



T.C.

AKSARAY ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**ORHAN PAMUK ROMANLARINDA MODERN VE
POSTMODERN UNSURLARIN MUKAYESESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

METİN BALCI

DANIŞMAN

PROF. DR. İSMET EMRE

AKSARAY 2019

AKSARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ORHAN PAMUK ROMANLARINDA MODERN VE POSTMODERN
UNSURLARIN MUKAYESESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

METİN BALCI

DANIŞMAN
PROF. DR. İSMET EMRE

AKSARAY 2019

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren(....) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Metin

Soyadı : BALCI

Bölümü : Türk Dili ve Edebiyatı

İmza :

Teslim Tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Orhan Pamuk Romanlarında Modern ve Postmodern
Unsurların Mukayesesi

İngilizce Adı : Comparison of Modern and Postmodern Elements in
Orhan Pamuk's Novels

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Metin BALCI

İmza:

T.C.
AKSARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
JÜRİ ONAY SAYFASI

Metin BALCI tarafından hazırlanan "Orhan Pamuk Romanlarında Modern ve Postmodern Unsurların Mukayesesi" başlıklı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Aksaray Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. İsmet EMRE

(Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı/
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Üye: Prof. Dr. Mustafa KURT

(Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi/Gazi Üniversitesi)

Üye: Dr. Öğr. Çyesı Yılmaz EVAT

(Türk Dili ve Edebiyatı/
Aksaray Üniversitesi)

İMZA



Tez Savunma Tarihi: 10.06.2019.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 11/07/2019 tarih ve 2019/28-15 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Öğrencinin
Adı Soyadı

Metin BALCI

İmza


Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Doç. Dr. Sevilay USLU DİVANOĞLU

İmza


Sevgili annem Senem BALCI'nın aziz hatırasına

TEŐEKKÖR

Başta beni bōyle bir çalışmaya yōnlendiren, çalışma sōrecinde deneyimlerini benimle cōmerte paylaşan ve bana yol gōsteren danıőmanım Sayın Prof. Dr. İsmet EMRE'ye saygı ve őōkranlarımı sunarım.

Çalıőmamı ilk inceleyenlerden biri olan, ufuk açıcı eleőtirilerinden ve verimli sohbetlerinden istifade ettiğim Sayın Dr. Őėr. Őyesi Ömer YAZAN'a sonsuz teőekkōrlerimi sunarım.

Manevi desteklerini her zaman hissettiğim, çalışma sōrecinde bana uygun ortamı sağlamak için ellerinden gelen her şeyi bōyōk bir Őzveriyle yapan kōōk kızıma, Őykō'me ve sevgili eőime, őōle'me teőekkōr ederim.

AKSARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ORHAN PAMUK ROMANLARINDA MODERN VE
POSTMODERN UNSURLARIN MUKAYESESİ

Yüksek Lisans Tezi

Metin BALCI, Aksaray 2019

ÖZET

Modernizm, Aydınlanma Çağı'nda filizlenen, aklın ve aklın ürünü biliminin rehberliğinde, insan merkezli düşüncelerin kutsandığı, pozitivizm temelli bir fikir ve sanat akımıdır. Etkisini uzun yıllar devam ettiren bu akım, insanlığın yaşadığı iki büyük savaşın yarattığı yıkımlardan sonra sarsılmaya başlamış, ortaya attığı değerler sıygaya çekilmiştir. Modernizmin kendisini temellendirdiği bütün değerleri sorunsallaştıran postmodern düşünce ve sanat anlayışı, edebiyat başta olmak üzere birçok alanda etkili olmuştur.

Batı'da yeni roman olarak değerlendirilen anlayışın ortaya çıkmasını sağlayan postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısında, roman sanatını derinden etkilemiş, "üstkurmaca, metinlerarası ilişkiler, çoğulculuk ve oyun" romanın belli başlı unsurları olarak kullanmıştır. Türk edebiyatındaki ilk örnekleri, O. Pamuk'un da ilk romanlarını yayımladığı 1980'lerden itibaren görülen postmodernizm, edebiyat çevrelerinde Pamuk'un ilk iki romanından sonra yayımladığı *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat* ve *Benim Adım Kırmızı* gibi romanlarının da etkisiyle, daha çok O. Pamuk özelinde tartışılmaya başlanmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Orhan Pamuk'un bugüne değin yazmış olduğu on romanı, hem modern hem de postmodern eleştirinin perspektifinden değerlendirip bu romanların kurgu unsurlarının hangi estetik anlayışa yakın olduğunu tespit etmektir. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde modernizm ve postmodernizmin ortaya çıkışlarına kısaca değindikten sonra, modern ve postmodern romanların unsurları hakkında teorik bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde Orhan Pamuk'un romanları modern unsurlar bakımından; üçüncü bölümde ise postmodern unsurlar bakımından değerlendirilmiştir. Dördüncü bölümde ise bu değerlendirmelerin bir mukayesesı yapılmıştır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda, Orhan Pamuk'un bazı romanlarında modern ve postmodern romanın özelliklerini harmanladığı görülmüş, bazı romanlarında ise ya modern ya da postmodern anlayışa yaslanan metinler ortaya koyduğu tespit edilmiştir.

Bilim Kodu:

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Pamuk, Orhan, Roman

Sayfa Adedi: 355

Danışman: Prof. Dr. İsmet EMRE

AKSARAY UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
COMPARISON OF MODERN AND POSTMODERN
ELEMENTS IN ORHAN PAMUK'S NOVELS

Ph.D Thesis

Metin BALCI, Aksaray 2019

ABSTRACT

Modernism is the movement of art and a thought that based on positivism, which sprouts at The Age of Enlightenment, consecrates anthropocentric thoughts under the guidance of mind and the science being output of mind. This movement that continues to its effect in many years, has started to be shocked after the destructions creating of two great war which mankind experienced, its values that it puts forward to have been interrogated. Understanding of postmodern thought and art which problematize all values of Modernism that based itself on them, has been effective on many fields especially literature.

Postmodernism that provides to occur the understanding that is regarded new novel as in the West, has affected novel art deeply, has used “metafiction, intertextual relations, multiplism and game” as the major factors of novel in the second half of twentieth century. Postmodernism that’s first examples in Turkish literature having been seen since Orhan Pamuk published his first novels in 1980’s, has started to discuss by literature community specific to O. Pamuk mostly with the effect of White Castle, Black Book, New Life and My Name is Red being published after Pamuk’s first two novels.

The aim of this study is to evaluate ten novels that have been written by Orhan Pamuk up to the present with the perspective both modern and postmodern critic and to determine these novels’ fiction factors’ imminency to what esthetics understanding. In this regard, in the in the first part of the study, appearances of modernism and postmodernism have been touched briefly and then theoretical knowledge about modern and postmodern novels’ factors have been presented. In the second part, Orhan Pamuk’s novels have been evaluated with regards to modern factors and in the third part these have been evaluated in postmodern factors. In the fourth part a comparison of these evaluations have been made. The result of these evaluations, it has been seen that he has gathered modern and postmodern specialities in his some novels of Orhan Pamuk, it has been determined in the certain novels that he revealed texts with supporting modern or postmodern understanding.

Science Code :

Key Words : Modernism, Postmodernism, Pamuk, Orhan, Novel

Page Number : 355

Supervisor : Prof. Dr. İsmet EMRE

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: TEORİK ÇERÇEVE	6
1.1. Modernite-Modernizm.....	6
1.2. Romanda Modern Unsurlar.....	8
1.2.1. Olay Örgüsü	10
1.2.2. Zaman Kurgusu.....	11
1.2.3. Mekân Kurgusu.....	13
1.2.4. Kişiler.....	13
1.2.5. Bakış Açısı/Anlatıcı	15
1.2.6. Tematik Kurgu	18
1.2.7. Dil ve Üslup	18
1.3. Postmodernite-Postmodernizm	19
1.4. Romanda Postmodern Unsurlar	24
1.4.1. Postmodern Anlatıda Olay Örgüsü	27
1.4.2. Postmodern Anlatıda Zaman Kurgusu.....	27
1.4.3. Postmodern Anlatıda Mekân Kurgusu	27

1.4.4. Postmodern Anlatıda Kişiler.....	28
1.4.5. Postmodern Anlatıda Bakış Açısı/Anlatıcı	29
1.4.6. Postmodern Anlatıda Tematik Kurgu	29
1.4.7. Postmodern Anlatıda Dil ve Üslup	29
1.4.8. Üstkurmaca (Metafiction).....	30
1.4.9. Metinlerarasılık (Intertextuality).....	32
1.4.10. Postmodern Anlatının Tarih Anlayışı	37
II. BÖLÜM: ORHAN PAMUK ROMANLARINDA MODERN UNSURLAR	39
2.1. Cevdet Bey ve Oğulları.....	40
2.1.1. Olay Örgüsü	41
2.1.2. Zaman Kurgusu.....	52
2.1.3. Mekân Kurgusu.....	53
2.1.4. Kişiler.....	55
2.1.5. Bakış Açısı/Anlatıcı	65
2.1.6. Tematik Kurgu	66
2.1.7. Dil ve Üslup	67
2.2. Sessiz Ev	68
2.2.1. Olay Örgüsü	69
2.2.2. Zaman Kurgusu.....	75
2.2.3. Mekân Kurgusu.....	76
2.2.4. Kişiler.....	77
2.2.5. Bakış Açısı/Anlatıcı	83
2.2.6. Tematik Kurgu	84
2.2.7. Dil ve Üslup	85
2.3. Beyaz Kale	85

2.3.1. Olay Örgüsü	87
2.3.2. Tematik Kurgu	90
2.4. Kara Kitap	91
2.5. Yeni Hayat	92
2.6. Benim Adım Kırmızı	93
2.7. Kar.....	94
2.7.1. Olay Örgüsü	95
2.7.2. Zaman Kurgusu.....	101
2.7.3. Mekân Kurgusu.....	103
2.7.4. Kişiler.....	105
2.7.5. Tematik Kurgu	116
2.7.6. Dil ve Üslup	117
2.8. Masumiyet Müzesi.....	120
2.8.1. Olay Örgüsü	121
2.8.2. Zaman Kurgusu.....	127
2.8.3. Mekân Kurgusu.....	129
2.8.4. Kişiler.....	131
2.8.5. Tematik Kurgu	138
2.8.6. Dil ve Üslup	139
2.9. Kafamda Bir Tuhaflık	140
2.9.1. Olay Örgüsü	141
1.9.2. Zaman Kurgusu.....	150
1.9.3. Mekân Kurgusu.....	154
1.9.4. Kişiler.....	157
1.10. Kırmızı Saçlı Kadın	163

1.10.1. Olay Örgüsü	164
1.10.2. Zaman Kurgusu.....	171
1.10.3. Mekân Kurgusu.....	173
1.10.4. Kişiler.....	174
1.10.5. Tematik Kurgu	178
1.10.6. Dil ve Üslup	179
III. BÖLÜM: ORHAN PAMUK ROMANLARINDA POSTMODERN	
UNSURLAR	181
3.1. Cevdet Bey ve Oğulları.....	182
3.1.1. Üstkurmaca	183
3.1.2. Metinlerarasılık	184
3.2. Sessiz Ev	186
3.2.1. Üstkurmaca	187
3.2.2. Metinlerarasılık	188
3.2.3. Tarih Anlayışı	189
3.3. Beyaz Kale	189
3.3.1. Olay Örgüsü	190
3.3.2. Zaman Kurgusu.....	191
3.3.3. Mekân Kurgusu.....	192
3.3.4. Kişiler.....	193
3.3.5. Bakış Açısı/Anlatıcı	196
3.3.6. Dil ve Üslup	197
3.3.7. Üstkurmaca	199
3.3.8. Metinlerarasılık	200
3.3.9. Tarih Anlayışı	203

3.4. Kara Kitap	204
3.4.1. Olay Örgüsü	205
3.4.2. Zaman Kurgusu	213
3.4.3. Mekân Kurgusu	214
3.4.4. Kişiler	216
3.4.5. Bakış Açısı/Anlatıcı	219
3.4.6. Tematik Kurgu	221
3.4.7. Dil ve Üslup	222
3.4.8. Üstkurmaca	224
3.4.9. Metinlerarasılık	226
3.5. Yeni Hayat	229
3.5.1. Olay Örgüsü	230
3.5.2. Zaman Kurgusu	236
3.5.3. Mekân Kurgusu	238
3.5.4. Kişiler	239
3.5.5. Bakış Açısı/Anlatıcı	243
3.5.6. Tematik Kurgu	244
3.5.7. Dil ve Üslup	246
3.5.8. Üstkurmaca	248
3.5.9. Metinlerarasılık	250
3.6. Benim Adım Kırmızı	252
3.6.1. Olay Örgüsü	253
3.6.2. Zaman Kurgusu	260
3.6.3. Mekân Kurgusu	262
3.6.4. Kişiler	264

3.6.5. Bakış Açısı/Anlatıcı	274
3.6.6. Tematik Kurgu	275
3.6.7. Dil ve Üslup	277
3.6.8. Üstkurmaca	279
3.6.9. Metinlerarasılık	281
3.6.10. Tarih Anlayışı	284
3.7. Kar.....	285
3.7.1. Bakış Açısı/Anlatıcı	286
3.7.2. Üstkurmaca	287
3.7.3. Metinlerarasılık	289
3.8. Masumiyet Müzesi.....	291
3.4.1. Bakış Açısı/Anlatıcı	292
3.4.2. Üstkurmaca	292
3.4.3. Metinlerarasılık	294
2.9. Kafamda Bir Tuhaflık	297
2.9.1. Kişiler.....	297
2.9.2. Bakış Açısı/Anlatıcı	298
2.9.3. Tematik Kurgu	299
2.9.4. Dil ve Üslup	301
2.9.5. Üstkurmaca	304
2.9.6. Metinlerarasılık	306
2.10. Kırmızı Saçlı Kadın	308
2.10.1. Bakış Açısı/Anlatıcı	308
2.10.2. Üstkurmaca	308
2.10.3. Metinlerarasılık	311

IV. BÖLÜM: ORHAN PAMUK ROMANLARINDA MODERN VE POSTMODERN	
UNSURLARIN MUKAYESESİ.....	316
SONUÇ.....	321
KAYNAKÇA.....	327
ÖZ GEÇMİŞ.....	337



KISALTMALAR

bk.	Bakınız
Çev.	Çeviren
drl.	Derleyen
Dü.	Düzenleyen
s.	Sayfa
vb.	Ve benzerleri
vs.	Vesaire
Yay.	Yayınları

GİRİŞ

Modern felsefenin bir ürünü olan roman aklın, bilimin yani pozitivistizmin edebiyattaki kolu olarak görülmektedir. Romanın en parlak dönemi, bütün dünyada pozitivistizmin hâkim olduğu on dokuzuncu yüzyıl olarak gösterilmektedir. Türk edebiyatında, Batı romanından yapılan adaptasyonlarla ilk örnekleri Tanzimat döneminde görülmeye başlanan roman, edebiyatımızın geleneksel türlerini tahtından indirmiş ve başköşeye yerleşmiştir. (Karaca, 2007)

Türk romanı, Türk toplumunda yaşanan köklü değişimlerin sonucu ortaya çıkan Batılılaşma çabalarının yaşandığı Tanzimat yıllarında ortaya çıkmış ve bir edebiyat türü olarak bu Batılılaşma çabalarından etkilenmiştir. Tanzimat döneminde roman, toplumu eğitmek amacıyla yazılmış, bu nedenle de dönem romanının değeri, öncelikle topluma sağladığı fayda üzerinden ölçülmüştür. Yani Tanzimat döneminde, toplumun eğitimine hizmet eden romanlar değerli görülmüştür. Dönemin romanlarında “Batılılaşma, alaturka/alafranga ikilemi, yanlış Batılılaşma vb.” (Demir, 2011: 1) temalarla Tanzimat dönemi Türk toplumun önemli meseleleri mercek altına alınmıştır. Türk toplumunda derin etkileri olan Batılılaşma yahut nasıl/ne kadar Batılılaşma sorunu, Osmanlı Devleti’nin son yıllarında, genç Cumhuriyetin ilk yıllarında ve hatta günümüz Türkiye’inde bile en önemli toplumsal mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle de Türk romanın ortaya çıktığı ilk zamanlardan bugüne değin, romanımızın en çok üzerinde durduğu izleklerinden biri hiç şüphesiz Batılılaşma sorunudur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında roman yazarlarımız, daha çok yeni rejiminin sözcüsü gibi hareket edip devlet teşkilatını ve inkılâpları halka tanıtan romanlar yazmışlardır. Bu dönemde yazılan romanlarla Tanzimat dönemi romanları arasında işlevsellik bakımından benzerlik söz konusudur. Bu dönem romanlarının da birinci görevi toplumu aydınlatmak, yeni rejimi halka tanıtmaktır. Milli mücadele heyecanı ve yeni kurulan devletin yarattığı

coşkudan sonra, Türk romanında “köy romanı” dönemi başlar. 1940’lı yıllardan itibaren köyün ve köylünün gerçeğine yönelinmiş, köy hayatının yoksulluğu, köylünün sorunları, feodal ağaların köylüyü ezmesi gibi izlekler etrafında şekillenen bir “Anadolu romanı” ortaya çıkmıştır (Demir, 2011). Köy romanının da temel gayesi toplumu -özelde köylüyü- eğitme, bilinçlendirmedir. 1970’lerin sonuna kadar Türk romanında etkili olan toplumcu-gerçekçi anlayışta da önceki romanlarda olduğu gibi biçim ve teknikten çok, anlam ve ileti öncelenmiştir. Bu, çok da kısa sayılamayacak dönemde, deneysel, biçimci denemeler, henüz Türk romanının gündemine girmemiştir.

Türk romanında, genel itibarıyla değerlendirildiğinde, metin kurgusu bakımında ilk telif roman olarak kabul edilen *Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat*’tan 1970’li yıllara kadar yazılan köy gerçeğini anlatan toplumcu-gerçekçi romanlara kadar, ağırlıklı olarak, “geleneksel-yansıtmacı roman” olarak adlandırılan realist roman anlayışına uygun romanlar yazılmıştır. Alâattin Karaca (2007: 78), çalışmasında 1970’lere kadarki Türk romanının pozitivist ön gördüğü realist anlayışla ortaya konduğunu ileri sürer, bu roman geleneğinin temel özelliklerini şu şekilde tespit eder:

“1. Olay örgüsü, akla ve bilime uygun neden-sonuç ilişkisi içinde örülmelidir. Tesadüflere, olağanüstülükler, akıl ve mantığın kavrayamayacağı olaylara romanlarda yer verilmemelidir. Olay akışı, akıl ve mantığa uygun biçimde, düz ve ileriye doğru tek çizgi hâlinde ilerlemelidir.

2. Kişiler, hem dış görünüş, hem psikolojik yapı, hem de toplumsal ilişkiler bakımından ‘realist’ olmalıdır. Artık, inci dişlere, beli kıldan ince, ağzı nokta gibi ay yüzlü güzel betimlemelerine ya da her tehlikenin üstesinden gelen olağanüstü destansı kahramanlara romanlarda yer yoktur.

3. Zaman, dışı gerçeğe, takvime bağlı biçimde, düzenli, kronolojik olarak akmalıdır.

4. Yer, dış gerçekliğe uygun biçimde betimlenmelidir.

Doğal olarak, bu romanı kuran dil de özde dış gerçeğe uygun, somutu yansıtmaya yönelik, mimetik bir dildir.”

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* romanını bu nokta ayrıca değerlendirmek gerekmektedir. Bu nedenledir ki, benzer bir tasnife yer veren İsmet Emre (2006), çalışmasında söz konusu dönemi Tanzimat’tan 1950’lere, yani *Huzur* romanına, kadar getirmektedir. Tanpınar, döneminde ortaya konan ideolojik, güdümlü roman anlayışından uzakta, roman türünü her şeyden önce estetik sanat türü olarak değerlendirerek eserlerinde “ruhun, psikolojinin ve kültürel/tarihsel bilinçaltının hayat ve insan açısından ne denli önemli olduğunu” (Karaca, 2007: 79) sürekli vurgulamıştır. Tanpınar bu açıdan değerlendirildiğinde, birçok yazarın biçim ve teknik kaygısı taşımadan köy romanları yazdığı bir dönemde, yönünü insanın iç âlemine, aydın bunalımlarına, kültürel sorunlara çevirmiş; bu sorunları derinlemesine

“tarihsel, felsefî ve hatta psikolojik bütünlük içinde; ancak estetik kaygıları da ön plana alarak kavramaya ve ifade etmeye” (Karaca, 2007: 80) çalışmış ve Türk romanında ilk avangardist denemeler sayılabilecek ürünleri ortaya koymuştur.

1970’li yıllarda ise ülkenin yaşadığı çalkantılı siyasal ve toplumsal olaylardan ve askeri müdahalelerin yarattığı baskıcı ortamdan etkilenen siyasal romanlar yazılmıştır. Bu dönemde yazılan romanların da genel amacı, toplumsal fayda ve ileti kaygısıdır. 1970’li yıllarda da roman, siyasal ideolojilerin sözcüsü olarak kalmış, siyasal ve toplumsal sorunları dile getirmeyen, sanatsal/bireysel kaygılarla ürünler ortaya koyan yazarlar (A. Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi) ideolojik edebiyat kanonunun eleştirilenleri tarafından görmezden gelinmiştir. Türk romanının postmodernist sürecini başlattığı, moderninden ciddi manada sapan ve postmodern öğeler taşıdığı söylenen Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı bu bağlamda, Türk romanında kırılma evresi olarak değerlendirilmektedir. (Emre, 2006) 1972’de yayımlanan roman, dönemin egemen edebiyat anlayışı tarafından yadırganmış ve görmezden gelinmiştir. Türk romanında Tanpınar’ın açtığı yoldan ilerleyerek alışılmadık biçim ve teknikler deneyen Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı “aydın/birey merkezli öyküsü ve gerçeklerin bilinç süzgecinden geçirilerek iç içe ve karmaşık bir biçimde sunulması, mesaj amacına bağlı olmayışı, zamansal ardıllığın bozulması” (Karaca, 2007: 80) gibi özellikleri ile Türk edebiyatında geleneksel-yansıtmacı roman anlayışından modernist romana geçişte bir kırılma noktasıdır.

Oğuz Atay’ın modernist ve postmodernist öğeleri harmanlayan metinlerinden sonra, Türk edebiyatında, Orhan Pamuk’la birlikte postmodern anlayış, romanımızda Tanzimat’tan 1980’lere kadar süren realizmin ve onun sosyalist kolu olan toplumcu-gerçekçiliğin hâkimiyetine son verir. Gerçeği olduğu gibi yansıtmayı amaçlamayan, kendilerine metinlerin dünyasını referans alan, anlatılarda yazma sorunları üzerinde düşündüren postmodernizm, 1980’den soran Türk romanında yeni egemen estetik anlayış olarak ortaya çıkar. Batı’da, 1960’lardan sonra görülen bu yeni roman anlayışının Türk edebiyatındaki ilk örneği olarak Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* (1985)’si gösterilmektedir:

“*Cevdet Bey ve Oğulları* (1982) ile *Sessiz Ev* (1983)’de modernist romanın örneklerini verdikten sonra, ilk kez *Beyaz Kale* (1985)’de postmodern anlatıya özgü teknikleri dener. Ancak onun bu yoldaki asıl eserleri, *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998) ve *Kar* (2002) adlı romanlarıdır. Yazarın *Beyaz Kale* ve sonrasında yayımladığı tüm romanlarında, postmodern romanın en önemli özelliklerinden biri olan üstkurmaca dikkati çeker.” (Karaca, 2007: 82)

Orhan Pamuk, her ne kadar postmodern anlayışın ilk ve en önemli örneklerini vermiş kabul edilse de *Masumiyet Müzesi* romanıyla, Semih Gümüş'ün (2012) de çalışmasında ifade ettiği gibi kendi modernist dönemine dönüş yaptığının işaretlerini verir. Bir tema ekseninde kurgulanan *Kar* ve *Masumiyet Müzesi* romanları, üstkurmaca düzlem dışında, postmodern anlayışın uzağında kurgulanan, birçok roman ögesi bakımından da modern estetiği çağrıştıran romanlardır. Yine yazarın son iki romanı *Kafamda Bir Tuhaflık* ve *Kırmızı Saçlı Kadın* da modern ve postmodern öğelerin harmanlandığı romanlar olarak dikkat çekmektedir.

Türk edebiyatında, 1980 sonrasında hakkında en çok konuşulan, gerek romanları gerekse siyasi çıkışlarıyla dikkatleri üzerine çekmeyi başaran Orhan Pamuk, 2006 yılında aldığı Nobel Edebiyat Ödülü'nden sonra, bütün dünyanın tanıdığı, en önemli yazarlar arasında gösterilmektedir. Orhan Pamuk edebiyatı ile ilgi yapılan çalışmalar incelendiğinde, genellikle yazarın bir ya da birkaç romanına yahut bütün romanlarındaki bir kurgu unsuruna yoğunlaşıldığı tespit edilir. Örneğin; Asuman Tezcan'ın *1980 Sonrası Toplumsal Değişimin Orhan Pamuk'un Romanlarına Yansıması*, Yusuf Solmaz'ın *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Arayışı (Psikolojik Bağlamda İçerik Çözümlemesi)*, A. Ayşegül Uğurlu'nun *Orhan Pamuk Romanında Atmosfer*, Bilal Aksungur'un *Orhan Pamuk'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Nathaniel Brann Riley'in *Orhan Pamuk'un Kar'ında Epigrafiik İlişkiler*, Elif S. Kömürcü'nün *Orhan Pamuk'un Yeni Hayat Kitabındaki Kimlik Kavramı*, Sakine Tatlıbadem'in *Orhan Pamuk'un Romanlarında Şark Kültürü*, Büşra Sürgit'in *Orhan Pamuk'un Romanlarında Geleneksel-Kültürel Öğeler*, Beril Işık'ın *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev ve Yeni Hayat Adlı Romanlarında Demiryolu/Tren İmgesi*, Zafer Doğan'ın *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*, Elif Söğüt'ün *Orhan Pamuk'un Romanlarında Aşk Anlayışı ve Kadın İmgeleri*, Ayşe Ş. Süzük'ün *Orhan Pamuk'un 'Kar' ve 'Masumiyet Müzesi' Adlı Romanlarında Kadının Temsili*, Erman Saygılı'nın *Orhan Pamuk'un Romanlarında Taşra*, Aslı Soysal'ın *Orhan Pamuk'un Romanlarında Ev İmgesi*, Havvana Karadeniz'in *Orhan Pamuk'un Romanlarında Üstkurmaca*, Ayşe Şener'in *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev ve Kar Romanlarında 'Politik Söylem'*, Elian Saia'nın *Orhan Pamuk'un Romanlarında Batı İmgesi* gibi çalışmalarda, Orhan Pamuk'un ya bir ya da birkaç romanına veya bütün romanlarındaki bir kurgu unsuruna yoğunlaşmıştır. Bu çalışmalar dışında Pamuk'un romanlarıyla ilgili en

kapsamlı çalışma Fethi Demir'in *Orhan Pamuk'un Romanları Üzerine Bir Araştırma* adlı çalışmasıdır. Demir, çalışmasında Pamuk'un sekiz romanını incelemiş ve romanları 'modern', 'postmoderne geçiş', 'postmodern', 'tematik romana geçiş' ve 'tematik roman' şeklinde sınıflandırmıştır. Tahsin Yaprak'ın *Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları* adlı çalışması ise yine yazarın sekiz romanındaki postmodern öğelerin tespitine yönelik bir çalışmadır. Her romanında denediği yeni arayışlar, kullandığı avangart teknikler Pamuk'un Türk edebiyatındaki yeri konusunda birbirinden farklı görüşlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak genel kabul, Pamuk'un romanlarının postmodern çizgide yer aldığıdır.

Türk edebiyatında modern ve postmodern süreçler olağan seyirlerinde, doğal koşullarda doğup büyüme imkânı bulamadığı için, birçok yazarın romanında olduğu gibi, Orhan Pamuk romanlarında da modern ve postmodern unsurların iç içe kullanılması söz konusudur. Biz de bu doğrultuda, *Orhan Pamuk Romanlarında Modern ve Postmodern Unsurların Mukayesesi* adlı çalışmamızda, Orhan Pamuk'un romanlarının ait olduğu kategoriyi tespit etmekten çok, romanlarında modern, postmodern yahut kimi zamanda her ikisini birden aynı romanda harmanlandığını düşündüğümüz romanların kurgu unsurlarının hangi anlayışa daha yakın olduğunu, tespit etmeye çalışacağız. Bu bağlamda dört bölümden oluşan çalışmamızın birinci bölümünde modernite, modernizm kavramlarına değindikten sonra modern romanın unsurları; yine aynı bölümde postmodernite, postmodernizm kavramlarına değindikten sonra da postmodern romanın unsurları hakkında teorik bilgiler verilecektir. İkinci bölümde, Pamuk romanlarındaki modern unsurlar tespit edilecektir. Üçüncü bölümde yine Pamuk romanlarında postmodern unsurlar tespit edilmeye çalışılacaktır. Çalışmamızın dördüncü bölümünde ise Orhan Pamuk'un romanlarında modern ve postmodern unsurların bir karşılaştırması yapılacaktır. Bu çalışmanın esas gayesi, romanları kategorik bir yaklaşımla, topyekûn bir anlayışa dâhil etmekten ziyade; romanların kurgu unsurlarının hangi anlayışa yakın olduğunu göstermektir.

I. BÖLÜM: TEORİK ÇERÇEVE

1.1. Modernite-Modernizm

Roman sanatında modern öğelere geçmeden önce, “modern”, “modernite”, “modernizm” gibi kavramaların nelere işaret ettiğine bakmanın isabetli olacağını düşünmekteyiz. Zamansal bir kavramı işaret eden “modern” sözcüğü, “yaşanmakta olan çağ”, “zamana uygun” ve “şimdi gerçekleşen” gibi anlamlara gelmektedir. Bu sözcük, dilimizde “çağdaş”, “yeni”, “çağcıl” gibi ifadelerle karşılanmaktadır. Ancak “sözcüğün daha geniş anlamları çağrıştırdığı, kültürlere ve milletlere göre farklı anlamlara geldiği” (Karataş, 2007: 324) görülmektedir. Bir kere sözcük, geçmişle gelenek arasına bir sınır çizmektedir. Hasan Bülent Kahraman (2004), *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye* adlı çalışmasında, modernin gelenekle bir çatışma olduğunu düşünmekte, bunu yanında modernin geleneği tümünden yok saydığını düşünmenin de yanlış olacağını belirtmektedir. Çizilen bu sınırın diğer kavramlarla daha da anlam kazanacağı görülecektir.

Aklın ve aklın ürünü olan bilimin merkeze alındığı “Aydınlanma Çağı”, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar, modernitenin ortaya çıktığı, dönem olarak kabul edilir. “Modernite” kavramını Mikhail Eptein, dünya tarihinin Rönesans’tan başlayarak yirminci yüzyılın ortalarına kadar süren aşağı yukarı beş yüz yıl boyunca, eski çağların Tanrı merkezli dünya görüşü, inançlar sistemi yerine insan merkezli düşüncelerin, kurum ve kuruluşların normlarının egemen olduğu, bir dönem olarak açıklar (Epstein, (1999)’dan Aktaran Doltaş, 2003). Modernite, gücünü on sekizinci yüzyıl Aydınlanma Felsefesi’nden alan, insandan başka, hiçbir aşkın gücün varlığına inanmayan, rasyonalizme ve laik dünya görüşüne dayanan, bilimsel gelişmelerle beraber pozitivizmle iç içe geçen bir dünya görüşüdür (Kahraman, 2004). Modernitenin “bireyin inşa dönemi” olduğunu belirten İsmet Emre (2006), moderniteyi, her şeyin Tanrı için olduğu Orta Çağ düşünce ve kurumlarına karşı, bireyin toplum içindeki yerinin belirginleştirmeye çalışıldığı bir dönem olarak ifade eder.

“Modern” sözcüğüne eklenen “izm” takısı, eklendiği kavramı ideolojik bir akıma ve bir fikir hareketine dönüştürür. Modernizmin bir fikir akımı olarak ne zaman başladığı ve ne zaman bittiği hâlâ tartışma konusudur. Akımı on dokuzuncu yüzyılın sonlarında başlatıp yirminci yüzyılın ortalarına getiren araştırmacılar olduğu gibi, modernizmi on altıncı yüzyılda başlatan, Aydınlanma çağında geliştiğini ve yirminci yüzyıla dek devam ettiğini belirten araştırmacılar da bulunmaktadır. Yine bazı araştırmacılar da akımın yirminci yüzyılın ilk çeyreği içerisinde, kısa bir dönem etkili olduğunu belirtmişlerdir. Bunun yanında, bu akım ve eğilim her ülkede aynı tarihlerde başlayıp bitmemiştir. (Huyugüzel, 2018). Hasan Bülent Kahraman’ın (2004: 1), “Modernizm, temelleri on altıncı yüzyıla kadar dayanan, Aydınlanma dönemi filozoflarının geliştirdiği düşüncelerden büyük oranda etkilenen bir dünya görüşüdür.” tanımlamasında kastettiği temeller, modernitenin temelleridir. Modernite, temelleri on altıncı yüzyılda atılmış bir süreçtir. Kahraman’a (2004: 254) göre modernizm, “1850’lerde, 19. yüzyıl ortasından itibaren başlayan, ana etkinliklerini de 20. yüzyılın ilk otuz yılında gösteren bir varoluş biçimi”dir. Gencay Şaylan (2016), on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, 1870’li yıllarda, ortaya çıktığını, giderek hâkim bir konuma ulaşan, sanatsal estetik anlayışa hâkim olan bir kavram olduğunu düşündüğü modernizmin, postmodern estetik tartışmalarının ortaya çıktığı 1960’lı yıllara kadar egemen olduğu düşüncesindedir. Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nün (2007) ‘modernizm’ maddesinde akımın 1890-1930 yılları arasında etkili olduğunu belirtir. Ömer Faruk Huyugüzel (2018) de aynı tarihlere işaret etmektedir. Araştırmacıların genel kabulü; bu düşünce akımının yirminci yüzyılın ortalarına kadar devam ettiğidir. Mikhail Epstein modernizmin, “modernitenin yalnızca son elli yılına damgasını vuran, onun bireyselliğinin, bütüncüllüğünün yarattığı çelişkilerin derinleşerek aktarıldığı çeşitli felsefe ve sanat okullarını (sembolizm, ekspresyonizm, kübizm, sürrealizm gibi) da içinde barındıran bir sanat ve kültür akımı” (Epstein, (1999)’dan aktaran Doltaş, 2003: 193) olduğu görüşündedir. Menteşe’ye (1995) göre ise modernizm 1914-1920 yılları arasında, kısa bir sürede Batı sanat ve edebiyatında etkili olmuş bir akımdır.

Bilimin teolojinin yerini alması ile pozitivizm, sekülerizm, evrensellik, akılcılık, kübizm, ekspresyonizm, fütürizm, sürrealizm, yapısalcılık gibi olguları da içine alan bu semantik sürecin etiğinin hümanizm, özgürlük ve eşitlik olmak üzere üç değer üzerine kurulu olduğunu düşünen Ülkü Eliuz’a (2016) göre, modernizmi ortaya çıkaran yönlendirici

olgular; Rönesans, Reform, Aydınlanma, Burjuvazi'nin Doğuşu, Kapitalist Dönüşüm ve Sanayi Devrimi'dir.

1.2. Romanda Modern Unsurlar

Sanat eseri, var olduğu şartların bir ürünüdür. Sanatçı, içinde yaşadığı tarihsel dönemin, hayata, tabiata ve insana dair sorulara verdiği yanıtlara koşut oluşan estetik ölçütler doğrultusunda eserini yaratır. Dönemin egemen gerçeklik anlayışı, sanat eserinin gerek şekil gerekse içerik düzleminin oluşmasında ana etkindir (Ecevit, 2001). Sanatçının yaşadığı dönemin gerçeklik anlayışı çağlar boyunca sanat eserini doğrudan etkilemiş ve yönlendirmiştir. Modernitenin temeli olarak görülen Aydınlanma Çağı'nda da aynı koşullar geçerlidir. Yıldız Ecevit, (2001: 21) çalışmasında, modern sanatın gerçeklik anlayışını, “teolojik kaynaklı gerçeklik anlayışı yerini aklın ve bilimin yönlendiriciliğine” bırakmış gerçeklik, şeklinde ifade eder.

Modern sanat, geleneksel sanat ve onun egemen anlayışını temsil eden geleneksel kültür ve edebiyat öğelerini yadsıyan, avangardist bir sanat anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernizmi; kültür, sanat ve edebiyatta geleneksel olandan kesin bir kopuş ve temada, şekilde ve üslupta yeni denemelere gitme olarak niteleyen Huyugüzel (2018) çalışmasında, modernizmin, edebiyat dünyasında özellikle I. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda Avrupa ve Amerika'da kendisini hâkim bir şekilde gösterdiğini dile getirir.

Geleneksel anlayışı temsil eden en belirgin akım realizmdir. Realizm, pozitivist bilim anlayışının sanat ve edebiyatta yansıması olarak değerlendirilmektedir. Modern sanat, önceki yüzyıllarda meydana gelen bilimsel gelişmelerden etkilenmiştir:

“Auguste Comte sosyolojiyi kuruyor ve pozitivist ilerlemeye olan güveni pekiştiriyor. Darwin, Claude Bernard, Stuart Mille yüzyıla damgasını vuran bilimciler oluyorlar. [...] Pozitivist bilme olan inanç giderek bir tür tapınmaya dönüşüyor; determinizmin Evrenin tüm sorunlarını çözeceğine inanılıyor[...] Bu gidişe koşut olarak romanda realizm-natüralizm, şiirde parnas hareketi doğuyor. Edebiyat ve bilim destekliyor birbirini. Modern düşüncenin temeli olan pozitivistizmin edebiyat alanındaki sözcüsü oluyor natüralizm.” (Ertem, 1992: 159-160)

Ancak daha sonra bu pozitivist anlayış, yeni bilimsel gelişmelerin (Einstein'in rölativizm, Henri Bergson'un sezgicilik, Freud ve Jung'ın psikanaliz yöntemi gibi) etkisiyle sarsılmaya başlamıştır. “Pozitivizmin, insanın, maddenin ötesindeki beklentilerine yanıt vermediği kanısı yaygınlaştıkça edebiyatta düş, gizem, simge, metafizik vb. öğeler ön plana çık”mıştır. (Ertem, 1992: 160). Oya Batum Menteşe'ye (1995) göre, modernizmi benimseyen sanatçı, sanatın gerçekle olan bağlarını önemli bulmaz. Yani modern sanatçıya

göre, yaptığı şey gerçeğin aynası olmak zorunda değildir. Zaten malzemesi, bunu sağlamaya muktedir değildir. Modernist sanat anlayışında sanat eseri toplumun ya da insanın aynası değil, sanatçının algısı ve yorumlamasıdır (Eliuz, 2016).

Birinci büyük savaştan sonra, yaşadığı büyük buhran nedeniyle, modern insan kendi ben'ine dönmüş, topluma olan güvenini yitirmiştir. Geleneksel gerçek anlayışından uzaklaşan modernist sanatçı, yapıtlarında bu durumu yansıtacak yöntem ve teknikler kullanmıştır. Pozitivizmin tek ve değişmez gerçek anlayışına çelme mahiyetindeki yeni bilimsel gelişmeler, sanat ve edebiyat eserlerinde de uygulanır. Dış gerçeğin yerine, insanın iç gerçeğine yönelen edebiyatçılar, psikanaliz uygulamasının tezahürü olan, bilinç akışı, iç monolog gibi teknikleri kullanmaya başlarlar.

Modernizmi roman sanatı özelinde tartışmaya açtığımızda, on dokuzuncu yüzyıl sonuna değin üretilen realist/natüralist eserlerin başı sonu-belli, yoruma ve farklı okumalara kapalı yapıdaki metinlerin, geçmiş-şimdi-gelecek sırasıyla uzanan zaman anlayışının eleştirisi ile karşılaşırız. Yeni bilimsel gelişmeler, 'yeni roman'ın da doğuşuna zemin hazırlamıştır. Einstein'ın görecelik teorisi ve Bergson'un sezgicilik anlayışı, kronolojik zaman algısını yıkmış, sürgit olay örgüleri bir kenara bırakılmaya başlanmıştır. Dönemin gerçeklik anlayışı artık bireyin algıladığı gerçekliğe dönüşmüştür. İşte bu gelişmeler ışığında oluşturulan modern roman anlayışı, artık romanı "yol boyunca gezdirilen bir ayna" olarak görmemektedir. İçinde bulunduğu kaos nedeniyle, yaşadığı toplumla özdeşim kurmakta zorlanan, gerçeğe yabancılaşan birey ve yabancılaşma, sanatsal boyuta taşınır. Modern roman bunu bir kurgu tekniğine dönüştürür (Ecevit, 2001). Bu yeni romanın gayesi, bilgi vermek, yol göstermek, ideolojik bilinç oluşturmak değildir. Belki de geleneksel romandan en çok ayrıldığı nokta da burasıdır. Yirminci yüzyılın modernist romanı Ecevit'in (Ecevit, 2001: 42) tabiriyle söylersek, "tüm ölçütleri ters-yüz eden devrimci yapıda"dır. Yeni roman, kendisinden sonra gelecek postmodern romanının müjdecisi gibidir.

Modern romanın doğuşuyla ilgili belli başlı etkenleri toparlayacak olursak: Birinci Dünya Savaşı'nın sebep olduğu büyük ölçekli tahribatın geleneksel kurum, kuruluş ve anlayışlara, aklın ve pozitivizmin belirleyiciliğine olan güvenin sarsılmasına neden olmuş; Freud'un insan davranış ve düşüncelerinin belirleyiciliğinde bilinçaltına attığı önem, görünen sebeplerin aslında birer maske olduğunu ortaya çıkarmış; Nietzsche, geleneksel Tanrı kavramına olan inancı sarsmıştır (Çetin, 2017). Bütün bu gelişmeler roman sanatının da

değişip gelişmesine sebep olmuştur. Başta gerçekçi romanın çok önemseydiği hikâye, olay örgüsü modern romanda önemsizleşmiştir. Modern romanda, anlatılan şeye odaklanılan bir görünümünden ziyade, kurgu tekniklerine yoğunlaşmış; idealleştirilmiş fikirler ve bu fikirlerin savunucusu kahramanlar yerine sıradan, hiçbir vasfı olmayan, ismi dahi anılmaya gerek görülmeyen bireylere itibar edilmiş; bu bireylerin kişilik tahlillerine önem verilmiş; dilsel oyunlar ve yeni biçimsel denemelere gidilmiştir.

1.2.1. Olay Örgüsü

Olay, anlatı veya dramda işlenen konudur (Aytaç, 2016). Roman, olay anlatma, hikâye etme üzerine kurulu bir sanattır. Forster *Roman Sanatı* (2016) adlı çalışmasında, hikâye romanın temelidir, der; ona göre hikâye, romanda merak unsurunu canlı tutar. Bir olayı hikâyeleştirmek demek, onu zamansal bir sıraya koymak demektir. Olay örgüsü ise romanın hikâyesinde yer alan olayların sıralanışı ve düzenleniş sistemidir (Çetin, 2017). Olay örgüsünde, anlatılan şeyler, sebep sonuç ilişkisi içinde sunulur. Çetin'e (2017) göre olay örgüsü, oluş sırasına göre dış dünyadan alınan hikâyenin, oluş sırası değiştirilerek ve yeniden düzenlenerek ortaya çıkarılan kurgusal yapıdır.

Olay örgüsü ile ilgi ilk tartışmayı Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde başlatmıştır (Huyugüzel, 2018). Tragedyanın tanımı ve unsurlarını tartıştığı bölümlerde Aristo, tragedyayı; “öykü (mythos), karakter, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik” olarak altı ögeye ayırır. Aristo'ya göre bu öğelerden en önemlisi “mythos” dediği olay örgüsüdür:

“Bu öğeler arasında en önemlisi, olayların [uygun bir şekilde] birbirine bağlanmasıdır. Tragedya, kişileri değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. [...] Böylece; eylemlerin ve öykünün, tragedyanın son ereğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu son ere ise bütün erekler içinde en önemlisidir. Karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde, bir öyküsü olmayan tragedya olamaz. Fakat öyküsü [mythos] bulunan ve olayların [uygun ve doğal] bağlılığına dayanan bir tragedya öbürlerinden çok daha üstün olan bir tragedyadır.” (1987: 23-24).

Aristo'nun olay örgüsünün bir yapının en önemli ögesi olduğu fikrine, Batı eleştirisinde on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda karşı çıkılmıştır. Bunun nedeni “vaka” romanından “karakter” romanına doğru bir gelişmenin sonucu olduğu görülmektedir (Huyugüzel, 2018). Geleneksel-yansıtmacı romanda, olay unsuru ön plandır. Buna karşın yirminci yüzyılın modern romanında olay örgüsünün önemi azalmıştır. Çetin (2017: 191) de çalışmasında, modern romanın olaydan çok kişilere önem verdiği görüşündedir: “1850’lerden itibaren romanda ‘olay’ unsuru, önemini yavaş yavaş kaybetmeye

başlamıştır. Olay, bir anlamda kişilerin her yönleriyle en iyi şekilde ortaya konmalarında yardımcı malzemeye dönüşmüş ve çerçeve görevini üstlenmiştir.” Mehmet Tekin (2017), *Roman Sanatı* adlı çalışmasında, yeni roman anlayışının olay örgüsünü soyutlama eğilimlerine rağmen, olay ögesini ortadan kaldırmanın mümkün olmadığını düşünmektedir. Tekin, (2017) modern romanın geleneksel romandan devraldığı olayı tamamen ortadan kaldırmadığını, yeni bir anlayışla ‘entrik’ ögenin geri plana itildiğini, olay örgüsünde ‘dramatik öz’ün ön plana çıkarıldığını belirtmiştir.

Ömer Faruk Huyugüzel (2018), *Eleştiri Terimleri Sözlüğü* adlı çalışmasının “olay örgüsü” maddesinde konuyu detaylı bir şekilde anlattıktan sonra, modern roman teorilerinde olay örgüsünün nasıl çeşitlendirildiği konusuna değinir. Buna göre olay örgüsü, yapı ve mahiyet bakımından, romantik ve realist; kuruluş bakımından ise düz çizgi, ilmiikli çizgi, paralel çizgi halinde olay örgüleriyle daire biçiminde ve üçgen biçiminde olay örgüleri gibi alt başlıklara ayrılmıştır. O da, yirminci yüzyıl romanının, belli bir bütünlüğü olan, gelişme çizgisi içerisinde başlayıp biten geleneksel olay örgüsü anlayışından vazgeçtiği düşüncesindedir ve yeni romanın bu tarz olay örgülerinin parodisini yaptığını ve bu kalıpları tamamen yıkmak istediğini belirtir.

Geleneksel roman için vazgeçilmez bir unsur olarak görülen olay örgüsü, modern romancılar tarafından tecrit edilmiş, silikleştirilmiştir. Artık romanda, Türk edebiyatı da dâhil, başı sonu belli giriş, gelişme ve sonuç sırasını takip eden geleneksel olay örgüsünden uzaklaşan örnekler verilmektedir. Bunun yanında yeni roman artık geleneksel olay örgüsünün parodisini yaparak onu yadsımaktadır.

1.2.2. Zaman Kurgusu

Nurullah Çetin (2017) çalışmasında, romanı zaman sanatı olarak ifade etmiştir. Bu yüzden romandaki zaman olgusu birçok araştırmacı tarafından incelenmiştir. Her romanda hikâyenin kendi tarihi ve içinde yer aldığı zaman vardır. Sanatçı, eserinin konusunu yaşadığı dönemden alabilir veya konu çok önceki bir zamana da ait olabilir. Eserin konusu, gelecekle ilgili olabilir, kimi zamanda yazar kendi zamanını anlatmasına rağmen, yazılışının üzerinden çok zaman geçtiği için roman tarihî bir kimliğe bürünebilir (Mendilow, 2017).

Anlatmaya bağılı metinlerin zamandan tamamen soyutlanmaları söz konusu değildir. Geleneksel anlatılarda (masal, efsane, destan vb.), her ne kadar belirsiz de olsa, bir zaman mefhumu vardır. Gerçeklik vurgusuna ihtiyaç duyulmadan, bu anlatılar kalıp ve genel ifadelerle zamana temas ederler.

Roman ise zamanı en önemli meselesi olarak görmüştür. Romanda zaman kavramı genellikle, “olay (vak’a) zamanı” ve “anlatma zamanı” olarak iki başlıkta incelenmiştir:

Olay (Vak’a) Zamanı: Romanda anlatılan olayların geçtiğı zaman dilimini ifade eder. Hakan Sazyek (2015: 248) çalışmasında ‘olay zamanı’nı, “kurmaca içeriğın aksiyonel kısmının kapsadığı süreci karşılayan terim” olarak açıklar. Dolayısıyla olay zamanı itibaridir, kurmaca dünyaya ait bir zamandır. Nurullah Çetin (2017), olay zamanını, dış zaman (nesnel zaman) kavramının bir parçası olarak değerlendirir ve yazarın olay zamanını; bazen olduğu gibi, bazen özetleyerek bazen de genişleterek anlattığını belirtir. Olay zamanı ile anlatma zamanı arasında az veya çok bir zaman geçmek zorundadır. Çünkü hiçbir olay yaşandığı anda anlatılamaz (Tekin, 2017).

Anlatma Zamanı: Romanda geçen olayların duyulup/öğrenilip yazar tarafından, aktarıldığı zamanı ifade eder. Bir yazar anlatmak istediğı bir olayı her zaman, takvim zamanının akışına göre, kronolojik olarak, anlatmak zorunda değildir. Takvim zamanına bağılı ilerleyen bir olayı kesip “geriye dönüş tekniğı” ile bir kahramanın geçmişı, bir olayın iç yüzü hakkında bilgi verebilir. Şerif Aktaş (2005), bir eserde zamanın kronolojik olup olmamasının bakış açısı ve anlatıcı ile yakından ilgili olduğunu düşünmektedir.

Bilimsel ve felsefi gelişmelere paralel olarak zaman kavramına getirilen yeni açıklama ve yorumlar, her türlü değişime açık olan romanı da etkilemiştir (Tekin, 2017). Modern birey, zamana hükmetmek ve ona anlam vermek için, zamanı parçalamıştır. Bergson’un geliştirdiğı yeni zaman anlayışı, psikolojik temellere dayanan ‘sezgisel’ bir zaman anlayışıdır. Bergson’un zaman felsefesinde ‘süre’ öne çıkmaktadır. Geleneksel kronolojik zaman anlayışı yerine; geçmiş, şimdi ve geleceğın aynı bilinçte var olması öncelenmektedir. Modern roman da zaman kavramını bu doğrultuda algılamış, karmaşık birey gerçeğini “geçmiş-şimdi-gelecek” sırasıyla değil; “geçmiş-şimdi-gelecek” bütünlüğü içinde anlatma yolunu tutmuştur:

“Çünkü, yaratılışı gereğı insan, sadece geçmişe, sadece hale, hatta sadece geleceğe değil, zamanın üç haline de açık bir yapıya, karmaşık bir psikolojiye sahiptir. O, aynı anda üç hali idrak edebilecek bir yeteneğı sahiptir. İnsan hatırlama yeteneğıyle geçmişe, mevcudiyetiyle

şimdiye (hal'e), sezgi gücüyle geleceğe bağlıdır. Modern romancılar, insanı bu açıdan görmek ve göstermek istemişlerdir.” (Tekin, 2017: 127)

Geleneksel romanın zaman anlayışı kronolojik takvimsel zaman algısına dayalıydı; modern romanın zaman anlayışı ise iç içe geçmiş bir zaman algısına dayanmaktadır.

1.2.3. Mekân Kurgusu

Romanda mekân kısaca, olayın geçtiği ve roman kişilerinin yaşadığı yerlerdir. Romanda mekân olarak dağ, orman, deniz, ülke, şehir, köy, kasaba, mahalle, cadde ve sokak gibi açık mekânlar; ev, konak, köşk, yalı, yazlık ve apartman gibi kapalı mekânlar seçilebilir. Roman öncesi anlatılarda (masal, destan vb.), zaman gibi mekân da blok bir hâlde, parçalanmadan verilmiş ve muğlak bırakılmıştır. Modern süreçte, romanda mekân bir arka plan oluşturmanın dışında, yeni anlamlar kazanmıştır.

Zaman ögesinde olduğu gibi romanın mekâna bakışı, yeni gelişmeler doğrultusunda değişmiştir. “Mekân unsuru, roman türünde farklı zamanlarda, farklı düzeylerde yer almış, ortaya çıkan felsefî ve edebî akımların etkisiyle romancılar, mekân unsurundan farklı beklentilerle farklı düzeylerde yararlanmaya çalışmışlardır.” (Tekin, 2017: 148). Ayrıca Tekin (2017: 149-150) çalışmasında, modern romanın mekân anlayışının temellerini gerçekçi romancıların attığını belirtir:

“Gerçekçilerin bu konuda getirdikleri bir -ve belki de asıl- yenilik de, çevreye bakış tarzıdır. Klasik romanda çevreye bakış, büyük ölçüde yazar anlatıcının bakış açısından (Tanrısal/Olympian position) gerçekleşiyordu. [...] Dolayısıyla çevre, sadece o kişinin gördüğü ve anlattıklarıyla sınırlıydı. [...] Buna karşılık gerçekçiler, farklı bir yöntem geliştirdiler ve romanda yer alan çevreye de farklı açılardan baktılar. Farklı mizaç ve kültürlere sahip olan kahramanlar, çevreye de farklı gözlerle bakıyorlardı.”

Bu sayede artık mekânın, farklı özelliklere sahip kişilerin bakış açısıyla, farklı boyutları görülmeye başlanmıştır. Romanda mekân da bakış açısıyla anlam kazanan bir unsurdur.

Gerçeği yansıtmaktan çok, onu sezdirmek isteyen modern romancı, mekânı bireyi anlatmanın bir aracı olarak düşünmüştür. Mekân, modern romanda bireyin iç dünyasının tezahürüyle anlam kazanır. Hatta kimi zaman modern romanda mekân, romanın başköşesine oturtulmuş “şahsiyet” kazanmıştır (Tekin, 2017).

1.2.4. Kişiler

Somut dünyada, her şey insan etrafında şekillendirilmiştir. Bu dünyayı yansıtmak gayesinde olan romanın kurgu dünyasında da yine, her şey insan etrafında şekillendirilir. Elbette bu romanın kişiler kadrosunu, sadece insanlar oluşturur, sonucuna çıkarmaz bizi.

İnsan dışında, hayvanlar, şeyler ve simgeler de kişilik kazanabilirler. Ancak nihayetinde örneksenen dünya, insanın dünyası olacaktır. Çetin (2017: 145), klasik romanda kişilerin genellikle insanlar olduğunu ve bu kişilerin “adı, sanı, soyu sopyu, işi, gücü, mülkiyeti, karakteri, huyu, geçmişı belli” kişiler olduğunu söyler. Yine klasik romanda idealleştirilmiş kişiler söz konusudur. Modern romanda figür, insan dışında da herhangi bir şey olabilmektedir. Modern roman figürlerinin herhangi bir adı da olmak zorunda değildir (Çetin, 2017).

Realistler roman, kişisini, bir portre sanatçısı gibi eksiksiz çizmek istemiş ve bunda da büyük ölçüde başarılı olmuştur. Tekin’in (2017) de ifade ettiğı gibi, realist yazarlar, adlarıyla ve yaşadıkları mekânla, eşyayla uyumlu roman kişileri çizmişlerdir. Ancak modern romanla birlikte, roman figürü dönüşüme uğramaya başlar; kabına, mekâna sığmayan, eşyaya uyum sağlayamamış; eşyaya, topluma, devlete ve kendisine “yabancılaşmış” figürler doluşur romana. Bir ismin bile çok görüldüğü bu roman figürleri psikolojik durumlarıyla boy gösterirler, çevresiyle olan ilişkisinden ziyade, kendisiyle olan çelişkisi ve çekişmesi gözler önüne serilir.

Bir romanda, bütün kişiler aynı kıymete haiz değildir. Bu nedenle kişiler kadrosunu oluşturanların bir kısmı başkişı veya baş figür (protagonist) bir kısmı da yardımcı kişi veya dekoratif figür konumundadır. Başkişı, romandaki kişi kadrosunun merkezinde yer alan kişidir. Olayları başlatma, yayma ve sona erdirme bakımından güçlü bir ayrıcalığa sahiptir (Sazyek, 2015). Norman Freidman (2017), “Romanda Yapı Şekilleri” (Forms of the Plot) adlı yazısında, roman ve oyunda başkişinin, eserdeki değişimi yaşayan, ilgi merkezi olan ve yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezinde olan kişi, olduğunu belirtir. Roman türünün gelişim seyrine koşut olarak roman başkişisi de değişime uğramıştır. Geleneksel-yansıtmacı romanda, idealleştirilmiş bir “kahraman” olan başkişı, modernist estetik anlayışının ortaya çıkışıyla, “20. yüzyılın gittikçe karmaşıklaşıp parçalanarak çok boyutluluk kazanan gerçeklik algısı, toplum yapısı ve insan ilişkileri karşısında edilginleşir bunlarla mücadelesini aksiyonel düzlemden çok psikolojik boyuta çeken ya da kendi bireyliğinin derinliğine inerek dışarıya oradan bakan bir kişiye dönüş”muştur (Sazyek, 2015: 58-59).

Kişiler söz konusu olunca “tip” ve “karakter” mevzuna değinmek gerekmektedir. Forster (2016: 107), *Roman Sanatı* adlı çalışmasında, roman kişilerini, “yalıncat” ve “yuvarlak”

kişiler diye ikiye ayırır ve “tip” olarak da ifade edilecek olan yalınkat kişileri: “Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek nitelikten ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi, kenarlarından yuvarlaklaşmaya başlar.” şeklinde açıklar. Forster’ın da ifade ettiği tip diye anılan roman kişileri, toplumda bir zümrenin temsilcisidir. Yuvarlak kişiler ise “romanlarda olayların seyri içinde değişen, gelişen ve başkalaşan kişi” (Huyugüzel, 2018: 538) olarak ifade edilir. Bu kişiler “karakter” olarak da adlandırılabilir. Karakter, tipten farklı olarak toplumsal bir zümreyi değil, kendi kimliğini ve kişiliğini temsil eder (Sazyek, 2015).

Roman sanatının önemli problemlerinden biri de kişilerin tanıtılmasıdır. Romancı bu sorunu bazen “açıklama yöntemi”yle, kişilerin tanıtımını baştan vermek suretiyle, bizzat kendi yapmış; bazen de kişilerin duygu ve düşüncelerini, kimliklerinin mahremlerini olaylar karşında aldıkları tavırlarla kendilerinin ortaya koymalarına müsaade etmiştir. İkinci yöntem (dramatik yöntem) genellikle modern romancının tercih ettiği bir yöntem olmuştur. İki yöntemin de aynı anda kullanıldığı romanlar bulunmaktadır. Zaten açıklama yerinde ve ayarında kullanıldığında romancının elini güçlendiren bir yöntemdir. Bu iki yöntem dışında kişilerin diğer roman kişileri tarafından tanıtılması da söz konusudur.

Modern romanda, kişi tanıtımı anlatıcı aracılığıyla yapılmaz, anlatıcı artık arka plana itilmiştir. Bu tarz romanlarda, kişilerin kimliklerini, hâl ve tavırlarıyla kendilerinin kazanmasına müsaade edilir. Bu da, modern roman kişinin “bireyselleşmiş kimliğiyle” karşımızda durmasına olanak sağlamıştır (Tekin, 2017).

1.2.5. Bakış Açısı/Anlatıcı

Romanda en önemli teknik unsurlardan biri olan bakış açısı, içeriğin okuyucuya bir anlatıcı aracılığıyla aktarılması gereken romanda, anlatıcının kurmacada yer alan unsurları aktarırken bulunduğu konumla ilgili bir terimdir (Sazyek, 2015). Yani bu tanım, anlatıcı ile bakış açısının birlikte düşünülmesi gerektiğine işaret etmektedir: “Başlı başına bir kapsamı olmakla birlikte bakış açısını devreye sokan asıl güç, anlatıcıdır.” (Sazyek, 2015: 51) Anlatıcı, kurmaca metinde olan biteni aktaran kişidir. Bakış açısı ise anlatıcının metindeki içeriğe ve öğelere karşı konumunu ifade eder.

Romanda anlatıcının konumu, anlatılan içerik ve yazarın tutumu kadar romanın geçirdiği değişimle de ilgilidir. Geleneksel-yansıtmacı romandaki anlatıcı ile modern romanda

anlatıcı aynı konumunda değildir. Bu konuyu daha iyi kavramak için önce, romanda anlatıcı, bugüne kadar hangi konumlardan okura seslenmiştir, buna bakmak gerekir.

Ömer Faruk Huyugüzel (2018) *Eleştiri Terimleri Sözlüğü* adlı çalışmada, yine anlatıcıdan yola çıkarak, hikâye anlatmada kullanılan bakış açılarını, “üçüncü şahısla anlatma” ve “birinci şahısla anlatma” olmak üzere iki ana grupta toplamıştır. Daha sonra bu ana grupların alt gruplarında, bakış açılarına yer vermiştir. Her ne kadar bu tasnif bütün bakış açılarını kapsamasa da, toplu bir bakış sağladığı için işlevsel olmuştur:

- I. Üçüncü Şahıs Bakış Açısı: Bu bakış açısı “*her şeyi bilen bakış açısı*” ve “*sınırlı bakış açısı*” olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Hakan Sazyek (2015), üçüncü şahsın bakış açısına sahip anlatıcıları (üçüncü kişi anlatıcı veya o anlatıcı), “figür olmayan anlatıcı” yani romanda “şahıslandırılmamış anlatıcı”, şeklinde adlandırmış ve bu anlatıcının bünyesinde “ilahî anlatıcı”, “gözlemci anlatıcı” ve “yazar-anlatıcı”yı barındırdığını savunmuştur¹.
1. Her şeyi bilen bakış açısı: Roman teorisiyle alakalı çalışmalarda bu bakış açısı, *ilahî*, *tanrısal* ve *hâkim* bakış açısı olarak da adlandırılmaktadır. Roman sanatına geleneksel anlatı türlerinin bir emaneti olan anlatıcının bakış açısıdır. Geleneksel-yansıtmacı roman anlayışının çokça rağbet göstermiş olduğu bu bakış açısı, “destandan romana intikal etmiş bir yöntem” (Tekin, 2017: 57) gibidir. Geleneksel-yansıtmacı tarzda yazılmış hikâye ve romanlarda, bu bakış açısına sahip anlatıcı, “anlattıkları kişiler, olaylar ve hareketler hakkında bilinmesi gereken her şeyi bilir [...] kişilerin duygu düşüncelerini ve motivasyon dünyalarına girip açıklama” (Huyugüzel, 2018: 72) yetkisine ve gücüne sahiptir.
2. Sınırlı bakış açısı: “Gözlemci bakış açısı” olarak da teori kitaplarında yerini alan bu bakış açısı, her şeyi bilen bakış açısına göre müdahale yetkisi elinden alınmış, geçmiş hakkında bilgisi sınırlı ve gelecek hakkında kehanetlerde bulunamayan, sadece kişilerin görebildiği davranışlarını, dışarıdan aktarabilen anlatıcının bakış açısıdır. Yine Sazyek’in (2015) çalışmasındaki temellendirmelerinden yola çıkarak, bu bakış açısı, “gözlemci figür anlatıcı”nın sahip olduğu bakış açısından farklıdır. Ona göre gözlemci figür anlatıcının bakış açısı, romanda yer alan bir kişinin bakış

¹ Bk. Sazyek (2015), *Roman Terimleri Sözlüğü*, ‘figür olmayan anlatıcı’ maddesi.

açısıdır. Gözlemci figürün bakış açısıyla anlatılan içerikleri, başkişi dışında bir kişi (karşıt figür/yardımcı figür veya başkişinin yakınında işlevsel bir figür) aktarır. Gözlemci bakış açısına göre, diğer kişilerle ve başkişi ile münasebet kurması ve bilgi alabilmesi noktasında, daha avantajlı bir bakış açısıdır. Çünkü “gözlemci bakış açısı” olup bitenleri “kurmaca içeriğin dışından” izler ve aktarır.

II. Birinci Şahıs Bakış Açısı: Bu bakış açısı ya başkişinin anlatıcı konumu kullanılarak ya da ikinci dereceden bir kişinin anlatıcı konumu kullanılarak roman içeriği aktarılır.

1. Başkişinin bakış açısı: Şerif Aktaş’ın (2005) “*kahraman anlatıcının bakış açısı*” olarak adlandırdığı, bu bakış açısı, romanda merkezi konumda bulunan başkişinin kendisini ve hikâyesini anlattığı bir bakış açısıdır. Yazarla roman arasındaki mesafenin en uzak olduğu bakış açısıdır. Ancak acemi okuyucu, kullandığı şahıs kipi itibarıyla anlatanı yazarla bir tutabilmektedir.
2. Gözlemci figürün bakış açısı: Yukarıda da açıldığı gibi, başkişinin etrafındaki bir anlatıcının konumuna sahip bakış açısıdır. Başkişinin hikâyesini gözlemci figürün imkânları oranında öğreniriz.

Bu gruplandırma dışında kalan “ikili bakış açısı” ve “çoğul bakış açısı”na da kısaca değinmekte fayda vardır. İnsan gerçeğini anlatmanın zorluğu, yeni anlatım yöntemlerini ve beraberinde yeni bakış açılarını getirmiştir (Tekin, 2017). İnsanı anlama ve anlamlandırma noktasında belki de bütün bilimlere tahtından eden psikolojideki yeni gelişmeler, roman sanatına birçok yeni tekniği hediye etmiştir. Romanın kurmaca dünyasının, bir tek anlatıcının bakış açısıyla aktarmanın yol açtığı “tekçi anlayış”, geleneksel-yansıtmacı, modernist ya da postmodernist anlayışla yazılmış romanlarda kullanılagelmiştir. Bununla beraber bu tekçiliği aşma yolundaki çabalar neticesinde, “bakış açısını ya iki merkez figür arasında (‘ikili bakış açısı’/duppolt optic) paylaşmak ya da ikiden fazla figür arasında dolaşıma sokmak (çoğul bakış açısı)” gibi uygulamaların doğmasına yol açmıştır (Sazyek, 2015).

İkili bakış açısı, roman içeriğinin, kişilerin aktarılmasında, Tanrısal bakış açısının yanında roman kişilerinden iki figüre ait bakış açısına da yer vererek açıklanabilecek bir bakış açısıdır. Çoğul bakış açısı ise yine Tanrısal bakış açısının merkezde yer aldığı romanlarda diğer bakış açılarını da devreye sokarak insan gerçeği, çeşitli açılardan anlatılmaya

çalışılmıştır (Tekin, 2017). Bu bakış açısında yazılan romanlarda içeriği aktarma işlevini üstlenen figür(ler)e ‘yansıtıcı merkez’ ya da ‘yansıtıcı bilinç’ denilmiştir (Sazyek, 2015).

Bu bakış açıları modern roman ile birlikte ortaya çıkmış yöntemelerdir. Tanrısal anlatıcı ve bakış açısının geriye çekilmeye başlandığı modern romanda, anlatıcı ve bakış açısı beşeri konuma indirilmiş ve insan gerçeği farklı perspektiflerden aktarılmaya çalışılmıştır. Bunun neticesi yeni anlatıcı tipleri ve bakış açılarına ihtiyaç duyulmuştur. Geleneksel-yansıtmacı roman ile modern roman arasındaki farkı, anlatıcının çeşitliği ve konumu ile bakış açısının çeşitliği noktasında değerlendirdiğimizde artık her şeye hâkim, Tanrısal konum yerine, yeryüzünde bir konuma sahip, bireyselleşmiş bir anlatıcı ve tekçi zihniyette bir anlatım yerine de birden çok anlatıcının kullanıldığı bir anlatımın hâkim olduğunu söyleyebiliriz.

1.2.6. Tematik Kurgu

“İzlek” terimiyle de karşılanan tem veya tema, hikâye, roman, tiyatro veya şiirde öne sürülen genel düşünce, inanç, yazarın nihai hedefi demektir. Eserdeki genel fikir ya da kavram, ana temadır. Eser, bir fikir veya inanç doğrultusunda okuru ikna etmek çabasında olabilir (Huyugüzel, 2018).

Geleneksel-yansıtmacı romandan modern romana, her eser bir tezi hedeflemese bile, “mutlaka okuyucuya vermek istediği bir mesaj” (Emre, 2006: 188) barındırır. Mehmet Tekin (2017: 198) de *Roman Sanatı* adlı eserinde, şu ifadelerle: “Bir roman ister bireysel konular, ister toplumsal sorunlar anlatsın, bir romancı açık veya gizli bazı felsefeler, düşünceler, hatta politikaya eserlerinde yer verebilir.” şeklindeki ifadeleriyle bu görüşü destekler. Bu mesaj kimi zaman yazar tarafından iyi gizlenmiş olabilir. Ama mutlaka, her eserin bir nihai hedefi vardır.

1.2.7. Dil ve Üslup

Roman dili, “romancının sanatkarca bir görüşle, kendine özgü bir biçimde, tamamiyle şahsî tasarrufuyla” meydana getirdiği dildir ve romanda, diğer sanatsal metinlerde farklı çağrışımlar ifade eden, estetik değeri yüksek, mecaz ve imgelerle dolu bir üst dil kullanılır (Çetin, 2017: 258).

Dil ve üslup ögesi de roman türünün geçirdiği değişime paralel olarak değişmiştir. Geleneksel-yansıtmacı romanın dil ve üslup anlayışı, bu anlayışın kullandığı anlatıcının üslubuyla koşuttur. Yani henüz, roman kişisi kendi dil özellikleriyle romanda boy

gösteremez. Bu sebeple romanda “dil, gerçek hayatta olduğu gibi renkli ve çoğul karakteriyle değil, tek boyutlu” (Tekin, 2017: 175) bir şekilde okuyucuya ulaşmaktadır. Realist akımın sanat eserini, örneksediği hayata yaklaştırma gayretleri neticesinde bu durum değişmeye başlamıştır.

Üslup (stil), genel itibariyle, “bir yazarın, ekolün, devrin, akımın veya türün dili farklı ve kendine özgü bir şekilde kullanma yolu” (Huyugüzel, 2018: 518) olarak tanımlanmıştır. Bu tanım üslubun genel ve dar çerçevede iki kullanımı olduğunu bize gösterir: Birincisi, genel anlamda üslup, “bir tür, devir, akım veya bölgede dilin kendine özgü olarak” kullanımı; dar anlamda üslup ise “bir yazara özgü olarak başka yazarlardan farklı dil kullanımını” ifade etmektedir (Huyugüzel, 2018: 518). Gürsel Aytaç (2016), bir yazarın üslubu değerlendirilirken evvela, onun çağında hâkim olan, yani yazarın da kuvvet aldığı ve kişisel marifetiyle ayrıldığı üslubu tespit etmekte fayda görmektedir.

Fransız bilim adamı Buffon’un meşhur ifadesiyle, üslubu insanın ne olduğudur, şeklindeki sözü, romantik akımla beraber yaygınlık kazanmıştır. Romantiklerden itibaren üslup genellikle sanatçının kendine özgü ifadesi olarak görülmüştür (Huyugüzel, 2018). Her yazar önce yetiştiği çevrenin dil ve üslup özelliklerine sahiptir, sonra varsa mensup olduğu akım veya ekolün üslubunu benimser, en sonunda kendi sesini eserine yansıtır.

1.3. Postmodernite-Postmodernizm

Mikhail Epstein, postmoderniteyi postmodernizmden ayırmış ve her ikisini de modernite ve modernizm kavramlarıyla karşılaştırarak açıklamıştır. Çalışmamızın “Modernite-Modernizm” başlıklı bölümünde, Epstein’in bu kavramlarla ilgili görüşlerine yer vermiştik. Bu bölümde de postmodernite ve postmodernizm kavramlarını, Mikhail Epstein’in ve diğer araştırmacıların düşüncelerinden yola çıkarak açıklamaya çalışacağız.

Mikhail Epstein postmoderniteyi, durum ve yaklaşım olarak modernitenin ortaya çıkardığı hümanizm, bireysellik ve biçimsel liberalizmin sonu olarak değerlendirir ve evrensel insan kavramını, birey merkezli düşünceyi silen ve merkezi belirli olmayan, devingen söylemleri ve dünya görüşlerini benimsediğini belirtir (Epstein, 1999’dan Aktaran Doltaş, 2003). Hasan Bülent Kahraman (2004), postmodernite kavramının iki farklı anlayışa göre değerlendirildiğini ifade eder. İlkini moderniteye karşı geliştirilmiş bir eleştiri olduğu; ikinci değerlendirme ise moderniteden radikal bir ayrışmadığı, ondan türemiş bir

dönüşüm, onun özel bir durumu olduğu şeklindedir. Fakat moderniteye karşı bir söylem ve tavır geliştirdiği, onun birikimine eleştirel yaklaşım getirdiği yadsınamaz bir gerçektir. Kahraman (2004) ayrıca aynı çalışmada, postmodernitenin sanatsal düzlemde değerlendirilmesi gerektiğini, çünkü sanatın başlı başına bir yaratım olduğu kadar arka planında bir dönemi ve düşünme sistematiğini barındırdığını söyler. Bu sebeple sanatsal tepki, eğer doğru analiz edilirse siyasetin verdiği ipuçlarından daha önemli ipuçları elde edilebileceği fikrini taşır. İsmet Emre (2006: 30), *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı çalışmasında, postmodernite kavramının, “postmodern düşüncenin henüz ‘izm’e dönüşmediği, ancak modern düşüncenin bunalımlarının, açmazlarının, dolayısıyla, bir anlamda kendi içindeki çelişkilerinin müphemlikten arınarak daha da belirginleştiği, ona kafa tuttuğu hâlde bir perspektif kazanamadığı bir geçiş süreci”ni işaret ettiğini belirtir. Emre (2006), ayrıca postmoderniteyi, modern aşama içinde bir geçiş dönemi, ideolojik bütünlük oluşturulmadan önceki aşama olarak değerlendirmektedir.

Postmodernizm kavramına geldiğimizde, artık modernizmin kendisini temellendirdiği bütün değerlerin sorunsallaştırıldığı görülür. Bu sebepten postmodernizmi kavramanın ön koşulu, modernizmi kavramaktan geçmektedir. Postmodernizm sözcüğü, “post”, “modern” ve “izm” olmak üzere üç parçadan müteşekkildir. Modern sözcüğü, çalışmamızın başında da ifade edildiği üzere, “olmakta olan”, “yaşanan” ve “şimdi gerçekleşen” gibi anlamlara gelmektedir. Yine yukarda belirtildiği üzere, “izm” takısı, eklendiği kavramın ideolojik bir akım ve bir fikir hareketi olduğuna işaret eder. “Post” öneki ise “-den kaynaklanan”, “-den devam eden ama ondan ayrılan” gibi anlamlarına gelir (Menteşe, 1995). Buna göre Mentese, postmodernizmin, modernizmden esinlenen ama ondan farklılık gösteren bir akım olduğunu belirtir. Buna karşın, Doltaş (2003) da çalışmasında, postmodernizmin, modernizmin iç dinamiklerinden kaynaklanan bir kriz ve yeni öncü bir akım olarak değerlendirilmesine karşı çıkar ve iki akım arasındaki görüş farklarının derinliği nedeniyle, postmodernizmin modernizmin bir uzantısı olamayacağını belirtir.

Postmodernizmin ortaya çıkışına, eleştirisine, tanım(sızlığı)na, kapsamına ve tarihsel sınırlarına geçmeden önce, postmodernizmi ortaya çıkaran sebeplere değinmekte fayda görüyoruz. Nazi rejimi ve onun muadili tutucu rejimlerin ortaya koydukları büyük kıyımlar, dünyanın yaşadığı ikinci büyük savaşın açtığı derin yaralar, soğuk savaş sonrası büyük devletlerin elde ettikleri silah gücü neticesinde, toptan imha ihtimalinin yarattığı korku, Batı medeniyetinin modernizmle geldiği noktada hedefinden sapmış olması ve yeni

bilimsel gelişmelerin pozitivist akılcı bilimlerinin tartışılmaz doğrularını tartışılır kılması gibi nedenler postmodernizmin kendine mecra bulmasını sağlamıştır. Modernizmde oluşan bu çatlaklardan, postmodernizm nüfuz etmeye başlar. Mehmet Küçük (2011: 67-71), *Modernite versus Postmodernite* adlı derleme çalışmasının sunuş bölümünde, postmodernizme zemin hazırlayan siyasal, ekonomik ve toplumsal ortamı şu şekilde anlatır:

“[B]ir zamanlar eleştiri çağının son nefesini verdiği ve tükendiği izlenimi yarattığı bir dönemde eleştiri bayrağını tekrar yükselten ve Aydınlanmanın en önemli varislerinden biri olan Marksizmin bir devlet ideolojisine dönüştürülerek kullanıldığı sosyalizmin çöküşü, Sol politikalara duyulan inancı ve güveni büyük ölçüde tahrip etmiştir. 20. yüzyılın başlarından bu yana modernizmin devrimci ütopyayla olan bağlantısı ve iki kutuplu dünyanın çöküşüyle ortaya çıkan boşluk göz önünde tutulduğunda, bu noktanın postmodernizm tartışmaları açısından taşıdığı önem kolayca görülecektir. Bu inanç tahribatına paralel olarak yeni-liberal söylemin cepheden başlattığı saldırının da etkisiyle, serbest piyasanın halkın büyük bir kesimini içine ittiği ekonomik belirsizlik ortamının bir çaresi olarak sunulan toplumsal planlamaya ya da ekonomideki devletçi uygulamalara da duyulan güven de yok olmuştur. [...] 19. yüzyıldan devralınan iki kutuplu sınıfsal yapının gevşemesi, toplumsal sınıfların hem ekonomik hem de kültürel düzlemde çözülüp dağılması ve parçalanması sonucunu doğurmuştur. [Bütün bu gelişmelerden sonra], modern politikanın krizi baş göstermiştir. [...] Nükleer silahlanma karşıtı hareketler, feminist talepleri, ekolojiyi sorunsallaştıran hareketleri [...] parlamenter politikayı krize iten eylemler olarak görmek mümkün. Çünkü özellikle feminist hareket toplumsal cinsiyet, öznellik ve dışavurum konularını soruşturma tarzına getirdiği farklılıkla, politikayı toplumsalın belirli bir bölgesi olmaktan çıkartarak gündelik hayatın akıp gittiği kamusal alan ve özel alan kurumlarına içkin hale getirmiş ve [...] modernliğin iki kutuplu karşıtlıklarının sorgulanmasında önemli bir rol oynamıştır.”

Küçük (2011) ayrıca, ekonomik küreselleşme ve kitle iletişim teknolojilerindeki ilerlemeler sayesinde, kültürel farklılıkları törpüleyen, benzer karakter ve yapıya sahip dünya vatandaşlığına doğru gidildiğini ileri sürer, bu nedenle değişmez sanılan kimlikler zorlanmakta, ulusal sınırlar silikleşmektedir. Modernizmin akılcı, pozitivist ideolojisinin merkeze oturttuğu insanın, aklıyla bütün geleceğe hâkim olabileceğine inanılıyordu. Ancak işin sonunda, “toplumsal ilerleme anlayışının bağrında yatan bilimciliğin teknoloji ve toplumsal örgütlenme çerçevesinde ürettiği sonuçların, insanın, dünyanın merkezinde taht kuran bir efendi olmak şöyle dursun, Weber’in terimleriyle söylenecek olursa, kendi inşa ettiği bir kafeste sıkışıp kalmasına yol açacağı”nı (Küçük, 2011: 74-75) birçok düşünür öngörmüştür. Nitekim modernizmin tahtında sıkışan insan, “modernliğin büyüünün bozulduğunu” (Özyurt, 2018: 14) düşünmüş ve yeni yollar ve hamlelerin eşiğine gelip dayanmıştır.

Postmodernizm kavramının ortaya çıkışı konusunda, Best ve Kellner (2011), *Postmodern Teori* adlı çalışmalarının, “Postmodernin Arkeolojisi” başlıklı bölümünde, postmodernizm kavramının tarihsel süreç içerisinde ilk ve sonraki kullanımları ve kullanıldığı bağlamaları

göstermişlerdir. Bu çalışmaya göre, kavramı ilk kez, “İngiliz ressam John Watkins Chapman, 1870 yılı civarında, Fransız izlenimci resminden daha modern ve avangard olduğu iddia edilen resim türünü tarif etmek” (2011: 19) için kullanmıştır. Kavram, edebiyat metinleriyle ilgili olarak ilk defa 1934’te, İspanya’da yayımlanan Federico Oniz’in *İspanyol ve Hispanik Amerikan Şiir Antolojisi* adlı kitapta kullanılır (Doltaş, 2003). Kavram bilinçli ve bugünkü anlamına yakın olarak, “İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, modern çağdan bir “postmodern kopuş nosyonu” olarak İngiliz Tarihçi Arnold Toynbee’nin *A Study of History* (1947) adlı eserinde kullanılmıştır. Buna göre, Batı uygarlığı 1875’lerden itibaren Toynbee’nin “post-modern çağ” olarak isimlendirdiği yeni bir döneme girmiştir (Best & Kellner, 2011). Postmodern kavramı, 1940 ve 1950’li yıllarda, yeni mimari veya şiir biçimlerini betimlemek üzere kullanılmış, ancak 1960 ve 1970’li yıllara dek kavram, kültür teorisi alanında modernizmden sonra gelen veya modernizme karşı çıkan eserleri tanımlamak için kullanılmıştır (Best & Kellner, 2011).

Postmodernizmin de modernizm gibi tarihsel sınırlılığı ve kapsamı hep tartışma konusu olmuştur. Hâlâ, belki de akımın tanımlara ve sınırlara olan tavrı nedeniyle, herkes tarafından kabul gören bir tanımı ve yine kabul görmüş tarihsel sınırı belirlenememiştir. Postmodernizm, çok tartışılan, karmaşık ve üzerinde ortak bir görüş oluşmamış bir kavramdır. Yıldız Ecevit (2001: 62), *Türk Edebiyatında Postmodernist Açılımlar* adlı çalışmasında, akımın mahiyetini şu şekilde açıklar: “[A]ltmışlı yıllar ve sonlarında Derrida, Foucault, Barthes, Lacan, Levi-Strauss, Lyotard ve Baudrillard çeşitli kültürel/bilimsel alanları postmodern bir bakış açısında ele alırlar; ortak noktaları, doğmaların/ideolojilerin/normların dışında bir yaşam görüşünü dile getirmeleridir. Meta-anlatıların sarsılmaz/bütüncül anlam görüşlerinin sonudur bu.” Ülkü Eliuz (2016), mimari, politika ve edebiyat gibi pek çok alanda etkili olan postmodernizmin; bir düşünce okulu, belirli bir amaç ve bakış açısına sahip bir entelektüel hareket ve tek bir hâkim kuramsal açıklayıcısı veya sözcüsünün olmadığını belirtir. Ona göre, “felsefeden kültürel araştırmalara, coğrafyadan sanat tarihine birçok disipline uyarlanan postmodernizmin, her alanda kendine özgü ve çoğu zaman birbiriyle uyuşmayacak bir şekilde tanımlan”dığını (2016: 45-46) belirtmektedir. Dilek Doltaş (2013), postmodernizmin 1960’ların sonunda Fransa’da yaygınlaşmaya başladığını ve akılcı modernist Batı düşüncesini temelden sarstığını, onun hakikate ve insana olan itimadını sorguladığını, daha sonra 1970’lerden itibaren ABD’de ağırlık kazandığını, 1980’lerde ise İngiltere ve Almanya da dâhil hemen

tüm Avrupa’da ve dünyanın birçok ülkesinde kabul gördüğünü ve genel olarak yirminci yüzyılın ikinci yarısında artık çok değişik alanlarda etkin olmaya başladığını belirtir. İsmet Emre (2016: 34) postmodernizmi; “modernitenin pratiklerinin modern teorinin düşlediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığı, kendini dönüştürüp yeni bir dönemi başlattığı sürece verilen bir ad” olarak ifade eder. Oldukça geniş kapsamlı bir hareket olan postmodernizm öncelikle mimaride ortaya çıkmış ve şimdi hemen hemen her alanda söz sahibi bir akım haline gelmiştir.

Postmodernizm, modernizmin tapınma figürü haline getirdiği pozitivizmi ve onun toplum mühendisliğiyle bir gelecek ütopyası oluşturma isteğini eleştirmiştir (Kahraman, 2004). Kahraman’a (2004) göre, postmodernizm modernizmi eleştirmekle kalmamış, bugün evrensel ve toplumsal olarak yaşanan tüm sıkıntılardan, modernizmin ütopya kaygılarını sorumlu tutarak, sorunların kaynağını işaret etmiştir. Postmodernizm, modernizmin akılcılık temelli gerekircilik (determinizm) anlayışına, mutlak kimlik tanımlarına, sistematize edilmiş tutucu ideolojilere, seçkin yüksek kültür egemenliğine tepki gösteren, modernizm karşıtı bir fikir akımıdır. Madan Sarup (2004: 188) çalışmasında, postmodernizmin en ünlü filozoflarında Jean-François Lyotard’ın *Postmodern Durum* adlı ünlü kitabında:

“[M]odern çağın meşrulaştırıcı söylemlerine (“büyük anlatılar”a); bilim aracılığıyla insanın ilerlemeci özgürleşime ulaşabileceği ve evrensel olarak geliştirilmiş geçerli bilgiyi öğretebilmek için gereksinim duyulan birliği insanlığa felsefenin sağlayabileceği düşüncesine kesin bir dille saldır[dığını,] [p]ostmodern kuramın bu anlamda evrensel bilginin ve temeldenciliğin eleştirisiyle tanımlanır hale geldi[diğini], Lyotard’ın ortada tek bir us değil çeşitli uslar olmasında ötürü artık bütünleştirici bir us hakkında konuşamayacağımızı savun[duğunu]”

belirtir.

Lyotard, ileri sürdüğü bu düşüncelerinde, modernizmin “büyük anlatı” dediği kesin ve doğru çözümler sunan ideolojilerine, evrensel bilgi ve topyekûn ilerleme anlayışına karşı çıkmıştır.

Yıldız Ecevit’e (2001) göre postmodernizm, bütün değerlerin bir öncelik sırası olmaksızın bir arada varlık göstermesi, şimdiye değin görülmedik ölçüde geniş kapsamlı bir demokrasi fikriyle, modernist değer hiyerarşisinin her daim ikinci plana attığı düşüncelerin/grupların hiçbir aşağılık duygusuna kapılmadan modernin seçkin diye nitelendirdikleriyle yan yana yer aldığı bir ortam yaratmak ister.

Postmodernizmin roman sanatındaki etkilerine ve yansımalarına geçmeden önce, genel bir çerçevesini çizdiğimiz postmodernizmin, Türk toplumunda nasıl karşılandığına da değinmek gerekir. Bu bağlamda, İsmet Emre'nin bir soruşturmaya verdiği cevapta ifade ettiği düşüncelerin postmodernizmin Türk toplumu ile temasını anlamamız bakımından önemli olduğunu düşünmekteyiz. Emre (2018: 622), Batı medeniyetinde ortaya çıkan bu akımının Türkiye'de ortaya çıkışının eşyanın tabiatına uygun bir şekilde, olağan seyrinde gelişmediğini belirtir: "Türk toplumu geniş ve rahat bir diyalektiğin sonucu olarak, kendi iç dinamiklerinin ortaya çıkardığı bir durumun zorlamasının gereği postmodernizmle karşılaşmamıştır. Postmodern durum geldiğinde zaten onu bekliyor değildik." Modern süreçte de aynı hâl içinde bulunan Türk toplumunun yaşadığı "postmodern durum" toplumsal şartların zorlamasıyla kendiliğinden bir süreçte yaşanmamıştır. Bu yüzden bizde; politik, ekonomik, toplumsal ve sanatsal faaliyetlerde modernlik özellikleriyle postmodernlik etkiler iç içedir.

Bütün bu açıklamalardan sonra postmodern kuramın genel itibariyle kabul görmüş özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Postmodernizm, modernizmin dünya algısını sorunsallaştırmış ve modernizmin kategorize edip sınırlandırdığı yaşam alanını, çoğulculuk anlayışı gereği farklı seslere de açmayı amaçlamıştır.
2. Postmodernizm kesin ve değişmez gerçeklere karşı çıkar.
3. Postmodernizm, modernist seçkinci anlayışa tepkidir. Bunun yansıması olarak sanatta 'pop-art' ile yüksek sanat aynı düzeyde kabul edilir.
4. Postmodernizm belirsizlik ve karmaşa üzerine kuruludur.
5. Geçmiş ve gelenekle bağın parodi ve ironi yöntemleriyle devam ettirilmesi amaçlanır.
6. Postmodern düşünce ve sanat anlayışı meta-anlatıları, büyük düşünceleri, ironik ve parodik bir tavırla yıkmaya çalışır.

1.4. Romanda Postmodern Unsurlar

Postmodernizm sanatsal alanda önce mimaride ortaya çıkmış, daha sonra edebiyatta ve diğer sanat dallarında egemen sanat anlayışı hâline gelmiştir. Bir sanat akımı olarak postmodernizm, modern sanat ve estetik anlayışına köklü bir karşıtlığı işaret eder, bunun

yanında sanat eserinde parodi, pastiş, yineleme, büyümlü gerçeklik gibi yöntemlerle varoluşsal kaygının insan yaşamındaki yerini ortaya koyan bir sanat akımıdır.

“Pop-art”, 1960’larda yaygınlaşmaya başlamış ve modernizmin on dokuzuncu yüzyılın sonlarından yirminci yüzyılın ortalarına kadar hüküm süren ve sanatta “biricik”liği önceleyen, seçkin estetik anlayışına karşı çıkmıştır. Klasik ve modern sanatın güdümlü, mesaj kaygılı sanatına karşı pop-art, “her şeye gider” tavrıyla mesaj kaygısı gütmeyen her şeyi konu olarak seçmiştir. Bu nedenle postmodern sanatın herhangi bir mesaj kaygısı, anlam iletişi veya toplum nizamı meselesi yoktur. Bunun yanında postmodern sanatta: “vurgunun içerikten biçime ya da biçime kayışı, gerçekliğin imgelere dönüşümü, zamanın kesintisiz bir şimdiler içinde parçalanması. [Ayrıca postmodern sanatta,] seçmecilik, düşünömsellik, öz göndergelik, aktararak söyleme, alıntılama, yapıntı, rastlantısallık, anarşi, parçalılık, pastiş ve benzeme” (Sarup, 2004: 189) gibi özellikler de bulunmaktadır.

Yirmi birinci yüzyılın başında, edebiyat metinlerinde, modern sürecin bazı aşınmalara uğradığı gözlemlenmiştir. Büyük, zirve, klasik metinlerin yerine “daha yerel, daha küçük, daha tekil metinler” (Emre, 2006: 80) almaya başlamıştır. Bu yeni metinlerin, “pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlaki hor görme, ticarilik ve kimi örneklerde dobra bir nihilizm [...] modernist hareketin politik avangardı olumsuzlama ve muhalefeti selamlama” (Emre, 2006: 81) gibi özellikleri dikkat çekmektedir.

Edebiyat eserlerinden; şiir, öykü ve tiyatroya postmodernizmin belli bir etki yaptığı yadsınamaz bir gerçek, ancak bu akımın en çok kendini ifade olanağı bulduğu tür, şüphesiz roman sanatı olmuştur. Romanın deneysel kurgulara imkân tanıyacak uzunlukta bir tür olması, bunda önemli bir etkidir. İsmet Emre (2006: 87), postmodernizmin romana etkisini şu şekilde dile getirir: “romanın isim değişikliğinden tutun da, önce metin, ardından anlatı olarak karşılanmaya başlanmıştır, kurguladığı mantığa, genel anlayışa kadar, hatta dil ve üsluptaki ciddi değişikliğe kadar her birimini etkilemiştir.” Hatta Emre, postmodern edebiyat deyince akla hemen romanın geldiğini belirtmektedir.

Postmodern anlatıların kabul görmüş bazı özelliklerini toparlayacak olursak:

1. Postmodern anlatı, okurdan metni yaratma sürecine etkin olarak katılmasını ve anlatılanların dil vasıtasıyla oluşturulmuş hayaller ve kurmacalar olduğunu, bilmesini bekler. Bu nedenle postmodern anlayışı benimseyen metinlerde, neyin gerçek neyin hayal ürünü olduğu tam manasıyla kavranamaz.

2. Postmodern anlatılar okurun doldurması için bırakılmış boşluklarla doludur. Bu boşluklar, postmodern anlatıları, farklı okumalara ve çok anlamlılığa açık hâle getirmiştir.
3. Postmodern anlatı, geleneksel yerleşik olanı parodi, pastiş ve ironi gibi yöntemleri kullanarak yıkmak ister.
4. Postmodern anlatı, yaratım sürecine (üstkurmaca) odaklanılmasını okuyucudan bekler.
5. Postmodern anlatıların üstkurmacadan sonra en dikkat çeken özelliği “metinlerarası (intertextuality)” yöntemlere başvurmalarıdır.
6. Postmodern anlatılar, metinlerarası uygulamalar sayesinde, geleneksel-yansıtmacı anlayışın ve modern estetik anlayışın ürünleri olan eserleri bozarak, gülünç hâle getirir ve onları yıkmayı hedeflerler.
7. Postmodern anlatı; gerçek-kurgu, kutsal-sıradan, ahlaki-gayri ahlaki vb. çelişkili, ikircikli görüşlere kucak açmış, bu sayede “çok sesli” bir görüntü çizmiştir.
8. Çoğulcu anlayış nedeniyle, anlatıcı ve bakış açılarında çeşitlilik, zaman, mekân ve kişi öğelerinde karmaşa gibi sebeplerle postmodern anlatılar, özetlenmesi ve olay örgüsünün akılda tutulması zor metinlerdir.
9. Postmodern anlatı, tarihi olaylara ve kişilere ilgi duymuş ancak bu ilgi, büyük tarihi olayları ve kişileri anlatıp yüceltmekten çok, tarihseli “şimdi”yi anlatmak için araçsallaştırmak ve tarihi yeniden yaratmaktır.
10. Postmodernizmin akla ve bilme karşı olan tutumu nedeniyle, postmodern anlatı fantastiği öne çıkarmıştır.
11. Modern estetik anlayışının seçkinci tutumunu eleştiren postmodern sanat, anlatılarda her tür okurun ilgisini canlı tutmak için sürükleyici polisiyeden yararlanmıştır.

1980’lerden itibaren Türk edebiyatında, iyiden iyiye etkisini gösteren postmodern etki, modernizmi henüz sindirmemiş Türk romanında, özellikle 1980 öncesinde yazılmış romanlarda, modern öğelerle birlikte kendini göstermiştir. Bu nedenle postmodern olarak değerlendirilen birçok roman, bunlara O. Pamuk’un bazı romanları da dâhil, hem modern hem de postmodern unsurları bünyelerinde barındırmaktadır.

Postmodern anlatılar, “geleneksel ve gerçekçi yazın türünün titizlikle üstünde durduğu yazınsal özelliklerden; olayların zaman ve mekân tanımlamalarının yapılmasından, olaylar

arasında neden sonuç ilişkilerinin kurulmasından ve karakterlerin kişiliklerinin betimlenmesinden” (Doltaş, 2003: 101-102) uzaklaşmışlardır. Geleneksel-yansıtmacı roman ve nispeten modern romanın bazı örneklerinde izlenebilen zamansal çizgi, tutarlı ve mantıklı mekân tasvirleri, takip edilebilen olay örgüsü, kişiler ve bakış açısı gibi roman öğeleri postmodern anlatıda bilinen bütün özelliklerinden farklı bir görüntüyle karşımıza çıkarlar:

1.4.1. Postmodern Anlatıda Olay Örgüsü

Postmodern anlatılarda olay örgüsü, geleneksel-yansıtmacı roman ve modern romanlarda olduğu gibi neden-sonuç düzlemine oturtulmuş, belli bir sıra takip eden olay örgülerine sahip değildir. Postmodern anlatılarda; irrasyonel, birbirinden kopuk, karmaşık ve hatta neredeyse yokmuşçasına bir olay örgüsüyle karşılaşırız. İsmet Emre (2006), bir metnin modern roman mı yoksa postmodern anlatı mı olduğunu anlamak için okunduktan sonra akılda olay örgüsü kalıp kalmamasına bile bakılabileceğini belirtmektedir. Postmodern anlatıların olay örgüleri kuralsız, karmaşık, nedensellik ilkesi kırılmış, iç içe geçmiş ve bilinçli bırakılmış boşluklara dolu bir görünüm arz eder.

1.4.2. Postmodern Anlatıda Zaman Kurgusu

Gerçeğin tam anlamıyla bilebileceğine olan inancın sarsılmasına paralel olarak zaman algısı, süreç olmaktan çıkarak bireyi meydana getiren yapının adı olur. Postmodern anlatıda zaman, takvimsel değildir. Kişinin içinde bulunduğu ruhsal durum ile aynı formda, sıçrayarak ilerler veya geriye döner.

Geleneksel yansıtmacı romanda zaman kavramı insanın koyduğu sistem dâhilinde bölünebilir ve bilinebilir durumdaydı. Takvim yaprakları hep ileriye doğruydı. Bu ardışık düzen postmodern anlatılarda bozulur ve zaman dairesel bir uzam halini alır.

1.4.3. Postmodern Anlatıda Mekân Kurgusu

Geleneksel romanda da modern romanda da hikâyeye gerçeklik hissi vermek için mekân unsurunun tasvirine önem verilmiştir. Hatta realist romancılar mekânı, bütün ayrıntıları ile çizmek için sayfalar süren tasvirler yapmışlardır. Postmodern anlatılarda önceki romanlarda olduğu gibi olmasa da bir mekân unsurundan söz etmek mümkündür. Tabii bu mekânlar realist romandaki gibi uzun uzun tasvirlerle anlatılabilecek somut ve belirli

mekânlar değildir. Çoğu zaman bu mekânlar, sembolik anlamlarla donatılmış mekânlardır. Görüldüğü üzere postmodern anlatıda, düzenli, anlamlı bir mekân anlayışından söz edilemez. Modern disiplinin kuralları çerçevesinde kişiler, mutlak bir mekânda var olurlar (Koçakoğlu, 2012). Modernizmin kıskacında birey, karanlık, boğucu, sıkıntı verici mekânlara maruz kalır (Emre, 2006). Postmodern anlatı bu mekânlarda sıkışmış özneyi, fantastik düşlerle ve parçalı mekânlarla buluşturur.

Ülkü Eliuz (2016: 104-105) çalışmasında postmodern anlatıdaki mekân unsurunu, “kendilik bilinci kazandıran yaratıcı ve diriltici göndermeleri ile bireyi kuran, tamamlayan bir norm karakter işlevi ve kurumsal bir yorum [...] [m]ekân, zaman ve hareket ile sınırları belirlenen, içinde bireye ait değer sistemlerini barındıran ve sosyal yapıyı şekillendiren bir mekanizma” olarak değerlendirir.

1.4.4. Postmodern Anlatıda Kişiler

Postmodern anlatılarda, özellikle, bireyin ortadan kalkması sonucu, modern metinlerden farklı bir kişiler kadrosu ile karşılaşırız. Postmodernistler, kahraman merkezli olay örgüsü anlayışını yok ettikleri için, kişiler kadrosunda yer alan bireyler artık normalden uzaklaşmış, modern mantık ve anlayışa göre anormal “özne”lerdir. Postmodern anlatılarda, idealize edilmiş, çelişkisiz, hareketleri önceden tahmin edilebilecek birey anlayışının yerine; karmaşa ve çelişkili durumları barındıran zamana ve yere göre tepkileri değişen özne kavramı hâkimdir. (Emre, 2006). Postmodern anlatılarda merkezi bir kahraman figür bulunmaz. Postmodern anlatı üzerinde sadece piyonların yer aldığı bir satranç tahtasına benzetilebilir. Elbette, bazı piyonlar diğerlerinden daha fazla hareket edip aktif olabilir ancak en nihayetinde hepsi piyondur (Özot, 2014).

Postmodern anlatının başkişisi ne yansıtmacı romandaki tipik ya da karakteristik özellikler barındıran ideal kahraman ne de modern romandaki kendi ben’ine çekilen bireydir. O, şahit olduklarını üstkurmaca ya da metinlerarasılık yöntemlerle sadece nakleden, sergileyen bir figürdür artık. Bütün sanal gerçekliğin kuralları ve koşulları dâhilinde başlıca görevi, içeriği okuyucuya aktarmaktan ibaret olan başkişi, böylelikle ‘antikarakter’ adını alır (Sazyek, 2015).

1.4.5. Postmodern Anlatıda Bakış Açısı/Anlatıcı

Postmodern anlatılarda, romanın diğer unsurlarında olduğu bakış açısında da farklı bir anlayış dikkat çekmektedir. Bu anlatılarda, çoğul bakış açıları gözlenir. Hatta bazen roman kişileri kadar bakış açıları ve anlatıcı figür bulunmaktadır. Bu sayede postmodern anlatılar “çok sesli” bir yapıya kavuşur.

1.4.6. Postmodern Anlatıda Tematik Kurgu

Modern romanların okuyucuya, mesaj verme kaygıları vardır. Ancak, postmodern anlatılar, buna gerek olmadığını çünkü inanılması ve kabul edilmesi gereken bir gerçeğin olmadığını düşünürler (Emre, 2006). Modern romanın hakikate dayalı iyi-kötü teması, postmodern anlatılarda tamamen kaotik bir görüntü içindedir. Yani bir olay veya kişi aynı anda hem iyi hem de kötü olabilir. Zaten postmodern anlatılarda iyiyi veya kötüyü tespit edip hakkını vermek gibi durum söz konusu değildir. Postmodern yazar sadece ortaya koyar. Yorum okuyucuya bırakılır (Koçakoğlu, 2012).

1.4.7. Postmodern Anlatıda Dil ve Üslup

Geleneksel ve modern romanın her ögesini ucundan kıyısından tutup sündürüp kendi bünyesinde eriten ve artık tanınmaz hale getiren postmodern anlatıların en çok önem verdiği unsur, dildir. Çünkü postmodern anlatı, “belirsizlik, çoğulculuk, tutarsızlık, görecelik ve müphemlik gibi unsurları” (Koçakoğlu, 2012: 140) dil sayesinde gerçekleştirir. İsmet Emre (2006: 10), çalışmasında postmodernistlerin dili bu kadar ciddiye almalarını ve dili bir mesele olarak görmelerini açıklarken postmodern düşüncenin dil tutumu hakkında, “modern düşüncenin ürettiği ve her yazarın kendine özgü dili olma durumunu da ortadan kaldırarak her anlatı için yeni dil kullanımlarını [...] meydana getirmiştir. Bu da her hangi bir anlatının sayısız okumasının önünü açacak ve her okuyucuyu aynı zamanda yazar konumuna yükseltecek”tir, şeklindeki görüşlerini dile getirir. Modernliğin sistematize edip ihtisas alanına çevirdiği dil, postmodernin elinde kurallardan arındırılan bir anlaşma aracı olması dışında, karmaşık bir zemine çekilir. Dile karşı bu tutumun nedeni, “modernizme karşı yürütülen anti-modernist” (Emre, 2006: 111) duruşunun bir gereği olarak görülür.

Postmodern anlatıda dil ile ilgili değinilmesi gereken bir nokta da yazım ve noktalama sapmalarıdır (Özot, 2014). Bütün sınırlayıcı kurallara başkaldıran postmodernistler, bu

noktada, gramer kurallarıyla birlikte, yazım ve noktalamadan da geri durmamışlardır. Bunun yanında bugün kullanımdan düşen dil öğeleri ile anlatılarını yaratmakta, bazen anlatının önemli bir bölümü bu arkaik dil unsurlarıyla meydana getirmektedirler.

Üslup konusunda genel geçer yapıyı kırmayı hedefleyen postmodern yazarın, genel itibariyle yalın bir üslup tercih ettiği söylenebilir (Özot, 2014). Üslup bir devrin, yazarın ayırt edici özelliği olduğunu belirtmiştik, postmodern anlayışının birey kavramında yaptığı aşındırma, bireysel üslupların da yıkılmasını sağlamıştır. Birçok üslubu aynı metninde kullanan postmodernistlerin en çok itibar ettikleri dil ve üslup araçları hiç şüphesiz: parodi, pastiş ve ironidir.

1.4.8. Üstkurmaca (Metafiction)

Üstkurmacanın (metafiction), postmodern felsefeyle ortaya çıkmış bir teknik olmadığı, birçok araştırmacı tarafından belirtilmiştir (Şaban, 2014). Ancak kavram genellikle, yazma eylemini varoluşsal bir sorun olarak algılayan postmodern anlatının temel özelliklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Çetindaş, 2018). Kökeni antik dönem tiyatrolarındaki “parabasis”²lere kadar uzan kavramın yapısına odaklandığımızda, “üst(meta)” ve “kurgu(fiction)” bölümlerinden oluştuğunu görürüz. Aytaç Ören (2016: 101) çalışmasında üstkurmacayla ilgili, “kökün (*kurgu*) önek alışı (*üst*) öncelikle bu kavram (*kurgu*) içinde oluşmuş bir anlam durumunu haber ver”diğini belirtir ve kurgu kavramını “gerçek oluşun aksine uydurulmuş veya hayal edilmiş bir anlatı formu için kullanılan” olarak tanımlar. Aytaç Ören (2016), teriminin ilk defa, Amerikalı romancı William H. Gass’ın 1970 yılındaki bir makalesinde kullandığını belirtir.

Jale Parla (2016: 142-143) ise bir yazısında üstkurmaca anlatılarla:

“kurguyla gerçek arasındaki bağı modernist ya da post-modernist bağlamda sorunsallaştıran, yazarın otoritesini sorgulatmak için anlatıcıyı kılıktan kılığa sokan, gerçekçi anlatım yerine Baudriallard’ın “hiper-gerçeklik” diye tanımladığı sürrealist, fantastik, ya da büyülü gerçeklik teknikleri benimseyen, nedensellikle oynayarak düşünle uyanıklık arasındaki sınırları bulandıran, gene nedenselliğin bozulması uğruna grotesk ve düşsel dönüşümlere yer açan; zaman-mekân olasılıklarını hiçleyen, referans çerçevelerinin nesnel dünya değil yazı olduğunu savunan, anlamın sınırlarının bu çerçevelerle ve keyfi olarak belirlendiğini ileri süre, kısaca her şeyin mümkün olduğu bir evren yaratan, oyunbaz anlatıları”

² Antik Yunan komedyasında oyuncuların maskelerini çıkarıp seyircilerle tartıştıkları ve yazarın sözcülüğünü yaptıkları bölüm (Büyük Türkçe Sözlük, 1983).

kastettiğini belirtmektedir.

Kurgusal bir tür olan roman sanatının başlangıcından itibaren, gerçekliği algılayışından adlandırılışına kadar önemli değişimler meydana gelmiştir. Ancak bütün geçirdiği değişimlere rağmen romanın kurgu temelli bir tür olduğu, temel özelliği olarak kalmıştır.

Üstkurmaca kavramı, romanın bu kurgusal özelliği üzerinden kendini ifade eder. Kurgunun kendine dönüklüğünü ortaya koyar. Kurgunun sorun olarak görüldüğü üstkurmacada “gerçeklik” algısındaki değişim önemlidir. Yıldız Ecevit (2013) *Kurmaca Bir Dünyadan* adlı çalışmasında, roman sanatın kurgusal gerçeklik algısın geleneksel-yansıtmacı estetikte, maddeci felsefe üzerinden; gerçeğin, maddesel bir evrenle sınırlı görüldüğünü bu nedenle, metinlerde somut yaşamın birebir yansıtılmasından yana tavır alındığını belirtir. Romantik estetik anlayış, duyuların, sezgilerin, bilinçaltının da gerçeğe yaptığı etkiyi önceler. Yirminci yüzyılın ilk yarısındaki modernist edebiyatta yazar, daha çok ‘gerçek yitimi’yle karşı karşıyadır. Tüm değer ölçütlerinin alt üst olduğu bir çağda, fizik ötesi duyuyu yitirmiş, değişen dünyayı anlamakta zorlanır durumdadır. Modernist estetik gerçeğin ‘görece’ olduğunu söylemektedir. Aynı yüzyılın ikinci yarısındaki estetik anlayışı, dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, ‘kendini’ anlatmak ister. Anlatı metinlerinde yazar-anlatıcı, okunan metnin nasıl kurgulandığını anlatmaktadır. Okurla kurgusal problemleri tartışmaktadır. Bu estetik anlayışta yazar-anlatıcı sadece kurgulamıyordur, o metni nasıl kurguladığını metnin malzemesi olarak ele almaktadır. Bu yaygın söyleyişle “kurmacanın kurmacası” (Ecevit, 2013, s. 48) demektir. Postmodern edebiyatın kurgusal gerçeklik eğilimi, anlatının kendi ontolojik kaygısı olan ‘üstkurmaca’ üzerine yoğunlaşmıştır. Bu anlatılarda, roman kişinin hikâyesi, yazma eylemi sırasında yaşanan sorunların aşılmasına yöneliktir.

Üstkurmaca, görüldüğü gibi, romanın gerçek algısının değişimine paralel olarak, kurgu üzerinden bir tartışma açmıştır. Üstkurmaca ayrıca, okura kurgusal bir metin okuduğunu, kurgu üzerinden hatırlatır. Öncekiler gibi elimizdeki metnin gerçeğe, iç veya dış gerçeğe, bağlı bir metin olmadığını ilk elden itiraf eder.

Hakan Sazyek (2002), “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” adlı makalesinde, üstkurmacanın anlatıdaki görünümünü üç maddede açıklamıştır:

- a. Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme,

- b. Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerine nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisini/çelişkisini belirginleştirme,
- c. Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme.

1.4.9. Metinlerarasılık (Intertextuality)

Metinlerarasılık; yansıtmacı roman, modern roman ve postmodern anlatıların ortak kullandığı bir tekniktir. Postmodern anlatılarda farklı metinler, oyunun parçası durumunda ve çoğulculuğu sağlayan öğelerden biri olarak kullanılmış ve üstkurmacanın bir alt kategorisi olarak değerlendirilmiştir. (Sazyek, 2002). Metinlerarasılık genel olarak, “ister edebî ister teknik hiçbir metnin dışı kapalı olmadığı görüşüyle edebî metin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçaları katılabileceği” (Aytaç, 2016: 314) şeklinde tanımlanır. La Bruyere’nin de belirttiği üzere: “Her şey daha önce söylenmiştir; yedi bin yıldır insanlar vardır ve düşünmektedir.” Buna göre, edebiyat hep aynı içeriğin yinelenmesinden başka bir şey değildir.” (Aktulum (2011)’den aktaran Evat, 2017)

Terimi ilk olarak Julia Kristeva ortaya atmıştır. Kristeva, metinlerarasılığı, eski ve yeni metinlerin kesişme noktası ve edebî metinlerin en temel özelliği olarak belirtir. Metinlerarası yöntemlerde, iki metin arasındaki ilişki; doğrudan, değiştirilmeden yapılabileceği gibi bozularak veya değiştirilerek de yapılabilir. Metinlerarası yöntemle oluşturulan metin, hem anlam hem de estetik bakımdan genişlemiş/derinleşmiş, çok katmanlı bir yapıya dönüşmüş olur (Eliuz, 2016).

Metinlerarası ilişkiler bazı farklı yöntemler kullanılarak uygulama alanı bulurlar. Bu yöntemler genel olarak açık ve kapalı olmak üzere iki biçim altında ele alınabilir. Bir metne yapılan gönderge, eserin adı ve yazarı açıkça belirtilerek ve alıntılanan parçalar (ayraç veya italik yazı ile) belirtilerek yapılıyorsa açık ilişkiler; bir yapıtta başka metinlere ait unsurların varlığına ait hiçbir ayırt edici im bulunmadan yapılıyorsa kapalı ilişkiler kurulmuştur, denilebilir. Kapalı ilişkilerde M. Riffaterre’nin de işaret ettiği gibi okura büyük iş düşmektedir. Bu tarz kapalı metinlerarası ilişkiler, ancak iyi bir metin bilgisi, yani sağlam bir kültürel birikim ile saptanabilir. Metinlerarası yöntemler; alıntı, gizli alıntı,

anıştırma, parodi, alaycı/gölünç dönüştürüm, pastiş/öykünme, ironi, kolaj, montaj şeklinde olabilmektedir.

1.4.9.1. Alıntı

Metinlerarası ilişkilerde en çok kullanılan yöntemlerden biri alıntıdır. Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılan, ilk akla gelen ve en sık karşımıza çıkan metinlerarası yöntemdir. Alıntı bilinçli, istemli bir yöntemdir (Aktulum, 2000). Açık metinlerarası ilişkilerden biri olan alıntı eklendiğı metinde tırnak işareti veya italik yazı ile kolaylıkla tespit edilebilir durumdadır. Kolcu, meşhur sözcelerin alıntılanmasıyla ilgili, bazen yazarların çok bilinen bir metin parçasını farklı kodlamaya gerek duymaksızın kendi metni içinde kullanabileceklerini, alıntı yapılan sözcenin yaygınlığı zaten başka bir metne ait olduğunu belirttiğı için metnin içinde farklı bir işaretle belirtilmesine gerek duyulmayabileceğini belirtir (Kolcu, 2010).

Alıntı işlev olarak, bir yazarın düşüncesini desteklemek için, o konuda otorite sahibi bir başka yazardan alınan aynı doğrultudaki parça ile düşüncenin geliştirilmesini sağlar. Alıntı genelde başka yazarlardan yapılıp düşünce desteklendiğı gibi, bazen de yazarlar kendi yapıtlarından da alıntı yapabilirler.

Genellikle edebî metinlerde kullanılan, bir eserin başına ya da bölümlerinin başına konmuş, metnin içeriğine ve genel havasına uygun, içerik hakkında bilgi veren bir alıntı çeşidi olan “epigraf”lar da açık metinlerarası ilişki yöntemlerinden biridir.

1.4.9.2. Gönderge (Atıf)

Metinlerarası ilişkilerin bir diğeri, yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmakla yetinen göndergedir. Açık metinlerarası yöntem olan gönderge, bir metinden alıntı yapılmadan okuru doğrudan bir başka metne gönderir (Aktulum, 2000). Yazar adı veya eser adı doğrudan anıldığı için tespiti kolay metinlerarası yöntemlerdendir. Ancak gönderge metne vakıf olmayı gerektirdiğı için de metin bilgisi gerektirir.

1.4.9.3. Gizli Alıntı (Aşırma)

Açık metinlerarası yöntem olan, çeşitli işaretlerle ben buradayım diye haykıran alıntı yönteminin karşısına kapalı metinlerarası yöntem olan gizli alıntı bir başka ifadeyle aşırma konulabilir. Gizli alıntı, başka metne ait parçanın ayraç veya italik yazı kullanılmadan,

alınan parçanın yazarı veya yazının başlığı belirtilmeden yapılan alıntıdır (Aktulum, 2000). Bu yöntem edebiyat ve bilim dünyasında hoş görülme, eleştirilen bir yöntemdir. Başkasına ait metni sahiplenme, bir çeşit hırsızlık (intihal) olarak kabul edilir. Ali İhsan Kolcu (2010) çalışmasında, postmodern edebiyatın çok sesli eklektik yapısının intihali meşru kılacak sonuçlara götürdüğü düşüncesini dile getirir. Bazı kuramcılar ise aşırımı başka sanatçıların eserlerini sahiplenmek değil; onları düzeltme işlemi olarak görmektedirler.

1.4.9.4. Anıştırma

Metinlerarasılığın çok kullanılan bir diğer yöntemi olan anıştırma, kapalı bir metinlerarası yöntemdir. Anıştırma dışarıdan kolayca anlaşılabilir bir işaretle alındığı yapının kimliği belirtilmediği için, anıştırmayı bulmak çoğu zaman zordur. Açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda, söylenmesi gereken şey doğrudan belirtilmez telkin edilir (Aktulum, 2000). Alıntı doğrudan anlatım, anıştırma ise dolaylı bir anlatımdır. Anıştırma herhangi bir işaretle belirtilmediği için yeni bağlamda, yeni anlamlara daha kolay dönüştürülebilir. Yine güçlü metin bilgisi olan okuyucular anıştırmayı kolayca tespit edebileceklerdir.

1.4.9.5. Parodi (Yansılama)

Parodi, “bir metni başka bir anlamda kullanmak ona yeni bir anlam yüklemektir.” (Aktulum, 2000: 117) Bu yüklenen yeni anlam çoğu zaman alaya alınmış, eleştirel bir yöntemdir. Parodide güçlü, soylu ve saygın bir metinle alay edilir, ama tek gaye alay edip, eleştirmek değildir. Soylu metin ciddi bağlamından çıkarılarak hiç alakası olmayan gayri ciddi, sıradan bir bağlamda yeni metne sokulur. Parodi edebi bir metnin, tamamıyla alaya alınıp, eleştiri amacı gütmeyen ve biçimsel bir dönüşüm gerçekleştirilmeden yapılan ama alaysı ve gülünç dönüşüme de yer veren bir metinlerarası yöntemdir. En etkili yansılama, özgün bir metni hemen akla getiren, ancak ondan konu bakımından ayrılan yansılama.

Kubilay Aktulum (2000: 118-119), alaycı (gülünç) dönüştürüm, parodi ve öykünme (pastiş) gibi yöntemlerin genellikle birbirine karıştırılan, birbirinin yerine kullanılan kavramlar olduğunu belirtir. Bu üçünün ayırıcı özelliklerini şu şekilde açıklar: “Gülünç dönüştürüm daha çok biçim üzerinden bir dönüştürme yolu izler, bir yapının konusunu değiştirmeden sıradan bir biçimde yeniden yazmadır. Yansılama ise biçimle oynamaz

konuyu sıradanlaştırır. [...] Alaycı dönüştürüm, yansılama göre daha eleştirel ve saldırgandır.” Öykünmede ise biçim dönüştürülür, ancak eleştirel bir tavır yoktur. Yine Kubilay Aktulum (2004: 287), *Parçalılık/Metinlerarasılık* kitabında, parodi ile pastişin kimi ortak yanları olduğunu anımsattıktan sonra ayrılan yanları için şunları söyler: “Parodi, yergisel bir işlevi olmayan pastişten farklıdır. Pastiche yazarı dönüştürmez, biçimi taklit eder.”

Konu düzleminde metinlerarası bir ilişki olan parodi, bütüncül ve kısmi olmak üzere iki ayrı formda uygulanmaktadır. İlkinde örneksenen metin, konu bağlamında yeni metne uyarlanır. Bu sırada, zaman mekân, kişiler kadrosu gibi açılardan yeni bir metin oluşturulurken ana metin konu bakımından taklit edilir. Kısmi parodide ise örnek metne ait bir parça, cümle yeni yapıya aktarılır (Sazyek, 2002).

1.4.9.6. Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm

Bir yapıtın konusunu veya içeriğini değiştirerek daha çok ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici bir yapıt türetmek, bir ölçüde, başka bir yazarın yapıtına ait cümleleri eğlendirmek amacıyla dönüştürmek olan alaycı dönüştürüm, yansılama farklı ama ondan türeyen bir yöntem olarak, soylu bir metnin konusunu olduğu gibi sürdürerek onu bildik, sıradan yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır. Bu yöntemle başvuran yazarın amacı “yergi” yapmak, biraz eğlendirmektir (Aktulum, 2000). Ali İhsan Kolcu’ya (2010) göre, iki metin arasında kopmaz bir bağ kurulur çünkü birini gülünç yapan öteki metnin ciddiliğidir.

1.4.9.7. Pastiche (Öykünme)

Yukarıdaki iki yöntemde de (parodi ve alaycı dönüştürüm) kimi zaman eleştiri kimi zaman eğlendirme ön plandadır. Öykünmede ise biçim hedef seçilir ve biçim üzerinden işlemler gerçekleştirilir. Öykünmede ilk metin taklit edilir ve öykünülen metnin ciddiyetine sadık kalınır. Bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri, üslubu taklit edilir. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta öykünmede yazar öykündüğü yazarın eserini olduğu gibi taklit etmez; biçimini taklit eder. “Öykünme kısacası benzerini yapma uğraşıdır.” (Aktulum, 2000: 134) Modern ve postmodern arasındaki farkın belirleyici unsurlarından olan pastiş, türe ve çağa ait egemen biçim özelliklerinin kopyalanarak yapılan yeni bir üretdir (Eliuz, 2016).

1.4.9.8. İroni

İroni, postmodernistlerin modern düşüncenin ciddiyetine ve onların gerçeklik kurgusunun çürüklüğüne yönelik bulunmaz bir fırsattır. Postmodernistler modernizme yönelik sert eleştiriler yapmak yerine ironi ile anlatılması gerekeni üstü kapalı bir biçimde dile getirmelerini sağlayan bu yönteme başvurmuşlardır. İroni ile modernizmin meşruiyeti sarsılmaya çalışılmış ve postmodernizmin elini güçlendirmiştir (Emre, 2006).

1.4.9.9. Kolaj

Resim sanatından gelme bir terim olan kolaj, hazır parçaların bir araya getirilmesiyle yeni bir bütünlük oluşturmaktır. Hakan Sazyek (2015: 203) roman sanatında kolaj uygulamasını:

“Romanda ‘kolaj’, malzeme bakımından (harfler, sözcükler, gramer) türdeş; bu malzemenin yarattığı formlar (sözlük, ansiklopedi, makale...), bu formların ait olduğu kurmaca ve kurmaca olmayan edebî türler (tiyatro, şiir, destan, deneme, mektup günce...), bunlara bağlı olarak yaratılan söylem tarzları (estetik, iletişim, bilim) ve nihayetinde yönelinen izleyici kitle (öğrenci, gazete, makale, bildiri okuyucusu/dinleyicisi, haber alıcısı...) gibi temel ölçütler bakımından çok farklı alanlara/hedeflere hitap eden, bu bağlamlar içerisinde “işlevsellik” kazanan gerçek ya da kurmaca “metin”lerin bir romanın ana metnine serpiştirilerek yerleştirilmesi tarzında uygulanmaktadır.”

şeklinde açıklamıştır. Kolaj kapsamında, gazete haberleri, haber başlıkları romanlara sıkça yerleştirilen metin parçalarıdır. Bu haliyle kolaj modern romanda da karşımıza çıkan, metinlerarası ilişkilerden biridir. Ancak kolaj, “roman metninin egemen söylem tarzını parçalama, farklı/aykırı söylem alanları yaratarak ayrışık bir yapı oluşturma” gayesiyle “metnin iç yapısını bozma”ya (Sazyek, 2015: 205) yönelirse, postmodern metinlerarasılık yöntemi olarak değerlendirilir.

1.4.9.10. Montaj

Montaj genellikle modern metnin bir parçası olarak kabul edilir. Bu bağlamda kullanılan montaj tekniği, “gerçekliğin çeşitli alanlarından alınan türlü parçaların doğrudan doğruya, biçimci görüşler esasında, bir araya getirilmesi. Amaç ya bir çeşit yabancılaştırma sağlamak ya da yeni bir bütünlüğe ulaşmak ve sarsmak, düşündürmek” (Aytaç, 2016: 314) şeklinde açıklanmaktadır. Montaj tekniği, “modern metin anlayışının unsurları arasındaki düzeni sağlayan bağları ortadan kaldırarak, metni bir organizma olarak düşünürsek, onu her birimi birbiriyle uyumlu bir bütün olmaktan çıkarıp çelişkili, kaotik, unsurların

birbirini reddettiği ya da iletişim sağlayamadığı parçalı, yamalı bohça bir ürüne dönüştürme” (Emre, 2006: 155-156) işlevi ile kullanılırsa postmodern bir uygulama olur.

Yukarıda açıklamaları yapılan bütün metinlerarası yöntemlerde eserlere dışarıdan unsurlar sokulur, böylece metnin “tekanlamlılığı” yerini “çokanlamlılığa” ya da “çoksesliliğe” bırakır. Böylece yapının tek düzeliği sekteye uğratılır; kopukluk, parçalılık metnin temel özelliği olur. Bütün bu yöntemlerde yazar eserine aldığı önceki metni, kendi eserinde yeni anlamlarla donatır (Aktulum, 2000). Görüldüğü gibi metinlerarası yöntemlerle yazarlar eserlerini çoğulcu bir yapıya sokarlar. Bunu yaparken de aldıkları parçaları kendi eserlerinde yeni anlamlarla zenginleştirirler ve onlara yeni işlevler yüklerler. Metinlerarasılığın bir okur etkinliği olduğu birçok kuramcı paylaşır. Bu noktada okur tarafından fark edilmesinin önemi vurgulanır. Okurun kültürel birikimi ve metin bilgisi bu tür ilişkileri saptamakta ona yardımcı olacaktır. Aktulum (2000), bir metinde başka metinlere göndergeler yapılarak artık eskidiği sanılan metinlerin yeni anlamalarla güncellendiğini söyler.

Metinlerarası ilişkilerle birlikte artık bir metin, sadece bir yazarın özgün malıdır ve bu özgünlük metnin edebi değerinin bir ölçütüdür, görüşü yıkılmıştır. Daha öncede söylendiği üzere bazı kuramcılarının her metnin bir metinlerarası olduğu iddiaları ortadadır. Bu nedenle zaten özgün bir metinden yani, tek bir yazarın düşün dünyasından ortaya çıkmış bir metinden söz etmek mümkün değildir. Artık edebi eserin değeri çoksesliliğinde, çokanlamlılığında ve diğer metinlerle ilişkilerindedir.

1.4.10. Postmodern Anlatının Tarih Anlayışı

Modern anlayışının ilerlemeci tarih algısı ve geleneğe sırt çeviren tavrına karşı, postmodern anlatılar tarihi hadiseler ve kişilere, en önemli içerik ögesi, olarak ilgi göstermişlerdir. Ancak postmodern anlatının tarihe ilgisi, “tarihteki boşlukları ve çelişkileri marjinal unsur olmaktan çıkarıp merkezileştirme” (Oppermann, 1992: 252) noktasında olmuştur. Opperman (1992: 253), bu tür anlatı geleneğinin ortaya çıkışını, tarih bilimine getirilen yeni bakış açılarının neticesi olduğunu belirtir ve bu yeni bakış açılarında tarihçinin “bir anlamda öyküler anlatan kişi” olarak değerlendirildiğini belirtir. Bu görüşle, tarihi yazanların kendi görüşlerini tamamen gizleyip tarihi hadiseye yaklaşamayacaklarını vurgulamak istemektedir. Ayrıca edebi eserler gibi tarihsel metinler de “yapısı gereği hep değişken ve esnek” (Oppermann, 1992: 254) olan dil birimleri vasıtasıyla oluşturulurlar.

Bu da tarihinin tam anlamıyla bilinemeyeceği sonucuna çıkarır bizi. Çünkü yazılı metinler bize kesin doğruları söyleyemezler. Postmodern anlatı gerçek ile dil arasındaki ilişkide, dilin gerçeği yansıtamayacağı safında yer alır.

Türk edebiyatında postmodern tarih anlatılarının konusu; Osmanlı tarih, kültür ve medeniyeti genel çerçeveye alınarak “halk-belleği tarihleri, yasaklı tarihler, kölelerin ve azınlıkların tarihi, kadınların tarihi, devrimci tarihler, galiplerin tarihi, kent tarihi, bireylerin tarihi gibi” (Yalçın, 2008: 351) özel tarih alanları konu olarak seçilmiştir. Postmodern anlatılar, önceki tarihi romanlardan farklı olarak kişilerini tarihin idealleştirilmiş figürlerinden seçmezler, onların kişileri kıyıda köşede kalmış kişilerdir. Bu tercihin sebebi, “tarihin üstün insanlar tarafından yapıldığı mitini” (Parla, 2016: 145) sarsmak ve yıkmak içindir.

Postmodern anlatının tarih algısı konusunda değinilmesi gereken bir nokta da tarihsel üstkurmaca (historiographic metafiction)dır. Postmodern anlatılar, üstkurmaca yöntemi ile anlattıklarının gerçek olmadığını, bizzat kendileri okura hissettirler. Tarihsel üstkurmacalar ise “yalnızca kendilerinin değil, aslında tarih diye bize belgelerle sunulan bilginin de bir kurmaca olduğunu dair varsayımlar yaparlar [ve] üstkurmaca tarih romanları ya resmi tarihi, ya da yazılmış tarihi benimseyerek onun ürettiği ideoloji doğrultusunda yazılmış tarihi romanları hedef alan ve [...] hicveden” (Parla, 2016: 143) anlatılardır.

Postmodern tarih anlatılarının özelliklerini toparlarsak:

1. Bu anlatılarda, tarihsel süreçte yaşamamış kişiler, gerçek ya da tarihsel kişilerle karşılaşır ve anlatıda yer alan kişiler gerçekle örtüşen tarihi ortamlarda sunulurlar.
2. Postmodern tarihsel anlatılarda ya geçmiş, şimdiye göndermeler yapılarak bu günün değerleri ile ele alır ya da geçmiş yeniden yazılır.
3. Sıra dışı tarihi figürler ikili anlatım tarzıyla (double narrative mode) merkezîleştirilir (Oppermann: 1992: 255).

II. BÖLÜM: ORHAN PAMUK ROMANLARINDA MODERN UNSURLAR

Bu bölümde, Orhan Pamuk'un romanlarındaki modern öğeleri tespit etmeye çalışacağız. Tabii incelenecek olan romanların, geleneksel-yansıtmacı, modernist veya postmodernist kaygılarla sınıflandırmadan modern romanın özelliklerini ne ölçüde barındırdıklarına bakılacaktır. İnceleyeceğimiz romanlardan bazıları hakkında, *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev*, araştırmacıların neredeyse tamamının postmodern anlayıştan uzak olduğu kanaati hâkimdir. *Beyaz Kale*'den itibaren Orhan Pamuk, romanlarında yeni arayışlar içinde olmuş, postmodern eğilimlerin gözlendiği romanlar yazmıştır. Ancak bu romanlar dahi tamamen postmodernist öğeler barındırır, demek yanlış olur. Bu durumun sebebi Türk romanının geçmişten bugüne izlediği seyirle doğrudan ilgilidir. Türk romanında modernizm ve postmodernizm olağan seyrinde etki göstermiş akımlar değildir. Akımların toplumumuzdaki etkisi gibi, romanımızdaki etkileri de birlikte gözlenebilmektedir. Semih Gümüş'ün (2015: 109) bu durumun Pamuk romanlarındaki yansımasıyla ilgi şu sözleri önemlidir:

“1980’lerden sonra yenilenen edebiyatımızda kendini önce klasik roman geleneği içinde sınayan Orhan Pamuk, sonraki yeni arayışlarını hem kaçınılmaz, hem de istençle yaptığı belli bir seçimle postmodern roman anlayışı içinde sürdürdü. [...] Ne ki, yazdığı romanlarında postmodern biçim ve içerik bireşimiyle öne çıkan Orhan Pamuk, aslında modernist gelenekten yararlanmış, onun içinde kimliğini bulmuştu ve bugün bile bir yüzüyle modernizme dönüktür.”

Birçok araştırmacı tarafından postmodernizmin romanımızdaki uç beyi olarak konumlandırılmış Orhan Pamuk'un romanlarında dahi, geleneksel-yansıtmacı, modernist ve postmodernist öğeler birlikte görülebilmektedir. Bu nedenle biz de bu bölümde, romanlardaki modern öğeleri tespiti çalışacağız.

2.1. Cevdet Bey ve Oğulları

*Cevdet Bey ve Oğulları*³ Orhan Pamuk'un 1974'te, yirmi iki yaşında yazmaya başladığı ve 1978'de tamamladığı ilk romanıdır. Romanın yayımlanma süreci, yazar için bir hayli sıkıntılı geçmiş, roman tamamlandıktan dört yıl sonra, 1982'de basılmıştır. Roman basılmadan önce "Karanlık ve Işık" dosya ismiyle 1979'da, Milliyet Yayınları Roman Ödülünü almış, baskısı yapıldığı yıl ise Orhan Kemal Roman Armağanı'nı almıştır. Pamuk romana, bir aile romanı yazma isteğiyle başlamıştır. Pamuk'un (2018: 129), "kendi ailem ve hayatımdan pek çok şey var" dediği bu ilk roman, Thomas Mann'ın *Buddenbrook Ailesi*'nde yaptığı gibi bir ailenin, üç kuşak hikâyesini anlatmaktadır.

O. Pamuk, birçok araştırmacının da belirttiği üzere romanını, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi anlayışına bağlı kalarak yazmıştır. Pamuk'un bu ilk romanıyla ilgili olarak en aykırı çıkış, Erol Köroğlu'nun yapmış olduğu değerlendirmedir. Köroğlu (2018: 79-80) yazısında amacını: "*Cevdet Bey ve Oğulları*'nın gerçekçi roman türünün bütün uzlaşım ve tekniklerini kullanarak, aslında bu türle ilgili en temel uzlaşımı, yani hayatın, şeffaf ya da geçirgen varsayılan dil üzerinden edebiyata yansıtılabileceği uzlaşımını nasıl içerden çökerttiğini ortaya koymak olacak." şeklinde açıklar. Yine roman hakkında yapılan çalışmaların ekseri, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın "Bildungsroman"⁴ın Türk romanındaki bir denemesi olduğu görüşünü paylaşır. "Büyüme romanı izlek ve yapılarını" çokça kullanan Pamuk'un romanları genellikle, bir sanatçı figürün, yazar veya ressam, gelişimini ("küntslerrroman") anlatmaktadır (Parla, 2018). *Cevdet Bey ve Oğulları* romanı da kimi yazı kimi de resim ile uğraşan figürler barındırmaktadır. Cevdet Bey, ömrünün son zamanlarında, bir yazar sayılması zor olsa da, anılarını yazma teşebbüsünde bulunmuş; oğlu Refik, ilgi görmeyen, sonunda ütöpik olduğu düşünülen bir araştırma kitabı yazmış; yine Refik'in arkadaşı Muhittin de başarısız şairlik deneyimi yaşamıştır. Refik'in oğlu Ahmet ise sanatında arayış içinde bir ressamdır. Gürsel Aytaç (2016), romanı bir aile

³ Pamuk, Orhan, *Cevdet Bey ve Oğulları*, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2016. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde romandan yapılan alıntılar, romanın bu baskısından ve sadece sayfa numarası verilerek yapılacaktır.

⁴ Bir erkek veya kadın kahramanın çocukluk veya gençlik çağından yetişkinliğe, olgunluğa geçiş sürecini, yaşadığı dünya içindeki yeri ve konumunun farkına vararak olgunlaşmasını anlatan bir romanlar sınıfını ifade eden Almanca bir terimdir (Huyugüzel, 2018).

romanı olarak değerlendirmekte ancak Refik'in arkadaşları Ömer ve Muhittin'in hayatına dair hikâyeler, romanın aile romanı biçimini zorladığını ve eserin dönem romanı (zeitroman) niteliğini belirginleştirdiğini düşünmektedir.

Aile romanları natüralist akımın önemli roman türü olarak dikkat çekmekle birlikte, modern roman anlayışının da ilgi duyduğu bir roman türüdür. *Cevdet Bey ve Oğulları*, bu türün özellikleri arasında sayılan ev tasvirleri, eşyaya ilişkin motiflere verilen önem, nişan, bayram törenleri, doğum ve ölüm olaylarının aile için önemi gibi ortak motiflere sahiptir. Bunların yanında, “ana babadan çocuklara geçen kalıtsal özellikler” (Aytaç, 2016: 294); Cevdet Bey-Osman-Cemil ile Nusret-Refik-Ahmet özelinde, bu karakterler arasındaki duygu ve düşünce birliği *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda da gözlenmektedir. Bütün aile romanlarında olduğu gibi *Cevdet Bey ve Oğulları* da ailenin kuruluşu, gelişimi (olumlu veya olumsuz) ve çöküşünü (veya yükselmesini) birkaç kuşak içinde ortaya koymuştur.

Cevdet Bey ve Oğulları, Nişantaşı'nda bir evde anne-baba, çocuklar ve torunlar ile hep beraber yaşayan tüccar bir ailenin 1905'ten 1970'e kadar yaşadıklarını, aynı zaman diliminde ülkenin değişimi ile birlikte anlatan, “19. yüzyıl romanının özellikleri”ne bağlı üç kuşak bir aile romanıdır (Kılıç, 2006).

2.1.1. Olay Örgüsü

Orhan Pamuk'un bu romanı, geleneksel-yansıtmacı roman anlayışının olay örgüsünün temel özelliği olan neden-sonuçlarla birbirine bağlı bir yapıya sahiptir. Bunun yanında olay, hikâye edilirken okuyucunun merak güdüsü sürekli canlı tutulmaya çalışılmıştır. Ayrıca yazarın ciddi bir okuma ve araştırma döneminden sonra kaleme aldığını bildiğimiz eser, kronolojik olay örgüsünün yanı sıra, anlattığı dönemi bütün gerçekliği ile yansıtmaya amaçlı gütmiştir. Anlatılan olaylar ile tarihsel olayların örtüşmesine dikkat edilmiş, romanda sıkça yer verilen gazete haberleri ile anlatılan hikâye, gerçek hayata sıkıca bağlanmıştır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın olay örgüsü, bu özellikleriyle geleneksel-yansıtmacı romanın olay anlatıma uygun düşmektedir.

Orhan Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*, yazarın Birinci Bölüm: İlköz, İkinci Bölüm ve Üçüncü Bölüm: Sonsöz şeklinde adlandırdığı üç ana bölümden teşekküldür. Birinci Bölüm, on iki alt başlıktan; İkinci Bölüm, altmış iki alt başlıktan; Üçüncü Bölüm ise on alt başlıktan oluşmaktadır.

Cevdet Bey ve Oğulları romanının Birinci Bölümü, Cevdet Bey'in okuduğu *Moniteur D'Orient* gazetesinin bildirdiğine göre, 24 Juillet 1905 (24 Temmuz 1905)/11Temmuz 1321 Pazartesi günü başlamakta ve aynı günün akşam geç saatlerinde sona ermektedir. Ancak bu bir gün içerisinde, çeşitli karakterlerin, özellikle Cevdet Bey'in, geriye dönüşlerle hatırladıklarını ve gelecek tasavvurlarını anlatan kısımlarla, anlatı zamanı genişlemektedir. Romanın başladığı bu tarihten üç gün önce Sultan Abdülhamit'e cuma selamlığında bombalı suikast girişimi olmuş, on yedi gün önce ise Cevdet Bey, sadece iki kez gördüğü, Şükrü Paşa'nın kızı Nigân Hanımla, Nedim Paşa'nın da yardımıyla, 37 yaşında nişanlanmıştır.

Cevdet Bey için; evlilik ve Nişantaşı veya Şişli'de satın alacağı bir ev, yıllardır hayalini kurduğu hayatın yapı taşlarıdır. Cevdet Bey, arkadaşı Yahudi dönmesi Fuat Bey ile dönemin Osmanlı toplumu içinde, ticaretle uğraşan ender Müslüman tüccarlardan biri ve bunlar içinde en zengindir. “Bütün bu Yahudi, Rum ve Ermeni tüccarları arasında kendini çok yalnız” (s. 18) hissetmektedir. Cevdet Bey'in bu düşünceleri tüccar arkadaşı Fuat Bey tarafından da şu şekilde dile getirilir: “Bütün bu köhne kurallar yüzünden ticaretle meşgul olanlar senin benim gibi Müslümanlar değil de, hep Ermeniler, Yahudiler, Rumlar. Bak ben bile tam Müslüman sayılmam! Sen tek başınasın!” (s. 46)

Cevdet'in babası Kula'da küçük bir memurdur. Sonra terfi edip Aksaray'a gitmiştir. Cevdet, sübyan mektebini Kula'da, rüştiye mektebini ise Aksaray'da okumuştur. Anneleri hastalanınca babası memuriyetten istifa etmiş ve İstanbul'a gelmişler, anneyi hastaneye yatırmışlardır. Babası Haseki'de bir oduncu dükkânı açmış ve ertesi yıl ağabeyi Nusret Askeri Tıbbiye'ye girmiştir. Altı ay sonra, anne değil de baba ölmüş; oduncu dükkânına ve hasta anneye bakmak Cevdet'e düşmüştür. Cevdet bir süre daha Haseki'de odunculuk yapmış, sonra deposunu Aksaray'a taşımış ve yirmi beş yaşında bir nalbur dükkânı açmış, daha sonra da Sirkeci'deki dükkâna geçmiştir. Aynı yıl anneleri ölmüş, Nusret de kendisine kalan her şeyi Cevdet'e bırakmış, Paris'e gitmiş, ertesi yıl Cevdet Haseki'deki akrabalarla ilişkilerini koparıp, Vefa'daki evi satın almıştır. Cevdet Bey, en büyük başarısı olarak odunculuktan hâlihazırdaki dükkânına geçmiş olmayı değil, beş yıl önce girdiği lamba işi olduğunu düşünmektedir. “Işıkcı Cevdet Bey” namıyla da Şirket-i Hayriye'nin lamba işini aldıktan sonra anılmaya başlamıştır.

Nusret, Paris'ten dört yıl sonra dönmüş, karısını, Avrupa'da kadınların seçme hakkı taleplerine karşı kayıtsız oluşu nedeniyle boşamış, içkiye başlamış, padişaha muhalif olduğu için tekrar Paris'e gitmiş ve burada Jöntürklerle katılmıştır. Cevdet Bey'in ağabeyi Nusret, annesi gibi verem hastasıdır ve hastalığının artık son evrelerindedir. Cevdet Bey'in alkolik ve her şeye karşı çıkan bu ağabeyden başka bir yakını yoktur. Ağabey Nusret, Savoie Otelinde Ermeni sevgilisi, tiyatro artisti Matmazel Çuhaçıyan ile birlikte yaşamaktadır. Nusret'in boşandığı karsından, Ziya adında dokuz yaşında bir oğlu vardır. Ziya, Haseki'deki akrabalarından Zeynep Teyze'nin yanındadır.

Cevdet Bey ağabeyini ziyaret ettiği sırada, Nusret ona, son defa oğlu Ziya'yı görmek istediğini söyler ve ondan Ziya'yı getirmesini ister. Cevdet Bey, utana sıkıla Haseki'ye gider, Ziya'yı babasına getirir.

Cevdet Bey, ne ağabeyi Nusret'le ne Fuat Bey'le ne de Şükrü Paşa'yla herhangi bir siyasi sohbele dâhil olmak istemez. Siyasetin tüccar için gereksiz bir uğraş olduğu düşüncesindedir. Siyaset karşısındaki bu tutum, Cevdet Bey'den sonra işleri yürütecek oğlu Osman'da ve torunu Cemil'de de adeta "kalıtsal" olarak devam edecektir. Onun tek hedefi: "İyi bir ailem olsun. İşlerim de iyi olsun. İyi bir hanım, çocuklar..." (s. 48). Cevdet Bey bu hedefini, romanın pek çok yerinde ve bir leitmotif olarak düşünülebilecek olan, "Saat gibi bir aile!" ifadesiyle birçok defa dile getirir.

Cevdet Bey'in Şükrü Paşa'nın konağında geçirdiği zamanı anlatan İlköz bölümün 7 ve 8. alt bölümlerinden sonraki bölümde, Cevdet Bey, daha önce gördüğü Nişantaşı'daki kâgir bir evi tekrar görmeye gider. Bu bölümde evin iç ve dış mekânları detaylı bir şekilde tasvir edilir. Evin hemen her bölümünde, Cevdet Bey geleceğe dair tasavvurlar kurar.

Günün sonunda hasta ağabeyinin kaldığı otele uğrayan Cevdet Bey'e, ağabeyi Nusret, ölümünün akabinde, oğlu Ziya'nın amcası Cevdet'le kalmasını istediğini, söylemiştir. Ziya'ya hiç yararı dokunmadığını bilen Nusret, bu hamleyle oğlunun geleceğini güvenceye almak istemektedir. Ayrıca, oğlunun Cevdet Bey'le kalmasını istemesinin bir nedeni de, Haseki'deki akrabaların yanında kaldığı takdirde, çocuğun onlar gibi Allah'a inan, olmadık yalanları doğru zanneden, uyuşuk biri olacağından korkmasıdır.

Romanın İkinci Bölüm'ü, 1905 Temmuz'undan 1936 Şubat'ına atlayıp 30 yıllık bir sıçramayla başlamaktadır. İkinci Bölüm, 10 Aralık 1939 Pazar günü, Ayşe ve Remzi'nin

nişan törenlerinden eve dönen Refik ve karısı Perihan'ın konuşmaları ile son bulur. Bu durumda, romanın bu bölümü üç yıllık bir zaman dilimini anlatmaktadır:

Bir tren yolcuğu sırasında Ömer, Sait Nedim Bey ve ailesi (karısı Atiye Hanım, kız kardeşi Güler) ile trenin vagon-restoranında tanışmış ve konuşmaktadırlar. Yirmi altı yaşındaki Ömer, Cevdet Bey'in küçük oğlu Refik'in mühendislik fakültesinden arkadaşıdır. Dört yıl evvel Avrupa'ya doktora yapmak için gitmiş, yüksek mühendis diploması, hayata atılma ve hayatı fethetme hırslarıyla dönmektedir. Sait Bey, Cevdet Bey ve Nigân Hanım'ın nişanına vesile olan ve düşünlerini kendi konaklarında yapan, artık rahmetli olmuş Nedim Paşa'nın oğludur. Ömer'in yapmak istediklerini öğrenen ve onu hayranlıkla dinleyen Atiye Hanım, Ömer'i Balzac'ın *Goriot Baba* romanının kahramanı Rastignac'a benzetir. Türkçe karşılığı fatih olan bu yakıştırma, Ömer'in hoşuna gider. Tren İstanbul'a varınca, Ömer ve Sait Bey İstanbul'da tekrar görüşme isteklerini, birbirlerine hatırlatıp vedalaşırlar.

1936 yılının Mart ayının ilk günü, bir Kurban Bayramı'nda Cevdet Bey ve ailesi, her Kurban Bayramı olduğu gibi çeşitli ritüelleri yerine getirmektedirler. Evleneli 30 yıl olmuş, Cevdet Bey ve Nigân Hanım'ın iki oğlan, bir kız evlatları olmuştur. Büyük oğulları Osman, yirmi sekiz yaşındadır. Nermin ile evlenmiş, altı yaşında (Cemil) ve sekiz yaşında (Lâle) iki çocukları vardır. Cevdet Bey'in küçük oğlu Refik, yirmi altı yaşındadır ve Perihan ile evlenmiştir. Kızları Ayşe ise on altı yaşında, sessiz ve hüzünlü bir tabiata sahiptir. Maaile, Cevdet Bey'in 1905 yılında, Nişantaşı'nda satın aldığı “kâgir evde” yaşamaktadırlar. Cevdet Bey, Meşrutiyet'ten sonra evin yan tarafındaki bahçeyi de satın almıştır. Birinci büyük savaşta, şeker ticaretinden çok para kazanan, dedikodulara göre ise şekeri fahiş fiyatlardan sattığı için çok para kazanan Cevdet Bey, şirketi büyötmüştür. Bir de Nişantaşı'ndaki evden başka, yazları geçirecekleri, Heybeliada'da bir ev yaptırmaktadır.

Cevdet Bey ve ailesi, her kurban bayramında olduğu gibi geleneksel bayram yemeklerini yemişler, Fuat Bey ve ailesini beklemektedirler. Cevdet Bey, altı ay önce aile doktoruna göre ciddi, ama kendisine göre önemsiz bir kalp krizi geçirmiştir. Beklenen misafirler, Fuat Bey ve karısı Leylâ Hanım ile oğulları Remzi öğleden sonra gelmişlerdir. Remzi, Ayşe'nin müstakbel kocasıdır. Geçmişten, ticaretten birçok konu konuşulur. Cevdet Bey bu esnada bayram tebrik kartlarından birine dikkat kesilir. Bu kart, iki yıl önce soyadı kanunu çıktığında “Işıkçı” soyadını alan ağabeyi Nusret'in oğlu Ziya'dandır. Asker olan Ziya Işıkçı, Cevdet Bey için hoş bir hatıra değildir.

Romanda, bayram gününü anlatan bu bölümler esnasında, üzerinde ısrarla durulan iki leitmotif vardır. Bunlardan biri Nigân Hanım'ın “göz kırıştırması”, diğeri evin ikinci katındaki “saatin tıkırtısı”dır.

Bayram ziyaretine Refik'in Mühendislik Fakültesi'nden arkadaşları, dört gün evvel Londra'dan dönen ve şimdi Erzincan Kemah'ta, demiryolu hattında çalışmayı kafasına koymuş olan Ömer ve otuz yaşında iyi bir şair olamamışsa kendini öldüreceğini söyleyen, sert mizaçlı Muhittin Nişancı gelmişlerdir. Bunların her biri (Refik, Ömer, Muhittin), içinde bulundukları koşullardan memnun olmayan ve bu koşulları değiştirmeyi hedefleyen karakterleridir (Köroğlu, 2008).

Ömer uzaktan akrabası, milletvekili Muhtar Laçın'ın davetlisi olduğu için yemeğe kalmadan, Muhittin'le beraber çıkmıştır. Romanın tanrısal anlatıcısının bu noktada bakışları Ömer'in üzerindedir. Ömer, Cevdet Beylerden sonra milletvekili Muhtar Bey'le çocukluktan hatırladığı kızı Nazlı ve vekilin kız kardeşi Cemile Hanım ile bayramlaşır ve akşam yemeği yerler. Nazlı, edebiyat bölümünde okuyan, yüzü pek güzel olmasa da çirkin sayılmayacak bir kızdır. Ömer bu eve bir ay sonra tekrar gelecektir, bu ikinci ziyarette Nazlı'ya sana Montesquieu gibi doğudan mektuplar yazabilirim diyen Ömer, Nazlı'dan etkilenmiş görünmektedir.

Ömer Kemah'a demir yoluna gitmiş, 1936 Nisan ayının başından beri, yedi aydır, Nazlı'ya sürekli mektuplar yazmıştır. Ömer, Nazlı'ya yazdığı son mektupta da onunla evlenmek istediğini söylemiştir. Bu mektuplaşmanın akabinde, Ömer, teyzesi Macide ve eniştesi Cüneyt ile Nazlı'yı babasında istemek için Ankara'ya gitmişler ve nişan töreninin tarihi ve yeri kararlaştırılmış, Ömer ve Nazlı'nın nişanları İstanbul'da 1937 baharında yapılmıştır.

Refik ve Perihan, Muhittin'le 1937 yılının ilk Pazar günü buluşurlar; Ömer'in evlilik kararı ve muhtelif konulardan konuşurlar. Bu konuşmalarda söz, Cevdet Bey'in sağlık duruma gelir. Kurban Bayramı'nda Cevdet Bey'in sağlık durumun iyi olmadığını anlatıcı bize bildirmişti. Artık durumu daha da kötüdür:

“Ciğerleri de pek sağlam değil galiba. Kötü kötü öksürüyor. Sonra kulakları gittikçe az işitiyor. Yazıhanede bir şey yapamaz oldu. Bugünlerde daha da kötü oldu. Öfkeleniyor, kalbine sinirleniyor, derken ciğerler başlıyor... Gövdesi kadar kafası da kötü. Belleğinde boşluklar belirdi. Unutuyor.” (s. 169)

Durumunun çok kötü olduğunu anladığımız ve unutkanlık nedeniyle işleri yönetemez durumda olan Cevdet Bey'in karar hakkını, Osman sınırlamak durumunda kalmıştır.

Bütün bunların yaşandığı bir sırada, geçen kurban bayramında attığı bir kartla kendini hatırlatan, artık kırk iki yaşına değmiş olan, Sakarya gazisi, yeğen Ziya, Sirkeci'deki yazıhaneye gelmiş, amcasından yüklü miktarda para istemektedir. Cevdet Bey, emekliliğine on iki sene kalmış olan yeğenin subaylığı bırakıp ticarete atılma planlarını şaşkınlıkla ve sinir buhranları içinde dinleyip onu başından savmak istemektedir. Ancak Ziya, amcasının geçirdiği krizlere aldırmandan onu sıkıştırmaktadır. Ziya, babası Nusret ve onun gibilerin mücadelesi sayesinde bu kadar zengin olduğunu ima ettiği amcasının kendisine borçlu olduğunu söylemektedir. Ertesi gün bir daha gelen Ziya'yı, Osman çeşitli bahanelerle gönderir.

1937 baharının ilk aylarından beri, ticari karar alma yetkilerinin sınırlandırılmasına içerleyen, artık ayak bağı olarak görüldüğünü hisseden Cevdet Bey, ticari deneyim ve hatıralarını yazmak bahanesiyle artık evde çalışmaya başlamıştır. Bu kararı aile efradı, özellikle de Nigân Hanım tarafından, memnuniyetle karşılanmıştır. Cevdet Bey, 1937'nin 19 Mayıs'ında, ailesiyle oturduğu bahçeden “Yarım Asırlık Ticaret Hayatım” adlı anıları üzerinde çalışmak için çalışma odasına çıkar ve burada kalp krizinden ölür. Cevdet Bey'in kriz esnasında, ağabeyi Nusret ile yaşadıkları bir an'ı hatırlaması, ikisinin ilişkisini imlemesi açısından ilginçtir:

“Sonra nefes alamadığını anladı. Küçükken bir odaya kapatılmıştı kapıyı kilitlemişlerdi. ‘Kapı mı, yorganı mı?’ yorgan üzerindeydi galiba, yorganın üstünde de ağbisi Nusret vardı; Cevdet içinden çıkmasın diye yorganı sıkıştırıyordu. Cevdet de nefes alamıyordu. [...] Yorganın içi gibi. [...] Yorganın içi gibi sessiz ve karanlık!” (s. 215)

Refik ve Perihan'ın Cevdet Bey'in ölümünden on gün sonra, Refik'in Melek ismini verdiği bir kızları olmuştur. Refik babasının ölümü ve ardından kızının doğumu gibi olaylardan etkilenmiş, hayatında değişiklikler ve anlam arayışları içine girmiştir. Bu isteğini ilk olarak Perihan'a sonra da Muhittin'e açmış, ikisinden de aldığı tepkilerden hoşnut olmamıştır. Refik, uzun süre, bir dönemi hastalık bahanesiyle de olsa, işe gitmemiştir. Aile efradı Refik'in bu durumuna anlam verememektedir. Refik ayrıca, birlikte kaldıkları evden ayrılma isteğini yine ilk defa bu dönemde düşünmüştür. Yine bu buhran döneminde, Ömer'in yanına -Kemah'a- gitmeyi düşünmektedir, ancak bunu gerçekleştirmek için yerinde bir sebebi henüz yoktur.

Refik'in hatıraları, romanda Tanrısal anlatıcının aradan çekildiği bu ender bölümler, Refik'in hisseleriyle baş başa kaldığımız bölümlerdir. 31 Aralık 1937 Cuma günü, Refik durumuyla ilgili şunları yazmıştır: “Boş, bomboş, geçmişi ve geleceği olmayan, kişiliksiz

bir eşya, bir saksı ya da ne bileyim kapı tokmağı gibi hissediyorum.” (s. 254). 1938 yılının Kurban Bayramı’ndan sonra Refik, baskılara boyun eğmiş, işe dönmüştür. Yazarın “Fırtına” adını verdiği bölümde Refik, karısı Perihan’a ağır hakaretler savurmuş, Perihan’ı kendisini anlamamakla suçlamış ve evi terk etmiştir. Ertesi gün ailesine bir ay sonra döneceğini söylediği Kemah’a yola çıkmıştır. Refik burada, hayatında dengeyi kurmak için, her sabah jimnastik yapmak, getirdiği bütün kitapları okumak, bir şeyler yazmak, düşünmek gibi çeşitli planlar yapmıştır. Refik, Kemah’ta Ömer’in beraber çalıştığı Alman mühendis Herr von Rudolph’la tanışır. General babasından ve Alman dar kafalılığından hoşlanamayan Rudolph, Ömer ve Refik arasında geçen konuşmalar, O. Pamuk’un bütün romanlarında yerini bulan Doğu-Batı meselesinin zirve yaptığı diyaloglardır. Herr Rudolph Doğu’dan hoşlanmamaktadır, Hölderlin’inden okuyup çevirdiği şu bölümleri kendisine referans almaktadır: “Tıpkı muhteşem bir Despot gibi Doğu, gücü ve göz kamaştıran ışıyla insanları yere çalar, insan orada daha yürümeyi öğrenmeden diz çökmek, konuşmayı öğrenmeden dua etmek zorunda kalır!” (s. 294) Rudolph, Refik ve Ömer’in de Doğu’nun ruhuyla uyuşamadıklarını, ruhlarına aklın ışığının düştüğünü bu nedenle, bu topraklarda artık yabancı olduklarını söylemektedir. Ve belki de Refik’in bu yolculuğunun da sebebi olan şu ifadeler, “Yaşadığınız dünya ile ruhunuz arasında uyumsuzluk var, [...] ya dünyayı değiştireceksiniz, ya da dışarda kalacaksınız.” (s. 294) aslında Refik’i anlamak için önemlidir.

Aralarında geçen konuşmalardan sonra Refik, tekrar kendi dünyasına döner. Geldiğinden beri, dört haftadır, bir şeyler okuyor, Türk ekonomisi, devletçilik, inkılaplar üzerine düşünüyor, bir şeyler yazıyor, bir sonuca varmak istiyor, fakat düşüncelerini toparlayamıyordu.

Refik’in Kemah’ta yazdığı hatıra defterinden Perihan ile kavgalarının bir bahane olduğu gerçeğini öğreniriz. İlk defa Perihan’a mektup yazmış, kavganın bütün suçlusunun kendisi olduğunu, bir ay sonra döneceğini, biraz vakit istediği bildirmiştir. Refik, Rudolph’la yaptığı konuşmalarda sonra tasarılarını dediği, çalışmalarına hız vermiştir. Yine hatıralarından öğrendiğimiz, tasarılarının Türkiye’nin köy kalkınması meselesi ile ilgili olduğudur. Refik, köyleri “ortaçağ karanlığından kurtarmak, şehirle ve inkılaplarla ilişkiye sokmak [...] şimdiye kadar yapılanlardan başka şeyler yapmak” (s. 301) düşüncesindedir. Bu meseleleri sonuna kadar götürecektir ve sonra da bir gün birisine verecektir.

Bu sırada Muhittin'in şiir kitabını çıkarmasının üzerinden koca bir kış mevsimi geçmiş, ama bütün hayatını bağladığı bu kitap ciddi hiçbir yankı uyandırmamıştır. Muhittin, Beyoğlu'nda bir meyhanede tanıştığı Türkçü öğretmen, Mahir Altaylı ile yaptığı sohbetin etkisiyle kendi içinde bir çatışma yaşar. Bu çatışma sürecinde, belki Mahir Altaylı'nın etkisiyle belki de hayatındaki boşluğun yaptığı baskı neticesinde Türkçü olur.

Refik, Kemah'ta tasarılarıyla alakadar olurken, İstanbul'da Nigân Hanım ve Osman hâlâ Refik'in neden gittiğine bir anlam verememişlerdir. Nigan Hanım, Ayşe'yi Fransızcasını iletmesi için, yazın İsviçre'ye göndermek istemektedir. Ayşe 1938 yazında, Nigân Hanım'ın Ayşe'yi evlendirmek istediği, Leylâ Hanım'ın oğlu Remzi'nin de yazı geçireceği, İsviçre'ye gönderilmiştir.

Ömer, bir “fatih” olmak, “efendi” olmak için geldiği Kemah'ta, 8 Eylül 1938 tarihi itibarıyla işini bitirmek üzeredir. Refik de tam yedi aydır, hayatına anlam katmak, tasarılarını tamamlamak için geldiği Kemah'tadır ve artık tasarılarını on gün önce bitirmiştir. İşleri biten iki arkadaş, Ankara'ya gideceklerdir. Refik, Ankara'da *İnkılap ve Teşkilat* adlı kitabın yazarı Süleyman Ayçelik'i görecektir, Ömer'in kayın pederinin yardımıyla milletvekilleriyle, bakanlarla ilişki kurmaya çalışacaktır. Refik, tasarılarının özünü oluşturan, “biz bize benzeriz” düşüncesi ve bu düşünceden yola çıkarak birleştirilmiş köy birimlerine modern kentlerin bütün olanaklarının ucuza götürülmesi gibi düşüncelerinin, görüşeceği inkılaplara inanmış bu çevrelerde yaratacağı etkiyi hayal ettikçe sevinmekte ve tasarılarının mutlaka benimseneceğine inanmaktadır.

Ömer'in kayınpederi Muhtar Laçın, damadının arkadaşının tasarılarını dinlemiş, ona yardım etmeyi kabul etmiştir. Refik'i bir bakanla, hatta İsmet Paşa'yla görüştürebileceğini söylemiş, daha sonra da Muhtar Laçın, Refik'i Ziraat Bakanıyla görüştürmüş ancak yaptıkları görüşme, bakanda bekledikleri heyecanı uyandırmamıştır. Bakan, tasarıların bir kitap halinde, bakanlık bünyesinde basılacağını sözünü vermiştir. Refik'in istediği elbette bu değildir; o, tasarıların tartışılmasını, konuşulmasını istemektedir.

Ziraat Bakanlığında yaptığı görüşmede, istediği etkiyi yaratamayan Refik, düşüncelerini beğendiği, inkılapçı, teşkilatçı yazar ile görüşür ve inkılapları, genç devleti tasarıları yönünde yönlendirecek bir etki meydana getirebilmesi için ondan yardım ister. Burada da istediğini bulamayan Refik, Süleyman Ayçelik'in “Siz Türkiye'yi köylü cenneti yapmak istiyorsunuz!” (s. 426) şeklindeki tepkisiyle karşılaşır. Ayçelik'le seviyeli bir tartışmadan

sonra, yaşadıklarını ve tasarılarını gülünç bulan ve inancını kaybeden Refik, Kasım 1939'da İstanbul'a döner.

Refik'le birlikte Ankara'ya gelen Ömer, altı aydır Ankara'da zamanını nasıl geçireceğini düşünerek ve her gün ya da gınaşırı Nazlı'yı görerek oyalanmaktadır. Ömer ve Nazlı'nın düğün tarihi 26 Nisan 1939 olarak kararlaştırılmıştır. Evlilik konusunda kafa karışıklığı yaşayan Ömer'in durumu Nazlı'nın dikkatinden kaçmamaktadır. Bu nedenle ve bazen de Ömer'in çevresini, kimi zaman Nazlı'yı küçümser tavırları nedeniyle ilişkileri yıpranmaktadır.

Bu süre zarfında, Atatürk ölmüş, Türkiye Atatürk'ün ölümünden sonra, seçim sürecini yaşamaktadır. Seçimler neticelenip hükümet kurulduğunda, Muhtar Bey'in beklediği bakanlık gerçekleşmemiş, bu durum milletvekilini sinirli, dengesiz, tepkilerini kontrol edemeyen bir adam hâline getirmiştir. Bu hâlet-i ruhiye sonucu, Ömer ve Nazlı'nın sürekli kavga etmeleri, evliliğin sürüncemede kalması gibi nedenlerle ve bir babanın kararsız, zenginlik budalası bir adamdan kızını koruma refleksiyle, düğüne kadar, Ömer ve Nazlı'nın görüşmesini yasaklar. Bunun üzerine Ömer, Kemah'taki makineleri satmak için, tekrar Kemah'a gitmiştir. Nikâh tarihi olarak kararlaştırılan yirmi altı nisanın üzerinden iki gün geçmesine rağmen Ömer hâlâ Kemah'tadır. Burada geçirdiği bunca vakitten sonra, artık zaman mefhumunu kaybetmiş olan Ömer, makineleri de satamamış, nikâh tarihini de kaçırmıştır!

İstanbul'a dönen, Refik, eski hayatına yeniden başlama tereddütleri yaşamaktadır. Burada öğrendiği, ağabeyini bir metresinin olması, bunun yanında Nermin'in de bir adamla ilişkisinin olması, gibi bazı olumsuz gelişmeler canını sıkılmaktadır. Refik, anlam arayışının ilkinde sukutuhayale uğramış, ancak pes etmeye niyeti yoktur. İlk iş olarak artık kızları Melek'in de büyümesi bahanesiyle ancak gerçekte Osman ve Nermin'in yaptıkları nedeniyle ikiyüzlü davranmak zorunda kaldıkları için, Perihan'la evden ayrılmayı düşünmektedirler. Osman da "kâgir ev"ın yıkılıp yerine apartman yaptırmaları noktasında Nigân Hanımı ara ara yoklamaktır. Ancak Nigân Hanım, babalarının vasiyeti üzere, evin yıkılmamasını istemektedir.

Refik, kurtuluşunun programlı bir hayatta olduğunu, bu hayata da okuyarak kavuşacağını düşünmektedir. Şimdiye kadar yaptığı okumalarda, "Antik Yunan en mutlu çağdı, diriltilmelidir." (s. 483) neticesine ulaşmıştır. Bu aydınlık çağı Türkiye'de de yaşatmak

gereklidir ancak bunu önceki tasarıları gibi ekonomik önerilerle değil, kültür hamleleriyle gerçekleştirilebileceğini düşünmektedir. Bu düşünceleri, eski şair yeni Türkçü Muhittin cephesinde, alaycı ve suçlayıcı bir karşılık bulur. Muhittin, Refik'i "Frenkleşmekle" suçlar. Muhittin'in gözünde Refik, "kafası karışmış, ayağı yere basmayan, [...] amaçsız, ilkesiz, iradesiz ve en önemlisi hedefsiz Türk aydını... ya da Türkiye'de yaşayan Frenk aydını..."dır (s. 492).

Refik, artık ekonomik temelli, köy tasarılarının yanlış olduğunu düşünmektedir. Bize asıl gerekli olanın kültüre ilişkin önlemler olduğuna inanmaktadır. Bu düşünceler etrafında, Refik, yapılması gereken şeyin herkesin okuması gereken kitapların çevirisini basan bir yayınevi kurmak, olduğuna karar verir. Sonbaharda da apartman dairesine taşınacaklardır. İkinci Bölüm'ün sonlarına doğru Refik, bir çocuğu daha olacağını öğrenmiştir. Erkek olmasını istediği bu çocuğun kendisi gibi olmamasını umut eder ve ona herkesinki gibi de bir isim koymayı düşünür: Ahmet!

İkinci Bölüm'de, Ömer'in hayatında önemli kırılmalar yaşanmış, hayatı fethetme hayalleri, hırsları ile geldiği Türkiye'de, demir yolu mühendisliğinden çok para kazanmış, nişanlanmış, nişanı bozmuş; ancak kararsızlığı ve hayata, insanlara karşı takındığı küçümser tavır ve kibri nedeniyle mutlu olamamıştır. Aynı şekilde benzer kişilik özelliklerine sahip olan Muhittin de benzer akıbetle karşılaşmıştır. Muhittin de Ömer gibi bütün ilginin üzerinde olmasında hoşlanmaktadır. Bu yüzden şairlik eder, iki genç asker öğrenciyi etrafında dolaştırır ve yine bu yüzden Türkçü olur. Muhittin, yazarın Yıkılış alt başlığı ile verdiği bölümde, Mahir Altaylı'dan bağımsız, onun gölgesinin değmediği bir mecrada at koşturmak istemektedir. Bu nedenle Türkçü Profesör Gıyasettin Kağan'la görüşmeye gitmiştir. Ancak profesör, Muhittin'in temelsiz, tekinsiz bir adam olduğunu yüzüne vurmuş, adeta evinden kovmuştur. Bu üçlü içerisinde belki de en temiz hislerle yola çıkan, "aydın bunalımı" yaşayan; ancak yaşadığı topluma faydalı olma saikleriyle hareket eden Refik'tir. O da ilk denemesinde başarısız olmuş, ikinci hamleyi yapmanın arifesindedir. İkinci Bölüm sonlandığında akıbeti henüz meçhuldür.

Cevdet Bey ve Oğulları romanın Üçüncü Bölüm'ü, 12 Aralık 1970 Cumartesi günü (Birinci Bölüm'de olduğu gibi, tarihi okura bir gazete bildirmektedir. Bu bölümde gazeteyi Cevdet Bey'in torunu Ahmet okumaktadır.), Refik'in oğlu Ahmet'in uyandığı pasaj ile başlar ve aynı günün akşamı Nigân Hanım'ın ölümü anlatan pasaj ile son bulur. Ahmet ile

İlknur'un konuşmalarının bir bölümünde, Ahmet'in hafta içi neler yaptığını “geriye dönüş tekniği” ile öğreniriz. Bunun yanında Refik'in hatıra defterinin İlknur tarafından okunduğu bölümlerde de anlatı zamanının, bir günün sınırlarının dışına çıktığı görülmektedir. Romanın bu bölümünde de bir önceki bölümle arasında, otuz yıllık bir zaman vardır.

Ahmet'in nasıl bir hayat yaşadığı, özetleme tekniği ile şu şekilde sunulur:

“Dört yıldır burada, Nişantaşı'ndaki bir apartmanın çekme katında yaşıyordu. Dört yıl önce “resim öğrenimi” için gittiği Paris'ten dönmüş, yapılan uzun hesaplardan sonra babası Refik'ten, Ahmet'le Melek'e ancak bu çekme kat değerinde, hatta daha değersiz bir şey kaldığı açıklanmış, ablasının ihtiyacı olmadığı için bu iki odalı daireye yerleşmişti. Kira vermediği, apartmanın ısıtma masrafını katılmadığı, yemekleri de aşağıda babaannesinde yediği için fazla bir paraya ihtiyacı yoktu. Arada bir, bir resim satıyor, ayrıca gazetelere verdiği ilanlarla bulduğu üç kişiye Fransızca ve bir çocuğa da resim dersi veriyordu.” (s. 572).

Ahmet de kimi zamanlar babası gibi hayatı, kendini sorgulama eğiliminde, çizdiği resimlerin faydası noktasında mütereddit bir görüntü çizmektedir. Kimi zamanlar “[s]açma öfke ve anlaşılamama buhranlarına” (s. 601) kapılmakta, kimi zamanlarda da “Türkiye’de resim yapmak, insanın bağıra bağıra konuşması gereken bir ülkede dilsizliği seçmek” (s. 632) olduğunu düşünmektedir. Gazetedeki haberleri okuyunca Ahmet, bir gün önce Nigân Hanım'ı ziyarete gelen Ziya Bey'in darbe olacağına dair söylediklerinde haklı olduğuna karar vermiştir. Ahmet, babaannesinin katında, babasının odasında bir hafta önce babasının tuttuğu bir hatıra defteri bulmuş, eski harfleri okuyamadığı için sevgilisi İlknur'a vermiştir. İlknur, sanat tarihi doktora öğrencisi olduğu için eski harfleri okuyabilmektedir.

Ahmet ile İlknur'un konuşmalarından öğrendiğimize göre; Refik, bir gün, sarhoş bir vaziyette Perihan'a nutuklar atmış, “[m]emleketin yüzde doksanı aç, sefil, perişanken bir şey yapmamanın suç olduğunu [...] Artık bir şey yapmanın zamanı” geldiği söylemiş; sonra Perihan, “[y]apabileceğim tek şey var: Bavullarımı toplamak!” (s. 624) demiş ve Refik'i terk etmiştir. Ayrılma hadisesi yaşandığında, Refik, mali açıdan sıfıra yakın bir vaziyettedir. Refik, beş yıl önce kanserden ölmüştür.

Nigân Hanım artık iyice yaşlanmış, sağlık durumu kötüleşmiş, hafızası puslanmış, artık doktorlar ölümden dahi söz etmektedirler. Bu nedenle Nişantaşı'ndaki apartmanda, gergin bir bekleyiş vardır. Melek, babaannesinin durumunu kontrol etmek için apartmana gelir, kardeşi Ahmet'in de yanına uğrar. Yine Ayşe de aynı sebepten annesini ziyarete gelmiştir.

Bu bölümde, daha önce tanımadığımız, geçen otuz yılın ardından genişleyen Işıkçı ailesinin yeni fertleri de karşımıza çıkmıştır. Bunlardan ilki, Osman'ın damadı, Lâle'nin

kocası, Necdet'tir. Lâle ile Necdet'in Tamer ve Füsün adlı iki çocuğu vardır. Tamer, askerliği yeni bitirmiştir, Füsün ise Fransa'da Filoloji okumaktadır. Yine Cemil ve Mine'nin de Cevdet ve Kaya adlı iki çocukları vardır. Büyük dedesinin adını taşıyan Cevdet, liseyi bitirme aşamasındadır. Kaya hakkında adı dışında bir bilgi verilmemiştir.

Okuyucu, Eski Defterler alt başlığında, yazılışına tanıklık ettiği, Refik'in hatıralarının bir kısmını, bu başarısızlık öyküsünü, bir kez daha İlknur vasıtasıyla hatırlar. Hatıralara ilk yorum İlknur'dan gelir: "Baban bizden bu halka çok daha uzak." (s. 620). İlknur'un alaycı tavrı, Ahmet'in canını sıkmıştır ama okumaya devam edilir. Refik'in Muhittin ve Ömer ile ilgili yazdığı bölümlerden sonra, bu ikisinin akıbetlerini Ahmet'ten öğreniriz: Ömer, Erzincan depremini yaşamış, depremden hatıra alnında iki yara izi kalmış, evlenmiştir. Zengin bir hayat sürmüş ancak ilerleyen yaşına rağmen alaycılığından hiçbir şey kaybetmemiştir. Muhittin Nişancı da AP'den milletvekili olmuştur.

Refik, şirketteki hisselerini satmış, yayınevi kurmuş, paraları yemiş, 1951'de Paris'e gitmiştir. Okunan hatıralardan sonra, oğlu Ahmet'in babası hakkındaki yorumları suçlayıcı mahiyettedir. Babasının, "[y]üzeyleri aşamamış bir insan" (s. 622) olduğunu, tasarılarında ve düşüncelerinde, toplum gerçeğini yakalayamadığını, ütopyalarla uğraşıp durduğunu düşünmektedir. Bu düşüncelerde doğruluk payı muhakkak bulunmaktadır ancak Ahmet'in babasıyla ilgili düşüncelerinin bu kadar sert olmasının asıl sebebi şeksiz şüphesiz bilinçaltındaki Refik'in karısını ve çocuklarını ikici kez terk etmesidir. Ahmet, bu Paris yolculuğuna şahit olduğunda, onlu yaşların henüz başındadır.

Cevdet Bey ve Oğulları romanının "Zamanın Akışına Övgü" alt başlığına sahip bölümde, Ahmet, babasının kitaplarında, defterlerinde aradığını bulamadığını düşünür ve bunları bir daha görmek istemediğine karar vererek onları babaannesinin katına bırakmak için aşağı iner. Ahmet içeri girince tuhaf bir şeyler olduğu sezer. Hemşire, Nigân Hanım'ın başında, nabzını kontrol etmektedir ve üzerine çullanıp göğsünü ovmaya başlamıştır. Artık kalbi duran Nigân Hanım ölmüştür. Romanın ilk bölümünden itibaren, aralıksız tık taklarını duyduğumuz sarkaçlı saat, artık tıkırdamamaktadır.

2.1.2. Zaman Kurgusu

Roman, geleneksel-yansıtmacı anlayışın zamana yaklaşımı doğrultusunda, geçmişten şimdiye doğru, takvimsel bir sıra takip eden zaman kurgusuna sahiptir. Romanın anlatı

zamanı, 1 Temmuz 1905'te başlar ve 12 Aralık 1970'te son bulur. Roman, zaman unsurunu takip etmeyi kolaylaştıracak ipuçlarıyla donatılmıştır. Yine anlatı zamanı, dış zaman gerçekliğine bağlı düzenlenmiştir.

Cevdet Bey ve Oğulları romanı, anlattığı 65 yıllık süreyi üç bölüm hâlinde anlatır. İlk ve son bölümler birer günlük bir zaman dilimini içerir. İkinci bölüm ise 1936-1939 yıllarını anlatmaktadır. Geleneksel-yansıtmacı romanın çizgisel zaman anlayışı, özellikle çok dar zaman dilimlerini anlatan ilk ve son bölümlerde, geriye dönüşlerle ve ileriye yönelik tasavvurlarla modern romanın iç içe zaman kurgusundan da izler taşımaktadır.

Orhan Pamuk bu romanda zaman ögesine ne kadar önem verdiğini, çeşitli tekrarlarla ve simgesel eşyalarla dile getirmiştir. Önce Cevdet Bey'in Şükrü Paşa'nın konağında gördüğü ve daha sonra Nişantaşı'nda satın aldığı "kâgir ev"nin ikinci katıda astığı sarkaçlı saat, aile düzeni ve devamlılığının bir simgesi olarak, okuyucuya varlığı sürekli hissettirilmiş bir zaman ögesidir. Hatta geleneksel ailenin son ferdi Nigân Hanım'ın ölümü ile bu saat durmuştur.

2.1.3. Mekân Kurgusu

Cevdet Bey ve Oğulları romanı, içinde Avrupa'nın iki büyük başkenti Londra ve Paris'ten Kemah'a kadar uzanan çok geniş bir coğrafyayı barındırmasına rağmen, romandaki ana mekân İstanbul, Nişantaşı'ndaki kâgir ev ve bu evin yerine daha sonra yapılacak apartmandır. Aile romanı olarak sınıflandırılan *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında, bütün aile romanlarında olduğu gibi, ev ve eşya büyük öneme sahiptir. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda aynı zaman ögesi gibi, mekân ögesi de alegorik değerler barındırmaktadır.

Cevdet Bey, alafranga bir yaşam özlemi ile akrabalarının da yaşadığı, Haseki'den Vefa'ya taşınır. Buradaki evinde Haseki'den tanıdığı bir kadını da ev işlerini yürütmesi için yanına almıştır. Ancak Cevdet Bey, Nigân Hanımla evlendikten sonra, Nişantaşı'nda satın alacağı bir evde oturacaklardır. İsmi geçen bu semtlerin roman kurgusu içinde simgesel değerleri vardır. Haseki ve Vefa, alaturka ve Doğulu bir yaşamın temsilidir. Buna mukabil, Nişantaşı semti ise alafranga ve Batılı bir yaşamı temsil eder. Cevdet Bey, her ne kadar alafranga bir yaşamın ve ailenin özlemiyle Nişantaşı'nda bir ev satın almış olsa da bu evin kapısına, Haseki'de gördüğü bir çingırağı asmıştır. Cevdet Bey'in arada kalmışlığının simgesel olarak karşılıkları bu mekân unsurları ve eşyalardır: Yahudi bir madamdan aldığı alafranga

tarzda tasarlanmış evin kapısındaki, Cevdet Bey’e geçmişini hatırlatan, bu çingirak Işıkçı ailesi apartman dairesine geçene kadar şingırdamıştır.

Işıkçı ailesi 1905’te, Cevdet Bey’in aldığı bir evde çocuklar ve torunlarla beraber yaşamaktadır. Cevdet Bey’in ölümü ile başlayan süreçte, aile içinde çözümler başlar, bu çözümlenin bir yansımasını da toplum nezdinde görürüz. Geleneksel kalabalık aile artık varlığını küçük ailelere bırakmaya başlar. Öyle ki Nişantaşı’ndaki evin yerine Işıkçı ailesi bir apartman yaptırır ve her biri bir katta oturmaya başlar. Bu aslında toplumsal yapıdaki değişimin de bir göstergesi olarak dikkat çekicidir.

Romanın ilk bölümünde, Cevdet Bey’in satın almak istediği ev, uzun tasvirlerle gözler önüne serilmeye çalışılır:

“Kâgir evin önünde ve bahçesinde ıhlamur ve kestane ağaçları vardı. Genç ve alçak ağaçlardı, evin gölgesi üzerine vuruyor, rüzgârla birlikte hışırdıyorlardı. [...] Bahçe kapısıyla ev kapısını birleştiren çakıl kaplı yoldan, bakımlı gül fidanlarının, çiçeklerinin arasından yürüdü. [...] Taş merdivenler genişçe bir hole açılıyordu. Hole bakan kapıların birinden içeri girdiler. Cevdet Bey daha önce de gezmiş olduğu bu salonun eşyasını gene hayretle seyretti. Yıldızlı sandalyelerin, köşeleri, kenarları kakmalı, kıvrımlı koltukların arasında kırık dökük masalar, sehpalardı. Salona açılan bir odada yalnızca bir piyano ve taburesi ve eski bir sandalye duruyordu. Yerler parke ve kirliydi. Tavanlar yüksek değildi. Köşelerde defne dallarını, gül çiçeklerini hatırlatan alçı kabartmaların arasında tombul melekler uçuyordu. Bütün eşya toz içindeydi. Bir sehpanın üzerinde kırık bir şamdan duruyordu. Ayaklı bir lamba başını hafifçe yana eğmişti. [...]” (s. 67-68)

Bu şekilde dış ve iç mekân tasvirleri romanın birçok bölümünde karşımıza çıkmaktadır. Bir kısmı sadece dış gerçekliği yansıtmak için yapılan bu tasvirlerin bir kısmı da bireyin duygu ve düşünce dünyası ile birleşince anlam kazanmaktadır. Bu duruma örnek olabilecek pasajlardan bir tanesine romanın son bölümünde yer verilmiştir. Darbe söylentisinin yarattığı tedirgin ruh hali ve Ahmet’in sanatında ve hayatında yaşadığı arayışlar ve kararsızlıklar mekânı algılayışına da sirayet eder:

“Cumartesi saat bire doğru Nişantaşı Meydanı cıvılcıvıldı. Trafik tıkanmıştı. [...] Ahmet, “Darbe!” diye düşündü. [...] “Hepsini bir vuruşa darmadağın eden, bütün Nişantaşı ve bütün burjuvaziyi sarsan bir darbe!” [...] “Bir şey olacağı yok!” diye düşündü. “Şu aşağıdaki kargaşa daha yıllar yılı süreceğe benzer.” Ama gene de, “Ya olursa!” diye mırıldandı ve güldü. “Darbe olursa bir gün kimse sokağa çıkamaz!” Ziya Bey’i düşündü. “İkimiz de Nişantaşı’ndan nefret ediyoruz!” diye mırıldandı. Başını kaldırıp yukarı baktı. Soluk, hiçbir şeye karar kılamayan belirsiz bir gök vardı.” (s. 571-572)

Alıntılanan ilk pasaj, romanın mekân unsuruna bakışı noktasında onu, geleneksel-yansıtmacı roman çizgisine yaklaştıırken; ikinci pasaj, mekân öğelerinin simgesel değeri ve figürlerin iç dünyasıyla birleşince anlam kazanan mekân kurgusu itibarıyla romanı, modern romanın mekân anlayışına yaklaştırdığı söylenebilir.

2.1.4. Kişiler

Cevdet Bey ve Oğulları, kişiler kadrosu bakımından kalabalık sayılabilecek bir romandır. Romanın üç ana bölümünde de başkişi olarak seçilen kişiler değişmiştir. Üç kuşağı anlatan bir aile romanı olması hasebiyle, her bölüm ailenin bir dönemine ve bu dönemdeki bir roman kişisine odaklanmaktadır.

Cevdet Bey

Romana ismini veren Cevdet Bey, on iki alt başlıklı birinci bölümün tamamında merkezi konumdadır. Romanın İlköz isimli birinci bölümünde Cevdet Bey karakteri, bölümün yönünü, davranışları ve tercihleriyle tayin eden kişidir. Bu bölümde çatışmayı sağlayan kişi, Cevdet Bey'in taban tabana zıddı sayılabilecek özelliklere sahip ağabeyi Nusret'tir. Cevdet Bey, ikinci bölümün ortalarında ölmesine rağmen romanın sonuna kadar varlığı hissedilir ve düşünceleri ile romanda bazı kişilerin istikametini tayin etmiştir. Cevdet Bey, romanda hedeflerine ulaşabilmiş, baştan sona değişmeyen duruşuyla ilk Türk tüccar tipi; aynı zamanda Türk burjuvazisinin tipik bir örneği olarak değerlendirilebilir.

24 Temmuz 1905 tarihli bir günü sabahtan gece geç saatlere kadar anlatan bu bölüm, Cevdet Bey'in güne başlaması, işe gitmesi, ağabeyi Nusret'i ve müstakbel kayınpederi Şükrü Paşa'yı ziyareti, tüccar arkadaşı Fuat Bey'le buluşması, Haseki'den yeğeni Ziya'yı ağabeyin yanına getirmesi ve eve dönüşünü anlatmaktadır. Bütün bu olay halkalarının örülmesi tamamıyla Cevdet Bey'in hareket yönüyle doğrudan ilgilidir.

Birinci bölümde Cevdet Bey'le ilgili çok şey öğreniriz. Babası Kula'da küçük bir memur olan Cevdet Bey'in, annesi verem hastalığına yakalanınca İstanbul'a gelmişlerdir. Daha sonra anneden önce babası hayatını kaybetmiş, Cevdet, evin geçimini ve hasta annesinin bakımını tek başına üstlenmiştir. Cevdet yirmi yaşına kadar Haseki'de odunculuk yapmış, yirmi beş yaşında Aksaray'da bir dükkân açmış daha sonra da Sirkeci'deki dükkâna taşınmıştır. Annesinin vefatı ve Nusret'in kendisine kalan her şeyi Cevdet'e bırakmasından sonra, Cevdet Haseki'deki akrabalarla bütün ilişkilerini kesmiş ve Vefa'daki evine taşınmıştır. Cevdet'in bu yıllarda ticaret hayatındaki asıl başarısı, Şirket-i Hayriye'nin bütün lamba işini almasıdır. Bu işten sonra da zaten "Işıkcı Cevdet Bey" diye anılmaya başlar. Buraya kadar, "geriye dönüş tekniği" vasıtasıyla Cevdet Bey'in "anlatı zamanı"na kadar olan geçmişini öğreniriz. Anlatı zamanında ise Cevdet Bey otuz yedi yaşında, Şükrü Paşa'nın kızı Nigân Hanımla evlilik arifesinde, dönemin Osmanlı toplumu içinde sayıları

çok az olan Müslüman bir tüccardır. Bu durum, Cevdet Bey’de yalnızlık hissi doğurur, aynı zamanda müteredit bir ruh hâline sahip olan Cevdet Bey’in tek gayesi, mutlu bir aile, sıcak bir evdir. Siyasetin ticarete zerrece faydası olmadığı için bir tüccarın hayatında yeri olmadığını düşünmektedir. Bu nedenle Abdülhamit’e yapılan suikast girişimin de Meşrutî rejimin gelip gelmemesinin de onun nezdinde konuşulmasının dahi gereği yoktur. Hatta bu konularda fikir beyanında bulunmaktan, tüccar için tehlikeler doğuracağından, uzak durur. Bu hususta Oğuz Demiralp’in (2018: 20) çalışmasındaki şu görüşler önemlidir:

“Cevdet Bey, ülkedeki siyasal gelişmeler ne olursa olsun, kendi işine bakarak cebini doldurmaya, alafranga kentsoyluluğa yükselmeye çalışan bir iş adamıdır. İşini sürdürecektir oğlu olan Osman, roman içinden ilerde, eğer bir savaş çıkarsa yalnızca saklanacağını ve her şey bitene kadar uyuyacağını söyleyecektir. Osman olumsuz kentsoylu, iş adamıdır. Verili düzen içinden yolunu bulmaya çalışır, düzeni değiştirmeye değil. Osman bir bakıma Cevdet Bey’in süregidir. Böylece büyük oğul Osman ve Refik’in arkadaşı Ömer toplumun paralı alafranga kesiminin temsilcileri olurlar zamanla...”

Osmanlı ve genç cumhuriyet burjuvazisinin temsilcisi olan Cevdet Bey, yaşamak istediği semtten, yaşam biçimine kadar modern bir hayatın özlemindedir. Bu doğrultuda Fransızca dersler almış, her gün bir Fransız gazetesini takip etmeyi alışkanlık edinmiştir. Okuduğu Fransızca kitaplardaki ailelere özenir ve bu ailelere benzeyen bir aile kurmayı hayal eder. Bir yandan Batılı değer yargıları ile yaşamak istemekte ancak bu değerleri sindiremediği için, geleneksel yaşamını bir şekilde sürdürmektedir. Bunun da kendince bir denge olduğunu düşünür. Cevdet Bey’in Batılılaşma isteği, kültürel ve siyasi alanlarda eksiktir. Şeklen bir hayranlık görünümündedir.

Cevdet Bey’in kurmak istediği Batılı bir aile ve iş yaşamı sadece onun değil; yirminci yüzyıl başında doğmaya başlayan ve ticarete dayalı olarak gelişen ulusal burjuva sınıfının ortak özlemidir. Bu anlamda istekleri, hayata bakışı ve kişiliğiyle Cevdet Bey, ulusal burjuvazinin ortak özlemlerini temsil eden bir tip olarak değerlendirilebilir (Demir, 2011).

Romanın ikinci bölümünde, Cevdet Bey, Nigân Hanımla evlenmiş, Nişantaşı’nda bir ev satın almış, işlerini birinci büyük savaşın yarattığı belirsizlik ortamında büyüttüştür. Osman, Refik ve Ayşe adlı üç çocuğu, gelinleri ve torunlarıyla “saat gibi işleyen” bir aile kurmuştur. Ancak artık altmış yedi yaşında olan Cevdet Bey, kalbinden rahatsız, zihni bulanık ölüme çok yakındır. Yaşlandığının ve ölümünün yaklaştığının farkındadır. Nitekim Cevdet Bey, 1936 yılının 19 Mayıs’ında çalışma odasında ticaret hayatıyla ilgili hatıralarını yazdığı sırada kalp krizinden ölür.

Fuat Bey

Fuat Bey, Selanikli Yahudi dönmesi bir tüccardır. Cevdet Bey'in yakınlık kurabildiği ticaret hayatındaki gelişmeleri konuşabildiği arkadaşısıdır. Fuat Bey, sayesinde Cevdet Bey, İstanbul burjuvazisinin içine dâhil olabilmekte, gelişmeleri onun sayesinde öğrenebilmektedir. Fuat Bey, siyasi mevzularda daha cesur bir görünüm çizer. Türk burjuvazisinin Batılılaşma konusunda daha cesur tavır alması gerektiğini düşünür. Bu konuda da Cevdet Bey'i ikna etmeye çalışır. Cevdet'in bu konulardaki temkinli tavrını da eleştirir. İlişkileri Cevdet Bey'in ölümüne kadar devam etmiştir.

Romanın ikinci bölümünde Fuat Bey, Leyla Hanımla evlenmiş ve Remzi adında bir oğulları olmuştur. Cevdet Bey'in ölümünden sonra da Cevdet Bey'in kızı Ayşe ile Fuat Bey'in oğlu Remzi evlenmiştir.

Nusret

Romanın birinci bölümünde tanıtılan Nusret, Cevdet'in ağabeyidir. Tıbbiye mezunu Nusret, jakoben Osmanlı aydınıdır. Evlenmiş, Ziya adlı bir oğlu vardır. Nusret, padişaha muhalefeti dolayısıyla Paris'e gitmiş, orada Jön Türklere katılmıştır. Karısını Batıdaki gelişmelere karşı duyarsız bulduğu için terk etmiştir.

Cevdet Bey'le tamamen zıt karakterlere sahip olan Nusret, onun her davranışını ve işini bilen bir tüccar oluşunu, memleket meselelerine duyarsızlığı eleştirmektedir. Dünyadaki, özellikle Batıdaki, siyasal, kültürel ve toplumsal gelişmeleri yakından takip eden Nusret, Tevfik Fikret'le görüşmüş, istibdata karşı onun pasif tavrını ve Pres Sabahattin'in düşüncelerini eleştirmektedir. Nusret Fransız Devrimi gibi bizde de köklü bir devrimin gerçekleşmesi gerektiğini düşünür. O sadece Abdülhamit'e değil, kökten saltanata karşıdır. Bu devrimin radikal bir şekilde gerçekleşmesini ister. Ona göre, bütün Osmanlı kalıntılarıyla beraber yok edilmelidir. Bu düşüncelerini paylaşmayan topluma da öfke besleyen Nusret, sevgilisi Ermeni tiyatro oyuncusu Mari ile birlikte bir otel odasında ölümü beklemektedir. Gürsel Aytaç (2016: 302) Nusret'i, "kendi toplumuna yabancı ve o ölçüde mutsuz, öfkeli haliyle, [...] başlı başına bir aydın trajedisi" olarak değerlendirir. Artık ölüm döşeginde olan Nusret, annesi gibi veremdir ve hastalığın son safhasındadır. Hastalığın verdiği sıkıntılar, onu daha da tahammülsüz bir adam yapmıştır. Ölmeden önce, Cevdet'ten oğlu Ziya'yı yanına almasını istemiştir. Nusret'in oğluna "ziya" adı vermesi bile onun aydınlanmacı duruşunu göstermektedir.

Nigân Hanım

Romanda üç kuşağa da yetişen Nigân Hanım, Şükrü Paşa'nın üç kızından biridir. Paşa konağında yetişen Nigân Hanım Fransızca'yı roman okuyabilecek kadar bilir ve piyano çalar. Babasının arkadaşı Nedim Paşa, aracılığıyla iki kez görüştüğü Cevdet Bey'le 1905'te nişanlanmıştır. Fiziksel ve ruhsal dünyası detaylıca çizilmemiş olan Nigân Hanım, babası tarafından şu şekilde tanıtılmıştır:

“Bizim Nigân zeki kızıdır. Akli başındadır. Ama gördün, biliyorsun, dünyanın en güzel kızı da değildir. Kibardır, zariftir, incedir, ama gene laf aramızda kalsın, kızlarımın içinde en sevdiğimin o olduğunu söyleyemem. Türkan daha sevimlidir. Şükran da bana benzer. Nigân içine kapanıktır. Ne istediğini bilir. Onu hediyelerle, fincan takımlarıyla -fincanlara, porselene bayılır- küçük eğlencelerle oyalayabilirsin. Arabaya binip gezmekten hoşlanır. Dünyayı çok görmemiştir. Ne çok bilir, ne de az. Kitaplar, şiirler okur dedim; Fransızca romanları da okur, ama sanma ki, okumaya çok düşkündür. İşte öyle okur, vakit geçirmek için, Efendimiz'in polis romanı dinlemesi gibi okur! Alafranga hayatı sever; ama ölçülüdür. Bu konuda sana ayak uydurur herhalde. Kanaatkârdır diyemem, ama gözü doymaz da değildir. Zaten biz onun hiç farkına varmadık. Bu konakta iyi ne varsa öğrendi, kötü ne varsa gördü. Bilmem kötüyü alışkanlık edindi mi? Haa, bir kötü alışkanlığı vardır, durmadan gözlerini kırıştırır.” (s. 62)

Kocasının ölümünde sonra kendini dine vermiş olan Nigân Hanım, geleneksel hayatın temsilcisi ve koruyucu olarak Işıkcı ailesini üç dönemde de bir arada tutmaya çalışır, bu tavrını en çok evin yıkılıp apartman yapılması gündeme geldiğinde gösterir. Belki de roman boyunca en keskin tavrı burada göstermiştir: “Beni Cevdet Bey'in yanına yolladıktan sonra yaptırırsınız apartmanınızı” (s. 529) Ancak onun bu tavrı da yetersiz kalmıştır. Üçüncü bölümde Işıkcı ailesini bir apartmanda ve her biri bir dairede otururken görürüz. Gürsel Aytaç, (2016) romanda ev düzenini sağlama, eşyanın kıymetini bilme ve bunu hayatı boyunca koruyup kollanama görevini Nigân Hanım'ın üstlendiğini belirtir. Apartman yapıldığında da evdeki bütün eşyaları kendi katına taşıtarak bu özelliğini göstermiştir. Nigân Hanım 1970 yılında, bu apartman dairesinde kocası Cevdet Bey gibi kalp krizi geçirerek ölür.

Refik

Refik, Cevdet Bey'in ikinci çocuğudur. Mühendislik Fakültesi mezunu Refik, 26 yaşında Perihan'la evlenmiş, Melek ve Ahmet isminde iki çocuğu olmuştur. Ağabeyi Osman'la şirketi yönetmektedir. Oğuz Demiralp, (2018: 22) Refik'i sadece ikinci bölümün değil, romanın da merkezinde olduğunu düşünür ve: “Romanın üçüncü kişi ağzından anlatımı üç kez Refik'in anı defterinin açılmasıyla kesintiye uğrar. Bir bakıma anlatıcı Refik olur. En ayrıntılı işlenmiş kişidir Refik.” şeklindeki görüşleri ile Refik'in merkezi konumuna işaret eder. Romanın ikinci bölümünde tanıdığımız Refik'in görünürde mutlu ve dengeli bir

hayatı vardır. Ufak tefek yakınmalar dışında, ciddi bir sorunu yok gibidir. Refik dengeli hayatının özetini şöyle dile getirir: “Babasının kurduğu şirkette çalışan, yazıhanede oturmaktan pek hoşlanmayan, oradan herkesten önce çıkıp evine kaçan bir vatandaş. Vatandaşım... Hali vakti yerinde, sağlıklı biriyim. Şikâyetçi de olacağım yok: Ciddi ciddi yaşayacağım!” (s. 155)

Refik’in dengeli hayatındaki ilk kırılma babasının ölümü, ikincisi de kızının doğumudur. Bu olaylar Refik için çarpıcı sonuçlar doğurmuş, artık varoluşsal sorularla zihni meşguldür. Hayatta ne yapmalı da ona bir anlam katmalı sorusu artık her anını meşgul eder. Bu ontolojik süreçten itibaren roman yeni bir boyut kazanacaktır. Mekânlar değişecek, kaygılar farklılaşacaktır. Bu nedenle ikinci bölümün sonuna kadar odak kişi, her şeyiyle takip edeceğimiz Refik olacaktır. Refik’in yanında çatışma unsurunu sağlayan figürler, kendi süreçlerini yaşamakla beraber, esasen Refik’in varoluş kaygılarının karşısında yer alan karşıt güçlerdir.

Refik’teki farklılaşmayı önce ailesi gözlemler. Perihan’a kendisinin de henüz bir anlam veremediği düşüncelerini açtığında onun kendisini anlamadığını düşünür. Artık şirkete de uzun bir süredir gitmeyen Refik, Osman ve Nigân Hanım tarafından yadırganır. Refik, ağabeyi Osman gibi şirketi büyütmek ve daha da zenginleşmekten ziyade, “Batı’nın aydınlığıyla kalkınmış, zengin ve müreffeh bir toplum yaratma arayışına girer.” (Demir, 2011: 202) Ancak henüz, o da bunun tam olarak farkında değildir. Muhittin’le konuşmaya çalışır ancak o da alaycı bir tavırla Refik’in hayatına derinlik katma kıvranımlarını, başka şeylere yoğunlaşarak aşmasını salık verir. Bütün bunların neticesinde Refik, bir gün Perihan’a ağır hakaretler savurarak evi terk eder ve Ömer’in yanına Kemah’a gider. Burada okuyacak, yazacak ve memlekete yeni tasarılar sunacak böylece görevini yapmış bir aydın olarak hayatındaki dengeyi tesis edip İstanbul’a dönecektir.

Refik’in toplumsal projeler geliştirmeye yönelmesinde Kemah’ta geçirdiği yedi ayda, tanıştığı Alman mühendis Herr Rudolph’la yaptığı tartışmaların, Rousseau’dan Yakup Kadri’ye yaptığı okumaların önemli payı olmuştur. Yoksul Anadolu köylüsünün durumu ve Kemah’ta tren yolu işçilerinin yaşadıklarını yakından gözlemleme olanağı bulan Refik, düşünsel düzeyde bir sıçrama yaşar. Gelişmenin ve kalkınmanın nasıl sağlanacağı ve bu gelişmenin “biz bize benzeriz” mottosuyla bize özgü olması gerektiği üzerine yoğunlaşır.

Demiryolu işinin bittiği sıralarda tasarılarını da tamamlayıp bir dosya haline getiren Refik, bu tasarıları hayata geçirmek için Ankara'ya gider. Önce bir bakanla görüşür, istediği ilgi ve heyecanı bulamaz. Sonra da teşkilatçı yazar Süleyman Ayçelik'le görüşür. Bu görüşmeden de eli boş dönen Refik, hazırladığı Köy Kalkınması Projesi'nin memleket gerçeğinden uzak, hatta ütöpik olduğuna inanmaya başlamıştır. Hayatındaki dengeyi sağlayamamış bir vaziyette, İstanbul'a döner.

Muhittin tarafından başlarda, çilesini çekmeden hayatına derinlik katamayacağı yönünde eleştirilen Refik, Batıcı ve aydınlanmacı düşünceleri nedeniyle bu kez de, “kafası karışmış, ayağı yere basmayan, aynı ilkesiz, iradesiz ve en önemlisi hedefsiz Türk aydını... Ya da Türkiye’de yaşayan Frenk aydını...” (s. 492) şeklinde eleştirilir. Başarısız ilk denemeden sonra pes etmeyen Refik, asıl kalkınmanın ekonomik sahada değil de kültürel sahada yapılacak hamlelerle olacağına inanmaya başlar. Bu doğrultuda Batının kültür hazinesini Türkçeye aktaracak bir yayınevi kurmayı düşünür. Nitekim şirketteki payını satar, bu işe girer ancak bunda da başarılı olamaz. Perihan onu terk eder ve 1965'te kanserden ölür.

Refik, babasının çizdiği mutlu tüccar aile tablosundan çıkmayı tercih etmiştir. Bu ailenin en önemli sembolü olan evden ayrılan ve Perihan'la bir apartman dairesine taşınan yine Refik'tir. Refik'in bu tercihi onu, babasının gösterdiği istikâmetten sapan ilk Işıkçı olmasının yanında, amcası Nusret çizgisine yaklaştırmıştır. Aytaç (2016: 299) da Refik'i, “yaşamayı değil, düşünmeyi seven, kendini dinleyen yaradılışıyla babasına değil, amcası Nusret'e” benzediğini söyler.

Ömer

Ömer, Refik'in Mühendislik Fakültesinden arkadaşıdır. Dört yıldır Avrupa'da olan Ömer, doktora yapmak için Londra'ya gitmiş, ailesinden kalan mirası orada yemiş, gezmiş, tozmuş ve Türkiye'ye yüksek mühendis olarak 1936'da dönmüştür. Kendisini Balzac'ın *Goriot Baba* romanındaki Rastignac'la özdeşleştirmiş olan Ömer, aldığı bütün eğitime rağmen ülkesine hizmet etmek gayesinden uzaktır. O, sadece daha fazla para kazanma hırsıyla dönmüştür. Genç cumhuriyetin yapmış olduğu atılımlar onu zerrece ilgilendirmez. O kendi ifadesiyle bu bakir toprakları fethedecek bir fatihtir. Ömer'in ahlak anlayışını ve dünya görüşünü, “Avrupa kapitalist modernite anlayışının, para eksenli ahlak anlayışı” (Solmaz: 2003: 44) şekillendirmiştir.

Ömer yaşadığı toplumu her fırsatta eleştirir. “Ben... uyuz bir Türk olmak istemiyorum.” (s. 137) diyen Ömer, “bu hayatı dolu, zengin yaşamak, her şeyi”, “güzel kadınları, şanı, şerefi, şöhreti” (s. 139) ele geçirmeyi istemektedir. Ömer, Türkiye’ye döndüğünde tamamen bireysel hırslarına kapılır ve Türkiye’yi ele geçirilecek bir yer, kendisini de bir fatih olarak görür (Demir, 2011: 2017). Milletvekili Muhtar Laçın’ın kızı Nazlı’yla da bu yüzden evlenmek ister. Bu sayede milletvekilinin nüfuzundan faydalanmak istemektedir.

Bu hırslar ve düşüncelerle karşısına çıkan ilk fırsat olarak gördüğü Erzincan Kemah’taki demiryolu inşaatına, aileden kalan son mirasları da satarak gider. Çok para kazanır ama yetinmeyecektir. Milletvekili Kerim Naci Bey’den nefret ettiğini söyler ancak esasen onun sahip olduklarını istemektedir.

Evlilikten korktuğu için Nazlı ile kararlaştırdıkları nişan tarihinde, tekrar gittiği Kemah’tan dönmemiştir. Ömer daha sonra evlenmiştir ancak kiminle evlendiği belli değildir. Erzincan’dan bir yer satın almış, Kerim Naci Bey gibi toprak ağası olmuştur. 1970 yılına geldiği Refik’in oğlu Ahmet onun hâlâ yaşadığını bildirir.

Muhittin

Muhittin de Ömer gibi Refik’in Mühendislik Fakültesinden arkadaşıdır. Bir şirkette mühendis olan Muhittin, “otuz yaşına kadar iyi bir şair olmamışsa kendini öldüreceğini” söyleyecek kadar iddialı biridir. Muhittin, belki de çirkin yaratılışı olmasından, kadınlarla sağlıklı ilişkiler kuramaz. Kadınlardan başka diğer insanlarla da sağlıklı sosyal ilişkiler kurmakta zorlanmaktadır. Buna rağmen, o da Ömer gibi bütün ilginin kendisinde olmasından hoşlanmakta, bu nedenle iki askeri okul öğrencisini çevresinde dolaştırmakta, onlara önce şair olarak sonra da bir Türkçü olarak ağabeylik yapmaktadır.

Şiir kitabı yayımlandığında beklediği alakayı uyandırmaması neticesinde içine düştüğü bunalımı, hayat kadınlarıyla yatarak ve içki içerek unutmaya çalışır. Kendini ifade edişi ve düşünceleri bakımından “Muhittin, Türkçü-Turancı fikirlerin tartışılmasına zemin hazırlayan bir tip haline gelmeden önce belki de romanın en canlı ve ruhsal dünyası en özgün kişilerinin başında gelmektedir.” (Demir, 2011: 209)

Muhittin’in şiir kitabını çıkarmasının üzerinden bir kış mevsimi geçmiş olmasına rağmen, bütün hayatını bağladığı bu kitap hiçbir etki uyandırmaz. Muhittin, Beyoğlu’nda bir meyhanede tanıştığı Türkçü öğretmen, Mahir Altaylı ile yaptığı sohbetin etkisiyle kendi

içinde bir çatışma yaşar. Muhittin'in ruhsuz, inançsız hâlini gören Türkçü öğretmen, daha önce şiir kitabını okuduğu ve babasını askerden tanıdığı Muhittin'in hayatında "ülkü" eksikliği olduğunu söyler. Şiir kitabı beklediği etkiyi yaratmayan Muhittin, belki hayatındaki boşluğun, belki Mahir Altaylı'nın etkileyici telkinlerinin sarsıntısıyla belki de her ikisinin etkisiyle, tam manasıyla inanmasa da, Türkçülük limanına sığınır. Topluma olan yabancılaşmasını dindirecek ilacı, ilk önce Muhittin bulmuş gibidir. Türkçü olmaya karar veren Muhittin'in evvel düşünceleri ile bu dönüşümünden sonraki düşünceleri tamamen farklılık arz etmektedir. Başta, babası hakkındaki düşünceleri değişmiştir. O hayatta hiçbir şeyi anlamamış, hayatı boşa geçmiş biri değildir artık. Muhittin, inançlı ve kahraman bir babanın oğludur. Bu ideolojik sığınağın sağladığı konfor sayesinde, Muhittin'in artık, kendini otuz yaşında öldürmek gibi, saçma bir düşünceye kapılmasına gerek yoktur. Etrafında kendisine saygı duyan insanların olduğu, düzenli ve inançlı bir yaşamın hayalini kurmaktadır. Aslında Muhittin, ciddi bir değişim ve dönüşüm geçirmemiştir, o sadece kabuk değiştirmiştir. Çünkü onun istediği, hayatına bir anlam katmaktır, bunu önce iyi bir şair olmaya çalışarak denemiş, başaramamıştır. Şimdi ise tamamen tesadüfen Türkçü olmuştur. Beyoğlu'ndaki meyhanede başka bir durumla karşılaşmış olsa, farklı bir kabuğa sahip olabilirdi.

Mahir Altaylı'nın gölgesinden kurtulup Türkçü Profesör Gıyasettin Kağan'ın desteğiyle dergi çıkarmak isteğinde olan Muhittin, Gıyasettin Kağan tarafından evinden kelimenin tam anlamıyla kapı dışarı edilir. Romanın son bölümünde Refik'in oğlu Ahmet'ten Muhittin'in kendisine yeni bir liman bulduğunu öğreniriz, Muhittin Adalet Partisi'nden milletvekili olmuştur.

Osman

Cevdet Bey'in büyük oğlu Osman, babasından sonra şirketin başına geçmiştir. Galatasaray mezunu olan Osman, eğitim hayatına devam etmemiş, babasının yanında işe girmiştir. Babası gibi zamanının çoğunu iş hayatında geçirmektedir. İkinci kuşak Işıkçılar içinde Cevdet Bey'in istikametini temsilcisi bir duruş sergiler. Refik'in işleri çok sahiplenmemesi nedeniyle bütün yükün kendisinin üzerinde olduğu düşünülmektedir.

Osman da babası gibi siyasi mevzulara ilgisizdir. Memleket meseleleri onun için ticaretten ve kazanacağı paradan daha önemli değildir:

“Bütün gazetelerin başlıklarında yer alan tek bir haber vardı: Hatay davası. Osman bu davanın son yıllarda gösterdiği gelişmeleri izlemişti, ne olup bittiği hakkında kesin bir düşüncesi yoktu. Oysa herkesin orada burada sözünü ettiği komisyonlardan, gözlemcilerden, heyetlerden kendisi de söz edebilir, bu konuda başkalarına dikkatle dinleteceği kendine özgü düşünceleri de olabiliirdi. Birden “Bütün bunlar çok çalışmak yüzünden. Dünyada ne olduğunu izlemeye bile doğru dürüst vaktim yok!” diye düşündü ve gazeteleri dikkatle okumaya başladı. [...] Bunları okurken birden her haberden sonra şöyle düşündüğünü anladı: “Hatay’ın bizim olmasının benim ticaretime ne yararı olabilir? Hatay’a ne satabiliriz? Orası da sonunda bir pazardır ve bize katılması çok iyidir.” (s. 324)

Babasının ticaret hayatının devamı niteliğindeki Osman, aile hayatı ve ahlakî tavır noktasında babasından ayrılmaktadır. Çünkü Osman’ın Keriman adlı bir metresi vardır. Bu davranışını da çeşitli bahanelerle aklamaya çalışmaktadır. Son olarak, Osman’ın sosyal, düşünsel ya da politik anlamda hayatında bir derinlik olmadığı gibi onun böyle bir tasası da yoktur. Kişisel, ticari çıkarları ve başarıları haricinde herhangi bir şeyi önemsemeyen Osman’ın psikolojik anlamdaki derinliği, iş hayatı ve karısını aldatmanın verdiği suçluluk psikozu nedeniyle kirlenen ruhunu temizlemek maksadıyla her gün eve döner dönmez uzun uzun ellerini sabunlamanın ötesine geçmez (Demir, 2011: 206).

Nermin-Perihan

Bu iki roman kişisi de romanda iyice belirginleşen özellikleri yerine yüzeysel tanıtımlarla sunulmuştur. Her ikisi de ev, aile, çocuk üçgeninde günlerini geçirmektedirler. Perihan’ın Nermin’den bir farkı, dünya ve yurt meselelerine biraz daha duyarlı oluşudur. Genel itibariyle her ikisi de:

“[S]iyaset, savaş, ekonomi gibi ‘sıkıcı konular’dan uzak durmaktadır”lar. [...] Onlar eşittir, annedir, gelindir. Toplumu etkileyen ve toplumdaki etkilenen bir birey olduklarını düşünmezler. Kendilerine uygun görülmüş toplumsal roller içinde yalnızca kendi hayatlarını yaşarlar.” (Solmaz, 2003: 131)

Her ikisinin de evliliklerinde bazı problemler vardır. Ancak problemleri birbirinden çok farklıdır. Nermin, Osman’ın kendisini aldattığını öğrenince evde herkesin gözü önünde büyük kavgalar yaşanmıştır. Evlilik devam etmiştir ancak Nermin de kocasını aldatmaktan geri durmamıştır. Hatta bu durumu Perihan’ın görmesine dahi aldırış etmeyecek kadar pervasız davranmıştır. Evliliklerinin sonlanması, Nermin ve Osman çiftinde daha olası görünürken, Refik’in hayatındaki anlam arayışlarına, bu bahaneyle evi terk etmelerine ve bütün varlığını bu uğurda harcamasına daha fazla dayanamayan Perihan, Refik’i terk etmiştir.

Ahmet

İlk romanların yazar biyografilerine daha çok yaslandığı göz önünde tutulursa, Ahmet ile Orhan Pamuk'un ortak paydalarının fazlaca olduğu söylenebilir. Pamuk da Ahmet gibi ressam olmak istemiş, onun da babası hayatlarının bir döneminde annesi, kardeşi ve kendisini bırakarak Paris'e gitmiş, orada Sartre'ı görmüştür.

Cevdet Bey'in torunu, Refik'in oğlu olan Ahmet, Paris'te dört yıl resim eğitimi almış, sosyalist bir dünya görüşüne sahiptir. Romanın üçüncü bölümünü anlatan bir günlük zaman dilimi, aynı birinci bölümünde olduğu gibi, Ahmet merkeze alınarak onun bir günü sunulmuştur. Ahmet resim ve Fransızca dersleri vererek hayatını idame ettirmektedir. Babasının kendi payına düşen bütün mirası tüketmesi neticesinde, Ahmet ve ablası Melek'e apartmanın çatı katında küçük bir daire kalmıştır. Ahmet babaannesi Nigân Hanım'ın katında yemek ihtiyacını karşıladığı için çok da fazla masrafı yoktur.

İkinci bölümün sonlarında doğumu haber verilen Ahmet, 1970 yılı itibariyle otuz yaşındadır. İlknur adında Sanat Tarihi alanında doktora yapan bir sevgilisi vardır. Sanatı konusunda arayış içinde olan Ahmet, Türkiye'de resim yapmayı, “insanın bağıra bağıra konuşması gereken bir ülkede dilsizliği seçmek” (s. 632) olarak nitelendirir.

Ahmet, babaannesinin katında, babasının ve dedesinin eski yazıyla yazılmış hatıra defterlerini bulur. Ve eski yazıyı okuyabilen İlknur'a çözmesi için verir. Bu hatıralarda, babası ile ilgili elle tutulur bir bilgiye ulaşamamış, babasının tasarılarını yaşadığı topuma yabancı bir yarı aydının düşünceleri olduğunu öğrenmiştir: “Nerede bizim hakikatlerimiz? Babam onlara yanaşamamış bile.” (s. 623)

Ahmet, babası için yaptığı eleştirilere rağmen, o da babası gibi yüzeyi aşamayan, odasında ölümsüz eserler yaratmak isteyen, kendi toplumuna yabancı bir görüntü çizer.

Sonuç olarak, *Cevdet Bey Oğulları* romanının figüratif kadrosunda yer alan bu kişilerden bir kısmı modern romanın “yabancılaşma” olgusunu temsil ettikleri görülmektedir. Bunun yanında romanın kişi çizimi de genel itibariyle modern romanlarda görülen tarzdadır. Çeşitli tip ve karakterler bakımından zengin bir figüratif kadroya sahip olan roman, kişileri bakımından modern estetiğe yakın görünmektedir.

2.1.5. Bakış Açısı/Anlatıcı

Cevdet Bey ve Oğulları'nda, geleneksel-yansıtmacı romanın kullandığı her şeyi bilen anlatıcının bakış açısı kullanılır. Roman, Refik'in hatıralarından aktarılan bölümler dışında tamamen her şeyi bilen anlatıcının bakış açısından sunulmuştur:

“Cevdet Bey arabadan indi. Çevresine bakındı. Bitişikteki eve İstanbul'a ilk taşındıkları gün gelmişlerdi. On yıl oturduğu o eve bakmak istedi. Zeynep Hanım Teyze'nin bahçe kapısını açtı. Kapıya bağlı eski çingirak şingırdadı. 'Nişantaş'taki o evi alırsam bahçe kapısına şöyle bir çingirak asayım!' diye düşündü.” (s. 37)

Yazar, romanı bu bakış açısına teslim ederken roman kişilerini de “yansıtıcı bilinç” olarak kullanmıştır. Yansıtıcı bilinç, romanda figüratif kadroda yer almayan anlatıcının imkânlarını genişletmek, romana çok sesliliği hâkim kılmak için kullanılan bir tekniktir. Bu sayede, “anlatıcı, üçüncü tekil kişi özelliğini sürdürmekle birlikte, -yorumlama boyutu bakımından- eserdeki kurmaca dünyanın içindeki figürlerden biri”dir (Sazyek, 2015: 317). Yansıtıcı bilinç, romanda farklı kişiler aynı anda kullanılarak uygulanabilir. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda da bu durum görülmektedir. Bir üst anlatıcının varlığını hep hissettirdiği romanda, roman figürleri duygu, düşünce ve davranışlarını sergilemektedirler. Anlatıcı bu düşünceleri taraf tutmadan yansıtır:

“Muhittin çaresizlikle, 'Yeni bir şeyler yap,' diye söylendi. 'Yapıyorum!' dedi Refik. 'Kitap okuyorum. Bugünlerde Rousseau okuyorum. *İtiraf*lar beni etkiledi...' biraz sustu, sonra utanarak söyledi: 'Hatıra defteri tutuyorum!' [...]

'Belki ihtiyarladığını düşünüyorsundur...'

'Belki... Senin gibi şair olmak isterdim.'

'E, kimse seni tutmuyor ki!'

'Haklısın!' [...]

'Bak Refikçiğim senin düpedüz için sıkılıyor. Kitaplardan başka oyalanacak şeyler de bulabilirsin. Pul biriktir, satrançla oyalan, poker oynayacak yeni arkadaşlar bul, maça git, fotoğrafçılıkla uğraş, ne bileyim ben koleksiyonculuk yap, yap işte bir şey!'” (s. 248)

Bunun yanında, daha önce de belirtildiği üzere, Refik'in hatıraları birinci kişi anlatıcının kipini kullanan, başkişinin bakış açısından aktarılmıştır:

“Dün Beşiktaş'a gittim. Muhittin'i gördüm. Bir meyhanede oturduk, konuştuk. Bana hiçbir şey söylemedi. Üstelik üzerinde o alaycı tavır da vardı. Onunla konuştuktan sonra, günlük hayat bana yasak bir şeymiş, her saniye işlenen bir günahmış gibi gözükmeye başladı. Bugün yazıhaneye gittim. Bütün gün orada oturdum. Akşam evde radyo dinledim. Rousseau'nun *İtiraf*ları'nı okudum, ama umduğum kadar hoşlanmadım. Ne yapayım? Bazen keşke Allah'a inanabilseydim diyorum. Muhittin'in şiirlerini bir daha okudum. Doğrusu fazla bir şey bulmadım.” (s. 249)

Romanda hâkim anlatıcının yanında, yansıtıcı bilinç aracılığıyla roman kişilerinin gözü ve zihni aracı kılınmış, başkişi anlatıcının bakış açısı da hatıra defterleri aracılığıyla doğrudan

okurla buluşturulmuştur. Bütün bu teknikler, romana anlatıcı ve bakış açısı bakımından çeşitlilik ve çok seslilik sağlamış, tekdüze anlatım kırılmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, modern roman, insan gerçeğini aktarırken “olympian” konumdaki anlatıcının bakış açısını mümkün mertebe silme eğilimindedir. Bu tutum yeryüzünden gören ve duyan bir anlatıcıyı gerektirir. *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda bu ihtiyaç yansıtıcı bilinç ve başkişi bakış açısı ile sağlanmaya çalışılmıştır. Her şeyi bilen anlatıcının görüş açısını yansıtıcı bilinçle törpüleyen Pamuk’un bu romanı, “20. yüzyıl anlatı zihniyetini yansıt”maktadır (Esen, 2017: 216).

2.1.6. Tematik Kurgu

Geleneksel-yansıtmacı veya modern romanda, yazarın dile getirmek istediği asıl mesele, ulaşmak istediği bir nihai hedef mutlaka vardır. *Cevdet Bey ve Oğulları* da yazarın yansıtmacı romanla modern roman arasında bir eseri olduğu düşünüldüğünde yazarın romanda, tema bakımından oldukça fazla kaygılar taşıdığı söylenebilir.

Roman her şeyden önce bir aile romanıdır. Her aile romanı gibi dönemler arasında ailenin geçirdiği değişimin yanında toplumun da içinden geçtiği değişimleri aktarır. Orhan Pamuk *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda, 1905’ten 1970’e kadar Türk toplumunun siyasal, toplumsal, kültürel değişimini tanıklarıyla, dış zaman ve dış mekânla gerçekliğine azami bağlı kalarak bir panorama çizmeye çalışmıştır. Bu nedenle roman, genellikle toplumsal ve politik temalar etrafında şekillendirilmiştir.

Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda; Batılılaşma, kimlik sorunsalı, Doğu-Batı çatışması, modern-gelenek çatışması, topluma yabancılaşan aydın sorunsalı, aile içi çatışmalar -aldatma-, toplumsal kalkınma ve gelişmeye hizmet etme, bireysel hırslar ve emeller gibi temaları işlemiştir. Romanın oturtulduğu temellerden biri de aydınlık-karanlık ikilemidir. Pamuk, romanı tamamladığında seçtiği ad da aslında “Karanlık ve Işık”tır. Yayınlanma sürecinde yaşanan zorluklardan sonra, romanın adı da değişmiştir.

“Cevdet Bey’in soyadı Işıkcı, kardeşi Nusret’in oğlunun adı Ziya Işıkcı’dır. Onun adındaki iki sözcükle iki devrin çatışmasına işaret edilirken, eski (Ziya) ile yeni (Işıkcı), sözcüklerinin anlamdaşlığıyla bu çatışmanın boşunallığı da sergilenir. Bu çatışmadan olumlu bir şey çıkmaz. Daha doğrusu Ziya Işıkcı gibi militarist bir şoven çıkar. Cevdet Bey ve Nigân Hanım’ın üç çocuğundan da, başarısız bir iş adamı Osman’la, başarısız bir reformist Refik ve silik, uyumcu Ayşe.” (Parla, 2018: 12-13)

Batılılaşma, teması Pamuk’un bundan sonraki romanlarında sıkça kullanacağı bir temadır. *Cevdet Bey ve Oğulları* özelinden toplumun Batılılaşması, nasıl Batılılaşması ve ne kadar

Batılılaşması gibi sorunlar çeşitli bilinçlerin bakış açılarında yansıtılır. Yazar herhangi bir görüşünün savunucusu durumuna düşmemek adına tarafsız kalmayı yeğler. Bu bağlamda değerlendirilebilecek bir diğer tema da modern-gelenek çatışmasıdır. İstanbul burjuvazisinin moderne ve geleneğe bakışı çeşitli açılardan yansıtılmıştır.

Cevdet Bey ve Oğulları'nın belki de en temel kaygısı “aydın trajedileri”dir. Her biri bir şekilde toplumuna yabancı kalmış bu burjuva aydınlar -Nusret hariç- bir şekilde toplumla ortak bir zeminde buluşamazlar. Yine aydın gözünden toplumun gerçeğine uygun düşüp düşmediğine bakılmaksızın toplumsal kalkınma projeleri romanın aydın yabancılaşması temasına bağlı değerlendirilebilecek bir durumdur. Toplumsal ve siyasal temalar yanında aile içi ilişkiler, bireysel hırslar sonucunda yaşanan çatışmalar ve yıkıntılar da romanın değindiği temalar olarak dikkat çekmektedir.

2.1.7. Dil ve Üslup

Orhan Pamuk'un belki de en çok eleştirilen yanı dili kullanımındır. Bazı eleştirmenler yazarın dil kullanımını, kullandığı yeni tekniklere bağlı olarak avangardist bulurken; kimileri de onun en basit gramer kurallarından bihaber olduğunu söylerler. *Cevdet Bey ve Oğulları*, bağlı olduğu estetik anlayışın da bir özelliği olarak dilin dizim kurallarını zorlamayan, gramer yapısına riayet eden bir görünümüdür. Romanın dil tutumuyla ilgili düşüncelerini Fethi Demir (2011: 248) çalışmasında:

“*Cevdet Bey ve Oğulları*'nın dili, romanın sosyolojik analiz odaklı yer yer natüralist özellikler gösteren anlatı karakteriyle uyumludur. Dil kurallarını çok fazla zorlamayan Pamuk, genellikle dilin verili kalıpları içerisinde kalmaya gayret eder. Bu gayret, çok net bir biçimde Pamuk'un cümle tercihlerinde kendini gösterir. Pamuk sıralı veya bağlı cümleler de kursa; kurallı cümle yapısını çok fazla bozmaz.”

şeklinde dile getirir.

Romanda dil tutumuyla ilgili dikkat çeken bir diğer özellik de kuşaklar arasındaki dil kullanımı, sözcük seçimi, söyleyiş değişimi gibi farklılıklara yer verilmemesidir. Romanda dil değişmesini çeşitli vesilelerle haberdar olduğumuz gazete başlıklarında gözlemeleriz.

Sonuç olarak, Orhan Pamuk'un dil ve üslup açısından, dış geçekliği anlatmaya uygun, açık, anlaşılır, dilin verili kurallarını ve imkânlarını zorlamayan bir tutum sergilediği söylenebilir. Yer yer mizahi üslubun da kullanıldığı romanda, genel itibarıyla İstanbul burjuvazisinin kullandığı dil ve kibar bir üslup tercih edilmiştir. Argo ve ayıp söz neredeyse yok gibidir.

2.2. Sessiz Ev

Orhan Pamuk'un ikinci romanı, *Sessiz Ev*⁵, 1983'te yayımlanmıştır. Romanın Fransızca çevirisi 1991'de Prix de la Découverte Européenne ödülünü almıştır. 1980 yılının Temmuz ayı içerisinde yedi günlük bir süreyi anlatan roman, bu yedi güne yüz yıllık bir zamanı sığdırmıştır. Roman kişilerinden Fatma Hanım ve Cüce Recep'in hatırlarıyla romanda varlık kazanan Selahattin Bey, Doğan ve Gül'ün hikâyeleriyle romanın zaman sınırı bu denli genişlemiştir. 12 Eylül askeri darbesinin birkaç ay öncesinde yaşanan hadiseleri anlatan romanın ana teması, toplumundaki ayrışma ve kutuplaşmanın yarattığı karışıklık ortamıdır. Bu romanda da Orhan Pamuk (2018: 131-132), kendi hayatından beslenmiştir:

“*Sessiz Ev*'in pek çok ilham kaynağından biri de dedemin anneanneme yazdığı bazı mektuplardır. [...] Dedem yüzyıl başında hukuk okumak için Berlin'e gidiyor. Gitmeden önce anneannem Nikfal ile nişanlıyorlar onu. Dedem de, Berlin'de hukuk okurken, İstanbul'daki nişanlısına pek çok mektup yazıyor. Bu mektupların havası biraz Selahattin Bey'in Fatma'ya ders vermesine benziyor. [...] Anneannemin tepkisinin ise ilgisizlik ve “günah, yasak” çevresinde dolandığını biliyorum. Kağıttan, kitaptan hoşlanmayan, acımasızca gerçekçi bir insandı. Romandaki Fatma gibi. Aralarındaki mutsuz ilişkiyi hayal edince *Sessiz Ev*'i kurmaya başlamış oldum. Romandaki gençler çevresi, araba yarıştırmak, evlerde toplanıp kafayı çekmek, diskoteğe gitmek, sahilde buluşup vakit öldürmek gibi ayrıntılar da 1970'lerin başındaki Bayramoğlu Sahil Mahallesi'nden benim arkadaşlarımın hikâyesinden çıkmadır. Yazları bir dönem oraya gitmiştik. Babalarından araba alıp, yarıştırmak parçalayan, ama çok fazla da yaramazlık yapmayan bu gençlerin içinden geldim ve onları anlattım.”

Sessiz Ev romanı, Osmanlı'nın son dönemlerinde siyasi düşünceleri yüzünden İttihatçılar tarafında sürgüne gönderilen bir Osmanlı aydını olan Doktor Selahattin Bey'in saf bir hayalperestlikle, bütün Doğu'ya ışık olması için yazmak istediği ansiklopedi çalışmalarını yaptığı eve, torunlarının artık bir yardımcı cüce ile beraber yaşayan babaannelerini yedi günlük ziyaretlerinde yaşananları anlatır (Kırkoğlu, 2006). Modern romanın kurgu ve teknik özelliklerinden faydalanan yazar, ilk romanından farklı olarak bireyin gerçeğini yine bireyin imkânları ölçüsünden anlatmayı yeğler. Bu nedenle romanda “her şeyi bilen anlatıcı” yerine roman kurgusu içinde yer alan figür anlatıcılar kullanılır. Modern romanın psikoloji biliminin olanaklarından istifade ederek kullandığı, bilinç akışı ve özellikle iç monolog *Sessiz Ev* romanın en çok faydalandığı teknikler olarak dikkat çekmektedir. Beş farklı figür anlatıcı tarafından anlatılan romanda bahsedilen teknikler daha çok romanın

⁵ Pamuk, Orhan, *Sessiz Ev*, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, 2017. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde romandan yapılan alıntılar, romanın bu baskısından ve sadece sayfa numarası verilerek yapılacaktır.

geçmişle bağlantısını sağlayan Fatma Hanım ve Recep'in iç dünyasını aksettirirken kullanıldığı görülür. Özellikle Fatma Hanım, roman boyunca Recep dışında çok az kişiyle diyaloga girmiştir. Onun bütün mücadelesi kendi ben'iyle ve bu ben'in inşasında önemli bir figür olan Selahattin Bey'ledir.

Fethi Demir (2017: 127), romanla ilgi şu değerlendirmeyi yapar:

“7 günlük konsantre bir zaman dilimi içerisinde bilinç akışlarıyla, iç monologlarla ve iç hesaplaşmalarla ya da genç kuşağının baş döndürücü hızla yaşadığı olaylarla örülü *Sessiz Ev*, Cennethisar adlı gürültülü ve dinamik tatil beldesi ile bu beldenin en eski ve en “*Sessiz Ev*”i olan konak etrafında gelişen, gelenekçi babaanne Fatma, tarihçi torun Faruk, devrimci torun Nilgün, kapitalist torun Metin, milliyetçi torun Hasan, hümanist gayri meşru çocuk cüce Recep, bilinç akışlarıyla romana dahil olan halktan kopuk Meşrutiyet aydını dede Selahattin ile Cumhuriyet aydını baba Doğan bağlamında bir Türkiye tablosu çizer.”

Orhan Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda modern estetiğin özellikleri gözlense de bu roman on dokuzuncu yüzyıl geleneksel-yansıtmacı romanın temellerine yaslanmıştı. *Sessiz Ev*, yazarın her romanda yeni arayışlarının sonucu, daha çok modern estetik anlayışa denk düşen olay örgüsü, zaman ve mekân kurgusu ile kişi çizimleri ve bakış açısındaki çok seslikle dikkat çekmektedir. Genel görüş, bu romanla Pamuk, ileride yazacağı postmodern anlatıların işaretini vermiştir.

2.2.1. Olay Örgüsü

Sessiz Ev'de geleneksel romandaki Tanrısal anlatıcının yerini figür anlatıcıya bıraktığını söylemiştik. Bu nedenle roman kurgusunu oluşturan otuz iki bölümün her birini roman figürlerinden birisi kendi zaviyesinden anlatmaktadır. Kimi zaman geriye dönüşlerle genişleyen anlatı zamanının etkisiyle kimi zaman da hikâyenin tek merkezden anlatılmadığı olay örgüsü nedeniyle *Sessiz Ev* takibi nispeten zor bir romandır. 1980 yazında başlayan olaylar zinciri kişilerin hatıraları, iç monolog ve bilinç açısı süreçleriyle on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar uzanmaktadır. Parça parça sunulan bu olay zincirlerinin okur tarafından birleştirilmesiyle anlamlı bir bütünlüğe kavuşur. Bu özellikler de romanı olay örgüsü bakımından modern roman anlayışına yaklaştırmaktadır. Ancak yazarın tercih ettiği parçalı yapı, olay örgüsünün takibini güçleştirmekte, bu da aynı zamanda postmodern olay örgüsünü anımsatmaktadır. Yine de *Sessiz Ev*'in olay örgüsü için postmodern demek aşırı bir yorum olacaktır. Bunun yerine avangardist denemeleri seven yazarın gelecekteki postmodern romanlarına gönderilmiş bir selam olduğu söylenebilir.

Roman, büyükhanım/babaaanne Fatma ve Recep'in her yıl Cennethisar'a gidip kendilerini ziyaret eden torunların beklendiği bölümle başlar. Ancak romanın anlatı zamanının olay parçalarına geçmeden önce, Fatma'nın iç monologlarıyla haberdar olduğumuz doksan yıl önce başlayan olay parçalarını birleştirerek olay örgüsünü kronolojik bir sıraya koymak faydalı olacaktır:

Fatma Hanım ile Selahattin Bey, Fatma henüz on altı yaşındayken evlenirler. Selahattin Bey; namuslu, çalışkan, zeki, geleceği aydınlık ve biraz hırslı bir doktordur. Evlenmeden önce zaten Fatma'nın yetiştirilme tarzının temelinde yer alan: "Erkeklerle çok sormamak gerektiği" (s. 20) nasihati babası tarafından Fatma'ya bir daha kez hatırlatılır. Bu nasihat önemlidir çünkü Fatma sormaz, hiçbir şeyin sebebini Selahattin Bey'e sormayacaktır. Evliliklerinin üzerinden dört yıl geçmiştir ama hâlâ çocukları olmamıştır. Bir gün Selahattin Bey, İttihat ve Terakki Partisi'yle ters düştüğü için Talat Paşa tarafından, İstanbul'da kalıp siyasetle uğraştığı takdirde hapis haneye atılmakla tehdit edilir. Bu nedenle Selahattin, Fatma'ya hazırlık yapmasını Paris, Selanik, Şam, Berlin, Cenevre, İzmir ve Trabzon şehirlerinden birine gidebileceklerini söyler. Ancak çıktıkları tren yolculuğuna hastalık nedeniyle ara verdikleri için İstanbul'a elli kilometre uzaktaki Gebze, Cennethisar'a, İstanbul'a da yakın olması sebebiyle, yerleşirler. Selahattin Bey, burasının çok uygun olduğunu hükümet devrilince İstanbul'a hemen geçebileceklerini düşündüğü için burada kalırlar. Cennethisar'da, Avrupa usulüne uygun bir ev inşa edeceklerdir. Bu evle ilgili tasarılarını Fatma'ya anlatan Selahattin Bey, üç çocuk sahibi olmak istediğini söyler. İttihatçılar düştükten sonra İstanbul'a döneceklerini söyleyen Selahattin Bey, "Talat sana yasaklamadı, sen niye gitmiyorsun" (s. 22) diyerek Fatma'nın İstanbul'a, anne babasının yanına gitmesini ister ancak Fatma, İttihatçılar düştüğünde beraber dönme taraftarıdır. Cennethisar'a yerleştikleri bu ilk zamanlarda, Selahattin Bey, Fatma'ya uzun yürüyüşler esnasında düşüncelerini ve yapmak istediklerini şu şekilde anlatır:

"Doğu'nun daha hiç görmediği bir özgürlük dünyası, yeryüzüne inmiş akıl cenneti, yemin ediyorum Fatma, olacak bu, hem de Batı'dakilerden iyi yapacağız, onların hatalarını gördük, kusurlarını almayacağız, biz, hatta oğullarımız görmese bile bu akıl cennetini burada torunlarımız, bu toprağın üzerinde yemin ederim yaşayacaklar! Sonra bu karnındaki çocuğa mutlaka iyi bir eğitim vermeliyiz, onu bir kere olsun ağlatmayacağım, korku denen şeyi, o Doğulu hüznü, ağlayışları, kötümserliği, yenilgiyi ve korkunç Şark boyun eğişini bu çocuğa asla öğretmeyeceğim; onun eğitimiyle birlikte uğraşacağız, onu özgür bir insan olarak yetiştireceğiz, bu ne demek anlıyorsun değil mi, aferin, zaten seninle iftihar ediyorum Fatma, sana saygı duyuyorum, seni de özgür bağımsız bir insan olarak görüyorum; ötekilerin karılarını gördükleri gibi bir cariye, bir odalık, bir köle gibi görmüyorum seni: Benim eşitimsin canım, anlıyor musun?" (s. 83)

Sonra bir gün İttihatçıların hükümetten düştüğü haberini okurlar gazeteden ancak Selahattin Bey ilgisiz davranır. Çünkü bütün Doğu'yu saplandığı karanlıktan çıkaracağına ve aydınlatacağına inandığı, kırk sekiz cilt olarak tasarladığı, daha sonra ise elli dört cilt olması gerektiğini düşündüğü, ansiklopedi çalışmaları bitince İstanbul'a dönmeyi kafasına koymuştur. Selahattin Darvinoğlu, ölene kadar, tam otuz yıl bu ansiklopedi üzerinde çalışır ve karı koca bu sürede hiç İstanbul'a gitmezler. Fatma'nın Selahattin'in ölümünden sonra gitmiş olacağı beklense de Fatma da gitmemiştir. O, romanın dar anlatı zamanı sona erdiğinde de hâlâ Cenethisar'dadır.

Selahattin Bey; hayalperest, dayatmacı, pozitivist ve determinist bir aydınlanmacıdır. Hayalperesttir, çünkü bütün Doğu'yu, Doğu'ya rağmen kırk sekiz ciltlik bir ansiklopedi ile aydınlatacağına inanmaktadır. Dayatmacı bir jakobendir çünkü Doğunun bugüne dek sahip olduğu bütün değerleri görmezden gelmekte, inançlarını ilerlemenin önünde en büyük engel olarak görmektedir. Bu inançları bir kenara bırakıp Selahattin Bey'in ansiklopedisine iman edip kurtuluşa ermeleri gerekmektedir! Pozitivist ve deterministtir çünkü evin çamaşırhanesini laboratuvara çevirmiş ve Batıda bulunup denenip sonuçları kanıtlanan her şeyi yeniden deneye tabi tutmak istemektedir çünkü bir bilgiyi ancak bu şartlarla ansiklopedisine alabileceğine inanır.

Selahattin Bey, karısı Fatma'dan başlayarak inançsızlığı, daha doğru ifadeyle insanın aklına kement atan inancın zararını önüne çıkan herkese anlatmak ister. Toplumun inançlarına karşı olan tavrı, hastaları tarafından fark edilince artık hiç kimse muayenehanesine uğramaz ve maddeten zorluklar başlar. Parasız kalan Doktor Selahattin, babadan kalma her şeyi satıp deney ve ansiklopedi uğruna harcamıştır. Artık sıra Fatma Hanım'ın mücevherlerine gelmiştir. Fatma, istemeye istemeye ve eve gelen Yahudi kuyumcunun Selahattin'i kandırdığını bilerek mücevherleri Selahattin'e verir. Çünkü yetiştirilme tarzı, onu kocasına karşı çıkmaktan men eder. Evlilikleri süresince hiçbir ortak yanları olmayan bu karı-koca arasındaki iletişim hep tek taraflı olur: Selahattin Bey, bilimin, aklın ve deneyin ne kadar önemli şeyler olduğunu, bize gerekir şeylerin bunlar olduğunu ve Tanrı diye bir şeyin olmadığını Fatma'ya dikte eder. Fatma ise günaha girme korkusuyla sadece dinler, karşılık vermez hatta dinledikleri üzerine düşünmeyi bile suç sayar. Çeşitli aksiliklerin üst üste gelmesi (ansiklopedinin tamamlanamamasında harf inkılabının önemli payı vardır), parasızlık, bazen çok uzun süre ansiklopediye bir şeyler yazamamasının verdiği sıkıntılar sonucu, Selahattin Bey kendini içkiye verir. Ev işlerinde

yardımcı olması için eve alınan kadınla ilişkisi başlayan Selahattin Bey'in ikisi gayrimeşru (Cüce Recep ve Topal İsmail) ve bir tane de Fatma Hanım'dan (Doğan) üç çocuğu olur.

Selahattin bir gün hizmetçi kadını ve çocukları bahçedeki kulübede üşüyorlar bahanesiyle evdeki odalardan birine yerleştireceğini söyler. Ertesi gün Fatma, Selahattin'in evde olmamasını fırsat bilerek henüz iki ve üç yaşlarındaki çocukları bastonuyla öldüresiye döver. Bu dayanın neticesinde büyük çocuk Recep'in boyu uzamaz, küçük çocuk sakat kalır. Bunun üzerine Selahattin, çocukları ve kadını, Fatma'dan korumak için bir köye yerleştirir. Roman boyunca, Fatma'nın en büyük korkusu, Recep'in bu hadiseyi torunlarına anlatmış olma ihtimalidir. Her fırsatta “anlattın değil mi onlara” diyerek Recep'i suçlar. Ancak Recep yaşanan bu hadiseyi kimseye anlatmaz.

Doğan Darvinoğlu, annesi Fatma Hanım tarafından babasını görüp örnek alması diye yatılı okullarda okutulmuştur. Fatma Hanım oğlunun mühendis ya da tüccar olmasını ister ancak Doğan babasına çok benzemekte onun gibi bir şeyleri düzeltmek istemektedir. Mülkiye Mektebini bitir, kaymakamlığa başlar. Çalıştığı süre boyunca insanların çıkarları uğruna yapamayacakları bir şeyin olmadığını görür. Yoksul halkı kimsenin düşünmediğini anlar, düzenden öğrenerek valilik sırası yaklaşmasına rağmen istifa eder ve Cennethisar'a ailesinin yanına döner. Tabii bu esnada Doğan'ın karısı Gül Darvinoğlu da ölmüştür, Doğan çocuklarını (Faruk, Nilgün ve Metin) teyzelerine bırakmış, bir köşeye çekilip “gerçekleri” yazmaya karar vermiştir. Doğan da ömrünün sonuna kadar babası gibi içkiye düşer ve ölür.

Doğan, annesinin bütün karşı çıkmalarına rağmen, kardeşleri on üç yaşındaki Recep ve on iki yaşındaki İsmail'i eve geri getir. Annesinden aldığı son parça mücevheri satıp onlara pay eder. İsmail, o parayla yokuş başında bir ev yaptırır ve piyango satarak karısı ve oğlu Hasan'la yaşamaktadır. Recep ise baba evinde, kırk yıldır, Fatma Hanım'a hizmet eder. Aynı annesi gibi... Recep, belki de görünüşünden dolayı insan içine çıkmaktan utandığı için bu evde kalmıştır.

Fatma Hanım, Selahattin Bey'in ölümüne kadar yazdığı, Recep ve Fatma Hanım'dan başka kimsenin okumadığı, ansiklopediyi ve kâğıda döktüğü bütün çalışmaları Selahattin Bey'in ölümünden üç ay sonra sobada yakar. Doğan babasının çalışmalarını yayımlatmak istediğini söyler, nerede olduklarını sorar ancak Fatma, oğlunu oyalar. Sonunda Doğan da annesinin bütün çalışmaları yaktığını anlar.

Buraya kadar olan olay parçaları, Fatma Hanım'ın iç monologlarından öğrendiğimiz olaylardır. Geriye dönüş tekniği aracılığıyla, anlatı zamanının düz ilerlemeci zaman çizgisi kırılmıştır. Şimdi ise romanda yedi günü kapsayan zaman diliminde neler yaşandığına bakalım:

Selahattin Darvinoğlu ve Fatma Hanım'ın torunları anlatı zamanın başladığı günün ertesi günü Cennethisar'a giderler. Faruk, tarih doçentidir ve karısından çocuğu olmadığı için ayrılmıştır. Çok şişman olan Faruk, dedesi ve babası gibi içki müptelasıdır. Geçen sene geldiğinde Gebze Kaymakamlığı arşivinde araştırmalar yapmıştır. Bu yedi gün boyunca yine zamanının büyük bölümünü orada geçirecektir. Babaannesinin evinin masraflarını ve Recep'in maaşını Faruk karşılamaktadır. Nilgün üniversitenin Sosyoloji bölümüne yeni başlamış ve sosyalist bir dünya görüşüne sahiptir. Kitap okumayı seven Nilgün'ü, roman boyunca diğer anlatıcıların vasıtasıyla görür, duyar ve tanırız. Metin ise bir an önce zengin olma ve Amerika'ya gitme hayalleri kurmaktadır. İstanbul'da zengin çocuklarına matematik ve İngilizce dersleri verip para biriktirerek Cennethisar'a gelen Metin, zeki ve hırslıdır. İçinde bulundukları imkânları kabullenmiş ağabey ve ablasına kızmakta, zaman zaman erkenden ölecek onu savunmasız bıraktıklarını düşündüğü anne ve babasına sitem etmektedir:

“[H]ep sizin yüzünüzden anne, baba, niye erken öldünüz, kimselerin annesiyle babası böyle yalnız bırakıp gitmiyor oğlunu, hiç olmazsa bana iyi miras bıraksaydınız, o zaman ben de o paralarla onlara benzerdim, ama ne para ne pul, bıraka bıraka uyuşuk şişko bir ağabey ile ideolojik bir abla bıraktınız, tabii bunak babaanneyle cücesi de var ve bir de o dökülen aptal, küflü, iğrenç ev, onu da yıktırmıyorlar.” (s. 164)

Gelir gelmez buradaki zengin çocuklarla vakit geçirmek için evden çıkan Metin, aynı zamanda bu zengin arkadaşlarını içten içe kıskanmaktadır. Ayrıca Metin, bu gruptan bir kıza (Ceylan) da âşıktır. Bu üç torun, babaannelerinin yanına geldikleri günün ertesi mezarlık ziyaretine giderler; dedeleri, babaları ve annelerinin mezarlarını ziyaret ederler. Sonra her biri kendi âlemine dalar.

Romanın olay örgüsü bu karakterlerin yaşadıklarını, kendi bilinçlerinin süzgecinden geçirerek anlattıkları bölümlerde, sakince ilerler. Sanki bir patlamanın habercisi olan bu sessizlik, belki de romanın en masumunun sonuna hazırlar bizi. Olay örgüsünde meydana gelecek hareketlenmelerin, gürültünün ve kırılmaların müsebbibi ise Hasan'dır. Hasan, İsmail'in oğlu, Recep'in yeğeni ve torunların üvey kuzenidir. Aralarındaki bu amca çocuğu olma durumunu, anlatıcı figürlerden sadece Recep ve büyükhanım bilmektedir. Faruk,

Nilgün, Metin ve Hasan'ın böyle bir bağdan haberleri yoktur. Hasan, on sekiz yaşında matematik ve İngilizce derslerini veremediği için lise ikinci sınıfta beklemededir. Milliyetçi grupla takılmakta, bu grup içinde söz sahibi olmak istemektedir. Bu nedenle Serdar ve Mustafa'yla beraber esnafa tarihi geçmiş bilet satma bahanesiyle haraç toplar, duvarlara komünistlere neler yapacaklarını yazarlar. Hasan içinde bulunduğu şartlardan, ekonomik ve sınıfsal durumundan memnun değildir. Babası ile arasında bir çatışma hâli sürekli hissedilse de annesi onun için çok kıymetlidir:

“Annemi ne kadar sevdiğimi ve babamı ne kadar sevmediğimi düşündüm. Anneme acıdım ve babamınım onu bir zamanlar dövdüğü içi başka kardeşim olmadığı geldi aklıma. [...] Ama benim kardeşim annemdir: Düşündüm: Biz ana-oğul değil de kardeşiz sanki ve bizi ceza olsun diye topal adamın evine yerleştirmişler ve onun sattığı piyangoların parasıyla hadi bakalım, yaşayın yaşayabilerseniz demişler.” (s. 128)

Hasan, vermesi gereken derslere yaz boyunca çalışmak zorundadır, ama bunu başarabildiği söylenemez. Hasan'ın davranışlarının en önemli motivasyonu kendini gösterme, görünür olma isteğidir. Hasan ayrıca, Nilgün'e âşık olmuştur. Hasan Nilgün'ü takip eder, Nilgün'ün her gün gittiği plaja sabahları o da gider. Bazen karşısına çıkar konuşmak ister. Ancak konuşmaların hiçbirisi hayalinde yaptığı konuşmalar gibi olmaz. Hayal kırıklığı her gün biraz da artan Hasan, Nilgün'ü *Cumhuriyet* gazetesi alırken gördüğü için, onun bir komünist olduğunu düşünür. Ayrıca Nilgün'ü gözlediği bir gün, ülkücü çevreden arkadaşı Serdar'a yakalanmıştır. Serdar'ı, Nilgün'ü tanıdığına ikna etmek için, onun çantasından çaldığı tarağı ispat olarak sunmuş ancak Serdar'ın acımasız alaylarından kurtulamamıştır. Bundan sonra da zaten mantıkî temellere dayanmayan davranışları, artık tamamen çığırından çıkmıştır. Ülkücü gençlerin yaptıkları bir toplantıda, Serdar, Hasan'ın sosyete bir kıza âşık olduğunu söyler. Hasan, Nilgün'e olan aşkını gizlemek için türlü yalanlar söyler ancak her yalandan sonra başka bir pot kırar. Bu işten kurtulmak için, kızın komünist olduğunu ve bu nedenle onu takip ettiğini söyler. Daha çok sinirlenen arkadaşları, onun bir komüniste âşık olduğunu söyleyerek üstüne giderler. Artık tek çözüm kalmıştır, ertesi gün Hasan, Nilgün'ü cezalandıracaktır. Aynı zamanda da *Cumhuriyet* satan bakkal da cezasını çekmelidir. Ertesi gün Hasan kıza dersini verecek ve bu işin takipçisi de Mustafa olacaktır.

Ülkücü gençlerin gece duvarlara yazı yazdıkları sırada, ağabeyinin arabasını alan Metin, Ceylan da yanındayken neredeyse bu ülkücü gençleri ezecektir. Hasan, arabayı sürenin Metin olduğunu görmüş, yanındakinin de Nilgün olduğunu zannetmiştir. Bu olaydan sonra,

Metin, ağabeyinin arabasıyla yolda kalır. Arabasını çalıştırmak isterken yanına gelen bu ülkücü gençler Metin'i hatırlarlar. Aralarında Hasan'ın da bulunduğu ülkücü gençler, Metin'in on iki bin lira parasını, Faruk'un Gebze Kaymakamlık arşivindeki çalışmalarını yazdığı defteri ve Ceylan'ın plağını alırlar. Hasan, payına düşen bir miktar parayı, defteri ve Nilgün'ün zannettiği plağı arkadaşlarından alır ve Metin'e arabayı çalıştırması için yardım eder. Bütün gece eve uğramayan Hasan, ertesi gün Nilgün'ün plaja gittiği saatte yine plaja gider. Nilgün, plajdan dönüşte, bakkaldan *Cumhuriyet* ister ancak bakkal artık *Cumhuriyet* satmadıklarını söyler. Neden satmadıklarını sorunca bakkal köşede duran Hasan'ı gösterir. Hasan dışarı çıkar, Nilgün'le konuşmak ister, plağı gösterir ona vermek istediğini söyler. Ancak Nilgün plağın kendine ait olmadığını söyler ve ondan hızla uzaklaşır. Peşinden giden Hasan sinirlenmiştir, neden *Cumhuriyet* okuduğunu sorar, onu sevdiği söyler ama Nilgün yeniden kaçar. Hasan, peşinden koşar ve yakalar. Nilgün, "Manyak faşist, bırak beni!" diye bağırır, bunun üzerine Hasan şiddetli bir şekilde Nilgün'ü cezalandırır. Nilgün'ü ve kaçan Hasan'ı gören Recep, hemen yardıma koşar. Onu eczaneye götürür, eczacı kadın pansumanını yaptıktan sonra iç kanamadan şüphelendiği için mutlaka hastaneye gitmeleri gerektiğini söyler. Ancak hastaneye gitmeyi reddeden Nilgün'ü, hastaneye götürecek iradeyi kimse gösteremez, Nilgün, İstanbul'a dönecekleri gün ölür.

2.2.2. Zaman Kurgusu

Sessiz Ev'de anlatılan olaylar yedi gün gibi kısa bir zaman içinde gerçekleşir: "‘‘Hadi babaanne,’ dedim ben. ‘Biz kalkalım da odalarımıza yerleşelim.’ ‘Daha yeni geldiniz,’ dedi Babaanne. ‘Nereye?’ ‘Bir yere değil!’ dedim. ‘Daha bir hafta buradayız.’” (s. 39) Faruk ile babaanne arasında geçen bu diyalogda bahsedilen yedi gün içinde olaylar yaşanır ve yedinci gün İstanbul'a doğru yola çıkmak için hazırlıklar yapılırken Nilgün beyin kanamasından ölür. Son gün bitmeden roman nihayete erer. *Sessiz Ev*, Orhan Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* gibi, okurun zamanı tespit etmesini sağlayacak açık ipuçlarıyla donatılmamıştır. Sadece, bir ipucu vasıtasıyla anlatı zamanının takvimsel karşılığını öğrenebiliriz. Hasan ve ülkücü arkadaşlarının bilet satma kılıfı altında esnaftan haraç kesmeleri sırasında, satılan bilet iki ay öncesine aittir: Mayıs 1980. Bu durumda anlatılan zaman 1980 yılının Temmuz ayı olacaktır. Anlatı zamanı Türkiye tarihinin politik kutuplaşma bağlamında en sorunlu dönemidir. Bu kutuplaşma ve çatışma ortamının

yarattığı gerilim, romanda hissettirilmiş ve Hasan’la Nilgün arasındaki hadise de bu çatışmadan beslenmiştir.

Roman 1980 yılının yaz aylarındaki yedi günü anlatıyor olsa da anlatıcı figürlerin, özellikle babaannenin, hatıralarına dönerek hatırladıklarıyla bu süre doksan yıllık bir zamanı aşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, *Sessiz Ev* de *Cevdet Bey ve Oğulları* gibi üç kuşağı anlatan bir romandır. Romanın her bölümünün farklı bir anlatıcı figür tarafından anlatıldığını söylemiştik. Zaman mefhumu da bu figürlerin dinamizmine, ruh hâline, bakış açılarına göre farklılaşarak anlatılmaktadır. Modern zaman anlayışı, geçmiş-şimdi-gelecek sırasından ziyade bu üçünün iç içe geçmesi üzerine kuruludur. Varlığı ile bugüne ait olan insan, hatıralarıyla geçmişe bağlıdır, tasavvurlarıyla ise geleceğe kucak açar. *Sessiz Ev*, geriye dönüş tekniğinden faydalanarak psikolojik zaman anlayışına yaslanmıştır. Bu nedenle romanı zaman unsuru bakımından modern roman sınıfına dâhil edebiliriz.

2.2.3. Mekân Kurgusu

Modernizm mekâna ve eşyaya alegorik anlamlar yükler, mekânı parsellere ayırır ve bireyin kendini güvende hissedeceği alanlar yaratır. *Sessiz Ev* romanında da modernizmin bu mekân algısına uygun bir mekân anlayışı vardır. *Sessiz Ev*’de ana mekân, bahsi geçen sembolik değerlerle yüklü “sessiz ev”dir. Aslına bakılırsa ev, “sessiz de değildir, tabii, bastırılmış bir şiddetin, mutsuzluğun, kinin, düş kırıklıklarının iç sesinin, kimsenin kimseyi duymadığı haykırıışları hapsetmiş” (Parla: 2018: 14) bir evdir.

Bu ev İstanbul’a elli kilometre mesafede, Gebze yakınlarındaki Cennethisar kasabasıdır. Selahattin Darvinoğlu’nun yüzyıl başında, Avrupaî anlayışla yaptırdığı ev, 1980 yılında genç olan bütün roman kişileri tarafından tuhaf, izbe, köhne gibi sıfatlarla anılır: Metin için bu ev, “tuhaf ve iğrenç eski ev”dir (s. 43). Faruk, “her gelişimde daha da eskiyip boşalan evi kasvetle” (s. 35) seyrettiğini söyler. Bu durum, zamanın mekân üzerindeki tahribatına bir örnek olsa gerektir. Bu mekânla ve içindeki eşyalarla kendisini bütünleştirebilen tek kişi doksan yaşındaki Fatma Hanım’dır. Fatma Hanım, kirli, suni ve plastik olarak değerlendirdiği dış dünya ile arasına panjurları kapar, sürgüyü çeker kendini dışarıdaki dünyaya karşı korumaya alır ve konağın sessiz ve geçmişi hatırlatan eşyalarla dolu ortamına sığır (Demir, 2011). Bu evdeki eşyalar Fatma için geçmişin anahtarlarıdır. Hemen her biri, bir hatıraya işaret eder. Söz gelimi, kolonya şişesi, dolaptaki gizli kutu ve baston romanda “anımsama nesneleri” (Kırkoğlu, 2006) olarak kullanılmıştır.

Elbette evi satıp paradan pay almayı düşünen Metin’le, eve sığınıp onunla korunan Fatma Hanım’ın mekân algısı birbirinden farklı olacaktır. *Sessiz Ev*’de, romanın anlatıcı figürlerinin bakış açısı, ruh âlemleri, yaşları ve dünya görüşleriyle farklı anlamlar ve değerler kazanan mekân ve eşya unsuruyla karşılaşırız. Modern anlayışa çok uygun düşen bu tutum, romanı mekân kurgusu bakımından modern roman olarak değerlendirmemizin en önemli sebebidir.

2.2.4. Kişiler

Geleneksel-yansıtmacı romanda, idealize edilmiş kahraman olan başkişi, modernist estetik anlayışın ortaya çıktığı yirminci yüzyılda, parçalı ve çok boyutlu gerçeklik, toplum yapısı ve insan ilişkileri karşısında etkinliğini kaybetmiştir. Bu karmaşa karşısında hareket kabiliyetini yitiren birey, iç âlemine dönmüş, dışarıyı bu mevkiden gözlemeye başlamıştır. Modern dünyanın bu durumu karşısında, kabuğuna çekilen roman başkişisi (veya başkişileri) de toplumla arasına set çekmiştir. Artık onun edimleri değil, duygu ve düşünceleri önemlidir.

Sessiz Ev romanının figüratif kadrosunu oluşturan kişiler: Selahattin Darvinoğlu, Fatma Darvinoğlu, hizmetçi kadın, Doğan Darvinoğlu, Gül Darvinoğlu, Recep Karataş, İsmail Karataş ve karısı, Faruk, Nilgün, Metin ve Hasan gibi olay örgüsünde önemli işlevleri olan kişilerdir. Selahattin, hizmetçi kadın, Doğan, Gül, İsmail ve Nilgün roman kişisi olarak kendi sesleriyle okura hitap etmezler, onları Fatma, Recep, Faruk, Metin ve Hasan’ın bilinç süzgecinden geçtikten sonra tanırız. Bütün bu roman kişileri birbirinin varlığından haberdardır ve daha ötesi aralarında kan bağı vardır. Ancak aralarındaki bu kan bağı bir kısmı bilir bir kısmı da bu bağdan bihaberdir. Bütün bu roman kişilerine topluca bakıldığında modern estetik anlayışının roman kişileri oldukları görülmektedir. İçlerinde postmodern özneye en yakın duran kişi ise Faruk’tur. Ancak o da roman kurgusunda bir fonksiyona sahip olduğundan tam anlamıyla postmodern bir özne sayılmaz.

Orhan Pamuk’un ilk romanlarından itibaren, roman kişilerinin göze çarpan en önemli özelliği; yazan, yazmaya çalışan kişiler olmalarıdır. Hemen her romanda bir veya birden fazla yazma edimi yerine getiren “yazar-kahraman” bulunmaktadır. *Sessiz Ev*’de de Selahattin, Doğan ve Faruk üç farklı kuşağa mensup “yazar-kahraman” olarak dikkat çekmektedirler.

Selahattin Darvinoğlu

Selahattin Darvinoğlu, romanın ilk yazar-kahramanı ve diğer roman kişilerinin varoluş sebebidir. Romanda cismen bulunmayan Selahattin Bey, yapıp ettikleriyle bugün yaşanan pek çok şeyinin varoluşuna ve istikametini doğrudan etkilemektedir: “[B]u aşırı aydınlanmacı, bencil, narsist, dogmatik, kibirli doktorun günahlarının cezasını değişik derecelerde bütün diğer kişiler çeker.” (Parla, 2018: 13)

Selahattin Bey’i roman boyunca Fatma Hanım’ın ve Recep’in bilinci vasıtasıyla tanırız. Buna göre; Selahattin Darvinoğlu, “çelişik ismiyle din ve bilim, Doğu ve Batı gelenekleri arasında sıkışmış bir ansiklopedist, hüsrana uğramış, başarısız bir Osmanlı aydınıdır. Bedenen ve ruhen sakat olan çocukları ve torunları (Recep, Doğan ve Hasan) onun topyekûn modernleşme projesinin sakatlıklarını simgelemekte”dir (Parla, 2015: 240). Tanrı tanıtamaz, materyalist, deneyci Selahattin’in sıfatları ile ismi arasındaki uçurumu göstermek bakımından; yazar verdiği bu isimle bir ironi yapmak istemiş gibidir. Çünkü Selahattin isminin kelime anlamı “dine bağlı kimse” demektir. Selahattin Bey de bu çelişik durumu biliyor olacak ki, soyadı kanunu çıktıktan altı ay sonra nüfus memuru ile kavga etme pahasına “Darvinoğlu” soyadını alır.

Selahattin Darvinoğlu, Fatma Hanım’la evlendikten dört yıl sonra, İttihat ve Terakki’yle giriştiği siyasi çekişme neticesinde sürgüne gönderilir. Sürgün yeri olarak yerleştiği Cennethisar’da Batı zevk ve anlayışına uygun bir konak inşa ettirir. Hükümet değişmesine rağmen İstanbul’a dönmez çünkü bu topraklardaki karanlığı aydınlatma vazifesini yüklenmiştir. Bu uğurda bütün servetini harcar hatta karısı Fatma’nın mücevherlerini de tek taş iki elmas yüzük kalana kadar tüketir ve ansiklopediyi bitiremeden ölür. Bu süre zarfında Fatma’dan Doğan adında; hizmetçi kadından Recep ve İsmail adında çocukları olur.

Selahattin Darvinoğlu’nun başarısız hikâyesinin temelinde, inandığı pozitivist değerlere insanın özünü ve aidiyetini unutacak kadar aşırı bağlılığı yatar. Selahattin Bey’in “tepeden inme devrimciliği” Doğu’ya rağmen Doğu’yu aydınlatma ütopyası, *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndaki Nusret’i hatırlatır. Nusret de doktordur ve ancak kanlı bir devrimle her şeyin yoluna gireceğine inanmaktadır. Selahattin Bey’deki başarısızlık duygusu toplumu modernleştirmek şöyle dursun, yola çıkarken sahip olduğu değerleri de yitirmesine sebep olur. Karısının kendisinin eşiti olduğunu, özgür olduğunu ve çocukların iyi yetişmesi için

beraber çalışmaları gerektiğine inanan Selahattin Bey, işin sonunda karısına hakaretler savuran, onun gözleri önünde başka bir kadınla ilişki yaşayan ve çocuk sahibi olan, çocuklarıyla hiçbir şekilde ilgilenmeyen ve onları sefaletle terk eden bir adama dönüşür.

Fatma Hanım

Romanın anlatıcı figürlerinden biri olan Fatma Hanım, Selahattin Bey’le henüz on altı yaşında evlenmiş, aristokrat bir aileye mensuptur. Romanın üç kuşak tanığı olarak pek çok olay hakkında bilgiyi onun bakış açısından öğreniriz. Ayrıca Fatma Hanım’ın hatıraları Orhan Pamuk’un *Cevdet Bey ve Oğulları* romanına uzanmaktadır. Şükrü Paşa’nın konağına annesi ile yaptıkları ziyaretler ve Nigân Hanım’la tanışıklığı ile iki roman arasındaki organik bağı Fatma sağlar. Bu bakımdan, aslında Nigân Hanım, Fatma’nın prototipidir, diyebiliriz. *Sessiz Ev*’de geleneksel duruşun temsilcisi Fatma’dır. O da Nigân Hanım gibi konağın satılmasına taraf değildir. Aynı zamanda somut ibadet ritüellerine rastlanmasa da romanın dinî inancı en kuvvetli kişisidir. Sanki Pamuk, aynı şartlarda yetişmiş tipik bir figürün (Nigân Hanım ve Fatma Hanım), Cevdet Bey’in tam tersi kutupta yer alan (Nusret/Selahattin) başka bir figürlerle evliliklerinin akıbetini bu romanda deneylemiştir.

Halim Kara (2018: 115-116) romanla ilgili bir yazısında, Fatma ile ilgili şunları belirtir:

“Fatma bir taraftan yerel değerlere bağlı, günahtan sakınan, kocası tarafından aldatılan, mağdur edilen çaresiz bir kurban, şefkatli bir anne ve sevecen olmaya çalışan bir büyükanne, diğer taraftan kocasının evlilik dışı çocuklarını sakat bırakan merhametsiz ve son derece tutucu, Recep’in deyimiyle “nefret ve tiksintiyle” dolu bir kadın olarak çizilir. Fatma’nın kendi iç konuşmaları genel olarak kendisinin olumlu yönlerine vurgu yaparken, Recep’in iç konuşmalarında genel olarak onun zalimliği ve acımasızlığı ön plana çıkarılır.”

Fatma Hanım’ın ruh durumunu ve içinde bulunduğu yaşam koşullarını belki de en iyi anlatan pasaj, metinlerarası bir ilişki ile sağlanır. Selahattin’in hizmetçi kadınla ilişkisini itiraf ettiği bu pasajda: “Utanacak, tiksinecek, suçlayacak hiçbir şey yok burada Fatma, özgürüz! Başkalarıdır özgürlüğümüzü kısıtlayan! Burada bizden başka kimse yok Fatma, sen de biliyorsun ki ıssız bir adada yaşar gibiyiz. Robinson gibi, toplum denen lanet şeyi İstanbul’da bıraktık” (s. 184) şeklindeki sözleri Fatma’nın yaşadığı hayatın yansıması gibidir. Gerçekten de Fatma, bütün hayatını kendisini üstün gören bir adamın tahakkümü altında, özgürlük adı altında yaptıklarına, söylediklerine şahit olarak bir odada (adada) yaşamıştır. Romanın son bölümünde, bu gönderme yinelenir, aslında bu kitaptan Fatma’nın haberi vardır. Küçük bir kızken Şükrü Paşa’nın konağına yaptıkları bir ziyarette

Nigân, ona bu kitabı okumuştur. Eve dönerken de kitabı Fatma'ya vermişlerdir. Bu anımsaması belki de Fatma'nın en güzel anısıdır.

Fatma, Selahattin'in yaptıklarına daha fazla katlanamadığı ilk anda hınçla Selahattin'in hizmetçi kadından olan gayrimeşru çocuklarını bastonla döver ve sakat bırakır. Yine bir diğer seferinde Selahattin'in bütün çalışmalarını yok ederek onu düşünceleriyle birlikte tamamen silmek ister. Ancak bunu hiçbir zaman başaramaz çünkü Selahattin'i zihninde yaşatmaya devam ettiği gibi Doğan'ın da babası gibi biri olmasına mâni olamaz.

Hizmetçi Kadın

Selahattin Darvinoğlu'nun iki gayrimeşru çocuğunun anneleridir. Güzel bir kadındır. Selahattin Bey, kadını şu şekilde anlatır:

“Zavallı köylü kadıncağız! Buralı değil, kocası askere giderken burada bir uzak akrabaya bırakmış. O herif, sandalı battı öldü. Fatma yoruluyordu, biz de hizmetçi arıyorduk, aç kalmasın diye aşağı küçük odaya yerleştirdik. Çalışkandır. [...] Çok takdir ediyorum: Halkımın çalışkanlığı ve güzelliği var bu kadında.” (s. 87)

Doğan Darvinoğlu

Doğan da ikinci elden sesini duyduğumuz ve varlığından haberdar olduğumuz babasından sonra yazma edimiyle uğraşan ikinci “yazar-kahraman”dır. Doğan Darvinoğlu, Selahattin'in Fatma'dan olma çocuğu; Gül Darvinoğlu'nun kocası; Faruk, Nilgün ve Metin'in babası; Recep ve İsmail'in üvey ağabeyidir. Doğan, annesi tarafından babasına benzemesin diye yatılı okullara gönderilmiş, Fatma Hanım onun ticaretle uğraşmasını veya mühendis olmasını arzu etmesine rağmen o, mülkiyede okumuş ve Kemah'a kaymakam olmuştur. Ancak insan ilişkilerindeki çirkinliklere şahit oldukça iğrenmiş, yoksul halk için bir şeyler yapabilmek ümidiyle istifa etmiştir. Karısını kaybettikten sonra münzevi bir hayat yaşamış, çocuklarını teyzelerine göndermiştir. Babası gibi içki müptelası olan Doğan, yapılması gerekenleri tanıdık, yetkili arkadaşlarına mektuplar yazarak düzeltmek ister. Genç yaşta ölen Doğan, annesinin son mücevherlerini de üvey kardeşlerine vermiştir.

Gül Darvinoğlu

Hakkında çok az bilgi olan Gül Darvinoğlu, Fatma Hanım tarafından, “küçük, soluk, renksiz kız” şeklinde anlatılır. Gül Hanım'ın, hem Recep hem de Fatma Hanım tarafından dikkat çekilen bir diğer özelliği ise yemek konusundaki isteksizliğidir. Gül Hanım, kırk iki yaşında ölmüştür.

Recep

Selahattin Darvinoğlu'nun hizmetçi kadından oğlu, elli beş yaşındaki Recep, üç yaşındayken Fatma Hanım'dan yediği dayak nedeniyle cüce kalmıştır. Romanın anlatıcılarından biri olan Recep, Fatma Hanım'ın kendi bakış açısından anlattığı geçmişe dair olayların eksik taraflarını okura sunması bakımında işlevsel bir roman kişisidir. Romandaki hümanizmin temsilcisi Recep, hâlihazırda Fatma Hanım'ın yanında ona hizmet etmektedir. Ev ahalisinin özellikle Fatma Hanım'ın Recep ile ilişkisi, "Hegel'in efendi-köle ilişkisi gibi"dir (Demiralp, 2018: 28).

Faruk Darvinoğlu

Faruk, üniversitede tarih doçentidir. Her yaz gittiği Cennethisar'da, Gebze Kaymakamlığı arşivinde işe yarar bir şeyler arar. İki yıl evvel arşivde rastladığı bir kayıttan yola çıkarak veba salgısıyla ilgili araştırmalar yapar. Sonra veba salgını dışında, herhangi bir hikâyeyi de araştırabileceğine düşünür. Bunun üzerine kadı kayıtlarına girmiş birçok olayı okur, defterine notlar alır. Romanın yazar adayı Faruk, aynı zamanda Pamuk'un üçüncü romanı *Beyaz Kale*'yi bu arşivdeki araştırmalarında bulup yayımlayan kişidir: "[Y]azarlığa adımını, birçok romancının ilk romanında kullandığı bir maskeyle, 'bulunmuş bir metnin' editörlüğü arkasına gizlenerek atar." (Parla: 2015: 241)

Faruk, dedesi ve babası gibi yazma edimini, toplumu aydınlatma işi olarak görmez, onun yazma edimine bakışı, içine düştüğü kentsoylu burjuva aydını bunalımını aşmak için bir araçtır:

"Ben de onlar gibi, dedem gibi, babam gibi yapsam, her şeyi bırakıp buraya kapansam, her gün Gebze'ye gidip gelsem, tarih denen şeyle ilgili, başı ve sonu belli olmayan milyonlarca kelimelik yazı için masaya otursam. Dünyayı adam etmek için değil, yalnızca ne olduğunu söylemek için yapsam bunları." (s. 187)

Yaptığı araştırmalarda elle tutulur hikâyeler arayan Faruk, her ne kadar *Sessiz Ev*'in yazılış serüveniyle ilgili ipuçları veriyor olmasa da genel bağlamda yazarlık serüveni konusunda, metnin varoluşsal serüvenine yoğunlaşır. Bu bağlamda Faruk, gelecekte yazılacak üstkurmaca anlatıların habercisi gibidir. Faruk, postmodern anlatıların da tarih anlayışına uygun düşen tarihçiliğin hikâye anlatmaktan başka bir şey olmadığını düşünmeye başlar. Faruk'un tarih-hikâye, gerçek-kurgu ikilemleri yukarda da belirtildiği üzere "müjdecî" karşıtlıklardır: "Tarihi, hatta hayatı olduğu gibi kelimelere geçirmenin bir yolu yok!" (s. 137) Aslında Faruk, kurmacanın doğum sancılarını çekmektedir. Artık iyiden iyiye

akademik tarihçi gömleğini çıkarmakta “hikâye düşkünlerini, dünyayı hikâyelerle anlamaya çalışanları tavlayacak” (s. 136) hikâyeler aramaktadır. Bütün bu kendi kendine tartışmalar içinde çıkış noktası: Evliya Çelebi’nin *Seyahatname*’sinde yaptığı gibi, olguların tasviridir:

“Arşivin sessizliğinde uyuyan bütün o cinayetleri ve hırsızlıkları, savaşları ve köylüleri, paşaları ve düzenbazlıkları, tek tek bütün olguları iskambil kâğıdı büyüklüğünde kâğıtlara yazarım. Sonra, yüzlerce, hayır milyonlarca kâğıttan oluşan o korkunç desteyi bir iskambil destesi karıştırır gibi, [...] karıştırır, okuyucumun eline tutuştururum! İşte derim sonra hiçbirinin birbiriyle ilişkisi, öncesi ve sonrası, arkası ve önü, nedeni ve sonucu yoktur: Buyurun, genç okuyucu, işte tarih ve hayat, dilediğiniz gibi okuyun. Hepsi yalnızca vardır[.]” (s. 190)

Faruk Darvinoğlu, yazar Orhan Pamuk’u da tanımaktadır: “Hani romanlarda yazar ya: Her şeyin sona erdiğini artık hissediyorum. Belki Orhan’ın romanında böyle bir cümle vardır.” (s. 233) Romanlarını oyuna, eğlencelik alanlara çevirmekten hoşlanan Pamuk, aslında Faruk Darvinoğlu ile yazma edimi hususunda aynı şeyleri düşünmektedir. Yazı ile ilgili düşüncelerini Faruk aracılığıyla dile getirir.

Romanda Faruk’un anlatıcı olduğu bölümler, genel itibarıyla onun yazma edimi ile ilgi düşüncelerinin olgunlaşmasının takip edildiği bölümlerdir. O romanın kurgusuna en uzak roman kişisi olarak dikkat çeker. Belki de postmodern özneye kafa olarak en yakın kişi olması dolayısıyla bilinçli bir tercih olabilir. Buna rağmen olay örgüsüne tesiri yine bu uzaklık nedeniyle olur. Nilgün’ün Hasan’ın kendisini takip ettiğini söylemesini yetrince ciddiye almadığı için, belki de Nilgün’ün akıbetini hazırlamıştır. Aynı şekilde onu hastaneye götürmek noktasında dirayetli bir irade gösteremeyerek Nilgün’ün sonunu hızlandırmıştır. Bu açıdan da her ne kadar romanda yaşananlara en uzak kişi olarak görünse de olayların akıbetine etkisi yadsınamaz.

Metin

Engin Kılıç (2018: 130), “Metin adeta vahşi kapitalizmin sesidir.” der. Metin, para düşkünü, zengin olma sevdalısı, hırsıyla kimi zaman etrafındakileri korkutan en küçük torun. Evin satılmasını, oradan aldığı payla da Amerika’da üniversite okumak ister. Bütün amacı, zengin olup tanınıp sevdiği kızla evlenmektir.

Hasan

Selahattin Bey’in gayrimeşru çocuğu İsmail’in oğludur. Babasını sevmeyen Hasan’ın bütün bağlılığı annesinedir. Dâhil olduğu milietçi grupta kendisini göstermek, kabul

görmek için cinayete kadar her türlü pervasızlığı yapabilecek bir hırsa sahiptir. Hasan'ın milliyetçiliği yer yer İslami motifler taşımakta ancak her ikisiyle de çelişkiler taşıyan davranışlar sergiler. Tam bir kafa karışıklığı yaşayan Hasan, milliyetçiliği bir kamuflaj gibi bürünür: "Hasan'ın ülkücülüğü ideolojik bir seçim değil, bir sosyalleşme ve güç edinme girişimi olarak görülebilir." (Kılıç, 2018: 131) O da Metin gibi kabul görmek, görünür olmak ister. Demiralp (2018: 27-28) *Orhan Bey ve Romanları* adlı çalışmasında, Hasan'ın davranışlarının altında yatan psikolojik sebeplerin dışında sosyolojik altyapıyı şöyle açıklar: "Hasan'ın çocukken arkadaşlık yaptığı kent kızı Nilgün'e tutkusunda burjuvaziye duyulan kinin bir okuması yapılabilir. Haset, kıskançlık, kentliler gibi iyi yaşama arzusuna bir de cinsel istek karışınca Hasan'ın saldırganlığı kolaylıkla katillik derecesine çıkıveriyor."

Nilgün

Romanda belki de en masum karakter olan Nilgün, kendisini sevdiğini iddia eden Hasan tarafından dövülür ve sonunda ölür. Faruk'un babaanneye, Nilgün'ün üniversiteye başladığını söylemesine, Nilgün tarafından "Benim de dilim var ağbi, merak etme" diye verilen tepkiye rağmen, roman boyunca Nilgün'ün sesini hep başkaları aracılığıyla duyarız. Sosyoloji bölümü birinci sınıfta okuyan Nilgün, roman boyunca, kalabalığın olmadığı erken saatlerde plaja gider, gelirken gazete alır, bütün gün kitap okur, bunlar dışında bir aksiyonu yoktur.

2.2.5. Bakış Açısı/Anlatıcı

Romanda bakış açısı roman türünün gelişimine paralel olarak değişim gösterir. Geleneksel-yansıtmacı romandan modern romana bakış açısı, Tanrısal konumundan zemine inmiştir. Postmodern anlatılarda ise artık birden fazla figür anlatıcının bakış açısından faydalanılır. Bu sayede postmodern anlatılar, parçalı ve çok sesli bir yapıya sahip olur. Geleneksel-yansıtmacı roman ve modern romanda Tanrısal konumlu anlatıcı vasıtasıyla yazar, okuru yönlendirmek, açık veya gizliden bir ideolojinin sözcülüğünü yapmak ister. Postmodern anlatıda ise yazar sesini iyice kısmış, meydana roman figürlerine bırakmıştır. Herkes görüşünü özgürce dile getirir ve yazar müdahale edip herhangi bir görüşün öne çıkmasına vesile olmaz. Postmodern anlatı, en aykırı düşüncelerin bile dile getirilmesinden çekinmeden sadece düşünceleri sunar.

Orhan Pamuk ilk romanında Tanrısal konumlu her şeyi bilen anlatıcı vasıtasıyla bütün hikayeyi anlatmıştı. *Sessiz Ev* bakış açısı bakımında avangart bir romandır. Burada her şeyi bile anlatıcının bakış açısı yerine; gördüğünü, duyduğunu, yaşadığını bilen ve anlatan bir bakış açısı vardır. Ayrıca romanda hikâyenin tamamı, bir anlatıcının zihninde hazır değildir; farklı anlatıcı figürler (Recep yedi; Fatma Hanım yedi; Hasan sekiz; Faruk altı; Metin beş bölümünün anlatıcılığını üstlenir.) kendi bilinç süzgecinden geçirdikleri hikâyeleri anlatırlar. Bu hikâye parçalarını toparlayıp birleştirmek ise okura düşer. Nüket Esen (2017: 216-217), *Sessiz Ev*'in anlatım çeşitliliğini şu şekilde ifade eder:

“Orhan Pamuk’un ikinci romanı *Sessiz Ev* bu parçalı anlatım tekniğini daha da ileri götürerek romanı tek bir kişinin anlattığı hikâye olmaktan çıkarıp çoğul anlatıma kavuşturur. Romadaki beş karakter aynı olaylar dizisini ayrı ayrı bölümlerde, parçalı olarak, kendi bakış açılarından anlatırlar. Bu anlatım Mihail Bakhtin’in polyphony, çoksesli, dediği anlatım tarzına yakındır.”

Hakan Sazyek (2002), *Sessiz Ev*'de kullanılan bu çoklu bakış açısını, yazarın realiteyi anlatmak için kullandığını düşünür. Orhan Pamuk (2018: 131) *Öteki Renkler* adlı çalışmasında, bu romanın anlatıcıları konusunda şunları söyler: “*Sessiz Ev*'de hikâye her kahramanın aklından geçenlerin tasviriyle anlatılır. Bir bilinci aktarıken, o kahramanın, mesela babaannenin kelime dağarcığı içinde kalmadım. Böyle bir kısıtlamanın bir bilincin içinde olup bitenleri anlatmayı kolaylaştırmayacağını, tam tersine güçlendireceğini düşünüyorum.”

Görüldüğü üzere *Sessiz Ev* her ne kadar postmodern anlatının çok sesli ve parçalı anlatıcı yapısına uygun bir yapıya sahip olsa da gerek iç gerçekliği anlatma kaygısı, gerekse yazarın anlatıcı figürleri tam manasıyla özgür bırakmaması nedeniyle romanı bakış açısı bakımında, modern roman olarak değerlendirmek doğru olacaktır.

2.2.6. Tematik Kurgu

Sessiz Ev, roman kişilerinin iç dünyalarındaki fırtınayı, yine onların bilinç süzgecinden anlatan bir roman gibi görünse de satır aralarında 12 Eylül askeri darbesi öncesinde Türkiye’de yaşanan kanlı çatışmaların, sağ-sol kavgalarının insanların yaşamına etkisini anlatarak siyasal bir temele oturmaktadır. Türk toplumunun kadim değerlerindeki değişim, jakoben aydınlanmacı Osmanlı ve erken Cumhuriyet aydınının durumu, Batılılaşma, oryantalizm gibi toplumsal temaların yanında; burjuva aydınının bunalımı, iletişimsizlik, yalnızlık, aşk ve aldatma gibi bireysel temalar da işlenmiştir. Yine zaman olgusu da *Sessiz Ev*'de önemli bir tematik kurgudur. Roman; kişiler, eşyalar ve değerler üzerinde zamanın

yıpratıcı etkisini bakımından da okunabilir. Bu çoklu tematik kurgu yanında roman, daha çok güncel siyasal olayların ve çatışmaların anlatıldığı somut gerçeklere dayanmaktadır. Bu nedenle *Sessiz Ev*'i tematik kurgu bakımından modern romanlar arasında değerlendirmek gerekmektedir.

2.2.7. Dil ve Üslup

Sessiz Ev'in, dil ve üslup bakımından yazarın ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan daha düzgün olduğu belirtilir (Demiralp, 2018). Dilde aşırı uygulamalara, dil kurallarında sapmalara rastlanmamaktadır. Romanın üslup değerlendirmesiyle ilgili şu düşünceler önemlidir:

“Orhan Pamuk’un atmosfer yaratmayı bilen, yalın, gösterişsiz bir üslubu var. Basit gündelik olguları art arda vererek, ayrıntıları ön plana çıkararak, romanın teknik olarak öngördüğü zaman temposunu istediği kadar yavaşlatabiliyor. [...] [B]u yavaşlatma, roman kahramanının hangi geleceğe doğru yöneleceğini bilmeyen ikircikli ortamı yansıtıyor. [...] [D]uygu yoğunluğunu arttırmak için olsa gerek, “ve” bağlacını sayısız kez kullanmaktan kaçınmamış Orhan Pamuk.” (Kırkoğlu, 2006: 70)

Sessiz Ev romanı, dil ve üslup bakımından modern romanlar sınıfına dâhil edilmelidir.

2.3. Beyaz Kale

Orhan Pamuk, modern sınırları aşındıran ilk iki romanından sonra -genel kabul doğrultusunda söylersek- ilk postmodern anlatısı *Beyaz Kale*'yi⁶ 1985'te yayımlamıştır. Dünyada ve Türkiye'de Pamuk'un tanınırlığına büyük katkı sağlayan *Beyaz Kale*'nin birçok eleştirmen tarafından Pamuk edebiyatında bir dönüm noktası olduğu düşünülür: “Pamuk’un sonraki romanları *Kara Kitap* [1990], *Yeni Hayat* [1994] ve *Benim Adım Kırmızı* [1998]) *Beyaz Kale*'de ilk kez görülen aynı konuları sürdürmüştür: kimlik, modernite, sanat ve kültüre karşı İslam ve Avrupa tutumları arasındaki farklara dair sorular.” (Almond, 2013: 150)

Orhan Pamuk’un romanlarına bütüncül bir bakış açısıyla bakıldığında ilk dikkati çeken özellik romanlar arasındaki organik bağdır. Sanki yazar, bütün romanlarının birbirlerini çağrıştırmasını istemektedir. Söz gelimi, *Cevdet Bey ve ailesine Sessiz Ev*'de de

⁶ Pamuk, Orhan, *Beyaz Kale*, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul, 2017. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde romandan yapılan alıntılar, romanın bu baskısından ve sadece sayfa numarası verilerek yapılacaktır.

Masumiyet Müzesi'nde de *Kara Kitap*'ta da rastlarız, Celâl Salik, hayalet misali birçok romanda anılır, epigraflarda yazılarından bölümler paylaşılır, Cevdet Bey'in torunu ressam Ahmet Işıkcı, dikkatli okurun da gözünden kaçmayacağı gibi, bazı romanların kapak resimlerinin veya fotoğraflarının hazırlanmasında emek harcar. Bunu yazar, bir maksat güderek yapar elbette. Pamuk bu sayede romanları arasında "bir süreklilik" sağlamak istemektedir. Bu süreklilik *Sessiz Ev* ile *Beyaz Kale* arasında daha da belirginleşir. *Sessiz Ev*'in tarihçisi Faruk Darvinoğlu bulup dil içi çeviri yöntemiyle ve kendinden de bir şeyler ekleyerek yayıma hazırladığı *Beyaz Kale*'yi, fikirlerine kıymet verdiği kardeşi Nilgün'e ithaf eder. Zaten biz *Sessiz Ev*'in Faruk'lu bölümlerinde Pamuk'un yeni tarihçilikle koşut, bir üstkurmaca tarih anlayışına işaret ettiğini hissederiz. *Beyaz Kale*, *Sessiz Ev*'de teorik sınırları az çok çizilen metin kurgusunun uygulamaya geçmiş, deneyimlenmiş hâlidir.

Ramazan Korkmaz (2009: 120), Pamuk'un bu romanda "eski zamanlardan beri kullanılan dönüşme/yer değiştirme motifini işlemekle birlikte; efendi-köle konumlarında karşılaşan iki farklı kişinin, konuşarak/yazarak/eyleyerek birbirini içermesini ve karşılıklı yer değiştirmelerini" anlattığını belirtir. Yazarın yazın hayatında önemli bir dönemeci imleyen *Beyaz Kale*, "iki kahramanın gerçekçi, psikolojik yoğunluğu yüksek, Hegelci köle-efendi diyalektiğini çağrıştıran ilişkisini Doğu-Batı meselesi çerçevesinde veren alegorik bir hikâye" (Kılıç, 2006: 77) şeklinde de ifade edilebilir. Pamuk, edebiyat tarihinde çokça işlenen ikizler temasını, Doğu-Batı çatışması üzerinden anlatmıştır. Farklı bağlamlarda defalarca işlenmiş olan ikizler izleği, genellikle fantastik ve mitik özelliklerle sunulmuştur. Jale Parla (2006), *Beyaz Kale*'nin diğer ikizler hikâyeleriyle karşılaştırıldığında, daha gerçekçi temellere dayandığını ifade eder. Roman, on yedinci yüzyılda, IV. Mehmet devrinde, birbirine benzeyen iki kişinin yer değiştirerek tamamlanmalarını, Doğu ve Batı ikilemi içinde anlatmaktadır.

Her romanında yeni anlatım ve kurgu imkânlarını deneyen Pamuk, *Beyaz Kale*'de postmodern anlatı imkânlarından büyük ölçüde faydalanmıştır. Bununla birlikte Pamuk'un "hem modernist hem de postmodernist özellikleri bünyesinde barındıran *Beyaz Kale*'yi yazarak bir bakıma daha sonra yazacağı postmodern romanlara yumuşak bir geçiş yap"tığı (Demir, 2011: 270) söylenebilir. Biz de *Beyaz Kale*'yi bazı özellikleri bakımından modern estetiğin içinde değerlendirirken, yine bazı özellikler bakımından da romanın postmodern özelliklerini çalışmamızın "Üçüncü Bölüm"de incelemeye çalışacağız. Bu başlık altında değinilecek öğelerin tamamen modern roman anlayışında kurgulandığı iddiasını

taşımamakla beraber, genel itibariyle modern roman anlayışına yakın yanlarına işaret edeceğiz.

2.3.1. Olay Örgüsü

Beyaz Kale romanını, “Romanda Modern Ögeler” başlığının altında hangi yönlerden inceleyeceğimize açıklık getirmekte fayda var. Öncelikle her ne kadar postmodern anlatı olarak sınıflanması gerektiğini düşünsek de *Beyaz Kale* romanı olay örgüsü bakımından “hiç de karmaşık olmayan, hatta klasik bir yapı”ya (Sayın, 2017: 214) sahiptir. *Beyaz Kale*’nin alışılmış olay örgüsünün temel özelliği, çerçeve öykünün içine yerleştirilmiş bir iç öyküye sahip olmasıdır. Yazarın postmodern anlatıya geçiş metni olduğu bilinen *Beyaz Kale*’nin olay örgüsü bu bakımdan değerlendirilmelidir. Postmodern olay örgüsünün özelliklerine de rastlanan *Beyaz Kale*’de kısmen tarihsel gerçeklikle örtüşen olaylara yer verilmektedir. Ancak, romanın tarihsel gerçeklikle birebir bağı olduğunu iddia etmek doğru olmaz. Her ne kadar üst kurgusal özellikleri belirgin olsa da anlatıyı olay örgüsü bağlamından modern roman ögeleri içinde incelemek gerekir. Çünkü, postmodern anlatının yıkmaya çalıştığı sağlam temelli, neden sonuç bağlarının güçlü olduğu ve merak güdüsünün perçinlendiği olay örgüsü anlayışı *Beyaz Kale*’de izlenebilmektedir.

Tarihçi Faruk Darvinoğlu’nun Gebze Kaymakamlığı arşivinde bulduğu “Yorgancının Üvey Evladı” adlı bir tarihi vesikaya dayanarak hazırladığı dil içi çeviri metne dayanan *Beyaz Kale*, baştan bize kurgunun serüvenini anlatarak başlamaktadır. Faruk metnin tarihsel gerçekliğe uygun olan bölümlerinin yanında dönemin gerçekliğine uygun düşmeyen yanlarının da bulunduğunu belirtir. Ayrıca kitabı aktüel Türkçeye aktarırken bire bir çeviriden ziyade aklında kalanları “günümüz kelimeleriyle” aktarmaya çalıştığını belirtir. Bütün bu mizansenin sebebinin gerçek ile kumaca ayrımını vurgulamak olduğu düşünülmelidir.

Zamanda geriye dönüşlerle, ilk anda İtalyan Köle’nin yazdığını düşündüğümüz hikâye, Venedik’ten Napoli’ye seyahat eden İtalyan Köle’nin içinde bulunduğu geminin Türk gemileri tarafından teslim alınmasıyla başlar. İtalyan Köle, küreğe verilmemek için astronomi bilgisinden bahseder, ilgi görmeyince hekim olduğu yalanını söyler ve kürekte kurtulur. Aklını kullanarak tedavi ettiği birkaç Türk’ten sonra herkes hekim olduğuna inanır.

İstanbul'a getirilen İtalyan Köle, Sadık Paşa'nın zindanına yerleştirilir. Burada köleleri ve gardiyanları tedavi ederek hekimliğini geliştirir. Artık hekimlikten para kazanacak duruma gelir, kazandığı paralarla Türkçe dersleri almaya başlar. Bir gün Sadık Paşa'nın kimsenin çözüm bulmadığı hastalığı için çağrılır. Nefes darlığı olduğunu anladığı hastalığı tedavi eder.

Bir gün İtalyan Köle, Paşanın yapacağı düğünde kullanılacak fişek yapımı işinde, kendisine çok benzeyen Osmanlı Hoca'ya yardım etmesi için görevlendirilir. Çocuk Padişah'ın ve bütün İstanbul'un hayran kaldığı bir gösteri düzenlerler. Bütün zorlamalara ve tehditlere rağmen din değiştirmeyi kabul etmeyen İtalyan Köle'yi, Sadık Paşa Osmanlı Hoca'ya hediye eder.

Osmanlı Hoca, İtalyan Köle'den bildiği her şeyi kendisine öğretmesini ister. Hoca'nın her şeyden kastı İtalyan Köle'nin geldiği yerlerdeki bütün bilimsel gelişmelerdir. Zaman ilerledikçe Osmanlı Hoca öğretmek kelimesi yerine birlikte araştırma yaptıklarını söylemeye başlar. Hoca da kısa sürede İtalyanca öğrenir. Bir dönem çeşitli çalışma konuları -aydan daha yakın bir yıldızın varlığını ispat çalışmaları, Boğaz'a dökülen derelerin akıntı hızları ve ısıları, namaz vakitlerini kusursuz gösteren bir saat gibi birçok bilimsel konu üzerinde beraber çalışırlar. Birbirine ikizi kadar benzeyen bu adamların beraber geçirecekleri zaman, romanın Doğu-Batı karşıtlığının yaşandığı önemli gerilim anlarıdır. Hegel'in "efendi-köle diyalektiği"ni hatırlatan sahneler, kölenin efendi, efendinin köle olduğu sonra tekrar rollerin değiştiği bölümlerin sıralanması şeklinde kurgulanmıştır. Bilimsel çalışmaların yavaşladığı ve Padişah'ın sefere çıktığı uzun bir dönem, sadece birbirlerini keşfe yoğunlaşırlar. İtalyan Köle'nin kendi kötülüğü ile ilgili yazdığı abartılmış hikâyelerden sonra, Osmanlı Hoca da kendi kötülüklerini yazmaya başlar: "Kendini hor gördüğü yanılsamasıyla varsaydığım eşitlik duygusunu sonunda bulduğumu düşünüyordum[.] [...] O itiraflardan birazını okuyup onu dikkatle aşağılasam, bana öyle geliyordu ki, artık köle ben değil de o, evin kötü insanı ben değil de o olacaktı ." (s. 54)

Osmanlı Hoca, Sadık Paşa'ya yaptıkları bilimsel çalışmalar hakkında bilgi vermek ve bütün Osmanlı'ya kendi içindeki merakı yaymak ister. Onu etkilemek isteyen Osmanlı Hoca'ya Sadık Paşa, bütün bunları İtalyan Köle'den mi öğrendiğini sorar. Sonra Paşa, Osmanlı Hoca'ya İtalyan Köle'den kurtulmasını söyler. Paşa, Hoca'nın sonraki ziyaretlerinde "Düşmanlarımıza dünyayı zindan edecek bir silah!" (s. 231) yapmasını da

öğütlemiştir. Üzerinde bir süre çalıştıktan sonra, tasarılarını Padişah’a sunmaları için Sadık Paşa, Osmanlı Hoca’yla İtalyan Köle’yi Padişah’ın huzuruna çıkarır. Osmanlı Hoca, Çocuk Padişah’ın sorularına cevaplar verir onu etkilemeyi başarır. Saraya gittiği bir dönem boyunca tek hedefi Padişah’ı avcunun içine almaktır. Bunun için de müneccimbaşı olmak istediğini dillendirir. Bu sırada silah tasarısıyla ilgi çalışmalarını bir süre ilerletemez.

Bir gün Müneccimbaşı Hüseyin Efendi’nin cesedi bulunur. Hüseyin Efendi’nin çalışmalarından daha iyisini yapacağını iddia eden Hoca, Padişah’a sunmak için, *Hayat-ül Hayvan* ve *Acaib-ül-Mahlûkat* adlı iki risale yazmaya koyulur ve İtalyan Köle de ona yardım eder.

Hikâyenin önemli kırılma anlarından biri İstanbul’da çıkan veba salgınıdır. İtalyan Köle, hem vebadan sakınmak için hem de Osmanlı Hoca’nın göbeğinin altındaki küçük şişliği veba belirtisi sandığı için Heybeliada’ya kaçar. Kaçma sahnesinin hemen öncesinde İtalyan Köle ile Osmanlı Hoca aynanın karşısında soyunurlar ve bir müddet birbirlerini izlerler. Bu soyunma motifi, alegorik olarak ikisinin fazlalıklarından, yüklerinden ve verili kimliklerinden kurtularak bir olmalarına giden yolun önemli merhalesini teşkil eder: “Onunla geçirdiğim gecelerin en korkuncuydu. [...] Ruhumu ele geçirdiğini söyledi sonra; tıpkı, az önce hareketlerimi taklit ederken yaptığı gibi, artık ne düşünüyorsam o biliyormuş, ne biliyorsam o düşünüyormuş!” (s. 64-65) Sonra Osmanlı Hoca ilk defa bu sahnede, İtalyan Köle’ye, her şeye onun kaldığı yerden devam etmek istediğini açıkça söyler. Venedikli Köle’nin yerine Hoca; Hoca’nın yerine Köle geçecek bunu içinde sadece kıyafetlerini değiştirmeleri ve Hoca’nın sakalını kesmesi, Köle’nin sakal bırakmasının yeterli olacağını Osmanlı Hoca ilk kez hâlâ aynada çılgın bir vaziyette birbirlerine bakarlarken söyler. On bir yıl birlikte geçirdikten sonra yaşadıkları bu ayrılığın son zamanlarında İtalyan Köle, Osmanlı Hoca’yı özlediğini itiraf eder. Hatta Hoca adaya gelip onu bulduğunda içten içe sevinir.

Padişah’ın vebayla ilgili sorularına kesin cevaplar veremeyen Hoca, çalışması gerektiği bahanesini öne sürerek İtalyan Köle’yi getirmeye karar vermiştir. Birlikte yaptıkları çalışmalar sonuç verir, bir müddet sonra veba şehirden silinir gider. Bu başarı Hoca’nın Müneccimbaşı olmasını sağlar. Yapılan kutlamalarda kenarda kalan İtalyan Köle görmezden gelinmeyi kabullenmek istemez: “Ben orada olmalıydım, çünkü ben Hoca’nın kendisiyim!” (s. 77) der.

Hoca, Padişah'ın en çok itibar ettiği kişi olur, Padişah ona rüyalarını yorumlatır, bilimsel çalışmalar hakkında ondan bilgiler alır. Bu durumu fırsata çevirmek isteyen Hoca, Padişah'ın iktidarı daha çok sahiplenmesi yönünde kışkırtıp üzerinde uzun zamandır düşündüğü silahın yapımına onu ikna etmek ister. Tabii bu ikna çalışmalarını İtalyan Köle'nin de yardımıyla sistemli hale getirirler. Sonunda Padişah silahın yapımı konusunda emir verir. Artık bütün zamanlarını bu silahın yapımı çalışmalarına vermeleri gerekmektedir. Altı yıl boyunca silahın geliştirilmesi için çalışırlar. Padişah'ın çalışmaları teftişi sırasında İtalyan Köle'nin Padişah'la sohbet fırsatı doğar, bu aşamadan sonra, Padişah, daha önce yapılan çalışmalardan, risalelerin bölümlerinden hangisinin Hoca'ya hangisinin Köle'ye ait olduğunu anlamaya başlar. Padişah'ın ikisinin önüne bir taklitçi çıkarıp Hoca'nın ve Köle'nin taklitlerini yaptırması ve taklitçinin yarı Hoca yarı Köle taklidi, Hoca'yı sinirlendirir, zorda kalmadıkça saraya ayak basmayacağını söyler. Bundan sonraki dört yıl, saraya Hoca yerine İtalyan Köle gider. Hoca da eskiden Köle'nin yaptığı gibi evde kalır ve silah tasarısıyla meşgul olur. Silah tamamlandıktan sonra Padişah, silahı sefere çağırır. Bir türlü fethedilemeyen Doppio Kale'sini fethetmek için Padişah sonunda silahı savaşa sürmeye karar verir. Silah da kalenin fethedilmesini sağlayamayarak başarısız olunca Hoca cezalandırılmaktan korkarak Köle'nin kılığına girer ve Venedik'e gider:

“Elbiselerimizi, telaşa kapılmadan ve konuşmadan, değiştirdik. Ona yüzüğümü ve yıllarca ondan saklamayı başardığım madalyonumu verdim. İçinde anneannemin annesinin resmi ve nişanlığının kendi kendine beyazlaşan saçları vardı; sanırım sevdi onu, boynuna taktı. Sonra çadırdan çıkıp gitti. Sis içinde ağır ağır kayboluşunu seyrettim.ortalık aydınlanıyordu, çok uyukum vardı, onun yatağına girip huzurla uyudum.” (s. 113)

Hikâyenin aksiyonel tarafı burada biter, sonra anlatıcı/İtalyan Köle, yeni kimliği ile neler yaptığını anlatır:

“Müneccimbaşılık yaptığım yıllarda çok para biriktirdim, evlendim, dört çocuğum var; belki de, mesleğimin bana kazandırdığı bu sezgiyle yaklaşmakta olan felaketi öngörerek işimi zamanında bıraktım[.] [...] Padişahımız tahttan indirilmeden çok önce, buraya Gebze'ye kaçtım; bu konağı yaptırıp, sevdiğim kitaplarım, çocuklarım ve iki adamımla yerleştirdim. Münecimbaşı'yken evlendiğim kadın benden çok küçük, ev işlerinden çok iyi anlıyor, bütün evi, başka ufak tefek işlerimi o çekip çeviriyor, yetmişine merdiven dayayan beni de kitaplarımı yazayım, hayal kurayım diye bütün gün bu odada yalnız bırakıyor.” (s. 115)

Böylece hikâye başladığı yere döner, İtalyan Köle, hikâyenin açılışında hikâyenin hikâyesini anlatmaya başlamıştı, şimdi tekrar o noktaya gelinmiş olur.

2.3.2. Tematik Kurgu

Orhan Pamuk, bütün romanlarında -bazılarında başat tema, bazılarında da metne sindirilmiş bir tema olarak- Doğu-Batı arasındaki ezeli karşıtlığı işlenmiştir. Orhan Pamuk,

Beyaz Kale'de bu Doğu-Batı temasını, Batıda “Doppelganger” terimiyle yer bulan ikizler izleğiyle ve Hegel'in “efendi-köle diyalektiği”nden izler taşıyan efendi ve köle arasındaki üstünlük savaşıyla birleştirilerek vermiştir. Yani Doğu-Batı ikiliği, kimi bölümlerde ikizler izleği ile kimi bölümlerde ise efendi-köle izleği ile desteklenmiştir. Bütün bu karşıtlıklar, bir noktada “kimlik problemi”ni doğurmuştur. Bu problem, kimliklerin karıştırılması ve birleştirilmesi formülüyle çözülmüştür:

“Beyaz Kale'nin sonunda Venedikli ve Hoca birbirinden ayrılmış, biri İtalya'ya gitmişken diğeri Gebze'de kalmıştır. Kitabın sonu, hangisinin gidip hangisinin kaldığına dair bir bilmeceyle biter: Bu bilmecenin kesin bir yanıtı olmasa da, estetik bir çözümü vardır. Venedikli/Hoca artık aynı kişidir; Venedik'ten gelen Yolcu'nun okuduğu kitap bu aynışmanın kitabıdır. Yolcu'nun kitabı bitirdiği zaman gördüğü resimde aynışmanın huzuru vardır.” (Parla, 2018: 14)

Hegel'in de belirttiği üzere, “efendilik ve kölelik mutlak roller değildir. [...] İlişkinin diyalektiği geliştikçe kimin efendi, kimin köle olduğu sorusu yeniden gündeme gelecektir.” (Bumin, 2010: 46) *Beyaz Kale*'de bu sorun aynışma formülüyle çözümlenmiş görülmektedir.

Beyaz Kale'yi, tematik kurgu bakımından modern roman olarak değerlendirmenin doğru olacağı kanaatini taşımaktayız. Roman çeşitli tematik unsurların bir araya gelmesinden meydana gelmiştir. Ancak romanda ana tema olarak Doğu-Batı karşıtlığı seçilmiştir. Birbirine cismen ikiz kadar benzeyen Venedikli Köle (Batı) ile Osmanlı Hoca (Doğu) arasında duygusal ve düşünsel bütün kimlik farklılıklarına rağmen metin, okura bu kimliklerin kusurları ve güçlü yanları ile birleşmeleri gerektiğini savlar. Zaten Pamuk'un Doğu-Batı karşıtlığı temasını, edebiyat tarihinin çok kullanılan ikizler, benzerler izleği ile birlikte vermesi bunun işaretidir. Ve Pamuk'un ikizleri beraber yaratabilen ikizlerdir: “İyi de kötü de, silahı da öyküyü de” (Parla, 2006: 90) işbirliği içinde yaratırlar.

2.4. Kara Kitap

1990 yılında yayımlanan *Kara Kitap*⁷, Orhan Pamuk'un dördüncü romanıdır. Roman Fransızca çevirisiyle France Culture Ödülü almış, Pamuk'un tanınırlığına hem ülkesinde hem de yurt dışında önemli katkılar sağlamıştır. *Kara Kitap*, yayımlandığı andan itibaren

⁷ Pamuk, Orhan, *Kara Kitap*, Yapı Kredi Yayınları, 9. Baskı, İstanbul, 2018. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde romandan yapılan alıntılar, romanın bu baskısından ve sadece sayfa numarası verilerek yapılacaktır.

Türk yazın hayatında büyük yankı uyandırmış, roman hakkında yazılan eleştirilerden bir derleme yayımlanmıştır.⁸

Kara Kitap'ın roman sanatı içinde teşkil ettiği yer, yakın olduğu estetik duruş konusunda birçok görüş ileri sürülmüş, yapıtı modern veya postmodern olarak değerlendiren birçok yazı kaleme alınmıştır. Biz, *Kara Kitap*'ı modernist bir yaklaşımla değerlendirmenin çok zor olduğu kanaatini taşımaktayız. Her şeyden önce *Kara Kitap*, “modernizmin ampirik ve doğrusal mantığını” (Narlı, 2019) yıpratarak, mitik ve metafizik unsurlarla, kendinden önceki yüzyılın salt gerçeğe dayalı anlayışının eleştirisi olarak okunmalıdır. Aynı zamanda *Kara Kitap*'ta, dört başı mamur bir olay örgüsünden ziyade, Celâl'in yazılarıyla, iki koldan ilerleyen parçalı bir görünüme sahip, birbiriyle bağlantıları silikleştirilmiş ve hikâyeden çok hikâye anlatmanın öncelendiği bir olay kurgusu söz konusudur. Ayrıca anlatının diğer öğeleri, Orhan Koçak'ın (1991) da belirttiği gibi efektleşmiş, her şey önce kendi gerçeğinin temsilcisi hâline gelmiştir. *Kara Kitap*, objektifin hep hikâyenin kendisine döndüğü ve çeşitli yazınsal meselelerin tartışıldığı bir üst kurgu, çerçeve bir hikâyenin içinde, içe içe geçmiş hikâyelerin bir araya geldiği bir metinler mozağıdır. Bu nedenlerden ötürü, *Kara Kitap*'ı postmodern bir anlatı olarak değerlendirmeye tabii tutmanın daha doğru bir yaklaşım olduğu düşüncesiyle, *Kara Kitap*'ı bütün yönleriyle çalışmamızın “Üçüncü Bölüm”ünde değerlendireceğiz.

2.5. Yeni Hayat

Orhan Pamuk'un beşinci romanı *Yeni Hayat*'ın⁹ ilk baskısı Ekim 1994'de İletişim Yayınları'ndan çıkmıştır. Bu yayın evinde yetmiş beşinci baskısına ulaşan roman hakkında birçok eleştiri yazılmış, romanın ulaştığı satış miktarı şaşkınlıkla karşılanmıştır (Tekin, 1997). Romanın yayımlandığı dönemde yazar ve roman hakkında çıkan eleştiriler Orhan Pamuk'un tanınırlığını artırmıştır. Pamuk'un hakkında söylenen “çok satan ama hiç okunmayan yazar” eleştirisi bu roman özelinde de en çok yapılan eleştiri olmuştur.

⁸ İletişim Yayınları bünyesinden çıkan Nüket Esen'in hazırladığı *Kara Kitap Üzerine Yazılar* adlı derleme.

⁹ Pamuk, Orhan, *Yeni Hayat*, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, 2017. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde romandan yapılan alıntılar, romanın bu baskısından ve sadece sayfa numarası verilerek yapılacaktır.

Gizemli bir kitap okuyup bütün hayatı alt üst olan yirmi iki yaşında bir üniversite öğrencisinin kitabın etkisiyle çıktığı yolcularda yaşadığı değişim ile birlikte toplumun dönüşümünü de arka plana yerleştirilmiş siyasi bir atmosferde anlatan *Yeni Hayat*'ı eleştirmenler genellikle postmodern bir anlatı olarak değerlendirmişlerdir. Biz de *Yeni Hayat*'ı çalışmamızın “Üçüncü Bölüm”ünde, roman için ayırmış olduğumuz ilgili kısımlarda öne sürdüğümüz gerekçelerle postmodern bir anlatı olarak değerlendirmeyi uygun buluyoruz. Gene de *Yeni Hayat*'ın çok katmalı yapısı içerisinde, modernist roman anlayışına yaklaşan özellikleri varsa, yine ilgili bölümlerde dile getirmeye çalışacağız.

2.6. Benim Adım Kırmızı

*Benim Adım Kırmızı*¹⁰ Orhan Pamuk'un altıncı romanıdır. Doğu'nun tek boyutlu nakış geleneği ile Batı'nın perspektife dayalı resim geleneğini karşılaştırarak iki medeniyetin dünyayı görme ve algılama şekillerini, sürükleyici bir polisiye hikâyeye beraber anlatan roman, Aralık 1998'de yayımlanmıştır. Yazar bu kitapla 2002 yılında Fransa'da Prix du Meilleur livre étranger ödülünü, yine aynı yıl İtalya'da Grinzane Cavour ödülünü ve 2003'te İrlanda'da International Impac-Dublin ödülünü almıştır.

Benim Adım Kırmızı romanı, bazı araştırmacılar tarafından çoklu anlatıcı seçimi dışında, romanın diğer unsurlarında “çağ öteci anlatım”ın (postmodern anlatım) özelliklerinin bulunmadığı; bunun yerine “çağ öteci anlatım”ın karşı çıktığı veya çok az başvurduğu geleneksel anlatım kurgusunun bütün unsurlarına başvurulduğu iddia edilmektedir (Yalçın A. , 2005). Semih Gümüş (2011), romanın bütününü oluşturan unsurların geleneksel görünüşüne karşın, kurgusal düzlemin genel özellikleri ve metin içi amaçları bakımından romanın postmodern olarak değerlendirilebileceğini belirtir. Gürsel Aytaç (2016) ise olay zincirinden hoşlanan polisiye roman okurunun *Benim Adım Kırmızı* romanından eli boş dönmeyeceğini belirttikten sonra; romanda sanatın nirengi noktası kabul edilebilecek üslup üzerine yapılan doyurucu tartışmalar sayesinde, üstün edebî zevk peşindeki okurun da romanda aradığını bulacağını söyler. Aytaç, *Benim Adım Kırmızı*'nın bu çok katmanlı kurgusu nedeniyle postmodern roman özellikleri gösterdiğini de belirtir.

¹⁰ Pamuk, Orhan, *Benim Adım Kırmızı*, Yapı Kredi Yayınları, 12. Baskı, İstanbul, 2018. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde romandan yapılan alıntılar, romanın bu baskısından ve sadece sayfa numarası verilerek yapılacaktır.

Biz de *Benim Adım Kırmızı* ile ilgili yapılan çalışmaların ekseri gibi, çok katmanlı kurgu yapısı, çok sesli-çoğulcu anlayışı, parçalı-metinlerarası ilişkileri ve üstkurmaca düzlemi, minimalist zaman anlayışı ile postmodern özneye yakın kişi kadrosu gibi nedenlerle postmodern anlatı olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz. Bu nedenle *Benim Adım Kırmızı*'yı çalışmamızın "Üçüncü Bölüm"ünde değerlendirmeye çalışacağız.

2.7. Kar

Orhan Pamuk'un "ilk ve son siyasi romanım" dediği yedinci romanı *Kar*¹¹, ilk baskısını Ocak 2002'de yapmıştır. Roman, 2004 yılında *New York Times Book Review* tarafından en iyi on kitap arasında gösterilmiştir. Çok yönlü, çok katmanlı ve farklı okumalara elverişli bir roman olan *Kar*, temas ettiği hassas konular nedeniyle yazarın çok konuşulan, farklı açılardan tartışılan bir romanı olmuştur. Doğan Hızlan (2002) bir gazete yazısında, Pamuk'un siyasi romanı yeniden gündeme getirecek özellikler taşıyan bu romanda, "Türkiye'nin küçük ölçekli bir stüdyoda (Karlar altındaki Kars şehrinde) yeniden kurulup irdelen durumu"nu ve siyasi eleştirilerini "ironik bir dil" kullanarak ele aldığını düşünür.

Roman, okuru gerçek ile kurgu arasında ikilemde bırakır. Kimi zaman Kars sokaklarında son derece sahici bir atmosferde başkişinin peşinden sürüklenen okur, kimi zaman da insan aklını zorlayacak manzaralarla baş başa bırakılır. Yazarın Türkiye'nin küçültülmüş bir örneğini oluşturmak isterken gerçekle kurmaca arasında tercihinin kurmaca âleminden yana kullanması kaçınılmazdır. Oğuz Demiralp (2018: 132) "kurmaca ile uydurmaca arasındaki ayrıntı"ya dikkat çekerek eğer küçük ölçekli bir Türkiye panoraması çizmek icap ediyorsa "düşlemsel bir kent" yaratmanın kurmaca mantığına daha uygun olduğu kanısındadır.

Orhan Pamuk, Türkiye'nin sosyal ve siyasi konularını Nişantaşlı perspektifinden ele alır. Yıldız Ecevit (2004: 37), bu toplumsal ve siyasi konuların "toplumcu gerçekçi yazar öykünmeciliği" görünümünde vererek anlatıldığını ancak *Kar* romanının toplumsal gerilimin bayraklaştırılmasına rağmen toplumcu gerçekçi bir roman olarak değerlendirilemeyeceği görüşündedir. Toplumcu gerçekçi romanların bayraklaştırdıkları toplumsal problemi çözme gayesi, Pamuk'un romanında görülmez. O, Türkiye'nin 1990'lı

¹¹ Pamuk, Orhan, *Kar*, Yapı Kredi Yayınları, 9. Baskı, İstanbul, 2018. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde romandan yapılan alıntılar, romanın bu baskısından ve sadece sayfa numarası verilerek yapılacaktır.

yıllarında ele aldığı siyasal İslamcı hareketin yükselişi, başörtülü kızların hak mücadelesi, faili meçhul cinayetler ve alışılmadık vahşi bir darbe girişimini grotesk bir atmosfer içinde sadece ortaya koyar. Orhan Pamuk'un bu romanda asıl amacı, savunucusu olduğu ideolojik görüşleri doğrultusunda çözümler sunmak değil; farklı çevrelerin yani ötekinin de sesine, görüşüne eşit mesafede durmaktır. Aynı zamanda önceki romanlarında da yaptığı gibi avangart denemeler de yapmaktır.

Siyasal bir roman olduğunu düşündüğümüz *Kar* romanı, belirtildiği üzere siyasal çözümler sunan, güdümlü bir roman değildir. Bu nedenle geleneksel siyasal romanlardan farklı, modern ve postmodern romanların kulvarlarında dolaşan “siyasal bir roman”dır.

2.7.1. Olay Örgüsü

Orhan Pamuk'un üzerinde yoğun tartışmaların yaşandığı *Kar* romanı, Türkiye'de siyasal açıdan toplumun kutuplaştığı 1990'lı yıllarda Kars'ta yaşanan olayları konu edinir. Roman, Kars'ta geçen üç günlük bir zamanı ve bu üç günden dört yıl sonra, arkadaşı Ka'nın şiir defterinin akıbetini araştıran romancı Orhan'ın Frankfurt ve Kars'ta geçirdiği birkaç günlük kısa zaman dilimlerini anlatmaktadır. Her biri özel başlıklı kırk dört bölümden oluşan romanın olay anlatımı genellikle kronolojik olarak ilerlemekle birlikte, kronolojik çizgide kimi zaman dalgalanmalar görülür. Anlatıcı olayların sonucunu, merak unsuru zedelenir kaygısı taşımadan, okuyucuya mütemadiyen ifşa eder. Ayrıca bazı bölümlerde olay akışı aniden kesilerek, başka bir mekân ve başka bir zaman (Aksiyonel olayların sona erdiği, dört yıl sonra Frankfurt'ta Ka'nın ölümünden sonra yaşananlar gibi.) anlatılmaya başlanır. Akabinde anlatıcı, olay akışını anlatmaya kaldığı yerden devam eder. Bütün bu parçalı olay örgüsüne rağmen, *Kar*; karmaşık, takibi çok zor bir olay örgüsüne de sahip değildir. Modern ve postmodern romanların kullandığı olay zamanında geriye dönüş ve ileri sıçramaların görüldüğü romanın olay kurgusu, postmodernist bir üstkurmaca yapının yanında, çoğunlukla kronolojik olay anlatımı nedeniyle modern roman anlayışının özelliklerini de taşıdığı söylenebilir.

Ölen annesinin cenazesi için on iki yıldır sürgün hayatı yaşadığı Frankfurt'tan İstanbul'a gelen Ka'dan; *Cumhuriyet* gazetesinde çalışan bir arkadaşı, intihar vak'alarını ve yerel seçimler yaklaşırken Refah Partisi'nin yükselişini irdeleyen bir yazı hazırlamasını için Kars'a gitmesini ister. Yıllarca Almanya'da sürgün hayatı yaşayan Ka, “uğruna sürgüne gittiği siyasi fikirlerinden kopmuş, yalnızlaşmış, yabancılaşmış”tır (Demir, 2011: 546).

Uzun zamandır şiir de yazamayan Ka, “hem içindeki boşluğun ve arayışın etkisiyle hem de edebiyat fakültesinde öğrenciyken tanıdığı ve kocasından ayrıldığını öğrendiği İpek’i görmek arzusuyla bu teklifi kabul eder.” (Demir, 2011: 546) Ka’nın Kars’taki hayatı birçok tercihini, İpek’i ikna edip onunla Frankfurt’a dönme isteği belirleyecektir. Ka sanki sadece İpek için Kars’a gelmiş gibidir. Ancak üç gün boyunca bir film platosu misali kurgulanan Kars’ta, çok fazla olay yaşayacak, birçok olaya şahit olacak, önemli birçoğunun da faili olacaktır. Romanda bu kısıtlı zaman diliminde; jakoben Kemalist bir darbe girişimi, siyasal İslam, türban meselesi, faili meçhul cinayetler, Kürt meselesi gibi konular fonda bir aşk izleğiyle beraber, yetişmesi zor bir hızla anlatılmak durumundadır. Bu olaylarla beraber roman, Kars’ın Osmanlı, Ermeni, Rus ve erken cumhuriyet dönemlerini panoromik olarak sunar.

Ka, korunaklı orta sınıf hayatından çok farklı hikâyelerle karşılaşacağı Kars’a; geçmişine, kendisine ait her şeyin değiştiği İstanbul’dan bir “arayış” içgüdüleriyle gelir. Geldiği gün, Kars’a tiyatro oyunu sergilemek için gelen Sunay Zaim ve karısı Funda Eser’i görür. Ka, bu karlı ve unutulmuş şehirde, bir tiyatro kumpanyasının ne işi olduğuna anlam veremez. Ama bunun üzerinde de çok durmaz. Ka, daha önceden yer ayırtığı İpek, babası ve kardeşinin işlettikleri Karpalas oteline yerleşir.

Kars’ta geçirdiği ilk gecedan sonraki sabah saatlerinden itibaren, meraklı bir gazeteci gibi Kars sokaklarında yürür, kahvehanelere girer, seçmelerle, eski belediye başkanı, vali yardımcısı, emniyet müdür yardımcısı ve intihar eden kızların aileleriyle görüşür. Ka’ya Kars’ı, Karslılara da Ka’yı tanıtan *Cumhuriyet*’e eskiden yerel haberler yollayan şimdi ise *Serhat Şehir Gazatesi*’nin sahibi Serdar Bey’dir. Öğleye doğru Serdar Bey’den ayrılan Ka, otele gider. Burada İpek’le karşılaşır, onun hayal ettiğinden çok daha güzel olduğunu düşünür. İpek’le bir buçukta Yeni Hayat Pastanesi’nde buluşmak üzere sözleşirler. Bu buluşmadan önce Ka, kendisiyle görüşmek isteyen Serdar Bey’in yanına gider.

Ka, Serdar Bey’den öncelikle Kars’ta bulunduğu sürede polis tarafından takip edileceğini öğrenir. Bunun dışında Ka, Serdar Bey’den: Yerel seçimlerde en avantajlı adayın Refah Partisi’nin aday olan İpek’in eski kocası, Ka’nın da üniversite yıllarından tanıdığı eski solcu yeni İslamcı Muhtar Bey olduğunu, aynı zamanda siyasal İslamcı, ünlü terörist Lacivert’in de türbancı, intiharcı kızlara yol göstermek için Kars’ta olduğunu öğrenir. Bu görüşmede, ertesi gün yaşanacak olan hadiselerin yaşanmadan önce yazıldığı *Serhat Şehir*

Gazetesi'nin bir nüshasında, Ka, Sunay Zaim ve tiyatro topluluğunun akşam saatlerinde Millet Tiyatrosu'nda oynayacakları ve bütün Kars'ın ilk defa canlı yayından izleyebileceği *Vatan yahut Çarşaf* adlı tiyatro oyunundan önce “Kar” adlı şiirini okuyacağını yazıldığını görür. Henüz yaşanmamış hadiseleri gazetesine yazan Serdar Bey'e böyle bir şiiri olmadığını, tiyatroya da gitmeyeceğini söyler. Ancak Serdar Bey, her şeyin yazdıkları gibi olacağı konusunda emindir. Serdar Bey, akşamları dostluk da ettiği İpek'in ailesi hakkında Ka'ya çarpıcı bilgiler verir: Babası Turgut Bey'in “eski komünist”, küçük kız kardeşi Kadife'nin “türbanlı kızların en militanı” olduğu ve ailenin dört yıl önce neden Kars'a geldiğini hâlâ kimsenin anlayamadığını söyler.

Ka, Serdar Bey'in yanından ayrıldıktan sonra, İpek ile buluşmak için Yeni Hayat Pastanesi'ne gider. İpek'le birçok konu hakkında konuşurlar, Ka, seçim röportajı için Muhtar'la da görüşmek istediğini söyler. İpek görüşmeyi ayarlar. Ka'ya buraya sadece seçim ve intiharlar için mi geldiğini sorar. Ka, beklenmedik bir şekilde: “Hayır, Muhtar'dan ayrıldığını İstanbul'da öğrendim. Seninle evlenmek için geldim buraya.” der (s. 39). İpek, bu sözlerin önce şaka olduğunu düşünür ancak sonra utanır. Bu sırada pastanenin öbür ucundaki masada oturan türbanlı öğrencileri okula sokmayan eğitim enstitüsü müdürü, karşısında oturan elinde silah olduğu anlaşılan biri tarafından öldürülür. İpek ve Ka pastaneden hızla uzaklaşırlar.

Ka, en son on iki yıl önce gördüğü Muhtar'la Refah Partisi il mekezinde görüşür. Yeni Hayat Pastanesi'nde eğitim enstitüsü müdürünün öldürüldüğünü Muhtar'a söyler. Muhtar, Ka'dan polise olanları anlatmasını ister. Ka, polise telefonda tanık olduğu şeyleri, olduğu gibi anlatır. Polis araba yollayıp onu ifade için alacaklarını söyler. Polis gelene kadar Muhtar, yaşadığı değişimi anlatır. Daha sonra polisler gelir ikisini de ifadeye götürler ancak Ka'ya Muhtar'a davrandıklarından çok daha iyi davranırlar. Ka, ifadesini verdikten sonra çok durmadan emniyetten ayrılır.

Emniyetten ayrıldıktan sonra, yaşadığı günün yorgunluğunu düşünerek yürürken, bir el omzunu dırter. Adının Necip olduğunu söyleyen kişi, Kars'ta görmesi gereken bir kişi daha olduğunu söyler. Necip'in bahsettiği kişi Lacivert'tir. Lacivert, Ka'ya neden Kars'a geldiğini ve neden intihar eden kızların aileleri ile görüştüğünü sorar. Kızları intihara özendirmekten kaçınması gerektiğini, kendisinin Kars'ta olmasının sebebinin bu intiharları durdurmak olduğunu söyler.

Ka, dört yıl sonra ilk şiirini Kars'ta geçirdiği bu ilk günün akşam saatlerine doğru bir ilhamla otel odasına girer girmez yazar. Kars'ta yazacağı on dokuz şiirin ilki olan bu şiire, “Kar” adını verir. Şiir Kars'ta yaşadığı bir günden izler taşır. Şiiri henüz tam olarak bitirmemiştir ki, odasının kapısı çalar. Bu nedenle bu şiirini tamamlayamaz. Kapıyı çalan İpek, Ka'ya bir mektup getirmiştir. Ka, Lacivert'le görüştüğünü İpek'e söyler. İpek'in de Lacivert'i Muhtar'la evlilikleri sırasında tanıdığını, Lacivert'e hayran eski kocası nedeniyle evlerine gelip gittiğini öğrenir. İpek'le ilk yakınlaşmaları, Ka'nın Kars'taki bu ilk gününde, bu görüşmede yaşanır. Ancak sevişmezler çünkü babasıyla aynı çatı altındayken İpek bunu yapamayacağını söyler. İpek'in getirdiği mektup, Muhtar'ın da değişim sürecinde etkili olan Kars'ta nüfuzlu Şeyh Sadettin'dendir. İpek, Ka'nın hemen Şeyh'le görüşmesini salık verir. Ayrıca İpek, içi rahat edene kadar da orada kalması ve Tanrı'ya inanmaktan da korkmaması gerektiğini söyler.

Kars sokaklarında hummalı bir çalışma vardır. Kars tarihinin ilk canlı yayını, Sunay Zaim'in Millet Tiyatrosu'nda oynanacak oyunu için hazırlıklar yapılmaktadır. Şeyhle görüşmesinde dinle ve Allah'la ilgili düşüncelerini, neden inanmadığını açık yüreklilikle anlatır. Ancak Kars'ta, “insanı daha uygar, daha ince kılacak bir Allah” (s. 94) olduğuna inandığını söyler. Ka, Allah inancının kendisinin de herkes gibi olmasını, genele benzemesini sağlayacağını ve yabancılaşma ıstırabından kurtaracağını düşünmektedir.

Şeyh'in yanından ayrıldıktan sonra Necip'le karşılaşan Ka, Necip'in İpek'in kız kardeşi Kadife'ye âşık olduğunu öğrenir. Konuşmalarının sonunda oturdukları kahvenin kapısında Kadife'yi görürler, Kadife, babası Turgut Bey'in Ka'yı yemeğe beklediğini söylemek ve onu otele götürmek için gelmiştir.

Ka, otelde Turgut Bey, İpek, Kadife, Kadife'nin arkadaşı Hande ve gazeteci Serdar Bey'le birlikte akşam yemeği yerler. Hande burada, göz yaşları içinde Teslime'nin (intihar eden türbanlı kız) neden intihar ettiğini anlatır. Teslime'nin intiharından sonra Hande de ailesini üzmemek ve okula devam edebilmek için başını açmaya karar verme aşamasındadır. Televizyonda Millet Tiyatrosu'ndaki gecenin canlı yayını başlar, gecenin akışı içinde Ka'nın okuyacağı şiir de duyurulur. Akşamın ilerleyen saatlerinde Ka, Millet Tiyatrosu'ndaki geceye katılmak için yola çıkar. Ka, otelden çıkmadan önce eğitim enstitüsü müdürünün öldüğü öğrenmiştir. Ka salona girdiğinde Necip'le tekrar karşılaşır. Necip, Ka'ya Kadife'ye ulaştırması için daha önce yazdığı ancak göndermeye

cesaret edemediği mektupları verir. Ka, sıra kendisine geldiğinde şiirini okur ve salondan ayrılır.

Ka'nın şiirinden sonra sunucu gecenin en büyük gösterisi olarak “Vatan yahut Türban” oyununu abartılı bir şekilde sunar. Bu yirmi dakikalık oyun salondaki imam hatipli öğrencileri kışkırtmak, olay çıkarmak için sergilendiği çok bellidir. “Çarşafli bir kadının sahnede göstere göstere soyunması” (s. 138) sadece imam hatipli öğrencileri değil; salondaki herkesi galeyana getirebilecek tahrik unsurları içerir. Salondaki herkes bu jakoben ve kışkırtıcı oyunun bir an önce geçiştirilmesini ister. Funda Eser'in kara çarşafı yaktığı sahneden sonra ok yaydan çıkar. Salonda yuhalamalar, bağrıışmalar işitilir. Bu noktadan sonra her şey çok hızlı gelişir. Askerler sahneye çıkar ve galeyana gelen halkın üzerine gerçek mermilerle ateş etmeye başlarlar. Bütün oyunun bir kışkırtma olduğu ortaya çıktığında her şey artık çok geçtir. Sunay Zaim, ateş eden askerlere görevlerini layıkıyla yaptıklarını söyledikten sonra, bu sergilenin bir oyun değil; henüz başlayan bir ihtilal olduğunu söyler.

Ka, ertesi gün bu şiddet ve saplantılarla harabeye dönen şehirden bir an önce gitmek ister. Daha sonra askeri bir araç Ka'yı almak için otele gelir ve onu emniyet müdürlüğüne götürür. Ka'yı emniyete dün Lacivert'le yaptığı görüşme nedeniyle getirmişlerdir. Bu teröristle Ka'yı kimin görüştüldüğünü ve dünkü cinayetin şahidi olarak katili teşhis etmesini isterler. Ancak Ka, Necip'i ve zaten yüzünü görmediği enstitü müdürünün katilini de gösterilen kişiler içinde teşhis edemez. Gözaltına alınanların bir kısmı da veterinerlik fakültesindedir. Ka burada da kimseyi teşhis edememiştir. En son Ka'yı morga götürürler. Necip'in ceseti Sosyal Sigortalar Hastanesi'nin morgundadır. Necip, Millet Tiyatrosu'ndaki kanlı ihtilalde ölmüştür.

Ka, askerler tarafından Sunay Zaim'in ihtilali yönettiği bir mekâna getirilir. Sunay Zaim, şehre yağın karın yolları kapatması, Kars'ın dünyayla iletişiminin kesilmesini de fırsat bilerek ve şu anda şehirdeki en yetkili kişinin Kuleli Askerî Lisesi'nden arkadaşı Albay Osman Nuri Çolak'la tasarladığı bu darbeyi dünkü tiyatro sahnesinde gerçekleştirmiştir. Ka, Sunay'ın üç gün sonra karlar eridiğinde bu yaşananların hesabının sorulmasından korkmadığını, zaten sağlık durumunun iyi olmadığını yakında öleceğini öğrenir. Ka'nın Kars'taki ilk gününde yaptığı bütün ziyaretler istihbarat tarafından takip edilmiş, bu nedenle istihbarat ve polis Ka'yı da gözaltına almak istemiş ancak Sunay ona kefil

olmuştur. Bu nedenle Sunay, Ka'yı açıktan tehdit eder. Ka, Sunay'ın dostluğunu kaybetmemeli ve her an işbirliği içinde olmalıdır. Ka, Sunay'dan ayrılmadan önce Kadife'nin Lacivert'in metresi olduğunu öğrenir.

Ka, Kars'taki ikinci günde Kadife aracılığıyla Lacivert'in kendisine ulaşması üzerine, onla bir kez daha görüşür. Lacivert, Ka aracılığıyla Batı kamuoyuna bir mesaj vermek ister. Ka, bir Alman gazetesinde düzmece bir gazeteciyi tanıdığı yalanını uydurur. Ka, yazılacak bildirinin daha etkili olması için; eski komünist Turgut Bey'in ve bir Kürt milliyetçisinin de imza atmasını önerir. Bildiri toplantısı Asya Otelinde yapılacaktır ancak önce Turgut Bey ikna edilmelidir. Bu işi Ka, üstlenir çünkü Turgut Bey'i Karpalas Otelinin dışına çıkaracak ve böylece İpek'le sevişebilecektir. Turgut Bey ve Kadife, Asya Oteline bildiri toplantısına gider, bu sırada İpek de Ka'nın odasına gelir ve sevişirler.

Ka, Kadife ve Turgut Bey Asya Otelinden dönmeden önce Fazıl'la buluşup otelde neler konuştuğunu öğrenmek için akşam saatlerinde Karpalas Otelinden çıkar. Fazıl'la görüşükten sonra Kadife ve İpek'le buluşmak için Yeni Hayat Pastanesine gider. İki kardeş çok huzursuzdur çünkü Lacivert kayıptır. Akşam yemeğine kadar Ka'dan onunla ilgili bir haber getirmesini isterler. Ka, Lacivert'i aramaya başlar, bu sırada Muhtar'la karşılaşır. Muhtar, yarınki *Serhat Şehir Gazetesi*'nde Ka ile ilgili haberi gösterir. Haberde Ka'nın ateist olduğu yazılıdır ve hedef gösterilmektedir. Ka, *Serhat Şehir Gazetesi*'ne gider, ancak Serdar Bey'i bulamaz. Karpalas'taki akşam yemeğinde Serdar Bey'le karşılaşır. Serdar Bey, yarınki sayıdan bu haberin çıkarılacağı sözünü verir. Ancak ertesi gün bu haber gazetede olduğu gibi yer alacaktır.

Ertesi gün Sunay Zaim, Ka'yı karargaha çağırır ve Lacivert'i yakaladıklarını söyler. Sunay, Millet Tiyatrosu'nda sahnelenecek bir oyunda Kadife'nin başını açması karşılığında Lacivert'i serbest bırakacağını taahhüt eder, Kadife'yi ve Lacivert'i ikna etmek görevini de Ka yerine getirecektir. Ka, önce Kadife'yi sonra da Lacivert'i ikna etmeyi başarır. Anlaşmaya göre önce Lacivert salıverilecek, güvenli bir yerde saklanacak, bundan sonra Kadife başını açacaktır. Sunay da bu şartları kabul eder. Sunay, Serday Bey'e bu gece oynanacak tiyatro oyunun detaylarını, Kadife'nin başını açacağını ve kendisinin de sahnede öleceğini yarınki gazetede haber yapması için yazdırır. Sunay'ın bu planlarından haberdar olan devletin diğer kanatları, Lacivert'in serbest bırakılma ihtimaline anlam veremezler, Lacivert'i öldürecek hazırlıkları yaparlar.

Bu sırada İpek karar vermiş, babasıyla da konuşmuştur, Ka'yla birlikte Almanya'ya gitmeye hazırdır. Ka, ona her şeyin yolunda gittiğini arabuluculuğu sayesinde, Lacivert serbest kalacak, Kadife de sahnede başını açacaktır. Oyun bittikten sonra şehirden kalkacak ilk araçla Kars'tan ayrılacaklardır.

Fazıl otele gelir, Kadife'ye Lacivert'in güvenli bir yere saklandığı haberini verir. Bunun üzerine de Kadife tiyatro metnini çalışmak üzere Millet Tiyatrosu'na gider. Bu sırada Fazıl, Ka'ya Lacivert'in bir kez daha görüşmek istediğini söyler. Ka, hiç gitmek istemediği hâlde İpek'in de bu yönde telkinlerini de dinlemeyerek Lacivert'le görüşmeye gider. Lacivert'le görüşeceği yere getirildiğinde, Hande'yi de burada gören Ka, onun başını açmaktan vazgeçtiğini öğrenir. Lacivert, Ka'ya Kadife'nin bu geceki oyuna çıkmasını istemediğini söylemesini ister. Lacivert'ten dönerken Ka'yı, istihbaratçı Z. Demirkol ve arkadaşları alıkoyarlar, işkence ederler ve Lacivert'in yerini öğrenmeye çalışırlar. Ancak Ka, Lacivert'in yerini söylemez. Z. Demirkol, Ka'nın Lacivert'in yerini ihbar etmesini sağlamak için onu kışkırtır: İpek'in Lacivert'le eskiden, Muhtar'la evli olduğu zamanlarda, sevgili olduğunu telefon dinleme dökümleriyle birlikte Ka'ya gösterir.

Ka serbest bırakıldığında otele döner. Kısa bir süre sonra İpek odasına gelir. Ona, Lacivert ile ilişkisini öğrendiğini söyler. İpek, Lacivert'le olan ilişkisini baştan sona anlatır. Romanın kırılma noktası burasıdır. Öğrendiklerini hazmedemeyen Ka, kıskançlık duygusuyla Lacivert'in yerini Z. Demirkol'a söyler. Oyun devam ederken Lacivert ve Hande öldürülür. Kadife başını açar ve Sunay'ı sahnede öldürür. Ka, istasyonda İpek'i bekler ancak Lacivert'i, Ka'nın ihbar ettiğini düşündüğü için İpek gelmez. Ka, şehri tek başına terk eder. Dört yıl sonra Frankfurt'ta sokak ortasında vurularak ölür.

Ka'nın arkadaşı romancı Orhan da Ka'nın Kars'ta yazdığı on dokuz şiirinin bulunduğu yeşil defterin peşine düşer, Frankfurt'a ve Kars'a gider ancak deftere ulaşamaz. Bu romanı da Ka'nın Kars'ta tuttuğu diğer notlardan faydalanarak yazmıştır.

2.7.2. Zaman Kurgusu

Orhan Pamuk, *Kar*'da anlatılan hikâyenin gerçek zamanıyla ilgili olarak bir röportajda, “90'da geçiyor. 92, 93, 94 belki 95. Belli bir yıl vermiyor ama 92 ile 96 arasında bir vakitte geçiyor.” (Hakan, 2002: 52) demiştir. Yazar, anlatıcı Orhan'ın arkadaşı Ka'nın ölümünden dört yıl sonra, yaşadığı Frankfurt'a gitmesini ve Ka'nın Kars'ta geçirdiği günleri

araştırmak için Kars’a gelmesinde geçen zamanları saymazsak, romanda üç günlük çok kısa sayılabilecek bir zaman dilimini, milimalist bir yaklaşımla neredeyse dakika dakika anlatmıştır: “Lacivert ile görüşmesi yalnızca *yirmi dakika* tutmuştu.” (s. 79) “İpek ile bütün hayatını Kars’ta geçirip mutlu olabileceğini düşünmesinden *tam yedi dakika* sonra” (s. 122) “*Yirmi dakika* geçip Ka serin koridorun ucundaki helaya girince hemen arkada, Necip’in de pisuvarlara işeyenlerin yanına gelmiş olduğunu gördü.” (s. 131) “Ka *tam on saat yirmi dakika* deliksiz uyudu.” (s. 157) “Sokağa çıkma yasağının bitmesine *kırk beş dakika* vardı.” (s. 190) “Ka’nın otele girmesinden *otuz sekiz dakika* sonra İpek geldi.” (s. 194) “*On altı dakika* sonra Ka otelin 217 numaralı odasına girdiğinde görülme korkusuyla o kadar gergindi ki, eğlenceli ve değişik bir konu açabilmek için ağzında hâlâ kekremsi tadını hissettiği şerbetten söz etti Kadife’ye.” (s. 201) “Kadife saatine bakıp *on yedi dakika* sonra at arabasının geleceğini söyleyip” (s. 203) “Hiç unutmayacağını hemen anladığı yolculuk yalnızca *sekiz dakika* sürdü” (s. 206) “Ama İpek babası gider gitmez geldiğini söyledi: Ha, evet, mutfığa inmiş ve Zahide’ye akşam için bir-iki şey söylemişti, ama *bir dakikadan* fazla sürmemişti bu” (s. 228) “Fazıl ile buluşma vaktine daha *on beş dakika* vardı” (s. 260) “Kadife ile İpek *yirmi dakika sonra*, saat altıda, Ka’yı Yeni Hayat Pastanesi’nde görmek istiyorlardı.” (s. 264) “yemeğe oturalı *yirmi dakikadan* fazla olmuştu ve açık televizyona rağmen sofrada bir sessizlik vardı.” (s. 276) “*Tam on iki dakika* beklemişti ve beklemekten yorgundu, İpek’in makyaj yaptığını, ruj sürdüğünü mutlulukla gördü.” (s. 302) “Adresini istihbaratçılardan aldıktan *on dakika* sonra Sunay’ın yolladığı askeri kamyon Fazıl’ı getirdi.” (s. 310) “Köpeği gördükten *dört dakika* sonra odasına girmiş, büyük bir mutluluk beklentisiyle kaybetme korkusu arasında gövdesine zehir gibi aşk acısı yayılırken şiiri yazmıştı.” (s. 312) “İpek Ka’nın otele geldiğini öğrendikten *yedi sekiz dakika* sonra onun odasına çıkmıştı.” (s. 312) “Bu yüzden Ka’nın gidişinden sonraki *ilk yirmi dakikada* hiç endişelenmedi” (s. 351) Tercih edilen bu yoğun anlatımın sebebi, 1990’larda Türkiye’nin yaşadığı siyasi çatışma ortamını, ülkenin asırlık sorunlarıyla birlikte harmanlayarak sunma çabasının tezahürüdür.

Romanın başkışisi Ka’nın aşk izleği çerçevesinde oluşan takıntılı ruh hâli, Ka’nın zaman algısını da etkilemiştir:

“Ama İpek hemen gelmedi. Bu da Ka’nın hayatının en büyük işkencelerinden biri oldu. Âşık olmaktan, beklemenin verdiği bu mahvedici acı yüzünden korktuğunu hatırladı. Odaya çıkar çıkmaz önce kendini yatağa atmış, hemen kalkmış, üstüne başına çekidüzen vermiş, ellerini yıkamış, ellerinden kollarından, dudaklarının ucundan kanın çekilmekte olduğunu hissetmiş, titreyen eliyle saçlarını taramış, sonra camda yansıyan görüntüsüne bakıp eliyle tekrar karıştırmış, bütün bunların pek az zaman tuttuğunu görerek dehşetle pencereden dışarıya bakmaya başlamıştı.” (s. 226)

Aşk duygusunun bireyde yarattığı ruhsal değişim, sadece bir iki dakikalık bir zaman dilinin bile ıstıraba dönüşmesini sağlamıştır. Bu durum psikolojik zamanın saatin tik taklarından çok farklı işlediğini göstermesi bakımından önemlidir.

Anlatıcı Orhan’ın kurgu serüvenini anlatmaya başladığı bölümlerde yaşanan dört yıllık zamansal atlama dışında, *Kar* romanın da zaman, başkışı Ka’nın Kars’a gelmesinden Kars’tan ayrılmasına geçen üç günlük zamanı dakika dakika ilerleyen bir kronolojik tutumla ve birey psikolojisine uygun değişken zaman anlayışıyla kurgulanmıştır.

2.7.3. Mekân Kurgusu

Türkiye’nin 1990’lı yıllarının siyasal görünümünü sunan *Kar*, bu siyasal görünümü yansıtacak bir şekilde roman kurgusunun merkezine sokakları, caddeleri, mimarisi ve tarihiyle yerleştirilen Kars şehrinde geçer. Kars, Orhan Pamuk’un romanında gerçekte kurmacanın bir araya gelip birbirine girdiği bir mekân haline gelmiştir. Yazar Kars’ta geçirdiği süre içerisinde kurguyu zenginleştirecek birçok malzeme toplar ancak bu malzemeleri gerçekçi bir tutumla olduğu gibi kurgusal metne yerleştirmedeğini belirtmektedir:

“Bir zamanlar Rus Konsolosluğu olan binayı geziyoruz. Çok eskiden bir Ermeni zengininin eviymiş burası. Sonra Rus işgal orduları girince Ermeni çıkartılmış, burası Rus askerî komutanın karargâhı olmuş. Sonra Türklerin eline geçmiş. Cumhuriyet’in ilk yıllarında Rusya’yla ticaret yapan bir Azeri zengin yerleşmiş. Sonra Sovyetlere konsolosluk olarak kiralanmış. Sonra da şimdiki sahibinin ailesinin eline geçmiş. [...] Romanda burasını çok daha büyük bir bina olarak kurdum ve yapıyı şimdiki sahibine değil, İmam Hatip Lisesi’ne kiralattım. Oysa İmam Hatip Lisesi çok daha uzakta, aşağıda bir yerde... Niye yaptım bu küçük değiştirmeyi? Bilmiyorum, canım öyle istediği için. [...] Zaten romanda İmam Hatip Lisesi’nin yerinin öyle çok da fazla özel bir önemi yok. Gene de bu küçük yer değiştirmeler, gerekli gereksiz “gerçek” dışına çıkmalar romanın yazılabilmesi çok önemli... Anlattığım hikâyeye benim inanabilmem için, zaman zaman hakiki Kars’ı değil, hayallerimdeki bir Kars’ı anlatmam gerektiğini çok iyi biliyorum.” (s. 348-349)

Romanda yer alan mimari yapılar genellikle tarihsel serüvenleriyle birlikte yer alırlar. Örneğin Kars Emniyet Müdürlüğü çeşitli amaçlarla kullanıldıktan sonra son işlevinde kullanılır olmuştur:

“Kars Emniyet Müdürlüğü Ruslardan ve Ermeni zenginlerinden kalan ve çoğu devlet binası olarak kullanılan eski taş yapıların sıralandığı Faikbey Caddesi boyunca uzanan üç katlı, uzun

bir binaydı. Emniyet müdür yardımcısını beklerlerken Serdar Bey Ka'ya işlemeli yüksek tavanları gösterip binanın 1877-1918 Rus dönemi sırasında zengin bir Ermeni'nin kırk odalı konağı, daha sonra da bir Rus hastanesi olduğunu söyledi." (s. 17)

Turgut Bey'in kızlarıyla işlettiği "Baltık mimarisiyle yapılmış zarif Rus yapılarından biri" (s. 13) olan Karpalas Oteli de birçok farklı amaç için kullanılmış tarihi bir yapıdır:

"Ka'nın yerleştiği Karpalas Oteli'nin eski sahipleri konusunda ise ben daha sonra çok hikâye dinledim: Çarın Sibiryaya yerine daha hafif bir sürgüne yolladığı Batı hayranı bir üniversite profesörü, sığır ticareti yapan bir Ermeni, Rumlar için yetimler evi... İlk sahibi kim olursa olsun, bu yüz on yıllık bina dönemin diğer Kars yapıları gibi, duvar içlerine yerleştirilen ve dört cephesi aynı anda dört odayı ısıtabilen peç denen sobalar kurularak yapılmıştı. Ama Cumhuriyet döneminde Türkler bu Rus sobalarının hiçbirini çalıştıramadığı için evi otele çeviren ilk Türk sahibi, avluya açılan giriş kapısının önüne kocaman pirinç bir soba yerleştirmiş, daha sonra da odalara kalorifer takılmıştı." (s. 27)

"Ruslar zamanından kalan ve Kars'ın en şatafatlı binası olan" (s. 152) Defterdarlık binası, "Yetmiş yıl önce Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra çarın ve padişahın askerleri bölgeden çekildiği zaman Kars'ta Türklerin kurduğu bağımsız devletin merkezi ve meclis" (s. 153) binası olarak kullanılmıştır.

Kar'da, Kars'ın tarihî mimari yapılarının yanında sokakları, caddeleri, yoksul mahalleleri ve kahvehaneleri de uzun uzun tasvir edilir:

"Sabah daha şehir yeni uyanırken yağın kara aldırmadan Atatürk Caddesi'nden aşağıya, gecekondular mahallelerine, Kars'ın en fakir semtlerine, Kalealtı Mahallesi'ne doğru hızlı hızlı yürüdü. Dalları kar tutmuş iğde ve çınar ağaçlarının altından hızlı hızlı ilerlerken, pencerelerinden dışarıya soba boruları çıkan eski ve yıpranmış Rus binalarına, odun depolarıyla elektrik trafosu arasında yükselen bin yıllık boş Ermeni kilisesinin içine yağın kara, buz tutmuş Kars çayının üzerindeki beş yüz yıllık taş köprüden her geçene havlayan kabadayı köpeklerle, kar altında iyice boş ve terk edilmiş gözükten Kalealtı Mahallesi'nin küçük gecekondularından tüten incecik dumanlara bakıp öylesine kederlendi ki gözlerinde yaşlar birikti. Derenin karşı yakasına erkenden fırına yollanmış biri erkek biri kız iki çocuk kucaklarında sıcak ekmekler aralarında itişerek öyle bir mutlulukla gülüşüyorlardı ki Ka da onlara gülümsedi. Yoksulluk ya da çaresizlik değildi içine bu kadar işleyen; şehrin her yerinde, fotoğrafçı dükkânlarının boş vitrinlerinde, kâğıt oynayan işsizlerle tıktık tıktık kalabalık çayhanelerin buzlu camlarında, karla kaplı boş meydanlarda daha sonra hep göreceği tuhaf ve güçlü bir yalnızlık duygusu vardı. Sanki burası herkesin unuttuğu bir yerdi ve kar sessizce dünyanın sonuna yağıyordu." (s. 15-16)

"Sokaklarda kar yüzünden mi kimse yoktu, yoksa bu donmuş kaldırımlarda zaten hiçbir zaman mı kimse olmazdı? Duvarlardaki seçim afişlerini, dersane ve lokanta ilanlarını ve valiliğin yeni astığı, üzerinde "İnsan Allah'ın Bir Şaheseridir ve İntihar Bir Küfürdür" yazan intihar karşıtı posterleri dikkatle okudu. Pencereleri buz tutmuş yarı dolu bir çayhanede televizyon seyreden erkekler kalabalığını gördü Ka. Hafızasında Kars'ı özel bir yer yapan Rus yapısı eski taş binaları görmek biraz olsun içini rahatlatmıştı. Karpalas Oteli Baltık mimarisiyle yapılmış zarif Rus yapılarından biriydi, iki katlı, ince, uzun yüksek pencereli binaya bir avluya açılan bir kemerin altından geçilerek giriliyordu. Yüz on yıl önce at arabaları rahatça geçsin diye yüksek yapılan bu kemerin altından geçerken Ka belli belirsiz bir heyecan duydu." (s. 13)

"Karın yeniden başladığını görmek hoşuna gitti. Bayrampaşa Mahallesi'nin çayhanelerinde Lacivert'in izini bulacağına inanmıyordu hiç. İçinde Kars'a geldiği akşam hissettiği hüznle birlikte bir mutluluk da vardı şimdi. Yeni bir şiirin gelmesini bekleyerek, çirkin ve yoksul beton binaların, kar altındaki otoparkların, buz tutmuş çayhane, berber ve bakkal vitrinlerinin, Ruslar zamanından beri içinde birtakım köpeklerin havladığı avluların, traktör yedek parçası, at

arabası levazımatı ve peynir satılan dükkânların önünden rüyada gibi ağır ağır geçti. Gördüğü her şeyin, Anavatan Partisi'nin seçim afişinin, perdeleri sıkı sıkıya çekilmiş küçük bir pencerenin, Bilim Eczanesi'nin buzlu vitrinine aylar önce yapıştırılmış "Japon Gribi Aşısı Geldi" ilanının ve sarı kâğıda basılmış intihar karşıtı afişin hayatının sonuna kadar aklından çıkmayacağını hissediyordu." (s. 268)

Romanda Kars dışında, anlatıcı Orhan'ın arkadaşı Ka'nın şiir defterini bulmak için gittiği, Ka'nın on iki yıl sürgün hayatı yaşadığı ve Kars ziyaretinden sonra dört yıl daha yaşadığı sonra da sokak ortasında sırtından vurularak öldürüldüğü Frankfurt da yer almaktadır. Anlatıcı Orhan'ın perspektifinde Frankfurt şu hâliyle tasvir edilir:

"Kaiserstrasse'nin ortalarında bir yerde World Sex Center saçma adlı bir dükkânın önünden sola kıvrılıp, bir sokak aşağıya Münchenerstrasse'ye yürüdük. Türk manavları, kebabçılar, boş bir berber dükkânı gördüm burada. Bana gösterilecek olan şeyi çoktan anlamıştım; kalbim küt küt atıyordu ama gözlerim manavın portakal ve pırasalarına, tek bacaklı bir dilenciye, Hotel Eden'in boğucu vitrininde yansıyan araba farlarına, çökmekte olan akşamın kül rengi içinde pırl pırl bir pembeyle parlayan neon bir K harfine takılmıştı. 'Burası,' dedi Tarkut Ölçün. 'Tam burada buldular Ka'nın cesedini, evet.'" (s. 232)

Sonuç olarak, *Kar* romanında, Kars'ın tarihi, kültürel, toplumsal arka planı; mimari yapısı ve sokakları detaylı bir şekilde tasvir edilir. Roman, gerçek ve kurmaca mekân unsurlarının iç içe geçmesi ve bilinci yansıtılan figürün ruh hâline göre değişen mekân algısıyla modern mekân kurgusuna sahiptir.

2.7.4. Kişiler

Kar romanının ana izleğinin siyaset olduğu, romanın yazarı tarafından da "ilk ve son siyasi romanım" sözleriyle dile getirilmiştir. Romandaki bütün kişiler herhangi bir siyasi görüşe veya görüşe az ya da çok sahiptir. Demir (2011: 582), bu nedenle romanın kişi kadrosunun da bu tema etrafında şekillendiğini düşünmektedir: "Türkiye'nin 1990'lı yıllarının ortasındaki politik panoramasını Kars şehri bağlamında değerlendiren Pamuk, kişileri politik kimliklerini öne çıkararak anlatılır." Yazar, bu farklı siyasi fikirlere inanan kişilerin düşüncelerini taraf tutmadan romanda yer almasına dikkat etmiştir. Bu tutum da *Kar*'ın "güdümlü siyasi roman"lardan ayrılan en önemli özelliğidir.

Romanda yer alan kişilerin büyük çoğunluğu mensubu olduğu siyasi fikirlerin sonsuz savunucuları ya da bayraktarları olmaktan çok git-geller yaşayan gri alanları daha belirgin kişilerdir. O. Pamuk kişilerin bu durumunu kimlik krizi olarak değerlendirmekten ziyade toplumsal gerçeğin ya da insan gerçeğinin bu şekilde olduğunu düşündüğü için kurguladığını söyler: "Kahramanlarım bir yandan mesela İslâmcı kimliği taşıırken, bir yandan da acaba ateist olur muyum diye korkular taşıyorlar. Ya da tam tersi Avrupa'da sürgün olmuş, materyalizmle özdeşleşmiş ve hatta ateist olmuş, solcu sosyalist

kahramanım var. [...] Herkes romanımda kendi inandığının tam tersi bir şey yapıyor.” (Hakan, 2002: 65) Romanda ister dünyevi ister uhrevi hangi inanca sahip olursa olsun kişilerin tamamı “tutunamamış” kişilerdir. Bu nedenle *Kar*’da okurun özdeşim kuracağı bir figür yaratılmamıştır.

Kar romanının kişiler kadrosu, siyasi mücadelelerinin yanında bireysel varoluş mücadelesi veren kurmaca veya gerçek dünyadan kotarılmış kişilerden oluşmaktadır. Bu kişiler, çok yönlü okumalara açık kategorize edilmesi oldukça zor; iyi işler yaparken aynı anda kötü işler de yapabilecek potansiyeli içinde barındıran kişilerdir. Romanın başkışisi Ka başta olmak üzere birçoğu modernizmin ve baskıcı devlet aygıtının yabancılaştırdığı roman kişileridir. Herbiri kendi çıkışını, normalleşmesini sağlayacak formülü aramaktadır.

Kerim Alakuş (Ka)

Kar, temelde romanın başkışisi Ka’nın Kars’a gelişi, burada geçirdiği üç günde yaşadıkları ve Kars’ı terk edişini anlatmaktadır. İstanbul Nişantaşılı avukat bir baba, ev hanımı anne ve bir kız kardeşten oluşan orta sınıf bir aileye mensup olan Kerim Alakuş, adından hoşalanmadığı için kendisine Kafkavari bir isim olan Ka denmesini tercih etmektedir. Ka, on iki yıldır kendisinin bile yazmadığı bir siyasi makale nedeniyle Almanya’da sürgün hayatı yaşamıştır. Hiçbir zaman siyasetle çok ilgilenmemiş olan Ka’nın esas tutkusu şiirdir. *Küller ve Mandalina* ve *Akşam Gazeteleri* adlı iki şiir kitabı olan Ka, Behçet Necatigil şiir ödülü de almıştır. Ancak şairimiz uzun zamandır şiir üretimi konusunda kısır bir dönemdedir. Yalnızlığı seven bu utangaç şair, cumhuriyetçi, laik bir ailede yetiştiği için okuldaki din eğitimi dışında hiçbir dinî eğitim almamıştır. Sosyetik çevrelerde büyümüş şairin büyüdüğü çevreye uygun medeniyet tasavvurunda Avrupa vardır. Ka, onlara benzemek, onlar gibi olmak ister. Bu nedenle Allah inancı ile Avrupalı olmanın birlikte olamayacağını düşündüğü için, dinden uzak bir hayatı tercih etmiştir. Ancak Kars’ta şiir yazmaya başlamıştır. Bu metafizik yaratımların kaynağı olduğunu düşündüğü Allah inancı ya da varlığı, Ka’yı kuşatmaya başlamıştır. Nitekim hem Kars’ta görüştüğü Şeyh Efendi’ye hem de Necip’e kendisindeki bu değişimi açık yüreklilikle itiraf edecektir.

Annesinin ölümü üzerine on iki yıl sonra İstanbul’a gelen Ka, akabinde görünürde siyasal gelişmeleri ve intihar olaylarını incelemek, özelde ise yalnız geçirdiği on iki yıldan sonra evlenebileceği bir Türk kıızı bulmak için Kars’a gelmiştir. Bunun için de aklındaki kişi

üniversiteden tanıdığı kocası Muhtar'dan ayrılmış olan İpek'tir. İpek babası ve kız kardeşiyle Kars'ta yaşamaktadır. Ka'nın Kars ziyaretinin ve burada yapıp ettiklerinin müsebbi bu güzel kadındır. Kars'ta geçirdiği üç günlük kısa sürede çok büyük bir bağlılıkla âşık olan Ka, en sonunda kapıldığı kıskançlık buhranların etkisiyle İpek'i kaybedecek hatalar yapacaktır. Ka'yla Frankfurt'a gitmek için hazır olan İpek, onun Lacivert'i ihbar ettiğini düşündüğü için bu kararından vazgeçer. Ka, tek başına Almanya'ya döner, dört yıl sonra da büyük ihtimalle radikal İslamcılar tarafından ihanetinin bedeli olarak sırtından vurularak öldürülür. Çünkü Ka'nın Lacivert ile yaptığı anlaşmaya göre, Ka sözünü tutmazsa ve Lacivert oyuna getirilirse kefilin cezası, Lacivert'in başına ne gelirse onun da başına aynısı gelecektir. Lacivert, Ka'nın kıskançlık buhranına kapılarak onun yerini ihbar etmesi sonucu öldürülmüştür. Ka da aynı akıbeti paylaşır.

Ka, Kars'ın kaotik siyasal atmosferinde politik gibi görünen aslında depolitik bir karakterdir. Ka'nın romandaki asıl görünümü; uzun yıllar sürgünde yaşamış, yalnız, melonkolik bir şair, tutkulu bir âşık şeklindedir. Sosyalist fikirlerden liberal dünya görüşüne kaymış olan Ka, Kars'taki tiyatro darbesine, dincileri bastırdığı için içten içe sevir ve Sunay'la geçirdiği zamanlarda güç merkezine yakın olmaktan mutluluk duyar. Diğer yandan da darbecilerin işkeçeleri karşısında ıstırap çeker. Sol fikirlerden uzaklaşan, Kars'ta, toplumcu düşüncelerinden çok bireysel kaygılarıyla hareket eden Ka, nitekim Kars'ın gergin siyasal atmosferi içinde sadece İpek'le Almanya'ya dönmek ve orada mutlu bir hayat kurmak gayesindedir. (Demir, 2011) İpek'le başbaşa kalabilmek için İpek'in babasını Karpalas Oteli'nden dışarı çıkaracak planı yapan da İpek'e duyduğu saplantı hâlini alan aşk nedeniyle sözünde durmayıp anlaşmayı bozan da Ka'dır. Onun temel motivasyonu bireysel duygular, tek gayesi de İpek'i yanına alarak bu yoksul, aşırı siyasallaşmış, şiddet düşkünü şehirden ilk fırsatta kaçmaktır.

İpek Yıldız

İpek, romanda politik duruşundan ziyade estetik bir çekim merkezidir. Bir erkeği karanlık, kaotik ve kasvetli bir şehre çekebilecek kadar güzel bir kadındır. Romanda güzelliğiyle dört erkeğin de ilgisini çekmiş, bunlardan bir tanesine âşık olmuş (Lacivert), bir tanesiyle evlenmiş boşanmış (Muhtar), bir tanesine de âşık olup Kars'tan ayrılmak üzereyken (Ka) vazgeçmiştir. İpek'e en son âşık olan kişi ise Ka'nın romancı arkadaşı Orhan'dır. İpek bu

üç ilişkisinin de olumsuz sonlanması sonucu ve artık kendisini babası, kız kardeşi ve kız kardeşinin çocuğuna vereceğini gerekçe göstererek Orhan'ın teklifini nazikçe reddetmiştir.

Roman boyunca İpek, erkeklerin gözünden tasvir edilir. Önce Ka'nın bakış açısından tanırız İpek'i. Daha sonra da Orhan, İpek'in güzelliğini anlatır. Ka ile İpek aslında üniversite ve solcu örgüt yıllarından tanışmaktadırlar. Ka diğer erkekler gibi güzelliği sayesinde İpek'i fark etmiştir. Ancak o yıllarda aralarında herhangi bir yakınlaşma olmamıştır. Kars'ta Yeni Hayat Pastanesi'nde buluştuklarında Ka, İpek'i üniversite yıllarından daha güzel bulur. Güzelliğinin gerçekliği, hafifçe boyanmış dudakları, teninin solgun rengi, gözlerinin parlaklığı Ka'yı telaşlandırır. İnsanın kendisini yanında tabii hissetmekte zorlacak kadar güzel olan bu kadın, roman boyunca fiziksel güzelliği, cinsel kışkırtıcılığı ile betimlenir.

Siyasi izleğin merkezde olduğu romanda, üniversite yıllarında sol görüşlere sempati duyduğunu öğrendiğimiz İpek, üniversite ikinci sınıfta kendisi gibi aynı ideolojik görüşlere yakın ve yine kendisi gibi Karslı olan Muhtar'la evlenmiştir. Kocasının Kars'ta aile şirketini devralması sonucu buraya yerleşirler. Muhtar zamanla sol düşüncelerden uzaklaşır ve İslamcı kimliğe bürünür. Evlilikleri süresinde çocuk doğuramaması ve kocasının yeni muhafazakar kimliği gereği İpek'in tesettüre girmesini istemesi gibi nedenlerden boşanırlar. Kardeşi Kadife'nin Kars'a gelmesinden sonra onunla birlikte yaşamaya başlarlar. Anneleri ölünce babaları Turgut Bey de Kars'a gelir. Burada Karpalas Otelini devralıp ailecek işletirler.

İpek, Muhtar'la evli olduğu dönemde, kocasının hayran olduğu ve sık sık Kars'a davet ettiği İslamcı Lacivert'le tanışır, ona âşık olur. Bir süre kocasına hiç hissettirmeden bu ilişkiyi sürdürür ancak sonra ondan da Lacivert'in sadakatsizliği nedeniyle ayrılır.

Kendisiyle evlenmek istediğini ilk buluşmalarında söyleyerek İpek'i şaşırtan Ka'yla, üç gün boyunca hem duygusal hem de fiziksel olarak yakınlaşır. Ka'nın İpek'le Lacivert arasındaki ilişkiyi öğrenmesi her şeyi alt üst eder. Ka, tutkuyla bağlandığı İpek'i kıskanır, Lacivert'in yerini ihbar eder. İpek, Lacivert'i unutmak istediği için Ka'yla Almanya'ya gitmeyi kabul eder ancak Lacivert'in ölümünden sorumlu tuttuğu Ka'yı cezalandırır: "Akli ne kadar Ka'da, ne kadar Lacivert'in ölümündeydi, bunu kendisi de tam bilmiyordu. İçinde kaçırılmış bir mutluluk fırsatından çok güçlü bir acı, Ka'ya karşı da yoğun bir öfke vardı." (s. 363)

Kadife Yıldız

Eski komünist bir babanın kızı, İpek'in kız kardeşi olan Kadife, O. Pamuk'un da ifadesiyle “tam tipik başörtülü bir kız” (İlhan, 2002) değildir. Romanın temel izleğine son derece uygun bir karakter olan Kadife, Kars'a, eğitim enstitüsünü kazanınca gelmiştir. İstanbul'da doğan ve büyüyen Kadife, Kars'a gelene kadar siyasal İslam veya başörtüsü gibi bir hassasiyeti olmayan babası Turgut Bey'in fikirleri nedeniyle de daha çok sol ideolojilere yakın, hatta bir zamanlar ateist olduğunu söyleyen biridir. Onun türbanlı kızlara liderliği kendi kararıyla verilmiş, bilinçli bir tercihtir. Kadife, Ka ile aralarında geçen bir konuşmada başörtüsü takma sürecini şu şekilde anlatır:

“Buraya, puanım eğitim enstitüsüne tuttuğu ve ablam zaten Kars'ta olduğu için gelmiştim. Sonuçta o kızlar benim sınıf arkadaşlarımdı ve inanmasan bile seni evlerine çağırdıklarında gidersin. O zamanki bakışımı bile haklı olduklarını hissettim. Anaları babaları öyle yetiştirmiş onları. Hatta din eğitimi veren devlet de onları desteklemiş. Yıllarca ‘örtün başınızı’ dedikleri kızlara ‘açın başınızı, devlet böyle istiyor’ diyorlardı. Ben de sırf siyasal bir dayanışma olsun diye bir gün başımı örttüm. Yaptığım şeyden korkuyor, bir yandan da gülümsüyordum. Belki de devlete ezeli muhalif ateist babamın kızı olduğumu hatırladığım için. Oraya giderken bu işi bir günlüğüne yaptığımdan çok emindim: Yıllar sonra bir şaka gibi hatırlanacak tatlı bir siyasal hatıra, bir ‘özgürlük jesti’. Ama devlet, polis, buranın gazeteleri öyle bir üzerime geldiler ki, işin alaycı, ‘hafif’ yanını öne çıkarıp bu işten sıyrılamadım. İzinsiz gösteri yaptığımız bahanesiyle içeri aldılar bizi. Bir gün sonra hapisten çıkınca ‘Vazgeçtim, zaten ben baştan beri inanmıyordum!’ deseydim bütün Kars yüzüme tükürürdü. Şimdiyse bütün o baskıları Allah'ın bana doğru yolu bulayım diye yolladığını biliyorum. Bir zamanlar ben de senin gibi ateisttim.” (s. 107)

Kadife'nin kendinden emin, korkusuz duruşu, türbanlı kızların öncüsü olmasını sağladığı gibi; imam hatipli erkeklerin de onun hakkında efsaneler uydurup bunlara inanmalarında etkili olur. Bu gençlerden Necip, Kadife'ye âşık olur ancak aşkını itiraf edemeden tiyatro darbesinde ölür. Sonra da Necip'in en yakın arkadaşı Necip'e ikizi gibi benzeyen Fazıl, Kadife'ye âşık olur.

Kadife de ablası İpek gibi güzel bir kadındır. Ona da İpek gibi birden fazla erkek ilgi duymaktadır. Hatta Ka bile acaba, ablası yerine ona âşık olabilir miyim diye aklından geçirir. Kadife'yle baş başa kaldıkları her anda bu duyguya tekrar kapılır. Kadife, ablasıyla Lacivert'in ilişkilerini sezmesine rağmen Lacivert'le birlikte olacaktır. Bir bakıma o, türbanlı kızlara da Lacivert'e yakın olmak için yaklaşmıştır. (Demir, 2011). İpek ile Lacivert'in ayrılma sebepleri de Lacivert'in iki kız kardeşi birlikte idare etmesidir. Kadife, Lacivert yakalandığında onu kurtarmak için, sahnede başını açmayı kabul edecek kadar Lacivert'e âşıktır. Sahnede başını açtıktan sonra, Sunay Zaim'i de öldüren Kadife, bir ay

hapis cezasına çarptırılır. Çıktıktan sonra Fazıl'la evlenir ve Ömercan adında da bir çocukları olur.

Kadife bireysel karar alabilme, aldığı kararların sonucuna katlabilme gibi özellikleriyle şartlara ve duruma göre değişebilen yapısıyla romanda “karakter” özelliği gösteren roman kişilerindendir.

Lacivert

Lacivert, romanın politik izleğine son derece uygun, siyasal İslam'ın ideolojik tezlerinin savucusu olmakla birlikte, bu ideolojinin gerektirdiği bazı hassasiyetleri gösteremeyen bir bireydir. Tip-karakter sınıflandırmasında Forster'ın yuvarlak kişilerine yani karakter sınıfına dâhil edilmesi gerekir.

Lacivert, siyasal İslamcı camia dışında, ülke çapında da tanınmaktadır. Lacivert'in diğer siyasal İslamcı militanlardan daha tanınır olmasının sebebi; yıllar önce bulaştığı söylenen bir cinayet olayıdır. Bir televizyon kanalında bilgi yarışması sunan ve Hz. Muhammet hakkında ileri geri sözler söyleyen Güner Bener adlı sunucuyu öldürdüğü iddia edilen Lacivert, bu iddia sayesinde herkes tarafından tanınır olmuştur. Bu iddialar çok da temelsiz değildir. Çünkü Lacivert birçok gazeteye Güner'in özür dilemesini yoksa onu öldüreceği tehditlerini savurduğu mektuplar göndermiş, bununla da yetinmeyin televizyon programlarına çıkıp tehditlerini abartarak yinelemiştir. Bu programlar çok izlenmiş, Lacivert'i ülkenin en tanınan siyasal İslamcı militanı hâline getirmiştir. Lacivert, Güner'in öldürüldüğü gün ve saatlerde başka bir yerde olduğunu kanıtlamasına rağmen, basından kaçıp ününün efsaneleşmesini sağlamıştır. Hakkında daha sonra Bosna'da Sırlara, Grozni'de Ruslara karşı savaştığına dair haberler çıkmış, bu söylentiler hızla yayılmıştır.

Siyasal İslamcı çevrelerde ise bu görünür olma isteğini eleştirenler de vardır. Ancak Lacivert'in bu tanınmışlıktan hoşlandığı bellidir. Çünkü Lacivert, Ka'nın Almanya'daki nüfuzunu kullanarak Alman medyasına açıklamalar yapmak da ister.

Lacivert'in dış görünüşü okura şu şekilde sunulur:

“Gözlerinin mavisi bir Türk'te hiç görülmeyecek koyu bir laciverte yaklaşıyordu. Kumraldı, sakalsızdı, Ka'nın sandığından çok daha gençti, hayret uyandıracak kadar soluk bembeyaz bir teni ve kemerli bir burnu vardı. Olağanüstü yakışıklı gözüküyordu. Kendine duyduğu güvenden kaynaklanan bir çekimi vardı. Halinde, tavrında, görünüşünde laik basının çizdiği bir eli teşpihli, bir eli silahlı, sakallı, taşralı, saldırgan şeriatçıya benzeyen hiçbir şey yoktu.” (s. 72)

Lacivert'in kendi anlatımından verilen hayat hikâyesi ise şu şekildedir:

“‘İstanbul Defterdarlığı’ndan emekli, kâtip bir babanın ikinci çocuğuyum. Çocukluğum ve gençliğim gizlice bir Cerrahi tekkesine devam eden babamın alçakgönüllü ve sessiz dünyasında geçti. Gençliğimde ona isyan edip dinsiz bir solcu oldum, üniversitedeyken militan gençlerin peşine takılıp Amerikan uçak gemisinden çıkan denizcileri taşıdım. O sırada evlendim, ayrıldım; bir buhran geçirdim. Yıllarca kimseye gözükmedim. Elektronik mühendisiyim. Batı’ya duyduğum öfke yüzünden İran devrimine saygı duydum. Tekrar Müslüman oldum, İmam Humeyni’nin ‘bugün İslam’ı korumak, namaz kılmak ve oruç tutmaktan çok daha önemlidir’ fikrine inandım. Frantz Fanon’un şiddet üzerine yazdıklarından, Seyyid Kutub’un zulmün karşısında hicret etmek ve yer değiştirmek konusundaki fikirlerinden ve Ali Şeriatî’den ilham aldım. Askeri darbeden kaçmak için Almanya’ya sığındım. Geri döndüm. Grozni’de Çeçenlerle birlikte Ruslara karşı savaşırken aldığım yaradan dolayı sağ ayağım aksar. Sırp kuşatması sırasında Bosna’ya gittim, orada evlendiğim Boşnak kızı Merzuka benimle birlikte İstanbul’a gelmiştir. Siyasi faaliyetlerim ve hicret fikrine inancım yüzünden hiçbir şehirde iki haftadan uzun kalamadığım için ikinci karımdan da ayrıldım. Beni Çeçenistan ve Bosna’ya götüren Müslüman gruplarla ilişkimi kestikten sonra Türkiye’yi karış karış dolaştım, İslam düşmanlarının gerekirse öldürülmesine inanmama rağmen bugüne kadar kimseyi ne öldürdüm ne de öldürttüm.[...] Ben Kars’a intihar eden genç kızlar yüzünden geldim, intihar en büyük günahıdır. Ölümünden sonra şiirlerim benden yadigâr kalsın, yayımlansın isterim. Hepsi Merzuka’dadır.” (s. 294-295)

Lacivert çok yakışıklı bir adamdır. Bu nedenle kadınları etkilemekte, onları kendisine kolaylıkla âşık edebilmektedir. Romanda olağanüstü bir güzeliğe sahip olarak tasvir edilen İpek’in erkek karşılığı Lacivert’tir. Ancak Lacivert, kadın-erkek ilişkilerinde siyasal İslamcı kimliğine yakışmayacak zaafiyetler gösterir. Evli bir kadınla birlikte olur, bu kadının kız kardeşini ayartıp bir dönem ikisini de idare eder. Tabii kadınlarla ilişkilerini nikahsız sürdürmektedir. Öldürüldüğünde de yanında yine aralarında bir yakınlığın hissedildiği Hande vardır. Bu çelişkili durum, romandaki en radikal İslamcı karakter olarak görünen Lacivert’in bu kimliğini yıpratmaktadır. Esasen bütün karakterler kendilerine biçilmiş rollerin dışına taşmaktadır. Ancak Lacivert, siyasal İslamcı dendiğinde bu kalıplara uyacak son kişi olabilir.

Hayatı boyunca sadece Lacivert’e âşık olduğunu öğrendiğimiz İpek’in gözünden ise Lacivert şu şekilde görünür:

“Çok şefkatlidir Lacivert, çok düşünceli ve cömerttir, Kimsenin kötülüğünü istemez. Bir keresinde annesi ölen iki köpek yavrusu için bütün bir gece gözyaşı dökmüştü, inan bana, hiç kimseye benzemez. Kimseye kıyamaz o. Bir çocuktur. Bir çocuk gibi oyundan, hayallerden hoşlanır, taklitler yapar, *Şehname*’den, *Mesnevi*’den hikâyeler anlatır, içinden arka arkaya çeşit çeşit insan çıkar. Çok iradelidir, akıllıdır, kararlıdır, çok güçlüdür; çok da eğlencelidir...” (s. 333)

Sonuç olarak, radikal bir siyasal İslamcı olduğu kadar, Alman gazetelerinde kendisiyle ilgili haber çıkmasından hoşlanacak kadar kibirli biri olarak betimlenen eski solcu Lacivert, bir taraftan çevresindeki kadınların kalbini rahatlıkla çalabilen biriyken öte taraftan ömrünün sonuna kadar Marlboro içebilecek kadar keyfine düşkün biridir. Lacivert’in tek amacı ise kendi kişisel tarihini yaşamak, yani kendisi olarak yaşamaya

çalışmaktır. Zaten İpek'in Ka'yı sevmesi için tek şartı da kendisi olmaktır. İpek romanda kendisi olabilen tek erkeği sonsuza kadar sevmiştir. Lacivert, Batı'ya bir birey olarak karşı çıkar, bir birey olduğu için de onları taklit etmeyi reddeder. Bunu özgür birey olmanın gereği olarak görmektedir (Demir, 2011).

Muhtar

Muhtar da diğer karakterler gibi seçimleri değişebilen ve seçimlerinin sonucuna katlanabilen bir karakterdir. O da birçok karakter gibi ideolojik kimliğine çeşitli aşamalardan geçerek ulaşmıştır. Edebiyat fakültesi yıllarında solcu örgütlere mensup olan Muhtar, okul yıllarında İpek'le evlenir, Kars'a yerleşirler. Şiir de yazan Muhtar, Kars'taki ilk yıllarında kendisini "tarihin dışına sürülmüş, uygarlığın dışına atılmış" (s. 54) biri gibi hisseder. Bu sıkışmışlık hâlinde belki de bir çocuğu olsa çıkabilecektir. Ancak Allah ona, "Batılı, modern ve kişilik sahibi olacağını" (2018: s. 54) tasavvur ettiği bir çocuk vermez.

Muhtar, bu ruh hâlinde içerek kurtulmaya çalışır. İpek'le kavga etmemek için eve geç gider. Yine bu hâldeyken yolunu kaybeder ve Kürt Şeyhi Saadettin Efendi'nin dergâhına ulaşır. Burada geçirdiği zamanlarda ruhsal bir huzur ve rahatlama hissi duyar. Geceleri bu dergâhta ruhsal huzuru yakalayan Muhtar, gün içinde solcu kimliğinin gereğini yerine getirmektedir. Bu yeni kimlik oluşturma sürecinin sancılarını atlattıktan sonra Muhtar, artık muhafazakâr kimliğiyle görünür olmaktan çekinmez. Evlilikleri önceleri çocuksuzluk nedeniyle çatırdayan Muhtar, İpek'i kapana kısılmaya zorlayınca da boşanırlar.

İlımlı İslamcı Refah Partisi'nden Kars belediye başkan adayı olan Muhtar'ın seçilmesi yüksek ihtimaldir. Polis işkencelerinde yediği dayaktan rahatsız olmayan Muhtar, bu dayakları belediye başkanlığına giden yolun kefareti olarak görür. Ancak eğitim enstitüsü müdürünün öldürülmesiyle başlayan süreç, darbeye sonuçlanınca seçimlerden çekilir.

Sonuç olarak, karikatürleştirilerek sunulan bir roman kişisi olarak Muhtar, başarılı bir şair olamadığı gibi başkalarının aracılığıyla ikna etmeye çalıştığı İpek'i de geri döndürememiştir. Romanın sonunda darbeden sonra geçen dört yılda Muhtar, herkesle iyi anlaşmayı başaran, yumuşak, uzlaşmacı kişiliği sayesinde ticari anlamda işlerini yoluna koymuş ve kapatılan eski partisinin yerine kurulan yeni ılımlı İslamcı partiden belediye başkanı seçileceği hususunda umutludur (Demir, 2011).

Necip-Fazıl

Romanın yoğun siyasal izleğinin yanında, Pamuk'un önceki romanlarında da kullanılan, edebiyat tarihinin kadim temi, birbirinin yerine geçen kişiler, kimlik değişimleri gibi görümleri olan ikizler (benzerler) izleği bu romanda da Necip ve Fazıl'ın kimliklerinde kullanılmıştır. İsimleriyle İslamcı şair Necip Fazıl'ı da çağrıştıran bu iki İslamcı, imam hatipli yakın arkadaşın hayatları birbirlerinin devamı niteliğindedir.

Kadife'ye âşık olan Necip'in hayattaki amacı onunla evlenip Kars'tan ayrılmak ve belki de ilk İslamcı bilim kurgu romanını yazmaktadır. Ölmeden önceki son saatlerinde Ka'ya Kadife'ye vermesi için yazdığı üç mektubu teslim ederken, ikili arasında uzun bir konuşma geçer. Aralarındaki bu konuşmada Necip, "Ka ile inanç, ateizm ve aşk gibi konuları tartışır ve özellikle içindeki inanç-ateizm çelişkisini, Ka'nın yorumlamasını ister." (Demir, 2011: 597)

Darbe gecesinde kafasından vurularak öldürülen Necip, diğer imam hatipli arkadaşlarından çekindiği için tiyatro gecesine gitmiştir. Fazıl ise o geceye gitmemiş yurttta kalmıştır. "Necip'in öldürülmesinden sonra bir bakıma onun kimliğini, kişiliğini ve misyonunu Necip'e göre tali planda kalmış olan Fazıl üstlenir." (Demir, 2011: 598) Önce intihar eden başörtülü kız Teslime'ye âşık olan Fazıl, Necip öldükten sonra, onun ruhunun kendi içinde yaşadığına inanır. Fazıl artık siyasetin daha çok içindedir, arkadaşının intikamını almaktan söz eder, Lacivert'e yakınlaşır. Bu arada Kadife'ye de âşık olan Fazıl, artık tamamen Necip'in yerine geçmiştir. Fazıl da Necip gibi git-geller yaşamaya, Allah'ın yokluğunu düşünmeye başlamıştır. Bu düşünceleri Fazıl, içine Necip'in ruhunun soktuğuna inanmaktadır.

Sonuçta, Necip'in ölümünden sonra onun yerine geçen Fazıl, Kadife'yle evlenir, bir de çocukları olur.

Sunay Zaim-Funda Eser

Jakoben, darbeci Sunay Zaim ve kendisi gibi tiyatrocusu eşi Funda Eser, Ka ile aynı otobüsle şehre gelmişlerdir. Ka, Sunay'ı 1970'li yılların siyasi tiyatrolarından hatırlar. "Yıpranmış yorgun, ama hâlâ yakışıklı ve havalı" (s. 12) Sunay ile karısı olduğu anlaşılan "şişman ama hareketli bir kadın" (s. 12) olan Funda, tiyatro oyunu sergilemek ve çeşitli gösteriler

yapmak için şehre gelmişlerdir. Eski popüler yıllarından çok uzakta olan Sunay, gözden düştükten sonra Anadolu'yu şehir şehir gezip oyunlar sergilemektedir.

Kars'a gelene kadar Sunay'ın oyunculuk kariyeri inişli çıkışlı bir seyir izler: Siyasal sol tiyatroların altın çağını yaşadığı yıllarda pek çok küçük tiyatro topluluğu içinde Sunay'ın adını öne çıkartan şey, oyunculuk yeteneği kadar başrol oynadığı oyunlarda seyircinin onda bulduğu, önderlik yetisidir. Türk seyircisi, iktidar sahibi güçlü tarihî kişilikleri, Jakoben devrimcileri ya da yerel halk kahramanlarını canlandığı oyunlarda Sunay'ı çok sever. Lise öğrencileri, üniversiteli ilericiler onun oyunlarda, halkı için dertlenişini, arkadaşlarına umut verişini hayranlıkla seyrederek. Oyunların sonunda iktidarı ele geçirdikten sonra kötülerini cezalandırırken gösterdiği kararlılıkta aldığı askerî eğitimin izlerinin olduğu sezilir. Kuleli Askeri Lisesi'nde okuyan Sunay, okuldan kaçıp Beyoğlu tiyatrolarında takıldığı ve "Buzlar Çözülmeden" adlı oyunu Kuleli'de gizlice sahnelemeye kalkıştığı için son sınıftayken okuldan atılır. 1980 askerî darbesi siyasal sol tiyatroyu yasaklar. Devlet yüzüncü doğum yıldönümünde televizyonda gösterilecek bir Atatürk filmi çekmeyi kararlaştırır. Eskiden kimse bu Batılılaşma kahramanını bir Türk'ün oynayabileceğini düşünemez, bu filmde başrolde Batılı aktörlerin oynayacağı düşünülür ancak bu sefer bir gazetenin işin içine girip Atatürk'ü artık bir Türk'ün de oynayabileceğini halka kabul ettirmesi ve Atatürk'ü kimin oynayacağını, okuyucularının belirleyeceğini duyurması ile adaylar arasında olan Sunay halk oylamasında öne çıkar. Sunay'ın bu süreçte ilk gafleti halk tarafından seçilmeyi çok ciddiye alması olur. Sürekli televizyonlara, gazetelere çıkıp herkese seslenen demeçler verir, Funda Eser'le mutlu evliliğini sergileyen fotoğraflar çektirir. Atatürk'e layık olduğunu, O'na benzediğini göstermeye çalışır. Herkes tarafından sevilme isteğiyle, Batı düşmanı "dinci" gazetelere röportajlar verir. Bunlardan birinde, "halk layık görürse Hz. Muhammed'i de oynayabilirim." der. Bu demeç ortalığı karıştıran ilk şey olur. Bu sözler siyasal İslamcı dergilerde öfkeyle karşılanır. Ortalığı yatıştırmak umuduyla eline *Kur'an-ı Kerim*'i alıp Hz. Muhammed'i ne kadar sevdiğini, anlatmaya girişir. Bu da Kemalistleri kızdırır ve Atatürk'ün hiçbir zaman yobazlara yalakalık etmediği yazılmaya başlanır. Karısı hakkında lezbiyen kendisi için ise eskisi gibi komünist olduğu, porno filmlerine dublaj yaptıkları gibi birçok dedikodu yazılır. Aynı dönemde Genelkurmay'a çağırılarak adaylıktan çekilmesinin bütün ordunun kararı olduğu Sunay'a bildirir. Başbakanlık Atatürk filminin ertelendiğini duyurur. Sunay'ı bu kötü yenilgiden sonra gerçekleştirenler daha çok yıpratır.

Artık fazlasıyla tanidik olan sesi Atatürk'ün sesi olarak hatırlandığı için dublaj işi alamaz. Yıpranan imajı nedeniyle televizyon reklamcıları da ona sırtlarını döner. Bütün bu kötü ün, oyunlarına gelenlerin de azalmasına neden olur. Yaşananlardan çok etkilenen karı koca ortadan kaybolurlar. Funda Eser'in annesinin Karadeniz kıyısındaki evine sığınır. Ertesi yıl, güneyde bir otelde animatör olarak çalışırlar. Funda Eser'in daha sonraki on yıl boyunca küçük kasabalarda geliştireceği göbek dansözlüğü kariyerinin başlangıcı bu animatörlük yıllarında turistlere yaptığı gösterilerle başlar. Üç ay sonra animatörlüğü bırakır ve yine güneyde düğünlerde, eğlence gecelerinde sunucu, dansöz ve tiyatrocu olarak çalışırlar. Bu gecelerde Cumhuriyet ve Atatürk hakkında Sunay'ın konuşmasından sonra Funda Eser göbek dansı yapar, sonra ikisi *Macbeth* oynarlar. Daha sonraları Anadolu'yu gezecek tiyatro grubunun ilk çekirdekleri bu gecelerde oluşur.

Kars'ta, Kuleli'den arkadaşı Albay Osman Nuri Çolak'la kar nedeniyle yolların kapalı olması ve şehirdeki en yetkili idari amirin Albay Çolak'ın olmasının da yarattığı uygun ortamda iki arkadaş, Millet Tiyatrosu'nda "Vatan yahut Türlan" ile başlayacak bir darbe planlarlar, darbenin üçüncü günü yine aynı yerde oynanan ve oyunun sonunda Sunay'ın gerçekten öldüğü "Kars Trajedisi" oyunu ile darbe sona erer.

Oyunun sonunda kocası öldürülen Funda Eser, sinir krizi geçirir herkese öfkeyle saldırır ve herkesi herkese şikâyet ve ihbar eder. Bu nedenle Ankara'daki askeri hastanenin psikiyatri bölümünde dört ay tedavi görür. Taburcu olduktan çok sonra tanınan bir çocuk dizisindeki bir karakteri seslendirdiği için bütün ülkede tanınmaya başlar.

Romanda İpek ve Kadife'nin babası Turgut Yıldız; Muhtar'ın değişiminin önemli parçası ve Ka'nın Allah'a inandığını itiraf ettiğı Şeyh Sadettin Cevher; *Serhat Şehir Gazetesi*'nin haberleri gerçekleşmeden önce yazan sahibi Serdar Bey; Kadife dışında türbanlı İslamcı kızların temsilcileri Teslime ve Hande; Sunay'ın organize ettiğı darbenin kirli işlerini yapan Z. Demirkol ve arkadaşları; Sunay'ın Kuleli Askeri Lisesi'nden arkadaşı Albay Osman Nuri Çolak gibi kurguda önemli işlevleri yerine getirmiş yardımcı karakterler de vardır.

Kar romanında ayrıca üstkurmaca roman kişi olarak romancı Orhan da kurguya dâhil olur. Yazdığı romanlardan (*Kara Kitap* ve *Masumiyet Müzesi*) ve Rüya adlı bir kızının varlığından haberdar olduğumuz, aynı zamanda anlatıcı pozisyonundaki romancı Orhan, yazar Orhan Pamuk'un kendisidir.

2.7.5. Tematik Kurgu

Fethi Demir, *Kar* romanını siyaset izleği etrafında şekillenmiş “tematik roman” olarak değerlendirmektedir. Ona göre, bu tema romanda “kişilerden, kurguya, mekândan anlatıcıya, anlatımdan zamana kadar tüm roman unsurlarına sirayet” (2011: 559) etmiştir.

Romanın esas teması, daha önce de söylendiği üzere politika/siyasettir. Romanda çeşitli siyasal çevrelerden kişilerin fikirleri, herhangi birinin sözcülüğü yapıldan, tarafsız kalmaya çalışılarak demokrat bir tutum sergilemeye çalışan anlatıcının özverisiyle, minimal bir mekânda bir ülkenin 90’lı yıllarda yaşadığı yoğun kutuplaşma ve çatışma ortamı gösterilir. Türkiye’nin bu çalkantılı yıllarda, yoğun bir biçimde tartışmaya başladığı, “İslamcılık, siyasal İslamcılık, laiklik, laikçilik, jakoben laikçilik, geri kalmışlık, taşra, kimlik krizi, Doğu-Batı” gibi siyasi gündem konularını işleyen *Kar*, alışılmış politik romanlardan farklı olarak belirli bir görüşün sözcülüğünü yapmaz (Demir, 2011).

Tiyatro sahnesinde icra edilen bir darbeyle, Türkiye’nin darbeler tarihine ironik bir bakışla yaklaşan yazar, bireyselleşebilmiş, kendi kararlarını verebilen bir kadına, darbe senaryosunun uygulayıcısı Sunay Zaim’i öldürtmüştür. Romanda, Türkiye’nin yaklaşık on yılda bir yaşadığı darbe rutinini, artık yoksul halk yığınları tarafından kanıksandığı da gözden kaçmaz. Ka’nın darbe sabahı izlenimleri toplumda yaşananların zerrece anlaşılmadığı yönündedir. Askerin yolsuzluklar, adam kayırmalar, pahalık ve işsizlik nedeniyle şehrin yönetimine el koyduğu zannedilmektedir. Bunun yanında jakoben, Kemalist laikçiler ise yaşananların farkındadır ve yaşananları sevinçle karşılamaktadırlar. Ayrıca darbenin toplumda yarattığı baskı da romanda vurgulanmak istenmiştir.

Romanın siyaset teması bağlamında değindiği ideolojilerden biri de Kemalizmdir. Yazar, Kemalizm’in başlangıç dönemlerindeki modernleşmeci tavrından ziyade, sonraki zamanlarda ortaya çıkan iktidarı paylaşmak istemeyen, tek elden bütün devlet organlarına hâkim olmaya çalışan, kısıtlayıcı, anti-demokrat Kemalist tutumu eleştirdiğini belirtmektedir (Hakan, 2002).

Romanda darbe sürecinden en çok etkilenenlerin imam-hatip öğrencileri, İslamcı militanlar ve türbanlı kadınlar olduğu görülmektedir. Yani darbenin mağduru, siyasal İslamcı kesimdir. Bu kesim içerisinde yazarın özgürlük sorunu olarak gördüğü türban meselesi öne çıkmaktadır. Pamuk’a göre *Kar* romanı, “başörtülülerin sorunlarıyla ilgilen”mektedir (İlhan, 2002).

Kürt meselesine de siyaset izleği çerçevesinde değinilen romanda, Kürt meselesi siyasal İslamcılık-Kemalizm çatışmasının gölgesinde kalmıştır. Ancak temel çatışmanın gerisinde kalmış olsa da Türkiye'nin önemli bir meselesi olarak romandaki yerini alır. “Kürt soruna ilişkin herhangi bir kişi kurgulamayan Pamuk, bu konudaki izlenimlerini ve değerlendirmelerini satır aralarında anlatır.” (Demir, 2011: 567) Kürt meselesinin romanda arka planda kaldığına dair sorulan bir soruya:

“Kürtlerin ikinci planda olmasının sebebi Kars'da Kürtlerin ikinci planda olmasıdır. ‘Kars’da siyasal İslam sorunu da yok, ama bunu öne çıkarmışsın’ denilebilir. Ben romanda çok daha evrensel bir sorunu anlatmak istedim. Kürt-Türk milliyetçiliği gibi etnisiteye dayanan yerel bir sorunu değil. Türkiye’de, siyasal İslam-modernlik-Avrupa gibi kavramlardan kaynaklanan evrensel çatışmalar yaşıyor ve tarihimizin 200 yılına damgasını vuran asıl çatışma da bence bu. Türk-Kürt tartışmaları bence bir demokrasi sorunu. Kendi dilini kullanma, eğitim yapma hakkı verilerek bu tür tartışmalar sona erdirilebilir. Ama medeniyet çatışmasından doğan tartışmalar kolay kolay bitmeyecek.” (İlhan, 2002)

şeklinde cevap vermiştir. Aslında siyasal İslam-Kemalizm çatışmasına, diğer romalarında da sıkça rastladığımız gelenek-modernlik başka bir deyişle Doğu-Batı çatışması ekseninde değerlendirdiğini, bu ideolojik karşıtlıkların aslında bir medeniyetler çatışmasını işaret ettiğini ifade eder.

Yazarın romanda “göç” ve “iltica” izleklerine de yer verdiği söylenebilir. Ka da Lacivert de 1980 darbesinin yarattığı baskı ortamında siyasi düşünceleri nedeniyle Almanya’dan sığınma talep eder ve iltica ederler. Ayrıca Ka’nın ölümünden kırk iki gün sonra anlatıcı Orhan, Almanya’daki birinci kuşak Türklerin yüzünde “benzersiz yalnızlık ve yenilgi duygusu” (s. 231) görür.

Temelde yer alan siyasal izleğin bütün kurgu unsurlarına bulaştığı romanda, işlenen bir başka izlek de “aşk”tır. Ancak bireysel dünyalara ait bu izlek bile, romanın kaotik siyasal ortamından etkilenmiştir. Tamamen özel alanı ilgilendirmesine rağmen “aşk ve kıskançlık” gibi duygular dahi aynı zamanda siyasal temanın doğurduğu ortamın izin verdiği ölçüde görünürlük kazanmıştır. Siyasetin her alanı boşluksuz doldurması sonucu, kısacık üç günde, bir ülkenin iki yüz yıllık kadim meselelerinin tartışıldığı, dakika dakika siyasal hadiselerin yaşandığı ve bu siyasal hadiselerin izin verildiği ölçüde de kişilerin bireysel dünyalarına dönebildiği *Kar*, ideoloji empoze etmeyen siyasi bir romandır.

2.7.6. Dil ve Üslup

Orhan Pamuk romanları birçok eleştirmen tarafından teknik bakımdan başarılı bulunurken dil konusunda savruk ve özensiz bulunur. *Kar* romanı da dil noktasında bu minvalde

eleştirilere maruz kalmıştır. Yaptığımız literatür taramasında, eleştirmenlerin tespit ettikleri bariz dil yanlışlarının bizim incelememizde kullandığımız baskıda düzeltilildiğini tespit ettik. Örneğin, İsmet Emre'nin *Roman ve Siyaset* başlıklı kitabında romanın dili ile ilgili yazdığı eleştiri yazısında, romandan aldığı bir örnek parça, romanın İletişim Yayınları'nın birinci baskısında şu şekildedir:

“Arkasından sahneye 1960’ların ünlü kalecisi Vural çıkıp, İstanbul’da bir milli maçta İngilizlerden nasıl on bir gol yediğini aynı günlerde ünlü artistlerle yaşadığı aşklarla ve yaptığı şikelerle karıştırarak anlattıkları ve acı çekme zevki ve Türk’ün eğlenceli zavallılığı havasıyla gülüşerek izlendi.” (Pamuk (2002)’den aktaran Emre, 2010.)

Aynı metin bizim incelememizde yararlandığımız romanın Yapı Kredi Yayınları’ndan çıkan dokuzuncu baskısında şu şekildedir:

“Arkasından sahneye 1960’ların ünlü kalecisi Vural **çıkı ve** İstanbul’da bir milli maçta İngilizlerden nasıl on bir gol yediğini aynı günlerde ünlü artistlerle yaşadığı aşklarla ve yaptığı şikelerle karıştırarak **hikâye etti. Anlattıkları, tuhaf bir** acı çekme zevki ve Türk’ün eğlenceli zavallılığı havasıyla gülüşerek izlendi.” (s. 130)

Bu durum yapılan eleştirilerin dikkate alındığını göstermesi açısından önemlidir. Bir de yeni baskılarda yapılan bu düzeltmeler, bazı eleştirmelerin yazarın dil tercihlerinin sebebini, kullandığı tekniklere veya postmodern dil anlayışına bağlamalarının yanlışlığını da göstermektedir. Eğer öyle olsaydı, yazar dil tercihi müdahale ettirmezdi, düşüncesindeyiz.

Orhan Pamuk’un *Kar* adlı romanındaki gramer ve imla yanlışları dışındaki, dil tercihlerine değinecek olursak, *Kar*’ın yazarın diğer romanlarıyla benzeşen dil tercihlerine sahip olduğunu görürüz. Dilin verili imkânlarını çok fazla zorlamayan yazar, yeni romanın bir sorunu olarak görmediği için, Türkiye’nin en doğusundaki bir taşra şehrinde geçen romanın kişilerine ağız taklidi yaptırmaz ve romanda yerel dil kullanımlarına yer vermez. Yazarın romanın sonunda, “Sonsöz” adını verdiği bir bölümde, romandaki dil kullanımlarıyla ilgili yaptığı açıklamalar yerel dil alışkanlıklarının romanda ne kadar yer bulduğunu veya neden yer bulmadığını göstermesi bakımından önemlidir:

“[Ş]ehir sokaklarında amaçsızca gezinirken sormak için bu sokak adlarını her kullanışmada, şehirde yaşayanların bu resmî adları çok fazla bilmediklerini, bilseler bile aralarında istikamet belirlemek için bambaşka bir dil kullandıklarını görmüştüm. Benim dediğim gibi “Faik Bey Caddesi’yle Atatürk Caddesi’nin köşesi” değil, “Hüseyin’in dükkânın karşısı...” diyordu Karşılar kendi aralarında bir yeri tarif ederlerken. Ama ben romandaki yerleri, Karşılıarın usulünü değil, Sürücüler Derneği’nin Batılılaşmış -resmî- dilini kullanarak yazdım. Bu basit seçim, kitabımın temel ikilemini de oryaya koyar. Karşılıarın âleminden söz ederken onların kendi dilleri ve kelimeleriyle mi konuşmalıydım, yoksa, bazan okurların anlayacağı bir dile mi dönemliydim? Dil derken yalnız kelime seçimi değil, üslubu, düşünce biçimi, ayrıntıların anlaşılabilirliğini de kastediyorum. Bu romanı hayal gücümle her iki üslubun, dilin dışında, bir üçüncü üslubu arayarak yazdım.” (s. 298)

Yazarın dikkat çeken dil tercihlerinden bir tanesi de bağlaçlar ve noktalama işaretleriyle uzatılan cümlelerdir:

“Pencerenin önünde dikilip karlı sokağa bakarlarken (şiirin ilham kaynağı köpek bir gözüüp bir kaybolmuştu) Ka’nın ısrarıyla İpek vazgeçemediği bu eşyaların bazılarını saydı: Annesinin, İstanbul’dayken kızlarına aldığı ve Kadife kendisinininkini kaybettiği için İpek’in gözünde daha da önemli olan oyuncak kol saati; bir zamanlar Almanya’da bulunan rahmetli dayısının getirdiği, esnek ve çok dar olduğu için Kars’ta bir türlü giyemediği iyi cins angora yünden buz mavisi kazak; annesinin onun çeyizi için yaptırdığı ve daha ilk kullanışta Muhtar üzerine reçel damlattığı için bir daha hiç sermediği gümüş telkari işlemeli masa örtüsü; amaçsızca biriktirmeye başladığı ve sonra kendisini koruyan bir çeşit nazar boncuğu dizisine dönüştüğü için vazgeçemeyeceği on yedi küçük içki ve parfüm şişesi, babasının ve annesinin kucağındayken çekilmiş (ve Ka’nın o anda çok görmek istediği) çocukluk fotoğrafları; İstanbul’da birlikte aldıkları ama sırtı çok açık olduğu için Muhtar’ın yalnızca evde giymesine izin verdiği iyi kadifeden siyah gece elbisesiyle elbisenin dekoltesini örter de Muhtar’ı ikna eder diye aldığı kenarları iğne oyalı ipek saten şal, Kars’ın çamuru bozar diye kıyıp giyemediği süet ayakkabılar ve o sırada yanında olduğu için çıkarıp gösterdiği iri, yeşim bir gerdanlık.” (s. 313-314)

“İstanbul’dayken bütün çocukluğunu geçirdiği sokakların tahrip edildiğini, kiminde arkadaşlarının oturduğu yüzyıl başından kalma bütün o eski ve zarif binaların yıkıldığını, çocukluğunun ağaçlarının kuruyup kesildiğini, sinemaların on yılda kapatılıp sıra sıra dar ve karanlık konfeksiyoncu dükkânlarına çevrildiğini de görmüştü.” (s. 31)

Kar’da, anlatıcı Orhan’ın İpek’e aşkını itiraf ettiği ve önceden çalışıldığı için bir çırpıda söylenmiş izlenimi veren:

“Hiçbirşeymutluetmiyorduinşanıhayattaaşktanbaşkaneyazdığiromanlarnegördüğüşehirlerçokyalnızımhayattaburadabuşehirdesizinyakınınızdahayatımınsonunakadaryaşamakistiyorumdesemnedersinizbana?” (s. 386)

noktalama kullanmadan ve kelimeleri birbirlerinden ayırmadan sıralamak şeklindeki bu dil tercihi daha çok postmodern anlatılarda görülen gramer ve noktalama kurallarına savaş açmış dil anlayışını anımsatmaktadır.

Azade Seyhan (2014: 160), Pamuk’un *Kar*’daki üslubunu, bir bakımdan “fazlasıyla zorlama ve ağır” bulurken bir bakımdan da “gevşek ve düzensiz” olduğunu söyler:

“Monologlar meselelerini ortaya koyduktan sonra bile neredeyse sonsuza kadar sürerken, diyaloglara ayrılmış kısımlara nadiren rastlanır. Bu editör eli değmemiş tebliğ bolluğu, Pamuk’un edebi değerine gölge düşürmektedir.”

Romanda tercih edilen üsluplar çeşitlilik arz etmektedir. Örneğin bazı yerlerde Ka’nın âşık ve şair kişiliğiyle örtüşen coşkun ve şiirsel bir üslup tercih edilirken, bazı yerlerde roman sanatında çok kullanılan, okurun zihninde nesnelerin ve mekânları kelimelerle somutlaştırmaya yardımcı olan tasvir üslubuna başvurulur. Ayrıca romanda, Kars’ın tarihi ile ilgili doyurucu ansiklopedik bilgilerin verildiği bölümlerde ise didaktik üslup da görülmektedir.

2.8. *Masumiyet Müzesi*

Orhan Pamuk’un sekizinci romanı olan *Masumiyet Müzesi*¹² 2008 yılının Ağustos ayında yayımlanmıştır. Romanın aksiyonel olay örgüsü, yani Füsün’la Kemal’in hikâyesi, 1975 baharından 1985 Ağustos ayına kadar bir zaman dilimini kapsamaktadır. 1985’ten 2005’e kadar geçen zamanda ise romanın yazılış hikâyesi ve romanla aynı isme sahip müzenin kuruluş hikâyesi anlatılır. Yani roman otuz yıllık (1975-2005) bir zaman dilimini anlatmaktadır. Orhan Pamuk, roman hakkında verdiği bir röportajda romanın ne anlattığı ile ilgili:

“Bir aşk hikâyesi bu. Bir aşkı anlatıyoruz ama bence, ona çok dikkat ettim, bizimki gibi bir toplumda, istiyorsanız Türkiye toplumu diyelim, istiyorsanız Ortadoğu toplumu diyelim, bunların açıkça dile getirilmesinin zor olduğu bir toplumda yaşanan bir aşkın hikâyesi... [...] bekâret konusu, cinsel ahlak, arkadaşlık, evlilik ve mutluluk gibi konular kitabın ta kalbinde yer alıyor.” (2017: 384-385)

ifadelerini kullanmıştır. Pamuk’un bu romanı bir aşk romanı olmasının yanında, Türk toplumunun yaşadığı değişimleri panoramik olarak da sergilemektedir.

Masumiyet Müzesi roman unsurları bakımından değerlendirildiğinde, Semih Gümüş’ün (2012: 22) de ilgili çalışmasında ifade ettiği gibi, Orhan Pamuk’un “kendi modernist dönemine dönüş yap”tığı bir roman olarak ifade edilebilir. Tematik roman olarak değerlendirilen *Masumiyet Müzesi*, modern romanın özelliklerini taşıması yanında, bazı

¹² Pamuk, Orhan, *Masumiyet Müzesi*, Yapı Kredi Yayınları, 16. Baskı, İstanbul, 2018. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde romandan yapılan alıntılar, romanın bu baskısından ve sadece sayfa numarası verilerek yapılacaktır.

özellikler bakımından da (üstkurmaca yapı gibi) postmodern olarak da değerlendirilmektedir. Ancak bir romanın sadece üstkurmaca özellikler göstermesi, postmodern anlatı olarak değerlendirilmesi için yeterli midir? Elbette üstkurmaca yapı postmodern anlatıların önemli bir özelliğidir. Ancak romanın diğer öğelerinin de postmodern anlatıların özelliklerini taşıması gerekmektedir. *Masumiyet Müze'si* üstkurmaca yapının yanında; neden-sonuç ilişkisinin sağlam olduğu, takibi kolay bir olay örgüsüne, zaman unsurunun takvimsel dış zamana uygunluğna ve modern romanın kullandığı “geriye dönüş tekniği” ve “zamanda ileri sıçramalar” gibi tekniklerle kurulmuş zaman kurgusuna ve modern romanın mekân kurgusuna sahiptir. Jale Parla (2018: 54), romanda hikâyeleri anlatılan Kemal ve Füsün'un Pamuk romanlarının “en ete kemiğe bürünmüş karakterleri” olduğunu söyler ve ekler: “onlar, acı ve gerçekçi öykünün gerçek insanlarıdır.” Ayrıca Parla (2018: 58), romanın belli bir sona göre tasarlandığını daha ilk sayfalardan itibaren anlaşıldığını belirterek *Masumiyet Müzesi*'ni “sonu belli, kapalı bir anlatı” olarak değerlendirir. Bu nedenlerle *Masumiyet Müzesi*'nin, modern roman anlayışına uygun bir roman olduğu söylenebilir.

2.8.1. Olay Örgüsü

Masumiyet Müzesi, otuz yıllık bir zaman dilimini bazı anlara yoğunlaşarak bazı anları da atlayarak veya hızlı geçerek anlatan, olay örgüsünün karmaşık olmadığı ve merak unsurunun sürekli zirvede olduğu modernist bir olay örgüsüne sahiptir. Bununla birlikte *Masumiyet Müzesi* kurgu-gerçek sınırını zorlayan bir roman olarak dikkat çekmektedir. Bilindiği gibi *Masumiyet Müzesi* yayımlandıktan dört yıl sonra gerçekten de roman kahramanı Kemal Basmacı'nın tasarlandığı gibi bir müze açılır. Hem de Keskinlerin Çukurcuma'daki evlerinde. Bu açıdan bakıldığında *Masumiyet Müzesi*, kurgu ve gerçek arasındaki ilişkinin sorgulandığı bir romandır (Şimşan, 2014).

Romanın iki temel olay halkası üzerine oturduğu söylenebilir. Bunlardan ilki, Kemal ve Füsün'un birbirlerine âşık olmaları, her gün öğleden sonra Merhamet Apartmanı'nda buluşup seviştikleri mutlu zamanları, sonra ayrılıkları, akabinde beraber geçirdikleri dokuz yılı ve Füsün'un ölümü ile noktalanmış hikâyeyi anlatan olay halkasıdır. İkincisi ise Kemal'in Füsün öldükten sonra onun hatırasına bir saygı duruşu mahiyetinde; iki kalıcı eser projesini hayata geçirmek için yaptıklarını anlatan olay halkasıdır.

Masumiyet Müzesi, başlıklı seksen üç bölümden oluşmaktadır. Roman otuz yıllık bir zaman dilimini anlatmakla birlikte, geriye dönüşlerle bu otuz yıllık anlatı zamanının dışına da çıkılmaktadır. Otuz yıllık anlatı zamanı ise genellikle takvimsel sırayla; nadiren de bu sıra bozularak anlatılmıştır.

Kemal Basmacı, zengin bir ailenin (babası Mümtaz Bey, annesi Vecihe Hanım ve ağabeyi Osman) otuz yaşında, iş adamı oğludur. Kemal, eğitimi Amerika’da tamamlamış, babasının büyüyen işlerinin bir bölümünü, Satsat’ın genel müdürlüğünü, yürütmektedir. Sibel adında bir sözlüsü olan Kemal, 1975 Haziran’ında Sibel’le nişanlanacaktır.

Kemal’in hayatında her şey yolunda giderken 27 Nisan 1975’te, Sibel’e bir çanta almak için girdiği Şanzelize Butik’te bütün hayatını değiştirecek Füsün ile karşılaşır. Aslında Kemal Füsün’u tanımaktadır. Füsün, Kemal’in anne tarafından arada kan bağı olmayan uzak bir akrabasıdır. Füsün’un annesi Nesibe Hala (Kemal ona bu şekilde hitap eder.) uzun yıllar Kemal’in annesi Vecihe Hanım’ın yanına, elbise dikmeye gelmiştir. Bayramlarda da ailecek Basmacı ailesini ziyarete gelen bu uzak akrabalarla, Nesibe Hala’nın kızı Füsün’un bir güzellik yarışmasına katılmasına mâni olmaması nedeniyle Basmacıların araları son yıllarda açılmıştır. Aralarındaki münasebet nedeniyle Kemal, Füsün’un çocukluğunu bilmektedir. Ancak Şanzelize Butik’te gördüğü on sekiz yaşındaki genç kız, hatırladığı kız çocuğu değildir. Kemal onu burada gördükten sonra, artık hayatının eskisi gibi olmayacağını anlamıştır.

Sibel, Kemal’in aldığı çantanın Jenny Colon’un taklidi olduğunu öğrenince çantayı iade için tekrar gittiği Şanzelize Butik’te, Füsün’a çantayı sahte olduğu gerekçesiyle utana sıkıla iade etmek ister. Füsün çok üzülür ve ağlamaya başlar. Kemal bir boşluk anında Füsün’a sarılmıştır. Bu gururlu ve alıngan genç kız, ailesine yük olmamak ve biraz da çevre edinmek için burada çalışmaktadır. Butiğin sahibi Şenay Hanım’ın öğle aralarında dükkânı Füsün’a bırakıp çıkarken kasanın anahtarını da yanında götürmesi nedeniyle Füsün, Kemal’e parasını iade edemez. Kemal, Füsün’dan parayı öğle iki ile dört arasında kapanıp çalıştığı Merhamet Apartmanı’na bırakmasını ister.

Kemal iki gün Merhamet Apartmanı’na gider, Füsün’u bekler ancak Füsün gelmez. Üçüncü gün tekrar gittiğinde, Füsün gelir. Üniversite sınavına hazırlanan ve konservatuvara girip oyuncu olmak isteyen Füsün’a Kemal, zorlandığı konularda, özellikle matematikte, yardım edebileceğini söyler. Ancak Füsün, bir daha gelmeyeceğini

söyleyerek Merhamet Apartmanı'ndan ayrılır. Ancak Füsun ertesi gün, 3 Mayıs 1975 günü, Merhamet Apartmanı'na tekrar gelir ve Kemal'le bakire olmasına rağmen “sonuna kadar giderek” sevişir. Ondan sonra her gün, toplamda kırk dört kere, matematik çalışmak bahanesiyle Merhamet Apartmanı'nda sevişirler.

Kemal, Füsun'la buluşmalara devam ederken bir yandan da Sibel'le nişan törenlerinin hazırlıklarını sürdürmektedir. Füsun, buluşmaların birinde, Kemal'e, yalan söylememesi şartıyla, Sibel'le sevişip sevişmediklerini sorar. Kemal, birkaç kez Suadiye'deki yazlıkta seviştiklerini ama artık sevişmek istemedikleri yalanını söyler. Artık tamamen Füsun'a âşık olduğunu hisseden Kemal, ondan kopamayacağını düşünür.

Buluşmaların bir diğesinde, Füsun, hikâyenin ve müzenin önemli bir parçası olan küpeleri taktığı bir gün, bütün gün Kemal'i düşündüğünü ve ona âşık olduğunu itiraf eder. Bu buluşmalarında Füsun kulağındaki küpeyi kaybeder. Bu küpenin aynı zamanda kurulacak müzenin ilk parçası olduğunu burada hatırlatmak gerekir. Ertesi gün Füsun küpenin tekinin kayıp olduğunu Kemal'e söyler. Füsun için çok önemli olan küpe, Kemal'in öteki ceketinin cebinde kalmıştır. Sonraki buluşmalarında da Kemal, küpeyi bulamaz ve Füsun'a getiremez. Bu duruma sinirlenen Füsun, Kemal'e iki şart koşar; birincisi Füsun'a asla yalan söylemeyecektir, ikincisi ise bir gün Kemal, küpeyle birlikte ortak kullandıkları çocukluk bisikletini alıp Füsun'un anne ve babasına akşam yemeğine gelecektir. Bundan sonra nişan törenine kadar her gün aynı saatte Merhamet Apartmanı'nda buluşup sevişmişler ve nişan gününden bir gün önce, Füsun üniversite sınavına gireceği için buluşmama kararı almışlardır.

Kemal, bir kıskançlık anında ortakları Turgay Beyi, nişan daveti listesinden çıkarmış, onun yerine Füsun ve ailesini davet etmiştir. Ancak bu durum Kemal'i daha fazla kıskançlık krizleri yaşamaya neden olacaktır. Çünkü Füsun, nişanda bütün ilgiyi üzerinde toplar. Füsun, nişanda Orhan Pamuk dâhil, dört kişiyle dans etmiştir, Kemal bunlardan en çok Satsat'ta yanında çalışan Kenan'la dans etmesini sindirememiştir. Zaten bu nedenle Kenan'la, çok başarılı bir çalışanı olmasına rağmen, yollarını ayıracaktır.

Füsun, Kenan'la dansları esnasında, Satsat çalışanlarının Sibel ve Kemal'in yazıhanede seviştiklerini söyleyip gülüşüklerini bütün gece Satsat çalışanlarının oturduğu masada bu dedikoduların konuşulduğunu Kenan'dan öğrenir. Füsun Kemal'in kendisine söylediği bu

yalanının ve ertesi gün gireceği sınavın kötü geçmesinin de etkisiyle bir daha Kemal'i görmeme kararının işte bu nişan gecesinde almıştır.

Kemal buluşma saatlerinde neden Füsun'un gelmediğini soğukkanlılıkla düşündüğünde hatalarını şöyle sıralar: "Nişanlanmaktan başka, Sibel ile yazıhanede buluşmalarımızı ondan saklamak, nişanda kıskançlıkla dolaplar çevirip onu Kenan'dan uzak tutmak ve tabii küpe sorununu bir türlü çözmemek gibi suçlarım yüzünden bana küstüğünü, beni cezalandırdığını düşünürdüm" (s. 142) Kemal bu hatalarını düşündükçe acı çeker ve pişmanlığı kat ve kat artar: "[G]ene gelmeyeceğini anlayınca yenik düştüm. Şimdi acı, öldürücü ve zalimdi ve beni, kurbanının canına hiç değer vermeyen vahşi bir hayvan gibi tüketiyordu." (s. 143) Artık harekete geçme zamanının geldiğini düşünen Kemal, Füsun'u görme umuduyla Şanzelize Butik'e gider ancak Füsun işi bırakmıştır.

Başlarda Kemal, hayatında değişen bir şeyler olduğunu Sibel'den gizlemeyi başarı ancak Kemal'in her zamankinden fazla içmesinden Sibel yolunda gitmeyen bir şeyler olduğunu anlamıştır. Kemal, ona işle alakalı bir sorun olduğunu söylemiştir. Nişandan sonra 1975 Temmuz'una kadar, her gün Füsun gelir umuduyla Kemal, Merhamet Apartmanı'na gider. Artık hayatındaki ışıltı iyice kaybolan Kemal'in bu durumu, başlarda Sibel tarafından "evlilik öncesi erkek telaşı" olarak değerlendirir.

İlk buluşmalarından yetmiş dört gün geçtikten sonra, Kemal Füsun'u bulmak için Füsunların Kuyulu Bostan Sokak'taki evlerine gider. Füsun evde yoktur, Nesibe Hala, Kemal'den kızını unutmasını ister. Bundan sonra Kemal, Füsun'u unutmaya çalışacak, onu hatırlatacak sokaklardan geçmemeye çalışacaktır. Ancak bu önlemler de acısını dindirmeye, onu unutmaya yetmeyecektir. Kemal, ısrabını dindirmek için Füsun'la Merhamet Apartmanı'nda geçirdiği zamanlarda, Füsun'nun temas ettiği eşyalarla meşgul olur, bir süreliğini acısını dindirir. Bu eşyalar daha sonra kuracağı müzesinin ilk parçaları olacaktır. Kemal yine bir buhran anında Kuyulu Bostan Sokak'taki eve gider ancak Keskinler (Füsunların soyadı) buradan taşınmışlardır.

Kemal'in durumundan iyiden iyiye şüphelenen Sibel'e, Kemal her şeyi anlatır. Önce sinirlenen Sibel, daha sonra Kemal'in aşk zannettiği şeyin geçici bir takıntı olduğunu, yakında geçeceğini ve bu konuda ona yardım edeceğini söyler. Bunun içinde ilk yapmaları gereken şey, Kemal'in Sibel'in yanına, Anadoluhisarındaki yalıya, taşınması olduğuna karar verirler. Ancak aldıkları bu karar da Kemal'i girdiği bu girdaptan kurtaramaz. Kemal

hâlâ bir gün Füsün'dan haber alacağını, yine eski mutlu günlere dönüp Merhamet Apartmanı'nda Füsün'la bulaşacağı günleri hayal edip aşk acısından ancak bu şekilde kurtulabileceğini düşünür. Bu ızdıraptan kurtulduktan sonra, tabii o zaman Sibel'le sevişebilecek, hatta onla evlenecek, mutlu normal bir aile hayatı yaşayabilecektir. Kemal alınan bütün önlemlere rağmen “hastalığından” kurtulamamıştır. Bu duruma artık Sibel iyice içerelemeye başlar.

1975 yılının kış mevsimi başında, Sibel yakın arkadaşı Nurcihan'la Paris'e gitmeyi planlar. Kemal, o Paris'teyken İstanbul'un altını üstüne getirerek Füsün'u arayacak bir sonuç alamazsa da, Sibel ile dönüşünde evlenecektir. Sibel'in Paris'te olduğu sürede çeşitli yollardan Füsün'a ulaşmaya çalışır. Sibel'in Paris'ten dönmesine iki hafta kala beraber yaşadıkları yalıdan çıkar ve Fatih ile Karagömrük arasında bir otelde yaşamaya başlar. Sibel Paris'ten döndükten sonra nişan bozulur.

1976 yılın Mart ayı başında Mümtaz Basmacı ölür. Cenaze törenine ne Füsün ne de ailesinden biri katılır. Babasının ölümünden sonra Kemal, otelden çıkar ve annesinin yanına taşınır. Bu sırada evdeki yardımcı kadın Fatma Hanım, Füsün'un kaybolan küpesini bulur ve Kemal'e verir. Kemal, hemen Füsün'un arkadaşı Ceyda aracılığıyla Füsün'a ulaştırılmak üzere bir mektup yazar. Mektupta küpenin bulunduğunu ve üç tekerlekli bisikletle birlikte ona küpesini getirmek istediğini yazar. Mayıs ortasında Füsün'dan cevap gelir ve mektupta Kemal'in 19 Mayıs akşamı yemeğe davetli olduğu yazılıdır.

Kemal Basmacı, 19 Mayıs 1976 Çarşamba akşamında Füsünların Çukurcuma'daki evlerine ilk akşam yemeğine gider. Kemal, Füsün'u görmeden geçirdiği üç yüz otuz dokuz gün çektiği bütün acıları unutmuştur. Kemal, bu ziyarette Füsün ile evlenmek istediğini söylemeyi planlar. Eve girdiğinde anne ve babasına aldırmadan Füsün'a sarılmayı düşünürken hiçbir şeyin onun düşündüğü gibi olmayacağını anlar. Bu bir yıla yakın sürede çok şey değişmiş, beş ay önce Füsün, Feridun adında bir senorya yazarı ile evlenmiştir.

Feridun, sinema ve edebiyat meraklısı, Yeşilçam için senorya yazan, yirmi iki yaşında bir gençtir. Bütün hayalleri yerle bir olan Kemal için şimdi tek teselli, Füsün'u görmüş olmak ve onun karşısında oturuyor olmaktır. Feridun, Füsün'un başrol oynayacağı bir senaryo yazmış ancak hiç para desteği bulamadığı için filme henüz başlayamamıştır. Aslında Kemal'in buraya davet edilmesinin altında yatan sebep de bu konuda onun yardımına ihtiyaç duymalarıdır.

Ertesi gün gururunun kırıldığını, aşağılandığını düşünen Kemal, bir daha Füsun’u görmemeye karar verir. Ancak kendisine verdiği bu sözü tutamaz. Feridun’un film projesine sırf Füsun’a yakın olmak için dâhil olur: “Mutluluk, insanın sevdiği kişiye yakın olmasıdır.” (s. 241)

1976 yazı boyunca Füsun, Kemal ve Feridun İstanbul’un çeşitli sinemalarında birçok film izlerler. Bu buluşmalarda hayal kırılıkları, mutluklar hep iç içedir.

Kemal’in Çukurcuma’ya bir ziyaretinde Nesibe Hala, Füsun’un Feridun’un bir işe yaramadığını ve ona iyi bir hayat veremeyeceğini anladığında ondan ayrılacağını söyler, bu zamana kadar da Kemal sabırla beklemeli, Füsun’un hep yanında olmalı ve ona güven vermelidir. Bugünden sonra Kemal, “tam yedi yıl on ay Çukurcuma’ya, Füsun’u görmeye akşama yemeğine” (s. 263) gider. Kemal, ilk yemeğe 23 Ekim 1976 Cumartesi günü gitmiş, son yemeğe ise 26 Ağustos 1984 Pazar günü gitmiştir (Toplam 409 hafta, 1593 akşam yemeği). Bu süre boyunca Kemal Füsunlara sadece onu görmeye değil, “onun içinde yaşayıp havasını soluduğu âlemde bir süre yaşamak için de” (s. 268) gitmektedir. Bu ziyaretleri sırasında Kemal, ev ahalisinin de artık alıştığı, Füsun’un dokunduğu irili ufaklı birçok eşyayı alıp Merhamet Apartmanı’ndaki koleksiyona katmıştır.

Kemal’in Feridun’a açtığı film şirketi, Füsun’un oynayacağı bir sanat filmi çekemez. Feridun, genç, sevimli bir oyucucu kız olan Papatya’ya kendini kaptırmaya başlar. Artık Füsun’un oynayacağı sanat filmi iyiden iyiye rafa kalkar, onun yerine Papatya’nın oynayacağı filme yoğunlaşılır. Feridun çekecekleri filmi bahane edecek eve çok az uğrar, artık Papatya’yla yaşamaya başlar. Filmin gala gecesinde ne yönetmenin karısı olarak Füsun, ne de filmin yapımcısı olarak Kemal bulunur.

9 Mart 1984 Cuma günü Füsun’un babası Tarık Bey ölür. Kemal gerek Feridun’un Füsun’u yalnız bıraktığı zamanlarda gerekse Tarık Bey öldükten sonra Füsun’un hep yanında olur. 1984 Nisan’ında Nesibe Hala, Füsun ile Feridun’un ayrılacağı haberini Kemal’e verir. Bu durumda Kemal’le Füsun konuşmalı ne yapacaklarına karar verimelidirler. Füsun evlenmeden önce hep birlikte Paris’e gitmek istediğini söyler. Dönüşte de Hilton’da büyük bir düğün yapmaya karar verirler. Bir de evlenmeden önce aralarında cinsel bir yakınlaşma olmayacaktır.

Hazırlıklar tamamlandıktan sonra 27 Ağustos 1984 günü, Avrupa yolculuğuna başlarlar. Babaeski’yi geçtikten sonra Büyük Semiremis Otel’de geceyi geçirmek için mola verirler.

Kemal hayal ettiği gibi, geceyi Füsün’la sevişerek geçirir. Füsün Kemal’in ona yaşattığı her şey için Kemal’i suçlamaktadır. Bu kızgınlıkla Edirne yoluna doğru yürümeye başlar. Gözden kaybolana kadar onu takip eden Kemal, geri dönmediğini görünce arabayla onu almaya çıkar. Yaklaşınca yavaşlar ancak Füsün arabaya binmemekte ısrarcıdır. Kemal yaşattığı her şey için özür diler. Füsün, arabayı kendisinin süremesi şartıyla arabaya biner. Füsün alkolün ve hayal kırıklıklarının etkisiyle arabayı bütün hızıyla yolun kenarındaki çınar ağacına çarpar. Füsün bu kazadan sağ kurtulamaz, Kemal bir ay yoğun bakımda kaldıktan sonra kurtulur.

Bu olaydan sonra Kemal Basmacı, Füsün’un hatırasını yaşatmak için, onunla ilgili hatıraların somut simgesi eşyaları sergileyebileceği bir müze kurmaya karar verir. Yirmi yıl boyunca dünyanın birçok müzesini gezer, kendi müzesi için fikirler edinir. İstanbul’a döndüğünde Nesibe Hala’yla görüşür, bütün evi eşyalarıyla birlikte satın almak istediğini söyler. Bir mimar yardımıyla Keskinlerin evini bir müze binasına çevirir ve Merhamet Apartmanı’ndaki biriktirdiği bütün koleksiyonu buraya taşır. Daha sonra bu eşyaların kataloğu mahiyetinde ve Füsün’a olan aşkının bir hikâyesinin yazılması gerektiğini düşünür. Bu iş içinde Orhan Pamuk’la anlaşır. Başından geçen bütün hikayeyi Pamuk’a anlatır. Ve elimizde tutuğumuz bu roman ortaya çıkar. Kemal Basmacı roman tamamlanmadan önce 12 Nisan 2007’de, Füsün’un doğum gününde ölür.

2.8.2. Zaman Kurgusu

Üstkurmaca düzlemde üretilen *Masumiyet Müzesi*’nde, olay zamanın dışında bir de olay zamanından yaklaşık yirmi yıl sonra tüm yaşananların nasıl bir müzeye ve romana dönüştürüldüğünün hikâyesi anlatılır. Esas hikâye 1975 ile 1985 arasında gerçekleşmiştir ama bu hikâye, 1985 ile 2005 arasında yaşananları da etkilemiştir, bu sebeple romanda otuz yıllık bir aşk hikâyesi anlatılır (Demir, 2011). *Masumiyet Müzesi*’ne zaman kurgusu noktasından baktığımızda, modern bir kurguyla karşılaşırız. Roman, düz kronolojik zamanın sekteye uğradığı, iç içe geçmiş bir zaman kurgusuna sahiptir. İnsanın bilinciyle hatırladığı, varoluşuyla içinde bulunduğu ve hayal gücüyle tasavvur ettiği bütün zamanlar, roman kurgusu içinde “an” dediğimiz en küçük zaman parçasında izlenebilmektedir. Modern romanın zamanı algılayışına uygun bir zaman kurgusudur bu. *Masumiyet Müzesi*’inde, geleneksel-yansıtmacı roman anlayışının gayesi olan, dış gerçekliği birebir yansıtmaya çalışan zaman kurgusu da görülür. Romanın muhtevasını oluşturan hikâye,

otuz yıllık bir süreyi kapsar. Bu süre dış zaman gerçekliğine sıkı sıkıya bağlıdır. Ve yazar, hikâyesini kurgularken bu gerçekliği de takip etmemizi ister gibidir çünkü zaman bildiren ifadeleri net ve bütün ayrıntısıyla okurla paylaşır: “Ertesi gün, 3 Mayıs 1975 günü saat iki buçukta” (s. 32), “19 Mayıs 1976 Çarşamba günü akşam yedi buçukta” (s. 220) gibi. Bu nedenle roman, zaman kurgusu bakımından yazarın ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’nı hatırlatmaktadır. Fethi Demir’in (2011: 620) romanın zaman kurgusuna yönelik şu tespitleri önemlidir:

“*Masumiyet Müzesi*’nde zamanın kullanımı romanın merkezinde yer alan aşk temasıyla uyumludur. Nitekim bu aşkın yarattığı atmosfer bağlamında ikili bir zamansal düzlem oluşur. Bir taraftan somut ve oldukça net verilen kolektif resmi zamandan; öte taraftan kahramanın iç dünyasındaki kırılmanın etkisiyle soyut ve “an” kavramı bağlamında tarif edilen göreceli ve bireysel bir zamandan söz edilebilir. Üstkurmaca bağlamında yazılma süreci anlatılan romanda geçmişe dönülür ve yaklaşık 10 yılı yoğun olmak üzere 30 yıllık bir zaman dilimi içinde yaşanan bir aşk hikâyesinden ve yansımalarından bahsedilir. Bu otuz yıllık süreç içerisinde de kolektif-resmi zamanla, göreceli-bireysel zaman iç içe geçer. Kimi zaman olaylar kronolojik bir sıra halinde aktarılırken kimi zaman da zamansal sıçramalara ya da geriye dönüşlere başvurulur.”

Orhan Pamuk, ilk romanlarından itibaren zamanı tematik unsur olarak da kullanmaktadır. Zamanı hatırlatan nesneleri farklı bağlamalarda romanlarında kullanır. *Masumiyet Müzesi*’nde de zaman mefhumu üzerinde, özellikle “Zaman” ve “Bazan” bölümlerinde, önemle durulmuştur: “Hep aynı şekilde tıkırdayan saat, bu tıkırtıyı her an fark etmesek de evin, eşyaların, masada oturup yemek yiyen bizlerin değişmediğimizi, hep aynı kaldığımızı hissettirerek bizlere huzur verirdi.” (s. 266) Füsunlarda geçirdiği zamanın masalsı, dışarda akan zamandan farklı bir zaman olduğunu vurgulayan anlatıcı şunları söyler:

“Bu alemin temel özelliği de “zamandı” olmasıydı. Tarık Bey, karısına “zamanı unut,” derken, işte bunu kastediyordu. Müzemizi ziyarete gelen meraklının, Keskinlerin bütün eski eşyalarına, bozulmuş paslanmış, yıllardır çalışmayan çalar saatlerine, kol saatlerine bakarken bu “zamandı” tuhaflığı ya da bu şeylerin kendi aralarında oluşturdukları özel zamanı fark etmesini isterim. Bu özel zaman, Füsunlar’ın evinde yıllarca soluduğum ruhtur. Bu özel ruhun dışında, radyoyla, tekevizyonla, ezanlarla haberdar olduğumuz dışarıdaki “zaman” vardı ve vakti öğrenmek demek, dışarıdaki dünya ile ilişkimizi düzenlemek demektir, öyle hissedirdim.” (s. 268)

Zaman üzerine Aristo’ya atıfla yapılan tartışmaların de yer aldığı bu bölümlerde, yazar zaman kavramını hikâyenin merkezine konumlandırmıştır. Müze fikrinin de temelini aslında zaman kavramı oluşturur. Çünkü müzeler, zamanı donduran mekânlar olarak düşünülebilir. Kemal karakterinin aşk acısını dindirmesine yardımcı olan her bir eşya, aslından bir ân’ı içinde barındırmaktadır.

2.8.3. Mekân Kurgusu

Jale Parla (2018: 51), modernist anlatıların kurgularında mekanın rolünü şöyle genellemiştir:

“Bu anlatılar geleneksel mekanın, yani evin, başkişi tarafından terkedilmesiyle başlar. Bu kişiler, bir yandan şehirde başıboş dolaşırken, bir yandan da alternatif bir mekân bulur ve oraya yerleşirler. Bu alternatif mekânlar, [...] mahrem, mühürlü, kapalı mekânlardır. Ve modernist anlatılar üçüncü bir aşamada başkişinin bu kapalı mühürlü mekânlardan çıkış yollarını arama çabalarıyla devam eder. Çoğunlukla iki çıkış yolu keşfeder modern romanı kahramanı: Bir tanesi sanattır; diğeri ise sıradan insanlığın yaşamına katılmak. Ve bu çıkış yolları elbette birbirinin zıttıdır.”

Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi*’nde önerdiği kurtuluş reçetesi ise müzedir. Önce kendisini müze olarak tasarladığı Çukurcuma’daki eve hapseden başkişi, daha sonra bütün mahremini sergileyerek, kalabalığa karışmak suretiyle, bir çıkış yolu bulur. *Masumiyet Müzesi* esasen bir mekânın kuruluşunu ve aşk girdabındaki modern bireyin kurtuluş yolları arayışını hikâyeye eder. Roman, Kemal’in uğruna tüm hayatını verdiği kadının ölümü üzerine, ona duyduğu aşkı ebedileştirmek için kurduğu müzenin hikâyesidir (Demir, 2011). Bir roman kahramanının kurgu dünyasındaki hayali olan bu müze, roman yayımlandıktan dört yıl sonra, 2012 yılında, tam da kahramanın hayalindeki gibi, Çukurcuma’da, Orhan Pamuk tarafından açılır. Bu hadise kurgu ile gerçek arasındaki sınırın silikleşmesine, kahraman ile yazarın aynileşmesine neden olmuştur. Pamuk’un gezdiği farklı dünya müzelerinden mülhem oluşturduğu *Masumiyet Müzesi*, sanki Kemal’in düşüncesiymiş gibi kurgulanır. Romanın her bölümü, müzenin bir eşyasının hikâyesi gibi düşünülebilir. Her bölümde, müzeye ait bir parçanın, elde edilişi ve sergilenişi kurgu içine sindirilmiştir.

Müzeye dönüştürülen Füsunların evinin dışına çıkıldığı andan itibaren 1970’ler ve 1980’li yılların çalkantılı ve gergin atmosferi başlar. Bu nedenle Keskinlerin evi her ne kadar zamansal ve mekânsal anlamda düşsel bir boyutu temsil etse de; evin dışı bir o kadar gerçekçi bir yer olarak betimlenir (Demir, 2011). Mesela 1969 yılının Kurban Bayramı’nda, İstanbul şu şekilde betimlenmiştir:

“Bayram sabahı İstanbul’un hali bir salhaneye benziyordu. Yalnız şehrin kenar mahallelerindeki, dar ara sokaklarındaki boş arsalarda ve yangın yerlerinde, yıkıntılar arasında değil, anacaddelerde en zengin semtlerde de, sabahın erken saatlerinden başlayarak on binlerce kurban kesilmiştii. Bazı yerlerde kaldırım kenarları, parke taşları kan içindeydi. Arabamız yokuşları iner, köprülerden geçer, kıvrım kıvrım ara sokaklarda ilerlerken, derileri yüzülen, kimisi daha yeni kesilen, kimisi parçalanmış kurbanlık koyunları görüyorduk. Atatürk Köprüsü’nden Haliç’e geçtik. Şehir bayrama, bayraklara, şık giyinmiş kalabalıklara rağmen yorgun ve kederliydi. Bozdoğan kemerinden Fatih’e doğru kıvrıldık. [...] Fatih’ten Edirnekapi’ya, oradan sağa sapıp surlar boyunca aşağıya Haliç’e inişimizi çok iyi hatırlıyorum.” (s. 43-44-45)

Yine 1970'lerin İstanbul'u kurgunun dışındaki gerçeğe uygun bir tutumla, şu şekilde betimlenir: "Akşamüstü eve dönüş yolunda hâlâ yanmamış eski paşa konaklarının bahçelerinden gelen ıhlamur kokusunu içime çekerek Nişantaşı'nın iyice yeşillenen çınar ağaçlarının altında yürüdüm." (s. 75)

Kemal'in aşk girdabına girdikten sonra mekâna bakışı da bu minvalde değişir. İstanbul, aşk teması bağlamında anlatıcı tarafından şu şekilde betimlenir:

"Bütün İstanbul'u mahalle mahalle, sokak sokak gözden geçirdiğim o gezintileri, yıllar sonra çok mutlu saatler olarak hatırlayacağım hiç gelmezdi aklıma. Füsun'un hayaleti, Vefa, Zeyrek, Fatih, Kocamustafapaşa gibi ücra ve yoksul mahallelerde karşıma çıkmaya başladığı için Haliç'in öte yakasına geçiyor, şehrin eski mahallelerine gidiyordum. Parke taşı kaplı çukurlu dar sokaklarda tatlı tatlı sallanan arabayı elimde sigara sürerken, bir köşeden Füsun'un hayaleti bir anda karşıma çıkınca, hemen durup park eder ve onun yaşamakta olduğu bu güzel ve yoksul semte derin bir sevgi duyardım. [...] İyice uzaktan takip ettiğim bir gölgenin Füsun'a benzemediğini görünce, mahalleyi hemen terk etmez; hayaleti burada belirdiğine göre, Füsun'un kendisinin de buralarda bir yerde olması gerektiğine kanaat getirerek, sokaklarda aylak aylak sallanırdır. Kedilerin yalandığı meydandaki kör çeşmenin iki yüz yirmi yıllık mermerleriyle birlikte gözün görebildiği bütün düz yüzeylerinin ve duvarlarının, çeşitli sağ ve sol siyasal partilerin, o zamanlar "fraksiyon" denen grupların sloganların ve ölüm tehditleriyle kaplı olmasından hiç huzursuz olmazdım az önce Füsun'un buralarda bir yerde olduğuna bütün kalbimle inanmış olmam, bu sokaklara bir masal ve mutluluk halesi verirdi." (s. 198)

Yine aşk teması etrafında romanda yerini bulan mekân unsurlarından biri de, dönemin açık hava sinemalarıdır: "Sıcak bir gece, Nişantaşı'nın arka sokalarıyla ıhlamur Kasrı'nın yakınlarındaki gecekondular arasındaki sıkışmış dar ve uzun bir bahçedeki Yeni İpek Sineması", "Şehzadabaşı'ndaki küçük Yıldız Bahçesi Sineması", "Karagümrük'teki kışlık Çiçek Sineması'nın hemen bitişiğindeki yazlık Yaz Çiçek Sinema Bahçesi" (s. 248) gibi çeşitli sinemalara Kemal, sırf Füsun'a yakın olabilmek için 1976 yazında ağır melodram içeren çok sayıda Yeşilçam filmi izler.

Romanın başından sonuna İstanbul'un otuz yıllık sürede geçirdiği değişimi, panoramik olarak izleriz. Mekân algısındaki değişim, sadece somut değişimi işaret etmez; aynı zamanda anlatıcının ruh hâlindeki değişimle de paralellik gösterir: "Bu yeni sokaklar, İstanbul'a her gün bir yenisi eklenen betondan tuhaf mahalleler, hastaneden çıktıktan sonra hemen hissettiğim şeyi, Füsun'un ölümünden sonra İstanbul'un bambaşka bir yere dönüştüğü duygusunu kuvvetlendiriyordu." (s. 460) Kemal'in gezdiği dünyanın birçok müzesini de mekân kurgusu içinde değerlendirilebileceğimiz romanın esas mekân kurgusunu; dış mekân olarak İstanbul, iç mekan olarak ise önce Keskinlerin yaşadığı Çukurcuma'daki ev, daha sonra bu evin müze olmuş hâli oluşturur.

Sonuç olarak Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'nde mekân seçimleri konusunda oldukça titiz davranmış, mekânları belirlerken romanın merkezinde yer alan ana temayı göz önünde bulundurmuştur. Pamuk, romanda kişisel bir aşk müzesi ile melankolik ve romantik bir İstanbul silüetini birleştirmiştir (Demir, 2011).

2.8.4. Kişiler

Modern romanla birlikte roman figürleri; toplumla, eşyayla hatta kendisiyle uyumsuz “yabancılaşmış” figürlerdir. Bu roman figürleri geleneksel-yansıtmacı romanda olduğu gibi ideal kahramanlar değildir. Aksine ruhsal durumlarıyla öne çıkan bu figürler ait olduğu çevreye aykırı bir görüntü çizerler. Orhan Pamuk'un romancılık anlayışında başlangıç noktasına dönüş olarak değerlendirilebilecek olan *Masumiyet Müzesi*, roman kişileri bakımından ilk romanlarını hatırlatmaktadır.

Romanın başkışisi olan Kemal Basmacı, romanın başından sonuna kadar hikâyenin merkezinde yer alır. Bütün hikâyeye aslında Kemal'in tercihleri doğrultusunda şekillenir. Kemal dışında romanda bir diğer önemli karakter Füsün Keskin'dir. Bu iki kişi arasındaki aşka dayalı çatışma, romanın kurgusunu oluşturur. Bunlar dışında romanda yer alan kişiler hikâyenin yardımcı figürleridir.

Kemal Basmacı

Orhan Pamuk'un diğer romanlarındaki birtakım kişiler gibi Kemal Basmacı da yazarın biyografisinden izler taşımaktadır:

“Kemal benden sekiz yaş büyük. Zengin bir ailenin çocuğu. Onun çocukluğunda ve orta yaşlarında gördüğü şeyleri ben de biraz gördüm. Ben de Kemal gibi, özellikle çocukluk ve ilköğrenlik yıllarımda, 70'lerin ortalarına kadar, ailem parasını çok fazla kaybetmeden evvel, zenginler arasında öyle gezindim. Oraya kadar diyebilirim ki Kemal'e benziyorum.” (Pamuk, 2018: 388)

Roman Kemal'in dış görünüşü hakkında okura, babasına benzediği dışında, detaylı bilgiler vermez. Otuz yaşındayken tanıdığımız Kemal, Amerika'da iş idaresi okumuş, askerliğini bitirmiş ve babasının büyüyen işlerini, ağabeyi ile birlikte yürütmesi için, babası tarafından dağıtım ve ihracat şirketi Satsat'ın müdürlüğüne getirilmiştir. Tekstil işiyle uğraşan Basmacı ailesi son on yılda zenginleşmiştir. İş hayatı, patronun oğlu olarak müdürlüğünü yaptığı şirkette, emektar memurlar ve memureler arasında ve işin inceliklerini öğrenmeye çalışarak geçmektedir. Bunun yanında Kemal, artık varlıklarını tüketmiş bir ailenin kızı olan Sibel'le nişanlanmak üzeredir.

Füsün’la tanışana kadar “normal” sayılabilecek bir hayatı olan Kemal’in hayatı, Füsün’la karşılaştıktan sonra tamamen değişir. Füsün’u Şanzelize Butik’te gördüğü ilk andan itibaren etkilenen Kemal, içine düşmek üzere olduğu durumun tehlikesini fark eder. Bir çatışma hâli içinde, mücadele etmeye çalışan Kemal, Füsün’la Merhamet Apartmanı’nda ilk buluşmalarından itibaren Füsün’un “efsun”una kapılmıştır. Hikâye bu safhadan sonra, Yeşilşam’ın zengin oğlan fakir kız melodramlarını andıran bir seyir izler. Hatta ilerleyen zamanlarda beraber izleyecekleri bu tarz filmler de romanda yer alır.

Füsün’la Merhamet Apartmanı’nda yaşadıkları yakınlaşmanın sonuncusunda artık Kemal, Sibel’le evlenecek, Füsün’la bu yasak ilişkiye devam edeceğine kendisini inandırmıştır. Ancak hikâyenin önemli kırılma anlarından birinin yaşanmasıyla, yani Füsün’un artık Kemal’i görmek istememesiyle, hikâye boyut değiştirir. Bu kopuş Kemal Basmacı’nın da, yaşadığı konforlu hayatttan kopuşu gösterir. Füsün’un yokluğu Kemal’i burjuva hayatından tat alamaz hâle getirmiştir. O bir seçim yapmak zorundadır. Ya Sibel’i tercih edecek konforlu hayatına devam edecek ya da Füsün’un peşine düşecek çilesini tamamlayacaktır.

Kemal bu çatışmada, ait olduğu zengin yaşamdan uzaklaşmayı seçer. Hikâye artık Kemal’in aşk için çekmesi gereken “çile” safhasındadır. Kadim hikayelerdeki gibi, Kemal yaşadığı yeri terk edip sevgiliyi arayan bir âşık misali İstanbul sokalarında Füsün’un hayaletinin peşinde dolanır durur. Füsün’na kavuştuğunu düşündüğü anda, bambaşka bir sınavın içinde olduğunu fark eder. Füsün, hayalperest bir senarist olan Feridun ile evlenmiştir.

Hikâye burada yeniden boyut değiştirir. Kemal içinde bulunduğu durumu kabullenip en azından sevgilinin kıyısında köşesinde olmanın bile kendisine verdiği mutluluğun değerini kavramıştır. Bundan sonra Kemal, neredeyse dokuz yıl boyunca Füsün ve ailesinin yaşadığı eve, ortalama hafta dört gün, akşam yemeğine gider. Bu dokuz yıl boyunca bir gün Füsün’un kendisine döneceği günü hayal eder. Çukurcuma’daki bu ev Kemal’in yeni çilegahı olmuştur. Önce genç bir kızın hayatını bencilce tutkuları yüzünden mahveden, ardından bu kız uğruna nişanlandığı kızı ortada bırakan Kemal’in görünürde haklı bir tarafı yoktur. Ancak çile döneminde, katlandığı sıkıntıları gerçek bir âşık gibi göğüslemesi, Kemal’in toplum tarafından da kabul görmesini sağlayan önemli başarısıdır. Ardında bıraktığı burjuva hayatı ve zenginlik, Kemal’in duygularının sahliliğinin bir kanıtıdır.

Kemal çektiği uzun çilenin sonunda, Füsün’la evlenmeye çok yaklaşır. Füsün kocası Feridün’dan ayrılmıştır. Kemal ve Füsün’un önünde artık hiçbir engel yoktur. Ancak vuslat yine gerçekleşmez. Evlilik öncesi çıktıkları Avrupa seyahatinde Füsün arabayı bilerek hızla bir ağaca doğru sürer. Bu kazada Füsün ölür, Kemal sağ kalır. Kemal ile Füsün’un aşk hikâyesi burada bitmiştir. Ancak Kemal, hikayeyi sonsuza kadar yaşatacak bir abide hâline getirmek için kolları sıvar. Bu noktadan sonra roman, bu hikâyenin hikayesini bunun yanında hikâyenin müzesinin yapımını anlatır.

Kemal, Keskinlerin evine yaptığı ziyaretlerden elde ettiği eşyalarla Merhamet Apartmanı’nda büyük bir koleksiyon yaratmıştır. Bu koleksiyonu gezdiği dünyanın çeşitli müzelerinden (5732 müze gezmiştir.) ilhamla, Keskinlerin evinde yapılacak bir müzede sergilemek ister. Aynı zamanda bu eşyaların bir kataloğu mahiyetindeki romanı yazması için O. Pamuk’la anlaşır. Kemal Basmacı, müzesini tamamlayamadan 12 Nisan 2007’de babası gibi uykusunda kalp krizi geçirerek ölür. Kemal, romanın son cümlesinde de belirtildiği gibi, belki de çok az kişinin anlam verebileceği, “çok mutlu bir hayat” (2018: 495) yaşamıştır.

Füsün Keskin

Füsün, Kemal’in anne tarafından uzak akrabasıdır. Babası emekli öğretmen olan Tarık Bey, annesi eskiden İstanbul’un zengin evlerine elbise dikmeye giden Nesibe Hanım’dır. Ailenin tek çocuğu olan Füsün, Kemal’le tanışmadan önce, 12 Nisan 1975’te on sekiz yaşına girmiştir. Füsün ve ailesi önce Kuyulu Bostan Sokak’ta bir apartmanda ikamet ederler. Daha sonra ise Çukurcuma’da yoksul bir apartman dairesine taşınırlar.

Füsün’u tanımaya başladığımızda, Füsün, üniversiteye giriş sınavına hazırlanırken aynı zamanda Şanzelize Butik’te çalışmaktadır. Kemal ile Füsün aslında 1975 baharından önce, Nesibe Hala’nın henüz Kemallere gelip elbise diktiği zamanlarda birbirlerini tanırırlar. Kemal ile Füsün’un dört yıl evvel Füsün on iki, Kemal yirmi dört yaşındayken çıktıkları bir İstanbul gezmesi ikisi arasındaki en önemli anıdır. 1969 yılı Kurban Bayramı’nın ilk günü gerçekleşen bu İstanbul gezisinde Füsün, Kemal’in hatırında şu şekilde kalmıştır: “çöp bacaklı, zayıf, uzak bir akraba kızı işte. Örgülü, siyah parlak saçlarına bağladığı bembeyaz fiyongun kelebek biçimi ve temiz kıyafeti dışında, dikkat çeken bir yanı da yoktu.” (s. 40) Ancak Şanzelize Butik’te karşılaştığı Füsün, bambaşka biridir. İnanılmayacak ölçüde güzel bir kız olan Füsün, herkesin dikkatini çekmekte, girdiği

ortamlarda ilgi hep onun üzerinde olmaktadır. Bu efsunlu güzellik ilk gördüğü andan itibaren Kemal'i de etkileyecek ve bütün hayatını alt üst edecektir.

Nesibe Hanım'ın da teşvikiyle bir güzellik yari ması geçmişi de olan Füsun, konservatuvar okumak ve film yildızı olmak ister. Bu güzellik yari ması, olayı Basamcı ailesinin uzak akraba kanadıyla arasının a ılmasına neden olmuş, ayrıca Kemal'in annesi dâhil birçok kişinin Füsun'a bakışını da olumsuz manada etkilemiştir.

Füsun cinsellik konusunda, ait olduğu toplumsal sınıftan beklenmeyecek ölçüde cesurdur. Kemal'le ikinci bulu masından sonra, hiç düşünmeden, tereddüt yaşamadan bekaretinden vazgeçer. Bunun yanında aşkına sadakat göstermediği, ona yalan söylediği için, "sana çok fena   ık oldum" dediği Kemal'i terk edebilecek kadar da ne yaptığının farkındadır.

Kemal'i terk ettikten sonra çok büyük acılar çektiğini   rendi imiz Füsun, bu sırada yanında kendisine destek olan Feridun'la evlenir. Kemal'in kendisini görmesine izin verdiği dönemde Füsun artık bambaşka biridir. Bir film yildızı olmak isteyen Füsun artık daha hırslı, ne istediğini bilen güçlü bir kadın imajı çizer. Kemal'in F sunlarda geçirdiği dokuz yıla yakın sürede evli bir kadın olduğunu hiçbir zaman unutmaz, Feridun'un ihanetine kadar Kemal'e  mit vermez.

Kemal'le evlilik kararına kadar geçen zamanda, Füsun'un hayatında ger ekle tirmeyemedi i daha doğrusu gerçekleştirmesine mani olunan bir hayali vardır. Kemal, Füsun'un film yildızı olmasına engel olmuştur. Bütün bunlar Füsun'unu çökeli ve kind r yapmıştır. Bu kin o kadar güçlüdür ki sevdiği ama aynı zamanda hayatını mahvetti ini d   nd    Kemal'i ve kendisini öldürmeyi bile düşünür. Füsun'un kini kendi canına m l olur.

Sibel

"Yeşilçam melodramlarındaki 'rakip kadın' tipini  a rı tıran Sibel, Kemal ile Füsun aşkına dayanan kurgunun ilerlemesinde işlevsel bir role sahiptir. Sibel her şeyden önce Kemal'in üst sınıf yaşamı ve ilişkileri göz önüne alındığında ideal bir e  adayıdır." (Demir, 2011: 610) Sibel'in ailesi her ne kadar Abdülhamit'e yakın olan dedesinden kalan varlığı bugün t ketmi  olsalar da Kemal'in ailesi tarafından kendilerine yakın g r l rl r. Özellikle Mümtaz Bey oğlunun Sibel'le ni anlanacak olmasından son derece memnundur. Vecihe Hanım ise zaman zaman değişen yargılarına rağmen nişan arefesinde Sibel'den hep olumlu söz eder. Ancak nişan bozulduğunda, belki de oğlunun kararlarını desteklediğini göstermek

için, Sibel'in kedi sevmemesine atıfla onunla yuva kurulamayacağını da söyler. Sibel, emekli bir elçinin kızı, Kemal'e göre bir anlamda "memur kızı"dır. Bu durum Sibel'e bazen güvensizlik verir; bu güvensizlik anlarında Sibel, dedesinin Kurtuluş Savaşı'ndaki hizmetlerinden, babaannesinin piyano çalışından ve dedesinin Abdülhamit'e yakınlığından bahseder. Dame de Sion Lisesi'nden mezun olan Sibel, Paris'te Sorbonne Üniversite'sinde okumuştur.

Kemal'le evleneceği için çok mutlu olan Sibel, Hilton'da yapacakları nişan hazırlıklarını önceden tamamlamış, her şeyle bizzat kendisi ilgilenecek Avrupalı tarzda bir nişan töreni olmasına azami önem vermiştir. Sibel modern ve Batılı bir anlayışla yetiştiğini ve Kemal'e güvenini göstermek için onunla evlenmeden önce sevişmiştir. Ancak her ne kadar Batılı ve modern olduğunu göstermekten hoşlansa da "kadın"a bakışı aslında geleneksel anlayıştan farklı değildir. Avrupa'da öğrendiği kadın haklarına dair ve feministik sözlerine rağmen, yazıhanede sevişirken kendisini sekreter gibi hissettiği için rahatsız olur.

Kemal'in içinde bulunduğu durumu öğrenen Sibel, bütün gururuna rağmen Kemal'i bırakamaz. Ona yardım etmek, Sibel'in tabiriyle Kemal'in hastalığının iyileşmesini sağlamak ister. Önceleri Sibel, Kemal'in durumunu evlilik öncesi erkek bunalımı olarak düşünmüş, gerçeği öğrendikten sonra da bu kanısında çok da uzaklaşmamıştır. Yani Kemal sanki Sibel'i hiç aldatmamış da hasta olmuş gibi davranır. Elbette bunun sebebi, Sibel'in Kemal'e duyduğu aşk olabileceği gibi, Kemal'i kaybetme korkusu veya Kemal'le cinsel anlamda yakınlaştıktan sonra ayrılımlarının Sibel'i düşüreceği durumun vehametinden korkmasıdır. Bütün modernlik anlayışının yanında genç bir kızın evlenmeden bekâretini teslim etmesi toplum nazarında hoş karşılanmayacaktır.

Sibel, Kemal'in bu "hastalık"tan kurtulamayacağına kanaat getirdiğinde artık vazgeçer ve Kemal'den ayrılır. Sibel, daha sonra Kemal ile nişanlı olduğu sürede Kemal'in iyi arkadaşlarından biri olan Zaim'le evlenecektir. Sibel'in Zaim'le evlenmesi dikkat çekici bir durumdur. Çünkü başlarda Sibel, Kemal'in arkadaşları içinde en güvenilmez olanın Zaim olduğunu düşünmektedir. Hatta, Zaim'in "fazla gösteriş meraklısı, fazla çapkın ve 'bayağı' olduğunu" düşünmekteydi. "Sibel, duygularından çok aklıyla hareket eder. Nihayetinde Kemal'i ikna edemese de yine Nisantaşlı bir işadamı olan Zaim'le evlenir, iki çocuğu olur ve böylece arzuladığı zengin ve modern yaşama kavuşur." (Demir, 2011: 612) Kemal ile Füsun'un hikâyesinin yazılacağını öğrendiğinde ise yine geleneksel akılcı tarafı

ağır basarak Orhan Pamuk'tan “Günümüz gençleri artık bekâret gibi konulara hiç aldırıyorlar (bu da doğru değildi), ama gene de kitabınızda benim için küçültücü olan o günlerden hiç bahsetmemenizi sizden bilhassa rica edeceğim. Bu konu önemsiz görünebilir, ama sırf bu konuda dedikodu yaptığı için en iyi arkadaşım Nurcihan ile bozuştum. Çocuklar da öğrendiklerinde önemsemezler, ama arkadaşları, dedikoducular... Lütfen bizi kırmayın...” (s. 492) ricasında bulunur.

Feridun

Feridun, Füsün'u çok eskiden tanıyan ve ona geçmişten gelen bir aşka bağlı, sinemacı biraz da hayalperest bir kişidir:

“İç güveysi damat Feridun Bey, yirmi iki yaşındaydı, sinemaya ve edebiyata meraklıydı, henüz çok para kazanmıyordu ama Yeşilçam için senaryolar kaleme almaktan başka şiir de yazıyordu. Baba tarafından akrabası olduğu için çocukken Füsün ile oynadıklarını, hatta geri getirdiğim bisiklete Füsün ile birlikte çocukken onun da bindiğini öğrendim.” (s. 224)

Roman için işlevsel bir karakter olan Feridun “sinemacı kimliğiyle, Pamuk'un Yeşilçam sinemasına ilişkin gözlemlerini anlatmasına vesile olur.” (Demir, 2011: 612) Feridun, Füsün'un Kemal'den ayrılmasından sonra hep onun yanında olmuş, güvenini kazanmış ve sonunda Füsün'la evlenmiştir. Yeşilçam'da çok tanıdığı olan Feridun, aranan bir senarist olmakla birlikte, Füsün'un da başrolünde oynayacağı bir sanat filmi çekmek istemekte, bu filmin senaryo çalışmalarını da yürütmektedir. Kemal, en azından Füsün'un yakınında olabilmek için Feridun'a yardım eder ve Feridun'un yapacağı filmler için bir film şirketi kurar. Feridun başlarda Füsün'un oynayacağı filmin çalışmalarını yürütmektedir. Ancak daha sonra çeşitli reklam işleri de yapmaya başlar ve başarılı olur. Zamanla sanat filmi gündemlerinde çıkar, bir melodram çekmeye karar verirler. Sinema işleriyle bütün zamanını geçirmeye başlayan Feridun artık eve de daha az uğramaya başlamıştır. Çektiği filmde, başrol oynayan Papatya ile yakınlaşan Feridun, film şirketinin hisselerinin kendisine devredilmesi koşuluyla Füsün'dan boşanır.

Romanın merkezinde yer alan aşk hikâyesinin temel kişileri yukarda tanıtılan kişilerdir. Bunlardan başka romanda çok sayıda yardımcı roman kişisi bulunmaktadır. Bu kişilerin kısaca kim olduklarını söylemekle yetineceğiz:

Mümtaz Basamacı. Kemal'in babasıdır. Kemal'in görünüş olarak da çok benzediği Mümtaz Bey de oğlu Kemal gibi bir yasak aşk yaşamıştır. Bu aşkın detayları Mümtaz Bey

tarafından Kemal'e anlatılır. Aslında bu hikâye, Kemal'in hikâyesinin bir frangmanı gibidir.

Vecihe Basmacı. Kemal'in annesi olan Vecihe Hanım ön sezisi kuvvetli bir kadındır. Belki de kocası tarafından aldatılmış olmaktan kaynaklı şüpheli bir yanı da vardır. Vecihe Hanım'ın güçlü sezgilerine iki yerde şahit oluruz: Birincisi Kemal'in Merhamet Apartmanı'nın anahtarını istediğinde oğluna "Dikkat et!" uyarısında bulunur: "“Dikkat et!” dedi esrarengiz bir bakışla. Çocukluğumuzda da, annem bu bakışla baktığında, hayatın içinden gelecek ve anahtar emanet etmekten daha derin ve belirsiz bir tehlikeyi ima ederdi.” (s. 25) Vecihe Hanım'ın ikinci haklı çıktığı sezgisel durum ise Füsün'u istemeye gittiğinde onun hakkında yaptığı uyarılardır: "Güzel, akıllı kadınmış. Sana iyi karı olur. Ama dikkat et, çok çekmiş gibi duruyor. Tabii ben bilmem, ama içindeki öfke, kin, neyse artık, hayatınız zehirlemesin." (s. 434) Vecihe Hanım bu hususta da haklı çıkar, Füsün'un dinmeyen öfkesi kendisinin ölmesine, Kemal'in ağır yaralanmasına sebebiyet verecektir.

Tarık Bey. Emekli öğretmen olan Tarık Bey, gelenekle modernlik arasında sıkışmıştır. Birçok hadise karşısında geleneksel aile reisi pozisyonunu koruyan Tarık Bey, Türkiye'nin modernleşmesi taraftarıdır. Bu ikilem arasında kalan Tarık Bey, bir tefeciye para kaptırmış, bunun üzüntüsüyle geçirdiği kalp krizi neticesine ölmüştür.

Nesibe Hala. Füsün'un annesi olan Nesibe Keskin, uzun yıllar zengin evlerine elbise dikmek için gitmiş, Vecihe Hanım sayesinde bu çevrede tanınır olmuştur. Füsün ile Kemal'in aşkını yönlendirmeleriyle etkilemiştir. Bu bakımdan işlevsel bir karakter olan Nesibe Hala, kocası ve kızının ölümünden sonra çok acılar çekmiş, Kemal'in isteğini geri çevirmeyerek Çukurcuma'daki evde Füsün'un hatırasını yaşatacak müze projesini kabul etmiştir.

Son olarak üzerinde durulması gereken yazar-kahraman Orhan Pamuk'tur. *Kar* romanında olduğu gibi, *Masumiyet Müzesi*'nde de kurguya yazar kimliğiyle dâhil olan Pamuk, üstkurmaca bir roman kişisi olarak dikkat çekmektedir. Romanda bunlar dışında daha birçok kişi vardır. Ancak aşk ekseninde gelişen olay örgüsü içinde çok da önemli sayılmayacak rollere sahiptir bu figürler.

2.8.5. Tematik Kurgu

Masumiyet Müzesi'nin tematik kurgusunun merkezinde daha önce de söylendiği üzere “aşk” izleği vardır. Aşk teması romanın merkezinde yer alır. Diğer temalar da bu izleği desteleyecek şekilde romanda yerini bulur. Romanın merkezine yerleştirilen aşk teması dışında romanda yer alan “[b]ekâret-cinsellik, Yeşilçam sineması, televizyon kültürü, kadın-erkek ilişkileri, baba-oğul ilişkisi gibi temaların hepsi bir şekilde Kemal'in Füsün'a duyduğu takıntılı aşkı açıklamak, çeşitli yönlerden desteklemek için” (Demir, 2011: 570) romana yerleştirilmiş romanı sosyal, kültürel, psikolojik olarak zenginleştiren yan temalardır.

Orhan Pamuk'un (2017: 389) da belirttiği üzere, “Kemal'in Füsün'a duyduğu aşk en sonunda, Füsün'u aşıyor ve Kemal'in, Füsün'la ilgili her şeye, daha sonra da bütün âleme duyduğu bir aşka dönüşüyor.” Sevdği kadının başka biriyle evli olduğunu öğrenmesine rağmen, bu kadının dokunduğu en manasız eşyadan bile teselli bulacak kadar takıntılı bir aştır bu. Pamuk (2017: 389) ayrıca bu minvalde yaşanan bir aşkın ancak kapalı toplumlarda ortaya çıkacağından bahsetmektedir. Aslında Kemal bu aşkı bütün imkânlarıyla yaşayabilmiştir. Toplumun baskıcı veya geleneksel olması, bu aşkın önünde bir engel teşkil etmemiştir. Ancak Pamuk, Kemal'in aşkının engellerle karşılaştığını ve bu yüzden doyuya yaşanmadığı kast etmişse, bu doğrudur. Sevdği kadının önce kendisini terk etmesi, daha sonra başka biriyle evlenmesi Kemal'in aşkının önündeki engellerdir. Bu engeller de Kemal'in aşkını bastırmasına, takıntılı ve gözlemci bir adama dönüşmesine sebep olmuştur.

Fethi Demir, (2011: 573) *Masumiyet Müzesi*'ndeki aşk temasının da Pamuk'un birçok romanında sıkça kullandığı Doğu-Batı sentezi teması bağlamında düşünülebileceğini söyler: “[A]şk izleğinin Pamuk'un sevdiği temalardan olan Doğu-Batı sentezi bağlamında cereyan ettiği söylenebilir. Bir taraftan acı, çile, sabır gibi manevi yönü öne çıkarılan Doğulu aşk unsurları ile öte taraftan şehvet, cinsellik ve sevgili için müze kurmak gibi Batılı aşk unsurları iç içe geçer.”

Orhan Pamuk, aşk izleği çerçevesinde, cinsellik ve bekâret konularının da tartışılmasını ister. Türk toplumun her ne kadar daha modern olduğu düşünülen bir kesimini anlatan bu roman, cinsellik ve bekâret konularında aslında bu kesimin de geneli yansıttığını iddia eder. Cinsellik ve bekâret konusunda yazarın tezi, daha özgürlükçü bir toplumdan yanadır.

Ancak Kemal'in iki deneyimi de gösterir ki cinsellik ve bekâret konusunda daha özgürlükçü bir yaklaşımı, dönemin toplumu uygun bulmamaktadır. Ancak yazar umutludur:

“Özellikle çok sonraki kuşakların, mesela 2100 yılından sonra müzemize gelen misafirlerin bu konuyu anlamakta güçlük çekebileceğini tahmin ederek “antropolojik” denen türden bazı tatsız -eskiler nahoş derdi- bilgileri, tekrardan korkmadan şimdi vermem gerekiyor. İsa'dan 1975 güneş yılı sonra, İstanbul'un merkezi olduğu balkanlar, Ortadoğu ve Güney ve Batı Akdeniz topraklarında, genç kızların “bekâreti”, evliliğe kadar korunması gereken kıymetli bir hazine olmaya devam ediyordu.” (s. 63)

Görülüyor ki yazar, müstehzi bir edayla bu “çağ dışı durumun” ancak gelecek yüzyılda sonra değişeceğine inanmaktadır.

Masumiyet Müzesi, bir merkezi tema etrafında, bu merkezi temayı desteleyen yan temalarla örülmüş bir roman olarak değerlendirilmelidir. Yazarın savunduğu tezler bu tematik kurgu çerçevesinde tartışılır. Anlatıcı figür sesinin üstünde, yazarın sesi hep işitilir. Bu nedenle roman tematik kurgu noktasında modern roman estetiği içinde değerlendirilmelidir.

2.8.6. Dil ve Üslup

Orhan Pamuk, ilk romanlarından itibaren dil konusunda olumlu/olumsuz birçok eleştiri almıştır. Genel kanı Pamuk'un ilk romanlardan bu yana dil ve üslup konusunda, hep aşama kaydederek kendi sesini bulmuş bir yazar olduğudur. Kelime seçimleri ve cümle yapısı, romanlarının tematik kurgusuna ve roman anlayışına uygun olarak değişmekle birlikte, romanların dil ve üslubu bir kaidenin üstüne oturtulmuş izlenimi vermektedir.

Masumiyet Müzesi, tematik kurguya uygun kelime seçimleri, “daha kırılgan ve romantik bir dil” (Demir, 2011: 632) yapısına sahiptir: “Hafif hafif ağlamaya başlamıştı. Nasıl oldu hiçbir zaman tam hatırlayamadım, ona sarıldım. O da göğsüme yaslanıp ağladı.” (s. 23) “Öpüşe öpüşe mutfaktan çıktık, yatağın kenarına oturduk ve çok fazla nazlanmadan, ama hiç göz göze de gelmeden elbiseleirimizin çoğunu çıkarıp battaniyenin içine girdik.” (s. 33) gibi cümleler ve kelime seçimleri romanın tematik kurgusuyla uyumlu bir dil seçimini göstermektedir.

Fethi Demir (2011: 634), Pamuk'un dili konusunda üzerinde durulması gereken önemli bir noktanın uzun ansiklopedik bilgiler olduğunu düşünmektedir: “*Masumiyet Müzesi*'nde dil konusunda üzerinde durulması gereken noktalardan biri de Pamuk'un daha önceki

romanlarında da kullandığı ve artık onun üslubunun bir parçası haline gelen ansiklopedik cümlelerdir.”

“‘Oturmak’ tabirinin, Türk okurlarının çok iyi bildiği, ama müzemin yabancı ziyaretçilerinin hemen anlayamayacağı ‘misafirliğe gelmek’, ‘geçerken uğramak’, ‘birlikte vakit geçirmek’ gibi, sözlüklerde vurgulanmayan ama çok yaygın anlamını, özellikle Nesibe Hala sık sık kullanırdı.” (2018: 276)

“Dünya seyahatlerinde ve İstanbul’daki deneyimlerimde yıllar boyunca şunu gördüm. İki tür koleksiyoncu vardır:

1. Koleksiyonuyla gururlanıp onu teşhir etmek isteyen Mağrurlar (genellikle Batı medeniyetinde çıkar).
2. Toplayıp biriktirdiklerini bir kenarda gizleyen Utangaçlar (modernlik dışı bir durum).” (s. 470)

Görüldüğü gibi, uzun uzadıya ve maddelerle tasnif edilmiş bu bilgiler Pamuk’un araştırmacı bir yazar olmasından da kaynaklı dil ve üslubuna sinmiş ansiklopedi dilidir.

Masumiyet Müzesi, romanın tematik kurgusuna uygun bir dil ve üsluba sahiptir. Romanın; dilin mantık ve gramer kurallarını zorlamayan, kurguda karmaşa yaratmayan, ikircikli anlamlardan uzak, açık, anlaşılır ve sade bir dil anlayışına sahip olduğu söylenebilir.

2.9. Kafamda Bir Tuhaflık

Orhan Pamuk’un 2014 yılının Aralık ayında yayımlanan romanı, *Kafamda Bir Tuhaflık*¹³, yayımlanmasından bir yıl sonra roman dalında Aydın Doğan Vakfı Ödülü ve Erdal Öz Ödülünü almıştır. Yazarın *Masumiyet Müzesi* romanında olduğu gibi postmodern anlatıların birtakım unsurlarına da yer verdiği ama romanın diğer unsurlarıyla birlikte değerlendirildiğinde modern romanın estetik anlayışına daha yakın bir roman özelliği gösterdiği anlaşılmaktadır. Roman hakkında yapılan değerlendirmeler, yazarın postmodern olay örgüsüne sahip romanlarının (*Kara Kitap*, *Yeni Hayat* vb.) aksine *Kafamda Bir Tuhaflık*’ın ortalama okurun takipte zorlanmayacağı geleneksel sayılabilecek bir olay

¹³ Pamuk, Orhan, *Kafamda Bir Tuhaflık*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2014. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde romandan yapılan alıntılar, romanın bu baskısından ve sadece sayfa numarası verilerek yapılacaktır.

örgüsüne sahip olduğu yönündedir. Roman, zaman kurgusu bakımında ise takvimsel zamanın gerek bölüm başlıklarında gerekse roman içinde sürekli hatırlatıldığı, bunun yanında takvimsel zamana son derece uygun tarihsel bilgilerin yer aldığı bir zaman kurgusuna sahiptir. Geriye dönüş ve ileri sıçramalarla yer yer bozulan kronolojik sıra, romanı yeknasaklıktan kurtaran teknikler olarak dikkat çekmektedir. Yine mekân kurgusunun merkezinde yer alan İstanbul, anlatılan kırk yılı aşkın bir zamanda, geçirdiği değişim ve dönüşümle dış mekân gerçeğine sadık kalınarak verilmiştir.

Kafamda Bir Tuhaflık, yazarın uzaktan gördüğü bir çevreyi anlatıyor olması nedeniyle, üzerinde yoğun olarak çalıştığı ve araştırmalar yaptığı bir romandır (Gümüş, 2015). Pamuk'un yeni anlatım teknikleri denediği *Kafamda Bir Tuhaflık*, bu bölümde değineceğimiz roman unsurları ve estetik anlayışı bakımından modern roman anlayışına daha yakındır.

2.9.1. Olay Örgüsü

Orhan Pamuk'un bir önceki romanından altı yıl sonra yayımladığı romanı *Kafamda Bir Tuhaflık*, yedi kısımdan müteşekkildir. Yazar bu ana yedi kısmın herbirinin hangi tarihsel aralığı anlatıldığını belirtmiştir. I. Kısım, 17 Haziran 1982 Perşembe günü Mevlut'un Rayiha'yı kaçırdığı bir günlük zaman dilimini; II. Kısım, 30 Mart 1994 Çarşamba günü Mevlut'un yirmi beş yıl her kış akşamı sattığı bozayı artık satmaktan vazgeçmesine sebep olan olayları; III. Kısım, Eylül 1968 – Haziran 1982 yılları arasında Mevlut'un köyden İstanbul'a geldiği dönemden Rayiha'yı kaçırmak için köye döndüğü zaman dilimini; IV. Kısım, Haziran 1982 – Mart 1994 yılları arasında Rayiha ile Mevlut'un evlendikleri bölümden 1994'e kadar yaşadıkları olayları; V. Kısım, Mart 1994 – Eylül 2002 yılları arasında yaşanan olayları; VI. Kısım 15 Nisan 2009 Çarşamba günü Mevlut'un şehrin rantından kendi payına düşen apartman dairelerinin pazarlığı için amca oğullarıyla yaptığı tartışmaları ve VII. Kısım 25 Ekim 2012 Perşembe, bir bayram günü yaşanan olayları anlatmaktadır. I, II, VI ve VII. Kısımlar birer günlük zaman dilimlerini anlatan tek alt başlıktan oluşan kısımlardır. Diğer kısımlar ise; III. Kısım başlıklı on dokuz alt bölümden, IV. Kısım başlıklı on sekiz alt bölümde ve V. Kısım başlıklı on altı alt bölümden oluşmaktadır.

Romanı oluşturan ana yedi kısım, tarihsel bir sırayla verilmemiş, olay örgüsünün ortasında yer alan birbirinden bağımsız iki gün önce ilk iki kısımda anlatılmış daha sonra, geriye

dönüş tekniği marifetiyle en başa dönülmüştür. III. Kısımdan sonra olaylar kronoloji takip edilerek anlatılmıştır. Son iki kısımda ise zamanda ileri sıçrama yapılarak birbirinden bağımsız iki gün anlatılmıştır. Biz çalışmanın bu başlığı altında *Kafamda Bir Tuhaflik* romanının olay örgüsünü kronolojik sırayla vermeyi uygun gördük:

Romanın merkezinde yer alan Mevlut Karataş, 1957 yılında Konya'nın Beyşehir kazasının Cennetpınar köyünde doğar ve on iki yaşına kadar yani, 1968 yılına kadar köyden hiç çıkmaz. İlkokulu bitiren Mevlut, kendi durumunda olan diğer çocuklar gibi, babasının onu yanına alıp okumaya ve çalışmaya İstanbul'a götüreceğini düşünür. Ancak babası Mevlut'u bir yıl köyde bırakır ve Mevlut o yıl köyde annesi Atiye ve iki ablasıyla kalır, çobanlık yapar.

Mevlut'un babası Mustafa Efendi, İstanbul'a ağabeyi Hasan'la 1963'te gelir, Kültepe ve Duttepe'de arsalar çevirirler. Aralarında çıkan bir anlaşmazlık sonucu, Hasan Amca iki oğlu Korkut ve Süleyman'ı da yanına alarak kardeşi Mustafa'yı Kültepe'deki tek göz evde bırakıp Duttepe'de hep birlikte yapıp bitirdikleri eve taşınırlar. Daha sonra Mevlut'un hem teyzesi hem de yengesi olan Safiye köyden şehre onlara bakmaya, bu yeni eve gelir. Bu gelişmelerden sonra, Mustafa Efendi oğlu Mevlut'u, 1968 sonbaharında yanına almaya karar verir.

Mevlut ve babası uzun bir tren yolculuğundan sonra, İstanbul'a gelirler ve Kültepe'deki büyükçe tek oda ve yanında bir heladan oluşan gecekonduya yerleşirler. Mevlut, Atatürk Erkek Lisesi'nin orta kısmına kaydolur. Bundan sonra hayatı, okula devam ederek ve arta kalan zamanlarda ise babasıyla yoğurt ve boza satarak geçer.

Mevlut ilk zamanlarda, İstanbul'daki tek yakınları olan Hasan amcasının açtığı küçük bakkal dükkâna gidip amca oğulları Korkut ve Süleyman'la eski gazetelerden kese kâğıdı yapar. Mevlut bazen de babasıyla Duttepe'deki amcasının evine gider. Bu ziyaretlerden sonra babası Mevlut'a, bu ziyaretlere aldanıp onların hakkımızı yediğini sakın unutma, şeklinde uyarılarda bulunur. Bazen de dikkat et "Onlar bir gün seni satacaklar!" (2014: s. 62) diye uyarır ve bu Mevlut'u hep huzursuz eder.

Mevlut uzun süre, satıcılık yaptığı için utanır, okuldaki arkadaşlarının birçoğu gibi o da okuldan sonra neler yaptığını kendisi gibi satıcılık yapanlardan bile, sır gibi saklar. Mevlut'un kafasında, Duttepe Atatürk Erkek Lisesi'ne başladığı ilk yıllarda, aile hatta

köyde kimsenin henüz başaramadığı lise mezuniyeti bir bayrak, ulaşılması zor bir hedef olarak yer eder.

Mevlut, hayatının ilerleyen yıllarında da çok yakın arkadaşı olacak Ferhat'ı bu okul yıllarında tanır. Bu yıllarda Mevlut, bir kadına ilk kez hayranlık besler. Bu kadın İngilizce öğretmeni Nazlı Hanım'dır. Nazlı Hanım'ın okuldan ayrılması Mevlut'ta yıkıcı etkiler bırakır, Mevlut'un okuldan soğumasının ilk sebebi de budur. Onun okuldan ayrıldığını öğrendiğinde üç gün okula gitmez, Ferhat'la sokaklarda kismet satar. Mevlut, Alevi arkadaşı Ferhat'ın sokakların dilini bilmesinden, hazırcevaplığından, iyimserliğinden ve Avrupalı genç kızlarla mektuplaşmasından etkilenir.

Mevlut, ortaokuldan mezun olamaz çünkü İngilizceden bütünlemeye kalmıştır. Bu durumu babasına anlatmaz ve bütün yaz köyde İngilizce çalışır. Gümüşdere köyüne gelen bir Almancının oğlundan İngilizce dersi alır. Her gün gidiş geliş üç saat, yol yürüyerek Cennetpınar'dan Gümüşdere'ye gelir ve bir ağacın altında İngilizce çalışırlar. Bu dersler esnasında Rayiha ve Samiha istikbâlde ikisinin de kocası olacak Mevlut'u ilk defa görürler. Bütünleme sınavına girebilmek için Mevlut ve babası İstanbul'a her zamankinden önce gelirler, sınava giren Mevlut başarılı olur ve liseye kaydını yaptırır.

Mevlut, 1972 Kasım ayında, artık iyiden iyiye büyüyen yoğurt üreticisi şirketler nedeniyle yoğurt satışından kâr yapamayacaklarını anlar. Satışı artırmak için babasından ayrı güzergâhlarda satış yapmasına karar verirler. Mevlut'a bir özgürlük hissi de veren bu durumdan sonra artık okula de daha az devam etmeye başlar. Sokaklardaki dünyanın okuldakinden daha büyük ve gerçek olduğunu düşünür. Yoğurtçuluktan kazandığı paradan sigara, sinema ve şans oyunu masraflarından kalanlarını babasına verir. Bu harcamaları babasından sakladığı için utanmaz, sadece seks filmleri gösteren Elyazar Sineması'na gittiği için suçluluk duyar.

Mevlut lise birinci sınıfta kalır. Derslere doğru dürüst devam etmeyen Mevlut, üç dersten kaldığı için o yaz ders çalışmasına da gerek kalmaz. 1973 yazında Mevlut, Ferhat ile öğleden sonra ve akşamları kismet satarak iyi para kazanır ve kazandığı paranın bir miktarıyla Alman markı alır ve saklar. İstanbul'da geçirdiği dört yılının sonunda artık Mevlut'un ne akraba ne de herhangi birine sırtını dayanmadan sadece Ferhat'la birlikte iş kurmaktan başka bir hayali yoktur.

Mevlut o yıl, hocaların sınıf tekrarı öğrencilerle düşük not veremeyeceğini düşünerek okula daha az devam eder fakat tahmin ettiği gibi de 1974 Haziran'ında sınıfı geçer. Babası köye dönmesine rağmen, o Ferhat'la yazın kısmet satmaya karar verir ve birlikte iyi para kazanırlar.

Mevlut'un şahsi hayatında bunlar yaşanırken Duttepe ve Kültepe arasında derin farklılıklar olmamasına rağmen bir gerginlik hâli görülmektedir. Bu iki tepe arasında en önemli fark, Kültepe'de genellikle Bingöl, Dersim, Sivas, Erzincan civarından göç eden Alevilerin ve Kültepe'de, Duttepe'ye göre daha fazla Kürt nüfus yaşıyor olmasıdır. Bir de Duttepe'nin girişindeki Memleket Kahvehanesi'ni kendilerine milliyetçi-ülkücü diyen gençler mesken tutmuş; Kültepe'nin girişindeki Yurt Kahvehanesi'ni de kendilerine solcu-sosyalist diyen gençler mesken tutmuştur.

Mevlut lise ikinci sınıfı da bir yıl kaldıktan sonra güç bela geçince artık derslere bütün ilgisini kaybeder. Babası da durumun farkındadır. Ferhat'ın yanına gittiği bir akşam, Ferhat Mevlut'u duvarlara solcu afişler asmaya götürür. Mevlut'un Ferhat ile yakınlığından rahatsız olan milliyetçi-ülkücü amca oğulları Korkut ve Süleyman da Mevlut'a baskı yaparlar ve tarafını seçmesi gerektiğini söylerler. Bu nedenle Mevlut onlarla da gece duvarlara yazı yazmaya çıkmak zorunda kalır. Bu karışıklıklar, sataşmalar ve bilenmeler, Duttepe ile Kültepe'yi savaşın ortasına getirmiştir. İki mahalle bir gece sabaha kadar çatışır. Kültepe'den iki kişi ölür, sol örgütler cenazelerini kaldırırken Duttepe'deki milliyetçilerin hamisi konumundaki Hacı Hamit Vural'ın ekmek fırınına saldırırlar.

Mevlut'un babası, bu çatışmalarda kendilerinin tarafsız olduğunu oğluna söyler ancak Ferhat'tan da uzak durmasını telkin ederdi: “Biz yoğurdumuzu, bozamızı satalım. Sen hiç karışma. Alevilerden, solculardan, Kürtlerden, o Ferhat'tan uzak dur. Buradan onları söküp atarlarken biz de evimizden olmayalım.” (s. 115)

Sadece Duttepe ve Kültepe'deki olayların değil, bütün ülkedeki olayların artık iyiden iyiye artması nedeniyle Atatürk Erkek Lisesi de bir süre eğitime ara verir. Bu durum Mevlut'u derslerden daha da uzaklaştırır, siyasi sloganlarla kaplı İstanbul sokaklarında, akşam geç saatlere kadar yoğurt satan Mevlut, okul açılınca da okula devam etmez. 1977 Haziran'ında da liseyi bitiremez. Yaşanan olaylardan ötürü Ferhat ve ailesi 1977 yazında Kültepe'den taşınma kararı almıştır. Bu nedenle yaz aylarında Ferhat'la ortak satıcılık işi de yapamazlar. Bu nedenle Mevlut yaz ortasında köye döner. Yaz sonunda okullar

açılmadan liseye giden Mevlut, okulu bir yıllığına dondurur. Ancak bu Mevlut'un okula son gidişidir.

Mevlut, amca oğlu Korkut'un Abdurrahman Efendi'nin büyük kızı Vediha'yla evleneceğini öğrenir. Mustafa Efendi, ağabeyinin Kültepe'de beraber çevirdikleri bir arsayı, kendisine sormadan satmış olmasına o kadar kızar ki, Korkut'un düğününe dahi gitmeyecektir. Babasının istememesine rağmen, Mevlut, Korkut ile Vediha'nın 1978 Ağustos'undaki düğününe gider. Burada gelinin en küçük kardeşi Samiha'yı görür ve ona âşık olur. Süleyman'a kızın adını sorar: “‘Şu en küçüklerinin adı ne?’ ‘En güzeli o, evet.’ ‘Ablasında iş yok.’ ‘Biri Samiha, öteki Rayiha,’ dedi Süleyman. Mevlut kalbinin hızla atmasına şaşı , heyecanlandı.” (s. 136) Ancak Süleyman, küçüğün Rayiha mı yoksa Samiha mı olduğunu bilerek söylemez ve Mevlut, gözlerine vurulup âşık olduğu kızın adını Rayiha zanneder. Mevlut bu kızla bir an önce evlenmek ister. Süleyman'la tekrar konuşur, en küçükleri Rayiha'ya âşık olduğunu söyler ve yazacağı mektupları Süleyman'dan ona vermesini ister.

Mustafa Efendi oğlunun Korkut'un düğününe gittiğini öğrenmiş, kendisinden saklayarak biriktirdiği markaları bulmuş ve çok hiddetlenmiştir. Babası yirmi bir yaşındaki oğluna bir tokat atar, bunun üzerine Mevlut evden ayrılır. Mevlut doğru Ferhat'a, Gazi Mahallesi'ne gider, Ferhat'ın çalıştığı lokantada garsonluğa başlar. Mevlut âşık olduğu Rayiha'yı Ferhat'a anlatır ve ondan yazacağı mektuplar için yardım ister. İlk mektubu yazmaları çok uzun sürer. Bu zaman zarfında okulla ilişkisi tamamen kesilen Mevlut'u askerlik yapması için devlet köyde aramaya başlamıştır.

Mevlut hemen askere gimeye karar verir. Askere gitmeden önce babasının yanına gider, helalleşirler. Mevlut acemi eğitimi almak için Burdur'a yola çıkar. İki yıla yakın askerlik hayatı boyunca Mevlut, taşra kentleri, ordu, kalabalıklar içinde dikkat çekmeden var olmak gibi daha birçok konuda pek çok şey öğrenir. Dört aylık acemi eğitiminden sonra kurada Kars tank tugayını çeker. Askerliğinin geri kalan on altı ayını bu yoksul ve soğuk şehirde geçirir. Burada orduevinin lokantasında çalışmaya başlayan Mevlut'un artık Rayiha'ya mektup yazacak daha çok vakti olur. Mevlut askerdayken 12 Eylül 1980 askeri darbesi gerçekleşir. 1981 yılının başlarında Mevlut'un babası ölür, Mevlut bir hafta izinle İstanbul'a gider. Babasının cenazesinden sonra, İstanbul'da geçirdiği günlerinin çoğunda Rayiha'ya mektup yazar. Kültepe'deki evi Süleyman'ın yardımıyla kiraya veren Mevlut,

askerliğinin geri kalanını tamamlamak için Kars'a döner ve buradaki son gününe kadar Rayiha'ya mektup yazar.

17 Mart 1982'de askerliği biten Mevlut, İstanbul'a gelir. Bir lokantada garsonluğa başlar. Süleyman, Mevlut'a paragöz Boynueğri Abdurrahman Efendi'nin Rayiha'yı bir bankere vereceğini, elini çabuk tutup kızı kaçırmayı gerektiği söyler. Mevlut Süleyman'a yardımı karşılığı Kültepe'deki evin tapusunu teklif eder ancak Süleyman kabul etmez. Çünkü ona karşılıksız yardım edecektir.

17 Haziran 1982 Perşembe günü, Mevlut Süleyman'ın da yardımıyla Rayiha'yı kaçıır. Mevlut birlikte bir ömür geçireceği karısının yüzünü ilk gördüğünde, bir "tuhaflik" duygusuna kapılır. Bu tuhafliğin sebebi ise Kaçırdığı kızın Korkut'un düğününde gördüğü kız olmamasıdır. Bu kız gördüğü kızın ablasıdır. Mevlut kendisine bir oyun oynandığını fark eder ama bu oyunun nasıl bir oyun olduğunu anlayamaz.

Rayiha'yla İstanbul'a gelen Mevlut, Rayiha henüz on sekiz yaşında olmadığı için imam nikahı yaparlar. Nikâh şahitleri de Ferhat olur. Nikâhtan sonra eve gider gitmez hemen sevişirler. Mevlut'un 1982 yazı boyunca satacağı dondurmaya ikisi birlikte yaparlar.

Korkut, kayınpederini, kızı Rayiha'yı affetmeye ikna eder. Abdurrahman Efendi, aslında Rayiha'nın evlenmesinden memnundur ancak Mevlut'a bedevadan kız kaptırdığı için biraz sinirlenmiştir. Abdurrahman Efendi, köye gelip elini öpmelerini şart koşar. Tabii şart Mevlut'u huzursuz eder çünkü mektupları yazdığı Samiha'yla karşılaşacaktır. Köyde Rayiha babasının yanında kalınca Mevlut'un ondan ayrı geçirdiği bu kısa zaman bile aslında onu ne kadar çok sevdiğini anlamasına yeter.

Rayiha on sekizine girince Mevlut ile Rayiha'nın düğünleri olur. Şahika Düğün Salonu'nda Vuralların sayesinde olan bu düğüne, Ferhat da katılır. Düğünde takılan paraların bir kısmıyla Mevlut, Rayiha evde sıkılmasın diye elden düşme siyah beyaz bir televizyon, kalanıyla da Rayiha'ya altın bilezik alır. Hayatının en mutlu günlerini yaşayan Mevlut, bir çocuğu olacağını öğrenir. 1982 Nisan ayında Mevlut'un bir kızı olur. Kızın adını Fatma koyarlar. Rayiha kasım ayı başında yeniden hamile kalır. Mevlut'un ikinci kızı Fevziye, 1984 Ağustos'unda doğar.

Duttepe'de ise işler karışmak üzeredir. Çünkü Samiha'yla evlenmek isteyen Süleyman, ona hediyeler almaya başlamıştır. Ancak Samiha'nın Süleyman'la evlenmeye niyeti yoktur.

Çünkü o ablası Rayiha'nın düğününde kendisini gören ve daha sonra görüştüğü Ferhat'a âşık olmuştur. Babası Abdurrahman Efendi'nin Süleyman'a söz vermesine rağmen, Samiha Ferhat'la kaçır. Mevlut daha sonra, mektupları Rayiha'ya yazmasının arkasında Süleyman'ın olduğu kavrar. Süleyman ise sürede sürekli Samiha'yı kaçıranın kim olduğunu bulmaya çalışmıştır. Rayiha, baştan beri bildiği, Samiha'yı Ferhat'ın kaçırdığını, ağzından kaçırıp Süleyman'a söyler korkusuyla, çok sonra Mevlut'a söyler. Bu öğrendiği şeyi hazmetmekte zorlanan Mevlut, her zamanki gibi kendini en rahat hissettiği yere, sokaklara atar.

Aradan geçen uzun zamandan sonra kendini suçlu hisseden Vediha, Süleyman'a kız aramaya başlar, görücüye giderler. Kararsızlıklar ve hayal kırıklıklarıyla beş yıl boyunca süren bu ziyaretler, olumlu bir sonuca ulaşmaz. 1989 baharında gerçekleşen son ziyaretten sonra görücü usulü evlenebileceğine inanmayan Süleyman, gece eğlencelerinde çalışan Mahinur Meryem'e âşık olur. On bir yıl ilişki yaşarlar ve Mahinur bu on bir yılının sonunda hamile kalır. Süleyman'ı evliliğe ikna eder.

Ferhat'ın Samiha'yı kaçırmada sonra Mevlut, Ferhat'ı yıllarca hiç görmez. Çok eskiye dayanan dostluklarına ve ortada bir sorun olamamasına rağmen, bu durumda olmaları tuhaf görünür. Bunun yanında Süleyman, bir gün Rayiha'ya Ferhat ile Samiha'yı sorar. Süleyman, onları görmediklerini söyleyen Rayiha'ya inandığını, zaten onları görmeyi artık Mevlut'un da istemeyeceğini söyler. Ve sebebini açıklar: “Sen de biliyorsundur Rayiha, Mevlut askerden o mektupları aslında Samiha'ya yazıyordu” (s. 262) Bu konuşmadan sonra Rayiha, kısacık hayatının sonuna kadar acaba bu söylenen doğru mu yalan mı şeklinde, kafa karışıklığıyla yaşayacaktır.

Ferhat dışarıdan sınavları tamamlayarak üniversiteyi bitirmiştir. Daha sonra da belediyede elektrik tahsildarlığına başlayacaktır. Uzun zamandır sıkıntı içinde yaşadktan sonra, rahat bir hayata kavuşacaklardır. Rayiha, Süleyman'ın söylediklerini bir gün Samiha'ya da söyler. Samiha bir yandan bu iddiaların saçma olduğunu söyler, bir yanda da Rayiha'ya doğru olabilirmiş gibi hissettirir. Samiha da konuyu Ferhat'a anlatır. Ancak zaten ilk mektubu Ferhat yazdığı için, Mevlut'un mektupları Samiha'ya yazmış olabileceği ihtimali üzerinde bile durmaz.

Mevlut birtakım sokak satıcılığı işlerinde çalıştıktan sonra, büyük kızı Fatma'nın okula başladığı günlerde, beş yıl devam edeceği Binbom Büfe'nin müdürlüğüne başlar. Mevlut,

Mart 1994 seçimlerinden iki gün sonra, boza satarken köpeklerin saldırısına uğrayıp bir de üstüne soyulunca boza satmayı bırakmaya karar verir. Rayiha, şimdi işleri daha iyi olan Mevlut'un çocukluk arkadaşı Ferhat'ın Mevlut'a yardım edebileceğini düşünerek kız kardeşine bir akşam ziyareti ayarlar. Bu ziyarette Mevlut, Samiha ile göz göze gelmemeye ve yalnız kalmamaya azami dikkat eder. Ferhat, artık iyi para kazanıyordur. Arkadaşı Mevlut'a da yardım etmek ister. İmam Adnan Sokak'taki bir dükkânda kaçak elektrik tespit edilmiş, adam borcu ödemek istemediği için dükkânı bırakıp kaçmıştır. Ferhat, bu boş dükkânda beraber iş yapmayı teklif eder. İki bacanak, bu dükkânda boza satmaya karar verirler. Ancak çok geçmeden işin çok kâr bırakmayacağını hepsi anlar ama dükkân çalışmaya devam eder. Bu sürede Rayiha, Samiha'nın dükkâna gelmesini ve Mevlut'la yalnız kalmasını kıskanır.

Ortaklıkları boyunca akşamları sürekli dükkâna gelen Ferhat, 1995 yılının Ocak ayından sonra iki hafta dükkâna gelmez ve bunu Samiha'ya söylememesini Mevlut'a tembihler. Mevlut, Ferhat'ın düzenbaz ve mafya tipli insanlarla düşüp kalkmanın yanında zamparalık yaptığını da düşünür. Haksız da değildir; Ferhat, Selvihan adında bir kadına âşık olmuştur ve âşık olduğu kadının izin kaybetmiştir. İstanbul kazan o kepçe, bir mafya babasının himayesindeki bu kadını arar. Bu nedenle de kadının koruyucusu olduğunu düşündüğü mafyanın mekânlarını bitirme planları yapmaktadır.

Ferhat, bir gün dükkânı kapatmaları gerektiğini, bir çetenin buraya dadandığını, yakında buraya da gelip haraçlarını almak isteyebileceklerini söyler. Bu haberden sonra Mevlut, eve gidip artık akşamları sokak bozacılığına geri döneceği haberini neşeyle verir. Mevlut artık gündüzleri çalışmaz ama iş aramaktadır. Daha sonra, bir iş yerinin otoparkında iş bulur.

Bu arada Rayiha, yeniden hamile kalır. Bir yandan hamile olmanın verdiği duygusal durum, bir yandan da kıskançlık krizleri Rayiha'yı bunaltmıştır. Rayiha çocuğu doğurmak istemez. Mevlut çocuğun doğmasını istese de karısını ikna edemez. Çocuğu aldırma için gerekli yasal süre geçtiğinden Rayiha, çocuğu ilkel yöntemlerle düşürmeye çalışır. O esnada eve giren Mevlut kan kaybeden karısının baygın yattığını görür, otuz yaşındaki Rayiha onu hastaneye yetiştirmeye çalışan Mevlut'un kollarında ölür.

Rayiha'nın ölümünden sonra iki kızıyla kalan Mevlut, Rayiha'nın ölümünden sorumlu tuttuğu herkese ve her şeye öfkeli. Ferhat, bir zaman sonra Mevlut'u yanına, elektrik

tahsilatı işlerinde yardım etmesi için işe alır. Ona işin bütün inceliklerini öğretir. Ferhat'ın uğraştığı karanlık işler nedeniyle öldürülmesine kadar Mevlut, elektrik tahsilatı işinde çalışır. Bu işin doğası gereği, Mevlut rüşvete de alışır, bu sayede çok da para kazanır.

Ölümünden sonra, Ferhat'ın mirası bölüştürülür ve Samiha'ya iki apartman dairesi kalır. Mevlut'un kızları da bundan sonra teyzeleri Samiha'ya daha çok ziyarete giderler. Tahsildarlık işini bırakan Mevlut'a Aktaşlar bir dernek kuracaklarını söylerler ve burada çalışmasını teklif ederler. Bu hemşehri derneği fikrine sıcak bakan Mevlut, işi kabul eder. Mevlut hiç yorucu olmayan bu dernek yöneticiliği ve bozacılık işleri arasında bir denge kurar ve gece boza satmaya devam eder.

Derslerinde başarılı olan Mevlut'un büyük kızı Fatma, üniversite okumak istemektedir. Korkut'un oğlu Bozkurt Fatma'ya âşık olmuştur, fakat kızın kesinlikle böyle bir düşüncesi yoktur. Fatma üniversiyeyi kazanır, okulu kazandıktan dört ay sonra, 2001'in Ocak ayında, babasına bir çocuktan bahseder. İzmirli olan bu çocukla çok ciddi olduklarından söz eder. Şubat'ta isteme olayı gerçekleşir, düğün İzmir'de olur. Evlendikten sonra da İzmir'e taşınırlar. Mevlut'un çok sevdiği, üzerine titrediği büyük kızı, altı ayda babasından tamamen uzaklaşır. Ablasının evlenmesinden çok kısa bir zaman sonra da Fevziye, taksi şoförü bir çocukla kaçar.

Fevziye de evlenince Mevlut, karısı ve kızlarıyla yaşadığı evde tek başına kalır. Daha kırk beş yaşında olmasına rağmen ölümden korkmaya başlar. Samiha'nın kendisi gibi yalnız olduğunu birkaç defa yakınları Mevlut'a ima ederler. Başlarda Mevlut, bunun Rayiha'nın hatırasına ihanet olduğunu düşünür. Ancak daha sonra, o da bu fikre sıcak bakar. Samiha'yı görmek için Duttepe çarşısına gelir, onunla birkaç kez görüş ve Mevlut'un Kültepe'deki gecekondusunda oturan kiracı çıktığında evlenmeye karar verirler, kiracı çıkınca da Mevlut'un yöneticilik yaptığı dernekte Eylül 2002'de evlenirler.

Mevlut ile Samiha'nın evliliğinde sonra, romanın anlatı zamanında yaklaşık yedi yıllık bir ileri sıçrama gerçekleşir ve 15 Nisan 2009 Çarşamba günü yaşananlar anlatılmaya başlanır. Mevlut'la Samiha yedi yıldır Kültepe'deki gecekonduda yaşamaktadırlar. Mevlut'un babasından kalan Kültepe'deki gecekondunun da içinde olduğu Duttepe ve Kültepe'deki gecekondular yıkılıp yerine kentsel dönüşüm kapsamında yeni çok katlı apartmanlar yapılacaktır. Bu evleri de geçen zamanda Ankara'yla ve yerel idareyle ilişkilerini iyi tutan Vurallar Yapı yapacaktır. Mevlut'un gecekondusu için, hâlâ Vurallara çalışan amca oğulları

Korkut ve Süleyman, daha önce Mevlut’la pazarlık yapmışlar ancak anlaşmamışlardır. Bir kez daha Hasan amcanın bakkal dükkânında yeniden pazarlığa otururlar. Bu sefer Mevlut, Samiha’nın da ısrar ettiği, yüzde altmış iki pay ister. Korkut hiddetlenir ve anlaşma sağlanamaz. Durumu Samiha’ya nasıl anlatacağını düşünerek eve gelen Mevlut, Samiha’nın Vediha’dan her şeyi öğrendiğini görür. Ancak Vediha, yüzde altmış ikilik şartı kabul eden bir anlaşmayla Mevlut’lara gelir ve anlaşma sağlanır.

Bu olay parçasından sonra anlatı zamanında bu kez, üç yıllık bir atlama gerçekleşir. 25 Ekim 2012 Perşembe günü bir Kurban Bayramı sabahından gecesine kadar bir kesit anlatılır. Vurallar Yapı inşaatı bitirmiş, Aktaşlar üç daire, Mevlutlar da iki buçuk daire almışlar ve Mevlutların oturduğu dairenin taksitleri, Samiha’nın Ferhat’tan kalan dairelerinin kirasıyla üç yılda ödenmiştir. Şimdi on iki katlı bir apartmanda hep birlikte yaşamaktadırlar. Borçları bittiği için artık Samiha ve Mevlut, Çukurcuma’daki Samiha’nın dairelerinden birine taşınmayı düşünmektedirler. Mevlut geçen bu zamanda, haftada altı gün Mecidiyeköy’deki hemşehri derneğinde çalışmış, ekim ortasında nisan ortasına kadar da geceleri düzenli boza satmıştır. Mevlut’un Samiha’yla evlendikten sonra, gündüzleri yıllardır devam ettiği bir işi olmasına rağmen hâlâ neden boza sattığı, boza bıraktığı bir evde geçen şu konuşmalarda açıkça anlaşılmaktadır:

“‘Bozacı, iyi ki geldin yukarı, sokakta sesini işitmek iyi geldi bana. İçime işledi. İyi ki boza satıyorsun. İyi ki ‘Kim alacak?’ demiyorsun.’

‘Hiç öyle denir mi, içimden geldiği için boza satıyorum ben.’

‘Hiç vazgeçme bozacı. Bu kululer, betonlar arasında kim alır deme, sen hep geç sokaklardan’
‘Ben kıyamete kadar boza satacağım,’ dedi Mevlut.” (s. 466)

Mevlut’un bir de sokaklara haykırmak istediği bir itiraf vardır: “Ben bu âlemde en çok Rayiha’yı sevdim.” (s. 466)

1.9.2. Zaman Kurgusu

Oğuz Demiralp (2018: 219), *Orhan Bey ve Kitapları* adlı çalışmasının *Kafamda Bir Tuhaflık*’la ilgili bölümünde, romanın birçok yönden geleneksel türde yazılmış bir roman olduğunu belirtir. Romanın olay zamanı, Eylül 1968’den 25 Ekim 2012’ye kadar Türkiye’deki sosyal değişiminin atağa geçtiği bir dönemdir. Bu zaman dilimi takvimsel sıra bozularak zamanda ileri sıçramalar ve geriye dönüşlerle karmaşık bir şekilde ortaya konulmuştur (Güngör, 2015).

Kafamda Bir Tuhaflık, zaman kurgusu bakımından, olay anlatımındaki kronolojik sıranın bozulmasını ayrı tutarsak, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanına çok benzer. Öncelikle Pamuk, zaman kurgusunun dış gerçeklikle uygunluğuna itina göstermiş gibidir. Bunun için, roman sonuna kurgusal olmayan toplumsal, tarihsel olayları ve roman kurgusuna ait önemli olayları gösteren bir kronoloji yerleştirmiştir.¹⁴ Romanın sonundaki, bu kurgusal ve gerçek olayların ne zaman vuku bulduğunu gösteren kronoloji dışında; Orhan Pamuk, yedi ana kısma ayırdığı romanda, her kısmın ne zamanlarda cereyan ettiğini, kısım başlıkları altında belirtmiştir. Bilgin Güngör (2015), bu tutumun sebebini, Türkiye'nin toplumsal şekillenmesi ve değişimi ile kurgusal kişilerin başından geçen olay ve durumlar arasındaki ilişkiyi net bir şekilde okura sunma gayesi olarak açıklar.

Okur, okuduğu hadisenin hangi zaman diliminde yaşandığını, sürekli hatırlatan bir zaman kurgusuyla karşı karşıyadır:

“Rayiha ile kaçıp İstanbul’a gitmelerinden on iki yıl sonra, 1994’ün Mart ayında iyice karanlık bir gece” (s. 27), “Altı yıl önce, 27 Mayıs 1960 askeri darbesinden üç yıl sonra, Mevlut köyde okuma yazma öğrenirken” (s. 60), “1972’nin Kasım ayında bir Pazar sabahı” (s. 87), “1973 yazı Mevlut’un o güne kadarki hayatının en mutlu yazlarından biri oldu.” (s. 91), “1974 başında Kurban Bayramı sabahı” (s. 94), “1974 Mart’ında bir akşamüstü” (s. 97), “1977 Haziran’ında karneler dağıtılınca” (s. 118) “1978’in Temmuz başında” (s. 129), “1978 Ekim’i başında havalar soğumadan ve boza mevsimi açılmadan az önce bir akşam” (s. 140), “17 Mart 1982 günü askerliği biten Mevlut” (s. 167), “1985’in Şubat sonunda” (s. 215), “Müdürlüğe başlamasının üçüncü yılında 1993’ün kışında” (s. 300), “1995 Ocak sonunda, karlı, rüzgârlı iki hafta” (s. 321), “Mevlut 1996 kışı ve ilkbaharında”, (s. 365), “Altı ay sonra, 1997 kışında Mevlut tahsildarlığa alışmıştı, dertlenmeyin onun için.” (s. 369), “2002 Eylül’ünde Kültepe’deki evin kiracısı çıkınca” (s. 428), “Mevlut 2012’nin Kurban Bayramı sabahı” (s. 450) Görüldüğü gibi, bir kısma yer verdiğimiz bu durum, romanın tamamına hâkim bir şekilde, Tanrısal anlatıcı ve figür anlatıcıların her anı okura hatırlatmak isteyen tavrını gözler önüne sermektedir.

¹⁴ Bk. Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, 2014: s. 472-477.

Ayrıca gerçek olaylar, yaşandıkları zamana (kurgu dışındaki gerçek zamana) uygun bir biçimde, romanda zaman kurgusunu belirginleştirmek ve bu olayların roman kişileri üzerindeki etkisini göstermek için, anlatıcı tarafından mütemadiyen vurgulandığı görülür:

“Üç gün önce [27 Mart 1994, MB¹⁵] yapılan belediye seçimlerini daha çok yoksulların oy verdiği dinci parti kazanmıştı. Beklenmedik bir şekilde İstanbul belediye başkanı seçilen adaya, hem dindar olduğu hem de kızlarının gittiği Kasımpaşa’daki Piyalepaşa okulunda okuduğu için Mevlut da oy vermişti.” (s. 33)

“1965 seçimlerinden önceki hoşgörü havasının ve ‘Seçimlerden sonra Adalet Partisi imar affı çıkaracak’ söylentilerinin etkisiyle Duttepe’deki arsaya bir de ev yapmaya girişmişlerdi.” (s. 60)

“1971’in Mart ayında bir askeri darbe oldu, yılların başbakanı Demirel can derdiyle çekildi. Devrimci örgütler bankaları soyuyor, diplomatları kaçırpı rehin alıyor, devlette ikide bir sıkıyönetim ve sokağa çıkma yasağı ilan ediyor, askerler polisler sürekli evleri arıyordu. Şehrin duvarlarını arananların, şüphelilerin resimleri kaplamış, kaldırımlardaki kitapçı tezgâhları yasaklanmıştı. Bunlar sokak satıcıları için iyi haber değildi. Babası bu ‘anarşiye sebep olanlara’ lanet okuyordu. Ama on binlerce kişi hapse atılıp işkenceden geçirildikten sonra da durum sokak satıcıları ve kayıtsız kuyutsuz iş yapanlar için düzelmedi.” (s. 78)

“Atatürk Erkek Lisesi de kapatılmıştı. 1 Mayıs’ta Taksim Meydanı’nda otuz beş solcu ölünce gelişen gergin siyasi hava ve İstanbul’un her yerinde işlenen siyasi cinayetler okulun açılmasını geciktirdi. Mevlut derslerden daha da uzaklaştı. Siyasi sloganlarla kaplı sokaklarda geç saatlere kadar yoğurt satıyor, akşamları kazancının çoğunu babasına teslim ediyordu.” (s. 118)

“Gizli tarihi merak edilen tatbikat, 12 Eylül gecesi bir askeri darbe daha olduğu için yapılamadı. Mevlut, olağanüstü bir şey olduğunu duvarların arkasındaki şehir sokaklarının bomboş olmasından anladı. Ordu, bütün Türkiye’de sıkıyönetim ve sokağa çıkma yasağı ilan etmişti. Mevlut gün boyunca, Enver Paşa’nın millete duyurularını televizyondan izledi. Köylüler, esnaf, işsizler, ürkek vatandaşlar ve sivil polislerle dolu sokakların şimdi bomboş olması sanki kendi kafasının bir tuhaflığıymış gibi geliyordu ona.” (s.161)

“Kimse hatırlamak, söylemek istemiyordu, ama eskiden Tarlabası bir Rum-Ermeni-Yahudi ve Süryani mahallesiydi. Taksim’in arkasından Haliç’e inen ve ortasından, her mahallede başka bir ad alan (Dolapdere, Bilecikdere, Papazköprü, Kasımpaşa Deresi), ama üstü betonla kapatıldığı için adlarıyla birlikte unutulmuş bir dere akan vadinin diğer yanı olan Kurtuluş, Feriköy sırtında altmış yıl önce, 1920’lerin başında sadece Rum ve Ermeniler yaşırdı. Cumhuriyet’ten sonra Beyoğlu’nun gayrimüslimlerine ilk darbe 1942 yılındaki Varlık Vergisi’yle indirilmiş, II. Dünya Savaşı’nda Alman etkisine iyice açık olan hükümet Tarlabası’nın Hristiyan ahalisinin çoğuna ödeyemeyecekleri kadar yüksek vergiler salmış, ödeyemeyen Ermeni, Rum, Süryani ve Yahudi erkeklerini de tutuklayıp Aşkale’deki çalışma kamplarına yollamıştı. Mevlut, vergisini ödeyemediği için dükkânını Türk çırağına devredip çalışma kampına giden ya da sokaklardaki aramalara yakalanmamak için aylarca evinden çıkmayan eczacıların, mobilya ustalarının, ailesi yüzlerce yıldır buralarda yaşayan Rumların hikâyelerini çok dinlemişti. 1955’in 6-7 Eylül’ünde Yunanistan ile Kıbrıs kavgası sırasında eli sopalı ve bayraklı kalabalıklar tarafından kiliselerin, dükkânların yağmalanıp tahrip edilmesinden, papazların kovalanıp kadınların ırzına geçilmesinden sonra Rumların çoğu Yunanistan’a gitmiş, gitmeyenler de 1964’te hükümetin bir kararnamesi ile evlerini, ülkeyi yirmi dört saatte terk etmek zorunda kalmışlardı. Bu hikâyeleri, mahallenin eski sakinleri, meyhanede geç vakit iyice içtikten sonra, ya da boş evlere yerleşenlerden şikâyetçi olanlar

¹⁵ “Metin BALCI” tarafından eklenmiştir.

fısıldayarak anlatırdı. “Eski Rumlar, Kürtlerden daha iyiydi,” sözünü işitmişti Mevlut; hükümet seyirci kaldığı için işte şimdi Afrikalılar, yoksullar geliyordu Tarlabası’na; bakalım daha neler olacaktı. Ama Yunanistan’a yollanmış Rumlardan bazıları hâlâ tapu sahibi oldukları kendi evlerini görmeye İstanbul’a, Tarlabası sokaklarına geldiklerinde çok da iyi karşılanmazlardı. Kimse onlara “Evinize Anadolu’dan göç eden yoksul Bitlisliler, Adanalılar yerleşti!” demek istemez, böylece en iyi niyetliler bile eski tanıdıklarından utançla kaçardı. [...] Yıkımlar, herkese hoş gözüken temizlik, modernlik sözleriyle ilan edildi. Sahipsiz evlere yerleşen haydutlar, Kürtler, Çingeneler, hırsızlar temizlenecek, esrar ve uyuşturucu yuvaları, kaçakçı depoları, randevuevleri, bekâr odaları, kanunsuz işlere yataklık eden viraneler yıkılacak, yerine Tepebaşı’ndan Taksim’e beş dakikada gideceğin altı şeritli bir yol yapılacaktı. İstimlak kararlarına davalarla direnen Rumların avukatları ve yüz yıllık binaları korumak için mücadele eden birkaç üniversite öğrencisiyle mimarlık örgütünün sesi fazla duyulmadı. Basını da yanına alan belediye başkanı, bir yıkım aracının direksiyonuna “kuruldu, mahkemeden yıkım kararı geciken eski evlerden birini, üzerine Türk bayrağı asılmış dozerin kepçesiyle yıkmaya alkışlar arasında başladı. Yıkımlar sırasında Mevlutların beş sokak aşağıdaki evinin kapalı pencereleri arasından bile içeri sızan bir toz çıkıyordu. Buldozerlerin çevresinde işsizler, tezgâhtarlar, geçerken bakanlar ve çocuklardan oluşan bir meraklı kalabalığı ve onlara ayran, simit, mısır sunan satıcılar hiç eksik olmadılar. (s. 258–260)

“Mevlut arka bahçede kızlarıyla arabayı boyayıp onarıken, akşamları televizyon Pekin’deki Tiananmen Meydanı’nı dolduran isyancıları gösteriyordu. Mevlut, Haziran başında meydana tek başına yol kesip tankları durduran satıcının cesaretine hayranlık duydu. Her elinde birer torba varken tankları durduran o satıcı ne satıyordu acaba? Büyük ihtimal benim gibi pilav, diye düşündü Mevlut.” (s. 287)

“14 Kasım 1991 gecesi Boğaz’ın en dar yerinde, Anadoluhisarı önünde, Güney’e inen bir Lübnan gemisi, mısır yüküyle Karadeniz’e çıkan bir Filipin gemisiyle çarpışıp battı, beş gemici boğuldu. Batan Lübnan gemisinde, Mevlut’un ertesi cuma sabahı Binbom Büfe elemanlarıyla birlikte seyrettiği televizyondan öğrendiğine göre yirmi bin koyun vardı. İstanbullular kazadan sabah Boğaz iskelelerine, Rumelihisarı, Kandilli, Kuleli Askeri, Bebek, Vanıköy, Arnavutköy kıyılarına vuran koyunlar sayesinde haberdar oldular. Bazı koyuncuklar sahile canlı varmış, hâlâ yanmamış eski yalıların kayıkhanelerine, balıkçı kahvelerinin yerine açılmış modern lokantaların iskelelerine ve kış için sandalların çekildiği yalı bahçelerine girip oralardan şehir sokaklarına geçmişlerdi. Yorgun ve öfkeliydiler. Bazılarının çamurlaşmış krem rengi postları üzerinde petrol lekeleri, zorlukla kıpırdayan yorgun ve ince bacaklarında pas rengi, boza kıvamında bir sıvı ve gözlerinde derin bir pişmanlık vardı. Mevlut Binbom Büfe’nin televizyon ekranını neredeyse bütünüyle kaplayan koyun gözlerine bir an büyülenerek bakmış ve pişmanlığı kendi ruhunda da hissetmişti.” (s. 298–299)

“Gazeteci Uğur Mumcu’nun bombayla öldürüldüğü yoğun siyasi günlerde” (s. 300)

“Temmuz ayında Sivas’ta dinciler Alevilere saldırıp Madımak Otelinde aralarında yazarlar, şairler olan otuz beş kişiyi yakınca Mevlut gençlik arkadaşını gene özledi, lise yıllarında yaptıkları gibi onunla siyaset konuşmak, kötü adamlara küfretmek istedi.” (s. 301)

“Mevlut 11 Eylül günü Amerika’daki gökdelenlere uçakların çarpmasını ve binaların alevler ve dumanlar arasında filmlerdeki gibi çökmesini Fevziye ile televizyonda defalarca izledi. Mevlut’un sesini yükseltmeden söylediği “Şimdi Amerika bunun intikamını alır!” gibi bir söz dışında olay hakkında hiç konuşmadılar.” (s. 399)

Kafamda Bir Tuhaflık romanı, alıntılanan pasajlarda da görüldüğü üzere, zaman mefhumunu sürekli vurgulayan, okura hatırlatan bir hassasiyet ile yazılmıştır. Sadece zaman bildiren ögeler ayrıntılı bir şekilde belirtilmekle yetinilmemiş, bununla birlikte belirtilen zamanlarda, ülkede ve dünyada gerçekten yaşanmış siyasi, toplumsal birçok olay örneksenerek roman kurgusu ile gerçek zamanlarda yaşanan olaylar iç içe geçmiştir. Bu bakımından roman, geleneksel-yansıtmacı romanların tercih ettiği gerçeklik kaygısını çağrıştıran zaman anlayışı ile kurgulanmıştır denilebilir.

1.9.3. Mekân Kurgusu

Kafamda Bir Tuhaflık, olayların ve kişilerin asıl meskeni olan Duttepe ve Kültepe, dışında tamamen gerçeğe uygun bir mekân kurgusuyla yazılmıştır. Yazar bu iki tepe mahalleyi ise İstanbul'un benzer birçok gecekondulu mahallesinden mülhem kurgulamış görünmektedir. Yazarın bundan önceki romanlarında olduğu gibi İstanbul, bu romanda da şahsiyet kazanmış, hatta Mevlut karakterini kuşatan, onun varoluşunu belirleyen en temel unsur olmuştur (Gülsoy, 2015).

İstanbul'un 1969'dan 2012 yılına kadar kırk yılı aşkın bir sürede mahalle mahalle, sokak sokak değişimi dönüşümü Mevlut'un bilincinden gözler önüne serilir. Yazarın romanın başına koyduğu nottan anlaşılacağı gibi, roman Mevlut'un ve İstanbul'un hikayesidir: "Boza satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatı, maceraları, hayalleri ve arkadaşlarının hikâyesi ve 1969 ile 2012 yılları arasındaki İstanbul hayatının pek çok kişinin gözünden anlatılmış bir resmindir." (s. 3)

Orhan Pamuk, bilindiği gibi hemen her romanından İstanbul'u romanlarının merkezine oturtur. Pamuk, İstanbul'u hep doğup büyüdüğü dolayısıyla çok iyi bildiği, İstanbul burjuvazisinin yaşadığı Nişantaşı üzerinden anlatmıştır. *Kafamda Bir Tuhaflık* ise "Nişantaşılı Orhan'ın, hayatta uzaktan gördüğü" (Gümüş, 2015) İstanbul semtlerini ve bu semtlerin müdavimlerini anlattığı bir romandır. Dolayısıyla Orhan Pamuk romancılığında *Kafamda Bir Tuhaflık* farklı bir İstanbul manzarası sunar bize.

Roman mekânı; gerçekçi iç ve dış mekân betimlemeleri, mekâna yansıyan insan psikolojisi ve zamanın mekân üzerindeki dönüştürücü etkisi gibi bir çok açıdan ele alınmıştır. Yansıtıcı bilinç olarak kullanılan Mevlut figürünün bakışından Kültepe'deki ev şu şekilde betimlenmiştir: "Ev bir gecekonduydu. [...] Gecekondulu büyükçe bir odaydı. Bir de

bitişikte, ortasında bir çukur olan hela vardı. Helanın camsız küçük pencesinden geceleri uzak mahallelerinden köpeklerin kavgaları ve ulumları iştilirdi.” (s. 52) Bu ev, herhangi bir gecekondulu mahallesinde olabilecek bir ev olarak gerçekçi anlayışla betimlenmiştir. Yine Mevlut’un yaşadığı mahalle de aynı gerçekçi bakışla şu şekilde betimlenir:

“Kültepe’nin en yüksek noktasında eski bir çöp yakma fırınının kalıntıları ve tepeye adını veren külleri vardı. Buradan, gecekondularla hızla kaplanmakta olan diğer tepeler (Duttepe, Kuştepe, Esentepe, Gültepe, Harman-tepe, Seyrantepe, Oktepe vs.), şehrin en büyük mezarlığı (Zincirlikuyu), irili ufaklı pek çok fabrika, araba tamirhaneleri, atölyeler, depolar, ilaç ve ampul fabrikaları ve uzaklarda şehrin hayaletimsi gölgesi, yüksek binaları ve minareleri gözüküyordu. Şehrin kendisi, babasıyla sabahları yoğurt ve akşamları boza sattığı ve okula gittiği mahalleler uzaklarda, esrarengiz birer leke gibiydiler. Daha da uzaklarda Anadolu yakasının mavi tepeleri vardı. Boğaz bu tepelerin arasındaydı, ne yazık ki gözükmiyordu, ama Mevlut şehre ilk geldiği aylarda Kültepe’nin doruklarına her çıkışında mavi dağların arasından bir an mavi denizi gördüğünü sanırdı. Denize doğru giden tepelerin her birinin üzerinde, şehre elektrik veren ana hatlardan birini taşıyan koskocaman elektrik direkleri vardı. Bu dev demir direklerde rüzgâr tuhaf sesler çıkarır, nemli günlerde de elektrik telleri Mevlut ile arkadaşlarını korkutan cızırtılar yapardı. Direkleri saran dikenli tellerde, üzerinde ÖLÜM TEHLİKESİ yazan ve bir de kurukafa resmi bulunan ve kurşunlarla delik deşik edilmiş bir levha vardı.” (s. 55)

“Duttepe Atatürk Erkek Lisesi, Duttepe’yi ve arkasındaki diğer tepeleri İstanbul’a bağlayan yolun başındaki alçak bir düzlüğün üzerine öyle bir şekilde yerleşmişti ki, Bokoludere boyunca dizilmiş sonraki mahallelerde, hızla gecekondularla kaplanan diğer tepelerde, bahçelerinde çamaşır asan anneler, oklavayla hamur açan teyzeler, çayhanelerde okey ve kâğıt oynayan işsiz erkekler, okulun turuncu rengi binasını, Atatürk büstünü ve büyük bahçede hem jimnastik hem de din hocası olan Kör Kerim’in denetiminde sürekli jimnastik yapan (ayaklarında lastik ayakkabı, üzerlerinde pantolon ve gömlekle) öğrencileri çok uzaktan renkli ve hareketli küçük noktalar halinde görebilirlerdi.” (s. 70)

Kültepe ve Duttepe gibi kurmaca mahalleler, daha önce de belirtildiği gibi, birçok gecekodu mahallesinin gözlemlenmesi sonucu oluşturulmuş gerçekçi gecekondulu mahalleleri olarak romanda tasvir edilmiştir. İstanbul’un diğer yoksul semtleri, mahalleleri de gerçekteki isimleriyle yine aynı gerçekçi anlayışla romanda yer almıştır:

“Mevlut akşamüstleri Kabataş’tan eve dönerken, altı şeritli yolun üzerindeki beton duvarlar ve demir parmaklıkları arabasıyla aşamadığı, üst geçitlere de çıkıp inemediği için artık İstiklal Caddesi’nin kalabalığı içinden geçip kestirme yapamıyor, yolunu Talimhane tarafına kadar uzatıyordu. Gazetelerin “nostaljik” dediği (Mevlut bu kelimeyi sevmiyordu) bir tramvay hariç İstiklal Caddesi’nin araçlara kapanacak olması (hazırlıklar hiç bitmiyordu, cadde çukur çukur olmuştu), büyük yabancı mağazaların şubeler açması da buralara satıcıların çıkmasını zorlaştırmıştı.” (s. 274)

“Doğru yeni açılan caddeden Atatürk Köprüsü’ne iniyor, [...] Haliç’in öte yakasında yeni mahalleler arıyor, bazan telaşla, bazan ilhamla, bazan öfkeyle hızlı hızlı yürüyordu. Buraları İstanbul’a ilk geldiği yıllarda sabahları bozayı Vefa Bozacısı’ndan babasıyla alırken yürüdükleri sokaklardı. O zamanlar ara sokaklara girmez, geceleri ise hiç uğramazlardı bu mahallelere. İki katlı, cumbalı, boyasız ahşap evlerde perdeler sıkı sıkıya kapatılır, lambalar erkenden söner, kimse boza içmez, saat ondan sonra sokaklar eski zamanlardan, ta Osmanlı’dan beri bu mahallelerde hüküm süren köpek çetelerinin eline geçerdi. Atatürk Köprüsü’nü geçtikten sonra Zeyrek’e çıkıyor, arka sokaklardan Fatih, Çarşamba, Karagümrük civarına hızlı hızlı yürüyordu. [...] Yirmi beş yıl öncenin eski ahşap evlerinin çoğu yok olmuş, yerlerine Feriköy, Kasımpaşa, Dolapdere’dekiler gibi dört beş katlı, beton apartmanlar yapılmıştı. Bu apartmanlarda çok sık olmasa da perdeler, pencereler açılıyor, Mevlut geçmişten gelen tuhaf bir haberci gibi ilgiyle karşılanıyordu.” (s. 281-282)

“Mevlut, Kurtuluş, Feriköy, Beşiktaş, Şişli, Mecidiyeköy’e, bazan da Haliç’in öte yakasına, Efendi Hazretleri’nin mahallelerine, Çarşamba, Karagümrük, Edirnekapi sokaklarına gidip ailelerden, ev kadınlarından eski tarz kibar memurlar gibi para tahsil etti.” (s. 366)

“Çarpık çurpuk daracık sokaklardan, yıkılmakta olan yüz yıllık tuğla evlerden oluşan Tarlabası’nın tarihi ve kıymetli bir yer olabileceğini Mevlut ilk 1980’lerde Tarlabası Bulvarı açılırken işitmiş, inanmamıştı.” (s. 420)

Romanda mekân kurgusu içinde İstanbul dışında bir de Mevlut’un ara ara gittiği memketinden de bahsedilir:

“Üçü de ağaçlı yoldan kel tepeler arasından yürürken durup durup aşağıdaki manzaraya, uzaklardaki küçük köylerin gölgelerine, camilerin ince minarelerine bakmayı seviyorlardı. Kayalık topraklardaki küçük yeşilliklere, bulutlar arasından güneşin aydınlattığı sapsarı tarlalara, uzaktan bir çizgi gibi gözüken göle, servili mezarlıklara bakarlarken aralarında uzun sessizlikler olurdu. Uzaklardan köpekler havlardı. Mevlut dönüş otobüsünde, köy manzaralarının kendisine hep Rayiha’yı hatırlatacağını anladı.” (s. 353-354)

Kafamda Bir Tuhaflık’ta, şehrin kırk yılı aşkın bir zamanda geçirdiği değişim, yukardan bir göz tarafından ancak Mevlut’un bilinci vasıtasıyla şu şekilde yansıtılır:

“Bu yirmi beş yılda İstanbul o kadar değişmişti ki bu ilk hatıralar Mevlut’a masal gibi geliyordu şimdi. Şehre ilk geldiğinde neredeyse hepsi parke taşı kaplı olan sokaklar şimdi asfaltla kaplanmıştı. Şehrin büyük bir kısmını oluşturan, bahçeler içindeki üç katlı evlerin çoğu yıkılmış, yerlerine üst katlarında yaşayanların sokaktan geçen bir satıcının sesini işitmeyeceği yüksek apartmanlar dikilmişti. [...] Sokaklardaki boz ve solgun kıyafetli sessiz ve ezik insanlar gitmiş, yerlerine gürültücü, hareketli ve iddialı kalabalıklar gelmişti.” (s. 28-29)

“[E]vine en yakın ve kalabalık mahalle olan Beyoğlu! On beş yıl önce, 1970’lerin sonunda Beyoğlu’nun arka sokaklarında müzikli salaş gazinolar, pavyonlar ve yarı gizli randevuevleri hâlâ açıkken oralarda gece yarısına kadar satış yapabiliyordu Mevlut. [...] Ama son on yılda, bu şehirde hep olduğu gibi değişiklik cininin sihirli dokunuşuyla bütün bu doku kaybolmuş, o insanlar gitmiş, Osmanlı ve Avrupa tarzı alaturka-alafranga şarkılar söyleyen o eğlence yerleri kapatılmış, yerlerine mangalda çöp şiş-Adana kebab yenen, rakı içilen, gürültülü yerler açılmıştı. Göbek atarak eğlenen genç kalabalıklar bozayla ilgilenmedikleri için artık Mevlut akşamları İstiklal Caddesi civarına uğramıyordu bile. (s. 29)

“Bir yılda şehre yabancılaşmıştı. Askeri darbeden sonra İstanbul değişmişti. Gene duvarlardaki bütün siyasi yazılar silinip temizlenmiş, seyyar satıcılar anacaddelerden ve meydanlardan uzaklaştırılmış, Beyoğlu’ndaki randevuevleri kapatılmış, kaçak viski, Amerikan sigarası satan üçkâğıtçılar sokaklardan temizlenmişti. Trafik de daha iyiydi. Herkes istediği yerde duramıyordu artık. Mevlut bu gelişmelerden bazılarını olumlu buluyordu, ama tuhaf bir şekilde, şehirde kendini yabancı hissediyordu.” (s. 165-166)

“Yirmi yıldır İstanbul’daydı Mevlut. Yeni yollar, yıkımlar, binalar, büyük reklamlar, dükkânlar, yer altı, yer üstü geçitleri ile şehrin bu yirmi yılda tanıdığı, alıştığı eski yüzünün yok olduğunu gördükçe buna üzülüyor, ama daha çok şehirde kendisi için bir şey yapıldığı duygusuyla bir sevinç duyuyordu. Şehri, kendinden önce yapılmış ve kendisinin dışarıdan gelip içine girdiği bir yer olarak görmüyordu. İstanbul’u kendisi içinde yaşarken yapılan ve gelecekte çok daha güzel, temiz ve modern bir yer olarak hayal etmekten hoşlanıyordu. Kendisi köydeyken, daha doğmadan önce yapılmış, yarım yüzyıllık, asansörlü, kaloriferli, yüksek tavanlı eski binalarda oturanları sever, o insanların kendisine daha iyi davrandıklarını

hiç unutmazdı. Ama o eski İstanbul yapılarında hâlâ şehrin yabancıısı olduğunu hatırlıyordu. [...] Öte yandan, eski şeyleri seviyordu: Kenar mahallelerde boza satarken keşfettiği mezarlıkların havası, yosun tutmuş cami duvarları, pirinç muslukları tıkanıp kurumuş kırık çeşmelerin üzerindeki anlaşılmaz Osmanlıca yazılar hoşuna gidiyordu.” (s. 260-261)

“Mevlut İstanbul’a ilk geldiğinde “şehir dışı” denen sur dışındaki bütün bu mahalleler şimdi otuz üç yıl sonra artık birbirine benziyordu: Birbirlerine çok yakın yapılmış, kocaman pencere, sekiz on katlı kötü yüksek apartmanlar, eğri büğrü sokaklar, inşaat yerleri, şehirdekenden de büyük kocaman reklam levhaları, televizyon seyreden erkeklerle dolu kahvehaneler, şehrin her köşesini birbirine benzeten ve köpeklerin erişemediği, tren vagonu misali demirden çöp arabaları, demir parmaklıklı üst geçitler, ağaçsız meydanlar ve mezarlıklar ve her mahallede aynı olan ve kimsenin boza almadığı anacaddeler. Her mahallede meydana bakan bir Atatürk heykeli, bir cami, anacaddede her zaman bir Akbank, İş Bankası, bir iki hazır elbiseci, bir Arçelik bayii, bir kuruyemişi, bir Migros, bir mobilyacı, bir pastane, bir eczane, bir gazeteci, bir lokanta ve bir de içinde kuyumcular, camcı, kırtasiyeci, çorapçı, sütyenci, döviz bayii, fotokopici vs olan bir pasaj olurdu.” (s. 414-415)

Kafamda Bir Tuhaflık, bir sokak satıcısının gözünden kaydedilmiş panoromik bir İstanbul belgeselidir. Murat Gülsoy’un (2015) yazısında, “belgesel roman” olarak değerlendirdiği *Kafamda Bir Tuhaflık*, mekâna gerçekçi gözlüklerden bakar. Kavram olarak “ev” ise romanda modernizmin bireyci anlayışına uygun olarak koruyucu, soyutlayıcı bir mekân ögesi olarak dikkat çeker.

1.9.4. Kişiler

Jale Parla, *Masumiyet Müzesi* romanının başkişileri olan Kemal ve Füsün’un Orhan Pamuk romanlarının en ete kemiğe bürünmüş roman kişileri olduğunu söyler. *Masumiyet Müzesi*, yazarın *Kafamda Bir Tuhaflık* romanından önceki bir romandır. *Kafamla Bir Tuhaflık*’la bu kanının değişeceği düşüncesindeyiz. Öteki İstanbul’un öteki insanların romanı, *Kafamda Bir Tuhaflık* Orhan Pamuk’un bütün romanları içerisinde, en gerçekçi roman kişilerinin yer aldığı bir roman, olduğu kanaatini taşımaktayız. Romanın en “anormal” karakteri Mevlut Karataş’ın hikâyesini anlatan roman, bütün kişileriyle Türk toplumuna ayna tutar.

Orhan Pamuk, on dokuzuncu yüzyılın gelişme, bilinçlenme romanı (bildungsroman) olarak adlandırılan roman türüne yakın olan *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan sonra, birçok roman türüne temas etmiştir. Dokuzuncu romanı *Kafamda Bir Tuhaflık*’ta ise “pikaresk”¹⁶

¹⁶ Pikaresk roman, adını Pikaro adında gezgin, üçkâğıtçı ve başıboş başkahramanından alır. Pikaresk, Pikaro adlı başkişinin var olabilmek ve toplumsal tabakanın yukarisına tırmanabilmek için yaptıklarını, biyografi tadında anlatan roman türüdür.

türünden yararlandığı bir hikâye anlatmıştır. Jale Parla (2015, s. 121), Mevlut Karataş'ı bir “anti-pikaro” olarak değerlendirdiği yazısında bu konuyu şöyle izah eder:

“1969–2012 yılları arasında Türkiye’nin geçirdiği dönüşümü İstanbul’a odaklanarak anlatan Pamuk, bunu romanlaştırırken ustalıklı bir manevrayla pikaresk geleneğini bir bakıma ters yüz ederek kullanmış. Romanın ikincil karakterlerinden birçoğunun (Süleyman, Ferhat, Korkut gibi), sosyal merdivende yükselmeyi hedefleyen ve bunun için her yolu mübah gören bugünün pikaro’larının karşısına Mevlut karakteriyle bir anti-pikaro çıkarmış.”

Bundan başka, roman başkışisi Mevlut Karataş, bazı araştırmacılar tarafından da postmodern bir “flâneur”¹⁷ olarak değerlendirilmiştir. Mevlut’un bu yönüne çalışmanın üçüncü bölümünde değineceğiz. Ayrıca Mevlut Karataş karakteri modern romanın “yabancılaşma” teması bağlamında, değerlendirilebilir. Görüldüğü gibi, çok yönlü bir başkışı olan Mevlut Karataş, romanın da çok yönlü değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Mevlut Karataş bu özellikleriyle, dikkat çekici bir roman kişisidir.

Mevlut Karataş

1957’de Konya’nın Beyşehir kazasının Cennetpınar köyünde doğan Mevlut Karataş, on iki yaşına kadar köyünden hiç dışarı çıkmamıştır. Mustafa ve Atiye Karataş’ın üçüncü çocukları olan Mevlut’un iki ablası vardır. Mustafa Karataş, ilk okulu tamamlayan oğlunu, orta okulu ve liseyi okuması aynı zamanda kendisine yardımcı olması için 1968’de yanına, İstanbul’a getirmiştir. Mevlut bundan sonra köyüne sadece iki kere, birincisinde Rayiha’yı kaçırmak için, ikincisinde ise Rayiha’nın ölümden sonra toparlanmak için gidecektir.

Romanın Tanrısal anlatıcısı, Mevlut’u bize şu şekilde tanıtır: “uzun boylu, sağlam ama zarif yapılı, iyi görünüşlüydü. Kadınlarda şefkat uyandıran çocuksu bir yüzü, kumral saçları, dikkatli ve zeki bakışları vardı.” (s. 15) Bir de Mevlut, her zaman iyimser ve iyi niyetli hatta bazılarına göre saf denebilecek kadar iyi niyetli bir adamdır.

İstanbul’da önce babasıyla yoğurt ve boza satarak iş hayatına başlayan Mevlut, lise yıllarından arkadaşı Ferhat’la da kısmet satar. Liseyi bitiremeyeceğini anlayınca kendini tamamen çalışmaya veren Mevlut, amca oğlu Korkut’un düğününde gördüğü, gelinin kardeşi Samiha’ya âşık olur. Ancak diğer amca oğlu Süleyman’ın Mevlut’u yanlış yönlendirmesi yüzünden âşık olduğu kızın adını Rayiha olduğunu zanneder ve dört yıl boyunca Rayiha’ya, Samiha olduğunu düşünerek aşkını anlatır. Kızın babası Boynueğri

¹⁷ Bu kavram, aylak aylak gezen ve gözlem yapan hüzünlü aydın tipine bir göndermedir. (Korkmaz, 2015)

Abdurrahman Efendi'nin Rayiha'yı, başkasına vereceğini öğrenmesinden sonra, Mevlut Rayiha'yı Süleyman'ın da yardımıyla kaçıır. Rayiha'yı kaçıırken kızın âşık olduğu kız olmadığını anladığı andan itibaren, Mevlut'un kafasına yerleşen “tuhafılık” ömrü boyunca onu terk etmez.

Rayiha'nın incineceğini düşünerek bu durumu ona sezdirmeceye kadar iyi niyetli bir adam olan Mevlut, hayatının en güzel günlerini Rayiha'yla yaşar. Çok mutlu bir evlilik ve bu evlilikten Fatma ve Fevziye adlı iki kızları olur. Ancak çok sevdiği Rayiha'yı, o henüz otuz yaşındayken, üçüncü çocuklarına hamileliğini ilkel bir kürtaj yöntemiyle sonlandırmaya çalışırken kaybeder. O günden sonra kademe kademe yalnızlaşan Mevlut, kızların da evlenmesiyle bir başına kalır.

Mevlut, ailesini geçindirmek için, dondurma ve nohut pilav satıcılığı, büfe müdürlüğü, boza dükkânı işletmeciliği, otopark bekçiliği, elektrik tahsildarlığı, dernek yöneticiliği gibi birçok işte çalışmış ama bu işleri yaparken bile her kış sokak sokak boza satmayı asla bırakmamıştır. Çünkü o sokağa çıktığı andan itibaren insanların üzerinde yarattığı baskıdan kurtulur, kafasının içindeki tuhaflikları en özgür biçimiyle yaşar. Bu nedenle Rayiha öldükten sonra, Samiha'yla evlenmiş olsa bile, Mevlut bu hayatta iki şeyden vazgeçememiştir: Rayiha'yı sevmek ve boza satmak.

Babasıyla çıktığı sokak satıcılığından utandığı için bunu kimseye söylemeyen Mevlut, romanın sonuna geldiğimizde ihtiyacı olmamasına rağmen hâlâ boza satmaktadır. Boza bir simge nesne olarak, Mevlut'un uhrevi dünyasına kapı açan bir anahtar gibidir. O bu uhrevi dünyada, kafasındaki tuhaflikların peşinden giden bir modern zaman gezgini gibidir. Bu uhrevi yanı dışında, Mevlut'un bütün hayatını kuşatan gerçekçi ve dünyevi bir yan da vardır. Mevlut'un bütün toplumsal, ekonomik ve ailevi ilişkileri son derece mantıklı, ve “normal”dir.

Rayiha Karataş

1965 yılında Konya'nın Beyşehir kazasının Gümüşdere köyünde doğan Rayiha, Boynueğri Abdurrahman Efendi ve Fevziye Hanım'ın üç kızından ikincisidir. Ablası Vedita ve küçük kız kardeşi Samiha'ya nazaran kardeşler arasında daha az güzel olan Rayiha'dır. Ancak Mevlut'la 1982'de kaçarak evlenir ve kardeşleri içinde en mutlu evliliği Rayiha yaşar. Kocasının yaptığı işlerin mutfağında Rayiha vardır. Bir yıl arayla iki kız çocuğu doğuran Rayiha, bütün zorluklara rağmen çok mutludur.

Rayiha'nın Mevlut'la geçirdiği bu on iki mutlu yılın sonu, ne yazık ki trajiktir. Önce Süleyman'dan Mevlut'un mektupları Rayiha'ya değil de Samiha'ya yazdığını öğrenir. Buna inanmamak için çok dirense de aklından hiç çıkaramaz. Hatta bu durum Mevlut'la aralarında kavgaların da çıkmasına sebebiyet verir. Rayiha üçüncü hamileliğini evde sonlandırmak isterken Mevlut'un kucığında kan kaybından ölür.

Ferhat

Mevlut'un lise yıllarından beri arkadaşı olan Ferhat, Alevi bir ailenin çocuğudur. Mevlut tanıştığı ilk andan itibaren ona hayranlık duyar. Ferhat, Mevlut'un yapamadığı şeyleri gerçekleştiren "kötü ikizi" (Gülsoy, 2015) gibidir. Ferhat, sokakların dilinden çok iyi anlar ve Avrupalı genç kızlara mektuplar yazabilmektedir. Bu mektup yazabilme yetisi önemlidir. Çünkü Mevlut'un Samiha diye, Rayiha'ya yazacağı ilk mektupları da Ferhat yazacaktır.

Doğu'dan ve Güneydoğu'dan gelen Alevi aileler Kültepe'ye yerleşmiştir. Bu sayede Kültepe, sol-sosyalist yapının egemenliğine girmiştir. Duttepe ise daha çok milliyetçilerin hakimiyetindedir. 1974 Nisan'ında Kültepe ve Duttepe arasında bu farklılıkların ateşlediği insanların öldüğü, dükkânların saldırıya uğradığı çatışmalar yaşanır. Bu çatışmalardan sonra Ferhat'ın ailesiyle birlikte birçok Alevi ve Kürt mahalleli, şehrin başka yerlerine taşınırlar. Ferhatlar da 1974 yazında Gazi Mahallesi'ne taşınır. Ferhat'ı tanıdığı ilk günlerden 1974 yazına kadar her fırsatta onunla kismet satan Mevlut, bu nedenle arkadaşından ayrılmak zorunda kalır.

Mevlut'un babasından sakladığı paralar ve Korkut'un düğününe, babasına söz vermesine rağmen, gitmesinin ortaya çıkması sonucu, baba oğulun arası açılır. Mevlut evi terk eder, Gazi Mahallesi'ne Ferhat'ın yanına gider. İki arkadaş Mevlut askere gidene kadar bir lokantada çalışmaya başlarlar. Lokanta sahibinin çalışanlar için ayırdığı bir daireye yerleşirler.

Mevlut'un aksine liseyi bitiren Ferhat, hep bir sıçrama yapmayı kollar. Ferhat sol görüşlü örgütlerin içinde bulunmuş, onlar için propaganda çalışmalarını yapmış olmasına rağmen, onun yegâne hedefi çok para kazanıp toplumsal tabakanın üstlerine tırmanmaktır. Bu yaparken işlerin ahlâki tarafıyla çok ilgilenmez veya yaptığı işlere kendince ahlâki kılıflar bulur. Bu nedenle de maddi olarak Mevlut'tan daha zengin olmuş, Mevlut'un evlenemediği Samiha'yla o evlenmiş; ancak mutlu bir insan olarak ölmemiştir Ferhat.

Güzelliği romanın hemen her erkek karakteri tarafından belirtilen Samiha'yla evliyken kaçak elektrik tespit ettiği bir evin ev sahibesine âşık olmuş, kadının bir mîfaya tarafından kollandığını öğrendikte sonra Yeditepe Elektrik Şirketi'nin olanaklarıyla bu adamı çökertmeye çalışmıştır. Samiha tarafından terk edilen Ferhat, bir gece evinde ölü bulunmuştur.

Samiha Karataş

Boynueğri Abdurrahman Efendi ve Fevziye Hanım'ın en küçük kızları olan Samiha, 1966'da Gümüşdere köyünde dünyaya gelmiştir. Romanın üç erkek karakterini kendisine âşık edecek kadar güzel olan Samiha, “inantçı, kararlı ve iyi yaşamaya istekli bir kadın”dır (s. 437).

Babası Abdurrahman Efendi'nin kendisine sormadan Süleyman'la anlaşmasına, ondan hediyeler almasına “babam bana sormadan nasıl böyle bir şey yapar” diyebilecek bir karaktere sahip olan Samiha, âşık olduğu Ferhat'a hiç düşünmeden kaçacak ve Gazi Mahallesi'nde zor şartlarda yaşamasına, gündelik temizliğe gitmesine rağmen bu kararından hiç pişman olmayacaktır. Kocasını ölmeden önce, Samiha Ferhat'ın kendisine ilgili göstermemesi nedeniyle onu terk edebilecek kadar da güçlü bir kadındır.

Mevlut'un ablası Rayiha'ya yazdığı mektupları aslında kendisine yazıldığının da farkında olan Samiha, daha sonra Mevlut'la evlenecektir. Mevlut'ta olmayan birçok haslete sahip olan Samiha, belki Mevlut tarafından Rayiha kadar sevilmecektir ama Mevlut'u da tamamladığı bir gerçektir.

Süleyman Aktaş

Safiye Aktaş ve Hasan Aktaş çiftinin küçük oğulları Süleyman, 1957'de doğmuştur. 1968'de babası Hasan ve ağabeyi Korkut'ın yanlarına, onlara işlerde yardımcı olmak için İstanbul'a gelmiştir. Babası ve ağabeyiyle birlikte çalışan Süleyman, Mevlut'un amca oğludur.

Saf ve iyi niyetli Mevlut'u aldatacak kadar kötü biri olan Süleyman, kız kaçırmasında yardımcı olduğu Mevlut'dan Kültepe'deki evin tapusunu almayacak kadar da Mevlut'u sevdiğini söylemektedir. Süleyman'ın Mevlut'la ilişkisi tamamen çıkar oldaklı görünmekle birlikte, Süleyman, Mevlut'un yaşadığı her zor durumunda, yardımına koşan bir akraba eli olarak görünmektedir.

Samiha'yla evlenmek istemesine rağmen, bir kadına nasıl davranacağını bilmemesi nedeniyle Samiha'yı kendinden soğutan Süleyman, geceleri eğlence yerlerinde şarkı söyleyen Melehat'la evlenmiş, iki de çocukları olmuştur.

Vediha Aktaş

Abdurrahman Efendi'nin en büyük kızı Vediha, 1962'de doğmuş, 1978'de Korkut'la evlenmiştir. Turan ve Bozkurt adında iki çocuğu olan Vediha, kardeşleri ve babası ile kocasının ailesi arasında sürekli bir denge kurmaya çalışmaktan yıpranmıştır. Romandaki ailevi bütün sorunlar, Vediha'nın diplomatik yeteneği sayesinde çözülür.

Kocasının kendisine karşı sert tutumundan rahatsız olan Vediha, Süleyman'ın karısı Melahat'ın pervasız ve rahat tavırlarını hayranlıkla izler. Romanda en önemli işlevi arabuluculuk olan Vediha, romanın iyi insanlarından biridir.

Korkut Aktaş

Milliyetçi-ülkücü ideolojinin romandaki en görünür hâli Korkut'ta kendini gösterir. 1952 yılında doğan Korkut, İstanbul'a, babasının yanına, 1965'te gelmiştir. Aktaşların İstanbul'da başarı sağlamasında Korkut'un Hacı Hamit Vural ile olan yakınlığı ve diğer bağlantıları önemlidir. Vurallar sayesinde birçok işi halledebilecek bir güce sahip olur.

Korkut, karısı Vediha'ya karşı sert yasakçı bir kocadır. Kardeşi Süleyman üzerinde de bir hakimiyeti vardır. Korkut, romanda otoriter bir koca ve baba, olaylara hâkim bir ağabey, hızla yükselmek için her şeyi yapabilecek bir adam olarak dikkat çeker.

Hasan Aktaş-Mustafa Karataş kardeşler

Hasan Aktaş kardeşi Mustafa'dan iki yaş büyüktür. 1925 doğumlu olan Hasan ile 1927 doğumlu olan Mustafa, 1963'te İstanbul'a gelirler. Bozacılık ve yoğurçuluk yapan iki kardeş Duttepe ve Kültepe'de birkaç tane arazinin etrafını çevirir, Kültepe'ye de tek odalık bir gecekondlu inşa ederler.

Kardeşler arasındaki çekişme geçmişe, Beyşehir yıllarına kadar gider. Mustafa, soyadı alınacağı zaman, her zamanki gibi ağabeyiyle kavga ederken babasının seçtiği "Aktaş" soyadını, ağabeyiyle aynı soyadını taşımak istemediği için, bana "Karataş" yazın der. Sözüünü geçiremez ama yıllar sonra İstanbul'da ağabeyiyle çevirdikleri araziler yüzünden

anlaşmazlık yaşayınca mahkemede soyadını değiştirir. Böylece iki öz kardeşin birinin soyadı Aktaş, diğerinin Karataş olur.

Hasan Aktaş, kardeşinin hakkına çok riayet etmeyen bir ağabeydir. Duttepe'deki arazide hep beraber yaptıkları eve ailesiyle birlikte yerleşen Hasan Aktaş, boza ve yogurt satmayı bırakmış, açtığı bakkal dükkânın başına geçmiştir. Belki de fiziksel olarak çok yıpranmadığı için romanın sonunda 2012 yılında bile hasta olmasına rağmen hayattadır.

Mustafa Karataş ise oğlu Mevlut'u her zaman Aktaşlara karşı uyarmış, onların Mevlut'u aldatma ihtimaline karşı uyanık olması gerektiğini her fırsatta oğluna hatırlatmıştır. Haklı da çıkmış olan Mustafa Efendi, Mevlut askerdeyken 1981'de ölmüştür.

1.10. Kırmızı Saçlı Kadın

Orhan Pamuk,'un onuncu ve son romanı *Kırmızı Saçlı Kadın*¹⁸, 2016 yılının Şubat ayında yayımlanmıştır. Roman 2017'de İtalya'da Lampedusa Edebiyat Ödülü layık görülmüştür. Oğuz Demiralp (2018), *Kırmızı Saçlı Kadın* romanı için yaptığı değerlendirmede, yazarın postmodern dönemi iyice geride bıraktığını, bu romanın ise geleneksele yakın anlatımlı üçüncü romanı olduğunu belirtmiştir. Demiralp, “geleneksel roman”la bizim incelememizde terminolojik tercihimiz olan “geleneksel-yansıtmacı” roman terimi kastedilmişse, *Kırmızı Saçlı Kadın*'ı bu tasnife yerleştirmek mümkün görünmemektedir. Bizce Demiralp (2018), *Kırmızı Saçlı Kadın*'ı, “kolay okunan”, yani postmodern anlatıların meşakkatli olay örgülerine sahip olmayan bir roman olarak değerlendirmiş olabilir. *Kırmızı Saçlı Kadın*, Demiralp'in kastettiği diğer iki romandan, (*Masumiyet Müzesi* ve *Kafamda Bir Tuhaflık*) kurgunun iki kadim metne yaptığı yoğun metinlerarası gönderme ve üstkurmaca yapı nedeniyle postmodern anlatılara daha yakın görüntü verir. Buna karşın, olay örgüsü, zaman ve mekân kurgusu ile Kafkaesk kişi kadrosuyla modernist özellikler de göstermektedir. Bu nedenle anlatıyı, keskin çizgilere sahip bir roman olarak değerlendirmekten ziyade, romanın modern ya da postmodern anlayışa bakan yönleri üzerinde durmak daha isabetli olacaktır.

¹⁸ Pamuk, Orhan, *Kırmızı Saçlı Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2016. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde romandan yapılan alıntılar, romanın bu baskısından ve sadece sayfa numarası verilerek yapılacaktır.

1.10.1. Olay Örgüsü

Romanın olay örgüsü çok katmanlı bir yapıdadır. İlk bakışta Cem Çelik, isimli roman kişinin otuz yıllık hikâyesi gibi görünse de kuyuculuk mesleği ile ilgili doyurucu bilgiler, 12 Eylül darbesinin yarattığı derin travma, baba-oğul çatışmaları, değişen İstanbul ve inşaat sektörünün bundaki etkisi gibi daha birçok içerik ögesi, biri Doğu medeniyetinden diğeri Batı medeniyetinden iki hikâye çatısında anlatılmaktadır. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanın olay örgüsünün çok katmanlı içerik kurgusu ve üstkurmaca yapısı gibi nitelikleri bakımından postmodern anlayışa bakan yönlerinin yanında, Demiralp'in (2018)) de belirttiği gibi, takibi zor veya karmaşık değildir. Aksine romanın akılda yer eden, “kolay okunan” bir olay kurgusuna sahip olduğu söylenebilir.

Orhan Pamuk'un son romanı *Kırmızı Saçlı Kadın*, üç ana kısımdan oluşmaktadır. İlk iki kısım numaralandırılmış toplam kırk üç bölümden, üçüncü kısım ise anlatıcı değişikliğini vurgulamak için “Kırmızı Saçlı Kadın” başlıklı tek bölümden oluşmaktadır. Romanda otuz yıllık bir zaman dilimi, kronolojik sıra takip edilerek hikâye edilmiştir.

Romanda, kırk üç bölüm boyunca adının Cem Çelik olduğunu öğrendiğimiz figür anlatıcının sesini duyarız. Cem, henüz on beş yaşındayken başından geçen olayları bir sıra dâhilinde anlatmaya başlar. Olayın yaşanma ve anlatılma zamanı arasında otuz yıllık bir süre vardır. Hikâye oluş sırasına uygun anlatılmakla beraber, bu otuz yıllık süre içinde anlatıcı, olayların akıbetiyle ilgili erken bilgiler de vermektedir:

On beş yaşında üniversite kazanma ve yazar olma hayalleriyle annesi Asuman Çelik ve babası Akın Çelik'le 1985 yılında Beşiktaş'ın arka sokaklarında bir apartman dairesinde yaşayan Cem'in hayatı, “uzun boylu, ince, yakışıklı” babasının evi terk etmesiyle değişir. Baba Akın Çelik, gençliğinde sol örgütlerle birlikte siyasi oluşumlar içinde yer almış, darbe dönemlerinde hapis yatmış, bunun yanında siyasi olaylar dışında da evi terk etmiş ancak her seferinde geri dönmüş bir babadır. Ama bu sefer karısını ve çocuğu geri dönmek üzere terk eder.

Babanın çalıştırdığı eczane kapanınca Cem ve annesini maddi zorluklar bekler. Bu nedenle Cem, 1985 yazında bir kitapçıda çalışmaya başlar. Daha sonra kira ödememek için annesiyle Gebze'ye teyzelerine taşınırlar. Cem burada eniştesinin ona bulacağı bir işte çalışmayı planlamaktadır. Cem'in yapacağı iş, Gebze'nin arkalarında bir bostanda bekçiliktir. Bu işi sırasında, hayatının geri kalanını etkileyecek kuyucu ustası Mahmut

Usta'yla tanışır. Mahmut Usta, yeni gideceği bir iş için Cem'in de yanında gelmesini teklif eder. Bostan bekçiliğinden daha iyi kazanacağı söyler.

Cem'in annesi önce itiraz eder ancak Cem'in ısrarlı tutumu ve Mahmut Usta'nın Cem'in kuyuya inmeyeceğine dair sözü sayesinde ikna olur. Böylece Cem, Mahmut Usta'yla beraber iş sahibi Hayri Bey'in Öngören kasabasına yakın bir mevkiye bulunan arazisine gider. Hayri Bey'in getirdiği Ali ile birlikte üç kişi çalışacaklar ancak Ali gece kalmayacak akşam paydosundan sonra Öngören'deki evine gidecektir. Hayri Bey, kumaş yıkama ve boyama fabrikası kurmayı düşündüğü bu arazide, su ihtiyacını karşılamak için kuyu kazdırmaktadır. Su bulunduğunda Hayri Bey, Mahmut Usta ve çıraklara çok para verecektir.

Cem, Mahmut Usta'yla kendilerini terk eden babası arasında, benzerlikler ve farklılıkları sürekli düşünür. Mahmut Usta'nın babasından farklı otoriter bir yanı olduğunu fark etmesine rağmen zamanla onu babası yerine koyar.

Öngören kasabası, kazdıkları kuyuya on beş dakikalık yürüme mesafesindedir. Mahmut Usta'yla Cem, bu kasabaya çeşitli iş ihtiyaçlarını karşılamak ve akşamları vakit geçirmek için inerler. Öngören'in önemli geçim kaynağı, kasabada yer alan piyade tugayının sağladığı asker nüfusedir. Cem, hayatını etkileyecek bir diğer kişi olan saçlarının rengi dolayısıyla kırmızı saçlı kadın olarak tanıdığımız Gülcihan'ı, Öngören kasabasında görür ve ondan çok etkilenir. Otuz yaşındaki bu etkileyici kadın, İbretlik Efsaneler Tiyatrosu'nda oyunculuk yapmaktadır. Cem bundan sonraki günlerde, Öngören'e indikleri her zaman, kırmızı saçlı kadını görmek için, Öngören'in her tarafını dolaşır, kadının ve ailesinin girdiği apartmanın karşısında bekler. Uzun süre onu göremez, Öngören'i terk ettiklerini düşünür. Bu aramalarını da Mahmut Usta'dan çekindiği için, derinleştiremeyen Cem, Mahmut Usta'dan niye bu kadar çekindiğini anlayamaz, için için ustasına öfkelenir.

Yukarıdaki düzlükte ise kuyu her geçen gün derinleşmekte bununla beraber Cem, Mahmut Usta'nın kişiliğinde, hayatındaki otoriter baba boşluğunu doldurmaktadır. Mahmut Usta her gece bir hikâye anlatır ve bunlardan hisseler çıkarır. Cem bu hikâyelerden hoşlanır, Mahmut Usta'nın anlattığı hikâyeleri kendi başından geçmiş gibi anlatması Cem'i büyüler. Bazı hikâyeler de onu huzursuz eder. Cem, yıllar sonra Mahmut Usta'nın anlattığı bu hikâyelerin hayatını derinden etkilediğini fark edecek ve bu hikâyelerin kaynaklarını da araştıracaktır.

Su bulma çalışmalarının devam ettiği bir gün Mahmut Usta, çok sert bir kayayla karşılaşır; Hayri Bey, evvelden Mahmut Usta'nın kuyu açmaya karar verdiği yere karışmamış, onun ustalığa güvenmiştir. Kuyuda sert bir kaya çıkınca ve bu kayanın suyun bulunmasını geciktireceği anlaşılınca artık, kuyunun yerini değiştirmeyi teklif eder. Ancak Mahmut Usta ısrarcı davranır, suyu bu kazdığı kuyuda arayacağını söyler. Zaman içinde kayayı parçalamayı başaran Mahmut Usta, kayadan sonra uzun bir zaman yumuşak toprakla uğraşır, sonra tekrar bir kaya daha çıkar. Mahmut Usta kuyuda suyu bulamadıkça Cem'e sürekli suçlayıcı bir şekilde bakar veya Cem öyle zanneder. Bu zan, Cem'de hem suçluluk duygusu hem de öfke uyandırır. Hayri Bey, kuyuya geldiği bir gün, üç gün içinde su bulunmazsa çalışmaları durduracağını, yevmiyelerini keseceğini söyler ama Mahmut Usta'nın isterse çalışmaya devam edebileceği ve suyu bulduğu takdirde vaat ettiği hediyelerini ustaya takdim edeceğini söyler. Cem'in yaptığı hesaplara göre şu ana kadar kazandığı para, ihtiyaçlarını karışılamaaya yeter. Bu sebepten üç gün sonra su bulunmamışsa bile, hediyelerden vazgeçip eve dönmeye karar verir. Arazi sahibi Hayri Bey üç gün değil, beş gün sonra geldiğinde suyun hâlâ bulunmadığını görür. Mahmut Usta, başka bir yerde kuyu açmaya yanaşmayınca Hayri Bey, Ali'yi de alıp gider; eğer suyu bulursan hediyelerin hazır, der. Bundan sonra kuyu çalışmasında Cem ve Mahmut Usta baş başa kalırlar. Mahmut Usta, Cem'e burada bir hafta daha çalışmayı teklif eder. Ona hayır diyecek, itiraz edecek gücü artık kendinde bulamayan Cem, daha mutsuz daha öfkeli bir hâl içinde, son bir hafta kaldığını düşünerek ustasıyla çalışmaya devam eder. İki kişi kaldıkları için Cem'in de yükü artmıştır. İşler yavaş ilerledikçe Mahmut Usta, sabırsızlanır; bazen de Cem'e karşı sesini yükseltir.

Mahmut Usta'nın Öngören'e inmediği zamanlarda, Cem tek başına gider. Bir gün Öngören'den döndüğünde Mahmut Usta, bu geceki hikâyeyi Cem'in anlatmasını ister. Cem ustasını huzursuz etmek için, bir kehanetten kaçmak isterken kehanete daha da yaklaşan babasını öldürüp annesiyle yatan Kral Oidipus'un hikâyesini anlatır. Yine Öngören'e indiği bir zaman Cem, İbretlik Efsaneler Tiyatrosu hakkında daha önceden ustasının kötü sözler söylemesini de bahane ederek bu tiyatroya girmek ister. Tabii bu arada kasabaya indiği her akşam kırmızı saçlı kadını arar. Yine bu arayışlarının birinde kadının kardeşi olduğunu düşündüğü bir adamın peşine düşer. Takip sonucu bu adamın tiyatro çadırına girdiğini görür. Sonraki bir akşam Öngören'de bir lokantada kırmızı saçlı kadını ve ailesini görür. İçeri girer garson tam Cem'i çıkarmak isterken kırmızı saçlı kadın,

garsona onun kendilerinin bir tanıdığı olduğunu söyler. Bu olaydan sonra Cem, kadına iyice âşık olur.

Mahmut Usta'nın olmadığı bir gün, tiyatroya girmek ister ancak kapıdaki görevli içerdekilerin ona göre olmadığını (çünkü Cem henüz on altı yaşındadır) söyler, müsaade etmez. Yine bir akşam, Öngören'e geldiklerinin yirmi dördüncü günü, kırmızı saçlı kadın ve ailesini kasaba meydanından geçerken görür ve takibe koyulur. Cem'in onları takip ettiğini anlayan kadın, Cem'e gülümser. Kardeşi olduğunu düşündüğü adam da Cem'in yine onları takip ettiğini fark etmiştir. Adamın adı Turgay'dır. Cem bu takip sonunda onlarla tanışma ve konuşma fırsatı elde eder. Cem'i, Mahmut Usta'yla beraber tiyatroyu izlemeye davet ederler. Cem onların bir aile değil; bir tiyatro topluluğu olduğunu böylece öğrenir.

Cem, Turgay'dan başka bir karşılaşmalarında kendisini tiyatroya sokmasını ister. Başka bir gün için sözleşirler ancak Turgay, Mahmut Usta'yı da getirmesini ister, Cem ustasının tiyatrodan hoşlanmayacağını söyler. Cem, tiyatroya gideceği akşam, ustasının Öngören'e gelmemesini temenni eder, ancak usta sigara almak bahanesiyle Öngören'e inmeyi teklif eder. Bir yolunu bulup ustasından ayrılan Cem, tiyatroya girer. Cem tiyatroda, o gece gördüğü şeylerin bütün hayatını etkileyeceğini bilmeden, içmiş olduğu rakının da etkisiyle hikâyelerden çok kırmızı saçlı kadına odaklanarak bir saat geçirir.

Cem, tiyatrodan çıktıktan sonra kırmızı saçlı kadınla karşılaşır. Oyun hakkında konuşurlar. Bir gün önce de Mahmut Usta'nın oyunu izlediğini Cem, adının Gülcihan olduğunu öğrendiği kırmızı saçlı kadından öğrenir. Buna çok şaşırarak Cem, şaşkınlıkla beraber kıskançlık da duyduğunu hisseder. Konuşma sırasında Cem; babası Akın Çelik'ten, onun kendilerini terk etmesinden bahseder. Gülcihan'ın bu isim dikkatini çeker, çünkü Akın Çelik, Gülcihan'ın tanıdığı, hatta duygusal geçmişinin olduğu biridir. Bundan sonra Cem'e babasıyla ilgili birçok soru daha sorar. Kocasını Turgay'ın bu gece İstanbul'da olacağını söyleyen Gülcihan, Cem'i içki içmeye eve davet eder. Cem, o gece hayatında ilk defa bir kadınla -kendinden iki kat büyük, otuz üç yaşındaki bir kadınla- yatar. Gece yarısından çok sonra Öngören'den ayrılır ve kuyuya döner.

Tiyatroyu izlediği ve Gülcihan'la birlikte olduğu günün sabahında, iyice uykusunu alıp dinlenmemiş olan Cem, Mahmut Usta'yla erkenden kalkıp işe koyulurlar. Uykusuzluğun da verdiği yorgunluğun etkisiyle her zamankinden daha ağır çalışan Cem, ustasından çok

azar ıştır. Kuyudan çıkan usta, Cem'e bugün çok yavaşladığını söyler ve kuyuya Cem'in girmesini ister. Biraz çalıştıktan sonra karanlık ve derin kuyuda kendisini daha da kötü hisseden Cem, yukarı çıkar. İşi bırakmak istediğini söyler, Mahmut Usta kabul etmez. Kuyuya bu sefer Mahmut Usta iner, uykusuzluğun ve yorgunluğun etkisiyle Cem, içi dolu kovayı aşağı düşürür, aşağıdan derin bir çığlık duyulur ancak sonra ses kesilir. Ne yapacağını şaşırarak Cem, sağa sola koşuşturur, Öngören'e yardım için gider, kimseyi getirmeden geri döner ve eşyalarını toparlayıp Mahmut Usta'yı kuyuda bırakıp ilk trenle eve döner: "Geciken tren en sonunda istasyona girerken son bir kere meydana ve Öngören kasabasına baktım ve dönüp telaşla trene bindim. Vagonda otururken ustama itaat etmenin gurur kırıklığı yoktu içimde, ama sınırsız bir suçluluk duyuyordum." (s. 85) Böylece Cem, "despot baba figürü"nü öldürdüğünü düşündüğü için, ona itaat etmenin verdiği eziklik hissinden kurtulmuş olur.

Cem'in bundan sonraki hayatı, vicdanını susturma, hiçbir şey olmamış gibi yapma sürecidir. Ancak her an cinayete sebebiyet vermeye suçlanacağı günün çok yakın olduğunu düşünmeden edemez. Cem, planladığı gibi İstanbul'da üniversite giriş sınavına hazırlayan dershanelerden birine yazılır ve dersleri herkesten daha ciddiyetle takip eder. Cem, uzunca bir süre suçluluk duygusunun verdiği çatışma hâlini gidermeye çalışır, bir dengelenme süreci yaşar. Sınav sonucunu aldıktan sonra jeoloji mühendisliğini kazanır. Okula devam ederken aynı zamanda, daha önce de çalıştığı kitapçıda çalışmaya devam eder. Cem, bu süreçte Sophokles'in *Kral Oidipus*'unu, kendi hayatındaki bir sırrı keşfetmek için defalarca okur. Korkularından bu okumalar sayesinde kurtulmaya başlar. Yaşadığı psikolojik çatışmadan kurtulmanın yolunun hikâyedeki Oidipus'un aksine aksiyona geçmeden, onun yaptığı hiçbir şeyi yapmadan olacağını keşfeder.

Cem daha sonra Ayşe adında, eniştesinin bir akrabasının kızıyla tanışır. İlişkileri ilerler, duygusal bir boyuta taşınır. Bir zaman sonra, askere gitmeden önce Ayşe ile evlenir. Bu evlilik yıllardır görmediği babasını görmesine de vesile olur. Askerliği bitirdikten sonra, MTA'nın İstanbul şubesinde bir memurluk bulur. Daha sonra yurt dışında işler bulur. Bu sırada çocuk sahibi olmak isterler ancak karısından kaynaklanan bir sorun nedeniyle bu gerçekleşmez. Cem, bu yurt dışına gidip geldiği işlerde on beş yıl çalışır.

Öngören'deki günlerinden yirmi yıl sonra, bir arkadaşının daveti üzerine İran'a gider. Burada iş ilişkilerinden ziyade, baba ve oğlu gösteren bir sahneyi duvar takviminde görür.

Bunun *Şehnâme*'den meşhur Rüstem-Sührab hikâyesi olduğunu öğrenir ve Öngören yıllarını hatırlar. Cem'de, Öngören'e gitme isteği uyanır. Cem, bu isteğe direnir ama *Şehnâme*'yi baştan sona okur. Sührab hikâyesinde, kendi hikâyesini bulduğu için çok etkilenir. Bu hikâyeyle Oidipus hikâyesini karşılaştırır ve benzerliklerin çok fazla olduğuna karar verir. Ara ara Öngören'e gitme isteği yine ortaya çıkar ama bunun yerine bu hikâyeyi okuyarak bu arzusunu yatıştırır. Artık bu iki hikâyeyle ilgili düşüncelerini Mahmut Usta'dan bahis açmadan karısı Ayşe'yle de paylaşır. Bu hikâyelerin etkisiyle Mahmut Usta'yı baba figürünün yerine koyduğunu anlamaya başlar.

Geçen bu zaman içinde Cem ve Ayşe'nin bütün çabalarına rağmen çocukları olmamıştır. Ancak bu durum aralarında bir sorun oluşturmamış, onları birbirlerine daha da yaklaştırmıştır. Ayşe'nin çocuksuzluğunun verdiği eksikliği gidermesi için, bir şirket kurarlar, Ayşe, Sührab adını verdikleri bu şirketin başına geçer. Cem ve Ayşe'nin çocukları bu şirket olur. Sührab bir inşaat şirketi olduğu için, çeşitli fırsatları ve teklifleri değerlendirmeli, ucuza satın aldığı arsalarından büyük kârlar elde etmenin yolunu bulmalıdır. Öngören'deki arsalarla ilgili teklif, bu imkânlardan biri olarak karşılarına çıkar. Cem, başlarda geçmişin verdiği korkular nedeniyle Öngören'e yatırım yapmaya taraf değil gibidir. Ancak daha sonra, Ayşe'ye sormadan Öngören'deki bir arsayla ilgilendiklerini Sührab çalışanlarına bildirir.

Cem ile Ayşe, Cem'in babası ve yeni karısını ziyaret ederler. Muhabbet esnasında Cem, babasının kendilerini terk ettiği 1986 yazında, bir kuyucu yanında çıraklık yapığını söyler. Ayrıca Cem, bu ziyarette babasının kırmızı saçlı kadını tanıyor olma ihtimalini de öğrenir. Bu ziyaretten sonra bir gün babasının rahatsızlandığı haberini alır ama yetişmeden babasını kaybeder.

Babasının cenazesinde Sırrı Siyahoğlu adında bir adam, Cem'i ve babasını tanıdığını söyler ancak Cem kendisine de tanıdık gelen bu adamı bir türlü çıkaramaz. Sırrı Bey, Cem'in Öngören'de kuyuculuk yaptığı 1986 yazında, çadır tiyatrosu sanatçılarının kaldığı, Cem'in de Gülcihan'ı görmek için gözetlediği dairenin sahibidir. Sırrı Bey, Cem'i ve Mahmut Usta'yı hatırlamaktadır. Cem'i sarsan ilk bilgi, kuyu kazasında Mahmut Usta ölmemiş ancak omzundan sakatlanmıştır. Kuyudan kurtulduktan sonra suyu bulmuştur. Ancak beş yıl önce eceliyle ölmüştür. Cem çok istemesine rağmen, ustanın kuyudan nasıl kurtulduğuyla ve kırmızı saçlı kadınla ilgili bir şey soramaz. Sırrı Bey, Cem'in babası

hakkında bir bilgiyi çekinerek anlatmak ister. Ve anlattıklarından Cem, on yedi yaşında ilk cinsel deneyimini yaşadığı kırmızı saçlı kadının; babasının uğruna, Cem dokuz yaşındayken, onları terk ettiği eski sevgilisi olduğunu öğrenir. Bunun yanında Sührab, Öngören’de Sırrı Bey’in arsasıyla ilgilenmektedir ancak Sırrı Bey kendisine haksızlık yapıldığını düşünmektedir. Cem bu konuyla ilgileneceğini söyler, Sırrı Bey, Cem’i Öngören’e davet eder ve ayrılırlar. Bütün bu öğrendikleri Cem’i derinden sarsar.

Cem ve Ayşe’nin de görüldüğü Sührab’ın yapmacık bir reklamı, Cem’in hayatını değiştiren önemli hadiselerden biri olur. Bu reklamdan sonra Cem, oğlu olduğunu iddia eden Enver adında birinden mektup alır. Cem, mektupla ilgili bilgi almak için, Sührab’ın şirket avukatı Necati Bey’e danışır. Necati Bey, otuz yıl önce, Öngören’de neler yaşandığını, bütün Öngören’in olan biteni bildiğini söyler. Sührab, bu nedenle Öngören’den arsa almak konusunda zorluklar yaşamaktadır. Çünkü Öngören halkı Mahmut Usta’yı evliyaymış gibi sevmektedir. Onu, kuyuda ölüme terke eden bir adamın şirketiyle de iş yapmaktan imtina etmektedirler. Avukata göre Cem, Öngören’e gitmeli ve bu yanlış fikirleri düzeltmelidir. Bu konuşmadan beş hafta sonra Necati Bey, Enver adında, 1986 yılında Öngören’de Cem’in annesiyle birlikte olduğunu, dolayısıyla da kendisinin Cem’in oğlu olduğunu iddia eden birisi olduğunu söyler. Sonraki aşmada babalık davası açılır ve mahkeme Enver’in Cem’in oğlu olduğuna ve Cem’in nüfusuna geçirilmesine karar verir. Cem, bu haberden sonraki günlerde oğluna bastıramayacağı bir merak ve yakınlık duymaya başlar.

Necati Bey, Sührab’ın Öngören’de bir toplantı yapması gerektiğini Cem’e tekrar hatırlatır. Cem, Öngören’e trenle gitmeye karar verir ve yanına ne olur ne olmaz diye bir de tabanca alır. Tabii bu kararı vermeden önce Cem, olanları hiçbir şey saklamadan Ayşe’ye de anlatır. Ancak Öngören’e gideceğini söylemez.

Öngören’deki toplantı korktuğu gibi geçmeyen Cem, kırmızı saçlı kadınla görüşür, kadının Enver’i nasıl ikna ettiğini öğrenir. Cem, İstanbul’a dönmeden önce Mahmut Usta’yla kazdıkları kuyuyu da görmek ister. Kırmızı saçlı kadının tavsiye ettiği Serhat adında bir gencin rehberliğinde tepeye çıkan Cem, Serhat’ın oğlu Enver olduğunu anlar. Aralarında çıkan tartışma ortamı gerer, çıkan arbedede Cem, silahını çeker. Boğuşma sırasında silah ateş alır, Cem gözünden vurulur ve kuyuya düşer. Enver, baba katili olarak tutuklu

yargılanır, Silivri ceza evine gönderilir. Silahın Cem'in ruhsatlı tabancası olduğunun anlaşılması, Enver için bir umut ışığı olur.

Romanın kırk üçüncü bölümünde figür anlatıcı Cem öldüğü için, romanın son bölümünün anlatıcısı değişir, anlatıcı artık kırmızı saçlı kadındır. Buraya kadar okuduğumuz romanda sonuca bağlanmayan birtakım olayları (Mahmut Usta'yı nasıl kurtardıklarını, Enver'in babasını nasıl öldürdüğünü), Akın Çelik'le ilişkisinden ve tiyatro geçmişinden başlayarak yaşadıklarını, Turgay'la evliliklerini ve o öldükten sonra Enver'le neler yaşadıklarını kırmızı saçlı kadın anlatır. Bu bölüm, eksik kalmış bu hikâyelerin tamamladığı bölüm olmasının yanında, bir de Enver'in elimizde tuttuğumuz bu romanı nasıl yazdığını, kırmızı saçlı kadının onu romanı yazması konusunda nasıl cesaretlendirip desteklediğinin anlatıldığı, üstkurmaca vurguların belirginleştiği bir bölümdür.

1.10.2. Zaman Kurgusu

Kırmızı Saçlı Kadın, yazarın bir önceki romanından farklı bir zaman anlayışıyla kurgulanmıştır. 1985'ten tahminen 2015 yılına kadar, otuz yıllık bir zaman dilimini, romanın kırk üç bölümü boyunca kronolojik olarak takip ettiğimiz *Kırmızı Saçlı Kadın*'da, geriye dönüş tekniği, en çok III. Kısım'da kullanılmıştır. Figür anlatıcının kimlik değiştirdiği bu bölümde anlatıcı, roman boyunca karanlıkta bırakılan olayları aydınlatacak, olayları iç yüzünü ortaya çıkaracak bilgileri, bu teknik marifetiyle okuru verir.

Orhan Pamuk, bazı romanlarında, bilhassa geleneksel tarzda zaman kurgusunu tercih eder. *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Masumiyet Müzesi* ve *Kafamda Bir Tuhaflık* bu romanlar arasında anılabilir. Bu romanlarda yazar, kronolojik zaman anlayışını tercih etmenin yanında bu zaman dilimlerinde Türkiye'de yaşanan sosyal, siyasal ve kültürel birçok olayı gerçek zamanlarına bağlı kalarak olay kurgusuna dâhil eder. Bu tutum romanların gerçeklikle ilgisini güçlendirmek, kişilerin edimlerini anlamlı kılmak için tercih edilir. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanı, baba-oğul çatışması içindeki karakterlerinin edimleri üzerindeki çevresel faktörlerden ziyade, ruhsal faktörlerin karakterlerin edimlerine etkisinin irdelendiği bir romandır. Bu sebepten romanın zaman kurgusu da bu iç faktörler etkisiyle, gerçekçi bir tutumdan ziyade belirsiz bırakılmak istenmiş gibidir. Yukarıda adları geçen romanlarda, bazen yıl ve ay bildiren zaman ifadelerinden ziyade; yıl, ay, gün hatta saat bildiren detaylı zaman ifadeleri belirtilir, bir de bu zaman diliminde yaşanmış gerçek bir hadiseyle gerçeklik hissi desteklenmeye çalışılır.

Kırmızı Saçlı Kadın gibi, psikolojik ağırlıklı modern romanlarda, zamanın dış gerçekliğe uygunluğundan ziyade bireyin iç dünyasındaki yansımaları önemlidir. Bergson felsefesinden derin etkiler taşıyan modern zaman anlayışı, gerçeklikten ziyade sezgisel temellidir. Bireyin ruh hâliyle doğrudan ilgili olan bu zaman anlayışı, son derece öznedir. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da anlatılan otuz yıllık süreç, kesin çizgilerle okuyucuya sunulmaz. Romanda yapılan sadece bu süreçte bireylerin yaşadığı ruhsal değişimi ortaya koymaktadır. Bu nedenle roman, sınırları keskin hatlarla belirlenmiş zaman anlayışına sahip değildir. Bunun yerine genel ifadelerle zaman bildiren sözcükler kullanılmıştır.

Romanda, zaman tespiti için modern araç gereçler yerine sanki “saatin tik tak”larıyla bir savaşım hâli söz konusuymuş gibi ilkel zaman tespit yöntemlerinin kullanıldığı görülür:

“Her sabah 11:30 civarında İstanbul-Edirne yönünde Avrupa’ya giden yolcu treni ağır ağır geçerken, bunu her şeyin sonunda iyi olacağının bir işareti olarak gördüğümü hatırlıyorum. Bu trenden bir saat sonra, bu sefer Edirne-İstanbul yönünde giden yolcu treni, saat 12:30 civarında geçerek bizim öğle paydosumuzu duyururdu.” (s. 82)

Romandaki psikolojik zaman tutumu dışında az da olsa gerçek olaylarla desteklenmiş nispeten genele göre gerçekçi sayılabilecek zaman ifadelerine de rastlanmaktadır: “O kış Öngören’deki araziye almaya karar verdim. İstanbul’un nüfusu dalga dalga buralara doğru savruluyordu. Karadeniz tarafındaki üçüncü Boğaz Köprüsü’nün çevre yolu ve uzantılarının hayatı buralara taşıyacağını bize çok önceden Murat söylemişti.” (s. 132) Kurgu ile gerçeğin birleştiği alıntılanan bu parçada, üçüncü köprünün inşaatına başlanma tarihi düşünüldüğünde, anlatı zamanının da bu tarihe uygun olduğu görülmektedir.

Romanda dikkat çeken ve postmodern anlatıların oyunsu zaman anlayışını benzer bir durum da söz konusudur. Cem, oğlu olduğunu bilmediği, kendisini Serhat olarak tanıtan Enver’in kapısını Enver yanındayken çalar, evin ışıkları açık olmasına rağmen kapıyı kimse açmaz. Biraz sonra, Enver olduğunu anladığımız Serhat’ın söylediği şu söz “Demin kapım çalındı, şiir yazıyordum, açmadım.” (s. 167) zaman çakışması yaratmıştır.

Kırmızı Saçlı Kadın, içerdiği yoğun psikolojik öğeler nedeniyle modern bireyin karmaşık iç dünyasına uygun olarak akıp giden bir zaman anlayışından çok, geçmiş, şimdi ve gelecek bütünlüğü içinde sunulan bir zaman anlayışına sahiptir.

1.10.3. Mekân Kurgusu

Romanın merkezinde, Öngören adında İstanbul'un Karadeniz kıyılarına yakın olduğu belirtilen kurmaca bir mekân yer almaktadır. Bu kurmaca mekân romanda şu şekilde tanıtılır:

“Kazdığımız kuyuya on beş dakikalık mesafedeki yerleşim, girişindeki mavi levhada kocaman beyaz harflerle yazdığı gibi, 6200 nüfuslu Öngören kasabasıydı. [...] Öngören'in talihsizliği asker nüfusuyla ezilmiş olmasıydı. II. Dünya Savaşı'nda Almanların Balkanlar, Rusların Bulgaristan üzerinden saldırısına karşı İstanbul'u savunmak için büyük bir piyade tugayı burada konuşlandırılmış ve sanki unutulmuştu. Kırk yıl sonra büyük asker nüfusu kasabanın en büyük geçim kaynağı ve derdi olmuştu.” (s. 21)

“Otuz yıl önce garnizonun nüfusu daha da çokken asker ailelerinin ve ziyaretçilerin kalması için açılmış bir iki otel, daha sonra İstanbul'a gidip gelmek kolaylaşınca boşalmıştı. Bunların bazılarının yarı gizli randevuevlerine dönüştüğünü o ilk gün bize kasabayı tanıtan Ali söyledi. Bu oteller İstasyon Meydanı'ndaydı. Küçük bir Atatürk heykeli, dondurmacısı iyi işleyen Yıldız Pastanesi, PTT'si ve Rumeli Kahvehanesi'nin olduğu turuncu ışıklı İstasyon Meydanı'nı o ilk günden sevmiştik.” (s. 22)

“İstasyon Meydanı Temmuz gecesinde hatıralar gibi tanıdıktı. Gece karanlığı Öngören'in yoksulluğunu, bakımsızlığını örtmüştü, soluk turuncu lambalarının etkisiyle İstasyon binası ve meydanını kartpostallara resmi basılabilecek ilginç bir yere çevirmişti. Meydanı ağır ağır dönen askeri jipin güçlü ön farları kenarda duran bir köpek çetesini aydınlattı.” (s. 70)

Kurmaca mekân dışında, gerçekliğe uygun dış dünyada karşılığı tespit edilebilen mekânlar da romanda yer almaktadır. Romanın merkezinde yer alan kurgusal mekân Öngören, okuyucu için bir muammadır. Bu nedenle Öngören'in tanıtılması romanın önceliği olmuştur.

Romanın psikolojik alt yapısı, mekân kurgusunu da etkilemiştir. Kişilerin içinde bulundukları ruh hâline uygun değişen mekân algısı dikkat çeker. Cem, kırmızı saçlı kadını gördüğü ilk andan itibaren onun etkisinden çıkamaz. Cem'in mekân algısı da bu hâlet-i ruhiyeden etkilenir:

“Bulutlar dağılmış, güneş çıkmış, bizim otsuz, yarı kıraç topraklar bile renklenmişti. Yolun aralarından kıvrılarak geçtiği mısır tarlalarının içinden gürültücü kara kargalar sıçraya sıçraya yola çıkıyor, bizi görünce kanatlarını açıp bir anda uçuyorlardı. Karadeniz yönündeki mor yükseltelerin tuhaf bir mavi renge büründüğünü, arkasındaki düzlükteki boz ve sarımsı arsalar arasındaki seyrek ağaç kümelerinin yeşilliğini fark ettim. Kuyu kazdığımız bizim yukarı düzlük, bütün âlem, uzaktaki soluk renkli evler, titrek kavaklar, kıvrılan tren yolu, her şey güzeldi ve bu hoş duyguya evinin kapısında az önce gördüğüm kırmızı saçlı güzel kadın sayesinde kapıldığımı ruhumun bir yanıyla hissediyordum.” (s. 23)

Cem'in Mahmut Usta'yı kuyuda bırakıp Öngören'i terk ederken içinde bulunduğu suçluluk psikolojisinin etkisiyle mekân algısı da değişir:

“12:30'da gelen İstanbul trenine yalnızca on beş dakika kala elimde babamın eski bavulu, çadırdan çıktım ve arkama bakmadan sıcakta koşaradım Öngören'e indim. Arkama baksaydım gözlerimden gene yaşlar akacağını biliyordum. Üstelik karanlık yağmur bulutları kasabaya sokulmuş, her şey korkutucu mor bir renge bürünmüştü.” (s. 85)

Orhan Pamuk, diğer romanları kadar olmasa da mekân üzerinde zamanın dönüştürücü etkisine bu romanda da değinir:

“Uçak yükseldikçe bu yerlerin çevresini hızla saran gecekondu da gözüktü. İstanbul’un çevresindeki küçük kasaba ve köylerin, tıpkı şehrin kendisi gibi hızla büyüyerek yayıldığını görmek korku verirdi bana. Her yeni yolculukta şehrin uzayan kollarının en ücra yerlere sokulduğunu, gittikçe genişleyen yollarla yüz binlerce aracın sayısız sabırlı karınca gibi kararlılıkla ilerlediğini görür, teknolojik gelişmelerin hızının Mahmut Usta’nın işini çoktan bitirdiğini düşünürdüm.” (s. 102)

“İstasyon binasından çıkar çıkmaz eski Öngören’in yok olduğunu bir anda gördüm: Kırmızı Saçlı Kadın hangi katta diye pencerelerine baktığım apartman yıkılmış, yerine bütün meydanı hamburger yiyen, bira ve ayran içen genç bir kalabalıkla dolduran hareketli bir alışveriş merkezi yapılmıştı. Meydana bakan binaların girişleri bankalar, kebabçılar ve sandviç büfeleriyle dolmuştu. İstasyon Meydanı’ndan bir zamanlar Rumeli Kahvehanesi’nin olduğu yere, Mahmut Usta ile oturduğumuz masanın durduğu kaldırıma hatıralarımda çok sık yaptığım gibi ezberden yürüdüm ama geceleri çay içişimizi hatırlatan hiçbir şey göremedim. Eski insanlar, eski binalarıyla gitmişler de, yerlerine cumartesi öğleden sonra eğlenmek isteyen, gürültücü, neşeli, meraklı bir kalabalık ve onların yeni apartmanları gelmişti. Lokantalar Sokağı’ndan geçerken haftasonu olmasına rağmen etrafta ne bir er, ne de onları denetleyen bir jandarma görebildim. Nalbur ve demirci dükkânını ve Mahmut Usta’nın her akşam sigara aldığı bakkalı da olmaları gereken yerde göremedim ama bahçeler içindeki iki üç katlı evlerin hepsi yıkıldığı ve yerlerine birbirine benzeyen beş altı katlı apartmanlar yapıldığı için, hatıralarımı doğru sokaklarda mı arıyordum onu bile çıkaramıyordum.” (s. 150)

Kırmızı Saçlı Kadın, gerek psikolojik mekân algısı, gerek kurmaca ve gerçek mekânların bir arada kullanılması gibi özellikleri bakımından mekân kurgusu açısından modernist estetiğin mekân algısına uygun kurgulanmış bir roman olarak değerlendirilebilir.

1.10.4. Kişiler

Kırmızı Saçlı Kadın, Orhan Pamuk’un sayfa sayısı bakımından çok uzun olmayan ender romanlarından biridir. Dolayısıyla bu kısa sayılabilecek romanın kişi kadrosu da çok geniş değildir. *Kırmızı Saçlı Kadın*’da, roman kişileri psikolojik gelişimleri bakımında ön plana çıkmaktadırlar. Özellikle iç monologlarla bilinç dünyasına şahit olduğumuz romanın başkışisi Cem Çelik, babasızlığın yarattığı eksikle, suçluluk psikolojisinin yarattığı çatışmalarla mücadele gibi birçok psikolojik sınavdan geçerek var olmaya çalışır.

Cem Çelik

Romanın merkezi karakteri, psikolojik gelişimiyle detaylı bir şekilde irdelenen Cem Çelik’tir. Cem’in yapıp ettiklerinin motivasyonu, baba-oğul çatışmasına dayanmaktadır. Cem’in babası Akın Çelik, 1985 yılında karısını ve oğlunu terk eder. Orhan Pamuk’la “evi terk eden baba figürü” bakımından benzeşen Cem, bu nedenle Pamuk’un kendi biyografisinden de faydalanarak yarattığı bir karakterdir.

Üniversite kazanmak ve yazar olmak hayalindeki lise öğrencisi Cem, yazar olamaz, bunu anlatacağı hikâyesine bağlayacaktır ancak jeoloji mühendisi ve başarılı bir inşaat müteahhiti olur. Cem, babasının onları terk ettiği dönemde, annesiyle yaşadığı maddi zorlukları aşmak, üniversite giriş sınavına hazırlayan bir dershanenin parasını biriktirmek için, hayatındaki en önemli eksikliği onun varlığıyla dolduracağı kuyucu Mahmut Usta'nın yanında, Öngören kasabasına yakın bir arazide kuyucu çıraklığı yapar.

Mahmut Usta'yla geçirdiği zamanlarda ustanın görünüşünden davranışlarına kadar gözlemlediği bütün özelliklerini babasıyla mukayese eden Cem, ustasının babasına benzer özellikleriyle birlikte, bazı özellikleri bakımından da benzeşmediklerini saptar. Bu aşama Cem'in modern, özgürlükçü ve Batılı baba figürünün boşluğunu; geleneksel, otoriter ve Doğulu baba figürü Mahmut Usta'yla ikame etmesine kadar devam eder. Bu aynı zamanda Pamuk'un sevdiği izleklerden biri olan yer değiştirmeyi de hatırlatan bir süreçtir.

Mahmut Usta'nın otoriter, buyurgan tavrı Cem'i huzursuz etmeye başlar. Otoriter baba figürünü memnun etmek için emirlerini özenle yerine getiren Cem, aynı zamanda ona itaat ettiği için, öfke duyar. Babaya itaat dürtüsü artık son noktaya geldiğinde Mahmut Usta'ya itiraz edemez hâle gelmiştir. Bir de Freudyen oidipal ilişkileri hatırlatan, anneyi kıskanma dürtüsü de Cem'in kendinden iki kat büyük Gülcihan'la yaşadığı cinsel ilişkinin öncesinde gerçekleşir. Tiyatro oyuncusu Gülcihan'ın Mahmut Usta'yı tanıyor olması, Cem'de ustasına karşı bir de kıskanma hissi uyandırır. Bu psikolojik çatışmalar, Cem'in özgürlüğüne kavuştuğuna inandığı, Mahmut Usta'yı kuyuda ölüme terk ettiği olaya kadar şiddetlenerek devam etmiştir.

Yaşadığı olaylardan sonra, yazar olmasının mümkün olamayacağını düşünen Cem, başarılı bir iş adamı olduğunda dahi, içini kemiren suçluluk psikolojisiyle, Sophokles'in *Kral Oidipus*'u ve Firdevsi'nin *Şehnâme*'sinde geçen Sührab hikâyesini mütemadiyen okur ve bu psikolojik çatışmayla Oidipus'un hikâyede yaptıklarını yapmayarak mücadele edebileceğini fark eder. Bu sırada evlenen ancak karısından çocuk sahibi olamayan Cem, kurdukları inşaat şirketini oğullarının yerine koyarak Sührab adını koyarlar. Bu zenginleşme ve gelişme hikâyesi sürecinde, Cem, içinde katilin olay mahalline dönme dürtüsüne benzer bir şekilde, Öngören'e dönme isteğinin ara ara uyandığını fark eder. Ancak Cem bu hissi bastırır.

Sührab'ın Öngören'deki arazilerle ilgilenmeye başladığı dönemde, oğlu olduğunu iddia eden birinden aldığı mektuptan sonra, Cem'in hikâyesi de *Kral Oidipus*'ta olduğu gibi oğlu tarafından öldürülmesiyle son bulur.

Kırmızı Saçlı Kadın (Gülcihan)

Handan İnci'nin (2017) de belirttiği üzere, baba-oğul çatışmasını baştan sonra izlediğimiz romanda, olayların asıl yönlendiricisi, perde arkasında iktidarı elinde tutan anne, yani tiyatro oyuncusu Gülcihan'dır:

“Babasına aşıkken (Akın) oğluyla (Cem) sevişmesi, baba-oğul efsanesinin sonunu gayet iyi bildiği halde oğlu Enver'i planlı bir şekilde babasıyla (Cem) karşı karşıya getirmesi, tutkuyla sevdiği oğlu hapisteyken, gayet dişli bir şekilde miras hakkının peşine düşmesi, öte yandan sadece oğlunu “temize çıkarmak” amacıyla değil, sanki kendisini de istediği gibi kurgulayabilmek için bu romanı yazdırması, erkek hikâyelerinde kadının ve annenin ne kadar güçlü bir rol oynadığına işaret ediyor.”

Romanda, Cem'i otuz yıl boyunca izlerken Gülcihan'ı, önce otuz üç yaşında, uzun boylu, güzel, orta yaşlardaki çekici hâliyle; sonra da altmışlı yaşlarında artık yaşlandıktan sonraki hâliyle görürüz. Cem'le karşılaşmadan önce, siyasal bir örgütlenme içinde tanıştığı Cem'in babası Akın Çelik'le ilişki yaşayan Gülcihan'a örgüt içinde, en tepedeki birinin de ilgisi olduğu için Akın Çelik örgütten ayrılmıştır. Sonra Gülcihan'la bu örgüt lideri evlenir, adam jandarma tarafından öldürülür, Gülcihan da adamın kardeşi, Turgay'la evlenir. Gülcihan'ın Turgay'la evliliği sürecinde Enver adında bir oğlu olur ancak Gülcihan, çocuğun Turgay'dan mı yoksa Cem'den mi olduğundan şüphelenmesine rağmen, kesin olarak çocuğun babasını bilemez. Oğlunun aklına girerek Cem'e babalık davası açtırdıktan sonra, Enver'in babasının Cem olduğu kesinleşir.

Gülcihan, baba ile oğlu Jungcı psikanalizi hatırlatan kadim arketip efsanelerin hayatları etkilediğine olan inancına rağmen, buluşturma tasarıları yapar. Bu buluşmanın sonunda bir kişi ölecektir, bunu tahmin etmek okur için zor olmaz ancak hangi efsanenin hükmü geçerlidir, yani baba mı (Oidipus'taki gibi) yoksa; oğul mu (Sührab'daki gibi) ölecektir, son bölüme yani Gülcihan'ın figür anlatıcı olarak hikâyenin karanlık bölümlerini anlattığı bölüme saklanır.

Gülcihan, “son monologlarım” dediği bu bölümde, hikâyenin karanlık bütün bölümlerini, Enver'in ve kendi geçmişin ayrıntılarıyla birlikte, romanın yazılış hikâyesini de anlatır. Roman, başta Cem-Enver baba ile oğul çatışması olmak üzere, Cem-Mahmut Usta ve

Cem-Akın gibi baba ve oğul çatışmaları üzerinde ilerlerken aslında her üç çatışmanın perde arkasında yer alan kişinin anne, yani Gülcihan, olduğunu görürüz.

Ayşe Çelik

Cem’le üniversite yıllarında tanışıp evlenen Ayşe, Cem’e göre Gülcihan’ı anımsatan bir kadındır. Kendisinden kaynaklanan sebeplerden çocuk sahibi olamayan Ayşe, çocuksuzluğun verdiği eksikliği iş hayatında “telafi” (giderim) etmeye çalışır. Başarılı da olur. Cem’le birlikte kurdukları Sübrab adındaki inşaat şirketi kısa süre önemli işler yapar. Ancak Cem’in Gülcihan’dan bir oğlunun olduğunu öğrendikten sonra şirketin hisselerinin bir kısmını kaybetme korkusu yaşar.

Akın Çelik

Cem’in biyolojik babasıdır. Çeşitli sol örgütlerde bulunmuş, siyasi fikirleri nedeniyle hapis yatmıştır. Bu hapis yıllarında ailesini yalnız bırakmasının yanında, bir de başka bir kadın ile ilişkisi nedeniyle aileyi terk eden bir baba figürü olarak romanda yer alır. Akın Çelik, evli olduğu yıllarda, örgüt içinde Gülcihan’a âşık olur ancak aşkları engelle karşılaşır. Son olarak 1985 yılında ailesini tamamen terk eder.

Mahmut Usta

Mahmut Usta, figür anlatıcı Cem tarafından şu şekilde tanıtılır:

“Sivas’ın kazası Suşehri’nde doğmuş, on yaşındayken annesi ve babasıyla İstanbul’a gelmiş, çocukluğunu Büyükdere’nin arkalarında kendi yaptıkları bir gecekonduda geçirmişti. Ailesinin yoksul olduğunu söylemekten hoşlanırdı. Babası Büyükdere’de son yalılarda bahçıvanlık yapmış, kuyu kazmayı geç yaşta, bir ustaya yardım ederken öğrenmiş, bu işte para var diye hayvanlarını satmış, oğlu Mahmut’u da yanına çırak almıştı. Liseyi bitirene kadar Mahmut Usta babasına çıraklık etmiş, askerden sonra bostan ve gecekondü kuyularının en çok açıldığı 1970’lerde kendisine bir at arabası almış ve babası ölünce işi kendi sürdürmüştü. Yirmi yılda yüz ellinin üzerinde kuyu kazmıştı. Babam gibi kırk üç yaşındaydı ama hiç evlenmemişti.” (s. 34-35)

Romanda geleneksel otoriter baba figürü, Mahmut Usta’yla temsil edilir. Cem’i çırak olarak yanına aldıktan sonra onu her ne kadar bir oğul gibi sevse de ona karşı Doğulu bir baba gibi otoriter ve buyurgandır. Cem tarafından kuyu da ölüme terk edilen Mahmut Usta, Gülcihan’ın dikkati sayesinde kuyudan çıkartılır. Omzu sakat kalmasına rağmen, çalışmalara devam eder ve suyu bulur. Mahmut Usta, Öngören’de suyu bulan adam olarak neredeyse bir aziz gibi görülür. Mahmut Usta, Cem’in otuz yıl sonra Öngören’e döneceği günlerden beş yıl önce ölür.

Enver Çelik

Enver, yirmili yaşların sonundadır. Öngören’de muhasebecilik yapar. Babasız büyümüş olan Enver, bu eksikliğini annesine olan bağılılığıyla telafi eder. Bu nedenle evlenemediği de iddia edilir. Çeşitli muhafazakâr edebiyat dergilerinde şiirler yazan Enver asabi ve huysuz bir karaktere sahiptir. Enver aynı zamanda annesinin yönlendirmeleriyle *Kırmızı Saçlı Kadın* romanını da yazmaktadır.

1.10.5. Tematik Kurgu

Kırmızı Saçlı Kadın romanının ana izleğini baba-oğul çatışması yahut “baba kompleksini, Doğu ve Batı kültürlerinin kadim anlatılarından yola çıkarak yorumlama düşüncesi ” (İnci, 2017) oluşturur. Roman baştan sona bu izleğin üzerine kurulmuştur. Cem ve biyolojik babası Akın Çelik arasında, eksik kalmış bir baba-oğul ilişkisi söz konusuyken; Cem’in bu baba figürünün eksikliği gidermeye çalıştığı Mahmut Usta’yla olan baba-oğul ilişki, otorite-özgürlük çatışmasını ortaya çıkarır. Cem bu ilişkide uzun süre otoritenin buyruklarını yerine getirip ona sevimli görünmeye çalışırken en sonunda özgürlüğü tercih edecektir. Romandaki bir diğer baba-oğul çatışması, birinci kısımda oğul figüründe olan Cem’in baba figürüne geçmesiyle varlığından çok sonra haberdar olduğu oğlu Enver ile yaşadığı çatışmadır. Bu çatışma üzerinde, romanın arketipinde yer alan kadim efsanelerden Oidipus’un hükmü sürer ve Enver, her zaman eksikliğini hissettiği baba figürünü öldürür. Romanın sonunda bu ölüm kaza mıdır; yoksa cinayet mi açıklığa kavuşmaz.

Romanda bunlardan başka, metinlerarası ilişkiler yoluyla Sührab ve babası Rüstem’in karşı karşıya gelmesini, Oidipus ve babası Laios’un karşılaşmalarını anlatan hikâyeler de baba-oğul çatışması izleğinin arketip hikayeleridir.

Handan İnci’nin de belirttiği gibi bu temel izlek, Doğu’dan ve Batı’dan birer hikâyeyle, yazarın diğer romanlarında da çok sık kullandığı Doğu-Batı karşılaştırması üzerinde yükselmiştir:

“Oidipus suçluluk duygularıyla kendini kör edip cezalandırmış olabilirdi. Kadim Yunan seyircileri, onun Allah tarafından verilen kadere karşı çıktığı için cezalandırıldığını düşünüyor ve rahatlıyorlardı. Aynı mantığın simetrisiyle düşününce, oğlunu öldüren Rüstem’in de cezalandırılması gerektiği geliyordu aklıma. Ama Doğu’dan gelen hikayenin sonunda baba cezalandırılmıyor, biz okurlar üzülüyorduk yalnızca. Doğulu babayı kimse cezalandırmayacak mıydı?” (s. 112)

Roman modern dünyanın otoriteleri yıpratarak bireyin özgürleştirilmesine yönelik düşünceleri de yine baba-oğul çatışması üzerinden tartışır:

“Modern kişi şhrin ormanında kaybolan kişidir. Bu da babasız kalmak demektir. Babasını araması da boşunadır aslında. Kişi modern bir bireyse şhrin kalabalığında babasını bulamayacaktır. Bulursa da bu sefer birey olamayacaktır. Modernliğin Fransız mucidi Jean-Jacques Rousseau bunu çok iyi bildiği için dört tane evladını modern olsunlar diye bile terk etmiş, onlara babalık etmemiştir. Rousseau çocuklarını merak bile etmemiş, bir kere de aramamıştır. Sen de beni modern olayım diye mi terk ettin? Öyleyse haklısın.” (s. 167)

“‘[B]abama itaat etseydim mutlu biri olur muydum?’ diye yüksek sesle düşünmeye devam ettim. ‘Belki, iyi bir oğul olurdum, ama iyi bir birey olamazdım.[...] Bu birey olma merakı ve telaşı yüzünden Avrupai zenginlerimiz değıl birey, kendileri bile olamadılar’ dedi. ‘Avrupai Türk zenginleri Allah’a inanmazlar, çünkü kendilerini bir şey sanırlar. Onların bireyliğı çok önemlidir. çoğu, herkes gibi olmadığını kanıtlamak için Allah’a inanmaz.’” (s. 168)

Romanda, baba-oğul, Doğı-Batı, modernlik-bireylik gibi ana izleklerden başka; 12 Eylül askeri darbesinin eleştirisi, çarpık kentleşme, ilk aşk-ilk cinsel deneyim gibi çeşitli yan izleklere de yer verilmiştir.

1.10.6. Dil ve Üslup

Orhan Pamuk’un yazınında; dil, üslup ve tekniğı verdiğı önem artık bilinen bir durumdur. Yazarın ilk romanlarından bu güne hem kurgu tekniklerini kullanmadaki ustalığı, hem de dil kullanımındaki mahareti artık tartışma götürmez bir noktaya ulaşmıştır. *Kırmızı Saçlı Kadın*’da da yazar, üslup bakımından roman türünün imkânlarını sonuna kadar kullanmakla birlikte, daha birçok yazın türünün üslup imkânlarından da yararlanarak kendine özgü bir üslup yakalamayı başarmıştır.

Yazar, daha çok hacimli, postmodern anlatılarında kullandığı ucu bucağı olmayan uzun cümleler yerine bu romanda, sürükleyici ve hızlı okunan bir roman yazmak kaygısıyla olsa gerek, kısa cümleler tercih etmiştir. Handan İnci, yazarın *Kırmızı Saçlı Kadın* romanındaki dil tercihi için, “alışık olduğumuz uzun, betimleyici dili bırakmış, işlek, kısa bildirme cümleleri kullan”dığını (İnci, 2017) belirtmektedir.

Kırmızı Saçlı Kadın’ın üslup bakımından dikkat çeken bir diğeri niteliğı, birçok yazın türünün üslup özelliklerini içinde barındırmasıdır. Yazar vermek istediğı duygu ve düşüncelere uygun üslup çeşitlerinden faydalanmıştır. Örnek vermek gerekirse, kısa ve hızlı okunmasına önem verilen romanda, kısa tasvirlerle dolayısıyla tasvir edici üsluba yer verilmiştir:

“Yeşilköy Atatürk Havaalanı’ndan kalktıktan az sonra uçaklar, şhrin üzerinden sürülerle geçen göçmen kuşlar gibi, burunlarını batıya doğru çevirince, aşağıda Öngören kasabasını görürdüm. Karadeniz’den de, Marmara’dan da, hatta sahillerdeki plajlardan, yeni tatil sitelerinden, yukarıdan bile kocaman gözüken petrol ve benzin depolarından da uzak değıldi. Ama deniz kıyısındaki ağaçlardan, yeşilliklerden, sarı, turuncu, renk renk ekili verimli topraklardan uzaktaydı: Hala açık boz renkli, kıraç topraklarla çevriliydi ve askeri garnizon da yanı başındaydı.” (s. 101-102)

Yazarın başvurduğu bir diğer üslup çeşidi, özellikle ikinci kısımda kullanılan “kuru ve didaktik üslub”un (İnci, 2017) da kaynağı sayılabilecek ansiklopedik bilgiler aktarılan bölümlerde kullanılan didaktik üsluptur. Cem’in kazandığı İTÜ’nün Jeoloji Mühendisliği bölümü hakkındaki şu bilgiler didaktik üsluba örnek gösterilebilir: “Yüz on yıllık üniversite yapısı aslında Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde modern askerlerin silahhane ve kışlasıydı, ama 1908 yılında Abdülhamit’i tahttan indirecek Jön Türklerin Hareket Ordusu Selanik’ten İstanbul’a gelince padişahın yanını tutan kuvvetler burada mevzilenmiş, bizim ders yaptığımız yerlerde savaşılmıştı.” (s. 94) Yine İstanbul’un yeraltı sularının nasıl bilinçsizce tüketildiğine dikkat çekmek için verilen şu bilgiler didaktik bir tarzla yazılmıştır:

“Elle tornavida gibi çevrilen bu ilk sondaj aletlerinden sonra motorla çalışan güçlü makineler çıkmıştı. Çamurlu, kalın tekerlekli kamyonların yüklüğüne kurulmuş petrol kulelerine benzeyen gürültücü sondaj makineleri, Mahmut Usta ve iki çırağının bir köşesinde haftalarca çalıştığı arazilerde bir günde elli metreye inip su buluyor ve toprağın derininde bulunan suyu yukarıya pompalayan boruları çok hızla ve ucuza döşüyorlardı. Bu yeni buluşlar ve kolaylıklar 1990’lardan başlayarak İstanbul’un bahçelik bölgelerinde geçici bir su bolluğu yaratmış ama toprağın yüzeyine yakın yeraltı gölleri ve su kaynaklarının da hızla bulunup tüketilmesine yol açmıştı. 2000 yılının başında İstanbul’da, yeraltındaki su kaynakları bazı bölgelerde en azından yetmiş, seksen metre aşağılardaydı ve Mahmut Usta’nın iki çırak-bir usta usulüyle, her gün bir metre kazarak şehrin bahçelerinden suya ulaşılması artık imkânsızdı. İstanbul ve üzerine oturduğu toprak doğallığını ve saflığını kaybetmişti.” (s. 102-103)

Topkapı Sarayı’ndaki İran el yazmaları ile ilgili şu tarihi bilgiler de aynı üslubun kullanımına örnek gösterilebilir:

“Topkapı Sarayı Kütüphanesi’nin resimli, nakışlı İran elyazmaları koleksiyonu dünyanın en iyilerindendir ve 15. ve 16. yüzyıllar konusunda Tahran’daki Gülizar Sarayı’nın Nigârhanesi kadar zengindir. Koleksiyonun ilk çekirdeği, Yavuz Sultan Selim’in 1514’te Van Gölü’nün güneyindeki Çaldıran’da, Şah İsmail’i yenilgiye uğrattıktan sonra Tebriz’den yağmalayıp İstanbul’a getirdiği kitaplardır. Şah İsmail’in hazinesinde daha önceden yenilgiye uğrattığı Akkoyunluların ve Özbek Şeybani Han’ın hazinelerinden çıkma resimli, süslü, olağanüstü güzel Şehnâmeler vardı. Daha sonraki iki yüzyılda, Safavilerle Osmanlılar pek çok kere savaşmış ve Tebriz, Osmanlılar ile Safeviler arasında on kere el değiştirmişti. Savaşlardan sonra Safeviler Osmanlılara barış elçisi yolladıklarında, güzelliğinden gurur duydukları resimlenmiş, süslü elyazması Şehnâmeleri hediye etmeyi seviyor, kitaplar da Topkapı hazinesinde birikiyordu.” (s. 117)

Kırmızı Saçlı Kadın, yazarın kısa sayılabilecek, polisiye bazı durumlar sebebiyle de sürükleyici bir romanıdır. Yazarın önceki romanlarından farklı tercih ettiği kısa cümleler romanın hacmiyle ve kolay okunabilirliğiyle alakalı durumlardır. *Kırmızı Saçlı Kadın*, Pamuk’un diğer romanlarına nazaran üslup çeşitliği daha az olduğu bir romandır. Bu özellikler birlikte düşünüldüğünde romanı dil ve üslup tercihleri açısından modern roman olarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

III. BÖLÜM: ORHAN PAMUK ROMANLARINDA POSTMODERN UNSURLAR

Orhan Pamuk, bazı araştırmacılara göre, postmodern edebiyatın Türk romanındaki ilk örneklerini vermiştir: “Başlarda modern ve postmodern eğilimleri harmanlayan, sonradan tamamen postmodern yaklaşımla yazan ilk isim Orhan Pamuk’tur.” (Koçakoğlu, 2012: 96) ve “postmodern anlatı, Batı’da 1956 yılında yer bulurken, Türk edebiyatında 1985’te Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’siyle gecikmeli de olsa girer.” (Koçakoğlu, 2012: 170) Yine kimi araştırmacılar da Pamuk’un postmodern edebiyatın en başarılı örneklerini verdiğini düşünmektedirler: “Yalnızca metinlerarası ilişki, pastiş, üstkurmaca tekniklerinden yararlandığı için değil (bu teknikleri en iyi o kullandı), bir düşünce ve duygu yakınlığı içinde de postmodernizmle iç içe durduğu söylenebilir.” (Gümüş, 2015: 109) Yıldız Ecevit (2001: 61), Türk edebiyatında postmodernizm tartışmalarının tek bir yazarın çevresinde döndüğünü belirtir ve “1990’da “*Kara Kitap*”, 1996’da “*Yeni Hayat*” ve 1998’de “*Benim Adım Kırmızı*” romanlarıyla büyük çıkış yapan Orhan Pamuk’un söz konusu metinleri Türk edebiyat ortamındaki postmodernizm tartışmasının odağına oturur.” der.

Türk edebiyatında modernizm ve postmodernizm Batıda olduğu gibi, bir sürecin aşamaları olarak ortaya çıkmamış, yetmişli yıllarda Türk romanı öncü metinlerini vermeye başladığı sıralarda, Batıda postmodern anlayışta eserler verilmeye başlanmıştır. Bu sebepten Türk romanı, önce modern sonra postmodern anlayışta eserler vermemiş, ilk öncü eserlerimizde modernizmin ve postmodernizmin özellikleri aynı metinde birlikte görülmüştür (Ecevit, 2001). Yıldız Ecevit (2001) çalışmasında, Batı sanat ve edebiyatı ile Türk sanatı ve edebiyatı arasında takribî yetmiş yıllık bir gecikme olduğunu düşündüğü için Türk edebiyatında, modern özelliklerden büyük ölçüde yalıtılmış ilk postmodern metinlerin doksanlı yıllarda görüldüğünü belirtir. Postmodern Türk edebiyatının ilk örneklerini verdiği kabul edilen Pamuk’un postmodern roman olarak sınıflandırılan romanlarında,

modernist ve postmodernist ögeleri harmanladığı bilinmektedir. Bu nedenle biz bu bölümde, romanları herhangi bir kategoriye yerleştirmeden Pamuk'un bütün romanlarındaki postmodern ögelerin neler olabileceğine değineceğiz.

3.1. *Cevdet Bey ve Oğulları*

Orhan Pamuk romanlarındaki postmodern ögelerin tespitini yapacağımız çalışmamızın bu bölümünde, yazarın da *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın estetik açıdan yerini tespit ettiği gibi: “ilk romanım *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda açıkça bu gerçekliğin, 19. yüzyıl roman anlayışının dışına çıkmadığım görülür.” (1990: 17) biz de çalışmamızın ikinci bölümünde değindiğimiz üzere birçok bakımdan romanı, geleneksel-yansıtmacı roman ve modern romanın estetik anlayışları içinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Bu nedenle postmodern olmayan bu romanda, postmodern anlatıların sahip olması gereken birçok başlığı açmayacağız, onun yerine genel bir değerlendirmeyi bu başlık altında yapmanın uygun olduğu kanaatindeyiz. Ancak modern ve postmodern hatta geleneksel-yansıtmacı romanının ortak özellikleri olan bazı başlıklar -metinlerarasılık gibi- ayrıca değerlendirilecektir.

“Orhan Pamuk Romanında Modern Ögeler” başlığında belirtildiği üzere *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın olay örgüsü, geleneksel-yansıtmacı romanın temel özelliği olan neden-sonuçlarla birbirine bağlı bir yapıdadır. Bununla beraber olay, tahkiye edilirken okuyucunun merak duygusu canlı tutulmak istenmiştir. Ayrıca kronolojik olay örgüsünün yanı sıra, anlatılan dönemi bütün gerçekliğiyle yansıtmak istenmiştir. Bunun sonucu olarak romanda sıkça yer verilen gazete haberleriyle anlatılan hikâye, gerçek hayata sıkıca bağlanmıştır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın olay kurgusu bu özellikleriyle geleneksel-yansıtmacı romanın olay örgüsüne uygun düşmektedir.

Zaman ve mekân kurguları da yine romanı geleneksel-yansıtmacı roman anlayışına bağlar ancak zaman kurgusu sunulurken bazı yerlerde “geriye dönüş tekniği”, “ileriye sıçramalar” ve “gelecek tasavvurları” ile roman zamanının, modern romanda olduğu gibi iç içe geçtiği bölümlerden söz edilebilir.

Romanda Tanrısal konumlu anlatıcının bakış açısı olan biten her şeyi, okura bütün imkânlarını kullanarak anlatmaktadır. Bunun en güzel örneği, Cevdet Bey'in ölüm sahnesidir:

“Sonra nefes alamadığını anladı. Küçükken bir odaya kapamışlardı. Kapıyı kilitlemişlerdi. “Kapıyı mı, yorganı mı?” Yorgan üzerindeydi galiba, yorganın üstünde de ağbisi Nusret vardı; Cevdet içinden çıkmasın diye yorganı sıkıştırıyordu. Cevdet de nefes alamıyordu. “Nefes almalıyım!” diye düşündü. Birden ilacı hatırladı. Sonra merdivenleri çıkan ayak seslerini duydu. “Çayım geliyor... Uyusaydım... Nefes... Nefes? Bu bir kriz... Geçtikten sonra bana kızacaklar... Yatakta yatarım...Uyurum. Uyurum...” Atlatılmış kalp krizinden sonra yatakta nasıl yatacağını, çevresini herkesin nasıl saracağını düşünüyordu ki birden, sanki sandalye havalandı ve masa yüzüne yaklaştı. Kafasını masaya vurduğunu, bunun kötü olduğunu, nefes alamadığını, yorganın içindeymiş gibi tıkanıldığını anladı. Kafasını bir daha vurmamak için bütün gücüyle kasıldı ve başka gücü kalmadığını anlayarak düşündü: “Yorganın içi gibi. Kadın bana bakıyor, bağılıyor, çay tepsisini... Yorganın içi gibi sessiz ve karanlık!” (s. 215)

Görüldüğü üzere, geleneksel-yansıtmacı romanın ayırt edici özelliklerinden olan, her şeyi bilen anlatıcının bakış açısı *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında etkin bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca anlatıcın romanın genelinde, olayları ve düğümleri okuyucunun anlaması yönündeki tutumu da romanı geleneksel-yansıtmacı anlayışa yaklaştırmaktadır. Ancak, romanda Tanrısal bakış açısının yanında kullanılan yansıtıcı bilinçler ve “Hatıra Defteri” bölümlerinde anlatıcı sesin Refik’in sesi olması gibi durumlar, anlatıcı ve bakış açısını çoğaltmıştır. Bu nedenle roman, anlatıcı ve bakış açısı noktasında modern roman özellikleri de göstermektedir.

Figüratif kadronun yazarın sosyal çevresinden kişiler olduğu, Orhan Pamuk tarafından da ifade edilmiştir. Dış dünya gerçeğini anlatmak gayesindeki on dokuzuncu yüzyıl geleneksel-yansıtmacı romanın kişiler kadrosu da gerçeğe yakın, normal davranışlar sergilerler. *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda da kişiler kendilerinden beklenen uygun davranışları sergilemişlerdir. Ancak, romanda işlenen temalardan biri olan yabancılaşmaya özgü motifler bazı roman kişilerinin davranışlarında gözlenmiştir. Bu nedenle kişiler bakımında romanda hem geleneksel-yansıtmacı hem de modern roman anlayışının özelliklerini görülmektedir.

3.1.1. Üstkurmaca

Cevdet Bey ve Oğulları romanında postmodern manada, “metnin yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma” şeklinde bir üstkurmaca olduğunu söylemek mümkün değildir. Her şeyi bilen Tanrısal anlatıcının romanın bazı bölümlerinde bütün kudretiyle kişilerin iç dünyalarını, hayallerini, geçmişlerini okura sunabildiği görülmektedir. Buna mukabil bazı bölümlerde ise sanki her şeye vakıf olmayan bir roman kişisiymiş gibi, “galiba” sözcüğü ile okuru, anlatıcı üzerinde düşünmeye sevk etmektedir: “Biraz da olsa muayene odasından kurtulduğu, oyalanacak bir şey bulduğu için sevinmişti galiba.” (s. 32) Pek tabii olarak Tanrısal anlatıcının burada daha kesin bir bilgi vermesi, ihtimal dâhilindeki ifadelerden öte

bir tavır sergilemesi gerekirdi. Ancak yazarın bilinçli bir şekilde kullandığını düşündüğümüz bu ifadeler, çünkü roman boyunca sayısı oldukça fazladır, yazarın anlatıcı üzerinde okuru düşündürmek isteğinin bir sonucu olduğu söylenebilir.

Bu durumun postmodern anlatılardaki, anlatıcının etkin hâle getirilmesine benzediğini söylemek elbette aşırı yorum olacaktır. Ancak üstkurmaca bir roman olmadığının altını çizerek anlatıcı üzerinde oynanan bu oyuna dikkat çekmek istedik.

3.1.2. Metinlerarasılık

Bilindiği üzere metinlerarası ilişkiler, sadece postmodern anlatılarda görülen bir uygulama değildir. Postmodern anlatıların yanında, modern roman ve kimi zaman da yansıtmacı romanda da görülebilmektedir. On dokuzuncu yüzyıl gerçekçi anlayışı ile modern roman anlayışının özelliklerini barındırdığını düşündüğümüz *Cevdet Bey ve Oğulları* romanı, başta çeşitli edebi metinlere yapılan “gönderme”lerle birlikte, “kolaj” uygulamasıyla anlattığı döneminin gazete haberlerine de yer vermektedir.

Cevdet Bey ve Oğulları romanının ikinci bölümünde dört yıldır Londra’da yüksek mühendislik eğitimi için bulunan Ömer’in trenle yurda dönüşü esnasında Sait Nedim Bey, karısı Atiye Hanım ve kız kardeşi Güler ile tanışır ve yolculuğu beraber sürüdürler. Bu sahne Ömer’le tanıştığımız, aynı zamanda onun ne kadar hırslı bir insan olduğunu öğrendiğimiz sahnedir. Atiye Hanım, Ömer’in durumu izah etmek için seçtiği yöntem, onu modern bir Rastignac’a benzetmek olmuştur: “Çağdaş bir Rastignac’sınız siz. Biliyor musunuz onu? Balzac’ın *Goriot Baba* romanında vardı hani... Öyle biri. Bir fatih... Evet, Türkçesi böyle olmalı, değil mi?” (s. 101). Bu ifadeler, metinlerarası bağlamda düşünüldüğünde, hem Ömer’in ruh hâlini ve düşüncelerini açıklaması bakımında romanın kurgusuna katkı sağlamakta hem de *Cevdet Bey ve Oğulları* romanını gerçekçi roman anlayışının “babası bir romanına gönderme yapılarak vaftiz edilmekte”tir (Köroğlu, 2018 105).

Erol Köroğlu (2008: s. 105-106), *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndaki bir diğer metinlerarası ilişkinin Dostoyevski’nin *Budala*’sı ile yapıldığını belirtir. Bu iki metin arasındaki ilişki doğrudan, yani açık bir metinlerarası ilişki değildir. *Budala* da, “Avrupa’dan Rusya’ya dönen budala prens Mişkin’in tren yolculuğuyla açılır. Orada da bir anlam arayışı vardır ve başarısızlıkla, başkarakterin geri dönüşsüz bir biçimde budalalaşmasıyla sona erecektir.”

Cevdet Bey ve Oğulları'nın geneline sirayet eden en önemli metinlerarası ilişki, şüphesiz Thomas Mann'ın *Buddenbrook* adlı romanıyla kurduğu metinlerarasılıktır. Yazarın da birçok yerde ve birçok kez dile getirdiği bu ilişki, Gürsel Aytaç tarafından iki romanın karşılaştırmalı incelemesinde detaylı bir şekilde ortaya konmuştur.¹⁹

Romanın bunlardan başka metinlerle de metinlerarasılık bağlamından düşünülebilecek ilişkileri olmuştur. Ama bunların hepsi “gönderme” düzeyinde ilişkiler olduğu söylenebilir:

Ömer'in Kemah'a gitmeden önce Nazlı'ya söylediği: “Sana Montesquieu gibi doğudan mektuplar yazayım mı? [...] ‘Yok, yok o İran'dan mektuplardır değil mi?’” (s. 144) şeklindeki sözleriyle *İran'dan Mektuplar* adlı esere gönderme yapılır. Refik Muhittin'e Rousseau'nun *İtirafı*’nı okuduğunu söyler (s. 248) Refik'in hatıralarından, “Niye Rousseau ya da Voltaire okumak hoşuma gidiyor da Tevfik Fikret ya da Namık Kemal'den zevk alamıyorum. Niye ben böyleyim” (s. 251) serzenişini öğreniriz. Yine bu hatıralardan *Kızıl ve Kara*, *Oblomov* romanlarına ve *İktisadi Devletçilik*, *İnkılap ve Teşkilat*, *Devlet ve Fert*, *Vergi Sistemi*, *Teşkilat* gibi dergilere sadece isimleri anılarak göndermeler yapıldığını görürüz. Roman kurgusu içerisinde en önemli temalardan biri, Doğu-Batı çatışmasıdır. Alman Mühendis Herr Rudolph'un ezberden okuduğu Hölderlin'den satırlarda, oryantalist tavır metinlerarası bir ilişkiyle verilir: “Tıpkı muhteşem bir Despot gibi Doğu, gücü ve göz kamaştıran ışıyla insanları yere çalar, insan orada daha yürümeyi öğrenmeden diz çökmek, konuşmayı öğrenmeden dua etmek zorunda kalır!” (s. 294).

Muhittin şairlik ederken Baudelaire'e gönderme yapılır; Türkçü olduktan sonra birçok Türkçünün metnine gönderme yapılır. Muhittin'in hikâyesinde en dikkate değer metinlerarası ilişki, Gıyasettin Kağan'ın da kimliğini bize veren Zeli Velidî Togan'ın *Hatıra* adlı kitabıyla sağlanmıştır. Çünkü Gıyasettin Kağan'ın Viyana'da tanıştığını söylediği Freud'la ilgili hatırası, hemen hemen hiç değiştirilmeden Zeki Velidî Togan'ın *Hatıralar*'ından alınmıştır.

“Kendisini bir tesadüf eseri Viyana'da tanıdım. Şarkiyat seminerine yakın olsun diye Bergase, 9'da bir oda tutmuştum. Aşağıda bir enstitü olduğunu biliyordum, ama nedir bilmiyordum! Bir akşam ev sahibi kadın, profesörün beni istediğini söyledi. Adam Freud'muş. Enstitüde hassas aletler olduğunu, mümkünse evde terlikle gezmemi söyledi. Ben de bir kitabını okumuş, beğenmemiştim. Ona altı yedi yaşındaki bir kızın babasına şehvetle

¹⁹ Bk. “*Buddenbrook Ailesi* (Thomas Mann) ile *Cevdet Bey ve Oğulları* (Orhan Pamuk) Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme” (Aytaç, 2016)

bakmasının, erkek çocuğun annesine şehvetle bakmasının Türkler için geçerli olmadığını söyledim. Bana güldü.” (s. 539-540)

Zeki Velidî Togan’ın ilk defa 1969 basılan *Hatırâlar* adlı kitabında ise hadise şöyle geçmektedir:

“1935 senesinde Viyana’da tahsilde iken Şarkiyat Seminerine ve Prof. Strzygowski’nin San’at Tarihi Enstitüsüne yakın olsun diye Berggasse N. 9’da bir oda tutmuştum. Benim bulunduğum kadın altında bir enstitü bulunduğunu biliyordum, fakat Freud’un Psiko-analiz Enstitüsü’nün bulunduğunun farkında değildim. Bir gün ev sahibi olan kadın: “Bizim altımızdaki katta oturanlar geceleyin çok sert yürüdüğünüzden şikâyet ediyorlar, terlikle yürüseniz olmaz mı” dedi. Ben de peki iyi dedim, ama her gün bunu unutuyordum ve bu tenbih tekrarlanıyordu. Bir akşam ev sahibi kadın: “Sizi profesör istiyor” dedi. Bu zat kendisinin Freud olduğunu, enstitüsünde bazı hassas âletler bulunduğunu söyledi; bu yüzden odamda mümkünse terlikle gezmemi çok rica etti. Ben, Freud’u hiç görmemiştim; yalnız Suriyeli bir Ermeni talebe bu Freud’un yanında çalışıyormuş; o bana bu zatın bazı kitaplarını vermişti, kimisini okumuştum ve felsefesini hiç de beğenmemiştim. Ben de Freud’a “ben Asya bozkırlarından gelen birisiyim, aceba ayaklarımı bu şartlara uydurabilir miyim” dedim? Freud beni odasına davet etti ve orada daha altı-yedi yaşındaki bir kız çocuğun, babasına şehvet nazarıyla baktığına dair yazdıklarının Başkurt ve Kazaklar için varid olmadığını kendisine söyleyerek...” (Togan (1999)’dan aktaran Kolcu A., 2015).

Ömer, bir kış günü kar taneleri arasında Ankara sokaklarda yürürken Cenap Şahabettin’in Elhan-ı Şita şiirinden bir bölüm hatırına gelir: “Eşini gaip eyleyen bir kuş gibi kar...” (s. 444). Aslında bu şiir parçası Ömer’i bekleyen akıbeti haber verir gibidir. Ömer de Nazlı ile ayrılma noktasına gelecekler, hatta Ömer kararlaştırılan nikâh tarihinde Kemah’ta olacaktır.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında kullanılan bir diğer metinlerarası yöntem “kolaj” yöntemidir. Ancak bu yöntem, postmodern anlatılarda olduğu gibi anlatıyı parçalı, karmaşık bir yapıya sokmak yerine, romanın dış gerçeklikle bağlarını güçlendirmek için kullanılmış bir teknik olarak dikkat çekmektedir. Bu sayede okur anlatı zamanını çok rahat bir şekilde takip edebilmekte, hikâye edilen olay ile dış gerçeği özdeşleştirebilmektedir.

3.2. Sessiz Ev

Sessiz Ev, Orhan Pamuk’un anlatımda yenilikler denediği bir romandır. Romanın bazı unsurları avangart özellikler taşımaktadır. Olay örgüsü, çoklu anlatıcı nedeniyle parçalı görünüm arz eder. Bu nedenle postmodern sınırlarda dolaştığı söylenebilir ancak neden-sonuçlarla birbirine bağlı olay örgüsünü, romanda ağırlığını hâlâ hissettirmektedir. Romanın zaman kurgusu da yine modern anlayışa uygundur. Geçmiş, gelecek ve şimdinin bilinçlerde iç içe geçmesi üzerine kurulu bir zaman kurgusu dikkat çeker. Mekânın ve eşyanın simgesel değeri ve bu unsurların birey için sahip olduğu önem bakımlarında da roman moderne yakın durmaktadır. Ayrıca mekânın modern insanı kuşatan yönü romanda

vurgulanmaktadır. Romanın kişi kadrosunda, Faruk, postmodern özneye en yakın kişi görünümündendir. Onun dışındakiler geleneksel tip ve karakterlerin yanında, modern birey özelliği gösteren kişilerdir. Bakış açısı unsuru, her ne kadar çok sesli ve parçalı bir yapı arz etse de bu çoklu bakış açısı modern romanın bireyin iç dünyasını yansıtırken kullandığı bir bakış açısı olarak değerlendirmek gerekir. Romanın tematik kurgusu, çoklu tematik okumalara olanak sağlamaktadır. Ancak ana tema diyebileceğimiz, yazarın üzerinde özellikle durgunu düşündüğümüz tema; 1980 öncesi toplumsal kutuplaşma ve karışıklık hâlinin yansıtılmasıdır.

Sessiz Ev, bazı kurgu unsurları bakımından modern roman sınırını zorlayan, postmodern anlatı yöresinde dolaşan bir romandır. Ancak bu kurgu unsurları daha çok modern romana ait özellikler gösterir. Diğer postmodern öğeler bakımından da *Sessiz Ev* bir teorik çerçeve ortaya koyar gibidir. Ancak bu roman, postmodern öğelerin denendiği uygulama sahası değildir.

3.2.1. Üstkurmaca

Üstkurmaca, yazma edimini ontolojik bir sorun olarak algılayan postmodern anlatıların temel kurgu özelliği olmasına rağmen modern romanda hatta Antik Yunan komedyalarında dahi karşımıza çıkmaktadır. Postmodern anlatılarda üstkurmaca daha çok, anlatının kendine yoğunlaşması, metnin yazılış sürecinin ve nasıl kurgulandığının anlatılması şekline görünürlük kazanır. Bunun yanında anlatıcı figürün etkin olarak kullanılması, ta ki anlatıların kurgu olduğunu vurgulayacak kadar anlatıcı figürün metne egemen olması gibi uygulamalar da görülmektedir.

Sessiz Ev romanına bu açılardan bakıldığında, herhangi bir üstkurmaca uygulamaya rastlanmaz ancak romanın anlatıcılarından biri olan Faruk Darvinoğlu'nun yazma ediminin zorluklarını, kendi yazı serüveninde karşılaştığı zorlukları anlattığı bölümler, üstkurmacayı hatırlatmaktadır. Aslında bir tarih araştırmacısı olan Faruk, tarih biliminin tarihi olaylara yaklaşımının dışına çıkan, tarihi olayları kurgusallaştırma eğiliminde görünmektedir. Bu bölümlerde Faruk yazma edimini tartışmaya açar:

“Bütün olguları özetleyen kısa bir hikâye bulmam, inandırıcı bir masal uydurmam gerek!”
(s. 136)

“Budak'ın serüvenlerinden 16. yüzyıl Gebze'sine ilişkin başı ve sonu olmayan bir kitap yazmayı tasarladım. Kitabın tek ilkesi olacaktı: O yüzyıl Gebze ve yöresine ait bulabileceğim

bütün bilgileri, hiçbir değer ve önem sıralaması gözetmeden kitaba alacaktım. [...] Budak'ın hikâyesini de bunların üzerine koyacaktım; ama ötekilerden daha önemsedğim için değil, tarih kitabında hikâye arayanlara bir tane olsun verebilmek için. [...] Sonra aldaniş ve ahmaklık kokan tasarımın yavaş yavaş suya düştüğünü hissettim. Bir kere, yazmayı kurduğum şeyi, daha kâğıda dökmeye başlar başlamaz ilk sorunla karşılaşacaktım. Benim niyetim ne olursa olsun, yazdıklarımın bir başlangıcı olmak zorundaydı. Sonra, olguları da, nasıl yazarsam yazayım, bir sıraya dizmek zorundaydım. Bütün bunlar da, ister istemez, okuyucu için bir anlam ve düzen demektir. Bundan kaçınmak istedikçe de, işe nereden başlamam ve sonra hangi adımı atmam gerektiğini hiçbir zaman bilemeyecektim. Çünkü, eski alışkanlıklarına bağlı insan aklı, her sıralanmadan bir düzen, her olgudan bir simge bulup çıkaracak, benim kurtulmak istediğim hikâyeyi, olguların arasına, bu sefer kendisi, bulaştırıp duracaktı.” (s. 136-137)

Bu satırlarda arşivde ulaştığı kayıtları nasıl bir düzenle yazması gerektiğini tartışan Faruk, bir kurmaca metinden ziyade tarihsel olayları anlatan bir araştırma metni yazacaktır. Ancak başı sonu belirsiz, aklın dizginlerinden kurtulmuş postmodern anlatıları anımsatan metinler yazmak istemektedir. Bu satırlarda da yazmak istediği metni, yazma sürecindeki buhranı anlatır. Aslında bu satırlar *Beyaz Kale*'nin kurgulanma sürecidir. Çünkü *Beyaz Kale*'yi yayıma hazırlayan Faruk Darvinoğlu'dur.

Sessiz Ev'in kurgulanmasıyla bir ilgisi olmayan bu yazma sıkıntıları, romanı üstkurmaca olarak değerlendirmemizin önündeki en büyük engeldir. Onun dışından etkin anlatıcı figürün *Sessiz Ev*'in kurgusu ile ilgili hükümleri de bu romanda gözlenmez. Bu nedenlerden dolayı romanı üstkurmaca olarak değerlendirmek mümkün değildir. Ancak Pamuk, bu romandan sonra gelecek postmodern anlatılarını işaret etmektedir.

3.2.2. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık bir üstkurmaca ögesi olmakla beraber, modern metinlerle postmodern anlatıların ortak özelliğidir. Tabii postmodern anlayış metinlerarasılığı, modern metinlerde olduğu gibi kurguyu sağlamlaştırmak için uygulamaya sokmaz. Postmodern anlayış, modernizmin büyük anlatılarını yıkmak, gülünçleştirmek ve parodik hâle getirmek için metinlerarasılığı kullanır. Modern metnin sağlam kurgu düzeninin aksine, postmodern anlatı kopuk, parçalı ve süreksiz bir yapıdır. Bunu da büyük çoğunlukla metne dâhil edilen evvel metinlerle sağlarlar.

Sessiz Ev romanı birçok önceki metinle, edebi veya değil, ilişki hâlinedir. Bu ilişki sayesinde, bazı metinler *Sessiz Ev*'in kurgu ve olay bütünlüğünü destekleyici mahiyette kullanılmıştır. Nilgün neredeyse ortaya çıktığı her sahnede, elinde Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar* romanı ile dolaşmaktadır. “Bu romanın dine, geleneğe ve liberal düşünceye karşı olan ve romanın sonunda ihmal ettiği bir yaralanma sonucu ölen kahramanı

Bazarov”un (Kılıç, 2018: s. 130) akıbetinin bir benzerini yazar, Nilgün için hazırlamıştır. Yine Fatma Hanım, bir hatırasında Şükrü Paşa’nın kızlarından *Hikâye-i Robenson*’u alır. Bu roman da *Sessiz Ev*’in kurgusunu ve Fatma Hanım’ın yalnızlığı, çaresizliğini okura işaret eder. Bunlar dışında romanda, “gönderme” yoluyla birçok metinlerarası ilişki kurulur. Fatma Hanım’ın ilişkilendirildiği başka bir metin ise *Aşk-ı Memnu*’dur. Fatma Hanım, bu romandaki kişileri de tanır: “Vefat: eski zenginlerden merhum Adnan Bey’in biricik kızı Nihal abla, tabii hatırladım, bak bir tütün tüccarıyla evlenmişsin, üç çocuğun, maşallah on bir de torunun olmuş, ama sen aslında Behlül’ü severdin, ama o da ahlaksız Bihter’i severdi” (s. 265). Faruk’un Recep’i C. Dickens’in *Antikacı Dükkânı* romanındaki cüceye benzetmesi de bu romana yapılan bir göndermedir: “‘Chops!’ ‘Ne?’ ‘Dickens’in bir romanındaki sinsî cüce...’” (s. 194) Faruk’un arşivde yaptığı araştırmalarda ulaştığı insan hikâyeleri de bu kapsamda değerlendirilebilir. Çeşitli gazete haberlerinin de roman içinde kullanılması, yine metinlerarası ilişkilerden biridir. Bir de Pamuk, romanın birçok yerinde *Cevdet Bey ve Oğulları* romanına gönderme yapmıştır. Hatta *Sessiz Ev*’deki pek çok kişi, *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndaki kişileri tanımaktadır. Bu deneysel uygulamalar, *Sessiz Ev* romanın kurgu bütünlüğünü desteklemeye yöneliktir. Bu nedenle postmodern çerçevede değerlendirilebilecek metinlerarası bir uygulamadan söz edilemez.

3.2.3. Tarih Anlayışı

Sessiz Ev’i bu başlıkla değerlendirmemizin tek sebebi Faruk’un postmodern tarih anlayışı ile örtüşen düşünceleridir: “Tarihi, hatta hayatı olduğu gibi kelimelere geçirmenin bir yolu yok!” (s. 137) Postmodern tarih anlayışı, yazarın tarihsel olguları aktarırken kendisini tamamen gizlemesinin, görüşlerini tarihsel olgulardan tamamen uzak tutmasının mümkün olmadığını savunur. Ayrıca dil vasıtasıyla oluşturulan hiçbir metin gerçeği olduğu gibi yansıtamaz. Yukarıdaki alıntıda, Faruk’un da bu görüşleri savunan bir tarihçi olduğu görülmektedir. Ancak *Sessiz Ev* romanın kurgusal bakımdan postmodern tarih anlatılarıyla başkaca bir ilgisi yoktur.

3.3. Beyaz Kale

Çalışmamızın bu bölümünde *Beyaz Kale*’deki postmodern öğeleri tespit etmeye çalışacağız. Modern unsurlarla postmodern unsurların harmanladığını düşündüğümüz Orhan Pamuk’un üçüncü romanı, araştırmacılar tarafından ilk iki romanından farklı değerlendirilmektedir. Genel kabul, Pamuk’un 1985’te yayımlanan bu romanla beraber,

artık postmodern anlayışa yöneldiği yönündedir. *Beyaz Kale*, tarihsel bir zemine oturtulmuş ancak tarihsel sınırları aşarak günümüz toplumunda da karşılığı olan Doğu-Batı karşıtlığı, kimlik sorunsalı gibi temaları işlemektedir. Pamuk (2018: s. 133), romanın zamansal sınırsızlığını “bu zaman [on yedinci yüzyıl], Avcı Mehmet dönemi değil de, 30-40 yıl öncesi, yüzyıl sonrası bile olabilirdi” şeklinde belirtir. Tarihsel olguları hikâye anlatmak için araçsallaştıran bu tutum, postmodern tarih anlayışına çok yakındır. Bunun dışında anlatının üstkurgusal yapısı ve geleneksel tahkiyenin masalsı üslubunu taklit yoluyla kullanması gibi özellikler, *Beyaz Kale*’yi postmodern anlatılara yaklaştırmaktadır. Romanın postmodern anlatıyı çağrıştıran özelliklerine değinelim:

3.3.1. Olay Örgüsü

Beyaz Kale’nin olay örgüsünün merak unsuru ile bağmlanmış neden sonuç ilişkisine dayandığını, bu bakımından da romanı olay örgüsü bağlamında modern roman anlayışı içinde değerlendirilmesi gerektiğini söylemiştik. Ancak romanın modern anlayışla postmodern anlayış arasında değerlendirildiğini tekrar hatırlatarak, *Beyaz Kale*’yi olay kurgusundaki boşluklar bakımından değerlendirdiğimizde, postmodern anlatıları çağrıştıran bir olay örgüsü görmekteyiz. Osmanlı Hoca’nın Lehistan Seferi sırasında durakladıkları yerlerde yaşayan köylülere yaptığı psikolojik ve fiziksel şiddetin arttığı ve son merhaleye geldiği zamanlarda, anlatıcı/İtalyan Köle artık susmayı tercih eder:

“Padişah’a götürülmek için bir kenarda toplanan kafaları görünce de, ne düşündüğünü hemen anladım; dahası, merakına hak de verdim, ama bu kadarına tanık olmak istemiyordum artık: Ona sırtımı döndüm. Az sonra, merakıma yenilerek yeniden baktığımda, kafaların yanından uzaklaşıyordu; ne kadar ileri gittiğini öğrenemedim hiç.” (s. 111)

Hocanın ne kadar ileri gittiğini okur da öğrenemez. Ancak Hoca’nın neler yapmış olacağının okur sayısı kadar yorumu olabilir. Doppio’nun silah kullanılarak da alınamaması üzerine Hoca Sultan’ın çadırına çağrılır, İtalyan Köle, Hoca’nın infaz edildiğini, sıranın kendisine geleceğini düşünmektedir. Ancak gece geç vakit Hoca gelir. Sultan’la ne konuştuklarını Hoca, İtalyan Köle’ye anlatmaz: “Çadırdakilere, tahmin ettiğim şeyleri söylediğini, çok sonra, yıllar sonra, onlarla dikkatle ve uzun uzun konuştuktan sonra öğrenebildim. Bana bir şey anlatmadı.” (s. 112) İtalyan Köle de öğrenmiştir çadırda ne konuşulduğunu ama bu okurla paylaşılmaz. Bu konuşmaların mahiyeti de okurun hayal gücüne bırakılmıştır. *Beyaz Kale*’deki dikkat çeken en önemli suskunluk ve belirsizlik ise son bölümde yaşanmıştır. Bu bölümde yazar oyunsu bir hava yaratarak el yazmasının kim tarafından yazılmakta olduğunu gizlenmiştir. “*Beyaz Kale*’nin elyazmasını, İtalyan kölenin

mi, Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum.” (2017: s. 131) diyen yazar, romanın bir açık yapıt olarak okunması gerektiğine işaret etmektedir.

Beyaz Kale'nin olay örgüsünün postmodern anlatıyı çağrıştıran bir diğer özelliği, olay parçaların kronolojik bir seyir içinde anlatılmamasıdır. Önce Faruk Darvinoğlu'ndan “Yorgancının Üvey Evladı” adlı bir el yazmasının varlığını öğreniriz. Faruk bu metni bulmuş, çevirmiş, aklında kalanları yazmış ve yayımlamıştır. Bu süreç el yazmasının son hâlinin hikâyesidir. Sonra Faruk'un yeniden yazdığı kitabı okumaya başladığımızda tarihsel bir atmosfer içerisinde, Türk gemileri ile İtalyan gemilerinin karşılaşmasını okuruz ve anlatıcının içinde bulunduğu ruh hâlinde esir düşmekte olduğunu anlarız. Ancak aynı paragraf içinde, bu karşılaşma an'ı anlatılırken anlatıcı: “Sonraları, bütün hayatımın, kaptanın bu korkaklığı yüzünden değiştiğini çok düşündüm.” (s. 11) diyerek bir anda olay anlatımını keser ve gelecek bir zamanda olay hakkında düşündüklerini belirtir. Hemen akabinde, “Şimdiyse, kaptanımız kısa süren o korkaklığa kapılmasaydı hayatım asıl o zaman değişirdi, diye düşünüyorum.” (s. 11) diyerek yazma zamanındaki düşüncelerini anlatmaya başlar. Aynı paragrafın sonunda, anlatıcı “Şimdi, sisin içinde hayalet gibi beliren Türk gemilerinin renklerini düşleyip, eski bir masanın üzerinde kitabımı yazmaya çalışırken” (s. 11) diyerek yazma eylemini gerçekleştirdiği zamanı anlatır. Gelecek paragraftan itibaren tekrar başına gelenleri anlatmaya devam eder. Görüldüğü gibi, roman olay anlatımının zamansal sıralanması bakımından aslında geleneksel yapının dışındadır. Anlatıcı son bölüme kadar, nadiren de olsa yazma zamanına dönerek, genellikle kronolojik sıra takip ederek başından geçenleri anlatır. Son bölümde yine başa döner ve kitabı yazdığı zamanı anlatmaya başlar. Geriye dönüşlerle çerçeve bir hikâye içine yerleştirilen hikâye, genel itibarıyla kronolojik ilerler. Modern ve postmodern öğelerin birlikte izlenebildiği bir olay örgüsüdür bu.

3.3.2. Zaman Kurgusu

Geleneksel-yansıtmacı anlatılarda olayların oluş sırası takip edilerek anlatılır, fakat postmodern anlatılarda zaman kavramı müphem bir olgudur ve olayların takvimsel sıra takip edilerek anlatılması gözetilmez. Hatta bu anlayışı yıkmak eğilimindedirler. *Beyaz Kale*'de de zaman unsuru kurgunun yapısıyla uyumlu bir biçimde dairesel bir uzam görünümündedir. Aksiyonel olaydan, yazma zamanına sıçramalarla geçişler yapılmaktadır. Bu zaman kurgusu, *Beyaz Kale*'ye modern romanlardan farklı bir zaman kurgusu özelliği

kazandırmıştır. El yazmasının kaleme aldığı zaman ile olayların zamanı, figür anlatıcı tarafından özenle birleştirilir. Otuz yıllık bir süreci yaşandıktan sonra, ne kadar sonra olduğu belirtilmez, yazmayı kaleme alan figür anlatıcı olay sırasını keserek, anlattığı olay parçası hakkındaki düşüncelerinin süreç içerisinde nasıl değiştiği hakkında bilgiler verir. Olay akışı sürekli kesilerek anlatıcının “şimdi” ne düşündüğünü öğrenmemiz istenir. Bu tutum, anlatının geçmiş ve gelecek zamanın “hâl” içinde bileştirildiğini göstermektedir.

Beyaz Kale’nin aksiyonel olayları on yedinci yüzyılda Avcı lakaplı IV. Mehmet döneminde geçmektedir. Anlatıcı başından geçen olayları yazmak istemiş ve otuz yıl öncesine dönerek anlatmaya başlamıştır. Anlatı boyunca zaman bildiren ifadeler, kasıtlı bir biçimde, kesinlik bildirmemesi için seçilmiş gibidir: “Bir ay sonra yine bir gece yarısı çağırdıklarında” (s. 15), “Kış böyle geçti” (s. 16), “Üç gün sonra Paşa bir daha çağırdı.” (s. 23), “Paşa’nın sürgünden dönüşünü beklediğimiz yıllarda” (s. 27), “Yaz sonuna doğru bir gün” (s. 38), “Ondan sonraki üç yıl” (s. 44) gibi ifadeler zamanı son derece muğlaklaştıran ve zaman takibini zorlaştıran ifadelerdir. Bu müphem zaman ifadeleri zaman mefhumunu belirsizleştirmek için bilinçli bir tercihtir.

Son olarak Orhan Pamuk’un, bazen “sarkaçlı bir saat” motifiyle bazen zamanın eşyalar ve insanlar üzerindeki değiştirici, dönüştürücü etkisini öne çıkararak bazen de gizli bir örgütün üyelerini saat markaları üzerinden tanımlayarak kullandığı zaman motifi, *Beyaz Kale*’de de tematik unsur olarak kullanmıştır. Osmanlı Hoca, camiler arasındaki namaz vakitlerinin tutarsızlığını gidermek düşüncesiyle, namaz vakitlerini hatasız gösteren bir saat yapmak ister. Zamana hükmetme isteğinin sembolik bir ifadesi olan saat, *Beyaz Kale*’de bu yönüyle bir izlek olarak dikkat çekmektedir.

Anlatının zaman tasarrufundaki tutumu, geleneksel-yansıtmacı romanın tutumundan ve modern romanın bölünmüş zaman anlayışından farklı olduğu görülmektedir. On yedinci yüzyılda yaşanan olayları, herhangi bir zamansal sıra kaygısı öncelemeden, dairesel bir uzam halinde anlatan *Beyaz Kale*, zaman kurgusu bakımından postmodern anlatılara yakın bir görüntü verir.

3.3.3. Mekân Kurgusu

Modernist düşünce, zamanı kontrol altına almak için bölümlere ayırmış ve zaman üzerinde tahakküm kurmaya çalışmıştı. Mekân konusunda da onu, sınırlara ayırarak ve parsellere

bölerek, bireyin özgürce dolaşım hakkını elinden almıştır. Postmodern anlayış, sınırları belirli mekânlardan bireyi kurtarak ona, sınırları belirsiz ve düşsel mekânlar sunar. *Beyaz Kale*, gerçek mekânlarla düşsel mekânların aynı anda yer aldığı bir anlatıdır. İtalyan Köle bu düşsel mekânlardan biri olan Doppio'yu şu şekilde anlatır: “Yüksekçe bir tepenin üzerindeydi, bayraklı kulelerine batan güneşin belli belirsiz kızıllığı vurmuştu, ama beyazdı; bembeyaz ve güzel. Nedense, insanın böyle güzel ve erişilmez bir şeyi ancak rüyasında görebileceğini düşündüm.” (s. 111) Bu düşsel mekânın yanı sıra, romanda gerçek mekânlar da gerçekliğe uygun bir şekilde tasvir edilir. Genelde kapalı mekânlarda günleri geçen anlatıcı, vebadan kaçmak için yola çıktığında İstanbul'un çeşitli semtlerinin sokaklarından geçer ve Haliç'i hoşlanarak seyreder, daha önce genç bir rahipten güzelliğini duyduğu Heybeliada'ya gider. Veba salgınını araştırdıkları dönemde, İstanbul'u sokak sokak gezmektedir. Bu gezilerinde yaptığı mekân tasvirleri dönemin gerçekliğine uygundur.

Dış mekânlar gibi iç mekânlar da romanda anlatıcının bakış açısından sunulur. Anlatıcının içinde bulunduğu ruh hâline uygun değişimlerle, bu mekânlar anlatılır. Örneğin, İtalyan Köle, Hoca'nın evine ilk geldiğinde bu evle ilgili düşünceleri şu şekildedir: “Evi küçük, sıkıntılı ve sevimsizdi. [...] [E]ve her girişimde içim daralır tuhaf bir sıkıntıya kapılırdım. Belki bu duyguyu bana, dedesinden kalan adını sevmediği için kendisine ‘Hoca’ denmesini isteyen bu adam veriyordu” (s. 19) Zaman içinde gerçekleşen yakınlaşma neticesinde, İtalyan Köle, artık değişen ruh haline bağlı olarak mekân hakkındaki yargılarını da değiştirir. O artık bu evi özlemektedir.

Sonuç olarak *Beyaz Kale*'de, “[ü]stkurmaca düzlemdeki mekânlarla, kurmaca mekânların iç içe geçmesi, kişilerin kimlik ve yer değişiminin mekânlara da yansması romana mekân anlamında masalsı bir atmosfer kazandırır. Romanın kişi, zaman ve kurgu özellikleriyle uyumlu olan bu durum neticesinde; kurmaca, güncel, tarihi ve düşsel mekânlar” (Demir, 2011: s. 294) iç içe gererek romanın mekân kurgusunu oluşturur.

3.3.4. Kişiler

Modernizmin kendinden emin, idealize edilmiş roman kişilerine, yaptıkları ve tercihleri dolayısıyla hep güven duyulmuştur. Bu kişiler garipsenecek, tuhaf ruh hâlleri ve davranışlar sergilemezler. Tutarlı, güvenilir ve hatalardan münezzeh bu kahramanlar, postmodern çağın öznesinin tam tersidir, denilebilir. Postmodern özne, değişken ruh hâli,

tutarsız davranışlarıyla güvenilmezdir. Değişkenlik onların temel özellikleridir. Şartlar karşında çabucak evrilebilirler. Kalıp ve beklendik davranışlar sergilemeyen bu kişilerin geçmişleri yeterince aydınlatılmaz, çoğu zaman isimleri bile okurla paylaşılmaz.

Beyaz Kale'nin çok kalabalık olmayan kişi kadrosu içinde dikkatler iki kişi üzerinde toplanmıştır: İtalyan Köle ve Osmanlı Hoca. Romanın ana izleği, Doğu-Batı karşıtlığının Batı kutbunda anlatıcı figür konumundaki, adı paylaşılmayan etnik aidiyeti nedeniyle bu adı verdiğimiz İtalyan Köle; Doğu kutbunda ise dedesinde yadigar adı beğenmediği için kendine Hoca denmesini isteyen Osmanlı Hoca yer almaktadır. Bunlar dışında kurgunun tamamlayıcı figürleri ise çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemlerine, bazen figür anlatıcının bakış açısı bazen de Osmanlı Hoca'nın yansıtma merkezi olarak kullanılmasıyla şahit olduğumuz dönemin padişahı Avcı Mehmet ve Sadık Paşa sayılabilir.

İtalyan Köle

İtalyan Köle, Venedik'ten Napoli'ye bir gemi seyahati sırasında Türk gemilerinin taaruzu sonucu, uzun yıllar Osmanlı topraklarında esir hayatı yaşayan, himayesine girdiği Osmanlı Hoca'yla kılık değiştirip onun yerine geçtikten sonra başından geçenleri kaleme alan ve anlatıcı konumdan okura seslendiği *Beyaz Kale*'nin başat iki kişisinden biridir. Esir düşmeden önceki hayatı ile ilgili İtalyan Köle,

“O zamanlar annesinin, nişanlısının ve dostlarının başka bir adla çağırdıkları başka bir insandım. [...] [B]u insan yirmi üç yaşındaydı, Floransa'da, Venedik'te 'bilim ve sanat' okumuştı, astronomiden, matematikten, fizikten ve resimden anladığına inanıyordu; tabii kendini beğenmişin tekiydi, kendinden önce yapılan şeylerin çoğunu yutmuştu, hepsine de dudak büküyordu; daha iyilerini yapacağından şüphe yoktu; benzersizdi; herkesten akıllı ve yaratıcı olduğunu biliyordu: Kısaca, sıradan bir gençti. Sevgilisiyle tutkuları, tasarıları, dünyayı ve bilimi konuşan, nişanlısının kendisine hayran olmasını doğal karşılayan bu gencin, sık sık yaptığım gibi, kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanamak gücüme gidiyor.” (s. 12)

ifadelerini kullanır. Geçmiş hakkında kullandığı bu ifadeler sanki başka birinin geçmişinden bahsediliyormuş algısı yaratmaktadır. Ancak gerçekten verilmek istenen de tam da budur. Çünkü otuz yıllık bir süreci anlatan anlatıcının geçmişi ile bugünü bambaşka kişilerdir. O artık İtalyan ya da Batılı değil; Osmanlı, Doğuludur. Dolayısıyla mazide bıraktığı hatıralarında yaşattığı bu kişi artık kendisine yabancı hatta uyduruk gelmektedir.

Aldığı eğitim ve zekâsıyla kısa sürede diğer kölerin içinde ayrıcalıklı bir konum elde eden İtalyan Köle, Sadık Paşa'nın takdirini kazanır, Osmanlı Hoca'nın ilgisi çeker ve en sonunda Sultan'ın övgüsüne mazhar olur. Osmanlı Hoca'yla olan fiziki benzerlik, en

sonunda duygusal ve düşünsel birleşmeye ulaşır. Doppio Kalesi'nin alınamamasından sonra idam edilmekten korkan Osmanlı Hoca, ikizi kadar benzediğini bildiği İtalyan Köle ile yer değiştirir ve İtalya'ya gider; İtalyan Köle de Osmanlı'da kalarak Hoca'nın yerine geçer, onun hayatını yaşamaya başlar. Bir özetini verdğimiz otuz yıllık bu hikayeyi kaleme alır.

Postmodern anlatıların değişken özne kurgusuna uygun düşen İtalyan Köle figürü, anlatıda yazar tarafından fiziki nitelikleri çizilmediği gibi, bireyselleşmenin önemli göstergesi sayılan bir isme de sahip değildir. Figürün çizilmesinde bırakılan bu boşluklara rağmen onun temsil ettiği bir dünya vardır. İtalyan Köle aklını kullanarak kendisine hiç uygun koşulların olmadığı bir dünyada hayatta kalmış, hatta başarı gösterebilmiştir. Bu bakımdan Köle, Batı'nın pozitivist aklının temsilsicisidir, denilebilir.

Osmanlı Hoca

Anlatının “sonunda Venedikli kölenin kimliğine bürünerek Batı'ya kaçan, Batı'ya yerleşen (orada da ‘bizim artık yokuşu inmeye başladığımızı’ yazan) ve köktenci Batıcıların belki de ilk prototipi olan” (Naci, 2006: 83) Osmanlı Hoca, Doğu'ya ait olmasına rağmen fikren Doğu'ya çok uzak düşmüştür. Yaşadığı toplumun artık düşüşe geçtiğine inan Hoca, müdahale edilmezse yok oluşun çok yakın olduğuna inanmaktadır. Hatta devletin savaş meydanlarında, Köprülü'nün Sadrazam olmasından sonra, almış olduğu birkaç zafer Hoca'yı memnun etmez. Çünkü Hoca bu zaferlerin, “en son ve geçici başarılar olduğunu [...] yakında ahmaklığın ve beceriksizliğin çamuruna gömülecek olan sakatın son kıpırdanışları” (s. 44) olduğunu düşünmektedir. Halkın ve ileri gelenlerin Hoca'nın bilime ve ilerlemeye duyduğu heyecana sahip olması, en azında buna saygı duyması gerekmektedir. Ancak Hoca, yaptığı veya yapmak istediği projelerde büyük başarılar elde edemez, kendisine verilen fırsatları değerlendiremez. O sadece Doğu'ya ait her şeye eleştirel ve mesafeli yaklaşmakta, son an'a kadar kendisine yeterli ilgi gösterilmediğini düşünmektedir. Bu nedenle, ve biraz da can havliyle, anlaşılamadığını düşünerek kendi toplumuna sırt çevirip bir Batılının kılığında Batı'ya, İtalya'ya, yerleşecektir. Hocanın içine doğduğu ve yaşadığı toplumda ve ruhunun içinde bulunduğu etten ve kemikten yani, vücudundan memnuniyetsizliği, kendisine ikizi kadar benzeyen bir Batılı ile yer değiştirmesi akıbetini doğurur. O artık olmak istediği yere ulaşmıştır. Bu yerin de İtalya olması ayrıca önemlidir. Çünkü Batı modernitesinin filizlendiği, Rönesan'la birlikte

Aydınlanma Çağı'nın da temellerinin atıldığı bir yer olarak İtalya, sembolik bir anlam da barındırmaktadır.

Yazarın İtalyan Köle gibi, bir ismi çok gördüğü Hoca, Edirne'de doğmuştur. Babası erken öldüğü için onu çok az hatıramaktadır. Annesi çalışkan bir kadındır ve babasından sonra bir daha evlenmiştir. Annesinin evlendiği bu adam bir yorgancıdır. Hoca'nın ana-baba bir Semra adında kız kardeşi ve ana bir baba ayrı dört erkek kardeşi vardır. Kardeşler arasında okumaya en meraklı olan Hoca, kız kardeşi dışındaki kardeşlerinden nefret etmektedir. Annesinin ölümünden sonra üvey babası ve kardeşleri tarafından kendisine haksızlık edildiğini düşünerek İstanbul'a gelmiştir. Çeşitli ilmi işlerle uğraşan Hoca, ilim merakı sayesinde Sadık Paşa'nın himayesine girmiştir. Hoca daha sonra Venedikli Köle ile birlikte yürüttüğü çalışmalarda gösterdiği başarılar (veba salgının def edilmesi) sayesinde sarayın Müneccimbaşılığına kadar yükselecektir.

Osmanlı Hoca, anormal davranışları, ayrıkçı tavrı nedeniyle postmodern öznelere anımsatmaktadır. Bu sebepten ideal roman kahramanı şeklinde değeriendirilemeyeceğiz Osmanlı Hoca figürü de anlatıyı postmodern olarak değeriendirmezin nedenlerindendir.

3.3.5. Bakış Açısı/Anlatıcı

Geleneksel-yansıtmacı romandaki her şeyi bilen anlatıcının bakış açısı, modern romanla birlikte roman figürlerinin konumuna çekilmiştir. Modern romanla birlikte bireyin dünyasını merkeze alınan roman sanatı, artık roman kişinin sınırlı perspektifinden hadiseleri aktarma yolunu seçmiştir. Postmodern anlatılarda da genel itibariyle anlatıcının yeryüzündeki konumu, modern roman anlayışında olduğu gibi tercih edilmiştir. Ancak anlatıcı figür sayısındaki artış ikisi arasındaki en önemli farktır, denilebilir. Her görüşün her fikrin özgürce ifade edilmesine de olanak sağlayan bu çoklu bakış açısı postmodernist anlayışla yaygınlaşmıştır.

Beyaz Kale'de figür anlatıcı sayısı ikidir. Köroğlu (2006: 162), yazarın birbirine karışmayan iki farklı anlatıcı kullanıldığını belirtmiştir:

“Önce çağdaşımız tarihçi Faruk Darvinoğlu'nun sesini duyarız. Faruk romanın çerçeve öyküsünü anlatır: ‘Yorgancının Üvey Evladı’ başlıklı yazmayı Gebze Kaymakamlığı'nın döküntü arşivinde nasıl bulunduğunu, onu oradan nasıl çalıp yayına hazırladığını anlatır. [...] Romandaki ikinci anlatıcı İtalyan köledir. Köle asıl öyküyü anlatır. Sadece kendi öyküsünü değil, Hoca ve diğerlerinin öykülerini anlatmaktadır.”

Faruk Darvinoğlu'nun konumu ve zamansal uzaklığı bakımından İtalyan Köle'yi etkileme olasılığını gözden uzak tutarsak Köroğlu gibi, iki anlatıcının da birbirine karışmadığını söyleyebiliriz. Ancak Faruk Darvinoğlu, bulduğu tarihi belgeye yaklaşımı, bu belgenin olduğu gibi günümüz Türkçesine bir aktarımı doğrultusunda olmamıştır. O metni özgürce ve öznel olarak yeniden yaratmıştır. Bu nedenle “Yorgancının Üvey Evladı” adlı el yazmasında geçen hikâye her ne kadar İtalyan Köle'nin başından geçenleri anlatsa da Faruk'un iddiasına göre, hikâyede bir de üst anlatıcının gölgesi (Faruk Darvinoğlu) gözden uzak tutulmamalıdır.

Anlatının giriş bölümünü saymazsak (bu bölüm Faruk Darvinoğlu'nun sesinden anlatılır) ilk on bölüm İtalyan Köle'nin anlatıcı figür olduğu görülür. On birinci bölümde ise artık Osmanlı Hoca'nın yerine geçmiş olan Köle, Hoca'nın bilincinden olayları anlatma eğilimindedir. On birinci bölümde sazın kimin elinde olduğu bilinçle karmaşılaştırılır. Öyle ki konuşanın Hoca “donuna” girmiş İtalyan Köle olduğuna inanan okuyucu sanki şu ifadelerden sonra anlatıcı belirsizliği yaşamaya başlar: “eski bir Münecimbaşı olduğumu öğrenip danışmaya gelen konuklarımı, daha çok parası için değil, eğlencesi için, dinlemekle geçiriyordum. Çocukluğumdan beri içinde yaşadığım ülkemi, belki de en çok bu sırada tanıdım.” (s. 118) Ancak biz biliyoruz ki İtalyan Köle Osmanlı topraklarına geldiğinde yirmi üç yaşındaydı. Bu nedenle çocukluğundan beri bu topraklarda yaşaması olası değildir. Yazarın bu karmaşayı bilerek yaratmak istediğini, *Beyaz Kale*'nin sonuna yazdığı “Sonsöz”den anlaşılmaktadır: “*Beyaz Kale*'nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum.” (2017: s. 131) Yazarın bu tutumu, *Beyaz Kale*'ye oyunsu, postmodern bir hava kazandırmıştır.

Sonuç olarak *Beyaz Kale*, yukarıda sıraladığımız nedenlerden ötürü (çoklu anlatıcı/bakış açısı ve anlatıcı/bakış açısı karmaşası), bakış açısı bakımından postmodern bir anlatı olarak değerlendirilmelidir.

3.3.6. Dil ve Üslup

Orhan Pamuk'un ilk iki romanından sonra *Beyaz Kale*, yeni mecralara açıldığı postmodern sulara kulaç attığı ilk roman denemesidir. Buna bağlı olarak yazarın dil anlayışında, bu tercihi doğrultusunda deneyci ve avangart bir tutum sergilediği söylenebilir. Semih Gümüş (2006) çalışmasında, Pamuk'un romanın başlarından itibaren kendi dilini kurma sancılarını çektiğini belirtir.

Gramatikal açıdan değerlendirildiğinde, anlatının zaman tutumu doğrultusunda çeşitli kiplerin aynı paragrafta kullanıldığı görülmektedir. Bu durumun nedeni olarak, anlatıcı figürün bir olay hakkında aynı anda hem uzak geçmişte, hem yakın geçmişte hem de an itibarıyla düşünceleri ve hislerini paylaşması gösterilebilir: “Esir düşerse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız kürek kölelerini şiddetle kırbaçlatmak için bir türlü emir vermiyordu. Sonraları, bütün hayatımın, kaptanın bu korkaklığı yüzünden değiştiğini çok düşündüm. Şimdiyse, kaptanımız kısa süren o korkaklığa kapılmasaydı hayatım aslında o zaman değişirdi, diye düşünüyorum.” (s. 11) Görüldüğü gibi anlatıcı figür bir hadise hakkında “an”da ve geçmişte neler düşündüğü, düşüncelerinin değişimini göstermek için farklı zaman kiplerini bir arada kullanmıştır.

Yazar ayrıca bazı bölümlerde bağlaçlar ve noktalama işaretleri vasıtasıyla çok uzun cümleler kullanmayı tercih etmiştir:

“Soluk renkler, sonraları yıllarca uydurduğumuz o olmayan ülkelerin, hiç yaşamamış hayvanların, inanılmaz silahların düşsel renklerini hatırlatan bu insan yirmi üç yaşındaydı, Floransa’da, Venedik’te ‘bilim ve sanat’ okumuştı, astronomiden, matematikten, fizikten ve resimden anladığına inanıyordu; tabii kendini beğenmişin tekiydi, kendinden önce yapılan şeylerin çoğunu yutmuştu, hepsine de dudak büküyordu; daha iyilerini yapacağından şüphe yoktu; benzersizdi; herkesten akıllı ve yaratıcı olduğunu biliyordu. Kısaca, sıradan bir gençti. Sevgiliyle tutkuları, tasarıları, dünyayı ve bilimi konuşan, nişanlısının kendisine hayran olmasını doğal karşılayan bu gencin, sık sık yaptığım gibi, kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanmak gücüme gidiyor.” (s. 12)

Beyaz Kale’de Pamuk, iki nokta işaretiyle uzun uzadıya açıklamalar ve betimlemeler yaparak sıralı ve bağlı cümlelerin yanı sıra, yine postmodern anlatının yapısına uygun olan devrik cümleleri de sıkça kullanmıştır (Demir, 2011):

“Bana yiyecek getirmesi için de ona para veriyordum, kendime iyi bakmaya kararlıydım çünkü.” (s. 14)

“Ama, sonraları, kendini oyalayacak yeni düşünceyi de bu boşluğun içinde buldu; kendi kendine kalabildiği için belki, belki de hiçbir şeyin üzerinde ayrıntılarıyla duramayan aklı kendi sabırsızlığının dışına taşamadığı için.” (s. 45)

Yeni roman anlayışıyla birlikte Pamuk, yeni bir dil arayışına da girmiştir, denilebilir. Uzun, devrik, kimi zaman karmaşık sayılabilecek bu dil anlayışı *Beyaz Kale*’yi dil bakımından postmodern sınırları zorlayan bir roman olarak değerlendirmemizi sağlamıştır.

3.3.7. Üstkurmaca

Beyaz Kale'nin postmodern anlatı olarak değerlendirilmesinde en önemli etken, eserin üstkurmaca düzlemidir. Anlatı, *Sessiz Ev* romanının araştırmacı/tarihçi akademisyeni Faruk Darvinoğlu'nun Gebze Kaymakamlığı arşivinde bulunduğu bir el yazmasının (Yorgancının Üvey Evladı) yayıma hazırlanma sürecini anlattığı girişle başlar. Bu bölüm öncelikle kurmacanın serüveni olarak ifade edilen bir üstkurmaca çeşidi olarak değerlendirilmelidir. Pamuk, romanlarında yazar kimliğiyle esere dâhil olmayı seven bir yazardır. Bu dâhil oluşların hemen hepsi üstkurmaca düzlemi belirginleştirmek maksatlardır. *Beyaz Kale*'de ise anlatıya kendisi değil de birçok özellik bakımından kendine yakın hissettiğini dile getirdiği Faruk Darvinoğlu'nu kurmacanın hikâyesini anlatmakla amil kılmıştır:

“Bu el yazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelemeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığı'na bağlı o döküntü “arşiv”de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tıktık tıktık doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum. [...] [H]ademenin güvenini kötüye kullanarak, kaşla göz arasında çantama atıp çaldım. [...] Dönemin temel kaynaklarına başvurunca hikâyede anlatılan kimi olayların pek de gerçeği yansıtmadığını hemen gördüm[...] [...] Öte yandan kitaptaki olayları tarihsel “bilgilerimiz” genellikle doğruluyordu. [...] [Y]eniden, yeniden dönüp okuduğum hikâyeyi, elinden sigara düşmeyen gözlüklü bir kızın da yüreklendirmesiyle yayımlamaya karar verdim. Kitabı günümüz Türkçesine çevirirken hiçbir üslup kaygısı gütmeyişimi okuyanlar göreceklerdir: Bir masanın üzerine koyduğum el yazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kağıtlarımın durduğu başka bir odadaki öteki bir masaya geçiyor, akılda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum. Kitabın adını, ben değil, yayımlamaya razı olan yayınevi koydu.” (s. 7-8-9)

Görüldüğü gibi elimizin altındaki eserin yayıma hazırlanış sürecine vurgu yapan bu satırlar, kurmacanın kendisine yoğunlaştığını göstermektedir. Metnin kendi varoluşuna ve üretilişine işaret eden bu giriş bölümünün dışında hikâyenin anlatıcısı, el yazmasının yazarı olan anlatıcı figür de hikâyenin ontolojik sürecini sürekli vurgular. “Bu nokta da gerçek ve kurmaca birbirine karışır zira metin kendine bakmaktadır. Metin kendi varlığına ve kendi üretilişine işaret etmektedir. Bu da çağdaş romanda sıkça gördüğümüz bir yaklaşıma, *metafiction*'a, üstkurmacaya işaret eder.” (Esen, 2017: 218)

Beyaz Kale'deki bir diğer üstkurmaca özellik anlatıcının metnin içinden, hikâye devam ederken mütamadiyen okura seslenmesidir. Anlatıcıyı görünür kılıp etkin hale getiren bu tutum bir üstkurmaca özellik olarak dikkat çekmektedir:

“Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla sonuna kadar okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığımı anlayacaklardır, diye kendimi teselli ediyorum. Belki de o sabırlı okuyucular, [...] hayatına sevgili kitaplarını okurken ara veren gencin hikâyesine kaldığı yerden bir gün devam ettiğini de düşüneceklerdir.” (s. 12)

“Şimdi düşünüyorum: Bu yazdılarımı sonuna kadar okuyan kim, olup biteni, ya da hayal edip anlatabildiğim her şeyi sabırla izleyen hangi okuyucu, Hoca’nın bu sözünü tutmadığı söyleyebilir?” (s. 37)

“Hoca beni öyle bir zorlamıştı ki, tıpkı şimdi yaptığım gibi, ayrıntıları sevdirmeye çalışarak, okuyucuya inandıracağım bir şeyleri hayal edip yazmak zorundaydım.” (s. 48)

“Sanırım hikayemi okuyanlar Hoca’nın benden öğrendiği kadar benim de ondan öğrenmiş olmam gerektiğini anlıyorlardır artk!” (s. 55)

“ [B]elki yeni hayatıma ve hâlâ sabırla okuduğunuz bu kitaba hazırlık olsun diye iki hafta sonra, bir sabah erkenden gene aynı yere gittim.” (s. 101)

“Kitabın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyenin çoktan bittiğine karar vererek onu elinden atmışlardır bile.” (s. 114)

“[O]n altı yıl önce bir kenara atıverdiğim bu kitabı, bugünlerde yeniden okurken düşündüm. Bunun için, insanın kendisinden -hele duygu taşkınlıklarına kapılarak- söz etmesinden hoşlanmayan okuyucularımdan özür dileyerek bu sayfayı kitabıma ekliyorum” (s. 121)

Sonuç olarak *Beyaz Kale*, gerek üst anlatıcı (Faruk Darvinoğlu) gerekse hikâyenin figür anlatıcısı (İtalyan Köle) hikâyenin serüvenini okura anlatarak odağı sürekli hikâyeye üzerinde tutmuşlardır. Bunun yanında üstkurmaca anlatılarda anlatıcı figürün etkin konumu da *Beyaz Kale*’de görülmektedir. Bu hususlar nedeniye *Beyaz Kale* üstkurmaca bir anlatı olarak değerlendirilmelidir.

3.3.8. Metinlerarasılık

Metinlerarası ilişkiler, postmodern anlatıların çok sık kullandığı yöntemlerden biridir. Bir metnin oluşturulma aşamasında evvel yaratılmış metinlerle bir şekilde münasebette olduğu düşüncesini temel alan metinlerarası ilişkiler, okura önemli görevler tevdi etmektedir. Öncelikle muhatap olunan metnin okuru gönderdiği metinlerle teması olmayan, bu kültürel düzeyde bulunmayan okur, metinlerarası ilişkileri tespit etmekte zorlanacaktır yahut okuduğu metnin kendisinden kurmasını beklediği köprülerden habersiz eseri okuyacaktır.

Beyaz Kale, birçok metinle doğrudan veya dolaylı temas hâlinindedir. Ancak yazar okuru bu metinlerin hepsini tespit etmek külfetinden kurtararak eserin sonunda yararlandığı metinleri ve yararlanma düzeylerini sırlamıştır:

“Adnan Adıvar’ın o eğlenceli ve eşsiz *Osmanlı Türklerinde İlim*’i bana aradığım atmosferin renklerini verdi (Evliya Çelebi’nin de bayıldığı tuhaf hayvan hikâyelerini anlatan *Acaibül Mahlûkat* türünden kitaplar, başka kitaplardan değiştirilerek uyarlanmış coğrafya risalelerinin olmayan ülkeleri vb.) Arthur Koestler’in *Uykudagezerler*’deki Kepler yorumu (Niye benim ben?), Leonardo da Vinci’nin çocuksuluğu ve inanılmaz bir silâh yapma tutkusu (ötekilere yetişmek ve onlara derslerini vermek için yanıp tutuşanların vazgeçilmez hayâli), Kâtip Çelebi’nin çaresiz kitap kurtluğu (çevrelerinde acılarını ve nazlarını paylaşacak kimse olmadığı zamanlar daha da hüznü bir güzelliğe bürünen bu hastaları sevgiyle selâmlıyorum), kahramanlarıma ister istemez bulaştı. Ünlü Osmanlı astronomu Takiyüddin’i bana tanıtan Prof. Süheyl Ünver’in *İstanbul Rasathanesi* adlı kitabında varlığını öğrendiğim Takiyüddin’in kuyruklu yıldız hakkında Padişah’a takdim ettiği, bugün kayıp olan muhtıra-i ilmiyeyi kahramanıma buldurup yorumlatmayı tasarlarken astronomiyle astroloji arasındaki sınırın belirsizliğini biliyordum. Bir başka kitapta ise astroloji konusunda şöyle yazıyordu: “Bir düzenin yıkılacağı tahminini yürütmek o düzeni devirmek için fena bir yol sayılmaz.” Bütün siyasetçiler gibi Başmüneccim Hüseyin Efendi’nin de bu kehanet ilkesini can havliyle uygulamaya çalıştığını, daha sonraları *Naima Tarihi*’nde okudum. [...] Kâhin’imin, bilimi ‘Batı’dan gelen birisinden öğrenmesine karar verdim o uzak ülkelerden gemiler dolusu gelen köleler bu iş için biçilmiş kaftandı. Hegel’i hatırlatan o efendi-köle ilişkisi işte böyle çıktı ortaya.” (s. 128-129)

“[E]debiyat tarihi denilen hazinenin o ünlü, ikizler, benzerler, birbirinin yerine geçen çiftler temasına atlayabilmek için benim öyle çok fazla hayal kurmam gerektiğine, edebiyatı severek tanıyan okuyucularım hemen karar vereceklerdir. [...] Kendisinden hoşnut olmadığı, müzisyen olmak istediği için öykündüğü Mozart’ın adını kendi adına ekleyiveren E.T.A Hoffmann’ın çift teması üzerine kitapların farkındaydım tabii, Edgar Allan Poe’nun sınır bozucu hikayelerinin de, son bölümde, Slav köylerindeki saralı papaz efsanesiyle selâmladığım Dostoyevski’nin *Öteki* adıyla çevirilen isyan ettirici romanını da.” (s. 130)

“Kitabımın ilk ve son bölümlerinde selâmladığım Cervantes de zamanında aynı endişelere kapılmış olmalı ki, Arap tarihçi Cide Hamete Benengeli’nin (Seyit Hamit bin Engeli) bir elyazmasından yararlanarak yazdığı *Don Kişot*’u kendisine mal etmek için boş yere kelime oyunlarına başvurur. [...] [İ]lk tarihi hikâyelerimi yazarken severek okuduğum Stendhal’ın *İtalyan Hikâyeleri*’nden öğrendiğim o eski, bulunmuş elyazması yöntemiyle Faruk’a yazdırdığım giriş bölümüne serpiştirdim.” (s. 131)

“İyi niyetli, iyimser İtalyan’ımı Hoca’nın kölesi yapabilmek için (gemiyle esir düşme ve sahte hekimlik günleri) bir yüzyıl önce tıpkı Cervantes gibi Türklere esir düşen adsız bir İspanyol’un İkinci Filip’e sunduğu bir kitaptan yararlandım. Cervantes’le aynı yıllarda Osmanlı gemilerinde kürek köleliği yapan Baron W.Wratislaw’ın zindan günleri kölemen hücre hayatına örneklik etti. İstanbul’a onlardan kırk yıl önce gelen bir Fransız’ın, Busbecq’in mektuplarından veba günlerini (alelade bir çıban bile veba korkusu verirdi!) ve İstanbul adalarına sığınan Hristiyanları yazarken yararlandım. Fişek gösterisine, kimi İstanbul manzaraları ve gece eğlencelerine (Antoine Gallant, Lady Montagu, Baron de Tott) padişahın sevgili aslanlarına ve aslanhanesine (Ahmet Refik), ordunun Lehistan seferine (*Ahmet Ağa’nın Viyana Kuşatması Günlüğü*), çocuk padişahın kimi rüyalarına (Babaannemin evindeki kütüphanede okuduğum Reşat Ekrem Koçu’nun aynı malzemeyle yazdığı başka bir kitap: *Tarihimizde Garip Vakalar*), İstanbul’un başıboş köpeklerine, vebaya karşı alınabilecek önlemlere (Helmut von Moltke’nin *Türkiye Mektupları*), kitaba adını veren *Beyaz Kale*’ye (Tadeutz Trevanian’ın *Transilvanya’da Yolculuklar* adlı gravürlü kitabında kalenin tarihçesinden başka kütüphanesindeki, bir barbarla bir Fransız romancısının yer değiştirmesine ilişkin bir romandan da söz ediliyor) ilişkin bazı ayrıntıları da hikâyemin geçtiği dönemin değil, başka bazı devirlerin tanıklarından derledim.” (s. 132)

Alemdar Yalçın, (2005: s. 259) *Beyaz Kale*'nin başlangıç bölümünün Fuat Carım'ın, İspanya'da tesadüfen bularak Türkçeye çevirip yayımladığı *Pedro'nun Zorunlu İstanbul Günlüğü* ile birebir aynı olduğu belirtir: "Yalnızca kahramanların kimliğinde farklılık görülmektedir. Yani Orhan Pamuk'un kahramanı Vendekli, Pedro İspanyol'dur. Kaptan-ı Derya Sinan Paşa'yı tedavi ettiği için onun özel doktoru gibi hiç yanından ayrılmazken Orhan Pamuk'un kahramanı ise Sadık Paşa'yı tedavi eder ve onun yanındadır." Bir köşe yazısında bu metinlerarası ilişkileri (Yazar bunu intihal olarak değerlendirir.) Murat Bardakçı (2002) şöyle sıralar:

"İşte, Pedro de Urdemalas'ın Beyaz Kale'ye küçük farklarla giren bazı cümleleri... Pedro'nun sözlerini Fuad Carım çevirisinin Güncel Yayıncılık'tan "Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati" adıyla çıkan ikinci, Orhan Pamuk'un cümlelerini de "Beyaz Kale'nin 11. baskısından naklediyor ve sayfalarını da gösteriyorum..."

Orijinali

'Cenova'dan Napoli'ye giderken, hareketimizi haber alarak Ponz Adaları'nda bekleyen Türk donanmasının hücumuna uğradık' (Carım, 11)

İntihali

'Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti' (Pamuk, 11)

Orijinali

'Gene esir düşebiliriz korkusuyla, kürekçileri sıkıştırmaktan vazgeçtiler. ...Esir düşerlerse şikâyet göreni feci şekilde cezalandırırlar, hatta yok ederler' (Carım, 12)

İntihali

'Esir düşerse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız, kürek kölelerini şiddetle kırbaçlatmak için bir türlü emir veremiyordu' (Pamuk,11)

Orijinali

'Rampacılar gemiye daldılar ve herkesi çırılçıplak ettiler. Beni tepeden tırnağa soyamadılar, sırtımdakiler, onların hoşlanmadıkları ve beğenmedikleri şeylerdi' (Carım, 13)

İntihali

'Rampacılar gemimize ayak basarlarken kitaplarımı sandığıma koyup dışarı çıktım. ...Dışarıda herkesi toplamışlar, çırılçıplak soyuyorlardı. ... Önce bana ilişmediler' (Pamuk, 14)

Orijinali

'...Lafa, sözü geçen kaptanlardan Durmuş Reis karıştı. Cenevizli dönme Durmuş Reis, 'İdrar ve nabız hekimidir, cerrahattan daha faydalıdır' dedi. Kürekten, işte bu suretle kurtuldum' (Carım, 13)

İntihali

'Reis sordu: İdrardan ve nabızdan anlıyor muydum hiç? Anladığımı söyleyince hem küreğe verilmekten kurtuldum, hem de bir iki kitabımı kurtarmış oldum' (Pamuk, 14)

Orijinali

'En üste, Muhammed'in sancaklarını astılar; bunların altına bizden aldıkları bayrakları, haçları ve Meryem Anamız'ın tasvirlerini astılar. Külhanbeyler, başaşağı asılan bu haçlarla tasvirleri, bir ok yağmuruna tuttular' (Carım, 18)

İntihali

'Bütün direklerin tepesine sancaklar çektiler, altlarına da bizim bayrakları. Meryem Ana tasvirlerini, haçlarını tersinden asıp külhanbeylerine aşağıdan oklattılar' (Pamuk, 15)

Orijinali

'İşi çaktım ve bir kaşık isteyerek gözü önünde üç kere doldurup içtikten sonra ...beş hap

gerekirken altı tane yaptım. Altısını da kendisine verdikten sonra, bir tanesini isteyip yuttum’ (Carım, 22)

İntihali

‘Paşa zehirlenmekten korktuğu için göstererek şuruptan bir yudum içip haplardan bir tane yuttum’ (Pamuk, 17)”

Yalçın’ın ve Bardakçı’nın değerlendirmeleri ülke gündeminde çokça tartışılmıştır. Biz de Fuad Carım’ın *Pedro’nun Zorunlu İstanbul Seyahati*’ni okuduğumuzda bariz benzerliği gördük. Postmodern anlatıların bu tarz metinlerarası ilişkileri meşrulaştırdığını hatta bunu roman sanatının vazgeçilmez bir unsuru olarak gördüğünü belirtmek gerekir.

Hakan Sazyek, *Beyaz Kale*’nin Umberto Eco’nun *Gülün Adı* romanıyla da bir metinlerarası ilişki içinde olduğu düşüncesindedir. Sazyek (2002: s. 504) bu ilişkiyi şöyle açıklar:

“Eco, romanını 1968’de bulduğu bir yazma eserin metnini aktarma şeklinde kurmuştur. Eco, romanın önsözünde yazma nüsha buluş serüvenini, onu çevirip yayımlarken dikkat ettiği hususları belirtmekle yetinir, ardından yazmanın metnini aktarır. Orhan Pamuk da *Beyaz Kale*’yi aynı formatta kurar. Ancak burada yazma eseri bulan ve yayımlayan, yazarın bir önceki romanı *Sessiz Ev*’in kişilerinden tarih doçenti Faruk Darvinoğlu’dur.”

Bütün bu değerlendirmeler neticesinde, *Beyaz Kale*’de metinlerarası ilişkiler bağlamında birçok metnin parodi ve pastişini gözlemlemek mümkündür.

3.3.9. Tarih Anlayışı

Postmodern anlatılar, tarihseli büyük kahramanlık hikâyeleri olarak değerlendirmezler. Bunun yerine tarihin kıyıda köşede kalmış hikâyelerini ve kişilerini anlatmayı tercih ederler. Tarih bilimine getirilen yeni yorumlar, tarihsel olayın yaşandığı gibi anlatılmasının mümkün olmadığını söyler. Bu da tarihçin de aslında bir hikâye anlatıcısı olduğu görüşünü doğurur.

Büyük tarihsel anlatılar yerine kıyıda köşede kalmış kişilerin hikâyesi olan yeni tarihsel anlatılar postmodern olarak değerlendirilmektedir. Orhan Pamuk’un yeni tarihselci anlayışa yaklaşan ve bu türün bizdeki ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen (Erzen, 2018) anlatısı *Beyaz Kale*’yi Orhan Koçak (1991), tarihyazımsal üstkurmaca türünde, bir *tour de force* [imkânsız gerçekleştiren anlatı]” olarak değerlendirmiştir. *Beyaz Kale*’de anlatılan bir kölenin ve başarısız bir reformistin tarihsel hikâyesi, postmodernizmin tarih anlayışına çok yakındır. *Beyaz Kale* tarihi unsurları barındıran bir kurgudur. Yani gerçek tarihi bir dönem ve mekâna yerleştirilmiş muhayyel bir anlatıdır (Oppermann, 1992). Tarihsel süreçte yaşamamış kişiler ile tarihi figürlerin birlikte yer aldığı *Beyaz Kale*, yazarın da ifade ettiği üzere, tarihten söz etmektedir ancak kitabın amacı bir tarihsel

dönemi aydınlatmak, tarihten ders çıkarmak değildir; bir hikâyeyi anlatmak için tarihi bir dönem seçilmiştir. Tarih, hikâye uğruna bir fon olarak kullanılıp araçsallaştırılmıştır. Ayrıca anlatılan hikâye, tarihsel zamana sıkı sıkıya bağlı değildir. Aynı hikâye Avcı Mehmet döneminde değil de daha öncesi ya da çok daha sonrasında da geçebilirdi. Bu durum hikâyeye çok da bir şey kaybettirmiş olmazdı (Pamuk, 2018).

Postmodern tarih anlayışında, gerçekten yaşanmış tarihi hadiseler ile hiç yaşanmamış hadiseler birlikte verilebilir. *Beyaz Kale*'de de bu durum görülmüştür. Bahsi geçen tarihsel zaman içinde romanda geçen birçok olay, tarihi vesikalarla sabitken bazı olayların da bu dönemde yaşandığına dair bir vesika yoktur. Zaten romanın giriş bölümünde *Beyaz Kale*'nin yayına hazırlayıcısı olarak tanıtılan tarihçi Faruk Darvınoğlu, ilk elden bulduğu metnin yaşandığını söylediği bir kısım olayların gerçekten yaşandığını ancak bir kısım olayların da yaşanmış olmasının mümkün olamayacağını, döneme ait hiçbir belgede bu olayların geçmediğini belirtir. Gerçekle kurmacanın iç içe geçtiğini gösteren bu durum, *Beyaz Kale*'nin tarihsel üstkurmaca olarak değerlendirilmesine olanak sağlar.

3.4. Kara Kitap

Kara Kitap, polisiye bir kurgu içinde birçok yazın kuramının tartışmaya açıldığı, yazarın bir üst anlatıcı olarak roman sanatı ile ilgili görüşlerini ortaya koyduğu “postmodernizmin bir poetikası” (Koçak, 1991) olarak değerlendirilmektedir. Üstkurmaca düzlemi, simgesel boyutu, metinlerarası ve çoğulcu yapısıyla farklı okumalara elverişli bir postmodern anlatı olarak değerlendirilen *Kara Kitap*'ta, yazar entrik bir kurgu ile merak unsurunu üst seviyede tutarken, dedektif romanlarını hatırlatan polisiye bir kurgu ile de yoğun ansiklopedik bilgilerle donatılmış ve gizemli dil yapısına haiz karmaşık olay örgüsünü, ortalama okur için sürdürülebilir hâle getirmeye çalışmıştır. *Kara Kitap*, geleneksel tahkiyenin, daha çok masal ve mesnevilerde görülen, “arayış” teması etrafında şekillenen minimalist bir zaman kurgusuyla, sokakları, caddeleri ve semtleriyle bir roman kahramanı gibi kişilik kazanan mekân kurgusuyla, modern bireyden çok her biri postmodern öznelere hatırlatan kişileriyle, değişen bakış açısı ve anlatıcılarıyla, Doğu'nun geleneksel mistik metinlerine öykünen çağcıl bir anlatıdır.

3.4.1. Olay Örgüsü

Kara Kitap, iki ana kısma ayrılmıştır. Birinci Kısım, numaralandırılmış ve başlıklandırılmış on dokuz bölümden; İkinci Kısım da yine aynı şekilde numara ve başlık verilmiş on yedi bölümden oluşmaktadır. Her bölümün başında içerik hakkında ipuçları barındıran epigramlar yer almaktadır. Olay öykülemedeki düz anlatısal çizginin bir kenara bırakıldığı *Kara Kitap*, yapısal olarak bir labirenti andırır, buna bağlı olarak da okunması ve akılda tutulması çetrefil bir olay örgüsüne sahiptir (Mcgrath, 2006)

Yazarın geleneksel öykülemeyi tamamen geride bıraktığı *Kara Kitap*'ta, önce Celâl Salik'in daha sonra Celâl'in kişiliğini ve yazı gücünü elde eden Galip'in köşe yazıları, anlatının olay örgüsünü teşkil eden bölümlere refakat etmektedir. İlk bölümden bir "aile romanı" izlenimi veren *Kara Kitap*, köşe yazılarıyla "düşsel ve dilsel fantazilerle beslenen" (Çeçen, 2013) ve bu yazıların aydınlattığı bir kurgu dünyasına girildiğini, okura hissettirir. *Kara Kitap*, birbirini takip eden bir olay sırasından çok; birbirini çağrıştıran ve birbirine benzeyen iç içe geçmiş öykülerden oluşmaktadır. Köşe yazıları ve küçük öykücüklerle anlatının olay örgüsü bilinçle kesintiye uğratılır ve hikâyelerin birçoğu birbiriyle bağlantısızdır. Bu postmodernist olay kurgusu ile yazar, okurun *Kara Kitap*'ı gerçeklikle bağlantı kurarak okumasından ziyade; evvelki metinlerle bağlantı kurarak okumasını bekler (Moran, 2009). Orhan Pamuk'un (2018: 138) şu sözleri *Kara Kitap*'ın olay kurgusunun nasıl bir anlayışının sonucu olduğunu göstermektedir: "*Kara Kitap*'ta, yıllardır yapmak istediğim şeyi en sonunda yaptım. Bir tür kolaj diyebilirim buna. Tarih parçacıkları, gelecek parçacıkları, şimdiki zaman, değişik birebirine yabancı gibi görünen hikâyeler." Tercih edilen bu montaj/kolaj tekniği ve kurgudan bağımsız metin parçalarıyla hikâye, yeknesaklıktan kurtarılmış; buna mukabil parçalı, çetrefil bir hâl almıştır.

Galip, bir kış günü uyandığında, mavi yorganlı yataklarında hâlâ uyumakta olan üç yıldır evli olduğu karısı Rüya'yı izler ve onun "hafıza bahçeleri"nde dolaşmak istediğini düşünür. Onun hafızasında karşılaşacağı şeylerden önce korkan Galip, daha sonra onunla ilk karşılaştığı an'ı hatırlar ve daha birçok hatıra, birinci bölümde Tanrısal anlatıcı tarafından okura anlatılır. Normalde bir günün sabahında evden çıkmaya hazırlanan bir kişinin geçireceği zaman kadar bir zaman diliminde "geriye dönüş tekniği" marifetiyle bir ailenin koca bir geçmişi, birinci bölüm boyunca anlatılır. Bu bölüm, roman kişilerinin kim

oldukları ve geçmişleriyle ilgili bilgilerin yer aldığı, renk ve simge değeri taşıyan nesnelerin sık sık anıldığı işlevsel bir bölümdür.

Rüya, Galip'in amcasının ikinci karısından kızıdır. Galip'in amcası Melih Bey, oğlu Celâl ve karısını İstanbul'da, her bir katında ailenin diğer fertlerinin yaşadığı Şehrikalp Apartmanı'nda bırakıp sağır ve dilsiz Vasıf'ı tedavi ettirmek için yurt dışına gider. Ancak Vasıf, tek başına döndüğünde hâlâ sağır ve dilsizdir. Melih Bey, çok sonra İstanbul'a yeni karısı ve kızı Rüya'yla döndüğünde, eski karısı ölmüştür. Celâl de çatı katında, eskiden yaşadıkları boş dairede yaşamaktadır. Artık elli beş yaşında ve *Milliyet* gazetesinde bir köşe sahibi olan Celâl, babasının yeni ailesiyle bu üst kata taşınmasından sonra, Şehrikalp Apartmanı'ndan kendi deyişiyle kovulmuştur. Aile, on sekiz yıl önce bütün Nişantaşı'na hâkim Şehrikalp Apartmanı'ndaki daireleri tek tek satmış, bir dairesinde Hâle Hala, Vasıf ve Esmâ Hanım'ın; bir dairesinde Melih Amca ve Suzan Yenge'nin oturdukları Nişantaşı'nın arka sokağında bir apartmana taşınmışlardır.

İkisi de otuz üç yaşında olan Rüya ile Galip, Galip'in hesaplarına göre Rüya'yı ilk gördüğü andan “19 yıl, 19 ay, 19 gün sonra” (s. 19) evlenmişlerdir. Polisiye roman okumaktan hoşlanan Rüya, evden çok az çıkan, topluma karışmayı sevmeyen, içe dönük bir kişiliğe sahiptir. Bu üç yıllık evliğin sonunda Rüya ile Galip'in hâlâ bir çocukları yoktur.

Galip, olay zamanının bu birinci gününün, perşembe olduğunu öğrendiğimiz günün, sabahı, Rüya'yı uyandırmamaya özen göstererek evden çıkar, Celâl'in o günkü yazısını, “Boğazın Suları Çekildiği Zaman”ı, bindiği otobüste okur. Yazının sonunda Celâl'in şu ifadelerle:

“Canım, güzelim, kederlim, felaketler zamanı gelip çattı, gel bana, nerede olursan ol gel, [...] ister dağınık mavi bir yatak odasında, nerede olursan ol, vakit tamam, gel bana; yaklaşan korkunç felaketi unutmak için perdeleri çekili yarı karanlık bir odanın sessizliğinde bütün gücümüzle birbirimize sarılarak ölümü beklemenin zamanı geldi artık. (s. 26)

kim olduğu açıkça ifade edilmeyen birine seslenmektedir. Her ne kadar muhatap okura doğrudan bildirilmese de Rüya'nın bulunduğu yatak odasının da mavi ağırlıklı bir renge sahip olduğunu bilmekteyiz. Celâl de uzun bir liste sonunda “mavi bir yatak odası”ndan söz etmektedir. Zaten günün sonunda Galip eve geldiğinde karısı Rüya'nın bir kâğıda yeşil mürekkepli bir tükenmez kalemle yazdığı on dokuz kelimelik bir mektup bırakıp gittiğini görür. Aynı tükenmez kalemin bir eşini yirmi dört yıl önce Celâl, Galip'e vermiştir.

Galip gün içinde Rüya'yla telefonla konuşmuş, Rüya Celâl'in yazısını okumadığını hâlâ uykusunu olduğu söyleyerek telefonu kapatmıştır. Galip, Rüya'dan sonra Celâl'le Türkiye

üzerine program için görüşmek isteyen BCC televizyoncularını haber veren ve Celâl'e ulaşamamış liseden arkadaşı İskender'le de görüşmüş, ona Celâl'i akşama kadar bulabileceğini söylemiştir.

Galip, Rüya'nın aileleri de idare etmesini istediği, belli belirsiz bir iş birliği içeren bu terk mektubundan ve Rüya'nın gidişinden Celâl dışında kimseye söz edemeyeceğini bilmektedir. Galip, Rüya'nın kendisini terk ettiği günün gecesinden ertesi gün sabaha kadar evinde, Rüya'nın nereye gidebileceğini işaret eden bir iz arar ve bir polisiye roman kahramanı gibi Rüya'yı arayacağı yerlerin listesini yapar. Galip ani bir kararla Rüya'nın eski kocasına döndüğünü, hatta bunun apaçık bir gerçek olduğunu düşünür. Bütün gece gereksiz yere aklını bulandırdığı için kendisine kızar. Aynı kararlılıkla olan biteni anlatmak ve ne yapacağını sormak için Celâl'i arar ancak Celâl'e bir gün önceki denemelerinde olduğu gibi ulaşamaz.

Evden çıkıp yazıhaneye giden Galip, önce Rüya'nın gidebileceği eski arkadaşlarına telefon edip bilgi almaya çalışır. Bir sonuç elde edemeyen Galip, Rüya'nın solcu ve politik dergilerde takma adlarla yazılar yazan eski kocasının dünyasından biraz olsun haberdar olmak için bu tarz dergileri biriktiren eski arkadaşı Saim'den yardım ister. Galip, başı dertte bir müvekkilini savunabilmek için arşivinde çalışmak istediğini arkadaşıyla bütün gece sabaha kadar çalışırlar.

Cumartesi sabahı, yani Rüya'yı en son gördüğü günden iki gün sonra, arşivci arkadaşı Saim'in evinden çıkan Galip, eve uğramdan direkt yazıhanesine gider ve Celâl'in o günkü yazısını okumaya başlar. Yazının aslında yeni bir yazı olmadığını, yıllar önce bir kere daha yayımlandığını anlayan Galip; Celâl'in gazeteye yeni yazı göndermediğini düşünür. Böylece Celâl'i görmek için gazeteye gider ancak Celâl'i burada bulamaz. Masasını ve çekmecelerini karıştıran Galip, yayımlanması için ayrılmış ancak zaten yıllar önce yayımlanmış üç yazı bulur. Pazartesi yayımlanacak olan yazının matbaada olduğunu varsayarak yedekte perşembeye kadar yetecek yazı olduğunu düşünür. Burada karşılaştığı gazetenin diğer yazarlarından biri Galip'e, Celâl'i arıyorsa yazılarına bakması gerektiğini söyler. Çünkü, "Yazıları içinde bir yerdir o. Yazılar sağa sola yollanış haberlerle doludur, özel küçük haberlerle." (s. 95) Aynı yazar Galip'e, Celâl Bey'in "buhranlar içinde kapandığı bir evde, en azında edebi sırlarını ve vasiyetini verecek kadar yakın hissettiği" (s. 96) birinin olup olmadığını sorar. Galip bu kişinin ancak Rüya olabileceğini düşünür.

Gazeteden çıkıp yazıhanesine dönen Galip, Rüya'nın bulunabileceği yerleri bir kâğıda yazar ve eski kocası dışında bütün yazdıklarını karalar. Sonra da Rüya ile Celâl'in bulunabileceği yerleri yazmaya başlar. Galip, ipucu aramaları sırasında, kendisini Rüya'nın çok sevdiği ama Galip'in hoşlanmadığı polisiye romanların kahramanlarına benzetir.

Galip'e daha sonra arşivci arkadaşı Saim'den bir telefon gelir; Saim, Galip'ten sonra da çalışmış ve bir şeylere ulaşmıştır. Galip'e bir derginin yönetim yeri adresini verir, adres Rüya'nın on iki yıl önce evlenip yerleştiği Bakırköy, Sinanpaşa'daki Güntepe Mahallesi'ndedir. Buraya gitmeden önce Galip, İskender'i arar, Celâl'le konuştuğunu İngiliz gazetecilerle görüşmeyi kabul ettiğini ama bu aralar yoğun olduğunu söyler. İskender de Galip'e, İngilizlerin en az altı gün daha burada olduklarını, Celâl'le de mutlaka görüşmek istediklerini söyler.

Cumartesi akşamı, doğruca Rüya'nın eski kocasının yaşadığı eve gider ancak adam başka biriyle evlenmiş ve bir de çocukları olmuştur. Burada üç saat kalan Galip, Rüya'nın buraya gelmiş olabileceğini düşündüğü için utanır. Rüya'nın eski kocasının evinden çıkan Galip, geceyi yazıhanesinde geçirmeyi düşünürken önce film yıldızlarına benzeyen fahişelerin çalıştığı bir randevu evine gider, burada Türkan Şoray taklidi yapan bir kadınla sevişir. Akabinde İskender'le karşılaşır ve İngiliz gazetecilerin de bulunduğu, kalabalık bir ortama dâhil olur.

Pazar gününün bu ilk saatlerinde, bazı anlatıcıların anlatacağı hikâyenin kendisiyle alakalı olmadığını özellikle vurguladığı, bazısının da tamamen gerçek bir hikâye anlatacağını vurguladığı sırayla; bir İngiliz kadının, bir yazarın, bir konsomatrisin, yaşlı bir pavyon fotoğrafçısının, yaşlı bir garsonun, kabak kafalı emekli bir albayın anlattığı hikâyelerden sonra Galip de bir hikâye anlatır. Hikâyeler anlatıldıktan sonra sokağa çıkan kalabalığı, kabak kafalı emekli albay, Bedii Usta'nın torunun başında bulunduğu, Merih Manken Atölyesi'nin yer altı dehlizlerine götürür. Bedii Usta'nın torunu kalabalığa bir rehber edasıyla, yüz yıllık manken müzesini gezdirir. Bu müzede Celâl Salik'in de bir mankeni vardır. Kimsenin görmediğini düşündüğü bir anda Galip, Celâl'in mankeniyle kısa bir hesaplaşma anı yaşar. Onun yüzünden kendisi olmadığını düşünmektedir. Bu bölümde okur, Galip'in Celâl'in yerinde olmak istediğini iyiden iyi kavramıştır.

Merih Manken Atölyesi'nden çıkarken grubun içinde bir kadın, Galip ve Rüya'nın ortaokuldan arkadaşı olduğunu iddia ederek, Galip'le konuşmaya başlar. Herkes bir tarafa

dağıldığında geriye Galip, adı Belkıs olan bu kadın ve bir mimar kalmışlardır. Mimar, Süleymaniye Camii'nin yerinden oynadığını, her yıl on beş santim Haliç'e doğru kaydığını ve bunu görmeleri gerektiğini söyler; böylece Süleymaniye Camii'ne giderler. Daha sonra mimardan ayrılırlar ve Belkıs, Galip'i evine davet eder, Galip öğleye kadar orada kalır. Galip ve Rüya'yı ortaokul yıllarında beri takip ettiğini söyleyen Belkıs, hayatının ilk yarısını başkası olmaya çalışarak kendisi olamadan, ikincisi yarısını ise kendisi olamadığı yıllara pişmanlık duyarak geçirmiştir. Belkıs, bütün hayatını Rüya olmaya çalışarak geçirdiğini Galip'e itiraf eder:

“Konak Sineması'ndan çıkarlarken, ben, sizin de kol kola girip önünüze baka baka evinize yürüdüğünüzü görürdüm. [...] Bir değil, on iki kere sinemada, altmış kereden fazla sokakta, üç kere lokantada, altı kere dükkânlarda gördüm sizi. Eve döndüğümde, tıpkı çocukluğumda yaptığım gibi, yanındaki kızın Rüya değil, ben olduğumu düşünürdüm. [...] Ortaokuldayken, [t]leneffüslerde, saçlarını ıslatarak arka ceplerinden çıkardıkları tarakla tarayan ve anahtarlıklarını pantolonlarındaki kemer halkalarına asan oğlanların hikâyelerine o gülerken, ben, senin sıranın üzerindeki kitaptan başını kaldırmadan, gözücuyla seyrettiğinin Rüya değil ben olduğumu düşünürdüm. Kış sabahları, yanında sen olduğun için yolun açık olup olmadığına bakmadan karşıdan karşıya geçerken gördüğüm o neşeli kızın Rüya değil, kendim olduğunu düşünürdüm. Bazı cumartesi öğleden sonraları, yanınızda sizleri gülümseten bir amca, Taksim dolmuşlarına doğru yürüdüğünüzü gördüğümde, sizinle birlikte Beyoğlu'na benim de götürüldüğümü hayal ederdim ben.” (s. 183)

Kendisi olamayan ama başkası olmayı da başaramayan Belkıs'la Galip arasındaki benzerlik ikisinin de kendisi olamamaları ve birinin gölgesinde yaşamalarıdır. Belkıs'ın kurguya katkısı, diğer pek çok hikâyeye gibi, Galip'in hikâyesine yönelik bir işaret taşımasıdır.

Galip, Belkıs'ın evinden ayrılırken artık hedefini netleştirmiştir: Celâl ve Rüya birliktedirler ve onları bulmanın yegâne yolu, Celâl'in bütün yazılarını tekrar tekrar okumaktan geçmektedir. Önce Celâl'le Rüya'nın olamayacağı yerler üzerinde düşünen Galip, daha çok içgüdüsel ve metafizik nedenlerle onların Şehrikalp Apartmanı'nda Celâl'in yıllarca yaşadığı çatı katında olabileceklerini düşünür ve buraya gider. Kapıdan içeri girdiği anda telefonun çaldığını duyan Galip, Celâl'in de Rüya'nın da evde olmadığını görür. Telefonda görüştüğü kişi, Galip'in Celâl olduğunu zannedip onu görmesi gerektiğini söyler. Celâl olmadığını söylemeyen Galip, Celâl'le bir kez yüz yüze görüşmüş, iki kez de mektup yoluyla haberleşmiş adının Mahir İkinci olduğunu söyleyen muhatabıyla görüşemeyeceğini söyleyerek telefonun fişini çeker.

Galip, Celâl'in kendi çocukluk ve gençlik hatıralarıyla yeniden kurduğu bu çatı katı dairesinin diğer odalarında Rüya ile Celâl'in nerede olduklarına dair bilgiler bulmak için

bir araştırmaya girişir. İlk araştırmalarında kayıp karısının bulmaya azmetmiş bir dedektif gibi araştırmaktan çok, hayran olduğu bir müzeyi gezmeye gelmiş heyecanlı ve meraklı bir araştırmacı edasıyla Celâl'in "müze evi"nde araştırmalar yapar. Celâl'in kişisel arşivinde bulduğu şeyleri okumaya başlayan Galip, elektrik kesilince Celâl'in pijamalarını giyip onun yatağına yatar.

Pazartesi günü uzun bir uykudan sonra Galip, yine Celâl'in arşivinden köşe yazılarını, mektupları ve gazete kupürlerini masaya yerleştirir ve bütün dikkatini vererek çalıştığı takdirde aradığı şeylere ulaşacağına inanmış bir vaziyette çalışır. Önce Celâl'in Mevlânâ ile ilgili yazdığı yazılara yoğunlaşır, Celâl'in kendisini Mevlânâ Celalettin'e benzettiğini fark eder. Günün ilerleyen saatlerinde yaptığı uzun araştırmalar neticesinde Galip, Celâl'in de bir yazısından yola çıkarak aramanın bulmaktan daha önemli olduğu sonucuna ulaşır. Ayrıca bu yazıda, arayanın arananla yer değiştirmesinden de söz edilmektedir. Bu durum aslında Galip'in de kişisel hikâyesine işaret etmektedir. Mevlânâ da Şems Tebrizî'yi Şam'da aradıktan sonra aynı sonuca ulaşmıştır: "Madem ki ben O'yum! [...] Niye artık arıyorum ki?" (s. 238)

Sekiz saatlik uzun okuma sonunda iyice kafası karışan Galip, kafasındaki Celâl imgesinin değiştiğini, kendisi de başka biri olmaya başladığını anlar. Gece yarısı sokağa çıkmaya karar veren Galip, Celâl'in paltosunu giyer, dışarda karnını doyurur ve Şehrikalp Apartmanı'na geri döner.

Salı günü, kaldığı yerden çalışmalara devam eden Galip, Celâl'in Hurufilik ve yüz okuma üzerine yazdığı yazıları, müsveddeleri; arşivindeki kitapları dergi kesiklerini ve binlerce fotoğrafı okuyup incelemeye başlar. Okumalar ilerledikçe Galip, "yavaş yavaş ve istediği gibi bir başka birisi" (s. 250) olmaya başladığını düşünür, ayrıca Galip, eve geldiği akşam telefonda konuştuğu Mahir İkinci'nin de Celâl'in sıkı bir okuyucusu olduğunu düşündüğü için, onun da okumalarından yararlanabileceğine inanır ve telefonun fişini takar. Düşündüğü gibi yine arayan Mahir İkinci, ısrarla ordunun içinde mehdiye inanan bir tarikatın yapacağı askeri darbeye ilgili görüşmek istediğinden başka bir şey söylememektedir. Bununla ilgilenmediğini söyleyen Galip/Celâl telefonu yeniden fişten çeker.

Yaptığı okumaların neticesinde her harfin, yüzün ve eşyanın zahirî anlamlarından başka bir de batinî anlamlarının olduğunu keşfeden Galip, artık iyice yorulmuştur, eşyanın yalnızca

eşya olduğu “yeşil tükenmez kalemin yalnızca bir yeşil tükenmez kalem” (s. 257) olduğu bir dünyada huzurla yaşamak isteği ruhunda yükselir.

Çarşamba gününün ilk saatlerinde Galip, F.M. Üçüncü adlı birinin yazdığı *Esrar-ı Huruf ve Esrar'ın Kaybı* adlı kitabı bulur. Galip'in dikkatle okumaya başladığı kitap üç kısımdan teşekküldür. Birinci bölüm Hurufiliğin kurucusu Esterabadlı Fazlallah'ın hayat hikâyesini anlatmaktadır, ikinci bölüm esrarın kaybı üzerine bir tartışmaya ayrılmıştır, aynı bölümde F.M. Üçüncü “harflerle yüzler” ilişkisine girmiştir. Eserin üçüncü bölümünde ise insan yüzlerindeki esrarı Latin harfleriyle görecek yeni bir formülü anlatmaktadır. Buna göre, “[B]ütün Doğu'yu kurtaracak bir Mehdi'nin zuhurunun Anadolu'dan, Türk toprağından beklendiği günlerde, Türkçenin 1928'den sonra dile geldiği yirmi dokuz Latin harfinin insan yüzündeki hatlarla temellendirilmesi, kaybolan esrarın yeniden keşfi için atılacak ilk adım” (s. 287) olacaktır. Aynı bölümde F.M. Üçüncü, Celâl Salik'in de aralarında bulunduğu birkaç kişinin yüzündeki esrarı Latin harfleriyle okuma örnekleri de paylaşmıştır. F.M. Üçüncü kitabında, Mehdi'nin yol gösterici işaretlerini büyük halk kitlelerine en kolay yoldan bir köşe yazarının ulaştırabileceğini söyler. Yüzlerdeki harfleri okuma rehberi olan bu kitapta, yeni bir dünyanın eşiğinde olan herkesin ilk yapacağı işin önce kendi yüzündeki harfleri okuması gerektiğini salık veren Üçüncü'yü dinleyen Galip, kendi yüzündeki esrarı keşfetmeden önce, F.M. Üçüncü'nün işaret ettiği Mehdi'nin de Celâl olduğunu anlamıştır.

Yeni kimliğine kavuşmak üzere olan Galip, Celâl'in gazeteye bıraktığı yedeklerin tükendiğini hatırlar ve çok da zorlanmadan Celâl'in üslubuyla üç tane yazı yazar Celâl olarak imzalar, gazeteye bir süre yazıları kendisinin getireceğini söyler. Gazete binasında çıktıktan sonra, yazıhanesine uğramadan Şehrikalp Apartmanı'na döner. Çatı katındaki daireye girer gizli telefon çalar. Arayan kişi yine aynıdır. Yine görüşmek istediğini Celâl'in yazılarına gönderme yaparak, onu ne kadar iyi tanıdığını gösteren konuşmalarla uzun uzun anlatır. Karşıdaki sesi uzun süre dinledikten sonra Galip, telefonu sessizce kapatır, telefonun fişini çeker, biraz araştırma yaptıktan sonra uyur.

Galip, perşembe sabahı uyandığında sabahın dördüdür, bir içgüdüyle telefonun fişini yeniden takar ve yeniden uyur. Tekrar uyandığında telefon çalıyor. Karşısındakinin yine aynı kişi olduğunu düşünen Galip, bir kadın sesiyle karşılaşır. Adı Emine olan kadın Celâl'in bir yazısından yola çıkarak evini, kocasını terk etmiş, şimdi yollarda Celâl'e

ulaşmak istemektedir. Galip uzun süredir eski yazıları yayınlanmasından ötürü bir yanlış anlaşılma olduğunu açıklamaya çalışır ve kadının evine, kocasına dönmesini salık verir. Kadın konuşmanın bir yerinde Celâl sandığı Galip’e zorla konuşturulduğunu itiraf eder, adresini vermemesini söyler. Kadını zorla konuşturan kişi, günlerdir Celâl’le konuşmak isteyen belki de en iyi okuru Mahir İkinci ve Mehmet adlarıyla bildiğimiz, ama aslında *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı* adlı kitabın yazarı F.M. Üçüncü, aynı zamanda Galip’in hikâye anlattığı pavyonda karşılaştığımız “kabak kafalı emekli albay”dır. Celâl’i onun yüzünden kendisi olamadığı ve karısını yazılarındaki gizli mesajlara ayarttığı için öldüreceğini söylemektedir. Galip, Celâl’in diğler telefon numaralarını ve adreslerini vermesi koşuluyla akşam saat dokuzda Alâaddin’in dükkânın önünde buluşmayı kabul eder. Ama asıl planı elbette buluşmak değıl, Celâl ve Rüya’yı aldığı bu adreslerde bulduktan sonra merak ettiği bu karı kocayı uzaktan izlemektir.

Aldığı yedi telefon numarasını arayan ancak Celâl ve Rüya’ya ulaşamayan Galip, saat dokuzda doğru, merak ettiği ihtiyar karı kocayı görmek için Alâaddin’in dükkânının karşısındaki bir apartmanın giriş kapısının karanlığına girer ancak kimseyi göremez. Biraz bekledikten sonra İskender ve İngiliz gazetecilerle buluşmak üzere Pera Palas’a gider, burada kendisini Celâl olarak tanıtarak “Şehzade’nin Hikâyesi”ni anlatır. Şehrikalp Apartmanı’na döndüğünde Celâl Salik, Alâaddin’in dükkânın önünde öldürölmüştür.

Pera Palas’ta İngiliz gazetecilerle Celâl’miş gibisine toplantı yaptıktan sonra, Şehrikalp Apartmanı’na döndüğünde Galip, Celâl’in cansız bedenini görür ancak Rüya ortalarda yoktur. Bu nedenle Rüya’yı bulmak umuduyla önce kendi evlerine gider, Rüya orada da yoktur. Şehrikalp Apartmanı’na döner ve uyur. Sabah kapıcının karısı kapıyı çalar, Galip’i görünce ağlamaya başlar, Rüya’nın cesedi Alâaddin’in dükkânında sabah bulunmuştur. Ertesi gün Teşvikiye Camii’nde kaldırılan cenazede, Galip yazı işleri müdürüne Celâl’in yayımlanmamış kutular dolusu yazısı olduğunu söyler, böylece Galip’in Celâl’in köşesinde yıllarca devam edecek yazarlık hayatı başlamış olur. Celâl ve Rüya’nın öldürölmeden önceki son günlerden Galip’ten kaçıp kaldıkları apartman dairesi de bulunur. Galip, Rüya’yla oturdukları daireyi boşaltıp Şehrikalp Apartmanı’na, Celâl’in dairesine, taşınır. Celâl’i öldüren katil uzun süre bulunamaz, Galip şüphelileri tespit etmek için emniyete çağrılır, en son getirilen bir berberi de tanımadığını söyleyince bir daha çağrılmaz ancak berber cinayetin faili olduğu gerekçesiyle idam edilir.

Galip bir dönem kendini sadece avukatlığa verirken, bir dönem arkadaş çevreleriyle beraber olur. Ama gece yarıları Celâl'in o haftaki yazılarının birkaçını, Celâl gibi bir çırpıda yazar. Onun artık tek sığınağı yazıdır: “Çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabi, tek teselli yazı hariç.” (s. 414)

3.4.2. Zaman Kurgusu

Kara Kitap'ta zaman kurgusu, anlatının postmodern metinlerarası ve çok katmanlı yapısına uygun olarak kurgulanmıştır. Postmodern anlatılarda “dün-bugün-yarın” sırasını takip eden zamandizimsel öykü anlatımından ziyade, bu üç farklı zaman diliminin iç içe geçtiği bir zaman kurgusu görülmektedir. *Kara Kitap*'ın ilk bölümünden itibaren de postmodern anlatıların bu zaman kurgusunun izleri görülmektedir. Kemal Atakay (2013: 40), *Kara Kitap*'ın bu zaman anlayışının şöyle açıklar: “İlk bölüm dikkatle okunduğunda, buradaki zaman kullanımının çok girift bir nitelik taşıdığı görülecektir: Geçmiş-şimdi-gelecek üçgeni arasındaki geliş gidişler, geçmişten şimdiye aktarılan anılar, anımsamalar, bu anıların şimdiki zamandan yeniden yorumlanması, geleceğe dönük göndermekler, gelecekte gerçekleşecek birtakım olayların anılması, vb.” Bir ailenin özel tarihi ile ilgili bilgiler verilen bu bölümde, öykü içindeki şimdiki zamanı anlatan anlatıcı, geçmiş zaman kiplerini kullanmaya başlar, böylece aynı paragrafta geçmiş-şimdi-gelecek arasında geçişler bir sırada takip etmez, aksine üst üste biner, sarmal bir zaman anlayışı görünümünü kazanır.

Anlatının metinlerarası ilişkilerle girift ve çetrefil hâle gelen parçalı yapısı içinde, çerçeve öykü sekiz günlük aksiyonel bir zaman dilimi anlattır. Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*'le başlayan kısa zaman dilimlerinde geriye dönüşlerle ve ileriye sıçramalarla genişleyen zaman anlayışını, *Kara Kitap*'ta da sürdürmüştür. Celâl Salik'in köşe yazılarıyla çerçeve öykü zamanından bambaşka öykücüklerin zaman atmosferi içinde, okurun kaybolmaması için çerçeve öykünün zaman kurgusu: “Galip bir çeşit neşeyle ve karısı kendisini terk edeliberi, altı gün dört saattir ilk defa hayattan tat aldığını hissederek.” (s. 322), “Babaanne'nin yatağında, tıpkı yedi gün on bir saat önce Galip'in onu en son gördüğü durumda, bacaklarını karnına çekmiş ve başını diklemesine yastığa gömmüş olarak mışıl mışıl uyuyor.” (s. 364), “Dışarıdan Nişantaşı Meydanı'ndan cuma akşamının sesleri geliyordu.” (s. 365), “Uyandığında şöyle düşündü: ‘Cumartesi sabahı.’ Oysa cumartesi öğlesi idi.” (s. 397) gibi ifadelerle okura mütemadiyen hatırlatılır.

Fethi Demir (2011: 415), çalışmasında *Kara Kitap*'ın sekiz günlük minimal zaman kurgusunun hızla akmamasının buna mukabil, durağanlaşarak yoğunlaşmasının en önemli sebebini çerçeve öykünün yanında kolaj tekniğiyle anlatıya eklemelenen köşe yazıları olduğu görüşündedir: “Gerek Celal’in gerekse Celal’in yerine geçtikten sonra Galip’in yazdığı köşe yazıları, olay zamanının kesintiye uğramasına zemin hazırlar.”

Mekânla zamanın özdeşleşmesine de değinen Demir (2011: 415), öncelikle “İstanbul başta olmak üzere birçok mekânın kendi tarihsel süreçleriyle özdeşleştirilerek anlatıl”dığını ayrıca, “Galip, Celal ve Rüya bağlamında ilerleyen hikâyedeki mekânların da içerdikleri zamansal arka planla birlikte veril”diği belirtir. Bu bağlamda Şehrikalp Apartmanı, Alaaddin’in Dükkan, Merih Manken Atölyesi gibi mekânlar, geçirdikleri tarihsel süreçleriyle anlatıda yer alırlar.

Sonuç olarak kendinden evvelki metinlerle kurduğu ilişki sayesinde, tarihin çok eski zamanlarına kadar uzanan *Kara Kitap*'ın zaman kurgusu, zamandizimsel bir anlayıştan çok, şimdiki-gelecek-geçmiş zamanların üst üste bindiği postmodern anlatıların zaman anlayışına uygun, çok katmanlı bir yapı arz eder. *Kara Kitap*'ın aksiyonel çerçeve öyküsü, sekiz günlük bir zaman içinde gerçekleşen olayları anlatır. Ancak anlatıya eklemelenen öykücüklerle bu zaman genişlemektedir. *Kara Kitap*'ta mekânla zamanın birleştiği, mekân unsurlarının tarihsel süreçleriyle anlatıda yer aldığı, çok katlı bir zaman anlayışının oluşturduğu çetrefil bir zaman algısı da dikkat çekmektedir.

3.4.3. Mekân Kurgusu

Kara Kitap'ın mekân kurgusu da anlatının postmodern özelliklerinden etkilenen veya bu özelliklere göre yaratılan fantastik mekânlarla, gerçekçi mekânların iç içe görüldüğü mekânlardan müteşekkildir. Anlatının Birinci Kısım'ı, daha çok dış mekân unsuru olarak kullanılan İstanbul'da geçmiştir. İstanbul; sokakları, caddeleri ve semtleriyle bir roman kahramanı gibi kişilik kazanmıştır. Anlatının İkinci Kısım'ı ise daha çok kapalı bir mekânda, Celâl'in çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği Şehrikalp Apartmanı'nın çatı katı dairesinde geçmektedir.

Engin Kılıç (2006: 166), *Kara Kitap*'ın İstanbul'u bir sahne olarak kullandığını ve bir roman kahramanı gibi kurguladığını, aynı zamanda romanın bir şehir rehberi gibi okunabileceğini söyler. *Kara Kitap*'taki arayış izleğine koşut, Galip'in Rüya ve Celâl'i

aramaya başlamasından sonra İstanbul, anlatının merkezine kurulur. *Kara Kitap*'ın yegâne mekân ögesi İstanbul olur. Arama aksiyonu başladıktan sonra, İstanbul somut gerçeğe uygun “dikey ve yatay olarak didiklenen çok katmanlı bir yığın” (Demir, 2011: 420) hâline gelir. Başta yazar Orhan Pamuk'un da hayatında önem arz eden Nişantaşı'ndan hareketle Galip, bütün İstanbul'un sokaklarına caddelerine, semtlerine girip karısı Rüya'yı ve yazarlık ideali Celâl'i aramaya koyulur: Galata Köprüsü, Boğaz, Karaköy, Cihangir'in eski sokakları, Bakırköy-Sinanpaşa, Beyoğlu'nun arka sokakları, Süleymaniye Camii, Sirkeci Galatasaray hattı, Tepebaşı, Şişli, Teşvikiye-Eminönü, Nuruosmaniye Camii, Kapalıçarşı, Terlikçiler Sokağı, Şehzade Cami, Beyazıt Meydanı, Bozdoğan Kemerli, Tezgâhçılar Sokağı, Keserciler Sokağı, Halıcılar Caddesi, Çifte Kumrular Sokağı, Okumuş Adam Sokağı, Fevzi Paşa Caddesi, Fatih Camii, Hattat İzzet Sokağı, Zeyrek gibi İstanbul'un birçok noktasına uğrar.

Orhan Pamuk, *Kara Kitap*'ın kalbinde gene Nişantaşı, apartman hayatı, Alaaddin'in Dükkan'ı gibi somut mekânlar yer aldığını belirttikten sonra, Nişantaşı'ndan bütün İstanbul'a açıldığını söyler. Galip'in girip çıktığı sayısız sokaklarıyla mekân kurgusunda, anlatının genelinde hâkim olan karmaşaya yakın bir karmaşa yaratmak istediğini belirtir. Bu karmaşayı bir yandan da dil tercihleriyle desteklediğini ima eden Pamuk (2018: 138): “[r]omanın uzun cümleleri, kendi etrafında dönen baş döndürücü barok cümleler bana şehrin karmaşasından, tarihinden ve bugünkü zenginliğinden, kararsızlığından ve enerjisinden çıkmış gibi gelir” der ve *Kara Kitap*'ın İstanbul ile ilgili her şeyi bir anda söyleyebilme isteğiyle yazıldığını belirtir. Sibel İrzık (2013: s. 267) da *Kara Kitap*'taki mekân anlayışının postmodern anlatıların mekânı metinleştirme yöntemi olarak tercih ettiği, polisiye kurgunun bir sonucu olduğunu düşünmektedir: “Görünürdeki kenti bir başka gerçeğin gölgesi olarak, bir işaretler kenti olarak anlamlı ve okunur kılmak, yani onu metinleştirmek.”

Kara Kitap'ın İkinci Kısım'ı, önce de belirtildiği gibi daha çok kapalı mekânlarda geçer. Bu kısımdaki bölümlerin sembolik değerleriyle koşut, *Kara Kitap*'ın örneksediği alegorik mekân öğeleriyle örülü *Hüsn ü Aşk*'ta olduğu gibi, *Kara Kitap*'ta da Pamuk, mekân alegorisinden faydalanır. Aşk'ın Hüsn'e kavuşmak için çıktığı yolculuktaki Diyar-ı Kalb'i anımsatan Şehrikalp Apartmanı'nda Galip, *Hüsn ü Aşk*'ın kahramanı Aşk gibi sevgilisini arar ancak kendi kimliğini bulur. Ramazan Korkmaz (2000: 312), Şehrikalp Apartmanı'nın simgesel değerini ortaya koyarken bu apartman öncelikle ev, yuva olarak değerlendirir ve

bu apartmandaki çatı katı dairesinin “değersizleşmenin, çözülüşün, yığınlaşmanın ve anlamsızlaşmanın dayanılmaz sıkıntılarını üstlen”diğini belirtir. Galip, buraya döndükten sonra yazma erkini elde etmiş, kendisi olabilmıştır. Metinlerarası bir ilişki neticesinde kurgulanan Şehrikalp Apartmanı *Kara Kitap*’ın postmodern kurgusunu yansıtan bir mekân ögesidir. Yine postmodern mekân ögelerine uygun olarak ve gerçeklikten örneksenerek kurgulanmış Merih Manken Atölyesi ve Alaaddin Dükkan’ı gibi mekânlar da dikkat çeken mekân ögeleridir. Bu mekânlar vasıtasıyla yazar, toplumsal kimliksizleşme, eşyanın hafızası, Doğu-Batı karşıtlığı gibi birçok izleğe değinir.

3.4.4. Kişiler

Postmodern anlatılarda, kahraman odaklı bir hikâye yerine; normal, tutarlı davranışlar göstermeyen, modernizmin çizdiği çerçevelere göre değerlendirildiğinde “anormal” özneler yer almaktadırlar. Bu anlatılarda çelişkilerden arındırılmış, davranışları belirli mantıksal sıra izleyen, idealize edilmiş kahramanlara yer yoktur. Bunun yerine karmaşık ruh hâlleri ve davranışlar gösteren, çelişkiler barındıran, an’a ve konuma göre hâl ve tavırları değişebilen özneler söz konusudur. Başlıca görevi içeriği okura nakletmek olan bu roman kişileri kimi zaman ‘figür’, kimi zaman ‘özne’, kimi zaman da ‘antikarakter’ olarak adlandırılmaktadırlar. *Kara Kitap*’taki roman kişileri de yukarıda özelliklerini sıraladığımız postmodern özneye yakın kişilerdir.

Galip

Kara Kitap’ın başkışisi Galip, anlatının metinlerarası yapısından kaynaklı sembolik bir isimle kurgulanmıştır. Galip, *Hüsn ü Aşk*’ın yazarı Şeyh Galip’in isminden ilhamla bu isme sahiptir, çünkü o *Kara Kitap*’ın başkışisi olmanın dışında hem de kitabın yazarıdır. Galip’in en belirgin özelliği âşık kimliği yanında, dönüşümünü başarıyla gerçekleştirip kaybettiği karısını arama yolcuğunda kendi kimliğini bulmasıdır (Eliuz & Gökcan Türkdoğan, 2012).

Galip, karısı Rüya tarafından kısa bir mektupla terk edilene kadar, sabahları dolmuşla işe giden, gün boyunca karısı Rüya’nın pek de aldırış etmediği sebeplerle evi arayan, akşamları da dolmuşlarla, otobüslerle insan kalabalıklarıyla boğuşarak eve dönen, yani evle iş arasında yaşayan otuz üç yaşında bir avukattır. Ayrıca karısı Rüya’yı kaybetmekten korktuğu için, evliliklerindeki hayal kırıklıklarından bahsedemeyen, haksızlığa uğramış iyi

niyetli, çağın erkeği olan Galip; nevrotik, iktidarsız (Rüya’yla çocukları olmayacaktır.), güvensiz, kıskanç bir erkektir (Parla, 2018). Bu hayatın bozulmasını, kimliğin çözülmesini sağlayacak olaylar, Rüya’nın üvey ağabeyi Celâl Salik’in *Milliyet*’teki köşesinden yazdığı bir yazıdaki çağrıya uyarak evi terk etmesiyle başlar. Bu andan sonra hayatının artık eskisi gibi olmayacağını çok iyi bilen Galip, karısının eski kocasının yanına gitmiş olabileceği düşünür ancak yanılır. İstanbul’un sokaklarında gezerek işaretler arayan Galip, Rüya’nın Celâl’le birlikte olduğuna kanaat getirdikten sonra, aramalarını küçüklüğünden beri olmak istediği kişi de olan Celâl’e yoğunlaştırır.

Galip, arayışlarını kerhaneden ibadethaneye birbirine zıt mekânlarda sürdürürken, tüm bu mekânlar Galip’in kimliğini dönüştürecek önemli olayların yaşandığı ilginç yerlerdir. Galip’in çiraklık dönemi olarak düşünülmesi gereken bu duraklarda gördüğü şeyler, Galip’i olgunlaştırır. Arayış sırasında tek boyutlu, sıradan hayattan sıyrılan Galip, çok katmanlı, karmaşık ilişkilerin içine girer, bu sayede Galip’in kimliğinde çözümler meydana gelir.

Galip, Celâl’i bulmanın yolunun onun yazılarını defalarca okuyup yazılarında bıraktığı izleri takip etmek olduğunu düşünür. Celâl ve Rüya’nın Şehrikalp Apartmanı’nda Celâl’in dairesinde olabileceğini düşünen Galip, onları burada bulamaz ancak Celâl’in kişisel arşivine ulaşır. Bu arşivde birkaç gün yoğun okumalar yapan Galip, “kendilik” diye bir şeyin olamayacağını, başkalarının yerini kendilik sevdasına düşmeden tevazu ile almak gerektiğini kavrar (Parla, 2015). Bu bilinçlenme neticesinde Celâl’in kaybettiği yazma istidadını, onun kimliğiyle birlikte kazanır, Galip kimliğinde sıyrılır. Ancak Galip dönüşümü tamamlarken Celâl’i öldürmek isteyen bir kişinin varlığından haberdar olur. Galip’in Celâl kimliğiyle İngiliz gazetecilerle yaptığı mülakat sırasında, karısı Rüya ve Celâl öldürülür. Celâl’in öldürülmesinden sonra, Celâl’in yazılarını onun adına Galip, yazmaya başlar, o aynı zamanda *Kara Kitap*’ın da yazarıdır. Galip’in sığınacağı liman, yazı olmuştur.

Rüya

Kara Kitap’taki diğer roman kişileri gibi dış görünüşüne hiç değinilmeyen Rüya, romanının postmodern yapısıyla uyumlu çizilmiş ancak postmodern özneye de en uzak roman kişisidir. Galip’in yolculuğa çıkmasını sağlamış, bir süre de arayışın nihai hedefi gibi görünse de nihai hedef olmadığı sonradan anlaşılır. Rüya surettir, Galip, Celâl’in

öldüğü gece, Rüya'yı çok az aradıktan sonra eve döner uzun bir uykuya dalar. Rüya'nın ölü bedeni bile bir gün sonra ortaya çıkar. Bütün bunlar, onun mana değil; manaya ulaşmak için vazgeçilmesi gereken suret olduğunu gösterir.

Hüsn ü Aşk mesnevindeki Hüsn'ün karşılığı olarak kurgulanan Rüya, Galip'in Melik Amca'sının ikinci evliliğinden doğmuş kuzenidir. Galip'ten önce bir evlilik daha yaşayan Rüya, sol görüşlü kocasında ayrılıp eve döndükten sonra, Galip'le evlenir. Genel itibariyle sorunlu bir evlilikleri olan bu çiftin, en önemli sorunlarından biri çocuksuzluktur. Sosyal ilişkileri zayıf, evden çok nadir çıkan Rüya'nın en büyük tutkusu polisiye roman okumaktır.

Galip'i kısa bir mektupla terk edip giden Rüya, belleğini yitirmeye başlayan üvey ağabeyi Celâl Salık'ın Şehrikalp Apartmanı'ndan başka bir apartmanda dairesinde onunla birlikte bir hafta geçirir. Burada Celâl'in hatıralarını canlandırması için ona yardımcı olmaktadır. Celâl'le gittikleri bir sinema dönüşü silahlı saldırıya uğrarlar. Bir kaza kurşunu sonucu göğsünden vurularak yaralanan Rüya, kimsenin onu fark etmemesi sonucu kan kaybından ölür, cesedi ertesi sabah bulunur. Galip için Rüya'nın yitirilişi her şeyin sonu gibi görünse de aslında birçok şeyin başlangıcıdır (Parla, 2018).

Celâl Salık

Kara Kitap'ta arayışın nihai hedefindeki kişi Galip'in amcaoğlu, Rüya'nın üvey ağabeyi Milliyet gazetesinde köşe yazarı olan Celal Salık'tır. Rüya gibi Celâl de romanda somut varlığıyla değil; yazılarıyla ve hakkında söylenenlerle var olur. Celâl Salık romanda anlatı olarak vardır, hafızasının bahçesi kurduğunda, söyleyecek sözü kalmayınca Celâl de yok olur (Moran, 2009).

Kara Kitap'ta somut varlığından çok; tinsel varlığıyla yer alan norm karakter Celâl, *Hüsn ü Aşk*'taki Sühan'ı hatırlatmaktadır (Eliuz & Gökcan Türkdoğan, 2012). “Salık” sözcüğünün kelime anlamı belli bir yola giren, yol tutan anlamlarına gelmektedir. Galip de Celâl'in yazılarını kendine kılavuz edinerek onun yolunu tutunmuştur. Aşk'ın yolculuğunda ona yol gösteren Sühan gibi, Galip'in de pusulası Celâl'dir. Bu durum iki anlatı arasındaki koşutluğu gösteren önemli bir detaydır.

Babasının, annesi ve Celâl'i terk etmesinden sonra, annesiyle bir süre Şehrikalp Apartmanı'nın çatı katında yaşayan Celâl, annesi başka biriyle evlenip genç yaşta da

ölünce babaannesinin ısrarıyla ayrıldığı Şehrikalp Apartmanı'na geri döner. Bir gün yeni karısı ve küçük kızıyla babası dönünce Celâl de Şehrikalp'ten kovulmuştur.

Elli beş yaşındaki Celâl, “muhabir olarak başladığı otuz yıllık gazetecilik serüvenin neticesinde tüm Türkiye’de tanınan hatta ünü yurtdışına yayılan saygın bir köşe yazarı” (Demir, 2011: 402) olur.

Celâl’in kurgudaki en önemli fonksiyonu Galip’in arayışının nihai hedefi olmasıdır. Celâl’in Şehrikalp Apartmanı’ndaki çatı katına gelen Galip, artık Rüya’yı aramak yerine; “yazıyı, ilhamı ve edebiyatı simgeleyen” Celâl’i aramaya başlar. Böylece Galip’in arayışı karısı Rüya’nın suretinden sıyrılarak kendini arama ve keşfetme yoluna girer. Galip, Celâl’in kendinin öteki ben’i olduğunu anlar. Celâl’in dairesinde, arşivinde bulduğu her şeyi okuyan Galip, bir bakıma Celâl’in şahsiyetini kazanmaya başlar. Sonunda Galip ile Celâl’in birleşmesi nihayete erer. Hafızasını yitirmeye başlayan Celâl’in hafızasını edinen Galip, onun yerine geçer ve yazılarını yazmaya başlar. Galip’in Celâl’in yerine köşe yazıları yazmaya başlamasıyla Celâl’in fonksiyonu da tamamlanır. Fonksiyonunu tamamlayan Celâl ölür.

Kara Kitap’ta kurgu için önemli bu üç asıl kişinin dışında, kurguda bazı fonksiyonları yerine getiren diğer kişiler şunlardır: F. M. Üçüncü, Neşati, magazin yazarı, İskender, Belkıs, Melih Amca, Suzan Yenge, Hale Hala, Vasıf, Babaanne ve Dede, Galip anne ve babası, Saim ve karısı, Rüya’nın eski kocası.

3.4.5. Bakış Açısı/Anlatıcı

Kara Kitap’ın çerçeve hikâyesinde Tanrısal bakış açısına sahip üçüncü tekil kişi ağzından konuşan anlatıcının varlığın söz konusudur. Özellikle roman ilk birkaç bölümde, henüz arayış izleği gereği başkişinin aksiyona geçmediği bölümlerde, Tanrısal bakış açısının erkine sahip olan anlatıcı ağzından geniş bir aile hikâyesini anlatıyormuş hissi uyandırır. Romandaki çerçeve hikayeyi anlatan Tanrısal anlatıcı, başkişinin arayış serüvenine başlamasından sonra karısı Rüya’yı, köşe yazarı Celâl’in silüetinde kendi ben’ini ararken de geniş ailenin hususi tarihine dair bilgiler verirken de son derece hâkim bir konumdadır. Olayların ve kişilerin iç yüzünü, geçmişini, şimdiki durumunu ve akıbetini bilir. Ayrıca özellikle başkişinin iç dünyasıyla ilgili detayların aktarılmasında Tanrısal anlatıcının görünümü belirginleşir:

“O kadar emindi ki bundan, bir avuntu olarak bile görebilirdi bunu, ama koridordaki dolabın raflarına bakarken, içinde öyle derin bir acı yükseldi, Rüya’yı ve Celal’i öyle bir özledi ki, ayakta durmakta güçlük çekti. Sanki gövdesi ve ruhu kendisini işlemediği günahlarıyla bırakıp gidiyordu, sanki bütün belleğinde yalnızca yenilgi ve yıkımın sırrı vardı, sanki herkesin unutmak isteyip mutlulukla unuttuğu bir tarihin ve esrarın bütün keder ve anısı kendi belleğine ve omuzlarına kalmıştı.” (s. 292-293)

Çerçeve hikâyeden başka bu hikâyeye refakat eden Celâl Salik’in köşe yazılarında ise ben’li anlatım dikkat çeker. Köşe yazılarına uygun bir üslupla okurla hasbihal eder gibi ona sorular sorulan bu bölümlerde “birinci kişi ağzından konuşan anlatıcının varlığı, romanın postmodern yapısına” (Demir, 2011: 331) son derece uygundur: “Boğaz’ın sularının çekilmekte olduğunu fark ettiniz mi? Sanmıyorum.” (s. 22)

Tanrısal anlatıcının başkişinin zihninden geçenleri okura ifşa ettiği anlatının Birinci Kısım’ının ilk bölümünde, bazen anlatı başkişinin bakış açısına teslim edilir. Önce hâkim konumundan bakarak diyalogları tırnak işareti içinde aktaran Tanrısal anlatıcı: “Dede’yi unutup sesleri birbirlerine doğru yükselmeye başlarsa Galip’e dönerlerdi: ‘Çık yukarı git oyna sen haydi.’ ‘Asansörle mi çıkayım?’ ‘Tek başına asansöre binmesin!’ ‘Tek başına asansöre binme!’ ‘Vasıf’la oynayayım mı?’ ‘Hayır, kızıyor!’ ” (s. 13) Hemen bu satırların ardından gelen paragrafta, yine üçüncü kişinin ağzından anlatılmaya başlanmışken anlatıcı bir anda sözü Galip’e bırakır ve hiçbir şekilde konuşma aktardığına dair bir noktalama imi kullanılmaz:

“Aslında kızmazdı. Vasıf sağır ve dilsizdi, ama *benim* yerlerde sürünürken ‘gizli geçit’ oynadığını ve yatakların altından geçerek, mağaranın ucuna, apartman karanlığının dibine ulaşır gibi ve düşman siperlerine kazdığı bir tünelde kedi sessizliğiyle ilerleyen bir asker gibi ulaştığını ve kendisiyle *alay etmediğini* anlardı, ama sonra gelen Rüya hariç, ötekiler bilmezdi bunu. Bazan Vasıf’la birlikte uzun uzun pencerelerden dışarı tramvay yoluna *bakardık*. [...] Dükkâna girip çıkanları seyrederken, gelip geçen arabaları *birbirimize* gösterirken Vasıf birden heyecanlanıp rüyasında şeytanla boğuşur gibi hırıltılı korkunç bir ses çıkarınca, ben boş bulunur *korkardım*.” (s. 13)

Kara Kitap bu anlatıcı tercihleriyle Tanrısal anlatıcıyla başkişi anlatıcının seslerinin birbirine karıştığı “çok sesli” bir görünüme kavuşur. Bu karnavalesk anlatıcı tercihi romanın sonunda da ortaya çıkar ancak burada başkişi Galip’in şahsında sesini duyduğumuz kişi yazar-anlatıcıdır:

“Okuyucu, ey okuyucu, baştan beri anlatıcıyla kahramanları, köşe yazılarıyla olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı olamadan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığım kitabımın bu noktasında, yani senin de belki fark ettiğin onca iyi niyetli çabadan sonra, izin ver de şu satırları dizgiciye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim.” (s. 398)

diyerek araya giren yazar-anlatıcı da *Kara Kitap*’ın tekdüze anlatımını çok sesli hâle getirmiş, aynı zamanda anlatıyı üst kurgusal bir düzleme taşımıştır.

3.4.6. Tematik Kurgu

Postmodern anlatılar, genellikle başat bir tema etrafında kurgulanmazlar. Bunun yerine bu anlatılar, çok katmanlı yapılarına uygun olarak birden çok tematik okumaya elverişli bir şekilde, birden çok temadan birinin ötekilerden daha baskın bir söylem imkânı kazanmadığı, bütün temaların aynı oranda yer alabildiği anlatılardır. *Kara Kitap*'ın tematik kurgusu içinde sosyal, siyasal, bireysel ve sanatsal birçok tema iç içe geçmiştir. Yapıtı illa bir ana izleğe oturtmak gerekirse, Mustafa Kutlu'nun (2013: 21) da belirttiği gibi, *Kara Kitap* “bir arayışın romanı”dır, yani bir “kimlik arayışı”. Ancak bu ana izlek; Pamuk romanların artık temelini inşa eden Doğu-Batı ikilemi, kimlik değişimi, başkalaşım, yazma sorunları ve sanatsal olana ulaşma kaygısı, aşk ve siyasal çatışmalar gibi izleklerle beraber bir anlam ifade etmektedir.

Kara Kitap, bilindiği üzere geleneksel anlatılardan mesnevi parodisidir. *Kara Kitap*'ta mesneviler biçimsel özellikleri kadar içeriksel özellikleriyle de örneksenmiştir. Geleneksel anlatıların “arayış” teması *Kara Kitap*'ta da kullanılmıştır. Özellikle *Mantıku't-Tayr* ve *Hüsn ü Aşk*'ta kullanılan bu temalar, *Kara Kitap*'ta da benzer biçimlerde taklit edilmiştir. Öncelikle Feridüddin Attar'ın *Matıku't-Tayr*'ında, Kaf Dağı'nın ardındaki Simurg'u aramak için yola çıkan kuşlardan bir kısmı yolda karşılaştıkları zorluklardan sonra yolculuğu yarıda bırakır, geriye sadece otuz kuş Kaf Dağı'na erişir. Simurg (otuz) aslında, atlattıkları badirelerden sonra buraya ulaşmayı başaran bu otuz kuştur. *Kara Kitap*'ta da buna benzer bir şekilde Galip, Celâl'i ararken birtakım olaylardan sonra Celâl'in kimliğini ve yazman yeteneğini elde edebilmiştir. Galip'in Rüya'yı arayışının örneksendiği geleneksel metin ise Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ıdır. Hüsn'e kavuşmak için yollara düşen Aşk'ın en önemli durağı Diyar-ı Kalp'tir. Galip de Şehrikalp Apartmanı'nda sevdiği kadının izni sürer. *Kara Kitap*, Doğu'nun geleneksel anlatılarında sıkça kullanılan bu arayış temasını diğer tematik unsurlara zenginleştirerek “modern dünyanın gerçekliğine” (Eliuz & Gökcan Türkdoğan, 2012) adapte etmiştir.

Kara Kitap'ta Doğu-Batı karşıtlığı teması, ulusal ve yerli kimliğin yitimi üzerinden anlatının birçok yerinde, özellikle de Celâl'in yazılarının birçoğunda ana temadır. Bunlardan en dikkat çekenini ise Celâl Salık'ın Bedii Usta'nın mankenlerini anlattığı köşe yazısıdır. Bu yazı “çarpık Batılılaşmanın eğretilmesi” (Ecevit, 2004: 55) mahiyetindedir.

Kara Kitap'ın olay kurgusu 12 Eylül askeri darbesinin hemen öncesini ihtiva etmektedir. Bu nedenle anlatının bir diğer tematik değinisi, derinlemesine bir inceleme sunmamakla beraber, darbe öncesi siyasal çatışma ve şiddet ortamının yarattığı gerginliklerdir.

Anlatının bir diğer teması, yazın üzerine sorunlar ve kuramlar ile ilgili tartışmaların yapıldığı, üstkurmaca başlığında da değinilecek olan yazıya ulaşmak, yazarlık erki kazanmak gibi, sanatsal temalardır.

3.4.7. Dil ve Üslup

Orhan Pamuk'un ilk romanlarından itibaren, en çok eleştirilen yönü dil tercihleri olmuştur. Postmodern çizgiye yaklaştığı *Beyaz Kale*'den itibaren, bu sanat anlayışının en çok kıymet verdiği unsur olan dil üzerinde, çeşitli tasarruflara gider. Orhan Pamuk, postmodern olarak addedilen romanlarında, dil anlayışında bazı değişikliklere gitmiş, âdeta modern anlayışının kişisel dil, özgün üslup anlayışına cephe almıştır. Modernizmin sistematize edip standartlaştırdığı dili, postmodernistler kurallardan arındırırlar. Elbette Pamuk'un bütün dil tercihlerinin sebebini postmodern bakış açısı olarak açıklamak saf niyet olur. Yazar bazen savruklu, özensizlik nedeniyle dil yanlışları, basit gramer hataları yaparken, bazen de bilinçle anlatısının karmaşasına hizmet etmesi için dili kaotikleştirir. Bunun için uzun cümleler, noktalama imlerinden feragat eden paragraflar ve kimi zaman da kelimeleri birbirinden ayırmadan bitiştirerek kullanır.

Kara Kitap'ın dil tercihleri hakkında birbirinden oldukça farklı değerlendirmeler yapılmıştır. Bazı eleştirmenler *Kara Kitap*'ın dilini çok başarılı ve üstün nitelikli, hatta romanın en başarılı yönü olarak değerlendirirken; bazı eleştirmenler ise tam tersi yönde görüş belirtirler. Örneğin Mustafa Kutlu (2013), *Kara Kitap*'ta dilin olağanüstü güzellikte kullanıldığını ve bu nedenle de romanı üstün nitelikli bir roman olarak değerlendirmek gerektiğini düşünür. *Kara Kitap* hakkında yaptığı değerlendirmeden sonra, roman üzerine dikkatleri yeniden çekmeyi başaran Tahsin Yücel (2013: 48) ise "Kötü bir yazar iyi bir romancı olabilir mi?" sorusuyla başladığı yazısında, çok ses getiren değerlendirmeler yapar. Yücel (2013: 48), "tekdüze ve topal tümceleri, günümüz Türkçesinin çok gerilerinde kalmış sözcük dağarcığı, sıradan imgeleri karşısında, böyle bir kitabın yazarını 'iyi yazar' olarak" değerlendirmenin mümkün olmadığını söyler. Yazarın roman dili hakkında yapılan eleştirilere verdiği şu cevap, aslında modernizmin dil anlayışına karşı durduğu yeri göstermesi açısından da dikkate değerdir:

“Her yazar sanki ortak bir mürekkep yalıyormuş gibi, basit ve yalın dili kullanır oldu. Okur buna alıştırdı. Mesela bu dile alışmış bir okur için Kara Kitap’ı okumak zordur. Cümlelerimde kusur olabilecek ya da başkalarının tuhafılık, anlaşılmazlık olarak gördüğü şeyler benim üslubum ve tepkimdir.” (Çubukçu (1990)’dan aktaran Demir, 2011)

Kara Kitap’ın dil tercihleri noktasında ilk dikkat çeken özelliği uzun cümlelerdir. Anlatıda iki sayfadan fazla tutan cümleler²⁰ söz konusudur:

“Apartmanı yaptırmaya başladıklarında Melih Amca buradaymış daha, Celal’in Galip’ e yıllar sonra anlattığı gibi, şekerci Hacı Bekir’in dükkânı ve lokumlarıyla rekabet edemediği için ve Babaanne’nin kaynatığı ayva, incir ve vişne reçellerini raflarına dizdikleri kavanozlarda satabileceklerini bildikleri için, önce pastaneye, daha sonra lokantaya çevirdikleri Sirkeci’deki şekerci dükkânından ve Karaköy’deki ‘Beyaz Eczane’den gelen babası ve kardeşleriyle buluşmak için, o zamanlar daha otuzuna basmamış olan Melih Amca da, içinde avukatlıktan çok kavga ettiği ve eski dava dosyalarının sayfalarına kurşun kalemle gemi ve ıssız ada resimleri çizdiği yazıhanesinden akşamüstleri çıkıp, Nişantaşı’ndaki inşaat yerine gelir, ceket ve kravatını çıkarıp, kollarını sıvayıp paydos saatine doğru gevşeyen inşaat işçilerini kızdırmak için işe girişirmiş. (s. 15-16)

“Bazan, yaptığı saçmasapan bir şakaya ya da kelime oyununa Rüya, kendisini şaşırtacak kadar güldüğünde ya da sincap rengindeki saçlarının karanlık ormanında beceriksiz ellerinin gezinmesini aynı neşeyle karşıladığında, yani, bütün resimli dergilerle onlardan öğrenilmiş törenlerin, bütün geçmişle geleceğin dışlandığı karı koca arasındaki rüyamsı yakınlık anlarının birinde, birden Galip’in içinden karısına o esrarlı bölgeye ilişkin bir soru sormak gelir, bütün çamaşırların, bulaşıkların, polisiye romanların ve gezintilerin dışında, (çocuklarının olmayacağını doktor söylemiş, bir işte çalışmaya Rüya pek fazla istek göstermemişti) bugün evde, asıl "o" saatte, ne yaptığını sormak isterdi; ama sorudan sonra aralarında açılacak uzaklık o kadar korkutucu ve sorunun hedeflediği bilgi aralarındaki ortak dilin kelimelerine o kadar yabancıydı ki, hiçbir şey soramaz, yalnızca kollarında tuttuğu Rüya’ya, bir an boş, bomboş bakardı.” (s. 56-57)

gibi iki tanesini örnek verdiğimiz uzun cümle tercihlerinden *Kara Kitap*’ta daha birçok örnek mevcuttur.

Kara Kitap’ın bir diğer dil tercihi, postmodern anlatılarda çokça kullanılan okuyucuda şiirsel bir etki de uyandıran devrik cümlelerdir: ““Öyle olsaydı, yanına kendine yakın hissettiği birini çağırırdı,’ dedi magazin yazarı.” (s. 96)

“Nerede, ama nerede ilk görünürse görünsün, ister küçük çocukların günde on iki saat kıyma yoğurduğu köfteci dükkânlarında, ister binlerce gözün tek bir isteğin bakışıyla yanarak tek bir göze dönüştüğü sinemalarda, ister melek kadar günahsız çobanların mezarlıklardaki servilerin büyüüne kapıldığı yeşil tepelerde ilk ortaya çıksın, O’nu ilk gören talihlinin hemen tanıyacağını ve sonsuzluk kadar uzun ve bir göz kırpmaya kadar kısa süren bekleyişin sona erip, kurtuluş vaktinin geldiğinin hemen anlaşılacağını söylüyor herkes.” (s. 138-139)

Üslup hususunda da genel-geçer kabulleri yıkmayı amaçlayan postmodern yazar, kişisel üslup tabusunu yıkmaya çalışır gibi hemen her metni farklı üslup özellikleriyle zenginleştirmeyi gaye edinir. Postmodern anlatıların hiç şüphesiz en çok başvurduğu dil ve

²⁰ *Kara Kitap*’ın İkinci Kısım’ının “Aynaya Girdi Hikâye” başlıklı on ikinci bölümünde iki sayfayı aşan bir cümle kullanılmıştır. bk. *Kara Kitap* (2018) s. 333-334-335.

üslup araçları parodi, pastiş ve ironidir. *Kara Kitap*'ta da bu teknikler hem bir üslup hem de bir anlatım özelliği olarak kullanılmıştır. Bunlar dışında *Kara Kitap*'ın başvurduğu diğer üslup özellikleri, bazı bölümlerde yazarın romanlarını yazarken yaptığı uzun araştırma süreçlerinin yansıması olduğunu düşündüğümüz ansiklopedik/didaktik üslup, özellikle köşe yazılarında devrik cümleler ve bazı tekrarlarla elde edilen şiirsel üslup ve daha çok mekân tasvirlerinde kullanılan tasvir üslubu özellikleri dikkat çekmektedir. Olay kurgusuyla ilgisi okurun keşfine bırakılmış olan köşe yazıları ise daha çok bu türün okurla hasbihal içinde olduğu denemeci üslupla kaleme alınmıştır.

Sonuç olarak, *Kara Kitap*'ın dil ve üslubu, romanın postmodern metinlerarası, üstkurmaca, oyunsuluk anlayışına ve kurgunun kaotik yapısına son derece uygun düşmektedir.

3.4.8. Üstkurmaca

Postmodern anlayışla ilk defa ortaya çıkmadığı bilinen üstkurmaca tekniği, genellikle yazma eylemini ontolojik bir problem olarak kabul eden postmodern anlatıların temel niteliklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Geçmiş antik dönem Yunan tiyatrosuna dayandığı düşünülen üstkurmacyı (metefiction), Aytaç Ören'in (2016) de belirttiği üzere "kurgu" üzerinde bir tartışma olarak değerlendirmek, gerekmektedir. Yani kurgunun gerçeklikle münasebeti, yazı sanatının niteliği, sorunları üzerine düşünceler, kurguyu ele veren anlatıcıların varlığı gibi özellikler üstkurmacyla ilgili durumlardır. Roman sanatının kurgusal niteliği üzerinden tarif edilen üstkurmaca, kurgunun kendisine dönüklüğü, gerçekliğin algılanışındaki değişiklik, yazar-anlatıcı yahut üst anlatıcının okura, metnin nasıl kurgulandığını anlatması, bir diğer ifadeyle yazar-anlatıcının metni sadece anlatmaması, aynı zamanda nasıl kurguladığını anlatması gibi durumlar postmodern anlatıların üstkurmacyı algılama biçimleridir.

Kara Kitap'ta Celâl Salik'in köşe yazılarının yer aldığı bölümlerde vurgu, genellikle yazma sürecin sergilemesi olduğu görülmektedir. Bu bölümlerde *Kara Kitap*, daha çok anlatıyı sergileyen roman (metaroman) görünümü kazanır. Bu bölümlerde Pamuk, okurun dikkatini romanın yazılış süreçlerine çekmeyi amaçlar ve iyi yazma kuralları ile ilgili kendi düşüncelerini sıralar (Parla, 2018). Bu bölümlerden bir tanesi, Celâl Salik'in *Kara Kitap*'taki dördüncü yazısı olan ve başlığıyla Alexandre Dumas'nın *Üç Silahşörler* romanına atıf yapılarak üç duayen köşe yazarıyla "Baba Duma"nın meyhanesinde

yaptıkları konuşmalar ve bu köşe yazarlarının iyi yazma hakkında sıraladığı aforizmaların önemli bir bölümü Pamuk'un yazıyla ilgili kendi görüşleridir.

Berna Moran (2009), *Kara Kitap*'ın kendisine döndüğü, konusundan söz ettiği, okura ipuçları verdiği bölümün Birinci Kısım'daki "Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri" başlıklı on sekizinci bölüm olduğunu belirtir. Pavyonda hikâye anlatanlardan, O. Pamuk'un kendisi olduğu anlaşılan bir yazar, sanki başka bir yazarın başından geçen olaylarmış gibi, yazma edimi, yazma süreci, sıkıntıları üzerine bir hikâye anlatır. Anlatılan hikâyede geçen şu ifadeler: "birbirlerinin yerine geçen, birbirlerinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucularının 'tarihi' dediği bir kitap yazmışmış." Yazar yeni bir kitap yazmaya karar verdiğinde "eski 'benzerler hikâyesi'ni yeniden yazarken buluyormuş kendini!" Daha sonra yazar, "okuyucularının inanmaktan hoşlanacağı gerçekdışı bir dünyaya girmeye karar vermiş. Bu amaçla, [...] Bizans'tan kalma yeraltı dehlizlerinde, esrarkeş ve gariban kahvelerinde, meyhane ve pavyonlarında gezin"meye (s. 150-151) başlamış. Yazarın hikâyesi bittikten soran yazar-anlatıcının şu yorumundan: "Aşktan çok yalnızlığın, hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatmanın üzerinde durduğu için, yazarın hikâyesi sessizlikle karşılandı." (s. 151) Pamuk'un *Kara Kitap* için okurlardan ve eleştirmenlerden gelecek ilk tepkinin "romanın karmaşıklığı, anlaşılmazlığı" karşısında bir suskunluk olacağı, yönünde bir beklentisi olduğu da çıkarılabilir. Yazarın birbirinin yerine geçenlerden bahseden ilk kitap, Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanı, ikinci kitap ise okurun elinde tuttuğu *Kara Kitap* olduğu su götürmez bir vakıadır. Bu bölümden yola çıkarak *Kara Kitap*, "hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde duran" (Moran, 2009: 98) üstkurmaca bir romandır.

Postmodernizmin ana biçim ilkesi olan anlatının 'üstkurmaca' düzlemde yapılandırılması, *Kara Kitap*'ın yazma edimi ve hikâye anlatma üzerine düşüncelerin aktarıldığı ve anlatının kendine döndüğü bölümler dışında, üstkurmaca özelliklerinden bir diğeri yazar-anlatıcı veya üst-anlatıcının araya girerek okura doğrudan seslendiği bölümlerdir:

"Okuyucu, ey okuyucu, baştan beri anlatıcıyla kahramanları, köşe yazılarıyla olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı olamadan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığım kitabımın bu noktasında, yani senin de belki fark ettiğin onca iyi niyetli çabadan sonra, izin ver de şu satırları dizgiciye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim." (s. 398)

"Üslubumdan, olup bitenleri gene benim anlatmaya başladığımı anlamışsınızdır." (s. 405)

Sonuç olarak *Kara Kitap*, başta Celâl Salik'in yazıları olmak üzere birçok bölümde, yazma eylemi üzerine düşüncelerin dile getirildiği, okunan romanın hangi yazınsal anlayışların sonucu olduğunun okura hissettirilmeye çalışıldığı, hikâyeden çok hikâyeye anlatmanın öncelendiği, yazar-anlatıcının ara ara okura açıklamalar yapmak için araya girdiği, ana biçim ögesi üstkurmaca olan bir anlatıdır.

3.4.9. Metinlerarasılık

Postmodern anlatıların tipik örnekleri, tekrarı uçsuz bucaksız bir doyum alanı olarak kabul edip insan hayatında yeni hiçbir deneyimin olamayacağını, her şeyin çoktan yazılmış olduğu düşüncesinden hareketle yazılmışlardır (Koçak, 1991). Metinlerarasılığı işaret eden bu tekrar ifadesi, aynı hikâyelerin, aynı olayların yinelenmesi anlamına gelir ve bu nedenle de artık özgünlüğün bir estetik alanı olamayacağı tezini savur.

Metinlerarasılık, üstkurmaca gibi postmodern anlatılarla ortaya çıkmış bir teknik değildir. Üstkurmacanın içinde onun bir ögesi olarak da değerlendirilen metinlerarasılık, postmodern anlatılarda, önceki metinlerin mevcut metnin çoğulcu görünümüne hizmet etmesi için ve oyunun bir parçası olarak kullanılmaktadır. Eski ve yeni metinlerin bir anlatı düzleminde kesişmesi olarak tanımlanan metinlerarası ilişkiler, bazen açıkça yapılırken bazen de üstü kapalı göndermelerle gerçekleştirilir. Başka metinlerle genişletilmiş, derinleştirilmiş olan anlatılar, anlam yönünden ve estetik yönden çok katmanlı ve parçalı bir yapıya kavuşurlar.

İnceleme konumuz olan *Kara Kitap*'ın da dikkat çekici bir diğer postmodern niteliği, metinlerarası ilişkilerle donatılmış olmasıdır. Dilek Çetindaş (2018: 84), *Kara Kitap*'ta metinlerarasılığın “klişe, daraltma, dönüştürme, genişletme, gönderge, anıştırma, alıntı taklit, uyarlama ve diyalog” gibi pek çok tekniğiyle yer aldığını ileri sürer. Ayrıca Çetindaş (2018), anlatının temelde *Hüsn ü Aşk* ve *Mesnevi* parodisi olduğunu, *Kelile Dimne* ve *Bin Bir Gece Masalları*'na anıştırma yaptığını, bölüm başında kullanılan epigraflarla alıntıların kullanıldığı belirtir. *Kara Kitap*'ta, “*Mesnevi*'deki öykülerden, *Mantıku't-Tayr*'a; *Kelile ve Dimne*'den *Bin Bir Gece Masalları*'na; *Hüsn ü Aşk*'tan, *Tutunamayanlar*'a (ki *Kara Kitap* bu eserin parodisidir.); Dante'nin *İlahi Komedyası*'ndan, *Dekamereon*'a; *Üç Silahşörler*'den, *Monte Kristo*'ya ve *Karamozov Kardeşler*'e” (Koçakoğlu, 2012) kadar birçok esere göndermeler yapılmış, bu metinlerin bir kısmı parodi ve pastişleriyle *Kara Kitap*'ın kurgusuna eklenmiştir. Bu bakımdan O. Pamuk'un bu metni, tam anlamıyla

metinlerarasılık (intertextuality) örneği olmakla birlikte, yukarıda sıralanan metinlerden en çok da Doğu'nun geleneksel metinleri olan mesneviler gerek "arama" teması bağlamında gerekse çerçeve hikâye içinde çeşitli hikâyelere yer vermesi noktasında, yani içerik ve biçim taklidi üzerinden kurulmuş postmodern anlayışla "yeniden" yazılmış çağdaş bir metindir.

Kara Kitap'ın bazı bölümleri metinlerarası ilişkilerin kuramsal açıdan tartışıldığı bölümler olarak dikkat çeker:

"İntihâlden de korkma; çünkü bizim kıt kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız tasavvufi aynamızda gizlidir. Mevlana'nın Ressamlar Yarışması hikâyesini bilir misin? O da hikâyeyi başkalarından almıştır" (s. 86).

"Doğu'dan Batı'ya, ya da Batı'dan Doğu'ya yürütülmüş eserler efsanesi, bana hep şu düşüncemi hatırlatır: Dünya dediğimiz rüyalar ikilemi, bir uykudagezerin şaşkınlığı içinde kapısından giriverdiğimiz bir evse eğer, edebiyatlar da, alışmak istediğimiz bu evin odalarına asılmış duvar saatlerine benzerler." (s. 140).

"Her şeyin her şeyi taklit ettiği, bütün hikâyelerin ve insanların kendilerinden başka şeylerin taklidi ve aslı olduğu ve bütün hikâyelerin başka hikâyelere açıldığı bu dünya, yazara bir süre sonra o kadar gerçek gözükmeye başlamış ki, bu kadar 'aşikâr' bir gerçekle yazılan hikâyelere kimsenin kanmayacağını düşünerek, kendisinin yazmaktan, okuyucularının inanmaktan hoşlanacağı gerçekdışı bir dünyaya girmeye karar vermiş." (s. 150-151)

"Mevlana'nın en büyük eseri denen *Mesnevi* baştan sona bir çalıntıdır! [...] *Mesnevi*'deki falanca hikaye *Kelile ve Dimne*'den alınmış, filanca hikaye Attar'ın *Mantık-ut Tayr*'ından yürütülmüş, beriki anekdot olduğu gibi *Leyla ve Mecnun*'dan kaldırılmış, ötekisi *Menakıb-ı Evliya*'dan aşırılmıştı. Galip hikâyeleri yürütülen bu kaynakların uzayan listesi içinde *Kıyas-ı Enbiya*'yı, *Binbir Gece Masalları*'nı ve İbni Zerhâni'yi de gördü. Bu listenin sonuna Celal başkalarından hikâye yürütmek üzerine Mevlana'nın düşüncelerini eklemişti. Galip hava kararırken içinde daha da koyulaşan karamsarlıkla birlikte bu düşünceleri yalnızca Mevlana'nın düşünceleri gibi değil aynı zamanda kendisini Mevlana'nın yerine koyan Celal'in düşünceleri gibi okudu. Celal'e göre kendileri olmaya uzun süre katlanamayan, ancak bir başkasının kişiliğine büründükleri zaman huzur bulan bütün insanlar gibi Mevlana da, bir hikâyeye başladığında ancak bir başkasının anlattıklarını söyleyebiliyordu." (s. 235)

"Celal birçok köşe yazısını, belki de hepsini başkalarının yardımıyla yazdığını söyler, önemli olanın yeni bir şey 'yaratmak' değil, daha önceden, binlerce zekâ tarafından binlerce yılda yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkalarından aldığını ileri sürerdi." (s. 236)

"[B]öylece eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum. (s. 414)

Kara Kitap'ın bazı bölümlerinden yapılan yukarıdaki alıntılar da göstermektedir ki, *Kara Kitap* metinlerarası ilişkileri meşrulaştırmakla işe başlar. Mevlânâ'ya öykünen Celâl,

Mevlânâ'nın da *Mesnevi*'sinde başka metinlerden hikâyeler aldığını ileri sürer böylece kendi yazılarında da bu yöntemi kullanmasının meşruluğunu ortaya koyma çalışır. Galip de Celâl'in yerini aldıktan sonra metinlerarası yazılar yazmaya devam etmiştir.

Kara Kitap öncelikle bir *Hüsn ü Aşk* paradisisidir. Metin ilk bölümden itibaren, Şeyh Galip'in bu mesnevisiyle olan ilgisini okura sezdirmeye gayret gösterir. Örneğin ilk bölümde “Galip” ve “Dede” sözleri kasten yan yana getirilmiş ve okurun zihnine mesajlar gönderilmek istenmiştir: “**Galip, Dede**’nin bir iki kere, zayıflayan bir nefesle şöyle dediğini de işitmişti” (s. 15); “**Galip, Dede**’nin aklındaki uğursuzluğun”(s. 15); “**Galip, Dede**’nin uğursuzluk dediği şeyin” (s. 19). Bunun dışında Şehrikalp Apartmanı da *Hüsn ü Aşk*’ın Diyar-ı Kalp’ine açık bir göndermedir. Ayrıca Galip kişi adıyla Şeyh Galip anımsatılmak; Celâl kişi adıyla da Mevlânâ Celâlettin Rumi anımsatılmak istenmiştir. Rüya’nın kendisini terk etmesiyle ilgili ipucu arayan Galip, onun lise edebiyat defterinde “*Hüsn ü Aşk* imtihanında gelebilir.” (s. 50) notuyla karşılaşır. Yazarın henüz romanın başında okura verdiği bu işaretler, *Kara Kitap*’ın *Hüsn ü Aşk*’la olan ilişkisini ilk elden itirafı mahiyetindedir. Orhan Koçak (1991), *Kara Kitap*’taki aşkın da metinlerarası bir aşk olduğunu Galip-Rüya aşkının modelinin Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk*’ı olduğunu belirtir. Hüsn ile Aşk arasındaki aşk, karşılıklıdır. Rüya ile Galip arasındaki aşkın en önemli farkı da budur. Bu bakımdan Koçak, Galip-Rüya aşkının kaynağı olarak *Kara Kitap*’ın bizi gönderdiği bir başka metin olan Marcel Proust’ın *Albertine Kayıp* adlı romandaki Marcel ile Albertine ilişkisi olduğunu söyler çünkü bu aşk ilişkisi de Galip-Rüya ilişkisi gibi tek yanlıdır.

Arayış teması çerçevesinde *Kara Kitap*’ın okuru gönderdiği metinlerden bir diğeri Feridüddin Attar’ın *Mantıku’t-Tayr*’ıdır. Arayanın aradığı cevheri kendisinden bulması, şeklinde tek cümlede ifade edilebilecek olan *Mantıku’t-Tayr*’da, Simurg’u arayan kuşlar arasından sadece otuz kuş (simurg) aslında aradıklarının kendileri olduğunu keşfederler. Aynı şekilde Galip de karısı Rüya’nın birlikte olduğunu düşündüğü Celâl’e, İstanbul’u sokak sokak gezdikten, Şehrikalp Apartmanı’ndaki Celâl’in dairesinde, yazılarını okuduktan sonra, kimliğini ve yazma istidadını kazanarak aslında Celâl olarak ulaşır.

Kara Kitap’ın bir kaynağı da Doğu’nun en önemli metinlerinden biri olan Mevlânâ’nın *Mesnevi*’sidir. *Kara Kitap*, *Mesnevi*’den iç içe öykülerden oluşan biçimsel yapısı dışında, *Mesnevi*’nin birinci cildinden yer alan Celâl’in Mevlânâ’nın da başka bir yerden aldığını

iddia ettiği, ressamlık bilgisinde Rum ülkesi ressamlarıyla Çinli ressamların bahse girişmelerini konu edinen hikâyenin (Rumî, 1985) parodisine, *Kara Kitap*’ın İkinci Kısım’ındaki “Esrarlı Resimler” başlıklı on dördüncü bölümde, yeni bir bağlamda yer verilmiştir.

Kara Kitap’ın metinlerarası bağlamda ilişki içinde olduğu Batılı bir diğer metin Dante’nin *İlahi Komedya*’sıdır. *Kara Kitap*’ta eser ismi verilmeden gönderme yapılan bu metin, *Kara Kitap*’ın Birinci Kısım’ındaki “Beni Tanıdınız mı?” başlıklı on yedinci bölümde Galip’in yerin altındaki Merih Mankenler Atölyesi ve Süleymaniye Camii’nin minaresinde Belkis ile yaptığı yolculuğu; Dante’nin eserinde gezdiği Cehennem ve Beatrice’le gezdiği göklerin ötesindeki Cennet’ten esinlenilerek yazılmıştır.

Kara Kitap’ın ilişki kurduğu bir başka metin ise *Dekameron Hikâyeleri*’dir. *Kara Kitap*’ın on beşinci bölümünde pavyonda toplanan kalabalığın sırayla hikâyeye anlattığı bu bölümle, bir villada sırayla hikâyeye anlatılan *Dekameron* arasında bir ilişki söz konudur (Moran, 2009).

Kara Kitap’ta metinlerarası ilişkilerin bir diğeri, bölümlerin başında, bölüm içeriğini okura haber veren kimi gerçek yazar ve eserlerden kimi ise hayali yazar ve eserlerden alınan epigraflardır. Ayrıca *Kara Kitap*’ta Pamuk, önceki romanlarında da yaptığı gibi kendi metinlerine yaptığı göndermelerle, romanları arasında süreklilik kurma çabasını sürdürmüştür. *Kara Kitap* kendinden önceki üç Pamuk romanına da zaman zaman göndermeler yapar.

Sonuç olarak, metinlerarasılığın bir poetikası olarak da okunabilecek olan *Kara Kitap*’ta, Orhan Pamuk öteki metinlerle kurduğu alışveriş hususunda, metinlerarası ilişkileri meşrulaştıracak kuramsal tartışmalara başvurmuştur. Romanının genel yapısını, *Hüsn ü Aşk*, *Mesnevi*, *Mantıku’t-Tayr*, *Bin Bir Gece Masalları*’na dayandıran Pamuk, bu metinler dışında, daha birçok metne göndermeler yapmıştır.

3.5. Yeni Hayat

Yeni Hayat, okuduğu kitaptan etkilenecek kitabın vaat ettiği “yeni hayat”ın peşinden Anadolu’nun taşra kentlerine, sanki hiç sonu gelmeyecek zannedilen otobüs yolculuklarına çıkan bir mühendislik öğrencisinin kazalar, cinayetler, kumpaslarla örülü “şiiirsel” bir hikâyesidir.

Yıldız Ecevit'e (2004) göre, *Yeni Hayat*'ın en önemli özelliği, çok katmanlı yapısından kaynaklı, çoklu okumalara müsait bir açık yapıt olmasıdır. Bu nedenle Ecevit (2004: s. 11), *Orhan Pamuk'u Okumak* adlı çalışmasında *Yeni Hayat*'ı; "yapısalcı, biçimci, alımlamacı, toplumcu ve izlenimci eleştiri yöntemleriyle" beş farklı anlayış çerçevesinde okumaya tabii tutar. Ayrıca Ecevit (2004) *Yeni Hayat*'ın edebiyat araştırmacıları tarafından istenildiği takdirde; sanatçı, aşk, macera, gezi, polisiye, psikolojik, Anadolu coğrafyasını ve insanını anlatan çağ romanı, örtük düzlemde tasavvufi gelişme romanı, tamamen olmasa da izlenebilecek bir konusu olduğu için ve sıralı zaman kurgusu nedeniyle geleneksel roman, roman kişilerinin anlam arayışları etrafında kurulu tematik kurgusu bakımında modernist roman ve kesin bir sonuca bağlanmayan hikâyesi nedeniyle de çağcıl bir açık yapıt olarak değerlendirilebileceğini belirtir. Bradford Morrow (2006: 313) da tasarlanışı açısından postmodern bir anlatı olduğunu düşündüğü *Yeni Hayat*'ın "bildungsroman, pikaresk, gizem, gotik" gibi çeşitli Batılı roman türlerini harmanladığını belirtmiştir.

Yeni Hayat'ta Pamuk, Ecevit'in de belirttiği gibi geleneksel bağlamda bir öykü anlatıyormuş gibi yaparak sadece somut gerçeklikten öte, imgelerle örülü masalsi bir atmosferde, neyin gerçek neyin hayal olduğunu çabucak ele vermeyen, metinlerarası göndermelerin yoğunlukta olduğu, kurmaca sorunlarının tartışıldığı roman kişilerinin yazarak, taklit ederek var olabildiği bir anlatı yaratmıştır.

3.5.1. Olay Örgüsü

Yeni Hayat başlıksız numaralandırılmış on yedi bölümden oluşmuştur. Bu bölümler, "ilk bakışta bir olay zincirinin art ardallığını içerir. Romanın birkaç tümcede özetlenebilecek olay zinciri, kimi yerde mantık dışı öğelerle desteklenir, yabancılaştırıcı etkilerle metin içi gerilim en aza indirgenir." (Ecevit, 2004: s. 123) Geleneksel olay örgüsünün sıralı, kronolojik yapısına sahip gibi görünen romanın bölümleri birbirine gizemli bir polisiye kurguyla bağlanmıştır. Her şeyin yinelendiği, olacakların birkaç sayfa önceden haber verildiği kendine bakan kurgu yapısıyla *Yeni Hayat* gizemli, karmaşık bir olay örgüsüne sahiptir.

Roman boyunca sesini duyduğumuz adının çok sonra Osman olduğunu öğrendiğimiz anlatıcı, okura gizemi hakkında hiç bilgi verilmeyen bir kitap okur. Okuduğu kitabın etkisinden uzun süre çıkamaz. Kitabın içinden yüzüne yansıyan ışık o kadar etkilidir ki, Osman yoldan çıkacağını anlar ve kendisini bekleyen "yeni hayat"ın gölgelerini görür:

“[K]itaptan yüzüme fişkıran 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 hep izleyen, en olmadık yerde karşıma çıkıverecekmiş gibi yapan, sonra kaybolan, kaybolduğu için de kendini aratan bir bakış gördüm; suçtan günahattan çoktan arınmış yumuşak bir bakış... Ben o bakış olabilmek isterdim. O bakışın gördüğü dünyada olmak isterdim. O kadar çok istedim ki bunları, o dünyada yaşadığıma inanasım geldi. Hayır, inanmaya bile gerek yoktu; orada yaşıyordum ben. Kitap da, tabii, ben orada yaşadığıma göre, benden söz ediyor olmalıydı. Benim düşündüklerimi, benden önce biri düşünüp yazdığı için böyleydi bu. [...] Son sayfalarda bir yerde, bunu ben de düşünmüştüm de demek istedim. Daha sonra, kitabın anlattığı dünyaya bütünüyle girdiğimde, karanlıkla alacakaranlık arasından çıkan bir melek gibi ölümü gördüm. Kendi ölümümü...” (s. 9-10)

Anlatıcının bu söyledikleri, okura başlangıçta çok anlamlı şeyler gibi görünmez. Ancak roman bittikten sonra romanın ilk iki bölümü tekrar okunduğunda *Yeni Hayat*’ın olay örgüsünün dairesel bir yapıda kurgulandığı görülecektir. Pamuk, en son söylenmesi gerekenleri en baştan söylemiştir. Gerçekten de gizemli kitap, anlatıcının hayatını ve ölümünü anlatan bir kitaptır. Tabii anlatıcının bunu anlaması için uzun bir yolculuğa ve zamana ihtiyacı olacaktır.

Kitabı okuduktan sonra kendini sokağa atan Osman biraz dolaştıktan sonra kendisini, şüpheli bir şekilde ölen, Devlet Demiryolları’nda müfettişlik yapmış Rıfkı Hat’ın evinin önünde bulur. Bir gece sokak ortasında öldürülen Rıfkı Amca, Osman için önemli bir kişidir. Onun yazdığı çocuk kitaplarını okuyarak büyüyen Osman’ın okuduğu bu gizemli kitabı da Rıfkı Amca yazmıştır ancak Osman’ın bunu öğrenmesi için de zamana ihtiyacı olacaktır.

Kitabın etkisiyle, çevresindeki hiçbir şeyin artık eskisi gibi olamayacağını kavrayan Osman, ruhunu açacağı kişilerin kitapta yaşadığını düşünür. Böylece kitabı okumuş diğer kişileri bulması gerektiğine inanır ve kitaba ulaşmasını sağlayan rastlantıları düşünür. Kitabı ilk defa mimarlıkta okuyan Canan adında bir kızın elinde görmüştür. Kız kitabı bir anlığına Osman’ın masasına bırakmış, Osman kitabın varlığından ilk defa bu şekilde haberdar olmuştur. Aynı gün kitabı bir sokak sergisinde de gören Osman, kitabı satın almıştır.

Osman kitabı okuduğu günün ertesinde, bütün üniversitede bu kızı arar ve kızı gördüğü ilk andan itibaren ona karşı yoğun duygular hissetmeye başlar:

“[B]irden yüreğim hızlı hızlı attı, aldı başını gitti, beni çaresiz bıraktı: Oradaydı işte, kitabı elinde gördüğüm kız, kalabalık içinde, benden uzaklaşıyor, nedense bir rüyadaki gibi ağır ağır yürüyerek beni çağırıyordu. Aklım başımdan gitti, ben ben değildim artık; bunu çok iyi biliyordum, kendimi bırakıp peşinden koştum.” (s. 19)

Canan’la kitap hakkında yaptıkları konuşmalarda Canan’ın söylediği şeyler, mühendis adayı Osman’a çok da gerçekleşebilir, akılcı şeyler gibi gelmez. Çünkü Canan kitabı okuyup öldürülenlerin olduğundan söz eder. Canan, Osman’ın ölümü dahi göze alabilecek kadar kitaba inandığına kanaat getirdiğinde, Osman’ın söylediklerini Mehmet’e de söylemesini ister. Mehmet, kitabın vaat ettiği dünyaya gitmiş geri dönmüş ancak başkalarının bu kitaba inanabileceğini düşünmeyen, inancını kaybetmiş biri, aynı zamanda Canan’ın sevgilisi, onu kitapla istemeye istemeye tanıştıran kişidir. Osman’ın rastlantı dediği kitapla karşılaşma anı da bu ikisinin kurgusundan başka bir şey değildir. Tabii bunu da Osman sonradan öğrenecektir.

Osman, Mehmet’le karşılaştığı ilk anda onun, yüzü soluk ve kendisi gibi “ince uzun, düşünceli, dalgın, yorgun.” (s. 23) biri olduğunu fark eder. Mehmet:

“Sonuna kadar gidilecek bir şey yok[.] Bir kitap. Biri oturmuş yazmış, bir hayal. Onu bir daha, bir daha okumaktan başka yapılacak bir şey yok. [...] O dünya münya yok. Hepsi bir hikâye, ihtiyar bir budalanın çocuklara oynadığı cinsten bir oyun, diye düşün. Çocukları eğlendirdiği gibi, bir gün, yetişkinler için de bir kitap yazayım demiş ihtiyar. Anlamını kendi de biliyor mu şüpheli. Okursan eğlenirsin, inanırsan hayatın kayar.” (s. 23-24)

der, Osman’ı çıkmak üzere olduğu yolculuktan vazgeçirmeye çalışır.

Osman daha sonra Canan ve Mehmet’i takip eder, ikisinin sokak ortasında tartıştıklarını fark eder ve Canan’ın Mehmet’i dışarda bırakarak Taşkışla’ya geri döndüğünü görür. Hâlâ Mehmet’i izleyen Osman, onun vurulduğunu görür. Osman karışıklık esnasında hem Mehmet’i hem de Canan’ı gözden kaybeder.

Bu olayların yaşandığı günden sonra, Osman günlerini Canan’ı aramakla geçirir. Aramaktan yorgun düşer, fena hâlde âşıktır ve her gece sabahlara kadar kitabı okumaktan iyice yalnızlaşır, yabancılaşır. Canan’ın evine de giden Osman, onun evi terk ettiğini ama iki üç güne bir aradığını öğrenir. Her gece kitabı sabahlara kadar okumaya devam eden Osman, artık kitabı cümle cümle yazmaya da başlar. Canan’ı İstanbul’da bulamayacağına kanaat getiren Osman, harekete geçer ve kitabın vaat ettiği yolculuklar başlar:

“Otobüslere bindim, otobüslerden indim, garajlarda gezindim; otobüslere bindim, otobüslerde uyudum, günleri gecelere yetiştirdim; otobüslere bindim, kasabalarda indim, günler boyu karanlığın içine gittim ve dedim ki kendime, nasıl da kararlıymış bu genç yolcu kendisini o bilinmeyen ülkenin eşğine götürecek yollarda sürüklenmeye.” (s. 41)

Osman bu yolculukların üçüncü haftasında bindiği otobüsün birinde, ilk kazasını atlatır. Ölen bir yolcunun para dolu cüzdanını alır. Osman, kısa bir süre sonra tekrar yola çıkar ve

seksen dokuz gecesini otobüs yolculuklarında hep kaza umuduyla geçirir. Kaza yapma ihtimalinin yüksek olduğunu düşündüğü otobüslerde yolculuk eder. Çünkü yeni hayatına kaza neticesinde ulaşacağına inanmaktadır.

İki otobüsün kafa kafaya çarpıştığını trafik polislerinden öğrenen Osman, kaza mahalline ulaşır. Çarpışıp devrilmiş otobüslerden birinin içine girer, yine bir ölünün cüzdanını alır, acı çekerek bağıran insanların seslerini müzik dinler gibi dinler. Bu esnada Canan'ı görür, hiçbir şey sormaz yanına oturtur. Bu karşılaşmadan sonra yolculukları ve arayışları birlikte devam eder. Canan, bu yolculuklara Osman'la görüştükleri gün vurulan ve daha sonra hiçbir iz bırakmadan hastaneden kaçan Mehmet'i aramak için çıkmıştır. Osman ile Canan bu uzun yolculuklar esnasında; melekten, Mehmet'in öteki hayatından, kitabın yazarından, kitabı okuyanları öldürmek isteyenlerden konuşurlar. Bazen de onlar fark etmeseler de bu katillerle karşılaşır.

Canan'la yolculukların üçüncü yılı biterken birlikte geçirdikleri ilk kazaları gerçekleştirir. Bu kazada, sevgiliyle yolculuk eden kitabı okumuş bir kız ölmek üzeredir. Sevgilisinin kitaptan intikam almak istediğinden söz eder ve gitmek üzere oldukları, kitaba ve yabancı uygarlıklara, Batı'dan gelen eşyalara ve genel olarak yazıya savaş açan Dr. Narin'in gizli bayiler toplantısına kendilerinin yerine Osman ve Canan'ın gitmesini, kitaba karşı ihaneti durdurmalarını ister. Kendisinin de suçlu olduğunu, kitaba ihanet ettiğini söyleyerek ölür. Artık Osman, Ali Kara; Canan da Efsun Kara olmuştur ve bayiler toplantısına gitmek için Güdül kasabasına doğru yola çıkarlar.

Dr. Narin, Mehmet'in babasıdır ve oğlunun genç yaşta bir trafik kazasında öldüğünü zannetmektedir. Dr. Narin'in Nahit (yani Mehmet) dışında üç tane kızı vardır ve Güdül'de bir konakta karısı ve kızlarıyla yaşamaktadır. Oğlunun anısına, onun eşyalarını koydukları odasını müzeye çevirmiştir. Bu odayı gezerken Osman, Mehmet'in de kendisi gibi Rıfkı Amca'nın çocuklar için hazırladığı çizgi romanları okuduğunu görür. Bu Mehmet'le Osman arasındaki pek çok benzerlikten sadece birisidir.

Dr. Narin, Osman'la yaptıkları yürüyüş esnasında, her şeyi anlatır ve ona bir teklifte bulunur: Aslında avukat olan Dr. Narin, bir kumpastan bahseder, bu büyük kumpasa karşı harekete geçmiş ve kırık kalpli bayiler teşkilatını kurmuştur. Tam bu sırada Dr. Narin'in oğlu Nahit, babasının bütün varlığına sırtını dönmüş, babasına artık onu görmek

istemediğini yazan bir mektup göndermiştir. Bunun üzerine Dr. Narin, oğlunun mektubunda yapmamasını istediği her şeyin tersini yapmaya karar verir:

“Peşine adam takmış, oğlunun her davranışını izleyip raporlar yazmasını istemiş. Sonra birincisini yeterli bulmayıp ikinci, üçüncü adamlarını da yollamış oğlunun arkasından. Onlar da raporlar yazmaya başlamışlar. Sonradan yolladığı diğerleri de... Bu raporları okuyunca, bu memleketi, bizim ruhumuzu yıkıp yok etmek, hafızamızı silmek isteyenlerin Büyük Kumpas’ının varlığından bir kere daha emin olmuş.” (s. 99)

Bu raporlar sayesinde, Dr. Narin oğlunun kendisine isyan etmesinin sebebinin bir kitap olduğunu anlar. Böylece Dr. Narin sadece gizemli kitaba değil, bütün kitaplara savaş açar. Dr. Narin yaptırdığı araştırmaların raporlarını okumasını Osman’a teklif eder. Ayrıca Dr. Narin, Osman’dan oğlu olmasını, onun yerine geçmesini ve kendisinden sonra kurduğu her şeyi yönetmesini ister. Osman, cevap vermeden önce tutanakları okumak ister.

Tutanakları inceleyen Osman, Dr. Narin’in Nahit’i; Zenith, Movado, Omega, Serkisof, Hamilton ve Seiko gibi takma adlara sahip casuslar tarafından takip ettirdiğini anlar. Bir de Dr. Narin, kurduğu bu casuslar bürokrasisi, Büyük Kumpas’a karşı başarılı olursa yeni bir devlet kurmayı planlamaktadır. İlk rapor, tıp fakültesinde okuyan Nahit’i izleyen Zenith tarafından dört yıl önce gönderilmiştir. Gönderilen raporlarda, Nahit’in elinden düşürmediği bir kitap dışında anormal başka bir davranışı yoktur. Böylece araştırmalar kitap üzerine yoğunlaştırılır. Kitabın yazarı olduğunu anlaşılan Rıfkı Amca’nın Dr. Narin tarafından öldürülmüş olabileceği ortaya çıkar. Tutanaklarda Nahit’in yolculuklara çıktığı ve bu yolculuklardan birinde kaza yaptığı anlaşılır. Ancak Nahit, yanında ölen Mehmet adında birinin kimliğini almış ve peşindeki casusu bu şekilde atlatmıştır. Bu nedenle Dr. Narin oğlunun öldüğünü düşünmektedir. Oğlunun ölüm haberinden sonra, öfkesi bütün topluma yayılan Dr. Narin, araştırma ağını böylece kitabı okuyan diğer gençlere yönlendirir:

“Rıfkı Amca’nın öldürülmüş olması bu şiddeti hafifletmiyor, yalnızca öfke odağını bulanıklaştırarak bütün bir topluma doğru yayıyordu. Cenazeyi izleyen günlerde Dr. Narin İstanbul’daki işlerini gören çevresi geniş bir emekli polisin yardımıyla yedi yeni araştırmacıyı daha göreve almış, onlara da imza olarak çeşitli saat markaları bağışlamıştı. Ayrıca ortak düşmanlarının Büyük Kumpas’ına karşı kırık kalpli bayiler ile ilişkilerini geliştirmiş, onlardan tek tük ihbar mektupları almaya başlamıştı. Özellikle uluslararası soba, dondurma, buzdolabı, gazoz, tefecilik ve köfteli ekmek şirketlerinin rekabetiyle dükkanları tek tek kapanan bu kişiler, yalnız Rıfkı Amca’nın kitabını değil, genel olarak tuhaf, değişik, yabancı buldukları kitapları okuyan gençlerden pırlanıyor, onları mimliyor, Dr. Narin tarafından teşvik de edilirlerse bu gençleri izleyip, hayatlarını gözleyip, öfkeli ve paranoik raporlar yazmayı seve seve üzerlerine vazife ediniyorlardı. (s. 116)

Hatta, kitabı okuyanlar sadece tespit edilmekle kalmamış, Nahit/Mehmet’in de uyardığı gibi, okurlardan bir kısmı da Dr. Narin’in örgütü tarafından öldürülmüştür. Dr. Narin

okuduklarından sonra, Osman’a cevabını tekrar sorar. Osman, arşivde biraz daha çalışması gerektiğini söyler ve tutanakları okumaya devam eder. Tutanakların kitabı okuyan diğer gençlere döndüğünü fark eden Osman, kitabı okuyan bütün Mehmetleri ve yerlerini not alır, ertesi gün Mehmet’i bulmak için Canan’ı Dr. Narin’in konağında bırakıp yola çıkar. Araştırmalarının sonunda Mehmet’i Viranbağ kasabasında bulur. Nahit, artık Mehmet de değildir, o anlatıcının adını almış, yaşadığı kasabada herkes onu Osman olarak tanımaktadır. Dr. Narin’den aldığı Walther marka silahla Osman, ikizi kadar kendisine benzeyen ve artık adı da Osman olan Nahit’i öldürür.

Osman bunca yolculuk ve arayış safhasından sonra, kitabın vaat ettiği huzura kavuşamadığı gibi bir de katil olmuştur. Nahit’ten Mehmet’e Mehmet’ten Osman’a yaşadığı değişim sonunda yerleştiği Viranbağ’da kitabı her şeyiyle kopya ederek iç huzura ulaşan maktul, yani Canan’ın âşık olduğu adam artık yoktur. Osman, Gündül’de bıraktığı Canan’ı da alıp yeni ve huzurlu bir hayata kavuşacağını düşünür ancak Canan gitmiştir. Osman da onu bulma gayesiyle İstanbul’a döner.

Yolculuk ve arayış bölümlerinde yavaşlayan öykü içi zaman, Osman’ın İstanbul’a dönmesinden sonra hızlanır: Osman, İstanbul’da Canan’ı arar bulamaz. Askere gider, annesi ölür ve evlenir bir de kız çocuğu olur. Bu sırada Canan’ın da evlendiğini öğrenmiştir. Canan’ın evlendiğini adamı Osman da tanımaktadır. Nahit/Mehmet’i ararken listesinde yer alan Mehmetlerden biridir bu adam. Canan’ın kocası, kitabı okuduktan sonra herkesten farklı olarak kitabı sindirebilmiş, huzur ve mutlulukla yaşayabilmeyi başarmış Osman’ın Samsun’da konuştuğu bir doktordur.

Osman kitabı ilk okumasından bugüne, geçen on dört yılda, hâlâ iç huzuru elde edememiştir. Yarım bıraktığı okulu bitirmiş, bir iş bulmuş, evlenmiş bir de kızı olmuştur. Dışardan son derece normal görünen hayatı, Osman açısından tamamlanmış bir hayat değildir. Bu sebepten kitabı okumaya yeniden başlar, ilk okuduğunda olduğu gibi kendini sokağa atar ve Rıfkı Amca’nın evine gider. Osman içinde bulunduğu acılardan kurtulmak, onu “kırık bir adam yapan hayatın, kitabın sırrını çözüp hiç olmazsa biraz olsun rahatlayabilmek için burada, bu evde bir şeyler bulmak zorunda olduğu”nu (s. 187) düşünmektedir. Rıfkı Amca’nın karısı Ratibe Teyze’den Rıfkı Amca’nın kitaplarını ödünç alır. Ratibe Teyze, Osman’ın düğününe katılamamıştır, ondan özür diler ve Osman’a düğün hediyesi olarak gümüş bir şekerlik verir.

Osman kitapları okumaya başlar. Bu okumalar onu bir keşfe götürür: Rıfkı Amca'nın "Yeni Hayat"ı, bu okuduğu otuz üç kitaptan birçok gönderme, alıntı ve ilhamlarla meydana getirilmiştir. Osman'ın bir başka keşfi de gizemli kitabın, Rıfkı Amca'nın çocukluğunda ona: "Bir gün bir kitap yazacağım, kahramanına da senin adını vereceğim." dediği kitaptır. Yani romanın başında Osman'ın beni anlatıyor dediği kitap, "Yeni Hayat", gerçekten Rıfkı Amca'nın çocukken vaat ettiği kitaptır. Dolayısıyla aslında okurun elindeki kitabın da Rıfkı Amca'nın kitabı olduğunu söyleyebiliriz.

Osman'ın son yolculuğu, Ratibe Teyze'nin verdiği şekerlikten çıkan Yeni Hayat marka karamelalarının üzerindeki melek figürünün sırrını öğrenmek için olacaktır:

"Rıfkı Amca *Yeni Hayat*'ı yazarken rastlantısal görünümlü bütün o şakaların arkasına bir mantık yerleştirmiş olmalıydı. O zaman meleği yıllardır oradan buradan, benim karşıma çıkarıveren büyük tasarımcının bir niyeti olmalıydı ve o zaman benim gibi sıradan ve kırık bir kahraman çocukluğunda sevdiği bir karamelanın kâğıdına neden bir melek resmi konduğunu bu işe karar veren karamelacı amcanın kendi ağzından öğrenirse, hayatının geri kalan sonbaharında akşamüstleri efkâr bastırıldığında rastlantıların acımasızlığından söz edeceğine, hayatın anlamından dem vurup bir teselli bulabilirdi." (s. 201)

Yaptığı uzun yolculuğun sonunda, yolculuk boyunca gördüğü hiçbir yere benzemeyen masalsı bir dünyadan gelmiş Sonpazar kasabasına ulaşır. Burada Yeni Hayat marka karamelalarının yaratıcısı Süreyya Bey'le, geri kalan hayatına yöne verecek konuşmalar yapar. Yeni bir hayat aramaksızın var olan hayatın sahibi olması gerektiğini anlayan Osman, dönüş yolunda otobüsün ön camında meleği görür, yeni bir hayatın eşiğinde olduğunu yani ölmek üzere olduğunu anlar ancak o ölmek istememektedir.

3.5.2. Zaman Kurgusu

Yeni Hayat'ta zaman unsuru kesin ifadelerle okura sunulmuş olmasa da yazarın bıraktığı izlerden yola çıkarak romanın başkişisi Osman'ın kitapla karşılaşması, onun etkisiyle yolculuklara başlaması ve ölümü on dört yıllık bir zaman diliminde anlatılmıştır:

"Beni Eskişehir'e götüren en son model Mercedes otobüsün şoförünün, on dört yıl önce Canan'la bizi narin minareli minyatür bir bozkır kasabasından alıp, yağmur selleriyle batağa dönmüş çamurlu bir şehre bırakan şoför olduğunu gözlerimden önce iki küt eden kalbim fark etti." (s. 202)

"Bazan da ama, bu toprakları hiç değişmez kılan bütün o tarihi ve muhafazakâr kumpasların iflas ettiğini sezer, on dört yıl önce Canan'la bana Selçuklu kaleleri gibi sarsılmaz ve değişmez gözüken pazar yerlerinin, mahalle bakkallarının, çamaşır asılmış sokakların Batı'dan gelen bir rüzgârın gücüyle savrulup gittiklerini anlardım." (s. 204)

Bu zaman diliminin takvimsel karşılığı, Türkiye'nin 1970'li yıllarının sonu ile 80'li yıllarının sonu arasında olduğu düşünülebilir hatta süre geriye dönüşlerle genişleyerek cumhuriyetin 1930'lu yıllarına kadar uzanmaktadır (Ever, 2006).

Romanın zaman kurgusu, roman boyunca aynı hızda akmaz. Yazar, başlarda her ayrıntıyı uzun betimlemelerle anlatırken sonraları olayların akış hızını yavaşlatır; on dördüncü bölümden itibaren ise özetleme tekniği yardımıyla olay içi zaman anlatımı tekrar hızlanır. Olay zamanın yavaşladığı, aksiyonel zaman altı aylık bir zamandır. Osman'ın İstanbul'a dönüşünden son yolculuğunu çıkışına kadar geçen sürede anlatı zamanı birden hızlanmıştır. Ayrıca başkişinin ilk yolculuğunda karşılaştığı manzaralar uzun tasvirlerle anlatıldığı için, son yolculuktaki manzaralar özetlenerek anlatılmıştır. Bu da son yolculuğun çok daha hızlı sonuçlandığı yanılsaması yaratmaktadır.

Postmodern anlatılarda, zaman unsurunun dış dünyanın parçalı, somut ve belirli görünüşünden bilinçle uzaklaştırılıp daha çok geleneksel tahkiyenin blok hâlindeki soyut ve muğlak zaman anlayışına yaklaştırıldığını söyleyebiliriz. *Yeni Hayat*'ta da bu anlayışa uygun alışılmadık zaman ifadelerine rastlamak mümkündür. Anlatıcının Canan'ı ararken geçirdiği zaman hızlandırılarak belirsizleştirilmiştir: “Ondan sonraki günleri Canan'ı aramakla geçirdim. Ertesi gün Taşkışla'da gözükmedi, ondan sonraki gün de, ondan sonraki gün de.” (s. 30) Yine bir akşam vakti anlatılırken mekânın devinimi üzerinden anlatılmaya çalışılır: “Dükkânlar kapanır, kalabalıklar boşalırken” (s. 31), kışın geldiği de aynı alışılmadık üslupla dile getirilir: “Sobaların, kaloriferlerin yakılmaya başladığı günlerden birinde” (s. 176) Anlatıcı Osman'ın yolculuk serüvenini anlatan şu satırlar da yaptığı yolculuğun çokluğuyla beraber zamansal belirsizliğine de örnek gösterilebilir: “Otobüslere bindim, otobüslerden indim, garajlarda gezindim; otobüslere bindim, otobüslerde uyudum, günleri gecelere yetiştirdim; otobüslere bindim, kasabalarda indim, günler boyu karanlığın içine gittim ve dedim ki kendime, nasıl da kararlıymış bu genç yolcu kendisini o bilinmeyen ülkenin eşiğine götürecek yollarda sürüklenmeye.” (s. 39)

Orhan Pamuk'un romanlarında zaman, kurgu unsuru olması dışında aynı zamanda önemli bir izlektir. *Yeni Hayat*'ta da bir tematik öge olarak zaman kavramı üzerinde tartışılmıştır. Dr. Narin Batı kökenli her eşyaya düşmanca duygular beslemesine rağmen, yabancı menşeli saatlere önem verir, hatta kendisini için bilgi toplayan casusların takma adları da bu saat markalarıdır: “Çoğu Batı yapısı olmalarına rağmen, yüzyılı aşkın zamandır bizim

zamanımızı gösterdikleri için Dr. Narin bu saatleri ‘bizim’ olarak görüyordu.” (s. 107) Pamuk, edebiyat tarihimizde zaman mefhumunu bir imge olarak en çok kullanan yazarımız Tanpınar’a metinlerarası gönderme yaparak Dr. Narin üzerinden saatin medeniyetimiz için ifade ettiğini şu şekilde açıklar:

“Saat tıkırtısı bizim için, tıpkı cami avlusundaki şadırvanın şıkırtısı gibi, dünyayı fark etmenin değil, iç âleme geçmenin sesidir[.] 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 saate düşkün olmadı. Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi hep bizdik. Onlardan alıp da ruhumuza kabul ettirebildiğimiz tek şey de saatlerdir. Bu yüzden, tıpkı silah gibi saatin de yerlisi yabancıları olmaz. Bizler için Allah’la yaklaşmanın iki yolu vardır. Cihadın aracı silahla ve namazın aracı saatle. Silahlarımızı bozdular. Şimdi saatlerimizi de bozalım diye bu trenleri çıkardılar. Ezan vaktinin en büyük düşmanının tren vakti olduğunu herkes bilir. Rahmetli oğlum bunu bildiği için bizim kayıp zamanımızı aylarca otobüslerde aramıştır. Onu benden uzaklaştırmak isteyenler, bu yüzden evladının canını otobüste aldılar, ama Dr. Narin onların oyununa gelecek kadar saf değil. Şunu unutmam: Yüzyıllardır, biraz parası olan birimizin ilk satın aldığı şey saattir...” (s. 121)

Sonuç olarak *Yeni Hayat*’ta Orhan Pamuk, bazen hızlanan bazen de yavaşlayan olay zamanını bilinçle muğlaklaştırmış, bu sayede romanını postmodern anlatıların harici zamandan uzaklaştırılmış zaman anlayışıyla kurgulamıştır. Ayrıca *Yeni Hayat*’ta saat, eşya ve hafıza motifleriyle örülü zaman izleği de romanın temel meselesi olarak ele alınmıştır.

3.5.3. Mekân Kurgusu

Yeni Hayat mekân kurgusu özelinde değerlendirildiğinde, genellikle tasvire dayalı mekân tanıtımlarıyla modern romanın mekân anlayışına yakın görüntü vermektedir (Güzel, 2009). Bununla birlikte modernizmin bir sonucu olan kapitalist ekonominin yerel düzeyde de kendini gösteren işgalci sermaye gücü ve bu gücünün temsilcisi şirketlerin bütün taşıyıcı birbirinin kopyası hâline getirip taşra kentlerinin ayırıcı kimliklerini silikleştiren anlayışın çoğu zaman ironik ve eleştirel bir tutumla ele alınması, *Yeni Hayat*’ın modernizmi aşındırma çabası olarak değerlendirilebilir. Bu bakımdan mekâna yaklaşımı, yazarın en küçük detayı gerçeğe uygun anlatma kaygısını bir kenarda tutarsak postmodern anlayışa uygun düşer. Bu eleştirel tutumu, başkışı Osman’ın ilk yolculuklarından on dört yıl sonra ikinci yolculukları esnasında, bir karşılaştırma imkânı doğduğu için, çoğu zaman varlığı hissedilen bir üst anlatıcı, Osman aracılığıyla ortaya koyar:

“Canan’la bir oyun ve büyülenme duygusuyla gezindiğimiz bütün o çocuksu küçük kentler ve minyatürlerden çıkma arka sokaklar, şimdi nasıl olmuştu da hepsi birbirini taklit eden tehlike işaretleri ve ünlemlerle kaynaşan korkutucu sahne dekorlarına dönüşmüşler anlayamıyordum. [...]Eski ahşap köşkerlerin yıkılıp beton apartman binalarına dönüştürüldüğü yeni zenginleşen kasabaların meydan kahvelerinde, sarışın ve güzel karıları ve çocuklarıyla oturup Coca Cola içen yeni transfer Boşnak ve Arnavut futbolcuları gördüm.” (s. 205)

Romanın mekân kurgusu geniş bir coğrafyayı kapsamakla (İstanbul ve Anadolu'nun büyük bir kısmı) birlikte olayların gidişatı açısından üç mekân önemlidir: Osman'ın yirmi iki yaşına kadar yaşadığı ve kitabın etkisiyle çıktığı yolculuktan sonra yaşamaya devam edeceği Erenköy, üniversiteyi okuduğu Taşkışla ve Dr. Narin'le tanıştığı Güdül kasabası (Tekin, 1997). Bu mekânlardan başka bir de Osman'ın; Canan'ın sevgilisi, Dr. Narin'in oğlu Nahit/Mehmet/Osman'ı, çıktığı yolculukların sonunda bulduğu Viranbağ kasabası da roman kurgusunda önemli mekânlardan bir tanesidir.

Yeni Hayat'ta mekânların büyük çoğunluğu, inandırıcılığı artırmak için seçilen, gerçekten var olan mekânlardır. İstanbul'a uzak bu taşra kentlerine ve kasabalarına romanın gizemli atmosferine uygun bir üslupla yer almıştır. Başkişinin arayış içindeki ruh hâlinin de bir sonucu, gezilen yerlerde en çok dikkat çeken özellik yarımlik, tamamlanamamışlık duygusu oluşturmalarıdır. Bu mekânlar genellikle “hayaletimsi köyler”, “yorgun köprüler”, “bezgin kasabalar” ve “baca boruları şehri”, “mercimek çorbası sevilen şehir”, “yavanlık şehri” şeklinde nitelenmektedir. Ayrıca bazı gerçek mekânlar romanın genel havasına uygun olarak hayali ve gizemli bir atmosferde neredeyse masalsi mekânlar olarak tasvir edilirler:

“[B]ir an yaşadığım şeyin ve pencereden gördüğüm küçük Güdül kasabasının gerçek değil de hayalini kurduğum şeyler olduğunu hissettim. Belki de önümde gerçek bir kasaba değil, posta idaresinin çıkardığı memleket dizisindeki pulların üstünde görülenlerden bir kasaba resmi vardı da ona bakıyordum. [...] Hayalşehir, diye düşündüm, Hatıraşehir.” (s. 78-79)

Yine Güdül kasabası anlatıcı tarafından olağanüstü motiflerle anlatılır: “Bu parçalı bulutların altından ve korsan filmlerinden ve masal ülkelerinden çıkıp gelen karanlık sağanakların içinden geçerek altı saat yol aldık. [...] Zaman dışı ülkenin masal devi nerede, diyecektim, pembe cücelerle mor cadılar hangi ağacın arkasında?” (s. 86)

Sonuç olarak, *Yeni Hayat*'ta mekân kurgusu, gerçek ile hayali atmosferlerin iç içe geçtiği, çoğu zaman simgesel anlamlarla yüklü, bazen uzun uzun tasvirle gerçekliğe yaklaştırılırken bazen de sanki bir masal dünyasına ait bir mekân algısı yaratan postmodern mekânlardan oluşmaktadır.

3.5.4. Kişiler

Yeni Hayat'taki roman kişileri okuyup etkilendikleri bir kitaba iman eden, bu yüzden kitabın vaat ettiği “yeni hayat”, “melek”, “ışık” gibi soyut kavramları arayan bunun için yaşadıkları çevreyi, ailelerini terk eden kişilerdir. Bunlar, yolculuklar esnasında kazalar

vasıtasıyla sanki boyut değiştirir gibi yeni bir evrene açılacaklarına inanan ve mütemadiyen ölen insanların kimliğine bürünen kişilerdir. Ayrıca, arayışları boyunca sadece belirsiz bir hedef doğrultusunda, her türlü ahlaki zaafiyeti göstererek tamamen aklın denetiminden uzak, hissi mekanizmaların etkisiyle hareket ederler. Bu özelliklere haiz roman kişilerini, her ne kadar kimi zaman normal davranışlar sergiliyormuş gibi görünseler de “yaşayan kişiler” olarak değerlendirmek mümkün görünmemektedir. Mehmet Rifat (2006) da bu sebeple *Yeni Hayat*’ın roman kişileri olmadığını iddia etmektedir. Ona göre, romanda kişiler yerine, üst anlatıcı Orhan Pamuk adına konuşan figürler tarafından dile getirilen düşünceler vardır ve bu düşünce sözcüleri, birer birey olarak boy göstermezler, “merkezi figür”, yazardır. Bu bakımdan modernist romanın ete kemiğe bürünmüş roman kişiler yerine *Yeni Hayat*’taki figürler postmodern özne olarak değerlendirilmelidirler.

Osman

Yeni Hayat’ın klasik anlamda olmasa da başkışisi, aynı zamanda anlatıcı konumundaki Osman’dır. Orhan Pamuk’un kendisinden de izlerin bulunduğunu söylediği Osman,²¹ romanın tematik kurgusunda yer alan arayış, kimlik değişimi, varoluşsal problemler gibi izleklerin merkezinde yer alır. Osman, Rıfkı Hat’ın yazdığı “Yeni Hayat” adlı kitapla Canan ve Nahit/Mehmet/Osman’ın planları sonucu karşılaşmış, kitabı okumuş ve ondan etkilenmiştir. Sonra da kitapla karşılaşmasını sağlayan Canan’a âşık olmuştur. Hem izini kaybettiği Canan’ı hem de kitabın vaat ettiği hayatı bulmak için yola çıkmış, kitap etrafındaki bilinmezleri çözmüştür. Önce kitaba hiç de düşündüğü gibi tesadüfen ulaşmadığını, bunun Nahit/Mehmet/Osman ve Canan’ın bir kurgusu olduğunu, sonra kitabın yazarının çocukluğundan beri tanıdığı ve yazdığı çizgi romanlarla büyüdüğü babasının arkadaşı Rıfkı Hat olduğunu ve Canan’ın bulmak için yola çıktığı sevgilisi Nahit/Mehmet/Osman’ın da Dr. Narin’in oğlu olduğunu öğrenir. Osman, Canan’ı elde edebilmek için Nahit/Mehmet/Osman’ı öldürür ancak Canan’ı sonsuza kadar kaybeder. Canan’ı bulmak için döndüğü İstanbul’da, onun Samsun’da görev yapan bir doktorla

²¹ “*Yeni Hayat*’ın kahramanı Osman’ın yaşı da benim romancı olmaya karar verdiğim yaşına denk düşüyor. Ben de o zamanlar *Yeni Hayat*’ın kahramanı gibi İstanbul Teknik Üniversitesi’nde okurdum. Tıpkı onun gibi Mimarlık koridorlarında aşağı yukarı sinirli sinirli dolanırdım. [...] Daha önemlisi kendimi genç bir sanatçı olarak görmeye çalıştığım o yıllarda tıpkı romanın adı benimkiyle kafiye kahramanı gibi ben de annemle bir evde yaşar, kendimi odama kapatıp içeride bir romancı yaratmaya çalışırdım.” (Pamuk, 2018: 145-146)

evlendiğini ve Almanya'ya yerleştiğini öğrenir. Bu sırada zaten kendisi de evlenmiş ve bir kızı olmuştur. Osman, kitaptaki meleğin sırrını öğrenmek için çıktığı son yolculukta, kitabın vaadi olan yeni hayatın uzakta olmadığını hemen elimizin altında onu keşfetmemizi beklediğini anlar ancak eve, ailesine dönmek için çıktığı yolculuk Osman'ın sonu olur.

Canan

Canan *Yeni Hayat*'ta arayışın hem nesnesi hem de öznesi konumundadır. Canan, sevgilisi Nahit/Mehmet/Osman aracılığıyla kitabı okumuş ve etkilenmiştir. Ancak sevgilisi kitabın bela getireceğini düşündüğü için ondan uzak durulması gerektiğini düşünmektedir. Canan sevgilisinin kitaba olan inancını diriltmek için ve kitaba inan başkalarının da var olduğunu ispatlamak için başkişi Osman'ın kitaba ulaşmasını sağlayacak planı uygular.

Sevgilisi Nahit/Mehmet/Osman'ın ortadan kaybolmasından kısa bir süre sonra, o da onu bulmak için yollara düşer. Yolculukları esansında başkişi Osman'la karşılaşır, bir kaza sonucu hayatlarını yitiren Ali ve Efsun Kara kimliklerine bürünerek Dr. Narin'in kasabasına giderler. Canan burada hastalanır, o Dr. Narin'in konağında dinlenirken Osman yedi gün sonra döneceğini söyler ve Nahit/Mehmet/Osman'ı aramaya gider. Canan başkişi Osman'ın dönmesini beklemeden konaktan ayrılır. Canan, daha sonra kitabı okuyan ve kendince bir içselleştirme yaşayarak iç huzura kavuşan Dr. Mehmet'le evlenir ve Almanya'ya yerleşir.

Nahit/Mehmet/Osman

Yeni Hayat'ta Rıfkı Hat'ın gizemli kitabını okuyup yaşadığı çevreden ve ailesinden uzaklaşan ilk kişi Nahit'tir. Nahit, Dr. Narin'in tek oğludur, kitabı okuduktan sonra babasına kendisini unutmasını ve takip etmemesini istediği bildiren bir mektup yazar. Kitapla ilk temasının aksiyonel anlatı zamanından dört yıl önce olduğu anlaşılan Nahit'in peşine casuslarını takan babası onun bir kitap nedeniyle kendisinden uzaklaştığını anlar. Kitabın yazarına ulaşır ve onu öldürtür. Bunun üzerine Nahit yolculuklara başlar. Babasının bir casusu da Nahit'in peşine takılır ve düzensiz aralıklarla oğlunun ne yaptığı Dr. Narin'e rapor eder. Bu yolculukların birinde, Nahit'in seyahat ettiği otobüs kaza yapar ve Nahit otobüste yanarak ölen Mehmet adlı birinin üzerine kendi kimliğini bırakır ve ortadan kaybolur. Bu noktadan sonra herkes onun öldüğünü düşünür. Nahit ise yeni kimliği ile İstanbul'a döner ve Canan'la tanışır. Nahit ölmüştür, artık onun adı Mehmet'tir.

Dr. Narin oğlunun ölümünden sonra kitaba olan nefretini bütün topluma, özellikle de kitabı okuyan diğer insanlara yansıtır. Dr. Narin'in casusları, kitabı okuyanları tespit etmeye çalışırlar. Dr. Narin'in arşivlediği bu tutanaklardan başkişi Osman, Nahit'in ölmediğini anlar. Casusların tutanaklarına Mehmet olarak geçen herkesin yaşadığı yeri not eden başkişi Osman, Nahit/Mehmet'i başkişinin adını almış olarak inzivaya çekildiği Viranbağ kasabasında bulur ve öldürür. Öldürmeden önce aralarında geçen konuşmalarda Nahit/Mehmet/Osman'ın kitabı her gün birebir kopya ederek iç huzura kavuştuğu anlaşılır.

Rıfkı Hat

Rıfkı Hat, başkişi Osman'ın "eski hayatı"na ait biri ancak yeni hayatının mimarıdır. Başkişi Osman'ın babasının arkadaşı demir yolcu Rıfkı Amca, çocuklar için çizgili hikâyeler hazırlar, demir yolu idealinin sağlayacağı kalkınma ile ülkenin geleceğinin inşasına romantik bir yaklaşımla inanır ve bunu da bütün kitaplarında yansıtmaya çalışır. Bu yüzden de onun "içinde en azından bir kere bir tren gözükmeyen" (s. 189) kitabı yoktur.

Başkişi Osman ve Nahit dâhil birçok çocuğu kitapları sayesinde eğitmeyi ve yönlendirmeyi başarmış Rıfkı Hat'ı, Dr. Narin'in karşısına yerleştiren Yıldız Ecevit (2004: 108-109), onunla ilgili şunları söyler:

"‘Mari ile Ali’, ‘Pertev ile Peter’ ve ‘Nebi Nebraska’da’ gibi isimler taşıyan bu kitaplar, akıllı ve yürekli Türk çocuklarının Batı ülkelerindeki serüvenlerinin, karşı kültürden çocuklara kendilerini kabul ettirilerinin ve o çocuklarla kurdukları dostlukların öykülerini içerir. Batı uygarlığına dönük, ama bu uygarlığın öğeleriyle kendi öğelerini ezilmeden, eşit ağırlıkta bireşime ulaştırmayı öngören kitaplardır bunlar. Demiryolu! tren simgesinin de ışığı altında yorumlarsak, Rıfkı Hat çağdaş uygarlığı yakalamayı ilke edinmiş, Batı'ya dönük, ülkücü ilk kuşak Cumhuriyet aydınının kimi özelliklerini kimliğinde taşır; AN'ı yaşamaz; bugünü geleceğe dönük bir biçimde değiştirmeye çalışır."

Batı'nın her şeyiyle reddedilmesini ve medeniyetimizin Batı'ya karşı savunulması gerektiğine inandığı için sert önemler almaktan çekinmeyen Dr. Narin'in karşısında yer alan ve Doğu ile Batı'nın karışması gerektiğine inan Rıfkı Hat, edilgen duruşuna rağmen, etkili bir figürdür. Yazdığı gizemli kitapla insanları harekete geçirmeyi başaran Rıfkı Hat, kitabının varlığını bile kabul etmeyecek kadar geri çekilmesine rağmen, Dr. Narin'in adamları tarafından öldürülür.

Dr. Narin

Nahit/Mehmet/Osman'ın babası olan Dr. Narin, "ülkede kapitalizmin yayılması ile yozlaştırılan geleneksel değerleri korumayı amaç edinmiş, doğanın içerisinde saf ve temiz

yaşamı tercih etmiş, muhafazakâr bir kişidir ve çevresinde doğal olmayan hiçbir şey yoktur. 1980 sonrası Türkiye’de gelişen kapitalist pazar anlayışına karşı taşranın geleneksel tepkisinin temsilcisi”dir (Demir, 2011: 409).

Dr. Narin’in kitaba yaklaşımı kitapla karşılaşan diğer kişilerden farklıdır: “[O] Kitap’a karşıdır ve kurduğu bir örgütle Kitap’ı okuyanları öldürtmekte, Kitap’ın da bir parçası olduğunu düşündüğü düzeni güç kullanarak değiştirmeye çalışmaktadır.” (Ecevit, 2004: 109) Kitabı kullanarak Büyük Kumpas’ın oğlunu ondan uzaklaştırdığı ve onun ölmesine sebep olduğunu düşünerek kurduğu teşkilat ağını genişleten Dr. Narin’in nihai hedefi kumpasın bütün işgal araçlarıyla savaşıp yeni bir devlet kurmaktır. Batıdan gelen her şeye kumpasın araçları olduğu gerekçesiyle savaş açan Dr. Narin, başkışı Osman’dan kendisinden sonra işleri yürütmesini, dolayısıyla ölen oğlu Nahit’in yerine geçmesini de ister ancak onu bu hususta ikna edemez.

Başkışı Osman’ın çıktığı son yolculuktan anlaşıldığına göre, istediklerine güç kullanarak ulaşmaya çalışan Dr. Narin’in başarısız olduğu, kurduğu bütün yapının dağıldığı, Büyük Kumpas’ın onu da silip süpürdüğü anlaşılr.

3.5.5. Bakış Açısı/Anlatıcı

Yeni Hayat birinci kişi ağzında konuşan başkışı anlatıcı Osman’ın bakış açısı ile anlatılır. Birinci kişi ağzından konuşan ben’li anlatıcıların üçüncü kişi ağzından konuşan anlatıcılara göre daha riskli olduğu düşünülmektedir. Roman kuramıyla ilgili çalışmalarda bu risk kinaye mesafesi (ironical distance) olarak adlandırılan yazar ile roman kişinin okur tarafından özdeşleştirilmeye müsait olması şeklinde düşünülebilir. Kaldı ki, “Kişiler” başlığında da değinildiği gibi Osman, yazar Orhan Pamuk’un biyografisinden de izler taşıyan bir roman kişisidir. Bununla birlikte, Osman karakterinin roman dünyasına ait bağımsız bir kişi olarak çizilmesine gayret sarf edilmiştir. Mehmet Tekin (1997: 62) çalışmasında, bu durumu aşmak için Pamuk’un anlatıcı figür Osman’ı “okuyucunun zihninde iz bırakacak, olayları sürükleyecek” ve anlatıcı rolünün hakkını verecek güvenilir bir figür olarak çizmeye özen gösterdiğini belirtir.

Anlatıcının metin üzerindeki hâkimiyetini sorunsallaştıran postmodern anlayışla kaleme alınan *Yeni Hayat*’ta bazı bölümlerde yazar, okurun anlatıcıya olan güveni zedelemek ister. Romanın postmodern yapısına uygun düşen bu tutum sonucu uzun bir süre ismi bile

anılmayan anlatıcı akılcı, mühendis kimliğine rağmen aklından ziyade hislerinin yönlendirdiği zayıf bir kişilik olarak çizilir. Bu bölümler genellikle anlatıcının baskın bir roman kişisiyle karşılaştığı ve yansıtıcı konuma gerilediği bölümlerdir (Demir, 2011). Dr. Narin, Mehmet ve Süreyya Bey'in düşüncelerinin aktarıldığı bölümlerde anlatıcı yansıtıcı merkez konumundadır.

Postmodern üstkurmaca anlatılarda karşımıza çıkan etkin figür anlatıcılar, yazarın müdahalesiyle kimi zaman geri plana itilebilir. Gerekli bazı açıklamalar, figür anlatıcı araçsallaştırılarak üst anlatıcı ya da yazar-anlatıcı tarafından yapılır. Bu üstkurmaca yapı *Yeni Hayat*'ta da etkin bir şekilde kullanılmıştır: "Kitabımızın şerh kısmına geldiğimiz anlaşılmalıdır sanıyorum." (s. 194) Birinci kişi ağzından konuşan figür anlatıcıyı temsil eden bu sözler, daha yukarıdan ve daha geniş bir perspektiften konuşan yazar-anlatıcının sesidir. Bazen de figür anlatıcının kendisinden üçüncü bir kişiymiş gibi söz ettiği bölümlerde de anlatıcının bakış açısındaki değişim gözlenmektedir: "Benim hayatın kendisi sanarak mutlulukla karşıladığım, aşkla sevdiğim rastlantı bir başkasının kurgusuymuş yalnızca," dedi aldatılmış kahraman ve Dr. Narin'in silahlarını görmek için odadan çıkmaya karar verdi." (s. 125),

"Okur, işte bu yüzden, senden hiç de fazla hassas olmayan bana değil, anlattığım hikâyenin şiddetine, benim acılarıma değil de dünyanın acımasızlığına inan! Hem zaten, roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların içinde okurun benim sesimi kart kart duyması da, artık kitaplarla kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemden konuştuğum için değil, bu yabancı oyuncağın içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için." (s. 182)

Bu seslerin de sahibi figür anlatıcıdan ziyade, bir üst anlatıcı olduğu görülmektedir.

Yeni Hayat, baştan sonra "ben" diyerek konuşan bir figür anlatıcının bakış açısında anlatılmakla beraber, bazı bölümlerde anlatıcı arka plana çekilerek yansıtıcı konumda diğer roman kişilerinin kendilerini ifade etmesini sağlar, bazı bölümlerde okurla konuşur, onu yönlendirir hatta okuru yeterince dikkatli olmamakla suçlar. Okur, bu bölümlerde romanın üstkurmaca düzleminin gereği, üst anlatıcının sesini işitmektedir. Görüldüğü üzere, *Yeni Hayat* bakış açısı ve anlatıcı bakımından postmodern anlatılar gibi bir çeşitlilik arz etmektedir.

3.5.6. Tematik Kurgu

Postmodern anlatılar genellikle tek merkezi temanın etrafında şekillenmezler. Bu anlatılarda birden çok tema, üç aşağı beş yukarı aynı düzeyde ifade imkânı bulur.

Toplumsal, siyasal, kültürel, bireysel ve sanatsal birçok izlek postmodern anlatılarda aynı anda değerlendirilir. *Yeni Hayat* da çok katmanlı yapısı nedeniyle farklı tematik okumalar elverişli bir metindir. Ancak metnin temel izleğinin “arayış” olduğu söylenebilir. Hemen hemen bütün roman kişileri bir şeyler arar: “kahraman anlatıcı Osman hem yeni hayatı hem Canan’ı hem de Mehmet’i; Dr. Narin, kitabı ve onu okuyanları; Canan, sevgilisi Mehmet’i ve yeni hayatı arar durur.” (Güzel, 2009)

Zeynep Uysal (2008: 182), *Yeni Hayat*’ta bireyin kişisel yolculuğu ve değişimi yanında, Türkiye’nin sorunları üzerinden Orhan Pamuk’un birçok romanında kullandığı temaları yeniden ele aldığını belirtir. *Yeni Hayat* da kullanılan bu Orhan Pamuk temalarını Uysal şu şekilde sıralamaktadır: “[K]imlik, Batılılaşma, taşra, kent, asıl kopya, taklit, ikizlik, gerçeğin muğlaklığı” Ahmet Oktay (2006) da *Yeni Hayat*’ın çok katlı yapısına işaret ederek bu yapının gereği farklı temaların romanda yer aldığını söyledikten sonra, romanı Türkiye’nin modernleşme sürecinin olumsuz yönlerine yapılmış bir eleştiri olarak değerlendirir.

Yeni Hayat’ta arayışın bir başka boyutu da “kimlik arayışı” olarak karşımıza çıkar. Yolculuğa çıkan roman kişilerinin ortak özelliği değişen kimlikleridir. Rıfkı Hat’ın gizemli “Yeni Hayat”ını okuyan Nahit, çıktığı otobüs yolculuklarında önce Mehmet sonra da Osman hüviyetine sahip olmuştur. Aynı şekilde Osman ve Canan da Ali ve Efsun Kara çiftinin kimliklerine bürünürler.

“Doğu-Batı sorunsalı” Pamuk’un her romanında öyle veya böyle yerini bulmuş, Orhan Pamuk romanlarının ana izleğidir. *Yeni Hayat*’ta da bu mesele önemli bir yer tutar. Dr. Narin benliğimizi ele geçirmeye çalışan Büyük Kumpas’ın kaynağını Batı olarak görmektedir. Batı’nın üretip ülkemize gönderdiği her şeyin tehlikeli olduğunu düşünen Dr. Narin’in karşısında ise yazdığı çocuk kitaplarıyla Doğu-Batı sentezini aşlamaya çalışan Rıfkı Hat vardır.

Orhan Pamuk’un daha önce *Beyaz Kale*’de işlediği yer değiştiren ikizler izliği, *Yeni Hayat*’ta da işlenmiştir. Nahit ve Osman’ın birbirlerine olan benzerlikleri Canan tarafından şu şekilde vurgulanır: “Ona çok benziyorsun, ama sen o değilsin. O başka yerde...” (2017: s. 64) Nahit’in babası Dr. Narin, Osman’a ölen oğlunun yerine geçip oğlu olmasını teklif eder. Osman, Dr. Narin’in oğlu Nahit için hazırladığı müzede, onunla kendisini özdeşleştirmekten korktuğu için Nahit’in eşyalarından uzak durmaya çalışır.

Yeni Hayat'ta kitabı okuyan iki kişi de kitabı defalarca kopya etmiştir. Aslında Rıfkı Amca da kitabını başka kitaplardan kopya etmiştir. Bütün asıl-kopya meselesi aslında kuramsal bir tartışmaya işaret eder: Metinlerarasılık. Yazar *Yeni Hayat* aracılığıyla kuramsal meselelerdeki düşüncelerini de ifade eder. Örneğin ayna ve yansıtma imgeleri kullanılarak on dokuzuncu yüzyıl roman anlayışına bir gönderme yapılmıştır (Akten, 2006). Yazar klasik yansıtma kuramı ile ilgili eleştirel görüşlerini ortaya koymuştur.

Yeni Hayat'ta değinilen önemli izleklerden birisi de siyasi meselelerdir. Yazar, iki farklı zamanda yaptırdığı yolculuklarla anlatıcı Osman üzerinden sosyal ve siyasal eleştirilerini de dile getir. Buna göre, köksüz modernleşme kimliksizleşen ve hepsi birbirine benzeyen mekânlar yaratmıştır. Doğu kentlerinin durumunu anlatırken, bu kentlerin gördükleri zulüm neticesinde içlerine kapandıklarını düşünür.

Yeni Hayat'ın merkezinde yer alan “modern insanın bunalımı, tedirginliği” (Tekin, 1997) sonucu anlam arayışı ve dolayısıyla “yabancılaşma” teması onu modernistlere yaklaştırsa da, romanın çok katmanlı yapısı sonucu meydana gelen bu çoklu tematik kurgu, *Yeni Hayat*'ı farklı tematik okumalara elverişli hâle getirmektedir. Bu nedenle, *Yeni Hayat*'ı tematik kurgu bakımında postmodern bir anlatı olarak değerlendirmek daha yerinde bir yaklaşım olacaktır.

3.5.7. Dil ve Üslup

Yeni Hayat'ta Orhan Pamuk, şiirsel bir dil yakalamayı başarmıştır. Romanın karmaşık kurgusuyla uyuşan kimi zaman yapı ve ses kurallarıyla uyumsuz, çetrefil, verili dil imkânlarını zorlayan ancak özgün, özgür ve şiirsel bir dil yaratmıştır (Ecevit, 2004):

Masada oturup kitabı cümle cümle defterine yazan ve yazdıkça aradığı hayata çıkan yolun yönünü sezen o kişi bendim. Bir kitap okuyup bütün hayatı değişen, âşık olan, yeni bir hayata doğru yol alacağını hisseden o kişi bendim. Yatmadan önce annesinin, kapısını tıklatıp, "sabahlara kadar yazıyorsun, bari sigara içme," dediği kişi bendim. Gecenin sesleri kesilince, mahallede yalnızca uzaktan uzağa havlayan köpek sürülerinin ulumalarının duyulduğu saatte masasından kalkıp haftalardır okuduğu kitaba, o kitabın ilhamıyla doldurduğu defterin sayfalarına son bir kere daha bakan bendim. Dolabının dibinden, çoraplarının altından birikmiş parasını alıp, odasının ışıklarını söndürmeden, annesinin odasının kapısında durup içeriden gelen soluma seslerini sevgiyle dinleyen bendim. Bendim, ey melek, gece yarısından çok sonra, kendi evinden bir başkasının evinden kaçan ürkek yabancı gibi süzülüp karanlık sokaklara karışan. Bendim kaldırımdan kendi odasının aydınlık pencerelerine bir başkasının kırılğan ve tükenmiş hayatına gözyaşları ve yalnızlık duygusuyla bakar gibi bakan. Bendim sessizlikte kararlı adımlarımın yankılanışını dinleyerek yeni hayata coşkuyla koşan.” (s. 37)

Yeni Hayat'ta yazarın önemli dil tercihlerinden biri çok uzun tümce yapılarıdır. Romanın zor okunduğuna dair eleştirilerin en önemli sebebi, bu başı sonu belli olmayan uzun tümcelerdir:

“Canan’la otobüslerde geçirdiğimiz uzun gecelerden birinde, hevesli yolcuların da isteklendirmesiyle muavinin videoya ikinci bir filmin kasetini takmasından sonra, birkaç dakika, bazan yorgun, kararsız bir büyülenme, kesin, ama hedefsiz bir iradesizlik duygusuna kapılır, kendimizi rastlantı ve zorunluluğun anlamını sezemediğimiz bir oyununa bırakır ve daha önceden yaşanmış bir dakikayı, başka bir koltukta başka bir bakış açısından yeniden yaşıyor olmanın şaşkınlığıyla hayat denen gizli ve hesaplanılmamış geometrinin sırrını keşfetmek üzere olduğumuzu hisseder ve ekrandaki ağaç gölgelerinin, tabancalı adamın soluk görüntüsünün ve video kırmızısı elmaların ve mekanik seslerin arkasındaki derin anlamı coşkuyla tam adlandırırken birden fark ederdik ki, a biz bu filmi daha önceden görmüşüz!” (s. 88)

“Tıpkı çökmekte olan bir imparatorluğun bastırıldığı son bir sikke gibi, *Yeni Hayat* karamelaları Malatya ve çevresinde son bir kere daha yaygınlık kazanınca, Ticaret Odası’nın ‘Haber Bülteni’nde bir zamanlar bütün Türkiye’de tüketilen karamelaların ve şirketin tarihi hakkında bir yazı yayımlanmış, *Yeni Hayat* karamelalarının bir zamanlar bakkallarda, tütüncülerde bozuk para yerine geçtiği hatırlanmış, *Malatya Ekspres* dergisinde meleklerin sökün ettiği birkaç ilan çıkmış, derken bu yörede karamela, tıpkı eskiden olduğu gibi herkesin cebinde bozuk para gibi taşıdığı ve kullandığı bir şey olmak üzereyken, uluslararası büyük şirketlerin meyve esanslı, bol reklamlı ürünleri ve televizyonda güzel dudaklı bir Amerikan yıldızının bunları çok hoş bir şekilde yemesiyle birlikte her şey sona ermişti.” (s. 203)

“Belki de otobüs, Canan’la bir zamanlar bindiğimiz dayanıklı, iri kıyım ve gürültücü eski Magirus’lerin sonuncusu olduğu için; belki de saniyede sekiz dönüş yaparken tekerleklerin çıkardığı o özel iniltiye uygun bozuk bir asfaltta ilerlediğimiz için; belki video filminde Yeşilçam âşıkları birbirlerini yanlış anlayıp ağlarlarken geçmişimin ve geleceğimin mor ve kurşuni renkleri ekranda belirlediği için; bilemiyorum, bilemiyordum; belki de hayatımda bulamadığım anlamı rastlantının gizli düzeninde bulayım diye bir içgüdüyle otuz yedi numaralı koltuğa oturduğum, ya da onun boş koltuğuna doğru uzanarak karanlık pencereye bakınca dışarıda bir zamanlar bize zaman gibi, hayal gibi, hayat ve kitap gibi hiç bitip tükenmeyecek kadar esrarlı ve çekici gözükken gecenin karanlık kadifesini görüverdiğim için.” (s. 215)

Görüldüğü gibi, en uzun örneklerinden alıntılıdığımız bu tümceler, bir paragraf hacmini aşmaktadır. Bu şekildeki uzun tümce tercihleri romanın takibini zorlaştırmakta, dolayısıyla anlaşılması güç bir metin ortaya çıkarmaktadır.

Argo kullanımı da romanın bir diğer dilsel özelliklerinden biridir. Yazarın önceki romanlarına nazaran *Yeni Hayat*'ta argo kullanımı daha çoktur: “Otuzbir çekmek”, “becermek”, “düzüşmek” gibi argo ifadeler romanın şiirsel metin dokusu içinde sakınmasızca kullanılmıştır (Ecevit, 2004).

Sonuç olarak Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*'ta romanın üstkurgu, metinlerarası, çok katmanlı postmodern yapısına uygun “devrik, şiirsel ve hareketli bir dil kullan”mış, alışılmışın dışında, bir arada kullanılmayan söz öbekleriyle “postmodern renkli ve özgün bir dil atmosferi” yaratmayı başarmıştır (Demir, 2011: 470).

Yeni Hayat üslup açısından da çoğulculuk arz eder. Romanın genel üslup özelliği ironik bir üsluptur. Bu ironik dil ve üslup romanın bütününe sirayet etmiştir. İroni, yanında mizahi bir dili ve üslubu da beraberinde getirmiştir. Sürekli değişen mekanları anlatırken de metne hâkim olan üslup, tasvir üslubudur.

3.5.8. Üstkurmaca

Üstkurmaca (metafiction), Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ta kullandığı önemli bir postmodern kurgu tekniğidir. Romanda bazı roman kişileri romanın merkezinde yer alan "gizemli kitap"ı yazarak iç huzura kavuşurlar. Bu kitap aynı zamanda başkışı Osman'ın hayatını anlatmaktadır. Yazar, romanın sonunda üst-anlatıcı olarak ortaya çıkar, okurla roman sanatı üzerine tartışır. Yine zaten roman boyunca anlatıcının yüzü okura dönüktür.

Yeni Hayat'ın "arayış" izleği etrafında oluşan kurgu dünyasının merkezinde "yazma, yazın kuramları, kitap, asıl-kopya (metinlerarasılık)" gibi meseleler tartışılır. Roman kurgusunun başından sonuna kadar varlığı üzerinde tartışmalar yaşanan "gizemli kitap"ın adının da "Yeni Hayat" olduğu anlaşılır. Aslında kitabın da okuduğumuz kitap olduğu ima edilir. Rıfkı Amca, bir gün bir kitap yazacağını ve kitabın kahramanının da Osman olacağını yıllar evvel Osman'a ilan etmiştir: "“Bir gün bir kitap yazacağım demişti,” Rıfkı Amca bana, ‘kahramanına da senin adını vereceğim.’" (s. 199) Osman da zaten kitabı ilk okuduğunda aynı hisse kapılmış ve kitap "benim hikâyemi anlatıyor" (s. 24) demiştir. Bu durum anlatının kendine bakması, kendine dönmesi anlamına gelen üstkurmacaya işaret eder.

Yeni Hayat'ta üstkurmacayı gösteren en dikkat çekici hususiyet, anlatı boyunca önemli izleksel meselelerden de biri olan "yazma sorunları" üzerine yapılan tartışmalardır. Başta Rıfkı Hat olmak üzere, onun yazdığı kitabı istinsah eden Osman ve Mehmet'le birlikte, anlatıda üç tane yazar-kahraman vardır. Rıfkı Hat'ın "Yeni Hayat"ı otuz üç kitaptan alıntılarının olduğu metinlerarası bir kitaptır:

"Kitapları hemen o gece okumaya başladım. Ve o geceden başlayarak, *Yeni Hayat*'taki bazı sahnelerin, bazı ifadelerin, bazı hayallerin ya bu kitaplardan ilhamla yazıldığını, ya da doğrudan onlardan alındığını gördüm. Rıfkı Amca, Tommiks, Pekos Bili ve Yalnız Şerif dergilerindeki malzemeyi ve resimleri çizdiği çocuk kitaplarına aldığı rahatlık ve alışkanlıkla *Yeni Hayat*'ı yazarken de bu kitaplardan yararlanmıştı." (s. 192)

Görüldüğü gibi Rıfkı Hat kurmaca kişinin yazmış olduğu kitap da aynı Orhan Pamuk'un yazdığı roman gibi metinlerarası ilişkilerin ürünüdür. Yazar kendi romanıyla alakalı bu

bilgiyi ilk elden okura kendisi vermekte, bu yazın meselesini anlatısının tematik kurgusu içinde uzun uzun tartışmaktadır.

Yeni Hayat'ın üstkurmaca bir roman olduğunu söyleyen Yıldız Ecevit (2004), roman kişilerinin nasıl yazdıkları, yazmaktaki amaçları, yazarken karşılaştıkları sorunları anlattıklarını; çoğu zamanda onları kendi adına konuşturanın üst-anlatıcı Orhan Pamuk olduğunu belirtir.

Üstkurmacanın bir diğer kullanılış şekli de okuru metne çekmek amacıyla, anlatıcının okurla doğrudan konuşması, okura hitap edip onu yönlendirmesi kimi zaman onunla alay etmesi yoluyla gerçekleşir. *Yeni Hayat*'ta da bu şekilde kurgulanmış etkin bir anlatıcı söz konusudur:

“Dilimdeki öfkeli alaycılığı sezen okurlar, gözlerimin önündeki perdenin kalktığını, ruhumu ışıkla dolduran ve her yerimi saran bendeki o büyülenmenin, nasıl söylesem, bir çeşit yön değiştirdiğini de belki fark ediyorlardır.” (s. 89)

“Ne kararsızdır bu okuduğunuz kitabın kahramanı Osman...” (s. 164)

“O gecelerden sonra ruhumdan, aklımdan, kalbimden geriye kalanlarla idare etmeye çalıştığımı anlayan bazı okurlarımın kaşlarını çatarak kederlendiğini görür gibi oluyorum.” (s. 178)

“Maceralarımı izleyen duyarlı okurlarım, benim de hayatımın çoktan “paf” olduğuna ve geceyarıları kendimi içkiye verişime bakıp da kendimi koy verdiğimi sanmasınlar sakın.” (s. 181)

“Okur, işte bu yüzden, senden hiç de fazla hassas olmayan bana değil, anlattığım hikâyenin şiddetine, benim acılarıma değil de dünyanın acımasızlığına inan!” (s. 182)

“Bu üçüncüsüne kaşlarını kaldırıp, altı saatte bir adamın kör olduğunu fark edemeyen benim dikkatimden, benim zekâmdan kuşkuya düşen saldırgan ve alaycı okura ben de saldırgan bir şekilde elinde tuttuğu kitabın her köşesinde yeterince dikkat ve zekâ gösterip göstermediğini sorayım mı? Mesela, melekten ilk söz edildiği sahnenin renklerini şimdi hatırlayabilir misiniz bakalım? Ya da Demiryolu Kahramanları adlı eserinde Rıfkı Amca'nın şirket adlarını saymasının *Yeni Hayat*'a nasıl bir ilham verdiğini hemen söyleyebilir misiniz? Ben Mehmet'i sinemada vururken, onun Canan'ı düşünmekte olduğunu, daha sonra hangi ipucundan çıkarabileceğimi fark ettiniz mi? Benim gibi hayatı kaymışlarda hüznün, zeki olmaya çalışan bir öfke olarak gösterir kendini. O zeki olma isteği de en sonunda her şeyi berbat eder.” (s. 213)

Sonuç olarak *Yeni Hayat*, etkin figür anlatıcının okurla konuştuğu, yazama sorunları üzerine tartışılan, yazar-kahramanların nasıl ve neden yazdıklarının anlatıldığı, roman sanatı ve estetiği üzerine düşüncelerin tartışıldığı üstkurmaca bir anlatıdır.

3.5.9. Metinlerarasılık

Yeni Hayat'ın postmodern anlayışa bakan bir başka yönü metinlerarası ilişkiler ağıyla örülü olmasıdır. Eser, adından başlayarak metinlerarası bir düzleme oturtulmuştur. Mustafa Ever'in (2006: s. 283) de belirttiği gibi, "Orhan Pamuk, bir ayağı Dante'de bir ayağı Rilke'de olan ve daha önemlisi bunu söyleyen bir romanla 'güneşin altında yeni bir şey olmadığını,' dolayısıyla yeni bir hayatın olmadığını, dolayısıyla *Yeni Hayat*'ın yeni olmadığını, dolayısıyla metinlerarası bir metin olduğunu" zaten kendi metni içinde itiraf etmektedir.

Yeni Hayat'ta bir iç metin olarak düşünülebilecek Rıfkı Hat'ın kitabı anlatıcının şerh bölümü dediği on altıncı bölümde belirttiği üzere, otuz üç farklı kitaptan izler taşımaktadır. Bir önceki bölümde de anlatıcı Rıfkı Hat'ın çizgi romanlarında Batılı çizgi romanlardan malzeme alırken gösterdiği "rahatlıkla ve alışkanlıkla" "*Yeni Hayat*"ta da birçok metni kullandığını belirtir. Rıfkı Hat'ın; İbni Arabî'nin *Fususü'l Hikem*'inden ve *Fütuhâtü'l Mekkiyye*'sinden, *Kara Kitap*'ın kurmaca köşe yazarı olduğunu düşündüğümüz Neşati Akkalem'in *Dâhiler de Çocuktu* adlı eserinden, Dante'nin *Yeni Hayat*'ından, Rilke'nin *Duino Ağutları*'nda, Jules Verne'nin *İsimsiz Ailesi*'nden yararlandığını anlatıcı alıntılarla birlikte örneklendirir. Bu alıntılardan Jules Verne'nin *İsimsiz Aile*'sinden yaptığı alıntı romanın iki yüz altıncı sayfasında kelimesi kelimesi geçmektedir. Bu da aslında Rıfkı Hat'ın "*Yeni Hayat*"ı ile Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ın aynı kitap olduğu yönündeki yorumu güçlendirmektedir. Dr. Narin'in konağını tasvir için kullanılan şu ifadeler: "ama bu yörede hiç ev yoktu, yıkıntılardan başka hiçbir şey görülüyordu. Bu harabeler zamandan değil de birtakım felaketler yüzünden olmuş gibi görünüyordu." (s. 206) daha önceden anlatıcı tarafından Jules Verne'den alındığı belirtilmiştir.

Yeni Hayat'ın ismini ödünç alması bakımından değerlendirilecek olursak okuru gönderdiği ilk metin, Dante'nin *Yeni Hayat*'ıdır. Orhan Pamuk bunu hem kitabın içinde açıkça belirtir hem de verdiği röportajlarda söyler. İki metnin merkezindeki arayış izleği ve yine iki metindeki tapılası melek figürleri (Beatrice-Canan) Pamuk'un *Yeni Hayat*'ının imgesel esin kaynaklarından birinin Dante'nin *Yeni Hayat*'ı olduğunu göstermektedir.

Yeni Hayat'ın bir diğer imgesel kaynağı ise yine romanda adı açıkça belirtilen Rainer Maria Rilke'nin *Duino Ağrıları*'dır. Mustafa Ever'e (2006) göre, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ının çatısı ve üslubu Dante'den, ruhunu ise Rilke'den alınmıştır, ayrıca Ever, *Yeni Hayat*'ın Osman'ının Rilke'nin kimliğini üstlendiği ve iki metin arasında arayış teması, aşk, kazalar, ölüm, melek figürü, çocukluk dünyası, sanata yönelim ve hayatı kabullenme gibi noktalarda benzerlikler olduğunu tespit eder.

Yeni Hayat'ın gönderme yaptığı bir diğer Batı kaynaklı metin ise başkişi Osman'ın silah markası Walther'in söyleyiş benzerliği dolayısıyla, Goethe'nin *Genç Werther'in İstirapları*'dır. Yine gümüş şekerliği elinde tutan Osman'ın görünüşünde, “Yorick'in kafatasını taklit eden zavallı bir yörük kafatasını gösterişle tutuşunu hatırlatan bir yan” (s. 199) vardır. Bu sahne W. Sheakespeare'nin *Hamlet*'ine gönderme yapar.

Yeni Hayat'ta Orhan Pamuk'un ironik bir dille, Dr. Narin'e söylediği şu sözler, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı çağırıştır:

“Saat tıkırtısı bizim için, tıpkı cami avlusundaki şadırvanın şıkırtısı gibi, dünyayı fark etmenin değil, iç âleme 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 saate düşkün olmadı. Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi hep bizdik. Onlardan alıp da ruhumuza kabul ettirebildiğimiz tek şey de saatlerdir.” (s. 121)

Bu satırlar aynı zamanda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının parodisidir:

“Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur. Hattâ sonraları Muvakkit Nuri Efendiden öğrendiğime göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur, her türlü ibadet saatle idi. Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi. [...] Saat sesi bu yüzden onlar için şadırvandaki su sesi gibi hemen hemen iç âleme, büyük ve ebedî inançların sesiydi.” (Tanpınar, 2008: s. 24)

Orhan Pamuk'un romanları bir süreklilik arz eder ancak bu süreklilik en çok *Kara Kitap* ile *Yeni Hayat* arasında belirginleşmektedir (Parla, 2015). *Yeni Hayat*'ın birçok bölümünde (s. 17, s. 75, s. 109, s. 205), *Kara Kitap*'a gönderme yapılır. Ayrıca *Yeni Hayat*'ta *Kur'an-ı Kerim*'e göndermeler de yapılmıştır.

Yıldız Ecevit (2004: s. 124), *Yeni Hayat*'ın Vladimir Propp'un masalların biçimiyle ilgili çalışmasındaki şemaya uygun biçimde tasarmlandığını düşünmektedir. Ona göre, Dr. Narin'in yaşadığı Gündül kasabası anlatıcının da belirttiği üzere masal mekânlarına benzer, Dr. Narin kızları, periler padişahı ve kızları gibidir, “[p]adişah, kral ya da dev (Dr. Narin),

kahramana (ana kişi Osman'a) başarması için zor bir görev verir (Nahit/Mehmet'i bulup öldürmek). Ancak bu görevi yerine getirdikten sonra, sarayda/şatoda tutsak kalan kıza (Narin'in konağında kalan Canan'a) kavuşabilecektir.”, bu görev yerine getirmek için kahraman yollara düşer (arama arketipi), görevi yerine getirir. Bu durumda *Yeni Hayat*'da geleneksel anlatılardan masalların biçim özelliklerini taklit eden bir pastiş uygulaması yer almaktadır. Ayrıca Pamuk, *Yeni Hayat*'ta Doğu edebiyatının önemli metinlerindeki (*Hüsni ü Aşk*, *Mantıku't-Tayr* gibi) yolculuk motifini konu bağlamında parodileştirir (Bedia, 2010).

3.6. *Benim Adım Kırmızı*

Orhan Pamuk'un resim sanatını merceğe aldığı, araştırmacı-romancı kimliğinin bir ürünü olan *Benim Adım Kırmızı*, ana izlek olarak seçilen sanatçının kişisel üslubu meselesinin Doğu-Batı düzleminde tartışıldığı bir romandır.

Postmodernizm, modern sanat anlayışının “seçkin” tutumuna karşı çıkmaktadır. Bu sebepten postmodern anlatılar, her türlü okurun ilgisini çekebilecek sürükleyici polisiye kurgulardan faydalanmışlardır. Yıldız Ecevit (2001: 130), *Benim Adım Kırmızı* anlatısının bir yanıyla “eğlencelik/trivial” edebiyat özellikleri gösterirken; bir yanıyla da “biçim/kurgu/yapı” gibi ciddi uzmanlık gerektiren unsurlar bakımında yüksek sanat ve edebiyat özellikleri gösterdiğini düşünür. Ecevit'e (2001: 130) göre, ana kurgu ilkesi, karşıtlıkların meydana getirdiği çoğulculuk (pluralism) olan *Benim Adım Kırmızı*;

“aşk ve cinsellik, somut ve soyut, resim ve yazı, sanat ve yaşam, Doğu ve Batı, kör ile gören, hümanizma ve teokratizm, yaşam ve ölüm, katil ve maktul, sanat ve cinayet, Tanrı ve şeytan, ruh ve madde, köpek/at/ağaç ve insan, Kara ile Şeküre ve Hüsrev ile Şirin, dün ve bugün, özyaşam ve kurmaca, pornografik argo ve Kuran âyetleri, kırmızı ve mor...”

gibi karşıtlıkların karnavalesk çoğulculuk içinde sunulduğu bir metindir. Semih Gümüş (2011: 135) de *Benim Adım Kırmızı*'yı “kolay anlaşılacak, çabuk okumak, merak edilmek, eğlenceli bir okuma sürecinde tüketilmek” gibi kaygılarla popüler, kitle kültürüne yaslanan postmodernist bir roman olarak değerlendirmektedir.

Postmodern çoğulcu edebiyatta, bütün çelişkiler ve karşıtlıklar herhangi bir önem sırası göz önüne alınmadan, özgür ve demokratik bir tutumla ortaya konur. Rus kuramcı Bahtin'in ortaya attığı ve karnaval metaforuyla terimleştirdiği çok seslilik (polyphone), postmodern çoğulculuğun temelini oluşturmuştur. Bu nedenle Yıldız Ecevit (2001: 132-133), *Benim*

Adım Kırmızı'nın içinde barındırdığı karşıtlıklar karnavalını, postmodern edebiyatın çoğulcu yapısının ürünü olduğunu düşünmektedir:

“Romanda her özne, [...] birbiriyle çelişen görüşlerini özgür ve demokratik bir biçimde sergiler. [...] Romanında her görüşe eşit ağırlıkla yer vermeye çalışır yazar. Öyle ki, [...] ana motiflerden olan Doğu-Batı sorunsalının estetik düzlemde bir üslup tartışması olarak ortaya çıktığı romanda, zayıf kalan Batıcı görüşün bir de, romanın figürlerinden At tarafından desteklenmesini sağlar. Dinsel düzlemde her şeyin suçlusu olarak görülen şeytana ise metinde kendini savunma hakkı tanır. Pamuk [...] kendi sesini yabancılaştırır, satır arasına iter, diğer seslerle eşit kılar.”

Orhan Pamuk'un birçok romanında görülen kurmacanın hikâyesi de diyebileceğimiz üstkurmaca yapı, *Benim Adım Kırmızı*'nın önemli postmodern özelliklerindendir. Romanda söz alan bütün figür anlatıcılar, okurla diyalog hâlinde hatta okura akıl vermektedirler. Üstkurmaca ile birlikte, *Benim Adım Kırmızı*'nın ana kurgusu yanında, hemen hemen bütün olay parçaları ve kişilerin davranışları, metinlerarası ilişkilerle temellendirilir. Anlatıda sadece önceki metinlerle köprüler kurulmaz, birçok minyatür, içerikleri hikâyeleştirilerek 'sanatlararası' bir ilişki kurulur.

3.6.1. Olay Örgüsü

Benim Adım Kırmızı, başlıklı elli dokuz bölümden oluşur ve bu bölümlerin her biri farklı figür anlatıcılar tarafından, genelde birinin bıraktığı yerden diğeri devam ederek anlatılır. Anlatıda, 1591 yılının kış mevsiminde, on günlük bir zaman diliminde yaşanan polisiye bir vak'anın ayrıntıları anlatılmaktadır. Semih Gümüş (2011), *Benim Adım Kırmızı*'nın küçük küçük öykülerden oluşmuş ancak olay örgüsü olmayan bir metin olduğunu belirtir. Anlatılan on günlük kısa zaman diliminin öykülenmesi, asıl hikâyeye yerleştirilmiş küçük hikâyelerle zenginleşmiştir.

Benim Adım Kırmızı'da metinlerarası ilişki biçimleri ile roman kurgusuna yerleştirilen minyatürlerin hikâyelerine, asıl olay içinde genişçe yer verilir. Anlatıda bahsi geçen her minyatür içeriğiyle birlikte anlatılır; minyatürler üzerinde konuşulur, tartışılır ve çıkarımlar yapılır. Bu da anlatıdaki asıl olayın kimi zaman geride kalmasına, olay örgüsünde “bütüncül ve sağlam bir öykü”den (Gümüş, 2011: 136) ziyade parçalı postmodern bir yapının oluşmasına yol açmıştır.

Bu minyatür hikâyeleri esasında polisiye kurgunun alt metinleridir. *Benim Adım Kırmızı*'nın asıl hikâyesi, Batılı tarzda üslup ve perspektif kaygısıyla hazırlanan bir kitabın sarayın usta nakkaşlarını birbirine düşürmesi, bu nedenle öldürülen müzehhip Zarif Efendi'nin katilinin aranması etrafında şekillenir.

Benim Adım Kırmızı, “Ben Ölüyüm” alt başlığına sahip birinci bölümden itibaren katilmaktul hikâyesi temeline oturtulmuş polisiye bir kurgu vadederek okura. Saray nakkaşhânesinin müzehhibi Zarif Efendi, dört gün önce öldürülmüş ve cesedi bir kuyuya atılmıştır. Bir ölüden, başına gelenleri dinlediğimiz bu fantastik bölümde, ölünün ruhu, ceset cenaze töreniyle gömülmediği için bedenini tam manasıyla tek edemez ve ızdırıp içindedir. Anlatıcı ölü, katilini okura söylemez böylece polisiye kurgunun temeli olan “merak” üst seviyede tutulur: “Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları.” (s. 12)

Zarif Efendi, Padişah’ın isteği üzerine Frenk usullerine göre resimlerin yer aldığı bir kitap hazırlayan Eniştenin hazırladığı bu kitabın tezhiplerini yapmaktadır. Yine saray nakkaşhânesinden Zeytin, Leylek ve Kelebek takma adlı usta nakkaşlar da bu iş için Padişah tarafından görevlendirilmiş ve Enişte Efendi’nin kitabı hicretin bininci yılına yetiştirmesi için, bir yıldır ona yardım etmektedirler. Kitabın mahiyeti hakkında, dine aykırı olduğu yönünde Erzurumlu Vaiz Nusret etrafında toplanan cemaat taraftarlarının kaygıları vardır. Erzurumi denen bu vaiz ayrıca, Osmanlı’nın yaşadığı sıkıntıların tamamının sebebini, Hz. Muhammed’in yolundan ve *Kur’an-ı Kerim*’in emirlerinden uzaklaşılması, Hristiyanları hoşgörüp onlar gibi olunmaya başlanması olarak açıklamaktadır. Erzurumilerin hedefindeki bir diğer grup ise Kalenderi kalıntılarının toplandığı, resimleri konuşurarak Erzurumlu vaize türlü hakaretin edildiği bir kahvehanedir. Bu kahvehanenin müdavimleri arasında nakkaşlar bölümünün usta nakkaşları da vardır. Hatta meddahın konuşurarak hikâyeler anlattırdığı, “köpek, ağaç, para, ölüm, kırmızı, at, şeytan, İki Abdal” gibi resimleri hızlıca ortaklaşa veya ferdi olarak çizenler de bu nakkaşlardır. Aynı zamanda bu resimler, nakkaşların Enişte’nin hazırladığı kitaba çizdikleri resimlerdir.

Zarif Efendi’nin ortadan kaybolması ve bu söylentilerden çekinen Enişte, ölmüş karısının yeğenini, on iki yıl önce kızı Şeküre’ye âşık olduğunu pervasızca söylediği için Doğu’ya gönderdiği Kara’yı, Frenklerin usüllerini onlardan daha iyi kullanabileceklerini göstermek için hazırladığı kitabın bitirilmesinde, kendisine yardım etmesi için İstanbul’a çağırır. Kara, on iki yılını Doğu’da katiplik yaparak, paşaların hizmetinde geçirmiştir. On iki yıl sonra döndüğü İstanbul’da sevdiği kızın yüzünü dahi unutmasına rağmen, aşkıdan bir şey kaybetmiş değildir.

Okura “Katil” olarak hitap eden ancak kimliği belirtilmeyen figür anlatıcıdan; cinayet hadisesi yaşanmadan önce, Zarif Efendi’nin yapılan resimlerin çok büyük günah olduğunu ve kendisinin de kitabın ve resimlerin mahiyetini bilmeden, resimleri görmeden tezhibini yaptığı için pişmanlık duyduğunu söylediğini öğreniriz. Katil de her şeyi başkalarına, özellikle de Erzurumlilere, anlatacağından korktuğu için onu öldürür. Katilin nakkaşlar bölüğünden usta nakkaşlardan biri olduğu bellidir. Ancak romanın sonuna kadar bu nakkaşın kim olduğu gizlenir. Katil nakkaştan Enişte Efendi, kitabı için at çizmesini istemiştir. O da bu resmi eski “üstatların çizdiği gibi” çizer. Bu at resmi, daha sonra katilin Zarif Efendi’nin söylediklerinin etkisiyle; çizilen son resmi, yani Padişah’ın Frenk üstatlarının marifetlerinden perpektif usulü kullanılarak çizilen gerçekçi portresini, görmek için gittiği Enişte Efendi’nin evinde, Enişte’yi de öldürmesiyle cinayetlerin araştırılmasında ve katilin ortaya çıkarılmasında en önemli ip ucu olacaktır.

Enişte Efendi öldürülmeden önce Kara’dan, kadim minyatür geleneğinin aksine, hikâyesi yazılmadan önce resimleri çizilen bu kitabın hikâyelerini yazmasını ister. Kara aynı zamanda Zarif Efendi’nin katili hakkında bir şeyler öğrenirim umuduyla Zeytin, Leylek ve Kelebek’le tek tek görüşür.

Kara, bir yandan bu işlerle uğraşırken bir yandan da büyük bir aşkla sevdiği Şeküre’yle Yahudi Bohçacı Ester aracılığıyla mektuplaşmaktadır. Aralarındaki ilişki bu mektuplar sayesinde günden güne güçlenmektedir. Ancak Şeküre, Kara Doğu’ya gittikten sonra, bir askerle evlenmiş, kocası gittiği Acem seferinden hâlâ dönmemiştir. Kocasının babası ve kardeşiyle birlikte yaşarken kocasının kardeşi Hasan, yengesini rahatsız etmeye başlar, Şeküre bunun üzerine babasının yanına yerleşir. Yani Şeküre, şer’an hâlâ evlidir. Kara ile Şeküre arasındaki iletişimi sağlayan Ester, Şeküre’nin de Kara’nın da yazdığı mektupları önce Hasan’a okutmaktadır. Bu durumdan daha sonra şüphelenecek olan Şeküre, Kara ile iletişimini Kara, Enişte Edendi’yle çalışmak için eve geldiğinde çocukları (Şevket ve Orhan) vasıtasıyla sağlayacaktır.

Şeküre, Orhan’ın eline yazdığı pusulayı tutuşturup Kara’ya gönderir ve onunla terk edilmiş bir evde buluşmak ister. Bu buluşmaları sırasında evde kimse kalmaz. Katil evde kimsenin olmamasını da fırsat bilerek Enişte Efendi’yi öldürür, kitap için hazırlanan Padişah’ın portresini alır, kaçır. Şeküre eve geldiğinde babasının cesediyle karşılaşır. Soğukkanlı bir şekilde cesedi nakış odasından başka bir yere taşır. Şeküre’nin aklında başka bir plan

vardır: Üsküdar'da kendisi gibi kocası uzun yıllar savaştan dönmeyen kadınları boşayan Kadı Naib'i tarafından boşanacak, akabinde aynı gün Kara'yla evlenecektir. Böylece kocasının evine dönmekten kurtulacaktır. Babasının öldüğü günün ertesi, Kara'ya tasarısını açıklar, yapması gerekenleri söyler. Aynı günün akşamında Kara ile Şekür'e evlenirler. Ancak bu evliliğinin gerçek bir evlilik olabilmesi için Şeküre, Kara'ya kitabın tamamlanmasını ve babasının katilinin bulunmasını şart koşar. Kara ile Şeküre'nin evlendiklerini öğrenen Hasan, gece gelir ve Kara'ya bu evliliğin geçersiz olduğunu, ağabeyinin hâlâ yaşadığını söyler. Hasan yarın sabah Kadı'ya gidip zina yaptıkları gerekçesiyle şikâyetçi olacaktır. Bu sırada yatağından çıkıp dedesinin yanına giden Şevket, dedesinin öldüğünü Hasan'ın da duyacağı bir şekilde söyler. Bunun üzerine Hasan, Enişte Efendi'nin de Kara ve Şeküre tarafındna öldürüldüğünü iddia eder. Etrafa hasta olduğunu söyledikleri Enişte Efendi'nin ölümünü, evlendikleri günün sabahı duyururlar. Kara, sabah ilk iş saraya Eniştesinin öldürüldüğünü bildirmek için Hazinedarbaşı'yla görüşmeye gider.

Kara, Zarif Efendi ve Eniştesini kimin, neden öldürmüş olabileceğine dair şüphelerini Hazinedarbaşı'na anlatır. Erzurumilerden ve usta nakkaşlardan ne yönden şüphelendiğini anlatırken bir yandan da inandırıcı olamamaktan, kendisinin de şüpheliler arasında görülebileceğinden korkmaktadır. Hazinedarbaşı, Enişte Efendi'nin ölümünün eceliyle olmadığını nakkaşhaneden gizlemeye karar verir. Enişte Efendi'nin cenazesinden sonra, Başnakkaş Üstat Osman'la beraber Kara da katilin, çizdiği resimlerden tespiti için görevlendirilir.

Başnakkaş Üstat Osman, Enişte Efendi'yi aralarında geçen bir olaydan dolayı sevememektedir. Bir zamanlar Enişte Efendi, Üstat Osman'ı Padişahı da yanına çekerek Frenk üstatlarını taklide zorlamıştır. Bu hadiseyi Üstat Osman hâlâ acı çekerek hatırlamaktadır. Hazinedarbaşı, Padişah'ın Üstat Osman'dan gizli başkasına kitap sipariş verdiğini, Üstat'ın gönlünü almaya çalışarak anlatır, Kara'nın şüphelerini; Erzurumileri, usta nakkaşların aralarındaki çekişmeleri ve en sonunda Enişte Efendi'nin eceliyle ölmediğini söyler. Tabii bunların hepsi, artık sokağa kadar düşmüş hadiseler olduğu için, Üstat Osman da haberdardır bunlardan ancak ilk defa duyuyormuş gibi dinler. Padişah, Üstat Osman'ı bu kitabın da bitirilmesi ve nakkaşlar takımı içinde olduğundan şüphelenilen katilin bulunması için görevlendirilmiştir. Eğer üç gün içinde resim üsluplarından katil ortaya çıkarılamazsa Bostancıbaşı'nın işkence yöntemlerinin kullanılmasına karar verilmiştir. Üstat Osman, usta nakkaşlarının işkence görmelerine razı

değildir. Bu nedenle Enişte Efendi'nin hazırladığı kitaptaki resimlerle nakkaşlarının önceden çizdikleri resimleri karşılaştırarak katili üslubundan bulmaya çalışır.

Üstat Osman; ağaç, at, ölüm, para, şeytan, köpek, boynu bükük kadın, iki abdal ve kırmızı boyanın hâkim olduğu resme öfkelenerek bakar ve kitap bitmeden Enişte Efendi'nin canını alan ulu Allah'a şükreder. Bu kitabı bitirmek de içinden hiç gelmez. Üstat Osman, bazı resimlere nakkaşlarının hepsinin dokunduğunu anlar. Kalabalık, kırmızı boyanın hâkim olduğu resmin hangi bölümünü hangi nakkaşının yaptığını Kara'ya söyler. Daha sonra şeytan resmini Zeytin'in, köpek resmini Leylek'in, ölüm resmini Kelebek'in çizdiğini söyler. Enişte Efendi'nin ve Zarif Efendi'nin resimlere dokunuşları sayılmazsa, bu resimlerin hepsinin üç usta nakkaşın fırçasından çıktığı belli olur. Ancak katilinin kimliğine dair bir bulgu henüz yoktur.

Bütün öğleden sonra Kara ve Üstat Osman'ın çalışmaları devam ederken Şeküre, Zarif Efendi'nin karısı Kalbiye'den aldığı Zarif Efendi'nin cesedinden çıkmış ancak onun çizmediği belli olan at eskizlerini, Kara'ya ulaştırılmak üzere saraya gönderir. Üstat Osman bu atları çizenle Enişte'nin kitabındaki atı çizen nakkaşın aynı kişi olduğunu anlar. Ancak at resmini çizen nakkaşın kimliğini henüz tespit edememiştir. Üstat Osman, önce Enişte'nin kitabındaki at resimindeki atın burnunda bir gariplik keşfeder. Bir işareti üslup izi olarak değerlendirir. Çalışmaları devam ederken, Padişah gelir. Üstat Osman henüz bulamadıkları katilin kimliği tespit etmek için, at çizme yarışması düzenlenmesini ister. Böylece çizilen atlarla kitaptaki at karşılaştırılacak ve katil tespit edilecektir. Ancak gelen resimlerden de bir sonuç elde edilmez.

“Katil Diyecekler Bana” başlıklı kırk beşinci bölümde katil, meddah için bir şeytan resmeder. Aslında böylelikle katilin kim olduğu okura sezdirilmiş olur. Üstat Osman, Enişte Efendi'nin kitabındaki şeytan resminin Zeytin tarafından çizildiğini Kara'ya söylemiştir. Bu bölüme kadar Zeytin ve katilin anlatıcı olduğu bölümler, dikkatli incelendiğinde de katilin Zeytin olabileceği anlaşılmaktadır. Ancak olay örgüsü içinde katil gizemi henüz çözülmemiştir.

Üstat Osman, katilin çizdiği at resminde, eski üstatların üslubundan izler olabileceği gerekçesiyle, sarayın iç hazinesinde araştırma yapmak için Padişah'tan izin alır. Gece yarısına kadar Kara'yla birlikte iç hazinede araştırma yaparlar, Kara bu nedenle bir gece eve gidemez. Üstat'ın iç hazineye girmek istemesinin asıl nedeni sanki tuhaf burunlu atları

bulmak değil de Hazine Odası'nda herkesten uzakta çoğu kişinin unuttuğu harika minyatürlere gücü yettiğinde çok bakabilmektir. Sonradan anlaşılacağı üzere, Üstat'ın başka bir amacı da büyük Üstat Behzat gibi, istemediği resimleri yaptırılmaya zorlanacağını anladığı için onun kendisini kör ettiği altın sorguç iğneyle, Üstat Osman da kendisini kör etmek istemektedir. Nitekim, Üstat Osman, Padişah'ın Frenk üsuluyla tamamlanmasını istediği resmi bitirmemek için kendisini kör eder.

Kara, Üstat Osman'ın dikkatini katilin bulunmasına yeterince vermediğini sezer ve sabah da Üstat'ın kendisini kör ettiğini anlar. Öğleye kadar Hazine Odası'nda kesik burunlu at resimleri arayan Kara, öğleden sonra âlemi Çinli üstatların görmeye çalıştığı gibi burun deliği kesik bir at resmiyle karşılaşır. İyice görme yetisini kaybeden Üstat Osman'a resmi anlatır. Üstat Osman, atları burnu kesik resmetme üslup nüansının, Çin resminden başka Acem ülkesine oradan buraya Moğol orduları yüzünden gelmiş olabileceğini, bunun yanında bu resmin bulunduğu kitaptaki bir başka farkın, yine aynı yolla gelen şeytan figürü olduğunu söyler. Kara, merak içinde bütün bunlardan sonra Eniştesinin kitabındaki at resmini kimin yaptığını sorar. Üstat Osman at resminin Zeytin'e ait olduğunu söyler. Ancak katilin Zeytin olup olmadığından emin olamaz:

“‘Ama Enişteni de, zavallı Zarif Efendi'yi de Zeytin'in öldürmediğinden eminim, [a]tı Zeytin'in çizmiş olacağını eski üstatlara en çok onun bağlı olmasından, Herat efsanelerini ve usûllerini en yakından ve kalpten onun bilmesinden, ustalarının şeceresinin tâ Semerkant'a dayanmasından çıkarıyorum. [...] Bütün büyük nakkaşların arkasında Behzat'ın Herat'ı, Herat'ın arkasında da Moğol atlıları ve Çinliler var. Herat'ın efsanelerine o kadar bağlı Zeytin, eski usûllere kendisinden de çok, hatta körü körüne bağlı zavallı Zarif Efendi'yi neden öldürsün?’” (s. 356-357)

Üstat Osman, bunları söyledikten sonra Leylek'in katil olduğunu düşündüğünü söyler. Kara ise Üstat Osman'ın Eniştesine duyduğu nefret nedeniyle ve Frenk taklidi kitabın yapımını durdurmak için Zarif Efendi'yi ve Eniştesini öldürtmüş olabileceğini düşünür. Ancak bu bir anlık bir düşüncedir. Kara, Üstat'tan müsaade ister ve Hazine Odası'ndan ayrılır.

Akşam ezanı vakti saraydan ayrılan Kara, doğruca evin yolunu tutar ancak evde kimsenin olmadığını anlar. Kara, ne olup bittiğini öğrenmek için Bohçacı Ester'e gider. Hasan, yeğeni Şevket'e gizlice sokulup babasının ölmediğini, İstanbul'a gelmek üzere yolda olduğunu söylemiştir. Bu haberi Şevket annesine yetiştirmiş ancak Şeküre ihtiyatlı davranmış, önce Hasan'a inanmamıştır. Ancak Şevket, evden kaçıp Hasan ile dedesinin yanına sığınmıştır. Şeküre bütün gece Orhan'la beraber yapayalnız Kara'yı beklemiş ama

Kara'nın Eniştesini öldürdüğü, bu yüzden de sarayda ona işkence edildiği söylentileri ayyuka çıkınca kayınpederinin evine sığınmıştır.

Kara, arkadaşlarından bir ordu toplayarak Hasan'ın evine dayanır ancak Hasan evde yoktur. Şeküre, birbiriyle çelişen ifadelerle Ester'e niye Hasan'ın evine geldiğini açıklamaya çalışır. Kara'nın taleplerini Şeküre'nin kayınpederi, gelinin ve torunlarının kendi istekleriyle geldiklerini gerekçe göstererek reddeder. Ayrıca yine isterlerse gidebileceklerini de söyler. Şeküre ise net tavır göstermeden iki tarafı da idare etmeye çalışır. Şeküre, eğer Kara'yla dönerse Hasan'ın intikamının korkunç olacağını düşünmektedir. Kara ve adamları eve hiç girmeden Şeküre'yi ve çocukları alıp giderler. Kara, Şeküre'yi bir akrabasının evine yerleştirir.

Bu sırada İstanbul sokaklarında bir hengame, bir koşuşturma hâli vardır. Erzurumiler, kahveyi basmış ve meddahı öldürmüşlerdir. Kelebek ile Kara, Erzurumiler kahvehaneden çıktıktan sonra, orada karşılaşırlar. Kara, Kelebek'e Başnakkaş Üstat Osman'la Hazine Odası'nda yaptıkları araştırmalardan ve Üstat'ın Leylek'in katil olduğu hususunda şüphelendiğinden söz eder. Aralarında yaşanan tartışmalardan sonra Kelebek atı çizeni Leylek'in bilebileceğini, hatta onun çizdiği söyler ve ona giderler. Leylek de katilin Zeytin olduğunu düşünmektedir. Üçü birlikte Zeytin'in çoğu zaman geceleri gittiği metruk tekkeye giderler. Zeytin önce atı kendisinin yapmadığını iddia eder. Tekkede Enişte Enişte'nin son resmini ararlar ancak bulamazlar. Üçü bir anda Zeytin'in üzerine çullanırlar. Kara, Üstat Osman'ın kendisini kör ettiği iğneyi gizlice yanına almıştır. Bu iğne çıkan arbedede Zeytin'in iki gözüne batırılır. Katil her şeyi neden ve nasıl yaptığını anlatır. Padişah'ın portresinin olduğu resmi göstermesini isterler ancak Zeytin Padişah'ın resmini silmiş aynadan bakarak kendi portresini çizmeye çalışmıştır. Şimdi iki kişiyi öldürdüğü için değil ama gerçeğe uygun fakat eski usullere ihanet eden bir resmi çizildiği için kedisini şeytan gibi hissetmektedir. Zeytin, hâlâ resme bakmakta olan Kara'nın dalgınlığından faydalanıp elindeki hançeri alır, onu omuzundan yaralar ve kaçar.

Zeytin, nakkaş kardeşleri ve Kara gelmemiş olsaydı, sabah Hind Padişahı Ekber'den aldığı davet üzerine Diyar-ı Hind'e gitmek için gemiye binecekti. Artık kör olmak üzere olan Zeytin, Kadirga Limanı'na doğru giderken son anda fikrini değiştirir ve son kez nakkaşhaneyi görmek ister. Ancak Hasan da nakkaşhanede Kara'yı beklemektedir. Zeytin'in elinde kendi hançerini görünce onu da Kara'nın adamı zanneder ve öldürür.

Anlatı zamanında yirmi altı yıllık bir ileri sıçrama yapılarak son bölümde Şeküre, yaşanan her şeyi sonuca bağlayan açıklamalar yapar. Bu hikayeyi de oğlu Orhan'ın kendisinin ona anlattıkları ve verdiği belgelerden yola çıkararak yazdığını söyler:

“Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan’a. Hasan’ın ve Kara’nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarif Efendi’nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara’yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket’i kötü ve beni olduğumdan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan’a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvırmayacağı yalan yoktur.” (s. 438)

3.6.2. Zaman Kurgusu

Benim Adım Kırmızı’ın olay zamanı, kitabın arkasındaki tanıtımda belirtilen “1591 yılında İstanbul’da karlı dokuz kış gününde” geçtiğine dair bilgiye rağmen, on günlük bir zaman diliminde geçmektedir. Kitabın arkasında neden dokuz yazıldığı hakkında bir bilimiz yok ancak bir tahminimiz var: Herhâlde yazar, verili bilgileri sorgulamadan kullananlara ince bir gönderme yapmak istemiştir, düşüncesindeyiz.

Romanda 1591 yılının kurgu zamanı için, seçilmesinin geçerli nedenleri vardır. Osmanlı döneminde saray nakkaşlarının başından geçenleri hikâye eden *Benim Adım Kırmızı*’da, yazarın nakış sanatına hükümdarlığı döneminde çok değer veren, bu dönemde hazırlattığı kitaplarla da bunu gösteren III. Murat dönemini tercih etmesi yazarın bilinçli bir tercihidir. III. Murat’ın Osmanlı hükümdarlığı süresi 1574-1595 yılları arasındaki yirmi bir yıllık süredir. III. Murat’ın hükümdar olduğu bu döneme “damgasını vuran Osmanlı-Safevî mücadelesi” (Kütükoğlu, 2006) olmuştur. Bu dönemde Osmanlı ile İran’da hüküm süren Safevîler arasında sürekli bir savaş hâli söz konusudur. Bu savaşların *Benim Adım Kırmızı*’daki yansıması, İran’a sefere giden ancak dönmeyen askerler ve onların geride bıraktıkları noktasında olmuştur. III. Murat, iyi bir sanat eğitimi almış ve sanata çok önem veren bir padişah’tır. Onun döneminde, 1582 yılında oğlu III. Mehmet için yaptırdığı sünnet törenini anlatan ve Nakkaş Osman’ın da 427 minyatürü bulan *Surnâme*, dönemin önemli eserlerindendir (Aynur, 2009). Ayrıca yine bu dönemde, 1584 yılında, Seyyid Lokmân’ın yazdığı tezhip ve minyatürleriyle ünlü eser *Hünernâme*’nin içinde de Nakkaş Osman ve ekibi tarafından tasvir edilen minyatürler yer almaktadır (Ertuğ, 1998). Görüldüğü gibi, romanın anlatı zamanı için seçilen dönem, Osmanlı’nın nakış sanatı için önemli bir dönemdir. Roman, Nakkaş Osman’a da tarihte yaşamış gerçek bir nakkaş olarak kurgu içinde önemli bir yer vermiştir. Fethi Demir de (2011: 515) “III. Murat’ın askeri başarı

peşinde koşmayan, Muradi mahlasıyla dini ve tasavvufi şiirler yazan, hat ile uğraşan, nakkaşlarla yakından ilgilenen sanatsever bir padişah olması da Pamuk'un bu dönemi anlatmayı tercih etmesinin nedenlerinden biri" olduğu görüşündedir.

Orhan Pamuk (2018: 159), başta kendi ailesinden kişilere roman kurgusunda yer vermesi olmak üzere, birçok anakronizme *Benim Adım Kırmızı*'da yer vermiştir:

"Şeküre'de annemden bir şeyler vardır elbette. Ağabeyimi azarlaması, bizlere hâkim olması gibi. Ne yaptığını bilen, hâkim, kuvvetli bir kadın. En azından öyle gözükten bir kadın. Oradan itibaren benzerlik biter annemle. Bu neredeyse postmodern bir benzerliktir. Aynısıymış gibi yaparken başka türlü olan. Tabii ki gülünç bir zaman uyumsuzluğu var."

Romanda bir başka anakronizm örneği olarak Nazım Hikmet'e yapılan gönderme gösterilebilir: "Ranlı şair Sarı Nazım'ın bir mesnevisinde merak ettiği şey: Mutluluğun resmi yapılınsın isterdim." (s. 438)

Orhan Pamuk, on günlük, minimalist zaman anlayışıyla kurguladığı *Benim Adım Kırmızı*'da zamanın kısalığı nedeniyle yoğun ve hızlı bir anlatım tercih eder. Aynı anlatım tarzını daha sonra yazacağı ve daha kısa bir zaman dilimini anlatacağı *Kar* romanında da yapacaktır. Bazı bölümlerde bir günlük zaman dilimine, o kadar çok olay halkası sığdırır ki bu durum, gerçeklik yitimine sebep olur. Bu bölümleri masal anlatımlarına öykünerek anlatır. Bir günden daha kısa bir sürede Şeküre'nin hem İstanbul'un karşı yakasındaki bir Kadı tarafından boşanması, hem de akşamına Kara'yla evlenmesini anlatan bölümde Kara, cansız varlıklarla konuşur:

"Sokaklarda koşar gibi yürürken yüksek bir çınar ağacı, Eniştemin öldüğü gün harika evlilik hayalleri ve tasarılarıyla eteklerim zil çalarak yürüdüğüm için beni aşağı gördü. Derken, buzlar eridiği için tıslaya tıslaya akan mahalle çeşmesi 'aldırma,' dedi bana, 'işlerini ayarla ve mutlu olmaya bak'. 'İnanma ona,' diye aklımı tırmıkladı daha sonra bir köşede yalanmakta olan uğursuz bir kara kedi, 'sen kendin dahil herkes, Enişte'nin katlinde parmağın var diye şüpheleniyor senden.'" (s. 211)

Bu durum, yazarın da bu kadar çok işin bu kadar az zamanda aksamadan yapılmasının ihtimal dâhilinde olmadığına farkında olduğunu gösterir. Bu nedende zaman ve mekânda sınırsız imkânlar sunan, insan dışındaki canlıların teşhis edildiği geleneksel tahkiyenin masalsı anlatımından yararlanmıştı.

Sonuç olarak *Benim Adım Kırmızı*, "dar bir zamansal çerçeveye yerleştirilmiş konsantre bir anlatı olarak kabul edilebilir. Zamanın yatay olmaktan çok dikey olarak genişlediği bu romanda çeşitli anlatım teknikleriyle 1590'lardan çok öncelere gidildiği gibi güncel konulara ve kişilere göndermeler yapılarak günümüzle de ilişki kurulur. Zaman algısının

çoklu anlatıcı ve bakış açısıyla uyum göstermesi de yazarın zamanı işleme konusundaki titizliğini göster”mesi (Demir, 2011: 518) bakımından önemlidir.

3.6.3. Mekân Kurgusu

Orhan Pamuk (2017: s. 324), tarihi bir zamanda ve mekânda kurguladığı *Benim Adım Kırmızı* adlı romanına sahilik kazandırarak, on altıncı yüzyılın sonu “İstanbul’unda evlerin neyle nasıl yapıldığına ilişkin resimler, gravürler dışında hiçbir bilgi”ye sahip olmadığını belirtir. Yazar, dönem İstanbul’u hakkında pek çok ayrıntıyı Batılı gözlemcilerinin seyahatnameleri, şehrin ekonomik yapısını öğrenmek için on yedinci yüzyıl narh defterlerinin yanında kütüphanelerde hatıralar, tarihler, yayımlanmış belgeler arasında çok uzun bir araştırma dönemi geçirdiğini belirtir (Pamuk, 2017). Ayrıca yazar, geleneksel tarihi romanların, tarihi önemli kişilerin hayatı ve onların yaşadığı önemli hadiseleri anlatırken yaratmak istedikleri sahilik hissini, küçük insanları küçük dünyalarını anlatırken yapmak ister:

“Kitabın kalbinde yatan Şeküre, babası ve çocuklarının günlük hayatı için ise Osmanlı kayıtlarından başka bir şey kullanmadım. [...] [K]ahramanlarımın ev içinde kullandığı her türlü aleti, mutfak eşyasını, giyeceği, ev eşyasını İstanbul’da fiyatları kontrol etmek için tutulmuş defterlerden görüp aldım. [...] Romanıma, dönemin belgelerinde, kayıtlarında ya da resimlerinde karşılaşmadığım hiçbir şeyi koymadığımı, kumaşının en hakiki ipekten yapıldığını söyleyen zanaatkâr gibi gururla ekleyivereyim.” (s. 446)

Benim Adım Kırmızı’da genel İstanbul görünümüleri, belki de yazarın yaşadığı İstanbul’a, tarihsel uzaklığı nedeniyle diğer romanlarına göre daha az yer aldığı söylenebilir. İstanbul’un genel görünümü, sokaklarını ve bazı semtleri de yazar, tasvir üslubunda yararlanarak uzun uzun tasvir eder:

“Limana inen yola yakın olduğu için Şeytan’a uydum ve yirmi beş yılımı geçirdiğim nakkaşhane binasının kemerlerini son bir kere daha görme hevesine kapıldım. Böylece, çırakken, salı günlerinde Üstat Osman’ın arkasından yürürken geçtiğim yoldan, baharları bayıltıcı bir ıhlamur kokusuyla kokan Okçular sokağından, ustamın kıymalı çörek aldığı fırının önünden, ayva ve kestane ağaçlarıyla dilencilerin sıralandığı yokuştan, yeni çarşının kapalı kepenklerinin önünden, ustamın her sabah selamlaştığı berberin önünden, yazları cambazların gelip çadırlarını kurup gösteri yaptığı boş bostanın kenarından, pis kokan bekâr odalarının ve küf kokan Bizans kemerlerinin altından, İbrahim Paşa’nın sarayının ve yüzlerce kere resmettiğim yılanlı sütunun ve hep başka türlü resmettiğimiz çınar ağacının yanından At Meydanı’na çıkıp sabahları içlerine giren serçelerle saksağanların cıvı cıvı ötüşükleri kestane ve dut ağaçlarının altından geçtim.” (s. 429)

Kurgunun zamansal uzaklığı nedeniyle yazar, İstanbul görünümünden ziyade iç mekân anlatımlarına aynı üslupla romanında daha çok yer verir. Yazarın yaptığı araştırmaların sonucu ve hayal gücü sayesinde iç veya dış birçok mekân tasvir üslubundan da faydalanılarak okura tanıtılmıştır. Elbette bu mekânlar, üstten bakan bir anlatıcı bakış

açısıyla değil; kurgunun içindeki figür anlatıcıların bakış açısından aktarılır. Dolayısıyla, kişisel algılar ve ruh hâlleri de mekânların görünümünde son derece önemli bir yet tutar. Örneğin Bohçacı Ester, Hasan ve babasının yaşadığı, kadın eli değmeyen bir evi şu şekilde anlatır:

“O kadar karanlıktır ki bu ev, her seferinde mezara girdiğimi sanırım. Şeküre hiç sormaz ne yapıyorlar diye, ama bu evden ona hep böyle bahsediyorum ki bu mezara dönmeyi hiç düşünmesin. Güzel Şekürem bir zamanlar bu evin hanımı olduğunu, yaramaz oğlanlarıyla bu evde yaşadığını hayal etmek bile zor. İçerisi uyku ve ölüm kokuyordu. Öteki odaya, karanlığın daha da içine girdim. Göz gözü görmüyordu.” (s. 143)

Sarayın iç hazinesi yani Hazine Odası, yazarın yaptığı araştırmalar neticesinde edindiği bilgiler yardımıyla en küçük detayına kadar okura tanıtılır:

“Korkutucu olan şey bütün bu inanılmaz eşya çokluğunun içine gömüldüğü sessizlikti. Arkamızdaki kapının kilidine vurulan mührün tıkırtısını işitiyor, hiç kıpırdamadan hayranlıkla seyrediyorduk. Kılıçlar, fildişleri, kaftanlar, gümüş şamdanlar, atlastan bayraklar gördüm. Sedeften kutular, demirden sandıklar, Çin işi vazolar kemerler, sazlar, zırhlar, ipekten yastıklar, dünyayı gösterir küreler, çizmeler, kürkler, gergedan boynuzları, nakışlı devekuşu yumurtaları, tüfekler, oklar, topuzlar, dolaplar, dolaplar, dolaplar gördüm. Her yer kumaş, halı ve atlas doluydu ve bunlar ahşap kaplı yukarı katlardan, korkuluklardan, gömme dolaplardan, duvarlara açılmış küçük hücrelerden top top ve ağır ağır aşağıya üzerime, sanki akıyorlardı. Kumaşların, kutuların, padişah kaftanlarının, kılıçların, pembe ve büyük mumların, sarıkların, incilerle kaplı yastıkların, altınla işlenmiş eyerlerin, kabzası elmaslı palaların, sapı yakutlu topuzların, kavukların, sorguçların, tuhaf saatlerin, fildişinden at ve fil heykellerinin, başlıkları elmaslı nargilelerin, sedeften çekmecelerin, at sorguçlarının, iri tespihlerin, yakut ve firuzelerle süslenmiş miğferlerin, ibriklerin, hançerlerin üzerine benzerini hiçbir yerde görmediğim tuhaf bir ışık vuruyordu. Yukarıdaki pencerelerden belli belirsiz sızan bu ışık, tıpkı bir yaz günü bir caminin kubbesinin üstündeki fenerden içeri giren güneş ışığı gibi, yarı karanlık odanın içinde toz tanelerini aydınlatıyordu, ama güneş ışığı değildi bu. Bu tuhaf ışık sayesinde, burada hava sanki elle dokunulur bir şey olmuştu ve bütün eşyalar bu ışık yüzünden, sanki aynı malzemedan yapılmış gibi gözüküyordu. Odanın sessizliğine bir süre daha hep birlikte korkuyla tanık olduktan sonra, soğuk odadaki hâkim kırmızı rengi soldurarak bütün eşyaları aynı esrarengiz dokuya kavuşturan şeyin, ışık kadar her yeri kaplayan toz olduğunu da fark ettim. Bütün bu eşya kalabalığını daha da korkutucu yapan şey, gözün ikinci, üçüncü bakışta bile ne olduğunu çıkaramadığı tuhaf ve belirsiz eşyalarla kaynaşmasıydı. Sandık zannettiğim bir eşyayı sonra rahle sanıyor, sonra da bunun tuhaf bir Frenk aleti olduğuna hükmediyordum. Sandıklardan çıkartılıp alelacele atılmış kaftanlar ve sorguçlar arasındaki sedeften sandığın, aslında Moskova Çarı’nın yolladığı tuhaf bir çekmece olduğunu anlıyordum.” (s. 321-322)

Sonuç olarak *Benim Adım Kırmızı*, 1591 yılının İstanbul görünümüne uygun mekânlarla minyatür sanatının kurmaca mekânlarının iç içe geçtiği, birbirini işaret ettiği, renk ve ışık oyunları ile masalsi ve renkli bir atmosfer kazanmıştır. 1591 yılının iç ve dış mekânlarını, bir yandan nesnel belgelerden elde ettiği bilgilerle oluşturmaya çalışan yazar, bir yandan da nakış ananesinin önemli sahnelerini de romanın mekânsal atmosferine eklemlenmeye çalışır. Böylece Orhan Pamuk, mekân kurgulamasında tarihsel sahilik ile minyatürler arasındaki ilişkiye verdiğini önemi göstermeye çalışır. Yine çoklu anlatıcı tercihi, mekân algısına yansır ve her anlatıcı kendi bakış açısına göre mekânları tasvir eder. Böylece renkli, çoğulcu, masalsi bir atmosfer ortaya çıkar (Demir, 2011).

3.6.4. Kişiler

Semih Gümüş (2011: s. 143), *Benim Adım Kırmızı*'nın kişilerinin “tensel ve tinsel varlıklarının yapaylığının, yaşamaz ilişkilerin”in sebebini romanın postmodern, parçalı-metinlerarası kurgusundan kaynaklı olduğunu düşünmektedir. Fethi Demir (2011: s. 496), *Benim Adım Kırmızı*'da Orhan Pamuk'un iki farklı hikâye için farklı kişiler kurguladığını belirtir. Birinci grup kişilerin “Doğulu geleneksel resim anlayışı ile Batılı sanat anlayışı arasındaki durumunu tartışmak amacıyla” kurgulanmış kişilerden (Üstat Osman, Enişte Efendi ve Leylek, Kelebek, Zeytin, Zarif Efendi ve Meddah) ve ikinci grubun romanın aşk temasına işlerlik kazandıracak kişilerden (Şeküre, Ester, Hasan, Orhan, Şevket) oluştuğunu söyler ve romanın merkezi karakteri Kara'nın her iki hikâye içinde en önemli roman kişisi olduğunu belirtir: “Bir taraftan Enişte'nin kitabına hikâyeler yazmak için görevlendirilen daha sonra da cinayetleri aydınlatmaya çalışan Kara, herkesi dinleyen, sorgulayan ve sonunda da katili bulan kişidir. Öte taraftan çocukluğundan beri sevdiği Şeküre'ye sonunda kavuşan, aşkı için çeşitli sıkıntılara göğüs gereken tutkulu bir âşıktır.”

Biz de romanın kişi kadrosunun bu iki tema “aşk teması” ve “Doğu-Batı sanat anlayışlarının çatışması” etrafında şekillendiğini düşünmekteyiz. Bu nedenle kişileri bu çerçevede değerlendirmeye çalışacağız.

Kara

Romanın merkezinde yer alan Kara, romanın iki temel tematik kurgusu için de önemli bir konumdadır. Orhan Pamuk'un (1998)

“[h]er romanda bunu ne kadar reddetsem de, en azından düşüncelerinin kıvamı, örgüsü ve dokusu olarak kendime yakın hissettiğim, benden bir çeşit kederler ve kararsızlıklar taşıyan bir kahraman vardır. “Kara Kitap”taki Galip ya da, bu romandaki Kara bu bağlamda birbirlerine benzerler. Kara da bu kitaptaki bana yakın kişidir.”

şeklindeki düşünceleriyle kendisine yakın hissettiğini belirttiği Kara, on iki yıl önce, yirmi dört yaşındayken, teyzesinin kızı Şeküre'ye aşkını belli etmiş, bunun üzerine Şeküre'nin babası Enişte Efendi tarafından evden uzaklaştırılmış ve yine onun tarafından gizli bir kitabın hazırlanmasında yardım etmesi için İstanbul'a çağrılma kadar Doğu'da on iki yıl sürgün hayatı yaşamıştır. Bu süre içinde Kara, Enişte Efendi'den çocukken öğrendiği nakış ve kitap sevgisi sayesinde, Tebriz'de paşa katipliği yapmış ve kitaplar hazırlayarak para kazanmıştır.

Babası küçük ve ücra medreselerde müderrislik yapmış huysuz, öfkeli ve içki müptelası olduğu için Kara'nın çocukluğu çok sağlıklı bir çocukluk değildir. Annesi oğlunun geleceğinin Enişte Efendi'nin yanında yetişmesine bağlı olduğunu düşündüğünden, her fırsatta oğlunu kız kardeşinin evine getirir. Enişte Efendi, kitaplardan hoşlandığını fark ettiği Kara'yı çırak olarak görür, ona nakışın inceliklerini öğretir. Kara'nın babası yerine koyduğu Enişte Efendi, Kara'nın fiziksel özelliklerini çok az gördüğü babasına benzetir: “Uzun boylu, ince, biraz asabice el kol hareketleri var, ama ona yakışıyor.” (s. 30) Şeküre ise Kara'yı okura şu şekilde takdim eder:

“Belki bilmiyorsunuzdur: Kara uzun boylu, ince ve yakışıklıdır. Geniş bir alnı, badem gibi gözleri, güçlü kuvvetli ve zarif bir burnu vardır. Çocukluğunda olduğu gibi elleri ince uzun, parmakları hareketli ve kıvraktır. Ayağa kalktığında sırtım gibidir, dimdik, omuzları hafifçe geniş, ama sırık hamalı gibi çok geniş de değildir. Çocukluğunda gövdesi de, yüzü de yerli yerine oturmamıştı. On iki yıl sonra bu karanlık köşemden onu ilk seyrettiğimde kemale erdiğini hemen anladım.” (s. 151)

Enişte Efendi'nin kızına aşkını açıklamak gafletinde bulunan Kara'yı, on iki yıl sonra İstanbul'a çağırmasındaki en önemli neden, Padişah için hazırladığı gizli kitabın resimlerinin süslemesini yapan Müzehhip Zarif Efendi'nin öldürülmesidir. Kara İstanbul'a döndükten ve Enişte Efendi ile görüşükten sonra ilk iş saray nakkaşhanesinde Başnakkaş Üstat Osman'la görüşür, akabinde Padişah'ın emiriyle Enişte Efendi'nin hazırladığı kitap için artık evlerinde çalışan usta nakkaşlarla konuşur. Kara, Zarif Efendi'nin katilinin bu nakkaşlardan biri olduğunu düşünmektedir.

Kara'nın Enişte Efendi ile geçirdiği zamanlarda, her ne kadar aklında her an Şeküre'nin hayali olsa da romanın “Doğu-Batı sanat anlayışlarının karşıtlığı” temasına hizmet eder. Bu temaya paralel Kara'nın bir diğer işlevsel rolünü ise Şeküre'ye olan aşkı, onun uğruna yaptıklarıdır. Enişte Efendi'nin ölümüne kadar Şeküre'yle iletişimini mektuplar aracılığıyla sağlayan Kara, Enişte Efendi'nin katlinden sonra Şeküre'yle evlenir. Ancak bu tam manasıyla bir evlilik değildir. Şeküre, Kara'ya babasının katilin bulunması ve kitabının tamamlanmasını şart koşmuştur. Kara, romanın sonuna kadar bu hedefleri gerçekleştirmek için mücadele edecek, katilin bulunmasında önemli işler yapmasına rağmen, kitabın hazırlanmasını sağlayamayacaktır. Katille giriştiği kavgada omzunda sakatlanır, boynu eğri kalan Kara, dış görüşündeki tuhaflığın da etkisiyle mutsuz bir ömür geçirir ve altmış iki yaşında kalp krizinden ölür.

Sonuç olarak Kara, romanın çoklu kurgusal atmosferi içinde bağlantıları kuran, farklı hikâyeleri bileştiren merkezi kişidir. Hayatı sürekli bir mücadele içinde geçen Kara,

değişime açık, kurguyu yönlendiren kararlar alabilen bir karakterdir: “Sorunlu bir ailede büyüyen, aşk için yaşadığı şehri terk eden ve daha sonra olgunlaşmış, değişmiş donanımlı bir birey olarak geri dönen Kara, romanın sonunda amacına ulaşır.” (Demir, 2011: 499)

Şeküre

Benim Adım Kırmızı da aşk teması çerçevesinde kurgulanmış önemli kişilerden biri de Şeküre’dir. Şeküre, karakteri Orhan Pamuk’un hayatından izler taşıyan bir karakterdir. Annesinin adı da Şekür olan yazar, annesiye roman karakteri Şeküre arasındaki benzerliği postmodern bir benzerlik olarak değerlendirir: “Şeküre’de annemden bir şeyler vardır elbette. Ağabeyimi azarlaması, bizlere hâkim olması gibi. Ne yaptığını bilen, hâkim, kuvvetli bir kadın. En azından öyle gözükten bir kadın. Oradan itibaren benzerlik biter annemle.” (Pamuk, 2018: 159) Romanın aşk izleğinin merkezinde Şeküre vardır. Şeküre, Enişte Efendi’nin tek çocuğudur. Babasının çok sevdiği Şeküre, maddi olarak rahat bir aile ortamında büyümüş, babası sayesinde nakış öğrenmiş yirmi dört yaşında ve iki çocuk sahibi, hâlâ çok güzel bir kadındır. Şeküre bu güzelliğinin de farkındadır ve bu durum Şeküre’nin kendine güvenen, güçlü kadın imajının en önemli sebebidir.

Şeküre güçlü kadın imajıyla, bütün Orhan Pamuk romanları içerisinde benzersiz bir kadın kahramandır. Kuvvetli, kriz yönetebilen, kendi isteklerinin birbiriyle çeliştiğini anladığı anda bile çelişkilerinden korkmayan çok güçlü bir kadın ve yaptığı her tercihi, her isteği önce çocuklarını göz önünde bulundurarak hareket eden bir annedir.

Kara’nın aşkına olumsuz cevap veren Şeküre, onun gidişinden dört yıl sonra, on sekiz yaşında, bir kere görüp âşık olduğu bir askerle evlenmiş, iki çocuğu olmuştur. Ancak kocası gittiği Acem seferinden dört yıldır dönmemiştir. Kayınpederi ve kocasının kardeşi Hasan’la yaşamaya başlayan Şeküre, Hasan’ın kendisine duyduğu ilginin farkındadır. Her gece kapısına dayanan kayınbirederinden kurtulmak için, çocuklarıyla birlikte baba evine döner.

Saray nakkaşhanesinin üç usta nakkaşı ve müzehhip Zarfif Efendi, babasının hazırladığı Padişah’ın gizli kitabını tamamlamak için son bir yıldır belirli aralıklarla evlerine gelirler. Şeküre, bu eve gelen erkekleri evin nakış odasının yanındaki odadan gözetler. Şeküre, artık gittiği savaştan dönmeyeceğine inandığı kocasından boşanıp çocuklarına babalık, kendisine kocalık yapabilecek bir kısmet aramaktadır. Şeküre’nin güzelliği onun farkında olan bütün erkekler tarafından roman boyunca dile getirilir. Bu koca adayları içinde en

ısrarcısı kocasının kardeşi Hasan'dır. Hasan, Şeküre evi terk ettikten sonra Bohçacı Ester aracılığıyla ona mektuplar yazmakta, kendisini affettirmeye çalışmaktadır. Ancak Şeküre, onun mektuplarına cevap vermez.

Kara'nın Enişte Efendi tarafından İstanbul'a çağırılması ve evlerine sürekli gelip gitmeye başlamasıyla, Şeküre'nin kendisine olan aşkı nedeniyle İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalan bu yakışıklı teyze oğluna ilgisi artar. Yine Ester aracılığıyla haberleştiği Kara'ya başlarda ilgisizmiş gibi davranan Şeküre, Kara'nın kendisine olan aşkının devam ettiğini, on iki yıl sürgün hayatı boyunca hâlâ kendisini sevdiğini anlayınca ve ilişkileri belli aşmalardan geçtikten sonra onunla evlenir.

Kurnazlığı ve zekâsıyla kurgu içinde işlevsel görevleri de olan Şeküre, Kara ile evlenme planınının Zarif Efendi ve babasının Enişte Efendi'nin katili Zeytin'in bulunmasına kadar birçok düğümü kıvrak zekâsıyla çözer. Ancak aşk konusunda ikilemler yaşamaktadır. Hasan'ın da kendisine âşık olduğunu bilen Şeküre, Kara'yla evlenmiştir evlenmesine ancak Hasan'ı da sevdiğini kendisine itiraf eder. Bu çatışma hâlinde bile, soğukkanlılığı ve güçlü duruşu sayesinde panik olmadan sıyrılmayı başarır, kocası Kara yaşadıklarından sonra hüznü bir tabiata bürünse bile, Şeküre çocuklarıyla mutlu bir hayat yaşar.

Hasan

Hasan, Şeküre ve Kara aşkında çatışma unsurunu oluşturan, kadim edebiyat geleneğimizde “rakip” olarak adlandırılan “hasım güç” olarak değerlendirilebilir. Fethi Demir (2011: 505) çalışmasında Hasan'ı, “Kara'nın Şeküre'ye ulaşmasında aşılması gereken bir engel, Şeküre'nin gelgitlerle dolu iç dünyasını şekillendiren bir figür ve kurguya gerilim ve aksiyon kazandıran bir tip olarak” değerlendirmektedir.

Hasan, İran seferine çıkan ancak dört yıldır dönmeyen ağabeyinin karısı Şeküre'ye ağabeyinin yokluğunda âşık olmuştur. Şeküre de daha sonra Hasan'a ilgi duymasına rağmen, öncesinde bir kadına nasıl yaklaşması gerektiğini bilmeyen bu adamdan korktuğu için Kara'yla evlenecektir. Kara ile Şeküre'nin evliliklerinin geçersiz olduğuna inanan Hasan, Şeküre'yi eve geri döndürmek için Kara'nın da kısa süreli yokluğunu fırsat bilip ağabeyinin savaştan yakında döneceği yalanını uydurur. Şeküre'yi eve getirmeyi başarır. Ancak bu sefer de Kara, Hasan'ın evde olmamasını fırsat bilerek Şeküre'yi ve çocukları Hasan'ın evinden geri alır. Evinden zorla kadın alınmasına elbette çok kızan Hasan,

Kara'yı öldürmek için saray nakkaşhanesinde Kara'yı beklerken elinde kendi hançerini gördüğü Zeytin'i, Kara'nın adamı sanarak öldürür ve kaçar.

Sonuç olarak aşk temasında “hasım gücü” temsil eden Hasan'a kötü olmaktan başka bir rol biçilmez. Bu kurgu içinde onun tamamlaması gereken görev kötülüktür. Bu nedenle Hasan, değişime kapalı, tek yönlü bir tip olarak değerlendirilmelidir.

Ester

Romanın işlevsel kişilerden olan Yahudi kökenli Bohçacı Ester, bohçacılık adı altında kapalı Osmanlı toplumunda âşıkların birbirleriyle iletişimini sağlar. Orhan Pamuk'un (1998) Ester ile ilgili şu söyledikleri Ester'in kurgu içindeki yerinin tespit edilmesi bakımında önemlidir:

“Hiç şüphesiz Osmanlı Devletinde, en azından İstanbul'da bunu (kadınla erkeğin iletişimini) bohçacı kadınlar yapardı. Bunda bütün tarihi kaynaklar hemfikir. Kadın olduğu için kadınlara süratle yaklaşıp onların iç dünyalarını açmalarına imkan tanıyor, azınlık olduğu için de şehrin içinde vızır vızır hareket edebiliyor. Yüksek sınıftan bir Osmanlı kadının çarşıya gidip, domates, kereviz alması ayıptı. Dedikodu taşıyan Yahudi bohçacı tipi, Tanzimat romanının temel tiplerindendir. Ester'de olduğu gibi hep güleriz ona. Ester'in dramına fazla kulak vermeyiz. O başkalarının dramının gelişmesi için ışık tutan eğlenceli bir unsurdur.”

Yazarın ifade ettiği gibi Bohçacı Ester okur tarafından kolaylıkla hatırlanabilecek ancak romanda hikâyesi olmayan, işlevsel bir tiptir.

Şevket-Orhan

Benim Adım Kırmızı'nın yazarının hayatından kotarılmış diğer roman kişileri, Şeküre'nin çocukları Şevket ve Orhan'dır. Şeküre karakterini büyük ölçüde annesinden esinlenerek yaratan Pamuk, ağabeyi Şevket'i ve kendisini de romana yerleştirmekten geri durmamıştır. Gerçek Şevket ve Orhan da aynı roman kişileri gibi, bir dönem evi terk eden baba dramını yaşamışlardır. Orhan Pamuk'un babası Gündüz Bey de aynı romandaki baba gibi ara ara evi terk eden bir babadır. Orhan Pamuk kendi hayatından izleri, cüretkar bir tutumla *Benim Adım Kırmızı* gibi tarihi atmosferde cereyan eden bir romanda kullanmaktan çekinmemiştir.

Aralarında bir yaş bulunan kardeşlerden Orhan altı, Şevket yedi yaşındadır. Babaların gittiği İran seferinden dönememesi üzerine dedelerinin yanına yerleşirler. Kur'an kursu talebeliğinden başka dedelerinin ciltçilik yapan bir ahabının yanında çıraklık eden iki kardeş, geri kalan zamanlarını, mütemadiyen didişerek geçirirler.

Kara'yı baba olarak görmek istemeyen Şevket, Orhan'a göre daha dik başlı, düşündüklerini cesurca dile getirebilen bir çocuktur. Orhan ise yaşının da küçük olması hasebiyle ağabeyi tarafından ezilen, naif bir çocuktur. Anneleri Kara'yla evlendikten sonra, Kara'yı baba olarak benimseyemeyen iki kardeş, dedelerinin katilini öldürenin de Kara değil; amcaları Hasan olduğunu hiç unutmazlar.

Ağabey kardeş çatışmasına, hayatının bir tezahürü olarak birçok romanında yer veren Pamuk, baskıcı ağabey figürünü romanda diğer figür anlatıcılar aracılığıyla sergilemeyi tercih ederken; Orhan karakterine iltimas geçerek ona anlatıcılık payesi kazandırır. Ne de olsa *Benim Adım Kırmızı* Orhan'ın romandır.

Enişte Efendi

Enişte Efendi, romanın “Doğu-Batı sanat anlayışları” temasının Batı kanadını temsil eder, resim sanatında yenilikçi bir tutum içindedir. Dönemin Osmanlı Divan Çavuşu olan Enişte Efendi, bugünün diplomatlarının işini yapar Batı ülkelerini bu sayede görmüş, Frenk sanat ve resim anlayışlarını bu sayede öğrenmiştir. Enişte Efendi, Padişah'ın da izniyle saray nakkaşlarından yardım alarak Hicret'in bininci yılına yetiştirilecek içinde Frenk etkisi ile yapılmış resimlerin olduğu bir kitap hazırlamaktadır. Kitap bu nedenle tehlikeli bir iş olarak görülmekte tutucu çevrelerin tepkisinden korkulmaktadır.

Padişahın kitabı saray nakaşhânesinin Başnakkaşı Üstat Osman'a değil de Enişte Efendi'ye hazırlatmasının yegâne sebebi, elbette bu iki nakkaşın sanat tutumlarıyla alakalıdır. Üstat Osman, geleneksel nakış anlayışına körü körüne bağlı bir nakkaştır. Enişte Efendi ise Frenk üslubunu görmüş, benimsemiş yenilikçi bir nakkaştır. Bu ikisi arasında yine benzer bir sebepten temeli geçmişte bir husumet de bulunmaktadır.

Enişte Efendi, kızı Şeküre, torunları ve kızının aralarında bir şeyler olduğunu sezdiği hizmetçisi Hayriye'yle bir konakta yaşamaktadır. Padişah'ın emriyle gittiği Venedik'te Batılı sanatın portre dediği, gerçeğe tıpatıp benzeyen resim anlayışını öğrenir ve bundan etkilenir. Öğrendiklerini Padişah'a da anlatan Enişte Efendi, Padişah'ın mülkünün zenginliğini gösteren Frenk usulü resimlerin ve Padişah'ın portresinin olduğu bir kitabı hazırlamaya başlar. Kitabın hazırlamaya başlamasından bir yıl geçmiştir, resimler büyük ölçüde tamamlanmasına rağmen, kitabın hikâyeleri henüz tamamlanmamıştır. Kitabın hikâyelerini yazması ve artık bir de Kara henüz gelmeden önce öldürülen Müzehhip Zarif Efendi'nin katilini bulması için Enişte Efendi, Kara'yı İstanbul'a çağırır. Kitap üzerinde

derinleşen tartışmalar yüzünden Zarif Efendi'nin öldürülmüş olmasına rağmen Enişte Efendi, bu gerilimli ortamda geri adım atmaz, inandığı resim anlayışında ısrar eder ve kitabı tamamlamak için çalışmaya devam eder. Nihayetinde, kitaba dair artan tutucu tepkilerden etkilenen Zeytin, Enişte Efendi'yi de öldürür (Demir, 2011).

Fethi Demir (2011: 507), Enişte Efendi'nin kökten Batıcı biri olarak değil; sentezci bir anlayışa sahip olduğunu belirtmiştir: “Enişte Efendi, aslında köktenci bir Batılılaşma taraftarı değildir. Üstat Osman'ın ‘yarım akıllı’ olarak değerlendirmesine ve bazı nakkaşların ‘bilgisinden çok özentisi, aklından çok hevesi olduğu için’ hakkında alaycılıkla söz etmelerine rağmen Enişte Efendi, özü itibariye sentezci bir anlayışı savunur. Orhan Pamuk'un Doğu-Batı meselesine yaklaşımıyla örtüşen bu bakış açısı Doğu ile Batı'nın birbiriyle çatışan iki zıt kutup olmasından çok birbirini etkileyen, tamamlayan ve anlamlandıran taraflar olarak algılanmasına dayanır.”

Sonuç olarak yazarın Doğu ve Batı'yı sanat anlayışları çerçevesinde tartıştığı fikirlerin Batıcı tipini teşkil eden Enişte Efendi, geleneksel resim anlayışıyla çatışarak kurgunun önemli bir ayağını oluşturur. Romanın temel çatışması ve cinayetler bu iki anlayışın tezahürüdür. Yazar, Enişte Efendi'yi sadece savunduğu fikirlerle değil de kişisel hayatındaki zaafı ile birlikte kurgulayarak onu tek yönlü bir tip olmaktan kurtarmış yaşayan bir karaktere dönüştürmüştür (Demir, 2011).

Başnakkaş Üstat Osman

Orhan Pamuk, resim sanatındaki Doğu-Batı tartışmalarında Batıcı görüşü temsil eden Enişte Efendi'nin karşısında geleneği, eski usulleri temsilen Başnakkaş Üstat Osman'ı kurgulamıştır. Ancak Nakkaş Osman, tamamen kurgusal bir roman kişisi değildir. O aynı zamanda romanda anlatılan olay zamanında yaşamış tarihi ve gerçek bir kişidir.

Enişte Efendi'yle aralarındaki husumetten, onun ölümüne bile üzülmeyecek hatta Frenk usullerine göre hazırladığı kitabı bitiremediğine sevinecek kadar Enişte Efendi'den nefret eder. Kara, Üstat Osman'la yaptığı ilk görüşmede bu nefreti hemen keşfeder: “Sanatında ustalaşan ustalaşa körleşen ve bir yaştan sonra yarı evliya yarı bunak hayatı süren ve bitip tükenmez efsaneleri anlatılan eski Acem üstatları gibi davranıyordu, ama cin gibi gözlerinden Eniştemden şiddetle nefret ettiğini, benden şüphelendiğini görebildim hemen.” (s. 63) Üstat Osman, Venedik'ten Frenk usulü resim anlayışıyla dönen Enişte Efendi'den, Padişah'ın da izniyle, kendisini bu yeni usullerle resim yapmaya zorlanması nedeniyle

nefret etmektedir. Saray nakkaşhânesinde geleneksel usullere ve üstatlara uygun bir üslup oluşturma gayesindeyken; bu şekilde Batılı usullerle resim yapmaya zorlanması Üstat Osman'ın onurunu kırar ve bunu asla unutamaz. Üstat Osman, inanmadığı resimleri yapmaktansa kör olmayı seçecek kadar, geleneklere ve Doğu'nun geleneksel nakış anlayışına bağlıdır.

Saray nakkaşları öğrendikleri her şeyin Üstat Osman sayesinde olduğunu bilirler, onu sayarlar, hatta babaları gibi görürler. Ancak Zeytin, Leylek ve Kelebek adlı bu usta nakkaşlar ile Müzehhip Zarif Efendi saygıda ve hürmette kusur etmeyi akıllarından dahi geçirmediikleri Üstat Osman'a ihanet ederler. Ondan gizli Enişte Efendi'nin kitabı için çalışırlar. Bu hadiseyi öğrendiğinde Üstat Osman, çok öfkelenir: “Benim arkamdan rahmetli yarım akıllıya kitap hazırlattığı için Hazinedarbaşı'na ve göze girmek, üç akçe fazla kazanmak için gizlice kitabın resimlerini yapan nankör nakkaşlarıma duyduğum öfkenin fazlasıyla farkındaydı Bostancıbaşı.” (s. 258) Ancak yine de katilin bulunması için usta nakkaşlarının hepsine, Bostancıbaşı tarafından işkence yapılmasına gönlü razı olmaz, Üstat Osman, katilin bulunmasını resimlerden nakkaşların üsluplarını takip ederek sağlayacaktır. Padişah katilin bulunmasından başka, Enişte Efendi'nin yarım kalan kitabının da bitirilmesini Üstat Osman'dan ister. Nakkaş Osman, nakış geleneğine ihanet olarak gördüğü bu kitabı tamamlamaktansa kendini benzer bir hikâyeye kör eden Üstat Behzat'ın kendisini kör ettiği sorguç iğneyi iki gözüne sokar ve kör olur.

Fethi Demir'in (2011: 509) “mağrurluk, asalet ve körü körüne Batı taklitçiliğine düşmeme gibi yönleri”yle olumlanan Üstat Osman'ın okurda iz bıraktığını düşünmektedir. Ancak Üstat Osman, romanda karakter olarak değerlendirilemeyecek kadar tek boyutlu bir roman kişisidir. O sadece Doğu resim geleneğine bağlılığıyla, Doğu-Batı temasının doğu kanadını temsil eder.

Usta Nakkaşlar ve Müzehhip Zarif Efendi

Benim Adım Kırmızı'daki usta nakkaşlar, Enişte Efendi'nin temsil ettiği Batılı resim usulleriyle, Üstat Osman'ın temsil ettiği Doğulu nakış anlayışı arasında kalmış kişilerdir: “Korku, günah, çekicilik, para, değişim, muhafazakârlık, din gibi olgular bağlamında gelgitler yaşayan nakkaşlar dünyasında sert tartışmalar yapılır, cinayetler işlenir.” (Demir, 2011: 509) Üstat Osman'ın verdiği Zeytin, Kelebek, Leylek ve Zarif takma adlı bu nakkaşlar arasında nakış anlayışları bakımından çok büyük fark yoktur. Nakkaş Osman bu

takma adlar dışında Salı, Çarşamba, Cuma ve Pazar gibi takma adlar da verdiği bu usta nakkaşların üslubundan katili bulmaya çalışırken usta nakkaşların hakkında konuşmak aslında nakkaşhane hakkında konuşmak olduğunu belirtir. Çünkü isimleriyle bile var olmalarına müsaade edilmeyen bu nakkaşlar kendi kimliklerinden ziyade, nakkaşhanenin ve geleneksel nakış anlayışının bir parçasıdır.

Zeytin: Asıl adı Velican olan Zeytin, Üstat Osman gibi kurguya tarihi gerçeklikten girmiştir. Zeytin takma adı dışında, Üstat Osman’a çıraklık yıllarında salı günleri eşlik ettiği için “Salı” takma adıyla da bilinmektedir. Üstat Osman, Zeytin’in yeteneğinin diğer ikisinden aşağı olmadığını düşünmektedir. Enişte Efendi de Frenk usullerine en çok uyum sağlayan nakkaşın Zeytin olduğunu düşünmektedir. Üstat Osman’a göre Zeytin, çok gururlu ve sessiz, nakkaşlar içinde en içli, aynı zamanda en suçlu, en sinsi ve en hainidir. Bu nedenle suça en yakın olan nakkaş da Zeytin’dir. Zaten roman boyunca Zeytin’in karanlık yönü hep vurgulanır. Nitekim Zarif Efendi’yi de Enişte Efendi’yi de öldüren Zeytin’dir.

Zeytin, Safevi şahının Tebriz’deki nakkaşhanesinde Doğu’nun nakış geleneği içinde yetişmiştir. Henüz on yaşındayken İstanbul’a getirilip babası tarafından Osmanlı’nın saray nakkaşhanesine çırak olarak verilmiştir. Her akşam mutlaka uğradığı kahvehanenin Edirneli sahibi gibi Kalenderi tarikatına bağlı olan Zeytin, Üstat Osman’ın “[r]uhunun derinliklerinde sakladığı Moğol-Çin-Herat üstatlarının usul ve örneklerinin dışına çıksın, hatta gerekiyorsa onları unutabilsin isterdim” (s. 277) dediği Zeytin, doğunun nakış anlayışına bağlıdır. Ruhunun derinliklerinde sakladığı bu usulleri her ne kadar unuttuğunu hatta hiç öğrenmediğini iddia etse de Zeytin’in katil olduğu çizdiği at resmindeki bu usullerin izinden anlaşılmıştır.

Fethi Demir (2011: 511), Zeytin’i Dostoyevski’nin içsel bunalımlarını yaşayan Raskolnikov’a benzeterek onun tipten çok bir karakter olduğunu belirtir: “Aşk, kıskançlık, korku, gelenekler, toplumsal baskı vb. duygularla hareket eden Zeytin, katil olduğunun anlaşılması üzerine Hindistan’a kaçıp orada Batı etkisinden uzak olduğunu düşündüğü Ekber Han’ın nakkaşhanesine girmek ister. Fakat İstanbul’dan kaçacağı sırada, Hasan tarafından öldürülür.”

Kelebek: Asıl adı Baruthaneli Hasan Çelebi olan Kelebek, Üstat Osman’a pazar günleri eşlik ettiği için “Pazar” takma adıyla da bilinmektedir. Üstat Osman’a göre Kelebek’in

nakşı, “şairin mesnevisinde sorduğu mutluluğun resminin, ancak Allah vergisi bir renk hüneriyle mümkün olacağına iyi bir kanıt”tır (s. 279). Üstat Osman bir renk ustası olarak gördüğü Kelebek’i, kendinden sonra nakkaşhanenin başında görmek ister. Çünkü ondaki “sevilme azmi, bir nakkaşhaneyi ve padişahı aynı anda idare edebilmek için” (s. 281) gerekli bir özelliktir. Enişte Efendi de Kelebek’i nakkaşhanenin en yetenekli usta nakkaşı olarak görmektedir. Sanatla para ilişkisinde en açık görüşlere sahip olan Kelebek, kimi zaman kendisinden istenen “açık” resimleri de para uğruna kabul eder. Dolayısıyla yeni Padişah’ın nakşa çok değer vermemesi üzerine para getirecek başka ticari işlere yönelir.

Leylek: Günahkâr Mustafa Çelebi şeklinde imza attığı görülen Leylek’in diğer lakabı ise “Cuma”dır. Üstat Osman’ın hiç huzursuz olmadan bir resmi rahatlıkla bırakabileceğini söylediği Leylek, ona göre kendisinden sonra başnakkaşlığı hak etmektedir. Ancak Üstat Osman göre Leylek, “öyle hırslı ve kendini beğenmiş, öteki nakkaşlara karşı öyle küçümseyicidir ki, bu kadar adamı idare” (s. 282) edemeyeceğini düşünür. Leylek her ayrıntıyı, hiçbir mantık gözetmeden, gözle görünmesi dışında, aynı saygıyla çizdiği için Üstat Osman onun resim tutumunu Frenk üstatlarınkine benzetir. Ancak Leylek bütün insanları açık veya gizli küçük gördüğü için hiç kimsenin yüzünü detaylarıyla çizmez herkese aynı hatları verir. Üstat Osman, sırf bu nedenden Enişte Efendi’nin Padişah’ın yüzünü, Leylek’e çizdirmeyeceğini düşünmektedir. Leylek hırslı kişiliği ve çalışkanlığı sayesinde Üstat Osman’dan sonra başnakkaş olur.

Zarif Efendi: Tezhip sanatında öne çıkan Zarif Efendi’nin diğer takma adı, “Çarşamba”dır. Sadece ölü olarak bir kere anlatıcı olan Zarif Efendi hakkında genellikle başka figür anlatıcılardan bilgiler ediniriz. Ölmüş olmasına rağmen paranın kıymetsiz bir şey olduğunu söyleyemeyecek kadar para düşkünü olan Zarif Efendi, Enişte Efendi’nin kitabı için çalışmayı para uğruna kabul eder. Yine susması karşılığında Zeytin’in para teklifini kabul eden Zarif Efendi, karanlık ve ıssız bir yere para uğruna gider ve öldürülür. Zarif Efendi, Erzurumi Nusret Hoca’nın hiçbir vaazını kaçırmayan dindar bir Müslümandır. Bu nedenle Enişte Efendi’nin kitabının nakıştan çıkıp Frenk üstatlarının resimlerine benzediğini görünce huzursuz olur. Huzursuzluğunu Zeytin’e açar ancak Zeytin, kendisi gibi hatta kendisinden daha bağınaz bir şekilde Doğu nakış anlayışına bağlı Zarif Efendi’nin her şeyi Erzurumilere anlatacağından korktuğu için onu öldürür.

Üst anlatıcı Meddah

Postmodern bağlamda üstkurgunun anlatıcısı gibi, anlatı içinde resimleri canlandırıp onları konuşturan Meddah, yazar-anlatıcının benzetimidir. Nakkaşların ortaklaşa ya da münferit çizdikleri köpek, ağaç, para, ölüm, at, şeytan, iki abdal ve kadın resimlerini kahvede her akşam mizahla örülü ve hiciv dozu yüksek bir dille konuşturur. Nitekim tutucu çevreler içinde Meddah'ın yaptığı eleştirilerden en çok nasibini alan Erzurumiler, bir gece baskınıyla Meddah'ı öldürürler.

3.6.5. Bakış Açısı/Anlatıcı

Orhan Pamuk, daha önce *Sessiz Ev* romanında kullandığı çoklu bakış açısı ve her bölümde farklı figür anlatıcısı *Benim Adım Kırmızı*'da da kullanmıştır. Elli dokuz bölümden oluşan anlatının her bir bölümü, farklı roman figürlerinin bakış açısı ile birinci kişi ağzından anlatılmıştır. Anlatıcının her bölümde çeşitlendiği romanda, ortak bir bilincin varlığından ziyade “tamamen parçalı bir bilinç” (Esen, 2017: 219) hâkimdir. Anlatıda insan olan figürlerin yanından bir kısmı meddah aracılığıyla insan dışındaki bitkiler (Ben Bir Ağacım), hayvanlar (Ben, Köpek; Ben, At), renkler (Benim Adım Kırmızı), cansız varlıklar (Ben, Para), olgular (Benim Adım Ölüm), teolojik varlıklar (Ben, Şeytan) ve kurgu dışındaki insanlar (Biz, İki Abdal; Ben, Kadın) birinci kişi ağzında konuşurlar. Bu anlatıcılar dışında *Benim Adım Kırmızı*'nın figür anlatıcıları: Kara, Katil, Enişte, Orhan, Ester, Şeküre, Kelebek, Leylek, Zeytin, Üstat Osman'dır. Yani roman toplamda yirmi farklı anlatıcının bakış açısında aktarılmaktadır.

Fethi Demir (2011: 481) çalışmasında, romanın anlatıcı kurgusu ile ilgili şu görüşleri dile getirir:

“Okuru metinle baş başa bırakan yazar, teatral bir atmosfer oluşturur ve bu atmosfer, romanı, birçok nesneyi canlandıran, onları konuşturan bir meddahın anlattığı hikâyeler toplamına dönüştürür. Nitekim romanda köpeğin, ağacın, paranın, ölümün, kırmızının, atın, şeytanın, iki abdalın ve kadının hikâyesini onların ağzından anlatan bir meddah vardır. Bir nevi üst anlatıcı konumunda olan meddah, kahvehanede, ‘arkada ocağın yanında bir yükseltiye yerleşmiş, tek bir resim, kaba kâğıda aceleyle, ama hünerle yapılmış’ at, köpek, kadın, ağaç resimlerini işaret ederek hikâyesini bu varlıkların ağzından anlatır.”

Romanın üstkurmaca yapısının bir yansıması olarak figür anlatıcılar, okura samimi bir konuşma havası içinde seslenmekte, okuru yönlendirmektedirler.

Orhan Pamuk da verdiği bir röportajda, romanın anlatıcı meselesi hakkında şu açıklamaları getirmiştir:

“Kitabım her türlü resmî düşünceye ve tek sesliliğe karşı bir öfke taşıyor. *Benim Adım Kırmızı*’nın, tek bir anlatıcısı yok, okuduğunuz gibi; anne de anlatıyor, çocuklar da anlatıyor, renkler anlatıyor, iki resim anlayışına inana iki ayrı insan anlatıyor. Hatta ölümler de konuşuyor.” (Hakan, 2002: 19)

Benim Adım Kırmızı’da sırayla söz alıp kendi sesleriyle konuşan figürler arasında hiçbir figüre ve figürün düşüncesine ayrıcalık tanınmamış, hatta “şeytan” bile kendini savunacak ortamı romanda bulabilmiştir. Bu tutum romana; çok sesli, demokratik ve çoğulcu bir yapı kazandırmıştır. Postmodernist romanlarda anlatıcı çeşitlenmesi bilinen bir durumdur. Postmodernizm, her türlü düşüncenin dolaşımına olanak sağlayan bir ortam yaratmak ister. Bu bakımdan değerlendirildiğinde *Benim Adım Kırmızı*, postmodern tarzda birden çok anlatıcının söz sahibi olduğu bir anlatıdır.

3.6.6. Tematik Kurgu

Benim Adım Kırmızı, “sanata ve sanatçı psikolojisine” (Parla, 2018: 62) odaklanan bir romandır. Sanat odaklı bu romanda, temel izlekler de sanata dair meseleler etrafında kurulmuştur: Sanatta Doğu-Batı usulleri, kimlik ve kişisel üslup meselesi, nakkaşlar arasındaki rekabet ve kıskançlık, sanatçının çilesi, sanatın önündeki toplumsal baskı, sanatta mükemmele ulaşma, aşkınlık ve sanatsal kalıcılık gibi. Romanın sanata dayalı izleksel yapısı içinde elbette en çok değinileni “üslup” meselesidir. Bu sanat odaklı izlekler dışında aşk, evlilik, kadın-erkek ilişkiler, pornografiye varan cinsellik ile sapkın cinsel yönelimler de değinilen yan temalardır.

Benim Adım Kırmızı’da, Allah’ın âleme bakışının temsili olan âdeta bir minareden bakılıyormuş gibi çizilen Doğu’nun kadim minyatür geleneği ile Batı’nın perspektif usulüne göre çizilen ve gerçeğe yakın resim anlayışı mütemadiyen karşılaştırılır. Romanda Batı usullerin taraftarı ve savunucusu Enişte Efendi, Venedik’te elçilik vazifesi sırasında öğrendiği perspektif ve portre usulleriyle Batılılardan daha iyi eserler ortaya koymak için Padişah’ın da desteğiyle bir kitap hazırlamaktadır. Geleneğin temsilcisi Üstat Osman eski üstatların geleneğine bağlı başnakkaştır. Enişte öldükten sonra Padişah görevi Üstat Osman’a tevdi edince Üstat Osman inanmadığı hatta nefret ettiği bu usullerle resim yapmaktansa kör olmayı tercih etmiştir. Romanda her iki görüşte kendini savunacak taraftara sahiptir. Batılı anlayış zayıf kaldığı düşünülerek kimi zaman resimlerin içinden konuşan figürler tarafından da desteklenmiştir. Örneğin ellinci bölümde Meddah tarafından seslendirilen İki Abdal yüz on yıl önce ölmelerine rağmen, hâlâ nasıl var olduklarını şu şekilde açıklarlar: “Ölümümüz üzerinden yüz on yıl, zındık ocağı, şeytan yuvası

tekkelerimizin, ıslahı bile mümkün değil ve zaten Acem yanlısı, diye kapatılması üzerinden bir kırk yıl geçti, ama bakın karşınızdayız. Niye? Çünkü Frenk tarzında resmedildik de ondan!” (s. 329) Bu düşünceler aynı zamanda resmin kalıcılığını sahilliğe yaslanmasına bağlamaktadır. Yine otuz beşinci bölümde Meddah tarafından seslendirilen at:

“Bütün atlar, her birimiz en büyük musavvir ulu Allah’ın elinden bir diğerinden farklı olarak çıktığımız halde, nakkaşlar takımı bizleri niye ezberden çizer? Niye bizlere hiç bakmadan, binlerce, on binlerce at resmi çizivermekle övünürler? Çünkü kendi gözleriyle gördükleri âlemi değil, Allah’ın gördüğü âlemi resmetmeye çalışıyorlar da ondan. Bu şirk koşmak, -hâşa- Allah’ın yapabildiğini ben de yapabilirim demek değil midir? Kendi gözünün gördüğü ile yetinmeyip, hayallerindeki aynı atı -bu Allah’ın gördüğü at- diye binlerce kere çizenler, en iyi atı ezberden kör nakkaşların çizebileceğini iddia edenler asıl Allah’la yarışıp dinsizlik etmiyorlar mı? Frenk üstatlarının yeni resim usulleri dinsizlik değil, tam tersi dinimize en uygun şeydir.” (s. 237)

Romanda yazarın da dikkat çektiği önemli bir çatışma ortamı yaratan izlek, üslup ve kimlik meselesidir. Bu izlek de Doğu’nun ve Batı’nın resim anlayışları çerçevesinde tartışılır. Batı resminin bir parçası olan üslup ve sanatçının imzası anlayışına karşı; nakış ve nakkaş geleneğin bir parçası ve onun mükerreri olmak durumundadır, nakkaş eski üstatlardan aldığı benzer sahneleri en iyi şekilde taklit etmelidir (Uysal, 2006). Bu anlayışa göre nakkaşın değil; nakkaşhanenin ortak üslubu olur. Resimde nakkaşı çağrıştıracak her işaret, kusurdur. Katil Zeytin’in de ortaya çıkarılmasında çizdiği at resminde kimliğini ortaya çıkaracak bir üslup ögesinin izi sürülür. Orhan Pamuk, üslup meselesini veya sanatçının kimliği meselesini, sadece resim sanatı üzerinden tartışmaz, o yazarın kimliğinin de sırlarını kelimelerinde saklı olduğunu tartışır:

“Sizin gibi ince kişiler de ayak izlerine bakarak hırsız bulur gibi, kelimelerimden ve renklerimden benim kim olduğumu keşfe çalışsınlar. Bu da bizi şimdi çok revaçta olan üslup konusuna getiriyor: Nakkaşın kendi şahsi usulü, kendine mahsus bir rengi, sesi, var mıdır, olmalı mıdır?” (s. 25)

“Gerçek hüner ve ustalık hem erişilmez bir harika resmetmek, hem de bu harikada nakkaşın kimliğini ele veren hiçbir iz bırakmamaktır. [...]Üslup diye tutturdıkları şey, kişisel bir iz bırakmamıza yol açan bir hatadır yalnızca.” (s. 26)

Orhan Pamuk, romanlarının temel meselesi olan Doğu-Batı karşıtlığını, burada sanat ve sanatçılar üzerinde yeniden kurgulamıştır. Romanın sanat üzerine söylediği her şeyin temelinde, bu iki medeniyetin âlemi görme, algılama ve anlama farklılıkları dikkat çekmektedir. Bunların dışında, romanın başkaca değinileri de söz konusudur. Bunlar da genellikle yüzeysel ve erotizme yaslanan aşk sahnelerinden ibaret kalmıştır. Aslında bu da

postmodern anlayışa uygun bir bakıştır. Çünkü büyük ve geleneksel metinlerin kutsadığı ‘saf aşk’, postmodern bir metin olan *Benim Adım Kırmızı*’da, kadın ve erkeğin pornografiye varan cinsellikleri üzerinden tarif edilmiştir. Buna benzer bir aşk tanımını Pamuk, *Kar*’da da yapacak, roman kişisi âşık olduğu kadını izlediği porno filmlerdeki kadın karaktere benzetecektir.

3.6.7. Dil ve Üslup

Orhan Pamuk romancılığına, edebiyat eleştirmenlerinin ve okurun getirdiğini en önemli eleştiri dil tercihleri ve yanlışlarıdır. Bir kısım eleştirmen, Pamuk’un dili yeterince doğru kullanmadığını hatta Türkçenin en bariz kurallarından haberdar olmadığını dile getirirken; bir kısım eleştirmen de yazarın dil tercihlerini romancılık anlayışının bir tezahürü olduğunu dile getirir. Romanın, geniş manada edebi eserin, dil aracılığıyla mevcuda geldiğini düşünürsek, romancı ya da edip, öncelikle bu malzemeyi en doğru şekilde kullanmalı ve dahi onu geliştirmelidir. Bu doğrultuda, Pamuk’un ilk eserlerinden sonraki eserlerine doğru, dil kullanımında olumluya doğru bir evrilmeden söz edilebilir. Hatta çalışmamız sırasında gördük ki ilk kitaplarının sonraki baskılarında da eleştiriler doğrultusunda düzeltmeler yapılmıştır. Bu durum, yazarın bazı dil tercihlerinin yeni deneysel roman anlayışından çok, özensizlikten ve savrukluktan kaynaklı olduğu sonucunu doğurur. Verimli bir yazar olmasına rağmen, karmaşık düşünme yapısı ve derin birikimi ortaya dökme kaygısı sonucu; “taşkın, kulağı tırmalayan, tarazlı, Türkçe’nin tadını iyi değerlendiremeyen, bazen de yanlışlara düşen” (Gümüş, 2011: 147) bir kullanımı olduğu söylenebilir.

Semih Gümüş (2011), *Benim Adım Kırmızı*’nın kendi dilini bulmuş bir roman olmakla birlikte, dikkatli okurun gözünden kaçmayan cümlelerin de romanda yer aldığını belirtir. Ayrıca romandaki dil tutumlarını belirleyen birincil etmenin yazarın daha fazla okura ulaşma kaygısı olduğunu düşünür. Gümüş’e (2011: s. 144) göre Orhan Pamuk’un bu romanda okur niteliğinden çok, okur sayısını göz önünde tutup yığınsallaşmayı seçtiğini belirtir: “Romanın konusu, öyküsü, cinayetin yarattığı gerilim, postmodern yapıbiçimlerinden beslenip popüler romana köprüler kurma eğilimi ve açık uçları kapatıp kolay alımlanabilir kapalı anlamlarla örülü dili bu saptamayı sanırım destekliyor.” Gümüş (2011), dilinin ve tercih ettiği anlatıcının birinci kişili olmasının anlatıyı yavaşlattığını,

ayrıntılarla dolu uzun cümlelerinin romanda kullanıldığı belirtmektedir. Bu uzun cümle yapılarına birkaç örnek vermek gerekirse:

“Tur, kardeşi İreç’in kafasını kallesçe keserken, rüyalar kadar güzel efsane ordular bozkırda birbirlerine girerken ve İskender’in başına güneş geçtiği için güzel burnundan hiç durmadan akan kanı ışıltı ışıltı ışıldarken, ben oradaydım.” (s. 202)

“Haftanın her bir günü, ayrı renk bir kubbenin altında, ayrı bir iklimden gelen harika bir güzelle geceyi geçirip onun anlattığı hikâyeyi dinleyen Sasani Şahı Behrem Gür’un salı günü ziyaret ettiği ve resminden âşık olduğu güzelin elbisesinde ve Şirin’in, resmine bakarak âşık olduğu Hüsrev’in tacından kaftanına bütün kıyafetindeydim.” (s. 202)

“Kumaşların, kutuların, padişah kaftanlarının, kılıçların, pembe ve büyük mumların, sarıkların, incilerle kaplı yastıkların, altınla işlenmiş eyerlerin, kabzası elmaslı palaların, sapı yakutlu topuzların, kavukların, sorguçların, tuhaf saatlerin, fildişinden at ve fil heykellerinin, başlıkları elmaslı nargilelerin, sedften çekmecelerin, at sorguçlarının, iri tespihlerin, yakut ve firuzelerle süslenmiş miğferlerin, ibriklerin, hançerlerin üzerine benzerini hiçbir yerde görmediğim tuhaf bir ışık vuruyordu.” (s. 321)

Uzun cümlelerin tercih edildiği bölümler, Gümüş’ün de belirttiği gibi ayrıntıların anlatıldığı bölümlerdir. Bu bölümlerde genellikle mekân betimlemesi veya minyatür betimlemesi yapıldığı görülür.

Benim Adım Kırmızı’da uzun tümcelerden başka, yazarın dil tercihlerinden bir diğeri de argoya sıklıkla başvurulmuş olmasıdır. Romanda aşk temasının işlendiği bölümlerde erotizme varan cüretkâr sahnelere yer verilmektedir. Bu durumun da dil kullanımında yazarın tercihlerini etkilediği görülmektedir: “Katilim olacak *orospu çocuğunu* bulun, ben de size öte dünyada göreceklerimi tek tek anlatayım!” (s. 11)

“Bir saflık isteğiyle, takıntıyı bir an önce kafamdan çıkarmak için her zamanki alışkanlıkla odanın bir köşesine çekildim, ama bir süre sonra *otuz bir çekemediğimi* anladım.” (s. 60)

“Savaş resimleri de, *sikiş* resimleri de pek isteniyor.” (s. 64)

Orhan Pamuk, iki farklı duyunun karıştırılmasıyla oluşturulan duyu aktarımı veya ikiliği denenen “sinestezi” sanatını kullanmaktan hoşlanır; *Benim Adım Kırmızı*’da “yeşil çığlıklar”dan ve “çiçek rengi şarkılar”dan söz eder (Ecevit, 2001).

Romanda, birinci kişi ağzından konuşan figür anlatıcıların bakış açısından aktarılan hikâyeye rağmen, yine aynı anlatım tekniğinin kullanıldığı *Sessiz Ev*’de olduğu bu kişilerin ağız taklidi yapılmadığı hatta anlatılan tarihi dönemde, yani on altı yüzyılda, kullanılan Türkçenin söz varlığı ve söyleyiş özelliklerine de yer verilmediği görülür. Yazar bu hususta şunları söyler:

“Bu dikkatlice ayarlanmış bir yapaylık. Bu da benim tarihsel roman yazdığım ama o âlemi gerçekçi bir romancı gibi takip etme hevesinde olmamamdan yani tarih aracılığıyla kendi âlemimi kurmaya çalışmamdan kaynaklanıyor. 16. yüzyılda insanların nasıl konuştuğunu bilemiyoruz. ‘Kapıdan çıkıyorum’, ‘Şunu versene’ gibi cümleleri roman sanatının keşfiyle öğreniyoruz. Bu da Rönesans’tan sonradır. Yani padişahın nasıl konuştuğunu bilemiyoruz. Bu durumda ‘insanların nasıl konuştuğunu biliyorum’ gibi ukalaca bir tavır almak yerine bir çeşit üsluplaştırma yapmam gerek. Böylece okura şunları diyebileceğim: ‘Ey, Okur! Sanma ki ben 16. yüzyılda kişilerin böyle konuştuğunu sanıyorum. Hayır, bu konuda özenli bir üsluplaştırma yapıyorum’.” (Pamuk, 1998)

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*’da farklı üslup özelliklerini birlikte kullanarak romanını zenginleştirir. Bazen şiirsel üslup tercih ederken bazen didaktik bir üslupla ders verir bazen de geniş betimlemelere başvurduğu mekân anlatımlarında ve minyatürlerde tasvir üslubuna başvurur. Bunların yanında romanın genelinde ise hâkim olan üslup, ironi ve mizah üslubudur.

3.6.8. Üstkurmaca

Benim Adım Kırmızı’da, elli dokuz bölümün tamamı yirmi farklı anlatıcı tarafında “ben”li anlatım da denilen birinci kişi ağzında anlatılmaktadır. Figür anlatıcılar, hikâyelerini anlatırken âlemi kendi görüş açılarından sunarlar. Ancak bu görüş, düşünüş ve algılayış farkına karşın hepsinin kullandıkları dil ve söylem aynı düzlemde. Geleneksel roman anlayışının; görgüleri, kültürleri ve dili kullanma kabiliyetleri birbirinden farklı roman kişilerinden seçilen bu farklarla koşut edimler göstermesi beklenen “ben” dilini kullanan figür anlatıcıları, *Benim Adım Kırmızı*’da bu anlayıştan farklı olarak, aynı dil ve söylemi kullandıkları görülür. Bu anlatıcılar; anlattıkları hikâyelere yorumlar getirirler, seslendikleri okurla “laubali” bir dille konuşurlar hatta okuru kışkırtır kimi zaman da aşağılarlar. Bütün bunlar ortak dil ve söylemle konuşan bu anlatıcılardan başka bir üst anlatıcının varlığına işaret etmektedir (Rifat, 2006). Mehmet Rifat (2006) bu durumu bir meddahın can verdiği kişilerini ortak bilinçle sergilemesine benzetir. Tam da romandaki meddahın bazı varlıkları kahvede canlandırması gibi, Pamuk, romanı kurguladığı anlatım tekniğinin bir simülasyonunu romanın içinde gerçekleştirmiştir.

Romanın anlatıcıları, sanki izleyiciye hikâyeler anlatıp anlattığı kişileri canlandıran bir meddah gibi kurgu dışındaki okura yönelirler. Bu teknik postmodern anlatılarda okuru kurgunun içine çekmek için kullanılan üstkurmaca tekniğidir (Ecevit, 2001). *Benim Adım Kırmızı*’da, okura nelere dikkat etmesi gerektiğini hatırlatan, kurgusal yapı içine okuru çekmek için okura sürekli seslenen ve bazen de okuru yanılttığını iddia eden etkin anlatıcılar vardır. Hatta Şeküre’nin bahsettiği şu durum: “ucuz kitaplarda, ressamın

dikkatsizliği yüzünden bazı kadınların gözleri yere, hatta resmin içinde başka bir şeye, ne bileyim bir kadehe ya da sevgiliye bakmaz da, doğrudan okuyucuya bakar. Kimdir baktıkları okuyucu, diye düşünürüm hep.” (s. 51) romandaki okura dönük anlatıcıları imlemektedir. *Benim Adım Kırmızı*’da anlatıcılar, romanın başından sonuna bütün sözlerini okurun gözünün içine bakarak söylerler:

“Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik bir şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları.” (s. 12), “Bunu anlayabildiğinizden kuşkuluyum. (s. 12), “Bütün bunları durumumla ilişkili olduğu için anlattığımı anlıyorsunuzdur.” (s. 25), “[A]ma şunu da bilmenizi isterim.” (s. 32), “Bunları hikâyeme ve kederime dikkat gösterecek sevgili okurlarımın benim âlemimin başlangıç noktası olarak hep akıllarında tutmalarını isterim.” (s. 42), “Kara’ya verdiğim mektupta neler yazdığımı hepinizin merak ettiğini biliyorum.” (s. 44), “Şöyle izah edeyim ki en kalın kafalınız da anlasın.” (s. 45), “Bugün ona o resmi geri yolladığıma göre, aranızda pencerede onun karşısına çıkıvermiş olmamı benim aleyhime yorumlamaya çalışanlar varsa, belki biraz utanır, belki biraz düşünürler.” (s. 49), “Ben güzelim, akıllıyım ve beni seyrediyor olmanız da hoşuma gidiyor. Arada bir iki yalan söylesem de, bu benim hakkımda yanlış bir fikir edinmeyesiniz diyedir.” (s. 51), “Onun bakışı ve idraki ile sınırlanarak beni anlamaya çalışmayın ve size doğrudan ben söyleyivereyim kim olduğumu.” (s. 75), “Şu anlatacaklarımı kitabın içinden işiten sizler, Allah’a bizlerin şu kirli ve sefil dünyasından ve Padişahımızın alçak kullarından çok daha yakın olduğunuz için, sizden saklamayacağım.” (s. 85), “Peki, demin Ester’in son getirdiği mektupları bir daha okumadım dedim ya, size yalan söylemiştim.” (s. 97), “Niye size yalan söyleyeyim ki?” (s. 149), “Şimdi ölümden söz ettim diye, buraya böyle bir şey yapmak niyetiyle geldiğimi sananınız varsa, okuduğu kitabı yanlış anlıyor.” (s. 170), “Şimdi sizlere ölümümü anlatacağım. Şunu belki artık çoktan anladınız.” (s. 188), “Bakın, sessizliğinizden, soğukkanlı halinizden sizin zaten bu odada olan her şeyi çoktan bildiğinizi anlıyorum. Her şeyi değilse de pek çok şeyi. Şimdi merak ettiğiniz, benim gördüklerime tepkim, neler hissettiğim.” (s. 194), “Hatta, itiraf edin, sizden bir şeyler sakladığımı da sanıyorsunuz.” (s. 199), “Kara’nın tepkisinden çok, benim niye böyle yukarıdan bakan ve içtenlikten biraz uzak bir edayla konuştuğumu merak ediyorsunuzdur.” (s. 206), “Şimdi anlıyorum ki, Şevket ile beraber sizler de, Eniştemin ölümü (Şevket başka şeylerden şüpheleniyor tabii) yüzünden benden kuşkulaniyorsunuz. Yazık!” (s. 218), “Ama bunları söyledikçe, tıpkı şimdi sizin hissettiğiniz gibi, Hazinesarbaşı’nın da bir şekilde

benden kuşkulandığını telaşla seziyordum.” (s. 246) “Belki şimdiye kadar anlamışsınızdır” (s. 266), “Atı çizimden kim olduğumu anlayabildiniz mi?” (s. 300), “Peki size doğruyu söyleyeyim” (s. 304), “Beni Unutmuştunuz, değil mi? Burada olduğumu bari sizden saklamayayım artık. Çünkü içimde gittikçe büyüyen bu sesle konuşmak benim için dayanılmaz bir ihtiyaç. (s. 408), “Çoktan anlamışsınızdır sözümona saklamaya çalıştığım kimliğimi.” (s. 422).

Üstkurmaca romanın bir başka görünümü de yazarın romanın kurgu evrenine sızıp sanat kuramlarıyla, kurgu sorunlarıyla ilgili tartışmalar yaratmasıdır. Pamuk’un bu romanı, yazarın sanat görüşüne, yaratma problemlerine yer verdiği bir sanatçı romanı olarak da değerlendirilebilir. Roman baştan sona, sanat yaratma sorunları üzerine tartışmalar içeren kuramsal bir yapıt olarak da okunabilir.

Aynı zamanda yazarın biyografisinden beslenen roman kişileri Şeküre, Şevket ve Orhan da gerçek-kurgu sınırını zorlaması açısından üstkurmaca görünümüne değerlendirebilir (Ecevit, 2001). Gerçek-kurgu aşındırmasına rağmen, Pamuk’un (2018) da ifade ettiği gibi roman, kurgusal bir metin okunduğunu okuyucuya fark ettirir.

Sonuç olarak *Benim Adım Kırmızı*, etkin ve çoklu anlatıcı figürleri, gerçek-kurgu konusunda ikircikli tutumu ve romanın sonunda yer alan Şeküre’nin hikâyeyi yazsın diye oğlu Orhan’a anlattığını söylediği bölümle, üstkurmaca oyunsu bir romandır.

3.6.9. Metinlerarasılık

Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk’un metinlerarası ilişkiler bağlamında en zengin romanlarının başında gelir. Roman kadim Doğu metinlerinden içeriği hikâyeleştirilmiş minyatürlere, *Kur’an-ı Kerim*’den yazarın kendi metinlerine (*Kara Kitap*, *Beyaz Kale*) birçok metne temas eder. Bazı eserlerin sadece adı zikredilirken bazı eserler parodi ve pastiş teknikleriyle yeni yaratım sürecine dâhil edilir.

Romanın başında yer alan epirafılar *Kur’an-ı Kerim*’den alınmış ayetlerdir: “Bir adam öldürdüler aralarında tartıştılar.”: *Benim Adım Kırmızı*’nın birincil olay örgüsü, bir polisiye üzerine kurgulanmıştır. Bakara Sûresi’nin yetmiş ikinci ayetiyle kurulan bu epigrafik ilişki, kurgu hakkında okura ipuçları vermektedir. Yine Fâtır Sûresi on dokuzuncu ayeti: “Körle gören bir olmaz.”, romanın bir başka olay halkasına işaret eder. Roman boyunca ömürleri nakışla geçen nakkaşların zamanla kaybettikleri görme yetisinin Allah’ın nakkaşa bir lütfu

olduğu işlenmektedir. Romanın temel izleği olan Doğu'nun ve Batı'nın âlemi resmetmekteki tutumları, farklılıkları kurgunun omurgasını teşkil eder. Epigraf olarak roman başında yer verilen Bakara Sûresi'nin “Doğu da Batı da Allah'ındır.” ayeti, roman içinde yinelenir. Epigraflar dışında, romanın içinde de *Kur'an-ı Kerim*'in birçok ayetine gönderme yapılmıştır. Bu göndermeler romanda şu hâliyle yer alır: Ruhunu bedenini tam manasıyla terk edememiş bir ölünün anlattığı ilk bölümde, anlatıcı kendi durumundan dolayı *Kur'an*'ın vadettiği cennet tasvirlerini henüz görmemekten muzdariptir:

“Öte yandan, Kuran-ı Kerim’de sözü edilen ve altlarından ırmaklar akan altından, gümüşten Cennet köşklerine, dolgun meyvalı iri yapraklı ağaçlara, bakire güzellere rastlayamadığımı söylemek zorundayım. Oysa Vakıa sûresinde anlatılan Cennetteki o iri gözlü hurileri pek çok kereler nasıl da keyiflenerek resmettiğimi şimdi çok iyi hatırlıyorum. Kuran-ı Kerim’in değil de, İbni Arabî gibi geniş hayallilerin ballandırarak anlattıkları süttan, şaraptan, tatlı sudan ve baldan yapılmış o dört ırmağa da tabii hiç rastlayamadım.” (s. 10)

Meddah’ın konuşturduğu köpek resmi, İslam’ın sanıldığı gibi aksine köpeklerle kıymet verdiğini kanıtlamak için *Kur'an*’dan referanslarla argümanlarını kuvvetlendirmeye çalışır:

“Sizlere Kuran-ı Kerim’in en güzel surelerinden Kehf sûresini hatırlatmak isterim. Bu güzel kahvede, aramızda Kuran-ı Kerim okumaz kitapsızlar bulunduğundan değil, şöyle hafızaları tazeleyelim diye: Bu surede putperestler arasında yaşamaktan bıkmış yedi genç hikâye edilir. Bunlar bir mağaraya sığınır ve uyurlar. Allah bunların kulaklarına birer mühür vurur ve onları tam üç yüz dokuz sene uyutur. Uyandıklarında aradan şu kadar sene geçtiğini bu yedi gençten birisi insanlar arasına karıştığında, elindeki geçer olmayan sikkeden anlar; çok şaşırırlar. İnsanoğlunun Allah’a bağlılığını, onun mucizelerini, zamanın geçiciliğini, derin bir uykunun tatlılığını anlatan surenin haddim olmayarak sizlere hatırlatacağım on sekizinci ayetinde bu yedi gencin uyuduğu Kehf nam mağaranın girişinde yatan köpekten bahis vardır. Tabii ki, herkes Kuran-ı Kerim’de kendi adının geçmesiyle gururlanabilir. Bir köpek olarak bu sureyle övünüyor ve düşmanlarına it kopuk, diyen Erzurumilerin akıllarını inşallah başlarına getirir diyorum.” (s. 20)

Kara, teyzesinin kızı Şeküre’ye aşkını ayan edince Enişte Efendi tarafında İstanbul’dan uzaklaştırılır. Bu durumu ile Hz. Adem’in cennetten kovulması arasında bir koşutluk kurar, “Sonra âşık oldum da bu Cennet’ten kovuldum.” (s. 41) diyerek Hz. Adem kıssasına gönderme yapılır.

Saray nakkaşları arasındaki çekişme, kıskançlık nakkaşlardan birinin bir diğer nakkaşı kuyuya atarak öldürmesiyle sonuçlanmıştır. Bu nakkaşların babası konumundaki Başnakkaş Üstat Osman, usta nakkaşları oğulları gibi sevmektedir. Nakkaşlar da Üstat Osman’ı babaları gibi görürler ancak Üstat Osman’ın oğullarına duyduğu muhabbet eşit değildir. Bu durum *Kur'an-ı Kerim*’deki “ahsenü’l kasas” olarak bilinen Yusuf kıssasına bir göndermedir: “Kıskanç kardeşleri tarafından kuyuya atılan Yusuf’un Midyanlı tüccarlar tarafından kuyudan çıkarılışı geldi gözümün önüne. Yusuf ile Züleyha’nın bu meclisini

resmetmekten pek hoşlanırım, çünkü hayatta en temel duygunun kardeşlerin kıskançlığı olduğunu hatırlatır.” (s. 111)

Bunlar dışında romanda daha birçok *Kur'an* ayetine ve kıssasına gönderme vardır: Furkan Sûresi, İsrâ Sûresi (33. ayet), Âli İmran Sûresi, Araf Sûresi, Fatır Sûresi (19., 20., 21., 22. ayetler), Bakara Sûresi (286. ayet). Romanda *Kur'an* dışında bir de *Eski Ahit*'te yer alan İlyas peygambere gökyüzünden Allah tarafından gönderilen atlar bağlamında gönderme yapılır.

Roman asıl polisiye kurgunun dışında, birçok üstat nakkaşın hayatından öykücükler ve minyatürlerin hikâyesinden meydana gelmiştir. Bu öykülerin tamamı kurgu içinde bir olayın alt yapısını oluşturmaktadır. Bu nedenle genelde asıl olaydan önce, bir anlatıcı tarafından anlatılırlar. Bu nakış ve nakkaş hikâyeleri dışında romanda birçok metne gönderme yapılmıştır. Bu metinler: Nizami'nin *Hüsrev ile Şirin* mesnevisi (s. 25, s. 46, s. 48, s. 186, s. 229) Firdevsi'nin *Şehname*'si (s. 25, s. 88, s. 124, s. 202, s. 384, s. 387, s. 396, s. 411, s. 412), Gazali'nin *İhya-ı Ulum'u* (s. 60), Sadi'nin *Gülistan*'ı (s. 88, s. 302), Nizami'nin *Mahzen-i Esrar*'ı (s. 88), *Leyla ile Mecnun* mesnevisi (s. 80, s. 187, s. 302, s. 324), Mevlana'nın *Mesnevi*'si (s. 88), Fuzuli'nin *Divan*'ı (s. 110), El Cevziyye'nin *Kitab-ur Ruh*'u (s. 140, s. 176-177, s. 251), Gazali'nin *Kitab-ül Ahval-ül Kıyamet*'i (s. 140, s. 191) ve *Dürret-ül Fahire*'si (s. 191), Buhari'nin *Sahih-i Buhari*'si (s. 174), Fadlan'ın *Baytarnâme*'si (s. 287), Kazvinli Cemalettin'in *Atların Nakışı* adlı kitabı (s. 287), *Acaib-ül Mahlukat* adlı eser (s. 303), Beydeba'nın *Kelile ve Dimne*'si (s. 323), Nizami'nin *Hamse*'si (s. 325) gibi Doğu'nun kadim metinleridir.

Benim Adım Kırmızı'da ilk dikkat çeken metin *Hüsrev ile Şirin* mesnevisi olmakla birlikte başkaca birçok Doğu'nun aşk hikâyesine gönderme vardır. Bunlar; *Leyla ile Mecnun*, *Ferhat ile Şirin*, *Yusuf ile Züleyha*. Roman boyunca bu mesneviler, gerek minyatür meclisleriyle gerekse başka içerik unsurlarıyla *Benim Adım Kırmızı*'nın göndermede bulunduğu metinlerdir. *Benim Adım Kırmızı*'yla “mesneviler arasındaki içerik benzerliklerinden başka romanla mesneviler arasında biçimsel benzerlikler de, yani pastiş uygulamaları” (Yaprak & Bayrak, 2017) da bulunmaktadır. Romanda anlatılan bazı hikâyelere, aynı mesnevilerde olduğu gibi içeriği ele veren başlıklar verilmiştir: “Ağaçtan Düşen Yaprak Gibi Hikâyeden Düşüşümün Hikâyesi” (s. 56); “Üç Üslup ve İmza Meselesi” (s. 71); “Üç Nakış ve Zaman Hikâyesi” (s. 78); “Üç Körlük ve Hafıza Hikâyesi”

(s. 86); “Nakkaşın Ruhunun Yalnızlığını Teselli İçin Anlattığı Körlük ve Üslup Üzerine İki Hikâye” (s. 305); “Resim, Ölüm ve Âlemdeki Yerimiz Konusunda Kısa Bir Açıklama” (s. 331); “Şeytan’ın Kadın’a Anlattırdığı Aşk Hikâyesi” (s. 379). Romanlarda bölüm başlarına ya kısa ifade ya da numaralandırma tercih edildiği göz önünde tutulursa Pamuk’un bu tercihinin mesnevilerle kurduğu bir pastiş ilişkisi olduğu söylenebilir (Yaprak & Bayrak, 2017).

Benim Adım Kırmızı, mesneviler dışında geleneksel tahkiyenin bir diğer türü olan masalların da üslup özelliklerini pastiş tekniği kullanarak taklit eder: “Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, bir zamanlar bir payitahtın en büyük camilerinden birine, hadi diyelim ki adı Beyazıt Camii olsun, bir taşra şehrinden bir görgüsüz vaiz gelmiş.” (s. 18)

Benim Adım Kırmızı, Doğu metinleri dışında, Umberto Eco’nun *Gülün Adı* romanını adından başlayarak örneklemiştir. Pamuk’un burada *Gülün Adı*’yla parodi düzleminde bir ilişki kurduğu söylenebilir:

“Eco’nun romanı da tarihî bir dönemi, ortaçağı iç zaman olarak seçmiştir. Ruhban sınıf içinde antik Yunan uygarlığına yönelme şeklinde gelişen aydınlanma hareketinin mevcut düzeni bozacağı kaygısını duyan meçhul bir katil, bu girişime katılan din adamlarını esrarengiz bir şekilde öldürmeye başlar, iki roman arasında, egemen zihniyetle ona eleştirel bir tutum geliştiren karşıtının çatışması; kalıplaşmış, yerleşik değerlere karşı çıkanın cezalandırılması; cinayetleri çözme eylemini dışarıdan gelenin (Baskervillerli William-Kara) yüklenmesi; olayların sınırlı ve belirgin bir zaman kesiti içinde (yedi gün- on gün) geçmesi; aksiyonel yapı içinde çok yoğun felsefi/estetik sorunların irdelenmesi gibi koşutluklar bulunmaktadır. Dolayısıyla Pamuk, Eco’nun metnini ad, konu, aksiyonel ve entrik yapı, zaman, mekân, figüratif işlev, düşünsel örgü bakımlarından örneklemiştir; bununla birlikte yerelleştirmedeki özgün tutumuyla yeni bir metin oluşturmuştur.” (Sazyek, 2002: 504).

Romanda bunlardan başka kolaj tekniğinden de romanın kurgusal düzleminde işlevsel olarak faydalanılmıştır. Bohçacı Ester karakterinin kurguda kadın erkek iletişimini sağlayan fonksiyonel bir görevi vardır. Bu görevi de kişilerinin birbirlerine gönderdikleri mektuplar (s. 45, s. 93, s. 143, s. 146, s. 149, s. 153) vasıtasıyla gerçekleştirir. *Benim Adım Kırmızı*’da postmodern anlatıların kullandığı metinlerarası ilişkiler, romanda esaslı yekûn teşkil etmektedir. Kurguya yerleştirilen bu metinler romanın asıl hikâyesini zenginleştirmekle birlikte romana parçalı bir görünüm de kazandırmıştır.

3.6.10. Tarih Anlayışı

Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk’un tarihin içinden gerçek ve kurmaca kişileri bir araya getirdiği ve bu kişilerin hikâyelerini, tarihi bir zaman ve mekân kurgusunda anlattığı ikinci romanıdır. Pamuk, bu romanda da ilk tarihsel kurgusu *Beyaz Kale*’de olduğu gibi, tarihte

büyük işler yapmış kahraman hikâyeleri anlatmaz. Bunun yerine kişisel çıkar ve menfaatleri uğruna cinayet işleyen saray nakkaşlarını, polisiye bir kurgu içinde, çeşitli sanatsal kuramların tartışıldığı bir atmosferde hikâye eder. Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'da hikâyesini gerçek tarihi bir zaman ve mekâna oturtulmakla yetinmeyip gerçekçi tarihsel bilgilerle romanın tarihi yönünü sağlamlaştırma gayesindedir. Doğu sürgününden dönen kurmaca karakterin ağzından aktarılan şu bilgiler, sabit tarihsel bilgilerle kurmacanın iç içe geçmesine örnek verilebilir:

“Acem ülkesinden geliyordum. ‘Elli iki yıldır tahtta oturan Şah Tahmaşp son yıllarında, bildiğiniz gibi kitap, nakış, resim aşkını unutup şairlere, nakkaşlara, hattatlara sırtını dönüp kendini ibadete vererek ölmüş, yerine de oğlu İsmail oturmuştu,’ dedim. ‘Huysuzluğunu ve kavgacılığını bildiği için babasının yirmi yıl hapiste tuttuğu yeni şah tahta geçer geçmez kudurup kardeşlerini boğazlattı, kimini de kör edip başından attı. Ama düşmanları sonunda afyonlayıp zehirleyip ondan kurtuldu da tahta yarım akıllı ağabeyi Muhammet Hüdabende’yi geçirdiler. Onun zamanında bütün şehzadeler, kardeşler, valiler, Özbekler, herkes ayaklandı, birbirleriyle ve bizim Serhat Paşa’mızla öyle bir savaşa tutuştular ki Acem ülkesi toz duman içinde kaldı, tarumar oldu.” (s. 63-64)

Orhan Pamuk’un romanı yazarken gerçekçi bir atmosfer oluşturmak için uzun bir araştırma ve okuma dönemi geçirdiğinden bahsetmiştik. Ancak yazar romanını tamamen tarihi gerçeklere ve belgelere dayanan dolayısıyla anlattığı dönemi aydınlatan bir vesika olması yahut tarihten bir hisse çıkarmamız için yazmamıştır. Yazarın *Benim Adım Kırmızı*’da asıl gayesi, hikâyeler anlatmaktır. *Beyaz Kale*’de olduğu gibi asıl olan hikâyedir. Tarih, hikâye için sadece bir fondur.

3.7. Kar

Orhan Pamuk’un 2002 yılında yayımlanan yedinci romanı *Kar*, “Türk toplumunun içinde bulunduğu sosyokültürel açmazların postmodernist bir alegorisi” ve “Pamuk’un ilk siyasi bilinçli romanı” (Seyhan, 2014: 146) olarak bilinmektedir. Roman temel izleği siyaset üzerinden kitleleri bir ideoloji etrafında birleştirme amacıyla yazılmış bir roman değildir. Aksine bu amaçla yazılmış, yani oynandığı dönemde kitlesel bir hareket oluşturmayı başarmış Namık Kemal’in *Vatan yahut Silistre* oyununun bir parodisi de romanda yer almıştır. *Kar*, toplumu ilgilendiren konuları merkeze alan gerçekçi bir yazar öykülemeciliği içindeymişçesine kaleme alınmış, ihtilallerin sahneden yapıldığı, politik içeriğin gerçeküstü bir mercekten geçirilerek mantık dışına taşındığı bir estetik gerçekliğin peşindedir (Ecevit, 2013). Sibel Irzık (2018: 47) da aynı görüşü paylaşır: “Olay örgüsünün temeli olan tiyatro darbesinin hemen hemen hiçbir inandırıcılığının olması, Sunay Zaim’in oyunlarının sahnelenişindeki sakarlığı ve gerçeklik yoksunluğunu çağırıştırıyor.”

Kar, merkezde yer alan siyaset izleği etrafında şekillenen kurgusu, takvimsel ilerlemeci zaman ve olay kurgusu, modernizmin yabancılaşmış, sıkışmış bireylerden oluşan kişi kadrosu ve çoğu zaman gerçekçi mekân kurgusuyla modern romanların özelliklerini taşımaktadır. Buna rağmen, içerikte yer alan siyaset izleğini, toplumsal gerçekçi romanlar gibi bir ideolojinin bayraktarlığını yapmadan hatta romanda temsil imkânı verilen bütün ideolojilere ironiyle yaklaşp eleştiren bir tavır görürüz. Okuru gerçek-kurgu ikileminde bırakmak isteyen yazar, çoğu zaman da üstkurmacaya dayalı kurgusal vurgular, çoklu bakış açısı ve metinlerarası dolaşımlarla metnini postmodern sulara da dolaştırmıştır.

3.7.1. Bakış Açısı/Anlatıcı

Kar romanı, üstkurmaca bir anlatı düzleminde, anlatının ilk bölümünden itibaren, her an kurguyu ifşa eden bir anlatıcı tarafından merak güdüsü bilinçli bir şekilde söndürülerek anlatılır. Bu etkin anlatıcı tarafından okura aktarılan anlatı, önce üçüncü kişi ağızından anlatılarak başlar. Ancak daha sonra adının Orhan olduğunu öğrendiğimiz figür anlatıcı “ben” diyerek birinci ağızdan anlatmaya devam eder. Anlatıcı kendisi ile ilgili ilk bilgileri, henüz romanın başında şu şekilde vermemektedir: “Ama sizi kandırmak istemem: Ka’nın eski bir arkadaşım ve Kars’ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan biliyorum ben.” (s. 11) Roman boyunca ara ara kendisini hatırlatan anlatıcı bariz bir şekilde yirmi dokuzuncu bölümde ortaya çıkar:

“Belki de hikâyemizin kalbine geldik. Başkasının acısını, aşkını anlamak ne kadar mümkündür? Bizden daha derin acılar, yokluklar, eziklikler içinde yaşayanları ne kadar anlayabiliriz? Anlamak eğer kendimizi bizden farklı olanın yerine koyabilmekse dünyanın zenginleri, hâkimleri, kenarlardaki milyarlarca garibanı hiç anlayabildiler mi? Romancı Orhan, şair arkadaşının zor ve acı hayatındaki karanlığı ne kadar görebilir?” (s. 238-239)

Adının Orhan olduğunu öğrendiğimiz figür anlatıcı, bu bölümü birinci kişi ağızından anlatmıştır. Üstkurmaca anlatılara özgü bir şekilde, hikâyenin oluşum aşamaları hakkında bilgiler vermiştir. Bu bölüm ayrıca okurun anlatıcıyı başlangıçta “Tanrısal” zannetmesinin altında yatan sebebi de ortaya koyar. Anlatıcı Orhan, başkisi Ka’nın iç dünyasına bu kadar hâkim olmasının sebebi, Ka’nın tuttuğu notlar sayesinde. Ka, Kars’ta geçirdiği sürede başından geçenleri ve bunlar hakkındaki düşüncelerini yazmıştır. Orhan, Ka’nın Frankfurt’taki evinde bu notları bulur. Anlatıcının hikâyeye hâkimiyeti bu yolla sağlanır.

Anlatı genellikle merkezde yer alan başkisi Ka’nın bilincinden yansıtılmakla beraber, yeri ve sırası geldikçe birçok figürün bilinci anlatıya katkı sağlar. Böylece tekçi bakış açısı kırılmış, bir fikrin hâkimiyetinin önüne geçilmiş olur. Anlatıda bu sayede, her türlü fikir bir

diğerinin önüne geçmeden varlığını hissettirebilmiştir. “*Kar* romanında anlatıcı sabit olmaktan çok hareketli ve değişken bir yapıya sahiptir. Kimi zaman tanrısal konuma geçip üçüncü kişi ağzından olayları anlatırken, kimi zaman anlatıya dâhil olur; kahramanla özdeşleşir ve birinci kişi ağzından konuşur.” (Demir, 2011: 553) Postmodern anlatıların değişken anlatıcı tutumu ve üstkurmaca yapısına sahip olan *Kar*, bu tercihleriyle “çok sesli” bir yapıya kavuşturmuştur.

3.7.2. Üstkurmaca

Kar’da anlatıcının romancı Orhan olduğunu öğrendiğimiz bölümlerde, anlatının “kendine varlığına ve üretilişine” dönenen üstkurmaca bir metin olduğunu anlarız (Esen, 2017). Romancı Orhan, arkadaşı şair Ka’nın Kars ziyaretinde, on dokuz tane şiir yazdığını bilmektedir. Onun ölümünden sonra bu şiirlerini yazdığı yeşil defteri bulup yayımlamak için, Ka’nın Frankfurt’ta yaşadığı eve gider ancak defteri bulamaz. Bunun yerine şairin üç günlük Kars ziyaretinde yazdığı şiirlerle, başından geçen olaylarla ve olayların failleriyle ilgili düşüncelerini yazdığı notları bulur. Anlatıcının ifadelerinden romanın kaynağının önemli bir bölümünün bu notlar olduğu anlaşılmaktadır: “Ka’nın tuttuğu ve okurlarıma aktarmam gerektiğine inandığım bu sevişme hakkındaki birkaç not” (s. 229), “[y]ine Ka’nın notları” (s. 229), “kendi eliyle yazdığı notlar” (s. 238), “[d]aha sonra tuttuğu notlarda Ka bu şiiri” (s.260) “Ka’nın daha sonra bu şiiri hakkında tuttuğu notlar” (s. 303), “Ka’nın notlarından Sunay’ın samimiyetine bir ölçüde inandığını çıkarıyorum” (s. 310), “Daha sonra tuttuğu notlarda bu dayanın Ka’yı çok üzmediğini” (s. 325), “Kars’ta yazdığı şiirler üzerine Frankfurt’ta tuttuğu üç defter dolusu notun büyük çoğunluğunu kar tanesinin anlamı kadar Ka’nın kendi hayatının anlamı üzerine bir tartışma olarak da görmek gerekir.” (s. 345), “Ka’nın şiir kitabının ve kendi kar yıldızının yapısı hakkında tuttuğu sayfalar dolusu [...] not hakkında romanımızın gerektirdiğinden fazla söz söylemeyeceğim.” (s. 345), “Karpalas Oteli’ndeki pencerenin önünden çamurlu kaldırımlara yağarken arkadaşımın tuttuğu notlar” (s. 349) gibi birçok olay hakkında bu notlardan yararlanılarak bilgiler verilmiş ve Ka’nın iç dünyası bu notlar sayesinde romanda yer almıştır. Üstkurmaca anlatılarda çok kullanılan bu bulunmuş metin kurgusu, yazarın ilk postmodern özellikler gösteren romanı *Beyaz Kale*’yi de hatırlatmaktadır.

Üstkurmaca özelliği gösteren romanlarda kurgunun kaynağı ile birlikte, anlatıların kurgu olduğuna yönelik ifadeler de görülmektedir. *Kar*’da da bu durumuma örnek verilebilecek

bölümler söz konusudur. Darbe bastırıldıktan sonra darbe olayı ve sahnede Sunay'ı öldüren Kadife'nin davasıyla ilgili görevlendirilen müfettişin; laikçilerin Kadife'nin mahkûm edilmesiyle ilgili iddialarına verdiği "sanatla gerçeğin karıştırılmaması gerektiği" (s. 374) şeklindeki cevap, anlatıların kurgu olarak okunması gerektiği, yine kurgunun kendisinin vurgulandığı görülmektedir. Kurgu vurgusuna verilebilecek bir başka örnek, Fazıl ile romancı Orhan arasında geçen romanın sonunda yer alan konuşmalardır. Fazıl, Orhan'dan burada geçecek romana beni koyarsanız, "benim hakkımda, bizler hakkında söylediklerinize okuyucunun hiç inanmamasını söylemek isterim" der (s. 391). Romancı Orhan da "[k]imse de böyle bir romana inanmaz zaten" (s. 391) diye karşılık verir.

Üstkurmaca romanların bir diğer özelliği de okurla diyalog kuran anlatıcılardır. *Kar*'da da böyle bir anlatıcıya yer verilmiştir. Bu anlatıcı sadece okura doğrudan hitap etmekle yetinmez bazen okurun ne yapması gerektiği de söyler:

"Uyumasından yararlanıp onun hakkında sessizce biraz bilgi verelim." (s. 10), "Ka'nın eski bir arkadaşım ve Kars'ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan biliyorum ben." (s. 11), "Lacivert'in bu konularda ne düşündüğünü merak edenler kitabımızın 'BEN KİMSENİN AJANI DEĞİLİM' başlıklı 'Ka ile Lacivert Hücrede' alt başlıklı otuz beşinci bölümünün beşinci sayfasında 'İdamımın' kelimesiyle başlayan kendi kısa hayat hikâyesine de bakabilirler, ama kahramanımızın orada söylediklerinin de hepsinin doğru olduğundan emin değilim." (s. 70), "Bu ayrıntıları üzerlerine ateş edilmesine rağmen Millet Tiyatrosu'ndaki kalabalığın çoğunun niye hiç kıpırdamadığını açıklayabilmek için yazıyorum." (s. 148), "[B]en de okuyucularımı daha fazla üzmemek için bu olaylardan hiç bahsetmemeye çalışacağım." (s. 159), "Belki de hikâyemizin kalbine geldik." (s. 238), "İpek o ana kadar ne benim, ne de benim aracılığımla bu hikâyeyi izleyen sizlerin hayal edemeyeceği kadar güzeldi." (s. 314), "Bu girişle, okuyucuları Ka'nın çıktığı araba yolculuğunun bütün hayatını geri dönüşsüz bir şekilde değiştireceğine, Lacivert'in çağrısını kabul etmesinin onun için bir dönüm noktası olduğuna hazırladığım sanılsın." (s. 319), "Ka'nın dört yıl önce yürüdüğü karlı kaldırımlarda onun gibi uzun uzun yürüdüğümü [...] söylemem, bu kitabın okurlarına benim de ağır ağır onun bir gölgesi olmaya doğru gittiğimi düşündürmesin." (s. 349).

3.7.3. Metinlerarasılık

Kar'da kullanılan bir diğer postmodern anlatım tekniği ise metinlerarasılıktır. *Kar*'da, yazarın önceki metinlerine gönderme ve alıntılar yapılmıştır. Bununla birlikte, Doğu'nun ve Batı'nın zengin edebiyat hazinesinden cömertçe faydalanılmıştır.

Metinlerarası ilişkiler bilindiği gibi başka yazarların metinleriyle kurulabileceği gibi yazarların kendi önceki metinleriyle de kurulabilmektedir. Pamuk'un edebi metinleri birbirlerini çağrıştıran metinlerdir. Roman kişileri bu metinler arasında, sürekli dolaşım hâlinindedir. Bir romanda tanıdık kişileri beklenmedik bir şekilde görmek, Pamuk romanlarının okunması eğlenceli yanlarından bir tanesidir. *Kar*'da da Pamuk, önceki romanlarına göndermeler, hatırlatmalarda bulunmuştur. Hatta *Kar*'dan sonra yayımlanacak üzerinde çalıştığı romanından dahi bahsetmiştir: “İstanbul'daki son görüşmelerimizden birinde Ka bana, bundan sonra yazacağım romanı sormuş, ben de *Masumiyet Müzesi*'nin herkesten dikkatle sakladığım hikâyesini anlatmıştım.” (s. 237-238) *Yeni Hayat* romanı *Kar*'da bir pastane ismi olarak hatırlatılır: “Asya Oteli'nin yanında Yeni Hayat Pastanesi var.” (s. 27) Pamuk'un daha önce *Kara Kitap*'ta söz ettiği “erken cumhuriyet yapısı, taştan güzelim istasyon binası yıkılmış, yerine çirkin ve beton bir şey yapılmış”tır. (s. 390) *Kar*'da yazarın önceki romanlarıyla isimleri verilerek yapılan bu açık metinlerarası ilişkiler dışında bir de *Beyaz Kale* ile ikisinde de ortak olan “ikizler izleği” yoluyla bir ilişki kurulmuştur. *Kar*'da Necip'in ruhu, öldükten sonra, Necip'e çok benzeyen Fazıl'ın iç dünyasına hâkim olur. İki karakter Fazıl'ın vücudunda yaşamaya devam eder. Bu izlek, *Beyaz Kale*'deki Osmanlı Hoca ile İtalyan Köle arasındaki değişimi ve bütünleşmeyi hatırlatmaktadır. Pamuk'un romanları arasında kurmaya çalıştığı bu bağ, “her roman büyük bir nehir roman projesinin parçası” (Erol, 2018: 229) olarak düşünülebilir.

Kar'da yazarın kendi metinlerinden başka, Türk ve dünya edebiyatından metinlerle de ilişkiler kurulur. Bunlardan ilki, romanın başkışisi aracılığıyla sağlanır. Romanın başkışisinin toplumsal ilişkilerinde adının ve soyadının ilk harflerinden mülhem kullandığı “Ka” takma adı, Kafka'nın “gerçeği bulmak için çıktığı, kaybetmeye mahkûm arayaşın” (Seyhan, 2014: 147) anlatıldığı *Şato*'sunun başkışisi “K”yı hatırlatmaktadır.

O. Pamuk, Ka'nın Frankfurt'tan aldığı "palto" ile Nikolay Gogol'ın Akaki Akakiyeviç²² karakteri arasında da bir ilişki kurmamızı ister. Ayrıca anlatıcı, Ka'nın Çehov karakterlerini hatırlattığını söyler: "[Y]olcu iyi niyetli, doğru düzgün bir insandı ve bu özellikleri yüzünden özel hayatlarında hareketsiz ve başarısız olan Çehov kahramanları gibi kederliydi hep." (s. 10) Ka, İpek'le Yeni Hayat Pastanesi'ne giderken kendisini Turgenyev'in roman kahramanlarına benzetir: "kendini bir Turgenyev romanının yıllardır hayalini kurduğu kadınla buluşmaya giden romantik ve kederli kahramanı gibi görüyordu." (s. 35) Lacivert, Ka'ya geleneğe yüz çeviren Batılılaşmacı aydınlarımızın bir zamanlar taşradan büyük kentlere kadar bütün insanlarımızın bildiği kadim hikâyeleri unuttuğu göstermek için *Şehnâme*'nin "Sührap Hikâyesi"ni anlatır. "Bir zamanlar Tebriz'den İstanbul'a, Bosna'dan Trabzon'a milyonlarca insan bu hikâyeyi bilir ve onu hatırlayıp hayatlarının anlamını anarlardı. Bugün Batı'da Oedipus'daki baba katillliğini, Macbeth'in taht ve ölüm saplantısını düşünenler gibi. Ama şimdi Batı hayranlığı yüzünden herkes unuttu bu hikâyeyi. Eski hikâyeler ders kitaplarından çıkarıldı. Bugün *Şehname*'yi İstanbul'da satın alacağın bir kitapçı bile yok!" (s. 77-78)

Romanın en önemli metinlerarası ilişkisi, Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* piyesine atıfla "Vatan yahut Türban" oyunu ile yapılmıştır: "Vatan yahut Silistre'de ana kadın karakter Zekiye erkek kılığı içinde savaşmaktadır. 'Vatan yahut Türban'da da kılığı problem edilen başka bir kadın vardır." (Erol, 2018: 232) Sibel Erol (2018), sahnede oynanan tiyatro oyununun bir ihtilale dönüşmesini, Türkiye'nin darbeler tarihinin bir parodisi olarak okumak gerektiğini düşünmektedir. Romanın tiyatro metinleri ile kurduğu ilişkinin bir diğeri, Thomas Kyd'ın *Spanish Tragedy*'si ile kurduğu ilişkidir. Sunay Zaim, bu oyunundan esinlenerek "Kars Trajedisi" adlı bir oyun yazmıştır.

Sibel Erol'a (2018: 231) göre, romandaki en önemli "intertext" ise Cevat Fehmi Başkut'un *Buzlar Çözülmeden* piyesiyledir. Sunay Zaim, Kuleli'den, bu piyesi okulda gizlice sahnelediği için atılmıştır.

"Romandaki darbeyi mümkün kılan yolların kar yüzünden üç gün boyunca kapanışı olgusu bu piyesten mülhemdir. Piyesteki idealist, gözükara ve gözüpek kişilerin toplumsal sorunların çözümü üzerine vazife alması, romanda Sunay Zaim'in misyonuna ışık tutar, ama aktör-general ile devrimci deliler arasındaki bağlantıdan dolayı hem piyesin 1960'larda saygı uyandıran idealizmi lekelenir ve sorgulanır hem de Sunay'ın hareketi delilik olarak algılanır."

²² Gogol'ın "Palto" hikâyesinin başkışısı (Gogol, 2017).

Orhan Pamuk başka romanlarında da kullandığı metinlerarası yöntemlerden biri olarak değerlendirilen epigraflar, *Kar* romanın başlangıcında da kullanılmıştır. Roman içeriği hakkında bilgiler veren bu epigraflar şunlardır:

“Dikkatimiz şeylerin tehlikeli kenarına

Dürüst hırsız, şefkatli katile,

Batıl inançlı ateiste” (Robert Browning, *Papaz Blougram’ın Maruzatı*)

“Edebi bir eserde siyaset, bir konserin ortasında patlayan tabanca gibi kaba gözardı edemeyeceğimiz bir şeydir. Şimdi çok çirkin şeylerden söz edeceğiz...” (Stendhal, *Parma Manastırı*)

“Yok edin halkı, kırın, susturun onları. Çünkü Avrupa aydınlanması halktan çok daha önemlidir.” (Dostoyevski, *Karamozav Kardeşler’in Çalışma Notları*)

“İçimdeki Batılı huzursuz olmuştu.” (Joseph Conrad, *Batılı Gözler Altında*)

Romanda bunlardan başka, *Kur’an-ı Kerim*’e Sophokles’in *Kral Oidipus*’una, Samuel Coleridge’nin “Kubla Khan” şiirine, Shakespeare’in *Hamlet*’ine, Agatha Christie romanlarına kadar birçok yazara ve metne göndermeler yapılır. Romanda kurguya olduğu gibi dâhil edilen gazete haberleri, şiir parçaları, mektuplar, reklam metinleri, roman taslakları gibi metin parçaları da kurguyu destekleyen kolajlardır.

3.8. Masumiyet Müzesi

Masumiyet Müzesi’nin sadece yazarın ele aldığı çevre, anlattığı insanlar bakımından değil; roman anlayışı bakımından da ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’nın, yani “geleneksel roman” ya da “on dokuzuncu yüzyıl romanı” denilen roman dünyasına bir geri dönüş olduğu hem yazar hem de bazı eleştirmenler tarafından ifade edilmektedir. Orhan Pamuk (2011), bu romanla sanki romancılık serüveninde birbirinden farklı, çeşit çeşit duraklara uğrayarak bir daire çizmiş; başladığı yere geri dönmüştür. Ancak bu *Masumiyet Müzesi*’nin tamamen geleneksel-yansıtmacı bir roman anlayışına sahip olduğu anlamına gelmez.

Romancılık serüveninde başladığı noktaya döndüğünü söyleyen Pamuk, bu geri döndüğü yerde aslında başladığı hâlden farklı bir şeyler olduğunun da farkındadır. Uğradığı her duraktan bir şeyler almış, beslenmiş olan yazar, bugün modern roman ile postmodern

roman arasında bir yerde konumlandırmanın doğru olacağını düşündüğümüz *Masumiyet Müzesi*'ne ulaşmıştır.

Masumiyet Müzesi sentezci yapısından ötürü, bazı çalışmalarda, postmodern anlatı olarak değerlendirilmiştir. Bize göre roman; olay örgüsü, tematik kurgu, zaman ve mekân kurgusu gibi bakımlardan incelendiğinde modern roman anlayışına sahip olduğu görülür. Bununla birlikte *Masumiyet Müzesi*, üstkurmaca bir romandır. Ayrıca birçok metinle postmodern düzlemde bir ilişki içindir. Romanın merkezinde yer alan aşk teması ve bu tema etrafında şekillenen kurgu öğeleri romanı moderne yakın ancak postmodern özellikler de barındıran bir roman olarak değerlendirmemizi sağlamıştır.

3.4.1. Bakış Açısı/Anlatıcı

Masumiyet Müzesi'ni, birinci kişi ağzından, figür anlatıcının bakış açısıyla, Kemal Basmacı, romanın son bölümüne kadar anlatır. Romanda aktarılan bütün olaylar bu bakış açısından anlatılır. *Masumiyet Müzesi*'nin “Mutluluk” adlı seksen üçüncü bölümünde, Kemal Basmacı kurmak istediği müzenin bir kataloğu olması gerektiğini düşünür ve bu kataloğun roman gibi kaleme alınmasını arzu eder. Bu vesileyle, Kemal, “kitabı, benim ağzımdan ve benim onayım ile anlatan Orhan Pamuk beyefendiyi” (s. 478) aradığını söyler. Ortak bir çevreye mensup oldukları için, hikâyesinin arka planını iyi kavrayacağına inandığı Orhan Pamuk'a bütün hikâyeyi anlatan Kemal, şu ifadelerle sözü O. Pamuk'a devreder:

“Kendi sesimin çok çıktığını, hikâyemi, bitirme işini artık ona bırakmamın daha yerinde olacağına da hemen o sırada karar verdim. Bundan sonraki paragraftan itibaren kitabın sonuna kadar, hikâyemi anlatan artık Orhan Bey'dir. Füsün'a o dans sırasında gösterdiği içten dikkati, bu son sayfalara da göstereceğine eminim. Allahaismarladık!” (s. 481)

Bundan sonra romanın anlatıcısı, önceki anlatıcıyla aynı konuma ve bakış açısına sahip bir diğer figür anlatıcı Orhan Pamuk olur. Üstkurmaca yapının belirginleştiği bu “devir teslim”den sonra anlatıcının bakış açısı değişmemiş, yine ayakları yere basan bir figür anlatıcı sözü devralmıştır. Bu durum postmodern romanların oyunsu ve çok sesli yapısını hatırlatan bir tutum olarak dikkat çekmektedir.

3.4.2. Üstkurmaca

Üstkurmaca kavramı, yazma edimini ontolojik bir problem olarak değerlendiren postmodern anlayışın en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilir. Bu kabulden yola

çıkarak *Masumiyet Müzesi*, romanın yazılışı ve yazılışı esnasında yaşananları bizzat yazarın üstkurmaca bir roman kişisi olarak, yazar kimliğiyle kendisinin anlattığı, romanın varoluş serüveninin roman kurgusunda yer aldığı bir romandır. Romanın başkışisi Kemal Basmacı, anlatılanların bir kurgu olduğunu hissettiren açıklamalar yapar ve hikâyesini yazması için yazar O. Pamuk’a nasıl ulaştığını şu şekilde anlatır:

“eşyaları birleştiren çizginin de bir hikâye olacağını anlıyordum. Demek ki yazar, müzemin kataloğunu tıpkı bir roman yazarı gibi kaleme alabilirdi. Böyle bir kitabı kendim yazmayı denemek bile istemiyordum. Bunu benim yerime kim yapabilirdi? Bu kitabı, benim ağzımdan ve benim onayım ile anlatan Orhan Pamuk beyefendiyi böyle aradım.” (s. 478)

Buraya kadar okuduklarımızın kurgusal bir metin olduğu, romanın son bölümüne kadar hikâyesini dinlediğimiz anlatıcı tarafından belirtilir. Bu bölümden sonra artık Füsün ile Kemal’in aşkı, nasıl iki kapak arasına girip roman olarak yazılmıştır, bu süreçte neler yaşanmıştır, bunları okuruz. İşte bu durum bir üstkurmaca, yani kurgunun kurgusudur. “Mutluluk” başlıklı son bölümde anlatıcı Kemal Basmacı, aradan çekilir, yazar-kahraman O. Pamuk, romanı nasıl yazdığı anlatmaya başlar. “O gece, başka tanıklarla konuşmanın boşluğunu da anladım: Ben Kemal Bey’in hikâyesini başkalarının gördüğü gibi değil, onun bana anlattığı gibi yazmak istiyordum.” (s. 492)

Romanın yazılışını anlatan bu satırlardan çok daha önce, belirginleştirilmiş anlatıcı kimliği ve işlevi, romanın başından beri fark edilir. Üstkurmaca metinlerin bir diğer özelliğinin bu şekilde, okura kimi zaman alaycı bir üslupla seslenip ona açıklamalar yapan bir anlatıcı olduğu bilinmektedir:

“Romanımızın bu kısmının okutan lise öğretmenleri endişeye kapıldıysa, öğrencilerine şu bir sayfayı atlamalarını önerebilirler.” (s. 34), “Bu aşırı mutlu, olağanüstü tatlı dakikalarda aldığımız zevklerin, yaşadığımız mutluluğun bilinmesinin, hikâyemin anlaşılması için şart olduğunu düşünüyorum.” (s. 56), “Bu antropolojik bilgiyi buraya, Füsün’un aşk hikâyelerinin içimde uyandırdığı kıskançlıkla aramda bir uzaklık olsun diye koyduğumu dikkatli okurlar hissetmişlerdir.” (s. 65), “Bunları yazarken, hikâyeme ilgi gösteren meraklıları daha fazla üzmemem gerektiğini hissediyorum: Kahramanları kederli diye, bir roman da kederli olmak zorunda değildir.” (s. 98) “[H]ep onu düşündüğümü, yalnız okurlardan değil, kendimden de utançla saklamaya çalıştım, ama yeter! Zaten görüyorsunuz, başaramadım. Bari bundan sonra okura dürüst olayım.” (s. 111), “Siz okurlara itiraf ediyorum” (s. 147), “Çukurcuma’daki o evin küçüklüğünü görüp yemek masasıyla üst kattaki banyo arasındaki mesafenin dört buçuk adım ve on yedi merdiven

basamağı olduğunu fark ederek bana gülümseyen sözüm ona ‘gerçekçi’ müze ziyaretçisine, o kısa sürede duyduğum mutluluk için bütün hayatımı vermeye hazır olduğumu hemen söyleyeyim.” (s. 227), “Okurlarımın Hilton’daki nişandan hatırlayacakları dedikodu yazarı Beyaz Karanfil’in Füsün hakkında “bir yıldız doğuyor” konulu bir yazı yazmak istediğini öğrenmiş, bu adamın güvenilmez olduğunu Füsün’a anlatmıştım.” (s. 317), “Dikkatli okurlar, sekiz yıl önce emekli komiseri kayıp Füsün’un ve Keskin ailesinin izini bulsun diye görevlendirdiğimi hatırlayacaklardır.” (s. 435).

Bir kısmına yer verdiğimiz anlatıcının okura (bazen müze ziyaretçisine) bir roman okuduğunu hatırlatan, kimi zaman alaycı bu açıklamaları, gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırı belirginleştiren üstkurmaca özellikler olarak dikkat çekmektedir.

3.4.3. Metinlerarasılık

Masumiyet Müzesi’nde, postmodern anlatıların karmaşık/parçalı bir kurgu oluşturmak için kullandığı metinlerarası ilişkiler, daha çok kurguyu güçlendirmek için kullanılmıştır. Romanda yer verilen epigraflardan başlayarak yazarın önceki romanlarına ve başkaca edebi metinlere göndermeler yapılmıştır. Romanda kolaj tekniğinin de kullanıldığı görülmektedir. Ancak bu kolaj tekniğinin de postmodern parçalılık yaratan bir kolajdan çok, kurguyu güçlendirdiği söylenebilir.

Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* romanının kurmaca kişisi Celâl Salik, Samuel T. Coleridge ve Ahmet Hamdi Tanpınar’dan yapılan alıntılarla başlar. Metinlerarası yöntemlerden biri olarak değerlendirilen epigraflar, bu romanda da metnin genel havasına ve içeriğine uygun olarak sadece romanın başında kullanılmıştır:

“Onlar yoksulluğun, para kazanmakla unutulacak bir suç olduğunu sanacak kadar masum insanlardı. (Celâl Salik, DeFTERlerden)”

“Bir adam rüyasında Cennet’e gitse ve ruhunun gerçekten Cennet’e gittiğinin işareti olsun diye ona bir çiçek verseler ve sonra adam uyandığında bir de baksa ki çiçek elinde – Ee? Peki ya sonra? (Samuel Taylor Coleridge, DeFTERlerden)”

“Evvelâ masa üzerindeki küçük süslerini, kullandığı losyonları, tuvalet eşyasını seyrettim. Aldım, baktım. Küçük saatini elimde evirdim, çevirdim. Sonra elbise dolabına baktım. Bütün o kat kat elbiseler, süsler. Her kadını tamamlayan şeyler bana korkunç yalnızlık, acıma ve onun olma hissi ve arzusu verdiler. (Ahmet Hamdi Tanpınar, DeFTERlerden)” (s. 5)

Epigraf kullanımından başka *Masumiyet Müzesi*'nde, Orhan Pamuk, kendi romanlarına veya roman kahramanlarına göndermeler yapmıştır. İlk romanlarından itibaren, romanları arasında organik bir bağ kurmak isteyen yazarın bu romanında da diğer romanlarına atıflar vardır. Yazar bu göndermelerle, okurun bildiği hikâyeyi veya roman kişilerini, metne dâhil ederek “yeniden yazma” yöntemini kullanmıştır. *Masumiyet Müzesi*'nde en çok gönderme yapılan kurmaca kişi, *Kara Kitap*'ın köşe yazarı Celâl Salık'tır:

“O günlerde Türkiye'nin en sevilen, en tuhaf ve en cesur köşe yazarı Celâl Salık'ın (burada bir köşe yazısını sergiliyorum” yumuşacık elini içten bir saygıyla sıktım.” (s. 124), “Ünlü köşe yazarı Celâl Salık, Milliyet gazetesindeki köşesinde şehir sokaklarında yürüyen öfkeli erkeklerimizi uyarmış, pek çok kereler ‘Güzel bir kadın görünce dik dik gözlerinin içine onu öldürecekmiş gibi bakmayın,’ diye yazmıştı.” (s. 328), “[G]azeteci Celâl Salık'ın Nişantaşı'nda Alâaddin'in dükkânının hemen önünde kız kardeşleriyle birlikte vurularak öldürüldüğü gibi haberleri hep bu kadın spikerin ağzından işittik.” (s. 337), “[B]aşka pek çok saygın Nişantaşılıy, mesela ünlü Cevdet Bey'i, oğullarını ve ailesini, şair dostum Ka'yı, hatta hayranı olduğum öldürülen ünlü köşe yazarımız Celâl Salık'i, ünlü dükkâncı Alâaddin'i[...]" (s. 491).

Kara Kitap dışında gönderme yapılan bir diğer O. Pamuk romanı, *Cevdet Bey ve Oğulları*'dır:

“Bir masada İstanbul'un ilk Müslüman zengin tüccarlarından merhum Cevdet Bey'in oğulları, kızı ve torunlarıyla oturup fotoğraf çektirdim.” (s. 124), “Şükrü Paşa'nın kızları Nigân, Türkan ve Şükran'ın sırası da yanlış yazılmış...” (s. 214), “[B]enim görmemi çok istediği bir kızın, Işıkçıların motoruyla son günlerde komşu Esat Bey'in rıhtımına akşamüstleri geldiğini,” (s. 242), “Cevdet Beyler'in ve Pamuklar'ın bankerlere para kaptırmalarına üzülür,” (s. 415).

Bu iki roman dışında *Masumiyet Müzesi*'nde *Beyaz Kale* ve *Kar* romanlarına da göndermeler yapılmıştır:

“3 Eylül 1658, bugün Osmanlı Ordusu'nun Doppio Kalesi kuşatması başladı.[...] Doppio'yu yanlış yazışlar.” (s. 309), “Orhan Bey, *Kar* romanınızı sonuna kadar okudum, dedi. ‘Ben siyaseti sevmem. Bu yüzden kurusa bakmayın biraz zorlandım. Ama sonun sevdim. Ben de oradaki kahraman gibi, romanın sonunda okuyucuyla doğrudan konuşmak isterim.” (s. 494-495).

Masumiyet Müzesi'nde yazar, kendi romanları dışında, başka yazarların eserleriyle de romanının kurgusunu zenginleştirmiştir. Bu bağlamda gönderme yapılan metinlerden biri, Edith Wharton'un *Masumiyet Çağı*'dır:

“Wharton’ın eski New York sosyetesine sempatik ama aynı zamanda ironi yüklü bakışını, *Masumiyet Çağı*’ndaki son derece belirgin eski New York nostaljisini, 70’lerin Türkiye’si ve İstanbul’na, İstanbul’un varlıklı burjuvaların yaşantısına uyarlayan Pamuk, tıpkı Wharton’ın romanındaki gibi, melodramatik bir konuyu doğalcı bir üslupla ve detaylı betimlemelerle kapsamlı toplumsal bir kanvas haline getiriyor. [...] *Masumiyet*, Wharton’ın romanında, genç, güzel ve tatlı May’de somutlaşır, Pamuk’ta da genç, güzel ve tatlı Füsün figüründe somut hale geliyor. [...] Wharton’ın *Newland Archer*’ı gibi iki kadın arasında sıkışan, olanaksız bir aşkın peşinde azap çeken Kemal, yine Archer gibi mutluluğu çok kısa ama yoğun tadar.” (Lekeşizalın, 2009)

Romanın kurduğu bir diğer metinlerarası ilişki ise yine bir edebî metin olan Gérard de Nerval’in *Aurélia* adlı kitabınadır:

“Gérard de Nerval’in bir kitabında okudum. En sonunda aşk acısından kendini asan şair, hayatının aşkını sonuna kadar kaybettiğini anladıktan sonra, *Aurélia* adlı kitabının bir sayfasında, bundan sonra hayatın kendine yalnızca “kaba oyalanmalar” bıraktığını söyler. Ben de öyle hissediyor, Füsunsuz geçirdiğim günlerde yaptığım her şeyin kaba, sıradan ve anlamsız olduğu duygusundan kurtulamıyor ve bütün bu bayağılıklara yol açan şeylere, kişilere öfke duyuyordum.” (s. 160-161)

Masumiyet Müzesi, *Aurélia*’yla sadece olay kurgusu bakımından bir ilişki içinde değildir, bundan başka bir de ironik bir ilişkinin varlığını Oğuz Demiralp (2018: 188) şu şekilde göstermiştir:

“Jenny Colon. Gerard’ın umutsuzca, karşılıksızca sevdiği kadın, 33 yaşında ayrılmış insan dünyasından. Gerard tapmıştır Jenny’ye, ‘Size olan aşkım benim dinim’ demiştir. Jenny’nin onu kenara itip bir flütçüyle evlenmesi azaltmamıştır Gerard’ın tutkusunu. [...] *Masumiyet Müzesi*’nin olumlu hanesine yazmak istediğimiz ironik bir yön var. Jenny Colon lüks bir çanta markası, [...] İş adamı Kemal ile tezgahtar Füsün arasındaki gönül serüveni Jenny Colon marka bir çantanın alveri sırasında başlıyor.”

Roman, edebi metinler dışında, bir de kutsal bir metin olan *Kur’an-ı Kerim*’in meşhur kıssası Hz. İbrahim kıssasına da gönderme yapmıştır. Sevdiğine karşılıksız teslimiyeti ifade eden bu kıssa, yine bu bağlamıyla romanda yer almıştır: “Hazreti İbrahim, koyunun oğlunun yerini alacağını başta tabii bilmiyor, ama Allah’a o kadar inanıyor ve onu o kadar çok seviyor ki, sonunda kendisine Allah’tan hiçbir kötülük gelmeyeceğini hissediyor... Birisini çok seversek, ondan bize bir kötülük gelmeyeceğini biliriz. Kurban budur.” (s. 42)

Masumiyet Müzesi, bazen yazarın önceki romanlarına bazen başka yazarların eserlerine bazen de kutsal metinlere yaptığı göndermelerle birçok metinlerarası ilişkiyi, roman kurgusunu güçlendirmek için kurmuştur. Burada şunu belirtmek gerekir ki, bu metinler roman kurgusunu karmaşık, parçalı bir yapıya dönüştürmekten çok; roman kurgusunda

sağlam bir yapı oluşturmuşlardır. Bu nedenle bu metinlerin romanda kullanılmasını postmodern bir özellik olarak değerlendirmek doğru olmaz.

2.9. *Kafamda Bir Tuhaflık*

Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta, modern roman ile postmodern roman özelliklerini birlikte kullanmış, bir harmoni oluşturabilmiştir. *Masumiyet Müzesi* hatta *Kar* romanından beri, merkezi bir tematik kurgu etrafında modernizmi ve postmodernizmi harmanlayan romanlar yazan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta merkezi bir tema kullanmadan birden fazla tematik unsura yer veren, çoğul bakış açısına yeni bir boyut kazandırarak roman kurgusunda avangart denemeler yapmaya devam etmiş; üstkurmaca ve metinlerarası özellikler barındıran bunun yanında kurgu-gerçek dengesinde gerçekçi anlayışa daha yakın bir roman yazmıştır. Bütün postmodern özellikleri yanında roman, tarihi olaylara gerçekçi bir tutumla yaklaşmıştır, denilebilir.

2.9.1. Kişiler

Yazarın uzaktan gözlemlediği, içinden çıkmadığı bir çevreyi anlatmak istemesinin bir sonucu olan *Kafamda Bir Tuhaflık* romanı için Pamuk, uzun araştırmalar, röportajlar yapmış ve bu araştırmalar için bir ekipten de yardım almıştır. *Kafam Bir Tuhaflık*'ın roman kişilerinin bu araştırmalar sonucu gerçekçi anlayışla kurgulanmış, “tanıdık” kişiler olduğundan çalışmanın “İkinci Bölümü”nde romanın modern unsurlarını tespit ederken bahsetmiştik. Ancak başkışı Mevlut Karataş, toplumda var olma mücadelesi, aile ve insan ilişkileri ile gün içinde son derece “normal” bir insanken boza satmak için gece sokaklara çıktığında kafasındaki tuhaflıkların etkisiyle, düşünceler üreten bir gezgine, “flâneur”a dönüşür. Roman bu ilişkiyi okurun da kurmasını ister ve yazarın yedinci kısımda kullandığı iki epigraf, okura çağcıl bir “flâneur”ın hikâyesini okuduğunu hatırlatır:

“Ne yazık ki, bir şehrin şekli şemai/Bir insanın kalbinden çok daha hızlı değişir.”
(Baudelaire, “Kuğu”)

“Ben yalnızca yürürken düşünebilirim. Durduğumda düşüncelerim de durur; benim kafam bacaklarımla hareket eder.” (Jean-Jacques Rousseau, *İtiraf*)

Kavramı daha iyi anlamak ve Mevlut'un bu kavrama yakışıp yakışmadığını değerlendirmek için Baudelaire'nin (2013: 33) kavram hakkında şu ifadeleri önemlidir:

“Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda varolur. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flâneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak...”

Orhan Pamuk’un son bölümüne Baudelaire’den bir epigrafla başlaması elbette tesadüf değildir. Çünkü Walter Benjamin’in de Baudelaire ile ilgili bazı yazılarının temel içeriği, “flâneur” kavramı üzerinedir (Korkmaz, 2015).

Ali Artun (2013: 33), C. Baudelaire’in *Le Peintre de la vie Moderne* adlı kitabının Türkçe çevirisine yazdığı “Sunuş” bölümünde kavramı şu şekilde açıklar:

“Flâneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklarla mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır.”

Mevlut karakterinin tarif edilen flâneur tanımıyla birebir uyuştuğunu söylemek mümkün değildir. Orhan Pamuk’un Rousseau’dan yaptığı alıntıda olduğu gibi, Mevlut da sokak sokak gezdiği zamanlarda düşünebilen olsa olsa postmodern bir flâneur’dur.

Korkmaz’ın (2015) da ifade ettiği gibi flâneur, şehirlerde ve kalabalıklar arasında herhangi bir iş yapmadan gezinirken düşünceler üretir. Ancak Pamuk’un postmodern flâneur’u, bu kavramın postmodern bir anlayışla dönüştürülerek oluşturulmuş, aslını çağrıştıran ama ona da pek benzemeyen bir düşünen gezgindir.

2.9.2. Bakış Açısı/Anlatıcı

Her romanında deneysel birtakım yeniliklere başvurmaktan hoşlanan Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*’ı başlangıçta tamamen Tanrısal anlatıcının konumundan anlatmayı planlamış ancak romanın Mevlut dışındaki karakterlerinin dünyasına girmekte yaşadığı zorluğu aşmak için, diğer roman kahramanlarına yeri geldikçe mikrofon uzatmıştır (Gümüş, 2015). Yazarın daha önce denenmediğini söylediği bu anlatıcı türü, romanın hızını artırmıştır.

Postmodern anlatılarda bilindiği gibi, anlatı dünyasını “çok sesli” yansıtmak için genellikle çoğul bakış açılı anlatıcı tercih edilir. Orhan Pamuk da bu tarz anlatıcıyı *Sessiz Ev* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında denemiştir. Ancak Tanrısal anlatıcının yanında çoğul anlatıcıyı ilk kez *Kafamda Bir Tuhaflık*’ta Orhan Pamuk kullanmıştır. Mevlut Karataş’ın hikâyesini anlatırken romanda genellikle Tanrısal güce sahip anlatıcı ve üçüncü tekil kişili bir anlatım tercih eder. Yazar okuru, “Şimdi kim konuşuyor?” sorusundan kurtarmak için,

Tanrısall anlatıcıyı, romanın kapağında yer alan Ara Güler'in çektiğı fotoğraftaki, Mevlut olduğunu düşündüğümüz şu ikonu kullanarak belirginleştirir:



Tanrısall anlatıcı konuşmaya başlamadan önce, satır başında bu ikon kullanılır. Romanda Tanrısall anlatıcı dışında, Süleyman (39 kez), Rayiha (36 kez), Ferhat (23 kez), Samiha (23 kez), Vediha (20 kez), Abdurrahman Efendi (16 kez), Korkut (14 kez), Mustafa Efendi (10 kez), Safiye Teyze (5 kez), Hacı Hamit Vural (3 kez), Mohini (3 kez), Hasan Amca (2 kez), Mahinur Meryem (2 kez), Damat (1 kez) ve İskelet (1 kez) gibi figür anlatıcılar sıraları geldikçe araya girerek kimi zaman Tanrısall anlatıcıya kimi zaman da diğer figür anlatıcılara cevap vererek hikâyeyi kendi bakışlarından, birinci kişi ağzından anlatmışlardır. Burada dikkat edilecek hususlardan biri, bu figür anlatıcılar kendileriyle ilgiyi sahneyi anlatırken geleneksel-yansıtmacı romanda olduğu gibi kendi ağız özellikleriyle konuşmazlar. Pamuk, bu seçtiğı yöntemle anlatımı hızlandırırken elini güçlendirmek istemiştir. Bir de ağız taklidiyle, kelime haznesi kısıtlı figürlerin anlatımı yavaşlatmasına ve güçleştirmesine mâni olmak istemiştir.

On altı ayrı anlatıcının büyük çoğunluğu birçok kez, hikâyenin anlatımına yardımcı olmuş, hikâyeyi “çok sesli” bir hâle sokmuşlardır. Hemen her figürün hikâyeyi anlatması romana, bakış açısı ve anlatıcı bakımından postmodern bir görünüm kazandırmıştır.

2.9.3. Tematik Kurgu

Roman türü, hangi roman anlayışıyla (geleneksel, modern veya postmodern) yazılmış olursa olsun, bir veya birden fazla izlek etrafında şekillenir. Yazarlar söylemek istediklerini, roman formu içerisinde okura kimi zaman alenen kimi zamanda çeşitli görünümelerde romanın bütününe yayarak söylerler.

Postmodernizm, yazarın geri plana çekildiğı, sesinin kısıldığı bir sanat anlayışına sahip olmasına rağmen, birçok postmodern anlatıda tematik kurgu dikkatle romana yerleştirilir. Postmodern anlayışta tema bağlamında dikkat çeken bir diğer tutum ise romanın “karnavalesk” nitelikte olmasıdır. Bir anlatı, merkeze oturtulan tek tema etrafında kurgulanmıyorsa, bunu yerine roman çok sayıda tematik değiniye sahipse veya merkeze oturtulan birden çok temanın önem sırası seçilemiyorsa Bahtin'in ifadesiyle roman

kurgusu, otoriter olmayan sadece ortaya döken bir karnaval hâlini alır. *Kafamda Bir Tuhaflık* da çeşitlik gösteren tematik kurgusu nedeniyle postmodern bir “karnavalesk” özelliği gösterir (Güngör, 2015)

Tematik kurgu, romandaki diğer unsurları birbirine bağlar, birbirinden bağımsız olay parçalarını anlamlı bir bağla birleştirir ve bütünlüklü bir yapı oluşturur. *Kafamda Bir Tuhaflık*’a baktığımızda, romanda temel izleklerin yanında birçok yan izleğin de bulunduğu görülür.

Roman merkezinde yer alan izlek, aşktır. Başta Mevlut olmak üzere, Ferhat, Süleyman gibi diğer karakterlerin de temel motivasyonu aşk olgusudur. Bu üç roman kişinin de başından iki aşk hikâyesi geçer. Yine bu üç kişiyi bir diğer ortak özelliği, aynı kadına âşık olmalarıdır. Ancak burada romanın bir diğer teması ortaya çıkar: “niyet-kısmet” ikilemi. Romanda yer alan hiçbir karakter niyet ettiği kişiyle mutlu olamayacaktır. Üç erkek karakterinin âşık oldukları kadın karakter de iki evlilik yapacak ama “niyet” ettiğiyle değil; “kısmet”iyle mutlu olacaktır.

Romanın merkez temalarından bir diğeri “yalnızlık”tır. Romanın odak karakteri Mevlut, karısı Rayiha’nın ölümünden sonra kızları da evlenince yalnızlaşır. Kendisiyle aynı karakteri paylaşan kayınpederi de yalnız bir figürdür. Samiha kocası Ferhat öldüğünde yalnız kalmıştır. Bu örnekler romandaki yalnızlık temasının birkaç görünümüdür (Güngör, 2015).

Kafamda Bir Tuhaflık, Mevlut’un hikâyesi olduğu kadar toplumun da hikâyesidir. Şehir ve insanın birlikte değişimi ve dönüşümü, yani toplumsal değişmeyi, roman Türkiye’nin en önemli ve yoğun kırk yılında anlatır (Güngör, 2015). Dolayısıyla “toplumsal değişme” romandaki diğer önemli temadır:

“Kırk üç yıldır İstanbul’daydı Mevlut. Bunun ilk otuz beş yılında, şehirde geçirdiği her yılın kendisini buraya daha çok bağladığını hissetmişti. Son yıllardaysa zaman geçtikçe İstanbul’a yabancılaştığını hissediyordu. Şehre durdurulmaz sel dalgaları gibi büyüyerek gelen milyonlarca yeni insan ve onların yeni evleri, yüksek binaları, alışveriş merkezleri yüzünden mi? Mevlut, 1969’da şehre geldiği sıralarda yapılan binaların, yalnız gecekonduların değil Taksim’deki Şişli’deki kırk küsur yıllık apartmanların da yıkıldığını görüyordu. Eski binalarda yaşayan insanlar sanki şehirde onlara verilen sürelerini doldurmuşlardı. Yaptıkları binalarla birlikte o eski insanlar gözden kaybolurken, yerlerine yapılan daha yüksek, daha korkutucu, daha beton binalara yeni insanlar yerleşiyordu. Mevlut otuz kırk katlı bu yeni binalara baktıkça bu yeni insanlardan biri olmadığını hissediyordu.” (s. 457-458)

Romandan alınan bu pasajda toplumsal değişim temasından başka bir temaya da değinilmektedir: Yabancılaşma. Mevlut, toplumun ve şehrin geçirdiği değişimle birlikte

artık kendini “yabancı” hissetmektedir. Bu hissi daha önce, 1980 askeri darbesinden sonra da duyumsamıştır.

Siyasi iklim toplumları her zaman derinden etkiler, Türkiye’nin öteki insanların, yoksulların hikâyesi olarak değerlendirilen *Kafamda Bir Tuhaflık*’ın önemli bir diğer teması “siyasi olaylar”dır. Roman kırk yıllık süreçte, yaşanan önemli siyasi dönemeçleri kurgunun içine sindirmiştir. Sadece Türkiye siyaseti değil; dünyada yaşanan gelişmeler de romanda yer alır. Odak kişi Mevlut’un yoksul bir sokak satıcısı olarak bu olaylardan nasıl etkilendiği veya bu olayları nasıl karşıladığı sorgulanır. Baba Mustafa Karataş, bu konularda oğluna net bir yol çizer: “Biz tarafsızız.” Mevlut da hem solcu arkadaşı Ferhat’la hem de milliyetçi amca oğullarıyla bu tarafsızlığı sayesinde sorun yaşamaz.

Bunlar dışında romanda; köyden kente göç, gecekondulaşma, kentli-köylü ayrımı, toplumsal kutuplaşma/çatışma, çarpık kentleşme gibi irili ufaklı birçok temaya yer verilmiştir.

2.9.4. Dil ve Üslup

Roman dili, yazarın estetik bir görüşle, kendine has bir formda meydana getirdiği özel bir dildir. Her yazar sanatını yansıtan bu özel dile çeşitli aşamalardan geçerek ulaşır. Orhan Pamuk’un dili ilk romanından itibaren hep eleştirilmiştir. İlk romanlarında dili özensiz kullandığı, basit dil hataları yaptığı yönünde eleştiriler alan yazar, sonraki romanlarında, özellikle postmodern anlayışla yazdığı romanlarında, anlaşılmadığı yönünde eleştirilere muhatap olmuştur. Zamanla Orhan Pamuk’a ve yeni roman anlayışlarına alışan okur ve eleştirmen, yazarın bazı dil tercihlerinin sebebini savrukluğundan ya da özensizliğinden çok avangart ve deneysel tercihleriyle ilintili olduğunu kavrar.

Kafamda Bir Tuhaflık, yazarın dokuzuncu romanı olması hasebiyle, artık usta bir romancının sesi, kendine has özellikleriyle “Orhan Pamuk dili” diyebileceğimiz bir dil yapısıyla örülüdür. *Kafamda Bir Tuhaflık* romanının kişileri, önceki romanlarında olduğu gibi yazarın kendi sosyal çevresinden kişiler değildir. Bu romanın kişileri, İç Anadolu kırsalından İstanbul’a göç etmiş kişilerdir. Romanda, figür anlatıcının söze girdiği bölümler dâhil, hiçbir ağız özelliği bulunmamaktadır. Daha önce *Sessiz Ev*’in her bir anlatıcısı için de aynı tutumu gösteren yazar, roman kişilerinin ağız özelliklerini taklit ederek bir roman yazmanın aynı zamanda sınırlı sayıda kelimeyle konuşmak olduğunu bildiği

için; biraz kolaycılıkla biraz da bu durumu zorunluluk olarak görmediği için tercih etmez. Orhan Pamuk, ağız taklidi yaparak roman yazmanın bugünün sorunu olmadığını düşünmektedir. O, asıl meselenin duygu ve ruh hâlini verebilmek olduğuna inanır (Gümü, 2015).

Kafamda Bir Tuhaflık'ta yazar, üslup açısından roman türünün olanakları yanında, edebiyat veya edebiyat dışı birçok türün üslup imkânlarından da yararlanarak özgün, postmodern karnavalesk bir üslup yaratmıştır (Güngör, 2015). Roman yazımında üslup ve teknik konularına çok emek sarf eden yazarın bu hususlarda kendisini “düşünceli romancı” sınıfında değerlendirdiği bilinmektedir (Pamuk, 2011). Bilgin Güngör (2015), *Kafamda Bir Tuhaflık* romanına yapısalci eleştiri bakımında yaptığı bir analizde, üslup açısından romanın çok çeşitli üslup özelliklerine sahip olduğunu söyler. Mevlut'un Rayiha'yı kaçıracağı zaman, heyecanın zirve yaptığı bir anda Mevlut'un gördükleri, şiirsel bir üslupla sunulur:

“Çamurlu, dar yolun kıvrımlarında yavaşlayan kamyonun lambaları kayaları, ağaç hayaletlerini, belirsiz gölgeleri ve esrarlı şeyleri gösterdikçe, Mevlut bütün bu harikalara onları hayatının sonuna kadar unutmayacağını iyi bilen birinin yoğun dikkatiyle bakıyordu. Daracık yolla birlikte bazan kıvrıla kıvrıla yükseliyor, derken iniyor, çamurlar içinde kaybolmuş bir köyün karanlığı içerisinden hırsız gibi sessizce geçiyorlardı. Köylerde köpekler havlıyor, sonra gene öyle derin bir sessizlik başlıyordu ki Mevlut tuhaflık kendi kafasında mı, dünyada mı, çıkaramıyordu. Karanlıkta, efsanevi kuşların gölgelerini gördü. Acayip çizgilerden yapılmış anlaşılmas harfleri, yüzyıllar önce bu ücra yerlerden geçmiş şeytan ordularının kalıntılarını gördü. Günah işledikleri için taş kesilenlerin gölgelerini gördü. (s. 19)

Romanda sanatsal metinler dışında daha teknik metinlere ait üsluplar da kullanılmıştır. Duttepe ile Kültepe'nin siyasal, sosyal ve ekonomik benzerliklerini ve farklılıklarını sıralarken makale türünün maddelendirme yöntemi, dolayısıyla bu türün üslubu taklit edilmiştir:

“[K]arşılıklı bu iki tepede yaşayanlar arasında, ilk bakışta derin, kanlı bir çatışmaya yol açabilecek farklılıklar yoktu:

- Her iki tepede de ilk gecekondular 1950'lerin ortasında briket, çamur, teneke karışımıyla yapılmıştı. Bu evlere yoksul Anadolu köylerinden göç edenler yerleşmişti.
- Her iki tepede erkeklerin yarısı gece uyurken mavi çubuklu (çubukların kalınlığı arasında farklılıklar olsa da) pijama giyer, diğer yarısı da hiç pijama giymez, mevsime göre kollu kolsuz eski bir atlet üzerine gömlek, yelek ya da kazak ile idare ederdi.
- Her iki tepede yaşayan kadınların yüzde doksan yedisi, tıpkı analarının köyde yaptığı gibi, sokağa çıkarken başlarını örterlerdi. Hepsisi de köyde doğmuşlardı, ama şimdi şehirde “sokak” dedikleri şeyin bambaşka bir şey olduğunu keşfediyorlar ve yazları bile sokağa çıkınca, üzerlerine bol gelen, solmuş koyu lacivert ya da solmuş koyu kahverengi renkte bir pardösü giyiyorlardı.
- Her iki tepede de çoğunluk evlerini hayatlarının sonuna kadar yaşayacakları bir yer olarak değil de, ya zengin olup köye dönmeden önce başlarını sokacakları bir sığınak, ya da şehirdeki

apartman dairelerinden birine taşınmak için gerekli fırsatı beklerken kaldıkları yer olarak görüyorlardı.

[...]

Yirmi yılda Duttepe ve Kültepe arasında bazı temel farklılıklar da oluşmuştu:

- Duttepe'nin en gösterişli yerine Hacı Hamit Vural'ın yaptırdığı cami hâkimdi. Sıcak yaz günlerinde yukarıdaki zarif pencerelerden ışık süzülürken içi hoş ve serin olur, insan bu âlemi yarattığı için Allah'a şükretmek ister, içindeki isyancı duygulara böylece hâkim olurdu. Kültepe'nin en manzaralı yerine ise Mevlut'un İstanbul'a ilk geldiği günde gördüğü paslı dev elektrik direği ve üzerindeki kurukafa hâkimdi.

- Duttepelilerin ve Kültepelilerin yüzde doksan dokuzu Ramazan'da resmen oruç tutuyordu. Ama Kültepe'de Ramazan'da gerçekten oruç tutanların oranı yüzde yetmişten fazla değildi. Çünkü Kültepe'de Bingöl, Dersim, Sivas, Erzincan civarından 1960'ların sonunda gelmiş Aleviler de yaşıyordu. Kültepe'nin Alevileri Duttepe'ye camiye namaza da gitmiyorlardı.

- Kültepe'de, Duttepe'de olduğundan çok daha fazla Kürt vardı, ama Kürtler dahil kimse bu kelimeyi uluorta kullanmaktan hoşlanmadığı için bu bilgi her iki tepede de insanların şahsi görüşü olarak şimdilik kafalarının bir köşesinde, tıpkı yalnızca evde konuşulan bir dil gibi uyuklamaktaydı.

- Duttepe'nin girişindeki Memleket Kahvehanesi'ndeki arka masaların birinde kendilerine milliyetçi-ülkücü diyen gençler oturmaya başlamıştı. Ülküleri, komünist Rus ve Çin devletlerinin esareti altındaki Orta Asya Türklerini (Semerkant, Taşkent, Buhara, Sincan) özgürleştirmekti. Bunun için her şeyi göze almaya, hatta öldürmeye bile hazırdılar.

Kültepe'nin girişindeki Yurt Kahvehanesi'ndeki arka masaların birinde kendilerine solcu-sosyalist diyen gençler oturmaya başlamıştı. İdealleri Rusya'daki ya da Çin'deki gibi özgür bir toplum yaratmaktı. Bunun için her şeyi göze almaya, hatta ölmeye bile hazırdılar.” (s. 101-102-103)

Bir diğer dikkat çeken üslup özelliği ise yazarın gözlemci yanının güçlü olmasıyla birlikte, resim sanatıyla ilgisinin de etkili olduğunu düşündüğümüz tasvir merakıdır. Diğer romanlarında da sıklıkla kullandığını bildiğimiz tasvir üslubuna *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta sokak sokak İstanbul'u gezen boza satıcısı Mevlut'un “yansıtıcı bilinç” olarak kullanıldığı bölümlerde başvurulmuştur:

“Bitip tükenmez bir nehrin kolları gibi sokaklarda kararlılıkla akan durdurulmaz Beyoğlu kalabalıkları yollarını, yönlerini, hızını çok sık olduğu gibi gene değiştirmiş, insanlar tıpkı yatağını değiştiren nehrin kollarında olduğu gibi başka köşelerde, kavşaklarda birikmeye başlamıştı. Yeni birikme yerlerine önce seyyar satıcılar gelir, onları zabıta kovalarken sandviç ve kebab büfeleri, arkasından da dönerci dükkânları, sigara ve gazete bayiipleri açılır, ara sokaklardaki bakkallar kapı önünde döner, dondurma satmaya, manavlar geceleri de satış yapmaya ve bir yerlerde sürekli bir yerli pop müzik çalmaya başladılar. İrili ufaklı bütün bu değişimlerin sokaklarda daha önceden hiç dikkat etmediği çok elverişli köşeleri ortaya çıkardığını Mevlut fark ediyordu. Talimhane'deki bir sokakta, bir inşaatın kalaslarının yığıldığı köşeyle terk edilmiş eski bir Rum evinin arasında, arabasını park edeceği bir kuytuluk buldu. Bir dönem öğleden sonraları pilav arabasını bu kuytuluga çekip beklemeye başladı. Karşıdaki elektrik idaresi binasının kapısında fatura ödemek, kapatılmış elektriği açtırmak, sayaç taktırmak için kuyruk olan vatandaşlar pilavcıyı kısa sürede keşfettiler.” (s. 274-275)

“Talimhane'de, Elmadağ'ın arkalarında, Dolapdere'ye inen sokaklarda, Harbiye civarında tekerlekli lokantası için kuytu bir köşe baktı uzun bir süre. Geceleri düzenli boza müşterilerinin hâlâ olduğu sokaklardı bunlar, ama gündüzleri Mevlut'a bambaşka yerlermiş gibi geliyordu. Araba yedek parçacıları, bakkallar, küçük aşevleri, emlakçılar, koltuk tamircileri, elektrikçi dükkânları arasında daha rahat yürümek için bazan arabasını yanmış tiyatronun yanındaki

berbere emanet ederek bırakıyordu. Kabataş'ta da, helaya gitmek, iki adım yürümek istediği zamanlarda arabasını midyeci dostuna, bir tanıdığa bırakır, ama müşteri kaçırmamak için çabucak dönerdi. Oysa burada Mevlut arabasından kaçır gibi uzaklaşıyordu.” (s. 275-276)

Ferhat'ın âşık olduğu Selvihan'ın evine yaklaşırken hislerini anlatan satırlar, masalsı üslubun da başvurulmuş üslup imkânlarından biri olduğunu gösterir: “Altın kafes misali aynalı eski asansör durdu. Çok eski bir zamanda oluyordu bu, rüyalar kadar eski, ama aşk hep daha dün olmuş gibi gelir insana.” (s. 329)

Romandan alıntılanan yukarıdaki üslup örnekler gösteriyor ki farklı üsluplar bir araya getirilerek okur, alımlayıcı konumunda üslubun sık sık değişmesiyle, metnin hızının peşinden koşturulur ve kaotik bir dilsel yapıyla yüz yüze bırakılmak istenir (Güngör, 2015).

2.9.5. Üstkurmaca

Kafamda Bir Tuhaflık, ilk cümleden itibaren postmodern bir üstkurmaca okuyacağımızı bize gösterir: “Bu, boza ve yoğurt satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatının ve hayallerinin hikâyesi.” (s. 15) Bu ifadelerle anlatıcının bir “hikâye” anlatacağını, yani okurun bir kurgu okuyacağı belirtilir. Bu tutum elbette üstkurmacanın kurgu-gerçek ilişkisinin/çelişkisinin ilk işareti olması açısından önemlidir. Bir kurgu anlatacağını söyleyen anlatıcı, anlatının ilerleyen bölümlerinde, Türk siyasi ve sosyal hayatının önemli tarihi hadiselerini, kurgu dışındaki gerçek zamana son derece sadık kalarak okura panoramik bir belgesel sunmayı da ihmal etmez. Buradaki amaç elbette, üst kurgusal bir gerçeklik ile somut gerçekliğin iç içe geçirilmesi, üstkurmaca bir anlatı düzlemi oluşturulmak istenmesidir.

Üstkurmacanın anlatıda bir diğer görüntüsü ise kimliği ve etkinliği belirginleştirilmiş, diğer figür anlatıcılarla ve yazar-anlatıcıyla ağız dalaşına giren, itiraz eden, okura aracısız hitap eden, onu yönlendirmeye çalışan etkin anlatıcı figürlerin anlatıya hâkim olmasıdır:

“Okurlarım benim gibi Mevlut'la tanışsalardı, onu yakışıklı ve çocuksu bulan kadınlara hak verirler, hikâyemi renklendirmek için abartmadığımı teslim ederlerdi. Bu vesileyle, bütünüyle gerçek olaylara dayanan bu kitap boyunca hiç abartmayacağımı, zaten olup bitmiş bazı tuhaf olayları, okurlarımın daha iyi takip edip anlamasına yardım edecek bir şekilde sıralamakla yetineceğimi belirtiyim. Kahramanımızın hayatını ve hayallerini daha iyi anlatabilmek için hikâyesinin ortasından bir yerden başlayacak, önce Mevlut'un 1982 Haziran'ında (Konya'nın Beyşehir kazasına bağlı) komşu Gümüşdere köyünden kız kaçırmasını anlatacağım.” (s. 15)

“Bu noktada, hikâyemizin tam anlaşılması için, önce bozanın ne olduğunu bilmeyen dünya okurlarına ve onu önümüzdeki yirmi otuz yılda ne yazık ki unutacağını tahmin ettiğim gelecek kuşak Türk okurlarına, bu içeceğin darının mayalanmasıyla yapılan, ağır kıvamlı, hoş kokulu, koyu sarımsı, hafifçe alkollü geleneksel bir Asya içeceği olduğunu hemen söyleyeyim ki, zaten tuhaf olaylarla dolu hikâyemiz büsbütün tuhaf sanılsın. (s. 27)

“Eğer Mevlut’un kötülüğünü isteseydim, bazılarınızın sandığı gibi ona kazık atıyor olsaydım, İstanbul’da gece rakı sarhoşuyken Rayiha’yı ayarlayayım diye bana verdiği Kültepe’deki evin kâğıdını ona geri vermezdim, değil mi?” (s. 173)

“Kitabımızın başında hikâye edildiği gibi on iki yıl sonra baba oğul haydutlarca soyulacağı bu yerden, Boğaz’dan karanlıkta geçen petrol tankerlerine ve minareler arasındaki mahyalara bakarken İstanbul’da bir evi ve o evde kendisini bekleyen Rayiha gibi tatlı bir kız olduğu için ne kadar talihli olduğunu düşünürdü Mevlut.” (s. 188)

“Ben de ağladım, ama Samiha’nın iyi yaptığını da düşünmedim değil - bu aramızda kalsın.” (s. 208)

“Boşuna uğraşmayın, adını vermem ve hiç bulamazsınız bizi.” (s. 209)

“Bu mahrem şeyleri siz roman okurlarıyla dürüstçe paylaşıyorum çünkü okurun hikâyemden insani ibret almasını diliyorum.” (s. 227) Figür anlatıcı Samiha’nın bu söyledikleri anlatıcının etkinliği yanında anlatılanların “roman” olduğunun da hatırlatılmasıdır. Brecht tiyatrosunun amacı izleyiciye “katharsis”²³ yaşatmaktan öte, izleyicinin oyun üzerinde düşünmesini, akıl yürütmesini amaçlar. Brecht’in “yabancılaştırma etkisi”nden esinlenen bu yöntem, okura kurgusal bir metin okuduğunu hatırlatır.

“Benim hakkımda yanlış bir fikir edinmeyeziniz diye bir dakikalığına araya giriyorum” (s. 234)

“Rahmetli Celâl Bey’e ve bu kitapta şarkıcı adımla yer almamı sağlayanlara teşekkür ederim.” (s. 250)

“Şimdi hikâye aynı noktaya geldiği için romanımızın II. kısmını yeniden okumayı tavsiye ediyorum okurlarıma.” (s. 309)

“Altı ay sonra, 1997 kışında Mevlut tahsildarlığa alışmıştı, dertlenmeyin onun için.” (s. 369)

“Mevlut bana arada bir tatlı sözler söylüyordu, ama bunları sizin bilmeniz gerekmiyor.” (s. 427)

²³ Sanat yoluyla duyguların arınması. Sanat aracılığıyla insanın duyguları uyarılarak ruhun bunlardan temizlenmesine varılacaktır; özellikle ağlatı (tragedia) acıma ve korku duyguları uyandırıp insanı etkileyerek arınmayı sağlar. (Akarsu, 1998: 25)

Görüldüğü gibi *Kafamda Bir Tuhaflık*, hem kurmacanın ifşası hem de anlatıcının anlatıda etkin bir şekilde kullanılması gibi nedenlerle üstkurmaca bir metin olarak değerlendirilmelidir.

2.9.6. Metinlerarasılık

Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık* romanının başında yazdığı, “Boza satıcısı Mevlut Karataş’ın hayatı, maceraları, hayalleri ve arkadaşlarının hikâyesi ve 1969 ile 2012 yılları arasında İstanbul hayatının pek çok kişinin gözünden anlatılmış bir resmidir.” (s. 3) şeklindeki ifadelerle Defoe’nin, pikaresk romanın en önemli örneklerinden biri olarak gösterilen *Moll Flanders*’ının baş sayfasına biçimsel bir gönderme yapmış, romanın kahramanı Mevlut Karataş ile başıboş, serseri “Pikaro”larla tersine bir ilişki kurmuştur. Çünkü daha önce belirtildiği gibi Mevlut, bir “anti-pikaro”dur (Parla, 2015).

Romanda diğer metinlerarası ilişkiler öncelikle romanın başına ve yedi ana bölümüne eklenen epigraflara sağlanmıştır. Romanın başında yer alan, William Wordsworth’ün *Prelüd* adlı kitabından bir parça, romanın adının kaynağını gösterir:

“Kafamda bir tuhaflık vardı,

İçimde de ne o zamana

Ne de o mekâna aitmişim duygusu.”

Jean-Jacques Rousseau’nun *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni ve Temelleri Üzerine Düşünceler* adlı eserinden alınan parça ise okuyacağımız romanın içeriği hakkında ipuçları verir. Mustafa Karataş ve Hasan Aktaş kardeşler gibi daha birçok kişi Anadolu’dan İstanbul’a gelip ilk gördüğü araziye çevirmiş, “burası benim” deyip hem diğer insanları hem de devleti buna inandırmıştır: “Bir parça araziye ilk çeviren ve ‘Burası benim’ deyip kendisine inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk kişi, sivil toplumun gerçek kurucusudur.”

Kara Kitap’ın kurmaca köşe yazarı Celâl Salık’e, Pamuk’un bu romanında da birçok gönderme yapılmıştır. Bunlardan ilki romanın başındaki üçüncü epigraftır. Köşe yazarının *Yazılar* adındaki “kurmaca” kitabından alındığı izlenimi verilen parça, roman içinde özel bir yere sahiptir: “Vatandaşlarımızın şahsi görüşleriyle resmi görüşleri arasındaki farkın derinliği devletimizin gücünün kanıtıdır.”

Romanın I. Kısım'ındaki epigraf da içerik hakkından önemli ipuçları vermektedir: Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro oyunundan alınan "Büyük dururken küçüğü vermek pek âdet değildir." şeklindeki ifade, romanın konu bakımından bu tiyatro eserinin parodisi olarak kurgulandığını göstermektedir. Roman bir boza satıcısının hikâyesidir, romanın bu hikâyesine II. Kısım'da Lermontov'un *Zamanımızın Bir Kahramanı* adlı romanından alınan parçayla gönderme yapılır: "Asyalılar... düşünlerinde önce yemek yer, boza içer... sonra kavga eder." III. Kısım'da genellikle Mevlut Karataş'ın İstanbul'a gelmesi ve babasıyla yaşadığı çatışma hikâye edilir. Bu bölümün başında Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ından alınan parça da baba-oğul çatışmasına bir işaretler: "Babam ta beşikten beri bana kin besler." Mevlut Karataş, "kafasındaki tuhaflıklar"ın izini, sokaklarda boza satarken sürer; bu nedenle boza satmayı, artık bozaya insanlar tarafından rağbetin en az olduğu zamanlarda bile bırakmaz. IV. Kısım'ın başında, James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nden alınan şu parça Mevlut'un kafasındaki tuhaflıklara ve tuhaflıkların dışardaki karşılıklarına gönderme yapar: "O zamana kadar kendi kafasının kaba ve bireysel hastalığı sandığı şeylerin izlerini dış dünyada bulmak onu sarsıyordu." Pamuk'un ilk defa *Kara Kitap*'ta varlığından söz ettiği kurmaca Doğulu düşünür, İbn-i Zerhâni'nin *Kayıp Esrarın Hikmetleri* adlı eserinden V. Kısım'ın başına alınan şu parça: "Cennette kalbin niyetiyle dilin niyeti birdir." *Kafamda Bir Tuhaflık*'ın niyet-kısmet temasına bir göndermedir. VI. Kısım, Mevlut ve amca oğullarının arasında yaşanan bir arsa pazarlığını konu edinir. Bu bölümün başında da yine *Kara Kitap*'ın kurmaca düşünürlerinden biri olan ve Lord Byron'u hatırlatan Biron Paşa'dan bir alıntı yer alır: "Aile içi pazarlık yağmurlu günde müsbet netice vermez." Mevlut'un modern bir flâneur olduğunu söylemiştik. Romanın son bölümünde Mevlut'un boza satıcılığı esnasında gezdiği sokaklarda düşüncelere daldığı bu düşüncelerin kaynağının kafasındaki tuhaflıklar olduğunu belirtmiştik. Bu bölümün başındaki epigraflar, Mevlut'un bu durumuna yapılan göndermelerdir:

"Ne yazık ki, bir şehrin şekli şemaili/Bir insanın kalbinden çok daha hızlı değişir."
(Baudelaire, "Kuğu")

"Ben yalnızca yürürken düşünebilirim. Durduğumda düşüncelerim de durur; benim kafam bacaklarımla hareket eder." (Jean-Jacques Rousseau, *İtiraf*)

Bölüm başlarından başka, romanın içinde de birçok metinlerarası göndermeler bulunmaktadır. Üç yerde *Kara Kitap*'ın köşe yazarı Celâl Salik hatırlatılır. Böylece, postmodern bir romanın sonsuz okumalara gebe olduğu bir kez daha hatırlatılmış olur.

Kafamda Bir Tuhaflık'ta kurgusal metinler dışında bir de *Kur'an-ı Kerim*'le metinlerarası bir ilişki kurularak *Kur'an*'ın iki meşhur kıssasına gönderme yapılır: “Koyunların durumu aklına balığın karnındaki Yunus Peygamber'i getiriyordu. O karanlık yere giden koyunlar suçlu muydu? Orası Cennet'e mi Cehennem'e mi daha yakındı? Cenab-ı Allah, Hazreti İbrahim'e oğluna kıymasın diye bir koyun yollamıştı. Peki İstanbul'a yirmi bin koyunu niye yollamıştı?” (s. 299)

2.10. Kırmızı Saçlı Kadın

Kırmızı Saçlı Kadın romanı yazarın modern ve postmodern öğeleri birlikte kullandığı romanlarında bir diğeridir. Ancak romanın postmodern anlatılara daha yakın olduğu söylemek yanlış olmaz. Roman; bakış açısı/anlatıcı, üstkurmaca, gerçek-kurgu ilişkisi ve yoğun metinlerarası ilişkiler nedeniyle birçok araştırmacı tarafında postmodern kurama göre ele alınmıştır.

2.10.1. Bakış Açısı/Anlatıcı

Kırmızı Saçlı Kadın, postmodern anlatılardaki gibi, olayın akışını bozan, okurla iletişim içinde aktif iki figür anlatıcı tarafından anlatılır. Romanın kırk üç bölümü Cem Çelik tarafından birinci tekil kişi ağzından son bölüm ise Gülcihan tarafından yine birinci tekil kişi ağzında anlatılır. Özellikle Gülcihan'ın figür anlatıcı olduğu son bölüm, romanın üstkurmaca yapısının anlatıcı tarafından ifşa edildiği bir bölüm olması açısından da önemlidir. Romanda tercih edilen bu “çoklu/çoğul bakış açısı” postmodern anlatıların çok sesli yapısına uygun bir tercihtir.

2.10.2. Üstkurmaca

Postmodern anlatılarda anlatıcı, modern romanın aksine etkin bir figür hâline getirilerek anlatının üstünde bir üst anlatıcı gibi; okurla sürekli etkileşim hâlinindedir. Bu anlatıcı, aynı zamanda anlatının varoluş sürecini de metnin kurgusu içinde okura anlatır. Daha önce romantik romanların tercih ettiği, romanın akışını kesip okuyucuya direkt seslenen bu

kurgulama tekniği, postmodern anlatılarda üstkurmaca düzlemin bir göstergesi olarak dikkat çekmektedir.

Orhan Pamuk da romanlarında bu kurgu tekniğini, genellikle anlatının sonunda ortaya çıkan bir yazar-anlatıcı aracılığıyla romanın hangi süreçlerden sonra elimize ulaştığını anlatan bölümlere yer vermek suretiyle kullanır. Pamuk romanlarının üstkurmaca bağlamında bir diğer özelliği, anlatıcılarının etkin bir şekilde romanda boy göstermeleridir. Bu anlatıcılar, her daim okurla iletişim hâlinde, okura ne yapması gerektiğini söyleyen, bazen hangi bölümün dikkatle okuması gerektiğini söyleyecek kadar ukala anlatıcılardır. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında da Pamuk, bu tercihini devam ettirmiş roman boyunca etkin figür anlatıcılara yer vermiş; aynı zamanda, özellikle son bölümde objektifler tamamen romanın kurgulanma serüvenine çevrilmiştir.

Üstkurmaca anlatılara özgü etkin anlatıcı, romanda bazen okura seslenerek bazen de anlatıların hikâye, yani kurmaca, olduğuna vurgu yaparak kullanılmıştır:

“Aslında yazar olmak istiyordum. Ama anlatacağım olaylardan sonra jeoloji mühendisi ve müteahhit oldum. Okuyucularım, hikayemi anlatmaya başladım diye olayların sona erip arkada kaldığını da sanmasınlar. Hatırladıkça olayların içine daha çok giriyorum. Bu yüzden sizlerin de peşim sıra baba ve oğul olmanın sırlarına sürükleneneğinizi hissediyorum.” (s. 9)

“Şehir dışı deyişim bugünün okurunu yanıltmasın. O zamanlar İstanbul’un nüfusu, bu hikâyeyi sizlere anlattığım bugün olduğ u gibi on beş milyon değil, beş milyond u. Şehir surlarının biraz dışına çıktıktan sonra evler seyrekleşir, küçülür, yoksullaşır, fabrikalar, benzin istasyonları ve tek tük oteller başlardı.” (s. 14)

“Şimdi, yıllar sonra, onun adını okurdan bile kıskançlıkla saklamak istiyorum. Ama hikâyemin hepsini dürüstlük le anlatmalıyım.” (s. 67)

“Hikâyemi yıllar sonra okuyan meraklılara ş u bilgiyi vermeliyim” (s. 69)

“Kimseyle konuşmak istemediğim konuları açıp kendi kendime sessizce sohbet ettiğim o ikinci sesi içimde yeniden, böyle iş ittim. Ama kimse vidalarımın gevşediğini de sanmamalı.” (s. 91)

“Okurun Ayşe’yle beni sürekli entelektüel filmlere giden, metinlerden ve resimlerden burnunu çıkarmayan kitabı bir çift gibi hayal etmesi yanlış olur.” (s. 125)

Romanın postmodern gizemli kurgusuna uygun olarak son bölüme kadar anlatılan hikâyenin yazar olma hevesli Cem tarafından yazıldığı, dolayısıyla anlatının üst kurgusal yazar-anlatıcısının da Cem olduğ u izlenimi verilmiştir. Ancak son bölümde figür anlatıcı değişir, artık tercihleriyle ve yönlendirmeleriyle hikâyenin yönünü tayin etmiş olan

Gülcihan okunan kurgunun serüveni dâhil bütün bilinmeyenleri anlatmaya başlar. Onun anlatıcı olduğu bölümlerde romanın yazarının da Enver olduğunu öğreniriz:

“Benim son monologlarım yalnızca öfkeli değil, aynı zamanda şiirsel ve zarif de olmalıdır. Umarım oğlumun kitabında böyle bir hava olur, beni sahnede gördüklerinde olduğu gibi kitapta da bu duyguları hissederek. Başımızdan geçenleri babasından, dedesinden başlayarak bir kitapta hikâye etmesi fikrini Enver’ime ben verdim.” (s. 180)

Peki neden bu hikâye, roman olarak yazılmıştır:

“Enver’den babasını kazayla öldürmesinin hikâyesini yazmasını istedim. Hâkimin kitabı okuyunca onu meşru müdafadan beraat ettireceğini söyledim. Ama hikâyeye en başından, babasının kuyu kazmaya gitmesinden başlamalıydı. Demek ki ben, her şeyi öğrenip ona anlatmalıydım. Bu da elinizdeki kitabı, Silivri’deki ağır ceza hâkimine yazılmış bir savunma şekline sokuyor. Yalnız bundan sonraki sayfalar değil, bütün bu kitap bir cinayet soruşturması gibi hukuki ayrıntı ve kanıtlara dikkat edilerek okunmalı. Sophokles’in Oidipus’u gibi.” (s. 188)

Gülcihan, oğlu Enver’in yazacağı bu savunma (!) ile masumiyeti konusunda mahkemeyi etkileyebileceğini düşünmektedir. Bu aynı zamanda kurgu-gerçek sınırının da belirsizleştirildiği, üstkurmaca bir durumdur. Anlatıların “kesin ve doğru” olduğu yinelenir: “Bu romandaki tüm ayrıntılar kesin ve doğrudur.” (s. 188) Postmodern zamanlarda, tarihsel belgelerin dahi, akademik kisve altında olsa bile, duygudüşüncelerinden ve benliğinden sıyıramayacak bir tarihçi tarafından ve dil vasıtasıyla yazılıyor olması nedeniyle, tarihsel olayları olduğu gibi aktaramayacağı düşünülmektedir. Tarihi belgelerin bile gerçeğe tam uygun olamayacağına inanılan postmodern zamanlarda bir romanın tamamen gerçeklere ve kesin bilgilere dayandığını iddia etmek ancak postmodern anlatıların bir ironisi olabilir.

Romanın kaynakları konusunda anlatıcı daha birçok üst kurgusal bilgiler verir:

“Ayşe Hanım beni kırmayacak, hapisteki oğlumu öfkelenmeyecek ve kinini gizleyecek bir üslubu bulunca, bu kitapta okuduğunuz hikâyeyi, ta kocasıyla üniversite yıllarındaki tanışmalarından ve Deniz Kitabevi’ne gitmelerinden başlayarak anlattı. Hatırlayıp anlattıkça, mutlu hatıralarıyla benden belki bir çeşit intikam aldığını hissediyor, onu dikkatle izliyordum. En sonunda hem çocuk hem de Sührab bir anlamda benim olduğu için, anlattıklarını ona hiç kızmadan alçakgönüllülükle dinledim. Aynı günlerde Silivri Cezaevi’ne gidişlerimde Ayşe Hanım’dan dinlendiklerimin bir kısmını oğluma anlatmaya başladım.” (s. 191)

“Yazmanın onun için acılarını iyileştiren, öfkelerini yatıştıran derin bir ilaç olduğunu görünce, ona başından geçenleri, hatta şimdi sonuna geldiğimiz bütün bu hikâyeyi tıpkı bir roman gibi yazmasını söyledim ve bu fikri açık görüşlerde sık sık işledim.” (s. 193)

Kırmızı Saçlı Kadın, hem etkin anlatıcı ile kurmaca bir hikâye okunduğunun hatırlatılması, hem de kurgunun varoluş sürecinin bir üst kurgu olarak verilmesi bakımından üstkurmaca bir anlatıdır.

2.10.3. Metinlerarasılık

Postmodern anlatıların en önemli özelliklerinden biri, aynı zamanda bir üstkurmaca alt başlığı da olan metinlerarasılık yoluyla *Kırmızı Saçlı Kadın* romanının temel izleğini de oluşturan baba-oğul çatışması, Doğu'nun ve Batı'nın iki kadim hikâyesi üzerinden anlatmaktadır. Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Yunan tragedyasının en çok bilineni olan Sophokles'in *Kral Oidipus*'unu "çağcılaştırıp, gelebileceği en uç noktaya taşıyan, evrensel bir roman" (Kahraman, 2016) ortaya koymuştur. Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında "tema ve kurguyu iki metnin ilişkisi üzerine (Sophokles'in *Kral Oidipus*'u ve Firdevsi'nin *Şehnamesindeki* Rüstem ve Sohrab hikâyesi) yeni bir yorumla, yeni bir bağlam içinde" (Karabulut, 2018: 151) ele almıştır.

Kral Oidipus, konu düzleminde metinlerarası yöntemlerden parodi kullanılarak kendinden yaklaşık 2500 yıl (Sophokles, 2016) sonra yeni bir düzlemde ve bağlamda yeniden yazılmıştır. Orhan Pamuk bu temayı iki medeniyetin görüş açısında da karşılaştırarak vermek ister. Bu nedenle büyük İran destanı *Şehnâme*'nin en bilinen hikâyesi Rüstem ve Sührab hikâyesi de *Kırmızı Saçlı Kadın*'da en çok gönderme yapılan bir diğer hikâyedir. Pamuk bu hususta, "Oidipus birey olmak için babasını öldürmek yani otoriteye isyan etmek zorundadır. Şehname ise Doğu toplumlarında otoriter babanın evladını ezebileceğini, babanın otoriterliğine ihtiyaç olduğunu, bunun kaçınılmaz olduğunu işler. Biz tam ortadayız. Bu karşılaştırmayı yapmak bir Türk'e düşer." (Oskay, 2016) der. Pamuk, Doğu'nun ve Batı'nın iki benzer ama aynı zamanda birbirinden farklı efsanevi hikâyesinden bir üçüncü anlatıyı yaratmıştır. Bu üçüncü anlatıyı kurarken Pamuk, birçok yerde, önceki metinlere göndermeler yapmıştır.

Kırmızı Saçlı Kadın'da, ilk metinlerarası ilişki *Kral Oidipus*'un efsanesini konu edinen Sophokles'in "Yunan tragedyasının en kuvvetli örneği" (Sophokles, 2016) kabul edilen eseriyle kurulur. Cem, bu hikâyeyle ilk defa, Deniz Kitabevi'nde, Sigmund Freud'un olduğunu öğrendiğimiz, *Rüyalarınız, Hayatınız* adlı bir derlemeden okumuştur. Cem bu hikâyeyi otoriter baba figürünü, Mahmut Usta'yı, huzursuz etmek için anlatır:

“Oidipus, Yunanistan’daki Thebai şehrinin kralı Laios’un oğlu ve ülkesinin şehzadesiydi. Daha anasının karnındayken bile önemli biri olduğu için müneccime onun geleceğini sormuşlar ve acı bir kehanetle karşılaşmışlardı [...] Korkunç kehanete göre şehzade Oidipus, ileride babasını öldürecek ve öz anası ile evlenip, babasının tahtına oturacaktı. Kehanetten korkan baba Laios doğar doğmaz oğlunu kaçırmış, ölsün diye ormana terk edilmesini emretmişti. Ormanda terk edilen bebek Oidipus’un hayatını onu ağaçlar arasında bulan komşu krallığın bir nedimesi kurtarmıştı. Her halinden soylu olduğu belli olan Oidipus da bu öteki ülkede gene şehzade gibi yetiştirilmiş ama büyüyünce bu yeni ülkede yabancılık hissetmiş; nedenini merak edip müneccime geleceğini sormuş ve aynı şeyi işitmişti: Allah, Oidipus’un kaderine, babasını öldürüp anasıyla yatacağını yazmıştı. Böylece Oidipus bu korkunç kaderden kaçmak istemiş ve hemen ülkesini terk etmişti. Oidipus bilmeden asıl memleketi Thebai’ye gitmiş, bir köprüden geçerken ihtiyar bir adamla lüzumsuz bir nedenle tartışmaya girişmişti. Bu, aslında, öz babası kral Laios idi. [...] Alt alta, üst üste dövüşmüşler ama sonunda Oidipus kuvvetli çıkmış ve babasını öfkeli bir kılıç darbesiyle öldürmüştü. [...] Oidipus’un babasını öldürdüğünü kimse görmemişti. Gittiği Thebai şehrinde, bu yüzden kimse onu suçlamamıştı. [...] Üstelik şehre bela olmuş, kadın yüzlü, aslan vücutlu, koca kanatlı canavarın kimsenin çözemediği muammasını çözünce, Oidipus’u kahraman ilan edip Theba’nin yeni kralı yapmışlardı. Böylece kraliçeyle, onun oğlu olduğunu bilmeyen kendi öz annesiyle evlenmişti Oidipus. [...] Yıllar sonra bir gün Oidipus’un karısı ve çocuklarıyla mutlu yaşadığı şehre veba gelmiş. [...] Herkes vebadan kırılıyormuş. Korku içindeki şehirliler Tanrıların ne dediğini merak edip bir aracı yollamışlar. ‘Eğer vebadan kurtulmak istiyorsanız’ demiş Tanrılar, ‘bundan önceki kralı öldüren katili bulun ve onu şehirden atın. O gün veba bitecektir!’ Köprüde tartışıp öldürdüğü ihtiyarın hem kendi babası hem de Thebai Şehri’nin eski kralı olduğunu bilmeyen Oidipus hemen katilin bulunmasını emretmiş. Bunun için en çok da kendi çalışmış. Çalıştıkça da babasını öldürenin aslında kendisi olduğunu adım adım öğreniyormuş. Daha da kötüsü karısının kendi öz annesi olduğunu öğrenmekmiş. [...] Annesiyle yattığını anlayınca, Oidipus, kendi elleriyle kendini kör etmiş. [...] Sonra da şehrini bırakıp başka bir âleme gitmiş. Evet, Oidipus kendini cezalandırınca veba bitmiş ve şehir kurtulmuş.” (s. 37-38-39)

Cem de yaşadıkları itibarıyla Oidipus’a benzer bir hayat yaşamıştır. Mahmut Usta’yı kuyuda ölüme terk ederek otoriter babayı öldürmüş (Freud’un Oidipus kompleksi²⁴ teorisi) ve Oidipus gibi bilmeden anneye (Kırmızı saçlı kadın, Cem’in öz babasının eski sevgilisidir, aynı zamanda kadın Cem’in annesi olabilecek yaştadır.) birlikte olmuştur.

²⁴Freud’a göre 3-6 yaşlarında yaşanan üretken dönemde çocuğun annesini sevdiği kadar da ondan nefret etmesi; Oedipus kompleksi; anneye karşı tutku. Çocuğun ilkel dünyasında karşıt duygular aynı anda var olabiliyor ve bu karşıt duygular onu rahatsız etmiyor. Benlik yapılandıkça, üstbenliğin de uyarılarıyla, çoğunlukla kötü anne bastırılıyor; iyi anne ise varlığını koruyor. Böylece, bu karşıtlık ve tutarsızlık ortadan kalkmış oluyor. Erkek çocuğu, bu açıdan, daha kolay gelişiyor. Çünkü üretken olmadan önceki dönemlerde gerçekleştirdiği gelişimi boyunca annesine bağlı kalan erkek çocuk için üretken dönemde cinsel içgüdülerin nesne değiştirmesi gerekmiyor. Ancak, benliği ve üstbenliği güç kazandıkça, erkek çocuğun karşısına bir başka güçlük çıkıyor: Annesine yönelik sevgisiyle babasına yönelik sevgi ve nefreti çatışıyor. Bu çok sevdiği kadına sahip çıkabilmek için, babası gibi büyük ve becerikli olması, onunla özdeşleşmesi gerekiyor. Annesine sahip çıkacaksa, babasından nefret etmelidir. Freud, bu çatışmayı, Kral Oedipus söylencesinden esinlenerek Oedipus karmaşası diye adlandırmıştır. (Bakırcıoğlu, 2012)

Anlatının diğerkaynak hikâyesi ise *Şehnâme*'de geçen "Rüstem ve Sührab"ın²⁵ hikâyesidir. Cem bu hikâyeyle önce Öngören'de İbretlik Efsaneler Tiyatorsu'nu izlemeye gittiği gece karşılaşır. Daha sonra İran seyahati sırasında, Rüstem'in oğlu Sührab'ı öldürdükten sonra yaşadığı üzüntüyü anlatan bir resimden yola çıkarak Öngören yıllarında izlediği oyun aklına gelir. Resmin kaynağının *Şehnâme* olduğunu öğren Cem, önce *Şehnâme*'yi baştan sona okur. Hikâyenin bu acıklı sahnesi daha çok minyatürlerle anlatılmıştır. Cem, Topkapı Saray'ında hem el yazması *Şehnâme*'leri hem de bu minyatürleri inceler. Rüstem ve oğlu Sührab'ın hikâyesinden etkilenecek kurduğu inşaat şirketine, Sührab adını verir. Romanın kurgusal bakımdan örneksediği bu Doğu efsanesiyle ilgisine baktığımızda, en önemli benzerliğin Enver'in tıpkı Sührab gibi tek gecelik bir ilişkiden doğmuş olmasıdır. Bu benzerlik dolayısıyla okur, romanın da oğlun ölümüyle sonlanacağını düşünebilir. Yazar romanında da iki arketip hikâyede olduğu gibi, bir kavga sahnesi kurgulamış ancak bu kavganın sonu Oidipus'ta olduğu gibi oğlun babayı katletmesiyle son bulmuştur. Cem, otuz yıl evvel "babam gibi severdim" (s. 137) dediği Mahmut Usta'yı kuyunun karanlığına terk ettiği yerde, aynı kuyuda ölür. Bu ölüm

²⁵ Bir gün Rüstem ava çıkar ve Turan sınırlarına kadar ulaşır. Semengâh Padişahı'nın ülkesine gelir, padişah Rüstem'i misafir etmek ister. Rüstem sarhoş olur; çok oturmaktan uykusu gelerek, gidip yatmak ister. Bunun üzerine Padişah ona, iyice rahat edip uyuyabileceği bir yer hazırlar. Padişah'ın biricik kızı Tehmine, gece Rüstem'in odasına gelir Rüstem'e varmak istediğini söyler. Rüstem de kızıdan etkilenmiştir. Tehmine'i babasında ister. Rüstem eşiyle gerdeğe girer. Sabahleyin Rüstem, pazısındaki, dünyaca tanınmış mühreyi çıkarıp Tehmine'ye verir ve ona: "Şunu al da, eğer kız doğurursan uğurlu bir yıldızın doğdu sırada saçlarına; oğlan doğurursan, babasının bir yâdigârı olarak, pazısına bağla!" der. Rüstem padişahın diyarından ayrılır. Dokuz ay geçtikten sonra, bu padişah kızından, parlak aya benzeyen bir çocuk doğar. Çocuk büyünce, yüzü ve boyu posu ile tıpkı, Rüstem'e benzer. Tehmine yavrusuna Sührab adını verir. Oğlan büyünce babasını sorar, anası Rüstem pehlivanın oğlu olduğunu söyler. Sührab, babasının tahtında oturan Kavus'u tahtan indirip babasını tahta oturtmak için Turan'da bir ordu hazırlığına koyulur. Kavus, Sührab'ın büyük orduyla üzerlerine geldiğini öğrenince Rüstem'den yardım ister. Sührab, savaş meydanında Kâvus'a, benim karşıma çıkabilecek pehlivanın var mı diyerek meydan okur. Bunun üzerine Kâvus, Rüstem'den yardım ister. Rüstem savaş meydanında konuştuğu Sührab'a, kendisinin Rüstem olmadığını söyler. Günlerce süren savaşlarından birinde Sührab, Rüstem'i yere serer. Ancak Rüstem, beni ikincisinde öldür bizde âdet böyledir, o zaman bütün İran sana saygı duyar, der. Böylece Sührab'ı kandırır. Rüstem'le Sührab'ın üçüncü savaşlarında Rüstem Sührab'ı öldürür. Rüstem, öldürdüğünün oğlu Sührab olduğunu öğrenince: "Ey, herkeslerin yanında saygıya değer ve cesur oğul! Benim elimde ölen sen misin? Ay! Ay!" diye inler. Rüstem'in gözlerinden kanlı yaşlar akar. Baş toz toprak ve yüzü yaş içinde, saçını başını yolar. (Firdevî, 1994)

sahnesinin Kral Oidipus’la olan bir diğerk ilişki si Oidipus’un kefaretiyle Cem’in kefaretleri arasındaki benzerliktir. Cem gözünden vurulduktan sora “kör kuyu”da ölmüştür.

Kırmızı Saçlı Kadın’da bunlardan başka metinlerle de metinlerarası ilişkilerden söz edilebilir. Bu metinlerden biri *Kur’an-ı Kerim*’dir. Mahmut Usta’nın akşamları Cem’e anlattığı hikâyelerin birçoğu *Kur’an* kaynaklıdır:

“Kuyuyu kazmaya başlamamızdan bir hafta sonra bir akşam Mahmut Usta, Yusuf Peygamber ile kardeşlerinin hikâyesini anlattı. Babaları Yakup’un oğulları içinde en çok Yusuf’u sevmesini, diğerk kardeşlerin kıskançlığını ve Yusuf’u yalan dolan ile kandırıp karanlık bir kuyuya atmalarını dikkatle dinledim. Aklımda en çok Mahmut Usta yüzüme bakıp ‘Evet, Yusuf güzel ve çok akıllıydı, ama bir babanın oğulları arasında ayırım yapmaması gerekirdi’ demesi kalmış. ‘Bir baba adil olmalıdır,’ diye de eklemişti sonra, ‘adil olmayan baba evladını kör eder.’” (s. 35)

Kur’an-ı Kerim’den yapılan bir başka gönderme, Hz. İbrahim kıssasıdır. Romanın temel izleği baba-oğul çatışması bağlamında ayrıca Dostoyevski’nin *Karamozov Kardeşleri*’ne ve Shakespeare’in *Hamlet*’ine de göndermeler yapılır:

“Nişanlıma doğum günü hediyesi olarak almak istediğim *Karamazov Kardeşler*’in yeni bir çevirisinin başında ön söz olarak Freud’un Dostoyevski ve baba katilliği üzerine *Oidipus* ve *Hamlet*’e de değinen bir yazısı olduğunu görünce yazıyı hemen orada sarsılarak okumuş, kitabı bırakıp yerine saf ve masum bir kahramanı olan *Budala*’yı almıştım.” (2016: s. 98)

Bilindiği gibi Pamuk, romanlarında kendi romanlarına göndermeler yapmayı seven bir yazardır. *Kırmızı Saçlı Kadın*’da da böyle bir durum söz konusudur. Yazar, *Benim Adım Kırmızı* romanında Şeküre ve İran’a sefere gidip dönmeyen kocasının hikâyesini hatırlatarak, Şeküre’yle kocası ölükten sonra kocasının kardeşiyle evlenen Gülcihan’ı aynı ortak kaderde buluşturur: “Bizimkilerin arasında kalınca, tıpkı Osmanlı zamanında İran’la savaşa gidip hiç geri dönmeyen sipahilerin karılarına yapıldığı gibi bir süre sonra küçük kardeş ile evlendim.” (s. 176)

Kırmızı Saçlı Kadın romanının başında yer alan epigraflar da metinlerarası ilişkiler bağlamında değerlendirilebilir. Burada yazar üç epigraf kullanmıştır. Bu üç epigraf da romanın içeriği hakkına ipuçları vermektedir. Birinci epigraf, Nietzsche’nin *Tragedya’nın Doğuşu* adlı eserinedir: “Babasını öldüren, annesiyle yatan, Sphinks’in kördüğümünü çözen Oidipus! Bu üçlü yazgının anlamı nedir? İranlılar arasında yaygın eski bir inanca göre, yüce bir bilge fücurla peydahlanmalıdır.” Diğerk iki epigraflar sırasıyla Sophokles’in *Kral Oidipus*’u ve Firdevsî’nin *Şehnâme*’sindendir:

“Oidipus: Çok eskiden işlenmiş bir suçun izlerini nasıl buluruz?”

“Tıpkı babasız bir oğul gibi, oğulsuz bir babayı da kimse basmaz bağrına.”

Kırmızı Saçlı Kadın, gerek kurguyu oluşturan iki arketip metne yaptığı yoğun göndermelerin yanında, bu meta-anlatıları parodileştirerek kullanması, gerekse diğer metinlerle arasındaki ilişkiler bakımından, postmodern metinlerarası bir romandır.



IV. BÖLÜM: ORHAN PAMUK ROMANLARINDA MODERN VE POSTMODERN UNSURLARIN MUKAYESESİ

Çalışmanın bu bölümünde buraya kadar yapılan değerlendirmelerin ve romanların hangi unsurlarının ne sebeple modern veya postmodern olarak değerlendirilmesi gerektiği gerekçeleriyle açıklanmaya çalışılacaktır. Öncelikle bu çalışmanın gerekliliği noktasında giriş bölümünde de belirttiğimiz üzere, araştırmacıların Orhan Pamuk romanları hakkında düştükleri ihtilaftır. Çalışmalarını incelediğimiz birçok araştırmacı, Pamuk'un postmodern anlayışla romanlar ürettiği konusunda görüş beyan etmekle birlikte; bazı eleştirmenler Pamuk'un her romanıyla bu anlayışa uygun eserler verdiğini kabul etmemektedir. Hatta bazıları Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*, *Kar* gibi romanlarıyla (Biz bunlara *Kafamda Bir Tuhaflık* romanını da dâhil ediyoruz.) romancılık anlayışında bir geriye dönüş yaşadığı ve ilk romanlarındaki kendi modernist dönemine rücu ettiğini düşünmektedirler.²⁶ Bununla beraber modern romanın estetik anlayışına yaklaştığı romanlarında da Pamuk, postmodern anlayışın üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi tekniklerinden faydalanmaktadır. Özellikle üstkurmaca düzlem, Orhan Pamuk'un hemen her romanın temel özelliği olarak dikkat çekmektedir. Bu bakımdan Pamuk romanlarının her biri için ait olduğu edebi anlayışı tespit etmektense, romanların tek tek kurgu unsurlarını, yakın olduğu edebi anlayışa göre değerlendirmenin daha yerinde olduğu kanaatini taşımaktayız.

Orhan Pamuk'un 1974'te yazmaya başladığı, 1978'de tamamladığı ancak dört yıl sonra 1982'de yayımlanan ilk romanı, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın başta yazar olmak üzere hemen hemen bütün eleştirmenler, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi anlayışına bağlı kalınarak yazıldığı noktasında birleşmektedirler. Neden-sonuçlarla sıkıca birbirine bağlanmış olay örgüsü, gerçekçi zaman ve mekân kurgusu, modern romanın ana izleğini

²⁶ bk. Gümüş, *Çözümleyici Eleştiri*, 2012.

oluşturan topluma yabancılaşmış kişileri, on dokuzuncu yüzyıl romanının benimsediği Tanrısal bakış açısı ve anlatıcısı, modern estetik anlayışın dil kurallarını zorlamadan, dilin verili imkânlarıyla ortaya koyduğu dil anlayışı ve romanın merkezinde yer alan aydın bunalımı ve yabancılaşma temasıyla *Cevdet Bey ve Oğulları*, modern roman estetiğine göre kurgulanmış bir roman olarak değerlendirilmelidir. Romanın önemli kurgu unsurlarından biri de Pamuk'un her romanında kurduğu metinlerarası ilişkilerdir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki bu metinlerarası ilişkiler, postmodern anlatılarda olduğu gibi parçalı bir yapı oluşturmaları için değil; daha çok kurguya katkı sağlamak ve kurguyu güçlendirmek için kullanılmışlardır.

Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* romanından bir yıl sonra, 1983'te yayımlanan ikinci romanı *Sessiz Ev*, yazarın özellikle bakış açısı ve anlatıcı çokluğuyla ve modern romanın bireyin iç dünyasını gözler önüne sermek ve bireyin gerçeğine yoğunlaşmak için kullandığı bilinç akışı, iç monolog gibi teknikler sayesinde hiç sakıncasız modern roman olarak değerlendirilebilecek bir romandır. Burada "yabancılaşma" önemli tematik unsurdur. Bunun yanında özellikle romanın anlatıcılarından Faruk Darvinoğlu'nun konuştuğu bölümlerde "yazma edimi" üzerine düşüncelerin ortaya atıldığı görülmektedir. Bilindiği üzere, üstkurmaca uygulamalarının önemli bir özelliği, metnin kendine dönmesi, yazılış sürecine odaklanmasıdır. Faruk'un yazma sancıları çektiği bölümlerin postmodern bir üstkurmaca olarak değerlendirilmesi zor olsa da bu bölümlerde yazar, sanki gelecekte yazacağı postmodern metinleri işaret eder gibidir. Nitekim bu doğum sancılarında Türk edebiyatının ilk postmodernist anlatısı kabul edilen *Beyaz Kale* doğmuştur.

Beyaz Kale, Orhan Pamuk'un 1985'te yayımlanan üçüncü romanıdır. Bu roman Türk edebiyatındaki ilk postmodern roman olarak kabul edilmektedir. Biz de çalışmamızda *Beyaz Kale*'yi, postmodern bir roman olarak değerlendirmekle birlikte, yazarın bu metinle yeni bir kulvara açıldığını dolayısıyla modern ve postmodern unsurların harmanlandığı ve postmoderne yumuşak bir geçiş metni olarak değerlendirmenin makul olduğunu düşünmekteyiz. Çalışmamızın ikinci bölümünde de belirtildiği üzere, *Beyaz Kale*'nin modern roman anlayışına dâhil ettiğimiz olay örgüsü ve tema kurgusunun tamamen modern estetik anlayışa göre kurgulandığını iddia etmemekle beraber, örneğin romanın postmodern anlatılarda görülen takibi zor, karmaşık bir olay örgüsüne sahip olmadığını bu nispette olay örgüsünün modern olarak değerlendirilmesi gerektiğini iddia ediyoruz. Ancak şu şerhi de düşmekte fayda görüyoruz: *Beyaz Kale*, her ne kadar merak güdüsü üst

seviyede tutulan bir olay kurgusuna sahip olsa da kurguda okurun hayal dünyası için bırakılan boşluklar bakımından değerlendirildiğinde olay örgüsü postmodern “açık yapıt”ları hatırlatmaktadır. Bu yüzden *Beyaz Kale*’nin olay kurgusunda, modern ve postmodern anlayışının özelliklerinin birlikte görüldüğünü düşünmekteyiz. Bunun dışında *Beyaz Kale*, diğer ögeleri bakımından postmodern anlatı olarak değerlendirilmelidir.

Orhan Pamuk’un postmodern anlayışa tamamen geçtiğini gösteren anlatısı *Kara Kitap*, 1990 yılında yayımlandıktan sonra hakkında çok konuşulan bir roman olmuştur. Öyle ki belki de Türk edebiyatına ilk defa bir roman hakkında yazılan yazılar derlenip bir kitap hâlinde yayımlanmıştır.²⁷ Orhan Koçak’ın (1991) postmodern romanın poetikası olarak değerlendirdiği *Kara Kitap*, başlı başına modernizmin pozitivist anlayışının, doğrusal mantığının ve salt gerçek anlayışının bir eleştirisi olarak okunmalıdır. Roman metinlerarası ilişkilerle parçalı olay örgüsü, minimalist zaman anlayışı, hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği mekân kurgusu, üstkurmaca düzlemi buna bağlı anlatıcıları ve bütün unsurların barındırdığı simgesel değerler ile Türk edebiyatında postmodernizmin en dikkat çekici örneğidir.

Orhan Pamuk’un beşinci romanı *Yeni Hayat*’ın ilk baskısı Ekim 1994’te yapılmıştır. *Kara Kitap*’ın yarattığı atmosferden de beslenen *Yeni Hayat*, yazarın çok konuşulan postmodern anlatılarından biri olmuştur. Yıldız Ecevit (2004), *Yeni Hayat*’ın çok katmanlı yapısına dikkat çekerek modern-postmodern birçok okumaya tabii tutulabileceğini belirtmektedir. Çeşitli roman türlerinin harmanlandığı bir roman olan *Yeni Hayat*, bize göre bütün unsurlarıyla postmodern bir romandır.

Orhan Pamuk’un bütün unsurlarıyla postmodern anlatılara dâhil edilmesi gerektiğini düşündüğümüz bir diğer romanı, *Benim Adım Kırmızı* 1998’de yayımlanmıştır. *Yeni Hayat* gibi *Benim Adım Kırmızı* da postmodern çok katmanlı yapısı nedeniyle farklı okumalara müsait bir anlatı olarak dikkat çekmektedir. Kimi zaman, olay kurgusunun dedektif romanlarını anımsatan yapısı nedeniyle, geleneksel roman anlayışına dâhil edilen *Benim Adım Kırmızı*, eğlencelik, popüler olanla sanatsal olanın yan yana gerildiği çok sesli, parçalı ve üstkurmaca bir anlatıdır. Bu bakımdan biz de *Benim Adım Kırmızı*’yı bütün unsurlarıyla, çalışmamızın üçüncü bölümünde postmodern bir anlatı olarak değerlendirdik.

²⁷ bk. *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, Dr. Nüket Esen, İletişim Yay., İstanbul, 2013.

Orhan Pamuk'un siyaset teması etrafında şekillenen yedinci romanı *Kar*, 2002'de yayımlanmıştır. Romanın bütün kurgu unsurları siyaset temasının etkisi altındadır. Bir başat tema etrafında şekillenmesi nedeniyle “tematik roman” olarak da değerlendirilen *Kar*, Türkiye'nin çalkantılı yıllarında Kars'ta geçmektedir. 1990'ların siyasi atmosferi içinde gerçekçi zaman ve mekân kurgusuyla bir önceki yüzyılın toplumcu-gerçekçi romanlarını anımsatan roman, toplumcu-gerçekçiler gibi toplumsal sorunlara çözümler öneren bir roman olarak kurgulanmamıştır. Romanda, her türlü görüş özgürce, müdahale edilmeden ifade imkânı bulur. Pamuk bu romanda, savunucusu olduğu politik bir duruşla çözüm önerileri sunmaz, aksine “öteki”nin de sesini kısmadan kendini ifade etmesine müsaade eder. Bu bakımdan *Kar*'ı çok sesli, üstkurmaca özellikler barındıran postmodern bir roman olarak değerlendirmek mümkünken; baskın bir temanın etrafında şekillenmesi, zamandizimsel olay örgüsü, gerçekçi mekân kurgusu gibi unsurlarıyla da modern roman anlayışına yakın durduğunu belirtmek gerekir.

Orhan Pamuk'un bir diğer tematik romanı, aşk teması etrafında şekillenen *Masumiyet Müzesi*'dir. Pamuk'un 2008'de yayımlanan sekizinci romanı *Masumiyet Müzesi* de *Kar* da olduğu gibi bütün kurgu unsurları, başat bir tema etrafında şekillenen bir romandır. *Masumiyet Müzesi*, hem olay örgüsü hem dış zamana bağlı zaman kurgusu hem de gerçekçi mekân kurgusuyla Pamuk'un modernist dönemlerinde kaleme aldığı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı anımsatmaktadır. Bunun yanında Orhan Pamuk, neredeyse her romanında kullandığı kurgunun kurgusu mahiyetindeki üstkurmaca düzlem, *Masumiyet Müzesi*'nde de dikkat çeken postmodern bir özelliktir.

Kafamda Bir Tuhaflık, Orhan Pamuk'un 2014 yılında yayımlanan dokuzuncu romanıdır. *Masumiyet Müzesi*'nde olduğu gibi bu romanın da esas estetik kaynağı modern roman anlayışıdır. Romanın olay örgüsü, takibi son derece kolay ve tek çizgide ilerlemektedir. Kronolojik sıra geriye ve ileriye yapılan sıçramalarla bozulsa da bölüm başlarında yer alan detaylı zaman ifadeleriyle olay takibi okuru yormaz. Romanın zaman kurgusu gerek bölüm başlıklarında detaylı verilen tarihlerle, gerekse olay örgüsü içinde dış zamanın gerçeklerine doğrudan yaslanan zaman anlayışıyla *Kafamda Bir Tuhaflık* modernist zaman anlayışıyla kurgulanmıştır. Mekân kurgusunda yer alan itibari mekânlar dâhil bütün mekân öğeleri dış gerçekliğe sıkıca bağlıdır. Kırk yılı aşkın bir zaman dilimini anlatan romanda, İstanbul'un değişimi ve dönüşümü yine dış gerçeğe uygun bir biçimde sunulmuştur. Romanın kişileri ise bize göre, Pamuk romanları içinde ete kemiğe bürünmüş, en gerçekçi roman kişileridir.

Bu roman kişileri içinde “anormal” özellikler gösteren tek kişi de romanın başkışısı Mevlut Karataş’tır. Mevlut, gün içinde son derece normal özellikler gösteren sade bir vatandaş gibi görünse de gece boza satmaya çıktığında, şehri gezerken kafasındaki tuhaflıkların da etkisiyle düşünceler üreten çağcıl bir “flâneur”a dönüşür. *Kafamda Bir Tuhaflık*’ı postmodern anlatılara yakınlaştıran bir diğer özelliği bakış açısı/anlatıcı tercihinde ortaya çıkar. Roman başlangıçta Tanrısal anlatıcını bakış açısında anlatılırken; bir yerden sonra roman kişileri sanki mikrofon tutulmuş gibi demeç vermeye, haklılıklarını ispat etmeye başlarlar. Bu durum da romanı çok sesli bir yapıya kavuşturur.

2016 yılında yayımlanan yazarın onuncu ve son romanı *Kırmızı Saçlı Kadın*’da, polisiye olay kurgusu sayesinde, merak unsuru üst düzeyde tutulmakta bu da romanın hızlı tüketilmesine olanak sağlamaktadır. Bunun yanında üstkurmaca düzlemle birlikte, biri Doğu’dan öteki Batı’dan kadim iki metin üzerinde yükselen *Kırmızı Saçlı Kadın*’la Pamuk’un son üç romanıyla iyiden iyiye uzaklaştığını düşündüğümüz postmodern anlayışa, dönüş yaptığı söylenebilir. Yine de romanı değişken anlatıcı figür, üstkurmaca düzlem ve metinlerarası yapı dışındaki diğer unsurlarının postmodern olarak değerlendirilmesinin zor olduğu kanaatini taşıyoruz.

SONUÇ

1952 yılında doğan Orhan Pamuk, sadece Türk edebiyatında değil; dünya edebiyatında da son otuz yıla damgasını vurmuş, metinleri altmışa yakın dile çevrilmiş, yine bütün dünyada kitapları yedi milyondan fazla satmış bir yazardır. Orhan Pamuk, İstanbul Nişantaşı'nda genellikle Batılı ve modern üst sınıfa mensup insanların yaşadığı bir çevrenin kültürel, sosyal ve siyasal iklimi içinde yetişmiştir. Türkiye'nin iki medeniyet arasında sıkışmışlığının yarattığı baskı, karamsarlık içinde ilk gençlik yıllarını geçirmiş, liseyi İstanbul'daki Amerikan lisesi Robert Kolej'de okumuş, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ne üç yıl devam ettikten sonra, öğrenimini yarıda bırakmış ve gazetecilik eğitimine başlamıştır. Orhan Pamuk, öğrenim hayatını da Batılı ve modern bir çevrede geçirmiştir. Yirmi iki yaşına kadar sadece resim yapan Pamuk, bu zamana kadar hep ileride ressam olacağını düşünmüş ancak yirmi üç yaşında, her şeyi bir kenara bırakarak romancı olmaya karar vermiş ve kendini eve kapatmıştır. Âdeta münzevi bir hayat yaşayarak kendini sadece yazmaya veren Pamuk'un yeni tutkusu, içine kapanık mizacına da son derece uygundur.

Romanları birçok ödüle layık görülen, 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan ilk Türk olarak yazarlık kariyerinde zirveye ulaşan Orhan Pamuk'un romanları, hem yurt içinde hem de yurt dışında ilgi görmüştür. 1980 sonrası Türk edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Pamuk hakkında, Türkiye'de ve dünyada birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar incelendiğinde önemli bir kısmının, Pamuk'un bir veya birkaç romanına ya da bütün romanlarındaki bir kurgu unsuruna yoğunlaştığı tespit edilmiştir. Orhan Pamuk romanlarıyla ilgili yapılan çalışmaların bir kısmı da Batı dilleri ve edebiyatları bölümlerinde yapılan karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarıdır. Son yıllarda yapılan çalışmalarda da yine bir romana veya bir kurgu unsuruna odaklanan anlayışla çalışmalar yapılmaya devam edilmiştir. Dolayısıyla bu çalışmanın gerekliliği, tam da

burada ortaya çıkmaktadır. Çalışmada, yazarın bugüne kadarki bütün romanlarına bütünlükçü bir bakışla ancak romanları bir kategoriye yerleştirme kaygısı taşımadan, kurgu unsurlarının yansıtmacı, modern veya postmodern sanat anlayışlarından hangisine yakın olduğu tespit edilmiştir.

Çalışmanın Giriş bölümünde, Türk edebiyatında roman sanatının serencamına kısaca değinilmiş, Orhan Pamuk romanlarına gelene kadar, romanımızın geçirdiği değişim hakkında bir panorama ortaya konmuştur. Yine bu bölümde Orhan Pamuk yazınının; araştırmacılar tarafından, bu çalışmaya kadar, hangi noktalardan değerlendirildiğini ortaya koyan bir literatür bilgisi sunulmuştur. Bu literatür bilgisi, bu çalışmanın gerekliliğini de ortaya çıkarması açısından önemlidir.

Birinci bölümde, Orhan Pamuk romanlarının estetik anlayışının temelini oluşturduğu düşünülen, modern ve postmodern sanat anlayışları hakkında kuramsal açıklamalar yapılmıştır. Modernizm ve postmodernizmin ortaya çıkışları, bu iki sanat anlayışını doğuran sebepler üzerinde durulmuş ve bir sanat akımı olarak nitelikleri hakkında, çalışmanın anlaşılmasına yardımcı olacağı düşünülen bilgilere yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, birinci bölümde değinilen kuramsal bilgiler ışığında, Orhan Pamuk'un bugüne kadar yayımlanmış romanlarındaki kurgu unsurlarında modern estetiğin izleri sürülmüştür. Yayımlanış sırası takip edilerek yazarın ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan başlayarak sırasıyla; *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kar*, *Masumiyet Müzesi*, *Kafamda Bir Tuhaflık* ve *Kırmızı Saçlı Kadın* romanlarındaki modern unsurlar tespit edilmiştir. Bilindiği gibi yazarın on dokuzuncu yüzyılın estetik anlayışına bağlı olan romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982)'nin "aydın yabancılaştırması" teması dışında, diğer kurgu unsurları; mimetik, yani geleneksel-yansıtmacı bir anlayışla kurgulanmıştır. "Yabancılaştırma" teması romanı modern estetiğe yaklaştıran bir kurgu unsuru olarak dikkate değerdir. *Sessiz Ev* (1983)'den itibaren yeni arayışlar ve denemeler içinde olan Pamuk'un bu romanla, modernist romana geçiş yaptığı söylenebilir. Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*'de, bütün kurgu unsurlarıyla; bireyin derunî âlemine yönelmiş, dar bir mekânda ve kısa bir zamanda, yabancılaştırılmış bireylerin yer aldığı modernist bir roman ortaya koymuştur. *Beyaz Kale* (1985) yazarın ilk postmodern romanı olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmada ise *Beyaz Kale*, yazarın ilk postmodern romanı olması hasebiyle, modern romandan postmodern romana geçiş ürünü olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla romanın birtakım

kurgu unsurlarının, olay örgüsü ve tematik kurgu gibi, modern estetik anlayışına göre kurgulandığı vurgulanmıştır. Türk edebiyatının geçirdiği süreçler birlikte düşünüldüğünde, bu durum son derece normaldir. Çünkü modern ve postmodern süreçler Türk edebiyatında Batı’da olduğu gibi doğal akışında ortaya çıkmamıştır. Aksine Türk romanı, modernizme ve postmodernizme çok yakın zamanlarda maruz kalmıştır. Zaten bu çalışmanın nirengi noktası da burasıdır. *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994) ve *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanları ise Pamuk’un artık postmodern anlayışla kaleme aldığı romanları olduğu için, bu bölümde değerlendirmeye tâbi tutulmamıştır. *Kar* (2002) romanında yazar, ilk defa merkezi tema olarak kullandığı “siyaset”in bütün kurgu unsurlarına hâkim olduğu bir roman ortaya koymuştur. Tematik roman kategorisinde değerlendirilen *Kar*, postmodern romanın üstkurmaca ve metinlerarası teknikleri dışında; olay, zaman, mekân ve tematik kurgusu ile kişi kadrosu, dil ve üslup tutumu noktalarından değerlendirildiğinde, modernist bir roman olarak dikkat çekmektedir. *Masumiyet Müzesi* (2008)’yle kendi modernist dönemine döndüğünü söyleyen Orhan Pamuk, postmodern anlayışın üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi anlatım ve kurgu tekniklerini de barındıran bir roman ortaya koymuştur. Roman, merak unsuru sürekli zirvede tutulan ve genellikle düz bir çizgi şeklinde ilerleyen olay kurgusuna, müze kavramı dolayısıyla zamanın simgeleştirildiği bir zaman anlayışına, aşk psikolojisi içindeki roman kişilerinin bu ruh durumlarına göre değişen bir mekân algısına ve aşk temasının merkeze alındığı tematik kurgusuyla, bu temanın diğer bütün kurgu unsurlarını etkilediği, şekillendirdi modern anlayışla kurgulanmış bir romandır. Orhan Pamuk’un dokuzuncu romanı *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) önceki iki roman gibi olay, zaman, mekân ve kişiler bakımından modern estetik bağlamında değerlendirilen bir romandır. Özellikle romanın zaman ve mekân kurgusu modernizmi de aşan, dış gerçeğe bağlılığı noktasında geleneksel-yansıtmacı romanları hatırlatan kurgu özelliklerine sahiptir. Orhan Pamuk’un son romanı *Kırmızı Saçlı Kadın* (2016) yine üstkurmaca ve metinlerarası ilişkiler bağlamında araştırmacılar tarafından postmodern olarak kategorize edilen bir romandır. *Kırmızı Saçlı Kadın*, iki arketip hikâye üzerinde yükselen, anlatının yazılış serüvene değinen, hikâye içinde hikâye anlatan, içerisinde postmodern anlatıların birçok özelliği mahfuz bir metindir. Bunun yanında yine olay isteyen okuru yüzüstü bırakmayan anlayışın sonucu olsa gerek, olay kurgusu, zamana ve mekâna yaklaşımı bakımından *Kırmızı Saçlı Kadın*, modernist nitelikler de göstermektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde; birinci bölümde çizilen postmodern roman unsurları çerçevesinde, Orhan Pamuk'un bugüne değin yayımlanmış on romanı mercek altına alınmıştır. *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev* romanlarının kurgu unsurlarını, ikinci bölümde *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın ekseri geleneksel-yansıtmacı, *Sessiz Ev*'in ise modern estetiğe dâhil edilmesi gerektiği belirtilmiş olmasına rağmen, her iki roman için, üçüncü bölümde alt başlıklar açılmıştır. Bunun sebebi genel olarak metinlerarası ilişki yöntemlerinin Orhan Pamuk'un bütün romanlarının ortak özelliği olmasıdır. Ancak bu iki metinde bu yöntemler, postmodern anlatılarda olduğu gibi kurgunun bütünlükçü yapısını parçalamak için değil; daha çok kurguyu sağlamlaştırmak, bağlantıları güçlendirmek için kullanılmışlardır. Bunun dışında, yazarın postmodern sürece ulaşmasında üstkurmaca ve metinlerarası ilişkiler gibi unsurların bütün romanlarında ne ölçüde yer aldığını veya almadığını görmek önemli bir dikkat olmuştur. *Beyaz Kale*, Orhan Pamuk'un postmodern anlayışa yumuşak bir geçiş yaptığı romanıdır. Yazarın artık bambaşka bir kurgu dünyasına geçtiğini bütün araştırmalar belirtmektedir. Ancak bir geçiş eseri olması hasebiyle, *Beyaz Kale*, modern ve postmodern unsurları birlikte barındıran bir romandır. Bir açık yapıt olarak değerlendirilebilecek olan romanın postmodern özellikler gösteren kurgu unsurları; bazı özellikleri bakımında modern olay örgüsünü hatırlatan olay kurgusu, aynı zamanda olay örgüsünde bırakılan boşluklar nedeniyle postmodern nitelikler de barındırır, bunun yanında muğlaklaştırılmış zaman ve mekân kurgusu, anormal özellikler gösteren kişi kadrosu, yer verdiği parçalanmış ve çoklu bakış açısı, üstkurmaca düzlemi, metinlerarası ilişkiler ve sahip olduğu postmodern tarih anlayışıyla *Beyaz Kale*, postmodern roman anlayışının birçok özelliğini taşımaktadır. Türk edebiyatında postmodern romanın manifestosu (Koçak, 1991) olarak değerlendirilen *Kara Kitap* bütün kurgu unsurlarıyla Orhan Pamuk'un tam anlamıyla postmodern ilk anlatısı olarak değerlendirilmelidir. Aynı şekilde, *Yeni Hayat* ve *Benim Adım Kırmızı* anlatıları da yazarın bütün kurgu unsurları bakımından postmodern roman olarak değerlendirilmesi gereken romanlarıdır. *Kar* ve *Masumiyet Müzesi* romanları başat bir temanın romanın bütün kurgu unsurlarını etkilediği tematik romanlardır. Her iki roman da; çoklu bakış açısı, üstkurmaca düzlem ve yoğun metinlerarası ilişkiler gibi özellikler bakımından postmodern özellikler de barındıran romanlardır. Ancak her iki roman da yazarın bütün kurgu unsurları bakımından modern veya postmodern sınıflandırmaya tabi tutulamayacak romanlarıdır. Aksine her iki roman da modern ve postmodern nitelikleri birlikte barındırmaktadırlar. *Kafamda Bir Tuhaflık* ve

Kırmızı Saçlı Kadın romanları da bu çalışmada, modern ve postmodern anlayışların birlikte kullanıldığı romanlar olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak; Orhan Pamuk, her romanında yeni anlatım teknikleri denemeyi alışkanlık hâline getirmiş bir yazardır. *Sessiz Ev*'den itibaren hep yeni anlatım teknikleri kullanmayı biçimci ve deneysel denemeleri önceleyen Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'nde, kendi modernist dönemine -ama asla ilk başladığı hâlinin aynısı olmayan bir roman anlayışıyla dönmüştür. Sonraki romanlarında yeni teknikler kullanmaya devam eden Pamuk'un bu romanları da modern ve postmodern anlayışları harmanladığını düşündüğümüz romanlardı. Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev* romanlarından sonra yazmış olduğu romanlar, araştırmacılar tarafından romanların bütün kurgu unsurları dikkate alınmadan, sadece üstkurmaca düzlem ve metinlerarası ilişkiler göz önünde tutularak postmodern kategoride değerlendirildikleri görülmektedir. Hem üstkurmaca hem de metinlerarası ilişkiler postmodern anlatılarla ortaya çıkmış teknikler değildir. Her ikisinin de geçmişi çok eskidir. Hiç şüphesiz, üstkurmaca da metinlerarasılık da postmodern edebiyatın en önemli kurgu teknikleridir ancak bu çalışma bir metni, modern veya postmodern diye sınıflandırmadan önce, metnin bütününe de ilgili sanat akımlarının doğasına uygun olması gerektiğini savunmaktadır. Orhan Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* on dokuzuncu yüzyılın gerçekçi anlayışına uygun bir metinken; *Sessiz Ev* yazarın deneysel denemelerle ve modern anlayışıyla kaleme aldığı bir metindir. *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı* yazarın postmodern anlatıların doğasına uygun metinleridir. Ancak *Kar*, *Masumiyet Müzesi*, *Kafamda Bir Tuhaflık* ve *Kırmızı Saçlı Kadın* romanları ise yazarın modern ve postmodern unsurları harmanladığı metinlerdir.

Orhan Pamuk romanlarını değerlendirirken toptancı bir tavırla, sadece üstkurmaca ya da metinlerarası ilişkiler bağlamında yapılan değerlendirmelerin yazarın metinlerini sınıflandırmada eksiklik yaratacağı kanaatindeyiz. Bu sebeple çalışmanın Orhan Pamuk edebiyatına, romanların sadece belli başlı postmodern unsurlar bakımından değerlendirilmeyip; olay, zaman, mekân, kişi, tema, dil ve üslup gibi anlatı unsurları bakımından da romanların sınıflandırılması ve dikkatle incelenmesi noktasında önemli katkılar sunduğunu düşünüyoruz.

Bu çalışmanın en temel kıstası, modernizm ve postmodernizm unsurlarının mukayesesinin yalnızca Orhan Pamuk romanları üzerinden değerlendirmesidir. Türk edebiyatında ilgili

mukayese, genel bir çerçevenin çıkarılması açısından yazar ve eser sayısı artırılarak genişletilebilir. Bu yöntemle, Türk edebiyatında postmodern olarak değerlendirilen öteki yazarların metinleri de bütüncül bir bakışla değerlendirilebilir, yine bu kıstaslar çerçevesinde yabancı eserlerle karşılaştırmalı incelemeler yapılabilir.



KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2005). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akten, S. (2006). Yeni Hayat, Yeni Kitap, Yeni Roman. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk’u Okumak* içinde (s. 299-310). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Almond, I. (2013). *Yeni Oryantalistler*. (B. Çetiner & T. C. İşsevenler Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Artun, A. (2013). Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. *Modern Hayatın Ressamı* içinde (s. 7-80) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakay, K. (2013). Kara Kitap’ın Sırrı. N. Esen (Dü.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde, (s. 36-47). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aynur, H. (2009). Surnâme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 37, s. 565-567). Ankara: TDV.
- Aytaç, G. (2016). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Aytaç, G. (2016). *Genel Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Aytaç, G. (2016). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bakırcıoğlu, R. (2012). *Asiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara : Anı Yayıncılık.

- Bardakçı, M. (2002, Mayıs 26). *Hürriyet*. 19 Şubat 2019 tarihinde [hurriyet.com.tr: http://www.hurriyet.com.tr/resad-ekrem-cemal-sigi-idi-ama-intihalci-degildi-74394](http://www.hurriyet.com.tr/resad-ekrem-cemal-sigi-idi-ama-intihalci-degildi-74394) adresinden alındı.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Best, S., & Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bumin, T. (2010). *Hegel (Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Büyük Türkçe Sözlük*. (1983). 3 Ocak 2019 tarihinde Türk Dil Kurumu Web Sitesi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c2d3044c27c73.55384880 adresinden alındı.
- Çeçen, R. (2013). Kara Kitap Üzerine Kara-Ak Denemeler. N. Esen (Dü.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 191-204). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çetin, N. (2017). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetindaş, D. (2018). Metinlerarasılıkla İlgili Türk Romanından Hangi Örnekleri Verebiliriz? E. Örgen (Dü.), *40 Soruda Postmodern Edebiyat* içinde (s. 84-86). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Çetindaş, D. (2018). Postmodern Kurmaca Denilince Üstkurmaca mı Akla Gelmelidir? E. Örgen (Dü.), *40 Soruda Postmodern Edebiyat* içinde (s. 77-79). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Demir, F. (2011). *Orhan Pamuk Romanları Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Demiralp, O. (2018). *Orhan Bey ve Romanları*. İstanbul : Kırmızı Kedi Yayınları.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2004). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Eliuz, Ü., & Gökcan Türkdoğan, M. (2012). Eski Bir Hikâyenin Yeniden Doğuşu: Kara Kitap'taki İzlek ve İmgelemin Metinlerarasılık Bağlamından İncelemesi. *Turkish Studies*, s. 1013-1025.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Emre, İ. (2008). Soruşturma. *Hece* (38/39/40), s. 620-623.
- Emre, İ. (2010). *Roman ve Siyaset*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Erol, S. (2018). Orhan Pamuk'un Kar Romanında Metinlerarası Dolaşım. N. Esen & E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* içinde (s. 225-241). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ertem, C. (1992). Edebiyatta Modern Arayışlar. C. Ertem (Dü.) *Littera*, 3 (Çocuk Yazını & Postmodernizm Özel Sayısı), s. 159-166.
- Ertuğ, Z. T. (1998). Hünernâme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 18, s. 484-485). İstanbul: TDV.
- Erzen, M. (2018). Türk Romanında Postmodernin Önemli Yazar ve Eserleri Hakkında Neler Söylenbilir? *40 Soruda Postmodern Edebiyat* içinde (s. 105-109). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Esen, N. (2017). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evat, Y. (2017). Anı Döken Bahçe'de Metinlerarası İlişkiler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, s. 50-56.
- Ever, M. (2006). Dante'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 276-283). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ever, M. (2006). Rilke'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 284-298). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Firdevî. (1994). *Şehnâme* (Cilt II). (N. Lugal, Çev.) İstanbul: Meb Basımevi.
- Forster, E. M. (2016). *Roman Sanatı*. (Ü. Aytür, Çev.) İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Freidman, N. (2017). Romanda Yapı Şekilleri (Forms of the Plot). P. Stevick, *Roman Teorisi* içinde (S. Kantarcıoğlu, Çev., s. 136-155). Ankara: Akçağ Yayınları.

- Gogol, N. (2017). *Bir Delinin Hatıra Defteri*. (N. Y. Talu, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1985). *Mesnevi Tercümesi ve Şerhi* (Cilt 1). İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Gülsoy, M. (2015, 02 04). *Kafamda Bir Tuhaflik: Peki ama nedir bu tuhaflik?* 12.01.2018 tarihinde K24.com: <https://t24.com.tr/k24/yazi/kafamda-bir-tuhaflik-peki-ama-nedir-bu-tuhaflik,24> adresinden alındı.
- Gümüş, S. (2006). Postmodernizmin Kavşağında Orhan Pamuk Romanı. *Milliyet Sanat* (573), 82-83.
- Gümüş, S. (2011). *Yazının Sarkacı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2012). *Çözümleyici Eleştiri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2015). *Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2015, 09 22). *Orhan Pamuk: "Mesele duyguyu, ruh halini vermek..."*. 04.03.2019 tarihinde oggito.com: <https://oggito.com/icerikler/orhan-pamuk-mesele-duyguyu-ruh-halini-vermek-/7440> adresinden alındı.
- Güngör, B. (2015). Öteki İstanbul'un Anlatısı: Kafamda Bir Tuhaflik Romanının Yapısalci Metodoloji Işığında Çözümlemesi. *Türkiyat Mecmuası*, 25, s. 119-141.
- Güzel, E. (2009). *1980–2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İsmet İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Hakan, A. (2002). *Orhan Pamuk Kırmızı ve Kar*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Hızlan, D. (2002, Ocak 26). *Tanpınar Balzac'tır, Pamuk da Sthendhal*. 18 Mart 2019 tarihinde hurriyet.com.tr: <http://www.hurriyet.com.tr/tanpınar-balzactir-pamuk-da-stendhal-50654> adresinden alındı.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul : Dergâh Yayınları.
- İlhan, H. S. (2002, Şubat 01). *Laik-Kemalist kadınları kızdırmaktan korktum!* 23 Mart 2019 tarihinde www.yenisafak.com: <https://www.yenisafak.com/arsiv/2002/subat/01/kultur.html> adresinden alındı.

- İnci, H. (2017, Temmuz). *Orhan Pamuk'tan "Farklı" Bir Roman: Kırmızı Saçlı Kadın*. 14.03.2019 tarihinde [handaninci.wordpress.com:https://handaninci.wordpress.com/2017/07/26/orhan-pamukdan-farkli-bir-roman-kirmizi-sacli-kadin/](https://handaninci.wordpress.com/2017/07/26/orhan-pamukdan-farkli-bir-roman-kirmizi-sacli-kadin/) adresinden alındı.
- İrzik, S. (2013). Edebiyatta Kişileşen, Metinleşen, Silinen Kentler. N. Esen (Dü.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 262-271). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İrzik, S. (2018). Orhan Pamuk'ta Temsil ve Siyaset. N. Esen & E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* içinde (s. 29-49). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2004). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2016). *Çağcıl bir tragedya: Kırmızı Saçlı Kadın*. 14 Mart 2019 tarihinde [sabah.com.tr:https://www.sabah.com.tr/yazarlar/kitap/kahraman/2016/02/12/cagcil-bir-tragedya-kirmizi-sacli-kadin](https://www.sabah.com.tr/yazarlar/kitap/kahraman/2016/02/12/cagcil-bir-tragedya-kirmizi-sacli-kadin) adresinden alındı.
- Kara, H. (2018). Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: Sessiz Ev'de Bilinç Akışı Tekniği. N. Esen & E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* içinde (s. 111-124). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karabulut, M. & Biricik, İ. (2018). Postmodern Romanın "Nasıl"lığı Bağlamında Orhan Pamuk'un "Kırmızı Saçlı Kadın" Romanı. *Journal of Turkish Language and Literature*, s. 141-162.
- Karaca, A. (2007, Mart). 1970'ten Günümüze Roman. *Türk Edebiyatı Dergisi* (401), s. 78-85.
- Karataş, T. (2007). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kılıç, E. (2006). Beyaz Kale. E. Kılıç (Dü.) *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 77-79). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıç, E. (2006). Cevdet Bey ve Oğulları. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 15-17). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıç, E. (2006). Kara Kitap. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 165-167). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıç, E. (2018). Sessiz Ev'in Sesleri. N. Esen & E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* içinde (s. 125-135). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kırkoğlu, S. R. (2006). Bir Zaman Romanı: Sessiz Ev. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 66-70). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçak, O. (1991). Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna. *Defter Dergisi* (17), 65-144.
- Koçakoğlu, B. (2010). Postmodernizm Sorunsalı ve Türk Anlatısında Geleneksel Tahkiyenin İzleri. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Koçakoğlu, B. (2012). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Ankara: Hece Yayınları.
- Kolcu, A. (2015). Orhan Pamuk'un Romanlarında Tükçülük ve Türkçüler. *The Journal of Academic Social Science* (19), s. 63-76.
- Kolcu, A. İ. (2010). *Edebiyat Kuramları*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Korkmaz, F. (2015). Orhan Pamuk'un Kafamda Bir Tuhaflık Romanında Postmodern Bir Flâneur: Mevlut. *Turkish Studies*, s. 831-844.
- Korkmaz, R. (2000). Kara Kitap'taki Simgesel Dönüş İmgelerinin Posrmodernist Açıdan Yorumu. *Türk Yurdu*, (153-154), s. 311-317.
- Korkmaz, R. (2009). Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından *Beyaz Kale*. *bilig*, s. 119-130.
- Köroğlu, E. (2006). Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: Beyaz Kale'de Özne ve Öteki. E. Kılın (Dü.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 154-164). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köroğlu, E. (2018). Başlangıç: Cevdet Bey ve Oğulları'nda Niyet ve Yöntem. N. Esen & E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* içinde (s. 79-110). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kutlu, M. (2013). Kara Kitap. N. Esen (Dü.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 20-24). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Küçük, M. (2011). *Modernite vernus Postmodernite*. İstanbul: 2011.
- Kütükoğlu, B. (2006). Murad III. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 31, s. 172-176). Ankara: TDV.

- Lekesizalın, F. (2009). *Timetürk*. 23.02.2019 tarihinde www.timeturk.com/tr/2009/06/22/orhan-pamuk-un-masumiyet-romani-uyarlama-mi.html adresinden alındı.
- Mcgrath, P. (2006). Karanlık ve Fantastik Yaratı. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 187-190). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mendilow, A. A. (2017). Romanda Hikâyenin Zamanı. P. Stevie (Dü.), *Roman Teorisi* içinde (S. Kantarcıoğlu, Çev.), (s. 232-234). Ankara: 2017.
- Menteşe, O. B. (1992). Sanat'da Modernizm'den Post-Modernizm'e. C. Ertem, (Dü.) *Littera*, 3, s. 236-240.
- Menteşe, O. B. (1995). Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi* (519), s. 273-283.
- Moran, B. (2009). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morrow, B. (2006). Sayfaların Arasına Düşmek. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'u Okumak* içinde (s. 311-314). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (2006). Beyaz Kale. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 82-84). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Narlı, M. (2019). Postmodern Roman ve Modern Gerçeğin Yitimi. *Türkbilig*, s. 122-132.
- Oktay, A. (2006). Yeni Hayat Üzerine. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 229-246). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oppermann, S. (1992). Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve "Gerçeklik"/"Yazı" İkilemi. C. Ertem (Dü.) *Littere Edebiyat Yazıları*, 3 (Çocuk Yazını&Postmodernizm Özel Sayısı), s. 146-159.
- Oskay, Ç. (2016, Ocak 30). *Orhan Pamuk: Bizi terk eden bir babayla büyüdüüm*. 04 Mart 2019 tarihinde [hurriyet.com.tr: http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/orhan-pamuk-bizi-terk-eden-bir-babayla-buyudum-40047198](http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/orhan-pamuk-bizi-terk-eden-bir-babayla-buyudum-40047198) adresinden alındı.
- Ören, A. (2016). Üstkurgu Kavramı Üzerindeki Üstkurgusal Karışıklıklar. A. Ören (Dü.), *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine* içinde (A. Ören, Çev., s. 101-123). Ankara: Hece Yayınları.

- Özot, G. S. (2014). Postmodern Roman: Kurgu, Dil ve Kişiler Kadrosu. *Turkish Studies*, s. 973-987.
- Özyurt, C. (2018). Modern ve Postmodern Ayrımı Nasıl Belirlenebilir, İlişkisi Nedir? E. Örgen (Dü.), *40 Soruda Postmodern Edebiyat* içinde (s. 13-15). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Pamuk, O. (1990). 80’li yılları roman açısından nasıl değerlendiriyorsunuz? *Varlık Dergisi* (999), 17.
- Pamuk, O. (1998). Bu Kırmızıda Şenlik Var. (B. Aşçı, Röportaj Yapan)
- Pamuk, O. (1998). Nakkaşın Mürekkebi Kırmızı. (O. Çalışlar, Röportaj Yapan) İstanbul: Cumhuriyet Dergi.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2014). *Kafamda Bir Tuhaflık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2016). *Cevdet Bey ve Oğulları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2016). *Kırmızı Saçlı Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2017). *Beyaz Kale*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2017). *Manzaradan Parçalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2017). *Sessiz Ev*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2018). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2018). *Kar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2018). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2018). *Öteki Renkler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2006). Roman ve Kimlik: Beyaz Kale. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk’u Okumak* içinde (s. 85-98). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2015). Tuhaflık Kimde? *Milliyet Sanat*, s. 120-122.
- Parla, J. (2015). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2016). Tarihyazımsal Üstkurmaca/Historiographic Metafiction. A. Ören (Dü.), *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine* içinde (s. 141-152). Ankara: Hece Yayınları.

- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2018). Orhan Pamuk'un Romanlarında Renklerin Dili. N. Esen & E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* içinde (s. 51-69). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2006). Benim Adım Kırmızı'yı Kim Anlatıyor, Kim Okuyor. *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 381-395). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rifat, M. (2006). Yeni Hayat Üzerine. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 229-246). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sayın, Ş. (2017). "Beyaz Kale" Bir Düş mü? N. Aksoy-B. Aksoy (Dü.), *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış-Berna Moran Armağanı* içinde (s. 213-225). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sazyek, H. (2002). Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler. *Hece Dergisi* (65/66/67), s. 493-509.
- Sazyek, H. (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Seyhan, A. (2014). *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı*. (E. Irmak, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Solmaz, Y. (2003). *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları'nda Anlam Arayışı*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Sophokles. (2016). *Kral Oidipus*. (B. Tuncel, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şaban, S. (2014). *Hikâye Anlatı Yorum*. Ankara: Hece Yayınları.
- Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Şimşan, E. (2014). Masumiyet Müzesi. *Roman Kahramanları* (19), s. 21-23.
- Tanpınar, A. H. (2008). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, M. (1997). *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat*. İstanbul: Öz Eğitim Yayınları.

- Tekin, M. (2017). *Roman Sanat*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Uysal, Z. (2006). Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, Benim Adım Kırmızı'da Resmin Algılanışı. E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 361-380). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uysal, Z. (2008). Parçalanmış Bedenler, Kayıp Şehirler: Esrar ve Kumpasın Kıyısında Yeni Hayat. N. Esen, & E. Kılıç (Dü.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* içinde (s. 181-189). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yalçın, A. (2005). *Siyasal ve Sosyal Değişimler Açısından Çağdaş Türk Romanı 1946-2000*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yalçın, S. D. (2008). 1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları. *Hece* (Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı 138/139/140), s. 343-356.
- Yaprak, T., & Bayrak, Ö. (2017). Bir Mesnevi Parodisi Olarak Benim Adım Kırmızı. *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi Özel Sayı: Gelenek ve Postmodernizm* (7), 148-157.
- Yücel, T. (2013). Kara Kitap. N. Esen (Dü.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 48-56). İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı	BALCI, Metin
Uyruğu	Türkiye Cumhuriyeti
Doğum Tarihi ve Yeri	01.07.1989 - Adana
Medeni Hâli	Evli
Telefon	
Faks	
E-posta	metin.balci@windowlive.com

Eğitim Derecesi	Okul/Program	Mezuniyet Yılı
Lise	Ramazan Atıl Anadolu Lisesi	2006
Üniversite	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi/Türk Dili ve Edebiyatı	2012
Yüksek Lisans	Aksaray Üniversitesi/Türk Dili ve Edebiyatı	2019
Doktora		

İş Deneyimi, Yıl	Çalıştığı Yer	Görev
2014-	Milli Eğitim Bakanlığı	Öğretmen

Yabancı Dil	İngilizce
-------------	-----------