

T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ORHAN PAMUK’UN MASUMİYET MÜZESİ ROMANINDA EKFRASİS

Gamze İSTİF

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Ü. Serkan ŞENER

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisansı

İSTANBUL, 2023

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih : 21.06.2023
Ad/soyad : Gamze İSTİF
İmza :

ÖZET

ORHAN PAMUK'UN MASUMİYET MÜZESİ ROMANINDA EKFRASİS

Görsel sanatlar ve edebiyat arasındaki ilişki Antik çağlardan bu yana tartışılan, üzerinde çalışmalar yapılan bir konudur. Görsel sanat yapıtlarının dilsel temsili olarak özetlenen Ekfrasis, sessiz nesnelere ses verme, gerçekte olmayan nesneleri, sahneleri göz önünde canlandırma, okuyucuya anı yaşıyormuş gibi hissettirme gibi birçok farklı anlamlar kullanılmıştır. Ekfrasis'i, kendi anlatımını canlandırmak için kullanan yazarlardan biri de Orhan Pamuk'tur. Masumiyet Müzesi romanı içinde eşyaların ve mekanların tasviri, bunlardan oluşan bir müze kurma fikri ve yazarı tarafından İstanbul'da gerçek bir müze mekânına dönüştürülmesi, bu çalışmanın hareket noktası olmuştur. Bu çalışmada amaç, *Masumiyet Müzesi* romanında yer alan nesneler ve mekânları ekfrastik bir bağlamda incelenmektir.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, Edebiyat, Ekfrasis, Görsel Sanatlar, Masumiyet Müzesi

ABSTRACT

This relationship between visual arts and literature is a subject that has been studied on and disputed since the Ancient past times. Ekphrasis was used in several different meanings some like state of being sonorous for inanimate objects, vitalization for imaginary objects and scenes, to make readers feel like living in the moment, which is outlined as “Linguistic representation of visual compositions.” Orhan Pamuk is one of the author who uses Ekphrasis to vitalize his novelistic style. This description of objects and places in the *The Museum of Innocence* novel, the idea of building up a museum among these and converted as a real museum by its author in İstanbul was the point of departure of this study. The aim of this study is to analyze the objects and spaces in the novel *The Museum of Innocence* in an ekphrasis context.

Keywords: Orhan Pamuk, Literature, Ekphrasis, Visual arts, *The Museum of Innocence*

İÇİNDEKİLER

GÖRSELLER LİSTESİ.....	vi
KISALTMALAR.....	vii
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
GİRİŞ.....	1
1.EKRASİS KURAMINA VE TARİHÇESİNE BAKIŞ.....	5
1.1. Orhan Pamuk’un Ekfrasisi Kullanımı.....	14
2. TEMATİK BİR ROMAN: MASUMİYET MÜZESİ.....	21
3. EŞYAYA DÜŞKÜN YABANCILAŞMIŞ KAHRAMANLAR.....	30
4. EŞYALARIN EKFRASTİK TASVİRİ.....	39
4.1. Füsün Müzenin Neresinde?.....	39
4.2. Küpe: F.....	46
4.3. Babadan Oğula Uğursuz Miras: İnci Kúpeler.....	49
4.4. Jenny Colon Çanta.....	51
4.5. Füsün’un Beyaz Kúlotu, Beyaz Çocuk Çorapları, Kırlı Beyaz Lastik Ayakkabıları.....	54
4.6. Füsün’un Elbisesi.....	58
4.7. Aşk Acısının Anatomik Yerleşimi.....	60

4.8. Ayva Rendesı.....	64
4.9. Koleksiyonun İlk Eseri: Cetvel.....	67
4.10. Kıskançlığın Resmi.....	69
4.11. Meltem Gazozu.....	74
4.12. Nişantaşı Haritası.....	77
4.13 Eşyanın Erotik Konumu: Sigara İzmaritleri.....	80
4.14. Grace Kelly.....	83
4.15. Hz. İbrahim Kurban Tablosu.....	87
5. MEKÂNLARIN EKFRASTİK TASVİRİ.....	90
5.1. şanzelize Butik.....	90
5.2. Merhamet Apartmanı Dört Numaralı Daire.....	91
5.3. Hilton Oteli.....	94
5.4. Fuaye.....	96
5.5. Fatih Oteli.....	99
5.6. Çukurcuma'daki ev.....	102
5.7. Müze.....	106
SONUÇ.....	111
KAYNAKÇA.....	113

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. John Flaxman, Akhilleus'in Kalkanı, 1824, The Fitzwilliam Müzesi, Cambridge

Görsel 2. Bir Yunan Vazosuna Övgü

Görsel 3. Manzaradan Parçalar-Çizim-1

Görsel 4. Manzaradan Parçalar-Çizim-2

Görsel 5. Manzaradan Parçalar-Çizim-3

Görsel 6. Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler

Görsel 7. Babamın Hikâyesi: İnci Küpeler

Görsel 8. Şanzelize Butik

Görsel 9. Sessizlik

Görsel 10. F

Görsel 11. Füsün'un Elbisesi

Görsel 12. Aşk Acısının Anatomik Yerleşimi

Görsel 13. Ayva Rendesi

Görsel 14. Cetvel

Görsel 15. Kıskançlık

Görsel 16. İlk Türk Meyveli Gazozu

Görsel 17. Onu Bana Hatırlatan Sokaklar

Görsel 18. 4213 İzmarit

Görsel 19. Grace Kelly

Görsel 20. Kurban Bayramı

KISALTMALAR

MM : Masumiyet Müzesi



Önsöz

“Orhan Pamuk’un Romanlarında Ekfrasis” konusunu ele alan tezimiz edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişkiyi ele alan çalışmalardan bir tanesidir. Pamuk’un arzu nesnesine ulaşmak için eşyaları biriktiren, fetişleştiren, çevrelerine yabancılaşmış kahramanlarının birtakım benzerlikler ve farklılıklar arz edip etmediği ortaya konulmuştur. Kadının metalaştığı toplumda Füsun’un eşyalarıyla beraber müzeye kapatılışı ve önemli eşyalar, mekanların ekfrastik bağlamda romanda nasıl ele alındığına yer verilmiştir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasını mümkün kılan tez danışmanım Dr. Öğr. Serkan Şener’e, tez konumu belirlememe yardımcı olan Dr. Öğr. Bahar Gökpınar’a, özverili bir şekilde katkı sunan ve birikimlerinden fazlasıyla yararlandığım Prof. Dr. Ayşe Melda Üner ve Dr. Öğr. Murat Lüleci’ye ve bölümdeki tüm değerli hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Sait Can Üstündağ’a bana inanıp güvendiği, gösterdiği sonsuz sabır ve anlayış için teşekkür ederim.



GİRİŞ

“Görsel sanatların betimlenmesi, seslendirilmesi” olarak tanımlanan ekfrasis, görüntülerin okunması veya sözlü açıklamaların görselleştirilmesi anlamına gelir. Yunanca detaylıca söylemek anlamına gelen, “ek” ve “phrazien” sözcüklerinden oluşan ekfrasis kavramının Homeros’un *İlyada* destanında Akhilleus’un kalkanını tasvir ettiği bölüm edebiyattaki ilk kullanım örneklerinden biridir. Bu çalışmada Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* adlı romanında ekfrastik öğeleri tespit etmek, romandaki nesneleri ve mekanları bu kurama göre incelemek ve yazarın bu kültürel öğelere bakış açısı gösterilmeye çalışılmıştır.

Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi Romanında Ekfrasis adlı bu çalışma, giriş ve sonuç bölümleri ile toplam yedi bölümden oluşmaktadır. Tezin birinci bölümünde ekfrasisin ne olduğu üzerinde durulmuştur. Edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişkinin ne olduğu açıklanmıştır. Yunan şair Simonides’ten aktardığı “Şiir konuşan bir resimdir ve resim susan bir şiirdir.” cümlesiyle başlayan ekfrasisin yolculuğu Antik metinlerde kullandığımız görsel sanatların şiir veya yazı ile canlandırılması, anlatılması ve tasvir edilmesiyle devam eder.

Tezin “*Orhan Pamuk’un Ekfrasis’i kullanımı*” başlıklı bölümde, yazarın deneme ve hatıralarında ekfrasis ile ilgili çeşitli özellikler yer almaktadır. Tezin bu bölümünde, yazarın hayatında ressam olmak isteği ve bu yeteneğinin yazarlık yolculuğunu nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. “Roman yazmak kelimelerle resim çizmektir.” (Pamuk, 2011, s.77) diyen Pamuk’un ekfrasis tekniğini çağrıştıracak çeşitli alıntılara da bu bölümde yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde *Masumiyet Müzesi* romanın özetine yer verilmiştir.

Çalışmamızın temel ilgi alanını belirleyen bölüm olan üçüncü bölümünde Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* ve *Kara Kitap* romanlarının üzerinde durulmuştur. Pamuk’un eşyayı biriktirme

eğiliminde olan, eşyaya olağanüstü anlamlar yükleyip eşyayı fetişleştiren kahramanı sadece Kemal değildir. *Yeni Hayat* romanının kahramanı Osman ve *Kara Kitap* romanın kahramanı Galip'in eşyayla olan ilişkisinin Kemal'in eşyayla olan ilişkisiyle karşılaştırılmasına yer verilmiştir. Bu üç romanda eşyaya atfedilen anlam, kahramanların sevdiklerine ulaşmak için onlara ait eşyaları bir araya getirme çabaları anlatılmıştır. *Yeni Hayat* romanında Canan'ın eşyaya olan düşkünlüğü Kemal'in eşya saplantısıyla mukayese edilmiştir. Sevdiklerinden uzaklaşınca eşyaya yönelen kahramanların çevrelerine ve kendilerine yabancılaşmasının üzerinde durulmuştur. Dördüncü bölümde kadının sınıf atlama telaşıyla düşüşü Gustave Flaubert'in *Madam Bovary* romanının baş kahramanı Emma ve Füsun üzerinden irdelenmiştir. Müzenin çekirdeği kabul edilen F şeklindeki küpenin romanın kurgusunda nasıl kritik rol oynadığı ve Tolstoy'un *Anna Karenina* romanında Anna'nın kırmızı çantasıyla benzer yönleri karşılaştırma yöntemiyle verilmiştir. Romanda Füsun'un gördüğü kâbus ile Anna Karenina'nın gördüğü kâbusun iki kadın kahramanın ölümüne işaret etmesine yer verilmiştir. Romanda yer alan diğer eşyalar ve mekanlar ekfrastik bağlamda incelenmiştir.

Sonuç olarak bu tezdeki amacımız, önce şiirde, daha sonra sanatın her alanında kullanılan ekfrasis tekniğini ele almak ve bu tekniğin Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanında kullanımını göstermektir. Tezde, ekfrasisin ne olduğu, mekân ve nesneleri tasvir etmede nasıl bir anlam aktarımı sağladığı gibi konular üzerinde durulmaktadır.

Gençliğinde bir dönem ressam olmak isteyen Pamuk, romanlarında görsel sanatlara geniş yer veren bir yazardır. Yazar, ekfrasis tekniğini görsel bir dille harmanlayarak anlatımı zenginleştirmek için kullanır. Bu anlatılar sadece sözel tasvirler değil; okuyucunun bakış açısını geliştirmek ve onu romandaki tüm eşyalarla okuyucuyu gerçek temsilde buluşturmak amacıyla anlatıya kasıtlı olarak koyulmuş bölümlerdir. Kemal roman boyunca Füsun'un dokunduğu her eşyayı metalaştırma ve şeyleştirme amacıyla toplar. Bazı eşyalar Füsun'un şahsi eşyalarıdır ve romanın da müzenin de en önemli parçaları bunlardır. Orhan Pamuk tüm nesneleri ekfrasisinden

yararlanarak okuyucunun zihninde canlandırmış daha sonra onları tek tek müzenin vitrinine yerleştirmiştir.

Bir kentsoylunun dingin ve olaysız yaşamı uzak ve fakir bir akraba kızıyla yaşadığı aşkla parçalanır. Kemal'in semtinden, sosyal ortamından çıkması, acısını hafifletebilmek için eşi görülmedik ölçüde bir toplayıcılık işine girmesi, değişimi ve kendini bulma yolculuğunu resmederken Pamuk; eşyalar, nesneler, tablolar ve benzer figürlerden faydalanır. Bu durum *Masumiyet Müzesi* romanının ekfrastik bir bağlamda incelenmesine olanak sağlamaktadır. Bu çalışmada bir betimleme sanatı olan ekfrasisin romanda geçen eşyaları ve mekanları anlatma aracı olarak yazar tarafından nasıl kullanıldığı anlatılmaya çalışılmıştır.

Okuyucuların hayal gücü, okuma üzerine harekete geçirilir, ancak Pamuk bunu kendi görselleriyle yapar. Ekfrasis, sadece yazarın vizyonunu ve hayal dünyasını yansıtmakla kalmayıp okuyucuya farklı bir estetik deneyimi sunar. Yazar olay örgüsünü dokuma ve anlatımın ritmini güçlendirmede yoğun bir şekilde görüntülerden yararlanır. Kemal'in hayatının en mutlu anını Füsün'un küpesine hapsettiği romanın ilk cümlesinden, hikayesini yazar Orhan Pamuk'a anlatmasına kadar geçen sürede ekfrasis tekniğini kullanır. Bu durum sadece estetik ve yaratıcı bir okuma sunmakla kalmaz. Aynı zamanda anlatımın önemli bir unsurlarını ve kilit noktalarını görmede bir köprü görevinde kullanır. Romandan sonra hazırlanan katalog, eşyaları ve aşkı sergilemek için açılan müze, bize çok katmanlı bir ekfrasis sağlar. Yazar, önce romanda okuyucunun zihninde ekfrastik bağlamda ayrıntılı bir görselleştirme sunar; daha sonra romanda sunduğu müze biletiyle onları gerçek bir deneyime davet eder. Müze, sadece Kemal ve Füsün'un aşkının görselleştirildiği bir yer değil ayrıca; kıskançlık, aşk acısı, kalp kırıklığı, dönemin sosyal ve kültürel atmosferini sembolize eden eşyaların sergilendiği alandır. Müze sayesinde okuyucu/izleyici bunları kendi gözüyle bir bütün olarak kaynaştırma şansına sahip olur.

Pamuk, görsel malzeme ile nesneleri bir araya getirerek kendine ait bir görsel dil yaratır. Kurgu ile gerçeği iç içe geçirerek okuyucuları hem görsel hem de sözlü bir sürece davet eder. Ekfrasis tekniği romandaki karakterleri ve onların ruh hallerini anlamak için yeni bir pencere açmanın yanı sıra sözlü ve görsel temsillerle okuyuculara, estetik ve sanatsal bir deneyim yaşatır. Eşyalar müzeye yerleştirildikten sonra Kemal için artık teselli verici değil, müze gezerler için ilham verici eserler olarak hizmet edebilirler. Yazar, eşyalar, mekanlar ve kurduğu müzeyle aşkın kendisini ekfrasis sayesinde daha derin, daha esaslı, daha duyarlı ve daha seri bir biçimde yansıtır.



1. EKFRASİS KURAMINA VE TARİHÇESİNE BAKIŞ

Bir kuramın, ancak metne uygulanarak açıklanabileceği gerçeğini göz önünde tutmakla birlikte, metin incelemelerine geçmeden evvel ekfrasis yönteminin temel kavramları hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

Ekfrasis (ekphrasis) kelimesi, Türkçede ‘dışarı’ ve ‘konuşmak’ anlamlarına gelen, Yunanca ‘ek’ ve ‘phrasis’ kelimelerinin birleşmesi ile oluşur. Biri renk ve şekilleri, diğeryse sözcükleri kullanan, duygu ve düş gücünü görsel imgeler ya da yazı aracılığıyla temsil eden iki farklı sanat dalının birbirleriyle olan ilişkisini ele alan ve Türkçeye resim-betim olarak çevirdiğimiz yunanca terim Ekfrasis görsel sanat yapıtının yazıyla temsili anlamına gelir. Kelimenin ilk anlamı Antik metinlerde en genel anlamda kullandığımız görsel sanatların şiir veya yazı ile canlandırılması ve tasvir edilmesidir. Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık //Göstergelerarasılık* adlı kitabında ekfrasisi, “Okurun önüne yazından başka bir sanat biçimini (resim, heykel) çıkaran bir betimleme betisi; bir sanat yapıtını yazı aracılığıyla gösterme, sunma yolu” olarak açıklar. (Aktulum, 2011, s .26) Görsel sanat yapıtlarının sözlü tasviril olarak tanımlanan ekfrasis, edebiyat ve sinemada kullanılan görsel sanat yapıtlarının incelenmesinde ve düş gücünü belirleyici bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

İmgeyi Konuşturmak: İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar adlı kitabında Özlem Uzundemir Ekfrasis kuramı için şu tanımda bulunmuştur: “Biri renk ve şekilleri, diğeryse sözcükleri kullanan, duygu, duygu ve düş gücüne görsel imgeler ya da yazı aracılığıyla hitap eden iki farklı sanat dalının birbiriyle olan ilişkisini ele alan ve Türkçe’ye resimbetim olarak çevirdiğimiz Yunanca terim Ekfrasis, görsel sanat yapıtının yazıyla temsilil anlamına gelmektedir.” (Uzundemir, 2010, s.15) Horatius’un Şiir Sanatı adlı yazısında “Şiir de resme

benzer.” cümlesiyle dile getirdiği ünlü sözü *ut pictura poesis*, ifadesiyle resim ile şiiri eşdeğer tutar. (Horatius, 1994, s.2699)

Ekfrasis’in Homeros'un *İlyada*'sından Shakespeare'in *The Rape of Lucrece*'sine kadar çok uzun bir geçmişi vardır. Terim olarak Ekfrasis'in modern kullanımına en yakın olanı Romalı Horatius, M.Ö. 19. yüzyılda kaleme aldığı *Ars Poetika*'sında "ut pictura poesis" kavramıdır. "Resim gibi şiir, şiir gibi resim" olarak çevrilebilecek bir ifadedir.

Ekfrasis’te önemli olan okuyucunun zihninde canlandırılmak istenen görsel, nesne ya da sanat eseri hakkında bir izlenim uyandırmak ve bu yolla da okuru metnin içine çekip okura yardım etmek ve anlatmak istediği meseleyi daha “canlı” bir şekilde okurlarına aktarmaktır. Ekfrasis, okurun zihninde yeni bir dünya kurar (Anar,2019, s.36) Yalnızca estetik ve yaratıcı bir okuma sağlamakla kalmaz, aynı zamanda önemli bir anlatım aracı olarak kilit noktaları ve önemli noktaları görmede bir köprü görevi görür. Temalar, bütün bir resmi çözmek ve önemli bir anlam elde etmek için bu anlatım tekniğini kullanır. Nazmi Ağıl *Ekfrasis: Batı’da ve Bizde Görsel Sanatların Sözlü Tasviri* adlı kitabında ekfrasisin eski ve kapsamlı tanımının önceleri; “yaşam ve sanat dahilinde olan her şeyin (nesneler ve olaylar), okuyucu veya dinleyicinin gözünde ayrıntılı biçimde canlanmasını (energia/canlılık) sağlamak amacıyla betimlenmesi olarak kabul edilirken, zamanla anlam daralmasına uğrayarak, yalnızca görsel sanatların tasviriyle sınırlandırıldığını ” aktarmıştır (Ağıl, 2015, s.13).

Edebi eserler kelimelerin gücüyle sınırsız hayali görmemizi sağlar. Ekfrasisi, betimleme sanatını, kullanarak sanat eserlerinin hayali ve gerçek görsellerinin panoramasını şiirsel bir biçimde okuyucunun zihnine sunar. Ekfrastik kurgu ister hareketsiz ister hareketli olsun, sanat eserini karakterin zihninde yansıtan bir hikayeye dönüştürür.

Ekfrasis, genel anlamda sözel ifadenin görsel temsilidir. Bu teknik nesnelere ses vermek, bir sahneyi gözümüzün önüne getirmek ya da dinleyiciye kendini hissettirmek için bir araç olarak kullanılır.

Ekfrasis'in edebi bir araç olarak kullanıldığı örnekler daha çok şiir alanında görülse de Charlotte Brontë'nin *Villette*'i, Oscar Wilde'ın *Dorian Gray*'ın Portresi romanı, Tracy Chevalier'in *İnci Küpeli Kız*'ı ekfrasisi edebi bir araç olarak farklı alanlarda kullanan en önemli örneklerdendir.

Yapıyı/resmi/eşyayı/nesneyi onu hiç görmemiş birinin gözünde nasıl canlandırabiliriz? Kelimelerin hem görsel hem de entelektüel bir okumayı teşvik etmedeki rolleri sınırlıdır. Yazar, okuyucunun kendisini görsel deneyimin bir katılımcısı gibi hissetmesini sağlamak için ekfrasis tekniği kullanılır. Sonuç olarak bu tekniğin gücüyle zihnimizde canlandırdığımız resimler tarafından etki altına alınırız.

Erken ekfrasis örnekleri resimlerden ziyade kalkanlar, halılar ve zırhlar gibi sanat eserleridir. Batı edebiyatında ekfrasis'in bilinen en eski örneği Homeros'un Akhilleus'un kalkanının tasviridir. Bu tasvir, İlyada'nın en büyüleyici bölümlerinden biri olarak kabul edilir.

Homeros gerçekte var olmayan bir kalkanı kurgusal anlamda okuyucunun zihninde canlandırmak için kelimelerden faydalanır. Ekfrasis böylelikle gerçeği aktarabilen tek araç haline gelir. Homer, kalkanı titizlikle tanımlar. Okuyucunun dikkati anlatılan nesne üzerinde yoğunlaştırılır.

“Çevirdi onları ateşe doğru, çalışmalarını buyurdu.

Körükler başladı ocağın içine üfürmeye,

Yirmi taneydiler, solukları türlü ısıdaydı,

Soluklar, demirci tanrının buyruğunda,

İş yavaş gidince ılık oluyorlar,

İş hızlı gidince bükülmez oluyorlardı.

Tanrı ateşe bükülmez tuncu attı, kalay attı,

Değerli altın attı, gümüş attı,

Sonra kütüğün üstüne koca bir örs koydu,

Bir eline güçlü bir çekiç aldı, bir eline ateş kısıracını.

Koyuldu büyük bir kalkan yapmaya,

Dört bir yanı işli, sağlam bir kalkan,

Çevresine parlak bir çember attı kalkanın,

Işık saçan on üç katlı bir çember,

Gümüşten bir kayığa bağladı kalkanı,

Kalkan üst üste beş tabakadandı,

Üstüne birçok süsler çizdi, gösterdi ustalığını.

Yeri, göğü, denizi yaptı,

Yorulmaz güneşi yaptı, dopdolu dolunayı.” (Homeros Çev. Erhat, 2013:421-422.)



Görsel 1: John Flaxman, Akhilleus'in Kalkanı, 1824, The Fitzwilliam Müzesi, Cambridge

Kalkanın en dış katmanında gökyüzü ve yeryüzünün temsili olarak yıldızlar, deniz, güneş gibi simgeler yer alır. Sonrasında sırasıyla bir düğün alayı, sonrasında savaş sahnesi, kavga edenler, hayvanlar bulunmaktadır. Daha derine inildiğinde; sürülen ve ekilen tarlalar, avlanan insanlar görülebilir. Homeros, her mısradaki kalkanın farklı on üç katmandan mekan, olay ve işçiliğin ayrıntılarını anlatmaktadır; Homeros'un tasviri, gerçekte olmayan görsel bir yapının tasvirdir. Onu ayrıntısıyla betimlemesindeki amaç okuyucunun zihninde kalkanı görmüş gibi canlandırmak istemesidir. Özellikle dilin görselleştirme gücünü öne sürdüğü bu metinde “görsel bir nesneyi, o nesneyi tüm ampirik, ikonik varlığıyla dil yoluyla canlandıracak şekilde betimlemesinden oluşur” (Şengel, 2002: 4-5).

Akhilleus'in kalkanının tasviri ekfrasisin ilk güçlü örneklerinden kabul edilse de bu kuramın edebiyat dünyasında boy göstermesinin İngiltere'de 18. yüzyılda Romantik dönemle

başladığı kabul edilir. Ekfrasis, 18. yüzyılın ikinci yarısında, halkın sanat tanımları için bir talep ortaya çıkmasıyla önem kazandı. Görsel sanat eserlerinin, onları halkın gözünün önüne getirecek doğru temsilleri yoktu, bu nedenle sanat dil aracılığıyla paylaşılmalıydı. Bu ekfrastik yazarların amacı okuyucularına görsel bir deneyim yaşatmaktır.

Ekfrasis kuramı sanatın taklitçi doğası üzerine kurulu olsa da ilk örneklerinde resimlerden ziyade kalkanlar, halılar ve zırhlar gibi eşyalar üzerinde gelişir.

Bir başka erken dönem ekfrasis örneği olarak kabul edilen metin Keats'in *Bir Yunan Vazosuna Övgü* adlı şiirinde de görüleceği gibi bir şairin yarattığı şiirsel imgeler, okuyucunun zihninde görsel nesneye dönüşür. Görsel sanatın yorumlanması ve yeniden canlandırılması, yine gerçekte olmayan bir nesne bu sefer vazo üzerinden gerçekleşir.

Gerçekte var olmayan bu vazo, müzelerde görülebilecek vazoların bir derlemesi niteliğindedir ve okura tahmini bir görüntü sunar:



Görsel 2: Bir Yunan Vazosuna Övgü

1

Sen, el değmemiş gelini dinginliğin,

Sessizliğin ve yavaş zamanın çocuğu

Yapraklı bir destan mı senin biçimin,

Hem tanrılar ve hem ölümlüler üstüne, ...

2

Duyulan ezgiler tatlı, daha da tatlı

Duyulamayanlar; ötün dingin flütler;

Duyusal kulağa değil, daha değerlisi,

Ruha söyleyin o sessiz ezgileri

4

Kim o kurban törenine gelenler?

Hangi yeşil sunak, gizemli rahip,

Götürür o göğe böğüren düveyi,

Ve yanları ipek çelenkle süslü?

5

Ah! Grekçe bir biçim! Güzel duruş!

Mermer gençler ve kızlarla süslü,

Ormandan dallar ve çiğnenmiş otlar;

Sen sessiz biçim, çözülmez düşünmekle, ...

(akt. Uzundemir, 2010:173-172).

Ekfrastik açıklama, her iki tarafın da yani ifade edenin de izleyicinin de hayal gücüne canlılık katmalıdır. Sonuç olarak, ekfrasisin kaydettiği şey, sanatın şaşırtıcı gücüdür. Ekfrasis basitçe görülenin tasviri değildir (Acar, 2016, s.12). Ekfrasis'in okuyucuyu metnin dünyasını denemeye ve anlamlandırma yollarına girmeye teşvik etmesi beklenir. Bu yöntemi kullanan kurmaca yazarlar da her şeyi tek bir birleşik resim içinde uyumlu hale getirmeye ve okurun bu resmi görmesinde yardımcı olmaya çalışacaktır.

Ekfrasis, genel anlamda bir nesneyi metaforlar kullanarak görünebilir kılmaya çalışma, okuyucunun zihninde imgeleri oluşturmaktır. Bu nesnelerin müzeye yerleştirilmesi bunu bir adım ileriye götürmektir.

Ekfrasis insanın zihninde onun hayal gücünün etkisiyle yeni bir dünya yaratır. Anlatılar, tasvir edilen bir tablo, heykel, mekân, cansız bir nesne de olabilir. Görsel, kişinin gözünün önünde canlı bir şekilde görünür, şeyleri müzeye yerleştirmek ama aynı zamanda kişi, yer veya nesneyle karşılaşmanın nasıl hissettirdiği duygusunu da merak ettirir. Genel amaç konuyu zihnin gözü önüne getirmektir. Ama müzeye yerleştirmek ve nesnelerin kataloğunu hazırlamak çok katmanlı bir ekfrastik deneyim sunar. Bir sanat eserinin şiirsel betimlemeleri kelime ve görüntü arasında gerçekleşir.

Sanatlar her zaman birbirini çağrıştırmış ve birbirlerine karşılık vermiştir. Simonides of Ceos “ut pictura poesis” (resim nasılsa, şiir de öyledir) sözü şiir ve resim arasındaki ilişkiyi anlatan en ünlü ifadedir. İmgeleri konuşturmak ekfrasis sayesinde olur. Ekfrasis, romandaki karakterleri ve onların ruh hallerini anlamak için yeni bir pencere açmanın yanı sıra, bu sözlü ve görsel temsiller okuyucuya estetik ve sanatsal bir bakış açısı sunar. Edebi bir ifade olarak Ekfrasis, sessiz resimlerin, heykellerin, nesnelerin ya da anların kelimelerle canlanmasına izin verir.

Ekfrasis okuma, okuyucuların yaratıcılığını ve hayal gücünü harekete geçirerek okuyucuları görsel bir dünyaya davet eder. Böylece onlar da romandaki eşyaları ve mekanları takip ederek izleyici ve düşünür olurlar, hatta romandaki müze biletiyle müze gezer olarak davetli olurlar. Çünkü ekfrasis hikâye anlatımında farklı bir deneyim sunar.

1.1. Orhan Pamuk'un Ekfrasisi Kullanımı

Pamuk yirmi üç yaşına kadar ressam olmak istese de bu isteği kendi deyişyle “birdenbire ve hiçbir zaman tam olarak anlayamadığı bir nedenle” kesilmiş (Pamuk, 2011: 90). ve yazar olmaya karar vermiştir. İletişim Yayınları'nca yayımlanan Orhan Pamuk'un *İstanbul* adlı kitabı şu satırlarla biter. “Ressam olamayacağım dedim, yazar olacağım ben” (Pamuk, 2004: 345).

Görsel bir yazar olduğunu “Hikâyelerimi resimler üzerinden anlatırım ve önce resim olarak, sahne olarak, bir an, bir resim olarak düşünürüm” (Pamuk, 2016: 82). diyerek belirten Pamuk, bazı eserlerinde kendi karalamalara yer vermiştir. Bu çizimler, Pamuk'un kurguyu ince ayrıntılarına kadar düşündüğünü ve yazı planını da yazmaya başlamadan önce oluşturduğunu sezdirir. Yazarın bu görsel yeteneğinde, resim yapmasının, mimarlık öğreniminin ve hayatının neredeyse tamamını aynı şehirde geçirmiş olmasının etkisi azımsanamaz.

Pamuk'un diğer önemli yönü de kelimelere olan düşkünlüğüdür. Resim yapmayı bırakıp ve yazar olmaya karar vermesini “Artık kelimelerle resim yapmak istiyordum” (Pamuk, 2011, s.90). diye açıklar. Romanlarını yazmadan önce kafasında bir resim, bir imge olduğunu belirtir. Romanlarında insanların bir zaman bir yerlerde yaşadığı durumları, duyguları kelimelerle görerek, romanda planlamalar yaparak, parçalı bir şekilde ilerler. Ona göre “Romanlar temel olarak görsel edebi kurmacalardır” (Pamuk, 2011, s.72). Romandaki her şey yazarın bakış açısından resmedilir. Pamuk duyguyu görsel bir nesneye çevirir, dile getirilmeyen soyut içeriği resim sanatının anlatım olanaklarını kullanarak somutlaştırır, ondan bir imge oluşturur. Pamuk'a göre roman sanatı görsel-kelimesel bir sanattır.

Bir tanımına göre ekfrasis "konuyu canlı bir biçimde karşınızdakinin önüne getiren konuşma"dır. Pamuk, her romanında, zengin bir görsel imgelem ortaya koyar. Ekfrasis'in betimleyici ve yorumlayıcı dinamiklerini kullanarak görmenin, düşünmenin ve hayal etmenin iç içe geçmiş sürecinde okuyucularına ayrıntılı bir görselleştirme sunar.

“Gençliğimde bir dönem kendimi bütünüyle romanlara vererek, onları yoğunlukla ve bir çeşit kendinden geçme ile okudum. O yıllarda (1970 ila 1982 arasında) on sekiz ila otuz yaşlarım arasında roman okurken, kafamda, ruhumda olup bitenleri, tıpkı bir ressamın dağlar, ovalar, ormanlar, nehirler, kayalıklarla kaplı rengârenk, karmaşık ve hareketli bir manzarayı kesinlik ve açıklıkla resmetmesi gibi, anlatabilmek isterdim” (Pamuk, 2011, s.8).

Pamuk duyguyu görsel bir nesneye çevirir. Dile getirilmeyen soyut içeriği resim sanatının anlatım olanaklarını kullanarak somutlaştırır. Ondan bir imge oluşturur. Yazarın romanları melankoli/yalnızlık/doğu-batı sorunları ekseninde üreyen bir anlam ağıyla kısıtlı değildir. Çok katmanlı yeni metinlerin anlam alanını genişleten bir kurgu ögesidir imge. Onu tek bir anlama indirgeyerek dizginlemek olanaksızdır. Tüm romanlarında ekfrasis sanatını kullanmış ve bu sanattan oldukça faydalanmıştır. Romanlarını kelimelerin gücünü kullanarak okurların zihninde tablo gibi oluşturmuştur.

Pamuk, sözel ve görsel arasındaki ilişkiden her zaman büyülenmiştir. Edebi eserlerle resim ilişkisi üzerine değinen Pamuk, kelimelerin zihinde nasıl canlandırıldığını “ekphrasis” kavramı ile açıklar. Pamuk Ekfrasis tekniğine *Manzaradan Parçalar* adlı kitabında radyodan bahsederken değinir. Kendi ifadesiyle “Radyo dinlemek bana bir şeyi dinleyip, sonra kelimeleri hayalimde resimlere çevirmeyi öğretmiştir” (Pamuk ,2010, s.52).

“Ekphrasis kelimelerle, görsel sanat eserlerini anlatmak demektir. Radyodaki futbol spikerleri de aynı mantıkla hareket eder, görmediğimiz şeyleri bize kelimelerle anlatır” (Pamuk, 2010, s.53).

Ona göre ekfrasis kavramı dar anlamıyla görsel sanat eserlerini, resimleri-heykelleri şiirlerde tasvir etme işidir. Önemli olan bahsedilen nesneyi okurun zihninde canlandırmaktır. Pamuk kurgusuna ekfrastik bir yaklaşım getirmeyi amaçlamaktadır. Pamuk’un yaptığı

kelimelerin eksik bıraktığı yerleri resimle doldurmak ve okuyucunun zihninde daha güçlü canlandırmaktır. Ekfrasis'i kullanarak okurların hayal güçlerini canlandırır ve karakterlere farklı bir açıdan yaklaşmalarını sağlar. Ekfrasis yalnızca estetik ve yaratıcı bir okuma sağlamakla kalmaz, kilit noktaları ve önemli noktaları görmede bir köprü görevi görür. Resim sanatı, Pamuk için çok merkezi ve muhtemelen çocukluğundan beri kullandığı sanatın bir uzantısı olarak romanlarında yer alır.

Pamuk, yazarlıkta karar kıldığı halde resim yapma merakından hiçbir zaman vazgeçmez. *Öteki Renkler* kitabında anlattıklarına kendi çizimlerini ekler. Pamuk'un aynı tekniği kullanarak gördüğü bir sahneyi resmederek okuyucuya anlatma isteği kısa yazılarında da görülen bir durumdur. *Manzaradan Parçalar* kitabında annesinin börek sarışını, gece odasına giren sivrisineği, tıraş olurken yüzünü kesmesini çizdiği resimlerle okura aktarırken görsel hareketlerden yazıya bir dönüşüm yaşanır. Okuyucunun zihninde bu basit gündelik anları ekfrastik bir biçimde tasvir etmiş ve okurların zihinlerinde annesinin sardığı böreği ve yüzündeki keşiği canlandırma imkânı sunmuştur.

“Annem sigara böreği yapıyor. Masanın bir ucuna oturdum, ben de bakıyorum. Bir saydam plastik torbanın içinde yufka var. Yanında bir kâsenin içinde maydanoz ve beyaz peynir. Bir bıçak. Hepsi masaya açılıp yayılmış bir gazetenin üzerinde duruyor.

Yufkaları torbadan çıkardı. Yarım ay şeklinde onları gazete kâğıdının üzerine yaydı. Elindeki bıçakla ortalarından uzun, ince dikdörtgenler kesti.

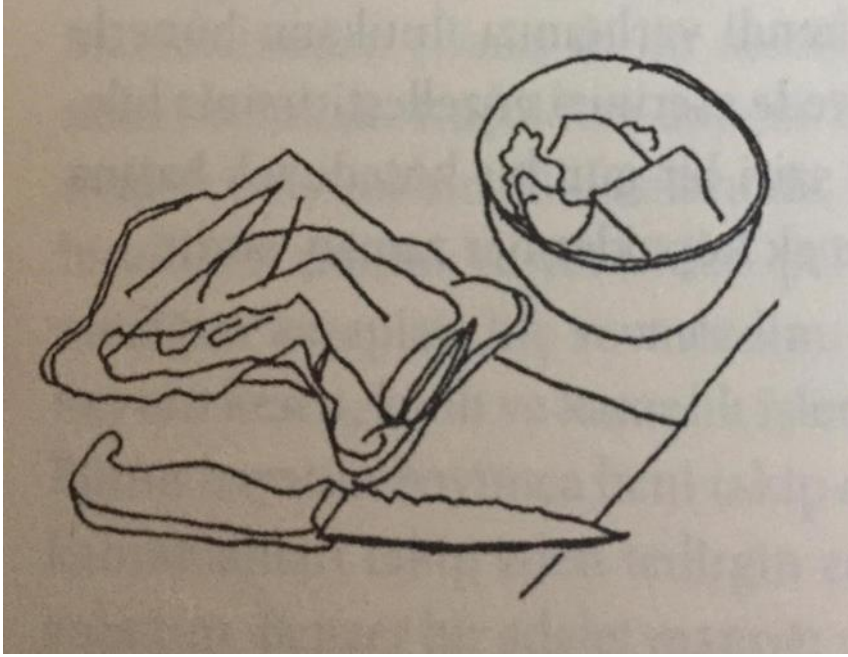
Benim durup baktığımı anlayınca elinde bıçak gülerek dedi ki:

“Onları yazarsın dedi. “Muska böreği olacakmış, diye yazarsın.”

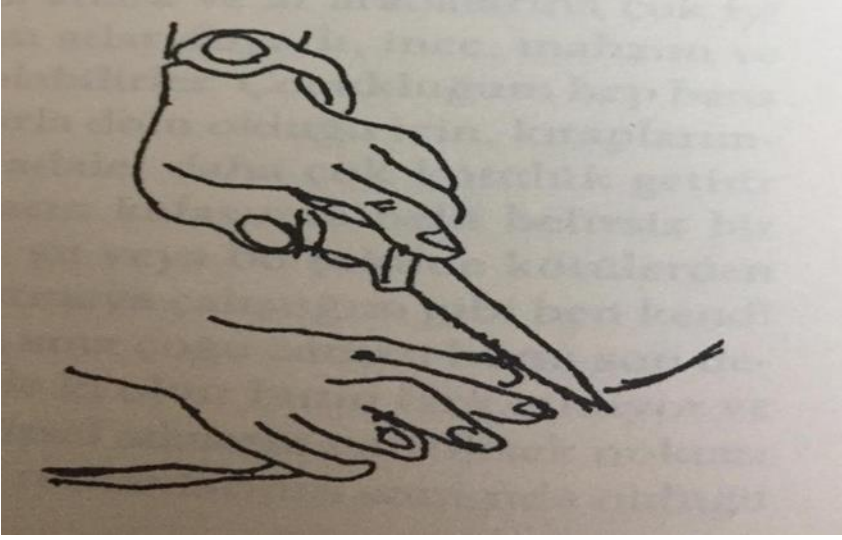
“Oku bakayım nasıl yazdın?” diyor sonra bana “Belki ilavelerim olacaktır.”

Nedense utanıyor okuyamıyorum. İlerideki durgun denizin ayna gibi kıpırtısız

olmasına sanki şaşıyor gibi bakıyorum. Suyun dibinde ağır ağır kıpırdanan iki balık var, iki kefal galiba. Uzaklardaki bir fabrikanın sanki yerin dibinden gelen uğultusu işitiliyor. Çok uzaklardan bir uçak geçiyor. Ben neyim? Kafam kendi karasızlıkları, beceriksizleri, dağınıklığı içinde sessizleşip kaldı. Bazen en iyisi hiçbir şey yapmadan durmak. Öyle diyorum kendime ve sizlere, sessizce. Duruyorum ben de uzun uzun aklımdaki beyaz kâğıda boş boş bakarak. 36 Aklım o beyaz kâğıt gibi bomboş ve meraklı. Sonra bir bakıyorum ki annem bütün börekleri sarmış. Ben onları yiyeceğim.” (Pamuk,2010, s.28). (Çizim 1,2,3.)



Görsel 3: Manzaradan Parçalar-Çizim-1



Görsel 4: Manzaradan Parçalar-Çizim-2



Görsel 5: Manzaradan Parçalar-Çizim-3

Orhan Pamuk “en renkli ve iyimser romanım” dediği *Benim Adım Kırmızı* romanında nakkaşlar, ressamlar ve minyatürler üzerinden bir kurgu oluşturmuştur. 16.yüzyılda nakkaşların hikayesini anlatan roman yazarın görsel sanatları en çok kullandığı romanıdır. “*Benim Adım Kırmızı* epik bir resim kitabıdır. Bu kitapta resimler anlatılır, anlatı ise resme dönüştürülmeye

çalışılır” (Ecevit,2001, s.144). Yazarın kullandığı resimlerin gücü ekfrastik müdahaleleriyle keşfedilebilir. Yazar ekfrasisten yararlanarak duyguları güçlendirir, hayal gücünü genişletir ve maddeye ruh katar.

Romanın “(ş)imdi sizlere ölümümü anlatacağım” (Pamuk,2008, s.200). diye başladığı bölümü yazarın ölümü ekfrasis betimlemesine dayanır. “Öyle korktum ki bu durumdan, bütün gücümle ve acımla ulur gibi bağırmaya başladım. Çılgılığım resmedilse yemyeşil olurdu. Akşam karanlığında boş sokaklarda bu rengi kimsenin işitmeyeceğini, yapayalnız olduğumu anladım” (Pamuk,2008, s.214).

Masumiyet Müzesi romanında Ekfrasis tekniğini, anıları hatırlamada, anları ve figürleri tanımlamada, anıları eşyaya hapsedmede ve eşyaları ön plana çıkarmada kullanır. Romandaki her şey, Füsün’un dış görünüşünden romanda adı geçen en ufak detaya kadar Kemal’in görüş alanından görülür ve resmedilir. Yazar romanında “öne çıkardıkları”, “geriye ittikleri”yle muhtelif anlam katmanları arasında okuyucusunu dolandırır. Müzeye gelenlerin belleklerinin/ruhlarının içinde dolaşıp bulguladığı soyut iç dünya öğelerini imgeleştirmeye, resimlemeye çalışır. Nesneye karşı belirli bir tutum benimseme konusunda yazar ziyaretçisini önemli ölçüde hazırlar ve yönlendirir.

Masumiyet Müzesi okuyucuya çok katmanlı bir ekfrasis sunmaktadır. Bunlardan ilki roman ve romandaki ekfrastik tasvirlerdir. İkincisi roman içerisinde yer alan tasvirlerin sergilenmesi, yani müzedir. Üçüncü ekfrastik unsur müze kataloğu *Şeylerin Masumiyeti*’dir. Dördüncü ve son ekfrastik unsur ise müze için çekilen belgesel olan *Hatıraların Masumiyeti*’dir. Aşk acısı ve teselliye eşyada arama Kemal için her açıdan büyümeyi ve kendini inşa etmeyi sergilerken, Pamuk’un seçtiği eşyalar ekfrasis betimlemeleri aracılığıyla ortaya konur. Bazı unsurları dışlayıp bazılarını öne çıkararak bazı şeyleri belli biçimlerde somutlaştıracaktır. Yazarın amacı ekfrasisi kullanarak eşyaları/mekanları olanca renkliliğiyle zihninizde canlandırmaktır. Pamuk, okuyucularının yalnızca bir okumak ya da sadece bakmak

deneyimi değil, aynı anda eşyaları ve mekânları görmelerini, hissetmelerini ve düşünmelerini ister. *Şeylerin Masumiyeti* kitabında nesnelerin hikayesini anlatarak kitabı bir tür ansiklopedik aşk hikayesine dönüştürür. Bu katalog romanda adı geçen nesne ve mekanların müzede nasıl sergilendiğini ayrıca hikayelerini de anlatarak çok katmanlı bir ekfrasis sunar okuyucuya.

Eşyalar müzeye yerleştirilmeden önce okuyucunun zihninde kelimelerle var olmuştur. Eğer müze olmasaydı eser “belirlenmemişlikler”le yani etkileri okuruna bağlı olan hayali şekillerde dolu olurdu. Kelimelerin gerçeği aktarmadaki yeterliliğini sorgulayan Pamuk Ekfrasis ile elde edilebilecek bu boşluğu doldurmanın yollarını arıyor. Okur müzeye giderek aynı zamanda bir dinleyici, izleyici ya da düşünür olur dolayısıyla çok katmanlı ve son derece entelektüel bir yorum elde edilir.

Roman kişilerinin “karakterleri”, romanın genel “manzarasından” oluşur” (Pamuk, 2011: 67). diyen pamuk eşyayı romana bilinçli bir şekilde yerleştirmiştir. Hiçbir şey gelişigüzel yer almaz. Kristal hokka Füsun’un narinliğini anlatmak içindir, Türkiye’nin modernleşme serüvenine şahit olan Çin biblosu köpek, radyoların üzerinden TV’nin üzerine geçmiştir

Eşyanın bu duyumsal nitelikleri okurun zihnine işlemekle kalmaz, orada yeniden yaratılır. Eşyalar, güçlü bir duygusal tepki uyandıran güçlü bir temsil tarzıyla ortaya konulur. Eşyaları müzeye yerleştirmek okuyucunun zihninde canlandığı imajları biraz bozmaktadır ama Pamuk bu nesneleri vitrinlerin içine mıhlıyarak katmanlı bir ekfrasis sağlar. Müzede olmayan tek şey Füsun’un fotoğrafıdır. Okuyucunun merak duygusunu canlı tutmakla beraber zihinlerinde resmi bozmak istemez. Diğer nesnelerde yaptığı gibi aksine, Füsun’u görsel varlığını gözümüzün önüne getirmez. Füsun’u temsil eden en güçlü nesne elbisesidir.

2. TEMATİK BİR ROMAN: MASUMİYET MÜZESİ

Roman, baş kahramanın “Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum” (MM:11). dediği 1975 yılından “herkes bilsin, çok güzel bir hayat yaşadım” (MM:495). dediği 2007 yılına kadar geçen süreyi kapsar. Romanın büyük bölümü 1975-1985 yılları arasında geçen olayları anlatır. *Masumiyet Müzesi*, Jale Parla’ya göre “Bir kayıp ve olgunlaşma, hatta yaşlanma öyküsüdür” (Parla, 2018: 54). “Pamuk’un en Türkiyeli öykülerinden biridir” (Parla, 2018: 54). Eserin sonuna doğru sevdiği kadın adına müze kuran kahramanın bu davranışını Parla, bir kefarete olarak görür.

Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* adlı romanı, Pamuk Nobel Edebiyat Ödülünü aldıktan sonra, 2008’de yayınlanır. *Masumiyet Müzesi* romanını ilginç kılan en önemli şey kuşkusuz müzesi kurulan bir roman olmasıdır. Merkez-taşra, doğu-batı çatışmasının yarattığı gerilimin Orhan Pamuk’un eserlerinin temel izleklerinin birisini oluşturduğunu biliyoruz. Bu romanın çatışması ise zengin erkek ve fakir kız aşkıdır. Pamuk için “kitabı ayakta tutan şey onun içindeki çatışmalardır” (“Doğan Hızlan / 04.01.99 Ntv) Hikâye edebi temsilde, sınıf farklılığı, bekaret tabusu, zengin erkek-fakir kız aşkı arasındaki krizle ilgilidir.

Romanın anlatıcısı ve başkahramanı Kemal; atak, sosyal, kanlı canlı, üst sınıftan biridir. Pamuk’un biyografisinden önemli izler taşıyan Kemal, tıpkı yazar gibi Nişantaşı civarında büyümüştür. Bunun bilicinde olan yazar Kemal’in kişiliğini çizerken, kendi kendini eleştirir bir bakıma.

Orhan Pamuk romanda dış görünüşüne fazla yer vermediği Kemal’i röportajında şöyle anlatıyor. “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 çocukluğum ve ilk gençlik yıllarımda, 70’lerin ortalarına kadar, ailem parasını çok fazla kaybetmeden evvel, zenginler arasında öyle gezindim” (Banu Güven / 02.09.08 Ntv).

Basmacı ailesi, Cevdet Bey ve Oğulları romanındaki gibi sanayi işiyle zenginleşmiş, köksüz bir burjuva ailesidir. Nişantaşı'nda dünyaya gelmiş Kemal Basmacı, kendi sınıfından Sorbonne'da eğitim almış güzel bir kız olan Sibel'le evlenmek üzeredir. Ait olduğu sosyal sınıfın tüm isteklerini yerine getiren ve halinden hiç şikayetçi olmayan Kemal'in düzeni Şanzelize Butik'e gidince bozulur. Butikte çalışan Füsün, on sekiz yaşında üniversite sınavına hazırlanırken bir yandan da tezgahçılık yapan bir kızdır. Bu fakir ve uzak akraba kızı Kemal'i çok etkiler. Baş kahramanı mest edip aklını çalan şey Füsün'un efsunlayan güzelliği olduğu kadar kolay elde edilebilir oluşudur. Zamanına göre çok kısa eteği, daha Mayıs ayında bronzlaşmış bacakları ve sarıya boyattığı saçlarıyla Füsün, Kemal'in arkadaşlarının *Playboy'dan çıkma* diye alay ettikleri, annesinin ise erkeklerle yatmaya daha o yaşta başladığını ima ettiği kızdır. "İçimde kıvrınarak başkaldıran cinsel hayvandan korktum (MM:24). ifadesinden anlaşıldığı gibi cinsel tutkunun ateşi daha ilk görüşte yanmaya başlar Kemal'in içinde. Bu etkiden kurtulacağına emin olan Kemal, çantayı geri vermek için dükkâna geri döndüğünde Füsün'la biraz daha yakınlaşır. "Hafif hafif ağlamaya başlamıştı. Nasıl oldu hiçbir zaman tam hatırlayamadım, ona sarıldım. (...) bir çocuk gibi iç çekti, bir-iki hıçkırdı, gene ağladı" (MM:26).

Bu sahnede ilkin, sözde uzak akrabanın ilgisiz sinesindeki genç/çocuk kadına istikrarlı bir merhamet akışı sağlanır. İkincisi ise romana damgasını vuran bu yakınlaşma, fakir tezgahkar Füsün ile zengin iş adamı Kemal'in romantik bir yola girmesinin başlangıcıdır.

Kemal'in Füsün'u Merhamet Apartmanı'na boş bahanelerle çekmesiyle ilişkileri başlar. Gelip geçici bir cinsel heves uğruna nişanlısını aldatmayı ayıp saymayan Kemal ve sevgilisinin Merhamet Apartmanı'nda unutulmuş eşyalar içinde süregelen bu sevişmeleri nişan törenine kadar sürer. Kemal ve Füsün'un ana amacı, cinsel doyum biçiminde beliren kişisel doyumdur. Füsün'a Sibel'le sevişmediği yalanını söyleyen Kemal aslında iki kadınla da cinsel ilişkisini sürdürmektedir. Çünkü ancak bu şekilde Füsün'la duygusal bağ kurmaktan kaçınabileceğini

düşünüyordur. Karşılıklı olarak kandırmacalar ve aldatmalar roman boyunca devam eder. Yaşamın tek düze ve sık bölgesini simgeleyen evlilik olgusundan kaçma çabası Kemal için evlendikten sonra da Füsün'la ilişkisini devam ettirmektir. Kemal aşk acısı çekmeye başlayana kadar sadece kendi dürtülerini doyurmak için yaşar. Derin tutkuları, büyük acıları, gizemli yanı olmayan biridir. Kemal'in kendisinin de bulunduğu kentsoylu burjuva sınıf kent yaşamında duygusuz bayağılığı buluruz. İyi yürekli ve duygulu olmakla birlikte nişanlısına sadakat gösterecek kadar erdemli değildir. Erkeklerin, özellikle parası olan erkeklerin cinsellikle ilgili ahlak kurallarını çiğnemeye hakları olduğuna inanır. Bu tarz kaçamakların yüksek sınıflara bağışlanan bir ayrıcalık olduğunu düşünür. Evlilik dışı ilişki kadın için bir utanç kaynağı iken erkek için meşru, hatta Kemal'e göre Allah'ın bir lütfudur. Bunu babası ve amcaları gibi kendisine hak görmektedir.

Allah'ın bazı özel kullarına, babamlara, amcamlara ancak elli yaşından ve büyük eziyetlerden sonra bağışladığı ahlak dışı erkek mutluluğunu; yani bir yandan eğitimi, kültürü uygun, aklı başında ve güzel bir kadınla mutlu bir aile hayatını bütün zevkleriyle paylaşıırken, diğer yandan güzel, çekici ve vahşi bir kızla gizli ve derin bir aşk ilişkisini yaşayabilme talihinin, bana daha otuz yaşındayken ve çok da acı çekmeden neredeyse karşılıksız olarak bağışladığı anlamına geliyordu bu (MM:133).

Kemal kendi çıkarlarını, kadın konusundaki açgözlülüğünü kollayan bir bencillik örneğidir. Füsün ile Kemal'in adamakıllı tensel aşklarına karşılık, manevi açıdan verimsiz ve bencilce duyguları felaketleri olur.

Kemal ve Füsün'un aşkı bir müddet Merhamet Apartmanı'nda kısır heyecanlar içinde debelenip durur. Kemal'in Füsün'la olan duygusal ilişkisi Sibel'le olan ilişkisinden daha yoğundur. Ama yine de kendi sınıfından olan nişanlısıyla evlenmeyi yeğ tutar. Hatta, Hilton Oteli'ndeki nişanına Füsün ve ailesini son anda davet ettirir. Kemal burada, Füsün'u yüzüne baka baka hiç çekinmeden aşağılar ve bunun kendi çıkarına ters düştüğünü göremez. Belki de

Fusun'un bu şekilde dalga geçilmeyi umursamayacak kadar aptal olduğunu düşünür. Burjuva sınıfın mekânı Hilton Otel'de emekli öğretmen Tarık Keskin ve ailesi arka masalarda kendilerine yer bulur. Aşığının nişanına gitmekten çekinmeyen Fusun, yan masalardaki konuşmalardan Sibel'le Kemal'in cinsel birlikteliklerinin sürdürdüklerini öğrenince kandırıldığını anlar ve bir daha Merhamet Apartmanı'na gitmez. "Merhamet Apartmanı'nda yaşanan çocukluk ve masumiyet böylece biter" (Parla, 2018, s. 59).

Fusun tarafından terk edildiğini anlayan Kemal yine her gün, aynı saatte Merhamet Apartmanı'na gidip bir umutla Fusun'un dönüşünü beklemeye devam eder. Eşyaların onu teselli ettiğini fark eden Kemal, bir yandan normal hayatını devam ettirmeye çalışıyordu. Önünde nişanlısı Sibel'e sığınmaktan başka seçenek kalmamıştır.

Sibel ve Kemal arasında görünürde bir çatışma yoktur. Bu burjuva ve yoz çevrenin, "hoş vakit geçirmek" dedikleri şeyi amaçlayan, bundan başka da hiçbir şeyi umursamayan genç çiftlerden biri gibi görünürler. Sibel'le cinsel münasebetine devam edemeyen Kemal bir zaman sonra, tatmini bir neşede, burjuva eğlencelerinde aramaktan vazgeçip, ancak Sibel'e Fusun'a olan aşkını itiraf edeceğinde biraz rahatlayacağını kabul eder.

Kemal'in pişmanlık içeren itirafından sonra Sibel, bu yasak ilişkiyi aşağılık ve bayağı bulduğunu söylese de ayrılık kararı almaz. Kemal'in hastalandığını düşünüp psikiyatriste gideceğinde iyileşeceğini bile düşünür. Ve bir akşam Fuaye'de Kemal'in iyileşmesinden umudu kesip ortadan kaybolur.

Kemal, toplumsal yapı içinde yavaşça yerini edinirken ruhen aşama aşama o yapının/üst sınıfın değer verdiği her şeyden uzaklaşır. Kendi boş ve anlamsız dünyasından kopar, çevresinden ve Sibel'den kopar, onları bir daha görmek de istemez. Bir toplumsal sınıfa, zengin bir aileye, yerleşik bir mesleğe sahip Kemal, sınıfından dışlanır, göz ardı edilir, hor görülür, nişanlısıyla evlilik hayatı yaşayıp onu ortada bıraktığı için ipe çekilir. Kemal, sosyal konumunu

kaybetmiştir. Bir adamın, kendi sınıfına, kendi çevresine karşı çıkıp tezgahtar bir kıza âşık olması onun uğruna nişanlısını ve çevresini bırakıp peşinden gitmesinin sonucu budur. Birkaç gün sokaklarda ve varoşlarda özgürce dolaşp, tekinsiz bir atmosferde Füsun’u görme umuduyla dolaşır, arınma/gelişme yolunda Merhamet Apartmanı’na sığınır. Oradan hiç de alışık olmadığı seviyede bir otelde, Fatih Oteli’nde derin bir uykuya dalar. Buradan ancak babasının ölüm haberini alması üzerine çıkar.

Bir müddet sonra Füsun’dan *Kemal Ağabey* ile başlayan bir davet mektubu alan Kemal, elinde söz verdiği gibi Füsun’un çocukluk bisikleti ve ileride kuracağı müzenin çekirdeğinin oluşturacak küpesinin tekiyle aydınlık ve sevinçli bir umut havasında Çukurcuma’daki evlerine gider. Niyeti Füsun’a evlenme teklif etmektir. Onu kapıda karşılayan artık esmer olan Füsun ve zoraki bir evlilik ettiği eşi senarist Feridun’dur. 19 Mayıs 1976’da gerçekleşen akşam yemeğinden çıkan sonuç Füsun’un artist olma hayallerini gerçekleştirmek için Feridun’un yazdığı senaryolara destek olması amacıyla finansör/sponsor aradıklarıdır. Ama kendisini küçük düşüren bu duruma karşı koyacak irade gücünden yoksun olduğu için yerinden kalkıp gidemez. Üstelik bu yeni ve keskin çatışma deneyimi Kemal’in kişiliğindeki saplantıyı şiddetlendirir. Zedelenmiş gururunun ıstıraplarından kurtuluş için mektubu yırtar ve o eve bir daha gitmeme kararı alır. Ama bu kararına sadık kalmayacak, öğleden sonra Çukurcuma’nın yolunu tutacaktır.

Kemal sekiz yıl boyunca “Füsunların evine “1593 kere akşam yemeğine” (MM:264) gider, Füsun’a yakın olmak için akşam yemeklerine katılır, onlarla TV izleyerek hiç gerçekleşmeyecek film projeleri üzerinde oyalanır. Keskinlerin evinde yalnız akşam yemekleri ve TV izlemek değil, suç ortaklığı yapan bakışlar, heyecanla kızaran yüzler, nazıkçe verilen kaçamak cevaplar, manalı sessizlikler, arzu veya nefret kıpırtıları da görülür. Füsun’un ruh hali ve tonundaki beklenmedik değişiklikler Kemal’in gözünden aktarılır. Füsun’un masumane çocuk saadeti yerini şimdi, kaygı ve suçluluğa bırakmıştır. Bu evde paylaşılan anlarda Füsun

çoğu kez Kemal'e karşı çok kolay bir şekilde küçümseyici, intikamcı, zalim ve iğneleyicidir. Kemal'in kendini bulunduğu ortama yabancılaşmış hissetmesi, orta sınıfın bekaret sorununa bulduğu zoraki evlilik çözümü de üstüne eklenince evde paylaşılan her ana melodramik bir nitelik sinmiştir. Kemal en sıkıntılı anlarında eşyayla daha çok yakınlaşmaktadır. Nasıl bitmek bilmez bir döngü içinde kendi kuyruğunu kovaladığını zaman zaman bu evde zedelenen gururundan anlar. İşte Kemal, evdeki bu yapay hava ve yerinden kalkamama hastalığından eşyaları cebine indirerek kurtulur. "1979'un sonlarında en kötülerini yaşadığımız (...) karanlık aylar, Keskinlerden en çok eşya çaldığım dönemdir" (MM:163). der.

Kemal her gece eve geldiğinde kendisini onuru kırılmış, incinmiş hissedip Füsunların evine bir daha adım atmayacağına ve onu unutacağına dair ant içmesine karşın ertesi günün akşamı yeniden onu ziyarete gider. Her akşam yaşadığı pespaye küçük yenilgilerinin işe yaramayacağını bildiği için savaşa devam etme kararı alır. Füsun, Kemal'i efsunlamıştır. Kemal her kalkıp gitmek istediğinde ona gülümseyerek aklını bulandırır. Büyülenme fenomenolojisinin özelliği kendini kaptırma ve kendini kaybetme deneyimidir. Kemal gururu kırılrsa dahi Füsun'dan vazgeçemez.

Kemal tuhaflıklarını fütursuzca Keskinler ailesinin önünde sergilemeye devam eder. Ansızın ortaya çıkıveren bir nesnenin aynı hızla kaybolması Keskinlerin evinde yadırganmaz. TV üzerinde kaybolan köpeğin yerine bir başkası gelir. Ucuz eşyalar, yüksükler, tuzluklar Kemal'in cebine indirildikten sonra Merhamet Apartmanı'nda üst üste yığılır.

Aile de bu tuhaf misafire karşı sözsüz bir anlaşmayı devam ettirir. Kemal ancak romanın sonunda ailenin bu saplantısı hakkında ne düşündüğünü Füsun'dan öğrenecektir. "Babam üzülüyordu. Annem önemsizmiş gibi davranıyordu. Ben de film yıldızı olmak istiyordum" (MM:452).

Bu zorunlu misafirlik Tarık Bey'in ölümü ve Feridun'un evi terk edişine kadar sürer. Füsün'un babasının ölümü ve Feridun'un evi terk etmesi üzerine Keskinler evinde otorite Kemal'in eline geçer. Bu değişiklikler aynı zamanda Keskinler evinde kemikleşmiş huzursuzluğun bitmesi demektir. Dokuz yıl boyunca akşam yemeklerinin misafiri olduğu evde artık roller yeniden yazılır.

Feridun'la boşanması üzerine Kemal'le Füsün evlenmeye karar verir. Füsün Kemal'e İnci Pastanesi'nde şartlarını bir bir sunarken “gergin hareketlerinden, yüzünün hiç de doğal olmayan ifadesinden içinde fırtınalar koptuğunu ama bütün gücünü kullanarak onları bastırıldığını sezer” (MM:427). Kemal, her şey istediği gibi olmazsa, Füsün'un tehlikeli boyutlara varabilecek korkunç bir kine ve öfkeye kapılabileceğini hisseder. Füsün'un peşi sıra sürdürdüğü şartlarından biri de Kemal'in annesinin onu istemek için Çukurcuma'ya gelmesidir. Senelerce küçümsenen, fakir akrabanın zaferi olacak şartı Vecihe Hanım kabul etmiş gözükse de eve gelir ama Füsün'u yine de istemez. Dolayısıyla Füsün aslında Kemal'in ailesine ve sınıfına kabul edilmez. Bu durum, ona hiç kabul görmeyeceğini söylemenin alaycı ve dolaylı bir yoludur

Bu zaman zarfında yazarın pek de tanıtmadığı Füsün'un iç dünyası hakkında bilgiye, kocası onu oyuncu Papatya ile aldatırken, bekâretini hesapsızca verdiği aşığını sekiz yıl boyunca evinde misafir ederken ya da kuş resimleri çizerken değil ancak romanın sonunda ulaşıyoruz. Kemal'in annesinin “içindeki öfke, kin, neyse artık, hayatınızı zehirlemesin” (MM:434). dediği şey şimdi ancak romanın sonunda ortaya çıkar. Füsün'un kendisini küçümseyen bu sınıfa karşı müthiş bir düşmanlık hissetmesi şaşırtıcı değildir, kederi derin bir öfkeyle karışıktır. Her tuhaflığın dengesini ve gerekliliğini yüzeysel bir şekilde gizleyen o görünüşteki asabiyetin, o son derece gergin ve harareti atmosferin kaynağı işte budur.

Büyük Semiramis Otelinde yüzük takma töreninden sonra Füsün Kemal'in odasına gider ve onunla birlikte olur. Bir felaketin eşiğindeki kavuşma anlarında bile Füsün ve Kemal

arasındaki mutluluk tam olarak yakalanamaz. Kemal'in dokuz yıl boyunca çektiği acı bir anda Füsun'la evlenip mutluluğa kavuşamayacak kadar büyüktür. Bu sevişme Füsun ve Kemal'in can çekişen ilişkisine ölüm darbesini indirir çünkü Füsun evlilik öncesi cinsel ilişkiye girmeme kararını kendi isteğiyle bozmuştur. Durumun en ilginç yanı da Füsun'un Kemal'in evlilik teklifi karşısında sinmeden, yenik düşmeden hırçınlığını romanın sonunda tamamen göstermesi, Kemal'i seven, akıllı uslu bir kadına dönüşmemesidir.

Sabahın erken saatlerinde kalkıp içmeye başlayan Füsun'un gerilimi devam eder. Bu bölümdeki gerilim Füsun'un kendini ve Kemal'i öldürmeyi tek amaç haline getireceği patlama noktasına adım adım varışını izlemeye dayalıdır. Artist olma hayallerinin kocası Feridun ve Kemal tarafından bir oyalanma olduğunu belki de hep bilen Füsun yalnız romanın sonlarına doğru Kemal'e "Feridun ile sen benim filmlerde oynamama bile mâni oldunuz. (...) Meşhur olur, sizi bırakır giderim diye kıskançlıkla hep evde tuttunuz" (MM: 454). diyebilir.

Hem Füsun ve Kemal arasındaki gerginliği hem de insanların dünyasından kopukmuş izlenimi veren otelin olduğu düz ovaları ay çiçek tarlalarını yolun kenarında gördüğü ve Keskinlerin evinde TV'nin üzerinde gördüğü bibloya benzeyen köpeği anlattığı bölüme Pamuk, *Başka Bir Dünyaya Yolculuk* adını vermiştir. Füsun ve Kemal'i birbirine bağlayan tutku kinle aşkın akıl almaz karışımıdır. Birbirlerine şefkat ve anlayış göstermek isteseler de artık bunu yapmalarına olanak yoktur. Büyük Semiramis otelinde sevişirler ve ertesi gün her şeyi yıkıp yok ederler.

Füsun, Kemal'in enkazını daha sonra müzede sergileyeceği Chevrolet 'sine biner ve gaza basar. Küpesini fark etmemesinden duyduğu burukluk öfkesini büsbütün arttırır. Amacı kendini ve hayatını yaşamasına engel olan Kemal'i öldürmektir. Füsun'un Kemal'e "zaten hep sarhoşuz" (MM:447). demesi de kendi yıkımına gidiştir. Füsun'un heyecanlarındaki inişler ve çıkışlar, özlemler, tutku, düş kırıklığı, aşklar, umduğunu bulamadan, iyi günleri kadar kötü günleri olan bir yaşam çizgisi izledikten sonra şiddet dolu ve çok berbat bir intiharla sona erer.

Fusun kadın bireyi yok sayan bir dünyada özgür kişiliği için mücadele etmek istemiş ama başarılı olmamıştır. “(...) kendini kemal ve tüm erkekler dünyasının kurbanı olarak hisseder” (Toker, 2013, s.214). Roman boyunca içinde hareket etmek zorunda olduğu dar kalıpları direksiyon başına geçip gaza basarak parçalar.

Kemal, kazadan sonra kendi eksik konumuna geri döner. Merhamet Apartmanı’nda eşyaların içinde ağlar. Kazadan sonra Fusun artık Kemal için gelecekle ilgili bir istek değil, “geçmişle ve hatıralarla ilgili bir hayal” (MM:458). dir. Artık Fusun da bir anıdan ibarettir.

Yaralı kurtulan Kemal için, Fusun’un ölümünden sonra, eşya teselli edici gücünü kaybeder. Bu koleksiyonu insanlarla paylaşarak Fusun’u sonsuza dek kaybetmenin acısını dindirebileceğini düşünür. Bu nedenle müze kurma gibi entelektüel bir girişime başlayacak ve dünyadaki tüm müzeleri gezip “kemale” erecektir.

Trafik kazasından sonra kendine acıyan Kemal şu sonuca varır. “Hikâyemi anlatabilirsem, acımı hafifletebileceğimi seziyordum” (MM: 458). Kemal’in bundan sonra yapmak istediği darmadağınık koleksiyonunu insanlarla paylaşmaktır. Böylelikle hem acısını hafifletecek hem de Fusun’la kavuşmasa bile aşkıyla gurur duyduğunu herkese gösterecektir.

Kemal eşya kalabalığının akıllıca derlenip toplanması gerektiğine inanır. Aşk hikayesi ve bu hikâyeye eşlik eden eşya tutkusu anlatılmaya ve disipline edilmeye fena halde muhtaçtır. Bir anlatıcının devreye sokulması bu esnada olur. Çektiği acıyı yorumlayan, ona anlam kazandıran Kemal, Fusun’u sonsuza dek kaybedişiyle yaşadıkları hakkında yeni ve bütünlüklü bir hikâye anlatmak isteyecektir. Bu yüzden Orhan Pamuk’a gider ve hikâyesini ona anlatmaya başlar.

Yazar gerçekten de son sözü kahramanına bırakır. Bu son söz, daha doğrusu son söze yönelik yazarın tasarımı için gereklidir. Kemal, Orhan Pamuk’a anlattığı hikayesinde aşkın hazin ve olumsuz yanlarına değinmekle birlikte hiç de pişmanlık duymadığını romanın sonunda

açığa vurur. Yanlış yaşadığını ve umutsuz bir aşk yüzünden hayatı ıskaladığını düşünenlere son cümlesidir bu: “Herkes bilsin çok güzel bir hayat yaşadım.” (MM: 495).

3. Eşyaya Düşkün Yabancılaşmış Kahramanlar

Pamuk’un eşyaya düşkün, saplantılı, yabancılaşmış roman kahramanları Kemal ile sınırlı değildir. Yazar, eserlerinin çoğunda roman kişilerinin eşyaları koruma ve biriktirme eğiliminde olduğunu ifade eder. *Kar* romanında İpek, nazar boncuğu ve parfüm şişesi koleksiyonu yapar. Aynı romanın sonunda şair arkadaşı K’nın başından geçenleri öğrenmek isteyen Orhan Pamuk, Almanya’daki dairesinden eşyaları kucaklar götürürken aynı zamanda *Masumiyet Müzesi*’nin de ışığını yakmıştır. Eserlerinde gündelik hayatın ayrıntılarına değinen Pamuk, öz yaşamındaki nesne kültürünü romanlarına yansıtır. *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında burjuva yaşamına ait günlük kullanım nesnelerinin yazarın kendi yaşam kültüründen öğeler taşıdığı görülür. Gürsel Aytaç eserdeki günlük yaşam nesneleri için şöyle söyler: “Orhan Pamuk burjuva ailesinin ev döşeme merakını, eşya tutkusunu da romanında işliyor. Art nouveau yatak odasından, sedef takımlardan, mavi güllü porselen fincanlardan, gümüş şekerliğe kadar birçok eşya sık sık söz konusu ediliyor.” (Aytaç, 2000, s.31).

Yeni Hayat, *Kara Kitap* romanlarının baş karakterleri Osman ve Galip ise birçok yönden Kemal’e benzer. Onlar da sevdikleri kadınlardan uzak düşünce onları aramak için Kemal gibi gezintilere çıkarlar. Onlar da Kemal gibi eşyalara olağanüstülük atfederler ve kademe kademe topluma ve kendilerine yabancılaşırlar.

Kara Kitap’taki Galip, Rüya’yı aramak için çıktığı şehirde yaptığı yürüyüşlerde eskicinin önünde gördüğü kaldırımda çarşaf üzerine dizilmiş bir dizi nesne görür. Görür görmez onu büyüleyen nesneleri şöyle anlatır: “İki tane boru dirseği, eski plaklar, bir çift kara ayakkabı, bir lamba altlığı, kırık bir kerpeten, kara bir telefon, iki tane somya yayı, sedef bir sigara ağızlığı, durmuş bir duvar saati, Beyaz Rus banknotları, eski bir radyo, iki kapı tokmağı, bir şekerlik”

(Pamuk, 2009, s.214). Galip nesnelerin isimlerini sabırla tek tek saydıktan sonra nesnelerin kendi anlamlarından başka bir anlama işaret ettiklerini hisseder. Galip'in heyecanla tüylerini ürperten eşyaların ikinci anlamlarının esrarlı dünyasıdır. O da Kemal gibi sevdiği kadına ait eşyaları cebine indirir. Rüya'ya ait eşyalara dokunarak onların envanterini çıkarmak ister. Rüya'nın eşyalarına rastladıkça (mor bir düğme, gözlükler, kara firketeler) bunları cebine koyar, aylarca cebinde taşır, en sonunda da onları çöp tenekesine atar.

Kara Kitap'ta Galip'in insana yabancılaşmasının en iyi örneği *Bedii Usta'nın Evlâtları* bölümünde verilir. Galip Kuledibi'ndeki evdeki bu karşılaşmada Bedii Usta'nın mankenlerini gerçek insanlarda, daha gerçek ve canlı bulur. "Bu mankenlerde, değil Beyoğlu ve Mahmutpaşa vitrinlerinde, Galata köprüsünün kalabalığında bile hissedemeyeceğimiz bir canlılık vardı. Bu kıpır kıpır, nefes nefese manken kalabalığının teninden ışık gibi hayat fişkırıyordu. (Pamuk, 2009, s.67) Galip'in bu mankenleri insanlardan daha canlı ve özgün bulması onun insanlara yabancılaşmasının göstergesidir.

"Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti" (Pamuk, 2010, s.10). cümlesiyle başlayan *Yeni Hayat*'ın baş kahramanı Osman için kitap, daha romanın en başında ona atfedilen tüm şaşırtıcı özellikleriyle fetiş haline gelir. Osman, okuduğunda hayatını değiştiren kitabı ilk kez onunla aynı fakültede okuyan Canan'ın elinde görmüştür. Daha sonra kitabı okuldan eve dönerken bir sokak sergisinden satın alır. Canan ile tanışmaları da kitap vasıtasıyla olur. Osman kitabın etkisiyle daha önce tanıdık eşyalarında daha farklı anlamlar görmeye başlar Kitaba atfedilen güç içinden çıkan ışıkla Osman'ın yaşamını değiştirmesidir. Kitabın etkileyciliğın arkasında ise Kemal'de olduğu gibi aşk vardır. Osman bu kitabı aldıktan sonra Canan'a âşık olduğunu anlar. Romanın ikinci bölümü şöyle başlar: "Ertesi gün âşık oldum. Aşk, kitaptan yüzüme fişkırın ışık kadar sarsıcıydı ve hayatımın çoktan yoldan çıkmış olduğunu bana bütün ağırlığıyla kanıtladı" (Pamuk, 2010, S. 20).

Yeni Hayat'ta eşyaları takıntılı bir şekilde toplayan karakter ise Canan'dır. Osman'la yolculuğa çıkmadan önce eskici dükkanlarından ikinci el eşyalar satın alır. Fakat Kemal eşyaları teselli verici gücü için toplarken Canan eşyaları eski sevgilisi Mehmet için toplar. Kemal'in cebe indirdiği eşyalar Füsün'a ait ya da onunla paylaştığı anlara şahit olduğu için önemlidir. Canan için ise eşyalar sevgilisi Mehmet'in çocukluğuna ait olduğu için önemlidir. "Mehmet "bir keresinde küçüklüğünde *Çocuk Haftası* dergilerini çok sevdiğini söylemişti. (...) onun için bu şeyleri topluyorum. Onun çocukluğunu yapan bu eşyaları..." (Pamuk, 2010, s. 75) Her iki karakter için eşyalar, sevdikleri insanı *yapan şeyler*'dir. Kemal, Merhamet Apartmanı'nda yatağına uzanıp "Füsün'un dokunduğu ve Füsün'u yapan şeyleri" (MM:227) elinde tuttukça teselli bulur. Canan'ın eşya toplama saplantısını Kemal ileriye düzeye taşımıştır. Canan eşyaları toplar, yolculukta yanına alır ama onları bir yerde biriktirmez. Kemal ise tüm eşyaları Merhamet Apartmanı'ndaki dairede biriktirmiş, sonra da müzeye yerleştirmiştir.

Yeni Hayat'ta eşyalar ya da kıyafetler *Masumiyet Müzesi*'ndeki gibi bir statü göstergesi olarak kullanılmaz. Osman da Canan da sıradan giyinir ve kalabalıkların içinde göz batmak istemezler. "Canan, kendisini, iyi niyetli taşra öğretmenlerine benzeten uzun poplin eteklerden alırdı, ben kendimi daha önceki soluk taklidime benzeten aynı gömleklerden..." (Pamuk, 2010, s. 74). Oysa *Masumiyet Müzesi*'nde eşyaya karakterlerin sosyo-ekonomik düzeyini gösterecek şekilde yer verilir. Sibel Paris'ten getirttiği eşyaları kullanırken Füsün'un ruju yerli malıdır. Jenny Colon çantayı Sibel sahte olduğunu anlayınca kullanmayı reddeder. Füsün ise nişanda eşyanın markasında değil işlevine önem verdiğini anlatan uzun bir konuşma yapar.

Osman ve Kemal, aşk nesnesinden uzak düşünce psikolojik olarak gerilerler ve bu durum onların saplantılarını tetikler. Osman Canan'ı ararken sonra bazı işaretlerinden medet ummaya başlar.

"Çünkü karnımdaki demir külçenin ağrısı yüzünden, duyduğum sefil yalnızlık ve kıskançlık beni insanlardan öylesine koparmış ve öylesine umutsuz kılmıştı

ki, yalnız gazetelerin, dergilerin burçlar, yıldızlar köşesinden değil, başka bazı işaretlerden de körlemesine medet ummaya başlamıştım: Üst kata çıkan basamakların sayısı tek ise Canan üst kattadır... Kapıdan ilk bir kadın çıkarsa bugün Canan'ı göreceğim... Yediye sayıncaya kadar tren hareket ederse beni bulup konuşacak... Vapurdan ilk atlayan ben olursam bugün gelecek. Vapurlardan ilk ben atlardım. Kaldırım taşları arasındaki çizgilere hiç basmadım. Kahvede yerlere atılmış gazoz kapaklarının sayısının tek olduğunu doğru olarak saptadım. Paltosuyla aynı mor renkte bir kazak giyen bir kaynakçı چراغıyla çay içtim. Rastladığım ilk beş taksinin plakalarındaki harflerle adını yazabilecek kadar talihim oldu. Hiç nefes almadan Karaköy yeraltı geçidinin bir girişinden girip ötekinden çıkmayı başardım. Nişantaşı'na gidip evlerinin pencerelerine bakıp dokuz bine kadar hiç şaşırmadan saydım. Adının hem sevgili hem Allah anlamına geldiğini bilmeyenlerle dostluğu kestim. Adlarımızın kafiyeli olmasına bakıp hayalimde bastırdığım evlilik davetiyelerini Yeni Hayat karamelalarının kâğıdından çıkan türden şık bir maniyle süsledim. Bir hafta boyunca, gece saat tam üçte penceremden gözüken aydınlık pencerelerin sayılarını kendime tanıdığım yüzde beşlik yanlış payını hiç geçmeden tahmin etmeyi başardım. Fuzuli'nin: "Canan yok ise can gerekmez" mısrasını tersinden otuz dokuz kişiye söyledim. Evlerine tam yirmi sekiz değişik ses ve kimlikte telefon edip onu sordum ve duvar ilanlarında, afişlerde, yanıp sönen neon lambalarında, dönerci, piyangocu ve eczane vitrinlerinde görüp hayalimle oralardan söküp çıkardığım harflerle her gün otuz dokuz kere Canan demeden eve dönmedim, ama Canan gelmedi." (Pamuk, 2006:43).

Beklemenin acısını dayanamayan Kemal ise Füsün'u görme ihtimalini Osman gibi kendini işe katarak değil daha çok Allah'tan gelen mistik işaretlere bağlar:

“Dünya, hayat, her şey, insanın her an falına bakabilmesi için Allah’ın bize yolladığı işaretlerle kaynaşıyordu. Caddeden geçen ilk kırmızı araba soldan gelirse Füsun’dan bir haber alacağım, sağdan gelirse daha bekleyeceğim, der Satsat’ın penceresinden yoldan geçen arabaları sayardım. (...) Sonra bir vapurun düdüğünü işitir, bunu bir uğur olarak görür, gemiyi hayal ederdim. Üst geçitteki merdivenlerin basamakları tek sayıysa, Füsun’u yakında göreceğim, derdim. Basamakların çift çıkması acımı arttırır, uğurumun tutması ise beni bir an rahatlatırdı” (MM:203).

Yeni Hayat’taki Osman’ın ve *Masumiyet Müzesi*’ndeki Kemal’in topluma yabancılaşması sürecini hazırlayan olaylar, ikisinin de hayatında bir dönüm noktasını takiben gerçekleşir. Osman için bu an, Canan’ın elindeki kitabı satın alması, ona âşık olduğunu anlaması Kemal için ise Füsun tarafından terk edilmesidir. Osman da Kemal gibi aşk nesnesini kaybedince değişmeye başlar. Osman aşkı ve aşk nesnesini kaybetmeyi sefillikle özdeşleştirir. “Filmlerde aşk üzerine söylenenlerin tersine, kendimi sefil mi sefil hissederek bacaklarımın beni götürdüğü yere gittim” (Pamuk, 2010, s. 29). Kemal için Füsun’un yokluğu vücudunu asit gibi yakan bir hastalıktır. Füsun’un yokluğunda acısı öyle artar ki dayanabilmek için bir hasta gibi kendini yatağa atar. İki kahraman da âşık oldukları kadınları aramaya çıkarken insanlardan uzaklaşmaya, yabancılaşmaya başlar.

Kemal’de yabancılaşma Füsun’dan ayrı düştükten sonra başlar. Sosyal çevresinden kopar, kimseyle görüşmek istemez. “Kibar çevreler” in arasına katılmamak için eski ortamlara uğramaz olur. Bu iki karakterin kendilerine yabancılaşması sürecini doğuracak neden âşık oldukları kadınlardan uzak düşmüş olmalarıdır. Kemal’in yağmurdan kaçmak için sığındığı Fatih Oteli’nde eşyalar içinde derin bir uykuya dalması kendi sınıfına yabancılaştığının en önemli göstergesidir. Füsun’u beklediği Merhamet Apartmanı’ndaki dairede cetveli ağzına sokup ağlaması, kişi ve obje arasında kurulmuş olan obsesif ilişki, ana karakterin kişisel durumundaki gerilemeyi de kanıtlar niteliktedir. Birkaç ay önce sevdiğini sandığı nişanlısıyla

evlenmek üzereyken şimdi unutulmuş eşyalar içinde unutulmuş bir dairede ağzında cetvelle ağlayan Kemal, kendine ne kadar yabancılaşmış olduğunu fark edemez. Füsün’u bulduğunda yaşadığı hayal kırıklığına rağmen onu saplantısından kurtulamaz. Keskinler evinde yaşanan gurur kırıcı olaylara aldırılmaz. Hatta çoğu zaman varlığı Füsün tarafından görmezden gelinir. Kemal sosyal ortamlarına öylesine yabancılaşmıştır ki uzun süre Füsün’la evlenip Fuaye ’ye zaferle dönmenin hayalini kursa da Zaim’le yıllar sonra gerçekleştirdikleri görüşmeden sonra bu hayalinde de vazgeçer.

Çukurcuma gibi fakir bir semte pahalı bir araba olan Chevrolet ile gitmek tuhaf bir durumdur. Bu akşamlarda Kemal’i arabada şoförü Çetin Efendi bekler. Bekar bir erkeğin evli bir kadının evine çok sık gelmesi anormaldir. Evdeki herkes film çekme bahanesiyle inanmış gibi yaparken mahalleli için Kemal, Tarık Bey’in gayrimeşru ya da mahalleye yeni bir apartman yapmak isteyen müttehittir. Kemal o semtin yabancısidir. Kemal gündüzlerini üst sınıf Nişantaşı’nda akşamlarını ise kendi deyimiyle “seller içindeki fare yuvası” (MM:273) Çukurcuma’daki evde geçirir. Kemal’in kendi gerçeği ile her akşam yemeğe gittiği gerçek arasında fark vardır. Gerçekte Kemal bu evde tekinsiz, tanınmayan, yabancılanan, güvenli alanın dışında kalan bir kişidir. Evdeki varlığına en büyük tehdit âşık olduğu Füsün’un eşi Feridun’dur. Diğer bir tehdit unsuru ise kendinden nefret ettiğini hissettiği Füsün’un babası Tarık Bey’dir. Bu durum, Kemal’de kaygı, tedirginlik, rahatsızlık ya da üzüntü duygularına yol açar. Bu hisleri yerinden kalkıp gitme durumunu güçleştirir. *Kalkıp gidememek* bu eylemin özünde yarattığı gereksiz tekinsizlik, huzursuzluk deneyiminin en net halidir. Bu zor durumdan cebine eşya indirerek kurtulur. Kemal’in tekinsizlik durumu eşya çalarak ‘bastırılmış olmasının’ bir sonucu olarak, tuhaflaşmış, anlaşılamaz biçimde yabancılaşmıştır. Keskinler ailesi akşam evde yemek masasını mesken tutmuş olan bu ‘ötekine’ veya ‘yabancıya’ tahammül ederler. Dokuz yıl boyunca defalarca tekrar eden mekân- nesne devinimi yaşanan bu tekinsiz durumunun da mütemadiyen devam ettiğini gösterir. Müzelerde karşımıza tuzluklar, sigara izmaritleri,

düğmeler, biblolar ayva rendesi Kemal'in bu tekinsiz mekândan kalkıp gidebilmek için (ç)aldığı şeylerdir.

Kemal'in topluma yabancılaşmasının diğer bir göstergesi 12 Eylül darbesine olan ilgisizliğidir. Sıkı yönetimden tek şikâyeti sokağa çıkma yasağı yani Keskinlerin evinden erken kalmak zorunda olmasıdır. Bir gece askerler tarafından arabası durdurulduğunda cebindeki ayva rendesini açıklamasını istenir. Kemal'in askerlere cevap verememesinin nedeni arzu nesnesine askerler tarafından el konulacağını düşünmesidir. Mutlu olması ayva rendesine kavuşmasıyla olur.

Romanın sonunda kendine amaç olarak belirlediği idealin yıkılmasıyla Merhamet Apartmanı'nda eşyaların içinde ağlayan Kemal dünyadaki müzeleri gezmeye karar verecek, uzun bir yolculuğa çıkacaktır. Kemal'in ölümü bile babasına şaşırtıcı düzeyde benzer şekilde ama evinden oldukça uzakta Milano' da bir otel odasında olur.

Kemal tabii ki bir koleksiyoncu değildir ve eşyaları koleksiyoncular gibi belli bir düzen içinde toplayıp biriktirmez. Kemal daha çok, şeyleri saplantılı bir şekilde arşivleyen ve istifleyen bir kişidir. Füsün'a olan tutkusu zamanla çılgın bir saplantıya dönüşürken âşık olduğu kadının kaybını telafi etmek için eşyalara başvurur. Sevgisine bir şekilde temas etmiş, kokusunun sindiği eşyalarda teselli bulur. Eşyalar, aşk acısını bedenselleştiren Kemal'in acısını bir nebze dindirmektedir. Füsün'un dokunmasından çok, âşık olduğu kadınla paylaştığı mutluluk anlarının bir parçası oldukları için kıymetlidir eşyalar. Bu bir köpek biblosu, terzi malzemesi yüksük ya da sofradaki tuzluk hatta ayva rendesi de olabilir. Kemal zamanla obsesif bir kişiliğe bürünmektedir.

Kemal'in cebine indirdiği her şeyin kendi biçimi, şekli ve rengi vardır. Eşyalar, müzeye yerleştirildiğinde Kemal'in belleğindeki nesneler olmaktan çıkarak, insanların görüp dokunabileceği nesnelere dönüşür. Kemal, aşk sayesinde duyduğu yoğun heyecanı artık eşya

sayesinde duyar. “Kendini bir Şaman’a benzeten anlatıcı nesnelerin bir ruhu olduğunu ve kendi içinde kıpırdadıklarını yani canlı olduklarını vurgulayarak (...) cansız bir nesnenin canlıymış gibi tasvir edilmesi ve onun etrafında bir hatıra olmasına örnek vermiştir” (Toprak, 2020, s.192).

Keskinlerin Çukurcuma’daki evinden, “cebe indirilenler”: Şemsiye, küpe, cetvel, kapı kulpu, porselen çekecek, iri bir mika bilye, firketeler, ruj, teneke kaşık, tuzluk, külâh, takvim yaprağı, mendil, yüksük, düğme, makara, çatal, turuncu pastel kalem, kibrit, köpekler, küllük, fincan, terlik, rende, oyun kâğıdı destesi, kolonya şişesi, çoraplar, taraklar... Kendini/eşyaları romanın içinde daha anlamlı bir dolaşıma sokmak için çaldıklarının yerine yenilerini getirir. Bazen ise aldığı eşyaların yerine Nesibe Hala’yı mutlu eden paralar bırakır. Ansızın ortaya çıkıveren bir nesnenin aynı hızla kaybolması Keskinler’in evinde yadırganmaz. TV üzerinde kaybolan köpeğin yerine bir başkası gelir. Ucuz eşyalar, yüksükler, tuzluklar Kemal’in cebine indirildikten sonra Merhamet Apartmanı’nda üst üste yığılır.

Eşyalar, Kemal’e aşk acısına dayanması için bir tutamak sağlar. Kemal, eşyanın katılığında teselli bulur. Füsün ölüp gidecek ama dokunduğu, elinin kokusunun sindiği onunla paylaştığı anlara şahit olan tuzluk, biblo köpek, ayva rendesi, yüksük ölümlü olmadığı için zamana dayanacaktır.

İnsanın sevdiğini kaybettiğinde onun yerine eşyayla teselli olması fikrini ortaya ilk atan Füsün’dur. Bu konuşma ediminde ileride Kemal’de ortaya çıkacak eşya takıntısının ayak sesleri vardır. “Sevdiklerimizi kaybedince, onların adlarını ruh çağırma oyunlarında taciz etmeyelim... onun yerine onları hatırlatacak bir eşya, ne bileyim, mesela bir küpe bile bizi yıllarca çok daha iyi teselli edebilir” (MM:137).

Nesneler ve mekanlar kendi başlarına belirli anlamlar taşır ve hepsi somut biçimler olarak işlev görür. Nesneler, eşyalar, karakterler ve onların deneyimleri olay örgüsünü inşa etmeye ve

anlatıma ritim katmaya yardımcı olur. Yazar dönem ruhunu yansıtan birçok eşyayı özenle seçtiğini şöyle aktarır

“Bir vitrinde gördüğüm eski bir tuzluğu, bir sigara ağızlığını, eski bir taksiden çıkmış bir taksimetreyi ya da bir kolonya şişesini bu eşyalardan bir koleksiyon yapmak için değil, bu eşyaları yazacağım romanın bir parçası yapacağım için satın alırdım. Bazen hiç aklımda olmayan bir eşyayı, sırf onu bir vitrinde görüp heyecanlandığım için satın alır, eve götürürdüm. (...) bu eşyaları, hayatımdaki pek çok şey gibi, bir hikâyenin, bir kitabın parçası olabilecekleri için severdim” (MM:410-11).

Kemal’in takıntılı bir tutkuyla çaldığı eşyalar Füsün’la yaşadığı mutluluk anlarına şahit olduğu için önemlidir. Romanda Kemal’in mutlu anları eşyalarda hayat bulur. Bu bir nevi eşyaların tesellisidir. Ekfrasis, anıları hatırlamada, anları ve figürleri tanımlamada, anıları eşyaya hapsedmede, eşyaları ön plana çıkarmada bir ön haber verme ve harekete geçirme aracı olarak hizmet eder. Aşk acısı ve teselliye eşyada arama Kemal için her açıdan büyümeyi ve kendini inşa etmeyi sergilerken, Pamuk’un seçtiği eşyalar ekfrastik betimlemeleri aracılığıyla ortaya konur. Orhan Pamuk’un romanlarında her yeni nesne hemen başka bir nesneyi yanına çeker. Birçok şey anımsatan kokular ve sesler, tanıdık nesneler ve gündelik eşyalar, sıradan rutinler, konuşma ve zaman geçirme tarzları, akşam duman altı ortamda izlenen TV, yazlık sinemalar, Türk filmleri ve yılbaşında tombala oynama, dini ritüellerden 70’lere özgü TV şovlarına ve Yeşilçam filmlerine kadar uzanan bir müşterek göndermeler hazinesidir.

Eşyalar, aradığı sevgilisini yerinde bulamadığı için ve onun yokluğunun uyandırdığı duygular yüzünden Kemal’i kendine çeker. Eşyanın yapısı bu işleve göre belirlenmiştir. Romanın sonunda Kemal Basmacı tüm bu eşyaları kurduğu müzeye yerleştirerek mutlu anlarını eşyaya hapseder.

4. EŞYALARIN EKFRASTİK TASVİRİ

Orhan Pamuk'un romanlarında sıkça kullandığı eşya tasvirlerinin, romandaki eşyaların alegorik gücünü kullanmasının, romandaki karakterlerin ait olduğu sosyo-kültürel ve psikolojik çerçeveyi görmesine yardım ettiği bir gerçektir. Eşyalar, yazarın kullandığı betimlemelerin ve ayrıntıların gücüyle okuyucunun zihninde canlanabilir. Pamuk, ekfrasis tekniği okuyuculara daha canlı bir dünya sunmak ve o okuyucuları bu dünyanın içine çekmek için kullanır. Bu eşyalar, elbiseler, arabalar, çantalar, mobilyalar yazarın yarattığı kahramanların ait oldukları sosyal sınıfa, kültürlerine, karakterlerine dair izler taşır.

4.1 Füsün Müzenin Neresinde?

Füsün, bir tip ya da simge olarak mı sunulmaktadır yoksa psikolojisi ince ince işlenmiş midir? Füsün, kendi zayıflığının bedelini ödeyen, sinema yıldızı olmak isteyen kişi midir yoksa küçük görülmüş bir sınıfın çektiği acıları simgeleyen, sürekli haksızlığa uğradığı için bir kez olsun öç almak isteyen, soylu yanları ve neredeyse trajik boyutları olan, acı çeken bir insan mıdır?

Pamuk'un romanlarında derinlemesine incelenmiş, önemli sayılabilecek bir kadın portresi yoktur. Kadın karakterleri romanlarında daha çok ikinci plana attığı bilinen Pamuk, bu romanında da Füsün'u nesnelleştirmiştir. Füsün romanda gerçek bir kişiden ziyade bir imgedir. "Güzel Füsün, hiçbir özelliği dillendirilmeden âşık olunan, arzu nesnesidir sadece." (Toker, 2013, s.144)

Kemal'in Füsün'a âşık olmakla kalmayıp hem de hayran olması aşıklara özgü acıklı bir yanılgıdır. Füsün'un hayatında ne bir uğraş edinme hevesi ne geçmiş ne de gelecek üzerine düşünme gereksinimi vardır. Üniversite sınavında başarılı olamaz, sinema yıldızı olamaz, güzellik yarışmasında dereceye giremez, kendi çabasıyla ehliyet dahi alamaz. Kamusal alana

neredeyse tek başına çıkamaz. Füsün Çukurcuma’da başka bir hayatın özlemi, beklentisi içinde yaşar. İç dünyası gelişmemiş, tinsel boyutları güdük kalmış bir kişidir. Çoğu konuşması okuyucunun onu anlayabileceği derinlikli konuşmalar değildir. Roman boyunca yaptığı en uzun konuşma nişanda Sibel’e yaptığı Jenny Colon çantadan başlayıp insanların sahteliğine kadar giden konuşmasıdır.

Yeşilçam filmlerinin büyüüne kapılmış tezgahtar kızla aşk yaşayan burjuva Kemal’in annesinin, arkadaşlarının ve Sibel’in Füsün’a yönelik aşağılama sıfatları benzerdir. Kemal’in annesi Vecihe Hanım Füsün için, “Bu ülkede güzellik yarışmalarına katılanlar, nasıl kızlardır, nasıl kadınlardır herkes bilir” (MM:17). diyerek erkeklerle yatmaya daha o yaşlarda başladığını ima eder. Sibel için ise “çok bayağı, çok iğrenç bir tezgahbardır” (MM:181). Burjuva sınıfının bu üstten bakışı, romanın sonunda Vecihe Hanım’la tekrar sahneye çıkacak ve yine bu ailenin küçümsendiği görülecektir.

Füsün, romanda sadece dış güzelliği ile anlatılması yoluyla metalaştırılır. Fiziksel görünüşü bile alışılacelmış duruma ters düşer. Saçları sarıya boyalıdır, o zamana göre aşırı kısa eteği, daha Mayıs ayında bronzlaşmış bacakları vardır. Şanzelize Butik’in vitrininde Kemal sadece Jenny Colon çantayı değil Füsün’u da- çekici güzel bir kadın/masum bir genç kız olarak- görmüştür. Kemal’in kendi nişan gecesinde Füsün’a olan aşkını itiraf ettiği yakın arkadaşı Zaim, “Nişantaşı’ndaki o butiğin önünden geçerken görüyorum hep. Herkes gibi geçerken yavaşlayıp içeri bakıyorum. Akıllardan çıkmayan bir güzelliği var. Herkes bilir onu” (MM: 150). diye bahseder Füsün’dan. “Füsün, “‘herkes’in bildiği, yavaşlayıp baktığı, gelip geçerken izlediği ‘vitrin’de bir güzel kadındır” (Kuş, 2010, s.93).

Füsün da belki güzelliğini kıymetli bir mal gibi piyasaya sürüp en çok para verene satacağını açıklıyordu. Hem varlıklı hem de toplumsal konumu en yüksek kocayı ister. Daha parlağını bulacağı umuduyla her talibine bir süre sırt çevirir. “Yakışıklı, zengin ve ‘tabii evli” (MM:61) Turgay Bey’le Mustang marka arabasında öpüşmekten kaçınmaz. Hatta Turgay Bey Füsün’un

gönlünü almak için ona bir de oyuncak Mustang alır. Aynı zamanda çoğu kadın bugün bile kendi cinselliklerinden korkup onu baskı altında tutarken; tüm ahlak kurallarını ezerek, cinselliğini dolu dizgin yaşayan Füsun, o dönemde akıllara sığmaz cesaretiyle bunu öyle çekinmeden yapar ki, Kemal'i büyülediği kadar okuyucuları da büyülemiştir herhalde. Kemal'i ayrıca cezbeden bu güzelliği ve serbestliği çok fazla bedel ödmeden kendi zevkine hizmet ettirtmektedir.

Yazar, Füsun'un karşısına Sibel'i koyar. Sibel, Sorbonne'da eğitim almış, ailesi her ne kadar servetlerini kaybetmişse de üst sınıftan Avrupalı bir genç kadındır. Parayı ve dış görünüşü önemseyen burjuvazinin yapay değerler dünyasında Kemal'in Sibel'i kendine Füsun'dan daha uygun bir eş adayı olarak gördüğü kesindir. Çünkü yoksul tezgahkar kibar protokol törelerini hiç bilmezken Sibel, kibarlara özgü tüm davranışları bilir. Yani Sibel ideal eş adayı iken Füsun ise ideal metres adaydır.

Kibar ve sadık eş modeli eğitilmiş ve burjuva kadın modeli Sibel üzerinden verilir. Ancak kusursuz sekreter modelleri gibi gerçek bir kadına benzemeyen yapay bir kişiliktir bu. O kadar ki Sibel Kemal'le yazıhanede seviştikten sonra aptal sekreter taklidi yapar. Kültürlü ve ince bir kadın görünümünün altında birçok tutarsızlık barındırır. Aldatıldığını öğrendiği halde bekaretini verdiği için Kemal'den ayrılmayan kendisidir. Tezgahkar kızla olan kaçamağını öğrendiğinde Sibel, Kemal'e fena halde öfkelenerek kendini beğenmişliğini bir kez daha gözler önüne serer. Kemal gibi bir adamın toplumsal konumu, kendi gibi bir kızla evlenmeye uygundur ama Füsun gibi bir tezgahkara âşık olması ona göre psikiyatristin tedavi edebileceği bir hastalıktan başka bir şey değildir. Sibel'in üstünlük savlarının fiyaskosu zamanla Kemal iyileşmedikçe ortaya çıkar.

Kemal'le sonuna kadar giden Sibel ayrıldıktan sonra Zaim'le evlenir. Sibel'in ahlaksal açıdan gösterdiği ikiyüzlülük, bir yandan erdemli pozlar takınırken bir yandan da kendini Zaim gibi gerçekte beğenmediği bir insana kolayca teslim edebilmesidir. Ama bekaret, Batılılaşmış,

Avrupa’da eğitim almış burjuva sınıfın üyesi Sibel için bile yıllar sonra hâlâ meseledir. Romanın sonunda Kemal’in hikâyesini yazacak Orhan Pamuk’tan bekaret meselesine girmemesini rica eder. Böylelikle burjuva sınıfındaki insanların kafalarının ne durağan ve kemikleşmiş, her çeşit yeniliğe ve özgürlüğe kapalı olduğunu, toplumun ikiye bölünmüşlüğüne sığınarak yaptıklarını nasıl temize çıkardıklarını, kendilerini ahmakça beğenmenin yolunu nasıl bulduğunu anlarız. Bu anlamda, varlıklı bir kadın, toplumun benimsediği ahlaki yaklaşımları hiçe saydığı anda yine de ahlaklı bir kadın olarak görülmeye devam edebilir.

Fusun roman boyunca Kemal’in gözüyle idealize edilmiş bir karakter olsa da gerçekte gözü hep yükseklerde olan bir vasatlık örneğidir. Fusun’un sınıf atlama sevdası romanda üç şekilde yer alır: Birincisi yaşını büyüterek katıldığı güzellik yarışmasıdır. İkincisi Şanzelize Butik’te çalışmayı tercih etmesi ve bunu özlem duyduğu hayata yakın olmak için yapmasıdır. Üçüncüsü ise Kemal’e bekaretini iyi bir evlilik yapma arzusuyla düşüncesizce vermesidir.

Fusun, tüm bunların sonunda yoksul bir senaristle evlenmeye mecbur kalsa da ışıltılı hayallerinden vazgeçmez. Bu sefer ünlü bir film yıldızı olmak ister. Yapacakları filme sponsor olsun diye Kemal’i evine davet eder. Kemal Fusun’un isteğini yerine getirerek Limon Filmciliği kurar. İsteddiği rolü eşi Feridun’un metresi Papatya’ya kaptırınca Kemal ve eşi tarafından oyalandığını anlar. Boşandıktan sonra Çukurcuma’daki kapalı hayatından Chevrolet’in içindeki kapalı hayata geçer. Daha iyi ve özgür bir hayat hayaline ulaşamayacağını anlayınca hayatına son verir. Fusun’un içinde yaşadığı çevre Pamuk tarafından kendi amacına uygun biçimde yaratılmıştır. Fusun’un kapalı olma durumu hiç bitmez.

Gustave Flaubert’in *Madame Bovary*’si ise aynı Fusun gibi daha iyi bir yaşam için tatmin edilmez bir istek duymaktadır. Bir evlilik yapmış, umduğunu bulamamıştır. Emma, sık sık “Tanrım, ben niye evlendim sanki? Rastlantılar başka türlü olsaydı da başka bir adamla karşılaşsaydım olmaz mıydı?” (Flaubert, 2008, s. 49). diye sorar kendisine Sekiz yıllık evlilik

yaşamında sadakatsiz bir eş olan Emma bir sürü borç biriktirir ve bunları ödeyemeyeceği için canına kıyar. Füsun ve Emma'nın ölümlerine sebep olan bu *daha iyi bir hayat* çıkmazlarıdır.

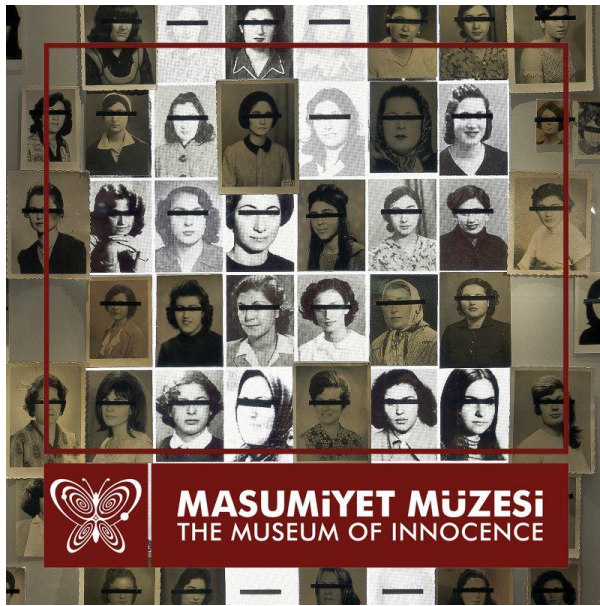
Emma için yabancılaşma, toplumun değer yargılarını bireysel değer yargıları uğruna terk ettiğinde başlamaktadır. Aşka ve zengin bir yaşama olan doyumsuz arzusu, onu toplumsal değer yargılarına uzaklaştırmakta ve bu uzaklaşma Emma'nın yıkımına neden olmaktadır. Düşlerini gerçekleştirmek adına her şeyi yapan Emma, bu süreç neticesinde ortaya çıkan kendi benliğine de yabancılaşmaktadır. Emma ve Füsun'un kendilerini daha üstün bir sınıfsal pozisyona taşıyabilme arzuları vardır. Bu arzular onları, sonuçları ne olursa olsun, ünlü ve sosyetik olma ya da zengin bir erkek tarafından sevilme, gösterişli bir yaşam sürme gibi ideallere yöneltmektedir. Emma'nın bakıp bakıp düşler kurduğu puro tabakası varsa Füsun'un da bir gün erkeklerin kanatları altında yaşamaktan kurtulacağı özgür hayatın hayalini kurduğu kuş resimleri vardır.

İki kahramanın da 'kadın' olmaları nedeniyle yüklendiği sorumluluklar yüzünden ev hayatına hapsediği görülmektedir. Son derece geleneksel ve ataerkil toplumunda kadınların konumu birer eşya olmaktan öte gitmez. Kemal'in Füsun'u nesnelleştirmesindeki en önemli adımı Füsun'a ait nesneleri toplamasıdır, böylelikle Füsun'u Füsun yapan şeyleri bir araya getirdiğinin düşünür.

Bir özneye nesne muamelesi yapmak onu *şeyleştirmek* demektir. İdealize edilmiş Füsun'un varlığı Kemal tarafından sürekli olarak maddi nesnelerle ilişkilendirilir. Onunla öpüşme zevkinden mahrum kaldığında dudaklarının değdiği izmaritlerle ağzına pansuman yapar. Elinin kokusunun sindiği cetvel yine Kemal'in ağzındadır. Füsun roman boyunca *şeyleştirilmiş* bir nesne olarak meta haline gelir. Ölümünden sonra da onu elbisesiyle müzeye kapatıp kadın bedenini sanat nesnesi gibi fetişleştirir.

Ayrıca Türkiye'nin o yıllarında genç bir kızın kalıplaşmış namus kavramını, böylesine hesaplı kitaplı bir biçimde, böylesine beceriyle sömürerek toplumdaki konumunu yükseltmesiyle ödüllendirilişi, sınıf atlamayla / cezalandırılışı ise toplum tarafından kurban edilmesi gözleri siyah bantla kapatılmış kadınlarla verilir.

...o yıllarda Türkiye'de gazete okumak gözlerinin üstü bantlarla kapatılmış kadın fotoğraflarından yapılmış bir maskeli baloda gezinmeye benzerdi." (MM:64)



Görsel 6: Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler

Aynı zamanda toplumun bu serüvene tepkisi ve bu tepkinin hayatlarını nasıl etkilediği de anlatılır. Kemal ve Füsün, Merhamet Apartmanı'nda gerçek bir aşkı değil cinselliği paylaşırlar. Bu yüzden aralarında tam bir uyum olamaz. İki aşık arasında yalnız sınıflarından ötürü değil, kişilikleri açısından da aşılmaz uzaklıklar vardır. Kemal ve Füsün'un ilk başlardaki ana amacı, cinsel doyum biçiminde beliren kişisel doyumdur. Bunu Zaim'e söylemekten de çekinmez. Ona göre aşkın tanımını sevişmekten hoşlanmak ve bunu sürdürmek istemektir.

Kemal, Füsün'a âşık olduğunu terk edildiğinde anlayacaktır. Füsün'un Kemal'e ne hissettiği ise romanda açıkça ifade edilmez. Füsün'un uğradığı korkunç hayal kırıklığının, bu hayal

kırıklığı yüzünden duyduğu acıların ne olduğu ve nasıl olduğu da anlatılmaz romanda. Çok acı çektiğini Nesibe Hala'nın ağzından öğreniriz. Kemal onun duygularıyla oynamış, onu aldatmıştır. Ama gerçekte Füsun'un âşık olduğu için mi yoksa sınıf atlama derdiyle mi Kemal'le birlikte olduğunu öğrenemeyiz. Belki de hayatı uzun zamandır ortalıkta olmayan ve oldukça zengin bir akrabanın keşfiyle kurtulabilir. Füsun, işte bu yanılsamaya kurban düşmüştür. Roman boyunca acı çekip olgunlaşsa da bu onu zihinsel açıdan gelişmiş, yazarın sözcülüğünü yapabilecek bir insan haline getirmez yine de. Kemal'i Çukurcuma'da ağırlamaya başladıktan sonra tek derdi artist olmaktır. Daha keyifli ve albenili, varlıklı ve mutlu bir dünyanın Füsun'u kendine çektiği ortadadır. Zaten liseden sonra yaşının büyütülerek güzellik yarışmasına girmesinin sağlanması, kolay yoldan sınıf atlama isteğinin bir göstergesidir. Bu isteğe babası sözde karşı çıksa da annesi onu desteklemiştir. Hatta annesi Kemal'le Füsun'un yattığını bilir ve Hilton Otel'deki nişanda ona üstü kapalı şekilde söyler. “Kim bilir ne kadar çok işiniz arasında her şeyi bırakıp kızıma matematik çalıştırdınız ya, Allah razı olsun sizden.” (MM:132)

Kemal'le hesapsızca sevişmek, iç güveysi alacakları yoksul bir insanla mecburi evliliği ile sonuçlanır. Ona, sınırları belli ve son derece kısıtlı bir hareket alanı düşmüştür. Füsun büyük özlemler içindedir, gelgelelim bu özlemleriyle yaşadığı ortam arasındaki uyumsuzluk yüzünden yenilgiye mahkûm olacağı daha romanın başında bellidir. Jale Parla'ya göre “Füsun'un hazin alın yazısı evli ya da değil, her zaman bir erkeğin kanadının altında yaşamaktan kurtulamayacağını anlayınca” başlar. (Parla, 2018, s.56).

Füsun'un kendi benliğinden sorumlu, kendi alinyazısına egemen olmak amacıyla inisiyatifi ele alan bir bireye dönüşmesi roman boyunca mümkün olmaz. Gerçi Füsun Kemal'i sevmiştir ama belli ki kin, her zaman aşktan daha ağır basmıştır. Füsun bencildir, öfke nöbetlerine kapılarak kendisiyle birlikte Kemal'i de ölüme sürüklemiştir.

Tüm bunların sonucunda Füsun'un hayata tam anlamıyla dahil olamadığı, hayatta tam anlamıyla cisimleşemediği, hayatta bir kişiliği belirleyen herhangi bir kesinliği kabullenemediği söylenebilir. Gerçek dünyadaki nesne ve olaylara cansız ve yabancılaşmış olarak yaşar. Zaman geçsin diye evde kuş resimleri çizerken hayatı ilgisiz bir şekilde uçup gidiyormuş gibi görünen bir kadın olduğunu hissediyor olabilir.

Kemal, eşyayı artık hayatının odağına yerleştirirken Füsun'u da nesneleştirir. Masumiyet Müzesi'nin koleksiyonunda ağırlıklı olarak Füsun'a ait şahsi eşyalar (küpesi, elbisesi, ayakkabısı, çorabı ve külotu) bulunur. Bunların dışında ayrıca, Füsun'un ilişki içinde olduğu, dokunduğu, ağzına değdirdiği nesneler (tuzluklar, sigara izmaritleri, cetvel, kâğıt ağırlığı) vardır.

4.2 Küpe: F

Kemal'in sonsuz mutluluğuna ve sevgilisinin adı gibi büyüyle dolu olduğu ana tanıklık eden küpesi müzenin çekirdeğini oluşturur. “Her şey bir nesneyle (Jenny Colon çanta) başlar ve bir başka nesnenin fark edilmeyişiyle (F harfli küpeler) düğümlenir. Romanın sonuna kadar anlatılan her şey, bir nesneyi fark edemeyişi üzerine oluşan düğümü çözebilme üzerinedir.” (Kuş, 2010, s.199)

Çoğu anlatı bir düzen suretiyle başlar, sonra bu düzen bir şekilde bozulur. Eğer bir çalkantı ya da kayma olmazsa hikâye harekete geçemez. “Anlatının açılması için herhangi bir şeyin kaybolması ya da eksik olması gerekir.” (Eagleton, 2017, s.214). Bir nesne kaybolur ve yeniden bulunur. Önce küpenin teki, daha sonra Füsun ortadan kaybolur. Kaybolan küpe Füsun için olduğu kadar Kemal için de endişe kaynağıdır. Kemal küpeyi kaybedişiyle bir felaketin geleceğini sezinler. “Füsun'un sıcaktan ve sevişmekten ter içinde kalmış omzunu öpmüş, onu arkadan yavaşça sarmış, içine girmiş ve sol kulağını hafifçe ısırılmışım ki, kulağına takılı küpe

uzunca bir an sanki havada durdu ve sonra da kendiliğinden düştü. O kadar mutluyduk ki, o gün şekline hiç dikkat etmediğim bu küpeyi sanki hiç fark etmedik ve öpüşmeye devam ettik” (MM: 11).

Ekfrastik anlatının romandaki "ilk sahnesi" budur. Küpe, mutlu bir anın temsilidir. Bu sahnede sadece küpe değil yaşadığı mutluluk anı da fark edilmez. Hayatımın en mutlu anıymış bilmiyordum (MM:11). ifadesinden anlaşıldığı üzere Kemal için mutluluk, fark edilmeden geçmiş, kıymeti bilinmemiş bir andır. Mutluluk, sanki Füsün’un kulağından yatağa düşerken fark edilmeyen nesne gibi kaybolup gitmiş, elle tutulamamıştır. Mutluluk hissi Kemal’in elinde tutabileceği bir şeymiş gibi küpeye indirgenmiş, onunla eşleştirilmiştir. Bu nedenle küpe, Kemal’in elinden kayıp giden hayatının en mutlu anının sembolüdür. Zaman içinde kaybedilen o mutlu an hissi eşyalar aracılığıyla geri kazanılmaya çalışılır. Kayıp küpe tekiyle birlikte kaybolan hayatın en mutlu anının arayışı roman boyunca devam eder.

Pamuk’un “gelmiş geçmiş romanların en büyüğü” (Pamuk, 2021, s.11). dediği *Anna Karenina* romanında Karenina’nın kırmızı çantasına Tolstoy ilk kez kitabın yirmi sekizinci bölümünde yer verir. “Bu çanta “oyuncak gibi” ya da “minnacık” olarak tanımlanır ama büyüyecektir” (Nabokov, 2017, S.246).

Doli’nin evinden Petersburg’a gitmek için ayrılırken nedenini bilmediği göz yaşı seline kapıldığında Anna’nın elinde bu kırmızı çanta vardır. “Yüzü kıpkırmızı olmuştu. Başını, gece başlığıyla patiska mendilleri yerleştirmekte olduğu küçük çantasına eğdi” (Tolstoy, 2002, s.169). Anna, trenin kompartımanında okuduğu İngilizce romana aklını veremez Moskova anılarını bir bir belleğinden geçirirken kırmızı çanta hizmetçiye emanet edilir.

Romanın sonunda kırmızı çanta son kez sahneye çıkar ve Karenina kendini trenin altına atmak üzereyken bu çanta ilk hamlesine engel olur, onu oyalar. “Ortası tam önüne gelen birinci vagonun altına atmak istedi kendini. Ama kolundan, çıkarmak istediği çanta oyalar onu”

(Tolstoy, 2002, s. 956). “Yazarın Anna Karenina olmasını arzuladığı fakat – güzellik yarışmasına katılması, artist olmayı düşlemesi, zenginler sınıfına evlilikle de olsa girebilecek olması yönleriyle- kısmen bovarist bir tip olan” (Zariç,2014, s.51). Füsun’un romanın başında Kemal’le yataktayken, romanında sonunda  l me giderken kulağında F şeklindeki ucuz küpesi vardır.

Masumiyet Müzesi romanın Anna Karenina’ya benzer diğ r bir yönü de karakterlerin gördüğü d şlerdir. Anna Karenina ve Kont Vronski’nin gördüğü  ifte kâbusun anlamı Karanina’nın ölümünü haber vermesidir. “Anna, rüyasındaki korkutucu küçük adamın bir demirin üzerinde yaptığı şeyin, aslında yaşadığı g nahk r hayatla kendi ruhuna yaptığı şey – darbeler vurarak onu yok etmek- olduğ nu anlar” (Nabokov, 2017, S.243).

Füsun ise k busunda ay   ek tarlasında olduğ nu görür. “Rüyamda bir ay   eğ  tarlasındaydım dedi Füsun. Ve ay   ekleri hafif r zg rda tuhaf bir şekilde dalgalanıyordu, nedense çok korkutucuydu, bağırarak istedim, ama bağıramadım” (MM:116). Bu d ş Füsun’un ölümündeki benzer sahneleri içerir. Füsun kendini ve Kemal’i öldürmek için arabayı sürdüğü  ınar ağıacının arkasında ay   ek tarlası vardır. Keskinlerin sofrasında yıllarca kullanılan Batanay marka ay   ek yağının  retildeğ  küçük fabrika yine kazanın olduğ  yerdedir. Bu sahne Kemal’in gözünden *Başka Bir Dünyaya Yolculuk* bölümünde anlatılır, manzara uykuyla uyanıklık arasında gidip gelen ilginç algılarda izlenir. Sevgilisin kulağındaki küpeyi fark etmeyen Kemal  l me son s rat giderken, akşam yemeklerinde masada olan Batanay marka yağın fabrikasını, ay    eğ  tarlasını, yol kenarındaki Çin biblosuna benzeyen k peğ  gözden kaçırmaz. Füsun ve Kemal’in  l me yolculuğundaki gördüklerinin hepsi tanıda  nesnelerdir.

Yazar, Kemal’in küpeyi fark etmemesini ve küpenin kaybolmasını anlatırken eşyayı  nemsizleştirir ama  nemsizleştirirken aynı zamanda vurgular da. Bu, aslında, bir şekilde küpenin/eşyanın ileride oynayacağı muğlak rolün habercisidir. Kemal, aylar sonra  ukurcuma’ya gittiğ nde kalbi kırık ve sarhoşken, küpenin tekini banyoya bırakır. Füsun ise

küpeyi hiç görmediğini söyler. Küpe müzenin çekirdeğidir, ilk yarasıdır, bu haliyle hem hastalık hem devadır. Romanın sonunda Füsun’u çığırından çıkaran da Kemal’in küpeyi fark etmemiş olmasıdır. Romanı başlatan da bitiren de bu küpedir. Füsun, bu “dikkatsizliği ve şefkatsizliği” affetmez.” Küpeyi Kemal’in fark etmemesi üzerine Füsun için ok yaydan çıkar.

4.3 Babadan Oğula Uğursuz Miras: İnci Küpeler

Kemal’in babasının ürkütücü biçimde onunkine benzeyen aşk hikayesini, *Babamın hikayesi: İnci küpeler* bölümünde okuruz. Babası Mümtaz Bey, seneler önce yaşadığı yasak aşkı oğlu Kemal’e anlatır, çünkü oğlu “Amerika görmüş” (MM: 104). olduğu için, onu anlayacağından emindir. Kemal ve Kemal gibiler fakir bir ülkede zengin olmak gibi bir şansla dünyaya geldikleri, ABD’de eğitim almış güçlü erkek oldukları halde ama kafalarındaki kalıplara uymayan yeni bir duygu ya da yeni bir düşünceyle karşılaşınca, korkudan ödlerinin koptuğu ve elindeki mutluluk fırsatını kaçırdığı görülür. Kemal’in de babasının da başına gelen budur.

Melodramik ama etkili bir şekilde sahneye konmuş olan Kemal’in babasının hikayesinin aynı zamanda duygusal, düz ve bayat olduğundan şüphe yok. Bu konuşma esnasında babası kendi sevgilisine aldığı fakat hediye edemediği küpeleri Kemal’e verir. İnci küpeler böylelikle bir itiraf ya da iç dökme nesnesine dönüşür. Küpelerle birlikte yazgı da babadan oğula aktarılmış olur. Babadan oğula miras sadece bu değildir. Burada takma dişlerden, Kemal’in babasının koltuğuna oturmasından ve başparmaklarının benzerliğinden de bahsedilebilir. “Babamın ayak başparmağı benimkisinin tıpatıp aynısıydı ve siyah-beyaz fotoğraftan büyüterek elde ettiğim bu fotoğraf ayrıntısında görüleceği gibi hiç kimselerde olmayan tuhaf bir biçimi vardı”. (MM:249)

Güzelliğe karşı duyarlı, kendi duygularına mesafe alma ve hâkim olma kapasitesinden yoksun Kemal, annesinin tabiriyle *babası gibi zayıftır*. Babasının yasak aşk mirasını devraldığı gibi, babasının ölümünden sonra onun koltuğuna oturup bu mirası daha da sağlamlaştıracaktır. Babası gibi genç ve güzel bir kadına âşık olmuş, babası gibi onunla beraber olamamış ve tıpkı onun gibi mutluluk anını elinden kaçırmıştır. “Alt sınıftan bir kadına âşık olma gibi eğilimlere kapılanlar, kendi sınıfları tarafından hor görülmek, dışlanmak korkusuyla, bu hislerini ve ilişkilerinin gizlemek zorunda kalmışlardır” (MM:245). Mümtaz Bey sevgilisine veremediği inci küpeleri oğluna müstakbel eşi Sibel’e versin diye hediye eder. Kemal babasının hikayesine içten içe bir şefkat duymakla beraber küpeleri babasının istediği gibi nişanlısına değil sevgilisine götürür.

Yazar, Füsun’un karşısına Sibel’i koyduğu gibi Füsun’un ucuz küpelerinin karşısına da babasının sevgilisine aldığı pahalı inci küpeleri koyar. Füsun hediyeği, pahalı olduğu ve değerini açıklayamayacağını düşündüğü için kabul etmez. Reddetmekle birlikte kendi küpesini ısrarla geri istemesi bir nevi Kemal’in de nesnelere tutkusunu tetikler.



Görsel 7: Babamın Hikâyesi: İnci Küpeler

İnci küpelerle babasının sevgilisinin fotoğrafı birlikte sergilenir. “Karaköy’de bir şehir hatları vapurunun arka güvertesinde çekilmiş fotoğraf” (MM: 89) müzede bu sevgiliye alınmış pahalı inci küpelerle yan yana yer alır. Pamuk Şeylerin Masumiyeti adlı eserinin 21. bölümünde bu fotoğrafı hikâyeyi yazdıktan sonra bulduğunu söyler. “Arkada gemi var. “diye korunmuş (Pamuk, 2012, s.119). bu fotoğraftaki kadının hüznü yüzü yazarı etkiler. Fotoğraf hakkında romanda bahsedilen detaylar fotoğrafta bire bir yer alır. Pamuk, her şeyi en somut biçimde, en küçük ayrıntısına kadar ele alarak, söylediklerinin gerçek olduğu konusunda okuyucuyu ikna etmeye çalışır.

Diğer bir önemli nokta, Füsün’la babasının sevgilisi arasındaki benzerliktir. Füsün’un kişiliğinin özü, hatta dış görünüşü bile romanda bir giz olarak kalır. Füsün’un bir fotoğrafı bile yoktur elimizde. Ancak babasının sevgilisinin güvertede çektiği fotoğrafı müzeye koyan Kemal, babasının sevgilisinin yüzündeki hüznün Füsün’un yüzündeki hüznü benzediğini söyler. Babasının hikayesiyle kendi hikayesi arasında neredeyse ikisinin birbirinin kopyası olduğunu söyleyebileceğimiz türden çarpıcı benzerlikler vardır. Füsün’un fotoğrafını, yazar, Orhan Pamuk’un ısrarına rağmen, okuyucunun zihnindeki imgeyi bozmamak adına müzeye yerleştirmeyecektir.

4.4 Jenny Colon Çanta

Burjuva ve halk arasındaki maddi uçurumun en önemli göstergelerinden biri olan bin beş yüz liralık çanta “O zamanlar genç bir memurun altı aylık maaşına denkti” (MM: 14). hikâyede stratejik bir öneme sahiptir. Füsün’un küpesi romanın ve müzenin çekirdeğiysen, bu çanta, küpeden sonra en önemli eşyadır. Çünkü her şey Kemal’in vitrinde gördüğü çantayı Sibel’e almak istemesiyle başlar. Kemal’in Füsün’la tanışmasına bu çanta sebep olur. Kemal’i

mağazaya geri döndüren yine bu çantadır ve Füsün'un romanda en uzun konuşmayı yaptığı ve eşyalarda teselli bulma fikrini ortaya attığı sahnede kolunda yine bu sahte çanta vardır.

Jenny Colon çantanın sahtesiyle gerçeği arasındaki ilişkiye üst tabakanın zevki ile alt tabakanın zevki arasındaki ayrımın alegorisi olarak yaklaşmak önemlidir. Çanta sınıf farklılığının bir sembolüdür. Bu özelliği dolayısıyla müzenin de en önemli eşyası haline gelmiştir. “Masumiyet Müzesi’nde yalnızca gerçek eşyalar değil; roman bölümlerinde bahsi geçen ya da kutular içerisindeki kompozisyona uygun düşeceği düşünülen çeşitli nesnelerin özel olarak üretilmiş replikaları da bulunmaktadır (Özden, 2019, s.51).

Romanda yer alan Jenny Colon çanta ile Füsün’a ait ayakkabı Masumiyet Müzesi’nde Şanzelize Butik başlığı altında vitrinde kendine yer bulur. Füsün’un Kemal üzerinde bıraktığı intiba ve Jenny Colon çantanın ekfrastik tasviri bu şekilde verilir. Pamuk’un aslında var olmayan bir Fransız şairin sevgilisinin adından esinlenerek yarattığı çanta markasının ve çantanın nesnel bir ekfrastik anlatıya ilgi çekicilik kattığı çok açıktır.

“Dantelli ve çiçekli sarı eteği, bacaklarının uzunluğu yüzünden daha da kısa duruyordu. Çantayı aldı, tezgâhın arkasına geçti ve çantanın fermuarlı gözünü (içinden krem rengi pelür kâğıt topakları çıktı), iki küçük bölgesini (boştu bunlar) ve içinden üzerinde Jenny Colon yazan bir kâğıt ve bakım kılavuzu çıkan gizli bölgeyi becerikli ve uzun parmaklarıyla açıp bana çok mahrem bir şey gösteriyormuş gibi esrarlı ve aşırı ciddi bir havayla gösterdi” (MM: 14).



Görsel 8: Şanzelize Butik

Kemal çantayı hediye ettiğinde Sibel, sınıfını ve görgüsünü ortaya koyan bir bilgiçlikle çantanın sahte olduğunu söyler. Ait olduğu sosyal statünün baskısıyla çantayı kullanmayı reddedecektir. Eşyayı kabul etmek ya da reddetmek kahramanların hem iç dünyalarını hem de toplumdaki yerlerini göstermesi bakımından aydınlatıcıdır, çünkü örneğin burjuva için eşyanın işlevinden çok prestiji önem taşır. Bu sahte çanta daha sonra nişanda Füsün'un kolunda ortaya çıkacak ve Füsün bu çanta üzerinden burjuva sınıfına eleştiri yüklü bir konuşma yapacaktır.

“Çantanın sahte olduğunu anladıktan sonra Şanzelize’ye hiç gelmediniz dedi Füsün, Sibel’e tatlılıkla gülümseyerek. Bu beni üzdü, ama tabii ki çok haklıydınız. Çantayı açıp içini gösterdi. Bizim ustalar Avrupa mallarını çok güzel taklit ediyorlar eyvallah, ama tabii sizinki gibi bilen göz anlıyor hakiki olmadığını. Ama bir şey söyleyeceğim şimdi. Bir an yutkunduk, sustuk. Ağlayacak sandım. Ama kendini topladı ve evde dikkatle hazırladığını sandığım sözlerine kaşlarını çatarak başladı. Benim için bir şeyin Avrupa malı olup olmamasının hiç önemi yoktur... hakiki miymiş, sahte miymiş, bu da

önemli değil... bence insanlar, taklit bir ürünü sahte olduğu için değil, ucuza alındığı anlaşılabilir korkusuyla kullanmak istemezler. Benim için kötü olan şey ise, tabii eşyanın kendisi değil, markasına önem vermektir. Kendi duygularına değil de, başkalarının ne diyeceğine önem veren insanlar vardır ya hani... (bir an bana baktı.) bu akşamı yıllarca bu çanta ile hatırlayacağım.”
(MM: 163)

Füsün’un çantanın sahteliğiyle ilgili uzun ve çenebaz konuşması roman boyunca üretebildiği tek şeydir. Ötekinin olası yanıtına çekinerek utana sıkıla göz ucuyla bakan, sinmiş, cılız ama yine de üstü kapalı bir meydan okuma içeren bir konuşmadır bu. Bu konuşma metninin dayanak noktası da JC çantadır. Füsün’un bu konuşmayı, kendi duygularına değil de başkalarının ne diyeceğine önem veren ve Füsün’a âşık olduğu halde ideal eş adayından vazgeçemeyen sevgilisi için yaptığı ortadadır. “Sonra herkes ne der?” korkusuna meydan okuyup Füsün’la nikah masasına oturacak kadar cesur olmadığı, Sibel’le nişanlanmasıyla ortadadır.

Kemal ise Füsün’u ciddi bir konuda bir şey söylediği için hayranlıkla dinler ama ne dediğini hiç anlamadığı besbellidir. On sekiz yaşında, boyundan büyük laflar eden Füsün’un konuşmasını evde hazırlayıp geldiğini düşünerek onu yine küçümser.

Füsün’la Sibel arasındaki bu açık diyalogun cisimleşmiş seslerinden biri olan bu çanta gerçekte yoktur. Orhan Pamuk bu ismi Fransız şair Gerard de Nerval’in umutsuz aşkla bağlandığı sevgilisinden ödünç almıştır. Jenny Colon, aynı zamanda Marcel Proust’un ünlü eseri *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinin Berma adlı karakterinin de esin kaynağıdır.

4.5. Füsün’un Beyaz Külotu, Beyaz Çocuk Çorapları ve Kirli Beyaz Lastik Ayakkabıları

Füsün’un “imgelerinin ve çocuksu hileleri”nin cazibesi ve masumiyeti, çocuk külotlu çorabı ve spor ayakkabılarıyla temsil edilir. Füsün, romanın başında, küçük bir çocuk gibi ahlak

kavramlarından habersizdir. Kemal'in Füsün'u çocuk diye tanımlamasında, Füsün'un toplumsal ve psikolojik baskılar altında yaşamak zorunda olduğu için hayat tecrübesi kazanamaması olduğu kadar, yetişkin sayılabilecek kadar uzun yaşamamasının da payı vardır elbette. Daha on sekiz yaşındayken zengin ve yaşça büyük bir adam tarafından istismar edilmiş, bekaret yüzünden istemediği bir evlilik yapmış, Çukurcuma'da artist olma hayalleriyle hapis hayatı yaşamış ve sonunda intihar ederek belki de bu müebbet çocukluk durumuna kendi eliyle son vermiştir.

Füsün, gerçek ahlak kurallarına karşı değil toplumsal düzenin yapay ahlak kurallarına karşı suç işler. Toplum tarafından mahvedilmesinin ve sonunda intihar etmesinin de sebebi budur. On sekiz yaşında iffal edilmesinden sonra Kemal'in metresi olmayı kabul etmez. Kendi çapında yiğitçe bir yaşam savaşı verir. Artist olmak ister, güçlü görünmek için ehliyet almak ister. Sonunda onu felakete sürükleyen adamı öldürmeye kadar varıp haysiyetini korur. Okuyucunun gözünden düşmez hiçbir zaman. Kemal'in okuyucunun gözünde değer kazanması ise ancak ödediği kefaretle mümkün olur.

Kemal, Füsün'un dokunduğu her eşyayı metalaştırma ve şeyleştirme amacıyla biriktirir. Bunlardan birkaçı Füsün'a ait bir iç çamaşırı, beyaz çoraplar ve lastik ayakkabılardır. Rengi solmuş, lekelenmiş, yıpranmış, içi boşaltılmıştır. Kemal, nesnesinin duyuşal bütünlüğüne saygı göstererek hepsini bir araya toplar.



Görsel 9: Sessizlik

Füsün'un spor ayakkabıları, çorabı, külotu çocuk oluşuna ve masumiyetine vurgu yapan eşyalardır. Füsün Kemal'le hesapsızca birlikte olurken daha 18 yaşındadır. Bu duruma dair Kemal şunları söyler: “Füsün'un giydiği beyaz külotu, beyaz çocuk çoraplarını ve bu kirli beyaz lastik ayakkabılarını, hiçbir yorum yapmadan o kederli, sessiz anlarımıza işaret olsun diye sergiliyorum” (MM:107).

Bekaret, masumiyet, istismar romanın başından beri Sibel ve Füsün üzerinden Kemal tarafından sorgulanır. Bekaret krizi, bu sefer vitrine koyulan üç görselle birlikte çocuk külotu, beyaz mendil ve diğer eşyalarla masumiyeti hatırlatan ekfrastik bir tasvirle sunulur.

“Bu yüzden yatakta birbirimize sessizce sarılmış yatarken, on sekiz yaşındaki sevgilimin benim otuz yaşındaki tenimi aşkla okşayışındaki özeni göstermek için, Füsün'un o gün çantasından hiç çıkmayan, ama özenle katlanmış çiçek desenli bu pamuklu mendili sergiliyorum burada. Daha sonra Füsün'un sigara içerken masanın üzerinde bulup oynadığı annemin bu kristal hokka ve yazı

takımı, aramızdaki şefkatin incelik ve kırılganlığına işaret olsun. Giyinirken iri kalın tokasını tutup erkekçe bir gurura kapıldığım için bir suçluluk duymama yol açan o zamanların modası kalın erkek kemeri de, cennetten çıkma o çıplak halimizden sıyrılıp giyinmenin, kirli ve eski dünyada göz gezdirmenin bile ikimize de çok zor geldiğini anlatsın!” (MM: 40)

Yukarıdaki alıntıdan açıkça görüldüğü üzere sergilenen eşyalara belli bir duyguya işaret etme ödevi verilmiştir.



Görsel 10: F

Kemal, Füsün’un istismarından hiç endişelenmeyen ve onunla "biraz oynamakta" bir sakınca görmeyen kişi olabilir. Çorapları, çocuk külotu çorapları, kendi çocukluğu ve masumiyet kavramı sorguladığı şeylerdir.

Fusun'un eşyaları salt güzel oldukları için değil çok sade hatta çocuksu diye niteleyebileceğimiz özellikleri yönüyle müzede yerini alır. Keskin bir özelleşmiş acıma duygusunun nesnelleşmiş halidir bu eşyalar. Diğer bir deyişle Pamuk, eşyalar üzerinden acıma ve merhamet hisleri yaratmayı becerir. Masumiyet, suç ve acı ustalıklı kurulmuş bu sembolizmle birleşir. Hem masumiyeti hem de çocuksu bir düşüncesizlikle cinsellik yaşadığını (istismar edildiğini) anlatmak için koyar yazar onu romana ve müzeye. Fusun gerçek bir trajik figürse, eşyaları da acıma nesnesidir. Onlara hayranlık verici ölçüde azade bir gözle, şefkatle bakar. Fusun'un beyaz külotu çocukken hesapsızca bekaretini verdiği içindir. Fusun da Sibel de farklı sosyal sınıflardan gelseler de toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan özgür kadınlardan değildir. İkisi de cinselliği evlenmeden önce deneyimler. Bu deneyimleri iki kadın da istemedikleri evlilikler yapmak zorunda bırakır. Kemal: "Sibel'in evlenmeden önce benimle yatmasını aşk ve güven ile, Fusun'un aynı şeyi yapmasını ise cesaret ve modernlik ile açıklamış oluyordum" (MM:53). dese de sergilediği bu eşyalarla düşüncelerindeki klişeler dokunaklı bir ton kazanır.

4.6. Fusun'un Elbisesi

Bir kadının şeyleştirilmesinin, ona başlı başına nesne muamelesi edilmesinin başlangıcı müzedir. Kemal'in biriktirdiği eşyalarıyla birlikte müzeye hapsedilen Fusun, hayatı sona erse de eşyalar üzerinde yaşamına devam eder. Elbise, çorap, sigara izmaritleri, kolonya şişeleri... Bu tür cansız eşyalar, bedeninin canlılığına geri döndürülmelidir. O yüzden Kemal, Fusun'un elbisesini de müzeye koyar. Bu parça, müzede Fusun'un yaşadığına dair en önemli kanıttır. Gerçekten yaşadığını ispatlarcasına Fusun'un elbisesini vitrine kurnazca hapsetmiştir.

Müze gezerler onun iç çamaşırı, ayakkabılar ve mendiline bakıp bu hikâyenin bir çocuğun başından geçtiğine daha da inanacak, elbisesini gördüklerinde ise Fusun'un gerçekten yaşadığına ikna olacaklardır. Masumiyet, suç ve acı ustalıklı kurulmuş bu sembolizmle birleşir.

Çiçek, taç yaprağı gibi tanıdık metaforların aracılık ettiği kadın bedeni vitrine hapsedilen elbiseyle müzedeki yerini alır.

Romanı okurken bir kurmaca kişinin safına geçen okurlar Füsün'un elbisesini görünce onun gerçekten yaşadığına inanırlar. Füsün ile müze gezer arasına giren "çerçeveleme" ögesi vitrin, romanda anlatılanları yaşayan kişiyi gerçekten yaşamış, eti kemiği olan bir genç kız değil de öldükten sonra müzeye kapatılmış, eşyalarıyla sergilenen, elle tutulamaz bir ruha dönüştürür.

Füsün'un mevcudiyeti artık elbisesiyle zarif bir sanat nesnesi, gibi müzede sergilenir.

“Füsün, ona çok yakışan beyaz üzerine turuncu güllü ve yeşil yapraklı bir elbise giymişti. Etekleri dizinin altına gelen V yakalı bu zarif elbiseyi, tıpkı antrenmanlarda hep aynı eşofmanı giyen bir sporcu gibi sürücülük derslerimize her gidişimizde giyer, derslerin sonunda bir eşofman gibi, elbise terden sıırıslık kesilirdi. Derslere başlamamızdan üç yıl sonra bu elbiseyi Füsün'un dolabında asılı görür görmez, o gerilimli ve baş döndürücü ders saatlerimizi, Yıldız Parkı'nda, Abdülhamit'in sarayında az ötede yaşadığımız mutluluğu istekle hatırlayacak, o anları yeniden yaşayabilmek için hemen içgüdüyle elbisenin kollarını, göğsünü, Füsün'un benzersiz kokusunu arayarak koklayacaktım” (MM: 442).

Elbisenin romanda anlatıldığı gibi turuncu güller ve yeşil yapraklardan oluşan bir görüntüsü vardır. Yazarın burada ekfrasis tekniğine yer verdiğini görmekteyiz.



Görsel 11: Füsün'un Elbisesi

Elbise, bir karakterin temsil edilışinde sahici nesnelliğı garantileyen tek eşyadır. Görseli kelimelerle okurun zihninde oluşturmaya çalışan yazar elbisenin birebir aynısını müzeye yerleştirir. Füsün/aşk bir olgu, bir değer, bir fikir olarak zamanlanmış, keskinleşmiş, son şeklini almış ve sabitlenmiştir.

4.7. Aşk Acısının Anatomik Yerleşimi

“Acılı reçete” hastalık metaforu, Orhan Pamuk'un diğer romanlarında da aşkı anlatırken kullandığı tabirlerden biridir. Kemal Nişantaşı haritasında sokakları renklere boyayıp kendine

bazı yerleri yasaklarken, “hastalığımın yavaş yavaş ancak böyle bir dikkatle geçeceğine inanıyordum” (MM:157). der.

Pamuk’un aşk acısından bir hastalıktan bahseder gibi bahsetmesi sadece *Masumiyet Müzesi* ’nde değil *Kar* romanında da görülür. İpek, Lacivert’e olan aşkından atlattığı bir hastalık gibi bahseder. “Evet, bir zamanlar ona çok aşıktım. Ama şimdi çoğu geçti. İyiyim artık.” (Pamuk,2011, s.363). Yüksek sınıftan nişanlı bir adamın uzak fakir bir akrabayla cinsel ilişki kurmasında zaten “sağlıksız” bir yan vardır.

Bu yoğun/karmaşık/acıtıcı yakınmanın da bu duygunun da nesnel bir karşılığı vardır. Kemal vücudunu bir fırtına gibi saran acının yoğunluğunu ve şiddetini Ekfrasis tekniğiyle anlatır okuyucuya. Bir metni görsel olarak okumak ve bir reklam afişini metinsel olarak görüntülemek, aşk acısının anatomik yerleşimi imgesine temel teşkil eden tasarımını şöyle tanımlar:

“O günlerde İstanbul eczanelerinin vitrinlerinde dikkatimi çeken ağrı kesici Paradison’un reklam afişindeki iç organımızı gösterir resmi, aşk acısının o günlerde belirdiği, keskinleştiği ve ayıldığı yerleri müze ziyaretçisine gösterebilmek için işaretledim. Müzemizi göremeyen okur için acının en yoğun olduğu başlangıç noktasının, midemin sol yanın yukarı kısmında olduğunu belirteyim. Acı güçlendiği vakit, şekilde görüldüğü gibi, göğsümle midem arasındaki boşluğa hemen yayılırdı o zaman gövdenin yalnız sol kısmında kalmaz, sağa da geçerdi sanki içime bir tornavida ya da kızgın bir demir sokulmuş içeriden kanırtılıyormuş hissine kapılırdım. Sanki midemden başlayarak bütün karnım da keskin asitli sıvılar birikiyordu, sanki yakıcı ve yapışkan küçük denizyıldızları iç organlarıma yapışıyordu. Şiddetlendikçe hacmi genişleyerek artan acı, alnıma, enseme, sırtıma, hayallerime, her yerime vurur, beni boğar gibi sıkıştırırdı. Bazen göbeğimde, tam göbek çukurunun

etrafında, resimde gösterdiğim gibi, sanki bir yıldız şeklinde birikir ve asitli sert bir sıvı gibi boğazıma, ağzıma dolup sanki beni boğup öldürecekmiş gibi korkutur, oradan bütün gövdeyi zonklatır, beni inletirdi. Elimi duvara vurmak, jimnastik hareketleri yapmak, gövdeyi bir sporcu gibi zorlamak, bir an için acıyı unuttururdu; ama en zayıfladığı zamanlarda bile, bir türlü tam kapanamayan bir musluktan damlayan damlalar gibi, acının kanıma karıştığını hep hissedirdim. Acı bazen boğazıma kadar çıkar, yutkunmamı zorlaştırır, bazen sırtıma, omuzlarıma, kollarıma yayılırdı. Ama her zaman asıl midemdeydi, merkezi orasıydı” (MM:142).

Kemal bu ilkel kıskançlığından vazgeçip durumu uygarca kabul edemez. Bir hasta gibi acının vücudundaki etkilerini sıralar. Belki de ekfrasis tekniği olmasaydı bu kıskançlık inanılmayacak kadar yapay bir duygu izlemine verirdi bize. Bu acı sıradan aşk romanlarının uyandırdığı yapay yöntemlerle üretilen fiziksel bir tedirginlik değil, yazarın düşüncelerinden kaynaklanan ve çok derin psikolojik kökleri olan bir acıdır.

Kemal, hastalığı bilmesine bilmiş ama tıpkı İpek gibi onun da kafası karışık olduğu için, hastalığı iyileştirecek çareler konusunda saçmalamıştır. Kemal, çözmeye çalıştığı krizin semptomu haline gelmiştir. Kemal’in aşkı bu anlamda hastalıktır. Bu hastalığın vücuduna verdiği acıyı da anlatmak için ekfrasisten yararlanır. Bununla da yetinmez, bir görsel yardımıyla nesnelleştirir. Bu reklam görselinin üzerinde eklemeler yaparak acısını daha da netleştirir. Böylece aşk acısını, bedensel hastalıkla birleştirir. Acının başlangıç noktası, güçlendiği, yoğun/karmaşık/acıtıcı/yakıcı olduğu yerleri görsel üzerinde kırmızı noktalarla işaretler. Her noktayı numaralandırır ve açıklamasını yapar. Kemal’in aşk acısını bir hastalık olarak okuyucuya ifade etmesinin en somut ifadesi bu ilaç reklamıdır. Kemal acıyı bedenselleştirirken vücudunda hissettiklerini de okuyucunun daha iyi anlamasını ister.

Geçen zaman, Allah'tan yalvararak dilediğim gibi, hatıralarımı zayıflatmıyor, çektiğim acıyı daha dayanılır kılmıyordu. Her güne ertesi günün daha iyi olacağını, onu birazcık olsun unutmuş olacağımı umarak başlıyor, ama ertesi gün karnımdaki ağrının hiç değişmediğini, acının sürekli yanan kuvvetli bir kara lamba gibi içimi karartmaya devam ettiğini hissediyordum. Onu birazcık daha az düşünebilmeyi, zamanla onu untabilmeyi başardığıma inanabilmeyi ne de çok isterdim! (MM: 179)



M A S U M İ Y E T M Ü Z E S İ

Görsel 11: Aşk Acısının Anatomik Yerleşimi

İlaç reklamı Kemal'in vücudundaki aşk acısını ifşa eder, görünür kılar, açıklığa kavuşturur. Aşk bir hastalıktır ve insana acı verir. Acıyı bedenselleştiren kahramanların vücudunda acının anatomik yerleşimi vardır. Aşk, sağlıklı bir bağlanma değildir. Divan

edebiyatındaki gibi acı/vuslat/ile gibi kötü bir bağlılıktır. Romanda aşk kelimesi Kemal'in tabiriyle hastalıktır. Hasta ve hastalık kelimeleri romanın on sekiz ayrı bölümünde geçer. Aşk hastalıksa bu hastalığa iyi gelen ilaçlar da Füsun'un eşyalarıdır. Sigara izmaritlerinden pansuman yapmasına sebep budur. Daha çok ağız yoluyla kendisini tatmin eden aşık, cetveli de yağlı boya fırçasını da ağzına sokup acısını dindirmeye çalışır. Fsunla uzun uzun öpüşmeleri, gğşsn ağzına alması ve sevişmeler sonrası keyifle içilen sigaraların yerini doldurmak istemektedir. Eşyadan şifa umarken bir yandan da eşyayı fetiş haline getirir. Füsun'un eşyaları hastalığına ilaç olsun ister. "Füsun'un kafasına koyup maskaralık ettiği bu fese ya da giydiği annemin bu eski ayakkabılarına (annemle ayakları aynı numaraydı: 38) bakışım bir koleksiyoncu gibi değil, ilaçlarına bakan bir hasta gibiydi" (MM:200). Zira Kemal'in bu ayakkabılara bakışı "bir ilaç bağımlısı" nın ilaçlara bakışı gibidir. Eşyaya, ayakkabılara, ilaçlara bakan bir hasta gibi bakar. Eğer Kemal kendini bir hasta olarak değerlendiriyorsa eşyalara da onu iyileştirme görevini vermiştir.

4.8. Ayva Rendesı

1975'li yıllardan başlayarak özellikle 1985'li yıllara kadar on yıllık bir zaman diliminde Füsun'a duyduğu aşk ile ilgili tüm ayrıntıları aktarmaya alışan Kemal, arka planda da dönemin sosyolojik ve siyasi yapısı hakkında bilgiler vermektedir. Romanda kurmacayı oluşturan gerilim unsurlarından biri de 12 Eylül siyasi darbesidir.12 Eylül atmosferi sunulurken burjuvanın siyasi darbelere bakışını da görmüş oluruz. Burjuva bencilliği, özellikle kendi maddi esenliğiyle ilgilenmesi, kamu duygusunu boşlaması, içinde yaşadığı toplum için özel bir endişe göstermemesidir. 12 Eylül'n tozu dumanı arasında Kemal, Keskinler evine rutin ziyaretlerini devam ettirir. Apolitik duruşlarından dolayı kendilerine zarar gelmek şöyle dursun daha güvenli olduğu için darbelerden memnun olan burjuva sınıfının genel tutumu budur.

Daha önce de yazarın romanlarında belirttiğimiz gibi burjuva sınıfının varlıklı aileleri kendilerinin pek beğenirler, ülkenin durumunu da güllük gülistanlık sanırlar. Orhan Pamuk’un siyasi romanı *Kar*’ın baş kahramanı Ka, askeri darbe günlerini Ramazan eğlencelerine benzetir. “(...) İstanbullu orta ve yüksek burjuva aileler hayatı kendileri için çok daha güvenli kılan askeri darbelerden memnuniyetlerini biraz olsun gizlemek ihtiyacıyla her darbeden sonra ortaya çıkan saçma uygulamaları sessizce ve gülümseyerek iğnelerlerdi” (Pamuk,2011, s. 173).

1970’lerden 2000’lere Türkiye ve İstanbul çok hızlı bir değişimin yaşandığı yıllardır. Evrimleşen çağdaş hayatın genel ruhunu ve yönelimini çözmeye ve değerlendirmeye çalışırlar. Yakın tarihte ölmüş kamusal figürlerin imgeleriyle devrin irili ufaklı olaylarına dair dokundurmalarla doludur. Türkiye’de ilk kez bu dönemde Kemalist “yüksek” kültürün dışında bir “aşağı” kültür patlaması yaşandı (Gürbilek, 2020, s.16). Çok yakınlarında iç savaş benzeri kaotik dış dünya eklemlendiğinde duyarlı ve kırılğan biri olması beklense de Kemal’in Türkiye’nin en karanlık günlerinin yaşandığı 12 Eylül darbesiyle hiçbir alakası yoktur. Mutsuz bir aşkın batağına saplamış, Keskinler’in evine para koparma amacıyla çağrılmış Kemal, sinema/TV/ filmler, gündelik dünyanın dert ve kederlerini 12 Eylül’ün tozu dumanını akıllarından çıkarıp atma olanağı veren avuntu, sığınaktır. Onu üzen tek şey Keskinler’in evinde erkek kalmak zorunda olmasıdır.

“Ziyaretlerimin başlamasından dört yıl sonra, 1980 Eylül’ünde yeni bir askeri darbe daha yapıldı, sıkıyönetim ilan edildi, gece sokağa çıkma yasağı kondu. Akşam saat onda başlayan bu yasaklar yüzünden, uzun bir dönem Keskinler’in evinden saat ona çeyrek kala, Füsun’u görmeye doyamadan çıkmak zorunda kaldım” (MM:305).

Kemal’in 12 Eylül’ün soğuk yüzüyle karşılaşması askerlerin bir gece arabalarının önünü kesmesiyle olur. Bu ayva rendesi 12 Eylül polis kontrolünde yakalanmış anlamlarla yüklü ve katman katman tınılarla doludur. Keskin, kıyıcı, delici gibi kesme metaforlarıyla öne çıkan ayva rendesi müzede yerini alır.



Görsel 12: Ayva Rendes

Paslı ayva rendesi keskinler mutfağında reçel yapmak için kullanılır. Kemal’in o gece sessizce cebine indirdiği eşya budur. Askerler kesici alete önce anlam veremez, Kemal’e ne olduğunu sorarlar. “Bir an onun ayva rendesi olduğunu söyleyemeyeceğimi hissettim. Söylersem Sanki Füsün’a olan takıntımı, yıllardır evli bir kadını görmek için haftada dört beş kere ailesiyle yaşadığı eve gidişimi, durumun rezaletini ve umutsuzluğunu, aslında tuhaf ve kötü bir insan olduğumu hemen anlayacaklar zannediyordum” (MM: 359).

O gece polisin sorularına cevap verememesi Kemal açısından hem sağlıksız tutkusu yüzünden mutsuzluğunun hem de bir tür yorgunluğun sağlam işaretidir. Ayva rendesinin Ekfrasis betimlemeyle okuyucuya sunulması, Kemal’in eşyasına el konulması ihtimali karşısında yaşadığı korku ve suskunluk bu sahnede birlikte verilir. Mutlu oluşu ancak ayva rendesine tekrar kavuşmasıyla olur.

“Biraz kalbim kırılmıştı, ama rendeye kavuştuğum için mutluydum. Dönüşte Çetin’in ağır ağır ve dikkatle sürdüğü araba caddelerde ilerlerken, mutlu olduğumu kavradım” (MM:361).

4.9. Koleksiyonun İlk Eseri: Cetvel

Fusun’a hediye ettiği bu cetvel, Kemal’in almaya/almaya başladığı nesnelerin ilki olması yönüyle önemlidir. Kemal’in de dediği gibi “müzemizin ilk hakiki parçalarından biridir” (MM: 183).



Görsel 13: Cetvel

Cetvel, Kemal’in matematik öğretmeni olarak Fusun’a verdiği ilk nesnedir. Cetvel, Fusunların Kuyulu Bostan’daki evinden çaldığı ilk eşyadır. “Önümdeki sehpa da geometri derslerinde kullansın diye (sonraki hesaplarım a göre yedinci buluşmamızda) ona hediye ettiğim yerli malı, kenarı ince ve beyaz, otuz santimlik tahta cetvel vardı” (MM: 155).

Eşyaya bu göz ucuyla bakış Kemal’in hem eşya hem de sayma saplantısı başlangıcıdır. Yazarın dilsiz, sessiz nesnesi değil cetvel, romandaki diğer eşyalar arasından olağanüstü bir açıklık ve canlılıkla sivrilir. “Cetveli elime aldım, burnuma götürüp Fusun’un elinin kokusunu hatırladım ve gözlerimin önünde o canlandı. Gözlerim sulanacak mıydı? Nesibe hala mutfaktan gelirken, cetveli ceketimin iç cebine soktum” (MM:155).

Füsün'dan uzak kaldıkça gerilemeye başlayan Kemal, zamanını eşyaları vücuduna sürerek, seviştikleri yatakta uzanarak daha birkaç ay önce çoktan unuttuğu uzak ve fakir akrabası için ağzında cetvelle, biraz da erotik bir tonda ağlamaktadır.

Cetvel bir fallik simge, erotik fantezi nesnesi olarak sembolik öneme sahiptir. Cetvel ağza sokularak “erotikleştirilmiştir.” Kemal'in cetveli ağzına sokması, eşyaların fallik çağrışımıdır. Bu durum romanda bütün çıplaklığıyla sergilenir ve yoğunlaştırılır. Kemal'in eşyaya yoğun tutkusu, başka insanlarda, fazlasıyla abartılmış, yapay ya da sağlıksız izlenimi verebilir. Sigara izmaritleri, kâğıt ağırlığı, erotik tonlarda teselli verici işlevdedir. “Kemal, arzu nesnesinden göremediği bu bakım ve şefkati, eşyalarda aramaktadır” (Uçar,2012, s.190).

Somut olarak bedensel zevkler çağrıştıran cetvel gibi yağlı boya fırçası da Kemal'in ağzında yerini bulur. Kemal'in Füsün'la kırk dört kez seviştiği yatakta ağza sokulan fallik nesneler bir oyalanmadan çok bir fetişist olduğunu da düşündürür.

Sekiz-on dakika sonra Merhamet Apartmanı'ndaki yatağımızda yatıyor, Füsün'un çarşafıya sinmiş kokusunu bulmaya çalışıyor, onu gövdemin içinde hissetmek, sanki o olmak istiyordum. Yataktaki kokusu azalmış, hafiflemişti. Çarşafa bütün gücümle sarıldım. Acı dayanılmaz olunca, uzanıp sehpanın üzerindeki camdan kâğıt ağırlığını elime aldım. Camın üzerine Füsün'un elinin, teninin ve boynunun o özel kokusu hafifçe sinmişti ve kokladıkça ağzıma, burnuma ve ciğerlerime hoş bir şekilde vuruyordu. Bu kokuyu koklayarak, cam ağırlıkla oynayarak yatakta çok uzun bir süre öyle kalmışım. (...) Merhamet Apartmanı'na gidip yatağa yatmak, bir eşya ile oyalanmak bana iyi gelmişti. Ama bir buçuk gün sonra, acım yeniden eski haline döndü. Üç gün sonra gene oraya gidip yatağa uzanıp Füsün'un dokunduğu bir başka eşyayı, rengârenk boyları kurumuş bir yağlıboya fırçasını, tıpkı yeni bir eşyayı ağzına sokan çocuk gibi ağzıma, tenime değdirdim. Acım gene bir süreliğine yatıştı. Bir

yandan da artık bu işe alıştığımı, tıpkı bir uyuşturucu gibi, bana teselli veren eşyalara bağımlı olduğumu ve bu bağımlılığın da Füsun'u unutmama hiç yaramayacağını düşünüyordum (MM:199).

Kemal'in "müzenin ilk hakiki parçalarından biri" olarak nitelediği cetvelle yakınlığı şöyle anlatılır: "Cetvelin 30 cm'yi gösterir ucunu yavaşça ağzımın içine soktum; acımsı bir tadı vardı ama orada uzun uzun tuttum. Cetveli kullandığı saatleri hatırlamak için, orada onunla oynayarak yatakta iki saat yatmışım. Bu o kadar iyi geldi ki, sanki Füsun'u görmüşüm gibi mutlu hissettim kendimi" (MM:183).

Cetvelin acımsı tadı romanda her zaman el ele giden görme duyusuyla tatma duyusunu birleştiren ayrıca güzel bir ayrıntıdır. Aynı zamanda nesneleri ağzına sokması eşya toplama takıntısını bir adım daha ileriye götürmektir. Bundan öyle mutluluk duyar ki cetveli ağzına soktukten sonra Füsun'u görmüş gibi kendini mutlu hisseder. Sevilen arzu nesnesinin yokluğunda, eşyalar karaktere yakınlık ve teselli sunar (Uçar, 2012, s.176).

Ağız yoluyla tatmin sadece cetvel, fırça ya da sigarada değil Kemal, Füsun'un göğsünü ağzına sokuşunu mutlulukla anımsar. "Yıllar boyu ona duyduğum bağlılığı anlamak için o eşsiz sevişme anlarını her hatırlayışında, mantıklı düşünceler yerine, gözümün önünde sevişme saatlerimizden güzel görüntüler canlandı: Mesela kucağıma oturmuş olan güzel Füsun'un büyük sol göğsünü ağzımın içine almışım" (MM:64).

4.10. Kıskançlığın Resmi

İlk kez *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında rastladığımız ve aslında yazarın kendisi olan Ahmet Işıkçı bu sefer okuyucunun karşısına *Masumiyet Müzesi* romanında Kemal'in kıskançlığın resmini sipariş ettiği ressam olarak çıkar. Orhan Pamuk postmodern kurmacaya

uygun şekilde daha önce kullandığı bir karakteri hatırlar ve onu kullanır, kendi tarzına göre yeniden yaratır. Metinler başka metinleri çağrıştırarak yeni anlamlar kazanır.

“Yıllar sonra müzemizin bu noktasında sergilensin diye sanatçıya bütün ayrıntılarıyla sipariş ettiğim bu resim, füsunların evinde içeride yanan lambalardan turuncu renk almış pencereleri, arkadaki ayın ışığıyla dalları parıldayan kestane ağacını, bacalarla ve damlarla çizilmiş Nişantaşı göğünün arkasındaki lacivert gecenin derinliğini bir hayli iyi yansıtıyor da, benim o manzaraya bakarken hissettiğim kıskançlığı bilmem müze ziyaretçisine verebiliyor muyum?” (MM: 78)

Özellikle bu bölümde ekfrastik bir söze dökmeden bahsedebiliriz Kemal’in, gördüğü manzara ve manzaraya baktığında hissettiği kıskançlık ekfrasis sayesinde görselleşir. Tasvirler, okuyucuya görsel düşünme konusunda yardımcı olurken aynı zamanda resmin anlatılması, daha doğru bir deyişle, ekfrastik bağlamda resmin kelimelerle çizilmesi gerçekleşir. Yaptırılan bu resim, yazılı bir metin olan romana Ekfrasis aracılığıyla, yani dile dönüştürülerek dahil edilmiştir.

Kıskançlığın resmini yapmak onu imgeleştirmek demektir. Kemal Basmacı hem kıskançlığın resmini yaptırarak onu gözle görünür hale getirmek ister hem de müze ziyaretçilerine bu hissi resimde hissedip hissetmediklerini sorar. Korku, kıskançlık, acı Orhan Pamuk’un yazarlık evresine ait metin kişilerinin yaşam duyarlılığı oluşturan önemli bir bileşendir. Romanlarını “Kırmızılarla, beyazlarla, karalarla, morlarla renklendiren Pamuk, yaşamı imge süzgecinden geçirirken, onu kurmaca alanda bir ressam gibi “boyar”! onun roman dünyasının önemli bir ögesidir “renkler” (Ecevit, 2012, s.17). Kemal, yakıcı kıskançlığına doğaüstü bir renk ekler, onun anlamını genişletir.

Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* romanında kırmızıyı nasıl sadece bir renk olarak değil durumlar, varlıkları simgeleyen bir varlık olarak kullanılmışsa *Masumiyet Müzesi*'nde de sarı hâkim renk olarak kullanılır. *Benim Adım Kırmızı* romanının aşk, cinayet ve resim bağlamında oluşan atmosferinin temelinde kırmızı varsa, *Masumiyet Müzesi* romanında da kıskançlık atmosferinin temelinde sarı vardır

Fusun, romanda ilk kez sahneye sözde çocuksuluğun sahteliğini belli eden sarıya boyatılmış saçlarıyla çıkar. Üzerinde dantelli ve çiçekli sarı eteği, yüksek topuklu sarı ayakkabıları vardır. Yabancı modalara uyarak başlayan bu davranışlar, sinema, moda ve reklamlar aracılığıyla görsel yaygınlık kazanan yabancıların yüzeysel taklitleri olarak sarı saçla sembolize edilir.



THE MUSEUM OF INNOCENCE



16. JEALOUSY

This work, by the enigmatic painter Ahmet İşıkcı (born 1940), is an accurate portrayal of how I saw Füsün's family home in Nişantaşı; but does it also, I wonder, convey to the visitor the jealousy I acknowledged as I beheld that view? Orhan Pamuk has written about İşıkcı's early career as a painter in his novel *Cevdet Bey and His Sons*.

Görsel 14: Kıskançlık

Orhan Pamuk'un romanları kıskançlıklar panayırı gibidir. Kıskançlığına olağanüstü bir renk ekler, onun anlamını genişletir. Kıskançlık imgesi sarı ve turuncu renkleriyle verilir. Romanın renkli, çoğul ve zengin atmosferini oluşturan renk simgeciliği sadece sarıyla sınırlı kalmaz. Turuncu, *Kar* romanında da vardır. "Kadife elbisenin içinde artık soğuktan ürperen bal rengi omuzlarına küçük masa lambasından Ka'nın bir daha hiç unutamayacağı ve hayatın geri kalan dört yılında kafasında mutlulukla ilişkilendireceği turuncumsu bir ışık vuruyordu" (Pamuk, 2011, s. 371).

Sarı renkte görmesi optik olmaktan ziyade sembolik bir durumdur. Sarı, kirli beyazlığı, yine kendi kullandığı bir ifadeyle bulanıklığı ima etmektedir. Sarı, Kemal’in zihninde acı bir anıdır. Caddelerin sarısı, ışığın sarısı, turuncusu kıskançlığı çağırır.

İkinci karşılaşmalarında, ona âşık olmadan önce, Füsun Kemal’i büyüler sanki. “Sokağa çıkar çıkmaz içimi saran utanç ve pişmanlık duygusu mutluluk hayalleriyle karışınca, öğle vakti bahar sıcaklığında Nişantaşı’nın kaldırımları bana sihirli bir şekilde sapsarı gözükmeye başladı ” (MM: 25). Nişantaşı’nda yürürken vitrinde sapsarı bir sürahi görür, bir içgüdüyle içeri girip sürahiyi satın alır. O sürahi yıllarca onlara akşam yemeklerinde eşlik eder.

Kemal’in çevresindeki her şey aniden canlılık kazanır. Dünyası hem içsel hem de dışsal olarak ansal bir büyüleyiciliği olan bir yoğunlukla yüklenir. "Akşam yemeklerinde hayatın beni içine ittiği ve annemin sessizlikle yarı azarlayıcı yarı kederli bakışlarıyla yüzüme vurduğu mutsuzluğumun başlangıç günlerini, san sürahinin kulpunu her tutuşumda hatırlardım" (MM :123).

“Müzemizin bu noktasında çerçevelerin, fonun, her şeyin soğuk bir sarı renkte olmasını bir içgüdüyle istedim” (MM:180). diye başlıyor “İtiraf” bölümü. Sergilenen nesnelerin yanı sıra fon renginin de belirtilmesi okurun ve müze gezerin Kemal’in ruh halini daha iyi anlaması ve belki de ona anlayış göstermesi için özen gösterilmiş ayrıntılardan biridir.

Müze gezerlere sunulan şey sözgelimi kıskanma ya da kırmızı renk görme deneyimi değil, vitrindeki nesnelerin kıskançlık ve kırmızılık gibi evrensel tipleri ve sembolleridir. Ay çiçeği romanda sıkça kullanılan nesnelerden biridir. Füsun rüyasında kendini ay çiçeği tarlasında görür. Kemal Füsun’un gülümseyen yüzünü ay çiçeğine benzetir. Örneğin Füsun’un rüyalarında gördüğü ay çiçek tarlaları önce Batanay yağı ile Keskinlerin sofrasında daha sonra da Füsun arabası ölümüne ağaca sürerken Kemal’in gözüne ilişecektir. Romanın başlarında okuyucunun karşısına çıkan ay çiçeği solarak bellekte “silinmeye” başladığında romanın

sonunda tekrar ortaya çıkar. Senelerce Keskinlerin evinde TV'nin üzerinde duran kemalin çalmadan duramadığı köpek biblosu da romanının sonunda felaket habercisidir. Köpek o biblodakine o kadar benzer ki havlamasından dahi Kemal bir mesaj vermeye çalıştığını, yani köpeğin onları tanıdığını düşünür.

Ağaç, yol, çiçek, gökyüzü, en nesnel kelimeler, her birinde tamamen farklı öznel çağrışımlara sahiptir. Füsün kişisel çöküntüsüne giderken bu sahneler maksatlı olarak sembolik imalarla doludur. “Çınar ağacının gerisindeki ayçiçeği tarlası ve ortasındaki ev, keskinlerin sofrasında yıllarca kullanılan Batanay marka Ayçiçek yağının üretildiği küçük fabrikacıktı. Kazadan az önce araba hızla yol alırken, bunu Füsün da ben de fark etmiştik” (MM :456).

4.11. Meltem Gazozu

“Şey” ve “nesne” arasındaki sınırlar çizilmediğinden roman boyunca bu terimler iç içe geçmişleridir. Nesneler aracılığıyla İstanbul'un burjuva yaşamını günlük yaşamını da tanımış oluruz.

Romanın geçtiği 70 ve 80'li yıllar Türkiye'nin geç modernleşmeye başladığı dönemdir. Batılılaşma ve kapitalizmin etkisi bu dönemde açıkça görünmeye başlar. Zaim'in taklit ettiği Meltem gazozları ve Alman manken İnge bu durumu anlatmak için romanda yerini alır. İnge sarışıdır. Sarı saç Türk kadının modern görünmek için tercih ettiği renktir. Füsün da saçlarını sarıya boyatmıştır. Türk kadını Batılılaşma sürecine saçlarını sarıya boyatarak başlamıştır. Bu taklit şekilden öteye gidemez. Şanzelize Butik'te taklit elbiseler giyerek Batılı olmaya çalışırlar. Bir yandan bu batılılaşma macerasında insanlar görünüş olarak batılılara benzese de tabular hala geçerlidir. Bekaret ise hep meseledir.

Öte yandan ister fakir bir tezgahkar kız ister burjuva olsun, bekaret 70'li yıllarda Türkiye'de herkes için bir sorundur. Füsün zengin ve kendisinden yaşça hayli büyük Kemal'e

kendini sorgusuz sualsiz verirken Sibel ise Kemal’le evliliği garanti olduğu için bekaretini verir. Romanın sonunda bekaret Sibel için hâlâ meseledir. Yıllar sonra yazar Orhan Pamuk’tan bekaret olayından bahsetmemesini rica edecektir.

Türk kadını ile batılı kadın/Avrupalı kadın arasında bir kıyaslamaya yer verdiği *Masumiyet Müzesi* romanında bu konuyu ele alacağının sinyallerini Pamuk *Kar* romanında vermiştir. İpek Ka’ya “Belki bir Türk kızı olduğum için erkeklerle fazla yakınlaşma imkânım olmadı hayatta. Ama herhalde sen Avrupa’da pek çok özgür kız tanımışsındır. Onların hiçbirini sormuyorum sana. Ama onlar sevgilinin eski sevgililerini kaldırmayı sana öğretmişlerdir zannediyorum” (Pamuk, 2012, s. 377).

Türkiye’de başlayan zenginlik modernleşme yeni tüketim zevkleri getirir. Birden bir bolluk görüntüsü yaratmak için uğraşan medya ve reklamcılık kısa sürede sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma sokar. Bu bol eşyalı metnin içine atılmış, maddenin tanrılaştığı Türkiye’nin kapitalist sisteme geçtiği tüketim toplumundan bir iki fırça darbesidir reklamlar. Ortalama zekada ve küt bir adam olan Zaim Meltem gazozu reklamında oynattığı Alman manken İnge’yle birlikte anlatılır.



Görsel 15: İlk Türk Meyveli Gazozu

“O günlerin mutlu, neşeli ve rahat havasını ve iyimserliğimizi hatırlatan ilk Türk meyveli gazozu Meltem’in gazete ilanlarını, reklam filmlerini ve çilekli, şeftalili, portakallı ve vişneli ürünlerini sergiliyorum burada” (MM:31).

Yabancı ürünleri taklit ederek ve bozarak yerlisini yapma meltem gazozu üzerinden anlatılır. Taklitçilik yazarın ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda Ahmet Işıkçı ‘nın ağzından şöyle ifade edilir. “Canım burası Türkiye, der, gerçeğin kendisiyle değil, kötü bir taklidiyle karşı karşıyayız.” (Pamuk, 2013, s.619)

Meltem gazozları taklittir. Alman İnge ise romanda “siz Türkler her şeyin taklidi çok güzel yapıyorsunuz” diyerek beğenisini belli eder. Füsün sarı saçlarıyla Avrupai kadınlara benzemek ister. İsmi Paris’teki ünlü caddeden alan butikten alışveriş etmek JC çanta takmak dahi Türk kadını Avrupai kadını eşyalar üzerinden taklit etme çabasıdır. Çantanın taklit olduğu ortaya çıkınca geri vermek isteyen Kemal “Bakın bunun sizinle ya da Şenay Hanım’la hiç ilgisi yok. Avrupa’da moda olan her şeyin sahtesini, taklidini biz Türkler maşallah hemen yapıveriyoruz, deyip gülümsemeye çalıştım.” (MM:24) Sibel Sorbonne’da okumuş ama bekaret meselesini hala kafaya takan bir kızdır. Sibel ise cahil bulduğu Zaim’le evlenecek kadar da tutarsızdır.

Türkiye’de başlayan hızla modernleşme sadece üst sınıf kadınlarının kendini Paris’e hissetmek için gittikleri Şanzelize Butik değildir. Türkiye’de yeni zevkler oluşur. Çok parası olmasına karşın, bilgiden de kültürden de yoksun olduğu belli olan Zaim, yüzeysel ama keyif veren zekasını, ucuz ama eğlendirici cazibesini ortaya çıkarmak için manken İnge’yle dolaşır.

Bayağı aşk hikayeleri, yabancılaşmış emek, adice reklamlar ve bayağılaşmanın öncüsü kitle iletişim araçlarından oluşan mekanikleşmiş bir toplumda hayatta kalabilmek için gerekli donanımı sağlayacaktır.

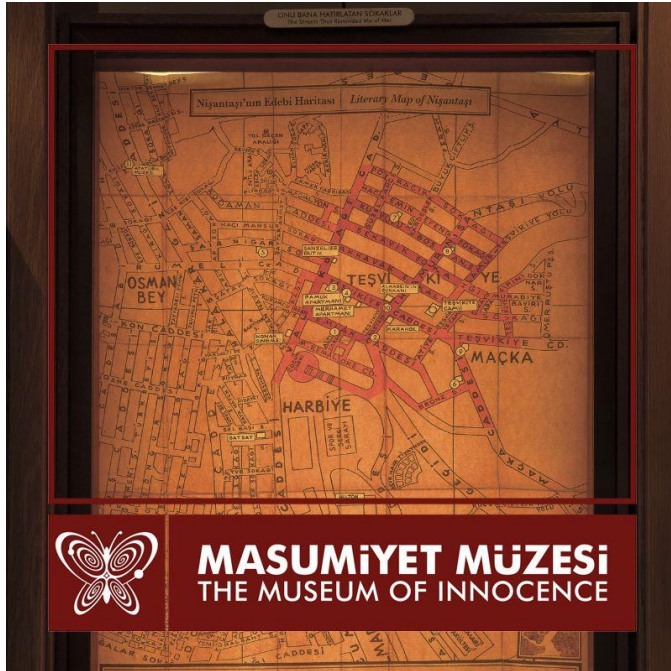
4.12. Nişantaşı Haritası

Roman, yazarın çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını yaşadığı, çok yakından bildiği bir çevrede geçer. Orhan Pamuk, “Bu cadde üstündeki bütün dükkânların gelişimini değişimini bilirim” (Pamuk, 2004, s. 130). dediği Nişantaşı'nda doğup büyümüştür. Yazarın *Kar* hariç tüm romanları Nişantaşı'nda geçer. Roman boyunca Pamuk, 1975'ten 2000'li yıllara kadar şehri ve şehrin değişimine şahit olan nesneleri mekanları anlatır. Bu yıllar Türkiye'nin gelenek ve göreneklerden uzaklaşıp hızlı bir modernleşmeyi benimsediği yıllardır. Romanda Kemal'in de Füsun'u unutmaya umuduyla gittiği psikiyatristin ilk kez İstanbul Nişantaşı'nda muayene açtığı anlatılır.

Kemal'in Füsun'un kayboluşundan sonra İstanbul'da yaptığı yürüyüşler şehir algısını, İstanbul'da o zamana kadarki yaşam deneyimini değiştirir. Acıdan kaçmasına yardımcı olabilmek için kendisine zihinsel bir harita çizer. Bu haritadaki yerler Füsun'u hatırlatma derecesine göre renklere boyanmıştır. Füsun'la yürüdüğü sokaklar ve Füsun'un işyeri “kırmızı”, Füsun'a rastlaması muhtemel sokaklar “turuncu” ve geri kalanlar “sarı”dır.

“O günlerde bütün gücümle kafamda canlandırmaya ve benimsemeye çalıştığım yeni Nişantaşı haritasını sergiliyorum burada. Kırmızıyla boyalı yerlere ve sokaklara girmeyi kendime kesinlikle yasaklamıştım. Valikonağı ile Teşvikiye Caddesi'nin kesiştiği yere yakın olan Şanzelize Butik, karakol ve Alaaddin'in dükkânının köşesi, kafamda bu haritadaki gibi kırmızıydı. O zamanlar adı Abdi İpekçi Caddesi değil, Emlak Caddesi olan sokak ve daha sonra adı “Celal Salik Sokak” olarak değiştirilen ve Nişantaşlıların “Karakolun Sokağı” dediği sokak, Füsunların oturduğu Kuyulu 281 Pamuk, Masumiyet Müzesi, s:220. 282 Fatih Oteli, Masumiyet Müzesi. 177 Bostan

Sokak ve bütün bu kırmızı sokaklara açılan yan sokakları da kendime yasakladım. Turuncuyla işaretli yerlere çok gerekliyse, içki içmemişsem ve bir dakikayı asla geçmeyecek kestirmeler için neredeyse koşarak ve hemen terk etmek üzere girebilirdim. Bizim ev ve Teşvikiye Camii, pek çok yan sokak gibi, dikkatli olmazsam aşk acısına kapılacağım turuncu renkli sokaklardaydı. (...) Bu haritayı aklımda hep hazır tutuyor, kırmızı sokaklara gerçekten hiç girmiyor, hastalığımın yavaş yavaş ancak böyle bir dikkatle geçeceğine inanıyordum”(MM:157).



Görsel 16: Onu Bana Hatırlatan Sokaklar

Önce bu harita ekfrasis yöntemle okuyucunun zihninde canlandırılmaya çalışılmış daha sonra gerçek bir harita olarak müzede yerini almıştır. Bu alıntı ayrıca Kemal’in aşk acısından hastalık olarak bahsetmesi bakımından da önemlidir.

Yaşamı bir yolculuk gibi gören basmakalıp metafor, herkesin aydınlatıcı bulmayacağı bir amaç ve süreklilik hissini ima eder. Pamuk karakterlerinin tümü rutini terk etmiş ve bir arayışa çıkmış kişilerdir (Parla, 2018, s.63). Kemal, ise iç dünyasını geliştirecek yolculuklara iki kez çıkar. Bu yolculuğun ilki Kemal'in Füsun'u bulmak ve acısını biraz olsun dindirmek için çıktığı İstanbul gezileridir. İkincisi ise Füsun'un ölümünden sonra yurtdışında gittiği müze gezileridir.

Kemal İstanbul sokaklarında fiziksel olduğu kadar içsel de bir yolculuğa çıkar. Gündelik hayatının alışıldık dayanak ve avuntularından mahrum kalan Kemal Füsun'u aramak için İstanbul'da gezmeye başlar. “Hem Kara Kitap'ta hem de Yeni Hayat'ta arayışın öznesi konumunda olan yani yazıyı, ilhamını, sanatı arayan kişileri harekete geçiren, onların uzun yolculuklara çıkmasını sağlayan kişiler vardır” (Demir, 2011, s.1816). Kemal, aşk acısıyla yani bilinç şekilleri ve farklı görme biçimlerini devreye sokacak, geleneksel şemaların kabuğunu kırarak İstanbul'u başkalaştırıp zihninde dönüştürecektir. Kemal, sokakları kendine yasaklasa da bu hastalığı azaltmaz. Sokaklarda kalabalık içinde, davetlerde hayalet görür gibi Füsun'u görmeye başlar. Kemal'in İstanbul'daki yürüyüşleri Füsun'un hayaletine rastlama tesellisine dönüşmüştür. Bu rastlantı için Kemal'in önce üst sınıf semtini terk etmesi gerekir. “Füsun'un hayaleti, Vefa, Zeyrek, Fatih, Kocamustafapaşa gibi ücra ve yoksul mahallelerde karşıma çıkmaya başladığı için Haliç'in öte yakasına geçiyor, şehrin eski mahallerine gidiyordum” (MM: 198).

Birtakım hayaletimsi figürleri yoktan var etme, Füsun'un hayali ve imajı, *Füsun Sandığım Gölgeler ve Hayaletler* bölümünde anlatılır. Kemal'in büyülenmesi alışılmadık bir algı ve duygulanım yoğunluğuyla yüklüdür. Füsun zannettiği gölgeler, yanılsamalar, renkler Nişantaşı caddelerinde daha parlaktır, algıları daha açıktır, ayrıntılar halüsinasyonu andıran bir keskinlikle göze çarpar.

4.13. Eşyanın Erotik Konumu: Sigara İzmaritleri

Kemal'in takıntılı bir şekilde eşya toplaması eğer eskicilerden, kırtasiyelerden toplanmışsa eşyaları sabırsızca bir kenara atıvermeye dönüşür. Eğer eşyanın Füsun'la münasebeti varsa Kemal onlara değer yükler ve onlarda teselli bulur. Cetvel, Füsun'un elinin kokusu sindiği için önemlidir. Füsun'un eşyaları sırf ona dokunduğu ya da ona ait olduğu için yarı-kutsal bir şeydir. “Zengin sigarası, fakir sigarası; Birinci, kaçak, Amerikan sigarası...” (Pamuk, 2019, s.88). Sigara izmaritleri, onun dudaklarına değmesi yüzünden kıymetlidir. Füsun'un müzeye yerleştirilmiş 4213 izmaritinin önemini şöyle anlatır: “Bir ucu Füsun'un gül dudaklarına değer, ağzının içine giren, kimi zaman filtresine dokunarak anladığım gibi diline değen, sulanan ve çoğu zaman da dudaklarına sürdüğü ruj ile hoş bir kırmızıya boyanan bu izmaritlerin her biri; derin acıların, mutlu anların hatıralarını taşıyan çok özel, mahrem eşyalardır” (MM:438).

Sigara içme ve film izleme deneyimine eşlik eden duygusal bağılıklar arasında, dumanaltı Keskinler evinde Kemal'i yerinden rahatlıkla kaldıracak tek şey, Füsun'un içtiği sigara izmaritlerinden birini ya da evdeki herhangi bir eşyayı alıp cebe indirmektir. Merhamet Apartmanı'nda tek başına kaldığında sigara izmaritlerini dudaklarına bastırmaya, onlarla kendini onarmaya tedavi etmeye çalışmaktadır.

“Üzerindeki küllükte Füsun'un bastırıp söndürdüğü bir sigara izmariti olduğunun bir haftadır farkındaydım. Bir ara onu elime aldım, küflü yanık kokusunu kokladım, dudaklarımın arasına koydum, yakıp içecektim ama sigaranın biteceğini düşünerek vazgeçtim. İzmaritin onun dudaklarına değmiş ucunu, tıpkı bir yaraya dikkatle pansuman yapan şefkatli bir hemşire gibi, yanaklarıma, gözlerimin altına, alnıma, boynuma hafif hafif dokundurdum. Gözümün önünde mutluluk vaat eden uzak kıtalar, cennetten çıkma sahneler, annemin çocukken bana gösterdiği şefkatten kalma hatıralar, Teşvikiye

camiiine Fatma hanımın kucağında gidişim canlandı. Ama hemen sonra, acı kabaran fırtınalı bir deniz gibi beni yeniden içine aldı” (MM: 150).

Bu durum ayinsel ve törensel bir etki yaratır. Merhamet Apartmanı’nda cetveli ağzına soktuğu ya da sigara izmaritleriyle pansuman yaptığı anlar ritüelistik bir hal alır. Kemal bu eşyalarda acısını dindirmek için fetişleştirdiği nesnelerle tören havasında uygulamalar yapar. Bu teselli ritüellerinden sonra kendini Füsun’u görmüş gibi iyi hisseder. Kendini iyi hisseder çünkü eşyalarda Füsun’la geçirdiği zamanı koruduğunu düşünüyordur. Eşyaların teselli edici etkisinin sebebi budur. Bu nesneler Kemal’in hayatını devam ettirmede katalizör işlevi görür. Füsun’un eşyaları sırf ona dokunduğu ya da ona ait olduğu için yarı-kutsal bir şeydir.

Müzenin içinde bir an için donup eşyanın, bir tablonun sükûnet ve görkemine büründüğü anların üstünlüğünü anlatmaya çabalarken görsel detayların zenginlik ve tınısı üzerinde durur. Her izmarite bir anı yazılmıştır. “Müzemi gezen okurlar, bu sekiz yılda biriktirdiğim 4213 izmaritin her birinin altına ona hangi tarihte aldığıma ilişkin nota bakıp vitrinleri lüzumsuz bilgilerle donattığımı düşünmesin: her sigara izmaritinin biçimi, Füsun’un onu söndürürken hissettiği yoğun bir duygunun dışı vurumudur” (MM: 441).



Görsel 17: 4213 İzmarit

Kemal'in nesneleri ağzına sokması ise eşya toplama takıntısını bir adım daha ileriye götürmektir. Füsun'la Kemal'in ilişkisi öpüşerek başlamıştır, romanın farklı yerlerinde çok güzel öpüşüklerinden bahseder. Füsun'un göğsünü ağzına aldığı zamandaki hisler, Merhamet Apartmanı'nda cinsellikten sonra içtikleri sigara ve Keskinler evindeki sigara içilen saatler. Kahramanların oral yolla tatminden zevk aldıkları kesindir.

“Onu (Füsun'u) hatırlatan eşyaları ağzıma aldığımı, tenime dokundurduğumu, bunları yaparken onu hayal ederek gözyaşlarıyla boşaldığımı, Sibel'e değil ama anlayışlı herhangi birine anlatabilmeyi çok isterdim. Öte yandan Sibel beni terk edip giderse, hayata devam edemeyeceğimi, aklımı kaçıracağımı hissediyordum. Aslında 'hemen evlenelim' demeliydim ona. Toplumumuzu ayakta tutan pek çok sağlam evlilik bu tür fırtınalı ve mutsuz aşkları unutmak için yapılmıştır” (MM: 201).

4.14. Grace Kelly

Yeşilçam sineması, daha önce denenmiş, tutmuş, sakızlaşmış konu ve temalarıyla, kalıplaşmış iyi kötü, zengin erkek-fakir kız kahramanlarının çevresinde gelişen beylik heyecan/dram öyküleriyle bir döneme damgasını vurur. Bayağılık düzeyinde merak konusu edilen, insanların var oldukları günden beri yaşadıkları iç gıcıklayıcı konular çevresinde aldatmak, aldatılmak, yalnızca cinselliğe indirgenmiş kadın-erkek ilişkisidir filmlerde anlatılan. Yoğunluktan da, özgünlükten de tümüyle yoksun, kolay ve basmakalıp bir duygusallığa kaçan filmler, izleyicileri canından bezdiren bayağı klişelere dönüşür zamanla.

Sinemanın bir özeliği de gerçeklikten, düşünmekten kaçmaya birebir elverişli olmalarıdır. “Kibar aşk” denilen kadın-erkek ilişkisinin yapay ve kalıplaşmış geleneklerini izlemek için salonlarda aşk, flört, el ele tutuşma ritüelleri de icra edilir. Masumiyet Müzesi’nin ekonomik olarak alt sınıftan olan kadın kahramanı Füsun’un film artisti olma arzusu ve çabası, ekonomik üst sınıftan erkek kahraman Kemali de sinema salonlarına çekmiştir” (İnce, 2021, s.190).

Sinemanın baştan çıkarıcı gücüne benzetilebilecek olan büyü, Kemal’i de Füsun’u da etkiler. Sinema salonunun yalıtılmış ve karartılmış mekanlarında Kemal Füsun’u unutmak için filmler seyrederek Feridun, Füsun’u aşk acısı çektiği dönemde sinemaya götürür.

Romanda bir sürü bölümde her şeyin, yinelendiği duygusu, Füsun’un yaşamındaki yavanlık duygusuyla birlikte ilerler. Keskinlerin evinde hayat hep aynıdır. Akşam yemeği için sofralar hazırlanır, yemek yenir ve sigara içerek televizyon izlenir. Füsun, aşığını akşam yemeğinde ağırlamaya, istediği rolü de kocası Feridun’un sevgilisi Papatya’ya kaptırma saçmalığından iç dünyasına kaçır. Çukurcuma’da tutsak hayatının zıddına kuş resimleri çizer, reel dünyanın dışına kurguladığı Yeşilçam filmlerinde kendini bulmaya çalışır. Füsun’un böyle toplumsal bir düzende tek başına hiçbir şey başaramayacağını bildiği için ve tek başına

başarmak için yaptığı girişimler de başarısız olduğu için son umut olarak oyuncu olmaya bel bağlar. Ne yazık ki bu hayalini gerçekleştirmek için de kocası Feridun ve sevgilisi Kemal'in insafına muhtaçtır.

Füsün, Türk filmleri izlerken heyecana kapılır, sığ ve çocukça bir biçimde kendini şu ya da bu kadın film kişinin yerine koyar. Füsün ucuz romanlardan kopya tutkuların esiri değilse de izlediği Türk filmlerinin etkisiyle artist olma hayalinin esiri olarak yaşar. Sinemacılar daha çok sınıf farklılığından kaynaklanan sorunları olan aşklara eğilir, aşağı sınıfın kişilerini ve sorunlarını ele alırlar. Çoğunlukla aşk, cinsellikle uzaktan yakından ilişkisi olmayan, tümüyle platonik bir duygudur. Sevilen kadın, aşık erkeğe karşı kayıtsız, hatta düpedüz zalimce davranabilir, ama erkeğin karşılık görmese de o kadını ömrünün sonuna kadar sevmesi, ona hizmet ermesi gerekir gene de. Füsün da böylece başına gelenleri hem TV'de ve gittikleri sinemalarda seyreder hem de kendi can sıkıcı yaşamında başına gelmesi pek olası görülmeyen renkli serüvenlerin heyecanını yaşayabilir.

Füsün'da Türk filmlerinde görülen sulandırılmış duygusallıktan fazla, ince bir hassasiyet vardır. Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanlarında hayatı, aşkı ve intikamı romanlardan öğrenen kadın, evlere TV'nin girmesiyle artık hayatı Türk filmlerinden öğrenen kadındır. "Kadın-arzu-kitap üçlüsü hazır kalıbı" (Gürbilek, 2020, s.29). kadın-arzu-film üçlüsüne dönüşmüştür. Ne var ki Füsün'un bürünmeye çalıştığı kişilik aslında en az Şanzelize Butik'te çalıştığı günlerinde kendini özdeşleştirdiği kişilikler kadar hayal ürünü ve yapaydır. Füsün Çukurcuma'daki evde izlediği Türk filmlerinin de etkisiyle kendi hayallerinin ürünü olan uydurma bir dram yaşarken, Çukurcuma'dan dışarı çıktığında gerçek dramı başlar.

Romanda sıklıkla geçen ve müzede de film sahnesiyle yerini alan oyuncu Grace Kelly'dir.



Görsel 18: Grace Kelly

Kemal Füsün'la ilişkisinin çok başında Grace Kelly'nin öpüşme sahnesinin olduğu bir filme gider. “Beş dakika arada içtiğim sigara, öğle matinesine gelen ev kadınlarıyla okulu asan tembel öğrencileri hatırlatsın diye yıllar sonra bulup müzeme koyduğum buzlu “Alaska Frigo”, yer göstericinin el feneri, bütün bunlar ergenlik yıllarındaki yalnızlık ihtiyacımı ve öpüşme isteğini sinemada hatırladığıma işaret olsun” (MM:50).

Grace Kelly'nin önemi, Füsün'un kendini özdeşleştirdiği oyuncu olmasıdır. Grace Kelly'nin de Füsün gibi matematiği zayıftır. Grace Kelly modellikten oyunculığa geçmiş, Füsün'un güzellik yarışmasına katılmasına benzer bir macerası olmuştur. “İçeriye, limonun resmine bakmaya gittiğimizde “biliyor musun kemal, Grace Kelly'nin de matematiği kötüymüş”, dedi Füsün, “oyunculuğa da mankenlikle başlamış. Ama ben yalnızda araba kullanmasını kışkandım” (MM:398).

Grace Kelly'nin filmdeki araba kullanma sahnesi ve gerçekte de trafik kazası geçirerek ölümü Füsün'un hayatı ve onun trajik sonucuyla açıkça çağrışımlar yapar. Araba kullanmanın bir insanı çok güçlü ve özgür gösterdiğini düşünen Füsün ehliyet almaya kalkacak, tıpkı Grace Kelly gibi kolunu yasladığı Chevrolet içinde, yine onun gibi kazada ölecektir. “Şoför koltuğuna

geçti. Yıldız Parkı'ndaki ilk derslerimizi hatırlatır bir dikkatle motoru çalıştırdı ve güzelce el frenini indirip yola çıktı. Sol kolunun dirseğini, tıpkı Grace Kelly'nin *Hırsız Yakalamak* filminde yaptığı gibi, açık pencereye yaslamıştı" (MM: 455).

Bir nevi ev hapsi yaşayan Füsün akşam izlediği Türk filmleriyle yıldız olma hayalleri kuran ama Çukurcuma'daki evden doğru düzgün çıkamayan bir kızdır. Bekarken istediği gibi kamusal alana çıkabilen Füsün evlendikten ve bir erkeğe bağlandıktan sonra özel alana sıkışıp kalmıştır (Sağlam, 2014, s.113). Erkeklerin egemen oldukları bir toplumda 70'li yılların Türkiye'sinde, bugünkü anlamda kadın-erkek eşitliğinden de bahsedilemeyeceğini düşünürsek Füsün'un durumu daha iyi anlaşılabilir. Her tuhaflığın dengesini ve gerekliliğini yüzeysel bir şekilde gizleyen o görünüşteki asabiyetin, o son derece gergin ve harareti atmosferin kaynağı işte budur. Füsün'un Feridun'la evlenmesi bekaret sıkıntısından kurtulmak olduğu kadar bu ucuz film senaristinin onun yıldız olma hayaline yardımcı olacağını düşünmesidir. Kemal sanayici burjuva bir ailenin oğlu olsa da ağabeyi Osman gibi ya da Zaim gibi toplumdaki güç/para/prestij çarkının bir dişlisi durumuna gelememiştir. Âşık olduğu kadına yakın olabilmek için limon filmciliği kurar. Ama artist olma hayaliyle hem kocası hem de sevgilisi tarafından kandırılır. Fakat hayalinin gerçekleşmemesi, çocuksuluğunun altında katı ve kötü bir şeyin olduğu, giderek daha bariz hale gelecektir.

Füsün'un heyecanlarındaki inişler ve çıkışlar, özlemler, tutku, düş kırıklığı, aşklar, umduğunu bulamadan, iyi günleri kadar kötü günleri olan bir yaşam çizgisi izledikten sonra şiddet dolu ve çok berbat bir intiharla sona erer. Kemal'in kazaya giderken gördüğü ayçiçeği tarlası, Çin köpeğine benzeyen kulakları sarkık köpek, her akşam sofrada yerini alan Batanay marka sıvı yağ fabrikası, tüm bu tanıdık şeyler bu yıkıma kırılğan bir konumdan tanıklık ederler. Kemal ve Füsün evlenip de birlikte yaşayıp sıradan bir çiftte dönüşmekten de kurtulurlar bu kaza sayesinde. Kemal'i terk ederek *kapatma* olmayı reddeden ama Çukurcuma'da hapis hayatı yaşayan Füsün bu sefer eşyalarıyla birlikte sonsuza dek müzeye kapatılacaktır.

4.15. Hazreti İbrahim'in Kurbanı Tablosu

Fusun, romanın hem Kemal'in aşkıyla idealize edilmiş bir üyesi hem de kurban edilmiş kişisidir. Bu durum Kurban Bayramı metaforu üzerinden anlatılır. Kemal ve Fusun'un ilk karşılaşmaları Kurban Bayramı'na denk gelir. Basmacı ailesi burjuva saygınlığının kurallarına uyarak dindar olmadıkları halde Kurban Bayramı'nda kurban keserler. 27 Şubat 1969 Kurban Bayramının ilk günü Fusun on iki, Kemal yirmi dört yaşındayken daha sonra Fusun'un içinde öleceği Chevrolet ile gezmişlerdir. Kemal bu günü müzenin ikinci katında sergilenen üç tekerlekli çocukluk bisikleti, araba gezintisi, kesilen kurbana sessizce bakışlarıyla sergiler. Yine aynı gün Fusun ve Kemal bir araba kazasına şahit olurlar. Dolayısıyla Kemal ve Fusun'un ilk buluşmalarından itibaren araba kazasıyla ilişkileri iç içe geçmiştir. “Merdivenlerinin yükselişini daha sonra kendi müzeme örnek aldığım Münih'teki Alte Pinakothek'te gördüğüm Rembrandt'ın 'Hazreti İbrahim'in Kurbanı' adlı tablosu, bana bu hikâyenin özünün çok değerli bir şeyimizi hiçbir karşılık beklemeden vermek olduğunu ve Fusun'a bu hikâyeyi yıllar önce anlatışımı hatırlattı” (MM:551).

Kemal'in müzeye koyduğu Hz. İbrahim kıssası tablosunda Kurban Bayramı'nı anlatan kartpostallar, Kurban Bayramı'nda misafirlere ikram edilen likör ve likör takımları ve ayrıca Chevrolet yer alır. *Şeylerin Masumiyeti* adlı katalogda Pamuk, bu kutunun temel duygusu suçluluk (Pamuk, 2010, s.899) diyerek bu kıssadaki kurban edilme ritüelinin üzerinde durur.



Görsel 19: Kurban Bayramı

Çetin Efendi bu meşhur kıssayı Füsün'a şöyle anlatır.

“Hz. İbrahim’in çocuğu olmuyormuş. ‘Allah’ım, bir çocuğum olsun, her istediğini yapayım,’ diye çok dua etmiş. Sonunda duaları kabul olmuş, bir gün oğlu İsmail doğmuş. Dünyalar Hazreti İbrahim’in olmuş. Oğlunu çok seviyor, onu her gün öpüp okşuyor, sevinçten uçuyor, her gün de Allah’a şükrediyormuş. Bir gece rüyasında Allah ona görünmüş ve demiş ki, ‘Oğlunu şimdi benim için boğazla, kurban et onu,’ demiş. ‘Niye demiş?’ ‘Dinle şimdi... Hazreti İbrahim de Allah’ın sözüne uymuş. Bıçağını çıkarmış, tam oğlunu kesecek... Derken orada bir koyun belirmiş” (MM:47).

Mit, ritüel, kader, günahkarlık, büyük suçlar, kefarete ve kurban ayiniyle ilgilidir. Dindekine benzer korku, hürmet, dehşet ve biat hisleri uyandırır. Basmacı ailesi, Nişantaşı ve burjuva

ailesinden alışılacağı üzere, dinî ritüelleri yerine getirmez. Tek yaptıkları Kurban Bayramı'nda kurban kesmektir ve bu ritüeli de geleneksel ölçüde yerine getirip etleri ihtiyaç sahiplerine dağıtırlar.

Kemal, bu sahneyi aktarırken ekfrasisten yararlanmıştır.

“Koyunun yanında elinde iri bir kasap bıçağıyla önlüklü bir adam vardı, ama hayvan sürekli çırpındığı için işini göremiyordu. Uğraştıkça ağızlarından buhar çıkan ahçıyla kapıcı, hayvanı hareketsiz hale getirmeyi başardılar. Kasap koyunun sevimli burnundan ve ağzından tutup başını hoyratça çevirdi ve uzun bıçağı gırtlığına dayadı. Bir sessizlik oldu. “Allahüekber, allahüekber,” dedi kasap. Bıçağı ileri geri oynatarak koyunun beyaz gırtlığına hızla daldırdı. Kasap bıçağı çekince gırtlaktan kalın, kıpkırmızı bir kan fışkırdı. Koyun çırpınıyordu. Can verdiğini anlıyordu insan” (MM:315-316).

Kurban kesmek, Hz. İbrâhim kıssasından kaçınılmaz olarak bir fedakârlık olasılığını sorgular. Daha sonra yine 56 Chevrolet'nin arka koltuğunda Kemal ve Füsün yan yana oturmuşken Çetin Efendi kurban kesme olayına ve Füsün'un ilerde oynayacağı role daha isabetli bir bakış açısı getirir. “Allah'a, bizler de çok şükür Hazreti İbrahim kadar bağlıyız demek için kurban kesiyoruz... kurban, Allah için en kıymetli şeyimizi bile feda ederiz, demektir. Allah'ı o kadar çok seviyoruz ki, küçük hanım, onun için en sevdiğimiz şeyi bile veriyoruz. Hem de hiçbir karşılık beklemeden” (MM:43).

Romanda, bekâret, cinsel ahlak, evlenmeden önce yakınlaşma, sevişme ve bu konulardaki özentiler, gelenekten gelen ağırlık, tabular, insanın kendini ne kadar Batılı hissederse hissetsin, toplum değişmedikçe nasıl toplumun kurbanı olacağı, olabileceği gibi noktalara da değinilir. (Demir,2011, s. 574) Füsün üzerinde yeterince durulmaz. Füsün'un başından geçenler anlatılır da bu arada onun neler duyduğuna, neler düşündüğüne hiç değinilmez. Füsün kendini feda eder,

hesap kitap yapmadan kendini iki gün önce karşılaştığı adama verir. Bir daha hiçbir zaman geri gelemeyecek bir şeyi yitirdiği duygusuna kapılır ama bu onun kendi ağzından açık seçik ifade edilmez. Füsün'un kayıtsız, şartsız bir şekilde Kemal'e kendisini vermesi Çetin Efendi'nin ağzından "en sevdiğimiz şeyi karşılıksız veririz" (MM:43). İfadeleriyle anlatılır. Füsün'un Kemal'e Merhamet Apartmanı'nda "Artık bütün hayatım seninkine bağlı." demesinin altındaki sebep budur. Füsün'un kendi yoksulluğunun ve sınıfsal koşullarının değil de yüksek sınıftan varlıklı, üstelik uzaktan akrabası Kemal'in kurbanı olması ayrıca anlamlıdır. Bundan sonra da anlayışsız ve acımasız bir toplumun ezip mahvettiği genç kadının bir simgesi romanda Kurban Bayramı üzerinden verilir.

5. MEKÂNLARIN EKFRASSTİK TASVİRİ

Modern romanla beraber anlatılarda asli unsur olmaya başlayan mekâna yüklenen anlam, yazarın sanata bakışı ve tarzıyla ilgilidir. Mekânın daha çok romanın içeriğine ve türüne göre şekil alan bir yapısı olduğunu söyleyebiliriz. Olay ağırlıklı romanlarda mekân geniş bir çerçevede geçerken, psikolojik yönün ağır bastığı romanlarda mekân darlaşır. Romanda kapalı mekanlar; ev, konak, apartman, okul, dükkân, otel gibi yerlerdir. Orhan Pamuk'un daha önceki romanlarında yerler roman kahramanı olabildiği gibi Nişantaşı, Alâeddin'in Dükkânı gibi bu romanda, Kemal'in Füsün'a duyduğu aşk, okura, nesneler üzerinden anlatılırken, nesnelerin anımsattığı anılar, kişiler, olaylar ve mekânlar da bu anlatıma eşlik ederler.

5.1. Şanzelize Butik

Kemal ile Füsün'un ilk karşılaştığı yer Şanzelize Butik, Nişantaşı'nda yer alır. *Masumiyet Müzesi* 'nin hikayesi de böylelikle Nişantaşı'nda başlar.

Bu butik, kadınlar arasında o sıralarda çok yaygın olan bir özentiyi, Avrupai olmak isteyen Türk kadınının Paris özentisini sembolize eden gerçeğin en canlı tasarımı olarak romanda yer alır. Şanzelize Butik'te satılan eşyalar Elle, Vogue gibi ithal dergilerden alınmış, hiçbir özgün yanı olmayan eşyaların kopyalarından başka bir şey değildir. Butiğin adı olan Şanzelize (Champs-Élysées) yüksek sosyetenin Paris takıntısının Türkçeleşmiş halidir. Kemal bu butiğe sevgilisi Sibel'in vitrinde görüp beğendiği çantayı almak için girmiştir. Yazarın, butiğin kapısında asılı duran içi çift tokmaklı, küçük bronz çan gibi en küçük detayları vererek nesnel bir ekfrastik anlatıya ilgi çekicilik kattığı çok açıktır.

“Ertesi gün saat yarıma doğru kapıya bağlı içi çift tokmaklı, küçük bronz deve çan, ben Şanzelize Butik'e girince, şimdi hala kalbimi hızlandıran bir sesle çınladı. Bahar vakti, öğle sığağında dükkânın içi loş ve serindi. İlk anda içeride kimse yok sandım. Füsün'u sonra gördüm. Öğle güneşinden sonra gözlerim hala dükkânın karanlığına alışmaya çalışıyordu; ama yüreğim, nedense, sahile vurmak üzere olan koskocaman bir dalga gibi ağzımın içinde kabarmıştı” (MM:13).

Yazar, Şanzelize Butik'e gelen kadınların bir eşyayı değil bir hayali satın almak istediği, aslında satın alınmak istenen şeyin çok pahalı bir çantadan çok 'ötekiler gibi olabilme hayali' olduğunu sezdirir.

5.2. Merhamet Apartmanı Dört Numaralı Daire

Merhamet Apartmanı'nda sakil bir biçimde süslü ve hiçbir işlevsel yanı bulunmayan bir yığın eşyayla tıkkış tıkkış dolu bu daire Kemal ve Füsün'un buluştuğu mekândır. Füsün'un ortadan kayboluşundan sonra ise Kemal'in toplayıp doldurulduğu eşyalar arasında masumiyeti ve teselliği aradığı mekân olacaktır.

Merhamet Apartmanı’ndan yazar *Şeylerin Masumiyeti* adlı müze kataloğunda şöyle bahsetmektedir:

“Çocukluğumda İstanbul’da bir türlü kıyıp atılamayan eski eşyalarla, artık büyümüş olan çocukların oyuncaklarıyla dolu dairelere çok girdim. Kemal ile Füsun'un bulunduğu daireyi yazarken kendi hatıralarımdan etkilendim. Belki de ev kiralari, vergiler, ısıtma masraflari düşük olduğu için pek çok daire tozlu birer aile deposu olarak kullanılırdı. Ama annemin bir odasını resim atölyesi haline getirdiğim dairesi gibi, bu tür daireler sobayla ısıtılırdı ve soğuk olurdu. Anneannem, kocası öldükten ve kızları evlendikten sonra hayatının son otuz yılını, aşağı yukarı müze binası büyüklüğündeki bir evin tek bir odasında yaşayarak geçirdi. Bir zamanlar canlı, neşeli, kalabalık bir aile hayatının yaşandığı odalar bir parmak toz altındaydılar, ama içindeki eşyalarla oldukları gibi korunmuşlardı. Ağabeyimle ben, eşyalarla dolu bu tuhaf ve sessiz odalara her girişimizde, eşyaların kendi aralarında konuştuklarını ürpererek hissederdik” (Pamuk, 2012, s.75).

Fakir bir ülkede zengin olma şansına erişmiş bu mutlu azınlığın sahi oldukları servet, ülkenin zengin kaynaklarına çöreklenmiş olmalarıdır. Kemal Merhamet Apartmanı’nın ismini şöyle açıklar: “Aynı yılların bir başka eğilimi, binalara yüce ilkelerin, değerlerin adlarını vermektir; ama annem yaptırdıkları apartmana “Hürriyet”, “İnayet”, “Fazilet” gibi adlar verenlerin aslında bütün hayatlarını bu değerleri çiğneyerek geçirmiş kişiler arasından çıktığını söylerdi. Merhamet Apartmanı’nı, Birinci Dünya Savaşı sırasında şeker ticareti yapan karaborsacı yaşlı bir zengin, vicdan azabıyla yaptırmıştı” (Pamuk, 2008: 26).

Aslında daha Füsun eve hiç gelmeden Kemal eşyanın teselli edici gücünü keyfeder. Füsun’un eve gelmesini sabırsızlıkla beklerken, “Bu durumdan dolayı “kalbim hafifçe kırılmış, kafam karışmıştı” (MM: 172). diyen Kemal için dairede yer alan eşyalar az da olsa onun üzüntüsünü azaltan bir etkiye sahiptir: “Havasız odalarda annemin oraya bırakıp unuttuğu eski

vazolar, elbiseler, tozlar içindeki eski eşyalar arasında çocukluğumun ve gençliğimin unuttuğumu bile bilmediğim pek çok hatırasını babamın Orhan Pamuk, acemice çektiği eski fotoğrafları tek tek görüp hatırlıyor, eşyaların bu gücü sanki huzursuzluğumu yatıştırıyordu”(MM:173).

Kemal ve Füsün, bu oradan buradan alınmış ve unutulmuş eşyalar içinde aşk yaşarlar. Kemal, hayatındaki bunaltıcı atmosferi, çektiği aşk acısını, harika bir nişanlıyla evlenmek üzereyken hayatının birden alt üst oluşunu, kaybettiği mutluluğu zaten kullanılmayan, unutulmak istenen eşyalarla dolu daireye başka eşyaları da doldurarak terörize eder. Kemal’in kırtasiyelerden, hediyelik eşya satan dükkanlardan, Keskinlerin evinden cebine indirdiği her eşya Merhamet Apartmanı’nda günden güne gelişmekte olan ve daha büyük bir şeyi doğurmak için yiyip yutan anaya aktarılır. Yazar, eşyaları sembolik değerleriyle hep aynı ana gövdenin içine eklemeye çalışır.

Eşyalar Kemal’in onlara yüklediği bu misyonla fetiş nesneye dönüşür. Çünkü derdine deva diye sunduğu bir yığın eşya sayesinde Füsün’un yokluğuna biraz olsun katlanabilir. Merhamet apartmanındaki daireye her türlü şeyi getirir: yüksükler, sigara izmaritleri, tuzluklar, biblolar, daha da uzaktan gelen acayip nesneler, artık ismi bile anılmayan her türlü cici bici ve ne olduklarını hiç bilemeyeceğimiz kimi şeyler. Kemal, bu ıvır zıvır yığınları arasında zaman geçirir. Kemal eşyaları Merhamet Apartmanı’na panayır anlayışıyla ve keyifle, sonsuz bir dinginlik ruhu içinde sergilemektedir/yerleştirmektedir. Merhamet Apartmanı’nda, korkunç yalnızlığı ve Füsün’dan kalan eşyaların içinde, mutlu olduğu eski günleri anımsamaktadır.

Kemal’in yaptığı şuarsuzca eşya çalma ya da cebe indirme değildir, çünkü yavaş yavaş bu nesnelere daha derin ve saplantılı bir bağlılık geliştirir. Koleksiyonuna her geçen gün yenilerini ekler. Hepsini bu daireye zevksiz hediyelik eşyalar gibi dizer. Hepsine bir anlam yükler. 4213 İzmaritler Füsün’un ağzına değdiği için önemlidir. Çin köpeği biblosu Çukurcuma’da geçen

akşamlarda Keskinler ailesini ve Kemal'i TV üzerinden izler. Kolonya şişesi Füsün'la göz göze geldiği için önemlidir ve bu yüzden (ç)alınır.

Merhamet Apartmanı'ndaki daire Kemal'e günlük hayatın hayhuyundan Füsün'un yokluğunda eşyalarla teselli bulabileceği dingin ve aydınlık bir bölge oluşturur. Füsün'un ölümünden sonra maddi yoğunluğuyla sayıp dökülmüş bir sürü nesneyle ve bir eşya doluluğuyla karşılaşmıştır. Kemal, hayatını tika basa dolduran gündelik eşyalara yakından bakar.

5.3. Hilton Oteli

“Şey” ve “nesne” arasındaki sınırlar çizilmediğinden roman boyunca bu terimler iç içe geçmişlerdir. Okuyucular, romandaki nesneler aracılığıyla İstanbul'un burjuva yaşamını ve Türkiye'nin gösterişli modernleşmesini de anlar.

Orhan Pamuk o dönemin İstanbul'unun burjuva mekanlarını ayrıntılı bir şekilde sergiler. Arabalar, yurt dışına yapılan seyahatler, Uludağ'da tatiller, Fuaye ya da Hilton'daki yemekler 70'ler Türkiye'sinde burjuva yaşam biçiminin arı ve basit bir örneklendirmesidir. İstanbul burjuvazisinin 1950'lerde Hilton açıldığında çok küçük bir çevre olduğunu ve herkesin oraya gittiğini ve birbirini gördüğünü *Hatıraların Masumiyeti* adlı kitabında açıklar Pamuk. İstanbul'un burjuva sınıfı etkilemeyi ve etkilenmeyi sever; bunun sonucunda da kendi çevresinde bir aldatmaca, karşılıklı kandırmaca dünyası oluşturur.

Otel, burjuvazi ve dolayısıyla nişanlanma ile ilgili bir başka mekandır. “Dolmabahçe Sarayı'nın üzerinden Boğaz'a, Üsküdar'a, Kızkulesi'ne bakan manzara[ya]” (MM: 246) sahip olan Hilton Otel'i için şunları söyler:

“Ben on yaşımdayken, annemle babam bugün çoktan unutulmuş Amerikan yıldızı Terry Moore ile bütün İstanbul sosyetesinin katıldığı otelin açılış

gecesine heyecanla gitmişler, ondan sonraki yıllarda pencерemizden de görülen ve İstanbul'un eski ve yorgun silüetine iyice yabancı bu yere kısa zamanda alışıp her fırsatta uğramayı alışkanlık edinmişlerdi. Babamın mal sattığı yabancı şirketlerin oryantal dansa meraklı temsilcileri Hilton'da kalırlardı. Pazar akşamları, daha Türkiye'de başka hiçbir lokantaya ulaşmamış “hamburger” denen harika şeyden yemek için bütün aile otele geldiğimizde, pala bıyıklı kapıcının altın rengi kordonlu, cıvıl cıvıl düğmeli apoletleri, nar kırmızı üniforması ağabeyimle beni büyülerdi. O yıllarda pek çok “Batılı” yenilik önce Hilton'da denenir, büyük gazeteler otelde bir muhabir tutarlardı. Annem çok sevdiği bir tayyörü lekelenirse, Hilton'un kuru temizlemecisine yollatır ve lobideki pastanede arkadaşları ile çay içmeyi severdi. Pek çok akrabamın, arkadaşımın düğünü de alt kattaki büyük balo salonunda yapılmıştı. Nişan için müstakbel kayınvalidemin Anadoluhisarı'ndaki yarı harap yalısının pek uygun olmayacağı anlaşıldığında, Hilton'a hep birlikte karar vermiştik. Ayrıca ta açılışından beri Hilton, hali vakti yerinde kibar beyefendilerle, cesur hanımlara evlilik cüzdanı sormadan oda veren İstanbul'daki bir avuç uygar kuruluştan biri olmuştur” (MM, 100-101).

“Gölgeliği uçan halıya benzeyen büyük bir döner kapıya” (MM:244). sahip olan Hilton Otel'in önemi ise Kemal ve Sibel'in nişan töreninin düzenlendiği yer olmasıdır. Sevgilisi Füsün'u da törene davet eden Kemal, Keskinler ailesini arka masalarda ağırlar.

Hilton Oteli romanda nişan bölümünde, müzede ise kartpostallarda yer alır. “İstanbul Hilton Oteli'ni gösterir bu kartpostalları, hikâye etmekte olduğum günlerden yirmi küsur yıl sonra masumiyet müzesi için İstanbul'un önde gelen koleksiyoncularıyla dostluk ederken ve şehrin ve Avrupa'nın bitpazarlarında (ve küçük müzelerinde) gezinirken elde ettim” (MM: 116).



Görsel 20: Hilton Oteli

5.4. Fuaye

Romanda İstanbul’da o yıllarda burjuva sınıfında yer alan varlıklı üst sınıfın mekanlarını ve dadandıkları yerleri görürüz. Masumiyet Müzesi’nde ismiyle anılan nadir mekanlardan biri Fuaye’dir. Fuaye iki bakımdan önemlidir: Birincisi dönemin sosyetesini ağırlayan mekandır. İkincisi ise Kemal’in dışlandığı sosyal sınıfı temsil eder. Bu nedenle Kemal’in aklında Füsün’la evlenip Fuaye’ye, dışlandığı burjuva sınıfına zaferle dönme hayali vardır. Ayrıca kurduğu müzede buraya ait hatırlar da yer alır. “Yıllar sonra resimli yemek listesini, bir ilanını, özel kibritin ve peçetesini arayıp bulduğum ve burada sergilediğim Fuaye, kısa zamanda Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı gibi semtlerde yaşayan sınırlı sayıda zenginin (gazetelerin dedikodu sütunlarının alaycı diliyle söylersek “sosyetenin” en çok sevdiği Avrupa tarzı lokantalarından biri oldu” (MM:20).



Görsel 21: Fuaye Lokantası

Roman, genç bir burjuvanın aşk acısının anlatmanın yanı sıra burjuva hayatının durumunu da verir. Kemal'in hayatındaki boşluk, etrafındaki yüksek sosyetenin sığ dünyasına ait olma yollarından biridir. Bu üst tabaka günlerini zevk ve eğlence peşinde koşarak geçirir. Bu renkli ve sefih yaşamda Kemal Sasat'da hiçbir iş etmez. Arkadaşı Zaim fakir bir ülkede dansöz oynatmak gibi yüzeysel eğlenceler etmekten çekinmez. Üstelik çevresinin kalıplaşmış kişiliklerine alışmış Sibel, Playboy çakmaklı Zaim'den hoşlanmaz ama bekaret sıkıntısından Zaim'le evlenerek kurtulur. Bu insanlar, gazetelerin sosyete diye adlandırdıkları, boş zamanları olan baylar ve bayanlar, işsiz zenginleridir. Hafta sonları da aslında hiçbir eğlenceli yanı olmayan eğlenceler peşinde oturdukları yerden başka yerlere koşarlar. Kültürlü işsizliğin ana eğlencesi Fuaye'ye gitmektir. Kemal dışlandığı bu mekândan ayağını çekecek, yıllar sonra Meltem gazozları reklamında Papatya'yı oynatmak isteyen Zaim'le görüşmeye gidecektir.

Burjuva normlarının onu artık bağlamadığını düşünsek de dedikoducuların ve salon hanımlarının onun takıntılı aşkıyla nasıl eğlendikleri ve konuşulanların yarısını bile öğrendiğinde Kemal'in nasıl incindiği tahmin edilebilir. Öte yandan gereğinden fazla bağlılık

Kemal için hâlâ istenen bir şey değildir. Cinsel istekle başlayan tutkulu aşk bu kadar çileden sonra bile Kemal'in tanımında “çok güzel sevişmek, sonra takılmaktır” (MM:393).

Kemal, Füsün'a olan sağlıksız tutkusundan da kendi sınıfından dışlanmasından da yine Füsün'a olan aşkı sayesinde kurtulacak; insanlardan tümüyle kopmuş, kendini nerdeyse ölmüş bilirken canlanıp yaşama kavuşacaktır. Bu yüzden Füsün'la evlenip Fuaye'ye yani kendi sınıfına zaferle dönmenin hayalini kurmaktadır. Bu hayalini Zaim'le paylaşırsa da sınıfına ve mekanlarına iyice yabancılaşmış olan Kemal son noktada bir daha Fuaye'ye gitmeme kararı alır.



Görsel 22: Fuaye Lokantası

“Fuaye gene kalabalıktı, devekulağı saksılarına, boş duvarlara, şık lambalara, hoş bir hatırıya bakar gibi zevkle baktım. Ama Fuaye gözümde yaşlanmış, nedense hemen eskimişti. Füsün ile bir gün hiçbir şeyi dert etmeden, sırf yaşama ve birlikte olma mutluluğuyla bu masalarda oturacak mıydık? "Büyük bir ihtimal," diye düşündüm” (MM:387).

5.5. Fatih Oteli

Roman boyunca yazar Kemal'i kasıtlı olarak çapkın, ideal bir kadınla nişanlı olmak üzereyken bile doyumsuz, her ikisini bir arada yürütmeyi kendinde hak görecektik kadar bencil göstererek onu okurun gözünde değersizleştirmeye çalışıyor gibidir. Kemal'in değer kazanması ödediği kefaretle mümkün olur.

Kemal'in romanda tinsel açıdan gelişmeye başlaması Füsün'un ortadan kayboluşuyla başlar. Bu yolculukların ilki Kemal'in Füsün'u bulmak ve acısını biraz olsun dindirmek için çıktığı İstanbul gezileridir. İkincisi ise Füsün'un ölümünden sonra yurtdışında gittiği müze gezileridir.

Aşk acısı Kemal'e yersiz bencilliğinden geçici bir kopuş sağlar. Kemal'in bu çalkantısı kendini gerçekleştirme sürecinin başlangıcıdır. Füsün'u arayış sürecinde burjuva zincirlerinden sıyrılmak için içten bir gayret gösterir. Kemal aşk acısıyla şimdi konfor alanından uzaklaşmış "daha düşük düzeydeki" yanıyla hesaplaşma yürekliliğini göstermek zorunda kalmıştır. Terk edildikten sonra kendini ansızın gerçekler dünyasının yağmurunda, çamurunda, patırtısı gürültüsünde bulur. Kenar mahallelere gider, İstanbul'un yoksul semtlerinde araştırmalar yapar, konfor alanından hayatında ilk kez uzaklaşır. Arkadaş ortamından kopar, Fuaye'ye uğramaz olur. Füsün'u bulmak isterken İstanbul hayatının katmanlarında git gide dibe batır ve pejmürde bir otelde bulur kendini. "Kendi lüks evini terk ederek Fatih'te sıradan bir otele yerleşip huzur bulması aynı zamanda 'Flâneur'ün aidiyetsizliğini de hatırlatır" (Yıldırım, 2021, s.81). Yazar, Kemal'i eski konforundan uzaklaştıran bu oteli müze ziyaretçilerinin seyrine bir tabela, amblemler anahtar ve antetli kağıdıyla sunar.



Görsel 23: Fatih Otel

“Burada amblemlı anahtarını ve antetli kağıdını ve yıllar sonra edindiğim bir küçük levhasını sergilediğim otele, bir gün önce Fatih’ten aşağılarda, Haliç tarafındaki mahallelerde sokak sokak, dükkân dükkân Füsun’u aradıktan sonra, akşam bastıran yağmur yüzünden girmiştım” (MM: 281).

Kemal’i bunaltan burjuva yaşamı artık kendisine yabancı olan Nişantaşı’nı protesto edercesine Fatih’te bir otele yerleşir ve orada uzun süre sonra rahat bir uykuya dalar.

“Aylardır ilk defa deliksiz uyumuşum. Ondan sonraki geceler de aynı otelde huzurla uyudum. Buna şaşıyordum. Bazan, sabaha doğru rüyamda çocukluğumdan ve ilk gençlik yıllarından kalma mutlu bir hatırayı görür, tıpkı balıkçı ile oğlunu işittiğim zamanlardaki gibi bir ürperti ile uyanır ve aynı mutlu rüyaya geri döneyim diye otel yatağında hemen yeniden uyumak isterdim” (MM:200).

Kemal, toplumsal yapı içinde yavaşça yerini edinirken ruhen, aşama aşama, o yapının/üst sınıfın değer verdiği her şeyden uzaklaşır. Kemal’in Fatih Otel’inde daldığı huzurlu uyku onun burjuva konformizminin sarmalına tutsak olmadığının kanıtıdır. Kendini tecrit ettiği

Fatih Otelinde eşya üzerinde takıntılı bir biçimde yoğunlaşır. Merhamet Apartmanı'ndan aldığı eşyaları Fatih Otelindeki odasına yığar. Eşyaların fazlalığına şaşırır. Bu günler, Kemal'in koleksiyon yaptığı ama yaptığı řeye anlam veremediğı günlerdir. Aşk acısı Kemal'e eski gündelik deneyimlerine, toplumsal hayatın şekline ve ait olduğı burjuva kùltürüne ilişkin daha derinlikli bir algı kazandırmıştır. Acının, şeylerin nasıl olduğına dair algısını geliştirme, genişletme veya yeniden düzenleme gücü de vardır. Boş etkinliklerle doldurduğı burjuva hayatı geride bırakmıştır. Kemal artık gündelik yaşamın yüzeysel 'ben'ini yok etmeye başlamıştır



Görsel 24: Fatih Otel

Fatih Otelindeki oda, görsel imgelerin bir kısmı, Kemal'in yolculuğunu farklı açılardan yansıtan ekfrasis örnekleridir. Karanlık, kasvet, konfor alanından çıkma ve eşya bağımlılığının başlaması, onu içine döndüren izole hayatını sembolize eder. Aynı zamanda da eski hayatından kaçışını roman boyunca devam edecek bir kimlik yolculuğunun başlangıcını da işaret eder. Kemal Basmacı'nın ölümlü de Yeşilçam melodramlarıyla yarışır ölçüde, 12 Nisan 2007'de

Fusun'un ellinci doğum gününde gerçekleşir. Milano'da bir otel odasında, tıpkı babası gibi sabaha karşı kalp krizinden ölür.

5.6. Çukurcuma'daki Ev

Kemal, bu olgunlaşma yolculuğunda ilk önce semtini terk eder. Yerleştiği Fatih Oteli'nden ise babasının ölüm haberini alması üzerine çıkar. Aylarca süren bekleyişin ve arayışın ardından Fusun'dan *Kemal Ağabey* ile başlayan bir mektup alan Kemal, Keskinler evine akşam yemeğine davet edilir. Adres şöyledir: “Dalgıç Çıkmazı, No: 24, Çukurcuma” (MM: 220).

Kemal, terk edilişinden tam 339 gün sonra Çukurcuma'ya gider. Girişteki aşağılanmadan sonra Kemal, “Çukurcuma'daki o berbat eve, seller, çamurlar içindeki o fare yuvasına bir daha” (MM:232) gitmek zorunda kalmayacağı için memnun olsa da ertesi gün bu evin yolunu tutacaktır.

“Tam yedi yıl 10 ay, Çukurcuma'ya, Fusun'u görmeye akşam yemeğine gittim. İlk gidişim Nesibe Hala'nın “Akşamları bekliyoruz!” demesinden on bir gün sonra, 23 Ekim 1976 Cumartesi olduğuna ve Çukurcuma'daki son akşam yemeğimizi Fusun, ben ve Nesibe Hala 26 Ağustos 1984 Pazar günü yediğimize göre, aradan 2864 gün geçmiş. Hikayesini anlatacağım bu 409 haftada, notlarıma göre onlara 1593 kere akşam yemeğine gitmişim. Ortalama haftada 4 kere demektir bu, ama haftada 4 gün hiç şaşmadan Çukurcuma'ya akşam yemeğine gittiğim de sanılmasın” (MM:18).

Merhamet Apartmanı'ndaki buluşmaların bahanesi matematik çalışmak ise Çukurcuma'daki akşam yemeklerinin bahanesi de film çekmektir. Evli bir kadının evine giden bekar erkeğin başka bir mazereti yoktur. Burada, her şey beklenmediktir, yersizdir, hayatın

sıradan “normal” seyrine bakılarak değerdendirilecek olduğunda uygunsuz ve kabul edilemezdir. Ev içinde yaşıayan herkes bu yalana inanmış gibi yapar. Ama gerçekte Kemal’e göre bu eve haftanın beş günü gidebilmesini şöyle açıklar. “Kadın erkek ilişkilerinin daha açık olduğu kaç-göç mahrem gibi şeylerin olmadığı modern bir batı toplumunda ben haftada dört beş kere Keskinlerin evine gitsem tabii ki herkes en sonunda benim oraya Füsun’u görmek için geldiğimi kabul etmek zorunda kalırdı. ... bu yüzden de öyle bir ülkede ne ben onları görebilirdim ne de Füsun’a olan aşkıım yaşadığım biçimini alabilirdi” (MM:293). Kemal’i o evde tutan doğu toplumunun ikiyüzlülüğu olduğu kadar Keskinler ailesinin “-mış” gibi yapmayı (MM:293). da iyi bilmesidir.

70’ler Türkiye’inde Keskinler evine devamlı misafir olmanın tuhaf ve skandalvari bir hal almaması için herkes üstüne düşeni yapar. Kemal yoksul senarist Feridun’a bol para harcayarak film şirketi kuracak kadar iyi yürekli. Ne var ki bunu Füsun’a yakın olmak için yapmıştır ve herkes bu gerçeği bilse de bilmezlikten gelir. Romanda aynı zamanda o dönemin Türkiye’inde evlilik öncesi cinsel ilişki bir tarafa, doğru düzgün flört etmenin bile olmadığı görülür. Kemal Füsun’a son konuşmalarında onunla görücü usulü evlenmek istediğini söyler. Nişanda konuşan Osman’ın eşi Berrin’e göre “aşk, Leyla ile Mecnun’dur” (MM:109). 1970’lerin Türkiye’inde flört etmek bile daha anlaşılamamış ve gerçekleşemeyen yeni ve Batılı bir eylemdir.

Kemal tuhafliklarını fütursuzca Keskinler ailesinin önünde sergilemeye devam eder. Çaldığı köpek biblolarının yerine para bırakmaktadır. Aile de bu tuhaf misafire karşı sözsüz bir anlaşmayı devam ettirir. Nesibe Hala’nın kurnazlıkla hesapladığı iyi huylu ve işbirlikçi havası bozulmaz. Kemal sürekli bir altüst olma duygusu içindedir. Füsun, Çukurcuma’daki akşamlarda, kendi duygularına karşı koyar. Kemal’in karşısında küçölmez, ona teslim olmaz.

Kemal’in kendi krizini çözeceğine daha da kötölleştiren beceriksizliği, Füsun’un kasten kızıştırıcı hareketleriyle “kalkıp gidememek” duygusu daha da kötölleşir. Bu anlarda cebe

indirdiği herhangi bir şey olursa bu duygudan sıyrılır ve biraz daha rahat şekilde ayrılır evden. “Fusun’un hayatından üç-dört, bazan daha da çok altı-yedi, hatta en mutsuz zamanlarımda olduğu gibi on-on beş tane eşyayı alıp (çalmak yanlış kelime) Merhamet Apartmanı’na götürdüğüm için de bir zafer duygusuna kapılırdım” (MM:416). Eşyaları (ç)almak Kemal için hem kendi kişisel sorununun hem de istenmeyen misafir durumunun cisimleşmiş bir çözümü haline gelir.

Bu eve yer verilirken Keskinlerin evinde geçen karmaşık sahnelerden, Feridun’un evde oynadığı rolden, Tarık Bey’in Kemal’e olan sessiz nefretinden, Fusun’un tutsak hayatında çizdiği kuş resimlerinden, 12 Eylül darbesinin sokağa çıkma yasağından, Kemal’in yerinden kalkamama hastalığından ve cebine indirdiği eşyalardan bahsedilebilir. Roman boyunca da evin çeşitli halleriyle beraber Fusun’un hareketlerini, babasından saklayarak sigara içişini, filmlerden etkilenişini, evin dekorunu, Kemal’in eşyaları cebe indirerek rahatlamasını müze gezer olacak okura, ara ara sunar, ekfrasisten yararlanan anlatıcı gördüklerini birer birer tasvir eder. Örneğin akşam yemeklerini yedikleri masayı, mütevazı yemekleri, akşamları sigara dumanıyla kaplanmış odayı, kaldığı odayı tasvir etmek için, eşyalar, masadaki yemekler, TV izleyerek geçirilen saatler hakkında uzun açıklamalar yaparak görsel imgelere yönelir. Kemal’in bu saatlerde dikkatinin çoğunu Fusun’un elinin kokusunun sindiği ve cebine sığacak bir eşyaya çevirdiğini not etmek önemlidir.

Çukurcuma’daki evin her köşesini ve civarını, yoğun bir sigara dumanı altında geçen dakikaları, geçmiş olayları sürekli hatırlatan nesnelerle canlandırılmaktadır. Bir de müze ev’de bu evin ikinci katının maketini sergileyeceğinin haberini verir. Fusun’un sadece bir zamanlar yaşadığı yeri değil, aynı zamanda ne olduğunu da temsil eden bir mekân olarak düşünülmüştür bu ev. Dokuz yıllık hazin aşk hikayesini herkese anlatma ve eşyaları sergileme amacıyla bu evi müzeye dönüştürür. Maketten yola çıkarak ev içi birtakım detaylara yer veren anlatıcı, okurların

daha rahat anlaması için yine ekfrasisten yararlanır. Ev ve evin maketiyle ilgili detaylara romanda şu şekilde yer alır:

“Müzemizin bu noktasında olaylara, o sekiz yıla bir giriş ve saygı işareti olarak, Füsunlar’ın Çukurcuma’da oturdukları binanın ikinci, onların ilk katının maketini sergiliyorum. Üst katta Nesibe Hala’yla Tarık Bey’in ve Füsun ile kocasının odaları, arada da bir banyo vardı. Televizyon hafifçe solda karşımdaydı; mutfak ise, karşımda sağdaydı. Arkamda içi dolu bir büfe vardı, bazen sandalyemin arka ayakları üzerinde yaylanınca büfeye çarpardım. O zaman içindeki kristal bardaklar, gümüş ve porselen şekerlikler, likör takımları, hiç kullanılmayan kahve fincanları, her orta sınıf İstanbul evinde büfede sergilenen çeşmi bülbül küçük vazo, eski saat, çalışmayan gümüş bir çakmak ve diğer ıvır zıvır, büfenin cam rafıyla birlikte bir an titrerdi” (MM:285).



Görsel 25: Müze

5.7. Müze

Elbette, *Masumiyet Müzesi* romanını ilginç kılan kitabın adını taşıyan bir müzenin yazarı tarafından kurulmuş ve açılmış olmasıdır. Masumiyet Müzesi, Türkiye’de kurmaca bir eserden oluşturulan ilk müzedir. Pamuk, 1990’lardan itibaren romanı ve müzeyi birlikte düşünmüş, romanı 2008 yılında yayımlamış, müzeyi ise 2012’de Çukurcuma’da açmıştır. Avrupa’da ve Türkiye’de 5723 müze gezen Kemal, Çukurcuma’da Keskinlerin evini bu sebeple satın alır. “Fusun’un ölümünden sonra “Fusun’un küpesini ihmal edişini ve günahlarının kefareti” (MM: 547). ödemek için çıktığı yolculuklarda, gittiği tüm müzelerde bu utanç duygusundan yavaş yavaş kurtulmuş ve mağrur bir biriktirici haline gelmiştir” (Kuş, 2010, s.18). Kahramanların kullandığı, giydiği, gördüğü, biriktirdiği eşyaları ve hayal ettiği şeyleri Kemal’in iç dünyasının yaşamla yoğrularak eşyayla kendini dışa vurduğu tarihle/meکانla bütünleştiği bir müzedir bu.

Fusun’un ortadan kaybolmasından sonra İstanbul sokaklarında gezinen Kemal, ölümünden sonra dünyayı gezmeye başlar. Her türlü acı Kemal’i arayışa, yurt edinmeye götürür. _Bu, insanın kendi gerçeğini ararken başvurduğu çözümdür. Kaçış aynı zamanda yola çıkış arayıştır. Kemal’in en başta müze kurmak gibi bir düşüncesi yoktur. Burada esas nokta, Kemal’in Fusun’a ve onun dokunduğu, bir şekilde temas ettiği şeylere ulaşma arzusudur. Dokuz yıllık hazin aşk hikayesini herkese anlatma ve eşyaları sergileme amacıyla müzeyi kurar. Bu düzensizce ve bilinçsizce toplanan eşyalar müzede toplumsal/maddesel değil ruhsal özelliklerine dayanarak kategorize edilmişlerdir. Kemal’in bu projesinde esas olan Fusun’la iç içe yaşadıkları şeylerin, nesnelerin, eşyaların, aksesuarların önemini kaydetme tutkusudur. “Masumiyet Müzesi’nin önerdiği, o kendine daha doğrusu hayali Kemal için hayali/gerçek Orhan’ın topladığı hayali Fusun’a has bu saplantılı birikimi göstermek değildir. Mesele sunulan o mekân deneyiminin içinde var olmaktır” (Somer, 2015, 142). Roman maddi yoğunluğuyla sayıp dökülmüş bir sürü nesneyle ve bir eşya doluluğuyla karşılaşmak demektir. Hayatını tıka

basa dolduran gündelik eşyalara yakından bakar. Füsün'un ölümünden sonra onları unutup çöplüğe atmayı reddetmiştir.

Füsünların evinden bazı eşyaları “teselli bulmak” (Pamuk, 2008, s.210). amacıyla ve “onun eşyalarıyla oynadığı zaman kendisini iyi hissettiği yanılsamasına kapıldığı için” (Pamuk, 2008, s.195). cebine indirmiştir. Bu yüzden belirli bir biçimde ele alınarak değerli müze eserlerine dönüştürülen “şeyler” çoğunlukla Füsün'a ait eşyalardır. Amaç, ona göre mutluluğun tanımı olan, sevdiğine yakın olma anlarını eşyaya hapsedmek ve eşyayla teselli bulmaktır. Füsün yaşadığı tutsak hayatından sonra bir de Kemal tarafından müzeye hapsedilmiştir. Füsün'u bir metaya dönüştüren müze, ancak Füsün'un ölümünden ve Kemal'in uzun yolculuklarından sonra açılacaktır. Müze denilen şey insafsız bir şekilde kısıtlayıcı, baskıcı, kapalı, zorlayıcı, klostrofobik ve dışlayıcıdır.

Füsün'un, Keskinlerin evinin ve Kemal'in hayatlarına girmiş gündelik şeyler kullanıcılarının iz ve kokusunu üstlerinde taşıyan hatıra hazineleri olarak iş görür. Gelip geçici, pek üzerinde durulmayan nesneler mekâna yerleşik ve cisimleşmiş eşyalara dönüşür. Gündelik bir nesne bir tuzluk, biblo, kaşık, takma dişler, yüksük vitrine konulduğunda anıtsal bir nitelik kazanarak takıntılı aşkın sonsuz bir sembolü olup çıkmıştır. Eşyalar önce cebe indirilir sonra Merhamet Apartmanı'na yerleştirilir, kazadan sonra teselli edici güçlerini kaybedip bozulur, müzeye yerleştirilerek yeniden birleştirilir ve yeniden düzenlenir ve özgün bir biçimde yeni bir anlam kazanır.

Gerçekliğin kendisinin maddesinin cisimleştirdiği naif ve döküntü binayla ilgili ilk izlenimlerini Pamuk şöyle aktarır: “Evin kıvrımlı merdivenlerinden, iki tarafın sokak olmasından ve daha sonraki yıllarda çok şikâyet edeceğim küçüklüğünden memnundum, ama en çok Füsün'a layık narin bir bina buldum diye seviniyordum. Evet, tabii ki Füsün burada yaşamıştı, biliyordum” (Pamuk, 2012, 31). Yazar, Masumiyet Müzesi'ni yazarken Bruner Apartmanı'nı alıp müzeyi inşa ederken mimari bir alan yaratır.

Müze, Kemal Basmacı'nın dokuz yıl süren aşkını artık maddi dünya aracılığıyla inşa eder ve zamandan mekâna geçer; insanlara sergiler. Kemal, bu aşkı herkese göstermek ister. Kemal Füsun'u kendi aşık bakışının nesnesi haline getirip onu okuyucunun da benzer muayenesine sunar. Kemal açısından her şey işlevseldir, Füsun ise işlevini tamamlamıştır artık. Eşyalar müzeye gündelik sıradanlığının yanı sıra büyüsunü de verir, şeylere sıra dışılık zerk eder, çoğu zaman gözden kaçan köpek biblosu, kolonya şişeleri yüksükler Füsun'un ya da Keskinler evindeki sevdiği insana yakın olma mutluluk anlarının taşıyıcısı olarak ışık saçır.

Eşyaları müzeye koymak anıların elle tutulurluğunu artırır. Müzedeki eşyaların varlığı kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Kolonya şişeleri, tuzluklar, köpek bibloları, yüksükler, ucuz tokalar kendi araçlarına terk edilmiş olan bu nesleler kemalin cebine gizlice indirilmeseydi dikkatimizi çekmekten ziyade unutulmaya yüz tutardı. Bunun yerine özbeöz estetik semboller diye ağırlanacakları müzeye nakledilirler.

Kemal yakaladığı her anı ve mutluluğu müzede vitrinlere hapseder ve bu aşkı eşyalar aracılığıyla insanlara gösterir, sergiler. Kemal'in amacı ölen sevgilisi için bir hatıra evi açmak değil, Füsun'u ve aşkını müzeye hapsedmektir. Kemal Basmacı açtığı müzeyle bu kefareti ödeyecek ve dışlandığı sosyal sınıfına aslında hikayesiyle gurur duyduğunu gösterecektir. Müzenin amacı zaten *göstermektir*. Müze açmanın sebebi temelde teşhir etme ve kışkırtma olsa da müzenin kendisi aynı zamanda teselli edicidir. Bu düzensiz ve oradan buradan bilinçsizce toplanmış dağınık koleksiyonu bir düzene oturtan, müze açma isteğidir. Tuzluk, yüksük, ucuz Çin köpekleri kaşıklar sigara izmaritleri kendi başına çöp olacak nesneler müzenin içinde ve vitrinlerde çerçeve içine alınarak anlam kazanır. Eşyaları bir mihlayışta sonsuza kadar vitrinin içine sabitlemeyi başarır. Kemal'in bencilce çocuk yaşta bir kızı iğfal etmesi ve dokuz sene çektiği acının, müze açma isteğinin arkasındaki itici güç budur.

Kemal'in iç dünyasının yaşamla yoğrularak eşyayla kendini dışa vurduğu tarihle/mekanla bütünleştiği bir müzedir bu. Dışsal bakımdan dengeli, durmuş, oturmuş ve hazır olan her şeyi

görselleştirerek müzeye yerleştirir Kemal. Bilinçli olarak seçilmiş bir çok nesneyle dönemin ruhunu anlatan eşyalar müze gezerlere daha bilinçli bir deneyim sağlar.

Müze, Kemal'in kimse tarafından bilinmeyen aşkının eşyalar/semboller aracılığıyla yeniden yaşam bulduğu bir alandır. Yazar eşyaları, ekfrasisi kullanarak sadece duyularımıza yönelmekle kalmaz, onları müzeye yerleştirip anlattıklarını görmekle yetinmeyip, onlara dokunmamız, onları iştitemizi sağlar.

Masumiyet Müzesi romanında eşyalara dair okumak yazarın zihinsel durumunu kendi zihnimize yeniden yaratmaktan ibarettir. Müzede ise okuyucular eşyaları görme imkânı bulunur. Gündelik nesneleri başkalaştırmak Kemal'in onları müzeye yerleştirmesiyle olur. Müze, gerçekliğin bireysel özne tarafından düzenlenen ve deneyimlenen halidir. Müze yazarın zamanı ve mekânı deneyimleme biçimi, benliği ve ötekiler arasındaki ilişkiyi ya da maddi nesneleri algılama biçimi üzerinde odaklanır. Eşyayı artık hayatının odağına yerleştirirken Füsun'u da nesneleştirir. Bir ölüyü, eşyalarıyla sonsuza dek sevmek Füsun'la evlilik yapıp her gün gördüğü birlikte yaşadığı kadını sonsuz dek sevmekten daha kolaydır elbette. Eşyaları müzede sergilemek Kemal'in başka hiçbir yerde bulamayacağı bir teselli ve dinginlik sunar. Bu yakın ilişki kurma deneyimi belki de Kemal'in umutsuz bir aşk uğruna hayatını feda edişi gerçeğini reddetmesidir. Aşkının görünmezlik korkusundan, görünmüyor olmanın dehşetinden, onu eşyalara hapsedip insanlara göstererek kurtulur. Üstelik müze sadece bu aşkı görmek isteyenlere değil öpüşmeye yer arayan aşıklar için de açılmıştır. Füsun'la arasındaki canlı teması yeniden kazanmak için müzeyi açar. Bireyler bu imgesel güç sayesinde aşkın canlılığını tüm damarlarında hisseder hale gelir. Kemal'in iç dünyasının yaşamla yoğrularak eşyayla kendini dışı vurduğu tarihle/meکانla bütünleştiği bir müzedir bu. Bu yüzden parçalar (müze) bütüne tutarlı bir şekilde uyarlanmalıdır.

Kemal, müze açarak belki de ötekilerin onu ve aşkını nasıl gördüklerine dair bir kavrayış sahibi olmak istemiştir. Müze gezerler hem romandaki nesneleri hayalinde canlandıracak hem

de o nesneleri müzede vitrinde görebilecekleridir. “Bir eşyaya bakıp, o eşyanın hatırlattığı dönemin ayrıntılarına girmek romanın ve müzenin ruhudur” (Pamuk, 2019 s.71). Müze gezerlerle dolayumsuz ve kaba denecek ölçüde samimi bir temas alanında sunulur. Kemal, müzeyi açtıktan sonra artık kendi aşk öyküsüne dışardan bakar gibi, kendi anlatısını, hayran olunası bir nesne konumuna yerleştirir. Kemal, kaybedileni sanki müzede muhafaza edebilirse sonsuza dek yaşatabilir gibi vitrine yerleştirmiştir. Müzeye gelenlerin belleklerinin/ruhlarının içinde dolaşıp bulguladığı soyut iç dünya öğelerini imgeleştirmeye/resimlemeye çalışıyor Pamuk.

Gündelik varoluştan bir akışa kurtuluşa gitmek için kitap okuyan insan oradaki eşyaları ve evi müze sayesinde görebiliyordur. Bir kurmaca metnin sanal gerçekliğine dalıp giden kitaptaki biletle müzeye girebiliyor Kemal Basmacı’nın büyük bir tutkuyla topladığı eşyalara bakabiliyordur. Buraya gelen müze gezerler en az Kemal kadar eşyanın çekimine kapılmış ya da sürüklenmiş hisseder Müzede kaba bir temas mıntıkasında, her şey kendi ellerimizle kavrayabileceğimiz bir alanda bize sunulmaktadır.

Sonuçta müzenin açılmasıyla zaman dokunulur ve görünür hale gelir. Olayları somutlar, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır. Kemal Basmacı müzeyi açarak aşkıyla yalnız haz değil, gurur da duyduğunu insanlara gösterecektir.

SONUÇ

Sonuç olarak bu tezdeki amacımız, ekfrasis tekniğini bir yöntem olarak ele almak ve bu tekniğin Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanında nasıl kullanıldığını göstermektir. Roman boyunca aşk acısına dayanmak için eşyaların teselli edici gücüne sığınan Kemal'in cebe indirdiği, biriktirdiği nesnelerin ekfrastik tasvirlerine yer verilmiştir. Nesnelerin ekfrastik bağlamda nasıl ele alındığını okurlara aktarırken aynı zamanda bu nesnelerin yazar ya da roman anlatıcısı için öneminden bahsedilmiştir. Müzenin çekirdeğini oluşturan, romanın kurgusunda önemli yeri olan Füsün'un küpesinden, koleksiyonun ilk eseri cetvele, Kemal'in aşk acısını tanımlamak için kullandığı ilaç görseline kadar önemli nesnelerin romanda ekfrastik bağlamda nasıl yer aldığı anlatılmıştır.

Arzu nesnesinden uzak kalan kahramanlar eşyaya yönelmekte, kaybettikleri, değerini bilmeden kaçırdıkları anları nostaljik nesnelerde aramaktadır. Pamuk'un sevdiği kadınları bulmak için şehirde yürüyerek arşınlayan, yolculuğa çıkan, eşyalardan büyülenen *Yeni Hayat*'ın Osman'ı, *Kara Kitap*'ın Galip'iyle Kemal arasındaki benzerlikler üzerinde durulmuştur.

Kadının düşüşünü konu alan *Anna Karenina* ve *Madam Bovary* romanlarındaki eşyanın rolüyle Füsün'a ait eşyalar mukayese edilmiştir. Füsün gibi daha iyi bir hayat arzusuyla yola çıkmış Emma'nın bakıp bakıp hayal kurduğu puro tabakasının karşısında Füsün'un çizdiği kuş

resimleri vardır. *Masumiyet Müzesi*’nde Füsün’un ucuz F şeklindeki küpesi romanı başlatıp bitirmişse Anna Karenina’nın kırmızı çantası tren yolculuğunda ve intihar ettiğinde kolundadır.

Kemal’in roman boyunca eğitim/gelişim sürecini izleriz. Ağırbaşlı bir burjuvadan aykırı bir flâneur’e dönüşümü zamanla olur. Aşk acısı çekmeye başlayana kadar sadece kendi dürtülerini doyurmak için yaşayan Kemal, bu kemâle erme yolculuğunda önce kendi semtini terk eder. Beşinci bölümde kahramanın roman boyunca bulunduğu mekânlar ve bu mekânların insan üzerine etkisinden bahsediyoruz. Kemal’in ait olduğu burjuva hayatına, aşkına, saplantısına, sevgilinin mahallesinde bulunabilmeyi kendisine nimet sayan klasik şiirin aşıkları gibi devamlı Füsün’un bulunduğu yerlerde dolaşmasına mekânlık eden otelleri, restoranları, Merhamet Apartmanı’ndaki daireyi ve daha sonra müzeye dönüştürülecek Çukurcuma ‘daki evi ekfrasisi kullanılarak nasıl yer aldığı ele alınmıştır. Okuduklarını tutarlı bir bütün haline getirmek isteyen okurun eşyaları görmek için Kemal’in seçip düzenlediği müzeye gitmesi gerekecektir.

Okuduklarımızın, romandaki eşyaların kurmaca bir eserde olduğunu pekâlâ bilsek de müzeye gittiğimizde bir yaşam biçiminin yakalanışı ve romanda hayalimizde yankılanan eşyalara dokunabilecek kadar yakın olduğumuzu gördüğümüzde afallarız. İşte Sibel’in reddettiği ama Füsün’un kolunda nişana gittiği çanta, Füsün’un pamuklu mendili. Kemal’in başını neredeyse derde sokacak olan ayva rendesi, Füsün’un ezdiği izmaritler. Bugüne uzak Kemal’in ve Kemal’in hayatında birikmiş deneyimlerin, eşyaların farkına varırız. Bunu yaparken de bu nesnelerin duygusal yakınlıklarımızı tahrik etme, duygularımızı okşama ve saplantıları besleme biçimine aldırış ederiz.

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2016). *Ekphrasis Görünür ve Söylenir Arasındaki Geçitler*. İstanbul: Kült Neşriyat
- Ağıl, N. (2016). *Ekphrasis: Turkey and the West*. İstanbul: Simurg,
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları
- Anar, T. (2010). *Sonsuzluğun Yüzleri*. İstanbul: Ketebe Yayınları
- Aytaç, G. (2000). “*Cevdet Bey ve Oğulları*”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. (Der. Engin Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları
- Demir, F. (2011) *Orhan Pamuk’un Postmodern Labirentte Yazıyı Arayan Kahramanları*. Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer 2011, p.1811-1822
- Demir, F. (2011). *Orhan Pamuk’un Romanları Üzerine Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türk dili ve Edebiyatı Bölümü
- Ecevit, Y. (2012) *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Eaglaton, T. (2017) *Edebiyat Kuramı*. (Çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Flaubert, G. (2008). *Madame Bovary*, Akvaryum Yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, N. (2020). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları
- Gürbilek, N. (2020). *Vitrinde Yaşamak* İstanbul: Metis Yayınları
- Homer (2013) *İlyada*. (Çev. Azra Erhat), İstanbul: Can Yayınları
- Horatius, Flaccus Q. (1994) *Şiir Sanatı. İambus’lar, Lirik Şiirler, Satıra’lar, Mektup’lar* (Çev. Türkan Uzel), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- İnce, S. (2021) *Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi Adlı Eserinin Sinema-Edebiyat Bağlamında İncelenmesi*. Sayı: 50, 188- 209, 22.06.2021
- Kuş, S. (2010) *Edebiyat ve Müze: Bir Roman ve Müze Olarak Masumiyet Müzesi*. Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

- Nabokov, V. (2017). *Rus Edebiyatı Dersleri*. İstanbul: İletişim
- Özden, N. (2019). *Kurmaca Eserlerden Oluşturulan Müzeler*. Yüksek Lisans Tezi .İstanbul Üniversitesi, Müze Yönetimi Bilim Dalı
- Pamuk, O. (2019) *Hatıraların Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2008). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2010). *Manzaradan Parçalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2008). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2011). *Kar*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Pamuk, O. (2009). *Kara Kitap*. İstanbul: İletişim yayınları
- Pamuk, O. (2013). *Cevdet Bey ve Oğulları*. İstanbul: İletişim yayınları
- Pamuk, O. (2004). *İstanbul Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: İletişim yayınları
- Pamuk, O. (2006). *Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Pamuk, O. (2012). *Şeylerin Masumiyeti*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Parla, J. (2018). “Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili” *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*. İstanbul: YKY
- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk’ta Yazıyla Kefaret*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Sağlam, M. (2014). *Orhan Pamuk’un Romanlarında Erkeğin İktidarı*. Yüksek Lisans Tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Türk dili ve Edebiyatı Bölümü
- Somer, P. (2015). *Metinden Görsele Mimaride Ekfrasis*. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Ana Bilim Dalı
- Şengel, D. (2002). *Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih*. Parşömen, 1-69.
- Toker, Ş. (2013). *Pamuk Kadınlar – Orhan Pamuk Romanlarından Kadının Temsili*. İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Tolstoy, L.N. (2002). *Anna Karenina*. İstanbul: İletişim

Toprak, O. (2020). *Orhan Pamuk'un Romanlarında Ekfrasis*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Uçar, A. (2012) *Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesneler*. Doktora Tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Uzundemir, Ö. (2010). *İmgeyi Konuşturmak: İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Yıldırım, İ. (2021). *Orhan Pamuk'un Romanlarında Flâneurlük*. Yüksek Lisans Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türk dili ve Edebiyatı Bölüm

Zariç, M. (2014). *Postmodernist Yapısal Eleştiri Bağlamında Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi Adlı Romanı*. Cilt: 4 Sayı: 2, 46- 75, 01.07.2014

İnternet Kaynakları

Bir Yunan Vazosuna Övgü <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2015/07/sanat-tarihinde-ekfrasis.html> Erişim Tarihi: 08. 04. 2023

Güven, Banu, Görüşme, Orhan Pamuk: Eşyaların Teselli Gücü Vardır, Ntv, 2 Eylül 2008.

haber/orhan-pamuk-esyalarin-teselli-gucu-vardir,4047 Erişim Tarihi: 23. 01. 2023

Hızlan, Doğan, Görüşme, Orhan Pamuk, “Karalama Defteri” Ntv, Erişim Tarihi: 04. 07. 2023

The Shield of Achilles <https://collection.beta.fitz.ms/id/object/12198>

Erişim Tarihi: 08. 04. 2023

<https://www.masumiyetmuzesi.org/product-page/poster-6> askacisininanotomikyerlesimi

<https://www.masumiyetmuzesi.org/product-page/poster-8> kiskanclik

<https://www.masumiyetmuzesi.org/product-page/poster-7> bazinahosantropolojikgercekler