



Orhan Pamuk Romanı: **Şeysiz Şey Üzerine**

zeki Z kırmızı

2006-2021

©

Sunuş

*Orhan Pamuk'un ilk romanından (**Cevdet Bey ve Oğulları**, 1982) beri düzenli ve kesintisiz okuruyum. Yazın çizgi ve siyasetiyle hemen hiç örtüşmesem de okumaktan vazgeçmedim. Onu yazın içi ve dışı nedenlerle hep önemli buldum.*

*Aşağıdaki çalışma değişik okuma tarihlerinde ama sıcağı sıcağına tutulmuş, başlangıçta birkaç tümce ve geçici yargıdan oluşan, ancak **Masumiyet Müzesi**'nden (2008) sonra kapsamlı yorumlara dönüşen bir derleme. Son üç romanı üzerine yazdığım yeni bölümden sonra eski düşüncelerimi de gözden geçirip ekleyerek bu, şimdilik taslak niteliğinde **E-Kitap 36: Orhan Pamuk'u** oluşturdum.*

*Görüleceği gibi, 2008 öncesi Orhan Pamuk okumalarımın ilişkin gözlemlerim son derece yetersiz, kısa saptamalardan oluşuyor. **Masumiyet Müzesi** hakkındaki yazım ise yeniden gözden geçirilmiş, içeriğine birkaç nedenle tam karışmasam ve yetersiz bulsam da diliyle ilgili kimi düzenlemelerle güncellenmiştir.*

Okumamı elimden geldiğince yazın içinde tutmaya, önyargısız yaklaştırmaya, kişiselleştirmemeye çalıştığımı okuyanlar görecektir.

Orhan Pamuk hakkında dışarıda ve ülkemizde birçok inceleme yayımlanmıştır. Özellikle Türkiye'de yazın içi/dışı nedenlerle Pamuk'tan yana ve karşı cepheler açıldığı bilinir. Tanıtımın kötüsü olmaz denerek geçiştirilemeyecek önemli bir sorunundan söz ediyorum yazın tarihimizin. Ayrıca altını çizerek belirtmeliyim ki Dünyada nasıl bilemem ama ülkemizde altyapı uygun ve yeterli olmasına karşın yayıncılık alanının, yazardan yayıncılığa ve okura bir toplumbilimi, tinbiliminden neredeyse

özenle kaçınılmaktadır. Ucu güzellik bilimine varacak, beğenilerimizin nasıl oluştuğu ve oluşturulduğuna ilişkin küçük bir çalışma hepimizi biraz kendimize getirmez miydi? Ama biz yine ve yeniden önermekle yetinelim.

*

İlk bölüm (**Yorumun Yorumu**) ülkemizde belki de ilk Orhan Pamuk eleştirel okuması örneği hakkında benim yorumumla ilgili. Sonraki bölümlerde ise yalnızca Orhan Pamuk yapıtları ele alınmıştır.

*

Bölüm başlıklarının yanında verilen ayraç içindeki tarihler bölümün yazıldığı yılı imlemektedir.

*

Okuduklarım hakkında yazmaya oldukça geç bir dönemde başladığım için (2005), okumama karşın yazarımızın ilk iki romanı çalışma içinde kendine yer bulamamıştır. Belki ileride dönebilirim.

*

Son üç roman üzerinde yeni yazım bittikten sonra eski gözlemlerime dönüp **Masumiyet Müzesi** hakkında yazdıklarımın göz atarken şaşkınlıkla, ünlü yazarımız hakkında geliştirilmiş bugünkü yargı ve tezlerimin önemlice bir bölümünü orada çekirdek, ham biçimiyle buldum. Belleğimin oyununa gelerek, dolayısıyla kendimi yinelemiş oldum. Ama aynı zamanda sınımış da olduğumu eklemeliyim.

Orhan Pamuk kendi yazınsal anlayışını oturttuğu çizgide ödünsüz ve özeleştirisiz tutumunu sürdürmektedir. Bize de düşen okumamızı sürdürmek, kendi yargılarımızı yanlışlamaktan vazgeçmemek, yanılma hakkımızı kimseye zarar vermeden savunabilmektir.

İçindekiler

Sunuş 1

Orhan Pamuk Romanı: Şeyssiz Şey Üzerine 4

1. Yorumun Yorumu 4

2. Beyaz Kale, 6

3. Kara Kitap, 7

4. Yeni Hayat, 8

5. Benim Adım Kırmızı, 9

6. Kar, 10

7. İstanbul: Hatıralar ve Şehir, 11

8. Masumiyet Müzesi, 14

9. Kafamda Bir Tuhafılık, Kırmızı Saçlı Kadın, Veba Geceleri, 31

9.1. Giriş: Kitap Bir Nesne mi? 33

9.1.1. Kafamda Bir Tuhafılık 33

9.1.2. Kırmızı Saçlı Kadın 43

9.1.3. Veba Geceleri 48

9.2. Yazınsal Seçim 57

9.3. Biçemsiz Biçim 61

9.4. Yazarın Tanımdışı Yerlemi 67

9.5. Eğreti Tutulmuş Eşleştirmeler 71

9.6. Sonuç 73

10. Kaynakça 79

Orhan Pamuk Romanı: Şeysiz Şey Üzerine

1. YORUMUN YORUMU¹ (2007)

Kitapta yer alan dört yazarın, toplumbilimsel bir olgu olarak Orhan Pamuk olgusunu ele alan çalışmalarının bir bölümü daha önce değişik yerlerde yayınlanmıştı. Yıldızoğlu ve Arslanoğlu'nun yazılarını eksik de olsa okumuştum. Önce şunu belirtmeliyim ki, genel olarak Orhan Pamuk'un doğrudan yazısı, anlatısı çözümlenmiyor hakkında yazılan yazıların birçoğunda. Ergin Yıldızoğlu'nun yazısında olduğu gibi yer yer buna girilirse, Orhan Pamuk kimin için yazdığını değil, neden yazdığını, anlamaya çalışsaydı daha iyiydi, demeye getirse ya da Nihat Ateş uzun yazısında yeri geldikçe yazınsal dokundurular yapsa da...

Tümünün ortak yanı, olgunun, yazınsal toplumbilim bile değil, toplumbilimsel yönü. Yani ortak soru şu: Orhan Pamuk'u Nobel ödülüne götüren adımlar, aşamalar, izlenen yakın-uzak görümler (taktik-strateji) nedir? Ortada duran 'başarı öyküsü' nasıl anlamlandırılmalı, adlandırılmalı? Eh, ilk değil belki ama bu somut sorunun oldukça doyurucu, derli toplu bir yanıtını veriyor kitap.

Kuşkusuz, biraz aceleye getirilmiş bir çalışma. Daha derinleştirilmiş, derli toplu, bütünlüklü çalışmalar umulurdu. Çünkü yazıların bir diğer ortak paydası da taşıdıkları 'bir şey eksik kaldı' duygusu. Yazarlarımız, yarım kalmışlık, konuyu yalnızca bir yanından tutmuşluk duygusu yaşıyorlar okurda. Oysa Orhan Pamuk, onaylı ama kesinlikle yazma gücünden almadığı önemiyle daha ciddi, geliştirilmiş çözümlenmeleri hak ediyor. Hatta bu gerekçeyle bence asıl yapılması gereken (çünkü örnek çok belirgin) yazarın yazın içi dizgesel (**sistematik**) yaklaşımlarının açığa çıkarılması, çözülmesi (**deşifre**). Bunlar yok değil, hem de doğru biçimde var, ama doyurucu değil, yetersiz...

Evet, ortada NLP (*Natural Language Processing: Doğal Dil İşleme*) için başarılı bir örnek var. Ama bir dünya, Türk yazını geleneği de var. Karşılaştırmalı yazın diye bir alan var. Yüzlerce yılda geliştirilmiş ölçütler, vb. var. Şimdi Yıldızoğlu da katılır mı bilmiyorum, yazarların dördü de ilk iki romana onay veriyorlar, sanki yetkiliymişler gibi, efendim, Thomas Mann (**Buddenbrooks**, 1901), klasik çizgi, falan, öyleyse bunun arkası gelmeliydi. Hayır, böyle olmaz. Sanat, yineleme kaldırmaz. Yineleme, ikinci sınıf yapıtımler. Tutup yeniden bir **Buddenbrooks** yazmak, o orada var ve duruyorken yazınsal başarı sayılmaz. Sanat, ötekiyle değil yalnızca, kendiyile de

¹ Arslanoğlu, Kaan- Yıldızoğlu, Ergin- Ateş, Nihat- Mert, Ali; 5.Sanattan 5. Kola: Orhan Pamuk, İthaki yayınları, Birinci basım, Ağustos 2007, İstanbul, 157 s.

hesaplaşarak ilerler, sanat olur. Yani akıllı uslu, klasik ölçütlere uygun bir roman yazdı, geleneğin kalıplarını tutturdu demenin bir anlamı yok.

Ama haksızlık etmeyi hiç istemiyorum. Dört çalışma da bence tüm yetersizliklerine karşın önemli...

Yazıların temel vurgularını imlemekle yetineceğim:

Ergin Yıldızoğlu'nun çalışması, aktörel (**etik**) bir aydın, yazar sorgulaması aynı zamanda ve önemli. Yazarın kendisini içten dürten *sancısının* yazısını açıklayabileceğini söylüyor ve kimin için yazmak sorusunun peşine düşen bir yazarın yerel ya da küresel pazarlamacı niteliğini sergiliyor. Daha sonra, Nobel konuşması, **Babamın Bavulu**'nda (2007) neden yazdığını açıklayan Pamuk'un aslında hiçbir şey açıklamamayı becerdiğini, kafaları daha da karıştırdığını belirterek yargıyı Pamuk yapıtının bütününe kavrayacak bakışa bırakıyor, onu yerli yerine oturtacak bütünlüklü bakışa.

Kaan Arslanoğlu, daha çok yazın çevresinin olaya yaklaşımındaki tutarsızlığı eleştiriyor. Bir başka ve uzun yazısında ise NLP klasiği olmuş birkaç yayını izleyerek Orhan Pamuk izlencesini ('*başarıyı yakalamak*') sergiliyor. Tabii, kanıtlanması gereken şey boşlukta kalıyor. Yapıt kötü mü, NLP ile yapıtın kötülüğü arasındaki ilişki nasıl, vb?

Nihat Ateş, Pamuk'un bilinemezlik-heterodoksi temelli tutumunun düşüngüsel (**ideolojik**) kaynaklarını anlamaya, yapıtını bu düşünceye nasıl ve neden yasladığını çözmeye çalışıyor.

Ama asıl **Ali Mert** yazısı, taşıdığı karayergiyle (**ironi**) keskin bir yıkıcılık niteliği taşıyor ve hoş gerçekten. Kuşkusuz yine derinleştirilmesi gereken bir yazı... Yine *Orhan Pamuk Pazarlama AŞ* üzerine kıyıcı ve etkili bir metin olarak kalıyor, ötesine geçemiyor.

2. BEYAZ KALE (2006)

Pamuk'u, ikinci kez okuduğum bu üçüncü romanından² sonra topluca okumaya karar verdim. Benim gördüğüm bu zeki ve her bakımdan donanımlı yazar, sanıldığına ana, şana, paraya yatırım yapmıyor yalnızca, tutkusu kendisini aşılıyor belki de. Okur halkası hele, ulusal ekinimizin içerisine, onu yağmalasa da, hiç sığmıyor. Bir yeni doğucu (**oryantalist**), doğulu bir batılı aslında ve batıya doğuyu batılı gözüyle yazıyor. Ne yazık ki onun Edward Said'i, eleştirmeni (**kritisyen**) yok. Bilgi yığıması (**istif**) da bundan. Kullandığı kaynaklar ortalama insanlar için o denli erişilmez ki bunlara gerçekte hiç bağlı olmadığını ayrımsayamıyoruz ve onun çok iyi koku alan eşsiz bir yeteneği var. Varacağı yerde şimdiden biliyor ki kendini beğenmişliği (**kibir**) saygı görecektir, kini alkışlanacak, aşağılaması para yağdıracak...

Doğu meselleri tüm dünyada geçerlidir. Doymuş okur (Batılı) gizem yüklü, *mistik* izleklere (**tema**) yatkın, yakınsar, yatırılıyor, aramış içerisinde. Gerçek Doğu kaynaklarına ise öyle uzak ki, işte Pamukgiller sayesinde bu kaynaklar için fazladan zahmete girmeyeceğini düşünebiliyor.

Pamuk'un en önemli özelliği bilimsellik izlenimiyle okuru anlamların peşine takıp birden çark ederek her türden ussal açıklamayı yerle bir etmek, başvuruyu (**referans**) bir anda anlamsız bir hiçe dönüştürmek... Kararlı, sağlam görünen kurgusu ne yazık ki karayergiden (**ironi**) yoksun. Yıkımının ardında halk anlayışı (**zekâ**), şenlik (**karnaval**) duygusu yok. Olsa iyi olurdu. Ama çok az yazarımızda olan bir şey onda var: yazın duygusu. Bence ona her şeye karşın yazar denebilir, kaç tane yazarımız için söylenebilir bu, bilemiyorum.

² Pamuk, Orhan; **Beyaz Kale** (1985), Can Yayınları, Birinci basım, 1985, İstanbul, 159 s.

3. KARA KİTAP (2006)

Kara Kitap³ üzerinde durmaya değer bir yapıt, Pamuk'un diğer yapıtları gibi. Bildik bir yapıda değil. Süslü, rokoko, ağdalı, yığılmalı dil ve biçem (**üslup**) okumayı güçleştirse de ucu açık, döngüsel yapıyı destekliyor. Öteki romanları gibi bir arayışın (anlam) ve eşanlı olarak aramayışın öyküsü **Kara Kitap**. İçinde her şey var, ama bir şey bulduğunu sanan yanılır. Camus'ye çok yakın değil, ama Pamuk'un okurken ayımsadığım birçok kaynağı var. Camus de onlardan... Anlatısı içerik ve biçim açısından bana kalırsa hiç özgün değil, ama dışa vurma cesaretiyle yeterince özgün. Hiç kimse Türk yazınında bu denli çok 've' ile bu denli çok tümceyi yan yana dizmeye cesaret edememiştir. (Bkz. Tahsin Yücel'in Orhan pamuk eleştirileri.) Bir yansılama dili, seçilmiş, tepkici bir dil kullanıyor ve bence Orhan Pamuk'un önümüze koyup bizi tartıştırdığı şey değil, arkasındaki o korkunç tutkulu nefreti belirleyici, önemli. Sanki biz ona ait bir şeyi ondan zorla alıkoymuşuz gibi, bir aksoylu (**aristokrat**) (!) kini yüklenmiş ve dilinde buram buram yansıyan bu. Yazarak, yazdıklarını nefret ettiği bizlere okutarak, üstelik bundan her anlamda kazanarak öç alıyor. Neyin öcüyse?..

Söyleyebileceğim çok şey olsa da uzun çözümler yapamayacağım yazık ki.

Tüm ardçağcılıkta (**postmodernizm**) olduğu gibi onun oyun kavramı da saf değil. Tümcelerinin dizilişindeki eşitlikçilik gösterisi inandırıcı değil. Gerçekte yazıda hiç demokrat değil. Okur onun için büyük olasılıkla, yalnızca bir nesne.

³ Pamuk, Orhan; **Kara Kitap** (1990), Can Yayınları, Birinci basım, 1990, İstanbul, 426 s.

4. YENİ HAYAT (2006)

Hiçbir yapıtı Orhan Pamuk düzeyinin altında değil. Belki de en iyi anlatısı **Yeni Hayat**.⁴ Ama yaklaşımında, biçeminde, kurgu oyunlarında ve tüm bunların arkasındaki o ürkütücü duygusunda bitmez tükenmez yinelenme bıktırıcı oluyor sonunda. Çünkü her şey bir oyun sayılsa bile Pamuk oyunu o denli duru, suçsuz, masum değil.

Türkiye'nin solu, Atatürkçüsü Pamuk'ta, tam da onun istediği yere, çok basit bir yere takıldı. Ne yazık ki anlak ve birikim olarak Pamuk onların çok ilerisinde görünüyor. Üzülerek söylemeliyim ki sorunumuz belki bir eleştiri sorunudur.

Orhan Pamuk'u anlayabildiğimizi (!) sanmıyorum.

Derrida'yı, doğulu meselle buluşturup Pamuk açığözlülüğüne yol açan süreci çok merak ediyorum ve kuşkusuz daha birçok şeyi...

⁴ Pamuk, Orhan; **Yeni Hayat** (1994), İletişim Yayınları, İkinci basım, 1994, İstanbul, 280 s.

5. BENİM ADIM KIRMIZI (2006)

Pamuk'un bu ilginç romanı⁵ da diğerleri gibi. Çok şey verir gibi yapıp hiçbir şey vermemeyi bir tutum olarak benimsiyor. Yalnızca izlenim veriyor okura ve gerçekte, arkasından dehşet salıyor. Okuru yıldırma temelli bir roman. Oysa Pamuk oyun içerisinde olduğunu gösteriyor bir yandan. Okur okudukça eziliyor ve yazar bu ezilmeden yü(c/ks)eliyor sanki. Böyle bir ezme ezilme ilişkisi içerisinden bir yazar kimliği süzülüyor. Bir seçkinci, aksoylu (*aristokrat*) kibirden çoğu var Pamuk'ta, belki de tam açıklanamamış, açığa çıkarıl(a)mamış, yarı örtük bir kin... Bu da bir yazarlık numarası değilse tabii. Gerekçe zaman aşımına uğramış, varsa... Kimin umurunda?

Mış gibi'nin yazarı, dolayısıyla önüne sonsuz bir olanaklar denizi açmış oluyor. Onu bir yanından tutamazsınız, daha tuttuğunuz yerden başkalaşır. Hep ötede, anlama sınırlarımızın dışındadır. Doğu ve Batı'ya ilişkin göndermeleri ise sadece *Yüce(ler yücesi)*'nin biz zavallı yeryüzü varlıklarına, orda burada yem olarak bırakıverdiği üstelik, şaşırtmacalardır.

Pamuk kişiliğini koyuyor ortaya yapıtıyla. Bu anlamda cesur ve az örnekte görüldüğünce bir yazar... Ama o denli çok kaynağa bağlı ki bir noktadan sonra her şey yapay, sahte bir sunuşa dönüşüyor.

⁵ Pamuk, Orhan; *Benim Adım Kırmızı* (1998), İletişim Yayınları, Birinci basım, 1998, İstanbul, 470 s.

6. KAR (2006)

Kar⁶ romanında *seriyallerin*, çizgi romanların çocuksu (*naif*) yapısını Kars'da bir devrim yansılaması, gülünçlemesiyle (*ihtilal parodisi*) buluşturan Pamuk, duygusal bildirgesini (*manifesto*) de daha önce olmadığına sergiliyor. Anlatı bir oyundur, alıcı bunu bir oyun olarak görsün, ama yazarın göndermeleri de boşa gitmesin. Yazarın tutumu yazdığına saf değil, arkasında katmerli, *entelektüel* kasıt çok kötü sırtıyor. Ama kurduğu anlaksal (*zekice*) tuzak insanları Kars'a haksızlık eleştirisine kilitliyor ne yazık ki...

⁶ Pamuk, Orhan; **Kar** (2002), İletişim Yayınları, Birinci basım, 2002, İstanbul, 428 s.

7. İSTANBUL HATIRALAR VE ŞEHİR (2007)

Orhan Pamuk hakkında ciddi bir biçimde ve uzun uzadıya düşüncelerimi yazmak isterdim. Bunu, birkaç kez girişimde bulunmama karşın kimi nedenlerle yapamadım. (Yarım kaldılar) Oysa tüm yapıtlarını, kimilerini uzun süre arayla iki kez okumuşluğum var. Pamuk'ta güçlü yazma duygusu, içgüdüğü olduğunu da görmeme karşın yazın çizgisine, anlayışına karşı oldum hep. İki nedenle. Önce, onun Türk yazınında haksızlık anıtı gibi duruşunu içime sindiremedim. Çünkü öncesinde ve çağdaşı ondan çok daha iyi, nitelikli yazarlarımız oldu, var. Tümünün bir tür sindirilmesi anlamına da geliyor yazar kişiliği. Yani sorun kuşkusuz Orhan Pamuk'un yazınsal varlığından kaynaklanıyor. Ve ben bunu kabul edemiyorum. Bir çırpıda usuma gelen adlar şöyle: Oğuz Atay, Leyla Erbil, Nezihe Meriç, Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu, Adalet Ağaoğlu, Ayfer Tunç, vb. Buncası bile yeter neden sayılır Türk yazını dert etmiş biri olan benim için... Nedenlere dönersem, Orhan Pamuk'ta beni tedirgin eden ikinci şey duruşundaki sahtelik, yapaylık, diyebilirim. Beğenmediğim birçok yazar olmuştur ama, sahicilik, güven konusunda bana bunalım (*kriz*) yaşatan benzeri çok az yazarımız var. Yazma duygusu dediğim şey ise yazmayı bir yaşam biçimi olarak ele almasıyla ilgili. Yoksa yazısında içtenlikten, özgürlükçü bir yaklaşımdan söz etmek olanaksız. Özgürleştiren bir yazar değil ve buna im koymak gibi bir derdi, niyeti de hiç olmadı. Bu yüzden üzerinde durulmaya, zaman harcamaya gerek yok diye düşünmüş, hakkında yazmaktan vazgeçmişimdir. Öte yandan sinir bozucu, ayartıcı, kışkırtıcı (*provokatif*) tutumu bu sahte çizgisiyle buluşunca ortaya çıkan şey, 'zararlı' bir bileşime ve aktarıma dönüşüyor. Onu okurken, görüşlerine katılmasam da inandığını düşünerek bağışlayabileceğim bir tutarlılık çizgisi okudukça bulanıyor, sarsılıyor ve kendimi aldatılmış, oyuna getirilmiş duyumsuyorum. İşte Orhan Pamuk da bu güvenilmezliğini *poetikasının* özüne, tam ortasına yerleştiriyor. Çünkü bu kaypaklıktan, güvenilmezlikten hem okura yaklaşan hem de kaçan bir köşe kapmaca oyunbazlığı, tını doğuyor ve bu değişik, eğlenceli, etkili bir şeymiş gibi algılanıyor çoklarınca. Eğer umutlarımız bu denli tükendi, yeni bir dünya düşümüz yok ve bu denli tin yoksuluysak, aldatan parıltılar, bu yanardöner oyunlarla oyalanabilir, avunabiliriz. Peki bunun bile en iyisi mi Orhan Pamuk? Aslında pek de önemli değil. Çünkü burada, yani ardçağcı kargaşada ölçsüzlük tüm kavramları tepe taklak ettiğinden ve her ölçüt en baştan, inakçı (*dogmatik*) önyargılarla erk (*iktidar*) olarak suçlanıp dışlandığından, herhangi bir yargı vermeden önce korkuyor, ürküyor, kezlerce düşünmek zorunda kalıyoruz. Orhan Pamuk'a eleştirel yaklaşım, demokratik ve başkaldıran, erk yıkıcı gibi görünen ama gerçekte tam tersi olan bu tersinmiş söylemce ustaca, incelmış düzen aygıtlarıyla ve başarıyla (!) bir baskı aygıtına dönüştürülebilir. Bu sahte düzen, has yazarların, arkasında yatan iğrentiyi cesaretle yakalayıp dile getirdikleri, örtülü düzeneklerden güç alıyor. Örneğin, hemen Heinrich Böll geliyor usuma, buluncu olan bir yazar aydın olarak...

*İstanbul Kitabı*⁷, bir çalıntı kitap gibi duruyor. Hatta ileri giderek diyebilirim ki, Orhan Pamuk bu kitabı kendinden bile çalmıştır. Bunu neden söylüyorum? 50 yaşın Pamuk'unun bilinci bir üst kimlik olarak geçmişti, geçmişte saf (*masum*) olan ya da olabilecek her şeyi kalın bir örtüyle örtüyor. Çünkü iş bilir (*profesyonel*) yazarımız, ne yazarsa yazsın, yazısının bir ürün (*meta*) olarak da çoğalması, yayılması ve satılması amacını asla yitirmiyor. Bu onun yazısındaki içtensizliğin, sahteliğin de ayrıca nedeni. Romanlarında da aynen yankılanır tutumu. İstanbul'u kullanıyor bunun için, kendi çocukluğunu, Tanpınar'ı, Flaubert'i... Kendi dışında önemli hiçbir şey olamayacağından öylesine emin ki, bütün dünya önünde tını ve tınıyla bir gerece dönüşüyor. Dolayısıyla dünyaya vereceği, vermek istediği herhangi bir şey yok, gerçekte onun için anlamlı olabilecek bir beklentisi de yok dünyadan. Hani para, varsıllık, vb. türünden... Orhan Pamuk daha fazla para için yazıyor demek, yetersiz, hatta saptırıcı bir açıklama olur. Ama dünyayı yutma hırsının (Ki bu hırs onun anlatısında kullanılan bir silaha, edimselliğe, etkime gücüne dönüşmekte gecikmemiştir, çünkü insanlar bu türden şeyleri seviyor.) arkasında bir büyük boşluk, küçümsenmiş bir yığın tepesinde, aşağılama zevkinden türetilmiş, kötü kokan bir sapma (*patoloji*) duruyor. Gelgelelim onun tininden bana (okura) ne aslında? Bu beni ilgilendirmiyor. Ayrıca tin yazıyı bağışlatmaz. Yazı, yazı geleneğiyle hesaplaşma ve aşkınlık çabası gerektirir. Yazı insanın insanlar için sözüdür, hem de tümü, isterse Orhan Pamuk'unkiler olsun.

Tanpınar'da İstanbul algısı onunki denli egemen, baskıcı mıdır? Hayır! O kendi İstanbul dayatmasını, bir hüznle ve bu hüzn kavramının arkasına yığıdığı *benlikle* dolduruyor. Buncasına kimse karşı çıkmaz, ama ötesi, yani Orhan Pamuk örneği rahatsız edici: sanki başka türlü bakılamamış, başka türlü İstanbul duyumsanamamış gibi. Görelilik vurgusuzluğu elimizdeki kitabın bence zayıf yanını oluşturuyor. Öte yandan İstanbul'u şöyle ya da böyle deneyimlemiş hemen herkesin üstlenebileceği ortak izlenimler, bilgilerle o denli yüklü ki kitap, çalıntıymış, kimlikten yoksunmuş (*anonim*) izlenimi veriyor okuyana. Dahası var. Kaprisli, şımarık, 'ne yazsam geçerli, değerli olur' kendini beğenmişliği (*kibir*), yazarımızı saçma sapan yargılarda bulunmaya zorluyor: 'kültürel süreklilik' ve tarihsel kesinti saplantısı, doğrudan ya da dolaylı biçimde Cumhuriyet düşmanlığını neredeyse gözükara (*pervasız*), hatta saygısızca dile getirmesi, bu yönde hiç fırsat kaçırmama konusunda medyatik ataklığı, vb. bende yalnızca yazıklanma (*hayf*) duygusuna yol açıyor. Bu yüzden hakkında yazma niyetim çok istememe karşın kalmıyor. Bir aydın sanatını bu denli basit, sıradan önyargılara kurban etmemeli derim ben. (Neden önyargı sözcüğünü kullandığımı gerekirse açıklayabilirim elbette.) Yoksa neyi savunursa savunsun Orhan Pamuk!

Sezgilerim onun ne yitirilmiş(ler) ne de kazanılmış(ler) konusunda bir bilinç taşımadığını söylüyor. Bunları sepete atıyor, kuluçkaya yatırıyor, üretip geliştiriyor, bir kurgu gereğine dönüştürüp kullanıyor işini bilen, iyi yapan ve yaptığını en geniş

⁷ Pamuk, Orhan; *İstanbul Hatıralar ve Şehir* (2003), Yapı Kredi yayınları, Onuncu basım, Kasım 2006, İstanbul, 361 s. *Ara Güler, Selahattin Giz, Hilmi Şahenk fotoğraflarıyla.*

pazara (dünya) sürebilen yetenekli biri olarak. Eğer değer yargıları, aktöre ve arkasına yığılan büyük yığınak söz konusu olmasa yordamı desteklenebilir bile. Değer yargıları, değer yüklemeleri devreye alınınca hafifliyor Pamuk yazını. Ciddiye alamıyorum o zaman, ne denli çabalasam da. Şöyle bir işlevsel önerme için (ki çok yaygındır) ne söylenebilir: *tarih her zaman tek yanlı çalışmış, zorbalarda (Bu zorba genellikle Cumhuriyet ve özellikle de kuruluş dönemi yönetimidir.) masumları tüketmiş, (soy)kırımına uğratmış, sürmüş, yurtlarından etmiştir (yani Ermenileri, Kürtleri, Rumları, vb.).* Kuşkusuz tarihçi olmasını bekleyen yok Pamuk'un, ama her yazının arkasında kardeşlik vurgusu ve çoğaltması yatmalıdır, acıyı, ölümü dile getirenlerin bile arkasında. Bunun için yargıda bulunmak da gerekmez. Ezilen (**mazlum**) öyküleri için gerçekten daha çaplı bakış açıları (Örneğin, Lars von Trier benzeri) gerekli.

Eğer Orhan Pamuk'ta derin bakış açıları, kavrayışlar var diyorsak ondan beklediğimiz davranış biçimi önce insan, sonra yazar olarak, bu değer yargılarını içtenlikle taşıyan bütünlüklü, tutarlı bir aydın kişilik sergilemesi, örnek yaratmasıdır, diyelim Stefan Zweig ya da Thomas Mann gibi.

'Her şey kullanmalık nesne, kullan at,' türünden tüketim düzgüleri evrensel, küresel (Nobelli) bir yazar için doğal hak olarak değerlendirilebilir mi? Onun ayrıcalığı olmalı mı? (Bkz. *Eduardo Galeano.*)

Önce ne olunmalı bilmiyorum (yani biliyorum): yazar mı, insan mı?

İnsan sözcüğünün tartışılmasını ise Mark Twain'e bırakıyorum: "*Ben kimseye hangi ırktan olduğunu sormam. İnsan olması yeterli, daha beter ne olacak.*" (Aktaran Borges, **Öteki Soruşturmalar**)

8. MASUMİYET MÜZESİ (2008)

“Sonra Füsun’un karnını öptüm. Arada bir yol sessizliğe bürünüyordu. O zaman çok yakında bir yerden ağustosböceklerinin cırcırlarını duyuyordum. Daha uzaktan kurbağa vıraklamaları mı geliyordu, yoksa Füsun’un dokundukça dünyanın narin iç seslerini, otların ortasındaki hisirtiyi, toprağın içinden gelen derin ve sessiz uğultuyu, hayatın içinde hiç fark edemediğim doğanın belli belirsiz soluk alış verişlerinin sesini mi keşfediyordum, bilmiyorum: Karnını uzun uzun öptüm, kadifemsi teninin üzerinde aylakça dudaklarımı gezdirdim.” (531)
“...Her şeyine ne kadar dikkat ettiğimi (...) görünce aşkın büyük bir dikkat, büyük bir şefkat olduğunu hissederdiler!” (578)

Sanırım 2006 Nobel ödüllü yazarımız Orhan Pamuk’un son romanı **Masumiyet Müzesi**⁸’nin ilk beş yüz okuru arasına girerim. Çok gecikmeden aldım ve kısa bir sürede okudum bu aşk (!) romanını. Bu arada birkaç köşe yazarı ve yazın adamı-eleştirmenin öncü denebilecek ve ivenesslikleri oranında yetersiz bulduğum yazılarını da okudum. Ve bu yazı bittiğinde bilgisunarda (**internet**) yaptığım bir taramada onun bir gazeteye (Hürriyet?) “*Bu da benim Anna Karenina’m! Orhan Pamuk’un Anna Karenina’sı!*” dediğini okudum. (Nedense ibilgisunarda Karenina değil, Karanina yazıyordu, Orhan Pamuk’un böyle bir yanlış yapması olanaksız.) Ve içimde korkunç bir kahkaha dalgası yükseldi. Tolstoy’u iki yıldır okuyordum. **Anna Karenina**’yı (bu eşsiz başyapıtı) kim bilir kaçınıcı kez okumuştum. **Masumiyet Müzesi**’ni de bir ay önce okudum. Sonra bu tümceyi bir kez daha düşündüm. Bu kez dehşet içinde kaldım. Bayanlar baylar, tümünüze sesleniyorum, zırcahilliğimizin ve buna rahatça yaslanan şu usdışı cesaretimizin bir sonu yok mu? İlle duvara toslamamız, ölümcül bir kaza yapmamız, yaşamımızı yitirmemiz mi gerekir bunun için? Olacağı bu çünkü. Tolstoy gibi yarattığı her kişisiyle yüreği ayrı çarpan bir yazarı bile tek sesli bulan Bahtin’i düşündüm sonra. İçim kıyıldı. Bu, ülkemizde siyaset nasıl yürü(tülü)yorsa sanatımızın da öyle yürü(tül)düğünü acı bir biçimde gözler önüne seriyor. Demek Kemal Vronski, Füsun da Anna ha! Korkunç bu! Ben bu karşılaştırmayı yapabilirim, yapabilecek durumdayım, ama asla yapmam, yapmayacağım. Kim bilir kimler kendilerini kim bilir ne sanıyorlar?

Orhan Pamuk kişisel bir *kült* de (hadi yarı-*kült* ya da halkçıl, *popüler kült* diyelim) sayılabileceğinden, onu ve yazısını özellikle yazı dünyası içinde karşısına alabilecek babayiğit çok olmayacaktır. Benim de elimi özgür kılan şey tam budur: yazımın zorunsuzluğu.

Ben de Ergin Yıldızoğlu’na katılıyorum (2007): Orhan Pamuk’un bile içinde onu yazının önüne taşıyan bir ‘*yazma sancısı*’ olmalı. Bunun olup olmadığı değil, genellikle bir türlü ortaya çıkarılmayan (Genel, dizgeli bir çözümleme gerekiyor

⁸ Pamuk, Orhan; **Masumiyet Müzesi** (2008), İletişim yayınları, Birinci basım, 2008, İstanbul, 592 s.

bunun için.) bu sancının ne olduğudur asıl yanıtı aranması gereken şey. Orhan Pamuk'un da eğer varsa başarısı bu sancıyı bir gözbağcı (**sihirbaz**) yeteneğiyle yokmuş gibi göstermesidir, ama daha da doğrusu okurunu inandırarak sancısının kaynağı olduğunu ileri sürdüğü bir yerlere götürüp orada yapayalnız bırakmasıdır: *Canım, bu yalnızca bir oyundu. Ama kabul edin iyi bir oyundu.* Uslamlama (**mantık**), kolayca anlaşılabilmesi gibi Türk (Doğu) uslaması değildir, Batı (Anglosakson) uslamasıdır. Batı, özellikle de ABD ekinin (**kültür**) kavrayışıdır: *güçlü olan haklıdır, tartışmaya gerek yok.* Bu noktada Kaan Arslanoğlu'nun (2007) NLP izlencesi açıklayıcı oluyor. Yazma sancısını ardçaçılıkla açıklamayı denemek bile istemiyorum bu durumda.

Orhan Pamuk'un bugüne değin yazdığı hemen her şeyi okudum, birkaç çalışması dışında. Bir deneme, senaryo (Ömer Kavur için), Nobel konuşması: **Babamın Bavulu** (ama TV'de dinledim). Burada asıl ilgilendiğim şey bir bütün olarak anlatısı.

*

Televizyonda (NTV) **Masumiyet Müzesi**'nin yayımlanmasını izleyen günlerde uzun bir söyleşisini dinledim. Canla başla romanının ne de güzel bir roman olduğunu, zekice buluşlarını, inceliklerini tutkuyla (Artık apaçık söylemeliyim bu reklam dili şehvetidir bir noktadan sonra ve şu da unutulmamalıdır: reklamın dili ürünün ötesine taşmıştır epeyce bir süredir, kendi ürününe dönüşmüştür reklam.) anlatıyordu karşısındaki hanıma (Banu Güven). Türk olan hemen her şeye uzak duran, kendi kişisel coğrafyasını ayırma konusunda özenli Sayın Pamuk, nedense kendi reklamını yaparken yeterince titiz, özenli değil. Daha arık (*rafine*), daha inceltmiş (*sofistike*) bir tanıtım (**kampanya**) dili umulurken bu ülkenin insanlarına Türkçe yazdığı bu roman için çok da dil dökmeye gerek duymuyor ola ki. Belki içtenlik (**samimiyet**), sevimlilik etkisine (**efekt**) başvuruyordur. Şimdi bunu söylemek, Orhan Pamuk para için yazıyor, anlamına hiç gelmez. Bana kalırsa o para için yazmak zorunda kalmadı başından beri. Yazma tutkusu taşıyan birisi. Yazı onda tüm dünyaya meydan okuyabileceği bir araç olarak geliştirilmiş sanki. Bir öcalım, tutkulu bir sövgü, doyum aynı zamanda, aşağılama silahı. Tüm bu nedenle elindeki aygıt, silah konusunda duyarlı, özenli denebilir. Aynı şeyi dili (Türkçe) için söylemekse olanaksız. Birkaç örnek:

“Sarhoş aklım...” (79)

“Füsun her zamanki vaktinde geldi.” (114)

“Füsun'a olan aşkımın da en sonunda bu çeşitten bir inat ve içe kapanma hikayesi olduğunu da hayal meyal hissettim.” (424)

Ama genelde Türkçe zevksiz, sevgisiz bir Türkçe olarak akıp durur tüm metin boyunca. Hatır hutur, arılıktan yoksun, yer yer şiirsel izlenimi veren bölümcelerine karşın (özellikle sevişme sahneleri) şiirsiz dil kullanımı, Türkçe yazın geleneğimizin nasıl görmezlikten geldiğinin açık bir kanıtıdır, görmesini bilene. Türkçe yüz yıllık yazı geleneğimizde büyük bir emekle, çabayla bir yerlere getirildi. Günümüz yazarına düşen şey bu bayrağı daha öteye taşımaktır. Bunun tartışması bile olamaz. Yazı, dil

(bilinci taşımak) demektir. Gerisi (yani öyküleme) ikincildir. Dilsel ataklarla ancak, kavrayış ve soru derinleşir. Evreni kavrama biçimi ve girişimidir aynı zamanda dil. Orhan Pamuk ve son yıllarda acı duyarak tanık olduğum birçok yazarımızın özensiz, duyarsız Türkçe kullanımı; ulusal, toplumsal varlığımızın büyük bir yok oluşun kıyısında, dengesini yitirekoyduğunu yeterince kanıtlamaktadır. Türkçe (dili) bulunan değil, bulunduğu yerden kapıp kaldırılan, ötelenen şeydir, anlatmanın, aktarmanın aracıdır. Ötelemeyen dil, yazı (dili) değildir. Yazar yazarsa eğer tam da buradan başlamalıdır, ne yazdığından, nasıl yazdığından önce. Kullandığı aracın (dil) değerini ne düzeyde ayırsamıştır yazar?.. Orhan Pamuk'un tüm yapıtı göz önünde tutulduğunda Türkçeye, yazdığı dile saygı duyduğunu söylemek zor. Ama bu saygıyı gösteren kaç yazarımız (tüm türlerde) var dersiniz buna yanıt vermem de çok zor. Birkaç adın ötesine ulaşamıyor belleğim... Bu bana gerçekten acı veriyor. Hiçbir içeriği asla dilden, dil duyarlılığından ayrı düşünemiyorum ve bu bir kusursa benim kusurum olsun... İlkeli davranmamak okurluğumuzun sorunlarından biri, başlıcası: *Eline geçen metinde (ne olursa olsun) dile kötü davranılıyorsa, gereken en az (asgari) özen gösterilmiyorsa, onunla işini bitir, uzatma. Zamanın bundan değerlidir. Zaman sana dil üzerinden, dil duygusuyla gelir, kendini verir. Boşuna tüketme onu.* Romanına; takıldığı aygıtı ileri uygulama (*teknoloji*) çözümleri sağlayan tansiksı (*mucizevi*) bir değişken parça (*modüler kit*), bir bilgi yongası (*çip*) gibi yaklaşan, insanlara istedikleri zaman takip çıkaracakları, boşluklarını doldurabilecekleri ya da enerji gereksinimlerini giderebilecekleri bir 'ürün' sözü (*vaat*) veren söylem kipiyle Orhan Pamuk, özgün biri. Bunu özgünlük saymayacak insanları dışarıda tutarak söylüyorum. Belki de haklı olan onlardır.

Yazmak çok az yazarımızda onunki denli yaşama örtüşür. Yani 'yazmak yaşamak' anlamında... Yanlış anlaşılmasın. Uzman, usta (*profesyonel*) bir yazar. Bunun sağladıkları kuşkusuz yazısının düzeyi ve niteliğini belirliyor. Kendine ait *yazı güvenlik, egemenlik alanı (territory)* onu başkalarıyla kıyaslanamayacak ölçüde özgür ve özgüvenli kılıyor olmalı. Bu nedenle yazısının yazısı dışında bir gerekçesi olmadığı izlenimini (Bir tür *yazı keyfi.*) okur duyumsuyor ama iyiye mi kötüye mi yorması gerektiğini, benim gibi kestiremiyordur büyük olasılıkla.

Kurumlaşma eğilimini yapıtlarıyla ilgili bir müze oluşturma noktasına taşıyan açıkça özsever (*narsist*) yazarımız, tüm girişimlerinde olduğu gibi yazın toplumbilimi ve tinbilimi açısından da yeterince inandırıcı değil. Ama ben ortaya konulmuş bir yapıttan sonra, yazarın eksik algısına, yanlışlar da yapabilme olasılığına sığınma yanlısı hiç olmadım. Ortada bir yapıt varsa arkasında (her satırının) duran bir yazar da vardır. Orhan Pamuk da kendi yazısının arkasındadır zaten. Burada önemli olan onun gücünü ve etkisini, kamuoyu önünde bir çelişkiye bağlaması. Bu çerçevede ülkemizin en yetkin züppelerinden (*snoob, dandy*) sayabiliriz onu. İnanmadan inandırmaya çalışmakla yetinmeyip üstelik tuzağa yakalanmışlarla sonuna değin eğlenmek (ama ne eğlenmek) başlıca tutkusu olduğu için... Yalnızca bu nedenle.

Yukarıdakileri dile getirmemin nedeni **Masumiyet Müzesi**'nin de daha önceki anlatılarının temel ve uzakgörüşel (*stratejik*) yaklaşımlarını sürdürmesi, bir yazar kesitinin (*profil*) buradan üretilebilmesinin olanaklılığı. Kendisinin de biraz haksız yere özgünmüş gibi dile getirdiği, zaman ve uzama, bunların toplumsal algısına dönük müze kavramlaştırmasıyla ilgili yaklaşımı, ardçağcı anlayışın (*zekâ*) erişebileceği düzeylerde algıyı kendinden kuşkulandırmaya zorlayan bir hınzırlık boyutunu da boşuna içermiyor. Romanda her şeyin (olayörgüsü) 'ilineksel' akışı da bir başka yanıtma boyutu ve düzeyini oluşturur. Tüm roman temel kavramlardan eylem ve anlatım biçimlerine (temsil) dek iç içe yanıtma çemberlerinden oluşturulmuş, hemen tüm düşünce kaynakları ve de somut belirtkeler (imge) dayanılmaz ve eğreti (yapmacık) bir çift yanlılık kurgusu üzerinden sergilenmiştir. Durum, özellikle damgalanmamış, yapaylaştırılmamış, sahteleştirilmemiş, yani *made in Orhan Pamuk*laştırılmamış hiçbir kavram çifti, ki bu terim bile kendi anlamında değildir, eytişmeli bir içsel zorunluluk taşımaz eğer kavram çiftinden biraz bunu anlamamız gerekiyorsa, Orhan Pamuk metinleri içerisinde yer alamaz, biçiminde bir çıkış teziyle, varsayımıyla ilgilidir. Yani bu tutumun, bir tür Pamukcu yöntemliliği (*metodoloji*) olduğunu söylemeye çalışıyorum.

Zaman kaydırılmış, zamansal gösteren gösterilenle açılı kalınca gösterge bunalıma (*kriz*) girmiştir, en azından belli bir okur kuşağı için. (Uyarı: Burada Derrida kavramı *differentia*'dan söz etmediğimizi belirtmeye gerek var mı?) Bu durumda söz konusu kuşak tutarsızlıkları bitirtmeye, yerleştirmeye uğraşadursun, 80 ve sonrası Orhan Pamuk okur kuşağı açısından sorun yok gibi görünüyor. Sonuçta zamanı Orhan Pamuk gibi duyumsar ya da duyumsamaz yeni kuşak(lar). Ama neyin duyumsandığı bir yana, ortada anlatılan zamana bir değer yüklemesi, yani kuşkusuz sahte, *kalp* bir geçmiş özlemi (*nostalji*) söz konusudur. Kitabı okuyup zevk alan bunu onaylayacaktır. Tarihsel zamanla anlatı zamanının genel anlamda örtüşmezliğinden yaşanacak eski kuşak sarsımı (*travma*) geleceğin okuruna yatırım yapan Orhan Pamuk için ikincil bir konudur. Hele tarihsel yanlışlıktan söz edilmesi zaten abestir ardçağcı (*postmodernist*) takımına göre. Uzamsal bağlılık (*mekâna sadakat*) zaman kayması nedeniyle olanaksız olmasına karşın, **Masumiyet Müzesi**'nde zamanın sonsuz oyunu uzamın yoğunlaşmasına, iyice sınırlandırılmasına yol açarak, yerel (noktasal) yoğunlaşmanın sağlayabileceği gerçeklik ve inandırıcılık beklenmedik bir biçimde yok edilmiştir üstelik. Çünkü İstanbul, Nişantaşı (mikroskopik dalış) noktalaşması, yerel odaklaşma, romanın önümüze çıkardığı imgelerin gösterge özellik ve gücünü kırmaktadır. Okur bilinci sonuçta yapıtın başvurusu (*referans*) olan zamana ve uzama yaslanarak tarihsel bir anlayışa kavuşabileceğinin, dolayısıyla şu anda kendi bulunduğu zamanı ve uzamı anlama şansının kuşkusunu derinlemesine, iliklerine değin yaşamaktadır. Tam da istenen, gereken, amaçlanan şey budur. Tarih dediğimiz şey bir anlatıdır (genellikle büyük harfle yazılır) ama bakın Orhan Pamuk'un da bir romanı var, onun da bir zamanı ve uzamı var. Yani başka bir tarih ve coğrafya olasıdır. Bu yalnızca keyifle, keyifli bir okuma ve yazmayla ilgili ve sınırlıdır. Sanaldır. İstedığınız çekmedeki tarihi kullanabilirsiniz.

Buradan şöyle bir sonuca ulaşmak olası. **Masumiyet Müzesi**, dayandığı ben anlatısı, zamanı uzama zorlaması, tarihlemeye gösterdiği sapkın (**patolojik**) duyarlılık vb. ile dikey, eril, odakçıl, kentsoylu (**burjuva**), kurucu, yani değişmecesel (**metaforik**) bir anlatı. Nesnelere yan yana gelişleri bu dikey basamaklanmayı (**hiyerarşi**) kırmıyor, ilginç bir biçimde pekiştiriyor. Düzdeğişmecesel (**mimetik**), yatay, demokratik eşitlik ideası (**müze**) eril kurucunun, iyenin (**sahip**) düşleminde yanılma etkisi olarak kullanılıyor. Ben işte buna sahtelik diyorum. İmlenen içerik saymacadır, değer nesneye geçici olarak, oyunun kurallarına göre yüklenmiştir. ‘**Tekinsiz anlatı**’ (Bkz. F. Jameson, 1975-76) düzlemindeyiz kuşkusuz.

Bu kolayca anlaşılabilir üzere Orhan Pamuk’un siyasetleştirme (**apolitizasyon**) görevini de yerine getirdiği demektir. Köksüz yeni kuşaklar önlerine konan, başvuru gibi görünen başvuru yoksamalarını (**iptal**) birer girdiye dönüştürüp yaklaşımlarını, yaşam anlayışlarını bu halkçıl ekin (**popüler kültür**) kurgusu üzerinden örgülemeye çalışacaklardır. Ortaya çıkan şey, yani imgelemsel kurgu, kurulabildiği oranda kolay dağılılabilen bir şeydir kuşkusuz. Ve kimse bulunç (**vicdan**) acısı çekmeyecektir böylelikle.

Bence Orhan Pamuk roman düşüncüsü (**ideoloji**) yapısal değil ama Jamesoncu bir okuma bekliyor. Buram buram düşünce kokan Pamuk metni, bir yanılma katmanı da buraya koyuyor. (Ortaya çıkan şey baklava börek olmayacak kuşkusuz, romanda epeyce ilerledik ve başımıza ne gelebileceğini kestirebiliyoruz az çok.) Onun siyasetle, toplumla ilgisizliği derin bir ilginin ve buna bağlı, gerçekte tarihsel, çünkü zaman Orhan Pamuk için de geçmektedir, hıncın da göstergesi. Ama oyuna gelmeyelim. Orhan Pamuk yalnızca yazan biri, bir davaya bağlanırsa yazıya ihanet etmiş olacaktır. Kendisinin böyle gördüğü açık... İşte bu uzakgörüşel (**stratejik**) konumun sağladığı rahatlık, öndelikle (**avantaj**) ‘küçük’ (**mikro**) siyasetler uygulayabilir (yapabilir), çeşni olarak siyasal gerece (**malzeme**) sıkça başvurabilir. Çünkü bağlam yeterince yitirilmiştir okur gözü önünden, kaygılanacak bir şey kalmamıştır. Zaman yeterince kay(dırıl)mış, uzam gerektiğince kişiselleştirilmiştir (çarpıtılmıştır). Sınıfa, onun geçersizliğine yaptığı gönderme böylece havada kalır. Çünkü çerçeve, küme belirsizliğinde her şey bir anda bir başka şeye dönüşme yeteneği ve gizilgücünü taşıyabilir. Bir kılavuzumuz, bir karşılaştırma noktamız yoktur. Dolayısıyla Nişantaşı kentsoylusu (**burjuva**) gerçekte eleştirilmiş olmaz bunca alaya, yıkıcı küçümsemelere karşın...

Bu noktada koza, yuva değişmeceleri (**metafor**) üzerinde durulabilir belki. Pamuk’un romanlarında genelde belirleyici coğrafya olarak Nişantaşı (kentsoyluluğu) kaçınılamayan çıkış yeridir, yola, başka coğrafyalara doğru. Tıpkı anneler gibi. Anne de bir yola çıkış noktasıdır. Bu da onlardan nefret etmek için yeterli nedeni sağlıyor. Tam da bu zorunluluk, kaçınılmazlık, bir anneden, Nişantaşı’ndan olmalı; yazarın oyununu, ele geçirilmezliği engelliyor. Yazar yakalanıyor. Ve oluşan kara delik, her şeyi yutabilecek bu çukur, yazıyı doğuruyor. Yazı bir kaçış eylemi, girişimi, güçlü çekimgücünden kurtulma atağıdır. Kök(en) duygusunu Orhan Pamuk denli yadsımış bir Türk yazarı var mı bilmiyorum. Atılğan çok masum kalır Pamuk yanında. Pamuk

göksel buyruğuyla (**vahiy**) gelmiş Tanrısal bir sunu olarak görülmek ister. *İnsandan olma(k)*lığı yadsır. Yapıtının bir tansık gibi algılanmasını arzular.

*

Sonuçta dönemsel göndermeleri bu denli sahte ve kırılğan olunca, öyküsü keskin bir duyar(sız)lık olarak çalınlaşıyor yazarın. Görünge (**perspektif**) güvenilmez kılınca yüzeydeki örgü etkileme (**efekt**) yolunu (*mod*) belirginleştiriyor. (Yeşilçam sinemasının bilinçsiz yaptığı şey...) Öykü keskin ışımalar, yansımalar, duyarlıklar eşliğinde çocuksu bir doğaçlamayla akıyor. Yıldızlanmış, cilalanmış, sunulmuş bu çocuksuluk anlatının çekirdeğindeki boşluk etkisini çoğaltıyor. Sapına dek sahte bir duygusallaşma neredeyse kaçınılmaz okur tepkisidir bu koşullarda. Işığa, gerçekte boşluğa takılmış pervane etkisi... (Donanımsız okurdan söz ediyoruz kuşkusuz.) İşte bu uygulama öyküsel katmanda abartılmış (arabesk) ve etkisi katlanmış, büyüleyici bir yalınkatlığı doğuruyor. Pamuk okurlarını büyüleyen şey (büyülenenler için söylüyorum) çekirdekte yer alan söz konusu boşluktur. Kaç(ırıl)an şeyin ne olduğunu bazen de hiç bilmeden düşeriz peşine... Ya da bilemeyeceğimiz şey olduğundan...

Eğitimsiz, ekinsiz bir halk ve okurları diziler, fotoromanlarla kolayca büyülenebilir. Kabaca yalınlaştırılmış çatışmalar ekseninde akan sığ çizgi romanlarla rahatlayabilir. *Kar* romanı böyle bir çizgi roman ussallığıyla (*mantık*) yürüyordu. Orhan Pamuk'un bana göre düşüş romanlarından biriydi. İkel uslamlama yargı ve çıkarımlarını anlatisinin, olay örgüsünün omurgasına yerleştiren yazarın bunu bilinçsiz yaptığını düşünmek tabii ki saflık, hatta aymazlık olur. Bizim gibi ülkelerde ifadenin yaygın, ilkelleştirilmiş, etkili bu biçimi kitleselliği güvenceye alır. Orhan Pamuk Fransa'da böyle yazmazdı, ama Fransız okur dışarıdan gelen bu çekici (*egzotik*) yüzeyselliği, geçici ve dışarıda kaldığı sürece, hayranlıkla okuyacaktır. Çünkü bu onun uygarlık (!) gerilimlerini gevşetecek, *böyle toplumlar, insanlar ve ilişkiler de var ama şükürler olsun, orada, bilinmeyen bir yerde ve uzakta*, dedirtecektir ona. Oysa, biz biliyoruz burada anlatıldığı gibi olmadığını hiçbir şeyin. Eğer derdimiz kendi yaşadığımızın gerçekliği, onunla baş edebilme ve dönüştürme yeteneklerimiz ise, parça (fragman) eninde sonunda bizi bütüne bağlamak zorunda ve ancak o zaman bir parça olabilir.

Bu ülkenin, bu toprağın, coğrafyanın yazarı olmayan, bunu benimsemediğini son romanındaki dilsel tutumu, vurgusuyla da saklamayan Pamuk öyleyse evrensel bir yazar mı, diye sorulabilir.

"Benim durumuma düşen Türk erkeklerinin çoğu gibi ben de..." (280)

"Uzak ülkelere gitmiş, orada yıllar geçirmiş biri gibi görüyordum kendimi: Sanki Yeni Zelanda'da yerliler arasında yaşamış, onlarla çalışma, dinlenme, eğlenme (ve televizyon seyredirken konuşma) alışkanlıklarını, törelerini gözlerken bir kıza âşık olmuştum. Gözlemlerim ile yaşadığım aşk iç içe geçmişti. Şimdi tıpkı bir antropolog gibi, topladığım eşyaları, kap kacağı, incik boncuk ile elbiseleri ve resimleri sergilersem, yaşadığım yıllara bir anlam verebilirdim ancak." (548)

Türk sözcüğü birkaç kez üstanlatıcıyı (yazarı) dışarıda, yabancı biri olarak açıktan ima edecek biçimde kullanılmaktadır. Elbette bundan Türkçülük savunusuna geçecek değilim, yazarımızın kışkırtıcı tutumu, bu ve benzeri konularda olumsuz (**negatif**) yapısal bir girdi olarak bilinçle kullanıyor olsa da kavramı... Soruya dönersek, sorumluyu Nobel ödülü kazanmış Türkçe yazar Orhan Pamuk için sordüğümüzü unutmuş değiliz. Hemen ikinci soru geliyor arkasından gerçi: Türkçe yazar, Türkçenin arkasında duran özne hakkında ne düşünüyor? Bir ekinden ve onu yine de taşıyan bir toplumdaki söz ediyoruz. Burada kendisini, '*konumu belirlenemez*' bir egemenlik, bir erk noktasında gören, ama başkalarının görülemezlik öndeliğini (*avanta*) kullanırken yakalıyoruz bir kez daha. Onun dışarıda ve bizim etki alanımızın ötesinde kalacağı bir varsayım olarak benimsenmek zorunda. **Masumiyet Müzesi**'nin tutarağındaki (**marazilik**) sahteliği buradan anlayabiliyoruz: verem ona bulaşmayacaktır, bulaşamayacağına göre veremi anlatabilir. Sonuna değin duygu yoğun anlatıma (melodram) başvurabilir. Her şey nesne olarak önünde eşittir ve o her şeyin üzerinde, tüm eşitliklerin dışındadır. Yazı yöntemi tek kişi için bir ayrıcalık sağlayabilir belki. Ama sonra?..

Çok tartışıldı. Az çok üzerinde uzlaşılan ve örneklerle de kanıtlanan şey, evrenselin yerelle olan sıkı bağı, ilişkisi. Ama bu bağ özümseme süreçlerinden geçmiş, emek verilmiş bir geleneğe, yordama yaslanır. Sanatçı kendisini iliklerine değin ayrılaştırarak (**farklılaştırmak**) 'monad'a (özgüne, kendine, özüne) vardığında, aynı zamanda evrensel yapının vazgeçilmez yapıtaşına dönüşebilmiş demektir. Böyle bir öz var, tarihselliğe bağlı bir öz, bir bireşim, bir buluşma, kesişme alanı, yapılan, hep yeniden yapılan bir şey olarak. Saltık (**mutlak**) bir öz değil. Kendi yerine, doğru, sıkı bağlanmış kişi evrenselleşmeye de yatkın, çok yakın durmaktadır. Buna karşın birçok görünürde evrenselleşme örneği sahtedir. Evrensel izleği yerele bağlayan kolayından kavranamaz bir ilineksel bağ var. Homeros, Shakespeare, Tolstoy rastgele örnekler. Tolstoy *Yasnaya Polyana*'da kendi çizmesini dikmenin peşindeydi olgunluk döneminde. Tüm insanoğlunu kavrayacak en soyut ve genel sorunun, (bu/bir) ayrıntıda, '*şimdi ve burada*' yankılandığını ayrımsamıştı. Örneğimizde ise evrenselleşme niyeti (siyaseti demeliyim aslında) sürüye göksel buyrultular (*vahiy*) salma ayrıcalığına yönelik görünüyor. Kardeşlikle değil dışardalıkla ilgili özdeyişil (**aforizmik**) bir şey... Dünya (okuru) Orhan Pamuk'u evrensel izlekler bağlamı içinde mi kavlıyor? Evrensel değer arayışı onu Pamuk yapıtına taşıyor diyebilir miyiz? Dünya okurunun bugüne gelinceye dek ne aradığının çözümlenmesi yaşamsal önemdedir. Kurulu, kararlı (**stabil**) Batı toplumu, kendi örgelerini (**motif**) öyle kanıksamış, içerikten boşaltmıştır ki serüven tutkusu bir yana, bu izlekleri yeni ve gelişmemiş biçimler, yapılar içinde bulmak onu fazladan eğlendirebiliyor. Buna belki ilkelcilik (*arkaizm*) denebilir. Orhan Pamuk batılı izlekleri doğulu yaşam biçimleri (**form**) içerisinde, içerik-biçim açısı daha açılmış, genişlemiş, aykırılmış olarak bir tür yeni-yadçekimi (*egzotizm*), hatta yeni-doğuculuk (*oryantalizm*) anlayışıyla buluşunca ve ortaya bir tür küresel arabesk bireşim çıkınca, '*garip nesnelere tutkunu*' müzeci Batı ilgisiz kalamıyor ilk bakışta büyüleyici ürüne. Demek istediğim, Orhan Pamuk'un evrensel bir yazar olduğu düşüncesi buradan bakıldığında tartışmalıdır.

Kimi Latin Amerikalı, Afrikalı yazarlar gibi. Bu çevrilme ve değişik dillerde yayınlanma, hatta oku(n)mayla başlayan ve biten bir konu değildir. Enver Aysever'in dediği gibi, örneğin bir Necip Mahfuz'a yakından bakmalı. Mısırlı ve Nobelli Necip Mahfuz evrensel bir yazardı, çünkü derinlemesine Mısır'ın, ülkesinin yazarıydı.

Buna karşın, Pamuk'un kullandığı anlatım uygulaması (teknik) tümüyle batılı (ya da batıda suyu çıkarılmış) bir uygulama. Yazarı da kurgunun bir parçası yaparak romanın içinde dolaştırmak, romanın kişileri, anlatıcı, üst anlatıcı ilişkilerini belirsizleştirerek okurun *merak ve eğlenme* arzularını doyumak, ayrıca doğrudan okura seslenerek, geleceğe gönderme yaparak, imalarda bulunarak aşırı saydamlık izlenimi vermek gibi yöntemlere başvuran, metni sevimli olduğunca tartışmalı da kılan, üstelik ardçağcılığa doğrudan bağlanamayacak yetkin örnekler daha önce sayısız kez görülmüştür.

"[Anlatısı içindeki yazar Orhan Pamuk anlatıyor-Zzk] *Tuhaf, baş döndürücü dimdik bir duruşu vardı. Yıllarca unutmadım. Bazı anlar kemiklerini, gövdesinde güçle gezen kanı, canlılığını, bir an yeni bir şeyle ilgilenişini, iç organlarının kıpırtılarını, bütün iskeletin zarafetini parmaklarının ucunda hissediyor ve ona...*" (571)

"Orhan [Pamuk] Bey, Kemal'i hatırlatıyorsunuz bana," diyerek ağladı." (584)

Bize göre de bu yazın içi uygulamalar belki üzerinde çok çalışılmış olmasa da ustaca kullanılmıştır. Orhan Pamuk'ta bu türden uygulamalar bir tür yansılama etkileriyle (*parodi efekti*) karışık kullanıldığından ardçağcı bir kurgudan söz etmek aslında yanlış olmaz. Pikaresk anlatıdan romansa, oradan halkçıl duygulanıma (*popüler melodram*) değin geniş bir anlatım gereğine başvurmuştur Pamuk. Geleneksel birçok anlatı türü uygulayımı, baskın boyutun izini süren genellikle yalınkat anlatılardır. Çizgisel, tek boyutlu... Bu günümüz anlatısı içinde yeniden yorumlanırken geleneksel anlatı kalıpları (*klişe, mazmun*) kendilerini işlev açısından aşabildikleri, çoklu, olumsal anlamlandırma ve kavrama gücü sağlayabildikleri oranda, yani bizi yeni bir deneyime hazırlayabildikleri oranda yaratıcı sanat algısından söz edebiliriz. Yoksa yitirilmişin hüznüne kilitlenir kalırız. Geleneksel halk anlatımız, özellikle karasevda öykülerimiz (Leyla ve Mecnun, Tahir ile Zühre, Yusuf ile Züleyha, vb.) birçok şeyin yanı sıra *Masumiyet Müzesi*'nde yankılanıyor. Yankılanan kalıp, biçim çağdaş dünya içeriğiyle öyle tekinsizce ekleniyor ki, bizim çağcıl toplumsal yaşamlarımızın sayrılığı (*patoloji*) bir kez daha hortlatılmış oluyor. (Hortluyor demiyorum.) Ama unutmayalım, yalnızca bir izlenim söz konusu. *Mış gibi*... izlenimi. Yoksa bu sapkınlık dışavurumu bu denli eğlenceli olmaz, şu akmaya *teşne* gözyaşlarımızı koyuverirdik hemence. Buna kabukta kalmak, kabuk yaşamı (anlatısı) denebilir. Kabuk anlatımına Orhan Pamuk gibi yazarlar bolca başvuruyorlar. Örneğin Selim İleri kullanmadı bu yöntemi, büyülenmiş bir biçimde bu yüzeysel duygulanımın parçasına dönüştürdü yapıtını (indirgeme), asıl buradan açık, sahici bir yaşam çıkarmış gibi geldi ona. Yanıldığını hiç düşündü mü bilmiyorum. Sanki son yapıtları eski yapıtlarının duygusal tınısıyla çatışıyor. Pamuk ise çok ötelerdedir, bütün bunları çoktan aşmıştır. Ve bütün bunlar büyük yapıtının ancak gereci olabilirler. Toplumun Aşil topuğunu yakalamıştır o, nereden vurabileceğini çok iyi bilmektedir savrulan, kırılğan toplumu. Kırılğan, çünkü sahicilikle bağlarını silmiş;

öfkesi de sahte, sevgisi de... Böylesi utanç verici çocuksuluk işini bilen her şeyin, tutumun, istencin, siyasetin kolayca istenilen yöne çekilebilir esnek gereğine (**elastik malzeme**) dönüşebilir ve dönüşüyor zaten. Ülkemizde örneğin gerçek anlamda bir siyasal yaşamdan, bir ekinsel yaşamdan vb. söz edilebilir mi? Kendimizi kandırmayı sürdürüyoruz.

Friedrick Jameson'ın⁹ (**Metnin İdeolojisi**, 1975-76) 'tekinsiz hikâye' kavramı üzerinde biraz durmak istiyorum. Eğer yanlış anlamadımsa (Roland Barthes'ın 1970 tarihli **S/Z**sinde Balzac'ın *novellası* olan **Sarrazine**, 1830 çözümlemesinin eleştirisi) Jameson bu kavramla, yeni kentsoylu (**burjuva**) dünyasına ve onunla gelen roman kahramanlarına bakış açıları ve mesafe anlayışlarındaki değişikliklere ayak uyduramayan, vazgeçilememiş eski yazınsal öğelerin (**unsur**) birer hortlak gibi ortada dolandıkları kırma (**melez**) anlatıları kastediyor. Şöyle diyor: 'Gelgelelim tekinsiz hikaye, kendi tarihsel durumu içine, yani yeni piyasa sisteminin hem yerleştiği, hem de eski bir üretim tarzına ait, henüz tam anlamıyla tasfiye edilmemiş olan kurumlar ve ideolojilerle geçici olarak bir arada olduğu bağlam içine tekrar yerleştirildiğinde, epey farklı ve semptomatik anlam kazanacaktır- yapısal olarak birbirleriyle bağdaşmayan, ama zorla yan yana getirilmeleri sonucunda ortaya melezleşmeden çok anamorfosis açısından ele alınması gereken bir metin çıkan iki ayrı kültürel ilkeye yapılan bir tür müdahale ya da lekeleme anlamı kazanacaktır. Hatta, tekinsiz hikâye, üç boyutlu bir sisteme yansıtılmış iki boyutlu bir geometrik düzlemin bazı özelliklerini gösterir: burada, Olay kategorilerinin hükmü altındaki bir anlatı, artık, Kişi ya da Özne etrafında organize edilen bir anlatı sürecinin çok farklı temsil kategorileriyle temsil edilmek durumundadır.' (147) Bir sayfa önce ise: "Demek ki bu kültürel üretimde, birey özne hala olayların odağı olarak görülmektedir ve ancak psikolojik olmayan anlatı yoluyla dile getirilebilir." (146)

Orhan Pamuk ülkemizde Cumhuriyet dönemiyle birlikte akan çift zamanlılık olgusuna, neredeyse diyeceğim, tüm anlatısını borçlu. Cumhuriyetin devlet eliyle varsıllaştırdığı kentsoylunun (**burjuva**) sınıfsal anlamda bir parçası olmakla birlikte kişisel olarak bir 'reddi miras' hırçınlığı içerisindeki tutumu, az çok anlaşılabilir bir şey. Bunun toplumsal tinbilimle açıklanabileceği kanısındayım. Bence sorun onun bize özgü kentsoyluluğun eleştirisini yaparken durduğu yer. Sınıfsal anlamda karşı sınıfın, emekçilerin yanı olmadığı açık. Peki, ne? Balzac için kolayca anlayabileceğimiz, Goethe ve diğerleri için anlayabileceğimiz şey Pamuk'ta boşlukta kalıyor. Çünkü kendisine olmayan bir seçkinci kişisel geçmiş yükle(n)miş gibi davranıyor. (Yazınından söz ediyorum kuşkusuz.) Sanki yaralanmış, yurdunu terk etmek zorunda kalmış Rus soylusu gibi yazıyor. Devrim onun tinini çalmış, yoksullara teslim etmiştir. Cumhuriyeti toplumsal-siyasal-tarihsel koşullarından soyutlayan bu yaklaşımın onunla geleni karikatürleştirilmesi, olayları ve insanları çocuksu bir karşıtlık ve duygu tonu içerisinde kavramasına şaşmamalı. Sınıfının ve Cumhuriyetin ona sağladıklarının çok iyi ayırımında olan Pamuk bilincinin anlatısı, nefret ettiği bu kaynaklarla ilişkisini görünmezleştirebilmek için kendini şaşkıncı, olağanüstülükler anlatısı, harikalar sirkisi, ilk kez olmuş, biricik bir şey gibi sunar. Anlaşılan o ki

⁹ Fredric Jameson; **Modernizm İdeolojisi**, Çev. Kemal Atakay/ Tuncay Birkan, Metis yayınları, Birinci basım, 2008, İstanbul.

yazarımız okuruyla, toplumunun insanıyla arasındaki uzaklığı (mesafe) yeterince hesaplayamamaktadır. Anamalcı toplum ana belirleyicisi, tininin ve maddesinin temel yapıcısı sınıfsallık niteliğinden soyulunca, geriye bir çocuk, bir hayran, bir inanç topluluğu (**cemaat**), yanıltilabilir kitle kalmaktadır. Bu kitle 'sınıfsallık' dışında birçok nitelikle tanımlanabilir kuşkusuz. Yakın tarihimizin çift yanlılığıyla ilgili bir durum, belirtmiştim. Tarihsiz (zamansız) ve gerçekte uzamsız kalmış aydın-yazar yeni özneyi eski biçimler, çerçeveler içerisinde gezindirerek, okurunu '*tuhafliklar*' seyircisine dönüştürmektedir. Yeşilçam sinemasının gerçeği de bu kavrayışsızlık noktasına (uzam/zamanla buluşmamak) bağlı değil mi? Ama onu yine de bağışlayabiliriz sanki. Orhan Pamuk, Türk okur kitlesinin alıştığı '*kalıpların*' içinde, ki bunlar Batılı okurun da tam aradığı şeylerdir bir yandan, yeni zaman insanları ve alışkanlıklarını dolaştırarak yazısını çekici kılabilmektedir. Yani üç boyutlu, belki Türkiye'nin gerçeği düşünüldüğünde dört, beş boyutlu bir dünyanın içinde, iki boyutlu ilişkileri, tipleri de kolay algılanabilir, benimsenebilir, olumlanabilir süreç ve roman kişilerine dönüştürüyor, bu kadar sıradan bir yazınsal tutumu bir türlü kabul edemeyen deneyimli okurlar da görünenin altında ne kerametler gizli, diye eşinip duruyorlar. Salman Rushdie de bu bağlama yerleştirilebilir mi?

*

Artık çekincesiz söyleyebiliriz. **Masumiyet Müzesi'**nde yaratılan kişiler (*karakter*) inanılmayacak ve de ortalama bir okur kesiti için kabul edilemeyecek ölçüde tek boyutludur. Giyim kuşam, çevre, davranışlar, konuşmalar çağcıl olmakla birlikte bir gölge oyunu gibi akan romanda tek bir bakış açısı, tek bir kişi; varsıl, erkek ve çekici Kemal'in gözleri her şeyi biçimlendiriyor, kendi kişisel çizgisine katıyor. Burada bir çoğalma, bir ayrıştırmadan söz edemeyiz. Bir değişim, dönüşüm yok. Müze de bunun kanıtı zaten. Kemal kendi kurgusundan öylesine güvenli ki neden yitirdiğini bile tartışmayacak, yitirliğini bile bir nesne kılarak saltık özne-yazar olarak sonsuza değin var kalacak. (Sanki genelleştirilebilir *Türk* tepki verme biçimini genetik DNA yazısı gibi düzgülüyor bir yandan bu doğuculuk.) Kemal sevmeyi öğreniyor da diyemeyiz, çünkü kendisi iki boyutlu ve çoğu kez de çelişik bir karton tipken, sevdiği kadın Füsün iki boyutlu bile değil, tek boyutlu. Diğer insanlar ise Kemal'in göz algısı içine girdiklerinde görünür (var) oluyorlar.

Pembe diziler, fotoromanlar, Yeşilçam ya da Hint Sineması, vb. tam da buydu ürünleriyle. Çok boyutluluğu ve belirsizlikleriyle bir yıldırı (**tehdit**) gibi algılanan küçük insan öykülerinin büyük karabasanı olan yaşam, böylelikle anlaşılır kılınıyor, baş edilebilir, üstesinden gelinebilir bir anlatıya dönüşüyordu. Ama daha fazlasını da yapıyorlardı bu anlatılar. Algıyı biçimliyor, bunları tüketen kitlelerin zamanı ve uzamı algı biçimlerini de bozguna uğratarak kırarak, kendilerini gerçeklikleri içinde görmelerini, kavramalarını engelliyordu. Türkiye'de olduğu gibi her sınıftan insan çok başka ve eskil (**arkaik**) ama benzeşen yaşantıları bir arada deneyimiyor, çok açık, abartık (**grotesk**) denebilecek çelişkiler bile bu nedenle sindirilebiliyor, tepkisiz kalabiliyordu. Ülkemizde tarımsal yaşantı ve ilişki biçimlerinin kentleşme ve kentsoylulaşma (**burjuvalaşma**) süreciyle dayanışmalı ve seçmeci (**eklektik**) iş birliği 'iki-çift zamanlılık'

dediğimiz kavramı toplumun değişik uzamlarda, ortamlarda somut biçimde yaşantılamasına, abartık çelişkiyi kişisel olarak deneylemesine yol açmıştır. Bu günümüzde sürmektedir. Bu iki (çift) zamanlılık (Metin Celal *Cumhuriyet Kitap Eki*'nde buna değiniyor: Eylül 2008) birey(ler) anlatısında bir olumsuzluğa da zemin hazırlıyor kuşkusuz. Öykülerken, insanlar beklenmedik sıçramalar, boyut değiştirmeler, yüzeyden, yani kabukta kalan ortaklık ve paylaşımlar gerçekleştirilebilmekte; kaçışın, yanlış anlaşılma olmanın kolayca özrün yerine geçebilmesi (*ikame*), bir gerekçeler (*mazeret*) silsilesine sığınabilme, sahicilik yitimi ve bundan kaygılanmama, konuşmanın anlaşma anlamına gelmemesi, en geniş anlamda bağlılık yoksunluğu (*sadakatsizlik*), özsüz duygudaşlık, sayrıl (*marazi*) duyarlık vb., vb., birçok düzenek devreye sokulabilmekte; seçkin bir öykü berbat bir fotoroman duyar(sız)lığıyla yan yana getirilebilmektedir bu yüzden... Ulusal tasar (*proje*), aynı zamanda *tek zaman, tek yer* tasarıydı. Bilinç iki zamanlı akarken, bilinci taşıyan tek varlık olan insan, ten ve tiniyle çocuk kalmakta, aşırı kırılma yaşamaktadır. Bu kırılma olumlu bir nitelik olarak yorumlanamaz. Bunu daha çok yüzeyde kalma, dayanıksızlık, kendi olamamak gibi anlıyorum ben.

*

Orhan Pamuk'un romanıyla ileri sürdüğü tezi çıkmaza giriyor bu durumda. Zamanı parçalayıp dondurabiliriz, nesnelere yoğaltabiliriz, kendimiz için biricik, kalımlı bir nesneye de dönüştürebiliriz. Oysa zamanın çift yanlılığı nesnenin çift yanlılığını yankılar. Zaman çok parçalıysa nesne de çok parçalıdır. Çünkü varlıksal (*ontik*) nesnenin bir öyküsü yoktur. Eğer konumuz öyküye, bir kullanımdan, nesneyi kullanan iki parçalı bilincimizden, iki parçalı zaman kavrayışımızdan söz ediyoruz demektir. Bu ikileşme varsıl bir izlek olarak başka konulara taşıyabilir bizi. Örneğin, uzaklık (*mesafe*), aralık gibi... Fotoroman, arabesk, vb. kabuk anlatıları görüngeneyi (*perspektifi*), dolayısıyla usçuluğu (*rasyonalizm*) siler. Her şey hem çok yakın (ben, kendim), hem çok uzak (o, öteki) görünür. Dolayısıyla *cogito* boşa düşer. Ben kendimi ben olarak göremedikçe, onu da o olarak, dışımda göremem. Buradan gizemcil (*mistik, mistifiye*) bir sonuca ulaşmak zor değil. **Masumiyet Müzesi**'ni gizemli (*mistik*) bir roman yapan şey, önceki Pamuk romanlarında olduğu gibi, içerdiği bu belirsizliğin saltıklığıdır. Orhan Pamuk gizemcileştirme (*mistifikasyon*) işlevini de görmektedir bir yandan. "*Fusun'a olan aşkımdan da en sonunda bu çeşitten bir inat ve içe kapanma hikayesi olduğunu da hayal meyal hissettim. Ona olan aşkımdan, takıntım, her neyse başka biriyle özgürce bir dünyayı paylaşmak yolunu bir türlü tutamıyordum bir türlü. Bunun şu anlattığım alemde olmayacağını ruhumun derinliklerinde daha başta anlamış, içime dönmüş, Fusun'u kendi içimde arama yolunu tutmuştum.*" (424)

*

Orhan Pamuk'un düşüngeneyel (*ideolojik*) işlevi bir üçüncü dolayımından, bir dizi aşamadan sonra gerçekleştirdiği kanısındayım. *Dur, şu insanların bilinçlerini bir çarpıtayım, bulandırayım*, diye yola çıktığını elbette söylemiyorum. Ama sonuçta tek tek roman içeriklerinin değil, romanlarının yazarı olarak Orhan Pamuk yazınsal

eyleminden doğan sonuç budur. Onun bir yazar olarak, okunmak isteyen tüm yazarlar gibi istediği şey, buluş gücüne güvenerek birçok insanın ilgisini çekecek bir roman yazmak olmalı. Ama Balzac'ın kişisel istencinin (**irade**) romanına ne kadar içerik sağladığı tartışılabilir. 19. yüzyıl Fransa'sının Balzac'a göre olduğu tartışılabilir. Bunlar birbirinden sandığımız denli kopuk ve uzak şeyler değil. Orhan Pamuk bir duygusal anlatı (**melodram**) yazarı değil gerçekte. Romanında üç boyutlu insanlar yaratamayacak bir yazar da değil. Çünkü sorun bu değil. Sorun Orhan Pamuk'un, gördüğü dünyayı nasıl yansıtmak istediği ve bunun için başvurduğu araçların ne olduğuyla ilgili. Yazarımızın gerçek anlamda ardçağcı (**postmodern**) bir romancı olduğu, Türkiye'de hiçbir yazarın olmadığı denli böyle olduğu açık. Yoksa bu akımın içinde yorumlanabilecek gizli açık birçok yazar çizerimiz var. Dolayısıyla buradan yola çıkarak şunu çekincesiz, cesaretle öne sürebilirim: yazarımızda başından beri özgün bir *biçim* de yok. Buluş gücü yok demiyorum, bu fazlasıyla var. Belki de onu özgün bir yazar yapmaya yetecek denli... Ama biçimden söz ediyorum, kullanılan roman uygulamalarından (**teknik**), yazı sanatlarından. **Beyaz Kale**'den başlayarak bütün romanlarını gözümün önünden geçiriyorum. **Kar** bir dönüm noktasıdır. Ardçağcı anlayış bu romandan sonra anlatıyı baştan çıkarmış, 'oyun' anlatının parçası değil kendi olmuştur. **Masumiyet Müzesi**'ni de baştan aşağı 'sahte' yapan şey (Başarısız, kötü demiyorum, başka bir şey söylüyorum.) yazarının; *bu bir oyundur*, savının bir takınağa dönüşmüş olmasıdır. Pamuk, denenmiş, kullanılmış bir biçimi, davranışı, ilişkiyi, kalıbı alıp iliklerine değin kanını emiyor, kullanıyor. Bundan, belli bir amaca dönük çözümleyici (**analitik**) bir girişimden söz ettiğim sonucu çıkartılmamalı. Hayır, *bilim* bu dünyanın dışındadır. Çünkü (bilim) buyruk kipinde algılanmaktadır yazarca.

*

Rastgele birkaç ad verelim: **Tristram Shandy** (yapıt), **Yusuf Atılğan** (yazar), *yeni roman* (tür), **Amarcord** (yapıt-film), **Woody Allen** (yönetmen-yazar), vb.'yi kolayından kimse anımsamaz Orhan Pamuk okuma bağlamı içinde. İngiltere, ABD, Fransa gibi yayıncılığın sanayileştiği ülkelerde yazın için yarışma daha büyük güç ve özgünlük gerektirir. Birçok şeyle hem zaman içinde geriye doğru, derinlemesine hem de uzamda sınırsız uçlara değin boğuşmak, hesaplaşmak gerekir. Biz Türkiye okurları böylesi dünya ölçekli karşılaştırmalı yordamlara yatkın anlık (zihin) yapıları taşımıyoruz. Ölçütlerimiz yerel ölçütler. Pamuk'u ne ulusal yazarlarımızla karşılaştırabiliyoruz ne de çağdaş dünya yazarlarıyla ne yazık ki. Bu Pamuk'un şansını ve şanssızlığını oluşturuyor, gerçi kendisi dünyada ne olup bittiğini kuşkusuz yakından izleyen bir yazar. Bunu biliyoruz. Ama izlemek *zorunda değil*. Eğer zorunda olsaydı sanırım kimileri gibi İngilizce dururken Türkçe bile yazmazdı.

Zamanı ve uzam algısı oturmuşmuş ya da çelişik, sınıfları kendilerini kavramamış toplumumuz '*tekinsiz anlatı*'yı gündelik yaşamında da başat anlatım biçimi olarak kullanmaktadır. Daha önce ufacık değinmeme karşın, bunun üzerinde durmak toplumbilimcilerin işi. Temel soru, yazar(lar)ımızın usçuluğa (rasyonalizm) tepkisinin nasıl ve neden olduğudur?

*

Müze düşüncesi bu romanın devini noktası. Zoruma giden bir şey var, müzecilik kavramı özellikle Batıda öyle geliştirilmiş, tartışılmıştır ki bu konuda oldukça geride kalan Pamuk yorumunun, arkasındaki gizli düşünce ıskalanarak özgün bir yaklaşım gibi gösterilmesi ve görülmeye çabalanması hoş değil. Kökü Antik çağa değin uzanan, Orta çağ sonlarında dizgeselleşen, Yenidendoğuş'la (**Rönesans**) birlikte yüzyıllarca Batı insanının zamanla yüzleşme uzamları olan *Müze*, 20. yüzyılla birlikte enine boyuna irdelenmiştir. Bu düşüncenin bir roman konusu yapılması aslında oldukça parlak bir buluş... Pamuk'un yaptığını tartışmak değil amacım.

*

Romanın ana kahramanı Kemal seçmeci (**eklektik**) bir iki boyutluluk taşır. Bir yanını geleneksel anlatı, biçim (karasevda, nesne tapıncı, **fetişizm**), diğer yanını derlemecilik (**koleksiyonculuk**), yani usculuk (**rasyonalizm**) oluşturur. Ama Tanpınar'da olduğu gibi bu ikilikten bir çatışma (dram) çıkmaz. (İyi ki de çıkmaz belki de.) Çünkü bu da yanıltıcı, sahte bir kurgudur. Orhan Pamuk vb. yazarlar için önemli olan ayağı takılmadan okurun anlatı içerisinde ilerlemesidir. Okur öyle rahat ilerler ki yazının içinde, bir yerden sonra gizli bir uydumcuya (**konformist**) dönüşür. Her şey aslında tümüyle bildiği şeylerdir. Ama içinde gezindiği resmin altındaki imza büyüktür, olağanüstüdür. Bu durumda değmeyin keyfine okurun... Aslında onun (okur) sandığından daha çok birikimi olan **Masumiyet Müzesi**, (yani Pamuk aslında) tüy hafifliği etkisine (**efekt**) dayamıştır sırtını. Konu yazarın içinde yaşadığı dünya karşısında duruşuyla kuşkusuz ilişkilidir ama aradaki dolayimler, Orhan Pamuk söz konusu olduğunda, görüldüğünden çoktur. Romanları gerçekten emek işidir. Nişanlısıyla (Sibel) işyerinde sevişen ve yakında evlenecek olan Kemal, kendisinden on beş yaş kadar küçük uzak akraba kızı Füsün'a, bir *butikte* sevdalanır. İçinde ye aldığı topluluğuna (**sosyete**) hiç başkaldırmayan kahramanımız, okurun çok da açıklama için kafa yormayacağı aşamalardan geçer, Füsün'la sevişir. Yarararı, gerçekçi (pragmatik) bir seçkin toplum (**sosyete**) gencidir. Ama artık seçim yapmak zorundadır. Füsün onu bıraktığında onsuz yapamayacağını anlar. Füsün'a ait yaşamı tüm nesnelere birlikte kendine katmaya başlar. Kendisine karşın sevdiği kadının her şeyini, başkasıyla (Feridun) yaptığı evliliği bile bağışlar. Okurun tüm bunlar için geçerli gerekçeler aramaya çalışması okuma hızı ve akışını keseceğinden ayrıca gereksizdir. Tıpkı Yeşilçam'da, pembe dizilerde olduğu gibi öyle şeyler vardır ki, bunları anlamak değil, doğrudan yaşamak (ne demekse) gerekir. Saçma da olsa ısrar kazanacaktır. Füsün'un isteminin (**irade**) neden yana çalıştığını anlamaya, sormaya çalışıyorsunuz ama yineliyorum boşunadır bu... Anlamayın, hamağın keyfine bırakın kendinizi. Ama her şeye karşın anlamadığınız şeyden keyif alamıyorsanız, sorunuzun kaynağını nedenselci (**deterministik**) koşullanmanızda arayın. Romanın bunda suçu yok. Eğer bu romanın suçu varsa, dünyanın gelmiş geçmiş tüm hakçıl düşlemlerinin (**popüler fantezi**), anlatılarının (büyü temelli *romansların*) suçu var demektir. Neden soru soralım ki? (Bunun için sevgili okur, *neden okumamız gerekiyor*, sorusunun ardına düşmemiz doğru olacaktır.) "*Romanımızın bu kısmını*

okutan lise öğretmenleri endişeye kapılırsa öğrencilerine bu sayfayı atlamalarını önerebilirler.” (38) Ee, doğallıkla, mutlu son (*happy end*) yakışmaz, böylesi bir tutkuya. Tam kazanmışken yitirme duygusunun tadından kim vazgeçebilir? Geçmiş ve günümüz dizi (*serial*) film mantığı kadar sağlamı var mı? Seni kaldırıp kaldırıp yere çalar. Pamuk da bildik kalıpları bile isteye kullandığına, bunun hakkında bir denemeye giriştiğine göre, ‘beis yok!’ Füsün tılsımlı, gizli nesnelerin de ortalıkta yeterince yer aldığı (küpe) adı konulamayan bir hava (*atmosfer*) içinde, her şey yolunda iken, trafik kazasında ölür. Kemal’i artık ayakta tutan tek düşünce, müze düşüncesidir. “Müze fikrine de; düşünmek ile hatırlamak, kaybetme acısı ile kaybetmenin anlamı arasındaki bu noktalarda vardım.” (542) Herkesin boşa harcadığını düşündüğü hayatımı Füsün’dan kalanlarla ve hikayemle herkese ders olacak bir müzede sergileyip anlatabileceğimi...” (547) Eğer bir tinbilimci olsaydım, buradaki nesne takınağını (*fetişizm*) çözümlerdim. Çünkü bir Orhan Pamuk okuru olarak, her şey gibi bu takınak da gerçek bir nesne takınağı olarak durmuyor, demek zorundayım. Orhan Pamuk’un buluşçu anlayışını (zekâ) işte tam buralarda görüyorum. Bunu olumsuz bir yargı olarak öne sürmüyorum ayrıca. Bu ikili ve kaypak doku, başından beri yazara ve yapıtına niteliğini veriyor. O asla yazınsal beklentili okurunu doyurmayacak, rahatlatmayacaktır. Bu yapıtının açık yapıt olduğu anlamına gelir mi, tartışılabilir. Benzer şey çalma takınağı (*kleptomani*) için de geçerli. Ama bir yazarın bilimsel kurallara (*norm*) uymasını bekleyemeyiz. Okur anlatıyı benimsiyorsa sorun yoktur. “Teselli gücünün en yüksek olduğunu bildiğim eşyalar arasından Füsün’un kurşun kalemini ve o kaybolduktan sonra hiç yıkamadığım çay fincanını yanıma alıp yatağıma uzandım. Bu eşyalara dokunmak, onları tenimin üzerinde gezdirmek kısa sürede acımı azalttı, beni rahatlattı.” (253) “...filtrelerinin ucundaki ruj izini de hafifçe tadarak hayat hakkında, Füsün hakkında derin düşüncelere dalardım.” (441) “Flaubert’in Madam Bovary’yi yazarken kendisine ilham veren ve tıpkı romandaki gibi kasaba otellerinde, at arabalarında seviştiği sevgilisi Luise Colet’nin saçlarından bir tutamı, mendilini, terliğini bir çekmecede sakladığını, arada onları çıkarıp sevip okşadığını, terliklere bakıp nasıl yürüdüğünü düşlediğini mektuplarından mutlaka biliyorsunuzdur, Orhan Bey.” (567)

*

Onun en saklı ve güçlü tezi, hiçbir okurunun ona ulaşamayacağıdır. En iyi okuru bile onu ele geçirdiğini sandığı anda, karşıt yönde bir açıklaması yardımına yetişecektir. Böylesi bir yaklaşım, varsıl bir yapıt izlenimi oluşturmuyor değil. Bir taşla birkaç kuş vurulmuş oluyor. Böylece anlatısı balık ya da yılan kayganlığındadır, yakalanamaz. Pamuk emeğinin büyük bölümü yapıtının bu niteliğine harcanmaktadır. Kışkırtıcılığının tüm bunlarla kuşkusuz ilgisi var. Kesintisiz bir uyarı (*tahrik*) motoru gibi çalışıyor (yazıyor) ve bu özelliği tüm ilgiyi üzerine toplama olanağını ayrıca sağlıyor. Herkes ilgi çekmek isteyebilir. Yanlış olan bu değil. Ama yazarımızda bir yönleme, belirleyiciye dönüşüyor tutum. Bu yüzden, yazısının asla masum bir yazı olmadığını söyleme gereği duyuyoruz. (İyi ki değil.) Öte yandan polisiye yazının uygulamalarına hiç yabancı kalmayan Orhan Pamuk, inandırıcı olma, güvenilme

baskısını üzerinden kaldırıp atmış oyuncu ve ayartıcı bir biçem(sizlik)le, okurunu ustalıkla yakalıyor. Duyguları şişmiş, diken diken tüyleriyle Pamuk okuru, biraz da nereye bakacağından şaşkın, *dur bakalım*, diye diye kitabın son sayfasını buluyor. Ama anlatılan (**rivayet**) odur ki, ‘*Türk gibi başlayıp sonunu getiremeyen*’, bitiremeyen okur çöplüğüymüş ülkemiz. Artık bilemiyorum, kimi kez Türkçesi katlanılmaz olsa da yılgınlığa kapılmış bir okuru değilim henüz yazarımızın. Beni yine de onun okuru yapan şey, simgelediği (**temsîl**) tutuma karşı yeterince dikkatli olma gereği yanında, her şeye karşın inandığım yazma duygusudur.

*

Romanda bir izlek dikkat çekici...Kurban-kan örgesi (**motif**) romanda çocuksu ve yanıltıcı örneklerden birini oluşturuyor. Gereğinden yalın bir gönderme olsa da (Freud, kutsal öyküler, kızıoğlankızlık, vb.) **Masumiyet Müzesi** roman(s)ını toplumun derin bilincinde kolay yutulur duruma getiren şey kulaktan dolma bu yarı bilgisel, ham bırakılmış, olgunlaşmadan koparılmış göstergelerdir. Orhan Pamuk Freud’u, kurban söylenini (**mit**), kan yasağını (*tabu*) yalnızca yazısı için gereç olarak değerli bulabilirdi. Bu göstergelerin bilimsel gerekçelerine onun anlatısında ayrıca yer yoktur. Ama anlaşılana o ki yazı(sı) uğruna da kullanamayacağı şey yoktur, hatta amacı bana kalırsa, her şeyi kullanmaktır. Yani okurunu yöneten biridir o. Yazısını nasıl anlayacağını, okuması gerektiğini yönetir. “*Bu antropolojik bilgiyi buraya...*” (76) Takvim özellikle gösterilmiş, sayılar kurgunun yapısal parçaları gibi işlev görmüşlerdir. Biraz abartılmış olsalar da anlayışla karşılanabilir. Saplantılı tutkunun kanıtları gibi döşenmişlerdir metin boyunca. Ama tüm bu ve benzeri kanıtlara karşın romandaki yaşamı yeterince inandırıcı bulamayız. Benzeri tüm köpük yapılar da içine düştüğümüz yanılsamalarda olduğu gibi sanki yaşamımızın köpükten bir yansıması içinde, üstelik hoşlanarak, yüzer gibiyizdir. Bu kurmacanın yadırgatma etkisi (epik) değildir. Orhan Pamuk’un işi olmaz böylesi yöntemlerle. Olay örgüsü yaşamın klasik anlatı kalıplarına çok uygundur uygun olmasına, ama aksayan ve tüm bu insanlığın ortak deneyiminin davranış kalıplarını yinelemesine karşın, hafif, yüzeysel kalan bir şey söz konusudur. Kalıp (**şablon**) uymakta, ama doku içinde kan akmamaktadır ya da mavi ya da sarı bir sıvıdır akan şey. Bu anlatı erkinin (burada Pamuk) kullandığı zamanla biz okurların zamanının açışması, örtüşmemesiyle yakından ilgilidir kuşkusuz. Ama ben bir üst, genel bağlama ve açıklamaya bakarım Frideric Jameson’un böyle durumlarda yapabileceği gibi üzre. Zamana en aykırı görünen anlatı, zamana en uygun anlatı(dır). Orhan Pamuk, işte bunu yapmaktadır. Zamanı aşmak yüceltimine (**idealizasyon**) boşuna takılmamıştır o. Zaman onun kafesidir. Zaman ona nitelik verir. Oysa o kendi sınıfı da içinde, **bir şey gibi olmak, görünmek** istememektedir. Nedeni ise, Türkiye’de böyle görünmenin yeterince büyümeye, erklenmeye engel olacağıdır. Dünya yazarının, önsüz sonsuz (ezeli ve ebedi) şanın önünde hiçbir engel bulunmamalıdır hem.

*

Eril anlatıcının, başkişinin odakçıl (**merkezi**) yayını, uzun ve sağlam dalga boyuyla romanı bir uçtan diğerine kat eder. Hollywood işi kurmaca uzamlar (**dekor**) önünde kurulu sahneler, romanın yapay (**sentetik**) ve özellikle amaçlanmış algısını güçlendirirken, söz konusu erillik, romanın taşıdığı karayergi (**ironi**) gizilgücünü (**potansiyel**) fena halde zedelemektedir. Bana göre erili eleştirisinin hedefine koyamadığı sürece karayergi karayergi olamaz. Hele de günümüzde... Dolayısıyla Orhan Pamuk'un karayergisinin de yeterince çekici olmakla birlikte sahte olduğunu es geçemem. **Masumiyet Müzesi**, çocuksu (**naif**) eril egemenliğe yatırım yapıyor. Metroseksüel, vb. kavramların cirit attığı günümüz kent yaşamlarında doğrusu kötü bir yatırım sayılmaz. Romanı etkili ve geçerli kılacaktır.

*

Yeniden başa dönmem gerekiyor. Çizgi roman yalınlığı ve sertliği içerisinde, Orhan Pamuk metninin çekirdeğinde yatan bir hıncın, öç duygusunun beni her zaman tedirgin ettiğini belirtmem kaçınılmaz. Seçtiği ve hince çocuksu kıldığı kahramanıyla özdeşleşerek, dünyayı görünüşte ikici, özdeyse tekçi bir kurgu içerisinde yeniden biçimlendiriyor. Bu tek(lik), Orhan Pamuk'un başkalarına iki(lik) olarak sunduğu şeydir. Buradan çıkan şey sonuç olarak ilginçtir. Ve hiç de Orhan Pamuk'un istemeyeceği bir şeydir. Bir bildiri (**manifesto**); ama sıradan, bana kalırsa oldukça yavan, tekbenci (**solipsist**), inançsız, inandırıcılıktan özellikle yoksun, kuru bir bildiri, içi boşaltılmış bir yaşam kalıbı. Yapıtı özünde budur. Ama yazarın ve yapıtın yine de bir tinbilimi elbette vardır. Kendini gizlese de... Bir uygulayımı, donatısı elbette... Ödülleri, onayı, benimsenişi, aklanışı, eleştirisi, yazma siyaseti, gündemi, vb. O zaman yapılacak şey, geçmişle ve günümüzle karşılaştırmaktır yazarı ve yapıtını. Ve artık ulus dediğimiz çerçeve bağımsız düşünülebilecek tümçül, kapalı bir dünya da değildir. Kimse bunun için ayrıca kusura bakmasın. Öte yandan Türk yazınının bir parçası da beğenelim beğenmeyelim, Orhan Pamuk'tur. Hak ettiği eleştiriyi artık görmelidir.

Yazısını **ölüm buyruğu** olarak tanımlasak yeridir. Ölüdoğadır (**natürmort**). Yaşamın canını süzer, dışarıda bırakır yazdıkça. Hemen tüm yapıtlarında bunu yapmıştır. Buna ölüsevencilik dersem (**nekrofilli**) kimse kızmasın. Ben bir tin durumundan söz ediyorum ve bundan ille de kötü bir yazı(n) çıkmaz. İlgisi yok. Yaşamın yazı önündeki direniş noktalarını alaycı, sinik, bu yüzden incitici bir tinle kırıyor. Yaşamı ancak öldürerek anlatıyor, yapıtlaştırıyor. Kalem onun elinde çünkü. Bir ölüm kulesi yükseltiyor. Daha doğrusu yaşamı mumyalayan bir firavun gömütü yükseltiyor. Yapıtında yaşam sevinci yok, en azından ben görmedim.

*

Tüm bu yaklaşımda belki de asıl sorunun, ülkemiz bağlamında, sanatı algı biçiminin yapı ve düzeyi olduğunu belirtmeyi burada görev sayıyorum. Sanatın algısı içeriği, yine kendini, yani sanatı belirler bir yandan. Ama bir başka boyuttan, dışarıdan, başvuru noktasından (**referans**) yapılan gözlem bir uygunluğu imler şaşırtıcı biçimde: algıyla (biçimler, örnekler, içselleştirmeler, yorumlar, vb.) sanat

birbirlerinin burunlarından düşmüşçesine andırırlar birbirlerini. Denktirler, denkleştikleri anda ise sapar, yolundan çevirirler birbirlerini. Saltık özdeşlik yoktur. Benzerlik dışarıdan bakılınca yakalanabilecek anlık bir şeydir. İçeriden bakıldığında ise seçkincilikle dalkavukluk arasında koca bir yelpaze açılır: tavus kuşu kuyruğu. Ama her tavus kuşunun kuyruğu bir tek tavus kuşuna aittir. Bunu unutmamalıyız.

Son bir şey... Çok etkilenen, ayılıp bayılan, yaşamlarında okudukları en iyi '*aşk romanı*'ndan, Orhan Pamuk'un, isterse olağanüstü bir aşk romanı ya da kolayca anlaşılabilir bir 'hafif' (bu sözcük pek kullanılmıyor) roman da yazabileceğinden söz edenler, bu söyleminizi çok da sürdürmeyin, derim. Çünkü bu söylemden çıksa çıksa, dile getirenin okurluk niteliğinin tartışması çıkar. Benden söylemesi. Hiçbir şey bu denli bayağı ve ucuz olmamalı, yargılar bu denli kolay bırakılmamalı ortalık yere.

9. KAFAMDA BİR TUHAFLIK, KIRMIZI SAÇLI KADIN, VEBA GECELERİ (2021)

Bu çalışmada Orhan Pamuk'un 2016'dan beri yayımladığı üç romanı; **Kafamda Bir Tuhaflik**¹⁰ (2014), **Kırmızı Saçlı Kadın**¹¹ (2016), ve **Veba Geceleri**¹² (2021) okumaya çalışacağım. Okumam hep olageldiği gibi soru ve tez üretmeye dönük bir eksen üzerinde yol alacaktır. Yazı bittikten sonra geçmişte Orhan Pamuk hakkında yazılarımı da eklemleyerek bir Orhan Pamuk E-Kitap'ı (**E-Kitap 33: Orhan Pamuk**) yapmak kaçınılmaz olacak. Bu yazıda işimi kolaylaştıracak birkaç noktayı önceden vurgulayayım. Orhan Pamuk neredeyse **Kar**'dan beri (2002) yakalayıp üstlendiği bir yazınsal (**poetik**) çizgiyi¹³ (**hat**) hemen hemen hiç zorlamadan ve değiştirmeden sürdürmektedir. 2006 Nobel yazın ödüllü tek yazarımız hakkında en az 30 yıldır deneysel bir arayıştan söz edilemeyeceği gibi kendi yazınsal emeğiyle yarattığı yer ve konumdan hoşnut olduğu ve öyle kaldığı söylenebilir. Daha önce kezlerce dile getirdiğim üzere, küresel süreçlerin yayıncılık dediğimiz ama bugün sözcüğün asla karşılayamadığı bir dönemde, ulusötesi arayışların öncüleri, ilkörneklere (**prototip**), geçiş türleri sahneye çık(arıl)maktadır. Ürünleşme (**metalaşma**) ve uzmanlaşmanın (**profesyonellik**) sınır aşan yeni coğrafyası yazarın kişisel dürtülerinden başlayarak evrensel pazarın inceltilmiş (**sofistike**) uygulamalarına değin A'dan Z'ye tüm yapı ve bağlantıları dönüştürmüş görünmektedir. Dolayısıyla, örneğin ekinlerarası bir geçerlilik/geçişgenlik için gereken aygıtların geliştirilmesiyle de ilgilidir günümüzde sanat ve sanatçı artık. Yani ya yerel kaynaklarla yerel, en çok bölgesel coğrafyaya seslenecek ve sınırlı kalacak ya da küresel amaçlara yönelik üretim yapacaktır. Üretim sözcüğü eskiden olduğundan çok ve ayrı olarak yalnızca yaratıcı bireysel emekle açıklanamaz. Tüm bunları az ileride tartışacağız. Öte yandan Orhan Pamuk roman anlayışının oturduğu yazı(n) çizgisi eleştirinin işini bir başka anlamda da kolaylaştırıyor. Ekinlerarası geçerlilik etkeni ve anlayışı, sunumu da geri dönüşlü olarak biçimlendiriyor. Üstelik kitlesel gösteri-sanat evreninin yoğunlaşarak biçimlendirdiği alım, tüketim biçimleri (**tarz**) bir tür görünmez basınç odaları oluşturarak yazarın elini yönlendiriyor, hatta güdümlüyor. Görünmez büyük güç (pazar) yazarın iyi ya da kötü niyetinden bağımsız olarak neredeyse elini yönetiyor diyebiliriz. Şunu hemen eklemeli. Geçerlilik dediğimiz şeyin uygulamayla (**teknik**) ilgili olarak bir en azı (**asgari**) söz konusu. Küresel yazar zaten anlayışı (**zekâ**), becerisi, ustalığı, deneyimi ve öngörü gücüyle küresel durumu çok iyi değerlendiriyor ve yalnızca kitle beklentilerini değil, kitle beklentilerine doğrudan ya da dolaylı bağlanmış tüm yüksek (!) yapıları da karşılayacak donanımı ister istemez üstlenmek zorunda kalıyor. 20. yüzyılın, özellikle savaş ertesinin çoksatar (**bestseller**) düzenekleri, yazarları ve romanları değil sözünü ettiğim şey. Onlar ayrı ve yeni, güncel bir olgu olarak görülemez. Sözünü ettiğim Austerların, Murakamilerin, Mo Yanların, Pamukların uzak/yakın (**stratejik/taktik**) yazın öngörülleri. Bunlar aynı zamanda başarılı küresel iş

¹⁰ Orhan Pamuk; **Kafamda Bir Tuhaflik** (2014), Yapı Kredi Yayınları, Birinci basım, 2014, İstanbul, 477 s.

¹¹ Orhan Pamuk; **Kırmızı Saçlı Kadın** (2016), Yapı Kredi Yayınları, Birinci basım, 2016, İstanbul, 195 s.

¹² Orhan Pamuk; **Veba Geceleri** (2021), Yapı Kredi Yayınları, Birinci basım, 2021, İstanbul, 537 s.

¹³ Aslında bu çizgi **Yeni Hayat**'a (1994), daha öncesine de uzatılabilir.

insanları da sayılmalı. Bunu tüm yeteneklerini, yazınsal güçlerini teslim ederek, üstlenerek söylüyorum. Buradan geleceğim yer şu: Tüm bu ve benzeri yazarlarda ortak yan ve eğilim anlatı dilini yer düzeyinde (neredeyse 0 yükseltisinde), en yalın dil koşulunda tutmak ve bu yalınlığı Kafka'nın oldukça ters ya da çarpık bir yorumuyla içerikten bağımsızmışçasına kurgulamak. Burada açılacak aralık başarıyla doğru orantılıdır. Dilin sıradanlığıyla içeriğin düşlemsel (*fantasmagorik*) karmaşıklığı ama daha çok belirsizliği (*muğlak*) arasındaki açının büyüklüğü günümüz insanının tekdüzeleş(tiril)miş evreninde yapay, daha doğrusu sanal bir dalgalanma yaratıyor. *Sanki* roman okumuşluk, *sanki* okumuşluk deneyimi, yani bir tür *simülakrum*. (Bkz. Baudrillard.) Bu da türümüzün geçmiş ekin sel (*kültürel*) belleğinin kazınması pahasıdır. Bir roman uygulayımı (*teknik*) yerleştirilmektedir aşağı yukarı 40 yıldır. Bunun ardçağcı (*postmodern*) yorumu yapıldı, yapılıyor, yapılacaktır kuşkusuz.

İşimizi kolaylaştıran verileri yaklaşık olarak belirledikten sonra şimdi Pamuk okumamıza geçebiliriz.

9.1.Giriş: Kitap bir nesne mi?

Yukarıdaki yazın dışı ya da ötesi tezlerimizi somutlaştırarak ilerleyeceğiz ve bizim taş atmamız pek gerekmeyecek zaten. Orhan Pamuk, önümüzü okurun en ilkeline seslenir bir yordam benimseyerek açıyor. Teknolojilerde, özellikle de elektronik olanlarında kullanıcı dostu (**smart**) denen bir kavram vardır. Kullanıcının ussal (**akılcı**) çabasını gerektirmeyecek denli kolay kullanılır tasarımlardır söz konusu olan. Somut olarak örneğin **Kafamda Bir Tuhafılık**'ın genel, bir *nesne* olarak (kitap nesnesi) yazar güdümlü tasarımı da bunun kanıtıdır. Oklar, kılavuz çizgileri, renkler, Braille imleri, haritalar, simgeler, moda, vb. nasıl gündelik yaşamlarımızın ayrıntılarını yönetiyorsa Orhan Pamuk tasarımı da, aynı zamanda bir nesne olarak algılanmasını istediği romanlarında kullandığı özellikle görsel gereç ve çocuksu (**naif**) olmasına özen gösterilmiş açıklamalarıyla biz okurlarını öyle yönetmek istiyor. Bunu elbette iki uçtan, hem iyiye hem kötüye yorabiliriz. İyiye yorabiliriz çünkü Pamuk romandan anladığı ve bir ölçüde yaratılmasına katkıda bulunduğu indirgenmiş çağcıl kurgu anlayışını bir tez olarak üstlenip öneriyor. Ne olduğunu ileride göreceğiz. Kötüye yorabiliriz çünkü okuruna asla, kendine karşı(n) bir okurca anlama, yorumlama alanı, açıklığı bırakmıyor. Arkasında bir tutarak (**kapris**), hatta tinsel bir takıntı ve bundan kökenlenen bir elezercilik (**sadizm**) olduğunu kişisel olarak düşünsem de, çözümlememin bir parçası olarak önyargıya dönüşme eğilimini içinde taşıyan bu yargımı, en azından şimdilik kullanmayacağım. Şimdi kitaplara kısaca bir göz atalım:

9.1.1. Kafamda Bir Tuhafılık

Kafamda Bir Tuhafılık için okuru önceden hazırlayan, biçimleyen (**format**) Orhan Pamuk üç araç kullanıyor. İlki geleneksel sözlü anlatım biçimine başvurup gerekli kökörnüksel (**arketip**) gönderimler üzerinden Türk insanının derin bilincini sağlama olarak kullandığı altbaşlık: "*Boza satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatı, maceraları, hayalleri ve arkadaşlarının hikâyesi ve 1969 ile 2012 yılları arasında İstanbul hayatının pek çok kişinin gözünden anlatılmış bir resmidir.*" Kusursuz bir özet bilgi. Bu alt başlık metni türsel kaydırma ve insanımızın derin dünyasında gönlünün yattığı sözlü anlatım türlerini (destan, söylen, epepe, vb.) imalama işlevinin yanı sıra *anlatılanın yalnızca anlatılan olduğuna dönük* gerekli ve de gereksiz bir vurgudur. Anlatıdan yazın ya da anlatı dışı ama dünyalı sonuçlar çıkarmaya teşne okur en başından uyarılmış, metin böylelikle yine yalnızca kendine yani metne bağlanmış olur. İkinci işlevi ise türün Avrupa'daki başlangıçlarına, ilk örneklerine, **pikaresk** romana taşır bizi. Yarı-belirtgen (**tipik**) bir anlatı kişisi yaşadığı zamanı ve toplumu enine keser geçer. Bu yazgısını yaşamakla yükümlü kişi (Mevlut Karataş) tam olarak zamanın tinini karşılamaz, hatta böylesi özellikle istenmez, bu tür okur beklentileri en başından kırılır. Öte yandan zaman da değişim dönüşüm gizilgüçleriyle değil bir resim, fotoğraf, duvara asılıp bakılacak bir saptayım olarak (belirsiz özlem nesnesi, **pitoresk** bir görüntü, yüzey ya da ortalamanın, **vasatın** yankılandığı **kitch**) içerikten boşaltılmıştır. Yani genel ve özel durum, eytişmesizlik içre (**diyalektik**), hem kurtarılmış hem sonsuza dek yitirilmişdir. Yazınsal (**poetik**) arkalık aşağı yukarı budur,

kimi kazık çakılmış, köklü ve değişmez ön onamalar (**kabul**) bir yana. Bunlar da kötü, yavan genelleştirmelerin, geçmiş özlemleri (**nostaljik**) fotoğrafın neredeyse ısıtılıp ısıtılıp okura dayatılan koşullanmalarından öte geçmez. Altbaşlığın üçüncü bir işlevi olarak da Brechtçi epiğin Türkiye'deki en başarılı uygulaması olan **Keşanlı Ali Destanı**'nın (*Haldun Taner, 1964*) bağlam aşan (**kült**) etkisini arkaya almayı sayabiliriz.

İngiliz şair William Wordsworth'un, kitabın başına alınan üç alıntıdan ilki olan, "Kafamda bir tuhafılık vardı,/ İçimde de ne o zamana/ Ne de o mekâna aitmişim duygusu" dizeleri bize romanın adının nereden geldiğini gösterirken, yazarımız okura dönük kılavuzluğunu, roman içindeki kişilerin soyağacını başta iki sayfaya yayarak sürdürür: **Yoğurtçu ve Bozacı Hasan Aktaş ve Mustafa Karataş Kardeşlerin Aileleri**. Atalar, evlilikler, çocuklar, doğum ölüm tarihleriyle 6 kuşağın soyağaç çizeneği biz okurları zamandizinsel (**kronolojik**) bir aşırı gerçekçilik (**hiperrealizm**) havasına sokar. Yazarımız ipi eline geçirmişken buncasıyla yetinecek, okurunu el yordamıyla dünyayı yoklar ve bin bir yorum tasalarıyla baş başa bırakacak değildir. Sayfayı çeviririz ve romandan çok epik bir anlatıya özgü *içindekiler* dökümü karşılar bizi. Halk diline, söylemine de başvurularak okurun önünde yükselen kitap için önden ve en uygun giriş yolu aşama aşama imlenir. Karşımıza kimlerin, hangi tarihte, hangi duygular içinde çıkacağı sıralanır. Yazar daha romanı okumadan okumuşluk duygusu verecek biçimde tam açıklığa dayamıştır sırtını. Okurunu, gizi, kilit düzgüyü (**kod**, **şifre**) çözmekle uğraştırmayacak, baştan her şeyi gösterecektir. Tutumun arkasındaki güçlü büyücülüğü ise anlayan anlayacaktır. *Eh, artık yeter*, diye düşünebilirsiniz. Yetmez. Orhan Pamuk, yapıtına girişi de çıkışı da rastlantıya bırakmamaya iyiden kararlıdır. Romanın arkasına önce '**Karakter Dizini**', sonra romanın kişilerinin ve olay zamanlarının dizini, **Kronoloji** konur: (1954-2012). Sonunda soyağacı çizeneği arka iç kapakta yinelenerek, yazarın okura kılavuzluğu, şakayı ve yazınsal kaygıları çokça aşan bir istem (**irade**) dayatmasıyla, okuru yoracak, kıvrandıracak, düşündürecek en küçük gölgeyi silercesine biter. Hemen ekleyelim, bölümce başlarını omzunda taşıma sırtığı ve iki ucunda asılı tepsi ya da güğümleriyle yoğurtçu-bozacı küçük resmi süsler. Bu durumda, '*Romanı yine de okumalı mı?*' ya da '*Kılavuz kitabı mı ayrıç içine almalı yoksa romanı mı?*' sorusu okurun içine düşürür koyu gölgesini. (Onca kılavuzluğa, açılmış yollara karşın okura yaranılamamıştır. Ağzıyla kuş tutmasını mı bekliyoruz acaba yazarımızın? Daha ne yapabilirdi?)

*

Kafamda Bir Tuhafılık, Orhan Pamuk'un roman türünde başlangıçlara, arıklık çağına dönüş, bir tür ilkelcilik (**primitizm**) eksenli yazı tutumunun doruklarından biri. Bir başka doruk, örneğin **Masumiyet Müzesi**'ydi (2008). Romanın türel kalıbı kullanılsa da yapıttan daha öte, bir tür toplumsal tapınç nesnesi (**kült**), hatta geri dönüşlü bir tapınç nesnesi (**fetiş**) amaçlanmaktadır başlıca iki soruna geleceğe dönük çözüm olarak: 1) Etki alanını yaymak, büyütme, 2) Kalıcılaşmak, ölümsüzleşmek. Sanat (roman) bu iki başlığa elbette ilgisiz değildir ama romanı yazdıran güdüyü ya da güdümsüyü anlamak istiyoruz. Bu iki amaca bağlanmış roman uygulaması bizi nerelere taşımali?

Yazar üçüncü anlatıcı konumundan sıkça anlatısına ve anlattığına ilişkin yorumlarıyla da araya girerek roman türünde başlangıca yönelişini ve bunu bir kasılma, yetersizlik nedeni saymadığını içtenlikle daha girişte kanıtlar. Romanın ilk bölümcesi (**paragraf**) bir tür yazmakta olduğu romanı ve 'kahramanı' Mevlut Karataş'ı özetler. Yani kılavuzluk görevi anlatıcı üzerinden sürmektedir:

"Bu, boza ve yoğurt satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatının ve hayallerinin hikâyesi. Mevlut, Asya'nın en batısında bir yerde, puslu bir göle uzaktan bakan yoksul bir Orta Anadolu köyünde 1957'de doğdu. On iki yaşındayken İstanbul'a geldi ve ondan sonra hep orada, dünyanın başkentinde yaşadı. Yirmi beş yaşındayken köyünden bir kız kaçırdı; tuhaf bir şey oldu bu, bütün hayatını belirledi. İstanbul'a döndü, evlendi, iki kızı oldu. Yoğurtçuluk, dondurmacılık, pilavcılık, garsonluk gibi çeşit çeşit işte hiç durmamacasına çalıştı. Ama akşamları İstanbul sokaklarında boza satmayı ve tuhaf hayaller kurmayı hiçbir zaman bırakmadı." (KBT, 15)

"Okurlarım benim gibi Mevlut'la tanışsalar, onu yakışıklı ve çocuksu bulan kadınlara hak verirler, hikâyemi renklendirmek için abartmadığımı teslim ederlerdi. Bu vesileyle, bütünüyle gerçek olaylara dayanan bu kitap boyunca hiç abartmayacağımı, zaten olup bitmiş bazı tuhaf olayları, okurlarımın daha iyi takip edip anlamasına yardım edecek şekilde sıralamakla yetineceğimi belirteyim." (KBT, 15)

Bu tanışmadan sonra kitabın adının (**Kafamda Bir Tuhafılık**) kaynağına ilişkin ilk göndermeyi, değişmecesel bir kent gizemleştirme (**mistifikasyon**) yatırımı yapan şu tümcesinde yakalarız: *"İnsan şehirde kalabalık içinde yalnız olabilirdi ve şehri şehir yapan şey de zaten kalabalık içinde insanın kafasındaki tuhafılığı saklayabilme imkânıydı."* (KBT, 98) Yerleşim ve uzlaşmış uscul düzenler içinde yöntemler, kavramlar, tanımlar bir yaratıcı sanatçıya yakışır biçimde bozunuma uğratarak, kentten, kent kalabalığından, kent kalabalığı içinde yalnızlıktan ama daha ötesi, kent kalabalığı içerisinde insanın kafasındaki tuhafılığı saklayabilme olanağından bir imge üretilir ve bu imgenin bilimsel anlamda gerekçelendirilmesi ayrıca gerekmez. Çünkü sanatın gerekçesiyle bilimin gerekçesi tutmaz, çoğu kez de çelişir, karşıttır. (Tartışılmalı!) Bu durumda yaratıcı yazarı sorgulayabilecek biricik ve sınırlı alanımız, nedensiz imgelerin kuşatıcı tüm yaşamlarımızda nereye değin gerekçesiz olabilecekleri ve yine de savunulabilecekleridir. Göze alınan şey, yaratıcı alanın düzenlenmesi, elden geçirilmesi ve bu alanın biçim ve içeriklerine ilişkin özgürlük tartışması olmaktan çıkar, sanatın imgesel gücüyle gerçekliği tüm diğer gerçeklik kavrayışlarını sindirecek, silecek kerte biçimlendirmeye, onu bir gizil amaca (ya da niyete) bağlamaya, anlaşılma kavramını yerlileştirerek gerçekliği (ve bundan anlaşılma şeyi) yerinden etmeye, giderek us yetmezliği inancını pekiştirmeye, az yukarıda belirttiğim gibi bilinçli/bilinçsiz en geniş anlamda gizemlileştirmeye dönüşür. Bu bir yazınsal tutuma dönüştüğünde adı artık yazınsal siyasettir ve yazınsal (**poetik**) güdüyü açığa çıkarmak kaçınılmaz olur. Orhan Pamuk bu anlamda gerçekten baştan çıkarıcı, ayartıcı, kışkırtıcı (**provokatif**) bir yazardır ve elini bile isteye özgür (**serbest**) bırakır. Bunun için bile kutlanmalıdır, saklı değil, açıktır girişimi. Yapıtının üzerine oturduğu ana eksenlerden biri budur ve oldukça katıdır tutumu. Aşağıdaki alıntılar

yukarıdaki gizemleştirme, serüven duygusu yaratma, okuru tanıma gelmez, sıra dışı bir nesneye bağlayarak sürüklenme savımızı besleyen, destekleyen örnekler olarak verilmektedir:

“Mevlut, hayatının en mutlu yıllarını yaşadığını bazen seziyor, ama bu bilgiyi aklının yalnızca bir köşesinde tutuyordu.” (KBT, 257)

“Çünkü ‘Boo-zaa’ diye bağıırken, kafasındaki renkli resimlerin, resimli romanlardaki konuşma balonları gibi sanki ağızdan çıkıp yorgun sokaklara bulut gibi karıştığını hissediyordu. Çünkü kelimeler şeylerdi, şeylerin her biri de bir resim. Geceleri boza satarken yürüdüğü sokakla kafasının içindeki âlemin artık tek bir bütün olduğunu seziyordu.” (KBT, 296)

“Niye bazı geceler kenar mahallelerdeki ücra mezarlıklara girip ay ışığında servi ağaçları arasında oturmak istiyordu? Bir benzerini televizyonda gördüğü büyük kara dalga niye onu bazan (sic-Zzk) kovalıyor ve Mevlut çoğu zaman kaçamayıp dev dalga misali kederin altında niye boğuluyordu?” (KBT, 304)

“Geceleri kimsenin uğramadığı zamanlarda dükkânda sıkılıyordu. Oysa boza sattığı geceler, hiçbir pencerenin açılmadığı, hiç kimsenin boza almadığı en boş sokakta bile Mevlut’un canı sıkılmazdı. Yürürken hayal gücü çalışır, cami duvarları, yıkılmakta olan ahşap evler, mezarlıklar bu dünyanın içinde gizli bir başka âlem olduğunu hatırlatırdı Mevlut’a.” (KBT, 318)

“Mevlut karısını kaldırdı, kucağına aldı, koşar adım bir taksiye koyu. Bunları yaparken bu anların her birini hayatının sonuna kadar unutamayacağını biliyordu. Her zamanki mutlu hayatları yok olmasın, Rayiha’nın canı yanmasın diye çok dua etti. Karısının terli saçlarını okşadı, yüzünün kâğıt gibi beyaz olmasından korktu.” (KBT, 348)

“Mevlut kırk yıldır bildiği, ama açıkça farkında olmadığı gerçeği şimdi açıkça anladı: Şehrin sokaklarında geceleri gezmek Mevlut’a kendi kafasının içinde geziniyormuş duygusu veriyordu. Bu yüzden duvarlarla, reklamlarla, gölgelerle, karanlıkta seçemediği tuhaf ve esrarlı şeylerle konuşmak kendi kendine konuşmak gibi geliyordu ona.” (KBT, 462)

Böylesi bir yazın siyasetinin kullandığı yazınsal araçlara yaklaşımı da tutumuyla uyumlu, bağdaşıktır ister istemez. Örneğin toplumsal değişim (*dinamik*) imgelenirken başka alandan (toplumbilim, vb.) çözümlenmelerin vardığı sonuçlar hangi sınırlara değin romanın kurgusuna gereç taşımaları ya da taşır? Orhan Pamuk’un, titizce bir dönem romanı hazırlığı yapar ve (yakın dönem) tarihsel evreni tasarlarlarken romanını sürükleyecek ana imgesini gerçeklikle ilişkilendirmesi hiç kolay olmamıştır kuşkusuz. Emek yoğun bir çalışmadan söz etsek abartmış olmayız. Ama kurgusal yapıt da bir soyutlamadır, indirgemeler ve abartmalarla kendi gerçekliğini üretir. Sorun ise yazarın kullandığı yazınsal süzgeç ve kişisel önceliklerini oluşturan önkoşullardır. Buradan, yazarın üst açısına, genel ve yerelde kendini konumlayışına, yaşam süreçlerinde

değer yüklemelerine geçmemiz gerekse de bir roman çözümlemesi ya da yorumu, işi oralara değin taşımadan söyleyebileceği her şeyi söylemiş olmalıdır bana göre. Onun yorumunun amaçladığı kişi son çözümde yazardır ve eşanlı olarak son çözümde yazar değildir. Çünkü yorumun son çözümü, son sözü yoktur, olmaz. Yazınsal (roman) araçlarının kullanıma uygun esnetilmesinden daha önce söz etmiştim. Örneğin gülmecesinin (*humor*) düzeyi nasıl belirlenir yapıtın? Orhan Pamuk, bu ve benzeri konularda bir dizi kararı yapıta geçiren ve bununla kendini görevlendiren *biridir*. İlk birkaç romanından sonra geldiği kavşakta toplumunun aydını, yazarı, seçkini olarak kendi yerini yeniden tanımlamış, topluma ilişkin o gün bugün değişmeyen bir yargı vermiştir. Tarihsel odaktan (İstanbul), onun tepesinden bakan göz, Batı ekininin geliştirdiği üç boyutlu yaşamöykülerine karşın kendi toplumunda gerçek bir toplum görmekte zorlanmış, bir boyut eksiğiyle iki boyutlu yaşamlar, yaşantıların *tuhaf* sıçramalarla dizildiği bir minyatür düzlemi yerleştirmiştir çevreni (*ufuk*) içine. Çünkü 19.yüzyıldan başlayarak sürekli tepeden biçimlendirilmeye çalışılan, kendi evrimsel gizilgücüne bırakılmayan Anadolu (Türk?) toplumu kendi içsel, hakiki öyküsünü yazamayacak kerte ilişkisiz etki tepki düzenekleriyle yerinden edildi, itildi ve çekildi ona göre. Kendi öyküsünü başkasının öyküsü olarak yaşadı ve ne yaşadığını da bilemedi. Sonunda bunu görmek, bilmek ve anlatmak Orhan Pamuk'un ve benzerlerinin yaratıcı gözlemine kaldı. (Hemen belirtelim ki Orhan Pamuk'a özgü, özgün bir görüş ve yaklaşım değildir bu. Ülkemizde aynı Batılılaşma sürecinin öteki yüzünde, Pamuk'ta sonlanmayan bir gelenek söz konusu bakış açısıyla uyumlu olarak hem akademik çalışmalar hem de sanat yapıtları üretmiş durmuştur.) O zaman yazar ya gözlemine ve yargısına bağlı, kendisini de gözlemci konumunda göstermeyi gözden çıkarmadan uygun bir anlatı tutturacak ya da çoğu kez yapılageldiği gibi hakikat abartılarak harcanacak, olmayan şey olmuş, olan şey olmamış gibi gösterilecekti. Bu yazar seçimini zorlayan elbette başka sayısız etkeni şu an ayrıç (*parantez*) içine alarak ilerletiyorum düşüncemi. Geldiğim yerde artık şunu söyleyebilirim. Üç boyutlu (hatta dört) bir gizilgüç iki boyutlu bir düz evrende nasıl yansıtılacak, hakikat yine de yakalanmış olacaktır? Tasarı geometri örneğin bu türden sanatsal bir yaklaşımı örnekleyebilir mi? Bana göre hayır, çünkü yüzeye düşürülmüş oylum (*hacım*) bir an için, yani soru anlaşılana değin geçerlidir. Burada ise gizemleştirme (*mistifikasyon*) arkada çalışmasını sürdürür ve düzlem, yüzey anlatımı hakikatin yerine geçirilir (*ikâme*), önerilir, okutulur. Elbette bir düzlemin üzerine yansıtılabilmiş üç (belki dört) boyutlu hakikat anlatılarından yoksun değil türümüz (insanlık) başından beri. Resmi, fotoğrafı, sinemayı buralardan okuma uygulamaları eski ve köklüdür. Peki, o zaman sorun ne? Sorun, indirgemeyi kalıcı ve son söz, hakikatin kendi olarak sayfaya, yazıya çivilemedir. İşte konumuz ve hakkında düşündüğümüz yazara özgü biraz eğreti, tepeden, hafif(letici) gülmecenin kaynağı da iki boyutlu evren tanıklığıyla ilgili büyülü aynalar sorunudur. Platon'un mağarasında duvarda yansıyan gölgeler evreninde gülmek için bulabileceğimiz cesaret ve nedenler burada da hemen hemen o düzeyde geçerlidir. Mevlut'un köyüne dönüp Rayiha'yı kaçırmaya ilişkin yanlışlıklar güldürüsü (*komedya*)¹⁴

¹⁴ Mevlut'un kaçırdığı, adını Rayiha sandığı kız kaçırmak istediği kız değil adı Rayiha olan ablasıydı.

hemen tüm yapıtın biçimlendirici asal örneğini (arketip) ya da kalıbını (**şablon**) oluşturduğundan romanı bu kalıp üzerinden (böyle) okuyabiliriz. Ve aynı hafifletilmiş, yeğnileştirilmiş algılama ve aktarma biçimi tüm öteki örgelerde (**motif**) birebir titizlikle korunmaktadır. Bu tutumdan çıkan sonucu (yeğnileştirilmiş, ağırsızlaştırılmış anlatı ya da roman), yazımızın sonunda bir yargıya dönüştüreceğiz.

*

Orhan Pamuk'un tarihsel dönemi tüm ekinsel varlığı ve ayrıntılarına bağlı, sinemada özellikle tarihsel büyük yapımlardaki titizlik düzeyinde canlandırma ve bunu toplumun değişik yaşam katmanlarında tutarlılıkla örnekleme konusunda belgeci tutumunu da yazınsal (*poetik*) siyaseti içinde değerlendirmemiz doğru olacaktır ve **Kafamda Bir Tuhaflık** yazarın kendi canlı tanıklığının da az çok işe karıştığı emek yoğun bir araştırmancının ürünüdür bu anlamda. (Bkz. Ayfer Tunç¹⁵) Ekinsel (**kültürel**) zaman belirteçlerine birkaç örnek:

- Otomobil modelleri dönemi imlemede kullanılır. Dodge, 1956; Plymouth, 1957, Opel Record, 1961. (**KBT**, 64)
- Mevlut'un İstanbul'da okuduğu lisenin adı Atatürk Erkek Lisesi'dir. (Kesim III. Bölüm 5. Atatürk Erkek Lisesi. Altbaşlık: İYİ BİR EĞİTİM ZENGİN İLE FAKİRİN FARKINI ORTADAN KALDIRIR. (**KBT**, 70)
- Bölüm 10'nun başlığı ise yine canlı bir anıştıracıdır: Bölüm 10. **CAMİ DUVARINA KOMÜNİST AFİŞİ ASMANIN SONUÇLARI. TANRI TÜRK'Ü KORUSUN.** (**KBT**, 101)
- Hazır yoğurt ürünleri karşısında sokak yoğurtçularının pazardan çekilmesi. (**KBT**, 87)
- Beyoğlu'nda Elyazar Sineması'nın tarihi. 1972'lerde seks filmleri gösteriyor. (Odeon-Majestik-Elyazar) (**KBT**, 88)
- Gecekondu (Duttepe, Kültepe) evreninde ayrışma, katmanlaşma. (93 vd.) Suç ve iman belli ellerde toplanır parayla birlikte. Gecekondu varsılları, kabadayıları türer.
- Listeler: Duttepe'liler rüyalarında ne görürler? Elektrik, asfalt yol, fırın, vb.?
- "HÜSEYİN ALKAN'IN KATİLLERİNDEN HESAP SORULACAK TMLKHP-MLC." (**KBT**, 104)
- Amca çocukları milliyetçi, yakın arkadaşları devrimci olan Mevlut arada kalmıştır.
- Ve DUTTEPE-KÜLTEPE SAVAŞI (Bölüm 11). Cenazeler, kapışmalar, duvar yazıları, kapı işaretlemeleri, baskınlar, Alevilere saldırılar. POL-DER. Bölünen aileler.
- III. Kesim: Bölüm 16. **AŞK MEKTUBU NASIL YAZILIR? GÖZLERİNDEN ÇIKAN EFSUNLU OKLAR** (148) Aşk mektupları kitabı.
- Bölüm II (1968-1982) Kültürel zaman belirteçleri: toplu iğneli kazı kazanlar, yabancı ülkeden insanlarla mektuplaşmalar, *Ruh ve Madde Dergisi*, vb. (**KBT**, 84)
- Kurtuluş, Feriköy Rum ve Ermenilerinin kısa tarihi. (1920-1964) (**KBT**, 258)
- 14 Kasım 1991, Anadoluhisarı önünde batan Lübnan gemisinden denize dökülen yirmi bin koyun.
- Kürtlere yapılan işkenceler. Diyarbakır hapishaneleri. (**KBT**, 334)
- Pavyon ve çete savaşları. Çökertmeler. (**KBT**, 379)
- 1999 İstanbul depremi (**KBT**, 394)

Ama aynı yazar tutumu ve sorun burada da karşımıza çıkar. Yazarımız roman gerecini (içerik, biçim) öyle kurgular ki bu gereç yazar tutumunu doğrulayacak bir araçsal (**enstrümental**) girdiye dönüşmek zorunda kalır ve bu konuda gerçekten ödünsüzdür. Yaşama, özellikle içinde yaşadığı topluma ilişkin zamanda ve uzamda yayılan ve tartışma üstü tutulan kişisel görüşü, anlatı tasarıyla birlikte tasarladığı anlatının tüm girdilerini, bileşenlerini de bir yapıt içi ussal çerçeveleme içine teper.

¹⁵ Ayfer Tunç; **Bir Maniniz Yoksa Anneler Size Gelecek**, 2001.

Böylece hakikat (her ne ise) anlatının arkasındaki (kişisel) niyete doğru bükülür, gereç buna uygun dizilir ve bu dizilim tartışmaya bırakılmayacak bir yalınlık, saydamlıkla dışa vurulur. Sanki başka türlü olanaksızmış yalınlığıyla okura yansız anlatıcı konumundan aşılır. Anlatıcı da bizlerden biri denli anlatılanlara tanıktır, etki(lenme) gücü de bizimki gibidir, dolayısıyla her şey olması gerektiği gibidir. Bu nedenle çarpıtma savı, *ama öyle değil(di)*, tepkisi askıda kalır. Pamuk'un yeğnileme girişiminin önemli sonuçlarından biridir bu, karşı çıkılmaz kerte yalınlık, düzlük, tartışmaya yer bırakmayan, abartmasız *olduğu gibilik*. Bu yazınsal tutum Kafka'da, Cortazar'da tanıklık ettiğimiz tersine, yapının bütününü bir abartmaya, hafifletilmiş, elenmiş, göndermesiz kılınmış bir *böyleliğe* dönüştürür. Her şey nasılsa öyledir, kendisidir. Yazar anlatıcı ne bir şey katmış ne eksiltmiştir. Anlatılanın kendisi yalınlığı içre zaten *tuhaftır*, ayrıca yorumlanmamış, nesnellik alabildiğine korunmuştur. Yaşam çizgisel, bilemedin iki boyutlu düzlemseldir. Bu sunuş biçimi ABD bağımsızlık savaşını İtalyan 'comiks'leri, 50 sonrası Türkiye'yi kalıp anlatılarla yankılayan fotoromanları anıştırır. Hatta Yeşilçam sineması, ünlü Brezilya dizileri de benzer bir anlatım yordamını izler, yerçekimsiz bir yalınkatlık algıyı, düşlemi asla zora koşmaz. Günümüz dünyasının küresel anlatılarını ilkel sayılabilecek bir ortak paydada buluşturan bir girişimden söz ettiğimiz unutulmasın. Sunumla içerik birbirlerini biçimlendirip tülemektedir. **Kafamda Bir Tuhaflık** baştan sona Türkiye'nin kırdan kente göçünün tarihsel çerçevesi içinde büyük kent kıyılarında gecekondulaşma ve gecekonduardaki siyasal ve yaşamsal savaşımı ilgili bir belge(sel) anlatı izlenimi verse de bir düş görür gibi okuruz romanı. Her roman kişisi ve yapıp ettikleri sanki gazetelerin üçüncü sayfalarında dile getirilen somut yaşam olgularından derlenmiş gibidir. Her ayrıntı, olgu güçlü gerçeklik duygusu yaratır. Kitabın belge değerini daha yükseltmek için yalnızca yaşamdan fotoğraflar eksik gibidir. Bu önemlidir. Yani Orhan Pamuk için, okurun anlatılanların doğrudan gerçeklik olduğuna inanması önemlidir. Ama yalınlaştırılmış tümcelerinin içerisinde küçük ve ayrımsanamayacak dokunuşlarla yazar yargıları serpiştirilir ve aslında söylenmez gibi eklemlenir bunlar. "*Boza 1950'lerden sonra kış akşamları, parke taşı kaplı yoksul ve bakımsız sokaklarda 'Bozaa' diye bağıra bağıra ilerleyen ve bizlere geçmiş yüzyılları, kayıp güzel günleri hatırlatan satıcıların işiydi yalnızca.*" (KBT, 27) "*Geçmiş yüzyıllar*", "*kayıp güzel günler*" yazarımızın kendine küçük ama kasıtlı ihanetleri olarak algılanabilir. Varsıl yerleşkesinde boza satın almak isteyen, içki içip sarhoş olmuş insanlar Mevlut'e karşı "*Cumhuriyet ve Atatürk*" savunusu yaparlar. Bir yazar bu küçük olguyu neden romanı içine koyma gereği duyar? Haklı yanıt hazırdır aslında: Türkiye'nin *tuhaflığı*... "*1964'te bir gecede Başbakan İsmet Paşa tarafından İstanbul'dan kovulan Rumlarla birlikte şehri terk eden sahibinden lokantayı devralan Bingöllü bir garson,*" (KBT, 143) "*Okulun ve Türkiye'nin geleceği konusunda müdürün kalbini en çok kıran şey, bin iki yüz öğrencinin İstiklâl Marşı'nı ayı anda söyleyememesiydi. Herkesin kendi köşesinde tek başına İstiklâl Marşı'nı kendi bildiği gibi söylemesi, hatta bazı 'dejenere yozların' hiç söylememesi müdürü çileden çıkarırdı. Bazen okul bahçesinin bir köşesindeki öğrenciler marşı bitirdiklerinde öteki köşedekiler yarısına gelmemiş olur, marşın hep birlikte, 'tek bir yumruk' gibi söylenmesini isteyen müdür yağmur kar*

aldırılmaz, marşı bin iki yüz öğrenciye yeniden yeniden söyler, bazı öğrenciler de bozgunculuktan ve inattan ahengi bozar, bu da gülüşmelere ve üşüyen vatansever öğrencilerle alaycı ve umutsuz bozguncular arasında kavgalara yol açardı.” (KBT, 71)

Elbette birçok örneği vardır bunun. Ama yalın tutulmuş dilin arkasını okurun iki boyutlu bilinci tümlenmekte gecikmeyecektir. ‘Çarıklı erkân’ kurnaz Mevlut, köyle kent arasında bu türden türedi varsıl (**zengin**) takımını yönetmesini (**idare**) öğrenmiştir. Oyunu dinci partiye verse de Atatürkçüleri de yönetir kendi çapında.

*

Orhan Pamuk kişisel yazı tarihinin uzunca bir bölümünde anlatıcısını anlatısına bile isteye ve keyifle karıştırmakta, dünya okuru için çekicilik alanı yaratırken (*egzotizm*), Türk okuru için geleneksel sözlü anlatı biçimlerinin etkileme gücünü arkasına almaktadır. Aslında yalnızca Orhan Pamuk’ta değil 90’lar, özellikle 2000’lerden sonra birçok yazarımızda öne çıkan bir özelliktir bu. Sanki romanın klasik çağına özgü egemen anlatıcı konumu, anlattığı dünyaya karışmakta kendine daha çok hak tanır gibidir ve ardçağcı (**postmodern**) yazın kuramlaştırma girişimlerinde yazarın ve anlatıcının da anlatı içi kişileri ve okurları arasına karışmasında bir eşdeğerlilik bulması tetiklemiştir bu eğilimi. Aslında düşünülürse roman oldukça ciddi tartışmalardan geçerek anlatmanın biçimleri üzerine önemli dönüm noktalarını arkada bırakmış, yazarın yapıta eklenmesi konusunu epeyce geliştirmiştir. Ama doğurduğu sonuç açısından bakarsak anlatıcı konumu çelişik bir konuma bürünmektedir. Her şeye saltık biçimde egemen anlatıcı aynı zamanda herkesten (romanın içinden ve dışından) biridir. Hangisi gerçekten yazarın kendisidir, egemen olan mı, romana karışan mı? “Şimdi Mevlut’un kararını, Rayiha’ya bağlılığını ve köpek korkusunu anlamak için çocukluğuna dönelim.” (KBT, 45) “Süt tozu ve balık yağı törenlerini siyasallaştırma gayretleri o yıllarda başarısızlığa uğramıştı ama yıllar sonra hem İslamcılar, hem milliyetçiler, hem de solcular Batılı güçlerin baskısıyla çocukluklarında devlet zoruyla kendilerine zehirli ve pis kokulu haplar yutturulduğundan çok şikâyet edecekler, hatta bu konuda kitaplar, hatıralar yazacaklardır.” (KBT, 81) Bu örneklerde yazar yapıtıyla ilgili, anlattığı dönemle ilgili gizlisiz saklısız yorum yapmakta, öngöründe bulunmaktadır. Sarkaç içtenlik ve dürüstlikle inandırma, kandırma arasında gidip gelmektedir. Öte yandan roman içinde, kişilerine de söz hakkı vererek roman içi anlatı yüzeyleri açması da ilginçtir: **III. Kısım/ 1.Bölüm: Dünya konuşuyor.** Süleyman (Mevlut’un arkadaşı), Abdurrahman Efendi (Köylüsü ve kayınbabası) olayları kendi gözlerinden aktarırlar. Hatta örneğin Abdurrahman Efendi kendi anlatısını kesip sözü, seçerek kızlarına (Vediha, Samiha) bırakır. (KBT, 85) Ferhat, roman kişilerinden biri, sabırsızlanır, araya girer: “**Ferhat. Benim hakkımda yanlış bir fikir edinmeyeziniz diye bir dakikalığına araya giriyorum: Ben sorumluluklarını bilen, çalışkan ve şerefli bir erkeğim ve aslında karımın ev dışında çalışmasına asla göz yummam. Ama Samiha evde sıkıldığını...**” (KBT, 234) Kişiler roman sürecini yönetir izlenimi verilmektedir neredeyse.

Pamuk bir yandan yarı-toplumbilimine sıvamışken kollarını bir belirtgen (**tipik**) kişi (**karakter**) üzerinden toplum kesitleri almaktadır **Forrest Gump**¹⁶ filminde olduğu gibi. Tarihi yaparken yaptığı şeyi bilmeyen o belirtici kişilerden biridir Mevlut. Genellikle onun saf bakış açısı içinde Türkiye kentleşme öyküsü okuruz. Filmografik, biraz Hollywood senaryosu okur gibi. Anlatma uygulayımı (**teknik**) açısından, az yukarıda değindiğimiz üzere anlatıcı-yazar (Çoğu kez anlatıcıyla yazar birbirlerine değercesine yakındırlar ama Orhan Pamuk'un kullandığı tüm uygulama araçlarında olduğu gibi, söz konusu ele geçirilemez yazar-anlatıcı konumlanışı da amaçlı, kasıtlıdır ve üstelik yazarımızda hiçbir işlev kasıtsız, öngörülmemiş değildir, dolayısıyla yapıtları *dolu içeriklidir*, bunu usumuzun bir köşesinde tutalım.); kanıtlanmış, su götürmez evrensel yazarlık hakkı, denetlenemez bilinç(-yer)altı tutkuları, her koşulda kendi yaratım evreninde tüm etkilere kapalı egemenlik istenci, vb. nedenlerle, beklenmedik bir karşı salvo geldiğinde, hemen geri alınabilir, yanlış anlaşılma savını kullanarak, çark etmeyi olanaklı kılan bir küçük yargılar yelpazesi ile serinletir kendini ve böylelikle giz(li/il) öcalımını, her ne ise (şimdilik) yatıştırır. Toplumunu avucunun içinde gözlem ve inceleme altına aldığına ve yargısında ölçüsüzlüğüne bir örnek verelim: “*Boza sattığı on altı yılda bu yalanı iki tür insana söylemişti Mevlut: 1) Hem boza içmek hem de günah işlemediğine inanmak isteyen muhafazakârlara. Bunların zeki olanları, aslında bozanın alkollü olduğunu bilir, ama Mevlut'un sattığı şey tıpkı şekersiz Coca-Cola gibi özel bir icatmış ve alkollüye günahı yalancı Mevlut'a yazılacaktı gibi davranırlardı. 2) Hem boza içmek hem de aptal köylü satıcıyı aydınlatmak isteyen laik ve Batılılaşmışlara. Bunların zeki olanları aslında Mevlut'un bozanın alkollü olduğunu bildiğini bilir, ama para kazanmak için yalan söyleyen dindar ve kurnaz köylüyü mahcup etmek isterlerdi.*” (KBT, 223) Kuşkusuz sorun tekil örneğin kendisinde değil genelleştirmeye eğilimli sunumundadır. Bunu sağlayan ise yazarın yetkeci (**otoriter**) tutumuna yaptığı vurgudur. Bu vurgu da oyunun bir parçasıdır. Ayrıntıya, olguya verilmiş her doğru yargı, kapsar kümesi sınırsız bir yargı, yani geniş bağlam için yeterlilik taşıyormuşçasına araya sokulur. Bu davranış biçimi Orhan Pamuk'un tüm yapıtları için belirleyicidir (**tipik**). Yazımızın sonunda bunun doğurduğu sonuçlara değineceğiz. Yaklaşım şu: okur ben nasıl istiyorsam öyle okumalı, inanmalı, boyun eğmeli.

Kafamda Bir Tuhafılık bağlamında yazarımızın İstanbul kentiyle olan, Yahya Kemal ya da Ahmet Hamdi Tanpınar'ı anıştıran kişisel bağları ve ilgilerine de değinmek yerinde olur. Bunu ayrıca yazmış, fotoğraflamış ve yayımlamıştır. O kafasındaki kenti, İstanbul'u kentlemek, İstanbullamak, aslında iki anlamda 'kafese koymak', müzelemek, böylece Selim İleri'ye yakışır bir tasarıya, düşünme zaman biçmek, olmayan bir kenti olmayan zamanı ve yeriyi sarıp sarmalamak, bir özleyiş gerekçesi, nesnesi yaratmak istiyor. “*Sanki şehir tanıdığı bir yer, geniş bir ev olmaktan çıkmış, her önüne gelenin sınırsız beton, sokak, avlu, duvar, kaldırım ve dükkân eklediği tanrısız bir yere dönüşmüştü.*” (KBT, 408) Romanları biraz, geçmişin yapılmış, türevsel zamanlarını dondurmak, yerleştirmek, göstermekle ilgili. O

¹⁶ Robert Zemeckis, **Forrest Gump**, 1994, ABD.

zamanın güzelliği, yüceliği değil onu ilgilendiren, okurun bu beklentisini de sıkça kırarak amacı konusunda kendince bir yalancı doğrulamaya sıkça başvurur. Onun derdi içinde yaşadığı ve ona dayatılan (!) şimdiki zamanların en kötüsü olduğunu söylemek ve geçmişte bir zamana atanarak ele geçirilmiş, avuçlanmış, okunaklı bir yaratılmış zamanın (evrenin, yurdun) yönetilebilirliği, bir anlamda fal bakıcılığı. Çünkü yazarımızın gözünde kurgu, kendi içinde bağdaşık, Tanrı'sız (Orhan Pamuk'suz) yapamayan bir zaman soyutlamasından başka şey değil. Kent buldozerce dümdüz edilmekte, Mevlut'un o uzun ve tuhaf öyküsü de tozlara karışmaktadır. "*Sıra kendi bir odalı evine gelince Mevlut'un kalbi kırıldı. Buldozerin tek bir kepçe vuruşuyla çocukluğu, yediği yemekler, çalıştığı dersler, kokladığı kokular, horuldayarak uyuyan babasının sesi, yüz binlerce hatıra, her şey bir anda parçalanıp yok olunca gözleri nemlendi.*" (KBT, 446) Ama yeni Mevlut'un öyküsü de belirir çevren içinde. Artık gecekondular var, yeni kentin kira toplayıcısı, rantiyecisidir.

Öyle de olsa kapanış bir masal söylemiyle kiplenir, roman kendinden ve içeriğinden kaçarak okurun sırtını bir kez daha kündeğe getirir. Bu öykü kamyon kasalarının arkasındaki arabesk söze sığar. Müzeye de sığabileceği, hatta sığması gerektiği gibi. "*Bu hem resmi, hem şahsi görüşüydü; hem kalbinin hem de dilinin niyetiydi:*

'Ben bu âlemde en çok Rayiha'yı sevdim,' dedi Mevlut kendi kendine..." (KBT, 466)

9.1.2. Kırmızı Saçlı Kız

Kafamda Bir Tuhaflik'tan (2014) hemen iki yıl sonra yayımladığı küçük romanı **Kırmızı Saçlı Kadın**'da (2016) yazarımız okura kılavuzluk etmeyi bir kenara bırakmış görünüyor. Kendisinde güçlü bir güdü olarak saptadığım böylesi önden biçimlendirmeyi, okurunu kitabına alıştırmayı ('Haşlanan kurbağa' çağrışımı da nereden çıktı?) ve her türden olası sapmayı önceden engellemeyi kolay kolay bırakacak biri değildir Orhan Pamuk. Onun için, en geniş anlamda, yazınsal kimliği açısından yaşamsal önemde bir konudur okurunu *yönetmek*. Ama biraz düşünürsek yazarın okur yönetimi yöntemlerini yalnızca görsel güdüleme ile sınırlamamak gerektiğini kavriyor insan. Şunu biliyoruz. Orhan Pamuk herhangi bir kitabı yayımlanmadan az önce kamuoyu önüne çıkararak, doğrudan ya da dolaylı kimi yöntemlerle hazırlık çalışmalarını başlatır. Beklenti yaratmak ve büyütme önemlidir ama kendimizi de yanıltmayalım. Nobel Yazın Ödüllü bir yazarı okur kitlesine tanıtmak ('pazarlamak' demeye dilim varmadı) yazarın, ne denli becerili olursa olsun, istemine, seçimlerine bırakılmaz günümüzde. Ülkemizde bile böyledir durum. Öyleyse 'okur yönetimi'¹⁷, yani kılavuzluk gerçekte kapsamlı biçimde sürmektedir. Burada değişen biçimler, yöntemlerdir. Ayrıca yazarımız söyleşi ve tanıtım çalışmalarında **Kırmızı Saçlı Kadın** romanının oğulun babayı değil babanın oğulu öldürmesi yerleşik söyleninin kilit işlevini imlemiştir. Özellikle 10.yüzyıl şairi **Firdevs**'nin kaleme aldığı İran destanı **Şahname**'de (977-1010) Zaloğlu Rüstem ile oğlu Sührab'ın öyküsünü kalıp olarak kullanacaktır. Bilmeden, baba ile oğul savaş alanında karşılaşır ve baba oğulu vurur. Daha sonra durumu öğrenenler de ölümün önüne geçilemez. Kitabın kapağında İngiliz şair, ressam Dante Rosetti'nin (1828-1882) resmi, **Regina Cordium** (1860), **Yüreklerin Kraliçesi** (Queen of Hearts) Kupa Kızı olarak tasarlanıp çizilmiş. Yukarıdan aşağı yırtık ise Pamuk seçimi ve romanın içeriğine gönderme (olmalı).



Dante Gabriel Rosetti, *Regina Cordium*, 1860

¹⁷ Kavram 80'ler sonrasının 'sürdürülebilirlik', 'sivil toplum örgütü', vb. kavramlarının arkasından özellikle toplum ve işletim yönetimleri söz konusu olduğunda, tüketimi ve tüketiciyi istenen çizgiye çekip amaca uygun biçimlendirme amaçlı yarı teknik bir kavram olarak yaygınlaştı. Örneğin, kentiçi ulaşımında, ulaşım yönetimleri insanların yolculuk eğilim ve gereksinimlerine göre tasarım yapmak yerine kente ilişkin siyasal kararlar ve uzantısı kentiçi ulaşım yeğlemelerini kentli insanlara önerir, hatta dayatırlar. Bu yaklaşım ne her zaman yanlış ne de her zaman doğrudur. Benzeri at-araba (At mı arabayı çekiyor, araba mı atı?) ilişkilerindeki terslenme günümüz tüm yaşam alanları için söz konusudur, tüm yayıncılık uğraşları da içinde olmak üzere...

Kitap Nietzsche, Sophokles, Firdevsî'den yapılmış üç alıntıyla açılıyor. Üç ana **Kısım**'dan oluşuyor. Şöyle başlıyor: “*Aslında yazar olmak istiyordum. Ama anlatacağım olaylardan sonra jeoloji mühendisi ve müteahhit oldum. Okuyucularım, hikâyeyi anlatmaya başladım diye olayların sona erip arkada kaldığını da sanmasınlar. Hatırladıkça olayların içine daha çok giriyorum. Bu yüzden sizlerin de peşim sıra baba ve oğul olmanın sırlarına sürükleneceğinizi hissediyorum.*” (KSK, 9)

‘Sır’ sözcüğüne bir im koyarak anlatıcı genç oğulun babasının sol siyasetle ilgili bir insan olduğunu belirtelim. Anne ise siyasete ilgisiz. Anne baba arasında kavga nedenlerinden biri budur. Eczacı baba ikinci kez ortadan yok olduktan sonra (ilkinde gözüaltına alınmış, tutuklanmıştı), 1985’te genç liseli oğul, kitapçı Deniz Ağabeyinin yanında çalışır ve kitap okumayı sevmektedir. “...ve bir de rüyalar üzerine bir derleme. Bu derlemedeki bir yazı bütün hayatımı değiştirecekti.” (KSK, 11) Bu tümcenin bizi **Yeni Hayat**’a (Orhan Pamuk, 1994) göndermemesi olanaksız bu arada: “*Bir gün bir roman okudum ve bütün hayatım değişti.*”

Annenin isteği üzerine eniştesi onu Gebze dolayında bir bostana gözcülük işine yerleştirir. “*Bostanın yanındaki bahçede bir su kuyusu kazılıyordu.*” (KSK, 12) Bir süre sonra kuyucu ustasının (Mahmut Usta) yayında çırak olur. Kuyu, toprak değişmeceleri (**metafor**) bizi kendiliğinden Doğu gizemine (sır) taşır işin başında. “*İnsanın sevdiği, kıymetli bir şeyini kuyuda bırakıp sonra da unutmaması acaba neyin işaretiydi?*” (KSK, 50) Okur belleğimiz bir dizi bilinçli bilinçsiz çağrışımın saldırısına uğramıştır bile. (18) Mahmut Usta’nın ‘küçük bey’idir genç. (20) En yakın yerleşme olan Öngören Kasabası, İstanbul’un Avrupa Yakası’nda yakın tarihi örnekleyen bir yerleşmedir (*prototip*). Yazar bizi yine kent toplumbiliminin alanına taşımaktadır. Orhan Pamuk tutkusudur bu, en sevdiği roman gerecidir (**malzeme**) kent. Ustayla genç çırak kasabaya alışverişe indiklerinde *Kırmızı Saçlı Kadın*’la, romanın güçlü ve katmanlı imgesiyle ilk karşılaşma gerçekleşir. “*Aslında yüzünü tam görememiştim. Annesiyle acaba niye kavga ediyorlardı? Edası etkilemişti beni. Kırmızı saçları ışıktaki tuhaf bir şekilde parlamıştı. Bir an bana eskiden tanıdığı biriymişim gibi, burada ne işin var diye sorar gibi bakmış, tam o sırada göz göze gelmiştik. Sanki ikimiz de bir hatırayı arar, hatta sorgular gibi bakmıştık birbirimize.*” (KSK, 23) Erkeğin yaşamının her evresi bu kadın imgesiyle ilişkilendirilir. Ergen, olgun, yaşlı, sevgili, koca, oğul, vb.

Üzerinde kesikler, benler, kıllarıyla çadırda uyuyan Mahmut Usta *Gulliver*’in devi gibi görünür. (28) Mahmut Usta aynı zamanda öykü anlatıcıdır. Özellikle ders içeren, dinsel öyküleri kendince yorumlayarak anlatır. (30) Örneğin, *Yusuf peygamber* öyküsü, adil olmayan babanın evladını kör edişini anlatır. Roman anlatıcımız genç ise bu öykü nedeniyle ustasına öfkelenmiştir. Antensiz, bulanık TV görüntüleriyle çadır yaşamı böyle sürüp gitmektedir. Babanın ikinci kez dönmemecesine yitkilere karışık gitmesi çocuğun takıntısıdır: “*Kırmızı Saçlı Kadın*’ın babası ne iş yapıyordu acaba? Onu görememiştim. Belki o da, benim babam gibi kayıplara karışmıştı.” (KSK, 32) Usta ise babanın boşluğunu dolduracak örnektir: “*Benim ustam babamdı’ derdi, bir öğretmen tavrıyla. ‘Sen de iyi bir çırak olacaksın, bana oğul gibi olacaksın.’ Mahmut Usta’ya göre usta-çırak ilişkisinin sırrı, baba-oğul ilişkisine benzemesiydi. Her usta,*

bir baba gibi çırağını sevmek, korumak ve eğitmekle yükümlüydü.” (KSK, 34) “Bazan rüyalarımda üçüncü bir göz olur, hem Mahmut Usta’yı hem de onu takip eden genç halimi aynı anda uzaktan seyrederdim.” (KSK, 75)

Bir kezinde rolleri değişirler, çocuk ustasına *Oidipus*’un öyküsünü anlatır. Usta da bu öyküden hoşlanmamıştır. Mahmut Usta su bulma konusunda tüm başarısızlıklara karşın direnmektedir. Arsa sahibi vazgeçer ama usta geçmez. Kasabada çadır tiyatrosunun oyuncuların biridir gerçekte Kırmızı Saçlı Kadın. Oğulun baba takıntısına yanıtı ise açıktır kadının: “‘O zaman sana babalık etmemiş’ dedi Kırmızı Saçlı kadın. ‘Sen de kendine başka bir baba bul. Herkesin babası çoktur bu ülkede. Devlet baba, Allah baba, Paşa baba, Mafya babası... Burada kimse babasız yaşayamaz.’” (KSK, 68) Kadınlık bilinciyle baba arayışlarının derin nedenini kavramış, ama bekleneceği üzere erkek evreninden koparmamıştır kendini. Genç çocukla da anlaşılabilir nedenlerle (yola, yaşama hazırlamak, garipliğini, babasızlığını unutturmak, vb.) sevişir: “O gece hayatımda ilk defa bir kadınla yattım. Çok sarsıcı ve çok harikaydı. Bir anda hayat, kadınlar ve kendim hakkında bütün düşüncelerim değişti. Kırmızı Saçlı Kadın kendimi ve mutluluğu öğretmişti.” (KSK, 72)

Bir gün kancadan kurtulan dolu kova kuyudaki Mahmut Usta’nın üzerine düşer. Pılı pırtısını toplayan genç (Cem) ustasını kuyuda ölü bırakarak arkasına bakmadan kaçar. “Uzun bir süre kimseyle konuşmadım. Dünya ile arama uzaklık koydum. Dünya güzeldi, içim de güzel olsun istedim. İçimde bir suçluluk, hatta kötülük yokmuş gibi yaparsam, yavaş yavaş kötülüğü unutturdum. Böylece hiçbir şey olmamış gibi yapmaya başladım. Hiçbir şey olmamış gibi yaparsanız ve gerçekten de hiçbir şey olmuyorsa, hiçbir şey olmaz sonunda.” (KSK, 89) Aradan zamanlar geçer, yaşam ilerler, okuma tutkusu süren genç artık varsıl, evli bir yaşam sürmekte, büyük şirket yönetmektedir. Okuma tutkusu onu **Şehnâme**’nin özgün baskılarına dek taşır. “Çok geçmeden ölmüş oğlunun başında ağlayan ya da yaralı oğlunu iyileştirmeye çalışan adamın resimleri gene çıktı karşımıza. Baba, İran’ın milli destanı **Şehnâme**’nin kahramanı **Rüstem**’di. Ben kitaplara meraklıydım ama her modern Türk gibi **Şehnâme**’yi, **Rüstem** ve **Sührab**’ı bilmiyordum, ama resmin verdiği duygu baktığımin ruhumun derinliklerindeki baba olduğuydu.” (KSK, 106) Pamuk ağısını akıtmayı iki ara bir derede becerdi bile: “her modern Türk gibi **Şehnâme**’yi, **Rüstem** ve **Sührab**’ı bilmiyordum.” *Oidipus*’la *Sührab* öykülerinin ayrılıkları ve benzerlikleri üzerinde durur. (111) Baba kırımı ile oğul kırımı daha başka türlü okunabilir mi? Pamuk, romanında yeni bir okuma mı öneriyor? Yıllar geçmiş, “Çünkü İstanbul büyüye büyüye Öngören’i yutmuş, Mahmut Usta ile kuyusu şehrin ormanında bir yerde kaybolmuştu. Suçlu muyum, değil miyim anlamak, huzursuzluktan kurtulmak için Öngören’e gitmeliyim diye düşünürdüm yine. Ama onun yerine **Şehnâme**’yi ve *Kral Oidipus*’u yeniden okumak, başka hikâyelerle **Rüstem** ile **Sührab**’ın ve *Oidipus*’un hikâyesini karşılaştırmak bana yeter, kendimi tutardım.” (KSK, 113)

Baba arayışı umutsuzca sürmekte (116) ve Pamuk konunun üstüne, yapmacık, kışkırtıcı bir edayla, neredeyse benzinle gitmektedir: “Bir baba ihtiyacı her zaman mı vardır, yoksa, kafamız karıştığı, dünyamız dağıldığı, ruhumuz daraldığı vakit mi isteriz

babayı? (KSK, 115) Babasız (devletsiz) neden olmuyordu? İlle de taşımalı mıydık baba (devlet) korkusunu? Başka türlü, biri (kişi) olamıyor muyduk? “O akşam, bu hem çok tanıdık, hem de yıldırıcı devlet korkusunu Moskova gecesinin yıldızsız karanlığına bakarken de hissettim. Korkunç İvan’da pişmanlık duygusuyla birlikte oğluna karşı aşırı bir sevgi, şefkat de hissediliyordu.” (KSK, 122) Korkunç İvan da Çarlık uğruna oğlunun canına kıymıştı.

Bu arada, biz okurla bu karı koca çift hakkında, anlatılanlara bakarak, yanlış bir izlenim edinmemizi hemen araya girip düzeltir anlatıcımız: “Okurun Ayşe’yle beni sürekli entelektüel filmlere giden, metinlerden ve resimlerden burnunu çıkarmayan kitabî bir çift gibi hayal etmesi yanlış olur.” (KSK, 125) Yerinde bir araya girmedi bu, çünkü okur alıp başını gitmek üzeredir.

Bu arada yitik baba, ortaya çıkmış, arkasından ölmüştür. Dirisiyle buluşamayan oğul (Cem) babasının cesedinin yanına uzanır. (133) Öte yandan kuyu içinde öldüğünü sandığı Mahmut Usta ölmemiştir. Gerçek baba ölmüş ama ölümüne neden olduğunu sandığı baba Mahmut Usta sanki dirilmiş, geri dönmüştür. Gerçekte ölmemiş, suyu bulmuş, otuz yıl boyunca Cem onu öldürdüğünü düşünmüştür. (137) Şimdi tam burada gırgırına yazarın ‘*tuhaf*’ şakasını ben sürdürüyüm. Rastlantı bu ya, Sırrı Bey (bir avukat mıydı?) Cem’in Maocu babasına devrimci gençlik yıllarında atılan iftirayı anlatırken, Kırmızı Saçlı Kadın’ın da babasının gençlik aşkı olduğunu ama örgüt önderiyle evlenmeyi seçen kadının, öldükten sonra babasına dönmek yerine ölenin kardeşi Turgay’la evlendiğini öğrenir Cem. Üstelik bu aşk öyküsü babanın evlilik yıllarında geçer. Cem 8-9 yaşındayken... Şimdi Sırrı Beyin muhasebecisidir Kadın’ın oğlu. (139) Baba-oğul 7-8 yıl arayla aynı kadınla (*Kırmızı Saçlı Kadın*) yatmış oluyor bu durumda. (141) Dahası var. Kırmızı Saçlı Kadın’ın Cem’den olan oğlu Enver bölgeye imar için giren Sührab Şirketi’nin sahibi Cem’e bir mektup yollamış, babası olduğunu söylemiştir: ‘*Oğlundan korkma!*’ (142) Eh, bu karmaşık öyküye ve duyguya Cem nasıl dayansın? “*Babasız ve oğulsuz bir hayalet gibi sokaklarda uzun uzun yürüdüm.*” (KSK, 139) Kuyudan çıkmış, kuyuya dönülmüştür. Kendini Serhat diye tanıtan oğlu Enver babası Cem’e kılavuzluk eder. (160, vd.) Cem’in karısı Ayşe, Enver’in (Serhat) babası Cem’i öldüreceğini düşünmektedir. (165) Baba oğul eski kuyunun başında buluşur. Oğul üstüne üstlük, İslamcıdır. Baba-oğul kuyunun başında kapışırlar. Tıpkı Zaloğlu Rüstem’le oğlu Sührab gibi. (171)

Roman kısa üçüncü bölümle birlikte anlatıcı değişir. Artık anlatıcımız *Kırmızı Saçlı Kadın*’dır. Öyküyü kendi açısından yorumlayarak anlatır. Kadın bakışı vurguludur: “*Erkeklerin gururunu, zayıflığını ve kanlarındaki bireyciliği otuz beşine gelmeden öğrenmişim artık. Babalarını da, oğullarını da öldürebileceklerini biliyordum. Babalar oğullarını da öldürse, oğullar babalarını da öldürse erkeklere kahraman olmak, bana da ağlamak kalıyordu yalnızca. Belki de bu bildiklerimi unutup başka yerlere gitmeliydim.*” (KSK, 182) “*En arsız erlerin, en edepsiz sarhoşların, en rezil tacizcilerin bile ağlayan bir kadını görünce yatışmalarının nedenini kavramışım. Alemin mantığı anaların ağlaması üzerine kurulmuştu.*” (KSK, 50) Aslında doğru ve

evrensel denebilecek bir saptama yapmaktadır, kendisi de baba-oğul kırımlarının aracılığını ne yazık ki üstlenerek. Ama Orhan Pamuk'un bu yönde bir karışması (*müdahale*) olmaz. Zaten inandırıcı da olmazdı. Kuyu başında ölen bu kez baba (Cem), öldüren ise Enver'dir (oğul). (187) Yaşam, söylenin (*mit*) iki parçasını, iki yüzünü bir araya getirmiş (191), Oedipus Rüstem'le (oğul babayla) buluşmuş, bir ve aynı kişi olmuştur. Her baba bir oğul, her oğul da bir baba kıyıcısı, öldürücüsüdür (*katil*). Tarih başka seçenek bırakmamıştır ve kadın bu öykünün başsız sonsuz seyircisidir. Babasını öldüren Enver, oturur, bu romanı (*Kırmızı Saçlı Kadın*) iki kişinin ağzından yazar, yasal olmayan babası ve annesinin ağzından.

9.1.3. Veba Geceleri

Ölümcül bir salgın romanı olan **Veba Geceleri** dünya ve Türk yazınında önemli örnekleriyle de sıkça karşımıza çıkan bir geleneği sürdürür gibi görünüyor. Ama ana izleğinin, özellikle okurun dikkati yönlendirilmesine karşın salgından çok, salgının dengeleri olumsuz etkilediği toplum içi çatışmaları, güç ilişkilerini ve kirli siyasetleri öne çıkarmak, göstermek olduğu söylenebilir. Elbette daha ötesi de var ama kurgusal (**spekülatif**) bir çıkarım iki yanı keskin bıçak işlevi görür şu aşamada. İlginç olan geçen yılın (2020) mart ayından beri Çin'den başlayarak dünyayı kasıp kavuran ve şu an (Temmuz 2021) bile etkisini yoğun biçimde sürdüren ölümcül bir virüs (*Covid 19*) salgınıyla romanın görünür izleğinin örtüşmesi. Büyük ölçüde rastlantı elbette çünkü Pamuk'un romanı *Covid 19*'dan çok önce tasarladığını sanıyorum. Ama iti anıp sopaya davranmış, acımasız, bilimsel bir nesnellikle tarihsel bir salgın anlatısı kotarmış yazarımız. Bu onu gelecek bilicisi (**kâhin**) yapar mı bilemiyorum ama gündemi ilginç ve anlamlı bir biçimde yakalamış, hatta aşmış oldu. Son yıllarda sayısı tüm dünyada artan yok oluş, 'kıyamet' tasarıları (*felaket senaryoları*) çılgına dönmüş dünyanın gündemini, üçlü işlevlerinden uyarı, ayartının çok ötesine taşıyarak artık körelti (uyutma, örtme, karartma, vb.) işlevine bağladı ve bunun yarattığı kaygı koskocaman bir üretim-dağıtım-tüketim düzeni (*endüstri*) yarattı. İnsanlığın Aşıl topuğu verimli bir pazarı büyüttükçe büyütüyor. Elbette kötü gelecek, yok oluş anlatıları nitelikli ve niteliksiz örnekleriyle bilinçaltımızla bilincimizi karşılıklı ve etkileşimli olarak biçimlendirmeyi sürdürüyor ve Orhan Pamuk yaklaşımını en az iki düzeyli olarak yorumlamakta yarar var.

Hemen eklemeliyim ki, 'tuhaftır', **Veba Geceleri** bir yok oluş değil var oluş anlatısı. Ama yazarımızın, üstlendiği yazınsal çizginin belirgin(leştirilmiş) özelliklerini de sürdürerek bir ada devlet (*Minger Vilayeti*) yaratması, bu devletin ağılatıdan (*trajedi*) çok güldüren (*komik*) oluşum öyküsü **Veba Geceleri**; 20.yüzyıl yakın tarihine ilişkin oldukça hafif, hoppa(ca) anıştırmalar, yapılabilecek en yalın çizgesel (**grafik**) gösterimlere dayalı tarihsel soyutlayımlar, sahicilik yanılsamalarını oluk oluk besleyen tüm gönderimlerde yarım bırakılmışlıklar, vb. ile aslında Orhan Pamuk yazınsal (poetik) derdinin daha derin olduğunu, bir derin güdümlenmenin ürünü ve sonucu olan, okurun usunu (**akıl**) devreye alarak değil de dışarıda bırakarak, ilkel (**primitif**) bir tarihsel çizgi roman (*serial*) kolaycılığıyla yetersiz veriden kesin yargılar çıkarmasını sağlama amaçlı bir dışavurumun öncelendiğini kanıtlar. Yorumu sona bırakıyorum.

Okur **Kafamda Bir Tuhaflik**'tan sonra başıboş elbette bırakılmamıştır. Baba ve oğul karşılıklı kıyımıyla (**Kırmızı Saçlı Kadın**) Orhan Pamuk okurunun düz çizgiden sapmasız yürüyen kafası yeterince karıştırıldığından dizginlerin yeniden ele alınma zorunluluğu duyulmuş belli ki. O zaman yazar bir roman yazarı olmaktan önce bir *kılavuz* yazardır ve kılavuz kitap ise gezginler (**turist**) için kılavuz kitapları çokça andırır. Coğrafyası, yerleşmesi, insan özellikleri, ekonomisi, toplumsal siyasal döngüleriyle, haritaları ve yapı yığınağıyla (**stok**) düşlemsel olarak tasarlanmış Minger Adası için ön kapakta bir resim (Orhan Pamuk-Ahmet Işıkçı) ve birkaç sayfa içeride çift sayfaya dayalı **Arkaz Kalesi ve Şehri, Minger Vilayeti (1901)** haritası tüm roman

uzamını, adlarıyla yalınlaştırılmış biçimde gösteriyor. Girit'le Rodos arasında konuşlandırılmış düşsel ada üstelik 1:10.000 ölçekle ölçeklendirilmiş, izleyen sayfaya kapakta yer alan resimle ilgili bir açıklama konulmuştur. Kurmaca yazar Mina Mingerli, yazdığı bu romanın **Giriş**'ine şöyle başlıyor: “*Bu hem bir tarihi roman hem de roman biçiminde yazılmış bir tarihtir. Doğu Akdeniz'in incisi Minger Adası'nın yaşamındaki en yoğun ve en sarsıcı altı ayı anlatırken, çok sevdiğim bu ülkenin tarihini de hikâyeme kattım.*” (VG, 11) Böylece yazar okuruna karşı biçeme (**üslûp**), biçimsel seçimlerine ilişkin önlemlerini, bir romanla değil ‘hem bir tarihi roman hem de roman biçiminde yazılmış bir tarih’ diyerek almış oluyor. Orhan Pamuk yazın evreninde eşi az bulunur bir kısagörü ökesi (**dâhi taktisyen**) olduğunu kanıtlamış oluyor. Buna karşılık **Kafamda Bir Tuhaflik**'in (2014) ayrıntılı içerik dökümleri, zamandizini yok, çünkü tüm roman 6 ay gibi kısa bir sürede geçiyor ve öne çıkan kişi (*karakter*) sayısı **Kafamda Bir Tuhaflik**'tan daha az. **Kafamda Bir Tuhaflik** 1968'den 2012'ye çalkantılar içerisinde Türkiye'nin, özellikle İstanbul'un ve gecekondulaşmasının tarihi. İlginç olan ise şudur. Tarihleme bu romanda çok öne çıkmasına ve somut tarihsel göndermeleri karşın Pamuk 6 aylık bir dönem tanıklığı yaptığını öne sürdüğü **Veba Geceleri** (2021) için tarihsel roman tanımı kullanmıştır.

Salgın (özellikle veba) anlatıları geçmişten günümüze yaygındır ve hemen hemen tümünde doğal nedenlere bağlı toplumsal yıkım dönemlerinde insanların dönüşümleri, korkunç yıkımla baş etme ve tepki verme biçimleridir anlatılan. Orhan Pamuk da benzer bir kaygıyla yazmıştır romanını. Bir sanat yordamı olarak olağanüstü bir durumdan belirtik (**tipik**) tür, yani insan öyküsü çıkarmak elbette çok yönlü ve aşamalı olarak tartışılmalıdır. Ama en başından doğrulama ya da yanlışlama söz konusu olamaz, olmamalı. Yalnızca şunu imlemekle yetineyim. Giderek, günümüze yaklaştıkça özellikle de halkçıl (**popüler**), kitlesel dışavurumlar insanın öyküsünü anlatabilmek için olağanüstü(leştirilmiş) bir ortama, sahneye, arkalığa daha çok gereksinim duyuyorlar. Bu sürece ya da eğilime bilinçle karşı çıkan, ters örnekleri, seçkincilik suçlamasını göze alarak yazanlar da az değil, dünyada ve bizde. Bunu da belirtelim. Konu ister istemez bizi, yazarın kişisel ve yazınsal ömrü arasındaki açılanmaya taşıyor. Bir yazar ne ister? Bir yazar kısa(yakın)görü (**taktik**) ile uzun(uzak)görü (**strateji**) arasında gerilen çarmıhında nasıl can vermeyi seçecektir? En sonunda kimin için, neyi seçecektir? Bir sanat yapıtının bir insana, bir özneye, belli nitelik ve niceliklerin özgül birikimine bağlı olması bir yanıla acı bir durum ama böyle olmasaydı sanat diye bir kavramımız, eylemimiz de olmazdı.

Üstkurmacaya göre Mina Mingerli'nin eline, Osmanlı Padişahı II. Abdülhamit'in amcasını sevmeyen yeğeni, padişah V. Murat'ın kızlarından¹⁸ en küçüğü ve Orhan Pamuk kurmaca kişisi prenses Pakize Sultan'ın doktor kocasıyla Çin'e görevli giderken Akdeniz'de *Minger Adası*'na veba salgını nedeniyle zorunlu çıkışları ve orada yaşadıkları tarihsel olaylara ilişkin kocasının gözlemlerini ablasına ayrıntılı biçimde aktaran mektupları geçmiştir ve roman bu mektuplarla diğer belirtilmiş birkaç

¹⁸ Çok kısa padişahlık yapan V. Murat'ın erkekler bir yana değişik eşlerden 4 kızı şöyle: *Hatice Sultan* (1870-1938), *Fehime Sultan* (1875-1929), *Aliye Sultan* (1880-1903), *Fatma Sultan* (1879-1932). Kaynak: Vikipedi.

kurmaca kaynakla oluşturulmuştur. **Giriş**'in bir yerinde şöyle diyor kurmaca yazar Mingerli: “*Roman sanatı kendi yaşadığımız hikâyeleri başkalarının hikâyesi gibi, başkalarının yaşadığı hikâyeleri de kendimiz yaşamış gibi yazabilme hünerine dayanır. Bu yüzden kendimi bir padişah kızı, bir sultan gibi hissederken bir romancı gibi davrandığıma kolaylıkla inanıyorum. Ama zor olan veba ve karantina mücadelesini yöneten iktidar sahibi erkeklerle, paşalarla ve doktorlarla özdeşleşmekti.*” (12)

1901 yılı Avrupa-Ortadoğu-Akdeniz eksenli tarihsel-ekinsel çerçeveyi bir derleyici (**koleksiyoner**) titizliğiyle çok iyi irdelediği, pul, kartpostal, vb. gündelik yaşam göstergelerine değin araştırdığı, her düzeyde ilişkilenebilir biçimlerini (deniz ulaşımı, liman kentleri ve oteller: Splendid, Majestik, vapur sefer düzenleri, gemi şirketleri, salgınlar, Osmanlı Karantina Teşkilatı, dönem kozmetikleri: örneğin uydurma La Rose du Minguère gül kokulu el kremi, ‘hacı gemileri’ [Bkz. Amin Maalouf], vb.) kusursuz yansıttığı son romanı **Veba Geceleri**’nde yer yer üst anlatıcı görüşü vermekten, yorum yapmaktan hiç geri durmayan (ki bunu uzun süredir sıklıkla yapmakta, hatta bu onun özgün anlatı yordamlarından birini oluşturmaktadır) Orhan Pamuk, bilgi(lendirim) (**epistem**) konusunda da yazınsal (*poetik*) bir seçim yapmaktadır nicedir. Zevkle okurunu; anlattığı dönem, kişiler, ilişkiler, söylem ve eylemler hakkında ayrıntılı ve titizce bilgilendirir. Sanki doğrulanmaya özellikle istekli (*arzu*) bir bilgilendirme çabasıdır bu. Çünkü romanlarının iki eksenli, düzlemsel kurmaca yalınlığı, üzerine oturduğu yeryüzeyinin (**topografi**) bilimsel kesinliği (**netlik**) ile denge ya da geçerlilik kazanacak, kurmacayı bastıran doğruluk özgün tutamağı oluşturacaktır. (Haritanın işlevi.) Oysa kurmacanın yalınlaştırılması da yukarıda belirttiğimiz üzere yazarımızın artık süregelenleşmiş bir seçimidir. Ve bu seçimin yarattığı oylumsal (**hacim**) boşluk bilgiyle, bazen de yargıyla doldurulmaktadır.

*

Düşlemsel bir ada ve adaya ilişkin gerçekte olmayan bir dizi belge, olayla yine düşlemsel bir tarih hem olan hem olmayan incelikli, siyasal gönderimlerle örgülenmiş, sahte göstergelerin gerçek göstergelerin yerini aldığı ve tersi ya da bilinçli bir karışıklığın amaçlandığı **Veba Geceleri**’ne göz atalım.

Çin’e doğru yola çıkan *Aziziye Vapuru* hesapta yokken gelen buyrukla yolculardan kimyager Bonkowski Paşa, Pakize Sultan ve eşi damat Doktor Nuri Paşa’yı Minger Adası’na bırakır. Adada Osmanlı valisi, ona bağlı asker ve sivil casusluk örgütü (“*Murakabe Müdürü Mazhar Efendi, Vali’nin karmaşık ve zengin casuslar, muhbirler ve sivil polisler ağının başındaydı.*”, s.42), güçlü Girit göçmeni Rum ve göçmen Türk nüfus, Ortodoks kilise, Müslüman tarikatlar, milliyetçi çeteler (Rum), *levanten* tüccar, *acenta*, vb. sahipleri etkilidir. Girit’in bir küçük örneğidir Minger Adası. “*Bu noktada dört yıl önce komşu Girit Adası’nda başlayan Müslüman-Hıristiyan çatışmalarının sonunda uluslararası güçlerin çatışmaları durdurma bahanesiyle adayı Osmanlı’dan kopardığını hatırlatalım.*” (VG, 37) Bu arada bir fasıl (4. Bölüm); Çin’e, Çinli Müslümanlara ve Osmanlı’nın Batı etkisindeki Çin’li

Müslüman) siyasetlerine girilir. Zaten damat da biraz bununla görevlidir: Çin’de İngilizlere karşı Müslüman ayaklanmaları yatıştırmak. Sömürge(cil) siyasetler ve Osmanlı saray dedikoduları da (Abdülhamit’in aşırı kuşkuları, açılanma korkusu, polisiye roman sevdası, vb.) dönemin dünya, bölge gelişmelerini süsler. Osmanlı Sultanı II. Abdülhamit ayrılıkçı, ulusalcı kalkışmalardan son derece kaygılıdır. Ünlü Eco¹⁹ ya da günümüz benzeri anlatılarında olduğu gibi, görünen görevin (*misyon*) arkasında tam açığa çıkmayan bir gizemli olaylar dizisi (cinayetler, örneğin Bonkowski Paşa’nın öldürümü ve bu cinayetlerin siyasal gerece dönüşmesi, sözüm ona aydınlığa kavuşturulması, vb.) gereken tatlandırıcı, baharatlandırıcı ya da sosu sağlamaya yeter. Adayı fareler basmıştır ve artık veba saklanamaz boyutlardadır. Kaçabilen kaçmakta, limana, gemilere *karantina* (alıkoyma, kapatma) yasağı gelmektedir. Adanın büyük yerleşim yeri ve limanı olan Arkaz’da sanki bir belgesel tanıtım filmi içindeymiş gibi gezdiriliriz: “*Karı koca zırhlı landonun penceresinden İstanbul Caddesi’ndeki Avrupalı binalara, otellere, aşevlerine, seyahat acentalarının yazıhanelerine, büyük mağazalara ilgiyle baktılar. Caddenin doğu tarafındaki dükkânlar, kumaşçı, elbiseci, ayakkabıcı, tuhafiyeci, kitapçı (Minger Adası’nın tek kitabevi Medit, Yunanca, Fransızca ve Türkçe kitaplar satardı) ve İzmir’den ve Selanik’ten getirilmiş kap kacak, mobilya ve kumaş satan dükkânları gördüler. Esnaf vitrinlerini güneşten korumak için renk renk şeritli tentelerini sonuna kadar indirmişti. Palmiye, çam, limon ve ıhlamur ağaçlarıyla yemyeşil bahçelerin derinliğini ve bitki ve ot çeşidinin zenginliğini görerek şaşırıldılar. Mavi, pembe ve mor güllerin rayhası başlarını döndürüyordu. Kayalar arasından kıvrılarak yukarı, tepelere çıkan ve dere boyuna, şehrin kuytu köşelerine inen merdivenli dar sokakların büyüsunü hissediyorlardı. Sağda solda karşılaştıkları tek minareli camiler, küçük kiliseler, altı taş, cumbası ahşap, sarmaşıklı evler, gotik pencere Venedik yapıları, kırmızı tuğlalı Bizans kemerleri etkiledi onları. Kapı eşiklerinde, pencere önlerinde gelip geçenleri seyreden uykulu ihtiyarları ve huzurlu kedileri görmek Pakize Sultan ile kocasına burasının hayallerindeki Çin’den çok daha tanıdık bir âlem olduğunu hissettirdi. Sokakların tenhaliği, her şeyin küçük boyutta olması ve salgın yüzünden hissettikleri korku buraya masallardan çıkma bir hava da veriyordu.” (VG, 79) Pakize Sultan’ın koruması olarak görevlendirilen Minger’li kolağası (yüzbaşı) Kâmil, Minger Adası’nın tarihinde ve dolayısıyla bu romanda belirleyici kişidir: Olaylar öncesinde öykünün başına sonuna, bütününe egemen anlatıcı kaygısızca buna gönderme yapar, okuru önden bilgilendirir: “*Kolağası’nın Minger Adası’nda filozof Hegel’in sözleriyle ‘tarih sahnesi’ne çıkmasının hikâyesini anlatırken Minger ders kitaplarında yazılanları bazan tekrarlayacak, bazan düzelterek.*” (VG, 85) Kolağası, yazarımızın anlaşılabilir birçok nedenle soğukkanlıca dalgasını geçeceği bir Cumhuriyet kurucusu olacaktır ileride. Fransız Devrimi ve aydınlanmadan esinlenmektedir. Yazarımız Orhan Pamuk nasıl mı dalga geçer? İşte: “*Öte yandan, tayin olduğu taşra kentlerinde yalnızlık ve içkiyle geçen pek çok gecede ve buhranlı zamanlarında bir kadına sarılmak, sevişmek için çaresizlikle yanıp nice acılar çekerken bu yüksek fikirlerin bazılarını unutmuştu. Pek çok subay gibi o da yirmi beşine gelmeden ‘Bir dul kadın**

¹⁹ Umberto Eco, *Gülün Adı (Il nome della rosa, 1980), İtalya.*

var sana uygun, çok mazbut' gibi uyarılara kulak vermeye başlamıştı." (VG, 86) Bir gün Kolağası postaneye gider ve Osmanlı vilayetlerinin birçoğunda bulunan *Teta Marka* saati görür. Aynı an, Avrupa ve Osmanlı dilinde iki ayrı sayıyla nasıl gösterilir, sorusu takılır kafasına. Bu metafizik soru kolağasını derin düşüncelere yönlendirir. Vali Sami Paşa'nın kaçamak aşkı öğretmen Marika da romanın önemli kişilerinden biridir. Vali bunaldıkça onun kucağına sığınır. "Marika bir sessizlikten sonra bunu anlayarak gülümsedi ve atağa geçti. Paşa minnet duydu ona. Sevişirlerken şükran ve hayranlık duyguları arasında gidip geldi. Bir yandan da içindeki hayvana izin veriyordu. İçki içmeden sarhoş olmuştu sanki. Her zaman aşırı bir ilgi duyduğu Marika'nın büyük sağ göğsünün ucunu bir ara ağzından hiç çıkarmadı. O sırada kadının Paşa'nın seyrek saçlarını ve başını sevgiyle okşaması Paşa'ya annesini ve çocukluğunu hatırlattı. Marika'nın tatlı göğüslerinin gür sakallarına sürünmesi de çok hoşuna gidiyordu. Çok uzun sürdü sevişmeleri; Paşa ter içinde kaldı ve sırtındaki sivrisineği en sonunda fark etti." (VG, 295) Bu arada Şeyh Hamdullah tekkesinin arındırılması (*dezenfeksiyon*) kaçınılmazdır. Şeyhin kardeşi Ramiz ise dağda çeteci, yakışıklı bir gençtir. Zeynep'le evlenmek, onu ikinci karı olarak almak ister ama Kolağası Kâmil de Zeynep'le ilgilidir. "Minger tarihinin en tartışmalı ve böyle olduğu için en sevilen hem de uydurmalarla en çok değiştirilen bu romantik aşk hikâyesine biz de kitabımızda biraz yer vereceğiz. Bunu yaparken Kolağası'yla Zeynep arasındaki aşkın tarihi kısımlarıyla 'romantik' kısımlarını ayırmaya çalışacağız. Tarihi hikâyeler ne kadar 'romantik' iseler, o kadar doğru değildirler ve ne kadar 'doğruysalar' -ne yazık ki- o kadar romantik değildirler." (VG, 148) Ara ara İstanbul'a, Yıldız Sarayı yaşamlarına da tanık edilirdi. Bu arada salgın giderek derinleşir. Yol kenarlarında ölümler. Ölü çukurları. Uluslararası güçlerin kordon kararı. Adanın ablukaya alınması. Mahmudiye zırhlısı yanında İngiliz, Fransız, Rus savaş gemileri. Ada içinde giderek derinleşen toplumsal çelişkiler, çatışmalar. Kolağasının artık duruma el koymasının zamanıdır. Ada postanesini ele geçirmekle başlar işe. Telgrafhane baskını. Gazi Mustafa Kemal'in telgraflar savaşı anıdır. "Postane kapatılmıştır." (264) Kapanmaya (*karantina*) karşı direnişe son vermektir amacı. Tutuklanmasına karşın güvendedir. Valiye arabasında (lando) bir saldırı olur ve çok geçmez, Vali Sami Paşa görevden alınır. *Sühandan* yardım gemisi yeni valiyle (İbrahim Hakkı Paşa) gelir. Kurmaca yazar araya girer: "Buralarda Arkaz'dan vebadan kaçanlarla çatışmasını ve eczacı Nikiforo'nun büyük oğlunu tehdit edip para istemesini kitabımızı uzatmamak için anlatmıyoruz." (VG, 302) Kaçak Ramiz karaya çıkan yeni valiyi adadaki durumla ilgili olarak güçlkle ikna eder. Kolağası ise karısı Zeynep'le otelde gözaltındadır. Olaylar sıkışır, düğümlenir. Vali Konağından adanın önemli kişileri halka seslenecektir. Yazarımız yine geleceği peşin peşin duyurur: "Okurlarımıza Halifiye tekkesinin önde gelenlerinden Nimetullah Efendi'nin silik ve mütevazî görünümüne karşın – ya da belki de bu sayede- ada tarihinde çok önemli makamlara oturacağını söylemek isteriz." (VG, 312) Tüm güçler (eski, yeni vali, Ramiz çetesi, Kolağası, tarikat şeyhi, Minger'in kalburüstü temsilcileri, vb.) tarihsel anda Valinin konağında bir araya gelirler ve aralarında silahlı çatışma olur. "Etraf kan içindeydi ve kan Minger taşları üzerinde tuhaf bir kırmızıya kesiyordu." (319) "Tören

için gelmiş telaşlı misafirlerin Kolağası'nın elindeki bayraktan yayılan ışıkla büyüledikleri önce Minger gazetelerinde, sonra da tarih kitaplarında belagatle çok yazılmıştır: Milliyetçi heyecanın, tarih ile edebiyat, efsane ile gerçek, renk ile manası arasındaki ayrımı kaldırdığı yerdeyiz şimdi. Olaylara biraz daha dikkatle ve biraz daha ağırdan alarak bakacağız.” (VG, 320) “Kolağası'nın bir elinde Nagant tabanca, bir elinde kırmızı keten bayrak Salgınhane odasından toplantı salonunu geçip balkona yürüyüşünü gösteren pek çok yağlı boya resim vardır.” (VG, 320) Ama kolağası bileğinden yaralanmış, kan yitirmektedir. Balkona çıkar, bayrağı sallayarak Delacroix (*La Liberté guidant le peuple*, 1830) resmini yankılar. Devrim (*ihtilal*) gerçekleşmiştir: Révolution á Minguère! Hademe elindeki sopayı Kolağası'nın bayrağına tutturur ve tarihe böyle geçer. Daha sonra tarih kitapları ve ressamlar iki genç kızdan söz ederler ya... Bütün bu yansılama (*parodi*) bize fena halde başka bir şeyleri çağırıştırır. “Minger’li olmanın bir ‘kan meselesi’ olarak algılandığı ve temellendirildiği 1930’lar ve 1940’larda ‘Hürriyet mücadelesi’nin bu en dramatik ânı hatırlanmış ve Mingerlileri harekete geçiren şeyin, devletin kurucusunun bileğinden, parmaklarından bayrağa ve aşağıya, meydana ve toprağa damlayan kan olduğu açıkça yazılmıştır.” (VG, 328) Artık ‘komutan’ Kâmil vardır, Minger Cumhuriyeti’nin kurucu önderi... Hırslı yazarımız (hangisi) gizli öc alma duygusunu doyurur gibidir: “Devletin kurucusunun kapının yanındaki divanda Osmanlı üniforması ve madalya ve nişanları ile kanlar içinde uzanışını, yanı başındaki bayrağı, yeni bir devlet kurulma iddiasını hiç bilmemesine rağmen (Pakize Sultan-Zzk) romantik buldu.” (VG, 334) 101 pare top atışı yapılır: Cumhuriyetin duyurulması (*ilân*). Anayasa başlangıç ilkeleri kâğıda geçirilir. Eski vali Sami Paşa artık başnazırdır (başbakan). Kolağası yeni cumhuriyetin cumhurbaşkanıdır. Bu ne şaşırtıcı benzerlik: Tarih, dil çalışmaları başlatılır. Soyluluk ve arılık üzerinde vurgu arttıkça artar. Kurmaca yazarımız anımsatmadan edemez: “Bu vesileyle roman-tarihimizin sonuna yaklaşırken yazarınız ve tarihçinizin okuduğunuz romanın önde gelen kahramanlarının soyundan olduğunu burada artık açıklamak istiyorum.” (VG, 354) Ama cumhuriyetin kuruluşu tarihin bittiği anlamına gelmez. Cumhurbaşkanı öldürme (*suikast*) girişimi, kızım sana söylüyorum gelinim sen anla tarih ve yazın anlayışını doğrularcasına, bu taze cumhuriyette de gerçekleşecektir. Üstelik Cumhuriyet söylemi şişik bir söylemdir. “Değil İngiliz ya da Fransız, sıradan bir korsan gemisi, adanın kuzey sahillerine iki yüz silahlı adam çıkarsa ve bu minik ordu dağlardan yürüye yürüye Arkaz’a gelseler, Sami Paşa ve garnizondaki talimsiz eğitimsiz kuvvetleri daha kalabalık olmalarına rağmen onları durdurmakta zorlanabilir, yani Minger Devleti de daha birinci ayını doldurmadan yıkılıp tarih sahnesinden çekilip gidebilir, belki de ‘Minger Milleti’ diye bir millet olduğu hepten unutulurdu.” (VG, 358) Tolstoy’un ‘aile’ sözcüğünün yerine ‘ulus’u koyarsak, ‘bütün mutlu uluslar birbirine benzer, mutsuz olan her ulus da mutsuzluğunu kendine göre yaşar,’ ünlü sözünü yalanlarcasına benzerlik mutsuzlukta yankılanır. İlgili ilgisiz, ibretlik idam kararları alır başını gider. Cumhuriyet’in eli kanlıdır anlayacağımız. Hangi Cumhuriyet’in mi? Belki tümünün... “Pek çok değerli bilginin yer aldığı bu kitapta, yeni idarenin Osmanlı’nın zulmünü devraldığı zaten Osmanlı’nın meseleler karşısında adam asmaktan başka bir şey bilmediği yolunda,

Türk ve İslam karşıtı gözlemler vardır ne yazık ki.” (VG, 362) Yetmez, yazarımızın gerçeği ve kurmacasının öfkesi yatışmaz: “Minger Devleti’nin ilk günlerinin resmi hikâyesini yazarlar veba günleri ve gecelerinde Komutan Kâmil’in iki yüz yetmiş dokuz sokak, meydan, cadde ve köprüye yeni ad verdiğini hatırlatır, bu rakamla övünürler.” (VG, 368)

Eski, arı (öz) Mingerce çalışmaları tüm hızıyla ve ırkçılığıyla sürmektedir. Mingerliler için tarihsel köken arayışları elbette unutulmayacaktır. Bunları da anımsıyoruz bir yerlerden. Ama tarih beklenmedik olaylarla kesintiye uğrar. Komutanın karısı gebe Zeynep vebaya yakalanmış, Halifiye tekkesi şeyhi Hamdullah’ın adanın kuzeyine kaçırılıp sürgün edilmesi bağlılarını (*mürit*) ayaklandırmıştır. Demek ki tüm ulusal tarihler aynı zorunlu adımlardan oluşur. “*Kale’nin hapishanesindeki isyan beklenmedik bir şekilde büyüdüğünde yani iş komutanın askeri ve siyasi dehasına ihtiyaç duyulacak boyuta geldiğinde, zaten ok yaydan çıkmıştı ve devlet çok zayıftı.*” (VG, 391) Düşüngüsel (*ideolojik*), söylensel (*mitolojik*) önermeler tarihi yeniden yazmayla sonuçlanacaktır: “*Komutan’ın o sırada karısını ve doğacak oğlunu kaybetmenin acısıyla hayallere sığındığı ve kendisini efsanevi bir Minger köylüsü, Zeynep’i de ‘pastoral’ bir Minger hikâyesinin köylü kızı kahramanı gibi hayal ettiğini düşünebiliriz.*” (VG, 393) Geleceğe gönderme yapan söylensel imgeler harıl harıl üretilirken bir dizi toplumsal iyileştirmeler (*reform*) de yapılır. Ve komutan Kâmil Paşa’nın sayrılığı (veba) tarihin dengelerini allak bullak eder. Son sözleriyle dalga geçmeyi de değerlendirir büyük bir incelikle kitabın üst üste ne kadar yazarı varsa tümü. Ayaklanma olur ve sonunda yeni devlet yönetimi tarikatın eline geçer: Şeyh Hamdullah dönemi başlar. *Başnazır* keçe külâhlı derviş Nimetullah’tır aslında arkada ipleri tutan kişi. Veba daha da kötüye gider. “*Şeyh Hamdullah Dönemi’nin bir diğer belirgin özelliği, mahkemeler, idamlar, zindana tıkmalarla birlikte dört başı mamur bir ‘devlet terörü’ dönemi olmasıdır. Bu terör siyasi idi elbette ama kişisel bir yanı da vardı.*” (VG, 391) Şeyh Hamdullah yönetiminin öteki (?) Cumhuriyet’te karşılığı nedir, anlamak bize kalıyor. Eski Minger Osmanlı Valisi, Minger Cumhuriyeti başveziri Sami Paşa da asılarak öldürülür bu dönemde. Pakize Sultan ve eşi Doktor Nuri yeni rejimin hedefindedir. Şeyh, Pakize Sultanla siyasi bir evlilik yapmak için nikah kıymak ister. Ama arkasından, Şeyh Hamdullah da vebaya yakalanır. Rejim yine el değiştirir. Başnazırlık Doktor Nuri’ye verilir. Pakize Sultan ise İngiliz biçimi (*usül*) Kraliçe ilan edilir. Yine toplar atılır. Sokağa çıkma yasağı... Sıkı önlemler... derken, veba salgını yatışmaya başlar. Ölüm sayıları düşer. Osmanlı yönetimiyle (Kraliçe Pakize Sultanın amcası II. Abdülhamit’tir ve kapanma ve abluka kalkınca Osmanlının Adayla ilişkisi ne olacak, adayı Osmanlıya karşı İngilizler mi koruyacaktı?) Yaşam düzene girer, canlanır. “*Bu katliamdan aklını kaçırmadan sağ salim kurtulan tek kişi, makamına oturmadan öldürülen yeni valinin muavini Hadi’ydi. Hatıralarında Kraliçe ve kocasının Kızkulesi’ne bu ziyaretinden söz ederken, onlardan, modern Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucularının son Osmanlı padişahlarından, Osmanlı hanedanından, şehzadelerden ve damatlardan söz ederken kullandığı küçümseyici, aşağılayıcı dili kullanmıştır. Ona göre Pakize Sultan ve Doktor Nuri saray hayatı yaşadıkları için gerçeklerden kopmuş ve uluslararası*

güçlerin piyonu olmuş, kafası havalarda, burnu yukarıda şımarık kişilerdi en sonunda.” (VG, 487) Gerçekte yeni düzende adanın gizli yöneticisi Murakabe Nazırı Mazhar Efendi’dir. Sonunda çift Aziziye gemisiyle romanın başında yarım kalmış yolculuklarını sürdürmek üzere Çin’e yolcu edilirler.

Yıllar geçer. Kurmaca yazarımız yanlış anlamaları bir kez daha önlemek için araya girer: *“Dikkatli okurlarım kitabımda Pakize Sultan ile Doktor Nuri’ye herkesten daha anlayışla yaklaştığımı fark etmişlerdir. Onların kızlarının torunuyum ben. Doktoramı Cambridge Üniversitesi’nde 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Girit ve Minger adaları üzerine yaptığım için, mektupların yayına hazırlanmasını benden istemeleri kadar doğal bir şey olamaz.” (VG, 499) Peki, bu geçen uzun zamanda neler olur Çin’de ve Minger’de? Minger’de eski Murakabe Müdürü Mazhar kendisini cumhurbaşkanı yapar 25 pare top atışıyla. “Balkona çıkan Başkan Mazhar Cumhuriyet’in bir hayat tarzı, Hürriyet’in onun gıdası ve Minger Meydanı’ndaki herkesin tek amacı olması gerektiğini ifade etti/ Bir kralın ya da kraliçenin asker-bürokrat darbesiyle indirilip arkasından Cumhuriyet ilan edilmesi o yıllarda dünyada çok görülen bir şeydi ama bu kadar sessiz ve kansız olanı nadirdir. Olaya biraz dram eklemek isteyen Mingerli milliyetçi ve ‘Marksist’ tarihçiler bu değişimi ‘burjuva demokratik devrimi!’ olarak nitelemişlerdir. Ama biz Başkan Mazhar döneminde olup bitenlerin ‘demokratik’ olmadığını kesinlikle söyleyebiliriz.” (VG, 501) ‘Mingerleştirme faaliyeti’ tüm hızıyla sürdürülür. (501) Komutan Kâmil ve Zeynep söyleni (mit) resmi tarihi taçlandırmaktadır. Kurmaca yazarımız hemen bir düzeltme daha yapma gereği duyar: *“Kitabımızın son sayfalarını kaleme alırken 1901’den sonra Osmanlı Devleti’nde cereyan eden pek çok büyük siyasi olayda sanki Minger İhtilali’nden etkiler, izler varmış duygusuna kapıldık. Belki de kendimizi küçük adamızın zengin tarihine çok fazla kaptırıp her şeyde ve her yerde Minger Adası’nı görmeye başladığımız içindir.” (VG, 506) Bu uyarıdan sonra şu tümcelerin sakıncaları şimdilik giderilmiş olur: “Başkan Mazhar zenginlere (çoğu Rum’du) ağır vergiler tahakkuk ettirmiş, adada yaşayan ama hükümete inat paralarını hâlâ ada dışında Atina ve İzmir bankalarında tutan zenginlere ise yol yapımında biraz çalıştırmış ama Yunan ve Avupa gazetelerinde ‘Minger’de angarya’ haberleri çıkmaya başlayınca bu uygulamadan vazgeçmişti!” (VG, 507) (Bkz. Varlık Vergisi uygulaması, 1942.) Tek olayları dile dolamakla öfke yatıştır mı? ‘Hürriyet’ kavgasıyla gazeteci-yazar öldürmenin tarihi başa baş gider (desek ne olur?). “İstanbul’da yüz yıldan fazladır hâlâ süren, üstü örtülü devlet desteğiyle sokakta gazeteci-yazar öldürme gelenek ve alışkanlığının ‘Hürriyet’le başladığını ekleyelim.” (VG, 511) Yazar ve yayınevi (Yapı Kredî) ustalıkla kamuoyunu bilgilendirir, yok öyle şey, öküz altında buzağı mı arıyorsunuz, der geçiştirirler. Koşutluk kurma derdi romanın tüm katmanlarının yazarları için bir tutkuya, hatta saplantıya dönüşmüş durumdadır: *“Turistlerin büyük ilgisine rağmen, pisliğini temizlemek zor olduğu ve arabacıların kabalıkları ve disiplin tanımazlıkları yüzünden Arkaz’da at arabaları 2008 yılında devlet kararıyla yasaklanmıştır.” (VG, 520) Nereden söz ediyoruz? Taze bellek çağrışımlarından beklentimiz nedir acep? Dahası var: “Türkiye Cumhuriyeti’nde Osmanlı hanedanının ülkeye dönüşü yasaklanarak mallarına çaktırmadan ve dolaylı olarak el koymak***

kolaylaştırılmıştır! Demişti bu işleri çok düşünmüş, İstanbul mahkemelerinde uğraşan avukatlarına çok para 'yedirmiş' olan büyük dayım Şehzade Süleyman Efendi bir keresinde Nice'te anneanneme, o da anneme söylemişti bunu." (VG, 523) Kurmaca yazar, torunun 1980 askeri darbesinden sonra ülkeye (Minger Devleti. Yoksa T.C. mi?) girişi yasaklanır, araştırma yapması engellenir. Nedeni rejime karşı oluşu, derin devlet eleştirileri ama en önemlisi, kalıtçısı olduğu mal ve mülklerinin yağmalanması. Daha tuhafı: Osmanlı arşivlerinde yıllarca Ermeni, Rum, Kürt kırımları üzerine araştırma yapan yabancı uzmanların araştırma izinleri 2008'de kaldırıldı. AB adaylığı süreci var olan yönetimi bu konuda zorladı zorlamasına. Ama hava alanında ülkeye girişte tutuklanma, sorgu, arama vb. bitmedi, süregeldi. Ve son: "Bitirmekte olduğunuz romanı üç boyutlu masal kitaba sürekli bakarak yazdım. Bu yüzden tarih kitabımın fazla masalsı olduğunu söyleyenlere romanımın diğer temel ilham kaynağını açıklamak isterim: Foto Vanyas'ın 1901 Eylül başında Kraliçe'nin emriyle çektiği, Arkaz'ın çoğu boş sokaklarını gösteren seksen üç siyah beyaz hüzünlü fotoğraf, kitabımdaki 'realizm'in temel kaynağıdır." (VG, 535)

9.2. Yazınsal (Poetik) Seçim

Tartışmaya kapadığı *saltık egemenlik konumundan yazmayı* yerleşik, yazınsal (*poetik*) bir tutuma dönüştüren ve bu düzeyden anlatısını ödünsüz sürdüren Orhan Pamuk yöntemini ilk birkaç yapıtından sonra oluşturmuş, bir kez oluşturduktan sonra da yinelemiştir. Yaptığı seçim yazdığı dilin ulusal ölçeğinde ve çevrildiği dünya dillerinde, ödüllerle ve çok okunurlukla birlikte onaylanmış görünmektedir. Elbette elimizde yazın toplumbilimi için gerek ve yeter veri yok, dolayısıyla nicel ve nitel olarak istemi ve sunumu çözümlenemiyor, genel yapıtın etkisinin kaynaklarını saptayamıyoruz. Ancak varsayımlı kestirimlere esnek yorumlar yaparak bir yaklaşım sağlayabiliyoruz. Gerçi Orhan Pamuk'un çok değişik nedenlerle geldiği ulus aşırı konumu ve gücü bildiğini sakınmasız uygulama yetki ve sonucu doğursa da onun yazın içi sorunsalının sürdüğü kanısı bende güçlü. Benzer konumdaki birçok dünya yazarı gibi artık bir dokunulmazlık kazandığı kesindir ama ülkemizin yazarı ve yurttaş olması onun ona kattığı kimi fazladan özellikler, en başta yazısıyla yurttaşlık yaşamını sorunlaştırmasını, hatta ileri gidersek, diline dolmasını doğurmuştur. Bir Murakami, benzer bir yakın tarih geçmişine karşın, sorunsalını birey boyutundan taşımadan, tarihsel, ulusal varlığa pek de gönderme yapmadan, dolayısıyla uzak, yansız konumunu tartıştırmadan benzer bir yazı çizgisini sürdürmesine karşın ülkemizin birkaç yüzyıllık tarihi bugün bile kendi tarihini seçme konusunda ikilem yaşatabiliyor yazarına, aydınına, hatta sokaktaki insanına. Bir yanıyla iyi bir yanıyla kötü bir durum. Usun önü ya bomboş kalabiliyor ya da us kişinin arkasını dolduran bir dizi etkiyle kilitlenip takınaklaşıyor. Oysa tersinden okunabilir bu durum. Oturmuşluk aramaktan vazgeçme ile aramayı sürdürme gibi iki tutuma yol açabilir. Ama en kötüsü geçmiş saydığımız şeyi biçimleme (kesip biçme) çaba ve hırsıyla tutumumuzu açıklayabilecek konumlanışımızı (çıkar ağı içindeki yerimizi, dahası bilinçli ya da bilinçsiz sınıfsal yerlemlerimizi) örtbas etme girişimi, niyeti. Tartışmanın geçmişi ve geleceği içerecek biçimde bağlamı doğru çatılamadığı için kör döğüşü özellikle aydın (!) eli ve marifetiyle kendilerinin bile istemedikleri konumlara, temsillere varabiliyor. Kendimizi aldatmak, yanıltmak düzeyinde elimiz bol değil.

Tarih tartışılmaz diyen elbette yok. Tarihi tartışmaya tarih bilinci, yordamı, yöntemiyle yaklaşmamız gerek. Tarihi tartışmak gerçekte neyi tartışmaktır? Bu sorudan başlamak gerekiyor. Tüm sanatlar da tarihi öznelerinin bakış açıları içinde imgeleyebilirler kuşkusuz. Buralardan büyük tarih, bilim vb. tartışmaları başlatmak, hele yargılamak en azından ayıp sayılmalı. Eleştiri, yorum kendini bu anlamda denetlemeli, tutmalı. Sanatçının konusunu tanımlama, biçimleme ve bağlamlama yordamına odaklanıp sonucu doğru yanlış, iyi kötü, vb. yargılarından elden geldiğince ve sanatçının izin verdiği soyutlamalı. Orhan Pamuk ne yazık ki okurunu özgür kılan bir yazar değil, hatta okurunu güdümlenme, egemenliği altına alma, yarattığı dünyayı tartıştırmama konusunda keskin bir duyarlık ve katılıkla yazıyor. Bu onun yazınsal (*poetik*) tutumunun özünü oluşturuyor. Bu gizli zorbalığa (*despotizm*) neden gerek duyduğu sahiden tartışılmalı artık. Çünkü sanatın, inceltmiş duyarlıklarla alıcısını özgürleştirme denebilecek özünüyle bir çelişki söz konusu. Yapıt alıcısını bir

konuma, açığa (dar) iterek, sürükleyerek ondan yapıtın genelleştirilmiş önermesinden yana ya da karşı seçim yapmasını istediğinde önerme için olarak nasıl bir değer taşıyor olursa olsun, yapıt özgürlüğü silip süpürmekte, yok etmektedir. Birçok küresel yazar ise bu tuzağa düşmemeyi becermektedir ama buradaki tuzağı bir Türk yazarı için neredeyse kaçınılmaz kılan şey, yazarın kendisini tarihsel diye adlandırılan, henüz sonuçlanmamış bir seçim içinde bulması ya da öyle sanması, buradan bir değer yargısı çıkarmasıdır. Oysa bu bir yanılgıdır, üzerinden atlayabilmek için gereken, sanatçılığı besleyecek bir gerçek aydın (**entelektüel**) donatısıdır. Kendini tarihin karşısında değil aynı zamanda içinde görebilen bir uzgörü, bilinç demektir bu da.

Bana göre 200 yıllık yakın tarihimiz, beceriksizliği ayyuka çıkmış aydınımız (!) için aşağılık duygularıyla bezeli. Bunu Orhan Pamuk özelinde dile getiriyor olmam haksızlık sayılmalı, bunu da hemen belirteyim. Konu toplumun ve onun (şimdi burada) parçası olduğunu kavrayabilen bireyin özbilinci, kendini kavrayışıyla ilgili. Kimliklerin ve kavramların sınırlı alanlarının ötesinden içerik sağlama yeteneğimiz ancak bilimsel yordamla olası. Oysa bilmenin bilinci ülkemizde yurttaş kavrayamadı, yurttaş her şeye karşın yurttaş olamadı yazık ki, sözde aydınlarıyla birlikte... Öyle ya da böyle, Cumhuriyet'le sorun yaşamamanın geniş bir yelpazede onanabilir ya da tersi birçok açıklaması, gerekçesi, nedeni olabilir. Bunların içinde kimileri örtük, maskeli, Cumhuriyet'in ilerisinde görünüp gerisinden vuran, kendini solda, en azından özgürlükçü (**liberal**) gören, evrensel hakları savunur görünüp laiklik temelli yurttaş kavramının dışında kalarak söz konusu haklara sahip çıkabileceğini sanan (öyle görünen), Cumhuriyet'in (Cumhuriyet derken burada özgül bir durumdan, Türkiye Cumhuriyeti'nden, yani tarihsel ve elbette geçici bir tasardan söz ediyoruz.) tarihsel gerçekliğinin yanı sıra gizilgücünü iskalayan irili ufaklı bir gelenek çıkıyor karşımıza. Bunların bir bölümünün kuyruk acısı olduğunu görebiliriz. Ama içtenliği, saflığı (Flaubertci anlamda) tartışmanın herhangi bir yerine sıkıştırarak durumu açıklamaya kalkışmamız başışlanamaz, başışlanmamalı. İyi niyetin varsa bir değeri yalnızca iyi niyet oluşundan kaynaklanamaz. Tarihsel olgunun, olguyu anlam üretecek biçimde dizgeleyen diğer bilimsel yöntemlerle karşılaştırarak, 'biricik'liğinin, yinelenmezliğinin onu bilim kapsamı dışına çıkardığını ileri sürmek tarihi hiç anlamamaktır bana göre. Tarihin özgüllüğü, bilimselliğini yinelenmez, biricik olgusuna borçludur. O zaman olgunun benzeşik ve ayrışık yapılarının karşılaştırılması, çözümlenmesi denli, hatta daha önemli bir şey var: onları düzenleyerek öylesine, kapsar kümesi giderek genleşen bir anlam çıkarmak gerekir ki, bu anlam yapılabilir, yaşanabilir bir dünyaya bugünden yarına (şimdiden geleceğe) sürekli ve canlı gönderme yapabilsin ve üstelik kapsam yalnızca türümüzü değil, öteki tüm varlıkları içine alabilsin. Tarih anlamaktan öte anlayışla ilgilidir, anlayış oluşturma, geliştirmeye ilgili bir yaratıcı etkinliktir. Tarih yapılarak gelecek içinde 'kendî' kurgulanır, varlık *kendini* (ne yazık ki) insan türü üzerinden yeniden yapar, yani varlıklar. Bu durumda tarih herkesin dar açısı içine sığmayacak dolayimler, gizilgüçleri içinde hep taşır. Kısaca (**mandal**) kısıtlanan çamaşır gibi tarihsel olayı (olgu) sıkıştırıp ipe dizeceğini sanmak, ondan şimdimize destek, konum onayı almak, kişisel düşlemine tarihi kendine yontarak

gerçekleştirmeye kalkışmak ama öteki kişilerin bu hakkını tanımamak, tarihin tarih olma koşulunun kişilerarası, toplumsal eşitlik tasarıları, ortak düşlemlerle, kararlarla yakından ilgisini yok saymak, benim istediğim gibi yazılıp okunmayacaksa tarih yanlıştır demek, vb. aynı zamanda bir yazınsal (**poetik**) çarpık görüyü kaçınılmaz kılar. Ama daha kötüsü sanatı indirgemek, dar vadilere sürmek, sınırlı (düşüngüsel) biçimde işlevlemektir. *Bunun arkasında bir şey yok*, demek en kötüsüdür. Bu bakışın, yaklaşımın arkasında bir şey (son çözümde sınıf çıkarı) vardır ve örtüyü kaldırıp görmemiz gereken tam da olması istenen dünyadır. 1830'lardan bu yana bu tartışma ünlü, ünlü olduğunca çarpık kişilerini yaratmış, birçok yazar, düşünür, toplumbilimci, siyaset insanı, vb. tartışmayı Doğu-Batı kısır döngüsü ve devlet-halk çelişkisi basitliğinde görebilmiştir. Orhan Pamuk kuşağı, güçlü öğretici konumu ve yaban otlardan (!) ayıklanmış Türkiye tarlasında meydanı boş bularak arkadan gelen iki kuşağı gerçekten açılmıştır (**zehir**). Bunu da usu (eleştiri) düşmanlaştırıp kaç yüzyılda ayakları üzerine güçlkle oturtulmuş kavramları yeniden kafaları üzerine dikme beceri ve hacıyatmaz kurgularıyla başarmışlardır. Ama ben kimin yapıtı olursa olsun yapıttaki bir içerik üzerinde körlemecesine yoğunlaşmaktan ve yapıtı birebir kavradığımı düşünmekten yana değilim, üstelik yazarın birey olarak varoluşu, seçimleri, iç-dış tepki verme biçimlerini yapıtın çözümlenmesinden olabildiğince ayırma yanlısıyım, ki tüm bu özellikler çıktıktan sonra geriye bir yapıt kalmadığı da olmuştur. Yalnızca okur sorumlu değildir tüm bu süreçten. Burada bir bağlamı imlemiş olsam da her şeyi (yazınsal tutumu) açıkladığımı savlamıyorum.

*

Yazarımızın tüm yapıtının önsel (*a priori*) bir varsayımı ya da uzakgörüsü (**strateji**) vardır. İlkesine (?) kendisini bağlamış birkaç dünya ve Türk yazarından biridir Orhan Pamuk. Sürekli okuru bunu bilir. Yazmak eylemi onda bir ustalık zevkine, kendi değerini ve hazzını içinde taşıyan bir uzmanlığa dönüşmüştür. Bir işin ustası (*ehil*) olmanın ayrıcalığını yaşar gibidir. Neredeyse olumlu anlamda yazmak için yazmaktadır. (Birçok iyi yazar için geçerlidir bu.) Öyleyse diyebiliriz ki bu zevk pahalı, paha biçilemeyen bir zevktir, bedeli fazlasıyla bir biçimde ödenmiş ve ödenmektedir. Pamuk'un yazı uğraşı emek yoğunudur, bir yazın emekçisi gibidir, hatta gibisi fazladır, üretim boyutu içinde. O nedenle de dünyaya karşı tutumu, *işime bakarım*, tutumudur zorunlu olarak dünyaya bulaşması gerekmedikçe. Öte yandan yapıtını sürükleyen tek gerekçesinin yazma hazzı (*zevk, keyif*) olmadığını da görmeliyiz. Yaratıcı (güzelduyu) gerekçeleri elbette söz konusudur. Ama tüm bu gerekçeleri içinde bireşimleyen bir tasarı olduğu, bu tasarının da onu öyle görünmeyi istemese de bir savaşıya (**militan**) dönüştürdüğü açıktır. Yazınsal yordam işe bu tasarla geri dönüşlü olarak biçimlenmekte, tasar (**proje**) yapıtı sürüklerken yapıt tasardan içerik yüklenmekte, bir süredir kısır döngüye, kısır bağlamsallığa (paradigma) dönüşen itim-çekim düzeneği bir tür yazınsal yavanlaşmaya yol açmaktadır. Aynı şeyi Yaşar Kemal'de görmek de artık bizi şaşırtmıyor. Tasar seçmeci (**eklektik**), dolayısıyla keyfi, rastlantısal bir tarih seçkisine bağlandığı için hemen sığ siyaset belirteçleriyle düzgülenmekte (**kod**), kapsar küme daralmakta

(küçülen yarıçap), küme (yapıt) içine aldıklarından çok dışarıda bıraktıklarından okunur olmakta, gelecek tasarı (düşlem, yokülke, yapıt evreni) düşük yoğunluklu, hatta geriletici, istenilmez bir cennete (!) bağlanmakta, İtalyan çizgiromanlarının (*comics*) insanın hevesini kursağında bırakan, bir türlü doyurmayan, tersine hırsla bir ötekine saldırtan özyapısına benzer biçimde ilkel bir açgözlülüğe neden olmaktadır. Çünkü çağcıl yazının inceltilmiş dolayımına, kafa karıştıran dolaşıklarına (*labirent*), bilinç katmanları arasında boğulup okurundan kopan karmaşasına bir tepki duyulmaktadır yerükremizde 70'lerden bu yana. Us ve onun (yer)altının herzeleri hiçbir şeyi anlaşılır kılmamak bir yana sokaktaki insandan artık veremeyeceğinden çoğunu istemektedir ve günümüz anamalcı düzeni ve bilinci bu durumu kavramış, ürünün (*meta*), *kullan a'* dan başlayıp, *kullanıcı dostu (smart)* olmaktan, *bilme kullan'a* giden yollarını beceriyle döşemiştir. Ardçağcı (*postmodern*) evrenin sanatçısı için hem bir kaygı hem de bir fırsat söz konusudur. Anlatımın yalınlığı ile dünyayı yutulabilir çekici bir içeriğe (draje, mutluluk-yatıştırıcılık hapi, vb.) dönüştürme arasında, ünü ve çok satışı güvenceleyecek bir ulusötesi çıkış...

Demek istediğim Orhan Pamuk yazar adayı olarak kendini birçok benzeri, kuşakdaşı yazar adayı gibi, insanlığın kavram(laştırım)a çabasının içerik yitirdiği, değer ve beğeni beklentilerinin yeniden ve küresel güç odaklarının çıkarları doğrultusunda biçimlendirildiği bir dünyada buldu. Yeni durumu ve koşulları kendileri açısından iyi değerlendiren, tıpkı artık yaygınlaşan, hatta kurumlarda yasal zorunluluk sayılan uzakgörüşel tasar (*stratejik plan*) çalışmalarında güçlü-zayıf yanlar çözümlemesi (SWOT) benzeri bir çözümleme (*analiz*) yaparak endüstri mühendisliği (*kalite*) ölçütleriyle verimi, başarıyı (*performans*) en iyileyen uygulamalarda olduğu gibi, yön ve yol boyunu (*güzergah*) belirleyen sanatçılar, küresel ağın en niteliksiz taşları (*piyon*) olmaktan çok da ileri gidemediler bana göre. Çünkü mühendislik kendi içinde yaratıcı bir etkinliğe kapalı değilse de sanat uygulamasının kendine özgü, içkin yordamları ancak bir yere dek göz ardı edilebilirdi. Eğer yine başarı(m) ve halkçılık (*popülarite*), ün, vb. söz konusu oluyorsa, aynı sürecin sanatı tüketen geniş kitleleri de yeniden biçimlendirdiğini söylemek yeterli olacaktır.

9.3. Biçemsiz Biçim

“Bir sanat türü ne kadar görüntüden ibaretse o kadar gerçekçi anlatıma soyunabilir, hatta rezalete yol açarı tasvir etmeye cüret edebilir ve bir o kadar da <devrimci> olmasında sakınca yoktur.” 26
Haziran 1962, Berlin²⁰

Orhan Pamuk okuyan birisi dilin kasıtlı yalınlaştırıldığını, düzleştirildiğini, düz ve yalın anlamına bağlandığını, genelde dünyayı yankılamak, betimlemekle uğraşmadığını görür. Çünkü yazarımız yapıtında dilin işleviyle ilgili erken kanısını her yapıtıyla daha pekiştirmekten öte geçmez. Hiç istemediği şeyin okurun anlattığı şeye değil anlatım biçimine takılması olduğu açıktır. (1990 tarihli **Kara Kitap**'tan bu yana, özellikle.) Belki de yazarımızın yalınlaştırdığı, *seçili ilkelik* düzeyinde yorumladığı şey dilin kendisi değil, aracılık ettiği şey, yani anlatmadır. Bunu anlamaya çalışacağız. Bu durumda okur olarak kendimizi öteki yakada, anlatılarda (gösterilen) hiç değilse güvende duyumsayabileceğimizi varsayabiliriz. Oysa tam da bu köşe kapmaca, kaçgöç yazarın bizi ittiği yerde, örümceğin tuzağıdır. Savrulduğumuz içerik bizi, sırtımızı dayayıp güvenli duyacağımız ve üzerinde uzlaştığımız sandığımız imlerimizle (**işaret**) hiç de yuva sıcaklığına yerleştirmez. Tersine o yakada dünyamızı kuşatan kurgusal ve güvenli yurdumuzun köşe taşları çoktan yerinden edilmiş, üstümüzdeki çatı sökülmüş, sağlam sandığımız duvar üstümüze yıkılmak üzeredir. Yazar duvarı(mızı) soğukkanlı bir sabır ve kararlılıkla delik deşik etmektedir. Üstelik aynı günümüzün kentsel dönüşümcü yapsatçıları (**müteahhit**) gibi, ‘*Canım zaten evimiz dediğimiz yıkık döküktü. Hiç değilse büyük usta, bize eskisini yıkıp yenisini yapar,*’ türünden avuntumuz da peşin peşin ve çoktandır Orhan Pamuk özelinde elimizden alınmıştır. Onun hiç de böyle bir niyeti yoktur. O bizi hak etmediğimiz, kendimizi kandırdığımız yoksul da olsa mutlu adamızda yapayalnız bırakacak, salaklığımızı kanıtlayarak bir anlamda öcünü alacaktır. Sanki saraylı, devrim kaçkını bir *Beyaz Rus*'tur ve devrim, onun görkemli sarayını çapulcuların, ayaktakımının zoruyla elinden almıştır. Yani aslında yaptığı şey, olsaydı anlamlı bir girişim sayılabilecek, uydumculuğumuzun (**konformizm**) dikkate değer bir eleştirisi değildir ne yazık ki.

Özünde görsel öyküleme biçimi görsel sanatların yazar üzerindeki güçlü etkisine elbette bağlanabilir. Ama burada sözünü ettiğimiz, bir hoşluk yaratma amaçlı (ki yaratıyor) **Kafamda Bir Tuhafılık**'ın 319. sayfasındaki ‘*eski mezarlık*’ ya da **Kırmızı Saçlı Kadın**'ın 24. sayfasındaki ‘*çıkırcık, kuyu düzeneği*’ çizimleri değil. Yapıtı biçimleyen tasarımla ilgili bir şeyden söz ediyoruz. Kestirmeden söylersek, onun yapıtlarındaki görsellik *fotoroman* görselliğidir ya da *çizgi roman*. Sahne bezenmiş, süslenmiş, ayrıntılara boğulmuş, gerçeklik duygusunu çoğaltmak için derinleştirilmiş, arkası olan ve ayrıntılarıyla betimlenen, bırakın ayrıntıları, betimlenen bir sahne bile

²⁰ Günther Anders; **Umutsuzsam Bana Ne! Değilmişim Gibi Devam! Günlükler**, Çev. Herdem Belen/ Hüseyin Ertürk, İthaki yayınları, Birinci basım, 2021, İstanbul, s.282

değildir. Tüm derinlik izlenimi veren²¹ üçüncü boyut öne, yüzeye çekilmiş, en öndeki nesne, ama özellikle kişi (*figür*) olanca belirginliği, keskin çizgileri, kenarlarıyla (*kontur*) abartık biçimde gösterilmiştir, yani bir tür dışavurumculuk. Abartı ya da yapaylık, uygulayımın (*teknik*) doğal bir sonucudur, yani üç boyutlu alanı iki boyutlu düzleme yansıtmanın... Çünkü öne çıkan, yüzeyde yansıyan kişilerin konuşma balonları ile hem inanılmaz bir saflık, doğruluk düzeyi yakalanacak (ki bedeli gerçekliğin ve olumsuzluğun yok edilmesidir) hem de özetlenmiş sonuç, sözün özü, çirliçirlik bir yoksunlaşma (*mağduriyet*), çıkışsız, düzlemsel bir yazgisallık olarak yüzeysel, kolay okumaları ortaklaşa üretip çoğaltacaktır. Foto ya da çizgi romanın²² halkçıl (popüler) uygulamalarında gerçekten çarpıcı ve ilkel bir etki(leme) gücü vardır. Bu güzelduyusal (*estetik*) dolayımın ve başvurduğu tüm sanatsal araçların neredeyse ayıklanması, hiç değilse indirgenmesi ile ilgilidir. Her kare sahne ya da görüntü için kasıtlı bu ilkelleştirme (ayıklama) girişimi tüm bunların toplamını derin bir örgü ve kavrayışa, yaratıcı tasara bağlamak yerine birbirlerinin yerine geçirilebilir bir oynaklıkla bağlantılı biçimde, tak-yapçıl (*modüler*) ilgisiz bir yapıt değişmesine (*metafor*) yol açıyor. Yani birim içerik bütünsel içerikle ilişkisini koparıyor, en azından gevşetiyor. Her kare aynı zamanda tek başına bile bir başka, ilgisiz alana özgü (fotoğraf, resim) sunum nesnesidir. Elbette çizgi ya da fotoromanların da yalın ve çizgisel bir öyküleri vardır ve tespih taneleri gibi bir ip boyunca dizilmektedir görüntüler. Bizim söylemeye çalıştığımız görsel birimin kendi içinde üçüncü boyuttan yoksunluğu, dolayısıyla bu derinliğin bütünsel öyküyü kurmada işlev(sizliği). Tam da bu nedenle genel değişmece (*metafor*) bir insanlık durumunu, örneğin Kafka'da olduğu gibi karşıla(ya)mıyor, imgele(ye)miyor. Çünkü birim içerikler birim değişmece ve imgeler yoluyla örgülenip, yığılıp (*istifleme*) eşanlı olarak genel yapıt içeriğine örgülenmiyor, katışmıyor. Her biri bağımsız, bütünden ayrı bir oradalık, gerçeklik olarak, üstelik de düzlemsel bir yansıtmayla neredeyse öteki tüm gönderimlerinden soyutlanmış, 'kuşa çevrilmiş' olarak özellikle konumlanıyor. Bu noktada imgenin en yalın durumunun (*hâl*) imge yokluğu olarak değerlendirilmesi bir sorun olduğunca imgenin böyle aşınmış, orta malına dönüşmüş biçimiyle kullanımının imge (yazınsal siyaset) yokluğu, yadsıması anlamına gelmeyeceği de ayrıca anımsanmalı. Sanki çözenin giderek daha zorlandığı, aşamalı bulmacalar karşısındayız. Her kare akan bir anlatıyı, bütünü halkalar gibi izlenim verse de bir kare ya da halka kolaylıkla çekilip alınabilir (*modülasyon*), okur zorlanabilir ama bulma, tümlene keyfi giderek artar, tıpkı bulmacalarda olduğu gibi. Demek ki yazın yapıtlarında her sahne, kare, tümce, hatta sözcük gelecekte, yazarın önermesinden berilenir. Eğer çevren (*ufuk*) dağınıksa ya da yoksa, yapıtın tüm bileşenleri, öğeleri özgürlüklerini bütünü zedeleyecek, yoksayacak kerte savunmuş olurlar. Buna kendinelik dayatması diyebiliriz. Yazarın bilinçsizliğini, tezsizliğini, duruşsuzluğunu onamayacağımıza göre o zaman bir yazar bu yola neden başvurur sorusunu sormak hakkımızdır ve yanıtı açıktır: Kolay sindirilmek (*hazım*), okuru ilk elden, birincil algı düzeyinden ele geçirmek, niyetli içeriği tartışamayacak, gözü kapatılmış bir onamaya zorlamak, suyu

²¹ Sinema dilinde 'alan derinliği'. Bkz. André Bazin.

²² Bu iki görsel öyküleme, anlatım biçimini karıştırdığım düşünülmesin. Konumuz bağlamı içinde Orhan Pamuk anlatım uygulayımını örneklemesi açısından yan yana kullanıyoruz bu iki görsel uygulamayı.

bulandırıp balık avlamak. Peki sonra? Sonrası kurtarılmış yazar-ada. Belki de ünlü şiirin savının tersine²³, her bir insan bir adadır, öyleyse bir yazar da... O zaman yazar sandığınca saf ve içten pazarlıksız değildir, demek zorundayız. Orhan Pamuk'un her yapıtının yazın dışı alandan soruşturulması ve arkasından savunmanın 'saflığa' sığınması şaşkıncı değildir: 'Nereden çıkarıyorsunuz?' Çünkü kullandığı saf anlatım biçiminin, bir tür Doğu (**Şark**) kurnazlığının kendini kurtaracağından, eleştiri savar işlevi göreceğinden hiç kuşkusu yoktur neredeyse. Ama şimdilik burada 'eleştiri'nin neliğini tartışmayacağız.

Yetenekli yazarımızın bunca yazı deneyimi ve sıklık düzeni ile (**disiplin**) bir biçim (**üslûp**) yaratamayacağını ileri sürmek yine safdillik olur. Benim tezim onun bir biçim geliştirmek, önermek, bunu tutarlı biçimde yazınsal (**poetik**) bir içeriğe bağlamak istemediği, böylesini yeğlediği, belki de değişik uzak-yakın nedenlerle bundan ürktüğü, korktuğudur. Kendini izleyenlerinin bakışında bir yere oturtma ürküsüdür bu. Seçilen vazgeçilen her şey demektir. Yaşam her insana seçme ve seçimini üstlenme görevi dayatır. Hatta zaman kavramı biraz bunun türevidir. Ya konumunuz seçimlerinizi gizlemenizi, uygun ve onanabilir bir biçimle (**format**) sunmanızı ya da seçmesiz, yansız (**tarafsız**) görünmenizi gerektirirse ve siz kitlelere ulaşmak istiyorsanız ve kitlelere ulaşmak bir şeyi seçmiş görünmemekle ilgiliyse?.. Özellikle halkçıl (**popüler**) boyutu derin olan sanatlarda bu sanat uygulamalarının hele de kitlelerle kesişim arayüzünde görüntü veren sanatçı kişileri aşırı sakıncıdır. Seçtiğiyle kolayca özdeşleşebilecek kitle onlara asla yetmez, haklı haksız bir dizi nedenle. Aslında Orhan Pamuk'ta iş biraz çatallaşıyor. O kendini en başından bir şeye karşı bir yere konuşlandırmış, birincil seçimini yapmıştır ve bununla ilgili yıldırıcı (**risk**) göze de almıştır. Ama öte yandan bir dizi yakın-uzak görüşle (**taktik-stratejik**) en geniş Türk okuru denli en geniş dünya okuruna da ulaşmayı amaçlamaktadır. O zaman geriye seçtiğini seçmemiş görünmek, seçmediğine göz yummak, yapıtını bu gerilimin iki uçlu ters çekim alanı içinde ortaya çıkarmak kalıyor. Biçemsizlik kişisel olarak seçtiği amacı amaçladığı kitesinden saklamanın yazın içi uygulamalı (**teknik**) çözümüdür. Böylece saflığın (hatta budalaca bir saflığın) saydam diliyle sanki yazgıya teslim olmuş kişilerin, olduğu gibi gerçekleşmiş, başka türlü olması olanaksız öyküleri, bir dizi saptanmış kare-sahneler içinde olanca çarpık ve acınası saflıkta ilk belirimleri, iki boyutlu hayaletler gibi görevlerini yerine getirirler. Göndermeleri, genel bağlamları olabildiğince, anlamlı bir önerme oluşturmayacak biçimde ayıklanmış, okurun gördüğü şeyin ötesine ilinti kurması engellenmiş, **bütün** düşüncesi, dolayısıyla eleştirisi aradan çıkarılmıştır. Bu saflığın güzelduyusal (**estetik**) bir değeri yakalamanın eşiğine değin yükseltilebilmiş çocuksu (**naif**) sanat akımlarıyla bir karşılaştırması yapılabilir ve yazarımız özelinde bu bizi daha ilk bakışta yanıltır. Çünkü çocuksu anlatıları belirleyen şey bakış açısı dönüştürülmüş olsa da bakışın tümlüğü, genel(leştirilmiş) eğilimidir. Çocuksuluk (**naiflik**) tek tek öğeler(in)den değil bütünden içe doğru bükülür. Pamuk ise okurda genel kavrayışla, ulamsallıkla (**kategorileştirme**) ilgili hiçbir ipucu vermediği gibi yapıtı bunun karşı tezidir. Böylece

²³ 'Hiçbir insan bir ada değildir' diye başlayan dizelerin İngiliz din adamı-şairi John Donne (1572-1631).

geldiğimiz yer yine, yazarımızı yöneten, kendisinin çoğu kez örtmek zorunda kaldığı ilksel (kökense), başlangıçtaki seçimiyle ilgilidir. Seçmekten aslında vazgeçmemiş, ama yaptığı ilk seçimi de tartışmamıştır. Bu günümüz pek çok dünya yazarında olduğu gibi 'anlamak', dolayısıyla 'us' kavramıyla ilgili bir konu doğallıkla. Ucu coşumcu (**romantik**) döneme (19.yüzyıl *Batı*) gider. Zorba usun çilekeşleri arasına kendisini de yerleştirdiği açıktır yazarımızın. Zorba us demek, tarihi yönetmeye kalkmak, tepeden biçimlemek demek. Doğal akışı zor kullanarak, buyrultularla zorlamak, ayaktakımını yersiz düşlerle kendini '*bir şeyler yapabilirim*' noktasına çıkarmaktır. Yazarımız gizli bir seçkincidir (**elitist**). O ve benzerlerine göre bütünün peşinden koşmak, her şeyi anlayabileceğimizi sanmak yerine yaşamlarımızda anlamının (aydınlanma) payını sürekli azaltmak, bu tutumu da aslında öyle değilmiş gibi bir izleneye (**program**) bağlamaktır sanatın görevi. Her yapıt sonsuz bir örgünün bir düğümü olmanın ötesine geçmez. Sonsuzca örülen ağı (*network*) bir resme bağlamak, resmin dolayında buluşmak düşü, yanıltıcı bir us oyunudur. Us özgürlüğümüzü nedenlemiş, açıklamalara ilişirmiş, yok etmiştir. Ussal bağlamlar, yokluk bağlamları, anlamsız yuvarlamalar, tutuklamalardır, vb. Açık söylemek gerekirse, bir dizi zırva ya da safsata söz konusu. Ama sorun bu değil. Sorun, bu tutumun günümüzde insanın önüne yığıldığı tencil, tencil varlıklar yığını. Eski deyimle sayısız *nimefler*... Yani safsata beylik deyimle karın doyurmaktadır sözcüğün düz ve eğri tüm anlamlarında, *şimdi burada*. Safsata dememin bağlamı ise daha geniş... Sözü ettiğim tutum önümüze yapıtlar üzerinden geliyor. Dolayısıyla tutarsız, saçma bir çelişki söz konusu. Yapıt düşünceyle nereye dek çelişebilir? Yapıt saltık anlamda gerekçesiz olabilir mi? O zaman neden '*yapmak*'? Yapılmasa daha iyi değil mi? Hem ağlamak hem gitmek için gereği (*racon*) mi?

Biçemsizlik siyaseti okura gerçek anlamda bir özgürlük sözverisi (*vaat*) sayılmamalı ama burada tartışmayacağımız karşıt uç da, yani saltık biçem arayışları, yazının biçemsel arayışlara indirgenmesi de güzelduyusal (**estetik**) bir kaygı konusudur. Belki biçemi biçime bağlayan bağlantılar, damarlar, görünür görünmez yapı ve içerik dizileri bu çelişkinin yaratıcı düzeyde içinden çıkılmasını sağlayabilir. Bunun da üzerinde durmayacağız. Biçemin asal öğelerinden tinselliğin (tinbilimi) yüzeylenmesi Pamuk bağlamında bizi yukarıdaki gözlemlerimizi tümleyecek ikinci bir biçimsel anlatı seçimine taşıyor. Alanın derinliği yüzeye çekildiği, yüzeydeki izdüşüm (görüntü, belirti, im) kalınlaşan çizgileriyle resme dönüştüğü için gülmecenin özel bir yorumu da, abartık ve gerçeklik kaygısını silmiş karikatürleştirme uygulaması olarak gösteriyor kendisini. Aslında bir seyreltme işlemi bu. Ayrıca tinbilimi eğer özünde her belirtinin her koşulda bir dolayım, değişmecesel imge olduğu genel kura(m/l)ıyla ilgiliyse yazarımızın yaptığının bir tür aynı zamanda 'karikatür sanatı' olduğunu, tüm tinselliğin bir belirtiyeye, ime yoğunlukla sıkıştırıldığı, yüzeylendiği bir görsel uygulayımın yazınsal anlatıma uyarlandığını öne sürebiliriz. Bilinçle Orhan Pamuk, tını ayrıca almak bir yana kesip atarak yüzeyden okumaya çağrı çıkarıyor. Püf noktası ve sorun burada başlıyor. Yüzeyden okumanın kaçınılmaz olduğu sanatsal anlatımlarda tikeli tüm(cül)e göndermek yordamları atlanıyor mu ya da ne düzeyde atlanıyor? Ya da şöyle soralım: Kimi sanatsal anlatımlarda yüzeyleme (imgelemenin

bir yorumu), tikelin tüme gönderme yeteneğini (ki tüm derken en az iki olanı, dolayısıyla birin bire gönderimini de tümlene niyeti ve girişimi olarak görüyoruz) pekinler, güçlendirir. Ya aynı uygulayım, tikeli (bir) tikele yığmakla yetiniyor, gönderimlerini buduyorsa sonucun 'iyi' olacağı umuduyla? Yani sonuçta tinselliksiz (tinbilimsiz), örneğin roman ya da genelde anlatı olanaklı mı? Elbette formülü oluştururken doğru ya da ters oranlı bileşen olarak devreye başka etmenler (**faktör**) girer ve tanımlama girişimlerimizi hem yazar hem okur olarak güçleştirir. Örneğin yukarıdaki soruyu öyküleme (**hikâyeleme**), olay örgüsü, tümceleme siyaseti, vb. içerik ve biçimsel öteki bileşenlerden soyutlayarak formül çataamayız. Ama olmazsa olmazlardan söz edebilir miyiz, diyelim 'roman'dan söz ediyorsak? Sorunun tartışılmasını dile, dille anlatmaya, davranışbilimlerine, insanlar arası bilişsel davranışlara, anlatmanın ötekinin bakışını devreye almasından ötürü bir başlangıç (ön)-tinbilimini kaçınılmazca varsaymasına (Öyle ya, dinleyen beni nasıl dinliyor, kime anlatıyorum ve anlatan *ben* anlatmayan *ben* miyim, vb.) taşımak kaçınılmaz. 2'nin olduğu yer ve zaman tinselliğin beşiğidir. O zaman soru kabaca, tinsellik gözetmeyen bir sanatsal anlatımdan söz edebilir miyiz, sorusuna dönüşüyor. Eğer birinden ötekine bir kesintisiz aktarım kaçınılmaz ise tartışmayı buradan değil, tersinden yürütmek ve Orhan Pamuk anlatısına taşımak zorundayız? Tinsellik düzeylemesi (*traşlama* anlamında) ya da seyreltmesi nedir, nereye deşindir, olanaklı mıdır, yoksa her koşulda olumsuz, eksi (**negatif**) bir tinsellik hep dolayımda mıdır? Tabii görsel sanatlarda yüzeyden tinsel okumanın eşsiz örnekleri belleğimizden akarken dünya ve Türk yazınında da sayısız ve etkili örnekleri göz ardı edemeyiz. Özellikle gerçekçi anlatı gelenekleri içinde betimsel duruşu bile değil betimsel deviniyi öne çıkarmış, dili eylem kipinde dışa vuran sayısız yazar ve yarattığı etkiden söz ediyorum. Özellikle sahne sanatlarının vurguyla ya da abartıyla 'gösterdiği' dolayımli, nesnelleştirilmiş tinsellik sanat türünün tasarımsal gizilgücüyü de bağlantılı olarak tını tene dolayımısız yansıtan önemli bir imge alanı, hatta yığınağı oluşturmuştur. Ama olan tını tene ya da *teni tine* taşıyan araçların ayıklanması, tını tenle doğrudan yüzlemenin (ama eşlemenin değil, o zaman simgeleme ya da yerinelemeye geçiyoruz ama sorunsal değışmiyor) ikilemi gerçekleştiriyor: ten tindir tin de ten. (Buna Wittgenstein düşlemi denebilir mi?) Anımsayalım: Tin kemiktir (Hegel). Yazında büyük gerçekçiler tinselliğin her koşulda doğrudan ya da dolayımli olarak dışa vuracağından, belirti vereceğinden kuşku duymadılar ve bir ikilik (*dikotomi*) olarak algılamadılar tenle tını. Ten tindi tin de ten. Ve yazmak algıya çarpan gerçekliğı betimlemek, düzenlemek, bir bakıma nesnenin deviniminden içsel gerekçeyi, yönelimi ve değışmenin doğrultusunu olası bir amaçla ilişkilendirerek yazının ya da anlatının yalnızca yazı ya da anlatı olarak kalmasına, böyle anlaşılmasına çözüm bulmaktı. Zaten gündelik yaşamlarımızda insan insana ilişkilerimiz yüzeyden okumalar, belirtilerle örgüleniyor, üstelik yerli yersiz her belirtinin okuması daha derin bir göndermesi (*ima*) varmış gibi kavranıyor, varsayılıyordu. Ama gündelik yaşamın erimi günle sınırlıdır. Anlatı ise gündeliğı bir zamansal/uzamsal görüneye (**perspektif**) yerleştirmektir. Kurgu sanatlarının siyaseti de buradan biçimleniyor dolayısıyla. Bir örnekleme yaparsak, en yalın biçimde üç tutumu ayırabiliriz: Ten tını

karşılar ($a=b$). Ten tini karşılamaz ($a \neq b$). Ten tini açılar ($a=$ ve $\neq b$). Aslında eytişmeli (*diyalektik*) bakış üçüncü önermeyle ilgilidir ve düşünülürse a ve b gibi iki terim gerçekte söz konusu değildir. Biri öbürünün doğrulaması ve aynı zamanda yanlışlamasıdır. Arada bir açığı, süre ya da an vardır. Ten tini an'lar (yani zaman'lar) ve tin de ten'i. Tüm bu açıklama çabası Orhan Pamuk'un bu ilişkiyi nasıl kurduyuyla ilgilidir. Kendisiyle çelişerek ten-tin ilişkisini yine de kurmasına karşın onun yazınsal davranışı (*jest*) terimlerden biri (tin:b) yokmuş gibidir. B sahte bir yerineleme (*alegori*) izlenimi yaratır. Çünkü zamandizininin (*kronoloji*) bile imgelendiği romanlarında tarih tarihsizlenmekte, terimleri bağlayan ilişkisellik bağı (an) silinmektedir. Bu önemlidir ve yazarımızın sanılanı söylemiyormuşçasına söylemesini olanaklı kılmaktadır. Kendini yapıtının içinde anlatıcı, yazar-anlatıcı, yazar olarak göstermesinin nedeni de budur. "(Müzeseverlik yazar Pamuk'la paylaştığım bir hevestir)." (VG, 519) Buradayım ama aslında yokum. Çıkardığınız her türden sonuç sizin çıkardığınız sonuçtur ve yazı cephesinde bir karşılık aramaya, bulmaya kalkmayın. Bir şeye gönderme yok, dolayısıyla tam da bir şeye gönderme var. Tabii ki yazınsal tartışma (*polemik*) bizde hiç bu düzeyde ustalık ve incelikle yürütülmemiştir. Orhan Pamuk'u Orhan Pamuk yapan şey söylememiş gibi söylemek ve yarattığı buna özgü yazınsal anlatım uygulayımıdır (*teknik*). Kendine öyle bir yazı alanı açmaktadır ki hiçbir şey söylemeden tam da istediği her şeyi söyleyebilmektedir. Bu özünde olumsuz (*negatif*) bir ilişiksizlik önermesidir. Nedenleri üzerinde durmaya hiç gerek yok. Ne doğru ne yanlış ilke ya da kural peşinde değiliz çünkü. Sanatçıyı bu çözüme zorlayan tarihsel toplumsal koşulların ne olabileceği üzerinde elbette tezler, önermeler ileri sürebiliriz. Bana göre geçmişte açığa çıkmış, anlaşılmış bir durumdur bu. Eleştirinin (örneğin, Erich Auerbach) tarihine göz atmak yeterli.

9.4. Yazarın Tanımdışı Yerlemi

Orhan Pamuk'un yerleşik(leşmiş) yazınsal seçimi kendisini ayrıca anlatıcı konumundan dışa vurur. Çıkış noktası ya da gerekçesi değişmez. Ele geçirilmezlik ve oyun kuramı. Ama bir ayrıcasıyla (*istisna*). Onun oyununda tüm oyuncular eşittir ama biri dışında, yani en üstteki anlatıcımız: yazar. **Hayvanlar Çiftliği**'nin²⁴ domuzlar arasında egemen olan ilk ilkesini anımsıyoruz. Üstelik yazarımız anlatıcısını sonuna dek özgür bırakır ama her koşulda en arkadaki anlatıcının, yazarın saltık egemenliği böylece pekişir, daha güçlenir. Görünürde kendini (ya da temsilini) masaya, kurgusunun ortasına az çok önlemsiz, sakınımsız süren bir yazara cesaretinden ötürü hayranlık da duyabiliydik. Eğer örtük taktikler dizisi bizi, yazarın koruma altına alındığına ilişkin son yargıya taşımasaydı. Hitchcock'un filmlerinin girişlerinde kendini şöyle bir göstermesindeki anlam ardçağcı bir girişim olmanın dışında bakışın düzenlenmesi ve oyuna çağrı olarak yorumlanabilir. Aslında her türden anlatının tarihi anlatıcısı (ve dolayısıyla ya da doğrudan) yaratıcısıyla gizli/ açık ilişkilidir. Böyle olması doğaldır ve yadırganamaz. Ayrıca 'demokratik' bir yazınsal çözüm olarak da sunulmamalıdır bize göre. Sorunumuz ise her uygulamada bu ilişkinin işlevselliği arkasında yatan siyasal (yazın siyaseti anlamında) seçimidir. Yazar anlatıcısını kurgusuyla öyle değil böyle ilişkilendirerek yapıtının nasıl algılanmasını ummuştur?

Soruya değişik yaratıcılar elbette değişik yanıtlar verir ve birçoğu da geçerlidir. Orhan Pamuk'un da özgün yazın siyaseti, seçimini tutarlı biçimde gerekçelendirir diye düşünmek zorundayız. Öte yandan iç tutarlılık genel bağdaşım ya da oydaşım anlamına gelmez ve alt bağlamın doğrusu eşanlı olarak üst bağlamın doğrusu olmayabilir. Bunu anlamak için yazarımızın yazınsal tutumuna bakmak, genelin içinde bir yazınsal öğenin kullanılma, yorumlanma biçimini irdelemek gerekir. Yazarımızın tüm bağlamları tek ve seçili iki boyutlu bir düzleme yansıtması (*projeksiyon*) ve bu yüzeydeki izdüşümlü örneklem üzerinden anlatılar oluşturması bir yandan yalın çizgisel (*grafik*) *hep buradalık*, *biz bizelik*, *saydamlık* duygusu ve yakınlığı oluştururken, anlatıcılar da aynı düzlemde yürütülerek oyuna katılır, öykünün eşit parçası izlenimi verirler. Ama bu iki boyutlu evreni sınırlayan, kuşatan, öyküyü derli toplu ve anlaşılır biçimde düzenleyen, anlatıcıyı da masaya tüm yıldırıları (*risk*) göze alarak süren ve ilk devinimi başlatan saltık bir çerçevece, bir egemen söz konusudur. O oyun kurucudur. Tüm oyun onun tasarımının uygulamasıdır ve oyunun tüm kuralları, önemli önemsiz diye ayrılmadan saltık istencine (*irade*) boyun eğmek zorundadır. Kurgusunun tek tek herhangi bir parçasıyla yer değiştirmeyi kimse usundan bile geçiremez. Büyük bağlam içinde kurgunun parçası olan okur da aynı Orhan Pamuk baskısını omuzlarında tüm ağırlığıyla duyumsar. İçinde nedenselliğin yalınca işlediği öykü, iç evreni dışında bir ilk nedene tartışmasızca bağlıdır ve onun istencine ancak boyun eğebilir. Bir yazar olarak yapıtını ve yapıtının toplumbilimini rastlantılara elbette bırakamaz. En sonunda hesap getirilip onun önüne konulacaktır, dolayısıyla çağcıl (*modern*) dönem boyunca bu erk (anlatıcı/yazar) konumuna ilişkin tartışmada yazarımız başa dönmüş, bunca netameli ve el atanın istediği yere

²⁴ George Orwell; **Hayvanlar Çiftliği** (Özgün dilde ilk basım:1945).

sorumsuzca taşıdığı (Yorumun tarihini ve belli ölçülerde okumaları kastediyoruz.) vurgun yemiş, orası burası açık kalan yerinden çözülen anlatılar meselesine, anlatım uygulayımıyla ilgili olarak kendi açısından sınır çekmiştir. Onun yapıtı Orhan Pamuk'un yapıtıdır ve onun istencinin, öngörüsünün ötesinde çekiştirilmeye beklenildiğince açık değildir. İpin ucunu son çözümde elinde tutmak istemektedir. Yazar kişi olarak güncel kaygıları kuşkusuz bir ölçüde, kendi anlatısında yazar erkini ve onun tartışılmaz, oyun üstü konumunu haklı çıkarabilir. Ama ayrıca yüzyıllardan beri gelen ve anlatıcısını yaralamış, delik deşik etmiş tüm çağcıl (**modern**) anlatı örneklerinden epeyce hasarlı çıkan ortalama okurun engebesiz düzlükler, kolaylık, tinsel teslimiyet eğilim ve arayışları da bu klasik, her şeyi bilen ve yöneten Tanrı anlatımıyla geldi bir yerde (burada) buluşmuş oldu. En arkadaki egemen anlatıcı yazarı ve onun egemenliğini özlemiş(miy)iz sahiden. İşte tam da böyle, onun istencine kendimizi bırakıp sürüklenmek, tuttuğumuz her parçası elimizde kalan, artık tuttuğumuz şeyi bile anlamadığımız dünyada işimizi kolaylaştırıp avunmamızı sağlıyor, bir yerlerde hâlâ irili ufaklı tanrılar olduğuna göre yerimize onların sorumlu tutulmasını isteyebiliyoruz. Bu kitlesel ve güncel gereksinimi, dünya ölçekli toplum tinini kavrayanlara ne mutlu! Herkese istediği ölçekte, boyda, gereksinimine göre bir tanrı vardır ve biz geceleri rahat uyuyabiliriz. Yeri gelmişken yazarımızın son romanı **Veba Geceleri**'nden alıntılarla anlatıcı ve yazar konumuna ilişkin birkaç gözlemi yapmış olalım:

"Tarihimizin ve hikâyemizin daha iyi anlaşılması için üç yıl geriye gitmek ve bugün Vali Paşa'yı siyasi olarak zorlayan ve kişisel olarak çok huzursuz eden 'Hacı Gemisi İsyanı' olayını anlatmak istiyoruz." (VG, 101)

"Vali'nin bu son sözünün kehanetimsi bir yanı olduğunu okurlarımızı meraklandırmak için ekleyelim." (VG, 156)

"Çiftin mutlulukla seviştiğini söylerken bir tarihçinin dikkatiyle konuşuyoruz." (VG, 174)

"Hem Minger'de hem de daha sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde paşalar, şeyhlerden daha güçlüydüler elbette ve modern Türk ve Minger laikliği buna dayanır. Ama biz karantina yasaklarına halkı ikna edebilmek için Vali'nin alttan almasını bugün gerçekçi ve yerinde bir siyasi tutum olarak görüyoruz." (VG, 214)

"Kolağası, meczuba takılmadan yoluna devam edince, bu sefer hem ne kadar mutlu hem de ne kadar talihli olduğunu bir kere daha düşündü. Kişisel duyguların ve kararların tarihi belirlediği küçük bir ülkenin hikâyesini yazdığımız için bu mutluluğu vurguluyoruz." (VG, 219)

"Bu o kadar derin ve korkutucu bir sorundu ki, kimse bizim şimdi yüz on altı yıl sonra bu kitapta yaptığımız gibi onu adlandırmıyordu. Bir kulun Allah'ı gözünün önüne getirememesi, tasavvur edememesi gibiydi bu!" (VG, 243)

“Pakize Sultanın mektupları hiçbir Minger tarihinde yer almayan bu bilgileri en yakın gözlerden, ağızlardan anlatmaktadır. Buna rağmen Kolağası'nın bunu yaparken ne düşündüğünü biz bile anlayamadık ve belki en çok orada romancı olmaya çalıştık. Çünkü en sonunda biz de bütün Minger milleti gibi, Kolağası Kâmil'in adanın dışında bir hayat düşünmediğini, kendisini milletine adadığını biliyoruz. Geriye kalan tek makul yorum aslında Kolağası Kâmil'in karısını adadan kaçırmak istemediğidir.” (VG, 253)

“Tören için gelmiş telaşlı misafirlerin Kolağası'nın elindeki bayraktan yayılan ışıkla büyüledikleri önce Minger gazetelerinde, sonra da tarih kitaplarında belagatle çok yazılmıştır: Milliyetçi heyecanın, tarih ile edebiyat, efsane ile gerçek, renk ile manası arasındaki ayrımı kaldırdığı yerdeyiz şimdi. Olaylara biraz daha dikkatle ve biraz daha ağırdan alarak bakacağız.” (VG, 320)

“Belki de bu kitapta hiçbir şey Pakize Sultan'ın yirmi sekiz yıl hapis yatan babasının cenazesi kadar hazin değildir. Kendisi ecdadım olduğu için (büyükanneannemin babası) olduğu için burada nesnel bir tarihçi gibi değil duygusal bir romancı gibi konuşmak istiyorum.” (VG, 503)

Romanda (**Veba Geceleri**) kurgusal anlatıcı katsayısı en az üçtür, belirtelim, arkadaki yazar Orhan Pamuk'u saymazsak.

Tabii Orhan Pamuk'un kurmacasında anlatıcı ve yazar sesini tümüyle kavradığımızı ve çözümlediğimizi savlıyor değiliz burada. Okuru olarak çerçeveleme, örgüleme, vb. konularında ödünsüz tutumu geriye doğru okunup bizleri anlatıcısına bakmaya zorladığında en arkada kendini daha az tartıştıracak kerte ve amaçlı olarak anlatısının içine anlatıcılar sürdüğüne, böylece de yazınsal monarşisinin yazı (kurgu)ji demokrasi gibi görünmesine şaşırıyoruz. Basamaklanım (**hiyerarşi**) asla bozulmaz. Kuklacı kukla yerine geçmez ama sahneye yaratıcının, yazarın temsili olan kuklası da sokulur. Böylece en gerideki yaratıcı (tanrı) daha görünür değil görünmez kılınır. Yazarımızın karayerginin (**ironi**) sınırından geri dönmesi ya da teğet geçmesinin nedeni de budur. Alay, gülmece, dalga geçme bolca yer alsın da Orhan Pamuk yapıtı hiçbir zaman yaratıcısıyla şakalaşmaz. O, yazarın temsili anlatıcı kuklalarını öne sürdükçe daha geriye çekilmekte, soyut egemenliği, erkiyle yapıtını 'bu böyledir' olarak sunabilmektedir.

Anlatıcı anlatısını tam olarak da üstlenmez. Bir ayağıyla ilişkili kalır. Her an kurgudan çıkmaya, sözü yazara ya da bir başka anlatıcıya, hatta kurgu kişisine bırakmaya hazır, eğreti bir duruşu vardır. Zorunluluğu öyle tartışmalıdır ki çabası zaman zaman okuru gülümsetir. Hatta benim gibi bir anlatıcı da ben ne görüyorsam öyle görür, hafiflik buluşması ve ortaklaşmasıyla yapıtın savı, tezi çözümlüp eritilir. Bütün bunlar bizim gibi sıradan insanlar, anlatanlar, algılayanlar, aktaranlardır. Çok da ciddiye almasak olur, elbette kurgunun içinde gezindiğimiz süre boyunca. Ama yazar tümümüzün çevresine içine sığacağımız yarıçaplı halkayı çizmiştir ve o çemberin içinde ancak büyük istencin öngördüğü yazgımızı bir Yezidi inancıyla

yaşayabiliriz. Oyuna katılmak istemeyebilirsiniz. Sizi zorlayan yoktur ama halkanın içinde, okur da olsanız oyunun kurallarına uymak ve yazar sizin için nasıl bir yazgı öngördüyse, yani ne anlamanızı, düşünmenizi umduysa onu yaşamak zorundasınız. Yazar (tanrı) haklıdır. Ya siz?

Neden anlatıcı siyaseti böyledir yazarımızın? Çünkü yazar olarak erkinin tartışılmasını istememekte, yaratma sürecini böyle algılamakta ve algılatmaktadır. Öte yandan onu böylesi bir anlatıcı siyasetine iten şey inançla ilgili (*teolojik*) bir kaygı da değildir gerçekte. O küçük tanrı olmakla değil, böyle algılanmakla, gizemine 'akıl sır' ermez bir yaratıcı güç (*demiurgos*) olarak tanınmakla ilgilidir. Etkileyen ama etkilenmeyen, yaşamların gündelik izlerini süren ama yaşam çizgilerinin dışında, erişimsiz bir ötedenlik, *siz çamurunuz içinde debelenin, beni bulaştıramazsınız*, konumu, ayrıcalık da sağlıyor bir yandan. Daha önemlisi, bizi kuşatan somut dünyamız içinde ne kendimizi ne dışarıdaki dünyayı duraylılaştıramayan (*sabitlenme*) gelgitli, çalkantılı, karmaşık evren imgesi bu uzak, yukarıda, tepede yazarın dokunulmaz nesneliliğiyle, bir kitaba nesne olarak varıncaya dek, duraylılaştırılıp ele avuca gelir oluyor. Yazar tıpkı işinin uzmanı gibi olguya duygularından arınık, yansız, gözlemci gibi bakabiliyor. Bu yapıtın içinden baştan sona ve okuru kararsızlığa sürükleyen bir serinlik, hatta yer yer soğukluk biçiminde sızarak okuru ürpertiyor. Ama okur, duygularıyla Orhan Pamuk evreni içinde tam özdeşleşme, örtüşme yaşayamıyor. Bir yana (*taraf*) dönüşemiyor. Sanki onun dünyasına nötrön bombası atılmış, bomba canlıların bedenlerini olmasa bile tinlerini yok etmiş, onları birer gölge temsilden ibaret bırakmış gibi. Bunu Brechtçi yadırgatma etkisine bağlayabilir miyiz? Sanmıyorum. Yazarımızın özdeşleşmeyi kırmaya dönük bilinçli bir anlatı siyaseti olmadığı gibi tersine romanlarında çizdiği insanlar askıda giysilermiş, okur da kendisine uyanı alıp giyerek onun yerine geçer, roman kişinin yazgısını kaldığı yerden sürdürebilirmiş gibi '*tuhaf*' bir biçimsel özdeşleşim önerisi hep canlı tutulmaktadır.

9.5. Eğreti Tutulmuş Eşleştirmeler

Söz konusu tanrısız tanrılık ya da her tür duygu kirinden arınmış (*steril*), bulaşmaz etmez tavşan boku nesnelliği kurgu içi bağdaşık ya da çelişik hemen hemen tüm önermelerin, yani biçim içerik öğelerinin eğreti tutuluşunun, hatta özellikle böyle olduğunun gösterilmesinin (sunum) güncel (*konjonktürel*) dünya bağlamının koşullarıyla ilgili olduğunu yukarıda imlemeye çalıştım. Bu tutumun bizi sanatın indirgenmiş bir tanım olarak 'oyun' kavramıyla ilişkisini yeniden değerlemeye zorladığını da belirtmeye çalıştım. Aynı kavramın yükseltgenmiş yorumunun öne çıkarılması bizce sanatın ekin sel görevini ve tarih içinde evrimsel işlevini açıklamakta daha önemli, anlamlı olacaktır. Öyleyse sorun dünya koşullarının ve verili biçiminin, yalnızca okuru değil yazarı da, hatta ürün (*meta*) döngüsü anlamında sürecin tüm aşamalarını içeren *doğallaştırılmış* bağlamın doğrudan kendisini de köşeye sıkıştırmasından kaynaklanır. O zaman kaçınılmazca aktörel (*etik*) yargı önümüze düşer: Herkes kurban ise o zaman hiç kimse kurban değil mi? Günther Anders'in (1902-1992) 1962 Viyana günlüklerinde kıyasıya tartıştığı konu biraz da budur.²⁵ Sonuç olarak eğretilik ya da yapaylık duygusu, oyunun tartışılmaz kurallara bağlanmış, iskambil oyunu gibi anlaşılmasından kaynaklanıyor.²⁶ Geriye ustanın *No, satranç, briç, futbol*, vb. de ustalığı kalıyor. Üstelik ortaya çıkan yalnızca sıradan nitelikli bir yorumdur diyemeyiz, çünkü haksızlık olur bu, ortaya çıkan bazen yaratıcı bir yorum olabiliyor. Elbette her zaman değil. Öyleyse yazarımız istenci ve bilinciyle gerçeklik duygusunu ve doğurabileceği sonuçları baştan öngörüp silerek hem sakınlı bir oyun kuruyor hem de romanın sokaklarında ne denli gezinsek ve havasını solusak da bir anlık dalgınlıkla içine düşebileceğimiz yanılığımızı düzeltme gereği duyuyor. *Hop dedik, o kadar da değil! Ya ileri gidip öngördüğüm okuma çevrenini aşar, izin veremeyeceğim yerlerde gezinir, istemediğim sonuçları çıkarır, yargılara varırsanız? Benim istediğim gibi okursanız ne sizin başınız ağrıyacaktır ne de yazar olarak benim başım! Gelin, olanaklı, olası sonuçlar ve yargılar hakkında karşılıklı susma, yazarın belirlediği oyunun kuralları içinde kalma, bir de yapıt arkasından yapıtı yaşamlarımızda sürdürme zorunda kalmamak hakkımızı kullanalım. Oyuna girelim. Oyundan çıkalım. Var. Yok. 'Ciiiit...Deee...' (Bkz. Freud, Lacan.) Az çok anlaşılmalı, Orhan Pamuk kurgusal yapıtının somut/soyut tüm bileşenleri ile aynı oyunu gerçekleştirir. Var. Yok. Varken yok. Yokken Var. Aslında o. Aslında değil. Yazar bir yazardır. Yazar bir yazar değildir. Roman romandır ve değildir. İçerikli içeriksizlik, varlıklı varlıksızlık, bilgili bir bilgisizliktir. Yazarımız bu konuda dürüsttür. Varlığı, bilgiyi, yargıyı yerçekimsiz kılıp ağırlığından sıyrarakya da seyrelterek cesur bir meydan okuma yapar. Tutum yalnızca ona özgü de değildir, genel, küresel bir yazı(n) yaklaşımıdır ve ürün, çıktı yaklaşık otuz yıllık sanal evrenimiz ve ortamlarımızın ağırlıksızlığıyla eşlenik, bağdaşık bir yandan. İnsanlar; olup, bilip, seçip olmamış, bilmemiş, seçmemiş, dolayısıyla ağırlıkları üstlenmemiş, sorumluluktan sıyrılmış, dünyayı düzeltmek, hatta kurtarmaktan, bunun için son*

²⁵ Günther Anders; **Umutsuzsam Bana Ne! Değilmişim Gibi Devam!** (*Die Schrift an der Wand, Tagebücher 1941-1966*, 1967), Çev. Herdem Belen/ Hüseyin Ertürk, İthaki yayınları, Birinci basım, 2021, İstanbul, s. 222-42.

²⁶ Hemen belirtelim. Kimse bunu Italo Calvino düzeyinde beceremez ve yine de yazınsal düzeyini korumayı başaramaz.

çözümde ellerine, ayaklarına, kafalarına, bedenlerine başvurmaktan sıyrık (!) kalabilmektedirler. Konu da budur. Bu son insana hangi yazar hangi yapıtla nasıl ulaşır?

Haruki Murakami örneğın (d.1949) erken dönemlerinde Agota Kristof okuması sırasında bulduğu çözümlü şöyle anlatıyor: “Kısa cümlelerden oluşan güzel bir ritim, doğrudan, açık cümleler, duygusal olmayan kesin betimlemeler. Bu şekilde çok önemli şeyler yazmadan da derinlerde gizlenen esrarlı bir atmosfer oluşturulabiliyordu.” Ve az aşağıda ekliyor: “Benim arzu ettiğim, ‘Japoncası seyreltilmiş bir Japonca’yla cümle kurmak değil, sözüm ona ‘roman dili’, ‘saf edebiyat sistemi’ denen şeylerden olabildiğince uzak durarak, Japonca kullanarak doğal sesimle hikâye ‘anlatmak’tı. Bunun için de her şeyden vazgeçmek gerekiyordu. Dürüst olmak gerekirse, o zamanlar Japonca benim için işlevsel bir araçtan başka bir şey değildi.”²⁷ Alıntıyı özellikle yaptım, hem aynı zamanları yaşayan küresel yazarlar hem de yazınsal (poetik) yaklaşımlarındaki dikkate değer benzeşimleri göstermesi açısından. Orhan Pamuk’ta da öykülemekten sıkça söz etmesine karşın seyreltilen şey öykünün (içeriğın) gerçeklik göndermeleri... İlginç ve beklenmedik biçimde bu tutum, usavurumla (mantık) varması gereken yere değil gerçekliğin olumsuzluğunu ortadan kaldırarak seyreltik yapıtı oldukça kaba, uzlaşmasız, dayatmacı bir ilkel teze ya da önermeye dönüştürebiliyor. Yazarın kendini ayağından vurması ancak böyle olabilir(di) ve oluyor.

²⁷ Haruki Murakami, **Mesleğim Yazarlık** (Shokugyô toshite no Shôsetsuka, 2015), Çev. Ali Volkan Erdemir, Doğan Kitap yayınları, Birinci basım, 2019, İstanbul, s.38-9.

9.6. Sonuç

Artık varlıksız varlıkbilimi (**ontoloji**), bilgisiz bilgibilimi (**epistemoloji**), aktöresiz aktörebiliminden (**etik**), yazmıyormuş gibi yazmaktan kısaca söz edip çözümlememizi kapatalım. Şunu anlıyoruz ki Orhan Pamuk içinde yaşadığımız dünyanın dışında, ötesinde bir koşul (**paralel**) dünya ya da evrenle ilgili ve ilkinin öncelenmesine karşı. Kendi kurduğu evrenin içkin gerekleri konusunda ödünsüz ve iki koşutlu evren arasındaki köprüleri, imge akışlarını, nedenlemeleri yadsımaya dönük bir yapıçözüm öneriyor. Bugün geldiği yerde kendisiyle tutarlı olduğunu, artık yazınsal evreni içinde yaşam alanları oluşturmak, açmak biçimindeki (müze, belgelik, vb.) çabasının tutkuya dönüştüğünü, Pamuk'un kendi evren önermesinde sıkı, ödünsüz bir yeğleme içinde olduğunu ve ayak dirediğini söyleyebiliriz. Evreninin (ya da kulesinin), dünya ve Türk okurları için ne düzeyde seçenek olduğu ise ne yazık ki onun önermesinin etkileme gücüyle ilgili değil. Okurun Pamuk evreniyle etkilenme düzeyi yüksek ilişkisinin bambaşka nedenleri var, ödüller vb. bir yana. Okur da bir ölçüde yeni bağlamın okuru ve geleneksel yapıt okur ilişkisinden taşmış durumda. Bunun eytişmeli (**diyalektik**) ve kapsama alanı büyüyen bir aşma olduğunu söylemekte şimdilik güçlük çekiyoruz veri eksikliği nedeniyle.

Ama şunu az çok anlamış olduk. Onun yapıtında adım adım geliştirdiği gölge-evreni bir yüzey üzerinden akıtılan görüntüler gibi (klasik özdeşleşim sineması) özdeşleşimi düşüncesiz kılan bir kapan etkisi yapmakta, hatta belki de güçlkle adlandırılma çabası içindeki gerçekliğin yerine geçmektedir (**ikâme**). Platon'un mağarasındaki insanlar evrenin duvarda yansıyan gölgeler olduğuna inanıyorlardı. Başka dünyaları olmayan bu mağaralılar için onanabilecek durum gerçekliği hakikatinden olmasa bile çelişkili konumlarından genelleştiren biz somut insanlar için epeyce tartışmaya açık. Sanatçının seçenek kurgusal bir evren önermesinin yeni ve yanlış olmadığını bilerek şu söylenebilir ki sorun gizli bir doğrultma, kötü olmasa da art niyeti taşıyor olmasında evren önerilerinin. Tarihin canlı, tartışmalı uzlaşma çizgisinde bir tek bilince, yazarın kişisel bilincine tanınan çizme, resimleme görevi (**misyon**) hakkı tüm öteki bakış açılarını toptan yargılıyor, suçluyor ve dışarıda bırakıyor. Şimdi burada çağrışımları belirgin iç evren tasımı hem bizi karşılaştırmaya zorluyor hem de belli bir okuma dayatmasına. Orhan Pamuk'un hiçbir romanı okurunun karşısında özgürleştirici, demokratik yapıtlar olmadı. Onun gizli seçkinciliği başta buna izin vermedi. Anlatılarına giren gündelik insanlar birer olgu, genellikle de 'tuhaf', beklenmedik, sıra dışı olgular olarak gözlem altına alınıp düzlem üzerine geçirildiler (kelebek derlemciliği gibi). Hemen ekleyelim ki bu uygulama biçimi, görüntü eksenli kimi uygulamaların halkçıl (**popüler**) etkileme gücünü olanaklı kıldı. Pamuk, benzeri dünya yazarları gibi, yazı eylemi boyunca ciddi bir etki gücü çözümlemesi (**analiz**) yapan birisidir. Aynı zamanda sanatsal ya da halkçıl tüm geçmiş anlatı biçimlerinin etki gücünün kaynaklarını çok iyi kavramış, öte yandan tüketici kitlesinin çapını ulus ötesi küresel çap olarak öngörmüş, böylece ortalama bir dünyalının halkçıl beklentilerini gözetebilmiştir. Hemen sanatın düzey yitirdiği eleştirisine sığınacak, yargılayacak değiliz tutumu. Onları en geniş anlamda başarılı

kılan şey güzelduyusal beğeni ölçütlerinin belki elli yıldır yükseltti (**rakım**) yitirmesi, geçiş dönemi yaşadığımız günümüzde neredeyse deniz (0) düzeyinde (*seviye, kod*) seyretmesidir. Onlar koşulların usta yorumcularıdır bana kalırsa ve koşullar başka olsaydı yazınsal yeteneklerinin başka çıkış yolları deneyeceğini de kestirebiliyorum. Bu çözümlene girişimlerinin içinde öne çıkan belirtgen özelliklerden biri, zamanda ve uzamda çevreye doğru yayılan ve odağı Batı ekini olarak alırsak onun en dış halkalarına özgü çekicilik (*egzotizm*) ve doğuculuktur (*oryantalizm*). Elbette ki 100-150 yıldır açığa çıkarılmış kavramlar bugün de kullanıma giriyorsa artık somut, kısagörü (**taktik**) nedenlerden söz etme hakkımız doğar. Usun 19. yüzyıl sonlarından (coşumculuk) beri, yavuz hırsız örneği sürekli kanatıldığı, suçlandığı, sorumlu tutulduğu dünyamızda öldürümlerin, kıyımların tüm hızıyla sürmesi bir yana, ötekinin (Batının dışında kalanın) aynada çarpık görüntüsü konusunda özeleştiri de doruk yaptı yapmasına ama bir süredir öteki (dışarıdaki), '*kendinden hoşnutluk*' züğürt tesellisi yanı sıra en azından eğlenceli bir konu, ilkelcilik hazzı olarak yeniden hortlatıldı, pazara sürüldü, denebilir. Öyle ki kapsamı içine duygusal (**melodramatik**) düm-düzlükler de (**Masumiyet Müzesi**, 2008) kolaylıkla katıldı. Hollywood (ABD), Yeşilçam (Türkiye), Bollywood (Hindistan) özlemi (**nostalji**) arkasında ne var diye bakılmasa da olur anlatı kalıpları (**klişe**) olarak günümüzde anlamaya dönük bağlantıları yitmiş, devrelerini yakmış dünyamızda seçenek olmasa bile bir duruma (**situasyon**), *oldu bittiye* dönüşebildi. Bunda dilin yeni taşıma ortamlarının (**medya**) büyük etkisi olduğunu herkes biliyor: Usu (**akıl**) dışarıda tut! Öykü gönderme (ima) yapmasın, düz anlamını dürüstlükle (?) taşıyın, sözü gevelemesin, açık, en yalın durumundan şakıyın! Usumuz ve belleğimizde hiçbir iz kalmayın, anımsamayalım, kulağımızdaki hazcıl tortu bir sonrakine dek temizlenecek kulak kirine de dönüşmesin. Kulak yalnızca ve yalnızca hazcıl sesi bir an için duyabilsin, göz görebilsin, tat ve kokular ve dokunuşlar için de durum böyle sürsün. Bunlardan büyük umutlar, sonuçlar, gelecekler tasarlamaya yetmesin, uzanmaya kalkmasın imge. Hatta ortaya çıkar çıkmaz yok olan, kendini silen sahte, yalan, imgeymiş gibi imge, duygular kalkanına çarpıp yansıyıp geri dönsün ve yaşamın erimi kibrit çakımı erimine, yakma, ateş tutkusunun (*piromani*) bir anına sığabilsin, sinsin. *Ben yaktım, ben yapmadım!* Sinsin sözcüğü en geniş çağrışımla kullanılmıştır, sindirme çağrışımı da içinde olmak üzere...

Eğlence amaçlı hortlatılarak gündeme yeniden alınan, eski dayanıklılıkları kalmamış, daha doğrusu yerlerini daha etkili güncel kavramlara bırakmış büyüsellik, gizemcilik, çekicilik, doğuculuk haliyle yankıladığı gelenek ve anlatıları çok da ayırım gözetmeden önce bir söylene dönüştürme, sonra söylensellik etkisine sığınma sonucu doğurmuştur (babayı öldürme: Oedipus, oğlu öldürme: Zaloğlu Rüstem ve oğlu Sührab, vb.). Günü uzak geçmişin içkin, geçerliliği artık tartışılmaz sayılan (?) temsilinden okuma tam da örneğin Kafka'nın, bizde Faruk Duman'ın (Bkz. https://www.okumaninsonunayolculuk.com/pdf/e_kitap/e_31_faruk_duman.pdf) yaptığı tersidir, benzer girişimler olarak sunulsa da. Ama Borges'in ve ardıllarının yaklaşımı için doğrulayabiliriz söylensel (**mitse!**) kökenin çağcıl yorumlamalarını. Doğrulama sözcüğü yanlış anlaşılmasın, yani onaylamak olarak

okunmasın. Tutum, günü, geçmişin düzgülemesiyle (**kodlama**) okumak, yani okumayı yadsımaktır. Okumayı yadsımak anlama çabasını yadsımaktır. Kimse bize geçmişin anlam çekirdeklerinden, özcülükten söz etmesin. Anlama çabası, anlamı büyütme, gelecekte devşirme, kurma, yaratma çabasıdır. Ussaldır (yöntembilimsel anlamda), anımsama ve düşünme ikileminden, sarmalından tetiklendiği için. Elbette söyleni anlama çabasının girdisi olarak görmemiz gerek. Ama tersi gerçek anlamda sorun, çarpıtmadır. Çekim yaratmanın yollarından birinin zamanda geriye doğru yürümek ve insan öyküsünün en yalın durumuna, ilkelliğine dayanmak olduğunu belirttik ama aynı şeyi uzamda yayılma, uygarlıktan kaçmadan tutun kendi adasını yaratmaya dek geniş yelpazede yorumlayabiliriz. Zamanda geriye yolculuk, geçmişten günümüze doğru yazılan bilimsel anlamında tarihleşmeyi geriye doğru bir tür indirgeme ile (**vulgarizasyon**) sile sile saray görevlisinin olay kayıtçılığını (**vakanüvistik tarihçilik**) tüm sınırlılığını içre öne çıkarmak demektir. Bu, yazının, tarihi kurguya dönüştürmesinin kaçınılmaz sonucu mudur, tartışılabilir. Ama Orhan Pamuk'un tarihi bugünkü bilimsel tanımı ile tartışmaya alan, yakın toplumsal tarihiyle sorunlu aydınlarımızdan biri olduğunu anımsayalım. Yazınsal çabasının büyük bölümü bu dayatılan 'resmi' tarihi düzeltmekle (!) ilgili. Bunu yapma yolu da, indirgeme yoluyla, üstelik vakanüvistik bir sözde tarih çizgiselliğini ve iki boyutluluğunu yine tarih sıkıdüzeni (**disiplin**) içinde kalarak değil, çünkü tarihçi değildir, kurgu evreninden önermesidir. Bu çapraz bağ aynı zamanda kurulabilecek ve sonuçları düşüncüsel (**ideolojik**), en çarpık bağlardan biridir. Keşke Murakami gibi alçakgönüllü olabilseydi, kendi ekin ve tarihini düzeltme görevini (ki neden böyle bir görev üstlendiğini kestirmek zor değil, ama konumuz da bu değil) canhıraş bir gülünçlük ve yetmezlikle ayrıca, fazladan üstlenmeseydi. Yazını bundan zarar görmektedir hem de çok uzunca bir süredir. Tarihi tartışalım, bilimsellik düzeyini, yöntembilimini ama başa dönerek, ilkel yöntemlere başvurarak olmaz bu. Ahmet Altan'ın yanı olunabilecek en iyi yer değil bence. Coğrafya için de aynı şeyleri söylemek olanaklı. **Veba Geceleri**, daha önceki kimi romanları gibi, tarihe ilişkin kaba indigemelerle bilinç bulandırırken **Kırmızı Saçlı Kadın**, **Kafamda Bir Tuhaflik**, vb. de uzama ilişkin çizgesel (**şematik**) bir indirgeme yaparak, bizleri örneğin büyük kentlerde yakın geçmişin taze ve somut gerçekliği olan gecekondulaşma süreci konusunda çekimi yapılan bir filmin yapay uzamında (**plato, stüdyo**) dolaştırır gibidir. Okur romanın içinde büyük bir yapay uzam, çevre duygusuyla gezinir. Oysa anlatılan, hatta neredeyse belgesel bir dille, belgelerle aktarılan hepimizin tanıklık ettiği bir kentsel uzamdır söz konusu olan. Orhan Kemal'i örneğin unutulmuş mu? Nedeni açık... Pamuk dünyaya karşı kendi kurgusal (**spekülatif**) dünyasını ve onun çıkarımlı için değerlendirme dizgesini önermektedir çaktırmadan. Yine Peter Weir'in ünlü filmini anımsıyoruz burada: **Truman Show**, 1998.

*

Önerdiği varlıkların, içinde yaşadığımız dünyada bir boyut silindiği, eksiltildiği için sağlıklı karşılıklarını bulma, kusurlu imgeyi gündelik nesneye iliştiirme konusunda okuma güçlüğü yaşadığımız için varlıksız varlıkbiliminden söz etmemiz belki yadırganabilir. İki boyutluluk nasıl bir imgelemsel tasarım ise üç boyutluluk da

gerçekte bir imgelemsel tasarım ya da kısaca imge değil mi? Bizim varlıkbilimimiz hâlâ Kant'ın eşliğinde duralayan bir varlıkbilimi değil mi? Orhan Pamuk'tan mı bekliyoruz çözümü? Elbette felsefenin ana sorununa ilişkin bir çözümü bir yazardan beklemeyeceğiz. Bir şey umabiliriz ama... Eski (**arkaik**) döngü konusunda sanatçı seçiminin *deneysellik* başlığı altında sunulmasını... Eski çözüm sanatçının yine de yeni çözümüdür ve dönülmez değildir. Çünkü sanat yapıtı bir yandan daha önceki tüm yapıtları içerir bir yanıyla da öncesizdir. Eski diller, biçimler, dizimler, canlandırmalar, sanat yordamları yine ve yine kullanıma gelir, gelmeli. Ama sanatçı konumunu yitirir, konumlanışını, yerlemeni dert etmez, hatta bunu (konumlanmayı) baskı olarak yorumlar, buradan kendini özgürlük direnişçisine dönüştürürse gölge ister istemez düşer yapıtının üzerine. Felsefenin sorusu, yani tartışmasını yine de 'ilerleten' şey, bu sözcüğü yarattığı tüm irkintilere karşın kullanıyorum, çünkü *ilerlemeden* biraz Edgar Morin'in 'karmaşa' (**kaos**) kuramına yakın bir şeyi anlıyorum ve kendi eytişmeli uslamla çizgime ters düşmüyor, evet, felsefenin sorusunu ilerleten şey, sanatın sorusunu da ilerleten şeydir. Bu bir durumdur, kendini bir durumun içinde bulmadır ama (herhangi)bir durum aslında olanaksızdır. Bir durdurma, örnekleme, tanımlama çıktısıdır. Demek ki nerede olduğumuz konusunda geçmiş gelecekle tasarımla arakesite zorlayan, şimdi onu yadsıyanı bile içine alan bir bağlam, zaman tinidir. Zaman, tin sözcükleri de kullanıldığı anda yok olan geçici tanımlar olarak anlaşılmalı. Ama arkadaki her koşulda içeriğinin bakışıyla koşullu, açık kalan sonsuz bağlamın (*kaos*) saçılımı, genişmesi sürer. Karmaşa (*kaos*) sürer. (*Lars Von Trier, Deccal, 2009.*) Karmaşa tükenişe, sifıra süren (bozunum: **entropi**) ilerlemedir. Usul kavrayış, anlama çabası karmaşaya dalıp ona verilen geçici biçim, düzen, *şimdi burada*'nın düşlemi, imgelemi, dolayısıyla felsefesi, bilimi, sanatıdır. Us içeriden, varlığın arkasından konuşur, bir tür yakınsar insan eylemi, hatta tutkusudur. Varlığa boyut ekler, yeni zamanlar uzamlar akışlar çevrenler önerir, yasalarını sınırlar, saltıklık taslamaz. Yalnızca us taslamaz saltıklık ve bu yüzden eleştiriden ayrı düşünülemez. Başka ve ikincil tüm anlatımlar özeleştiride sıkışabilir, çıkmaza girebilir ama us kendine bu hakkı asla bağışlayamaz. Tanrının hakkını Tanrıdan alır ama Şeytanın hakkını da hakmış gibi sınırlar. Peki ya döngüler, geri savrulmalar, eski (**arkaik**) dilden nağmeler nerede konuşlanır? Yine ve birileri için kötü haber; ilerleyen karmaşanın içinde... Açık büyüdükçe büyüyecek, varlık için düzlemsel, küresel, uzaysal boyutlar açılacak, ama diğerleri yanı sıra sanatın örnekleme de sürecektir. Bir an eğlenceli oyun olarak görülecek bir sanat sunumu ne zaman gerici bir karşıcılığa dönüşür peki? Deneysel girişimini hakikat girişimi olarak sunduğu zaman. Yapılan hem bir geriden yazma-okumadır hem de töz savlıdır. Var olan tüm anlama girişimlerini aştığını savlamaktadır. Oysa görülen, tanıklık edilen ve eğlenceyle sınırlı olarak katlanılan şey, tüm bu dünya yazarlarında, deneme hakkıdır ve *şimdilik*dir. Çünkü okur varlık deneyimlerinde yazarın sunumunun çok ötesine varmıştır ve eğer geri dönüp bakacak, bunu onayacaksa yazarın önerdiği oyuna oyuncu olarak katılma isteği, sevinci, hazzıyla yapacaktır bunu. Ama kendi yerini asla ödünlemez. Oysa Pamuk aynı zamanda okurunu de yersizleştirme, yerleminden çıkartma çabası içindedir, yani yerlemsizleştirme (**koordinatsızlaştırma**)... Bilimden, sanattan vb.

tanışlık kurduğumuz tüm soyutlama girişimleri, anlatıların içeriden, etkileşimle ve eşitlikçi görüşlerle geçici uzlaşmalar olduğunu öğretti bizlere. Yapıt bağlamı içinde usumuza yatmasa da bir uzlaşma oyununa hayır demeyiz, değerli de buluruz. Ama ya biri çıkar da dümdüz bir dünyada, sürünen iki boyutlu yaratıklar, görüntüler olduğumuzu ileri sürerse... (Edwin A. Abbott, **Düzdünya: Flatland**, özgün dilde ilk basım 1884.)

Durum bizi hemen felsefenin bilgi soru(n/s)una taşıyor. Ama Orhan Pamuk bağlamında bizim soracağımız şey bilginin ne'liği değil bilginin erkiyle (**iktidar**) ilgili. Yani bildiğimizi sandığımız şeyi bir sava dönüştürmek, inanç konusu yapmak, sanatın imgecil algılatma gücüyle saltıklaştırmak... Bilgisiz (içeriksiz) bilgibilimi denebilir. Seçilen bilmemek değildir, yazarın bildiği gibi bilmektir. Dikkatle bakılırsa sorun varlık oyunlarının bilgi oyunlarında yankılanmasıyla sınırlı da değil. Aynı ilke burada da geçerli. Bilgi kendini yıkararak yapan bir 'ilerleme'dir. Yazar (anlatıcı) konumunu tartışma dışı tutuyor ve üçüncü kişi anlatımını bir biçim-yapı ögesine dönüştürüyorsa bu söyleme kipinin çıktısı 'tartışmasız doğru'dur. Yazar sizinle tartışmıyor, anlatacaklarını ya dinler ya da dinlemezsiniz. Dinlemezseniz Nobelli bir dünya yazarını okumamış, atlamış olmanın ezikliğiyle baş etmek zorundasınız. Ama bir kez Orhan Pamuk okuru olmayı seçmişseniz, ilk uyacağınız oyun kuralı, yazara (tanrıya) inanmak, boyun eğmek, onun şakalarını, şaşırtmacalarını, eğlencelerini bile hak edilmemiş bir bağış (**lütuf**) gibi algılamaktır. Elbette bilgi oyunları da geçici olarak katılmaktan hoşnut kalacağımız deneyim paylaşımlarıdır ve yine belli bir düzeyde sorun yoktur. Ama arkada tüm bunları içine alan bir bakış açısı vardır ve bilgisini (kurgusal evreninin ana ve kişisel yasasını) tartışma üstünde tutmaktadır. Aslında haksız da değildir. Bir yazarın evren kurması kolay değildir ve bunu savunması da bir insan ömrüne bağlıdır. Ama bir insan tarihteki kişisel yeri, seçimiyle de tartışılabilir. Bunu da öngörebilmeliyiz. Tarihe sığmasak da dışında hiç değiliz. İndirgenmiş varlığın indirgenmiş bilgisi kurmacanın deneyimi içine girmesine girer ama bu bir yazınsal tutuma, hele önermeye dönüşürse işler çatallanır. Birçok yazarın ortak sorunudur bu. Güçlülükle yaratılan düşsel evrene sıkı sıkıya yapışmak, vazgeçememek, dolayısıyla canla başla savunmak. Savunulan bir şey değildir elbette, bir bakış açısı, bir dünya yordamıdır, sanat ürününde, romanda yankılanan. Bir, iki, üç... Sonra? Bu indirgenmiş bilgiyle yetinecek miyiz, yazarın ısrarına nereye dek anlayış gösterebileceğiz? Bilginin ve sanatın evrimi içinde oluşan içkin doğaları donmuş önermelerle yaşamlarını sürdürebilir mi?

Zaman düzeyinde bilgi siyasetleşirken aktörel seçimlerimizle baş başa kalmamız kaçınılmazdır. *Aktöresiz aktöre* derken yazarın seçkin doruğundan bakarak günün değer yargıları karşısında yansızlığı seçiyormuş gibi davranışını tartışmaya açmış oluyoruz. Pamuk ne varlığı ne bilgiyi, ne (ak)töreysi aslında yorumlamakta, bükmektedir. Bunların dışından kurmaktadır dünyasını. Onun kayıtsız, soğuk gülmeceğinde (**humor**) bile sevimli (**sempatik**) olamayan anlatıcı tını (**ruh**), tam da bununla ilgilidir. Sanki uzaydan gelmiş, bu dünyaya ayak uyduramamıştır. Kendi yarattığı evrenin yabancısı kalmayı yeğlemiş gibidir, tersi yönde bir anlatıcı dilini

yokluyor olsa da. Yerden, insanların (okur, roman kişileri) düzeyinden konuşmasında bir zorlama vardır, gerçekte başka düzlemlerden konuşulduğuna ilişkin bir gönderim. Yalnızca onun dediklerini anlayalım diye bizim dilimizden konuşur, gönül indirirmiş gibidir. Bu sarmal tabii ki kötü bir sarmaldır ve okunmak mı, bu insanlarca okunmak mı, gerilimi hemen her yazarın gelgiti, sarkacıdır düşünülürse. Ne olursa olsun okunmak (satmak, ödüller, vb.) kolay göz ardı edilemeyecek bir seçenektir. Aktörenin yara aldığı yerler, alanlar bunlardır. En büyük ortak bölen (EBOB) nasıl oluşturulacak, tüm bu insanları yazar aynı çatı altına nasıl toplayacaktır? Bereket iş yalnızca onun girişimlerine kalmaz. Koca bir anamal dünyasından ve onun güncel yapı ve gereksinimlerinden, davranışlarından söz ediyoruz. Tüm bunlara karşın sözünü ettiğim aktöresiz aktöre kitabın yayın serüveniyle ilgili değil, yazı(m) serüveniyle ilgilidir. Yarattığı evren içinde yazarın kendini yasladığı değerler dizgesi önemli bir yazınsal (sanatsal) konudur ve sayısız uygulamayı değerlendirilmek zorundadır. Sanatçının arkasındaki belirleyici zaten yazar üzerinden yapıta bir dizi değer yargısı sızdırır. Ama sanatçı değer yargılarıyla hesaplaşır yine de, bir bölümünü yönetmek ister ve kendi yetki alanı içinde bunu hak olarak görür. İşte bir yazar yazdıklarının dışında insan olarak da yaşadığı dünyayı değerlendirdiği için, dürüstçe ve çekincesiz yazar-kişî seçimini ve yargılarını doğrudan ya da dolaylı biçimde yapıtına yansıtır. Ya yazarımız gerçekten bir yazı ustası ise ve tüm bu varlık, bilgi, aktöre vb. konularındaki kişisel seçimlerini yapıta ustalıkla yansıtmamayı doğru buluyorsa? Bunun için günümüzde de geçerli ve sayısız nedenleri vardır sanatçıların (yazarların) elbette. Ama okur bunca geriye, yazarın ardına giderek birbirini tetikleyen düzenekleri araştırma zahmetine girmez. Yapıtı izler, okur ve yapıtının sokaklarında gezinir gibi görünse de yazarın aslında dışarıda, uzakta olduğu izlenimini kasıtlı verdiğini sezinler ya da anlar. O bir dünyalı değer yargısına bağlanmış görünmek, oradan yargılanmak istememektedir. Yargılar ve değerler üstünde kalmalıdır. Aktörenin diline kendini kaptırıp yarattığı kişinin bakış açısına, yargılar demeti içine giremez. Nesnellik; yansızlık, kapsayıcılık mıdır? Balzac'ta doğrulanan burada geçerli olur mu? Ama ben durumu saptamakla yetineceğim ve dili en yalın durumunun aktarım kipine sıkıştırmanın Orhan Pamuk özelinde hemen tüm içeriği (gösterilen şeyi) içeriksiz kıldığını belirtmekle yetineceğim: İçeriksiz içerik. Çünkü içerik yapıta kilitlenmiyor, yapıt bir içerik önermesi değil, yapıt aslında sözverisiz (**vaat**), genel bir göndermeden (**ima**) yoksun. Ayrıntıda, olay (olgu) düzeyinde sayısız (ne yazık yine sahte) çağrışıma, gönderimlerine karşın. Sahte sözcüğünü, çözümlememin beni getirdiği savsöz çerçevesinde kullanıyorum. Yani özetle 'şeysiz şey' anlamında. Var ama yok ve tersi. Yani uzlaşımli göstergenin ya göstereni ya gösterileni olması gereken şey ya da yerde değil. Paranın bir yüzü roman, öteki yüzü ise karşı-roman. Böylece roman tarihi içinde, ender rastlanır 'romanın sildiği roman' örneğiyle karşılaşmış oluyoruz. Bu da bir yanılla az şey sayılmaz.

10. KAYNAKÇA

ORHAN PAMUK (1952, Türkiye)					
Zeki Z. Kırmızı, 2021					
TÜR	YAPIT ADI (ÖZGÜN)	İLK YAYIM YILI	YAYINEVİ	BASKI YILI	SAYFA
roman	Cevdet Bey ve Oğulları	1982	Yapı Kredi	2013	644
roman	Sessiz Ev	1983	Yapı Kredi	2014	304
roman	Beyaz Kale	1985	Yapı Kredi	2013	152
roman	Kara Kitap	1990	Yapı Kredi	2013	476
senaryo	Gizli Yüz	1992	Yapı Kredi	2016	128
roman	Yeni Hayat	1994	Yapı Kredi	2013	247
roman	Benim Adım Kırmızı	1998	Yapı Kredi	2013	552
seçki	Öteki Renkler	1999	Yapı Kredi	2013	472
roman	Kar	2002	Yapı Kredi	2013	464
anı	İstanbul: Hatıralar ve Şehir	2003	Yapı Kredi	2013	368
söylev	Babamın Bavulu	2007	İletişim	2007	93
roman	Masumiyet Müzesi	2008	Yapı Kredi	2013	465
deneme	Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat	2010	Yapı Kredi	2017	516
deneme	Saf ve Düşünceli Romancı	2011	Yapı Kredi	2016	124
katalog	Şeylerin Masumiyeti, Masumiyet Müzesi Kataloğu	2012	Yapı Kredi	2019	264
seçki	Ben Bir Ağacım	2013	Yapı Kredi	2013	128
roman	Kafamda Bir Tuhafılık	2014	Yapı Kredi	2014	480
roman	Kırmızı Saçlı Kadın	2016	Yapı Kredi	2016	204
senaryo	Hatıraların Masumiyeti	2016	Yapı Kredi	2016	124
fotoğraf	Balkon, (Önsöz ve Fotoğraflar)	2018	Yapı Kredi	2019	200
fotoğraf	Turuncu, (Önsöz ve Fotoğraflar)	2020	Yapı Kredi	2020	190
roman	Veba Geceleri	2021	Yapı Kredi	2021	544