

**ORHAN PAMUK'UN
ROMANLARINDA
BATI İMGESİ**

Yüksek Lisans Tezi

**Elian SAIA
Eskişehir, 2016**

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA BATI İMGESİ

Elian SAIA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran, 2016

Bu Tez Çalışması BAP Komisyonunca kabul edilen 1504EI59 no.lu proje kapsamında desteklenmiştir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY

Elian SAIA'nın "Orhan Pamuk'un Romanlarında Batı İmgesi" başlıklı tezi 18 Temmuz 2016 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan **Türk Dili ve Edebiyatı** Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Dr.Hülya BAYRAK AKYILDIZ

Üye : Doç.Dr.Zeynep EMEKSİZ

Üye : Doç.Dr.Soner AKPINAR

Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



ÖZET

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA BATI İMGESİ

Elian SAIA

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Haziran, 2016

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

Bu araştırma Orhan Pamuk'un romanlarındaki Batı imgesini tahlil eder. Özellikle bu çalışma, Türk kimliğinin Batı dünyası tarafından nasıl etkilendiğini irdeler. Türk kimliği sorunu Pamuk'un romanlarında ele alınan başlıca temalardan biridir. Pamuk, ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan itibaren Doğuyla Batı arasında salınan bir dünyaya ait olan karakterlerin kimlik krizini derinlemesine incelemiştir. Günümüzde Türkiye Doğulu ve Batılı kültürlerin arasında bir köprü olarak görünür. Pamuk da eserlerinde ustaca Batılı ve Doğulu edebiyat geleneklerini birbirine karıştırır. Buna rağmen, karakterlerinin açmazları daha karmaşık bir gerçeği gösterir: Bireylerin, bu iki farklı dünyadan gelen gerilimler arasında bir denge bulmakta sorun yaşadıkları görülür. Antropolojinin kuramlarını ve edebiyat eleştirisini birleştiren bir disiplinler arası yaklaşım kullanarak, bu çalışma, Pamuk'un romanlarında, hangi düşünce, değer ve kavramların Batı dünyası ile bağdaştırıldığını belirlemeyi hedefler.

Anahtar Kelimeler: Doğu-Batı ikilemi, Kimlik/Ötekilik, Edebiyatın Antropolojisi, Orhan Pamuk, Roman.

ABSTRACT

THE IMAGE OF THE WEST İN ORHAN PAMUK’S NOVELS

Elian SAIA

Department of Turkish Language and Literature Anadolu University, Graduate
School of Social Sciences, June, 2016

Supervisor: Yrd. Doç. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

This research analyzes the image of the West in the novels of Orhan Pamuk. In particular this work investigates how the Turkish identity was influenced by Western world. The question of Turkish identity is one of the main themes in Pamuk’s novels. Since his first work, *Cevdet Bey and His Sons*, in his stories Pamuk has deeply explored the identity crises of characters belonging to a world pending between East and West. Nowadays Turkey is often seen as a bridge between Eastern and Western culture. Pamuk himself mixes with great virtuosity literary genres belonging both to the Eastern and the Western tradition. However, the dilemmas of his characters show a more complex reality: individuals appear to be troubled in finding a balance among the tensions coming from these two different worlds. This research uses an interdisciplinary approach, which brings together anthropological theories and literary criticism, with the purpose to point out the ideas, the values and the concepts associated with Western world in Pamuk’s novels.

Keywords: East-West dichotomy, Identity-Alterity, Anthropology of the Literature, Orhan Pamuk, Novel.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Orhan Pamuk'un romanlarındaki Batı imgesini incelenmiştir. Edward Said'in eserleri bu konudaki araştırmalarıma ilham vermiştir. Bilindiği gibi Said'in eserlerinde Batı edebiyatında üretilmiş Doğu imgesi eleştirilir. Çalışmamızda ise Türk kültüründeki Batı algısını tahlil edip, Oksidentalizm konusunu inceleyen çalışmalara katkı sağlamayı amaçlanmaktadır. Bu araştırma ile bilimsel tartışmalar için farklı şekillerde olumlu bir katkıda bulunmak isterim. İlk olarak Said'in çalışmalarına ve Post Kolonyalist çalışmalara dayanan kurumsal çerçeveyi kullanmak, Türk kimliğinin oluşum sürecini anlamak adına Türk Edebiyatı bağlamında bir yeniliktir. Hatta çalışmamız antropolojik araştırmaya da yöntembilimsel bir katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Bununla beraber çalışmada kullanılan yöntem edebiyat eleştirileri için de faydalı olabilir: Orhan Pamuk'un eserleri önemli bir antropolojik boyut taşımaya rağmen çok az eleştirmen onun kitaplarını antropolojik bir açıdan okumuşlardır. Çalışma bu boşluğu doldurma amacındadır.

Sadece akademi dünyası değil, bütün toplumlar bu araştırmanın sonuçlarından yararlanabilir, özellikle de Medya sektörü. Daha geniş bir bakışla belirtmek gerekirse; medya hem eğlence hem haber programlarında öteki kültürlerin temsil biçimlerinin sunulmasına ve geliştirilmesine katkıda bulunur. Çalışmanın hedefi, öteki kültürlerin stereotipleştirilmiş ve önyargılara dayalı bir şekilde tahayyül edilmesinden vazgeçilmesidir. Hatta araştırma doğrudan okuyucuların (hem Türk hem Batılı) diğer kültürlerle dair anlayışlara etki etmektedir. Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girme sürecindeki kültürel noktalar dikkate alındığında, bugün hala geçmişten gelen önyargılı algıların varlığının ve kültürel anlamda "kendi" ve "öteki" ayrımının devam etmesi, iki tarafın halklarının birbirlerini ne kadar az tanıdığını görmek açısından şaşırtıcıdır. Bu çalışmada sağlanmak istenen katkı, kültürel çeşitliliğin temsilinin ön yargılı imgelerin yerine itinalı bir şekilde geçmesidir. Başka bir deyişle bu araştırmada amaçlanan kültürler arası bir köprü kurabilmektir.

Tezin konusuna girmeden önce, bir takım insanlara teşekkür etmek isterim. İlk olarak hocam ve danışmanım Hülya Bayrak Akyıldız'a, tavsiyeleri ve sabrı için teşekkür ederim. Ayrıca Seda, Derya, Çiçek ve Serhat bu tezimin başarılı olması için

Özel bir rol oynadılar. Son olarak, özel bir teşekkür Anadolu niversitesi'nde tanıdığım bütün hocalara ve arkadalarımaya gider.

Eliaa Saia

Eskişehir, 15/06/2016

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm

Elian SAIA

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	I
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	II
ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ	V
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
GİRİŞ	10

BİRİNCİ BÖLÜMÜ

1. <i>CEVDET BEY VE OĞULLARI</i> 'NDA VE <i>SESSİZ EV</i> 'DE AYDINLIK VE KARANLIK İMGESİ.....	16
1.1 <i>Cevdet Bey ve Oğulları</i>	16
1.1.1 Geç Osmanlı döneminde Batı'nın etkisi	17
1.1.2 Üç genç Türk'un varoluşsal sorunları	21
1.1.3 Bir sanatçının bakış açısından	31
1.2 <i>Sessiz Ev</i>	33
1.2.1 Doktor Selâhattin Darvinoğlu.....	36
1.2.2 Yetmişlerin kuşağı: şanssız bir materyalist, radikal bir milliyetçi ve mağlup bir tarihçi.....	44

İKİNCİ BÖLÜMÜ

2. OSMANLI GEÇMİŞİNE BİR BAKIŞ	52
2.1 <i>Beyaz Kale</i>	52
2.1.1 Bulunmuş bir el yazması	52
2.1.2 Niye ben benim?	54
2.2 <i>Benim Adım Kırmızı</i>	72
2.2.1 Allah'ın bakış açısı, insanın bakış açısına karşı.....	78
2.2.2 Meddahın karakterlerine göre Batı imgesi.....	86

ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜ

3. BATI İMGESİ.....	91
3.1 <i>Kara Kitap</i>	91
3.1.1 Batılı ve Doğulu edebiyat geleneklerinin birleşimi	92

	<u>Sayfa</u>
3.1.2 Kimliğin Krizi.....	93
3.1.3 Öteki sorusunun bireysel boyutu.....	98
3.2 <i>Yeni Hayat</i>	104
3.3 <i>Kar</i>	107
3.4 <i>Masumiyet Müzesi</i>	114
3.5 <i>Kafamda bir Tuhaflık</i>	117
3.6 Objeler ve Batı'nın Maddeci Etkisi	122
3.6 Hikâyeler ve Batı'nın Manevî Etkisi	126
3.7 Kadın İmgesi.....	131
DÖRDÜNCÜ BÖLÜMÜ	
4. ÖTEKİLİK VE TAKLİT	137
4.1 Çağdaş Türk Tarihinde Batı İmgesi	137
4.2 Antropoloji Kuramlarındaki Taklit Kavramı	146
Sonuçlar	154
Melez Bir Edebiyat	154
Batı İmgesi	158
Edebiyatın Antropolojisi	162
Kaynakça	166

GİRİŞ

Orhan Pamuk, romanlarında sürekli olarak Türk kimliğinin oluşumu sorunu ile ilgilenir. Yazdığı ilk eserden beri, iki kültür arasında gidip gelen karakterlerin iç dünyası derinlemesine incelemiştir. Günümüzde Türkiye'nin Batı ve Doğu kültürleri arasında bir köprü olarak görülmesine sıkça rastlanır. Pamuk bizzat eserlerinde Batılı ve Doğulu edebî gelenekleri ustaca karıştırır. Buna rağmen kahramanların ikilemleri daha karmaşık bir gerçeği gösterir: Bu iki farklı dünyadan gelen gerilimlerin arasında bir denge bulmaktan çok sorunları ile yüzleştikleri görülür. Bu araştırma Pamuk'un karakterlerinin bu tür kimlik krizlerini inceleyerek, Batı imgesinin Türk kimlik oluşumu sürecini nasıl etkilediğini belirtmeyi amaçlar. Her toplum kimliğini oluşturmaya çalıştığında, ötekilik temsilini kullanır. Benlik imgesinin öteki imgesi ile önemli bir ilişki vardır, ötekiliğin, benliğin şekli bozuk gösteren aynası olduğu söylenebilir. Türk tarihi boyunca Batı ötekilik rolünü oynayıp Türk kimlik oluşumunu çok etkilemiştir. Bu çalışma bir yandan Pamuk'un romanlarında Batı dünyasının nasıl algılandığını ve hangi düşüncelerin, değerlerin ve kavramların Batılı imgesiyle bağlantılı olduklarını belirtmeyi hedefler; diğer yandan öteki imgesinin ardında hangi tür zihinsel süreçler olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

Türk kültürün yarattığı Batı imgesini incelemek isteyen bir çalışma, Batı Doğu arasındaki sorunsal ilişkisini göz ardı etmez. Bu bakımdan Edward Said en uygun akademisyendir, çünkü çalışmalarında (1978, 1995) bu ilişkiyi nitelendiren güçlerin yapılarını derinlemesine incelemiştir. *Oryantalizm*'de Said (1978) şarkiyatçılık kavramının üç farklı anlamı olduğunu belirtir: 1. Doğulu kültürlerin geleneklerini, edebiyatlarını, tarihlerini vs. inceleyen bir takım disiplinler; 2. Batı ve Doğu'yu kesinlikle farklılaştıran ontolojik ve epistemolojik bir ayırma dayanmış bir düşünce tarzı. Bu düşünce tarzını kullanarak çoğu yazarlar (romancılar, felsefeciler, iktisatçılar, sömürgeci yöneticiler vs.) hem edebî hem bilimsel eserler üretmişlerdir (Said, 1978: 2); 3. Oryantalizm Doğu ile ilişkilerini yönetmek için, Batı'nın kurduğu bir takım kurumlardır. Bu kurumlar sayesinde Batı Doğu'nun üzerindeki üstünlüğünü sürdürebilmiştir; bu üstünlüğü sürdürmek için ekonomik, politik ve askerî faktörler yanında kültürel üretim önemli bir rol oynamıştır. Bu kültürel üretimi incelemek için Said, Foucault'nun "söylem" kavramından yararlanır: "Oryantalizmi bir söylem olarak tahlil etmeden, bu Avrupalı sınırsız ve sistematik disiplini anlamak imkânsızdır. Bu disiplin sayesinde, Aydınlanma sonrası dönem boyunca, Avrupalı kültür, Doğu'yu

siyaset, sosyoloji, askerlik, ideoloji, bilim ve haya gücü alanlarında yönetebilmenin yanında bir Doğu imgesi bile üretmişti¹” (Said, 1978: 3). Çalışmamız sadece ikinci ve üçüncü anlamlarla ilgilenir, bu yüzden oryantalizm kelimesi sadece o anlamlara göre yorumlanmalıdır.

Oryantalizm'de Said, Avrupalı kültürün, kendini Doğulu dünyasına karşılayarak, nasıl güçlü bir kimlik duygusunu oluşturabildiğini gösterir. Başka bir deyişle Batı tamamlayıcı bir varlık olarak Doğu'yu kullanmıştı. Böylece oryantalist disiplinlerinde Batı ve Doğu zamanın dışında iki karşıt “öz” olarak temsil edildi. Bu tür “özcülük” (*essentialism*) kimliği yekpare bir varlık olarak görüp ikili karşıtlıkların üzerinde dayanılmış bir düşünce sistemi yaratmıştı. Bu düşünceyle bir yandan Doğu “akılsız,” “ahlaksız,” “çocuksu” ve “farklı” olarak tanımlamıştı, diğer yandan Batı hep “akılcı”, “erdemli,” “olgun” ve “normal” olarak betimlemişti (Said, 1978: 40). Oryantalizm Doğulu dünyasının bilimini “icat edip” Doğu'yu Doğuluları ve kültürünü yaratmıştır. Bu tür söylemin ana özelliği, gerçeği çeşitli kategorilere ayıran büyük genellemeler (diller, ırklar, tipler, renkler, zihniyetler) kullanma alışkanlığıdır. Said'e göre bu tür genellemeler tarafsız kategoriler değil değerlendirmeci yorumlar taşırlar:

[...] Gerçeği çeşitli kategorilere ayıran büyük genellemeler kullanma alışkanlığı: diller, ırklar, tipler, renkler, zihniyetler. Bunlar değerlendirmeci bir yorum olarak tarafsız kategoriler değildirler. Bu tür sınıflandırmalar hep kesin bir ikili karşıtlık – Bizim/Onların – üzerinde kurulu: İkilemenin ilk unsuru hep ötekinin sınırına mütecavizdir, (hatta “onların”ı “bizim”in bir işlevi haline getirmeye kadar uzanır bu.) Bu karşıtlık sadece antropoloji, dilbilim ve tarih tarafından değil, Darwin'in hayatta kalma ve doğal seçim konusundaki tezleri ve –kuşkusuz- yüksek kültür hümanizminin retoriği tarafından da güçlendirilmiştir.² (Said, 1978: 227).

Said'in eseri akademisyen dünyasını çok etkilemiştir³; Said'in bir eleştirmeninin belirttiği gibi, *Oryantalizm*'den sonra artık kültür kavramı tarafsız bir kavramsal araç olarak görülememiştir, hatta bilimsel üretimin siyasal güçlerin ilişkilerinden bağımsız olmadığı belli olmuştur (Mellino, 2009: 8). Said'in eserlerinin etkisi o kadar büyük olmuştur ki yeni bir akademik alanın, Post Kolonyalist çalışmaların (*Postcolonial Studies*) ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tip çalışmalar sömürgeleştirilmiş

¹ Tarafımdan çevrilmiştir.

² Tarafımdan çevrilmiştir.

³ Oryantalizm de bir takım eleştiriler almıştır. Bu konuyu derinleştirmek için bkz. Mellino (2009).

milletlerin kimlik oluşumu sürecini ilgilendiren sorunları inceler. Bu bakımdan Post Kolonyalist yaklaşım bir kültürün başka bir kültür tarafından nasıl algılandığına da odaklanır. Post Kolonyalist kuramda edebiyat incelemeleri önemli bir rol oynamaktadır. Bu bakımdan Türkiye sömürgeleştirilmemiş olmasına rağmen, Batı egemenliği Türk kültürünü çok etkilemiştir. Deniz Kandiyoti'nin yazdığı gibi:

Bu literatürün en büyük katkılarından biri, ulusal kültürlerin ve ulus-devletlerin şekillenmesinde sömürge ilişkilerinin biçimlendirici etkisine dikkat çekmek olmuştur. Doğrudan sömürgeleşmemiş olan Osmanlı Türkiyesi ve İran gibi ülkelerde bile Avrupa hegemonyası ve “geri kalmışlık” algısı öyle bir ideolojik zemin yaratmıştır ki, “çağı yakalama”, Batı taklitçiliği, kültürel yozlaşma ve özgünlük gibi kavramlar hâlâ siyasi söylemde prim yapmayı sürdürmektedir (Kandiyoti ve Saktamber, 2002: 17).

Araştırmamız için en önemli nokta, kimlik oluşum sürecinde öteki imgesinin rolüdür. Aslında Said'in eserinin ardında Lévi-Strauss'un (1962) düşüncesi vardır. Fransız antropoloğa göre, herhangi bir toplumun bireyleri gerçeği sınıflandırmayı faydalı bulurlar. İnsanlar zihinsel âleme belli bir düzen vermeyi sever ve aynı zamanda bu bir ihtiyaç halini alır. Böylece âlemi oluşturan kimliklerin ilişkilerinde her şey belli bir rol alır. Bu tür sınıflandırmalar tamamen keyfidir ve öngörülemez bir mantığa dayanır, bu nedenle sadece toplumun bireylerin bu sınıflandırmalara inandığı sürece, bunlar var olmaya devam eder. Bu uygulama sayesinde, bir yandan “bizim yerimiz”in tanımlandığı teklifsiz ve paylaşılmış bir alan oluşturulur, diğer yandan dışsal ve bilinmez bir alan yani “barbarların yeri” ortaya çıkar:

Dolayısıyla, modern ve ilkel toplumlarda kimlik duygusu, bir yere kadar, olumsuzlamadan çıkarsanır. İ.Ö. V. yüzyılda yaşamış olan bir Atinalı, “barbar olmayan” olmayı, Atinalı olmak kadar önemli kabul etmiştir. Coğrafi sınırlar, toplumsal, etnik, kültürel sınırlara, öngörülebilir biçimlerde eşlik eder. Ne ki, kişinin kendini yabancı-olmayan olarak duyumsayışı, çok zaman, “dışarıda”, kendi yurdunun ötesinde olana ilişkin pek bulanık bir düşünceye dayalıdır. Her tür varsayım, çağrışım ve kurmaca türler, sınırların ötesindeki bilinmeyen yabancı uzamı doldurur (Said, 1978: 54)⁴.

Batı'nın ürettiği Doğu imgesinin konusu çokça incelenirken, nasıl Doğu dünyasında Batı imgesinin algılandığı çok az özen görmüştür. Sadece son zamanlarda bazı akademisyenler bu konuyu tahlil etmeye başlamışlardır ve *Oryantalizm* yanında

⁴ Tarafımdan çevrilmiştir.

oksidantalizm'i inceleyen bir takım çalışmalar (Buruma ve Margalit, 2004; Carrier, 1995; Chen 1995; Venn 2000) üretilmiştir. Araştırmamız için en ilginç bilimsel katkı Carrier tarafından yapılmıştır. Hazırladığı *Oksidentalizm* (1995) adlı makale derlemesinde Carrier, Batı imgesi üzerine odaklanmanın üç farklı şekilde antropolojik disiplinlere faydalı olabileceğini söyler. İlk olarak perspektifi, antropolojinin tarihi boyunca Batı toplumları hakkında akademisyenlerin gösterdiği temelsiz varsayımları sorgular; bu yön antropolojik çalışmalar için çok önemlidir, çünkü çoğu zaman Batılı antropologlar incelemelerinde diğer kültürleri Batı toplumunun bir karşıtı olarak görür. İkinci yön ise Batı olmayan tebaalarla ve "sahici" kimliklerin oluşum süreciyle ilgili; bu kimlikler de "hayali" bir Batı dünyası temsiline karşı üretilir. Son olarak Carrier'in kitabı, Batılıların kendi kültürlerini nasıl gördüklerini anlamaya yardımcı olur (Carrier, 1995: VIII-IX).

Bizim araştırmamız özellikle ikinci yöne odaklanır: Bu çalışma modern Türk kimliğinin oluşum sürecinde Batı temsilinin rolünü tahlil eder. Başka bir deyişle, Pamuk'un romanlarındaki Batı imgesini irdeleyerek, incelememiz bu temsilin nasıl Türk kimliğini biçimlendirdiğini ve biçimlendirmeye devam ettiğini ortaya çıkarmak ister. Bu bakımdan Benedict Anderson'un katkısını belirtmek gerekir (2011). Anderson milliyetçiliğin kökenlerini ve yayılmasını inceler. Bahsettiği "hayalî cemaatler" kavramı çok yararlı bir kavramsal araçtır:

O halde, antropolojik bir ruhla, ulus hakkında şu tanımı öneriyorum: Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur – kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir.

Hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de herbirinin zihninde toplumlarının hayali yaşamaya devam eder (Anderson, 2011: 20).

Araştırmamız hem Türk "sahici" kimlik anlayışını hem Batı dünya algısının nasıl "hayali" olduğunu göstermeye çalışır; hatta bu iki hayalî temsilin nasıl birbirini etkilediğini belirtmeyi hedefler.

Bu araştırma, antropolojinin kuramlarını ve edebiyat eleştirisini birleştiren bir disiplinler arası yaklaşım kullanır. Yöntemsel açıdan yine de Said'in *Orayantalizm*'i en önemli modelimizdir. Said eserlerinde Batı'nın yarattığı Doğu temsilinin içsel bütünlüğü üzerine odaklanır. Kültürel tartışmalarda ve kültürlerarası alışveriş süreçlerinde "gerçekler" değil sadece temsiller kullanılır. Said'in metnlerinin tahlili bu

temsillerin gerçeğin doğal bir betimlemesi değil, sadece *temsiller* olduğunu vurgular: “Önemli olan temsillerin uygun oluşu veya gerçeğe yakınlığı *değil* yazarın stili, söz sanatı, anlatım stratejileri, ve tarihî ve sosyal şartlardır⁵” (Said, 1978: 21). Bu modeli takip ederek araştırmamız Pamuk’un romanlarındaki Batı imgesini “gerçek” Batı ile karşılaştırılmaz, aksine Batı temsillerinin içsel bütünlüğünü tahlil eder. Bu yön de araştırmanın başlığını açıklar. Aslında başlıkta “Batı imgeleri” değil “Batı imgesi” kullanmak tercih edilmiştir. Tabii ki bütün Batı bir imgeyle temsil edilmez, ama bu araştırma Batı hakkındaki stereotipi incelemek ister. Aynı zamanda bu çalışmanın hedefi bu stereotipi sorgulamaktır.

Çalışmanın ilk kısmı üç bölümden ibarettir. Bu kısımda bütün Pamuk’un romanları⁶ tahlil edilir. Bu bölümlerde özellikle, eserlerinde Pamuk’un kullandığı stil ve anlatım stratejilerine odaklanılır, hatta romanın yazıldığı bağlam incelenir. Söylendiği gibi, kimlik oluşum süreci ve öteki temsili birbiriyle bağlantılıdır. Bu nedenle romanların karakterlerinin Batı algısı yanında, onların “sahicilik” anlayışı da irdelenir; bununla beraber oryantalizm söyleminin oksidentalizmi çok etkilediğini belirtmek gerekir (Carrier, 1995). Türk kimlik oluşumunda da Batılı oryantalizm bir rol oynamıştır; bu yüzden araştırmamız Pamuk’un oryantalizm eleştirisinin üzerinde de odaklanır. Romanlar, tematik bir mantığa göre sınıflandırılmıştır. İlk bölüm *Cevdet Bey ve Oğulları*’nı ve *Sessiz Ev*’i inceler. Bu iki eser hem yapısal hem tematik bir bakımdan ortak özellikler gösterir. İkisi de üç kuşak bir Türk ailesine odaklanır, ikisi de aynı tarihsel bağlamda değerlendirilebilir (yaklaşık XX. yüzyılın başında 80lere kadar), hatta Batı imgesi sorunuyla ilgili olarak iki eserinde de bazı kahramanlar Doğu ve Batı dünyalarını temsil etmek için ikili bir model kullanırlar. İkinci bölüm Pamuk’un Osmanlı zamanına yerleştirdiği romanlarını inceler. Hem *Beyaz Kale* hem *Benim Adım Kırmızı*’da Pamuk’un Osmanlı geçmişine nasıl baktığını belirtilir. Bu bölümdeki eleştiriler Pamuk’un tarih kullanımını anlamaya yardımcı olur. Üçüncü bölümün ilk kısmı *Kara Kitap*’ı tahlil eder, ikinci kısmı ise bütünsel bir perspektif kullanarak, Pamuk’un diğer dört romanı – *Yeni Hayat*, *Kar*, *Masumiyet Müzesi*, *Kafamda bir Tuhaflık* – inceler. Aslında bu dört eserde sadece arka planda Batı imgeleri bulmak

⁵ Tarafımdan çevrilmiştir.

⁶ Bu araştırmada Pamuk’un yazdığı “Kırmızı Saçlı Kadın” adlı son roman kapsamaz. Araştırma projesi hazırlandığı zamanda bu roman henüz yayılmamıştı; eser yayımlandığında araştırmanın sonuçları çoktan yazılmıştı.

mümkündür; gelgelelim *Kara Kitap*'ta sadece yüzeysel olarak çizilen bazı temalar, bu diğer dört eserde alınıp yeniden karmaşıklaştırılır.

Said'in yöntemi hem tarihsel hem antropolojik bir perspektif kullanır (Said, 1978: 23). Paralel olarak araştırmamızın dördüncü bölümde çağdaş Türk tarihini inceleyen çeşitli çalışmalardan yararlanır. Bu ikinci kısım bir yandan Türk kimliği oluşum sürecinde Batı temsilinin rolünü belirtir, diğer yandan Pamuk'un romanlarını yorumlamak için Türk tarihsel bağlamını sağlamak ister. Bu bölümde de kültürel taklit süreçlerini açıklayan antropoloji kuramları üzerinde odaklanır. Pamuk'un eserlerinin konularından birisi Batı ile Türkiye'nin kültürel ilişkisidir, önerdiği antropolojik kuramlar, çeşitli etnografik örnekler vererek, kültürler arasında alışveriş süreçlerine bir dizi antropolojik katkı göstermeyi hedefler. Bu kuramlar Pamuk'un bahsettiği kültürler arasındaki ilişkiyi daha geniş bir çerçeveye yerleştirmeyi hedefler. Sonuçlar da hem oryantalizme hem oksidentalizme karşı Pamuk'un tavrını gösterir, hatta Türk dünyasında Batı imgesinin nasıl algılandığını açıkladıktan sonra, edebiyat eserlerinin antropolojik araştırmalar için nasıl faydalı olabileceği tartışılır.

1. CEVDET BEY VE OĞULLARI'NDA VE SESSİZ EV'DE AYDINLIK VE KARANLIK İMGESİ

1.1 *Cevdet Bey ve Oğulları*

Cevdet Bey ve Oğulları Pamuk'un ilk romanıdır. Genç yazar, romanda Thomas Mann'ın *Buddenbrooks*'undan ve Tolstoy'un *Anna Karenina*'sından ilham alarak, tek bir ailenin serüvenini anlatarak bütün Türk toplumunu resmetmeye çalışır. Aslında *Cevdet Bey ve Oğulları*, Mann'ın romanı gibi bir aile romanıdır, ama aynı zamanda Tolstoy'un eseri gibi bütün bir toplumu tasvir eder. Roman üç bölümden oluşur. Pamuk, romanında hem Cevdet Bey'in ailesinin yaşadığı en önemli anları hem de ülkedeki tarihsel mühim olaylardan bazılarını yansıtan üç spesifik döneme odaklanır: 24 Temmuz 1905, 1936-39 üç senelik süre, on iki Eylül 1970. Boray Biçer'e göre, *Cevdet Bey ve Oğulları*, hem bir "aile romanı" hem de bir "çağ romanı"dır. Aslında bu eserde bir ailenin özel hayatını, küçük konuşmalarını, gezilerini, törenini, çalışma hayatını derin ayrıntılarla betimleyerek ve aynı zamanda, ülkenin siyasi ve sosyal yapı değişimlerini okuyucuya sergileyerek, Pamuk aile üzerinde çağın etkisini gösterir (Biçer, 1998: 34-35).

Birinci bölüm genç Cevdet'in tek bir gününü anlatır. Cevdet'in yoğun gündemini dükkânının işleriyle baş etmek, arkadaşı Fuat ile öğle yemeyi yemek, müstakbel kayınpederi Şükrü Paşa ile kahve içmek ve ailesini kurmayı düşündüğü Nişantaşı semtinde tam kâğıt evlere bakmak oluşturur. Ancak gün içinde gerçekleşen en anlamlı olay, türberküloz hastası kardeşi Nusret'i ziyaret etmesiyle gerçekleşir; çünkü Nusret, ondan öldükten sonra oğlu Ziya'ya bakmasını rica eder. Cevdet'in kişisel hadiseleriyle beraber, diğer kahramanlarla olan diyalogları ülke için mühim geçişleri temsil eden bir tarihsel betimleme ortaya çıkarır. Jöntürk akımı ülkenin siyasal hayatını etkilemeye başlar. Herkes, Abdülhamid'in sultanlığının sonunun geldiğini öngörerek, Avrupalı devletlerin demokratik sistemlerine daha yakın bir ülkede yaşamayı ve halk için sivil örgürlüğün imkanını diler. İkinci kısım ise, yazar Cevdet'in oğlu Refik'e odaklanır. O, babasının ölümden sonra derin bir depresyon dönemi yaşar. Okuldan arkadaşları Ömer ve Muhittin de gençlikten yetişkinliğe geçiş yüzünden varoluşsal bir krize girerler. Aynı zamanda, 1936-1939 üç yılın arasında, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ni çağdaşlaşma sürecindedir, ama 1938'den itibaren kurucusu ve Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal

Atatürk'ün ölümüyle yüzleşir. En son bölüm, Cevet'in torunu Ahmet'in günlük hayatını anlatır. O, aile konağının çatısındaki odada yaşar. Fransızca veya resim dersleri vererek para kazanır, ama onun tek tutkusu resim yapmaktır. Bu kısmın olayları tek bir günde yer bulur, ve sonunda babaannesi Nigân'ın ölümüne tanık olacaktır. Aynı zamanda, Işıkçılar'ın ileride gerçekleşecek bir darbe haberini alır.

McGaha'nın belirttiği gibi, yayınlandığı günden beri *Cedvet Bey ve Oğulları* çeşitli olumlu eleştiriler alır ve hala günümüzde çok popüler bir eserdir. Buna rağmen, romanı basıldığında Pamuk onu demode bulmuştur (McGaha, 2008: 69). Aslında Pamuk bu romanı gerçekçiliğin uzlaşımını ve tekniklerini geniş kullanılmasıyla diğer yazacağı eserlerden ayrılmaktadır. Fakat Erol Köroğlu başka bir ilginç görüş iddia eder, ona göre “*Cedvet Bey ve Oğulları*, Pamuk'un sonraki romanlarından ayrı bir yerde duran, 19. yüzyıl gerçekçiliğiyle uyumlu olarak yazılmış bir roman değildir; aksine, bu tür gerçekçiliğin yetersizliğini ortaya koyarak sonraki romanlarına giden yolu hazırlayan başlangıç metnidir” (Köroğlu, 2008: 88).

1.1.1 Geç Osmanlı döneminde Batı'nın etkisi

Bu romanda Pamuk üçüncü şahıs anlatıcı kullanmaktadır. Olay örgüsü gelişimini ikinci planda bırakarak, kahramanların kimliğinin oluşumuna odaklanmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan, bu roman, incelememiz açısından çok uygundur, çünkü kahramanın dünya görüşü (dolayısıyla onların Batı'yı temsiliyeti de) açık bir şekilde anlatılır. Birinci kısım Cevdet'in iç dünyasına odaklanır. O İstanbullu Müslüman bir tüccardır. Ailesinin ekonomik zorluğuna rağmen, kendi dükkanında başarılı olur. O çok çalışkan bir adamdır, bu nedenle, eğlence için çok boş zamanı kalmaz. Fransızca bilir, ama sosyal hayatı, çalışma hayatı kadar başarılı değildir. Cevdet toplum içinde kendini biraz bir başına hisseder. Osmanlı toplumda, tüccarların çoğu Rum, Ermeni, Yahudi olduğundan kendini yalnız bırakılmış hisseder. Bunun nedeni tüccarlığın o dönemde Müslümanlar için rezil bir iş olarak nitelendirilmesidir. Bununla beraber, Cevdet'in annesi ve babasının ölümüyle birlikte İstanbul'da yaşayan tüm akrabalarıyla ilişkisi kesilir. Sadece Nusret ile bağı kalır.

Nusret, Cevdet'ten çok farklı bir insandır. Askeri Tıbbiye'den mezun olduktan sonra, İstanbul'un hayatından hoşnutsuz Nusret, hamile karısından bırakıp Paris'e gider. Orada Jöntürklerle ilişki kurar. Kısa bir dönemde, alkol ve eğlence için para harcayarak

babasının ona bıraktığı mirası eritip İstanbul'a geri dönmek zorunda kalır. Dönüşten sonra, devrimci fikirleri desteklemeye ve kendi yozlaşmış ülkesinden nefret etmeye devam eder. Nusret'in başarısızlığına rağmen, Cevdet kardeşini kendinden daha başarılı bir insan olarak görür ve onu çok kıskanır. Gerçekte, Nusret kendi hastalığı yüzünden o kadar çok hazin bir durum yaşar ki, Ermeni nişanlısı Mari Cevdet'e bir mektup yazıp, kardeşini ziyaret etmesi için onu ikna eder. Nusret'in evinde, Cevdet kadınlarla vakit geçmeye alışkın olmadığı için sadece onunla konuşmakta derin bir utanç duygusu hisseder. Bu imge Osmanlı toplumunda cinslerin birbirinden ayrılmasını vurgulamaktadır. Bu ziyarette Nusret, Cevdet'e son isteğini söyler: Oğlu Ziya'ya iyi bakmak.

Cevdet çok ihtiyatlı bir insandır. Onun, ülkenin siyasal hayatı olaylarına karşı meraksızlığına sadece kardeşi kusur bulmaz; arkadaşı Fuat ve Şükrü Paşa da onun bu eksikliğine dikkat çeker. Bütün bu onaylanmama Cevdet'in ruh halini kötüleştirir. Aslında o gün Cevdet bir kabus yüzünden çok rahatsızdır. Bu rüyada Cevdet yedi yaşında bir çocuktur. Sahne sübyan mektebinde geçer: Okulun tavanı aktığından okula su basar. Hoca ve diğer öğrenciler (onların arasında Nusret de vardır) Cevdet'e kötü bir şekilde bakarlar; çünkü onun suçlu olduğunu düşünürler. Böyle bir durumda sert cezalandırmalar beklendiği halde, hiç kimse, hoca bile, Cevdet'e karşı bir şey yapmaz. O diğerlerden farklıdır; herkes onu küçümser: O yalnızdır. Bu kâbus bütün gün boyunca Cevdet'in düşünlerinden geçer. Bu rüya onun başarılı çalışma hayatın ardındaki kendi ruhsal kırılmasını vurgulamaktadır: Aslında Cevdet, kendi hayatı boyunca, sosyal hayatında hep marjinal bir durumda kalacaktır.

Bu yoğun günde, Cevdet, Nişantaşı semtinde satılık kâgir evi görmek için zaman bulur. Bu konakta ileriki dönemde aile kuracaktır. Aslında, ana hedefi bir saat gibi kesin, kusursuz bir aile kurmaktır. Bu bakımdan, kendi hayal dünyasında, onun mükemmel aile örneği olarak okuduğu Fransızca kitaplardaki ailelerden ilham aldığı görülür:

Sonra her Fransızca okuyuşunda yaptığı gibi, bu dili öğrenmek için nasıl çaba harcadığını, özel hocaya verdiği paraları, özel hocayla birlikte okudukları kitaptaki aileyi, yalın cümlelerle günlük hayatı anlatılan o güzel Fransız ailesi gibi bir aile ve eve duyduğu özlemi hatırladı. Bunları hatırlamak, özellikle o Fransız ailesinin günlük hayatına benzer bir hayatı kuracağını, günün ilk sigarasıyla dumanlanmış aklında canlandırmak çok hoştu (Pamuk, 1995a: 16).

Bu metinden anlaşılacağı gibi, o dönemdeki Osmanlı toplumunun bir kısmı Batılı hayatın örneklerini tanımaya başlamıştır. Romanda, Avrupalı yeniliklerden etkilenmiş başka bir aile de Şükrü Paşa ailesidir. Şükrü Paşa çok konuşkan bir insandır, hayatının bir döneminde Abdülhamid'in vezir olmuştur. Siyasal kariyeri onun konuşkanlığı yüzünden bitmiştir. Buna rağmen, hiç bunalımlı değildir, sosyal hayattan zevk almakla meşguldür. Sevdiği çilekli likörü içerek, Cevdet'le yazın sıcak öğleden sonrasında zamanını geçirir. Ama Paşa ile sohbet etmeyebilen Cevdet, sudan çıkmış bir balık gibi görünür. Şükrü Paşa oportünist bir politikacı gibi görünür, sultana sadık olmasına rağmen Abdülhamid döneminin sona erdiğini anladığı için Jöntürk'lerin yeni fikirlerini olumlu bir şekilde görmeye başlar. Paşanın başıboş konuşmalarından geleneksel ama alafrangalığa açık bir Osmanlı elit aile imgesini meydana çıkar. Şükrü Paşa Avrupa dünyasını doğrudan bilir, çünkü hayatının bir döneminde Osmanlı Büyükelçisi olarak Paris'te yaşamıştır. Şükrü Paşa Avrupalılar'a hayran olur çünkü onlar hem çalışmayı hem de eğlenmeyi bilirler. Avrupalılarda en imredici şey ise konuşma özgürlüğüdür. Buna rağmen, "ince ve nazik" alafrangalığa hala alışmamıştır. Kızları Avrupalı eğitim almışlardır. Genellikle, günlük hayatta onlar romanları okuyarak ve piyano çalarak zamanlarını geçirirler. O gün Naime Hanım'ın evine giderler. Orada, diğer kadınlarla, çay içip dedikodu yaparak Avrupa'dan gelen son yenilikler üzerine birbirlerine tavsiye verirler: Son moda Osmanlı'daki zengin aileler için elbise diken Fransız terzinin İstanbul'a gelişidir. Bununla birlikte, Paşa'nın, çağdaş bir aile kurmak için gayretlerine rağmen, kız evlatları hâlâ onun kaba ve beceriksiz olduğunu vurgular. Şükrü Paşa'nın ikinci karısından iki tane oğlu vardır. Onlar da alafrangalığın çekiciliğine kapılır: En büyük oğlu, devrimci fikirlerden bahsedip arkadaşlarıyla beraber zaman geçirir; en küçük oğlu ise, "hayat adamı" olmayı hayal eder.

Osmanlı dünyasına Avrupalı "nazik ve ince" davranış akımının yayıldığını gösteren bir diğer sahnede Seyfi Paşa'nın gelişiyi görülür. O da Avrupa'nın Londra şehrinde, büyükelçi olarak çalışmıştır. Şükrü Paşa evine geldiğinde, kadınlar arabaya binerler. Seyfi Paşa onları görünce ellerini öperek onları selamlar. Cevdet pencereden onları izlerken bir kıskançlık duygusu hisseder, Şükrü Paşa her şeyi anlayıp Seyfi'nin sadıklığını vurgular. Ama başka bir noktaya dikkat çekmek istiyorum. Şükrü Paşa Cevdet'e Seyfi'yi tanıttığında, Seyfi tüccara Fransızca olarak "Quels livres lisez-vous mon enfant?" (Ne tarz kitaplar okursunuz?) diye sorar. Bu soruyla Seyfi Cevdet'in sosyal becerilerini sınar. Bu bakımdan Fransızca bilmenin o dönemde Osmanlı eliti için

önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Cevdet, heyecanlanır ve küçük bir tereddütten sonra, gururlu bir ifadeyle “Monsieur, je lis Balzac, Musset, Paul Bourget et...” (Beyefendi, ben okuduğum kitap Balzac, Musset, Paul Bourget ve...) diye cevap verir. Burnu büyük Seyfi, Cevdet’in cevabını dinlemeden, onu tebrik edip Şükrü Paşa ile son siyasal dedikodudan bahsetmeye başlar. Bundan sonra, çok rahatsız hisseden Cevdet, Seyfi’nin varışından yararlanarak, Şükrü Paşa’nın evinden gitmeyi tercih eder. Cevdet, müstakbel kayınpederinin yaşam tarzısını hiç sevmez ve bu ziyaretten sonra paşanın evindeki her şey “gülünç ve çürümüş” olduğunu düşünür. Paşanın ailesinin betimlenmesi, o dönemdeki çağdaşlaşma sürecine Osmanlı elitinin yüzeysel yaklaşımına Pamuk’un eleştirisi olarak görünebilir.

Aynı zamanda Cevdet kendi akrabalarından ve yaşam tarzlarından nefret eder. “Eski Mahalle” adlı alt bölümden bir kısım bu noktayı daha iyi bir şekilde anlamak için yardım eder:

Araba Aksaray’ı geçtikten sonra sola doğru ilerledi. Az sonra ara sokaklara girdiler, ama daha Haseki’ye çok vardı. Cevdet Bey bu sokaklara bakarken “Hep aynı şeyler. Her şey aynı,” diye söylendi. “Hiçbir şey değişmiyor. Şu duvar, şu boyası dökülmüş pencereler, yosun tutmuş kiremitler. Hiçbir şey değişmiyor. Bunlar burada ikiyüz yıl önce nasıl oturlarsa öyle oturuyorlar... Para kazanmak yok! Yeni birşeyler yok! Hayatlarında şey yok, evet hırs yok, hırs! Şu pisliğe bak. Şu mezbeleyi şuradan kaldırmak kimsenin aklına gelmez. İşte kahveye giriyorlar, oturuyorlar, gelip geçenlere bakıyorlar!” Bir kahvenin önünde, bir çınarın altında oturan entarili erkeklere baktı. Oturanlar da bu gösterişli kupanın içindekine dikkatle baktılar (Pamuk, 1995a: 35).

Cevdet Bey kardeşinin oğlunu akrabalarından almak için geri döndüğünde, eski mahalleyi betimlemek için bu imge kullanılır. Aslında babasının terk etmesinden sonra Ziya, Zeynep Teyze’yle yaşardı. Cevdet’e Şükrü Paşa’nın alafranga dünyası “gülünç ve çürümüş” gözükmüşse, kendi akrabalarının dünyası sabit ve pistir, kahvehanede boş boş zamanlarını israf eden adamlar tarafından oluşturulmuş bir yer olarak betimlenir. Bu bunaltıcı manzaraya bakarak, Cevdet kendi kendine “Ah her şey ölü! Ağbim haklı. Entarili bir miskin değil, tüccar olduğum için ben de haklıyım!” (Pamuk, 1995a, 36) diye düşünür. Belki bu kardeşi ve onun arasında tek ortak noktadır.

Bu bakımdan, Nusret’in Cevdet’e Ziya’nın eğitimini emanet etmek istemesinin sebebi ilginçtir. Oğlunun, Zeynep teyze ile yaşamaya devam ederse dünyayı anlamak için zararlı bir dini eğitim alabileceğinden korkar. Nusret’e göre, Zeynep teyzenin

himayesinde Ziya'nın aptal bir insan gibi büyüyeceğini düşünür; bununla birlikte, batıl inançlarla eğitiminin verileceğinden endişe eder. Babası ise, Ziya'nın sadece aklın ışığına ve kendi kendine inanarak büyümesini ister. Bunun için, oğlunu yetiştirmesi için Cevdet'i zorlar. Cevdet'i ikna etmek için, Nusret ona Jöntürklerin sosyal kuramlarını açıklamaya başlar. Bu akımın destekçileri, İngilizlerin üstünlüğüyle Osmanlı toplumuna özgür düşünceyi yayacağını düşünürlerdi. Nusret, konuşmasına özgürlük ve eğitimin birbirine bağlantı olduğunu söyleyerek devam eder. Osmanlı Devleti'nde eğitim korkuya dayanır. Hocalar ve aileler otoriteyi ve itaati kabul ettiren tokat ve ihtarla çocukları yetiştirir. Bunun aksine, İngiltere'de eğitimin hedefi, kendi aklıyla düşünebilen bağımsız çocuklar yetiştirmektir. Nusret'e göre, bu farklılık Batı'nın üstünlüğünün sebebidir. Nusret'in konuşmaları birbiriyle çelişkili olmaya başlar. Zavallı hasta, başka bir konuşmayla "akıllılar ve aptallar" üzerinde, acı çeken Cevdet'i eziyet etmeye devam eder: Ona göre, bu adaletsiz dünyada sadece aptallar mutlu olabilirler, akıllı insan ise mutsuz olmaya zorunda kalır. Sonunda büyük bir krize düşer, hayatında boyunca her yaptığı yanlışlık üzerine yeniden düşünüp "Kendini beğenmiş bir aptal! Aptal gibi de ölüyorum!.. Akıllılar bir yolunu bulup yaşar... Aptallar da ölür... Hayır, yaşayacağım!" (Pamuk, 1995a: 81) diyerek konuşmalarını son verir. Hastanın, Fransız Devrim Marşı'nı söylediğinde sahne trajikomik olur. Sonunda biraz sonra Nusret'in gösterisi biter ve susar. Böylece Cevdet kardeşinden ayrılma fırsatını yakalar. Evine dönerken o gün yaşadığı olayları unutmaya çalışır. Böylece romanın ilk kısmını sona erer.

1.1.2 Üç genç Türk'ün varoluşsal sorunları

Hikâye 1939 yılında devam etmektedir. Refik'in arkadaşı Ömer, Londra'da üniversite bitirdikten sonra, Türkiye'ye döner. Sahne Paris-İstanbul treninde başlar. Yolculukta genç adam, Sait Nedim (Cevdet'in eski arkadaşların biri), karısı Atiye ve kız kardeşi Güler ile buluşur. Dördünün trende yaptığı sohbet Ömer'in kişiliği öne çıkar. Ömer hayatındaki her konuda başarılı olmak isteyen hırslı bir gençtir. O çok para kazanıp, güzel kadınlar ve insanların saygısını elde ederek farklı olmayı arzular. Bu fethetme isteği Nedimler tarafından o dönemdeki Türk toplumu için bir yabancılaşma unsuru olarak görülmektedir; bu nedenle Atiye *Goriot Baba*'daki Rastignac adlı kahramanı Ömer'e benzetir.

Ömer'in mühendislik mektebinden arkadaşı Refik'in evine gittiğinde, Cevdet'in gözleri kamaşır:

Herkes Avrupa'dan gelmiş, Avrupa'yı anlatan şu sağlıklı ve akıllı delikanlıyı dinliyor, sanki herkes onun sözlerine değil, odayı dolduran gençliğine tutuluyordu. Ona bakarlar ken kendilerinde bulunmayan, Ömer'de bol bol bulunan, ama ne olduğu da anlaşılamayan gizli bir değeri ortaya çıkarmaya çalışıyormuş gibiydiler. Bu gizli değeri bulup ortaya çıkaracaklar, sonra bundan kendileri de yararlanacaklardı (Pamuk, 1995: 113).

Işıkçılar'a göre, Ömer Avrupa'da yaşadık tan sonra çok değiştirmiştir. Artık o, diğer Türk'den ayrılarak daha özel bir karakteri olduğunu düşünür. Ömer ise, pencereden bahçeye bakarak Refik'a "Şu bahçeye bak. Değişmiyor. Şu kastane ağacı, ıhlamlar dört yıl önce nasılsa öyle. Ben ise her şeyin gürül gürül, çatır çatır değişmesini, her şeyin dönmesini istiyorum" (Pamuk, 1995a: 116) diye söyler. Bununla beraber Ömer değişikliklerin etkeni olmak ister. Bunun için Refik'e söyleceği gibi, Sivas Erzurum ila bağlayacak demiryolunun inşaata katkıda bulunmak için küçük kasaba olan Kemah'ya taşınmayı tercih eder. Beril Işık, çalışmasında Pamuk'un romanlarındaki demiryolu imgesini incelemiştir. Türk tarihinde demiryolu inşaat projesinin önemini hatırlayarak, bu imgenin edebiyattaki rolünü vurgulamaktadır: "Türk siyasal ve kültürel tarihinde milliyetçilikle birlikte gelişen modernleşme sürecinde büyük önem atfedilen demiryolu (araba ve traktör gibi), edebiyatımızda genellikle, Türk Edebiyatı'nın en verimli konusu olan Batılılaşma/modernleşme ile ilişkilendirilir (Işık, 2012: 12-13)". Işık'a göre, demiryolu Batı'yla ve kolonizasyonla özdeşleşmiş bir imgedir. 20. yüzyılın başlangıcında modern bir taşımacılığın sistemine sahip olmak "ilkel" topluluklardan ayrılmış gelişmiş bir ülke olduğunun göstergesiydi. Türk devlet için, demiryolu inşaatı, dünya kapitalist sistemine dahil olmak demektir. Işık, İsmet İnönü'nün şu sözlerinin demiryolunun önemini bir kez daha gösterdiğini belirtir: "Şimendifer politikası her şeyden evvel bir inşaat politikasıdır" (Tekeli ve İlkin, 2004: 379). Bu projesi sadece bir inşaat projesi değildi, Batılılaşma-modernleşme-inkılâp süreciyle de bağlıydı. Işık "iç kolonizasyon" (Işık, 2012: 14) ifadesiyle bu süreci tanımlamaktadır. *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev* ve *Yeni Hayat* romanlarını inceleyerek, Pamuk'un romanlarında bu yönün nasıl temsil edildiğini ortaya çıkarmaktadır.

Cevdet Bey ve Oğulları'da da demiryolun projesi milleti çağdaştırma inkılâp süreciyle bağlantılı olduğu halde, Ömer'in hedefi kendi bireysel başarısını elde

etmektir, keşfedilmemiş topraklar fethetmektir. Arkadaşının projelerini dinleyen Refik arkadaşı için kaygılanır. Refik ve Muhittin konuşurlarken Muhittin gelir. Üç arkadaş da birlikte mühendislik mektebinde okumuşlardır. Eski okul zamanlarını yad ettikten sonra, üçü de hayatlarındaki değişikliklerden ve ileriki projelerinden rahatça bahsetmek için akşam üstü birbirlerine randevu verirler. Muhittin, eskiden beri şiirle ilgilenir ve yayınlacağı kitabı sayesinde meşhur bir şair olmayı ister. O da Avrupaî düşünce tarzını derin bir şekilde bilir. Çok hırslıdır ve kendi zekasını herkese göstermek ister. Ama Avrupa dünyasını bizzat gören Ömer'den farklı olarak Muhittin, edebî eserleri okuyarak, özellikle de Baudelaire'nin şiirlerini okuyarak sadece dolaylı bir şekilde Batı'yı deneyimlemiştir. Onun şiir sevdası yüzünden, Muhittin'in toplumun diğer üyelerinden ve Ömer'den farklı olarak günlük hayatın bıkkınlığından ve görgü kurallarından nefret eden alışlagelmemiş bir hayat tarzı vardır. Bu noktada Refik, diğer iki arkadaşından çok farklıdır, çünkü onun gerçekten tamamen ailesine ve işine yönelmiş bir dengeli hayatı vardır.

Üç arkadaşın arasında en heyecanlı olanı Ömer'dir. O arkadaşlarına Avrupa'da ölümün gerçek anlamını anladığını söyler: “Avrupa'da öğrendim... Bir hayatım olduğunu, sonra öleceğini öğrendim” (Pamuk, 1995a: 128). Avrupa'nın sırrına dair oluşan farkındalığı, onu eskiden hımbıl ve tembel bir insan olduğuna ikna etmiştir. Ömer'e göre, Muhittin'in şiir sevdası da bir zamanın israfıdır, çünkü hiç bir somut sonuca götürmez. Bunu arkadaşına söylediğinden itibaren Ömer'in Muhittin'le arasında roman boyunca sözde bir rekabet başlar: Ömer Rastignac gibi gerçek bir fatih olmayı deneyecektir, Muhittin ise akıllı bir insan olduğunu kanıtlamak için meşhur bir şair olmaya uğraşacaktır.

Bu buluşmadan sonra normal hayatlarına devam ederler. Ömer kendi projesini sonunu getirmek için Kemah'a gider, ama aynı zamanda, milletvekili Muhtar'ın kızı olan Nazlı ile nişanlanır. Buna rağmen, genç fatih, monoton bir aile hayatı yöneteceğini hatırlatan sayısız sosyal törene katılma zorunluluğu nedeniyle daha sonra pişman olacaktır. Ömer'in konuşmalarından son derece etikenmiş olan Muhittin ise, somut sonuçlara ulaşmanın önemini fark eder ve meşhur bir şair olacağına kendine söz verir. Ama, gerçekte, Beyoğlu'nun genelevleri ve Beşiktaş'ın barları arasındaki eski düzen karşıtı hayatı her zamanki gibi devam eder. Refik'in düzeninde babasının ölümünden önce hiçbir büyük değişiklik olmayacaktır. Yalnızca hayatındaki sıkıcı yönleri fark eder.

Cevdet'in ölümü, aile üyelerini çok etkiler. Romanın ikinci kısmında Cevdet'in hayatında yaşlılığı ve yorgunluğu dışında hiçbir değişim olmayacaktır. Her zamanki gibi, aile ve iş hedefidir. İş hayatından memnundur. Otuz bir yıl önce Nişantaşı'dan satın aldığı konağında karısı ve kızı Ayşe ve oğulları Osman ve Refik ile birlikte yaşar. Aile birliğine rağmen, Cevdet Avrupaî aile örneğine ulaşamadığına inanır. Ama “Alafranga bir aile kurayım dedim, ama sonunda hepsi alaturka oldu” (Pamuk, 1995a: 110) diye hayatın ironisini düşünür. İşi bakımından ise, o kadar tatmin olmuştur ki iş hayatına ait her sırrı açıklayan bir biyografi yazmayı düşünür, ama başlık bulduktan sonra, bir kelime bile yazamayacaktır. Fakat kendi ruhunda kurtulamadığı bir leke kalacaktır: Eski akrabasının gölgesi.

Aslında, ölmeden önce, Cevdet Ziya'la buluşur. Asker olan yeğeni, onu babasına verdiği sözü tutmadığı için suçlar. Ziya'ya göre, amcası çocukluğunda onu ihmal etmiştir. Ama gerçekte, Ziya Cevdet suçlu hissettirmek isteyip yeni bir işletme başlatmak için ondan bir borç almayı düşünür. Cevdet bu sorun çözülmeden 19 Mayıs 1937'de ölür. O andan itibaren ailesinin dengesi yavaşca bozulacaktır: Osman karısını aldatacak, Nigân ise o ana kadar alay ettiği dinde teselli bulmaya çalışacaktır. Cevdet'in ölümünden sonra, bahçedeki solmuş bitkiler, ailenin dengesinin bozulmasının bir sembolü olarak görünebilir. Fakat babası ölümünden en etkilenmiş olan Refik'tir. Aslında o, kızı Melek'in doğumu ikinci plana atan güçlü bir depresyon yaşayacaktır.

Cevdet'in cenazesinden sonra, Sait Nerim'in evindeki akşam yemeği ilginç bir olaydır. Orada Sait'in ailesinin dışında Osman, Refik ve onların karıları da vardır. Sarhoş olan ev sahibinin konuşmaları hariç akşam epeyce sıkıcı olur. Aslında içtikten sonra, kendi susturamayan Sait, Cevdet'i işinde ve aile hayatındaki başarısını vurgulayarak methetmeye başlar. Bundan sonra, modernlik ve geleneksel ile mükemmel birleşimi bulan Türk çağdaştırma sürecini över. Sait'e göre, başarılı olmak için küçük uzlaşmalar lazımdır: “Evet, uzlaşmalar... Küçük ve zeki uzlaşmalar ki, bütün tarihin bu sessiz akışını sağlamış” (Pamuk, 1995a: 224). Konuşmaları, Avrupa'ya seyahatlarını anımsayarak devam eder. Özellikle Berlin'de tanıştığı Fransız bir aileye dikkat çeker. Misafirlerine “Evet, evet. Fransız ailesi, gerçek, kültürlü, şakacı bir Fransız ailesi... Şarap, peynir, Eyfel Kulesi... Sonra kadından anlayan erkekler” (Pamuk, 1995a: 225) diye söyleyip bu Fransız aileyi betimler. Oradan Cevdet'in saat gibi mükemmel ailesini hatırlar. Fakat biraz sonra birden bir çöküş yaşar ve o andan söylediklerin zıttını desteklemeye başlar. Şimdi Sait der ki:

[Sait] “Söyleyin şimdi, söyleyin, niye biz böyleyiz de onlar öyle? Niye? Bunun sırrını kim biliyor? Söyleyin! Niye biz böyleyiz? Niye biz biziz ve böyleyiz? Söyleyin!”

[...] “Neden böyleyiz biz?.. Böyleyiz, böyleyiz! Lütfen karışmayın bana bu akşam! İçtim ve coştum! Eh, arada bir insan böyle şeyler yapmalı. Yüreğin gerçek coşkusuna kendini bırakmalı. Çünkü bıktım, yemin ederim ki, bıktım, bıktım kendimi denetlemekten, kasılmaktan.” Refik’in kucağındaki Avrupa albümünü işaret etti. “Onlar gibi olmak için, onlar gibi olmak için kasılmaktan ve içimden geleni yapmamaktan bıktım. Bu akşam kendimi bırakıyorum. Uzlaşmıyorum ve bağırıyorum!” (Pamuk, 1995a: 226).

Misafirleri rahatsız olmaya başlar, ama Sait duygusal bir patlamayla konuşmaya devam eder; ona göre gerçek Avrupalı ruhuna sahip tek Türk, Ömer’dir. Ama bu Ömer’in yıkımı olacak, çünkü yaşadığı toplumda kişisel hırsları olumsuz bir şekilde görünür. Mutlu olmak isteyen uzlaşmalıdır. Ama şimdi, uzlaşmalar olumsuz bir anlam taşımaktadır ve kelimeyi toplumun değerlerine uymak için özgürlüğün daraltılması olarak yorumlamak gerekmektedir. Sait’in monologu Refik’i çok etkileyecektir ve bu olaydan sonra kendi günlüğünde aynı sorunu çözmeye çalışacaktır: Niye biz böyleyiz de onlar öyle?

Romanın bu kısmında ana mesele Refik, Ömer ve Muhittin’in otuzlu yıllardaki Türk Toplumunu içinde hissettikleri mutsuzluk ve kendi toplumlarında yaşadıkları zorluklardır. Bu konu, o dönemdeki Türk Dünyası üzerinde Batı düşünce tarzının etkisi ile bağlanır. Üç ana kahraman Batı tarafından çok şartlandırılır. Pamuk o dönemdeki toplumdaki büyük zıtlıkları göstermek istemektedir. Otuzlu yıllarda Türk Devleti Batılılaşma politikalarını destekler; ancak bir taraftan romanda Batılı düşüncülere sahip üç karakter, kendi ülkelerinde kendilerini yabancı gibi hissederler ve bu onları çok mutsuz eder.

Nedimler’deki akşam yemeğinden sonra, Refik, kendi kişisel sorunları çözülmek için arkadaşından iyi bir tavsiye alabileceğini umarak Muhittin’e kendi duygularını açmaya kara verir. Ama, bu denemesi başarılı olamayacaktır ve Refik’in durumu o kadar kötüleşecektir ki birkaç aydan sonra sinir krizi geçirerek karısıyla kavga edip ailesinden ayrılacaktır. Sonra arkadaşı Ömer’i görmek için Kemah’a gidecektir. İstanbul’un coşkun hayatından uzakta, Refik kendi dengesini bulmaya çalışır. Kendine getirdiği kitapları okumayı ve spor yapmayı da planlar. Fakat, gerçekten, Rousseau’nun *İtiraf*lar adlı eserini okumak hariç, planlarına dair büyük sonuç elde etmez. Ömer’in Alman arkadaşı Herr Rudolf, Refik’in hayatında bir önemli değişik yapmaya yardımcı

olacaktır. Herr Rudolf da bir mühendistir ve Ömer’le çalışmaktadır. Uzun yıllardan beri Türkiye’de yaşar, ama Türk düşünce tarzına alışmamıştır. O dönemde Hitler’in siyasî güç aldığı ülkesinin durumundan nefret eder. Herr Rudolf ABD’ye gitmeyi düşünür, çünkü ona göre, orada gerçek özgürlüğü bulabilir. İnsanoğlunun düşüncenin tarzını ikiye bölen Herr Rudolf’un dünya görüşü şarkiyatçı olarak görünebilir: Bir yanda mutlakiyetçilik nitelendirilmiş Doğu, diğer anda kişisel özgürlük savunan Batı olmaktadır. Böylece Doğu karanlıkla ise Batı aklın ışığıyla tanımlanır. Işık ve karanlık imgeleri Refik’in zihne o kadar çok etkiler ki, kendi düşüncelerinde Türk toplumunu temsil etmek için bu iki fikir kullanacaktır⁷. Herr Rudolf iki arkadaşını ikna etmek için, onlara alman şair Hölderlin’in bir şiiri Türkçe’ye çevirir: “Tıpkı muhteşem bir Despot gibi doğu, gücü ve göz kamaştıran ışığıla insanları yere çalar, insan orada daha yürümeyi öğrenmeden diz çökmek, konuşmayı öğrenmeden dua etmek zorunda kalır! Bunu kaç kere okudum size, bana hak verdiniz, şimdi ne oluyor?” (Pamuk, 1995a: 279-280).

Alman arkadaşın söylediği şiirini dinledikten sonra, Ömer öfkelenip Türk milletini aşağıladığı için Herr Rudolf’u suçlar. Herr Rudolf şaşırır çünkü Ömer’e bu şiiri pek çok kez okumuştur. Normalde Ömer onun görüşünü Alman arkadaşının görüşünü de kabul etmiştir. O zaman Herr Rudolf, daha iyi bir şekilde sözlerini açıklayarak, özür diler. Gerçekte onun amacı kendi ülkelerinde yabancı gibi gözüken iki Türk arkadaşına yardımcı olmaktır.

[Herr Rudolf] “Kimseyi küçümsemiyorum... Doğu’nun ruhuyla uyuşmadığımı söylüyorum. Bunu hep söylüyorum...”

[Ömer] “Peki ama benimle hep iyi anlaştığınızı söylediniz”

[Herr Rudolf] “Tabii. Çünkü siz de onlardan değilsiniz! Rastignac’a benzeyip benzemediğinizi siz sormadınız mı bana? Siz de bu memleketin ruhuyla uyuşamıyorsunuz...” Herr Rudolf heyecanla Refik’i işaret etti: “Siz de uyuşamıyorsunuz tabii, siz de! Hiçbirimiz şu içinde yaşadığımız toprağa göre değiliz. Şeytan girmiş bir kere içinize, ruhunuza aklın ışığı düşmüş, artık yabancısınız, ne yaparsanız yapın yabancısınız. Yaşadığınız dünya ile ruhunuz arasında uyuşmazlık var, bunu biliyorum, çok iyi görüyorum. Ya dünyayı değiştireceksiniz, ya da dışarda kalacaksınız!” (Pamuk, 1995a: 280).

⁷ Romanı yayınlamadan önce Pamuk’un seçtiği ilk başlık “Karanlık ve Işık” olmuştur (McGaha, 2008: 67).

Malesef, bu açıklama sorunu çözmez. Alman arkadaşı tarafından alay edildiğini düşünen Ömer, dargın bir şekilde davranmaya devam eder. Herr Rudolf, demiryolu inşaatından bahsederek, daha somut bir örnek verir. Alman'a göre, demiryolu inşaatı kırsal alanda akılın ışığını yaymak için bir araç olduğu halde, pratik olarak projenin gerçekleştirilmesi köle efendi sistemini kayırmak olarak görünür, çünkü demiryolu çalışan işçiler köleler gibi sömürülür. Herr Rudolf'u en çok şaşırtan işçilerin Kerim Naci'ye gösterdikleri hürmettir. Ömer de Herr Rudolf gibi Kerim Naci'den nefret eder. Bu ortak görüş iki arkadaşı barışır ve sonunda söylediklerini unutup satranç oynamaya başlar.

Kemah'da kalırken, Refik sıkça Herr Rudolf ile sohbet eder. Bu sohbetlerin etkisiyle Refik yeni bir hayata başlamayı tercih eder ve köy kalkınmasını hedefleyen bir proje yazmaya başlar. İstanbul'a dönüşünü demiryolu inşaatı sona erene kadar ertelemeye devam edecektir. Kemah'ta kaldığı süre boyunca kafasındaki projeyi yazmaya koyulur. Hatta, projesini bakanlığa veya kendisiyle benzer çalışmalar yapmış yazar Süleyman Ayçelik'e göstermeyi düşünür. Refik, Ömer'in nişanlasının babası Muhtar'ın yardımıyla planını gerçekleştirme fırsatı bulur ve projesini göstermek için Ziraat Bakanı'ndan randevu alır.

O dönemde Ankara, Avrupa'daki sıkıntılar ve Atatürk'ün hastalığının kötüleşmesi gibi daha önemli başka sorunlarla meşguldür. Bu yüzden Ziraat Bakanı, Refik'in projesiyle ilgili açıklamasını dinlemeden, sadece bakanlığın desteğiyle çalışmasını yaymasını önerir. Ümidi kırılmış Refik, yazar Ayçelik'le buluşmasından daha iyi bir sonuç bekler. Fakat bu buluşmadan önce, Cumhuriyet törendeki Refik Muhtar'la yaptığı konuşma ilginçtir. Muhtar milleti çağdaşlaştırma inkılâp sürecinin bir destekçisidir. Köylerin kalkınmasını sağlamak için köylüleri zorlamanın gerekliliği olup olmadığını konusudur. Refik, bir yandan, halka zulmederek gelişime ulaşmanın mümkün olmadığını iddia eder, ama diğer yandan güç kullanımına tamamen karşı da değildir. Bu konuşmadan iki farklı gelişim anlayışı ortaya çıkar. Muhtar'a göre gelişim fikri devletin çeşitli yeniliklerle materyal avantajlar sağlayabilmesidir. Refik ise daha farklı düşünür. Ona göre gelişim insanların eğitimsel gelişimini de kapsamalıdır. Ancak buna rağmen Refik daha sonra Muhtar'ın görüşlerini kabul eder.

Yazar Ayçelik ile buluşması düşündüğü gibi daha iyi bir sonuç vermez ve projesi fazla idealleştirildiği için eleştirilir. Bütün bu hezeyanlar nedeniyle, İstanbul'a dönüşünden sonra bile Refik'in kriz durumu iyileşmez. Buna rağmen, kitaplar okuyarak

kendi sorunlarına bir çözüm bulmaya çalışır. Herr Rudolf'un tavsiyelerin dinleyerek (onunla mektuplaşmayı tercih eder) Hölderlin'in eserleri ile ilgilenir. Alman yazar sayesinde antik Yunan Uygarlığı'nı sevmeye başlar:

[Refik] “Şimdiye kadar okuduklarımdan şu sonuç çıkabilir: Antik Yunan en mutlu çağdı ve diriltilmelidir. Bunun nedenleri şunlardır. Yani yazara göre şunlardır... Bana göre? Bana göre bunlar iyi şeylerdir ve bizde de olsaydı iyi olurdu. Bu iyi şeylerin eksikliğini çekiyoruz desem yanlış olmaz! Bunlar şunlardır: Akıl, denge, uyum evet ve başka şeyler... Bunları Herr Rudolph'a yazacağım. Ona kitabımdan da bir tane yollayacağım... Acaba ne der? Beni hayâlperest bulduğunu söyler mi? Evet, bize aydınlık gerekiyor... Eski Yunan'ın da aydınlık bir çağ olduğunu söyleyebiliriz. Bunu Türkiye'de yapmak için de benim eskiden yaptığım gibi iktisadi öneriler değil, daha çok kültüre ilişkin öneriler gerekiyor... Bunlar benim şu kitapta önerdiğim şeylerden daha önemli. Bunları bulmalı, ama benim şimdi aradığım onlar değil, program! Okumalı!” (Pamuk, 1995a: 459-460).

Kültürün önemini keşfetmesi Refik'in projelerini yenileştirir. Yeğenin sünnetindeyken, bu geleneksel törenin “ilkel, vahşi ve çirkin” olduğunu fark eder (Pamuk, 1995a: 479). Ona göre, bu gelenek çocukluktan itibaren Türk Toplumunda cinsel ayrımcılığı kabul etmeye zorlar ve kızlarla erkekler arasında bir eşitsizlik yaratır. Bu geleneksel töreni görürken, kültürel değişikliklerin ne kadar önemli olduğunu fark edip, bir yayınevi kurmaya karar verir. Hedefi Batılı kitapları herkesin okuyabilmesi için iyi Türkçe çeviri eserler basmaktır.

Aynı zamanda Refik'in arkadaşları Muhittin ve Ömer de hayatlarında mutluluğu bulamayacaktır. Ankara'da Refik projelerini Ziraat Başkanına, Ömer kendi evliliği üzerinde çok düşünür. Monoton hayatından çok korktuğu için evlilikten sonra mutlu olmayacağına inanır, çünkü aile ve kendi hırsları birbirine çarpışır. Fakat başka bir yalnızlıktan da ürker. Şehir hayatının görgü kurallarından uzakta kaldıktan sonra, Nazlı'yla buluşmak kendi kaygılarınından kurtulmaya yardımcı olmaz. Aslında Nazlı da karışık bir dönemden geçer. O yirmi iki yaşındadır ve bir an önce evlenmek istemektedir. Nişanlısının davranışları, Ömer'in evlilik niyetini sorgular. Cumhuriyet Günü'nde, babasıyla semtine geçerken nişanlısına düşünür. Nazlı da kendi evlilik hayatındaki rolü hakkında kendi kendine sorgular:

[Nazlı] “Bir Cumhuriyet kızı nasıl olmalı?” Erkeklerin aklındaki “genç ve modern kız” görüntüsünü düşündü. Gazeteler bu konuda anketler düzenliyordu. “Kanaatinizce asri bir genç kız nasıl

olmalı?” Cevap: “Kız-erkek münasebetlerinde çekingen olmamalı, Atatürk’ün inandığı...” Sıkıldı. Gittikçe daha hızlı yürüdüğünü farkettiler. [...]

“Ben ne istiyorum? Ben annem gibi olmak istemiyorum, ama öyle olacağımı da görüyorum.” Sonra Ömer ile babasını kıyasladı. Ömer Avrupa’da hayatının bir değeri olduğunu öğrenmişti. Cumhuriyet de Avrupa’dan birçok şey öğrenmişti. Şu adamın kafasında iğreti duran şapkayı da, gazetelerde sözü edilen genç kız da... Sonra bunları herkese öğretmişlerdi. “Ömer gibi özentilere kapılmam ben!” diye düşündü (Pamuk, 1995a: 371-372).

Nazlı’ya göre, Ömer’in bir fatih olma takıntısı biraz çocuksudur. Bu bakımdan, Nazlı nişanlısının fazla Batılılaştırılmış olduğuna inanır. İkisinin kafasındaki bütün bu sorunlar ve aile hayatı hakkındaki farklı görüşmeleri sözlülüklerini sona erdirir. Sonunda Ömer kırsal hayatı tercih ederek büyük bir arazi satın alır.

Muhittin’in hayatı ise, çok beklenmedik bir dönüm noktası olur. İki arkadaşının sorunlarını çözmeye çalışırken, Muhittin de zorlu bir dönemden geçer. Ömer ve Refik ile mühendislik mektebindeyken kendine bir söz vermiştir; otuz yaşından önce meşhur bir şair olmazsa intihar edecektir. Romanın ikinci kısmının başlangıcında olan konuşmadan sonra, Muhittin, Ömer’e kendi değerini kanıtlamak için bir şair olma konusunda büyük bir baskı hissetmeye başlar. Yazdığı şiir kitabı hiç başarılı olmamıştır. Bu yüzden Muhittin artık hedefine ulaşabileceğine inanmaz. O zaman Ömer’e kendi idealinin saflığını ispat etmek için intihar sözünü gerçekleştirmeyi düşünür. Fakat bu sorunlar zihnini meşgul ederken, Beyoğlu’daki bir barda gerçekleştirdiği önemli bir buluşma onun dünya görüşünü değiştirir. Buluştuğu kişi onu en çok etkileyen insan Mahir Asaf’tır. Mahir Asaf Muhittin’in babasını tanıyan Türkçü bir edebiyat öğretmenidir. Mahir, Muhittin’in lanetli şair hayatını bırakıp, Türklük gibi önemli bir ülkeye inanması için ikna etmeye çalışır. Mahir’e göre, şiir hariç hiçbir şeye inamaması genç adamın sorunudur. Ama hiçbir ülkesi olmayan şair olması mümkün değil. Bu nedenle, bir Türkçü olmayı Muhittin’e tavsiye eder. Önce Muhittin’e onu dinlemek bile zor gelir, ama Mahir genç adamı kibirli ve gururlu olmakla itham eder, Muhittin zayıf noktasından vurulduğunu hissedip babasının arkadaşının sözlerini dinlemeye başlar. Ama gerçekten Türklük’ü değil, Mahir’in özgüvenini Muhittin’in ilgisi çeker. Sonunda Muhittin ona teslim olup, Mahir’in yönettiği bir dergide redaksiyonada gitmeyi düşünür. Muhittin’in lanetli bir şairden bir Türkçü’ye dönüşümü işkence gibi bir süreçtir onun için. Evvela zihnini susturmaya kendini ikna edip yüreğinin sesini dinlemeye çalışır. Bunu yaparken, rahatsız olur, ama sonunda kibrinin onu bu hayatta

çok mutsuz ettiğini fark ederek daha az kibirli olmaya karar verir. Bu nedenle, redaksiyondaki ilk iki buluşmada çok konuşmaz. Kendi görüşlerini hiç paylaşmadan Mahir'in düşüncelerini desteklemeye çalışır. Buna rağmen, kendi kendine diğerlerden daha zeki bir insan olduğuna inanır. Fakat Türkçülük hareketinin içine girebildiğini anladığında büyük bir hata yapar ve gruptan atılır. Aslında Mahir onu önemli bir makale yazmak için görevlendirir, ama Muhittir Mahir'in sözlerini takip etmek yerine akımın başkanı olmak için kendi planını oluşturur. Malesef hiç başarılı olamaz. Bundan sonra Muhittin cennetten uzaklaştırılmış gibi hisseder: "Hava kararıyordu. Üsküdar'ın parke kaplı sokakları kalabalıktı. Temiz, açık bir gök vardı. Muhittin birkaç martı gördü. "Ne oldu?" diye düşündü. "Az önce cennetteydim, şimdi cehennemde!" Böyle atıldım cennetten!" (Pamuk, 1995a: 515). Muhittin'in şeytanî hırsı yüzünden, o cennetten uzaklaştırılmıştır. Toplumun dışında olma durumunu temsil eden şeytan imgesi, bundan önce Herr Rudolf tarafından kullanılmıştı⁸. Dahası Ömer Muhittin bahsederken aynı imgeden yararlanır: "Biliyorum sen kanmazsın, kandırırsın. Sen şeytansın! Biliyoruz bunları..." (Pamuk, 1995a: 491).

Muhittin'in ve Ömer'in hırsı yüzünden, iki arkadaş birbirine büyük bir kavga eder: Muhittin'in yeni dünya görüşü Ömer tarafından eleştirilir. Aslında çok uzun zaman birbirinden uzakta kaldıktan sonra herkes Refik'in evinde buluşur ama bu keyifli bir buluşma olmaz. Özellikle Ömer, fazla içki içtikten sonra, Muhittin'in yeni hayat tarzıyla alay eder. Bir toprak ağası olduğu için kendini övdükten sonra Ömer, Muhittin'in Turancı şiirinin berbat olduğunu söyler ve onunla alay eder. Ömer, Refik'in hayatını da iyi görmez: Refik'in Frenkleştiğini ve varoluşsal aptal sorunlarla kendini sorgulayarak zamanı boşa harcadığını düşünür. Muhittin, Ömer'in ithamlarını dinledikten sonra, içmeye başlayıp kendi savunmaya çalışır. İlk önce onları hiçbir ülküleri olmamakla suçlar, sonra Ömer'e karşı "Sen, gülünç olma korkusundan bir şey yapamayanlardansın! Bir şey yapmaktan, bu yaptığın şey gülünç, bayağı, yüzeysel bulunur, diye ödün kopuyor! Onun için bir şey yapamıyorsun" (Pamuk, 1995a: 493) der. Refik, iki arkadaş barıştırmak için konuyu değiştirmeye çalışır ama başarısız olur. Sonunda, üç arkadaş da çok içki içtiğinden birbirlerini artık dinlemez olurlar ve herkes buluşmaya geldiği için pişman olur.

⁸ "Siz de uyuşamıyorsunuz tabii, siz de! Hiçbirimiz şu içinde yaşadığımız toprağa göre değiliz. Şeytan girmiş bir kere içinize, ruhunuza aklın ışığı düşmüş, artık yabancısınız, ne yaparsanız yapın yabancısınız (Pamuk, 1995a: 280).

Romanın ikinci kısmı daha olumlu bir imgeyle bitecektir: Remzi ile Ayşe'nin nişan töreni-gerçekleşir. Ayşe de Avrupa'dan döndükten sonra çok değişmiştir. Ayşe Avrupa'dan geldikten sonra, kendi toplumuna karşı bir sorun yaşamaz. Oysa İsviçre'de Remzi'yi daha iyi tanıma fırsatı bulmuştur ve onunla nişanlanmayı tercih etmiştir. Refik'in karısına şunları söyler: “Zaten ben eskiden niye öyleydim, o da başka bir şey ya... Hayata bakışım değişti belki de! Gülüyor musun? Yok, yok, oraya gidince insanın her bakışı değişiyor.” Gözleri parladı. “Orada her şey o kadar değişik, buradan o kadar başka ve güzel ki... Biz ne zaman öyle olacağız, diye düşündüm (Pamuk, 1995a: 359).

1.1.3 Bir sanatçının bakış açısından

Romanın son sözü Refik'in oğlu Ahmet'e odaklanır. Üçüncü kısım Batı imgelerini kapsayan birkaç altbölüm içerir. Bu nedenle araştırmamız için ilginç noktalar ortaya çıkar. Özellikle iki unsur önemlidir: Ahmet'in sanatsal anlayışı ve İlknur'la Ahmet'in ilişkisi. Olay on iki Eylül 1970'te meydana gelir. Ahmet ailenin konağındaki çatı katında yaşar. Hayatını resim ve Fransızca dersleri vererek para kazanır. O dönemde Ahmet büyükbabasının portresini yapmayı düşünür. Bu nedenle, Cevdet'in yaşadığı döneme ait belgeleri evde arar. Onun hakkında bulduğu en önemli belge Refik'in hatıra defteridir (Refik 5 yıl önce, kanser yüzünden ölmüştür) ama Ahmet defterde yazılanları okuyamaz çünkü eski Osmanlı alfabesini okumayı bilmez. Bunun için tarih okuyan ve Osmanlıca bilen İlknur'dan yardım ister. O gün İlknur'u beklerken başka bir arkadaşı gelir. Bu arkadaşının ismi Hasan'dır. Hasan solcu bir devrimcidir. O, Ahmet'in atölyesinde dolaşarak onun resimlerini değerlendirir. Böylece sanatın sosyal rolü hakkında bir konuşma başlar. Hasan, Ahmet'in onun resimleri hakkında yaptığı yorumlar konusunda, ciddi mi olduğunu, yoksa alay mı ettiğinden emin olamaz. Bununla beraber, Hasan Ahmet'in bütün gün atölyede zaman geçtiği için ve onu toplumun dışında olmakla itham eder. Sonunda, Hasan oradan ayrılmadan önce, Ahmet'i arkadaşının çalıştığı bir solcu dergisine yardım etmeye ikna eder.

Hasan'ın söyledikleri Ahmet'i etkiler ve İlknur gelince sanat hakkında konuşmaya devam eder. İlknur'a göre Ahmet resimlerine çok fazla ayrıntı koymaktadır. Bundan sonra, iki genç resimlerle devrim yapmanın mümkün olup olmayacağını tartışmaya başlar. İlknur, Refik'in hatıra defterinde ne okuduğunu anlatır. İlknur'un söylediklerinden Muhittin ve Ömer'in hayat durumu da ortaya çıkar: Muhittin Adalet

Partisinde milletvekili olmuştur, Ömer ise aptal ve zengin bir kadınla evlenmiştir. Bununla beraber iki genç, Refik'in kuşağının o kadar da alagfranga olduğuna inanamaz. Ahmet ve İlknur, Refik'in yaşadığı gerçekliği anlayamadığını düşünür çünkü Refik her şeyi iki fikirle (aydınlık ve karanlık) açıklar. İlknur'u dinledikten sonra, Ahmet büyükbabasının resmini yapmak için, bu belgelerin hiç faydalı olmadığını fark edip başka bir yol almaya karar verir. Yeni sanatsal anlayışı ilginçtir çünkü sanatçının gördüğü şeyi tüm gerçekliğiyle temsil etmediğini ve gerçekliği yeniden yarattığını düşünür: “Dedemin resmini yaparsam bunlardan yola çıkarak değil, hayâl kurarak, uydurarak yapmalıyım. O zaman daha gerçek olur! Çünkü bu aptalca ayrıntılar insanı yanıltır. Bütün nerede? Ben bir bütün kurmak zorundayım, uydurmak zorundayım” (Pamuk, 1995a: 593).

Pamuk bu romanda, İlknur ve Ahmet'in ilişkisini anlatarak yetmişlerdeki kişisel özgürlük sorunlarının üzerine odaklanmak istemektedir. Aslında kendi aileleri yüzünden, iki gencin buluşması hiç kolay değildir. Ahmet için İlknur'a telefon etmek bile zordur:

Ahmet telefonun yanına oturdu. Birden Osman'ın ve hemşirenin konuşmayı dinleyeceğini düşünerek rahatsız oldu. Alıcıya boş boş baktı. Asıl canını sıkın şey İlknur'un evindekilerdi. O eve bir kere gitmiş, kendisinden hiç hoşlanılmadığını görmüş, İlknur'a da elinden geldiği kadar az telefon etmişti. Telefon ederse daha önceden İlknur'a edeceğini söyler, telefonu o saatte onun açmasını sağlardı. Alıcıya boş boş bakarken kapı açıldı ve birisi içeri girdi. Ahmet öteki kapıdan salona giren ayak seslerini tanıdı: Nermin'di. “Artık şimdi hiç edemem!” diye düşündü. Nermin, Ahmet'in günlük hayatının ayrıntılarına çok meraklıydı. “Ne yapayım? Çıkıp yukarı çalışayım!” diye mırıldandı (Pamuk, 1995a: 570-571).

Sonunda otuz yaşında olan iki genç buluşabilir, ama İlknur biraz rahatsızdır bu durumdan; çünkü akşam dokuzda dışarıya çıkmak için, ebeveynle kavga etmesi gerekiyordu. Kişisel özgürlüğe dair bu sorun, romanın ikinci kısmında doğrudan Batılama süreciyle bağdaştırılır. Aslında, Pamuk'un otuz altıncı bölümde anlattığı Ayşe ve Cezmi ilişkisi ile Ahmet ve İlknur ilişkisi ortak unsur gösterilir. İki vakada da, karşı cinsle gençler için beraber zaman geçirmek zor olur. Otuz altıncı bölümde, Cezmi ve Ayşe aynı öğretmenden piyano dersi alır ve Ayşe İsviçre'ye gitmeden önce Cezmi dersten sonra Ayşe'ye evine kadar eşlik eder. Eve dönüş yolunda Cezmi Işıklar'ın inkılâp üzerindeki tutumunu eleştirir:

Harbiye Kışlası'na yaklaşıyorlardı. Cezmi, Ayşe'nin sözlerine karşı çıkmamanın alışkanlığıyla: "Ben onların kötü insan olduklarını söylemiyorum!" dedi. "Ben yalnızca onların niye öyle olduklarını merak ediyorum. Ben onların uygarlığın ilkelerini daha akılcı ve daha mantıklı bir hayatı niye benimseyemediklerini anlayamıyorum. Trabzon'da bir Hacı İlyas Efendi var. Tüccarlık yapıyor, zengin, dinine düşkün, tefecilik de yapıyor! Ha, evet, yani yüksek faizle borç veriyor... Bu adamın inkılâplara karşı olmasını biraz anlıyorum... Ama ya sizin aile? Tabii, ben onlar inkılâplara karşılar demiyorum, yapılan şeyleri sevinçle karşıladıklarını biliyorum, nasıl düşündüklerini biliyorum. Ama görüyorum ki, gene de bütün bu yapılanları biraz da şüpheyile karşıyorlarmış gibiler... Ya da yeterince heyecanlı değiller! Oysa düşünüyorum ki, şehirlerde oturan zenginler, yani Avrupa'yı bilen zenginler, anlatabiliyor muyum, yani iyi zenginler inkılâpları benimsemeli. Ama onlar heyecanlı gözüküyor. Cahil halk zaten bir şey bilmiyor. O zaman Ayşe, peki kim, kim inkılâpları ileri gösterecek? [...] Ben, sizinkiler niye öyle davranıyorlar diyorum. Hem seni Avrupa'ya yollamak istiyorlar, hem de mesela siz... sen evet Nişantaşı'na kadar birlikte gelmemi istemiyorsun benim..." (Pamuk, 1995a: 291-292).

Ayşe ve Cezmi Ayşe'nin evine varamadan, Osman iki gencin birlikte yürüdüğünü görür ve yanlarına giderek Cezmi'ye "Kızkardeşimi buraya kadar getirmişsiniz. Ama zahmet etmeyin bir daha" (Pamuk, 1995a: 294) diye söylenir. Bazen Pamuk'un romanlarında gerçek ve kurgu birbiriyle örtüşür. Aslında, Pamuk İstanbul adlı otobiyografik eserinde kendi hayatında Ayşe/Cezmi ve Ahmet/İlknur ilişkilerine benzeyen sorunlar yaşadığından bahseder (Pamuk, 2006: 302-316). Bu bakımdan, bu olay Pamuk yetmişlerde kişisel özgürlüğünün kısıtlanmasına eleştiri olarak okunabilir.

1.2 *Sessiz Ev*

Sessiz Ev Pamuk'un ikinci romanıdır. *Cevdet Bey ve Oğulları* gibi bu eser de bir aileye odaklanır. Ana karakter Fatma Darvinoğlu, hayali bir kasaba olan Cennethisar'da yaşayan doksan yaşında bir kadındır. Olaylar 1980 yılının Temmuz ayında sekiz gün boyunca meydana gelir. O günlerde Fatma'nın torunları Faruk, Nilgün ve Metin babaanelerini ziyaret eder. Romandaki diğer iki karakter Recep ve Hasan'dır: Recep bir çücedir ve Fatma'nın hizmetçisidir; Hasan ise Recep'in yeğenidir, ayrıca Fatma'nın evinde ailesiyle yaşar. Romanda, Pamuk bu karakterleri anlatıcı olarak kullanır. Bu şekilde, her bölüm farklı bir sestem anlatılır. Böylece, okuyucu doğrudan karakterin sesi ile onların görüşlerini anlar. Bir tek Nilgün karakteri doğrudan olayları anlatmaz. Onun bakış açısı diğer kahramanlar tarafından bildirilir. Romanı iki zamansal seviyeye ayırabiliriz. Birincisinde geçmişe odaklanıp 19. yüzyıldan 80'li yıllara kadar ailenin

hikâyesini anlatılır; ikincisinde ise, 1980 yılının yazındaki olaylar aktarılır. Ailenin hikâyesi Fatma'nın ve Recep'in düşüncelerinden ve anılarından yola çıkılarak anlatılır. Genç Fatma, Selâhattin adlı bir doktorla evlenir. Selâhattin siyasetle çok ilgili ve hırslı bir adamdır. Evlendiklerinden dört sene sonra, Selâhattin kendi siyaset görüşleri yüzünden Talat Efendi tarafından İstanbul'dan sürgün edilir. Bu sebeple, Selâhattin ve Fatma Cennethisar'a taşınmayı tercih ederler. Orada yeni bir ev inşa ettirirler. Doktor Selâhattin köyden gelen birçok müşteri bulur. Selâhattin köylülere yardım etmek ister, bu nedenle fakirlerden para almaz. Dahası köyde yaşarken, doktorluk mesleği sayesinde, ülkesinin durumunu doğrudan gözleme fırsatı bulur ve kendi tıbbi tecrübelerini kullanarak ülkesindeki kötü şartları düzeltmek ister. Selâhattin Cennethisar'a gelmeden önce, Talat'ın çöküşünden sonra İstanbul'a dönmeyi planlarken, köy hayatına alıştıktan sonra, orada kalmayı düşünüp bir ansiklopedi yazmaya karar verir. Aslında Selâhattin pozitivist düşünceden o kadar çok etkilenmiştir ki, soyadı kanunundan sonra Darvinoğlu soyadını alır. Selâhattin sadece bir doktor değildir, o gerçek bir bilim adamıdır. Bu bakımdan, kendi ilminden yararlanarak, bilimin ışığını Doğu'ya yaymak istemektedir.

1915 yılında oğulları Doğan doğar. Selâhattin ve Fatma'nın evliliklerinin ilk seneleri çok mutlu geçer. Ancak, Fatma Selâhattin'in ansiklopedi yazma planından hiç hoşlanmaz. İlk yıllarda Fatma İstanbul'a dönmek ister ama sonra İstanbul'dan uzak kalmak ona olumsuz bir şey olarak gelmez çünkü ona göre İstanbul günahkar bir yer olmuştur. Aslında muhafazakâr Fatma için hem Jön Türkler'in devrimi hem de Cumhuriyet'in kuruluşu bir felaket olmuştur. Zaman geçtikçe Selâhattin ve Fatma'nın evinde mutluluk biter. Selâhattin'de ansiklopedi yazma planı bir takıntı olur. Köylülere ilim ilkeleri öğretmeye çalışır ama başarılı olamaz. Bu durum Selâhattin'i çok sinirlendirir ve köylüler kendi geleneksel alışkanlıklarını bırakmadıkları için Selâhattin onları artık tedavi etmemeye karar verir. Kısa zamanda, bütün müşterilerini kaybedip parasız kalır. Ansiklopedi yazmaya devam etmek ve ailesini geçindirmek için Selâhattin Fatma'nın çeyizindeki mücevherleri satmaya başlar. Zaman geçtikçe Selâhattin'in durumu kötüleşir, sabahtan akşama kadar içer, bu arada ansiklopedisi için garip deneyler yapmaya devam eder. Bir gün eve genç bir kadın hizmetçi almaya karar verir. Selâhattin onunla ilişki yaşar ve kısa bir zaman sonra, bu ilişkiden iki tane çocuk doğar: Recep ve İsmail. Fatma bu durumu hazmedemez ve bu olaylardan sonra evde ortam garipleşir. Selâhattin ailesinin dengesini koruyabilmek için hizmetçiye ve iki oğluna

bahçede bir kulübe yapar. Çocuklar büyüyünce, Selâhattin onları eve taşımak istediğini Fatma'ya söyler. Onun bu planı Fatma'yı çok kızdırır ve bir gün Salâhattin'in Gebze'ye gittiğinde, Fatma bahçedeki kulübeye gidip bastonu ile çocukları ve hizmetçiyi döver. Bu olaydan sonra, iki yaşındaki İsmail bir bacağını kullanamaz hale gelir, üç yaşındaki Recep'in ise yaşadığı bu travmatik olay onun sağlıklı büyümesini etkiler ve cüce olarak kalmasına sebep olur. Gebze'den döndüğünde Selâhattin çocukları ve annelerini bir köye götürüp onları birine bırakır.

Doğan büyüdüğünde babasına benzer. Üniversite bittikten sonra, Doğan köye gidip Recep'i ve İsmail'i alır, onları evine geri götürür. Selâhattin alkol yüzünden hastalanır ve 1942'te ölür. Fatma, kocasının ölümünden sonra, onun yazdığı bütün ansiklopediyi yakar. O dönemde Fatma'nın çeyiz parası bitmek üzeredir. Doğan, annesinin son mücevherlerini alıp, İsmail'e ve Recep'e verir. Bu para ile İsmail bir ev alır ve orada bir aile kurar, onun oğlu Hasan orada büyür. Recep ise Fatma'yla hizmetçi olarak yaşamaya karar verir. Doğan Kemah'ta kaymakam olur ama aşırı yolsuzluklar gördükçe, politik hayatta soğuyarak babası gibi olur. Daha sonra Gül adlı bir kadınla evlenir ve üç oğlu olur: Faruk, Nilgün ve Metin. Malesef Gül genç yaşta ölür ve Doğan, oğullarını teyzelerine bırakıp annesinin evine döner. Doğan annesinin evine döndüğü sırada, köylülerin yaşam koşullarının düzeltilmesi için devlet bakanına yazmayı düşünmektedir. Kısa zaman sonra, emeklerinin karşılığını alamadığını düşünüp depresyona girer ve babası gibi bir alkolik olarak hayatı son bulur. Okuyucu Darvinoğlu ailesi ile ilgili tüm bu gelişmeleri Fatma ve Recep'in ağzından dinler.

Romanda geçen olaylar 1980 yazında 8 gün boyunca sürer. Faruk, Nilgün ve Metin Cennethisar'a ulaşır. Faruk genç bir tarihçi, Nilgün üniversite birinci sınıf öğrencisi, Metin lise son sınıf öğrencisidir ve Amerika'ya gitmeyi hayal eder. Tatil için Cennethisar'da yaşayan babaanneleri Fatma'yı ziyaret ederler. Orada hep beraber ebeveynlerinin ve dedelerinin mezarlığına giderler. Bununla beraber, herkes tatil boyunca farklı etkinlikler yapar. Faruk veba hakkında bir araştırma hazırlar. Bunun içinse Gebze'nin arşivinde belge arar. Nilgün her sabah denize gider, Metin ise arkadaşlarıyla buluşur. Öteki karakter Hasan da bir öğrencidir, ama matematik ve İngilizce derslerinde başarılı olamadığı için liseyi bitiremez. Hasan radikal sağcı bir gruba katılır ve ders çalışmak yerine arkadaşlarıyla Cennethisar'daki dükkânları haraca bağlar. Hasan çocukken Metin ve Nilgün ile beraber oynar. Nilgün'ü görür görmez, ona aşık olur ve ona karşı olan aşkı saplantılı bir hal almaya başlar. Önce onu takip eder,

ama sonra Nilgün'ün bir solcu gazete okuduğunu fark edip sağcı arkadaşlarına bunu söyler. Hasan'ın sağcı arkadaşları ondan Nilgün'ü cezalandırmasını ister. Hasan'ın görevi yalnızca Nilgün'ün gazetesini parçalamakken o, Nilgün'le görüştüğünde kendini kaybeder ve ona vurmaya başlar. Nilgün'ün durumu kötüleşir, bu nedenle Recep'le beraber hemen eczaneye gider. Eczacı onu tedavi ettikten sonra Nilgün'e hastaneye gitmesini tavsiye eder. Fakat Nilgün bu tavsiyeye uymaz ve sonunda iç kanama yüzünden ölür.

1.2.1 Doktor Selâhattin Darvinoğlu

Bu romanda Batı imgeleri doğrudan kahramanların gözünden anlatılır. Bu bakımdan en önemli karakter Doktor Selâhattin'dir. Okuyucu onun görüşlerini Fatma'nın ağzından geçmişi andığında öğrenir. Bu nedenle Fatma'nın ve Selâhattin'in dünya görüşlerini beraber incelememiz gerekir. Orhan Pamuk *Sessiz Ev*'de bilinç akışı ve iç monolog tekniklerini sıkça kullanır. Bu yönü Halim Kara (Kara, 2008: 123-138) tarafından incelenmiştir. Kara'ya göre *Sessiz Ev* "yazılabilir bir metin"dir. Bu tanımlama Roland Barthes'ın *S/Z* (1996) adlı eserine dayanır. Barthes "okunabilir metinler" ve "yazılabilir metinler" arasındaki ayrımı bu eserde ortaya koymuştur. İlk türde, metnin anlamı sabit ve durağandır ve okur sadece bu anlamı bulmaya çalışır (örneğin klasik gerçekçi metinler). Yazılabilir metinler'de ise; her türlü çelişki, ikililik veya belirsizlik mevcut olduğu için okur metnin anlamını üretmeye katkı sağlar. Kara makalesinde, Pamuk'un iç monolog ve bilinç akışı tekniklerini kullanarak yazılabilir bir metin kurduğunu kanıtlar. Bu bakımdan *Sessiz Ev* modernist kurmacaya yakın bir romandır. Bilinç akışı modernist kurmacanın başat karakteristiğidir (Kara, 2008: 124). Bu teknik yardımıyla modernist yazar, çoğul ve muğlak bir gerçeklik kurar. Kara, *Sessiz Ev'in* "çoksesli" bir roman olduğunu da belirtir (Kara, 2008: 129). Bu ifade, Dostoyevski'nin eserlerini incelediği çalışmasında, ilk olarak Mikhail Bakhtin tarafından kullanılmıştır:

Dostoyevski, Goethe'nin Prometheus'una benzer şekilde, sessiz köleler yaratmaz (Zeus'un yaptığı gibi), aksine yaratıcının yanında durabilen, gerektiğinde onunla farklı görüşte olabilen, hatta ona karşı ayaklanabilen özgür insanlar yaratır.

Aslında Dostoevski'nin romanlarının baş özelliği geçerli bakış açılarının hakiki bir çoksesliliğidir, yani bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu⁹ (Bakhtin, 1984: 6).

Sessiz Ev çoksesli bir roman gibi görünebilir çünkü farklı karakterlerin sesleri vardır ve bunların arasında belli bir hiyerarşi yoktur. Anlatıcılarının sesleri birbiriyle yarışıp kendi söylemlerinin doğru olduğuna okuru ikna etmeye çalışır. Hatta aynı ses homojen değil, çelişkili ve karmaşık da olabilir veya bir karakter başka bir karakterin ağzından temsil edilebilir. Aslında okur, Selâhattin'in görüşlerini Fatma'nın anlatımı sayesinde bilir. McGaha belirttiği gibi Fatma ve Selâhattin iki radikal dünya görüşünü temsil eder. Fatma Osmanlı geleneğinin inatçı sebadını simgeler. Fatma cahil ve zalim bir karakterdir ama çok güçlü bir kimlik duygusuna sahiptir. Selâhattin ise 20. yüzyılın başlangıcındaki radikal batılılaşma savunucularını temsil eder. (McGaha, 2008: 80). O pozitivist bir doktordur, ona göre her olay bilimle açıklanabilir:

Bu senin uykun kimyasal bir olaydır, derdi Selâhattin, her şey gibi uyku da anlaşılabilir bir olaydır Fatma, bir gün suyun formülünün aş iki o olduğunu buluverdikleri gibi uykunun formülünü de buluverecekler. Tabii bizim hımbıllar değil, gene ne yazık ki Avrupalılar bulacak bunu ve o zaman kimse yorgunluğunu alsın diye bu gülünç pijamaları giyip, gereksiz çarşaf ve senin çiçekli gülünç ve aptal yorganlarının arasına girip boş yere sabahı beklemeyecek (Pamuk, 2013a: 18).

Selâhattin'in en karakteristik özelliği bilime olan kör inancı ve yerlilerin alışkanlıklarına duyduğu tiksintidir. Selâhattin, Doğu dünyasını temsil etmek için, sıkça karanlık imgesini kullanır: Doğu karanlıklarında uyur. Hedefi, yüzlerce yıllık ortaçağın derin uykusundan Doğu'yu uyandırmaktır. Bu bakımdan Engen Kılıç'ın belirttiği gibi, Doktor Selâhattin Atatürk ile ortak özellikler gösterir (örneğin doğuş yılı, ölüm sebebi, cumhuriyet ve jakoben görüşleri); Selâhattin karakteri “geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminin önemli siyasetçi ve entelektüellerinin bir karışımı gibi görülebilir” (Kılıç, 2008: 143-144).

Selâhattin bilim rolünün önemini derin bir şekilde vurgular. Ona göre gerici inançlar, tembellik ve cahillik Doğu'nun aşağıda olmasının sebebidir. Bilim sayesinde, Batı diğer dünya ülkelerinden daha güçlü olmuştur. Bu nedenle Doğu'da bilimi yaymak gerekir. Selâhattin'in hayatında en önemli şey, hayalini kurduğu ansiklopediyi yazmaktır. Sadece “ansiklopedisinin ışığı” yardımıyla bütün Doğu uyanabilir: “Çünkü

⁹ Tarafımdan çevrilmiştir.

bir kişiyi, iki kişiyi aydınlatıp kurtarmakla yetinemem artık, karanlığın mahzenlerinde yürüyen milyonlarca zavallı Müslüman var, benim kitabımın ışığını bekleyen milyonlarca uyuşturulmuş zavallı köle” (Pamuk, 2013a: 280). Bu bakımdan *Cevdet Bey ve Oğulları* romanındaki ışık ve karanlık imgesi, *Sessiz Ev*'de benzer şekilde kullanılır. Selâhattin, ansiklopedisi sayesinde, her bilimsel sırrı yurttaşlarına açıklayıp, Türk Devleti'ni kurtarabilir. Onun için bu bir “tarihsel görev”dir (Pamuk, 2013a: 63) bu nedenle hiç dinlenmeden, kendisini bu muazzam faaliyete verir. Bir gece, kocasının yazılarını merak eden Fatma, çalışma odasına girip ansiklopediyi okur:

Bir kere de öteki odaya geçtiydim, kâğıtlarına bir bakayım dediydim, bakayım sabahtan akşama kadar ne yazıyor, ne yazmış: İnsanın dedesi goril maddesi için yazmış; Allah'ın varlığı sorununun, artık bilimlerin Batı'da gösterdiği inanılmaz ilerleme sonunda bir gülünç sorun olarak bir kenara atılıverdiğine tanık olduğumuz bu günlerde yazmış; Doğu'nun hâlâ ortaçağın derin ve iğrenç karanlıklarında uyuyor olması, bizi, bir avuç aydını umutsuzluğa değil, tam tersi büyük bir çalışma heyecanına sürüklemelidir yazmış; çünkü açık olan şey şu ki, bütün bu bilimi biz, yalnız oradan alıp buraya taşımak değil, yeniden bulmak zorundayız da yazmış; aradaki kaç yüzyıllık farkı daha kısa bir zaman içersinde kapamak için yazmış; şimdi bu muazzam çalışmanın yedinci yılını doldururken görüyorum ki Allah korkusuyla aptallaştırılmış kitleler yazmış, Allahım, Fatma artık okuma, ama okuyordum [...]Allah'ın olmadığını uyuşuklara kanıtlamak için üç basit mesel yazmış; ama hayır, daha ben okuyamıyorum, yeter Fatma, günah kâğıtlarını fırlatıp attım ve öldükten sonraki o soğuk karlı güne kadar bir daha küfür dolu odasına bile girmemek üzere ben buz gibi odadan kaçtım (Pamuk, 2013a: 26-27).

Selâhattin yazdığı ansiklopedi sayesinde ülkesini kurtarabileceğini düşünse de, Fatma için onun yazdıkları sadece “günah kâğıtlarıdır”. Kitap boyunca Fatma kocasını anlatırken “şeytan” imgesini kullanır¹⁰. Fatma, Selâhattin'in yaptığı her şeyi küfür gibi görür. Selâhattin, karısının görüşlerini fark eder ve düşüncelerini değiştirmeye çabalar ama Fatma onun bu çabalarını şeytana uyma gibi görür (“Hayır, ben yılan kılığına girmiş yalana kanmam! [...] Şeytan bana işemez” Pamuk, 2013a: 19). Cennethisar'daki köylülerde de Selâhattin'in istediği yönde bir değişim olmaz. İstanbul'dan ayrıldıktan sonraki ilk dönemde, Selâhattin doktor olarak çalışır. Köyden gelen müşteriler geldiği şehirdeki müşterilerden çok farklıdır. Hâlâ anlamsız batıl inançlara sahiplerdir. Bu

¹⁰ “Evet, şeytan ancak bir çocuğu bu kadar kandırabilir” (Pamuk, 2013a: 23), “daha şeytan dedenizi teslim almadan önce” (Pamuk, 2013a: 62), “ben senin daha şeytana teslim olmadığım o ilk günlerini düşünmek isterim” (Pamuk, 2013a: 66), “sen de şeytansın Selâhattin” (Pamuk, 2013a: 68).

bakımdan, romanda köylüler de Osman geleneğinin inatçı sebadını simgeler. Köylülerin düşünce tarzı şöyle özetelenebilir: Bizim kederimiz Allah tarafından seçilmiştir, bu nedenle bize kötü bir şey olursa biz bir şey yapamayız çünkü bu Allah'ın takdiridir. Diğer bir deyişle biz bizim kederimizi etkileyemeyiz. Bu paragraf, bu düşünce tarzını temsilidir: “[...] Peki bu çocuğa ne oldu, ateşi var Doktor Bey beş gündür, niye daha önce getirmediğiniz, deniz fırtınaydı görmediniz mi Doktor Bey, yahu çocuğu öldürecekmişsiniz, Allah yazmışsa zaten biz ne yapalım” (Pamuk, 2013a: 67).

Allah'ın olamadığını tekrar tekrar söyleyerek Selâhattin her insanın kendi kaderini seçebildiğini ifade etmek ister. Ama kısa bir zamanda, bu pozitivist davranışı bir saplantıya dönüşür. Pozitivist faaliyetlerinde Selâhattin yalnızdır çünkü devlet merkezden uzak bölgelerle ilgilenmez. Köylüler onu dinlemezler ve onu anlamazlar, bu yüzden Selâhattin deli gibi davranmaya başlar. Talimatlara uymayan hastaları tedavi etmemeye başlar, ama bu davranışıyla köylülerin fikirlerini değiştirmek yerine müşterilerini kaybeder. Selâhattin çabalarının onu hiç bir yere götürmeyeceğini fark eder ve sonrasında köylülerin ne düşündüğünü tahmin etmeye başlar:

[...] ama bak arkamdan kim bilir artık neler diyorlardır, Allahsız doktormuş bu, gitmeyin şeytanın ta kendisi bu herif, zaten görmediniz mi masanın üzerindeki o kurukafayı, odası da baştan aşağıya kitap dolu, tuhaf büyü aletleri de var, pireyi deve yapan mercekler, ucundan duman tüten borular, iğnelenmiş kurbağa ölüleri var orada, gitmeyin, zorda kalmadıkça hangi akli başında adam gelip canını bu imansız teslim eder, bu herif sağlıklı adamı, Allah korusun, hasta eder, eşiğinden adımın atanı cin çarpar (Pamuk, 2013a: 67-68).

Batılılaşmış Doktor Selâhattin köylüler tarafından deli bir büyücü olarak görülür. Çalışma odası bile tuhaf aletleriyle lanetli bir yer gibi algılanır, lanetlenmek için kapının eşiğinden bile geçmenin yeterli olacağını düşünürler. Müşterilerini kaybettikten sonra, Doktor Selâhattin parasız kalır. Bu nedenle Selâhattin, Fatma'yı çeyizindeki mücevherlerini satmaya ikna edip İstanbul'dan bir Yahudi kuyumcu getirtir. Fatma mücevherlerini ona vermek istemez ama sonunda kocasının isteğini kabul etmek zorunda kalır. İş bıraktığında, Selâhattin bütün zamanı ansiklopedisini yazmaya adar. Günlerini, bilimsel deneyler yaparak geçirir çünkü Selâhattin, bilginin tek kaynağının deney yapmaktan geçtiğini düşünür: “Ah, insan yalnızca gördüklerini ve görüp denediklerini yazmalı, o zaman, o Avrupalılar gibi, ben de, mesela Darwin gibi, ne mühtiş herif, gerçek bir bilim adamı olabilirim belki” (Pamuk, 2013a: 133). Ama

Selâhattin yeni deneyler yapmak yerine, Batı'daki keşfedilmiş şeyleri tekrarlamaya çalışır. Bunu yaparak dünyada her olayın bir nedeni olduğunu göstermeyi hedefler. Bunu Doğu'da öğrettiğinde, Allah'ın insanların hayatında etkisi olmayacaktır: “Her şeyin kendine göre bir nedeni olduğunu öğrenince herkes, akıllarında Allah'a yer kalmayacak” (Pamuk, 2013a: 133). Selâhattin, kafasında o günü hayal eder. Ona göre herkes Allah'ın olmadığını anlayınca ilk olarak dehşete kapılacaklardır. İnsanlarda komşuları tarafından boğazlanma korkusu oluşacaktır ama her şey yazdığı ansiklopedi sayesinde anlaşılacaktır. Selâhattin o kadar megaloman olur ki Fatma'ya bunu söyler: “Evet, ben Doktor Selâhattin, 20. yüzyılda O'nun yerine artık bütün Müslümanların yeni tanrısı niye olmayayım ki? Çünkü bilimdir artık tanrımız, işitiyor musun Fatma?” (Pamuk, 2013a: 134).

Zaman geçtikçe, Selâhattin Batı'da yapılmış deneyleri yeniden yapmanın mümkün olmadığını anlayıp bunun çocuksu bir hayalden ibaret olduğunu fark eder ama bilimin yüceliğini asla sorgulamaz: “Evimize kuracağımız o amatör laboratuvarlarla bilime katkımız olacağını sanmak yalnız gençlik hevesi değil, aynı zamanda bilimin ne yüce bir şey olduğunu anlayamamaktan ileri gelen çocuklukmuş” (Pamuk, 2013a: 138). Bu nedenle deneylerin önemine inanmaya devam eder çünkü “bilgimizin kaynağı deneydir” (Pamuk, 2013a: 198). Bu demektir ki Allah'ın olup olmadığı sorusu artık ilginç bir konu değildir çünkü O'nun varoluşu denenmez. Allah yoksa, insanlar daha özgürdür. Selâhattin sıkça bunu Fatma'ya inandırmaya çalışır: “Günah dediğin o saçma yaşağı benim gibi sen de aşmalısın” (Pamuk, 2013a: 198). Bu ifadeyle Selâhattin, dinsel bir toplumda tanrılardan korktukları için insanlar özgür bir hayat yaşayamazlar demek istese de, gerçekten bu “özgürlük” anlayışının peşinde daha pragmatik bir ihtiyaç vardır: Hizmetçiyle ilişkiye girmek. Fatma kocasının ilişkisini ortaya çıkardığında artık onu kontrol etmeye başlar. Bir gece Selâhattin Fatma'yı görünce, onu “hiçbir şeyden utanmıyorum ben Fatma, hiçbir şeyden! Doğu'nun bütün budalalıklarının, suçun ve günahın ötesindeyim ben Fatma anlıyor musun? Boş yere seyrediyorsun beni: Senin suçlamak ve tiksilmek zevki aldığın şeylerle ben gurur duyuyorum!” (Pamuk, 2013a: 204). Fatma, kocasıyla çok kızmamasına rağmen hizmetçiden son derece nefret etmeye başlar. Bunun için bir gün bahçede oğullarıyla birlikte yaşadığı kulübeye gidip onları döver. Fatma'nın kafasında hizmetçi şöyledir: “O sefil kadına bana yaptıramadığı şeyleri yaptırıyordur, diye düşünürdüm; günaha iyice batırmak için onu, önce içki

veriyordur, sonra Allah'ın olmadığını söyletiyordur, öteki yok, diyordur şeytani mutlu etmek için, yok, yok, ben günahattan korkmam, yok, Allah yok” (Pamuk, 2013a: 204).

Selâhattin'in fikirlerinde en ilginç unsur ölüm anlayışıdır. Selâhattin, ölmeden dört ay önce, bir gece Fatma'nın odasına girer ve ona son derece korkunç bir şey keşfettiğini söyler. Bu keşfi o kadar korkutucu olur ki Selâhattin biriyle konuşmak ister. O gün üzerinde çalıştığı ansiklopedide “Ö” harfine gelir; ‘ölüm’ maddesini yazmaya başlar. Fakat bu maddeyi bir türlü yazamaz, bunun sebebinin ne olduğunu anlamaya çalışır. İlk olarak kendi ölümü aklına geldiği için, bu maddeyi yazamadığını düşünür. Fakat daha sonra bunun asıl sebep olmadığını düşünür çünkü o hâlâ kendini genç hisseder. Batılı kitaplarda ve ansiklopedilerde bu konuya çok yer verildiğini fark eder. Daha sonra her şeyi anlar:

Ölümün ne olduğunu iki saat öncesine kadar anlayamadığım, sıradan bir Doğulu gibi davrandığım için bu konuyu önemsemiyordum ben Fatma, iki saat önce anladım bunu: [...] Allah ve cennet ve cehennem olmadığına göre, ölümden sonra yalnızca hiçbir şey var: Hiçlik dediğimiz şey var yalnızca. [...] bir anda, her şeyin niye böyle olduğunu anladım: Biz niye böyleyiz ve onlar niye öyleler. Doğu neden Doğu ve Batı neden Batı anladım (Pamuk, 2013a: 266).

Buna benzeyen bir düşünce, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında¹¹ Ömer tarafında da söylenir, ama *Sessiz Ev*'de daha derin bir şekilde açıklanır. Selâhattin'e göre ölümden sonra hiçbir şey olmadığını bilmek Doğu ile Batı arasındaki en önemli farktır. Allah olmadığına göre cennet ve cehennem de yoktur. Bu demektir ki ölümden sonra ne bilinç ne duygu ne akıl kalmaz, her şey hiçliğe gömülür. Bunu anladıktan sonra, Selâhattin büyük bir dehşete kapılır ama sonra bu buluşunun önemini fark eder. Batılılar öbür dünya için değil, bu dünya için yaşamaktadırlar. Dahası ‘Hiçlik’ten korktukları için bu hayatta kötü şartlarda yaşamayı kabul etmezler. Batılılar cennette mutluluk bulamayacaklarını bilirler çünkü cennet yoktur, bu nedenle bu dünyada mutluluk ve başarı ararlar. Selâhattin'e göre:

“Bu buluşun büyüklüğünü anlayabiliyor musun Fatma? Onlarla bizi ayıran o görünmez sınır çizgisini keşfettim bu gece! Hayır: Kıyafetler, makineler, evler, mobilyalar, peygamberler ve hükümetlerle fabrikalar ayırmıyor Doğu ile Batı'yı. Bunların hepsi sonuç: Onları bizden, şu küçük basit

¹¹ Ömer ölümün gerçek anlamını Avrupa'da anladığını söyler: “Avrupa'da öğrendim... Bir hayatım olduğunu, sonra öleceğini öğrendim” (Pamuk, 1995a: 128).

gerçek ayırıyor: Onlar, ölüm denilen dipsiz kuyunun, Hiçliğin farkına varmışlar, bizimse haberimiz yok bu korkunç gerçekten. [...] Ama gene de, geleceğe inanıyorum, çünkü, basit fakat atılması o kadar yüzyıl almış olan o ilk adım attım ben; bu gece, ben, Selâhattin Darvinoğlu, Doğu'da ölümü keşfettim! Ne dediğimin farkında mısın? Boş boş bakıyorsun! Tabii, çünkü ancak karanlığı bilen aydınlığı anlar, ancak Hiçliği bilen varolmak ne demektir bilir. Ölümü düşünüyorum, demek ki varım! Hayır! O Doğulu uyuşuklar da ne yazık ki varlar ve sen, elindeki örgü şişelerin de varsınız, ama ölümden hiçbirinizin haberi bile yok! O zaman, doğrusu şöyle söylemeli: Ölümü düşünüyorum, o halde Batılıyım! Doğu'dan çıkıp gelmiş ilk Batılıyım ben, Batı olmuş ilk Doğu! Anladın mı Fatma?" (Pamuk, 2013a: 270).

Bu buluştan sonra, Selâhattin Doğululara ölümün gerçek anlamını öğretme kararı alır. İlk olarak Fatma ile başlar. Ona düşüncelerini daha derin bir şekilde açıklar: Şimdiye kadar ölümün anlamını bilmeyen Doğu uyumaktadır, bu yüzden köle gibi davranmışlardır. Ama artık Batı'nın sırnı anladıktan sonra Doğu, nihayet Batı'ya yetişebilir. Fatma, Selâhattin'in söylediklerine hiç inanmaz ve onun delirdiğini düşünür. Kocasını, hiç durmadan, düşüncelerini açıklamaya devam eder. Yazdıklarının Doğuluların ölüm dehşetini anlaması dışında kendilerinden tiksindirmelerine ve korkmalarına neden olacağını düşünür. Selâhattin'e göre, Doğulular kendilerinden hiçbir şey beklemezler, bu yüzden her şeyi kabul ederler. Başka bir deyişle, kendilerini sürüden ayırmayı bilmezler. Bunun için "yalnızca ne olduğunu bilmedikleri bir akışa boyun eğerler ve başka türlüünü isteyeniyi de sapık ya da deli sanırlar" (Pamuk, 2013a: 271). Bu yeni dünya görüşü Selâhattin için o kadar önemlidir ki gerekirse onları zorlayarak bunu anlatmak ister: "Kafalarına sopa vura vura yapacağım, yemin ederim!" (Pamuk, 2013a: 271-272).

Dört ay sonra Selâhattin ölür. Kocasının düşüncelerini desteklemeyen Fatma, onun bütün çalışmalarını sobaya atarak yakar. Fatma için Selâhattin'in yazdığı kâğıtları aleve atmak kocasının günahlarını yok etmek demektir. Oğlu Doğan, babasının çalışmalarını yayınlamak için annesine Selâhattin'in yazılarının yerini sorunca Fatma oğluna cevap veremez. Doğan, annesinin, babasının ansiklopedi çalışmalarını yok ettiğini tahmin eder. Çalıştığı işini bıraktıktan sonra, annesinin evine dönmeyi tercih ederek babası gibi yazmaya başlar. Doğan gittikçe babasına benzemektedir. O da köylülere yardım etmek ister. Bu bakımdan, romanda önemli bir rol oynamamasına rağmen Doğan, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanındaki Refik isimli kahramanla birçok ortak özellik gösterir: Doğan da köylülerin durumu geliştirmek için Ziraat Bakanı'na yazmayı düşünür ve Refik'te olduğu gibi o da planlarını gerçekleştiremez. Babası gibi

günlerini içki içerek geçirip onu gibi ölür. Fatma oğlunun durumunu görerek “Sanki ötekiler gibi olmasınlar ve evleriyle işleri arasında huzurla gidip gelmesinler diye onları kandıran biri var” (Pamuk, 2013a: 202) diye düşünür. Fatma Doğan’ın hayatın tarzını hiç beğenmez, ona göre oğlunun toplumdaki her şeyden şikâyet etmesinin arkasında başka bir sebep vardır: Doğan babası gibi tembel ve korkaktır çünkü gerçekten insanlar arasına karışmaya cesareti yoktur. Bu yüzden, oğlu hayatını yaşamak yerine herkesten nefret etmeyi ve herkesi suçlamayı seçmiştir. Kocasını ve oğlunu kaybettikten sonra, Fatma kendini dünyadan soyutlar. O modern toplumdaki her şeyden nefret eder. Torunları geldikten sonra, onlarla beraber mezarlık ziyaretine gittiğinde arabanın penceresinden bile dünyayı görmek istemez; kendi kendine “başımı kaldırınca şu apartmanlara, dükkânlara, kalabalığa, yarı çıplaklara bak Allahım, plajın içinde, bakma Fatma, o ne gürültü öyle, hepsi üst üste alt alta, bak senin sevgili cehennem yeryüzüne indi Selâhattin, başardın, eğer istediğin buysa tabii, şu kalabalığa bak” (Pamuk, 2013a: 61-62) diye söylenir.

Selâhattin’in diğer oğlu Recep ise babasına benzemez. O köyde eğitimsiz büyümüştür ve Darvinoğlu soyadının anlamını bile bilmez. Doğan onu ve kardeşi İsmail’i köyden alıp Fatma’nın evine geri getirir. O günden itibaren Fatma’nın yanında hizmetçi gibi çalışır. Fatma’ya karşı hiç bir dargınlık duygusunu hissetmez ve Fatma’nın ona kötü muamele göstermesine rağmen o itinalı bir hizmetçi olarak çalışır. Onun dünya görüşü geleneksel olarak yansıtılsa da, o Fatma kadar fanatik düşüncelere sahip değildir. Recep Selâhattin’i şöyle anımsar:

Doktor Selâhattin, kendi halinde bir doktormuş, siyasete kalkışınca İstanbul’dan sürülmüş, kitaplara gömülmüş, delirmiş. Yalancılar, dedikodu kumkumaları; hayır, deli değil, gözümle gördüm, akşam yemeğinden sonra içkiye oturmaktan ve arada bir ölçüyü kaçırmaktan başka ne günahı var; bütün gün masasına oturur, yazar. Sonra arada bir gelir benimle konuşurdu. Dünya o yasak ağaçtaki elma gibidir, demişti bir gün, onu koparıp yemiyorsunuz, çünkü boş yalanlara inanıyor, korkuyorsunuz; kopar daldan bilginin elmasını, korkma oğlum Recep, bak ben kopardım ve özgürleştim, haydi, dünyayı ele geçirebilirsin; cevap versene? Ben korktum sustum. Ben kendimi bilirim. Ben şeytandan korkarım (Pamuk, 2013a: 160-161).

Bu paragrafta Selâhattin, İncil’de betimlenen imgeleri kullanarak bilginin elmasını koparmaya Recep’i ikna etmeye çalışır. Bunu yaparak Selâhattin kendini şeytan figürüne benzetir. İncil’de Şeytan’ın yılan görünümüyle Âdem’i ve Havva’yı,

Allah'ın onlara yasakladığı yasayı çiğnemeleri için kandırmaya çalışması gibi aynı şekilde Selâhattin, Recep'i, bireyin erkinliğini engellemeyi belirleyen toplumun yasasını çiğnemeye ikna eder. Bu bakımdan Selâhattin için, bilginin elmasını koparmak kendi benliği keşfetmek demektir. Ona göre, bu küçük buluş (neticeleriyle: kendi keder tek yapan olmak ve kendi hayatın durumunu gelişmenin arzusu) sayesinde Batı Doğu'dan üstün olmuştur. Bilginin elmasını koparmak, Selâhattin için bu dünyaya cenneti indirmek demektir. Bu görüşe karşı Fatma, Selâhattin'in adlandırdığı ideal dünyanın, cennet olmayıp, gerçekten bir cehennem olduğunu düşünür. O zaman kendi benliğini keşfetmek; Fatma için günaha girmek ve kendi nefsinin tutamamak demektir. Bu bakımdan, şeytan imgesi (ve bu imgesiyle bağlantılı hırs ve özgürlük) karakterlere göre farklı bir anlama bürünür. Şeytan imgesi *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında da sıkça kullanılmıştır. O romanda da, Batılılaşmış karakterler şeytan figürüne benzetilir. Herr Rudolf'un Ömer'e ve Refik'e söylediği ifade de buna örnektir: “Şeytan girmiş bir kere içinize, ruhunuza aklın ışığı düşmüş, artık yabancısınız, ne yaparsanız yapın yabancısınız”. Bu ifadenin en ilginç noktası, şeytan ve aklın ışığı (aklın ışığı Batı dünyasını çağırıştırır) arasındaki yakınlıktır. Bu bakımdan, Latin dilinde *Lucifer*'in (şeytanın isimlerinden biri) asıl anlamının ışığı getiren¹² olduğunu fark etmek ilginçtir. Herr Rudolf'a göre, Türkiye'ye aklın ışığı getirmeye gayret eden Türkler toplumdan ayrılmış olup kendilerini ülkelerinde yabancı gibi hissedecektir. Bu yabancılaşma hissi Refik, Ömer ve Doktor Selâhattin karakterleri tarafından da yaşanmıştır.

1.2.2 Yetmişlerin kuşağı: şanssız bir materyalist, radikal bir milliyetçi ve mağlup bir tarihçi

Metni diğer karakterinin anlatımında da çeşitli Batı imgeleri kullanılmıştır. Metin, romanda genç bir materyalist sesi temsil eder. Hayatındaki en büyük hedef Amerika'ya gitmektir ama ailesinin ekonomik durumu iyi olmadığı için bu hayali gerçekleştiremeyeceğinden korkar. Metin'e göre babaannesinin eski evini satmak gerekir çünkü bu para sayesinde herkesin daha iyi bir hayat yaşayabilebileceğini düşünür. Kardeşlerine planını ifade eder ama onlardan destek alamaz. Metin, Faruk'un parayı kazanmak için elini hiç taşın altına koymayan bir uyuşuk olduğunu, Nilgün'ün

¹² *Lucifer* latinca bir birleşik isimdir. *Lux* “ışık” demek ve *fero* “getirmek” demek. *Lucifer* “ışığı getiren” demektir. http://www.treccani.it/vocabolario/lucifero_%28Sinonimi-e-Contrari%29/ (Erişim tarihi: 23.06.2015).

ise paradan nefret eden bir komünist olduğunu düşünür. Bu şartlar altında Metin kendi hayallerini gerçekleştiremeyeceğini düşünür. Cennethisar’da geçirdiği günlerde arkadaşlarıyla buluşur. Metin’in takıldığı ortam da materyalisttir. Bütün arkadaşları İstanbul’un zengin ailelerindedir. Eskiden Nilgün de zengin arkadaşlarıyla buluşur ancak daha sonra onlarla ilgilenmez. Metin’e göre, Nilgün, “komünist” olduğu için artık arkadaşlarının hayat tarzından nefret etmektedir (gerçekten Nilgün kendini bir “devrimci” olarak tanımlanır). Metin ise kendini arkadaşlarından farklı hisseder. Arkadaşları, dışarı çıkıp eğlenmek için ailelerinden para almaya devam ederken, Metin matematik ve İngilizce dersi vererek para kazanır, bu nedenle kendini onlardan daha akıllı görür. On dört bin lira bulunan cüzdanıyla dışarıya çıkmak ve özel kıyafetler giymek (Levi’s pantolonu, Amerikan mokasenleri, yeşil Londralı kazağı) ona bir güven duygusu verir çünkü bu ortamda kendini zengin olarak göstermek önemlidir. Metin’in anlatımları bu çalışma için ilginçtir çünkü Metin karakteri 80’lerin İstanbullu zenginler sınıfının dünyasını temsil eder.

Cennethisar’a geldiği ilk gün Metin, önce arkadaşı Vedat’ın evine gider, sonra onunla beraber Ceylan adlı başka bir arkadaşının konağına giderler. Konakta Batılı mobilyalar vardır (Pamuk, 2013a: 70), gençler Coca-Cola içerek Amerikan sanatçısı Elvis’i dinlerler. Metin Ceylan’a âşık olur, ama biraz sonra denizden, gürültülü bir motorla Fikret adlı başka bir genç konağa gelir. Metin onu görünce kendi kendine “Çirkin ve aptal olursan hiç olmazsa sestem hızlı giden bir deniz teknen ve ondan daha hızla giden bir arabanla kişilik sahibi olmalısın ki kızlar yüzüne baksınlar” (Pamuk, 2013a: 51) diye düşünür. Metin, Fikret’i bir rakip olarak görür. Metin dikkatleri üzerine çekebilmek için Ceylan’a matematik kabiliyetini gösterir. Böylece Metin, Ceylan’ın yüreğini kazanmaya çalışır. Ancak yaşlıları genellikle deniz motorlarıyla veya arabalarla yarışır, bazen evde içki veya “esrarlı sigara” içerler, bazen ise gece kulübüne giderek dans ederler. Metin bu etkinliklere katılırken kendi düşüncelerini açıklar. Arkadaşlarıyla dışarıya çıkmaktan nefret eder çünkü natürel olmayan davranışlar sergilemek zorunda kalır ama Ceylan’ın yüreğini kazanmak için arkadaşlarını takip eder. Bu inceleme için özellikle iki unsur önemlidir. İlki Metin’in anlattığı bir olaydır: Arkadaşları her günkü gibi buluştuktan sonra ne yapacaklarını düşünürler. Herkes farklı bir alternatif önerir ama bir karara varamazlar. Sonunda Mary adlı İngiliz bir kız adaya gitmeyi teklif eder ve herkes onun fikrini destekler. Metin bunu düşünür: “Mary’nin karşı adaya gitmek istediğini söyledi ve birden herkeste şu

aşğılık duygu, Avrupalıyı memnun etme isteği uyandı ve motorlara doluştuk” (Pamuk, 2013a: 86).

İkinci ilginç unsur ise karakterin hayal dünyası ile ilgilidir. Karakterlerin bazıları kendilerini hayal dünyalarına fazlasıyla kaptırır. Bu hayal dünyalarında hayattaki tüm hedeflerini gerçekleştirdiklerini hayal ederler. Batı'nın insanların hayalini gerçekleştirdiği bir yer olarak görülmesi ilginçtir. Bu mükemmel evrene karşı, hiçbir hedefini gerçekleştiremeyen bir Türk dünyası vardır; somut bir örnek vermek için romanın metni inceleyelim. Bir gece, Metin gittiği partide çok sıkılır. Âşık olduğu Ceylan onunla hiç ilgilenmez ve bir köşede hayal kurar:

[...] ben hiçbir zaman onlara [Türk gence] benzemeyeceğim, ben soğukkanlı bir uluslararası zengin, çapkın olacağım, evet, evet, gazetelerde Kontes de Rouchfoltien ile bir resim ve ertesı yıl Amerika'daki büyük Türk fizik bilgininin özel ve günlük hayatı, *Time* dergisi bizi Lady filancayla İtalyan Alpleri'nde el ele yürürken yakalıyor ve mavi yolculuk için özel yatımla Türkiye'ye geldiğimde Meksikalı petrol milyonerinin biricik güzel kızı üçüncü karımla *Hürriyet*'in birinci sayfasındaki kocaman resmimi görünce sen, Ceylan, ben Metin'i seviyorum, diye düşüncecek misin bakalım, o gün hay Allahım, ne kadar çok içtim [...] (Pamuk, 2013a: 174).

Metin, Ceylan'la yakınlaşmayı başarır ve partiden ayrılıp onunla deniz kenarına yürümeye gider. Bu şekilde birbirlerini daha iyi tanıma fırsatı bulurlar. Ceylan Metin'e kendi hayallerinden bahseder:

Ceylan dünyayı görmek ve gazetecilik okumak ve gazeteci olmak istediğini söylüyor [...], ben [Ceylan] o kadın gibi olmak istiyorum, neydi adı, o İtalyan gazeteci kadın, hani hep ünlülerle röportaj yapıyor, Kissinger ya da Enver Sedat'la konuşuyor, [...] [...] [Ceylan'ın] artık bir Avrupalı gibi yaşamak istediğini söylerken, o beni dinlemiyor [...] (Pamuk, 2013a: 179-180).

Cevdet Bey ve Oğulları romanında olduğu gibi, *Sessiz Ev*'de de bazı karakterler Avrupalı hayat tarzını yaşamak isterler. Batı dünyası her zaman mükemmelse Türk dünyası hep olumsuz olarak görülür. Metin sıkça bu tip ifadeler kullanır: “Ama sakın ol Metin, niye önemsiyorsun, gelecek yıl Amerika'dasın ama bu geri zekâlılar ülkesinde katlanılması gereken bir yıl daha var önünde...” (Pamuk, 2013a: 176). Aynı sahnede Metin, Ceylan'la konuşurken bir anda onu sevdiğini söyleyerek öpmeye çalıştıktan sonra onu sevişmeye zorlar. Ceylan onu reddederken Metin “Türkiye'de güzel bir kızla yatabilmek için demek milyoner olmak ya da evlenmek gerekiyormuş, tamam

öğrendim.” (Pamuk, 2013a: 181) diye düşünür. Yine onun kişisel yenilgisi Türkiye’de olma ile bağlantıdır. Ceylan ve Metin arasında geçen bu kötü olay kısa bir zamanda etkisini kaybeder; Ceylan Metin’in o gece sarhoş olduğunu düşünüp onu affeder. Ertesi gün, Metin Ceylan’la yalnız kalma fırsatını bir kez daha yakalar ama aralarında yine bir sorun çıkar. Daha önce olduğu gibi Metin ve arkadaşları Turan’ın evinde buluşur, Elvis’in müziğini dinlemek isterler. Ancak Elvis’in plağını almak için Ceylan’ın evine gidilmesi gerekir. O zaman Metin Ceylan’a plağı almak için arabasıyla onu evine götürmeyi teklif eder. Plağı aldıktan sonra, Turan’ın evine dönmek yerine, Metin Ceylan’a biraz gezmeyi önerir. Ceylan, arkadaşlarının yanına dönmek istemesine rağmen Metin’in önerisini kabul eder. Yolda giderken, aniden Metin’in arabası bozularak durur. Neyse ki bir benzinciye ulaşabilirler. Metin’in arabasını tamir ettirmek için benzincide çok beklerler. Bu arada, Metin Ceylan’a tekrar tekrar onu sevdiğini söyler ama Ceylan çok sıkılır çünkü Turan’ın evine geri dönmek ister. Sonunda Turan’ın evine telefon ederler ve Ceylan telefonu alıp Fikret’e onu almak için gelmesini söyler. Metin çok kıskanır çünkü Fikret onun rakibidir. Fikret oraya giderken Metin, benzinciye arabasını bir an önce tamir etmesi için yalvarır. Fikret, Metin’in arabası tam olarak tamir edilmeden, Metin ve Ceylan’ın yanına varır. Metin yarı bozuk Türk marka arabasıyla Fikret’in Batı markalı arabasıyla yarışmaya çalışır. Yarışmanın ortasında Metin’in arabası yine bozulur ve bir tepenin ortasında kalır. Bir kez daha mükemmel bir yabancı marka arabayla Türk marka arabasını karşılaştırır:

Önce vites küçülttü ve sonra gazlayınca Alfa-Romeo, evet roketledi ve inanılmaz bir hızla yokuşu tırmanınca, küçülen kırmızı ışıkları, işte iki dakikada gözden kayboldular bile! Allahım! Gaza sonuna kadar basıyordum, ama altımda uyuşuk bir araba olduğu için, yokuşu çıkan bir hızlı at arabası gibi çukurlarda sarsılarak, oflaya puflaya, Allah belasını versin, biraz sonra da inlemeye başladı ve arkasından tekerlekler gene motoru dinlemez oldu, lanet debriyaj yüzünden ve motor da bari yanmasın diye susturunca kalakaldım orada, öylece, yokuşun ortasında sessiz ben, yapayalnız ve budalaca. Gene, bir tek Allahın belası circırlar var (Pamuk, 2013a: 226).

Yaşadığı yenilgiden sonra, kendini kandıran Metin olabildiğince erken İstanbul’a dönmek ister.

Kendi yanlışlarıyla yüzleşen bir diğer karakter ise Hasan’dır. Hasan’ın hem okuluyla hem de kızlarla bazı sorunları vardır. Okulda matematik ve İngilizce derslerini geçemediği için liseyi bitirememiştir. O da Nilgün’e âşık olur ama onunla konuşamaz

bile. Hasan'ın Metin'den tamamen farklı bir dünya görüşü vardır. Hasan radikal sağcı bir siyaset grubuna katılır. Bu gruptan Mustafa ve Serdar adlı arkadaşlarıyla dükkânları haraca bağlar. Ancak Hasan bu ortamda da başarılı olamaz arkadaşları bu nedenle ona 'çakal' lakabını takar. Hasan arkadaşlarının ve hatta toplumdaki birçok insanın, ailesinin onu küçümsediğini düşünür ve kendini onlara kanıtlamak ister. Darvinoğlu ailesinin mezarlık ziyaretine gittiğinde Hasan onları görür ve Nilgün'e âşık olur. Nilgün ölüye saygıdan dolayı mezarlıkta başörtüsü takmıştır, normal hayatta ise baş örtüsünü kullanmaz. Bu nedenle Hasan onun "geneksel" bir kadın olduğunu düşünür. Bundan sonra ona karşı takıntılı olur. Sokakta gezerken bunu düşünür:

Bir motor hızla geldi, bir rıhtıma bir kız bıraktı, gitti. O Kıza bakarken ben seni düşündüm Nilgün: Elini Allah'a nasıl açtığını az önce gözlerimle gördüm: Tuhaftı. Sanki O'nunla konuşuyormuşun gibi. Kitapta yazar: Melekler vardır. Sonra düşündüm: Şeytan da vardır. Başka şeyler de. [...]Plaja gelince insanı aptılaştıran o uğultuyu duyunca ve o et yığınına görünce, gene suçu, günahı, şeytani düşündüm. [...] Tuhaf şey: Bazan canım bir kötülük yapmak ister, utanırım, biraz canlarımı yakayım da beni fark etsinler diye: Böylece, cezalarını vermiş olurum ve kimse şeytana uymaz ve belki bir tek benden korkarlar o zaman: Şunun gibi duygu: Biz iktidara, onlar da yola gelmişler. (Pamuk, 2013a: 75).

Hasan dünyayı anlamak için sıkça dinsel kavramlar kullanır. Aynı zamanda bazı davranışları – plaja gitmek gibi – günah olarak görür. Ona göre modern insanlar sadece parayı düşündükleri için budala ve rezillerdir. Ancak gerçek dünya daha karışıktır, bu nedenle iyi/kötü, haram/helal ayrımlarının yapılması gerektiğini düşünür ve bu düşüncede olan siyasi bir gruba katılır. Onlarla birlikte olduğu müddetçe her şeyi daha net anlayacağını düşünür. Hasan Metin'e göre Batı'yı çok daha farklı görmektedir. İngilizce dersini çalışırken bile Avrupalılardan nefret eder: "Allah belasını versin gene şu Mr. and Mrs. Brown'ın diye düşündüm; aynı resimler, her şey bilen ve düzgün yapan aynı insanların soğuk ve mutlu suratları, İngilizmiş bunlar, ütülü ceketleri ve kravatları var, sokakları da tertemiz" (Pamuk, 2013a: 104).

Batı imgesi "mükemmellik" ile eşdeğer tutulsa da Hasan, Metin'in aksine bu mükemmellikten iğrenir. Hasan milliyetçilik düşüncesini destekler. Ona göre, Türkiye'nin yaşadığı geçici eksiklik durumu, diğer ulusların komplosu yüzünden olur: Süper güçler Türkleri bölmeye çalışır, bu nedenle Türkiye kendi birliğini kaybetmiştir. Milliyetçiler Türk devletlerinin birlik olduğu zamanları idealize ederler. Hasan'ın arkadaşı Mustafa, bir konuşmasında buna vurgu yapar: "Sonra Mustafa, eskiden nasıl

hep birlik olduğumuzu anlattı ve bu yüzden bize barbar Türk'ün geçtiği yerde ot bitmez, diyen kalles, iftiracı, emperyalist Avrupalıya kan kusturabileceğimizi anlattı ve ben soğuk kış gecelerinde Hristiyanları titreten nal seslerimizi duyar gibi oldum” (Pamuk, 2013a: 164).

Hasan'ın milliyetçi arkadaşları, Nilgün'ün siyasi görüşünü öğrendiklerinde Hasan'ın onu cezalandırmasını isterler. Nilgün *Cumhuriyet* gazetesini okur, onlara göre bu onun bir komünist olduğunu gösterir. Bu nedenle onlar, Hasan'a Nilgün'ün gazetesini parçalamasını emrederler. Hasan bu cezalandırma eylemini düşünürken iki zıt duygu hisseder: Bir yanda Nilgün'ü kurtarmak ister ama diğer yanda onu cezalandırmayı da ister. Onunla sokakta karşılaşır, Nilgün ondan kaçmaya çalışır ama Hasan onu engeller. Nilgün ona “manyak faşist” diye bağırır ve Hasan kızıp onu dövmeye başlar. Bu olaydan sonra Nilgün, Recep'in yardımıyla eczaneye gider. Eczacı ona hastaneye gitmesini söyler ancak Nilgün ezcacının dediğini yapmaz. Okuyucu Nilgün'ün neden hastaneye gitmediğini öğrenemez. Hasan ise bu olaydan sonra evden kaçır ve sokakta bir işçinin kimliğini çalar. Ondan sonra bir trene binip İstanbul'a gider. Trende işçi kimliğindeki fotoğrafı değiştirir, kendi fotoğrafını koyup kimliğini çaldığı işçinin adını kullanmaya başlar, böylece polisten kendini gizler.

Romandaki incelenen son karakter tarihçi Faruk'tur. O da babası ve dedesi gibi hayatından memnun değildir ve onlar gibi içki içerek zamanını geçirir. Cennethisar'dayken araştırması için Gebze'nin arşivine gider. Faruk tarihçiliğin “matrak” bir iş olduğunu düşünür. Ancak Faruk tarihe olan inancını kaybetmiştir:

Çay istedim, sigara yaktım, tarihçilik nasıl bir iştir diye düşünmeye başladım. Yazılar yazıp birtakım olayları hikâye etmekten başka bir iş olmalıydı. Belki şöyle: Bir yığın olayın nedenini arıyorduk, sonra o olayları başka olaylarla açıklıyorduk, o başka olayları da başka olaylarla açıklamaya ömrümüz yetmiyordu (Pamuk, 2013a: 118-119).

Faruk büyük bir hayal kırıklığı yaşamaktadır çünkü karısı ondan boşanmıştır. İçki hariç, tek tutkusu Evliya Çelebi'nin eserlerini okumaktır. Çelebi'nin yazma tarzı Faruk'un merakını cezbeder. Evliya Çelebi'de kendini, bir başkasını görür gibi görür. O gerçekte doğrudan bir ilişki kurabilir. Evliya Çelebi için dünya eleştirilecek değerlendirilecek bir yer değil, somut yaşanılacak ve tasvir edilecek bir yerdir. Faruk Evliya Çelebi için “Tek kişilik bir ruhu var o herifin. Kendisi olabilmeyi beceriyor. Ben olamıyorum” (Pamuk, 2013a: 217) diye düşünür. Faruk tarih yazımının en önemli

probleminin kimlik sorunu olduğunu düşünür. Kendisi olabilmenin ve ötekiyi taklit etmenin konusu diğer romanlarda (Özellikle *Kara Kitap*'ta ve *Beyaz Kale*'de), Pamuk tarafından daha derin şekilde incelenir. *Sessiz Ev*'de Faruk bu konuyu anlatır. Evliya Çelebi'nin yazım tarzını düşünürken Faruk bira almak için bir bakkala gider. Orada Edward G. Robinson'a benzeyen bir adamı görüp onunla sohbet etmeyi hayal eder. Bu konuşmada "sahte Robinson" ona sırrını açar: Karısı ve çocuklarının onu televizyonda izlerken gerçek Robinson'a benzemediği için onu suçlarlar. Bu nedenle kendini Robinson'un silik bir kopyası gibi hisseder. Faruk bu hayali kurarken az gelişmiş ülkenin toplumsal sorununu bulduğuna inanır: "İşte az gelişmiş ülkenin umutsuz toplumsal bilimi budur: Elimizdeki somut yapı, kötü bir kopyası olduğu özgün yapıdan ne bakımlardan ayrılıyor?" (Pamuk, 2013a: 214).

Yirmi sekizinci bölümde ise ilginç bir Batılı turist imgesi vardır. Faruk evden çıktıktan sonra bir otele gider. Otelden gelen müziğin sesini dinlerken, bunun yabancı turist için düzenlenen özel bir "Doğulu gecesi" olduğunu anlar. Faruk bir masaya oturur ve gösteriyi izlemeye başlar. Aynı zamanda yabancı turistlerin düşüncelerini sezmeye çalışır. Gösteri, tipik oryantalist stereotipe dayanır: sarhoş turistler, göbek dansını yapan kışkırtıcı bir dansöz tarafından büyülenirler. Faruk'un gösteriyi yorumlaması üç farklı aşamada değerlendirilebilir: İlkinde Faruk, turistlerin dansözü aşağıladığına inanır. Ona göre, dansözü bir Doğulu nesne-kadın olarak görünürler. Özellikle Alman kadınlar, dansözden farklı bir kadın tipi olduklarını düşünürler. Dahası Faruk, bu yabancıların sadece dansöze bu şekilde bakmadığını genel olarak Türkleri aşağıladıklarını düşünür. İkinci aşamada ise, Faruk dansözün yüzünde zafer ve kendine güvenen bir ifade görünce bakış açısı değişir ve "o kadar kolay değildir bize boyun eğdirmek: Hâlâ bir şeyler yapabiliyoruz, ayakta durabiliyoruz hâlâ" (Pamuk, 2013a: 262) diye düşünür. Artık yabancılar dansözü nesne-kadın olarak görmezler, onların "bilimsel gözlemciliği" boşa çıkar. Erkekler "saygıdeğer bir kadın karşısında küçülür gibi kendilerini unutmuşlar" (Pamuk, 2013a: 262). Bunu düşününce Faruk tuhaf bir mutluluk hisseder. Üçüncü aşamada, dansöz Alman turistlerle alay eder. Aralarındaki en budalayı seçip onu soydurmaya çalışır. O anda Faruk'un mutluluğu yok olur, hiçbir zaman Alman turist gibi kendini kaybederek eğlenemeyeceğini düşünüp yine mutsuz olur.

Romanın genel kötümser havası sonuna doğru daha da artar. Hastaneye gitmek istemeyen Nilgün bir iç kanama yüzünden ölür. Engin Kılıç, *Sessiz Ev* romanını eleştirdiği bir makalesinde, bu kötümser havasının nedenini bulmaya çalışır. Kılıç'ın

yorumlaması ilginçtir. Ona göre, romandaki bütün kötülükleri yapan karakter, Hasan, gerçekten bir olumsuz kahraman değildir. Hatta “Hasan’ın ülkücülüğü ideolojik bir seçim değil, bir sosyalleşme ve güç edinme girişimi olarak görülebilir (Kılıç, 2008: 146). Kılıç’ın yorumlamasında, Hasan bir kurbandır, “Selâhattin ile Fatma’nın, jakobenizm ile muhafazkârlık arasındaki çatışmanın yarattığı kültürel bağlamın doğal bir ürünü olduğunu görürüz” (Kılıç, 2008: 149). O zaman gerçek romanın kötümserliğinin sebebi Selâhattin ile Fatma’nın iletişimsizliğinde ve bozuk ilişkilerinde aranmalıdır.

2. OSMANLI GEÇMİŞİNE BİR BAKIŞ

2.1 *Beyaz Kale*

Beyaz Kale XVII. yüzyılın Osmanlı dünyasında İtalyan bir bilim adamının serüvenlerini anlatan bir öyküdür. Bilim adamının seyahat ettiği Venedik gemisine Türk korsanlar saldırır. Korsanlar bütün mürettebatı tutukladıktan sonra İstanbul'a geri döner. Astronomi, matematik, fizik ve resim alanlarında uzman olan bilim adamı, diğer tutsaklara davranıldığı gibi davranılmaması için bir hekimmiş gibi davranır. Kendi anatomi bilgisine güvenerek kendisinin bir hekim olduğuna korsanların reisini inandırır. Dönüş yolunda bilim adamı gemideki yaralıları tedavi eder. İstanbul'da zindana atılmasına rağmen hekim olarak çalışır. Kısa zamanda şöhreti Paşa'nın kulağına ulaşır ve onun sağlık sorununu tedavi ettikten sonra İtalyan hekim, Paşa'nın güvenini kazanır. Paşa, İtalyan bilim adamının yeteneklerini gördükten sonra, oğlunun düğün gösterisini onun hazırlamasını rica eder. İtalyan bilim adamı bu görevi, başka bir Osmanlı bilim adamıyla beraber gerçekleştirir. Bu kişi kitabın ikinci ana kahramanı Hoca'dır; gerçek ismi ise Abdullah'tır. İtalyan bilim adamı Hoca'yı görünce, ona çok benzediğini fark eder. O buna şaşırsa da Hoca'nın aralarındaki benzerliği fark etmediğini görür. Tanıştıklarının ertesi günü düğün için birlikte havai fişek gösterisi hazırlamaya başlarlar. Düğün günü gelir ve kutlamanın mükemmel olduğunu düşünen İtalyan, kendi ülkesine geri dönmeye izin verileceğini umar; ama, Paşa, onu sadece Müslüman olduktan sonra azat edeceğini söyler. İtalyan Paşanın önerisini reddeder, bu nedenle ona ölüm cezası verilir. Neyse ki sonunda İtalyan'ın hayatı kurtarılır ve onu Hoca'ya hediye olarak verirler.

Hoca'nın kölesi olduktan sonra İtalyan, Hoca'nın evine taşınır. İkisinin arasında hayret, nefret, sevgi, düşmanlık, kıskançlık ve meydan okuma duyguları ile nitelenen çok karmaşık bir efendi/köle ilişkisi kurulur. Hoca ve İtalyan kölesi yirmi beş yıl boyunca, önce Paşa için, sonra da Padişah'ın sarayında beraber çalışırlar. Hoca'nın şöhreti, İstanbul'daki veba salgınının yayılmasını durdurduktan sonra son derecede yükselir. Padişah Müneccimbaşı olarak Hoca'yı görevlendirir. Hatta Lehistan'a yapılacak seferin başarılı olması için, Padişah, Hoca'dan özel bir silah inşa etmesini ister. Bu defa tüm çabalarına rağmen Hoca başarılı olmaz ve ilk saldırıda inşa ettiği silah çamura saplanıp kalır. Bu büyük başarısızlıktan sonra, Hoca ülkesinden kaçmayı

düşünür. Bu nedenle İtalyan kölesinin kimliğini alıp İtalya'ya kaçar. Aynı zamanda köle de Hoca'nın kimliğiyle hayatını devam edip evlenir ve bir aile kurar. Kısa bir dönem boyunca sarayda çalışmaya devam eder, ama sonra daha rahat bir hayat yaşamak için ailesiyle Gebze'ye taşınıp serüvenlerini yazmayı tercih eder.

Beyaz Kale çok karmaşık bir eserdir. Jay Parini'nin belirttiği gibi “bu romandaki Türkiye gerçekçi bir yer değildir; insan *Beyaz Kale* gibi bir romanı XVII. yüzyıl Türk yaşamının ne olduğunu öğrenmek için okumaz” (Parini, 1999: 113). Aslında bu eserde Pamuk, edebi düşler ve tarihsel gerçeği birbirine karıştırır, bu nedenle Pamuk'un tarihsel romanı kullanımını daha derin bir şekilde anlamak için, Erol Köroğlu'un “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: *Beyaz Kale*'de Özne ve Öteki” (Köroğlu, 1999: 154-164) adlı makalesine bakmamız gerekir. Bu makalede Köroğlu son zamanlarında edebiyat ve tarih anlayışının nasıl değiştiğini belirtir. Bu değişiklik özellikle XX. yüzyılında dile yapılan eleştiriler yüzünden gerçekleşmiştir. XX. yüzyıldan önce dil gerçeği belgelere dönüştürebilir, tarafsız bir aracı olarak görünüyordu ise bu eleştirilerden sonra, artık dil şeffaf bir araç değildir. Aslında dil dış gerçeği tam olarak temsil etmez, onu dönüştür ve yeniden üretir. Bu farkındalık özellikle sosyal bilimlerde çok etkili olmuştur. Sosyal bilimlerde saf gerçekliğe ulaşamıyorsa o zaman tarih ve edebiyat arasındaki farklılık azalır. Bu açıdan bakmak önemlidir çünkü bu farkındalıktan sonra tarihsel roman anlayışı da değişmiştir: “Artık romancının amacı olgusal bir gerçeği yakalayıp anlatmak değil, bir kurmaca oluşturmak için bu gerçekle oynamak, onu çarpıtmak, hatta tersine çevirmektir. Tarihsel gerçekliğe bakan romancı artık görünür olanı değil de, silinmiş veya palimpsest olanı hedefliyordu” (Köroğlu, 1999: 155). Bu bakımdan *Beyaz Kale* bir palimpsest olarak görünebilir. Romanı anlamak için, geç Osmanlı dönemini niteleyen tarihsel söylemi bilmemiz gerekir. Köroğlu'nun belirttiği gibi bu tarihsel anlatıda: “Osmanlı-özne kendi zayıf konumunu anladığında, üstün konumdaki Avrupalı-ötekini kendine örnek alır ve ötekini taklit ederek kendisini geliştirmeye çalışır. Geç Osmanlı ve çağdaş Türk tarihindeki bütün konular bu hegemonik Batılılaşma söylemine göre biçimlenmiştir” (Köroğlu 1999: 156). *Beyaz Kale*'de, Pamuk, ikizler izleği ve romanın anlatı yapısı sayesinde bu tarihsel hegemonik söylemi zayıflatmayı hedefler.

2.1.1 Bulunmuş bir el yazması

İtalyan kölenin serüveninin öyküsü *Sessiz Ev* romanındaki tarihçi Faruk Darvinoğlu tarafından sunulur. *Beyaz Kale* romanının girişinde belirtildiği gibi, Faruk Gebze'nin arşivinde araştırmalarını yaparken, İtalyan kölenin hikâyesini, eski Osmanlıca yazılmış bir el yazması olarak bulur. Girişte, Faruk kendi tarih bilgisinden yararlanarak el yazmasının tarihsel güvenilirliğini değerlendirir: “Dönemin temel kaynaklarına başvurunca hikâyede anlatılan kimi olayların pek de gerçeği yansıtmadığını hemen gördüm” (Pamuk, 1994: 8). Bununla beraber Faruk da “kitaptaki olayları tarihsel “bilgilerimiz” genellikle doğruluyordu” (Pamuk, 1994: 8) diye belirtilir. Faruk'un bu düşüncesi, okurda kitabın tarihsel gerçeği yansıtmış olup olmadığı konusunda kuşku uyandırır (Sayın, 1999: 101). Hatta Faruk kitabın tercümesini kendi yaptığı için, açıkça el yazmasında kendi etkisi olduğunu belirtir: “Bir masanın üzerine koyduğum el yazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki öteki bir masaya geçiyor, aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum” (Pamuk, 1994: 10).

Eğer tarihsel anlatılar gerçeği şeffaf bir şekilde yansıtamayabiliyor ve eğer tarihçi sunduğu olguları etkileyebiliyorsa, nasıl tarihsel hegemonik söylem kendi özerkliğini koruyabilir? Pamuk geçmişe olan bakış açımızdan kuşku duymamızı ima eder. Buna rağmen, Pamuk alternatif bir tarihsel söylem önermeye çalışmaz. *Beyaz Kale* bir oyun olarak görülmelidir. Romanda anlatılanlarda doğrudan bir mesaj vermez. Şara Sayın bu noktayı açık bir şekilde belirtir: “Bu farklı söylemlerin amacı farklı değer yargılarına göndermeler yaparak onlardan birini ya da ötekisini onaylamak ya da yargılamak, onların aracılığıyla bir ileti sunmak değil” (Sayın, 1999: 102).

Bize gerçek ve kurgu arasında sadece ince bir sınırın olduğunu hatırlatan Faruk tarafından yaratılmış bulanık ve kuşkulu ortam, son sözde daha gizemli olur. Aslında, bu defa, okura “*Beyaz Kale*'nin el yazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum” bilgisini veren Pamuk'tur (Pamuk, 1994: 197). Bunu zihinimizde tutarak anlatıcının özelliklerini inceleyelim. El yazmasının öyküsü İtalyan köle tarafından ben-anlatıcı kullanılarak hikâyeye edilir (veya Hoca okuru bunu inandırmak ister). Bu tercih Pamuk için bir yeniliktir çünkü bu romanda Doğu-Batı sorunsalı başka bir açıdan ele alınır. Böylece, bu eserde, orijinal bir açıdan “Doğu ile Batı, iki ayrı kültür olarak, karşılaştırılıyor; benzerlikleri, ayrılıkları tartışılıyor” (Naci, 1999: 83). Sadece bakış açısının değişimi sayesinde, kendisini bilmek mümkün

olduğunu destekleyen izlek *Beyaz Kale*'de sürekli döner. Bu izlekle Pamuk, kendini bilmek için kendi kendini dışarıdan görmek gerektiğini ifade etmek ister. *Beyaz Kale*'de iki ana kahraman köle ve Hoca, kendi kimliğini ararken sürekli bir ayna kullanırlar. Hatta Pamuk dokuzuncu bölümde bu düşünceyi destekleyen daha somut bir sahne yaratır. Köle ve Hoca beraber Lehistan'ın seferinde kullanılan silahı inşa ederken, Padişah onları görüp onların arasındaki farkları anlamaya çalışır. Aslında köle ve Hoca hem kişilik hem de fiziksel açıdan birbirine o kadar çok benzerler ki hiç kimse (kendileri de dâhil) onları birbirinden ayıramaz. Bir gün Padişah bir taklitçi çağırır. Taklitçi, köleyi ve Hoca'yı taklit ederek ikisini farklılaştırır: “Adamın hareketlerini izlerken, tıpkı Padişah gibi, benim de içimden “bu benim, bu da Hoca” demek geliyordu, ama mukallit parmağıyla bizleri işaret ederek kendi yapıyordu bu işi. Padişah iltifat edip adamı savdıktan sonra, bize bu yolda düşünüp taşınmamızı buyurdu” (Pamuk, 1994: 135).

Karakterler “Niye ben benim?” sorusunun yanıtını bulmak için kendilerini dışarıdan görmelidirler. Paralel olarak Pamuk, Batılı bir anlatıcı kullanarak Türk kimliğini daha derin bir şekilde inceler. Bununla beraber Pamuk, *Beyaz Kale*'de kahramanın kimlik arayışı anlatısına başka bir unsur ekler: kimlik değişimi. Lehistan seferinden sonra, İtalyan köle ve Hoca birbirlerinin kimliklerini değiştirirler. Bundan sonra, anlatıcı bakış açısını değiştirir ve kendini Hoca olarak görür ve “O” zamiri kullanılırken İtalyan'ın görünüşünü alan Hoca'ya atıfta bulunur. Bütün bu kimlik değişimiyle, Pamuk sabit kimlik anlayışını zayıflatarak, romanda maskeli balo ortamı yaratır. Bazı düş sahneleri bu ortamı uyandırır, sözgelimi İtalyan köle Lehistan seferine gitmeden önce (ve kimliğini değiştirmeden önce) sıkça bir rüya görür:

Karışıklığı İstanbul'daki eğlenceleri hatırlatan bir eğlencede, Venedik'te bir maskeli balodaymız: Yüzlerindeki “bayağı kadın” maskelerini indirince kalabalıkta gördüğüm annemle nişanlımı tanıyarak umutlanıyor, ben de, beni artık tanırsınlar diye, kendi maskemi indiriyordum, ama onlar benim ben olduğumu anlamıyorlardı bir türlü, sapından tuttıkları maskeleriyle, arkamdaki birini gösteriyorlardı; dönüp baktığımda, benim ben olduğumu anlayacak bu adamın Hoca olduğunu görüyordum. Beni tanınması için, bu sefer de ona umutla yaklaşınca, Hoca olan adam, bana hiçbir şey söylemeden maskesini indiriyor ve altından, beni suçluluk duygusuyla korkutarak rüyamdan uyandıran gençliğim çıkıyordu (Pamuk, 1994: 146).

Romadaki karakterlerin yüzünde bir maske vardır, ama bunu indirdiklerinde başka bir maske buluruz. Romanın son sahnesinde de bu maskeli balonun ortamı vardır. İtalyan köle Hoca'nın kimliğini alıp Gebze'ye yeni ailesiyle birlikte taşındıktan sonra kendi serüvenini anlatan hikâyesini yazmayı bitirir. Bir gün evine İtalyan bir misafir gelir. İtalyan-Hoca onu hoş karşılar, ama misafir onunla İtalyanca konuşmak istediğinde o İtalyanca hiç bilmiyormuş gibi yapar. Böylece konuk onun “yabancı” olduğunu düşünür ve kendi izlenimine o kadar çok güvenir ki, evde el yazmasının ilk sayfalarını okurken, bahçede oturan İtalyan-hoca'ya “İtalya'ya adımınızı atmadığınız nasıl da belli oluyor!” (Pamuk, 1994: 187) der. Kitabı okuduktan sonra, konuğun dünyaya bakış açısı tamamen değişir ve yüzünde “allak bullak” bir ifade oluşur. Ama bundan sonra başka bir ayrıntıyı fark eder. Evin penceresinden görebildiği imgenin, kitabın ikinci bölümdeki bir sahneyle aynı olduğunu anlar¹³. Bir defa daha, Pamuk edebi düşsel dünya ve gerçeklik arasında ince bir sınır olduğunu vurgular. Şara Sayın, Pamuk'un yarattığı kimlik oyununu bu şekilde yorumlar:

Beyaz Kale'de kişiler – yalnız kimliklerini değil – bakış açılarını da sürekli değiştirmekteler. Öznenin mutlak, değişmeyen bir bakış açısı yok çünkü. Öznenin kendisi gibi çevresi de devingen olduğundan, çevresine yakınlaşabilmesi için bakış açısını sürekli değiştirmesi zorunlu. Kendi bakış açısını, ya da algıladığı dünyayı durağanlaştırarak, sürekli hareket içinde olan konusuna değil erişmesi, yaklaşması bile olası değil çünkü (Sayın, 1999: 107).

Romanın anlatı yapısı hegemonik söylemi zayıflatmak için, Pamuk'un kullandığı tek strateji değildir. Sonraki bölümde ikiz izleğinin nasıl kullanıldığı işlenecektir.

2.1.2 Niye ben benim?

İtalyan köle ile karşılaştıktan sonra Hoca “Niye ben benim?” sorusunu kendine sormaya başlar. Bu soruyu, küçük değişimlerle, Pamuk'un romanlarında sıkça bulmak mümkündür; gördüğümüz gibi *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Sait karakteri de bir kimlik

¹³ Konuk pencereden şu imgeyi görür: “Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftali ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir seddi vardı, üzerinde pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; yetmişine merdiven dayamış ben orada otuyordum; daha arkada kenarına bir seçenin konuştuğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordu. Onların arkasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salınacak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu” (Pamuk, 1994, 188). Aynı betimleme 31. sayfada da vardır.

krizi içerisinde “Niye biz böyleyiz de onlar öyle?” diye kendine sorarak Refik’i çok etkiler (Pamuk, 1995: 226). *Beyaz Kale*’de bu izlek daha karmaşık bir şekilde ele alınır; çünkü işin içine Batılı bakış açısı da girmiştir. Jale Parla’ya göre: “*Beyaz Kale*’nin parodiden alegoriye uzanan bir konumu var. Bir yandan oryantalist söylemin klişeleriyle alay eder, bir yandan anti-oryantalist söylemdeki özne-nesne ilişkisini dramatize ederken, diğer yandan da kültürel farktan kurtulmak ya da onu dönüştürmek için bir öneride bulunur: Yaratıcılık” (Parla, 1999a: 96).

Parla’nın görüşü romanın ana anlamını yakalar. Buna rağmen Pamuk’un romanlarında Doğu ve Batı sorununun temsilini daha derin analiz edebilmek için oryantalist söylem ve oksidentalist söylem farklılaştırmasını yapmak gerekir. Batının kültürel hegemonyası ve oryantalist söylem, oksidentalist söylemi şekillendirmede önemli bir rol oynasa da, bu iki söylemin ortaya çıktığı konumun farklı olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekir. Aslında iki söylem Batı’nın üstünlüğünü sorgulanamaz bir varsayım olarak ele alır, ama özne-öteki eksenini açısından bakarsak oryantalist söylemde Batı özneyi temsil eder, oksidentalizmde ise Batı ötekidir. *Beyaz Kale*’de hem oryantalist hem oksidentalist klişelerle alay edilir.

Romanın ilk bölümünden itibaren oryantalizmin izini görmek mümkündür. Bu bakımdan Marina Formica’nın *Lo Specchio Turco. Immagini dell’Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d’età moderna*. (“Türk Aynası. Modern İtalyan kültüründe Öteki’nin imgeleri ve Kendi’nin yansımaları”¹⁴) adlı eserine bakmak ilginç olacaktır çünkü bu eser, İtalyan temsiliyle Osmanlı Dünyası’na odaklanır, bu bakımdan Edward Said’in *Şarkiyatçılık*’ından farklıdır. Aslında Said oryantalist söylemi inceleyerek özellikle XIX. ve XX. yüzyıllardaki Fransız ve İngiliz edebî eserlerine odaklanırken Formica’nın çalışması Rönesans’tan beri İtalyan ve Osmanlı kültürlerin arasında ilişkisini irdeler. Formica, İstanbul’un fethini, bir dönüm noktası olarak görür. Aslında 1453’ten önce Avrupalı devletlerin arasında Bizans hariç Türkler hiç bilinmez. Türkler, *Teuceri* olarak tanınırdı ve onların Truvalıların soyundan gelen bir halk olduğuna inanırlardı. 1453’ten sonra, Avrupa’da Roma İmparatorluğu’nun tek varisini yenen Türklere duyulan ilgi artmıştır ve özellikle İspanya, Fransa, Habsburg İmparatorluğu ve İtalya’daki devletler Sultan’ın hareketlerini incelemeye başlamıştı. İstanbul’un fethinden sonra, II. Mehmet kendisini Roma İmparatorluğu’nun varisi olarak tanıtmaya rağmen, Avrupa’da tehlikeli ve kuvvetli bir düşman gibi algılanırdı.

¹⁴ Eserin başlığı İtalyancadan tarafimca çevrilmiştir.

Bizans'ın yenilgisiyle, Avrupalı devletler, sadece önemli bir kültür merkezini değil, Akdeniz'deki deniz ticaret kontrolünü de kaybetmiştir. Bunun yanı sıra, Akdeniz'de, Türk korsanlarının saldırıları da artmaya başlamıştı ve kısa bir zamanda saldırıya uğramış halkların korkunç anlatıları, kaçırılan kölelerin tanıklıkları bütün Avrupa'da yayılmıştı. Bununla beraber Hıristiyan devletler, Türk düşmanlığını temsil etmek için, Haçlı Seferi döneminde kullanılan imgelerden ve temalardan yararlanmaya başladılar. Özellikle Türkler tarafından saldırıya uğramaktan korkan İtalyan devletlerinde, Türkler Tanrı'nın yolladığı bir kutsal ceza olarak görülürdü. Türkler için “Mahşer günü”, “Deccal'ın gelişi”, “Şeytan'ın zamanının gelişi” ifadeleri kullanmaya başlanmıştı (Formica, 2012: 18-10): “Türk”, özellikle 1453'ten birkaç sene sonra, dehşet uyandıran bir kelime olmaya başlamıştı. 1480 yılından beri, Otranto şehiri harap eden saldırılar, o kadar şiddetli olmuş ki [Türklerin] zalimliği atasözü gibi olmuştu («Anneciğim Türkler [geliyor]!»)¹⁵ (Formica, 2012: 19).

Beyaz Kale'de bu tip oryantalist söylemin bazı izleriyle karşılaşmak mümkündür. Zaten romanın ilk cümlelerinde, İtalyan bilim adamının anlattığı Türk korsanlarının saldırı hikâyesinde hem Türklerin gücü hem İtalyanların korkusu temsil edilir. *Beyaz Kale*'nin elyazması bu cümlelerle başlar: “Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemiler yolumuzu kesti. Biz topu topu üç gemiydik, onların ise sisin içinden çıkan kadirgalarının arkası gelmiyordu bir türlü. Gemimizde bir anda korku ve telâş başladı” (Pamuk, 1994: 11).

İtalyan gemisinin kaptanı Türkleri görünce o kadar çok korkar ki kaçmaktan vazgeçer. Türk gemiler sayıca daha fazladır. Sislerin arasından bir canavar gibi belirirler: “sisin içinde hayâlet gibi beliren Türk gemilerinin” (Pamuk, 1994: 12). İtalyanların Türklerden korkusuyla beraber Türklerin yaptığı şiddet de betimlenir: “Kazığa oturtulan korkak kaptanımız yeni ölmüştü, kırbaççıları, burnunu kulağını kesip ibret olsun diye bir sala koyup denize bırakmışlardı” (Pamuk, 1994: 15). İtalyan bilim adamı yaşadığı olayı anlatırken hem İtalyan oryantalizminden öğeler kullanır hem de farklı bir bakış açısı gösterir. Saldırıyı betimlerken İtalyan gemisindeki Türk kölelerin bakış açısını fark eder: “Çoğunluğu Türk ve Mağripli olan kürekçilerimiz sevinç çığlıkları atıyordu” (Pamuk, 1994: 11). Sanki onlardan hiç korkmuyormuş gibi olayları

¹⁵ “«Turco» iniziò a diventare una parola che incuteva terrore al solo nominarla, specie quando, di lì a qualche anno dopo, nel 1480, gli sbarchi a Otranto sarebbero stati seguiti da soprusi, violenze e devastazioni talmente efferati da diventare proverbiali («Mamma li Turchi!»)” (Taraftmdan çevirilmiştir).

anlatır ve şunu ekler: “Durgun denizin ortasında Türk gemilerini beklerken kamarama indim, bütün hayatımı değiştirecek düşmanlarımı değil de, konukluğa gelen bazı dostları bekler gibi eşyalarımı çekidüzen verdim, küçük sandığımı açıp dalgın dalgın kitaplarımı karıştırdım” (Pamuk, 1994: 12). İtalyan bilim adamı, bildiği ilimlerden yararlanarak kendini Türk Korsanları’na bir hekim olarak tanıtır. Kendisi gerçekten bir doktor olmasa da sezgilerini kullanarak, yaralıları tedavi edip kendini zalim bir muameleyle karşılaşmaktan kurtarır.

Batı ile Doğu arasında o dönemdeki çatışmaya başka bir örnek de geminin İstanbul’a varış bölümünde görünebilir. McGaha’nın belirttiği gibi Pamuk kitaptaki bu sahnede anonim İspanyol bir yazarın *Viaje de Turquia* adlı eserinden esinlenmiştir (McGaha, 2009: 88-90) Fuad Carim tarafından 1961 yılında, Türkçe’ye çevrilmiş bu çalışma, XVI. yüzyılda Türklerin köleleştirdiği bir İspanyol tarafından yazılmıştı:

İstanbul’a gösterişli bir törenle girdik. Çocuk padişah bizi seyrediyormuş. Bütün direklerin tepesine sancaklar çektiler, altlarına da bizim bayrakları, Meryem Ana tasvirlerini, haçları tersinden asıp külhanbeylerine aşağından oklattılar. [...] Bizleri Padişah’a çıkarmak için zincire vurdular, askerlerimizi gülünç göstermek için zırhlarını ters giydirdiler, kaptanların ve subayların boyunlarına demir çemberler taktılar, gemimizden aldıkları borularımızı, trampetlerimizi alayla ve keyifle çalarak eğlene eğlene bizi saraya götürdüler (Pamuk, 1994: 15).

Akdeniz’deki Türk egemenliği kısa bir zamandan sonra zayıflamaya başlar. Hatta sonbaharda yaptıkları deniz seferi başarılı olmaz: “Zindana da pek az esir getirebildiler. Sonradan öğrendik: Venedikliler altı tane gemiyi yakmışlar” (Pamuk, 1994: 19-20). Bu bozukluk Doğu Batı arasındaki iktidar ilişkisinde bir dönüm noktası olarak görülebilir. Ama henüz hiç kimse bu değişimi fark etmez.

Aynı zamanda İtalyan köle, Sadık Paşa’nın hastalığını tedavi ettikten sonra onun güvenini kazanır. İtalyan köle, Paşa’nın ona verdiği bir sonraki görevde Hoca ile tanışır. İtalyan, Hoca’yı görünce “Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. Ben oradaymışım!” (Pamuk, 1994: 21) diye düşünür. Böylece Hoca ile uzun ve karmaşık bir ilişki başlar. Bu ilişki hem edebiyatta çok meşhur olan ikiz izleği (*Doppelgänger*) hem hegelyan bir efendilik-kölelik bir ilişkisini hatırlatır (Parla, 1999a: 86-87). İki bilim adamı Paşa için fişek gösterisini hazırlarken birbirlerini daha iyi tanımaya başlarlar. Başlangıçtan beri birbirleriyle olan ilişkilerinde iki karşıt duygu yaşarlar: Bir yandan birbirinin ilgilerini çekerler ve beraber iyi çalışırlar; diğer yandan birbirlerini

küçümserler ve kıskanırlar. Beraber çalışırken İki bilim adamı da astronominin ortak tutkuları olduğunu fark ederler. İtalyan köle, Hoca'yla bilgilerinin eşit olduğunu düşünür: “Sabah benzerimin evine giderken ona öğretilebilecek hiçbir şeyimin olmadığını düşünüyordum. Ama onun da bilgisi benden fazla değilmiş” (Pamuk, 1994: 23). İki adam beraber kendi yeteneklerini paylaşarak çok başarılı bir fişek gösterisi hazırlarlar. İtalyan köle görevini bitirdikten sonra Hoca'dan ayrıldığı için çelişkili duygular hisseder: “Düğün şenlikleri bitince Hoca'yı göremez oldum. Bütün gün beni gözetleyen bu meraklı adamın kıskanç gözlerinden kurtulduğum için rahatlamıştım, ama aklım onunla geçirdiğimiz hareketli günlere de takılmıyor değildi” (Pamuk, 1994: 29). Bununla beraber gösteriden memnun kalan Paşa'nın ona özgürlüğünü geri vereceğini umar. Ama Paşa, sadece Müslüman olduktan sonra onu azat edeceğini söyler. İtalyan köle Paşa'nın önerisini reddeder, bu nedenle ona ölüm cezası verilir. Hoca onu köle olarak yanına alıp hayatını kurtarır. İtalyan köleyi evine getirdikten sonra, Hoca İtalyan kölenin hareketlerini bilimin arzusuyla yanıp tutuşan çılgınca bir bakışla izler: “Lokmalarımı çiğnerken, Hoca da keyifle beni seyrediyordu. Pazardan yeni aldığı güzel atını beslerken ona ileride yaptıracağı işleri düşünerek keyiflenen köylü gibi bakıyordu bana. [...] Bu bakışını sık sık hatırladım” (Pamuk, 1994: 33).

Hoca, Batılı bilim adamınının bilgilerinden en derin şekilde yararlanmak ister. Ondand “her şeyi” öğrenmek ister, yani kölenin okullarda bildiği her şeyi: bütün astronomi, tip ve mühendislik bilgilerini. Hoca, İtalyan köle ile birlikte araştırma yapacaklarını ve keşiflerde bulunacaklarını hayal eder. Beraber çalışmaya başladıklarında, İtalyan, Hoca'ya göre daha üstün bir konumda gözükür ama kısa bir süre sonra Hoca ona erişir. Köle ilişkisini böyle betimler:

[...] iki iyi kardeş gibi çalışmaya başladık. İlk başlarda, ben daha çok, tembel kardeşi kendisine yetişsin diye eski bildiklerini gözden geçirmeye razı olan iyi niyetli ağabey gibi hissediyordum kendimi; Hoca ise, ağabeyinin bildiklerinin pek fazla bir şey olmadığını kanıtlamaya çalışan zeki kardeş gibi davranıyordu (Pamuk, 1994: 34).

İki bilim adamınının çalıştıkları ortam kıskançlık ve gururla doludur. Jale Parla *Beyaz Kale*'nin yayımlandığı 1985 yılında, aydınların yaşadığı kimlik sorununun akademik tartışmalarda önemli bir konumu olduğunu belirtip, Hoca ile köle arasındaki ilişkinin bu tartışmalara bir mizahi eleştiri olarak okunabileceğini ima eder (Parla, 1999a: 89).

Hoca hızla öğrenip, kısa bir zamanda İtalyan kölenin bilgilerine erişirken, İtalyan, Hocanın konumundan tembel bir yardımcı konuma geçer. Aslında kölenin tek hedefi memleketine geri dönmektir, bu nedenle sadece Hoca'yı memnun etmeyi amaçlayıp onun bilimsel düşünceleriyle asla çelişmez, böylece Hoca'ya hiçbir ilginç eleştiri yapmaz. Oysa Hoca'nın kafasında büyük projeleri vardır: “Bir dirilişin tohumlarını, kendi içindeki merakı herkese bulaştırarak atacaktı” (Pamuk, 1994: 37). Hoca, özellikle Batlamyus'un sistemini soruşturmak ve namaz vakitlerini gösteren kusursuz bir saat yapmak ister. Bu iki büyük proje, İtalyan köleyi hiç heyecanlandırmaz, Hoca bunu fark edince ona öfkelenir.

Hoca, kendi tasarımlarını (gezegenin hareket açıklanan kuramı ve onun yarattığı yeni bir saat-bu saat şarj etmeden bir ay boyunca çalışabilir), önce Paşa'ya, sonra Padişah'a sunmayı tercih eder. Malesef onlarda da Hoca, beklediği coşkunu bulamaz. Bu nedenle kendisinin, diğer vatandaşlardan farklı olduğuna ve diğerlerinin aptal olduğuna inanmaya başlar. Hoca, Paşa'ya tasarımlarını gösterdiğinde, Paşa hemen İtalyan kölenin Hoca'nın kafasına bu fikirleri soktuğunu düşünür (“O mu öğretti sana bunları?” (Pamuk, 1994: 39). Hoca'nın tasarladığı saati yılan benzettir. (“Sonra karanlık ve ürpertici bir yılan deliğini karıştırır gibi, korka korka parmağını tıkırdayan aletin içine sokmuş ve çıkmış” (Pamuk, 1994: 40-41). Bu yeniliği gördükten sonra Paşa'yı dehşete düşürür ve hemen Hoca'ya “Kurtul ondan! İstersen zehirle, istersen azat et. Rahatlarsın.” (Pamuk, 1994: 41) diye bağırır. Ama gerçekten bütün bu kuramların peşinde Hoca vardır.

Hoca umudunu kaybetmeden bir kez daha Paşa'ya gider. Bu sefer, Paşa gergin değildir ve Hoca'yla konuştuktan sonra onu destekleyebileceğini söyler. Ama Hoca bu anlamsız şeyle zamanını kaybetmek yerine, güçlü bir silah inşaat edecektir. Hoca, Paşa'nın önerisini kabul eder ve Padişah ile bir buluşma ayarlanır.

Padişah sadece bir çocuktur. Bu nedenle Hoca, gezegene dair kendi teorilerini dokuz yaşında bir çocuğun anlayabileceği şekilde hazırlar. Sonunda Padişah gezegenlerin hareketinde bir mantık örgüsü olduğunu anlar, ama astronomi ile ilgilenmek yerine Padişah astrolojiyi daha çok sever. Böylece Hoca, kendi isteği dışında, müneccim gibi davranmak durumunda kalır. Hoca, ilk önce Padişah'ın aslanının hastalığının iyileşeceğini, sonra da birkaç tane yavru aslan dünyaya getireceğini tahmin eder. Böylece Hoca, Padişah'ın güvenini kazanır, hatta ona kendi fikirlerini açıklar. Hoca'ya göre, bir rasathane inşa edilmesi gerekir ve bu yer bir

bilimevi gibi olmalıdır: “Bir bilimlerevi ki, içinde yalnız yıldızları değil, bütün âlemi, nehirleri ve denizleri, bulutları ve dağları, çiçekleri ve tabii, hayvanları da, gözlemleyen bilginler yanyana gelsinler ve gözledikleri şeyleri konuşa konuşa ilerletsinler ki, aklımız gelişsin” (Pamuk, 1994: 47).

Padişah ile sabit bir ilişki kurmasına rağmen, Hoca, O'nun sadece bir aptal çocuk olduğuna inanır. Hoca'nın hedefi devletin dirilişinin temellerini atmak için Sultan'ın düşüncelerini kontrol etmektir. Bu bakımdan Hoca köktenci Batıcıların ilk prototipi olarak görülebilir (Naci, 1999: 83). Hoca'ya göre, bilim devletin dirilişi için en önemli noktadır ve toplumunun bilim ile hiç ilgilenmemesinin en büyük sorun olduğunu düşünür. Kendisi hariç, toplumun geri kalanı aptaldır:

Sonra, o kelimeyi [aptal] bütün kilitlere uyan sihirli bir anahtar gibi kullanmaya başladı: Aptal oldukları için başlarının üstünde gezinen yıldızlara bakıp düşünmüyorlardı, aptal oldukları için öğrenecekleri şeyin önce neye yarayacağını soruyorlardı, aptal oldukları için ayrıntılara değil özetlere meraklıydılar, aptal oldukları için birbirlerine benziyorlardı (Pamuk, 1994: 47).

Hoca, kendi toplumunda kendini bir yabancı gibi hisseder ve içindeki bilim tutkusu onu Batılılara daha da yaklaştırır. Hoca artık Doğulu ve Batılı toplumlar arasındaki farkı bildiğini düşünür. Ona göre Doğu toplumları Batılılar gibi bilime önem vermediğinden aptaldır. Fakat, İtalyan köle de bunun tam tersi olarak zamanında kendisinin de yaşadığı toplum için aynısını hissettiğini düşünür; ona göre de kendi toplumu bilime yeterli önemi göstermemektedir: “Birkaç yıl önce, ülkemde, bu tür açıklamaları yapmaktan ben de çok hoşlanmama rağmen, Hoca'ya bir şey söylemezdim” (Pamuk, 1994: 47). Hoca “neden onlar çok aptal?” sorusunun cevaplandırılması gerektiğini anlar. Ama bu sorunun cevabını kendisi bulamaz ve bu nedenle İtalyan köleden yardım ister. Sonraki yıllar, Hoca için hiç de iyi geçmez. Sultan üzerinde etkili olmak için İtalyan köleden risale yazmak için yardım ister. Ana konusu aynıdır: Bilimin önemi. Bu hikâyelerin arasında bir tanesi o kadar ağır olur ki, Hoca onu yazmaktan vazgeçer:

Amerika denilen yılanlı ülkede yaşayan ve yaşadıkları hayatı hiç değiştirmeyen humbil yerlilerin başlarına gelenler üzerine, hem acıklı, hem de hisseli bir kitap yazma düşüncesini verdi: Bana ayrıntılarını anlatırken, hayvanlara ve ava düşkün bir çocuk kralın bilimle ilgilenmediği için, sonunda nasıl İspanyol gâvurları tarafından kazığa oturtulduğunu da yazacağını söylediği bu kitabı, sanırım bitirmeye cesaret edemedi hiç. (Pamuk, 1994: 53).

Hoca ve köle padişahın hayal dünyasını etkilemek için hayali hayvanlar yaratırlar ve bunları minyatür ustalarına resmettirirler. Ama iki boyutlu çizgilerden memnun olmazlar. Buna rağmen bu minyatürlerden Hoca, Padişah için, bir ders çıkarır: ““Gerçek eskiden böyleydi,” dedi Hoca. “Şimdiyse her şey üç boyutlu, gerçek gölgeli baksana; en sıradan karınca bile gölgesini, arkasında ikizini taşır gibi sabırla katlanarak taşıyor.”” (Pamuk, 1994: 53).

Bütün bu teşebbüslere rağmen, Hoca kendi vatandaşlarına bilimin önemini hissettiremez. Bu nedenle kendine güvenini yitirmeye başlar Hoca. Bunu fark edince köle keyifli bir duygu hisseder, efendisini başarısız görmek kendine olan güvenini artırır. Hoca'nın Padişah'ın aslanı için yaptığı doğru tahmin kendi ruh halini değiştirmez. Köprülü Mehmet Paşa başvezir olduktan sonra, devletin başarıları (Venedikli donanma yenilmişti) bile Hoca'yı rahatlamaz. Ona göre; “yakında ahmaklığın ve beceriksizliğin çamuruna gömülecek olan sakatın son kıpırdanışlarıydı bunlar” (Pamuk, 1994: 62). Bundan sonra Hoca ve köle çok derin bir kimlik arayışına girerler. Her şey bir oyun olarak başlar. Köle, Hoca'nın olumsuz bir halde olduğunu fark edince bu durumdan yararlanmaya çalışır. Artık Hoca'nın kendine güvenmediğini biliyordur, hatta Hoca artık “aptal olanlar” konusunda gittikçe daha takıntılı olmuştur. Onu kontrol etmek için, köle efendisiyle ilgilenmeye başlar. İtalyan'ın kafasında belli bir plan yoktur. Böylece köle, “Niye ben benim?” sorusunu yanıtlayabilmek için aynaya bakmak gerektiğini ortaya çıkarır çünkü Batı'da böyle yaparlar:

Onların aynaya baktıklarını, hem de, buradakilerin yaptıklarından çok daha fazla aynaya baktıklarını söyledim. Yalnız kralların, prenseslerin, soyluların sarayları değil, sıradan insanların eveleri de, özenle çerçevelenip, duvarlara dikkatle asılmış aynalarla doluydu; ama bir tek bundan değil, durup durup kendilerini düşündükleri için de bu işte ilerlemişlerdi (Pamuk, 1994: 66).

Hoca kölenin söylediklerinin doğru olduğunu ispat etmesini ister. Önce köle, her şeyin bir şaka olduğuna Hoca'yı ikna etmeye çalışır. Ama Hoca artık ona inanmaz, o kanıt ister. İki karakterin tavırı, (biri konuları çok ciddiye alır, diğeri her şeyi mizah ile ele alır), Pamuk'un romanında kullandığı tarzına benzer. Aslında Pamuk da, bir yandan, Doğu-Batı çatışmasının konusunu çok ciddi dramatize eder, diğeri yandan, bu çatışmayla sürekli alay eder. Aslında Pamuk, hem bir mizah imgesi kullanır (Batılılar aynaya bakarak bütün zamanlarını geçirir) hem basit bir imgeyle Batı kültüründeki en önemli yönlerden birisini – bireyselliğin keşfi – temsil eder.

İtalyan köle “Niye ben benim?” sorusuna cevap vermek için onun ne olduğunu kâğıda yazmak gerektiğini saptar. Böylece köle ve Hoca yeni bir etkinlik bulurlar. Önce köle İtalya’daki hayatını anlatan anılarını yazar. Hoca bundan tatmin olmaz. O Avrupalıların kendilerini bilmek için, bir sırlarının olduğuna inanır ama İtalyan Köle bunu ona söylemek istemez. Köle bu işten çok keyif alır ve korkularını, rüyalarını da yazar. Aynı zamanda köle yazmanın keyfini keşfedip kendi anıları, korkuları ve rüyalarını anlatmaya başlar. Böylece köle Hoca’nın ilgisini çeker ve ona da aynı şeyi yapmasını önerir. İki adam böylelikle birbirlerinin geçmişini paylaşırlar. Pamuk’un romanlarında geçmiş ve kimliğin birbirine eşit olduğunu biliyoruz (Parla, 1999a: 90). Bu etkinlikten Hoca bir ders çıkarır: “Aynaya bakarken nasıl görünüşünü seyrediyorsa insan, kendi düşüncesinin içine bakarak da özünü seyredebilirdi” (Pamuk, 1994: 73).

Hoca’nın “Niye ben benim?” sorusuna cevap vermeye çalışıldığında, sadece “ötekilerin neden o kadar aşağılık ve ahmak olduğundan başka bir şey yazamıyordu” (Pamuk, 1994: 72). Bu “öteki”, toplumun içindeki bir ötekidir, yani düşüncelerini desteklemeyen diğer Türkler’dir. Ama Hoca aynı zamanda Batılıları da bir “öteki” gibi görür. Hoca onlarla bazı ortak özellikleri paylaşır, ama onlardan da farklıdır; çünkü o Batılılar gibi kendine bakmayı bilmez. Bununla birlikte Hoca kendine güvenmez, bunun için kölenin onayını arar. Köle bu noktayı sürekli vurgular: “yazmak istediklerini peşinen onaylamamı bekliyordu” (Pamuk, 1994: 70), “küçük gündelik konularda benim düşüncemi daha çok soruyordu artık” (Pamuk 1994: 78).

Kölenin yarattığı bu psikolojik oyun karanlık bir yönelim alır. Köle kendini tanımak için, bir insanın kendi yaptığı kötülükleri açıkça yazması gerektiğini söyler. Hoca bunu yapmak istemez ve köleye eziyet etmeye başlar. Kölenin ise yaptığı kötülükleri yazarak kendine olan güveni artar. Hocanın ona yaptığı eziyetler ise sadece bu duyguyu artırır. Bunu fark edince Hoca da kendi kötülüklerini yazmaya başlar, ama onda tam tersi bir sonuç çıkar: kendine olan nefreti artmıştır. Köle bunu kendi kazancı olarak görür: “kendini hor gördüğü için beni hor göremiyordu artık” (Pamuk, 1994: 78). Köle biraz daha Hoca’nın şüphelerini teşvik ederse özgürlüğüne kavuşacağına inanır. Ancak veba salgının yayılması haberi, bir anda, durumunu tersine çevirir. Aralarındaki iktidar ilişkisi değişir, Hoca üstün konumuna geri döner. Veba yüzünden İstanbul’da insanlar ölmeye başlar, ama şehirde hiç kimse vebadan korkmaz ve herhangi bir sağlık tedbiri alınmaz. Köle ise, bu nedenle ölmekten korkmaya başlar. Oysa Hoca da veba salgınından hiç etkilenmez; hatta Köle’nin korkusunu fark edince kendine güveni gelir.

Hoca'ya göre, köle ölümden korkuyorsa yaptığı kötülüklerinin üstesinden gelemiyordur ve hala suçludur. Böylece Hoca: “veba karşısında duyduğu derin korkusuzluk, suçsuz olduğuna onu gönül rahatlığıyla inandırmıştı” (Pamuk 1994: 82). Bu nokta *Sessiz Ev*'de açıklanan ölüm anlayışı ile ilgilidir. Hoca ölümden korkmaz çünkü bu açıdan bir Doğulu gibi düşünür. O ölümün gerçek anlamını bilmez, ona göre veba, Allah tarafından gönderilmiştir; bu nedenle insanlar ona karşı hiçbir şey yapamazlar. Köle ise Batılılar gibi düşündüğü için, ölümden kaçmaya çalışıp evinden bile çıkmaz. Hoca gün boyunca dışarıda bir sürü insana değdiğini söyleyerek köleyi korkutmaya çalışır. Köle için bu günler dehşetli olur.

Bir gün bir komşu Hoca'nın evine gidip ona kızıyla evlenmesini önerir, o bu öneriyi reddeder. Bu yüzden komşu çok sıkılıp ona mahalledeki insanların onu nasıl gördüğünü açıklar:

Bunun üzerine, tuhaf burunlu komşumuz, Hoca'ya kendisinin de pek bir matah olmadığını sezdirmek istedi: O inanmıyormuş, ama mahalleli, Hoca'nın düpedüz keçileri kaçırdığını söylüyormuş; yıldızlara bakmasını, merceklerle oynayıp tuhaf saatler yapmasını kimse iyiye yormuyormuş. Konuğumuz, alacağı malı kötüleyen tüccarın hırsıyla ekledi: Hoca'nın, yemeğini çömelip bağdaş kurarak değil, gâvurlar gibi masaya oturarak yediğini; kitaplara keselerle para verdikten sonra onları yere atıp içinde peygamberin adı olan sayfaların üstüne bastığını; gökyüzünü saatlerce seyretmekle içindeki şeytanı yatıştıramadığı için, günışığında yatağına yatıp evinin kirli tavanını seyrettiğini, kadınlardan değil, yalnızca oğlanlardan hoşlandığını, benim onun ikiz kardeşi olduğumu, ramazanda oruç yediğini ve vebanın da onun yüzünden yollandığını söylüyormuş mahalleli (Pamuk, 1994: 87-88).

Mahalleliler Hoca'yı tam bir “öteki” olarak görmektedir. Hoca onlara göre çeşitli sosyal kuralları çiğner. Örneğin, *gâvurlar* gibi yer, günışığında yatar, hatta Hoca'nın cinselliği de bozuktur. Kadınlardan değil, erkeklerden hoşlanır. Veba da onun yüzünden yollanmıştır. Hoca komşusunu başından savdıktan sonra, köle bu olaydan yararlanmaya çalışır. Hoca'ya onun komşusunun bir aptal olduğunu ama vebadan korkmayanların da aptal olduğunu söyler. Hoca onun bu söylediklerine kızar ve vebadan korkmadığını yineler.

Aynı zamanda başka bir olay daha olur. Hoca'nın vücudunda küçük kırmızı bir şişlik belirir. Hocaya göre, bu sadece bir böcek ısırığıdır; ancak İtalyan Köle bunu vebanın ona bulaşmış olmasına yorar. Bu nedenle ondan uzak durmak ister. O gece köle için dehşetli bir gece olur. Hoca aynanın önünde kırmızı şişliğe bakarken köleye “Gel birlikte aynaya bakalım” der. Bundan sonra Hoca kendi gerçek düşüncelerini köleye

açıklar: Vebadan başından beri korktuğunu ve her şeyi köleyi denemek için yaptığını söyler. Onu denemesindeki asıl amaç, kölenin nasıl düşündüğünü anlamaktır. Artık onun gibi düşünebildiğini ve onun kimliğini almak istediğini söyler. Hoca, bunu kanıtlamak için onun İtalya'ya gittikten sonra neler yapacağını söyler; bu şekilde köle, Hoca'nın artık onun gibi düşünebildiğini anlar. Bu yeni oyun köleyi şaşırtır: “Haklıydı, söylediklerini ve yaptıklarını ben de söylemek ve yapmak istiyordum, benden önce davranıp vebanın ve aynanın içindeki korkuyla oynayabildiği için onu kıskanıyordum” (Pamuk, 1994: 95). Aslında köle Hoca'nın düşüncelerini tahmin edemediğini fark eder, bunun esas sebebi vebaya yakalanma korkusudur. Bu nedenle hastalık Hoca'ya bulaşmış olabileceği için, köle evden kaçmaya karar verir.

Köle Heybeliada'ya gitmeyi tercih eder. Ordayken de para biriktirmek için evleri soyup İtalya'ya dönmeyi düşünür ama aynı zamanda, Hoca'yı özlemeye başlar. Neyse ki birkaç gün sonra Hoca da adaya gider, onu geri getirir. Hoca köle kaçtığı için öfkeli. Ancak ondan önemli bir sorunu için destek ister. Padişah Hoca'ya ne zaman vebanın biteceğini sorup bir öngörü istemektedir. Bu nedenle Hoca köleye yardımını ve bilgisine ihtiyacı olduğunu söyler. Eve döndükten sonra bir plan hazırlarlar:

Anlattıklarımı dinlerken Hoca, vebanın ancak sağlık önlemleriyle geriletebilecek bir felâket olduğunu doğrular gözükiyordu. O da benim gibi, Allah'ın felâketle olan ilişkisini inkâr etmiyordu, ama dolaylıydı bu ilişki; bu yüzden, biz ölümlüler de, paçaları sıvayıp felâkete karşı birşeyler yapabiliriz ve bu, Allah'ın gururunu hiç incitmezdi (Pamuk, 1994: 104).

Bununla beraber köle ve Hoca, Padişah'ın müşavirlerinin Hoca'yı dinsizlikle suçladıklarını biliyorlardır. Bir yandan, mantıklı önlemler alırlar, diğer yandan Padişah ve müşavirler için vebanın arkasında Şeytan'ın olduğunu ve onun hareketlerini engellemek gerektiğini anlatan hikâyeye yaratmayı tercih ederler. Hoca'nın ve kölenin planı o kadar başarılı olur ki Hoca hem Padişah'ın müşavirlerinden kurtulur hem Müneccimbaşı olur. Köle ise Hoca'nın başarılarını kıskanır. Ona göre veba sorununu çözmek için kendisi çok önemli bir rol oynamıştır ancak Hoca bunu kabul etmek istemez. Böylece Hoca, Padişah ile rüyalarını yorumlayarak zamanını geçirirken evde köle Hoca ile geçirdiği dönemleri özler. Şimdi köle de Hoca'yla aynaya bakmaya hazır olduğunu fark eder: “Duvardan indirdiği korkutucu aynanın karşısına, yanbaşımda ölüm korkusu bile olsa onunla birlikte geçmeye çoktan hazırdım!” (Pamuk, 1994: 118). Aslında köle de dönüşmeye başlar. Artık ülkesine dönmek istemez ve geleceğini

İstanbul'da görür. Ama Hoca ona dikkat etmez, sadece artık yirmi iki yaşında olan Padişah'ı nasıl kontrol edebileceğini düşünür. Bu nedenle köle de Padişah'ın rüyalarını yorumlamada Hoca'ya yardım eder. Birlikte çalışırken Hoca'nın "diriliş" projesinin artık paslanmış olduğunu fark eder:

Tanışıklığımızın ilk yıllarında astronomi, coğrafya, ya da doğa bilimleri konusunda düşündüğümüz şeylerin elle tutulur bir yanı olmadığını Hoca da benim kadar biliyordu; saatler, araçlar, modeller bir kenarda unutulup çoktan paslanmıştı. Her şeyi, onun "bilim", dediği bu belirsiz işi uygulamaya koyacağımız güne ertelemiştik; elimizde bizleri yıkımdan kurtaracak büyük bir tasarıdan çok bu tasarımın hayâli vardı (Pamuk, 1994: 123).

Bununla beraber Hoca yaklaşan kaçınılmaz bir yenilginin dehşetine kapılır. Hoca'ya göre kısa bir süre sonra imparatorluk yıkıma uğrayacaktır. Bundan kaçmak için, köleye yeni bir silah yapmak gerektiğini söyler. Bu yüzden Padişah için yeni bir hikâye yaratmayı düşünür. Bu hikâyenin Padişah'ın rüyalarından yorumladığı korkularla dolu olması gerekiyordur. Yıkımın korkusu hikâye ana konu olacaktır. Onu dinledikten sonra köle yıkım ile ne demek istediklerini anlamaya çalışır:

Yıkımdan imparatorluğun elindeki ülkeleri bir bir kaybetmesini mi anlıyorduk? Haritalarımızı masanın üzerine yayar, önce hangi ülkenin, sonra hangi dağlarla hangi nehirlerin elden çıkacağını hüznle saptardık. Yoksa, yıkım, insanların ve inançların farkına varmadan değişmesi anlamına mı geliyordu? Bütün İstanbulluların bir sabah sıcak yataklarından başka birer insan olarak kalktıklarını düşlerdik; elbiselerini nasıl giyeceklerini bilemiyorlar, minarelerin neye yaradığını hatırlamıyorlardı. Belki de yıkım, ötekilerin üstünlüğünü görerek onlara benzemeye çalışmak demektir (Pamuk, 1994: 127).

Hoca Batılı bilim adamıyla Padişah'ın korkularından yararlanıp amacına ulaşır: Padişah ona tasarlayacağı "inanılmaz" silahı yapmasını emreder. Altı sene boyunca, Hoca silahın tasarımı üzerine çalışır. Bu dönemde, köle Hoca'ya yardım eder, hatta sık sık Padişah'ın çalışmalarını kontrol eder. Böylece İtalyan köle Padişah ile doğrudan bir ilişki kurar. Aynı zamanda Sultan onların çalışmasına bakarak keyiflenir. İkisini ayırt edebilmek için bir gün bir taklitçi çağırır. Taklitçinin küçük gösterisi Hoca'yı öfkelenirken köleyi düşündürür. Ayrıca İtalyan Köle, Sultan'ın, Hoca'nın anlattıklarından daha farklı olduğunu düşünür. Pamuk bu ayrıntı ile gerçekliğin kişilere göre değişebildiğini, herhangi bir gerçeğin temsiliyetinin taraflı olduğunu ima eder. Bu

nedenle Hoca'nın anladıkları nihaî gerçeklik olmayabilir. Aslında kölenin gerçekliği doğrudan anlamaya çalıştığında kendi görüşleri değişir ve artık Sultan'ın “aptal” değil, akıllı bir adam olduğunu fark eder:

Sultan'la rüyalarından, heyecanlarından, korkularından ve geçmişle geleceğinden sözederken, karşımdaki bu şakacı, akli başında adamın, yıllardır Hoca'nın bana anlattığı Padişah'a ne ölçüde benzediğini düşünürdüm ben (Pamuk, 1994: 133).

Akşam Hoca'ya Padişah'ın bana yıllardır anlattığı insandan çok daha zeki olduğunu söylüyordum (Pamuk, 1994: 135-136).

Taklitçinin gösterisinden sonra, Hoca o kadar öfkelenir ki saraya artık gitmek istemez; bu yüzden Hoca, silah tasarımı üzerinde çalışırken köle de Saray ile ilişki kurar. Bu bakımdan Hoca köle ile ilişkisinde ilginç bir özellik ortaya çıkarılır. Yirmi senelik ilişkileri içerisinde Hoca, ne zaman çalışkan olsa, kölenin tembelleşmesini akılda tutarak, oryantlizmin geleneksel söyleminin ters çevrilmiş olduğunu belirtmek gerekir. Aslında romanda bu iddiaları karşılaştırmak mümkündür “tembel kölenin aylak özgürlüğüne yeniden döneceğimi sanıyordum ben” (Pamuk, 1994: 70) veya “kendimi eğlenceye bıraktığım ve gerçekleşmekte olan silahla pek ilgelenmediğim o son günlerde” (Pamuk, 1994: 142). Oysa, oryantlist söylemde “tembellik” Doğululara özel bir nitelik olarak betimlenir. Said *Kültür ve Emperyalizm* eserinde, S. H. Alatas *The Myth of the Lazy Native* adlı çalışmayı havale ederek, bunu belirtilir: “Alatas'ın [...] kendi tarzında şaşırtıcı ölçüde özgün olan kitabı da, Avrupa sömürgeciliğinin, Alatas'ın sömürgeci kapitalizm dediği şeyin hesaplanıp savunulmasında yaşamsal bir rol oynayan konuları nasıl yarattığını ayrıntılarıyla açıklıyor (verdiği örnek, tembel yerli konusudur)”. (Said, 1995: 366).

Saray'a ziyaretinde köle Avrupalı elçiler ile buluşur. Onlara kendi hayatın serüvenlerini anlatarak Avrupalıların arasında Türklerin temsiliyetini yayar. Bunu yaparak onların dikkatini çekmek ister, bu nedenle sadece gerçekten yaşadıklarını değil, kurgu öyküler de yaratır (“uyduruverdiğim inanılmaz hikâyeler anlatırdım”, (Pamuk, 1994: 137). Hatta Avrupalılar, özellikle, kendi önyargılarını tasdik eden “korkunç maceralarını” dinlemek isterler:

Yalnız, evlenmeden önce babalarını görmeye gelen genç kızlar, ya da benimle kırıştıran elçi karıları değil bütün o kellifelli elçiler, kâtipler uydurduğum kanlı din ve vahşet hikâyelerini, harem ve

aşk entrikalarını bana hayran olarak dinlerlerdi. Çok üstüme varırlarsa, hemen oracıkta uydurduğum bir-iki devlet sırrını kulaklarına fısıldar, Sultan'a kimsenin bilemeyeceği tuhaf alışkanlıklar yakıştırırdım. Daha çok bilgi almak istedikleri zaman, kendime esrarlı bir hava vermekten hoşlanırdım (Pamuk, 1994: 137-8).

Sık sık köle eve döndükten sonra Saray hayatını Hoca'ya anlatır. Hoca'nın ilgisini ise Avrupalı elçiler çekmektedir. Onların nasıl düşündüklerini, kafalarının nasıl çalıştığını bilmek ister, hatta Sultan'ın da bir gün Avrupa'ya Osmanlı elçilerini göndereceğini umar. Köle Hoca'nın Avrupa'da yaşamayı hayâl ettiğini anlar: “onlar arasında yaşamak, bu ahmaklardan kurtulmak istediğini sezerdim” (Pamuk: 1994: 141). Bunu yaparak Hoca “onların” yetiştirdikleri bilim adamlarıyla ilişki kurmak ister. Aynı zamanda Hoca'ya göre, silah yapmanın başarı “kafaların içiyle” ilgilidir. Bu nedenle hem Avrupalıların hem ahmakların kafalarını bilmek gerektiğini köleye söyler.

Silah projesi hâlâ çok bulanıktır, köle ona “şeytanî karanlık bir leke” gibi görünür. Buna rağmen, köle Sultan'a silahın projesini anlatıldığında, o bunu olumlu şekilde dinler. Gelgelelim Padişah Saray'a gelen adamın Hoca olduğuna ve kölenin evde silaha çalıştığına inanır.

Zaman geçirmek için köle ve Padişah sadece silah hakkında konuşmazlar, sık sık köle ülkesinden bahseder. Bu bakımdan köle, Avrupalı elçilerle Türkler hakkında konuştuğundaki gibi Sultan'a da anlattığı ülkesiyle ilgili hikayelerde kurgu ve gerçeği karıştırır; kendi bile neyin gerçek neyin hayâli olduğunu bilemez:

Sultan da, orada, o ülkede benim eski ülkemde nasıl yaşadıklarımı sorardı bana.

Ona bir yığın hayâl anlatırdım. Tekrarlaya tekrarlaya bugün çoğuna inandığım bu hayâllerin, gençliğimde gerçekten yaşadığım şeyler mi olduğunu, yoksa kitabımı yazmak için her masaya oturduğumda kalemimin ucuna geliveren düşsel hikâyeler mi olduğunu çıkaramıyorum şimdi: Kimi zaman, o sırada aklıma gelen bir iki eğlenceli yalanı atıveriyordum, uydura uydura geliştirdiğim bazı masallarım vardı [...]. Ama yirmibeş yılda hâlâ unutamadığım bir iki gerçek de vardı (Pamuk, 1994: 142-3).

Hoca silah yapmayı bitirdiğinde Padişah orduyla birlikte Lehistan'a sefere çıkmıştır. Hoca, Padişah sefere onu ve silahını götürmediği için şaşırıp Padişahın ona güvenmediğini düşünmeye başlar. Buna rağmen yaklaşık bir sene sonra, Padişah Hoca'yı ve köleyi çağırıp onlardan yaptıkları silahla Edirne'ye gitmelerini emreder. Hoca ile köle hemen Edirne'ye gider. Orada Padişah ile buluştuktan sonra orduyla Lehistan'a sefere çıkarlar. Silahın mevcudiyetinin askerleri rahatsız etmesine rağmen,

Padişah Hoca'ya güvendiğini onlara gösterir. Ama aynı zamanda askeri çıkartmada tuhaf olayların meydana geldiğini söyler. Padişah Hoca'nın anlamsız hikâyelerine inanır ve bunu fark edince köle seferin başarılı olamayacağını düşünmeye baslar. Hoca'ya göre, savaşı kazanmak için, onların kafasının içindekileri anlamak gerekir, bu nedenle köylerde yaşayan insanlara anlamsızca sorular sorar. Bu sorgulama boyunca, Hoca zavallı köylülerden suçlarını anlatmasını ister. Cevaplar Hoca'yı memnun etmez, bu yüzden kızıp şiddet kullanmaya başlar. Bu zalim ritüel Hoca ile kölenin yaşadıkları karanlık günleri anımsatır. Hoca'nın durumu kötüleşir. Hıristiyan köylüleri sorguladıktan sonra, Müslüman köylüleri ve Yeniçerileri de sorgulamaya başlar. Ancak amacına ulaşamaz. Jale'ya göre, Hoca'nın acımasız davranışları sömürgeci davranışa benzer. Dahası bu sahnede sömürgecilere benzeyen Hoca'nın zalim davranışları, Conrad'ın *Karanlığın Yüreği'nde*'ki Kurtz adlı karakteri andırır (Parla, 1999a: 96).

Ordu Leh topraklarına girdiğinde Hoca hastalanır. Bununla beraber taşıdıkları kocaman silah sadece bir engel olur, bu nedenle askerler İtalyan köleyi suçlamaya başlar. Onlara göre, seferin kötü durumunun sebebi Hoca değil, köledir. Bu yüzden köle hayatının tehlikede olduğunu anlar. Aynı zamanda ordu Doppio Kalesi'ne yetişir. Doppio Kalesi erişilmez bir yer olarak temsil edilir:

Yüksekçe bir tepenin üzerindeydi, bayraklı kulelerine batan güneşin belli belirsiz kıvılcığı vurmuştu, ama beyazdı; bembeyaz ve güzel. Nedense, insanın böyle güzel ve erişilmez bir şeyi ancak rüyasında görebileceğini düşündüm. O rüyada, karanlık bir ormanın içinde kıvrılan bir yolda, tepedeki aydınlık, beyaz yapıya yetişmek için telâşla koşarsınız; sanki orada, sizin de katılmak istediğiniz bir eğlence, kaçırılmak istemediğiniz bir mutluluk vardır, ama her an bitivereceğini sandığınız yol bir türlü bitmez (Pamuk, 1994: 167).

Fethi Naci'ye göre, Beyaz Kalenin erişilmezliği Türklerin Batılılaşma serüvenini simgeler. (Naci, 1999: 84). Erdağ Göknağ ise, buna başka bir yorum getirir. Ona göre “kale kesin olarak bütünsel/özsel bir kimliğin simgesidir: Arzulanan, ancak gerçekleştirilmesi olanaksız ‘ben’” (Göknağ, 1999a: 130). Bütünsel kimliğin imkânsızlığını tecrübe ettikten sonra, iki ana karakterin ilişkisi kopmaya başlar. Aslında Doppio Kalesi'ne erişilmezlik, Hoca ile kölenin ayrılmasına yol açar. (Bu bakımdan “Doppio”nun İtalyanca'da “ikiz” demek olduğunu hatırlamak ilginçtir).

Birbirlerinin kimliklerini aldıktan sonra, anlatıcı “ben” Hoca olan İtalyan köleye dönüşür. “O” ise İtalya'ya giden Hoca olur. Son bölümde, özellikle iki nokta önemlidir:

Sultan ile İtalyan-Hocanın yeni ilişkisi ve Hoca'nın oryantalist bakışı. Savaştan döndükten sonra, İtalyan Hoca evlenir ve kısa bir dönem sarayda başmüneccim olarak çalışmaya devam eder. Bu süre zarfında arada sırada Sultan'la, Hoca hakkında, konuşur. Sultan, İtalya'ya giden Hoca hakkında, İtalyan köleymiş gibi konuşur. Padişah'a göre Hoca'nın İtalya'ya kaçması iyi bir tercihtir; eğer kaçmasaydı padişah onu idam ettirecekti. Seneler boyunca Hoca eğlenceli bir adam bile olsa da çok küstah ve kendini beğenmiş bir insandır. İtalyan-Hoca ise, onun gibi değildir. İtalyan-Hoca Sultan'ı dinlerken, kafasını karıştırır:

Sultan sanki beni delirtmek için daha da anlatırdı: Ben O'nun gibi değilmişim, O'nun gibi, aklımı, onlarla bizleri ayıran safsatalara da kaptırmamışım! Ta yıllar önce, birlikte düzenlediğimiz ve Padişah'ın sekiz yaşında, bizleri tanımadan önce, karşı kıyıda seyrettiği fişek gösterisinde, O'na karanlık gökteki şeytani zafere ulaştıran benim şeytanım, şimdi O'nunla birlikteymiş, O'nunla birlikte huzur bulacağını sandığı ülkeye gitmiş! (Pamuk, 1994: 176).

Bir kere daha şeytan imgesi görünür ve yine insanların hırsını temsil eder. Pamuk'un romanlarındaki diğer Batılılaşma destekçileri gibi Hoca'nın da içinde bir şeytani vardır; bu nedenle kendini diğer vatandaşların yanında yabancı gibi hisseder. Bundan sonra İtalyan, Hoca kendi kimlik krizini çözdüğü için, yazar olarak rahat bir hayat yaşar. Bununla beraber Padişah insanların her yerde birbirinin aynı olduğunu ve bunun en iyi kanıtı onların birbirlerinin yerine geçebildiğini ekler.

Romanın sonlarına doğru bir konuğun tanıklığı sayesinde Hoca'nın İtalya'ya gittikten sonra ne yaptığı belirtilir. Hoca, İtalyan bir yazar kimliğinde çeşitli eserler yayımlar. Kitaplarında çeşitli serüvenlerden, hayvansever bir Padişah'tan, Türklerden ve veba konusundan, Türk savaş stratejilerinden bahseder. Bu eserlerin, Avrupaî Doğu merakı sayesinde çok başarılı olduğunu ifade eder. Buna rağmen, daha açıkça konuşmaya başladığında, şunları da ekler:

O'nun gerçek bir Türk dostu olmadığını, Türkler için çirkin şeyler yazdığını sır verir gibi söyledi: Bizim artık yokluğu inmeye başladığımızı yazıyormuş, kafalarımızın içinden eski püsküyle dolu pis bir dolaptan sözeder gibi sözediyormuş, iflah olmamışız, kurtulmamız için bir an önce onlara boyun eğmekten başka çaremiz yokmuş, bundan sonra, yüzyıllarca, boyun eğdiklerimizi taklit etmekten başka bir şey yapamayacağımızı söylüyormuş (Pamuk, 1994: 185-6).

Hoca'nın da Batı'da yaşadığı kimlik krizi tam olarak çözülmemesine rağmen, en azından orada bir 'ötekilik' olarak görülmez. Aksine konuk, onun büyük bir hayranı olur. Aslında konuğa göre, Hoca Leonardo'ya benzeyen büyük bir dâhidir. Böylece Hoca ve İtalyan bilim adamının ilişkisi sona erer. Erdağ Gökner'in belirttiği gibi romanın iki karakterinin efendi-köle ilişkisi geleneksel Hegelci diyalektik ile çelişir. Gökner makalesinde Bhabha'nın "ikircik" (Bhabha, 1994: 85-92) kavramını kullanarak, *Beyaz Kale*'de efendi köle ilişkisinde sentez süreci olmadığını ve hem efendi hem köle kavramları "ikircik" tarafından nitelendirildiğini gösterir: "Her halükârda, her kimlik ötekini karmaşıktırır. Efendi efendi değildir, Köle de köle değildir. Onların özellikleri böyle indirgeyici bir biçimde açıklanamaz. Taklit/alay ikilemi, her iki karakter birbirini taklit ettiğinden daha da karmaşık hale gelir" (Gökner, 1999a: 129). *Beyaz Kale*'de Pamuk sadece Hegelci diyalektik ile çelişmez aynı zamanda da Batı'nın, kendi "uygarlaştırma misyonunu" meşrulaştırmak için yarattığı "evrimsel modelleri" (Darwinizm, Freud'un evrimsel zihin modeli, Hegelci tarihsel teleolojik bakışı) sorgulamaya çalışır (Gökner, 1999a: 115-131). Bu bakımdan Pamuk, incelendiği ikizler izleği ve romanın anlatı yapısı sayesinde, tarihsel hegemonik söylemi zayıflamayı hedefler.

2.2 Benim Adım Kırmızı

Benim Adım Kırmızı Pamuk'un altıncı romanıdır. Bu eserde yazar Batılı resim sanatıyla Osmanlı nakkaşların karşılaşmasını anlatır. Olaylar 1591 yılında, karlı geçen on gün boyunca yaşanır. Venedik'e sürekli seyahat eden ve Rönesans sanatı tarafından büyülenen Enişte Efendi lakabı takılmış bir nakkaş Padişah için Rönesans tarzından ilham alarak, yenilikçi bir kitap hazırlamaya çalışır. Bu yenilikçi kitabı hazırlamak için Enişte Efendi, Padişah'ın sarayında çalışan nakkaşların arasında Zeytin, Kelebek, Leylek, Zarif adlarında en hünerli dört sanatçıyı seçer. Enişte Efendi'nin en büyük korkusu yenilikçi eserinin nakkaşların geleneğine ve toplumun inançlarına bir tecavüz olarak algılanmasıdır. Bu nedenle çalışmalarını gizlice yürütmeyi planlar. Hatta diğer nakkaşların ilgisini çekmemek için seçtiği dört nakkaşın kendi evinde çalışmasını emreder. Enişte'nin tedbirlerine rağmen Zarif öldürülür. Cinayet, yeni sanatsal projenin etrafında gerilimini artırır. Bunun için Enişte Efendi yeğeni Kara'yı çağırır. O, eniştesinin hem katili bulmasına hem de kitabını hazırlamasına yardımcı olur. On iki yıl

boyunca İstanbul'dan uzak duran Kara, şehrine dönüp yeni görevlerini tamamlamayı kabul eder. Kara'nın girişiyle romanda yeni bir unsur tanıtılır: Kara ve Şeküre arasında aşk hikâyesi. Şeküre, Enişte Efendi'nin kızıdır. Kara gençliğinde, eniştesinin çırağı olduğunda, Şeküre'ye âşık olur ama o onun tarafından reddedir. Bu yüzden Kara İstanbul'u terk etmeyi tercih eder. Bu on iki yıl boyunca, Şeküre bir sipahiyle evlenip Orhan ve Şevket isiminde iki çocuk doğurur. Ancak kocası, sürekli sefere çıkmak durumunda kaldığından, İstanbul'dan uzaktadır. Kara döndüğü zaman, Şeküre'nin kocası dört seneden beri görünmez. Son dört yıl boyunca Şeküre kayınpederi ve kayınbiraderi Hasan ile birlikte yaşamaya başlar fakat son iki seneden beri Hasan ona âşıktır. Bu nedenle Şeküre babasının evine geri dönmeye karar vermiştir. Gelgelelim Şeküre oğulları için bir baba düşleyip Kara ve Hasan arasında kararsız kalır.

Aynı zamanda Kara, katili aramakla meşguldür. Enişte Efendi, cinayetin sebebini kitabının hazırlanmasına bağlı olduğunu düşündüğünden, kendisiyle birlikte çalışan diğer üç nakkaşın evine Kara'yı gönderir. Bu ziyaret boyunca, Kara cinayetle ilgili herhangi bir ipucu bulmaya çalışırken, üç nakkaşın dikkatini dağıtmak için, onlara çeşitli hikâyeler anlatır. Bu öyküler okurlara Şark resimsel sanatın geleneğini tanıtır. Böylece Kara'nın katili arayışı, nakkaşların dünyasında bir seyahate dönüşür. Kara aynı zamanda, eniştesinin kitabı için bir hikâye yazmalıdır. Bu nedenle sıkça eniştesinin evine gider, böylece Şeküre ile ilişkisi yine başlar. Onlar doğrudan konuşamazlar ama Ester adlı Yahudi bir kadının yardımıyla, birbiriyle mektuplaşırlar. Kara'nın rakibi Hasan da Şeküre ile mektuplaşır. Sonunda Şeküre Kara'yı seçer ve bir gün bir metruk evde buluşurlar. Kara'nın, nihayet, senelerden sonra âşığın yüzünü yine gördüğünde katil Enişte Efendi'nin evine gidip onu öldürür ve kitabının son tasvirini aşırır. Şeküre evine dönünce, babasının cesedini bulur. Kendi durumu üzerinde düşündükten sonra babasını ölümünü gizlemeyi tercih eder. Aslında Şeküre bilir ki babasının ölümden sonra velisi kocasının ailesidir ama o Hasan'ın evinde dönmek istemez, Kara ile evlenmek ister. Bu yüzden ertesi gün, Şeküre Kara'yla buluşur ve onu Üsküdar'a gidip kadıdan boşanma almaya gönder. Böylece aynı günde Şeküre kocasından boşanır, Kara ile evlenir. Sadece evlendikten babasının ölüm haberini verir. Bu haber Saray'a varınca, Padişah Başnakkaş Osman'ı ve Kara'yı çağırır. Onlara katili bulmak için üç gün verir. Katil bulunamazsa, nakkaşhanedeki her nakkaşa işkence yapılacaktır. O gün Başnakkaş Osman ve Kara herhangi bir ipucu bulmak için Enişte'nin kitabının tasvirlerini incelerler, ama hiçbir önemli gelişme kaydedemezler. Ancak Şeküre onlara önemli bir

ipucu gönderir. Zarif Efendi'nin karısı, kocasının cesedinde bir tasvir bulmuştur. Bu tasvirde bir at resmedilir, ama Zarif Efendi'nin sadece tezhip yaptığı için büyük ihtimalle atın tasviri katil ile ilgilidir. Osman bu resmi inceledikten sonra bu atın ve Enişte'nin kitabındaki atın aynı nakkaş tarafından yapıldığını anlar, ama bu nakkaşın kim olduğunu kesinlikle söyleyemez. Özel bir yöntem kullanarak Osman, tasvirin Zeytin tarafından yapıldığı emindir. Buna rağmen ona göre, Zeytin eski usullere çok bağlı olduğu için Zarif'i öldüremez. Sonunda Başnakkaş Osman Zarif'in katilinin Leylek olduğunu düşünür, ona göre Enişte Efendi köktendinci bir grup tarafından öldürülür. Aslında Zarif Efendi bu grup ile bağlantılıdır ve Enişte'yi Zarif'in ölümünün intikamını almak için öldürür. Ama Osman'ın sezgileri yanlıştır. Kara, Osman'ın nakkaşhanenin geleceğini kurtarabileceğinden kuşku duyar ve onun sezgilerine tam olarak güvenmeyip katilin Zeytin olduğunu düşünür. Aslında Leylek nakkaşların arasında Batılı usulüne en yakın sanatçıdır, bu yüzden eski tarza bağlı olan Osman, Leylek Başnakkaş öldürmemeye çalışır.

Katilin kimliğini tam olarak bulmadan önce Kara eve dönerken yeni ailesini bulamaz. Kara hemen Ester'i arar. O her şeyi anlatır. Kara'yı sevmeyen Şeküre'nin oğlu Şevket evden kaçmıştır ve amcası Hasan'ın evine gitmiştir. Bu yüzden Şeküre eski kocasının evine dönmüştür. Kara ilk ve son olarak Hasan ile bu sorunu çözmek ister, bu yüzden birkaç arkadaşını toplayıp silahla Hasan'ın evine gider. Neyse ki Kara oraya vardığında evde Şeküre ve çocuklar ile sadece Hasan'ın babası vardır ve Ester'in yardımıyla dövüşmeden Kara'nın ailesi onunla geri döner. Şevket gitmeden önce Hasan'ın yakutlu hançerini alır. Ailesini kurtardıktan sonra, Kara katili aramaya devam eder. Kelebek ve Leylek'le buluşup onların katil olmadığını anlar ve onlarla beraber Zeytin'i bulmaya gider. Zeytin sonunda her şey itiraf eder ama Kara ve iki nakkaşın dikkatini dağıtır, böylece Zeytin Kara'nın hançerini alıp kaçmaya başarır. Planı Hindistan'a gitmektir ama gemiye binmeden önce Hasan ile buluşur. Hasan, Zeytin'in elinde yakutlu hançerini görünce onun Kara'nın bir arkadaşı olduğunu tahmin eder ve kılıcıyla Zeytin'i vurup kafasını keser. Kitabın son bölümünde, Şeküre kısaca sonraki yıllardaki olayları anlatır.

Benim Adım Kırmızı'da kullanılan anlatının stratejileri çok yenilikçidir. *Sessiz Ev'de* olduğu gibi bu romanda da, hikâye birinci tekil şahıs anlatıcılar tarafından anlatılır. Toplamda romanda yirmi anlatıcı vardır. Ama bu defa okurlar doğrudan öyküye dahil edilir, sözgelimi katil kendi kimliğini bulma konusunda onlara meydan

okur. Hatta bu eserde sadece insanlar hikâyeleri anlatmazlar; bazı anlatıcılar cansız objeler, hayvan, ve hayalî yaratık olur. Bu işlemi mümkün kılmak için, Pamuk romanında bir meddahı (Türk geleneksel bir hikâyeci) aracı olarak kullanır. Aslında romanda her gece nakkaşların takıldığı bir kafede bu meddah bir tasvirdeki resmedilmiş figürleri canlandırıp bir gösteri yapar. Bir köpek, bir ağaç, para, ölüm, kırmızı rengi, bir at, Satan, iki abdal ve bir kadın tasvirlerini kullanarak, meddah, Pamuk'un anlatıcı stratejisine benzeyen bir teknik sayesinde, kendi bakış açısından dokuz hikâye anlatır. Bu nedenle bazı eleştirmenler meddahı da romanın bir anlatıcısı olarak sayar (Çiçekoğlu, 2008: 209).

Romandaki meddahın rolü, Osmanlı dünyasının kültürel ve dilsel temsilinin karmaşasını artırmadır. Ali ve Hagood (2012), *Benim Adım Kırmızı*'da çoklu seslerin sanatsal ve sosyal işlevini irdelemek için, Bakhtin'in çokdillilik kavramını (Bakhtin, 1981) kullanır. Bu kavrama göre, dil yekpare bir yapı değil, aksine, içinde çeşitli katlar ve düzeyler kapsar. Bir romanda, yazar, farklı dilsel kesitlerin (*linguistic registers*) kullanımını sayesinde, dilin çokdilliliğini altını çizebilir. Aslında Bakhtin, bir romanın çağındaki tüm ideolojik ve sosyal seslerini temsil etmesi gerektiğini düşünür (Bakhtin, 1981: 411). Bu bakımdan, çokdillilik sadece dilsel bir özellik değil, aynı zamanda kültürel bir süreçtir. Ali ve Hagood, bu eseri tahlil ederek romanda çeşitli kültürlerin nasıl karşılaştığını belirtir. Bu en azından üç farklı bakımdan olur. Aslında Pamuk *Benim Adım Kırmızı*'da iki farklı görsel sanat estetiğini karşılaştırır, Batılı roman geleneğinde Türk geleneksel anlatının unsurlarını (örneğin meddah) kaynaştırır, hatta iki karşıt politik ideolojinin ortasında Osmanlı devletini gösterir. Bu diyalojik karşılaşmalar (*dialogical encounters*) sadece küresel düzeyde meydana gelmez; sanatsal ve ideolojik farklı duruşlar yerel düzeyde de birbiriyle çatışır. Diğer bir deyişle sadece Batılı ve Doğulu iki dünya görüşü karşılaştırılmaz. Osmanlı toplumundaki rekabetçi duruşlar temsil edilir (Ali ve Hagood, 2012: 506), ama bu noktayı daha derin bir şekilde anlamak için romandaki olaylarının birkaç detaylarını daha vermek gerekir.

Enişte Efendi'nin Batılı tarz kitabını hazırlama kararı nakkaşların dünyasını sarsar. Zarif'in nakkaş cinayetinin sebebi kitaptır. Romanın onun konuşmasıyla başlar. Ölmüş olan Zarif, öbür dünyadan bunu açıklar:

O zaman sizi şimdiden uyarıyorum: Ölümümün arkasında dinimize, geleneklerimize, âlemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var. Açın gözlerinizi, inandığınız ve yaşadığınız hayatın,

İslam'ın düşmanları beni neden öldürdü, bir gün sizi neden öldürebilir öğrenin. Bütün sözlerini gözyaşlarıyla dinlediğim büyük vaiz Erzurumlu Nusret Hoca'nın dedikleri bir bir çıkıyor (Pamuk, 1998: 12).

Romanda vaiz Erzurumlu Nusret Hoca köktendinci muhafazakâr duruşu temsil eder. Konuşmalarından etkilenmiş olan Zarif, Enişte Efendi'nin projesini ihbar etmeyi düşünür. Fakat bunu yapmadan önce kitabın üzerine çalışan başka bir nakkaşla konuşur. Ona “Yaptığınız resim çok büyük bir günahdır biliyor musun?” (Pamuk, 1998: 27) der. Romanın sonunda bu nakkaşın Zeytin olduğunu belli olur. O, Zarif'in düşüncesinin bütün nakkaşhane için iri bir tehdit olabildiğini bilip ama fikrini değiştirmenin mümkün olmadığını fark edince ona öldürmeyi tercih eder. Demek ki birinci cinayet Zarif'e ve onun muhafazar duruşuna karşı işlenir. Buna rağmen, Zarif'in fikrileri katili etkiler ve cinayetten sonra o da Enişte Efendi'nin kitabından kuşku duyar: “Zavallı Zarif Efendi'nin söyledikleri doğruymuş: Onu boşu boşuna öldürmüşüm” (Pamuk 1998: 144). Katil, Batılı tarzıyla resim tasvir etmenin kafirlik olduğuna inanmaya başlar ama gerçekten kafası çok karmakarışıktır. Hatta, Zarif'i öldürdükten sonra Zeytin'in vücudunun içine ona kötülük yaptıran bir cin girmiş gibidir. Katilin Enişte Efendi'nin evine gittiğinde hedefi kitabın son tasvirini görmektir, başka bir cinayet işlemeyi düşünmez. Sadece bu tasviri görmek, kesin olarak, Enişte'nin kitabında hiçbir kâfirliğin olmadığına onu ikna edebilir. Fakat Enişte ile konuşurken olay kötü bir yola sapar. Katil suçluluk duygusu yüzünden cinayeti itiraf edip kendi hüsnüniyetini (nakkaşhane'yi kurtarmak için Zarif'i öldürdüğünü) açıkladıktan sonra Enişte'nin anlayışını kazanmaya çalışır. Enişte, durumun tehlikesinin farkında olduğunu halde kendi ölümünden kaçmak için hiçbir şey yapmaz ve sonunda katil onu da öldürür. Bu bakımdan, Göknaar'ın belirttiği gibi, katilin iki kurbanı vardır: Doğulu geleneğine fazla yakın oluşu için Zarif'i öldürür; Enişte'yi öldürme sebebi ise Batılı yeniliklere olan tevekkülüdür (Göknaar, 2006: 38). Katilin duruşuna karşı, diğer nakkaşlar gelenek ve yenilik arasında bocalar.

Eserin başka bir ilginç unsuru meddahın gösterileridir. Bu gösteriler romandaki farklı seslerin artmasına katkı sağlar. Meddahın yarattığı kahramanlarda, ana düşman Erzurumlu Nusret Hoca'dır. Kahvehane, meddahın ve sanatçıların kendi toplumsal ve sanatsal sorunları hakkında özgürce konuşabildiği yerleri haline gelir. Nilüfer Kuyaş'a göre “Meddahın sesi de zaten Osmanlı toplumundaki ilk “özerk” ve modernliğe yönelen sestir” (Kuyaş, 1999: 356). Meddah, kendi sesini üzerinde değişiklik yaparak çeşitli kahramanları canlandırıp romanın çokdilliliğini artırır. Bakhtin'in bu kavramı,

Pamuk'un kültürel eleştirisini daha iyi anlamamıza yardım eder. Aslında çokdillilik, yekpare söylemine ve bütüncül perspektife direnen bir kavramdır. Bu bakımdan *Benim Adım Kırmızı* "metinsel bir pazardır" (Ali ve Hagood, 2012: 505) ve bir çoğulluk savunması olarak okunabilir. Romanı başlatan Zarif Efendi'nin cinayeti İstanbullu nakkaşların toplumunda gelenek ve yenilik üzerinde tartışmayı kıvılcımlayan olay olarak görülebilir. Ali ve Hagood'un belirttiği gibi şiddetsiz hiçbir paradigma değişimi meydana gelemez. Hikâyeyi başlatan cinayet, nakkaşların sanatsal duruşlarını tartışmasına neden olur. Cinayetten sonra onlar kendi sanatsal anlayışları yeniden tanımlamak için birbirleriyle rekabet ederler. Bu nedenle, *Benim Adım Kırmızı*, sabit perspektif ile dünyayı görmenin sonuçları üzerinde bir roman olarak okunabilir (Ali ve Hagood, 2012: 505-523).

Öbür eleştirmenler romanın anlatıcılarının ortak özelliklerinin olduğunu belirtir. Hepsi aynı şekilde açık yürekli ve edepsizdirler, hatta toplumun diğer problemlerine duyarsızdırlar. Bununla beraber anlatıcılar, yazarın elindeki iplerden kendilerini de kurtaramazlar (Yanardağ, 2006: 12 ve Tarım Ertuğ, 1999: 397). Mehmet Rifat, *Benim Adım Kırmızı*'yı inceleyen makalesinde (Rifat, 1999: 381-400), romanın bu yönünü daha dikkatlice irdeler. Ona göre, anlatıcıların ortak özellikleri, bir üstanlatı gerçekleştirmeleridir:

[anlatıcılar] **türdeş, eşişlevli** bir söylem kullanıyorlar: Kendi anlattıklarının arasından sıyrılıp anlattıklarını değerlendiriyorlar, seslendikleri okurları aşağılıyorlar, onları kışkırtıyorlar, ve de bunu hep yapıyorlar. Bir başka deyişle, ayrı anlatıcılar, farklı ama söylemsel özelliği aynı anlatılar arasında ortak bir **üstanlatı** da gerçekleştiriyorlar [yazarın vurgusu] (Rifat, 1999: 385).

Bu ortak üstanlatı bir üst anlatıcı varlığını ortaya çıkarır. O hem anlatıcıları yönlendirir hem okurlarını sürekli manipüle eder. Romanın sonunda üstanlatıcının kimliği gösterilir. Şeküre'nin anlattığı gibi hikâyeyi yazan oğlu Orhan'dır. Şeküre ayrıca okuyucuyu Orhan'ın yalanları konusunda uyarır: "Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni olduğumdan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvırmayacağı yalan yoktur" (Pamuk: 1998: 470). Bu yüzden, romanın anlamını uygun bir biçimde yorumlamak için başka bir kahramanın tavsiyelerini izlemeliyiz. Bu kahraman Ester'dir. O Yahudi bir bohçacıdır ama aynı zamanda aşk mektuplarını teslim eder. Onun hizmeti sayesinde hem Kara ve Şeküre hem Hasan ve

Şeküre birbirleriyle mektuplaşabilir. Şeküre cahil bir kadın olsa da yorumlama kabiliyeti çok keskindir. Aslında Ester, okurlara hitap ederek nasıl mektup okumak gerektiğini açıklar. Sadece yazılanlara bakmak yetmez, bütün mektubu okumak lazımdır. O zaman mektubun nasıl gönderildiği, kokusu, kâğıdın katlanması, harflerin hattı da önemli iletiler taşıyabilir. Bu bakımdan Olcay Akyıldız'a göre "Yazar henüz romanının başında Bohçacı Ester'in ağzından okuruna "saf okur" olmamasını öğütlemektedir. Bu üç buçuk sayfalık küçücük bölüm, Orhan Pamuk metinlerini okuma kılavuzu işlevi görür" (Akyıldız, 2008: 234).

Bazı eleştirilerde romanın anlatıcıları incelenirken farklı açılardan bu konu ele alınır: Ali ve Hagood, anlatıcıları birbirinden farklılaştıran unsurlar üzerine odaklanırken, öbür eleştiriler (Yanardağ, Tarım Ertuğ ve Rifat) anlatıcıların ortak özelliklerini ortaya çıkarır. Bu bakımdan, bazı kahramanların, benzer bir şekilde hikâyelerini anlattığı ve ortak nitelikler gösterdiği doğrudur, ama Ali ve Hagood'un duruşu, yazarın niyeti – bütüncül söylemlerine karşı bir roman yazmak – daha derin bir şekilde idrak eder. Pamuk'un karakterleri ortak özellikleri gösterir, çünkü yazar, sıkça, onlar üzerine otobiyografik unsurlar aktarır. Her kahraman, yazarın damgasını taşır. Bu nedenle onlar birbirine benzer. Eserlerini yaratırken Pamuk, aynı yeğinlikle ve aynı şekilde romanının sesleriyle kendini özdeşleşir. Böylece çoksesli bir tesir uyandırır; buna rağmen, bazı eleştiricinin belirttiği gibi, kitaplarında Dostoyevski'nin romanlarındaki ideolojik tartışmaları kapsamaz (Ali ve Hagood, 2012).

2.2.1 Allah'ın bakış açısı, insanın bakış açısına karşı

Benim Adım Kırmızı'da Batılı ve Doğulu resim anlayışları karşılaştırılır. Romanda sanatsal tartışmalar çok önemli bir rol oynar ve sıkça kahramanlar bu iki sanatsal gelenek arasındaki farklılıkları açıklar. Bunlar dört grupta sınıflandırılabilir. İlk farklılık sanatçının şahsî üslubu ile ilgilendir. Doğulu nakkaş kendi geleneğine çok önem verir ve eski üstatların ulaştırdığı kurallara uyar. Eski tasvirleri taklit ederek resmetmeyi öğrenir, özdeş bir suret yaptığında mükemmelliğe ulaşır. Eski üstatların modellerinden herhangi bir değişim yanılı olarak görünür; hatta Doğulu bir nakkaş kendi eser asla imzalamaz çünkü geleneği bir yağmalamak olarak yorumlanır. Bu bakımdan, şahsî üslup kullanma, yani eski modelleri farklılaştırmaya kalkışma, olumsuz bir şekilde görünür. Oysa Batılı

sanat anlayışında özgünlük, ressamın hünerini ortaya koyan en önemli göstergedir. Bu nedenle şahsî üslup teşvik edilir.

Sanatsal anlayışa dair bir diğer farklılık tasvir ve hikâye arasındaki ilişkidir. Doğulu minyatür sanatında, tasvir her zaman bir hikâyenin parçasıdır. Nakkaşlar bir öyküde en anlamlı sahneyi seçtikten sonra, bu sahneyi resmederler ve genellikle bu tasvir kitaplarda imge olarak kullanılır. Bu yön, İslami inanışlarla doğrudan ilişkilidir. Aslında İslam düşüncesinde tasvir putperestlik sorunu ile bağlıdır. Buna rağmen, resimsel temsiliyetin dinî yasağı muğlaktır.¹⁶ Bu bakımdan minyatür sorunlu bir alanda işler. Romanda bu yöne çok özen gösterilir: Enişte'nin kitabı hakkında Zeytin'in kaygıları bundan kaynaklanır. Hatta Erzurumlu Nusret hocanın İslami köktenci grubu ve nakkaşlar arasında sorunları da bu yön ile ilgilidir. Nakkaşlara göre minyatür putperestlikle hiç ilgilenmez: Tasvir hikâyenin bir parçası olduğundan ve bir kitap içinde olduğundan, put olarak görünemez. Oysa putperestler duvarlara resimler asarlar. Batılı resimsel geleneğinde bu sorun yoktur ve genellikle tasvir hem umumi yerde hem de özel alanda gösterilir (dinsel mekânlarda da dinsel imgeler vardır); ama bu bir putperestlik olarak görülmez. Hatta Batı'da portre de çok yaygındır. Portre minyatürün zıttıdır, çünkü resmedilen figür hiç bir hikâye ile ilgilemez.

Portreler de Batılı ve Doğulu sanatsal anlayışın üçüncü farklılığını anlamak için yardımcı olabilir. Batılı ressamlar doğrudan gerçeği gözlemleyip gözlerin ne gördüğünü resmeder. Batılı bir portrede, figürlerin her ayrıntısı tasvir edilir, bu nedenle tasvir bir fotoğraf gibi olur ve resmedilmiş insanın kimliği kolayca tespit edilebilir. Diğer tür resimlerde de figürler aynı şekilde resmedilir, her imge belli ve belirgin bir imgedir. Oysa minyatür gözün algılamasından ziyade hafızanın temsiline tercih eder. Nakkaşlar gerçeği tasvir etmezler, dünyayı Allah'ın algıladığı gibi resmeder. Bunu yapmak için gerçeğe bakmak yetmez, kendini hafızanın içinde aramak gerekir. Nakkaşların yarattığı imgeler saf ve stilize edilmiştir. Resmedilmiş figürlerin kimliğini tespit etmek mümkün değildir, figürler kendi toplumsal görevine göre temsil edilir (hokkabaz, hakimin kızı, nedime vs.) nakkaşlar Allah'ın açısına göre tasvir ederler. Bu dördüncü farklılığı sunar. Nakkaşlar, Allah'ın açısını temsil etmek için bir minarenin üstünde olduğu gibi dünyayı

¹⁶ Kemal Erol, *Benim Adım kırmızı* romanını inceleyen makalesinde, bu konuya itina eder: “İslâm düşüncesinde insan portresi ve hayvan resimleri hakkında doğrudan yasaklayıcı bir hüküm bulunmamasına rağmen bunlar asırlar boyu yasak muamelesi görmüştür” (Erol, 2015: 232). Hatta Erol bu da eklenir: “İslamiyet'te de Kur'an'da resmi yasaklayan açık bir ayete rastlanmasa da tapmak üzere bir varlığı tasvir etmek yasaktır” (Erol, 2015: 233).

resmeder. Oysa Batılı ressamalar perspektif kullanır; bir pencereden görüldüğü gibi dünyayı tasvir ederler. İnsan, âlemin merkezindedir ve tasvir buna göre resmedilir. Romanda kapsanan bu estetik kurmacada muğlaklık çok önemli bir rol oynar. Muğlaklık sayesinde kahramanlar kendi farklı duruşlarını tartışır. Bu bakımdan nakkaşların arasında Enişte Efendi Batılı üsluba açık bir konum gösterir, Osman üstat ise eski üstatlara daha bağlı olup Nakkaşhane'nin Batılı modellerinden uzak kalmasını ister. Diğer nakkaşlar, Zarif Efendi hariç, Batılı ve Doğulu geleneklerin arasında bocalar. Bu, çeşitliliği mümkün kılar çünkü İslami estetik kuramında neyin meşru ve neyin günah olduğu belli değildir; nakkaşlar kendi sanatsal ortamı içinde estetik durumlarını meşrulaştırırlar (Kuyaş, 1999: 380).

Sanatsal tartışmadan kahramanların Batı'yı nasıl gördüklerini ortaya çıkarmak mümkündür. Aslında bu romanda Pamuk'un yarattığı karakterler Batı'yı bireyselliğe ve yeniliğe bağlar. Doğu ise bireyin üzerinde bütünlüğün üstünlüğünü ve değişmezliğini çağırır. Kelebek'in üslup üzerine anlattığı üç küçük hikâye bunu gösterir. İlk öykü Heratlı genç bir han ve sevgili hakkındadır. Onlar minyatür sanatını ve eski üstatların yaptığı resimlere bakmayı severlermiş. Hanın nakkaşı onları mutlu etmek için, eski âşık hikâyeleri resmederken kahramanın yüzü yerine hanın ve sevgilisinin yüzünü tasvir edermiş. Böylece Han ve sevgilisi “aynı hikâyelerin hiç şaşmadan, hep birbirini tekrar eden kusursuz resimlerine baktıkça, zamanın durduğunu ve hikâyede anlatılan altın devrin mutlu zamanına kendi mutluluklarının karıştığını hissedermiş” (Pamuk, 1998: 77). Ama bir gün, nakkaş “Şeytan'ın da dürtmesiyle resimlerinin kusursuzluğunu eski üstatlara borçlu olduğunu unutmuş ve kendi şahsiyetinden de bir parça koyarsa resimleri daha da beğenilir sanmış gururla” (Pamuk, 1998: 77). Nakkaş tasvirlerde şahsî bir yenilik ekleyip Han'ın mutluluğu bozmuş. İlk olarak Han kıskançlaşmış çünkü nakkaş Han'dan önce sevgilisinin yüzünü resmedermiş. Bu yüzden Han başka bir cariye ile sevişmeye başlamış. Eski sevgili ise kendini asmış. Sonunda “yaptığı yanlış farkedilen ve bunun arkasında nakkaşın kendi üslup merakı olduğunu gören Han da Şeytan'ın kandırdığı ustayı aynı gün kör ettirmiş” (Pamuk, 1998: 78). Bu küçük hikâyede Han'ın mutluluğu “zamanın duruşu” ile bağlantılıdır ve nakkaş, eski modellere bir yenilik ekleyerek, âlemin dengesini bozar. Batılı sanatsal anlayışa göre ise, yenilikler hoş karşılanır: “Venedikliler nakkaşın gücünü hiç çizilmemiş konuları ve usülleri bulmasıyla ölçüyorlar” (Pamuk, 1998: 148).

Kelebek'in anlattığı ikinci öykü minyatür sanatında imzanın sorununu açıklar. Hikâyede resim imzalamak babayı öldürmeye benzetilir çünkü tasvir imzalamak eski ustaların geleneğin yağması olarak görülür. Bir nakkaş için eski ustalar baba figürüyle bağlantılıdır ve kendi kişisel farklılığını göstermek, onlara bir taarruz olarak yorumlanır. Buna rağmen Kelebek üçüncü hikâyesinde geleneğe kontrollü ve kısıtlı bir değişimin olasılığından bahseder. Ama bu varyasyon nakkaşın şahsî şöhretinden kaynaklanmaz, gerçek sevda duygusu ile ortaya çıkmalıdır. Öyküde, Şah kızını evlendirmek için nakkaşların arasında bir yarışma hazırlar. Yarışmaya üç nakkaş katılır. İlk yarışmacı tasvirini imzaladığı için kovulur, ikinci nakkaş küçük bir şahsî ayrıntı eklediğinden elenir. Üçüncü resmi ise geleneğe göre yapar ama o da şahın kızıyla evlenmez. Yarışmadan sonra Şah'ın kızı, üçüncü nakkaşın tasvirine bakar ve babasına şöyle der: “Eski ustalar, harika resimlerinde güzel kızları Çinliler gibi çizerlerdi ve bu Doğu'dan gelen şaşmaz bir kuraldır, evet doğru, [...] ama birini sevdiklerinde bu güzelin kaşına, gözüne, dudağına, saçına, gülüşüne, hatta kirpiğine sevdikleri güzelden bir iz, bir şey koyarlardı” (Pamuk, 1998: 80). Bu defa nakkaşın, kurallara fazla bağlı kalarak kızı gerçekten sevmediğini ispat eder. Kelebek'in üslup ve imza hakkında anlattığı hikâyeler Başnakkaş Osman tarafından tamamlanır. Kelebek'ten daha tecrübeli bir nakkaş olduğu için Osman, katilin kimliğini ararken Kara'ya üslup ve imza hakkında başka bir ayrıntı hakkında bilgi ekler. Aslında minyatür geleneğinde yeni üsluplar yaratmak mümkündür. Ama Başnakkaş Osman şahsî üsluptan değil, nakkaşhane'nin üslubundan bahseder. Aslında bir nakkaşhane onun hünkarın kaderi ile bağlıdır. Hünkar savaşta yenildiğinde nakkaşlar yeni bir malik ararlar, yeni şehirlere veya yeni memlekete giderler, “tıpkı başka haremlere giden hüznü karılar gibi” (Pamuk, 1998: 379). Yeni bir üslup ortaya çıkarma, nakkaşların sonsuz mücadelelerinin bir sonucudur. Bu nokta Enişte Efendi de açıklar:

“birbirlerine alışamayan nakkaşlar önce kendi bildikleri eski usüllerle resmederlerse de, sonra tıpkı sokakta düşe kalka birbirleriyle kaynaşan çocuklar gibi aralarında bir benzeşme bir çatışma ve hesaplaşma olur. Yıllar süren kavgalar, kıskançlıklar, kumpaslar ve renk ve nakış çalışmalarının sonunda ortaya çıkan yeni bir üslûptur” (Pamuk 1998: 194).

Kara'nın belirttiği gibi Osman da nakkaşhanede yeni bir üslûp yaratır: ““Üstadım,” dedim “Siz burada, İstanbul'da cihanın dört bir yanından her huydan, her meşrepten çeşit çeşit nakkaş yirmi yılda öyle bir uyum içinde birleştirdiniz ki, Osmanlı'nın

üslûbunu yaptınız”” (Pamuk, 1998: 380). Bu bakımdan Enişte Efendi'nin sanatsal projesi Başnakkaş Osman'ın otoritesiyle çarpışır. Osman Zeytin, Kelebek ve Leylek tarafından ihanete uğratılmış gibi hisseder. Çünkü onlar Enişte Efendi'nin kitabı için çalışarak nakkaşhanenin üslubuna ihanet ettiler. Osman Kara'ya Leylek katil olduğunu söyler çünkü nakkaşhaneyi Batı tesirinden kurtarmak ister. Leylek Batılı tarzına en yakın nakkaştır, bu yüzden Osman ondan kurtulmak ister. Ama Osman Batılı üslupları yakın zamanda bütün Doğu'da yayılmış olacağını tahmin de eder. Başnakkaş kendi üslûbunu değiştirmek istemez, bu yüzden en meşhur nakkaş olan Behzat gibi kendi kendini köreltir: ““Eski üstatlar,” dedi Üstat Osman. “Bütün hayatlarını verdikleri hünerlerini, renklerini ve usüllerini değiştirmeyi büyük vicdan meselesi yaparlardı. Şimdikiler gibi âlemi bir gün Doğu'daki şahın, öteki gün Batı'daki hükümdarın gör dediği gibi görmeyi şerefsizlik sayarlardı”” (Pamuk, 1998: 372).

Osman'ın görüşü, Enişte Efendi'nin görüşüne zıttır. Enişte Efendi'ye göre “saf bir şey yoktur” ve “Doğu da Allah'ındır, Batı da” (Pamuk, 1998: 186), bu nedenle Batılı tarzı Doğulu üsluplarla karıştırmakta hiçbir sorun yoktur. Hatta onun belirttiği gibi eski üstatların arasında İsfahanlı Musavvir Şeyh Muhammed de gençliğinde Portekiz ve Felemenk'ten gelen portre resimlerine ilgi duyup Batılı resim tarzından etkilenmişti ve yaşlandığında Batılı tarzdan etkilendiği için pişman olduğu halde, onun resimleri diğer nakkaşlar için bir model olmuştu. Bu demek ki Enişte Efendi Batılı üslup ile ilgilenen ilk nakkaş değildi. Venedik'e gittiği bir seyahatte Venedikli portre resimleri Enişte Efendi'yi büyüler. Özellikle Venedikli bir beyin sarayındaki bir resim tarafından etkilenir. Portrede beyin soylu bir dostu resmedilir: “Hayatında kendi için önemli ne varsa, hepsini kendi resmine koydurmuştu” (Pamuk, 1998: 35). Enişte Efendi bu portreyi Doğulu minyatür sanatı ile karşılaştırır. Daha önce söylenildiği gibi, minyatürde tasvir ve hikâye birbirine çok bağlıdır: “Şiir ve resim, renk ve kelime, kardeştir” (Pamuk, 1998:130). Her tasvir bir öyküden çıkar ve bu öyküyü bilmeden resim yapmak imkansız. Enişte Batılı portrelere bakarak anlar ki: ““Hangi hikâyeyi süslemek ve tamamlamak için bu resim yapılmıştı? Resme bakarken anlıyordum ki bu resim hikâyesi kendisiydi. Bir hikâyenin uzantısı değildi de resim, kendi için şeydi”” (Pamuk, 1998: 36).

Batılı ressam hiçbir meşhur öyküden ilham almadan resmedilen insanın şahsi hikayesinin altını çizer. Başka bir defa Enişte, bu tür resimlere bakarken neyi hissettiğini Kara'ya izah etmeye çalışır:

“konuksever ev sahibim beni iftiharla gezdirdiği evinin odalarında, biraz da kendim dilediğimce gezineyim diye, beni serbest bırakınca,” dedi, “çoğu hakiki gibi gözüken ve bazısı dimdik benim gözlerimin içine bakan bu sözümona mühim gâvur şahsiyetlerinin, sırf portreleri yapıldığı için bu dünyayı daha fazla dolduran kişiliklere dönüştüklerini gördüm. Portrelerinin yapılmış olması öyle sihirli bir şey bulaştırmış, onları öyle benzersiz kılmıştı ki, resimler arasında, bir an kendimi kusurlu ve güçsüz hissettim. Sanki bu âlemde neden var olduğumu bu usüllerle resmedilirse daha iyi kavrayacaktım” (Pamuk, 1998: 127).

Enişte’ye göre Venedik’te portre yaptırmak bir salgındır; herkes kendi parasını ve gücünü göstermek için kendi hayatı hatırlatmak için bir portre yaptırır. Böylece resim hem servetlerinin hem iktidarlarının bir işareti olarak görülmeye başlar. Batı’nın temsiliyetiyle karşı karşıya gelen Enişte iki zıt duygu hisseder; bir yandan Batılı portrelerden bahsettiğinde, Şeytan’ın çekiminden söz eder gibi konuşup onlardan korkar:

“Yalnız yaptırılanların gücü ve zenginliği ile korkutmuyorlar bizi. Bir de, bu dünyada olmanın, çok özel ve esrarengiz bir şey olduğuna bizi inandırmaya çalışıyorlar. Benzersiz yüzleri, gözleri ve duruşları ve her bir kıvrımı gölgeler içindeki elbiseleriyle esrarengiz bir yaratığın örneği olup bizi korkutmak istiyorlar” (Pamuk, 1998: 126).

Diğer yandan Enişte onlar gibi olup onlara taklit etmek ister:

“Ama herkesten ayrı olduğumu, değişik olduğumu, benzersiz olduğumu hissetmek de istiyordum sanki,” dedi. Böylece Şeytan’ın bizi günaha sürükleyeceği zamanlarda olacağı gibi korktuğu şeye doğru güçlü bir isteğin çekimiyle sürüklendiğini hissetmiş. “Nasıl desem, sanki günahkârca bir istekti bu, sanki Allah’a karşı büyülenmek, kendimi önemli bir şey sanmak, dünyanın merkezine kendini yerleştirmek gibiydi” (Pamuk, 1998: 127).

Batılı sanatsal anlayışı gözlerin dünyayı algılamasına dayanır. Batılı ressam, gözlerin gerçekte neler gördüklerini temsil eder. Bu nedenle bu tür resimlerde ayrıntılar çok önemli bir rol oynar. Bir kez daha romanda bu yönü açıklayan Enişte’dir:

“İtalyan üstatların portrelerinden sonda insan korkuyla anlıyor ki,” [...] “Resimde artık gözler, hepsi birbirine benzeyen birer yuvarlak ve basit delik değil, ışığı ayna gibi yansıtan ve kuyu gibi emen bizim gözlerimiz gibidirler. Dudaklar kâğıt gibi dümdüz yüzlerin ortasında birer yarık değil, gerilerek ve gevşeyerek bizim bütün neşemizi, kederimizi ve ruhumuzu ifade eden, her biri bir başka

kırmızı, mana düğümleridir. Burunlarımız yüzlerimizi ortadan ikiye bölen birer yavan duvar değil, her birimizi için apayrı biçimi olan birer canlı, meraklı alettir” (Pamuk, 1998: 160).

Bu kesitteki Enişte'nin “biz” kullanımını ilginçtir çünkü bakış açısının değişimi olarak görünebilir. Enişte Batılı görüşler sayesinde dünyaya bakmaya başlar. Bu noktada minyatür tamamen farklı bir perspektif kullanır. Gerçek dünyayı (Allah'ın dünya) algılamak nakkaş için gözlerini değil, hafızasını kullanılır: “Nakış, Allah'ın âlemi nasıl gördüğünü nakkaşın aramasıdır” (Pamuk, 1998: 96).

Romanda minyatürde hafızanın rolü Zeytin tarafından açıklanır. Kara'ya anlattığı üçüncü hikâyede, Zeytin, hafızanın kullanımının gözlerinin kullanımından daha özgün olduğunu belirtilir. Bu görüş basit bir örnek ile açıklanır. Bir ressamın kâğıtta bir at çizdiğinde, aynı anda hem ata hem kâğıda bakmaz. Bu demektir ki Batılı ressamlar bile tasvir ederek hafızalarını kullanılır. Bu “resmin ancak hafızayla mümkün olabileceğinin kanıtıdır” (Pamuk, 1998: 96). Bu sanatsal anlayışa göre hafıza ilimin en önemli aracıdır: “Boyalarımızla, hünerimiz ve aşkımızla Allah'ın bize, görün, dediğini hatırlarız. Hatırlamak gördüğünü bilmektir. Bilmek, gördüğünü hatırlamaktır. Görmek, hatırlamadan bilmektir” (Pamuk 1998: 91-92). Sade gözlemden gelen ilim, hafızadan gelen ilimden daha az saftır. Zeytin'in anlattığı ilk hikâye bunu ispat eder. Bu öyküde bir nakkaşı ve bir hükümdarı içeren müthiş bir kitap hazırlar. Hükümdar, nakkaşın ona düşman olan başka bir hükümdar tarafından kiralandığını ve onun için çok daha güzel bir kitap hazırlayacağını düşünür. Bu nedenle nakkaşı kör ettirir ama bütün hayatını minyatür sanatına veren kör nakkaş düşman hükümdarın nakkaşhanesine gider mükemmel bir kitap hazırlamak ister. Nakkaş yeni hükümdarını bu sözle ikna eder:

“Evet, körüm,” demiş ona. “Ama son on bir yıldır nakşettiğim kitabın bütün güzellikleri, her kalem vuruşuna her fırçasına kadar hafızamda ve elim onları ben görmeden ezberden çizmeyi biliyor. Hakanım, sana gelmiş geçmiş en güzel kitabı nakşedebilirim. Çünkü gözlerim bu dünyanın pisliğine artık hiç takılıp oyalanmadığı için, Allah'ın bütün güzelliklerini hafızamdan en saf şekilde çizebilirim” (Pamuk: 1998: 93).

Kitabın sembolik gücü sayesinde nakkaşın yeni hükümdarı eskisini savaşta yener.

Eğer nakkaşın hedefi Allah'ın gördüğü gibi dünyayı görmekse, tasvirde kullanıldığı bakış açısı da önemlidir. Leylek'in ilk hikâyesi bu yönü inceler. Leylek İbni Şakir'in öyküsünü anlatır. O çok başarılı bir hattatmış ama bir gün hayatını minyatüre

adamaya karar vermiş. Bir sabah İbni Halife Camii'nin minaresinin tepesindeymiş ve oradan Moğol ordusunun Bağdat şehrini fethettiğini görmüş. Şehre yapılan saldırı şehri mahşer yerine döndürmüş ve buna tanık olan İbni'nin duygularını derinden etkilemiş. O, yazdığı kitapların bu savaşı durdurmaya yaramadığını düşünüp bir daha yazı yazmamaya yemin etmiş. Ama bundan sonra duygularını ifade etmeye ihtiyacı duymuş, bu nedenle resmi tercih etmiş. Leylek bu tercihin minyatür için önemini vurgular: “Moğol istilası sonrası, İslam resminin üç yüz yıl süren gücünü ve onu puta tapanların ve Hıristiyanların resminden ayıran şey, âlemin Allah'ın gördüğü yerden, yukarıdan, ufuk çizgisi çizilerek ve içten bir acıyla resmedilmesini bu mutlu mucizeye borçluyuz” (Pamuk, 1998: 85). Nakkaş Allah'ın bakış açısından bir minarenin tepesinde olduğu gibi dünya temsil ederken, Batılı ressam perspektif kullanılır. Enişte Efendi'nin belirttiği gibi “Perspektif usulünü kullanmak âleme bir pencereden bakmak gibidir” (Pamuk, 1998: 138). Batılı ressam, tasvir yaparken yakın objeleri daha büyük ve uzak objeleri küçük çizer. Bazı nakkaşlar, bu yöntemi dine küfretme olarak görür. Romadaki bu görüşü destekleyen ana kahraman Zarif Efendi'dir. Ona göre Batılı ressamlar, dünyaya “köpek gözünden” bakarlar, bu yüzden bir at sineği ile – arka planda olan – bir camiyi aynı büyüklükte resmederler (Pamuk, 1998: 181-182). Romanın sonunda katil, Zarif Efendi ile yaptığı son konuşmayı, Kara'ya ve diğer nakkaşlara anlatırken bunu belirtir:

[Zarif Efendi] “Zavallı Enişte'nin son resimde perspektif usulünü pervasızca kullandığını söyledi. Bu resimde, Frenklerin yaptığı gibi, şeyler Allah'ın aklındaki önemlerine göre değil de, gözlerimize gözüktüğü gibi resmediliyormuş. Bu büyük bir günahmış. İslam'ın halifesi Padişahımızı bir köpekle aynı büyüklükte resmetmek ikinci günahmış [...]” (Pamuk, 1998: 446).

Enişte Efendi'nin kitabının planlamasına göre son tasvirin ortasında Padişahın resmi olması gerekecekti, ama katil Enişte'yi öldürdükten sonra, bu son tasviri çalıp Padişahın resmi yerinde kendi portresini çizer. Katil, diğer nakkaşlara tasviri gösterdiğinde, içinde iki zıt duygu hisseder:

“[...] resim, sayfa, yalnız bütün bir âlemin merkezine beni yerleştirdiği için değil, açıklayamadığım şeytani bir nedenden, beni olduğumdan çok daha derin, karmaşık ve esrarlı kıldığı için denetleyemediğim bir heyecan da duyuyordum. Bu heyecanımı görsünler, anlasınlar, nakkaş kardeşlerim benimle paylaşsınlar istiyordum. Hem bir padişah veya kral gibi her şeyin merkezindeydim, hem de ben kendimdim. Bu durum hem bir gurur, hem de bir utanç veriyordu bana” (Pamuk, 1998: 453).

Duygularını diğerk nakkaşlara açıkladıktan sonra katil onlara Enişte Efendi'nin kitabı üzerinde düşüncelerini anlatır. Ona göre Enişte'nin projesi tam olarak başarısız olacaktır: "Venedikli üstat ressamlar bizlere gülümser, onların gülümseyişi Venedik Doçu'na geçirdi, o kadar" (Pamuk, 1998: 455). Katil bir portreyi Batı tarzıyla çizmek için büyük bir hüner olması gerektiğini fark eder, Batılı üstatlar bütün hayatları boyunca Batı tekniklerini geliştirmeye çalışır ama Doğu tekniklerine sahip olan bir nakkaş onların kademelerini asla ulaşamaz. Bununla beraber katil, Batılıları taklit ederek şahsî bir üslup yaratmanın mümkün olmadığını nakkaşlara hatırlatır "Frenkleri taklit ettikleri için de şahsi bir üslûpları olmayacak hiç" (Pamuk, 1998: 457). Bu yüzden nakkaşlardan kaçtıktan sonra katil, eski Doğulu üstatların üslûplarla tasvir etmek için Hint Padişah Ekber'in nakkaşhanesine ulaşmaya çalışır; ama sonunda yol üzerinde giderken ölüm onu bulur.

2.2.2 Meddahın karakterlerine göre Batı imgesi

Meddah gösterilerinde dokuz tane karakteri canlandırır. Bunların arasında hepsi Nusret Hoca'nın figürüyle ve düşünceleriyle alay ederler. Meddahın seyircileri tamamen nakkaşlardır, bu nedenle karakterler sürekli sanatsal konulardan bahseder. Bu bakımdan bazı karakterlerin Batı tarzı resimden nefret ettiklerini, bazı karakterlerinse daha açık görüşlü tutum sergiledikleri belirtmek ilginçtir. Aynı zamanda karakterlerin desteklenen çeşitli görüşleri muğlaktır. Meddah bir kahvehanede gösterilerini yapar. Bu yer konuşma özgürlüğü için önemli bir yerdir: "Muhelif fikirlerin ve "kamuoyu"nun oluştuğu yerler kahvehanelerdi. Oradaki meddah da günümüzdeki gazetecinin, yahut yazarın işlevini üstlenmişti" (Kuyaş, 1999: 356-357).

İlk karakter Köpektir. Muhafazakâr düşüncesi açıklanarak, onunla alay eder. Muhafazakârlara göre, ülke Hazreti Peygamber zamanındaki İslam'ı unuttuğu için, şimdi çeşitli musibetler yaşar. Muhafazakâr İslam heterodoks tarikatlara karşı olmakla beraber, kahveyi şeytanî bir içecek olarak görünürler "Peygamberimiz Hazretleri bunun zihni uyuşturduğunu, mideyi deldiğini, beş fitiğı ve kısırlık yaptığını bildikleri ve kahvenin Şeytan'ın oyunu olduğunu anladıkları için içmemişlerdir". Neredeyse meddahın canlandığı her karakter kahve konusundan bahseder ve çünkü genellikle

kahve akıl açan bir içecek olarak görünür. Ester'e göre Nusret Hoca'yı takip edenler kahvenin bir "Frenk zehiri" (Pamuk, 1998: 400) olduğunu anlatırlar.

Köpek Batılılarla da alay eder. Ona göre Batılılar köpeklerini güzel elbiselerle süsler: "Bu Frenk ülkesinde zaten köpeklerin hepsi böyle elbise giyermiş. Orada sözümona kibarlar kibarı bir Frenk karısı çıplak bir köpek mi görmüş, yoksa köpeğinkini mi görmüş bilemiyorum artık, "Ayy hayvan çıplak!" diye düşüp bayılmış, diye hikâye ederler" (Pamuk, 1998: 21). Batı'da köpekler şık elbiseyle gezerken kadınlar yarı çıplak şehirlerden gidiyorlar. Batı kadın imgesi hem Ağaç ("Bunların karıları zaten sokakta serbest gezer, artık gerisini siz düşünün" Pamuk, 1998: 62) hem At ("Venediklidir, namahrem nedir bilmezler" Pamuk, 1998: 251) tarafından kullanılır. Kadın karakteri de Batı kadınlardan bahseder:

Frenk şehirlerinde kadınların yalnız yüzlerini değil, en çekici yanları olan pırl pırl saçlarını, sonra boyunlarını, kollarını, güzel gerdanlarını, hatta anlatılanlar doğruysa güzel bacaklarının bir kısmını ortada bırakacak bir şekilde dolaşmaları, erkeklerin de bu yüzden önlerinin sürekli kalkık olup utançla, acılar sızılar içinde, zar zor yürümeleri, cemaati elbette felce uğratmıştır. Frenk gâvurunun Osmanlı karşısında her gün yeni bir kale kaybetmesinin sebebi budur (Pamuk, 1998: 402).

Bu kesit sadece Batılı kadının imgesi için önemli değildir, aynı zamanda başka bir unsur meydana atar. Bütün romanın boyunca, Batılı sanatsal anlayışı Doğulu nakkaşlar için bir tehdit olarak görünür. Hala askeri bakımdan Doğu, Batı'dan daha güçlü bir iktidar olarak temsil edilir. Romanın başında Doğru, Kara nakkaşhaneyi ziyaret ederken başka imgeyle bunu tasdik eder: "İslam'ı temsil eden aslan, öbür sayfada domuz gâvuru temsil eden boz ve pembeye boyanmış domuzu kovalamıştı" (Pamuk, 1998: 71). İki Abdal'ın anlattıklarında da Osmanlı ordusu Tuna nehrin kıyısındaki kâfir bir şehri fetheder (Pamuk, 1998: 353).

İki Abdal'ın hikâyesinde başka bir unsura odaklanmak gerekir. İki Abdal'ın öyküsünde Batılı oryantalizme bir eleştiri vardır. Meddah gösterişini yaparken iki abdalın tasvirini kullanır. İki karakter resimlerini nasıl yaptıklarının hikayesini anlatır. Anlattıklarına göre resimleri Batılı bir sanatçı tarafından yapılmıştır. Batılı ressam resmi yaparken oradan geçen bir Hoca ona şu soruyu sorar: "Şu bizim güzel memleketimizin o kadar güzelliği varken niye bu fenalığı resmediyorsun, bizlere fenalık olsun diye mi?". Ressam "hayır, sizin fena halinizin resmi daha çok para ettiği için" (Pamuk, 1998:

353) diye cevap verir. Bu eleştiri sadece iki Abdal'ın hikâyesinde vücut bulmaz, bütün romanın boyunca tekrar edilir. En ilginç olanı, Başnakkaş Osman tarafından edilir:

İşkenceyi Allah'ın adaletini dünyada sağlamak için, kadının denetiminde yapılması zorunlu bir usül olarak görmek yerine, bizlerin ne kadar gaddar ve kötü kalpli olduğunu dindaşlarına kanıtlamak için kullanan gâvur seyyahların, üç beş altın karşılığında bu resimleri çırpıştırmayı içlerine sindirebilen şerefsiz nakkaşlara yaptırttığı bu sefil kitap, Osmanlı'nın hazinesinde ne arıyordu bilmiyorum (Pamuk, 1998: 360).

Meddahın karakterleri de sanatsal tartışmalara katılır. Batılı üslubunu sevmeyenler arasında özellikle Ağaç ve Para vardır. Ağaç gerçek bir ağaç gibi olmak istemez: “Ben bir ağacın kendisini değil, manası olmak istiyorum” (Pamuk, 1998: 63). Para ise bu paradoks üzerinde odaklar. “Şimdi tuhaf olan duruma dikkat çekeyim. Artık bu Venedik gâvuru resim yapınca resim yapmıyor da sanki resmettiği şeyin hakikisini yapıyor. Ama para yapınca da hakiki bir para yapmıyor da onun sahtesini yapıyor” (Pamuk, 1998: 112). Aslında Para'nın anlattığı hikâyenin boyunca Venedikler para sahteci olarak temsil edilir. Bu imgesi Venediklilerin güvensizliğini altını çizer. Oysa At'ın tam tersi bir görüşü vardır: “hiç savaşa çıkmadan evde kadınlar gibi oturan nakkaşlarca yanlış gösterilmekten de bıktım” (Pamuk, 1998: 253). Hatta At'a göre, Batılı üslup dine daha uykun bir yöntemdir, çünkü Doğulu nakkaş Allah'ın dünyasını temsil ederek O'nunla yarışır. Dinsizlik konusunda Şeytan da aynı görüşü paylaşır ve At gibi Batılı üslubu savunmaya çalışır. Şeytan Batılı üslup hiç sevmez, bu nedenle Batılı tarzı taklit etmek bir dinsizlik olarak sayılmaz. Aslında Şeytan'ın en nefret ettiği şey insana secde etmektir. O, insana secde etmediği için cehennemden kovulduğunu da hatırlatır. Ona göre, Batılı resimler insana secde etmek için yapılır: “Sanki insan secde edilecek bir yaratılmış gibi onlar resimlerinin tam merkezine yerleştirip bu resimleri tapılacak put gibi duvarlara asıyorlar” (Pamuk, 1998: 333).

Meddahın karakterlerinin ana hedefi Batılı üslup savunmak değildir, onlar daha çok Nusret Hoca'nın düşünceleri ile alay ederler. Ama romanın sonuna doğru Nusret Hoca'nın destekçileri kahvehaneye gidip her şey imha ettikten sonra meddahı öldürür. O sırada meddah sahnededir ve Kadın'ın rolünü oynar. Ölmeden önce transgender bir bakış açısında, yani iki zıt kutup arasında (erkek ve dışı), kendi düşünce temsil eden bir şarkı söyler. Bu oyuncu şarkı melez bakış açılarını destekler. Bu bakımdan Enişte Efendi'nin düşüncesine yakındır. Aslında Enişte de sürekli “Doğu da Allah'ındır, Batı

da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun” (Pamuk, 1998: 186) diye tekrar eder. Hatta bu şarkı, Batılı ve Doğulu unsurlar karışan romanın yapısı temsil eder:

Diyor ki kararsız kalbim, Doğu'dayken
Batı'da,
Batı'dayken Doğu'da olmak istiyorum.
Erkeksem kadın, kadınsam erkek olmak
istiyorum,
diyor öteki yerlerim.
Ne zormuş insan olmak, daha da çetini insan
gibi
bir hayat.
Hem önümle, hem arkamla, hem Doğu'yla
hem
Batı'yla keyif almak istiyorum (Pamuk,
1998:403)

Bu meddahın son gösterisi olur, çünkü kısa zaman sonra kahvehanede Nusret Hoca'nın destekleyicileri onu öldürür. Meddah roman boyunca konuşma özgürlüğünün sembolü olarak temsil edilir. Bu bakımdan onun zalim ölümü sosyal bir eleştiri gibi okunabilir. Nilüfer Kuyaş, *Benim Adım Kırmızı*'daki sorunların nasıl bugüne gönderme yaptığını belirtir:

Bugün yaşadığımız kültürel çelişki ve çatışmaları yansıtan bir sürü anakronizmle dolu kitap. Bunlar bilinçli anakronizmler, Pamuk burada muhteşem bir oyun oynuyor, bir kahkaha atıyor. Padişah istedi diye sanatta “tepeden inme” yapılan Batılılaşma denemelerinin halkta yarattığı karmaşık tepkilerinden tutun da, Erzurumlu Nusret Hoca tarikatının kahvehane basıp meddah öldürmesine kadar, modernleşmede yakın tarihimize hatta bugüne bir çok gönderme ve hiciv var romanda (Kuyaş, 1999: 357-358).

Romanda bugüne o kadar çok gönderme var ki Parpală ve Afana'a göre, Pamuk bu eserle Avrupa Birliğine Türkiye'nin girişine kinaye yapmak ister (Parpală ve Afana, 2013: 44). Başka bir eleştirmen ise romanı Osmanlı-Türk modernleşmesinin alegorisi olarak görür (Uysal, 1999: 379). Bu bakımdan Pamuk'un düşüncesi ilginçtir çünkü modernleşme süreci geleneksel olmayan bir şekilde temsil edilir. Aslında eserde modernleşme iki karşıt duyguyla algılanır: bir yandan eski gelenekler (nakkaşların eski üslubu) hüznü dolu bir bakışla görünür; diğer yandan romanın kahramanları (onlar

arasında en önemlisi Enişte Efendi'dir) eski dünyanın kısa bir zaman sonra değiştireceğini bilir, bu değişimi kabul etmeye çalışır. Hüzün duygusunu gösteren en güçlü sahne Başnakkaş Osman'ın kendini körleştirdiği sahnedir. Aynı zamanda tüm roman Osmanlının geleneksel resim sanatının yakında biteceği farkındalığını kapsar:

Alt kat odalarındaki dar hücrelerinde, seksene yakın nakkaş, öğrenci ve çırağın çalıştığı bütün nakkaşhaneyi bir sessizlik sarmıştı. Benzerlerini çok dinlediğim dayak sonrası sessizliği idi bu; bazen sinir bozucu bir kahkaha ya da bir şaka, bazen de çıraklık yıllarını hatırlatan bir iki hıçkırık ve bastırılmış bir ağlama öncesi iniltisiyle kesilir, usta nakkaşlar da kendi çıraklık yıllarında yedikleri dayakları hatırlarlardı. Doksan iki yaşındaki kör usta bana bir an daha derin bir şeyi, burada bütün savaşlardan ve alt üst oluşlardan uzakta her şeyin sona ermekte olduğunu hissettirdi. Kıyamet kopmadan hemen önce de böyle bir sessizlik olacaktır (Pamuk, 1998: 73).

Romanda modernleşme bir ihtiyaç olarak algılanmasına rağmen, Osmanlı dünyasından gelen geleneksel unsurlara daha farklı bir ışık tutar. Aslında hegemonik tarihsel söylemde Osmanlı mirası modernleşme önünde bir engel olarak görülür (Gökner, 2013). Bu söylem Batılı oryantalist tarafından etkilenmiştir ve bu nedenle oryantalist varsayımları kabul eder. Pamuk'un romanı Osmanlı mirasıyla ilgili hem oryantalist eleştirisi hem de Türk hegemonik tarihsel söylemi eleştirerek yeni bir yorum ortaya koyar. Bu bakımdan, Pamuk'un oryantalist olduğunu itham eden eleştiriler (Tarım Ertuğ, 1999: 396-400) yanıltıcıdır. Aksine Pamuk'un hedefi, Doğu geleneksel imgelerinin ve oryantalist temsillerin altüst etmektir.

3. BATI İMGESİ

3.1 *Kara Kitap*

Kara Kitap Orhan Pamuk'un dördüncü eseridir. Pamuk, bu romanda da kimlik krizi konusunu inceler. Önceki üç romanının da ana temalarının (Batı Doğu çatışması, Türk kimliğinin sorusu, ikiz izleği, kurmaca ve gerçek ilişki) üzerinde durarak daha karmaşık yeni bir eser yaratır. Bu temalara yazarın oluşumu konusunu ekler.

Bu eserle Orhan Pamuk Türk edebiyat dünyasını çok etkilemiştir. Füsün Akatlı romanı şu sözlerle betimler: “Bu roman, hem modern anlatının kuramcıları için çözümlenecek, incelenecek özgün bir kaynak değeri taşınması bakımından, hem Türk yazınına – diğer türler yanında görece kısır sayabilecek olan – roman dalında yepyeni bir açılım getirmesi bakımından, çok önemli olduğunu kanıslındayım” (Akatlı, 1996: 32).

Kara Kitap'ın olay örgüsü çok yalındır. Kitabın kahramanı Galip, otuz üç yaşında bir avukattır. Bir gün karısı Rüya evi terk eder. Galip'e sadece kısa bir not bırakır ama notta nereye gittiğine ve neden evden ayrıldığına dair bir şey yazmaz. Galip roman boyunca karısını bulmaya çalışır. Önce Rüya'nın eski kocasına döndüğünü düşünür ama oraya gittiğinde, adamın başka biriyle evlendiğini fark eder ve Rüya'nın üvey kardeşi Celâl ile beraber olduğunu düşünmeye başlar. Celâl meşhur bir gazetede yazardır. Köşe yazıları bütün İstanbul'da ünlüdür ama o yalnızlığı seven bir insandır; bu yüzden okurlarından, hayranlarından hatta akrabalarından bile uzak kalmaya çalışır ve hiç kimseye nerede oturduğunu söylemez. Galip bu nedenle Celâl'in ve karısının nerede olabileceğini tahmin etmeye çalışır: Celâl'in köşe yazılarını inceleyip, yazılarından ipuçları bulmaya başlar. Bunu yaparken Galip Celâl'in kimliğine bürünür: onun kıyafetlerini giyer, Celâl'e telefon edenlere cevap verir, köşe yazılarını yazmaya başlar. Böylece roman ilerlerken yavaş yavaş Galip Celâl'e dönüşür ve onun adına BBC gazetecileriyle bir görüşme bile yapar. Romanın sonunda gizemli bir katil Celâl ve Rüya'yı öldürür. Katilin kimliği sır olarak kalır ama Galip bu hikâyeyi anlatarak bir yazar haline gelir.

Kemal Atakay, *Kara Kitap*'ın anlatıcısını betimlemek için, teslis kavramı kullanır. Ona göre, Galip-Celâl özdeşleşmesinin yanında, Pamuk-Galip özdeşleşmesine de dikkat etmek gerekir (Atakay, 1996: 41-43). Romanın anlatıcısının üçüncü şahıs olmasına rağmen, yazar özellikle Galip'in bakış açısından hikâyeyi anlatır; hatta özellikle birinci

bölümde anlatıcı zaman zaman üçüncü ve birinci şahıs arasında bocalar. Bununla beraber her iki bölümden biri Celâl'in bir köşe yazısıdır. Bu bakımdan *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* birbirine benzer ve Celâl'in yazıları meddahın gösterilerini anımsatır. Köşe yazıları sayesinde Pamuk, romanında çeşitli konulardan bahsederek eserinin yapısını karmaşıklştırır.

3.1.1 Batılı ve Doğulu edebiyat geleneklerinin birleşimi

Kara Kitap birçok açıdan okuyabilmek mümkünse de, bu çalışma kitabın özellikle iki yönüne odaklanır: eserin yapısı ve kimlik krizi izleği. Postmodern bir yapısı olduğu için, *Kara Kitap*'ın içinde geleneksel Doğu edebiyatından çeşitli alıntılar vardır. Bu yön Berna Moran tarafından incelenmiştir (Moran, 1996). Pamuk romanında dört Doğulu eserden yararlanmıştı: *Binbir Gece Masalları*, *Mesnevî*, *Mantıkut Tayr*, ve *Hüsn ü Aşk*. Hatta ana karakterlerin ismi Galip ve Celâl, *Hüsn ü Aşk*'ın yazarı Şeyh Galip'e ve *Mesnevî* yazar Mevlâna Celâleddin Rumî'ye açık göndermelerdir. Pamuk *Binbir Gece Masalları*'ndan özellikle anlatı yapısını alır: *Kara Kitap* da “öykü içinde öykü” yöntemiyle yazılmıştır. *Mesnevî* de bir öyküler toplamıdır ama *Binbir Gece Masalları*'ndan farklı olarak öyküleri kuşatan bir çerçeve hikâyeye yoktur. *Mesnevî* tasavvuf eseridir ve özel bir ileti taşır: Tanrıya akılla değil aşkla ulaşılabilir. Galip'in serüveninde de aşk önemli bir rol oynar. *Mantıkut Tayr* on ikinci yüzyılda yazılmış başka bir tasavvufî mesnevîdir. Bu mesnevîde kuşlar, kendi padişahları Simurg'u bulmak için bir yolculuk yaparlar. Hüthüt kuşunun rehberliğinde otuz kuş, bu efsanevi kuşu aramaya gider. Yolculuğun zorluklarının üstesinden gelmek için, Hüthüt kuş diğer kuşlara, çeşitli öyküler anlatır (bu bakımdan *Mantıkut Tayr* da öykü içinde öyküdür). Sonunda kuşlar anlar ki aslında Simurg (Farsça anlamı “otuz kuş”) kendileridir. Bu eserin yapısıyla benzerliği dışında, *Kara Kitap*'ta da yolculuk teması vardır.

Tasavvuf ve yolculuk temaları, aynı zamanda *Hüsn ü Aşk*'ın hikâyesini de niteler. Ana kahraman Aşk, sevgilisi Hüsn ile evlenebilmek için bir görevi aşmalıdır: Diyar-ı Kalp'e gitmesi ve oradan kimya bulup, geri getirmesi gerekir. Aşk yolculuğunda çeşitli engellerle karşılaşır, ama Sühan adlı bir ihtiyarın yardımıyla her zorluğun üstesinden gelir. Hikâyenin sonu *Mantıkut Tayr*'ın sonuna benzer, çünkü Aşk, yolculuğunu yaptıktan sonra anlar ki Hüsn kendi içindedir. Galip'in serüveni de tasavvufî bir boyut taşır: O da karısını bulmak için, çıktığı zorlu bir yolculuktan sonra, kendini bulur. Hatta

yolda karşılaştığı çeşitli karakterler Galip'e hikâyelerini anlatır. Bu hikâyeler *Kara Kitap*'ı, *Binbir Gece Masalları*'nın, *Mesnevî*'nin ve *Mantıkut Tayr*'ın olduğu gibi bir öykü derlemesi kılar (Moran, 1996: 80-83). Doğulu edebiyat geleneği alıntılarının yanında, Pamuk, romanında sürekli Batılı eserlere göndermeler yapar. Moran makalesinde özellikle Boccaccio'nun *Dekameron*'una (*Kara Kitap*'ın on beşinci bölümü) ve Dante'nin *İlahî Komedya*'sına (on yedinci bölümü) yaptığı göndermeleri üzerinde durur (Moran, 1996: 88).

3.1.2 Kimliğin krizi

Romanın ana izleği kimlik krizidir. “Kendi olmak mümkün mü?” sorusu bütün eseri kuşatır. Bu eserde Pamuk, Türk kimlik ikilemine evrensel bir boyut kazandırmaya çalışır. Böylece hem Türk hem evrensel okuyucunun ilgisini uyandırmayı başarır: Türk kimlik krizi izleği okuyucusunun ilgisini cezbederken, yabancı okuyucu Galip'in serüvenlerine merak sarar; çünkü roman, çağdaş insanı tedirgin eden kimliğin parçalanmasının izleğini inceler de.

Kara Kitap'ta Türkler özellikle iki zıt arzu arasında kararsızdır: bir yandan “bir başkası olmak,” ama diğer yandan “kendi olmak.” Romanda, genellikle, Türkler başka bir kimse olmak isteyen insanlar olarak temsil edilir, ama karakterlerin farklı bir görüşleri vardır. Onlara göre, Türkler diğer kültürleri taklit ederek kendi “sahiciliklerini” kaybetmişlerdir ve bu süreci olumsuz bir şey olarak görürler. Böyle düşünen karakterler arasında en önemli olan Bedii Usta'dır: kendisi Türk “sahicilik” kaybindan şikayet eden bir sanatçıdır. Bedii Usta'nın hikâyesi Celâl'in bir köşe yazısında anlatılır. Yazısında hayal ve gerçekliği birbirine karıştırır ve bunun alegorik bir anlamı vardır. Bedii Usta, Abdülhamit döneminde mankenler yapan bir sanatçıdır. İlk çalışmasını Bahriye Müzesi için hazırlar. Güçlü ve yiğit Türk imgesini temsil eden bu sergi çok olumlu bir tepki almasına rağmen, Bedii Usta'nın mankenleri dönemin şeyhülislamını öfkelenendirir. Sergi yasağından sonra, Bedii Usta evini bir atölyeye dönüştürüp manken üretmeye devam eder, ama bu defa komşuları onu büyücülük, sapıklık ve zındıklık ile suçlamaya başlarlar. Bu bakımdan bu karakter Doktor Selâhattin'i ve Hoca'yı anımsatır. Celâl köşe yazısında, Bedii Usta'nın sanat saplantısının yanında, onun gerçek kabiliyetinin de altını çizer.

Bedii Usta ümidini kaybetmeden Galata'ya taşınır ve manken yapmaya devam eder. Aynı zamanda Bedii Usta fark eder ki, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra, toplum değişmeye başlar. Artık Türk beyefendiler “fesleri çıkarıp Panama şapkaları” (Pamuk, 2013b: 66) takarlar, hanımefendiler ise “çarşafalarını atıp ayaklarına topuklu iskarpinler” (Pamuk, 2013b: 66) kullanır. Bedii Usta, Beyoğlu'ndaki dükkânlarda yurtdışından getirilen mankenleri görünce, kendi yaptığı mankenleri bu dükkânların sahiplerine satmayı düşünür. Ama sanatçı yine yanılır. Dükkân sahipleri Bedii Usta'nın mankenlerini reddederler, çünkü bunlar “Batılı ülkelerin insanlarına değil, bizim insanlarımıza” (Pamuk, 2013b: 67) benzemektedir. Oysa müşteriler başka bir yerden gelen yeni bir insan olmayı arzu ederler. Bir dükkân sahibi Türk müşterilerin arzusunu bu sözle betimler:

“Sokakta her gün onbinlercesini gördüğü o bıyıklı, çarpık bacaklı, kara kuru vatandaşlardan birinin sırtındaki paltoyu değil, uzak ve bilinmeyen bir diyardan gelen yeni ve ‘güzel’ bir insanın giydiği ceketini sırtına geçirmek ister ki, bu ceketle birlikte kendi de değiştiğine, başka biri olabildiğine inanabilsin” (Pamuk, 2013b: 67).

Bu kesitteki Batılı “öteki,” Türklerin taklit etmek istediği ideal bir model olarak temsil edilir. Başka bir dükkân sahibi Türklerin “başka bir şey” olmak istediklerini Bedii Usta'ya izah eder ve kıyafetlerin, dillerin ve harflerin değişmesinin bu arzuyu yansıttığını ona da açıklar. Dükkân sahibine göre, müşteriler dükkânına gelince sadece bir kıyafet değil, bir “hayal” almak isterler: “O elbiseyi giyen “ötekiler” gibi olabilme hayalimiş asıl satın almak istedikleri” (Pamuk, 2013b: 67). Bedii Usta Batılı tarz manken yaratmayı hiç düşünmez, onlardan nefret eder. Oysa atölyesinin “karanlığında,” ölene kadar, kendi tarzında manken yaratmaya devam eder. Bedii Usta'nın oğlu babasının çalışmalarını devam ettirir (o da bu hikâyeyi Celâl'e anlatır). Sanatçının eserlerini merak eden Celâl bu “karanlık” yeraltındaki atölyeyi ziyaret etmeye gider. Mankenlerle karşı karşıya gelen gazeteci iki farklı duygu hisseder: onlara bakınca büyülenir, ama sonra onlardan korkmaya başlar. Bedii Usta'nın oğlu Celâl'e babasının yöntemini açıklar. Babasının, mankenlerini sahici Türklere benzetmek için, “bizi biz yapan hareketlere” dikkat ettiğini izah eder. Celâl köşe yazısında şunu yazar: “Babası o yıllarda, bir milletin ‘hayat tarzını’, tarihini, teknolojisini, kültürünü, sanat ve edebiyatını değiştirebileceğini anlarmış, ama jestlerini değiştirebileceğine asla ihtimal vermezmiş” (Pamuk, 2013b: 68).

Buna rağmen Bedii Usta'nın oğlu, babasının Türklerin jestlerinin yıllar geçtikçe değişmeye başladığını fark ettiğini de ekler. Bu değişimin sebebinin Batılı filmlerin yayılmasında bulur: “O lânet olası filmler yüzünden!” (Pamuk, 2013b: 69). Sonunda Bedii Usta'nın mankenleri bir mağaza sahibi tarafından alınır, ama bunları vitrine yerleştirdikten sonra, hiç kimsenin mankenlere dikkat etmediği için, mağazacı onları parçalamaya karar verir ve bu parçaları eldiven, ayakkabı, şemsiye sergilemek için ayrı ayrı kullanmaya başlar. Bu alegorik hikâye, Türk toplumunun kaygı veren kimlik krizinin temalarını gösterir. Bir yandan Türkler kendi kültürü ihmal edip Batılı gibi olmak isterler; diğer yandan Bedii Usta Türk “sahicilik” akımına takılır ve eserleri yaratırken Türk özünü niteleyen jestleri temsil etmeye çalışır. Köşe yazısının sonuna doğru, Celâl kendi düşüncesinin Bedii Usta'ninkinden farklı olduğunu belirtir:

Bedii Usta'yı anlatan oğlu, “Babam vitrinlere bir gün kendi mankenlerini koyacaklarına her zaman inandı!” derken, “Babam insanımızın bir gün başkalarını taklit etmeyecek kadar mutlu olabileceğinden umudu kesmedi hiç!” derken, ben, bu manken kalabalığının da benimle birlikte, bir an önce bu kapalı ve küflü mahzenden yeryüzüne çıkıp güneş altında başkalarına bakarak, başkalarını taklit ederek, bir başkası olmaya çalışarak bizim gibi mutlulukla yaşamaya can attıklarını düşünüyordum (Pamuk, 2013b: 71).

Türk sahiciliği konusu hakkında Taciser Belge, *Kara Kitap*'ı Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanı ile karşılaştıran ilginç bir makale yazmıştır. (Belge, 1996: 205-226). Tanpınar da eserlerinde sürekli Batılılaşma sorununu açıklar. Bu bakımdan *Huzur*'da, Türklerin hissettikleri “huzursuzluk” duygusunu temsil etmek için şehrin imgesi kullanılır. Tanpınar'ın betimlediği İstanbul, dünyanın merkezinden dünyanın kenarına itilen bölünmüşlük ve kimliksizlik ile nitelendirilmiş bir şehirdir. Aynı zamanda romanında sıklıkla idealize edilen “yitik geçmiş mitine” atıfta bulunur. Buna rağmen, Belge'nin belirttiği gibi, Tanpınar eserinde yitirilmiş Osmanlı İmparatorluğu'na karşı hiçbir özlem duymaz, aksine, sahicilik rüyası halkın hayat kavrayışı ile ilgilidir. Bu yönüyle, Bedii Usta'nın mankenlerinin hikâyesini hatırlatır. Ama Pamuk, Tanpınar'ın düşüncesinden uzaklaşır. *Kara Kitap* bir yandan geçmişin jestlerinin sahiciliğini anımsatır, ama aynı zamanda soğuk ve karanlık bir hicivle bu konuya yaklaşır. Belge, iki yazarı karşılaştırarak, bunu iddia eder:

[Pamuk'un] Onun amacı şimdiye kadar sunulmuş bütünselci düşünceleri sarsmaktır. Yapacağı iş bir mit oluşturmak değil, tersine var olan mitleri çözmek ve silmektir. Böylece, Tanpınar'ın romanında gördüğümüz kimlik oluşturma çabası ve İstanbul miti, Pamuk'ta tersine çevrilir ve kimliksizleştirme ve mitten arındırma çabasına dönüşür (Belge, 1996: 209).

Galip de Bedii Usta'nın atölyesini ziyaret eder. Galip'in rehberi sanatçının torunu Cebbar Bey olur. Dedesinden ve babasından sonra, Cebbar ailenin manken fabrikasını yönetir. Ziyaret üç farklı düzeyi kapsar: İlk düzey fabrikanın yüzeyi ve "sanayileşme ve modernleşme konusunda Türkiye'nin de nerelere ulaştığının bir göstergesidir" (Pamuk, 2013b: 191); ikinci düzey Bedii Usta'nın atölyesidir ve "mutsuzları, tarihimizi, bizi biz yapan" şeyler vardır; üçüncü düzey ise şehrin tarihindeki eski bir medeniyetler müzesi gibidir. Bu son iki düzey yeraltındadır ve burada sadece şehirden dışlanmış umutsuz kimseler yaşar. Bu bakımdan *Kara Kitap*'ta Pamuk "şehrin bilinçaltına iner" (Batur, 1996: 34). Dante'nin cehennemini anımsatan bu yolculuk şehrin bilinçaltında bir yolculuktur. Tanpınar'ın rüyası Pamuk romanında bir kâbusa dönüşür (Belge, 1996: 207).

Galip'in ziyareti devam ederken Cebbar dedesinin dünya görüşünü açıklar:

"Dedem ölüm döşeğindeyken karşısındaki uluslararası güçlerin ne kadar büyük olduğunu sezmişti artık," diye anlatıyordu rehber. "Milletimizin kendisi olabilmesini istemeyen tarih güçler, bizi en kıymetli hazinemiz olan günlük hayatımızın hareketlerinden, jestlerimizden mahrum bırakmak istedikleri için, dedemi Beyoğlu'ndan, dükkânlardan, İstiklâl Caddesi'nden, vitrinlerden kovdular" (Pamuk, 2013b: 193).

Romanda Türklere karşı uluslararası bir komplonun olduğuna inanan tek karakter Bedii Usta değildir. Rüya'nın eski kocası da Galip ile konuşurken, sürekli bu türden komplo teorilerine gönderme yapar. Galip Rüya'yı ararken onun evine gider. Kapıyı çalar çalmaz anlar ki Rüya o evde olamaz. Rüya'nın eski kocası, kapıyı açıktan sonra, kapıyı açar açmaz uzun, politik bir monoloğa başlar. Rüya'nın eski kocasına göre, bu uluslararası komplonun hedefi Türklerin hafızalarını tahrip etmektir. O sürekli saçma imgeler kullanır. Örneğin, Batılı misyonerlerin Türk öğrencilerin hafızalarını silmek için kullandıkları "eflatun renkli sıvılar" (Pamuk, 2013b: 130). Rüya'nın eski kocası, zaman geçtikçe, bu sıvıların müzik ve sinema ile yer değiştirdiğini ekler: "Sonraları, bu pervasız yöntem Batı'nın 'insancıl kanat'ı tarafından kimyasal sakıncalarından dolayı fazla tehlikeli bulunmuş, daha ılımlı ama uzun vadeli çözüm olan 'sinema-müzik'

yöntemine başvurulmuştu” (Pamuk, 2013b: 130). Batıya hiçbir suretle güvenmez; Batıyı, daima Türkiye’nin gelişimini engelleyen bir düşman olarak görür. Rüya’nın eski kocası, Galip’e kendi siyasî hayatını da anlatır. Bu hikaye üç aşamaya bölünebilir. İlk aşamada genç siyasal aktivist, karısı Rüya ile birlikte yabancı siyasî bildiriler tercüme eder. Bu bakımdan anlatıcı okura siyasal bir aktivist olmanın başka biri olmak ve başka bir toplum istemek olduğunu aşılır. Böylece “ötekilik” kavramı ve siyasal ütopya ile bir bağlantı kurulur: “Aslında yalnızca bir başkası olmak istiyorlardı” (Pamuk, 2013b: 131). Yeni kimlikleri sayesinde, iki genç dünyayı yeni bir şekilde okuyabilirler: “Dünya baştan sona okuyamadıkları anlamlar okuyorlardı” (Pamuk, 2013b: 131). Ama bu sihir zaman gittikçe kaybolur. Bu ikinci aşamadır. Bu dönemde Rüya bu hayatı bırakıp ailesinin evine döner. Sonuncu aşamada Rüya’nın eski kocası bir başkası olmaya çalışarak mutlu olmanın mümkün olmadığını anlar. Bu yüzden kendi “öz” kimliğine dönmek tek doğru yoldur: “bir başkası olmayı reddediyordu, kendi ‘öz’ kimliğinde direniyordu” (Pamuk, 2013b: 132). Bedii Usta’nın düşündüğü gibi, Rüya’nın eski kocası da “Türk sahiciliğinin” halkın günlük hayatında olduğuna inanır: “Yeni bir diriliş bir gün gerçekleşecekse eğer [...] bunun buralarda, kendi ‘öz’ cevherimizi hâlâ koruduğu için “beton gecekondular” diye küçümsenen bu mahallelerde başlayacağından emindi” (Pamuk, 2013b: 133-134). Rüya’nın eski kocasına göre, Celâl’in yazıları kendi düşüncesini yansıtıyordu, ama son dönemde Celâl kötü yola sapıyordu: “Bitmiş bir davanın yanlış bir çözümünü, satıldığı köşede boş yere arıyordu” (Pamuk 2013B: 134).

Roman boyunca çeşitli kesitlerde Celâl karizmatik bir yazar olarak temsil edilir, Türkiye’nin bütün sorunlarına Celâl’in bir çözümü varmış gibidir, ama aynı zamanda bazı karakterler onu bir hain olarak görür. Bu bakımdan romanın sonsözünde Pamuk’un anlattığı anekdot ilginçtir. Pamuk eserin nasıl ortaya çıktığını açıklar. 1982 yılında *Kara Kitap*’ı yazarken, Pamuk ve kuzeni Türkiye’nin siyasi durumu hakkında İsviçreli birkaç gazeteciye röportaj verebilecek bir Türk aydını ararlar. Pamuk iki gün boyunca arar ama İstanbul’da röportaj vermek isteyen kimseyi bulamaz. Bu nedenle kendisi röportaj verir: “tıpkı *Kara Kitap*’ın sonunda, otel odasında kameraya konuşan Galip gibi (o da Celâl’i bulamamıştı)” (Pamuk, 2013b: 473). Bu anekdot Celâl karakterinin daha iyi analiz edilebilmesini sağlar. Celâl sadece meşhur bir gazeteci değildir, herkesin ondan çok beklentisi vardır. Herkes onu milletin Kurtarıcısı olarak görür. “Hepimiz O’nu Bekliyoruz” bölümünde, Pamuk bu hususu soruşturur ve kurtarıcı mitini yapışöküme uğratar. Bu köşe yazısı Kurtarıcının gelişini anlatır. Millî iktidarı temsil eden Grand

Pacha Kurtarıcı'yı hapseder ve O'nu çabalarının nafîle olduğunu ikna etmek için, konuşma başlatır. Grand Pacha açıklar ki Kurtarıcı eğer vatani kurtarmak isterse, dışsal ve içsel düşmanları yenmek için aynı araçları (eziyet, casusluk, otoriter iktidar) kullanmak zorunda kalacaktır. Böylece Kurtarıcı figürü Deccal'e dönüştürülecekti ve insanlar artık O'na inanmayacaktı. Bizim açımızdan, bu köşe yazısı ilginçtir çünkü Batı, Türk milletinin mutlu olmasına meydan vermeyen dışsal düşman olarak temsil edilir:

Yüzyıllarca önce Muhammed mutsuzlara umut verebilmişti, çünkü kılıcıyla zaferden zafere koşturmuştu onları. Oysa, bugün imanımız ne olursa olsun, İslâm'ın düşmanlarının silahları bizimkilerden çok daha güçlü. Hiçbir askeri başarı imkânı yok! Kendilerini 'O' diye tanıtan düzmece Mehdi'lerin Hindistan'da, Afrika'da İngilizlere, Fransızlara bir süre kök söktürmelerinden sonra ezilip yok olmalarından, daha büyük yıkımlara yol açmalarından da belli değil mi bu? (Bu sayfalardan, yalnızca İslâm'ın değil, Doğu'nun Batı önünde büyük çaplı bir zafer kazanmasının da artık bir hayal olduğunu gösteren askeri, iktisadi karşılaştırmalar var: Grand Pacha, Batı'nın zenginlik düzeyiyle Doğu'nun sefaletini gerçekçi bir siyasetçinin yapacağı gibi dürüstçe karşılaştırıyor ve O, bir şarlatan değil, gerçekten O olduğu için, çizilen bu iç karartıcı resmi sessizce ve hüzünle onaylıyor.) (Pamuk, 2013b: 160-161).

3.1.3 Öteki sorusunun bireysel boyutu

Kara Kitap'ta Pamuk, kimliğin oluşum sürecinde ötekinin etkisini geniş ölçüde inceler. Bedii Usta'nın alegorisi sorunun uyruk boyutunu betimlerken, "Göz" adlı onuncu bölüm kimlik sorununun bireysel yönlerine odaklanır. Bu bölüm de Celâl'in bir köşe yazısıdır. Başlığın belirttiği gibi, ana imgesi korkunç bir gözdür. Uzun ve yorucu bir iş gününden sonra, Celâl, eve dönerken, bir gözün onu takip ettiğini düşünmeye başlar. Celâl'in göz imgesini bir Fransız gazetesinden alması ilginç olur. Bu bölümde de gerçek ve hayal imgelerini birbirine karıştırarak, Pamuk alegorik bir anlatı ortaya çıkarır. Postmodern tarzı takip ederek yazıda alegoriyi anlamak için okurlara bir ipucu verilir: "Dikkatli okurlarım kelimeler arasındaki yer değiştirmelerden çoktan anlamışlardır zaten, ama ben gene de yazayım: 'O', tabii ki, 'göz'dü. Olmak istediğim kişiydi göz" (Pamuk, 2013b: 119). Bu bakımdan yazı kimlik sorununa bireysel bir boyut katar. Bu metafizik yolculukta, Celâl kendisinin yarattığı rol modelini ayrıntılı bir şekilde betimler. Anlattığına göre, o çocukluktan beri kendi kafasında istediği bir kişiyi yaratmıştır. Bu kişi tek bir kaynaktan oluşmaz, aksine çeşitli karakterlerden oluşur: "Bütün bu anılar ve anlaşmış kişilerle kurmuştum ben O'nu" (Pamuk, 2013b: 121).

Yetiştikçe bu hayat modelini bir göze dönüştürür ve katı bir rehber olur: “Olmak istediğim ‘O’ da kendinden bana uzanan o korkunç, boğucu bakışı salıvermişti üzerime. Özgürlüğümü kısıtlayan ‘göz’, her şeyimi görüp yargılayan o insafsız bakış, üzerimden hiç ayrılmayan lânet olası bir güneş gibi tepemde asılıp kalmıştı” (Pamuk, 2013b: 120).

Bu hikâye yalnızca ötekinin imgesine model rolü biçmez aynı zamanda öteki ile kişisel kimliğin inşa süreci arasındaki ilişkiyi de açıklığa kavuşturur. Onun metafiziksel yolculuğunda, Celâl bu süreçteki kendi bilinçliliğini vurgular, farklı bir deyişle, ötekinin imgesini kendisinin yarattığını bilir Celâl:

“Cami duvarına yaslanan ben, O olmak istiyor,” diyordum kendi kendime. “Kıskandığı ‘O’na ulaşmak istiyor bu adam. ‘O’ ise kendisini taklit eden ‘ben’in uydurduğu bir şey olduğunu bilmezlikten geliyor. Bunun için zaten ‘göz’ün bakışında o güven var. ‘O’ cami duvarına yaslanan adam kendine ulaşsın diye ‘göz’ü yarattığını da unutmuş gibi, ama bu belli belirsiz gerçeğin farkında duvara yaslanan adam. Bir hamle yapıp eğer, ‘O’na ulaşırsın da, ‘O’ olursa, o zaman, ‘göz’ hem açmazda ya da tam anlamıyla boşlukta kalacak, hem de...” vs. vs. (Pamuk, 2013b: 121-122).

Bu bakımdan ötekinin imgesi, bireyin kendini geliştirme aracını temsil eder. Bu tema romanda önemli bir rol oynar. Göz imgesi Celâl’in modelidir, ama aynı zamanda Celâl Galip için bir model oluşturur. Hikâye boyunca Galip karısını ararken Celâl’i dönüştürmeye başlar. Önce telefonda Celâl’in sesini taklit eder, sonra onun kıyafetlerini giyer ve romanın sonunda Celâl’in yerine İngiliz gazeteciler ile bir görüşme yapar. Celâl’e karşı Galip’in duyguları iki anlamlıdır. Bedii Usta’nın gizli müzesini ziyaret ederken Celâl’in mankenini görüp düşüncesini açıklar:

Galip, Celâl’in şişman, kocaman gövdeli, yumuşak bakışlı, küçük elli mankeninin karşısında uzunca bir süre hiç kıpırdamadan kaldı. “Senin yüzünden kendim olamadım hiç!” demek geldi içinden, “senin yüzünden beni sen yapan bütün o hikâyelere inandım.” [...] Onu seviyordu ve ondan korkuyordu: Celâl’in yerinde olmak istiyordu ve Celâl’den kaçıyor: Onu arıyordu ve unutmak istiyordu (Pamuk, 2013b: 194-195).

Romanda başka biri olmak isteyen tek karakter Galip değildir, Belkıs da aynı arzuyu saplantı haline getirir. Belkıs, Galip’in ortaokul arkadaşıdır ve Rüya olmak ister. Belkıs Galip hiç fark etmese de, sınıf arkadaşı oldukları zamandan beri, ona aşiktir. Belkıs, Galip’in karısı olmayı hayal ederek, bütün hayatı boyunca onu ve Rüya’yı gizlice gözetlemiştir. Saplantısı o kadar güçlüdür ki, kocası Nihat bile onun gözünde

Galip'in sureti olmaya başlar: “Benim Rüya'nın bir taklidi olduğum kadar, kendisinin de, senin bir taklidin olması gerektiğini anlamıştı” (Pamuk, 2013b: 206). Galip ile konuşurken, Belkıs sırlarını açıklayıp, taklide karşı kendi iki anlamlı duygularını paylaşır:

“[...] uzun yıllar boyunca bunun gizli tutulması gereken bir hastalık olduğuna inandığımdır. Hastalığımın, bu hastalığa yakalanan ruhumdan, bu hastalığı taşımaya mahkûm gövdemden utanıyordum. Hayatımın, olması gereken ‘asıl hayat’ın bir taklidi olduğunu, bütün taklitler gibi utanılması gereken, açıklı, zavallı bir şey olduğunu düşünüyordum. O zamanlar, bu umutsuzluktan kurtulabilmek için elimden yalnızca ‘aslımı’ daha çok taklit etmekten başka bir şey gelmezdi. [...] Sizleri düşünürdüm, Rüya ile Galip’i. Elimdeki ipuçlarına bakarak Rüya ile Galip’in o anda ne yaptığını düşünürdüm, öyle ki, bir iki saat sonra karanlık odadaki koltukta oturan kişinin ben değil Rüya olduğuna inanasım gelir, bu korkunç düşünceden müthiş zevk de alırdım” (Pamuk, 2013b:208).

Kendi düşüncelerini açıkladıktan sonra Belkıs, hiç kimsenin kendisi gibi olamadığını iddia edip, ‘Şehzadenin Hikâyesi’ni anlatmaya başlar, ama çok yorucu ve uzun bir gün geçiren Galip uyuyakalır. Okuyucu bu hikâyeyi sadece romanın sonuna gelirken öğrenir. Aslında Galip yabancı gazeteciyle görüşmesi boyunca bu öykü anlatır. Şehzade'nin hikâyesinde kimlik sorunu derin bir şekilde incelenir. Ana konu yine taklidin teması ve kendini olmak sorunu ile ilgilidir.

Bazı yönlerden Şehzade'nin kimlik sorunu Belkıs'ınkinin tam tersidir: Belkıs Rüya olmak isterken, Şehzade kendi olma düşüncesini saplantı haline getirir. Şehzade kendi hayat hikâyesini anlatır. Yirmi dokuz yaşındayken, taht nöbetinde sırası beşincilikten üçüncülüğe çıktığında, hayatında büyük bir değişiklik yapmayı tercih eder. O ana kadar “budala ve mutlu” bir çocukluk yaşar, ama Padişah olma ihtimali artınca, kendini geliştirmek için edebiyat çalışmaya baslar. Bu nedenle eski “budala ve mutlu” hayatını bırakıp, Boğaz kıyısındaki bir av kasrına taşınır. Av kasrında altı yıl boyunca okumaya devam eder. Bu dönemde Şehzade çok mutlu olur, okuduğu kitaplardan yeni fikirler öğrenir ve bu fikirlerin Osmanlı Devleti’ni nasıl geliştireceğini düşünür. Birden, bir gün, hayal kurarken Şehzade kendi olmadığını fark eder:

“O mutlu gecelerimde sık sık yaptığım gibi, gene hayalimde Osmanlı tahtına oturmuş, bir devlet sorununu çözmek için hayalimdeki bir budalayı öfkeyle azarlıyordum. Voltaire’in de dediği gibi, diye azarlamıştım ki hayalimdeki bu budalayı, birden içine düştüğüm durumu hissederek dondum.

Hayalimde otuz beşinci padişah olarak Osmanlı tahtına oturur olarak gördüğüm kişi, ben değildim de, sanki Voltaire idi, ben değildim de, sanki Voltaire’i taklit eden biriydi bu kişi (Pamuk, 2013b: 429).

Bu olay Şehzade’yi gerçekten etkiler ve hayat tarzı yine değişir. Bu defa kendi olmaya çalışır, bu yüzden on yıl boyunca bütün öğrendiği fikirleri kafasından silmeye başlar. Öncelikle kitaplarını imha eder, ama kısa bir zaman sadece kitapların değil, diğer insanlarla ilişkilerinin, geçmişten anılarının ve kasrın mobilyalarının bile kendi hedefine bir engel olduğunu fark eder. Bu nedenle kendi olmak için bütün mobilyaları atıp, sosyal ilişkilerini keser. Aynı zamanda, bu seneler boyunca, Şehzade kendini dünyadan tecrit ederken İstanbul da büyük bir değişiklik yaşar. Artık İstanbul yabancı ülkenin hayali şehrine benzer, İstanbullular Batılı kıyafetleri giymeye başlarlar ve kendi geleneksel masallarını değil ayrıntısız bir şekilde çevrilmiş Batılı hikâyelerini dinlemek isterler. Şehzade için bütün bu değişimler kaçınılmaz korkunç bir sonun öngörüsüdür, çünkü, ona göre, kendi olmayı başaramayan medeniyetler yok olmaya mahkûmdur:

“Şehzade Osman Celâlettin Efendi, bu topraklarda, bu lânetlenmiş topraklarda, insanın kendisinin olabilmesinin en önemli sorun olduğunu, bu sorun gereğince çözülmedikçe, hepimizin yıkıntıya, yenilgiye, köleliğe mahkûm olduğumuzu bilirdi. Kendisi olabilmenin bir yolunu bulamamış bütün kavimler köleliğe, bütün soylar soysuzluğa, bütün milletler yokluğa, hiçliğe, hiçliğe mahkûmdur, derdi Osman Celâlettin Efendi” (Pamuk, 2013b: 423-424).

Şehzade, kendi olmayı başaramayan farklı medeniyetleri listeler: Sasaniler, Sarmatyalılar, Medesliler, Pafkiyonyalılar, Keltler ve daha birçokları. Hatta Şehzade’ye göre Osmanlı Devleti de kendi olmayı başarmazsa aynı sonuca gidecektir. Bu bakımdan kendi kaderi ve devletinki bağlı olur ve Şehzade kendi olamazsa, Osmanlı Devleti yok olur. O zaman vatandaşlarının “kendi hayatlarına başkalarının gözleriyle bakacaklarını, kendi hikâyeleri yerine başkalarının masallarını dinleyeceklerini, kendi yüzleri yerine başkalarının yüzleriyle büyüleneceklerini” öngörür (Pamuk, 2013b: 440). Şehzade hedefine ulaşamaz ve Osmanlı Devleti’nin çöküşünden yirmi yıl önce, kasrında ölür.

Bütün bu karakterlerin (Celâl, Galip, Belkıs, Şehzade) bakış açılarını öteki figürü aydınlatır. Gözün imgesini anlatan Celâl’in köşe yazısı, ötekini taklit edilecek bir model olarak temsil edilir. Belkıs’ın ve Galip’in itirafları, modellerine (Rüya ve Celâl) karşı iki anlamlı tavırlarını betimler: Bu iki karakter ötekine karşı çelişkili duygular hissederler (itibar/kıskançlık, sevda/nefret, zevk/utanç). Şehzade hikâyesi daha karmaşıktır ve

romanda sürekli tekrar edilen bir paradoksa göre yorumlanmalıdır: “insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması” (Pamuk, 2013b: 465). Galip romanın sonunda okurlara bu paradoksu önerir. Yolculuğundan sonra Galip bu “büyük gerçeği” öğrenir. *Kara Kitap* bir yazarın oluşum hikâyesidir (Celâl’in okuru Galip, roman sonunda bir yazar olur), ama aynı zamanda *Türk* yazarın oluşum hikâyesidir. Aslında roman Türk kimliği soruna büyük bir önem verir. Bu nedenle bu paradoks kitabın konusuna göre yorumlanmalıdır. Galip’in serüveni, hem bir yazar hem de bir Türk olarak kimliğini arayan bir karakterin öyküsüdür. Bu bakımdan Pamuk’un yaratılmış bu karakterin otobiyografik boyutu bellidir. Romanın sonunda, Galip kendi kimliğinin içinde ötekini kabul eder: “insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması”. Başka bir deyişle, hem ötekini taklit etmenin suçlu duygularından hem Batıya karşı Türklerin hissettiği aşağılık duygularından kendini kurtarır. Pamuk, ötekini reddeden ve kendi içine kapanan farklı bakış açılarını incelemek için Galip’in arayışını kullanmayı tercih eder. Bu görüşlerini destekleyen karakterlerin (Bedii Usta ve Rüya’nın eski kocası) sayesinde Türk toplumundaki bazı korkuları anlamak mümkündür. Şehzade de benzer bir görüşü destekler: O da kimliğinin ötekinden herhangi bir şekilde etkilenmesinden kaçınmaya çalışır, ama sonunda bu takıntısı ona ölümü getirir.

Şehzade’nin hikâyesi Galip’e, ötekinin kabul edilmesinin gelişimin kaynağı olabildiğini gösterir. Taklit etme ilimin bir aracıdır, bu nedenle ötekinden öğrenebilmek mümkündür. Galip “insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması” olduğunu söyleyerek “katıksız” kimlik anlayışını reddeder. Eğer Batılı ve Doğulu edebiyat geleneklerini birbirine karıştıran romanın yapısının, Galip’in serüveni ile ilişkisini ortaya çıkarırsak, Türk kimlik sorunu hakkında Pamuk’un düşüncesine ulaşmak mümkündür. *Kara Kitap*, hem Batıya karşı fazla coşkunluk gösteren hem kaybolmuş Türk sahiciliği arzusu içinde kendi içlerine kapanan Türkleri eleştiren bir roman olarak okunabilir. Bu görüşlerin aksine Pamuk, Batı ve Doğu arasında kalmayı yeğleyip bu iki dünyanın kültürel mirasından faydalanmayı tercih eder. Romanın sonu Pamuk’un düşüncesine başka bir teyit olarak görünebilir. Roman Celâl’in ve Rüya’nın ölümü ile sona eder. Galip cesetlerini bulur, ama katilin kimliği gizli kalır. Eleştirmenler, bu çözülmemiş romanın sırlarına dair farklı incelemeler sunmuşlardır (Parla, 1996; Gün 1999: 196; Brendemoen, 1999). Brendemoen çözülmemiş cinayeti çözüme kavuşturmak için Celâl’in notlarındaki Mevlâna’nın hikâyesine bakmamız

lazım olduğunu iddia eder. Celâl'in yazıları Mevlâna'nın hayatına orijinal bir yorum sunar. Ona göre, Mevlâna Şems-i Tebrizi adlı bir dervişe âşık olur. Diğer müritler Şems'i kıskanmaya başlar ve onu tehdit ederler. Bu yüzden Şems kaçmaya karar verir. Kısa bir süre sonra Şems'in cesedi, Mevlâna'nın evinin yakınındaki kuyunun dibinde bulunur. Yazılarda Celâl Şems'in katilinin, Mevlâna olduğunu öne sürer. Şems'in ölümünden sonra Mevlâna kendi başyapıtı *Şems-i Tebrizi Divanı*'nı yazar: Şems'e aşkından ilham aldıktan sonra artık ihtiyacı kalmadığı için Mevlâna'nın, onu öldürdüğünü varsayar Celâl. Brendemoen'e göre, bu olay romanın sonunu çözmek için bir ipucudur: "Bu arada, tüm roman böyle ipuçlarıyla doludur, bunların bazıları olayları yorumlamamıza yardımcı ipuçlarıdır, bazıları ise yanlış ipucudur. Türk okuru Celâl'in ismi dolayısıyla Mevlana ve Celâl arasındaki benzerliği de görür: Celâl, Mevlana Celâleddin Rumi'ye karşılık gelir" (Brendemoen, 1999: 218). Güneli Gün makalesinde de Galip'in Celâl'in ölümünden en kazançlı çıkanın Galip olduğunu belirtilir:

Kara Kitap'taki gizem açısından bakıldığında, sonuçta, sevgi nesnelерinin (öteki benlerinin) ölümünden en kazançlı çıkan kim? Yazar, elbette! [...] Margaret Atwood'un, âşıklar arası iktidar savaşımının galibi olmak isteyen şairle ilgili bir dizesi geliyor akla: "Please die I said / so I can write about it" (Lütfen öl dedim / Öl ki ölümün üzerine yazabileyim) (Gün, 1999: 196).

Jale Parla ise Celâl'in ölümünü bir babanın öldürülmesi olarak görür: "İşte tam da bu öyküleme eylemi, *Kata Kitap*'ı en klasik anlamda bir metaroman yapar: Bir yazarın doğuşunun, 'çerçeve' öyküleriyle alegorik anlatımıdır elimizdeki roman. O zaman, Celâl'in öldürülmesi de babanın öldürülmesi anlamına gelir" (Parla 1992: 104).

Bizim açımızdan, romandaki Türk kimliği sorununa daha fazla ağırlık verilirse başka bir yorum eklenebilir: Rüya'nın ve Celâl'in ölümleri Galip'in metamorfozunu tamamlamak için gerekli bir adımdır. Başka bir deyişle, kendi kimlik sorununu (ve aynı zamanda Türk kimlik sorunu) halletmek için, Galip hem Celâl'de temsil edilen Batılı kimliğin hem Rüya'da temsil edilen Doğulu kimliğin ötesine geçmelidir. Romandaki çeşitli geçit Celâl Batı dünyası ile ilişkilendirilir: "Ölümsüzlük ve dinsizlik ve bütün konusunda düşündükleri Fransızları hatırlatıyor" (Pamuk, 2013b: 37). Moran'ın belirttiği gibi, Galip'in Rüya'ya olan aşkı tasavvufî tema ile bağlıdır (Moran, 1996), bu nedenle Doğu dünyası ile de; hatta romanın ilk bölümünde, Rüya'nın annesinin Muhammed'in soyundan geldiği belirtilir. Bu nedenle *Kara Kitap*'ın sonu Pamuk'un Türk kimliği anlayışının – Doğu ve Batı dünyaların *arasında* – bir teyidi olarak görünür.

Bu bölümün ikinci kısmında, bütünsel bir perspektif kullanarak, Pamuk'un diğer dört romanı tahlil edilmiştir (*Yeni Hayat*, *Kar*, *Masumiyet Müzesi*, *Kafamda bir Tuhaflık*). Eserlerdeki Batı imgeleri, Pamuk'un *Kara Kitap*'ta yarattığı kurgusal senaryoya gönderme yapılarak incelenmiştir. Batılılaşma sorununu irdelemek için *Kara Kitap*'taki kurgu en belirgin olanıdır, çünkü bu eserde Pamuk'un bahsi geçen Batı dünyasıyla ilgili bütün temalarını kapsar. Buna karşın, incelenecek romanlarda sadece arka planda Batı imgeleri bulmak mümkündür (*Yeni Hayat* hariç: aslında romanın örgüsünde Batı hâlâ önemli bir rol oynar). Gelgelelim *Kara Kitap*'ta sadece yüzeysel olarak çizilen bazı temalar, bu diğer dört eserde alınıp yeniden karmaşıklaştırılır.

Pamuk'un çoğu romanında Batı etkisi kaçınılmaz bir olay olarak görünür. Genellikle Türk milletini ve "sahiciliğini" silmek isteyen, Batı'yı yıkıcı bir dalga olarak algılar. Bu yıkıcı dalgaya karşı iki ayrı yaklaşım gösterilebilir: karakterlerin bazıları (örneği Sunay Zaim, Rıfkı Amca, ama da Doktor Selâhattin veya Enişte Efendi) değişimin hızını artırmayı hedefleyerek bu dalgaya dahil olur; başka kahramanların (örneğin Dr. Narin, Lacivert, ama da Bedii Usta) ise tam tersi bir davranışı vardır ve yenilikten ülkeyi kurtarmaya çalışırlar.

Batı'nın etkisi hem maddeci (*material*) bir düzlemde hem manevî (*immaterial*) düzlemde meydana gelir. Batılı üretim (hikâyeler, fikirler, düşünceler, kitaplar, objeler, kıyafetler, tüketim ürünleri vs.) Batı'nın etkisinin gerçekleştiği araçtır. Bu bakımdan Pamuk'un edebî eserlerinde hem obje ile kimlik hem düşünce ile kimlik ilişkisi vurguludur. Başka bir deyişle romanlarında Pamuk, günlük hayatında kullandığı objeler aracılığıyla (veya inandığı düşünceler vasıtasıyla) nasıl bireylerin kendi kimliklerini oluşturduklarını gösterir. Bununla beraber maddeci ve manevî düzlemlerin birbirine tam olarak bölünmüş olmadığını anmak gerekir; en açık örneği, maddeci ve manevî yönlerini taşıyan kadın imgesidir. Çözümlemenin merkezine inmeden önce, incelenen roman üzerine birkaç bilgi vermek gerekir.

3.2 Yeni Hayat

Yeni Hayat, *Kara Kitap*'tan sonra yazılmıştır ve bu romanla ortak unsurlar barındırır: arayış teması, Türkiye'ye karşı Batılı bir suikastın korkusu ve bazı kahramanlar bile benzerdir. *Yeni Hayat*'ın ana karakteri (ve anlatıcısı da) Osman adlı bir mühendis öğrencidir. O, hayatını tamamen değiştiren bir kitap okur. Romanın birinci

cümlesi budur: “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti” (Pamuk, 1995b: 7). Osman kitabın betimlediği “yeni” dünyasına girip yeni bir hayat başlatmak ister. Kısa bir zaman sonra üniversitesinde Canan ve Mehmet adlı iki genç tanır. Onlar da kitabı okumuşlardır ve onlar da o “yeni” hayatı gerçekleştirmek isterler. Romanda bu yeni hayatın tam olarak ne olduğunu açıklanmaz, bir yandan bir politik ütopya olabilir, diğer yandan sanatsal bir transandantal hayat anlayışı ile ilişkili olması mümkündür. Aynı zamanda Osman Canan’a âşık olur.

Bir olay üç öğrencinin günlük hayatın düzeni bozar: gizemli bir kişi, Mehmet’e silahıyla ateş eder. Bundan sonra, Mehmet ve Canan İstanbul’dan kaybolur ve Osman kitabın bahsettiği yeni dünyaya ulaşmak için, hiçbir varış noktası olmadan, rastgele bir otobüse binip eski hayatından ayrılır. Osman kendi yolculuğunu başlatır ve roman transandantal bir boyut kazanır.¹⁷ Michael McGaha’nın belirttiği gibi *Yeni Hayat* Pamuk’un diğer romanlardan daha şiirsel, daha içgüdüsel ve daha lirik bir eserdir (McGaha, 2008: 125); aynı zamanda Pamuk’un yazdığı en anlaşılmasız romandır. Osman otobüslerdeyken özellikle hayatın, ölümün ve aşkın anlayışları üzerinde düşünür. Genç adam da liminal anların çekiciliğine kapılır ve bu anlar otobüsün kazalarıyla özdeşleşir. Osman’a göre bu olay doğaüstü bir boyuta taşınır, çünkü böyle anlarda insanlar hayat ve ölüm arasındadırlar:

Orada, kazanın canhıraş patlamasından sonra ölenler ve ölümler arasında, ruhun gövdeden ayrılmakla ayrılmamak arasında kararsız kaldığı mutlu hafiflik anında... Yedi kat göğe çıkıp gezintiye hazırlanmadan önce, kan gölleri ve cam kırıklarıyla başlayan ve dönüşü olmayan ülkenin eşliğinden karanlık manzaraya gözlerimi alıştırırmaya çalışırken zevkle düşüneceğim: Acaba içeri girsem mi, girmesem mi? [...]

Ey gece otobüslerine binenler, mutsuz kardeşler, biliyorum sizlerin de aynı yerçekimsizlik zamanını aradığınızı. Ne orada, ne burada, ama iki dünyanın arasındaki huzurlu bahçede başkası olup gezinmek (Pamuk, 1995b: 57).

Osman için iki dünya arasında olmak transandantal bir boyut taşır. Bu tür anlarda, Osman okuduğu kitapta bahsedilen mistik bir Melek de bulmaya çalışır: bazen bu melek çok soyut bir figürdür, bazen gerçek bir kızla veya Canan ile özdeşleşir.

¹⁷ Jale Parla *Yeni Hayat*’ı sanatçının büyümesinin hikâye olarak görünür (Parla, 1999b: 265-275). Bu yön romanda önemli bir rolün oynamasına rağmen, bu incelemede sadece eserin sosyal boyutuna odaklanır.

Birkaç ay boyunca Osman otobüslere binip kaza yerlerini arar; nihayet bir gün Canan ile buluşur. O da benzer bir hayat yaşar. İki genç beraber rastlantısallıklarla otobüslere binmeye devam eder. Bir gün bir kazadan sonra onlar bir kızla buluşurlar. Bu kız kocasıyla Osman'ın ve Canan'ın hayatlarına benzeyen bir hayat yaşar, ama son kazada kocası ölmüştür ve o da ölmek üzeredir. Kız bu mistik an boyunca Melek ve Canan ile özdeşleşir, hatta ölmeden önce iki gence bir görev verir. Kız onlara Dr. Narin'den de bahseder. Dr. Narin kitabın okurlarına karşı bir adamdır. O, “kırık kalpli bayiler” adlı bir örgütün kurucusudur. Bu örgüt Türkiye'yi yok etmek isteyen Batı uygarlıklarına karşı mücadele etmektedir. Kız ve kocası Dr. Narin'in planını engellemek için, sahte kimlikle örgütün bir toplantısına katılmak istemişlerdir, ama kazadan sonra bu görevi tamamlayamazlar. Bu nedenle kız, görevini Osman ve Canan'ın tamamlamasını ister. Onlar da kabul ederler ve Ali ve Efsun Kara kimliğini aldıktan sonra, kırık kalpli bayilerin toplantısına giderler. Bu olaydan sonra, kitabın lirik boyutu ikinci plana düşer ve roman Türkiye'nin kimlik sorunları üzerine odaklanmaya başlar. Ahmet Oktay'ın belirttiği gibi:

[...] çok katlı bir söylem kuran *Yeni Hayat*, kültürel alanda yıllardır çözümlenememiş can alıcı sorunlara da değiniyor: Doğu/Batı sorunsalı, çevrenin ve doğanın tahribi, yaşamın *fast foodlaşması*. Polisiye bir taharrinin ardında, isteyen okur, Türkiye'nin modernleşme çabalarının olumsuz öğelerine yöneltmiş bir eleştiri de bulacaktır romanda. Fazla *kamufle* edilmiş olsa da (Oktay, 1999: 236).

Dr. Narin'in kahramanıyla Batı imgeleri daha önemli bir rol oymaya başlar. Gelgelelim *Kara Kitap*'ın genel senaryosundan hiçbir farklılık yoktur. Her iki eserde de bazı paranoyak kahramanlar Batı dünyasına takıntılıdırlar: Batılı güçlerin Türkiye'yi yok etmek için büyük bir komplo hazırladığına inanırlar.

Osman ve Canan sahte isimlerle kırık kalpli bayilerin toplantısına katılır. Orada bayilerin icat ettiği ürünlere bakarlar. Ziyaret boyunca Osman gösterişle hiç ilgilenmez, o sadece Canan'ı düşünür. Ama Canan hâlâ Mehmet'e âşıktır, ve Osman'a karşı muğlak bir tavır gösterir. İki genç Dr. Narin'le buluştuğunda, romanın farklı bilinmez ayrıntıları ortaya çıkar. Gerçekten Mehmet'in adı Nahit'tir ve Dr. Narin'in oğludur. “Yeni hayat”a erişmek için, evinden kaçtıktan sonra, Nahit otobüs kaza yapınca Mehmet adlı bir genç ile kimliğini değiştirir. Böylece babası Nahit'in öldüğünü düşünür. Dr. Narin'e göre, Batı güçleri ahlakın bozulmaz olduğunu fark edince, bir kitap sayesinde oğlunu kazanmayı

tercih eder. Oğlunun ölüm sebebinin kitap olduğunu düşünen Dr. Narin kitabın bütün okurlarını kovar. Bu nedenle özel ajanlar kiralamıştır.

Dr. Narin, Osman'ı oğlu gibi görür, ve ona bir özel ajan olmaya önerir. Osman kabul eder ama o ne Batı'ya karşı örgüte, ne kitabına karşı Narin'in savaşına inanır. Hedefi Mehmet/Nahit'i öldürüp Canan'ın kalbini kazanmaktır. Görevi başlamadan önce, Osman hem diğer ajanların raporlarını okur hem babasının yarattığı Nahit'in müzesini ziyaret eder. Böylece Canan ve Mehmet ile kendi ilişkisinin bazı ayrıntılarını ve kitap üzerine bazı bilgileri öğrenir. Özellikle kitabın yazarının Rıfki Amca olduğunu fark eder. Rıfki Amca Osman'ın babasının bir iş arkadaşıdır, Osman onu çocukluktan beri tanımaktadır; o demiryollarında çalışmakta ama aynı zamanda çocuklar için çizgi roman ve hikâyeler yazmaktadır. Rıfki Amca Osman'ın sevdiği kitabın da yazarıdır fakat kendi ismini kullanmadığı için o bunu bilmemektedir. Bu keşiften sonra, Osman yine otobüse binip Mehmet/Nahit'i bulmaya çalışır. Aynı zamanda Mehmet kimliğini yine değiştirmiştir ve şimdi ismi de Osman'dır. Bu değişikliğe rağmen, Osman Mehmet'i bulur ve uzun bir konuşmadan sonra, silahıyla onu vurur.

Canan ile yine buluşmak için, Dr. Narin'in evine dönünce Canan'ın evi terkettiğini öğrenir. Bu olaydan sonra Canan'ı artık görmeyecektir Osman. Gelgelelim bir kızla evlenir bir kız çocukları olur. Ama içinde mutsuz bir his de vardır. Roman sonunda Osman yine yolculukta, bu defa çocukluğunda her zaman yediği karamelalardaki melek ile ilgilenir ve karamelaların fabrikasının patronu Süreyya Bey ile buluşmak ister. Bu Osman'ın son yolculuğu olur, çünkü otobüsle evine dönerken bir kaza geçirip ölür.

3.3 Kar

Kar 2002'de yazılmıştır. Bu eserde Pamuk olayları Kars şehrinde kurmayı tercih eder. Ka adlı ana kahraman bir şairdir. Ka şehrin sorunları hakkında yazmak için Kars'a gider, ama aynı zamanda orada yaşayan eski üniversite arkadaşı İpek ile buluşmak ister. Kars'ta kızların arasında "intihar bir salgın halini almıştır", hatta Ka'nın gelişinden birkaç gün sonra yerel seçimler olur ve şehrin siyasal çekişmeleri ortaya çıkmaya başlar: yolculuğunda Ka bu iki sorunu inceler. Ama onun hedefi İpek'e ilanı aşk etmektir. Kars'ta Ka şehrin farklı sesleriyle yüzleşir ve on dokuz şiir yazar. Aynı zamanda, Ka'nın oturduğu otel İpek'in babasının oteli olduğu için, İpek ile yine ilişki

kurmakta başarılıdır. Böylece Ka Kars'ta mutluluğu bulduğuna inanır. Maalesef Kars'ın siyasal örgüsüne yapışıp kalıp, İpek'i yanında Almanya'ya götürmeyi başaramaz. Hatta Frankfurt'a geldiğinde dört sene sonra, Ka köktendinci bir grup tarafından öldürülür. Orhan (Pamuk'un ikinci şahsiyeti) adlı bir anlatıcı Ka'nın hikâyesini anlatır.

Kar siyasal bir roman olarak okunabilir. Buna rağmen Mcgaha'nın belirttiği gibi, daha doğrusu *Kar* anti-siyasal bir eserdir. Pamuk, kitabın ana iletilisinin siyaseti fazla ciddiye almamak olduğunu söyler. Türkiye gibi aşırı politikleştirilmiş bir ülkede, siyasal olaylarla fazla ilgilenmek tehlikeli olabilir Pamuk'a göre (Mcgaha, 2008: 156). Romanın başka bir ilginç okunuşu da Santesso tarafından önerilir. Santesso Ka'nın şiirinde bahsedilen karın sessizliği, Türkiye'nin Batılı tarafı ve Doğulu tarafı arasındaki sessizliğin bir mecazı olarak görünebilir. Bu bakımdan sessizlik, diyalog yoksunluğunu temsil eder, özellikle siyasal konularda (Santesso, 2012: 125-126).

Romanın ilk sayfalarında Pamuk Kars'ın tarihini hatırlatır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra, çeşitli milletleri (Acemler, Ruslar, Ermeniler, Rumlar, Gürcüler, Kürtler) barındıran bu şehir büyük bir değişim yaşar. Pek çok savaştan dolayı ve iktidar ilişkileri değiştiği için, Kars üç imparatorluğun arasında stratejik bir merkezden çevresel bir şehre haline gelir. Romanda Kars'ın eski belediye başkanı nostaljik bir duyguyla Cumhuriyetin ilk dönemini hatırlar, ama Ka'nın geldiği yıllarda yoksulluk ve sefalet Kars'ı özetlemektedir. Yine de iktidar ilişkileri değişmektedir ve gelecek seçimlerde radikal İslamcılar kazanabilir. Bununla beraber şehir kızların intihar sorunuyla yüzleşmelidir.

Kars'ta Ka birçok karakter ile buluşur, böylece Pamuk, diğer romanlarında yaptığı gibi, bir kez daha ana kahramanının yolculuğu sayesinde Karlıların bakış açılarını inceler. Ka'nın bulunduğu ilk figür yerli gazetenin müdürü olan Serdar'dır. Onunla konuştuktan sonra, Ka anlar ki Kars küçük bir şehirdir ve herkes herkesi tanır (hatta polisin her yerde casusu vardır). O sabah Ka intihar eden kızların ailelerini ziyaret eder ve ortamı inceleyerek bir kanaat edinmeye çalışır. Bundan sonra Ka bir pastanede İpek ile buluşur. Onunla konuşurken Ka ve İpek üniversitenin rektörünün öldürülmesine tanık olur, katilin yüzünü görmemiş olsalar da. Katil radikal bir İslamcıdır ve başörtülü kızları derslere sokmadığı için rektörü öldürür. İpek cinayeti görünce eski kocası Muhtar'ın endişeleneceğini düşünür. Muhtar radikal İslamcıların partisinin adaydır ve İpek polisin onu suçlayabildiğinden korkar, bu yüzden Ka'dan onunla konuşmasını rica eder. *Kar*'da Pamuk karakterlerin biyografilerinin üzerinde durarak, okurlara

kahramanlarının karmaşık kimliklere sahip olduğunu hatırlatır. Bu yön “saf” kimliklerin ve ikilem sınıflandırmanın kullanımına bir eleştiri olarak okunabilir. Muhtarın biyografisi *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndaki Muhittin adlı kahramanı andırır, Muhtar Milliyetçi birisi değil de İslamcı olsa bile. Eskiden solcu bir ateist olmasına rağmen, İstanbulluların burjuva düşünceleri ile hoşnutsuz olur. Muhtar geçmişte modern bir Türk olmaya çalıştığı halde Batılılaşmaya ulaşamadığını hisseder: “Sanki tarihin dışına sürülmüş, uygarlıkların dışına atılmışım. Uygarlık o kadar uzaktaydı ki, onu taklit bile edememiştim” (Pamuk, 2002: 56). Bir kimlik krizi içindeyken Kürt Şeyhi Saadettin Efendi ile buluşur. O Muhtar’ın hayatını değiştirir. Muhtar Şeyh’in modern insan yalnızlığını sonlandırmaya yardım ettiğini ortaya atar. Şeyh basit ve sade sözlerle Muhtar’ı bir cemaate dahil eder: “Bir defa bütün bu dindar adamlar alçakgönüllüdürler, yumuşaktırlar, anlayışlıdırlar. Batılılaşmışlar gibi halkı hemen küçümsemezler; şefkatli ve yaralıdırlar” (Pamuk, 2002: 63). Muhtar Ka’ya Şeyh ile buluşmasını tavsiye eder. İki arkadaş konuşurken polis onları karakola götürür. Ka hemen bırakılır ve karakoldan çıktıktan sonra Necip adlı imam hatipli bir öğrenci ile buluşur. Necip Ka’yı Lacivert’e götürür. Ka Lacivert’i “siyasal İslamcı bir militan” olarak tanımlar, ama Necip bu tanıma kabul etmez “Siyasal İslamcı dini için savaşmaya hazır biz Müslümanlara Batılı ve laik basının verdiği bir ad” (Pamuk, 2002: 70). Lacivert ile rastlaşmalarda, Pamuk hem Müslümanların hem Batılıların algı sorununu inceler. Lacivert de hayatının bir döneminde Almanya’da yaşamıştır, Ka’ya tecrübesini anlatır. Söz konusu olan, Türk göçmenlere karşı Almanların bakışıdır ve bu bakışın Türklerce algılanışıdır:

Benim onun hakkında ne düşündüğüm değildi önemli olan – onun benim hakkımda ne düşündüğünü hayal ederek kendi kılığımı, kıyafetimi, hareketlerimi, yürüyüşümü, tarihimi, nereden gelip nereye gittiğimi, kim olduğumu onun gözlerinden görmeye çalışırdım. Berbat bir duyguydu bu, ama alışmıştım; aşağılanmazdım: Kardeşlerimin nasıl aşağılandıklarını anlardım... Çoğu zaman Avrupalı aşağılamaz. Biz ona bakıp kendimizi aşağılarız (Pamuk, 2002: 76).

Lacivert Avrupalılara karşı aşağılanmazken, diğer göçmenlerin düşüncelerinin farklı olduğuna inanır. Ötekinin farz edilmiş bakışı özümsemesi sorununa odaklanır.

Lacivert’in saklanma yerinden çıkınca, Ka yine imam hitap öğrencileri, Şeyh ve Kadife (İpek’in kız kardeşi ve başörtülü kadınların lideri) ile buluşur. Bahsedilen konular dinsel inançlar ve Kars kadınlarının sorunlarıdır. Bu olaylar sayesinde Ka’nın düşünceleri ve inançları daha derin bir şekilde sunulur. Kimliği daha karmaşık bir

şekilde temsil edilir. İstanbullu Batılılaşmış burjuva bir ortamından geldiği halde, Ka'nın Kars'tayken inançları değişir. Bu yan Kadife'nin hayatında da bulunabilir. Kızın kimliğinin hikâyesi de karmaşıktır. İstanbullu bir aileden geldiğinden o da Batılılaşmış bir kadın olabileceksen Kars'ta görüşleri değişir, özellikle başörtü konusu hakkında: “Türbancı denilen arkadaşlarımı ilk ziyaretimde alay etmek için gitmişim oraya! Merak da vardı içimde. Peki: Alaycı bir merakla gitmişim” (Pamuk, 2002 144) der.

Romanın örgüsü tiyatrodaki sahneler ile ani bir ivme kazanır. Ka'nın Kars'ta yazdığı şiir okunduktan sonra sahneye oyuncu Sunay Zaim ve karısı Funda Eser gider. Onlar “Vatan yahut Türban” adlı bir eser oynarlar. Ana konusu yine başörtülü kadınlardır, ama oyunda “aydınlatıcı” bir uyanıştan sonra ana kahraman türbanını kullanmamayı tercih eder, hatta eserin sonunda kız türbanını yakar. Hicivli bu sahne ile Pamuk dinî inançlara karşı ilk cumhuriyetin zihniyetini eleştirmek ister. Laikliğin önemini farkında olan yazar, özellikle Türk laikleşmesinin otoriter tavrını ele vermek ister. Sunay'ın eseri sadece didaktik bir oyun değildir, aslında gösterinin sonunda, küçük bir ordu ile, önce tiyatroyu, sonra bütün şehri kontrolü altına alır. Önceki günün kar fırtınası yüzünden, Kars'a giden tek yol kapalı olduğu için, Sunay şehri kontrol etme planını gerçekleştirebilir. Pamuk siyasal rakiplere karşı Sunay'ın yaptığı bütün zalimlikleri betimler. Hatta Sunay, Ka'dan rektörün katilinin kimliğini öğrenmek ister; ama Ka katilin yüzünü görmediği için ona yardım etmez. Sunay ile birlikteyken Ka arkadaşı Necip'in tiyatro saldırısında öldürüldüğünü fark eder.

Sunay meşhur bir oyuncudur. Kariyerinde devrimcilerin rollerini (Napolyon, Lenin, Robespierre, Enver Paşa) oynayan Sunay tiyatrodaki kurmaca ve gerçekliği karıştırmayı sever; romanda Atatürk ikinci şahsiyet olarak sunulur: öğrenciler ve üniversiteli ilerici onu “yaşlı gözlerle ve alkışlarla seyrederdiler” (Pamuk, 2002: 190). Ka onun zalimliklerini hissettirir, Sunay şu sözlerle kendini savunur:

Avrupalılar burada yaptıklarımızı görürse mahçup olurum diye mi korkuyorsun? [...] Biraz Batılılaşmış herkesin, özellikle de halkı küçümseyen burnu havada aydınların bu ülkede soluk alabilmek için laik bir orduya ihtiyacı vardır, yoksa dinciler onları ve boyalı karılarını kör bıçakla kıtır kıtır keser. Ama bu ukalalar kendilerini Avrupalı zannedip, aslında onları kollayan askerlere züppece burun kıvrırlar (Pamuk, 2002: 201-202).

Sunay'nın karargâhından çıktıktan sonra Ka, Kadife sayesinde yine Lacivert ile buluşur (aslında Kadife Lacivert'in metresidir). İlk karşılaşmalarında Ka Lacivert'e

Avrupalı bir gazete ile çalıştığını söylemiştir. Ama bu, böbürlenmek için sadece bir yalandır. Bu ikinci buluşmada Lacivert bu Alman gazeteye bir demeç göndermek istediğini söyler. Ona göre, İslamcıların düşmanları, seçimleri kaybedeceğini anlayınca, Kars'ta bu darbe ortamını kurmayı tercih ederler. Batı'nın düşüncelerine karşı olduğu halde, Lacivert Batılı kamuoyuna Kars'ın siyasal durumunu göstermek ister: “Kendi büyük keşfi demokrasiye Allah'ın sözünden daha çok inanır gözüken Batı, Kars'taki bu demokrasi karşıtı askerî darbeye karşı çıkacak mı?” (Pamuk, 2002: 227). Bütün bu kışkırtıcı soruları sorarken Ka, aslında, İpek'i düşünmektedir. Önceki gün İpek ile öpüşmeyi başarmıştır, bu nedenle çok mutlu olmuştur; ama onunla sevişememiştir çünkü İpek, babası otelde olduğundan, Ka ile yatmak istemez (İpek'in babası, Kars'ın sefaletini görmeyi istemediği için, asla otelden çıkmaz). Bu bakımdan Ka Lacivert'in isteklerinden yararlanmayı düşünür: öncelikle Lacivert'e, Batılılara bir demeci göndermek için tek bir görüşün yeterli olmadığını ve Kars'taki başka bakış açılarının temsil edilmesi gerektiğini açıklar, bundan sonra Türk Batılılaşmış görüşlerin temsilci olarak İpek'in babası Turgut Bey'i tavsiye eder. Bunu dinleyince Lacivert Ka'ya Alman gazeteci arkadaşı hakkında birkaç soru sorar. Onu nereden ve nasıl tanıdığını bilmek ister. Ka sahte bir ismi (Hans Hansen) seçtikten sonra, hayalî bir aile de uydurur. Bu kısım bu araştırma için önemlidir, çünkü Ka'nın Avrupalı ailesinin klişesi belirtilir. Ama Ka konuşurken bu olumlu imgeye, Lacivert de kendi olumsuz klişesini ekler.

Ka Kaufhof'taki tezgâhtar Hans Hansen'i getirdi gözlerinin önüne. “Hans Hansen ne kadar sarışın, geniş omuzlu ve yakışıklıysa İngeborg ve çocuklar da o kadar sarışın ve güzeldiler” [...]

“Hans Hansen'in ailesi, çocuklar, hepsi iyi insanlardı. İnceydiler, yumuşaktılar”. [...]

“Yemekten sonra çocuklar babalarına derslerini sordular, uyumadan önce çocuklar öptüler. (Pamuk, 2002: 229-230).

Ka'nın betimlemesi tipik mutlu ailedir (belki Cevdet Bey'in hayal ettiği mükemmel aile). İlginç bir niteleme bu: Ka Batılı ailesi hakkında konuşurken, Türk ailenin kusurlarını vurgular. Örneğin: “Mutluydular, ama bizdeki gibi lüzumlu lüzumsuz ikide bir gülmüyorlardı” ve “Biliyorsunuz Avrupalılar bizlerden çok daha az ekmek yer” (Pamuk, 2002: 230-231). Ka onlarla kendini o kadar iyi hisseder ki evine gitmeyi hayal eder, ama Hans Hansen onu pek davet etmez ve “Acaba hatam nedir” (Pamuk, 2002: 231) diye kendine sorar. Thomas Cartelli Pamuk'un romanının eleştiren makalesinde Ka'nın gösterdiği bu duyguyu “Batı'nın büyü” (“The spell of the West”)

ifadesiyle belirtir. Cartelli sadece Batılılaşmış elit sınıf değil, İslamcılarının da “Batılı alaycı şeytanın” etkisini kendi içlerinde hissettiklerini ekler (Cartelli, 2012: 143).

Ka'nın anlattıklarını dinleyince, Lacivert içinde bir tiksinti hisseder. Lacivert'e göre Batı türdeş ve yekpare bir varlıktır ve Doğunun karşıtıdır: “Bir tek Batı ve bir tek görüşleri vardır. Öteki görüşü biz temsil ediyoruz” (Pamuk, 2002: 227). Onun açısından, Batı sadece Türkleri küçüksemek için Türkiye'nin sorularıyla ilgilenir: “İşkence, zulüm, hapisane koşulları gibi bizi aşağılayan şeyler” (Pamuk, 2002: 228). Ateizm ve Batı'yı sürekli çağrıştıran İmam Hatip öğrencilerinden (örneğin Necip) farklı olarak, Lacivert “Avrupalı bütün aydınlar dinlerine, haçlarına sıkı sıkıya bağlıdır” (Pamuk, 2002: 229) diye düşünür. Bu görüş, Batı'nın teknolojik üstünlüğünün ateizmin bir zaferi olduğuna inanan Türk Batılılaşmışlarını eleştirmek için kullanılır. Lacivert'e göre, din hayatın olumlu bir yönüdür: “Batılıların sandığı gibi, bizlerin burada Allahımıza o kadar bağlanmamızın nedeni, o kadar yoksul olmamız değil, bu dünyada ne işimiz olduğunu ve öteki dünyada neler olacağını herkesten çok merak etmemizdir” (Pamuk, 2002: 227).

Batı'ya demeci yazmak için, Ka bir komünist, bir liberal ve bir Kürt milliyetçisi bakış açılarını eklemeyi tavsiye eder. Demecin yazılış süreci romanda betimlenir. Fakat Turgut Bey'in görüşleri hariç diğer düşünceler yüzeysel olarak temsil edilir, çünkü bu karakterler sadece bu bölümde düşüncelerini paylaşır. Gelgelelim toplantıdan genel bir ortam ortaya çıkartmak mümkündür.

Bu karakterlerin farklı düşünceleri vardır, herkes diğer görüşleri dikkatsizce dinleyerek sadece kendi bakışını belirtmeyi hedefler, bu bakımdan toplantıda hiç bir diyalog yoktur sadece birbirine karşıt monolog vardır. Herkes çok heyecanlıdır çünkü ilk kez onlar dünya tarihinin içine dahil olduklarını hissediler: “Kendi küçük şehrimin bir gün dünya tarihine katılabileceğini ilk defa hissettim!” (Pamuk, 2002: 270). Bu duygu, yani dünya merkezinin dışında olmak, Pamuk'un sürekli bahsedilen üzüntü hissini hatırlatır.

Bütün bu karakterlerin (Lacivert hariç) Avrupa'da hiç bulunmamış olmalarına rağmen, herkes Avrupa ve Avrupalıyı iyi tanıyormuş gibi konuşur. Söylendiği gibi, yazdıkları demec hayalî bir gazeteciye hitap edilir: Böyle yaparak Pamuk'un ötekinin temsiliyetinin hayalî olduğunu vurgulamak istemesi mümkündür. Bununla beraber bölümden çıkarılabilir genel düşünce Batılı fakir ülkelerin “hayalî” algılamasıyla ilgilenir:

“Lütfen dinleyin,” dedi tutkulu Kürt genci. “Fazla konuşmayacağım. Tek tek yoksullara belki acınır ama bir millet fakir olunca bütün dünya hemen o milletin aptal, kafasız olduğunu, tembel, pis ve beceriksiz bir millet olduğunu düşünür ilk. Onlarla acınacağına, gülünür. Kültürleri, töreleri, adetleri gülünç bulunur” [...]

“Bir Batılı, fakir bir millettten birine rastladı mı önce o kişiye karşı içgüdüsel olarak bir küçümseme duyar. Aptal bir milletin mensubu olduğu için bu adam bu kadar fakirdir, diye düşünür hemen. Büyük ihtimal bu adamın kafasının içi de bütün milletini fakir ve zavallı düşüren aynı saçmalıklar ve aptallıklarla doludur, diye düşünür Batılı.” (Pamuk, 2002: 276).

Başka bir karakter (Lacivert’in yakında oturan bir genç) bunu söyler: “Ben Avrupalı olmayan yanımla onur duyuyorum. Avrupalının çocuksu, zalim ve ilkel bulduğu her şeyimle gururlanıyorum. Onlar güzelse ben çirkin olacağım, onlar akıllıysa ben aptal olacağım, onlar modernse ben saf kalacağım” (Pamuk, 2002: 278). Karakterin bu sözleri Batı'ya karşı radikal bir tavrı betimler. Roman Batı'ya karşı bu tip radikal düşüncenin nasıl bir kısıtlama olabildiğini gösterir: Delikanlı sadece Batı'ya karşı olmak için çirkin, aptal ve saf olmak ister. Ama bu demektir ki delikanlı Batılı hegemonik söyleyişini (Batı güzel, akıllı ve moderndir Doğu ise çirkin, aptal ve saftır) kabul eder, bu yüzden yaklaşımı çelişkilidir. Toplantıda bu görüşü hiç kimse kabul etmez.

Turgut Bey Batılılaşmış görüşleri kabul eden toplantının tek sesidir. Onun için Batı bir modeldir “Avrupa bizim insanlık içindeki geleceğimizdir” (Pamuk, 2002: 271). Turgut Bey Türkiye'nin demokratik bir ülke olabildiğini Batı'ya ispatlamak için toplantıya katılır. O dincilerin düşüncelerinden uzaktır, ama Sunay'ın yaptığı darbeyi de olumsuz bir olay olarak görür. Toplantıdan sonra, Turgut Bey yorumlarıyla Lacivert'in görüşünü (Batılılaşmışlar halk kültürünü küçümserler) tasdik eder: “Kars'ta siyasete meraklı yaşlı-genç insan malzemesinin ne kadar düşük olduğunu kendi gözlerimle görmekten memnunum” diye iddia eder hatta “bu toplantıda aslında askerlerin Kars'ın geleceğini bu çapulculara bırakmamakla iyi ettiğini hissettim” (Pamuk, 2002: 300) diye ekler.

Toplantıdan sonra Lacivert Sunay'ın takipçileri tarafından yakalanır. Sunay başka bir tiyatro oyunu oynamayı düşünür. Konu yine türbanlı kadınlarla ilgilidir, ama bu defa, oyun daha etkili olsun diye, ana rolü karısına değil, Kadife'ye (başörtülü kadınların lideri) vermeyi planlar. Bu nedenle Sunay Ka ile konuşur ve ondan Kadife'yi ikna etmesini ister, karşılığında Lacivert serbest bırakılacaktır. Kadife Sunay'ın

önerisini kabul eder, ama romanın sonunda Ka Lacivert'e ihanet eder ve İslamcı polis tarafından öldürülür. Sunay da ölür. Aslında kar eriyince, Kars'a giden ana yol açık olduğundan devlet polisi Kars'a varıp şehirde olağan hali geri getirdikten sonra, darbe ile ilgili herkesi hapishaneye atacağını bilir Sunay, bu yüzden olağanüstü bir çıkış hazırlamayı yeğler: Kadife ile son sahne oynarken, kıza yüklü bir silah verir, böylece Kadife istemeden onu öldürür.

Ka'nın ihaneti İpek ile ilgilidir. Ka âşğını Almanya'ya onu takip etmeye ikna eder, ama Ka İpek'in dört sene önce Lacivert ile bir ilişkisi olduğunu öğrenince, kıskançlık yüzünden onu aldatır. İpek Ka'nın davranışını affetmez ve Kars'ta kalmaya karar verir. Almanya'ya dönüşünden dört sene sonra, Ka İslamcı bir terörist grup tarafından öldürür.

3.4 Masumiyet Müzesi

Masumiyet Müzesi Kemal'in hikâyesini anlatır. 1975'de Kemal otuz yaşında Batılılaşmış bir müteşebbistir. Kız arkadaşı Sibel ile nişanlanmadan önce, Kemal on dokuz yaşında uzaktan bir kuzeni olan Füsun'a âşık olur. Kız Kemal'in metresi haline gelir: ilişkisi o kadar güçlü olur ki Kemal hayatıyla ilgili planları bir kenara bırakır. Sibel ile nişan töreninden sonra, Kemal hâlâ Füsun'u düşünür, ama Sibel ile kalır. Aynı zamanda Füsun, Kemal ile aşk ilişkisinin devam edemediğini fark eder, onun hayatından tamamen çıkmaya karar verir. Kemal Füsun ile buluşamadığı için depresyona girer. Sibel ona yardım etmeye çalışır, ama nişanlısı hiç iyileşmez. Kemal, mutsuzluğundan çıkmak için, Füsun'u bulmayı tercih eder ve Sibel'in onunla ilişkisi kesilir. Kemal sevgilisini İstanbul'da aramaya başlar, bu bakımdan bu romanda arayış teması önemli bir rol oynar. Kısa bir dönemden sonra, o Füsun'u bulur, ama kötü bir haber öğrenir: Füsun başka bir adam ile evlenmiştir. Buna rağmen, Füsun ve kocasının ilişkisi tuhaftır, çünkü Füsun'un ailesi ile yaşamaktadırlar ve gerçek bir evlenme gözükmez. Kemal anlar ki evlenmelerin sebebi "bakirelik sorunu" ile ilgilidir: Evlenmeden önce Füsun'un Kemal ile cinsel bir ilişkisi olduğundan, "onurunu" kaybetmiştir, bu sorunlu durumdan çıkmak için tek alternatif "sahte" bir evlenmedir. "Sahte" kocası sayesinde, bakireliğini kaybetmesini gizli tutarak toplumun yargılarından kendini kurtarabilir. Gelgelelim Füsun kocası ile yaşayarak ondan hoşlanmaya başlar ve "sahte" evlenmeleri yaklaşık dokuz sene boyunca sürer. Bu

dönemde Kemal, Füsun ile zaman geçirmek için, sürekli onun evini ziyaret eder ve aileden biri haline gelir. Bu ziyaretler boyunca Kemal Füsun'a ait olan objeleri toplamaya başlar.

Kemal burjuva hayatından ayrılıp, halkın hayat tarzına yakınlaşır. Bu “yolculukta” Kemal daha sahici bir hayat yaşadığına inanıp, huzuru yeniden keşfeder. Füsun kocasından ayrıldıktan sonra, Kemal ile nişanlanmayı kabul eder. Kemal çok mutlu olur, ama bu duygu çok kısa bir dönem sürer, çünkü Füsun ile Avrupa'ya bir yolculuk yaptığında, Füsun bir kazada ölür. Kemal hayatının aşkını kaybedişini kabullenmek için, topladığı objeler ile bir müze kurmayı tercih eder.

Bu roman saplantılı bir aşk hikâyesi olsa da, *Masumiyet Müzesi* bu araştırma için çeşitli ilginç unsurlar ortaya çıkarır. Birçok kez Kemal öyküsünü anlatırken¹⁸ kendini bir antropolog olarak ifade eder: “Bu “gibi yapma” ritüellerini, antropologların çoğu zaman hiç anlayamadıkları bütün bu karmaşık incelikleri izlemekten olağanüstü mutlu olurum” (Pamuk, 2008: 439). Bu romanda Pamuk 70lerin İstanbullu burjuva sınıfının günlüğünü ayrıntılı bir şekilde betimler. Bu bakımdan roman *Cevdet Bey ve Oğulları*'na çok benzer, ama *Masumiyet Müzesi* özellikle 70'lerdeki erkekler ile kadınlar ilişkisine odaklanır. Bu soruyu inceleyerek, bu eser Batılı kadınlar imgesine çok gönderme yapar. Bütün diğer romanları gibi, bir kez daha Pamuk Batılılaşmış kahramanları ve Batı'nın algılamalarını betimler. Yine de Batı'ya karşı ve modernleşmeye karşı kahramanların iki anlamlı bir tavrı vardır. Bir örnek Kemal'in ailesi olabilir. Bu aile Batılılaşmış olduğu halde, Kemal'in annesi bazı konularda muhafazakâr yönleri gösterir: Güzellik yarışmasına katılmanın bir kız için bir onursuzluk olduğuna inanır. Kemal'in ailesinin bu iki yüzü (Batılılaşmış ama aynı zamanda muhafazakâr) annesi ve dayısı arasındaki bir konuşmadan bahseden bu kesit tarafından temsil edilebilir:

“Ama iki yıl önce böyle bir bayram sabahı, Süreyya Dayı likör diye tutturunca, annem konuyu kestirip atmak için “Dinî günde alkol mü olurmuş!” demiş, bu da bitip tükenmez din, medeniyet, Avrupa, Cumhuriyet tartışmasının, aşırı Atatürkçü laik dayımız ile annem arasında da başlamasına yol açmıştı” (Pamuk, 2008: 45).

¹⁸ Romanın sonunda belirtildiği gibi, gerçek anlatıcı Orhan Pamuk adlı bir yazardır, ama hikâye anlatırken “Benli” anlatıcı kullanmaya karar verir. Bu “kurmaca” Orhan Pamuk ve ailesi öyküde rol alırlar. Hatta Pamuk İstanbul'da bu roman hakkında gerçek bir müze kurmuştur. Yin Xing *Masumiyet Müzesi*'ni tahlil eden makalesinde müze ve roman arasındaki ilişki incelenir (Xing, 2013: 198-210).

Genellikle romanda bütün üst sınıfın Batı'dan gelen etki ve yerel güçler arasında kaldığı belirtilir. Gençler de konuşmalarında bu iki anlamlı tavrı gösterirler. Örneğin erkekler ve kadınlar arasında ilişki konusunda bir yandan “modern ve özgür” olmak isterler, ama diğer yandan evlenmek üzerelerken “bakireliğe” önemli bir rol verirler.

70lerin ve 80lerin tarihsel olayları (sağcılar ve solcular şiddetli çatışmalar, 1980 darbesi vs.) sadece bir roman çerçevesi olarak kullanılır. *Masumiyet Müzesi*'nin kahramanları siyasal olaylardan uzak kalır. McClure'ye göre, bu nitelendirme siyasal çerçevenin anlamsız olduğunu değil, Pamuk'un siyasal olayların, kendi mutluluğunu arayan karakterlerin kalbinin ve zihninin dışında var olduğunu vurgulamak istemesindedir. (McClure, 2012: 299).

Romanda Pamuk günlük ritüelleri (Kurban Bayramı, cenazeler, toplumun davranış kuralları, günlük hayattaki küçük ritüelleri vs.) ve insanların hayatlarına nasıl bir anlamı verdiklerini, özellikle bireyin açısından, betimler. Sadece üst sınıf değil, Pamuk Füsün'un ailesi (Keskinler) üzerine de odaklanır. Kemal onları “yoksul bir aile” olarak tanımlar ve kendi “zengin” ortamına karşıt olarak koyar. Roman boyunca Kemal zengin ortamından çıkarak mutsuzluğundan da kendini kurtarır. Keskinler itidalli Batılılaşmış bir ailedir, buna rağmen siyasetle çok az ilgilenirler. Pamuk özellikle günlük hayatlarını betimler: Kemal sürekli evlerine gidip, oturur, orada sohbet eder veya hep beraber televizyon izlerler. Kemal Füsün'un evinde zaman geçerken onların küçük günlük ritüellerini inceler. Bunların arasında Yeni Yıl alışkanlıkları ilginçtir çünkü Batı'yı nasıl algıladıklarını gösterir. Keskinler tombala oynamayı severler. Kemal tombalayışı şu şekilde betimler: “İtalyan ailelerinin Noel akşamları hep birlikte toplanıp oynadıkları bir Napoli oyunu olan tombala, pek çok yılbaşı töreni ve alışkanlığı gibi, Atatürk'ün takvim reformundan sonra Levanten ve İtalyan ailelerden İstanbul'a yayılmış, kısa sürede evlerde yılbaşı gecesi eğlencelerinin vazgeçilmez bir parçası olmuştu” (Pamuk, 2008: 357).

Bu kısım Türkiye modernleşme süreci ile beraber Batılı kültürle alıştırmak için küçük törenlerin de ülkede yayıldığını meydana atar. Roman aynı bölümde Noel ağacı kurmanın alışkanlığından bahseder Kemal:

Şişli'de, Nişantaşı'nda, Bebek'te bazı zengin Müslüman ailelerin yılbaşına doğru filmlerdeki Hıristiyanların Noel'de yaptığı gibi bir çam dalı alıp süslemelerinden, bu çamların caddelerde sergilenmesinden annemin de rahatsız olduğunu, çam süsleyen bazı tanıklar için, dinci basın gibi “soysuz” ya da “kâfir” demese de, “kafasız” dediğini hatırlıyorum (Pamuk, 2008: 362).

Radikal İslamcılar ise daha şiddetli bir tepki gösterir: “Birkaç yıl sonra Taksim’deki Marmara Oteli’nin yılbaşı için büyük bir çam ağacıyla süslenmiş pastanesinde, İslamcıların koyduğu bir bomba patlayınca, kumarlı içkili yılbaşı eğlencelerine karşı duyulan muhafazakâr öfke iyice ortaya çıktı” (Pamuk, 2008: 362-3).

Füsun kazada öldükten sonra, Kemal kendi müzesini kurmak için, Batı’nın en meşhur müzelerini ziyaret eder. Aynı zamanda Orhan adlı bir romancı ile buluşur, çünkü müze ile beraber Füsun’un hikâyesini anlatmak ister. Romanın sonunda Orhan ile konuştuğunda, Kemal hedeflerini da açıklar. Kemal için en önemli şey Türk hayatını seyrettirmektir: “Türk milleti kendi müzelerinde Batı resminin kötü taklitlerini değil, kendi hayatını seyretmeli. Bizim müzelerimiz zenginlerimizin kendilerini Batılı hissetme hayallerini değil, bizim hayatımızı göstermeli” (Pamuk, 2008: 578-9).

3.5 Kafamda bir Tuhafılık

Kafamda bir Tuhafılık Mevlut adlı bir seyyar satıcının biyografisini anlatır. Roman sadece İstanbul’da yaşamak için Mevlut’un karşılaştığı zorluklardan bahsetmez, aynı zamanda 70lerden günümüze kadar kentte gerçekleşen büyük değişimleri betimler. *Masumiyet Müzesi*’nden farklı olarak bu eserde Pamuk’un ilgisi alt sınıflara, özellikle *gecekondu* olayına odaklanır.

Bu kitap Batı/Doğu çatışmasıyla daha az ilgilenir (İclal, 2015), bu nedenle Batı’yı algılama incelemesi için çok az bilgi verir; buna rağmen bu yönü üzerinde düşünmek gerekir. Batı, Mevlut’un dünyasından dışarıda olan (*extraneous*) bir varlıktır. Bu romanda Batı ne bir model ne bir düşman ne karşılaştıracak bir terimdir. Gelgelelim eserin arka planında Pamuk’un okurlarının alıştırıldığı Batı imgelerinden birkaç örnekle karşılaşmak mümkündür.

Romanın bir kesiti, alt sınıfının dünyasından Batı’nın ne kadar farklı (*extraneous*) olduğunu açıkça gösterir. Konuşan karakter, Mevlut’un bir arkadaşı. O bir hat sanatı hocasıdır ama romanda *Kar*’daki Şeyh’e benzeyen bir karakterdir. Mevlut’un bütün hayatı boyunca sokak köpekleri tarafından sıkıştırıldığı duygusu vardır. Bir gün hocaya bu sorunun sebebinin ne olabileceğini sorar. Hoca köpeklerin farklılık (*extraneousness*) hissettiklerini Mevlut’a açıklar:

“Köpekler bizden olmayı sezer, anlar. Onlarda bu haslet Allah vergisidir. Bu yüzden Avrupalıları taklit etmek isteyenler köpeklerden korkar. Osmanlı'nın belkemiği Yeniçerileri katlederek Batılılar'a bizi ezdiren II. Mahmut İstanbul'un köpeklerini de katletmiş, öldüremediklerini Hayırsızada'ya sürgün etmişti. İstanbullular aralarında dilekçe imzalayıp köpeklerini sokaklara geri istediler. Mütareke yıllarında İstanbul işgal altındayken, İngilizler Fransızlar rahat etsin diye köpekler gene katledildi. İstanbul'un güzel halkı köpeklerini gene geri istedi. Bütün bu tecrübeyle artık köpekler kim kendine dost, kim düşman, derinden sezerler” (Pamuk, 2014: 369).

Pamuk'un diğer romanları gibi, *Kafamda bir Tuhaflık*'ta da arka planda 70lerden bugüne kadar olan önemli tarihsel olaylar (70lerdeki sağ ve sol siyasal hareketlerin arasında şiddetli çatışmaları, Kıbrıs sorunu yüzünden Yunan ve Türkiye savaşı, Rum azınlığın sınır dışı edilişi, darbeler, Soğuk Savaş'ın sonu, İkiz Kule'ye terörist saldırı) anımsatılır.

1957'de Mevlut, Konya yakınlarında olan Cennetpınar adlı bir köyde doğar. Birkaç sene sonra babası Mustafa ve amcası Hasan seyyar satıcı olarak İstanbul'da çalışmaya karar verirler. İstanbul'da iki kardeş iki arsa çevirip (bir tane Kültepe'de, bir tane Duttepe'de) iki gecekondu inşa ederler. Mevlut 1969'da İstanbul'a taşınır. Bu süre içerisinde Hasan kentte başarılı olmaya başlarken, Mustafa kolay kolay geçinemez. Böylece kardeşi Hasan'a karşı yoğun bir kıskançlık hissetmeye başlar. Mevlut ise, amcasıyla ve bütün ailesiyle iyi bir ilişki kurar.

İstanbul'a geldiği ilk seneler Mevlut için mutlu bir dönemdir. Hedefi lise bitirmektir ama aynı zamanda delikanlı, seyyar satıcı olarak çalışıp babasına yardım eder. Okulun ortamı Mevlut'un kimliğini belirleyici bir şekilde oluşturmaya katkı yapar. Pamuk'un karakterlerin çoğu gibi, Mevlut'un kimliği iki anlamlı ve muğlaktır. Ailesi geleneksel ve dinsel değerlerini iletirken, okul devletin laik değerlerini ona öğretir. Okulda, özellikle müdür Fazıl Bey'in İstiklal Marşı ritüelinden önceki konuşmaları Mevlut'a etki eder:

İstiklal Marşı söylenmeden önce, binanın giriş merdivenlerine çıkan lise müdürü Fazıl Bey, Atatürk'ten, vatan sevgisinden, milletten, unutulmaz eski askeri zaferlerden (Mohaç gibi kanlı ve fetihli olanları severdi) bahseden bir nutuk atar, öğrencilerden Atatürk gibi olmalarını isterdi.

[...] Mevlut müdürün istediği gibi, “her şeyi vatanı için yapan Atatürk” gibi olmayı da çok isterdi.

[...] [Müdür] “Türkiye'yi pilavcılar, satıcılar, döner kebabçılar değil, bilim kurtaracak!” diye bağırırdı (Pamuk, 2014: 71-72).

Müdürün konuşmalarında Batı imgesi tam anlamıyla yoktur. Paralel olarak Mevlut'un eğitim döneminde Batı karşılaştırılmaz. Arkadaşları Ferhat'ın Batılı kızlarla mektuplaştığını ona söylediğinde, Mevlut Avrupalıları bilinmez kişiler olarak görür: "Mevlut Avrupalı kızlara kendi mektup yollasaydı ne yazardı, çok düşündü, çıkaramadı" (Pamuk, 2014: 83). Okul senelerini anlatan kısmında sadece başka bir defa daha, olumsuz bir şekilde, Batı'dan bahsedilir. Aslında okul teneffüste Batı'dan gelen süt tozu ve balık yağı hapları dağıtır. Batılı bu "kibirli başış" bir daralma olarak algılanır:

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 yazacaklar (Pamuk, 2014: 81).

Mevlut okulun ilk seneleri örnek bir öğrenci olmayı hayal eder. Bu bakımdan Mevlut'un kimliği muğlaktır da. Derste iki tür öğrenci vardır: ilk sırada oturan iyi öğrenciler ve arka sıralarda oturan tembeller. Okulun ilk seneleri boyunca Mevlut ilk ve arka sıraların arasında sürekli salınır. Ama kısa bir zaman sonra Mevlut, okulun günlük hayattaki zorunluklarla yüzleşmeye yardımcı olmadığını anlar ve zamanını çalışarak geçirmeye başlar; iş hayatından daha fazla doyunluk alır. Bu açıdan okul, alt sınıflara fırsat veren sosyal akışkanlığın bir aracı değil, sosyal farkları onaylayan bir yer olarak temsil edilir.

Okul, sağ ve sol siyasal hareketlerin arasında çatışmaların olduğu bir yerdir de. Zaman geçtikçe çatışmalar daha şiddetli olur. Mustafa siyasal hayattan uzak kalmayı oğlu Mevlut'a öğretir. Genellikle Mevlut herkesle iyi bir ilişki kurar ama gençliğinde solcuların düşüncesine daha yakındır (arkadaşı Ferhat ateist bir solcudur). Bunun için küsenlerle (Korkut ve Süleyman dinci oldukları için beraber sağcı hareketlere katılırlar) tartışmalar ortaya çıkar. Mevlut bütün hayatı boyunca hem Ferhat'a hem küsenlere yakın kalır, onlar iş hayatında sürekli yardımcı olurlar. Yaşlandıkça Mevlut'un düşüncesi biraz değişir ve din hayatında daha önem kazanır, bu nedenle o dönemde Ferhat ile tartışmaya başlar.

Solcular ve sağcılar arasında çatışmalar şehrin yapısında da yansıtılır. Duttepe tepesi sağcılar tarafından kontrol edilirken Aleviler'in iskan edildiği Kültepe solcuların hareketine daha yakındır. Şiddetli bir savaştan sonra Alevi aileler mahalleden ayrılmak

zorunda kalıp, Gazi mahallesine taşınırlar. Siyasal hareketler gecekonduları meşrulaştırma sürecinde de önemli bir rol oynar. Bu konuda da Batı temsiliyeti tamamen bulunmaz. Siyasal söyleşilerinde Rusya ve Çin model/düşman rolünü alır: Alevi solcular bu iki ülkeyi bir model olarak görürken, sağcılar Türk halkını bölmek isteyen iki varlık olarak algılar.

70lerin sonunda Mevlut liseyi bitirmeden okulunu tamamen bırakır. Bu dönemde cinsel arzuları artırmaya başlar. Romanda bu yönü derin bir şekilde incelenir. Cinsel hayata yaklaştığı araç porno filmidir (bunların çoğu Batılıdır). Sürekli sinemada zaman geçirdiği halde, Mevlut bu alışkanlık yüzünden utanç duyguları hisseder. Büyüyünce bir eşe ihtiyacı olduğunu fark eder. Kendi için uygun bir kadının köyden gelmesi gerektiğini düşünür. Kısa bir süre sonra kuzeni Korkut'un düğününde, gelinin kız kardeşi Semiha'ya âşık olur. Ama Korkut'un kardeşi Süleyman Mevlut'u aldatır ve âşık olduğu kızın adının Rayiha (gelinin diğer kız kardeşi) olduğunu ona söyler. Böylece kızı kazanmak için mektuplar yazarken Semiha'ya değil, Rayiha'ya bunları gönderir. Rayiha mektuplarını çok sever ama Mevlut'un çok parası olmadığı için delikanlı, kızı babasının evinden kaçırmayı tercih eder. Süleyman onu yardımcı olur. Kaçırma gece oluşu için Mevlut, kaçırdığı kızın Semiha değil kız kardeşi olduğunu fark etmez. İstanbul'a giden trene binince Mevlut ilk defa ışık altında kızı gördüğünde, Süleyman'ın onu aldattığını anlar (gerçekten Süleyman Semiha ile evlenmeyi planlar, bu yüzden Mevlut'u aldatır). Buna rağmen hiçbir şey söylemez ve kaderin seçtiği kızla evlenmeyi kabul eder. Bu evlilikten iki kız doğar ve karı koca on üç yıl boyunca, Rayiha'nın öldüğü güne kadar, beraber mutlu bir hayat yaşarlar. Bu dönemde Mevlut çok çalışır hayatını idame ettirmek için. Karısı ona çok yardımcı olur. Mevlut'un işi sürekli değişir ama geceleyin boza satmaya gitmekten asla vazgeçmez.

Mevlut için İstanbul'un sokaklarını dolaşıp boza satmak sadece bir iş değil, metafizik bir ihtiyaç olur. Ona göre boza kutsal bir şeydir:

“Yalnızca İslami olan değil, ecdadımızdan kalma eski şeyler de kutsaldır,” dedi Mevlut. “Bazı geceler yarı karanlıkta boş bir sokakta taşları yosun tutmuş eski duvarla karşılaşıyorum. İçimi bir iyilik, mutluluk kaplıyor. Mezarlığa giriyorum, mezar taşları üzerindeki eski Arap harflerini okuyamıyorum ama dua etmiş gibi iyi hissediyorum kendimi” (Pamuk 2014: 223).

Romanın ilk bölümlerde bozanın tarihini anlatılır. Bu içecek darının mayalanmasıyla yapılır, bu nedenle içinde küçük miktarda alkol vardır. Osmanlı

dönemde, şarabın ve alkolün yasak olduğu zamanda, boza daha yaygındı. 1923 yılından sonra, Atatürk içkileri serbest bırakınca, dağıtımını azaltmaya başladı. Mevlut'un boza sattığı zamanlarda, bu içeceğin başka bir işlevi vardır: kayıp bir geçmiş dönemi anımsatmak:

Boza ta eskiden, ecdadımızdan kalan bir şeydir. Bu gece İstanbul sokaklarında kırk tane bozacı bile yoktur. Çok az kişi sizin gibi boza alır. Çoğunluk, bozacının sesini işitir, eski zamanları hayal eder de iyi hisseder kendini. Bozacıyı da ayakta tutan, mutlu eden budur (Pamuk, 2014: 35).

Zaman geçtikçe İstanbul yüzünü tam olarak değiştirir. İstanbullular da farklıdırlar: “Mevlut 1989 kışında, pilavcılığının yedinci yılında, genç kuşağın kendisini yadırgadığını daha çok görmeye başladı” (Pamuk, 2014: 272). Romanda bu yıldan sonra sürekli modernleşme sürecine gönderme yapılır. Bu konuda da, Pamuk'un diğer romanlarından farklı olarak, Batılılaşma çağrıştırılmaz (buna rağmen eserin bazı kısımlarında Türk piyasasının, Batı'nın ve küreselin piyasalarında bütünleştirmeye başladığını ortaya atar). Oysa İstanbul'un modernleşmesi bir temizlenme süreci olarak betimlenir: “İstanbul'u kendisi içinde yaşarken yapılan ve gelecekte çok daha güzel, temiz ve modern bir yer olarak hayal etmekten hoşlanıyordu” (Pamuk, 2014: 261). Gecekondu mahalleleri de değiştirmeye başlar: “Fakir fukara da çamurlu, sobalı buz gibi gecekonducularda değil, artık temiz, modern, rahat bir yerde oturmak istiyor!” (Pamuk, 2014: 452). Roman sonunda Mevlut yeni ve modern bir eve taşınmayı da başarır. Ama aynı zamanda kendisini dışarıdan gelen biri (*extraneous*) gibi hissetmeye başlar. Mevlut anlar ki boza sadece Osmanlı geçmişinden gelen bir içecek değil, kendi geçmişini de anımsatan bir şeydir. Çünkü İstanbul'un geçirdiği bütün bu değişimlerinden sonra Mevlut, gençliğinin şehrinin nasıl ortadan kaybolduğunu fark eder. İstanbullular da değişmişler ve Mevlut bozaya alıcı bulmanın her geçen gün daha da zorlaştığını bilir. Buna rağmen, Mevlut en sevdiği alışkanlığını kaybetmez: ““Hiç vazgeçme bozacı. Bu kuleler, betonlar arasında kim alır deme. Sen hep geç sokaklardan.” “Ben kıyamete kadar boza satacağım,” dedi Mevlut” (Pamuk, 2014: 466).

3.6 Objeler ve Batı'nın Maddeci Etkisi

Objeler kimlik ile ilişkisi özellikle *Yeni Hayat*'ta, *Masumiyet Müzesi*'nde ve *Kafamda bir Tuhaflık*'ta incelenir; her roman bu ilişkinin farklı bir yönünün üzerine odaklanır. Pamuk *Yeni Hayat*'ta bu soruya büyük bir önem verir. Osman ve Canan kırık kalpli bayilerin toplantısına katıldığında, Pamuk hemen bir imge ile sorunun ana esaslarını verir:

Kenan Evren¹⁹ Lisesi'ndeki kalabalık içinde zamanı saklayan makineyi, siyah beyaz televizyonu renkliye çeviren sihirli camı, ilk Türk otomatik domuz eti detektörünü, kokusuz tıraş losyonunu, gazeteden şıpınışı kupon kesen makası, ev sahibi eve girer girmez kendi kendine yanan sobayı ve bir hamlede bütün bir minare, müezzin, hoparlör ve Batılılaşma-İslamlaşma sorununu modern ve ekonomik bir çözümlerle safsız bırakan kurgulu saati gördük. Bildiğimiz guguklu saatin kuşu yerine geleneksel mekanizmaya iki figür bağlanmıştı. Namaz saatlerinde şerefe biçimindeki ilk katta belirip üç kez "Allah uludur!" diyen minik bir imam ve saat başlarında yukarıdaki şerefede belirip, "Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm!" diyen kravatlı ve bıyıksız bir minik oyuncak beyefendi (Pamuk, 1995b: 87).

Bu kesit, toplantıda var olan objeleri betimler. Bilhassa guguklu saatin betimlemesi ilginçtir. Bu ürünün ardında Türkiye yüzyıllar boyunca yaşadığı kimlik sorununa bir çözüm önerir. Saati bir yandan imam figürü ile dinsel kimlik açısından savunur, diğer yandan "kravatlı ve bıyıksız" beyefendi ile devletin modernleşmesini ve sekülerleşmesini de kabul eder. Saat de sembolik açıdan mühim bir objedir çünkü zamanın anlayışını gösterir. Ama modernleşmeye kırık kalpli bayilerin verdiği çözüm bütün ülkece paylaşılmış değildir. Osman, toplantıdan sonra aynı gecede, başka bir gizemli örgütle buluşur. Daha doğrusu bu örgütün iki üyesi, ertesi gün olacakların planını göstermek için ona yaklaşır. Bu ikinci gizemli örgüt kırık kalpli bayilerin toplantısını baltalamak ister, bunun için ertesi gün televizyon Dr. Narin'in konuşmasını gösterirken bir bomba patlatmayı planlar. Onlar da bildirimlerini Osman'ın okumasına izin verirler. Bu yazısında örgütün düşüncelerini anlamak mümkündür:

"Değerli Güdül halkı, büyüklerimiz, kardeşlerimiz, bacılar, analar, babalar ve İmam Hatip Lisesi'nin imanlı gençleri! Öyle anlaşıyor ki dün kasabamızda misafir olarak gelen bazı kişiler bugün misafir olduklarını unuttular! Ne istiyorlar? Yüzlerce yıldır camileri, mescitleri, bayramlarıyla dinine,

¹⁹ "Kenan Evren 1980 askeri darbesinin lideridir ve halk arasında ona "İkinci Atatürk"ümüz denmektedir" (Göknar, 1999b: 336).

peygamberine, şeyhlerine ve Atatürk heykeline bağlı kasabamızın kutsal bildiği her şeye küfür etmek mi? [...] (Pamuk, 1995b: 100).

Varsayılır ki kırık kalpli bayiler daha dindar bakış açısını temsil ederken, bu ikinci örgüt daha milliyetçi bir grup olarak betimlenebilir; ama genel olarak muğlaklık bütün romanı kapsar. Bu bakımdan, Pamuk'un hedefi, Türkiye'nin karmaşık bir resmini vermek olabilir: sürekli suikastlerden, terör saldırılarından ve darbelerden çarpılmış bir ülke. Bu tür kaygılı bir atmosfer bütün romanda nitelenir.

Osman ile konuşmasında Dr. Narin de objelerin sembolik gücünün üzerine odaklanır. Dr. Narin'in obje ile özel bir ilişkisi vardır. Gerçekte bir doktor değildir, bu sadece ona asker arkadaşların verdiği bir lakaptır çünkü o eşyaları sever: "Eşyaları sevdiği, onlara bakmaktan hoşlandığı, her nesnenin benzersizliğini keşfetmeyi yaşamının en büyük nimeti olarak gördüğü için bu adı benimsemişti" (Pamuk, 1995b: 119). Dr. Narin babası öldükten sonra kasabada bir dükkan açar. Bu dükkan ile bütün temel insani ihtiyaçlarını "insanca" karşılamayı hedefler. Dr. Narin'e göre "eşyaların bir hafızası" (Pamuk, 1995b: 119) vardır ve dükkanında bu *hafıza'yı* kurtarmak ister. Ne yazık ki Türkiye'nin millî hafızasını yok etmek için Batı'nın büyük bir kumpası vardır: "kendisine, düşüncesine, bütün hayatını verdiği eşyalarına, bu ülke için hayati olan her şeye karşı" (Pamuk, 1995b: 122). Batı uygarlıkları yeni eşyalarla Türkiye'yi bulaştırarak başlar. Batı'dan gelen bu eşyaların "ruhsuz ve ışısız" ve onları sergileyen vitrinlerin "kokusuz" olduğunu belirtir Dr. Narin. İlk zamanlar o bu eşyaları dükkanında satmayı kabul eder, ama kendi rahatlığını kaybeder:

Ama bu nesnelere, huzurla başka bir zamanı yaşayan dükkanına koyar koymaz anlamış artık yalnız saati değil, zamanı da şaşırdığını. Yalnız kendisi değil, yandaki kafese konan arsız sakalardan rahatsız olan bülbüller gibi, kendi eşyaları da bu ışıltısız bir örnek şeylerin yanında huzurlarını kaybettikleri için bayilikten vazgeçmiş. Dükkanına yalnızca sineklerin ve ihtiyarların uğramasına aldırış etmemiş, kendi hayatını ve zamanını yaşamak istediği için atalarının yüzyıllardır bildiği, tanıdığı eşyaları satmaya başlamış gene (Pamuk, 1995b: 123).

Dr. Narin Batı'nın kumpasına inanan tek insan değildir, zaman geçtikçe onun gibi düşünen birçok dükkancı tanır. Onlar farklı şehirlerden (Konya, Sivas, Trabzon, Tahran, Şam, Edirne ve Balkan şehirleri) gelirler ve Dr. Narin onlarla beraber bir gün kırık kalpli bayiler teşkilatını kurmaya karar verir. İşte tam o sırada, oğlu evden kaçırılır. Dr. Narin oğlunun kaybolmasının ardında Batı'nın olduğuna inanmaya başlar. Buna

rağmen, Dr. Narin kırık kalpli bayilerle ilişkilerini kuvvetlendirip, hafızalarını kurtarmak için onlara yerli eşyalarını himaye ettiğini söyler:

Bu sefalet ve unutulmuş günlerinden sonra, kurtuluş günü çatınca hafızamızı, “bu en büyük hazinemizi” kaybetmiş şaşkınlar gibi çaresiz kalmayalım ve “yok edilmek istenen kendi saf zamanımızın hükümlerini” yeniden zaferle kuralım diye, Dr. Narin bütün dostlarından, eşyalarını, ellerinin, kollarının uzantıları olan ve ruhlarını şiir gibi tamamlayan o hakiki şeyleri, ince belli çay bardaklarını, yağdanlıkları, kalem kutularını, yorganlarını, “hangi eşya seni gerçek kılıyorsa işte onu” saklamalarını istemiş. Böylece dükkanlarda, – eğer belediye mevzuatı denilen devlet terörüyle dükkanlarda saklamak yasaklanmışsa – evlerinde, bodrumlarda, hatta bahçelerde kazılan çukurlarda, yeraltında, herkes kendine göre, eski hesap makinelerini, sobalarını, boyasız sabunları, cibinlikleri, sarkaçlı saatleri saklamış. (Pamuk, 1995b: 125).

Bu kesit Bedii Usta'nın hikâyesini andırır: Bedii Usta Türk sahiciliğini günlük jestlerin içinde ararken, Dr. Narin aynı sahiciliğin eşyaların hafızasında olduğuna inanır. İkisi de Batı'dan gelen değişime karşı olur ve ikisi de yeraltına kaçmaya mecbur kalır. Romanın sonunda belirttiği gibi, Batı'nın kumpasına karşı Dr. Narin'in planı başarısız olur ve örgütü dağılır.

Kafamda bir Tuhaflık'ta söylendiği gibi, boza sadece bir içecek değil, Osmanlı geçmişine bağlı bir üründür: “eskiden, ecdadımızdan kalan bir şeydir” (Pamuk, 2014: 35). Zaten *Kara Kitap*'ta seyyar satıcılar Türk “sahiciliği” ile çağrıştırılmıştı. Bedii Usta'nın atölyesinde bozacıların mankenleri de vardır, Galip'in ve diğer ziyaretçilerin yeraltındaki müzede gezilerinde bunlar görülür: “[...] omuzlarında sırik, mahalle aralarında boza, palamut balığı ve yoğurt satan seyyar satıcıların mankenlerini gördüler” (Pamuk, 2013b: 192). Bozanın ve bozacının sembolik bir boyutu vardır. Bu bakımdan *Kafamda bir Tuhaflık* da kimlik ve objeler arasında ilişki üzerine odaklanır. Ama bu romanda bozacı Mevlut'un tavrı Dr. Narin'inkinden tamamen farklıdır. Mevlut bozanın ecdadın zamandan (bu nedenle Türk kimliği ile özel bir ilişkisi var) geldiğini vurgular fakat, Mevlut için, bu hiçbir siyasal anlam taşımaz. Onun işiyle metafizik bir bağlantısı vardır, neredeyse tasavvufi. Narin'in düşüncesinden farklı olarak, Mevlut Batı'ya takıntılı değildir. Onun için boza Batı'nın kimliğinden kendi kültürü farklılaşmak için bir araç bile değildir. Mevlut roman boyunca bozanın satışını kurtarmaya çalışır, ama bunun kültürel siyasi bir boyutu yoktur. Buna rağmen romanın tek bir kesitinde siyasal bir grup Mevlut'un işini siyasallaştırmaya çalışır. Mevlut arkadaşı Ferhat'ın yardımıyla bir dükkân açar, boza satmak için; İslami bir gazete Mevlut'un dükkânı üzerine bir köşe

yazısı yazar. Bu durumda boza siyasal bir araçtır. Gazete Batı'nın taklidini desteklemez, bu nedenle Mevlut'un işi övülür. Köşe yazındaki uyarılar bazı yönlerden Dr. Narin'in ve Bedii Usta'nın söyleyişlerini anımsatır:

Kasım sonunda *İrşad* gazetesinde dükkân ile ilgili bir yazının çıktığını karşıdaki dindar anahtarcı söyledi ilk. Mevlut İstiklal Caddesi'ndeki gazete bayiine koştu. Dükkânda Rayiha ile gazeteyi baştan sona incelediler.

“Üç yeni Dükkân” başlıklı bir köşe yazısında önce Bacanakların Bozası övülüyor, sonra Nişantaşı'nda açılan bir dürümcü ve Karaköy'deki, yalnızca güllaç ve aşure satacak bir dükkân tanıtılıyordu. Batı taklitçiliği ile unuttuğumuz geçmiş alışkanlıklarımızı hatırlamak, ecdadımızı anmak gibi kutsal bir görevdi. Bir medeniyet olarak milli şahsiyetimize, ülkelerimize ve imanımıza bağlı kalmak istiyorsak, önce kendi yiyecek içeceğimize sadık kalmayı öğrenmeliydik (Pamuk, 2014: 317).

Pamuk'un romanlarında objeler geçmişle bağlantılanmak için sadece bir araç değildir. *Masumiyet Müzesi*'nde özellikle Batı'dan gelen objeler incelenir: romanda bu tip objeler Batılılaşmış İstanbullu burjuva için farklılığın bir işaretidir. Bu eserde Türk Batılılaşmışları Batılı tarz hayatını taklit etmeye çalışır. *Masumiyet Müzesi*'nde burjuva sınıfı Batılı ürünleri (arabalar, kıyafetler, eşyalar ve gıda ürünleri bile) kullanmayı sever. Romanın başlangıcında bahsedilen Jenny Colon markalı çanta bu tip ürünlerin iyi bir örneği olabilir. Başka bir örnek Fuaye Lokantası'dır. Kemal onu 70lerde Avrupa tarzı meşhur bir lokanta olarak sunulur. Ona göre Türk müşterilerine “bir Avrupa şehrinde oldukları” (Pamuk, 2008: 21) hayal ettirmeyi severler (buna rağmen, sonraki kuşağın geleneksel yemeği daha çok sevdiğini de ekler). Kemal nasıl bu Batılı yeniliklerin Türk burjuva sınıfa girdiğini de açıklar: “O yıllarda pek çok “Batılı” yenilik önce Hilton'da denenir, büyük gazeteler otelde bir muhabir tutarlardı” (Pamuk, 2008: 117). Nişan töreninde Kemal'in arkadaşları nasıl Batılı yeniliklerin üst sınıfta algılandıklarını anımsarlar:

Böylece o yıllardan kalma hoş bir müziğin eşliğinde, İstanbul burjuvazisinin önde gelenlerinin tıraş makinelerini, et kesme bıçaklarını, elektrikli konserve açacaklarını ve daha birçok tuhaf ve korkutucu aleti Türkiye'de ilk defa kullanma hevesiyle, nasıl ellerini yüzlerini kanlar içinde bıraktıkları hatırlandı. Avrupa'dan heyecanla getirildikten ve çoğu bir kere kullanıldıktan sonra bozulan bütün o ses alma cihazlarının, sigortaları attıran saç kurutma makinelerinin, hizmetçi kızları korkutan elektrikli kahve değirmenlerinin, Türkiye'de yedek parçaları olmayan mayonez yapma makinelerinin, bir türlü kıyılıp atılmadıkları için evlerimizin tozlu köşelerinde yıllarca unutulup saklandıklarından söz ettik (Pamuk, 2008: 141-2).

Bu kısım, Batılı objelerin özel bir anlam taşıdığını önerir. Bunların “kutsal” bir boyuta sahip olduğu temsil edilir, ama aynı zamanda Kemal’in arkadaşları toplumların bu yönü üzerinde alay ederler. Batılı objeler bu şekilde algılanırken, Türkiye’de üretilen ürünler sıkça sahte Batılı taklitleri olarak tanımlanır: “Avrupa’da moda olan her şeyin sahtesini, taklidini biz Türkler maşallah hemen yapıveriyoruz” (Pamuk, 2008: 25). Roman bu tip yorumlarla doludur: Batılı ve Türk şeyler karşılaştırılır ve hep Batılı şeyler daha iyi olarak algılanır, Türk şeyler ise sahte veya kalitesiz temsil edilir. Böylece Pamuk Batı’ya karşı İstanbul burjuvasının aşağılık duygusunu vurgulamak ister.

Halktan gelen Füsün’un ailesi üzerine odaklayan romanın ikinci kısmında ise Batı algısı daha az önemlidir. Buna rağmen aileyi birlikte tutan duvar saati Batılılaşma süreci ile çağrıştırılır:

Bu saatten daha gösterişli, kurgulu, ağırlıklı ve sarkaçlı büyük duvar saatleri, İstanbul’da önce 19. yüzyılın sonunda Batılılaşmış paşaların ve zengin gayrimüslimlerin konaklarında moda olmuş, 20. yüzyılın başında ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında Batılılaşma gayreti ve özentiyle şehrin orta sınıf evlerine hızla yayılmıştı (Pamuk, 2008: 312).

Bu Alman yapımı saat, ailenin merkezini temsil eder. Kemal iyi bir antropolog gibi bu objenin sembolik boyutu derin bir şekilde açıklar: “Bu bakımdan, bu duvar saati zamanı hatırlamaya, yani şeylerin değiştiğini arada bir düşünmeye değil, tam tersi, hiçbir şeyin değişmediğini hissetmeye ve inanmaya yarardı” (Pamuk, 2008: 314). Zaman geçtikçe, 70lerden sonra televizyonun saatlerin yerine geçip, ailenin merkezi olmasına rağmen, saat “eski” fonksiyonu kaybetmez.

3.7 Hikâyeler ve Batı’nın Manevî Etkisi

Pamuk’un çoğu romanında hikâye ile kimlik ilişkisi vurgulanır. *Beyaz Kale*’de Hoca ve İtalyan köle kimliklerini değiştirmeden önce, hikâyelerini paylaşırlar; Hoca Padişah’ı etkilemek için, köle ile öyküler yazar. *Kara Kitap*’ta, Şehzade’nin, “kendisi olmak için,” yaptığı ilk eylem kitaplarını yok etmektir: böylece ötekinin kimlik etkisinden kendinin kurtardığını inanır. Hatta *Kara Kitap*’ta ve *Masumiyet Müzesi*’nde Batılı etkisi filmlerinden de gelir. *Yeni Hayat* ise kitapların etkisine büyük bir önem

verilir, romanın ilk cümlesinden bunu bellidir: “bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti” (Pamuk, 1995b: 7).

Osman’ın okuduğu kitabın başlığı da “Yeni Hayat.” Erdağ Gökner, *Yeni Hayat*’ı tahlil eden incelemesinde (1999b) bu başlığı Ziya Gökalp ile çağrıştırır. Ziya Gökalp (1876-1924) Türkiye modernleşmenin en önemli ideologlarından birisidir. Osmanlı’nın son döneminde makalelerinin etkisi çok büyük olmuştur. Sıkça bu yazılarda Gökalp’in “Yeni Hayat” kavramına gönderme yapar. Gökner bu kavramı şöyle özetler:

Yeni Hayat onun Türkleri kaçınılmaz görünen sömürgeleşmeden kurtarma ve imparatorluktan cumhuriyete geçişi sağlama yolundaki sosyo-kültürel programının bir yönüdür. Gökalp’a göre Yeni Hayat, yeni bir ekonomi, yeni bir aile hayatı, yeni estetik ölçüler, yeni bir ahlak, yeni bir hukuk anlayışı ve yeni bir siyasi düzen demektir. Yeni Hayat başkalarından taklit edilmeyecek, yaratılacaktır. Yapılması gereken yeni bir sentez yaratmaktır.

Genel olarak Gökalp Türk halk kültürü, İslam ve Batı uygarlığının bir sentezinin yapılması gerektiğini belirtmiş, bu senteze Türkçülük adını vermiştir (Gökner, 1999b: 330).

Gökner’a göre, Pamuk’un romanı Gökalp’in “Yeni Hayat” ideolojisine bir eleştirisi olarak okunabilir. Gökner Gökalp’in romanında Rıfki Amca’nın kahramanı temsil ettiğini belirtir. Söylendiği gibi Rıfki Amca demiryolcudur (zaten ilk bölümde demiryolu ile devlet modernleşme programı arasında ilişkisinden bahsedilmiştir), aynı zamanda hem Osman’ın okuduğu kitabın hem de çocuk hikâyelerinin yazarıdır. Gizemli kitap hakkında romanda hiçbir bilgi olmazken çeşitli kesitler Rıfki Amca’nın diğer yazılarından bahseder.

Kara Kitap’ta Celâl “Göz” köşe yazısında “Taklit etmek istediğim O’nda çocukluğumda okuduğum bazı resimli roman kahramanların[a] [...] etkisi vardı” (Pamuk, 2013b: 120) yazar. *Yeni Hayat*’taki Osman için, çocukluğunun resimli romanlarının kahramanları da etkili bir modeldir. Cenan ile Nahit/Mehmet’in “müzesini” ziyaret ederken, Osman sevdiği çocuk dergileri ve resimli romanını bulur. Bütün bu kitapları Rıfki Amca yazmıştır ve genellikle ana kahramanları Amerika’ya giden Türk çocuklardır. ‘Nebi Nebraska’da,’ ‘Mari ile Ali’ ve ‘Demiryolu Kahramanları’ hikâyelerin başlığıdır. İlk eser Nebi adlı bir çocuğun öyküsünü anlatır. Nebi Amerika’da Kızılderili kökenli Tom’u tanır. Tom “Beyazların” planını Nebi’ye açıklar: onlar alkol ve silah satarak, Tom’un Kızılderili kabilenin topraklarına sahip olmak isterler. Nebi ve Tom Beyazların planını bozup Kızılderili kabileyi kurtarırlar. Bu

kitapta Batı yerli milletin topraklarını çalmak isteyen hırslı ve düzenbaz bir fatih olarak temsil edilir.

Ali de Amerikalı bir kıza yardım eder. Mari babasını bulmak ister, bu nedenle Ali ile Amerika'nın Batısı'na gider; beraber farklı maceralar yaşar, ama sonunda Mari babasını bulmaz. Buna rağmen iki çocuk birbirinden bir ilke öğrenir: Mari Ali'den Doğulu değerleri (huzur, tevekkül ve sabır) öğrenir ve Ali dünyanın her yerinde adaletsizliğin ve kötü insanların olduğunu sezinler. Bu kesitte Pamuk'un hedefi oryantalist klişeyle (Doğu pasifliği ve Batı doğruluğu) alay etmek olabilir.

'Demiryolu Kahramanları'nın ana kahramanları Peter ve Pertev. Amerika'da demiryolunun inşa etmesini anlatan bu hikâyeye, Türkiye'deki demiryolunun projesi ile benzerlik barındırır. Peter devlet gelişimi için demiryolunun önemini vurgular: ““Demiryolu davası başarısızlığa uğrarsa,” diyordu bir konuşma balonunda telaşlı Peter, “ülkemin kalkınması suya düşecek ve kaza denen şey bir kader olacaktır. Sonuna kadar savaşmamız gerekiyor Pertev!”” (Pamuk, 1995b: 116).

Başka bir hikâyede Pertev ve Peter petrolcülerin kupasını baltalar: “Teksas'daki kasaba kilisesinin tam orta yerinden petrol fışkırınca ikiye bölünen, gırtlak gırtlığa gelmek ve petrol milyarlarıyla din sömürücülerinin ağına düşmek üzere olan halkı Peter, Pertev'den öğrendiği Batılılaşmacı, aydınlanmacı bir Atatürkçü laik nutukla yatıştırıyor” (Pamuk, 1995b: 115). Bu öyküde Doğulu Pertev²⁰ Batılı Peter'e modernleşmenin ve laikliğin öğretilerini öğrenir. Rıfki Amca'nın hedefi kendi kendini açıklar: “bir Türk çocuğunun Amerika'da kovboylar arasındaki serüvenlerini sizlere anlatırsam belki hoşlanırsınız, diye düşündüm. Hem böylelikle yalnızca Hıristiyan kahramanlarla karşılaşmaz, atalarımızın bize miras bıraktığı ahlakı ve milli değerlerimizi de cesur Türk kardeşlerimizin serüvenleri sayesinde daha çok seversiniz” (Pamuk, 1995b: 114).

Kara Kitap'taki “kendi hikâyeleri yerine başkalarının masallarını dinleyecek[...]” (Pamuk, 2013b: 440) diyen Şehzade'yi hatırlatan bu kısım sürekli döner Pamuk'un romanlarında. Rıfki Amca Şehzade'nin kehanetini engellemek için öykülerini yazar. Rıfki Amca milliyetçi bir bakıştan eserlerini yazarken başka bir Pamuk karakteri, Lacivert, aynı soruna dinsel bir perspektif ile yaklaşır. Ka ile bulunduğu ilk karşılaşmada, Lacivert Rüstem ve Suhrab hikâyesi anlattıktan sonra, bunu iddia eder:

²⁰ İsmi ‘ışık’ demektir (Ecevit, 1999: 322).

Ama ben bu güzel hikâyeyi onunla hayatımı nasıl anlamlandırdığımı göstermek için değil, onun unutulduğunu söylemek için anlattım,” dedi Lacivert. “En azından bin yıllık bu hikâye Firdevsi’nin *Şehname*’sindendir. Bir zamanlar Tabriz’den İstanbul’a, Bosna’dan Trabzon’a milyonlarca insan bu hikâyeyi bilir ve onu hatırlayıp hayatlarının anlamını anlardı. Bugün Batı’da Oedipus’daki baba katilliğini, Macbeth’in taht ve ölüm saplantısını düşünenler gibi. Ama şimdi Batı hayranlığı yüzünden herkes unuttu bu hikâyeyi. Eski hikâyeler ders kitaplarından çıkarıldı. Bugün *Şehname*’yi İstanbul’da satın alacağın bir kitapçı bile yok! Neden?” (Pamuk, 2002: 81-82).

Kar’da hikâye ve kimlik ilişkisi üzerinde duran başka iki kısım vardır. Birincisi Necip ve imam hatip öğrencileriyle ilgilidir. Onlar Ka’ya imam hitap müdürünün hikâyesini anlatırlar. Bir gün İstanbul’dayken bu müdür asansörde bir adamla karşılaşır: “Asansörde uzun boylu, ondan genç bir adam varmış, yanına yaklaşmış, elindeki bir kitabı göstermiş müdüre” (Pamuk, 2002: 84). Bu olaydan sonra, müdür büyük bir değişim yaşar. Hissettiği ilk semptom ölüm korkusudur.²¹ “Dinibütün” müdür bir şeyh ile buluşur ve şeyh bir ateist olduğunu açıklar: “Bu illet sana asansördeki adamdan geçmiş. Sen bir ateist olmuşsun” (Pamuk, 2002: 84). Zaman geçtikçe müdürün davranışları çok tuhaf hale gelir: hem kız öğrencilerle hem öğrencilerin anneleriyle yakınlaşmaya çalışır, para çalar, günahlar işlemekle övünür, Frenkçe kelimeler kullanıp Avrupalı elbiseler giyinmeye başlar. Ona göre her şey serbest olur hatta: “hepimiz ancak Hıristiyan olursak Batılılar gibi zengin olacağımızı söylemeye başlamış” (Pamuk, 2002: 85). Necip’in anlattığı hikâye müdürün ölümü ile sona erer. Bu kısım hikâyelerin etkisini bir daha vurgulamakla birlikte, dincilerin ateistleri nasıl algıladığını gösterir. Bu bakımdan romanda ateizmin ve Batılı dünyasının sıkça birbirini çağrıştırdığını eklemek gerekir. Necip’in ateistler hakkında olumsuz bir görüşü vardır, Ka ile konuşurken bunu söyler: “Sana ateist diyen arkadaşlarım için özür dilerim. Hayatlarında ilk defa bir ateist görüyorlar. Ama aslında sen ateist de olamazsın, çünkü çok iyi bir insansın” (Pamuk, 2002: 105). Romandaki imam hatip öğrencileri ateizmin intihar ile bağlı olduğuna inanırlar: “Ateist olması için kişinin önce Batılı olması gerekir” (Pamuk, 2002: 144). Hatta bir öğrenci Ka’ya “Siz bir ateist misiniz?” ve “Ateistseniz kendinizi öldürmek istiyor musunuz” diye sorar; Ka buna alaylı bir cevap verir “Ateist olduğumdan en emin olduğum günlerde bile intihar dürtüsü duymuyorum hiç” (Pamuk, 2002: 88).

Hikâye ve kimlik ilişkisini gösteren ikinci kısım Sunay’ın tiyatro oyunları ile ilgilidir. Sunay tiyatrodaki hikâye ile Kars’ın seyircilerini etkilemek ister.

²¹ İlk bölümde gösterildiği gibi, Doktor Selâhattin ölüm korkusunu Batılı insanın en önemli özelliği olarak görür.

Oyunların iletisi o kadar basittir ki “sağır ve dilsizler bile her şeyi anlardı” (Pamuk, 2002: 147). Başlığının (*Vatan yahut Türban*) önerdiği gibi, oyun devlet ideolojisiyle dinsel düşünceyi karşılaştırır. Anlatıcı Orhan, tiyatrodaki ortamı betimlerken, yorumlarını da paylaşır. Ona göre, “demode” ve ilkel bir oyundur. Çarşaf mutsuzluk ve istibdatı temsil eder, kadın oyuncu Funda Eser, onu attığında, mutluluk ve özgürlüğe ulaştığını düşünür. Ailesi, yakınları ve “sakallı” Müslüman erkekler kadının özgürlüğünü engelleyip yeniden çarşaf giydirmeye çalışırlar. Bu noktada kadın çarşafını yakar, bu yüzden “diklenmeye eli tesbihli çember sakallı yobazlar” (Pamuk, 2002: 148) şiddetle saçlarından kadını sürükler ve tam onu öldüreceklerken Cumhuriyet’in genç askerleri onu kurtarır.

Anlatıcı oyuna seyircilerin tepkileri üzerine odaklanır. Ön sıralardaki memurlar gösteriyi onaylarken, tiyatronun kalan seyircileri itirazını açıkça gösterir. Bu unsur Kars’taki (ve genel olarak Türkiye’deki) modernleşme sürecinin durumunu temsil edebilir: halk sınıfının mutabakatı olmadan burjuvanın dayattığı bir süreç. Hatta anlatıcı modernistlerin tavrını eleştirir: “Batılılaşmacı laikler[in] bile kendi fikirlerinin sonuçlarından kork[ar]” (Pamuk, 2002: 148). O da bazen modernleşmenin yanlış bir şekilde yorumlandığını önerir:

Gene de o sırada önlerde oturan bir öğretmen ayağa kalkmış, çarşafını zarif ve kararlı hareketlerle çıkarmakta olan Funda Eser’i alkışlamaya başlamıştı. Ama bazılarına göre modernleşmeci bir siyasal eylem değildi bu; kadın çıplak ve tombul kolları, güzel gerdanı içkiden zaten dumanlı olan başını döndürdüğü için yapmıştı bunu (Pamuk, 2002: 149).

Funda çarşafını atıp onu yaktığında, tiyatrodaki gerilimli bir ortamını oluşturur: “bütün salon tuhaf ve korkutucu bir ışıkla aydınlandı” (Pamuk, 2002: 151). Dinciler kışkırtılmaya başlar ve ön sıralarda oturan seyirciler durumun kötüye gitmesinden korkar. Her şeyin normalmiş gibi Funda performansına devam eder. Monologda Funda Eser “geriliğin simgesi çarşaf, türban, fes ve sarıktan kurtulup uygar ve modern milletlerin yanına Avrupa’ya koşmanın gerektiğini” (Pamuk, 2002: 152) vurgular, ama arka sıralardan bu cevap varır: “Sen de çıplak koş Avrupa’na, çırılçıplak koş!” (Pamuk, 2002: 152).

Tiyatroyu “Tuhaf” ve “korkutucu” aydınlatan ışık, Türk laikleştirmesinin yetkeci tavrına Pamuk’un bir eleştirisi olarak temsil edilebilir. Bu bakımdan Santesso *Kar*’ı inceleyen makalesinde ilginç bir yorumlama önerir. Ona göre Pamuk *Kar*’da dinsel

radikallik ve seküler despotluk arasında sınırları bulandırmaya çalışıp her iki düşünceyi de köktencilik (*fundamentalism*) olarak betimler (Santesso, 2012: 128). Santesso Sunay Zaim'in eylemlerini "seküler köktenciliği" (*secular fundamentalism*) olarak tanımlar.

3.8 Kadın İmgesi

Kar'da incelenen konuların birisi de başörtüsü sorunudur. Hemen Kars'a ulaştıktan sonra, türban yüzünden intihar eden kızların ailelerini ziyaret eder Ka. Bu ilk ziyarette sorun sadece dış bir açıdan incelenir ve yüzeysel bir temsili önerilir. Temsil edilen ilk sesler, vali muavininin ve ailelerin sesleridir. Pamuk'un betimlediği resim çok karışıktır ve kızların üzerinde çeşitli sosyal kurumların (kocalar, aileler, okullar, devlet ve din) baskı oluşturduklarını ortaya atar. Böylece kızlar, bu kurumlarca dayatılan hayat tarzına karşı yalnız olduğunu hisseder ve kendi durumlarının değişemeyeceğini anlayınca intihar etmeyi tercih eder. Vali muavininin ve ailelerinin açıklamaları çok yüzeyseldir. Vali muavini mutsuzluğun intiharın sebebi olduğuna inanırken, aileler sadece ailenin şerefini kurtarmaktan endişe duyarlar. Kızların ölümleri hakkında hiçbir şey bilmezler, sorunlarından ve kaygılarından tamamen habersiz oldukları görülür.

Türban sorununun siyasal boyutu ise, üniversite müdürü ve onu öldüren köktendinci arasındaki konuşmada ortaya çıkar. Bu konuşmada Batı imgesine gönderme yapılır. Dinî köktenci müdürü öldürmeden önce, ona idamını okutur:

"Ben ateist profesör Nuri Yılmaz, sayın evladım ben ateist değilim..." / "Hadi, oku." / [...] "Dinine bağlı, imanlı kızlara, başlarını açmıyorlar, *Kuran-ı Kerim*'in sözünden dışarı çıkmıyorlar diye, laik T. C. Devleti'nin Müslümanları Batı'nın kölesi haline getirme, onursuzlaşma, dinsizleştirme gizli planına alet olarak öyle zulmettim ki, en sonunda bir mümin kız acıya dayanamayarak intihar etti..." (Pamuk, 2002: 49-50).

Köktendinci türban yasağının ardında Batılılaşma planının olduğuna inanır. Ama ona göre, Avrupalı kadınlar şerefsizdirler, bu yüzden Türk kadınlarının onurunu kurtarmak için türban kullanmaları gerekir. O başörtüsü kullanımının taciz olayını önleyeceğini ispat etmeye çalışır. Görüşlerini savunmak için, sadece Kuran değil, Amerikan Müslüman kitaplarını ve okuma hakkını da kullanır. Diğer taraftan üniversite müdürü, ölmeden önce, kendi kızının görüşünü paylaşarak ona diğer kızların haklarını hatırlatır: "Ben bütün kızların başörtülü olduğu bir sınıfa kendim de örtüsüz girmeye

cesaret edemez, istemeden örtünürdüm” (Pamuk, 2002: 48). Genel olarak müdür ılımlı bir açıdan konuşur, kendinin bir Müslüman olduğunu ilan eder (buna rağmen, köktendinci ona inanmaz), sadece devletin kurallarına uydurmaya çalıştığını ekler. Santesso makalesinde Pamuk’un nasıl başörtüsü sorusunu temsil ettiğini inceler. Santesso’ya göre, Pamuk siyasal tarafların bu sorundan nasıl yararlanmaya çalıştığını göstermek ister. Romanda hem laik hem dinî taraf kızların adına konuşur, ama bu konuşmalarda kadının sesi kapsamaz. Müdür ve köktendinci arasında diyalog bu duruma bir örnektir. Kadınlar bu konuşmada yokturlar, ama iki erkek onların ıstırabından bahsederler (Santesso, 2012: 130-131). Böyle yaparak Pamuk sorunun siyasal kullanımını eleştirmek ister.

Romanda kadınların bakış açıları da vardır, örneğin Hande’nin ve Kadife’nin sesleri. *Kar*’da Pamuk Müslüman kadın klişesini ortaya koyar. Bu klişeye göre, Müslüman kadının hiç siyaseten faal (*political agency*) olmadığını belirtir, romanda ise, kendi dinsel uygulamalarını özgürlüğün bir aracı gibi kullandıkları için, hem Hande hem Kadife, dinsel değil siyasal karakterler gibi betimlenirler. (Santesso, 2012: 132-133).

Hande Teslime’nin hikâyesini başka bir açıdan anlatır. Teslime intihar eden bir kızdır, Hande ile başörtülü kadınların hakları için uğraşmıştır, Teslime için türban imanının ve onurunun bir sembol olmuştur. Hande’nin anlattıklarına göre, okul ve aile Teslime üzerinde baskı yapar. Bir gün de polis babasını şiddetle ikaz eder: kızı başını açmasa, dükkânı kapattırılacaktır. Babası onu evlendirmeye çalışır, ama Teslime yeni nişanlısını hiç sevmez. Bu yüzden intihar etmeye karar verir. Hande arkadaşının hikâyesini anlatmaktan pişmanlık duyar, çünkü kendisinin Teslime’ye bu fikri verdiğiğine inanır. Sonunda Hande türbanını kullanmayı tercih eder. Ama bu tercihe karşı hala kararsız hisseder: “Başörtüsünü Allah’ın emri bilmiş ve bir bayrak gibi benimsemiş bir kızın, daha sonra onu başından çıkarıp insan içine çıkabilmesi çok zordur” (Pamuk, 2002: 123). Hande hissettiklerini daha derin bir şekilde açıklamak için Ankara’dan gelen kadının hikâyesini anlatır. Bu kadın başörtülü aktivistleri başlarını açmaya ikna etmek için gelir. Ona karşı kızların ikircikli bir tutumu vardır: “Soruları bazılarımızı ağlatmasına rağmen aslında onu sevmiştik de...” (Pamuk, 2002: 124). Batılılaşmış tarzda kıyafetler giyen bu kadın, Hande’yi çok etkiler:

Daha sonra ben onu rüyalarımından görmeye başladım, ama önemsemedim önce. Şimdiyse ne zaman başımı açıp saçlarımı ortaya döküp insanlar arasında gezineceğimi hayal etmeye çalışsam, kendimi bu ‘iknacı kadın’ olarak görüyorum. Ben de onun gibi şık olmuşum, ince topuklu ayakkabılar, onunkilerinden de açık elbiseler giyiyorum. Erkekler bana ilgi gösteriyor. Bu hem hoşuma gidiyor, hem de çok utanıyorum.”

[...] “hayallerimde utanıyorum, ama hayallerimden utanmıyorum. Başımı açarsam erkekleri kıskırtmak isteyen, şehvet düşkününü bir kadın olacağıma aslında hiç inanmıyorum. Çünkü yaptığım şeye hiç inanmadan açacağım başımı. Ama insanın inanmadığı halde, hatta hiç istemediğini sandığı anda şehvi hislere kapılabildiğini de biliyorum. Kadın erkek hepimiz geceleri rüyalarımızda günlük hayatımızda hiç istemediğimizi sandığımız canlarla günah işliyoruz. Doğru değil mi bu?”

[...] “Değil,” dedi Kedife. Ka’ya döndü. “Bundan iki yıl önce Hande çok yakışıklı bir Kürt delikanlısıyla evlenecekti. Ama çocuk siyasete bulaştı, öldürürler onu...”

“Başımı açamamamın bununla hiç ilgisi yok,” dedi Hande öfkelenerek. “Başımı açamamamın nedeni, konsantre olup başı açık halimi gözümün önüne getiremememdir. Her konsantrasyon denemede hayalimde ya ‘iknacı kadın’ gibi kötü bir yabancıya dönüşüyorum, ya da şehvet düşkün bir kadına” (Pamuk, 2002: 124-125).

Konuşmasına devam ederek, Hande, kendini başörtüsüz düşündüğünde, o değil *başkası* olduğuna inandığını söyler. Bu bakımdan şu kısım Batılı ikizler izleğini hatırlatır: Ötekinin imgesi Hande’yi cezbeder, ama aynı zamanda onu iğrendirir.

Masumiyet Müzesi’nde Pamuk tam tersi bir bakış açısına odaklanır. *Kar*’dan farklı olarak, bu eserde Pamuk İstanbullu burjuvasının Batı’yı algılamasını incelenir. Bu romanda da Türk üst sınıfın Batı saplantısı vardır. Bu sınıfa ait olanlar sürekli kendi hayatını Batılı tarz hayat ile karşılaştırır: bu karşılaştırmalardan sıkça aşağılık duygusu ortaya çıkar. Kitapta anlatılan şu imge bu yönü iyice yakalar: sahnede Kemal, Inge’yi (Alman genç bir manken) gördüğünde üst sınıf kadınların düşüncesini tahmin etmeye çalışır:

Kalplere bir mutsuzluk sızısı veren şey, çiftin güzelliğine duyulan hasetten çok, mavi gözlü, uzun ince bacaklı, bembeyaz tenli, hakiki sarışın Igne’nin, kendilerini olduklarından daha Avrupalı hissetmek için çırpınarak saçlarını sarıya boyanan, kaşlarını yolan ve butik butik gezip kıyafet seçen İstanbullu sosyete kadınlarına, ten renginin ve ırk yapısının da ne yazık ki kolay telafi edilemeyecek önemli bir eksik olduğunu görünüşüyle acımasızca hatırlatmasıydı (Pamuk, 2008: 91).

Romanın en derin şekilde incelediği konulardan biri 70lerin toplumdaki cinsiyetlerin rolleridir. Karakterler (özellikle Kemal-Orhan anlatıcı) kadını algılamalarını, erkekler ve kadınlar ilişkisini, kadınların “onur” sorununu, kadınların

bakireliğinin önemini, genç dünyadaki cinselliği ayrıntılı bir şekilde açıklar. Resmettiği betimlemeden geçmişteki düşüncelerinden kurtulamayan muhafazakâr bir toplum meydana çıkar.

Kemal tam bir bölüm boyunca toplumun “evlenmeden önce seks” anlayışından bahseder “o yıllarda İstanbul’un en Batılılaşmış ve zengin çevrelerinde bile, bir genç kızın enlenmeden önce bir başka erkekle “sonuna kadar” giderek sevişmesinin bazı ciddi anlam ve sonuçları vardı” (Pamuk, 2008: 73). Bu anlayışın genel mantığı şudur: Bir Türk kadınının “onurla” evlenmesi için bakire olması gerekir, bu yüzden evlenmeden önce cinsel ilişki hazmedilmez. Bütün bu sosyal adetler, 70lerin burjuva gençlerin arasında seks konu üzerinde ciddi bir anlam karmaşası meydana getirir. İlginç bir örnek Sibel’in durumudur. Sibel Paris’te okumuş bir kızdır. Bu bakımdan romanın Batı dünyasını homojenlikle modern olarak temsil etmekle birlikte, bir kızın Avrupa’ya gittikten sonra istemsiz olarak daha modern haline gelmesinin düşüncesini ortaya atar. Bu beklentiye rağmen, Sibel ise, Kemal’e göre, Avrupa’ya gittiği halde, eski cinsellik anlayışından tam olarak kurtulamaz:

Bütün modernlik ve Avrupa’dan öğrenilmiş kadın hakları ve feministlik sözlerine rağmen sekreterler hakkındaki fikri aslında anneminkinden farklı olmayan Sibel, “Burada sevişmeyelim, kendimi sekreter gibi hissediyorum!” derdi bazan. Ama yazıhanedeki deri divanın üzerinde sevişirken onda hissettiğim tutukluğun asıl nedeni, tabii ki o yıllarda Türk kızlarının evlenmeden önce cinsel hayata başlama korkularıydı. [...]

Çünkü Sibel bana kendini ancak benim “niyetimin ciddi” olduğunu görünce; yani benim “güvenilir biri” olduğuma inanınca, yani benim sonunda onunla evleneceğimi kesinlikle anlayınca vermişti. [...] Bu sorumluluk duygusu, bizi birbirimize gururla bağlayan başka bir duyguya, evlenmeden önce seviştığımız için hissettiğimiz “özgür ve modern” (elbette bu kelimeleri kendimiz için kullanamazdık) olduğumuz yanılısamıza gölge düşürüyordu, ama bizi yakınlıktıyordu da (Pamuk, 2008 19-20).

Sibel ile “modern ve özgür” ilişkisinin sadece bir yanılısama olduğunu fark eder Kemal, çünkü her ikisi de cinsel serbestliklerinin evlenme vaadi ile ilgili olduğunu bilirler.

Belkıs’ın hikâyesi ise, 70lerin İstanbullu toplumunu niteleyen başka bir ikilem üzerine anlatır. Belkıs kendi cinsel serbestisi yüzünden toplum tarafından damgalanır (“sosyetedede erkekler ona gülümseyerek ‘Teselli Meleği’ derler” (Pamuk, 2008: 90) diye tasdik eder Kemal). Kemal bu çelişkili noktayı vurgular: gençler bir yandan daha özgür

bir cinsel hayatı isterler, ama diğer yandan, bir kız daha serbest olmaya kalktığına hemen onu damgalarlar. Buna rağmen, Kemal da kendisiyle çelişir: “[...] Gençliğinde karşısına çıkan ilk aşka balıklama daldığı, sakınmadan sevgilisine kendini teslim ettiği için Belkıs’a belki de saygı duymalıyız.” “Sen duyuyor musun?” dedi Sibel “Hayır, rahmetliyi itici bulurdum.”” (Pamuk, 2008: 90).

Nişan töreninden bahseden sahneler de ilginçtir. Sibel ve Kemal iki arkadaşı Nurcihan ve Mehmet’i yakınlaştırmaya çalışır. Nurcihan da Avrupa’da “özgür” olmayı öğrenmiştir, Mehmet ise muhafazakâr bir aileden gelir. Kemal’in söylediğine göre, Mehmet anlaşmalı evliliğe karşı olmasına rağmen, “modern kızlarla” da zorluklar bulur. Hatta “lüks evlerde, Batılı film artistlerini taklit eden kızlarla sabahlara kadar vahşi geceler geçirir” (Pamuk, 2008: 128) diye ekler Kemal. Bu kesitte, Batılı kadın Türk erkeklerinin hayallerinde “iffetsiz” bir kadını çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda Türk “iffetsiz” kadınlar Batılı kadın imgesini çağrıştırır: “Çünkü “modern” olduğuna göre, evlenmeden önce bir erkekle yatmak ya da evlendiği gece bakire olmamak onun için yük olamazdı... Tıpkı hayallerdeki Avrupalı kadınlar [gibi]” (Pamuk, 2008: 61-62).

Bütün akşam boyunca Kemal ve arkadaşları Türkiye’de cinsel serbestiden konuşmaya devam eder. Bu konuşmaların son ilginç unsuru dille ilgilidir. Bazı karakterler Batı’dan gelen yeni düşüncelerin Türk dilini bile etkilediğini iddia eder: “Yeni yeni yayılan ve bir fetiş niteliği edinen “seks” kelimesi kullanılmıştı.” (Pamuk, 2008: 137). Bu konuda Kemal’in kardeşi daha karamsardır: ““Bizde kızlarla oğlanlar niye flört etmeyi öğrenemez, biliyor musunuz çocuklar?” dedi ağabeyim. İçtiği zamanlarda yüzüne gelen sevimli ifadeyi takındı. “Çünkü flört edecek bir yer bile yok. Flörtün kelimesi de tabii yok”” (Pamuk, 2008: 141).

Roman sonunda, 70lerin Türk genç kuşağının, Batı’dan gelen yeni fikirlerinden hoşlanmasına rağmen, geçmişin davranış kurallarından kurtulamadığı ortaya çıkar. Sibel, Kemal ile nişan bozulduğunda, onu bakirelik sorununu fazla ciddiye almakla suçlar:

“Son bir şey var aklımda... Bu konuyu açtığım için özür dilerim... Ama Kemal, bekâret... senin bu davranışlarını haklı çıkaracak kadar önemli bir konu değildir.”

“Nasıl?”

“Eğer modernsek, Avrupalıysak bu önemli bir şey değildir... Yok geleneğe bağlıysak ve bir kızın bakire olması senin de önem verdiğin ve herkesin de saygı göstermesini istediği değerli bir şeyse... O zaman bu konuda herkese eşit davranmalısın!” (Pamuk, 2008: 245-246).

Romanın ikinci kısmında, Kemal Füsun'u yine kazanmaya uğraştığında, onu diğer erkeklerden kurtarmaya çalışarak, kendi muhafazakâr ve ataerkil tavrını gösterir. Aslında Füsun bir film yıldızı olmayı hayal eder. Kemal, Füsun'un ünlü olup kendi özgürlüğüne kavuşmasından korktuğundan, hayalini gerçekleştirmesini engeller. Ölmeden önce Füsun Kemal'in bu tavrını yüzüne vurur: “Ama siz, meşhur olur, sizi bırakır giderim diye kıskançlıkla hep evde tuttunuz beni” (Pamuk, 2008: 537). Bununla beraber, Kemal'i cezalandırmak için Füsun'un kazayı kasten yaptığı açık değildir.

4. ÖTEKİLİK VE TAKLİT

4.1 Çağdaş Türk Tarihinde Batı İmgesi

Önceki bölümlerde belirtildiği gibi Pamuk'un romanlarında Batı imgesi çok anlamlı ve muğlaktır. Batı, bir yandan Türk milletini yok etmek isteyen bir düşman olarak, diğer yandan taklit edecek bir model gibi algılanır. Bu iki anlamlı tavırda sadece toplumdaki farklı sesler nitelenmez, bazı karakter kendi iç dünyasında da bu iki zıt düşünceyi gösterir. Bu tavır sadece Pamuk'un edebî dünyasında bulunmaz, çağdaş Türk tarihinde Batı'ya karşı düşünce de iki anlamlıdır. Aslında Batı imgesi Türk-Osmanlı modernleşme sürecinde önemli bir rol oynar. Bu süreç XIX. yüzyılın başında ani bir ivme yaşar.²² III. Selim'in saltanatında (1789-1807), Osmanlı Devleti krizle yüzleşmek için Batı'ya bakmaya başlar: askerî alanından eğitim kurumlarına, devletin yönetiminden günlük hayattaki çoğu yönlere çeşitli “Batılı yenilikler” sunulur. Bununla beraber Batı Dünyası üstün bir varlık olarak görünmeye başlar, hem askerî hem ekonomik hem bilimsel alanlarda. Avrupaî çağdaş devlet mükemmel bir yenilik modeli haline gelir, aynı zamanda geleneksel Osmanlı kültürü ile bağlı olan unsurlar ölümsüz bir şekilde algılanmaya başlar, çünkü modernleşme sürecine bir engel olarak görünür.

Batılı yeniliklerin arasında “romani” da saymak gerekir. XIX yüzyılın ikinci yarısından beri romanın,²³ Avrupa'dan gelen yeni düşünceleri Osmanlı toplumuna yaymak için önemli bir rolün vardır. Buna rağmen ilk kuşak romancılar, eserlerinde, devletin desteklediği “aşırı Batılılaşma” sürecini eleştirir de. Şerif Mardin (2006) bu konuyu incelemiştir. Mardin ilk Türk romancıların didaktik (*romans à thèse*) yazdıklarını belirtir. Genellikle onlar iki konuyla ilgilenir: kadın figürü ve üst sınıf Batılılaşması. Bu eserler kadının özgürleşmesini (*emancipation*) desteklerken, devletin Batılılaşması konusu üzerinde eleştirisel bir bakışa sahiptir.

Mardin özellikle Ekrem Recaizâde'nin romanı *Araba Sevdası*'nı ve Ahmet Midhat'ın eseri *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'yi inceler. İkisinde de Osmanlı

²² Kullanıldığı ana tarihsel kaynak E. Zürcher'in *Turkey: A Modern History* (2004) adlı eseridir.

²³ Benedict Anderson'ın milliyetçilik üzerine yazdığı çalışmasında, devletin kendini hayal etmesi için romanın ve baskının ne kadar önemli olduğunu belirtir: “Bu dönüşümün hayali bir cemaat olarak ulusun doğuşu için neden bu kadar önemli olduğunu, ilk kez Avrupa'da 18. yüzyılda ortaya çıkan iki tahayyül biçiminin – roman ve gazetenin – yapılarını inceleyerek görebiliriz: Çünkü bu biçimler, ulusun ne *tür* bir hayali cemaat olduğunu “temsil” etmenin teknik bir araçlarının kaynağıdır.” (Anderson, 2011: 39).

Devleti'nin Batılılaşma süreci eleştirilir. Bihruz Bey – Rezaizâde'nin eserinin ana kahramanı – bu eleştiriye anlamak için yardımcı olur. O, sürekli lüks mallar tüketerek paralarını harcayan genç bir Osmanlı mirasyedisidir. Bihruz Bey hem Osmanlı hem Batı eğitimi almıştır ama ikisinin de üstesinden gelemeyerek, bu iki farklı kültürün arasında kalır: bu bakımdan Rezaizâde Osmanlı modernistlerinin yabancılaşmasını belirtmek ister (Mardin, 2006: 139-140). Bihruz Bey'nin dikkatini sadece Batı'nın konforu tarafından çekilir ve aynı zamanda Osmanlı dünyasından gelen her şeyin barbarca olduğunu düşünür; Divan şiirini ve geleneksel kıyafetler hakir görür.

Mardin, bu dönemin edebiyatındaki bu tip karakterlerin dağılımının sosyal ve ekonomik sebebinin gösterir. Rezaizâde'nin yanında başka yazarlar da (Ahmet Midhat, Hüseyin Rahmi, Nâbizâde Nazım, Ömer Seyfettin) Bihruz Bey'ye benzeyen karakterler yaratırlar (Mardin, 2006: 142). Mardin, Bihruz Bey karakterini Yeni Osmanlılar ideolojisi ile bağdaştırır. Modernleşme sürecini eleştiren bu heterojen siyasal hareketin üyeleri, iktidarın dışına itilirdi ama toplumda entelektüel iktidar hala önemliydi. Bunlar arasında çeşitli yazarlar vardı; Rezaizâde ve Midhat hayatların bir dönem boyunca bu hareketin düşüncelerine yakın olurdular. Onlar yazılarında alt sınıfların desteğini kazanmak için eserlerinde halk değerlerine özel bir önemi verirlerdi. Modernleşme süreci alt sınıfları hiçbir şekilde geliştirmezdi, kapitalist ekonominin girişi geleneksel ekonomik yeniden dağıtım sistemini sorgulatmaya başlardı. Bu yüzden kitapta Bihruz Bey'in yeni ekonomik alışkanlıkları ile sürekli alay edilir. Fakat entelektüel sınıf ile alt sınıfların ilişkileri her zaman sorunsuz olmazdı: bu tür sorunlarda ortak bir görüş bulmak kolay olurken, kadının özgürleşmesi konusunda durum tam tersine farklı olurdu, çünkü halk sınıflarının daha muhafazakâr bir düşüncesi vardı (Mardin, 2006: 152-155).

Rezaizâde ve Midhat eserlerinde bu durum farklılık gösterir de. Midhat'ın daha ılımlı bir görüşü vardır. *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'de ikili bir model gösterir: bir yandan, Felâatun Bey karakteri tarafından temsil edilen Batı'nın reddedildiği bir düşünce modeli; diğer yandan ise Râkım Efendi tarafından temsil edilen ve gelenek ve modernleşme arasında denge kurmayı olumlu bulan düşünce modeli vardır. Carter Findley (1999) Midhat'ın Batı algısını derin bir şekilde incelemiştir. Findley ilerici özellikleri gösteren bir tutucu olarak onu tanımlar (Findley, 1999: 9). Midhat bazı pozitivist ve Darvinci fikirleri desteklemesine rağmen Meşrutiyet'e karşı şüpheliydi; çünkü ona göre önce toplumun ve kültürün değişmesi gerekiyordu. (Bu bakımdan

düşüncesi Yeni Osmanlılarınkinden farklıydı). Aynı zamanda Midhat dinci bir görüşe vurgu yapmazdı ve “aşırı Batılılaşmayı” eleştirdiği halde bazı Batılı yenilemelerinin Osmanlı Devleti’ni geliştirebildiğine inanırdı. Bu araştırma için Midhat’ın bakış açısı ilginçtir, çünkü 1889 yılında “Avrupa’da bir Cevelan” adlı bir eser yayınlamıştı. Bu kitap yazarın Avrupa’ya yaptığı bir yolculuğu ayrıntılı bir şekilde anlatır. Findley bu roman üzerinden Midhat’ın Batı algılamasını inceler. Midhat’ın yolculuğu yetmiş bir gün sürer ve bu dönemde yazar çeşitli Avrupa başkentlerini ziyaret etmekle beraber Stockholm’de bir Şarkiyatçı Kongresi’ni katılır, hatta Paris’te Exposition Universelle’ye gider. Bu bakımdan bu kitap sadece Midhat’ın Batı’yı nasıl algıladığını göstermez, Batılı Şarkiyatçılık’a bir eleştiriyi de kapsar. Yazarın ana hedefi Avrupa’yı Osmanlılara tanıtmaktır:

Ahmet Midhat 1870’ten beri kitap yayımlıyordu, hedeflerinden başlıcası Avrupa’yı Osmanlılara tanıtmaktı. İlk kitapları, okuduklarını temel alan “seyahat-ı fikriye”ler idi, oysa bu bin sayfalık seyahatname bir “seyahat-ı hakikiye”yi anlatıyordu [...]. Hiç bilmediği bir ülkeye gidip ne yapacağını bilemeyen birinin seyahati değildi bu; Ahmet Midhat’ın Avrupa turu “hayalilikten hakikiliğe intikal”di (Findley, 1999: 12).

İronik olarak Midhat bahsettiği “hakiki Avrupa,” “dünya sergisi gibi” gösteren Şarkiyatçı Avrupa’dır. Batının dünyası kendine yeni bir imge oluşturmak için dışsal bir öteki imgesi kullanmıştı; genellikle, bu dışsal öteki Doğu ile özdeşleştirmişti. Bu tür “ötekici” söylemin (*alteritist discourse*) hedefi sadece Doğunun dünyası üzerinde bilişsel kontrolü kurmak değildi, aynı zamanda içsel ötekiliklere karşı (cinsiyet, sınıf, din, milliyet ya da insan özelliklerine göre) da kullanılmıştı. Batılı tarihinde ötekici söylem hep mevcut olmuştu, ama XIX. ve XX. yüzyıllarında öteki üzerinde Batılı bilişsel kontrolü önemli bir yoğunlaştırma yaşamıştı. Kültürel üretimin her düzeyinde (sanattan bilime kadar ve üniversitelerdeki disiplinlerin yapısı bile) ötekici söylem tarafından etkilenmişti:

Sadece müzeler ve hayvanat bahçeleri değil, bilim ve diplomasi kongreleri ve – dönemin en belirgin özelliği olan – dünya fuarları ile sergileri de böyle hayalleri somutlaştırıyor, inanılır olmalarına yardım ediyordu. Telgraf ve fotoğrafın icadı yakınlık etkisini kuvvetlendiriyor, demiryolu ve buharlı gemiler de “temsil edilen” ile “gerçek” arasında seyahati hızlandırıyor. Sergilerin etkisi 1900’den sonra azaldı; ne var ki bir süre için dünya “sanki bir sergiymiş gibi algılandı.” (Findley, 1999: 3).

Bu bakımdan Midhat'ın yolculuğu çok ilginçtir çünkü Midhat hem Şarkiyatçılar Kongresi'ne katılır hem Paris'teki Exposition Universelle'ye ziyaret eder ve bu tecrübeleri üzerine kitabında düşüncelerini açıklar. Eserinde Midhat Oryantalizm bilimini eleştirir: “Ahmed Midhat ve Mısırlı delegeler bazı Avrupalıların ne kadar cahil olduğuna şaşmışlardı. Ahmed Midhat'ın çoğu vakti İslamiyet hakkında yanlış bilinenleri düzeltmekle geçiyordu” (Findley, 1999: 34). Findley, Midhat'ın eserinin çeşitli kısımlarında nasıl Avrupa üzerinde kendi bilimsel kontrolünü uygulamaya çalıştığını belirtir: “Bir Oksidentalist yetkisine²⁴ sahip olmak, böylece bazı şeyleri Avrupalılardan daha iyi bilmek anlamına da geliyordu – bedeli Avrupalılar gibi davranmak da olsa.

Exposition Universelle'ye Midhat'ın ziyareti onun Batı algılamasını açıkça açıklar. Bu sergi de oryantalist “ikili ötekiciliğe” göre (*binarist alterism*) düzenlenmişti: “Büyük plana göre – ikili ötekicilik cisimleştirilerek – en büyük ve en güzel yerler Avrupa'nın ne kadar ileri olduğunun sergilenmesine ayrılıyor, geri kalan kısımlarda da dünyanın diğer kısımlarının ne tuhaf ve pitoresk olduğu gösterilyordu” (Findley, 1999: 39). Midhat sömürgeleştirilmiş kültürleri gösteren kısımlarla hiç ilgilenmez ve genellikle bu kültürlerle karşı tavrı bir Avrupalınkine benzer; İslam dünyasını gösteren kısımlara karşı ise Avrupalı oryantalist yönelimi yine eleştirilir, özellikle İslam kadının temsilinin konusunda (Findley, 1999: 39-40).

Oysa sergide Midhat'ın en sevdiği kısım, Batılı son teknolojik ilerlemeleri gösteren Makineler Sarayı'dır. Özellikle Osmanlı'nın endüstriyel üretimini geliştirebilecek makineler ilgisini çeker. Bu bakımdan Midhat Avrupa'ya karşı iki anlamlı bir düşünce gösterir. Ona göre Batı'nın teknolojik ilerlemeleri Osmanlı Devleti için bir önemli fırsat olurken, Batı'nın “manevi” (*moral*) yönlerinin Osmanlı kültürüne bir tehdit olduğuna inanır. Aslında bütün bu eser Batı'yı maddi/manevi (*material/moral*) olarak iki kategoriye ayırmayı önerir:

Ne ki Ahmed Midhat bu fikri zaten kendi laytmotifi haline getirmiş, çok daha önceki tartışmalarda geliştirmişti. Sebebi belki maddi-manevi ikiliğinin Sultan Abdülhamid'in Batı uygarlığının “teknik” ve “fikir”den ibaret olduğu, birincinin Osmanlılara yararlı, ikincinin ise hâlâ baba ögüdüne muhtaç eğitimsiz halklar için tehlikeli olduğu görüşüyle koşut olmasıydı (Findley, 1999: 14).

²⁴ Aşşen Anadol “Occidentalism empowerment” “Oksidentalist yetkisi” ifadesi ile çevirir.

Bu ikileme yakından bakarsak bu iki kategorinin ne kadar muğlak olduğunu anlayabiliriz. Eserinde Midhat “maddi ilerleme” kategorisinin altında sadece sokakları, elektrik sistemlerini, demiryollarını, matbaaları ve endüstriyel makineleri kapsamaz, aynı zamanda restoranların temizliği, kuralları uygulamak veya kütüphanelerdeki bilimin sistemleştirmesi de dahil eder. Bütün bu yönleri Osmanlı Devleti’ne getirmek olumlu bir şekilde görünürken, Avrupalı ahlâkî çürümüşlüğün Batıdan gelen en tehlikeli şey olduğuna inanır. Manevi kategori altında ise özellikle kadınların statüsü vardır. Midhat ılımlı bir şekilde kadınların özgürleşmesini destekler ama eserinde “aşırı Batılılaşmanın” tehlikelerinden de bahseder. Mithat bazı yolculuklarında karşısına çıkan Batılı dansçıların kıyafetlerinden rahatsız olduğunu belirtir. Bütün Avrupalı kadınları günahkâr olarak tanımlayan bir Avrupa karşıtı olmamasına rağmen, Midhat Avrupalı “gece hayatından” iğrenir. Ama onun için Avrupalı ahlâkî çürümüşlük daha geniş bir sorundur ve endüstriyel bir ülkedeki aile ilişkilerini de kapsar. Ona göre Paris gibi modern bir metropolde hayat daha kolay, ama birey daha yalnızdır bu yüzden mutlu olmak daha zordur. Sonunda Midhat, Batılı dünyasını değerlendirerek, Şarkılıların Avrupalı teknik ilerlemesine ulaşamadığı halde, Avrupalıların kaybettiği mutluluğu hâlâ kurtarmakta başarılı olduğunu fark eder (Findley: 1999: 43-48). Bu yönü ile Midhat’ın düşüncesi Pamuk’un kahramanlarınkinden ayrılır. Midhat Batı’yı bir ilerleme modeli olarak görür, ama Batılılara karşı aşağılık kompleksi duymaz, aksine eserinde bazı kısımlarında Osmanlı toplumunun bazı özellikleri açıkça över.

Findley’in çalışması Öteki temsilinin nasıl Ben’in kimlik anlayışı oluşturmaya katkı yaptığını gösterir. Midhat’ın önerdiği maddi/manevi ikilemesi sayesinde, Midhat yeni bir Osmanlı kimliği tanımlamak ister:

Yazarımızın “maddi” ve “manevi”ye yaptığı göndermeler mantık tutarlılığı açısından yorumlanacak ifadelerden değildir. Aksine anlam dağılımıyla (*enunciative dispersion*) vasıflandırılan bir söylem oluşumunda “Ben” ve “Öteki”ne verilen diğer isimlerdir. Avrupalıların Oryantalist ötekiciliği nasıl Öteki hakkında çelişkili iddialarda bulunmuşsa, ama bu iddialar Öteki’ni Ben’den ayırırken tutarlı olmuşsa, Ahmed Midhat’ın Oksidentalizmi de “maddi” ve “manevi” için çelişkili önermeler ortaya çıkarmış, bu önermeler “maddi” Öteki’ni “manevi” Ben’den ayırırken tutarlı hale gelmişti. “Maddi” ve “manevi”nin özcü (öze indirgemeci; *essentialist*) terminolojisi, nihai olarak ötekici kutuplaşmanın ötesine geçen bir çözümleme için simgesel referans noktaları olmuştu; bu çözümlemede de bazı maddi olmayan unsurlar – girişimci ruh, “olağandışı” düzenlilik, “yeni kadın” düşüncesi – “maddi” olduğu söylenen Öteki’nin dünyasından alınıp “manevi” Ben’in dünyasına katılmaya değer bulunuyordu (Findley, 1999: 55).

Öteki temsili ve modernleşme anlayışı birbirine paraleldir. Batı algılamasının ardında Avrupalı dünyanın olumlu ve olumsuz yönlerini ayrılan bir süreç vardır. “Yeni” toplumun tanımlayışı bu süreçle kesinlikle bağlı olur. Osmanlı Devleti’nin yapısının değiştirilmesi gerektiğini herkes düşünürdü, ama çeşitli modernleşme projeleri vardı. Bu bakımdan Findley, Xiaomei Chen’in (1995) düşüncesini alıntı yaparak, ötekici söyleyişin iki farklı biçime bürünebildiğini belirtilir: “Biçimlerden birini savunanlar kendi toplumları üzerinde hâkimiyet kurmak istediler. Diğerini savunanlar ise toplumu “ideolojik baskının yerli biçimlerinden siyasi kurtuluşa” çağırdılar” (Findley, 1999: 4-5).

Abdülhamid’in düşüncesi kısmen yansıtan Midhat’ın maddi/manevi ikilemesi, Abdülhamid’in tahttan indirilmesi ile tamamen ortadan kalkar. Abdülhamit’in Saltanatı (1876-1908) Batılılaşma sürecini devam ettirdiği halde, birçok alanda muhafazakâr bir tavır olduğu belirtilirdi. Bu dönem boyunca, XIX. yüzyılın sonuna doğru Jön Türkler’in²⁵ siyasal hareketi var olmaya başlar. Darwin’in kuramlarından ve pozitivistten etkilemiş bu politik grup XX. yüzyılın başında Abdülhamid’i devirir.

Palmira Brummett’in bir çalışması (2003), bu dönemde Osmanlı başkentinde Batı dünyasının nasıl algılandığını anlamak için yardımcı olabilir. Araştırması sadece 1908’den 1911’e kadar İstanbul’da yayınlanmış gazeteleri kapsar. Abdülhamid’in düşüşünden sonra, İttihat ve Terakki Cemiyeti (İTC) eski dönemin sansürünü sona erdirdiği halde, mizah mecmuaların tavrı tedbirliydi. Osmanlı taşlamacıları hem eski otoriter hükümet hem yeni meşrutiyet hükümeti eleştirirdiler. Sansürün sona ermesiyle baskı, yeni sosyal ve siyasal düzeni tanımlamak için, önemli bir araç haline gelmişti. İncelendiği konular sosyal ve politik özgürlüğün olmayışı, Devlet’in iktisadî sorunları, ordunun geriliği, Batılılaşmış bürokratlar için fırsatların olmaması, Devletin kuruluşundaki yolsuzluk, Avrupaî Devletlerin ekonomik emperyalizmi²⁶ ve siyasal etkisi gibi konulardır. Brummett Osmanlı durumunun nasıl başka sömürgeleştirilmiş devlet durumlarına benzettiğini sürekli vurgular (Brummett, 2003: 33-34).

Mizah dergileri özellikle Osmanlı Devlet’ini parçalamak isteyen Avrupalı güçlere saldırırdı. Siyasal ve iktisadî düzeylerinde yenilmez görünen yabancı ülkeler ile sürekli

²⁵ Jön Türkler’in dünya görüşü Hanoğlu tarafından incelenmişti (1995).

²⁶ Mizah gazetelerinde “emperyalizm” kelimesini kullanılmaz: “Osmanlı karikatürleri tasvir ettiklerine emperyalizm demezdi. Yaptıkları, günümüz tarihyazımında emperyalist etiketi takılan bir dizi saldırganın davranışlarını hedef almaktı. Bir zamanlar Osmanlı İmparatorluğu da büyük bir emperyal güçtü; 20. yüzyıl başındaki elit grupların bazıları o eski şanlı günlere yeniden kavuşmak istiyordu (Brummett, 2003: 246).

alay edilirdi; böylece bu gülünç imgeler sayesinde Avrupalı düşmanlar daha “uysal” kılınırdı ve okuyucular Osmanlı Devleti’nin sorunlarını daha kolay bir şekilde tanıtabilirdi. Karikatürlerde Avrupalı Devletler tehlikeli tehditler algılanırdı, bu yüzden “güçlü ordular” veya “hastalıklar” veya “açgözlü kodamanlar” olarak temsil edilirdi. Bu bakımdan mizah karikatürlerinin tarihsel olayların karmaşıklığını ihmal ettiğini ve Osmanlı hükümetinin altındaki diğer milletlerin direniş hareketleri (örneğin Balkan ülkeleri) sorularına önemi vermediğini hatırlamak gerekir; mizahi imgeler zamanın ve mekânın dışındaki efsanevi bir boyutunda Avrupalı güçlerini temsil ederdi. Osmanlı Devleti, kendi kaderini kontrol etmek için yeterli siyasal ve askerî gücü olmadığını bilirdi, dahası zaman geçtikçe Batı’yı taklit etmenin Osmanlı’ya bekledikleri eşitliği getirmediği anlaşıldı. Bu durumda Osmanlı Devleti’nde Avrupa’nın hem iktisadî hem siyasal gücünü heybetli olarak algılanırdı ve itaat duygusu (“gerçek” veya “hayalî”) Osmanlı Devleti Avrupalı güçleri arasında ilişkisini nitelerdi. Mizah dergilerinde Avrupa “gülünç saldırgan” olarak betimlenirdi. (Brummett, 2003: 245-275). Jön Türklerin devrimini destekleyenler için bu tavrı çelişkiliydi çünkü, bir yandan, Avrupa ana düşman olarak görünür ama, diğer yandan, Batılı ideolojiler devrimsel modeli oluştururdu. Gazetede bu iki anlamlı tavır ortaya çıkartırdı. Brummett de Batı temsilinin karmaşık olduğunu belirtilir: “Batı emperyalizmi Osmanlı mizahının önemli ana hatlarından birini oluşturuyordu; buna rağmen hicivde Batı temsili hiç de tek boyutlu değildi. Bu temsiller, Osmanlı mülkü ile Avrupa arasındaki ticarî ve kültürel alışverişin çok eskilere uzanan tarihi kadar çeşitli ve karmaşıktı (Brummett, 2003: 33).

Brummett Avrupa temsillerini iki kategoride ayırılır: ilk kategoride homojen bir varlık olarak Avrupa’yı ele alan imgeler (genellikle Fransa ile özdeşleştirilmiş) vardır; diğer kategoride taşlamacıların saldırısı Avrupalı ülkelere (İngiltere, Avusturya, Fransa, Rusya²⁷, Almanya, İtalya ve Bulgaristan) tek olarak karşıydı. Osmanlılar, düşmanlar tarafından çevrili olduklarını düşünürlerdi. Bu düşünceyi betimleyen imgeler, “çekmek,” veya “kesilmek,” veya “yemek,” veya “ihanet etmek,” veya “gönül çelmek” hareketleriyle temsil edilirdi. Örneğin bir karikatürde yabancı ülkeler, bir hastayı ameliyat eden hakimler olarak çizilmişti. Hasta Osmanlı Devleti’dir: hakimler onu tedavi etmek yerine hastayı parçalar. Bu tür karikatürler özellikle Fransa ve İngiltere ile

²⁷ Rusya temsili biraz farklıdır. Bu ülkenin imgesi hem gericiliğe ve zulme hem de tehlikeli bir askerî güce örnek olarak kullanılırdı. Bu tür gazetelerde Rusya ne bütünü Batılı ne tamamen Doğulu olarak temsil edilirdi. Bu yüzden bazen Avrupalı emperyalizme bazen de Osmanlı Devleti’ne benzetilirdi.

ilgilidir (Brummett, 2003: 262). Bununla beraber Fransız erkek ve kadınların sıklıkla ahlâkî çöküşle bağdaştırıldığını da eklemek gerekir.

Mizah gazetelerinde Avrupalı emperyalizminin ekonomik yönleri ile sıkça ilgilenilirdi. Bu tür karikatürlerde Osmanlı Devleti daha etkin bir rol oynar ve kendi ekonomik çıkarlarını kurtarmak isteyen bir ülke olarak temsil edilirdi. Gazeteciler Osmanlı ekonomik bağımsızlığını sürekli devletin askerî gücüyle ilişkilendirirdiler (Brummett, 2003: 275-291).

Nihayet dergilerde başka bir konu Osmanlı Devleti'nin yaşadığı değişim süreci sorunuydu. Osmanlı taşlamacılar “yeni” ve “modern” kavramlarını ve “ilerici toplumu” anlayışını eleştirirdi. Özellikle İstanbul'un Avrupalılaştırılmasına saldırılırdı. Bu süreç hayat tarzların, dilin, edebiyatın, eğitimin, kültürün ve modanın değişimlerini kapsardı. Aşırı övülmüş Avrupa modellerine dayanan “yeni ve modern” toplumu, aynı zamanda Avrupalı egemenliğine bir itaat olarak görülürdü. Tabii ki karikatürlerde “Avrupalı kültür” kasten hayalî, yanıltıcı ve sıkça abartılı bir şekilde temsil edilir. Paralel olarak “geleneksel” Osmanlı dünyası da tamamen hayalîydi ve bazen mitleştirilirdi bazen ayıplanırdı. Böylece Osmanlı toplumu “eski ve bozulmuş” geleneklerine aşırı bir şekilde bağlı görünürdü veya yeni trendler tarafından aldatılmış olarak temsil edilirdi. Brummett bu tavrı “şaşkınlık uyandıran hiciv” (*satire of amazement*) tanımlar (Brummett, 2003: 305): bu tip karikatürler sayesinde Avrupalı kültürü incelenebilirdi, övülebilirdi veya alay edilebilirdi. Taşlamacılar Osmanlı toplumunu niteleyen “kültürel şizofreni” üzerine odaklanır, çünkü o yıllarda Osmanlılar kendi kimlikleri çalınmış gibi hissederdiler. Karikatürlerinde, hem başarılı olmadan Avrupalıları taklit etmeye çalışan Batılılaşmış Osmanlılarla hem de onların “şanlı Osmanlı geçmişini” kurtarmaya çalışan tavrılarıyla alay ederler. İmgelerde “Osmanlı geleneği” bazı tipler (şalvarlı ihtiyar baba, modayla alakası olmayan giysiler içindeki ihtiyar anne, padişah ve etrafındaki dalkavuklar, köylü, eski uniformalar, nargile, falcıya gitmek, yeni eğlence biçimlerine katılmamak) tarafından temsil edilir (Brummett, 2003: 305). Oysa Avrupalılar ile kıyafetleri, dili, edebiyatı, eğlenceleri veya tuhaf modaları (buz pateni ve spiritüalizm gibi) için dalga geçilirdi. Kullanılan aksesuarlar (saatler, eldivenler, küçük şemsiyeler veya evcil hayvanlar) muvaffakiyetinin, zenginliğin ve refahın işaretleriydi. Bu bakımdan bazı karikatürler Osmanlı üst sınıfının nasıl zengin Avrupalılarınkine benzeyen iktidar sembolleri kullanmaya başladığını gösterir. Avrupaî stile sahip çiftin stereotipinde adam redingotludur ve baston, monokl, kravat ve sigara ağızlığı kullanır;

kadında ise etek ve ceket vardır, bluzunun önü firfırlıdır, elinde çanta, başında kocaman çiçekli bir şapka giyinir (Brummett, 2003: 324).

Avrupa kültürü ve teknolojisi, Batılı dünyaya yakınlaşmak olarak görülürdü. Buna rağmen Brummett, Osmanlıların hedefinin “modern” olmak değil, ama “modern” görünmek olduğunu belirtir. Onlar özellikle Batılıların değerlendirmesine önemi verirdi, çünkü Batılılarla eşit olmak, “yani yabancı gözlemcilerin gözünde rekabet edebilir hale gelmek[ti]” (Brummett, 2003, 307). Bu tamamlanmamış taklit taşlamacılar tarafından iki çelişkili şekilde görünür: bazıları Batıyı taklit edenlerden nefret ederdi, bazıları bu tavır kabul ederdi. Brummett’in incelediği karikatürler hem Batıya hem Doğuya saldırır, ama aynı zamanda bu dönemin basını yeni Türk kimliğinin oluşmasına yönelik önemli bir katkı verirdi:

Bu kuşkucu taşlama biçimi, Avrupa’nın kültürel hegemonyasına meydan okumanın saldırgan bir yolu ve Türkçülük bayrağını sallamanın bir alternatifiydi; bir süre sonra da Osmanlı basınının bir kesimi (ve yeni tarih analizcileri) Türkçülük’ü tercih edecekti.

[...] Osmanlı taşlamacıları kendi kültürlerinin evrilmesini kısmen de olsa Avrupa kültürlerine bakarak ölçüyorlardı. Elbette bu “Avrupalı kültürü” hayali bir kültürdü, istenen ya da istenmeyen diye tanımlanabilmesi için çarpıtılmış, abartılmış, klişeleştirilmiş ve başka biçimlere sokulmuştu (Brummett, 2003: 307).

Taşlamacılar Avrupa’dan gelen yeni modalarla alay etmekle birlikte Osmanlı’da konuşulan dilin ve eğitim sisteminin değişmesiyle de ilgilenirlerdi. Yabancı sözcükler (özellikle Fransızca), sloganlar, metinler ve yabancı edebiyat hem umumi hem özel alanları istila ederdi. Bu dönemde çeşitli meşhur Avrupa’nın edebî eserleri Osmanlı dünyasında yayılmaya başlandı. Birçok İstanbullu editör sadece Avrupa kültürünü yaymakta katkı yapmadı, aynı zaman Avrupalıların eserlerinde Osmanlıları nasıl temsil ettiğini merak etti. Ayrıca Avrupa’nın siyasal ve ekonomik durumunu incelemek için yeni kavramlar kullanmak gerekiyordu, böylece bazı Fransızca kelimeleri (örneğin “*feminism*,” “*communism*,” “*constitution*”) Osmanlıca karakterlerle yazılmaya başlandı. İngilizce ve Fransızca bilmek gelişim fikri ile bağdaştırıldı²⁸, ama Osmanlıcanın “geri” bir dil olduğunu da savundular. Bu durum iki çelişkili etki meydana getirirdi: bir yandan aşağılanma duygusunu uyandırdı, ama diğer yandan bu duygunun dilsel bir devriminin ihtiyacı olduğu ispat edildi. Latin alfabesi üzerindeki tartışmalar da bu dönemde yer almaktadır. Bu tartışma “Biz” ve “Onlar” arasında yeni

²⁸ Pamuk’un birçok karakterinin de görüşü bu yöndedir.

bir konfigürasyon oluşturmada katkı yapar, yani Osmanlı ve Batı dünyaları arasındaki yeni bir sınır tanımlamak için (Brummett, 2003: 309-319). Paralel olarak taşlamacılar eğitim konusundan da sürekli bahsederlerdi. Eğitime, özellikle kadınlarınkine, büyük bir önemi verilirdi çünkü “yeni,” “modern,” ve “sağlıklı” yurttaşlar yaratmak için “yeni” bir eğitim sistemi gerekirdi²⁹. Genellikle “geleneksel” eğitim, gerilik ve istibdat ile bağdaştırılırdı ve meydana getirdiği durumları ile alay edilirdi (Brummett, 2003: 319-324).

Batı dünyasına karşı II Meşrutiyet döneminin iki anlamlılığı Kemalist ideolojide bulunabilir. Kemalizm ile modernleşme süreci hızlanır. 1923’e kadar eğitimsel, yönetsel ve askerî alanlarda eski Osmanlı kuruluşlarının yanında Batıdan gelen yeni kuruluşlar eklendi, ama toplumun eski yapısı hâlâ çok etkiliydi. Kemalizm ile bu ikilem sona yaklaşmış eski kurulumlar kaldırılmıştı³⁰. Batı dünyası ilerlemenin bir modeli olarak görüldüğü halde, Avrupa Güçleri – Brummett’in incindiği mizah dergilerinde olduğu gibi – yeni doğan Devlet’in bütünlüğünü tehdit eden tehlikeli bir düşman olarak algılanır. Zaten Atatürk’ün Avrupalı Devletleri yenerek siyasi meşruiyetini kazanmaya başladığını unutmamak gerekir.

Betimlendiği bu “tarihsel temsil,” Pamuk’un eserlerinde kullandığı imgeleri-daha iyi bir şekilde anlamaya yardımcı olur, çünkü Mardin’in, Findley’in ve Brummett’in çalışmalarında bahsedilen bazı konular (Avrupa Devletleri’nin kültürel, ekonomik ve siyasi egemenliği, Osmanlı toplumunda hayatı tarzı ve ekonomik alışkanlıkların değişimi) Pamuk’un romanlarında da sürekli incelenir.

4.2 Antropoloji Kuramlarındaki Taklit Kavramı

Taklit (*mimesis*) insan davranışının önemli bir yönüdür. Eski zamanlardan beri birçok filozof ve düşünür bu konuyu incelemiştir. En bilinenleri Platon ve Aristo’dur. İkisi de taklidi sanatsal üretimi ile ilişkilendirir. Bu filozofların tartışmalarına detaylı bir şekilde girmeden sadece bir yön üzerine odaklamak gerekir: Platon sanatsal üretimi

²⁹ Bu yönde görüşlerle *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda karşılaştık. Daha doğrusu Brummett’in betimlediği Batı’nın kolektif temsiline Pamuk’un romanlarında sürekli rastlamak mümkündür.

³⁰ En önemli örnekleri Halifelik ve Saltanatın kaldırılıştır. Berkes bu konuyu ayrıntılı bir şekilde incelemiştir (1998: 431-500).

olumsuz görürken – ona göre sanat görüngü dünyasının bir taklididir, yani gerçeğin kopyasının kopyası, bu yüzden “gerçek” dünyadan bizi uzaklaştırır – Aristo, ona çok önem verir çünkü taklit ılımlı ve eğitici bir boyut taşır (çocuklar yetişkinleri taklit ederek öğrenirler); Aristo’ya göre sanatçının eseri sadece gerçeği yansıtmaz, kusurlarından arındırılmış bir dünyanın idealleştirilmiş gerçeğini yaratır. Bu bakımdan sanatsal eserler eğitici birer araçtır.³¹

İtalyan antropolog Ugo Fabietti de taklidi incelemiştir. Onun açıkladığı gibi, sadece Eski Yunan filozofları taklitle ilgilenmemiştir. Taklit evrensel bir olay olduğundan, bütün kültürlerde sıkça incelenmiş olması muhtemeldir. Aslında birçok ritüelde taklit faaliyeti bulmak mümkündür. Özellikle hasadı, avlanmayı veya yağmurun gelişini kolaylaştırmayı hedefleyen ritüellerde, genellikle, “ilk” insanlar (XIX. ve XIX. ilk yıllardaki Batılı antropologlar inceledikleri toplumları “ilkel” toplumlar olarak tanımlarlardı) bitkiler gibi giyinirler veya avlamak istedikleri hayvanların hareketlerini kişileştirirlerdi veya yağmurun düşüşünü taklit etmek için toprağa su serperlerdi. Eski antropologlara göre, bu tip taklitçi ritüelleri ilk insanların “sihirli düşüncelerinin” (*magical thinking*) ispatıydı: “ilk” insan sembolik düzeyde (ritüelde) bir eylem yaparak, (avlamada) özel bir sonuca ulaşmayı hedeflerdi; yani geyiğin hareketlerini taklit ederek, avlanırken daha yararlı bir sonuç alacağına inanırdı. Bu antropologların arasında en önemli katkıyı sunan Lucien Lévy-Bruhl’du. Lévy-Bruhl (1857-1939) için, bu taklitçi ritüeller “mantık öncesi düşünüşe” dair (*pre-logical thinking*) kanıtlardı, bu tür düşünmede neden-sonuç ilişkisi kusurlu bir şekilde anlaşılırdı. Oysa günümüz antropologları bu olayları tamamen farklı bir şekilde yorumlarlar. Onlara göre, bu ritüeller yanlış bir neden-sonuç anlayışına dayanmaz. Taklitçi ritüeller insanları, doğayı ve doğaüstü güçleri anlamlı bir ilişki içerisine yerleştirmeyi hedefler. Bu bakımdan ritüel, “dünyayı görmeyi” hedefleyen bir dramadır; yani bir oyun, bir mizansen (Fabietti, 2012: 182-184).

Taklit faaliyeti sadece insan ve tabiat/Tanrılık ilişkisini nitelemez, kültürler de birbirini taklit ederler. Eski zamanlarda olduğu gibi, çağdaş dünyada da kültürler sürekli birbiriyle ilişkiler kurup “kültürler trafiğini” meydana getirirler. Fabietti, farklı toplumların arasındaki kültürel alışverişi “taklitçi süreçler” (*mimetic processes*) olarak tanımlar. Farklı deyişle, bir kültür “taklitçi süreçler” aracılığıyla başka toplumun

³¹ Platon’un ve Aristo’nun taklit anlayışı üzerine daha derin bir inceleme için Moran (1994).

kültürler özelliklerini (örneğin dolaşımdaki semboller, davranış modelleri, değerler, dünya görüşleri vesaire) taklit eder veya bu özellikleri yeniden uyarlar. Bu alışveriş işlemi hem sembolik hem pratik düzeyde, yani hem anlamsal hem davranışsal boyutta,³² gerçekleşebilir. Farklı taklitçi süreçler vardır: toplumun sadece belirli bir düzeyinde veya farklı derecelerde meydana gelebilirler bazı durumlarda da dışsal güçlerin zorlaması ile ortaya çıkarlar (Fabietti, 2012: 182).

Fabietti Hawaii'nin etnografik bağlamına gönderme yaparak taklitçi davranışın bir örneğini verir. XVIII. yüzyılın sonunda, James Cook Hawaii Adaları'nı keşfettiğinde, ilk defa Batı Hawaiiili kültürleri tanır. Cook vakası antropologlar tarafından çok incelenmişti, özellikle Sahlins ve Obeyesekere bu konuya odaklandılar. Hawaiiiler, Cook'un Lono adlı bir Bereket Tanrısı olduğunu düşündüler. (Bu Sahlins'in yorumudur, Obeyesekere ise Hawaiiililerin Cook'u sadece özel bir kral olarak gördüklerini iddia eder). Etnografik tartışmalara girmeden söylemek gerekirse, bizim için ilginç olan husus şudur: Cook Hawaiiiler tarafından öldürülüp tanrılaştırılmıştı. Böylece Cook yerli bir tanrı haline gelmişti. Hawaiiili inançlara göre, yerli krallar tanrıların sembolik güçlerini (*mana*) miras olarak alırlardı. Cook'un sembolik gücü (*mana*) vasıtasıyla Hawaiiili soylular sınıfı İngilizlerle özel bir ilişki kurabilmişti. Bu olay hızlı bir taklitçi süreci meydana getirmişti. Hawaiiili soylular kendilerini İngiliz aristokrasisi ile özdeşleştirip, "beyazlar" gibi davranmaya, yemeye ve giyinmeye başlamıştı. Bu sadece basit bir parodi değildi, toplumun iktidar yapısına göre Hawaiiili krallar, Cook'un sembolik gücüne sahip oldukları için bu yeni şekilde davranabildiler. Böylece soylular sınıfı Batılı hayat tarzını benimseyerek (zaten Hawaii toplumunda konut zenginliği, yemek alışkanlıkları, giyim tarzları sembolik gücü gösteren sembollerdi) kendisini diğer sınıflardan ayırmak istedi. Bu süreç toplumun hem güç dengesini hem de ekonomik yapısını tam olarak değiştirmişti. Yeni tüketim modelleriyle, eski ekonomik yeniden bölüşüm sistemi sorgulanmaya başlanmıştı (Fabietti, 2012: 185-187).

Taklitçi davranışın başka bir örneği Mitchell (1956) tarafından verilir. Çalışmasında Kalela Dansı'nı inceler. Copperbelt'teki ve Rodezya'nın Kuzeyi'ndeki şehirlerde çok yaygın bu dans taklitçi davranışının birçok unsurunu gösterir. Mitchell'in belirttiği gibi bu kabile dansı (*tribal dance*), 20ler ve 40lar arasında Mbeni adlı başka bir popüler danstan türemişti. Mbeni Dansı askerî bandonun bir taklidiydi, dansçıların

³² Sembolik ve pratik düzeyin birbirinden tamamen ayrı olmadığını hatırlamak gerekir;

danslarında askeri hiyerarşi temsil edilirdi. Askerler, Afrikalılar için, Batılı sosyal yapının bir örneği idi: Askerî yapıda belli bir hiyerarşi vardır ve üniformalar herkesin sosyal konumunu belirler. Mitchell'e göre, Mbeni Dansı da Afrika'daki beyazların toplum yapısının bir pantomimidir. Bu gösteriler, Afrikalıların bu dışsal toplum yapısını nasıl gördüklerini temsil ederdi. Bu dans çekiciydi çünkü Afrikalılar hayalî bir düzeyde beyazların sosyal yapısına katılabiliyorlardı (normalde sosyal yapısına Afrikalılar dahil edilmezdi, çünkü 20lerde beyazlar Afrikalılar ile eşit olduklarına itibar etmezdi). Dansın doğduğu ilk dönemlerde, dansçılar yüzlerini beyaza bile boyadılar; bunu yaparak hayali bir dünyada farklılıkları silmek istediler. Buna rağmen dansçılar, yerli politik hareketlerden farklı olarak, bu hayalî gerçekleştirmeye çalışmıyorlardı. Dans sadece sosyal durumun bir hicviydi. Bu hiciv yönü yeni versiyonda gözden kaybolur. Oysa Kalela Dansı'nda Avrupalı kıyafetlerin önemi değişmeden kalır. Aslında kıyafetlerin temizliği ve düzenliliği dansın en mühim yönlerinden birisidir. Avrupalı kıyafetlerin sembolik değeri şehirde yaşayan Afrikalıları çok etkiler. Sebebi şu olabilir: Beyaz insanların zenginliğinin, herkes tarafından erişilebilir ve kişiye hemen uyar bir görüntü kazandıran tek yanı kıyafetlerdir (Mitchell, 1956: 9-18).

Taklitçi davranış sadece Batılı olmayan kültürler için söz konusu değildir: Vincenzo Matera 50lerde İtalya'da da görülebileceğini iddia eder (Matera, 2008). O dönemde İtalya'da Amerikalıları taklit etme düşkünlüğü çok yaygındı. Zamanın kültürel üretimine bakıldığında, birçok şarkı ve film bu konudan bahseder. Matera, özellikle, “*Tu vuò fa l'americano*” (Sen bir Amerikalı gibi davranmak istersen) adlı çok popüler bir şarkı üzerine odaklanır. Bu şarkı 1956 yılında Renato Carosone (1920-2001) tarafından yazılmıştı:

Arkadaki marka gösteren bir pantolon³³
ve pik yükseltmiş bir şapka giyiyorsun.
Sana herkes baksın diye
Toledo Caddesi'ni³⁴ geçerken klakson çaluyorsun....

Sen bir Amerikalı gibi davranmak istersen!
Amerikalı! Amerikalı,
Beni dinle “faydası ne?”

³³ Bu ifadeyle şarkıcı jeans demek ister, bu tür pantolonda marka arka tarafındadır.

³⁴ Napoli'nin en meşhur caddelerin birisi.

Sen yeni modalara göre yaşamak istersen,
Ama viski ve soda içersen,
Sonra allak bullak hissediyorsun.

Sen rakınrol dans ediyorsun
sen beyzbol oynuyorsun,
ama Camel marka sigara satın almak için,
parayı nereden alıyorsun?....
Annesinin çantasından!

Sen bir Amerikalı gibi davranmak istersen!
Amerikalı! Amerikalı,
ama İtalya’da doğdun!
Beni dinle: yapabileceğin bir şey yok
Okay, Napolili!

Sen bir Amerikalı gibi davranmak istersen!
Sen bir Amerikalı gibi davranmak istersen!
Sevgilin seni nasıl anlayabilir,
Eğer sen onunla yarı-Amerikanca konuşuyorsan?
Aynı altında aşk yapıldığında,
Nasıl “I love you” diyebilirsin?

Sen bir Amerikalı gibi davranmak istersen!
Amerikalı! Amerikalı....³⁵

Şarkıda şarkıcı, Amerikalıları taklit etmek isteyen genç bir Napolili ile alay eder; ama aynı zamanda, Carosone kendini de hicveder, çünkü Amerikan modasından kendisi de çok etkilenmişti. Matera’nın belirttiği gibi, bu şarkı bir modernlik arzusunu temsil eder ve bu arzu *ötekinin yerinde* – yani Amerika’da – yerleştirilir: 50lerdeki bir genç Napolili modernliğin Amerika’da olduğunu hayal eder. Bu bakımdan bu şarkı *Sessiz Ev*’in bir karakteri olan Metin’i anımsatır. Amerika’nın imgesi hayali bir temsildir ve taklitçi davranışı bu hayalî imgeye bağlıdır (Matera, 2008: 139-146). Şarkıda hayal edilen bu imgeye daha yakından bakıldığında, Pamuk’un romanlarında karşılaştığımız ortak unsurları bulmak mümkündür: kıyafetler (jeans), hayat tarzı (viski içmek ve rakın

³⁵ Şarkı sözleri Matera’nın çalışmasından alınmıştır (2008: 139-149), Napoli lehçesinden benim tarafımdan çevrilmiştir.

rol tarzı dans etmek), prestij gösteren bir dil (Amerikan dili), tüketim ürünleri (Camel sigarası), egzotik bir alışkanlık (beyzbol oynamak). Ama şarkıda *ötekinin yerine* (Amerika) yerli bir yer (Napoli) ile karşılaştırılır. Metinde Toledo Caddesi, Anne ve Napolililik tarafından temsil edilen bu yerden kaçılması zordur çünkü bu yer Benliğini yansıtır (Matera, 2008: 144). Fabietti'ye göre bu iki anlamlı tavrı – bir yandan, Batılı modernliğin çekiciliği; diğer yandan Türk sahiciliğini savunması – Bedii Usta'nın hikâyesinde de bulmak mümkündür (Fabietti, 2012: 191).

Taklit rekabetçi bir boyutu da taşıyabilir. Taklit etmek kesinlikle “aynı olmak” dememek. Aksine bir model taklit ettiğimizde, bu modelle çatışmak istediğimiz anlamına da gelebilir. René Girard bu yönün üzerine odaklanmıştı. Ona göre taklit, zorunlu olarak toplumun homojenleştirilmesine yol açmaz. Girard, taklit sürecinde benimsemenin oynadığı role dikkat çeker. Bakış açısını açıklamak için şu örneği verir: Eğer bir birey, bir diğerinin bir objeye eriştiğini görürse, aynı hareketi taklit etmek için ayartılmış olur. Ama söz konusu obje, tek ve emsalsiz bir obje olduğunda rekabetçi bir durum meydana gelebilir. Girard bu durumu taklitçi rakipliği (*mimetic rivalry*) olarak tanımlar (Girard, 1987: 7-8).

Batı'ya karşı Türk tavrını anlamak için, taklitçi rakipliği kavramı yardımcı olabilir. Fabietti'nin açıkladığı gibi ötekinin biçimini almak, öteki gibi olmak anlamına gelmez. Aksine taklitçi davranışların ardında ötekinin rolünü alma arzusu bulunur (Fabietti, 2012: 188). Başka bir deyişle Osmanlı-Türk Devlet, Batı'yı taklit ederek Batı gibi olmayı değil, eşit bir konumdan Batı ile rekabet edebilmek için Batı'nın güçlerini benimsemek isterdi. Brummett'in çalışmasının şu kesiti aynı düşüncüyü onaylıyor gibidir: “Avrupalılaştırmanın amacı sadece Avrupalıların tanımladığı gibi “modern” olmak değil, aynı zamanda modern “görünmek”, yani yabancı gözlemcilerin gözünde rekabet edebilir hale gelmekti” (Brummett, 2003: 307).

Taklitçi davranışların rekabetçi boyutu Batı hegemonyası sorununu ortaya koyar. Bir toplum başka bir kültürü taklit ettiğinde, toplum diğer kültürün güçlerini benimsemek ister, ama bu süreç diğer kültürün mantığına göre işler. Böylece taklit eden toplum diğer kültüre madun (*subaltern*) haline gelir. Bu yön özellikle Post kolonyal çalışmalarda incelenir. Bunların arasında bizim çalışmamız için ilgi çekici olan, Homi Bhabha'nın bir eseridir (1994). Bu eserde Bhabha “taklitçilik” (*mimicry*) kavramını açıklar. Bhabha'nın metnini sadeleştirerek taklitçiliğin karşıt iki yönünü tanımlamak mümkündür: bir yandan taklitçilik, sömürgecinin sömürge tebaasının üzerinde kontrol

kurabilmesi için bir araçtır; ama, diğer yandan, taklitçilik melez (*hybrid*) bir kültür oluşturabildiği için, kolonyal söylemi aksatabilen bir vasıta olarak da görülür. Daha anlaşılır kılmak için, bu iki yönü ayrıntılı inceleyelim.

Kolonyalist söylem, kendi “medenileştirme” misyonunu meşrulaştırmak için, yanılsamalar, ironi, hayali temsiller, taklitçilik ve tekrar içeren metinler üretir. Sadece statik ve özcü (*essentialist*) kimlik tasarlayan çarpıtılmış bu metinsel temsilde, taklitçilik sömürgecinin gücünün ve ilminin en kaypak ve etkileyici stratejilerinden birisidir (Bhabha, 1994: 85). Başka bir deyişle kolonyal söylem, medenileştirme misyonunu haklı çıkarmak için, ötekini “vahşi,” “ilkel,” “yobaz” olarak tanımlayan olumsuz stereotiplerden yararlanır. Bu bakımdan, bu çarpıtılmış imge diğer kültürlerin gerçeğini betimlemez, aksine öteki üzerinde egemen olmanın sömürgeci arzusunu yansıtır. Bhabha’nın sözleriyle “Kolonyalist taklitçilik, neredeyse aynı ama tamamen aynı olmayan bir farkın öznesi olarak tanınabilir, ıslah edilmiş bir öteki arzusudur” (Bhabha, 1994: 86). Bu da demek oluyor ki kolonyalist taklitçilik *iki anlamlıdır*. Bhabha bu iki anlamlılığı daha basit bir şekilde açıklamak için Hindistan’dan birkaç örnek verir. İngiliz siyasetçi ve Hintli geleneklerin uzmanı Charles Grant’ın kolonyalist ideolojiyi yansıtan düşüncesi bu iki anlamlılığı gösterir. Çalışmasında Grant, Hint Devleti için bir reform süreci önerir. Ona göre, Hindistan’da İngiliz hakimiyetini devam ettirmek için, bu reform sadece İngiliz adetlerin “boş bir taklidi”nden meydana gelmelidir. Grant’ın görüşlerinin iki anlamlılığı (“neredeyse aynı, ama tamamen olmayan”) nettir: Bir yandan Hindistan’ı medenileştirmek için bir reform süreci önerir ama, diğer yandan, sömürge tebaaların eksiksiz medenileştirilmesinden korkar, çünkü bu süreç Hindistan’da İngiliz hakimiyetine bir tehdit olabilir. Taklitçilik hem benzerlik hem tehdit olarak ortaya çıkar. Grant’ın düşüncesi Macaulay tarafından da benimsenir. Bu etkileyici İngiliz kuramcı, kanı ve bedensel görünüşü Hintli, ama fikirleri, ahlaki değerleri ve zekası İngiliz olan “taklit adamlar”dan (*mimic men*) oluşan işgücünün sisteminde sömürülebilir yorumlayıcı bir sınıf (*class of interpreters*) arzular. Bu siyasal görüşler edebî üretimi de çok etkilemişti, Kipling’in, Forster’in, Orwell’in ve Naipaul’un eserlerinde taklit adamın bir yansımalarını bulmak mümkündür (Bhabha, 1994: 85-92).

Taklitçiliğin diğer yönüne bakmadan önce, iki anlamlılığın, kolonyalist söylemin ve Osmanlı’nın ötekici söyleminin ortak bir özelliği olduğunu ifade etmek önemlidir. Sözgelimi Grant’ın “kısmi reform” anlayışı ve Abdülhamid’in ötekici söylemi (kendisi

Batı'nın teknik yeniliklerinin Osmanlı Devlet'i için faydalı olduğunu düşünürken, “manevi” yenilikleri tehdit olarak görür) arasında ortak unsurlar bellidir: ikisi de sadece kısmi bir taklidi – veya Bhabha'nın ifadesini kullanarak “neredeyse aynı, ama tamamen olmayan” – destekler. Kolonyalist söyleminki gibi, Batılı öteki hakkındaki Türk-Osmanlı söyleminin ana özelliği de iki anlamlılıktır. Buna rağmen bu çalışmada gösterildiği gibi, Osmanlı bağlamında ötekici söylem sadece Padişahın hakimiyetini devam ettirmek için bir araç olmamıştı, aynı zamanda bu söylem eski iktidarı devirmek için de önemli bir katkı sağlamıştı.

Bu yön taklitçilik ikinci yüzünü gösterir. Bhabha'ya göre (1985), kolonyal bağlamda da taklitçilik sömürge tebaalar için bir özgürleşme yolu açabilir. Sömürgeci kendi kültürünü taklit etmeleri için yerli halkı zorladığında, sömürge özne sömürgeci kültürün özelliklerini tam olarak kopya edemez. Bu kalkışmanın sonucu, parodiye veya alaya benzeyen bulanık bir kopyadır. Sömürgeciden farklı olduğunu fark eden sömürge tebaa orijinal bir öznellik geliştirir: böylece melez bir yeni kültür ortaya çıkar. Taklitçilik iki anlamlıdır ve sömürgecinin aleyhine dönebilir. Örneğin milliyetçilik: Sömürgecinin kültüründen gelen bu unsur, sömürge tebaalar için, özgürleşmenin bir aracı haline gelebilir. Gelgelelim gerçek bir özgürleşme için, millî kimlik özcülüğünün (*essentialism*) her türlü biçiminden kurtulmak gerekir. Sadece melez kimlik anlayışıyla, kolonyalist söylemi aksatmak mümkündür. Özcü bir milliyetçilik sömürgecinin mantığını yineleme tehlikesi taşır. Oysa melezlik, karışık bir kimlik olduğundan, kimliğin özcü bir şekilde anlaşılmasına dayanan kolonyalist söylemin ikili karşıtlığını sorgular.

SONUÇLARI

Melez Bir Edebiyat

Benlik ve ötekilik birbiriyle bağlıdır, bu nedenle belirgin bir öznenin ürettiği ötekinin imgesini inceleyerek, bu süjenin benlik anlayışını daha açık bir şekilde anlayabilmek mümkündür. Bu da demek oluyor ki, Pamuk'un romanlarındaki Batı imgesini irdeleyen bu çalışma, Türk kimliğinin oluşumuna dair onun bakış açısını daha iyi bir şekilde anlama olanağı sunar. Zaten Said de çalışmalarında, Batı edebiyatındaki Doğu imgesini incelerken, bize “gerçek” Doğu hakkında bilgi vermez. Aksine, Batı'nın kimlik oluşum sürecini gösterir, bu süreçte Batı'nın bu imgede nasıl kendi hakimiyet arzusunu yansıttığını tartışır.

Araştırmamızın sonuçlarına göre, Pamuk eserlerinde “özcü” kimlik anlayışını eleştirip, kültürel melezliği bir zenginlik olarak görür. Pamuk Türk kültürünün ne tamamen Doğulu ne de tamamen Batılı olduğunu düşünür; çoğu Türk bu iki geleneğin birinden kurtulmak isterken, Pamuk için, Türk kimliğinin bu özelliği kültürel zenginliği artırır. Ángel Gurría-Quintana ile yaptığı bir görüşmede, “melez” kelimesi kullanılmadığı halde, burada vardığımız sonuçlar onaylanır gibidir

GÖRÜŞMECİ: “Türkiye’deki Doğululaşma ve Batılılaşma çabaları arasındaki bu bitmek tükenmek bilmeyen çatışma, bir gün barışçıl biçimde çözülebilir mi?”

PAMUK: “Ben iyimserim. Türkiye, iki farklı kültüre ait olduğu ve iki ruha sahip olduğu için üzülmemeli. Şizofreni, akıllı yapar. Belki insan gerçeklerle olan ilişkisini yitirir -ben bir romancıyım; bunu o kadar da kötü bulmuyorum- ama insan, içinde bulunduğu şizofreniden endişelenmemeli. İçinizde, bir tarafın diğer tarafı öldürebileceğini düşünecek kadar çok fazla endişeye kapılırsak sonunda tek ruh bir kalır. Ve bu, teorime göre, şizofren olmaktan daha fecidir. Bu yaklaşımımı, Türk siyasetinde, ülkenin, tutarlı bir ruhu olmasını, yani ya Doğu’ya ya Batı’ya ait veya milliyetçi olmasını isteyen Türk politikacılarına karşı da savunuyorum³⁶.” (Pamuk, 2011A: 555-556).

Eserlerinde Pamuk, post kolonyalist düşünceye yakın bir bakış açısı sunar. Bu araştırmada gösterildiği gibi, romanları, Türk köktenci söylemleri sorgulamakla birlikte,

³⁶ Bu kısım bu sitede çevirilmişti: <http://www.hurriyet.com.tr/evet-gizli-bir-escinselim-2123200> (Erişim tarihi: 7.05.2016).

oryantalizmin çoğu özelliğine – evrimci kuramlar, ikili karşıtlıklar, özcü kimlik anlayışları, Doğu hakkında stereotipler – meydan okur. Doğu hakkındaki stereotipleri sorgulayarak Pamuk, elbette, öteki kültürler hakkında genellemelerin ne kadar yanıltıcı olabildiğini gösterir; dolaylı olarak da, Batı hakkındaki genellemeler ve stereotipleri de altüst eder. Buna rağmen, Pamuk kendi kültürünü çok heterojen bir varlık olarak temsil ederken (eserlerinde Türk toplumunu niteleyen çelişkili düşüncelerin üzerine çok odaklanır), Batılı dünyaya karşı farklı bir tavır gösterir. Batı imgesiyle ilgili bazı stereotipleri sorgulayan *Beyaz Kale* hariç, diğer romanlarında Batı'yı aşırı homojen ve yekpare bir varlık olarak temsil eder. Batı imgesini incelemeyen önce, oryantalist söylemi sorgulamak için Pamuk'un kullandığı anlatım stratejilerini belirtelim.

Pamuk'un eserlerini uygun biçimde yorumlamak için, yazarın bakış açısını karakterlerinkinden ayırmak yardımcı olabilir. Aslında çoğu kahramanı sıkça özcü düşünceye sahipse de, Pamuk çeşitli anlatım stratejileri sayesinde, oryantalist söylemin temellerinin altını oyar. Bunlar arasında en önemli olan çoksesliliktir. Türk dünyasındaki çeşitli sesleri birbirine yakın koyarak, kendini ilahi (*omniscient*) gören herhangi bir bakış açısını sorgular. Çoksesliliğin etkisi çokdilliliğin kullanımı sayesinde güçlendirilir: karakterlerin dillerinin heterojenliği ile onların kültürel çeşitliliği kesişir. Bu şekilde Türk dünyası yekpare bir kültür değil, ebruli bir varlık, yani melez bir kimlik olarak temsil edilir. Buna rağmen, Pamuk'ta çokseslilik özeldir: Eserlerinde kahramanlar çoğu zaman karikatürleştirilirler, son derece abartılmış bazı nitelikler gösterirler. Bu karakterler sıkça belli bir şeye takıntılıdır ve bu saplantı onları mahveder. Aşırı materyalist veya aşırı idealist, aşırı tutucu veya aşırı milliyetçi, aşırı ilerici veya aşırı muhafazakâr bu kahramanların “sanrılı” bir perspektifi vardır: bazıları Türk saflığını ve sahiciliğini Batılı etkisinden kurtarmaya çalışırken, diğerleri Doğulu geçmişten gelen herhangi bir unsuru silmeyen bir modernleşme için uğraşır. Bedii Usta, Dr. Narin, Sunay, Şehzade, Rüya'nın eski hocası ve *Sessiz Ev*'in bütün karakterleri bu tip karikatürlerin bazı örnekleridir.

Pamuk'un melez düşüncesine atıfla, bu kahramanlar olumsuz modelleri temsil ederler. Bu bakımdan Pamuk'un kullandığı çokseslilik, “ironik” bir çoksesliliktir çünkü yazar, karakterleri insani olarak anlamaya çalışsa da, görüşleri ile empati kurmaz, aksine bazı yanlış düşünceleri – en azından kendi bakış açısından – eleştirmek için onlardan yararlanır. *Beyaz Kale*, *Masumiyet Müzesi* ve *Kafamda bir Tuhaflık* hariç (zaten ilk iki eserinde karikatürleştirilmiş karakterler olduğu halde çoksesliliğin önemli bir rolü

yoktur; son kitabı ise çokseslidir ama bu tür kahraman yoktur) diğer romanlarında bu ortak özellik ile karşılaşmak mümkündür. Pamuk karikatürleştirme sayesinde betimlediği karakterlerin özelliklerini daha belirgin kılar, böylece romanlarında Türk toplumunu niteleyen korkular ve ümitler ortaya çıkar; ayrıca bu kahramanların düşünce dünyasına yer vererek Pamuk, bir çırpıda, hem oryantalist söylemi yansıtır hem de onun temellerini eleştirir. Genellikle eserlerinde, daha dinamik ve çok boyutlu bir kimliğe sahip olan ana kahramanlar (*Cevdet Bey ve Oğulları*'ndaki Ahmet gibi) daha çok kişisel sorularıyla – normalde sanat ile veya duygusal yaşamları ile – ilgilenirler ama toplumdaki çeşitli seslerin arasında bir “köprü” işlevi görürler. Daha fazla karikatürleştirilmiş karakter barındıran roman *Sessiz Ev*'dir, *Benim Adım Kırmızı*'da ise bu özellikle daha az karşılaşılır. Aslında bu eserde karakterlerin güçlü fikirleri ve birbiri ile sıklıkla çelişen pozisyonları olmasına rağmen, bakış açıları asla “sanrılı” görünmez: Başka bir deyişle Pamuk bu romanda hem ilerici ve Batılılaşma'yı destekleyen Enişte Efendi ile hem de nostaljik Başnakkaş Osman ile empati kurar.

Pamuk'un romanlarının bir başka önemli niteliği iki anlamlılıktır. Hiçbir eserinde gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınır sabit değildir, karakterler arasında ilişki, sürekli değişim halindedir. Dahası Batı'ya karşı tutumları da her zaman çelişkili duygular barındırır. İkinci bölümde Pamuk'un bu özellik sayesinde nasıl oryantalist söylemin temellerini zayıflattığı gösterilmiştir. Pamuk'un bizzat belirttiği gibi, romanlar Kartezyen mantığa üstün gelir: “Romanları sevmek, onları alışkanlıkla okumak, mantıkla hayal gücünün, akılla gövdenin çeliştiği tek merkezli Descartesçi dünyanın mantığından kaçmak isteğine işaret eder. Romanlar birbirleriyle çelişen düşüncelere huzursuzluk duymadan aynı anda inanmamızı, herkesi aynı anda anlamamızı sağlayan özel yapıdır” (Pamuk, 2011b: 29). Kartezyen mantığın ikili karşıtlıkları, gerçeği anlamaya yardımcı olmakla birlikte, başka bir arzuyu gizler: hakimiyet arzusunu... Bu yön sadece oryantalizm tarafından benimsemez, Türk modernleşme söylemi de bu tür bir mantık kullanır. Yine de Pamuk, romanının yapısının nasıl bu mantıktan farklı olduğunu vurgular: “Akılla maddenin, insanla manzaranın, mantıkla hayal gücünün birbirlerinden ayrıldığı Descartesçi dünya; romanın dünyası değil, her şeyi kontrol etmek isteyen bir gücün, bir otoritenin, mesela modern milli devletin tek merkezli dünyası olabilir” (Pamuk, 2011b: 131).

Pamuk'un en “iki anlamlı” romanı *Beyaz Kale*'dir. Bu eserde yazar çok muğlak ve belirsiz bir ortam kurar. Doğu ve Batı arasındaki ilişkiyi temsil eden Hoca ve köle

ilişkisinde kimin köle, kimin efendi olduğuna tam anlamıyla karar vermek mümkün değil, ikili arasındaki güç ilişkisi sürekli değişir. Bu şekilde Pamuk hem Hegelci köle/efendi ilişkisini hem de tarihin teleolojik anlayışını sorgular. Hatta ben/öteki, Doğu/Batı karşıtlıkları son derece iki anlamlıdır: Romanın sonunda anlatıcının kimliğini yazar bile tamamen tanımlamaz (hoca mı köle mi? Doğulu mu Batılı mı?). Bu yön de özcü kimlik anlayışlarını sorgular.

Bununla beraber Pamuk edebî üretiminde Batı dünyasıyla Türklerin iki anlamlı tavrını yaklar. Romanlarında Batı ile ilişkisi asla tek boyutlu değildir, kahramanları için Batı hem cazibe hem de tiksinti uyandırır; Batı'ya karşı hem nefret hem de sevgi duyarlar. Bu sadece farklı karakterlerin arasında olmaz, bazen aynı kahraman Batı'ya karşı iki anlamlı duygular hisseder. Örneğin *Kara Kitap*'taki Rüya'nın eski kocası, aslında o Batı'ya karşı bir fanatik olmadan önce, Batılılaşmış bir politikacı olmuştur; *Kar*'da birçok kahramanın bakış açısı yaşadıkları süre boyunca tam olarak değişmiştir. Hatta aynı kitapta Hande Batılılaşmış kadından bahsederken, ondan ne kadar iğrenildiğini ama aynı zamanda ne kadar cezbedici bulunduğunu açıklar.

Pamuk'un romanlarının başka önemli bir yönü Osmanlı geçmişinin rolüdür. Tarihsel incelemede gösterildiği gibi, modernleşme sürecine paralel olarak, Osmanlı geleneklerini küçümseyen özel bir tavır ortaya çıkmıştı. *Öteki Renkler*'de Pamuk geleneksel kıyafetler hakkında Atatürk'ün görüşlerini anımsatır:

Gide ve Atatürk bu yüzyılın ilk yıllarında Türkler'in giydiği kıyafetlerin çirkinliği, bunun Avrupa medeniyetinin dışında olmanın kötü bir sonucu olduğu konusunda aynı düşünüyorlardı. Gide "ve doğrusunu söylemek gerekirse bu ırk da bu elbiseyi hak ediyor," diye yazarak millet-kıyafet ilişkisini özetler. Aynı noktada Atatürk ise kıyafetin milleti yanlış temsil ettiğini belirtecektir. Kıyafet reformuna giriştiği günlerde gene aynı gezide şunları söyler. "Çok kıymetli bir cevheri çamurla sıvayarak enzarı âleme göstermekte mana var mıdır? Ve bu çamurun içinde cevher gizlidir, fakat anlayamıyorsunuz demek musip midir? Cevheri gösterebilmek için çamuru atmak elzemdir; katiidir... Medeni ve beynelmilel kıyafet bizim çok cevherli, milletimiz için layık bir kıyafettir."

Burada geleneksel kıyafeti Türk milletini örten bir çamur olarak göstererek Atatürk'ün yaptığı, her Batılılaşmacının karşı karşıya olduğu "utanç"la yüzleşmenin yoludur (Pamuk, 1999: 351).

Yeni milletin modernleşmecileri, Osmanlı geçmişini atılması gereken bir yük olarak görüyorlardı. Bundan da anlaşılacağı gibi, modernleşme sürecinin üzerindeki oryantalizm etkisi açıktır. Pamuk romanlarında Osmanlı mirasının itibarını iade eder. Modernleşme süreci Osmanlı hafızasını silmeye çalışmıştı, Pamuk bu hafızadan

yararlanıp, Türk kimliği için oryantal mirasın önemini vurgular. Babasının hatıra defterini okuyamayan Ahmet karakteri ve Faruk'un el yazmasını bulması, modern Türk Osmanlı geçmişiyle arasında ilişkisi düzelten rolü oynar. Hafıza kaybı ve mutasavvıf izlekler de bu soruyla ilgilidir. *Kara Kitap*'ta Celâl'in hafıza kaybı geçirmesi ve yeraltı şehrin imgeleri sayesinde Pamuk, modern Türk'ün dengesizliğin kendi geçmişi bilmemesiyle bağlı olduğunu demek ister. Arayış ve aşkın temalar ile ilgili olan mutasavvıf izlek özellikle *Kara Kitap*'ta geliştirilir, ama neredeyse romanlarının hepsinde karşılaşmak mümkündür: Mevlut'un hayatı ve Füsun için Kemal'in aşkı bile mutasavvıf bir boyut taşır. Ayrıca bu durumda ruhsal boyutun restorasyonu hem benliğin hem de öteki ile ilişkinin gelişmesine bir kaynak oluşturur. Osmanlı köklerinin yeniden keşfinin, kimliğe bir ilerleme sağlayabilmesi için, fanatizme yol açmaması gerekir. Bedii Usta, Şehzade, Dr. Narin karakterleri aracılıyla Pamuk, kendi geçmişi için abartılmış ve usanmış bir coşkunun nasıl özcü tavırlara götürebildiği konusunda uyanır. Bu kahramanların düşündüklerinden farklı olarak, Pamuk için saf kimlik yoktur her kültür melezdır, bu yüzden Türklüğün sahiciliğini kurtarmaya çalışmak bir çelişkidir çünkü her kültür diğer kültürlerle alışveriş içindedir. Kültürel çoğulluk olumlu bir niteliktir. Pamuk'un edebî üretimi bu düşüncenin ispatıdır. Eserleri onun görüşlerini tamamen yansıtır. Aslında Pamuk Batılı ve Doğulu edebî gelenekleri ustaca karıştırıp melez bir edebiyat yaratır.

Batı İmgesi

Batı imgesi sorusu daha karmaşıktır. Bu noktada Pamuk'un bakış açısını, karakterlerinkinden ayırtmak daha zordur çünkü yazar, kahramanların Batı algısını çürütmek için belli anlatım stratejileri kullanmaz. Bu eksikliğe rağmen Pamuk'un, başka bir kültür üzerine düşünürken meydana gelen zihinsel süreçleri eserlerinde betimlerken başarılı olduğuna işaret etmek gerekir. Pamuk'un eserlerini okuyan okur, kahramanların korkuların ve arzularını ötekinin imgesi üzerine nasıl yansıttığını fark eder. Bunun üzerine odaklanan en önemli eseri *Kara Kitap*'tır. Batı'ya karşı Türk toplumun iki anlamlılığı. sürekli temsil edilir. *Kara Kitap*'ta Batı bir yandan modernliğin ve verimliliğin bir modeli olarak algılanır, ama aynı zamanda çeşitli bölümlerde Batı hırslı bir fatih olarak betimlenir. Bazen Batılılar zengin ve zarif olarak, bazen ahlâksız olarak temsil edilir. Onlar sanat ve bilim alanlarında son derece başarılı

olurlar, ama ilmi Doğu kültürlerinden çalmışlardır. Türk film oyuncularını Batılı yıldızlar gibi olmak isterler, ama Batılı film Türk sahiciliğini bozan bir araç olarak görülür. Bu iki anlamlılık temsillerine paralel olarak, Türklerin bir kısmı Batılılar gibi olmak ister, ama diğer bir kısmı da Batılı Güçlerin Türkiye'nin sefalet sebebi olduklarına inanır.

Pamuk Batı ve Türkiye arasındaki ilişkiyi uygun tarihsel bağlama yerleşmede başarılı olur. Bu özellikle *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın ilk kısmında görülür: Cevdet'in meşgul gündemini betimleyerek, Pamuk Batı dünyasına karşı İstanbullu burjuvazisinin tavrını çizer. Batı'dan gelen yeni alışkanlıklar, yeni düşünceler ve Brummet'in çalışmasında bahsettiği birçok yön bu romanda, Pamuk tarafından ustaca betimlenir. İstanbullu burjuvazisi Batı'dan gelen bu yeniliklerini, farklı olma işareti (*sign of distinction*) olarak görmeye başlar. Pamuk bu yönü *Masumiyet Müzesi*'nde de derinleştirir. Bu durum Fabietti'nin incelediği Batı'ya karşı Hawaiiili burjuva sınıfının tavrını anımsatır.

Cevdet, arkadaşları gibi, Batı'yı mükemmellik modeli olarak algılar. Hayatın en büyük arzusu Batılıları gibi mükemmel bir aile oluşturmaktır veya, Matera'nın ifadesiyle kullanarak, Cevdet'in "varoluşsal projesi" *ötekinin yerine* yerleşir (2008: 141). Bu Batılı mükemmel ailenin imgesi "hayalî" bir imgedir, yani arzularını yansıtan Cevdet'in yarattığı bir imgedir. Ama Cevdet hayatı boyunca, yaşadığı gerçeğin tamamen farklı olduğunu fark eder, böylece Cevdet ve kuşağı, hayalî mükemmellik modeline ulaşmanın mümkün olmadığını anlayınca, aşağılık duygusuna kapılırlar. Cevdet'in oğlu ve arkadaşlarının kuşağı da Batı dünyasını tanırlar. Ömer okumak için Avrupa'da yaşar, Muhittin Batılı kitaplardan, Refik ise Alman arkadaşı Rudolf'tan çok etkilenir. Üç genç, Batı'yı tanıdıktan sonra, kendi toplumlarından yabancılaştırıcı bir bireycilik duygusu geliştirmeye başlar. Batı ve bireyciliğin gelişmesi sürekli ilişkilendirilir Pamuk'un romanlarında. Ama üç genç için bu bireycilik zararlı olur. Kendi varoluşsal projelerini gerçekleştiremedikleri için bu karakterler, hayatları boyunca, sürekli hüsrana uğurlar. Bu duygusal durumu betimlemek için, Muhittin, cennetten kovulma imgesini kullanır, yani varoluşsal projesini gerçekleştiren ötekinin yerinden kovulmuş gibi hissederler. Refik'in oğlu Ahmet de yaşadığı toplumu eleştirir, özellikle gençlerin özgürlükleri hakkında; fakat bakış açısının en önemli özelliği, devletin sorunlarını açıklamak için babasının kullandığı oryantalizm düşüncesini yansıtan ikileme modeline (aydınlık ve karanlık imgeleri) eleştirisidir.

Sessiz Ev'de çeşitli bakış açılarını temsil eden kahramanlar zerrelere gibidirler.

Herkesin kendi hayal dünyasında birçok arzuları ve korkuları vardır, ama hiçbiri ötekilerle bir diyalog kurmayı başaramaz. Bu bakımdan Pamuk, Darvinoğlu ailesi sayesinde, 80lerdeki farklı siyasal düşüncelerin arasındaki diyalogsuzluğu eleştirmek isteyebilir. Romandaki en büyük çekişme Selâhattin ve Fatma arasındadır. İkisi de fanatizmin bir türünü temsil eder. Selâhattin ilerici bir fanatiktir. Onun söylemi oryantalizm ile ortak unsurlar gösterir. Varoluşsal projesini ülkenin modernleşmesiyle özdeşleştirilir. Bu projeyi gerçekleştirecek en önemli araç bilimdir. Selâhattin Batılı akılcı düşünce, ateizm, liyakat, ilerleme, modernlik, ile ilişkilendirilir. Doğu ise hâlâ “karanlıkta” bir dünyadır, Doğulular tembel, cahil ve batıl inançlıdır. Ahirete inandıkları için Doğulular Batılılardan tamamen farklıdırlar, çünkü ölümün anlamını bilmezler. Bu son farklılık en önemlisidir, Selâhattin’e göre: ölümünden sonra sadece “hiçlik” olduğuna inanınca bir birey hayatına anlam kazandırıp, durumunu geliştirmeye uğraşır. Karısı Fatma’nın ise tamamen farklı bir görüşü vardır. Fatma fanatik bir muhafazakârdır. O Batı Şeytan’ı, ahlaki çöküntüyü ve cinsel kokuşmuşluğu bağdaştırır, Fatma için Batı’dan gelen her şey günahkardır. İki fanatik düşünce birbirini teşvik eder.

Torunların kuşağı da diyalog yokluğu ile nitelendirilir. Metin maddeci bir düşünüşe sahiptir. O da varoluşsal projesini Batı’ya yerleştirir; Türkiye’deki hayatı hiç tatmin edici değildir ve düşünür ki Amerika’da bütün sorunlarını otomatik çözülebilir. Metin için Batı her şeyin mükemmel olduğu bir dünyadır. Ulusçu Hasan ise de Batı’nın mükemmelliğini algılar, ama bu onu sadece iğrenir, çünkü o da Fatma gibi Batı’yı Şeytan ve günahkarlıkla ilişkilendirir. Metin’in varoluşsal projesi ötekinin yerine yerleşirken, Hasan Türk İmparatorluğu’nun hayalî bir altın çağına nostaljik bir bakışla bakar.

Batı/Doğu ikilemi *Benim Adım Kırmızı*’da da görülebilir. Romanda Pamuk’un önerdiği Batılı ve Doğulu resim anlayışları tahlil edildiğinde bir takım ikili karşıtlıklar ortaya çıkar: Bir yandan Batılı sanat insanın bakış açısını vurgular, çok dinamiktir ve bireyi teşvik eder; diğer yandan Doğulu minyatür sanatı, Allah’ın bakış açısına önem verir, değişmezdir ve sanatçıların bireyselliğini bastırır. Romandaki olaylar Doğulu nakkaşların bu imgesini kısmi olarak bozar, hep aynı özellikler – bireysellik, akılcılık, modernlik ve yenilik – Batı imgesini betimler.

Masumiyet Müzesi’nde Pamuk yine de İstanbullu burjuva sınıfı üzerine odaklanır. Bu sınıfı Batı ile, zenginlik, zariflik, modernlik, yenilik ile ilişkilendirir, yani Türk burjuvası kendi arzularını Batı imgesi üzerine yansıtır. Romanda da Batılı kadın temsili

ile karşılaşmak mümkündür. Batılı kadın eğitilidir, özgürlüğüne kavuşmuştur ve kendi cinsel bağımsızlığını ve özgürlüğü sorunsuz yaşar. *Masumiyet Müzesi*'nde, bütün diğer romanlarda olduğu gibi, Pamuk'un karakterleri aşırı homojen bir şekilde Batı'yı algırlarlar. Batı imgesi son derece yekpare ve durağandır. Kahramanlar Batı'ya baktıkları neredeyse her durumda Batılı kentli burjuvadan bahsederler. Pamuk'un karakterlerinin Batı algısı "kısmi seleksiyon" olarak nitelendirilir, yani onlar Batı'nın kısmen bir yönünü – modernlik, bireysellik, akılcılık, kadının özgürlüğü vs. – seçip bütün bir Batı ile ilişkilendirirler. Tabii ki hiç kimse bu ilişkilendirmelerin tam manasıyla "yanlış" olduğunu söyleyemez, ama bu romanlarda Batı dünyası asla gelenekler veya inançlar ile bağdaştırılmaz. Buna rağmen Batı'da da gelenekler ve inançlar vardır. Batı'da çeşitli kültürler ve milliyetler var, sınıfsal farklılıklar var, farklı siyasal düşünceler var, merkezler ve taşralar var, kent var ama kır da var ve her yerde modernlik, bireysellik, özgürleşme vs. Homojen bir şekilde yayılmış değildir. Daha somut bir örnek vermek için, *Oksidentalizm*'deki James Carrier'in bir makalesine (1995: 85-108) bakabiliriz. Bireysellik Batı toplumlarında pazar işlemleri ile nitelendiriliyorsa da, Batı'da da teklifsiz ilişkileri de önemlidirler. Bu teklifsiz ilişkiler ailenin içinde, arkadaşların arasında, mahallenin içinde veya iş arkadaşlarının arasında meydana gelir (Carrier: 1995: 85-94). Bu bakımdan stereotiplerin normalde Doğulu dünyası ile bağdaştırdığı "cemaat bağlılığı" ile bazen Batılı toplumlarda da karşılaşmak mümkündür.

Oysa Pamuk'un karakterleri bu farklılıkları görmez. Batı imgesi daima en modern ve en güçlü millet tarafından temsil edilir. Osmanlı zamanında geçen romanlarında Batı özellikle o zaman avangart olan İtalyan kültürle özdeşleştirilir; modern çağda oturtulan diğer romanlarında ise Batı daha çok Fransa, İngiltere, Almanya ve ABD ile özdeşleştirilir. Yani Pamuk'un karakterleri hep Batı'nın en modern ve en güçlü kısmına bakar. Bu da Batı ve Türkiye arasında algılanan boşluğu daha net bir şekilde oraya çıkarıp, karakterlerin aşağılık duygularını daha açık hale getirir.

Pamuk karakterlerin Batıcılığını sadece *Beyaz Kale*'de açıkça sorgular. Bu romanda İtalyan köle sürekli Hoca'nın hayalî Batı algısı ile alay eder. En önemli örneği romanın sonuna doğru görülür:

Sultan da, orada, o ülkede benim eski ülkemde nasıl yaşadıklarımı sorardı bana.

Ona bir yığın hayâl anlatırdım. Tekrarlaya tekrarlaya bugün çoğuna inandığım bu hayâllerin, gençliğimde gerçekten yaşadığım şeyler mi olduğunu, yoksa kitabımı yazmak için her masaya oturduğumda kalemimin ucuna geliveren düşsel hikâyeler mi olduğunu çıkaramıyorum şimdi: Kimi zaman,

o sırada aklıma gelen bir iki eğlenceli yalanı atıveriyordum, uydura uydura geliştirdiğim bazı masallarım vardı [...]. Ama yirmibeş yılda hâlâ unutmadığım bir iki gerçek de vardı (Pamuk, 1994: 142-3).

İtalyan köle kendi ülkesi hakkındaki hikâyelerin – yani Batı temsilinin – yarı gerçek yarı hayal olduğunu doğrudan belirtir. *Kar*'da ise Batı imgesi dolaylı olarak sorgulanır. Lacivert ve Ka birbiriyle konuştuğunda, Ka hayalî bir Alman ailesi imgesini uydurur. Lacivert bu ailenin “gerçek” olduğuna inanırken, okur bilir ki bu imge sadece hayalî bir temsildir. Bu manevra ile Pamuk, Türklerin Batı algısının yalnızca hayalî bir temsil olduğunu göstermek istemiş olabilir. Buna rağmen Pamuk romanlarında sürekli oryantalist imgeleri sorgularken, oksidentalizm ile daha az ilgilenmiştir.

Edebiyatın Antropolojisi

Pamuk'un romanlarındaki Batı imgesi üzerine yapılan bu araştırma edebiyatın antropolojik araştırmalar için nasıl faydalı olabildiğini göstermek ister. Zaten bu konu Fernando Poyatos (1988) tarafından incelenmişti. *Literary Anthropology* adlı makalelerin derlemesinde bu tür araştırmaların birçok yönünü açıklar. Hedeflerimiz için en ilginç katkılar Winner'in (1988: 51-62) ve Erickson'un (1988: 95-125) makaleleridir. Winner ilk olarak edebiyat metinler ve etnografik metinler arasındaki farklılıkları belirtilir. Edebiyatın ana amacı – etnografyan farklı olarak – bilgilendirmek değildir. Winner edebiyatta tarih kullanımını inceler. Bir romanda tarih olayları betimlediğinde, bu temsil sadece hikâyenin anlatımı yararına verilir, hatta gerçek olay kurgusal olay ile karıştırılır. Bu yüzden romanı bilgisel bir kaynak olarak safça kullanmak yanıltıcı olabilir. Fakat diğer yandan roman belli bir kültürün ürünüdür, bu nedenle bu kültürün çeşitli yönlerini yansıtır. Winner'a göre, edebiyat ürününü tam bir tarihsel kaynak olarak kullanmak yanıltıcıdır, ama aynı zamanda romanı kültürel olayların tamamen dışsal bir ürünü olarak değerlendirmek de yanıltıcıdır. Bu durumda edebî eserler etnografik saha çalışma yerine geçerse bile, edebiyat incelemeleri bazı kültürel olayları açıklamak için yardımcı olabilir. Romanlarındaki bilgiler sadece etnografik veya tarihsel kaynaklar ile beraber kullanıldığında antropoloji araştırmalarına yardımcı olabilir (Winner, 1988: 51-62).

Thomas Mann'ın *Buddenbrooks*'unu inceleyen makalesinde Erickson tartışmamıza başka bir unsur ekler: Bir yerlinin kendi kültürünü uygun bir şekilde betimleyebilmek için yeterli tecrübeye sahip midir? Aslında Erickson bir yazarın

kültürün sadece sınırlı bir kısmını iyi bildiğini vurgular. Hatta sanatçılar katı bir betimleme dürüstlüğü kanununu takip etmek zorunda değildirler. Bu bakımdan Erickson da edebiyatın ve antropolojinin farklı hedeflerin olduğunu belirtir. Makalesinde Erickson özellikle Mann'ın sınıfların temsilini eleştirir. Bu incelemesine göre; Alman yazar, kültürünü betimleyerek bazen sınıfların arasında farklılıkları abartır, hatta sürekli gerçeği sadeleştiren ikililik modelini kullanır. Erickson kültürün başka yönlerinin – örneğin Alman dilindeki lehçelerin sosyal işlevi– Mann'ın romanında uygun bir şekilde betimlendiği de ekler. Yine de Erickson Winner'in sonuçlarını tasdik eder.

İki makale doğrudan edebî metinlerin ve antropoloji çalışmalarının farklılıkları üzerinde vurgu yapıp, fazla naif yaklaşımlardan kaçınır. Buna rağmen Erickson'un bahsettiği antropoloji bazen fazla idealleştirmiştir. Ona göre etnograf, bir kültür betimlediğinde, fotoğrafta olan bir gerçekçiliğin biçimini kullanmalıdır (Erickson, 1988: 122). Ama bir etnograf da çalışmasında bütün kültürün farklı bakış açılarını temsil etmez. Hatta antropolojinin tarihinde sıkça aynı kültürün üzerinde tamamen farklı görüşlere sahip olan iki etnograf ile karşılaşmak mümkündür: Piasere, Samoalılar hakkında Freeman'ın ve Mead'ın farklı düşüncelerini ve Balililerin üzerinde Geertz'in ve Wilkan'ın farklı görüşlerini hatırlatır (Piasere, 2002: 126). Son yıllarda çoğu antropolojik eleştiriler fazla idealleştirilmiş etnografik çalışmalara yönelmişti. Aslında *Writing Culture* (Clifford ve Marcus, 1986) yayınladıktan sonra, antropolojik çalışmalarında kurgu rolünü açıkça belirtilmişti. Poyatos'un katkısı bu yönünü hafife alır. Hatta Winner'in ve Erickson'un yaklaşımları romandaki temsillerini gerçeğin temsiliyle karşılaştırır. Bu bakımdan Said'in yaklaşımını takip eden bizim çalışmamız farklıdır. Araştırmamızda Pamuk'un romanlarının incelenmesi Batı gerçeğinin betimlenmesi anlamına gelmez. Aksine Pamuk'a göre Türk toplumunun nasıl Batıyı algıladığını gösterir. Bu demek ki araştırmamızda hiçbir niceliksel amaç yoktur, tek bir bakış açısını inceler. Gelgelelim tek bir yazarın bakış açısı antropolojik bir araştırma için bilimsel bir değer taşıyabilir.

Bu noktada, bu çalışmanın sonuçlarını aynı konu üzerinde yaptığım başka bir antropolojik çalışmayla (Saia, 2010/2011) karşılaştırmasını yapmak istiyorum. Bu antropolojik araştırma 2010 ve 2011'de yapılmıştır ve nitel yöntemler (katılarak gözlem (*participant observation*) ve görüşme) kullanılarak İstanbullu üniversite öğrencilerinin Batı algısını tahlil eder (Saia, 2010/2011). Çalışmanın hedefi hem öğrencilerin günlük

hayatlarında kendi kimliklerini nasıl kurduklarını göstermektir, hem de Batı imgesinin bu oluşum sürecini nasıl etkilediğini ortaya koymaktır. Bu bakımdan söz konusu antropolojik çalışma Pamuk'un romanlarını inceleyen bu araştırmamızla karşılaştırılabilir. Bu karşılaştırma nasıl edebiyat eserlerinde elde edilen verilerin etnografik araştırmada alınan verilere tamamlayıcı olduğunu göstermek ister.

Pamuk'un betimlediği bazı zihinsel süreçler (kısmen seleksiyon, Batı dünyasına karşı iki anlamlılık, Batı idealleştirmesi) bu antropolojik araştırmada karşılaştırılabilir (Saia, 2010/2011: 150-163). Başka yönler ise farklıdır. Antropolojik araştırma, Pamuk'un romanlarında karakterlerinin bakış açılarını karikatürleştirdiğini tasdik eder. Etnografik çalışmadaki görüşmelerde, öğrencilerin görüşleri, birbirinden çok farklı olmasına rağmen, hep ılımlıdır. Bu farklılık sayesinde iki kanı ortaya çıkar. İlk olarak, Pamuk kahramanların bazı özel yönleri öne çıkarabilmek için karakterleri karikatürize eder. Ancak, İstanbul'daki öğrencilerle yapılan araştırmada görüşülen kişilerin çok daha ılımlı olduğu ileri sürülür. Bu son unsur çok ilginçtir, çünkü etnografik görüşmenin de gerçeğini değiştirebildiğini gösterir. Etnografik bir görüşme hep tertipli sosyal uygunluğun içinde meydana gelir. Bu sosyal düzen görüşülen kişilerin tamamen kendi görüşlerini tereddütsüz paylaşımlarını engeller. Aksine romanda bir yazar karakterlerin iç dünyasını (gerçeğin sadece hayalî bir temsili olsa bile) daha derin bir şekilde dile getirebilir. Bu iç dünyasını etnografik bir görüşmede yaklaştırmak çok zordur. Bu bakımdan edebî eserlerden elde edilen veriler antropolojik saha çalışmanın verilere tamamlayıcı olabilir (ve bunun tersi de geçerlidir).

Başka bir konuyu da eklemek gerekir. Pamuk romanlarında sıkça İstanbullu üst sınıfın hayatı üzerine odaklanır. Pamuk bu sınıfa ait olduğundan ve hayatı boyunca bu sınıfın tavırlarını ve alışkanlıklarını sürekli gözlemlediğinden, üst sınıf hakkında Pamuk'un gözlemleri ilginçtir ve Pamuk "özel bir bilgi kaynağı" (*special informant*) gibi görünebilir. Bununla beraber, eserlerindeki Türk toplumunun diğer bakış açıları Pamuk'un inancının bir yansıması olabilir: *Kar* romanının sonunda kitabın kahramanı Pamuk'un Karşılıarı temsilinden şikayetçi gözükür. Aslında Fazıl, Orhan Pamuk romanın karakteriyle konuşurken bunu söyler: "[...] Ama beni öyle bir romana koymayı istemem." "Niye" "Beni tanımıyorsun ki!" (Pamuk, 2002: 412).

Romanlarında, Pamuk kendini karakterlerinin yerine koymak ister, ama bu kesitte tam anlamıyla Karşılıarla özdeşleşemediği görülür. İstanbullu üst sınıfı betimleyen

Masumiyet Müzesi'nin sonu tam farklıdır. Bu eserde Orhan Pamuk ve Kemal kahramanı arasında bir konuşma ile sona erer:

“Orhan Bey, *Kar* romanınızı sonuna kadar okudum,” dedi. “Ben siyaseti sevmem. Bu yüzden, kusura bakmayın ama biraz zorlandım. Ama sonunu sevdim. Ben de oradaki kahraman gibi, romanın sonunda okuyucuyla doğrudan konuşmak isterim. Böyle bir hakkım var mı? Kitabınız ne zaman bitiyor?”

“Sizin müzeden sonra,” dedim. Bu artık aramızda ortak şaka olmuştu. “Okura son sözünüz nedir?”

“Ben, o kahraman gibi, okurların bizleri uzaktan anlayamayacağını söylemeyeceğim. Tam tersi müzemizi gezenler, kitabınız okuyanlar bizi anlayacaklardır.” (Pamuk, 2008: 585).

Tek bir bakış açısı olmasına rağmen, ki antropolog da belli bir bakış açısından diğer kültürlerini inceler, Pamuk'un İstanbul burjuvası üzerine görüşleri kesin bir gözlemin sonucudur, bunun için romanlarındaki verilerin bir geçerliliği vardır. Ama İstanbullu öğrenciler üzerinde yapılan antropolojik araştırma ile karşılaştırdıktan sonra, Pamuk'un Batı'nın karşısında hissedilen aşağılık kompleksi üzerine bazen abarttığını tasdik etmek mümkündür. Öğrenciler de bazen Batı dünyasını idealleştirirler, ama herkeste Batı'nın üstünlüğü bir saplantı değildir; tersine bazıları kendi kültür olumlu şekilde değerlendirir ve hep kendi olumsuz yönlerini vurgulamak için Türk kültürü ile Batı dünyasını karşılaştırmaz (Pamuk'un karakterlerin yaptıkları gibi). Zaten çalışmasında Findley'in gösterdiği Ahmet Midhat'ın iyimserliği Pamuk'un romanlarında namevcuttur.

Edebiyat ve antropoloji ilişkileri üzerinde bu değerlendirmeden iki sonuç çıkarabiliriz. Edebiyat metinlerindeki veriler ancak diğer başka kaynaklarla (tarih, antropoloji, sosyoloji vs. gibi disiplinler) karşılaştırılırsa geçerli olabilir. Edebî eserlerin verileri etnografik araştırma verileriyle tamamlayıcı olabilir ve antropolojik çalışmaların geliştirmesine bir katkı olabilir.

KAYNAKÇA

- Akatlı, F. (1996). Hayat Kadar Şaşırtıcı. N. Esen (Ed.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (29-32). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akyıldız, O. (2008). “İki Dünya Arasında Kararsız”: Orhan Pamuk’un Kitaplarında “Doğu-Batı” / “Ben-Öteki” Muğlaklığı. N. Esen, ve E. Kılıç, (Eds), *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası* içinde (s. 225-237). İstanbul: İletişim Yayınları
- Alatas, S. H. (1977). *The Myth of the Lazy Native: A Study of the Image of the Malays, Filipinos, Javanese from the Sixteenth to the Twentieth Century and Its Functions in the Ideology of the Colonial Capitalism*. London: Frank Cass.
- Ali, B. ve Hagood C. (Winter 2012). Heteroglossic Sprees and Murderous Viewpoints in Orhan Pamuk’s *My Name Is Red*. *Texas Studies in Literature and Language*, 54 (4), 505-529.
- Anderson, B. (2011). *Hayali Cemaatler. Milliyetçiğin Kökenleri ve Yayılması* (Çev: İskender Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları.
- Atakay, K (1996). Kara Kitap’ın Sırrı. N. Esen (Ed.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 36-47). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Attar, F. (2011). *Mantık al-Tayr* (Çev: Abdülbaki Gölpınarlı). İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M (1984). *Problems of Dostoyevsky’s Poetics* (Tr: Caryl Emerson). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Balzac, H. (2001). *Goriot Baba* (Çev: Emre Karaörs). İstanbul: MORPA Kültür Yayınlar.
- Barthes, R. (1996). *S/Z* (Çev: Sündüz Öztürk Kasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Belge, T. (1996). Rüyadan Kâbusa-Fantastik Şehir İstanbul. N. Esen (Ed.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 205-224). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berkes, N. (1998). *The development of Secularism in Turkey*. London : Hurst & Co.
- Bhabha, H. K. (Autumn 1985). Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817. *Critical Inquiry*, 12 (1), 144-165.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Biçer, B. (1998). *Orhan Pamuk’un Romancılığı ve Romanları*. Exlibrary Yayınları.

- Brendemoen, B. (1999). Bir Sufi Romanı Olarak *Kara Kitap*. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 209-223) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brummett, P. (2003). *İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm 1908-1911* (Çev: Ayşen Anadol). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buruma, I. ve Margalit, A. (2004). *Occidentalism: The West in the Eyes of its Enemies*. New York: The Penguin Press.
- Carrier, J. G. (Ed. 1995). *Occidentalism: Images of the West*. New York: Oxford University Press.
- Carrier, J. G. (1995). Maussian Occidentalism: Gift and Commodity Systems. J. G. Carrier (Ed.), in *Occidentalism: Images of the West* (p. 85-108). New York: Oxford University Press.
- Cartelli, T. (2012). The Spell of the West in Orhan Pamuk's *Snow* and Amitav Ghosh's *In an Antique Land*. M. M. Afridi and D. M. Buyze (Eds.), in *Global Perspectives on Orhan Pamuk. Existentialism and Politics* (p. 141-155). New York: Palgrave Macmillan.
- Chen, X. (1995). *Occidentalism: A Theory of the Counter-Discourse in Post-Mao China*. New York: Oxford University Press.
- Çiçekoğlu, F. (2008). Yeni Zaman Nakkaşı. N. Esen ve E. Kılıç (Eds.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* içinde (s. 209-224). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Clifford, J. and Marcus G. F. (Eds. 1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkley: University of California Press.
- Conrad, J. (1984). *Karanlığın Yüreği* (Çev: Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ecevit, Y. (1999). *Yeni Hayat'ta Sayı, Harf, Renk ve İsim Simgeciliği*. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 315-324). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erickson, V. O. (1998). Buddenbrooks, Thomas Mann, and north German social class an application of literary anthropology. F. Poyatos (Ed.), in *Literary Anthropology* (P. 95-125). John Benjamins B. V.
- Erol, K. (April 2015). Benim Adım Kırmızı'da Resim Sanatı Bağlamında Doğu-Batı Çatışması. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, Vol. 3 (1), P. 229-245.
- Esen, N. ve Kılıç, E. (Eds. 2008). *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Fabietti, U. E. M. (2012). Processi mimetici nel traffico delle culture. U. E. M. Fabietti, R. Malighetti e V. Matera (Eds.), in *Dal Tribale al Globale: Introduzione all'Antropologia* (p. 182-191). Milano-Torino: Bruno Mondadori.
- Findley, C. V. (1999). *Ahmed Midhat Efendi Avrupa'da* (Çev. Ayşen Anadol). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Formica, M. (2012). *Lo Specchio Turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d'età moderna*. Roma: Donizelli editore.
- Girard, R. (1987). *Things Hidden Since the Foundation of the World* (Tr. from French by Stephen Bann and Michael Metteer). London : Athlone.
- Gökna, E. (1999a). *Beyaz Kale'de Özdeşleşme Politikası*. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak içinde* (s. 115-131). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gökna, E. (1999b). *Yeni Hayat ve Türk Milliyetçiliğinin Eleştirisi*. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak içinde* (s. 325-337). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gökna, E. (November-December 2006). Orhan Pamuk and the "Ottoman Theme". *World Literature Today*, 34-38.
- Gökna, E. (2013). *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy. The Politics of the Turkish Novel*. New York: Routledge.
- Gün, G. (1999). *Kara Kitap'ını Çözmek*. E. Kılıç (Ed.) *Orhan Pamuk'u Anlamak içinde* (s. 191-202). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hanoğlu, M. Ş. (1995). *The Young Turks in Opposition*. New York: Oxford University Press.
- Işık, B. (2012). *Aydınlıktan Karanlığa İktidar: Orhan Pamuk Romanlarında Demiryolu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İclal, C. (May/August 2015). Orhan Pamuk. *Kafamda Bir Tuhaflık*. *World Literature* 89 (3-4), 116.
- Kandiyoti, D. ve Saktanber, A. (Eds. 2002). *Kültür Fragmanları Türkiye'de Gündelik Hayat* (İngilizce'den Çev. Z. Yelçe). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kara, H. (2008). Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: *Sessiz Ev'de Bilinç Akışı Tekniği*. N. Esen ve E. Kılıç, (Eds.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası içinde* (s. 123-138). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıç, E. (Ed. 1999). *Orhan Pamuk'u Anlamak* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıç, E. (2008). *Sessiz Ev'in Sesleri*. N. Esen ve E. Kılıç, (Eds.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası içinde* (s. 139-150). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Köroğlu, E. (1999). Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: *Beyaz Kale*'de Özne ve Öteki. E. Kılıç (Eds.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 154-164). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köroğlu, E. (2008). Başlangıç: *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Niyet ve Yöntem. N. Esen ve E. Kılıç, (Eds.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* içinde (s. 87-121). İstanbul: İletişim Yayınları. .
- Kuyaş, N. (1999). "Seks, Yalan ve Minyatür". E. Kılıç (Eds.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 351-360). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Mann, T. (1969-70). *Buddenbrooks Ailesi* (Çev: Burhan Arpad). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Mardin, Ş (2006). *Religion, Society and Modernity in Turkey*. New York: Syracuse University Press.
- Matera, V. (2008). La modernità è altrove. Immaginario e antropologia. F. Carmagnola e V. Matera (Eds.), in *Genealogie dell'immaginario* (p. 135-156). Novara: De Agostini Scuola.
- McClure, K. R. (June 2010). The Museum of Innocence. *Turkish Studies*, 11 (2), 298-303.
- McGaha, M. (2008). *Autobiographies of Orhan Pamuk. The Writer in His Novels*. Salt Lake City: The University of Utah Press.
- Mellino, M. (Ed. 2009). *Post-Orientalismo. Said e gli Studi Postcoloniali*. Roma: Maltemi.
- Mevlânâ, C. (2010). *Mesnevî* (Der: Karaismailoğlu, A.). Konya: T.C.Konya Valiliği İl kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Midhat, A. (1997). *Felâton Bey ile Râkım Efendi* (yayına hazırlayan Tacettin Şimşek). Ankara: Akçağ yayınları.
- Midhat, A. (1889-90). *Avrupa'da Bir Cevelan*. İstanbul.
- Mitchell, J. C. (1956). *The Kalela Dance. Aspects of Social Relationships Among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Manchester: University Press.
- Moran, B. (1996). Üstkurmaca Olarak Kara Kitap.N. Esen (Ed.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 80-90). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (1999). Beyaz Kale. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 83-84). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Oktay, A. (1999). *Yeni Hayat Üzerine*. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 229-246). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (1994). *Beyaz Kale*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (1995a). *Cevdet Bey ve Oğulları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (1995b). *Yeni Hayat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (1998). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (1999). *Öteki Renkler. Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2002). *Kar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2006). *İstanbul. Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2008). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2011a). *Other Colours: Essays and a Story* (Tr. by M. Freely). London: Faber and Faber.
- Pamuk, O. (2011b). *Saf ve Düşünceli Romançı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2013a). *Sessiz Ev*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2013b). *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2014). *Kafamda bir Tuhaflık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parini, J. (1999). Korsanlar, Paşalar ve Münecimbaşı. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 110-114). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (1996). *Kara Kitap Neden Kara?*. N. Esen (Ed.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (102-109). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (1999a). Roman ve Kimlik: *Beyaz Kale*". E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 85-98). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (1999b). Sanatçı Olarak Portresi: *Yeni Hayat*. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 265-275). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parpală, E. ve Afana, R. (2013). Orhan Pamuk and the East-West Dichotomy. *Interlitteraria*, 18(1), 42-55.
- Piasere, L. (2002). *L'Etnografo Imperfetto. Esperienza e Cognizione in Antropologia*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Poyatos, F. (Ed. by 1988). *Literary Anthropology*. John Benjamins B. V.
- Recaizâde, M. E. (2009). *Araba Sevdası* (yayına hazırlayan Hasan İlhan). Ankara: Alter.

- Rifat, M. (1999). *Benim Adım Kırmızı*'yı Kim Anlatıyor, Kim Okuyor. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 381-395). İstanbul: İletişim Yayınları. S. 381-395.
- Rousseau, J. J. (1975). *İtirafklar* (Çev: Kenan Somer). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Saia, E. (2010-11), *I giovani universitari di Istanbul e il mondo occidentale: identità e alterità*. Not printed Master thesis. Bologna: Alma Mater Studiorum.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Said, E. W. (1995). *Kültür ve Emperyalizm. Kapsamlı bir düşünsel ve siyasal sorgulama çalışması*. (Çev: Necmiye Alpay). İstanbul: Hil Yayın.
- Santesso, E. M. (2012). Silence, Secularism, and Fundamentalism in *Snow*. M. M. Afridi and D. M. Buyze (Eds.), in *Global Perspectives on Orhan Pamuk. Existentialism and Politics* (s. 125-140). New York: Palgrave Macmillan.
- Sayın, Ş. (1999). Beyaz Kale Bir Düş mü?. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 99-109). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şeyh Galib (2008). *Hüsn ü Aşk* (Der: Doğan, M. N.). İstanbul: Yelkenli Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (2001). *Huzur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tarım Ertuğ, Z. (1999). *Benim Adım Kırmızı*'nın Düşündürdükleri. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 396-400). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taşer, S. (Der: 1957). *Binbir Gece Masalları*. Ankara: Emek Basım-Yayımevi.
- Tekeli, İ. ve İlkin, S. (2004). *Cumhuriyet'in Harcı: Modernitenin Altyapısı Oluşurken*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2012). *Anna Karenina* (Çev: Ayşe Hacıhasanoğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uysal, Z. (1999). Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, *Benim Adım Kırmızı*'da Resmin Algılanışı. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 361-380). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Venn, C. (2000). *Occidentalism: modernity and subjectivity*. London: a Thousand Oaks.
- Winner, T. G. (1988). Literature as a source for anthropological research: the case of Jaroslav Hašek' *Good soldier Švejik*. F. Poyatos (Ed.), in *Literary Anthropology* (p. 51-62). John Benjamins B. V.
- Xing, Y. (2013). The Novel as a Museum: Curating Memory in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*. *Critique*, 54 (2), 198-210.

Yanardağ, M. F. (2006). “Benim Adım Kırmızı” Üzerinde Bir Tahlil Denemesi. *KSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), 11-22.

Zürcher, E. J. (2004). *Turkey: A Modern History*. London: I.B. Tauris.

İnternet kaynakları

Viaje de Turquía (1999) (la odisea de Pedro de Urdemalas) / edición de Fernando G. Salinero. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Url: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcww7c4>

http://www.treccani.it/vocabolario/lucifero_%28Sinonimi-e-Contrari%29/ (Erişim tarihi: 23.06.2015)