

T.C.KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

**ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA KURUCU BİR
UNSUR OLARAK YALAN FENOMENİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Seval TURGUT

DANIŞMAN

Doç. Dr. Oğuz ÖCAL

Haziran-2018

Kırıkkale

T.C.KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

**ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA KURUCU BİR
UNSUR OLARAK YALAN FENOMENİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Seval TURGUT

DANIŞMAN

Doç. Dr. Oğuz ÖCAL

Haziran-2018

Kırıkkale

KABUL- ONAY

Seval Turgut tarafından hazırlanan “Orhan Pamuk’un Romanlarında Kurucu Bir Unsur Olarak Yalan Fenomeni” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

.../.../2018

[İmza]

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan)

.....

[İmza]

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

[İmza]

[Unvanı, adı ve Soyadı]

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../2018

Enstitü Müdürü

KİŞİSEL KABUL

Yüksek lisans Tezi olarak sunduğum “Orhan Pamuk’un Romanlarında Kurucu Bir Unsur Olarak Yalan Fenomeni” adlı çalışmanın, tarafımdan bireysel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve faydalandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak faydalanılmış olduğunu beyan ederim.

Tarih: .../.../2018

Adı Soyadı: Seval Turgut

İmza:

ÖN SÖZ

Bütün sanat akımlarının ve edebiyat tekniklerinin iç içe yaşadığı günümüzde, okuyucu için okların doğrudan işaret ettiği hedefler bulunmamaktadır. Özellikle roman, bu karmaşa ortamından en çok etkilenen türlerden biri olmaktadır. Hatta postmodern akımın etkisinde olanlar için, roman kavramı yerine artık pek çok eleştirmen tarafından postmodern anlatı/postmodern metin kavramı tercih edilmektedir. Bunun en geçerli nedenlerinden biri geleneksel romanın amaç, yöntem ve tekniklerinin postmodern akım tarafından dikkate alınmamasıdır. Postmodern roman; gelenekleri, alışılmış düzeni, idealleri yüceleştiren ya da eleştiren okuru bir yola sokmaya çalışan didaktik ve estetik değerlere aldırılmaz bir tavır içindedir. Postmodern bir ürünün esas çıkış noktası, insanın dünya üzerinde var oluşundan şimdiye kadar edindiği bütün birikimi kendisine göstermektedir. Geleneksel romancının “Bak bende ne var?” özendirmesine karşılık postmodern yazar “Bakayım sende benim işime yarayacak ne varmış?” cümlesiyle çıkagelmiştir. Çünkü postmodern yazar için okuyucunun da katacağı, ekleyeceği, devam ettireceği, su yüzüne çıkaracağı bölümler olmalıdır. Bunu, geleneksel roman yazarı gibi okura önderlikle, rehberlikle değil onu kendi kurduğu oyuna katarak yapar. Geleneksel roman hâlâ bacasını tüttürmektedir ama günümüz edebiyat dünyasında postmodern başlığı altında bir devrim gerçekleşmiştir. Hem de amaçlara inanmayan devrimciler tarafından.

Geleneksel romanlarda okumaya alıştığımız her şeyin kendi gerçekliği içindeki belirgin ve dirençli dünya, postmodern romanda kaygan bir zeminin tedirginliği yaşamaktadır. Bu kaygan zeminde tüm nesnelere, kavramlar, özneler, değerler, olgular, zamanlar yer değiştirebilir; birbirini görmezden gelebilir; yok sayabilir; yalanlayabilir ya da birbirine inanabilir; tutkuyla benimseyebilir. Kesin kuralların ve sınırların olmaması bu tür metinlerin karmaşık bir yapıya dönüşmesine neden olurken dış dünyayla aynı çizgide seyreden bir araca da dönüştürmektedir.

Roman, dünyadaki yaklaşık dört yüz yıllık serüveninde minyatür birer dünya kurarak bu dünya üzerinden insanı ve insanî değerleri anlatmıştır. Okuru ideal dünya için hazırlamayı ve bunun için gerekli koşulları yerine getirmeyi görev sayan geleneksel roman bu amaçlarından vazgeçtiğinde bile -özellikle dünyanın buhranlı

yıllarında- hiç olmazsa okuyucunun içinde bulunduğu durumu ona ayrıntılarıyla tarif etmiştir.

Postmodernizm, sanatın çeşitli alanlarında varlık gösterirken, elbette edebiyatla da ilgi kurmuştur. Edebiyat sahasında da, farklı anlatım teknikleri için en elverişli tür olan romanda kısa sürede etkili olmuştur.

İki büyük dünya savaşı, son zamanlara kadar genel geçer çevrelerce sanatın ve sanat ürünlerinin bayraktarlığını yapan Avrupa'nın, modernizmin yanında ve devamında yer alan postmodernizme yönelmesi diğer kültürlerde de beklenen bir domino etkisi yapmıştır. Daha önceki dönemlerde batı akımları genellikle -klasizmden itibaren- bir önceki akımı reddeden anlayışla ortaya çıkmışlardı. Oysa postmodernizmin modernizme ait unsurları da içine alarak tüm bu anlayışlara karşı çıktığı görülmektedir. Aslında bunun tam bir karşı çıkış olduğu da söylenememektedir. Çünkü postmodernizm herhangi bir tavır, karşı çıkış, iddia içerisinde değildir. Modernizmin didaktik tutumu karşısında da bir hayli umursamaz sayılır.

Postmodern ürünleri oluşturan sınırsız unsurdan biri de “yalan”dır. Yazarın sahte olanla gerçek olana aynı oranda şans vermesi, kurmacanın sık sık okuyucunun gözü önünde yeniden yapılandırılması, okura metinle ilgili telkinlerde bulunulması, kahramanların okurda gerçeklik algısını hasara uğratması, kahramanların idealsizleştirilmesi ya da ideal kavramının içinin boşaltılması yalanın fenomenolojik anlamda yer edinmesine neden olur.

Orhan Pamuk, Çağdaş Dünya Edebiyatında postmodern olarak bilinen bir yazardır. Yarattığı karakterler kendi çemberleri içinde yaşayan, bunun dışına çıkmaya çaba göstermeyen, edilgen, cılız sesleri olan gerçek karakterlerdir. İdealize edilmedikleri için, insana ait tüm zayıflıklara sahiptirler. Bu zayıflıklardan biri de yalandır. Kahramanların sakınmadan kullandıkları bu olanak onlarda vicdanî problemlere, iç hesaplaşmalara yol açmaz. Kahraman, bu durumda “öyle” olduğu için kalmıştır. Orhan Pamuk'un romanlarında, herhangi bir kahramanın -ki kahramanlar arasında cansız varlıklar da mevcuttur- yalan ile ilişkilendirilebilecek bir pişmanlığı yoktur. Bu, yaşamın doğal akışı içinde kendine yer bulmuş bir

durumdur. Kahramanlara göre abartılacak ya da açıklamalara girişilecek bir yanı yoktur.

Yalanın romanlarda görünür kılınmış bir hale getirilmesi onu aynı zamanda bir fenomene dönüştürmüştür. Romanların temel yapısında bulunan, kahramanları gerçek birer kişiye dönüştüren yalan fenomeni böylelikle eserlerin kurucu unsurları içinde yer alır. Postmodern romanların varlık amacıyla koştur olması onu bu düzlemde anlaşılır kılmaktadır.

Bu tezde yalan fenomeninin Orhan Pamuk'un romanlarında nasıl kurucu bir unsur olarak kullanıldığı ele alınmıştır. Yalan, kurucu unsur, fenomen kavramları hakkında genel bir değerlendirme yapıldıktan sonra söz konusu kavramlar ile Orhan Pamuk'un romanları ilişkilendirilmiştir.

Tezin hazırlanma sürecinde yardımlarını, desteğini, zamanını, yetkin rehberliğini esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Oğuz Öcal'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Bu çalışmanın amacı postmodernist anlatılar üreten Orhan Pamuk'un, romanlarında yalanın bir fenomene dönüşerek kurucu unsur olarak kullanımını tespit edip, yalanın gerçeğin karşıtı olarak değil onun bir parçası şeklinde kendine bulduğu yeri saptamaktır. Bu amaç doğrultusunda roman kişilerinde, metnin yapısında ve olayların kurgulanmasında yalanın sıradan bir eyleme dönüşmesindeki sebepler incelenmeye çalışılmıştır. Çalışma sırasında Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev, Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat, Benim Adım Kırmızı, Kar, Masumiyet Müzesi, Kafamda Bir Tuhafılık, Kırmızı Saçlı Kadın adlı romanları ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Yalan, kurucu unsur, fenomen, roman, Orhan Pamuk

ABSTRACT

The purpose of this study is to determine the use of the lie in Orhan Pamuk's novels as a phenomenon that turns into a phenomenon. However, in the postmodernist accounts, the lies are not antagonistic to the truth, but the place they find themselves as part of it. Towards this aim, attempts have been made to examine the reasons for the transformation of the lie into an ordinary act in novel persons, in the structure of the text and in the construction of events. During the study, Orhan Pamuk's novels titled Cevdet Bey and His Sons, Silent House, The White Castle, The Black Book, The New Life, My Name is Red, Snow, The Museum Of Innocence, A Strangeness in My Mind, The Red-Haired Woman were discussed.

Key words: Lie, founding element, phenomen, novel, Orhan Pamuk

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	i
ÖZET.....	iv
ABSTRACT (İNGİLİZCE ÖZET).....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii

GİRİŞ.....	1
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1.ANTRPOLOJİK AÇIDAN YALAN FENOMENİ	4
1.2.POSTMODERNİZM-SAHTELİK-YALAN İLİŞKİSİ	7
1.3.KURMACA METİNLERDE KURUCU UNSUR.....	10

İKİNCİ BÖLÜM

2.1.POSTMODERN BİR YAZAR OLARAK ORHAN PAMUK	13
---	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1.ORHAN PAMUK ROMANLARINDA KURUCU BİR UNSUR OLARAK YALAN FENOMENİ	15
3.1.1.CEVDET BEY ve OĞULLARI	15
3.1.2.SESSİZ EV	28
3.1.3.BEYAZ KALE	35
3.1.4.KARA KİTAP.....	40
3.1.5.YENİ HAYAT	47
3.1.6.BENİM ADIM KIRMIZI.....	50

3.1.7.KAR	52
3.1.8.MASUMİYET MÜZESİ.....	56
3.1.9.KAFAMDA BİR TUHAFLIK.....	62
3.1.10.KIRMIZI SAÇLI KADIN.....	66
SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA.....	71



GİRİŞ

Batı kaynaklı sanat akımlarının en sonuncusu olan postmodernizm, günümüz okurunca tam olarak anlaşılammıştır. Bunun başlıca nedeni, postmodernizmin anlaşılacak gibi basit bir gayesinin bulunmamasıdır. On dokuzuncu yüzyılı baştan sona ışığa boğmak hedef ve kararlığında olan modernizm; bilimin, aklın önderliğini kabul eden bir dünya arzusu içindeydi. Paradigmalarını hümanizmin belirlediği, - ancak havarileri tarafından fark edilemeyen- sınırları içinde bugünden bakıp değerlendirdiğimizde sanal bir gerçeklik algısına doğru yol alan bir haritada modernizmin, sanıldığı gibi tüm dünyanın üstün bireyler tarafından demokratik bir düzene kavuşturulması gibi bir amacının olmadığı kısa sürede anlaşıldı. Üst üste yaşanan iki büyük dünya savaşı sonrasında egemen devlet ve kültürlerin sömürge anlayışının yeni düzene adaptasyonunun gerçekleştirilip yaygınlaştırılması, hammadde ve doğal kaynakları elde etme isteği ve atılımları, kendine ait gördüğü payı alma çabaları hümanizmin koruyuculuğundaki modernizmin asıl niyetini belli eden mihenk taşlarına dönüştü.

Modernizm sonrasını nitelemek için kullanılan bir terim olan postmodernizm, kendinden önce gelen tüm yaklaşımlardan farklı bir yapıdadır. En belirgin farklılığı daha oluşum aşamasında kendini gösterir. Diğerlerinin aksine ortaya çıkış nedeni “tamamen tepkisel” değildir. Aslında kronolojik bir zorunluluktur. Çünkü didaktik öğretiler ve fikir hareketleri ideal dünya düzeni için vaat ettiklerini yerine getirmede yetersiz kalmıştır. Nesnel, ölçülebilir, tespit edilebilir doğrular yerine öznel, yoruma açık, akışkan kullanımları tercih eden postmodernizm bu yönleriyle neredeyse kişiye özel olma anlayışını geliştirmiştir. Kişiyeye özel olma durumu sanatın hedef kitlesinde ad ve içerik değişikliğine yol açmıştır. Okuyucu, dinleyici, izleyici vb. yerini tüketiciye, kullanıcıya bırakmıştır. Bunda kapitalizmin önceki yüzyıllardan devrettiği insan üretimi olan hemen her şeyin pazarlanmaya elverişli birer metaya dönüşebileceği görüşüdür. Modernizmde çeşitli olanaklara imkân veren cevapların yerini postmodernizmde sorular yığınları alırken birey, sanat ürünü değerlendirme ölçütlerini de yeniden biçimlendirmiştir. Artık sanat ürünü bireyde estetik zevk uyandırma, farkındalık yaratma, manevi doygunluğa ulaştırma amaçlarından çok, sanatçının hayal dünyasına katılma, ona eşlik etme, birlikte soru üretme gibi etkinliklere geçiş aşaması yaşamaktadır. Bu geçiş aşaması deyimi postmodernizmin

modernizmden tam anlamıyla ayrılmadığını organik bağlarının devam ettiği anlamını taşımaktadır. Postmodernizm aslında modernizmden kopmak da istemez. Çünkü uğraştığı problemlerin sorularını modernizmden devralmıştır. Modernizmin insanın dünyadaki varlığına, amacına yönelik sorulara sürekli kesin cevaplar vermek eğiliminde olması postmodernizmin ise bu türden soruların sonsuz sayıdaki cevapları olabileceğini önemli ve değerli olanın cevaptan çok bu çabanın kendisidir demesi iki yaklaşımı hem ayıran hem de birleştiren bir noktadır. Postmodernizmin, paradoksları bünyesine derhal ekleyen bir yapıda olması da bu durumun kabulünü kolaylaştırmaktadır.

Sanatçının eserini meydana getirirken bağlı bulunduğu ideoloji, içinde bulunduğu sosyal, siyasi, ekonomik vb. koşullar, daha önceden devam eden sanat gelenekleri, etkilendiği veya dönemini şekillendiren akımlar etkili olmaktadır. Elbette postmodernizm de buna dâhildir. Sanatçının evrensel kavramlardan yola çıkarak ürettiği eser bir takım unsurlardan oluşur. Sanat ürününü oluşturan unsurlar tüm sanat ürünleri için ortaktır. Ortak olan bu unsurların ne ölçüde kullanıldığı sanatçının tavrı ve eserinde nelerin yer almasını, nelerin ön plana çıkmasını istemesi ile ilgilidir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde sanatçı ve sanat eseri genel kavramları yerine yazar ve roman kavramları kullanılacaktır.

Bir romanın iskeletini oluşturan yapı malzemeleri, yazarın estetik kaygılarıyla ve anlattığının içeriğiyle ilgilidir. Anlatılanın içeriği genişledikçe bu temel malzemelerin de sayısı artar. Postmodernizmin sağladığı olanakları sık kullanan yazarlardan biri olan Orhan Pamuk'un romanları kurucu unsurların çokluğu açısından oldukça çeşitlilik göstermektedir. Başta Nobel Edebiyat Ödülü'nü almasında da etkili olan Doğu- Batı kültürlerinin birbirleriyle olan ilişkileri, taklit, yerine geçme, gerçek olan- olmayan, hüznün, yüzeysellik vb. unsurlar roman boyunca sürekli yer değiştirerek okuyucuya eşlik eder. Değişen, dönüşen kavramlar ve izlekler romanların kurucu bir unsuru olarak yalancı fenomene dönüştürür. Felsefi bir kavram olan fenomen, algılanmaya uygun somut durumları ifade etmek için kullanılır. Orhan Pamuk'un romanlarını incelenirken de bu terimi "yalancı" kavramı ile birleştirilecektir. Her romanın insan gerçekliğine ait bir kurmaca dünya olmasından yola çıkılacaktır.

İnsanı sadece davranışlarının doğurduğu sonuçlarla değil varlığını gerçekleştirdiği veya tasarladıklarıyla da bir yapılar bütünü olarak ele alan felsefe - özellikle de insan felsefesi- edebiyat sahasına ait bu çalışmanın alt yapısında yer alacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1.ANTROPOLOJİK AÇIDAN YALAN FENOMENİ

İnsanın dünya üzerindeki varlığı kesin bir tarihle saptanmamakla birlikte en azından binlerce yıllık bir serüvene karşılık geldiği bilinmektedir. Yalnız çıktığı macerasında, topluluklar kuran ve birlikte sosyal bir varlık olarak yaşamını devam ettiren insan, bu süreç esnasında doğasında var olan ya da olmayan birtakım özellikler edinmiştir. Topluluk/aile/klan/kabile/cemaat/boy gibi gruplardan birine dâhil olarak soyunun devamına olanak sağlamıştır. Ama bu durumun, insana sadece fayda getirdiğini söylemek doğru değildir. *“Büyük bir toplulukta yaşamak daha güvenlidir, ama bireyler arasındaki rekabeti de arttırır.”* (Leslie, 2014: 18). Kendine benzeyen bireyler arasında görünür olmak, belirli olmak gibi statü kaygılarının yanı sıra kalabalık içinde var olmak bile ciddi bir uğraşı gerekli kılmaktadır. Çeşitli eylemlerle bu çaba sonuç verirken her zaman genel geçer doğruların temel alınmadığı da olur. En bilinen haliyle gerçeğin olduğu gibi aktarılmadığı, söyleyenin fayda beklentisiyle tamamını ya da bir kısmını gizlediği durumlar, diğer bir deyişle yalan bu eylemlerden biridir. Yalan kavramın ilk ilişkilendirileceği inanma ya da inanmamadır. İnsanın varlık-koşullarını sıralarken Takiyettin Mengüşoğlu, “inanın bir varlık olarak insan” ı değerlendirir.

“İnsan, bütün yapıp-etmelerinde herhangi bir refleksiyona dayanmadan başka insanlara inanmaktadır” (Mengüşoğlu, 1988: 196)

İnsan felsefesini Batılı kaynaklardan hareketle yeniden değerlendiren Takiyettin Mengüşoğlu'nun bu ifadesine göre insan, inanma eylemini doğasında taşımaktadır. İnanma eyleminde karmaşıklığa sebep olan ise “yalan” kavramıdır. Oluşan bu karmaşıklığın insanda yaratacağı olası problemleri şu şekilde sıralayabiliriz: İki zıt kavramın aynı anda aynı yerde bulunması insanın içinde yaşadığı, sınırları kendince belirlenmiş dünyasını iki parçaya böler. Bu parçalardan her biri kendi geçerliğini yaratmak ve kabul ettirmek için diretir. Kararsızlık ve çelişki durumlarının yaşanmasına sebep olur. Birey odaklanamaz ve derinleşemez. İdeal olan -ya da daha seküler anlamda ifade edilecek olursa- yapılması gereken değil, birey tarafından şartlara uygun olan tercih edilecektir. “İdeal”in en yukarıda olduğu bir piramitte orta tabakada birey tarafından “arzu edilen/istenen” , en altta da

o anda yaşanmakta olan yer aldığı kabul edilirse bireyin arzu ettiği ile ideal olanın birbirine mümkün olduğunca yakın olabilmesi için algı, beklenti, duyuş, düşünce ve farkındalığın erdem koşullarına uygun biçimlendirilmiş olması gerekir. Aradaki farkı belirleyen “o anda yaşanmakta olan”ın niteliği ile ilgilidir. Bu nitelikler doğru kabul edilenlerden uzaklaştıkça “yanlış olan”a, gerçek olarak kabul edilenlerden uzaklaştıkça da “yalan olan”a yaklaşır. Ama bütün bu sınıflandırmalar yaşamı oluşturan bütünler topluluğunun parçası olarak değerlendirmelidir. Bu değerlendirmenin doğal bir sonucu olarak roman gibi yansıma bir dünyada bütün kategoriler birleşerek kurguyu oluşturur. Kurguya dâhil olan kahramanlar yaptıklarını, söylediklerini, okuyucuya yansıttıklarını inanarak yerine getirmediklerinde sahicilik/sahtecilik problemi yaşanır. Bu sadece okur için değil önce kahramanın kendisi için gerekli olan bir zorunluluktur. Kendine inanmayan kahraman okuru ikna kabiliyetinden de yoksun kalacaktır.

“...insanın kendisi tarafından tasarlanan planlarına, kendisinin inanması gerekir. Eğer insan kendisinin tasarladığı planlara kendisi inanmazsa, sanki inanyormuş gibi hareket ederse, o zaman buradaki durum sadece bir “kendini kandırma”dır. İmdi bu insan hem kendini hem başkalarını kandırıyor.” (Mengüşoğlu, 1988: 199)

İnanmak ve inandırmak insan davranışlarında açıkça kendini göstermediği zaman yalan görünür bir hal almaktadır. Yani etkisi ve belirtileri açıkça izlenen bir fenomene dönüşmektedir.

Postmodernist yaklaşımın etkisinin açıkça görüldüğü romanlarda, doğruların ya da mutlak gerçeğin yer alması bir zorunluluk hali olmadığı için yalan fenomeni özellikle postmodern romanlarda daha fark edilir konumlardadır.

“Onlara göre (postmodernistler), derin bir bölünmüşlük ve kimlik bunalımı içindeki modern insanın inandığı gerçek’i gerçek olarak kabul etmek mümkün değildir. Bir başka ifadeyle, gerçeğin tek, evrensel ve tartışmasız bir açıklaması olamaz. Ayrıca bir kişinin veya kişilerin tek tek gerçeği kavramaları mümkün değildir. Çünkü tek merkeze bağlı bir gerçek olmadığı gibi, her şeyi içine alabilen bir doğru da yoktur. Kısacası gerçek bölünmüştür.” (Çetişli, 2009: 209)

Postmodernizmin günümüzle ilişkisi düşünüldüğünde yalanın gündeliğe dönüşmesi fark edilmektedir. Düşüncelerin içeriğindeki bu değişim Cogito dergisinin yalan konulu sayısı hazırlanırken dikkatleri çeker.

“İlginçtir, literatürü taradığımızda, yüzyılımıza yaklaştıkça felsefecilerin artık yalanları sınıflandırmak, sebeplerini aramak, günahını değerlendirmek, onları şöyle ya da böyle nitelemek gibi dertleri bir yana bıraktıklarını görüyoruz.” (Ciliv, 1998: 6)

Değişen dünya düzenine koşturarak, gerçekliğin kırık ayna parçaları gibi tam ve net bir görüntüsünü verememesi postmodernizme uygundur. Postmodernizm kendi payına düşen görüntünün yansıması ile yetinebilir. Bu da hem bakanın, hem de görüntünün alındığı dış koşullarla da ilgilidir. Aynı söylem roman için uyarlanacak olursa, postmodern romanın okura sunduğu gerçek, her kahraman için ayrı yorumlanır, okurun gerçeklik anlayışı ve beklentisi ile kahramanunki uyuşmaz denilebilir. Bir gerçek dağıtıldığı, görüntüsü bozulduğu zaman uyandırdığı etkide de kayıplar yaşanır. Görünenle gerçek arasındaki fark inandırıcılığın yitirilmesine sebep olur.

Yazar tarafından oluşturulan kurmaca dünyaya, okuyucular olarak, gerçek varsayarak gireriz. Yazarın kurguladıklarına “nasıl olsa yalan” ön kabulüyle bakmaksızın bu şekillendirilmiş âlemin her bir unsurunu içinde yaşadığımız dünyanın birer parçasıymış gibi algılarız. Aristoteles’ten günümüze kadar gelen taklit/mimemis kavramıyla da anlatılan budur. Doğanın, daha önceden yaratılmış olanın esere aktarılması mimesistir. Roman okumaları boyunca -alegoriler, metaforlar da dâhil- dış dünyada ne varsa farkında olmadan karşılaştırıp benzer yönleriyle özdeşim kurarız. Bulduklarımız bir okuyucu olarak ne kadar çoksa romanın bizde yarattığı gerçeklik hissi de o kadar kuvvetlidir.

“Romanlar ne bütünüyle hayaldir, ne de bütünüyle gerçek. Roman okumak hem yazarın hayal gücüyle, hem de ait olduğumuz, merakımızla kurcaladığımız bir gerçeklikle yüzleşmek demektir.” (Pamuk, 2007: 73)

Okurun başka dünyaları bilme ve tanıma isteği kendinde fark ettiği gerçekleri keşfetmesine ve adlandırmasına yardımcı olmaktadır. İnsan, okur kimliğinin etki

alanı içindeyken içsel bir ölçüt ona eşlik eder. Roman kahramanın eylemlerinde ya da ilerlediği yolda ona katılan okur, kahramana baktığı kadar aslında bir yandan da kendine bakmaktadır.

Okuru kendisine inandıran kahraman sayesinde, romanın başarılı sayılma olasılığı artar. Bu aynı zamanda kahramanın kendini sahici bulması ile de ilgilidir. Yazarın kahramanı oturttuğu düzlemde ona uymayan noktaların belirmesi kahramanın aleyhinedir. Kahramanın ya da olayın kurgusundaki uyumsuzluklar kahramanı doğal olamayan/yapay konumuna sürükler. Yapaylık da sahtelikle birlikte değerlendirilir. Kahraman, roman boyunca sadece okuyucuya değil diğer kahramanlara da bu sahte yanıyla görünebilir. Kahramanlar kurmaca dünyada birbirlerini değerlendirirken gerçek dünyadakiyle aynı tutum içerisinde. İdeal dünyanın oluşmasına yönelik çabalardan biri olarak ideal olmayanın dışta bırakılması sahte, yalan, yapay unsurları barındıran kahramanların başına gelebilecek ihtimallerden biridir. Yani kahraman ideal olana yaklaşarak ilham verici olmakla bunu kaybeden olmak arasında zorlu bir seçim yaşar. Yazarın kararına ya da tavrına göre gelişecek bu durum okuyucuya iletilir. Okuyucuyu inandırırsa, bu, başarı değerlerinden biri sayılabilir.

Gündelik yaşamdan metinlere taşınan insan, katmanlarını açarken okurun zihninde okurun kendi gerçek dünyasındaki yerini arar. Okur, her metinde hazır bulduğu insanı kendi dünyasının kabul şartlarıyla değerlendirirken zihninde farkında olmadan topladığı parçalarla ideal insan tipi belirler.

1.2.POSTMODERNİZM-SAHTELİK-YALAN İLİŞKİSİ

Kendisini aydınlanmanın kadim yurdu olarak gören Avrupa'nın ürettiği kültürel enstrümanların iflası olarak değerlendirilen Büyük Savaş sonrasında insanlığa önerilen çareler inandırıcılığını kaybetmeye yüz tutmuştur. Ekonomik çöküntü yılları, fiziksel ve ruhsal kayıplar, toplum birliğinin bozulması, geleceğe yönelik kaygılar, inancın egemenler tarafından istismarı gibi sebepler insanı kitlelerin parçası olmaktan çıkarmıştır. Bütünü terk eden bireyler, büyük evrenin küçük parçacıkları olarak kendi mikro sistemlerini oluşturmaya çabasına

girmişlerdir. Artık her dünya, kendi içinde bir egemenlik algısı içindedir. Bu duruma ilk açıklık getiren İngiliz tarihçisi Arnold Toynbee'dir. Toynbee, 1939'da yazdığı Bir Tarih İncelemesi adlı eserinde modern dönemin 1. Dünya Savaşı ile bittiğini ilan ederek, bundan sonraki dönemin post-modern dönem olduğunu söyler.

Bütün düşünce ve sanat akımlarını oluşturan kaynaklar postmodernizm için de geçerlidir. Mesela postmodernizm, çağımızın sancılı düşünürlerinden Friedrich Nietzsche'nin gerçeklerin aslında sadece birer yorumdan ibaret olduğu iddiasına oldukça yakındır. Kanıtlanabilirlik açısından somut verilere dayanan fizik yasaları bile Albert Einstein'ın ünlü görelilik kuramı ile geçerliğini ve gerçekliğini yitirerek yeniden yorumlanmaya ihtiyaç duymuştur. Ayrıca modernizmin insan üzerindeki aşırı baskısı onu istemediği ya da olamayacağı bir insanı telkin etmesinin bilinçaltında birikmesinin onda nasıl hasarlar oluşturduğu Sigmund Freud tarafından izah edilmiştir. Bilimin, felsefenin, psikolojinin çağa uygun verileriyle şekillenen yeni düzeni, postmodernizmin tabanı olarak kabul etmek mümkündür.

Dünya artık bir düzen peşinde koşan insanların mükemmeli arama çabalarının güvenli barınağı değildir.

İki büyük savaş sonrası kapitalist- sosyalist kutuplu eksenler taraftar toplamaya kendi saflarını yoğunlaştırma gayretine girişirler. Her iki ekonomik sistem kendi siyasî tabanını, aydınını/sanatçısını oluşturur. Bu oluşum dönemleri zaman zaman büyük kırılmalar yaşar. Her iki sistemin doğruluğu inananları tarafından sorgulanır. Tanık olduğu kıtalar arası savaşların yıkıcı etkileri henüz bitmeden bloklaşma, soğuk savaş gibi kavramlar dolaşıma girer.

1940'lı yıllardan sonra tüm alanlarda sonu tahmin edilemez bir devinin gözlenmeye başlanmıştır. Birbirini tamamlayan alanlarda bile tanım ve sınır karmaşası belirmiştir.

Her hangi bir alanda daha önceden kabul gören doğrunun hâkim olduğu anlayış terk edilmiştir. "Tek" tahtını bırakmak zorunda kalmıştır. Böylelikle Rönesans'tan itibaren grafiğinin okunu sürekli yükselişte görmeye alışkın olan modernizm kendi kutsalını toplayarak (hatta bir kısmını postmodernizmin yağmalamasına seyirci kalarak) yerini postmodernizme bırakmıştır. Bu tabii ki yaygın anlayışta ve ritüellerle

gerçekleşen bir olay değildir. Postmodernizm zaten böyle bir devrin talibi durumda olan bir anlayış da değildir.

Modernizmin vaatlerini yerine getiremeyişi ile yalnız kalan “modern” insan yeni bir arayış dönemine geçmiştir. Bu yeni arayış döneminde doğrular artık net ve kesin çizgilerle belirlenmemiştir. Daha da önemlisi artık bundan sonra “gerçek”in göz kamaştırıcı bir biçimde konumlandırılmayacak olmasıdır.

Postmodernist tavra göre hayal hakikat kadar, mit-efsane tarih kadar, itibar görmelidir. Kıstaslar, yargılar postmodernizm açısından ortaya çıkan esere/ürüne detay olarak katılabilir, katkı sağlayabilir bir detay haline gelmiştir.

Mimarlıkta başlayan ve günümüzde her sanat ve yaşam alanında varlık gösteren postmodernizm hem kapsayan, kuşatan hem de dışta bırakan, iten özellikleriyle var olmaktadır.

Edebiyatın kendinden en çok söz ettiren ürünü olan roman, postmodernizmin yansımalarını belirgin bir şekilde okuyucuya iletir durumdadır.

Modernist dönemde taşıdığı estetik kaygılarla kendi türüne ait örnekleri birer sanat eserine dönüşmesine tanıklık eden roman postmodernist dönemde bütün bu kaygıları bir kenara bırakmıştır. Hatta diğer türlerle birlikte roman da postmodern anlatı/ postmodern metin adıyla anılmaya başlanmış, böylece neredeyse adını bile kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

İnsanın kendini anlatmaya başladığı tarih öncesinin mitlerle örülü metinlerinden günümüz insanının akıl eksenli üretimlerine kadar kurmaca, anlatım türleri içinde değişip zenginleşmektedir. Kurmacanın gerçekle şimdiye kadar olan ilişkisine göre de gelenekler şekillenmiştir. Antik dönemin klasik anlayışından günümüzün postmodern yapısı içinde pek çok yaklaşım söz konusudur. Samuel Beckett, Godot’yu Beklerken adlı oyunundan bu yana tüm insanlık adına belirsiz bir kurtarıcıyı okurlarına bekletirken, postmodernizmin inşasına da başlamıştır. “Var Olmayan Kurtarıcı” çocuklar için James Matthew Barrie tarafından yazılmış Peter Pan adlı masaldaki var olmayan ülkeyi çağırıştırır. Söz konusu masalda Peter Pan, kötü yürekli kancadan takma kollu kaptana karşı savaşıyor, asla büyümeyecek olan bir

çocuktur. İnsanlığı içinde bulunduğu durumdan kurtulması küçük bir çocuğun sırtına yüklenirken bu yönüyle postmodernizme benzer.

Masalın naif dünyasıyla bilimsel metinlerin ciddiyeti aynı anda aynı anlatı içinde yan yana olması başlı başına gerçekliğe gölge düşürürken, üstelik bu gölgenin belki de gerçeğin ta kendisi olabilirliliği düşüncesi bile postmodernizmin yapay, bulanık, sisli dünyası hakkında yeterince fikir vermektedir.

1.3. KURMACA METİNLERDE KURUCU UNSUR

Anlatım türlerini okuyucuya hazır hale getiren, onlarda içine girdikleri dünyada benzer bir dünya algısı oluşturan bütün malzemeler, o metin için vazgeçilmez yapı taşlarıdır. Metnin iskeletini oluşturan, tamlık özelliğine kavuşturan bu yapı taşları kurucu unsur olarak değerlendirilir.

Alışlagelmiş metin (Bu çalışmada roman örnekleri değerlendirmeye alındığı için bundan sonra metin denildiğinde roman türü kastedilecektir.) türlerinde kurucu unsurlar kişiler, yer, zaman, olay örgüsü, anlatıcı, bakış açısı, izlek, dil ve anlatım özellikleridir.

Mitlerdeki tanrılar ve yarı-tanrılar, destanlardaki tek başına bir ulus meydana getirebilecek güçteki kişiler, masal ve efsanelerdeki olağandışı varlıklar romanın ihtişamlı yükselişiyle yerlerini sıradan insana bırakırlar. İnsanın büyük macerasında onu her yönden tanımlayan, çözümleyen yine kendi türü olur. Anlatım türleri içinde roman insan gerçeğine en çok yaklaşan türdür. Bu yüzden kişiler de neredeyse gündelik hayatta karşılaştıklarımıza benzerler. Roman kişileri yazarın tutumuna bağlı olarak derinleşebilir ya da sığ kalabilir. Kimi zaman yazarın insanlığa karşı kullandığı megafonu olur.

Romanın ihtiyaç duyduğu unsurlardan biri de onu çevreleyen, bir çerçeveye sığdıran, bize yaklaştıran, çeşitli özelliklere haiz olan yerdir. Kişilerin yaşadığı, olayların meydana geldiği, zaman içindeki değişime uğrayan yer, bazen romanın kişilerinden birine dönüşür. Belli düşünceleri, yaşam tarzını, sosyo-ekonomik düzeyleri temsil ederken kişilerin içinde buldukları durumları da birinci elden okura iletme görevi taşıyan yer, gerçek dünyada var olanlar arasından seçildiği gibi

yazarca oluşturulmuş kendi iç gerçekçiliğine sahip gerçek benzeri ya da tamamen fantastik bir alan olarak da kurulabilir.

Düşüncenin tarihiyle yaşıt olan zaman algısı, romanda belli bir çerçevede dondurulur. Yazarın uygun gördüğü şekilde ilerler, geriye döner ya da çeşitli açılar çizerek belli bir noktaya odaklanır. Kimi zaman yazarın yaşamı ile sınırlı dönem, kimi zaman da yazarın tarihin ilerleyişi içinden seçtiği dönem roman için seçilir. Zaman, içinde biriktirdikleriyle, dönemin zihniyetiyle romanda yaşatılır. Bunun tersi durumunda aykırılıklar, mantıksal doğrudan kırılmalar olur. Yazar, zamanı başlatıp durdurabilir, geriye gidebilir. Aynı zamanda daraltıp kısaltılarak ya da genişletip uzatarak okurun olay örgüsü ve kişilerle ilgili çağrışımlar elde etmesini sağlayabilir.

Roman kişilerinin her aksiyonu olay örgüsüne katkıda bulunur. Belli bir mantıksal dizine göre sıralanan olaylar sonucunda kurgu oluşur. Gerekliliği olan ve romanın diğer unsurlarına katkısı bulunan eylemler aynı zamanda örnekleme açısından da önemlidir. Roman kişileri, okur tarafından eylemleri göz önünde bulundurulur değerlendirilir. İçinde yaşadığımız dünyadaki hareketler, durumlar, eylemler, büyük küçük olaylar yazar tarafından belirli amaçlarla kurmacaya katılır. Gerçek dünyada bir anlam yüklenmeyen, sıradan durum ve olayların bile romanda karşılık bulduğu görülür.

Romanın okura ulaşmasını sağlayan anlatıcıdır. Anlatıcı sıradan okur için yazarın kendisi sanılsa da aslında o da diğer kişiler gibi tasarlanmış, yazar- roman- okur arasında varlık gösteren bir sestir. Kişilerden birinin diliyle konuştuğu gibi romanın tepe noktasından da seslenebilir.

Okurun gözünün odak noktasını belirlemeye yarayan unsur da bakış açısidir. Her şeyi bilen, gören, sezen; sadece algıladıklarını ileten ya da kendi merceğini kullanan bakış açıları mevcuttur. Bunlardan biri ya da birkaçı aynı anda olmak üzere yazar tarafından kullanılabilir.

Her sanat ürünü gibi roman da bir iletiyi yerine teslim etmek üzere yola çıkar. Tüm insanlığın dikkatini belli bir noktaya çekmeye çalışır. Bu nokta ideolojik, bireyci ya da estetik olabilir.

Özellikle modernist akıma kadar olan dönemlerde yazarın romanda kurduğu üslup oldukça değerli bir göstereydi. Yine bu dönemin etkisinin iyice azaldığı zamanlara kadar kelime seçimi, cümle kuruluşları bir anlamda yazarın tarafını da belirleyen ölçütler olarak görüldü. Postmodernist tavrın ağır bastığı günümüzde de yazarın üslup oluşturmada gösterdiği dikkat, kalıcılık açısından da katkı sağlamaktadır.

Postmodernizmin etki alanında olan roman, eklektik yapısıyla bu unsurları çoğaltan bir eğilim gösterir. Bu anlayışın romanı kendinden önceki metinleri dolaylı ya da açık olarak kendine katarak yeni bir formla okuyucunun karşısına çıkar.

Postmodernizmde, daha önceki anlayışlarda temel olgularından biri olan “gerçek”e gösterdiği direnç olumsuzlama olarak değerlendirilmez. “Gerçek” de ancak herhangi bir durum kadar itibar görür.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. POSTMODERN BİR YAZAR OLARAK ORHAN PAMUK

Postmodernizm, romanda ilk etkileri görülmeye başlandığı dönemde olumsuz tepkilerle karşılanmıştır. Ancak eleştirel kabul skalasında değeri ne olursa olsun günümüz insanını ilgilendiren her alanda varlığı hissedilmektedir. Başlangıçta gösterdiği yayılcı, negatif özellikler sebebiyle yoz bir süreç olarak değerlendirilen postmodernizm toplumla beraber geçirdiği başkalaşımın önyargısız yorumlanma sürecine girmiştir.

Postmodernizme kadar devam eden anlayışlarda sanatçının/yazarın gerçeğin, idealin, doğrunun izini sürmekte olduğu görülmektedir. Dış dünyanın kurgusal alanda en benzer karşılığı olan romanda yazar kendini çoğu kez, seçimlerinde hassas bir dengeyi kurmakla yükümlü hissetmiştir.

Tanzimat Fermanı'nın 1839'daki ilanı ile Batı edebiyatından ilk kez çeviriler yoluyla tanıdığımız roman, kısa bir süre içinde yerli edebiyatımıza hızlı bir giriş yapmıştır. Aksaklıkla yüklü ilk örneklerden sonra zamanla teknik olgunluğa erişen Türk romanı, her dönemde okuruna işaret ettiği misyonlar edindi. Batılı yaşam tarzının herhangi bir adaptasyon sürecinden geçmeden ve millileştirilmeden aynen uygulanmaya kalkışılması halinde ortaya çıkabilecek güçlükler ve gülünçlükler, yıkılan bir imparatorluktan geriye kalanlar, kurtuluş mücadelesi, aydınlar tarafından görmezden gelinmiş bir milletin fark edilmesi, objektif olarak değerlendirilmesi yeni bir rejim ve bu rejime ait unsurlar, siyasi süreçlerin toplumsal değişime etkileri, yeni global düzen gibi olgular Türk romanının kronolojik gelişiminde merkeze aldığı noktalardır. İçinde bulunulan durumu birebir yansıtmaya çalışarak okurlara bir çeşit rehber olmaya çalışan anlayışların ürünü sayılabilecek roman zaman içerisinde değişime uğramıştır.

Uzun süren askerî ve siyasî mücadeleler sonunda kurulan rejimle birlikte edebiyatta önemli değişiklikler yaşanmıştır. Yeni kurulan devleti halka anlatmak, yeniliğinden ve yüceliğinden söz etmek özellikle cumhuriyetin 1923'teki ilanından 1940'lı yıllara kadar sürer. Bundan sonraki dönemlerde de köy gerçeği, şehirleşme,

köyden kente göç, kalabalıklar içinde yalnızlaşan insan gibi çeşitli konular ve akımlar kendine yer bulur.

Günümüze gelindiğinde ise artık okuru aydınlatmaya, onun yaşamını yeniden kurgulamasına rehberlik etmeye yarayan eserlerin sahneden çekildiği görülmektedir.

Yazar artık geleneklerden, imkânlardan, bilgi kaynaklarından herhangi bir fayda gözetmez. İnsan gerçeğine odaklanarak ona ait olanı çeşitli şekillerde göstermeye çalışır. İnsan, merkezdeki konumunu kaybetmiştir. O yüzden yazarın iddiasına zorunlu bir muhatap değildir. Bütün bunlar postmodernizm kaynaklı anlayışın özellikleri olarak yorumlanabilir.

Orhan Pamuk bu anlayışa yakın bir tavır sergilemektedir. Romanlarında ideal insan oluşturma çabası yoktur. Onun roman kişileri hep bir arayışın içindedir. Kişiler kimi zaman birini, kimi zaman bir başka metni, kimi zaman da kendilerini aramaktadırlar.

Başka metinlere sıkça göndermeler yapan Orhan Pamuk'un bazı romanlarında (*Kara Kitap* gibi) klasik metinler (*Mesnevi*, *Mantıku't Tayr*, *Hüsni ü Aşk*) kaynak olarak kullanılmıştır. Postmodernizmde sık sık rastlanan parodi ve pastişler bu yolla onun romanlarında yer bulur. Okuyucuya doğrudan seslenerek ya da okuru kurmacanın sahteliğine karşı uyararak üst kurmacayı oluşturur. Yine bu da postmodern anlatı geleneğine ait bir unsurdur.

Orhan Pamuk kutsal kitaplardan alıntılar yapar; mitolojiden ve sivil tarihten yararlanır. Bu yönleri de onun postmodern kimliğini bütünler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. ORHAN PAMUK ROMANLARINDA KURUCU BİR UNSUR OLARAK YALAN FENOMENİ

Orhan Pamuk'un romanlarında yalan fenomeni çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

- Açıkça söylenen yalanlar
- Gerçeğin saklanması
- Sahte olanın gerçeğin yerine geçmesi
- Yalanla ilişkilendirilebilecek suçlar
- Gerçekle yer değiştiren sahte/yalan
- Şakalar
- Oyunlar
- Yanıltmalar
- Yapaylık
- Kendini yok eden gerçek

Yukarıda da sıralandığı gibi çeşitli şekillerde yansımalarını gördüğümüz yalan fenomenlerinin nasıl kurucu unsur halini aldıklarını ele almaya çalışacağız.

3.1.1.CEVDET BEY ve OĞULLARI

Orhan Pamuk'un geleneksel roman tarzında yazdığı ilk romanında bir ailenin yıllar içindeki değişimi anlatılmaktadır. 1905'te başlayan roman 1970'lere kadar gelir. Bu süre içinde kahramanlarının hikâyesine Türkiye'nin büyük değişimi, siyasi ve sosyal yapısının yeniden tasarlanması eşlik eder. Roman, sadece Cevdet Bey ve oğullarının değil aile çevresinde görünen pek çok kişinin romanıdır. Osmanlı imparatorluğunun yıkılmakta olduğu bir dönemde sürekli çektiği yalnızlık hisleriyle birlikte ticarî atılımlar yapan Cevdet Bey, Batılı tarzda bir aile kurmak emeli taşır. Ona göre bu Batılı aile “*tıkır tıkır işleyen bir saat*” gibi olmalıdır. Oldukça mekanik

ve duygudan yoksun bu tanımlama, aile kavramının sadece işlevsel yanıyla ilgilidir. Sorunsuzca ilerleyen, herkesin ödevlerini yerine getirdiği bu aile modeli ne yazık ki Cevdet Bey'in isteğini tam anlamıyla yerine getirememiştir. Ne tam Batılı olabilmiş, ne de kökenlerini koruyarak Doğulu kalmışlardır. (Cevdet Bey'in Doğuyla olan ilgisi genellemelere ve açık bir aşağı görmeyle sınırlıdır. O, romanın en başından beri “doğru ve yaşanmaya layık hayatın” Batıda olduğuna inanmıştır.)

Romanın çekirdeğini oluşturan Cevdet Bey'in, anlamlandıramadığı suçluluk hissi, nerede olduğundan emin olamama duygusu diğer kahramanlarda zaman zaman belirir. Romanın başında Cevdet Bey'in gördüğü bir rüyada suçlanması, diğerlerinden ayrılması, üstelik ağabeyinin rüyasındaki herkesten daha fazla suçlayıp küçümsemesi Cevdet Bey'in kişiliği ile ilgili ilk ipuçlarını bize verir. Cevdet Bey, kendini savunabilecek durumlarda bile sessiz ve tepkisiz kalmaktadır. Kendi durumu üzerinde uzun uzun düşünmeye ihtiyaç duymaz. Gördüğü ve beğendiği şeyleri –eğer katabilecek güçteyse- yaşamına katmak ister. Güzel bir ev, kârlı bir iş, iyi bir eş, oğullar... Bunlar onun hayalleri için yeterlidir. Fazlası için beklentisi yoktur. Aslında içinde yaşadığı koşullarla değerlendirildiğinde fazlasıyla başarılı olmuş görünebilir. Ticaretle ilgili tüm alanların azınlıkların tekelinde olduğu bir dönemde Müslüman-Türk bir girişimci olarak kendine sağlam bir yer edinmesi çok da azımsanacak bir durum değildir. Ama bu başarısının tamamıyla legal olduğu söylenemez. Yerini korumak, sabit durumunu devam ettirmek için rüşvet verir. Üstelik bu durum onu çok rahatsız etmez.

“Belediyenin ve Şirket-i Hayriye'nin bütün lambalarını satın alma ayrıcalığını elde ettikten sonra, ticaret çevrelerinde “Işıkçı Cevdet Bey!” diye anılmaya başlamıştı. Bu başarısını hatırlayınca keyiflendi. Bu lamba işinden sonra dükkânı ve şirketi dört misli büyütmişti. Şehreminliğinde herkese rüşvet dağıtmıştı. Bu biraz sıkıcı bir anydı, ama başarısını gölgelemiyordu.” (Pamuk, 1998: 20)

Üstelik savaş yıllarını bir fırsat olarak görüp servetine daha fazlasını eklemiştir. Yani ortalamanın üzerindeki sosyo-ekonomik standartları erdemi baz alan bir anlayışla yükselmemiştir. Ama da bunu yeğenine açıklarken bunu düşmanlarının “uydurması” olarak gördüğünü söyler. Yaptığı hileleri telafi değil yalanlama yoluna gider.

Nigân, son zamanlarda gözden düşmüş olsa da saray çevresinden Şükrü Paşa'nın kızı, Cevdet Bey'in önce nişanlısı sonra da karısıdır. Cevdet Bey onunla tasarladığı dünyaya uygun bulduğu için evlenmek istemiştir. Her ne kadar inkâr etse de bir paşa kızıyla evlenmenin prestijinden faydalanacağını bilmektedir. Nigân'ın babası Şükrü Paşa da Nigân'ı (en sevdiği, en güzel veya en sevimli bulduğu kızı olmasa da) porselenlerle, fincan takımlarıyla oyalanabilecek biri olarak görür. Kızı hakkında aslında yetersiz ve biraz da acı verici değerlendirmeler yapan Şükrü Paşa, kızını çok fazla tanımadığını da belirtir. Dönemin ikiye bölünmüş yaşamı (haremlik-selamlık) buna çok uygun değilse de babanın kızını tanımak, anlamak için çaba göstermediği de açıktır. Nigân roman boyunca bir dekor unsurundan çok fazla ileriye gitmez. Aslında düşünceleri olsa da yazar tarafından derinleşmesine izin verilmemiştir.

Nigân Hanım bu tartışmalardan hiç hoşlanmadığını, böyle tartışılırken ne kendisinin ne de başkasının istediği sözleri söyleyebildiğini düşündü. (Pamuk, 1998: 103)

Kendisi olamamaktan, yapay kalmaktan, beklentilere uyum sağlamak adına “özgür hareketleri olan”a (Mengüşoğlu, 1988: 13) geçememekten şikâyetçi görünen Nigân, ölçülü davranışlarıyla sessiz sedasız bir kahraman olarak kalır.

Uzun yaşamının sonuna doğru bunama belirtileri gösterir. Gerçeği kayganlaştıran bir hafızayla ara sıra konuşmalara katılır.

Cevdet Bey'in ölçülü, dikkatli yaşamına taban tabana zıt ağabeyi Nusret ateşli bir Jöntürk'tür. Ağabeyinin inandıkları ve bir gün gerçekleştirmek ümidi taşıdıklarına karşı Cevdet Bey “dikbaşlılık, gürültü, patırtı” (Pamuk, 1998: 24) yorumunu yapar. Hayatı, ağabeyiyle aynı düzeyde algılayabilecek yeteneğe sahip değildir. Ağabeyi Nusret mücadelesini kaybetmiştir, yenilmiştir, ölmek üzeredir ama inandıkları hala canlıdır ve direnmektedir. Nusret'in inandıklarına yeterli özeni göstermemesi, zayıflıklarına/ alkole yenilmesi, amacıyla yaşadıklarının çelişki içinde olması onun belli bir aşamayı geçmesini engeller. Dönemine ve çağdaşlarına göre kahraman olabilecekken sadece şikâyet eden, aksi bir hastaya dönüşür. Cevdet Bey zaman zaman ağabeyiyle kendini kıyaslar, onu pek çok yönden daha nitelikli “sevimli, cana yakın, güvenilir” (Pamuk, 1998: 24) bulur. Bu arada ağabeyinin

gözünden kaçmayan bir ayrıntı olarak Cevdet Bey'in kiraladığı caka arabasını görürüz. Diğer insanlara olduğundan farklı görünmenin bir yolu olarak Cevdet Bey'in kullandığı bir statü göstergesidir. Nusret bunu sahte bulur ve alay eder. (Batılılaşmanın sadece görüntü düzeyinde anlaşıldığı sahte modernlerin bir prototipi olarak Recaîzade Mahmut Ekrem'in Bihruz Bey'i de tüm varlığını bir gösterişli bir arabada gerçekleştirmeye çalışmış bu isteği onu türlü gülünç durumlara düşürmüştü. İdealize edilen hayat tarzı sadece aksesuarlar vasıtasıyla yaşanmaya başladığında büyük bir yanılğı kahramanın yazgısı haline gelmekteydi. Batı medeniyetinin neden lokomotif güç olduğunu anlamak için çaba sarf etmeyen zahirî yenilikçiler uzunca bir süre gördükleri kadarını uygulamakla üzerlerine düşeni yaptıklarını sandılar.) Cevdet Bey, yeni yeni girmeye çalıştığı bir nevi zenginler kulübünde varlık göstermek için Yahudi asıllı arkadaşı Fuat'a ihtiyaç duyar. Bu da aslında kendine olan inancının zayıflığının göstergesidir. Hıristiyan ya da yenilik taraftarı biriyle konuştuğundan sonra baş gösteren zayıflık, değersizlik, gülünç olma hisleri bunu doğrular niteliktedir.

Nusret, bir Jöntürk olarak sıradan insanların iyiliğini ve aydınlık günlere kavuşmasını isterken bile onlarla yakınlaşmak istemez. Sıradan insanların eskiye bağlılıkları, değişime kapalı oluşları onlarla birlikte yaşamayı imkânsız kılmaktadır. Bu yüzden Nusret inandığını söylediği şeyleri uygulama imkânı bulamaz. Ya da gerçekten inandığı gibi yaşamaz. Nusret'in batıya yönelik de önemli tespitleri vardır. Gerçek bir Avrupalı olarak Voltaire, Rousseau gibi önemli düşünce adamlarını görür. Ona göre bu Avrupalı terimini karşılayanlar bunlardır. İstanbul'da yaşayan "*bankerleri ve pis misyonerleri*" gerçek Avrupalı saymaz. Çünkü ona göre dejenere tiplerdir. Böylelikle Nusret'in gerçek Avrupalı algısını öğrenmiş oluruz. O, Avrupa'dan her gelene hayranlık besleyen biri değildir. Gerçek-sahte ayrımı yapabilecek donanıma sahiptir. Aynı zamanda Tefik Fikret'i resim yaptığı için hor görür. Ona göre bu bir ihtilalcinin uğraşacağı iş değildir. Burada sanat küçümsemekten çok, öncelikli yapılması gerekenler sıralamasında yer almamasıyla değerlendirilir. Nusret bir bakıma gerçek ihtilalcinin özelliklerini verir. Ama Tefik Fikret de onu alkolik olduğu için küçümsemiştir. Yani birbirleri üzerinden giriştikleri gerçek aydın/gerçek ihtilalci tanımlamalarına ikisinin de özellikleri yeterli gelmemektedir. İhtilal düşüncesinin hasta ve alkolik bir karakter üzerinden verilmesi,

gerekli ön koşullar sağlansa bile aydınlanma cereyanının genele ulaşmayacağına ümitsizliğini işaret eder. Düşüncenin gücüne inanmış bir modernist olan Nusret, sağlıklı bir bünyeye sahip değildir. En yakınları olan kardeşiyle, oğluyla içindeki “ışığı” yansıtmak kadar yakınlaşamaz. İzole bir hayatta toplumdan sadece şikâyet eder, aldığı “tıp” eğitiminden pek çok kişi faydalanabilecekken kendi sağlığı karşısında bile teşhisten öteye geçmez. Hatta daha da ileri giderek tıbbın zararlı olduğunu ileri sürer:

“Bu sırada ağbisi: “Doktor istemez! Benden iyi doktor mu olur? Doktorluk insanlığın düşmanıdır!” diye mırıldandı.” (Pamuk, 1998: 26)

İnsanın varlık koşullarından “eğiten ve eğitilen” kısmen yerine getirilmişse bile tamamlanmış bir misyona dönüşmemiştir. Gür sesli bir modern yaşam taraftarı olan Nusret geleneksel toplumu, Batılı yaşam tarzının yarım yamalak uygulayıcılarını son nefesleriyle eleştirir, aşağılar, onlarla alay eder. Ancak düşünceden çok duygularının ağır bastığı gençlik dönemlerinde gerçekleştirdiği birkaç muhalif eylemden başka yaptığı hiçbir şey yoktur. “Sahte”liği eleştirisi yapan yüksek sesli bir “pasif” e dönüşür. Oğlu için seçtiği isim (Ziya) gelecekte yüksek beklentilerinin olduğunu açıkça bildirirse de geleceğe yönelik disiplinli bir plan yapmamıştır. Aydınlik günlere dair özlem ve inançla gençliğe ümit bağlamış tutumu Tevfik Fikret’i hatırlatırken, aynı ekolden olduğunu söylediği şairi olumsuz tavırla eleştirmesi beraberlik fikirlerini de sorgular. Nusret, bir fikre (aydınlanmanın Avrupa’dan gelmesi gerektiğine) inanmış ama bu inanç sadece romantik düzeyde kalmış, derinleşmemiştir. Yani varlık koşullarından biri olan “kendisini bir şeye veren” i yerine getirememiştir.

Nusret’in amcasına emanet edilen oğlu Ziya askeri okulda okur, asker olur. Ama yıllar sonra amcasının karşısına para istemek için çıkar. Madalya kazanmış bir asker olmasına rağmen askerliği bırakıp ticarete geçmek istemektedir. Bunun için gerekli parayı hakkı olduğunu iddia ederek Cevdet Bey’den istemesi Cevdet Bey’i oldukça rahatsız eder. Mesleğini inancı ve saygısı yoktur. Oda rahat ve sakin bir yaşam arzusundadır. Babasının ihtilalci ruhuyla ilgisi yoktur. Hasta karısını yüzüstü bırakmaktan rahatsızlık duymaz. Bu yönüyle varlığının “değerlerinin sesini duyan” kısmını ihlal etmiştir. Etrafında şekillenen ve herkesin refah içinde yaşadığını

düşündüğü hayattan pay istemektedir. Bu refahın ana kaynaklarının illegal yapıda olduğunu (savaş sırasında şeker getirip fahiş fiyatla satmak gibi) da amcasının yüzüne vurur. Babası gibi alkolle de başı derttedir. Askerlik mesleğini içini doldurarak yerine getirmekten giderek uzaklaşmaktadır. Kırk iki yaşındayken bile amcası tarafından ciddiye alınmaz. O uzaktan bakan, ara ara varlığını hissettiren bir “hayalet”tir. Görüldüğü zaman ürküntü ve rahatsızlık hissi yaratır. Geçmişin istenmeyen bir gölgesidir. Yıllar sonra Ahmet Işıkçı’yla konuştuğu öğrenildiğinde de yalancılıkla suçlanır.

“Ne dedi sana, ne anlattı gene? Ne yalanlar söyledi? Yetmişbeş yaşında, ama hala yalandan, tehditten bıkmadı! Ne diyor?” (Pamuk, 1998: 549)

Aile, yıllar önce baba tarafından yapılan şeker vurgununun hatırlatılmasından hâlâ rahatsızlık duymaktadır. Gerçek olanı yalan iddiasıyla değiştirip kendilerini rahatlatma yoluna giderler. Ailenin her bireyi bu gerçeği bilmektedir. Fakat utanç verici bu durumundan kurtulmak için bunun yalan ve dedikodu olduğu bahanesine sığınır.

Romanın bir diğer heyecanlı kahramanı Ömer’dir. Ömer Avrupa’dan dönüşünde Türkiye’yi ele geçirilecek bir hedef olarak var sayar. Bunun için gerçekçi hiçbir dayanağı yoktur. Sürekli Avrupa ile Türkiye’yi kıyaslar. Türkiye onun kendini gerçekleştireceği, büyük hayallerine kavuşacağı bir alandır. Hayallerine kavuşmak için neler yapacağını açıkça dile getiremez. Dünyada başarı olarak görülen ne varsa hepsine birden taliptir. Aile hayatını sıkıcı, şiiri etkisiz bir ifade şekli olarak görür. O, her şeyi yerinden oynatacak görkemli bir gücün ve başarının peşindedir. Ancak atılımları heyecanlı söylevlerinden ibaret kalır. Bir “fatih” olarak yaptığı demiryolu inşaatı ile sınırlı kalır. Daha sonra kendine bir toprak ağasını rol model alması ve onun yaşamının bir kopyasını oluşturması Ömer’in yapmak istediklerinde ve hedeflerinde tutarlı ve gerçekçi olmadığını kanıtlar. (Üstelik yaşadığı yer olan Kemah’ta taklit ettiği kişi kadar saygı görmez.) Yurda dönerken henüz fethedilmemişi fethetmek arzusu zaman içinde kendine küçük ve sakin bir dünya yaratmakla yer değiştirir. Rahatlık, basit yaşam kısa sürede onu cezp eder ve tüm iddialarını unutturur. Her ne kadar bir aksiyon insanı olma hevesindeyse de Ömer’de yoğun bir düşünce üretimi görülmez. Oysa Avrupa’da kaldığı süre içinde aklın

egemen oluşuna hayranlık duymuştur. Ama bunun Türkiye’de mümkün olmadığını düşünür:

“Ömer gene işçi barakalarını işaret etti. “Ya onlar gibi Allah’a inanırsın, ya da hiçbir şeye. Çünkü her şey sahte burada. Her şey taklit! Her şey yalan, iki yüzlülük, kandırmaca dolu. Rousseau diyorsun. Bizim Rousseau’muz kim? Namık Kemal mi? okuyabiliyor musun? Okuyunca içinde bir şey uyanıyor mu? (Pamuk, 1998: 333)

Ona göre Türkiye’de bir gerçek bir hayat değil ancak kötü bir kopyası yaşanmaktadır. Şikâyet ettiği bu kopya hayatı iyisiyle değiştirmek/ideal olana dönüştürmek için hiçbir çabası yoktur. Nişanlısı Nazlı’yla da gerçek bir iletişim sağlayamaz. Nazlı evlenmek için beklerken, Ömer herhangi gerçekçi bir neden olmaksızın sürekli bu olayı erteler. Doğuda başladığı demiryolu inşaatı uzun süre bitmeyince çok fazla rüşvet dağıtır. Bu kendini “fatih” görenin yapacağı bir eylem değildir. İşlerini çabucak bitirmek için bu yasa dışılığı olağan görür. Çünkü sonuca yaklaşmıştır ve gerisi önemli değildir. Yurda dönerken kurduğu büyük hayalleri gerçeğe dönüştürememiş, dava ve ideal insanı olmaktan uzaklaşmış, umutları sözde kalmıştır. Erken yaşta sakın ve yorulmayacağı bir hayatı tercih etmiştir. Avrupa dönüşü trende ettiği abartılı laflar onu doğunun küçük bir istasyonunda terk etmiştir. Batılı roman kahramanlarıyla özdeş tuttuğu dünyası ona ancak modernize edilmiş feodal bir sahayla sınırlanmıştır. Arada ancak bir iki cılız haberle İstanbul’a varlığını duyursa da silik bir derebeyi kopyası olarak, hayatını fethetmeyi umduğu gösterişli ve kalabalık mekânların dışında geçirir. Gerçek ve yaşanmaya değer olanın “doğa”nın içinde bulunduğunu fark etmesiyle şehir yaşantısını kendinden uzaklaştırmayı seçmiştir. Bu aynı zamanda Ömer’in İstanbul/Ankara/Merkez karşında mağlup oluşudur. Romandaki diğer kahramanlar tarafından yeterince Avrupalı bulunan, bu yönüyle övgüler alan Ömer aslında kendine gerçek bir dünya kuramamıştır. Romanın diğer kahramanları üzerinde uyandırdığı “fatih” algısı açıkça yanılgıya dönüşmüştür. Söyledikleri, hedefledikleri ile yaptıkları, uyguladıkları birbiriyle örtüşmez. Karakterin örüldüğü ilk zamanlarda bir kahramana dönüşmek isteği romanın ilerleyen bölümlerinde iyice azalır ve söner. Yurt dışından getirdiğini iddia ettiği ışık yeterince parlak olamamıştır. (Üstelik “aydınlık/ışık” gibi motiflerin ithal edilen düşünceler olarak görülmesi de dikkat çekicidir.) Ömer bireylerinden biri

olduğu milletin yabancısıdır. Sahte Avrupalılığı onda hakaret ve aşağılamaya varan söylemler yaratır:

“Ben... ben uyuz bir Türk olmak istemiyorum!” (Pamuk, 1998: 131)

Muhittin ve Refik’in onun bu sözlerine tepki göstermesi üzerine beden diliyle kendini yalanlar:

Bakışları, “Şakaydı canım bu dediğim!” diyordu. (Pamuk, 1998: 31)

Beğenmediği toplumdan kendini avantajlı, tercih edilen, nitelikli biri olarak görmesini ve saygı duymasını ister. Aslında sadece ucuz iş gücü edindiği insanlardan kendi ruhunu doyuracak talepleri vardır. Demiryolu işini zamanında bitirmek kurnazlık ederek iki genç mühendisi ortak etmesi de bunu doğrular. Başkalarını değerlendirirken *“ikiyüzlü, yüzeysel, yalancı, kötü”* (Pamuk, 1998: 332) nitelendirmelerini kullanır. Ama kendisine otokritik yaparak bu sıfatları taşıyıp taşımadığını anlamaya çalışmaz. Avrupalılığın ilk şartı olarak görülen çalışmayı o kadar da ciddiye almaz. Avrupa’dayken daha ileri seviyede bir öğrenim görebilme ihtimali varken bunu değerlendirmez.

“...Doktora yapacaktım, yüksek mühendis diplomasıyla yetindim, gezdim, tozdum, biraz kendimi düşündüm, annemle babamdan kalanları yedim, yaşadım...” (Pamuk, 1998: 93)

Her ne kadar üstün gördüğü batıdan müspet bilimlere yönelik bir eğitim almışsa da bunu döneminin gereği olarak yerine getirdiği açıktır. Aslında gezip tozmayı, para harcamayı “yaşamak” olarak değerlendirecek kadar da alaturka kalmıştır.

Cevdet Bey’in küçük oğlu Refik, roman boyunca “ne yapmalı” sorusunun cevabını arar. (“*Ne Yapmalı?*” aynı zamanda Vladimir İlyiç Lenin’in işçi sınıfına yönelik kendi ideolojisini yaygınlaştırmaya çalıştığı broşürünün adıdır. Lenin’in bu broşürü yazmasında Nikolay Gavriloviç Çernişevski’nin “*Nasıl Yaşamalı?*” adlı romanının etkili olduğu bilinmektedir.) Refik’in de tıpkı Ömer gibi pek çok projesi vardır. Bu projelerin bir kısmı işlevselliğin dışında kalır. Refik faydalı olmak adına ne yapmalı sorusuna o kadar uzun bir süre cevap arar ki sonunda bu soru amacının ve anlamını yitirir. Bir bakıma değersizleşir. Bu soru Refik’in aklına gerçekten ülkeye

ve ülkenin o zaman içinde bulunduğu zor koşullara faydalı olmaktan çok can sıkıntısından gelmiş gibidir. Refik çeşitli şekillerde (köyü ve köylüyü kalkındırma, kalkınma konulu bir kitap yazma) faydalı olmaya çalışırken hayattaki önceliklerine de kayıtsız kalır. Üstelik hiç tanımadığı köy hayatından yola çıkması da gerçekçi ve doğal değildir. Romanın diğer kahramanlarından Ömer'in saptadığı gibi sevgili evi ve sevgili memleketi arasında kalır. Ne yapmalı sorusuna cevap arayan ama ne yapması gerektiğini roman boyunca bulamayan birine dönüşür. (Romanın son bölümünde Ahmet Işıkçı annesinin evi terk etme sebebi olarak babasının kalkınma projelerinin, nihayetinde sarhoş nutuklarına evrilmesini gösterir.) İdeallerinde içtenlik olmadığı anlaşılır. Yani “halis inanan” katmanına geçememiştir. İnanıklarına ya da en azından faydalı olabileceğini sandığı düşüncelere kendini adayamaz. Yüzeyde kalan, derinleşemeyen fikirleri ve istekleri onda belirgin bir huzursuzluğa sebep olur. “Halis bir isteme” de (Mengüşoğlu, 1988: 14) onda cereyan etmemiştir. Karar verdiği en basit eylemleri bile (düzenli jimnastik yapmak gibi) yerine yetirme iradesinden yoksundur. O babasının cenazesinde abdest almadan kıldığı namaz gibidir. Toplumun ihtiyaçları olduğunu fark etmiş fakat bu ihtiyaçlara tatmin edici bir cevap verememiştir. Dönemin aydınları gibi özellikle Anadolu insanı için kaygılanıp ve büyük kalkınma planları hazırlamak onu geçen yüzyılın romantikleri arasına dâhil etmiştir.

Refik ve Ömer'in arkadaşı Muhittin, otuz yaşına kadar ünlü bir şair olmazsa intihar edeceği fikrine kilitlenmiş biridir. Ama bu iddiasında ciddi değildir. Refik'in, derinlik arama isteğinin bedelini ödemededen gerçekleştirmeye çalışmasına için için kızar. Arkadaşları gibi varlıklı değildir. Kendini diğerlerinden farklı (biraz da üstün) görür. Şairliğini kendisine umduğu başarıyı, şöhreti sağlayacak bir imkân gibi görür. Fakat şairliği ona hayallerindeki köklü başarıyı getirmemiştir. Bu durumun farkındadır. Zaten başarılı olmayı uygun koşullara bağlar.

“Cahit Sıtkı diye bir şairden sözetti... Peyami Safa'nın övgüsüyle parladığını söyledi.” (Pamuk, 1998: 130)

Böylelikle yetenek, donanım gibi sanatın temel unsurlarını pohpohlamaya indirgemiş olur.

Kendini değerlendirirken “*kötü bir şair, iyi bir sahtekâr olduğunu*” (Pamuk, 1998: 275) belirtir. Olduğundan fazla biçtiği değer ona mizahî bir yön bile katar. Kendini Baudelaire ile kıyaslar. Ondan tek eksiğinin hayat kadınlarından kapacağı frengi olduğunu düşünür. Daha sonra karşılaştığı Mahir Altaylı dolayısıyla Türkçülük- Turancılık ideolojisini benimser. Bu Muhittin için siyasî bir seçim değildir. O Mahir’in anlattıklarından çok onun kendisinde olmayan özelliklerinden, insanları yönlendirebilme kabiliyetinden ve Mahir Altaylı’nın etrafındaki bir mürit topluluğu görüntüsünden etkilenmiştir. Günün birinde kendisi için de böyle bir pozisyonu düşler. Muhittin, dâhil olduğu ideolojiyi tam olarak benimsemiş değildir. Şartlar öyle gerektiği için bir anda inanmadığı bir kimliğe bürünür. Arkadaşlarını yeniden değerlendirirken bu kimliğin bakış açısını kullanır. Ama içten bir inanan değildir. İnanır görüldüğü bu yeni kimlikle çok ciddiye alınmaz.

Cevdet Bey’in büyük oğlu Osman, babasının ticarî hayatını devam ettirir ve ailenin ekonomik kaynaklarını oluşturur. İş ve kendisi dışında ilgilendiklerinde içten, ilgili davranışlar göstermez. Tek düze bir hayatı yaşamaktadır. Döneminin imkânlarının pek çoğuna sahip olmakla beraber, bu imkânları paradan başka bir güce dönüştüremeyeceği açıktır. Romanın ikinci tarihî evresi olan 1936 sonrasında siyasî gündemin önemli bir maddesi olan “Hatay Meselesi”ni bile bir kazanç kapısı olarak değerlendirir.

“Hatay’ın bizim olmasının benim ticaretime ne yararı olabilir? Hatay’a ne satabiliriz?” (Pamuk, 1998: 309)

Karısı Nermin’e, metresi Keriman’a bir daha gitmeyeceğine dair yemin eder fakat yeminini yerine getirmez. Hatta Nermin’in yalanına nasıl olup da kandığına da anlam veremez.

“Çünkü ona ilk kez yalan söylüyordum!” diye düşündü. (Pamuk, 1998: 307)

Osman yalanının hayatını kolaylaştırdığının farkındadır. Sonuçta her şey istediği ve olması gerektiği gibidir. Bu yüzden ortada “görünen” bir problem yoktur.

Cevdet Bey’in kızı Ayşe, romanda kendi geleceği üzerinde çok fazla söz hakkı olamayan bir karakter olarak yer alır. Müzik dersleri alırken tanıştığı Cezmi ile ailenin karşı çıkması sonucu bağlarını keser. Aile, Cezmi’yi yoksul bir memur

çocuğu olduğu için benimsememiştir. Oysa Cezmi, insana ait “varlık koşullarını” yerine getirmiş/getirmeye aday -romanda sayıları oldukça az- olumlu kişilerinden biridir. Kurulan yeni rejimin gereklerini kimin yerine getireceğinin Ayşe’ye sorarken Cezmi gerçekçi ve ümitsizdir. (Ayşe’nin de bu konuda önceden düşünmüşlüğü yoktur.)

“...yani iyi zenginler inkılâpları benimsemeli. Ama onlar heyecanlı gözüküyor. Cahil halk zaten bir şey bilmiyor. O zaman Ayşe, peki kim, inkılâpları ileri gösterecek? Hep biz memurlar mı, hep Trabzon’da herkesin heyecanıyla alay ettiği benim zavallı babam mı?... Üstelik artık memurlar da bu kaba saba zenginelere özeniyor,...” (Pamuk, 1998: 292)

Cezmi, insanların, gücü parayla orantılı görmesinden rahatsızlık duyar. Kendini yalnız hisseder. Takiyettin Mengüşoğlu’na göre devlet insanın disharmonik varlık-yapısını kontrol altında tutan bir çözümdür. İnsan içindeki zıtlıkların kendine ve başkalarına olan yıkıcı etkilerinden devlet sayesinde korunurken, gelişimin her türlü onarıcı ve yapıcı yanlarını da yine kurduğu bütünleşik yapılar sayesinde devam ettirebilir. Ancak Cezmi’ye göre yeni kurulan bu devletin önde gelen kişileri (özellikle yeterli maddi kaynaklara sahip olan kesim) bu varlık- koşullarını yerine getirmeye gönüllü değildir.

Perihan, Nermin ve Osman’ın özel yaşamlarındaki davranışları yüzünden hep birlikte oturmayı istememektedir. Evdeki yaşamı ikiyüzlü bulur.

Nazlı’nın milletvekili babasının arkadaşları da cumhuriyet devrimlerinden çok alacakları görevlerle ilgilenirler. Cumhuriyetin ilk rüzgârları sonrasında mesele, sıradan bir yer kapmaya dönüşmüştür. Bürokratlar milletvekilliği, milletvekilleri bakanlık beklerler. Nazlı’nın babası Muhtar, “alışkanlıkla” idealizmini korumaktadır. Üstelik Refik’in aydınlanma projelerini de gereksiz bulmaktadır. Aydınlanma tasarıları yerine güç kullanmak ona göre daha reel bir çözümdür.

“Memleket ilerlesin de, varsın etraf şu aydınlık dediğın şeye bulanmasın. Karanlık kalsın. Karanlık kalsın, ama memleket ilerlesin, tarım ilerlesin, sanayi ilerlesin. Yoksa ilerlenmeyecek öyle değil mi? Çünkü ne yapıldıysa sopa ile yapıldı!” (Pamuk, 1998: 386)

Halktan gelebilecek bir değişime inanmayan zamanın yöneticileri en kolay ve geçerli metodun güç kullanmak olduğunu düşünürler. Hatta içlerinden bazıları Refik'in köylüyü kalkındırma ile ilgili fikirleri için "*Türkiye 'yi köylü cenneti yapma isteği*" ifadesini kullanır. Bu ifade kalkınma, yeni ve aydınlık bir devlet olma emelinde samimî olmamak diye değerlendirilmelidir. Karanlık-bağımlılık/esaret karşısında aydınlık-özgürlük yer alır. Refik'in romanda kendi kendine sorduğu "*Özgürlüğü kim istiyor?*" (Pamuk, 1998: 412) sorusunun cevabını seçenekleri eleyerek (devlet, tüccarlar, toprak ağaları istemez köylüler ne olduğunu bilmezler, belki biraz işçiler isteyebilir) cevaplandırır: "*Özgürlüğü ben istiyorum!*" (Pamuk, 1998: 412) Hastalandığı zaman can sıkıntısıyla evde oyalanırken okuduğu, büyük bir ilham ve heyecanla ama ne yapacağına dair bir fikri olmadan çıktığı yol, onu herhangi bir yere varamadan kendine döndürmüştür. Daha sonraları ise Antik-Yunan'a geri dönüşünün gerekliliği üzerine yeni ve faydasız bir uğraş edinir. (Nev-Yunanîlik ya da Antik-Yunan estetik anlayışına dönüş, akıllara Yahya Kemal'i getirirse de yazarın Muhittin gibi bir karikatürize şair tipiyle Yahya Kemal'i hedeflenmediği açıktır.)

Refik'in ressam oğlu Ahmet Işıkcı ve sevgilisi İlknur buldukları anı defterlerinden hareketle Refik'i değerlendirirken halkan kopuk, yüzeysel ve içinde bulunduğu dönemin gerçeklerini kesinlikle anlayamamış olduklarını belirtirler. (Pamuk, 1998: 592)

Ahmet'in ablası Melek yaşadıkları toplumca saygın kabul edilen bir evlilik yapmış; gündelik hayatını içi boş ve gereksiz dedikodularla geçiren biridir. Derinliği yoktur.

Cevdet Bey ve Oğulları, kahramanlarının tasarısı ve beklentileriyle kurulu gibidir. Her bir kahramanın beklentisi vardır: Saat gibi işleyen alafranga bir aile, ihtilal, aydınlanma, köyün ve köylünün kalkınması, ünlü bir şair olma, zengin olma, fatih olma, bakan olma, evlenme, ailenin bir arada olması ve herkesin birbiriyle ilgilenmesi, dergi çıkarmak için para bulma, ... Bu beklentilerin kahramanların çoğu tarafından "gerçek eylem" sayılabilecek davranışlar olarak belirgin değildir. Silik birer ifade olarak kalırlar. Bir kısmı rastlantısal olarak gerçekleşir. Kahramanların içinde buldukları "yalan" kendilerine karşıdır. Sadece söz anlamında ürettiklerini

yaşamlarına uygulamada problemler yaşadıkları için zaman içinde yenik düşerler. Bu yenilginin de onlar için yıkıcı etkileri olduğundan söz etmek çok mümkün değildir. Uğraşmazlar ve üzülmezler. Ne yapacakları bilmez halde romanda yaşamaya devam ederler. İnadıklarında ve yapmak istediklerinde samimi olamama duygusu yerleşiktir. Kullandıkları mekânlardan biri olan kütüphaneyi Avrupaî tarzda düzenlemiş olmalarına rağmen bazen gereği gibi kullanamazlar. Refik önceleri burada arkadaşlarıyla poker oynarken, Nigân da kütüphaneyi mescit gibi yapmıştır. Bilinç ve aklın görünen, somut kaynağı olan kütüphane işlevsel olmaktan uzaklaşmış dekora dönüşmüştür. Varoluşsal sıkıntılarına çözüm bulamayan kahramanlar alışılmış, tek düze yaşamlarına devam ederler. Hareketin yerine durağanlığı, çözümün yerine tepkisizliği seçerler. Avrupaî yaşam tarzını beğenir, benimser, sık sık överler. Hatta doğu kültürüne yeğ tutarlar. Ama değişime sebep olacak, iyileştirici gücü olan bir çaba göstermeye kalkışmazlar. Takiyettin Mengüşoğlu bu konudaki saptamayı şöyle yapmaktadır:

Zamanımızda hemen hemen her ulus, Avrupalılaşmaya, yani Avrupa kültür çevresinin içine girmeye çalışıyor, tıpkı denize girer gibi. Böyle bir amacın gerçekleştirilmesinin ne kadar güç olduğu yeter derecede ve ciddi bir şekilde düşünülüyor. Hâlbuki Batılı adını alan kültür çevresi ne otohtondur ne de Avrupalılar tarafından hazır bulunmuştur; bu kültür çevresi yüzyıllarca sürüp giden bilim, felsefe, teknik, sanat gibi bir eylemler zincirinin sonucudur. (Mengüşoğlu, 1988: 68)

Rahatlarının, alıştıkları düzenin bozulacağı kaygısıyla kolayca yalanı kullanırlar. Hatta bunun ahlakî sorun boyutunu irdelemezler. Roman kahramanlarından Nermin ve kocası Osman'ın karı-koca olmalarına rağmen birer sevgilileri vardır. Özellikle Osman için bu neredeyse normallik ölçüsüdür. Romanda sevgilisini hatırladığı anlardan hemen sonra sağlık ve huzur gibi kavramları da düşünmesi bu durumu olumsuzluk olarak değerlendirmedini göstermektedir. Bütün bu yaşananlar, (umursamazlık, sürekli bekleme hali, gerekli atılımın bir türlü gerçekleşmemesi, yüzeysellik, atalet, yılgınlık, yalanlar, gerçek olanının zahmetinin karşılanmaması) sıradan bir hayatın rutinleri olarak görülür. Romanın sonunda genç ve dinamik kahraman Ahmet, saatin durduğunu görerek önce zaman aksın diye saati kurmak ister. Sonra üşenip vazgeçer. Sol fraksiyondan arkadaşlarının dergi çıkarmak

için gereken parayı da babaannesinin evindeki porselenleri “yürüterek” elde etmeyi aklından geçirir. Kendilerince yüce amaçları olan bir uğraşı hırsızlıkla finanse etmeyi düşünerek arkadaşlarının tasarılarını değersiz kılar. Kahramanların bir sonraki nesle aktarımı içinde buldukları durumu anlayıp tahlil edebilecek bireylerin varlığından öteye geçemez. Ailenin ve yakın çevrelerinin birbiriyle kurdukları iletişim inorganiktir. Birbirleri hakkında uzun uzun düşünmezler. Daha çok karşı karşıya kaldıkları karakterin kendileriyle olan bağları üzerinde dururlar. Yani birbirlerini kendi hayatlarını kapsayan yanlarıyla ilgilidirler. Diğer yanları onlar için yoktur. Bu da kahramanların ilişkilerinde üç boyutlu olmayı engelleyip sadece dekora uygun parçalar haline indirgeyen bir hale girmesine neden olur. Herkes rolüne uygun konuşur. Ne söylemeleri gerekiyorsa onu söylerler. Sosyal çevrenin beklentileri, ticaret ve kişisel çıkarlar ön planda konumlanmıştır. Kişiler görünen taraflarıyla varlıklarını sürdürürler. Yazarın kendisi de kişilerin iç dünyasında mutlak kontrolü elinde bulundurmaz. Kişiler okuyucuya açılmayan bu tabakalar yüzünden inandırıcılıktan da yoksundurlar. Yazar/anlatıcı, kişilerle okur arasında geçirgenliği olmayan bir tabaka yaratarak okurun metne belli bir uzaklıkta kalmasına neden olmuştur. Okur kurulan dünyaya yazarın izin verdiği ölçüde bakar. Adeta koruyucu bir bariyer alanı oluşturan yazar, kişilerine yeterli gerçeklik hissini sağlamamıştır. Bu da yüce amaçlarla ortaya çıkan kahramanların, çabucak, birer çocuk hevesiyle hedeflerinden/kendilerinden nasıl vazgeçtiklerini açıklamada eksik kalmıştır. Romanda Batılı bir ses olarak vücut bulan Herr Rudolf, doğunun hiçbir zaman batı gibi olamayacağını çünkü kültürel, sosyal ve siyasi alt yapının farklı çizgilerde ilerlediğini belirtir. Ülkelerini kurtarmayı kafalarına koymuş ama kendi hayatlarını istedikleri çizgiye getirememiş roman kişileri için en rasyonel tespiti (Ahmet Işıkçı öyle olduğunu varsayarak) Refik’in Paris’te bir kahve dükkânında gördüğü Sartre yapar.

“... ‘Aydınlık Türkiye’ye nasıl gelir?’ diye sormuştur.”

“Mösyö Sartre da şöyle demiştir herhalde: ‘Mösyö, sizin yerinizde olsaydım, bu az gelişmiş ülke aydını olarak burada sütlü kahve içmez, ülkemde öğretmenlik yapardım.’ Sonra Sartre kendi sütlü kahvesini yudumlamaya başlamış. (Pamuk, 1998: 596)

Sartre'in kahvesini içmeye devam etmesi çift anlamlı okunacak bir ifadedir. Ya Sartre söylediklerinin doğruluğu üzerinde umursamaz davranmakta, ya da kendi ülkesinin aydınlanma ile ilgili bir aşama problemi olduğunu düşünmemektedir.

3.1.2.SESSİZ EV

Sessiz Ev adlı romanda İstanbul'un biraz dışında bir kasaba olan Cennethisar'a babaannelerini ziyarete gelen üç kardeşin yıllar önce dedeleri tarafından yapılan evde geçirdikleri bir hafta anlatılmaktadır.

Romanın geçtiği yeri/kasabadaki evi tasarlayan dede yıllar önce ölmüştür. Dede Selahattin Darvinoğlu, sürgün edilmiş bir doktordur. Birçok yönden *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndaki Nusret'e benzer. O da Nusret gibi aydınlanmayı, ilerlemeyi hayatının merkezine yerleştirmiştir. Ama Selahattin, Nusret gibi ittihatçı değil onlara da karşı olan bir hürriyetçidir. Pozitivizme bağlıdır. Bilim dışında hiçbir şeye inanmaz. Bilime olan bağlılığını soyadını Charles Darwin'e adayacak kadar ileri götürür. Sürgün edildiği küçük kasabada kendince aydınlama propagandası yapar. Aydınlanmanın önündeki gerçek engeli "din" olarak görür. Bu tutum onun sığ düşüncelerinin girdabında döndürüp durur. Tedavi için gelenleri aşağılar, onlarla "gerçek" bir iletişim kuramaz. Din ve toplumsal gelenekler için "yalan"dır der.

"Yalanların ahmak huzuruna gömülmüş, dünyanın kafalarındaki safsatalara ve ilkel hikâyelere uygun olduğuna inanmanın ilkel sevinciyle uyuyorlar. Elime sopa alıp kafalarına vura vura uyandıracağım onları! Budalalar, sıyrılın bu yalanlardan, uyanın da görün!" (Pamuk, 2005: 119)

Gündüzleri hasta kabul ederken, geceleri Doğu ile Batı arasındaki tüm açığı kapatmayı amaçlayan bir ansiklopedi yazmaktadır. Daha önceden yazılmış hiçbir kitabı beğenmeyen Selahattin, kendinden öncekileri "*gerçeğin sadece bir bölümünü*" (Pamuk, 2005:147) göstermiş olmakla suçlamaktadır. Yazacağı bu eserleri doğaya ve insana ait hiçbir bilinmeyen kalmayacaktır. (Böylesine iddialı bir amaca tek başına kalkışması kendine olan güvenin fazlalığından ziyade ne yaptığı konusunda çok fazla fikri olmadığını gösteren bir davranıştır.) Hayatının kutsal yönü Avrupa'dır. Ona göre Avrupa ilerleme adına her yeniliği icat edebilecek güçtedir. Karısı Fatma (adeta

uyuşuk bir doğulu olarak) uyurken ona bu insanî gereksinimi ortadan kaldırılacağını, bunu da günün birinde Avrupalıların başaracağını söyler:

“Tabii bizim hımbıllar değil, gene ne yazık ki, Avrupalılar bulacak bunu...”
(Pamuk, 2005: 16)

Selahattin Darvinoğlu’nun, iki dünyayı birleştirmek isteyen planları vardır. Bunun için deneyler yapar, kendince bir laboratuvar kurar. Ama onun bu çabası daha karısı Fatma tarafından ciddiye bile alınmaz. Fatma kocası için,

“Evet, şeytan ancak bir çocuğu bu kadar kandırabilir, üç cilt kitapla yoldan çıkabilecek bir çocukla evlenmişim ben anladım.” (Pamuk, 2005: 21)

Onu şeytanın emrinde, kandırılmış bir zavallı olarak görür. Oğlu Doğan da babasıyla hemen hemen aynı çizgide bir yaşam sürdürmeye başlayınca Fatma bunu normalden ayrılma olarak değerlendirir ve sebebini sorgular, kandırılmış gibi hareket ettiklerini düşünür.

“...Sanki ötekiler gibi olmasınlar ve evleriyle işleri arasında huzurla gidip gelmesinler diye onları kandıran biri var!” (Pamuk, 2005: 221)

İçki içmesinden, buna kendisini de zorlamasından tiksindir. Selahattin’e yalanlar söyleyen şeytan kahramanın iddiasına göre (neyse ki) *“Fatma’ya ilişemez.”* (Pamuk, 2005: 17) Fakat bu sadece kahramanın kendini avutması/kandırmasıdır. Çünkü Fatma, Selahattin’in evin kimsesiz hizmetçisinden olan gayri meşru çocuklarını bastonla döver. Çocuklardan birinin topal kalmasında da etkili olan bu dayak sahnesi, Fatma’da pişmanlıkla değil nefretle hatırlanan bir anıya dönüşür. Şeytan kavramını başkalarının yaptıklarında devreye sokan Fatma kendisini asla bu ileri kötülük simgesiyle ilişkilendirmez. Bu ikilik geleneksel bir kadın olmasından, bencil ve mağrur olmasından kaynaklansa da sahtelik içerir. Selahattin’in gayri meşru oğlu cüce Recep evin/Fatma’nın uşaklığını yapmaktadır. Fatma, Recep’in yaptığı yemekleri uydurma bulur, torunları eve gelir gelmez onları kandırdığını düşünür. Hatta Recep’in ona verdiği gündelik hayata ilişkin cevaplarda da mutlaka bir yalan ihtimalini aksi bir tavırla dile getirir.

“Onları koruma! dedi. Bana yalan da söyleme! Ben hemen anlarım.

Yalan söylemiyorum, dedim. Sizi kahvaltuya bekliyorlar.” (Pamuk, 2005: 58)

Recep, kahramanların çoğundan gelen gizli ya da açık aşığılamalara alışkın tavırlarla yaşamını sürdürürken kendisini güçsüz gösterecek bir durumda, gerçek duygularını dışı vurmaktan sakınır:

“Ama cüce olduğum için üzölmüyorum,” dedim. “İnsanlar ellibeş yaşındaki bir cüceyle alay edebilecek kadar kötü oldukları için üzölüyorum asıl ben.” (Pamuk, 2005: 11)

Bu arada kasaba, ev kadar sakin değildir. Bir yandan zengin çocuklarının güröltücü yaşamları, bir yandan (sözde) milliyetçi gençlerin eski tarihli biletlerle esnaftan haraç toplamaları, vermek istemeyenleri tehdit etmeleri kasabanın dingin yapısıyla çelişmektedir. Ama romanının geçtiğı tarih 1980 yılının temmuz ayıdır, toplumsal bölünmüşlük had safhadadır. Gençler ideolojilerden çok aitlik kavramı arayışı içindedirler. Herhangi birine ait olmama korkuyu besleyen bir düşünce olduğu için roman kahramanı gençlerin birer grubu vardır. Yalnız olarak görünen Nilgün’dür. O da komünisttir. Ama mezarlığa (babaları, anneleri ve dedelerinin yattığı) gittiklerinde sadece Nilgün dua eder. Ağabeyi Faruk’a göre gazetelerin yalanlarına inanacak kadar da gençtir. Buradan üstelik bir tarihçi olmasına rağmen Faruk’un gazeteyi yalanı basıp genele yayan olumsuz bir nesne olarak gördüğünü anlarız.

Faruk arşivde okuduğı hikâyelerin *“sisin arkasındaki kara parçasını gösterecekleri”* (Pamuk, 2005: 86) için *“kendine ve yaptığı işe güven”* (Pamuk, 2005: 86) duyar. Ama dedesinin çalıştığı odayı gezerken almak istediğı bir isim levhasından son anda vazgeçerken sebebini *“...tarihten ve geçmişten tuhaf bir nefret ve korkuyla tiksiniince tozlu eşyalar arasına fırlatıp attım.”* (Pamuk, 2005: 45) Bu iki çelişkili ifade yaptığı işe karşı gösterdiği ilginin hakiki olup olmadığı sorusunun sorulmasına sebep olur. *“İyi bir tarihçi olacağına niçin inanmadığını kendine sorar ve cevabını Türkiye’de iyi bir olunamayacağı”* ile verir. (Pamuk, 2005: 235)

Roman boyunca ve romanın ima ettiği önceki zaman içinde torunların Recep ve İsmail’in gayri meşru amcaları olduğunu bilmemeleri oldukça uzun süren bir yalandır.

Ailenin küçük erkek torunu Metin, zengin olmak için bir an önce Amerika'ya gitmenin yollarını aramaktadır. Ona göre tek güç para ve zenginliktir. Bunun dışında kalan hiçbir şeyi önemsemez görünür. Amerika'da çok güvendiği zekâsıyla buluşlar yapıp zengin olacaktır. Zaman zaman zengin arkadaşlarının evine gider. Ama onları beğenmez, sahte bulur. Sahte buldukları arasında kendisi de vardır.

“Ben de sahteyim, ne mutlu, hepimiz sahteyiz!” (Pamuk, 2005: 134) İçinde yaşadıkları dünyaya anlam yükleyemez. Ettikleri dansın amacı yoktur. Dinledikleri müzik *“özellihsiz”*dir.(Pamuk, 2005: 38) Eğlencelerinin içi boştur. Birbiriyle yakın olanları nitelerken bazı durumlarına vurgu yaparken de *“gerçek âşık gibi”* ifadesini kullanır. Arkadaşlarının aşklarını da gerçek bulmaz. Metin, umursamaz, sıradan tavırları olan Ceylan'a âşıktır. Bu durumun soruna dönüşmesinin sebebini, parasız oluşuna bağlar. Ceylan'ın babaannenin evine gelmesi onu utandırır. Zengin çocuklarına verdiği derslerle biriktirdiği on iki bin lirası Hasan'ın arkadaşları tarafından gasp edilir. Hayatının elle tutulur en önemli nesnesi bir anda yok olur. Kendisi de ağabeyi Faruk'un notlarını içeren defteri (defterle birlikte Elvis Presley'in plağı ve Metin'in biriktirdiği para) Hasan'la arkadaşları Mustafa ve Serdar'ın almasına engel olamadığı için görmediğini söyleyerek yalana başvurur.

Recep'in piyango bileti satan total ağabeyinin oğlu Hasan, okulda başarısız biridir. Ülkücü bir iki arkadaşıyla dükkânlardan zorla para (aslında haraç) toplamaya çalışır. Nilgün'e gizli bir aşk besler. Ama bir yandan komünist bir kıza âşık oluşu ile ilgili suçluluk hisseder. Nilgün'ün tarağını habersizce almasıyla arkadaşları tarafından alay konusu edilir. Nilgün'ün *“sosyetik”* olmadığını mezarlıkta başı bağlı bir şekilde dua etmesiyle izaha çalışır. Mezarlığa gitme sebebi ile ilgili yalan söyler. Nilgün'ün tarağını çalıp, arkadaşlarına kendisi verdi diyerek yalan söyler. Daha sonra aldığı tarağın önce annesinin olduğunu daha sonra da ucuz olduğu için özellikle aldığını söylemesi de yalandır. Hasan'ın arkadaşlarından Mustafa da, Karl Marx'ı yalancı olmakla suçlar.

“Yahudi Marx yalan söylüyor, çünkü dünyaya yön veren onun sınıf savaşı dediği şey değil, milliyetçiliktir, en milliyetçi de Rusya'dır ve emperyalisttir.” (Pamuk, 2005: 178)

Nilgün'ü öldürme sürecine kadar karşılaştığı, konuştuğu kişilere sık sık yalanlar söyler. Amcasına ilk kez sigara içtiğini söylemesi, Metin'e paradan tek kuruş almadığını söylemesi, hemen eve gideceğini söylemesi, amcasına defter almak için para gerektiğini söylemesi... gibi. Arkadaşlarıyla konuşurken de birbirlerini sık sık yalan söylemekle suçlarlar. Aralarındaki bu güvensizlik onların grup içindeki yerlerini de belirleyen bir ölçüm aracına dönüşür. Kendisine en az güvenilen Hasan piramidin en altındayken, Mustafa ve Serdar ondan daha ön plandadır. Hasan'ın arkadaşları Nilgün'den söz açıldığında kumsalda güneşlenmesi hakkında da (karşıt görüşten olması ve değersiz kılınması gerektiğine inanmaları sebebiyle) yalanlar uydururlar.

Romanda doğrudan yer almayan, ancak annesi Fatma'nın anılarından okura aktarılan Doğan Darvinoğlu iyi bir eğitim almış (daha doğrusu annesi tarafından aldırılmış) ve kaymakam olmuştur. Ancak eşinin erken yaşta ölümü üzerine bu görevi sürdürmek istememiştir. Buna gerekçe olarak da fakir köylülere yapılan eziyetlere katlanamayışını göstermiştir. Duygusal tepkiler göstererek geri çekilmeyi uygun bulmuş, olayları olumlu yönde değiştirebilecek konumda ve güçteyken tercihini bu yönde kullanmamıştır. Varlık-koşullarını (yapıp-eden, tavır takınan, ideleştiren, kendisini bir şeye veren) yerine getirmemiştir. “Doğru” olanı yapabilecek gücü varken toplumu “yanlış”ın hâkimiyetine terk etmiştir. Babasından ona intikal eden arızî yazma eylemine bir süre devam etmiştir. Toplum adına sızlanma, onları dönüşemedikleri “şey”lerden ötürü suçlama ya da toplumdaki uzaklaşma/ kaçma Doğan'ın kimliğinde devam etmiştir.

Sessiz Ev, denize yakın, yeşil ve adı gibi (Cennethisar) cennet ya da en azından huzur vaat eden bir kasabanın “*tuhaf*” evidir. Kasabalıların uzaktan gördüğü bu ev, kendi gerçekliğini kapalı tutmuştur. Evin bazı bölümlerinin kapalı tutulması, kahramanlardan uzaklaştırılması ona hem sessiz sedasız hem de örtülü bir mekân özelliği verir. Ev kendi gerçeklerini de kahramanlar gibi gizlemektedir. Neredeyse bir asırlık ömrünün uzunca bir bölümünü kabuğundan çıkmayan bir kaplumbağa gibi bu evde geçiren Fatma, katı gerçekliğin temsilcisidir. Hayatı boyunca kendisine öğretilenleri ve kendince doğru bildiklerini yaşamış, bunun dışına iyi ya da kötü anlamda çıkmamıştır. Kocasından çok ayrı bir dünya kurarak zamanla sadece kocasını değil herkesi bu çemberin dışında tutmuştur. Kocasının, oğlunun ölümünden

sonra da evin panjurlarını da kapatarak görünen “gerçek” dünya yerine yaşadıklarından kendine kanla tortularla zihnini oylamaya devam etmiştir.

Hasan sadece yalanı üreten ve işleyen ve işine geldiği gibi kullanarak, inandırıcı olma kaygısı bile götürmez. Sadece yalanın, sahtekârlığın (bir işçinin kimliğini çalarak onun yerine kendi resmini yapıştırması) ve yüzeyselliğin değil vandallığın da temsilcisi konumundadır.

Metin, hayatı tüm hırsıyla yaşamaya hazırken, planları umduğu gibi gitmez. Zengin çocuklarıyla vakit geçirirken de ailesinin yanındayken de her şeyi sahte bulur. Tek gücün “para” olduğunu düşünmesi ve ona sahip olanları da bayağı bulması da gerçeklik içermez. Ceylan’a duyduğu “aşk” onda yüce bir hisse sahip olduğu algısı yaratmaz. Hatta aşkı değersizleştiren bir yorumda bulunur:

“Aşk ikiyüzlülüğe sürüklüyor insanı, oysa âşık olduğuma inandığım için, ben, bu sürekli ikiyüzlülük duygusundan kurtulacağımı sanmıştım.” (Pamuk, 2005: 132)

Tarihçi doçenti Faruk, yaptığı işe inanmakla inanmak arasında gidip gelir. Hayata sürekli büyük bir anlam verme beklentisi içerisindedir. Ama bu beklentiyi yerine getirecek gücü kendinde bulamaz. “Acaba tarih çabama değer mi?” sorusunu sürekli kendine sorduğunu duyar gibi oluruz.

Nilgün kendine ve değerlerine gerçek yakıştırmasında bulunan ve bunu olduğu gibi kabullenip yaşayan bir karakterdir. Romanda varlık koşullarını yerine getirmeye en uygun adaydır. Ama onun gerçek dünyası algıların ve ideolojilerin yanlış yorumlanıp şiddetle birlikte uygulanmasıyla yıkıma uğrar.

Romanda yiyeceklerin zaman zaman “uydurma, sahte, ilaçlı” olduğu söylenir. Büyükhanım Fatma, Recep’in yaptığı –ki kırk yıl boyunca Recep hazırlamıştır– yemekleri beğenmez, bir aşağılama imkânı olarak kullanır. Zaten Recep gerçek bir uşak, gerçek bir oğul, gerçek bir aşçı da değildir. Nereye konulacağı bilinmeyen bir eşya gibi evdeki yeri zamanla şekillenmiştir. Aslında babaanneye göre son dönemdeki pek çok olması gerektiğinin dışında ya da yapaydır:

“...plastik kolonya şişeleri ve sahte gülüşleriyle...” (Pamuk, 2005: 95)

İnsana özgü bir davranış biçimi ve içtenlik, samimiyet belirtisi gülme eyleminin plastik bir kolonya şişesi ile bir tutulacak kadar değersizleşmesi yozlaşmanın sınırlarını iyice genişleten bir örnek sayılabilir.

Bu sahte, yapay ve bulanık dönemin kahramanları yazar tarafından gerçek hayatla, hayatın gerçekleriyle baş edebilecek güçte ve değerde gösterilmemiştir. İstanbul'a yakın olduğu var sayılan (gerçekte böyle bir yoktur) Cennethisar yazarın kurguladığı sahte bir mekândır. Recep'in bir gazete haberi olarak okuduğu "cücüler ev"inin doğruluğuna ait herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır. Haberde evi yaptıran kişi II. Mehmet'in eşi ve I. Ahmet'in annesi Handan Sultan aslında III. Mehmet'in eşidir. Ayrıca evin kül olduğu söylenen 1642 tarihli ünlü Üsküdar yangını da gerçek dışıdır. Bu türden bilgiler yazarın artık bundan sonraki romanlarında daha sık kullanacağı postmodern tavrın özelliklerindedir. Zaten bir kurmacanın içinde olan okur, kesin bilgi gibi sunulan tarihî verilerle yanılsamanın içindedir. Yazar, parçalardan oluşan hikâyelerin, hikâye yazıcılığının ya da biriktirilen, elde edilen anekdotların bütünleşik hale getirmenin faydasını Faruk'a söyler:

"...bu hikâyeler sizin arkasındaki kara parçasını bana gösterecekti." (Pamuk, 2005: 86)

Hikâyeler aracılığıyla gerçeğe ulaşma çabası her ne kadar kurmaca dünyanın doğasına ters ise de bu durum postmodernizme uygundur. Postmodernist, gerçek/tarih/kurmaca ayrımı yapmadan sahip olduklarının tümünü metne ekleyebilir. Herhangi bir belge, istatikselsel bilgi, bir efsane ya da daha önceden yazılmış edebî metinlerden bölümler ayırt edilmeden aynı eser içinde yer alabilir. Gerçek olanla sahte bu yüzden sıkça yer değiştirir. İki kavramın görece üstünlüğünden bahsedilmez. Yazar "yalan" sözcüğünü eyleme dönüştürürken ona beceri, yetenek, zekâ içeren "kıvırmak" sözcüğünü ilave eder. Böylece yalanın olumsuz anlamını nötrleştirir, hatta sevimlilik katar.

3.1.3. BEYAZ KALE

Beyaz Kale romanında olaylar Türk korsanları tarafından on yedinci yüzyılda İstanbul'a getirilen döneminin pek çok bilim dalına vakıf Venedikli bir esir etrafında şekillenir. Esir, yine bilime meraklı İstanbullu bir Türk (Hoca) tarafından satın alınır.

Zamanla birbiriyle konuşmaya, anlaşmaya, birbirlerini tanımaya, arada da birbirlerinden nefret etmeye başlarlar. Roman Doğuyu ve Batıyı temsil eden bu iki kişi üzerine kurulur.

Bir önceki romanının kahramanlarından biri olan Faruk Darvinoğlu'nun Gebze kaymakamlığı içinde bulunan arşivinde çalışırken üstelik tarihin doğruluğuna, gerçekliğine ilişkin şüpheleri devam ederken, rastlayıp çaldığı bir kitap (Yorgancının Üvey Evladı başlığını taşıyan), romanın kendisidir. Romanın başındaki bu kısa not, yazar tarafından okurlara gerçeklik hissi sağlamasına yardımcı olmasından ziyade tarihî romana geçişi kolaylaştırmak için bir yöntem olarak kullanılmıştır. Yine de “çalma” ile ilgili bu açıklama yazarın bu romanı için yapılan intihal suçlamalarına en başta tuhaf bir karşılık veriyor gibi durmaktadır. (1557 yılında yazılmış, yazarı tam olarak bilinmemekle beraber Kanunî döneminde Türklere esir düşen ve üç yıl boyunca Kaptan-ı Derya Sinan Paşa'ya kölelik yapan bir İspanyol aydınını konu alan eser Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati adıyla Türkçeye çevrilmiştir. Adı geçen eserle Beyaz Kale dikkatlice karşılaştırıldığında benzer yönleri bulunmakla beraber bu çalışma böyle bir karşılaştırmanın detaylarını içermemektedir. Ayrıca çok-satar kitaplardan biri olan biyografik roman türüne örnek sayılabilecek Henri Charrière'in Kelebek adlı eserinde de benzer bölümler bulunmaktadır. Bu da postmodernist tavrılı yazarlarda metinlerarası bir aktarım olarak değerlendirilebilir.) Faruk Darvinoğlu, bulduğu bu kitapta geçenleri bir tarihçi olarak araştırdığında bazılarının gerçek olmadığını da saptamıştır. . Romanın kurgusu böylelikle kurmaca bir kişinin arşivde bulduğu kitabın yalanlar içerdiği bilgisiyle açılır. Arşiv gerçeklik içeren kayıtlar deposu iken daha en başta güvenilirliğini kaybederek sahtelik içeren bir mekâna dönüşmüştür. Kitap ayrıca, “*Rüyaları hatırlatan mavi ebrulu zarif bir ciltle ciltlendiği...*” (Pamuk, 2004: 7) benzetmesi yapılarak tanımlanmıştır. Bu durumda okur, yazar tarafından rüya, hayal ve gerçeği bir arada kabul etmesi yönünde koşullanmıştır. Yazar postmodernizmin olanaklarından biri olan üst kurmacayı tarihin ciddi yanıyla birleştirerek gerçeğin kurmacanın değiştirilmeye uygun bir unsuru haline getirmiştir.

Anı, günlük gibi birkaç türün bir arada yaşadığı roman, ufak çaplı bir deniz savaşı ile başlar. Kendini kurtarmak isteyen kahraman, cerrah olduğu yalanını söyler. Gemide işe yarayan bu yalan, çocuk padişahın sarayına geldiklerinde pek de etkili

olmaz. Sarayın duvarlarını yükseltmek için çalıştırılanlar arasına katılır. Ama hekimlik numarasıyla daha çok aklını kullanarak iyileştirdiği hastalardan aldığı paralarla Türkçe dersler alan Köle, hocasının aracılığıyla yavaş yavaş Paşa'nın dikkatini çeker. Paşa'nın hastalığını iyileştirince ayrıcalıklı bir konum edinir. Paşa'nın oğlunun düğün hazırlıkları sırasında Hoca ile karşılaşan Köle oldukça şaşırır. Çünkü aralarında müthiş bir benzerlik vardır. Hoca'nın evinde kalmaya başlayan Köle sadece dış benzerliklerinin değil bildiklerinin de benzediğini fark eder. Düğün için hazırlanacak fişekler üzerinde uzun uzun konuşurlar. Başarılı bir gösteriden sonra Köle tekrar hücrelerine döner. Bir müddet sonra paşa tarafından Hoca'ya hediye edilir. Artık Hoca'nın kölesidir.

Köle, kendini anlatırken, kendi ile ilgili yazarken araya yalanlar sıkıştırır. Hoca'nın bu yalan ve abartılar karşısında öfke duyması onu keyiflendirir. Hoca'nın sürekli Köle'den yeni bir şeyler öğrenme isteği vardır. Özellikle Avrupalıların gündelik hayatlarıyla ilgili bilgiler edinmeye çalışır. Ancak Köle, bu sorulara verdiği cevapları oyuna dönüştürür. İletişimin geçerliğini bozmaya çalışır.

“...sözü gene “onlara” getirmek istediğini görünce oyunu sürdürmek istedim;...” (Pamuk, 2004: 65)

Hoca öfkeli, telaşlı bir Doğulu; Köle ise onunla oyun oynayan bir Batılıdır. Bu oyunların bir kısmı “yazma” eylemini de içerir. Yazmak-hikâye arasındaki bağlantının yaşamak-uydurmak arasındaki bağlantıyla zaman zaman koşut olarak verildiği romana Cervantes'in dolaylı olarak kaynaklık ettiği görülür. Venediklinin bir İspanyol esirden duyduğu ve oldukça önemli bulduğu malumata göre atalarından biri bu şekilde esir düşmüş, kurtulmuş ve hikâyeler yazmıştır. Venedikli köle bundan hareketle yazmaya imkân bulabilmek için hikâyeler yazmayı/uydurmayı gerekli bulur. Hayatını sürdürebilmek için yalana/hikâyeye her başvurduğunda esiri ve onu yazmak için motive eden yaşama arzusunu hatırlar.

Kendileri hakkında yazılar yazmaları bir bakıma roman türünün geçişini andırır. Köle kendisini olduğundan abartılı bir şekilde yazarken, Hoca yazdıklarından utanç duyar ve yırtar. Yazdıklarının yalan olduğunu söyler. Hoca geçmiş yaşamını anlattığı bir yazıda İstanbul'a ilk geldiğinde devam ettiği tekkedekileri de doğruluk üzerinden değerlendirir ve olumsuzlar.

“bir ara bir tekkeye dadandığını, ama oradakilerin hepsinin alçak ve sahtekâr olduğunu gördükten sonra ayrıldığını öğrendim.” (Pamuk, 2004: 70)

Dervişlerin yanı sıra alım satım yapanlar da hile ve yalan başvurumaktadırlar.

...insanların birbirini kazıkladığı pazarlarda...” (Pamuk, 2004: 103)

Başvezir Köprülü de hile yapan biri olarak yer alır.

“Başvezir Köprülü’nün esnafla birlik olup kuracağı düzenleri anlatan Hoca’ya söyledim bunu...” (Pamuk, 2004: 105)

Hoca da başmüneccim olunca padişah *“kandırabileceği”* (Pamuk, 2004: 117) günlerin hayalini kurar. Üstelik daha öncesinden Köle’yle birlikte padişah için çizdikleri ve anlattıkları garip hayvanların gerçeğe ilgisi yoktur.

Hikâye uydurma Köle için kolaylıkla ve sürekli yaptığı bir eyleme dönüşür. Bu onun için önceden belirttiği gibi zorunluluk değil eğlence, vakit geçirme aracıdır.

“...alışkanlıkla uyduruverdiğim inanılmaz hikâyeler anlatırdım.” (Pamuk,2004: 132)

“...uydurduğum kanlı din ve vahşet hikâyelerini, harem ve aşk entrikalarını bana hayran olarak dinlerlerdi.” (Pamuk, 2004: 132)

...hemen oracıkta uydurduğum bir-iki devlet sırrını kulaklarına fısıldar, Sultan’a kimsenin bilemeyeceği tuhaf alışkanlıklar yakıştırdım.” (Pamuk, 2004: 132)

Kulak misafiri oldukları kişilerin anlattıkları da doğru değildir.

“Basit yalanlar, küçük aldatmacalar; bir iki kalleşlik” (Pamuk, 2004: 149)

Geçmişteki yaşamlarını yazıya dökme fikri Köle’den çıktığı için Hoca yazdıklarından sonra ortaya çıkan öfkesini Köle’ye yöneltir, kandırılmış olduğu düşüncesiyle hareket eder.

“Ben onu aldatmış, hatırlamak istemediklerini boş yere yeniden düşündürmüştüm. Beni cezalandıracakmış.” (Pamuk, 2004: 71)

Oysa Köle'nin yazmakla, abartarak yazmakla, yalanlar yazmakla ilgili olarak probleme dönüşen tavırları yoktur. O bunları doğal akışın ilerleyişi olarak görür.

“Çocukluğumun küçük hırsızlıklarını, kıskançlık yalanlarını, kendimi kardeşlerimden daha çok sevdirmek için kurnazca çevirdiğim dolapları, gençliğimin cinsel suçlarını abarta abarta ve keyifle yazıyordum.” (Pamuk, 2004: 72)

Köle, yalanı eğlence için kullanılabilen bir oyun aracı olarak görür.

“Sonra, eğlenceli bir yalan arayan küçük şakacı çocuğun...” (Pamuk, 2004: 74)

Hoca, Köle'ye özenerek yazdığı rüyalarına yalanlar ekler.

“...ama görülmediği her şeyinden anlaşılan uydurma bir rüyaydı bu:” (Pamuk, 2004: 85)

İkilinin birlikte yalan söylediği de olur. Bir veba salgını sırasında padişahı ikna etmek için ona bir hikâye uydururlar. Ayrıca padişahın geleceği için bulunulan kehanetler de uydurmaz.

“Sonra kehanetlerini düşünürdüm, neşeyle uydurduğu o eğlenceli şeyleri nefret ve öfkeyle uydurduklarını da...” (Pamuk, 2004: 98)

Köle'nin ve Hoca'nın uzun düşünceleri en çok kim oldukları ile ilgilidir. “Ben niçin benim?” sorusuna kendi içlerinde cevap ararlar.

Bu soruya cevap aradıklarında araya yalanlar, aldatmacalar da karışır. Bunlar olduklarının dışında görünme isteğinin yanı sıra gizlenmenin getirdiği bir gereklilik gibi gösterilir. Ama Hoca'nın gerçekte uydurma arasındaki farkı bilmenin gerekli ya da önemli bulmadığı da açıktır. En azından bu konu üzerinde uzun uzun düşünmek yerine pratik olanı tercih ettiği görülür. Çocuk padişahın Köle'yle Hoca'yı kabulünden sonra eve geldiklerinde Hoca çocuk padişahın sorduğu soruları değerlendirir ve düşüncesini açıklar:

“Önemli olan çocuğun bilim ile safsatayı birbirinden ayırması değil, birşeylerin farkına varması.” (Pamuk, 2004: 43)

Hoca'nın sorduğu “ *insanların her yerde aynı olduğunu anlatmasının yolunun birbirinin yerine geçmesi değil mi?* (Pamuk, 2004: 169) sorusu bir yer değiştirme isteğinin geleceğini haber verir. Birini anlamanın pratikte en kolay yolu onun yerine sanat eserlerinde çok kez işlenen yer değiştirme izleğiyle bir kez daha yenilenir. Bu kez yer değiştiren sadece kişiler değil yüzyıllar boyu birbirine yaklaşmış uzaklaşmış iki dev medeniyettir.

Yalan, sadece iki kahramanı değil onlarla ilintili kişilerde de değişik şekillerde tezahür eder. Köle ile Hoca'nın düğün töreninde yaptıkları ve çok beğenilen fişek gösterileri anlatılırken bir güven ortamında olmadıkları bellidir:

“...arkamızdan dolaplar çevirerek işimizi elimizden almak isteyen düşmanlarımız bile.” (Pamuk, 2004: 26)

Gerçek algısının zamanla değişebileceği de –özellikle sanat eserinde- romanda vurgulanır. Hoca ile Köle hayvan resimlerini çizdirmek için çağırdıkları minyatür ustalarının resimlerinden memnun kalmazlar.

“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, 2004: 52)

Gerçeği elde etmek artık zorlaşmıştır. Gerçek olanla karanlıkta kalan bir aradadır, bitişiktir. Birbirlerinden ayrılmaz hale gelmişlerdir. Bu durum yazara göre etik bir problemi değil, yaşama yakınlık olarak görülebilecek doğruluk derecesini artıran bir özellik halidir.

Roman kişileri yalanı sadece kendi aralarında kullanmazlar. Ulaşabileceklerini düşündükleri her noktaya taşırlar. Yalan “ en değersiz olan”dan “en kutsal olan”a kadar genişleyerek sınır çizgisinden bağımsızlaşmıştır.

“Paşa derdini anlatmaya öyle bir başladı ki, bunun, düşmanlarının iftiralarıyla Allah'ı kandırdıkları için yeryüzünde bir tek Paşa'nın yakalandığı özel bir hastalık olduğunu düşünmek zorunda kaldım.” (Pamuk, 2004: 17)

Beyaz Kale'de yalan, hikâye uydurmayı-itiraflarda bulunma ikileleriyle de belirgindir. Bunu biraz da üstünlüğü ele geçirme duygusuyla yerine getiren

kahramanlar birbirleri olduklarında sanki buna artık ihtiyaç duymayacak kadar ikizleşmişlerdir. Artık kimin kim olduğu hem net değildir. Hem de kimliklere atfedilen önemden uzaklaşmıştır. Kimlikten çok kim olduğu üzerinde düşünmek ve yorumlar yapmak daha önemli hale gelmiştir. Üstelik bu yerine geçme izleğinde akıl da etkisini kolayca yitiren, devre dışı kalan bir unsura dönüşmüştür.

“Zincirlere vurulmuş bir deli görünce dayanamayıp bir hekime sordum: *Âşık olmuş, delirmiş, çoğu deliler gibi kendisini bir başkası sanıyormuş; daha anlatacaktı, dinlemeden döndüm.*” (Pamuk, 2004: 145)

Dönüşümün tamamlanmasından sonra Hoca-Köle anlattıklarından emindir.

“*Ben hikâyeme inandım.*” (Pamuk,2004: 176)

3.1.4. KARA KİTAP

Türk edebiyatında özel bir yeri olan *Kara Kitap*'ta da medeniyetlerin birbiri üzerindeki etkilerinin dile getirilmesi devam eder.

Cevdet Bey ve Oğulları'ndaki aileye benzer bir ailenin fertlerini merkeze alan romanda pek çok izlek biradadır. Eserin doğu kültüründen oldukça cömert bir biçimde beslenmesi romanı eklettik bir yapıya dönüştürür. Bu yapı postmodern yaklaşımda kolajı da andırmaktadır. Eserin yola çıkışındaki, temel etkenin özgün olmaması her ne kadar orijinal bir metinle karşı karşıya olmadığımız hissi yaratsa da yazarın hikâyeyi ele alma biçimleriyle bu durum etkisini yitirir. Eserde klasik doğu metinlerinin pek çoğunun izi vardır. Tasavvufi anlatılardan sıkça yararlanılmıştır. Özellikle *Mesnevi* ve *Hüsni ü Aşk* adlarıyla defalarca romanda yer alır. Romanın karlı bir havada geçmesi, yeraltından, kuyulardan sıkça bahsedilmesi büyülü bir atmosfer yaratarak hikâyeyi tam bir doğu masalına dönüştürür.

Romanda Galip, evden ayrılan (ya da onu terk eden) karısı Rüya'yı arar. Rüya, romanın varlığı bize diğer kahramanlar tarafından bildirilen sisler içinde bir kahramanıdır. Rüya yazdığı notta Galip'ten aile üyelerini “*idare et*”mesini (Pamuk, 1999: 55) ister. Galip, bu isteği yerine getirerek Rüya'nı grip olduğu için aile yemeğine katılmadığını söyler. Daha sonraki günlerde Rüya'nın iyileşip iyileşmediğini öğrenmek için telefon açan Suzan'a Rüya'nın daha iyi olduğunu ama uyuduğu için telefona gelemeyeceğini söyler. Suzan'ın, kızı Rüya'yı tekrar arama

ihtimaline karşılık telefonu açık bırakmayı, meşgul sesi gelirse de Rüya'nın dalgın biri olduğu için telefonu açık unuttuğunu söylemeyi planlar ama bu yalan tasarı halinde kalır. Rüya'nın eski kocasına gitmiş olabileceği düşüncesine karşılık Celâl'den yardım almayı düşünürken Celâl'e "*Rüya'yı en iyi sen kandırmayı bilirsin.*" (Pamuk, 1999: 61) demek ister. Rüya'yı bulsa bile ikna edemeyeceğinden emindir ve bu yüzden kandırılmasını ummaktan başka çare bulamaz.

Galip, karısını çeşitli izleri takip ederek İstanbul'un her yerinde arar, ama bu arayış Rüya'nın sadece ölmüş bedeninin bulunmasıyla sonlanır.

Galip çocukluğundan beri Rüya ile ilgilenmekte onu sevmektedir. Bir önceki kuşakla aynı apartmanda yaşayan Galip, günlerini annesi, babası, babaannesi, dedesi ve sağır- dilsiz amcası Vasıf'la geçirir. Babaanne ona okuma yazmayı öğretirken alfabe gördükleri, sokakta karşılaştıklarından daha sağlıklı duran atı canlandırmak için dede "*sihirli ecza*" (Pamuk, 1999: 13) sözü verir. Bu, alışkanlıkla çocukla şakalaşmak için söylene de yalan anlamı taşır. Birlikte yaşadıkları Şehrikalp Apartmanı'nın katları daha sonra birer birer satılınca bir başka apartmana taşınmışlardır. Kahramanların yer değiştirme, göç insanın ait olduğu, köklerinin bulunduğu asıl mekândan ayrılarak yabancı bir yere alışmak durumunda kalması kahramanların arayışının ilk haberlerini vermektedir. Cennetten kovulan ve atıldığı yeryüzünde bir daha asla aynı huzuru bulamayan insanı düşündürür. Etraftaki diğer apartmanların kaderi aynıdır. Çeşitli amaçlarla bu dairelere yerleşenlerden bazıları da "*gizlice kürtaç yapan*" (Pamuk, 1999: 15) kadın doktorlarıdır. Yüce olanın aşağı olana indirgenmesi de toplumsal değişme sırasında diğer yoz unsurlarla birlikte böylece kendine yer bulur.

Galip'in amcası, Rüya'nın ve Celâl Salik'in babaları Melih, çeşitli bahaneler uydurarak Avrupa'ya gider. Gerçekçi yanı bulunmayan bu sebeplerin hiçbiri Melih tarafından yerine getirilmez. Aslında amaç kuşatan, daraltan bir çevreden Avrupa ile kıyaslandığında özgürlük alanı oldukça sınırlı ülkeden ayrılmaktır.

Ailenin Batılı yaşama isteği ilk iki kuşakta daha belirgin olmasına rağmen son kuşak bu isteği çok içtenlikle dilemez. Hatta Celâl için bu durum eğlenilecek, alay edilecek hususlar da taşır. Aile bütün batılı yaşama uğraşlarına ve yerleştirdikleri alışkanlıklarına rağmen Celâl'in gözünde köylülükten kurtulamamıştır. Celâl

değerlendirmelerini soyut, somut her anlamda yaparken aile çoğu kez şekilsel özellikleri taklitten öteye gidememiştir.

Romanda hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Galip'in sabah ilk yedikleri gerçek yiyeceklere benzetilmez. Plastik gibi durmaktadır. Romanda yiyeceklerin bile asıllarına benzemedikleri bir dünya kurulmuştur.

Batı eksenli dünya düzeninin ve emperyalist Amerikan kültürünün yıkıcı etkileri yüzünden Türk toplumunun bireylerinin jest ve mimikleri bile sahteleşmiştir. Türk toplumuna, sahte görünümünden kurtularak yerelleşme olanağı sunan Bedii Usta çözüm yolu olarak Türk tipi mankenler yapar. Böylelikle sözleri ve davranışlarıyla yabancı filmlerdeki oyuncuların taklitlerine alternatif olarak toplumun her kesimini temsil eden tipler üretir. Ancak bu mankenler ilgi görmez ve "kitsch" objelere dönüşür. Mankenler içinde "*kaybettikleri saflıklar yüzünden acı çeken tanrılar*" (Pamuk, 1999: 67) da vardır. Tanrıların bile saflığını yitirdiği bir dünyada insanın yalanla mücadelesi elbette oldukça zorlu geçecektir.

Celâl Salik'in gazete yazılarının aynen aktarılması, Galip'in aradığı işaretleri barındırması, ona bir deniz feneri görevi üstlenmesi bakımından önemlidir. Galip bu yazıları takip eder, tüm işaretleri anlarsa aradığını bulacaktır. Ama bu işaretlerin pek çoğu üstü kapalıdır. Yani bulunması istenen gerçeğin üstü kılavuz tarafından örtülmüştür.

Celâl, İstanbul'u çeşitli yönleriyle anlatırken tarihini ve o anda yaşananı birleştirir. İstanbul'la, kendisiyle, ailesiyle ilgili hiçbir şeyi saklamaz. Bu netlik zaman zaman okuyucuları ve ailesi için bile rahatsız edici bir boyuta gelir. Öyle ki Celâl'in yazılarında kendi adını kullanmaması aile tarafından memnuniyetle karşılanır.

Günlük hayatta kullanılan biblo, manken gibi eşyalar da yerli etkisi taşımadıkları için sahte ve rahatsız edicidir.

"Türk köpeklerine benzemeyen bol tüylü ve huzurlu bir köpek biblosunun..."
(Pamuk, 1999: 14)

Satın alanlar tarafından özellikle Türk görüntüsünün istenmemesi, Batı kültürüne ait nesnelere revaçta olması yüzyıllardır süren iki medeniyet arasında

sıkışmışlığın hem sebebi hem de sonucudur. Birbirini besleyen kendi olamama durumu bir kısır döngüyü sürekli devam ettirmektedir. Kimliği üzerinde çelişkiler yaşayan bir ülke olarak taklit olanı gerçeğinin yerine koymada da aşırı hevesli olunması zincirleme problemleri de beraberinde getirmektedir. Toplum yapısının üzerinde kaygan katmanların oluşmaya başlaması, bize ait olanın değerli bulunmaması belirtilen sorunların sonucudur.

Romanın distopik İstanbul tasviri sırasında, övülen güzelliğinin ana damarı olan Boğaz'ın suları çekildiğinde her türden suçun yanı sıra sahtekâr sucukçular, sarayda entrikalar çevirenler de gün ışığına çıkmaktadır.

Galip, karısını ararken aynı zamanda bir milletin/bir şehrin/bir kültürün de yapı taşlarını özel yanlarını aramaktadır. Romanda Mevlana Celâlettin ve Şems-i Tebrizî arasındaki gibi kaybolma, arama gibi yönlerle koşut olan Galip'in arayışları üretilen metinlerde de ortaklık gösterir. Mevlana'nın Şems için yaptığı manzum dönüş çağrısına Galip de benzer bir yakarıшта bulunur. Ancak Galip'in bu çağrısı gündelik hayatın sıradan durumlarıyla doludur.

“Canım, güzelim, kederlim, felâketler zamanı gelip çattı, gel bana, nerede olursan ol gel, ister sigara dumanıyla dolu bir yazıhanede, ister çamaşır kokan bir evin soğanlı mutfağında, ister dağınık mavi bir yatak odasında, nerede olursan ol,...” (Pamuk, 1999: 27)

Mevlana'nın metni ruhsal tabakadadır ve dünyayı öteleyen bir dil içermektedir.

“Ey kalbimizde olan nur!

Gel, didinmelerimin ve arzumun sonu, gel!

Hayatımızın senin elinde olduğunu biliyorsun.

Hayatı kullarına sıkıntı yapma gel!

Ey aşk! Ey sevgili!

Engelleri aş ve inadı bırak da gel.

...

Aşkın gerçeği seni seçip birinci oldu, gel.

...

Ey senin varlığından olacak varlık, gel

Ey benim ayım! Senin için ülkeleri dolaştım.” (Eflâkî, 2006: 525-526)

Karşısına çıkan yer altı labirentlerinde, yüksek kuyu olarak nitelendirilen apartmanlara kadar yaşamı anlamlı kılabilen ne varsa okuyucuyla birlikte keşfetmeye çalışır. Daha giderken kendisini bir yalana ortak eden (Annemleri sen idare et!) Rüya için Galip’in arayışı da tam bir gerçekliği yansıtmaz. Arayışları semboliktir. Bir süre sonra sadece Rüya’yı değil Celal’i ve kendi benliğini oluşturan unsurları da arayışlarına katar.

Galip’in arayışları gerçekten içinde yaşayan kültüre katkıda bulunmaya yönelik bir çaba olarak görülmez. Tahsin Yücel’in belirttiği gibi “*Arayış neredeyse bir gezintiye dönüşüyor.*” Galip, İstanbul’u şifreler, simgeler aracılığıyla anlatmak isteyen tematik bir gezinin özenli ve çalışkan tur rehberi gibidir. İçtenlikten çok görev bilinciyle hareket ediyor hissi uyandırır. Karısı Rüya evden ayrıldığında, önce aile yemeğine katılır sonra Rüya’nın veda notu yazdığı sayfanın hangi defterden koparılmış olduğunu uzun uzun arar.

Rüya Galip’e yazdığı notta ona haber vereceğini söylese de roman boyunca onu aramaz. Roman da sadece sözü edilen bir kahraman olarak kalsa da yalanı doğrudan kullanmıştır.

Galip, kayıp karısını ararken, Rüya’nın telefon ettiği tüm arkadaşlarına türlü yalanlar uydurur. Onların verdiği cevaplardan seslerindeki tavırdan işaretler çıkarmaya çalışır. Gerçeğe yalanla ulaşmaya çalışır. Galip’in telefonda konuştuğu Figen adlı arkadaşı Rüya’dan Raymond Chandler’in kitaplarını ödünç aldığını ve geri getireceğini söylemesinde ilginç bir detay saklıdır. Raymond Chandler Amerikalı polisiye yazarıdır. Ünlü romanı *Big Sleep*’te seçkin tabakadan biri olan General’in, kızının bir ay önce evlendiği kocası kayıptır. Kayıp damat dedektif tarafından tehlikeli sokaklarda aranmaya devam eder. Böylelikle iki metin arasında yazarca işaret edilmiş benzerlik okura iletilir.

Rüya’yı ararken arkadaşı Saim’e söylediği yalan oldukça teferruatlıdır. Galip, yalanı istediği şekle sokabilmektedir. Saim’le konuşurlardan –güya- evde bekleyen karısını arar, gecikeceğini bildirir.

Saim, topladığı bilgi yığınlarını Galip'e açarak ona yardımcı olmaya çalışır. Bu arada sohbet sırasında Bektaşiliğin tarihinden konu açılır. Bektaşilerin bir dönem Nakşibendi gibi davrandıklarını, kendilerini gizlediklerini söylerler.

Celâl'in köşe yazılarında söz ettiği dönemin üç yazarı yazılarında birbirlerini çok çeşitli sebeplerle suçlamışlardır. Suçladıkları konulardan biri de birbirlerinin yazdıklarını çalmaktır. Çalmak eylemiyle birleşen okuru bu yolla kandırmaya çalışmak üzerinde Celâl detaylı bir şekilde durur. Varlık koşullarından olan "değerlerinin sesini duyan" eksikliğiyle açıklanabilecek bu durum pek çok kişi üzerinden sorgulanır. Batılı varoluşçular İbn Arabî'den, Jules Verne Lamartine'den fikirler yürütmüşlerdir. Mevlana'nın Mesnevî ve Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk adlı eserleriyle doğrudan ilintili romanda, kahramanlar tarafından "intihal" in korkulacak bir şey olmadığı açıkça belirtilir.

"İntihâlden de korkma; çünkü bizim kıt kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız tasavvufî aynamızda gizlidir. Mevlana'nın Ressamlar Yarışması hikâyesini bilir misin? O da hikâyeyi başkalarından almıştır,..." (Pamuk, 1999: 89)

Celâl'in üslubundan söz edilirken gazete yazılarındaki pastişin işlevselliğine değinilir. Bu postmodernizmi benimseyen, postmodernizmin enstrümanlarının metin için gerekliliğine inanan bir yaklaşımdır. Celâl'le aynı gazetede yazan Neşati, Celâl'in yazılarının paradoks, yazı hileleri ve oyunlarla dolu boş laflar olduğunu söyler. Yazı-oyun benzerliği bir kere daha yapılmış olur.

Romanın en karakteristik mekânı olan Alâaddin'in dükkânı bir masal eşyaları satan bir yer görüntüsündedir. Müşteriler bu ayrıcalıklı âlemi hiç boş bırakmazlar. Dükkân, gerçeğin yerine hayali üretir.

"Hayalî hikâyeler içine düşmüş bütün gerçek kişiler gibi, Alâaddin'de dünyanın sınırlarını zorlayan yalın bir mantık vardı." (Pamuk, 1999: 47)

Dükkânın bazı müşterileri Alâaddin'i kandırmaya çalışarak bu masal atmosferini zedeler.

“Hollywood yıldızlarının inanılmaz hayatlarının hikâye edildiği romanı alıp, gece evde okuyup, ertesi sabah “Bu bende varmış!” diye iade etmek isteyen gözlüklü banka memuresi...” (Pamuk,1999: 50)

Hikâyenin gerçekten daha önemli, daha keyif verici olduğu yazar tarafından da sık sık dile getirildiği için Galip de arayışın keyfini sürebilecek hale gelir. Üstelik gerçek- hikâye- hayat üçlüsü bir sarmal şeklini almıştır. Galip, Celal’in yazılarını okuya okuya onun gibi yazabileceğine inanır. Yazı-oyun benzerliği bir kere daha yapılmış olur. Celal de anlattığı hikâyeleri zaten *“Dante’den, Dostoyevski’den, Mevlâna’dan, Şeyh Galip’ten de hep bir şeyler yürütmüştür.”* (Pamuk, 1999: 101) Bir müddet sonra bunu başarır da. Böylelikle yazarın kendisi de okuyucuya hikâyenin hikâye anlatandan daha önemli olduğunu bir kere daha hatırlatır. Çalmak eylemi yerine yürütmek eyleminin tercih edilmesi dikkat çekicidir. Her hâlükârda olumsuzluk bildiren bu ifadelerden “çalmak” ilkel, derinliği olmayan bir eylemken; “yürütmek” plan yapmak ve akıl gerektiren bir eylemdir.

Romanda epigrafların sahibi ya da tarihî kişilikler (Biron Paşa, İbn Zerhanî, Seyid Hamit...) de uydurmadır. Yazar tarafından kurmaya katılan gerçek sanrısı uyandıran kurgu unsurları postmodernizm özellikleridir.

Roman boyunca sebepsizce bile söylenen yalanlar hikâye anlatmayı yüceltirken, insan varlığını itibarsızlaştırır. Resim yarışması hikâyesinde de bu açıkça dile getirilir: Güzel bir resim yansısıyla yarışamaz, birinciliği ayna kazanır. Buradan da okuyucuya “gerçek sıkıcıdır, ta ki yalanlarla çekici hale getirilinceye kadar.” mesajı verilir. Rüya’nın eski kocasının *“bizim toplumumuza ait gerçeklerle”* (Pamuk, 1999: 122-123) bir ev, aile kurması ve bütün hayatını bizim gerçekliğimizi bozmaya çalışanlarla kişisel mücadeleye adanması karikatürize edilerek verilmiştir. Romanda, gerçeğe aşırı bağlılık önerilen bir durum değildir.

Yalanın bir fenomen olarak belirip, romanın ayrılmaz bir parçası ve onu var eden kurucu bir unsur olarak yer alması yazar ve kahramanlar için insanın varlık koşulları açısından bir sorun sayılmamaktadır. Hatta bu durum hikâyeye katkı sağlayan, eğlence unsuru katan bir yapı taşıdır.

3.1.5. YENİ HAYAT

Orhan Pamuk'un Yeni Hayat romanında kahramanın yine bir arayışı devam ettirdiği görülmektedir. Okuduğu kitapla kendine şimdiye kadar yaşadığı hayattan farklı bir dünyanın kapılarını açan Osman/Mehmet/Nahit bu dünyanın ve kitabı ilk kez onun elinde gördüğü mimarlıkta okuyan Canan'ın peşine düşer. Uzun yollar ve yolculuklar boyunca gerçeği öğrenmeye çalışır. Yolculukları sırasında adeta tavsiyeler, tespitler, görüntüler, hikâyeler denizinde yüzer.

Kahramanın okuduğu kitap, çocukluğunda babasının Devlet Demiryolları'nda çalışan arkadaşı Rıfkı Hat'ın çocuklar için yazdığı kitaplar gibi uydurulmuş etkisi yaratmaz. Kahraman kitapta anlatılan her şeyin gerçek olduğuna inanır. İçinde yaşadığı dünya kitabın yanında son derece sıkıcı kalır. Gerçeğin kendisi olan kitap aynı zamanda anlatıcı kahramana dünyadaki varlığının sırlarını da açan bir anahtar işlevindedir. Bu yeni dünya kazalarla, ölüme çok yaklaşmakla ve nihayet ölümlerle anlamlar kazanacaktır.

Gerçeğin peşindeki anlatıcı kolayca ve üzerinde çok düşünmeden yalan söyleyebilir. Ayağı takılıp düşünce yardım etmek isteyen bir ihtiyara hiç gereği yokken yalan "atıverir".

"Bir şeyin var mı?"

"Var," dedim. "Dün babam öldü. Bugün gömdük. Boktan herifin tekiydi, hep içerdi, annemi döverdi, bizi burada istemedi, ben yıllarca Viranbağ'da yaşadım."

...İhtiyar da anlıyordu belki söylediklerimin hiçbirinin doğru olmadığını, ama birden kendimi zeki mi zeki hissettim. Atıverdiğim yalan yüzünden mi, kitap yüzünden mi, yoksa daha basiti adamın alıklaşan surati yüzünden mi, çıkartamadım da, şöyle dedim kendime: "Korkma, korkma git! O dünya, kitaptaki dünya, doğru dünya!"
(Pamuk, 1995: 17)

Kahraman doğru dünyayı aramanın daha başlangıcında, durduk yerde yalan söyleyip üstelik hemen uydurabildiği bu yalanla kendini oldukça zeki hissetmiştir. (Orhan Pamuk romanlarının kahramanlarının pek çoğu için yalan önemli bir zekâ göstergesi gibi kabul edilmektedir.)

Aslında her şey bir rüya gibidir. Hiçbir şeyin belirgin ve net sınırları yoktur. Işıklar, renkler, görüntüler solgun bir ışık altındadır. Hikâye bulanık, hayal meyal görüntüler eşliğinde ilerler.

“Beyaz gibi soluk bir renkte, ama beyaz olmayan ve başka hiçbir renk olmayan bir elbise vardı üzerinde.” (Pamuk, 1995: 23)

“...Mehmet’in kim olduğunu anladım. Yüzü soluktu, ...” (Pamuk, 1995: 27)

“Ölmüş babamın renksizleşmiş paltosu sol kolumun üzerindeyken, ...” (Pamuk, 1995: 38)

Kahraman tüm benliğini kitapla bütünleştirip şimdiye kadar yaşadıklarını çoraklaştıran anlam arayışının ilk safhalarında Mehmet’le karşılaşmıştır. Mehmet kitabın güvenilirliği hakkında Osman’ı uyarır.

“O dünya münya yok. Hepsi bir hikâye. İhtiyar bir budalanın çocuklara oynadığı cinsten bir oyun, diye düşün. Çocukları eğlendirdiği gibi, bir gün yetişkinler için de bir kitap yazayım demiş ihtiyar. Anlamını kendi de biliyor mu şüpheli. Okursan eğlenirsin, inanırsan hayatın kayar.” (Pamuk, 1995: 29)

Kitabı okuyanlar, kaza geçirip ölmek üzere olan genç bir kızın deyişiyle *“aldatılmış bahtsızlar”*a (Pamuk, 1995: 84) dönüşmektedirler. Ama bütün bunlar kahramanı durdurmak için yeterli olmaz. Onun arayışı devam eder.

Canan’ın adresini elde etmek için de Canan’ın sınıf arkadaşlarına yalan söyler. Arkadaşlarının veremediği adresi kayıt bürosundan, sınıf arkadaşlarına kart göndereceği yalanını söyleyerek alır. Dr. Narin’in evinde bıraktığı Canan’ı tekrar bulmak için sınıf arkadaşı gibi davranarak *“zekice kurguladığı palavralar”* (Pamuk, 1995: 220) atar. Otobüs yolculuklarında sohbet ettiği yolculara kendini farklı kimliklerde (sigortacı, amcasının kızıyla evlenmek üzere olan bir genç, saat tamircisi) yani yalanlar söyleyerek tanıtır. Otobüs kazalarında ölen kişilerin cüzdanlarından hem para hem de yeni kimlik imkânları edinir. Mehmet de aslında Nahit iken izini kaybettirmek için ölen birinden sahte bir kimlik edinmiştir. Canan’la karşılaşp yolculuklara onunla devam etmeye başladıktan sonra sahte kimlik kullanma macerasına Canan da dâhil olur. Böylelikle onlar Ali ve Efsun Kara çifti

olurlar. Gerçeği ararken doğru yöntemlerin seçilmemesi problemi roman boyunca kahraman üzerinden devam eder.

Yerli olanın emperyal güçlerin dayattıklarıyla değiştirilmesi, kimliğinden ayrılmak zorunda bırakılan naif isyanları da romanda yer almaktadır. Yerli olan küçümsenmekte, alay edilmekte, gözden düşmektedir. Büyük bir “kumpas” korku salmaktadır. Büyük kumpas Batının istilacı yaşam formu gibi yayılmasıdır. Yerelliğin hiçe sayıldığı tek kutuplu ideal düzendir. Kendisi dışında kalanı yalanlayan bir sistemler işbirliğidir.

Mehmet’in babası Dr. Narin kayıp oğlunu (Mehmet’in asıl adı Nahit’tir) bulmak için tüm imkânlarını kullanır. Kitabın okunmasını, yaygınlaşmasını engellemeye çalışır. Engelleme çabalarından biri de kitabın yazarı Rıfki Hat’ı öldürmektir.

Yeni Hayat, kendinden önce yazılmış pek çok metne atıfta bulunur. Bunlardan biri de bir çocuk masalıdır. Mehmet’in vurulma anında yoldan geçmekte olan küçük bir çocuk annesine “*Tavşan nereye kaçmışmış anne, tavşan nereye?*” (Pamuk, 1995: 33) diye sorar. Lewis Carroll’un Alice Harikalar Diyarında adlı masalını başlatan, Alice’in gözden kaybettiği bir tavşandır. Olağanüstü masal unsurlarının yanı sıra insan zihninin karmakarışık bir çekmeceyi andıran yapısı çeşitli nesnelere ifade edilmiştir. Kahraman söz konusu masaldaki gibi kayıp tavşanın peşinden kendini uzun, karanlık kuyuya atan küçük bir çocukla benzeşmektedir. O da kendini bitip tükenmeyen uzun otobüs yolculuklarıyla bilmediği, tanımadığı bir dünyayı, kayıp sevgiliyi, aşkı aramaktadır. Bu arayış Mehmet’i öldürdükten sonra kendisinin de bir kazada ölmesine kadar sürer.

Romanda bazı kahramanlar (çoğu ikinci derecede önem taşıyan) dünyayı kendi bilinçleriyle değil televizyonun onlara sundukları üzerinden algılamaktadır. Televizyonun sürekli açık soluk bir yeşil- mavi ışık yansıtan ekranı yapay dünyanın sesi konumundadır.

3.1.6.BENİM ADIM KIRMIZI

Benim Adım Kırmızı adlı romanda on altıncı yüzyılda İstanbul’da nakkaşlar arasında işlenen bir cinayete odaklanılmıştır.

Kocası dört yıl önce gittiği savaştan dönmediği ve kocasının kardeşi tarafından rahatsız edildiği için iki oğluyla babasının evine dönen Şeküre, Şeküye'ye âşık nakkaş Kara, Enişte Efendi, Zeytin, Kelebek, Leylek ve öldürülen müzehhip Zarif Efendi, bohçacılık ve gönül işlerinde aracılık yapan Ester romanın başlıca kişileridir.

Romanda herkes kendi hikâyesini kendi bakışa açısıyla anlatır. Böylelikle tür metinlerin ortak problemi olan gerçeğin çeşitliliği ve kişiselleştirilmesi ortaya çıkar. Dört gündür öldürülüp atıldığı kuyudan çıkarılmayı ve böylece ruhunun huzura kavuşmasını uman Zarif Efendi yazarın bir önceki romanında olduğu gibi *“iğrenç bir kumpas”*ın (Pamuk, 2001: 12) tehlikesinden söz eder. Onu öldüren İslam düşmanları, Zarif Efendi'yi öldürdükleri gibi herkesi öldürebilecek kişilerdir.

Katil, kimliğini açıklamadan okura seslendiği bölümde sadece aptalların ve kötülük yapmaya fırsat bulamayanların masum gözüktüğünü söyler. Oysa bir kötülüğe bulaşmışların gözlerinde *“zekâ ışıltısı”*(Pamuk, 2001: 23) belirlemektedir. Zekâ, böylece kötü niyetlerin kaynağı olarak gösterilmiştir. İyi olmak, zekânın yetmediği durumlarda sürdürülmek zorunda kalınan çaresizlik gibi değerlendirilmiştir. Katil, insana ait olumsuz değerleri yüceltmeye devam eder ve bir sanatçı için en gerekli *“malzeme” “kıskançlık”* (Pamuk, 2001: 25) tır der. Katil, kurbanı Zarif Efendi'yi öldüreceği yere kandırarak götürmüştür. Onu, padişahın emriyle gizlice yaptıkları ve Frenk etkisi taşıdığı için çeşitli çevrelerce zındıkla suçlanabilecekleri resimleri yok edeceğine inandırır. Hatta bunun için ona para verebileceği yalanını da söyler.

“Venedik dukalarını anladım da bu turşu küpü niye gelmişti aklıma? O kadar saçmaydı ki, inandırıcı oldu.” (Pamuk, 2001: 29)

Bu yalana Zarif Efendi'nin inanmasını Allah'ın kendi yanında olduğuna işaret sayar. Sanatçının varlığının işareti olan üslup hakkında roman boyunca önemli değerlendirmeler yapılır. Nakkaşların Üstadı Osman, üslubun gerçek sanatçıda olmaması gereken bir özellik olarak değerlendirir. Postmodernist anlayışa da uygun olan bu görüş sanat eserini anonimleştirmekte, gerçek-kopya ayırımını ortadan kaldırmaktadır.

Yalanın gündelik yaşamda bir “atlatma ve geçiştirme” aracı olarak kullanılır. Enište Efendi'nin evinin hizmetine bakan Hayriye, anneleri Şeküre çocuklara yalan söylerler.

“Limon alacağım,” dedi Hayriye.

“Yalancı,” dedi ağabeyim, “dolap limon dolu.” (Pamuk, 2001: 39)

Anneleri, savaştan dönmeyen babaları ile ilgili olarak çocukları avutur.

“Ağlamasınlar diye onlara bir yalan atar, mesela filanca söylemiş, kanıtı var, babanız bahar gelmeden dönüyor der, daha sonra benim yalanım onların ağzından, başkalarının kulağına değışe dolaşa, dönüp bana “Müjde” diye geri gelince herkesten önce ben inanırdım.” (Pamuk, 2001: 56)

Yazarın kendisi ve ağabeyiyle aynı adları taşıyan kahramanı Orhan ve Şevket kardeşler Kuran mektebinden sonra ciltçi ustasının yanında çıraklık ederler ve çocuk yaşlarına uygun çekişmeler yaşarlar. Orhan, yalan söyler.

“Ustam bana, aferin, sen artık git.” dedi.”... (Pamuk, 2001: 37) *“Orhan yalan söyledi bugün,” dedi Şevket. “Beni ustamın yanında bütün işle bırakıp kaçtı.”* (Pamuk, 2001: 40)

Şeküre yalan söyleme sebeplerinden biri de okurların onun hakkında olumsuz bir fikre kapılmasını önlemek istemesidir. Bu görüş onun yalanı başlı başına olumsuz bir olgu olarak değerlendirmedini gösterir.

“Arada bir bir iki yalan söylesem de, bu benim hakkımda yanlış bir fikir edinmeyesiniz diyedir.” (Pamuk, 2001: 55)

Kara ile evlenebilmek için babasına kocasının öldüğünü rüyasında gördüğünü söyler. Kadıya kocasının öldüğüne dair kanıt sunmak zorunda olan Şeküre, o dönemde kocası savaşta kaybolan pek çok kadın gibi hileye başvurur. Şafii mezhebinden bir kadı naibi onu boşar.

Şeküre'nin, Ester'e Kara'dan getirdiği mektubu okuduktan sonra kocasını beklediğini söylemesi de yalandır. Kara'nın ve kayınbiraderi Hasan'ın kendisine duydukları aşktan memnundur. Kendisi de her ikisine ilgi duymaktadır.

Kara ile evlenmek üzereyken Enişte Efendi'nin de bir cinayete kurban gitmesi sonucu Şeküre, babasının ölümünü kadı naibinden, mahalleliden, çocuklarından saklar. Kara ile birlikte hareket edip onu hala yaşıyormuş gibi gösterirler.

Çok sesli bir roman olan Benim Adım Kırmızı'da gerçek her karaktere göre yeniden şekillenir. Yazarın kurduğu büyük orkestrada tüm çalgılar seslenir. Ama Şeküre'nin oğlu Orhan'ın, hikâyesi güzel olsun diye söylemeyeceği yalan da yoktur.

3.1.7.KAR

Kar adlı romanda, yazıldığı dönemin hareketli ve yoğun siyasî yaşamı soğuk bir Anadolu şehri olan Kars'ta bir şairin yaşadıkları anlatılmaktadır.

Şehrin gündelik sıkıntılarının yanına işsizlik, siyasî bölünme, huzursuzluk da eklenmiştir. Şehirde herkes bir diğerrinin ne yaptığıyla yakından ilgilidir. Bu yüzden güven duygusunun zedelendiğini söylemek mümkündür. Şehre yeni gelen biri hemen fark edilir. Toplumun yerleşik düzenini ihlal etmeye aday biri gibi görülür. Oysa zaten bir arada yaşayan insanlar arasında da tam bir uyumdan, birliktelik duygusundan söz etmek mümkün değildir. Siyasî kutuplaşma olanca hızıyla devam ederken, kimseye tarafsız olma imtiyazı tanınmaz. Herkes karşı tarafa güçlü görünmeye çalışır. Güçlü olmak yerine güçlü görünmeye çalışmak başlı başına bir gerçeklik problemidir. Romanın başkişilerinden Lacivert, tüm dünyayı karşısına alıp meydan okuyabilecek bir tavır sergilerken çarelerini tüketerek ölür.

Roman başkişisi şair Kerim Alakuşoğlu tam adıyla değil de Ka kısaltmasıyla yer alır. Gerçek adından hoşlanmayan şair, kendisinden memnun olmadığını ve yaşam karşısında geniş sınırlara ulaşma hedefi taşımadığını okura iletmiş olur. Gerçek adın yerine kısa bir rumuzla, tanımlamayla yetinir.

Ka, Erzurum'dan Kars'a gideceği otobüse binerken bagajı açmaya üşenen muavinin "*Acelemiz var,*" (Pamuk, 2003: 9) yalanıyla karşılaşır.

Ka otobüste Kars'a niçin gittiğini soran bir yolcuya "*gazeteci*"(Pamuk, 2003: 12) olduğunu söylemesi de yalandır.

Enstitü müdürünü öldüren kişi, önce hiçbir örgüte bağlı olmadığını sonra da bağlı olduğu radikal grubun ölüm emri verdiğini söyler.

“Hiçbir örgüte mensup değilim.” (Pamuk, 2003: 46)

“İslamcı Mücahit Adaleti seni çoktan ölüme mahkûm etti, karar beş gün önce Tokat'ta oylama sonucu ittifakla alındı, beni de infaza yolladılar.”(Pamuk, 2003: 49)

Enstitü müdürü intihar eden kızın intihar etme gerekçesinin okula alınmaması olduğuna inanmaz.

“O kızımız okula alınmadığı için ya da babasının baskıları yüzünden değil, Millî İstihbarat Teşkilatı'nın bizlere bildirdiği gibi ne yazık ki aşk acısından kendini asmıştır.” (Pamuk, 2003: 50)

Hayvanseverler Derneği'ndeki horoz dövüşleri derneğin adıyla zıtlık içindedir. Hayvanlar kanlı bir yarışa sokuldukları için hayvanseverlik tanımı yalana dönüşmektedir.

Romanda doğrudan yer almayan kişilerden bazıları önceden verdikleri mücadelenin tam tersi işlerle uğraşmaktadırlar. Gençlik yıllarında sol görüşleri olan Mahmut, Almanya'da bir cemaatin kavgasına dâhil olmuştur. Tarık'ın mafyayla bağlantısı vardır. Sadık ise Almanya'ya kaçak işçi sokmaya çalışır. Belirtilen kişiler için gerçeğin hangi dönemlere ait olduğu karışıktır. “Gerçek, gençlik dönemlerindeki mücadeleleri midir yoksa daha sonraki kişisel çıkarlarının ağır bastığı dönemde mi saklıdır?” sorusunun cevabı romanda ikinci derecede kalmıştır. Romanın başkişisi Ka da benzer duyguları taşır. Gençlik yıllarında gittiği siyasal toplantılarda aidiyet duygusu hissetmez. Zengin bir Nişantaşılı genç olarak burjuva karşıtı sol gruplarda Ka'ya göre çocukça konuşmalar yapmaktadır. “...konuşmaların çoğu aşırı çocuksu abartımlarla dolu olduğu için de utanırdı Ka.” (Pamuk, 2003: 163) Gerçeğin abartılarak aktarılması, bu toplantılardan Ka'ya utanç duygusu olarak dönmüştür.

Lacivert'in Kars'a geliş nedeni net değildir. Halk arasında söylentiler mevcuttur. Bu söylentiler birbirini tutmadığı için, Lacivert'i Kars'a getiren gerçek neden kaybolur.

İstanbul'dan gelen “1970'lerin bol sloganlı siyasal tiyatrolarında” (Pamuk, 2003: 13) boy göstermiş Sunay Zaim ve arkadaşı Funda Eser sanattan çok provokatif tutumlar içindedirler. Oynadıkları oyunda konudan uzak jestler bulunur. Taşıdıkları iddia ettikleri sanat kaygısı gerçekçi değildir.

“Aslında bir aydınlama kahramanı gibi değil, gezgin taşra tiyatrolarında çok sık canlandırdığı “ırzına geçilecek kadın” gibi davranıyordu.” (Pamuk, 2003: 153)

Sunay Zaim, ölümüne sebep olacak şarjör değiştirme işleminde çeşitli varsayımlar ortaya atılır. Sunay’ın hile yaptığı da varsayımlardan biridir.

“Şarjörü boş olduğunu iki kere söyledikten sonra silaha takan Sunay Zaim hem Kadife’yi hem de bütün Karşılıarı aldatmıştı.” (Pamuk, 2003: 409)

Tiyatroda çıkan olaylar sonucunda ilan edilen yasakla kimse sokağa çıkamaz. Bu durum ahlakî dışlanmışlıkla tarif edilebilecek bir yalanı yaşayan kişilerde, telaşa sebep olur.

“Ka aralarından geçti. Faikbey Caddesi’nin köşesinde bir ayakkabıcı dükkânından telaşla çıkan kendi yaşlarında, biri irice, öteki çocuk gibi ince iki adam gördü. On iki yıldır, haftada iki kere karılarına “çayhaneye gidiyorum,” diyerek bu zamk kokulu dükkânda buluşan iki sevgili, sokağa çıkma yasağı konulduğunu üst kat komşusunun hep açık televizyonundan öğrenerek telaşa kapılmışlardı.” (Pamuk, 2003: 166)

Romanda iç karatıcı siyasî karmaşaya söylentiler eşlik eser. “...asılsız dedikodular...”, “...abartılı söylentiler...” (Pamuk, 2003: 304) gerçeğin alternatifi olarak yer alır.

Tiyatro oyunu olarak başlayıp gerçek silahlarla devam eden darbe de sahnede gerçekleşmesi, amacın dışında kurgulanması yönleriyle sahteden trajediye uzanır. Oyun izlemeye gelen seyirciler diğer bir anlamda “oyuna gelir”ler.

İpek ile Ka daha çok bedensel bir aşk yaşarlarken, İpek’in aynı zamanda kardeşinin sevgilisi Lacivert ile de bir yakınlık içinde oluşu da gerçekliğe zarar verir.

“Birlikte Frankfurt’a kaçıp mutlu olmayı kurduğun İpek Hanım, bir zamanlar Lacivert’in de metresiydi.” (Pamuk, 2003: 356)

Bakımsızlık, ilgisizlik sonucu geri kalmış bir kadere sürüklenen işsizliğin, yoksulluğun, bölünmüşlüğün kol gezdiği şehirde durumu düzeltme çabalarına rastlanmaz. Çözüm arayışları yerine gerçeklerin umursanmaması tercih edilir. Şehir halkı sahte uğraşlarla kendini oyalar.

“Bütün Kars hâlâ Marianna’yı seyrederken...” (Pamuk, 2003: 359)

Ka'nın şiirlerinin peşinde Frankfurt ve Kars'a giden, roman kişilerinden bir olan Orhan Pamuk'a, Kadife ile evlenen Fazıl bir ricada bulunur:

“Beni Kars'ta geçen bir romana koyarsanız, benim hakkımda, bizler hakkında söylediklerinize okuyucunun hiç inanmamasını söylemek isterdim onlara. Kimse uzaktan bizi anlayamaz.” (Pamuk, 2003: 427)

Fazıl'ın bu ricası, Orhan Pamuk tarafından anlayışla karşılanır.

“Kimse de öyle bir romana inanmaz zaten.” (Pamuk, 2003: 427)

İnanmak, Fazıl için ancak anlayabilmekle gerçekleşebilecek bir eylemdir. Bunun dışında bir değerlendirmeye tabii tutulmak istemez.

Benim Adım Kırmızı romanındaki benzer bir vurgu *Kar* romanında da görülür. Yazar yazdıklarının bir yanıyla, yalan olduğunu okura hatırlatmak ister. Bu bağlamda roman başkışisi Ka ile yazar Orhan Pamuk'un mizahî denebilecek ortak bir yanı vardır: İkisinin de burcu “ikizler”dir.

“İkizler,” dedi Ka. “İkizler çok yalan söylemiş, ama ben bilmiyorum.” (Pamuk, 2003: 118)

Romanın okuyucuya ulaşma safhasında yazar tarafından bir önlem alınmıştır. Bu önlem romanın siyasî yanının hukukî açıdan problem oluşturmasını engellemeye yöneliktir. Ama bu önlemler romanın içeriği ile ilgili gerçekliği örtücü niteliktedir. Romanın yeni yayınevindeki baskısına yazdığı sonsözde yazar, şunları söyler:

“Bir başka önlem ise, savcıların dikkatini çekmemek için romanın “siyasal” yanını değil, diğer yanlarını öne çıkararak tanıtmaktı. Yayınevi reklamlarda böyle yaptı, ben de yaptığım röportajlarda, çıktığım televizyon programlarında Kar'ın daha çok bir “aşk” romanı olduğunu söyledim.” (Pamuk, 2017: 402)

Kendini bir anda siyasetin, karmaşanın, aşkın, takiplerin içinde bulan Ka'nın serüveni, karlı Kars sokaklarında değil de İpek'siz döndüğü Frankfurt sokaklarında faili meçhul bir cinayetle son bulur. Katilin bilinmemesi yine gerçekliğin kaybı, belirsizliğin hâkimiyeti anlamına gelir.

3.1.8. MASUMİYET MÜZESİ

Yetmişli yılların ortalarından doksanlı yıllara kadar uzanan roman, Nişantaşılı zengin bir ailenin oğlu olan Kemal ve onların uzak akrabaları yoksul bir ailenin kızı Füsun'un arasındaki aşka odaklanır.

Füsun toplum tarafından pek hoş karşılanmayan güzellik yarışmasına katılmıştır. Daha sonra Şanzelize Butik'te tezgâhtar olarak çalışmaktadır.

Kemal kendi sınıfından, eğitilmiş ve zarif biri olan Sibel'le nişanlanma arifesindedir.

Kemal, Sibel'e sürpriz yapmak için butiğin vitrininde gördükleri çantayı alırken Füsun'u ve güzelliğini fark eder. Füsun ve güzelliği gerçektir ama çanta Jenny Colon adlı markanın kopyasıdır.

“Zaten bu çantayı koluma takamam, çünkü bu çanta sahte!”

“Nasıl?”

“Gerçek Jenny Colon çanta değil bu Kemalciğim. Bu taklit.”(Pamuk, 2008: 22)

(Aslında ek bir bilgi olarak vermek gerekirse Jenny Colon diye bir çanta markası da yoktur.)

Bu durum, butik sahibi tarafından kandırılmak olarak değerlendirilir.

“İstemiyorsan yarın değiştiririm.”

“Değiştirme canım, paranı geri iste. Çünkü seni fena kazıklamışlar.” (Pamuk, 2008: 23)

Kemal çantayı değiştirmek istediğini söyleyince Füsun zor durumda kalır. Bundan üzüntü duyan Kemal konuyu olağan karşılayarak Füsun'u rahatlatmaya çalışır. Olağan karşılamasının gerekçesi Tanzimat'tan beri devam eden Avrupa'nın merkez-asıl, Türkiye'nin taşra-kopya olarak kodlanması geleneğidir.

“Bakın bunun sizinle ya da Şenay Hanım’la hiç ilgisi yok. Avrupa’da moda olan her şeyin sahtesini, taklidini, biz Türkler maşallah hemen yapıveriyoruz.” (Pamuk, 2008: 25)

Ticaret belli bir meslek ahlakını gerektirirken romanda ticaretle uğraşların ilkeli davranmak yönünde düşüncelerde yetkinleşmedikleri görülmektedir. Para, para kazanmak, bir itibar ve iktidar kazanma aracı olarak görülmekte diğer değerler ikincil konuma düşürülmektedir.

Kemal, Füsün’la buluşmak için annesinin kullanmadığı dairesini seçer. Annesinden anahtarı isterken yalana başvurur. Annesinin durumu kabullenmeyeceğinin farkındadır.

“Bazan yazıhane o kadar kalabalık oluyor ki, çalışamıyorum. Bir bakayım orası uygun mu?” (Pamuk, 2008: 28)

Annesinin dairesi Merhamet Apartmanı’ndadır. Apartmanlara isim verme geleneğinde pek çok çelişki barınır. Böylelikle yalan somutlaşır ve bir mekâna kavuşur.

“Aynı yılların bir başka eğilimi, binalara yüce ilkelerin, değerlerin adlarını vermektir; ama annem yaptırdıkları apartmana “Hürriyet”, “İnayet”, “Fazilet” gibi adlar verenlerin aslında bütün hayatlarını bu değerleri çiğneyerek geçirmiş kişiler arasından çıktığını söylerdi. Merhamet Apartmanı’nı, Birinci Dünya Savaşı sırasında şeker ticareti yapan karaborsacı yaşlı bir zengin, vicdan azabıyla yaptırmıştı.” (Pamuk, 2008: 29)

Kemal, Füsün’la buluşacağı gün, birlikte öğlen yemeği yediği asker arkadaşı Abdülkerim’e *“bir yalan atıp”*(Pamuk, 2008: 30) buluşma yerine gider.

Yetmişli yıllar için Türk toplumu için pek çok yeniliğin ve değişimin yaşandığı zamanlardır. Televizyonla tanışıklık beraberinde reklama da yeni alan kazandırır. İlk Türk meyveli gazozu Alman manken Inge ile tanıtılır. Inge’ye düşünceleri sorulur.

“Aaa, evet, siz Türkler reklamcılıkta Avrupa’dan çok daha ilerisiniz.” (Pamuk, 2008 :37)

Reklamcılık, ürünü abartarak anlatan bir ticarî destek olması itibarıyla bazen gerçekten uzaklaşmaktadır. Inge'nin karşılaştırma yaparak bu alanda Türkleri başarılı bulması manidardır.

Fusun'un, Sibel'le ilgili sorular sorması üzerine Kemal yalan söyler.

“Lütfen yalan söyleme,” dedi Fusun.” (Pamuk, 2008: 60)

Fusun Kemal'in yalan söylemesinden de söylememesinden de rahatsızlık duyar. Çünkü yalan söylemeyi karşısındaki önemsemenin bir işareti olarak görür.

“Bana yalan söylemeni isterdim aslında... Çünkü insan ancak kaybetmekten çok korktuğu bir şey için yalan söyler.” (Pamuk, 2008: 63)

Kemal'in ilk önce basit bir macera olarak gördüğü Fusun'la ilişkisi ilerledikçe Kemal kendini zor durumda bulur.

“Oysa bir hafta önceye kadar değil Fusun'dan bir konuyu saklamak, ona yalan söylemek bile beni çok üzmez; yalan, bu çeşit çapkınlığın eğlenceli ve kaçınılmaz bir yan sonucuymuş gibi gelirdi bana.” (Pamuk, 2008: 87)

Romanda sık sık bahsedilen Fusun'un küpesini Kemal bulur ama uzun zaman saklar. (Küpe, aynı zamanda müze fikrinin çekirdeğini oluşturmaktadır.) *“Sen benim küpemi buldun mu?”*

...

“Hayır, canım, küpeni bulamadım evde,” dedim. “Ama çıkar bir yerden, merak etme.” (Pamuk, 2008: 97)

Fusun küpeyi Kemal'in bulduğunu anlamıştır. Ayrıca Kemal'i bilerek ya da bilmeyerek bir fikre yönlendirir.

“...onları hatırlatacak bir eşya ne bileyim, mesela bir küpe bile, bizi yıllarca çok daha iyi teselli edebilir.” Pamuk, 2008: 161)

Kemal'in babasının da yıllar önce gizli bir sevgilisi olmuştur. Babası bu kadına aldığı fakat hediye edemediği küpeleri Kemal'e verir. Küpelerle birlikte yazgı da babadan oğula aktarılır.

Füsün'un Merhamet Apartmanı'na Kemal'le buluşmak için gelir ama ailesine Kemal'in kendisine üniversite sınavları için matematik dersi verdiğini söyler. Bu yalan Kemal'le Sibel'in nişanında Nesibe Hala tarafından imalı bir şekilde dile getirilir.

“Kim bilir ne kadar çok işiniz arasında her şeyi bırakıp kızıma matematik çalıştırdınız ya, Allah razı olsun sizden.” (Pamuk, 2008: 132)

Nişan törenine Kemal'in annesinin davetiyle gelen dedikodu yazarı Beyaz Karanfil rumuzlu gazeteci Süreyya Sabir Kemal'i yalan söyleme konusunda beceriksiz bulur. Yalan, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi beceri isteyen bir durum gibi görülür.

“Sibel Hanım, size iyi bir haberim var,” dedi Beyaz Karanfil neşeyle. “Müstakbel kocanız yalan kıvırmayı hiç beceremiyor.” (Pamuk, 2008: 137)

Kemal'in Füsün'la ilişkisine rağmen Sibel'le nişanlanması ya da Sibel'le nişanlanacağı belli olmasına rağmen Füsün'la bir aşk yaşaması ikiye bölünmüş bir davranıştır.

Füsün'un butikte işinden ayrıldığını öğrendiğinde Kemal'in yanında Sibel vardır. Şaşkınlığını ve üzüntüsünü Sibel'e belli etmemek için ağabeyiyle arasında sorunlar olduğunu söyler. Bunlar da yine o anı geçiştirmek amacıyla hemen üretilir.

“...Sibel'in sorusu üzerine ağabeyimle sözde çatışmamız hakkında bir anda bir sürü ayrıntı uydurdum.” (Pamuk, 2008: 170)

Sibel ve ortak arkadaşlarıyla gittikleri piknikten Kemal, elini yaraladığı bahanesiyle Füsün'la buluşabilmek için ayrılmak ister.

“Siz okurlara itiraf ediyorum: Kan dinmesin diye yarayı ona göstermeden gizlice açıyordum.” (Pamuk, 2008: 173)

Füsün'un nişanda dans ederken üniversite sınavından sonra geleceğini söyleyip günler boyunca gelmemesi Kemal'de kızgınlık yaratır.

“Nişanlandığım için bana kırılmışsa, benden ayrılmaya karar vermişse –ki bunlarda pekâlâ haklı olabilirdi- o zaman bana niye yalan söylemişti?” (Pamuk, 2008: 180)

Füsun’u görmediği zamanlarda Kemal herkesi ona benzetir. Her yerde onu görmektedir. Fakat gördükleri birer taklitten, yanılısamadan ibarettir.

“Aynı günlerde Füsun’un saçlarını, boyunu posunu ne kadar çok kızımızın, kadınınızın taklit ettiğini, ne çok esmer Türk kızının saçlarını sarıya boyattığını fark ediyordum.” (Pamuk, 2008: 186)

(Yazarın Kara Kitap adlı romanında da yerli görünüş karşısında Avrupalı görünüşün üstün tutulduğu belirtilmişti.)

Füsun’a duyduğu aşktan Sibel’e bahseden Kemal nişanlısıyla ayrılır. Sibel’e daha fazla yalan söylemek istemeyen Kemal ona karşı ilgisiz davranır. Sibel Kemal’in Füsun’a hissettiklerini bir çeşit hastalık gibi değerlendirir.

Uzun süren arayışlardan sonra Füsun’un izini bulan Kemal yıllarca Keskinlerin evine “1593”(Pamuk, 2008: 325) akşam misafir olur. Aslında tuhaf sayılabilecek bu durumu kimse yadırgamaz. Bu arada Füsun, kayıp yıllarda Feridun adlı sinemayla ilgilenen bir gençle evlenmiştir.

“...ilk aylarda kapıyı bana hep Nesibe Hala açardı. Bunun için yukarıdan aşağı bir merdiven inmesi gerekirdi. Oysa benzeri başka durumlarda, kapı zili akşam vakti de çalınsa, sokak kapısını açmak için aşağıya Füsun yollanıyordu hep. Bu kadarı bile, daha ilk günden, benim oraya niye gittiğimi herkesin bildiğini bana hissettirmişti.” (Pamuk, 2008: 273)

Füsun; Feridun yanlarındayken Kemal’e karşı başkalaşır. Masumiyet ve yalan iç içedir. Hangisinin amaçlandığı belli değildir.

“Füsun, Feridun yanımdayken takındığı “Kemal Ağabeyli” yarı masum yarı sahte dili ve kişiliği çok seyrek olarak bırakır,...” (Pamuk, 2008: 335)

Kandırılma aynı kandan olan roman kişilerinde de görülür. Aile güven kavramına karşılık gelen bir kurum olarak gösterilmez. Geleneksel anne figürü de

yardımdan ve kardeşler arası arabuluculuktan kaçınan birine dönüştürülmüştür. Birey, davranışlarının sonucuna tek başına katlanmak durumundadır.

“Ağabeyimin bana kazık atma zevki ve para hırsıyla babamın kurduğu Satsat’a karşı işler yapmasını anneme akşam yemeklerinde birkaç açıp şikâyet ettim. Ama annem “Artık ben aranıza girmeyeyim oğlum” bahanesiyle bana yardım etmedi.” (Pamuk, 2008: 392)

Kemal’in Füsun’a duyduğu tuhaf aşkın İstanbul sosyetesinde duyulması ve gazetelerin dedikodu köşesindeki habere konu olması probleme dönüşür. Haberin yalan olması değil, doğru olması roman kişilerini çaresiz kılar. İstanbul sosyete Kemal’le alay edip, ona acır. Kemal’e göre kendisinin de içinde bulunduğu sosyete, *“ilkesiz”* (Pamuk, 2008: 408) insanlardan oluşan bir topluluktur.

Kemal, aşkını tanımlarken *“inat ve içe kapanma hikâyesi”* (Pamuk, 2008: 425) ifadesini kullanır. Arkadaşı Zaim’e anlatırken birlikte olmaktan hoşlandığını ve sonra Füsun’a takılıp kaldığını söyler. Bu ifadeler onun aşkta bir derinlik aramadığını açıkça gösterir.

Her akşam gittiği Keskinlerin evinde Kemal Füsun’un göstermelik saygı hareketlerini yorumlar. Bu sahtelik içeren hareketler Kemal’e göre sevimli ve âşık olunasıdır. Füsun’un babasıyla aynı masada otururken avucuna gizlediği ve dumanını masanın altına üflediği sigaranın o dönemde bol bol sahtesi de yapılır. Kemal, Füsun’un içtiği sayısı dört binin üzerindeki sigaranın izmaritini toplar.

Kemal, Füsun’a arabayı kullanmayı öğretirken sınavları geçebilmek için biraz rol yapmasını tavsiye eder. Bu, ona ehliyet verecek insanları ikna etmeye yarayacak bir metottur.

Kemal’in annesi Vecihe, ona tavsiyelerde bulunurken duygularının gerçekçi olmasının önemli olduğunu söyler. Füsun’u aşkında samimî bulmaz. Oğlunun da kendi kocası gibi bir sevgilisi olmasını doğal karşılar ama oğlu babası gibi bunu beceri isteyen bir gizlilikle yapamadığı için kendini rezil etmiştir. Aşkındaki ısrarı karşısında oğlunu *“kendini kandırma”* (Pamuk, 2008: 499) diye uyarıda bulunur.

Füsun evlenmeden önce Paris’e gitmek için çıktıkları yolculukta Kemal’e kızar. Çünkü Kemal, onun hala oyuncu olmak isterse olabileceğini söylemektedir.

“...Çok kolay yalan söyleyebiliyorsun.” (Pamuk, 2008: 535)

Karşılıklı olarak kandırmacalar, aldatmalar roman boyunca devam eder. Romanda “masumiyet” olarak görülen duygu aslında ilkel güdülerin bir yansıması olarak bedensel tutkulardır. Ayrıca bu tutkuların zamanla anlam verilmeyen bir saplantıya dönüşmesi de roman başkişisi Kemal’in büyük aşkı olarak gösterilmiştir. Oyuncu olmak için çırpınan genç bir kadının bu uğurda pek çok ahlakî alanı ihlal etmesi de aşka karşılık vermek gibi gösterilmiştir. Kemal ve Füsün’un yaşadıklarının gerçek bir aşk sayılabilmesi zor görülmektedir. Zaten Kemal de aşk yerine yukarıda örnekleri verilen başka tanımlamalar kullanmıştır. Füsün’un ise bu aşka herhangi bir yorumu yoktur. O daha çok, şartlara göre akıllıca hareket etmektedir. Bu da aşkın doğasından uzaktır.

3.1.9. KAFAMDA BİR TUHAFLIK

İstanbul’un, dolayısıyla Türkiye’nin geçirdiği değişimin Anadolu’dan büyük şehre göç eden Mevlut üzerinden anlatıldığı romanda, konuyla ilgisi olan herkesin hayatını değiştirecek büyük bir yalanın açılımı vardır.

Mevlut, düğünde gördüğü güzel gözlü Rayiha’ya kavuşmak ister. Onu düşünerek mektuplar yazar. Evlenmek amacıyla kaçırdığı Rayiha’nın gördüğü kız olmadığını anlar. Amcasının oğlu Süleyman tarafından kandırılmıştır. Güzel gözlü kız kardeşin adı Samiha’dır.

“Amcasının büyük oğlu Korkut’un düğününde gördüğü kız değildi bu. Onun yanındaki ablasıydı. Mevlut’a düğünde güzel kızını göstermişler, yerine ablayı yollamışlardı.” (Pamuk, 2014: 20)

Bu kandırmaca Süleyman tarafından bilinçli olarak yapılmıştır. Güzel Samiha ile evlenmeyi o istemektedir. İki insanın yaşamını şekillendirecek olan bu yalan, Süleyman’ın çıkar elde etme amaçlarının sonucudur.

Rayiha Mevlut’un davranışlarından onu sevmediğini çıkarır. Mektupları da onu kandırmak için kullandığını düşünür.

“Mektupların aşk dohuydu, kandırdın beni. O mektupları gerçekten sen mi yazdın?”

“Mektupların hepsini ben yazdım.” (Pamuk, 2014: 23)

Mevlut ile Rayiha ilk karşılaşmalarında birbirlerine güven duymazlar. Rayiha mektupların içeriğinin yalan olduğunu düşünürken, Mevlut da Rayiha’yı kendisini kandıranlarla iş birliği içinde olduğunu sanır.

Büyük şehir insana sağladığı olanaklarla onu kalabalığına katmaktadır. Mevlut, çocuk yaşta geldiği İstanbul’da bu kalabalığın bir parçası olmuştur. Modernizmin ön planda tuttuğu birey kaybolarak teklik özelliğini yitirmiştir. Romanda, kalabalığın içinde insanın kafasındaki tuhaf düşünceleri saklayabilmesi de bir olanak gibi görülmüştür.

“...şehri şehir yapan şey de zaten kalabalık içinde insanın kafasındaki tuhaflığı saklayabilme imkânıydı.” (Pamuk, 2014: 98)

Mevlut, siyasi kutuplaşmalara sahne olan Kültepe ve Duttepe gibi iki kenar semtte hangi tarafta olacağını seçemez. O, siyaseti “yapmacıklı”(Pamuk, 2014: 111) bulur. Duvarlara yazılan sloganlardan hoşlanmakla beraber, içten duygularla 1980 öncesindeki hararetli ideolojilerden birine bağlanamaz.

Şehir insanın kayıtsızlığı, sadece kendine odaklı yaşamı sahte algılara yol açar. Tüketim araçlarını kendine yönelik kullanırken günün birinde bu olumsuzluktan etkilenebileceğini düşünmeden hareket eder. Temiz olmasına dikkat etmesi gereken kimi araçları “miş gibi” kullanır. Mevlut’un babasıyla birlikte yaptığı yoğurtçuluk işinde kullandıkları kaplar buna uygun bir örnektir.

“Ev hanımları da boşalan kapları her türlü işte kullanırdı: Kedinin mama tası, küllük, kullanılmış yağın saklanacağı kavanoz, hamam tası veya sabunluk. Her türlü pis mutfak ve ev işi için kullanılıp bir gün akıllarına eserse depozito parası için bakkala iade eder, böylece elâlemin çöp tenekesi, köpeğin salyalı kabı, Kâğıthane’deki bir atölyede hortum suyuyla şöyle bir yıkanıp, bir başka İstanbullu ailenin güzel ve mutlu sofrasına en temiz ve sağlıklı yoğurt kabı diye konardı.” (Pamuk, 2014: 121)

Mevlut’un en yakın arkadaşı Ferhat Samiha’yı kaçıtır. Ancak Samiha ile evlendikten sonra Selvihan adlı bir başka kadına âşık olur.

“...güzeller güzeli Samiha'ya bakıp, “Böyle bir karısı olan biri niye manzaralı apartmanın kapatmasına aklını takar?” diye...” (Pamuk, 2014: 332)

İçinde buldukları duruma uygun dil üretmek roman kişilerinden Ferhat'ın sıkça dile getirdiği bir hikâyenin ileti olarak göze çarpar. Anlatılan hikâyede devlet-vatandaş arasındaki ilişkinin yapaylığına dikkat çekilir. Hikâyede iki farklı görüşü aynı anda dile getiren taksi şoförü çelişkiyi “resmi görüş, şahsi görüş” (Pamuk, 2014: 334) olarak açıklar. Resmi görüşte devlet tarafından sorun oluşturulmayacak sözler sarf edilirken, şahsi görüşte birey tarafından inanılan gerçekler dile getirilir. Şahsi görüşün gizli tutulması içerdiği tehlike ile ilgilidir.

İnsanların dini kendilerine göre yorumlamaları inancın yapısına zarar verir. Kürtaj konusunu kendine göre yorumlayan Mevlut, çevresindekilerin uyarılarını doğru bulmaz. Pek çok insanın kürtaj yaptırmasını olumsuz bir eylemin doğrulaması olarak görür.

“Bu kadar büyük günah olsaydı bu kadar çok insan kürtaj yapar mıydı?” (Pamuk, 2014: 341) Rayiha da bu konuda hem Mevlut'a hem de ablası Vediha'ya yalan söylemiştir. Vediha'ya kürtajı Mevlut'un da onayladığını, Mevlut'a bebeğin cinsiyetinin kız olduğunu söyler. Kendi kendine bebeği düşürmek isterken kan kaybından ölmesi sonucu bu yalanlar ortaya çıkar.

Sürekli göç alan, kalabalıklaşan şehirde yasal düzenin yanı sıra illegal yapılanmalar da devreye girer. Mevlut'la Ferhat'ın birlikte işlettikleri dükkân böyle bir çetenin tehlikesi altındadır. Onları koruyan tek sebep, Ferhat'ın onların istediklere yere elektrik çekilmesini sağlamasıdır. Ferhat kapitalizmi eleştirirken suç gruplarına yardımcı olur. Çıkarları doğrultusunda inandıklarının tersini yaparak, kendini yalanlar.

Ferhat'la beraber tahsildarlık işine başlayan Mevlut'a resmî görüntüsüyle aboneleri korkutması için bir çanta verilir. Esas işlevinden çok sahte bir amaçla edinilen bu nesne bir yalanı yüklenir.

Elektrik aboneleri faturayı ödemek üzerine pek çok bahaneler ve yalanlar öne sürer. İnsanların “yalan kıvırmalarına” (Pamuk, 2014: 363) karşı uyanık olması için Mevlut, Ferhat tarafından uyarılır.

Samiha ve Rayiha'nın ablaları Vediha, yirmi yıllık evliliğini değerlendirirken doğru ve yanlış ayırımına gider. Korumacı, birleştirici tavrına rağmen olayların akışındaki yanlışlıkları düzeltmez. Yanlışları okura topluca sıralarken, imalı bir biçimde *“doğru mu”* diye sorar. Bu sözde sorularla yakınlık ve katılım bekler.

“... bütün eksiklerden ve mutsuzluklardan yalnız benim suçlanmam doğru mu?...” (Pamuk, 2014: 376)

Vediha olanların ve olması gerekenlerin karşılaştırmasını yaparken aldığı ölçütler insanın varlık-koşullarına uymaktadır.

Vediha'nın saydıkları arasında çocuklarının söylediği yalanlar da vardır.

“Hiç ders çalışmadıkları halde bir iş istediğimde “Dersim var” demeleri doğru mu?” (Pamuk, 2014: 377)

“Üniversite giriş dershanesine gidiyoruz” deyip sinemaya gitmeleri doğru mu?” (Pamuk, 2014: 377)

Ailesindeki erkeklerin ikiyüzlü bir yaşam sürdürmekte olduğu da Vediha tarafından tespit edilir.

“O kadar Allah, vatan, ahlak sözünden sonra yalnızca para kazanmayı düşünmeleri doğru mu?” (Pamuk,2014: 378)

Kaçak elektrik kullanan ev ve işyerlerinin özellikle de büyük işletmelerin yaptıkları hileler fark edilmesin diye aldıkları önlemler vardır. Bu önlemler tahsildarın *“ikili oynama”*sını (Pamuk, 2014: 378) da içermektedir. Sahte elektrik hatlarıyla kaçak elektrik kullanan bar, pavyon gibi yerler aslında birer suç grubuna bağlıdır. Bu gruplar arasında zaman zaman güç savaşı yapılır. Ferhat da bu esnada öldürülür.

Mevlut suçtan, hırsızlıktan, rüşvetten çekinir. Kafasındaki pek çok soruya din yoluyla cevap arar. Ama bazen bu konuda yalan başvurur.

“Mevlut bu hafta her gün öğle namazına gittiğini söyledi. Doğru değildi bu.” (Pamuk, 2014: 389)

Mevlut kızını evlendirirken düğünde içki içilecek olmasından rahatsızlık duyar. Ama orta yol bulduktan sonra kendisinin de “*Halk Partili*” (Pamuk, 2014: 404) olduğu yalanını söyler.

Romanın akışını belirleyen ilk yalan, Süleyman tarafından yirmi yıl sonra itiraf edilir:

“Evet, seni kandırdım,” dedi Süleyman.” (Pamuk, 2014: 413)

Her ikisinin de eşi öldükten sonra Samiha ile Mevlut’un evlenme olasılığı tekrar belirir. Samiha mektupları “gerçekten” kime yazdığını bilmek ister. Mevlut mektupları Samiha’nın güzel gözlerini düşünerek yazmıştır ama Rayiha’yla evlendikten sonra onunla mutlu olmuştur. Evliliği boyunca mektupları Rayiha’ya yazdığını söylemiştir. Samiha bu karışık durumu açıklığa kavuşturmak ister. Aksi takdirde Mevlut’la evlenmeyi kabul etmeyecektir. Zor durumda kalan Mevlut, doğruyu söylemekle beraber içten davranmanın güçlüğünden yakınır.

“Mektupları sana aşkla yazdım,” dedi Mevlut. Ve daha bunu söylerken insanın hem doğruyu söylemesinin hem de samimî olmasının ne zor olduğunu anladı.” (Pamuk, 2014: 426)

Yıllar önce şehre göç ettiklerinde babası Mustafa’yı mal, para gibi konularda kandırmaya çalışan Hasan Amca ve oğulları Korkut, Süleyman aynı sebeplerle Mevlut’u da kandırmaya çalışırlar. Hasan Amca ve ailesine göre, Mevlut’un ablalarına pay ayırma zorunluluğu yoktur. Her şeyi dilediği gibi kendisine ayırmalıdır. Mevlut bu görüşten rahatsız olur. Samiha Mevlut’un kararlarında ısrarcı olmasını ister. Onun akrabaları tarafından kandırılarak ikna edileceğinden endişe duymaktadır.

3.1.10. KIRMIZI SAÇLI KADIN

Baba- oğul ilişkilerini batılı ve doğulu kaynaklardan besleyerek anlatan romanda, mitolojiden oldukça yararlandığı görülmektedir. Mitoloji, insanoğlunun ilkel dönemlerinden itibaren tabiat karşısındaki şaşkınlığını belli bir gerçekliğe dayandırabilmek için kurguladığı çoğunlukla akıl dışı hikâyeleri de içeren zengin bir kaynaktır.

Romanın başkişisi önce “oğul” sonra “baba” kimlikleriyle karşımıza çıkar. Kendi babasıyla yanında çiraklık ettiği Mahmut Usta’yla da sorunlu bir baba- oğul ilişkisi yaşar.

Cem’in eczacı babasının siyasi arkadaşları akşamları eczaneye gelirler. Cem, babasının arkadaşlarının ziyaretlerini annesinden saklar. Annesi, babasının başının derde gireceğinden endişe etmektedir. Anne ile baba arasındaki tek sorun bu arkadaşlar ve onların ziyaretleri değildir. İki de aslında birbirini sevmemektedirler. Babanın başka kadınlarla ilişkisi de vardır. Doğruluğa uzak kalan bu evlilik babanın evden ayrılışıyla üzerinde çok konuşulmadan biter. Cem, uzun zaman ayrılma olayının gerçek nedenini öğrenemez.

Cem, babasının yerine koyduğu Mahmut Usta’yla babasını kıyaslar. İnandırıcılık ve sahicilikte Mahmut Usta daha ağır basar. *“Babamın şakaları, sözleri beni eğlendirir, düşündürür, onun sayesinde kendi zekâmı keşfederdim. Ama her zaman ona kanmazdım. Mahmut Usta’nun sözleri ise hep teselli edici ve güven vericiydi.”* (Pamuk, 2016: 47)

Romana adını veren gezici tiyatronun aktristi Kırmızı Saçlı Kadın’ı görmek için akşamları tiyatroya giden Cem, ustasına yalan söyler. Ustası onun yalan söylediğini, tiyatroya gittiğini anlar. Birkaç gün sonra Kırmızı Saçlı Kadın’ı tekrar gören Cem onu takip eder. Fakat ustasının bu takibi anlamsını istemez. Ustasını kandırarak, onun, annesine telefon etmeye gittiğini düşünmesini sağlar. Annesine telefon etme bahanesini, Kırmızı Saçlı Kadını görmek için daha sonraları da kullanır. Kocasını öldükten sonra onun küçük kardeşi Turgay adlı tiyatrocunun bir gençle evli olan Kırmızı Saçlı Kadın Cem’in babasıyla üç yıl süren bir ilişkisi olmuştur. Cem’in babası bu dönemde evlidir.

Kırmızı Saçlı Kadın’la beraber olduktan sonra sabaha karşı çalışma yerine dönen Cem, kadından hiç bahsetmeden, yol kenarında uyuyakaldığı için geciktiğini söyler. Kuyu işinin çok dikkat istediğini düşünen Mahmut Usta onun yorgun ve uykusuz olmasından hoşlanmaz.

Mahmut Usta Cem'in annesine Cem'i kuyuya hiç indirmeyeceğine söz vermiştir. Annesi de bu şartla kuyuda çalışmasına izin vermiştir. Ama daha sonra Mahmut Usta Cem'den kuyuya inmesini isteyerek sözünden dönmüş olur.

Su arama işi devam ederken Cem'in dikkatsizliği sonucu Mahmut Usta kuyuya düşer. Mahmut Usta'nın öldüğünü düşünerek korkar. Onu kurtarmaya çalışmak yerine panikle oradan kaçıp eve dönen Cem, yazar olma hayalini de artık kendisiyle bağdaştıramaz. Cem'e göre yazarlık, ahlaklı olmayı zorunlu kılan bir iştir.

“Oysa ustamı kuyunun dibinde bıraktıktan sonra içimdeki yazarlık isteği hızla körelip kuruyordu.” (Pamuk, 2016: 94)

Kırmızı Saçlı Kadın'ın, Cem'le olan birlikteliği sonucu bir oğlu olmuştur. Bunu, kendine açılan bir velayet davası sonu öğrenen Cem, Öngören'e gittiğinde yıllar önce çalıştığı asla unutamadığı su kuyusunu bulmaya çalışır. Kırmızı Saçlı Kadın tarafından ona yardım etmesi önerilen Serhat adlı genç, aslında oğlu Enver'dir. Kuyuyu bulurlar, aralarında çıkan tartışma sonucu Cem, gözünden vurulup kuyuya düşer.

Romanda eski gazete haberlerinden bahsedilirken içinde bulunduğumuz topluma ait olmayan bir olgu gerçek niteliğinde verilmiştir. Ama basını yakından takip eden kişiler de, bu türden haberlerin gerçeklikle ilgisi bulunmadığını belirtmiştir.

“...Çok işlenen ve sayısız çeşitlemeleri olan ikinci cins cinayet ise, cinsel açlık içindeki oğlun bir cinnet anında zorla anasıyla yatmasıydı. Bu oğulların bazıları kendilerini durdurmaya ya da cezalandırmaya çalışan babalarını öldürüyordu.” (Pamuk, 2016: 114)

İnfial yaratacak türden bu tarz ifadeler, kurmaca bir eser içinde yer alsada dahi toplumun geçmişinden bahsederken son derece tutarsızdır.

“Neredeyse kırk senelik gazeteciyim, ucuz yahut pahalı hiçbir gazetede “oğulun anası ile yatmasını” ve ardından gelen cinayetler zincirini konu alan tek bir haber bile görmedim; üstelik bu hadiselerin “ucuz gazetelerde çok -Nobelli yazar herhalde ‘sık sık’ demek istiyor- yayınlandığına” da hiç tesadüf etmedim!”

(Bardakçı, 2016, <http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1196692-cus-orhan-pamuk-cus>, 30 Nisan 2018’de erişildi.)

Romanda yaşanmışlık hissini sahte bir şekilde algılatan, kurgu içinde kurgu da vardır. Kırmızı Saçlı Kadın, babası Cem’i öldürüp hapse düşen oğulları Enver’e bir resim verir. Enver hep şair, yazar olmak hevesindedir. Annesi, yazacağı romanda başlarından geçeni anlatmasını verdiği resmi de romanın kapağına koymasını ister. Kırmızı Saçlı Kadın’ın oğluna verdiği resim romanın kapağında yer alan resimdir.



SONUÇ

İçinde yaşadığımız, popülizmin egemen olduğu çağ adeta çok sesli bir metindir. Sürekli bir devinim gerçekleşmektedir. Çağımız, durağanlığı reddeder. Bütünü oluşturan parçaların sabit bir yeri yoktur. Biri, diğerinin yerini her an rahatlıkla alabilir. Bu koşullarda neyin doğru/gerçek olduğu net değildir. Her alanda hâkimiyet, belirsizliğindir.

Dönemin koşulları ve zihniyeti tarafından şekillenen sanat için de yukarıda söylediklerimiz geçerlidir. Belirli bir sanat akımının ön planda olduğunu söylemek zordur. Postmodernizmin seçicilikten uzak kapsayıcılığı yüzünden sanat eserlerinin gerçek rengi tam olarak belirlenememektedir. Postmodernizm, kabul eşiği düşük bir tavır olarak kendinden önceki akımları ötelemez. Postmodernizmin “her şeyden biraz” anlayışı yaşamı kolaylaştıran ve alternatif üreten bir yaklaşım gibi görünse de ilkeli olmaktan uzaktır. Bu yüzden yüce değerlerle çok yakın duramaz. Hatta bu yüce değerleri bazen karikatürize edebilir. İnsanın dünyada kazandığı anlamları belirleyen varlık-koşulları göz ardı edilir.

Postmodern bir yazar olan Orhan Pamuk romanlarında da konu ve izlek seçimi, kişiler, kişilerin yaşam karşısındaki tavrı yalanı varlık- koşullarını ihlal eden bir problem olarak görülmez. Gündelik yaşamın gereği olarak sık sık yalana başvuran roman kişileri kimi zaman bunu kendilerini diğerlerinden üstün kılan bir algı zenginliği olarak görür. Yalan yüceltilmekte, gerçek önemini ve yerini kaybetmektedir. Yazar olay örgüsü içinde sahte ve gerçeği iç içe kullanır. İkisine de aynı oranda şans tanır. Hatta yalanın üstünlüğü konusunda kayıtsız kalır. Gerçeğe uygunluk adına bunu yapmadığı da açıktır. Çünkü asparagasa yakın haber metinleri bile olay örgüsüne sindirilmiştir.

Orhan Pamuk romanlarında gerçeklik ve netlik kaybı sadece kişiler üzerinden gerçekleşmez. Sisli havalar, yağın kar, buğulanan camlar, geceleyin süren yolculuklar da karanlık, loşluk, belirsizlik imajları yaratmaktadır. Özellikle kar, günlerce yağarak şehrin üzerini kaplayan bir tabaka halini alır. Kar, genel anlamda saflık ve masumiyeti çağırırsa da diğer yönden belirsizlik, kapalılık, sessizlik/dilsizlik gibi anlamları da içinde barındırır.

Postmodern tavrın sanat ürününü biriciklikten ayırarak açık hale gelmesine neden olan olumsuzlukların başında sahtelik gelmektedir. Yalan, roman türünü yaralayan kusurdur. Çünkü sanat eserleri içinde insan gerçeği en çok roman yoluyla dile getirilebilir. Roman kişileri yoluyla yazarın okurun alışkanlıklarını kırması yalanı gündelikleştirmeye sebep olmaktadır.

Bu çalışmada Orhan Pamuk'un romanlarında yalanın nasıl romanın kurucu unsurlarından biri haline geldiği gösterilmeye çalışıldı.



KAYNAKÇA

- Arslanoğlu, Kaan; Yıldızoğlu, Ergin, 5. *Sanattan 5. Kola: Orhan Pamuk*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2007.
- Bardakçı, Murat, <http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1196692-cus-orhan-pamuk-cus>,
- Chandler, Raymond, *Büyük Uyku*, (çev. Fatih Özgüven), Everest Yayınları, İstanbul, 2010
- Charrière Henri, *Kelebek*, (çev. Aydil Balta), E Yayınları, İstanbul, 2010.
- Cogito Yalan Özel Sayısı*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- Çetişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2009
- Ecevit, Yıldız, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1996.
-, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 2011.
- Eflâkî, Ahmed, *Ariflerin Menkabeleri*, (çev. Tahsin Yazıcı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2006.
- Kefeli, Emel, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014
- Korkmaz, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara, 2013.
- Leslie, Ian, *Doğuştan Yalancı*, (çev. Erhan Derya Kibaroğlu), NTV Yayınları, İstanbul, 2014.
- Mengüşoğlu, Takiyettin, *İnsan Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988.
- Orhan Pamuk'u Anlamak* (Derleyen: Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Pamuk, Orhan, *Babamın Bavulu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007
-, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001
-, *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004
-, *Cevdet Bey ve Oğulları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998
-, *İstanbul "Hatıralar ve Şehir"*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004
-, *Kafamda Bir Tuhaflık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014

-, *Kar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003
-, *Kar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017
-, *Kara Kitap*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999
-, *Kırmızı Saçlı Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016
-, *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008
-, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İstanbul, 2011
-, *Sessiz Ev*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005
-, *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995
- Yazarın Kuramı*, (Derleyen: İshak Reyna), İletişim Yayınları, İstanbul, 2012