

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**ORHAN PAMUK ROMANINDA ATMOSFER**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**Mimar A. Ayşegül UĞURLU**

**Anabilim Dalı: MİMARLIK**  
**Programı: BİNA BİLGİSİ**

**OCAK 2003**

## ÖNSÖZ

Tez çalışmam sırasında -hepsi hakkında yıllarca başka hiçbir şeyle uğraşmadan okuyup yazabileceğim- çeşitli konularda yazılar hazırladım. Yığınla bilgi, renk ve imgenin kolajından oluşmuş günümüz dünyasında, bu konularla ilgili diğer yazılara ulaşmak, bunlardan yeni konulara geçiş yapmak hiç zor olmadı. Ancak ben, bütün bu kolajların birleşebileceği -hayata benzeyen- bir büyük tez başlığı arayıp durdum. Devam etmekte olan bu 'arayış'ım sırasında, düzensizliği, dağınık görünümü, bir anda pek çok etkiye, çağrışıma, yoldan çıkma ve hesapta olmayan şeye açık olması, ele avuca gelmemesi, başının ve sonunun anlamsızlığı ve merkezinin ve anlamının belirsizliğine karşın bu konularda pek çok kafa yormaya ve lakırdıya açık olmasıyla, yani konusu ve ona uyan yapısıyla tamı tamına hayatın kendisine benzeyen romanlar okudum.

İlgimi çeken, haklarında okumayı ve yazmayı sevdiğim bütün bu dağınık bilgileri ve çağrışımları Orhan Pamuk'un yazılarındaki dünyada bulabildiğim için tezin bu dünyanın içinden dışarıya sızmasını istedim. Bu dünyanın kurgusu, karmaşası ve çeşitliliği, istediğim şeyleri kolayca söyleyebilme rahatlığını, istediğim konulardan bahsedebilme özgürlüğünü, hayal kurma özgürlüğünü beraberinde getirecektir.

Hazırlık sürecindeki öneri ve eleştirileri için danışmanım Prof. Dr. Atilla Yücel'e, Nevzat Sayın'a, İhsan Bilgin'e, Belkıs Uluoğlu'na ve Orhan Pamuk egroun üyelerine; yüksek lisans tezleriyle verdikleri cesaret için Funda Uz Sönmez ve İrem M. Falay'a; her zaman yanımda oldukları için *anneme*, *babama*, kardeşlerim *Deniz* ve *İpek*'e ve *Emre Özberk*'e teşekkür ederim.

Aralık 2002

A.Ayşegül Uğurlu

## İÇİNDEKİLER

<b>ŞEKİL LİSTESİ</b>	<b>v</b>
<b>ÖZET</b>	<b>vi</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>viii</b>
<b>1. GİRİŞ</b>	<b>1</b>
<b>2. KURMACA</b>	<b>4</b>
<b>3. ORHAN PAMUK'UN KURMACA DÜNYASI</b>	<b>9</b>
3.1. Yer	13
3.1.1. Nişantaşı	15
3.1.2. Alaaddin'in Dükkanı / Boğaz'ın Sularının Çekilmesiyle Oluşan Vadi	20
3.1.3. Şehrikalp Apartmanı	22
3.1.4. Merih Manken Atölyesi / Süleymaniye Cami	24
3.1.5. Apartman Karanlığı / Kuyu / Hafızanın Bahçeleri	25
3.1.6. Rüya'nın Eski Kocasının Evi	27
3.1.7. Celal'in Müze Evi.	28
3.1.8. Şehzade'nin Av Köşkü	29
3.1.9. Babaannenin Odası	30
3.1.10. Arka Bahçe / Beyaz Kale	31
3.1.11. Mutfak / Hazine Odası	32
3.1.12. Taşra	34
3.1.13. Yeni Hayat Pastanesi	35
3.1.14. İstanbul'un Yer Altı Yolları / 17.Kat	36
3.2. Hareket / Zaman	37
3.2.1. Galip'in İstanbul'daki Yolculuğu	39
3.2.2. Osman'ın Otobüs Yolculuğu	44
3.2.3. Ka'nın Kars Sokaklarında Yolculuğu	46
3.3. Renk	48
3.3.1. Mor / Kırmızı	49
3.3.2. Yeşil	51
3.3.3. Kara	52
<b>4. SONUÇ</b>	<b>56</b>

<b>EK : ORHAN PAMUK / HAYATI VE ROMANLARI</b>	<b>61</b>
<b>KAYNAKLAR</b>	<b>62</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	<b>66</b>

## ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
<b>Şekil 3.1</b> : Orhan Pamuk'un Kurmaca Dünyasında Nişantaşı ve Çevresindeki Yerler (Uğurlu, 2002).....	19
<b>Şekil 3.2</b> : Surname'den bir sayfa ( <a href="http://www.youngartists.com/mphatouf.htm">http://www.youngartists.com/mphatouf.htm</a> ) ..	34
<b>Şekil 3.3</b> : Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı yazarken tuttuğu bir defterden eskiz (Pamuk, 2000) .....	40
<b>Şekil 3.4</b> : Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı yazarken tuttuğu bir defterden eskiz (Pamuk, 2000) .....	41
<b>Şekil 3.5</b> : Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı yazarken tuttuğu bir defterden eskiz (Pamuk, 2000) .....	43
<b>Şekil 3.6</b> : Yazarıyla Buluşan Fotoğraflar (Fidaner, 1999) .....	45
<b>Şekil 3.7</b> : 'Kar'da Ka'nın çizdiği kar tanesi (Pamuk, 2002).....	46
<b>Şekil 3.8</b> : 'Kar'ın Kapağında Kullanılan Fotoğraflardan Biri (Pamuk, 2002) .....	47
<b>Şekil 4.1</b> : Orhan Pamuk'un Kurmaca Dünyası (Uğurlu, 2002) .....	59
<b>Şekil E.1</b> : Orhan Pamuk ve Romanları (Uğurlu, 2002) .....	61

## ORHAN PAMUK ROMANINDA ATMOSFER

### ÖZET

Orhan Pamuk'un "geniş ve özgür 2. alem" olarak tanımladığı roman dünyası ve bu dünyanın atmosferinin ardındaki mantık, bu çalışmanın araştırma konusudur. Orhan Pamuk romanları üzerinden yapılan bu çalışma, çok sayıda okuma olasılığından biri, yalnızca bir örnektir. Bu örnek okuma, ne en doğru çözümlerdir ne de Orhan Pamuk romanlarının tüm okuma potansiyelini gösterir. Tezde, 'Orhan Pamuk Romanında Atmosfer', 'mimarlık' eğitimi almış olan birinin bakış açısından okunmuştur. Ancak, günümüz romanını yorumlamak için her okur, kendi ilgi alanı ve yeteneği çerçevesinde yeni çözümler yapabilir ve Orhan Pamuk romanının çokkatmanlı yapısı da farklı okumalara olanak verir.

Çalışmanın amacı, öncü biçim özellikleri gösteren, Orhan Pamuk romanının 'nasıl' okunabileceğine dair bir örnek göstermek ve onun anlamlandırma olanaklarının altını çizmektir. Pamuk'un yoruma 'açık' yapıtları ardındaki mantığı, 'gizli geometri'yi ya da sistemi oluşturan öğelerden birkaçını bulmaya çalışmak, diğer romanlarının çözümlenmesinde de anahtar niteliği taşıyacaktır. Ancak Pamuk, romanlarında yer yer okuru şaşırtır, sistemde aksayan bir yön oluşturur, okurla oyun oynar. Bu yüzden Orhan Pamuk romanını okurken, metnin 'kurmaca' dünyasının verilerinden yola çıkmalı ve 'açık' bir sistemin içinde olduğumuzu unutmamalıyız.

Tezin, 'Kurmaca' başlıklı ikinci bölümünde, 'kurmaca ve gerçeklik' kavramına farklı yaklaşımlar ele alınmıştır. İçinde bulunduğu gerçeklik ne olursa olsun, yazınsal metinlerin büyük çoğunluğu, yaşadığımız dünyadaki durumlarla değerleri, gerçek deneysel bilgilerimizle açıklayamayacağımız bir bağlamda, kurmaca bir dünyanın kendine özgü tutarlılığı içinde, yeni ilişkilerde sunar. Bu bakımdan her yazınsal metnin kurmaca bir metin olduğu söylenebilir. Yazınsal metinler, varolan bir

gerçeğin üstüne temellenmiş kurmaca bir gerçeği iletir ve bildik bir dünya ortasında, bütünü bilmediğimiz bir kurmaca dünyayı taşırlar.

‘Orhan Pamuk’un Kurmaca Dünyası’ başlıklı üçüncü bölümde, Pamuk’un 1982 yılından 2002’ye kadar yazdığı yedi roman (Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev, Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat, Benim Adım Kırmızı, Kar), bir senaryo (Gizli Yüz) ve bir uzun hikayenin (Pencereden Bakmak) atmosferi incelenmiş ve bu atmosferle okurun ilişki kurmasını sağlayan boyutlardan dört tanesini içeren alt bölümlerle –yer, hareket ve zaman, renk- çözümleme örnekleri yapılmıştır.

Son bölüm, önceki bölümlerin değerlendirmesidir. Orhan Pamuk romanlarının kurgusal coğrafyasında yatay ve düşey eksenler arasındaki güzergahlardan birinde ilerlerken, yani bir romanını okurken başka bir romandan hatırladığımız bir kurgusal yerle kesişebilir ve bitişi tamamen değiştirebiliriz. Bu yerler, bize o kadar çok yeri hatırlatır ve o kadar çok yola açılır ki, sonunda Orhan Pamuk roman dünyasının kendinden daha büyük bir şeye ait olduğu hissedilir.

## **THE ATMOSPHERE IN ORHAN PAMUK NOVELS**

### **SUMMARY**

The novel world which is defined by Orhan Pamuk as “the wide and independent universe” and the logic behind the atmosphere of this world is the topic of this study. The thesis is just one of the possibilities of many analysing methods, and it is only an example. In the study, “The Atmosphere in Orhan Pamuk Novels” is analysed by someone whose profession is “architecture”. However, for interpreting today’s novel each reader can make analysis through his own interests and capability, and the multi-layered structure of Orhan Pamuk novels let these different readings.

The aim of the study is trying to find out the logic, “the secret geometry”, or some of the elements constructing the system of Orhan pamuk novels. But Orhan Pamuk sometimes surprized the reader, makes a fault in the system and plays with him. Because of this, while reading Orhan Pamuk novels, it should be kept in mind that we have been in an “open” system and we have to consider the data of the text’s fictive world.

In the second part of the thesis which is named as “Fiction”, various aproaches to the “fiction and reality” idea are examined. Texts mean a fictional reality which is based on an exsisting reality and in the middle of a known world, forms a fictional world that is not totaly known.

In the third part, the atmosphere of seven novels (Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev, Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat, Benim Adım Kırmızı, Kar), a scenario (Gizli Yüz), and a long story (Pencereden Bakmak) which are written by Orhan Pamuk between 1982 – 2002 are examined, and analysis are made with sub-parts included of the dimensions –place, movement and time, color- which builds this atmosphere.



The last part is the evaluation of previous parts. While navigating one of the routes between the vertical and horizontal axes in the fictive world of Orhan Pamuk novels, it is possible to intersect a fictive place which we remember from another novel and may completely change the end. These places remind us so many other places and lead so many ways that in the end it is perceived that the novel world of Orhan Pamuk belongs to something, which is greater than itself.

“Günlük hayat içerisinde rollerimiz, ezikliklerimiz, çekingenliklerimiz ya da kimi zaman tam tersi cesaretimiz bizi öyle yerlere sürükler ki, hayatın aslında çok açık olan bazı temel gerçeklerini görürüz de birbirimizle paylaşamayız. Roman sanki bütün bu gerçeklikleri paylaşmak için icat edilmiş sihirli bir anahtardır. Bir roman yazmaya başlayınca, bu anahtarlardan kurulu bir dünyaya girdiğimi hissedirim”

Orhan Pamuk

## 1. GİRİŞ

Seyredilecek bir şey ve dinlenecek bir hikaye yoksa, hayat çoğu zaman bir sıkıntıdır. Bu sıkıntıdan kurtulabilmek ve mutlu olabilmek için her gün bir miktar edebiyatla ilgilenmem gerekiyor. Hakiki edebiyat bağımlısı, yazıyla hayatını kurtarmak için değil yaşamakta olduğu günü kurtarmak için ilgilenir. Sadece her gün yazmak veya okumak için o masanın başına gidiyordur. O masanın başında ilk dürtü, yazmak veya okumak değil hayal kurmaktır. Hayatın eksiklerini hayal gücüyle tamamlamaktır.

Orhan Pamuk yazmayı bir “ilaç” ve “teselli” olarak irdelediği roman kuramını şöyle açıklar: “Benim gibi romancılar, romanlarının konularını, biçimlerini bu günlük hayal ihtiyacına göre seçerler. Bir roman pek çok düşünce, heyecan, öfke ve istekle yazılır, bunu hepimiz biliyoruz. (Sevgilimizin hoşuna gitmek, budala komşumuzu küçümsemek, çok sevdiğimiz bir şeyden bahsetmek, hiç bilmediğimiz bir şeyi biliyormuş gibi yapma zevki, hatıraları hatırlama ve hatırlamama, sevilme, okunma, okunamayıp entelektüel bulunma, siyaset hırsı, özel meraklar, kişisel saplantılar ve bunlar gibi anlaşılmaz ya da saçma pek çok neden gizlice, açıkça yönlendirir bizi.) Bu dürtülerle yazmak istediğimiz şeyler, yani “yazmak” istediğimiz hayaller vardır hep. Roman, bu hayallerin hepsini anlamlı bir şekilde birleştiren bir hikayedir. Ama daha önemlisi: Sürekli canlı ve hazır tutmak istediğimiz bir hayal dünyasını taşıyan bir sepettir de roman. İçlerine girip bir an önce sıkıcı dünyayı unutmamıza yardımcı olacak hayal parçacıklarını romanlar birleştirir. “Yaza yaza” bu hayalleri genişletir, bu ikinci dünyayı daha geniş, tamam ve ayrıntılı hale getiririz. Onu tanırız ve tanıdıkça aklımızda taşımamız kolaylaşır. Bir romanın ortasındaysam ve iyi bir şekilde yazıyorsam bu ikinci dünyanın hayalleri arasına çok kolay girebilirim. *Romanlar, okunurlarken ve daha çok da yazılırlarken içlerine mutlulukla girdiğimiz yeni dünyalardır.* Aklımızın kurmak istediği hayalleri kolaylıkla taşırsınlar diye şekillenmişlerdir. Tıpkı iyi okura verdikleri mutluluk gibi, iyi yazara da günün her saatinde içine kaçıp mutlu olacağı, güvenli, sağlam bir yeni dünya sunarlar. Böyle harika bir alemi biraz olsun kurabilmişsem, çalışma masama, yazılı kağıtlarıma

yaklaşır yaklaşmaz mutlu hissederim kendimi, gerçek bir keş ya da tiryaki gibi bu berbat ve boğucu dünyadan çıkıp öteki geniş ve özgür aleme geçmem an işidir ve çoğu zaman da ne geri dönmek isterim, ne de gittikçe genişleyen bu ikinci alemi bitirip romanın sonuna gelmek.” (Pamuk, 1999)

Orhan Pamuk’un “geniş ve özgür 2. alem” olarak tanımladığı roman dünyası ve bu dünyanın atmosferinin ardındaki mantık, bu çalışmanın araştırma konusudur. Orhan Pamuk romanları üzerinden yapılan bu çalışma, çok sayıda okuma olasılığından biri, yalnızca bir örnektir. Bu örnek okuma, ne en doğru çözümlemedir ne de Orhan Pamuk romanlarının tüm okuma potansiyelini gösterir. Tezde, ‘Orhan Pamuk Romanında Atmosfer’, ‘mimarlık’ eğitimi almış olan birinin bakış açısından okunmuştur. Ancak, günümüz romanını yorumlamak için her okur, kendi ilgi alanı ve yeteneği çerçevesinde yeni çözümler yapabilir ve Orhan Pamuk romanının çokkatmanlı yapısı da farklı okumalara olanak verir.

Çalışmanın amacı, öncü biçim özellikleri gösteren, Orhan Pamuk romanının ‘nasıl’ çözümlenebileceğine dair bir örnek göstermek ve onun anlamlandırma olanaklarının altını çizmektir. Pamuk’un yoruma ‘açık’ yapıtları ardındaki mantığı, ‘gizli geometri’yi ya da sistemi oluşturan öğelerden birkaçını bulmaya çalışmak, diğer romanlarının çözümlenmesinde de anahtar niteliği taşıyacaktır. Ancak Pamuk, romanlarında yer yer okuru şaşırtır, sistemde aksayan bir yön oluşturur, okurla oyun oynar. Bu yüzden Orhan Pamuk romanını okurken, metnin ‘kurmaca’ dünyasının verilerinden yola çıkmalı ve ‘açık’ bir sistemin içinde olduğumuzu unutmamalıyız.

Tezin, ‘Kurmaca’ başlıklı ikinci bölümünde, ‘kurmaca ve gerçeklik’ kavramına farklı yaklaşımlar ele alınmıştır. İçinde bulunduğu gerçeklik ne olursa olsun, yazınsal metinlerin büyük çoğunluğu, yaşadığımız dünyadaki durumlarla değerleri, gerçek deneysel bilgilerimizle açıklayamayacağımız bir bağlamda, kurmaca bir dünyanın kendine özgü tutarlılığı içinde, yeni ilişkilerde sunar. Bu bakımdan her yazınsal metnin kurmaca bir metin olduğu söylenebilir. Yazınsal metinler, varolan bir gerçeğin üstüne temellenmiş kurmaca bir gerçeği iletir ve bildik bir dünya ortasında, bütünü bilmediğimiz bir kurmaca dünyayı taşırlar.

‘Orhan Pamuk’un Kurmaca Dünyası’ başlıklı üçüncü bölümde, geleneksel-gerçekçi romanın kısmen yerli yerinde, tanıdık ve sağlam atmosferinin tersine geleneksel-

gerçekçi yaklaşımdan, üstkurmaca düzlemine uzanan bir serüven sergileyen Orhan Pamuk romanlarındaki atmosfer incelenmiş ve bu atmosferle okurun ilişki kurmasını sağlayan boyutlardan dört tanesini içeren alt bölümlerle –yer, hareket ve zaman, renk- çözümlene örnekleri yapılmıştır.

Son bölüm, önceki bölümlerin değerlendirmesidir. Orhan Pamuk romanlarının kurgusal coğrafyasında yatay ve düşey eksenler arasındaki güzergahlardan birinde ilerlerken, yani bir romanını okurken başka bir romandan hatırladığımız bir kurgusal yerle kesişebilir ve bitişi tamamen değiştirebiliriz. Bu yerler, bize o kadar çok yeri hatırlatır ve o kadar çok yola açılır ki, sonunda Orhan Pamuk roman dünyasının kendinden daha büyük bir şeye ait olduğu hissedilir.

## 2. KURMACA

**Kurmak:** Bir şeyin meydana gelmesine yardım eden parçaları yolunca birleştirip bir bütün haline getirmek. (Ağakay, 1982)

**Kurgu:** İş alanına geçmeyip sadece bilmek ve açıklamak amacını güden düşünce. ‘Kuram’la anlamdaştır. Eyleme geçmek amacını taşıyan düşünceye karşıttır. (Hançerlioğlu, 1977)

**Kurmaca:** Dile getirdiği anlam ya da anlam tabakaları ile metindışı gerçek yaşamın somut olguları arasında doğrudan doğruya bir özdeşlik ilişkisi kurulmasına elverişli olmayan söylem biçimi. Böyle bir söylemin niteliği. (Alm. Fiktion / Fr. Fiction / İng. Fiction), (Göktürk, 2001)

**Kurmaca Metin:** Yapısındaki özelliklerden dolayı, alımlanmasında, gönderici ile alıcının, kendine özgü kuralları olan bir iletişim konumuna girmesini gerektiren metin. Bu tür metnin alımlayıcısı, metindeki somut anlam düzeyi ile yaşam olguları arasında özdeşlikler aramaktan çok, metnin temel kavramlar örgüsünün , gerçek yaşamla ilişkilerini görmek zorundadır. (Alm. Fiktionaler Text / Fr. Texte fictionnel / İng. Fictional Text), (Göktürk, 2001)

**Üstkurmaca:** “20.yüzyılın ikinci yarısındaki estetik farklı bir yönelim gösterir. Artık edebiyat, dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, kendini yansıtmaktadır; objektifi kendi üstüne çevirmiştir. Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışır... Kurmacanın kurmacası demektir bu; edebiyatın kendini anlatması anlamına gelir. Kendisinin bilincinde olan, kendisine yönelik kurmaca (self-conscious / self-reflexive / self-referential) sözcükleriyle tanımlanmaya çalışılan bu yeni kurgu eğilimi, daha sonra edebiyat terimleri dizgesinde üstkurmaca (metafiction/surfiction) sözcüğüyle yerini alır. (Ecevit, 2001)

Her çağın dünyaya bakışı, gerçeği kavrayışı, algı biçimi, önceki ya da sonraki çağa oranla değişik özellikler gösterir. Gerçekliği biçimlendirmeye, onu yeniden kurgulamaya, yaratmaya çalışan sanatın da, gerçekliğin dokusundan, üstünde yapılandığı düzlemin niteliğinden etkilenmesi kaçınılmazdır.

İlk edebiyat oluşumlarının ortaya çıkmaya başladığı günden bugüne kozmolojik gözlüklerle yapılan zamandizimsel bir yolculuk, bu oluşumların, ilgili çağın doğabilimsel verileriyle/kozmojisıyla yakın bir ilişki içinde gelişme gösterdiğini; çağın yaşamsal/insansal/varoluşsal gerçekliğe bakış açısının, edebiyat ürününün biçim/yapı/kurgu özelliklerini önemli ölçüde etkilediğini ortaya koyar. (Ecevit, 2001)

Postmodern sanat, yaşamın tüm karşıtlıklarını, çelişkilerini, taraf tutmaksızın olduğu gibi sergilemekten yanadır; deskriptiftir. Postmodern sanatçı gerçekliğin, sürekli bir devinim içinde birbiriyle çelişen, fizikten metafiziğe yayılan karşıtlıkları arasından seçilmiş bileşenlerini alır ve onlardan yeni dünyalar kurar. Postmodern edebiyatın mekanı, yeni bir kozmolojisi olan yeni bir dünyadır. Bu dünyada, öznel düzlemde ancak sezgiyle kavranabilecek bir gerçekliği, anlam alanını genişleterek, göreceleştirerek, onu sonsuza taşıyarak anlatır sanatçı; onu simgeleştirir, imgeleştirir. Söz sanatının belirsizlik taşıyan bu kaygan oluşumlarını kullanarak yaratılan yeni dünyada okurdan beklenen sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge'in 'inançsızlığın askıya alınması' adını verdiği bir kurmaca anlaşmasını kabul etmesidir. "Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir. Ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez. Yazar, gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız." (Eco, 1995)

19.yüzyıl romanın ana bileşenlerinden öykü, kahraman ve anlam, günümüz romanında birincil konumlarını yitirir ve yalnızca kurguyu oluşturan imgesel metin parçacıkları olurlar. Dış dünyayı doğrudan yansıtmayan, dış dünyadan alınmış gerçek parçacıklarıyla iç dünyayı birbirine harmanlayan ve yeni bir dünya kurgulayan 20.yy roman estetiğinde anlam, bütünlüğünü yitirmiş, 'görecelilik' yeni bir anlam kategorisi olmuştur. (Ecevit, 2001)

"Anlam hiçbir zaman bir metnin içine düpedüz konulmuş ya da saklanmış değildir ki bir dil teknisyeni onu öylece açımlayabilsin ya da açığa çıkarabilsin. Anlam hiç

durmuyan bir mekiiktir: bir yanda yapıtın diliyle, öte yanda yapıtın içinde olmayan ama yapıtın gerçekleşmesi için gerekli olan bir bağlamlar ağı arasında sürekli bir gidiş geliş.” (Todorov, 2001)

Günümüz romanında anlamın çözümsüzleşmesi, açmaza girmesi, yazarın ‘bilinçli’ olarak gerçekleştirdiği bir kurgu tekniğidir. Umberto Eco, 20.yüzyılın doğrudan bir anlam içermeyen, yoruma açık, çokanlamlı avangardist yapıtlarını ‘açık yapıt’ (opera aperta), giderek ‘devingen yapıt’ diye adlandırır. Eco’ya göre “sanat yapıtı, köklü bir biçimde ikircikli bir bildiri; bir tek gösterenle birlikte var olan bir gösterilenler çokluğudur.” (Eco, 1992)

Yıldız Ecevit’e göre yeni estetik; bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirmiş, insanın doğaya ve çevresindeki nesnelere yabancılaştığı, yaşamsal/somut gerçeği birbirinden kopuk parçalar olarak algıladığı bu yeni dünyayı parçalara bölerek anlatmaktadır. Avangardist – modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/kolaj teknikleriyle bir patch-worke dönüşür. Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır bu metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır. James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka ve diğer öncüler, tümüyle tersyüz olan verilerle iyice anlaşılma duruma gelen yeni gerçekliği, edebiyatın biçim/kurgu/yapı düzlemine taşırlar. Neden–sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurguluyordur yazar artık. Sanatçı tam olarak kavrayamadığı, bu nedenle de doğrudan yansımasının söz konusu olamayacağı bu yeni gerçekliği dile getirmenin yollarını aramakta, onu sezgi/düşgücü aracılığıyla biçimin kıvrımlarında yeniden üretmeyi denemektedir. Yansıtmacı estetik, yerini büyük ölçüde, bu karmaşık gerçekliği soyut düzleme taşımaktan başka çıkar yolu olmayan yeni tür bir biçimci estetiğe bırakır. (Ecevit, 2001)

Marksist estetiğin önemli kuramcılarında Georg Lukacs, türlerin değişimini, tarih içinde bireylerin üretim süreçlerine yabancılaşmasıyla açıklar. Epik ve epik öncesi türler, işbölümü ve uzmanlaşmanın henüz parçalanmadığı, bireyin üretim sürecinden kopmadığı, dolayısıyla parçalanmamış bir dünya görüşünün ifadesidir. (Lukacs, 1971) Yabancılaşma ve parçalanma süreçlerine koşut olarak yeni ya da melez türler ortaya çıkmış ve bu süreç sonunda kapitalizme özgü bir tür olan roman doğmuştur.



Roman, hiçbir kurala uymayı ve her biçime girebilmesiyle, kapitalist üretimin parçalanmışlığını yansıtır. (Parla, 2001)

Lukacs, modern edebiyatın parçalı gerçeklik olgusunu eleştirir. Asıl büyük gerçekçilik, insanı ve toplumu, görünülerinin yalnızca şu ya da bu yanını göstermek yerine, eksiksiz, bütün varlıklar olarak betimler. Gerçekçilik, canlı karakterler ve insani ilişkiler yaratan bir üçboyutluluk, bir çok yönlülüktür. İnsanın hem soyut/özel hem de somut/nesnel bir varoluşu vardır. Modern edebiyat, özel varoluşa yaptığı vurguyla nesnel varoluşu ihmal etmekte, dolayısıyla gerçekliği yanlış 'yansıtmakta'tır. (Lukacs, 1987)

Lukacs'in sözünü ettiği 18. ve 19. yüzyıl romancısı, bölünmemiş bir gerçekliğe özlemini dile getirmekte, bir bütünlüğe kavuşabileceğini ummaktadır. Oysa günümüzde bilim, fantastik diye adlandırılan türden bir gerçeklik anlayışı sunmaktadır. Kara delikleri, paralel evrenleri, görece zamanlarıyla bu fantastik kozmoloji ve saptanamayan parçacıklarıyla bu atom içi ilişkiler fiziği tarihin başındaki mitosları çağrıştırmaktadır. Kapitalist toplumda, modernizmle birlikte giderek parçalanmış bireyler, parçalanmış bir gerçeklik ve toplumsal bağlamından kopan, yabancılaştığı çevresini anlamlandırmakta güçlük çeken ve bu yüzden teknik ustalıklar deneyen, nesnel anlamsızlaştıkça onların yerine simgeler koyan, biçim sorunlarını okurlarıyla tartışan yazarlar ortaya çıkacaktır. (Parla, 2001)

Kuşkusuz, içinde bulunduğu gerçeklik ne olursa olsun, yazınsal metinlerin büyük çoğunluğu, yaşadığımız dünyadaki durumlarla değerleri, gerçek deneysel bilgilerimizle açıklayamayacağımız bir bağlamda, bir kurmaca dünyanın kendine özgü tutarlılığı içinde, yeni ilişkilerde sunar. (Göktürk, 1997) Bu bakımdan her yazınsal metnin kurmaca bir metin olduğu söylenebilir.

“Kurmaca, kesin, dural bir olgu değildir, bütün gücü işlevinden doğar. Gerçek ile karşılaştırıldığında da, ayrı bir varlık durumu olmaktan daha çok, ayrı bir iletişim durumu olarak belirir. Bir yerde, gerçek ile kurmaca karşıtlığı da silinir; kurmaca, gerçeğin iletilmesine katkısı bulunabilecek bir etken olur.” (Göktürk, 1997)

Her yazınsal metin, dilsel düzenlenişleriyle bir kurmaca dünya taşır. Kendisini çevreleyen gerçek toplumsal-kültürel yapıdan, geçmiş yazın dönemlerinden, kendi

dışındaki başka iletişim olanaklarından öğeler de içerir. Akşit Göktürk, İngiliz şair ve yazar D.H. Lawrence'in "Bir kitap, iki kapaklı bir yer altı kovuğudur. Yalan söylemek için eşi bulunmaz bir yer." sözlerini hatırlatarak metnin, hiçbir zaman, daha önce varolan bir gerçeğin doğrudan doğruya aktarımı olmadığını söyler. (Göktürk, 1997) Yazınsal metinler, varolan bir gerçeğin üstüne temellenmiş kurmaca bir gerçeği iletirler. Ve kitaplar, bildik bir dünya ortasında, bütünü bilmediğimiz bir belirsiz dünyanın, **kurmaca dünyanın** taşıyıcılarıdır.

### 3. ORHAN PAMUK'UN KURMACA DÜNYASI

Türk edebiyatı, yetmişli yıllara kadar genelde geleneksel-gerçekçi roman eğiliminde gelişme göstermiş ve batı edebiyatında yüz yıllık bir süreç içinde yaşanan modernist / postmodernist değişimleri, son 30 yıl içinde deneyimlemiştir. Zamandizinsel öykü bütünlüğünün bozulduğu, dış ve iç dünyalar arasındaki sınırların silindiği, 'biçim' ögesinin ön plana çıktığı ilk modernist romanlar, toplumsal içerikli romanlara ya da köy romanlarına alışık okur ve eleştirmenler tarafından yadırganmış, ve metinlerinde uçta biçim denemeleri yapan yazarlar –Oğuz Atay örneğinde görüldüğü gibi- uzun süre yalnız bırakılmıştır. (Kılıç, 2000)

Kendisiyle aynı dünyayı ve dili paylaşanların ne yaptıklarını iyice öğrenmeden, değişik bir yolculuğa bilinçle çıkamayacağını düşünen Orhan Pamuk, 19.yüzyıl Türk romanından, roman tekniği ve biçimsel olanakları değil, yazarlık tutumunu ve yazmak için gerekli iyimserliği öğrendiğini söyler;

“19. yüzyıl İngiliz edebiyatını düşündüğümde gözümün önünde eşsiz eşyalar dolu kırk odalık bir saray canlanıyorsa 19. yüzyıl Türk edebiyatı deyince aklımda aynı güzellikte birkaç parçanın durduğu iki odalı sade bir ev canlanır yalnızca. Ama gene de bu iki odalık eve bakarak da mutlu olabilir, en azından yazmak için gerekli iyimserliği içtenlikle bulabilirsiniz.” (Pamuk, 1999)

Gerçekçi romanın yerli yerinde, tanıdık ve sağlam atmosferinin tersine Orhan Pamuk'un romanlarındaki atmosfer, kısmen geleneksel-gerçekçi yaklaşımdan, üstkurmaca düzlemine uzanan bir serüven sergiler.

İlk romanı, Cevdet Bey ve Oğulları, yüzyıl dönümü İstanbul'unu romanın baş kişilerinden biri yapan, atmosferin gerçekle örtüşen dış dünya betimlemeleriyle aktarıldığı ve somut gerçekliğin oluşturduğu bir arka planda gelişen kurmaca bir metindir. Yazarın ikinci romanı, Sessiz Ev, yine somut gerçekliğin kurgu içinde

önemli rol oynadığı bir metin dokusuna sahiptir. Ancak ‘Cevdet Bey ve Oğulları’nda görülen, geleneksel-gerçekçi romanın çizgisel akmakta olan olay örgüsü ve kahramanlarını ‘üçüncü tekil kişi’ ile yansıtan egemen anlatıcısı yavaş yavaş gücünü yitirmeye başlamıştır. Orhan Pamuk, yakından tanıdığı Tuzla, Çayırova, Bayramoğlu, Gebze, Darıca ve Eskişehir çevresinin doğası, denizi, balıkları, ağaçları, sanayileşmesi ve hızla değişmesini gözünün önünde canlandırarak dış mekanları tanıdık bir atmosferin içine sokmuştur. Ancak, evin içi ve özellikle ‘babaannenin odası’ için aynı şeyleri söylemek mümkün değildir. Pamuk’un diğer romanlarında sıkça karşılaşacağımız, okuyucuyu sersemleten, zemini oturmamış, masalsi atmosfer; renklerin, ışığın, kokunun ve eşyaların yoğun kullanımıyla Sessiz Ev’de ortaya çıkar.

Orhan Pamuk, bu iki romanından sonra geleneksel-gerçekçi yaklaşımdan uzaklaşır. Dıştan geleneksel bağlamda öykülüyormuş gibi yapıp da, anlattıklarıyla okurunu şoke eden Kafka’nın metinlerindeki biçim ve içerik dokuları arasında yaşanan çelişkiye / gerilime benzer bir durumda, okuru, bir yerlerden tanıdığı ama kendini güvensiz ve yabancı hissettiği bir atmosfere sokar.

Cevdet Bey ve Oğulları’nda İstanbul’un dünü ve bugününü, Sessiz Ev’de Gebze yöresini, Kara Kitap’ta İstanbul sokaklarını, Yeni Hayat’ta Anadolu kasabalarını, Kar’da Kars’daki Rus mimarisini ve sokakları son derece güçlü bir gözlem yeteneğiyle ve ayrıntı cümbüşü içinde, kimi yerde teke tek yansıtır, çoğu kez de kendi kurmaca dünyasının içinde görüntüyü değiştirir. Aslında kendisinin de dediği gibi “en gerçekçi yazarın yapamayacağı kadar gerçek dünyaya bağlıdır.” (Pamuk, 1995)

Orhan Pamuk romanlarının kurgusal coğrafyasındaki yerler, romanlarının çokkatmanlı dokusunun ana yapıtaşlarıdır; onun ana kurgu ögesidir. Yazar, art arda gelmeleri gerekirken üstüste gelen, savrulan, karışan imgeler sunar. Bu imgelerle gerçekçi romanlardaki gibi gerçek ve yerli yerinde mekanları dile getirmeyi. Kurmaca Dünyasındaki yerleri bulandırır, temel ve tek veri olmaktan çıkarır. Ona göre okumak, “yazarın harflerle anlattığı şeyleri, okurun, aklının sessiz sinemasında bir bir resimlendirmesi”dir. “Aklın sessiz sinemasında hikayeler canlandırmak” sadece okura özgü değildir. Kar’da Kars’ın karmaşasından kaçıp kurtulmak isteyen ama labirent sokaklarda bir türlü çıkışı bulamayan roman kişisi, aklının sinemasında sürekli hayaller kurar. Ka’nın hayalleri için kurguladığı zemin, Orhan Pamuk’un

yazarken içine kaçıp, sıkıcı dünya işlerinden kurtulduğu geniş ve özgür ikinci alemi gibi Ka'yı çevresindeki kargaşadan kurtarır.

Orhan Pamuk'un kurmaca dünyasında 'belirsizlik' ve 'muğlaklık' atmosferi kuran iki önemli öğedir. Kara Kitap'ın birinci bölümünün başlığı 'Galip Rüya'yı İlk Gördüğünde' okurun kafasını karıştırır. Galip, bir Rüya mi görmektedir? Rüya bir isim midir? Bu ilk belirsizliği devam ettiren ve okurun belleğine muğlak bir atmosferin yerleşmesini sağlayan yerler, Pamuk'un kurmaca dünyasını anlatırken sık sık karşımıza çıkan ifadeler ve renklerle tanımlanır. Yatak, mavi damalı yorgan, gölgeli vadiler, yumuşak tepeler, tatlı ve ılık karanlık, uyumak gibi imgelerle yaratılan düşsel atmosfer ve Doğu Kültürü ile ilgili çağrışımlara neden olacak isimler ve tanımlar (Adli, Bahti, Şehrikalp Apartmanı), 'uykunun huzuruna gömülmüş Rüya'nın kapıları kapalı bahçesinin söğütleri, akasyaları, asmalı gülleri ve güneşi altında gezinmek isterdi' gibi cümleler, esrar, sır, kumpas, paranoya sözcüklerinin sık sık yinelenmesi bize Doğu-Batı kültürünün izlerini taşıyan bir coğrafyada ilerlemeye başladığımızın haberini verir.

Pamuk, Kara Kitap'ın kurgusunu bir tür 'kolaj' olarak tanımlar. "Tarih parçacıkları, gelecek parçacıkları, şimdiki zaman, değişik, birbirlerine yabancı gibi görünen hikayeler... Yanyana getirmek, sezdirilmesi, belli belirsiz gösterilmesi gereken bir anlamı işaret etmek için iyi bir yöntem. Resim sanatında, kolajın zorluğu, perspektif sorunu yüzünden üçüncü boyutun kaybolmasındandır. Romanda kolaj ise dümdüz giden herhangi bir hikayenin tekdüzeliğinden kitabı korumakla kalmaz, ona üçüncü bir boyut verir diye düşündüm. Tarih, gelecek ya da şimdiki zaman boyutu..." (Pamuk, 1999)

"Bugün, İstanbul'da sabah kızarmış ekmek kokusu içinde gazetesini açan bir vatandaş, altı yedi dakika içinde terörist İslamcılardan çeviri yapan bilgisayarlara, cinsel örgütlerden iş ilanlarına uzanan bir yığın imgeyle, kelimeyle karşılaşır...Bu karışıklık, bu tikiş tikiş imgeler çevresi benim ilgimi çeker. Saf bir hikaye, iyi bir hikaye arıyorum elbette, ama bu hikayeyi günümüzün kargaşasının, karışık dünyasının içine yerleştirmek istiyorum." (Pamuk, 1999)

Orhan Pamuk, çokkatmanlı metin dokusuyla okura, bu katmanlardan birini veya birkaçını seçme şansı verir; okurun tamamlayacağı bir yapıt sunar. Okumaların her

biri yeni bir bakış açısına, bir beğeniye, kişisel bir seçme tarzına göre yapıtı yeniden yaşatır. Okurun seçmesi ve dönüştürmesi, çok boyutlu bir anlamlama matrisinin içinde olur. “Her metin, sözlü ya da yazılı ve silik ya da belirgin, başka metinlerle birlikte çok boyutlu bir anlamlama matrisinin içinde yer alır; çeşitli eksenler üzerinde başka metinlere ayrışır.” (Koçak, 2001) Okur, bu matrisi şu ya da bu şekilde zihninde canlandırır, yani kendi okuması içinde metnin güzergahını belirler. Jale Parla, bu matrisi, her edebi metnin, kendi içinde tamamlanmış ve geniş bir söylemler ağı ya da tarihsel bağlam içinde yer alan daha geniş bir söylemin parçası olarak yorumlar. (Parla, 2001) Öte Yandan, Wolfgang Iser’in de belirttiği gibi, okuma eylemine katkısı olmayan birikim yoktur ve hiçbir okuma masum değildir. Bir yazın metniyle karşılaştığımızda, tüm tecrübe ve bilgi birikimimizi o metni anlamada kullanırız.

“Her yapıt okuyucusu tarafından yeniden yazılır; okuyucu kendi kültüründen, tarihinden, yani yapıtın dışındaki bir söylemden gelen ve kendisinin doğrudan sorumlu olmadığı yeni bir yorumlama biçimini yapıta uygular; her anlama işi iki söylemin karşılaşması, yani bir diyalogdur. Bir kitabın iki okuması hiçbir zaman özdeş değildir. Okurken edilgin bir yazma eylemi gerçekleştiririz; metinde bulmak istediklerimizi ekler veya bulmak istemediklerimizi çıkarırız.” (Todorov, 2001)

Kuşkusuz, Orhan Pamuk romanları da anlamını kendi başına kazanmaz. Bir Orhan Pamuk romanının anlamı, içinde bulunduğu yazınsal bağlam ile Orhan Pamuk’un bütün yapıtlarındaki bakışın, düşüncenin ışığında aydınlanır. Söz konusu yazınsal bağlam da, hem eşzamanlı hem de ardzamanlı yazınsal ilişkilerin gözetilmesiyle oluşur.

Yeni roman, okurun önemli bir konuma sahip olduğu bir ekip çalışmasının ürünüdür. Ve bu çalışmada önkoşul, tümüyle özgür bırakılmış bir yaratıcılıktır. (Grillet, 1989)

### 3.1. Yer

**yer:** 1. Bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk, mahal, mekan. 2. Yeryuvarı, yerküre, dünya. 3. Bulunulan, yaşanılan, oturulan şehir, kasaba, mahalle. 4. İz. 5. Yapı kurulmaya elverişli toprak parçası, arazi. (Ağakay, 1982)

Yerin anlamını oluşturan, fiziksel boyutunun ötesinde mekanı niteleyen özellikleridir. Mekan; sınırlandırılmış ve bir amaca yönelik, fiziksel bir boşluktur. Kültürel ve bölgesel içerik taşıyan bütünsel bir anlam yüklendiğinde ‘yer’ (Lat. locus, Fr. lieu, İng. space) haline gelir. Mekanlar fiziksel özelliklerine göre gruplandırılabilirse de, her yer çevresel özellikleri ve etkisiyle tektir. (Uz, 1999)

Norberg-Schulz mekânın yer niteliği kazanmasını ‘genius loci’ -yerin ruhu- terimi ile açıklamaktadır. Genius loci, bir Roma fikridir. Eski Roma inancına göre her bireyin bir ‘genius’u yani kendi koruyucu ruhu vardır. Bu ruh, doğumundan ölümüne kadar insanlara ve yerlere hayat vermekte ve karakterlerini oluşturmaktadır. (Norberg-Schulz, 1980)

Viollet Le Duc’un mimarlık teorisine, ‘locus’ kavramı, tek ve nadir fiziksel yer olarak katılır. Rossi’ye göre bir yerin anlamı, belleğimizin ve yerin bir değeri olarak kültür ve peysaj içindeki varlıkla imaj oluşturan mekansal düşünceye yaklaşır. (Rossi, 1982) Üstüste kurulan kentler, farklı kültürlerin yüzyıllar sonra aynı yeri kendi yapılarıyla taçlandırmaları, ‘locus’u tekil ve evrensel kılmaktadır. Tanrıyla dolaysız ilişki kurulduğuna inanılan kutsal yerlerdeki yapıtların ve onları çevreleyenlerin fiziksel analizine dönülerek ‘locus’un daha iyi anlaşılabilceğini düşünen Rossi için “Yer ve zaman düşüncesi, varlığın yeterliliğidir.”

Ancak ‘Orhan Pamuk’un Kurmaca Dünyası’ndaki yerler, her şeyin birbirine baktığı, birbirini yansıttığı, bir yerin her yer, her yerin de bir yer olduğu bir kurgusal uzamın içindedir. Merkezi olmayan bir ağ içinde her nokta merkezdir ve aynıdır. Bu modeli, Orhan Koçak, ‘minyatürleştirme’ tekniğiyle açıklar. (Koçak, 1991) Yapıtın her parçası, modelin bütününü de yansıtmalı ya da temsil etmelidir. Bu ilkenin uygulamalarına Pamuk’un romanlarında sık sık rastlarız;

“Kaç yıl önceydi, seninle ben, hayatta sık sık karşılaşacağımız şu sihirli oyunu keşfettiğimizde? Bir bayram arefesinde, annelerimiz bizi bir elbisececinin çocuk bölümüne götürdüğünde (...), en sıkıcı din dersinden de daha sıkıcı dükkanın yarı karanlık bir köşesinde karşı karşıya duran iki boy aynasının arasına rastlantıyla girdiğimizde, görüntülerimizin küçülerek, küçülerek birbirlerinin içine girerek nasıl çoğaldığını görmüştük.” (Pamuk, 2000)

Heidegger, varoluşu fenomenolojik bir analizle sorgular. Bireyin varoluş sürecini kaygı, korku, sıkıntı içinde yaşayarak gerçekleştirdiğini vurgular. Varlığın aydınlanması, toprağın/yeryüzünün, dünya/evren haline dönüşmesidir. Mekanlar, varoluşlarını uzaydan değil yerlerden alırlar. İnsanın yerlerle ilişkisi verilen yere ‘ait oluş’la gerçekleşir. Varolmanın temel özelliği ‘ait oluş’ sayesinde kişi mekanı inşa edebilir. (Schulz, 1971)

Orhan Pamuk’un Kurmaca Dünyası’ndaki ‘yer’ler, hem Heidegger’in tanımladığı gibi tanıdık, aidiyet duygusu veren, adres olan yerlerdir, hem de tüm bunlarla birlikte öğretilir, zamanı bulanıktır ve okuru tedirgin eder. Pamuk’un çocukluk döneminin geçtiği *Nişantaşı* çevresini, karakolun karşısındaki *Alaaddin’in Dükkanı*’nı, *Şehrikalp Apartmanı*’nı, *apartman karanlığı*’nı, *Topkapı Sarayı*’nı, *Boğaz*’ı, *İstanbul*’u, *Kars*’ı tanırız. Yazarın verdiği ipuçlarından zamanı tahmin ederiz (bir askeri darbe olmak üzeredir, olmuştur, detaylar 1970leri çağrıştırmaktadır vs.), ama emin olamayız. Pamuk, bu ‘yer’lerin hikayelerini anlatırken bizi tanıdığımız ama bir o kadar da yabancı olduğu bir dünyaya sokar.

‘Orhan Pamuk’un Kurmaca Dünyası’nda herbiri merkez ve aynı olan bu yerler; renk, koku, ses, ışık ve hareketle içiçe kullanılarak Pamuk’un kurmak istediği atmosferi oluşturur. 1982 yılından 2002’ye kadar yazdığı yedi roman (Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev, Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat, Benim Adım Kırmızı, Kar), bir senaryo (Gizli Yüz) ve bir uzun hikayenin (Pencereden Bakmak) atmosferini kuran bu ‘yer’lerden yoğun olarak Orhan Pamuk kurmaca dünyasındaki atmosferin sistemini gösteren 21 tanesi seçilmiş ve bu sistemin ardındaki mantık, ‘mimarlık’ eğitimi almış olan birinin bakış açısından okunmuştur.



### 3.1.1. Nişantaşı

Orhan Pamuk, ilk romanı Cevdet Bey ve Oğulları'nda , Nişantaşılı bir ailenin üç kuşak boyunca, 1905–1970 yılları arasındaki yaşamını, Türkiye Cumhuriyeti'nin hikayesini, dönemin kültür hayatını, orta ve yukarı sınıfların yaşam biçimini, ev içlerini ve tüketim zevklerini, ağır akan bir panoramik çağ romanı içinde anlatır.

Kitabın yazıldığı dönemde (1974-1978) Türk edebiyatında hakim görüş, toplumcu gerçekçiliğin, ezen-ezilen çatışmasının ekseninde özellikle köy hayatını gözlemleyen edebiyat eserleri vermek yönündedir. Pamuk'un ilk romanı da o zamanlar etkilendiği Macar eleştirmen Lukacs'ın 'eleştirel – gerçekçi' diye tanımladığı romana yakındır. Ancak uzun zamandır ilk defa bir Türk romanı yüksek burjuvaziye mensup bir büyük Türk ailesinin hayatını anlatmakta, öte yandan da İstanbul'un gene şimdiye kadar çok az anlatılmış, o yıllarda zenginlerin yaşadığı Nişantaşı semtini, içerden, ayrıntıları ve tarihiyle, kahramanlardan biri yapmaktadır.

Romanın Londra'dan Kemah'a uzanan coğrafyasında, merkezde Nişantaşı Meydanı ve karşısındaki kagir ev vardır. Kahramanlar, babaları Cevdet Bey'den miras kalan çelişkilerle buldukları yere yabancılaşırlar ve evin yerine 'Işıkcı Apartmanı' yapılıır. Bahçeli evden apartman hayatına geçiş ve Nişantaşı Meydanı'ndaki değişim Cevdet Bey ve Oğulları'nda ana izleklerdendir. Kitabın ilk bölümlerinde, Nişantaşı'nda bostanlardan konaklara, daha sonra konaklardan apartmanlara doğru bir değişim yaşanır. Başlarda huzurlu aile hayatının simgesi olan, ıhlamur ağaçlarıyla çevrili sakin Nişantaşı Meydanı, kitabın sonunda, belirsizliği, karmaşıklığı ve fırtınayı, belki de askeri bir darbeyi bekleyen bir yabancılaşmayı yaşar;

“(…) Nişantaşı Meydanı tenhalaşmıştı. Arada bir hızla bir araba geçiyor, dörtyol kavşağında kimse kimseyi beklemiyordu. Kaldırımlara, yıkanan dükkanların sabunlu suları yayılmış, kaldırım taşlarının kenarında, ağaçların dibinde birikmiş, büyük yoz plastik panoların, neon lambaların ışığını yansıtıyordu. Caddede yürüyen kimse yoktu. Sırtı çuvalı bir adam kaldırımlara dizilmiş çöp tenekelerini karıştırıyor, bir elbise dükkanının vitrininde çıplak ayaklı bir adam çam ağacını süslüyordu.”  
(Pamuk, 1996)

Pamuk, burjuva ailesinin ev döşeme merakına, eşya tutkusuna da romanda yer verir. Art Nouveau yatak odası, sedef takımlar, porselen fincanlar, tozlanmamaları için üzerlerine örtüler serilen koltuk takımları, gümüş şekerlikler sık sık söz konusu edilir. Kagir ev yıkılıp yerine apartman yapıldıktan sonra bile, evin büyüğü Nigan Hanım, eşyaları elden çıkartmaya kıyamamış ve kendi dairesine yığmıştır. Pamuk, Nigan Hanım'ın devrimci torunu Ahmet'in içinden geçenleri bir antitez şeklinde ortaya koyar;

“Nigan Hanım'ın eski evin yerine apartman yapıldığı yıl, evin bütün eşyasını kendi katına taşıdığı hala bazen anlatılırdı. Duvarlarda da kavukluklar, tesbihler, bazı biblolar ve Cevdet Bey'in resimleri asılıydı. Sedef takımlar, sandalyeler, yaldızlı koltuklar, sehpa, masalar arasında yürümek için insana az bir yer kalıyordu. Hiç kullanılmayan piyano, üzerine biblolar ve eşyalar konan bir masa görevini görüyordu. Üstünde Nigan Hanımın kıymetli porselenleri, çini vazoları, çay fincanları, tabaklar vardı. Nigan Hanım kırılır diye bunlara kimseyi dokundurtmadığı için, kendisi de aylardır onları okşayıp toz alacak durumda olmadığı için hepsinin üstü yarım bardak tozla kaplıydı. Ahmet birden: “Kaç para eder acaba bunlar?” diye düşündü ve irkildi.” (Pamuk, 1996)

Orhan Pamuk, röportajlarında kendini anlatırken İstanbul'dan ve özellikle Nişantaşı'ndan sıklıkla söz eder; “Ben İstanbul'da, Nişantaşı çevresinde yaşamış, yukarı orta sınıftan bir ailenin cumhuriyetçi, laik, Batı pozitifizminin kendine özgü bir çeşidinden etkilenmiş bir aile çevresinden etkilendim. İkincisi, İstanbul'da yaşamaktan dolayı Osmanlı mimarisi, Osmanlı'nın yalınlığı, geometri tutkusu, sadeliği ve sadelikle derine giden bir şey hissi. Ama Retorik ve Barok'ta değil bu. Sadelik ve geometri ile ruha işleyebilen bir şey sezdirme yanını sevdim. Üçüncüsü Anglo Sakson kültürünün ampirik, analitik yanını sevdim. Ve bu iki yanı benim içimde hala yaşıyor. Bu üç unsur benim dünyaya bakışımı belirleyen şeyler.” (Pamuk, 1995b)

Pamuk'un yer yer otobiyografik öğeler taşıyan ilk romanından sonra Gebze yakınlarında, Cennethisar'da geçen romanı Sessiz Ev'de de Nişantaşı'ndan söz edilir. Romanın yaşlı kahramanı Fatma, Nişantaşı'nda geçirdiği çocukluk yıllarını, çocukluk arkadaşı Nigan'ı ve Nigan'ların Nişantaşı'ndaki konağını özlemlerle anar.

Üçüncü romanı Beyaz Kale’de yer almayan Nişantaşı çevresi, Kara Kitap’ta bir kabusa dönüşerek geri gelir. 1980’li yıllarda, yine bir askeri darbeden önceki günlerde, Nişantaşı Meydanı kaos içindedir. Diğer romanlarında da karmaşıklığı barındıran bir semt dükkanı olan Nişantaşı’ndaki Alaaddin’in Dükkanı’nda, bu sefer olaylar kontrolden çıkar ve bir cinayet işlenir. Kahramanın yakından tanıdığı Nişantaşı, çözümsüz bir bulmaca, bir labirent gibidir. Galip’in, İstanbul’un başka semtlerinde günlerce aradığı kayıp karısı, yine Nişantaşı’nda bir apartmanda ortaya çıkar. Ama çok iyi bildiği Nişantaşı’nın ara sokaklarında dönüp dolaşan Galip, öldürülmeden önce karısını bulamaz.

“Kara Kitap, hem benim kendi hayatımın, sevdiğim dükkanların, şeylerin, hala açık olan Alaaddin’in Dükkanı’nın, Nişantaşı Karakolu’nun, Taksim Meydanı ve Beyoğlu’nun ve buralardaki pek çok kişisel anının bir tarihidir, hem de bu noktalardan çıkarak bütün İstanbul’u tarihiyle kucaklama çabasıdır. Bu ikisinin birleştiği yer; benim korkularım, hayat sevgim ve kimi zaman esrar, kimi zaman da kişisel paranoyalarımıdır diye düşündüğüm yarı karanlık bölgedir.” (Pamuk, 1999)

1999’da yayınlanan ‘Pencereden Bakmak’ isimli hikayede, kahramanlar, Kara Kitap’ta 12. bölümün paragraflarının ilk harflerinin sıralanmasıyla oluşan bir şifre sonucunda ortaya çıkan Teşvikiye Caddesi yüzotusbeş’te yani bir zamanlar Orhan Pamuk ve ailesinin oturduğu Pamuk Apartmanında yaşarlar ve yine Alaaddin’in Dükkanı’ndan alışveriş ederler.

Pamuk, Nişantaşı çevresinin farklı dönemlerini, farklı öykülerde bir araya getirir. Bu birliktelik, Bakhtin’in ‘dikey yer-zaman’ (kronotop) dediği ve tipik olarak Rönesans öncesi yapıtlarda (Langland, Dante) bulunduğunu söylediği yer ve zaman anlayışını hatırlatır. Bakhtin’e göre bu yapıtlarda dikey dünya kendini, herşeyin eşzamanlılık içinde varolması, ebediyet içinde yanyana mevcut olması şeklinde gösterir. Bu dikey dünyada, yatay zamanda görülen öncelik ve sonralık gibi ilişkiler bulunmaz. Herşey tek bir zamanda (ya da zamanın dışında) ve hiyerarşik ilişkiler içinde varolur. (Bakhtin 1981)

Pamuk’un romanlarında pek çok ikiliği barındırmasıyla ortaya çıkan ve çarpıcı olarak karakterler arasında görülen dikey ilişkiler, atmosfere de yansır. Kara Kitap’ın çokkatmanlı metin dokusunda barındırdığı hikayelerin geçtiği yer yine Nişantaşı’dır.

Nişantaşında bir apartmanın çatı katında kendi müze evini kuran Celal'in yaşadığı 1980lerden 700 yıl önce Mevlana Celaleddin-i Rumi öldürölen dostu şemsi Tebrizi'yi aramak için Nişantaşı'ndadır. şemsi Tebrizi'nin cesedinin atıldığı 700 yıllık kuyunun Nişantaşı'nda ve hatta Galip'in çocukluğunun geçtiği şehrikalp Apartmanı'nın apartman aralığının altında yer aldığı ima edilir. şehzade Osman Celalettin Efendi'nin av köşkü Teşvikiye sırtlarındadır. Tüm bunlar, karakterler arasındaki isimler ya da yerlerin benzerliğinden daha öte bir sistemin parçasıdır.

Bakhtin'in Rönesans öncesi yapıtlara atfettiği dikey yer ve zaman anlayışı, tam da birçok anlam düzleminin iç içe geçtiği Nişantaşı'ndaki konum ve ilişkilerin dikey dünyasıdır. (şekil 3.1)

Şekil 3.1 Orhan Pamuk'un Kurmaca Dünyasında Nişantaşı ve Çevresindeki Yerler  
(Uğurlu, 2002)

### 3.1.2. Alaaddin'in Dükkanı / Boğaz'ın Sularının Çekilmesiyle Oluşan Vadi

Nişantaşı'nda Teşvikiye Karakolu'nun karşı köşesinde yer alan 'Necdet Güler Tekel-Kırtasiye' dükkanı, Orhan Pamuk'un kurgusal coğrafyasında 'Alaaddin'in Dükkanı' olarak karşımıza çıkar.

Pamuk'un kurgusal coğrafyasında görüntüler ve yerler bir bulmacanın, bir yapbozun parçaları gibi önümüze bağımsız olarak gelir ve diğerleriyle birleşerek yapbozu tamamlar. Alaaddin'in Dükkanı, Kara Kitap'taki diğer çokkatmanlı yerlerle (Şehrikalp Apartmanı, Merih Manken Atölyesi, Boğazın sularının çekilmesiyle oluşan vadi, Celal'in müze evi, apartman karanlığı...) Galip'in İstanbul sokaklarındaki yolculuğu ve Celal'in yazıları aracılığıyla bir araya gelir ve romanın coğrafyasını oluşturur.

Tüm yerlerde olduğu gibi, her an herşey bulunmayabilir Alaaddin'in Dükkanı'nda, her an herşey bulunabilir de. Enis Batur, Alaaddin'in Dükkanı'nı bir düş ve çağrışım müzesi olarak tanımlar. "Bir dünya ki ayrıntıları kendisini bütünlemiyor. Tam tersine, durmadan parçalara bölüyor, ayırıyor, ayrıştırıyor." ve dükkanı romanla özdeşleştirir. "Romanın en çarpıcı kahramanı ve bana kalırsa en büyük metaforu olan Alaaddin'in Dükkanı, bir bakıma romanın kendisi de<sup>1</sup>. Batıdaki hiçbir benzeri olmadığı için Doğulu, içinde Batının (biraz da Doğunun) yan yana gelince gariplikleri belirginleşip büyüyen bütün 'gadget'lerini ve masal dünyası kıvılcımlarından en az birer nüshayı barındıran bir yer." (Batur, 1990)

Alaaddin'in Dükkanı'nda üstüste yığılan nesnelere, Taciser Belge, nesneyle insan arasındaki bağın kopuşunu göstermek için kullanır. "Alaaddin'in Dükkanı, Eco'nun deyişiyle 'mutlak sahteye tapanlar'ın dükkanıdır. Bu dükkanda yalnızca zevksizlik ve kitsch sergilenir." (Belge, 1992)

Taciser Belge'nin bu tanımıyla, Alaaddin'in Dükkanı'nın günümüz dünyasının tüm karmaşıklığı ve kaosunu barındırdığı söylenebilir. Öte yandan Alaaddin'in resimli romanlar, meşhurlar serisi kartları, kurşun askerler, yeşil kalem, çorap ve gazete

---

<sup>1</sup> Orhan Pamuk, romanı yazarken tuttuğu 1987 tarihli bir defterinde, romana mekanın adını vermiştir: "Alaaddin'in Dükkanı". 3 yıl sonra roman, "Kara Kitap" ismiyle basılır.

satan küçük semt dükkanı ile farklı gerçekleri, değerleri, ürünleri üstüste, içiçe barındıran zengin ve karmaşık doğu-batı kültür birikimi arasında da bir benzerlikten söz edilebilir. Bu dükkan, aslında gerçek hayatta da biraz gerçeküstü bir yerdir. Giderek yok olan aktar dükkanlarını hatırlatır, ama aktar değildir. Günümüzde tam olarak adını koyamayacağımız bir yerdir. Tıpkı Türkiye gibi, hem çağdaş olma yolundadır, (bu dükkanda fotokopi de çekilir, faks da gönderilir), hem pek çok zıtlığı barındırır (içki de satılır, namaz hocası da...) hem de kaybolmuş küçük semt dükkanlarını, geçmişten gelen birşeyleri hatırlatır.

Roman basıldıktan sonra, dükkan hakkında gazete ve dergilerde çıkan röportajlar, dükkanın sahibi tarafından kesilip asılmıştır. Böylece Alaaddin'in Dükkanı, hem 'gerçek' dünyada hem de Orhan Pamuk'un Kurmaca Dünyası'nda yer almakta ve bu özelliği onu bir kez daha çokkatmanlı yapmaktadır.

Orhan Pamuk, bu yığma birikimi, kurgusal coğrafyasındaki semtleri, sokakları, odaları betimlerken de sezdirmiştir. Teşvikiye'deki apartmanların tozlu odaları, çekmeceleri, gelişigüzel yığılmış gazete kesikleri, Boğazın derinliklerinde birbirleriyle kaynaşmış ama birbirine hiç benzemeyen şeyler (Bizans mangırları, boş konserve kutuları, paslanmış pala, tabanca ve tüfekler, kahve değirmenleri, guguklu saatler, yengeçler, Boğaza gömülmüş bir Beyoğlu haydutunun cadillacı, kafatasları, yeşil bir tükenmez kalem, çürümüş cesetler...) hem bu çokkatmanlılık ve yığılımlık fikrini besler hem de Boğazın sularının çekilmesiyle oluşan vadiyi anlattığı bu grotesk kıyamet tablosu, yakın geleceğin İstanbul'unun metaforik bir görüntüsünü yansıtır.

“İstanbul benim cennet ve cehennemimdir. İstanbul'u ne kaybolan bir cennet, ne de inanılmaz bir sefalet olarak görüyorum. Onun için bana 'Büyük İstanbul', 'Kayıp İstanbul', 'Eski İstanbul' romantizmi tatsız geliyor. Beni bu kitapta ilgilendiren şey, İstanbul'u hayal gücüme uygun bir ayrıntılar hazinesi olarak görmek. Bu kitapta yalnızca kendi imgelerimi kurdum. Mesela Boğazın sularının çekilmesi, İstanbul'un bir cephesi olarak ele alınabilir. İstanbul'un geçmişini, geleceğini dört sayfa içine nasıl sığdıracığımı dersiniz, Boğaz'da suların çekilmesini hayal edersiniz.” (Pamuk, 1990a)

### 3.1.3. Şehrikalp Apartmanı

Orhan Pamuk romanlarının çoğulcu / çoksesli yapı ilkesi, postmodern edebiyatın önemli bir eğilimiyle bütünleşir. Pamuk'un metinlerinde başka yazarların yapıtları çeşitli düzlemlerde 'malzeme' olarak kullanılmıştır. Onun için diğer metinler birer imge deposudur. Bu, edebiyat bilimcilerin 'metinlerarasılık' (intertextuality) diye adlandırdıkları bir özelliktir. Edebiyat bilimci Julia Kristeva 'metinlerarasılık' özelliğini, "Her metin, bir başka metnin sindirilmesi (absorption) ve biçim değiştirmesidir. (transformation)" sözüyle tanımlar. (Moran, 1991a)

Yazarlar her zaman birbirlerinin yapıtlarından etkilenmişlerdir; tüm Ortaçağ boyunca edebiyatta -ve sanatın tüm dallarında- aynı konular yenilenmiştir. Ancak çağdaş yazar, başkalarının metinlerine farklı bir motivasyonla el atar; kendisine yabancılaşan yeni gerçekliği yansıtmak yerine, metinlerin dünyasına sığınır; ikinci elden bir dünya yaratır. Bu ikinci elden dünyadaki yerler de ikinci elden yerlerdir.

Üstkurmaca ve onun türevi metinlerarasılık bu edebiyatın sıkça başvurduğu teknikler arasındadır. Yazar, somut yaşamdan çok, daha önce üretilmiş metinlerin dünyasında dolaşmaktan hoşlanır. Postmodernist metinlerde, metinlerarası yerler, somut yerlerden daha çok yer kaplar. Geleneksel kurgu tekniğiyle kıyaslandığında, modern kurgu/yapı özellikleri son derece karmaşıktır. Romancı, bunu metnin içinde de sorunsallaştırır; romanın içinde aynı romanın oluşumunu tartışır, bir üstkurmaca düzlemi oluşturur. (Moran, 1991a)

Kendisi de yaşamı daha çok kitaplar aracılığıyla yaşayan, onu ansiklopedilerden öğrendiğini söyleyen Pamuk, metinlerarası düzlemde kendini evinde hisseder. Romanlarında Mevlana, Şeyh Galip, Attar, Dante, Rilke gibi Doğulu, Batılı birçok yazarın yapıtlarından esintiler dolaşır. "Etkilere açığımdır, hem etkilenmekten hem de unutulmuş olana kitaplarımı açmaktan çekinmem...Elimizdeki parçacıklarla, birbirlerinden ve geçmişlerinden kopmuş imgeler ve hikayelerle daha zeki ve daha mutlu şeyler yapabileceğimize sevinçle inanıyorum." der. (Pamuk, 1999)

Orhan Pamuk'un pek çok romanında yapmak istediği Doğu edebiyatının geleneklerinden yararlanarak çağdaş bir roman yazmaktır. Bunu, Binbir Gece



Masalları, Mantıkut Tayr, Mesnevi ve Hüsn ü Aşk gibi yapıtların konusunu ve kimi biçimsel özelliklerini romanlarında kullanarak gerçekleştirdiği gibi atmosfer kurucu öğelerden de yararlanır.

Kara Kitap, içinde birçok hikaye barındırması açısından 'Mesnevi'ye ya da 'Binbir Gece Masalları'na ya da Boccaccio'nun 'Decameron'una ya da Oğuz Atay'ın 'Tutunamayanlar'ına benzetilebilir. Bu kitaplarla benzerliği kurgusal açıdan olduğu gibi kurgunun bir yansıması olarak kitabın atmosferinde de görülür.

Romanın ilk bölümlerinde Kara Kitap ile Mesnevi ve özellikle Hüsn ü Aşk arasında bir takım bağlar kurulacağı, Galip (Şeyh Galip) ve Celal (Mevlana Celaleddin-i Rumi) adlarından anlaşılır. Hüsn ü Aşk'ta Diyar-ı Kalp ya da Kalp Kalesi olarak geçen yer, Kara Kitap'ta Şehrikalp Apartmanı olarak Nişantaşı'na yerleşir. Hüsn-ü Aşk'ta Aşk'ın düştüğü kuyu, Şehrikalp Apartmanı'nda apartman karanlığıdır.

Kara Kitap'ta, Şehrikalp Apartmanı'nın somut mimari özelliklerinden fazla söz edilmez. Apartmanı Nişantaşı'ndaki benzerlerinden ayıran kendine özgü “apartman aralığı kokusuyla ıslak taş, küf, kızarmış yağ ve soğan kokusunun karışımı” kokusudur. (Pamuk, 1997) Şehrikalp Apartmanı'nı Kara Kitap'taki diğer yerlerden ayırırsa ismindeki metinlerarası anlamın yanısıra ‘yuva’yı temsil etmesidir;

“Kaybolma, varoluş mekanının bilinen yapısının terk edildiğini ifade eder. Deneyim ve algılama, kişinin o anki durumu ve varoluş mekanı arasındaki ‘gerilim’de yatar. Bireyin o anki durumu, varoluşsal mekanın merkeziyle çakışırsa ‘evde olma’yı yaşar; yoksa ya yoldadır ya başka bir yeredir ya da kaybolmuştur. (...) Varoluş mekanlarından biri olan merkez, başlangıçtan beri bilinmeyene, korkutucu dış dünyaya karşılık bilineni temsil eder, kişi burada güvendedir. Burası hem varoluşun, anlamlı olayların yaşandığı odaktır. Hem de kişinin kendisini yönlendirdiği çevreye sahip olduğu çıkış noktasıdır. Yol ise bilinen ile bilinmeyen arasında, kaybolmuşlukla güven arasında bir gerilimdir.” (Schulz, 1971)

Galip, Rüya ve Celal'in çocukluğunun geçtiği daireler satılmış ve herbiri Nişantaşı'nda başka apartmanlara dağılmışlardır. Önce Celal ‘yuva’sına geri döner, sonra Rüya’yı çağırır. Ve kaybolan karısını arayan Galip de İstanbul sokaklarında günlerce dolaştıktan, başka yerlerde kaybolduktan sonra aradığını Şehrikalp

Apartmanı'nda bulur. Bu bakımdan apartmanın, romanın tam kalbinde yer aldığını söyleyebiliriz.

### **3.1.4. Merih Manken Atölyesi / Süleymaniye Cami**

Kara Kitap'ın 17. bölümünde Galip, Galata Kulesi yakınlarındaki sokaklardan birindeki bir dükkanın bodrum katından ulaşılan bir manken atölyesine gider. Atölyeyi kuran Bedii Usta ve evlatlarına göre, her halkın gerçeği, onu meydana getiren insanların el, kol ve yüz hareketlerinde gizlidir. Onları oldukları kişi yapan yalnızca bunlardır. İstanbul'u sinemalar istila ettiğinden beri Bedii Usta, 'hemşehriler'inde tuhaf bir değişiklik farketmiştir. Bunlar artık gerçek Türkler gibi davranmayı bırakmış, sinemadan tanıdıkları Avrupalı artistlerin el, kol ve yüz hareketlerini, mimiklerini devralmıştır. Türk halkı artık kendini gerçekleştirememektedir. (Vetter, 1991) Bedii Usta ve evlatları kendilerini Türk halkının gerçeklerini korumakla görevli kabul ederek, 'vatandaş kuklaları' adını verdikleri bebekler yaparlar. Yeryüzünde, şehirde kimse bu bebeklerle ilgilenmediği için bunları, tıpkı Türk halkının da kendi gerçeğini unutup bilinçaltının en dibine göndermeleri gibi yerin altındaki dehlizlere yerleştirirler.

Bu mankenler, İstanbul'un geçmiş dönemlerinde, imparatorluğun görmek istemediği ve bu yüzden öldürülen Yahudilerin, Hıristiyanların ve alkoliklerin iskeletlerinin yanında yer altında kalmaya mahkumdur. Bu bakımdan, Merih Manken Atölyesi, hem Türk milletinin hem de yanında barındırdığı iskeletlerle, Osmanlı'nın bilinçaltını simgelemektedir.

Merih Manken Atölyesi'nin Pamuk'un ona yüklediği anlamlarının dışında metinlerarası coğrafyada da bir konumu vardır. Orhan Pamuk'un edebiyat dünyasında etkilendiği bütün metinlerin ve imgelerin arasındaki hikaye kurucu özellik, atmosfere de yansır.

Yazıldığı dönemin gerçekliğe bakışıyla doğrudan örtüşen Dante Alighieri'nin 'İlahi Komediya'sı, dokuz kattan oluşan cehennemi, Kudüs ve Araf Dağı hizasında yerküreyi delen ve yerin odağına küçülerek ulaşan bir koni olarak düşler. İçerdiği kaotik anlama karşılık cehennem, dokuz kattan oluşan son derece düzenli bir yapıya sahiptir. Dante'nin biçim anlayışı, simetri ve uyumla yapısını kuran bir mimarinkine

benzer. Cenneti oluşturan katlar, dönemin Aristo-Ptolemaios kozmolojisiyle çakışır, odak dünyanın çevresinde düzenli bir sıra içinde dönerler. Ortaçağın gerçeklik anlayışının estetik düzlemdeki izdüşümü olan simetri, uyum ve düzen, ‘İlahi Komedyanın da ana biçim öğeleridir. Dante’den yıllar sonra Pamuk, Kara Kitap’ta Dante’nin ‘cennet’ (paradiso) ve ‘cehennem’inde (inferno) dolaşır. Kara Kitap’ta evden kaçan karısı Rüya’yı aramak için İstanbul sokaklarında dolaşan Galip, bir gece kat kat yerin altına inen dehlizlerle İstanbul’un yer altı yollarında ‘Merih Manken Atölyesi’ne (cehennem) götürülür. Bu atölyede yüzlerce umutsuz manken vardır: “Çamurla kaplı odalarda sıralanan mankenlerin sahtekarlar, kendileri olmayanlar, günahkarlar, başkalarının yerine geçenler gibi takımlara ayrıldığını ve mutsuz evlileri, huzursuz ölüleri, mezarından çıkan şehitleri” görür. (Pamuk, 2000) Galip, İstanbul’un yer altı yollarından geçer ve yukarı Süleymaniye Camii’nin minaresine (cennet) çıkar. Pamuk’un biçim anlayışı, karmaşıklığın içindeki düzenle yapısını kuran bir mimarinkine benzer.

### **3.1.5. Apartman Karanlığı / Kuyu / Hafızanın Bahçeleri**

Celal, bir yazısında, kovulduğu Şehrikalp Apartmanı’na değinir ve geçmişte, apartmanın yanbaşıda yer alan bir kuyudan ve bu kuyunun Şeyh Galip ile Mevlana’nın hikayelerindeki kuyu olduğundan söz eder. “Apartmanda yaşayanların *hafızalarının* derinliklerinde yatan bir sırda” yakından ilgili olan ve “bir masal kuyusu gibi, içinde yarasalar, zehirli yılanlar, akrepler, fareler kaynaşan” bu kuyu, Celal’i dışlayan ailenin “gençlik günahlarının, utançlarının” saklandığı yerdir. Bir süre, “utançlarının üstünü toprakla örten çaresiz hayvanlar gibi, içindeki yaratıklar, anılar ve esrarla birlikte” kuyuyu unuturlar. Ama bastırılmış olanlar, aynı yerde, tersine çevrilmiş bir kuyuyla geri döner. Esrarı ve ölümü, Şehrikalp Apartmanı’nın pencerelerine geri getiren bu yer, ‘apartman aralığı’ ya da ‘apartman karanlığı’dır.

Böylece, “pislikten renksizleşmiş beton duvarlar ve birbirlerine kendilerini ve alt katlarını yansıtan pencereler arasında, kuyu içinin sonsuzluğunu hatırlatan ışsız, kıpırtısız, ağır bir hava” oluşur. Boşluk, “kendi neşesiz, ağır, eski kokusunu” kısa zamanda oluşturur. (Pamuk, 1997)

Pamuk, Nişantaşı’ndaki aile apartmanının karanlığından, “kaçmak isteyip de kaçamadıkları, unutmak isteyip de unutamadıkları bir korku gibiydi; talihsizliğin ve

uğursuzluğun da buradan sızdığı hayal edilebilirdi; üstlerine, boşluğun lacivert ve ağır dumanı gibi çöken felaket bulutları da (iflaslar, borçlanmalar, evden kaçan babalar, aile içi aşklar, boşanmalar, ihanetler, kıskançlıklar, ölümler) apartmandakilerin aklında karanlığın tarihiyle yakından ilişkiliydi.” diye söz eder. “Unutmak istedikleri için hafızalarında sayfaları birbirine karışan kitaplar gibi” her şey birbirine karışmıştır burada. Böylelikle, Kara Kitap, okurlarının zihninde ‘bilinçdışı’ imgesini yaratır. Pamuk’un, özellikle kitabın ilk bölümlerinde söz ettiği “hafızanın gizli bahçeleri”, unutmak istediğimiz olayları bize hatırlattığı için bir tarafa attığımız eşyalarla birlikte ortaya çıkar.

Pamuk, kitabın kendi aynılık yasasına uyar ve bilinçdışının eğretilmesi olan ‘apartman karanlığı’ finalde tekrar ortaya çıkar. Galip, kaybettiği karısının eski eşyalarından söz ederken “...tıpkı apartman karanlığından geri dönen eşyalar gibi, bir gün anılarıyla birlikte bu hüznün eşyalarının da bana tek tek geri geleceklerini düşlerdim.” der. Eşyalar, apartman karanlığından değilse bile yine bilinçdışının eğretilmesi olarak hafızanın gizli bahçelerinden, yani Galip’in aslında çok iyi bildiği ama bildiğini bilmediği Nişantaşı’ndaki evlerden (Celalin müze evi, gizli evi, Rüya ve Galip’in Evi, Melih Amcaların evi) çıkıp gelirler.

“Bir insanın bakış açısından bakmadıkça, dış dünyadan söz etmenin hiç de ilgi çekici bir yanı yoktur. Zaten romancının işi dünyanın nasıl olduğunu değil, dünyanın şu veya bu kahramana nasıl gözüktüğünü ortaya koymaktır. Bu görünümü, bir de anlatıcının dilinin süzgecinden geçiririz. Bütün bu dolayimler bize yakalamak istediğimiz atmosferin temel malzemesini verir. Kara Kitap’ta olup bitenler hafızanın karanlık köşelerinden bir bir çıkarılıp yanyana getiriliyor. Eski ve kırık bir bebeğin oyuncak kolu, kendi başına hiçbir şey değildir; onun hafızamızda tutmuş olduğu yerdir ilgi çekici olan. O noktadan bir bahçeye girebilir ve okuyucuya göstermek istediğim şeyleri keyifle işaret edebilirim. Tıpkı bir eskici dükkanında olduğu gibi, bütün zamanları çağrıştıran eşyalarla kıpır kıpır dolu olduğu için hafıza ‘dümdüz’ bir hikayeden kaçınmak isteyen her yazar için vazgeçilmez bir hazinedir... Her şey ileride hatırlanıp piyasaya çıkarılmak üzere hafıza denilen bu büyü sandığın içinde saklanmalıydı!” (Pamuk, 1990b)

### 3.1.6. Rüya'nın Eski Kocasının Evi

Kara Kitap'ın 11. bölümünde Galip, Rüya'nın ilk kocasının evine gider. Karısının oraya kaçtığını düşünmektedir, fakat Rüya'yı bulamaz. Rüya'nın eski kocası yeniden evlenmiş ve kendini tipik Türk aile babası olmaya adanmıştır. Tıpkı Merih Manken Atölyesi'ni kuran Bedii Usta gibi, sinemaları, insan belleğini yok etmek ve aynı zamanda insanlara yeni birer kimlik aşılamak için kullanılan modern araçlar; kendini de Türklere karşı hazırlanan bir komplonun kurbanı olarak görmektedir. Buna direnebilmek için evini baştan aşağıya yeniden döşemiştir. En küçük detaya kadar ev, tipik orta halli kent soylu bir Trkn evine benzemektedir:

“Evi tam bir ‘küçük burjuvanın’ ya da ‘orta sınıftan birinin’ ya da ‘geleneksel vatandaşımızın’ eviydi. zerine iekli basmadan kılıflar geçirilmiş eski koltukları, sentetik kumaştan perdeleri, kenarları kelebekli emaye tabakları, içinde bayram misafirlerine çıkarılan şekerlikli, hiçbir zaman kullanılmayan likör takımlarının saklandığı çirkin bir ‘büfe’leri ve rengi solmuş, pestil gibi halıları vardı.” (Pamuk, 1997)

Galip’e gururla, hiçbirşeyi tesadüfe bırakmadığını, ev eşyalarının seçiminden düzenlenmesine kadar, her ayrıntıyı kontrol altında tuttuğunu, herşeyin aslına, kendi Türk kimliğine uyduğunu söyler:

“Galip Bey’in odada rastlantısal olarak gördüğü her şey de bu amaca göre düzenlenmişti. Duvar saati, bu tür bir eve böyle tıkırdayan bir duvar saati gerektiği için özellikle seçilmişti. Böyle evlerde, bu saatlerde hep açık durduğu için, televizyon bir sokak lambası gibi sürekli açık bırakılmış, üzerindeki elişi örtü, bu tür ailelerin televizyonlarının üzerinde bu tür örtüler durduğu için serilmişti. Masanın zerindeki dağınıklık, kuponları kesildikten sonra atılı atılıvermiş eski gazeteler, hediyeelik çikolata kutusundan bozma dikiş kutusunun kenarındaki reel damlası, hatta doğrudan kendisinin yapmadığı şeyler, kulağı andıran kulbunu çocukların kırdığı bir fincan, korkutucu sobanın yanında kurutulmuş çamaşırlar, herşey inceden dşnlmş bir tasarının sonucuydu.” (Pamuk, 1997)

Türkolog Gregor Vetter, bu ‘müze ev’i ‘kitsch bir rüya alemi’ olarak yorumlar. (Vetter, 1991) Rüya’nın eski kocası, kendi gerçeklik kuramının tutsağı haline gelmiş, gerçekle bütün bağlarını yitirip, yaratmış olduğu sanal/kitsch dünyasına sığınmıştır. Pamuk, bu müze evi anlatırken pop imgelerin dışında net hiçbirşey söylemeyerek ‘dekor’un kurmacalığını vurgular. Ancak ne ‘Rüya’nın Eski Kocasının Evi’nde, ne ‘Merih Manken Atölyesi’nde ne de ‘Celal’in Müze Evi’nde romanın bütününe zıt bir gerçeklik yoktur. Romanın hiçbir yerinde gerçekle rüyaya ya da gerçekle hayale temelde birbirinden farklı ya da zıt şeyler olarak bakılmamaktadır. Kara Kitap’taki tüm yerler, tıpkı Galip’in aradığı karısı Rüyanın gerçekliği ya da yerine geçtiği Celal’in gerçekliği gibi belirsiz, şaşırtıcı ve muallaktır.

### **3.1.7. Celal’in Müze Evi**

Kara Kitap’ın ilk bölümünün sonlarına doğru Galip, şehirdeki arayışı sırasında gördüğü işaretleri yorumlayarak Rüya’yla Celal’in Şehrikalp Apartmanı’nda saklandıklarını düşünür. Celal, yıllar önce taşınmak zorunda kaldığı Şehrikalp Apartmanı’na geri dönmüş, çatı katındaki daireyi satın almıştır. Kitabın ilk yarısı, Galip’in bu sırrın varlığını idrak etmesiyle sona erer. İkinci bölüm, Galip’in eve girmesiyle başlar. İlk bölümde öğrendiği sırrın içyüzünü kavrayacak pek çok ipucu vardır evde. Çünkü Celal, burada kendi ‘müze ev’ini kurmuştur;

“Oda, tıpatıp, yirmibeş yıl önce Celal bekar bir gazeteciyken burada oturduğu zamanki gibiydi. Bütün eşyaların, perdelerin, lambaların yeri, renkleri, gölgeleri ve kokuları yirmibeş yıl önce olduğunun tıpkısıydı. Sanki bazı yeni eşyalar, Galip’e oyun etmek, yaşadığı çeyrek yüzyılı yaşamadığına onu inandırmak için bazı eski eşyaların taklidini yapıyorlardı. (...) Ayakları aslan ayağına benzeyen aynı ceviz masanın, aynı fıstıklı perdeyle kaplı pencereden uzaklığı, aynı Sümerbank kumaşından örtüyle kaplı (aynı azgın tazılar, mor bir yaprak ormanında, zavallı ceylanları yirmibeş yıl sonra, hala aynı heyecanla kovalıyorlardı.) koltuğun arkalığındaki aynı yağ-biryantin-saç lekesinin insan gölgesine benzeyen biçimi, tozlu vitrindeki bakır tabağın içinden hep aynı dünyayı seyreden, İngiliz filmlerinden çıkma seter köpeğin sabrı, kalorifer üzerindeki bozuk saatlerin, fincanların ve tırnak makasının duruşu, Galip’in onları bu turuncu ışık içinde bir daha hatırlamamak üzere bıraktığı gibiydi.” (Pamuk, 1997)

Bernt Brendemoen, ‘Bir Sufi Romanı Olarak Kara Kitap’ adlı makalesinde, Galip’in Celal’in müze evine girişini bir dönüm noktası olarak yorumlar. Galip, “tiryakisi olduğu bir konuda açılan ilk müzeyi heyecan, sevgi, hayranlık ve saygıyla gezen bir meraklı gibi hastalıklı bir titizlikle düzenlenmiş evin oda ve koridorlarında gezindikten”, Celal’in yazılarını okuduktan sonra O’nun hafızasına sahip olacak, Celal’in pijamalarını giymeye, O’nun yatağında yatmaya, kimliğini üstlenmeye ve zamanla O’nun adına gazeteye yazılar göndermeye başlayacaktır. Galip’in Celal’in müze evinde geçirdiği günler, bir müridin bu dünyanın içindeki yolu ya da kendi içindeki dünyaya giden yolu tamamlama aşamasıdır. Hafızasını kaybetmeye başlayan Celal, bu müze evi Galip için hazırlamıştır. (Brendemoen, 2000)

Orhan Pamuk, Galip’in, Celal’in yazılarını okuyarak, eşyalarını kullanarak ve ‘ev’ine yerleşerek adım adım O’nun yerine geçtiğini gösterir. Bunun için, kitabın ‘aydınlanma’ bölümünü Galip’i, Celal’in Müze Evi’ne sokarak başlatmıştır.

### **3.1.8. Şehzadenin Av Köşkü**

Kara Kitap’ın sonlarına doğru Galip, bir hikaye anlatır. Hayatın en önemli sorununun insanın kendisi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfetmiş bir şehzade, düşüncelerini, kararlarını, davranış biçimlerini etkilediğini düşündüğü tüm *kitaplarını* yaktırır. Teşvikiye sırtlarındaki av köşküne yerleşerek ona hep bir şeyleri hatırlatan, bir şeyler ima eden eşyalarını da yok eder. “Düşüncelerinin ve kendi iradesinin saflığını bozan” anılarından kurtulabilmek için kasrındaki bütün *koku* kaynaklarını kurutur. “Müzik denen uyuşturucu sanatla ve hiç çalmadığı beyaz piyanosuyla ve insanlarla ilişkisini keserek” kasrının bütün odalarını *beyaza* boyatır.

“(…) yıllar boyunca bütün masaları, sandalyeleri parçalanmış, bütün kapıları sökülmüş, bütün eşyaları yok edilmiş kasrın boş, bomboş olduğunu tuhaf bir büyülenmeyle farkettiler. Kasrın boş odalarında, duvarlarında, merdivenlerinde rüyalardan çıkma bir beyazlık vardı. (..) Bütün anıların solduğunu, belleğin donduğunu ve bütün seslerin, kokuların, eşyaların çekilerek zamanın durduğunu insana hissettiren beyazlığı, kasrın pencerelerinden içeri, başka bir gezegene dökülür gibi dökülen bembeyaz ışıpta da gördü Katip. Kucağında beyaz ve kokusuz bir yorgan, merdivenlerden inerken Şehzade’nin üzerinde uzandığı divanın, yıllardır üzerinde çalıştığı kendi maun masasının, beyaz kağıtlarının, pencerelerin küçük

çocukların oynadığı oyuncak evlerdeki gibi kırılğan, narin ve gerçekdışı olduğunu hissetti.” (Pamuk, 1997)

Pamuk, hafızasını başka birine aktarmak için kendi müze evini kuran Celal’in evinin tersine boş ve beyaz bir evde yaşayan şehzadenin evini anlatır. Galip’in kendi içindeki yolculuğunun ve kitabın son bölümlerinden biri bu boş evle noktalanır.

### **3.1.9. Babaannenin Odası**

Orhan Pamuk, kendisi olabilmek için evini boşaltan, koku kaynaklarını kurutan, eşyalarını atan Şehzade’nin hikayesinden önce 2. kitabı Sessiz Ev’de O’na geçmiş hatırlatan eşyalarıyla birlikte yaşamayı tercih eden babaannenin odasını anlatır;

“Üzeri çiçekli mavi yorgana sarılmış, sırtı ardarda dizili üç yastığa dayalı, pirinç topuzlarını küçükken tınlattığım yatakta yatıyordu. Teker teker elini öptük. (..) Oda da, babaanne de, eli de aynı kokuyla kokuyordu. (...) Odanın, küf, mobilya cilası, eski sabun, belki nane şekeri, biraz lavanta ve kolonya ve toz koktuğunu da düşündüm. (...) Havasız sıcak odada eşyaların kendi kendilerine genişleyip çitirdadıklarını duyar gibi oldum. Pencereden içeri ölü, sanki yıllanmış bir ışık giriyordu.” (Pamuk, 1996)

Şimdiki zamanda değil de uğursuz bir geçmişte yaşayan babaannenin odası, ‘anımsama nesnelere’yle doludur. Babaanne, yaşamını bu nesnelere hatırlattıklarıyla sürdürür;

“Uzanıp tabaktan bir kayısı aldım, yiyor bekliyorum. Hayır, bir yararı olmadı. Buradayım, gene eşyalar arasındayım, düşüncede değil. Masanın üzerine bakıyorum. Saat onikiye beş var. Saatin yanında kolonya şişesi, yanında gazete, yanında mendil. Öyle duruyorlar. Onlara bakarım, bakışlarım üzerlerinde gezinir ve bana bir şey söylesin diye yüzlerini yoklar, ama o kadar hatırlatmışlardır ki artık söyleyecek şeyleri kalmamıştır. Yalnızca bir kolonya şişesi, gazete, mendil, anahtar ve saat. (...) Bir an, arkasından bir başkası ve bir daha küçük küçük ve oradan oraya giden düşüncem sakın takılma bu anlardan birine, sıçra, çık dışarı, dışarı çıkalım hadi, zamanın ve odanın dışına.” (Pamuk, 1996)



Babaanneye eşyalar, geçmişi, Nişantaşı'nda geçirdiği çocukluk günlerini hatırlatır. Ev, yurt özlemi çekmektedir. Sıkıntının, uzayan zamanın nedeni bu özlemdir. Bu bize, Heidegger'in eşyanın temel karakterini anlattığı “Das Ding” (şey) adlı metnini hatırlatır. Heidegger, varoluşsal ruh durumlarını tekrar yakalayabilmek için eşyayla birlikte, tanıdık bir dünyada olmamız gerektiğini söyler. (Turan, 1994) Ağaç, çay bardağı, eski bir resim, evin önündeki kırık sandalye bize birşeyler anlatır. Babaannenin özlemini duyduğu ve odasında korumaya çalıştığı zaman dilimi de aslında bu tanıdık dünyanın zamanıdır. Bu dünyada anlamla hareket birdir.

Orhan Pamuk, anlamın bütünlüğünü yitirmesine, parçalanmasına Kara Kitap'ta şu sözleriyle yer verir. “O eski ve uzak ve mutlu zamanlarda anlamla hareket birdi. O cennet çağlarda evlerimize doldurduğumuz eşyalarla o eşyalara ilişkin hayallerimiz hep birdi...Kelimelerle anlattıkları şeylerin birbirine çok yakın olduğu zamanlar...” (Pamuk, 1997)

### **3.1.10. Arka Bahçe / Beyaz Kale**

Orhan Pamuk, üçüncü romanı Beyaz Kale'de Venedikli bir köle ile onun efendisi Hocanın öyküsünü anlatır. Beyaz Kale'nin çerçevesini klasik bir çerçeve öyküsü değil de bir imge, bir düşün, bir hayal ürünü oluşturur. (Sayın, 1997) Romanın başlarında, Venedikli bilim adamı, esir düştüğü zindanda, öldürülme korkusu yaşadığı sırada kendi geçmişine ait bir yeri düşler. İtalya'daki evinin arka bahçesine bakan pencereden gördükleri gözünün önünde canlandırır;

“Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerine pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordum. Onların arasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgarda hafif hafif kıpırdanıyordu.” (Pamuk, 1986)

Romanı çerçeveleyen bu düşsel imge son bölümde farklı bir nedenle yinelenir. Hocanın kimliğini almış Venedikliyi ziyarete gelen bir İtalyan seyyah, Venediklinin ona verdiği el yazmasını (Beyaz Kale) okuduktan sonra pencereden ev sahibine baktığında gördüğü şeyin kitapta yazılı olduğunu farkeder. Romanlarında

hafızanın/geçmişin kimliğe eşit olduğunu yineleyen Pamuk, Venediklinin aynı düşsel imgeyi Hocanın kimliğinde barındırdığını ima eder. Yalnızca kimlikler değil yerler de birbirine karışmıştır.

Beyaz Kale’de bakış açıları da sürekli değişir. Öznenin mutlak, değişmeyen bir bakış açısı yoktur. Böyle bir romandaki yerlerin de düşsel olması kaçınılmazdır.

Nitekim, kitaba adını veren Beyaz Kale’nin somut mimari özelliklerinden de umulanın aksine kitapta fazla söz edilmez. “Yüksekçe bir tepenin üzerinde”, “bembeyaz ve güzel” ve “erişilmez bir şey”dir. Hoca, “nedense, insanın böyle güzel ve erişilmez bir şeyi ancak rüyasında görebileceğini” düşünür. “O rüyada, karanlık bir ormanın içinde kıvrılan bir yolda, tepedeki aydınlık, beyaz yapıya erişmek için telaşla koşarsınız; sanki orada, sizin de katılmak istediğiniz bir eğlence (...) vardır, ama her an bitivereceğini sandığınız yol bir türlü bitmez.” (Pamuk, 1986)

Erdağ Gökner, romanın sonunda Osmanlı ordusunun fethedemediği Beyaz Kale’yi bütünsel/özsel bir kimliğin simgesi olarak görür. Arzulanan ancak gerçekleşmesi olanaksız ‘ben’ için, Lacan, Ayna Evresi’nde şöyle yazar;

“Bununla bağıntılı olarak, özne-ben oluşumunun rüyalardaki simgesi bir kale veya bir stadyumdur: Bataklık ve moloz yığınlarının çevrelediği iç arenası ve sınırları belirli toprak sahası onu iki karşıt mücadele alanına böler; burada özne yüce, uzak iç şatoya (...) erişmek için büyük bir çaba gösterir.” (Gökner, 1999)

Beyaz Kale, nasıl bir düş ise aynı adı taşıyan roman da düşsel bir gerçekliktir. (Sayın, 1997) Pamuk, gerçekliğin parçalanmış görünümlerinin edebiyatın özgür dünyasında birleşebileceğine işaret ederken bu iki düşsel yeri, ‘arka bahçe’yi ve ‘Beyaz Kale’yi kullanır.

### **3.1.11. Mutfak / Hazine Odası**

Hüsrev ile Şirin, İslam edebiyatında en çok resmedilmiş ve en çok bilinen hikayelerden biridir. Pamuk, Osmanlı nakkaşlarının hayat ve sanatlarını konu eden romanı ‘Benim Adım Kırmızı’ da pek çok sahnenin Hüsrev ile Şirin’in resmedildiği minyatürlerden çıkmış olduğunu söyler: “Hepimizin bir kültürü var, roman okumuşuz, film seyretmişiz. Bütün bunlar, kafamızın içerisindeki Jung’cu terimle

söylersek, hikaye arketiplerini oluşturuyor. Yeni bir hikayeyi, kafamızdaki eski hikaye kalıplarını kıstas alarak değerlendiriyor, seviyor ya da sevmiyoruz. Hüsrev ile Şirin ise benim kahramanlarımın yaşadığı kültürde esas hikaye.” (Pamuk, 1999)

Yıldız Ecevit, “Benim Adım Kırmızı” üzerine bir yazısında, kitaptan bir alıntıyla Orhan Pamuk’un tavrını yorumlar: Pamuk, “hayatın çekişmelerden kurulmuş olduğunu bilmenin rahatlığıyla” yazmaktadır. Benim Adım Kırmızı’da çoğulculuk (pluralism) yüksek/sanatsal ve eğlenceli/trivial özelliklerin bir arada yer aldığı, çoğunlukla karşıtlıkların oluşturduğu bir yapıdır. Aşk ve cinsellik, somut ve soyut, resim ve yazı, sanat ve yaşam, Doğu ve Batı, kör ile gören, hümanizma ve teokratizm, yaşam ve ölüm, katil ve maktul, sanat ve cinayet, Tanrı ve şeytan, ruh ve madde, köpek/at/ağaç ve insan, Kara ile Şeküre ve Hüsrev ile Şirin, dün ve bugün, özyaşam ve kurmaca, pornografik argo ve Kuran ayetleri, kırmızı ve mor bir karnaval coşkusu içinde çoğulcu/çokkatmanlı bir metinde bir araya gelmiştir. (Ecevit, 2001)

Bu karşıtlıkların üzerinde durduğu düzlem için Topkapı Sarayı’nın ve İstanbul sokaklarının seçilmesi bir tesadüf değildir. Doğu-Batı kültürü ve bu kültürün çokkatmanlı yerleri yani saraylar, sokaklar, çarşılar ve ‘mutfak’ tüm bu ikilikleri barındırmaktadır.

Benim Adım Kırmızı’da İstanbul sokakları Pamuk’un diğer kitaplarına göre fazla görülmez. Bunun yerine evlerin içi, hurma çiçeğinden yapılan Kaviler, Tebriz yapımı fildişi satranç takımı, odaların birbirine uzaklığı, yastıklar, fincanlar adeta resmedilir. Pamuk, tarihe, resmi törenlerden, savaşıardan daha çekici ve inandırıcı bulduğunu söylediği ev içlerinden ve o evlerin merkezi olarak gördüğü mutfaktan girer.

Orhan Koçak’ın Pamuk romanları için ‘minyatürleştirme’ tekniğiyle açıkladığı, her şeyin birbirine baktığı, birbirini yansıttığı, bir yerin her yer, her yerin de bir yer olduğu kurgusal uzam, Benim Adım Kırmızı’da kitabın konu ettiği minyatürler aracılığıyla görülür. Merkezi olmayan bir ağ içinde her nokta merkezdir ve aynıdır. (Koçak, 1991) Romandaki her yer, modelin bütününe yansır. Bu yüzden Nakkaşhaneyi, Topkapı Sarayı Hazine Odası’nı ya da Nakkaş Osman’ın evinin mutfağını birbirinden ayıramayız. Romanın anlatı programında yer alan minyatürlerin betimlenmesindeki yığılma ve yineleme tüm atmosfere yansır. Böylece

Benim Adım Kırmızı'ya başlayan okur da, kısa sürede Surname benzeri bir minyatürün içinde olduğunu hissetmeye başlar.



Şekil 3.2. Surname'den bir sayfa (<http://www.youngartists.com/mphatouf.htm>)

### 3.1.12. Taşra

Esrarengiz bir kitaptan etkilenen üniversiteli gençlerin hikayesini anlatan Yeni Hayat, çok geniş bir coğrafyaya yayılır. Roman, Osman'ın kitabı okumadan önce yaşadığı Erenköy çevresi, okulu (Taşkışla), Anadolu'nun büyük bir bölümü, otobüs garajları ve yollarda geçer.

Şirinyer, İkizler, Karaçalı, İncirpaşa, Alacaelli, Viranbağ, Sonpazar ve özellikle de Ankara yakınlarındaki Güdül Kasabası gibi taşra kasabaları, bir yanda çocukları 'yazlık Kuran Kursu'na çağıran bez ilanlarla, diğer yanda Tekel ve Spor Toto Bayileriyle birbirlerine benzemektedir. (Pamuk, 1994) Pamuk'un 7. romanı Kar'ın geçtiği Kars'ta olduğu gibi halkın çoğu muhafazakar çizgide yer alırken, kaymakam ve çevresi, batıcı-laik görüşlüdür.

Ancak bu kasabaları aynılaştıran en etkili şey, sürekli yinelenen tüketim imgeleridir. Günümüzün kendilerine ait olmayan bir takım özellikleri sanki onlarınmışçasına

'imaj' olarak taşıyan yapay kimliklerini, 'yapay gerçekliğin mitleri' olarak niteleyen Yıldız Ecevit, medya aracılığıyla sürekli yinelenerek çağdaş birer mit durumuna gelen tüketim nesnelерinin Yeni Hayat'taki izlerinden söz eder. (Ecevit, 1996) Orhan Pamuk'un kullandığı imgeler, çoğunlukla medyatik kolektif imgelerin izini taşır. Bu pop imgelerin en belirginini 'televizyon'dur. Açık televizyonun karşısında akşam yemeği yiyen aile ve televizyon ekranının yeşil ışığı sık sık yinelenir. Metnin içinde büyük harfle yer alan MAVİ VARAN, ERKEN VARAN, VARAN VARAN, SELAMET EKSPRES gibi otobüs şirketleri adları, bir leitmotif gibi ortaya çıkan OPA kokusu ve COCA COLA, SCHWEPPEs, BUDAK GAZOZU, AYGAZ, ARÇELİK gibi tüketim toplumunun nesneleri ve hatta Osman'ın mola verdiği kasabalarda gördüğü Atatürk heykelleri de içi boşalmış bir tür pop imge olarak tüketim nesneleriyle birlikte kullanılır.

Birbirinden pek de farklı olmayan onlarca Anadolu kasabasında ilerlerken Osman'ın mola verdiği yerlerin isimleri de büyük harfle (SUBAŞI HATIRALAR RESTORANI, BAHÇELİ NEFASET LOKANTASI...) kurmaca gerçekliğin dekorunda yerlerini alırlar. Pamuk, tek başlarına bir ağırlığı olmayan leitmotif benzeri bu pop imgelerin kasıtlı olarak birlikte kullanımıyla belirli bir atmosfer yaratmaktan öte, okurun kafasını karıştırarak ve sarsarak, yeri ve zamanı kesin çizgilerle ayıramayan, yapay ve güvensiz bir 'dekor'un içine sokar.

### **3.1.13. Yeni Hayat Pastanesi**

'Yeni Hayat', Dante'nin bir kitabının adıdır ve Orhan Pamuk'un kitabı 'Yeni Hayat', Dante'den esintiler taşır. Aynı zamanda kitapta söz edilen 'Yeni Hayat Karamelaları', 1950'lerde Türkiye'de son derece yaygınlaşmış, Nişantaşı'nda Alaaddin'in Dükkanı'nda da satılan bir karameladır. Yeni Hayat'ın sonlarına doğru Osman, bu karamelaların üreticisini bulmaya çalışır.

Yeni Hayat'tan 8 yıl sonra basılan Kar'da, Kars sokakları arasında bir pastanenin ismi, 'Yeni Hayat Pastanesi'dir. Pastanenin somut mimari özellikleri detaylı anlatılmaz. Yalnızca romanın muğlak atmosferini tamamlayan bir 'yer' olduğu sezdirilir. Pastanenin yerinde daha önce bir Ortodoks kilisesi vardır, garson "yarı sağır, yarı hayalet"tir, pastanenin uzak bir köşesinde sohbet eden iki kişi "siyah beyaz bir filmin parçası gibi" gözükür. (Pamuk, 2002) Kars'a kendine yeni bir hayat

kurma ümidiyle gelmiş olan Ka, İpek'e kurmak istediği hayatı bu pastanede anlatır ve eğitim enstitüsü müdürü, bu pastanede öldürülerek, yeni hayatına geçer.

Orhan Pamuk'un kitaplarında farklı konuları ve hikayeleri aynı eksene oturturken kullandığı izleklerden biridir 'Yeni Hayat'.

### **3.1.14. İstanbul'un Yer Altı Yolları / 17.Kat**

Orhan Pamuk'un, kentlerin karmaşası ve kaosunun altını deşerken yarattığı imgelerde çarpıcı biçimde ortaya çıkan hep bodrum katları, dehlizler, oyuklar, kuyular, geçitler, labirentler, gizli merdiven ormanları, yer altı yolları ya da şehrin tüm çatılarını gören çatı katları, otellerin üst katlardaki odalarıdır;

“(…) çayhanenin arka kapısından karla kaplı, buz gibi bir avluya çıktılar, alçak duvarı aşır, buz tutmuş üç basamağı çıkıp, zincirli bir köpeğin havlayışları arasında, Kars'taki çoğu binalar gibi döküntü, boyasız bir beton yapının bodrumuna indiler. Pis bir kömür ve uyku kokusu vardı burada. Önde giden bir adam, uğuldayan bir kalorifer kazanının yanında boş karton kutular ve sebze sandıklarıyla yapılmış bir köşeye sokuldu: derme çatma bir yatakta uyuyan beyaz yüzlü, olağanüstü güzel genç bir kadın gördü Ka, içgüdüyle başını çevirdi. (...) Çalışıp para kazanmaya Türkiye'ye gelmiş bir Gürcü karı kocaydı bunlar.” (Pamuk, 2002)

Ka'nın Kars'ta bir bodrum katta karşılaştığı bu göçmen çiftin kaldığı kalorifer kazanının atmosferinin 'Budala' ve 'Karamazov Kardeşler'deki bazı sahneleri hatırlatması, Pamuk'un Rus yazar Dostoyevski'nin metinlerinden yararlanıp metinlerarası bir atmosfer kurmaya çalışmasıyla açıklanabilir. Ancak “Bir odaya kapanıp yazı yazmak ve sıkıcı dünyadan kurtulmak” için yazar olduğunu sık sık dile getiren Pamuk'un, kurgusal coğrafyasında en üst katların ya da yerin altının sıklıkla yer almasının başka bir nedeni de vardır; “Ara katlar, birileriyle beraber, birarada, içiçe olmak demektir. Çatı katı, diğerlerinden bağımsız, her yeri 'görülmeden görebileceğin' yerdir. Zemin kat ise, merdiveni veya asansörü kullanmamak ve dolayısıyla, insanlarla yüzyüze gelip sosyal ilişki kurmaktan, sıkıcı dünyanın sıkıcı ilişkilerinden kurtulmak demektir. İkisi de insanı tecrit eder, ikisi de mahremiyetinin konturlarını koyulaştırır, yalnızlığı katmerleyip, dikkat, hüznü ve algıyı keskinleştirir. (Ayvaz, 2002)

Pamuk, Kara Kitap'ı Erenköy'de bir apartmanın 17. katında yazmaya başlamıştır. Columbia Üniversite Kütüphanesi'nin en üst katında 1.5 metreye 2 metrelik bir hücrede tamamlamıştır. Bir röportajda, yazarın yerini “güneşin vurduğu yerlere yakın, ama serin ve gölgeli olmalı, yazar masasından uzaktaki ormanın karanlık kalbini görüp ürperebilmeli, yerinden kalktığı anda kapıyı açıp düzayak dışarı çıkıp hemen toprağa oturabilmeli” diye tanımlar. Öte yandan kendini, İstanbul'un dokusuyla, yazdığı kitaplarla ilintili bir atmosfere ait hisseder. Bu atmosferi de “herkes televizyonda aynı haberleri izlerken açık pencerelerden gözüken yemek masalarını ve televizyonların turuncumsu ışığını” ve “İstanbul'un bütününe yataylamasına ve dikeylemesine, yani derinlemesine, tarihine ve ruhuna işleyen ve konumunu, denizlerin üzerine yerleşimini, uzanışını kapsayıcı bir şekilde” görebileceği İstanbul'da bir apartmanın en üst katındaki evinde kurar. (Pamuk, 1999)

### **3.2. Hareket /Zaman**

20. yüzyıl başı modernist romanı edebiyatta alışılmış tüm ölçütleri tersyüz eden devrimci yapıda bir gelişmedir. Bu metinsel devrimde roman, bir anti-roman durumuna gelir. Romanın geleneksel ana teması 'yolculuk' dıştan içe yönelir. Modernist romanda kişiler, somut coğrafya üzerinde değil, iç dünyanın kaygan/geçişimli düzleminde yolculuk ediyorlardır artık. (Ecevit, 2001)

Romanın çıkışındaki temel metafor 'yolculuk'tur. (Parla, 2001) Dönemin toplumsal koşulları, taşradan kente, yoksulluktan zenginliğe yatay ve dikey hareketler çağın romanında görülür. Bunun yanı sıra yolculuk izleğine, kahramanlarda da sık sık rastlanır. Çağın bireyi gelişen, değişen, büyüyen, olgunlaşan birey olarak görülmektedir. Yaşam ve yaşamla gelen her şey bir kişisel yolculuktur. Bu eğretilen, yazarın yaratıcılık, okurun okuma yolculuğunu da kapsar.

Roman sanatını, yaratıcılığını taşıyacak bir araç olarak gören Orhan Pamuk'un kurgularken hissettiği, bir yolculuğa çıkmanın heyecanıdır: “Roman bir sonuç göstermez benim için, bir ders de vermez. Benim roman yazarken hissettiğim şey bir yolculuğa çıkmanın heyecanı. Yolculuğun altını çiziyorum çünkü bu benim büyük hakikatim aynı zamanda. Eğer roman yazmak hakikate yapılan bir yolculuksa benim hayat tarzım onun 'arayış' kısmına denk düşer. Bu yolculuk sırasında okuyucumu eğlendiririm, hayatın küçük ayrıntılarını, gölgelerini, herkesin gördüğü ama

anlamlandıramadığı renkleri, küçük lekeleri gösteririm... Hakikat, bu gündelik detaylar arasından beliriverir.” (Pamuk, 1999)

“Hiçbir şey, bir otel odasındaki döküntü masaya öfke, şiddet ve merakla oturup birşeyler yazmaya başlayan herhangi birinin özgürlüğünün, yaratıcılığının yerini tutamaz. Yazının, roman sanatının yalın sınırsızlığından, yeniliğe, deneye, adlandırılmamış, hiç düşünülmemiş olana yatkınlığından söz ediyorum. Yazmak, çok doğrudan, dolaylımsız, kendiliğinden bir yaratıcı süreçtir. Uzaklarda bir yerlerde, bir gerçek vardır, biri söylemiştir bunu bize, bir yerden duymuşuzdur, onu aramak için yola çıkarız. Edebiyat dediğimiz şey bu yolculuğun hikayesidir. Bu yolculuğa inanıyorum, ama uzakta bir yerde bir merkez olduğuna inanmıyorum.” (Pamuk, 1999)

Kahramanların ve yazarın dünyanın merkezine ve anlamına doğru yaptıkları dikey yolculuğun yerini yatay bir yolculuk almıştır. Dünyanın ve hayatın derinliğine değil, dünyanın ve hayatın genişliğine bir yolculuk. Bu yeni kıta o kadar geniş ve el değmemiştir ki, ‘yolculuk’ kelimesi tam yerine oturmaktadır.

Cevdet Bey ve Oğullar’ından Kar’a kadar tüm romanlarda iç dünyalarında ve kent sokaklarında hareket eden bireylerin yolculuğunun, Eco’nun “Hareket, mekanda zamanın yaşanmasına olanak tanır.” sözlerinin tersine, 'Orhan Pamuk Romanlarının Atmosferi'nde zamanı bulanıklaştırdığını söyleyebiliriz. (Eco, 1995) Orhan Koçak, Kara Kitap ve postmodern anlatının bazı sorunları üzerine bir yazısında Kara Kitap’ın kahramanı Galip’i takip eder. Romanın üçüncü sabahında, geceyi arkadaşının evinde geçiren Galip, evden çıkar, yazıhanesine uğrar, Milliyet gazetesine gider, yazıhanesine döner, yemek yer, Nişantaşı tarafına gider, 2.45 matinesinde Konak Sineması’nda film izler, eve döner, biraz uyur, uyanıp çalışır, tıraş olur, dışarı çıkıp yemek yer, dikkatle gazete okur, Rüya’nın eski kocasının Bakırköy’deki evine gider, eski kocanın evinde ‘üç saat’ kalır, Bakırköy’e yürür, trenle Sirkeci’ye gelir, taksikle Galatasaray’a çıkar, randevuevine gider, gece kulübünde hikayeler dinler, orada tanıştığı insanlar Galip’i Kuledibi’ne Merih Manken Atölyesi’ne götürürler, Atölyeden sonra Süleymaniye Camii’nin minaresine çıkar, ve nihayet Belkıs’ın evinde kahvaltı ederek günü tamamlar. Galip’in 24 saate tüm bunları sığdırması mümkün değildir. Pamuk, Vüs’at O. Bener’in “özneyi, özneliği uçmaktan, düşmekten, dışsallığa tam teslim olmaktan koruyan bir çivi, bir



bağlantı noktası” olarak tanımladığı fiziksel zamana uymamaktadır. Koçak, Pamuk’un “içsel gerçeklikle dışsal gerçeklik arasındaki ayrımı” ihtiyaç duymadığını ve romanda tek geçerli zamanın “kitabın kendi yazılma zamanını” olduğunu söyler. (Koçak, 1991)

Pamuk, hareket ve zaman ilişkisini okurun takip edemeyeceği şekilde bulanıklaştırarak, romanlarında ileri ve geri, önce ve sonra, sağ ve sol, kuzey ve güney gibi bazı göreceli kavramları geçersiz kılar ve aslında yine kurmaya çalıştığı atmosferin kendi iç kurallarını koyar.

### **3.2.1. Galip’in İstanbul’daki Yolculuğu**

Orhan Pamuk, Kara Kitap’ın kurgusunu “İstanbul’da hayatın şiddetine, renklerine, karmaşasına uygun bir hikaye dokusu” olarak açıklıyor. “Romanın uzun cümleleri, kendi etraflarında dönen baş döndürücü barok cümleler bana şehrin karmaşasından, tarihinden ve bugünkü zenginliğinden, kararsızlığından ve enerjisinden çıkmış gibi gelir. Kara Kitap, İstanbul ile ilgili herşeyi bir anda söyleyebilme heyecanıyla yazıldı ve kitap, bir anda pek çok şeyi söylemeye çalışır.” (Pamuk, 1999)

Pamuk, Kara Kitap’ı yazarken tuttuğu bir defterde, romanın kurgusunu belirleyen ve başkişisi olan İstanbul’un bir eskizini yapar. Kendi seçtiği, ayıkladığı imgelerle İstanbul’u kurgusal coğrafyasında merkeze yerleştirir. (Şekil 3.3.)

19.yy’ın büyük gerçekçi romanından, modern romana geçişin temsilcilerinden Dostoyevski, romanlarında Petersburg’u başkişi olarak kullanırken, Petersburg sokakları kentteki karşıtlıkları, çelişkileri, tutarsızlıkları ve acıyı sergiler. Uygarlığın simgelerinden olan kentte insanlararası ilişkilerin çözülüşü ve bireyin yalıtılmışlığı kurmacanın ana temalarından biri olur. Bu dönemde Balzac’ın Paris’inden, Dickens’in Londra’sından, Joyce’un Dublin’inden, Tanpınar’ın İstanbul’undan ve sonraları Ingvar Ambjörnsen’in Oslo’sundan, Pamuk’un İstanbul’undan ve Kars’tan söz edilebilir.

Şekil 3.3 Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı yazarken tuttuğu bir defterden eskiz (Pamuk, 2000)

Dostoyevski'nin uygarlık adına bireyin yok edilmesini bir sanrı psikolojisiyle algıladığını belirten Taciser Belge, Pamuk'ta kentle birey arasında herhangi bir ilişkinin hayal bile edilemeyeceği bir zeminde durduğumuzu söyler. “Tanpınar'da batılılaşma sorunu çerçevesinde gördüğümüz kimlik arayışı, ondan yaklaşık elli yıl sonra Pamuk'da modernizmin kimlik sorununa dönüşmüştür. Pamuk'un durduğu nokta, varolup olmadığı bile kesin olmayan bir geçmişten duyulan hayal kırıklığı ile gelecek umudunun yitirilişinin bulunduğu bir kabus zemindir, inanılmaz bir çoraklıktır. İstanbul, Orhan Pamuk'da böylece kabusa dönüşür.” (Belge, 1992)

Kara Kitap'ın kahramanlarından Galip, Celal'in evinde bulduğu Mevlana öykülerini okuduktan sonra bir kentin içinde dolaşmakla tasavvuf metinlerinin içinde dolaşmanın aynı şey olduğunu anlar. Daha sonra İstanbul, Şam ve Kahire haritalarını bir camın üzerine üst üste koyup arkadan vuran ışıktaki seyrettiğinde hepsinin hemen hemen aynı noktalarda aynı yeşil oklarla işaretlenmiş olduğunu görür. Bu noktada kent, yalnızca işaretlenmeyi, öyküleştirilmeyi bekleyen bir taslaktır.

Kara Kitap'ın dili ve yapısı, hem kentin dokusuyla hem de Pamuk'un yaşadığı dünyayla örtüşmektedir: “Benim Adım Kırmızı'daki zarafet ve ölçü duygusu bir özlem niteliği taşır ve benim kahramanlarım eski çağların birliğini, güzelliğini, saflığını ararlar. Benim kendi dünyam, Benim Adım Kırmızı'nın bu ölçülü, zarif ve Allah'a yakın olan dünyası değil, Kara Kitap'ın kaotik ve karanlık dünyasıdır.” (Pamuk, 1999)

Şekil 3.4 Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı yazarken tuttuğu bir defterden eskiz (Pamuk, 2000)

Yazmayı ‘sefere çıkmak’ olarak tanımlayan Enis Batur, Kara Kitap’ın anlatıcısının yolculuğunu yatay ve düşey eksenlerde tanımlar: “Kara Kitap’ın anlatıcısı, gündüz ve gece yürürken , oturduğu yerde kurarken sık sık yatay ara sıra da dikey eksenler boyunca şehrin birikmiş görüntülerini ayıklıyor ya da karıyor.” (Batur, 1990)

Kenti, ‘kendi geçmişini hiç durmadan yeniden yaşayan ve bu açıdan bakıldığından kültürel olarak zamana karşı çıkan bir kurgu’ olarak tanımlayan Juan Goytisolo, Galip’in bilinçaltına yaptığı yolculuk sırasında arşınladığı İstanbul sokaklarını da bu açıdan ele alır. İstanbul, Kara Kitap’ta bir palimpsest kente dönüşür. Goytisolo, Kara Kitap’ın İstanbul’unu bir kent-metin olarak tanımlar. (Goytisolo, 1996)

Todorov’un ‘okuma’ tanımı burada ‘yürüme’ tanımından farklı değildir. “Okuma, metnin mekanı içindeki bir güzergahdır. Bu güzergah, harflerin soldan sağa ve yukarıdan aşağıya birbirine eklemlenişleriyle (biricik olan tek güzergah budur, bu nedenle metnin tek bir anlamı yoktur.) sınırlı değildir. Aksine, bitişik olanları birbirinden ayırır, uzak olanları bir araya getirir, metni çizgisellik olarak değil mekan olarak yeniden kurar. Çemberler (güzergahlar) metinsel mekânın az ya da çok sayıda noktasından geçmemizi sağlar, bizi metnin az ya da çok sayıda ögesini bir kenara bırakmaya zorlarlar. (Todorov, 2001)

Certau, yürüme ve kentsel yapı arasındaki bu ilişkiyi konuşma ve dil arasındaki ilişkiyle karşılaştırıyor. Certau’ya göre tıpkı konuşmacının dili olumlaması ve hayata geçirmesi gibi, yaya da kentin topografik sistemini olumlar. Bu açıdan bakıldığında yürüme, kentsel mekanların yürüyüşçü tarafından telaffuz edilmesi olarak tanımlanabilir. Yürüyüşçü (ya da okur) mekanların üzerine kurduğu örüntü ile kentsel atmosferi yeniden üretir. (Harmanşah, 1997)

Orhan Pamuk için hayat, “sokaklarda yürümek, şehrin hayatını solumak ve yazmak” tır: “İstanbul’un yeraltını, yer altı yollarını hatırlamak yalnız bugün yaşadığımız şiddetin renklerini daha iyi görmemize yaramaz; Bir gün bizim de buraya döneceğimizi aklımıza iyice yerleştirir. Hayatımızı ve dertlerimizi anlamlandıramadığımız zaman burada, İstanbul’da yapılan en akılcı iş onları unutmak, hafızanın yer altı karanlıklarına onları itmektir. Bu unutulmuş dertler, yüzyıllar sonra günlük hayatımıza bir huzursuzluk, bir karanlık bir şiddet olarak geri döner. Bugün depo ya da imalathane olarak kullanılan bir Bizans sarnıcının içinde

alışan ihtiya adamlar, çocuklar bana hep aynı hikayeleri huzursuzlukla anlatıyorlar. Burada ta şehrin kalbine açılan bir dehliz var. Hepimiz o zaman rperiyoruz...”  
(Pamuk, 1999)

Kara Kitap, Galip, Rüya, Celal gibi kahramanların öyküsü değil, zamanın, atmosferin, bireylerin, muğlak ve belirsiz imgelerin, görüntülerin birbirinin içinde eridiği, okurların ortak bilinçaltının izlerini gördüğü bir büyük labirent olarak tanımlanabilir. Kara Kitap'ta okur, belleğinin gizemli ve karanlık labirentlerinde dolaşır durur. Yapısal olarak kitabın bir labirenti andırması okuma deneyimini de etrefilleştirir. Kitap okuru, gerçeklik olarak sunulmuş bir rüya ya da yanılısama olduğu ortaya çıkan bir gerçekliğe yani kurmaca gerçekliğe götüren bir labirenttir.

şekil 3.5 Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı yazarken tuttuğu bir defterden eskiz (Pamuk, 2000)

### 3.2.2. Osman'ın Otobüs Yolculuğu

Yeni Hayat'ın başkışilerinden Osman, bir gün bir kitap okur ve yola çıkar. Yeni Hayat, bir iç dünya yolculuğunun, bilinçaltına yapılan yolculuğun romanıdır. Osman, yolculuğun rotasını şu sözleriyle açıklar. “Ötede, uzakta bir yerde hiçbir şey yoktu. Yolculuğumuzun başı da sonu da biz neredeysek orasıydı.”(Pamuk, 1994)

Kitabı ve Osman'ın hayatını kurgulayan kişi, ülkenin demiryolları ile kalkınacağına inanan idealist bir demiryolcudur. Demiryolları Yeni Hayat'ın kurgusundaki düzenin metaforudur; demiryolları düzenli, planlı, geometrik güzergahlara sahiptir. Düzenli ve tanımlı güzergahlara sahip olmayan otobüslerin tam tersi bir simgedir. Osman, bunun tersine düzensiz ve tanımsız rotalara sahip otobüslerle yolculuk eder. Otobüs yolculuklarının planlanamaz rotası yaşamın rotasıysa, demiryollarının bir labirenti andıran ama itinayla döşenmiş güzergahı (kaosun içindeki düzen) kurgunun metaforudur.

“Gece çıkılan otobüs yolculuklarında, diyelim ki, otobüsün arka sıralarında bir yerde otururken, aslında uyku ile uyanıklık arasında ne kendi yatağımızdaki gibi huzurlu bir uykuya dalarız ne de sabahlara kadar bitirmemiz gereken bir iş sırasında olduğu gibi bir uykusuzluk çekeriz. Ama bilincimiz, aklımız, hayal dünyamız uyku ile gerçek dünya arasında neredeyse kendine özgü bir hayal dünyası yaratır; Bu, bazen rüyaların, bazen gerçekliğin, bazen ikisinin birleştiği çok özgün bir yerdir... Yeterli miktarda ve bu hafif afyonlu, hafif büyü, hafif dalgın, hafif karanlık ile bilinç arasında geçen bu durum, bu şuur hali, Yeni Hayat'ta kurmak istediğim bu hayaller ülkesine tamı tamına uygun düştü.” (Pamuk, 1994b)

Yıldız Ecevit, Yeni Hayat'ı yapısalcı bir bakışla çözümlerken yolculuk göstergesini üç düzlemde inceler. (Ecevit, 1996) İlki, *coğrafi düzlemde* otobüsle yapılan somut yolculuktur. Osman, Anadolu ya da Trakya kent ve kasabalarında Canan'ı, Nahit'i, Mehmet'i ve 'kitap'ı okumuş diğerlerini arar. İkincisi *bilinçaltı ya da kozmik bilinç düzleminde* yapılan mistik yolculuktur. Burada Osman, bilinçli durumdan uykuya ya da bilinçaltına doğru yolculuk ederek Yeni Hayat'ı, ölümü, kazayı, meleği, ışığı ve kitabın esrarını arar. Üçüncüsü kurmaca düzleminde yapılan yaşam yolculuğudur. Kahraman, kitabın ya da yaşamın sayfaları arasında, tıpkı İstanbul sokaklarında dolaşan Galip gibi değişmeyi, dönüşmeyi, kendisi olmayı, varoluşu arar.

Şekil 3.6 Yazarıyla Buluşan Fotoğraflar (Fidaner, 1999)

### 3.2.3. Ka'nın Kars Sokaklarında Yolculuğu

Orhan Pamuk'un kurmaca dünyasında kabusa dönüşen İstanbul'u, Frankfurt ve Kars izler. Kar'da bir labirenti andıran ve kahramanın içinde dönüp durduğu caddelerin isimleri (Halitpaşa Caddesi, Atatürk Caddesi, Kazım Karabekir Caddesi, Faikbey Caddesi, Ordu Caddesi, Baytarhane Sokak, Gazi Ahmet Muhtar Paşa Caddesi, Şehit Cengiz Topel Sokağı, Kasaplar Sokağı, Karadağ Caddesi, Kanal Sokak, İstiklali Milli Caddesi, Saray Yolu Sokak, Hulusi Aytekin Caddesi) her sayfada defalarca tekrarlanır ve kenti bir hapisaneyeye çevirir. Bu sokakların ve içiçe geçmiş aşk, evlilik, mutluluk, siyaset, ölüm, inanç gibi temaların aynı eksen üzerinde durmasını sağlayan ise Kars sokaklarında durmadan yağın 'kar'dır. Kar'ın Kars'ta "her şeyi kaplayan, örten, bağışlayan, anlamlandıran" bir yanı vardır. Kar, bu kitabın dokusunda, her yerindedir. Kitabı "çepeçevre kuşatır, kahramanları birbirine bağlar, onları aynı dünya içerisinde tutar." (Pamuk, 2002b) Aynı zamanda Ka'nın yazdığı şiirleri bir arada tutan da bir Kar tanesidir. (şekil 3.7)

Şekil 3.7 'Kar'da Ka'nın çizdiği kar tanesi (Pamuk, 2002)



Pamuk, ‘yüzyılın kitabı’ ve ‘okumanın insana vereceği en büyük armağan’ gibi sözlerle tanımladığı ‘Karamazov Kardeşler’den, Karamazov Kardeşler’in yazarı Dostoyevski’den ve genel olarak Rus edebiyatından tüm romanlarında etkilendiğini söyler. (Pamuk, 1999) Pamuk’un Dostoyevski’de en çok etkilendiği bölümler katastroflardır. Gide’nin Kalpazanlar’da bahsettiği ve Dostoyevski’den ilhamla oluşturduğu, atmosfer oluşturma, betimleme kuramı Kar’da, Kars sokaklarında ortaya çıkar. Romanı yazdığı üç yıllık dönemde defalarca Kars’a giden ve tiyatro binası, yatakhane, okul gibi romandaki önemli olaylara zemin oluşturacak yapıları Rus mimarisinden kalan yapılarla eşleştiren Pamuk’un, Kar için herhangi bir Anadolu kentini değil de Kars’ı seçmesinin nedeni yalnızca Kars / Kar / Ka kelimeleri arasındaki içiçelik<sup>2</sup> değil, bundan daha çok Kars’taki Rusya etkileridir.

Şekil 3.8. ‘Kar’ın kapağında kullanılan fotoğraflardan biri. (Pamuk, 2002)

Kuşkusuz, Kar’daki atmosferle Rus edebiyatının atmosferi arasında belirgin farklar da mevcuttur. Orhan Pamuk’ta zemin bir türlü yerine oturmaz. Aynı atmosfer dengesi sahnenin tümünde korunmaz. Önceki romanlarında da belirgin öğelerden olan bu sapsmalar, özellikle öykünün temposunda hissedilir. Ancak Pamuk, zemini oturmamış ve temposu iyi ayarlanmamış betimlemeleri ve roman akışı olgusunu bilinçli olarak eserlerine katar. Bu, romanlara biraz daha düşsel, biraz daha masalsi bir hava katarak okura kurmaca bir coğrafyada ilerlemekte olduğunu hatırlatmakla kalmaz, aynı zamanda okuru sersemleterek aniden, dikkatin hakim olamayacağı kadar çok unsurun içiçe geçtiği, ince işlenmiş bir yüzeye benzeyen bir dünyaya sürükler.

---

<sup>2</sup> Nevzat Sayın, Kars/Kar/Ka kelimeleri arasındaki türetmeyi Rusların matruşka bebeklerine benzetir. (Sayın, 2002)

Emre Ayvaz, bunu Dolmabahçe Sarayı'nın kapısındaki eklektik karmaşıklığa, Valide Cami'nin kapısına ya da her tarafı ince ince işlenmiş, tahtaları esnemiş, beli bükülmüş, her an yıkılacakmış gibi duran ama devrilmeyen bir ahşap eve, Enis Batur ise Cihat Burak resimlerine benzetiyor. (Ayvaz, 2002) “Galip'in işittiği söylentiye göre, Süleymaniye Cami'nin zemini sağlam değilmiş, koca cami her an kayabilir, çökebilirmiş.” (Pamuk, 1999)

Modern Dünya, karmaşık, parçalanmış ve binlerce çelişkiyle yüzyüze bir yerdir. Tıpkı Orhan Pamuk romanlarında olduğu gibi kentler de kurmaca coğrafyaların içinde modern insanın kimlik bunalımının ve komplonun yerleri olarak romanların atmosferini tamamlar.

### 3.3. Renk

İmge, Batı dillerinde, alegorinin de, simgenin de içinde bulunduğu tüm metaforik kullanımları şemsiyesi altında toplayan bir üst-kavramdır. Metaforik kullanım kaynağını, doğayı/gerçeği doğrudan yansıtmama eğiliminden alır özde. Somut söylemin/gerçeğin/anlamın dışında ondan farklı bir gerçeklik düzlemi yaratırken, malzeme olarak yine somut düzlemden alınma resimler kullanır; somutu soyutlaştırmak için yine somuttan yararlanır. Sözcüğün batı dillerindeki karşılıkları da (bild/image) resim/görüntü anlamları içerirler. Türkçede imge “im” sözcüğünden türetilmiştir. İm ise görsellik içerir, işaret demektir. Gerçekten de imge, sözcüklerle oluşturulmuş bir resimdir; malzemesi sözcük olmayan, bu nedenle de anlamı/gerçeği sözel düzlemde bire-bir aktarması olası olmayan, daha çok duyguya/ sezgiye/ imgeleme seslenen bir başka sanat dalından, resimden ödünç alınmıştır. (Ecevit, 2001)

Pamuk'un, imge atmosferini oluştururken sık kullandığı öğeler renklerdir. Kahramanın iç dünyasındaki kargaşayı, mutsuzluğu teke tek söylemek yerine romanın bir cümlesinde, otobüs penceresinin karanlık aynasından karanlık köyler, karanlık ağılların gözüktüğünü ya da koyu lacivert çevreli apartman aralığının lacivert ve ağır dumanının, felaket bulutları gibi üzerlerine çöktüğünü söyler.

Öte yandan, Orhan Koçak, Pamuk'un renkleri, kokuları, sesleri ve grotesk öğeleri sık kullanmasını, Adolf Loos'un 'Süsleme ve Suç' yazısında söz ettiği *kasıtlı*

*işlevselcilik* açısından eleştirir. “Odada, lacivert perdelerin soldurduğu kurşuni bir kış ışığı vardı.” ya da “Hava erkenden kararmış, bacalardan çıkan duman dar caddeye sisli bir gece gibi inmişti.” türünden cümleleri, gramatik açıdan doğru olmalarına rağmen, bu türden başka cümlelerin temsilcileri olan *efekt cümleler* olarak adlandırır. Koçak’a göre, Kara Kitap’ta yoğun olarak görülen bu cümleler bir atmosfer yaratmaz, ancak bir atmosfer yaratılmakta olduğuna işaret eder ve bir ‘mood’ oluştururlar. Lukacs’ın ‘işlevi olmayan bir moloz yığını’ olarak nitelediği cümleleri hatırlatan bu yaklaşımın tersine Kara Kitap’ta ardarda sıralanan cümleler bir aura, bir hava, bir atmosfer yaratır. “Bir romanda tıpkı bir şiirde olduğu gibi, kelimeler yalnızca anlamları işaret etmezler, ayrıca kendilerinin de bir ışıltısı vardır.” (Pamuk, 2002c)

Yıldız Ecevit ise, Yeni Hayat’ta, mor, mavi ve kırmızının kullanımını kitabın mistik yönüyle açıklar. Yine Orhan Koçak’a göre, Kara Kitap’taki yeşil kalem, farklı katmanlar arasındaki zaman farkını silmenin, girinti çıkıntıları yassıltmanın ve herşeyi tek bir yüzeyde toplamanın aracıdır. Kara Kitap’taki ‘kara’, fanilere ait yerleri temsil ettiği gibi, tasavvufi bir okumayla ‘bilgeliği’ de temsil edebilir.

Orhan Pamuk, romanlarında ‘imge atmosferi’ oluşturmada çok başarılıdır. Gerçekliği teke tek söylemek yerine olguları, uzaktan anıştırma yoluyla anlam düzlemine taşır. Romanları, imgesel atmosfer oluşturan ve çokkatmanlı anlatım dokusunu ören, çok sayıda karmaşık öğeyle doludur.

### **3.3.1. Mor / Kırmızı**

İlk satırlarından itibaren okuru kurmaca bir dünyaya ve masalsi bir atmosfere sokan Yeni Hayat’ta, atmosferin muğlaklığı, renklerle desteklenerek vurgulanır. Orhan Pamuk, somut dünyanın yerleri ile soyut yaşam katmanları arasındaki farkı, birçok yerde bu görsel imgeyle ortaya çıkarır. Bu nedenle metindeki renk kullanımının ‘mistik’ bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz.

Tasavvufta iç dünya yaşantısının, Hint felsefesinde, evrenden insana akan kozmik enerjinin insandaki giriş noktaları olan çakralardan en üsttekinin rengi olan mor,

büyük ölçüde Canan'ı<sup>3</sup> ve kitabın vaadettiği 2.dünyayı betimlerken kullanılır. (Ecevit, 2000) Romanın diğer önemli rengi, diğer bir kurgu katmanının, somut yaşamın rengi olan kırmızıdır. Teknolojinin etkisiyle değişmekte olan dünyanın, kapitalist sistemin bir simgesi görünümünde yol kenarlarında yer alan benzinliklerin neon ışıkları genelde kırmızı ya da pembe. Otobüs yolculuklarında videodan gelen ışık, 'video kırmızısı' benzetmesiyle metnin içinde yer alır. Roman kişisi tinsel yönden aşama kaydettikçe çevresindeki yerler ve objelerin rengi tekrar mora döner.

Kırmızı daha sonra Benim Adım Kırmızı'da kitabın atmosferini kuran en önemli öğe, hatta kahramanlardan biri olarak karşımıza çıkar. Pamuk, romanın kendi kurmaca dünyasının içinde, körlere kırmızıyı anlatır; "Parmağımızın ucuyla dokunsaydık demirle bakır arasında olurdu. Avucumuzun içine alsaydık, yakardı. Tatsaydık tuzlu bir et gibi tok olurdu. Ağzımıza alsaydık doldururdu. Koklasaydık at gibi kokardı. Çiçek gibi koksaydı papatyaya benzerdi, kırmızı güle değil." (Pamuk, 1998)

Benim Adım Kırmızı'nın barındırdığı sanat, hayat, ölüm, evlilik, mutluluk gibi temaların içiçe olduğu iki önemli yer, mutfak ve Topkapı Sarayı Hazine Odası kırmızıdır; "Dizilmiş ağaçların arasından içeri girdik. Buz gibiydi. Kapı kapanınca bir an, her yer kapkaranlık oldu ve genzime kadar işleyen bir küf, toz ve nem kokusu hissettim. Her yer tikiş tikişti; eşyalar, sandıklar, miğferler, herşey içiçe girmiş bir kalabalık olmuştu. Bir büyük savaşa çok yakından tanık olduğum duygusu uyandı içimde. Yukarıdaki pencerelerin kalın parmaklıkları ve yüksek duvarları boyunca asma kata çıkan merdivenlerin ve ikinci katı dolanan ahşap gezi yerlerinin korkulukları arasından bütün mekana vuran tuhaf ışığa gözlerim alıştı. Duvarlardaki kadife kumaşların, halıların ve kilimlerin rengi yüzünden *kırmızıydı* bu oda." (Pamuk, 1998)

Kitapta ölümünü anlatan Enişte'nin ölümlerinde *yeşil*, gördüğü dünya *kırmızıdır*; "Öyle korktum ki bu durumdan bütün gücümle ve acımla ulur gibi bağırmağa başladım. Çılgılığım resmedilse yemyeşil olurdu. Akşam karanlığında boş sokaklarda bu rengi kimsenin işitmeyeceğini, yapayalnız olduğumu anladım. (...)Aklım, gördüklerim, hatıralarım, gözlerim, hepsi benim korkum olmuş, birbirine karışmıştı.

---

<sup>3</sup> Canan, Yeni Hayat'ta bir iç dünya yolculuğuna çıkmış olan Osman'ın aşık olduğu kişidir. Kahramana "Canan" adının verilmesi tesadüf değildir. Tasavvuf edebiyatının önemli simgelerinden olan Canan, mutasavvıfın sevgilisi Tanrı'dır.

Hiçbir renk görmüyorum ve bütün renklerin kırmızı olduğunu anlamıştım. Kanım zannettiğim kırmızı mürekkepmiş. Elindeki mürekkep sandığım şey de benim dinmeyen kırmızı kanım.” (Pamuk, 1998)

Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı’da okuru, yeşilin, morun, mavinin ama en çok da kırmızının hakim olduğu bir minyatürün içinde dolaştırır.

### 3.3.2. Yeşil

Pamuk’un romanlarında sıklıkla kullandığı renklerden biri ‘yeşil’dir. Yeşil düğmeler, yeşil çoraplar, yeşil kazaklar, yeşil taraklar hep yanlış giden bir şeyin, bir felaketin, huzursuzluğun habercisi olarak karşımıza çıkar. Cevdet Bey’in huzurlu ev hayatı, gelininin oğlunu aldatmasıyla çatlamaya başlamıştır. Bu çatlakların ortaya çıktığı sahnelerde Nermin, elindeki fıstıki yeşil düğme için yeşil bir iplik arar. Sessiz Ev’de Hasan, Nilgün’ü öldürmeden önce onun yeşil tarağını çalar. Kara Kitap’taki ana izleklerden biri ise yeşil bir tükenmez kalemdir.

Yeşil kalem, ilk kez romanın ikinci bölümünde karşımıza çıkar. Boğazın sularına gömülmüş arabanın camlarındaki fıstıki yeşil yosun tabakası, tükenmez kalemle kazınır, böylece okur, yeşil ve kalemi ilk kez birarada görür. Üçüncü bölümde, Galip, Rüya’nın kendisini terkederken bıraktığı mektubu incelerken, mektubun yazıldığı yeşil tükenmez kalemin, yıllar önce bir sandal gezisinde Boğaz’ın derinliklerine düşürdüğü kalemin bir eşi olduğunu hatırlar. Celal, bir yazısında Alaaddin’in Dükkanı’ndan aldığı yeşil tükenmez kalemde söz eder. Galip, rüyasında bir akvaryumun tükenmez kalem yeşili sıvısındaki Japon balıklarını görür. Celal, köşe yazarlığı üzerine öğütlerini mineli bir dolmakalemin yeşil mürekkebiyle yazar, masasında yeşil bir tükenmezle işaretlenmiş gazete kesikleri vardır. Rüyanın eski kocasının komplo teorilerini gösteren harita, tıpkı Celal’in Şam ve Kahire haritalarında ya da dizgi yanlışlarıyla dolu yazılarındaki ya da not defterlerindeki gibi yeşil renkli bir tükenmezle işaretlenmiştir. Celal vurulduğunda, gömleği kandan çok yeşil mürekkebe bulanır. Ve Galip, yeşil tükenmez kalemle birlikte devam ettiği kabus dolu yolculuğunda çıkış yolunu ararken şunları söyler: “yeşil tükenmez kalemin yalnızca bir yeşil tükenmez kalem olacağı ve kendisinin de başka birisi olmak istemeyeceği bu aleme nasıl girebilirdi acaba?” (Pamuk, 2000)

Orhan Koçak, yeşil tükenmez, kendi gerisindeki daha büyük bir gerçeğe, hiçbir şeyin o kadar gerçek olmadığını ve herşeyin aynı olduğunu söyleyen, hep kendini haber veren bir metne, ‘Kara Kitap’a işaret eden bir amblem olduğunu söyler. Aynı zamanda, yeşil tükenmez kalem, bu aynılığı gerçekleştirmenin, farklı katmanlar arasındaki zaman farkını silmenin, girinti çıkıntıları yassılmanın ve herşeyi tek bir yüzeyde toplamanın aracıdır. Bu açıdan metni bir Möbius şeridine benzetir. Bir şeridin, önce bükülüp sonra da iki ucunun birleştirilmesiyle elde edilen bu şey hem vardır, gerçektir, hem de bir tür optik yanılsamadır. (Koçak, 1991)

Romanlarında her zaman birden fazla şeyi çağrıştırmak istediğini söyleyen Pamuk, Kara Kitap’ta, Marksist fraksiyonlardan, Bektaşilerden, Hurufilerden bahseder, ama bu öğeler romanın temel taşları değildir. Bu konulardan, başka konulardan söz eder gibi, sözgelimi, araba markalarından ya da film yıldızlarından söz eder gibi yazabilmektir Pamuk için önemli olan. (Pamuk, 1990b) Bu Pamuk’un daha önce Sessiz Ev’de, Faruk’a söylettirdiği “...bütün o cinayetleri ve hırsızlıkları, savaşları ve köylüleri, paşaları ve düzenbazlıkları, tek tek bütün olguları iskambil kağıdı büyüklüğünde kağıtlara yazarım. Sonra yüzlerce, hayır milyonlarca kağıttan oluşan, o korkunç desteyi, bir iskambil destesi karıştırır gibi, tabii, daha zorluklarla, özel makinelerle, noterler huzurunda kullanılan piyango makineleriyle karıştırır, okuyucunun eline tutuştururum! İşte, derim sonra, hiçbirinin birbiriyle ilişkisi, öncesi ve sonrası, arkası ve önü, nedeni ve sonucu yoktur: Buyrun genç okuyucu, işte tarih ve hayat, dilediğiniz gibi okuyun.” cümlelerinde söz edilen roman kurgusunu hatırlatır. Faruk, tüm bu öğelerin arasında bir hikaye isteyen ısrarlı okuyucu için de iskambil kağıtlarının arasına joker sıkıştırır gibi üzerinde ‘hikaye’ yazan bir kağıt sıkıştırmayı tasarlar. Kara Kitap’taki yeşil çizgi de, romanın içindeki bütün farklı metinlerin üzerinden geçerek aslında bu metinler arasında bir katman farkı olmadığını, hepsinin de aynı başsız, sonsuz metin olduğunu imleyen bir jokerdir.

### **3.3.3. Kara**

Kara Kitap’ta tasavvufla ilgili izdüşümleri yorumlayarak bir okuma yaparsak, Galip’in, İstanbul sokaklarındaki yolculuğu sırasında, ikinci benini ya da ikizi Celal’i bulduğunu ve onunla bütünleşerek tamamlandığını söyleyebiliriz. Bu süreçte Galip, tasavvuftaki benlik çözülmesini (fena) ve benlik bütünlenmesini (beka) yaşar.

Bu yolculuğu sırasında, metafizik simgesellikleriyle dikkat çeken ‘aşağı dünya’ya ya da fanilerin ‘günlük hayatlarına’ ait yerlerde (pavyon, randevuevi, lokanta, yazıhane, sinema...) dolaşır. Süha Oğuzertem, bu yerlerin, metafizik ikililerin negatif kutbunda yer alan ‘bedensellik’, ‘zamansallık’ ve ‘rastlantısallık’ gibi ilkeleri temsil ettiğini ve üstün ilkeler olan ‘ruh’, ‘ebediyet’ ve ‘zorunluluk’un karşısında yer aldığını söyler. Bu yüzden aşağı dünyaya ait yerler *karadır*. (Oğuzertem, 1990)

Ancak, masonluğun bir sufi mezhebi olarak başladığını ve ‘kara sanatlar’ın Roger Bacon gibi ortaçağ uygulayıcılarının esinlerini sufi öğretilerden aldıklarını ve bu bağlamda ‘kara’ sözcüğünün kötülük değil bilgelik anlamına geldiğini söyleyen Robert Graves’den esinle Pamuk’un, Galip’in bilgeliğe ulaşma yolculuğu için ‘Kara Kitap’ başlığını seçmesinin nedenlerinden biri olarak ‘kara’nın bu tasavvufi anlamını görebiliriz. (Parrinder, 1995)

Diğer nedenlerden biri de, Pamuk’un, Kara Kitap’ta, aradığı saf hikayeyi günümüzün kargaşasının, karışık dünyasının içine yerleştirme isteği olarak görülebilir. Bir esrar, bir muamma düşüncesi, bir dehşet imgesi yaratmak istemiştir. Kahramanını labirent sokaklarda, yeraltındaki gizli geçitlerde, ışısız loş odalarda ve başta kara olmak üzere çoğunlukla koyu renkleri kullanarak oluşturduğu karanlık yerlerde dolaştırarak istediği dehşetli atmosferi kurar. Kitabın ilk sayfasında, Galip Rüya’yı ilk gördüğünde, odada, *lacivert* perdelerin soldurduğu kurşuni bir kış ışığı vardır. Dede’nin sık sık gördüğü rüyalarında *lacivert* bir yağmur yağmaktadır. Galip ve Rüya, karakoldan, *koyu lacivert* bir hayaletten korkar gibi korkarlar. Rüya’nın okuduğu polisiye romanlar *karadır*. Galip, soğuk, *lacivert*, *karanlık* pencereden dışarı bakar. Nişantaşı Meydanı’nda egzoslardan ve bacalardan fişkırان *kirli mavi* bir sis vardır. Celal’in rüyasındaki gökyüzü *lacivert*dir. Kederli insanlar, Galata Köprüsü üzerindeki kalabalıktan bunalıp Haliç’in *kurşuni mavi* sularına bakarlar. Polisin ite kaka karakola götürdüğü adamın yüzünde, gecenin *lacivert ve suçlu renklerine* uygun bir canlılık vardır. Galip, *gecenin bulanık laciverdiyle* aynı renkteki yırtık bir film afişine bakar. *Koyu lacivert* çevreli apartman aralığının *lacivert ve ağır* dumanı, felaket bulutları gibi üzerimize çöker. Eşyaların sırrını çözmeye çalışan Galip’in karşısına diğer eski eşyalarla birlikte bir çift *kara* ayakkabı ve *kara* bir telefon çıkar. Galip’in yolculuğu ilerledikçe, Haliç’in *soğuk ve kurşuni mavisini korkutucu bir kahverengiye* dönüşür. Kahvedeki umutsuzların izlediği futbol maçında, oyun

sahasının kömürle çizilmiş çizgileriyle, çamura bulanmış futbol topu *siyahtır*. Galip'in ailesinin sakaya işaret vermek için balkon demirine bağladığı bez parçası, tıpkı Celal'in paltosu gibi *koyu lacivert* tir.<sup>4</sup> Şehir, 'sokaklarına milyonlarca işsiz şaşkın tavuklar gibi gezindiği, yokuşlarından çöplerin, köprü altlarından lağımın aktığı, bacalarından *zift renginde kara dumanların* fışkırdığı ve otobüs duraklarında bekleyenlerin acımasızca dirsekleştiği' bir yerdir. Ve Pamuk, Kara Kitap'ın sonunda, okuru kendi anılarıyla başbaşa bırakabilmek için, dizgiciye son sayfaları *kara* bir mürekkeple boyamasını önerir. Galip'e Rüya'dan kalanlar, bu *kara, kapkara, karanlık* sayfalardır. (Pamuk, 2000)

---

<sup>4</sup>Oysa, Cevdet Bey ve Oğulları'nda, Işıklı ailesinin huzurlu kagir evlerinin balkonuna, sakaya işaret vermek için astıkları bezin rengi *beyazdır*.



“...çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç.”

Orhan Pamuk

#### 4. SONUÇ

Orhan Pamuk, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde 3 yıl mimarlık eğitimi aldıktan sonra mimarlık yapmak istemediğini anlayarak eğitimini yarıda bırakmıştır. Pamuk, bunun nedenine dair sorulara şu cevabı verir: “Başına çöküp hayallerimi yansıtacağım kağıtları boş sandığım için. Oysa yirmi beş yıllık yazı hayatımdan sonra kağıtların hiç boş olmadığını anladım artık. Yazı masasına otururken gelenekle, kurallara ve tarihe hiç boyun eğmeyen insanlarla, rastlantısal ve düzensiz olanla ve karanlık, korkutucu ve kirli olanla, geçmiş ve hayaletleriyle, resmi toplumun ve dilin unutmak istediği şeylerle, korkuyla, korkuyu besleyen hayallerle birlikte oturduğumu çok iyi biliyorum. Bütün bu tuhaflıkları kağıdın üzerine geçirebilmem için bir yarısı tarihe, geçmişe, modern Cumhuriyet'in ve Batılılaşmanın unutmak istediği şeylere bakan, bir yarısı da geleceğe ve hayallere dönük romanlar yazmam gerekti. Aynı şeyi mimarlıkla yapabileceğimi yirmi yaşında kavrayabilseydim mimar olmaya çalışırdım. Ama o zamanlar ben tarihin yükünden ve pisliğinden, hortlaklardan ve yarı karanlıktan kurtulmaya azimli bir modernist, daha herşeyin başında olduğuna inanan iyimser bir Batılılaşmacıydım. Yaşadığım şehrin kural tanımaz insanları, tarihi ve karmaşık kültürü benim hayallerimin bir parçası gibi değil, onları gerçekleştirilmeme birer engel gibi gözüküyorlardı bana. Sokaklarda bana istediğim binaları yaptırmayacaklarını hemen anladım. Kendimi eve kapayıp yazı yazmama mani olamazlardı ama.” (Pamuk, 1999)

Pamuk, romanlarındaki atmosferi kurarken, aldığı mimarlık eğitimi ile “şehrin kural tanımaz insanlarını, tarihini ve karmaşık kültürünü” biraraya getirir. Yaşadığı coğrafyanın yerlerini, sokaklarını romanlarının başkişileri yapar.<sup>5</sup> Hiçbir zaman mekanla ilgili tasarım yapan diğer tasarımcıdan, yani mimardan uzaklaşmamıştır.

---

<sup>5</sup>Öteki Renkler'de, Kar'da ve zaman zaman röportajlarında ipucunu verdiği Masumiyet Müzesi adlı yeni kitabını, İstanbul Beyoğlu'ndaki Orhan Pamuk Obje Koleksiyonu Müzesi'yle bağlantılı olarak anlatması ve 'gerçek' bir mekan olan bu müzenin 'Celal'in Müze Evi'ni çağırması bir kez daha Pamuk'un romanlarında, kişilerden önce 'yer'lerin roman kahramanı olduğunu gösterir.

Orhan Pamuk, Türkiye'deki roman geleneği bağlamında pek çok yeniliğe imzasını atmıştır. Onun deyimiyle en önemli 'buluş'u, edebiyatın bilinen 'ikizler' izleğini Türkiye'nin ezeli Doğu-Batı ikilemi üzerine oturtmasıdır. Ancak Murat Belge, Pamuk'un Türkiye'de anlatı geleneğine 'mimari' denebilecek bir ilke getirmesinin onu ayrıca önemli kıldığını söyler. Orhan Pamuk'un romanları, işlevsel olarak birbirine karşılıklı bağımlı öğelerden titizlikle inşa edilmiş binaları andırır; "Bu öğeler, birbirlerini destekler ve yansıtır, kusursuz bir düzenleme içinde birbirini açıklar ve yorumlar. Sarkan hiçbir şey yoktur, gelişigüzel ya da yapısal bir işlevi olmaksızın bütüne yerleştirilmiş herhangi bir taş, tuğla bulunmaz. Kitabın bütünsel planı da içindeki oluşturucu öğelerin bir açıklamasıdır." (Belge, 1998)

Orhan Pamuk, romanlarında 'gizli simetri'den, 'asimetrik rastlantının şakacı cilvesi'nden ya da 'hayatın gizli geometrisi'nden sık sık söz ederek okuru, metnin özünde yatan sistemi çözmeye çağırır. Pamuk romanlarının okuru da metni eline aldığı anda, düşüncelerini teke tek vermek, onları hazır olarak sunmak yerine bu geometrik mekanizmayı oluşturan koordinatları roman dokusunun içine dağıtan, saklayan, bir yap-boz oyununda olduğu gibi parçaları serpiştirip okurun yerlerine yerleştirmesini bekleyen bir yazarla karşı karşıya olduğunu, ucu açık bir 'oyun'un içinde olduğunu bilir ve bu oyunun sistemini kurmaya başlar. Ancak Pamuk, romanlarında yer yer okuru şaşırtır, sistemde aksayan bir yön oluşturur.<sup>6</sup> Bu yüzden Orhan Pamuk romanını okurken, metnin 'kurmaca' dünyasının verilerinden yola çıkar ve 'açık' bir sistemin içinde olduğumuzu biliriz. Bizim oyuncu olarak katılmamızla, oyun belli bir biçimde gerçekleşmiş olur, ama "gerçekleşen yalnız bizim öznel katkımız değil, oyunun kendisidir." (Göktürk, 2001) Böylece oyun, hem bizde hem de bizim aracılığımızla gerçekleşmiş olur.

Amacı, 'Orhan Pamuk Romanının Atmosferi'ni, 'mimarlık' eğitimi almış olan birinin bakış açısıyla okumak olan bu çalışmada da tıpkı Pamuk'un son romanı Kar'da, Ka'nın çizdiği şema gibi, basit bir şemanın üzerinde bu 'kurmaca oyun'un yatay ve düşey 'yer'lerini ve güzergahları gösteren bir şema / haritaya yer verilmesi kaçınılmazdır. (şekil 4.1) Ancak bu harita, bir kılavuz değil, Pamuk'un gelecekteki

---

<sup>6</sup>Örneğin, Kara Kitap'ın son bölümlerinde Pamuk, okuru uyararak 12. bölümde paragrafların ilk harflerine dikkat çeker. Harfler bir araya geldiğinde ortaya çıkan TEŞVİKİYE CADDESİ YÜZOTUZBFS'dir. Bu, Celal'in müze evinin, Şhrikalp apartmanının adresidir. Ancak Pamuk, sistemde aksayan bir yön oluşturmuş B ve Ş ile başlayan paragrafların arasına F'yi yerleştirmiştir.

romanlarını da kapsayan bir bütün atmosfer için ‘tahmin’ olarak okunmalıdır. Tezin bütünü tek bir şemada özetleyen bir mimari ifade olarak da görülebilir.

Şekil 4.1. Orhan Pamuk'un Kurmaca Dünyası (Uğurlu, 2002)

Orhan Pamuk'un Kurmaca Dünyası'nı gösteren şema/haritada yer alan yatay ve düşey 'yer'ler hem Orhan Pamuk'un hem de okurun kişisel kurmaca dünyalarındaki yerleri gösterir. Zamanla bu şema-haritaya yeni yerler eklenebilir, bir kısmı çıkartılabilir. Metnin coğrafyasında yatay ve düşey eksenin berisine ve ötesine doğru sonsuz yol alabiliriz. Enlem – boylam sabitliği söz konusu değildir. Okurun keyfi seçimleri ve okumalarıyla oluşturduğu şema, aslında muhtelif okurlar için bir olasılıklar alanıdır. Tüm kurmaca metinlerde olduğu gibi, okur tarafından dönüştürülmeye hazırdır.

Şema/harita'daki yatay 'yer'ler, bu kurmaca dünyanın coğrafyasının açılımıdır. Pek çok şehrin silueti ve imgesinin yatay olması gibi bu kurmaca dünyanın silueti de yataydır. Bu coğrafyanın içinde kendi duruşumuz ve hatıralarımızla oluşmuş imgeler ise düşeydir. Orhan Pamuk, bu düşey imgeleri şöyle açıklar; "...şehrin içinde kendi yaşımıza, şehrin bize sunduğu imkanlara ve hayattaki başarımızı temsil eden şehrin hiyerarşisine, yalnızlığımıza, başkalarıyla olan ilişkimize dair; şehrin bilinmedik köşelerine, sürprizlerine, yollarının yaptıkları kıvrımlara dair bir imgesi vardır. Ve bana kalırsa bu imge düşeydir. Bunun, okumakla, sır çözmekle, bilinmeyen yerlere gitmekle, korkularımız, anlama içgüdümüzle ilgili bir imge olduğunu düşünüyorum..." (Pamuk, 1999)

Orhan Pamuk romanlarının kurgusal coğrafyasında yatay ve düşey eksenler arasındaki güzergahlardan birinde ilerlerken, yani bir romanını okurken başka bir romandan hatırladığımız bir kurgusal yerle kesişebilir ve bitişi tamamen değiştirebiliriz. Bu yerler, bize o kadar çok yeri hatırlatır ve o kadar çok yola açılır ki, sonunda Orhan Pamuk roman dünyasının kendinden daha büyük bir şeye ait olduğu hissedilir.

**EK**

## **ORHAN PAMUK / HAYATI VE ROMANLARI**

Orhan Pamuk, 1952'de İstanbul'da doğdu. New York'da geçirdiği üç yıl dışında hep İstanbul'da yaşadı. Robert Kolej'in ardından İstanbul Teknik Üniversitesi'nde üç yıl mimarlık eğitimi aldı. 1976'da İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü'nü bitirdi. İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* 1979'da Milliyet Yayınları Roman Yarışması'nı, 1983'te Orhan Kemal Roman Ödülü'nü kazandı. İkinci romanı *Sessiz Ev* ile 1984 Madaralı Roman Ödülü'nü ve bu kitabın Fransızca'da çıkan çevirisiyle 1991 Avrupa Keşif Ödülünü aldı. 1985'de yayınlanan ve Venedikli bir köle ile bir Osmanlı alimi arasındaki ilişkiyi anlatan romanı *Beyaz Kale*, belli başlı bütün Batı dillerine çevrildi. 1990'da yayınlanan *Kara Kitap*, karmaşıklığı, zenginliği ve doluluğu yüzünden çağdaş Türk edebiyatının üzerinde en fazla tartışılan ve en çok okunana romanlarından biri oldu. Yönetmenliğini Ömer Kavur'un yaptığı *Gizli Yüz* filminin senaryosu da *Kara Kitap*'ın içindeki bir hikayeden çıktı ve 1992 yılında basıldı. Esrarengiz bir kitaptan etkilenen üniversiteli gençlerin hikayesini anlatan *Yeni Hayat*, 1994'de yayınlandı. 1998'de yayınladığı Osmanlı nakkaşlarının hayat ve sanatları üzerine *Benim Adım Kırmızı* adlı tarihi romanı 2002 yılında Fransa'da En İyi Yabancı Kitap ödülünü aldı. Pamuk, gençliğinden beri tuttuğu defterler, dergi ve gazetelere yazdığı yazılar, denemeler, eleştiri yazıları, röportajlar ve gezi notlarından yaptığı titiz bir seçme ile *Pencereden Bakmak* adlı uzun hikayesini 1998'de *Öteki Renkler* başlığıyla kitaplaştırdı. İntihar olaylarını araştırmak üzere Kars'a giden bir şairin hikayesini anlattığı son romanı *Kar*, Ocak 2002'de yayınlandı. Kitapları 25 dile çevrilen ve bütün dünyada bir milyonun üzerinde satılan Orhan Pamuk'un **Rüya** isminde bir kızı var.



şekil E.1 Orhan Pamuk ve Romanları (Uğurlu, 2002)

## **KAYNAKLAR**

- Ağakay, M. A., ve diğ.,** 1982. Türkçe Sözlük, T.D.K. Yayınları, Ankara
- Akarsu, B.,** 1987. Çağdaş Felsefe, Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları, İnkılap Kitabevi, İstanbul
- Ayvaz, E.,** 2002. Kişisel Görüşme
- Bachelard, G.,** 1996. Mekanın Poetikası, Kesit Yayıncılık, İstanbul
- Bakhtin, M.,** 1981. The Dialogic Imagination, University of Texas Press
- Batur, E.,** 1990. Orhan Pamuk'un Dükkanı'na Katkı, Kara Kitap Üzerine Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul
- Belge, M.,** 1998. Edebiyat Üstüne Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul
- Belge, T.,** 1996. Rüyadan Kabusa Fantastik Şehir İstanbul, Kara Kitap Üzerine Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul
- Brendemoen, B.,** 2000. Bir Sufi Romanı olarak Kara Kitap, Orhan Pamuk'u Anlamak, İletişim Yayınları, İstanbul
- Caudwell, C.,** 1988. Yanılsama ve Gerçeklik, Payel Yayınevi, 2.baskı, İstanbul
- Ecevit, Y.,** 1996. Orhan Pamuk'u Okumak, Gerçek Yayınevi, İstanbul
- Ecevit, Y.,** 2000. Yeni Hayat'ta Sayı, Harf, Renk ve İsim Simgeciliği, Orhan Pamuk'u Anlamak, İletişim Yayınları, İstanbul
- Ecevit, Y.,** 2001. Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul
- Eco, U.,** 1992. Açık Yapıt, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Eco, U.,** 1995. Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Can Yayınları, İstanbul
- Esen, N.,** 1996. Kara Kitap Üzerine Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul
- Fidaner, A.,** 1999. Orhan Pamuk'un İstanbul'u, İstanbul, **29**, 106
- Giedion, S.,** 1956. Space, Time and Architecture, Harward University Press, Cambridge



- Goytisolo, J.**, 1996. Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı, Kara Kitap Üzerine Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul
- Gökner, E.**, 2000. Beyaz Kale'de Özdeşleşme Politikası, Orhan Pamuk'u Anlamak, İletişim Yayınları, İstanbul
- Göktürk, A.**, 2001. Okuma Uğraşı, YKY, 2.baskı, İstanbul
- Grillet, A.R.**, 1989. Yeni Roman, Ara Yayıncılık, İstanbul
- Gün, G.**, 1992. The Turks are Coming: Deciphering Orhan Pamuk's Black Book, World Literature Today
- Hançerlioğlu, O.**, 1977. Felsefe Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Harmanşah, Ö.**, 1997. Mekansal Hikayeler, Mimarlık, **274**, 22-25
- İdil, M.**, 1983. Gerçeklik ve Roman, Dayanışma Yayınları, Ankara
- Kılıç, E.**, 2000. Orhan Pamuk'u Anlamak, İletişim Yayınları, 2.baskı, İstanbul
- Koçak, O.**, 1991. Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna, Defter, **17**, 65-144
- Koçak, O.**, 2001. Sunuş, Poetikaya Giriş, Metis Yayınları, İstanbul
- Lynch, K.**, 1996. Çevrenin İmgesi, çev: İlknur Özdemir, Cogito, **8**, 153-161
- Lukacs, G.**, 1971. Theory of the Novel, London
- Lukacs, G.**, 1985. Estetik 1, Payel Yayınevi, 2.baskı, İstanbul
- Lukacs, G.**, 1987. Avrupa Gerçekçiliği, Payel Yayınevi, 2.baskı, İstanbul
- Moran, B.**, 1991a. Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, Cem Yayınevi, 8.baskı, İstanbul
- Moran, B.**, 1991b. Üst Kurmaca Olarak Kara Kitap, Orhan Pamuk'u Anlamak, İletişim Yayınları, 2.baskı, İstanbul
- Norberg-Schultz, C.**, 1971. Existence, Space & Architecture, Studio Vista, London
- Norberg-Schultz, C.**, 1985. Genius Loci Towards a Phenomenology of Architecture, Rizzoli International Publications Inc.
- Oğuzertem, S.**, 1990. İktidarı Öven Galip / Modernist Roman(s)ımızın Çerçevesi ve Ödipal Anlatının Sınırları, Defter, **38**, 126-151
- Özberk, E.**, 2002. Kişisel Görüşme
- Pamuk, O.**, 1986. Beyaz Kale, Can Yayınları, 3.baskı, İstanbul
- Pamuk, O.**, 1990a. Şapkadan Tavşan Çıkarıyorum, Nokta, **39**, 86-88
- Pamuk, O.**, 1990b. Orhan Pamuk Kara Kitap'ı Anlatıyor, Gösteri, **19**, 24-27

- Pamuk, O.**, 1993. Gizli Yüz, İletişim Yayınları, 5.baskı, İstanbul
- Pamuk, O.**, 1994. Yeni Hayat, İletişim Yayınları, 6.baskı, İstanbul
- Pamuk, O.**, 1994b. ‘Mutlak’ın Karamela Tadı, Cumhuriyet Kitap, **243**, 4-6
- Pamuk, O.**, 1995a. The Black Book, Faber and Faber, London
- Pamuk, O.**, 1995b. Kendimi Oryantalist Gibi Görmüyorum, Aksiyon, **49**, 50-52
- Pamuk, O.**, 1996a. Sessiz Ev, İletişim Yayınları, 16.baskı, İstanbul
- Pamuk, O.**, 1996b. Cevdet Bey ve Oğulları, İletişim Yayınları, 10.baskı, İstanbul
- Pamuk, O.**, 1997. Kara Kitap, İletişim Yayınları, 23.baskı, İstanbul
- Pamuk, O.**, 1998. Benim Adım Kırmızı, İletişim Yayınları, 3.baskı, İstanbul
- Pamuk, O.**, 1999. Öteki Renkler, İletişim Yayınları, 1.baskı, İstanbul
- Pamuk, O.**, 2000. Kara Kitap, 10.yıl Özel Baskısı, İletişim Yayınları, İstanbul
- Pamuk, O.**, 2002a. Kar, İletişim Yayınları, 1.baskı, İstanbul
- Pamuk, O.**, 2002b. Orhan Pamuk’tan Karlı Türkiye Manzarası, Radikal Kitap, **44**, 12-14
- Pamuk, O.**, 2002c. Edebiyatın Ne Kadar Ruhtan Gelmesi Gereken Bir Şey Olduğunu Anlamadılar, Kitap-lık, **56**, 109-122
- Parla, J.**, 2001. Don Kişot’tan Bugüne Roman, İletişim Yayınları, İstanbul
- Parrinder, P.**, 1995. Mankenci, Orhan Pamuk’u Anlamak, İletişim Yayınları, İstanbul
- Piaget, J.**, 1982. Yapısalcılık, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Sayın, N.**, 2002. Kişisel Görüşme
- Sayın, Ş.**, 1997. Beyaz Kale Bir Düş mü?, Orhan Pamuk’u Anlamak, İletişim Yayınları, İstanbul
- Somay, B.**, 1999. Freudo Baggins’in Mordor Yolculuğu – Bir Psikanaliz Metaforu Olarak Fantezi Edebiyatı, Defter, **39**, 9-25
- Tekin, M.**, 1997. Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat, Öz Eğitim Yayınları, Konya
- Todorov, T.**, 2001. Poetikaya Giriş, Metis Yayınları, İstanbul
- Turan, E.R.**, 1994. Heidegger ve Ev, Mimarlık, **260**, 21-22
- Uğurlu, A.**, 2002. Orhan Pamuk’un Kurmaca Dünyası, Yayınlanmamış Makale

**Ulaş, T.**, 1999. Benim Adım Kırmızı: Bu Roman Kimin Hakkında, Defter, **38**, 60-64

**Uz, F.**, 1999. Mimarlıkta Zamansızlık, *Yüksek Lisans Tezi*, İTÜ. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

**Vetter, G.**, 1991. Kara Kitapta Rüya Kavramı, Kara Kitap Üzerine Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul

**Zevi, B.**, 1990. Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, Birsen Yayınevi, İstanbul

2002 <http://groups.yahoo.com/group/orhan-pamuk/messages>

2002 <http://www.tusiad.org.tr/yayin/private/winter96/html/sec12.html>

2002 <http://www.arkitera.com/diyalog/ihsanbilgin/aldorossi1.htm>

2002 <http://www.youngartists.com/mphatouf.htm>

## ÖZGEÇMİŞ

Aysel Ayşegül Uğurlu, 1978 yılında Isparta'da doğdu. 1994 yılında Pendik Lisesi'nden, 1998 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Programında yüksek lisans öğrenimi sürerken Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetlerinde çalıştı. Halen *æ architects* bünyesinde çalışmalarını sürdürmektedir.