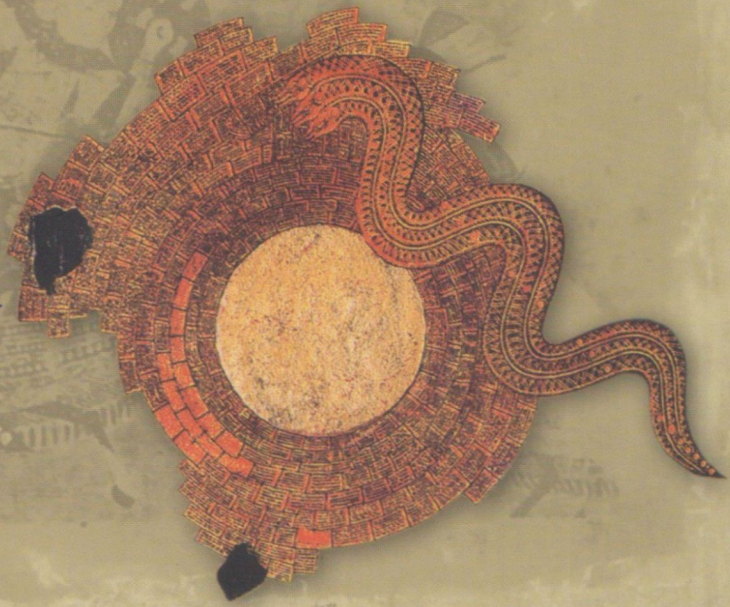
Orhan Pamuk'u Okumak

KAFASI KARIŞMIŞ OKUR VE MODERN ROMAN

Yıldız Ecevit



iletişim

YILDIZ ECEVİT • Orhan Pamuk'u Okumak

YILDIZ ECEVİT (1946) İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Yüksek lisans ve doktora çalışmalarını Hacettepe ve Ankara Üniversitelerinde Türk ve Alman edebiyatları arasında karşılaştırmalı olarak yaptı. 1986-2000 yılları arasında Ankara Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. 1996 yılında profesör oldu. Ankara ve Bilkent Üniversitelerinde Alman Edebiyatı, Avangard Edebiyat ve 20. yüzyıl dünya romanı alanlarında dersler verdi. Yazarın yayımlanmış kitapları şunlardır: *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu (1989), Intellektuellenproblematik bei Max Frisch und Oğuz Atay (1990), İsviçre-Alman Edebiyatı (1990), Flissingen Haritada Yok/Maja Beutler (Çeviri) (1990), Kurmaca Bir Dünyadan (edebiyat incelemeleri) (1992), Bozkır Kurdu'nun Düş Yolculukları/Hermann Hesse (Derleme) (1994), Orhan Pamuk'u Okumak (1996), Türk Romanında Postmodernist Açılımlar (2001)*

Gerçek Yayınevi, 1996 (1 baskı)

İletişim Yayınları 984 • Çağdaş Türkçe Edebiyat 137
ISBN 975-05-0220-5
© 2004 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2004, İstanbul (1000 adet)

KAPAK Utku Lomlu
KAPAKTAKI RESİM Erol Akyavaş'ın "Om" adlı gravüründen detay
KAPAK FİLMİ 4 Nokta Grafik
DİZGİ Maraton Dizgievi
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ İlker Uğur
MONTAJ Şahin Eyilmez
BASKI ve CİLT Sena Ofset

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Fax: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

YILDIZ ECEVİT

Orhan Pamuk'u Okumak

Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman

iletişim

İÇİNDEKİLER

Sunuş 9
Yeni Baskıya Sunuş 13

Giriş: Çağdaş Roman-Okur İlişkisi 15
Değişen Roman 16
Türk Romanı ve Okuru 28
Orhan Pamuk'un Roman Anlayışı 31
Yeni Bir Okur Tipi 61
Orhan Pamuk'u Okumak 77

Okuma A 79

Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"*ı: Yapısalcılığın Işığında Bir Çözümleme Denemesi 81
"Derin Yapı" 84
Anlambirim I 86
Anlambirim II 104
Anlambirim III 107
Derin Anlam 118

Okuma B 119

***"Yeni Hayat"* Romanında Yapı, Anlatım, Biçim ve Dil Özellikleri** 121
Yapı ve Kurgu 122
Çokkatmanlılık 127
Yabancılaştırma Etmeni 129
İmge Kullanımı 131
Simge/Alegori/Leitmotif 136
Metinlerarasılık 138
Üstkurmaca 142
Oyunsuluk 148
Anlatım Özellikleri 149
Biçem ve Dil Özellikleri 158

Okuma C 169

Tasavvuf Işığında *"Yeni Hayat"* 171
Tasavvuf Düşüncesinin Boyutları 174
Hakikat Yolculuğu 176
Kutsal Kitap 181
Âşık ile Mâşuk 185
Fâni Dünya 187
Yaşamın Farklı Boyutu ya da *Yeni Hayat* 191
Kaza 194
Saflığı Arayış 196
Mistik Bir Varoluş 202
İnsan-ı Kâmil'in Oluşumu 206
Vuslat 212
Biçim Düzleminde Tasavvuf Öğesi 217
Sayı, Harf, Renk ve İsim Simgeciliği 224
Sayı ve Harf Simgeciliği 225
Renk Simgeciliği 228
İsim Simgeciliği 231
Son Deyiş 232

Okuma D 235

***"Yeni Hayat"* Romanında Toplumsal Boyut** 237
Orhan Pamuk ve Toplum 238
"Kültürel İklim" 242
Şiddet, Terör, Paranoya 245
Bayilikler Cumhuriyeti 249
Maddenin Egemenliği 252
Televizyonda Varolmak 254
Son Bireyler 259
Son Deyiş 265

Okuma E 267

Postmodern Hiçliğin Burgacında 269

KISALTMALAR

Orhan Pamuk'un romanlarının metin içindeki kısaltmaları:

CB : *Cevdet Bey ve Oğulları*, İletişim Yayınları, 8. baskı, İstanbul, 1995.
SE : *Sessiz Ev*, İletişim Yayınları, 12. baskı, İstanbul, 1994.
KK : *Kara Kitap*, Can Yayınları, 5. baskı, İstanbul, 1990.
YH : *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
BAK : *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
K : *Kar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.

"Orhan Pamuk'u Okumak" kitabı, birbirini bütünleyen birkaç amaçtan yola çıkarak oluşturuldu. Orhan Pamuk'un yankı uyandıran romanı *"Yeni Hayat"*ı okumuş ve kurgusundaki *mimari* ustalıktan etkilenmiştim. Ancak, kitabı okuyanların *çoğunluğu* romanı anlamadığını söylüyordu. İçlerinde, metinde yarattığı *kargaşadan* ötürü yazarı suçlayanlar vardı. Kimisi de romanı *derinlikten yoksun* buluyordu. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda vermekte olduğum *Avangard Edebiyat* dersinde de yıllardır, Kafka'ya, Beckett'e, nouveau romancılara benzer tepkiler gösteren öğrenciler vardı. Çoğu okur, öncü özellikler taşıyan, biçimsel yenilikler içeren edebiyat metinlerini okumaktan hoşlanmıyordu. Bir edebiyat bilimci olarak, bu bende *mesleki* bir merak konusu oldu: *Okur hangi beklentileri yüzünden bu metinleri okurken düş kırıklığına uğruyordu? Romanda değişen neydi?* Bu sorulardan yola çıkarak, söz konusu öncü özellikli metinlerin ve bunlarla bağdaşamayan okurların yapılarını çözümlemeyi düşündüm. Sonunda da okurun, edebiyatta yaşanan *evrime* ayak uydurabilmesi için nasıl bir değişim geçirmesi gerektiğini saptamaya çalıştım; çağ edebiyatında, ağırlık odağının *nasıl yazardan* okura kaydığını anlatmayı denedim.

Bunları yaparken de, çağdaş romancıya örnek olarak, metinlerde öncü biçim özellikleri gösteren Orhan Pamuk'u aldım. Onun *çok satılan* ama *az okunan* romanı *"Yeni Hayat"*ın, çokkatmanlı yapısıyla böyle bir çalışma için uygun bir seçim olduğunu düşündüm. Son yıllarda Pamuk yalnızca Türk edebiyatında değil, dünya edebiyatında da bir *fenomen* durumuna gelmiş, kitapları çok sayıda yabancı dile çevrilmişti. Türk edebiyatı her ne kadar son onyıllarda biçim alanında çarpıcı yenilikler deneyimlediyse de, üstünde durmakta olduğu *gerçekçi* roman geleneğinin izleri, kendini hâlâ güçlü bir biçimde duyumsatmaktaydı: Bir işe yaramalıydı edebiyat, bilgi vermeliydi, yol göstermeliydi, toplumsal -kimi kez de bireysel- sorunlara çözüm getirmeliydi... *Biçimci* yaklaşıma, Türk edebiyatında hâlâ *suç* içeren bir estetik davranış gözüyle bakılıyordu. Böyle bir ortamda yazan ve her romanında *kafa karıştırıcı* biçim denemeleri yapan Pamuk'un metinlerinde *yeni/yabancı* olan neydi? Bu soruya açıklık getirmek için ise, Orhan Pamuk'un roman anlayışındaki ana bileşenleri çözümlemeyi denedim. Onun, *"Cevdet Bey ve Oğulları"*ndan *"Yeni Hayat"*a uzanan yoldaki yazarlık serüvenini irdelemeye çalıştım, çağın öncü romancılarıyla örtüşen özelliklerinin altını çizmek istedim. Çağdaş romanı okumanın nasıl bir şey olduğu ise, bu çalışmada *"Yeni Hayat"* örneğinde *deneyimleniyor.* Kuşkusuz *"Yeni Hayat"*ı okuma ediminin içinde, Pamuk'un diğer romanlarını okumanın da anahtarı bulunmakta. Önemli olan, bir açık yapıtın ardında gizlenen *felsefenin* ve çözümlemenin özünde yatan *mantığın* kavranmasıydı. Bu çalışmada çağdaş romanı okumak, *Orhan Pamuk'u okumak*la özdeşleşti. Okuma edimini katladıkça, bu kitapta örnek olarak kullanılan yazarın *sanatçı* özellikleri daha da su yüzüne çıktı; onun bir biçim ustası olduğu yolundaki görüşüm pekişti.

Kitabın *"Giriş"* bölümü yukarıda özetlendiği gibi, *değişen romanı*, *Orhan Pamuk'un roman anlayışını* ve edebiyattaki değişime koşut biçimde evrimleşmesi gereken *yeni bir okur tipini* odak alıyor. Kitabın sonraki bölümleri ise, *nasıl okumalı* sorusuna uygulamalı bir yanıt oluşturmak için hazırlandı. Bu bö-

lümlerin ekseninde doğrudan *okuma edimi* var. Burada, çalışmanın örnek romanı *"Yeni Hayat"* beş ayrı bakış açısından okunuyor; okur, *birlikte okumaya* çağrılıyor. Bu okuma/inceleme bölümlerinin, *açık yapıya* sahip çağcıl romanları çözümlemek için yapılması gereken *çokkatlı* okumaya örnek oluşturması düşünüldü; böylece yeni romanlardaki anlam oyulumunun altı çizilmek istendi. Bunun için de özellikle iki bölümde arka arkaya karşıt içerikli iki okuma katmanı kullanıldı: *mistik* ve *toplumsal*; çağcıl romanın yoruma açık *çokkatmanlı* dokusunun iplikleri tutulup çekildi; *"Yeni Hayat"*ın dokusundaki *mor* ve *kırmızı* ipliklerdi bunlar... Okur, çağdaş romanda oynaması gereken *etkin* ve *özgür* okur rolüne özendirilmek istendi. Bu okuma/araştırma/inceleme metinleri -*"Okuma E"* bölümündeki izlenimci eleştiri parodisinin dışında-, edebiyat bilimci ve eleştirmen gözlükleri takılarak gerçekleştirildi. Ancak bu okuma örnekleri *"Yeni Hayat"ın en doğru* çözümlemeleri değildir, çünkü bir açık yapıtın *en doğru* çözümlemesi yoktur; çünkü her okur, kendi özellikleri doğrultusunda çok sayıda en doğru *"Yeni Hayat"* çözümlemesi yapabilir.

*"Yeni Hayat"*ı çokkatlı okumanın ürünleri olan ve her biri kendi içinde bağımsız bir bütün oluşturan araştırma/inceleme yazılarının tümünün aynı metni odak alması ve aynı kitapta bir arada bulunuyor olması, teknik bir sorunu da beraberinde getirdi. Romandaki öğeler farklı açılardan da olsa, beş kez mercek altına alınıyordu. Bu, kimi yerde zorunlu *yinelemelerin* oluşmasına yol açtı. Bunun önüne geçmek için farklı alıntılar seçmeye çaba gösterdiysem de, romanın can alıcı kesitlerini birkaç okuma bölümünde birden kullanmam, yorumun sağlığı açısından gerekliydi.

Çalışmanın bir başka düzleminde ise edebiyat öğrencileri ve meraklı edebiyat okuru göz önüne alındı. Sıradan okur için *çokkatlı* okuma örneği olarak düşünülen bu bölümlerin, aynı zamanda, edebiyat seminerlerinde yaptığımız eleştiri çalışmalarına örnek metin oluşturmak gibi bir amacı da vardı. *Yapısalcı*, *biçimci*, *alımlamacı*, *toplumcu* ve *izlenimci* eleştiri yöntemleriyle oluşturulan bu metinlerden her birinin başına, uzman olmayan

okurun da anlayabileceği bir biçimde, söz konusu yöntemlerle ilgili açıklamalar eklendi. Bunun nedeni de, bu kitabın özünde yatan düşüncelerden birinin, bir uzmanlık dalını uzman olmayan okurun ayağına getirmek olmasıydı. Ancak, kolay bir deneyim olmadı bu. Kimi yerde *akademikleşilmesi* gerekti; bu bölümler anlaşılabilir açıklamalarla törpülenmeye çalışıldı; belki bunda başarılı olundu, belki de olunamadı. Bu çalışmada, *zor*u *kolay*mış gibi anlatmanın ne denli güç bir iş olduğunu daha iyi anladım ve bunu başarabilen ustalara saygım arttı.

Tempolu, yoğun bir çalışmanın ürünü olan bu kitabın oluşmasında meslektaşlarımdan çeşitli düzlemlerde yardım aldım. Bunların başında, değerli *hocam* Prof.Dr. Gürsel Aytaç'ın, *edebiyat bilim*inin yanı sıra *dostluğu* da içine alan çok yönlü desteğini anmak isterim. Diğer bir destek de bir başka ustadan geldi; Prof.Dr. Ayşegül Yüksel, *"Yeni Hayat"*ın *yapısalcı* çözümlemesinde bana zaman ayırdı, beni yüreklendirdi. Dr. Cem Dilçin ve Dr. Gönülden Esemenli-Söker aynı desteği romanın *tasavvuf* çözümlemesinde verdiler. Dr. Sevil Onaran ise geniş kültürü ve uzmanlık birikimiyle kitabın *ilk oku*ru rolünü üstlendi. Arı gibi çalışkan ve yetenekli genç meslektaşım Murat Ünlü de bu çalışmanın *bilgisayar emekçisi*ydi. Ve en büyük moral desteğini, kitabın basımını yayınevinin programına alan büyük usta Fethi Naci'den aldım. Bir başka düzlemden destek ise, evin üyelerinden biri çalışma odasında tutsak olduğu için aksamakta olan düzenden yakınmadan ona omuz veren Öztan Ecevit ve Ayşe Ecevit'ten geldi. Hepsine teşekkür borçluyum.

YILDIZ ECEVİT
Ankara, 9 Mart 1996

"Orhan Pamuk'u Okumak" 1996 yılında ilk kez yayımlandığında zincirleme sert tepkiler aldı. Bunun bir nedeni, kitabın başlığında yer alan *Orhan Pamuk* ismiydi kuşkusuz. *"Kara Kitap"*tan bu yana geleneksel gerçekçi edebiyat çevrelerinin tepkisine neden olmuş, arka planda *gerçekçilik* ve *modern edebiyat* ilkelerinin yer aldığı bir tartışmanın odağına oturtulmuştu. Benim kitabımın aldığı tepki, yalnızca içinde savunulan modern edebiyat anlayışına yönelmedi, daha çok *Pamuk* isminin beraberinde getirdiği çok yönlü çağrışımlarla beslendi, büyüdü. Bu toz duman arasında kitabın gerçek amaçları göz ardı edildi.

Oysa benim ana amacım, Orhan Pamuk'un romanlarını tanıtan bir kitap yazmak değildi. Kitabın içerik kurgusu da zâten bunu gösteriyordu. Benim amaçlarımdan biri, okura yeni edebiyatı tanıtmaktı, sevdirmekti, modern sanatın aşılmaz gibi görünen engebelerini onunla birlikte aşmayı denemekti, ona yeni edebiyattaki konumunu, orada alması gereken duruşu göstermekti. Bu engebeli yolda yanımıza aldığımız kitap da, Orhan Pamuk'un geleneksel okuru zorlayan yeni çıkmış -1995- romanı *"Yeni Hayat"*tı.

Kitabın bir başka amacı da, çağımızda edebiyat eleştirisinin işlevini sorunsallaştırmaktı. Kitapta aynı yazarın (yâni benim)

aynı romanla (*"Yeni Hayat"*la) ilgili beş ayrı eleştiri/değerlendirme yazısı vardı. Ve özellikle bunlardan ikisi karşıt perspektifler içeriyordu. Son yazı ise eleştiri edimiyle oynuyor, onun parodisini yapıyordu. Bu kitapta, romanın ve okurunun olduğu kadar, eleştirinin geldiği yeri de göstermek istemiştim. Bunun üzerinde duran pek olmadı.

Alımlanma düzleminde bana çeşitli sorunlar çıkaran bu kitapla ilgili en hoş gelişme ise, Alman *Harrassowitz* Yayınevi'nin kitabı basma önerisiydi. Çeviri ile ilgili çalışmalarda son aşamaya gelinen kitap önümüzdeki aylarda Almanya'da yayımlanacak.

Bu baskıda kitapta kimi değişiklikler oldu. Sözel düzlemde sözcüklerle, tümce yapılarıyla biraz oynadım. Orhan Pamuk'un romancılık anlayışının irdelendiği bölüme de, yazarın son iki romanı *"Benim Adım Kırmızı"* ve *"Kar"* ile ilgili bilgiler ekledim.

Bu arada; kitabın alt başlığında yer alan *"modern roman"* tanımı, *çağcıl/avangart roman* anlamında kullanılmıştır, *modernist* sözcüğüyle karıştırılmaması gerekir.

İyi okumalar. Sevgiyle, dostlukla...

YILDIZ ECEVIT
Cunda Adası/Ayvalık
26 Şubat 2004

Giriş:
Çağdaş Roman-Okur İlişkisi

Neden yazdıklarımı anlamıyorlar, neden çevremde kimse yok?"[1]

Oğuz Atay, *"Günlük"*

Orhan Pamuk'un beşinci romanı *"Yeni Hayat"* okur düzleminde alışılmışın üstünde yankı uandırdı, kitabın satışı rekor boyutlara ulaştı. Ancak, kitabı okuyanların büyük bir kısmı onu anlamadığını söylüyordu. Aynı şey, yazarın bir önceki romanı*"Kara Kitap"* yayımlandığında da yaşanmıştı. Karmaşık kurgusu, zor izlenen olay örgüsüyle *"Kara Kitap"*, okurun kafasını daha da fazla karıştırmıştı.

Oysa *"Yeni Hayat"*ta rahat anlaşılabilen bir olay akışı vardı, *"Kara Kitap"* kadar karmaşık da değildi kurgusu, ama yine de çağdaş edebiyatın birçok romanıyla aynı yazgıyı paylaştı Pamuk'un bu romanı. Kafka, Joyce, Beckett, Robbe-Grillet, Oğuz Atay, Ferit Edgü ya da Bilge Karasu'nun kimi romanlarına gösterilen tepkinin aynısıydı bu: Okurun büyük çoğunluğu bu romanları *anlamıyordu*; okurken nereye tutunacağını bilmiyor, metin içinde kendini *dayanaksız*, *yalnız* duyumsuyordu. Oysa

1 Oğuz Atay, 24.1.1976 tarihli günlüğünden. Alıntılanan kaynak: *Günlük*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987, s. 222.

ne Goethe'yi ne Balzac'ı ne de Tolstoy'u okurken bu duyguya kapılıyordu okur. Yakup Kadri'yi de, Selim İleri'yi de, Pamuk'un *"Cevdet Bey ve Oğulları"*nı da *rahat ve huzurlu* bir okur tutumu içinde okumuştu.

Çağdaş edebiyatın çoğu romanında okuru yalnızlığa iten neydi? Niye anlamadığını söylüyordu okur? Bu romanlarda anlaşılmayan neydi?

Değişen Roman

"Anlatılamayacak olanı anlatmak, bildirilemeyecek olanı bildirmek..."[2]
Franz Kafka, *"Milena'ya Mektuplar"*

20. yüzyılın başlarına dek okur, kendi dünyasının fiziksel koşullarına benzer bir dünyada yaşayan kişilerin başlarından geçen -çoğunlukla- *somut* olayların öyküsünü okudu romanlarda. Kimi kez duygulandı, etkilendi, coşku duydu ya da şaşırdı; kimi kez bilgilendi, ders aldı; kimi kez de belki -Kant'ın dediği gibi- *çıkarsızca* beğendi. Romandaki kimi felsefe içerikli bölümler ona yabancı gelse de, onları onaylamasa ya da *anlamasa* da, karşısındaki roman dünyası ona bütünüyle yabancı olmadı hiçbir zaman. Her şeyden önce, okurun rahatlıkla izleyebileceği bir öykü anlatılıyordu bu romanlarda. Dış dünyayla örtüşen *nesnel* bir anlatım tutumuyla yapıyordu yazar bunu. *Dün-bugün-yarın* zinciri içinde zamandizinsel bir biçimde anlatılıyordu bu öyküler.

Böyle bir anlatım, içinde yaşanılan çağın bilimsel verilerinin oluşturduğu bir gerçeklik anlayışıyla tümüyle örtüşmekteydi. Özellikle 19. yüzyıl *gerçekçi* romanının, *nerede*, *ne zaman* ve *neden* sorularına açık bir yanıt oluşturan biçim/içerik dokusu, Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısı görünümündeydi. Geleneksel roman yapısı pozitivist bir mantığın ürünüydü. Okura yabancı gelmeyen bir öyküleme türüydü bu. Uzam yerli yerindeydi, üç boyutlu ve sağlam. Bu boyutlar, çoğu kez

2 Franz Kafka, *Briefe an Milena*, Frankfurt am Main, 1952, s. 249.

ayrıntılı çevre betimlemeleriyle aktarılıyordu okura. En/boy/derinlik, henüz bilinçaltının dipsizliğinde ayrışıma uğramamıştı. Okurun çevresinde gördüğü nesnelerle örtüşen, anlaşılır, *nesnel* bir gerçeklikti romanda yansıtılan. Zaman ise, Newton fiziğinin savladığı gibi *çizgisel* akıyordu bu romanlarda.

Nesnel olmaya çalışıyordu geleneksel yazar; amacı dış dünyayı olduğu gibi *yansıtmak*tı; romanın kurgu estetiğine uysa, bir de kitaba sığabilse, belki de tüm yaşamı günü gününe anlatacaktı. Goethe, *"Wilhelm Meister"* romanının başında okuruna, metinde *"birkaç yılı atlayacağını"* haber verir. Henry Fielding de *"Tom Jones"*da zamanı olduğu gibi yansıtamadığı için neredeyse özür diler okurundan. Böylesine titizlikle yansıtılmaya çalışılıyordu dış dünya geleneksel romanda. 19. yüzyılın *gerçekçi* romanı, özellikle metnin dışındaki nesneler dünyasıyla örtüşmeyi amaçlamaktaydı. *Dış dünya/somut yaşam* eksendeydi bu romanlarda. Okur, *kapalı* bir yapı içinde başı sonu belli bir öyküyü izlemenin rahatlığını yaşadı yüzyıllarca. Bu tür romanın en önemli özelliğiydi öykü anlatmak.

Geleneksel romanın okuru rahatlatan bir başka özelliği ise, kendinden emin, her şeyi bilen, güçlü bir anlatıcının metindeki başat varlığıydı. Anlattığı öykünün ipleri elinde olan bu anlatıcı, yaşamın anlamına ışık tutmaya çalışır, kahramanlarını yönlendirdiği gibi okurunu da yönlendirirdi. Geleneksel okur tipinin desteğiydi, dayanağıydı o; okurunu elinden tutar, bilmesi gerekenleri ona anlatarak romanın dünyasında dolaştırırdı. Okurun, metnin içinde kaybolması, metni tümüyle anlamaması pek olası değildi.

20. yüzyıl romanında ise, yukarıda ana çizgileriyle yansıtılan roman dünyası yerini, yepyeni bir dünyaya bırakmaya başlamıştı. Biçimiyle, yapısıyla, kullandığı motiflerle alışılmadık bir roman estetiğinin dünyasıydı bu. Bu yeni romanın kurmaca dünyasında okura en yabancı gelen öğe ise, bu metinlerde geleneksel-gerçekçi romanın dış dünyayla örtüşen *mantıklı* öyküsünün ortadan kalkmış olmasıydı. Geleneksel romanın, çizgisel biçimde akmakta olan *zaman* ve insanın ayağının altında sapasağlam duran bir *uzam* anlayışı üzerine kurulmuş *New-*

ton'cu mantıklı öyküsü, 20. yüzyılın farklı gerçekliğini yansıtmak için yeterli bulunmamaktaydı çağdaş yazar tarafından. 20. yüzyıl farklı bakmaktaydı gerçeğe.

Dış yaşam/somut gerçek hiç de o kadar somut, sarsılmaz, sağlam ve mantıklı değildir modern fizikte: Einstein fiziğinde zaman eşit aralıklarla çizgisel akmamakta, ışık hızına göre değişmekte; madde ya da uzam ise, yine farklı koşullarda farklı görünümler vermektedir. Heisenberg, atom içi ilişkilerde, parçacığın hızı ve kütlesinin aynı anda ölçülemediğini söyleyerek, maddeye *belirsizlik* katmış, ona *aşkın* bir boyut getirmiştir. Yeni fizik, dünyanın alışılagelen görünümünü tümüyle değiştirmiş, içinde yaşadığımız uzamı kuşkulu kılmış, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı göreceleştirmiştir.

Öte yandan, geleneksel romanın idealleri olan, kendine güvenli birey-insanı artık *kahraman* özelliğini yitirmektedir. Oysa 16. yüzyıldan bu yana roman, bu birey-insanın aklın önderliğindeki gelişimini anlatmıştı hep. Çevresindeki sarsılmaz evrenin egemeniydi insan; henüz Tanrı'sını yitirmemişti; sırtını ona dayamayı sürdürmekteydi; yalnız değildi. Bu durum, 20. yüzyıl içinde kimi gelişmelerin dünyayı ve yaşamı çok yönlü değişime uğratmasına dek sürdü. Çağdaş bilim ve teknolojideki olağanüstü ilerlemeler, kapitalizmin güçlenmesi, büyük sosyoekonomik çalkantılar, emperyalist yayılımlar ve kitle savaşları tüm ilişkileri allak bullak etti. Bu çalkantıda egemenliği ele geçiren *madde* olmuştu. Madde, Tanrı'yı da, onun yeryüzündeki küçük temsilcisi *birey-insanı* da tahtından indirmişti. Binyıllardır süregelen tüm değer ölçütlerinin tersyüz edilmesi demekti bu. İnsancıllık, sevgi, yardımseverlik, acıma, uyum, denge gibi özellikler, zamanla yerini maddesel gücün yönlendiriciliğine bıraktı. Bu arada tahttan inen birey-insanın romandaki yansısı *kahraman* silikleşmiş, gücünü yitirmiş, alıştığı değerlerin yok olmasıyla birlikte şaşkına dönmüştü; onu destekleyecek bir Tanrı'sı da yoktu artık; nasıl çalıştığını tam olarak kavrayamadığı teknik aygıtlarla kuşatılmıştı; doğadan giderek kopmakta, betonlaşmış kentlerde yaşamak zorunda kalmaktaydı; maddeselleşen değerlere ayak uydurmaya başlamış, çev-

resiyle duygusal etkileşimi en aza inmişti; çevresine de, kendisine de *yabancılaşıyordu*; yalnızdı. Ona artık edebiyat bilimi *kahraman* demekten vazgeçmişti; o bir *protagonist** olmuştu, olsa olsa bir *roman kişisi*ydi ya da Alman edebiyat bilimcilerin dediği gibi bir *roman figürü*ydü yalnızca. Kafka onu labirentlerde yolunu yitirmiş olarak anlatacaktır artık; Beckett'te topal ya da felçli olacak, bedeni giderek onu terk edecek, sonunda insansı özelliklerini yitiren grotesk bir yaratığa dönüşecektir; Robbe-Grillet'de tümüyle yok olacak, okur onun varlığını ancak kullandığı *nesne*lerden anlayacaktır. Çalışmamızda odak aldığımız yazar Orhan Pamuk'un romanlarında ise, sürekli birbirine dönüşme eğilimi gösterecektir roman kişileri. Çağdaş bireyin çözülmesi, birey-insanın yok oluşudur anlatılan. Roman, 20. yüzyılın değişen gerçekliği karşısında hem *kahraman*ını, hem de onun içinde yaşadığı *zaman*ı ve *uzam*ı yitirmiştir.

Sanat yapıtı, içinde oluştuğu koşulların bir ürünüdür, onlarla birlikte yaşam bulur, *biçimlenir*. Romancı, içinde yaşadığı gerçeklik ortamını, ona uygun *biçim* öğeleriyle anlatır. Orhan Pamuk'un *"Sessiz Ev"* romanının kökten rasyonalist/determinist/pozitivist roman kişisi *Darvınoğlu*'na ironik bir yaklaşımla söylettiği şu tümce, çağdaş roman için slogan olmaktan çıkmıştır artık: *"Yalnızca gözümle gördüğümü yazarım ben, ilkem budur"* (SE.134). 19. yüzyıl rasyonalizminin, varoluşu *duyu* düzleminde tutsak kılan görüşünü yansıtır bu tümce. Oysa çağ bilimindeki gelişmeler, *görünen gerçeğin, gerçeğin yalnızca küçük bir bölümünü oluşturduğunu* söylemektedir. Çağdaş fiziğin kilometre taşlarından Hawking'in aşağıdaki saptaması *gerçeğin* henüz ne denli *belirsiz* olduğunu vurgular: *"Tanecik mekaniğinin ortaya çıkışıyla, olayların tam bir doğrulukla bilinemeyeceğini, her zaman bir miktar belirsizlik bulunacağını anlar olduk (...) Ereğimiz, olayları yalnızca belirsizlik ilkesinin saptadığı sınırlara kadar kestirebilecek bir yasalar takımı ortaya koymaktır."*[3] *Belirsizlik* ve *olasılık* kavramları, 20. yüzyıl biliminin

(*) Ana oyuncu.

3 Stephen Hawking, *Zamanın Kısa Tarihi*, Milliyet Yayınları, Istanbul, 1992, çev. Sabit Say/Murat Uraz, s. 211.

terim dizgesinde başköşeye oturmuştur artık. Çağın gerçekliği hiç de rasyonalistlerin/deterministlerin dediği türden bir gerçeklik değildir, neden-sonuç ilişkisinin sınırlarının dışına taşmıştır. *Gözle görülenin dışında hiçbir şeye inanmayan* gerçeklik anlayışı çağ aşımına uğramıştır.

"Eğer roman gerçekçi kökenine sadık kalmak ve gerçeğin ne olduğunu anlatmak istiyorsa, o zaman yüzeyi yeniden üretmekten vazgeçmelidir. Bu yüzey, yalnızca bir aldatmacadır."[4] Geleneksel roman anlayışına bir karşı çıkış içerir Adorno'nun bu sözleri. Çağdaş romancı artık gerçeği farklı düzlemlerde aramak zorundadır; belki fantazinin kıvrımlarında, belki Freud'un düşlerinde, belki Jung'un ortak bilinçdışı imgelerinde, belki bilincin labirentlerinde... Çünkü *gerçek* artık, eskilerin *fantastik* dedikleriyle çakışmaktadır. *"Bizim fantazi anlayışımız bugün öyle bir aşamaya geldi ki, artık fantastik olanla realist olan arasında bir ayrım yapamıyoruz. Örneğin fizikteki son bilgiler, gerçekçi oldukları kadar fantastik de."*[5] Karşıt görünümlü iki kavramın birlikte kullanımıyla tanımlanan *fantastik gerçekçilik* akımının temsilcisi Avusturyalı ressam Ernst Fuchs, çağımızın gerçeklik anlayışında yaşanan olağanüstü değişimi böyle vurguluyor.

Çağdaş romancıyı yeni biçim anlayışlarına iten işte bu değişimdir. Parçalanmış, bütünlüğü bozulmuş ve belirsizleşmiş gerçekliği ona uygun biçim öğeleri aracılığıyla dile getirmek ister çağdaş romancı; artık gerçeği yansıtmak için, dış gerçekle örtüşen bir *öykü* anlatmanın yeterli olmadığını bilmektedir; gerçeği, dış dünyada değil iç dünyada, bilinçte, bilinçdışında arar. Çağdaş romanın somuttan soyuta, dıştan içe yönelen serüvenidir bu. *"Joyce, çayır-çimen romanı döneminin sona erdiğini, dünyadaki değişimin edebiyat alanına taşınması gerektiğini ilk anlayan kişiydi,"*[6] der Hermann Broch, James Joyce için.

---

4 Theodor W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, Positionen des Erzählens* içinde, hrsg.v. H.L. Arnold und Theo Buck, München, 1976, s. 10.

5 Ernst Fuchs, *Universitas*, Stuttgart, Mart 1993.

6 Hermann Broch, Edgar Neis, *Struktur und Thematik der traditionellen und modernen Erzählkunst* içinde, Paderborn, 1965, 2 Auflage, s. 49.

Joyce, geçmiş yüzyılın çağımızda çözülen bütünlüğünü, parçalanan gerçekliğini parçalara bölerek anlatır; bilinci/bilinçaltını epik kriptogramlarla taşır edebiyat düzlemine. Gerçeklik, soyut ve somut yaşam, analitik bir biçimde elementlerine ayrılmıştır onun metinlerinde; roman, yan yana getirilmiş parçacıklardan oluşur. Anlatılan, artık A'dan Z'ye öykülenen bir olay değildir.

Modern romancı, çoğunlukla kendisinin de tam olarak kavramakta güçlük çektiği bu yeni gerçekliği biçemden biçeme atlayarak, çeşitli gerçeklik düzlemlerini yan yana/iç içe betimleyerek, farklı açılardan yansıtmaya çalışır. Kimi kez bilimsel bir metni *monte* eder romanına ya da bir şiir ekler metnine, kimi kez dünü/bugünü/yarını *bilinçakımı* tekniğiyle aynı anda yaşatır okuruna. Estetik düzlemde biçimle oynanan *deneysel* bir *oyun*dur bu. Dış gerçeği yeniden yansıtmak istemeyen romancı, romanında biçimle/teknikle yeni bir yaşam kurar. Dış dünyayı yinelemek istemeyen ya da Orhan Pamuk'un deyişiyle *"kurulmuş bir dünyayı yeniden kurmanın tuzaklarına düşmek istemeyen"*[7] yazarın yoludur bu. Alman romantizminin roman kuramcısı Friedrich Schlegel'in dediği gibi *"yaşam bize verilmiş değil, bizim tarafımızdan oluşturulmuş bir romandır"*[8] artık.

Geleneksel romanın *öykü*sü önemini yitirmiş, yerini *biçim*in serüvenine bırakmıştır çağdaş romanda. Okur metni anlayabilmek için, bu alışılmadık biçim denemelerini dikkatle izlemek, onları çözümlemek zorundadır; anlaşılırlığını yitirmiş olan gerçekliği kendi kurmak durumundadır. Yazar ve romandaki anlatıcısı, gerçeği geleneksel romandaki gibi gümüş bir tepsi içinde sunmamaktadır okura artık; ona, gerçeklik yerine gerçekliğin buharını vermektedir daha çok. Belki de Ernst Fischer'in Kafka'nın biçemini çözümlerken dile getirdiği gibi, *"nesnelerin buharı, nesnelerin kendisinden daha etkili olabilir. Görünüşte 'dış dünyanın gerçeklikten koparılması', gerçekliği da-*

7 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale Üzerine*. Alıntılanan kaynak: *Beyaz Kale* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 13. baskı, s. 183.

8 Friedrich Schlegel, *Deutsche Literatur in Schlaglichtern* içinde, hrsg.v. Bernd Balzer und Volker Mertens, Mannheim-Wien-Zürich, 1990, s. 261.

ha yoğun betimlemenin bir aracı niteliğini taşıyabilir."[9] Çeşitli edebiyat teknikleriyle *yabancılaştırılmış* bir dış dünya; imgeler/simgeler/alegoriler aracılığıyla *buharlaştırılmış*, soyut özellikler edinmiş ve iç dünyayla arasındaki sınırları silinmiş nesneler dünyası, artık gerçekliği *yansıtmıyor*, onu yalnızca *sezdiriyordur* okura.

Özne ile nesne arasındaki sınırların ortadan kalkması, roman kişilerinin içinde yaşadığı dünyaya *gerçekdışı* bir renk katmış; okurun, neyin somut gerçek neyin ise düş/fantazi/eğretileme olduğu konusunda kararsız kalmasına neden olmuştur. İçinde yaşanılan uzam kuşkulu kılınmış, zaman ise tümüyle öznelleşmiş/göreceleşmiş, sanki ışık hızının üstünde geçiyormuşçasına genişlemiş, ağır akmaya başlamıştır. Romancılar artık bir günde, hatta birkaç saatte geçen yüzlerce sayfalık romanlar yazmaktadırlar. Çizgisel akışını yitiren zaman, beynin/iç dünyanın kıvrımlarında onlarca yılı birkaç saatte tüketmektedir. Farklı uzam ve zaman boyutuyla okurun karşısında fiziksel bağlamda ona yabancı, tuhaf, grotesk bir roman dünyası oluşmaya başlamıştır. Bu dünyada yaşayan roman kişilerini ise, kendisiyle özdeşleştirmekte artık güçlük çekmektedir okur.

20. yüzyılın ilk yarısında romanda görülen bu gelişmeler *modern* sözcüğüyle tanımlanır; giderek *modernizm* tanımında okullaşır. Her şeye karşın, *anlam* arayışının ve aydınlanmacı anlayışın biçim değiştirerek sürdüğü, *entelektüel* içerikli metinlerdir modernist romanlar. Anlaşılabilmek için, sıradan bir okurdan çok, iyi eğitim görmüş bir okur tipine gereksinim duyarlar, seçkincidirler. Geleneksel romanın anlaşılır dünyasına alışkın geleneksel okuru şaşkına çevirir bu biçim değişikliği, onun bu yeni edebiyata yabancılaşmasına yol açar. Rahatı kaçmıştır geleneksel okurun.

Çağdaş romandaki bu değişimin öncüleri ise, bir önceki yüzyılın başlarında yaşamış olan *romantiklerdir*; ilk modernistlerdir onlar. Gerek biçim, gerekse içerik açısından, *geleneksel-ger-*

9 Ernst Fischer, *Franz Kafka*, B/F/S Yayınları, İstanbul, 1985, çev. Ahmet Cemal, s. 87.

*çekçi roman*la taban tabana çelişirler. Orhan Pamuk, *"Yeni Hayat"*ı kaleme alırken özellikle Alman romantiklerinden etkilendiğini söyler: *"Bu kitap, aslında Romantiklerden öğrenilmiş, edinilmiş ya da bir adım ileriye götürülmeye çalışılmış, bir çeşit öte dünyanın renkleriyle ilgili bir kitaptır."*[10] Bu, dil düzlemine taşınması oldukça güç *öte dünya*yı anlatmak, onu estetize edip *biçimlendirmek*, eski dönemin romantikleriyle, gerçekliğin giderek daha da anlaşılmaz olduğu 20. yüzyılın modernistlerinin ortak sorunudur; soyut gerçeği somutlaştırmak ana sorunsalıdır bu edebiyatların. 19. yüzyıl başının Alman romantiklerinden Schlegel'de *"sonsuzu oluşturmak"*tır[11] bu; E.T.A. Hoffmann'da *"uzak bir ruhlar dünyasının gizemli dili"*ni[12] yaratmaktır; Schelling'de ise *"mutlağın anlatımıdır"*;[13] Jean Paul *"bu dünyada yeri olmayan büyük geleceği sezinlemek ve bunu bu dünyada yaşayan insana anlatmak"*tan[14] söz eder. İnsan ve nesne, düş ve gerçek, kurmaca ve somut yaşam arasındaki sınırların silindiği, gerçekdışı öğenin, *masalın, düşün, söylence ve mitler*in anlatı dokusuna girdiği bir roman estetiği yaratır romantikler. Roman dokusunun şiirlerle, alıntılarla delindiği, yazarın kimi yerde okurla söyleştiği,* renk ve seslerin birbirine karıştığı** bir ro-

---

10 Orhan Pamuk, *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 20.10.1994.

11 Alıntılanan kaynak: *Romantik*, Hrsg; Heinz-Dieter Weber, Der Deutschunterricht, 1/87, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1987, s. 6.

12 *A.g.y.*

13 *A.g.y.*

14 *A.g.y.*

(*) Romantik metinlerde yazarın, kurmaca dokunun dışına çıkıp, okura yöneldiği bu tekniğe edebiyat biliminde *romantik ironi* denir. Romantik ironi, postmodern edebiyatın *üstkurmaca* öğesinin öncüsüdür. Yaşamın, tüm karşıtlıkların bir bireşimi demek olduğunu düşünen 19. yüzyıl başı Alman romantikleri *romantik ironi* denilen bu teknikle, gerçek ve kurmaca düzlemlerinin arasındaki sınırı kaldırırlar. Ancak romantikler bunu, gerçekliğin sınırsızlığını/sonsuzluğunu/bütünlüğünü vurgulamak için yaparken, çağdaş edebiyatta bu teknik, metni *yabancılaştırmak* ya da onun *kurmaca* bir *oyun* olduğunu göstermek için kullanılır.

(**) Synesthesie: Duyu organlarının işlevlerini birbirine karıştırarak yapılan bir söz sanatı; renklerin *işitilmesi*, seslerin *görülmesi* gibi. Romantik sanatçı böylece felsefesine uygun olarak, gerçeğin *sonsuz bütünlüğünü* duyusal gerçeğin katmanlarını birbirine karıştırarak vurgular.

man yapısı, biçim ve kurgu düzleminde de modernist romanın ana ilkeleriyle çakışır. Ancak, romantikler ve modernistleri önemli bir fark ayırır birbirinden. Romantikler, metni yabancı ve karşıt öğelerle doldurarak, bütün bu öğelerin *mutlak* gerçeğin parçaları olduğunu vurgulamak isterler, onları mutlak gerçeğin şemsiyesi altında bireşime ulaştırırlar. Buna karşılık modernistler aynı şeyi, gerçeğin karmaşıklığını ve belirsizliğini vurgulamak için yaparlar, bireşimi amaçlamazlar.

Soyutu anlatma çabası, gerek romantikleri gerekse modernistleri *biçime* yönlendirir: *Soyutu/bilinmezi/elle tutulamayanı* nasıl anlatacaktır romancı? Bu ise, yasallaşmış gerçeğin dışında yer alan bir gerçeği, Wittgenstein'in dediği türden, *"anlamı dünyaya dönük bir içkinlik taşımayan, bu nedenle de mantık ve dille kavranamayan"* bir olguyu dil düzlemine taşımanın çetrefilli eylemidir; ancak gerçeğin yeniden kurgulanmasıyla olasıdır ve tümüyle bir biçim sorunudur. Biçimin, içeriğin önüne geçtiği, anlatma eyleminin çoğu yerde kendi serüvenini yaşadığı metinler oluşur bu dönemlerde. Sanatı bir *biçim sorunu* olarak gören bu romancılar, gerçekçi romanın toplumsal sorunları irdeleyen sosyolojik eğilimini, sanata ihanet olarak nitelendirirler. Pamuk da katılır onlara; bir sanat ürününde, *"gerçek dünyanın kurallarından çıkarak verilecek cevaplar, aklı başında bir edebiyatçının nefret edeceği şeye, 'sosyolojiye' sürükler bizi,"*[15] der. Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"*ın başına koyduğu epigrafın sahibi Novalis de, Goethe'nin ünlü gelişme romanının kahramanı Wilhelm Meister'in ulaştığı toplumcu/yararcı (pragmatist) çözümü, yapıtın sanatsal yönünü pek göz ardı etmemekle birlikte, yine de *"burjuva işi evcil bir öykü"*[16] olarak nitelendirir. Biçim boyutunu edebiyatın yapıtaşı sayanlarla, metnin içerdiği mesajın toplum üzerindeki etkisini önemli bulanlar arasında yaşanan eski bir savaştır bu. Kafka, Joyce ve Brecht'in de içinde bulunduğu çağdaş edebiyatın öncülerini *yozluk*la suçlayan edebiyat kuramcısı Georg Lukacs ise, aynı

15 Orhan Pamuk, *"Türk Romanının Ruhu Üzerine"*, *Yeni Düşün*, Bahar 1990, s. 25.

16 Alıntılanan kaynak: Reinhardt Baumgart, *Das Poetische, seine Tradition und Aktualität, Positionen des Erzählens* içinde ... s. 162.

çatışmada *toplumcu* kanadın sözcüsüdür; yeni biçim denemelerinin okurun aklını karıştırdığını; bunun, yapıtın içindeki mesajın okur tarafından anlaşılmasını güçleştirdiğini öne sürer. Romantikler ve modernistlerin baş düşmanıdır Lukacs; çağdaş edebiyat tarafından kafası karıştırılan geleneksel okurun edebiyat bilimi düzlemindeki seçkin bir sözcüdür.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan edebiyat ürünleri, kafası karışmış çağdaş okurun karşısına daha farklı bir dünya çıkarır. Edebiyat artık modernistlerde olduğu gibi, yaşanmakta olan kaosun çatlakları arasından sızacak bir ışık, her şeye karşın yine de varolduğunu düşündüğü bir anlam aramaktan vazgeçmiştir yaşamda. Modern sonrası ya da *postmodern* edebiyat, karşıtlıkları/çelişkileri kabullenmiş, yaşanmakta olan kaosu olduğu gibi sergilemekle yetiniyordur artık; karşıtlıkların çoğulluğunu bir kokteyl gibi sunmaktadır okuruna; *çoğulculuk* ana biçim öğesi olmuştur modern sonrası edebiyatın. Bu edebiyatın bir kolu, bir tür *pop* edebiyatına doğru yol almaktadır. Wolfgang Welsch'in deyişiyle, *"biraz libido ve ekonomi, dijitalite ve sinizm; içrekçilik ve oyunsuluğu da unutmayalım; üstüne de biraz New Age ve mahşer atmosferi; işte size postmodern bir liste başı."*[17] Tüketim kültürünün *vitrin çoğulculuğu*dur bu.

Bir yönüyle, eğlence türü *trivial* öğelerin ağırlığını duyurduğu bu edebiyatın öbür yüzünde ise farklı bir yaklaşım göze çarpmaktadır. Tüm karşıtlıkların, madde-ruh, akıl-duygu, bilim-mistisizm v.b. gerçeğin çeşitlemeleri olarak bir arada, *demokratik* bir biçimde yer aldığı, bireşimin (sentezin) değil *eşzamanlı* bir birlikteliğin varolduğu metinlerdir bunlar; sibernetik çağının edebiyatıdır oluşan. Bu yeni edebiyatın okura yabancı gelen yanı ise, çoğulculuğun biçim düzlemine taşınması sırasında ortaya çıkar. Belirli bir edebiyat akımı ve onun giderek alışılan öğelerinden söz etmek olanaklı değildir bu ürünlerde. İnanılmaz bir hızla değişen yaşam koşulları, artık bir edebiyat akımının oluşmasına olanak tanımamaktadır. Ge-

17 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, VCH/Acta humaniora, Darmstadt, 1991, 3. Auflage, s. 42.

nelde bir biçem çoğulluğudur söz konusu olan. Her yazar, daha önceki edebiyatların eğilimlerini kendi kişisel eğilimiyle bütünleştirip yeni biçemler ortaya koymaktadır. Abiye bir giysinin altına postal giyilip pistte tek başına dansedilerek istenilen figürün yapıldığı, barok müziği için kurulmuş orkestranın Beatles çaldığı bir çağın edebiyatıdır bu.

Çoğulculuk, edebiyatta biçemin ana öğesi durumuna gelmiştir. Rönesanstan bu yana *özgün* olma savında olan ve diğer edebiyat ürünlerinden aldığı etkileri *gizlice* dokusuna işleyen edebiyat, artık bunu açığa vurmaktadır. *Metinlerarasılık* (intertextuality) *legal* bir edebiyat öğesi durumuna gelmiştir son dönem romanında. Yazar, okuyup etkilendiği bir başka metinden yola çıkarak, ondan birçok öğe içeren anlatılar ortaya koyuyor ve bunu, Dante'nin *"Yeni Hayat"* başlıklı kitabından esinlenerek aynı isimde bir roman yazan Orhan Pamuk gibi göğsünü gere gere açıklayabiliyordur. Metinlerin içinde, Alman tiyatro yazarı Heiner Müller'de olduğu gibi Hamletler, Macbethler kol geziyordur artık. Yazar, katkıda bulunmakta zorluk çektiği, kendine giderek yabancılaşan dış gerçeği yeniden üretmek yerine, çoğu kez daha önce üretilmiş kurmaca yapıtların dünyasında gezinmeyi, kurmaca gerçeklik düzleminden yola çıkarak üretmeyi yeğliyordur postmodern romanda. Gerçeği ikinci elden üretmek demektir bu.

Postmodern roman, geleneksel romanın gerçeklik düzleminden hızla uzaklaşmakta, giderek *yapaylaşmakta*; ikinci elden gerçeklik, bir laboratuvarda üretilircesine titiz ama *oyunsu* bir yaklaşımla biçim düzlemine taşınmaktadır. Postmodern edebiyatın Avrupa'daki önemli temsilcilerinden Italo Calvino *"romansıl bir oyundan"* söz eder. Ona göre yazar ne denli çok *oynarsa* romanı da o denli iyi olur: *"Satranç oynar gibi 'roman' oynayabileceğiz artık, centilmence kurallara uyarak..."*[18] Belki de, geleneksel-gerçekçi romanın ortadan kalkmasıyla birbirlerinden uzaklaşan yazar ve okuru arasındaki ilişkinin farklı bir düzlemde yeniden kurulması için bir olanaktır postmodern

18 Alıntılanan kaynak: Hanns-Josef Ortheil, *Die Zeit*, 17.4.1987, s. 59.

romanın *oyunsuluğu*. Bu *roman oyunu*nda, okur artık yazarın oyun arkadaşı olmuştur. Geleneksel romanın yönlendirici yazarı, oyunu istediği gibi oynaması için özgür bırakmıştır okurunu postmodern romanda. Yazar artık okuruna, metnini nasıl kurguladığını anlatmaktadır daha çok. Roman, bir romanın nasıl yazıldığının anlatısı, yazma ediminin öyküsü olur. Yazar da, okur da, yazma edimi de, metnin dokusuna girer. *Üstkurmaca* diye adlandırılan bu olgu, postmodern edebiyatın başta gelen biçim öğesidir artık. Edebiyat ürünlerinin biçim/yapı öğelerinde oluşmakta olan bu köktenci değişimlere ayak uydurmamakta direnen geleneksel özelliklerle donanmış okurun, bu metinleri gereği gibi okuması ise olanaklı değildir. Geleneksel edebiyatla olan köprülerin yakıldığı bu dönemin okuru, edebiyat anlayışında köktenci değişimlere zorlanmaktadır; işi kolay değildir.

Bir roman metninin oluşmasında rol oynayan dört ana öğe de değişime uğramıştır son yılların romanında. Anlatılan g e r ç e k ikinci elden sağlanmaktadır; üretilen m e t i n üstkurmaca düzleme taşınmıştır; y a z a r egemen (auktorial) konumunu bırakmış, kişilerinin arkasına gizlenmekte, *kişisel* (personal) bir tutumla öykülemektedir; okuruna yol göstermekten vazgeçmiştir, belki de göstereceği yolu kendisi de bilmemektedir. Romanın dördüncü ayağı ve tüketicisi o k u r ise yönetilen değil, yönlendiren konumuna geçmiştir; metnin *anlam*ının üretilmesinde başrol onundur bundan sonra. Metinden ders alan, arınan; Aristocu bir *katharsis* yaşadıktan sonra *kendine gelen* okur tipi değildir o artık.

Romanın yüzyıllık serüvenindeki bu köktenci değişim, yalnızca sıradan okurun değil, eleştirmen-okurun da tümüyle kavramakta güçlük çektiği bir olgudur. Sayfaların arasında hâlâ yönlendirici bir yazarın varlığını arar, *toplumcu* ya da *insancıl* idealleri bulmaya çalışır. Romanın -Calvino'nun dediği gibi- bir satranç oynama işi olduğunun henüz bilincine varamamıştır. Bu nedenle de romanı anlamadığını düşünür, çoğu kez de suçu yazarın üstüne atar.

"Pek sevdiğim Orhan Pamuk'u bu fuarda epeyce solladım."[19]

Toktamış Ateş, *"Cumhuriyet"*

Türk roman okurunun geleneksel-gerçekçi roman türü dışındaki metinlere böyle bir tepki göstermesinin nedenini anlamak ise pek zor değildir. Batı edebiyatında yüzyıllık bir süre içinde yaşanan modernist/postmodernist değişimleri, Türk edebiyatı son 25 yıl içinde deneyimlemiştir. Türk edebiyatındaki öncü özellikli romanlar, çoğu yabancı dil bilen ve Batı edebiyatındaki bu gelişmeleri özgün dillerinde izleyebilen yeni kuşak yazarlarının ürünüdür. Çeviri kitaplarının sayısında görülen artışın da bu gelişmede önemli bir payı bulunmaktadır. Batı romanında özellikle biçim alanında izlenen köktenci değişimler, Türk romancısına esin kaynağı olmuş, onda yeni ufuklar açmıştır. Edebiyat tarihi bir etkileşimler zinciridir. Etki altında kalmak, çoğu kez özgün yeni yapıtların ortaya çıkmasında itici güç oluşturur. Türk edebiyatında son 25 yılın ürünü olan öncü özellikli romanların içinde, biçim alanındaki Batı kökenli yenilikleri yerel öğelerle bütünleştiren özgün örnekler dikkati çeker.

Türk edebiyatında gerçek anlamda ilk *modernist* roman, Oğuz Atay'ın 1971 yılında yayımlanan *"Tutunamayanlar"* adlı romanıdır. Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Yusuf Atılgan, Ferit Edgü, Bilge Karasu, Vüsat Bener, Latife Tekin, Güney Dal ve Orhan Pamuk, modernist/postmodernist edebiyatın Türk romanındaki kilometre taşlarıdır. Zamandizinsel öykü bütünlüğünün bozulduğu, dış ve iç dünyalar arasındaki sınırların silindiği, *biçim* öğesinin ön plana çıktığı romanlar yazılır bu dönemde. Nazlı Eray'ın metinleri *fantastik* öğeyi uçta deneyseller. Metin Kaçan'ın alt kültür diliyle *oynayan*, fantastik renkli *"Ağır Roman"*ı ise postmodernizmin uç durağıdır Türk romanında. Hasan Ali Toptaş, Murathan Mungan, İhsan Oktay

19 Toktamış Ateş, *Cumhuriyet* gazetesi, 17.11.1994.

Anar sıra dışı metinlerle bu yeni edebiyat anlayışının boyutlarını genişletirler.

Oysa Türk romanı, genelde geleneksel-gerçekçi roman eğilimleriyle koşutluk içinde bir gelişme göstermiştir. Başlangıçta *Doğu-Batı* karşıtlığını odağa almış, daha sonra da köy romanlarıyla *ezen-ezilen* ilişkisini doruğa taşımıştır Türk roman yazarı; *toplumsallık* Türk romanının başat eğilimini oluşturmuştur her zaman. Destanları, mitleri ve masallarıyla bir fantastik kurmaca cenneti olan Anadolu'nun son yüzyılındaki edebiyat, bu özelliğe tümüyle sırtını çevirmiştir uzun süre. *"Goethe ve 1001 Gece"* başlıklı çalışmasında Katharina Mommsen, Batı'da 18. yüzyılın başlarından bu yana *"Binbir Gece Masalları"*nın fantastik edebiyatın baş yapıtlarından biri olarak görülüp birçok yazarı etkilediğinden; buna karşılık içlerinde Türkiye'nin de bulunduğu Ortadoğu ülkelerinde bu masalların çağdaş yazarlar tarafından ciddiye alınmadığından şaşkınlıkla söz eder.[20] Tanzimatla Batı'ya açılan, Cumhuriyet devriminden sonra ise aydınlanmayı köktenci bir temelde yaşayan toplumumuzda, edebiyatın fantastik öğeye sıcak bakmaması anlaşılabilir bir olgudur. Realist/rasyonalist/determinist/pozitivist ilkelere sıkı sıkıya sarılmak, Türk edebiyatçısı tarafından uzun süre Batılılaşmanın bir gereği gibi görülmüştür.

Orhan Pamuk *"Türk Romanının Ruhu Üzerine"* başlıklı denemesinde, Türk romanıyla Batı romanını karşılaştırır: *"Batılı yazar, romanının satırları arasında okuyucusuna, ondan fazla bildiği tek şeyin kendi sanatı olduğunu söylemektedir (...) Türk yazarı ise eserini doğrulamak için, sanatından başka bir de gerçeklik, hayat, dünya v.s. hakkında okuyucudan daha bilgili olduğunu sezdirmek zorundadır (...) Gerçeklik hakkındaki bilgisi en önemli silahıdır onun."*[21] Pamuk'un burada *Batılı* yazar diye sözünü ettiği yazar tipi, daha çok geleneksel-gerçekçi romanın sınırlarını aşmış, romantik ya da modernist/postmodernist yazardır. Pamuk bu tür bir yazarın *"tasvir ettiği olayların gerçek*

20 Bkz. Katharina Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1981, s.xxx.

21 Orhan Pamuk, *Türk Romanının Ruhu Üzerine*... s. 25.

anlamını bilmediği duygusuna kapıl[dığını]"[22] söyler. Oysa bir Türk romancısı -biz ona *geleneksel-gerçekçi eğilimli* bir Türk romancısı diyelim- *"anlattığı şeylerin anlamından ve varlığından o kadar emindir ki, nesneleri ayrıntılarıyla irdeleme gereğini duymaz."*[23] Geleneksel-gerçekçi romanın her şeyi bilen ve okuruna yol gösteren *egemen* konumdaki anlatıcısıdır bu. Geleneksel Türk romanının da öykülemede kullandığı ana anlatım tutumudur *egemen* anlatım. Genelde bakıldığında, *gerçekçi* ve *güdümlü* bir yaklaşım, Türk romanında geleneksel edebiyat eğilimini oluşturur.

Böyle bir ortamda, *bilgilendirilmeye* ve *yönlendirilmeye* alışmış okurun, öncü biçim özelliklerine ve yeni edebiyat açılımlarına tepki göstermesi doğaldır. Türk romanının okuru da, çoğu eleştirmeni de bu tür romanlar karşısında, yönlendirilmemenin eksikliğini çekmekte, özellikle de *toplumsal* ileti bulamadıkları metinleri, geleneksel ahlakçı bir yaklaşımla edebiyat dışı saymaktadırlar. Türk edebiyat eleştirisinde birçok yerde, *realist* sözcüğü bir değer kategorisi olarak kullanılmış, bir *övgü* niteliği taşımış, geleneksel-gerçekçi eğilimden sapma gösteren metinlerse *romantik* sözcüğüyle *damgalanmış*, *değersiz* bulunmuştur.

Türk yayın piyasasında en çok satılan kitapları, kurmaca edebiyat ürünleri değil de, yakın tarihimizle ilgili anı ve denemeler oluşturmaktadır. Toplumsal içerikli denemeleri *best seller* olan yazar Toktamış Ateş, 1994 Kasım'ında İstanbul'da gerçekleştirilen Tüyap Kitap Fuarı'ndan sonra şöyle yazar *Cumhuriyet* gazetesindeki köşesinde: *"Pek sevdiğim Orhan Pamuk'u bu fuarda epeyce solladım. Gençlerimiz toplumsal konulara edebiyattan daha fazla ilgi duyuyorlar. (Eminim buna Orhan Pamuk da seviniyordur.)"*[24] Toplumcu bir ortamın edebiyat okurudur Türk romanının okuru. Bu nedenle de, romanı salt bir *sanat ürünü* olarak benimseyip, onu zevk için okumakta zorlanmaktadır. Eleştirmen Memet Fuat şöyle der: *"Yazın adamları 'Ne*

22 *A.g.y.*

23 *A.g.y.*

24 Toktamış Ateş, *a.g.y.*

anlatıyor?' sorusunu bir yana itip yalnızca 'Nasıl anlatıyor?' sorusuna kafa yormaya başladıklarından bu yana, sürekli okur yitiriyorlar. 'Güzel, çok güzel de, ne diyor?' Sanat adamı bilgi vermez, görüş bildirmez, değerlendirme yapmaz diye düşünmek çağcıllık sanılıyor."[25] Eleştirmen, okurun kurmaca edebiyat ürünlerine fazla ilgi göstermemesini şöyle nedenlendiriyor: *"İçi boş güzelliklerle oyalanmaya haklı bir tepki sonucu savrulmuştuk, ama bu savruluşun da bir tepki yaratacağı düşünülmeliydi."*[26] Gerçekçi edebiyat geleneğinin uzantısıdır bu görüş. *"Bizimki gibi ülkelerde okumak, belirli bir yararcılıkla ilgilidir. Bizim ülkemizde haz için okuma alışkanlığı daha yeni yeni yerine oturuyor,"*[27] diyor Pamuk bu bağlamda. Çeşitli sosyoekonomik sorunların sarmalındaki geçiş dönemi Türkiye'sinde, yazılı bir metni salt zevk için tüketmek henüz bir *lüks* olarak görülmektedir. Türk roman okuru, yazarında hâlâ bir sosyolog, bir psikolog, bir yol gösterici, giderek bir militan aramayı sürdürmektedir. Okurun bu yöndeki beklentilerini doyurmayan ve metinlerinde uçta biçim denemeleri yapan yazarlar ise, -Oğuz Atay örneğinde görüldüğü gibi- uzun süre yalnız bırakılmışlardır. *Biçimcilik*, neredeyse *suç* içeren bir estetik davranıştır Türk edebiyatında.

Orhan Pamuk'un Roman Anlayışı

> *"Dünyanın sessizliğinden ya da gürültüsünden çıkarılmış bir şey belki, ama o suskunluğun da gürültünün de kendisi değil"* (YH.208).

Orhan Pamuk, yetmişli yıllarda böyle bir edebiyat ortamında yazmaya başlar; romancılığı bir biçim sorunu olarak gören diğer yazarlarla aynı sorunsalı paylaşır; metinlerini yazarken, onları *"toplumsal kimlik sorunları olarak okumaya çalışan okur-*

25 Memet Fuat, *Cumhuriyet* gazetesi, 23.11.1994.

26 *A.g.y.*

27 *Kırmızı Koltuk*, Interstar Televizyonu, 23.10.1994 (Orhan Pamuk'la yapılan bu söyleşi tarafımdan deşifre edilmiştir).

ların sürekli baskısını hisse[ttiğini],"[28] söyler. İlk metinlerini, içinde bulunduğu toplumun edebiyat anlayışına pek de aykırı olmayan bir eğilimle kaleme alır; onun romanları geleneksel-gerçekçi yaklaşımdan postmodernizmin *üstkurmaca* düzlemine uzanan bir biçim serüveni sergiler; her romanında farklı biçim denemeleri yapar Pamuk.

Yazarın ilk metinleri *gerçekçi* düzlemde soluk alan *tarihsel* öykülerdir. 23 yaşında kaleme aldığı üç öyküden sonra yazdığı uzun romanı *"Cevdet Bey ve Oğulları"* (1982) iki ödüle değer görülür; okurdan olumlu yankı alır. Yüzyıl dönümü İstanbul'unda başlayan bu roman, Türk toplumunun ilk burjuva ailelerinden birinin üç kuşak süren uzun öyküsünü içerir. Geleneksel-gerçekçi özellikler taşıyan; olayları, akan bir zamanın art ardalığı içinde anlatan ve kimi yerde gerçekle bire bir örtüşen dış dünya betimlemelerinin yer aldığı bir romandır bu. Gürsel Aytaç, Thomas Mann'ın yankı uyandıran ilk romanı *"Buddenbrooks"*la Pamuk'un *"Cevdet Bey"*i arasında koşutluk kurar; *aile romanı* diye adlandırılan bu türün, natüralizm akımında doruk örneklerini verdiğini söyler.[29] 1905'ten yetmişli yıllara uzanan bir zaman kesiti içinde toplumun anatomisini çıkarır Pamuk bu romanında. Doğu-Batı karşıtlığı ile realist-idealist yaşam görüşlerinin roman kişilerinde bedenleştiği, karşıtlıklar üzerine kurulu bu metnin en önemli *kişi*lerinden biri de *İstanbul*'dur. Ciddi bir ön-araştırmanın ürünü olduğu belli olan *ayrıntı*ların eşliğinde, 1900'lerin ilk yıllarındaki İstanbul'u betimler Pamuk *"Cevdet Bey ve Oğulları"*nda. Kurmaca öykü, somut gerçekliğin oluşturduğu bir arka planın önünde gelişir. Geleneksel-gerçekçi türde bir metindir Pamuk'un ilk romanı.

Yazarın ikinci romanı *"Sessiz Ev"* (1983), yine somut gerçekliğin kurgu içinde önemli rol oynadığı bir metin dokusuna sahiptir. 1980 öncesinin kanlı sağ-sol çekişmesi, Osmanlı kültüründe rasyonalizmin serüveni ve toplumun değişmekte olan değerleri ile, Türkiye'nin uzak ve yakın geçmişi romanın so-

28 Orhan Pamuk, *Milliyet* gazetesi, 15.1.1995, s. 18.

29 Bkz. Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler* I, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s. 337.

mut gerçekle çakışan yönleridir. *"Sessiz Ev"* güncel siyasal çatışmanın, en *gerçekçi* biçimde yansıtıldığı romanıdır Pamuk'un. Ancak, *"Cevdet Bey ve Oğulları"*nda görülen, geleneksel-gerçekçi romanın çizgisel akmakta olan olay öyküsü ve kahramanlarını *üçüncü tekil kişi* ile yansıtan egemen anlatıcısı yavaş yavaş gücünü yitirmeye başlamıştır *"Sessiz Ev"*de. Egemen anlatıcı sözü, Ben-anlatımla kendilerini öyküleyen roman kişilerine bırakmıştır. Üstelik olaylar, tek bir odaktan değil de, modern romanın *çok yönlü aydınlatma tekniği* kullanılarak beş ayrı kişinin bakış açısından yansıtılmaktadır artık.

* * *

Yazar bu iki romandan sonra *geleneksel-gerçekçi* çizgiyi tümüyle bırakır. Onun bundan sonraki romanları, atak biçim denemelerinin uygulama alanıdır. *Nuvel* diye tanımladığı üçüncü kitabı *"Beyaz Kale"* (1985) ile ilgili olarak, *" k u r g u n u n s e r ü v e n i"*nden[30] söz etmektedir Pamuk. Gerçi eskiden beri kendisinde varolan *tarih* merakının bir ürünüdür bu kitap; ikisi de bilim adamı olan İtalyan köle ile Osmanlı sahibinin öyküsünü içerir. Ancak *tarih*, bu metinde somut gerçekle örtüşmemektedir artık. Yazar, okuduğu tarih kitaplarını ve diğer metinleri, kendi düş dünyasının süzgecinden geçirip kurmaca düzleme taşır *"Beyaz Kale"*de. *"Biriktirdiğim renklerle allayıp pulladığım bu hayâl ve hikâye parçacıkları,"*[31] diye söz eder metninden; somut gerçek, onun metnini oluşturmak için *biriktirdiği renkler*dir artık burada. Kitabın *kurmaca önsöz*ünde okurunu uyarır yazar: *"... hikâyede anlatılan kimi olayların pek de gerçeği yansıtmadığını hemen gördüm (...) Öte yandan kitaptaki olayları tarihsel 'bilgilerimiz' genellikle doğruluyordu."* (BK.8) Metin içi gerçeği kuşkulu kılan bu sözler, yazarın kurmaca anlayışına ışık tutmaktadır: Somut gerçek ya da tarih, kurmaca gerçeğin yalnızca bir *malzeme*sidir, bu malzemenin özgül anlamı önemli değildir.

"Beyaz Kale" ilk bakışta zamandizinsel olay anlatımı ile, ge-

30 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale Üzerine*, ... s. 193.

31 *A.g.y.*

leneksel roman estetiğinin bir ardılıymış gibi görünse de, yansıttığı gerçeklik somut yaşamla örtüşmemektedir. Masalsı, alışılmamış, *tuhaf* bir öyküdür anlatılan. Dıştan geleneksel bağlamda öykülüyormuş gibi yapıp da, anlattıklarıyla okurunu şoke eden Kafka'nın metinlerinde biçim ve içerik dokuları arasında yaşanan çelişkiye/gerilime benzer bir durumdur bu. Başlangıçta birbirine ikiz gibi benzeyen, daha sonra ise tümüyle birbirine dönüşen insanların yaşadığı, gerçeküstü güçlerin devreye girdiği, fantastik yapıda kafkaesk bir makinanın yaşama egemen olduğu ve büyülü bir aynada insanların kimliklerinin sorgulandığı bir metindir *"Beyaz Kale"*. Masalsı/arkaik olanın aydın bilinçle bileşime ulaştığı bu ilginç kurmaca metin, çağdaş romanın önemli bir biçim öğesini kullanır kurgusunda: *grotesk. Tuhaf, acayip, alışılmamış* anlamına gelen *groteskin* yabancılaştırıcı etkisi aracılığıyla somut gerçekten uzaklaşmayı dener Pamuk; metnini teke tek çözümlenecek bir anlamın yavanlığından arındırmak, okurunu gerçeğin baskısından kurtarıp özgür kılmak ister. *"Hikâyemdeki gibi tuhaf ve şaşırtıcı olanı aramalıymışız; evet, dünyanın bu bıkkınlık verici sıkıcılığına karşı yapabileceğimiz belki de tek şey buymuş,"* (BK.173) dedirtir *"Beyaz Kale"*nin roman kişisine Pamuk. Metin, iç içe bakan aynalar örneğinde olduğu gibi iç içe yansır. Ana kişi, metnin sonuna doğru, *"bitirmekte olduğunuz bu hikâyeyi ilk o zaman düşledim,"* (BK.172) der ve kitabın ilk tümcesini yineler. Öykü bir kısır döngünün içine girer.

Önemli olan artık *kurmaca*nın, *yazı*nın kendisidir Pamuk'ta. Yazarın, kurmaca metni oluşturmak için kullandığı tüm öğeler; tarih, felsefe, psikoloji, sosyoloji, din, mitoloji, özyaşamsal özlemler/anılar, vb. birinci planda onun yapıtının *malzeme*leridir yalnızca; bunların kendi özgül gerçeklikleri ikinci plana itilmiş, kimi yerde tümüyle ortadan kalkmıştır. Keyifle öykülemektedir Pamuk *"Beyaz Kale"*de; daha özgür yaratmaktadır artık: *"Kendi keyifleri (...) kendi zevkleri (...) için yazıyor[dur]."*[32] *"Faust"*un ikinci bölümünün *mit*ler ve

32 Orhan Pamuk, *Milliyet* gazetesi, *a.g.y.*

*"Binbir Gece Masalları"*ndan izler taşıyan dokusunu yaratan Goethe'nin *"masal/öykü uydurmanın keyfi" ("Lust zu fabulieren")* dediği şeydir bu. *"Beyaz Kale"*nin ana kişilerinden İtalyan köle de zamanını *"kendi keyfi (...) için eğlenceli hikâyeler yapmak[la]* (BK.170) geçirmektedir. *"Hayatın en hoş yanı; hoş hikâyeler uydurup boş hikâyeler yazmak"*tır (BK.17) onun için.

Yazarın *"Beyaz Kale"*nin 1986 yılındaki baskısına eklediği *"Beyaz Kale Üzerine"* başlıklı metin baştan sona, onun *"Beyaz Kale"*yi nasıl öyküleğini anlatır okura; hangi kitaplardan etkilenmiştir; hangi biçemsel ve teknik sorunla karşı karşıya kalmış ve onu nasıl çözmüştür; hangi otobiyografik yaşantısını kurmaca düzlemine taşımıştır... Farklı bir yazar tipiyle karşı karşıyadır Türk okuru; şimdiye dek alışmadığı türden bir yazardır bu; *nasıl* öyküleğini okuruna anlatıyor; belki de bu keyfi onunla paylaşmak istiyor, onunla iletişim kurmaya çalışıyordur. Bu iletişim girişiminde alışılmadık olan, Pamuk'un bunu, verdiği mesajlarla ideolojik düzlemde değil de, roman estetiği/biçim/kurgu düzleminde yapmaya çalışmasıdır. Çünkü onun için önemli olan romanlarında oluşturduğu *kurgu mimarisi*dir. Pamuk'un romanları, bir teknik adam titizliğiyle hesaplanmış, son derece ince bir ilişkiler ağıyla örülmüştür; yarattığı *sanatsal* oluşuma yetkin bir organik yapı verme çabasındadır yazar.

Pamuk'un her kitabı farklı bir biçim denemesi sergiler. *"Kara Kitap"*ta (1990) çağımız romanının ana kurgu özelliklerini deneyseller Pamuk. Zamandizinsel öykülemenin tümüyle geride bırakıldığı, montaj/kolaj tekniğinin ağırlıklı olarak kullanıldığı bir metindir *"Kara Kitap"*. Gazete yazıları, *"şehzadenin öyküleri"*, Hurûfilik üzerine ansiklopedik bilgilerin yer aldığı, tasavvuf metinlerine göndermelerle dokunmuş bir romandır bu. *Meraklısı için* ise bir de *hikâye* bulunmaktadır metinde. Kaybolan roman kişilerinin ardına düşmüş bir diğer roman kişisinin başından geçen zayıf/belirsiz bir öykü iskeleti, romanı oluşturan anlatı parçacıklarının arasına yerleştirilmiştir. Postmodern edebiyatın ana biçim ilkesi *üstkurmaca*, *"Kara Kitap"*ın da başat biçim öğesidir. Çalışmamızın ilerki bölümünde

ayrıntılı olarak irdelenen bu öğe, kurmacanın *kendini* öykülemesi anlamına gelir. Türk romanında Oğuz Atay'ın *"Tutunamayanlar"*ından bu yana gerçekleştirmiş en uçtaki *kurgu/biçim* serüveninin romanıdır *"Kara Kitap"*.

"Yeni Hayat" (1994) romanında, *"Kara Kitap"*ın karmaşık kolaj tekniği yerini, bütünlüğü olan bir öykü anlatımına bırakır. Geleneksel bağlamda *anlatıyormuş gibi* yapmaktadır yazar bu romanında. Oysa anlattığı tek başına somut yaşam değil, bir *imgeler dünyası*dır, böyle bir dünyanın gerçeğidir. Çağın ikinci elden, medyatik imgelerle yaşanan gerçekliği, *"Yeni Hayat"* romanının çok katlı imge-yoğun dokusunda kurgu düzlemine taşınır. Kimi yerde ayrıntılı betimlemelerle doğrudan yansıtılan somut gerçeklik, *melekler*, çikletler, *kitapları*n sloganlaştırılmış imgeleriyle birlikte, yan yana yer alır metinde. İmgelerin farklı anlam alanlarına göndermelerde bulunduğu çokkatmanlı bir dokudur bu. Romandaki bu çok sayıda imgenin altı çizilerek sergilenen *soyut* ve *somut* özellikler, bu iki katmanın metinde *eşzamanlı* bir birliktelik içinde yer almasını sağlar. Örneğin, romanın kadın kişisi Canan'da, *tanrısallık* ve *cinsellik* bir arada vardır; melek hem kutsal bir varlıktır hem bir çiklet markasıdır v.b. Romanın ana yapı ilkesi olan *çokkatmanlılık*, geleneksel okurun roman içindeki anlam arayışında karşısına çıkan en büyük sorundur. Bu romanında ana biçim öğesi olarak *imge*yi deneyimler Pamuk. *İmge*, somut gerçeklikle teke tek örtüşmeyen, içinde çokanlamlılığın belirsizliğini taşıyan bir anlatım aracıdır çağ edebiyatında; simge/alegori/leitmotif gibi kavramlardan izler taşır; bu söz sanatlarıyla arasındaki sınırın nerede başlayıp, nerede bittiği belirsizdir; bir tür çağdaş *mit*tir de diyebiliriz onun için. Pamuk *"Yeni Hayat"*ta, imgeler aracılığıyla bilinmeyenin büyüsünü, anlaşılamayanın gizemini katar metnine; onu romantize eder. İmge, grotesk öğe ve diğer yabancılaştırma teknikleriyle yoğrulmuş, okurun yorumunu bekleyen *açık bir metindir "Yeni Hayat"*.

Orhan Pamuk'un altıncı romanı *"Benim Adım Kırmızı"* (1998), onun bugüne değin yarattığı en kanlı canlı, en oyunsu, en eğlenceli ve en sevimli metnidir. Bu romanında okurlarını

"uçurtmalar, yoyolarla"[33] eğlendirmek istediğini söylüyordur yazar. *Yüksek/sanatsal* ve *eğlencelik/trivial* özelliklerin bir arada yer aldığı bu metnin ana kurgu ilkesi ise postmodernizmin *çoğulculuk*'udur. Aşk ve cinsellik, somut ve soyut, resim ve yazı, sanat ve yaşam, Doğu ve Batı, hümanizma ve teokrasi, Tanrı ve şeytan, pornografik argo ve Kuran âyetleri, özyaşam ve kurmaca, kırmızı ve mor... Pamuk, *"Benim Adım Kırmızı"*yı *"çok sesli müzik endişesi"*[34] içinde oluşturduğunu söyler. Romanın en önemli özelliği ise, metin dokusunun büyük bir bölümünü oluşturan minyatür betimlemeleridir. *"Benim Adım Kırmızı"*yı epik bir resim kitabına dönüştürmüştür Pamuk. Bu kitapta resimler anlatılır, anlatı ise resme dönüştürülmeye çalışılır. Metindeki en önemli estetik buluştur bu.[35]

"Kar" (1999) romanı ise, yazarın metinleri boyunca kurgu düzleminde yaptığı serüven yolculuğundaki en sıra dışı duraktır. Fildişi kulesindeki sanatçı duruşundan hiç ödün vermeden üreten Orhan Pamuk, bu romanında toplumsal konuları odağa alır ve bir toplumcu gerçekçi yazar *öykünmeciliği* içindeymiş gibi, konusal gerilimi de bayrak yaparak öyküler. Romancılığının bu noktasında belki de, Türk edebiyat eleştirisinin en işlek kulvarını oluşturan toplumcu kesimden yıllardır aldığı yoğun eleştirilere yaratıcı düzlemden bir yanıt vermeyi deniyordur Pamuk. Ancak *"Kar"*, toplumsal malzemenin yoğun kullanımına karşın, hiçbir zaman toplumsal gerçekçi bir roman değildir. *Kar* imgesinin yarattığı farklı bir masalsı ontolojinin eşliğinde, tiyatro sahnesinde oynanan oyunun yaşama aktığı bir kurgu oluşturur Pamuk; tiyatro oyuncularına kanlı bir ihtilâl yaptırır; varmış gibi görünen konu bütünlüğünü groteskin merceğinden geçirir, mantık dışına taşır.

Motif/içerik bağlamında uzun araştırmaların, biçim/kurgu alanında ciddi ön hazırlıkların izlerini taşır Pamuk'un metin-

33 *Karalama Defteri*, NTV, 4.1.1999.

34 *A.g.y.*

35 Bkz: Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar ("Orhan Pamuk'un 'Benim Adım Kırmızı' Romanında 'Çoğulcu Estetik'")*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.

leri, romanın bir *kurgu mimarisi* demek olduğunun bilincinde bir yazarın varlığını haber verirler okura: *"Romancılık ya her şeydir ya hiçbir şeydir. Romana bu derece kökten bir şekilde bağlıyım (...) Benim Kundera gibi, Llosa gibi diğer inançlı yazarlarla paylaştığım bu dünya sanki bir çeşit tarikattır."*[36] Kendini tümüyle yazma edimiyle bütünleştirmek, onu yaşamının tek amacı durumuna getirmek demektir bu: *"... modernizmden öğrendiğim ve bizim tasavvuf kültürümüzden de izler taşıyan edebiyat; bir tür 'ibadet' şeklidir. Edebiyat kutsaldır ve metinler, dış dünyayı göstermek kadar, kendi içlerine kapalılıkları, kendi zenginliklerinden de bir hâle taşırlar."*[37] Friedrich Schlegel *"sanat dini"* diye nitelendirir bunu: *"Bir sanatçının dinidir bu denilebilir. Ama geleneksel bağlamda ele alındığında din dışı bir dindir bu, bir tür dindar ateizm."*[38]

* * *

1974 yılından bu yana tek uğraşı yazmaktır Orhan Pamuk'un. Ortaya çıkardığı roman metinlerinde onun, yazma edimi, kurgu teknikleri ve biçim sorunları üzerine kafa yorduğu, Batı'nın öncü kurmaca yazarlarının ve kuramcılarının kitaplarını okuduğu, bunlardan etkilendiği, otantik öğeleri de dokuya katarak özgün bileşimler elde etmeye çalıştığı görülmektedir. Pamuk'un romanlarının hemen hepsinin dokusu içinde, *yazma edimi* ve kendileri de yazar olan roman kişilerinin sorunları - dar ya da geniş kapsamda- yer alır. Yazarın yazma edimini kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, *nasıl yazdığını* anlatması ve romanın içinde yazma edimi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, edebiyat biliminde *'üstkurmaca'* (Metafiktion/metafiction/surfiction) diye tanımlanır. Yazma ediminin öykülenmesi demektir üstkurmaca, kurmacanın kurmacasıdır. Postmodern edebiyatın bu ana kurgu öğesi, *"Sessiz*

36 Orhan Pamuk, *Milliyet* gazetesi, *a.g.y.*

37 *A.g.y.*

38 Alıntılanan kaynak: H. Timm, *Die heilige Revolution. Das religiöse Totalitätskonzept der Frühromantik.* Schleiermacher-Novalis-Fr. Schlegel, Frankfurt, 178, s. 28.

Ev"den bu yana Pamuk'un romanlarında yer alır. Pamuk metinlerinde; romanlarını nasıl kurguladığını, onları nasıl oluşturduğunu -açık ya da örtük bir biçimde- anlatır okuruna.

"*Sessiz Ev*"in tarihçi roman kişisi Faruk, "*on altıncı yüzyıl Gebze'sine ilişkin başı ve sonu olmayan bir kitap yazmayı tasarla[maktadır]. Kitabın tek ilkesi olacaktı: O yüzyılın Gebze ve yöresine ilişkin bulabileceği bütün bilgileri, hiçbir önem ve değer sıralaması gözetmeden kitaba alacaktı (...) Kitabın hikâyesini de bunların üstüne oturtacaktı, ama ötekilerden daha fazla önemsediği (...) için değil, tarih kitabında hikâye arayanlara bir tane olsun verebilmek için. Böylece kitabı (...) sonsuz bir 'tasvir' çalışmasından oluşacaktı.*" (SE.148) Bir *tarih* kitabı yazmayı tasarlayan roman kişisi Faruk, özde çağdaş kurmaca metnin kurgu sorunlarını tartışmaktadır: "*Bir kere yazmayı kurduğu şeyi, daha kâğıda dökmeye başlar başlamaz ilk sorunla karşılaşacaktım. Benim niyetim ne olursa olsun, yazdıklarımın bir başlangıcı olmak zorundaydı. Sonra olguları nasıl yazarsam yazayım, bir sıraya dizmek zorundayım. Bütün bunlar da, ister istemez, okuyucu için bir anlam ve düzen demekti (...) Çünkü eski alışkanlıklarına bağlı insan aklı, her sıralanmadan bir düzen, her olgudan bir simge bulup çıkaracak, benim kurtulmak istediğim hikâyeyi, olguların arasına, bu sefer kendisi bulaştırıp duracaktı.*" (SE.149)

*Öykü*nün/mesajın/anlamın ikincil önem taşıdığı, ya da bunların, bir resmi oluşturan mavi/mor/yeşil/kırmızı renklerden herhangi biri gibi metinde yer aldığı bir doku yaratmak olanaklı mıdır? Yalnızca *kurmaca*nın varlık sürdüğü bir metin, romanda öykü ve siyasal/ahlâksal ileti bulmaya alışmış bir okurun beklentileriyle nasıl bağdaşacaktır? Bunlara benzer teknik sorunların üstesinden gelmeye çalışır roman kişisi. *Nasıl yazmalı?* konusu "*Sessiz Ev*"in, Faruk'lu bölümlerinin ana sorunsalıdır. Bu metin kesitlerinde roman estetiğini kuramsal düzlemle bütünleştirir Pamuk; "*Kara Kitap*"ta gerçekleştirmeyi deneyeceği kurgu/biçim öğeleri üzerinde yüksek sesle düşünüyor, kuramsal saptamalarda bulunuyordur burada: "*Kara Kitap*"ın zor kurgu mimarisine uzanan yolda yaşanan doğum sancılarıdır bunlar.

"Hikâye düşkünlerini, dünyayı hikâyelerle anlamaya çalışanları tavlayacak cinsten" (SE.148) birçok ayrıntı vardır kafasında *"Sessiz Ev"*in roman kişisinin; istese, bunlardan geleneksel okurun beklentilerini doyuracak birçok öykü üretebilecek durumdadır o. Oysa, yaşamı kurmaca düzleme taşımanın yolu öykü anlatmak değildir ona göre. Belki de *"hayatı olduğu gibi kelimelere geçirmenin bir yolu yok"*tur (SE.149). Roman estetiğiyle felsefe kesişiyordur artık. Pamuk'un dediği gibi *"roman, daha çok bir felsefe olmaya başla[mıştır]"*[39] ve bu felsefe aynı zamanda -belki de daha çok- *biçim* ve *kurgu* teknikleri aracılığıyla yapılıyordur çağ edebiyatında. *"Sessiz Ev"*in roman kişisi Faruk, *öyküden kurtulmak* için metin içinde küçük denemeler yapmaktadır: Bir yıkıntının karşısında durur, *"taşların ve duvarın parçası olduğu şeyi gözü[n]ün önünde canlandırmaya kalkmadan, gördüğü[n]den başka hiçbir şey kurmadan; yalnızca duvara ve taşlara bakarak durup seyre[der]"* (SE.150).

*"Kara Kitap"*ın, aykırı görünümlü parçaların birleşmesinden oluşan *montaja* dayalı yapısının öncü tasarımları yine *"Sessiz Ev"*in kurmaca dokusunun içinde yer alır: *"... bütün o cinayetleri ve hırsızlıkları, savaşları ve köylüleri, paşaları ve düzenbazlıkları, tek tek bütün olguları iskambil kâğıdı büyüklüğünde kâğıtlara yazarım. Sonra, yüzlerce, hayır milyonlarca kâğıttan oluşan o korkunç desteyi, bir iskambil destesi karıştırır gibi, tabii, daha zorluklarla, özel makinelerle, noterler huzurunda kullanılan piyango makineleriyle karıştırır, okuyucumun eline tutuştururum! İşte, derim sana, hiçbirinin birbiriyle ilişkisi, öncesi ve sonrası, arkası ve önü, nedeni ve sonucu yoktur: Buyrun, genç okuyucu, işte tarih ve hayat, dilediğiniz gibi okuyun"*. (SE.214-215) Okurundan, -ille de gerekiyorsa- elindeki metne kendisinin bir *hikâye* bulmasını ister; ısrarlı okurlar için ise *"iskambil kâğıtları arasına joker sıkıştırır gibi aceleyle üzerinde, hikâye ve içinde de hikâyenin kendisini yazan kâğıtlar sıkıştırma[yı]"* (SE.215) tasarlar roman kişisi Faruk. Yüzyıl başından bu yana çağdaş romancının ana sorunudur roman kurgusu. Pamuk'un

39 Orhan Pamuk, *Milliyet* gazetesi, *a.g.y.*

roman kişisine buldurduğu bu fantastik çözüme çok benzer bir düşünceyle ortaya çıkar Rainer Maria Rilke. Almanca edebiyatın ilk modern romanı *"Malte Laurids Brigge'nin Notları"*nın (1910) kurgusunu şöyle anlatır Avusturyalı yazar: *"Sanki bir çekmecede darmadağın kâğıtlar bulunmuş da, ilk anda başka bir şey bulunamadığı için onlarla yetiniliyormuş gibi bir durum bu (...) Bunların arasında ortaya çıkan şey, birbiriyle bağıntılı güçlerin hayal meyal ilişkisi ve bir çeşit hayat eskizi."*[40] Pamuk'un *"Sessiz Ev"*de bulduğu fantastik çözüm, postmodernist yazar Italo Calvino'nun bir romanı için düşlediği kurgusal çözümle de neredeyse çakışır: *"Bir Tarot destesindeki kartlar gibi, olası birçok anlamı içeren görsel öğelerden hareket ederek anlatıları çoğaltacak bir tür makine olmasını isterdim bu kitabın,"*[41] der Calvino. Modernizmin başından postmodernizmin ucuna dek yazar, ele avuca sığmayan *yeni gerçekliğe* yeni *biçim* kılıflarını aramaktadır.

*"Beyaz Kale"*de de *"alışkanlıkla uyduruverdiği (...) inanılmaz hikâyeler anlat[an]"* (BK.132), *"kendi keyfi (...) için eğlenceli kitaplar yaz[an]"* (BK.170) ve kurmaca sorunları üzerinde kafa yoran roman kişileri vardır. Pamuk, anlatının ana kişilerinden Hoca'ya, çağdaş edebiyatın önemli bir eğilimi üzerinde düşünce ürettirir: Acaba *"vereceği okuma ya da dinleme zevkinden başka hiçbir sonucu ve anlamı olmayan bir hikâye uydurabilir miydi insan? Müzik gibi (...)"* (BK.105)

Ancak, *üstkurmaca*nın metnin ana kurgu ilkesini oluşturduğu roman, Pamuk'un kurgu ve biçimi uç noktada deneyselleştiği *"Kara Kitap"*tır. Berna Moran *"birçok postmodernist romanda olduğu gibi 'Kara Kitap'ın konusu da anlatının kendisidir,"*[42] der. Uzun zamandır denemek istediği bir kurgu biçimidir bu Pamuk'un. *"Sessiz Ev"* de, *"Beyaz Kale"* de, salt yazma

---

40 Alıntılanan kaynak: Gürsel Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, 2. baskı, s. 63-64.

41 Italo Calvino, *Amerika Dersleri*, Can Yayınları, İstanbul, 1995, çev. Kemal Atalay, s. 142.

42 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 97.

ediminin ardına takılıp özgürce kurgulamak/yaratmak isteyen bir yazarın estetik düzlemdeki özlemlerini içerir: *"Bir de başka tür kitaplar vardır, bunlar yazarlarının hayalindeki yeni yaşamlarını, kahramanlarının yeni serüvenleri aracılığıyla değil, düpedüz kitapların kendi hikâyeleri yüzünden sürdürürler,"*[43] der Pamuk *"Beyaz Kale Üzerine"* başlıklı yazısında. Kitapların *kendi hikâyeleri* ise, *biçim* ve *kurgu* düzlemlerinde oluşur; *kurmaca*nın kendi öyküsüdür bu.

Gerçekten de *"Kara Kitap"* modernist romanın yüzyıl dönümünden bu yana deneysellediği biçim ve kurgu tekniklerini bu yolda seferber eder. Amaç, her şeyden önce -sözcüklerin anlamlarının da ötesinde- kendisi olan bir *dilsel yapıt* ortaya koymaktır. Romanın ana kişilerinden Galip'in, *"her eşyanın yalnızca o eşya olarak varolduğu bir dünyada huzurla yaşayabilme isteği yüksel[ir] içinde (...) Yeşil tükenmez kalemin yalnızca yeşil tükenmez kalem olacağı"* (KK.263) bir dünyadır bu. *Yeşil tükenmez kalem*in metin boyunca *yazma edimi*ni simgelediğini düşünürsek, Pamuk karmaşık kurgulu bu romanıyla ne yapmak istediğini birçok yerde -satır arasında- anlatır okuruna. Berna Moran, yalnızca kendisini -yazma edimini- anlatan romanın bu özelliğini şöyle okur *satır arasında*: Romanın ana kişilerinden *"Celâl'in kendi romanda yok, yazıları var yalnızca ve meslektaşı magazin yazarının dediği gibi onu arayanın, yazılarına bakması gerekecektir, çünkü 'yazılarının içinde bir yerdedir* (s. 95) *Celâl. Yani anlatı olarak vardır Celâl ve yazıları tükenince yok olur:"*[44] Bir diğer roman kişisi *Rüya* ise, ismi gibi soyuttur; o da *görülmez* romanda, yalnızca ismi vardır. Belki de, yazma ediminin esin perisidir o, bir *musa*dır. Kaybolan bu iki *imge kişiyi* arayan Galip ise, özde *yazma ediminin* ve *Rüya*nın/fantazinin/esinin ardındadır. Roman kişilerinin, *yazının kendisi* olduğu bir metindir *"Kara Kitap"*.

Üstkurmaca, Pamuk'un diğer romanlarının olduğu gibi *"Yeni Hayat"*ın da önemli bir öğesidir. Kimi roman kişileri, romanın ana imgelerinden olan *Kitap*'ı yaza yaza varolurlar. Metnin

43 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale Üzerine*, ... s. 183.

44 Berna Moran, *a.g.y.*

odağında yine bir yazı ürünü, bir *kitap* yer alır. Söz konusu bu kitap, aynı zamanda ana kişinin *yaşamıdır*. *Kurmaca gerçek* ve *yaşam* arasındaki sınırların yok olduğu bir romandır *"Yeni Hayat"*. Romanın sonlarında yazar doğrudan devreye girer, metniyle ilgili ipuçları verir okuruna, onunla roman estetiğini tartışır. Yazarın, kurmaca metin içinde okuruna yönelmesi, onunla konuşması, *üstkurmacanın* sık rastlanan bir başka uygulanış biçimidir edebiyatta. *"Sessiz Ev"*den bu yana *okur*, farklı tekniklerle roman dokusunun içine girmiştir Pamuk'ta. Metnin kendi kurgusuyla ilgili ipuçlarının olduğu kadar; genel bağlamda roman estetiğiyle ilgili konuların doğrudan tartışıldığı bir metindir *"Yeni Hayat"*. Okurda duygu üretmeyi amaçlayan, *"okurların teselli ihtiyacını karşılamayı bir kariyere dönüştüren işbilir yazarlar[ın]"* (YH.227) *Çehovcu* tutumlarını tartışmaya açar Pamuk romanında.

*"Benim Adım Kırmızı"*da da yaşam ile kurmaca gerçek arasında sürekli bir geçişimlilik yaşanır. Romanın belli başlı üstkurmaca özelliklerinden biri; metnin anlatıcılarının, izleyicisine öykü anlatan meddah tutumu içinde, romanın dışındaki dünyada yaşayan okura yönelmeleridir. Bu meddah-anlatıcı, metnin kimi yerinde okura, romanı okurken nelere dikkat etmesi gerektiğini satır arasından söyleyiverir. *"Benim Adım Kırmızı"*, içinde Orhan Pamuk'un sanat görüşünün, yaratma sorunsalının yer aldığı bir *sanatçı romanıdır* aynı zamanda. Metinde baştan sona Doğu ve Batı'nın sanat anlayışları tartışılmaktadır. Kurmaca ve gerçeklik düzlemlerini Pamuk bu romanında öylesine iç içe geçirir ki, kahramanlarının isimlerini bile kendi aile üyelerinin isimlerinden seçer: Orhan, Şevket ve Şekûre.

İçerdiği yoğun siyasal/toplumsal renge karşılık *"Kar"* romanı da, başta ana kişi olmak üzere, birçok roman kişisinin şiir yazdığı, içinde sanatçı varoluşunun önemli yer kapladığı bir metin: Romanın anlatıcısı ise, Dostoyevski'nin kimi anlatıcılarını anımsatır bir biçimde, kimi yerde 'Ben' diye ortaya çıkar, yavaş yavaş metinde yazarın arkadaşı olarak kimlik kazanmaya başlar. Metnin sonunda ise bu anlatıcı, Orhan Pamuk'un romanlarında ilk kez, yazarın kendisiyle bütünleşir, gerçek ya-

şamda olduğu gibi Rüya adlı bir kızı olan ve Kars'la ilgili bir roman yazan Orhan Pamuk'a dönüşür; metnin yaratıcısı ile yarattıkları *üstkurmaca* düzlemde buluşur. Romanda, gerçek ve sanal düzlemler, iç içe geçen aynalar örneğinde olduğu gibi yansımayı sürdürür. Buna en iyi örnek, *"hayat ile tiyatroyu birleştiren"* (K.366) ihtilâl oyunudur. Tiyatro oyunundaki ihtilâli, Pamuk bu kez romanın kendi asal gerçeklik düzlemine de yansıtır, konusal düzlemde de ihtilâl olur metinde. Gerçek gerçeklik, kurmaca gerçekliğin içindeki tiyatro oyununun gerçekliği... tümü metinde birbirinin içinde erir.

* * *

Orhan Pamuk'un romanlarının önemli bir ortak özelliği de, yeni edebiyat terimleri dizgesinde '*metinlerarasılık*' (Intertextualität/intertextuality) diye adlandırılan olgudur. *Üstkurmaca* öğesinin bir türevidir *metinlerarası* eğilim; içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağdaş yazarın, bütünleşmekte zorlandığı bu gerçekliği yansıtmaktan vazgeçip, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkarak *ikinci elden* yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması demektir. Eskilerin *taklitçilik* diye adlandırıp aşağıladıkları bu eğilim; çağ edebiyatında *alıntı* tekniğiyle bir biçim öğesi durumuna dönüşmüş, giderek eski metinlerin farklı tekniklerle yeniden kurgulanmasına kadar gelinmiştir.

"Edebiyatta özgünlük, yüzyıllar boyu ne Doğu'da ne Batı'da önemli bir meziyet sayılmıştır. Ancak Batı'da romanın çıkışıyla birlikte durum değişmiş, bireyin önem kazanması sonucu sıradan insanların kendilerine özgü yaşamları, yazarları yeni konular, değişik olay örgüleri aramaya itmiştir."[45] 16. yüzyıldan bu yana giderek artan ve romantiklerde doruğa ulaşan *özgünlük* arayışı, postmodern edebiyatta -özellikle de konu/motif bağlamında- tümüyle tersine dönmüş gibidir. Daha önce yazılmış metinlerden yola çıkarak yeni metinler üreten çağ edebiyatı, *"romana, dış gerçekliği yansıtan, sosyoloji, ahlak ya da felsefe*

45 Berna Moran, *a.g.y.*

alanlarındaki gerçekleri doğrudan dile getiren bir metin değil, kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun olarak bak[maktadır]."[46]

*"Kara Kitap"*ta Orhan Pamuk, *"her şeyin her şeyi taklit ettiği, bütün hikâyelerin ve insanların kendilerinden başka şeylerin taklidi ve aslı olduğu ve bütün hikâyelerin başka hikâyelere açıldığı [bir] dünya"*dan (KK.153) söz eder. Özde, içinde yaşadığımız dünyanın gerçeğidir bu. Gerçeğin teknolojik aygıtlar -TV, radyo, video, fotoğraf, film- aracılığıyla ikinci elden yaşandığı, insanların *imaj*ların ardından koşup, *pop-star*lara benzemek için görüntü ve davranışlarını değiştirdiği bir çağdır içinde yaşadığımız yüzyıl. Geleneksel sanat yapıtlarında *"üretilmiş ve 'gerçek' diye tanımlanan nesne, özünde, bir mimessistir. Doğada yer alan bir şeye 'benzetilerek' oluşturulmuştur (...) Oysa yüksek gerçekte (hyperreal) özgün kaynak aradan çıkarılmıştır. Nesne daha önce üretilmiş olan nesneye bakılarak 'yapılır' (...) Neokapitalist toplumları model olgusundan yalıtarak ele almak olanaksızdır. Bu toplumlar artık taklit (simulation) toplumları olmuşlardır."*[47]

20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan edebiyat çoğunlukla, daha önceki yapıtlarla herhangi bir biçimde bağıntısı olan, onları yineleyen bir görünüm sergiler. Bu gelişim aynı zamanda çağdaş edebiyatın, içeriğin ikinci plana itildiği biçim ağırlıklı eğiliminin de bir sonucudur. Özgünlük artık yeni konular bulmakta değil, yeni biçimler yaratmakta kendini göstermektedir. *"Ben kolaj yaparım. Birçok kitaptan pek çok şey alırım. Ama bundan rahatsız olmam (...) Önemli olan etki kaynağının altında ezilip ezilmemektir (...) Başka kitaptan etkileniyorum ama bu, James Joyce'un dediği gibi bir köprü yalnızca. Ben gaza basıyorum, kendi irademi dayatıyorum, bir sanat eseri yaratıyorum (...) Nereden ne almışım önemli değil."*[48] Böyle diyor Orhan Pamuk kendisiyle yapılan bir söyleşide. *"Kara Kitap"* romanının ana kişilerinden köşe yazarı Celâl için önemli olan, *"yeni bir*

46 Berna Moran, *a.g.y.*

47 Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 152.

48 *Kırmızı Koltuk*... 13.10.1994.

şey 'yaratmak' değil, daha önceden binlerce zekâ tarafından binlerce yıldır yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek[tir]" (KK.241). Yine aynı romanın 10. bölümünün başındaki epigrafta, *"Üslûpta şahsiyet: Yazı yazmak, mutlaka yazılmış yazıları taklid etmekle başlar"* (KK.310) tümcesi yer alır. *Metinlerarası* eğilimi yoğun bir biçimde içinde barındıran *"Kara Kitap"*ın son sayfasında şöyle der anlatıcı: *"Eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum."* (KK.426) *"Yeni Hayat"* romanının Nahit/Mehmet'inin işi de *Kitap*'ı yeniden yazmaktır: *"Ve bu da aynı ilham ve istekle yapılabilir ancak. Başkaları işime kitabı kopya etmek de diyebilir, ama basit bir kopya işinden ötedir benim işim. Hissederek, anlayarak ve her seferinde her cümle, her kelime, her harf benim buluşummuş gibi yazarım."* (YH.158)

Orhan Pamuk'un metinleri, özellikle üçüncü romanı *"Beyaz Kale"*den sonra geçerli olmak üzere gerek Doğu gerekse Batı edebiyatından kimi yapıtlara açık ya da kapalı göndermelerle doludur. Pamuk kimi yerde kurgu/biçim öğesi olarak kullanır onları, simge/alegori ya da parodi düzlemine taşır, kimi yerde motif olarak dokuya katar, kimi yerde ise düşünsel arka planın bir öğesi yapar. *"Beyaz Kale Üzerine"* başlıklı yazısında, adı geçen romanı kaleme alırken esinlendiği/etkilendiği kitapları sıralar art arda: Reşat Ekrem Koçu, Adnan Adıvar, Arthur Koestler, Naima, Hegel, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allen Poe, Dostoyevski, Stendhal... *"Amacımız açıklık olduğuna göre"*[49] diye sürdürür açıklamalarını. *"Kara Kitap"* özellikle Doğu edebiyatına göndermelerle doludur. Şeyh Galip'in *"Esrarını Mesnevi'den aldım"* dizesini iki kez yineler metninde Pamuk (bkz. KK.241, 367), çünkü *"Kara Kitap"*ı oluştururken kendi de yararlanmıştır *"Mesnevi"*den. *"Kara Kitap"*ın köşe yazarı Celâl ise, *"Mevlâna'nın en büyük eseri denen Mesnevi baştan sona çalıntıdır,"* (KK.241) der. Aynı romanda *"Doğu'dan Batı'ya, ya da Batı'dan Doğu'ya yürütülmüş eserler efsanesi"*nden (KK.141) söz edilir.

49 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale Üzerine...* s. 189.

"Yeni Hayat" romanının *"adını [da] Dante'nin 'Yeni Hayat'ından borç al[mıştır]"*[50] Pamuk. Roman kişilerinden Rıfkı Hat'ın kendi kitabını yazarken -ya da Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"*ı yazarken- okuduğu/yararlandığı kitaplar -kimilerinden alıntılarla birlikte- yer alır metinde: Dante, İbni Arabi, Rilke, Jules Verne, Mark Twain'in kitaplarıdır bunlar.

Başka yazarların metinlerinden esinlendiğini söylemek; bunun, yarattığı metinlerin bir özelliği olduğunu vurgulamak yeni bir yaklaşımdır Türk edebiyatında. Kimi kez yukarıdaki örneklerde olduğu gibi açık bir biçimde yapar bunu Pamuk. Eğer *"Sessiz Ev"* romanındaki Cüce Recep'in esin kaynağı, Charles Dickens'in cüce roman kişisi ise, bunu metin içinde bir başka roman kişisine söyletir (bkz. SE.219). Kimi yerde ise Fethi Naci'nin de saptadığı gibi,[51] *"Kara Kitap"*ın 14. bölümündeki *"Esrarlı Resimler"*de olduğu üzere kaynağını saklı tutar. Yine, Berna Moran'ın Dante'nin *"İlahi Komedya"*sından esinlendiğini söylediği[52] aynı romandaki *"Merih Manken Atölyesi"* bölümü için de söz konusudur bu durum.

"Yaşamın metinlerden yapılmış olduğu,"[53] görüşündedir Orhan Pamuk: *"Hayat metinlerle beslenir, sonra tekrar hayata dönüşür ve bu ilişki kabaca şimdi söylediğim gibi, hayat ve metin olarak da birbirinden kopmuş değildir. İç içedir. Ama bunlar sürekli birbirlerini zenginleştirerek, değiştirerek, başkalaştırarak ilerlerler."*[54] Yaşam ve metinlerin dünyası birbiriyle bütünleşir Orhan Pamuk'un romanlarında. Yaşamın nasıl bir sürekliliği varsa, Pamuk'un metinlerinin de bir sürekliliği vardır. Onun romanlarında, bir diğer romanındaki kurmaca kişiden, sanki yaşamış biriymişçesine söz edilir. *"Sessiz Ev"* ve *"Kara Kitap"*ta ilk romanının ana kişisi Cevdet Bey'in adı geçer (bkz. SE.90, KK.241); *"Beyaz Kale"*yi -kurmaca düzlemde- yayına hazırlayan, yazarın bir önceki romanı *"Sessiz Ev"*in ana kişilerinden

50 *Cumhuriyet* gazetesi, 15.11.1994.

51 Bkz. Fethi Naci, "Eleştiri Günlüğü", 30.5.1990, *Yeni Düşün*, Yaz 1990, s. 13.

52 Bkz. Berna Moran... s. 100.

53 *Varlık* dergisi, Şubat 1995.

54 *A.g.y.*

Faruk Darvınoğlu'dur; *"Beyaz Kale"* onun kız kardeşi Nilgün Darvınoğlu'na adanmıştır; yine *"Beyaz Kale"*de söz konusu *"kırmızı saçlı cüce"* (BK.44) *"Sessiz Ev"*in Recep'ine bir gönderme gibidir; *"Kara Kitap"*ın Celâl Salik'i ise *"Yeni Hayat"* romanında birkaç kez anılır (YH.20, 93, 256). Kurmaca gerçek ve somut gerçek arasında bir ayrım gözetmez Pamuk.

"Kara Kitap," *"Yeni Hayat"* ve *"Benim Adım Kırmızı"* romanlarının Türk edebiyatında bir *yenilik* diye nitelendirebileceğimiz metinlerarası bir özelliği de, *Doğu* edebiyatından kimi yazarların yapıtlarının ve *İslâm tasavvufu öğeleri*nin gerek biçim gerekse motif düzlemine işlenmiş bulunmasıdır. Mevlâna, Attar, Şeyh Galip'in yapıtları, alıntılar aracılığıyla yer alır *"Kara Kitap"*ta; ya da romanının kimi yerinde onların kurgusal özelliklerinden yararlanmıştır Pamuk. Aynı şeyi *"Yeni Hayat"* romanında da yapar, Batı edebiyatında yüzyıllardır uygulanan bir geleneği, Türk edebiyatında kurmaca düzlemine taşır. *"Yeni Hayat"*ta da *"Benim Adım Kırmızı"*da da Kuran surelerini metin dokusunda kullanır Pamuk; onlara göndermelerde bulunur ya da kimi ayetlere romanında doğrudan yer verir. Hıristiyanlık ve Antik Yunan/Roma kültürünü Batılı yazar, yapıtının dokusuna çok yönlü işlemiştir her zaman. Çoğu kez de bu alanlardan alınma öğeleri/mitleri, parodilerle, analojilerle metninde biçim öğesi durumuna getirmiş; alegori kalıbı olarak kullanmış ya da simge ağını zenginleştirmiştir onlarla. Batı edebiyatının kültürel zenginlikleri arasındadır bu tür *dinsel mitler*. İslâm tasavvufu, gerek *"Kara Kitap"*ta, gerekse *"Yeni Hayat"*ta metni zenginleştiren bir kültür öğesi olarak yer alır. Bu romanlarda, İslâm kültürü ve mitlerinin, ideolojik bağlamın dışında, salt bir kurgu öğesi olarak kullanılması çağdaş Türk edebiyatında bir yeniliktir. Oğuz Atay, *"Tutunamayanlar"*da dinsel motif olarak İsa'yı kullanır; *"Tehlikeli Oyunlar"*da ise yine Hıristiyanlığın kutsal üçlemesi (teslis) motif olarak yer alır. *"Tutunamayanlar"*daki *"İlmihal"* bölümü, Müslümanlıkla ilgili tek kurmaca biçim öğesidir Oğuz Atay'da. Ancak bu kullanım, kapsamlı olarak ilk kez Orhan Pamuk'ta görülür.

Metinlerarasılığın kurgu tekniği açısından en yaratıcı kulla-

nımını, Pamuk *"Benim Adım Kırmızı"*da gerçekleştirir. *Sanatlararasılık* diye adlandırmanın daha uygun olduğu bu kullanımda yazar, kendi metniyle başka metinler arasında doku oluşturmak yerine; bunu, bir yazı ürünü olan metniyle farklı bir sanat disiplininin ürünü arasında yapar. Romantizmin ana özelliklerinden biri olan farklı disiplinler arasındaki bu birliktelik, Pamuk'ta, resim ve edebiyat sanatları arasında sıra dışı bir yaratıcılıkla gerçekleşir. Bir yandan görsel bir sanat türünü -minyatür resimleri- anlatı sanatının olanaklarıyla edebiyat düzlemine taşır Pamuk; onları *anlatır*. Öte yandan ise, bir edebiyat ürününün koşullarını zorlayarak ondan bir *resim kitabı* oluşturmaya çalışır, kimi yerde yazıyı sözcüklerle *boyar*: *"Benim Adım Kırmızı"*yı epik bir minyatür tabloya çevirir. Yazı ile resmin birlikteliği, metnin ikinci elden doğasının ana kurgu ilkesidir.

Orhan Pamuk'un, kendinden önce yazılmış metinlerden; gönderme, alıntı tekniği ve kurgu malzemesi düzlemlerinde en az yararlandığı metni ise, siyasal/toplumsal içerikli romanı *"Kar"*dır.

Metinlerarasılık Orhan Pamuk'un romanlarının en önemli özelliklerinden biridir. Doğu ve Batı edebiyat dünyası, doğrudan alıntı olarak ya da biçim değiştirerek değişik düzlemlerde yer alır onun romanlarında. Alman romantizminin öncülerinden Novalis'in metinlerinde çok fazla alıntı bulunmasından ötürü kendisi için kullanılan *poeta doctus* tanımı, çağımızın birçok yazarı gibi Orhan Pamuk için de geçerlidir. Pamuk çağdaş bir *poeta doctus*tur.

* * *

Orhan Pamuk'un romanlarını içerik ve anlam düzlemlerinde incelediğimizde, söz konusu metinlerin belirli motifleri yinelediğini görürüz. İlk aşamada ***'kurmaca, ontolojik ve kültürel'*** diye üçe ayırabiliriz bu motifleri. Metnin motifsel bir öğesini oluşturduğu için burada içerik bağlamında da ele alınan 'k u r m a c a' sorunları, Pamuk'un romanlarının *üstkurmaca* düzleminin bir parçasıdır. Yukarıda üstkurmaca düzlemini irdelerken odağa aldığımız bu öğe, yazma edimiyle

ilgili sorunları içermekte, aynı zamanda da *yaşam ve kurmaca* düzlemleri arasında koşutluk kurarak *o n t o l o j i k* bir renk almaktadır. Çoğu yerde *yazmak varolmak* demektir Pamuk'ta. *"Kara Kitap"*taki Şehzade de, *"Yeni Hayat"*taki Nahit/Mehmet de yazarak kendileri olmaktadır. *"Yeni Hayat"*ın ana kişisi Osman da *okuyarak* ve *yazarak* kendisi oluyordur.

Diğer ontolojik motifler ise, *kendisi olmak/olamamak, başkası olmak* ya da *başkasına dönüşmek* ve *anlam arayışı* diye özetlenebilir. *"İnsanın 'kendisi' olması ya da bir başkasının imgesiyle büyülenerek kendi kişiliği hakkındaki kesin fikirlerinin bulanıklaşması, benim için temel temadır,"*[55] der Pamuk bu bağlamda. Pamuk'un roman kişileri çoğu kez *kendisi olamama*nın sarmalında yaşarlar. *"Cevdet Bey ve Oğulları"*nın Refik'i de, Muhittin'i de kendileri olamamanın sıkıntısını çekerler; *"Sessiz Ev"*in Faruk'u, *"Beyaz Kale"*nin Hoca'sı ile İtalyan köle, *"Kara Kitap"*ın Galip'i ve Şehzade'si, *"Yeni Hayat"*ın Osman'ı hep ontolojik sorunsal yaşarlar. *"Kara Kitap"*taki Şehzade Osman Celâlettin Efendi (16. Bölüm) tam anlamıyla bir savaş verir *kendisi olabilmek* için; bu nedenle de, etkilendiği her şeyden -insanlardan, eşyalardan, kitaplardan- soyutlamaya çalışır kendini. Özellikle de *"Beyaz Kale"*, *"Kara Kitap"* ve *"Yeni Hayat"*ta *kendisi olamamak, başkası olmak*la sonuçlanır. Bu üç romanın ana kişileri, sonuçta bir diğerine dönüşür; Hoca ve İtalyan köle birbirlerinin yaşamlarını yaşamaya başlarlar, Galip Celâl'in yerine geçer, Osman ise Nahit/Mehmet'in özelliklerini göstermeye başlar; Nahit/Mehmet'in son kullandığı isim ise Osman'dır, o da yaşamının son döneminde Osman'a dönüşmüştür. *"Sessiz Ev"*de bu motif, Faruk'lu bölümlerde düşünce düzleminde tartışılır; insanın kendisi olarak kalamaması, Edward G. Robinson'a benzeyen ihtiyarla ilgili olarak ele alınır (Bkz. SE.216).

20. yüzyılın son yarısındaki edebiyatta, genelde *taklit/reprodüksiyon/imaj* çağının birbirine benzemeye çalışan insanlarının kimliksizleşmesi diye yorumlanan roman kişilerindeki bu *döngüsellik* olgusu, özellikle *"Yeni Hayat"*ta farklı yorumlara çağrı

55 *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 20.10.1994.

çıkaracak biçimde kurgulanmıştır. Romanın mistik renginin altında bu dönüşüm; doğanın ritmine benzer kozmik bir yinelenme, tarihi *bir bayrak yarışı* olarak gören Nietzsche'nin, kozmik iradeyi gerçekleştirmekle görevli insanlarının birbirlerinden devraldıkları gücün sürekliliği, ya da evrendeki tüm oluşumların aynı Tanrısal özün bir parçası olduğunu öne süren tasavvuf görüşünün bir yansıması olduğu düşüncelerini çağrıştırmaktadır. Aynı olgu, *"Benim Adım Kırmızı"*da da yer alır. Bu kez kişilerdeki döngüsellik, sanatsal düzlemde gerçekleşir. Doğu sanatının, bireyselliğe karşı çıkarak, *üslup*ta sürekli birbirlerini yineleyen nakkaşları, Tanrısal bütünlüğün içinde eriyip gitmeye çalışırlar.

Ontolojik içerikli grubun bir uzantısı olan *anlam arayışı* motifi, Pamuk'un tüm romanlarında yer alan içerik öğelerinden biridir. *"İyi bir kitap bize bütün dünyayı hatırlatan bir şeydir (...) Belki her kitap öyledir; öyle olmalıdır (...) Kitabın kendi içinde olmayan, ama varlığını ve sürekliliğini kitabın anlattıklarıyla hissettiğim bir şeyin parçasıdır kitap (...) Dünyanın sessizliğinden ya da gürültüsünden çıkarılmış bir şey belki, ama o suskunluğun da gürültünün de kendisi değil (...) İyi bir kitap, olmayan şeylerin, bir çeşit yokluğun, bir çeşit ölümün anlatıldığı bir yazı parçasıdır."* (YH.208) Böyle konuşturur Pamuk *"Yeni Hayat"*taki roman kişisini. Bir edebiyat yapıtı *"gizli kalmış bir anlama, yazardan da gizlenmiş bir gerçeğe ulaşma çabası"*dır[56] özde.

Onun her romanında yaşamın anlamını arayan bir roman kişisi vardır; insanın *kendisi olma* yolunda attığı ilk adımdır anlam arayışı, *"Cevdet Bey ve Oğulları"*nda Refik, güzel karısını ve bol paralı işini bırakıp *anlam*ın ardına düşer. Pamuk, Refik'i bunun için Erzincan'da bir demiryolu şantiyesine gönderir, ona, *"[b]urada doğanın içinde her şey saf ve gerçek... Burada sahtelik yok,"* (CB.472) dedirtir. *"Yeni Hayat"*ın yaşamın anlamının ardındaki ana kişisi de aydınlanmayı bir Doğu kasabasında, uygarlıktan uzak bir yörede yaşar. *"Sessiz Ev"*in Nilgün'ü yaşamın bir derin anlamı olduğu görüşündedir (bkz. SE.293); dede Selahattin Darvınoğlu'nun katı bir rasyonalizm çerçevesindeki

56 Orhan Pamuk, *Türk Romanının Ruhu Üzerine...* s. 24.

anlam arayışı nihilizmde son bulur; Faruk ise Jung'un kolektif bilinçaltını anımsatan kozmik bir yaklaşımla, izlediği kotrayı doğada *"sallayan, kıpırdatan bir bilinçaltı"* (SE.214) olduğunu düşünür. *"Beyaz Kale"*nin İtalyan kölesi *"anlamla hareketin bir olduğu"* (BK.82) düşler görür; köle, aynı romandaki *ikizi* Hoca için ise, *"daha derin bir gerçek olduğunu sürekli tekrarlıyordu, ama (...) buna ulaşacağımızdan zaman zaman şüpheye düş[mekteydi],"* (BK.152) der. *"Kara Kitap"*ın Galip'i de *"eşyaların kendisine işaret ettiği öbür anlam[dan], dünyanın içine gizlendiği o unutulmuş esrar[dan]"* (KK.414) söz eder, *"dünyanın içindeki gizli anlamı gör[düğünü]"* (KK.379) söyler. Pamuk'un *"Kar"* romanında, ana kişi Ka'ya yaptırdığı da budur. Yaşamın içinden çıkardığı *malzemeyi*, şematik olarak çizilmiş bir kar yıldızının kanatlarına işleyerek, yaşamın içindeki gizli simetriye ulaşmaya çalışır Pamuk'un roman kişisi.

Pamuk, tüm romanlarının dokusuna açık olarak ya da örtük düzlemde, yaşamda varolan *gizli bir anlamı* ya da postmodernist bir dille konuşursak *gizli bir simetriyi* işler. Ancak, Orhan Koçak'ın *"Kara Kitap"*la ilgili kapsamlı ve özgün incelemesinde dediği gibi *"ardında bir anlam varmış efekti"*[57] yaratmak için yapmaz Pamuk bunu. İstanbul'un ya da Türkiye'nin yollarında dolaşan roman kişileri, özde iç dünyalarında *kendilerini*, dolayısıyla *yaşamın anlamını* ararlar; bu bağlamda *ontolojik* bir renk içerir anlam arayışı: *"Hayatın birliğini, hayatı anlamlandıracak o mutlak şeyi biz [yazarlar/YE] günlük hayatın içinden çıkardığımız malzemeyle kurmaya çalışıyoruz. Biz bu anlamı kendimiz bulmaya çalışıyoruz. En azından ben ısrarla bunu yapıyorum,"*[58] der Pamuk.

Belki de yazarın yazarken bulmaya çalıştığı bir olgudur *anlam;* Pamuk'un dediği gibi *"yanıbaşımızda, belki de çok uzakta[dır] (...) herkese göre değişir ve sezgilerle bulunabilecek bir şey"*dir.[59] Okurundan da bunu bekler Pamuk; ondan, metnin

57 *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Der: Nükhet Esen, Can Yayınları, İstanbul, 1992, s. 200.

58 *Kırmızı Koltuk, a.g.y.*

59 *A.g.y.*

içindeki ipuçlarını izlemesini ve anlamı kendisinin oluşturmasını ister. Sözcüklerin, tümcelerin içinde teke tek yer almaz söz konusu *anlam*, okurun bulup çözümleyeceği bir şeydir. Belki yazarın da tam olarak bilmediği bu *anlam* en iyi, *"yazarın eserinin (...) bütünlüğünden çıkaca[ktır]."*[60] *"Bir çeşit öte dünyanın renkleriyle ilgili"*[61] olan, *"hem içimizde dolaşan, hem de anlamına tam nüfuz edemeyeceğimiz"*[62] roman kişileriyle dolu metinlerdir onun romanları. Gerçekçi yazarların *anlam*ını bildiği, sorunlarına da çözüm getirebilecekleri türden bir dünya sunmaz Pamuk okuruna. Çünkü anlamın yok olduğu bir çağda onu yakalamak güçtür, belki de yalnızca metinler *yazarak* ve *okuyarak* üretilebilecektir artık *anlam*. Pamuk, bu dünyanın anlamını da, sorunların çözümünü de okurlarından daha iyi bildiğini düşünmez; geleneksel-gerçekçi eğilimin dışında bir yaklaşımla üreten birçok yazar gibi bir *arayış yazarı*dır o.

"Yeni Hayat" ise bir *anlam arayışı*nın romanıdır; *"aslında romantiklerden öğrenilmiş, edinilmiş ya da bir adım ileriye götürülmeye çalışılmış (...) bir kitaptır."*[63] Dünyayı romantize ederek ona anlam yükler Pamuk. Alman romantiklerinden Novalis'in aşağıda söyledikleri Orhan Pamuk'un ağzından çıkmış gibidir: *"Dünyanın romantize edilmesi gerekir. Romantikleştirme nitelikle ilgili bir işlemdir (...) Basit olana yüksek bir anlam yüklemek; sıradan olana gizemli bir görünüş vermek; bilinene bilinmeyenin büyüsünü, sonlu olana sonsuzluğun görüntüsünü yansıtmak; işte böyle romantize ediyorum. Daha yüceyi, bilinmeyeni, mistik olanı yansıtırken ise işlem tersine döner, bu kez bağlantı noktaları aracılığıyla bunların logaritması alınır, (mistik olan) alışılmışa indirgenir."*[64] Pamuk, metinlerinde açık olmayan bu *anlam*ı, metni *romantize* eden fantastik öğe ve metaforik etki yaratan

60 Orhan Pamuk, *Türk Romanının Ruhu Üzerine...* s. 24.

61 *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 20.10.1994.

62 *Varlık* dergisi, *a.g.y.*

63 *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 20.10.1994.

64 Alıntılanan kaynak: *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*, Hrsg.v.Bern Balzar und Volker Mertens, Meyers Lexikonverlag, Mannheim-Wien-Zürich, 1990, s. 262.

simge/alegori/imge kullanımları aracılığıyla yakalanan bir tür şiirsellikle bir arada yansıtır. Onun metinlerinin önemli bir biçim/kurgu öğesi olan *ayrıntılı* betimleme, şiirselliğin oluşmasında rol oynadığı gibi, aynı zamanda metnin içindeki anlamın da gizlendiği öğedir. *"Gerçeklik daha arkada bir yerde gizlidir sanki. Ayrıntılar tam kestiremediğimiz bir biçimde, arkadaki bu gizli gerçekle bir şekilde ilişkilidir."*[65] *"Kara Kitap"*ta *"yüzyıllar ötesinden gelen ayrıntıların buluşmasını"* (KK.25) anlatır Pamuk; binyılların gerçeğidir bu ayrıntılar. *"Beyaz Kale"*de *"gerçeği istiyor[dur Hoca], gerçek ayrıntıları"* (Bkz.156). Gerçek, *ayrıntı* demektir burada ve insanların çoğu *"aptal oldukları için ayrıntılara değil, özetlere meraklı[dırlar]"* (BK.46). *"Yeni Hayat"* romanının *gerçeği* kavramış *örnek* kişisi Süreyya Bey'in önemli bir özelliğidir *"ayrıntı dikkati"* (YH.262). Pamuk tüm romanlarında, çağın yitik anlamını üretmeye, onu ayrıntıların arasında dokumaya çalışır.

Orhan Pamuk'un romanlarında görülen ve bizim *'k ü l t ü r e l'* sözcüğünde ortak paydaya oturttuğumuz bir başka motif grubu, farklı kültürleri ve yaşam görüşlerini, *Doğu-Batı*, *idealizm-rasyonalizm* karşıtlıkları bağlamında yansıtır. Genelde, bu kültürel özellikleri, karşıt yapılı roman kişilerinde bedenleştirir Pamuk. *"Cevdet Bey ve Oğulları"*nda Doğu-Batı ve idealizm -rasyonalizm karşıtlıkları metnin ana kurgu ilkelerinden biridir; roman bu karşıtlıklar arasındaki gerilimle yaşam bulur. Metni oluşturan karşıt içerikli bölümlerin çoğu, bu karşıtlıkların taşıyıcısı olan roman kişilerinin yaşam görüşlerini içerir. Üç kuşağın öyküsünü anlatan bu roman, Cevdet-Nusret, Osman-Refik ve Cemil-Ahmet çiftlerinde bedenleşen *realist-idealist*, ya da *konformist-nonkonformist** karşıtlıklarından beslenir. *"Sessiz Ev"*de, rasyonalist dünya görüşü *Darvınoğlu* soyadında ironik bir biçimde simge düzlemine taşınan roman kişisinin anlatıldığı bölümler, Osmanlı toplumundaki Batılılaşma serüvenini yine *ironik* bir anlatım tutumuyla kurgular (bkz. Okuma B / *"Yeni Hayat Roma-*

65 Orhan Pamuk, *Türk Romanının Ruhu Üzerine*... s. 23.

(*) Yürürlükteki toplumsal ölçütlere uyum sağlamış olan - toplumsal ölçütlerle bağdaşamayan.

nında Yapı, Anlatım, Biçim ve Dil Özellikleri"). İronik anlatım tutumu, Batılılaşmanın radikal aydınlanmacılığına eleştirel bir yaklaşımın belirtisidir.

"Beyaz Kale" tümüyle Doğu-Batı karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Roman kişisi Hoca sürekli *"bizlerden ve onlardan"* (BK.95) söz eder, *onların* nasıl düşündüğünü öğrenmek ister, *onların* kimliğinin ana çizgilerini saptamak amacıyla Hıristiyan köylerinde soruşturmalar yaptırır, *"onları bizlerden ayıran çok daha derin, çok daha gerçek günah"*ı (BK.149) bulmaya çalışır. Hoca'nın *başkası olmak* isteği, İtalyan köleye dönüşmesiyle - belki de *Batılılaşmasıyla*- son bulur. Belki de Doğuluların Batılılaştığı, Batılıların Doğululaştığı eytişimsel (diyalektik) bir süreçtir dünya tarihi; belki de Doğu ve Batı ayrımı, insan temelinde düşünüldüğünde bir yanılsamadır yalnızca. *"Ötekiler gibi olabilme"* (KK.61), *"Kara Kitap"*ın da ana motiflerinden biridir. Ulusal kimlik yitimi, romanın birçok yerinde motif düzleminde dokuya katılır. Özellikle, yitip giden ulusal kimliği *doğal* malzemelerden ürettiği mankenler aracılığıyla saklamaya çalışan Bedii Usta'nın anlattığı 6. bölüm, çarpık Batılılaşmanın bir eğretilemesi görünümündedir. *"Yeni Hayat"*ta da aynı motif birçok yerde kendini gösterir. Kimi kez *"bugün biz artık kaybetmişiz (...) Batı bizi yuttu, ezdi geçti,"* (YH.270) dedirtir Pamuk bir roman kişisine, kimi kez ise, *uyum*un ana erek olduğu bu romanda Doğu ve Batı öğelerini çocuk kitaplarında bileşime ulaştırmayı dener; Mari ile Ali'yi, Pertev ile Peter'i bir araya getirir. Pamuk'un altıncı romanı *"Benim Adım Kırmızı"*da egemen motif yine ulusal kimlikle ilgilidir: *"Biz bakınca nasıl görüyoruz?"*[66] sorusundan yola çıkan Pamuk, bu kez Doğu ve Batı'yı sanatsal *üslup tartışmaları* aracılığıyla karşı karşıya getirir.

Pamuk'un romanlarındaki bir başka *kültürel* kaynaklı motif ise, postkapitalist tüketim ekonomisi ve teknoloji kültürünün Rousseau'ya ya da Nietzsche'ye özgü bir *kültür karamsarlığıyla**

66 *Kırmızı Koltuk, a.g.y.*

(*) Kültür karamsarlığı ('Kulturpessimismus'): Teknoloji kültürünün yaşamı olumsuz etkilediğini, insanı doğal ortamından uzaklaştırdığını ve yabancılaştırdığını öne süren görüş.

ele alındığı bölümlerde kendini gösterir. İki yüz yıl içinde dünyayı yaşanmaz duruma getiren teknolojik gelişmenin çevreye duyarsızlığı ve uluslararası kökenli tüketim ürünlerinin dünyayı egemenliği altına alışı, Pamuk'un çoğu romanında kullandığı motifler arasındadır. *"Sessiz Ev"*de ölmekte olan bir dereden söz eder Pamuk, *"zehirden ve pislikten uyuşmuş [kurbağaları] (...) yaprakların üstüne bulaşmış zift parçaları[nı]"* (SE.151) anlatır; Gebze civarındaki Cennethisar'ın betonlaşmasından duyduğu kaygıyı dile getirir. *"Yeni Hayat"*ta ise leylekler *"sefaletini görmek istemedikleri"* (YH.262) için acıklı kentlerin üstünden daha yüksekte uçmaktadırlar. Yine aynı romanda *mahşer* atmosferi içinde betimlenen trafik kazaları, -bir açıdan da- teknolojideki ilerlemeye, elverişsiz altyapı ve eğitim koşulları içinde ayak uydurmaya çalışan ama başaramayan çarpık bir toplumsal gelişmenin dışavurumudur. Pamuk'un, *çevreci* izleği en çarpıcı biçimde kurmaca düzlemine taşıdığı metin ise kuşkusuz *"Kara Kitap"*ta yer alır. Romanın belki de en güzel anlatı kesiti olan *"Boğazın Suları Çekildiği Zaman"* başlıklı bölüm, bir çevre felâketini dile getirir. Ressam Hieronymus Bosch'un apokaliptik (mahşersi) görüntülerini anımsatan bu fantastik metin belki de gerçeğin bir öngörüsüdür. *"Yazarlar hayatın, dünyanın gerçek tablosunu sunmazlar bize,"* der Pamuk, *"ama o yorum bir süre sonra, sözünü ettiğimiz hayatın ta kendisi olur çıkar."*[67]

Ekonomik kaynaklı *kültürel* kirlenme, Pamuk'un metinlerinin bir başka motifidir. Çokuluslu ve çok-reklamlı tüketim ürünlerinin kuşatması altındaki bir yaşam biçimini eleştirel bir bakışla yansıtır Pamuk romanlarında; *"Kara Kitap"*ta tüketim ürünlerini ürkütücü bir cangılı betimler gibi art arda sıralar; *"Yeni Hayat"*ta ise eleştirisinin dozunu artırır, tüketim ekonomisini boy hedefi yapar. *"Yeni Hayat"*ın Dr. Narin'i, söz konusu şirketlerin bayiliklerine ve onların maşası olduğunu düşündüğü *Büyük Kumpas*'a karşı örgütlenir, ona savaş açar. *"Coca Cola içip deliren, ama herkes delirdiği için delirdiğini farketmeyenler[in]"* (YH.123) dünyasıdır modern tüketim toplumu Pamuk'ta.

67 *Varlık* dergisi... s. 41.

Pamuk'un romanlarında *kültürel* başlığı altında topladığımız motif grubu çerçevesinde, *örtük* bir *toplumsal/siyasal* boyutun varlığı dikkat çekmektedir. Toplumsal yaşam ve gelişmekte olan Türkiye'nin sorunları; onun, fantastik öğelerle yoğrulmuş karmaşık dokulu romanlarının ana malzemelerinden biridir. Tanzimat'tan bu yana ülkenin kültürel ve siyasal bağlamdaki ana sorunsalları, *Batılılaşma*dan/*aydınlanma*dan başlayarak yer alır Pamuk'un metinlerinde. Çevre sorunları ve ekonomik kirlenmeyi de içine alan bu eğilim, *"Yeni Hayat"* romanında tüketime bağımlı maddesel bir yaşam biçiminde içi boşalarak birer pop imgeye dönüşen Atatürk heykelleri ve Güneydoğu dağlarında süregelen savaşa değin uzanır (Bkz. YH.256, 258). *"Sessiz Ev"*, ülkücü Hasan'ı ve *Cumhuriyet* gazetesi okuduğu için öldürülen Nilgün'üyle hâlâ güncel olan toplumsal/siyasal sorunların, somut gerçeklikle teke tek örtüştürülerek geniş kapsamda yansıtıldığı ilk romanıdır Pamuk'un. *"Sessiz Ev"*den sonra uzun süre toplumsal/siyasal malzemeyi metinlerinde fazla belirgin kılmadan, yan renklerden biri olarak kullanan Pamuk; 2002 yılında yayımlanan romanı *"Kar"*da, şaşırtıcı bir biçimde siyasal öğeyi metninin ana rengi durumuna getirir. *"Kar"* Pamuk'un bugüne değin yazdığı en siyasal içerikli metindir. Metnin odağında, Türkiye'nin son yıllardaki en büyük toplumsal sorunsalı olan siyasal İslâmın yükselişi bulunur. Türbanlı kızların direnişi, siyasal cinayetler, yeraltı örgütleri ve kanlı bir darbe, konusal düzlemin yapıtaşlarıdır. Ne var ki, biçimsel kaygının ön planda olduğu bu metinler, odağa aldıkları toplumsal sorunu çözümlemeye çalışmazlar, bu nedenle de özellikle bunları yapan metinlere alışmış okurun tepkisini çekerler.

Her ne kadar Pamuk, *"yazar, teorik olarak, en sonunda kitabı kendisi için yaz[maktadır]"*[68] diyorsa da, arkadan hemen ekliyordur: *"Kitap, bir iletişim aracına bindirilmiş bir mesajdır"* (agy). Orhan Pamuk, son yıllarda özellikle düşünce özgürlüğü ve Güneydoğu'daki savaş konularında görüşlerini açıklamaktan kaçınmayan bir tavır sergilemiştir. Ancak bu onun edebi-

68 *Kırmızı Koltuk, a.g.y.*

yat dışı kimliğidir. *"Ben doğrudan politikayla ilgilenmek isteyen bir yazar değilim, hiçbir zaman da olmadım. Hatta ilk kitaplarım çıktığı vakit, benden önceki kuşak yazarlarına kıyasla durumumu saptadım ve bunun provokatif olarak altını çizmek için 'Ben fildişi kulesinde yaşayan bir yazarım' diye açıkça söyledim."*[69] Toplumsal/siyasal/ekonomik sorunlar Pamuk'un romanlarının önemli bir yapıtaşıdır, yapıtlarının ana renklerinden biridir ve işlevi de bir tabloyu oluşturan renklerden farklı değildir; yalnızca o tabloyu oluşturmaya yarar. Pek çok şey öğrendiğini söylediği Türk romancıları Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay'la ilgili olarak şu saptamada bulunur Pamuk: *"Bu yazarların hiçbiri, yaşadıkları dönemin güncel politik sorunlarına edebi cevaplar yetiştirmeye kalkmadılar. Bu basiretsizliğe hiçbir zaman düşmediler."*[70]

* * *

Yazarları ortak bir edebiyat akımının özellikleri altında toplamanın zor olduğu bir dönemde yaşıyoruz. Ortaçağda yüzlerce yıl hep aynı edebiyat öğelerini kullanarak üretti yazarlar, barok akımının özellikleri ise koca bir yüzyıl boyunca sürdü. Türk edebiyatında da yüzlerce yıl etkisini sürdürdü *Divan* öğeleri. Edebiyat ölçütlerine yansıyacak denli hızlı yaşanmıyordu toplumsal değişim o zamanlar. Daha sonra hızlanan sosyoekonomik gelişmelere koşut olarak değişen koşulları yansıtan edebiyat akımları ise çok daha kısa süreçler içinde birbirini izledi. Günümüzde bir *edebiyat akımı* oluşturmaya yetmeyecek denli hızlı akmaktadır zaman; artık edebiyat akımlarından değil de, olsa olsa bireysel biçemlerden söz edilebilmektedir çağımızda. Modernizm de, postmodernizm de geleneksel bağlamda edebiyat akımları olmayıp, içlerinde çok farklı biçemleri barındıran; *kolaj*ın ve *eklektik** eğilimlerin ön

69 *Cumhuriyet* gazetesi, 2.3.1995

70 *Varlık* dergisi, *a.g.y.*

(*) Eklektik (Seçmeci): "1- Kurulmuş olan dizgelerden değişik düşünceleri seçip alan ve bunları birleştirerek kendi öğretisi durumuna getiren (yöntem, düşün-

planda olduğu yaklaşımlardır. Postmodernizmin ana özelliğidir *çoğulculuk*.

Farklı biçemleri romanlarında deneyselleyen Orhan Pamuk'u da belirli bir edebiyat eğiliminin şemsiyesi altında değerlendirmek olanaklı değildir. Başlangıçta geleneksel-gerçekçi romanın özellikleri doğrultusunda yazan Pamuk'un, giderek daha yoğun kullanmaya başladığı *üstkurmaca* ve *metinlerarası* öğeler göz önüne alındığında *postmodernist* bir çizgi doğrultusunda yazdığı söylenebilir. Özellikle de *"Kara Kitap"*ta *yazma edimi*ni ana motif olarak kullanması, Pamuk'ta postmodernizmin uç görüntüsüdür. *"Yeni Hayat"* romanında ise maddesel ve aşkın disiplinlerin *eşzamanlı* kullanımı ilk bakışta postmodern bir öğe olarak da değerlendirilebilir. Pamuk *"Yeni Hayat"* için yaptığı şu saptamada, postmodern edebiyatın disiplinlerarası çoğulculuğunun altını çizmekte: *"Pop imgelerden videoya, ruha seslenen hafif dinsel yanından mutlak aramaya kadarki yelpazede yer alan unsurlardan alıyor gücünü."*[72] Bu nedenle de postmodern bir renk içerir *"Yeni Hayat"*.

Öte yandan ama, Pamuk'un şimdiye dek yazdığı romanların tümünde görülen *anlam arayışı*, onun yapıtlarına postmodernizmin sınırları dışında bir boyut getiriyor. Özellikle *"Yeni Hayat"* romanındaki *mutlak arayışı*, onu romantiklere, genel bağlamda da modernistlere yakın kılmakta. Onun metinlerinde yer yer koyulaşan *aşkın/mistik* renk ile *biçimci* yaklaşım, kimi yerde ise postmodernist çoğulculuk eğiliminin, *karşıtlıklar ve bunların sentezi* anlayışına dönüşmesi, Pamuk'taki *romantik* boyutun önemli göstergeleri arasında sayılabilir. *"Romanları[nda] aslında bireye ilişkin bilgi vermeye, hayatın anlamına ilişkin hikâyeler anlatmaya çalış[tığını]"*[73] söyleyen Pamuk'un bu tümcesindeki *birey* ve *hayatın anlamı* sözcükleri ondaki bu

---

ce, filozof). 2- Bir öğreti ya da dizge kurmak istemeyip, ortalıkta olan düşünceler dağarcığından kendilerine uygun gelen bir bu, bir şu düşünceyi alarak benimseyen."[71]

71 Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Savaş Yayınları, Ankara, 1984, s. 153.

72 *Varlık* dergisi, *a.g.y.*

73 *Milliyet* gazetesi, 15.1.1995.

romantik eğilimi destekler niteliktedir. *Anlam* ve *birey* kavramlarının yanına -özellikle *"Kara Kitap"*taki- bilgi içeren *ansiklopedik* kesitler ile *deneme* türünü andıran bağımsız bölümleri de ekleyerek değerlendirdiğimizde ise bu kez tipik bir *modernist* romancı çıkmakta karşımıza.

Diğer taraftan aynı romancının, dış dünyayı kimi yerde son derece güçlü bir gözlem yeteneğiyle *yansıtmakta* olduğunu, kanlı canlı bir somut gerçeklik düzlemine metinlerinin dokusunda yer verdiğini görüyoruz. Dış dünya/somut yaşam son derece parlak renklerle yansıtılır onun yapıtlarında. *"Cevdet Bey"* romanında İstanbul'un dünü ve bugününü, "Sessiz Ev"de Gebze yöresini, *"Kara Kitap"*ta İstanbul sokaklarını, *"Yeni Hayat"*ta Trakya ve İzmit yöresi kasabalarını, *"Kar"* romanında ise Kars'ı bir ayrıntı cümbüşü içinde betimler Pamuk; kimi yerde gerçeğin teke tek yansıdığı, çoğu kez de edebiyat merceğinde kırılarak görüntü değiştirdiği canlı bir yaşam çizer romanlarında. Kendisinin de dediği gibi, *"en gerçekçi yazarın yapamayacağı kadar gerçek dünyaya bağlı[dır]"*[74] Pamuk özde.

Görünürde yalnızca *betimleyen* (deskriptif) bir yazardır Pamuk. Ama çoğu kez okurun *yüzeysel* olarak algıladığı bu betimlemelerin ardında, açığa çıkarılmayı bekleyen *ilkeler* -giderek *ülküler*- yatan metinlerdir onun romanları. Bu bağlamda ise, derin anlamlara çağrı çıkaran *düzgüsel* (normatif) metinler olarak nitelendirebiliriz Pamuk'un ürünlerini. Çok sayıda anlam katmanıyla dokunmuş *açık* metinler üreten ve bu metinlerde *"herkesin kendi yolculuğunu kendi yaşamasını ist[eyen],"*[75] okurları için toplumsal ve ahlaksal çözümler üretmeyen, romanın yazmaktan çok *kurmak* edimiyle oluşturulduğunu düşünen, sanatın özünde yatan eylemin *biçimlendirmek* olduğunu bilen bir yazardır Orhan Pamuk; *"[y]apmam gereken şey anlam belirsizlikleri sergilemek. Yoksa, roman değil bir inceleme kitabı yazardım,"*[76] diyen Umberto Eco gibi düşünen biri...

---

74 *A.g.y.*

75 *Cumhuriyet* gazetesi, *a.g.y.*

76 Jean-Jacques Brochier-Mario Fusco, *"Açık Yapıt'tan Foucault'un Sarkacı'na"* (Umberto Eco ile söyleşi), *Yeni Düşün* dergisi, Yaz 1990, çev. Sema Rifat, s. 54.

Çağdaş romanı, bu arada Orhan Pamuk'un son romanlarını *anlamak* ve *keyif* almak isteyen okur, -Eco ve Pamuk'un deyişlerini harmanlayarak konuşursak- *bu anlatı ormanlarında,*[77] *"kendi yolculuğunu kendi yaşamayı"*[78] öğrenmek zorundadır.

Yeni Bir Okur Tipi

> *"Örnek okur ancak örnek yazarı keşfettiğinde ve onun kendisinden istediklerini anladığında tüm anlamıyla örnek okur haline gelecektir."*[79]
>
> Umberto Eco,
> *"Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti".*

Bu çağın okuru; Kafka ve Beckett gibi, Calvino ve Eco gibi, konumuz bağlamında ise Orhan Pamuk gibi *anlam belirsizlikleri* sergileyen yazarlarla kuşatılmıştır. Yukarıda görüldüğü üzere Pamuk, kolayca çözümleyebileceği türden romanlar sunmaz okuruna; öncü biçim denemelerinde bulunur; alışılmamış kurgular üretir; topu ise okuruna atmıştır; metinlerinde *kendi yolculuğunu kendi yaşamasını* istemektedir ondan.

Oysa geleneksel/gerçekçi romanın belkemiğiydi *yazar*; romanında ne yapmak istediğini en iyi o bilirdi. Uzun beyaz sakalıyla Tolstoy, soylu görünümüyle Goethe, görkemli gövdesiyle Balzac, yönlendirilmeyi bekleyen okurlarını birer *baba* gibi ellerinden tutar, metinlerinin içinde gezdirir, onlara yaşamın anlamını öğretirlerdi. İnsancıl ahlak ölçütlerinin üstüne kurulmuş, çözüme giden yolu okurun şaşırması olası olmayan, kapıları yanlış anlamalara sıkı sıkıya kapatılmış, güvenli *baba evleri*ydi bu sağlam yapılar. Günümüz edebiyatında bu sağlam yapılar yerlerini, kapanmayan kapıları rüzgârın her esintisinde çarpışan, içinde barınılması olanak dışı, güvenliksiz evlere bırakmıştır. *Babasız* evlerdir bu evler. Bunların için-

---

77 Bkz. Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, çev. Kemal Atalay, İstanbul, 1995.

78 *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki 20.10.1994.

79 Alıntılanan kaynak: Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*... s. 35.

de barınmayı kafasına koymuş olan kişi, bu terkedilmiş evlerde yaşamayı öğrenmelidir; bunun için de önce, bulduğu gereçlerle evi oturulabilir duruma getirmelidir.

20. yüzyıl edebiyatının *yeni okur tipi* evin yapımına doğrudan katılır, henüz tamamlanmamış olan yapının içinde kendine yaşayabileceği bir ortam yaratmaya çalışır. O, yazarın eğittiği, yol gösterdiği biri değildir artık; yazarla birlikte *üretir*, etkindir; elinde kitap, rahatça koltuğunda oturmasına izin yoktur onun; her satırda, her sözcükte uyanık olmak zorundadır; bu yeni tip yapılarda barınabilmesi için, yazarın bıraktığı anlam boşluklarını doldurması, tuğlaların arasını kapatması gerekmektedir. Yeni okur tipi, tüketici değil bir *üretici*dir.

Yeni edebiyatın odağında yazar değil, *okur* oturmaktadır artık. Bir zamanlar geleneksel-gerçekçi edebiyatın odak öğesi her şeyi bilen güçlü *yazar* ve biçimcilerin edebiyatta tek ölçüt olarak gördükleri *yapıt*, yerini kayıtsız şartsız *okur*a bırakmış gibidir. *Okur*u edebiyatın odağına alan kuramcıların en ünlülerinden Alman edebiyat bilimci Wolfgang Iser'e göre *"metnin semantik potansiyelini tüketecek tek bir doğru yorum yoktur"*;[80] her şey okura bağlıdır, metinde anlamı kesin olmayan yerleri *somutlaştırmak*la, anlamlandırmakla, *normalleştirmek*le yükümlüdür o. Umberto Eco'da da okuma edimi bir tür yeniden yazma eylemine dönüşür. Okur, metnin kendisine izin verdiği ölçüde ve kendi potansiyeline koşut olarak metni *yeniden üretir*, *yeniden yazar*.

Çağdaş edebiyatın okuru, metnin bir parçası olmuştur artık, metni oluşturan öğelerden biri durumuna gelmiştir; o olmadan metnin tek başına bir anlamı yoktur. Okurun ön planda olduğu bu edebiyatta, bir *"[metnin] çözümlenmesi, okurun anlamı ararken karşılaştığı güçlüklerin dile getirilmesi demektir"*[81] günümüzde. Wolfgang Iser'in okur tipi *"yorumlamanın yanında metinle mücadele e[tmekte] metnin 'çokanlamlı' anarşik potansiyelini düzenli bir çerçeveye sokmak için uğ-*

80 Wolfgang Iser. Alıntılanan Kaynak: Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990, çev. Esen Tarım, s. 105.

81 Jonathan Culler, *Dekonstruktion, Rowohlt Enzyklopaedie*, Hamburg, 1988.

raş[maktadır]."[82] Amerikalı edebiyat kuramcısı Stanley Fish bu konuda daha da ileriye gider. Ona göre *"yapıtın kendisinde bulunan, 'nesnel' bir yapı değil, okurun yaşantısının yapısıdır"*[83] yalnızca. Bu edebiyat, okurunu yaratıcı olmaya zorlar; salt duyguların değil, aklın odakta olduğu bir eylemin içindedir okur;* edebiyat ürününün ana yapıtaşıdır o artık; edilgin değil, etkindir.

"Metindeki her şey, metnin grameri, anlamları, biçimsel birimleri, hiçbir şekilde 'olgusal' olarak verili [olmayıp] yorumlamanın ürünüdür."[84] Stanley Fish'in bu saptaması ise, çağ fiziğinin belirleyici ilkeleriyle tümüyle örtüşmektedir. Geleneksel edebiyatın kesin sınırlarla çizilmiş bir roman dünyasından böylesine belirsiz bir öznelliğe geçiş, Newton fiziğinin *kesin* sınırlarla çizdiği *neden-sonuç* ilişkisi temelinde oturan bir evren anlayışından, çağ fiziğinin *görecelik* ve *belirsizlik* kavramlarıyla bütünleşen yeni bir evren anlayışına geçişle koşutluk gösterir. Fizikteki gelişmeler, nesnelerin varlıklarının onları izleyenlerin konumuna göre değiştiğini ortaya koymaktadır. Özellikle kuantum teorisindeki *belirsizlik ilişkileri*, özneden bağımsız bir doğanın *nesnel* olarak incelenmesinin olanak dışı olduğunu göstermektedir. Alman fizikçi Werner Heisenberg fizikteki yeni verilerin, *"dünyanın, şimdiye dek alıştığımız biçimde, özne ve nesne, iç dünya ve dış dünya, beden ve ruh olarak bölünmesine uyum sağlamak istemediğini, bunda güçlükler çıkardığının"*[85] görüldüğünü söylemektedir. Nükleer fizik, nesnenin özneden

---

82 Wolfgang Iser. Alıntılanan kaynak: Terry Eagleton... s. 105.

83 Stanley Fish, Alıntılanan kaynak: Terry Eagleton... s. 109.

(*) Binyıllardır Batı sanat kuramlarını etkileyen Aristo'nun *katharsis* düşüncesinde sanat yapıtının odağında yine izleyici -bizim bağlamımızda ise 'okur'- vardır. Ancak Aristo'nun izleyicisi, yapıt karşısında edilgindir, kendini yazarın güdümüne bırakmıştır, *duygu*larının eşliğinde bir ruhsal değişim geçirmektedir, eğitilmekte/arınmaktadır. Burada ise, etkin bir okurun varlığı ve onun *akıl* eşliğinde geçirdiği bir değişim süreci söz konusudur. Bu değişim, *katharsis*te olduğu gibi yazarın güdümünde değil, okurun kendi çizdiği yolla gerçekleşir.

84 Stanley Fish... *a.g.y.*

85 Werner Heisenberg, *Naturbild der heutigen Physik*, S. 18, Egbert Faas, *Offene Formen in der modernen Kunst und Literatur* içinde, Wilhelm Goldmann, Verlag, München, 1978, s. 60.

bağımsız düşünülemeyeceği, *"tüm varlıkların [ancak] karşılıklı bağımlılık"*[86] ilişkisi içinde varolabildiği bir evrensel düzenden söz etmektedir. *"Eğer atom çekirdeğinin içindeki belli bir parçacığın niçin özellikle o anda saçıldığını bilmek istiyorsak, 'bizim' de içinde olduğumuz tüm dünyanın o andaki mikroskobik durumunu bilmemiz gerekir,"*[87] diyor Heisenberg. Fizik biliminin sunduğu yeni nesneler dünyası; nedenselliğini yitirmiş, öznel bir renk taşıyan, tüm öğeleri birbiriyle etkileşim içinde olan, *yoruma açık* bir doğayla karşı karşıya getiriyor bizi.

Özne-nesne, 'Ben'-doğa karşıtlığını neredeyse ortadan kaldıran ve her şeyin birbirinin parçası olduğu düşüncesini çağrıştıran yeni doğabilimsel bulgular, çağ edebiyatının metnin bir parçası durumuna gelen okur anlayışıyla örtüşmektedir. *"Metin, içlerinden hiçbiri öncelik taşımayan birçok yazımın birbiriyle kesiştiği/çakıştığı çok boyutlu bir uzamdır. Metin, sayısız kültür odaklarından alıntıların oluşturduğu bir dokudur. Ancak bu çok sayıdaki odağın çakıştığı bir nokta vardır ve bu nokta, şimdiye dek sanıldığı gibi yazar değil, okurdur."*[88] Roland Barthes, çağ edebiyatında metnin bir parçası durumuna gelen okuru, metnin ana öğesi yapar bu sözleriyle.

Yeni dilbilim çalışmalarındaki gelişmenin yönü de bu doğrultudadır. İletişimin gerçekleşebilmesi için yalnızca iletinin oluşturulması değil, iletinin deşifre edilmesi de gerekir. Bu nedenle de bilimsel yöntem olarak, metnin *'konuşmacı' açısından değil de, 'işiten' kişi açısından incelenmesi* önerilmektedir. Yeni çalışmalarda, daha önce konuşmacıdan yola çıkan dilbilimin yerini, giderek *işitenden yola çıkan dilbilim* almaktadır. Edebiyat tarihi çalışmalarında da bu gelişmelere koşut eğilimler dikkati çeker. Edebiyat yapıtları ya da yazarlarından yola çıkmak yerine, söz konusu yapıtların okur tarafından nasıl alımlandığından yola çıkmayı yeğleyen ve edebiyat metinleri-

86 Werner Heisenberg... s. 61.

87 Werner Heisenberg, *Physik und Philosophie*, Ullstein Materialien, Frankfurt/M. Berlin-Wien, 1984, s. 69.

88 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, s. 146, Alıntılanan kaynak: Jonathan Culler, *Dekonstruktion*... s. 35.

nin bir tür *alımlanma tarihi*ni yazan araştırmacılar hiç de az değildir.

Okurun çağdaş edebiyattaki önemini vurguladıktan sonra, artık şunu diyebiliriz: Çağdaş edebiyatın *açık yapıt*larının çözümlenmesinde ana işlev okurundur: Top ondadır artık. Okurun bu işlevini yerine getirebilmesi için ise, kendi konumunun bilincinde olması ve eski alışkanlıklarından kurtulması gerekmektedir. Her şeyden önce de, eline aldığı her metinde, *anlatıcı*ya ya da *kahraman*a inanmaktan, onların arkasında kendisine doğru yolu gösterecek *yazar*ı aramaktan vazgeçmelidir okur. Metinde anlatılanların *gerçekmiş* gibi yansıtıldığı ve gerçek gerçekliğin kurmaca gerçeklikten kimi kez daha değerli bulunduğu Türk edebiyatının okuru ise, metinle *duygusal* iletişime girmeye, romanı gerçek gibi algılamaya hazırdır. Çünkü, Gürsel Aytaç'ın da dediği gibi, *"birçok kitle iletişim organında bir öykü, bir oyun v.s. 'gerçek hayattan alınmalıdır' ibaresini âdetâ bir 'kalite kontrol belgesi' gibi övünçle taşı[maktadır]"*[89] üzerinde. Yazarın her dediğinin gerçek gerçeklikle örtüştüğüne inanma eğilimi gösteren bu okur için, çoğu kez yazarla özdeşleştirdiği *kahraman*ın sözleri neredeyse yazarınkinden bile önemlidir. Orhan Pamuk, *"yazardan çok kahramana inanmak bizim roman geleneğimizin önemli halkalarındandır;"*[90] der. Okur, bütünüyle de haksız değildir bu tutumunda. Çünkü geleneksel-gerçekçi yazar gerçeği yansıttığını savlar, düşünceleri ise genelde kahramanınkiyle örtüşür.

Yeni edebiyat okuru ise inançla değil, kuşkuyla yaklaşmalıdır metne. Eğer elindeki metin bir geleneksel edebiyat örneği değilse, metinde kesintisiz bir olay akışı yoksa, ya da olaylar, içinde yaşadığımız somut dünyanın alıştığımız gerçeklik ölçütleriyle örtüşmüyorsa, *tuhaf*sa, *düş* gibiyse, *groteske*se, o zaman kuşkusunda haklıdır okur ve sakınımla yaklaşmalıdır okuduğu kurmaca ürüne. Böyle bir metnin yazarı büyük bir olasılıkla, okurun toplumsal ya da kişisel sorunlarıyla ilgili olarak aydınlatıcı bilgiler vermeyecektir. Böyle bir beklentiyle

89 Gürsel Aytaç, *Edebiyat Yazıları* III, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995, s. 134.

90 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale Üzerine...* s. 189.

metne yaklaşan, ondan evrensel gerçekleri öğrenmek isteyen okur düş kırıklığına uğrayacaktır. Beklentileriyle örtüşmediği için metni ve yazarını suçlayacak, onu edebiyat açısından değersiz bulacaktır. Daha önce okuduğu geleneksel edebiyat metinlerinde beklentilerinin çoğunu doyurmuş olan bu okur *geleneksel* edebiyat okurunun *prototipi*dir, farklı ölçütlerle biçimlenmiş olan yeni metinlere yabancıdır, onları anlamamaktadır.

Bu geleneksel okurların ünlülerinden biri de çağdaş fiziğin babası Albert Einstein'dir. Bir keresinde Thomas Mann, Einstein'a Kafka'nın bir romanını ödünç verir. Einstein kitabı geri getirdiğinde şöyle der Thomas Mann'a: *"Okuyamadım bu kitabı. İnsan beyni bu derece karmaşık değil!"*[91] Tümüyle bir geleneksel edebiyat okuru tepkisidir bu. Fizikteki bulgularıyla egemen gerçeklik anlayışını tersyüz eden Einstein'ın, üstelik kendisi tarafından ortaya konulan bu yeni gerçekliğin edebiyat estetiğindeki en yetkin yansımalarından birine karşı takındığı bu tavır ilginçtir. Belki de Oğuz Atay'ın dediği gibi, insanlara *"bazı şeylerin, meselâ 'Finnegans Wake'in öneminin anlatılması mümkün değil[dir]. Çünkü bazı insanlara sezgiler, matematik kesinlikle söylenmedikçe iletilmesi mümkün değil[dir]."*[92]

Şair ve eleştirmen Ahmet Oktay da, Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"* romanındaki kimi sosyolojik gözlemlerin *"pek ete kemiğe bürünemediğini"*[93] söylerken, Türk romanının üstünde oturduğu realist geleneğin alışkanlığıyla konuşmaktadır. Geleneksel-gerçekçi roman okuru tepkisi gösterir eleştirmen bu saptamasında, çünkü sosyolojik içerikli beklentilerini tümüyle doyurmamıştır *"Yeni Hayat"*.

Yeni metinlerle iletişim kurabilmek için, yukarıda da görüldüğü gibi *Einstein olmak* yeterli değildir. Burada önemli olan, okurun, metnin özünde yatan yeni sistemin farkında olması ve kendisinin bu sistem içindeki yerini/önemini bilmesidir. *Oyun*u, kuralına göre oynamak, metinden keyif almaya giden

91 Alıntılanan kaynak: Umberto Eco... s. 11.

92 Oğuz Atay, 30 Ocak 1976 tarihli günlük notu. Alıntılanan kaynak: *Günlük*... s. 224.

93 Ahmet Oktay, *Gösteri* dergisi, Aralık 1994.

yolda ilk koşuldur. Bunun için de, yeni metinlerin okuru ol mak isteyen kişinin, önce şunu bilmesi gerekir: *Dil* artık bir şeyi anlatmak için bir araç olmaktan çok, bir *amaca* dönüş müştür bu metinlerde. Nesnelerin arasındaki ilişkilerin anlatılması, yerini, dil içi ilişkilerin yansıtılmasına bırakır kimi yerde; sözcükler, tümce yapıları, giderek sözcüklerin tınıları arasındaki ilişkilerdir bunlar. Anlatılmak istenen ise, bu *biçimsel* öğeler ile *imgeler*den oluşan dokunun bir yerlerindedir; bulunup çözümlenmesi gerekir. Calvino'nun dediği türden *romansıl bir oyun*dur bu, bir tür *satranç* oyunu.

Bu tür bir roman metninin okuru, kitabı eline aldığında böyle bir oyun oynayacağının bilincinde olmalıdır. Son romanların bu *oyunsu* karakteri metnin kahramanında da kendini gösterir. Postmodern romanın yeni kahramanı çoğu zaman ya bir dedektiftir ya da yaşam oyununu koşarcasına *oynayan* biridir. *"Yeni Hayat"* romanında ana kişi dedektif olmamasına karşın, yaşam gerçeklerinin ardına sanki gizli/kriminel ipuçlarıymışçasına düşer. Geleneksel yazar, sıradışı olaylar yaşayan sıradışı insanlardan söz ederken, postmodern anlatıcı, bu sıradışı olayları üreten düzenin yapısıyla, planıyla, simetrisiyle, romanda yansıtılan gerçeklik katmanlarının dokusuyla ilgilidir.

*"Kara Kitap"*ta bir *"gizli simetri"*den (KK.244) söz eden, *"Yeni Hayat"*ta *"asimetrik rastlantının şakacı cilvesi"*nden (YH.218) ya da *"hayatı[n] gizli geometrisi"*nden (YH.235) dem vuran Orhan Pamuk'un bir amacı da, yaşamsal mekanizmayı, *mutluluk* olgusunun özünde yatan *simetri*yi ortaya çıkartmaktır (Bkz. Okuma/A *"Orhan Pamuk'un 'Yeni Hayat'ı. Yapısalcılığın Işığında Bir Çözümleme Denemesi"*). Ama bunu, geleneksel-gerçekçi yazarın yaptığı gibi yapmaz, düşüncelerine metnin dokusunda teke tek yer vermez, onları hazır olarak sunmaz okuruna Pamuk. Bu simetriyi, bu geometrik mekanizmayı oluşturan koordinatları roman dokusu içine dağıtır, onları orada *saklar*; belki de metnini bir *yap-boz* oyununda olduğu gibi, bu koordinatları gelişi güzel serpiştirerek oluşturur; *"Kara Kitap"* ve *"Yeni Hayat"*ta, okurun doğru parçaları yerlerine yerleştirmesini bekler.

Satır aralarından anlamlar üretmeye başlayan okur, oyunun kuralını kavramıştır. O, romancının oyun arkadaşıdır artık. Böyle bir okur Kafka'nın, *"K. vardığında akşamın geç vaktiydi. Köy, derin bir karın altındaydı. Şato Tepesi'nden hiçbir şey görünmüyordu, sis ve karanlık ile çevriliydi, o büyük şatoyu belirleyen en ufak bir ışık huzmesi bile yoktu"* tümceleriyle başlayan *"Şato"* romanını okumaya giriştiğinde, neyle karşı karşıya olduğunun bilincindedir. Onun için de, romanın bu ilk tümcelerini bir doğa betimlemesi olarak algılamaz. Kafka'nın kendisine verdiği gizli ipuçlarını yakalama işlemine başlamıştır bile o. İlk paragrafta yer alan, *"akşamın geç vakti"*, *"sis"*, *"karanlık"*, *"en ufak ışık huzmesi bile yoktu"* gibi metin kesitlerinden imge dokusunu örmeye, kendi öznel metnini yaratmaya başlamıştır *Kafka'nın örnek okuru: Karanlık bir dünyadır içinde yaşanılan, soğuk ve ürkütücü, insanın yalnız olduğu bir dünya. Romana adını veren o 'ulaşılmaz' Şato ise 'belki' de gerçekte yoktur; çünkü, daha metnin üçüncü tümcesinde yazar onu kuşkulu kılmıştır; "hiçbir görüntü yoktu[r]" ondan. Belki de soyut bir güçtür bu şato. Belki de...*

Kafası sürekli varsayımlar üreten, diken üstündeki bu etkin okur, içinde ilerledikçe çözümleyecektir metni; bunu yaparken de *kendi "Şato"* metnini kendi yazacaktır. O, Kafka'nın örnek okurudur ya da Wolfgang Iser'in dediği türden bir *örtük* okur*dur. Yukarıda örnek olarak verdiğimiz metni salt bir doğa betimlemesi olarak algılayan ve kendini yüzeydeki öykünün güdümüne bırakan okur ise *geleneksel* bir okurdur. Bu okur kısa bir süre sonra metinde aradığını bulamayacağı için, *"Şato"* romanını o güne dek okuduğu en sıkıcı romanlardan biri olarak nitelendirecektir. O, bu roman için uygun okur tipi değildir. Buna karşılık, satır aralarını okumaya çalışan, yazarın gizli şifrelerinin ardındaki okur için yapacak çok şey vardır *"Şato"*da. Bu okur büyük bir olasılıkla metinden keyif alacaktır.

Alain Robbe-Grillet'nin *"Kıskançlık" ("La Jalusie")* romanındaki *örnek okur*un da, motifsel bağlamda bir aşk üçgenini odak almasına karşılık, içinde bundan hiç söz edilmeyen me-

(*) Der implizitie Leser.

tinden aldığı zevk de tümüyle biçim düzleminde olacaktır. İnsan ilişkilerindeki gerilimi, ikide bir metin dokusuna giren bir kırkayağın ya da yemek masasının üstündeki ellerin konumundan, betimlenen nesnelerin ışık ve gölge durumundan anlayacaktır belki de; belirli bir metin kesitindeki yoğun *isim* kullanımının birden *sıfat* ya da *eylem* kullanımına dönüşmesinden ya da metin öğelerinin döngüselliğinden anlamlar üretmek durumundadır bu *örnek okur*. Aynı okur *ayrıntılı* anlatımın yoğunlaştığı bölümlerde bunun nedenini düşünmek zorundadır; aşırı ayrıntının dokuya grotesk bir renk kattığını ve okuru metne yabancılaştırdığını saptayacaktır belki de. Yazar, söz konusu bölümde onu metne yabancılaştırarak, belki de ayrıntılar aracılığıyla metin içi zamanı iyiden iyiye yavaşlatarak, düşünmesi için kendisine zaman tanımaktadır. Peki, onun dikkatini nereye çekmeye çalışmaktadır yazar böylece? Bir dedektif ya da bir bulmaca çözücüsü gibi romanın biçimsel özelliklerini, imge dokusunu çözümlemeye çalışacak, gizli şifrelerin ardına düşecektir bu okur. Bir saniye bile boş vakti yoktur Robbe-Grillet okurunun. Dalga geçtiği her an, önemli bir şifreyi kaçırma olasılığı söz konusudur. Çağdaş roman okuru olmak yorucudur, özveri ister.

Çağın avangard metinlerinin içinde yapılan benzeri yolculukların sonunda görev yine okurundur. Bu yoruma açık metinlerin okuru, metin içinde yaptığı bulguların ışığında ve kendi kişisel kapasitesi çerçevesinde metni çözümlemekle yükümlüdür. Bertolt Brecht tiyatrosunda olduğu gibi çözüm izleyicinin, -bizim bağlamımızda- okurun bilincinde oluşur; açık yapıt kitap bitince sona ermez, okurda oluşmayı sürdürür; yapıt ve okuru birbiriyle bütünleşir.

"Bu anlamda edebiyat 'Beowulf'tan Virginia Woolf'a kadar çeşitli yazı biçimlerinin sergilendiği içsel bir nitelik ya da nitelikler kümesi olmaktan çok, insanların kendilerini yazıya göre konumlama biçimleri olarak düşünülebilir (...) Edebiyatın özü falan yoktur. Her türlü metin 'şiirsel' olarak okunabileceği gibi, eğer bir metni edebiyat olarak okumanın anlamı buysa 'yararcı-olmayan' bir tavırla da okunabilir. Bir tren tarifesine bir trenin kaçta kalk-

tığını öğrenmek için değil de, modern yaşamın hızı ve karmaşıklığı üzerine genel düşünceler geliştirmek için göz atarsam onu edebiyat olarak okuduğum söylenebilir."[94] Terry Eagleton da dönemin çoğu edebiyat bilimcisi ve eleştirmeni gibi, bir yazı metnini anlamlandırmanın tümüyle okur düzleminde bir edim olduğunu vurguluyor bu sözleriyle. Bir tren tarifesinin bile anlamlandırılması okura bağlıdır Eagleton'a göre.

Okuru kendine *oyun arkadaşı* olarak seçen çağdaş yazarın da, metnini oluştururken okuru göz önüne aldığı, onun metni nasıl anlamlandıracağını düşündüğü su götürmez. Romancılığı bir biçim sorunu olarak gören ve toplumsal sorunlara çözüm bulmak için değil de *kendisi* için yazdığını her fırsatta vurgulayan Orhan Pamuk da, yaptığı biçim denemelerinde okurun göstereceği tepkiyi sürekli göz önünde bulundurur; *"okurun ruhunu nasıl etkileyebileceği[n]i, onların kalbini nasıl çalacağı[n]ı"*[95] hesaplayarak kurguladığını söyler.

Gerçekten de bir mimar gibi *planlar* metnini Pamuk; rastlantılara kendini bırakmaz. Özellikle *"Yeni Hayat"*, okurla iletişimi birinci plana aldığı romanıdır Pamuk'un. Metin, okura çözüm yolu gösteren imgesel ve metaforik öğelerle doludur. Ama aynı zamanda, okurun bulması için sağa sola serpiştirilmiş *oyunsu* öğeler de vardır romanda. *"Yeni Hayat"*ın sonlarına doğru, *oyun arkadaşıyla* tartışmaya bile tutuşur Pamuk'un anlatıcısı; ona *"elinde tuttuğu kitabın her köşesinde yeterince dikkat ve zekâ gösterip göstermediğini"* (YH.265) sorar: *"Meselâ, melekten ilk söz edildiği sahnenin renklerini şimdi hatırlayabilir misiniz bakalım? Ya da 'Demiryolu Kahramanları' adlı eserinde Rıfkı Amca'nın şirket adlarını saymasının 'Yeni Hayat'a nasıl ilham verdiğini hemen söyleyebilir misiniz? Ben Mehmet'i sinemada vururken, onun Canan'ı düşünmekte olduğunu, daha sonra hangi ipucundan çıkarabileceğimi fark ettiniz mi?"* (a.g.y.) Kendisinden bazı beklentileri olduğunu, ondan metne *dikkat*le yaklaşmasını istediğini, *ipuçlarını* gözden kaçırmaması gerektiğini yukarıdaki alıntıda açık açık söyler Pamuk okuruna.

94 Terry Eagleton... s. 33.

95 *Cumhuriyet* gazetesi, 15.11.1994.

İlk bakışta, keyifle betimleyen, tutkuyla anlatan bir yazar görünümündeki Pamuk, yazar kimliğinin öteki yarısında ise modernist ve postmodernist roman kuramlarını iyi bilen, incelediği konuların bir bilim adamı titizliğiyle ardına düşen *araştırmacı* bir yapı sergiliyor. Onun bilinçle kurgulanmış metinlerinde, özümsediği çağdaş roman kuramlarının izini sürmek olası. Orhan Pamuk'un okuru, metinleri çözümleyebilmek için her şeyden önce karşısındaki yazarın bu çokboyutlu kimliğinin farkında olmak zorundadır. Bu kimliğin bir başka yüzünde ise, okura metni çözümleyebilmesi için hazırlanmış kurgusal tuzaklarda su yüzüne çıkan ve kimi yerde *oyunsu bir hınzırlık* içeren ince bir zekânın dışavurumları yer almakta. Orhan Pamuk'u, onun romanını yazarken içinde olduğu kuramsal/düşünsel/duygusal birikime en yakın biçimde yorumlamak isteyen okurun, benzer bir formasyona sahip olması gerekir. Bu düşünceden yola çıkarak, Pamuk'un *örnek okuru*nun, çağdaş edebiyat kuramlarını bilen, edebiyat sanatları konusunda altyapısı olan biri olması gerektiğini söyleyebiliriz.

Her ne kadar her metnin, belirli tür bir potansiyel okurun varlığı düşünülerek kaleme alındığını varsaysak da, çağdaş edebiyat okurunun yazarın düşlediği türden bir örnek edebiyat okuru olması gerekli değildir. Belki de Barthes'ın dediği gibi, *"doğumu yalnızca yazarın ölümü pahasına gerçekleşebilen"*[96] bir okurdur çağ edebiyatının istediği. Kitabının bütün yorumlara açık olduğunu söyleyen ve *"herkesin de kendi yolculuğunu kendi yaşamasını ist[eyen]"*[97] Orhan Pamuk, ikinci romanı "*Sessiz Ev*"in bir kitap yazmayı amaçlayan kişisine şöyle dedirtir: *"Buyurun genç okuyucu, işte tarih ve hayat, dilediğiniz gibi okuyun. Hepsi yalnızca vardır, olan her şey bunların içindedir, ama hepsini birbirine bağlayan bir hikâye yoktur. İsterseniz o hikâyeyi siz yakıştırın onlara."* (SE.214-215) "*Sessiz Ev*"de kuramsal düzlemde öngörülerine rastladığımız, çok-yorumluluğa çağrı çıkaracak biçimde kurgulanmış *açık* yapılı metinleri, *"Beyaz Kale"*, *"Kara Kitap"* ve *"Yeni Hayat"*ta oluşturur Pa-

96 Roland Barthes... s. 35.

97 *Cumhuriyet* gazetesi Kitap Eki, 20.10.1994.

muk. Bu metinleri *açık* metinler durumuna getiren tekniklerin başında ise imge kullanımı gelmektedir: *"Bizim için büyük sorun olan, bizim için bir ufuk, yeni bir dünya olan bir imge, başkasının hayatında bambaşka bir yere ışık düşürebilir,"*[98] der Pamuk bu kurgu öğesi için.

Bizim, bu kitapta odağa alarak, farklı okur tutumları açısından incelediğimiz *"Yeni Hayat"* romanı da, çalışmanın özellikle *yapısalcı* çözümlemesinde görüldüğü gibi, genelde çok-anlamlı imgeler aracılığıyla sayısız yoruma olanak sağlamaktadır. Özellikle donanımlı okur, Pamuk'un son romanları söz konusu olduğunda çok farklı düzlemlerde yorumlanabilecek metinlerle karşı karşıya olduğunun farkındadır. Eleştirmen Füsun Akatlı *"Kara Kitap"* konusunda kaleme aldığı değerlendirme yazısında, bu romanla ilgili yorum olanaklarından üçünü art arda sıralar: *"'Kara Kitap' üzerine, 'Bir Topoğrafya Romanı', 'Bir Esrar ve Kumpas Romanı' ve 'Bir Paranoyanın Romanı' başlıkları altında bir üçleme yazabilirdim."*[99] *"Yeni Hayat"* romanıyla ilgili olarak basında çıkan yorumların yelpazesindeki genişlik de, metnin 'açık' yapısının bir göstergesi olarak nitelendirilebilir. Sosyoloji, psikoloji, metafizik, metinlerarasılık v.b. gibi birçok alanda yorumlanan bu romanın, okur tutumu bağlamındaki en ilginç yorumlarından biri de metni, cinsellik/baba-oğul çatışması/v.b. eksenine oturtarak anlamlandırmaya çalışan; içinde, *"bir tabutu andıran, ama aynı zamanda ana rahmi işlevi gören"*[100] otobüslerden söz edilen; romanın ana kişisinin, sevdiği kadın Canan'a olan cinsel ilgisinin *"hayvansal bir içgüdü ile (...) türünün çoğalmasın[a]"*[101] yönelik olduğu düşünülen bir incelemedir. Metnin yazarı bu incelemesinde, romanın yorumunun Freud'a özgü bilinçaltı çözümlemelerinden geçtiğini çarpıcı örneklerle kanıtlar. Bu metin, açık yapıtların yarattığı okur tutumları içinde uçta yer alan birini belgeler.

"Yeni Hayat"ın çokkatmanlı yapısındaki bu katmanlardan

98 *Varlık* dergisi, *a.g.y.*

99 Füsun Akatlı, *Gösteri* dergisi, Ağustos 1990.

100 Zeynep Ergun, *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 12.1.1995.

101 *A.g.y.*

yalnızca birinin içinde sıkışıp kalmamak, metni *çok-katlı* okumak ile olanaklıdır. Metni çözümlemenin ana ilkesidir *çok-katlı* okuma. Bunun için de, baştan beri sözünü etmekte olduğumuz *etkin* ve *kuşkucu* bir okur tipinin varlığı gereklidir. Her sözcükte, her biçimsel kullanımda bir ipucunun ardındadır bu etkin okur. Pamuk'un bir başka açık yapıtı, *"Kara Kitap"*la ilgili değerlendirmesinde edebiyat bilimci Jale Parla sakınımla sürdürür yorumunu: *"Burada eğer benim kaçırdığım Freudiyen bir şaka yoksa (...)"*[102] Parla haklıdır; metindeki gizli ipuçlarının tümünü yakalamak neredeyse olanak dışıdır. Özellikle de gerek *"Kara Kitap"*, gerekse *"Yeni Hayat"* romanlarına, *dinlenmek* için kitap okuyan *geleneksel* okur tutumuyla yaklaşan okur, daha baştan metinle iletişim kuramamaya yazgılıdır; çünkü onun, kurgusal şakaların ardına gizlenmiş çoğu ipucunu kaçıracağı su götürmez.

Etkin bir okurun nasıl bir tutum içinde *"Yeni Hayat"* romanına yaklaştığını örneklemek için işe başladığımızda, Pamuk'la ilgili ön bilgilerimizden, bir kere onun pek de *pamuk* gibi bir yazar olmadığını bilmekteyizdir. *"Yeni Hayat"*ı okumaya karar verdiğimize göre, en azından bir önceki romanı *"Kara Kitap"*taki kurgusal tuzaklar konusunda, -metni okumamış olsak bile- az çok bilgimiz vardır. Onun için büyük bir olasılıkla metne daha dikkatli, daha *mesafeli* yaklaşmamız gerektiğinin bilincindeyizdir: *"Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti. Daha ilk sayfalardayken bile, kitabın gücünü öyle bir hissettim ki içimde, oturduğum masadan ve sandalyeden gövdemin benden kopup uzaklaştığını sandım. Ama gövdemin benden kopup uzaklaştığını sanmama rağmen, sanki bütün varlığım ve her şeyimle her zamankinden daha çok sandalyede ve masanın başındaydım ve kitap bütün etkisini yalnız ruhumda değil beni ben yapan her şeyde gösteriyordu."* (YH.7)

'Bu kahraman bir kitap okumuş ve çok etkilenmiş' izlenimiyle metni okumayı sürdürürsek, romanın okuma katmanlarından birini daha ilk sayfada atlamış oluruz. Oysa, ilk satırlardaki bu

102 Jale Parla, Alıntılanan kaynak: *Kara Kitap Üzerine Yazılar...* s. 123.

ipuçları, bize kitabın temel okumalarından birinin yapısını oluşturan ana koordinatları vermektedir. *Ruh* ve *madde* karşıtlığı, belki de bileşimi: Çevreden *"kopup uzaklaş[an]"* gövdesine karşın *"her zamankinden çok sandalyede ve masanın başında olan"* bir insandan söz edilmektedir burada. Bu olağandışı etkiyi yapan ise bir *kitap*tır. Çağdaş romanın deneyimli okuru bu *kitap*ta bir iş olduğunu, ilerleyen sayfalarda söz konusu *kitab*a sakınımla yaklaşması gerektiğini sezinlemiştir. Üstelik romanın daha ilk sayfasında *ışık* sözcüğünün beş kere kullanılması da neyin nesidir? *Kitap*tan *ışık* fışkırmaktadır. *Işık*, aydınlanma ve kutsallık çağrıştırmaktadır. Acaba bu bir ipucu mudur? Dikkat etse iyi olacaktır. Bu deneyimli okur büyük bir olasılıkla, *"Yeni Hayat"* romanının son sayfasında da *kitaptan ışık fışkırdığını* saptayarak, yazarın romanını bir ışık parantezine aldığını düşünecek, mistik izleği göz ardı etmeyecektir:

Romanın her sayfası buna benzer ipuçlarıyla, tuzaklarla doludur; *"Yeni Hayat"* okuru her sayfada son derece dikkatli olmak zorundadır. İpuçları, çoğu yerde postmodern romanın *oyunsu/bulmaca*cı eğilimine uygundur, bir polisiye roman rengi katar metne. Ancak bunlar geleneksel polisiye romanın yalnızca akıl düzleminde çözülmek üzere kurgulanmış -neredeyse- bilimsel yapıdaki ipuçlarına benzemez; imge düzlemiyle iç içe, çoğu kez aşkın öğeler içeren ipuçlarıdır bunlar. Örneğin, eğer romanın ana kişisi, Mehmet'i vuran adamın izini sürdüğünde, kendi ayak izleri ile adamın ayak izlerinin birbirine karıştığını söylüyorsa ve okur da bunu hızla okuyup geçtiyse, en azından ardından gelen tümcelerde bu ipucunun ayırdına varması gerekir okurun. Yazar sonraki tümcelerde okurunu kolundan tutmuş, neredeyse sarsmaktadır; *"Derken çalıların arasından benim gibi suçlu, benim gibi tanık iki karanlık köpek çıkıp, korkuyla kaçtılar."* (YH.34) Mehmet'e ateş eden adamla ayak izleri karışan ana kişi hem *tanık*tır, hem de *suçlu*. Bu tür metinlerde çözüme ulaşmak ilk okuyuşta pek olası olmasa da, en azından bu durumdan kuşkulanan okur, daha sonra ana kişinin Mehmet'i öldürdüğünü gördüğünde ipucunu yakalayıp sürdürmüş olmanın keyfini çıkaracaktır.

Kuşkusuz okurun metinden aldığı zevk, yalnızca bu *oyunsu* bulmaca işlemiyle kısıtlı değildir. Bu davranış, her şeyden önce etkin bir okur varlığının göstergesidir. Böyle bir okurun metinden aldığı keyif; bir bulmacanın verdiği zevkten, uzmanlık isteyen biçim çözümlemeleri sırasında alınan zevke dek uzanır ve oradan da satır aralarında yakalanarak iç dünyanın derinliklerinde devinim kazanan kimi düşünceler aracılığıyla gerçekleştirilen tinsel üretimde doruğa ulaşır.

Metindeki *kutsallık* izleğinin ardına takılan okurun kişisel birikimine koşut bir biçimde -bizim de bu kitapta yaptığımız gibi- *tasavvuf* öğesinden yola çıkarak *"Yeni Hayat"*ı yeniden kurgularken aldığı zevk de böyle bir doruktur. Çünkü romanı tasavvuf öğesinden yola çıkarak yorumlamak tümüyle okurun kendi üretimidir. Romanda, ana kişinin bir tasavvuf yolculuğu yaptığından hiç söz edilmemektedir. Ya da Pamuk romanında, duyu üstü bir takım görüntüler aracılığıyla ve mitik oluşumların ontolojisinden yola çıkarak mistik bir atmosfer yaratmamıştır. Anlatılan, görünürde yalnızca somut bir dünyadır. Ancak, bu görünürdeki gerçeğin tek bir yüzü olmadığını, somut ve soyutun bir arada varolduğunu savlayan bir gerçeklik anlayışının koordinatları romanın daha ilk sayfasında metin dokusuna işlenmiştir. Romanın yapı ilkesinin koordinatlarıdır bunlar; metin *çokkatmanlı* dokunmuştur. Bu okumada ortaya çıkarılacak dünya görüşü, romanın içinde sözcüklerle/tümcelerle anlam olarak verilmemiş, ancak metnin yapısında/biçiminde bedenleşmiştir; imgeler (*kitap*lar, *yolculuk*lar, *kaza*lar v.b.) aracılığıyla oluşur bu çokkatmanlı yapı: *Bir* şeyi anlatırken, potansiyel olarak *çok* şeyi anlatıyordur yazar. *Mistik* öğe, yazarın verdiği ipuçlarıyla, anlatım tutumundaki oynamayla, figüratif kullanımlar (simgeler, alegoriler, eğretilemeler v.b.) aracılığıyla somut gerçeğin mistik bir renge boyanmasıyla oluşur; tümüyle okurun algılamasına bağlıdır; metinde somut olarak yoktur. Bu *aşkın*, *fantastik* ya da *mistik* boyut okur düzleminde ortaya çıkar. Bu *açık* yapıdaki roman metninin okurda oluşmayı sürdürmesi demektir, metnin okur düzlemindeki üretimidir.

Açık metinlerin tükenmek bilmeyen anlam oylumu, Orhan Pamuk'un incelememize odak aldığımız *"Yeni Hayat"* romanının da ana özelliğidir. Metni her okuyuşta ortaya yeni bir ipucunun çıkması, okuru her okuyuşta farklı bir dünyaya götürebilir. Tıpkı *"Kara Kitap"*ın roman kişilerinden yazar Celâl'in yazılarının da, *"her okunuşta başka anlama işaret etmesi gibi"*dir (KK.242) bu. Aynı romanın bir başka roman kişisi için ise şöyle der Pamuk: *"Esrarı bilmeyenler için bu köşe yazarının yazılarının yalnızca tek bir anlamı olacaktı. Görünen düz anlamı."* (KK.296) *"Yeni Hayat"* okuru bir başka okumasında da, metnin dört bir yanına serpiştirilmiş *naylon torba*lardan yola çıkarak, metin dokusunda yeterince bulunan diğer destek imgelerin de eşliğinde *çevreci* bir yorum metni yaratabilir; teknoloji kültürünün karşısında olan Dr. Narin'in odak alındığı bir değerlendirme ortaya çıkarabilir. Ya da bir başka okuyuşta, romandaki *bayilikler*, *benzinlikler*, *neon lambalar*, *fast food büfe*lerinden *Güney Doğu dağlarındaki savaş*a uzanıp, *toplatılan kitap*lar ve *öldürülen yazar*ları da kullanarak Marx ekonomisinin *'altyapı üstyapıyı belirler'* ilkesinden yola çıkan *sosyolojik* bir metin oluşturabilir. Ya da...

İçindeki ayrıntının dozu arttıkça, yorum olanağı da o denli artar *açık* yapıtların. *"Metinler neden-sonuç ilişkisinin belirleyiciliğinden ne denli çok uzaklaşırsa, okur da bu metinlerin içerisindeki anlam potansiyelinin su yüzüne çıkarılmasında o denli etkin bir rol oynar,"*[103] diyor Iser. *"Yeni Hayat"* romanının aylar boyu durmadan kitap okuyan ana kişisinin bu kitapları *nasıl* okuduğunu ayrıntılı bir biçimde anlatan Pamuk, kendi romanının okuruna da elindeki kitabı *nasıl* okuması gerektiğini satır arasından anıştırıyor gibidir: *"(...) okuduklarımdan, birbirleriyle karşılaştırdığım bazı hayallerden, yazıların kendi aralarındaki gizli fısıldaşmaları keşfediyor, bunlardan sırlar çıkarıyor, bu sırları sıralıyor, aralarında yeni ilişkiler kuruyor ve iğneyle kuyu kazar gibi sabırla oluşturduğum bu ilişkiler ağının karmaşıklığıyla övün[üyordum]."* (YH.242)

---

103 Wolfgang Iser, *Die Appellstuktur der Texte*, Konstanz, 1970, s. 8.

"Her yapıt bir boşluk bırakır, bir gün gelip doldurulacağı (Varlık boşluk salgılar)."[104]

İlhan Berk, *"Kitap, Yapıt, 2"*

Bu incelememizde, *"Okur yeni romanları niye anlamıyor?"* sorusundan yola çıktık ve bunun nedeninin, yeni metinlerde tek ve kesin bir anlam bulunmaması olduğu sonucuna vardık. Bu romanların anlamlandırılması ancak okurun katılımıyla olanaklıdır. Evet, söz okurundur çağımız romanında.

Çalışmamızın bundan sonraki bölümlerinde bir *okur* olarak, Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"* romanını farklı bakış açılarından *okumaya* çalıştık. Ancak bunu yaparken, iki ayağımız da *kurmaca* gerçeğin üstündeydi; yalnızca metindeki verilerden yola çıktık. Kimi yerde, metin dokusunda yakaladığımız *mistik* renkli ipe asıldık, onun bizi götürdüğü yere kadar gittik, şifreleri çözmeyi denedik, düş gücümüzü ve bilgi dağarcığımızı zorladık, kendi *"Yeni Hayat"* romanımızı *kendimiz* yazdık. Kimi yerde, romandaki *toplumsal* katmanın izini sürdük, her taşın altında postkapitalist sistemin bir *kumpasını* yakalayacağımızdan emindik. Kimi kez de yalnızca, yazarın metnini *nasıl biçimlendirdiğini* merak ettik; onu bulup çıkarmaya çalıştık. Bir keresinde de *yapısalcı* yolla kurgu katmanlarını yararak dibe inip, *derin anlamı* bulmayı denedik. Roman kahramanlarının arasında dolaştık; yakalayabildiklerimizi, ilgi alanımız içinde olanları su yüzüne çıkarmak için çaba gösterdik, satırlardan çok, satır aralarını okuduk, imgelerin anlam alanlarını bulgulamaya çalıştık; bulguladıkça da yazarın ustalıklı kurgusunun tadına vardık. Kiminde zorlandık, kiminde ise bulmaca çözmenin keyfini yaşadık, en çok da, anlam üretmenin ve -ikinci elden de olsa- yeni bir metin *yaratmanın* zevkini yaşadık. Bu *bizim* serüvenimizdi.

Okur olarak bizim *"Yeni Hayat"* romanı içindeki serüvenimiz yalnızca bir *örnek*tir, çok sayıdaki okuma olasılığından

104 İlhan Berk, *"Kitap/Yapıt 2"*, *Gösteri* dergisi, Kasım 1995.

yalnızca birkaçını içine alır. Bu *örnek* okuma metinleri, *"Yeni Hayat"*ın ne en doğru çözümlemeleridir, ne de onun tüm okuma potansiyelini içerir. Biz *"Yeni Hayat"*ı uzmanlık dalı edebiyat olan birinin bakış açısından okuduk. Ancak, çağdaş romanı yorumlamak için edebiyat bilimci olmaya gerek yoktur. Her okur kendi ilgi alanı ve yeteneği çerçevesinde yeni çözümlemeler yapabilir. Bizim amacımız, öncü biçim özellikleri içeren bir metnin *nasıl* çözümlenebileceğini göstermek, onun anlamlandırılma olanaklarının altını çizmektir.

Bunun için de, Türk edebiyatının öncü özellikli bir yazarının yoruma *açık* bir yapıtını seçtik; Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"* romanını okurla birlikte okumak istedik. Önemli olan, okurun, bir *açık yapıt*ın ardındaki *felsefeyi* ve çözümlemenin özünde yatan *mantığı* kavramasıydı. Bu felsefe ve mantığın, Pamuk'un diğer romanlarının olduğu kadar, genelde 20. yüzyıl avangardist romanının çözümlenmesinde de anahtar niteliği taşıyacağını düşünmekteyiz.

Şimdi birlikte Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"*ının içinde gezinelim. Bundan sonraki edimimiz, *"Yeni Hayat"* romanında *'Orhan Pamuk'u okumak'* olsun.

OKUMA
A

Okur ilk aşamada, çokanlamlı, karmaşık bir kurguya sahip olan *"Yeni Hayat"* romanının özündeki *gizli*, *örtük* anlamın ardına düşmüştür. Metinde tek bir anlam katmanının olmadığını, romanın *satırları arasında* çok sayıda anlam katmanının gizlendiğini ve her okurun kendi anlam katmanını üretebileceğini bilmektedir. Ancak bu üretimin, metnin izin verdiği ölçüde gerçekleşebileceğinin de bilincindedir. Acaba tüm anlam katmanlarının bir ölçüde kendisine bağlı olduğu, metnin temelinde yatan bir *derin anlamı* yok mudur?

Bu düşünceyle yola çıkan okurun, bu amacını gerçekleştirmek için kullanabileceği en etkili yöntem *yapısalcılık*tır. Yapısalcı bakış, anlamın yüzeyde yer almadığı, katmanların içinde saklı olduğu romanlarda, metnin temelindeki *derin anlam*a yönelmiştir. Okurun ilgisi metinde, onun nasıl *yapılandığında* odaklanmıştır; yazarın metnini kurarken kullandığı *mantığı*, onun ana *kurgu planını* aramaktadır. Bu okur, metnin *yapı/kurgu* özelliklerinden yola çıkarak *anlam*a ulaşmaya çalışmaktadır.

Bunun için de, metinde birbirine benzeyen, aynı yapıda olan ve aynı işlevi üstlenen öğeleri bir araya toplar; sonra bunların arasındaki karşıtlıkları, koşutlukları, bakışımlılıkları saptayarak metnin temelinde yatan mantığa ulaşmaya çalışır.

İlk bakışta, içerdiği *anlambirim*ler ve çizelgelerle *soğuk* ve fazla bilimsel bir görünüm taşısa da, yapısalcı yöntem bu kitapta yer alan en *yalın*, en *anlaşılır* ve ilk okuma için belki de *amaca en uygun* yöntemdir.

Okuma A'nın yazarı, incelemesini *anlambilim* adını verdiği üç bölüme ayırmıştır. *Anlambilim I*'de yazar, roman içinde aynı yapı ve işleve sahip metin birimlerini -imgeleri/göstergeleri- bir araya toplar: *Kitap*, *Yeni Hayat*, *Yolculuk*, *Tren*, v.b. *Anlambirim II* ise, bu göstergelerden farklı yapıda olduğunu düşündüğü bir birimi tek başına odağa alır: *Kaza*, *Anlambirim III*'te de, üstte iki grupta topladığı göstergeleri karşılaştırarak yakaladığı iki farklı dünya görüşünü bu kez romanın kişilerinin dünya görüşleriyle karşılaştırır. Böylece romandaki geçerli dünya görüşünü saptamaya çalışır. Bunu yaparken de, roman kurgusunun özünde yatan -ya da yattığını bulguladığı- mantığı sistemleştirmeyi dener.

Okuma A'da yer alan, *"Orhan Pamuk'un 'Yeni Hayat'ı: Yapısalcılığın Işığında Bir Çözümleme Denemesi"* başlıklı yazı, *yapısalcı* yöntemin uygulandığı, *"metni odak alan"* bir çalışmadır.

Orhan Pamuk'un "Yeni Hayat"ı: Yapısalcılığın Işığında Bir Çözümleme Denemesi

"*Yeni Hayat*", geleneksel romanın kapalı biçim yapısı ve zamandizinsel art arda anlatımıyla kaleme alınmış gibi görünse de, anlam düzleminde *çokkatmanlı* ve *açık* yapıya sahip bir metindir. Bunu, özellikle okur düzleminden gelen tepkilerle ölçebiliriz. Kimi okur, romanı salt *çağ romanı** düzleminde ele alıp, metinde sergilenen lümpen kapitalizmin çarpıklıklarının ardından giderken; kimisi ekseni baba-oğul çatışmasına kaydırarak yapıtı yalnızca *ruhbilimsel* açıdan ele almakta; kimi ise yapıtın *Islâm tasavvufu*ndan yola çıktığını öne sürmektedir.

Kuşkusuz, tinsel derinliğe sahip bir yazarın kaleminden çıkmış ve estetik bir kaygıyla oluşturulmuş bütün romanlar farklı yorumlara açık olurlar, çünkü yazarlarının çokboyutlu iç dünyasının öğeleri ve dünyayı çokboyutlu algılayışlarının ipuçları roman dokusuna yayılmıştır. Üstelik romancı/sanatçı onlarla artistik boyutta oynamış, onları farklı giysilerle donatmış, yabancılaştırmış, çeşitli biçim ve yapı teknikleri aracılığıyla yapı-

(*) Çağ romanı -ya da 'zaman' romanı-: Metinde 'zaman' olgusunu işleyen roman. Çoğunlukla da bir toplumun belirli bir 'zaman' kesiti içinde deneyimlediği sosyal/ekonomik/siyasal olaylar ile toplumun ahlak/estetik/hukuk/din v.b. alanlarındaki değer ölçütlerinin örtük ya da açık bir biçimde ve ağırlıklı olarak metne işlendiği roman türü.

tın somut gerçekle bire bir çakışmasını önlemiştir. Somut gerçekle bire bir örtüşmeyen her sanat ürünü, farklı yorumlara çağrıyı da birlikte getirir. Bir dil ürününün anlam alanındaki çokkatmanlılığı ve zenginliği yazarının biçimdeki ustalığına bağlıdır.

Yapıtın anlam alanını genişletmeye yarayan biçim öğelerinin başında simge ya da çeşitli çağrışımlara yol açan tasarımların kullanımı gelir. Ancak, bunların hiçbirini kullanmadan böyle bir yapı kurmak da olasıdır. Örneğin, duygu/metafizik ağırlıklı aşkın sözcüklerin neredeyse hiç kullanılmadığı (ya da kullanılmamaya çalışıldığı) Fransız *nouveau roman*ında yalnızca metnin kurgu/biçim yapısıyla oynayarak çokboyutlu anlam katmanları elde etmiştir romancılar. Estetik bilinçtir, sanatsal sezgidir, bir mimar gibi romanın kurgusunu oluşturmak, yapıyı planlamaktır önemli olan. Roman yazmak, öykü anlatıp çevreyi betimlemek, ruhbilimsel karakter çözümlemeleri yapmak ya da toplumcu ve ahlakçı iletilerde bulunmak değildir.

Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"*ı biçim ve kurgunun ya da metnin mimari yapısının büyük bir titizlikle planlandığı metaforik bir romandır. Farklı anlam katmanları mimari yapının içine önemli bir çalışmayla ustaca yerleştirilmiş; okuru, ardından gidilen ipucunun götürdüğü yere göre değişik yorumlara yönlendirmekte. Ancak, dikkatli okurun hemen ayırdına varacağı titiz biçim kullanımı ve kurgusal planlama, bu çokkatmanlı yapının altında -yapısalcı yaklaşımla konuşursak- belirli bir *dizge*nin varolduğunu göstermektedir.

Wittgenstein, *"sözcüğün anlamının, onun dil içinde kullanılışı"*[1] demek olduğunu söylüyor. P. Guiraud da, *"sözcüklerin anlamları yoktur, kullanımları vardır"*[2] derken, dil ürünlerinde, *biçim*in, *yapı*nın önemini vurguluyor. Yapısalcı eleştiriye göre ise, *büyük bir tümce* olarak gördüğü edebiyat metninin anlam çözümlemesi; metin öğelerinin *nasıl* kullanıldıklarının, birbirleriyle *nasıl* bir ilişki içinde olduklarının ortaya çıkartılması,

1 Bkz. Doğan Aksan, *Her Yönüyle Dil - Ana Çizgileriyle Dilbilim/3*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1982, s. 162.

2 Bkz. *a.g.y.*

tüm bu ilişkilerin üzerinde oturdukları *dizge*nin saptanmasıyla olasıdır. *"Saussurre 'dil'i bir 'göstergeler' dizgesi olarak tanımlar. Ancak dilsel göstergeler bile her zaman 'açık' ve 'net' değildir. Yapısalcı yazın eleştirisi 'açık' göstergelerden oluşmuş metinlerle ilgilenmez. Yapısalcı yazın eleştirisinin hedefi, 'gösteren'le 'gösterilen' arasında 'bire bir' ilişkinin gözlenemediği, bu nedenle, 'anlam'ı kolayca saptanamayan 'örtük' (kapalı) göstergelerden oluşan, karmaşık metinlerdir. Amaçlanan 'şifrelenmiş bir dizge' sayılan yazın metnini çözmektir,"*[3] diyor Ayşegül Yüksel.

Yapısalcı eleştiri, işte bu neyi gösterdiği tam olarak saptanamayan örtük göstergeleri açık göstergelere dönüştürme işlemiyle uğraşır. Bu da, tümüyle metni odak alan bir çalışmadır; metindeki yinelemeler, karşıtlıklar, koşutluklar ve bakışımlılıklar göz önüne alınarak yapılır. Böyle bir çalışmada, yazarın özyaşam öyküsünden yansımalar, tarihsel koşullar, çağ özellikleri ön plana alınmaz. *"Öte yandan [yapısalcıların] belirledikleri, sınırladıkları verilerin dışında kalan verileri yok saymak ya da küçümsemek gibi bir tutuma yöneldiklerini söylemek de zordur. Örneğin yazınsal göstergebilim, ele aldığı yapıtın kurgusunu, anlamsal eksenini ortaya çıkarmaya çalışırken, bunların dışında kalan, ama gerçekleşmesinde katkıları bulunduğu da tartışma götürmeyen, değişik verilerin varlığını yadsımaz, tam tersine, daha geniş bir bağlam içinde, daha başka ölçütlerle, onların da ele alınabileceğini söyler."*[4] Yapılmak istenen, yapıtın ana eksenini, *derin yapısını* ortaya çıkarmaktır. Buradaki *derin* sözcüğü metafizik bir anlam içermeyip, *en temel öğe*, bedenin içindeki iskelet, bir inşaatın üstüne oturduğu temel plan, ya da şifreli bir metni çözmeye yarayan şifre anahtarıyla eşanlamlıdır.

Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"* romanının çokanlamlı yoruma açık yapısı göz önüne alındığında, yapısalcılığın ışığı altında nesnel bir bakışla girişilecek bir çözümleme çalışması, bu çokkatmanlılığı bir ortak paydaya taşımada en etkili yöntem olacaktır. Bu, yazarın romanını oluştururken kullandığı biçim-

3 Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, Gündoğan Yayınları, 2. basım, Ankara, 1995, s. 14.

4 Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Ada Yayınları, İstanbul, 1982, s. 123.

sel, motifsel ve düşünsel öğelerin temel mantığını ortaya çıkarmak demektir.

"Derin Yapı"

Orhan Pamuk'un 17 bölümden oluşan *"Yeni Hayat"* romanının ilk bölümü, kitabın içeriğinin örtük bir biçimde tanıtıldığı ve ana motiflerin yine örtük bir biçimde yer aldığı bir *prolog* görünümü taşır. Romanın bir kitap okuyan ana kişisi, tüm yaşamının değiştiğini söyler. Ana kişinin okuduğu bu *Kitap*'ın tanıtımı, mistik çağrışımlara yol açabilecek *ışık* ve *melek* imgeleriyle iç içe verilirken, aynı zamanda *Kitap*'ın bir *eşya* olduğu vurgulanır. Birinci bölümün diğer önemli bir öğesi de, söz konusu *Kitap*'ın, *"Yeni Hayat"*ın *Ben* -anlatıcısı konumundaki ana kişisinin yaşamını içeriyor olma olasılığıdır. Ana kişinin tüm yaşamını değiştiren bu *Kitap*'ın içeriği ile ilgili olarak *"Yeni Hayat"* romanında başka bir bilgi yer almaz. *Kitap*'tan etkilenen romanın ana kişisinin yaşam amacı, *Kitap*'ın gizini çözmek, onun muştuladığı söylenen *Yeni Hayat*'a ulaşmak olmuştur artık.

Kitap'ın 16. bölüme kadar olan kısmı, zamandizinsel bir anlatım içinde; ana kişinin *Kitap*'la nasıl karşılaştığını, *Kitap*'ı ona tanıtan Canan'a olan aşkını, *Kitap*'ın ve *Melek*'in gizini çözümlemek için yaptığı yolculukları, bu yolculuklarda gördüğü kasabaları, *Kitap*'a savaş açmış olan Dr. Narin'le karşılaşmasını, onun saat kod isimleri taşıyan casuslardan kurulu örgütünü, ana kişinin *Kitap*'ı daha önce okumuş olan *Mehmet* isimli kişilerin ardına düşmesini, onlardan birini, yani Canan'ın sevgilisi ve Dr. Narin'in oğlu olan Mehmet'i öldürmesini ve daha sonra da çoluğa çocuğa karışıp sıradan bir kentli yaşamının içine girmesinin öyküsünü içerir. 2. bölüm ile 14. bölüm arasındaki anlatı kesitinde, romanın ana kişisi sürekli *yolculuk* yapar; kent kent, kasaba kasaba dolaşır. Onun, bu yolculuklar sırasındaki en büyük amacı ise, *Kaza* geçirmek ve kaza sırasında *Işık*'ı görmek, *Melek*'le karşılaşmaktır. *Yeni bir Hayat* arıyordur ana kişi, farklı bir yaşam biçiminin ardında olduğunu vurgular sürekli.

Yazarın *"şerh kısmı"* diye tanımladığı 16. bölümde ise, kurgu

bağlamında önemli rol oynayan bir geri dönüşle (flash back) verilen bir anı kesiti bulunur. *Kitap*'ın yazarı olduğu anlaşılan ve ana kişinin babasının yakın arkadaşı olan Rıfkı Hat'la ilgilidir bu kesit: Ana kişi burada, *Kitap*'ın yazarı Rıfkı Hat'ın çocukluğunda kendisine, *"Bir gün bir kitap yazacağım (...) kahramanına da senin adını vereceğim,"* (YH.249) dediğini anımsar. *"Yeni Hayat"* romanı ile *"Yeni Hayat"*ın ana kişisinin okuduğu *Kitap*'ın içeriklerinin bu kesişme noktaları, kitabın kurgusunu doğaüstü/gerçeküstü bir düzleme taşır.

16. ve 17. bölümler, ana kişinin, *Kitap*'ın ve *Melek*'in gizini çözmek için, bulduğu bir ipucunun ardından yeniden yollara düşmesini anlatır. *"Melek Çiklet T.A.Ş."*nin sahibini aramaktadır ana kişi bu kez. Doğu Anadolu'nun uzak bir kasabasında yaşayan *"Melek Çiklet T.A.Ş."*nin sahibi Süreyya Bey de *Melek*'in gizini bilmemektedir. Firmasına ad koyarken, Marlene Dietrich'in başrolünü oynadığı *"Mavi Melek"* filminden esinlendiğini söyler. Artık evine dönmek isteyen, karısına ve çocuğuna özlem duyan ana kişi, bir otobüs kazası geçirir ve *"hemen yeni bir dünyaya geçe[r]"* (YH.275): *ölür. "Oysa [o] evi[n]e dönmek istiyor, yeni bir hayata geçmeyi, ölmeyi hiç mi hiç istemiyordu[r]"* (a.g.y.) artık. Orhan Pamuk, romanının ana motiflerini oluşturan, herkesi etkileyen *Kitap*'ın ve herkesin ulaşmaya çalıştığı *"Yeni Hayat"*ın ne anlama geldiğini 275 sayfa boyunca bir kez bile doğrudan açıklamaz. Roman, çözümü okur düzlemine bırakılmış bir imge ağıyla örülüdür. Bu nedenle romanın çözümlenmesi; metin boyunca çok sayıda kullanılan bu imgelerin roman dokusundaki yerlerinin ve yapılarının saptanmasına bağlıdır. Yukarıda verilen konu özetinden de anlaşıldığı üzere, kesintisiz bir olay akışının ve geleneksel romandaki gerilim öğesinin varmış gibi görünmesine karşılık, birincil derecede öneme sahip olmadığı bu metinde çözüm, olay düzleminde değil, imge düzleminde aranmak zorundadır. Romanın imge ağını oluşturan göstergelerin anlam yapılarının ve bu yapılar arasındaki ortak paydanın belirlenmesi; bunun dışında, yine imge yüklü kimi roman kişileri arasındaki ilişkiler, *derin yapı*ya ulaşmakta izleyeceğimiz yoldur.

ANLAMBİRİM I

Bu birimde, *"Yeni Hayat"* roman metnindeki imge dokusunun ağırlıklı bir bölümünü oluşturan çokanlamlı göstergeler yer alır. Bu göstergelerin ortak paydası, hem soyut hem de somut anlamları *eşzamanlı* olarak içermeleridir.

1. Kitap

Kitap göstergesi, *"Yeni Hayat"* romanının ana motiflerinden biridir. Ana kişi *Kitap*'ı okumuş ve tüm yaşamı değişmiştir. *Kitap*'ı kendisine tanıtan kıza aşık olmuş, kitap'ı okuyanların ardına düşmüş; yaşamını, onun içerdiği gizi çözmeye adamıştır. Bu romanda *Kitap*, karşıtlık içeren birden fazla gösterilen çiftinin oluşturduğu bir göstergedir.

1.1. Kurmaca gerçek *Kitap* = Somut yaşamın içeriği olan *Kitap*

$$A \longleftarrow \longrightarrow B^*$$

*"Yeni Hayat"*ın başında yer alan, *"Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti"* tümcesi, romanın ana motiflerinden birini, *kurmaca dünya ile somut dünya düzlemlerinin ilişkisini* ön plana çıkarır. Yazar, romanının hemen başında ve sonunda verdiği ipuçlarında (Bkz. YH.12, YH.249), ana kişinin okuduğu *Kitap*'ın, özde onun kendi yaşam öyküsü olduğunu bildirir. Dolayısıyla, romanın kişilerinden biri olan Rıfkı Hat'ın yazdığı *Kitap*'ın içeriği ile Orhan Pamuk'un yazmış olduğu *"Yeni Hayat"* romanı birbirinin içinde, iç içe bakan aynalar örneğinde olduğu gibi sonsuza dek yansıyıp gider.

Kitap ve *yaşam* düzlemleri arasındaki bu koşut ilişki, metnin dokusunda homojen bir biçimde yer alır. Romanın ana kişisi, *"artık yazarın [onu] götüreceği yerlere gidecekti[r]"* (YH.45); *"masada oturup kitabı cümle cümle deftere yazmakta ve yazdıkça aradığı hayata çıkan yolun yönünü sez[mektedir]"* (a.g.y.). Kur-

(*) Bu çalışmada A ve B, karşıt düzlemleri ayırt etmek için kullanılmıştır; A soyut düzlemi, B somut düzlemi belirtir.

maca dünya ile yaşam arasındaki bu koşutluk, aynı zamanda yazar ile yazma eylemi arasındaki etkileşimi de içerir; yazarın yazdıkça yaşamdaki yolunu bulduğu, yazma eyleminin yazarın ruhsal gelişimini etkilediği çağrışımına yol açar.

Roman kişilerinden Mehmet, *"kitabı içinde taşı[r]"* (YH.69), *Kitap*'la bütünleşmiş, *Kitap* ve yaşamı birbiriyle çakışmıştır; zâten *"bu hayatla Mehmet kitapta karşılaşmış[tır]"* (YH.64). Ana kişi, *"ruhum sanki açık bir defterin tertemiz sayfasıydı,"* (YH.41) der, *"sayfaları çeviriyor ve bütün hayatı (...) değişirken [o] yeni kelimeleri ve sayfaları okuyordu[r]"* (YH.7). Yaşam, *sayfaları çevirerek* geçmektedir. Bir keresinde ise, bir otobüs, *"matbaa mürekkebi yüklü bir tankere arkadan çarpmış"* (YH.144), kaza yeri mürekkeple kaplanmış, kurmaca dünyanın, *yazı*'nın malzemesi *mürekkep* yaşama dökülmüştür.

Baştan sona bir yolculuğu öyküleyen *"Yeni Hayat"*ta, roman kişileri, *"şehir şehir gez[erlerken], kitabı bir daha bir daha okumuş ol[maktadırlar]"* (YH.81). Ana kişi, daha sonra yapacağı bu yolculukları ve somut yaşamının kendisini *Kitap*'ta görür: *"Kitaptan yüzü[n]e fışkıran ışıkta köhnemiş odalar [...] çılgın otobüsler, yorgun insanlar, soluk harfler, kayıp kasabalar ve hayatlar"*la (YH.9) karşılaşır. Özde, *"kelimeleri tek tek okurken, bir yandan da yolu[n]u bulmaya çalış[makta] (...) [ama sonra da] yolu[n]u büsbütün kaybettirecek hayal harikalarını hayretle tek tek [o] kur[maktadır]"* (YH.8); *Kitap*'ın *"kelimeleri"* ile *"hayal harikaları"* yâni *yaşam* çözülmez bir düğüm oluşturur; sanki okuduğu kitabı -ya da yaşamını- yazan romanın ana kişisinin kendisidir. Metin dokusunun bu iki yapıtaşı arasındaki koşutluk romanda öylesine pekiştirilir ki, sonunda *"kitaptaki dünya ile dünyadaki kitap"* (YH.10) birbirinden ayrılmaz olur, çünkü *"hayat (...) kitaptır"* (YH.104). Buradan da, *kurmaca* dünya ile *somut* dünyanın aynı olduğunu, giderek de, nasıl *yazı/kitap/kurmaca* yaşamın kendisiyse, *yaşam da kurmacadır* sonucunu çıkarabiliriz.

Yazı/Kitap/Kurmaca ⟵ ⟶ Somut gerçek/Yaşam

A_1 ⟵ ⟶ B_1

Bu bağlamda ele alındığında *Kitap*, tek göstereni ve çift gösterileni olan bir göstergedir. Karşıt iki dünyanın göstergesi olan *Kitap*'ta karşıtlıklar, uzlaşmaz iki öğe olarak bir çatışmayı yansıtmazlar; tam tersine, söz konusu karşıtlıklar arasında eşzamanlı bir birliktelik görülür.

1.2. Aşkın gerçek *Kitap* = Nesnel gerçek *Kitap*

$$A_2 \longleftarrow \longrightarrow B_2$$

Kitap göstergesinin çeşitli imgeler ve saptamalarla desteklenen bir başka gösterileni de, onun içerdiği mistik düzlemde yer alır. Bu bağlamda kitap, din sistemlerinin kutsal kitaplarını çağrıştırmaktadır. Bu çağrışımı destekleyen başlıca imge ise *"kitaptan [ana kişinin] yüzü[n]e fışkıran ışık"*tır (YH.9). Bu imge, romanın çeşitli yerlerinde kitapla birlikte birçok kez kullanılmıştır (Bkz. YH.8, 41, 275). *Kitap*'ın kutsal yönü, roman boyunca diğer çağrışım ve imgelerle canlı tutulur. Canan'ın sevgilisi ve Dr. Narin'in oğlu Nahit/Mehmet, *Kitap*'ı *"bir çeşit dini coşkuyla"* (YH.141) okumaktadır. *Kitap*'ın yazarı Rıfkı Hat ise, içeriği oluştururken büyük bir olasılıkla *"El Tevin suresinin bazı ayetlerin[den]"* (YH.244) yola çıkmıştır. Bu arada yazar Rıfkı Hat'ın, İslâm mutasavvıfı İbni Arabi'nin kimi yapılarını *Kitap*'ına altyapı olarak almış olabileceği öne sürülür ve bu imge, Arabi'nin *"Fusulü'l Hikem"* ve *"Fütuhâtü'l Mekkiye"* kitaplarından alıntılarla desteklenir (Bkz. YH.240-241).

Kitap'ın aşkın/kutsal boyutu, dünyasal düzlemdeki bir başka içerikte de kendini gösterir. *Kitap* farklı bir yönden de *kutsal*dır, çünkü *"memleketin demiryollarıyla kalkınacağına inanmış"* (YH.238) insanların, ulusalcı çağrışımlara açık *"demiryolculuk ruhu"*nu (YH.235) yansıtmaktadır; yol gösterici, güdümlü bir içeriğe sahiptir. *Kitap*'ın yazarı Rıfkı Hat, *"içinde en azından bir kere bir tren gözükmeyen resimli roman çizmem ben"* (YH.236) demektedir. *Demiryolu* simgesinin çağrıştırdığı anlamın ardına takılırsak, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki devrimci idealizm ve *"10. Yıl Marşı"*nın *"Demir ağlarla ördük ana yurdu*

dört baştan" dizesi ile bütünleşen bir tasarımlar zinciri ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde *Kitap*'taki/romandaki *ülkücülük*, toplumcu/ulusalcı bir renk de içerir.

Ancak *Kitap* çevresinde örülen bu *kutsallığı çağrıştırma/anıştırma/imgeleme ağı*, tümüyle karşıt özellikteki eşzamanlı bir başka düzlemin imgeleriyle de iç içe girer. Bu, farklı imge ağıyla örülü diğer *gösterilen*, *Kitap*'ın maddesel yönüdür; onun, kâğıttan yapılmış olan ve uzamda bir yer kaplayan *nesne* özelliğidir: *"Kitap masanın üstünde duruyor ve ışığını yüzüme saçarken, odamdaki öteki eşyalara benzer, bildik tanıdık bir şey gibi gözüküyordu (...) Hayatımı böylesine değiştirecek olan kitap aslında sıradan bir eşya idi"* (YH.8). *Kitap*'ı yeniden yazan Mehmet ise, bu işi *maddesel* bir nedenle yapmakta, bu el yazmalarından para kazanmaktadır (Bkz. YH.200).

Çevresinde örülen mistik imge ağı, *Kitap*'ın bir tür *dinsel* içeriğe sahip olduğu -belki de Kuran'ın kendisi olduğu- düşüncesine çağrı çıkarırken; onun *nesne* özelliğini vurgulayan karşıt imge ağı ise, bu kutsal özelliği yok etmekte, onu bu dünyanın malı yapmaktadır. Buradan yola çıkarak, yazarın, karşıt görünümdeki mistik ve dünyasal gösterilenleri eşit ağırlıklı olarak yan yana sergilemeye çalıştığını, *bu dünya* ile *öbür dünya*nın aynı göstergenin yalnızca farklı gösterilenleri olduğunu söyleyebiliriz. *Kitap* göstergesinde, sanal zamanla asal zaman çakışır.

$A_2 \longleftarrow \longrightarrow B_2$
Kutsal Kitap ⟵ ⟶ Nesne Kitap
Öbür dünya ⟵ ⟶ Bu dünya
Sanal zaman ⟵ ⟶ Asal zaman

Kitap, "Yeni Hayat" romanının bir göstergeye birçok gösterilen yükleyen, 'çokkatmanlı' simgesel yapısının bir örneğidir. Görece karşıtlıklardan oluşan anlam katmanlarının tümü, 'Kitap' imgesinde birbiriyle bütünleşmiş durumda olup, aynı noktaya çakılı rüzgâr gülü kanatları gibi, o anda egemen kılınmak istenen 'imge'nin estiği yön doğrultusunda

sürekli yer değiştirmektedir. 'Kitap' imgesi kendi içinde durmaksızın devinen, ancak birbirinden ayrılması olası olmayan, birbiriyle çakışmış, eşit ağırlıklı parçalardan oluşan bir yapının taşıyıcılarından biridir. Gösterge, gösterilen karşıtlıklarının ayrılmaz bütünlüğü üzerine kurulmuştur.

$$A_1, A_2 \longleftarrow \longrightarrow B_1, B_2$$

Kitap Göstergesinin Karşıt Gösterilenleri Arasındaki İlişkiler:

Soyut	Somut
A_1 Kurmaca Yaşam *Rıfkı Hat'ın yazdığı 'Kitap'taki kurmaca düzlem* *Estetik düzlem*	B_1 Somut Yaşam *Romanın ana kişisinin özyaşam düzlemi* *Romanın dış dünya/toplum düzeni*
A_2 Aşkın Yaşam *Mistik/idealist düzlem*	B_2 Maddesel Yaşam *Eşya/nesne/madde düzlemi*

2. Yolculuk

"Yeni Hayat" romanı, baştan sona bir yolculuğu anlatır. Anlatılan, özde otobüslerde yapılan ve kentten kente, kasabadan kasabaya bir yolculuktur. Ancak *yolculuk* göstereninin çevresinde bilinçle oluşturulan imge ağı, bu gösterenin birden fazla gösterileni olduğunu belirtir.

2.1. Yolculuk $\longrightarrow B_1$

Otobüsle yapılan yolculuk somut düzlemde, coğrafi bağlamda yer değiştirmek anlamındadır; romanın 4, 5, 6, 12, 14, 16 ve 17. bölümleri tümüyle bu tür bir yolculuğun betimlemelerini içerir: Kasabalar, yollar, Arçelik bayilikleri, benzinliklerin neon ışıkları, mola yerleri ayrıntıyla betimlenir bu bölümlerde. Yansıtılan, 1990'lar Türkiyesi'nin dış görünüşüdür. Somut yaşamda yapılan bu yolculukların amacı, bir kişiyi ya

da kişileri aramaktır: Romanın ana kişisi, Canan'ın, Nahit/Mehmet'in, kitabı okumuş olan diğer Mehmetler'in ve *Yeni Hayat* karamelalarının sahibi Süreyya Bey'in ardındadır; Canan, Mehmet'i aramakta; Dr. Narin'in ajanları ise *Kitap*'ı okuyanları bulmaya çalışmaktadır.

2.2. Yolculuk $\longrightarrow A_1$

Soyut düzlemdeki yolculuklar somut yolculukla iç içe, onunla eşzamanlı olarak yapılır; *melek*, *ışık*, *bilinmeyen ülke*, *öteki hayat*, *öteki dünya*, *başka bir zaman* ve *mucize* türünden sözcüklerin yer aldığı (Bkz. YH.48, 57, 67, 79, 143, 174) yoğun bir imge ağının eşliğinde yaratılan metaforik ortamda gerçekleştirilir. *Kitap*'ı okuduktan sonra *yeni bir hayat* arayışına giren ana kişi, bu yeni hayatı otobüslerle Anadolu'nun tozlu yollarında arıyormuş gibi görünüyorsa da, yolculuktaki düzlem değişikliği salt coğrafi bağlamda değildir. İlk yolculuğuna çıkmadan önce romanının ana kişisi *"uyuyakal[ır]"* (YH.48) ve *"kendisini o bilinmeyen ülkenin eşiğine götürecek yollarda sürüklenmeye"* (a.g.y) başlar. Yukarıdaki tümcenin metaforik ortamında, düzlem değişikliği yine bir yolculuğu vurgular; ancak bu kez yolculuk *uyku* simgeselinin ışığı altında bilinçten bilinçdışına/bilinçaltına -ya da kozmik bilince- yapılmaktadır. Bu düzlemdeki arayış objeleri de soyutlaşmış; *Yeni Hayat*'a, *ölüme*, *kaza*ya, *mele*ğe ve ışığa dönüşmüştür. Bu bağlamda arayış, aşkın/mistik bir *yolculuk* düzleminde gerçekleşmektedir.

2.3. Yolculuk $\longrightarrow A_2$

Yolculuğun soyut düzlemdeki bir başka türü de, insanı *yaşam yolcusu*, yaşamı da *yolculuk* benzeşimi içinde dile getiren görüşün bir uzantısı olarak ele alınabilir: Yaşam bir yolculuktur ve bu yolculuk, *"Yeni Hayat"* romanında, *Kitap*'la birlikte kurmaca düzlemde yapılır. Romanın ana kişisi *"sayfaları çeviriyor ve bütün hayatı (...) değişirken [o] yeni kelimeleri ve sayfaları okuyordu[r]"* (YH.7). Bu ikinci tür soyut yolculuk (B2), sayfaları çevirerek ya da kitabı yazarak yapılır. İnsanın kitabı okuyarak *"bütün hayatı değiş[mekte]"* (YH.7), *"kitabı okuya okuya,*

[kendi] olmaktadır" (YH.162). *Yolculuk* bu bağlamda varoluşsal bir işleve sahiptir; amacı, *"başkası olmak"* (Bkz. YH.50, 51, 60, 64, 162), *"değişmek", "dönüşmek", "başkası=kendisi"* olmaktır, *"varolmaktır"*: *"Çünkü kitap, bana öyle geliyordu ki, benim bu dünyada ne için varolduğumu anlatıyordu"*, (YH.16) der ana kişi. Bu *varoluş* arayışını, *kurmaca* düzlemle bütünleştirir Pamuk. *Kitap* göstergesinin çözümünde yaptığımız *yaşam=kurmaca* saptamasını burada da yineliyoruz. 2. soyut düzlemdeki yaşam yolculuğu kurmaca düzlemde bir varoluş yolculuğudur.

Yolculuk Göstergesinin Karşıt Gösterilenleri Arasındaki İlişkiler:

	Türü	Düzlemi	Amacı
B_1	Somut *Otobüsle yolculuk*	Coğrafi düzlem *Anadolu ya da Trakya kent ve kasabaları arasında yolculuk*	Canan'ı, Nahit/Mehmet'i Mehmet'i, Mehmetler'i Süreyya Bey'i, Kitap'ı okuyanları *arayış*
A_1	Soyut *Mistik yolculuk*	Bilinçaltı ya da kozmik bilinç düzlemi *Bilinçli durumdan 'uyku'ya ya da bilinçaltına doğru yolculuk*	Yeni Hayat'ı Ölümü Kazayı Meleği Işığı 'Kitap'ın gizini *arayış*
A_2	Soyut *Yaşam yolculuğu*	Kurmaca düzlemde *Kitap'ın = Yaşamın sayfaları arasında dolaşarak yolculuk*	Değişmeyi Dönüşmeyi Kendisi olmayı Varoluşu *arayış*

Burada saptadığımız bu üç farklı yolculuğun amaçları aynıdır; 'somut' ya da 'soyut', bir şeyin 'arayış'ı içindedir yolculuğu yapanlar. Amaçları 'o şey'i elde edip, içinde bulunulan durumu değiştirmektir. Göstergenin imge yüklü gösterilen çiftleri arasında 'Kitap' göstergesinde görülen devinim burada da söz

konusudur. Ancak, yan imgelerin yardımıyla yolculuk türlerinden biri, roman dokusunda ara sıra daha belirgin kılınıp sonra yerini bir diğerine bırakmakta ise de, 'Yolculuk' üç ayrı düzlemde değil, aynı düzlemde eşzamanlı olarak yapılmaktadır.

$$A_1, A_2 \longleftarrow \quad \longrightarrow B_1$$

3. Yeni Hayat

3.1. Yeni Hayat $\longrightarrow A_1$

Romanın ana kişisi ve *Kitap*'ı okuyan diğerleri, *"yeni bir hayata başlamak"* (YH.64) isteği içindedirler. *Yeni Hayat*, *Kitap*'ın onlara gösterdiği yaşam biçimidir; *soyut* düzlemde yer alır.

3.2. Yeni Hayat $\longrightarrow B_1$

Yeni Hayat, aynı zamanda bir karamela markasıdır ve *"Melek Çiklet TAŞ"*nin bir ürünüdür, *"Muhtevası: Glükoz, şeker, nebati yağ, tereyağ, süt ve vanilyadır"* (YH.251); somut düzlemde yer alır. Romanın ana kişisi, bu karamelalardan çocukluğunda *Kitap*'ın yazarı Rıfkı Hat'ın evinde yemiştir.

3.3. Yeni Hayat $\longrightarrow A_2$

"Yeni Hayat" aynı zamanda, hem Orhan Pamuk'un elimizdeki roman metninin, hem romanın kişilerinden Rıfkı Hat'ın yazmış olduğu *Kitap*'ın, hem de Dante'nin romanda alıntılanan kitabının adıdır; *kurmaca* bir yapıya sahiptir; soyut düzlemde yer alır.

'Yeni Hayat' tanımının romandaki temel anlamı, soyut anlamıdır. Karamela markası olan 'Yeni Hayat' ise, aynı gösterene ayrı bir somut gösteren ekleyerek oluşturulmuştur. Tüm 'Yeni Hayat'lar yan imgeler ve kurgu aracılığıyla birbiriyle ilişkiye sokulmuş olup, aynı bütünün parçaları durumundadır.

$$A_1, A_2 \longleftarrow \quad \longrightarrow B_1$$

4. Melek

4.1. Melek ⟶ A_1

Melek, temel anlamıyla kutsal bir varlıktır; Tanrı'nın yardımcısı olduğuna inanılır. Romanda, kimi göstergeler ve bu arada Canan'ın çevresinde yaratılmak istenen aşkın/mistik/kutsal imge ağının önemli bir öğesidir; soyut düzlemde yer alır. Ana kişi, roman boyunca *Melek*'e yönelir, ona yakarır, onunla dertleşir.

4.2. Melek ⟶ A_2

Melek öte yandan, metinlerarası/kurmaca düzlemin de bir ürünüdür; soyut dünyaya aittir. Romanın ana kişisi, *"her şeyi meleğin yardımıyla çözebileceğime öteki kitaplarla birlikte 'Duino Ağıtları'nı yeniden yeniden okurken karar verdim"* (YH.243) derken, Rilke'nin adı geçen kitabındaki melek imgesine gönderme yapmakta; kendi meleğiyle Rilke'nin meleği arasında koşutluk kurmaktadır.

4.3. Melek ⟶ B_1

Melek aynı zamanda *Yeni Hayat* karamelalarını üreten *"Melek Şeker Çiklet T.A.Ş."*nin amblemidir ve söz konusu resim, karamelaların üstünde yer alır, somut düzlemdedir.

4.4. Melek ⟶ B_2

Romanın birçok yerinde, ana kişinin aşık olduğu Canan'la *Melek* arasında koşutluk kurulmakta ve Canan'dan melek diye söz edilmektedir. Bu bağlamda *Melek*, aşık olunan bir kadındır, somut düzlemde yer alır.

4.5. Melek ⟶ B_3

Melek'in somut düzlemdeki bir başka görüntüsü ise *"Mavi Melek"* filminin yıldızı Marlene Dietrich'tir. Firmanın sahibi Süreyya Bey'in karamelalarının üstündeki melek resminin esin kaynağı, bir dönemin bu ünlü cinsel çekicilik objesidir (Bkz. YH.264).

4.6. Melek ⟶ B_4

Bir çadır tiyatrosunun melek kostümü içindeki yarı çıplak oyuncusu ve onun *"Fars minyatürleriyle, yerli film yıldızlarının bir karması görünümü [ndeki]"* afişi (YH.190), çokkatmanlı *Melek* göstergesinin somut kanadında yer alı

4.7. Melek ⟶ B_5

Ana kişi Almanya'dan Hıristiyanlığın meleklerinin *fotokopi*lerini, *röprodüksiyon*larını getirir (Bkz. YH.245). Bu *fotokopi melekler* somut dünyanın, teknolojinin ürünüdür.

4.8. Melek ⟶ B_6

Ana kişi, Rıfkı Hat'ın evinde *melekler şehri* Los Angeles'de geçen bir film izler (Bkz. YH.239). Melek burada bir kent adıdır, somut dünyada yer alır.

4.9. Melek ⟶ B_7

Sigara paketlerinin karton kapaklarından oluşturulmuş bir oyun kâğıdı destesinin üzerine çizilmiş *melek* figürleri, *"ancak otuz bir hayallerinde birlikte olunabilecek bir yerli film ve gazino"* (YH.183) yıldızını anımsatmakta olup somut dünyanın bir parçasıdır.

4.10. Melek ⟶ B_8

Çocuk kitabı kahramanı *aydınlanmacı/laik* Pertev'in bir çeşit melek olarak gördüğü elektrik (Bkz. YH.115) bir teknolojik üründür, fiziksel bir olgudur, somut dünyaya aittir.

> *Çokkatmanlı 'Melek' göstergesi romanda, temel anlamı olan doğaüstü bir varlık imgesinin yanı sıra, kurmaca dünyayı ve yaşamın farklı düzlemlerinden kişi ve nesneleri kapsamına almaktadır. Bu farklı alanlar gerek konu, gerekse biçim öğeleri ve özellikle de duygu değeri taşıyan imgeler aracılığıyla birbirleriyle ilişkiye sokulurlar, bütünleştirilmeye çalışılırlar. Bu bağlamda, tümü aynı bütünün*

dokusunu oluşturur ve birbirlerine göndermede bulunurlar.

$A_1, A_2 \longleftarrow \quad \longrightarrow B_1, B_2, B_3, B_4, B_5, B_6, B_7, B_8$

5. Canan

Canan, romandaki göstergeler içinde *soyut/somut* ilişkisi bağlamındaki en çarpıcı karşıtlığı içerir.

5.1. Canan ⟶ B

Canan'ın Türkçe karşılığı *sevgili*dir. Canan, romanın ana kişisinin aşık olduğu, evlenmeyi düşündüğü ve cinsel bağlamda yaklaşmak için fırsat kolladığı *kadın*dır; bir insandır; somut dünyada yaşar.

5.2. Canan ⟶ A

Canan aynı zamanda İslâm tasavvufunda *sevgili* anlamına gelir; Tanrı demektir. Canan'ın çevresinde örülen kutsallık ağı bu çağrışıma temel hazırlar. Canan, *mistik* yönü tartışma götürmeyen *Kitap*'la sürekli ilişkidedir; *Melek* ve *Işık* imgeleriyle kuşatılmıştır; soyut düzlemin ürünüdür.

'Canan', metaforik özellik taşır, aynı göstergede hem somut hem de soyut anlamı barındırır; bu iki anlam katmanı (A ve B) Canan'da ayrılmaz bir bütün oluşturur.

$A \longleftarrow \quad \longrightarrow B$

6. Ölüm

6.1. Ölüm ⟶ B

Ölüm bedenin yok olması, ortadan kalkması bağlamında somut yaşamın bir parçasıdır; Rıfkı Hat'ın, Mehmet'in, ana kişinin annesinin ve otobüs kazalarındaki insanların ölümü olarak romanda somut düzlemde yaşanır.

6.2. Ölüm ⟶ A

Yeni Hayat arayışı içindeki ana kişi ilk yolculuğuna çıkarken, *"görür gibi oldum kendi ölümümün bu çıkış noktasından başlayacağını,"* (YH.47) der; kaza ve ölümle sonuçlanan roman öyküsünün son tümcesinde de, *"bunun hayatımın sonu olduğunu anladım. Oysa ben evime dönmek istiyor; yeni bir hayata geçmeyi, ölmeyi hiç mi hiç istemiyordum,"* (YH.275) demektedir. Yukarıdaki tümcede görülen paradoks -hayatın sonundan yeni hayata geçmek-, özde ölümün bir son olmadığı anlamını pekiştirmektedir. Yine aynı tümcenin içerdiği *Ölüm=Yeni Hayat* koşutluğu, bir yandan sanal zamanda yaşayan *bedensiz bir ruh* düşüncesini çağrıştırırken, öte yandan mistik akımların, maddeden/bedenden/bu dünyadan uzaklaşıp, onu öldürüp, *anlam katına yükselme* diye özetleyebileceğimiz bir eğilimini akla getirmektedir. Bu tür bir *ölüm* soyut bir anlam içerir.

> *'Ölüm' göstergesi metinde soyut ve somut olmak üzere iki anlam katmanı içerir; bu iki anlam ayrılmaz bir bütün oluşturur. Metaforik özellikli bu göstergede hangi anlamın vurgulandığı açık değildir.*

A ⟵ ⟶ B

7. Işık

7.1. Işık ⟶ A

Özellikle *Kitap* ve *Canan*'ın çevresinde görülen *Işık*, aşkın/mistik/kutsal çağrışım ağının ana imgelerinden biridir. *"Kitaptan fışkıran ışık"* imgesi, mistik bağlamda kutsal ışık *nur*la bütünleşir. Pamuk, romanın ilk ve son sayfasında bu imgeyi kullanarak (Bkz. YH.7 ve 275), tüm metni bir *Işık parantez*ine alır, içeriğin mistik boyutuna dikkati çekmek ister.

7.2. Işık ⟶ B

Işık aynı zamanda, romanda tüketim toplumunun ve giderek maddeselleşen teknolojik bir yaşam biçiminin simgesi görünü-

mündeki *televizyon*un da ışığıdır. Tüm ülkeyi bir ağ gibi örtmüş olan reklam panolarının ve tabelaların neon ışığı da tıpkı televizyonun ışığı gibidir; tümüyle maddeyle iç içedir. Mistik içeriği sürekli vurgulanan *kaza* anlarında görülen bir diğer ışık da, bir keresinde, o hep ulaşılmak istenen *"ışıktan ülke"*nin (YH.48) ışığı değil de, yine bir teknik aygıtın, karşı yönden gelen bir aracın ön farları olmaktadır. Romanın özellikle son tümcelerinde bu iki karşıt düzlem arasında bilinçli bir koşutluk kurulur: Ana kişi kaza öncesi, *"yaklaşan kamyonların ışığına, kitaptan fışkıran inanılmaz ışığa"* bakar gibi bakmaktadır.

> *'Işık', içerdiği soyut ve somut anlamlarla çift gösterileni olan bir göstergedir. Bu iki anlam katmanını, göstergenin metaforik özelliği nedeniyle birbirinden ayırmak olanak dışıdır.*
>
> A ⟵ ⟶ B

8. Aşk

Romanda ana kişinin aşık olduğu kadın Canan, yukarıda da görüldüğü gibi hem bir dişidir, hem de Tanrısallık içerir (Bkz. 1/5). Bu bağlamda *aşk* imgesi Tanrısallıktan maddeselliğe uzanan bir yelpaze üzerinde yayılır, hem soyut, hem de somut özellikler taşır.

Romanın *"Aşk Nedir?"* adlı bölümünde, başlıktaki soruya verilen yanıtlar, göstergenin soyut ve somut içeriklerinin bir dökümü görünümündedir: *"Aşk teslim olmaktır. Aşk, aşkın sebebidir. Aşk anlamaktır. Aşk bir müziktir. Aşk ve soylu yürek aynı şeydir. Aşk hüznün şiiridir. Aşk kırılgan ruhun aynaya bakmasıdır. Aşk geçicidir. Aşk hiçbir zaman pişmanım dememektir. Aşk bir kristalleşmedir. Aşk vermektir. Aşk bir çikleti paylaşmaktır. Aşk hiç belli olmaz. Aşk boş bir laftır. Aşk gözyaşlarıdır. Aşk telefon çalacak diye beklemektir. Aşk bütün bir dünyadır. Aşk sinemada elele tutuşmaktır. Aşk bir sarhoşluktur. Aşk bir canavardır. Aşk körlüktür. Aşk yüreğin sesini dinlemektir. Aşk kutsal bir sessizliktir. Aşk şarkılarda konu edilir. Aşk cilde iyi gelir"* (YH.229).

Yukarıda aşkın ne olduğu 28 tümce içinde, karşıtlıklar/koşutluklar bağlamında verilir. Bir ucunda *"Aşk Allah'a kavuşmaktır"* diğer ucunda ise, *"Aşk cilde iyi gelir"* tümcelerinin yer aldığı bu yelpazede tüm düzlemler bir arada bulunur, tüm olasılıklar aynı potada birbirlerinin içinde erir.

> *'Aşk' göstergesi somut ve soyut olmak üzere karşıt anlam katmanlarını içinde barındırır. Özellikle kitaptaki 'Aşk nedir?' başlıklı bölümde yer alan geniş karşıtlıklar yelpazesindeki soyut-somut tüm karşıtlıklara göndermede bulunur yazar. Bu bağlamda düşünüldüğünde -mistik öğretilerin de ışığı altında- 'Aşk' tüm katmanları -belki de evren'i- bir arada tutan bir katalizördür denebilir.*

A ⟵ ⟶ B

9. Demiryolu/Tren

9.1. Demiryolu/Tren ⟶ B

"Yeni Hayat" romanının ana kişisi ile *Kitap*'ın yazarı Rıfkı Hat, İstanbul'un, içinden tren geçen bir yöresinde otururlar. Rıfkı Hat da, ana kişinin babası da *Demiryolları*'ndan emeklidir. Ana kişi çocukluğunda, belirli hatlar üzerindeki birçok istasyonu ezbere bilir. Romanın kurgusu içinde *tren istasyonu* sıkça kullanılır. Romanın ana imgelerinden *demiryolu/tren* bu bağlamda somut düzlemde yer alır.

9.2. Demiryolu/Tren ⟶ A

Demiryolu/tren aynı zamanda, romanda özellikle altı çizilen bir tür *aydın idealizm*inin de taşıyıcı imgesidir, *aşkın* bir renk içerir. Rıfkı Hat'ın çizdiği ve içinde trenin *"en azından bir kere"* (YH.236) görünmesi gereken resimli romanlar, idealist içerikli, yönlendirici kitaplardır. Daha önce de vurguladığımız (Bkz. 1.2) gibi *demiryolculuk ruhu*, kalkınmanın *"ülkeyi dört bir yandan demir ağlarla örmek"*le eş tutulduğu Cumhuriyet'in ilk dönem idealizminin simgesidir; bu bağlamda soyut içeriğe sahiptir.

'Demiryolu/tren' imgesi, romanın çokkatmanlı dokusunu oluşturan göstergelerden biridir; hem soyut hem de somut anlamları eşzamanlı yansıtır.

$$A \longleftarrow \quad \longrightarrow B$$

10. Saat

10.1. Saat $\longrightarrow A_1$

Saat göstergesi, daha çok Dr. Narin'in çevresinde örülen imge ağının bir düğümüdür; yitip gitmekte olan değerleri korumak için savaş veren Dr. Narin'in geri getirmeye çalıştığı *geçmişi* simgeler. Pamuk, Dr. Narin'in evini saatlerle doldurur; çoğu *antika* saatlerdir bunların (Bkz. YH.150). *Saat*in simgelediği geçmiş zaman dilimi; özne ve nesnenin henüz birbirinden kopmadığı, insanın çevresine yabancılaşmadığı teknoloji öncesi döneme, insancıl değer ölçütlerinin henüz yok olmadığı *uyum* dönemine aittir. Saat göstergesi bu bağlamda *soyut* düzlemin bir öğesidir.

10.2. Saat $\longrightarrow B_1$

Saat aynı zamanda Dr. Narin'in koleksiyonunu yaptığı bir *eşya*dır; belirli firmaların ürünüdür. Metinde çok sayıda saat markasından söz edilir. Eşya-saat *somut* düzlemin ürünüdür.

10.3. Saat $\longrightarrow B_2$

Saat markaları, Dr. Narin'in casuslar örgütü üyelerinin kod adıdır metinde. Düzeni silah gücüyle değiştirmek isteyen Dr. Narin, ideolojisine ters düşen kişileri, Omega, Zenith, Serkisof, Seiko isimli ajanlarına öldürtür. Saatler bu bağlamda bir gizli örgütün vurucu gücü olup, *somut* düzlemde yer alırlar.

Saat göstergesi, somut ve soyut düzlemlerde yer alan gösterilenlerden oluşur. Bu gösterilenler farklı anlam katmanlarına ait olsalar da, hepsi tek bir roman kişisinin çevresinde ve eşzamanlı bir birlikte-

lik içinde koşut çağrışımlara açıktırlar: Değişmekte olan 'düzen', 'zaman' ve 'değerler'.

$$A_1 \longleftarrow \quad \longrightarrow B_1, B_2$$

11. Roman Kişilerinin Birbirine Dönüşümü

Göstergelerin karşıt anlamları arasındaki eytişimsel (diyalektik) ilişki roman kişileri arasında da görülür. Nasıl bir göstergenin tek ve durağan/kalıcı bir gösterileni yoksa, roman kişilerinde de birbirlerinin ismini alma, birbirlerine dönüşme eğilimi dikkati çeker. Ayrıca yazar, kimi roman kişileri arasında imge ağı aracılığıyla koşutluk kurmakta, onları birbirine bağlamakta, onların aynı bütünün parçaları olduğu çağrışımına temel hazırlamaktadır: *"Ben bir zamanlar başka biriydim, o başka biri de ben olmak isterdi,"* (YH.60) der romanın ana kişisi. *Başkalaşım*, içinde olunan boyutun dışına çıkmak, *başkası olmak*, *"Yeni Hayat"* romanının ana motiflerinden birini oluşturur.

Dr. Narin'in oğlu Nahit daha sonra isim değiştirir, otobüs kazasında yanında ölen yolcunun kimliğini alır, Mehmet olur. En son kullandığı isim ise, romanın ana kişisinin ismi olan Osman'dır: *"Bir zamanlar başka bir insanmış, daha sonra istekle daha başka biri olmuş"* (YH.64) Nahit/Mehmet/Osman. Osman ise *"Yeni Hayat"* romanının ana kişisidir. O da, bir dönem Dr. Narin'in oğlu olma, Nahit olma isteği gösterir. Canan'la Osman, bir süre, otobüs kazasında ölen Efsun ve Ali Kara kimliğini kullanırlar; Canan roman boyunca meleğe dönüşme eğilimi gösterir. İçerdikleri tüm karşıtlıklara karşın, romanın eski kuşağı oluşturan üç kişisi, Rıfkı Hat, Dr. Narin ve Süreyya Bey arasında, aynı tür şekerlikler içinde bulundurdukları *Yeni Hayat* karamelalarıyla imge düzleminde bir koşutluk kurulur; yine imge düzleminde birbirlerine dönüşümleri sağlanır: Cumhuriyet'in ilk kuşak aydınının farklı bileşenleridir onlar.

Metnin tüm yapıtaşları arasında görülen 'karşıtlıkların birbirine dönüşümü' ilkesi, roman kişileri için

de geçerlidir. Bu nedenle, daha önce bu ilişkiyi göstermek amacıyla kullandığımız formülü, genel bağlamda burada da kullanabiliriz.

A ⟵ ⟶ B

12. Söz Sanatı Düzleminde Karşıtlıkların Bileşimi

"Yeni Hayat", karşıtlıkların dil düzleminde de varlığını sürdürdüğü bir roman. Karşıt öğelerin yer aldığı benzetmelere ve düzlemler arası alışılmamış bağdaştırmalara (Oxymoron) metinde sıkça rastlanır:

"video meleği" (YH.256)
"modern bir mihraba çevrilmiş yükseltideki ekran" (YH.77)
"Sürekli aynı kanalı gösteren televizyon gibi sürekli düşünüyordum." (YH.121)
"Gece bütün aile mışıl mışıl uyurken, kesik elektrikler geliverince salonda kendi kendine nasıl aydınlanıp dünyayı anlatırsa yalnız televizyon, karanlık göğün içinde ay da yapayalnızdı o zaman." (YH.103)

Romanda, farklı düzlemleri bir araya getiren bir başka söz sanatı da, insan özelliklerinin cansızlar için kullanıldığı ve bir anlamda edebiyat düzleminde maddeye ruh verme çabası diyebileceğimiz *kişiselleştirme*dir (Personifikation).

"kederli sokaklar, sabırlı ağaçlar, solgun lambalar" (YH.128)
"öfkeli otobüsümüz" (YH.57)
"şen domatesler" (YH.182)
"kamyonların tehditkâr lambaları" (YH.49)
"gürültücü ve yorgun otobüs" (a.g.y.)
"birbirini kıskançlıkla taklit eden iki küçük sefil şehir" (YH.50)

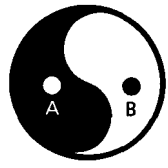
Bu söz sanatlarının metinde sıkça kullanımı, I. ANLAMBİRİM'in şimdiye dek sergilemeye çalıştığımız gösterge düzlemindeki diğer alt birimlerine ait ana

eğilimi destekler niteliktedir: Karşıt alanların eşzamanlı birlikteliği.

SONUÇ I

I. Anlambirim'de *"Yeni Hayat"* romanının en önemli yapı özelliklerinden birini saptamaya çalıştık. Özellikle gösterge düzleminde, göstergelerin anlam alanını karşıt özellikler içeren gösterilenlerle genişletip, bir göstergeye çok fazla karşıt anlatım yükleme eğilimi, romanın gerek anlam düzlemindeki, gerekse estetik düzlemdeki ana ilkesidir. Bu ilkeyi, roman kişilerinin birbirine dönüşümü ve karşıtlıklara dayanan söz sanatlarının sıkça kullanımı da desteklemektedir.

Göstergeleri oluşturan ve çoğu kez de somutla soyut anlamlar arasında uç noktalarda sergilenen karşıtlıklar (*Melek-İnsan, Tanrı-Kadın Sevgili* ya da *Kutsal Kitap-Geçim Kaynağı* v.b.) özde metin dokusu içinde karşıt görünümde olmayıp, aynı nesnenin ya da kavramın bileşenleri izlenimi uyandırmaktadır. Buradan yola çıkarak, roman kurgusu içindeki göstergelerin çoğunun en az iki gösterileni olduğunu, yazarın bununla *'gerçeğin, farklı düzlemlerin bireşiminden ya da birlikteliğinden oluştuğunu'* göstermek istediğini söyleyebiliriz. Buna göre yaşam tüm katmanlar arasında eşzamanlı yaşanır; hem kurmacadır hem gerçek, *"hem burada[dır] hem orada"* (YH.61), hem maddedir hem ruh, hem sanal zamandadır hem asal zamanda, hem soyuttur hem somut. Bu farklı kutuplar, kendi gerçeklik çemberleri içinde eytişimsel (diyalektik) bir biçimde sürekli devinirler.



Sonuç I'deki yaşam görüşü: A ⟵ ⟶ B*

ANLAMBİRİM II

Burada, bir önceki *Anlambirim*de yer alan göstergelerle aynı yapıya sahip gibi görünmesine karşılık, diğerlerinden farklı bir gerçeklik anlayışı, dolayısıyla farklı bir dünya görüşünün ürünü olan bir göstergeyle karşı karşıyayız.

1. Kaza

"Yeni Hayat" romanının ana kişisinin yolculuğa çıkmaktaki asıl amacı *kazaya uğramaktır*: Otobüsle yaptığı tüm yolculuklar bu özlemi yansıtır. Olay dokusuna grotesk bir renk katan bu eğilim; *Kaza*'yı, içerdiği bu anlamsal paradokstan ötürü metnin en zor çözümlenen göstergelerinden biri yapar.

1.1. Kaza ⟶ B

Göstergenin, konu bağlamında ilk akla gelen gösterileni *trafik kazası*dır. Ana kişi birkaç kez trafik kazası geçirir, sonuncusunda ise *"yeni bir hayata geç[er], öl[ür]"* (YH.275). Kaza sonrası felâket görünümleri kitapta bolca yer alır. Yazar, *"kanlı iç organları, dökülen meyvaları, parçalanan gövdeleri ve yırtılan bavullardan fışkıran tarakları, ayakkabıları"* (a.g.y.) ayrıntılı bir biçimde betimler, *"paramparça olmuş kafalar, yırtılmış gövdeler, kopuk eller (...) dağılmış lahana gibi beyin parçaları, kanlı ve küpeli kulaklar"*la (YH.59) bir mahşer atmosferi içinde yansıtır

(*) Sonuç I için uygun gördüğümüz 'yin yang' sembolü; gerçeğin, karşıtlıkların bireşimi olduğu düşüncesini grafik düzlemine taşır. Biz bu çizimle, Doğu felsefeleriyle *"Yeni Hayat"* arasında doğrudan bir koşutluk yaratmak istemedik. Amacımız, yalnızca sembolün anlatım gücünden yararlanmaktı.

trafik kazalarını. Somut düzlemde anlatılan, iki aracın çarpışmasıyla oluşmuş, can kaybı ve maddesel hasarla sonuçlanan trafik kazasıdır, somut yaşamda gerçekleşir.

1.2. Kaza ⟶ A

Ancak, ANLAMBİRİM'in içeriğini oluşturan, *aynı göstergeye soyut ve somut olmak üzere birden fazla anlam yükleme eğilimi*", *kaza* göstergesinin de bir özelliğidir.

Bu göstergedeki karşıt anlamın ilk belirtisi, insanların acı çektiği ya da öldüğü bu olayın, mutlu bir an olarak yansıtılmasında görülür. Romanın ana kişisi, kazada arabaların nasıl *"mutlulukla"* (YH.78) çarpıştığını, kazadan sonra ise enkazın ve ölülerin arasında nasıl *"zevkle"* (YH.60) yürüdüğünü anlatır; *"ölülerle sarmaş dolaş [bir] mutluluk cümbüşü"*dür (YH.54) yansıttığı. Bu yoğun mutluluk belirtisi ise, metin dokusundaki mistik imge ağını oluşturan göstergelerin (*Yeni Hayat*, *Melek*, *Işık*) kaza anlarında yoğunlaşması ve buna koşut olarak da roman kişilerinin soyut bir arayış içinde olduklarının metinde vurgulanmasıyla bir anlam kazanır. Romanın ana kişisi, kaza olduğunda bir ışık görme ya da melekle karşılaşma beklentisi içindedir. Yolculuğa çıkış amacı, yeni bir hayata başlamaktır. Bu *Yeni Hayat* ise ana kişiye göre başka bir düzlemdedir; farklı bir zaman boyutundadır, soyut bir yaşantıdır: *"Nedir zaman? Bir kaza! Nedir hayat? Bir zaman! Nedir kaza? Bir hayat, yeni bir hayat."* (YH.59)

Bu soyut *arayış*, *Kaza* göstergesinin ikinci bir soyut gösterileni tarafından da desteklenir. İslâm dini terimler dizgesinde *Kaza*, *"kaderin sonucu takdir edilenin tecellisi olarak Tanrıca önceden belirlenmiş olanın zamanı geldiğinde gene Tanrıca gerçekleştirilmesi"*[5] demektir. *"Yeni Hayat"* romanında kazaların mutluluk içeren sözcüklerle betimlenmesi, yine göstergenin bu diğer gösterileni aracılığıyla bir anlam kazanabilir: Sözcüğün dinsel karşılığına göre, *"dünyada kaderle kötülükler olur, oysa kazayla tüm iyilik [hayır] saptanmıştır."*[6]

5 Orhan Hançerlioğlu, *İslâm İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, 2. basım, s. 235.

6 *A.g.y.*, s. 236.

Kaza arayışı; romanın ana kişisinin, içinde yaşadığı somut/dünyasal yaşam düzlemi ile, ulaşmaya çalıştığı *Yeni Hayat* düzleminin aynı olmadığı varsayımından kaynaklanır. *Kaza* ana kişinin bakış açısından, iki ayrı düzlemin arasındaki kesişme noktası olarak anlatılır romanda. İnsanın içinde yaşadığı gündelik yaşamından, onun üstündeki bir düzlemde yer alan yeni bir boyuta geçiş için bir araçtır *Kaza*. *Kaza* arayan roman kişilerine göre böyle bir düzleme geçiş, ancak bir kesişme noktasına ulaşmakla olasıdır.

Kaza, *trafik kazası* bağlamında ele alındığında da, düzlem değişikliğine yol açan *kesişme noktası* biçimindeki yorum bu anlama pek ters değildir. Kaza geçiren kişi, daha önceki yaşam biçiminden farklı bir yaşam biçimine geçmek durumundadır; ya sakatlanmış, acı çekmiş, mal kaybına uğramıştır ya da ölmüştür. Ana kişi bu kesişme noktasını *"iki diyar arasında bir geçiş zamanı"* (YH.82) diye nitelendirir; *"iki dünya arasındaki eşik"*tir (YH.274); *"zamanla rastlantının, ışık ile mutluluğun birbirine karıştığı bir (...) gizli bahçe"*dir (YH.274) *Kaza*.

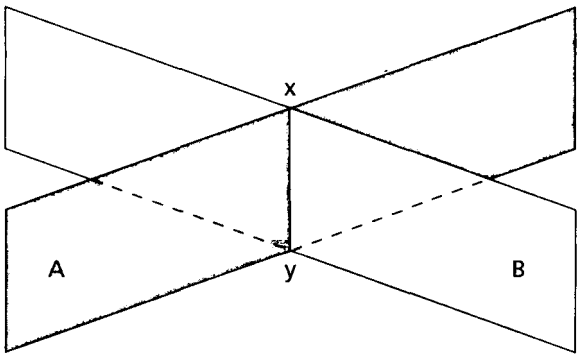
SONUÇ II

Kazaya uğrayan bir roman kişisi, "hayat buydu işte, ne oradaydı, ne de başka bir yerde, ne cennette ne de cehennemde," (YH.99) der. Kaza arayışındaki roman kişileri özde gerçeğin, iki düzlemin kesişme yerinde olduğunun bilincindedirler. Ancak kesişme yeri olarak, bir tek noktayı, tek bir an'ı, Kaza anını görmektedirler. Oysa, ANLAMBİRİM I'de görüldüğü gibi yaşamın gizini anlattığı söylenen Kitap ve dolayısıyla kurguda onunla çakışan "Yeni Hayat" romanı tüm düzlemlerin eşzamanlılığı ilkesi üzerine yapılanmıştır: Yaşamın gizi budur. Pamuk bu gizi romanında ana yapı öğesi durumuna getirmiştir. Aranılan gerçek yalnızca belirli bir BU anda değil, HER andadır. Kaza arayışı, gerçeği bir mucize anında bulacağını düşünme yanılgısından kaynaklanır: "Bir şey bekliyoruz; belki de melek, belki bir

kaza (...) Sanki bilinmeyen bir ülkeye bizi götürecek işaretleri arıyoruz." (YH.143)

Kaza arayışı, romanın ana yapı öğesi diyebileceğimiz ANLAMBİRİM I'de verilmek istenen gerçek anlayışının doğru olarak özümsenmemesinin bir sonucudur; gerçeğin yanlış anlaşılmış/çarpıtılmış biçimidir. ANLAMBİRİM I'in gerçeği, karşıt düzlemlerin çakıştığı sonsuz alanın her noktasında, her anında yer alırken; ANLAMBİRİM II'nin gerçeği, birbirleriyle çakışmadığı, olsa olsa kesiştiği düşünülen karşıt düzlemlerin yalnızca kesişme noktalarında, anlarında yer alır.

A ⟶ ⟵ B



Kaza: xy

Sonuç II'deki yaşam görüşü: A ⟶ ⟵ B

ANLAMBİRİM III

Bu *Anlambirim*'de roman kişilerinin gerçeklik anlayışları, dolayısıyla yaşam görüşleri saptanır ve roman kişileri bu alanda gösterdikleri koşutluklar, karşıtlıklar ve bakışımlılıklar bağlamında iki kümeye ayrılır.

1. *Kitap*'ın Ardındaki Gizle İlişkili
Üç Roman Kişisinin Birbirlerine Göre Konumu

Kitap'ın, *Yeni Hayat*'ın, dolayısıyla *yaşam*'ın gizini çözmeye çalışan romanın ana kişisi, bu amaçla bir önceki kuşaktan üç kişiyle farklı düzlemlerde ilişki kurar. Bunlar, *Kitap*'ın yazarı Rıfkı Hat, *Kitap*'ı yok etmeye çalışan Dr. Narin ve *Yeni Hayat* karamelalarını üreten firmanın sahibi Süreyya Bey'dir.

1.1. Rıfkı Hat

Rıfkı Hat ana kişinin babasının arkadaşıdır ve yine ana kişinin babası gibi *demiryolcu* olup aynı zamanda bir yazardır. Yazarlığa çocuk kitapları yazarak başlayan Rıfkı Hat, bütün kitaplarında *"demiryolculuk ruhunu"* (YH.235) yansıtır. Evi *"özenle çerçevelenip asılmış vagon ve lokomotif resimleriyle"* (YH.234) doludur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, ülkenin kalkınmasında, dört bir yanın *"demir ağlarla örülmesinin"* büyük önem taşıdığı bir dönemin insanıdır. Bilinçli olarak bu çağrışımın uyanması için kullanılan imgeler, bize onun Cumhuriyet'in ilk kuşak aydınlarının idealizmini taşıdığını söyler.

Rıfkı Hat, yazdığı kitaplarla toplumu değiştirmeye çalışmaktadır. Romanının ana izleği olan ve onun tarafından yazılmış bulunan *Kitap* da, zâten okur okumaz ana kişinin *"bütün hayatı[nı] değişti[rmiştir]"* (YH.7). Daha önce yazdığı çocuk kitaplarında da aynı güdümlü/yönlendirici ruh egemendir. Onun tüm öykülerinin içinden *tren geçer*. Romanın ana kişisi, diğer çocuklar gibi bu kitapları okuyarak eğitilmiştir. *"Mari ile Ali"*, *Pertev ile Peter"* ve *"Nebi Nebraska'da"* gibi isimler taşıyan bu kitaplar, akıllı ve yürekli Türk çocuklarının Batı ülkelerindeki serüvenlerinin, karşı kültürden çocuklara kendilerini kabul ettirişlerinin ve o çocuklarla kurdukları dostlukların öykülerini içerir. Batı uygarlığına dönük, ama bu uygarlığın öğeleriyle kendi öğelerini ezilmeden, eşit ağırlıkta bireşime ulaştırmayı öngören kitaplardır bunlar. *Demiryolu/tren* simgesinin de ışığı altında yorumlarsak, Rıfkı Hat çağdaş uygarlığı yakalamayı ilke edinmiş, Batı'ya dönük, ülkücü ilk kuşak Cumhuriyet aydınının kimi özelliklerini kimliğinde

taşır; AN'ı yaşamaz; bugünü *geleceğe dönük* bir biçimde *değiştirmeye* çalışır.

Rıfkı Hat'ın ülkülerini gerçekleştirmek için seçtiği yol, *kurmaca* düzlemdedir. O bir yazardır; içinde bulunduğu toplumu düşünce yoluyla değiştirmeye çalışır, edilgin bir konumdadır, eyleme geçmez. Kitap yüzünden savcılık soruşturma açıp *Kitap*'ı toplattığında *"kitabı redde[der], bir daha böyle şeyler yazmayacağına dair söz ver[ir]"*. Zâten *Kitap*'ını da, *"utangaç hevesliler gibi üzerine kendi adını koymaya cesaret"* (YH.140) edemediği için takma adla yayımlamıştır.

Rıfkı Hat yalnızca tek bir düzlemde yaşar; gerçeği tek yönüyle algılar. O, soyut düzlemin ürünüdür. Ülkülerinin gerçekle bütünleşeceği noktayı arar -biz ona *Kaza* noktası da diyebiliriz-. Bu nokta, geleceğin bilinmeyen bir anındadır. Bu bağlamda *Kaza* arayışı içindeki otobüs yolcularıyla koşutluk içindedir. Kabuğuna çekilmesine karşın, yine de Dr. Narin'in adamları tarafından kurşunlanarak öldürülür.

Rıfkı Hat ⟶ *A*
Rıfkı Hat'ın yaşam görüşü: A ⟶ ⟵ *B: (Anlambirim II'nin yaşam görüşü)*

1.2. Dr. Narin

Dr. Narin, Rıfkı Hat'ın romandaki karşıtıdır. Romanın ana kişisinin, *Yeni Hayat*'ın anlamını yakalamak için çıktığı yolculuklardaki duraklarından biridir Dr. Narin'in konağı. Ancak Dr. Narin *Kitap*'a farklı bir açıdan yaklaşır, o *Kitap*'a karşıdır ve kurduğu bir örgütle *Kitap*'ı okuyanları öldürtmekte, *Kitap*'ın da bir parçası olduğunu düşündüğü düzeni *güç kullanarak* değiştirmeye çalışmaktadır.

Onun ortadan kaldırmaya çalıştığı düzen, *"Büyük Kumpas"*ın (YH.125) bir ürünüdür; *Büyük Kumpas* ise *"kendisine, düşüncesine, bütün hayatını verdiği eşyalarına, bu ülke için hayati olan her şeye karşı"*dır (YH.122). Dr. Narin, *"başka zamanı yaşayan"* (YH.123) biridir. Çokuluslu şirketlerin fabrikasyon tüketim ürünlerinin, Aygaz, AEG, Coca Cola ve Lux sabunu-

nun olmadığı bir zamanın ardındadır; otantik, el yapımı eşyalar biriktirir; dükkânında *"hiç aşınmayan biley taşları, halılar, demircilerin döverek şekillendirdiği kilitler, basit buzdolapları, en iyi keçeden külahlar"* (YH.119) satar; *"eşyaların içine sıkışmış zaman[ı]"* (YH.122) yeniden bulmaya çalışmaktadır.

Onun teknolojik yaşam biçimine karşıt tutumu ile doğaya ve doğal olana tutkusu, romanın 8. ve 9. bölümlerinde ayrıntılı bir biçimde verilir. Teknolojinin nimetlerinden yararlanmak istemeyen Dr. Narin, gaz lambalı, ahşap bir konakta oturur. Pamuk onu *doğa* içinde, *"yüksek bir tepeden varoluşun kendi iradesiyle kıpırdanan hareketine bakan bir Tanrı gibi"* (YH.124) konuşturur: *"Dağlar arkasından sabah gelir, ama başka yerlerde güneşin çoktan doğduğunu insan kırlangıçlarla birlikte anlar. Sabahları bazan taa buraya kadar yürür, beni selamlayan güneşi karşılarım. Doğa durgun olur, arılar, yılanlar daha ortaya çıkmamıştır. Ben ve dünya, birbirimize, neden varolduğumuzu, neden bu saatte burada olduğumuzu, amacın, en büyük amacın ne olduğunu sorarız. Pek az ölümlü bunları doğayla birlikte düşünür. İnsanlar düşünürlerse eğer, başkalarından duydukları, ama kendilerinin sandıkları zavallı birkaç düşünce vardır akıllarında, doğaya bakıp keşfettikleri şeyler değil."* (YH.128)

Dr. Narin'in çıkış noktası *doğa*dır, somut yaşamdır, onun parçası olan *eşya*ların *zaman* boyutudur. *Doğa* da, *zaman* da, *eşya* da *somut* düzlemin ürünleridir. Onun gerçeği, Rıfkı Hat'ınki gibi *kurmaca* boyutta, ideallerin soyut düzleminde yer almaz. O, yazıya karşıdır: *"Yalnız o kitap, oğlunu da kandıran o kitap değil. Matbaadan çıkmış bütün kitaplar, hepsi bizim zamanımızın, bizim hayatımızın düşmanıdır."* (YH.126) Onun okuduğu yazı *doğanın yazısı*dır; *"doğada benimle konuşan, bana ayakta tutmam gereken kendi irademi hatırlatan güçlü bir tebliğ, zengin bir yazı görürüm, onu kararlılıkla, acımasızlıkla, korkusuzca okurum,"* (YH.131) der.

Salt doğayı yaşayan biridir Dr. Narin; doğayla bütünleşmiş görünümdeki kimliğiyle yalnızca tek bir düzlemin ürünüdür; karşıt düzlemin yaşam biçimini ise köktenci bir yaklaşımla yok sayar; tek yönlüdür. İçinde yaşadığı anla çatışmaktadır. O

da Rıfkı Hat gibi AN'ı yaşamaz, *başka bir zaman*ın ardındadır, *geçmiş*i özler ve isteklerini güç kullanarak zorla gerçekleştirmeye çalışır. Onun *zaman*la olan bu sorunsalı, çevresindeki *saat* imgesinden oluşmuş ağla vurgulanır. Bir tür *mucize* (ya da romandaki imge diliyle, *Kaza*) arayışı içindedir; ama aradığını bulamaz. 12 yıl sonra, Dr. Narin'ın Çatık kasabasından geçen ana kişi, onun evinin yerinde yeller estiğini görür: *"Vadiye direkler dikilmiş, hatlar çekilmiş, elektrik gelmişti[r], ama bu yörede hiç ev yoktu[r], yıkıntılardan başka bir şey görülmüyordu[r]."* (YH.257) Dr. Narin yok olmuştur.

Dr. Narin ⟶ *B*

Dr. Narin'in yaşam görüşü: A ⟶ ⟵ *B (Anlambirim II'nin yaşam görüşü)*

1.3. Süreyya Bey

Süreyya Bey, amblemi *Melek* olan *Yeni Hayat* karamelalarını üreten şirketin sahibidir. Roman boyunca *Kitap*'ın, *Melek*'in ve *Yeni Hayat*'ın gizini bulmak için yolculuklar yapan, *Kaza*'yı arayan ama bulamayan, sonra bir süre bu işten vazgeçip ev bark, iş güç sahibi olan romanın ana kişisi, metnin sonuna doğru yine arayışa geçer. Bu kez umutla ardına düşülen, karamelalarında *Melek* resmi kullanan, aynı isimde bir firması olan ve ürettiği karamelalara *Yeni Hayat* adını veren Süreyya Bey'dir.

Romanın ana kişisi, Süreyya Bey'i Doğu Anadolu'nun uzak bir kasabasında bulur; *"reklamların ve televizyonların desteğiyle Batı'dan gelip bütün ülkeyi bulaşıcı ve ölümcül bir hastalık gibi saran yabancı adlı rengarenk tüketim maddelerinden kaçmak ister gibi, uzaklara, gölge şehirlere doğru"* (YH.253-254) çekilmektedir Süreyya Bey.

"Günde iki paket Samsun sigarasını, hayat uzatan bir iksirden yararlanıyormuş gibi mutlulukla tüttürebilen, seksenlik" (YH.261) bir ihtiyardır Süreyya Bey; sağlıklıdır, mutludur, onun gözlerinin görmediğinin, ancak altı saat sonra ayırdına varır romanın ana kişisi; çevrecidir; acıklı bir coğrafyaya dö-

nüşen dünya doğasından üzüntüyle, bu doğayı görmemek için artık daha yüksekten uçmakta olan leyleklerden ise sevgiyle söz eder; konuşmaktan da, yaşamaktan da zevk aldığı bellidir; dış görünüşü de iç dünyasındaki uyumun bir yansıması gibidir, *"uzun boylu, ince, zarif ve yaşına göre de dinç"*tir (YH.265).

Süreyya Bey söyleşi sırasında; İstanbul'a elli yıl önce gelen leylek bacaklı trapezci bir Fransız kızını, Kapadokya'daki mağaralarda gizlenen Haçlı şövalyeleri, *"kolonyalist zekâların zekice bir taktikle bugün Ortadoğu dedikleri muhteşem topraklar"* (YH.263) ve *"Dr. Narin'in (...) tıpkı bir materyalist gibi, eşyalara inanarak, onları koru[maya]"* (YH.262) çalışmasındaki yanılgı türünden konular arasında daldan dala atlar; doğaldır, çocuksudur, yaşama dönüktür.

Yeni Hayat karemalalarına bu adı niçin verdiğini anımsamıyordur (Bkz. YH.263). *"Ama teselli olarak (...) karamelalarında niye bir melek resmi kullandığını açıklayabilir[miş]: Gençlik yıllarında sık sık gittiği Beyoğlu sinemalarında Marlene Dietrich'i seyretmeyi pek sever[miş]. Hele 'Der blaue Engel' diye gösterilen film Alman romancısı Heinrich Mann'ın bir şaheseriy[miş]."* (YH.264)

Süreyya Bey'in açıklamaları, romanın ana kişisinin beklentilerine yanıt getirmez; onun *mucize* beklentisini doyurmaz. Süreyya Bey'in ilgi alanını oluşturan konular tek yönlü olmayıp hem soyut, hem de somut yaşam disiplinlerine aittir; hem doğadan söz eder Süreyya Bey, hem de kültürden; getirdiği yorumlar zorlayıcı olmayıp AN'ı saptar yalnızca. Romanının ana kişisinin yaşam amacı yaptığı *Yeni Hayat* ve *Melek*'in gizleri, onun için *giz* niteliği taşımaz. Romanın kutsallıkla bütünleşen bu imgelerini o, yaşamla bileşime ulaştırmış, onları somut bağlamda da zevk veren karamelalara dönüştürmüştür. Belki de aranan *giz* budur: AN'la bütünleşmek, onu zorlamadan kabullenmek, mutluluğu AN'da yakalamak.

Pamuk'un, kutsal/idealist içerikli bir kitabın yazarını değil de, karamelalara maniler yazan Süreyya Bey'i, yaşamın gizini yakalamış bilge kişi konumuna yükseltmesi, onun simgesel nitelikli adresi ile de desteklenir: Süreyya Bey, *"Anlam Tepesi"*ndeki *"Ziya Tepe Sokak"*ta oturmaktadır. *Anlam*, *Tepe* ve *Zi-*

ya (Işık) sözcükleri onun tepedeki ışığı yakaladığının, yaşamın anlamını bulduğunun ipuçlarıdır okur için. Süreyya Bey yaşamı tek boyuttan algılamaz; gerçeği bir bütün olarak, hem soyut hem de somut yönleriyle kimliğinde bireşime ulaştırmıştır. 13. bölümün çadır tiyatrosu sahnesindeki çekilişin ödülü olan ve kazanan kişi tarafından *"Yedi Kandilli Süreyya"* (YH.193) diye adlandırılan avizenin bir eşinin Süreyya Bey'in evinde görülmesi (Bkz. YH.265), *ödülü kazananın* ya da yaşamın gizini bulanın Süreyya Bey olduğu düşüncesini imge düzleminde de pekiştirmektedir.

A ⟵ Süreyya Bey ⟶ B
Süreyya Bey'in yaşam görüşü: A ⟵ ⟶ B: (Anlambirim I'in yaşam görüşü)

Kitap'ın Ardındaki Gizle İlişkili Üç Roman Kişisinin Birbirlerine Göre Konumu

Bağıntı Kümesi	*Rıfkı Hat*	*Dr. Narin*	*Süreyya Bey*
Kitap'la ilişkisi:	*Kitap'ı yazan kişi*	*Kitap'ı yok etmeye çalışan kişi*	*Kitap'ın anlamını bilen kişi*
İdeali:	*Çağdaş uygarlığı yakalamak*	*Yok olmakta olan uygarlığı geri getirmek*	*Yaşamak*
İçinde yaşadığı zaman:	*Yarın*	*Dün*	*Bugün*
Yaşamla ilişkisi:	*Edilgin*	*Etkin*	*İşlevsel*
Toplumla ilişkisi:	*Onu düşünce yoluyla değiştirmek*	*Onu güç yoluyla değiştirmek*	*Olduğu gibi kabul etmek*
Belirgin özelliği:	*Kendine güveni yok*	*Megaloman*	*Doğal*
Düzlemi:	*Soyut*	*Somut*	*Soyut + Somut*
Sonu:	*Öldürülür*	*Ortadan kaybolur*	*Yedi Kandilli Süreyya'yı kazanır.*
Yaşam görüşü:	*A → ← B (ANLAMBİRİM II)*	*A → ← B (ANLAMBİRİM II)*	*A ← → B (ANLAMBİRİM I)*

2. Canan'la İlişkili Üç Roman Kişisinin
Birbirlerine Göre Konumu

Yukarıda üç roman kişisi arasında kurmaya çalıştığımız bağlantının tıpkısını, bu kez Canan'ın ardındaki üç genç adamla ilişkili olarak kurmaya çalışalım. Bu üç genç adam, Canan'la ilişkileri olan, Dr. Narin'in oğlu Nahit/Mehmet/Osman, daha sonra adının Osman olduğunu öğrendiğimiz firmanın ana kişisi ile Samsunlu Doktor Mehmet'tir.

2.1. Nahit/Mehmet/Osman

Canan'ın Mehmet adıyla tanıdığı sevgilisi, aynı zamanda Dr. Narin'in oğludur. Ancak, babasının izinden gitmemiş; onun karşı olduğu *Kitap*'tan etkilenmiş, *Kitap*'ın gizinin ardına düşmüş, *Kitap*'ın yazarı Rıfkı Hat'la görüşmüş, yollarda *Kaza* aramış, kimliğini değiştirmiş, Nahit'ken Mehmet olmuş ve sonunda Viranbağ kasabasına yerleşmiş, Osman adını almıştır. Canan'ın kendisine aşık olup izini sürmesine karşılık, Mehmet kendisini seven kadından olduğu kadar, tüm yaşamdan da uzaklaşmış, o uzak kasabada *inziva*ya çekilmiştir; sürekli kaçmaktadır. Bütün yaşamını, *Kitap*'ı yeniden yazmaya adamıştır. Tek başınadır; bir tür derviş yaşamı sürmektedir Mehmet. Yaşamı tek boyutludur. Sonunda Osman tarafından öldürülür.

Nahit/Mehmet/Osman ⟶ A

Nahit/Mehmet/Osman'ın yaşam görüşü: A ⟶ ⟵ B (Anlambirim II'nin yaşam görüşü)

2.2. Romanın Ana Kişisi Osman

Osman da Nahit/Mehmet/Osman gibi *Kitap*'ı okumuş, etkilenmiş ve onun gizini *farklı* boyutlarda aramaya başlamıştır; Rıfkı Hat'ın evindeki kitapların arasında, Dr. Narin'in arşivinde ve Süreyya Bey'in evinde ve tüm ülkeyi otobüslerle bir baştan bir başa aşarken umutla beklediği bir *Kaza* anında... Yaşamın gizini açıklığa kavuşturacak olan an'ı yaşamın dışında arar Osman, ayrı ayrı olduğunu düşündüğü *orası* ile *burası*nın kesişme noktasında,

Kaza'da. Bulamadığında ise güç kullanarak ona ulaşmayı dener; Canan'ı elde edebilmek için, Canan'ın sevdiği adamı, Nahit/Mehmet/Osman'ı öldürür. Dr. Narin'den etkilenir; daha çok somut düzlemin ürünüdür. Onu romanın büyük bir bölümünde *etkin* bir konumda, ülkeyi bir baştan bir başa dolaşırken görürüz.

Ana kişi Osman, Canan'a aşıktır ama Canan ondan kaçar. Osman evlenir, yaşama atılır ama mutsuzdur; *Kaza* arayışı ömür boyu sürer. Yaşamının son saatlerinde vazgeçer bu arayıştan; *Kaza*'yı/mucizeyi beklemediğinde ve sonradan yaşamını, karısını, çocuğunu özlediği ve yaşamla bütünleştiği son anda ise *Kaza* onu bulur.

Romanının ana kişisi Osman ⟶ B
Osman'ın yaşam görüşü A ⟵ ⟶ B (Anlambirim II'nin yaşam görüşü)

2.3. Doktor Mehmet

Kitap'ın Samsun'daki okuru Mehmet, Sosyal Sigortalar Hastanesi'nde staj yapan genç bir doktordur. *"Onun (...) tertemiz tıraşından mı, bakımlı, kendine güvenli halinden mi, neden bilinmez bir anda şunu anladım: Kitabı benim gibi hayatı kaymışların yaptığı gibi değil, adamakıllı sağlam bir başka yolla sindirim sistemine katıp onunla birlikte huzur ve tutkuyla yaşayabiliyordu bu adam (...) Benim bütün dünyamı değiştiren, feleğimi şaşırtan kitap bu adama nasıl vitamin hapı etkisi yapmıştı."* (YH.187) Romanın ana kişisinin bu sözleri, dünyaya Nahit/Mehmet/Osman ve romanın ana kişisi Osman'dan daha farklı bir açıdan bakan biriyle karşı karşıya olduğumuzu gösterir.

Doktor Mehmet, yaşamı uç noktalarda, karşıtlıkları deneyimleyerek yaşar. *"Ailesinin etkisiyle dine inanır, ilk gençliğinde cumaları camiye gider, Ramazan'da oruç tutarmış. Sonra bir kıza aşık olmuş, derken inancını kaybetmiş, arkasından da Marksist de olmuş."* (a.g.y.) Daha sonra rastlantısal olarak eline geçen *Kitap*'ı okur ve *"her şey 'yerli yerine' otur[ur]"* (a.g.y.): *"Ölümün hayatımız içindeki yerini biliyormuş artık: Onun varlığını bahçedeki vazgeçilmez bir ağaç, sokaktaki bir arkadaş gibi kabul et-*

miş, isyanı bırakmış. Çocukluğunun önemini anlamış (...) Çılgın ve kederli otobüsleri de, vahşi ülkesini de zaten çocukluğundan beri severmiş. Meleğe gelince en önemlisi, bu mucizevi meleğin varlığını da akılla anlayıp kalple inanmış ona." (a.g.y.)

Doktor Mehmet yaşamı hem duygu hem de akıl boyutunda kavramıştır. Nasıl yaşamın karşıtlıklarını bireşimine ulaştırmışsa, ölümü de farklı bir düzlemde algılamayı bırakmış, onu yaşamın bir parçası olarak onaylamıştır. Yaşama da, ölüme de direnmez. Dünyayla barışık olan Doktor Mehmet, kendisine toplumda iyi bir konum sağlayan bir işe sahiptir; ayrıca *geniş omuzlu [ve] yakışıklı*"dır (a.g.y.). Yaşamın gizini *Kaza*'da, mucizede aramaz. Daha sonra Canan'la evlenen Doktor Mehmet onunla Almanya'ya yerleşir. Romanda Canan'ın çevresinde örülü yoğun imge ağının çağrıştırmak istediği *kutsallık* anlamı göz önüne alındığında, Doktor Mehmet'in *mucize*yi yaşamda kendiliğinden bulduğu ve onunla bütünleştiği anlaşılmaktadır. Üç genç adamın içinde Canan'ı kazanan da odur.

A ⟵ Dr. Mehmet ⟶ B

Dr. Mehmet'in yaşam görüşü: A ⟵ ⟶ B: (Anlambirim I'in yaşam görüşü)

Canan'la İlişkili Üç Roman Kişisi Arasındaki Bağlantı

Bağıntı Kümesi	*Nahit/Mehmet/Osman*	*Osman*	*Dr. Mehmet*
Canan'la ilişkisi	*Canan'dan kaçıyor*	*Canan'ın ardından koşuyor*	*Canan'la evleniyor*
İdeali	*'Kitap'ın, 'Yeni Hayat'ın gizini bulmak*	*'Kitap'ın 'Yeni Hayat'ın gizini bulmak*	*Bir 'giz' aramadan yaşamak*
Yaşamla ilişkisi	*Edilgin*	*Etkin*	*İşlevsel*
İçinde yaşadığı zaman	*'İnziva'nın sanal zaman boyutu*	*'Kaza' anı*	*Bugün*
Toplumdaki konumu	*Başarısız*	*Başarısız*	*Başarılı*
Düzlemi	*Soyut*	*Somut*	*Soyut + Somut*
Sonu	*Öldürülür*	*Kazada ölür*	*Yaşar*
Yaşam görüşü	*A → ← B (ANLAMBİRİM II)*	*A → ← B (ANLAMBİRİM II)*	*A ← → B (ANLAMBİRİM I)*

Roman Kişilerinin Gerçeğe Bakışları ile Sonları Arasındaki İlişki:

Roman kişisi	*Gerçeğe Bakışı*	*Sonu*
Rıfkı Hat	*A → ← B (Anlambirim II)*	*Öldürülür*
Dr. Narin Hat	*A → ← B (Anlambirim II)*	*Yok olur*
Süreyya Bey	*A ← → B (Anlambirim I)*	*Yaşar ve ödüllendirilir (Yedi Kandilli Süreyya'yı kazanır)*
Nahit/Mehmet/Osman	*A → ← B (Anlambirim II)*	*Öldürülür*
Osman	*A → ← B (Anlambirim II)*	*Kazada ölür*
Dr. Mehmet	*A ← → B (Anlambirim I)*	*Yaşar ve ödüllendirilir (Canan'la evlenir)*

SONUÇ III

ANLAMBİRİM III'te, iki küme olarak ele aldığımız roman kişileri, yaşamı algılayışları ve gerçeklik anlayışları açısından aynı karşıt ve koşut özelliklerle donatılmıştır. Bu özellikleri göz önüne aldığımızda; istediğini elde eden ve başarıya ulaşan kişiler, ANLAMBİRİM I'de vardığımız sonuca uygun yaşam görüşüne sahip olanlardır. Yaşamdaki karşıtlıkları olduğu gibi kabul edip, onları, eşzamanlı olarak yaşayan kişilerdir bunlar.

Buna karşılık, yaşamın yalnızca tek boyutunu gerçek sanıp, yalnızca o boyutta yaşayanlar ve 'Kaza' arayışı içinde olanlar, yâni ANLAMBİRİM II'ye uygun yaşayanlar, yaşamda kaybedenlerdir.

"Yeni Hayat" romanı iki ana yaşam görüşü içerir. Bunlardan ilki; yaşamı, bir bütün olarak algılar, onun, soyut ve somut görünümdeki tüm gerçeklerini olduğu gibi onaylayıp, bireşime ulaştırır (Bkz. ANLAMBİRİM I). Bu yaşam görüşünü benimsemiş olan kişi, yaşamın da, *Kitap*'ın da, *Yeni Hayat*'ın da, *Melek*'in de gizini yakalamıştır. Bu giz, ardından koşulan belirli bir mucize ya da *Kaza* anında olmayıp, yaşamın her AN'ındadır. Roman kişileri arasında gerçeği bu biçimde algılayanlar

yaşamı başarıyla göğüslerler (Süreyya Bey, Doktor Mehmet).

Tüm yaşamını *Kaza* arayışı içinde geçiren; son anda ise bu arayıştan vazgeçip evini, çocuğunu, karısını özleyen ve sıradan yaşamına mutlulukla sarılmaya hazırlanan romanın ana kişisi, *Kaza*'yla işte o anda karşılaşır: Mucize, yaşamın kendisindedir. Yaşamı tek bir boyutta yaşayan, onu değiştirmeye çalışan, iç huzuru ve mutluluğu farklı boyutlarda arayan, onları bir *Kaza* anında yakalamaya çalışan roman kişilerinin tümü başarısızlığa uğrar (Bkz. ANLAMBİRİM II).

Derin yapının içerdiği anlambirimler bağlamında yaptığımız saptamalar sonucunda, romanın derin anlamı aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

Derin Anlam:

Yaşam; *akıl-duygu, kültür-doğa, ruh-madde, soyut-somut, mistik-dünyasal*; tüm boyutların bir aradalığından oluşan gerçeğin asal zamandaki görünümüdür; karşıtlıklar, gerçeğin doğrudan kendisidir. Gerçeği kabul etmek, tüm karşıtlıkları olduğu gibi kabul etmek demektir. *"Yeni Hayat"* romanı, bu gerçek anlayışını kurmaca düzleme taşımış; onu, biçimle, kurguyla, yoğun imge ağıyla yansıtmıştır. Romanın, gerek biçim gerekse motif düzlemindeki ana ilkesi *'karşıtlıkların eşzamanlı birlikteliği'*dir.

Okuma
B

Bu okumada, okurun ilgisi yalnızca metnin nasıl *kurgulandığına*, nasıl *biçimlendirildiğine* yönelmiştir. Bunun için de okur, romanın dış yapısının nasıl kurulduğunu saptamaya; onun biçim, dil ve anlatım özelliklerini bulup çıkarmaya çalışır. Çoğu kez, *metnin* odak alındığı ve onun dışında kalan öğelerin fazla önemsenmediği *metne dönük*, *içkin* (immanent) çalışmalardır bunlar. Biçime yönelik okuma -ya da biçimci eleştiri-, genelde edebiyatın her şeyden önce bir biçim sorunu olduğunu düşünen *biçimci* (formalist) bir yaklaşımın ürünüdür. Bu tür bir okuma, edebiyat bilimsel bir altyapı gerektirir.

Ancak, öncü biçim özellikleri içeren *açık* metinleri, geleneksel roman için oluşturulmuş bir edebiyat bilimsel terimler dizgesi çerçevesinde incelemek güçtür. Bu nedenle araştırmacı, çoğu yerde bu kalıpların dışına çıkıp, bu özgün edebiyat oluşumlarına özgün çözümlerle yaklaşmak durumundadır.

"Yeni Hayat" Romanında Yapı, Anlatım, Biçim ve Dil Özellikleri

Orhan Pamuk, edebiyatın bir biçim sorunu olduğunun bilincinde bir roman yazarı; özellikle bir *uzun anlatı* türü olan romanın *kurgu mimarisine* gösterilen özenin, onu başarılı kılan öğelerin başında geldiğini çok iyi bilmekte: *"Bir romanın içine her şeyi yamalı bohça gibi koyamazsınız (...) Bir kitap benim için bazı stratejilerin, akılcı, düşünülmüş, mantıklı bazı tahlillerin sonucudur (...) Bir romancı mantıklıdır, düzenler, kurgular, ortamını hazırlar, bir strateji izler, okuru üzerinde yaratacağı etki üzerinde oturur, ciddi ciddi kafa yorar."*[1] Kendisiyle yapılan bir söyleşide, sanki roman sanatının anahtar sözcükleri onlarmış gibi, *akılcı*, *mantıklı*, *strateji*, *kafa yormak* sözcüklerini kullanır Pamuk. Roman sanatı, bir duygu, sezgi ve esin işi olduğu kadar, bir teknik işidir de. *"Gülün Adı"* adlı romanını oluştururken, *"kafa[sında] uzamla, yerle, labirentle ilgili düşünceler, şemalar, diyagramlar kurarak bir yıl boyunca [çalıştığını ve] bütün bunları tek sözcük yazmadan"*[2] yaptığını söyler Umberto Eco. Bir teknik adamın çalışmasını çağrıştıran bir kurgu çalışmasıdır bu.

1 *Cumhuriyet* gazetesi, 15.11.1994.

2 Jean-Jacques, Brocher-Mario Fuscon, *"Açık Yapıt'tan Foucault'un Sarkacına"* (Umberto Eco ile söyleşi), *Yeni Düşün* dergisi, Yaz 1990, çev. Sema Rifat, s. 55.

Gerçekten de, ilk bakışta yan yana getirilmiş parçalardan oluşuyormuş izlenimi veren çağdaş romanların başarılı olanları, özde son derece titiz bir kurgu çalışmasının ürünüdür. *"Yeni Hayat"* romanının, kimi yerde fantastik ya da grotesk bir kargaşa görünümü yansıtan metin dokusuyla ilgili olarak şöyle diyor Pamuk: *"Benim ilişkilendirdiğim rastlantılar, kitabı rahat okuyan okura deterministçe bağlanmış nedensellikler olarak gözükmüyor. Kitabı ikinci kez okursanız bunların aslında alttan bağlanmış olduklarını görürsünüz."*[3] Giderek, *"Yeni Hayat"*ın yapısının gerçek yaşamdan bile daha *"örgülü, bütün unsurlar[ın] gerçek hayatın kendisinden daha çok birbiriyle ilişkilendirilmiş"*[4] olduğunu söyler Pamuk: *"Hayatımı bu bağları kurmakla geçiririm. Roman kurmak budur."*[5] Roman yazmak değil, roman *kurmak*tır artık söz konusu olan. Önemli olan, söz sanatlarının çarpıcı kullanımıyla oluşturulmuş, etkileyici, şiirsel metinler ortaya koymak değildir; dil kullanımı, romanın belirleyici bileşeni sayılmamaktadır çağ edebiyatında.

* * *

'Yapı ve kurgu' (Structur) özellikleri açısından ele aldığımızda, 17 bölümden oluşan *"Yeni Hayat"* romanı; tüm öğelerin birbiriyle bağıntılı olarak ele alınabileceği, bütünlük gösteren, ilk ve son birkaç tümcesi aynı imgeyle oluşturulmuş *-kitaptan fışkıran ışık-*, karşıtlıkların ve roman kişilerinin birbirine dönüştüğü *döngüsel* bir plan üzerine kurulmuştur. Planın geometrik biçimini ise, bu döngüsellikle koşutluk içinde *daire* olarak nitelendirebiliriz. Bu *daire*yi oluşturan doku, birçok anlam düzleminin *imge*ler aracılığıyla birbiriyle iç içe girdiği *çokkatmanlı* bir görünüm taşır. Daire biçimindeki bir plan üzerinde yükselen bu çokkatmanlı yapı 17 bölüme ayrılır.

Bu 17 bölüm, ilk bakışta bir olay zincirinin art ardalığını içerir. Romanın birkaç tümcede özetlenebilecek olay zinciri, kimi yerde mantık dışı öğelerle desteklenir, yabancılaştırıcı etkilerle

3 *Varlık* dergisi, Şubat 1995.

4 *A.g.y.*

5 *A.g.y.*

metin içi gerilim en aza indirgenir. Romanın bölümlerini birbirine bağlayan olay iskeleti polisiye bir renk taşır; görünürde bir *gizin* ardındadır roman kişisi, o gizi bilen kişileri arar. Söz konusu *giz* ise açık olarak verilmez. Baştan sona bir olayı öyküler roman; ama öykünün en can alıcı noktalarını saklı tutar. Bu *sözde* olay örgüsü, bölümleri birbirine bağlar. Ancak romanın her bölümü kendi içinde bir bütünlüğe sahiptir. Bir malikanenin farklı eğilimlerde dekore edilmiş, farklı renklerde döşemelik kullanılmış ve farklı ağaçlardan yapılmış eşyalar içeren odaları gibi, bu bölümlerin çoğu da farklı biçemler gösterir, farklı imgelerle oluşturulmuş farklı motifler içerirler.

Romanın ilk bölümü, romanın sonraki bölümlerinde yer alan bu farklı imgelerin, motiflerin, simgelerin çoğunun bir arada sergilendiği alandır; daha sonra olacaklarla ilgili ipuçlarıyla doludur. *Kitap, Işık, Kaza, Yeni Hayat, Yolculuk, Melek, Tren, TV* vb. imgeleri ile metnin olay örgüsünün kimi bileşenleri -Rıfkı Hat/ana kişinin evleneceği kız/ana kişinin ölümü-, silik konturlarıyla, çoğu ipucu görünümünde yer alır birinci bölümde. Sanki, doğaüstü sezgilerin yarattığı, mantık bağlamının dışında oluşmuş bir ortamda, geleceğini algılayan biri gibidir ana kişi. Ya da, başlangıç ve bitiş noktalarının çakıştığı bu metinde, ölüm geldiğinde tüm yaşamı bir film şeridi gibi gözlerinin önünden geçen biridir o. Ana kişi, romanın sonundaki ölümünü yine bu ilk bölümde görür; birinci bölüm son bölümle çakışır, çember tamamlanır. *Daire*, metnin ana bileşenlerinden *mistik* anlam katmanına da uygun bir plandır.

Romanın bölümleri farklı motifler, farklı imgeler ve onların oluşturduğu farklı atmosferler içerir. Romanın *odalarını* ayrı ayrı döşemeyi dener Pamuk. 2. bölüm *polisiye* motif içerir; aşk, esrar, cinayet iç içedir burada. 3. bölümde tutkulu bir *aşktır* yansıtılan; kimi yerde destansı, şiirsel bir dille bütünleşir metin. 4, 5 ve 6. bölümler *yollarda* geçer; Canan'ı, yeni hayatı, aşkı, kazayı aramaktadır ana kişi. 7. bölümde ise *toplumsal* renk içeren bayiler toplantısı ve *mistik* motif iç içe girer, somut ve soyutun belki de en uç karşıtlıklarının birlikteliği vurgulanır burada. Yoğun ayrıntı kullanımına koşut olarak öykü

içi zaman yavaş akar bu bölümlerde. Anlatıcının ayrıntıyla sayfalar boyu öyküleldiği olay, özde birkaç haftalık -ya da aylık- kısa zaman kesitleri içinde geçer. Buna karşılık soluk soluğa bir temponun egemen olduğu bölümlerdir bunlar.

Romanın orta bölümlerinde anlatının temposu değişir birden, otobüs yolculuklarının hızı kesilir, çağın dışında bir zamanın yaşandığı bir *masal* atmosferine girilir; *"masallardaki gibi birden bambaşka bir ülkede bulduk kendimizi,"* (YH.106) der romanın ana kişisi; devin şatosuna götürülen masal kahramanları gibidirler. 8, 9, 10 ve 11. bölümler tümüyle *masal* öğeleriyle donatılmıştır. Dr. Narin ve arkaik isimli Gülizar, Gülendam, Gülcihan, periler padişahı ve kızları gibidirler. Terkedilmiş değerlerin savunucusu Narin'i gerçekdışı imgeler atmosferiyle çevirir Pamuk. *"Zaman dışı ülkenin masal devi"* (YH.107), *"pembe cüceler, mor cadılar"* (a.g.y.), Gülcihan'ın küçücük bir deliğe giren koca anahtarı (Bkz. YH.111), *"dudakları az önce kan içmiş gibi kıpkızıl"* (YH.167) olan vampir görünümlü doktor, *"uzun upuzun masalarda gaz lambalarının ışığında"* (YH.107) yenilen yemekler, içinde *"korkunç görünüşlü tencereler[in] ve hayaletler"*in (YH.169) olduğu düşünülen mutfak, bu masalsı atmosferi oluşturan ağın imge düzlemindeki düğümlerinden bazılarıdır. Kurgu düzleminde ise söz konusu bölümler ana masal şablonlarına uygun bir yapı gösterirler. Padişah, kral ya da dev *(Dr. Narin),* kahramana *(ana kişi Osman'a)* başarması için zor bir görev verir *(Nahit/Mehmet'i bulup öldürmek).* Ancak bu görevi yerine getirdikten sonra, sarayda/şatoda tutsak kalan kıza *(Narin'in konağında kalan Canan'a)* kavuşabilecektir kahraman. Her ne kadar 12. ve 13. bölümler masal atmosferinin dışında kalsa da, masal şablonu 13. bölümün sonuna kadar uzanır: Güç görevi yerine getirmek için yollara düşen kahraman *(arama arketipi)*, düzmece kahramanı bulup cezalandırır *(Nahit/Mehmet'i öldürür).* Vladimir Propp'un masalların yapısıyla ilgili çalışmasındaki ana şemaya[6] tümüyle uygun bir yol izler Pamuk burada.

6 Bkz: Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, Istanbul, 1985, çev. Mehmet Rifat/Sema Rifat, s. 66-67.

12. ve 13. bölümlerde tempo yeniden hızlanır; masal atmosferi sona erer. Buna karşılık farklı bir motif ön plana çıkar; *izleme/izlenme/paranoya/cinayet* öğelerinin dorukta olduğu *polisiye* özellikli metin kesitleridir bunlar; Nahit/Mehmet'i aramaktadır ana kişi, onu öldürmeyi amaçlamaktadır. Paranoyaya varan bir kuşkunun sarmalındadır ana kişi burada. Atmosfer yaratmaya ilk sayfadan başlar Pamuk: Ana kişinin *"hakkından gelemediği (...) bir sivrisinek (...) sinsice geceyi bekl[emektedir]"* (YH.169). *"Kara gözlükleri"*ni (YH.175) takmış olan ana kişi paranoyayı dorukta yaşar: Fabrikada makine *"kabadayı-kabadayı diyerek tepe[sinde] dön[mekte], loş ışıkta beyaz ve korkutucu işçi hayaletleri, ağızlarında pırıl pırıl sigaralar ağır ağır kıpırdan[maktadırlar]"* (YH.129). Cinayetin işlendiği 13. bölümde ana kişi kalçasında Walther'iyle *"ölü mü ölü"* (YH.179) bir otel odasındadır, şiddet filmleri izlemektedir televizyonda; *"katiller ve katil adayları gibi yapayalnız buldum kendimi"* (YH.196) der. Devinimli bölümlerdir bunlar; buna karşılık öykü içi zaman yavaş akmaktadır; kısa süreli olayları sayfalarca anlatır Pamuk burada; bir polisiye romanda olduğu gibi, somut verileri tek tek aktarır okuruna; ana kişi Alacaelli kasabasında *beş saat* kalır, kasabadan ayrıldıktan *otuzaltı saat* sonra biri düşer peşine, v.b. türünden ayrıntılardır bunlar (Bkz. YH.178).

14. bölümden sonra genelde *hüzün/düş kırıklığı/ayrılık* atmosferi egemen olur metne. Canan'ı bulamayan, daha sonra evlenen ve *yeni bir hayat* arayışından vazgeçen ana kişi mutsuzdur, umutsuzdur. Romanda ilk 13 bölüm boyunca yalnızca birkaç aylık bir serüvenin anlatıldığı öykü içi zaman 14. bölümde birden hızlanır. 16. bölümde, Canan'la karşılaştığından bu yana *14* yıl geçtiğinden söz eder ana kişi; iki bölümde *14* yıl geride bırakılmıştır öykü içi zamanda (Bkz. YH.251).

17. bölüm ise yine zamanın yavaş aktığı bir tür *ütopya* atmosferi yansıtır; *huzur*u yakalayan, *gerçeği* kavrayan adamı, Süreyya Bey'i, öyküler. Son sayfalarda yine otobüs yolculuklarıyla devinim artar ve hızın doruğunda *kaza*'ya uğrar ana kişi. Romanın bölümlerini farklı biçimsel eğilimlerle donatır Pamuk, çokkatmanlı anlam dokusuna, çokkatmanlı bir biçem

dokusu eşlik eder. *"Iyi bir hikâyenin başı masal gibi çocuksu olmalı, diye düşündük, ortası korkulu rüya gibi korkutucu, sonu da ayrılıkla biten bir aşk hikâyesi gibi acıklı olmalıydı,"* (BK.105) dedirtir Pamuk *"Beyaz Kale"*nin roman kişisine. *"Yeni Hayat"*, bu kurgu planının bir uygulaması gibidir. Özde metnin tüm dokusuna yayılmış olan çocuksu, masalsı, düşsel, acıklı vb. renklerden her birinin, metnin belirli bir bölümünde ön plana çıkmasını sağlar Pamuk. *"Yeni Hayat"* romanıyla ilgili olarak; *"biraz şiirsel olsun, biraz masal gibi olsun (...) biraz hızlı olsun, biraz da hafif uçucu yanı olsun istedim"*[7] dediği şeyi, eşzamanlı kurguda olduğu kadar artzamanlı kurguda da gerçekleştirir.

Roman kurgusunun önemli bir öğesi olan zaman -ya da öykü içi zaman- aynı tempoda akmaz *"Yeni Hayat"*ta; Calvino'nun dediği gibi, *"aşması gereken mesafeye bağlı olarak tırıs ya da dörtnala giden, kendine özgü bir gidişi olan bir taşıt aracıdır"*[8] zaman. Başlarda uzun uzun ayrıntıyla betimleyen Pamuk, sonlara doğru öykünün hızını artırır; başlarda zamanı *ağır ağır* kullanarak ayrıntıya girer, okurunu metnin içine çekmeye çalışır, onun metne ısınmasını sağlar. Metnin sonunda ise, artık geçtiği otobüs yollarını uzun uzun betimlemeyi bırakmıştır yazar; *"otobüslere bindim, otobüslerden indim, garajlara girdim, çarşılardan geçtim,"* (YH.254) diye anlatır yolculuklarını; zamanı sıkıştırır. Romanın başlarında 3 bölüm boyunca (4, 5, 6) 37 sayfada betimlenen otobüs yolculukları, metnin sonunda 7 sayfaya iner. Belki de ana kişi gibi okur da artık *karar* verme aşamasına gelmiştir, onun için okurunu dış ayrıntıyla oyalamaktan vazgeçer Pamuk; belki de okurunun bakışını böylece özgür kılmak istemektedir.

* * *

Metnin artzamanlı düzleminde değişik biçim denemelerinde bulunan Pamuk'un her biri ayrı döşenmiş bu *odalarının* -genelde *bina*sının- yapıldığı malzemenin ana özelliği ise onun

7 *Cumhuriyet* gazetesi, 15.11. 1994.

8 İtalo Calvino, *Amerika Dersleri*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1994, s. 57.

çokkatmanlı oluşudur. Bu çokkatmanlı doku, çoğu yerde birbirinden ayrılması güç olan *imgeler/simgeler/alegoriler/leitmotifler* ve *kişiselleştirme* gibi söz sanatları aracılığıyla oluşturulur romanda; kimi yerde ise metin dokusunun bu özelliği sözel düzlemde de vurgulanır. Metni oluşturan tüm birimlerin birden çok anlam katmanına göndermede bulunduğu *"Yeni Hayat"* romanının bu çokkatmanlı ilişkiler ağında yazar, inanılmaz bir enerji ile tüm katmanları alttan birbiriyle bağıntıya sokmayı dener. Anlam katmanlarının okurun yapısına, birikimine, tutumuna göre çeşitlilik gösterebildiği bu doku, çağımız romanının *açık yapı*sının ana özelliklerinden biridir.

Somuttan soyuta uzanan geniş yelpazedeki anlam çeşitlemelerinin metin içindeki ana taşıyıcıları durumunda olan *Kitap*, *Yolculuk*, *Işık*, *Kaza*, *Melek*, *Canan*, *Yeni Hayat*, *Tren*, *TV* ve *Saat* sözcükleri, metindeki imge *ağı*nın da ana düğümleridir (Bkz. Okuma A / *"Yapısalcılığın Işığında Bir Çözümleme Denemesi"*). *Dişi* ve *Tanrı* çağrışımlarını kimliğinde barındıran *Canan*; hem *yaşam* hem *kurmaca ürün*, hem de *sıradan bir eşya* gibi anlamlar içeren *Kitap*; ya da çadır tiyatrosu oyuncusundan *kutsal varlığa* uzanan çok sayıdaki anlama çağrı çıkaran *Melek* ve diğerleri, bir yandan metni yoruma açık kılarken, öte yandan metindeki gerçeklik anlayışını biçim düzleminde somutlaştırırlar: *Karşıtlıkların eşzamanlı birlikteliği*dir vurgulanmak istenen. Pamuk'un imgelerinde, bu imgelerin içerdikleri anlam katmanları bir perspektif değişikliği ile tek tek vurgulanmaz; vurgulanan, tüm bu farklı katmanların aynı anda bir arada varolduğudur. Örneğin, Aldous Huxley'in *"Point Counter Point"*inde* Bach çalan keman yaylarının, daha sonra *"gerilmiş kuzu bağırsaklarının üstünde yer alan at kılından oluştuğunu"*[9] söylemesinden farklı bir durumdur bu. Huxley burada karşıtlıkları birbirinden ayırıp, çokkatmanlılığı perspektif değişi-

(*) Mina Urgan tarafından *Ses Sese Karşı* başlığıyla Türkçe'ye çevrildi.

9 Aldous Huxley, *Kontrapunkt des Lebens*, dt.v. Herberth E. Herlitschka, München 1976, s. 32; zit.nach: Victor Zmegac, Der europäische Roman, 2. unveränderte Auflage, Tübingen, 1991, s. 302.

miyle vurgularken, Pamuk'ta bu karşıtlıklar organik bir bütünlük oluştururlar; hepsi eşzamanlı olarak vardır: Umberto Eco'nun, *"sanat yapıtı (...) bir tek gösterende varolan gösterilenler çokluğudur"*[10] dediği şeydir bu.

Tüm katmanları *eşzamanlı* bir birliktelik içinde olan metnin bu özelliğini Pamuk, kimi yerde sözel düzlemde, anlamla teke tek örtüştürerek de vurgular, örneğin, *"dünyanın hiç mi hiç görülmeyen öteki yüzünden"* (YH.222) söz eder; *"dünyayı gözlerimiz denen anahtar deliklerinden değil de, başka bir mantığın merceğinden görme[nin]"* (YH.238) büyüsünden dem vurur; ya da *"bir daha hiç mi hiç umulmayacak acı hatıranın bir daha hiç umulmayacak görsel karşılığını ara[r]"* (YH.96) çevrede; ya da iki anlamın eşzamanlılığını vurgulayarak *"kitabı, yani hayatı"* (YH.228) der, arada sırada da *"hem burada, hem orada"* (YH.51, 61) olma isteğinin altını çizer; kitabın son sayfasında ise *"kamyonların ışığı [ile] (...) kitaptan fışkıran (...) ışık"* (YH.275) birbiriyle özdeşmişçesine art arda kullanılır. Kimi kez de *oyunsu* bir yaklaşımla metnin arka planında yer alan anlamı, sözel düzlemle örtüştürür ve *Kitap*'a savaş açtığı için yaşamı doğru algılayamayan genci otobüs kazasında somut anlamda baş aşağı çevirir, sonra da onu *"dünyaya tersinden bakan oğlan"* (YH.85) diye adlandırır.

*"Yeni Hayat"*ın, çoksesli bir müzik ürününün edebiyattaki karşılığı olarak niteleyebileceğimiz bu çokkatmanlı yapısı, romanın içindeki *yaşam görüşü*nün biçime yoğrulmasının bir sonucudur; biçim ve içeriğin organik bir bütünlük oluşturmasıdır; içeriğin biçimde dile gelişidir: Roman tüm düzlemleriyle; yaşamın özünün, içerdiği karşıtlıkların bileşkesinde yer aldığını söyler; bireysel, toplumsal, ruhsal, maddesel, kurmaca, v.b. hiçbir katmanın bir diğerine üstünlüğü söz konusu değildir *"Yeni Hayat"*ta. *"Rastlantının gizli düzeni"*ni (YH.268) sergiler Pamuk romanında; materyalist felsefenin *rastlantısı* ile mistik görüşün *gizli düzeni* metinde çakışır.

*"Yeni Hayat"*ın çokkatmanlı kurgu özelliği, romanın ana

10 Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1992, çev. Yakup Şahan, s. 7.

edebiyat eğilimini dile getirmek isteyen eleştirmenin saptamasına da yansır; *"mistik, romantik ve gerçekçi"*dir.[11] Tür olarak ise bir *roman* olan metni, geleneksel bağlamda bir alt sınıflandırma çerçevesinde değerlendirmek isteyen edebiyat araştırmacısı da yine buna benzer çokkatmanlı bir görünümle karşılaşacaktır. Bir *oluşum* romanıdır *"Yeni Hayat"*, ama bir *sanatçı*, bir *aşk*, bir *macera*, bir *gezi* romanıdır da; aynı zamanda bir *polisiye*dir, bir *psikolojik* romandır ve güçlü bir gözlem yeteneğiyle Anadolu insanının yaşamını yansıtan bir *çağ* romanıdır, örtük düzlemde ise belki de *tasavvuf*tan yola çıkan bir *gelişme* romanıdır. Öte yandan, izlenebilecek bir konusu olduğu için -dar bağlamda- geleneksel romanın zamandizinsel, öyküleyici yapı özelliğine sahipken, aynı zamanda da çağdaş romanın, anlamın kesin belli olmadığı *açık yapı* özelliğini gösterir.

"Edebiyatın zevkleri, edebiyatın karmaşasından gelir. Hiçbir zaman yalınkat, basit bir kitap yapmak istemedim. En sonunda, bu işe hayatımı veriyorum ve tek amacım da kitaplarımın çok okunması değil. En sonunda (...) bu kitapların çok okunduğu unutulacak. En sonunda diyelim ki, istediğim şey [romanımın/YE] insanlarda, 'ne kadar karmaşık bir şey yapmış, okurken ne kadar zevk alıyorum, aslında bu kitap ne kadar dolu, ne kadar zengin, ne kadar uğraşmış, (...) kitabın unsurları kendi içinde [nasıl birbirlerine|YE] gönderme yapıyorlar'"[12] duygusu uyandırması. Pamuk, yukarıda dile getirdiği düşüncelerine uygun olarak yapılandırmış *"Yeni Hayat"*ı; yapı ve kurgusunun ana özelliği *çokkatmanlılık* olan metin, yazarının da amaçladığı gibi, basit ve yalınkat olmaktan çok uzak.

* * *

"Yeni Hayat" romanının ana kurgu öğesi olan *çokkatmanlılık*, aynı zamanda çağ edebiyatının önemli bir başka kurgusal eğiliminin oluşmasında da rol oynar. *Yabancılaştırma etmeni* dir (Verfremdungseffekt) bu kurgu öğesi. Yarattığı

11 Fatma Oran, *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 20.10.1994.

12 *Kırmızı Koltuk*, Interstar Televizyonu, 23.10.1994.

gerçeğin sanat düzleminde oynanan bir oyun olduğunu, *kurmaca* olduğunu vurgulamak isteyen çağımız romancısı, okurun dikkatini metnin biçim/kurgu özelliklerine yönlendirmek, onu etkinleştirmek ister; okurunun metinde anlatılanları *gerçek* olarak algılamaması ve kendini anlatılanların bir parçası olarak duyumsamaması için onu metne yabancılaştırır; bakışını duygusallıktan arındırır; okuru *etkin* kılar. *Yabancılaştırma etmeni* yalnızca, okurun kurmaca sorunlarına daha dikkatli eğilmesi için kullanılmaz. Bu düşünceyi tiyatro estetiğinde kurumlaştıran Bertolt Brecht'in ana amacı; okuruna/izleyicisine bu teknik aracılığıyla eleştirel bir bilinç geliştirterek, yüzeydeki olayla ilgilenmek yerine, onu gerçekliğin özüne yönlendirmek, böylece onun içinde yaşadığı toplumsal ilişkilerin özünü daha etkin bir biçimde kavramasını sağlamaktı.

Romandaki çokkatmanlı yapının içerdiği karşıtlıkların arasındaki gerilim, çoğu yerde *grotesk* bir etki yaratarak okurun metne *yabancılaşmasına* neden olur. Bu en belirgin olarak, *kötü* olduğu düşünülen bir olayın -kazaların-, metinde *olumlu* anlam içeren sözcüklerle betimlenmesinde görülür. Karşıtlıklar aracılığıyla metni yabancılaştırma kimi yerde, anlatı düzlemleri arasındaki karşıtlık kullanılarak sağlanır: *"Bir ilhamla, 'kitabı' senin okumuş olman demek isterdim, melek,"* (YH.23) diyen anlatıcı, birden anlatım düzleminin dışına çıkarak -*üstkurmaca* düzlemine geçerek- *"Bu melek de nereden çıktı,"* (a.g.y.) der. Ya da yazar, karşıtlığı, farklı bağlamdaki başka gerçeklik düzlemleri arasında kurar: *"Sabah ezanı okunurken Yeni Işık Oteli'ne gidip gece bekçisinden en iyi odayı istedim. Odanın tozlu dolabında bulduğum eski bir Hürriyet Gazetesi'ni bakarak otuzbir çektim"* (YH.55) diyen Ben-anlatıcı, dinsel/aşkın ve tensel/maddesel karşıtlığını uçta içeren iki edime metninde bir arada yer vererek okurunu kamçılar.

Karşıt gerçeklik düzlemleri aracılığıyla gerçekleştirilen bir başka yabancılaştırıcı etki, düşünsel gerçeklik ve görsel gerçekliğin yan yana kullanımıyla oluşur: *"Bize bu sınırlı dünyanın duvarları içinde cennetin sihrini ve huzurunu bulacağımızı söyleyen kitaplarmış ki,"* (YH.126) diye başlayan soyut içerikli

bir konuşma yapmakta olan Dr. Narin'in sözleri, görsel düzlemden bir ayrıntı ile kesilir: *"Bir tarla faresi, kaşla göz arasında kaçtı gitti."* (a.g.y.) Pamuk bunu kitabının başka bölümlerinde de yapar (Bkz. YH.172, 202); metinde düşünsel/aşkın düzlem yoğunluk kazandığında, toplumsal yaşamı ya da doğayı devreye sokar. Bu tutum, bir yandan yaşamın çokboyutlu bir gerçekliğe sahip olduğunu vurgularken, öte yandan karşıtlık içeren öğelerin yan yana sergilenmesi okurda *yabancılaştırıcı* bir etki yapar. Anlam düzleminde metnin içerdiği kilit düşüncelerin ve bilgeliklerin, onları söyleyemeyecek durumdaki roman kişilerine söyletilmesi de yine karşıtlıklarla yaratılmış bir yabancılaştırma etmenidir (Bkz. Okuma C / *"Tasavvuf Işığında 'Yeni Hayat' / Biçim Düzleminde Tasavvuf"*).

Yeni romanların anlatıcısı, metnini yabancılaştırmak, onunla okuru arasına *mesafe* koymak için elinden geleni yapar. Çağdaş romancı için sanat, gerçeklerin yabancılaştırılarak anlatılması demektir; yazar gündelik gerçeği yıkarak, onu yabancı kılarak, alışkanlıklarla sıradanlaşmamış yeni/özgür/özgün bir gerçeklik için ortam hazırlar; bu yeni gerçekliği yaratacak olan ise okurdur.

* * *

"Yeni Hayat" roman metninin başat özelliği olan çokkatmanlı yapıyı ilk planda *'i m g e'* (Bild/Image) kullanımıyla oluşturur Pamuk. Kendi deyişiyle, *"gizli kalmış bir anlama, yazardan da gizlenmiş bir gerçeğe ulaşma çaba[sının]"*[13] ürünü olan yapıtına, bilinmeyenin büyüsünü, anlaşılamayanın gizemini verir imgeler aracılığıyla. İmge, somut gerçekle teke tek örtüşmeyen, içinde çokanlamlılığın belirsizliğini taşıyan bir anlatım aracıdır çağ edebiyatında; simge, alegori, leitmotif gibi kavramlardan izler taşır; bu söz sanatlarıyla arasındaki sınırın nerede başlayıp nerede bittiği ise belirsizdir; bir tür çağdaş *mit*tir de diyebiliriz onun için. Mitler, tarihin erken döneminde, insanların nedenini bilmedikleri doğa olaylarını açıklamak

13 Orhan Pamuk, *"Türk Romanının Ruhu Üzerine"*, *Yeni Düşün* dergisi, Bahar 1990.

için kurguladıkları bir tür fantastik ara gerçeklik düzleminin öğeleriydi. İnsanların henüz doğayla iç içe yaşadıkları, kendilerini nesnel gerçekliğin bir parçası olarak algılamayı sürdürdükleri bir dönemin ürünüdür mitler. Oysa, çağın mitleri diye adlandırdığımız *imge*ler farklı bir insan toplumunun, farklı bir bilincin -ya da bilinçaltının- ürünüdür. Çağımız, öznenin nesneden koptuğu, insanın çevresine/doğaya yabancılaştığı bir tarih kesitidir. *"Birey nesnenin kendisinden soyutlanmıştır. Belli bir ilişkiyi ancak onun imgesiyle kurabilmektedir. İmge daha önceki mitos oluşumlarında onun dili idi. Oysa şimdi 'gerçekliği' halini almaktadır."*[14] Çevresinden kopmuş, gerçeği medyatik yolla dolaylı olarak kavrayan insanın yeni *gerçek*leridir imgeler, gerçeğin yerini almışlardır.

Kendilerine ait olmayan bir takım özellikleri sanki onlarınmışçasına *imaj* olarak taşıyan yapay kimliklerin, birey-insanın yerini aldığı bir çağdır 20. yüzyıl; önemli olan *imaj*dır; imajın içeriğinin, onu taşıyan kişi ya da nesnenin özellikleriyle örtüşüp örtüşmediği ise önemli değildir. Yapay gerçekliğin mitleridir imgeler. Neyi simgelediği tam olarak anlaşılmayan, belirsiz kimliği cinselliğinde de vurgulanan Michael Jackson; göklerde sınırsız güçle donatılmış olarak uçan ama yerde sınırlı bir insan yaşamı süren bir ara dünyanın adamı Superman; ya da Cola/Schweppes/v.b. reklamlarının güçlü teknolojik olanaklarla çekilmiş filmlerindeki büyüleyici objeler birer imgedir ve medya aracılığıyla sürekli yinelenerek çağdaş birer *mit* durumuna gelmektedirler.

Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"*ta kullandığı imgelerden kimileri, yukarıda sözünü ettiğimiz bu medyatik kolektif imgelerden izler taşır. Pamuk bu imgeleri kendi deyişiyle, *"çağın ruh hallerine uygun düşmesi"*[15] için koymuştur metnine; romanının gücünü aldığını söylediği öğelerin arasında sayar *"pop imgeler"*i.[16] Teknoloji toplumunun yeni tanrısı *televizyon* da bu

14 Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 24-25.

15 *Varlık* dergisi...

16 *A.g.y.*

imgelerden biridir; metinde Dr. Narin'in saat kod adlı ajanlarının çevresinde bir leitmotif gibi ortaya çıkan OPA kokusu; genelde metin içinde büyük harfle yer alan MAVİ VARAN, ERKEN VARAN, VARAN VARAN, SELAMET EXPRES v.b. gibi otobüs şirketi adları ile AYGAZ, ARÇELİK, Coca Cola, Schweppes, Pepsi v.b., tüketim toplumunun yapısını sergilemek amacıyla oluşturduğu imge ağının düğümleri arasındadır Pamuk'un. Bu arada, ana kişinin otobüs yolculukları sırasında gittiği kasaba ve kentlerde görülen Atatürk heykelleri de, söz konusu yaşam biçimi içinde üstte adı geçen tüketim imgeleriyle birlikte anılır metinde; içi boşalmış, bir tür pop imgeye dönüşmüştür bu heykeller. Tek başlarına bir ağırlığı olmayan leitmotif benzeri bu *pop imge*lerin birlikte kullanımıyla belirli bir *atmosfer* yaratır Pamuk; okuru bir tüketim nesneleri sağanağı altına sokar ve her yinelenen imgede, yapay ve sığ bir yaşam biçimini yansıtan atmosferin de ironik bir düğümünü atar.

"Yeni Hayat" romanının imge dokusunun bir diğer katmanını ise, roman metninin kendi *özgül* imgeleri oluşturur. Bunlar yukarıdaki imgelerden yapı olarak farklıdırlar. *Kitap, Yolculuk, Yeni Hayat, Kaza, Melek, Işık, Tren* bu tür imgeler arasındadır. Bu imgelerin her biri, çokkatmanlı bir anlam alanına sahiptir; tek bir anlama göndermede bulunmazlar; içerdikleri anlam çokluğundan ötürü de ana yapıları *belirsizlik*tir. Kafka'nın roman ve anlatılarında rastlanan metaforik özellikli oluşumlarda da aynı yapı görülür. *"Dava"* romanında *mahkeme*nin, *"Şato"* romanında *şato*nun ya da *"Dönüşüm"* anlatısında *böceğin* tam olarak neyin karşılığı oldukları belli değildir; bir şeyi simgelemezler, alegoriye de benzememektedirler. Edebiyattaki bu yeni oluşumlar en çok da, bunları nasıl adlandıracaklarını bilemeyen edebiyat bilimcileri zor duruma sokar. 20. yüzyılın ilk yarısında Kafka'yı inceleyen Alman edebiyat bilimcilerin sonunda *bağımsız alegori* adını taktıkları bu metaforik oluşumlar, özellikle yüzyılın ikinci yarısındaki edebiyatın ana öğelerinden *imge*nin öncüsüdürler. Konturlarını giderek yitirmekte olan gerçeğin edebiyat düzlemindeki yansısıdır imge; çok kat-

lıdır, belirsizdir, yoruma açıktır, öznel bir renk taşır. Simge de, daha kısıtlı yapısıyla alegori de, belirli bir anlam çerçevesinin dışına taşamazken; imge, arkasındaki örtük anlamlarının da üstüne çıkar, giderek bağımsızlaşır, daha önce hiç benzeri görülmemiş bir oluşuma dönüşür; türünün ilk örneği olur. Ünlü bir avangard ressama, yapıtındaki bir figürün *"ne demeye geldiği"* sorulduğunda, verdiği yanıt bu bağlamda modern edebiyatın *imge*si için de geçerlidir: *"O bir şey demek değildir, onun kendisi bir şeydir!"* Ardındaki tüm anlam katmanlarıyla birlikte o artık kendi varoluşu, kendi ruhu olan özgül bir varlıktır. Kendi dışında belirli bir anlama *tercüme* edilerek yaşadığımız koşullara uyum sağlaması, *ehlileştirilmesi* olanak dışıdır. Her anlamlandırma/yorumlama girişimi onun yalnızca bir bölümüne yönelir, hiçbir zaman tümünü kapsamına alamaz.

Öte yandan ise, yukarıda sözünü ettiğimiz bu özgül imgelerin başta *Kitap* olmak üzere çoğu, metinde sürekli yinelenen kullanımlarıyla, çağın stereotipler ve klişelerle bütünleşmiş prefabrik yaşam görüşüne koşut bir yapı gösterirler; *postmodern* yaşamın uzantılarıdır. Bu bağlamda ise, tapınılırcasına önem verilen *Kitap* da, yaşamın başat amaçlarıymışçasına artlarına düşülen çiklet-*Melek* de, karamela-*Yeni Hayat* da birer tapınç nesnesine dönüşür, fetişleşir. Tüketim toplumunun fetiş nesneleri, Pamuk'un *"Yeni Hayat"*taki imgelerinin bir başka boyutudur.

Pamuk, romanın çokkatmanlı yapısının ana taşıyıcısı olan imgeyi *Kitap*, *Karamela*, *Çiklet*, *Tren*, *Televizyon* ya da *Otobüs* ve *Trafik Kaza*sı gibi görsel bir nesne ya da olgu çevresinde oluşturur. Önce ona madde düzleminde sağlam bir yer hazırlar; *"kitap aslında sıradan bir eşya idi"* (YH.8) der, *Yeni Hayat*'a karamela, *Melek*'e de çiklet olarak somut düzlemde yaşama olanağı tanır. Su yüzüne çıkarmak istediği örtük anlamı ise, vurgulamak istediği anlam çevresinden diğer komşu imgelerin birlikte kullanımıyla oluşturur. Eğer *Canan*'a kutsal bir anlam vermek istiyorsa bunu, onun yanından hiç ayırmadığı *Işık* ve *Melek* imgeleri aracılığıyla yapar; çevresindeki insanların ona

kimi kez *"ey melek"* demelerini sağlar; çocukluğunda onu melek kostümüyle müsamereye çıkartır, ya da kendisine *"hiçbir erkek daha dokunmadı bana,"* (YH.96) dedirtir; çağrışım yüklü kullanımları sıklaştırarak onun çevresinde bir ağ örer, okuru bu atmosferin içine çeker. Kutsallık kazanan Canan romanda *mit*leşir; bir roman kişisi olmaktan çok, bir *imge*dir o artık. Bu, Dr. Narin, Süreyya Bey ve Nahit/Mehmet/Osman için de söz konusudur. Dr. Narin'in kimliğinde oluşturmak istediği *doğallık/elementer güç/daymonik* Tanrı* imgesini, onu doğada dolaştırarak, çevresinde şimşekler çaktırarak, tepelerden aşağılara baktırarak (Bkz. 9. Bölüm), bulunduğu yere *"tufanı andıran sağanaklar"* (YH.162) yağdırarak yaratır. Romanın kişileri imge özellikleri gösterir; romanın kurgu dokusunun, imge ağının birer düğümüdürler daha çok; geleneksel romanın taşıyıcısı olan kahramandan farklı bir yapıya sahiptirler; metnin organik bütünlüğünün yalnızca birer doku parçasıdır onlar.

İmge atmosferi oluşturmakta başarılıdır Pamuk. Genelde gerçekliğin teke tek söylenmediği bu romanda olgular, uzaktan anıştırma yoluyla anlam düzlemine taşınır. Roman dokusunda önemli bir işlevi olan şekerliğe *sihirli* demez, ama şekerlikle ilgisi olmayan bir sonraki tümcenin içine *sihirli* sözcüğünü katarak, şekerliğe uzaktan mitik bir gölge atar (Bkz. YH.238); ya da ana kişisinin ruh dünyasındaki kargaşayı/mutsuzluğu/karanlığı teke tek söylemek yerine, otobüs penceresinin *karanlık aynasından karanlık köyler (...) karanlık ağıllar"* (YH.188) geçirir; kimi yerde de metni çevreleyen belirsizlik aylasında ironik/uçucu/şakacı pırıltılar oynaştırır: *Hayat*ın anlamını bulmak için *Yeni Hayat* karamelalarının ardına düşen ana kişi kendisinin *hayat sigortacısı* olduğunu söylemektedir (Bkz. YH.261).

(*) *Daymonik* sözcüğünün kökeni, Eski Yunanca'da *daimonikós*tur; kimi Batı ülkelerinde Tanrısal/*şeytansı* tinsel güç anlamına gelir. Bu güç, evreni oluşturan ana güçlerden *negatif* olanıdır; belki de Antiklerin evrenin ana öğeleri olduğunu düşündükleri *toprak/ateş/su/hava*dan *ateş*in içerdiği güçtür. *Şeytansı* anlamını çağrıştırmasına karşılık, sözcüğün *ahlaksal* içeriği yoktur.

Metin; imgesel atmosfer oluşturan ve *çokkatmanlı/belirsiz/dolaylı* anlatım dokusunu ören, onları birbirleriyle ilintiye sokan düğümlerin, bunlara benzeyen çok sayıda ve karmaşık örnekleriyle doludur. *"Yeni Hayat"* imgesel anlatımın yetkin bir örneğidir. Söyleneni bir belirsizlik aylasıyla çevreleyerek dile getirmek, anlamı gizemli kılar, onu mitleştirir. *"Yeni Hayat"*ın özgül imgeleri romanın kendi *mit*leridir.

* * *

Romanın metaforik yapısının diğer taşıyıcıları ise '*s i m g e*' (Symbol), '*a l e g o r i*' ve '*l e i t m o t i f*'lerdir. Ancak, imgeyle karışan ve sınırları kesin çizilemeyen bu söz sanatlarını, geleneksel edebiyat metinlerinde rahat çözümlemek olasıyken, çağın farklı yapıdaki açık metinlerinde bu olası değildir. Geleneksel edebiyat bilimi terimler dizgesi, yeni metin çözümlemelerinde yetersiz kalmaktadır. Eğer ille de geleneksel bir sınıflandırma yapmak istiyorsak, belki de en uygunu; yukarıda da belirttiğimiz gibi, çok fazla örtük anlama sahip olmayıp, romanda bir *mit* durumuna gelmeyenleri *sembol*, tek bir örtük anlamı olanları ise *alegori* diye nitelendirmek olacaktır. Ancak, bunun yine de yetersiz olduğunu vurgulayalım. Geleneksel alegoriye *yaklaşan* bir örnek vermeye çalışırsak, ana kişiye yöneltilen *"İnanıyor musun Allah'a"* (YH.105) sorusunu izleyen konuşmayı gösterebiliriz: *"Canan'ım benim bekliyor (...) / Hepimizin Canan'ı o, git kavuş ona"* (a.g.y.). Yukarıdaki örneğin metinde geleneksel alegoriye belki de en yakın kullanım olduğu yolundaki bu savımızı ise yazar çürütür: *"Canan yalnızca sevilen ve özellikle Tanrı ya da Tanrı'ya aracılık edendir ya da aşktır diye parmağımla bir alegorinin unsurlarına işaret etmek istemiyorum."*[17] Her ne kadar alegorilerle kırıştırsa da, *"alegori olup olmama[nın] kararsızlığı"*nı[18] yaşasa da Canan bir alegori değildir. Yazar haklıdır; çünkü Canan her ne kadar kutsal bir imge ağıyla örülmüş olsa da, bu onun tek özelliği değildir; Canan, Tanrı anlamıyla teke tek örtüşmemektedir. Oysa, geleneksel alegori-

17 *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 20.10.1994.

18 *A.g.y.*

de, anlam taşıyan sözcüğün *tek* bir örtük anlamı vardır, onun dışındaki anlam alanlarına göndermede bulunmaz.

Yine geleneksel edebiyat bilimi terimler dizgesine sadık bir çözümlemede bulunmak amacıyla metinde *leitmotif* avına çıktığımızda, buna benzer bir durumla karşı karşıya kalabiliriz. Müzikten edebiyata geçen bir terim olan *leitmotif* belirli bir sözcük, olgu ya da durumun metin içinde yinelenmesiyle çağrışım yaratılarak, söz konusu bir özelliğin varlığının hatırlatılması anlamına gelen bir söz sanatıdır. Örneğin, metindeki ajanların çevresinde sürekli yer alan Opa kokusu onların aynı örgüte bağlı oldukları gerçeğini çağrıştırır okura. Ya da maddesel yaşam düzleminin *yapay*lığını çağrıştırmak için gündelik ilişkilerin vurgulandığı bölümlerde ikide bir ortaya çıkan *plastik torba*lar ve *pleksiglas pano*lar; ya da geçmiş zaman özlemi içeren Dr. Narin'li bölümlerdeki *dut ağacı kokusu*; ya da Rıfkı Hat ve Dr. Narin arasındaki koşutluğu gösterdiğini Pamuk'un kendisinin de söylediği *"barometreye vurulan tık-tıklar"*;[19] ya da her kasabada birtakım adamlar tarafından okunan *yerel gazeteler* ya da eski kuşaktan üç roman kişisinin (Rıfkı Hat, Dr. Narin, Süreyya Bey) arasındaki ilintiyi çağrıştırmak için kullanılan *şekerlik* ve *karamela*lar, tüm bunlar ve burada saymadığımız birçok başka metaforik yapılı öğe, metin içi ilişkiler ağını oluşturmak için kullanılırlar, leitmotif özelliği gösterirler. Öte yandan yazar, kimi imgelere de *leitmotif* işlevi yükler, onları diğer imgelerin anlam katmanlarını zenginleştirmek, kimi anlamlarını pekiştirmek için kullanır. *Kitap, Melek, Işık, Yolculuk, Yeni Hayat, Kaza, Tren* ve *TV* gibi imgeler aynı zamanda leitmotiftirler.

"Yeni Hayat" romanında, dış kalıbıyla geleneksel *simge* kullanımına en yakın olanlar ise, *sayı/harf/renk/isim* simgeleridir. Özellikle kutsal sayı ve yine kutsal çağrışımlı isim kullanımı ile renk simgeseli için bunu söyleyebiliriz (Bkz. Okuma C/*"Tasavvuf Işığında 'Yeni Hayat'/Biçim Düzleminde Tasavvuf"*).

19 Bkz. *Gösteri* dergisi, Aralık 1994.

* * *

Yukarıda, *"Yeni Hayat"* romanının çokkatmanlı yapısının ana öğesi olduğunu vurguladığımız *imge*; yalnızca medyatik pop imgelerin ya da somut yaşam düzleminden edinilen izlenimlerin kurgu düzleminde dönüşüme uğramasıyla oluşmaz. Çağ edebiyatında imge oluşumunun ana kaynaklarından biri de *edebiyat*tır, diğer kurmaca metinlerdir. Çağdaş edebiyat biliminin *'m e t i n l e r a r a s ı l ı k'* (Intertextualität/Intertextuality) diye adlandırdığı olgudur bu (Bkz. *"Giriş/Orhan Pamuk'un Roman Anlayışı"*).

"Günlük hayatımız içinde bir imgeler sağanağı bizi neredeyse terörize eder. Ama aramızdan biri, bir gün bunlardan bir tanesine takılır, bir tanesi onu etkiler, ruhuna işler. Bunlar genellikle -eğer derin bir şekilde etkiliyorsa- edebiyat kökenli, metin kökenli şeylerdir,"[20] diyor Orhan Pamuk. Bu metin kökenli imgeler, çağ edebiyatının gerek motif gerekse kurgu düzleminde önemli bir öğesini oluştururlar. Çağımız edebiyatı kendine metinlerarası bir gerçeklik düzlemi yaratır; eski dönemlerden romanların/oyunların kahramanları artık kol gezmektedir yeni edebiyat ürünlerinde; çağın grotesk renkli edebiyatının içinde eski edebiyatın *hümanist* motifleri arkaik bir görünümle yer alırlar ya da çağa uydurulup *grotesk*leştirilirler. Somut gerçeğin aradan çekildiği bu çağın yapay gerçekliğinin; *reprodüksiyon* çağının gerçeklik anlayışının bir uzantısıdır *metinlerarası* eğilim. Belki de yitirilen gerçeklikten arda kalan boşluğu *yazı* ile doldurmaya çalışıyordur edebiyatçılar. Ama belki de *bilgi* çağı edebiyatının gerçekliği, yazılı metinlerin dünyasında aranmalıdır artık. Umberto Eco *kütüphane*yi, *"bir çeşit deneyim protezi (..) insanın belleği (...) Tanrı'nın vekili,"*[21] diye adlandırır; *"Tanrı'nın varolduğunu düşünürsek, o her şeyi bildiği için bir çeşit kütüphanedir,"*[22] der.

---

20 *Kırmızı Koltuk...*

21 Jean Jacques Brochier/Mario Fuscon (Umberto Eco ile söyleşi), *Yeni Düşün...* s. 57.

22 *A.g.y.*

Metinlerarası öğe, *"Yeni Hayat"*ın önemli bir kurgu eğilimini oluşturur. Bu bağlamda özellikle iki edebiyatçının ismini verir Pamuk: Dante ve Rilke. *"Yeni Hayat"*ın adını Dante'nin aynı adlı kitabından *ödünç* aldığını söyler;[23] *"insanoğlunun aşk üzerine yazdığı en güzel kitaplardan biri,"*[24] der söz konusu kitap için. Odağındaki arayış izleği ve *"ışıl ışıl (...) bembeyaz giysiler içerisindeki"*[25] tapılası, *meleksi* Beatrice'si ile Dante'nin *"Yeni Hayat"*ı, Pamuk'un kitabındaki ana imgelerin esin kaynağıdır. Tutkusal bir aşk ve yüceleştirilerek sevilen bir kadın roman kişisi, Pamuk'un daha önceki romanlarında görülmez; çağ edebiyatının da özelliklerinden değildir bu öğeler; bu nedenle de arkaik bir renk içerirler; postmodern edebiyatın çağ sınırlarını aşan, farklı öğeleri bir araya getiren eklektik eğiliminden izler taşırlar; *metinlerarası*dırlar.

*"Yeni Hayat"*ın imge dokusu içinde önemli bir yer tutan *melek* de Rilke'nin *"Duino Ağıtları"*ndan *ödünç* alınmıştır: *"Melek fikri, modern edebiyata Rilke'nin 'Duino Ağıtları'yla girdi: Her iki dünyayı da gören, her iki dünyadaki hayata bir çeşit tanıklık eden, tanıklığının katıksız nesnelliğiyle (...) 'acımasız' olan, hayat ile ölüm arasında bir yerde duran (...) başka düzlemden seslenen 'Melek' imgesi, bu kitaba elbette 'Duino Ağıtları'ndan geldi."*[26] *"Duino Ağıtları"*nda olduğu gibi *"Yeni Hayat"*ta da kutsallık, *Melek* imgesiyle örtüşür. *"Orhan Pamuk, bir ayağı Dante'de bir ayağı Rilke'de olan ve daha önemlisi bunu söyleyen bir romanla 'güneşin altında yeni bir şey olmadığını', dolayısıyla yeni bir hayatın olmadığını, dolayısıyla 'Yeni Hayat'ın olmadığını, metinlerarası bir metin olduğunu,"*[27] söylüyor der Mustafa Ever. Hangi yazarların, hangi metinlerinden yararlandığını, Türk edebiyat çevrelerinin pek alışkın olmadığı biçimde açıklar Pamuk: *"Yeni Hayat"*ı oluştururken *"çıkış noktaları[n]dan biri de,*

---

23 Bkz. *Cumhuriyet* gazetesi, 14.11.1994.

24 *Cumhuriyet* gazetesi, 15.11.1994.

25 Dante Alighieri, *Yeni Hayat*, Yapı Kredi Yayınları, Istanbul, 1993, çev. Işıl Saatçioğlu, s. 16.

26 *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 20.10.1994.

27 Mustafa Ever, *Varlık* dergisi, Şubat 1995.

belki hayal dünyası olarak, Novalis'in ya da Alman romantiklerinin kurduğu bir şeydir; biraz masalımsı, biraz da saflık, romantik düşçülük ve mutlak'ı arayan birinin hikâyesi."[28] Bir başka söyleşide Melih Cevdet'in *"Öğle Uykusundan Uyanırken"* şiirinden etkilendiğini söyler.[29] Bir televizyon söyleşisinde de nereden ne aldığının önemli olmadığından dem vurur, onları yeni bir metin yaratmak için bir köprü olarak kullandığını vurgular.[30]

"Yeni Hayat" romanının, aynı ismi taşıyan bir kitap yazan kişisi Rıfkı Hat da metnini oluştururken, yazarları arasında Dante ve Rilke'nin de bulunduğu 33 kitaptan yararlanmıştır. Daha sonra Rıfkı Hat'ın kitabını okuyan ana kişi de bu kez ondan etkilenmiştir. *"Yeni Hayat"*ta kitaplar insanları zincirleme etkilemekte, onların yaşamlarını değiştirmektedir. Romanının 15. bölümünün sonunda Dante, Rilke, İbni Arabi ve Jules Verne'den alıntıları art arda sıralar Pamuk. Edebiyat biliminde *alıntı tekniği* (Zitation) denilen bu öğe, *kolaj*ın öncüsüdür. Romanın diğer bölümleri de başka kurmaca metinlere açık ya da kapalı göndermelerle doludur. Kimi yerde ana kişi, Walther tabancasıyla atış talimi yaparken, Goethe'nin *"Genç Werther'in Istırapları"*na ironik renkte bir göndermede bulunur, *"Genç Walther'in Istıapları"* (YH.167) der; ya da gümüş şekerliği eline aldığında Hamlet anıştırması içinde *"Yorick'in kafatasını taklit eden bir yörük kafatasını gösterişle"* (YH.248-249) elinde tutan bir Belediye Tiyatrosu sanatçısından söz eder; ya da Orhan Veli'nin *'rakı şişesinde balık olmak'*tan dem vuran dizelerini anıştırırcasına, *"aklımda balıklar vardır; bir bardak daha rakı içer misiniz,"* (YH.91) der. Kimi yerde ise, Oğuz Atay'ın *"Tutunamayanlar"* romanından silik bir ton çalınır okurun kulağına ya da Tanpınar'ın *"Saatleri Ayarlama Enstitüsü"*nden bir öğe belli belirsiz dolaşır metnin içinde; ya da metin dokusunda Heinrich Mann'ın bir romanının başlığı *"Professor Unrat"* çarpar gözümüze birden. Romanın ana kişisi de kimi kez *"okudu-*

28 *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 20.10.1994.

29 *Varlık* dergisi...

30 Bkz. *Kırmızı Koltuk*...

ğu (...) kitapların aralarında bir fısıltı tutturduklarını, kafa[s]ın[ın] içinin de böylece, her köşesinde bir müzik aletinin mırıldandığı bir orkestra çukuruna dönüştüğünü" (YH.228) duyumsar.

*"Yeni Hayat"*ın metinlerarası yapısının bu çokseslilığı, aynı zamanda onun *çokkatmanlı* dokusunun da bir öğesidir; romanın içerdiği somut-soyut eşzamanlılığına bir eşzamanlı öğe daha katılır böylece: *Kurmaca-gerçeklik*. Kurmaca gerçeklik romanda somut gerçeklik kadar gerçektir. O kadar ki, 15. bölümde İbni Arabi ve Dante'den yaptığı alıntıların arasına *"Kara Kitap"*ın roman kişisi Neşati olduğunu sandığımız *'Neşati Akkalem'*den bir alıntı koyar Pamuk (Bkz. YH.240). Neşati de; ana kişinin, *"Yeni Hayat"*ın bir yerinde yazısına göz attığı *"Kara Kitap"*ın yazar roman kişisi Celal Salik de (Bkz. YH.20), Dante ve İbni Arabi kadar gerçektir roman dokusu içinde. Daha önceki romanlarından kişileri, -Cevdet Bey, Celal, Faruk v.b.-, metinlerarası gerçekliğin uzantıları olarak metinlerinde kullanır Pamuk. Romanına adını verdiği *"Yeni Hayat"* tanımı da, ilk romanından bu yana Pamuk'un metinlerinin içinde dolaşır. Cevdet Bey *"yıllardır hayalini kurduğu yeni hayat[tan]"* (CB.14) söz eder; *"Beyaz Kale"*nin Hoca'sı *"çok yakındaki yeni hayatı"* (BK.158) sezmektedir; *"Kara Kitap"*ın Galip'i ise *"başlamak istediği yeni hayattan"* (KK.276) dem vurur.

16. yüzyıldan beri *bireyleşen* insanın *özgün* yaşamını anlatma çabası içindeki edebiyatın, değişen gerçeklik karşısındaki yeni tutumunun bir göstergesidir *metinlerarası* eğilim. Daha önceki kurgusal buluşların yeni metinlerde kullanımı kimileri için yaratıcılığın girdiği darboğazın bir belirtisi, belki de edebiyatın sonu iken, postmodern sanatçı yaratıcı bir iştahla el atar eski metinlere. Pamuk'un bu konudaki düşüncelerine sözcülük eden *"Yeni Hayat"* romanının ana kişisi, söylediği şeyin yeni olup olmadığına aldırmadığını dile getirmektedir metinde (Bkz. YH.229). Söylenecek yeni bir şeyin olup olmaması önemli değildir çağın romancısı için; önemli olan, bu eski malzemeden yola çıkarak yeni bir yaratı ortaya koymaktır; çağdaş sanat yapıtının bir kurgusal eğilimidir *metinlerarasılık*.

"Yeni Hayat" romanını oluştururken, yararlandığı kitapları romanının *içsel faaliyeti* olarak görüp görmediği yolundaki bir soruyu şöyle yanıtlar Pamuk: *"Görmedim, evet. Bu kitaba uygun düşen bir çeşit anlatı hafifliği içinde kaptım, aldım, elledim, oynadım ve bıraktım onları."*[31] *"Yeni Hayat"* başlıklı *tablo*yu oluştururken kullandığı renklerden bazılarıdır bu kitaplar, ya da panonun mozaik taşlarından birkaçı; romanın imgeleridir, simgeleridir, atmosferinin öğeleridir; motif dokusunun gereçleridir, romanın yapıtaşlarından kimileridir. Geleneksel edebiyatın *çalıntı* dediği şey, çağcıl edebiyatta *estetik* bir öğeye dönüşür.

* * *

Postmodern edebiyatta, metinlerarası öğeyle akraba bir başka kurgu öğesi de '*üstkurmaca*'dır (Metafiktion/metafiction-surfiction). Üstkurmaca için postmodern edebiyatın ana kurgu öğesidir de diyebiliriz. Bu eğilim genel bağlamda, yazma ediminin kurmaca metnin içinde kurgulanması demektir. Bu, yazarın metnini nasıl yazdığını o metnin içinde anlatması, yazma sorunlarını metninin ana konusu durumuna getirmesi ve kimi kez de okurunu metnin içine sokarak, romanını nasıl oluşturduğunu onunla paylaşması anlamına gelir; edebiyatın kendini anlatması, kurgulamasıdır üstkurmaca; kurmacanın kurmacasıdır (Bkz. *"Giriş/Orhan Pamuk'un Roman Anlayışı"*).

Bu çalışmamızda kendisinden alıntılara sıkça yer verdiğimiz postmodern edebiyatın ana temsilcilerinden İtalo Calvino, *"gerçek yapıt son biçiminden değil, bu biçime ulaşmak için girişilen çabalar dizisinden oluşur,"*[32] derken, çağ edebiyatının bu eğiliminin altını çizer. *"Kara Kitap"*, Calvino'nun sözünü ettiği bu çabalar dizisini anlatır özde, *"hikâyenin kendisinden çok, hikâye anlatmanın üzerinde dur[ur]"* (KK.153). *"Yeni Hayat"* da *yazma edimi*nin odakta olduğu bir romandır; her şeyden önce de, Pamuk'un diğer romanlarında olduğu gibi, *yazan* roman kişileriyle doludur. *Dante*'den ödünç alınan bir başlığı kendi kitabına

31 *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki...

32 İtalo Calvino... s. 97.

koyan *Orhan Pamuk*'un roman kişilerinden *Rıfkı Hat*'ın kitabının adıdır *'Yeni Hayat'*; oradan da kitabı yeniden yazarak yaşayan ana kişi *Osman*'ın kitabının adıdır ve aynı kitabı *Nahit/Mehmet/Osman* da yazmaktadır: Yazarlar ve kahramanlar birbirine karışır, bir yumak olurlar romanda: İç içe yansıyan aynalar gibi, görüntüleri birbirine yansıyan bu yazarlar ve kahramanlar zinciri, *metinlerarası* düzlemin bir ürünü olduğu kadar; metindeki *üstkurmaca* düzleminin de öğeleridir. Gerçek ve kurmaca düzlemleri üstkurmaca düzleminde çakışır *"Yeni Hayat"*ta; yaşamak, *"yazının (...) götüreceği yerlere gi[tmek]"* (YH.45) demektir burada. *"Gerçeklik dediğimiz edebi ütopya"*[33] diye söz eder Pamuk bu durumdan. Novalis'in dediği türden *"kitap olarak bir yaşam"*[34] söz konusudur *"Yeni Hayat"* romanında.

Yazının yaşamın kendisi olması demek ise, *yazı yazmak* ve sorunlarının mercek altına alınmasını da birlikte getirir. Pamuk'un *"Yeni Hayat"*taki roman kişileri nasıl yazdıklarını, yazmaktaki amaçlarının ne olduğunu, yazarken karşılaştıkları sorunları anlatırlar metinde; çoğu yerde bu kişilerin arkasına gizlenip onları kendi adına konuşturan, yazma edimiyle ilgili kendi sorunlarını dile getiren, romanın yazarı Orhan Pamuk'tur. Üstkurmacanın su yüzüne çıktığı bölümler, yazarın anlatım perspektifinin roman kişilerininkiyle en çok örtüştüğü yerleridir metnin.

Kitap'ı kareli bir harita ve metod defterine geçirmeye başlar ana kişi (Bkz. YH.41). Metnin birçok yerinde yinelenen *yeniden yazmak* olgusu, bir yandan *yazılanı yaşamak* ya da *yazarak yaşamak* gibi farklı katmanlardan düşüncelere çağrı çıkarır; öte yandan ise *postmodern* edebiyatın, *eski metinlerden esinlenerek 'yeniden yazmak'* diyebileceğimiz *metinlerarası* eğiliminin de altını çizer. Yazma eylemi, yeniden yazma eylemine dönüşmüştür çağımızda. Çağın edebiyat gerçeği *metinlerarasılık*, bir *üstkurmaca* öğesi olur burada. Önemli bir edebiyat eğilimini kurgu öğesi yaparak, *yazma edimi*ni irdelemektedir Pamuk.

---

33 *Cumhuriyet* gazetesi, 8.12.1991.

34 Bkz. Victor Zmegac, *Der europäische Roman*, Geschichte seiner Poetik, Max Niemeyer Verlag, 2. unveränderte Auflage, Tübingen, 1990, s. 3.

Nahit/Mehmet/Osman ise *"temiz okul defterlerine kitabı [Orhan Pamuk gibi/YE] elyazısıyla yeniden yaz[maktadır]"* (YH.200) ve yine tıpkı tutkuyla yazan Orhan Pamuk gibi *"kalemler, silgiler, sigara paketi, tütün döküntüleri, küllüğün yanında kol saati, kibrit, bir fincan soğumuş kahve [eşliğinde/YE], bütün hayatı boyunca yazı yazmaya mahküm"* (YH.207) biri gibi yazmaktadır Nahit/Mehmet/Osman; şöyle sürdürür yazma ediminin öyküsünü: *"Bu kelimeyi, bir harfi yanlış yazıyorum... O zaman hissetmeden, inanmadan yazdığımı anlar işi bırakırım. Tekrar aynı yoğunlukla yazıya dönebilmem bazan saatler, bazan günler alır. Hissetmediğim, gücünü içimde duymadığım tek bir kelime yazmak istemediğim için ilhamı sabırla beklerim."* (a.g.y.) Bir yazarın somut bağlamda nasıl yazdığını betimleyen bu metin kesiti gibi, onun *ne için* yazdığını söyleyen bölümler de vardır romanda. *"Yeni Hayat"* romanındaki yazarlardan Nahit/Mehmet/Osman *"yaptığı işte kutsal (...) bir yan bul[maktadır]"* (YH.200); Rıfkı Hat ise *"kendi[n]i eğlendirmek için yazdığı[nı]"* (YH.210) söyler; yazma amacının içinde ayrıca, *"belki birkaç yetişkini de oyalar eğlendirebilirim"* (a.g.y.) düşüncesi bulunmaktadır. Romancılığı bir tarikat gibi gördüğünü söyleyen, aynı zamanda da kurgulama işlerindeki oyunsu eğlencenin altını çizen Pamuk'un görüşlerinden hiç de farklı değildir romandaki yazarların bu sözleri. Onun yazarları öte yandan, -tıpkı kendisi gibi- *"ücra bir dilde (...) kötü ve gelişigüzel çevirilerle sarılı olma[nın]"* (YH.243) sorunsalını yaşarlar.

Kimi yerde de, *"içinde en azından bir kere bir tren gözükmeyen resimli roman çizmem ben,"* (YH.236) diyen roman kişisi Rıfkı Hat aracılığıyla Türk edebiyatındaki önemli bir eğilimin parodisini yapar Pamuk; romanda Kemalist devrimcilikten izler taşıdığını düşündüğümüz *tren* imgesiyle, geleneksel Türk romanının ülkücü/güdümlü/toplumcu yaklaşımına göndermede bulunur; okuruna, satır arasına gizlediği üstkurmaca düzlemden göz kırpar.

Yazma ediminin ve kurmaca sorunlarının *kuramsal* düzlemde de tartışıldığı bir romandır *"Yeni Hayat"*. Romanın kişileri *"iyi bir kitap nasıl olmalıdır"* konusunu tartışırlar metinde: *"İyi*

bir kitap bize bütün dünyayı hatırlatan bir şeydir (...) Kitabın kendi içinde olmayan, ama varlığını ve sürekliliğini kitabın anlattıklarıyla hissettiğim bir şeyin parçasıdır kitap (...) dünyanın sessizliğinden ya da gürültüsünden çıkarılmış bir şey belki ama o suskunluğun da gürültünün de kendisi değil." (YH.208)

Romanda üstkurmaca öğesinin en yoğun biçimde bulunduğu 14. bölümün sonlarında *"Aşk Nedir?"* (YH.228-229) başlığıyla yer alan kısa metin kesiti, bir konunun *nasıl* kaleme alınabileceğini örneklemek için romana monte edilmiş gibidir. Medyatik imgeler sağanağı altında kaldığını söyleyen ana kişinin, aşk konusunda birbiriyle pek ilintisi olmayan deyişleri yan yana sıralamasıyla oluşur bu metin; eklektik bir postmodern yazı örneği gibidir, çağ edebiyatının ana eğilimlerinden *metinlerarasılık*'ın bir parodisidir bir anlamda, *"Gördünüz ya, yeni hiçbir şey söyleyemedim. Ama gene de bir şey söyledim ya! Aldırmıyorum artık onun yeni olup olmamasına,"* (YH.229) der yazar konumundaki ana kişi. Özde Pamuk, okuruna gönderdiği *oyunsu* sinyallerle, çağ edebiyatının ana yaklaşımlarından birini tartışmaya açıyordur burada. Üstkurmacanın satır arası öğelerinden biridir *"Aşk nedir?"*

Romanın kuramsal düzlemdeki bir diğer üstkurmaca öğesi de, yine 14. bölümde, okurda duygu üretmeyi amaçlayan, *"okurların teselli ihtiyacını karşılamayı bir kariyere dönüştüren işbilir yazarlar[ın]"* (YH.227) *Çehovcu* tutumlarının eleştirildiği metin kesitinde yer alır. *"Bize durmadan yaralarını ve acılarını teşhir eden bu kahramanları Çehov'dan kabalaştırarak aralayıp başka coğrafyalar ve iklimlerde bize sunan yazarlar[ı]"* (a.g.y.) boy hedefi yapar Pamuk burada. Öte yandan *"roman denen modern oyuncağı, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu[nu]"* (a.g.y.) tartışmaya açar aynı yerde; *"bizim işimiz değil,"* (a.g.y.) dedirtir roman türü için. *"Yeni Hayat"*ın metin dokusu içinde üstkurmacanın izini süren okur için, Orhan Pamuk'un edebiyatla ilgili görüşlerinden kimilerini sözel düzlemde *doğrudan* ya da parodi kalıbı içinde *satır arasında* yakalamak olasıdır.

Çağdaş romanlarda üstkurmacanın en çok görülen kullanış biçimlerinden biri de, metnin anlatıcısının doğrudan okura

yönelmesi, ona seslenmesiyle oluşur; okurun kurmaca metin dokusuna girmesi demektir bu. Gerçek ve kurmaca düzlemlerinin kurguda en belirgin biçimde iç içe geçtiği bu bölümler; çağımız romanının, çözümü okuruna bırakan, onu metnin oluşmasındaki en önemli etken olarak gören yaklaşımının kurgudaki yansımasıdır. Anlatıcının öykülemeyi bir an için kesip okuruna yöneldiği bu metin kesitleri, öykü içi zamanın dışında yer alır; anlatıcının, öykünün içinden kendini somut gerçeklik düzlemine *ışınlamasıdır*; kısa bir süre somut dünyada yaşamasıdır; gerçeklik düzlemlerinin birbirine karışmasıdır. *"Bana kalırsa yaptığım hoş bir şey. Birden okuyucuyu hatırlamak,"*[35] diyor Pamuk; sonra anlatıcısını kastederek şakacı bir tonda ekliyor: *"Sizi seviyorum da diyebilirdi orada onlara."*[36] Postmodern edebiyatın tüm gerçeklik düzlemlerinin çokkatmanlı bir biçimde varolduğu çoğulcu (pluralist) yapısına uygun düşen bir davranıştır bu; romantizm akımının *romantik ironi*sinden izler taşır (Bkz. *Giriş*/*"Değişen Roman"*/Dipnot).

Okura doğrudan seslenen üstkurmaca öğesi çoğu yerde, çağın anlaşılması güç *açık* metinlerinin içinde okurun kendini yitirmemesi için bir tür *uyarı* imi işlevi de yüklenir. *"Yeni Hayat"* romanında anlatıcının okuruna ilk kez seslendiği yer, anlam düzleminde önemli bir rota değişikliğinin gerçekleştiği bölümdür. Masalsı bir atmosfere girmekte olan ana kişi, bir tür büyüye kapılacak, o an'a dek sürdürdüğü çocuksu/saf arayışın yönünü değiştirecek, Canan'ı yitirecek, katil olacak, bunalıma girecektir. Anlatıcı bu önemli an'ı okuruna sezdirmeye çalışır: *"Dilimdeki öfkeli alaycılığı sezen okurlar, gözlerimin önündeki perdenin kalktığını, ruhumu ışıkla dolduran ve her yerimi saran bendeki o büyülenmenin nasıl söylesem, bir çeşit yön değiştirdiğini de belki farkediyorlardır."* (YH.111) Roman metninin sonlarına doğru bu tür uyarılar artar. Artık metin çözümleniyordur, okurun uyanık olması gerekmektedir. Ana kişi yaşamın anlamını çözümlediği son yolculuk dizisine çıkmadan önce okurunu yeniden uyarır; yaşam ve anlamı konusun-

35 *Varlık* dergisi, Şubat 1995.

36 *A.g.y.*

da ipuçlarını bir araya getirmeye çalıştığı bu bölümde okurunun dikkatini çekmek ister, *"anlaşılmıştır sanıyorum,"* (YH.242) der ona. Roman metninin son sayfalarında ise, yaşam gerçeğini artık yakalamış olan Ben-anlatıcı, bir kez daha uyarıcı bir tonda okuruna bunu bildirir: *"Anlaşılmıştır sanıyorum: Her zaman oturmayı tercih ettiğim 37 numarayı geçmişimle ilgili her şeyle birlikte arkada bırakmak istiyorum."* (YH.271) Yaşamında bundan sonra mucizelere yer yoktur onun, mucizenin yaşamın kendisi olduğunu biliyordur artık.

Brecht'in epik tiyatrosunda, sahnede oynanan oyunun gerçek değil de kurmaca olduğunu vurgulamak, böylece izleyicileri özgür ve özgün düşünce üretebileceği bir konuma getirmek amacıyla yarattığı *yabancılaştırma etmeni*nin işlevini de üstlenir üstkurmaca. Metnin okura yönelen anlatıcısı, çağdaş tiyatronun, oyunun ortasında birden izleyiciye yönelip onlarla konuşmaya başlayan anlatıcı-oyuncusu gibidir; içeriği yabancılaştırır; okurun konunun büyüsüne kapılmasını, duygusal bir ortama girmesini, edilginleşmesini önler. Canan'ı yitiren ana kişinin aşk acısını dile getiren anlatıcının birden okuruna yönelmesinde görülen durumdur bu: *"Sabırlı okur, anlayışlı okur, duyarlı okur, ağla benim halime, ağlayabilirsen eğer, ama gözyaşı döktüğün kişinin de bir katil olduğunu sakın unutma."* (YH.223)

Aynı yöntemi; okurunun bakışını satır arası anlamlara ve *biçim* düzlemine yönlendirmek için de kullanır Pamuk; okurunun dikkatini biçimsel/kurgusal özelliklere çekmek için üstkurmacanın yabancılaştırıcı etkisinden dolaylı olarak yararlanmakla kalmaz, bunu metin içinde doğrudan söyler okuruna; ona *"elinde tuttuğu kitabın her köşesinde yeterince dikkat ve zekâ gösterip göstermediğini sora[r]. Mesela melekten ilk söz edildiği sahnenin renklerini şimdi hatırlayabili[yor mudur] bakalım? Ya da..."* (YH.265); okuru sarsar, onunla bir tür kurmaca kavgaya tutuşur, okurun dikkatini kurgusal öğelerin üzerine çekmeye çalışır.

* * *

Roman bir tür *oyun*a dönüşmüştür yüzyıl sonu edebiyatında; kurmacanın kendi içinde oynanan bir oyundur bu. Önemli olan, bir öyküyü anlatmak değildir artık, *nasıl anlatıldığını anlatmaktır.* Pamuk'un yaptığı da budur. Yazarla anlatıcısının neredeyse örtüştüğü bir düzlemden okuruna *oyunsu* bir biçimde anlatısının ipuçlarına verir Pamuk; onu birlikte oynamaya çağırır. Anlatının kurgusuna katılan *' o y u n s u l u k '*, okurun kitaptan alacağı zevke farklı bir boyut getirecektir. Estetik zevk; bulmacamsı bir eğlence, çocuksu bir bilmece merakı, polisiye bir iz sürme ile bütünleşir. Çağın sonlarına doğru gelişen edebiyatın bir eğilimidir bu, postmoderndir; belki de bilgilerin beyinde değil de bilgisayarlarda depolandığı, kitap okumak yerine televizyon izlemenin yeğ tutulduğu bir çağın edebiyatının kendiliğinden oluşan bir eğilimidir; belki de -farkında olarak ya da olmayarak- *rating*'i artırmaya çalışıyordur edebiyat sanatçısı.

Özde insanın gelişme yolculuğu gibi son derece ciddi bir konuyu içeren *"Yeni Hayat"* romanının *imge/simge/leitmotif* dokusu, böyle bir oyunsuluğun bulmacamsı örnekleri ile örülmüştür. Oyuna katılmaya hazır olan okur için, her şey oyunsu bir bulmaca çözme işlemine dönüşebilir. Örneğin bu kurmaca *oyun*undan keyif almaya başlayan böyle bir okur; anlatıcının, romanın yazma edimiyle bütünleşmiş roman kişilerinden Nahit/Mehmet/Osman için söylediği, *"çevresinde bir çeşit yumuşak bir efsane yaratmış"* (YH.200) tümcesinden yola çıkarak, *"yumuşak"*tan *"pamuk"*a, oradan da *Orhan Pamuk*'a varabilir; sonra da, metnin yazar konumundaki bu kişisiyle Pamuk arasında *yazarlık*la ilgili düşünceleri bağlamında koşutluk kurmaya kalkabilir.

Metnin kurgusal gizlerini çözmeye çalışmak, yazarın romanını *nasıl* kurduğunu bulup çıkarmak için çaba göstermek, kurmaca edimiyle oyun oynamak demektir. Bu da, okurun romanının içinde oynadığı bu oyunu *üstkurmaca* düzleminin bir öğesi yapar. *Çocuksu* bir bilmece/bulmaca tutkusuyla bütünle-

şen bu oyunsu eğilim aracılığıyla, roman içinde son derece *ciddi* boyutlar yakalamak olasıdır. Oyun öğesinin bir amacı da budur çağımız romanında. *"Yeni Hayat"* metninde, kendisine bir *giz* yüklendiği hemen belli olan ve okuru bunu çözümlemeye kışkırtacak bir oyunsulukla birbirlerine bağlanmış, adı bir türlü akla gelmeyen tren istasyonu *Viranbağ* da, *gümüş şekerlik* ile içindeki *karamela*lar da, içerdikleri uçucu/hafif/eğlencemsi renge karşılık, son derece ciddi bir işlev üstlenmişlerdir. *"Hayatın gizli simetrisi"* dediği şeydir bu Orhan Pamuk'un. Romanda sık sık karşımıza çıkan bu deyiş, yaşamın yokmuş gibi görünen anlamının, yakalamasını bilenlere küçük ayrıntılarda kendini gösterdiğini anlatır. *"Ne rastlantı: 1. Şimdi önümüzden geçen tren adını hatırlayamadığım o istasyondan yarın geçecek. 2. Ratibe teyze karamelaları yıllar sonra bana hediye ettiği o gümüş şekerlikte vermişti. 3. Kızımın ağzında bir tane, benim elimde yüz gram karamela var."* (YH.248) Kurmaca düzlemde bu ayrıntılar arasındaki bağlantıyı farketmeye başlayan ve bir türlü anımsayamadığı istasyonun adını birden anımsayan ana kişi, anlam düzleminde ise artık yaşamın gizini çözmeye başlamıştır; anlam düzlemindeki gelişmenin kurgu düzlemindeki ipuçlarıdır bu oyunsu bağlantılar. Biçim ve içerikle ilgili öğeler -anlam, motif, söz sanatları, dil, kurgu, oyun/bulmaca v.b.-, çağ romanında birbirinden ayrılması mümkün olmayan *organik* bir bütündür.

Oyun, özde ciddi bir iştir, küçümsenmemesi gerekir. Schiller'in de dediği gibi insanın en özgür olduğu düzlemdir oyun düzlemi. Homo ludens (oynayan insan) aynı zamanda *yaratıcı* insandır; özgünlüğün ana koşuludur özgürlük. Metin içinde oyun oynayan okurun da, özgürleşmesi, özgünleşmesi, yaratıcı olması demektir bu.

* * *

"Yeni Hayat" romanını *'anlatım özellikleri'* açısından ele alıp, anlatıcının anlatırken nasıl bir *tutum* takındığını, hangi *perspektif*ten ve hangi *konum*dan anlattığını, genelde hangi anlatım araçlarını kullandığını saptamaya çalıştığımızda,

geleneksel romanlarda olduğundan farklı bir durumla karşılaşmaktayız. Metnin çokkatmanlı yapısı, bu bağlamda da kesin sınırlı çözümlemelere ulaşmamıza olanak sağlamamaktadır.

*'Birinci tekil kişi' anlatım*la (Erzählform/point of view*) kaleme alınmış olan romanın *Ben*-anlatıcısı, yazarın metindeki anlatım aracıdır. *Üçüncü tekil kişi* (o) anlatımlarda, anlatıcı ile anlatılan arasındaki farkı rahatça saptayabilen okur, genelde *Ben* diye öyküleyen anlatıcıyı yazarın kendisiyle özdeşleştirme eğilimi gösterir. Bunu yaparken, bir açıdan haksız da sayılmaz okur. Çünkü *Ben anlatım*lar genelde *iç dünya* yansıtırlar ve çoğu kez de özyaşamsal özellikler içerirler. Nitekim *"Yeni Hayat"*ta *Ben-anlatım*la öyküleyen ana kişi Osman, adı yazarın adını çağrıştıran ve yazar gibi Teknik Üniversite'de okumuş biridir. Ancak Pamuk'un özyaşamsal özelliklerinin tek taşıyıcısı Ben-anlatıcı Osman değildir metinde. Romanın başka kişilerinin davranış ve sözlerinde, örneğin Nahit/Mehmet'te, Pamuk'un kimi özelliklerinin izlerini bulabiliriz. *Ben-anlatıcı*nın yazar Orhan Pamuk'un gerçek kimliğine en çok yaklaştığı metin kesitleri, onun doğrudan okura yöneldiği, okurla romanı üzerine konuştuğu *üstkurmaca* düzlemidir.

Anlatıcı kişi bağlamında vurgulamak istediğimiz bir başka nokta da; ne kadar *Ben* diyerek romanın ana kişisinin ağzından anlatıyor gibi görünse de, anlatıcı ile anlatılan kişi arasında fark bulunduğu gerçeğidir. Bu farkı, daha ayrıntılı bir anlatım tekniği çalışması ile ortaya çıkarmak olasıdır. Özellikle de *Ben-anlatıcı*nın olayları zamansal bir uzaklıktan öyküledığı yerlerde bu ayırım daha rahat görülebilir. Anlatıcı *Ben* diye öyküleşe de, roman kişilerinden farklı bir işleve sahiptir; romancının metindeki anlatım aracıdır o.

'Anlatıcının genel anlatım tutumu' (Erzählverhalten), özellikle anlatıcı söz konusu *üstkurmaca* düzlemde okuruna roman kurgusu konusundaki düşüncelerini söylerken, *egemen* (auktorial/omnicient) bir ton içerir. Bu bölümlerde, varlığını du-

(*) Anlatım sanatında 'point of view', Anglosakson geleneğinde neredeyse genel bir tanım olarak anlatıcının farklı etkinlikleri için kullanılır. Bu, anlatım özelliklerinin arasındaki *nüans*ların vurgulanmasında yeterli olmayabilir.

yumsatan, düşüncelerini metnin dokusuna katan, kendini göstermek isteyen etkin bir anlatıcı göze çarpar. İç dünyanın yoğun bir biçimde yer aldığı kimi yolculuk ve kaza bölümleri ile ana kişinin Canan'a olan aşkının yansıtıldığı yerlerde *anlatıcının tutumu kişisel* (personal) bir renk içerir; anlatıcı buralarda yoğun bir öznellikle betimlemektedir ana kişinin duygularını; onunla tümüyle özdeşleşmiş gibidir. *Nesnel* (neutral/objectiv) anlatım tutumunun bulunduğu metin kesitleri ise, *"Yeni Hayat"*ta daha çok karşılıklı konuşmaların bulunduğu yerlerde ve ana kişinin araştırma raporlarını incelediği 10. bölümde görülür. Metindeki *nesnel* anlatımın uç noktaları ise kuşkusuz, *montaj* (Bkz. *Erenköy'de Cinayet* başlıklı gazete kesiti örneği [YH.140]) ile 16. bölümdeki kitap *alıntı*larıdır. Anlatıcının metindeki varlığının en aza indirgendiği bölümlerdir bunlar. Tek bir biçeme sadık kalınarak yazılmayan, dokusunda avangard biçim denemelerine yer veren tüm kurmaca metinlerde olduğu gibi, anlatıcının, *egemen*, *kişisel* ve *nesnel* anlatıcı tutumları arasında gidip geldiği bir metindir *"Yeni Hayat"*. Buna karşın *anlatıcının genel tutumu*nun *kişisel* ağırlıklı olduğunu söyleyebiliriz.

Yukarıda ana hatlarıyla üç başlık altında değindiğimiz *(egemen/nesnel/kişisel) anlatıcının genel tutumu*na biraz daha yorumlayıcı yaklaşarak, anlatıcının metni *yansız*, *eleştirel*, onaylayıcı, *ironik*, *parodistik*, *yorumlayıcı* ya da *taşlama* (hiciv) ve *gülmece* (mizah) öğeleri içeren bir *anlatım tutumu*yla (Erzählhaltung) öyküleidiğini söyleyebiliriz. *"Yeni Hayat"* metnini bu ölçütler çerçevesinde ele alıp incelediğimizde, onun, yukarıdaki anlatım tutumlarının tümüne dokusunda yer verdiğini görürüz.

Yukarıda *nesnel* tutum için verdiğimiz örnekleri, *yansız* anlatım için de yineleyebiliriz. Anlatıcı, kendisine örnek aldığı (Nahit/Mehmet, Dr. Mehmet, Süreyya Bey) ya da tutkuyla bağlı olduğu (Canan) kişileri betimlediği bölümlerde ise -çoğunlukla- *onaylayıcı* (bejahend) bir anlatım tutumu gösterir. Anlattıklarının ne kadar doğru olduğunu kanıtlama çabası içinde öykülemektedir anlatıcı buralarda. Ana kişinin iç dün-

yasının ön planda olduğu ve kimi yerde mistik renk taşıyan bölümler (yolculuk ve kaza anları) *onaylayıcı* anlatımın yoğunlaştığı metin kesitleridir. *Eleştirel* (kritisch) anlatım tutumunun ise, özellikle tüketim toplumunun vurgulandığı *dış dünya/toplumsal yaşam* kesitlerinde yoğunlaştığını görüyoruz: Pleksiglas panolar, neon ışıklar ve plastik torbalarla çirkinleşen bir yaşam biçimini metninde boy hedefi yapar Pamuk. Çoğu yerde de bu eleştiri, *gülmece* (Humor) yoğun anlatım tutumuyla bütünleşir ve *taşlamacı* (satirisch) bir renk alır.

Karşıtlıkların eşzamanlı yer aldığı bu roman metninde *ironi*nin ana anlatım tutumunu oluşturması ise doğal bir olgudur. Pamuk bunu kendi de vurgular: *"Ben anlatıcının sesinde ironi var derdim."*[37] Goethe'de, André Gide'de ve Thomas Mann'da yetkin örneklerine rastladığımız *edebi ironi*, gerçeği, karşıt yaşam disiplinleri ve karşıt görüşler aracılığıyla çokboyutlu olarak yansıtma eğiliminin kurmaca düzlemde biçimlenmesidir diyebiliriz. Goethe'nin, *"Faust"*u kurgularken, tüm metnini iki karşıt yaşam disiplini üzerine kurması; Faust'a soyut idealler yüklerken, şeytan Mephistopheles'i dünyasal zevklerin temsilcisi yapması ve bu iki karşıt kahramanı sürekli bir arada tutarak, aralarındaki evrensel karşıtlığı ön plana çıkarması *edebi ironi*nin edebiyat tarihinden alınmış çarpıcı bir örneğidir. Özde, taraf tutmamanın, gerçeği tüm boyutlarıyla yansıtmanın edebiyattaki adıdır *edebi ironi*. *"Yeni Hayat"*ta Orhan Pamuk'un soyut ve somut yaşam disiplinlerini imgeler aracılığıyla eşzamanlı kullanarak oluşturduğu *karşıtlıklar arasındaki gerilim* de, *ironik* anlatım tutumunun metindeki kaynağıdır.

İroninin edebiyattaki bir başka kullanımı da, bir şeyin tersini söyleyerek *mesafeli* bir biçimde alay etmektir. Örneğin, kötü özellikli birine *ne iyi bir insan* denilerek oluşturulabilecek bu *söz sanatı*, bu kullanımıyla estetik düzlemde geçerliliği olan bir edebiyat öğesi değildir; *"Yeni Hayat"*ta da fazla örneği bulunmaz. Ancak, romanın her söylenilenin altında başka bir anlam yatan metaforik dokusu göz önüne alındığında, Pa-

37 *A.g.y.*

muk'un, *"başka kitaplarımda da var"*[38] dediği ve *"tam tersini söylerken başka şey söyleme"*[39] diye açıkladığı bu ironi kullanımının, metinde daha farklı bir bağlamda da olsa, yer aldığını söyleyebiliriz. Bu kullanım için, *edebi ironi* ile *bir şeyin tersi söylenilerek oluşturulan ironi*nin bir bileşimidir de denebilir.

"Yeni Hayat" romanında karşıtlıkların birlikte kullanımından doğan ironik tutum; kimi yerde pornografik melek figürlerinden (YH.183) kutsal melek imgelemine uzanan bir yelpazedeki anlam karşıtlığı örneğinde görüldüğü gibi *grotesk* bir ton alır; kimi yerde iç organları saçılmış ölülerin betimlendiği kaza sahnelerindeki gibi *sarkastik* (iğneleyici, rahatsız edici) bir renge bürünür; kimi yerde ise, sahip olduğu keramet *"parmağının ucuyla dokunup Pepsi Cola şişesi açmak olan"* (YH.170) şeyhin anlatıldığı bölümde olduğu gibi yumuşak bir *gülmece*nin sevimli renkleriyle bütünleşir.

Asık suratlı olduğu yönündeki yaygın genel kanıya karşılık, gülmece yönü satır aralarından göz kırpan bir romandır *"Yeni Hayat"*. Gerçekten de metin, yoğun grotesk rengin yanı sıra, kıvrak ve işlek bir zekânın ürünü olduğu belli olan şakacı/oyunsu/sevimli bir ironik anlatım tutumuyla da kaleme alınmıştır. Metninin karamsar olduğunu söyleyenlere, *"ben karamsar değilim"*[40] der Pamuk, *"gülümser olduğuma kendimi inandırmaya çalışıyorum."*[41]

"Yeni Hayat" romanında *gülmece tonlamalı*, *grotesk* ve *ironik* anlatım tutumlarıyla yan yana varlık sürdüren bir diğer anlatım tutumu da *parodistik* tutumdur. Metnin örtük katmanlarından birini oluşturan tasavvuf izleği, biçim düzleminde kimi yerde tasavvuf edebiyatı parodisi olarak kendini gösterir (Bkz. Okuma C/*"Tasavvuf Işığında 'Yeni Hayat'/Biçim Düzleminde Tasavvuf Öğesi"*).

Anlatıcının bakışının iç dünyaya mı yoksa somut gerçekliğin dünyasına mı yönelmiş olduğunu saptamaya çalışarak (*anlatım*

38 *A.g.y.*

39 *A.g.y.*

40 *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 20.10.1994.

41 *A.g.y.*

perspektifi/Erzâhlperspektive/point of view) *"Yeni Hayat"* romanına yaklaştığımızda, geleneksel *anlatım sanatı* ölçütlerinin bu bağlamda da yetersiz kaldığını görüyoruz. Metinde ağırlığın iç dünyada mı yoksa dış dünyada mı olduğunu bulup çıkarmaya çalışan ve metindeki somut ve soyut özellikler arasındaki dengeyi bulmak isteyen geleneksel yaklaşımlı araştırmacı *"Yeni Hayat"*ta bu ayırımı yapamaz. *İçe bakış* (Innensicht) ve *dışa bakış*ın (Außensicht) bu metinde birbirinden ayrılması olanak dışıdır; çünkü metin dokusunun yapıtaşlarını oluşturan *imge*ler, hem somut hem de soyut anlamları eşzamanlı olarak içerirler. Ana kişi aynı anda, hem soyut bir iç dünya yolculuğu yapmakta, hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin karoyallarında bir otobüsün içinde yol almaktadır. Kitabın tüm imgelerinde anlatıcının bakışı, aynı anda hem soyuta hem de somuta yönelmiştir.

Ancak romanın dış kurgusundan yola çıkarak, olay düzleminde metne yaklaştığımızda, ana kişinin duygu ve düşüncelerinin yoğun olarak anlatı dokusunda yer aldığı kimi bölümlerde, anlatıcının geleneksel bağlamda *içe bakış* perspektifinden öyküleidiğini görürüz. Genelde öznel ağırlıklı *kişisel* anlatıcı tutumunun yoğun olduğu bu bölümlerde, çağımız romanında iç dünyayı yansıtmakta kullanılan *iç monolog* (innerer Monolog/interior monologue), *bilinç akımı* (Bewußtseinsstrom/stream of consciousness) ve *dolaylı anlatım* gibi anlatım tekniklerini kullanır Pamuk. *Duygu* içeren iç dünya kesitlerini roman kişisinin ağzından aktaran *iç monolog* ve *bilinç akımı* bölümleri, metinde şiirselliğin dorukta olduğu yerlerdir.

"Hayır, canım bırak öpeyim dudaklarını, çünkü artık yalnızca ihbar tutanaklarında bir ad olan o hayalet gerçek olmaktan korkuyor. Ben ise, buradayım bak ve biliyorum zaman ağır ağır tükeniyor: Birlikte bindiğimiz otobüslerin aldığı bütün o yollar biz üzerinden kayıp gittikten sonra, nasıl bize hiç mi hiç aldırmadan, yaz gecelerinde, yıldızların altında asfalt, taş ve sıcak bir dokunuş olarak kendileriyle dopdolu varolup uzanıyorsa huzurla, biz de, burada, daha vakit geçirmeden birlikte uzanalım..." (YH.160) Ana kişiden sevgilisi Canan'a yönelmiş bir duygu selini içerir bu *iç monolog*. Kimi yerde ise, esrik bir ruh durumu

içinde *dış dünyayı* betimler anlatıcı. Ana yapı ilkesi, dış dünya ile iç dünyanın eşzamanlı birlikteliği olan bu romanda, iki dünyadan da izler taşıyan şiirsel anlatı kesitlerini sıra dışı *bilinç akımı* uygulamaları olarak düşünebiliriz. *"... düşünmek değildi de bir çeşit fısıldamaktı bu: Aklımdaki karanlık ormanın kalbindeki kara kurt uyusun diye. Uyu, kara kurt uyu! Ah, evet uyuyalım. Bir dükkân, bir vitrin, bir ilan: Ayaklarım, kurttan korkan kuzu gibi uysal ayaklarım beni bir yerlere götürüyordu işte. Nereye? Safa Sineması, Bahar Eczanesi, Ölüm Kuruyemişçisi"* (YH.185).

Kesik tümcelerle dokunmuş bir duygu ve düşünce akışı görünümündeki klasik *bilinç akımı* tekniğiyle metinde en iyi örtüşen örnek ise, sevdiği kadın Canan'ın başkasıyla evlendiğini öğrenen ana kişinin iç dünyasını aktaran kesittir: *"Kendi kendine acıma"* (YH.225) diye başlayan bu uzun bölüm, bir duygu boşalmasıyla sona erer: *"... seni çok seviyorum, senin yüzünden katil oldum, hayır söyleme, ne kadar güzelsin, düşünme. Kimse benim kadar sevemez. Hatırlıyor musun, bir keresinde otobüsümüzün lastiği patladığında, gecenin ortasında sarhoş bir düğün kalabalığıyla karşılaşmıştık da, düşünme..."* (a.g.y.)

İç dünyayı kesintisiz yansıtabilmek için anlatıcıyı aradan çıkaran, aynı zamanda da okuru etkin kılmak isteyen yazarın, metnindeki anlatıcının rolünü en aza indirgeyerek, okuru metinle yalnız bırakmak için kullandığı bir yöntem de *dolaylı anlatım*dır. *"Kalemle yazılan, kalemi tutan elin bir parçası olan, eli harekete geçiren kafayı mutlu eden ve o kafayı ışıldatan ruhun kaderini, merakını, şefkatini ifade eden yazı değilmiş onun karşı çıktığı,"* (YH.126) tümcesiyle başlar ve yine dolaylı anlatımla, anlatıcıyı metin dışı bırakarak sürer bu uzun kesit. Kimi yerde ise, ana kişi karşıdakinin yemek çağrısını, sanki kendi tümcesiymiş gibi yineler: *"... torunu şimdi radyoyu açacak, ben de onlarla birlikte akşam yemeğine lütfen kalacaktım."* (YH.226)

Romanın anlatıcısının yerini tam olarak saptamak isteyen araştırmacı, bu tür incelemelerde *anlatım konumu* (Standort des Erzählers/point of view) adı verilen şablonu da metne uygulamak zorundadır. Anlatıcı; kullarının geçmişini/geleceği-

ni/iç dünyasını/düşüncelerini bilen bir Tanrı tutumu içinde mi anlatmaktadır, çoğu geleneksel roman anlatıcısı gibi *olimpik* ya da *tanrısal* konumda mı öykülemektedir? Yoksa anlatıcı, *kısıtlı bakışı* (begrenzter Blick/limited point of view) zorunlu kılan bir konumdan mı izlemektedir olayları; çoğu modernist/postmodernist metinde ya da *nouveau roman*da olduğu gibi, gücünü yitirmiş, ne geleceği görmesi, ne de roman kişilerinin iç dünyalarını bilmesi olası olmayan pasif bir anlatıcı mı vardır romanda? Anlatıcının anlattıklarına olan uzamsal konumunu saptamaya çalışarak yukarıdaki anlatım sorunlarına yanıt aradığımızda, *"Yeni Hayat"* romanının çoğu yerinde, çağdaş metinlerin ne yapacağını kestiremeyen, *kısıtlı bakış* açısından öyküleyen, umarsız, güçsüz *Ben-anlatıcı*sıyla karşı karşıya olduğumuzu görürüz. İlk bakışta, yalnızca gördüklerini betimleyen, iç dünyasında yaşadıklarını dile getiren biridir *"Yeni Hayat"* romanının anlatıcısı. Başkalarının duyguları konusunda düşünce üreteceği zaman, sakınımla yaklaşır, *belki* der (Bkz. YH.237). Aynı anlatıcı, romanın sonlarına doğru yaşama daha bilinçli bakmaya başlayıp, daha bilgece düşünceler ürettiğinde de *kısıtlı bakışını* sürdürür. Postkapitalist tüketim ekonomisinin yapaylaştırdığı yaşam biçimini eleştiren anlatıcı, saptadığı gerçekleri *sanki*lerle (YH.255), *soru tümceleriyle* (a.g.y.) *kısıtlı* bir açıdan yansıtır. Yaşam bilgeliklerini söyleyecek konumda değildir Pamuk'un anlatıcısı; dünyaya Olympos dağının tepesinden bakmaz. Eğer metinde, yaşamın anlamının, yaşanılan an'ın içinde olduğu söylenecekse, buna anlatıcısına değil, sözüne hiç güvenilmeyecek bir sirk oyuncusuna söyletir (Bkz. YH.194) Pamuk; ya da Türk toplumuna yönelmiş en yoğun kültür eleştirisini bir nane şekeri satıcısına yaptırır (Bkz. YH.270); genelde anlatıcısının *kısıtlı* bakışını korur.

Ancak, romanın çokkatmanlı anlam dokusuna sahip imgelerle oluşturulmuş yapısı göz önüne alındığında, aynı anlatıcının, yaşamın anlamına ya da gelecekteki olaylara örtük göndermelerde bulunduğu da söylenebilir. Metnin anlatıcısının gizli yüzüdür bu. Bu açıdan baktığımızda, anlatıcının *örtük* olarak *tanrısal* konumdan öyklediği düşünülebilir. Özellikle

romanın bir tür öndeyişi (prolog) diyebileceğimiz ilk bölümünde anlatıcı; öngörülerle yoğrulmuş, mistik ışıklarla/*kitap*larla/*melek*lerle dolu metaforik bir atmosfer içinde *"kendi ölümü[n]ü"* (YH.10) gördüğünden söz eder; her şeyi bilen/gören tanrısal konumdaki bir anlatıcı gibi, *"hayatımın alacağı yolu bana bu kitap gösterecekti"* (YH.8) der, ya da *"öteki hayatın eşiğinden sızan ışığı gör[ür]"* (MH.9). Yine, mistik boyutun yoğun yaşandığı *kaza* anları; metin genelinde *kısıtlı* bir bakışla betimleyen anlatıcının açısının genişleyip tanrısallaştığı, kozmik bir boyuttan saptamalarda bulunduğu (Bkz. YH.59) metin kesitleridir. Romanda, romantik/mistik öğelerin yoğunlaştığı bölümlerde, daha *aşkın*, daha *tanrısal/olimpik* bir anlatıcının varlığından söz edilebilir.

"Yeni Hayat" romanının anlatıcısı, metin süresince çoğunlukla tek bir biçemin korunduğu geleneksel romanlarda olduğu gibi, tek bir konumdan, fazla perspektif değişikliği yapmaksızın ve dengeli bir anlatım tutumu göstererek öykülemez; bu nedenle de okuruna fazla güven vermez. Kimi kez okuruna kurmaca sorunları üzerine bilgi vererek güçlü/*tanrısal* bir izlenim uyandıran anlatıcı, metnin büyük bir bölümünde ise *kısıtlı* bir perspektiften öyküleyerek aynı okuru romanda yalnız bırakır. Biçim değişikliklerinin bolca yer aldığı tüm heterojen yapılı devingen metinlerde olduğu gibi burada da anlatıcı, bir anlatım tutumundan diğerine atlar. Kimi yerde *nesnel* ve *tarafsız* bir tutumla öykülerken, kısa süre sonra okur onun bir duygu seline kapılarak *özne*lleştiğini, giderek kimi roman kişilerini hayranlıkla betimlediğini görür; kimi kez *eleştirel*dir, kimi kez *groteskleşir*, çoğu kez de *ironik* yaklaşır metnine; değişkendir. Yine de çoğunlukla kısıtlı bir bakış açısından bakar gerçeğe; okura yol gösterecek, güvenilir biri değildir; çağdaş roman anlatıcılarının çoğu gibidir o. *"Yeni Hayat"*ın anlatıcısı, gerçeğin sınırlarını kesin olarak bildiğini varsayan bir bilincin sözcüsü değildir. Anlatıcının roman metni içindeki -yukarıda saptamaya çalıştığımız- özellikleri, onun daha çok *arayış* içinde olan bir bilincin sözcüsü olduğunu gösteriyor.

* * *

"*Yeni Hayat*" romanına '*biçem*' (üslüp/Stil/style) ve '*dil özellikleri*' açısından yaklaştığımızda; başta incelediğimiz *kurgu* ve bir önceki bölümde ele aldığımız *anlatım* düzlemlerinde görülen ana eğilimlerin burada da söz konusu olduğunu söyleyebiliriz: Romanın tüm öğeleri organik bir bütünün parçalarıdır; hepsinin işlevi, ana yapı ilkesi olan *çokkatmanlılık* doğrultusunda metni oluşturmaktır, romanı *kurmak*tır; hiçbir öğe tek başına amaç değildir, her şey bu yolda *araç*tır. Kullandığı dili çeşitli söz sanatlarıyla süsleyerek, bir dil ustası olduğunu kanıtlamaya kalkışmak, çağdaş romancının başat amacı değildir. Ancak, sözcüklerden oluşan bu *mimari* yapıların, sağlam ve güzel olmaları, kuşkusuz malzemenin niteliğine ve estetik görünümüne de bağlıdır. Dil kullanımı edebiyatın her dalında olduğu gibi, çağdaş romanın aykırı görünümlü yapısı için de önemlidir. Bu söz konusu mimari yapıları; uygun biçem, söz sanatları ve dil kullanımıyla oluşturması gerekir yazarın.

Orhan Pamuk, içinde kullandığı dille ilgili olarak tartışmalara yol açan romanı "*Kara Kitap*" yayımlandığında şöyle der: "*Uzundur, yorucudur, yoğundur, katlanmış, sakat, asimetrik, eğik, yapay ya da tuhaftır benim cümlelerim, ama üzerlerinde çok çalışılmış ve güzeldirler de.*"[42] "*Yeni Hayat*" romanının tümce yapısı, somut içerikten soyut anlam katmanına geçildikçe daha karmaşıklaşır; tümceler uzar. Duygunun ön planda olduğu bölümlerde, yazarın duygu selini kesmek istememesinin, ya da yaşadığı gerçeğin bütünlüğünü bozmadan yansıtma eğiliminin bir sonucudur bu durum. Ana kişinin aşkı dorukta yaşadığı Canan'lı bölümlerde ya da mistik içerikli kaza sahnelerinde paragraf uzunluğunda tümceler yer alır. "*Paramparça olmuş kafalar gördüm, yırtılmış gövdeler, kopuk eller, direksiyonunu iç organlarının arasına şefkatle almış şoförler...*" (YH.59) diye başlayan grotesk renkli tümce sekiz satır boyunca sürer. Ya da,

42 *Cumhuriyet* gazetesi, 24.11.1990.

"... hatırlat bana, ilk öpüşü, ilk kucaklayışı, tek başına taa tepesine çıktığım ceviz ağacını, kendimden öteye geçtiğim yaz akşamını, neşeyle sarhoş olduğum geceyi..." (YH.81) diye süren uzun tümcede duygusal ayrıntılar art arda sıralanır. Kimi kez de *"hiç aşınmayan biley taşları, halılar, demircilerin döverek şekillendirdiği kilitler, gaz ocakları için mis kokulu fitiller, basit buzdolapları, en iyi keçeden külahlar[la]..."* (YH.119) uzar gider tümceler.

Pamuk *ayrıntılı* betimleme eğilimi gösterir; gerçeğin ayrıntıların içinde saklı olduğunu düşünür; *"ayrıntılar, tam kestiremediğimiz bir biçimde, arkadaki (...) gizli gerçekle bir şekilde ilişkilidir;"*[43] der. Ayrıntılı betimleme, çağdaş romanda, Calvino'nun dediği gibi, *"sonucu ertelemeye yarayan bir stratejidir, yapıtın içindeki zamanın çoğaltılmasıdır,"*[44] aralarda gizlenmiş gerçeği bulup çıkarması için okura verilmiş bir tür moladır. Gerçek, *ayrıntının* içinde gizlidir *"Yeni Hayat"*ta.

Çoğu yerde, yazarın dediği gibi *asimetrik, eğik, yapay* ve *tuhaf* ayrıntılarla dokunmuş bir metindir *"Yeni Hayat"*; *giz dolu*, tuhaf, büyülü bir dünyaya açılan, *şiirsel* bir düzlemden dile taşınmış ayrıntılardır bunlar. *"Açık ağızlarındaki pisliği, ışıkları yansıtan ıslak kaldırımlara boşaltan çöp tenekelerini kutsadım, kendi hallerinde hiç duramayan korkunç ağaçlara yol sordum; soluk dükkânlarda kasa başlarında hâlâ hesap yapan vatandaşlara göz kırptım..."* (YH.46) diye uzar gider tümce. Ayrıntı, *"Yeni Hayat"*ın dil düzlemindeki önemli bir özelliği olan *şiirselliğin* oluşmasında da rol oynayan öğelerden biridir. *"Bir sihirbazın, bir fizikçinin, bir çocuğun odası[nda] bir işkence odası[nda] ya da tavan arası[ndaki]"*[45] ayrıntı yığınını şiirsel bulan Novalis gibi, ayrıntılarla şiirselliği dokur Pamuk *"Yeni Hayat"*ta.

Romanda ayrıntıların arasında *belirsizlik* ile *gizemi* barındıran çokkatmanlı imge dokusunun bir ürünü olan şiirsel dil ile ilgili olarak ilginç bir açıklamada bulunur Pamuk. Her zaman, son derece titiz bir yaklaşımla metnini adım adım kurguladığı-

43 Orhan Pamuk, *Türk Romanının Ruhu Üzerine...* s. 23.

44 Italo Calvino...

45 Novalis, Schriften, 3. *Band, Das philosophische Werk*, Stuttgart, 1960, s. 572.

nı söyleyen ve romanında rastlantıya yer olmadığını vurgulayan yazar, *"o bölümleri bir plan, program, tasarım düşünerek yazmadım,"*[46] diyordur. Bu romanıyla ilk kez şair olduğunu söyleyen Pamuk, belki de *"Yeni Hayat"*ın kimi bölümlerinde ilk kez, katı bir disiplin içinde sürdürdüğü kurgu planının dışına çıkmış ve kendini dilin büyüsüne bırakmıştır: *"Bendim, ey melek, gece yarısından çok sonra, kendi evinden, bir başkasının evinden kaçan ürkek yabancı gibi süzülüp karanlık sokaklara karışan. Bendim kaldırımlardan kendi odasının aydınlık pencerelerine bir başkasının kırılgan ve tükenmiş hayatına gözyaşları ve yalnızlık duygusuyla bakar gibi bakan,"* (YH.45) diye ağıtsı bir şiir diliyle öyküler Pamuk *"Yeni Hayat"*ın kimi yerinde; ya da *"soluk safran rengi titreşim"*ler (YH.124) ve *"güvercin grisi bulutlar"*la (a.g.y.) dokur metnini izlenimci bir şair gibi.

Her ne kadar yazar, şiirsel anlatımın bazı bölümlerde kendiliğinden oluştuğunu söylese de; şiirsellik, dile getirilmesi çeşitli nedenlerden ötürü zor olan kimi gerçekliklerin anlatımında kullanılan ana biçemlerden biridir. Tabular nedeniyle rahat aktarılamayan *cinsellik* ile ancak sezgilerle kavranabilen *mistik* içerikleri birçok yazarın şiir diliyle anlatmaya çalışması bir rastlantı değildir. *"Her gerçek şiirde, söylenememiş, söylenemeyen bir şey, sözcüklerin ve satırların arasında bir gerilim gizlidir; bir 'ara uzam'ın dile getirilişidir bu ve gerçek anlamdaki bütünlük buradan doğar; burada, sanki çözülmesi olası değilmiş gibi duran karşıtlıklar birbirinin içinde çözülür, erir; burada şiir gerçeğin ve bilgeliğin kendisi olur çıkar."*[47] Hermann Broch'un sözünü ettiği *"ara uzam"* ve birbirinin içinde eriyen karşıtlıklar dünyası, *"Yeni Hayat"*ın yapı ilkeleriyle de çakışır. Şiirsellik, içinde *gizemi* taşıyan tüm metinlerde olduğu gibi, *"Yeni Hayat"*ın da içerdiği sanatsal yaklaşımlardan biridir.

Genelde cinselliğe romanlarında yer vermeyen Pamuk'un, o güne değin içinde erotik betimlemelerin en fazla yer aldığı metni *"Yeni Hayat"*tır. Erotizm, romanda metaforik bir dille

46 *Cumhuriyet* gazetesi, 15.11.1994.

47 Hermann Broch, alıntılanan kaynak: *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert.* Hrsg.v. Hartmut Steinecke, Tübingen, 1972, s. 58.

yumuşatılır; şiirselleştirilir; *"Hafif hafif sallanan koltuklarımızda gövdelerimiz ağır ağır birbirine karışırdı. Saçlarını yüzümde hissederdim, ince bilekli uzun ellerini dizlerimde, uyku kokan soluğunu ürperen ensemde. Tekerlekler dönerken ve dizel motoru aynı inlemeleri tekrarlarken, zaman, ağır, karanlık ve sıcak bir sıvı gibi aramıza yayılır ve uyuşan, tutulan, katılaşan bacaklarımız ve kemiklerimiz arasında bu yeni zamanın yeni duyarlılığı istekle kıpırdanırdı."* (YH.72) Anıştırmalarla, çağrışımlarla dokunmuş bu metaforik metin kesiti, şiirselliğin filtresinde incelmiş düşsel bir sevişme sahnesidir özde. Ana kişinin Canan'la yaşayamadığı cinselliği, metinde *şiirle/düşle/imgeyle* yoğurarak verir Pamuk.

*"Yeni Hayat"*ın bir diğer önemli biçem özelliği de yazarın, daha önce ironik anlatım tutumunu incelerken de değindiğimiz *gülmece* öğesine metninde yer vermesidir. Pamuk'un diğer romanlarında da yer alan bu özellik için genel bağlamda. Aziz Nesin gibi bir gülmece ustası çıkaran Türk edebiyatının bir özelliğidir de diyebiliriz. Genelde toplumsal olguları eleştirirken taşlamacı bir tutum gösteren Türk romancısı, kimi zaman da Tanpınar'da ya da Oğuz Atay'da olduğu gibi sevimli bir gülmece tonu katar metnine.

"Yeni Hayat" romanı *gülmece*yi, *"belli belirsiz ince bir mizah"*tan (YH.124) eğlenceli/oyunsu bir şakacılığa uzanan bir yelpazede içerir. Kendisine niye ağladığını soran yaşlı adama, birden şakacılık damarı kabaran ana kişi şöyle demeyi düşündüğünü söyler: *"Amca Mekke'ye hacı olmaya gidiyordum, ama otobüs kaçtı, borç para versene!"* (YH.186) Ya da, tekdüze bir bekleyiş içindeki ana kişi sıkıntıyı dağıtmak ister: *"Bir sessizlik, bir sessizlik, bir sessizlik; garson bize patlıcan dolması ver!"* (YH.212); ya da, kapıyı vurur vurmaz, oyun düşkünü bir çocuk gibi konuşur ana kişi: *" 'Parola?' dedi içimden bir ses, belki de Canan'ın böyle diyebileceğini düşündüğüm için, 'Padişahım çok yaşa!' dedim ona hazırcevaplılıkla."* (YH.159); ya da, hiç tanımadığı birinin karşısına geçip *"acımasız 'bari adımı hatırla' oyunu"* (YH.172) oynar. Kimi okur ve eleştirmenin karamsar bulmasına karşılık, *"şakacı bir güneş ışığı[ndan]"* (YH.173),

"şakacı bir ruhun cesaret verici kışkırtmaları[ndan]" (YH.148) söz eden; kimi yerde *"hademelerin okuyuculara ne işin var burada! diye baktıkları kütüphaneler"*den (YH.242) dem vurarak satır arası bir taşlamayla okurunu gülümseten; kimi yerde *"ilk Türk domuz eti dedektörü"* (YH.87) ya da *"gazeteden şıpınişi kupon kesen makas"* (a.g.y.) gibi *önemli* buluşlardan söz ederek toplumsal zaafların *hınzırca* üstüne giden; kimi yerde de melankolik roman kişisine, *"cebimde hüzün krizine iyi gelecek bir trinitrin hapı da olmadığı için,"* (YH.269) dedirterek kendisiyle *dalga geçirten* bir metindir *"Yeni Hayat"*. Özde son derece ciddi bir ontolojik sorunsalı odağa olan romanda, yer yer su yüzüne çıkan gülmece tonu, aynı zamanda biçem düzleminde bir yabancılaştırma etmenidir.

Söz sanatı (rhetorische Figuren/rhethoric figures) düzlemindeki yabancılaştırma ise, yine karşıt öğelerin birlikte kullanımıyla oluşturulur metinde. Geleneksel söz sanatları içinde, bir tür *alışılmamış bağdaştırma* (Oxymoron), teknoloji-doğa karşıtlığının bir arada kullanımıyla oluşturulan *"video kırmızısı elmalar"* (YH.109) örneğinde olduğu gibi yer alır metinde. *"Yeni Hayat"*ta görülen söz sanatları içinde en önemlileri, aralarındaki sınırların çoğu yerde silinmiş olduğu *imge/simge/alegori/leitmotif*'tir. Metnin ana yapı ilkesini oluşturduğu için incelememizin başlarında irdelediğimiz bu öğeler, geleneksel romanlarda olduğu gibi doku içinde tek tek yer almayıp, birçok gerçeklik düzlemine göndermelerde bulunan sık dokulu bir ağ gibi kitabı baştan sona sarar; romanın kendisi imgeleşir. Metinde çok sayıda yer alan bir başka söz sanatı da *kişiselleştirme*dir (Personifikation). Cansız nesnelere insan özellikleri verilerek oluşturulan *kişiselleştirme*, romanın karşıtlıkların birlikte kullanımı ilkesinin biçim düzlemindeki uygulaması görünümündedir. *"Yeni Hayat"*, *"tek gözlü şaşı lambaları"*n (YH.49), *"kederli kederli inle[yen] hüzünle iç geçi[ren]"* (YH.221) buzdolaplarının kol gezdiği bir metindir.

Pamuk, olağanüstü bir gözlem yeteneğiyle öyküleyen bir yazardır. Dış dünya betimlemeleri onun metinlerinin güçlü bir boyutunu oluşturur. *"Yeni Hayat"*ın sürekli yolculuk yapan

ana kişisi biçemden biçeme atlayarak betimler somut yaşamı. Kimi yerde kanlı-canlı bir anlatımla somutlaştırır Pamuk dış dünyayı, onu görselleştirir, *seslendirir*, plastik düzleme taşır. *Yansıtma* (Lautmalerei/onomatopoeic) denilen bu kullanım *"Yeni Hayat"*ta oldukça fazladır. Yük trenleri *"tak tak"* (YH.19, 243, 246) eder; ana kişinin yüreği kimi kez *"küt küt"* (YH.193, 252), kimi kez de *"tıp tıp"* (YH.111) diye atar; yorgun otobüsler *"hım hım"* (YH.197) diye ilerler; Dr. Narin'in duvar saati *"dın dan"* (YH.108) diye vurur; zil *"zırr"* (YH.197) diye çalar; insanlar *"lak lak"* (YH.199) eder; inekler *"möö"* (YH.167) der; tekerlekler ise *"takır tukur"* (YH.260) eder *"Yeni Hayat"* romanında; metni seslendirmeye çalışır Pamuk. Metni, doğayı *yansıtma* yoluyla seslendirme, gerçekliğe tüm boyutlarıyla metninde yer vermeye çalışan bir edebiyat tutumunun söz sanatı düzlemindeki göstergesidir.

"Yeni Hayat" romanında görülen, gerçekliği tüm boyutlarıyla yansıtma eğilimi, dil düzleminde, yazarın kullandığı *sözcüklerin seçimi*nde de etken olur. Genelde bir *aydın*ın kullandığı dille kaleme alınmış olan roman, birçok yerde de gündelik konuşma dilinin rahatlığını içerir. *Argo* kullanımı ise, Pamuk'un önceki romanlarına kıyasla en çok *"Yeni Hayat"*ta yer alır. Mistisizm, aşk, gelişme yolculuğu gibi aşkın motifleri içinde barındıran bu romanda yer alan argo sözcüklerin, romanın *karşıtlıkların birlikte kullanımı* ilkesiyle koşutluk oluşturduğu söylenebilir. Kimi cinsel edimlerin argo karşılıkları olan *otuz bir çekmek* (YH.19, 55, 183, 206), *becermek* (YH.78), *düzüşmek* (YH.185), *"Yeni Hayat"* romanının kimi yerde şiirsel bir romantizm içeren metin dokusunun içine pervasızca serpiştirilmiştir. Yine aynı biçimde, *tıkınmak* (YH.168), *defolup gitmek* (a.g.y.), *sıçmak* (YH.181), *dikizlemek* (YH.89), *araklamak* (YH.39, 227), *apartmak* (YH.174), *zımbalamak* (YH.213), *tüy dikmek* (YH.257) gibi edimlerle, *Allah belasını versin* (YH.101), *hinoğluhin* (YH.179) ve *kenef* (YH.257) türünden sözcükler ve deyişler *"Yeni Hayat"*ın sözcük dağarcığında yer alır. Yukarıda verilen 18 argo sözcük/deyiş örneğinden 9'u, bunalıma giren ana kişinin Nahit/Mehmet'i öldürmeye karar ver-

diği ve *polisiye motifin* ön planda olduğu 12. ve 13. bölümlerde bulunur.

Sözcük seçiminde eski ve yeni dil ayrımı gözetmez Pamuk; *"'Ali gitti, Veli geldi', 'elmayı ağaçtan kopardı', dilinde yazan, birazcık cumhuriyetçi, birazcık öztürkçeci"*[48] yazarlar gibi yazmadığını söyler: *"Ömer Seyfettin'den bu yana dildeki sadeleşmeyi -o gülünç, yapmacık ve zorlama yeni öztürkçeciliği demiyorum- hepimiz anladık; ama bu sadeleşmeyle birlikte farkında olmadan yavan ve ilkel bir edebiyat dilini, basit ve kaba bir cümle yapısını neredeyse anonim, ortak bir dil olarak benimsedik,"*[49] der Pamuk bir söyleşide. Kullandığı dili eleştirenlere ise, yukarıda sözünü ettiği *"yavan dile karşı çıkmadan, denemelere girişmeden, tehlikeler; sakatlıklar; zorluklar göze alınmadan dişe dokunur bir şey yazılabileceğini sanm[adığını]"*[50] söyler; romanlarının dilini "iğneyle kuyu kazarak yaratmaya çalıştığı[nı]"[51] vurgular.

Gerçekten de iğneyle kuyu kazarcasına oluşturulmuş metinlerdir Pamuk'un romanları. Dil kullanımında kendisi için ölçünün *"Joyce, Proust, Woolf, Faulkner ya da Nabokov,"*[52] gibi dili karmaşık kullanan yazarlar olduğunu söyler; *"bizde pek sade, pek basit diye yıllarca övülen Hemingway ile Steinbeck"*in[53] dil kullanımını kendi dil anlayışına aykırı bulur Pamuk. Türk romanından ise *"A.H. Tanpınar, Yusuf Atılgan ya da Oğuz Atay başka bir düzeyde de Kemal Tahir ya da Yaşar Kemal hiç kullan[mamışlardır] bu orta malı olmuş yavan dili."*[54]

Dil kullanımı, sözcüklerin dile getirme gücü/güçsüzlüğü ve sözcük kirlenmesi gibi konularda kafa yorduğunu, dile *kuşkuyla* yaklaştığını görüyoruz Pamuk'un. Aşk konusuna daha önceki romanlarında yer vermemesinin nedenini açıklarken, dile felsefe bağlamında da yaklaşan duyarlı bir yazar kimliği

48 *Kırmızı Koltuk*...

49 *Cumhuriyet* gazetesi, 24.11.1990.

50 *A.g.y.*

51 *Kırmızı Koltuk*...

52 *Cumhuriyet* gazetesi, 24.11.1990.

53 *A.g.y.*

54 *A.g.y.*

kendini belli ediyor: *"Bu konunun şimdiye kadar ele alınma şekli, bizdeki popüler kavranışı beni öyle irkiltiyor ki, onlara benzemekten o kadar fazla korkuyordum ki, konuya bir türlü giremiyordum denebilir (...) Bir kahraman bir kahramana 'seni seviyorum' desin ve bu, kitapta eğreti durmasın"*[55] ister Pamuk. *"Sessiz Ev"*de de bu endişenin izleri belirgindir. Roman kişilerinden Metin, çağ edebiyatında içi boşalmış, ağırlığı kalmamış sözcüklerle duyguları dile getirmenin ne denli güç olduğunun bilincindedir: *"Onu sevdiğimi bir daha söyledim, ama yalnız çirkin değil, umutsuzdu da kelimeler, bomboştu."* (SE.226) *"Yeni Hayat"*ın ana kişisi de, *"kelimelerle, onların (...) anlattıkları şeylerin birbirinden apayrı"* (YH.10) olduklarını romanın başında okura söyler. Ancak Pamuk'taki *dil kuşkuculuğu* (Sprachpessimismus), kimi çağdaş yazarlarda olduğu gibi *suskunlukla* sonuçlanmaz; tam tersine yitik anlamı ayrıntıların arasında dokumaya çalışır Pamuk; karmaşık kurgulu metinleriyle örtüşen çetrefilli tümceler kurar. Genel bağlamda zengin bir dil kullanımıdır bu; özgün ve özgür bir edebiyat dili yaratır Pamuk; Rus formalistlerinin dediği gibi, *başka türlü söyleyen* biridir o; *karmaşık, ayrıksı* tadı olan tümcelerle dokur metnini.

Ne var ki, bu *başka türlü söyleme* çabası, bazı eleştirmen ve dilbilimcilerin de dediği gibi, kimi tümcelerin Türkçenin tümce yapısının dışına kaymasına, *çeviri kokmasına* neden olur. Bu da, özde *gerçek* bir yazarın kuşkularını içeren ve Türk edebiyatının çıkardığı en özgün metinlerden olan bu romanların kimi yerde aşağıdaki türden tümcelerle *bulanmasına* yol açar: *"Böylece ondan bir saat sonraki kasabada şüpheli işsizi iyice şüpheli bir şüpheli gördüğüm için aradığım kırık kalpli ihbarcının, evinin arka bahçesindeki kör kuyuya sarkıttığı eski kafesleri, cep fenerlerini, makasları, gül ağacından ağızlıkları, şaşılacak şey ama eldivenleri, şemsiyeleri ve yelpazeleri ve Browning bir tabancayı incelemek zorunda kaldım"* (YH.189); *"Demeye getiriyordu diyorum, çünkü bunu da demiyordu da (...)"* (YH.29)

Metnin bütününe gölge düşürecek denli fazla olmayan bu

55 *Varlık* dergisi, Şubat 1995.

tür dil bozuklukları, Tahsin Yücel'in *"Kara Kitap"* romanıyla ilgili yazısından sonra, edebiyat çevrelerinde giderek büyüyen bir tartışmaya yol açar:[56] *"Kötü bir yazar iyi romancı olabilir mi?"*[57] Ancak *kötü yazar* yargısının, genel bağlamda yazarın yaratıcılığı ve dil kullanımı göz önüne alındığında *haksız* olduğu söylenebilir. Ayrıca dil kullanımının, romancılığın boyutlarından yalnızca biri olduğunu unutmamak gerekir.

* * *

"Yeni Hayat" romanı, tüm boyutların ve yaşam disiplinlerinin eşzamanlı ve eşit ağırlıklı birlikteliğinden oluşur. Roman; yaşamın, karşıtlıkların eşzamanlı bireşimi olduğu görüşünü gerek biçim, gerekse anlam düzlemlerinde vurgular. Roman dokusunu oluşturan tüm katmanlar, birbirinden ayrılması olası olmayan organik bir bütünlüğe sahiptir. Dış dünyanın gerçekliğinden yola çıkan Pamuk, çokkatmanlı imgeler, metaforik işlevli kimi söz sanatları ve biçim/kurgu/dil/anlatım düzlemlerindeki diğer edebiyat öğeleri aracılığıyla, ana maddesi *karşıtlıkların eşzamanlılığı* olan sanatsal bir doku üretmiştir romanında. Yaşamdan yola çıkılarak üretilen bu yeni doku, içinde yaşam gerçeklerini barındırıyor olsa da, yaşamın kendisi değildir; *kendi* gerçekliği olan *özgül* bir varlıktır; sanat yapıtının özgül gerçekliğidir bu; çeşitli yorumlara açıktır; modern romanın *açık yapısına* sahiptir. Daha önce *imge* için söylediğimizi genelleştirerek tüm açık yapıtlar -bu arada *"Yeni Hayat"* romanı- için de yineleyebiliriz: *"Ardındaki tüm anlam katmanlarıyla birlikte o artık kendi varoluşu, kendi ruhu olan özgül bir varlıktır. Her anlamlandırma/yorumlama girişimi onun yalnızca bir bölümüne yönelir, hiçbir zaman tümünü kapsamına alamaz."*

İçerdiği tüm katmanlarıyla birlikte soluk alan bu tür organik yapılarda, roman kişisinin iç dünyası çoğu yerde metnin kendisi olur. Özellikle iç ve dış dünyanın birbiriyle çakıştığı *"Yeni Hayat"* romanında, metnin anlatı temposu ve söz sanatlarıyla oluşturulan renkleri, çoğu kez roman kişilerinin iç

56 Bkz. *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, der. Nükhet Esen, Can Yayınları, İstanbul, 1992.
57 Tahsin Yücel, *Gösteri* dergisi, Kasım 1990.

dünyalarının birer göstergesidir. Pamuk, ana roman kişisinin değişken iç dünyasını, metnin bölümlerinde imge yapısıyla bütünleştirir; kimi kez dokuda huzurlu bir masal/ütopya atmosferini egemen kılar, kimi kez onu paranoya imgeleriyle örer; durmak bilmeyen otobüs yolculukları ise, soluk soluğa bir arayış içindeki iç dünyayla bütünleştirir. Metinde karanlık imgelerle betimlenen bir doğa parçası, aynı zamanda ana kişinin iç dünyasındaki karanlıktır. Roman kişisi dokunun bir bileşenidir yalnızca; organik bütünle birlikte soluk alır. *"Yeni Hayat"* romanındaki bu çokkatmanlı organik doku, titiz ve dikkatli bir biçim/kurgu çalışmasının ürünüdür; metin 20. yüzyılın son dönem edebiyatının belirgin özelliklerini yapısında taşır.

OKUMA C

"Okuma C' metnini yazan okur, çağdaş romanın özelliklerinin bilincindedir; *"Yeni Hayat"* romanının anlamının, öykünün kendisinde teke tek yer almadığını bilir. Bunun için de satır arasına gizlenmiş saklı anlamın ardına düşer. Bu okur, saklı anlamın *imge* dokusunun çözümlenmesiyle bulunabileceğinin ayırdına varmıştır; *yabancılaştırma etmen*ini tanır. Çağ edebiyatında anlamı *örtük* duruma getiren diğer biçim öğelerini çözümleyebilecek deneyime sahiptir.

Bu metni yazan okur, romanın çokkatmanlı yapı özelliğinin de ayırdındadır; *"Yeni Hayat"*ın bu katmanların bir *bileşim*i olduğunu bilir; bir *açık yapıt*la karşı karşıyadır. Romandaki *mistik* renk ilgisini çekmiştir. Bu rengin, *mor*un, metinde izini sürmek istemektedir. *Etkin* bir okurdur o; Wolfgang Iser'in *alımlama estetiği* (Rezeptionsästhetik) kuramındaki okura benzemektedir. Romanda *aşkın* bir dünya görüşünün izlerine rastlamıştır ve kendisinde bu izleri sürmeye yetecek ölçüde *kozmik/aşkın* içerikli bir altyapı vardır. Bu *etkin okur*, izlerin kendisini büyük ölçüde İslâm tasavvufuna götürdüğünü ve bu alanda yeterli donanıma sahip olmadığını anladığında ise, donanımını güçlendirmek için araştırma yapmaya değin vardırır işi.

Bu okurun romandan aldığı *doyum*; metinde yer alan söz sanatlarının oluşturduğu şık betimlemelerden alınan keyifle, ya da yazarın dünya görüşünün tutarlılığına duyulan beğeniyle kısıtlı değildir. O bu doyuma, metnin kıvrımları arasında yakaladığı koordinatları birleştirerek, anlamı *yeniden üreterek* ve bu üretime kendi birikimini de katarak ulaşır. Yazara duyduğu beğeni ise, onun düşünce ve dünya görüşüne yönelik olmaktan çok; onun, metnin organik dokusunu oluştururken gösterdiği *kurgu/yapı* ustalığıyla ilgilidir.

Ancak, metni yeniden üreterek estetik doyuma ulaşan bu okur, üretim sürecinde tümüyle özgür değildir; tasavvuf öğesinin metin içine yayılmış verilerini toplayıp bunları yeniden bir araya getirir, üretimini bu veriler çerçevesinde yapar. *"Tasavvuf Işığında 'Yeni Hayat'"*ın yazarı, metnini tümüyle romandaki verilere dayandırmıştır; bu tutumunu, söz konusu verileri metinde sıkça alıntılayarak vurgular.

Üretim süreci içinde ayağını *"Yeni Hayat"* romanının kurmaca düzleminin üstünden bir an bile ayırmayan bu okur, yine de kendi gerçekliğini yaratmıştır metninde. Dış gerçeklerden yola çıkarak *"Yeni Hayat"* romanını yazan Orhan Pamuk gibi, o da söz konusu romanın gerçekliğinden yola çıkarak *kendi "Yeni Hayat"* romanını yazmıştır. *"Tasavvuf Işığında 'Yeni Hayat,'"* mistik gözlüklü okurun roman içi serüvenidir.

TASAVVUF IŞIĞINDA "YENİ HAYAT"

"Anlamadığın şey senin değildir."
Goethe, *"Maximen und Reflexionen"*

"Yeni Hayat" romanının çokkatmanlı, imge yoğun yapısının en büyük özelliği, okuru birbirinden farklı alanlardaki motiflerin ardından gitmeye yönlendirmesidir. Melekler, gizemli ışıklar, *"adının hem sevgili hem Allah anlamına geldiği"* (YH.43) romanın ana kişisi tarafından vurgulanan Canan ve bir okuyuşta insanın yaşamını tümüyle değiştiren *Kitap*'ın çevresinde oluşturulan *kutsal kitap* benzeşimi, daha ilk sayfalarda *"Yeni Hayat"*ın dokusundaki ana renklerden birinin *mistisizm* olduğu izlenimini uyandırıyor okurda.

Orhan Pamuk'un bir önceki romanı *"Kara Kitap"* da, içerdiği imge dokusu ve benzeşimlerle (analojilerle), mistik çağrışımlara yol açmış ve eleştirmenleri İslâm tasavvufuyla koşutluk kurmaya yönlendirmişti. Romanın ana kişilerinin, Mevlâna Celâleddin Rûmî ve Şeyh Galip'i çağrıştırmak için seçilmiş olan isimleri *Celâl* ve *Galip* ile onların, romanda açık ya da kapalı göndermeler yoluyla anılan kitapları *"Mesnevi"* ve *"Hüsn ü Aşk"*, kurulmak istenen bu koşutluğun en belirgin öğeleridir. *"Kara Kitap"*ın bölüm başlarındaki epigrafların birçoğunu yazar, Mevlâna, Şeyh

Galip, Attâr ve diğer mutasavvıflardan almıştır. Bölümlerden biri *"Şems-i Tebrizi'yi Kim Öldürdü"* başlığını taşır; bölümün içeriği de Hurûfîlik ve kurucusu Fazlullah ile ilgilidir.

Berna Moran, *"Kara Kitap"* ile Doğu anlatı geleneği arasında bir ilişkiden söz ederken, Pamuk'un tasavvuf felsefesini anlatan alegorik mesnevilerden yararlandığını, kurgunun *yolculuk* üzerine oturtulduğunu söyler: *" 'Kara Kitap' ile adı geçen mesneviler (Şeyh Galip'in "Hüsn ü Aşk"ı, Attâr'ın "Mantık al-Tavr"ı, Mevlâna'nın "Mesnevi"si) arasında yalnızca anlatım tekniği bakımından değil, içerik bakımından da bağıntılar gözlemleriz."*[1] Bir başka eleştirmen de roman için, *"bir tasavvuf yolcusunun olgunlaşmasını, gerçeğe ulaşmasını anlatır aslında"*[2] derken, kitabın ana izleğinin mistik bağlamda bir gelişme yolculuğu olduğunu vurgular.

"Yeni Hayat" romanı ise baştan sona bir yolculuğun öyküsünü içerir. Gerek ana kişi, gerekse aynı arayışı paylaştığı diğer roman kişileri sürekli yollardadır. Otobüs pencerelerinden meleği gözlerler, onları farklı bir boyuta çıkaracak ışığı düşlerler. Romanın ana kişisi, Canan adlı kızı aramaktadır; Canan ise mutasavvıfın sevgilisidir, *Tanrı*'dır. Bu ipuçlarının ardına düşen okurun, romanı mistik bağlamda yorumlayabilmesi için yeterli malzeme vardır *"Yeni Hayat"*ta. Ancak, mistik izleğin ardına düşmüş *mistik gözlüklü okura* sözü bırakmadan önce, bir an durmamız gerekiyor: *"Ben mistik değilim. Kendimi hiçbir zaman öyle görmedim,"*[3] diyor Orhan Pamuk kendisiyle yapılan bir söyleşide. *"Esrarengizden anladığım şey; şu anda içinde yaşadığımız hakim olan dünya hakkındaki tasavvurların dışında, başka bazı şeylere de sistematik olarak yer yer işaret ediyorum ve bu bende bir Orhan Pamuk alışkanlığı oldu. Bu bakımdan kitaplarımda yer yer esrarengizlikler olduğunu söyleyebilirim, ama kendimi illâ esrarengizcilik yapan bir yazar olarak da görmüyo-*

1 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* III, İletişim Yayınları, Istanbul, 1994, s. 96.

2 Mustafa Ever, *Adlar ve Kitaplar* alıntılanan kaynak: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, der. Nükhet Esen, Can Yayınları, Istanbul, 1992, s. 133.

3 *Milliyet* gazetesi, 15.1.1995, s. 18.

rum. Bunu iddia etmek, dünyanın aslında esrarengiz olmadığı ama benim kitaplarımda bu niteliği dünyaya yakıştırdığım anlamına gelirdi."[4]

Pamuk'un romanlarının çoğunda farklı gerçeklik katmanlarının iç içe geçtiğini görürüz. *"Yeni Hayat"* bir yandan; tozlu yolları, *neon ışıklı* tabelaları, çokuluslu tüketim ürünleri, dağlarda sürdürülen savaşları ve yasaklanıp toplatılan kitaplarıyla somut dünyanın bir parçasıdır; Türkiye'dir. Öte yandan, Rilke'si, Dante'si, Novalis'iyle metinlerarası bir dünyayı yansıtır; kurmacadır, oyunsudur. Tüm bu farklı katmanları bir arada tutan ise düşünsel düzlemdeki bir motiftir. Şöyle diyor Pamuk: *"Bu kitapta hoşuma giden şey, bütün bunları bize özgü mistisizmin, tasavvufun ipuçlarıyla birleştirmeye çalışmak: Yani, eli maşalı cumhuriyetçi bir dünyanın tam her şeyi kapsayan, örten bir dünya olmadığını açıkça görüp teslim etmek..."*[5]

Islâm tasavvufu giysisi içindeki kozmik/evrensel bir bakış açısı, bu romanın düşünsel düzlemdeki ana rengini oluşturur; diğer motifleri birleştiren bir katalizör öğe görünümündedir. *"Kitabım bütün yorumlara açık,"*[6] der Orhan Pamuk. *"Ben ne yaptığımı biliyorum ama onu söylemek istemiyorum. Canan, yalnızca sevilen ve özellikle Tanrı ya da Tanrı'ya aracılık edendir ya da 'aşk'tır diye parmağımla bir alegorinin unsurlarına işaret etmek istemiyorum. Her ne kadar alegorilerle kırıştırsa, onlara göz kırpsa, onların eşiğinden şöyle bir bakıp, alegori olup olmama kararsızlığıyla geri çekilse de en sonunda bu bir romandır."*[7]

"Yeni Hayat" bir sanat ürünüdür; kurmaca dünyada soluk alır. Somut yaşam da, metinlerarası düzlemin Dante'si, Rilke'si, İbni Arabi'si de; öte yandan tasavvuf da, mistik boyut da, Tanrı alegorisine göz kırpan Canan da; tüm bunlar o yaratıyı oluşturan yapıtaşlarıdır, tabloyu yaparken sanatçının kullandığı renklerdir. Önemli olan; bu yapıtaşlarından oluşmuş, hepsinden izler taşıyan, ama yine de bunların dışında bir boyutta, *es-*

4 *A.g.y.*

5 *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 20.10.1994.

6 *A.g.y.*

7 *A.g.y.*

tetik boyutta varlık bulan sanat ürününün kendisidir. Ama biz şimdi, bu ürünün içinde yer alan *belirli* bir yapıtaşının ardına düşelim; tablodaki belirli bir rengin -belki de *mor*un- izini sürelim; o yapıtaşının ya da rengin metin içinde nasıl kullanıldığını bulmaya çalışalım; Pamuk'un şu tümcesindeki isteğine yanıt verelim: *"Ben bir otobüs yolculuğuna çıkıyorum; bu yolculuğun nasıl bittiğini de biliyorum ama herkesin de kendi yolculuğunu kendi yaşamasını istiyorum..."*[8] Bundan sonrası, *mistik gözlüklü okurun metin içi yolculuğu* olsun!

Tasavvuf Düşüncesinin Boyutları

> *"Hoca da, her şeyin kimsenin anlamadığı hikâyenin içinde olduğunu söylemiş."*
> (BK.106)

Tasavvuf, Tanrı'nın niteliğini, evrenin oluşumunu ve insanın Tanrı ile bütünleşmek için iç dünyasında yaptığı gelişme yolculuğunu, *varlık birliği* (vahdet-i vücüd) anlayışı çerçevesinde açıklayan bir düşünce ve din akımıdır. Bu akıma göre, evrende varolan her şey Tanrı'nın bir parçasıdır ve yine ona dönecektir. Tasavvufta ana erek, başlangıçtaki *öz*le/Tanrı'yla bütünleşmek, onunla *bir olmak*tır. Çünkü tüm yaşam (ya da yaşamlar) o öze doğru yapılan yolculuktaki ara basamaklardır yalnızca.

"Tanrı, kâinat ve insanı bir bütün içinde görme ve insanın Tanrı ile, insanın başka insanlarla, insanın kendisiyle olan ilişkilerini bu bütünde arama ve açıklama, en eski toplumlardan başlayarak oluşmuş bir yoldur. Bu bakımdan 'tasavvuf'un kaynağını eski Hint ve İran geleneğinde ve bu gelenekten ilham alarak Yeni-Eflâtunculuk felsefesinde arayanlar haksız gösterilemez."[9]

Eski Hint dinlerinden Brahmanizm'de Brahma başlangıçtır; sonsuz mutluluk onun bedeninde erir. Budizm'de ise amaç, bu dünyanın üstünde farklı bir boyutta hiçliği yaşamak, *Nirvana*'ya erişmektir; Antik Yunan'da da Pythagoras (M.Ö.584)

8 *A.g.y.*

9 *Meydan Larousse*, c.11, İstanbul, 1981, s. 918.

maddesel dünyanın ötesinde düşünce/anlam düzleminde başka bir dünya olduğuna inanmaktaydı. Ksenophanes (M.Ö. 600) tüm evrende tek bir Tanrı gördüğünü, nereye baksa onunla karşılaştığını söylüyordu. Platon (M.Ö. 427) ise ünlü *idea* kuramıyla bu görüşü desteklemekteydi. Ona göre, dünyadaki eşyaların/nesnelerin özde kendi başlarına bir varlıkları yoktu; her nesnenin soyut düzlemde bir özü, bir ideası vardı; gerçek olan o ideaydı. Ruh, cismin karanlık hapishanesine düşmeden önce bu idealar dünyasındaydı ve orada tüm ideaların kendisi olan Tanrı'yı görmüştü. Stoacılar da insanın bir mikro evren olduğunu, tüm evrenlerin ruhunun ise Tanrı olduğunu söylüyorlardı.

Şimdiye kadar sıraladığımız bu görüşleri Hıristiyanlıkla bileşime ulaştıran Yeni Platoncular, Batı mistisizmini olduğu kadar, İslâm tasavvufunu da etkilediler. Plotinos'a (M.S. 205) göre, duyularla algılanabilen bu somut dünyanın üstünde, düşünsel düzlemde kavranabilen bir başka acun daha vardır. Somut düzlem, soyut düzlemin bir yansımasıdır yalnızca. Tanrı, akıl yolu ile bilinmez, Tanrı'yı bilmek, sezgi ve duygu düzleminde, *vecd* yoluyla olur. Bu ise, ancak *aşk* aracılığıyla olasıdır; dünyasal ilişkilerden uzaklaşmak bu yolda ilk koşuldur.

İslâm tasavvufundaki sistemleşmenin ilk belirtileri, İslâmiyet'in ortaya çıkışından iki yüzyıl sonra Arabistan, İran ve Horasan'da görülür. Kuran'ı biçimcilikten uzak yorumlayan, içindeki simgeleri çözümleyerek onun özüne inmeye çalışan İslâm mutasavvıfları, diğer mistiklerle aynı ortak paydada buluşurlar: *"Varlık tektir, birdir, vücud-ı mutlak olan Tanrı varlığından ibarettir. Mutlak varlık, aynı zamanda mutlak iyilik (hayr-ı mutlak) ve mutlak güzelliktir (hüsn-i mutlak)."*[10] Evrenin oluşumu, Tanrı'nın kendini somut koşullarda tanıma isteğinden kaynaklanmıştır. Bir hadiste şöyle der Tanrı: *"Ben gizli bir hazineydim, bilinmekliğimi istedim."* Bu, Tanrı'nın kendini maddesel bir evrende tüm koşullarda deneyimlemek istediği anlamına gelir. İslâm tasavvufu, tüm evrenin Tanrı'nın görünümle-

10 *A.g.y.*

rinden oluştuğunu düşünür. Evrendeki görünümler içinde Tanrı'yı en iyi yansıtan varlık ise, İslâm mutasavvıfının aşkla bağlandığı Muhammed'dir.

Aşk, tüm evreni bir arada tutan güçtür. Önemli olan *hakiki aşk*tır, Tanrı aşkıdır. Aşk, Tanrı'ya ulaşma çabasında ön koşuldur. Tasavvuf ise, tanrı aşkıyla dolu insanın Tanrı'ya ulaşmak için gittiği *yol*dur. Mutasavvıf Tanrı'ya ulaşana dek bu yolda çeşitli *mertebe*lerden geçer. Bu mertebelerde *irfan* denen gönül bilgisi edinir, onunla olgunlaşır, aydınlanır. Aydınlanma, *"nefse karşı girişilen ve barışı olmayan bir savaştır. Herkesin yükünü çekmek, kimseye yük olmamaktır (...) Hakkın seni senden öldürmesi ve kendisiyle yaşatmasıdır (...) Temiz bir kalp, pâk bir gönüle sahip olmaktır."*[11]

Yolun sonunda ise *nur* vardır. Bu; dünyasal varlığın üstüne çıkan insanın, onu *öldüren* insanın *"bir tür, Tanrı'dan doğuş[udur]. Tanrı'dan doğuş bir 'nur'un açılışı, patlayışı gibidir. O yalnız gönül gözüyle görülür. İrfanın sağladığı olgunlukla sezilir;"*[12] Tanrı ile bütünleşmek, onunla *bir olmak* demektir; varlık birliğine, *vahdet-i vücuda* ulaşmaktır. Tasavvuf yolu, *insan-ı kâmil*in (olgun insan/ermiş insan/gerçek insan) doğuş sürecidir. *İnsan-ı kâmil*, dünyasal kaosun ve onun tutku/çıkar/prestij çarkının dışında yaşayan; sıradan insana oranla farklı değerler sistemine sahip bir tür *üstinsan*dır.

Hakikat Yolculuğu

"Her şey bir yolculuktu." (YH.9)

"Yeni Hayat" romanının ana kişisi, bir kitap okumuş ve ondan tüm yaşamını değiştirecek ölçüde etkilenmiştir; *"geri dönüşü olmayan bir yolda ağır ağır yol aldığını biliyor[dum],"* (YH.9) demektedir. Arkasında bıraktıklarına ilgisini yitirirken, önünde açılmakta olan *yeni hayat*a coşkuyla koşmaktadır. Ancak

11 Dr. Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Marifet Yayınları, İstanbul, 1991, s. 470.

12 *Meydan Larousse*, s. 919.

yolculuğuna, kentin terminalinden bir otobüsle, görünürde somut yaşamda çıkmakta olan romanın ana kişisi, yolculuk daha başlamadan uyuyakalır. Pamuk, böylece yolculuğun somut yönünü kuşkulu kılar, farklı bir boyutun altını çizer: Bu, aynı zamanda bir iç dünya yolculuğudur; bilincin derinliklerinde, duygu dünyasında, sezgi düzleminde yapılmaktadır. Canan'ın da, Nahit/Mehmet'in de, Samsunlu Doktor'un da yaşamı *yolculuk*larla geçmiştir.

Yolculuğun mistik yönü, ana kişinin düşlediği yolculuk haritasında doruklaşır: *"Şurası Anlam Tepesi, şurası Saflık Vadisi, burası da Kaza Noktası olursa, bakın bu da Ölüm,"* (YH.189) diyerek düş kurar ana kişi; yolculuğun yapıldığı yolların topografik yönden belirgin noktalarını bir haritada, mistik iç dünya yolculuğunun anlam/saflık/vecd/kaza/ölüm gibi öğeleriyle bütünleştirir.

Yolculuk izleği de, *"Yeni Hayat"* romanının belirgin yapısal özelliği doğrultusunda *çokkatmanlı*dır; soyut ve somutun iç içeliğinden oluşur. Bu bir yönüyle, çağımız romanının imge yoğun yapısının bir özelliğidir. Öte yandan ise, tasavvuf edebiyatının, soyut gerçekleri somut kavramlara yükleyen *alegorik* anlatımıyla koşutluk gösterir. İç dünya yolcusunu Pamuk, otobüslerle ülke düzleminde kentten kente dolaştırır; *yol* hem bir Anadolu kentine gider, hem de Tanrı'ya. *"Kara Kitap"*ın ana kişilerinden Galip de, -Şems-i Tebrizî'nin ardındaki Mevlâna anıştırması içinde- İstanbul sokaklarında dolaşır.

*"Yeni Hayat"*ın kişileri, romanın soyut ve somuttan oluşan katmanlarını *eşzamanlı* yaşarlar. Yolculuk, iki dünyanın da özelliklerini taşıyan *çiftkatmanlı* bir uzamda yapılır; insanlar bilgeliği, *"yeni hayatın yaşandığı harika diyarın harika sokaklarında gezerken"* (YH.110) bulurlar; *"hem orada (...) hem burada"* (YH.51) gelişir roman. Bu durum, bu dünyada *mânâ âlemini* -ya da sanal boyutu- yaşamaya çalışan mutasavvıfın konumuyla da örtüşür: Gerçi yolculuk görünürde bu dünyada yapılmaktadır ama bu somut yolculuk -ya da yaşam-, tasavvufa göre insanın başat yolculuğu olan *ruhsal gelişme yolculuğu* için bir araçtır yalnızca; Tanrı tarafından sınanmak için oluş-

turulmuş tuzaklarla, *sınav sorularıyla* doludur; bir okuldur dünya. Otobüslerle yaşam yollarında sarsıla sarsıla ilerleyen kişi, *"eşsiz kaza anları[nda], öte dünyanın gözükeceği eşikler"* (YH.68) arar; *"canan ile kucaklaşacağı (...) o eşsiz zamanın hüküm sürdüğü ülke"*nin (YH.57) özlemi içindedir. O ülkeye giden yol ise, taşlı otobüs yollarından -ya da maddesel dünyanın kaosundan- geçmektedir.

"Yeni Hayat" romanının yolcuları bu taşlı yollarda bir arayışı gerçekleştirirler: *"Hayat bir zırdelinin anlattığı saçma sapan bir hikâye değilse (...) hiçbir mantığı olmayan bir saçmalıklar zinciri değilse hayat, o zaman Rıfkı Amca 'Yeni Hayat'ı yazarken rastlantısal görünümlü bütün o şakaların arkasına bir mantık yerleştirmiş olmalıydı. O zaman meleği yıllardır oradan buradan, benim karşıma çıkarıveren büyük tasarımcının bir niyeti olmalıydı,"* (YH.251) der ana kişi. Arayış, yaşamın anlamına yöneliktir; yaşamın satır aralarına sıkışmış *gizli simetri*yi bulup çıkarmak demektir. *"Kitaplarımda bunu anlatmaya çalışıyorum,"* diyor Orhan Pamuk; gündelik yaşamın tüm patırtısının içinde *"bir yandan daha derin bir anlam arıyor muyuz? İllâ ki bilimsel bir şey olması gerekmez (...) Bu anlam yanıbaşımızda, belki de çok uzakta, bu herkese göre değişir ve sezgilerle bulunabilecek bir şeydir."*[13]

Yolculuk, binyıllardır edebiyatın konusu olmuştur; arketip özelliği taşır. Hangi din geleneğinde olursa olsun mistikler, insanın Tanrı'ya ulaşmak için iç dünyasında yaptığı aşamaları *yol* simgesiyle canlandırmaya çalışmışlardır. Âşık Veysel'in bu bağlamdaki dizeleri yol simgeselinin en ünlülerinden biridir. *"Uzun ince bir yoldayım / Gidiyorum gündüz gece,"* der Âşık, yaşamından ve onun bir uzantısı olan iç dünya yolculuğundan söz ederken. Şeyh Galip'in *"Hüsn ü Aşk"*mda, Aşk'ın Tanrı'yı arayışı yine yolculuk simgesiyle dile getirilir. Attâr'ın Tanrı'yı arayan kuşları ise sürekli yollardadırlar.

Hıristiyan Ortaçağı *viator* (yolcu) ideolojisiyle bütünleşmiştir. *"Yol da, gerçek de, yaşam da benim,"*[14] der İsa. Yolculuk, di-

13 *Kırmızı Koltuk*, Interstar Televizyonu, 23.10.1994.

14 *İncil*, Juhanna, 14/6.

ğer mistik sistemlerde olduğu gibi *dinin gösterdiği yola girme* anlamını taşır. Edebiyattaki *homo viator*ların en ünlülerinden biri de Dante'dir; *"İlahi Komedya"*sı *"Hayat yolumun yarısında kendimi karanlık bir ortamda buldum"* diye başlar ve bu alegorik yolculuk mistik katmanlarda sürer. Ortaçağ Avrupa edebiyatında insan yaşamı bir *hac yolculuğu*dur. Orhan Pamuk'un etkilendiğini söylediği Alman romantiklerinden Novalis de bir *homo viator*dur; *"Biz ruhumuzun derinliklerini tanımıyoruz. O giz dolu yol içimizin derinliklerine yönelir. Tüm dünyalarıyla sonsuzluk, geçmiş ve gelecek içimizdedir ya da hiçbir yerde,"*[15] der. *"Duino Ağıtları"*ndaki melekleriyle *"Yeni Hayat"*taki melek imgesinin oluşumuna katkıda bulunan Rilke de *"Hac Kitabı"*nda yaşamı, Tanrı'ya giden bir hac yolculuğu olarak görür; onun *"Tanrım, yüzlerce hacıdan oluşan bir alay olmak isterdim senin yolunda (...)/Oysa sana giden yol öylesine uzak ki..."*[16] dizeleri aynı görüşün şiir dilindeki yansımasıdır.

İç dünyanın/bilincin/bilinçaltının odağı oluşturduğu 20. yüzyıl romanında da yazar, soyut düzlemde yolculuklara çıkarır roman kişilerini. Ancak bu kez, yol artık Tanrı'ya gitmemekte, maddenin egemenliğindeki bir dünyada kimliğini yitirmiş insanın kendini umutsuzca arayışını simgelemektedir. James Joyce'un *"Ulysses"*i, Marcel Proust'un *"Yitik Zamanın İzinde"*si bu bağlamda verilecek klasik örneklerdir. Binlerce yıldır iç dünyadaki gelişmeyi simgeleyen yolculuk, çağımızın Batı uygarlığında giderek dışsallaşmış, maddesel düzlemde bir teknolojik gelişme yolculuğuna dönüşmüştür.

Çağın maddeye bağımlı değerler sisteminde şöyle dedirtir Pamuk romanının ana kişisine: *"Sonra düşündüm de, hissettim de, aslında kusursuz da değildi an, bir şey eksikti (...) Nedir hayatı eksik kılan?"* (YH.54) Yaşamda eksik olan anlamın ardındadır *"Yeni Hayat"*ın yolcuları. *"Bu kitabın kahramanını da yaşama tutkuyla bağlayan, peşinden koşturduğu şey, yaşamın anlamını bize açıkça söyleyen bir 'mutlak' düşüncesidir (...) 'Yeni Ha-*

15 Novalis, *Schriften* 2. Band, *Das philosophische Werk*, Stuttgart, 1960, s. 417.

16 Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch/Das Buch von der Pilgerschaft*, Sämtliche Werke, Bd.I, Insel Verlag, Wiesbaden, 1955, s. 332/339.

yat'ta, hayatı eksik kılan şey, hayatın anlamının yanı başımızda olmaması. Hayatın bir anlamdan eksik, yoksun olması."[17] Böyle nedenlendirir Pamuk roman kişilerinin arayışını. Kurmaca düzlemin alegoriye göz kırpan imge ortamında ise, aranan *"belki bir mucize[dir], belki bir ışık, belki bir melek, belki de bir kaza[dır]"* (YH.143). Dinsel/mistik imgelerin eşliğinde betimlenen bu arayış, özde Canan'a yöneliktir; ya da -tasavvuf diliyle konuşursak-Tanrı'yı aramaktadır ana kişi. Tasavvufun ana ereğidir Tanrı'yla bütünleşmek. Otobüslerde hep Canan'ı arar ana kişinin gözleri; hep *"Canan'ı gördüğü[n]ü hayal eder ve hayali[n]e inançla bağlanarak o otobüse nasıl yetişip, nasıl araca binip Canan'ı kucaklayacağı[n]ı kurar"* (YH.56). *Mucize/ışık/melek/kaza/inanç* sözcükleri bu arayışta *mistik* atmosfer oluşturan imgelerdir.

Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"*taki roman kişileri genelde gece yolculuk yaparlar. *Gece*, romantik edebiyat akımlarının vazgeçilmez motiflerinden biridir; sezgi ve duygu boyutlarının yoğun olduğu mistik çağrışımlara uygun bir ortam hazırlar. Böyle bir ortam, sezgi/duygu boyutunda bir eylem olan *ibadet* için de uygundur. Mistiklerin gece ibadetlerini yeğlemeleri bu yüzdendir. *"Uykusuzluk, tasavvuf yolunun en iyi araçlarından biri görülürdü,"*[18] der Annemarie Schimmel. Romanın ana kişisi bu giz dolu gece yolculuğunu şöyle anlatır: *"İç ışıkları çoktan sönmüş, gürültücü ve yorgun otobüsün sağ arkalarında bir yerde, uykuyla uyanıklık arasında, uykudan çok rüyalara, rüyalardan çok dışarıdaki karanlığın hayaletlerine yakındım."* (YH.49) Orhan Pamuk için ise bu yarı uyanık bilinç, romanının ana kurgu ilkesi olan çokkatmanlılığa, somut ve soyutun birlikteliğine, *"hem orada (...), hem burada"* (YH.51) olma durumuna en uygun ortamı yaratır: *"Gece çıkılan uzun 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*

17 *Cumhuriyet* gazetesi...

18 Annemarie Schimmel, *Tasavvufun Boyutları*, Adam Yayınları, Istanbul, 1982, s. 241.

kadar bitirmemiz gereken bir iş sırasındaki gibi uykusuzluk çekeriz. Ama bilincimiz, aklımız, hayal dünyamız uyku ile gerçek arasında neredeyse kendine özgü bir hayal dünyası yaratır (...) bu ne uykulu ne uyanık olan 'zihin hali' (...) bu hafif afyonlu, hafif karanlık ile bilinç arasında geçen bu durum, bu şuur hali, 'Yeni Hayat'ta kurmak istediğim hayaller ülkesine tamı tamına uygun düştü."[19]

Pamuk'un çeşitli kurgu ve biçim teknikleriyle yarattığı bu gizemli ortamda gerçekleşen mistik arayış, ruhun Tanrı'yla ya da kozmik özle bütünleşmesiyle son bulur: *"O zaman hayat dediğimiz kargaşanın asıl anlamı gözlerimizin önünde belirir. O zaman döneriz evimize..."* (YH.76) *"Yeni Hayat"*ın trafik kazalarında ölen, simgesel düzlemde ise Tanrı'yla bütünleşen *hakikat* yolcuları için kullanılan *şehit* (Bkz. YH.66) sözcüğü, metinde yolculuğun *mistik* boyutunu vurgulayan simgelerden birini oluşturur; onların Tanrı yolunda öldüklerini vurgular. Kazada ölmek *eve dönmek* demektir. Bu bir eve dönüş, öze dönüş yolculuğudur. *"Bir yolculuk vardı, hep vardı, her şey bir yolculuktu,"* (YH.9) der romanın ana kişisi. Yaşamdır bu yolculuk; yaşam gerçekleriyle iç içe yaşayan insanın, karşılaştığı olaylar sırasında *vicdan*ında yapılır. Bu vicdan yolculuğunun niteliği, insanı ya *eve götürür* ya da ona yolunu yitirtir.

Kutsal Kitap

"Yolu bana bu kitap gösterecekti." (YH.8)

"Yeni Hayat" romanının ana kişisini, yeni bir hayat arayışına yönlendiren, onu yolculuklara çıkartan neden ise bir kitaptır. Ana kişi, *"kitaptan fışkıran ışığa kendimi bütünüyle verdim (...) kendimi orada, o ışıktan ülkede gezinirken buldum,"* (YH.19) der. Kitabın, romanın ana kişisi üzerindeki etkisi inanılmaz boyuttadır; *büyülü* bir etkidir bu; onda *gerçekdışı* izlenimler uyandırır; ana kişi *"oturduğu (...) masadan ve sandalyeden gövde[sinin] kopup uzaklaştığını san[ar]"* (YH.7). Tüm roman bo-

19 *A.g.y.*

yunca kitabın kutsallığını vurgulamak için Pamuk'un kitapla birlikte sık sık kullandığı ve dinsel bağlamda *nur* çağrışımına yol açan *ışık* simgesi, ilk sayfada art arda beş kez yinelenir. Yazar, okurunun dikkatini kitabın mistik boyutuna çekmek istemektedir. *"Aynı anda hem bütün aklı (...) körleştiren, hem de onu pırıl pırıl parlatan bir ışık[tır]"* (YH.7) kitaptan yayılan. Dünyasal bilinçle/akılla anlaşılamayan, anlaşılabilmesi için farklı boyutların yardımını gerektiren bir gerçek yansıtmaktadır kitap; dünyasal bilinci/aklı körleştirirken, evrensel/kozmik gerçeklere açar onu, *pırıl pırıl parlatır*; insanın dünyayı bir üst boyuttan görmesini sağlar: *"Aklımızda kitap varken, onu ezbere okurken, İstanbul sokakları bambaşka bir ışıkla ışıldar, bizim olurdu,"* (YH.74) der bir roman kişisi. Kitabın *"sırrını biliyorsan, ona doğru yol alıyorsan hayat güzeldir"* (YH.70) onun için.

İnsanın Tanrı'yla bütünleşmesi yolunda bir *irfan* (bilgi) aracıdır kitap, Tanrısal gerçeği içerir. Kutsal arayış yolculuklarında roman kişileri onu yanlarından ayırmazlar: *"Kitap ikimizin de hayatında, o otobüs yolculuklarımız sırasında güneş ya da su gibi, gerekliliği ve zorunluluğu tartışılmaz temel bir şeydi ve orada aramızdaydı. Onun yüzümüze vuran ışığından yola çıkmıştık ve o yolda sezgilerimizle ilerlemeye çalışıyor[duk]."* (YH.65)

Kitabın çevresinde örülen kutsallık ağı, *Kuran* benzeşiminde doruk noktaya ulaşır: Bir kasabada kitabı *"Kuran saklar gibi"* (YH.180) özenle yerleştirmişlerdir bir aracın ön gözüne. Kitaptan etkilenen roman kişilerinden Nahit/Mehmet'in odasında ise *"yeşil bir çuha"*nın (YH.207) üstünde durmaktadır söz konusu kitap. Ana kişi, kitabın yazarının onu kaleme alırken Kuran'dan yararlanmış olabileceği görüşündedir: *"Gene de 'içinde her şeyin yazıldığı' kitabın inişini ve akıp giden kaybolan ve aydınlanan yıldızlar arasında, karanlık geceyle, ağaran gün arasında Cebrail'in ufukta Muhammed'e görünüşünü anlatan El Tekvir suresinin bazı ayetlerini (...) Rıfkı Amcanın kitaba son şeklini verirken hatırlamış olabileceğini düşündüm."* (YH.244)

Kitap İslâm terimler dizgesinde *Tanrı'nın kitabı* anlamına gelir, *Kuran* demektir, peygamber aracılığıyla iletilen Tanrı buyruklarının bütününü içerir, *"en son ve en yetkin olarak söylenmiş ve*

dini tamamlamış olan 'Tanrı sözü'dür; 'Kelâmullah'tır."[20] *Kelâm* (söz), Tanrı'nın sekiz belirtik niteliğinden yedincisidir. Tanrı evreni bir *kelâm*la, bir *sözcük*le yaratmıştır; *kün* (ol!) buyruğunu oluşturan sözcüktür bu; bir *logos*tur: *"Biz bir şeyi dilediğimizde, onun hakkında söyleyeceğimiz söz 'ol' demekten ibarettir o hemen oluverir."* (Nahl Suresi/40) Böylesine büyüktür sözcüğün gücü; tüm evren bir sözcükten oluşmuştur. *"Varlıklardan her biri Allah'ın bir kelimesidir."*[21] *Allah'ın kelimeleri* anlamına gelen *Kelimetullah*, aynı zamanda *Allah'ın yaratıkları* demektir. Bir İslâm tarikatı olan Hurûfîlikte kullanılan alfabenin 32 harfi için *kelime-i Âdemiye* denir; bu, *evren* ve evreni içinde taşıdığı düşünülen *âdem* (insan) anlamına gelmektedir. İnsanın da, evrenin de kökeni *sözcük*tür. *"Söz insanın kendisidir. Hepimiz sözden ibaretiz. Sözler yegâne gerçeğimizdir;"*[22] der şair Oktavia Paz da.

Sözcüğün bu ontolojik rengi ve mistiklerde Tanrısal yaratıcılıkla olan yakın ilişkisi, insanın *estetik* yaratıcılığında -bizim bağlamamızda edebiyatta- Tanrısallık arayan düşünceyi destekler niteliktedir. Alman romantizminin hazırlayıcısı *Sturm und Drang* akımının, sanatçıyı *Yarı Tanrı* diye nitelendirmesinin özünde, ondaki *yaratma* özelliği yatmaktadır. Sanatçı, ürününde kurmaca bir dünya yaratır. Yaşam da Tanrı'nın *kelâm*ıyla -sözcükleriyle- oluşan bir kurmacadır, tıpkı roman gibi. Aldous Huxley'in *"The Genius and the Goddess"* (1955) adlı romanının başında kurmaca sorunları konusunda düşünce üreten ana kişinin dediği gibi, belki de *"dünyada yaşananlar, ancak dünya dışı bir boyuttan, Tanrı'nın bakış açısından izlendiğinde bir anlama sahip olabilir; bizim yaşadığımız biçimde, asla! Yalnızca edebiyat bir 'bütün', bir 'anlam birliği' ortaya koyabilir ve bu da biçimde ulaşılan bütünlükle olasıdır. Gerçek yaşamda ise bunların hiçbiri yoktur."*[23] Huxley, Tanrısal yaratıcılıkla sanatsal yaratıcılığı eşitler.

---

20 Orhan Hançerlioğlu, *İslâm İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2. basım, İstanbul, 1994, s. 267.

21 Süleyman Uludağ... s. 281.

22 J.L. Joubert, *Şiir Nedir?*, Öteki Yayınları, Ankara, 1993, çev. Ece Korkut, s. 30.

23 Alıntılanan kaynak: Viktor Zmegac, *Der europäische Roman, Geschichte seiner Poetik*, Max Niemeyer Verlag, 2. unveränderte Auflage, Tübingen, s. 305.

"Benim hayatım (...) bir başkasının kurgusuymuş yalnızca," (YH.156) der romanın ana kişisi. *"Yeni Hayat"* romanının düşünsel arka planını oluşturan ana öğelerden biri olan bu düşünce bizi *"kitap (...), yani hayat"* (YH.228) koşutluğuna götürür. Kuran'ın İsrâ Suresi'nin 13. ve 14. ayetleri, bu koşutluğu mistik düzlemde de pekiştirir: *"Herkesin boynuna amelini doladık. Dirilme günü herkes için bir kitap çıkaracağız, herkesin kitabı kendisine açık olarak erecektir. Kitabını oku da, bugün kendi hesabını kendin gör denecektir."* *"Yeni Hayat"* romanının ana kişisi de okuyup etkilendiği o kitabın -ya da yaşamının- *"ta başından itibaren (...) [onun] için yazıldığını sezmişti[r]"* (YH.10). Kitabın yazarı/yaratıcısı ise bu gerçeği ona, çok önceden, daha o çocukken söylemiştir: *"Bir gün bir kitap yazacağım (...) kahramanına da senin adını vereceğim."* (YH.249) Okuduğu kitap romanın ana kişisi için yazılmıştır, *"hikâye (...) [onun] hikâye[sidir]"* (YH.213).

Ana kişi *"kitabı okuya okuya [kendi] ol[maktadır]"* (YH.162). Kendisinin yaşamını içeren bir kitabı okuyarak kendisi olmak, varoluşun mistik düzlemde gerçekleşmesinden başka bir şey değildir: *Yazgıyı* yaşama geçirmektir bu; *"kitabı okuyorum sanırken yeniden yaz[maktır]."* (YH.70) *"Dünyadaki eylemler, iyilikler, mutluluklar ve yaratıcılıkların tümü yaşanmış yazgılardır, 'Ben'e dönüşmüş yazgılardır,"*[24] der Hermann Hesse bu bağlamda. O, varolmanın, *yazgıyı özgür*ce gerçekleştirmek demek olduğu görüşündedir.

*"Yeni Hayat"*ta ise *kitap*tır yazgı. Nahit/Mehmet de kitabı yeniden yazanlardandır, *"ama basit bir kopya işinden ötedir [onun] işi. Hissederek, anlayarak ve her seferinde her cümle, her kelime, her harf [kendi] buluşu[y]muş gibi"* (YH.198) yazmaktadır kitabı. Hesse'nin deyişiyle *yazgısını Ben'e dönüştürmektedir* Nahit/Mehmet bilinçli olarak, *Kitabı yaşama çevirme* kişisel bir eylemdir. Önemli olan ise, kişinin kitabı/yazgıyı/yaşamı nasıl değerlendirdiğidir. Mevlâna'nın dediği gibi, *"şüphe yok ki her okuyan, ancak aklı miktarınca anlar"*.[25]

---

24 Hermann, Hesse, *Zarathusras Wiederkehr*, in: *Krieg und Frieden*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben içinde, Memingen, 1962, s. 118.

25 Mevlâna, *Mesnevi* III. Kitap, M.E.B. Yayınları, 1991, Başlangıç/A sayfası.

Orhan Pamuk'un ana kişisi ise, mistik gelişme yolculuğunda ilk adımı atmıştır: *Farkındalığın başlamasıdır* bu: *"Yeniden okumak için eve koşturduğum kitapta ise, her şeyin gerçek olduğunu biliyordum (...) bana öyle geliyordu ki, benim bu dünyada ne için varolduğumu anlatıyordu [kitap]."* (YH.16)

Âşık ile Mâşuk

"Aşk Allah'a kavuşmaktır." (YH.229)

İnsanın bu dünyadaki varoluş nedenini; Yunus Emre de, Mevlâna da, diğer *vahdet-i vücud* (varlık birliği) düşüncesini benimseyen mutasavvıflar da Tanrı aşkıyla açıklarlar. Çünkü mutasavvıfın yaşamını sürdürmesi için tek nedendir Tanrı'ya duyduğu aşk. Onun yaşam amacı, Tanrı'ya ulaşmak, onunla bir olmak, daha yaşarken sonsuzluğa, mutluluğa erişmektir. *"Mistisizmi, 'mutlak aşkı' diye de tanımlayabiliriz. Çünkü gerçek mistisizmi, basit bir çilecilikten ayıran güç, aşktır."*[26] Bektaşi tarikatı üyelerine bu nedenle *seven* anlamına gelen *muhibb* adı verilir.

"Yeni Hayat", baştan sona sevgilinin arandığı bir romandır. Tutkulu bir aşktır bu; hem büyüleyicidir, hem de acı verici; tasavvufun, *sevgiliden başka her şeyi yakıp kavuran bir alev* olarak gördüğü *mutlak aşkı* anlayışından izler taşır. Canan'ı* sevmektedir ana kişi; *"Canan senin için her şeyi yaparım, Canan anlamıyor musun seni ne kadar çok sevdiğimi,"* (YH.166) diye yakarır. Romandaki aşk anlayışını Pamuk şöyle açıklar: *"Bir mutlakla, hayatın anlamıyla, olmazsa olmazla, bütün dünyayı yakmayla ilgili bir aşk. Mantık yanı zayıf, tutku yanı kuvvetli ve saflığı, insanın kendi evinde olma isteğine denk düşen bir aşk."*[28]

---

26 Annemaria Schimmel... s. 18.

(*) "Cânan: Yâr, mâşuk, sevgili. Tasavvufta: 1. Mevlâ, Rab, Allah, 2. Allah'ın kayyûmiyet sıfatı. Tüm varlıklar bu sıfat sayesinde varlıklarını korur ve sürdürürler. Kayyûmiyetle ilişkisi kesilen varlıklar bir daha varolamazlar, derhal yok olup giderler (Irakî, Tehânevî, II, 1555)."[27]

27 Süleyman Uludağ... s. 109.

28 *Varlık* dergisi, Şubat 1995, s. 40.

Bir mutlak aşkıdır bu; *"Allah'a kavuşma[yı]"* (YH.229) öngören aşk anlayışından izler taşır.

Romandaki *"Aşk Nedir?"* başlıklı kısa kesit (Bkz. YH.228-229), bir kavramı irdeleyen tek bölümdür metinde; bu *olmazsa olmaz aşkın* önemini vurgular. Bu konuda yazar *"gazetelerin, kitapların, dergilerin, radyonun, televizyonun, reklamların, köşe yazarlarının, magazin köşelerinin ve romanların dedikleri[ni]"* (YH.229) sıralar art arda. *"Aşk anlamaktır"*, *"aşk bir müziktir"*, *"aşk telefon çalacak diye beklemektir"*, *"aşk bir canavardır"* ya da *"aşk cilde iyi gelir"* türünden saptamaların arasında *"aşk Allah'a kavuşmaktır"* da yer alır. Yaşamın çeşitli düzlemlerinden gelen, kimisi anlamsız '28' tümcenin arasına sıkışmıştır bu saptama; tıpkı çağın, somut yaşam kargaşası içinde arka plana itilmiş Tanrısı gibi...

Romanın ana kişisinin bu konudaki saptamaları ise o mutlak aşkını yansıtır: Aşk *"onunla aynı yerde olma özlemidir. Onu kucaklayarak, bütün dünyayı dışarıda bırakma arzusudur"* (a.g.y.). Aşkın nesnesi ise adı *"hem sevgili, hem Allah"* (YH.43) anlamına gelen Canan'dır. Romanın ana kişisi kitabı okuduğunun ertesi günü aşık olur. Fakültede kitabı elinde gördüğü kızdır aşık olduğu: Canan'dır. Soyut ve somut yaşamın/yaşantının her alanda çakıştığı romanda, mistik anlamda yeni hayata geçmenin ilk koşuludur aşk.

"Tasavvuf inancında, mecazi ve hakiki olmak üzere iki tür aşk vardır. Biri geçici olana, insanlara duyulan; öbürü, ebedi ve hakiki olana, Tanrı'ya duyulan gerçek aşktır. İnsan Tanrı aşkını, insana duyduğu mecaz aşkında dener ve geliştirir."[29] Tanrı'ya korku yerine *aşkla* yaklaşır mutasavvıf. Bu, onun dünyaya her türlü bağnazlığın dışında, *hoşgörü* ile bakmasının ana nedenidir.

Romanda; *ışık*, *kitap* ve özellikle de *melek* imgesiyle kutsallığı pekiştirilen Canan sürekli yüceltilir; ana kişinin yakınlaşma çabalarına karşılık *dokunulmaz* kalır. *Kutsal bakire* imgesini anıştırırcasına *"lütfen bana dokunma!"* der Canan; *"hiçbir erkek daha dokunmadı bana"* (YH.96). Ana kişi onu melekle eş tutar,

29 *Meydan Larousse...* s. 919.

kimi kez de ona *melek* diye seslenir. Ona baktığında *"beyaz, bembeyaz [bir] ışık yalnız gözleri[n]i değil, aklı[n]ı da körleştir[mektedir]"* (YH.26). Bir otobüs kazasında ölmekte olan kız, Canan'ı bir *azize* olarak görür; *"senin kollarında öleceğim için mutluyum,"* (YH.85) der. *"Yeni Hayat"* romanındaki *sevgili*, Canan, hem ana kişinin tensel isteklerinin odağıdır, hem de *aşkın varlık* imgeleriyle donatılmıştır; tasavvuf edebiyatında da çoğu kez ayırt edilemeyen bu alegorik karşıtlığı içinde barındırır.

*"Yeni Hayat"*taki yolculuğun tek nedenidir aşk, amaca giden yolda ana kişinin kılavuzudur: *"Aşk (...) insanı bir hedefe yöneltir, hayatın eşyaları içinden çekip çıkarır ve şimdi anlıyorum ki, en sonunda dünyanın sırrına doğru götürür. Şimdi oraya gidiyoruz,"* (YH.73) der ana kişi; ya da aşk aracılığıyla *"uzaktaki (...) dünyayı bu dünyaya taşıma[ktadır]"* (YH.74) o.

Fânî Dünya

"Daha önceki soluk taklidim." (YH.74)

Bu dünya, *"Yeni Hayat"* romanının somut katmanını oluşturur; özellikle de *uluslararası kumpas*ın tüketim ürünleri, bayilikleri, ışıklı reklam panolarıyla içi içe yansıtılır. *"Bu dünyanın sıra sıra görüntüler, bir dizi yanlış yorumlanmış işaretler ve körükörüne benimsenmiş bir takım alışkanlıklardan oluştuğunu, asıl dünyanın ve hayatın bunların içinde ya da dışında, ama yakınlarda bir yerde olduğunu acıyla biliyordum,"* (YH.36) der ana kişi; henüz *gerçeği* yakalayamamış, arayışının rotasını sabitleyememiştir, bunalımdadır; *"gide gide hayatın kalbine değil, ancak kendi sefaletinin sınırlarına varabilen talihsiz yolcu,"* (YH.203) diye söz eder bu durumundan.

Aydınlanma yolunda ilerledikçe *"daha önceki soluk taklidim,"* (YH.74) diye söz edecektir ana kişi, kurtulmak istediği bu kimlikten. Jung ruhbiliminde ise, kurtulunmak istenen bu kimlik, ortak bilinçaltından *gölge imgesi*yle su yüzüne taşınır. Bu imge, Pamuk'un *soluk taklit* ya da *"hayatın gölgeleri,"* (YH.7) diye dile getirdiği olguyla aynı içeriğe sahiptir. Jung

şöyle açıklar *gölge imgesini*: *"Gölge, bilince en yakın olmasına karşılık, insanın en az tepki gösterdiği imgelerden biridir; bilinçdışının çözümlenmesinde birincil önem derecesinde ele alınır (...) gölge imgesi, kişinin onaylamadığı ama yine baskısını duyumsadığı her şeyi içine alır; aşağılık karakter öğeleri ve onaylanamayacak nitelikteki eğilimler gibi."*[30] Romanda bu imge, ana kişinin bir başkasını öldürmeye kadar varan bunalımlarında olay düzlemine taşınır.

Bunalım; romanın bir başka katmanıyla, onun somut dünyadaki motifleriyle kesişir; izleme/izlenme, şiddet, paranoya ve cinayetin kol gezdiği *polisiye motif*in bir öğesidir. Ana kişi, belinde Walther marka tabancası, Nahit/Mehmet'i bulup öldürmek için yollara düşmüştür. Canan'ın kendisine aşık olduğunu bildiği için Nahit/Mehmet'i öldürür (YH.215). Henüz tinsel düzlemde sığ özellikler taşımaktadır ana kişi; geriye baktığında, *"nasıl biri olduğumu unutmuştum (...) kendi ruhumun merkezini savurup kaybetmiştim,"* (YH.204) der; *"kendim olamıyorum, hiçbir şey olamıyorum,"* (YH.207) diye yakınır.

Klasik *oluşum/gelişim* romanlarının (Bildungsroman) ana şemasına uygun bir davranıştır bu; kahramanın kendini bulmadan önce karşıtlıklar arasındaki gel-git'te yaşadığı kriz dönemiyle eşdeğerlidir; olgunlaşma için önkoşuldur bunalım. Nietzsche, *"insan daha iyi ve daha kötü olmalıdır. Böyle öğretirim ben. En kötü, üstinsanın en iyisi için gereklidir,"*[31] dedirtir Zerdüşt'üne. Hesse de, bir *"cânide olası evliyayı görmeyi"*[32] öğrendiğini söyler. Nahit/Mehmet de, Canan da, Doktor Mehmet de, yaşamlarının bir döneminde, ana kişi gibi bunalıma girerler. Doktor Mehmet'in art arda yaşadığı karşıtlıklar şöyle sıralanır: *"Ailesinin etkisiyle bir zamanlar dine inanır; ilk gençliğinde cumaları camiye gider, Ramazan'da oruç tutarmış. Sonra bir kıza aşık olmuş, derken inancını kaybetmiş, arkasından da*

30 Carl Gustav Jung, in: Günter Baumann, *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C.G. Jungs*, Schäuble Verlag, Freiburg, 1991, s. 61.

31 Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Ankara, 1970, 2. basım, çev. Turan Oflazoğlu, s. 310.

32 Hermann Hesse, 10.1.1994 tarihli mektubundan.

Marksist olmuş" (YH.187), kitabı gördükten sonra ise her şey yerli yerine oturmuştur Doktor Mehmet'te.

Bir cinayet işleyen ana kişi mutsuzdur. *Huzur, "huzursuz otobüs tekerlerinin üzerinde ondan ne kadar da uzaktadır"* (YH.216). Simgesel otobüs yolculuğu sürmektedir ama yolculuğun amacı *-ya da kitapta yazanlar-* henüz özümsenmemiştir. Yolculuğu sırasında kitabı özümseyemeyen başkalarıyla da karşılaşır ana kişi. Bunlar kitabı okumuş olan *Mehmet* isimli kişilerdir. Bu insanlar, meleklerin arada bir *"kederlilere, dertlilere şöyle bir görünerek onlara mutluluk yolunu gösterdiğine inan[maktadırlar]"* (YH.180). Bunlardan biri kitabı binlerce kez okumaktan başka bir şey yapmaz; bir diğeri odasının duvarlarını kitabın sayfalarıyla kaplar; kimisi ise yalnızlığa çekilir, ciddi bir bunalımın eşiğine gelir. *"Bunlar ne kadar benim ruh kardeşlerimdir çıkartamadım,"* (YH.145) der ana kişi. Kitabı okuyup özüne inemeyen, ibadetleri biçimcilikten öteye gidemeyen bu *Mehmetler*; isim simgeciliği bağlamında Mehmet-Muhammed koşutluğundan yola çıkılarak *Müslümanlar* olarak da ele alınabilir. Mehmetler'in bir ortak özelliği de aynı *Kitap*'ı okuyor olmalarıdır. Ancak *"Yeni Hayat"* romanının bu *Mehmetler*'i -ya da Müslümanları- kozmik/evrensel gerçeği henüz kavrayamamışlar, -tasavvuf diliyle konuşursak- *hakikate* erememişler, *şeriat** düzleminde kalmışlardır.

Romanda *bu dünya* ya da *yeni hayat*ın karşıtı olan yaşam biçimini yansıtan imgelerin en çarpıcısı *televizyon*'dur. Televizyon, *"modern bir 'mihraba' çevrilmiş [bir] yükseltide"* (YH.77) durur. 20. yüzyıl teknoloji kültürünün *kutsal nesne*sidir; çağ insanının *"dünyaya açılan tek pencere"*sidir (a.g.y.). Tinsel gelişme yolculuğuyla kesişen otobüs yolculuklarında ana kişi, ilk günden beri sürekli film izler televizyonda. Somut yaşamı *televizyon/film* alegorisi içinde verir Pamuk. Yaşam, arkaik

(*) Tasavvufta Allah'a giden yolun dışı ve içi -zâhirî ve bâtınî yönü- vardır. Kuran'ı sözcüklerin ilk anlamıyla anlayıp uygulayan biçimci, dışrakçı (egzoterik) eğilim, Islâm terimler dizgesinde *şeriat* diye tanımlanır. Buna karşılık Kuran'daki simgeleri çözümleyip, örtük anlamdaki evrenselliği yakalamaya çalışan içrekçi (ezoterik) eğilim ise *hakikat* diye anılır. Bu bağlamda mutasavvıflar, *hakikat yolcu*larıdır.

Türk filmlerinin duygusal kitschi, karate filmlerinin şiddet yoğun *vur-kır*ı, Amerikan filmlerinin birbirini izleyen arabalarının *çılgın tempo*su ile yansıtılır. Yabancılaştırma etmeninin yarattığı uzaklıktan somut yaşama bir bakıştır bu; tinsel gelişme yolcusunun *uzaklaştığı* yaşama bakışıdır; mistik bağlamda ise *yalan dünya*nın kendisidir.

Televizyonda oynayan Amerikan filmi bittiğinde, filmdeki oyuncudan şöyle söz eder ana kişi: *"Derken ekranda görülen pek çok arabalar, köprüler, tabancalar, geceler, polisler ve güzeller gibi o da yok olup gitti."* (YH.233) Gerçek yaşamın *bu dünya*da değil de soyut düzlemde olduğundan yola çıkan mistisizmde *yaşam bir oyundur*, bir yanılsamadır. *"Bilin ki dünya yaşamı bir oyundur,"* der Kuran'ın Hadid Suresi'nin 20. ayeti. Bu görüş geleneksel tasavvuf edebiyatında, yaşamın *gölge oyunu* imgesi ile yansıtılmasında kendini gösterir. Bu tür alegorilere Fars ve Türk tasavvuf şiirinde sıkça rastlanır. Pamuk, mistisizmin bu görüşünü *televizyon/film* imgesiyle taşır estetik düzleme. *Yeni hayata* geçiş *ekran* değiştirmek gibidir, çünkü *"yeni ekran yeni hayattır"* (YH.91).

*Oyun*dan uzaklaşıp *gerçek* yaşama ulaşmak için ana koşul ise, dünyasal kimlikten vazgeçmektir. Somut yaşam öğeleri, *"gerçek değillermiş de birilerinin [onu] cezalandırmak için verdiği sıkıcı bir ev ödevinin parçalarıymış"* (YH.16) gibi gelmektedir romanın ana kişisine. Çevresine yabancılaşmanın, toplumsal/dünyasal kimliğinden, onun gerekleri ve yararlarından uzaklaşmanın bir belirtisidir bu; söz konusu kimliğin *ölmeye* başlamasıdır. Ana kişi *"kitabın anlattığı dünyaya bütünüyle girdiği[n]de, karanlıkla alacakaranlık arasından çıkan bir melek gibi kendi ölümü[n]ü gör[ür]"* (YH.10). Nahit/Mehmet ise, Nahit'likten Mehmet'liğe kimlik değiştirirken, otobüs kazasında yanarak ölen komşusuyla yer değiştirir; ölen kişi Nahit olarak gömülür. Özde iç dünyada gerçekleşen bu kimlik değişimi ya da tasavvuf bağlamında dünyasal olanın yok olması -bedenin *yanması*- yukarıdaki örneklerde somut düzleme taşınır.

*Bu dünya*daki kimliğinden uzaklaşmakta olan ana kişi *"o eski dünyanın, bildik dünyanın dayanılmayacak kadar umutsuz ol-*

duğunu" (YH.21) duyumsar. *"İnsanların çoğu aslında ne yeni bir hayat ise[mektedirler], ne de yeni bir dünya."* (YH.70) Oysa *"meleğin gözleri her yerdedir, her şeydedir... Gene de ama biz zavallılar bu gözlerin eksikliğini çekeriz. Unuttuğumuz için mi, irademiz gevşediği için mi?"* (YH.69) Roman kişisinin bu sorusuna, Pamuk'un bir başka romanından bir kişi yanıt verir: *"Yaşadığımız yüzyıl, gözüme her şeyi kırıp büken bir gözlük yerleştirmiş, gerçeği göremediğimi seziyorum."* (SE.214) *"Sessiz Ev"*in Faruk'unun yakındığı, çağımızda doruğa ulaşan madde egemenliğinin gözlükleridir; bu gözlükler *"hayatın görünmez simetrisini"* (YH.237) daha da görünmez kılarlar. Özde ise, Hofmannsthal'in dediği gibi, gerçeklik yüzeyde saklıdır: *"Her zaman saklı ya da yalnızca potansiyel halinde veya varsayımsal bir şeyin arayışı içinde olduğumuzu düşünüyorum. Bu şeyin yüzeyde beliren izlerini sürüyoruz."*[33]

Yaşamın Farklı Boyutu ya da Yeni Hayat

"Hayatın görünmez simetrisi." (YH.237)

Bir arayış yolculuğuna çıkan *"Yeni Hayat"*ın ana kişisi de gerçeğin yaşamdaki izlerini sürmektedir; kitabı, Canan'ı ve aşkı tanımış, *her şeyi kırıp büken* o gözlüklerden kurtulmaktadır yavaş yavaş. *Aşk* -tasavvuf bağlamında *Tanrı aşkı* -; bakışın arınmasında, insanın yaşamı farklı bir boyuttan algılamasında ana etkendir *"Yeni Hayat"* romanında. *Yeni hayata* doğru yol almakta olan ana kişi, doğayı/çevresini yepyeni bir bakışla izlemekte, *"tanıdığı (...) bütün sesleri yabancı sesler gibi işit[mektedir]"* (YH.9). Daha önce görmediği ayrıntıları ya da bir tür *gizli simetriyi* bulup çıkarabiliyordur artık o. *"Pek çok kar tanesinin aslında çamura, parka, asfalta ya da ağaçlara konmadan gerisin geriye gökyüzüne döndüklerini"* (YH.30) görür; *"parkın bir uzantısı gibi duran ve iki yanından asfalt yolla kesilen üçgenin sivri köşesinin Kız Kulesi'ni işaret ettiğin[i]"* (a.g.y.) saptar;

33 Alıntılanan kaynak: Italo Calvino, *Amerika Dersleri*, Can Yayınları, İstanbul, 1994, çev. Kemal Atakay, s. 97.

"şehrin kar ve külle kaplı ölü parklarındaki aç köpeklerin ve boş şişe toplayanların ayak izlerine bakıp işaretlerini düşünür" (YH.31) meleğin. Ana kişinin yaşama bakışındaki değişikliği, çağrışımlar ve imgeler eşliğinde yansıtır Pamuk, kimi yerde ise şiire özgü bir anlam yoğunluğu içinde betimler bu farklı bakışın algıladıklarını.

Farklı bir boyuttur yansıtılan. Roman kişisi, Dante'nin *"Yeni Hayat"* başlıklı romanında sözünü ettiği *"dönülmemek üzere gidilen o bölgesine ayak bas[mıştır] yaşamın"*.[34] Onun *"asıl hayatım"* (YH.40) diye adlandırdığı bu boyut madde ötesi özellikler içerir. Orada *"yerçekimsizlik zamanı"* (YH.57) egemendir; *"sonsuzluk zamanı"*dır (YH.201) bu; tasavvuf düşüncesinin *ân-ı dâim* diye sözünü ettiği yerdir; ölüm sonrasının zaman ve uzamıdır; astrofiziğin *dördüncü boyut*udur; *sanal* zamandır. Ana kişinin *"dilini, alışkanlıklarını, coğrafyasını bilmediği (...) [bu] ülke"* (YH.8), içinde yaşadığımız madde ortamının ve akmakta olan *lineer* zamanın dışında yer alır; *kozmik/evrensel* bilincin ülkesidir; *"ölümle hayatın, anlamla hareketin, zamanla rastlantının, ışık ile mutluluğun birbirine karıştığı bir (...) gizli bahçe[dir]"* (YH.61).

Pamuk, daha *"Beyaz Kale"*sinde, roman kişisine *"anlamla hareketin bir olduğu"* (BK.20) bir dünyanın düşlerini gördürtür. *"Artık hiçbir kitaba, hiçbir hikâyeye ihtiyacım yok,"* (YH.73) diye düşünür *"Yeni Hayat"*ın ana kişisi; somut düzlemde bir yaşamın kurgularına, *hikâyelerine* gereksinimi yoktur onun. Bir kaza anında oluşan bu gerçeküstü boyutu, estetik düzlemde *ağır çekimli film* parodisiyle somuta taşır Pamuk: *"Hani filmlerde olur ya, yavaş çekimle geçtim hemen de ölüler diyarına göçmüş genç muavinin eli şişeli cesedinin yanından. Otobüsün arka kapısından karanlık gecenin bahçesine çıktım."* (YH.51) Ya da *"uykuda uyur gibi, ama uyanık; yürür gibi, ama ayakları (...) sanki kıraç toprağa değmeden"* (a.g.y.) yürümektedir ana kişi.

Yaşamı farklı bir bakış açısından algılamak, görünenin ardında farklı bir düzlemde varolan bir *ikinci anlam* aramak mis-

34 Dante Alighieri, *Yeni Hayat*, Yapı Kredi Yayınları, Istanbul, 1993, çev. Işıl Saatçioğlu, s. 28.

tik bir yaklaşımdır. Dinsel açıdan baktığımızda, Kuran ve hadislerin de anlamlarının altında bir de iç anlamları bulunduğunu ve bunların ancak yorum aracılığıyla açıklanabileceklerini ileri süren görüşe *bâtınîlik* adı verilir. Tasavvufa göre varlık birdir, o da Tanrı'nın varlığıdır; Tanrı'nın maddede somutlaşması, onun *zâhirî* görünüşü olan evreni oluşturur; evrenin tüm oluşumları, *bâtınî* olarak içlerinde Tanrı'yı gizlerler. Mistikler, dış görüntünün altında yatan bu anlamı yaşar, yapıtlarında bunu dile getirmeye çalışırlar.

*"Yeni Hayat"*ın ana kişisi, tasavvufun *bâtınî/zâhirî*, Platon'un *idea/görüntü* ya da İran Zarvani kozmolojisinin *menok/getik*[35] (görünmez/görünür) karşıtlık -ya da bütünlüğü- çerçevesinde algılamaya başlar dünyayı; duyu ve duygu düzlemleri iç içe girmiştir onun dünyasında: *"Ikimizi, pencereyi, oteli, meydanı, kasabayı, geçtiğimiz onca yolu ve ülkeyi de dışarıdan ve içimden görüyordum,"* (YH.97) demektedir; *"Kara Kitap"*ın, kendini *"gözünden 'x' ışınları fışkıran adam"* gibi duyumsayıp *"dünyanın içindeki gizli anlamı gör[en]"* (KK.379) roman kişisi gibidir. Yavaş yavaş başka bir boyutun, *yeni bir hayatın* ayırdına varmaya başlamıştır romanın ana kişisi.

Gizli anlamın su yüzüne çıktığı, *bâtınî ve zâhirî* anlamların tek bir içerik olarak yaşandığı o mistik yaşam boyutu, *"Yeni Hayat"* romanının ermiş kişisi, *insan-ı kâmil*i Süreyya Bey'in oturduğu Sonpazar kasabasında somut yaşam düzlemiyle çakışır. Anadolu'nun *Doğu*sunda, uzak, ulaşılmaz bir yerdedir Sonpazar; masalsı özellikler taşır; kültür yozlaşmasının dışında kalmış, tüketim teknolojisinin henüz ulaşamadığı bir uzam parçasıdır; kozmik boyutun/varoluşun yeşerdiği bir yerküre kesitidir. Zaman sanki durmuştur orada; bir nefes ütopyadır Sonpazar: *"Kasabanın, çağdaş uygarlığın nüfuz alanının dışında kaldığı da söylenebilirdi (...) huzurlu şehirlerin ve mutlu padişahların anlatıldığı unutulmuş masallardan çıkma sihirli bir sessizlik beni karşıladı,"* (YH.258-259) der ana kişi. Kasabanın esnafı *"tatlı mı tatlı bir sabah güneşinin altında oturmuşlar, yeryüzünde varolma-*

35 Bkz. Mircea Eliade, *Ebedi Dönüş Mitosu*, Imge Kitabevi, Ankara, 1994, çev. Ümit Altuğ, s. 21.

nın, herkesin yaptığı bu en basit işin ne büyük nimet olduğunu akıllıca kavramış olarak, sokaktaki altından ışığın içinde huzurla eriyip gitmişlerdi[r]" (YH.259). Sonpazar kasabasının masalsı/ütopik yönü metinde özellikle vurgulanır. O ülkenin sakinleri, varoluşlarını bu dünyada, somut koşullarda, *ân-ı dâim*deymişçesine doğal yaşamaktadırlar. Yalnızca sezgi/duygu boyutunda kavranabilen bu gerçeküstü ülkeye gidişin yolu ise, *"Yeni Hayat"* romanının kimi kişileri için *kaza*dan geçmektedir.

Kaza

"Kazalar çıkıştır, çıkıştır kazalar." (YH.76)

Sürekli *kaza*yı arar *"Yeni Hayat"* romanının kişileri. Otobüs yolcularının ana ereğidir kazaya uğramak. Böylesi bir kaza arayışı ve otobüs kazalarının metinde mutlu bir olaydan söz ediliyormuşçasına betimlenmesi, *"Yeni Hayat"*ın okurunda *grotesk* bir etki yaratır. Olay salt trafik kazası bağlamında ele alındığında, bu anlatım gerçekten de grotesktir/tuhaftır. Grotesk, 20. yüzyıl romanının, gerçeği yabancılaştırmak için kullandığı gözde tekniklerinden biridir. Ancak, *kaza* olgusunun içreksel yönden irdelenmesi, romanın yorumunun yönünü değiştirebilecek denli farklı bir boyutu su yüzüne çıkarır.

Mistik terimler dizgesinde *kader*, evrende olmuş olacak bütün olayların Tanrı tarafından önceden saptanması anlamına gelir. *Kaza* ise, zamanı geldiğinde kaderin gerçekleşmesi demektir İslâm inancında. *"Kazaya rıza gerek"* sözü, Tanrı'nın öngördüğü olayların yaşamda gerçekleşmesine insanın boyun eğmesi gerekliliğini dile getirir. Tasavvuf düşüncesinde ise *kaza*, sevgiliden gelecek her türlü eziyete olumlu yaklaşmasıdır sevenin. Müslümanlığın temel koşullarından olan *kaza ve kader* inancına göre, kişinin kendini ve bütün işini Tanrı'ya bırakması gerekmektedir.

"Kazalar çıkıştır; çıkıştır kazalar" tümcesinde -rastlantısal' ya da bilinçli oluşturulmuş- sözdizimsel simetri, *kaza* sözcüğünün romandaki anlam içeriğiyle görsel bağlamda örtüşür.

Kaza, soyut ve somut düzlemlerin eşit ağırlıkta kesiştiği bir *an*dır romanda; *"hem orada (...) hem burada; hem huzurun içinde, hem de kanlı bir savaşın"* (YH.51) ortasında varolunabilen ender anlardandır; *"iki dünya arasındaki eşik[tir]"* (YH.275); hem bu dünyadır, hem öbür dünya. Sanki madde ile antimaddenin birbirine dokunduğu anda oluşan bir patlamadır kaza; *"çorak ve sınırsız bahçenin içinde bir ucu kırık camlarla kaplanmış asfaltt ı[r], görünmeyen öbür ucu geri dönüşü olmayan ülke"dir* (YH.51). Kazayı mutlulukla bekleyen otobüs -ya da hakikat- yolcuları için, *"Tanrı'yla gözgöze gel[mektir]"* (YH.57), *"onun varlığını hisset[mek]"* (YH.69) demektir kaza.

Metinde, ana kişinin Tanrı simgesi Canan'ı otobüste öptüğü anda olur kaza (Bkz. YH.79). Roman kişilerinin kazaya uğramakta acele etmeleri ise, bir anlamda *mucize* beklentisinin göstergesidir. Ancak, tasavvuf düşüncesinde bir anlık mucizeler aracılığıyla değil, ömür boyu süren zor bir yolun sonunda erişilir *hakikat*e. Nitekim bu görüş, romanın sonunda da vurgulanır. Uzun süre yollarda kaza arayan ana kişi bir türlü kazaya uğramaz. Ancak kaza beklentisinden vazgeçip yaşamla bütünleşmeye başladığında, kendiliğinden gelir kaza.

Öte yandan kaza, insanın içinde yaşadığı maddesel dünyanın yıkılmaz/sarsılmaz bir yapıda olmadığını da gösterir insana. Onun alıştığı, güvendiği koşulların bir anda tersine dönebileceği gerçeğini, trafik kazasıyla imge düzlemine taşır Pamuk, kazanın içreksel anlamını görselleştirir. *Yalan dünya*nın bir anda yok olması, kaza sonrası çevreye saçılmış *"kanlı ve küpeli kulaklar, kırık ve sağlam gözlükler, gazete üzerine özenle yayılmış renkli bağırsaklar"* (YH.59) aracılığıyla bir *mahşer* sonrası dünyasının *kaotik* görünümü içinde ama *mutluluk* sözcükleriyle yansıtılır.

Somut dünyanın temellerinin ne denli çürük olduğunu anlatan trafik kazası betimlemeleri, kaderin gerçekleşme anlarıdır. Bu aynı zamanda, parasız kalıp yoksullaşmak ya da toplumsal saygınlığın yitirilişi demek olabileceği gibi, sevilen birinin ölümüyle yalnızlaşmak anlamına da gelebilir. Bir kaza sonrasında *"babasının ölüsü başında dikilip elinde bebeği yıldız-*

ları seyreden" (YH.53) çocuğu "*talihli*" diye nitelendirir ana kişi. Babası ölen çocuk yaşamın *yalan* boyutunu yakından yaşamaktadır. Bu yaşantı, onun gerçeği yakalamasında, gelişmesinde, *yeni hayata* geçmesinde bir araç niteliği taşıyacaktır. Pamuk'un kazaları *aydınlanma* anlarıdır, iki dünyanın kesiştiği noktalardır, *yeni hayatın* başlangıcıdır: "*Nedir zaman? Bir kaza! Nedir hayat? Bir zaman! Nedir kaza? Bir hayat, yeni bir hayat.*" (YH.59) Kaza, yaşamın gerçeğidir, gerçeğin yaşama dönüşmesidir, *yeni hayatın* kendisidir.

Saflığı Arayış

> "*Bir zamanlar (...) gerçek bir dünya varmış.*" (YH.51)

Kaza anlarının içindeki kesişme noktalarında görünen kutsal boyut, romanda farklı bir katmanda da varlığını sürdürür; *saflık*, bozulmamışlık gibi nitelikleri içinde toplayan *çocukluk* katmanıdır bu. Roman kişilerinin çocukluk anıları ya da metinde sıkça sözü edilen *çocuk kitapları* çoğu yerde kutsallık çağrıştıran imgelerle birlikte yansıtılır; çocuk dergileriyle, roman kişilerini etkileyen *kutsal kitap* arasında koşutluk kurulur: "*Sabah karıştırdığımız çocuk dergilerinde, kitaptaki bilgelik bir çekirdek halinde en çocuksu biçimiyle vardı,*" (YH.163) der ana kişi; "*kitabı okuduktan sonra bu resimli romanları (...) bir daha dikkatle gözden geçirdiği[n]i ve pek çok konunun önce orada ele alındığını gördüğü[n]ü,*" (YH.209) söyler. Söz konusu çocuk kitapları "*Mari ile Ali*", "*Pertev ile Peter*" ya da "*Nebi Nebraska*'da"nın yazarının aynı zamanda *yeni hayata* giden yolun kılavuz kitabının da yazarı olması, çocukluğun çevresinde örülen kutsallık ağının önemli bir düğümünü oluşturur. Bu kitaplarda, *iyilik/dostluk/arkadaşlık/yardımseverlik/dürüstlük/hoşgörü* gibi insancıl/evrensel öğeler yer almaktadır. Doğulu ve Batılı çocuklar eşit konumda arkadaşlık etmekte; hatta Batılı Mari Doğulu Ali'den "*geleneksel Doğu değerlerini, Huzur'u, Tevekkül'ü ve Sabır'ı*" (YH.113) öğrenmektedir.

Çocukluk olgusunun romandaki bir tür *leitmotifi* diyebileceğimiz *resimli romanların* ve ana kişinin çocukluğunda sevdiği çikletin üstünde *melek* resmi bulunmaktadır. Ayrıca ana kişinin yaşamını bir anda değiştiren kitap da, çocukluğunda okuduğu resimli romanlar gibi kokmaktadır; *aynı* mürekkep kokusudur bu (Bkz. YH.11). Roman kişilerinden biri iç dünya yolculuğunu çocuk kitabı benzetmesiyle anlatır; *"o ülkeye yaptı[kları] yolculukta [...) gözlükle ateş yakan Mari ile Ali gibi yaratıcı"* (YH.67) olduklarını söyler. Romanın, yaşamı bilgece özümsemiş Doktor Mehmet'i de *"çocukluğunun önemini anlamış[tır]"* (YH.187). Ana kişi, romanın sonlarına doğru *aydınlanma* yolculuğuna çıkmadan önce, idealizm imgesinin taşıyıcısı olan *tren*lerin toplu halde bulunduğu istasyona gider; kucağında ise *çocuğu* vardır; çocuğu ile birlikte *Yeni Hayat* karamelalarına gönderme yaparcasına *karamela* yemektedir.

Roman kişilerinden Nahit/Mehmet'in de gelişme yolculuğunda ulaştığı son aşamadır *çocuklaşmak*. Kitabı yaza yaza kendi olan Nahit/Mehmet'ten söz eden ana kişi, bir süre sonra onu bir çocuk kahramanın adıyla anmaya başlar, ona *Pertev* der (Bkz. YH.214). Onun ulaştığı bu *saflık* durumu, 13. bölümde *çocukluk* çağrışımları ile imge düzlemine taşınır. Nahit/Mehmet'in *"gözleri çocuk neşesiyle ışıld[amaktadır]"* (YH.212); ana kişi, onun *"çocukluk fotoğraflarında da bu neşeli yüzü gördüğü[nü]"* (a.g.y.) anımsar. Nahit/Mehmet'in ardındaki örgütün casusları onun *çocuk kitapları* okuduğunu saptamışlardır (Bkz. YH.136). Oturduğu Viranbağ kasabası ise baştan sona ana kişinin *çocukluk* çağrışımlarının odağıdır. Ana kişinin yaşamının *gizli simetri*sinde önemli bir yeri vardır Viranbağ'ın; aynı zamanda romanın gizli/oyunsu kurgu öğelerinden biridir Viranbağ; ana kişi çocukluğunda ezberlediği ve *unuttuğu* bu tren istasyonunun adını anımsamaya çalışır roman boyunca (Bkz. YH.249). Nahit/Mehmet'in oturduğu bu kasaba, uygarlığın henüz ulaşamadığı bir yerdir, bir anlamda dünyanın *çocuk* kalmış bir yöresidir.

Kozmik içerikli din sistemlerinde, insanın gelişimindeki önkoşullardan biridir tinsel düzlemde saflığa erişmek. Çağın ana

sorunsallarından olan *insanın kendisine ve çevresine yabancılaşması* olgusunun başlıca nedenlerinden biri, insanın evrensel özelliklerini unutup maddenin egemenliğindeki bir yaşam biçiminin içine girmesi, *saflığını* yitirmesidir; kendini çevresindeki dünyadan soyutlamasıdır; *Ben*'le dünyayı birbirinden ayırmasıdır; yalnızlaşmasıdır. *"Bunu kozmik dile çevirirsek; bilinçle bilinçdışının, özne ile nesnenin ayrışması demektir bu; evrensel bütünlüğün bozulmasıdır. Oysa doğada -hayvanda ve bebekte- özneler 'Ben' olduklarını bilmezler (...) Özne, kendi dışındaki nesnelerle birdir; kendini onlardan ayrı biri olarak duyumsamaz."*[36]

Ancak insanın çevresiyle arasında oluşan duvarı yeniden yıkması, tüm evrenle/bilinçdışıyla/doğayla/Tanrı'yla yeniden bütünleşmesi çocukluktaki gibi kendiliğinden olmaz. İslâm tasavvufunda *fenâ* makamı diye adlandırılan bu aşamaya erişmek için, bir üstbilincin oluşması, kişinin gerçek bilgiye ulaşması, bilgeleşmesi gerekir. Bu aydınlanmadır, Doğu felsefesindeki *satori*dir, yeniden ilk duruma dönüştür; tasavvuf diliyle ise, Tanrı ile insan arasında engel oluşturan *yanlış bilincin* ortadan kaldırılmasıdır.

Evrensel bütünlüğün bozulmamış ilk durumunu, özne ile nesnenin aynı olduğu cennetsi bir dünyayı Pamuk, *kutsal kitap dili*ni *parodi* düzlemine taşıyarak anlatır: *"Allah'ın üflemesiyle birlikte âleme ruhla birlikte Adem'in gözü de değdi. O zaman cilasız aynada olduğu gibi değil, âlemde oldukları gibi, evet, tam da çocukların göreceği gibi gördük şeyleri. Gördüğünü adlandıran, adıyla da gördüğü şeyi bir tutan biz çocuklar o zamanlar ne şendik! O zamanlar zaman zamandı, kaza kaza, hayat da hayat."* (YH.104) Çocuğun saflığıyla koşutluk içinde betimlenen bu uygarlık öncesi uyum durumunda *"etle kemik gibi[dir] (...) söz ile eşya"* (a.g.y.); insan çevresine henüz yabancılaşmaya başlamamış, özne ile nesne henüz bütünlüğünü yitirmemiştir.

Özne ile nesnenin bütünlüğü doğada *kendiliğinden* oluşmuştur. Bebek ve hayvanda da gözlemlenen bu bütünlük bilinçli değildir; bilinçdışından kaynaklanan bir içgüdüyle doğal

36 Yıldız Ecevit, *Kozmik Bilincin Işığında Hermann Hesse*, Gündoğan Edebiyat Dergisi, 1994 Yaz/Güz, 11-12 sayı, s. 59.

olarak yönlendirilir. Bilindışı ise, mistiklerin evrenin başlangıcı olarak gördükleri özden ya da Tanrı'dan izler taşır; onun insandaki izdüşümüdür; tüm evrende Tanrı'yı gören tasavvuf düşüncesiyle çakışır; bir bağlamda da panteist bir renge sahiptir. İnsanın ruhsal/tinsel gelişiminin önkoşulu olan ruhsal arılaşma ise, yeniden ilk duruma, Tanrısal öze dönmek demektir; *Ben*'in en aza indirgendiği, giderek yok olduğu bir aşamadır bu; bir tür *öze evrimleşmedir*; Erich Fromm'un *"o çocukluk saflığına (...) daha yüksek düzlemde geri dönüş"*[37] dediği şeydir. Rilke, *"Ey çocukluk saatleri/Biçimlerin ardında daha fazla bir şeyin bulunduğu"*[38] dizeleriyle, saflıktaki derinliğe olan hayranlığı dile getirir. Bu saflaşma/arılaşma durumu tasavvufun *fenâ* makamıyla çakışır. *"Fenâ, Ben bilincinin sıfıra indiği durumdur, nesne ve özne diye ikiye ayrılmadan önceki durum olan, sûfilerin 'toplanma', 'bir araya gelme' dediği cem durumudur."*[39]

Bu ilk duruma, ya da Hıristiyan mistiği Meister Eckhart'ın* *"Tanrı'yla bir bütün olduğumuz zamandaki gibi, aramızda onunla hiçbir fark yokken olduğu gibi,"*[40] diye dile getirdiği, *varlık birliğ*inin o ilk, bozulmamış durumuna geri dönüş düşüncesinin *"Yeni Hayat"* romanındaki bir başka yansıması da *doğa*dır. Kitabı okuyan ve Canan'la tanışan ana kişideki bilinç değişikliği, çevresindeki doğaya farklı bir bakışla yönelmesinde belirgin kılınır: *"Dolmabahçe'ye inen yamaçta, çınar ve kestane ağaçlarının arasında ne kadar da sakindi her şey! (...) Baktım hayranlıkla."* (YH.30)

Pamuk, evrenin dinginliğine, *ışık* ve *melek*'in ülkesine, saf ve arı olana ya da Tanrı'ya açılan o *kaza* anlarından birinde doğayla bütünleştirir ana kişisini: *"Yukarıda tek tük yıldızlar,*

---

37 Bkz. Erich Fromm, *Psikanaliz ve Zen Budizm*, İstanbul, 1981, 3. bas., çev. İlhan Güngören, s. 90.

38 Rainer Maria Rilke, *Duino Ağıtları*, B/F/S Yayınları, çev. Süha Ergand, s. 63.

39 Annemarie Schimmel... s. 421.

(*) Meister Eckhart: 13. yüzyılda Almanya'da yaşamış olan, yapıtlarında *unio mystika* (varlık birliği) inancını yansıtmış bir mistik.

40 Meister Eckhardt, *Von der Abgeschiedenheit (Traktat)*, *Die Silberfracht*, bearbeitet von Dr. Ernst Zickel und Dr. Hans Thiel içinde, 9. Auflage, Hirschgraben-Verlag, Frankfurt am Main, 1969, s. 294.

yanımda gerçek bir kaya parçası. Ona hasretle dokundum, gerçek dokunuşun inanılmaz tadını duyarak," (YH.51) der ana kişi. Sanki insanın yabancılaşmayı yaşamadan önce doğayla bütün olduğu bir dönemden, bir ütopyadan söz eder gibidir; *"Bir zamanlar bütün dokunuşların dokunuş, kokuların koku, seslerin ses olduğu gerçek bir dünya varmış,"* (a.g.y.) der. Belki de romanın kurgusu içinde, *kaza* anlarının karşı boyuta açılan kapısından *"o zamanlar bu zamanlara bir görünüvermiştir"* (a.g.y.). Çevresinde örülen imge ağıyla Tanrısal çağrışımlara açık olan Canan, doğayla bütünleştirilerek betimlenir; tüm oluşumların *bir* olduğu evrende Tanrı'nın *zât*'ıyla bütünleşmiştir; panteist görüşün doğasıdır, Carl Gustav Jung'un yaşamı/doğayı simgeleyen *dişi* arketipi *anima*dır, kollektif bilindışının bir öğesidir Canan: *"Soluk yanaklarının teninde bir ışık görür (...) çene kemiğiyle upuzun boynunun birleştiği harika ülkede ve bir de sonra başı öne doğru eğilmişse enseye dökülen saçlarının altındaki erişilmez tende güllerin açtığını, güneşin battığını ve neşeli ve oyuncu sincapların bu dokunulmaz kadife cennete [onu] çağıran taklalar attığını"* (YH.67) düşler ana kişi.

"Yeni Hayat" romanında doğanın en yoğun yaşandığı bölümler, uygarlığa/teknolojiye/tüketim endüstrisine savaş açmış olan Dr. Narin'in odakta olduğu metin kesitleridir. Nietzsche'yi anıştıran bir *kültür karşıtlığı* ve doğa tutkusuyla iç içe yansıtılır Dr. Narin. Pamuk onu 9. bölümde *"yağmur bulutları arasından [gidip gelmekte olan] ipeksi şimşekler"* (YH.127) eşliğinde anlatır; Antik bir doğa tanrısı gibi betimler. Dr. Narin, *"yüksek bir tepeden varoluşun kendi iradesiyle kıpırdanan hareketine bakan bir Tanrı gibi[dir]"* (YH.124). Uygarlığa ve kitaplara karşı olan bu roman kişisinin kitaplığında yalnızca *çocuk kitaplarına* yer vardır (Bkz. YH.112). Gerçeği başkalarının yazdığı kitaplardan öğrenmez, onun bilgi ve bilgelik kaynağı doğadır: *"Sabahları bazan taa buraya kadar yürür, beni selamlayan güneşi karşılarım. Doğa durgun olur, arılar, yılanlar daha ortaya çıkmamıştır. Ben ve dünya, birbirimize, neden varolduğumuzu neden bu saatte burada olduğumuzu, amacın ne olduğunu sorarız. Pek az ölümlü bunları doğayla birlikte düşünür. Insanlar dü-*

şünürlerse eğer, başkalarından duydukları ama kendilerinin sandıkları zavallı birkaç düşünce vardır akıllarında, doğaya bakıp keşfettikleri şeyler değil." (YH.128)

Dr. Narin'in doğa görüşü; evren bütününün Tanrı'yı yansıttığını, evrenin onun parçalarından oluştuğunu öne süren panteist görüşten izler taşır. Bu görüşe göre doğa canlı bir birliktir. Dr. Narin, eşyaların bir hafızası olduğunu düşünür. *"Tıpkı bizler gibi nesnelerin de aslında başlarından geçen şeyleri, hatıralarına kaydeden, saklayan bir yanları vardı[r] ama çoğumuz bunun farkında bile değil[izdir]. Eşyalar, birbirini sorar, birbiriyle anlaşır, fısıldaşır ve aralarında gizli bir ahenk kurar, dünya dediğimiz bu müziği oluştururlar."* (YH.119)

Tanrısal gücü içinde barındıran doğa ya da evren, Narin'e göre tarihin de yönlendiricisidir. Tarihi yapan *"büyük adamlar, tıpkı büyük çağlar, büyük ülkeler gibi içlerinde neredeyse patlayacak kadar yüklü bir gücü toplayabilmiş olanlardır"* (YH.131); ve *"yeni tarih yapılacağı zaman bu büyük güç, harekete geçirdiği bu büyük adamla birlikte acımasızca kararını verir, kıpırdanır"* (a.g.y.). Nietzsche'nin *erk istenci* adını verdiği bir tür yönlendirici kozmik içgüdüden izler taşıyan bu görüş,[41] *"insan değilim ben, dinamitim,"*[42] diyen düşünürün *üstinsan* kavramını yansıtır. Ve yine, *"insanlığın en yüce kendine geliş eylemi ki bende cisim bulmuş deha olmuştur,"*[43] diyen Nietzsche gibi haykırır Dr. Narin: *"Ben bir dahiyim."* (YH.130) *"Doğada [onunla] konuşan, [ona] ayakta tutma[sı] gereken kendi irade[sini] hatırlatan güçlü bir tebliğ gör[mektedir]"* (YH.131) o; düzene savaş açar, uygarlık yanlısı olduğunu sandığı kişileri öldürtür; bir tür elementer *doğal yıkım* gibidir; bir tür *depremdir, seldir, şimşektir.*

Teknolojinin tüm ürünlerine savaş açmış olan Dr. Narin'in evinde elektrik bulunmaz. Onun çevresinde doğal olmayan hiçbir şeye yer yoktur. Yaşamı *doğal/saf/arı* olandan uzaklaştı-

41 Bkz. Şükrü Günbulut, *Küçük Felsefe Tarihi*, Maya Matbaacılık Yayıncılık, Ankara, 1963, s. 49.

42 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Dost Yayınları, İstanbul, 1993, 4. bas., çev. Can Alkor, s. 141.

43 *A.g.y.*, s. 142.

ran çağ uygarlığı *"Yeni Hayat"* romanının birçok yerinde boy hedefi yapılır. Uygarlık, *çocuksu* olanın karşıtıdır metinde. Bir zamanlar *"bir oyun ve büyülenme duygusuyla gezin[ilen] o çocuksu küçük kentler ve minyatürlerden çıkma arka sokaklar, şimdi nasıl olmuştu da hepsi birbirini taklit eden tehlike işaretleri ve ünlemler kaynaşan korkutucu sahne dekorlarına dönüşmüştü[r]"* (YH.255). Yolların üzeri ise *"asfaltla kaplanarak çocukluk anıları karartıl[mış] ve çevreleri trafik işaretleri, yanıp sönen ışıklar ve acımasız reklam panolarıyla sarıl[mıştır]"* (YH.224).

Ana kişi bu uygarlık cangılında huzursuzdur. İçindeki doğal öz, içgüdülerindeki *kurt*, Hermann Hesse'nin *"Bozkır Kurdu"*nu çağrıştırırcasına karşı koymaktadır uygarlığa: *"... vitrin aynasında kendime baktığımda ve buzdolapları ve sobaların arasındaki mutlu hayatta gövdemi gördüğümde içimdeki lanet ve sinsi ses, bak gene dişlerini gösteren hain karakurt, seslenecekti bana, sen suçlusun diye."* (YH.185) Düzene uyum sağlamış ailenin *"huzur rengi pencerelerine dönüp kurşunlarını boşalt[mak]"* (a.g.y.) ister bir an Pamuk'un roman kişisi; vitrinde gördüğü *"bol tüylü ve mutlu bir köpeğe, yâni Arçelik radyonun üstüne tünemiş bibloya bakarken"* (a.g.y.) ise öfkesi doruğa yükselir ana kişinin -ya da içindeki kurdun-. Bilincin derinliklerindeki *saf/arı özde* hâlâ varlığını sürdüren ve insanın bozulmamış doğal yönünü, içgüdülerini simgeleyen *kurt*un, tüketim toplumunun yapay finosuna dönüşümünü anlatır Pamuk burada. *"Yeni Hayat"* romanı, özünden uzaklaşıp yapaylaşan insanın yeniden *özbe*nini, Tasavvuf bağlamında ise *özbe*ndeki Tanrı'yı arayışını anlatır. Kozmik bağlamda bir varoluş arayışıdır bu.

Mistik Bir Varoluş

> *"Bir zamanlar başka bir insanmış, daha sonra (...) başka biri olmuş." (YH.64)*

"Yeni Hayat" romanı bir varoluş yolculuğunun öyküsünü içerir: *"... kitap bana öyle geliyordu ki, benim bu dünyada ne için varolduğumu anlatıyordu,"* (YH.16) der ana kişi. Romanın yol-

culari *yaşamın anlamının* ardındadırlar. *"Yeni Hayat"* romanının kişileri için varoluşlarının ana amacı *yeni bir hayata* kavuşmaktır; bu yolda *değişmektir*. Bu değişim, konumuz bağlamında, mistik düzlemde gerçekleşen bir bilinç değişimine koşut olarak oluşur; insanın kişiliğinin Tanrı'yla bütünleşebilecek ölçüde arınmasıyla son bulur: *"Varolmak [Canan'a] sarılmaktır."* (YH.163) Romanda sıkça yer alan *başkası olmak*, bu varoluş yolculuğunun amacına ulaşması, insanın dünyasal *Ben*'den sıyrılarak farklı bir değerler sistemine sahip bir *başkası* olmasıyla eşanlamlıdır.

Pamuk'un romanının kişileri, çağdaş varoluşçu felsefelerdeki ana ereğe uygun olarak gerçekleştirmezler varoluşlarını; *bireyleşmez*ler, tam tersine birbirlerine dönüşerek kimliksizleşirler. *"Beyaz Kale"*de Hoca ile İtalyan kölesinin; *"Kara Kitap"*ta ise Galip/Celâl/Şehzâde/Mevlâna/Şems-i Tebrizî ve ikinci dereceden roman kişilerinin birbirine dönüşümü ya da bu yolda istekli oluşları söz konusudur. İki insanın birbirlerine dönüşüp, sonunda birbirlerinin yaşamlarını yaşamaya başlamaları, *"Beyaz Kale"*nin ana motiflerinden biridir. Çağdaş roman, insanın teknolojik gelişme ve madde egemenliği karşısında kimlik yitirişi gerçeğini, roman kişilerini silikleştirip ellerinden bireyliklerini alarak ya da onları tümüyle yok ederek estetik düzleme taşır. Romanın çokkatmanlı yapısı göz önüne alındığında, *"Yeni Hayat"*ın kişileri arasındaki döngüsellik, kuşkusuz böyle bir eğilimin sonucu olarak da yorumlanabilir.

Ancak, konumuz bağlamındaki ipuçlarının ardından gitmeyi sürdürdüğümüzde farklı bir anlam düzlemi çıkar karşımıza. Tasavvuf yolunda gelişmiş insanın yer aldığı üst basamaklarda, kişi onu Tanrı'dan ayıran *'nefs*'ten kurtulmuş, *"kişiliğinin ve varlığının aslında ne kadar da biricik olduğuna inanma"* (YH.225) yanılgısından arınmıştır; kendini *Bir*'in/bütünün yalnızca bir parçası olarak görmektedir; tüm evren ve içindekiler Tanrı'nın yansımalarıdır. Bu bağlamda ele alındığında, roman kişilerinin birbirine dönüşümü, yukarıdaki düşüncenin simgesel düzlemdeki yansısını oluşturur. Yine aynı bağlamda, *bireyin* önemini yitirdiği, her şeyin bir bütünü, bir mutlağı yan-

sıttığı, *birlikte çokluğu, çoklukta birliği* gören mistik bir düşünce biçimini vurgulamak için yaratılmış bir kurgu öğesidir roman kişilerinin döngüselliği.

Evrensel *özne-nesne* bütünlüğünün henüz bozulmadığı, doğanın bir parçası olarak sürdürülen, birey kavramından ve uygarlıktan uzak yaşam biçimleri tasavvufun özüyle çakışan eğilimler gösterirler. Arkaik ontolojide *"insan, bilinçli davranışında daha önce başka birisi tarafından, insan olmayan bir varlık tarafından yapılmamış ve yaşanmamış herhangi bir eylemi yaptığını ileri sürmez. Onun yaptığı her şey daha önce yapılmıştır. Yaşamı, başkalarında başlatılmış hareketlerin bitmek bilmez tekerrürüdür (...) Her jest bir ilk eylemi tekrarladığı ölçüde anlam ve gerçeklik kazanır (...) Arkaik insan için gerçeklik, bir göksel arketipin taklidinin türevi"*[44] demektir. Bu, roman kişisinin simge düzleminde *"biz bu filmi daha önceden görmüşüz"* (YH.109) dediği şeydir belki de; ya da, romanda doğayı/doğallığı kimliğinde bedenleştiren Dr. Narin'le konuşan ana kişinin, *"şu bir günlük tanışıklığımız bana tarihin bir kişide yarım bıraktığı iradenin hareketini, başka bir kişide tekrar başlattığını öğretti,"* (YH.130) dediği olguyla koşutluk içerir.

Kişiler arasındaki döngüselliğin en belirgin örneği; Nahit'ken Mehmet olan, sonra da Osman adını alan kişi ile romanın ana kişisi arasında yaşanır. Ana kişi, Nahit/Mehmet/Osman'ın babası Dr. Narin'le birlikte olduğu bölümde, Nahit olmak istediğini dile getirir (Bkz. YH.117); Narin'in evine girerken kullandığı *"babamın evine girer gibi"* (YH.217) deyimi özde ana anlamıyla kullanılır metinde. Dr. Narin de ona *"oğlum ol! Onun yerine geç,"* (YH.130) demektedir. Nahit/Mehmet/Osman ile romanın ana kişisi arasındaki koşutluk metin boyunca, *"boyu benden kısa"* (YH.197) ya da *"o da benim gibi 'nasıl söylesem' dedi,"* (YH.200) türünden kıyaslamalarla sürdürülür.

Nahit/Mehmet/Osman ruhsal gelişiminin son basamaklarındadır; ruhsal dinginlik ve saflığa ulaşmıştır. Ana kişi ise henüz gelişmesinin başındadır; karşıtlıklar arasındaki gel-git'te kaosu

44 Mircea Eliade... s. 19.

yaşamaktadır. Nahit/Mehmet/Osman ile karşılaştığı ve onu öldürdüğü bölümde ilk kez ana kişinin de adının Osman olduğunu öğreniriz. İsim düzlemindeki bu döngüsellik; ana kişi Osman'ın, öldürülen Osman'ın özelliklerine sahip olmaya başlamasıyla anlam düzlemine de taşınır. Cinayetten sonra aynaya bakan ana kişi orada Osman'ın hayaletini gördüğünü düşler; *"aynada gördüğüm kişiyi katilden çok maktulün hayaletine benzettiğini söylesem kimse inanmaz bana,"* (YH.216) der. Ana kişinin gelişmesi Nahit/Mehmet/Osman'ı öldürdükten sonra ivme kazanır. Bir sonraki bölümde, gövdesinin ilk günlerdeki gibi oturduğu masadan, sandalyeden kopup uzaklaştığını sanmaz ana kişi artık; onun yerine *"bir iç huzuru duy[maktadır]"* (YH.221); kitabı farklı gözlerle *"yeniden yeniden"* (a.g.y.) okumaya başlar. Sanki bir bayrak yarışıdır bu, ya da yok olan bir canlının toprağının üstünde başka bir canlının kök salması gibidir; dönemsel olarak kendini yineleyen doğanın mevsimlerini ya da gezegenlerin devinimini çağrıştırır.

Metinde, bu bağlamdaki bir başka önemli koşutluk da, romanın eski kuşaktan kişileri arasında görülür. Özde birbirinden farklı özellikler taşıyan bu üç roman kişisi, Rıfkı Hat, Dr. Narin ve Süreyya Bey'dir. Bir önceki örnekte olduğu gibi fazla belirgin olmayan bu koşutluk, hepsinin evinde aynı gümüş şekerlik ve karamelaların yer alıyor olmasıyla simge düzlemine taşınır.

Romanda kişiler arasında görülen koşutluk ya da döngüselliğin bir başka yorumu da, dünyadaki *hakikat* yolcularının ve İslâm tasavvufunun büyük ölçüde varlığına inandığı bir olgu çerçevesinde söz konusu olabilir; *ruhgöçümü* (reenkarnasyon) denilen olgudur bu; roman kişilerinin yeni bir insan olup *yeniden doğma*larıyla, kendilerini *"öteki"* hayatlarından soyutlamalarıyla çağrışıma açılır. *"Mehmet'in öteki hayatına gidiyorum,"* der Canan, *"ama o öteki hayatında Mehmet değil bir başka biriydi"* (YH.75).

Döngüsellik olgusunu kozmik bakışla toparlamak istediğimizde ise karşımıza Jung'un *kolektif bilinçdışı* çıkmakta. Çağdaş ruhbilimin en büyük bulgusudur bilinçdışı, eskinin meta-

fiziksel olgularını bilim düzlemine taşır. Kolektif bilinçdışı tüm insanlığın ortak belleğidir; insanlığın ortak yaşantılarının kaydedildiği bir disket gibidir. *"İşte bu ortak düzlemde yalnız başına bireyler olmaktan çıkıp, tek bir varlığa dönüşmekteyiz,"*[45] der Jung. Tasavvuf düşüncesinin Jung psikolojisinde dile getirilişidir bu görüş.

Evrenin tüm olasılıklarını içinde taşıyan bir bilinçdışı ise, edebiyatta sıkça kullanılan *ikiz ruhlar** motifiyle koşutluk kurmaya yönlendiriyor bizi. Faust-Mephistopheles ikilisinde en çarpıcı örneğini bulan bu motif, insanın içindeki olasılıkların/karşıtlıkların farklı kişilerde bedenleştirilmesi anlamına gelir edebiyatta. Nahit de, Mehmet de, Osman da, Doktor Mehmet de ve -simgelediği Tanrısal özle- Canan da, gerçekte tek bir insanın içindeki olasılıklar, tek bir *Ben*'in parçaları olarak düşünülebilir. Bu olasılıklardan hangisinin gerçekleşeceği ise insanın kendi elinde olan bir seçimdir. Gelişme yolcusunun, *sâlik*in ise seçimi, *kemâle ermek*/olgunlaşmak, içindeki olasılıklardan *Canan*'ı su yüzüne çıkarmaktır.

'İnsan-ı Kâmil'in Oluşumu

> *"Tam işte burada, bu ânın içindeydi muhteşem hayat."* (YH.99)

Tasavvuf dilinde, Tanrı'da yok olan insandır *insan-ı kâmil*; ruhsal yönden gelişmiştir; özne-nesne ayrımını aşmış, Allah'la bütünleşmiştir; gerçeği kavramış, kendisi *gerçek* olmuş bir yaşam sanatçısıdır. Tasavvufun insan-ı kâmili *"olgunlaşan, geçici varlıklardan kendini sıyırıp, kalıcı öz(...)e yönelmeyi başaran insan[dır], Tanrı'ya giden yol üzerinde adım adım ilerler. Bu ilerleme bir yükseliş, az olgundan çok olguna (ekmel'e), başka bir deyişle Tanrı'ya gidiş demektir (...) İnsan Tanrı'ya yükselirken birçok manevi basamaktan geçer. Bir yükseliş niteliği taşıyan bu 'ge-*

45 Carl Gustav Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, İstanbul, 1992, çev. Kâmuran Şipal, s. 112.

(*) Doppelgänger-Motiv.

çiş', kâinatın değişik katlarını aşmak anlamına gelir. Son kattan sonra bütün varlık türlerini özünde yansıtan, onların ilksiz sonsuz kaynağı olan Tanrısal kat 'nur' gelir (...) İrfanla olgunlaşan insanın yetkinliği oranında Tanrı, onun gönlünde bir 'nur' olarak belirir (...) İrfanın sağladığı olgunlukla sezilir."[46] Mistiklere göre, insan dünyasal değer/ahlâk ölçütlerinden uzaklaşıp yaşamı evrensel/kozmik ölçütler çerçevesinde algılamayı sürdürdükçe, ya da süfilerin dediği gibi *gönül aynasını parlattıkça,* söz konusu *nur* daha göz kamaştırıcı olmaktadır.

Yaşamla bütünleşen, Tanrı'dan korkmak yerine onu seven, kutsal kitapların tapınılacak nesneler değil de başvuru kitapları olduğunu anlayıp içindekileri yaşama geçiren bu insan, bir tür *üstinsan*dır, evrimleşmiş insandır. Tasavvuf onu, tüm evrenin yaratılış amacı olarak görür. *Simurg*'un yaşadığı söylenen o en uzak dağa ulaşmış kişidir o. Bu insan *"sahip olmak değil, varolmak"*[47] istemektedir; *"dünyayı bir bütün olarak, tüm duygusal ve düşünsel birikim bulaşıklıklarından arıtılmış olarak, dolaysız olarak kavra[ma]"*[48] aşamasına gelmiştir.

"Yeni Hayat" romanında kitabın gösterdiği yolda ilerlemeye çalışan ana kişinin gelişiminde, Nahit/Mehmet/Osman'ı öldürdüğü 13. bölüm bir dönüm noktasıdır. Bu bölümden sonra Canan'a duyduğu *aşk* ile bir insanı *öldürmek* gibi uç karşıtlıklar arasında geçirdiği bunalımlı arayış dönemini atlatır ve ruhsal dinginliğe doğru yol almaya başlar ana kişi. Artık yollardaki *kaza* ya da mucize arayışı son bulmuştur. Yaşamla bütünleşmeye başlamıştır ana kişi; bir işte çalışmaktadır; sıradan bir orta gelirli kentli yaşamı sürmektedir. Ancak mutsuzdur; kitabın sırrını çözemediğini düşünmekte ve başkasıyla evlenmiş olan Canan'ı unutamamaktadır.

Roman boyunca, çoğu kez satır aralarında yabancılaştırma, etmeni aracılığıyla örtülü bir biçimde yer alan kitabın -ya da yaşamın- gizini ise ancak romanın son bölümünde anlar ana kişi: Onun ardından koşturduğu *sır*, özde *sır diye bir şeyin ol-*

46 *Meydan Larousse*... s. 919.

47 Erich Fromm... s. 102.

48 *A.g.y.*

madığı gerçeğidir. Nahit/Mehmet/Osman da gelişmesinin son aşamasında kitabın yazarının ona verecek hiçbir sırrı olmadığını artık bilmektedir (Bkz. YH.210). Romanın sır olmayan bu sırrını Pamuk, bir yılanla sahneye çıkan melek rolündeki mayolu çadır tiyatrosu oyuncusuna söyletir: *"Sabırsızlanmayın, hayata küsmeyin, kimseyi kıskanmadan bekleyin! Hayatı severek yaşamasını öğrenirseniz, mutlu olmak için ne yapacağınızı da anlarsınız. O zaman yolunuz kaybolsun, kaybolmasın beni görürsünüz."* (YH.194) Özde, *"Bizim yolumuz, şu güzelim dünyada yaşamak yoludur,"*[49] diyen Mevlâna'dan daha farklı bir şey söylememektedir çadır tiyatrosu oyuncusu.

Tüm sır yaşamın içindedir: *"Hayat buydu işte, ne oradaydı, ne de başka bir yerde, ne cennette ne cehennemde: Tam işte burada, bu ânın içindeydi muhteşem hayat"* (YH.99); yaşam ne İstanbul'dadır ne Paris'te ne de New York'ta. *"Salonlar, dolarlar, apartmanlar ve uçaklar orada kalsın; radyolar ve televizyonlar (...) Bizde tek bir şey var: Bak, bak yüreğime, nasıl da sızıyor hakiki hayatın ışığı onun içine,"* (a.g.y.) der ana kişi coşkulu bir dille. Onun arayış sürecindeki aydınlık anlardan biridir bu; bir *vecd anı* olarak yorumlanabilir.

Söz konusu sırrı içerdiği düşünülen kitabın *"sıradan bir eşya"* (YH.8) olduğu ise daha romanın ilk sayfalarında vurgulanır: Bu bağlamda ele alındığında, bu *sır* bir *mucize*nin içinde gizli olmayıp, gündelik/sıradan yaşamın saklısı gizlisi olmayan doğallığındadır da diyebiliriz. Gerçekten de, *"Bu dünyadan başka dünya yok, arama,"* diyen Ömer Hayyam gibi, cennetini yeryüzünde kurması gerektiğini anlar ana kişi; *"öğrenme[si] gerekeni öğrenmiş, -hiç de gerekmeyeni- öğrenmiş, kendi[si] için icat edebileceği (...) bütün sırların, serüvenlerin sonuna gelmişti[r] artık"* (YH.256). En büyük yanlışı yapmış, *"kendi[sini] başkalarından ayırmak, herkesinkinden daha başka bir amacı olan özel biri olarak görmek istemişti[r]"* (YH.269).

Ana kişinin romanın sonunda ulaştığı bilgelik, yaşamı olduğu gibi kabul edip ondan zevk almaktır. Romanın son sayfaları-

49 Bkz. Orhan Hançerlioğlu... s. 332.

na dek eleştirel bir anlatım tutumu ile yansıtılan tüketim toplumu simgelerini artık farklı bir tonda betimlemektedir anlatıcı; *"ekmeğinden taşan tombul hamburgerlerin, ruj kırmızılı, papatya sarılı, rüya mavili dondurmaların resimlerini görmek [artık] neşelendiri[yordur]"* (YH.271) onu. Televizyondaki maçta atılan golü *"hamburger sırasında bekleyen öteki erkek kardeşleri[yle] birlikte"* (YH.271-272) ağır çekimde yeniden izler. Kızını ve karısını özlediğini düşünür; yaşamında mucizelere yer yoktur artık; *"televizyonda futbol maçlarını seyretmeyi, pazarları evde oturup tembellik etmeyi, bazı geceler içmeyi, kızı[n]ı alıp trenlere bakmaya istasyona gitmeyi, yeni ketçap markalarını denemeyi, okumayı, karı[sıy]la dedikodu edip sevişmeyi"* (YH.272) istemektedir yalnızca. Bu kadar doğaldır; bu kadar yalındır yaşamın gerçeği. Pamuk'un bir önceki kitabı *"Kara Kitap"*ın roman kişisi de farkındadır bu gerçeğin; *"hiçbir zaman inandıramadım seni sıradan bir hayata razı olman gerektiğine,"* (KK.312) der.

Bir'in parçası olmak, evrenle, tüm insanlarla *birlik* olmak; *yüce*yi *sıradan*ın içinde yakalamak klasik *uyum* anlayışının yansımasıdır. Tasavvufun ana ereği de uyumdur; evrenle/yaşamla bütünleşmek, içinde bir damla olarak onunla birlikte akmaktır. Bir *hakikat* ustası Yunus Emre'nin *"Yetmiş iki millete birlik ile bakmayan/Halka müderris olsa hakikate asidir"*, sözünde de dile gelir bu gerçek. Yunus'un da bir üyesi olduğu *Melâmilik*, dini yaşamla bütünleştiren bir *hakikat* yoludur, bir yaşama biçimidir. Tasavvufun bu yaşama biçiminde, iki dünyanın -soyut ve somutun, madde ve anlamın- birlikte yaşanmasıdır söz konusu olan. *"Yeni Hayat"*ın ana biçim ilkesi olan *çokkatmanlı yapı*, romanın anlam düzlemindeki bu düşüncesiyle de örtüşür: Önemli olan insanın, metafiziksel boyutu *"kendi evi (...) gibi tanıdık"*, kendi evini de *"bütün dünya gibi yabancı"* (YH.24) duyumsayarak, hiçbirine tümüyle kapılmadan, ama ikisini de aynı anda, birlikte yaşamasıdır.

Bunun için de, yalnızca sezgi ve duygu boyutuyla değil, *akıl*la da kavranmalıdır dünya. Kitabın son sayfalarında *aydınlanma*yı yaşayan ana kişi, *"önümdeki hayata uygun bir akılcılık ve hiç de yüzeysel olmayan bir iyimserlik kapladı içimi,"*

(YH.272) der. *"Yeni Hayat"* romanı anlam düzleminde *uyum*u yakalamış, karşıtlıklar arasındaki *denge*yi kurmuş, evrenle/Tanrı'yla bütünleşmiş olan *insan-ı kâmil*in yaşam bilgeliğine uygun bir biçimde son bulur.

Metin dokusu içinde bu dünya görüşünü yaşam biçimi yapmış olan roman kişileri, ana kişinin aydınlanma yolunda örnek aldığı, hayranlık duyduğu insanlardır; *"Yeni Hayat"* romanının gelişmesini tamamlamış *insan-ı kâmil*leridir bunlar. Bu roman kişilerinin içinde, *Yeni Hayat* karamelalarının sahibi Süreyya Bey'in doğal çevresiyle bütünleşmiş aydınlık kimliği, ana kişinin *aydınlanma*sında önemli rol oynar. Sıradan/doğal yaşama sevinçle katılmaya artık hazır olan ana kişi, *"kendime biraz dikkat eder de, sözgelimi karamelacı, Süreyya Bey kadar yaşarsam,"* (YH.272) diye başlar gelecekle ilgili planlarına; onu örnek almıştır kendisine. Ana kişinin, *"yeni hayatı ararken iki kişinin daha 'yaratıcı' olacağını düşünmek yanlış değildi"* (YH.67) tümcesi, tasavvuf bağlamında ele alındığında, *mürşid-mürid* ilişkisinden izler taşır.

Karamelalarına *Yeni Hayat* adını veren, ürünlerinin üstüne bir *melek* resmi oturtup firmasını da *"Melek Şeker Çiklet T.A.Ş."* diye adlandıran Süreyya Bey, yıllardır bu mistik simgelerin ardındaki gerçeği bulmaya çalışan ana kişiye, bu isimleri niye kullandığını bilmediğini söylemektedir: *"Yeni Hayat adını nereden çıkardığını hatırlamıyordu[r]"* (YH.263); *"Mavi Melek"* filminde oynamış olan *"Marlene Dietrich'i seyretmeyi pek sever[miş]"* (YH.264), belki de bu yüzden koymuştur Melek ismini. Mistik imgeler yaşamla bütünleşir Süreyya Bey'de. Onun yazmış olduğu karamela manilerindeki melekler ise *"çocuksu"*dur, masalsıdır, *"saf"* melektir onlar (Bkz. a.g.y.), yüce ve ulaşılmaz değildirler, doğaya/doğal olana yakındırlar, belki de *gerçek* melek onlardır.

Metinde, *doğa*, *çocuk*, *çocuksuluk*, *saflık* ve *huzur* imgeleriyle örülüdür çevresi Süreyya Bey'in. İki dünyayı bireşime ulaştırmış, özne ve nesne arasındaki sınırı kaldırmış, başlangıçtaki saf/arı dünyayı yeniden yaratmıştır kişiliğinde. Ne Dr. Narin gibi dünyayı zor kullanarak değiştirmeye çalışmaktadır; ne

Rıfkı Hat gibi yaşamdan kaçmaktadır, ne de romanın otobüs yolcuları gibi mucize aramaktadır. Yaşamını da kendini de olduğu gibi kabul etmiştir o. Bu belki de Nietsche'nin *"kendini bir yazgı saymak, kendini başka türlü istememek"*[50] dediği şeydir. Seksen yaşındaki dinç bedeni ve ince/zarif görünümü, iç dünyasındaki uyumun dışavurumu gibidir. Yaşama karşı gösterdiği hoşgörü, davranışlarındaki iyimserlik ve neşe ondaki *bilgelik* boyutunun göstergeleridir. Yaşam gerçeğini kavramış bir bilgedir o; bir *evliya*dır; *"yedi kandilli Süreyya*'dır (Bkz. YH.265), *Ziya* Tepe Sokak'ın *Anlam* Tepesi'nde oturmaktadır. Şeyh Galip'in *"Hüsn ü Aşk"*ında sözünü ettiği *Nüzhet-gâh-ı Ma'nâ*yı çağrıştırır *Anlam Tepesi*.

Romanın bir diğer *bilge* kişisi ise, Samsunlu Doktor Mehmet'tir. Doktor Mehmet, *"kitabı [ana kişi] gibi, hayatı kaymışların yaptığı gibi değil de, adamakıllı sağlam bir başka yolla sindirim sistemine katıp onunla birlikte huzur ve tutkuyla yaşayabi[len]"*lerdendir (YH.187). *"Benim dünyamı değiştiren, feleğimi şaşırtan kitap bu adama nasıl vitamin hapı etkisi yapmıştı,"* (a.g.y.) diye sorar ana kişi şaşkınlıkla. Doktor Mehmet, kitabı okumuş olan Mehmetler'in arasında onun içindeki gerçeği özüne uygun olarak kavramış tek kişidir; onu bir başvuru kitabı olarak kullanmış, içindeki bilgeliği yaşamına geçirmiştir. Çevresiyle uyumludur, huzurludur, başarılıdır Dr. Mehmet. Süreyya Bey'de olduğu gibi bu uyum bedenine de yansımıştır; yakışıklıdır. Daha yaşarken *Canan*'ına kavuşmuş, ana kişinin ardında koştuğu Canan'la o evlenmiştir.

Romanın, dünyayla uyumu dorukta yaşayan, yaşamda başarı kazanmış bu iki örnek kişisine pek benzemeyen bir başka roman kişisi de biraz daha farklı bir yöntemle Tanrı'yla bütünleşme yolunda üst aşamaya gelmiştir: Nahit/Mehmet/Osman'dır bu kişi. Onun gelişme yolculuğundaki ana ilkesi, diğerlerinden farklıdır; o dünyadan da, kadınlardan da kaçmış, *inzivaya* çekilmiştir. İnzivaya çekiliş, insanın dünyasal tutkularından/bağımlılıklarından arınması demektir. *"Canan'dan da*

50 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo...* s. 25.

çok hoşlanmıştı. Evet. Ona aşık olmuştu. Ama sonra kaçmayı başarmıştı." (YH.20) Nahit/Mehmet/Osman'ın Canan'dan kaçışı, bir kadına duyulan tutkudan kaçıştır burada. Öte yandan, Canan'ın kimliğindeki Tanrı imgesi göz önüne alındığında *Canan'dan kaçış*, Zen Budizmde özgürlüğünün Buda tarafından bile kısıtlanmasını istemeyen kozmik gelişme yolcusu için söylenmiş bir özdeyişi çağrıştırır: *"Buda'nın adını ağzına aldıktan sonra, ağzını yıka!"*

Pamuk, yaşamlarında uyum ve sentezi ilke edinen diğer iki bilge kişisini romanında sağlıklı ve mutlu yaşatmayı sürdürüp birini *Canan*, diğerini *Yedi Kandilli Süreyya* ile ödüllendirirken, Nahit/Mehmet/Osman'ı öldürtür. Bu; bir taraftan onun, yaşamın dışında kalarak sentezi gerçekleştirememesinin sonucu olabileceği gibi; diğer taraftan romandaki *ölüm* motifinin anlam içeriğine uygun bir çözüm olarak da düşünülebilir. Metinde *yeni hayat*'la eş tutulan ve *"kutsal yolculuk"* (YH.63) diye anılan ölüm, gelişmesini tamamlamış insanın Tanrı'yla bütünleşmesinin de bir simgesidir. Romanın ana kişisi, yaşamı olduğu gibi onaylayıp onunla bütünleşmeyi ana ereği yaptıktan hemen sonra, o hep düşlediği *kaza*ya kavuşur. Ana kişinin ölümü, onun bilgeliğe ulaştığını, Tanrı'yla bütünleştiğini simge düzleminde dile getirir.

Vuslat

"Varolmak sana sarılmaktır." (YH.163)

Tüm mistiklerin ana ereğidir Tanrı'ya ulaşmak, onunla varlık birliğini gerçekleştirmek; Müslümanların *vahdet-i vücud*, Hıristiyanlarınsa *unio mystica* dedikleri olgudur bu; Kuran'da, *"Sonunda ancak Allah'a dönülecektir"* (Âli İmran Süresi/28) biçiminde dile getirilir. İslâm tasavvufunda *fenâfillah ve bekâbillâh* adı verilen makamların anlam içeriğiyle örtüşür; Tanrı'yla birleşmek ve onunla birlikte *fânî* olarak *bâkî* olmak demektir.

Tasavvuf edebiyatının ana motifini *vuslat* düşüncesi oluşturur. Yunus'un ünlü dizeleri, Tanrı'yla bütünleşmiş, varlık birli-

ğine ulaşmış kişiyi anlatır: *"Beni bende demen bende değilim/Bir ben vardır bende benden içeri."* Pamuk'un kendisine yakın bulduğunu söylediği Novalis ve Alman romantiklerine göre, tüm evren mutlak bir ilk özden oluşmuştur ve yine ona dönecektir. Romantizm akımının düşünsel altyapısını öğretisinde ortaya koyan Fichte için de amaç bir tür *varlık birliğidir*; *Ben* ile *Ben-olmayan* arasında ulaşılacak bir sentezdir. Bu sentez *Mutlak Ben*'dir; *Mutlak Ben* eksiksiz bilgi ve kusursuz ahlaklılıktır, sonsuzlukta yer alır; Tanrı'dır. *Ben*, *Mutlak Ben*'in bir parçasıdır, onu içinde taşır ve onunla bütünleşir.

Varlık birliğinin gerçekleştiği anlar, *"Yeni Hayat"* romanında *ışık* imgesiyle iç içe verilir. *Nur* İslâm edebiyatında Tanrı anlamında kullanılır, tasavvuf dilinde, maddesel evrende görüş alanına giren Tanrı'yı dile getirir. Kutsal kitaplarda Tanrı peygamberlere *nur* biçiminde görünür. *"Bâtını bir nurdur ki âlemin ruhudur. Âlem bu nur ile dopdoludur. Bu nurun sonu, sınırı yoktur. O sonsuz bir denizdir. Hayat, ilim, irade, kudret bu nur ile kaimdir (...) Belki her şey bu nurdan ibarettir:"*[51] *Nur* kavramını böyle açıklar *"İbn Arabi'de Varlık Düşüncesi"*nde Ferid Kam.

Romanda Canan'ın ve kitabın çevresinde bolca yer alan ışık imgesi, Tanrı'ya kavuşma an'ı diyebileceğimiz *kaza* anlarında ya da *vecd* durumunu anıştıran betimlemeler sırasında yoğunlaşır; ana kişinin *Tanrı'ya kavuştuğu*, onunla *varlık birliğine* ulaştığı son sayfalarda ise *"yeni [bir] ışık"*a (YH.273) dönüşür. *"O derin, yalın ve güçlü ışık benim için oradaydı,"* (a.g.y.) der ana kişi; onunla bütünleşecek, *"hemen yeni bir dünyaya geçecekti[r]"* (YH.275). Biçimden kurtulup öze dönmektir bu; tasavvufa göre *doğa*da ve evrende zâten varolan *varlık birliğini* bilinçli olarak kendinde yaşamaktır.

*"Yeni Hayat"*ta Tanrı'yla bütünleşmenin estetik düzlemdeki bir başka somutlaması, ana kişinin Canan'la birleşme çabasında görülür: Ana kişi, romanın metaforik yapısı içinde Tanrı ile koşutlanan Canan'ı sevmekte, onunla evlenmek istemektedir; onun için *"varolmak [Canan'a] sarılmaktır"* (YH.163). Çoğu

51 Ferid Kam ve M. Ali Ayni, *İbn Arabi'de Varlık Düşüncesi*, İnsan Yayınları, çev. İlhan Güngören, s. 72.

yerde Tanrı'yı öven bir tasavvuf şairinin tutumu içinde Canan'ı yücelterek betimler anlatıcı. 11. bölümde ana kişinin, Canan'la cinsel yönden bütünleşme çabası, *"eşsiz zaman"*, *"erişilmez zaman"*, *"mucize"* sözcükleriyle birlikte yansıtılır.

Cinselliğin çok az yer aldığı roman metninde, özde kutsal bir anlamı olan Canan'la bütünleşme, çoğu yerde cinsellik çağrıştıran imgelerle iç içe betimlenir. Ana kişi *"belki de bütün bu yolculuğun [onu] ulaştırabileceği tek cennet parçasının Canan'la uzandığı (...) bu yatak olduğunu düşünü[r]"* (YH.162). Daha çok şiirsel bir coşku içeren bu Tanrısal imgeli cinsellik betimlemeleri, sevenin sevilenle birleşme özlemini insan aşkından alınmış simgelerle dile getiren İslâm mistikleriyle aynı düzlemde buluşturur Orhan Pamuk'u. Annemarie Schimmel'in *"garip, insanı büyüleyici bir karışım"*[52] diye nitelendirdiği bu durum, insan aşkı ile Tanrı aşkının bireşimidir.

Cinsel birleşme ile kutsallığın özellikle Doğu dinlerinde yan yana getirilmesi, *doğurganlık* olgusundaki yaratıcılıkla Tanrısal yaratıcılık arasında kurulan koşutluktan kaynaklanır. Eski Hint dinlerinde evrenin yaratılışının, bir dişi ve bir erkek Tanrı'nın cinsel birleşmesi sonucunda gerçekleştiği düşünülürdü. *"Tıpkı Taoculuktaki benzeri gibi Tantracı maithuna'nın genel felsefesi, cinsel sevişmede eşlerin birbirlerini Tanrısal güçlerin ete kemiğe bürünmesi, bedenleşmesi olarak algılamalarını ve birbirlerine taparmışçasına dinsel bir saygı göstermelerini gerektiriyordu."*[53] *Cinsellik* ve *Tanrısallık*, romanın soyut ve somutun bireşiminden oluşan çokkatmanlı yapısı içinde, bu özelliği en uçta vurgulayan kavram çiftidir; tasavvuf bağlamında ise, *vahdet-i vücudu* yaşayan insanın kutsal olanla bütünleşmesini simge düzlemine taşır.

Mistikler için, kutsal olanla bütünleşmenin bir yolu da *ölüm*dür. Mevlâna'nın ölüm yıldönümünü Mevleviler, *düğün gecesi* anlamına gelen *şeb-i arus* tanımıyla adlandırırlar. Tanrı ile insanın *ölüm* yatağındaki zifaf geceleridir bu. *"Yeni Ha-*

52 Annemarie Schimmel... s. 18.

53 Alan Watts, *Taoculuk, Zen ve Batı Kültürü*, Yol Yayınları, İstanbul, 1985, çev. İlhan Güngören, s. 72.

yat"ın olgunlaşmalarını tamamlayan *hakikat* yolcuları için de Tanrı'yla bütünleşmenin bir yoludur ölüm. Ölüm, romanda mutluluk sözcükleriyle birlikte anılır, özlenen bir durumdur. Ana kişinin ölümüyle sonuçlanan romanın son tümcesi, *"yeni bir hayata geçmek, ölmek"* (YH.275) koşutluğunu yansıtır. Bu koşutluk kitapta birçok kez yinelenir. Ana kişi, bir kaza anında *"yeni hayatın ve ölümün hoş kokusunu aldı[gından]"* (YH.60) söz eder. Kitaptan fışkırdığı söylenen *yeni hayatın* ışığı aynı zamanda *"ölümün ışığı"*dır (YH.209); *yeni hayata* doğru yola çıkarken *"ölümünün bu çıkış noktasında başlayacağını"* (YH.47) bilmektedir ana kişi. *Yeni Hayat*'la bütünleştiği düşünülen *"Mehmet nereye giderse çevresinde de ölüm ışıl[damaktadır]"* (YH.69). Dante de *"Yeni Hayat"* isimli kitabında aynı koşutluk içinde yaklaşmaktadır ölüme. *"Gittikten sonra kadınım yeni hayatına, / dil erkli değil bunu anlatmaya,"*[54] diye söz eder sevdiği kadın Beatrice'nin ölümünden. Ölüm onun için de *"bir kutsal yolculuk"*tur;[55] *"Tatlılar tatlısı ölüm, bana gel, haşin davranma bana, çok istiyorum çünkü seni; bak şimdiden rengini taşıyorum senin,"*[56] diye yakarır ölüme onu alması için.

Mistik görüş, ölümü bir yokoluş anlamında almaz; bedenin/maddeselliğin ortadan kalkması, ruhun özgür kalması ve onun evrenin ruhuyla ya da Tanrı'yla bütünleşmesi, demektir ölüm. Yine bu görüşe göre; bir yanılsama olan ve gerçekte varolmayan maddesel boyutun ürünü bedenin yok olması o kadar da önemsenecek bir şey değildir, *gölge oyunu*nun bittiğini gösterir yalnızca. *"Mecazın [gerçekte varolmayan/YE] en aşağı derecesinden hakikat mertebesine yükselen arifler varlık aleminde Cenab-ı Hakdan başka varlık olmadığını, Ondan başka ne varsa hepsinin yokolucu yani mâdum hükmünde bulunduğunu, apaçık iyanen görmüşlerdir. Eşyanın [ya da maddenin/YE] yokoluşu bir zamana bağlı değildir. Belki eşya ezelden ebede kadar mâdumdur [yoktur/YE],"*[57] İmam Gazâli'ye göre.

54 Dante Alighieri... s. 53.

55 *A.g.y.*, s. 63.

56 *A.g.y.*, s. 40.

57 Ferid Kam... s. 95.

Dünyasal bedenin yokolması -ölmesi-, aynı zamanda dünyasal saplantılardan/tutkulardan/değer ölçütlerinden arınmayı simgeler, kendini Tanrı'da yok ediştir; *fenâ* ve *bekâ* makamlarındaki yokluğa/hiçliğe ulaşmaktır. Ölümle daha yüksek bir yaşama ve tinsel dirilişe erişecek olan mutasavvıfın amacıdır ölüm. Maddesel ya da tinsel düzlemde olsun, her ölüş onu daha yüksek bir tinselliğe yüceltir. Bu nedenle, *"Öldürün beni vefâkâr dostlarım/Çünkü ölmem, yaşamam demektir benim,"*[58] der Hallac-ı Mansur, ölüm sonrasına özlemle bakarak. *"Gerçek inanca yönelmiş insanın yaşamı aralıksız olarak simgesel düzlemde geçer. Bu bağlamda her ölüm bir uzlaşmadır;"*[59] der Novalis de.

"Yeni Hayat" romanında doğayla bütünleşme duygusu içinde *"hafif hafif çalkalanan denizin ağırlığını, tıpkı kitabı okurken karşılaşıverdiği (...) kendi geri dönüşsüz ölümü (...) gibi"* (YH.15) bir an içinde duyumsadığını söyler ana kişi, ama bu, *"gerçek ölümün vermesi gereken 'her şeyin sonu geldi' duygusu değil"*dir (a.g.y.), tam tersine, *"hayata yeni başlayan birinin merakı, heyecanı kıpırdanıyordu[r] içi[n]de"* (a.g.y.). *Yeni bir hayat*ın, boyut değiştirmenin simgesidir ölüm. Hesse'nin *"o bir son olmayacak, tersine, bir yeniden doğuş olacak,"*[60] dediği bir dönüşümdür. Goethe bu dönüşümü şöyle anlatır: *"Doğum ve mezar, / Sonsuz bir denizdir, / Bir geliş ve gidiştir."*[61]

Pamuk, bilgeliği yakalayan ana kişisini, İslâm mistik edebiyatında kullanılan *ölüm ışığı* anlamındaki bir simge çerçevesinde ölüme yollar. Romanda ölüm, *sabah ışığı* dünyayı aydınlatmaya başladığında gerçekleşir. Dünyayı bir düşe, ölümü ise sabah ışığına benzeten süfiler gibi düşünüldüğünde, yaşamdan ölüme geçiş uykudan uyanmak demektir, geceden gündüze, karanlıktan aydınlığa geçiştir; geçici yaşamdan sonsuzluğa eriştir; *hakikat* yolculuğunun Tanrı'da son bulmasıdır. *"Yeni*

58 Annemarie Schimmel... s. 277.

59 Novalis... s. 421.

60 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdu'nun Düş Yolculukları*, der. Yıldız Ecevit, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, s. 100.

61 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Öteki Yayınevi, Ankara, 1992, çev. Nihat Ülner, s. 26.

Hayat" romanının sonunda, *"yaklaşan kamyonun ışığına, kitaptan fışkıran inanılmaz ışığa kamaşan gözlerle (...) bakan [ana kişi de] hemen yeni bir dünyaya geçecekti[r]"* (YH.275) otobüs kazasından sonra. Bu yeni dünya, Tanrısallığın sanal boyutudur, *vuslat*ın gerçekleşeceği yerdir.

Biçim Düzleminde Tasavvuf Öğesi

> *"Her ne kadar alegorilerle kırıştırsa onlara göz kırpsa [da]..."*[62]

Geleneksel tasavvuf edebiyatının ana biçim öğesi *alegori*dir. Alegori, soyut bir kavram ya da belirgin bir düşüncenin, akılcı -rasyonel- düzlemde açık bir biçimde kavranabilecek bir imge aracılığıyla dile getirilmesi anlamına gelir. *Simge*, birçok kavram çağrıştırır, çeşitli anlam katmanlarını devreye sokarken, *alegori*nin yalnızca tek bir anlam içeriği vardır. Tasavvuf edebiyatı alegorisinde *gül* Allah/mâşuk/sevilen, *bülbül* ise derviş/âşık/sevendir; *sâki* Tanrı sevgisini isteyenlere sunan mürşit, *şarap* Tanrı ilminin özüdür/aşktır, *meyhane* Tanrı ilminin sunulduğu yer olan tekkedir, *sarhoş* ise mürşidin verdiği mânâ şarabıyla kendinden geçen derviştir. *"Aşkın şarabıyla oldum sarhoş,"* diyen şairin bu dizesinin ardındaki tasavvuf düşüncesini çözmek için, alegorilerin yerine saklı anlamlarını oturtmak yeterlidir. Doğuda da Batıda da mistikler edebiyat ürünlerinde bolca alegori kullanmışlardır. Ortaçağ Hıristiyan edebiyatı ve dinsel içeriği ağır basan barok edebiyatı büyük ölçüde alegorik metinlerden oluşur.

"Alegorik anlatım dediğimiz bu mutlu şenliğin modern hikâyelerce bilinçle terkedilmesinin nedeni, bu maskeli baloda takılan maskelerin kullanıla kullanıla fazlaca eskimesiydi (...) Kahramanının eline o gülü verirken yazar, bahçeden koparılmış bir çiçek mi veriyordu, divan şiirinden alınmış bir kalıp mı, yoksa sözlükten çıkarılmış bir kelime mi? Bahçedeki çiçek, divan şiirindeki kalıp kadar eskimişse eğer, sözlükteki güle yeni bir anlam ver-

62 *Cumhuriyet* gazetesi, 20.10.1994.

mek gerekir. Gülün yeni anlamı, yeni bir hikâye dünyası olması [gerekir]."[63] Böyle diyor Pamuk alegori kullanımı konusunda. Edebiyatın biçim öğelerinin eskimesidir Pamuk'un dile getirdiği; zamanla sözcüklerin çevresinde biriken anlam bulaşıklıklarının onları yıpratmasıdır. Batı dil felsefesinde, dili bu biçimde algılayış, *dil karamsarlığı* ya da *dil kuşkuculuğu* diye adlandırılır.

Her yeni çağ, her yeni yaşam biçimi, sanatta kendi *biçim* öğelerini de birlikte getirir. Yirminci yüzyılın yaşama bakışını, yüzyıllar öncesinin tasavvuf edebiyatı kalıplarıyla bağdaştırmak olanaklı değildir. Pamuk *"Yeni Hayat"* romanında, tasavvuf edebiyatının gerek anlam gerekse biçimsel özelliklerinden yararlanır. Ancak yapıtı, onların bir *ardılı* değildir. Pamuk için bu öğeler, estetik bir yaratı olan ürününü ortaya çıkarırken kullandığı birçok yapıtaşından/malzemeden birini -ama önemli birini- oluşturur, onun ürettiği sanat yapıtının ana renklerinden bir tanesidir. Tüm kitap dokusuna yayılmış olan bu renk, alegoriyi çağrıştıran ama alegori olmayan bir imge dokusu aracılığıyla estetik düzleme taşınmıştır. Pamuk'un imgelerinin çoğu, geleneksel alegoriyle örtüşmez; örtüşenler ise çeşitli tekniklerle yabancılaştırılmış, *groteskin* içinde kimlik değiştirmiş, metinde mistik olmayan ilk anlamlarıyla da kullanılarak soyut anlamları kuşkulu kılınmıştır. Alegori değildirler, çünkü neyin alegorisi oldukları belli değildir, tek bir saklı anlamları yoktur.

Metne mistik rengi veren ana imgeler, *Canan, ışık, aşk, kitap, yeni hayat ve melek*tir. Hepsi mistik çağrışımlara açık olan ve -yazarın deyişiyle- *"alegorilerle kırıştır[an]"*[64] bu sözcükler, metin içinde çok farklı anlam katmanlarında kullanılarak yabancılaştırılmış ve alegoride olduğu gibi teke tek çözümlenmeleri olanaksız kılınmıştır. Kimi yerde bir çiklet markası ya da Marlene Dietrich olan *melek*, ya da yolculuklarda sürekli otobüs farlarıyla karışan kutsal *ışık* örneğinde olduğu gibi yabancılaştırır imgelerini Pamuk.

---

63 *Cumhuriyet* gazetesi, Kitap Eki, 8.12.1991.

64 *Cumhuriyet* gazetesi, 20.10.1994.

Mistik bir imge ağıyla kaplanmıştır *"Yeni Hayat"*. Kimi kez yazarın sıkça kullandığı kutsallık içeren sözcüklerdir imge ağının düğümleri, kimi kez kutsal kişilerdir, Tanrı ya da peygamberdir, melektir anıştırılmak istenen, duadır, ibadettir; kimi kez ise gerçek yaşamla örtüştürerek örer imge ağını yazar, Fuzuli'nin bir dizesini alır (Bkz. YH.43), *"El Tekvir"* ya da *"Fâtır"* sûresinden (Bkz. YH.244), Mevlâna'dan (Bkz. YH.62) söz eder. Ya da metnini tasavvuf terimler dizgesiyle çakışan sözcüklerle donatır Pamuk; Canan'la onu izleyen ana kişiyi *âşıkla mâşuk* olarak tanımlar (Bkz. YH.68); ya da ana kişinin Nahit/Mehmet/Osman'a sorular sormasına, *yolcu*nun *bilge şeyh*e soru sorması olarak nitelendirir (Bkz. YH.203). Kitap, *"Kuran okuyan bir hafız[ın]"* (YH.134) yaptığı gibi *"bir çeşit dini coşkuyla"* (YH.141) okunmaktadır. *"Tufan'ı andıran sağanaklar"* (YH.162) yağmakta, kaza anları *mahşer* gününü çağrıştıran görüntülerle betimlenmektedir. Sürekli *ışık*la birlikte anılan Canan kimi kez *"kucağında küçük bir çocukla"* (YH.40) İsa'yı kucağında tutan Meryem çağrışımına temel hazırlamakta, kimi kez ise bir ilkokul piyesi için büründüğü *"küçük kanatlı sevimli melek kıyafeti içindeki"* (YH.39) resminden söz edilerek çevresindeki kutsallık ağının düğümleri sıklaştırılmaktadır.

Metin içinde tasavvuf düşüncesi hiçbir zaman *iman tazeleyici* bir tonda, *ders verircesine* yer almaz, *güdümlü* bir yaklaşımla yansıtılmaz. Pamuk, tasavvuf düşüncesini çeşitli biçim teknikleri aracılığıyla estetik düzleme taşır; *sanat yapıt*ının içinde estetik uyuma ulaşması için çağdaş tekniklerle onu yoğurur, biçimlendirir, fazla öne çıkan kısımlarını törpüler. Pamuk'un tasavvuf motifini estetik düzleme taşırken kullandığı edebiyat tekniklerinin en önemlilerinden biri de *yabancılaştırma etmen*idir. Yukarıda imge yüklü sözcüklerin yabancılaştırılmasında değindiğimiz bu öğe, anlatım tutumunda yer yer yoğun bir biçimde duyumsadığımız *grotesk* eğilimi oluşturan ana etkendir. İçinde yaşadığı dünyanın somut koşullarını, tüm alışkanlıklarından sıyrılarak sanki yeni görüyormuşçasına izleyip düzenin/sistemin temelini -ya da ondaki *"gizli simetri"*yi- kavrayabilmesi için, insanın o koşullara *yabancılaşması*, at gözlükleri-

ni çıkarıp bakışını özgürleştirmesi gerekir. Çağ edebiyatının ana çabalarından biridir *yabancılaştırma*. Okurunda bu farklı/yeni/özgür bakışı oluşturmak isteyen yazar, önce onun alıştığı dünyasını farklı/yeni bir dünyaya çevirir; belki bir masal atmosferi oluşturur, onu gerçekdışı boyuta taşır, belki de içinde yaşanılan dünyayı uzayın derinliklerine götürür, okurunun tanıdık dünyasını başka bir dünyaymış gibi anlatır; onu *yabancılaştırır*.

Yapıtına tasavvuf rengi katmak isteyen yazarın *bu dünya*yı yabancılaştırmak istemesi ise, tasavvufun *yalan dünya* görüşüyle de örtüşür. *"Yeni Hayat"*taki kurmaca dünyanın bir boyutunu -ekonomik ve sosyal kirlenme, doğa ve kentlerin dış görünümü ve Güney Doğu'daki savaşı- dış gerçekle bütünleştirirken, yakın tarihimizi de içine alan kimi öğeleri ve her şeyden önce de mistik boyutu tümüyle yabancılaştırır yazar. Schimmel, geleneksel tasavvuf metinlerinde alegorinin yanı sıra bir tür *yabancılaştırma etmeni* işlevi gören kimi sözcük oyunlarının varlığından söz eder. Onların bir tür *ko'an* olduklarını söyler; *"yani işiteni şaşırtmak için söylenen, mantık melekelerini karıştırmak, böylece ilgili sözcüğün, ya da söz konusu tasavvufi 'hâlin' veya 'mertebenin' gerçek anlamını açığa çıkarmak için"*[65] yapılan *"bile bile çelişkili bir davranış[tır]"* (a.g.y.) bu.

Pamuk'un *yabancılaştırıcı* özellikli *grotesk* eğiliminin bir taşıyıcısı da, *teknoloji* kültürünün ürünü olmalarına karşılık *mistik* çağrışımlara açık olan *özgül* imgelerdir. Metindeki diğer bütün imgeler gibi, bunların da neyin simgesi olduğu tam olarak belli değildir. Metindeki bu özgül imgelerin başında *televizyon* gelir. Roman dokusu içinde çoğu yerde somut yaşamı simgelediği düşünülen televizyon, metnin bir yerinde tasavvufun *ayna* alegorisinin işlevini üstlenir: *"Televizyon ekranında başka bir televizyon görüntüsü belirdi. O ekranın içinde de başka bir ekranın görüntüsü"* (YH.102). Beyaz ışıklar ve meleklerle sürdürülen mistik bir görüntü cümbüşüdür bu. Karşılıklı yansıyan aynalar, her şeyin Tanrı'nın adının bir *tecelli*si, bir görü-

65 Annemarie Schimmel... s. 23.

nümü olduğu düşüncesinin alegorik düzleme taşınmış biçimidir; ortadaki varlığın sonsuz sayıda görüntüsünü yansıtırlar, tıpkı evrendeki her şeyin Tanrı'nın sonsuz yansımaları olduğunu öne süren mistik görüşte olduğu gibi. Teknoloji çağının imge düzleminde ise, bu benzetmeyi *'karşılıklı yansıyan televizyonlar*'a dönüştürür Pamuk. Grotesk renkli bir başka imge ise, *"içiçe geçmiş bir otomobil jantıyla dış lastik arasında yüzlerce el aynası[nın] karşılıklı bir labirent oluşturacak şekilde dizil[diği]"* (YH.88) bir aygıttır. İçinde görüntüleri hapseden bu aygıt, bir *'görüntü saklama makinesi*'dir; tüm varoluşun görüntülerini ve ona ait tüm bilgileri içinde barındırdığı düşünülen *levh-i mahfuz*dan ya da Doğu mistisizminin *akaşa* kayıtlarından izler taşır.

Tasavvuf düşüncesinin yoğun bir biçimde yer aldığı ve uygun imgelerle desteklendiği 7. bölümde, yukarıdaki örneklerde görülen türde bir yabancılaştırma doruktadır. Ana kişinin, Tanrı'yla bir tür iletişim demek olan *vecd* durumunu yaşadığı, belki de bir *vahiy* an'ını yansıtan bu bölümde, kutsal görüntüler bir televizyon aracılığıyla ulaşır ana kişiye. *"Beyaz bir ışık belir[ir] ekranda (...) Derken ışık melek ol[ur]."* (YH.102) Kutsal kitapları çağrıştıran sözleri ise bir *"seslendirme sanatçısı"* (a.g.y.) söylemektedir sanki. Kutsallık ve teknolojinin iç içeliği metne *grotesk* bir renk verir, onu yabancılaştırır.

Yabancılaştırma etmeninin metindeki bir başka uygulaması da, romandaki ana düşüncelerin, o düşünceyi söyleyemeyecek konumdaki kişiler aracılığıyla dile getirilmesinde görülür. *Kitabın sırrı* olan düşünceyi Pamuk, bir yılanla birlikte melek kılığında sahneye çıkan çadır tiyatrosu oyuncusunun ağzından aktarır okuruna (Bkz. YH.194). Romanın *yaşam görüşü*nün, pek de saygın konumda olmayan, *"kasabanın kalantorlarıyla, parayı bastıran erlerle yata[n]"* (YH.199), sözü fazla ciddiye alınmayacak biri tarafından dile getirilmesi, okuru söylenen söze yabancılaştırır, onu hemen benimsemesini önler. Okuru yönlendirmek istemeyen, metni onun yorumuna bırakan yazarın *örtük* tutumudur bu. Oyuncunun boynuna dolanmış olan *yılan*ın -kundalini- Doğu felsefelerindeki simgesel anlamı *bilgelik*,

okur için satır arasına sıkıştırılmış bir ipucudur. *Yılan* sözcüğü, Hıristiyan mitolojisinde de önemli bir çağrışım yüküne sahiptir. İnsanın edilgin bir konumda yaşadığı cennet bahçesinden *kovulmasına* yol açmıştır yılan; buna karşılık ise, maddeler dünyasında yaşamak zorunda kalan insanın, yeryüzünde yaptığı deneyimler sonucu *gelişmesine* neden olmuştur. Yine aynı biçimde, romanın yansıttığı yaşam görüşünü ana kişiye bir içki sofrasında söyletir Pamuk (Bkz. YH.99). Ana kişinin alkol etkisiyle saçmalayıp saçmalamadığının tam anlaşılmaması, anlamı *güvenilmez* kılar, onu *yabancılaştırır*. Öte yandan ise, gerçeği söyleyen kişinin *sarhoş* olması, tasavvuf alegorisindeki *manâ şarabıyla kendinden geçen derviş* anlamını çağrıştırır.

*"Kara Kitap"*ın roman kişisi yazar Celâl Sâlik; yazdığı metinlerdeki *örtük* tutumunu şöyle açıklar: *"İnsanların çoğu (...) nesnelerin esas özelliklerini, sırf bu özellikler burunlarının dibinde olduğu için farketmiyorlar da, kenarda köşede kalan, böyle olduğu için dikkatlerini çeken ikincil özellikleri görüp tanıyorlar. Bu yüzden de yazılarımda göstermek istediğim şeyleri apaçık göstermiyor, yazının bir köşesine sıkıştırır gibi yapıyorum."* (KK.68) Celâl Sâlik'in bu tutumu, romanın ana düşüncelerini *örtük* bir biçimde dile getiren Orhan Pamuk'un *yabancılaştırma*yı ilke edinen anlatım tutumuyla çakışır.

"Yeni Hayat" romanının çeşitli düzlemlerde yoruma açık *çokkatmanlı* yapısı, onun *görünür/somut* gerçeği teke tek örtüştürerek yansıtmayan çağdaş anlatılarla ortak noktasıdır. Romanın, tasavvuf metinleriyle çakışan yapı özelliği ise, bu çokkatmanlılığın özellikle *somut-soyut* birlikteliği üzerinde yoğunlaşmasında görülür. *"Yeni Hayat"*taki kurgu da, imge dokusu da, bu somut ve soyut düzlemlerin eşzamanlı varlığını vurgulamak için ustaca planlanmıştır. Somut yaşam ve iç dünyadaki aşkın yolculuk kurmaca düzlemde aynı anda gerçekleşmektedir. Bu; çağdaş anlatıların çoğunda -örneğin Kafka'da- görülen bir *ara dünya* olmayıp, iki düzlemin çakışması, yan yana varolması anlamında bir birlikteliktir; sentez ve uyum yansıtır. Romanın bu özelliği, gerçeğin, soyut ve somut diye birbirinden ayrılamayacağını söyleyen mistik görüşle de çakışır. Çün-

kü bu görüşe göre, tüm boyutlar tek bir Tanrısal özü yansıtırlar; bir bütündürler. Bu bağlamda ele alındığında *"Yeni Hayat"* romanının dış kurgusu ve imge dokusunda görülen somut ve soyut bileşenler arasındaki bu *eşzamanlılık*, romandaki dünya görüşüyle de koşutluk içindedir. Romanda mistik öğenin en yoğun biçimde yer aldığı 7. bölümün, aynı zamanda siyasal/toplumsal içeriğin en yoğun verildiği bölüm olması, somut-soyut eşzamanlılığının kurgu düzlemindeki en çarpıcı örnekleri arasındadır.

Bu bağlamda, *"Yeni Hayat"* romanının çiftkatmanlı kurgusu, tasavvuf edebiyatının somut sözcüklere soyut anlamlar yükleyerek iki düzlemi kaynaştıran yapısıyla -çok genel anlamda konuşursak- aynı eğilimi paylaşır. Yunus'un şiirlerinde *erik*, *üzüm* gibi yiyecekler ile sıradan yaşamdan alınma kimi simgeler tasavvuf düşüncesini yansıtmak için kullanılmıştır. Helmut Ritter, mutfak terimlerinin tasavvuf deyimleriyle eşit tutulduğu bir Türkçe söz dağarcığı çıkarmıştır ortaya: *'Şehit oğlu şehit biryanidir, kuzudur; en yüksek yargıç helvadır'* vb. gibi. Schimmel, bu dizelerin tasavvuf gerçeğine şiirsel biçimlerden daha uygun olduğunu düşünür: *"Buradaki çelişkili ifade, arayanı hedefe götüren en meşru biçimdir."*[66]

Tasavvufun biçime yansıyan önemli bir özelliği de, tasavvuf yolculuğundaki dört aşamanın *"Yeni Hayat"* romanının kurgusuna parodik bir biçimde işlenmesidir. Kurgu düzleminde romandaki yolculuk bir *esfâr** parodisidir.** diyebiliriz. Romandaki yolculuk öğesi, İslâm tasavvufunun dört basamaktan oluşan gelişme yolculuğunun dış kalıbıyla koşutluklar gösterir. Tasavvuf, bu bağlamda biçimsel bir *kurgu* öğesidir. Tasavvufun *Esfâr-ı Erbaası* (dört sefer), *halktan Hakk'a*, *Hak ile Hak'ta*, *Hak'tan halka* ve *Hak ile halkta* diye açıklanan dört basamaktan

66 Annemarie Schimmel... s. 288.

(*) Seferler, yolculuklar, Tanrı'yla bütünleşmek için yapılan tinsel yolculuk.

(**) Parodi, bir edebiyat/sanat/kültür ürününün içeriğinin değiştirilerek/saptırılarak/abartılarak yansıtılması anlamına gelir. Bu, gerçek düzlemdeki içeriğin yabancılaştırılması, groteskleştirilmesi demektir. Parodi'de ana koşul, içerik değişikliğe uğratılırken dış kalıba/ritüele/biçime sadık kalınmasıdır.

oluşur. Birinci yolculukta ana kişi *çokluk*tan/çevresinden uzaklaşıp Canan'ın (ya da 'Hakk'ın') ardına düşer *(Halktan Hakk'a)*. Sonra yolculuğu sırasında Canan'a rastlar, onunla birlikte sürdürür yolculuğunu *(Hak ile Hak'ta)*. Daha sonra Canan'ı Dr. Narin'in konağında bırakıp tek başına 'Mehmetler'in ardında düşer, onlarla birlikte olur *(Hak'tan halka/Hak'ta fâni)*. Ölümüyle sonuçlanan yolculuğunda ise ana kişi gelişmesinin doruğuna ulaşır; tüm ülkeyi dolaşır, *"Yeni Hayat"* romanının gerçeği bilen aydınlanmış kişisi Süreyya Bey'le buluşur; gerçeği kavrar ve içinde yaşadığı toplumla bütünleşir *(Hak ile halkta)*.

Romanda -bu kez retorik düzlemde- bir başka tasavvuf parodisi daha dikkati çeker. Eski tasavvuf metinlerinde Tanrı'ya övgü, çoğu yerde dünyasal bir sevgilinin dış görünüşünün alegorik anlamda hayranlık ve övgüyle betimlenmesinde kendini gösterirdi. *"Yeni Hayat"* metni içinde Canan'ın gözlerinin/kirpiklerinin/dudaklarının övgüyle anlatıldığı yerler böyle bir parodinin söz konusu olabileceğini düşündürüyor. Canan'ın *"gözleri birden öyle bir ışıldamaya başlıyor[dur] ki, insan iri bir yaş tanesinin her an bu güzel gözlerde belireceğini sanıyor[dur]"* (YH.154); ya da *"güzelim uzun kolları bazan birbirine paralel iki kırılgan dal gibi"* (YH.67) uzanıyordur; ya da *"saçlarının altındaki erişilmez tende güller (...) aç[ıyordur]"* (a.g.y.). Ana kişinin Canan'dan söz ederken sözcüklere yansıyan inanılmaz bağlılık ile sevgi ve tapınmaya varan bir saygı, kimi yerde abartının etkisiyle grotesk/komik/yabancılaştırıcı etki verir. Hastalanan Canan'ın doktora ciğerlerini dinletmesi, *"onun güzelim ciğer salkımlarına sevgi göstermek"* (YH.181) biçiminde dile getirilir.

Sayı, Harf, Renk ve İsim Simgeciliği

> *"Evde açıp saydık, onyedi taneydi, tuhaf rakkam."* (BK.41)

"Yeni Hayat" romanının mistisizmle çakışan bir başka özelliği de, yazarın metin içine yerleştirdiği, mistik çağrışımlı sayı, harf, renk ve isimlerden oluşan bir simge ağıdır. Daha önce sö-

zünü ettiğimiz mistik imge dokusunun bir katmanıdır bu ağ; romandaki mistik atmosferin kurgulanmasında önemli işleve sahiptir; romanda titizlikle oluşturulmuş biçimsel yapının bir öğesidir.

1. Sayı ve Harf Simgeciliği

Evrendeki görünen/maddesel yapının özüne inip, onun gizini çözümlemek, o özdeki Tanrısallıkla bütünleşmek bütün mistiklerin amacıdır. Tüm evrenin Tanrı'nın bir yansıması olduğu görüşü, dış görüntüyle bu öz arasında koşutluk kurmaya; bu yansımanın maddesel evrendeki simgelerini aramaya yönlendirir mutasavvıfı.

Hurûfîlik bu arayışı inançlarıyla bütünleştirmiş bir İslâm tarikatıdır. Evrenin Tanrı'nın *söz*üyle yaratıldığından yola çıkan Hurûfîlik; *evrenin*, *söz* ya da *harf*lerden oluştuğunu düşünür; harflerle, madde dünyasının *öz*ü arasında koşutluk kurar; harflerin, canlılığın/yaşamın özü olduğu görüşünü taşır. Bu öz ise dış dünyada *harf*ler ve *say*ılar olarak kendini belli eder. Hurûfîler, insan yüzünde bazı harflerin açıkça göründüğünü öne sürerler; bu, Tanrı'nın insandaki görünümü anlamına gelmektedir; özündeki kutsallığın insanın yüzüne vurmasıdır. Arap alfabesinin '32' harfi ise *evren*in kendisi demektir Hurûfîlikte. Tasavvuf metinlerinin çözümlenmesinde harf ve sayı simgeciliği önemli bir yer tutar. Divan şiirinde *-muamma* türünde- kullanılan ve Hurûfîlikten izler taşıyan *ebced hesabı* da, harflere sayısal değer yükleyerek yapılan bir tür zekâ oyunudur, matematiksel özellik taşır.

Yahudilerin *Kabalacılığı* aynı eğilimde mistik bir akımdır. Hurûfîliği de etkilemiş olan Kabalacılıkta dünya, İslâm mistisizminde olduğu gibi Tanrı'nın kendisini dışlaştırmasıyla oluşmuştur. Bu oluşma '32' daire (sefirot) aşamasıyla gerçekleşmiştir. Harfler ve sayıları kullanarak, onların büyüsel etkisinden yararlanmaya çalışan *içrekçi* bir eğilim gösterir Kabalacılık. Tanrısallığın bu harf ve sayıların arasına gizlendiğini, ancak onları okumasını bilene açıldığını düşünür Yahudi mistikleri.

Sayı ve harf mistisizmini edebiyata taşıyan çağdaş yazarlar içinde en ünlüsü Umberto Eco'dur. Eco'nun *"Foucault Sarkacı"* tümüyle kabalist mistisizmin ilkeleriyle yoğrulmuştur. Kitabın bölümlerine *sefirot* adını koyar Eco; bilim-büyü yakınlığının öyküsüdür *"Foucault Sarkacı"*. Pamuk'un sayı ve harf simgeciliği ise *Hurûfîliğin* dizgesel ilkeleriyle bütünleşir. *"Kara Kitap"* romanında bu tür simgeciliğin metin içi kullanımının yanı sıra, Hurûfîlikten söz eden, onu ansiklopedik olarak açıklayan bir bölüm de vardır.

"Yeni Hayat" '17' bölümden oluşur. *"Kara Kitap"*ın da ilk bölümü, '17' alt bölüme ayrılmıştır. '17' ise, Hurûfîlikte önemli bir sayıdır; her şeyin çift yaratıldığı görüşünden yola çıkılarak, kutsal '7' sayısının iki ile çarpımına -Kuran'daki *gayri mükerrer* harflerin toplamıdır bu- *'fe', 'dal', 'va'* harflerinin eklenmesiyle oluşur; buna *muhkemat* denir.

'7' x 2 = 14 + (fe + dal + vav) = 17

Buna *müteşabihat* denen '11' harfin eklenmesiyle, yine kutsal bir sayı olan '28' elde edilir. Bu toplama, bunların dışında kalan *'pe', 'çe', 'je' ve 'sağır kef'*in de katılmasıyla, kabalistlerin kutsal sayısıyla çakışan '32'ye varılır. '32' tüm harflerin toplamıdır ve *evren* anlamına gelir.[67]

"Yeni Hayat", neredeyse metinde kullanılan tüm sayıların *kutsal* olduğu bir kitaptır. Ana kişi *"tabanca dolabıyla [kendi] oda[ları] arasındaki* 'on yedi' *adımlık yolu yürürken* 'on yedi' *değişik senaryo geç[er] aklı[n]dan"* (YH.159); Süreyya Bey karamelalarını *otuz iki* yıl süreyle üretmiştir. (Bkz. YH.263); Rıfkı Hat'ın Erenköy'deki evinin kapı numarası 28'dir (Bkz. s. 138); *"aşk nedir?"* sorusuna '28' saptama ile yanıt aranır (Bkz. s. 229).

Metinde en çok kullanılan *kutsal* sayılar ise '3', '7', '19' ve katlarıdır. '3' sayısı, gerek Müslümanlık gerekse Hıristiyanlıkta kutsaldır. Doğa üçlü bir devinimle işler; *ana*, *baba* ve ürünleri

67 Bkz. *Meydan Larousse...* s. 63.

*çocuk*tan oluşur. Hıristiyanlığın *"kutsal üçleme*'si ise Tanrı, Kutsal Ruh ve Isa'dan oluşan bir üçlüdür (Teslis). Müslümanlıkta dualar ve dinsel eylemler genelde '3' kez yinelenir. Tasavvufun Bekâbillah makamı da '3' aşamada tamamlanır ve *enel Hak* sözüyle noktalanır; *'Allah'ın hakkı üçtür'* deyişi buradan yola çıkılarak söylenmiştir. 3. bölümde ana kişi Canan'ı bulmak için bir tür büyüsel ritüel yapmakta (Bkz. YH.43-44); belirli eylemleri '7', '9000' (3x3000), '39' (3x13) ve '28' kez yinelemektedir. Canan onu '201' (3x67) no'lu dersliğin kapısında beklemektedir (Bkz. YH.26); ana kişi *kitabı* Nahit/Mehmet'ten '3' yıl sonra okumuştur (Bkz. YH.135); kazadan sonra Yeni Işık Oteli'nde '33' (3x11) saat uyur (Bkz. YH.55); Rıfkı Hat'ın kitabı yazarken yararlandığı kitapların sayısı da 33'tür (3x11).

'7' sayısı dinlerin kutsal sayıları içinde en önemlilerindendir. İslâmiyet'te *"Fâtiha"* Süresi '7' ayetten oluşmaktadır; gökte '7' gezegen olduğuna inanılırdı; insan yüzünün '7' deliği, haftanın '7' günü, göğün '7' katı, cennetin '7' kapısı vardır; dünya ise '7' günde yaratılmıştır; tasavvuf yolu da '7' aşamada tamamlanır. *"Yeni Hayat"* romanının ana kişisi '7'. bölümde bir vahiy an'ı yaşar. '7'. bölüm, metinde tasavvuf düşüncesi ve mistik atmosferin en yoğun yaşandığı kesittir. Romanda Canan hastalanır, '7' gün yatar (Bkz. YH.168); Dr. Narin '7' yeni araştırmacıyı daha işe alır (YH.145); ajan Seiko'nun raporunda '7' madde vardır (YH.153); alışveriş eden kadın '7' numara eldiven alır (Bkz. YH.175); şekerlikten '7' karamela çıkar (Bkz. YH.250); karamelaların üzerinde '7' tane melek oturmaktadır (Bkz. a.g.y.); ana kişinin annesinin ölümünün üzerinden '7' yıl geçmiştir; ana kişi '70' (7x10) gün sonra Canan'a yakınlaşabilmiştir (Bkz. YH.161).

'19' sayısının ise İslâmiyet'te Tanrı'nın simgesi olduğu düşünülür. Besmele Arapçada '19' harften oluşur. Kuran'da '19' sayısının katlarının çok sayıda yer aldığı saptanmıştır. Örneğin Allah sözcüğü Kuran'da '2698' (19x142) kez yinelenmektedir. '19' sayısındaki, en küçük tek sayı '1' ile en büyük tek sayı '9'un birlikteliği, Tanrı'nın 'tek' olduğunu ve evrendeki *çokluk*'un ise yine o *'tek*'ten oluştuğunu simgelemektedir. *"Yeni*

Hayat"ta ise bu *kutsal* sayı, ana kişinin Canan'la birlikte kaldığı otel odasının kapı numarasıdır (Bkz. YH.153). Canan'la birlikte *kitap*tan ilk kez '19' gün sonra söz ederler (Bkz. YH.69); Canan'ın otobüsteki koltuk numarası '38'dir (19x2) (Bkz. YH.61); ana kişi de '38' numaralı koltukta yolculuk yapar (Bkz. YH.177).

"Yeni Hayat" romanındaki sayı simgeciliğinin ilginç bir örneği de, ana kişinin Nahit/Mehmet/Osman'ı '13'. bölümde vurup öldürmesidir. İslâmiyet'te değilse de Hıristiyanlıkta uğursuz bir sayıdır '13'; buradan gündelik yaşama da geçmiştir. '13'ün uğursuzluğu İsa'nın Romalılar tarafından yakalanmasıyla ilgilidir. İsa'yı ele veren, '13.' havârîdir. Pamuk, romanının *kitap*la bütünleşen kişilerinden biri olan Nahit/Mehmet/Osman'ı, *uğursuz* bir sayıya sahip olan '13'. bölümde öldürtür ana kişiye.

Sayı simgeciliğinin yoğun bir biçimde kullanılmasına karşılık, harf simgeciliği *"Yeni Hayat"* romanında fazla yer almaz. Aşağıdaki örnek, *Allah* sözcüğünün 'H' harfi ya da Tanrısal kişiye verilen 'Hahut' -hü (o)- isminin 'H'sından yola çıkılarak yapılmış bir harf simgeciliğidir. Yeni Hayat marka karamelalardan *"herbirinin üzerinde alâmet-i farikası bir melek, toplam* yedi *melek H harflerinin kenarında kibarca otur[uyorlardır]"* (YH.250).

2. **Renk** Simgeciliği

"Yeni Hayat" romanı, rengin bolca yer aldığı bir metindir. Metindeki renk kullanımı çoğu yerde *simge* özelliği taşır. Yazar, *somut dünya* ile *soyut yaşam* katmanları arasındaki farkı, birçok yerde bu görsel imgeyle vurgular. Bu nedenle, metindeki renk kullanımının *mistik* bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz.

Romanda en çok kullanılan renkler *mor* ve *kırmızı*dır. Pamuk *mor* rengi büyük ölçüde Canan'ın ve mistik yaşantının olduğu bölümlerde kullanır. Tasavvufta iç dünya yaşantısının rengidir mor. Hint felsefesinde, evrenden insana akan kozmik enerjinin insandaki giriş noktaları olan *çakra*lardan en üsttekinin renklerinden biridir *mor*. Tanrısal özle/evrenle bütünleşme

çakrası da diyebileceğimiz *taç çakra*dan giren enerjinin titreşimi *mor*, *eflâtun* ve *beyaz* renkleri oluşturur. Kitabın en çok kutsal imgeyle çevrili kişisi Canan, *mor* bir palto giymektedir (Bkz. YH.31); ana kişi Canan'ın omuzunda uyurken, dağlar *mor*dur (Bkz. YH.73); onun Canan'dan söz ettiği bölümde gece de *mor*dur (Bkz. YH.70); Canan'la birlikte kaldıkları '19' numaralı odanın duvar kâğıdı ve yatak örtüsünün rengi yine *mor*dur (Bkz. YH.97); benzincilerin metinde çoğu kez *kırmızı* olan ışıkları Canan'ın yüzüne düştüğünde *eflâtun* olmuş (Bkz. YH.222), mora yakın bir renk tonuna dönüşmüştür.

Yolculuklarından birinde ana kişi de kendine *mor* bir ceket alır ve çoğu yerde bu *mor* ceketi giyer (Bkz. s. 190, 197, 206, 219). Ancak, henüz iç dünyasında yeterince yol almamış olan ve bu arada Nahit/Mehmet/Osman'ı da öldürmüş bulunan ana kişi *"kahramandan çok katile benze[mektedir]"* (YH.219) *mor* ceketin içinde; henüz morun simgelediği düzleme ulaşamamıştır. Pamuk'un kendisine bilge bir yaşam görüşü söylettiği grotesk çadır tiyatrosu oyuncusunun elindeki piyango torbası da *mor*dur (Bkz. YH.193). Güdül'deki terzi dükkânında televizyondaki melekten yaradılışın gizini öğrenmeye çalışan ana kişi *mor* bir koltukta oturmaktadır (Bkz. YH.101).

Ve Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"* romanının kapağı da *mor* renk taşımaktadır. *"Tarih ile renkler arasında, o zamanlar da, şimdiki kadar olmasa bile, bir çeşit sezgisel bir ilişki kuruyordum ve kahramanlarım hep bazı renklerle özdeşleşmiş olarak hayal ediyordum."* (BK. Ön-iç kapak) *"Beyaz Kale"* kitabı için söyler bu sözleri Pamuk. Onun *"Yeni Hayat"* roman metni içinde çok belirgin olan *renklere duyarlılığı* yukarıdaki alıntıda kendi ağzından dile gelir. Son derece titiz bir kurgu çalışmasının ürünü olan bu metnin yazarının Canan'ı ve mistik imgelerle örülü romanını *mor* olarak düşleyip, kapak rengini de kendi seçmiş olabileceği düşüncesi hiç de aykırı gelmiyor insana.

Romanın bir başka önemli rengi ise *kırmızı*dır. Kırmızı, *"Yeni Hayat"*ın bir diğer kurgu katmanının, *somut yaşamın*, ya da tasavvuf diliyle konuşursak *fâni dünyanın* rengidir. Dünyasal öğeler çoğu yerde *kırmızı* renkle birlikte verilir romanda. *Kır-*

mızı, maddenin, cinselliğin rengidir. Ruhbilim, *kırmızının* insana huzursuzluk verdiğini, onda saldırganlık duyguları ürettiğini söyler. Hintlilerin çakra sisteminde ise en yere yakın çakradan giren enerjinin renginin *kırmızı* olduğu düşünülür; kök çakra, insanın *madde* ile olan ilişkisini düzenleyen çakradır. Romanda, teknolojinin etkisiyle değişmekte olan dünyanın, kapitalist sistemin bir simgesi görünümünde yol kenarlarında yer alan benzinliklerin neon ışıkları genelde *kırmızı* ya da *pembe*dir (Bkz. YH.79). Ana kişi, romanın kutsal Canan'ını maddesel düzlemden izleyip ona cinsel istek duyduğunda Canan'ın *"kestane rengi saçları hafifçe kızıllaşmıştır. Şimdiye kadar nasıl farketmemiştim bu kızıllığı?"* (YH.97) der. Kırmızı, somut dünyanın rengidir; *"video kırmızısı"* (YH.109) benzetmesi içinde tanımlanır.

Metindeki mistik içerikli diğer renk simgelerinden biri de, yazarın roman dokusunda Canan'ın çevresinde ördüğü kutsallık ağını güçlendirmek için morun yanı sıra kullandığı *beyaz*dır. Saflığın rengidir *beyaz*, meleğin giysisinin rengidir; ışığın rengidir. Hintlilerin taç çakrasının morun yanındaki ikinci rengidir, kutsallık simgesidir. Canan, romanda çoğu kez *beyaz* giyer (Bkz. YH.61), ya da *"beyaz gibi soluk bir renkte, ama hiç de beyaz olmayan ve başka hiçbir renk olmayan bir elbise vardı[r] üzerinde"* (YH.23). Belki de *nur*un rengidir, bu beyazdan dan öte renk...

Romanda *boz* ya da *kurşuni* diye adlandırılan renk *bu dünyanın* rengidir; Hint düşüncesinde, karışık bir iç dünyanın insan *aura*sındaki yansımasıdır; olumsuzluk içerir. Bir *teknoloji* ürünü olan radyo, metinde *"kirli kurşuni bir örtünün altında[dır]"* (YH.191); bir örgütün ajanı Seiko'yu *"boz bir yağmurlukla hayal e[der]"* (YH.178) ana kişi; henüz yolunu bulamamış, karışık duygular içindeki Mehmet de *'kurşuni'* bir ceketle *"kötü bir ruh gibi karda iz bırakmadan yürü[mektedir]"* (YH.31).

Çift katmanlı roman yapısı, renk simgesi düzleminde de vurgulanır. *"Geçmişimin ve geleceğimin mor ve kurşuni renkleri"* (YH.268) der ana kişi, somut yaşamla iç dünyasının derinlikleri arasında yaşadığı gel-git'leri anıştırmak istercesine. Ya da

Canan'ın yüzünden fışkıran *beyaz* ışığı anlattıktan sonra, ardından hemen somut yaşamın güçlü ışığı alır gözlerini ana kişinin; *"kış öğlesinin karlı ve kurşuni ışığı[dır]"* (YH.24) bu; dünyaya özgüdür.

Roman kişisinin tinsel yönden aşama kaydettiği, bilgeleştiği son sayfalarda bir ara *mor* kullanımını artırır yazar. Metinde çoğunlukla *kırmızı* olan neon ışıkları *mavi*leşir, renk skalasında *mora* yaklaşır (Bkz. YH.268); ana kişinin aklında *"mor hüzün çiçekleri aç[maktadır]"* (a.g.y.).

3. İsim Simgeciliği

Eskiden beri adla, o adı taşıyan kişi arasında bir tür içreksel ilişkinin varolduğu düşünülmüştür. Mistikler, adları bir *arketip* gibi götürürlerdi; onların, yaratıcı enerjinin özel varlıklar oluşturmaya aracılık eden kalıpları olduğuna inanırlardı. Ana kişinin, Rıfkı Hat'ın evinde kitaplarını bulduğu, onun *"Yeni Hayat"* adlı kitabını yazarken kendisinden yararlandığını düşündüğü, roman metninde de iki kez alıntılanan İbn-i Arabi'nin savlarından biri de, isimler ile o ismi taşıyanlar arasında karşılıklı bir ilişki olduğudur.[68] Batı edebiyatında Antik komediden beri, kahramanların toplumsal konumları ve karakter özellikleri ile taşıdıkları isimler arasında simgesel bir ilişki görülür.

Pamuk'un romanında yarattığı imge düzleminin önemli öğelerinden biridir isim simgeciliği. Metinde isim simgeciliğinin uç noktasını, daha önce de vurguladığımız gibi Canan'la Tanrı arasında kurulan koşutluk oluşturur. Tasavvuf edebiyatının önemli simgelerinden biri olan *Canan* mutasavvıfın *sevgilisi*dir. *Tanrı*'dır; Canan *"Yeni Hayat"*ın ana kadın kişisinin de adıdır. Canan'ın mistik özelliğini vurgulayan öğelerden biri de, onun, otobüs kazasından sonra bir süre kimliğine büründüğü ölen kızın adının *Efsun* (büyü/masal) olmasıdır. Romanın ikinci önemli isim simgesi ise, *Muhammed*'in Türkçe söylenişi olan *Mehmet*'tir. Mehmet'in, romanda Canan'la yakın ilişkide oluşu

68 Bkz. Annemarie Schimmel... s. 236.

ve ulaştığı bilgelik aşaması, onun mistik içerikli ismiyle uyum içindedir. Ana kişinin; gelişme yolculuğunun başındaki bir otobüs kazasında kimliğini ve cüzdanını aldığı kişinin adı *Mahmut* da Arapçada Muhammed'le aynı kökten gelir. Bu kişinin, ismiyle grotesk bir karşıtlık oluşturuyormuş gibi görünen soyadı *Mahler* ise; içlerinde -*"Yeni Hayat"*taki yolculuk izleğine uygun düşen- *"Gezginin Şarkıları"* adlı orkestra eşlikli şarkı dizisi de bulunan mistik eğilimli Avusturyalı bestecinin ismidir.

Romanın *göksel* içerikli simgesel isimlerinden ikisi de, aşk simgesi Venüs -ya da Zühre- anlamına gelen *Nahit* ile Boğa burcundaki '7' yıldızdan oluşan takım yıldızın adı olan *Süreyya*'dır. Yazar, romanın sonunda bilgelik aşamasına ulaşmış iki roman kişisini göksel isimlerle adlandırırken, saplantıları nedeniyle evrensel akışa karşı koyan diğer ikisini, Dr. Narin ve Rıfkı Hat'ı, kutsal isim simgeselinin dışında tutmuştur.

*"Yeni Hayat"*ın kutsal kitabıyla eşdeğerli oldukları metin içinde birçok kez vurgulanan *çocuk kitapları* kahramanlarının isimleri de kutsal renk taşır. *"Mari ile Ali"*de belirgin olan bu eğilim -Meryem ve Ali-, *"Pertev ile Peter"*de de bulunur. Pertev *ışık* demektir, Peter -ya da Petrus- ise İsa'nın kendisine göründüğüne inanılan ve ilk papa olarak kabul edilen havârînin ismidir. *"Nebi Nebraska'da"*nın Nebi'si ise *peygamber* anlamına gelmektedir.

Son Deyiş

> *"Gördünüz ya, yeni hiçbir şey söylemedim."* (YH.229)

Bir iç dünya yolculuğunun romanıdır *"Yeni Hayat"*. Döngüsel bir gelişme yolculuğudur bu, başı ve sonu aynı olan. *"Ötede, uzakta bir yerde hiçbir şey yoktu. Yolculuğumuzun başı da sonu da, biz neredeysek orasıydı,"* (YH.163) der ana kişi. Çünkü gerçek, içinde yaşanılan anın kendisindedir. Yolcunun, ardında uzun yollar bıraktıktan sonra geldiği yerdir burası. Önemli olan, bütünün bir parçası olup, yaşamı zorlamadan, mucizeler

aramadan, *yalnızca varolmak*tır; yaşamla bütünleşip an'ı yaşamaktır. Cennet de cehennem de bu andır; iki dünyanın, soyutun ve somutun eşzamanlı yaşandığı yerdir, *hem orasıdır, hem burası*. Roman kişilerinin yaşadığı *aydınlanma*nın özüdür bu; ulaştıkları bilgeliktir. Bu bilgelik ise evrenseldir. *"Hıristiyanlığın melekleriyle İslâm'ın melekleri arasında (...) önemli bir fark yoktu[r]"* (YH.244); kutsal kitaplarda yer alabileceği gibi, Dr. Narin'in doğada gördüğü yazıda da bulunur (Bkz. YH.131), resimli *çocuk* romanlarının içinde de. İslâm tasavvufundan derin izler taşıyan, ama tümüyle aynısı olmayan *kozmik/evrensel* bir mistik anlayıştır bu.

Aydınlanmanın yolu *döngüsel*dir, başlangıca geri döner. *"Bir bakış gördüm; suçtan günahtan çoktan arınmış yumuşak bir bakış... Ben o bakış olabilmek isterdim. O bakışın gördüğü dünyada olmak isterdim,"* (YH.10) der ana kişi. O bakış, evrenle bütünlüğünü sürdüren, özne-nesne ayrışmasını henüz yaşamamış çocuğun bakışıdır. İnsanlığın henüz bozulmamış özünü yansıtır; doğayı tutsak kılıp onu egemenliği altına almak yerine, kendini onun bir parçası olarak duyumsayan arı bir varoluşun göstergesidir. Yolun sonu, yolun başlangıcıdır; insanın yeni bir bilinç geliştirerek, *aydınlanarak öz*e geri dönüşünü gösterir. Bilge insanın yoludur bu; *"Yeni Hayat"* romanının yolcularının yoludur...

Yolun sonunda insanı bekleyen ise *özgürlük*tür; toplumsal tutkularından, maddesel bağımlılıklarından arınmış insanın özgürlüğüdür bu; ana kişinin ölüm öncesi yaşadığı *"şaka duygusu, bir hafiflik, bir özgürlük"* (YH.274) dediği şeydir; *'öz'*e dönüş *'öz'*gürlüktür Pamuk'ta. Hiç de mistik olmayan bir düşünürün, Sartre'ın saptamasıyla farklı bir bağlamda çakışır bu olgu. Özgürlük insanın doğasının kendisidir. İnsanın varlığı ile özgürlüğü arasında hiçbir ayrım yoktur. Bir *varoluş* yolculuğudur *"Yeni Hayat"*. Bu varoluş yolculuğunu tasavvuf öğeleriyle bütünleştirip estetik düzleme taşır Pamuk.

Çalışmamızı Pamuk'un eğilimine uygun olduğunu düşündüğümüz bir sözüyle bitirelim Hesse'nin: *"Yeni bir şöy söylemedim, zâten yeni bir şey söylemek de istemiyordum. Söylenecek*

olan her zaman yalnızca tek bir şey vardır; o eski, o hep yinelenen, o sonsuzlukla bütünleşen."[69] Pamuk da aynı şeyi söylüyordur: *"Gördünüz ya, yeni hiçbir şey söylemedim"* (YH.229). Gerçekten de yeni bir şey söylememiştir Pamuk; sanatçının/yazarın binyıllardır yaptığı şeyi yapmıştır; varolduğu günden bu yana insanı derinden ilgilendiren kimi olguları yapıtında malzeme olarak kullanmış, aynı olguyu yeniden *biçimlendirmiştir*.

69 Hermann Hesse, *Bozkır Kurdu'nun Düş Yolculukları*... s. 272.

OKUMA
D

Bu metni hazırlayan okur; edebiyatın, özde yatan *ekonomik* ilişkilerin ve *toplumsal altyapı*nın bir göstergesi olduğu düşüncesinden yola çıkar. Bu düşünceye göre, toplumun *üstyapı* kurumlarından olan sanat -bizim bağlamımızda ise edebiyat-, *ekonomik altyapı*nın ve sınıfsal ilişkilerin oluşturduğu bir temel üzerinde biçimlenmiş bir gerçekliği anlatır. Edebiyatçı bu gerçekliği; ya 19. yüzyıl gerçekçilerinde olduğu gibi doğrudan *yansıtır*; ya sosyalist, *toplumcu gerçekçi* yazarlarda olduğu gibi onu romanının amacı yaparak, her sınıftan *tipik* kahramanlar aracılığıyla sınıfsal çelişkiyi vurgular; ya da 20. yüzyılda olduğu gibi biçim estetiğinin merceğinden geçirerek onu *dönüşüme* uğratır, kimi kez satır arasında gizler, okurun onu bulup çıkarmasını bekler, belki de bu yolla gerçeği daha da belirgin kıldığını düşünür.

*"Yeni Hayat"*ı, *Okuma D* yaklaşımı içinde ele alan okur, romanı toplumsal bir bakış açısından değerlendiriyor demektir. Bu okur toplumsal gerçeğin romandaki bileşenlerini *sosyolojik* bir eğilimle inceler; çoğu yerde, ekonomik *"altyapı üstyapıyı belirler"* diyen Marksçı görüşten etkilenir, edebiyat ürününün toplumsal koşullardan yalıtılıp kendi başına ele alınamayacağını söyleyen Lukacs gibi davranır, toplumsal/sınıfsal/ekono-

mik koşulları *"Kafka"* incelemesinde satır arasında bulup çıkaran Ernst Fischer gibi yapar; Wolfgang Iser'in *alımlama estetiğ*indeki örtük okurunu çağrıştıran bir *yorumculukla* Marksçı eleştiriyi birleştirir.

*Açık yapı*larında çok sayıda anlam katmanı barındıran çağımız romanları, hangi eleştiri yöntemiyle incelenirlerse incelensinler, ancak etkin bir okurun *yorum*uyla çözümlenebilirler. Bu metin de, son sözün *okur*da olduğu toplumcu eğilimli bir eleştiri; kimi yerde yargılayıcı, ama daha çok betimleyici bir yaklaşımla kaleme alınmış. *"Yeni Hayat Romanında Toplumsal Boyut"* metninin yazarı incelemesinde, romanın odağında yer alan toplumsal yaşamın ana bileşenlerini ve onların belirleyicisi olan sosyoekonomik altyapıyı bulup çıkarmaya çalışmaktadır.

"YENİ HAYAT" ROMANINDA TOPLUMSAL BOYUT

"Kitap bir iletişim aracına bindirilmiş bir mesajdır."[1]

Orhan Pamuk'un tüm romanlarında Türk toplumunun ana sorunsalları, metnin önemli motiflerini oluşturur. Coğrafi bağlamda iki karşıt kültür arasında sıkışıp kalmış olan bu toplumun *ulusal kimlik sorunsalı*; Osmanlı'nın Batılılaşma sancılarından, uluslararası tekellerin kıskacındaki çağımız Türkiye'sinde yaşayan kimlik sorunsalına değin yer alır onun romanlarında. Pamuk'un metinleri; *soyut* içeriklerine ve uçta gerçekleştirilen *biçim* denemelerine karşılık *somut* bir coğrafi *uzam* boyutu ile bir tarih bilincinin ürünü olan bir *zaman* boyutunun üstünde boy atarlar. Onun romanları *eleştirel bilinc*in süzgecinden geçmiş metinlerdir. *Birey*in yoğun yer kapladığı bu romanlarda eleştirel anlatım tutumunun en ağırlıklı olduğu bölümler, toplumsal içerikli anlatı kesitleridir.

1 *Kırmızı Koltuk*, İnterstar televizyonu, 23.10.1994.

"Ben çok fazla iddialı olmadan kendimi solcu olarak görürüm (...) Benim bildiğim solculuk demek, toplumu eleştirmektir. Solculuk demek, tarihte ne varsa, onlara eleştirel bir tavır almaktır. Bu tarihin içinde cumhuriyet de var. Solculuk demek, yalnızca Osmanlı tarihini eleştirmek değildir."[2] Özellikle son yıllarda siyasal etkinliklere katılan, yerli ve yabancı medyada *nâzik* konulara değinip, çoğu kez de şimşekleri üzerine çeken bir yazar kimliği sergiliyor Pamuk. Alman *"Der Spiegel"* dergisinde, Güneydoğu Anadolu'da PKK'ya karşı sürdürülen savaşla ilgili düşüncelerini, giderek ulusalcılaşan bir kamuoyunu karşısına alarak dile getiren,[3] *"tekseslileşen basın ve medya[dan]"*[4] söz ederek basına çatan, ya da bir TV kanalında, *"tarikatların faaliyet göstermesine Türkiye'de izin yoktur ve bu bir hoşgörüsüzlüktür,"*[5] diyerek laik toplum kesimini karşısına alan Pamuk, toplumsal yaşamda *siyasal* kimliğini vurgulayan bir yazardır. Ancak, basında çıkan kimi sözlerinden anlaşıldığı üzere, kendisi *yazar* olarak kalmayı yeğlemektedir: *"On iki yıldır kitaplarım yayımlanıyor ve hayat beni oraya getirdi ki bütün direnmeme rağmen ben kitaplarımla değil ama kitap dışı hayatımda bir çeşit günlük politikanın içinde buldum kendimi."*[6]

Böylesine ödünsüz bir siyasal kimlik sergileyen bir yazarın, romanlarında bu yönünü hiç kullanmadığını düşünmek gerçekçi değildir. *"Benim bütün kitaplarımda politik bir yan vardır,"*[7] der Pamuk, *"Yeni Hayat"* romanının odak alındığı bir söyleşide: *"Ben politik gerçekliğimi ya da seçimimi parmağımla işaret etmediğim için politik olabiliyorum."*[8] Onun romanlarında siyasal yön ve sosyoekonomik altyapı, *parmakla gösterilerek*

2 *Varlık* dergisi, Şubat 1995.

3 Söz konusu yazının Türkçe metni için: Bkz. *Milliyet* gazetesi, 4.4.1995.

4 *A.g.y.*

5 *Kırmızı Koltuk*...

6 *Cumhuriyet* gazetesi, 2.3.1995.

7 *Kırmızı Koltuk*...

8 *A.g.y.*

belirtik bir biçimde yer almaz; gerçekliği, somut ilişkilerle teke tek örtüştürerek anlatmaz Pamuk; nasıl *mistik* boyutu romanının satır aralarına dokuduysa, onun karşıt disiplini olan *toplumsal* katmanı da ana dokunun bir satır arası öğesi yapar. Bu öğenin açığa çıkarılması ise ancak metnin içinde iz sürmekle olanaklıdır; *açık yapı*ya sahip çağdaş romanların tümünde olduğu gibi, okurun metni anlamlandırmasındaki başarısına bağlıdır. Toplumsal iletide bulunmak, Pamuk'un metinlerinin başat amacı değildir.

"Ben doğrudan politikayla ilgilenmek isteyen bir yazar değilim, hiçbir zaman da olmadım."[9] *Yazar* Pamuk, salt toplumsallığın bir estetik öğe sanılarak çoğu kez *ne gerçekçi* diye övüldüğü Türk edebiyatındaki bu anlayışa karşı tavır koymak ister bu sözleriyle. *"Ben fildişi kulesinde yaşayan bir yazarım,"*[10] tümcesiyle ise bu tavrını pekiştirir. *Fildişi kule*, bir sanatçının ana işlevinin *sanat yapmak* olduğunu ve birincil kaygısının da *estetik* düzlemde yer aldığını simgeler. Ancak bu, Pamuk'un edebiyattaki konumunu dile getirmek için *abartılı* bir deyiştir. Çünkü Pamuk her ne kadar birinci planda bir *sanatçı* ise de, fildişi bir kulede yaşamaz; yapıtında kullandığı malzemenin hiç de azımsanmayacak bir bölümünü *toplumsal* alandan taşımıştır metnine.

Bu *toplumsal malzeme*nin kökenini şöyle açıklar Pamuk: *"Üç yıl mimarlık okuduğum için, Osmanlı camilerinde beni etkileyen bir çeşit geometri, artı Robert Kolej'den, yâni Amerikan-İngiliz kültüründen edindiğim pragmatizm, artı Türkiye'deki Cumhuriyetçi-Atatürkçü laik bir çevrede yetişmekten edindiğim pozitivizm; bu üçü benim beslendiğim kültürel kaynaklar. Onun için istesem de hermetik* geleneğin içine giremem."*[11] Yukarıdaki saptamada yer alan, *Osmanlı camilerindeki bir çeşit geometri* sözünün Türk

9 *Cumhuriyet* gazetesi, 2.3.1995.

10 *A.g.y.*

(*) Hermetik: 1) Eski Mısırlı bilge Hermes Trismegitos'un yazdığı düşünülen, geç Antik döneme ait dinsel içerikli, gizemci öğretiyle koşutluk içeren düşünce ya da eğilim. 2) Doğaüstü inançlar doğrultusunda olan, özü kapalı, gizemci.

11 *Milliyet* gazetesi, 15.1.1995.

kültürünün Osmanlı/İslâm bileşimini simgelediğini varsayarak, laik eğilimli Türk aydınının kültürel/toplumsal altyapısı, Pamuk'un romanlarının da -bu arada *"Yeni Hayat"*ın da- aşağıdaki kültürel/toplumsal sacayağını oluşturur: *Osmanlı/İslâm kültürü, Batı rasyonalizmi ve cumhuriyetçi laisizm.* Onun romanları, bu köklerden beklenen belirtik ya da örtük düzlemdeki çok sayıda izleğin birbirine harmanlandığı metinlerdir.

Bu motifleri estetik düzleme taşımak ise, Türk toplumunda *dikensiz gül bahçesi* atmosferi içinde gerçekleşmez her zaman: *"Yazarlık, sürekli bir mayın tarlasının etrafında dönmek gibi bir meslektir: Yalnızca İslâmiyet değil, ben size on tane konu sayabilirim: Seks, Atatürk, Türkiye'de ordu, ırkçılık, ana-baba sevgisi, öğretmen sevmek (...) gibi binlerce konu, binlerce tema vardır ki, bir yazar [bunlarla/YE] toplumsal duyarlılığı rahatsız edebilir (...) Ama, öte yandan bu konuların her birinin bir çekimi vardır bir yazar için (...) Bu konulara el attığı zaman ama, bir mesaj da yollar, bir şeyler söylemiş olur, yaşadığımız hayatın bir öte yüzü olduğunu... Düşünmeden kabul edilmiş bütün genel-geçer basma kalıp yargıları da bir şekilde zorlar."*[12]

Pamuk, yukarıda sözünü ettiği mayınları, kimi kez estetik düzlemin içindeki biçim öğeleri aracılığıyla etkisiz kılar, *"tasavvufî şairler [gibi/YE] açıklamaktan çok ima e[der]"*[13] eleştiri odağını; kimi kez ise eleştirel tutumunu daha açık sergiler. Aydınlanma çağıyla birlikte su yüzüne çıkan *eleştirel bilinç*, gerçekçi romanın oluşabilmesi için gerekli önkoşuldur edebiyatta. Adorno, *"18. yüzyıldan bu yana, Fielding'in Tom Jones'undan beri [romanın/YE] ana malzemesini, yaşayan insan ile kalıplaşmış koşulların arasındaki çatışmadan aldığı[nı],"*[14] söyler. Thomas Mann da eleştirel bakışı, *"bilinçdışı yaratıdan yaratıcı bilince geçiş"*[15] için önkoşul sayar.

---

12 *Kırmızı Koltuk*...

13 *Milliyet* gazetesi, 4.4.1995.

14 Theodor Adorno, *Standort des Erzählens im zeitgenössischen Roman*, *Positionen des Erzählens* içinde, hrsg., von H.L. Arnold und Theo Buck, München, 1976, s. 11.

15 Thomas Mann, *Die Kunst des Romans*, in: *Theorie und Technik des Romans* içinde, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Tübingen, 1962, s. 11.

Romanlarını, -örtük ya da belirtik düzlemde dile gelen- bir *eleştirel bilinç*le kuran ve kendisinin *hermetik* geleneğin bir temsilcisi olmadığını söyleyen Pamuk, *"Yeni Hayat"* romanında *kaderci* bir eğilimin varolduğundan söz edildiğinde, bu savı şöyle yanıtlar: *"... kahramanların hayatın anlamını, mutlak'ı bulmak için gösterdikleri olağanüstü çaba (...) göz önünde tutulduğunda, bu kitap hiç de kaderci değildir."*[16] Pamuk'un metinleri bir yönleriyle *gerçekçi* düzlemde soluk alırlar; sık dokunmuş bir toplumsal/siyasal/ekonomik ilişkiler ağıyla kaplıdırlar. Bu bağlamda düşünüldüğünde Orhan Pamuk, Türk romanındaki toplumcu/gerçekçi eğilime pek de karşıt bir görünüm sergilemez. Türk romanındaki toplumcu eğilimin *farklı* bir temsilcisidir o.

Bu söz konusu *fark* ise, soyut ve somut yaşamlar arasındaki sınırların silindiği ve toplumsallığın öznellikle iç içe verildiği modernist romanın Türk edebiyatındaki ilk gerçek serüvencisi Oğuz Atay'la başlar. *"Tutunamayanlar"*da Türk ulusunun *ortak bilinçaltını* yansıtırken, Türk insanını biçimlendiren kültür öğeleriyle çokkatmanlı *karmaşık* bir kurgusal yapı oluşturan Oğuz Atay gibi yapar Pamuk. Tüm yaşam disiplinlerinin eşzamanlı yer aldığı *"Yeni Hayat"*ın çokkatmanlı yapısı içinde *toplumsal öğe*, romanı oluşturan çok sayıdaki yapıtaşından yalnızca biridir; ana işlevi okuru bilgilendirmek ya da eğitmek değildir; roman kurgusunda kullanılan bir malzemedir o yalnızca.

*"Yeni Hayat"*ta *toplumsal* boyutun izini süren okur, romanda postkapitalist tüketim ekonomisinin izlerini belki kolaylıkla yakalayacak ama metinde Cumhuriyet'in ilk kuşağından roman kişilerinin çevresinde örtük biçimde yer alan yakın geçmişi ise çözümlemekte zorlanacaktır. Romanda her şey bir imgeler dünyasında *atmosfer* olarak yaşanır; hiçbir şey toplumsal yaşamın teke tek bir yansıması değildir; hiçbir roman kişisi bir toplumsal eğilimi tek başına kişiliğinde bedenleştirmez. Toplumsal öğe, sanatçının bilincinden/bilinçaltından süzülüp gelmiş, sonra da sanatın merceğinden geçip kırılmış, *farklı* bir

16 *Varlık* dergisi, Şubat 1995.

görünüm kazanmıştır. Ne belirtik bir ileti, ne de somut bir çözüm vardır *"Yeni Hayat"*ta. Toplumsal öğe de, çevresindeki iletiler de, kim bilir belki olası çözümler de, Pamuk'un dediği gibi *"kitapta yüz[mektedir]"*[17] yalnızca. Onları dizginleyip somutlaştırmak okurun görevidir. Çağ edebiyatında okuru bilinçlendirmenin, onu etkin kılmanın ana yoludur bu.

"Kültürel İklim"

Doksanlı yılların toplum dokusunu oluşturan öğelerin çoğu *"Yeni Hayat"* romanının katmanları arasında yer alır, imge ağının birer düğümüdür. Art arda sıralanan bu öğeler yorumsuz bir gözlemcinin betimlemeleri görünümü taşır. Ancak, metnin kıvrımları arasında *ironik* bir gülümsemeyi ya da *taşlamacı* bir alayı yakalayan okur, yazarın *eleştirel* anlatım tutumunun da ayırdına varacaktır.

Otobüslerle sürekli yolculuk yapan roman kişisinin bakış açısından, terminallerde kaynaşan insanları, Trakya ve Anadolu kasabalarını, taşra kentlerini bir ayrıntı seli içinde betimler romanın anlatıcısı. *"Yeni Hayat"* romanında Pamuk, toplumsal yaşamdaki hızlı değişimi son derece çarpıcı betimlemelerle aktarır metninin dokusuna. Kimi yerde, *"eski ahşap köşklerin yıkılıp beton apartman binalarına dönüştürüldüğü yeni zenginleşen kasaba meydan[larından]"* (YH.256) söz eder ana kişi; kimi yerde ise, *"ilan edilmemiş savaş yüzünden boşaltılmış hayaletimsi Kürt köylerini ve uzaklardaki kayalık dağların karanlıklarını döven topçu birliklerini gördü[günü]"* (a.g.y.) anlatarak, ülkenin önemli bir iç sorununu gündeme getirir yorumsuz. Yine doksanlı yılların toplumsal yaşamında ivme kazanan dinci gelişmeyi ise, *"Nakşibendi tarikatı[ndan]* (YH.134), *"Kuran okuyan[lardan]"* (a.g.y.) *"şeyh"*lerden (YH.90, 100, 177), *"Kuran kurs[larından]"* (YH.74, 101, 267, 277) söz ederek işler metnine. Kimi yerde *"İmam Hatip Lisesi'nin imanlı gençleri"* (YH.100), *"hayır biz şarap içmeyeceğiz, hayır bize Coca Kola*

17 *Kırmızı Koltuk...*

içiremezsiniz, puta, Amerika'ya, şeytan'a değil, Allah'a taparız," (a.g.y.) diye konuşurlar.

Kimi yerde de, -Eco'nun deyişiyle- *çağdaş bir Ortaçağa* dönüşen dünyanın Türkiye'deki izdüşümünü yansıtır Pamuk: *"Cami avlularına ya da yaşlılar evine bakan köşelere açılmış karanlık barlar ve birahaneler gördüm. Elbiselerle dolu bavulu elinde, şehir şehir gezip, otobüslerde, kasaba sinemalarında, pazar yerlerinde tek başına bir defile düzenleyip, sonra sergilediği elbiseleri çarşaflı, türbanlı kadınlara satan ceylan gözlü Rus mankenini gördüm. Otobüslere binip küçük parmağım büyüklüğünde, Kuran-ı Kerim'ler satan Afgan göçmenlerinin yerini, plastik satranç takımları, mikadan dürbünler, savaş madalyaları ve Hazer havyarı satan Gürcü ve Rus ailelerinin aldığını gördüm,"* (YH.255-256) diye anlatır ana kişi; doksanlı yılların, ekolojik felâket sonrasını konu alan Hollywood filmlerindeki heterojen insan karmaşasını anımsatır bu betimleme; dünya genelinde bir kültürel çözülmenin dışavurumudur.

*"Yeni Hayat"*taki toplumsal mozayiğin bir parçası da, kasaba alanlarındaki heykellerle (YH.5, 74, 100, 181) metafor düzleminde dile getirilen içi boşalmış bir Atatürkçülüktür. Tüketim toplumunun maddeler cangılında *oklarını* bir bir yitirmekte olan Kemalizmin bu durumu, *"Cumhuriyet, Atatürk, damga pulu havası"* (YH.100) sözünde vurgulanır, *"kendini içkiye vermiş meyhane kalabalığına Cumhuriyet'i emanet etmiş olmanın güveniyle gülüms[eyen]"* (YH.211) Atatürk fotoğrafında taşlamaya dönüşür ve *"Atatürk heykeline sıçan güvercinleri[n) ayıpla[ndığı]"* (YH.181) bölümde ise sarkastik bir renk alır.

Atatürkçülüğün yumuşak bir alay içeren bir başka taşlamasını da, metinde *"Kenan Evren"* Lisesi'nde geçen olayın arasına dokur Pamuk: *"... Batılılaşma-Islâmlaşma sorununu modern ve ekonomik bir çözümle saf dışı bırakan kurgulu saati gördük. Bildiğimiz guguklu saatin kuşu yerine geleneksel mekanizmaya iki figür bağlanmıştı. Namaz saatlerinde şerefe biçimindeki ilk katta belirip, 'Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm!' diyen kravatlı ve bıyıksız bir minik oyuncak beyefendi."* (YH.87) Bu bölüm okurda, ezanın Türkçeleştirildiği ve ulusalcı bilincin körüklendiği

ilk yıllar Kemalizmiyle bağlantılı çağrışımlara yol açar. Metnin satır arasında ise, geleneklerin ve tarihsel bağların köktenci bir biçimde değiştirilmesiyle gerçekleştirilen Batılılaşmaya ince bir eleştiri gizlidir.

"Atatürk heykeli, Arçelik bayii (...) ve cami" (YH.74), toplumun kültürel altyapısının üç bileşeni olan *Kemalizm, kapitalizm ve İslâmiyet*'in leimotifleri -ya da bu kavramların 20. yüzyılın nesneler evrenindeki izdüşümleri- gibi metnin dört bir yanına yayılırlar. Toplatılan kitapların (Bkz. YH.140), Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği'ni anıştıran *"Çağdaş Uygarlığa Yükselme Örgütü"*nün (YH.101), *"ihbarcı babaların ve öğretmenlerin"* (YH.140), öldürülen yazarların -Rıfkı Hat- ve *"kalpten inandıkları hiçbir düşünceleri [olmayan] çoğu para için yazı yaza[n]"* (YH.136) gazetecilerin yer aldığı bu toplumsal panoramayı, kimi yerde doğrudan somut yaşamdan alınma kimi kişi, yer, gazete, mağaza, örgüt ve kuruluş adlarıyla destekler Pamuk: *"Kenan Evren"* (YH.87), *Vehbi Koç* (YH.90) çeşitli yazar ve Anadolu kentlerinin isimleri, *"Milliyet Gazetesi"* (YH.258), *"Hürriyet Gazetesi"* (YH.55), Ankara'daki *"Fulya Mağazası"* (YH.111), bir otobüs şirketinin -*Varan*- isminden yola çıkarak yapılmış çeşitlemeler (YH.60, 143, 144, 181, 186), CIA (YH.263), MİT (YH.134, 140, 181), PKK (YH.258) v.b.

Somut yaşam ve politika düzleminde ise, *"PKK'nın güçlü olduğu"* (YH.258) bir bölgeden geçerlerken ana kişinin söylediği tümce, Pamuk'un *"Yeni Hayat"* romanının dokusuna somut düzlemden kattığı en belirgin siyasal içeriktir: *"Kendi içlerine kapanmış ve yüzyıllar boyunca tanık oldukları acımasızlıklar karşısında sağırlaşmış dağlara hayranlık içinde baktım."* (a.g.y.) Ancak bu siyasal içeriği bir sonraki tümcede *yabancılaştırır* Pamuk; söylediği sözü ironik bir tonla *"bayağı"* olarak nitelendirir.

Toplumsal yaşamın siyasal boyutunun en yoğun olarak yer aldığı 7. bölüm; bayiler toplantısı, siyasal kumpas denemeleri, sabotaj girişimleri, sivil polisler, gizli bildiriler ve toplumcu romantizm içeren *hamasi* konuşmalarla örülmüştür. Toplumsal yaşam gerçeklikleri, kolaj bir resimdekini andıran es-

tetik esprinin belirlediği kargaşa içinde yan yana yer alır burada. Yeni bir gerçeklik düzlemidir ortaya çıkan; görünürde yaşamla aynı olmayan ama özü onunla çakışan sanatsal gerçekliktir bu. Camiler, mescitler, Atatürk heykelleri, Coca Cola'lar, Yahudi ajanlar, İstiklâl Savaşı, Hacı Leylek Dede gibi kutsal (!) değerler cirit atar bu bölümde; izlenme korkusu içindeki insanların yer aldığı, Çağdaş Uygarlığa Yükselme Derneği'nin etkinlikler gösterdiği, *"Kuran Kursu'nun bezden duyurusunu, lacivert gecenin içinde sökenler"*in (YH.101) koşuşturduğu ve her taşın altından Amerikalıların çıktığı (Bkz. YH.92) bir metindir bu.

7. bölüm aynı zamanda, romandaki aşkın/mistik boyutun dorukta yaşandığı metin kesitidir de. Toplumsal ve mistik gerçekliğin bu iç içeliği, 20. yüzyılın anlaşılması giderek güçleşen, yabancılaşan gerçekliğinin sınırlarını yitirdiğinin, *fantastik* bir renge büründüğünün bir göstergesi olarak da yorumlanabilir. İki boyutun çarpıcı bir biçimde bir arada varlık sürdüğü bu bölümün belirleyici öğelerinden biri de *şiddet*tir.

Şiddet, Terör, Paranoya

Yetmişli yıllardan bu yana Türk toplumunu kıskacına alan *şiddet* ile onun sonucunda oluşan ve giderek paranoid bir renge bürünen *kuşku* öğesi, *"Yeni Hayat"* romanının imge ağının önemli düğümlerini oluşturur. *"Yeni Hayat"*, izleme/izlenme, öldürme/öldürülme korkularının yaşandığı, sabotajların, cinayetlerin, birbiriyle savaşan örgütlerin kol gezdiği bir romandır. Şiddet, terör ve paranoya içeren *şizofrenik* bir ton, dünya edebiyatında son dönem romanlarının ana özelliklerinden biridir. Postmodern romanda *paranoya*nın, modernistlerin ontolojik içerikli *korku* ve *yabancılaşma* duygularının yerini almaya başladığı görülür.

"Baskıdan, şiddetten, ezip geçmekten başka bir yol bilmeyen hükümetler yüzünden bütün Türkiye'nin artık yavaş yavaş zehirleniyor olması[ndan], aklını kaçırıyor olması[ndan] ve devlet kaynaklı bu zehrin ve şiddet çılgınlığının konuştuğumuz, yazdı-

ğımız dile dehşet verecek kadar sinmiş olması[ndan]"[18] söz eder Pamuk "Der Spiegel" dergisindeki yazısında; *"Ben içinde yaşadığımız kültürün yoğun bir şiddet taşıdığına inanıyorum demeyeceğim, [bunu]YE] biliyorum,"*[19] der bir söyleşide. Ve *"Yeni Hayat"*ta, *"kültürel iklimimize (...) bu çevreye denk düşen bir şiddet anlatmak iste[miştir]."*[20] Belki de şunu demektedir *"Yeni Hayat"*: *"Ey ahali, bakınız, aslında hepiniz, hepimiz biraz paranoyağız. Biz kendimizi eleştireceğimize, işler sıkıya gelince, elimizi vicdanımıza koyup dürüstçe bir eleştiri yapacağımıza, yabancıları suçluyoruz."*[21] *"Yeni Hayat"* romanındaki toplumsal katmanın yapıtaşlarından biridir bu ileti.

Romanın olay örgüsü, *polisiye* öğeler içerir; roman kişisi sürekli birilerinin ardındadır, kimi yerde bir dedektif gibi izini sürer aradığı kişinin. Metinde polisiye izleğin yoğun olduğu 12. ve 13. bölümlerde, TV'de izlenilen şiddet yüklü filmlerdeki kahramanlar gibi davranır ana kişi; *"... tabancamı kalçamın üstünde hissederken, çıktığım mutlu konağın huzur rengi pencerelerine dönüp 9 milimetrelik kurşunlarımı boşaltsam mı diye düşündüm,"* (YH.185) der; ya da *ölüm* sözcüğünü üç kez yineleyerek konuşur: *"... ölü mü ölü otel odamın penceresinden, öldürmek istediğim adamın odasının ışıkları gözüküyordu."* (YH.196) Ana kişi ve kurbanı, bir *spagetti western* filmindeymişçesine ilerler *"sokak taklidi yapan sokaklarda (...) Kaldırımlarda kuşkulu bir köpek [onları] süz[er], bir kestane ağacının tepesinde yusufçuklar sus[ar]"* (YH.197). Pamuk, olay düzleminde oluşturmaya başladığı *şiddet* öğesini, imge dokusuyla destekler.

Toplumsal olaylarla teke tek örtüşmeyen ama Türk okuruna şaşırtıcı biçimde tanıdık gelen bu imgeler dünyasında, *"yabancı buldukları kitapları okuyan gençlerden pireleni[p] onları mimley[en]"* (YH.209), *"kitapla ciddi bir şekilde ilgilenen herkesi öldürtmek ist[eyen]"* (YH.209) ve bunu gerçekleştiren insanlar vardır. Kimileri *"kalabalık içinde bir siyasi önderi katletmeye*

18 *Milliyet* gazetesi, 4.4.1995.

19 *Kırmızı Koltuk*...

20 *A.g.y.*

21 *A.g.y.*

kararlı bir katil gibi iler[ler]" (YH.177). Kimi yerinde, *"şeker paketleri, Kuran ciltleri ve vites kutularına yerleştir[ilen] bombalar[ın]"* (YH.105) yakın tarihlerde öldürülen Bahriye Üçok ve Uğur Mumcu çağrışımlarına yol açtığı *"Yeni Hayat"* metnindeki *Kitap*'ın yazarı Rıfkı Hat da yazdıklarından ötürü öldürülmüştür. 7. bölümde *"Cumhuriyet ve millet düşmanlarının"* (YH.101) çıkartacağından kuşku duyulan yangının *"denetimden çıka[rak]"* (a.g.y.) yayılması korkusu ve *"melek ve eşyalar, ışık ve zaman"* (YH.103) üzerinde tartışmakta olan bayilerin toplantı yaptıkları salona atılması tasarlanan bomba ve sonunda *"gazetelerin kışkırttığı çapulcular[ın]"* (YH.128) çıkarttığı yangın, hiçbir somut veriye dayanmamasına karşılık, *Sivas'taki aydın kıyımı* çağrışımlarıyla yüklüdür.

Yazarları ve okurlarını öldürten Dr. Narin'in saatler örgütü, kimi yerde bir devlet bürokrasisinin hiyerarşik yapısına ve ciddiyetine sahiptir; yargısız infazların sistemli bir biçimde uygulandığı bir bürokrasidir bu; *"casuslar bürokrasisi"* (YH.133) diye nitelendirir Pamuk onu. Yüzyıl başı modernisti Kafka'nın metafizik içerikli bürokrasisi, yüzyıl sonunda bir tür *kriminel bürokrasi*ye dönüşmüştür.

Dr. Narin'in örgütünün tetikçileri, bilinçsiz birer öldürme aygıtı gibidirler, sisteme karşı çıkan herkesi öldüren bir tür *terminator*dur onlar. Zenith, Seiko, Omega, Serkisof gibi isimler taşıyan örgüt üyelerindeki mekanik öldürme gücü; metinde dış dünyayı, toplumsal yaşamı ve *tıkır tıkır* işleyen bir sistemi simgelediği düşünülen saat isimlerinde vurgulanır. Romanın sonlarında Pamuk, hepsi OPA kokan bu adamların, dış güçler tarafından yönlendirilmiş casuslar olabileceğini doğrulayacak -OPA'lı- bir ipucu yerleştirir metnine (Bkz. YH.262); bir yandan metindeki paranoya imgesini güçlendirirken, öte yandan sistemi kuşkulu kılar.

Sistemdeki *şiddet* öğesine ruhbilimsel bir çözümleme de getirir Pamuk romanında: *"... ben yaştaki erkek kardeşlerimin çok iyi bildiği gibi, karşılık bulamamış cinsel isteklerin yerine kör karanlık bir sokağa girip, kendim gibi iki-üç umutsuz it bulup, acı acı ulumak, birilerine küfür etmek, birilerini havaya uçura-*

cak bombanın hazırlıklarını yapmak" (YH.96), *"gecenin çağrı*sı"na (a.g.y.) uymaktır bu. *"Sessiz Ev"* romanında ülkücü bir örgütün üyesi olan Hasan'ın iç dünyasıyla ilgili çözümlemeyle koşutluk gösterir bu kesit (Bkz. SE. 26. Bölüm). Metindeki *ulumak* sözcüğü, bir siyasal örgütün amblemindeki hayvan figürünü anıştırmak için kullanılmış gibidir.

Ülkeyi egemenliği altına almış olan *Büyük Kumpas* ve ona karşı kurulan *"Büyük Karşı Kumpas"* (YH.217), *"Yeni Hayat"* romanındaki toplumsal kargaşa ve şiddetin de taşıyıcısıdır. *"Türkiye bir çeşit cemaatlere bölündü. Bir yanda Kürt kimliğinin tanınmasını isteyen bir cemaat, yine o köktenci cemaatin karşısına aynı köktencilikle laik ve Batılılaşmacı olarak çıkan bir cemaat, v.s."*[22] Böyle çıkarıyor Pamuk toplumsal topoğrafyayı. *"Devlet, cemaatleri, demokrasiyi daraltarak ve şiddet uygulayarak birleştirmeye çalışıyor, bunda da başarılı değil."*[23] *"Yeni Hayat"* romanı, Pamuk'un yukarıda çizdiği toplumsal tabloyu yansıtır özde. Yukarıda dile getirilen somut yaşam verileri, somut yaşamla teke tek örtüşmeyen bir imgeler atmosferine dönüşür. Toplumsal bölünmüşlük ve terör -kimi yerde devlet terörü- atmosfer olarak vardır romanda. Roman kişilerinden kimin laisizmi, kimin İslâmiyeti, kiminse devleti simgelediği açık değildir. Metinde kimi düşüncelerin taşıyıcısı olduğu varsayılan Dr. Narin'in de, Rıfkı Hat'ın da, belirli ideolojik kalıplar içinde değerlendirilmesi olanak dışıdır.

Toplumsal *şiddet* ve *terör*ün dokusuna sindiği bir roman *"Yeni Hayat"*; büyük bir bölümünde ana kişisinin izlediği ya da izlendiği, paranoid düşüncelere kapıldığı bir metin. Toplumsal çürümenin kokusunu romanın çoğu yerinde duymak olası. Metindeki en *kanlı* sahneler ise, farklı düzlemde bir *terör* olayı olan *trafik kazaları*nın anlatıldığı bölümlerde yer almakta. Parçalanmış gövdelerin ayrıntılı betimlendiği bu grotesk metin kesitleri, romandaki şiddet öğesini başka bir boyuttan destekler, bu bağlamdaki imge ağını güçlendirir.

---

22 *Cumhuriyet* gazetesi, 2.3.1995.

23 *A.g.y.*

Kimi yerde *şiddet*in kokusu metne somut bağlamda bir 'OPA' kokusu olarak yayılır. Dr. Narin'in ajanları, duyanı tedirgin eden *"o dehşet kokuyu"* (YH.91) salarlar bir *leitmotif* gibi; baskı rejimi ve devlet terörü kokar OPA. *Korku*yu kimi kez, bindiği otobüste *"umutsuzca meleği beklerken ense[sini] karıncalandıran bir çift gözün bakışını hisse[ttirerek]"* (a.g.y.) duyurur okuruna Pamuk; bu imgeyi, kara gözlüklü ajanlarla (Bkz. YH.175); *"takip etme zevkiyle ürperen"* (YH.195) roman kişileriyle destekler; insanları düşmanca izleyen leyleklerle doğaya yayar (Bkz. YH.89); kimi yerde de *"mezbahadaki günlük katliamdan evine dönen huzursuz bir kasap"* (YH.170) sıkıştırır metnine, *şiddet* imgesini daha da güçlendirir.

Roman kişisinin, içinde yaşadığı toplumu giderek daha çok etkileyen *terör* ve *şiddet* eğilimine getirdiği ironik yorum, eleştiri içerir: *"Öyle anlaşılıyordu ki, tarih denen kumarı kaybetmiş olan biz sefil mağluplar, en azından bir şey kazandığımıza kendimizi inandırabilmek, bir zafer duygusu tadabilmek için yüzyıllarca birbirimize bomba atacak (...) ve gövdelerimizi bir iyice havalandıracaktık."* (YH.105) *"Yeni Hayat"*ta yer alan *kültürel iklim*in ana rengidir *şiddet*.

Bayilikler Cumhuriyeti

Romandaki toplumsal yaşamın ana bileşenlerinden biri, Batı kapitalizminin, gelişmekte olan toplumlardaki *lümpen* içerikli izdüşümüdür. Kapitalist bir yaşam biçimi ve tüketim ekonomisinin izleri, *"Yeni Hayat"*ın önemli bir katmanını oluşturur. Romanın çoğu yerinde, yerli ve yabancı tüketim ürünleri ve firma isimleri art arda sıralanır; kimi yerde büyük harfle yazılmıştır bu isimler. *"ARÇELIK buzdolapları (...), AYGAZ ocakları (...), MODERN sobalar[ı]"* (YH.185), ana kişinin bitmek bilmeyen otobüs yolculukları sırasında uğradığı kasaba ve kentlerin ortak özelliği durumuna gelmiş, otantik rengi silip süpürmüştür. *"Yeni Hayat"*ın dokusunda yer alan kasaba ve kentlerdeki bayilikler, yollardaki benzinlikler, metnin yansıttığı toplum sisteminin yapısıyla koşutluk içinde *önemle* anılır.

Kapitalist sistemin yapıtaşlarıdır bayilikler.

Tekellerin ülke genelindeki örgütlenmelerini; *"Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yaşayan insanları daha derinden, daha sistematik ve aslında daha materyalist, Ziya Gökalp'in ilkelerinden daha kuvvetli ve sağlam biçimde birleştiren"*[24] bir güç olarak nitelendirir Pamuk; maddenin gücüdür bu. Çoğu devletten daha güçlü olan çokuluslu şirketlerin pazarlama zincirlerinin dört bir yanı sardığı, ulusal özelliklerin giderek yok olduğu uluslarüstü *yeni* bir yaşam biçimini anlatır *"Yeni Hayat"*, belki *"Yeni Hayat"* bunun için de *yeni*dir. Bu teknolojik yaşam biçiminde, yerel olan ve insan emeğiyle bütünleşmiş tüm ürünler giderek yok olmaktadır. Bu yeni düzende, *"özellikle uluslararası soba, dondurma, buzdolabı, gazoz, tefecilik ve köfteli ekmek şirketlerinin rekabetiyle"* (YH.145) dükkânlar tek tek kapanmaktadır. Ana kişinin çocukluğunda yediği karamelalar da piyasadan kalkmıştır; *"uluslararası büyük şirketlerin meyve esanslı, bol reklamlı ürünleri ve televizyonda güzel dudaklı bir Amerikan yıldızının bunları çok hoş bir şekilde yemesiyle birlikte her şey sona ermişti[r]"* (YH.253). *Melek* Şeker Çiklet Firması'nın ürünü olan bu karamelaların ortadan kalkması ve yerine teknoloji ürünü olan şekerlerin sürülmesi, bir bağlamda böyle bir yaşam biçiminde *melek*lere/gökselliğe/ruhsallığa yer olmadığını, tinselliğin sonunun geldiğini simgeler.

Tüm dünyayı, doğayı ve toplumsal yaşamı etkisine alan bir gelişmedir bu. *"Pencerelerden bir zamanlar Canan'la seyrettiğimiz kimsesiz vahşi bozkır (...) sigara ve lastik reklamlarıyla insancıllaştırılmış[tı],"* (YH.252) diye anlatır romanın ana kişisi ironik bir tonda. *Doğa*nın yerini maddeler dünyası almıştır; *"banka afişlerinin, televizyon ekranlarının cıvıltısın[dan]"* (YH.266-267) söz eder ana kişi. Dış görünüşüyle ve gelenek/görenekleriyle köktenci bir değişim geçiren toplumda, *"asansör, döviz büfesi, bekleme odası"* (YH.255) gibi yeni mekânlar oluşmakta, insanlar bu yabancı mekânlarda *"kendilerini güvenlikte hissedebilmek için"* (a.g.y.) birbirlerine düşmanca

24 *Dünya* gazetesi, Kitap Eki, 4.11.1994.

bakmaktadırlar. Pleksiglas panolar, kesilmiş ağaçlar, hapishane duvarı görünümündeki beton apartmanlar, kimyasal zehirler, düşmanlaşan insanlar (Bkz. YH.254-257) ürkütücü/yapay/kimliksiz bir tüketim kültürünün Anadolu'daki uzantısını yansıtmaktadır romanda. Bu yaşam biçimine, tüketimin simgesi *plastik torba*lar eşlik eder. Pamuk *plastik torba*yı tüketime yönelik maddesel bir yaşamın *leitmotifi* olarak kullanır. *"Bütün bu kirli görüntüleri görmekten, bütün bu videolar ve harfler arasında susuzluktan boğulmaktan, bu nursuz ışıksız dünyada kör olmaktan"* (YH.257) söz eder ana kişi; Anadolu'nun *"Batı'dan gelen bir rüzgârın gücüyle savrulup gitti[ğini]"* (YH.254) anlatmıştır. *"Bugün biz artık kaybetmişiz (...) Batı bizi yuttu, ezdi geçti. Çorbamıza, şekerimize, donumuza kadar her yerimize girip işimizi bitirdiler,"* (YH.270) diye konuşturur Pamuk bir roman kişisini.

Dr. Narin'in *saatler örgütü* de çökmüş, yerini *"dijital saatler[e]"* (YH.251) bırakmıştır. Roman boyunca *geçmiş değerleri* savunan, teknoloji kültürüne karşı savaş veren, otantik yaşam biçiminin temsilcisi Dr. Narin'in sonu; ulusal devlet sisteminin çöktüğü ve toplumun kendini, uluslararası tekellerin yönlendirdiği bir postemperyalist düzene teslim ettiği çağrışımlarına yol açar. *"Bu toprakların kendi özerk tarihlerinin sonuna gel[inmiştir] artık."* (YH.263) Romanın sonlarına doğru tarih de *"yapaylaşmaya"*, giderek *yağmalanma* yoluyla *tüketilmeye* başlar; *"yeni basılmış sahte Bizans paraları"* (YH.254) ya da *"bir Hitit kalıntısından sökülüp takıl[mış]"* (a.g.y.) bir fuar kapısı olarak belirir *tarih* metinde. *Tarihsel gelişim* romanda *kumpas*ların -ya da emperyalist güçlerin- zaman içindeki serüveni olarak algılanır (Bkz. a.y.g.); ya da kumpaslar konusunda *"dedikodu etmek"* (YH.98) demektir tarih. Ve *"bizi bu sefil hayata mahkûm eden uluslararası kumpas[tır],"* (a.g.y.) der ana kişi; belki de onun *"Yeni Hayat"*taki uzantısı olan bayiliklerdir, postkapitalizmin tüketim ekonomisidir bunu yapan. *"Yeni Hayat"* romanı, tüketim toplumu insanı ile onun maddeye bağımlı ahlak anlayışından; *"Batı'dan gelen rüzgârlarla kandırılmış zavallı kardeşlerimizin küçük eşyalarıyla küçük ahlakı"*

(YH.131) diye söz eder. 20. yüzyıl maddenin egemenliğindeki bir tarih kesitidir.

Maddenin Egemenliği

Doğa bilimleri ve teknolojideki gelişme; bir yandan insan yaşamını kolaylaştıran yararlı buluşları beraberinde getirmiş; öte yandan ise tinsel değerlerin giderek maddeselleşmesine yol açıp, insanı bir maddeler evreninde yalnız bırakmıştır. Bu, insanın kendisine ve çevresine *yabancılaşması* ve giderek *yalnızlaşması* demektir; insancıl değerlerin, yerini giderek maddenin yönlendiriciliğine bırakması anlamına gelir.

İçinde yaşadığımız çağın ana sorunsalı olan *yabancılaşma*nın başlıca nedenlerinden biri de; insanın, tükettiği nesnelerin üretiminde oynadığı rolün giderek önemini yitirmesidir. Karl Marx bu gerçeğin altını bundan 150 yıl kadar önce çizmiş, insanın emeğine yabancılaşmasının, dünyaya, doğaya giderek kendine yabancılaşmayı da birlikte getireceğini söylemiştir. Gerçekten de tüketime dayalı bir yaşam biçiminin üretim sisteminde, insanın oynadığı rol en aza indirgenmiş, otomasyonun gelişmesiyle yok olmaya yüz tutmuştur. Kendi ürününü, gerek oluşum gerekse pazarlama aşamalarında tümüyle denetim altında tutabilen bir zanaatkâr için yabancılaşma söz konusu değildir; o yarattığı nesneye her aşamada egemendir. Oysa bir fabrika işçisinin üretimde oynadığı rol, ürettiği nesne kadar bile önemli değildir. Charlie Chaplin'in *"Asri Zamanlar" ("Modern Times")* filmindeki; kullandığı makinenin bir dişlisinden farklı bir işleve sahip olmayan, giderek onun bir oyuncağı durumuna gelen unutulmaz işçi parodisi, bu *grotesk* gerçeğin altını çizer: Maddenin insanı egemenliği altına alması, nesnenin insanı aşmasıdır bu.

"Yeni Hayat" romanındaki fabrika sahnesi bu yabancılaşmayı, *işçi*, *emek*, *üretim* bağlamında doğrudan ele alır; onu, insansı özelliklerini yitirip *hayaletleşen* işçilerle estetik düzleme taşır. Pamuk'un un fabrikası, *"tehditkâr"* (YH.179) bir hava içerir; *"loş bir ışıkla beyaz ve korkutucu işçi hayaletleri, ağızlarında pırıl pırıl sigaralar; ağır ağır kıpırdanıyorlardı[r]"* (a.g.y.) burada. İn-

sandan da, yaşamdan da uzak bu korkutucu ortamda işçilerin değer olarak, ürettikleri üründen bir farkları yoktur, un çuvalları gibi bembeyazdır onlar, *"undan hayalet[lerdir]"* (a.g.y.).

Ürünün üretenden, nesnenin insandan, özün görüntüden ayrılmasını şöyle anlatır Pamuk: *"Böylece bir zamanlar etle kemik gibi olan söz ile eşya birbirlerine sırt döndüler."* (YH.104) Çünkü, *"bir adam, Büyük Kumpas'ın piyonu, Gütenberg -matbaacı dediler ona ve taklitçilerine- çalışkan elin, sabırlı elin ve titiz kalemin yetiştiremeyeceği kadar çoğalttı kelimeleri ve ipini koparan kelimeler, kelimeler, kelimeler boncuklar gibi dört bir yana dağıldılar"* (a.g.y.). İçi boşalmış bu *kelime*ler, yaşamın dört bir yanına yayılan *nesne*lerdir, tüketim *eşya*larıdır, anlamdan yalıtılmış *madde*dir. Artık, *"gördüğünü adlandıran, adıyla da gördüğü şeyi bir tutan biz çocuklar[ın]"* (a.g.y.) kendini, dünyayla/doğayla/yaşamla bir bütün olarak gördüğü *masumiyet* döneminin sonuna gelinmiştir. *Yabancılaşma*, kapitalist yaşam biçiminin kaçınılmaz sonucudur.

"Yeni Hayat" romanı, çağın *nesne egemenliğ*indeki yaşam biçimiyle koşutluk içinde, *nesnelerle* dolup taşar. Metnin soyut motifi *yeni hayat* da, aşkınlık simgesi *melek* de nesneleşir burada; karamela olur, çiklet olur. İdeolojilerin ise içi boşalmış, maddeden kalıplara dönüşmüştür; *Atatürkçülük*, alanlarda dikili bronz heykellerdir artık; göksel ideolojilerin *melek*'i ise fotokopi ile çoğaltılan resimlerdir. Metnin birçok yerinde tüketim ürünleri, *"buzdolapları, portakal sıkma makineleri ve taksitli koltuklar duyulmayan bir ağıtın eşliğinde salına salına akıp geçer[ler]"* (YH.186) ana kişinin gözlerinin önünden, canlı varlıklar gibi; kimi yerde de nesneler, bir ölü doğa gibi yan yana dizilirler metinde. Bu dünyanın *"bol tüylü ve mutlu (...)* köpe[ği]" (YH.185) vitrindeki bir biblodur; farelerin ise içi doldurulmuştur; onlar da vitrinde sergilenmektedirler (YH.86, 92, 98); insanlar ise, otobüs kazaları sonralarında sağa sola saçılmış iç organlarıyla, *yabancı* bir perspektiften bir nesne gibi betimlenirler. Anlamdan soyutlanmış cansız nesneler dünyasıdır anlatılan. Nesnelerin (Kitap/Melek Çikletleri/Yeni Hayat Karamelaları) giderek sloganlaştığı, fetişleştiği bir romandır *"Yeni Hayat"*.

Öte yandan, nesneler tarafından ele geçirilmiş bir dünyayı,

insanlarla doldurarak anlatır *"Yeni Hayat"*. Metnin özellikle yolculuk bölümleri ve bayiler toplantısı insanlarla kaynaşır. Giderek çoğalan ve çoğaldıkça *kitle*leşen, kitleleştikçe birey özelliklerini yitiren bir insan topluluğudur bu. Kitleleşen insan özde *nesne*ye dönüşmüş, maddeleşmiş insandır, bilinci medya aracılığıyla *üretilir*, siyasal mekanizmanın emrine sunularak *pazarlanır*, uluslararası kapital tarafından *tüketilir*; o bir *tüketim nesnesi*dir artık. Ana kişi *nesneler evren*inde *yalnız*dır, umutsuzdur, umarsızdır; romanın sonlarına doğru arayıştan vazgeçmiş, toplum çarkının yaratıcılıktan uzak bir *dişlisi*ne dönüşmüştür; kim -ya da ne- olduğunu bilmediği bir takım güçler tarafından yönlendirilen bu çağın diğer insanları gibi *yabancılaşmış*tır topluma; içine kapanmış, yaşamaya çalışıyordur. Akşamları *"belediye imar müdürlüğündeki işinden (...) yüreğinde kasvet bulutları, yüzünde donuk yorgunluk bakışıy[la]"* (YH.224) dönmektedir evine ana kişi; kitlenin bir parçası olmuştur; evine gidip *televizyon* izleyecektir (Bkz. YH.226).

Televizyonda Varolmak

Toplumdaki ekonomik ve sınıfsal sistemin işleyişi, sistemin ideolojisinin belirli toplumsal kurumlarda canlı tutulması ve pekiştirilmesiyle olasıdır. Daha önce *eğitim ve din* kurumları ile parti örgütlerinin etkin olarak üstlendiği *ideoloji üretimi*, günümüzün teknoloji toplumlarında ağırlıklı olarak televizyonun -medyanın- işlevi durumuna gelmiştir. Televizyonun çağcıl toplumlardaki gücü inanılmaz boyuttadır. Düşünceleri yönlendirmek için kamuoyu oluşturmak, sisteme zarar vereceğinden kuşku duyulan inançları/ideolojileri saf dışı bırakmak, elektronik medyayı kullanarak çok kolaylaşmıştır çağımızda. İnsanın, *nesne*nin boyunduruğuna girmesi; teknolojiye *köle* olması demektir bu. Televizyon bireyin yok oluşunu hızlandırmıştır.

Nüfusunun büyük bir oranı alt düzeyde eğitim ve bilince sahip olan Türkiye, televizyonda her söylenilenin çoğunluk tarafından doğru sanıldığı bir ülkedir. İnsanlar zamanlarının büyük bir kısmını ekran karşısında geçirmekte; ciddi denet-

lenmeyen özel kanallar tarafından çıkar çevrelerinin görüşlerine uygun bir biçimde yönlendirilmektedirler. *Köşe dönücülüğün* en geçerli ideoloji olduğu bu toplumda eğitici işlevini neredeyse tümüyle yitirmiş olan televizyon; yozlukları ve şiddeti rating uğruna, yaşamın en doğal yanları görünümüne sokarak odaların içine taşımayı sürdürmektedir. Gelişmemiş toplumlarda televizyon teknolojik bir canavara dönüşmüştür.

Toplumsal yaşamdaki çarpıklıkların boy hedefi yapıldığı *"Yeni Hayat"* romanında, televizyon ve video filmleri dokunun içine *leitmotif* görünümünde yayılırlar; televizyon *"dünyaya açılan bir mihraba çevrilmiş yükselti[nin]"* (a.g.y.) üstünde durmaktadır; bir makinedir ama insana yol da gösteriyordur, *"bir çeşit Tanrı, bir çeşit lamba[dır]"* (YH.12). *"Teknoloji Tanrısı"*nın bu iletişim aracını Pamuk, 7. bölümde bir tür *vahiy* aracına dönüştürür, kutsal kitap diliyle anlatılan mistik bir sahne yaratır ekranda. Pamuk'un *televizyon*u, tüm insanların yazgısını yönlendiren Tanrı ile koşutluk içinde anlatılır; 20. yüzyılın maddesel yaşam biçiminin, toplumları yönlendirme gücüne sahip *Tanrısıdır* o.

Burjuva yaşam biçiminin ağırlıklı olarak yer aldığı 15. bölümün başında *televizyon* sözcüğünü dokuz kez yineler Pamuk (Bkz. YH.231-232). Artık bir küçük burjuva yaşamı sürmekte olan ana kişinin, metnin kimi yerinde burjuva ailesinin prototipi görünümü alan Rıfkı Hat'ların evine bir ziyarette bulunduğu bu bölümde konuşmalar, açık olan televizyondan yansıyan görüntülerle sürekli kesilir. Romanda kimi ideallerin taşıyıcısı olan Rıfkı Hat'tan kalan anılar, *"televizyonun ışığı altında unutulup tozlan[maktadır]"* (YH.235). Romanın çokkatmanlı yapısı içinde, *yaşam* ya da *iç dünya* yolculuğu olarak nitelendirilebilecek olan otobüs yolculukları, otobüsün videosunda gösterilen filmlerle birlikte yapılır. Video filmleri, medya ile yönlendirilen *taklit* ve *imaj* çağı insanının *ikinci el*den sürdürdüğü yaşamları anıştırır; o yaşamlar gibi *kurgulanmıştır*, yapaydır. *Televizyon ekranı=yaşam* benzeşimi (analojisi), metin boyunca çeşitli düzlemlerde desteklenir. *Ekran*, romanın kimi yerinde doğrudan *yaşam* anlamında kullanılır. Bir roman kişi-

si, kendisinin de bir yaşamı olduğunu söylemek isteğinde, *"bizim de var bir ekranımız,"* (YH.99) der; bir başka roman kişisinin ölümü, *"işte orada film koptu,"* (YH.82) diye açıklanır. Kimi yerde ekran *ideoloji* anlamına gelir: *Devletçi ideoloji* imgesiyle çevrili *tekel bayii*, *"bizim ekran, bizlere bu tuzağı hazırlayanların sonu olacak, yeni ekran yeni [hayattır],"* (YH.9) diye konuşur. Sisteme karşı savaş veren Dr. Narin'in kendi *televizyonu* (Bkz. YH.88), kendi *ideolojisi* vardır. Benzeşim kimi yerde, insan davranışlarının ya da doğa olaylarının televizyona/radyoya benzetilmesi aracılığıyla oluşur. Ana kişi, *"sürekli aynı kanalı gösteren televizyon gibi"* (YH.121) hep aynı şeyi düşünüyordur; ya da, cinsel istek duyduğunda *"aklı (...) dinleyicilerimizin isteği üzerine 'Gecenin Çağrısı' adlı parçayı"* (YH.98) çalıyordur; ya da *"yağmur bulutları arasında ipeksi şimşekler gidip geliyor[dur] ama sesi kısılmış bir televizyonu seyrederken olduğu gibi, hiçbir gürültü duyulmamaktadır"* (YH.127). Kimi kez ise soyut düzlem, metaforik boyuta aktarılır metinde: *"TV'ye monte edilmiş (...) bomba"* (YH.103), toplumu derinden etkileyecek bir beyin yıkama operasyonudur belki de.

Otobüs yolculuğu sırasında izlenen filmlerin, insanın yaşam yolculuğu sırasında yaşadıklarının abartılı birer kopyası olduğu da düşünülebilir; *vur-kır* filmleri ya da gerçekdışı melodramlardır bunlar. *"Silah sesleri, kapanan kapılar, patlayan helikopterler"* (YH.67), şiddet dolu bir somut yaşamın televizyon ekranındaki yansımasıdır; *"alevlerin yuttuğu evleri, orduları, mutlu aileleri, kötü adamları, aşk mektuplarını (...) gökdelenleri, hazineleri"* (YH.78) ile yaşam tüm gürültüsüyle oradadır; yapaydır; yanılsama içerir; tıpkı, medya aracılığıyla ikinci elden yaşanan, yönlendirilmiş gerçeklikler gibi. Doğanın, ayrıntılı bir biçimde yalnızca Dr. Narin'li bölümlerde yer aldığı romanda *doğa gerçekliği* de televizyon belgeselleri aracılığıyla yaşanır. *"Karnındaki döllenmiş yumurtaları, denizin yükseldiği uygun bir an yumurtlayabilmek için bütün bir adayı baştan aşağı geçen çilekeş dişi kara yengecinin zor yolculuğunu"* (YH.237) doğada doğrudan duyular aracılığıyla değil de, bir makine yardımıyla yaşar ana kişi. İkinci elden yaşanan bu yapay gerçek-

likler, çevresine yabancılaşan 20. yüzyıl insanının yapay dünyasını oluşturur.

Romanın kimi yerinde, televizyon -ya da sinema- düzlemi ile metindeki yaşam düzlemi birbirine karışır. Ana kişi, Nahit/Mehmet'ten söz ederken, televizyonda oynamakta olan filmi anıştırarak *"o, yolculuğun sonunda vardığı huzur noktasındaydı, ben de birbirlerine ateş eden siyah beyaz gölgeler arasında,"* (YH.205) der. Ana kişi Nahit/Mehmet'i bir *sinemada* öldürür, *"eli silahlı kara gölge[si] sinema perdesine düş[er] ve gömleği[nin] ve mor ceketinin üzerinde renkli bir film oynamaya başla[r]"* (YH.215); kimi yerde de, *"yerli filmlerde aynı yüzleri ve gövdeleri"* (YH.78) görmeye alışmış ana kişi, otobüsün mola yaptığı yerde, *"iyi yürekli kızkardeşle tecavüzcüyü uykulu gece yolcularıyla birlikte uslu uslu ezogelin çorbası içerken görünce aldatıldığı[nı] düşün[ür]"* (a.g.y.). Somut yaşam, medyanın sunduğu yaşamla iç içe girer *"Yeni Hayat"*ta. Kutsal kitabın içeriği de televizyonla bütünleşmiştir. Kutsal kitabın *yaradılış* parodisini içeren bölümde şöyle anlatılır: *"Böylece ekranlarda bozkır sabahları, pırıl pırıl gökyüzü, el değmemiş suların yıkadığı kayalı sahillerle, gece ormanın içinde gördüğümüzde korktuğumuz Ay vücut buldu."* (YH.103)

Yaşam ile medya gerçekliklerinin -ya da kurmaca gerçeğin- iç içeliğini, metnin kimi yerinde, bir *film öyküsü*nden söz eder gibi *film teknikleri* eşliğinde anlatarak vurgular Pamuk: *"Hayat hakkında pek çok şey"* öğrendiğini söylerken, bunu *"dublaj dili ile ve dizi film havasıyla"* (YH.161) yapar ana kişi, *"orada bir dünya var de[r], filmlerdeki kararlı ve budala adamlar gibi"* (YH.29); ya da *"neşelendirici ve umut verici bir filmden çıktıktan sonra"* (YH.148) olduğu gibi içinde kimi duygular kıpırdanıyordur ana kişinin; ya da bir *"hareketi hangi filmden aparttığı[nı] bilmiyordu[r]"* (YH.174); ya da o anda içinde bulunduğu duruma, sanki bir filmde oynuyormuş gibi, *"ben yönetmen olsaydım"* (YH.206) diye başlayan bir eleştiri getirir; ya da ana kişinin izlediği adam *"sokak lambasının altına girince, sanki soluk bir sahne ışığıyla aydınlanıyor[dur]"* (YH.195).

"Yeni Hayat" romanında Pamuk, güdümlü ve yapay bir ya-

şam biçiminin dışına çıkıp bireyleşmek isteyen, kendisine *yeni bir hayat* kurmak için yollara düşen ana kişinin çevresini *televizyon* tuzaklarıyla çevirir, bir keresinde televizyona bomba bile bağlar. Televizyon, romanda *kapitalist* yaşamın *ana imgesi*dir. Pamuk, romanı boyuna *televizyon-yaşam* eşitliğini vurgulamak için çeşitli teknikler kullanır. Kapitalist sistemin bu kamuoyu yaratma, ideoloji üretme aygıtı, giderek yaşamın kendisi olur metinde. Televizyon *yaşam* demektir; *"Yeni Hayat"*ta televizyonda *varolunur*.

Güdümlü bir varoluştur bu. İçinde yaşanılan bu sistem, *özgür* ve *özgün* bir bilinç geliştirebilmesi için insana fazla olanak sunmaz. *"Uzun süredir 'yapmak edimi'ni kullanmadığımız transsübjektif [öznel ötesi/YE] bir dönemde yaşıyoruz,"*[25] diyor Wolfgang Welsch; *"insan yönelimlerini karşısına alarak, otomatiğe takılmış gibi işleyen bu sistemde 'dış zorunluluklara' bağımlı olarak yaşıyoruz. Öznellik saf dışı edileli çok oldu, artık gerçek olan 'öznel ötesi'."*[26] Pamuk'un roman kişileri genelde birbirlerine dönüşme eğilimi gösterirler metin boyunca; birbirleri olmaya çalışırlar. Sistemin prefabrik insanlarıdır onlar; diğer insanlardan farkları ise bu gidişe boyun eğmemeleri, her şeye karşın *kendileri olmaya* çalışmaları, *yeni bir hayat*ı aramalarıdır. Oysa, *"insanların çoğu aslında ne yeni bir hayat isterler, ne de yeni bir dünya"* (YH.70).

İnsanın kendisi olup öznel bir bilinç geliştirebilmesi için ise sistemin dışına çıkması gerekir. Romanın ana kişisinin *aydınlanma* sürecinin başında gerçekleştirdiği ilk eylemdir televizyonu kapatmak. *"Kendisini kitabın kalbine [ya da 'yeni hayat'a (YE)] götürecek fısıltı[yı]"* (YH.231) işitme isteğine kaptıran ana kişi şöyle konuşur: *"Televizyonu kapattım (...) ve her akşam televizyona bakarak yemek yediğimiz masaya oturarak [kitabı/YE] yeni bir şevkle okumaya başladım"* (a.g.y.). Ana kişinin; *fabrikasyon* yaşamlar dışında bir bilinç geliştirmek için yaptığı atak; romanın karşıtlıklara dayalı yapısına uygun ola-

25 Wolfgang Welsch, *Unsere moderne Postmoderne*, VCH/Acta humaniora, Weinheim, 1991, 3. Auflage, s. 210.

26 *A.g.y.*

rak, burjuva yaşam biçiminin ve onun simgesi *televizyon*un en yoğun olarak yer aldığı 15. bölümde gerçekleşir. *"Yeni Hayat"* bir *bilinç yolculuğu*nun romanıdır; böyle bir toplumda insanın *kendisi olma*sının, *birey* olarak yaşamasının güçlüğünü anlatır.

Son Bireyler

İnsanın *kendisi olma*sını önleyen teknolojik yaşam biçimine karşı köktenci bir yaklaşımla savaş veren *Dr. Narin*, romanda *birey-insan*ın temsilcisidir; uluslarüstü tekellerin *Büyük Kumpas*ını etkisiz kılmaya çalışır; fabrikasyona karşı doğallığı savunur; yitip gitmekte olan tüm değerlerin sözcüsüdür o. Tüm bunları ise, kurduğu bir örgüt aracılığıyla, güç kullanarak yapmayı dener, bir devrimcidir Dr. Narin. Kimi yerde, kapitalist sisteme karşı bir kurtuluş savaşı örgütleyen Mustafa Kemal'den izler taşır. Bu çağrışımı, kimi kez *"Atatürk'ün leblebi zevki[nden]"* (YH.262) söz ettikten sonra, birden Dr. Narin'i konu ederek pekiştirir Pamuk: *"Dr. Narin'e sözü o mu getirdi, yoksa bu çağrışımla ben mi ima ettim, çıkaramıyorum."* (a.g.y.) Ancak, teke tek çözümlenecek bir simgenin neredeyse hiç yer almadığı bu metinde, Dr. Narin kuşkusuz Atatürk değildir; romanın diğer imgeleri gibi, gerçek yaşamın farklı katmanlarından imgelerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Mustafa Kemal'in emperyalizmle savaşımı ve karizmatik kimliği ile ilgili olarak yaratılan çağrışımlar, romanda Narin'in çevresinde oluşturulan imge ağının yalnızca birer düğümüdür.

Dr. Narin, *"Yeni Hayat"*ın yoliarda kendilerini arayan roman kişilerine benzemez; o ne istediğini bilmektedir, kararlıdır; düşünceleri sistemin ürünü değildir, kendine özgüdür, yazgısını kendi çizen biridir, bir *birey*dir. *"Her şeyi tek tek ben düşündüm,"* (YH.129) diye konuşur bir yerde; hiçbir şey *lütuf* değildir, *"karşılıksız bir talih değildir. Her şey önceden düşündüğüm gibi yerli yerine oturuyor,"* (a.g.y.) der. Dr. Narin bu konuşmayı yaparken, elinde tuttuğu yoncanın, *talih*i simgeleyen dört yaprağa değil de, *"üç yapra[ğa]"* (a.g.y.) sahip olduğu metinde vurgulanır. O akılcıdır, kendisine inanır, olayları kendi yön-

lendirdiğini düşünür: *"Tarihe ve tarihe hükmetmek isteyenlerin oyununa boyun eğmedim. Neden eğeyim? Kendime inandım. Kendime inandığım için benim irademe ve hayatımın şiirine başkaları da inandı."* (YH.128)

Tüm gücüyle *"Batı'dan gelen rüzgârlar[a]"* (YH.127) savaş açar Narin. Kapitalist sistemin, bireyi tutsak kılan bağımlılıklar zincirinin dışında yer alır o. *"Batı'dan gelen rüzgârların, hafızalarımızı boşaltan unutma vebasını bize bulaştıranların bizden istediği zayıf (...) kişilik"* (a.g.y.) onda yoktur; tüm fabrikasyon tüketim ürünlerine, *"yabancı uygarlıklara, Batı'dan gelen yeni eşyalara"* (YH.84) ve *Kitap*'a karşı amansız bir savaş açar. Ana kişinin yaşamını değiştiren, ona *yeni hayat*ın yolunu gösteren kitap, Dr. Narin için *"Büyük Kumpas*'ın bir oyunudur. *Yeni* olan her şeye karşıdır Narin, tutucudur; kimi yerde paranoyak davranışlar gösterir.

Narin geçmişin yitik değerlerinin ardındadır; *"kayıp zaman*ı" (YH.151) yaşatmak istemektedir; *"Yeni Hayat"*taki Dr. Narin'li bölümlerin ana rengidir *nostalji*. Elektriğin ve televizyonun olmadığı bir ortamda yaşar Narin, teknolojik yaşam biçiminden hiçbir izin bulunmadığı bir yerdir burası; evin *"oda[larında] belli belirsiz ahşap kokusu, çocukluğumuzda kullandığımız, ama şimdi ambalajı iyi değil diye almadığımız eski sabunların ve çikletlerin parfümünü hatırlatan bir serinlik vardı[r]"* (YH.162). *"Huzurla başka bir zamanı yaşayan dükkân*ın*[da]"* (YH.123), *"sahihliğini, hakikatini"* (YH.126) yitirmemiş eşyalar satar Narin: *"Ütüleri, çakmakları, koku yapmaz sobaları, kuş kafesleri, ahşap küllükleri, mandalları, yelpazeleri, daha neler neleri"* (a.g.y.) vardır Narin'in dükkânında. Bu eşyaların hepsi *doğal* gereçlerden yapılmıştır ve *el*işidir: fabrikasyon üretimi öncesi zamana aittirler; *emek* ile ürünün henüz birbirinden ayrışmadığı bir dönemin ardıllarıdır; insanın, ürettiği ürüne, kendisine, topluma ve doğaya henüz yabancılaşmadığı teknoloji çağı öncesinin silinmekte olan izlerini taşırlar. *"Kalemle yazılan, kalemi tutan elin bir parçası olan, eli harekete geçiren kafayı mutlu eden"* (YH.126) kitapların yazıldığı, insanın ürününü ruhuyla oluşturduğu bir tür *yeni milat öncesi* dö-

nemdir bu; " *'eşyaların bütün teferruatına' gözlerini kapatan bir çeşit 'körlüğe', bir çeşit 'ölüm saplantısına'* " (YH.127) insanlar henüz kapılmamıştır o zamanlar.

İnsanın çevresinden henüz koparılmadığı *yabancılaşma öncesi* zamanın ardındaki Narin'i, *doğa* içinde betimler Pamuk. O, Büyük Kumpas'ın ürünü olduğunu düşündüğü kitapları değil, doğanın zengin yazısını *"kararlılıkla acımasızlıkla, korkusuzca okur"* (YH.131); yalnız görsel medyaya değil, teknoloji aracılığıyla çoğaltılan yazılı medyaya da -kitaplara da- karşıdır. Teknoloji uygarlığını, fabrikasyon olan her şeyi protesto edercesine yaşar Narin. Özde *"kaybolan ruhu koru[mak]"* (YH.262) istemektedir; ama bunu, *"tıpkı bir materyalist gibi, eşyalara inanarak, onları saklayarak"* (a.g.y.) yapmaya çalışır. Bunun için yerel üreticileri örgütlendirir, bayilikler kurar; Büyük Kumpas'a karşı silah gücüyle savaşım vermek için yeraltına iner; saat isimli casuslardan oluşan örgütünü kurar.

Dr. Narin'in bayilikler örgütü toplantısı, romanda birçok izleğin kesişme noktası olan 7. bölümde yapılır. Toplumsal bir kargaşanın ortasında gerçekleştirilmeye çalışılan toplantı, kumpas denemeleri, sabotaj girişimleri, bomba, yangın, kulisler, ajanlar, delege avı, seçim atmosferi ve Kenan Evren imgeleriyle örülüdür. Bu grotesk metin dokusunun, içinde yaşadığımız dünyadan yola çıkılarak teke tek anlamlandırılması olanaklı değildir. Bu metin, Türk siyasal arenasının ve demokrasi pratiğinin kurmaca düzlemdeki imgeler buharıdır. Bu bayiler -ya da *"kırık kalpli"* bayiler- toplantısı her ne kadar uluslararası kumpasa karşı bir hareket görünümü içinde olsa da, özde yine onun güdümündedir. Toplantının yeri *"Beyoğlu pavyonlarında olduğu gibi yanıp sönen"* (YH.87) lambalarla donatılmış -belki de saygınlığını yitirmiş- bir *eğitim* kurumudur. Bu kurum ise; gerçekleştirdiği askeri darbeyi, *uluslararası kumpas*ın süper gücünün desteği altında yaptığı bilinen bir generalin adını taşımaktadır: Kenan Evren. Toplantıya katılma olasılığı olan *"en büyük bayi"* (YH.90) Vehbi Koç ise, özde *çokuluslu* ortaklıkları olan bir *bayi*dir; bu nedenle de, kendisine karşı savaşım verilen *uluslararası kumpas*ın bir üyesidir. Yaşamın belirleyicileri artık

çokuluslu tekellerdir. Bu örgütlenmiş parasal güce karşı koymak bir ütopyadır. Dr. Narin'in bayilerini melodram ağzıyla adlandırır Pamuk: *"Kırık kalpli bayiler"*.

Romanın sonlarında Dr. Narin'in yaşadığı yere *elektrik* gelmiştir ve çevrede *"yıkıntılardan başka bir şey görülmüyordu[r]"* (YH.257); Dr. Narin yeryüzünden silinmiştir. Sistemi kaba güç kullanarak değiştirmeye kalkışan Dr. Narin'in sonu, postemperyalist düzende hiçbir karşıt ideolojinin yaşama şansı olmadığını gösterir. Pamuk'un romanında sistem, her türlü devrim girişimini içinde öğüterek yok etmektedir; sistemin içinde, sisteme karşı düşen ideallerle varolmaya çalışmak ve başarılı olmak olası değildir. Pamuk, Dr. Narin'li bölümleri gerek kurgu, gerekse imge düzleminde *masal* öğeleriyle donatır.

Romanın, *birey* özellikleri taşıyan bir başka kişisi de *R ı f k ı H a t*'tır. Dr. Narin gibi Cumhuriyet'in ilk kuşak aydınlarından olan Rıfkı Hat, okurunu *"demiryol davası"* (YH.115, 116, 183, 236) doğrultusunda bilinçlendirmek isteyen idealist bir kimlik gösterir; *"Yeni Hayat"* romanında insanların hayatını değiştiren *Kitap*'ın yazarıdır; ayrıca, çocuklar da *"bu memleketi kurtaracak demiryol davasına inansınlar diye"* (YH.236) resimli romanlar çizmektedir. Çevresinde oluşturulan çağrışımlar zincirinden yola çıkarak, onun *"Batılılaşmacı, aydınlanmacı (...) Atatürkçü, laik"* (YH.115) yapıda bir aydın olduğunu düşünebiliriz. Resimli romanlarındaki çocuk *kahramanlar, "din sömürücülerin[e]"* (a.g.y.) karşı savaşırlar, *"kendi[ler]ini okuma yazma seferberliğine ada[rlar]"* (YH.116), *"Mari ile Ali"*, *"Pertev ile Peter"* türü kitaplardaki çocuk kahramanları *Batı* ülkelerinde serüvenlere gönderen Rıfkı Hat bir *Batılılaşmacı*dır. Onun kahramanları bu kitaplarda, *ulusalcı* bir özgüvenle diğer çizgi roman kahramanlarına yol gösterirler. Pamuk'un bu roman kişisi Kemalist çağrışımlara açık bir imge ağıyla çevrilmiştir.

İdeallerle yüklü kitapları elden ele dolaşan Rıfkı Hat, *"içinde en azından bir kere tren görünmeyen roman çizmem ben,"* (YH.223) der. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ülkeyi kalkındırma çabasının bir simgesidir demiryolu yapımı; bir toplu taşıma

aracı olarak, Kemalizmin devletçi yapısından izler taşır; *"demiryolu siyasetinin bırakılması (...) köylerde kooperatifçiliğin teşvik edilmemesi[yle]"* (YH.184) aynı içerikte bir siyasal davranıştır. Roman genelinde ise, *otobüs yolculuğ*unun karşıt kutbudur *tren*ler; metin baştan sona *tren* ve *otobüs* imgeleriyle donatılmıştır. Bu iki imge arasındaki karşıtlık ise siyasal bir renk içerir. 1950'lerden sonra hızlanan karayolu yapımı, ülkede kapitalizmin yerleşmesinin de simgesi olmuştur. Karayolunun, kullanım olarak özel taşımacılığa yönelik olmasına karşılık, demiryolu tümüyle toplu taşımacılığı hedef alır; demiryolları Türkiye'de hâlâ devlet tekelindedir.

*"Yeni Hayat"*ın *demiryolcu* roman kişisi Rıfkı Hat'ın da bu bağlamda *sol* eğilimli bir aydın olduğu düşünülebilir. Demiryolları dergisine yazan, *"otobüslerden ve otobüs kazalarından nefret eden (...) bağnaz bir demiryolcu"* (YH.212) olarak anılır Rıfkı Hat romanda; onun çizgi roman kahramanı, *"demiryolu davası başarısızlığa uğrarsa (...) kaza denen şey bir kader olacaktır,"* (YH.116) der. Romanın şaşırtıcı bir dikkat ve ustalıkla oluşturulmuş çokkatmanlı yapısı içinde, -daha önce aşkın boyutun temel taşı olarak ele aldığımız- *kaza* imgesi, bu kez somut bağlamda *karayollarında* yaşanan bir felâkettir. Siyasal izleği sonuna kadar sürdürdüğümüzde ise *kaza*nın; *liberal* ekonomi'nin neden olduğu *toplumsal kaza*lara dönüştüğünü söyleyebiliriz.

Rıfkı Hat'ın, yayımladığı kitaplarla sisteme karşı koyma girişimi başarısızlığa uğrar; önce sindirilir, sonra vurularak öldürülür. Pamuk'un romanında, her türlü bireysel içerikli girişimi, sistem devre dışı bırakır. Dr. Narin için söylediğimizi Rıfkı Hat için de yineleyebiliriz: *"Yeni Hayat"la, 'sistemin içinde, sisteme karşı düşen ideallerle varolmaya çalışmak gerçekçi bir yaklaşım değildir ve başarısızlığa yargılıdır:'* Rıfkı Hat böyle bir sistemde idealler taşıma yanılgısında bulunan bir romantiktir; *devrim*, *"Yeni Hayat"*ta bir *ütopya*dır. Pamuk, devrimci kahramanı Rıfkı Hat'a *çocuk romanları* yazdırır metninde.

Yeni Hayat karamelalarının sahibi *S ü r e y y a B e y* romanın bir diğer *birey*idir; sistemin dışlileri arasında öğütülme-

mek için çıkar yolu sistemin dışına kaçmakta bulmuştur. Hâlâ çinko tenekelerle su taşınan, yolları arnavut kaldırımlı, çağdaş uygarlığın henüz girmediği, unutulmuş bir Anadolu kasabasında yaşamaktadır Süreyya Bey; *Sonpazar*'dır adı bu yerin; tüketim ekonomisinin uzağındadır, onun ulaşabileceği *son pazar*dır burası; yerel Budak gazozu, *"Coca Cola, Schweppes ve Pepsi'nin bütün saldırılarına rağmen burada diren[mektedir]"* (YH.267). Süreyya Bey ve ailesi *"ölümcül bir hastalık[tan]"* (YH.254) kaçar gibi kaçmışlardır *"yabancı adlı rengarenk tüketim maddelerinden"* (a.g.y.). Ütopik bir uzamdır Sonpazar. Pamuk, romanının bu *birey*inin sistem dışına çıkma çabasını, onun yaşadığı uzamı biçim düzleminde *ütopik* özelliklerle donatarak yansıtır.

Süreyya Bey'in çabası her ne kadar romantik ise de, Pamuk onu, birey özellikleri taşıyan yukarıdaki roman kişileri gibi başarısızlığa uğratmaz. Kendine kurduğu el değmemiş dünyasında, özgür/sağlıklı/mutlu yaşamayı sürdürür Süreyya Bey. Yalnız, gözleri *kör*dür onun. Belki de, insanın böylesine dingin bir iç dünyaya sahip olabilmesi için önkoşul, bu kaotik gelişime gözlerini kapatmasıdır.

Dr. Narin ve Rıfkı Hat sisteme karşı direnirken, Süreyya Bey direnmez ve ayakta kalır. 20. yüzyılın, teknolojik bir canavara dönüşmüş olan yeldeğirmenleri, *Don Kişot*'lara karşı hoşgörülü değildir bu çağda. Pamuk'un, sisteme karşı direnmeyen, buna karşılık iç dünyalarında kendini geliştirmeye çalışan *birey* kişileri romanda ayakta kalır. *"İnsanın kendi özel hikâyesinin tarihle örtüşmemesinin çok ağır bir yalnızlık olduğunu"*[27] söyler Pamuk. Süreyya Bey de, Samsunlu Doktor Mehmet de romanda *ayakta kalırlar*; yalnızlığı ise yaşamı olduğu gibi kabullenerek aşmaya çalışırlar; *hoşgörü* ve *sevgi*, gelişmiş insanın maddeler dünyasında varolmasını sağlayan ana etkenlerdir. Romanın bireyleşmeye çalışan ana kişisi Osman da, iç dünyasında gelişip yaşamın gerçeğini kavradıktan sonra, simgesel bir ölümle eski, yabancılaşmış kimliğini yok eder, yaşamla bütün-

27 *Milliyet* gazetesi, 15.1.1995.

leşir. Romanda ardından koşulan *yeni hayat*, teknolojik yaşam biçiminin kaçınılmaz sonucu olan *yabancılaşma* vebasının üstesinden gelindiği yeni bir yaşamı simgeler; insanların *yeniden* çevreleriyle ve kendileriyle bütünleştikleri yeni -özde ise eski- bir yaşamdır bu.

Son Deyiş

Pamuk'un romanında baştan sona eleştirel bir tutumla yansıttığı toplumsal gelişmeye okurun *satır arasında* bulduğu çözüm ise -eğer varsa- *bireysel* düzlemdedir. Belki de, geleceğin, şimdi bir ütopya gibi görünen toplumunu, kendilerini maddeci tüketim canavarının elinden kurtararak ayakta kalmayı başaran *gelişmiş* insanlar kuracaktır. Bu canavara *dur* demek, ancak tinsel değerlere sahip çıkmakla, gelişmekle, evrimleşmekle olanaklıdır. Belki de, bu gidişe dur diyecek bir çözüm yoktur. Belki de, bu gelişmiş bireyler Sonpazar'lara sürülecek ve toplumda birer *ada* olarak yaşayan aydınlara dönüşecektir. Belki de Türkiye, çözümsüz bir toplumsal kaosun ivmesindedir; bir uçuruma sürüklenmektedir. Metin yoruma *açık*tır. Buna karşılık, Pamuk'un *"Yeni Hayat"*ta yansıttığı topluma bakışının *karamsar* olduğu su götürmez.

Romanın kimi yerinde karabasansı bir görünüm alan bu karamsarlığında ise gerçekçidir Pamuk: Kolları tüm dünyayı saran maddeci bir sistemin burgacındadır Türkiye; birey-insanın bu sistemde yaşaması olanaksızdır. Pamuk, söz konusu sistemi -postkapitalist bir yaşam biçimini- ve insanın medyatik imgeler sağanağı altında birey-insan özelliklerini yitirişini *gerçekçi* bir yaklaşımla anlatır *"Yeni Hayat"*ta. Ancak bunu, çağımız romanının karmaşık biçim ve yapı özellikleriyle bütünleştirerek yapar. Dış gerçekle örtüşmüyormuş gibi görünen bu yapı, özde çağın gerçekliğini dile getirmek için en uygun yöntemdir. Kavranılması güç bir gerçekliktir bu; çoğu yerde inanılmaz gelir insana; hırsızların *başarılı*, yalancıların *halk adamı*, köşe-döriücülerin *becerikli* sayıldığı, kapitalist sistemin ise *özgürlük*le özdeşleştiği *fantastik* bir ortamdır bu. Edebiyatta *"dış*

dünyanın -görünüşte- gerçeklikten koparılması, gerçekliği daha yoğun betimlemenin bir aracı[dır]."[28]

"Yeni Hayat" romanında toplumsal katman, yaşam gerçekliğinin bir boyutu olarak yer alır. Pamuk'un metninde yansıttığı toplumsal çarpıklıklara çözüm getirmek gibi bir amacı yoktur; *toplumsal* renk, tıpkı metindeki *tasavvuf* rengi gibi, sanatçının *tablo*sunu oluşturmak için kullandığı renklerden biridir. Türk edebiyatındaki toplumcu/gerçekçi romanlardan farkı budur *"Yeni Hayat"*ın: Toplumsal öğe, amaç değil, araçtır burada; metnin bir yapıtaşıdır yalnızca. Pamuk Türk edebiyatının başat rengi olan toplumcu eğilimi farklı bir düzlemde süzdürür. Onun tüm romanları, satır aralarında tarih felsefesi gizlenmiş birer *çağ romanı*dır; içinde yaşanılan toplumun anatomisini yansıtırlar.

28 Ernst Fischer, *Franz Kafka,* Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, İstanbul, 1995, çev. Ahmet Cemal, s. 88.

OKUMA
E

Bu metin, yazarının gerçek düşüncelerini içermez, bir *'parodi'*dir. Metnin yazarı burada *"Yeni Hayat"* romanını *geleneksel* bir okurun gözlüğüyle değerlendirmeye çalışmış, onun *rolünü üstlenmiştir*. Metin, belirli bir araştırmanın ürünü değildir, daha çok *izlenimci* (empresyonist) bir tutumla kaleme alınmıştır; yazarının öznel duygu ve düşüncelerine ağırlıklı olarak yer verir; Türk edebiyat eleştirisinde uzun süre egemen olan *toplumcu* içerikli *izlenimci* eğilimin bir *parodi*sidir.

Daha önceki bölümlerde *gerçek* kimliğiyle yazan bu kitabın yazarı, bu bölümde geleneksel gözlüklü okuru *oynamaktadır*. Söz konusu okur burada, okumaya alıştığı ve *keyif* aldığı geleneksel-gerçekçi romanın özelliklerini, okuduğu metinde bulamamanın sıkıntısını çeker; çağımız romanının özelliklerine alışkın olmadığı için de, *"Yeni Hayat"* metnindeki ipuçlarının ardına düşüp anlam katmanlarını bulgulamak yerine, okuduğu metni sürekli olarak alıştığı romanlarla örtük düzlemde kıyaslar; kendisine yol gösteren, toplumsal/ahlâksal iletilerde bulunan bir yazarın özlemini çeker; yaşadığı dünyanın metinde bir *yansımasını* arar; rahatça okuyabileceği, *sonra* ne olduğunu merak ettiği *gerilimli* bir *öykü*nün bulunmaması onu rahatsız eder; *mantıklı* bir öyküsü olmayan bir metinde ne yapa-

cağını bilemez. Yabancı bir ortamdadır, *deplasmandadır: "Yeni Hayat"* romanı kendisini düş kırıklığına uğratmıştır.

Genelde romanın biçim/kurgu özelliklerini önemsemek istemeyen, sanatın *biçimlendirmek* demek olduğunun vurgulanmasından hoşlanmayan, daha çok *toplum için sanat*tan yana olan bu okurlar, yazarda bir sanatçı değil, bir *öğretmen*, bir *yol gösterici* ararlar; sanatçının, yaşamla, politikayla, toplumsal ve ahlaksal sorunlarla ilgili olarak kendilerinden daha çok şey bildiğini varsayarlar; sanatçının işinin *sanat yapmak* olduğunu unuturlar; sanatta özgünlüğün ise *biçim* düzleminde değil de, yeni konular bularak *içerik* düzleminde gerçekleştiğini düşündüklerinden, çağ edebiyatındaki *metinlerarası* eğilimi göz ardı ederek sanatçıyı *kopyacılıkla* suçlarlar.

Aşağıdaki eleştiri yazısı her ne kadar abartı öğesi içeriyor gibi görünse de, metinde yer alan eleştirilerin neredeyse tümü, söz konusu metnin yazarının çevresindeki kimi okurların tepkilerinden ya da basından derlenmiştir.

"Yeni Hayat" romanı yazılı ve sözlü basında bir edebiyat olayına dönüştü. Baskı üstüne baskı yapan kitap; genelde sanatla, edebiyatla ilgilenmek gibi bir eğilimi olmayan özel televizyonların bile dikkatini çekti. Sanatın paparazzi tipi 'sanatçı'lar tarafından yapıldığına inanmış olan izleyici, geçenlerde bir televizyonun 'parlak renkli' koltuğunda onlara hiç benzemeyen zayıf, kemikli bir adamı görünce çok şaşırdı. Bir edebiyatçının böylesine popüler olması hoş bir şey kuşkusuz. Orhan Pamuk medyayı çok iyi kullanıyor, kendisini kutlamak gerek!

Romanı okuduktan sonra, Pamuk'un bu yeteneğinin değerini iyice anladım, çünkü kimsenin anlayamayacağı türden bir kitap yazarak medyayı ayağa kaldırmak ve kitabının 'ratingi'ni artırmak gerçekten de büyük bir başarı. Romanın, bugüne değin baskı rekorları kırdığı söyleniyor. Acaba kitabı kapışan bu okurlar "Yeni Hayat"taki bu 'hayat'ın nasıl bir 'yeni'lik içerdiğini düşünüyorlardı, bunca okur bu romanda ne bulmuştu, ya da acaba kaçı kitabı sonuna kadar okumuştu türünden sorular kafamı kurcalamaya başladığından, çevremde bir araştırma yaptım. Sonuç şaşırtıcıydı -bir açıdan da son derece doğaldı-: Sorduğum kişilerin büyük bir çoğunluğu kitabı sonuna kadar okuyamamışlardı; içlerinde bu duruma sinirlenenler, hiç de az olmayan bir parayı so-

kağa attığını düşünenler bile vardı. Kimisi ise, böylesi bir 'saçmalık'ı okuyarak öldürülecek zamanı olmadığını söylüyordu.

Biraz abartılı olan kimi tepkileri bir yana bırakırsak, okurların çoğuna hak verdiğimi söylemeden edemeyeceğim. Özellikle de romanın bilinçli olarak karmaşık kılınmış öyküsü söz konusu olduğunda, kızgın ve kırgın okurlarla aynı görüşte olduğumu belirtmeliyim. Romanda, bir kitap okuduktan sonra 'aydınlanan' ama niye aydınlandığı belli olmayan kahraman yollara düşer. Okura sıkıntı veren, bitmez tükenmez yolculuk betimlemeleriyle sürer roman. Okurun sabrının sınandığı metin bölümleridir bunlar.

Kahramanın nasıl aydınlandığını merak eden ve okumayı romanın son satırına kadar sürdüren 'gayretli' okuru ise düş kırıklığı beklemektedir. Hacettepe Üniversitesi'nden bir öğrencinin -sanırım İşletme Bölümü'ydü- yardımcı Türkçe dersinde "Yeni Hayat" romanı üzerine hazırladığı ödevini sunarken, kitabı okumak isteyen arkadaşlarına şöyle bir yol önerdiğini duydum: "Zaman kaybını önlemek için, özellikle de birbirinin aynı olan ve romanda büyük yer tutan yolculuk bölümlerinin bir tanesini okumak yeterlidir."

Gerçekten de hiçbir derin anlam ve mesaj içermeyen, sürekli yinelemelerle dolu bir roman "Yeni Hayat". Yolculuk bölümleri, metnin gereksiz yere uzatılması için 'icat edilmiş' gibi; anlatılan öyküyü bir adım ileri götürmek şöyle dursun, 'şen şakrak' yansıtılan trafik kazası sahneleriyle, okuru -son derece uygun düştüğüne inandığım bir deyişi kullanmak istiyorum- 'Fransız' kılınmakta. İnsanların ölümüne neden olan, onları üzen; içinde yaşadığımız toplumdaki 'terör' ve 'şiddet'in trafik düzlemindeki yansıması bu üzücü olayı mutlu bir şölenmişçesine anlatmak, çağ edebiyatında metni ilginç kılmak için kullanılan bir yöntem olsa gerek!! "'Otobüsümüz buzdan asfaltın üzerinden uçuruma tatlı tatlı kayarken," (s. 58) dedikten sonra, "gazete üzerine özenle yayılmış renkli bağırsaklar"ı (s. 58) 'iştahla' anlatan yazarın metnini ilginç kıldığı su götürmez. Ancak okurun bu 'ilginçliği' onayladığı pek söylenemez. Pamuk, roman kişileri gibi, okurlarını da 'yollarda' telef etmektedir; okurların çoğu, kitabı okumayı bu yolculuk ve kaza sahnelerinde bırakmaktadır.

Kazaları 'başarıyla' atlatıp okumayı sürdüren okuru, metnin sonraki bölümlerinde çeşitli anlam çarpıklıkları beklemektedir. Kahramanın çılgınca aşık olduğu Canan niye onu bırakmış ve niye daha önce kendisiyle ilişkisi olduğu hiçbir biçimde belirtilmemiş olan Dr. Mehmet'le evlenmiştir? Ya da kahraman, kendisine hayran olduğunu her satırda vurguladığı Nahit/Mehmet'i niye öldürmüştür? Birincisinde düşünbilimsel, ikincisinde ise ruhbilimsel nedenler arayıp, bu anlamsız gibi görünen kurguyu anlamlandırmaya çalışsak bile, roman baştan sona buna benzer -çoğunun anlamlandırılması olanak dışı- tutarsızlıklarla doludur.

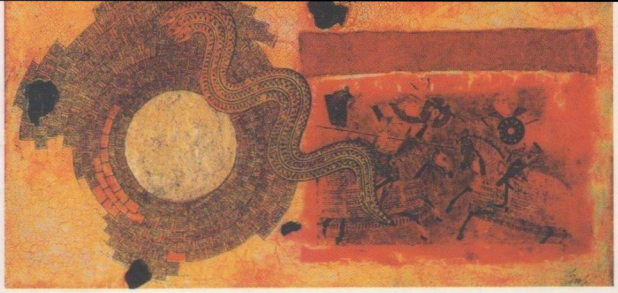
Türk okuru gelişmekte olan bir ülkenin okurudur; enerjisini, kimi dış ve iç güçlerin sarmalındaki ülkesinin sorunlarına çözüm arayarak harcamalıdır. Hiçbir 'yararlı' iletinin bulunmadığı bir romanda, sanatçının düşlerinin kıvrımları arasında gizlenmiş bireysel inceliklerin ya da zayıflıkların ne olduğunu bulup çıkarmaya harcanacak zamanı yoktur onun.

Öte yandan çağ insanı medyatik bir saldırının kuşatması altındadır. Özellikle gençlerin büyük bir kısmı televizyon nedeniyle kitap okuma alışkanlığını -daha edinemeden- neredeyse tümüyle yitirmiştir. Yaşam koşullarının güçleşmesi, bunun yanı sıra kitap ederlerinin de artmış olması, kitap okumanın önündeki diğer engellerdir. Durum böyleyken, gençlere okuma zevki aşılayacak kitaplar yazmak dururken, "Yeni Hayat" örneğinde olduğu gibi onları okumaktan uzaklaştıracak zor kurgulu, anlaşılmaz romanlar yazmaktaki aymazlığı, 'sanatın avangard olması gerekir' türünden 'biçimci' açıklamalarla nedenlendirmeye çalışmak ve bunu yaparken de inandırıcı olmak olanak dışıdır.

Edebiyatı postmodern biçim oyunlarının, içi boşalmış kalıpların içinde tutsak kılmak demektir bu. Çağımızda anlamın ve ülkülerin giderek yok olduğunu söylüyoruz. Buna karşı öncü konumda savaşması gereken, aydınlar, yazarlar, sanatçılar olmalıdır; yitip gitmekte olan anlamı onlar göstermelidirler okurlarına; insan ilişkilerinde artık rastlanmayan saygıyı, sevgiyi öğretmelidirler kitleye. Özellikle de küreselleşmenin önde gelen kavram olduğu son yılların toplumsal arenasında, ulusal ve sınıfsal değerlerin korunması için etkin rol oynayacak kişilerin başında gelmelidir aydın sanatçı.

Sanatın 'yaratıcılık', 'özgünlük' demek olduğunu düşündüğümüzde ise, Orhan Pamuk'un ilk romanı "Cevdet Bey ve Oğulları"ndan "Yeni Hayat"a değin, onun tüm ürünleriyle ilgili olarak, bu ürünlerin başkalarından 'etkilenilerek' oluşturulduğu yolunda karanlık bir söylenti çemberiyle karşılaşıyoruz. Pamuk'un edebiyatın bu ana koşulunu, 'özgünlük'ü, yerine getirmediği; üçüncü romanı "Beyaz Kale"nin eski bir İspanyol metninin kopyası olduğu son günlerde basında neredeyse kanıtıyla karşılaştırmalı olarak yer almaktadır. Anlaşıldığı üzere "Beyaz Kale"nin konusunu bu metinden almıştır Pamuk. Yıllar önce de, "Kara Kitap"ın kimi bölümlerinin İslâm mutasavvıflarının, kimi bölümlerinin ise Dante ve Boccaccio'nun etkisi altında oluşturulduğundan söz edilmişti. Çok okuyan, yabancı dil bilen ve Batı kaynaklarını iyi tanıdığını düşündüğümüz Orhan Pamuk, romanlarını oluştururken özellikle Batı edebiyatından kimi kitapları metinlerinde kullandığını kendi de söylemektedir.

Medyatik bir dünyanın, medyatik yazarıdır Orhan Pamuk. Parasal açıdan güçlü bir aile yapısı olan yazar; tüm zamanını salt yazmaya ayırabilmekte, medyayı yönlendirmeyi bilmektedir. Tek başarısının bu olduğunu söylemek, kuşkusuz yazara haksızlık olacaktır. "Cevdet Bey ve Oğulları" ile "Sessiz Ev", ülkenin toplumsal sorunlarına eğilen, tutarlı karakter çözümlemeleri içeren romanlardır. Ancak "Beyaz Kale", "Kara Kitap" ve "Yeni Hayat"ın 'postmodernist' hiçliğin burgacındaki 'biçimci' yapıları, Orhan Pamuk'un yazarlığına gölge düşürmektedir. Medyatik bir toplumsal yaşamın edebiyatı, medyatik değer ölçütlerine sahip olur. Tuzağa düşmeyelim!"



Yıldız Ecevit bu kitabı, her şeyden önce, modern romanın kurgu tuzaklarıyla dolu karmaşık dünyasında yolunu yitirdiğini düşünen okur için yazdığını söylüyor. Geleneksel okurla arası açık modern romana örnek olarak ise Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ını seçmiş. Avangard estetiğin ürünü bir romanı okumanın nasıl bir şey olduğu, bu çalışmada *Yeni Hayat* örneğinde deneyimleniyor, bir 'açık yapıt'ı çözümlemenin mantığı ve ardında yatan felsefe gözler önüne seriliyor. Ecevit'in bu kitabı, edebiyat estetiğinde görülen köktenci dönüşümü ve buna koşut olarak yeni bir yola giren edebiyat eleştirisinin geldiği yeri, sağlam bir teknik altyapı aracılığıyla anlatıyor. Bu çalışmasında, örnek romanın içinde okurla birlikte dolaşarak, metni beş ayrı bakış açısından çözümleyen Yıldız Ecevit; bir yandan ayakları kuramların, yöntemlerin dünyasına sıkı sıkıya basarken, öte yandan kurmaca dünyanın yaratıcılığına bilinçle göz kırpıyor, eleştirilerini 'kurmacalaştırıyor'. Elinizdeki metin, geleneksel okur ile modern roman arasındaki yıkılmış köprüyü yeniden kurmayı amaçlayan bir kitap.

İLETİŞİM 984
ÇAĞDAŞ TÜRKÇE EDEBİYAT 137