Masumiyet Müzesi Üzerine Yazılar

Hazırlayan: Pınar Özütemiz Pascon

Orhan Pamuk Söyleşisiyle





JAMES LASDUN
IAN IRVINE
MICHAEL GORRA
KEVIN R. MCCLURE
JALE PARLA
MELTEM GÜRLE
PICO IYER
ANDREAS KILB
ADAM SHATZ
MICHAEL MARTENS
REIF LARSEN
ELİF BATUMAN
PIOTR ZALEWSKI
MERVE KAPLAN
MASSIMILIANO ROSSI
DEJAN SUDJIC
EDMUND DE WAAL
YIN XING
SARAH RENGEL
DİDEM ARVAS
GÖNÜL EDA ÖZGÜL
CHARLES LEMERT
ESRA ALMAS
PINAR ÖZÜTEMİZ PASCON
ISABELLA PEZZINI
DEVORA LISS
BURCU ŞAHİN
BERNT BRENDEMOEN
ERDAĞ GÖKNAR
HÜLYA YAĞCIOĞLU
FRANCES RESTUCCIA
HANDE GÜRSES

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Pınar Özütemiz Pascon 2005 yılında Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun olan Pınar Özütemiz Pascon meslek hayatına İngilizce öğretmenliği ve çevirmenlikle başladı. Akademik çalışmalarını İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında tamamladığı yüksek lisans eğitimiyle sürdürdü.

2016 yılında Verona Üniversitesi'nden aldığı doktora derecesi kapsamında Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi'nde roman-müze anlatısının arşivsel niteliğini inceledi. Doktora çalışmasında Masumiyet Müzesi'nde gerçekleştirdiği saha araştırması, kendisine hem roman hem de müze üzerine geniş kapsamlı bir çalışma yürütme imkânı sağladı.

Pınar Özütemiz Pascon yaşamını halen İtalya'da sürdürmekte ve İngilizce öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

Masumiyet Müzesi Üzerine Yazılar

Hazırlayan
Pınar Özütemiz Pascon

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 6865
Edebiyat - 1924

Masumiyet Müzesi Üzerine Yazılar
Hazırlayan: **Pınar Özütemiz Pascon**

Kitap editörü: **Sevengül Sönmez**
Düzelti: **Ümran Özbalcı**

Kapak tasarımı: **Ahmet Işıkçı**
Sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Grafik uygulama: **Arzu Yaraş**

Baskı: Asya Basım Yayın Sanayi Tic. Ltd. Şti
15 Temmuz Mah. Gülbahar Cad. No: 62/B Güneşli - Bağcılar / İstanbul
Telefon: (0 212) 693 00 08
Sertifika No: 52508

1. baskı: İstanbul, Ağustos 2026
ISBN 978-975-08-6862-7

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2021
Sertifika No: 44719
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0212) 252 47 00 Faks: (0212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: **ykykultur@ykykultur.com.tr**
facebook.com/**yapikrediyayinlari**
instagram.com/**yapikrediyayinlari**
x.com/**YKYHaber**

İçindekiler

Önsöz: Metinden Mekâna *Masumiyet Müzesi*
PINAR ÖZÜTEMİZ PASCON • 9

1. BÖLÜM: İZLENİMLER

***Masumiyet Müzesi* Romanı Yayımlandı**
Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*
JAMES LASDUN • 25

Masumiyet Müzesi
IAN IRVINE • 29

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*
MICHAEL GORRA • 32

Masumiyet Müzesi
KEVIN R. MCCLURE • 35

Bir Olgunlaşma ve Kemâle Erme Öyküsü
JALE PARLA • 42

Masumiyet Müzesi ve "Muadil" Medeniyetler Seviyesi
MELTEM GÜRLE • 48

Kayıp Kentte Gizli Aşk
PICO IYER • 55

Kayıp Şehrin İzinde
ANDREAS KILB • 66

Başka Bir Şey Olmak İstemek
ADAM SHATZ • 70

Masumiyet Müzesi Açıldı
Aşk Acısına Karşı Sırtüstü Yüzmek
MICHAEL MARTENS • 87

Bir Kibrit Çöpünün Cömertliği: Orhan Pamuk, Masumiyet Müzeleri ve Edebi Alanın Küratörlüğü
REIF LARSEN • 91

Günce
ELİF BATUMAN • 104

Yazar Orhan Pamuk'un "Masumiyet Müzesi" Herkese Duygusal Bir Deneyim Sunmayı Amaçlıyor
PIOTR ŻALEWSKI • 116

Göçebeliğin Gülümseten Yanı: Masumiyet Müzesi'nde Gezintiye Çıkmak
MERVE KAPLAN • 123

Tutkunun Nadire Kabinesi
MASSIMILIANO ROSSI • 129

Masumiyet Müzesi
DEJAN SUDJIC • 135

Kültürel Eserler
EDMUND DE WAAL • 142

2. BÖLÜM: İNCELEMELER

Bir Müze Olarak Roman: Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Romanında Belleğin Küratörlüğünü Yapmak
YIN XING • 147

Masum Anılar: Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Romanındaki Müzeyi Okumak
SARAH RENGEL • 168

Camın Ardında Telafi: *Masumiyet Müzesi*'nde Nesnelerle Kurulan Sergisel Söyleyiş
DİDEM ARVAS • 189

"Masumiyet Müzesi"ndeki Hafıza Rejimi: Bir Masumiyet Çağı Olarak Geçmiş
GÖNÜL EDA ÖZGÜL • 221

Nesne Dersleri
CHARLES LEMERT • 234

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'nde (Müzelerinde) Temsil, A(r)tık ve Kentsel Bağlam
ESRA ALMAS • 243

Hafıza İzlekleri ve Toplumsal Aidiyet: *Masumiyet Müzesi*'nde Kültürel Belleğın İnşası
PINAR ÖZÜTEMİZ PASCON • 256

İstanbul, Masumiyet Müzesi
Edebiyat ve Müze
ISABELLA PEZZINI • 268

Füsun'u Biriktirmek:
Batılı Bir Koleksiyoncu Örneği Olarak Kemal
DEVORA LISS • 287

Çalmanın Mahremiyetinden Müzenin Masumiyetine
BURCU ŞAHİN • 302

Orhan Pamuk ve Maddi Dünya
Yazarın Romanlarında Nesne Kullanımı
BERNT BRENDEMOEN • 313

Bir Nesne Romanı: *Masumiyet Müzesi*
ERDAĞ GÖKNAR • 336

Dünyevilik ve Aşkınlık Arasında: *Masumiyet Müzesi*'nde Eşya
HÜLYA YAĞCIOĞLU • 346

"Kapkara Bir Tutku"
Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Eserindeki Melankolik Saplantıyı Geçersiz Kılmak
FRANCES RESTUCCIA • 355

Arşiv Fantezisi: Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Romanının Bir Analizi
HANDE GÜRSES • 378

SÖYLEŞİ: CEM ALPAN-ORHAN PAMUK
"Müzeler ve romanların ortak yanı, kültürü saklamaları, muhafaza etmeleridir." • 399

İzin İçin Teşekkürler • 435

Önsöz
Metinden Mekâna *Masumiyet Müzesi*

Masumiyet Müzesi romanı, sadece metinsel bir kurgu olarak değil, zamanla somut bir fiziksel gerçekliğe ve mekânsal bir hafızaya dönüşecek olan bütüncül bir anlatının ilk halkası olarak edebiyat dünyasındaki yerini 2008'de almıştı.

Masumiyet Müzesi hikâyesi / süreci roman ve müzeyle sınırlı kalmayarak farklı mecralarda, farklı ülkelerde yayınlardan sinemaya, katalogdan gezici sergilere dönüşerek çeşitlenmeye ve genişlemeye devam etti. Bu süreçte üzerine kaleme alınan değerlendirmeler, akademik makaleler ve tezler niceliksel olarak artış göstermekle birlikte her yeni çalışma projenin inceleme sahasını edebi analiz kalıplarının ötesine taşıdı. Müzeoloji, göstergebilim, kültürel bellek, ontoloji, psikanaliz, sosyoloji gibi farklı disiplinlerin kesişim noktasında konumlanan eser, disiplinlerarası birçok araştırmanın odağı oldu. Haliyle, bu seçkiyi hazırlarken karşılaştığım en büyük zorluk, *Masumiyet Müzesi*'nin farklı okumalara alan açan yapısını benzer perspektife sahip yazılara hapsetmenin önüne geçmek oldu. Zira "roman-müze" / "müze-roman" sentezi olarak türünün ilk ve tek örneği olmasının ötesinde bir aşk acısının marazlı anatomisinden, 1970'lerin İstanbul burjuvazisinin sosyokültürel sancılarına; eşyanın ontolojik anlamını arayan bir arşivden, Batı kanonuna selam duran zeki bir postmodern üstkurmaca örneğine kadar pek çok pencereden okunabilen ve gezilebilen bir metin-mekân sunması dolayısıyla *Masumiyet Müzesi* hakkında yazılan metinler yıllar içinde kendine ait bir literatür oluşturdu. İtiraf etmeliyim ki bu zengin literatür içerisinden anlamlı, derin ve zihin açıcı olanları seçebilmek, oldukça meşakkatli bir süreçti.

• • •

Seçkide yer alan makalelere dair bir panorama vermeden önce bu önsözü yazdığım tarihten on dört yıl evveline gitmek istiyorum.

İtalya'nın Verona Üniversitesi'ndeki Yabancı Diller ve Edebiyatlar Bölümü'nde doktora çalışmalarına başvurduğum 2012 senesinde *Masumiyet Müzesi*'nin sadece romanını okumuştum. Elimdeki nüshanın hemen her sayfasının altı çizilmiş, kenarlarına notlar alınmış, çağrışım yapan her türlü metinlerarası izlek, fikir, soru, bir liste halinde son sayfasına ataşla iliştirilmişti. Müze yeni açılmıştı ve birçok *Masumiyet Müzesi* okuyucusu gibi ben de bir an önce müzeyi görmek, gezmek, incelemek için sabırsızlanıyordum. İngiliz Dili ve Edebiyatı okumuş ve yüksek lisans tezimde modern İngiliz tiyatrosu ve Harold Pinter'ın oyunlarındaki gizli güç savaşı konusu üzerine çalışmıştım. Ancak iyi bir Pamuk okuru olmanın ötesinde, yazar ve romanları üzerine ne akademik bir çalışmam ne de bir iddiam vardı. Yine de, roman ve müze üzerine bir inceleme yapmanın harika olacağını hayal etmekten kendimi alamadığımı hatırlıyorum.

Bu hayalin gerçeğe dönüşmesi ve doktora tezimde *Masumiyet Müzesi* üzerine çalışma fırsatı bulmam, en başta doktora hocalarımdan birinin esaslı bir Orhan Pamuk okuru olması ve anlatı biçimleri üzerinde çalışması sayesinde oldu. Onun teşvikiyle cesaretimi toplayarak 2013 yazında kendimi doktora araştırmam için Çukurcuma'da, Masumiyet Müzesi'nde buldum. "Masumiyet Müzesi'nin Arşivsel Niteliği" başlıklı tezim için yürüttüğüm bu altı haftalık saha çalışması, Orhan Pamuk'la tanışma ve tezim için bir söyleşi yapma şansını da beraberinde getirdi. Müze vitrinleri arasında dolaşıp notlar aldığım ve birbirinden nitelikli bir dolu fikirle ne yapacağımı düşünedurduğum o sıcak İstanbul yazında kurduğum o hayaller, bugün elinizde tuttuğunuz bu seçkiyle meyvesini verdi diyebilirim.

SEÇKİNİN PANORAMASI

Seçkiyi hem hazırlık sürecinde hem de okur nezdinde daha sistematik bir yapıya kavuşturmak adına iki ana bölüme ayırdım. "İzlenimler" başlığını taşıyan ilk bölüm; romanın yayımlanışının ve müzenin açılışının ardından kaleme alınan değerlendirmelerden oluşmaktadır. Bu bölümdeki yazılar, derinlikli analizlerden

ziyade eserin kamuoyundaki ilk yansımalarını ve öznel izlenimleri içermektedir.

"İncelemeler" adlı ikinci bölüm ise; roman-müze anlatısındaki eşyanın işlevi, temsili ve aurası, göstergebilim, kültürel bellek ve inşası, kayıp, yas ve fetişizm, müzebilim ve koleksiyonculuk gibi tematik derinlikleri bilimsel bir perspektifle ele alan akademik çalışmalara ayrılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM: İZLENİMLER

I. *Masumiyet Müzesi* Romanı Yayımlandı

"İzlenimler" bölümünün açılış yazısı olan **James Lasdun** imzalı değerlendirme Kemal'in Füsun'a olan saplantılı tutkusunu, eşyalarla olan fetişistik ilişkisini, anı ve zamanı muhafaza etme çabasını sürükleyici bir patoloji incelemesi olarak tanımlıyor. Hikâyenin Richardson'ın *Clarissa*'sındaki bekâret vurgusundan, Proust'un "kayıp zamanın izinde" gitme arzusundan, Italo Svevo'nun nevrotik karakterlerinden izler taşıdığını; Kemal'in Mavi Sakal, Bayan Havisham ve Humbert Humbert gibi edebiyat tarihinin saplantılı figürlerinin bir vârisi olarak okunabileceğini söylüyor. **Ian Irvin** ise *Masumiyet Müzesi*'nin sadece bir kayıp aşk öyküsü değil, aşkın yarattığı öznel mutluluğu nesneler aracılığıyla dondurarak ölümsüzleştiren anıtsal bir eser olarak niteliyor. Duane Michals'ın fotoğrafın öznel gerçekliğin kanıtı olduğu fikrinden yola çıkarak, Kemal'in Füsun'a ait nesneleri toplamasını "öznel gerçekliğe dair nesnel bir kanıt arayışı" olduğunu savunuyor. **Michael Gorra** *Masumiyet Müzesi*'ni Türkiye'nin Batılılaşma sancıları ve post-emperyal bir toplumun gelenek ve modernite arasında kalışının yansıması olan "hüzün" kavramı bağlamında ele alarak Kemal'in Füsun'a olan saplantısını sadece bireysel bir arzu olarak değil, eşyalar ve mekânlar aracılığıyla kolektif hüzne ve yitirilen bir cenneti anıtlaştırma çabasına tutulan bir ayna olarak okuyor. **Kevin McClure**, romanı klasik bir kurgu eserden ziyade, her biri kişisel anıları temsil eden nesnelerden oluşan "sinematografik" bir yapı olarak tanımlıyor. Romanın olay örgüsünün, Yeşilçam'ın kaderci "arabesk" yapısının bir örneği olduğu üzerinde dururken anlatının anlam arayışının karmaşıklığını sıradan nesneler aracılığıyla nasıl işlediğine bakıyor.

Seçkinin ilk Türkçe yazısı olan, **Jale Parla**'ya ait "Bir Olgunlaşma ve Kemâle Erme Öyküsü" adlı değerlendirme *Masumiyet Müzesi*'ni modernist bir olgunlaşma öyküsü olarak tanımlıyor ve evden ayrılan kahramanın sığındığı "mühürlü mekânlar" üzerinden bir mekân okuması yapıyor. Bir kadın yazar olarak Füsun'un maruz kaldığı erkek egemen anlatıya da değinerek, Füsun'un erkek kahraman tarafından farklı mekânlara –evden arabaya, apartmandan müzeye– kapatılmasını müze kavramının taşıdığı fantezi ve fetiş paradoksuna bağlayarak inceliyor ve hikâyenin bireysel saplantıyı ve toplumsal tıkanmışlığı paralel bir şekilde resmettiğini vurguluyor.

Roman üzerine yazılan izlenimlerin sonuncusu olan, **Meltem Gürle'nin** "*Masumiyet Müzesi* ve Muadil Medeniyetler Seviyesi" isimli değerlendirmesi ise Jale Parla'nın mekân okumasına gönderme yaparak hikâyeyi sadece bir aşk hikâyesi olarak değil, bir kimlik ve yerleşim meselesi olarak ele alıyor. Gürle'ye göre roman, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ından farklı olarak, kimlik meselesini toplumsal bir sorundan ziyade bireysel bir "evsizlik" hikâyesine dönüştürüyor; taklit ve asıl arasındaki gerilimde, yitirilen gerçeklik nesneler aracılığıyla dondurularak yeni bir "ev" ve kimlik inşa etme çabasını ortaya koyuyor.

Bir sonraki değerlendirmede, yazar **Pico Iyer**, *Masumiyet Müzesi* romanını Orhan Pamuk'un *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabında da anlattığı kendi anılarını ve gözlemlerini kurguyla harmanladığı bir antropolojik kazı olarak ele alırken, romanın Pamuk'a özgü bir "İstanbul Ansiklopedisi" olarak okunabileceğini belirtiyor. Benzer şekilde **Andreas Kilb**, Kemal'in melankolik anlatısıyla Pamuk'un *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabındaki hüzünlü sesini özdeşleştiriyor ve *Masumiyet Müzesi*'ni yazarın kendi geçmişi ve şehrinin melankolisiyle hesaplaştığı, biyografi ile kurgunun iç içe geçtiği bir eser olarak okuyor.

Roman üzerine kaleme alınan izlenim yazılarının sonuncusu olarak okuyacağınız **Adam Shatz**'in değerlendirmesi *Masumiyet Müzesi*'nin yanı sıra Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Kar* gibi romanlarında da işlenen ortak bir tema olan kimlik arayışını ve bu arayışın getirdiği varoluş sancısını irdeleyen bir perspektif

sunuyor. Pamuk'un romanlarındaki ötekinin kimliğine bürünerek kendini yeniden inşa etme temasını Doğu ile Batı arasındaki tarihsel gerilimin kişisel kimlik krizi olarak yansıması şeklinde okuyan Shatz, Pamuk'u "kendi olamama" temasını evrensel bir insanlık hali anlatısına taşıyabilme becerisini kanıtlamış ve bunu yaparken bellek ve geleneğin sürekliliği üzerine postmodern labirentler inşa eden bir mimar olarak nitelendiriyor.

II. Masumiyet Müzesi Açıldı

Daha önce de belirttiğim gibi bu bölümdeki izlenimler 2012 yılında müzenin açılmasından sonra uyandırdığı büyük yankı üzerine kaleme alınmış yazılardan oluşuyor. Dolayısıyla müze mekânı, müzecilik, eşyanın işlevi, koleksiyonculuk, eşyaların toplanma süreci, vitrinlerin ve serginin sanatsal aranjmanı, Pamuk'un küratörlüğü gibi eşyaya ve müze mekânına dair konulara odaklanıyor

Bu değerlendirmelerin ilki olan **Michael Martens**'in değerlendirmesi, Pamuk'un bu eseriyle edebiyatı fiziksel bir deneyime ve yürünebilir bir hafıza labirentine dönüştürdüğünü savunuyor ve anlatıyı "yürüyerek gezilebilen bir fantezi" olarak tanımlıyor. Diğer taraftan müze mekânının mazoşizm, fetişizm ve özyıkım gibi nevrozları nasıl kutsallaştırıp kayıp zamanın yüceltildiği bir tapınak mekân olarak karşımıza çıktığını irdeliyor.

Reif Larsen'in değerlendirmesi ise yazarın Kuzey Montana'daki yerel "ilçe müzeleri" üzerine yaptığı araştırmaya dayanarak bu müzelerin, göçmen toplulukların anılarını nesneler aracılığıyla koruyup kutsal bir alan yarattığı tespiti üzerinden Pamuk'un projesini de benzer bir mantıkla, ancak kurguyu gerçeklikle harmanlayan "artırılmış bir gerçeklik" deneyi olarak tanımlıyor. Diğer taraftan, *Şeylerin Masumiyeti* adlı kataloğu "aşırıya kaçan bir açıklama çabası" olarak gören yazar Pamuk'un küratörlük kararını da projenin her yerine nüfuz etmiş "Pamuk egosu" olarak eleştirse de Pamuk'un bir anlatıcı olmanın ötesine geçip bir "küratör" olarak nesneler ve mekân üzerinden hikâye kurma gücünü kanıtladığını savunuyor. Bu girişimi kurgunun geleceği için çığır açıcı bir adım ve bir kitabın çevresiyle kurabileceği en dinamik diyaloglardan biri olarak tanımlıyor.

Elif Batuman'ın yazısı 2012'de müzenin açılmasından sonra yazılan müze değerlendirmelerinin ikincisi olarak karşınıza çıkacak. Batuman 2012 yılında *London Review of Books* için kaleme aldığı değerlendirmesiyle romanla Çukurcuma'daki fiziksel müze arasındaki ilişkiyi, kendi kişisel deneyimi üzerinden inceliyor. Batuman müzenin hazırlık ve inşa aşamalarını, Pamuk'un sanatçı ve küratör ekibiyle birlikte çalıştığı sürece dair bilgilerini ve gözlemlerini paylaşıyor. Özellikle 68 no'lu *4213 İzmarit* isimli vitrinle ilgili ilginç detaylara değiniyor ve müzeyi, Kemal'in bireysel utancını sanatsal bir gurura dönüştüren bir makine olarak tanımlıyor. Dondurulmuş zamanın en detaylı görsel temsili olduğunu belirtirken nesnelerin zamanı dondurma gücünü mülkiyet ve edebiyat kuramı düzleminde inceleyerek eşyanın kurguyu şekillendirmedeki rolüne eleştirel bir yaklaşımla bakıyor.

Piotr Zalewski Kemal'i "zavallı" bir figür, aşkını ise "kara sevda" olarak tanımlayarak anlatıya satirik bir eleştiriyle yaklaşıyor. Elif Batuman'ın değerlendirmesine de gönderme yaparak müzenin kuruluş aşamasını inceliyor ve müze mekânının hem kitapla eşzamanlı kurulması hem de yazarın her daim hissettirdiği mutlak kontrolcülüğü nedeniyle, projenin büyüleyici bir girişimden "sıradan bir illüstrasyona" dönüşme riski taşıdığına değiniyor. Pamuk'un yaklaşımını Duchamp'ın kışkırtıcı sanat anlayışıyla kıyaslayarak Pamuk'un amacının Duchamp gibi nesneyi sanata dönüştürmekten ziyade ona duygusal itibarını iade etmek olduğunu ve dolayısıyla müzenin kitaptan bağımsızlaşan ontolojik anlamlar yarattığını vurguluyor.

Merve Kaplan, romanı ve müzeyi göçebelik ve yerleşiklik kavramları üzerinden ele alıyor. Zalewski gibi Duchamp'ın ünlü pisuvarına ve Andy Warhol'un Brillo kutularına değinerek müzeyi Deleuze'ün "göçebe düşünce" penceresinden inceliyor. Müzenin kuruluş aşamasını hem fiziksel olarak eşyaların yer değiştirmesi hem de insanın eşyaların hatıraları arasında yaptığı sonsuz zihin yolculuğu olarak değerlendiriyor ve bunu yaparken eşyanın doğası, temsilin anlamı, simülakr ve fetiş kavramları üzerinden postmodern bir okuma yapıyor.

İtalyan akademisyen **Massimiliano Rossi** de benzer bir şekilde roman, müze ve müze kataloğu üçlemesini edebi kurgu, fiziksel

mekân ve koleksiyonculuk estetiği üzerinden disiplinlerarası bir yaklaşımla analiz ediyor. Sıradan nesnelerin müzede nasıl birer tarihsel belge (*realia*) niteliği kazandığını, müzedeki 83 vitrini Joseph Cornell'in "gölge kutuları"na benzeterek müzenin nasıl bir hafıza sarayına dönüştüğünü inceliyor. Müzenin açılmasıyla eşzamanlı olarak 2012'de yayımlanan *Şeylerin Masumiyeti*'nde bulunan müzecilik manifestosuna da değinerek Pamuk'un projesini entelektüel bir direniş ve bir zamanı dondurma girişimi olarak nitelendiriyor.

Deyan Sudjic, *Masumiyet Müzesi*'ni, nesneleşmiş bir hafıza ve koleksiyonculuk tutkusu üzerinden ele alıyor. Metin, müzenin sadece edebi bir araç değil, 1970'lerin İstanbulu'ndaki sınıfsal ayrımları, modernleşme sancılarını ve kentsel dokuyu belgeleyen bir sanat enstalasyonu olduğunu vurguluyor. Değerlendirme; kurgusal karakter Kemal Basmacı ile gerçek Orhan Pamuk arasındaki sınırların belirsizliğine, Beyoğlu'nun kozmopolit tarihine ve müzenin mimari dönüşüm sürecine odaklanırken, koleksiyonculuğu bir travma anıtı ve spektrumun ucundaki bir takıntı olarak analiz ediyor. Orhan Pamuk'un yazarla yaptığı söyleşideki doğrudan ifadelerine geniş yer veren yazı, Pamuk'un mimarlık eğitimini yarıda bırakması, müze inşaatındaki tesisatçı kavgaları gibi kişisel huysuzluklarını ve müze hakkındaki teorilerini kendi ağzından aktarıyor.

"İzlenimler" bölümünün son yazısı olan **Edmund de Waal**'in değerlendirmesi ise *Masumiyet Müzesi* romanını ve bu romanın fiziksel bir uzantısı olan *Şeylerin Masumiyeti*'ni ele alıyor. Metin, koleksiyonculuk eylemini nesneler üzerinden bir hafıza antropolojisi ve anlatı inşa süreci olarak okuyor. Yazar; sıradan, gündelik ve bazen "kitsch" olarak görülebilecek nesnelerin (tuzluk, köpek bibloları, sigara izmaritleri), doğru bir ışıklandırma ve yan yana getirme yöntemiyle nasıl dramatik birer sanat eserine ve melankolik bir kutsal kalıntıya dönüştüğünün altını çiziyor.

İKİNCİ BÖLÜM: İNCELEMELER

Seçkinin ikinci bölümü, ilk bölümde yer alan izlenimlerden farklı olarak, *Masumiyet Müzesi*'ni teorik düzlemde ve akademik bir titizlikle analiz eden çalışmaları bir araya getiriyor.

İkinci bölümün ilk makalesinde yazar **Yin Xing** *Masumiyet Müzesi*'ni, müze olarak roman ve biriktirme eylemi olarak yazarlık kavramları üzerinden inceliyor. Eseri nesnelerin mekânsal yerleşimi ile anlatının zamansal akışını birleştiren hibrit bir "müze-roman" olarak tanımlayan yazar, Walter Benjamin'in *Pasajlar* eserindeki fragmanter tarih anlayışını temel alarak, romandaki gündelik nesnelerin sadece birer eşya değil, kolektif hafızayı taşıyan birer *aura* kaynağı olduğunu savunuyor. Susan Stewart'ın *On Longing* eserindeki hatıra (*souvenir*) ve koleksiyon kuramları aracılığıyla, Kemal'in toplama eyleminin kişisel bir saplantıdan kentsel bir arşive dönüşme süreci irdeleniyor.

İnceleme yazılarının ikincisi olan **Sarah Rengel**'in makalesi, metin olarak müze ve mekân olarak kurgu arasındaki etkileşim üzerinden bir okuma yapıyor; kurumsal müzecilik anlayışına yönelik postmodern eleştirileri inceliyor. Pamuk'un kişisel tarih üzerinden evrenselleştirici anlatılara nasıl meydan okuduğunu, romandaki nesnelerin sergilenme stratejilerinin kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırı nasıl muğlaklaştırdığını tartışıyor ve projeyi yirmi birinci yüzyılda müzenin işlevini yeniden tanımlayan, okuru kendi bireysel anlatısıyla etkileşime girmeye davet eden yaşayan bir bellek alanı olarak nitelendiriyor.

İnceleme yazılarının üçüncüsü olan **Didem Arvas'in** makalesi, Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* projesini nesnelerle kurulan bir "sergisel söyleyiş" ve kayıt disiplini üzerinden ele alır; kaybın romantik bir telafisinden ziyade, eşyaların zamansal bir düzene bağlanma biçimlerini inceliyor. Yazarın tarihleme, not düşme ve serileme gibi tekniklerle "gerçeklik hissini" nasıl inşa ettiğini, vitrinlerin ve paratekstlerin ziyaretçiyi pasif bir izleyiciden ziyade bakışı hizalanmış bir "okur-tanık" konumuna nasıl yerleştirdiğini tartışıyor ve projeyi nesnenin temsil gücünden çok sergileme tertibatıyla işleyen, kaybın çevresinde haz ve güvence üreten dinamik bir bellek tekniği olarak nitelendiriyor.

Gönül Eda Özgül'ün makalesi ise hem romanda hem müzede karşımıza çıkan hafızayı inşa etme meselesinin okuyucuya ve ziyaretçiye özgürleştirici bir bellek deneyimi sunup sunmadığı sorusuyla ilgileniyor ve *Masumiyet Müzesi*'nin aslında otoriter müze anlayışına karşı çıkarken farkında olmadan nasıl kendi mut-

lakiyetini inşa ettiğini tartışıyor. Özgül'e göre roman-müze yazarın ve küratörün nesne-anlam ilişkisi üzerinde kurduğu sıkı denetim nedeniyle paradoksal bir mutlakiyetçilik sergiler. Hem metinsel hem mekânsal anlatı geçmişi Kemal'in öznel bakış açısıyla sınırları çizilmiş bir bellek alanında konumlandırırken, toplumsal hafızayı tek tipleştirir. Özgül makalesinde arşivleme, biriktirme, sergileme gibi eylemlerin de nasıl bu hafıza rejimi inşa etme sürecinin bir parçası olduğunu inceliyor.

Charles Lemert, *Masumiyet Müzesi* ve *Şeylerin Masumiyeti*'ni sosyolojik bir çerçevede ele alarak, nesnelerin maddi varlığı ile taşıdıkları kültürel anlamlar arasındaki ilişkiyi inceliyor ve nesnelerin nasıl birer ikonik güç haline geldiğini tartışıyor. Yazar; Umberto Eco'nun göstergebilim kuramı üzerinden, yüzey ile derinlik arasındaki etkileşimin toplumsal yaşamdaki karşılıklarına değiniyor ve nesnelerin nasıl bireysel hikâyeleri aşarak kuramsal dersler sunan anlam yüklü ikonik deneyimlere dönüştüğünü inceliyor.

Sıra **Esra Almas**'in değerlendirmesine geldiğinde mimariyle edebiyat arasındaki sıra dışı diyaloğu mekânsal metin ve metinsel mekân kavramları üzerinden inceleyen bir çalışma çıkıyor karşımıza. Almas, kentsel kuramlardan hareketle, müzenin Çukurcuma gibi soylulaştırılan bir mahallede yer almasının kentsel bellek ve sınıfsal kimlik üzerindeki etkilerini tartışıyor ve romanla müzenin birbirini sürekli yeniden üreterek lineer zamanı kırdığına ve bir kentin kaybolan ritimlerini nasıl estetik bir araca dönüştürdüğüne ışık tutuyor.

Seçkinin bu aşamasında yer alan, bana ait değerlendirme ise *Masumiyet Müzesi*'ni birçok farklı okumaya alan açan çok katmanlı bir anlatılar bütünü olarak tanımlıyor. Roman-müze-müze kataloğundaki anlatılar boyunca karşımıza tekrar tekrar çıkan tanıdık izleklerin işlevine odaklanarak Jan Assmann'ın "bağlayıcı yapı" olarak tanımladığı kültürel bellek unsurlarını irdeleyen bir okuma yapıyor ve kullanılan eşyaların, imgelerin ve kültürel örüntülerin geçmiş, nostalji, hüzün gibi temel izlekler üzerinden okurda ve ziyaretçide nasıl aidiyet ve özdeşlik duygusunu beslediğini tartışıyor.

Seçkinin İtalyancadan çevrilen ikinci çalışması olan **Isabella Pezzini**'nin makalesi anlatıdaki koleksiyonculuk meselesini bireysel bir tutkudan öte, geçmişin izlerini muhafaza eden göster-

gebilimsel bir hafıza inşası olarak ele alıyor ve nesnelerin "anlam taşıyıcı" (*semiophor*) niteliğine vurgu yapıyor. Çalışma, koleksiyonculuk tutkusunun antik çağdan günümüze uzanan tarihsel gelişimini örneklerle ele alırken edebiyatın hafıza sanatıyla olan organik bağına da yakından bakıyor ve nesne aracılığıyla zamanın mekânda yoğunlaştığı "hafıza mekân" oluşumunu inceliyor.

Devora Liss tarafından kaleme alınan bir sonraki makale, *Masumiyet Müzesi*'ni müze bilimi kuramları çerçevesinde inceleyerek, anlatıdaki koleksiyonculuk temasını Türkiye'nin modernleşme süreci ve kimlik karmaşasının bir alegorisi olarak ele alıyor. Kemal'in eşya toplama sürecinin fetişistik ve obsesif bir biriktirmeden zamanla nasıl sistematik bir Batılı koleksiyoncu kimliğine evrildiğine ışık tutan bu çalışma, Clifford ve Pearce'ın kuramlarına dayanarak Kemal'in Keskin ailesinin evinden eşya "aşırmasını" sınıfsal bir tahakküm ve kontrol arzusunu simgeleyen sömürgeci bir toplayıcılık biçimiyle özdeşleştiriyor.

Yine biriktirmenin psikolojisi üzerine yoğunlaşan **Burcu Şahin**'in çalışması eşyanın ontolojik dönüşümünü ve Kemal'in eşya toplama sürecinin nasıl mahrem bir çalma eyleminden kolektif bir "Masumiyet Müzesi"ne evrildiğini inceliyor. Makale, Benjamin, Adorno ve Rheims gibi düşünürlerin kuramlarına dayanarak, eşyayı sadece bir nesne değil, zamanı durduran, ölümü unutturan ve şimdinin kaybına karşı direnç gösteren bir araç olarak tanımlarken mahremiyetin masumiyete, kişisel bir aşk acısı hikâyesinin ise kamusal bir hikâyeye dönüşme sürecini irdeliyor.

Romandaki eşya kullanımının işlevine ve anlamına ışık tutan bir başka değerlendirme olan **Bernt Brendemoen**'in çalışması, Pamuk'un diğer eserlerindeki nesne kullanımı üzerine de kafa yoruyor ve nesnelerin karakterlerin iç dünyaları ile kurduğu ilişkiyi postmodern bir perspektifle analiz ediyor. Nesnelerin Pamuk'un romanlarında atmosfer yaratmaktan öte; tarihsel tanık ve melankoli aracı olma işlevini üstlenen, modernite-gelenek sorunsalını somutlaştıran veya *Kara Kitap*'ta olduğu gibi tasavvufi bir derinlik kazanarak keşfedilmeyi bekleyen izlekler olarak karşımıza çıkışını irdeliyor.

Erdağ Göknar'ın çalışması *Masumiyet Müzesi*'ni maddi kültür, arşiv ve ulusal kimlik inşası arasındaki kesişim noktalarından

hareketle bir nesne romanı olarak analiz ediyor ve Reşat Ekrem Koçu'nun *İstanbul Ansiklopedisi*'nden Tanpınar'ın romanlarına, Dickens ve Joyce'tan Nabokov'a uzanan bir yelpazede nesnelerin anlatı kurma gücüne odaklanıyor. Çalışma, Kemal'in eşya biriktirme tutkusunu, Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün Anıtkabir'deki kişisel eşya müzesiyle paralellikler kurarak ulusal ve seküler bir hafıza inşası olarak okurken müzeyi seküler bir tapınak olarak nitelendiriyor.

Seçkinin sonlarına yaklaşırken **Hülya Yağcıoğlu**'nun çalışması, eşyayı karakterlerin ruhsal uzantısı ve toplumsal belleğin merkezi olarak niteleyen "görsel" bir anlatı vurgusu yapıyor. Yazar, Kemal'in gündelik ve atıl nesneleri toplayarak kurduğu müzeyi, hem kapitalizmin getirdiği yabancılaşmaya karşı bir direnç hem de Türkiye'nin "masumiyet çağını" ve kültürel değişimini belgeleyen görsel bir arşiv olarak nitelendiriyor. Yazarın kelimelerle yaptığı toplayıcılık ile karakterin nesne biriktirme eylemini özdeşleştiren çalışma, müzenin sıradan insanın hikâyesini dünyevilikten aşkınlığa taşıyan bir araç olduğunu savunuyor.

Sondan bir önceki çalışma olarak okuyacağınız **Frances Restuccia**'nin çalışması Kemal'in koleksiyonculuğunu Lacancı bir psikanalitik perspektifle inceleyerek nesne fetişizmi ve yas süreci arasındaki ilişkiyi çözümlüyor. Restuccia, müzeyi ve romanı; Derrida'nın *arşiv humması* ile ilişkilendirerek kaybın dondurulmuş bir temsili olarak okuyor. Kemal'in nesneler aracılığıyla kurduğu dünyanın, imgesel bir sığınak ve travmatik bir tekrarlama olduğunu vurgulayan çalışma kayıp, yas, eşya fetişizmi, biriktirme ve arşivleme temalarına psikanalitik bir ışık tutuyor.

Seçkinin son çalışması olan **Hande Gürses**'in analizi, Frances Restuccia'nin yaptığı Lacancı okumayla ortaklıklar gösteriyor. Gürses de Restuccia gibi Kemal'in saplantılı aşkı üzerinden bir "arşiv fantezisi" inşa ettiğini ve böylece biriktirdiği eşyalar aracılığıyla bilinmeyen ve kontrol edilemeyen öteki üzerinde otorite kurmaya çabaladığını savunuyor. Çalışma, Derrida'nın *arşiv humması* ve Walter Benjamin'in mülkiyet-mahremiyet ilişkisine atıfta bulunarak, koleksiyonun nesnelere yeni anlamlar yüklediği ve bu sayede koleksiyoncuyu otorite figürüne dönüştürdüğü üzerinde duruyor.

Kitabın sonunda yer alan söyleşide ise Cem Alpan Orhan Pamuk'la bu seçkide yer alan makalelerden yola çıkarak romanın yazım süreci, müzenin inşa süreci; Pamuk'un romancılığında önemli bir yer tutan ekfrasis kavramı; müze ve zaman, roman ve görsel sanatlar / resim arasındaki ilişki; biriktirmek ve koleksiyonculuk, müzeoloji ve yazarın belleğindeki İstanbul gibi konuları irdeliyor.

SON SÖZ

Seçkide yer alan yazılar, Orhan Pamuk'un titizlikle inşa ettiği bu çok katmanlı anlatı yapısını deşifre etme gayesi gütmekte; okuma serüveninde daha önce fark edilmeyen ya da üzerinde yeterince durulmayan fikirler, yeni sorular ve özgün cevaplar için birer kıvılcım olma temennisi taşımaktadır. Kuşkusuz, bu çabanın ne ölçüde karşılık bulduğuna dair nihai değerlendirme, metnin asıl sahibi olan okura aittir. Dilerim ki bu çalışma, *Masumiyet Müzesi*'nin yalnızca bir yazarın hayal gücüyle sınırlı bir metin olmadığını; aynı zamanda mekân, zaman, şehir, bellek ve eşyanın ontolojisi üzerine hem okura hem de ziyaretçiye sınırsız bir deneyim alanı açan; yaşayan ve sürekli dönüşen canlı bir organizma olduğunu bir kez daha kanıtlar. Metinden imgeye, imgeden eşyaya, eşyadan mekâna uzanan disiplinlerarası bu yolculukta; edebiyatın sadece satırlardan ibaret bir anlatı değil, bilfiil içinde yaşanılan bir dünya olduğuna inanan tüm okurlar için bu seçkinin anlamlı bir rehber niteliği taşımasını umuyor, herkese iyi okumalar diliyorum.

1. BÖLÜM

İZLENİMLER

Masumiyet Müzesi Yayımlandı

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*

JAMES LASDUN

Düşününce bu zamanda edebi bir romancının, bir adamın kendinden genç bir kadına saplantılı aşkını konu alan 500 sayfalık hikâye sunması zor. Saplantı artık romantik algılanmıyor ve konunun cinsel politikaları daha kötü her şeyi bastırıyor gibi görünüyor. Ayrıca anlık flört ve günübirlik ilişkiler çağında, ömür boyu sürecek, her şeyi tüketen çılgın aşk kavramının gerçekten hâlâ geçerliliği var mı?

Orhan Pamuk, Nobel Ödülü'nü kazandıktan sonraki ilk romanı *Masumiyet Müzesi*'nde bu mayın tarlasında sakin bir özgüvenle geziniyor; kendi girişimi de başkahramanı Kemal Basmacı'nınkiyle aynı huzursuzluğu yaratıyor. Zengin, İstanbullu bir çapkın olan Kemal on yılını güzel, genç akrabasını elde etmek için harcıyor ve bazı trajik olayların ardından, hayatının kalanını onun anısına bir müze yaratmaya adıyor; müzeyi külotlar, köpek bibloları, 4.213 sigara izmariti ve birlikte geçirdikleri anlardan kurtardığı muhtelif ufak tefek eşyayla dolduruyor.

Girişimin gerginliğini (ve huzur kaçırıcı hazzını) artıran şey ise romanın aşk ve sekse yönelik modern tutumlar ile geleneksel tutumlar arasında rahatsız edici bir dengede duran bir toplumda –1970'ler ile 1980'lerin İstanbulu'nun üst kesiminde– geçmesi. Eros kafesinden yarı yarıya çıkmıştır ama özel davranışların algısını hâlâ gurur ve utanç kontrol etmektedir. Richardson'ın *Clarissa*'sından bu yana bir kadının bekâret konusu bir romanda bu kadar ön planda olmuş muydu emin değilim.

Romanın ilk kısmı burjuva gelenekleriyle çarpışan pervasız bir tutkunun klasik öyküsü gibidir. Kemal kendi sınıfından ona uygun bir kadınla, Sibel'le nişanlıdır. Sibel, Kemal'in ifadesiyle, "bekâretini [ona] vermiştir", ancak bunun tek nedeni nişanlısı olarak Kemal'in onuruna güvenmesidir (Pamuk, 2025, s. 18).* Fakat nişan töreni ya-

* James Lasdun'un yazısının orijinal halinde *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

kınlaşırken Kemal bir butikte çalışan, tatlı, 18 yaşındaki, alt sınıftan akrabası Füsun ile karşılaşır ve ikili hızla, feci şekilde birbirlerine âşık olurlar. Çok geçmeden Füsun da Kemal'le "isteyerek sonuna kadar sevişmeyi seçer" ve hayatının sonuna kadar Kemal'den başka kimseyle yatmayacağına söz verir (Pamuk, 2025, s. 33, 75).

Kemal bu noktada yakışıklı bir egoisttir sadece; hem karnının doyacağına hem de pastasının duracağına inanır, öyle ki nişan törenine gelmesi için Füsun'u ikna etmeye kadar götürür işi. İstanbul Hilton'da geçen uzun tören sahnesi bir güç gösterisidir; önceki bölümlerde ustalıkla döşenip hazırlanmış patlayıcı duygusal malzemelerin kontrollü bir şekilde patlatılmasıdır. Her büyük yıkıcı tutku eylemi gibi okuması hem acı verici hem de büyüleyicidir; sadece üç ana karakterin hayatı üzerindeki yıkıcı etkisi sebebiyle değil, dramlarının ailelerinin ve arkadaşlarının hayatlarına yayılması sebebiyle. *Masumiyet Müzesi*'nin geniş ölçekli toplumsal portresi hem güzel hem sağlamdır; hafif hicivli ama aynı zamanda sevecen; İstanbul'un *dolce vita* anının oldukça hassas bir tasviridir (Mastroianni muazzam bir Kemal olurdu). Kendisini de Hilton'daki konuklardan biri olarak romana dahil eden Pamuk, bu dünyayı gayet iyi bilir; bana kalırsa bu dünya *Kar*'daki taşralı entelektüeller ve İslamcılar dünyasından çok daha keskin çizilmiştir.

Bu bölümdeki çok sayıda dönemeç ve sürprize uygun olarak tören, nişanın bozulmasıyla değil (bu sonra gerçekleşir), Füsun'un kırgınlıkla geri çekilmesiyle sona erer. Füsun'un ortadan kayboluşu Kemal'in ona olan bağının derinliğini anlamasını sağlar ve onu, kaybettiği mutluluğu geri kazanma umuduyla umarsız bir arayışa sürükler. Bu süreçte İstanbul'un olağanüstü canlı bir portresi ortaya çıkar.

Bu aşamada, şiddetli siyasi olaylar İstanbul'u sarsmaya başlamışken, kitap da kendi içinde radikal bir dönüşüm geçirir; neredeyse geleneksel bir toplumsal komediyken, modern dönemin psikolojik aşırılık vakalarının incelemelerine daha yakın bir şeye doğru vites yükseltir. Kemal kendini saplantılı aşkın gitgide daha acı dolu duraklarına sürüklerken akıllara Italo Svevo'nun nevrotik monomanyakları gelir.

Onu bulduğunda Füsun gelecek vaat eden bir film yapımcısıyla evlenmiştir; şehrin yoksul bir semtinde, ailesinin evinde yaşamaktadırlar. Aşağılanma kadehini en acı damlalarına kadar içerek onu geri

kazanabileceğine inanan Kemal, Füsun'un anne babasıyla arkadaş olur, kocasının filmine para yatırmayı teklif eder ve sonraki dokuz yılını ailenin giderek daha da acınası bir eklentisi olarak geçirir; neredeyse her gece onların masasında yemek yer, arkadaşlarından uzaklaşır, işini kötü yönetir ve eski parıltılı hayatının istikrarlı bir şekilde harabeye dönüşmesine izin verir. Bu kendini küçük düşürme çılgınlığı boyunca marazlı, kırılgan bir vecd halinde sürüklenir; bu hali evden çaldığı ve kendi odasının yalnızlığında uzun uzun incelediği küçük kişisel eşyalarla –müstakbel müzenin eserleri– beslenir; odasında bu eşyaları, sevdiği kadının belli bir bakışını ya da jestini –artık o eşya hangisini anımsatmak için seçilmişse– yeniden yaratma çabasıyla yalar ve emer.

Anlatı, bir aşk hikâyesinden tumturaklı bir patoloji incelemesine doğru kararırken sürükleyiciliğini korumaya devam etse de bazı açılardan sorunlu hale gelir. Saplantılı hırsızlık, bizzat müzeyle birlikte, Proust'un geri kazanılabilir zaman fikrinin yaratıcı bir türüdür. Ancak Pamuk bu kurguyu bir kez oluşturduktan sonra onu geliştirmekten ziyade tekrarlar. Hırsızlık iyice kötüleşir; yalama, ağza sokma ve tene dokundurmalar daha da çılgınlaşır, müze hayali gitgide daha görkemli hale gelir ancak okur bir süre sonra bu fikrin yeni bir yere gitmesini ummaya başlar. Oysa hiçbir yere gitmez ya da sadece son bölümde sürpriz mutluluk notlarıyla birlikte bütün bu patolojiyi yeniden romantizm olarak sunmaya çalıştığı ölçüde bir şeyler olur. Bu da oldukça tartışmalı bir geri dönüştür.

Öte yandan, her ne kadar okur için zorlayıcı olsa da durgunluğun, tekrarın, salt uzunluğun kurguda kendi anlamları haizdir. Bir karakteri anıtsallaştırabilirler, nitekim burada da kesinlikle öyle yapmaktadırlar. Kemal bu kitaptan talihsiz aşk devlerinin değerli bir vârisi olarak çıkar; kişiliğinde Mavi Sakal, Bayan Havisham, Humbert Humbert, hatta Yurttaş Kane'den izler taşır.

Ayrıca bir romanda yeterince sürdürülen bir jest ya da bir ruh hali insanı ister istemez bu durumu bir metafor olarak düşünmeye zorlar. Bu açıdan Pamuk ima ve sağduyu arasında iyi bir denge yakalar. Dönem dönem kahramanı kendi hikâyesinin anlamı üzerine uzun uzun düşünür. Fetişistik ritüellerini Aristo'nun "şimdi" dediği tek tek anlar ile Zaman arasında yaptığı ayrım bağlamında tartışır. Kültürel bir araştırmacı olarak görür kendini: "[D]ünyanın bu kö-

şesinde erkek ve kadın olmanın da kalbinde yatan sorunu içimde derinden hisset[tim]" (Pamuk, 2025, s. 280). Büyüleyici bir özenle, neredeyse çocuksu bir tavırla, kendisinin ilkel utancın gölgelerini aydınlattığını iddia eder: "Müzemle yalnız Türk milletine değil, dünyanın bütün milletlerine yaşadığımız hayat ile gururlanmayı öğretmek istiyorum" (Pamuk, 2025, s. 483).

Bu son yorumdaki hafif çılgın tınının da işaret ettiği gibi, Kemal en güvenilir anlatıcılardan değildir. Ama yine de bu iddialar kitabın gelişen metaforik açısının genel yönünü işaret eder. Ve Kemal'in kendi kendini analizlerinin ötesinde başka birçok yorum da doğar. Kemal'i, kendi kültüründe hüküm süren acımasız erkeklik modeline bir antijen olarak, bir tür reddetme ve sabır azizi gibi okuyabilirsiniz. Yahut Füsun'u takip etme sürecinin kitap boyunca İstanbul'un zengin ayrıntılarla çizilmiş tasviriyle nasıl da sistematik bir şekilde iç içe geçtiğini göz önüne alarak hikâyesini güzel, esrarengiz ve yaralı bir şehirle yaşanan bir aşk ilişkisi olarak da yorumlayabilirsiniz. Yine de bu, değerinin anlaşılması için çözümleme ya da yoruma ihtiyaç duyan bir kitap değildir; tüm bunlar yalnızca yazarın buluşlarının ne denli geniş bir yankı uyandırdığının göstergesidir. Her şeyden önemlisi, bu eser büyüleyici ve son derece keyifli bir anlatı örneğidir.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Masumiyet Müzesi

IAN IRVINE

"This Photograph Is My Proof" [Bu Fotoğraf Benim Kanıtım] Amerikalı fotoğrafçı Duane Michals'ın en meşhur, en dokunaklı eserlerinden biridir. Yatakta oturan genç çift kameraya gülümser fotoğrafta. Kadın arkada, adam önde; kadın kollarını adamın beline sarmış, bir yanağını da sevgiyle adamın sırtına dayamıştır. Fotoğrafın altına da el yazısıyla şöyle bir not düşülmüştür: "Bu fotoğraf benim kanıtım. Aramızın hâlâ gayet iyi olduğu bir öğleden sonrasıydı ve o, bana sarılmıştı. Çok mutluyduk. Bu, gerçekten yaşandı. O beni sevdi. İşte bakın, kendi gözlerinizle görün!"

Orhan Pamuk'un son yayımlanan romanı *Masumiyet Müzesi* de romantik aşkın (ve kaybın) yola açtığı benzeri neticelere değinir. O aşkın hem yoğun bir mutluluğa, hem yoğun bir umutsuzluğa hem de öznel gerçekliğe dair saplantılı bir nesnel kanıt arayışına yol açma kabiliyetini konu eder.

Roman 1975 yazında, İstanbul'da başlar. Anlatıcı, zengin bir tekstil üreticisinin küçük oğlu Kemal'dir. Türkiye'nin ekonomik olarak zayıf, siyasi olarak da istikrarsız bir döneminde geçer hikâye. Sokaklar, solcularla milliyetçilerin silahlı çatışmalarına sahne olmaktadır. Ancak bunlar Kemal'in dertsiz tasasız hayatını pek de etkilemez. Birinci sınıf bir eğitimin ardından bir Amerikan üniversitesinden dereceyle mezun olan Kemal artık otuz yaşındadır. Gündüzleri babasının işinde çalışırken geceleri de İstanbul'un Batılılaşmış seçkinleriyle çapkın, zevk düşkünü bir yaşam sürmektedir. Üstelik bir diplomatın Sorbonne mezunu, güzel ve cana yakın kızı Sibel'le pek yakında nişanlanacaktır. Hayatlarındaki her şey, bu mükemmel çifte altın tepside sunulmuş gibidir.

Derken, bir tezgâhtarla tesadüfen karşılaşması Kemal'in hayatını dramatik biçimde değiştirir. On sekiz yaşındaki güzel ve bakire Füsun, Kemal'in zayıf bir taklidi gibidir. Her gün bekâr evinde buluşarak yaşadıkları altı haftalık ilişki, Kemal'in hayatındaki en önemli olay haline gelir.

Pamuk, dingin ve zarif bir üslupla kaleme aldığı bu romanda, Kemal'in tutkusunun farklı aşamalarını betimler: erotik takıntı, kıskançlık, umutsuzluk, birbiri ardına kabaran umut ve korku dalgaları. Stendhal ya da *Liber Amoris*'i yazan William Hazlitt gibi, Pamuk da aşkın anatomisi konusunda su götürmez bir uzmandır. Kemal onlarca yıl öncesindeki ailelerin, arkadaşların, hizmetçilerin büyüleyici sosyal dünyasını anlatısında bir araya getirirken İstanbul'un *haute bourgeoisie*'sinin* hayatlarını, âdetlerini zengin katmanlar halinde; partileri, akşam yemekleri, cenazeleri, iş anlaşmaları ve rakılı sofralarıyla birlikte sunar.

Roman aynı zamanda Türkiye'nin değişen ahlaki ikliminden bir enstantane niteliğindedir. Cinsel ilişkilere yönelik geleneksel tutumlar özellikle Batılılaşmış seçkinleri içinde çözülmeye, yumuşamaya başlamıştır. Ancak kadınların bekâretinin önemi, evlilikten önce cinsel ilişkinin kabul edilebilirliği ve kadının olası cinsel rahatlığı karşısında ailenin duyduğu utanç konularında hâlâ kayda değer bir tedirginlik ve kararsızlık sürmektedir.

Trajedi, gerçek hayatta olduğu gibi, romantik aşkın toplumun kurallarıyla çarpışmasından kaynaklanır. Romanda olan biten her şey büyük ölçüde Pamuk'un hayatına, geçmişine aittir: Öyle ki, kendi ailesini de romana –kendisinin yirmi üç yaşındaki haliyle– Kemal ve Sibel'in İstanbul Hilton'da düzenlenen, kaçak şampanya ve viskinin şelale gibi aktığı büyük nişan partisinin konukları olarak katmıştır.

Joyce için Dublin neyse, Pamuk için de İstanbul odur. Kemal'in bu metropolün sokaklarındaki gidip gelişleri de, çeşitli semtlerin kendilerine özgü karakterleri de titizlikle betimlenmiştir: Nişantaşı'ndaki büyük aile apartmanları, Tarabya sahilindeki balık lokantaları, Beşiktaş'taki genelevler ve geç saatlere kadar açık olan çorbacılar, Galata Köprüsü'nde uskumru avlayan sıra sıra balıkçılar ve Anadoluhisarı'ndaki viran Osmanlı yalıları. Hepsinden de çok, Boğaz'ın daimi tekdüzeliğini ve tankerlerden, yük gemilerinden, Sovyet savaş gemilerinden mürekkep trafiğini; onların düdük seslerinin minarelerden yükselen ezanlara karışmasını duyumsatır okuruna.

---

* (Fr.) Yüksek burjuva. (ç. n.)

Kemal'in Füsun'a olan tutkusu hayatını ele geçirirken, Füsun'a ait olan, onunla özdeşleşmiş, hatta sadece dokunduğu nesneleri bile toplamaya başlar Kemal: mücevherat, rakı bardakları, eşarplar, firkete ve tokalar, hatta sigara izmaritleri. Başta, Kemal yalnızca varlıklarıyla bile huzur duyarken daha sonra onları "Masumiyet Müzesi" adı altında bir araya getirmeye karar verir – burası hem Füsun'a adanmış bir mabettir hem de Kemal'in ona olan aşkının tanığıdır.

Romanın sonunda, Pamuk kendine bir gönderme yapar. Kemal, Pamuk'la konuşur ve ondan öyküsünü romanlaştırmasını ister. Roman aynı zamanda müze için bir rehber görevi görecektir. Kitapta, basılı bir müzeye giriş bileti de bulunmaktadır. Pamuk'un kendine yaptığı diğer bir gönderme de kitabı yazdıktan sonra, kendi kutsal nesne koleksiyonunu İstanbul'da aldığı bir evde toplayıp burayı Kemal'in Masumiyet Müzesi'ne çevirecek olmasıdır. Müzenin yeni yılda açılması planlanıyor.

Kitabın sonunda Kemal, aşkından dolayı çektiği onca ıstıraba karşın mutlu bir hayat yaşamış olduğunu söyler. Okurlar belki aynı fikirde olmayabilir ama Pamuk, Kemal'in ulvi ve trajik saplantısını sabırla gözlemleyerek romantik aşka dair *Lolita*, *Madame Bovary* ve *Anna Karenina*'yla birlikte anılmaya değer bir eser kaleme almıştır.

İngilizceden Çeviren: Mehmet Erkurt

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*

MICHAEL GORRA

Orhan Pamuk'un yeni romanında (2006 Nobel Ödülü'nü kazandıktan sonraki ilk romanı) İstanbul'da geç bir vakittir; kelimenin neredeyse her anlamıyla geç. Şehir ölü değildir, ölü olmaktan çok uzaktır ama saatler kısıtlıdır ve zamanın kendisi sanki tükenmektedir, adeta bütün şehir kendi daha güzel günlerinin bir anıtı gibidir. Peki hangi günlerdi o günler? Atatürk zamanı belki? Ya da muhtemelen daha önceki, her yanı kuşatmış olsa da kitabın karakterlerinin neredeyse hiç bahsedemediği Osmanlı zamanı. Eski bir şehir burası; öyle eski ki 1975'te, bu görkemli ve karmaşık romanın başladığı tarihte ana anlatıcı Kemal Basmacı hâlâ 1956 model bir Chevrolet kullanmaktadır. Ancak beklenenin aksine bu aynı zamanda şehrin gençliğinin de işaretçisidir zira Pamuk'un Türkiyesi, vatandaşlarının Batı'yla özdeşleştirdiği moderniteye geç kalmıştır.

Kemal ve İstanbul'un varlıklı burjuvazisinden arkadaşları çok "Türk" görünenler hakkında küçümseyici şeyler söylerler ve çevrelerindeki kadınlar saçlarını sarıya boyatırlar. Kemal'in nişanlısı Sibel kendisini modern genç bir kadın olarak görür; bu onun bakire olmadığı anlamına gelir, gerçi Sibel "sonunda onunla evleneceği[n]i kesinlikle anlayınca" Kemal'le yatmaya başlamıştır (Pamuk, 2025, s. 18).* Sevişmek için Kemal'in ailesinin ihracat işinin yazıhanesindeki divanı kullanırlar, çalışanlar da bunu bilir ve arkalarından biraz gülerler. Yine de sadece sevişmeleri değil, aynı zamanda cesaretleri nedeniyle kendileriyle övünen, çevrelerindeki birkaç gencin de bu durumu bilmesi önemlidir.

Bir gün Kemal'in gözü tasarımcı elinden çıkma bir çantaya takılır; çantanın mükemmel bir hediye olacağını düşünür – ta ki Sibel

---

* Michael Gorra'nın yazısının orijinal halinde *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

ona çantanın sahte olduğunu söyleyene dek. Ancak gözü çoktan tezgâhtar kıza da takılmıştır. Bu kız Füsun adında, uzaktan bir akrabasıdır; birkaç yıldır görmediği, görece fakir bir akraba. Adı ufak bir skandala karışmıştır, zira henüz göz alıcı, on sekizinde bir kızdır ama ailesi mayo filan giyip bir güzellik yarışmasına katılmasına izin vermiştir. Kemal başlangıçta Füsun'un sadece cazibesine kapılır. Onun Sibel'den bile modern olduğunu düşünür ve aşk söz konusu değildir. Ancak ona tanıttığı yeni seks dünyası karşısında artan "şaşkınlığını" fark edince birlikte geçirdikleri öğleden sonraları bir saplantıya dönüşür. Füsun Kemal'in nişanlı olduğunu bilir, Kemal de ondan vazgeçmesi gerektiğini – vazgeçmesi yakındır da. Sonra Füsun sırra kadem basar ve Kemal ailesinin taşındığını öğrenir.

Kemal'in Füsun'u yeniden bulması neredeyse bir yılını alacaktır; bu bir yıl boyunca koca şehrin her semtini dolaşacak, Sibel'le birlikte yaşamaya başladıktan sonra bile aylarca kendini içkiye verecek ve Sibel'e ilgisini tamamen yitirecektir. Sibel onu bu anlaşılması güç mutsuzluktan kurtarmayı umar ve gerçeği öğrenince çileden çıkar. İkisi de sadece tek bir adamla yatmış olmalarına rağmen Sibel Füsun'un "Çok bayağı, çok iğrenç bir tezgâhtar" olduğunu düşünür (Pamuk, 2025, s. 181). Nişanı atar ama bu Kemal'in, bir zamanlar miras alacağını düşündüğü sosyal dünyadan kopuşunun başlangıcıdır sadece.

Sonunda Füsun'un nerede olduğunu öğrenir ve Füsun'un ailesiyle birlikte yaşadığı, Haliç'in hemen kuzeyinde, alt-orta sınıf bir mahalledeki dairelerine davet edilir. Sokaktaki genç adamlar son derece "Türk"tür ve Kemal'in tekrarlanan ziyaretlerinden şüphelenirler. Ama zamanla ona alışırlar zira Kemal sekiz yıl boyunca 1.593 kere onlara akşam yemeğine gidecektir. Füsun'un annesinin nefis yemeklerini yiyecek, birlikte ülkenin tek televizyon kanalını izlerlerken babasıyla kadehlerce rakı içecektir. Füsun'a duyduğu özlem dul kalmış annesinin sofrasını terk etmesine neden olacak, Füsun yanındayken İstanbul'u yepyeni bir derinlik ve samimiyetle tanımaya başlayacaktır. Füsun Kemal'i gördüğüne her zaman sevinir ama artık ona saygıdeğer bir aile büyüğü gibi davranmaktadır. Çünkü Füsun kendi namusunu eski mahallesinden tanıdığı, iyi huylu, şişman bir delikanlıyla evlenerek kurtarmıştır ve Kemal 350 sayfa boyunca Füsun'un koluna bile nadiren dokunabilecektir.

Kemal Füsun'a ait, alabildiği ya da çalabildiği her fiziksel hatıranın üzerine titrer: bir toka, bir zamanlar dokunduğu bir tuzluk, aile evindeki televizyonun üstünde duran bir köpek biblosu. Bu eşyalar nihayetinde romana da adını veren müzede –Kemal'in son yıllarını adadığı, bir gündelik yaşam mabedinde– kendilerine yer bulacaktır. Hem Kemal'in koleksiyonculuğu hem de *Masumiyet Müzesi* romanının kendisi, Pamuk'un başka yerlerde de sözünü ettiği hüznün örnekleri olarak görülürse en iyi şekilde anlaşılabilir. Hüzün "melankoli" kelimesinin Türkçe karşılığıdır ama İngilizce *melancholy* teriminden daha karmaşık bir ağırlığı haizdir. "Kayıp ve acı duygusunun hayattaki yerine" dair teolojik bir anlayış barındırır; ağıt ve nostalji tınıları taşır; bir "kayıp ve yetersizlik" duygusunu yansıtır ve post-emperyal şehrin tanımlayıcı duygusu olarak öne çıkar.

Hem yazar hem de karakter için İstanbul'un her yeri ve her güzellik anı adeta hüzünle ışıldamaktadır. Bu da romanı Pamuk'un başyapıtı, 16. yüzyıl İstanbulu'nda geçen *Benim Adım Kırmızı*'nın modern karşılığına dönüştürür ve kesinlikle önceki romanı *Kar*'dan daha zengin bir kitaptır. Zayıf yönleri de yok değildir. Kemal'in arkadaşlarının çoğu tam anlamıyla ete kemiğe bürünmemiş isimlerden ibarettir ve Füsun'a duyduğu arzu her ne kadar capcanlı olsa da Füsun'un kendisi biraz silik kalır. Roman da daha kısa olabilirdi. Gerçi göründüğü kadar gevşek bir yapıda olmadığından hangi yemeğin ya da özlem anının atılması gerektiğini söylemek zor. *Masumiyet Müzesi* Kemal'in hikâyesinin içimize işlemesine olanak tanıyan bir uzunluğu hak ediyor, Kemal'inki öyle bir alışkanlık ki insan kendini kaptırmayı dört gözle bekliyor.

Son sayfalarda önemsiz görünen bir karakter yeniden belirir: Orhan Pamuk adında, en son nişanda gördüğümüz huzursuz bir genç. Bu üstkurmaca anı duraksamaya neden olur; çünkü roman bu ana dek bütünüyle tatmin edici bir gerçekçi anlatı olarak ilerlemiştir. Ancak farklı bir yazın türüne bu geçiş öyle temkinli ve sağlamdır ki Pamuk'un merkezdeki fikrinin –Kemal'in Füsun'a duyduğu aşkı, birlikte geçirdikleri günlerin yitirilen cennetini onurlandırmak için bir müze inşa etme konusundaki sıkı sıkıya bağlandığı aptalca hayalinin– gücünü pekiştirir.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Masumiyet Müzesi

KEVIN R. MCCLURE

Orhan Pamuk'un yeni romanı *Masumiyet Müzesi,* bir romandan ziyade, boncukların dizildiği bir ip gibi okunuyor. Sahneler birbirleriyle bağlantılı ve tarihe göre sıralanmış olsa da her biri başkahraman Kemal'in eski yaşamını, dolayısıyla en kişisel anılarını temsil eden, müstakil eşyalar gibiler. Haliyle metin, 1970'lerin ve 1980'lerin popüler Türk filmlerini yakından andıran sinematografik bir niteliğe sahip. Belki de anlatımdan kaynaklı bu etki, hikâye 1970 ve 1980'lerin İstanbulu'nda geçtiği için kasıtlı olarak yaratılmıştır. Zira Türk sineması, romandaki olay örgüsünün en belirgin unsurlarından biri: Kemal sık sık sinemaya giderek duygusal teselli aramakla kalmayıp, aynı zamanda Füsun adında bir kadının izinde, bir film girişimine destek olmak için servetini de öne sürüyor. *Masumiyet Müzesi*'ni meydana getiren ve romanı *arabesk* edebiyatın çağdaş örneklerinden biri kılan şey, Kemal'in Füsun'a olan aşkı. Kazanılan, kaybedilen, tekrar kazanılan ve trajik bir şekilde yeniden kaybedilen aşk.

83 bölüme ayrılmış 532 sayfadan* (ve bir karakter listesinden) oluşan roman, geniş kapsamlı bir aşk hikâyesi. Ancak, bir açıdan da olsa alışageldiğimiz sınıflandırmaya karşı koyuyor: Anlatı, dramatik ve/ya ayrıntılı bir siyasi-tarihsel arka plana dayanmıyor. Aslına bakılırsa Pamuk, sağ ve sol siyasi gruplar arasındaki şiddetin damgasını vurduğu 1970'ler ve 1980'ler Türkiyesi'nin çalkantılı siyasi ortamını yalnızca ana karakterler arasındaki ilişkiye doğrudan bir etkisi olduğunda konu ediyor. Kemal'in 1980 darbesinin ardından uygulanan sokağa çıkma yasağını anımsaması gibi: "[...] askeri darbenin kötülüğü olarak aklıma ilk Füsun'a doyamadan eve alelacele dönmelerim gelir" (Pamuk, 2025, s. 276).** Böyle bir nitelendirme-

---

* Bu sayfa sayısı romanın Maureen Freely tarafından çevrilip Alfred A. Knopf Yayınevi tarafından 2009 yılında yayımlanan İngilizce baskısına aittir. (ç. n.)

** Kevin R. McClure'ün yazısının orijinal halinde *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura

nin amacı, siyasetin önemsiz olduğunu veya görmezden gelindiğini ima etmek değil; daha ziyade bu ve benzeri iktidar mücadelelerinin, kendi mutluluk arayışıyla epey meşgul karakterlerin kalplerinin ve zihinlerinin dışında var olduğunu göstermek. Hikâye daha çok içsel bir ortamda geçiyor; örneğin sol görüşlü duvar yazılarının yanından Kemal'le birlikte geçerken derin düşüncelere dalıyor, uzak sokaklarda uzak davalar için bombalar patlarken, Kemal'in ket vurulmuş sevdasını içimizde hissediyoruz.

Romanda, yazara ve ailesine yapılan göndermeler de dahil olmak üzere düzinelerce isim yer alsa da nihayetinde birkaç ana karakter var. İş adamı olan Kemal, İstanbul'un Batı takıntılı burjuvazisinin en varlıklı ailelerinden birinin de üyesidir. Güzelliği ve zarafetiyle ideal eş olduğuna inanılan Sibel'le nişanlandığı için de akranları tarafından tarif edilemeyecek ölçüde şanslı görülür. İş hayatında başarı ve evlilikte mutluluk yolunda zahmetsizce ilerleyen Kemal'in hayatı, on sekiz yaşındaki uzak akrabası Füsun'la, Füsun'un çalıştığı butikte kesişince bir anda değişir. Kemal ve Füsun, 1975 yazında, Kemal'in ailesine ait dairelerden birinde, sevişerek geçirecekleri –bunun dışında da pek bir şey yapmayacakları– kırk dört günlük, şehvetli bir ilişkiye girerler.

Kemal'in nişan partisinin ardından, Füsun ve ailesi ortadan kaybolur. Kemal kendisini gittikçe yoğunlaşan bir depresyonun içinde bulurken, zihni Füsun tarafından tamamen işgal edilmiştir: Füsun'un kokusuna, konuşma şekline ve gülümsemesine dair anılar, Kemal'i hayatın zevklerinden koparır. Sibel, Kemal'in zihnini Füsun'un hayaletinden kurtarmak için bir yaz boyunca Boğaziçi'ndeki yalısında Kemal'le birlikte yaşar ve ona hayranlık uyandıracak ölçüde anlayış gösterir. Ancak buna rağmen, müstakbel kocasını bir türlü hayatına döndürmeyi başaramaz. Birlikte bir süre yaşadıktan sonra, Sibel, cemiyette yıllara yayılacak bir skandala yol açması olası adımı atar ve Kemal'le nişanını bozar. Kemal, mahvolmuş ilişkisinin ardından, arkadaşlarını ve olası iş ortaklarını da kaybedecek ölçüde kendini dış dünyadan koparır. Neredeyse hiç dinmeyen boşluk hissini ve mide bulantılarını gi-

kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

dermek için, ona Füsun'la geçirdiği saatleri hatırlatacak, onda kalp çarpıntısı yaratan duygu yelpazesini yansıtacak nesneler toplamaya başlar. Böylece Masumiyet Müzesi'yle neticelenecek olan sürecin ilk adımları atılır.

Bu arada Füsun'un nerede olduğunu bulmak için gösterilen sayısız çaba pek umut vermese de Kemal onun peşinde koşmaya devam eder ve bir gün, Füsun'dan kendisini ailesiyle birlikte akşam yemeğine davet eden beklenmedik bir mektup alır. Kemal'in sevinci, Füsun'un evine gittiğinde, onun genç ve hevesli sinemacı Feridun'la evlendiğini öğrenince yerle bir olur. Füsun'un akşam yemeğine Kemal'i davet etme nedeninin, kocasının yönetmeyi düşündüğü bir "sanat filmi" için Kemal'in mali desteğini almak olduğu artık –en azından Kemal için– barizdir. Başta kendi saflığından tiksinen Kemal bu fikre ısınır çünkü bu, Feridun'un filmde başrolü vaat ettiği Füsun'la vakit geçirebileceği anlamına gelir. Sonraki sekiz yıl boyunca Kemal, Feridun'un hayalini teşvik edip onu oyalarken Füsun ve ailesiyle sayısız akşam geçirir. Kemal kaderin müdahale etmesini, böylece Füsun'la evlenip sonsuza dek mutlu yaşama hayalini gerçeğe dönüştürmesini beklerken, metin ile arabesk sanat arasındaki yakınlık açıkça ortaya çıkar.

Sinemada, müzikte ve edebiyatta bir tür olan arabesk, Türkiye'de özellikle 1970'lerden itibaren epey popülerleşti. Arabeskin net bir tanımı yok: Belirsizlikten besleniyor. Buna karşın Martin Stokes (1992) onunla ilgili birkaç tema belirledi. Arabeskte kahraman genellikle göçmen veya yabancı bir "dışarıda olan"dır ve hikâyesi, "yabancılaşma ve güçsüzlük gibi yaygın temaların nihai olarak kaderde ve karşılıksız aşkta ifade bulduğu, çalkantılı ve şiddetli duygularla dolu bir iç dünyayı öne çıkarır" (s. 214). Söz konusu yabancı genellikle Türkiye'nin güneydoğusundan gelmiş ve gecekondu mahalleleri ile kent merkezinin arasında bir bölgeye yerleşmiştir. Dolayısıyla arabesk sanatı hem ötekileştirilenlerin deneyimine ses verir hem de kaotik periferiyi düzenli metropol merkezi üzerinde hâkim kılar. Böylece ortaya, ne İslamcı ne de Kemalist olan, salt şehirli Türklerin gündelik, sıradan yaşamlarını anlatan bir söylem çıkar: "Kitleler için arabesk, tümden değişen bir dünyayı işleyen imgeler ve senaryolar sunarak, Sünni İslam'ın ve Türkçülüğün irdeleyemediği Türk şehir yaşamının giderek ku-

ralsızlaşan, anomikleşen koşullarını anlamlı ve paylaşılabilir hale getirir" (Stokes, 1992, s. 225).

Kemal elbette Türkiye'nin güneydoğusundan gelen bir göçmen değil; ancak arkadaşlarıyla ve ailesiyle arasına mesafe koyarak, evlenmediği bir kadınla birlikte yaşayarak ve kendinden genç bir akrabasının peşinde çılgınca koşarak, kendisini bir zamanlar tanıdığı dünyanın dışında biri olarak konumlandırır. Arkadaşı Zaim, Kemal'e Füsun'la olan ilişkisi konusunda kaygılanmamasını söyler ki, Kemal için bu "sosyete seni unuttu" anlamına gelmektedir. Aralarındaki konuşmaya cevaben Kemal okurlarına, "Bir an Zaim'in bana çok uzaklardan baktığını, benden çoktan vazgeçtiğini hissettim (...) ben de bir anda kendi gözümde, kendi geçmişimden ve Zaim'den uzaklaştım" diye açıklar (Pamuk, 2025, s. 393). Kemal'in gitgide daha çok tercih ettiği dünya, periferinin dünyasıdır. Akşamlarının çoğunu, Füsun'un farklı etnik gruplardan oluşan işçi sınıfı mahallesi Çukurcuma'da geçirir; burada akşam yemeği yemek, oyun oynamak, televizyon izlemek, sigara tellendirmek, bir kadeh rakı içmek ve ailesiyle şu veya bu güncel olay ya da ünlü hakkında laflamak gibi gündelik, sıradan mutluluğu temsil eden anların ve zamansızlık hissinin tadını çıkarır. Kemal'e bu mutluluğu anımsatan eşyalar da gittikçe büyüyen koleksiyonunun temel taşlarına dönüşür: Füsun'un sigara izmaritleri, rengi solmuş oyun kartları, aile televizyonunun üstündeki plastik köpekler ve diğer biblolar.

Olay örgüsünü eylemler değil, duygular yönlendirir. Her bölüm, Kemal'in duygularının değişen mevsimlerinin günlüğünü tutar gibidir ve "Sonbahar Hüznü", "Soğuk ve Yalnız Kasım Günleri" gibi başlıklar taşır. Kemal'in duygusallığı, hayatındaki kadınların gücüyle ve metanetiyle keskin bir tezat oluşturur. Nişanlısının kalbi ilk kırıldığında onun imdadına koşan Sibel'dir ve daha fazla utanca yol açmadan bu talihsiz nişanı sona erdirmek için inisiyatif alan da yine Sibel'dir. Füsun, Kemal'in yakarışlarına karşı sessiz kalır ve ilişkilerinin koşullarını –diğer bir deyişle sınırlarını– defalarca kendisi belirler. Bu şekilde, metindeki kalıplaşmış ve az çok tahmin edilen cinsiyet rolleri bulanıklaştırılır. Arabesk sanatta cinsiyet kimliğinin toplumsal sınırlarının sorgulanması, özellikle Bülent Ersoy gibi travesti ve transseksüel şarkıcıların şarkılarına ve kişiliklerine baktığımızda, gayet yaygındır. Sibel ve Füsun için namus meseleleri

hâlâ başat önemini korusa da kimin (ve ne amaçla) başörtülü olup olmadığına aldırmayan, kuklanın –burada, Kemal'in– iplerini farklı biçimlerde elinde tutan hırslı, zarif kadınları okumanın diriltici bir yönü var.

Metnin arabesk yönü dolayısıyla en çok Kemal'in güçsüzlüğünde kendini gösterir, aşk hikâyesinin trajik sonunda da doruğa ulaşır. Kemal'in, Füsun'a olan saplantısına teslim olduğu andan itibaren, geleceği seçimler değil, kader yönetmeye başlar; bundan sonra meydana gelenler kararların ürünü değil, yazgının kaçınılmaz tahakkukudur. Feridun'la ilk tanışmasının ardından Kemal şöyle der: "[...] hayatımın benim elimden çıktığına, Füsun'a olan bağlılığım yüzünden benim irademden dışında şekillenen bir şeye dönüştüğüne karar verdim" (Pamuk, 2025, s. 227). Kemal, Füsun ve ailesiyle geçirdiği sekiz yıl boyunca Füsun'un annesine kızını sevdiğini yalnızca bir kez şifahen itiraf eder. Kemal mutlu mesut, munis ve dingin bir tavırla onun yanında oturur, bakışlarıyla ve kısa süreli, hafif dokunuşlarla sevgisini dile getirir. Füsun kocasından ayrılıp Kemal'le evlenmeyi kabul ettiğinde, önce Kemal'den kendisini ve annesini arabayla Avrupa yolculuğuna çıkarmasını ister. Yolculuğun ilk gecesinde, Kemal ve Füsun 1975'teki kaçamaklarından bu yana ilk kez sevişirler. Ertesi sabah, çakırkeyif Füsun, Kemal'i sinema yıldızı olma şansını engellemekle suçlayarak, Kemal'in babasından miras kalan 1956 model Chevrolet'yi yüz beş yaşındaki çınar ağacına, saatte 105 kilometre hızla sürer. Her zaman dalgın ve düşünceli bir anlatıcı olan Kemal, oturduğu yolcu koltuğundan okuyuculara şöyle açıklar:

> O zaman yaşadığım mutluluğun sonuna geldiğimizi, bunun bu güzel âlemden ayrılış zamanı olduğunu ruhumda derinden hissettim. Son hızla çınar ağacına doğru gidiyorduk. Bizi o hedefe Füsun kilitlemişti. Böyle hissettim, kendime onunkinden başka bir gelecek de görmüyordum artık. Nereye gidiyorsak onunla birlikte gidiyorduk ve bu dünyadaki mutluluğu kaçırmıştık. Çok yazık olmuştu, ama bu sanki kaçınılmaz bir şeydi. (Pamuk, 2025, s. 456)

Füsun kazadan yedi saniye sonra hayatını kaybeder. Kemal ise bir ay sonra uyanacağı bir komaya girer.

Kaza görünürde Kemal'i nasıl şaşırtmadıysa, okuru da şoke etmez. Neticede Kemal'in sergilediği ve metin boyunca tasvir edilen

nesneler, tıpkı herhangi bir müzede olduğu gibi, sonsuza kadar sürmeyecek olanı koruma ve kayıt altına alma çabasının bir ürünüdür. Okuru, özellikle de rekabet halindeki iki ideolojik kutup arasında kalan Türk okuru çeken de aşk kaybının bu beklenen sonucu ve Kemal'in bu sonucu değiştirmekteki güçsüzlüğüdür. Periferinin egemenliği ve günlük sıradanlığın üstünlüğü sayesinde eser, Pamuk'un da alıştığı yüksek popülerlik seviyesine ulaştı. Romanı özünde dikkat çekici kılan şey, tam da bu arabesk yönü.

Orhan Pamuk'un 2010'da, kitaptaki her bölümü temsilen toplam seksen üç vitrinin yer alacağı "gerçek" bir Masumiyet Müzesi açacağı söyleniyor. Bu müze, okurun metindeki kurgu ve otobiyografi oranını merak etmesi için yazarın başvurduğu yollardan biri. Pamuk romanı yazarken, anı kitabı *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* yayımlanır. Bu kitapta, Kemal'in sosyetedeki yükselişlerle ve düşüşlerle, partilerle ve dedikodularla dolu dünyasına aslında Pamuk'un ne kadar aşina olduğunu görürüz. Üstelik romanın son bölümlerinde Pamuk, anlattığı hikâyenin karakterlerinden birine dönüşür. Dünya çapında beş binden fazla müzeyi gezdikten sonra Kemal, Füsun'a olan aşkını, ailesiyle paylaştığı evde sergilemeye karar verir ve koleksiyonunu hikâyeye dönüştürmesi için Pamuk'un desteğini ister. Kemal'in Pamuk'u seçme nedeni ise basittir: Pamuk, Kemal'in nişan partisinde Füsun'la dans etmiş, onun çekiciliğinin kurbanı olmuştur. Kemal bu duygunun felç edici etkisini Pamuk'un samimiyetle anlatmasına izin vermiştir. Kemal'in ve Pamuk'un rakılar ve anılar eşliğinde yakınlaştığı dönemde Kemal, Masumiyet Müzesi'nin çatı katına taşınıp orada sergilenen canlı bir esere dönüşür. Tıpkı Pamuk'un da bütün hayatı boyunca İstanbul sınırları içinde, kendisine ilham veren geçmişin küçük ve anıtsal simgeleri arasında yaşadığı gibi.

Ancak metin ve metnin "gerçek hayat"la kurduğu ilişki, Pamuk'un Kemal olup olmadığını tayin etmek yerine, okuru insanlar, mekânlar, nesneler ve zaman arasındaki kesişimler üzerine düşünmeye davet ediyor. Metindeki sinematik kalite ve arabesk temalar okurun okuduğunu görmesine yardımcı olduğu için, nesneler belirli mekânları ve anları, onların müdavimi olan karakterleri ve kaderin isteğine göre hayatları yönlendirip raydan çıkarabilen duyguları temsil ediyor. Zaman zaman kesişmeler o kadar sıkla-

şıyor, o kadar yoğunlaşıyor ki, birbirlerinden ayırt edilemez hale geliyorlar; bu da hepimizin, en geçici (insanlar) ya da en soyut (zaman) şeyleri kaybetmek karşısında niçin nesneleri toplamaya başladığımızı açıklıyor. Metnin sonuç kısmında Kemal'i dengesiz, saplantılı bir takipçiden saygıdeğer bir sevgiliye dönüştüren ve bilim insanlarını modern Türkiye hakkındaki ikili söylemleri yeniden düşünmeye zorlayan, işte bu içgörüdür.

Metnin tekrarları, azap verecek yavaşlıktaki temposu ve İstanbul'un mahallelerine yapılan üstü kapalı göndermeler arasında dümen tutabilen akademisyenler için *Masumiyet Müzesi*, modern Türkiye hakkında önemli bir mesaj veriyor. İslamcı-Kemalist tartışması periferideki gündelik, sıradan olaylara dair çok az şey aydınlattığı için, bu konudaki âlimane saplantılarımızdan kaçınmanın zamanı geldi. Doğu-Batı klişeleri giderek yetersiz ve isabetsiz hale geldiğinden, bugün Türk kimliğini oluşturan belirsizlik ve karmaşık kesişimsellik konusuna rahatlıkla yaklaşabilmek için kendi anlatılarımızı bir araya getirmeliyiz. Diğer bir deyişle Pamuk, modern Türkiye'yi anlatırken ikili karşıtlığa son verilmesi çağrısında bulunuyor. *Masumiyet Müzesi*'nde kısa bir gezinti, şimdiye kadar herkesçe bilinmesi gereken bir şey hakkında bizleri şüphesiz ikna edecektir: Mutluluk ve anlam arayışı nadiren basit ve dolambaçsızdır. Tek bir romanın bize, Türkiye üzerine son kırk yılda yapılmış pek çok bilimsel araştırmadan daha fazlasını öğretmesi, talihsiz ama yaygın bir durum.

KAYNAKÇA

Pamuk, O. (2025). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Stokes, M. (1992). "Islam, the Turkish State and Arabesk". *Popular Music*, *11*(2), 213-227.

İngilizceden Çeviren: Mehmet Erkurt

Bir Olgunlaşma ve Kemâle Erme Öyküsü

JALE PARLA

Modernist anlatıların kurgularında mekânın rolünü merkeze alırsak şöyle bir genelleme yapabiliriz. Bu anlatılar geleneksel mekânın, yani evin, başkişi tarafından terk edilmesiyle başlar.

Bu kişiler, bir yandan şehirde başıboş dolaşırken, bir yandan da alternatif bir mekân bulur ve oraya yerleşirler. Bu alternatif mekânlar, ileride açıklayacağım mahrem, mühürlü, kapalı mekânlardır. Ve modernist anlatılar üçüncü bir aşamada başkişinin bu kapalı, mühürlü mekânlardan çıkış yollarını arama çabalarıyla devam eder. Çoğunlukla iki çıkış yolu keşfeder modern roman kahramanı: Bir tanesi sanattır; diğeri ise sıradan insanlığın yaşamına katılmak. Ve bu çıkış yolları elbette birbirinin zıddıdır. Çünkü sanat sıra dışılığı gerektirir; oysa sıradan insanın yaşamına nüfuz edebilmek sıra dışılıktan feragat etmekle olur.

Mekân olarak müze, sıradanlıkla sıra dışılığı birlikte barındırabilen; bu özelliğiyle de geleneksel mekânı yani evi terk edip kendini son derece kişisel, mahrem ve mühürlü bir mekâna hapsetme eğiliminde olan modern insanın bulabildiği çıkış yollarından biridir. En azından, Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'nde önerdiği bir çıkış yoludur.

ÇUKURCUMA'DA MÜZE

Sessiz Ev'den *Masumiyet Müzesi*'ne kadar Pamuk romanlarının hepsinde, sanatçı olma yolunda ya da hevesinde genç adamlar evlerini terk eder ve kendilerini başka bir kapalı mekânda bulurlar: *Sessiz Ev* böyle bir mühürlenmiş mekândır; tabii *Beyaz Kale*'de Hoca ve Venediklinin paylaştıkları oda da. Ve elbette *Kara Kitap*'ın Şehrikalp Apartmanı'nın Celâl Salik'e ait olan katı; *Yeni Hayat*'ta otobüsler ve Güdül kasabasında da Dr. Narin'in evi ve *Benim Adım Kırmızı*'da nakkaş Osman'ın kendini kör ettiği hazine odası.

Bu mekânların hepsi de roman başkişileri için son derece önemli mekânlardır. Çünkü buralarda onlar anımsayarak kimlik kazanırlar; ihanetin ve kaybetmenin acısını yaşarlar ve en önemlisi yaşamla ölüm arasındaki çizginin farkına varırlar.

Kara Kitap'ın sonu, *Masumiyet Müzesi*'nin başı gibidir: Orada Galip, Rüya'nın yaşadığı evlerde onun eşyalarına rastladıkça (mor bir düğme, gözlükler, kara firketeler, bir kutu kapağı, edebiyat ödevi, sipariş listesi, yaptığı bir resim, bir çorap teki, vb.) bunları cebine koyar, bazen aylarca cebinde taşır, en sonunda "titizlikle" apartman önlerinde duran çöp tenekelerine atar ve "bir gün anılarıyla birlikte bu hüzün eşyalarının da [kendisine] tek tek geri gelecekler"ini düşler (Pamuk, 2026, s. 414).* Ama *Kara Kitap*'ta yiten eşyanın yerine Rüya'nın kaybının öyküsü, yani *Kara Kitap* gelir. Çünkü Galip yetişmekte olan bir yazardır.

Bu tür mekânlara kapanan karakterler *Masumiyet Müzesi*'nin Çukurcuması'na kapanan Kemal'e kadar hep birer estetti; yani sanatçı olma hevesinde genç adamlar. Dolayısıyla da bunlar sanatla yaşam ilişkisini varoluşsal bir sorun olarak deşen sanat heveslileriydi. Kemal ise sıradan bir burjuvadır. Çukurcuma da yalnız aşka ayrılmış, aşka kapanmış bir mekân; bir tür kefaret ve sadakat çilehanesi. Dolayısıyla, daha *Kara Kitap*'ta biçimlenmeye başladığını gördüğümüz müze ve bellek fikri, artık bir sanatçının büyümesi kurgusuyla değil, bir âşığın tutkusuyla anlatılır.

Tutkuyu anlatmanın bir yolu çok konuşmaksa (Walter Shandy), diğer bir yolu da hiç konuşmayıp eşyaya işaret etmek olabilir (Amcam Toby). Kemal üçüncü bir yolu seçer. O, eşyalar üzerinden anlatacağı öyküsünü bir yazara, Orhan Pamuk'a havale eder. Ama onun da yapabileceği bir şey vardır: Bu eşyalardan, ama yalnızca bu eşyalardan değil, bir dönemin tüm nesnelerinden bir müze kurarak hem kişisel acısını dindirmek hem de daha önemlisi, bu acıyı paylaşmak, başkalarının yaşadığı acılarla bitiştirmek. İşte Çukurcuma'daki müze bu kişisel ve kolektif amaçla kurulur.

---

* Makalenin bu kitaptaki halinde referans alınan kaynak, *Kara Kitap*'ın Şubat 2026 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

AŞK VE MERHAMET

Masumiyet Müzesi'ne kadar yazdığı romanlarda Orhan Pamuk aşk uğruna evi terk eden karakterler yaratırken, bu karakterlerin sanat ve aşkınlık arayışında aşkın bir vesile, bir bahane olduğunu ima etmişti.

Bu romanda ise aşk, baştan sona tek duygu, tek amaç, tek anlam olarak var. Roman kahramanı Kemal, eğer sevdiği kadınla, Füsun'la, Merhamet Apartmanı'nda yaşadığı mutluluğa ihanet etmemiş olsaydı, Füsun'la kırk dört kez seviştiği bu apartmanda yaşadığı mutlulukla bencilce sarhoş olmayıp merhamet duygusuna da yer açabilseydi –kendisiyle hiç hesapsız sevişen Füsun'a ve aldattığı nişanlısı Sibel'e merhamet duyabilseydi– masumiyetini belki kaybetmeyecek ve suçunun cezasını önce sekiz yıl süren bir kefaret ve çile, sonra bu da yetmeyince bir müze kurarak ödemek zorunda kalmayacaktı.

Sessiz Ev'den Merhamet Apartmanı'na, Pamuk romanlarında evlerde hep masumiyetin hayaleti dolaşır. Ama bu hayalet yalnızca Merhamet Apartmanı'nda, Füsun olarak, ete kemiğe bürünmüştür. Ne var ki, ait olduğu üst sınıfın refleksleriyle Füsun'la ilişkisini sürdürmeye kalkışan Kemal, bu hatasını ancak o sınıfı terk ederek, baskıcı ve cendereci burjuva normlarına kendi mekânını oluşturarak direnir; Merhamet Apartmanı'nda yapamadığını Çukurcuma'daki apartmanda yapar. O apartmanı seçtiği, çaldığı, fetişleştirdiği, biriktirdiği eşyalarla doldurup bir müze haline getirerek mutluluğuna mal olduğuna inandığı burjuva değerlerine meydan okur.

Ama işte burada ilginç bir paradoksla yüzleşmek gerekir: Burjuva değerlerine meydan okumak üzere kurulan bu müze, "müze" olduğu için, burjuvazinin belleğini muhafaza eden ve ona bir tarih kazandıran mekânlardan biri olacaktır. Çünkü müzeler, burjuvazinin kültürel belleğinin kapatılarak teşhir edildiği yerlerdir. Ama bu tür paradokslarla sürdürülen arayışlar, Orhan Pamuk romanlarının okuması en zevkli yanlarından biridir; hatta bana sorarsanız, en zevkli yanıdır.

Merhamet Apartmanı'nda yaşayan masumiyet, Hilton Oteli'nde yapılan zengin nişanında biter – nişan ki burjuva törenlerinin en hesaplısıdır! Füsun davetli olarak geldiği o nişanda Kemal'in kendisine yalan söylemiş olduğunu anlar ve belki de eğer bu yalan olmasa Kemal'le ilişkisini nişana rağmen sürdürebilecekken, nişandan sonra ortadan kaybolur. Kaybını önceleri küçümsemeye çalışan Kemal ise

tutkusundan kurtulabilmek uğruna bencil ve çaresiz bir insanın başvurabileceği tüm yolları dener, kullanabileceği herkesi kullanır, ama her seferinde, Füsun'un yokluğunun tek tesellisi olan Merhamet Apartmanı'na ve orada Füsun'un kullandığı eşyalara sığınır.

Füsun'un evlenmiş ve Çukurcuma'da bir apartmanda kocası, annesi ve babasıyla birlikte oturduğunu öğrendiği noktadan sonra artık Kemal'in aşk çilesi ya da kefareti diyebileceğimiz süreç başlar. Bu süreçte Kemal, adını hak edecek biçimde olgunlaşır, gösterdiği büyük bağlılıkla Füsun'un tekrar kalbini ve güvenini kazanır – aslında belki de Füsun'un kalbini hiç kaybetmemiştir. Kaybettiği yalnızca güvenidir. Ama kazandığı bu güveni, evlenmeden Füsun'la tekrar sevişerek kaybeder.

Gerçekte sekiz yıllık bekleyişten sonra bu sevişmeyi en az onun kadar Füsun'un da istediğine dair her türlü işaret vardır. Çünkü alttan alta, Kemal'in gözlemleriyle tanıdığımız Füsun'un da gururlu ama en az Kemal kadar tutkulu bir karakter olduğunu anlarız romanın sonunda. Ama bir kez onu bağışlayan Füsun, bu ikinci kez ne onu ne de kendini bağışlayacaktır.

KARA LAMBANIN HÜZNÜ

Bir kayıp ve olgunlaşma, hatta yaşlanma öyküsüdür *Masumiyet Müzesi*. Kemal ve Füsun, bence Orhan Pamuk'un en ete kemiğe bürünmüş karakterleridir. Bir meselin figüranları değildir onlar, acı ve gerçekçi bir öykünün gerçek insanlarıdır. Ve toplumsal norm ve tabuların iki kişinin hayatını nasıl zehirlediğini anlatmasından tutun da romanın fonunu oluşturan İstanbul'un bu kez sınıfsal temsiline kadar Pamuk'un en Türkiyeli öykülerinden biridir.

Romanın bu sınıfsal mahalli renkleri, müze fikriyle aşılır. Kemal'in seraplarının bile müzeye koyulduğu bu hikâye böyle dünyalaşır. "Bazan" bölümünün muhteşem yerelliğiyle; jest, mimik, söz ve sessizliği içeren inanılmaz ayrıntılarıyla, müzeler bölümünün olağanüstü (epik) listesi, yan yana, birbirinin hem tamamlayıcısı hem de zıddı olarak okunmalı ve Pamuk'un yerellikle dünyalılığı bu romanında da bir kez daha nasıl bir stratejiyle birleştirdiğinin son örneği olarak hayranlıkla hatırlanmalıdır. Çukurcuma'dan başlayarak dünyanın tüm kentlerine yayılan bir arayışta, Kemal, kendi

çektiği acıya, içindeki "kara lamba"nın hüznüne, başka yaşamlarla tanışarak direnmeyi öğrenir.

Kar'da da uyguladığı bir teknikle Pamuk, yazar maskesiyle son sayfalarda romana dahil olur. Bu noktaya kadar yer yer Tanpınar'ı anımsatan (özellikle de "Zaman" başlıklı bölümde) birçok renk ve ifadeye, duygu ve temaya rastlayabileceğimiz *Masumiyet Müzesi*'nin bitişinde, ilk romancımız Ahmet Mithat'ın *Müşahedat*'ta uyguladığı tekniğe benzer bir teknikle karşılaşırız.

Romanın yazılmasına (Kemal'in arzusuyla) razı olur olmasına da, olayları yalnızca Kemal'den dinlemekle yetinmez. Diğer karakterlerle görüşür, onlardan da yorum ve bilgi toplar, bir anlamda Kemal'in anlattıklarını sınar. Burada yazar maskesini takmış Orhan Pamuk –ki romanı Kemal'in ağzından anlatırken bir stilizasyon daha yaparak müze anlatıcısı sesi kullanır– artık daha önceki romanlardan tanıdığımız maskeden farklı bir maskeyle karşımızdadır.

O maskeler hep yetişmekte, oluşmakta olan, eksik ve yarım bir yazarın maskeleriydi. Burada Kemal Orhan olarak (yoksa kâmil Orhan mı demeliyiz?) kemale ermiş bir yazar figürü girer romana. *Kar*'da da bu maskeyle girmişti romana, ama *Masumiyet Müzesi*'nin gene de *Kar*'dan bir farkı var: *Masumiyet Müzesi*'nde roman kahramanı öyküsünü yazar figürüne "emanet" eder, özellikle de Füsun'u gerektiği gibi temsil edip edemeyeceğine ilişkin kuşkusunu onu bir sınavdan geçirip giderdikten sonra öyküsünü ona teslim eder.

Böylece roman iki anlamda da bir olgunlaşma, bir kemâle erme öyküsü olur, hem yazarının hem de başkişisinin.

BOZULAN BÜYÜ

Müzeler eğer yaşamın ve sanatın muhafazasının mekânlarıysa, Pamuk'un da kitabın bir yerinde söylediği gibi "mekânlaştırılmış zaman"sa, Pamuk romancılığında en egemen tema olan bellek ve kimlik arayışının da mekânlaştırılmasıdır kuşkusuz. Bu mekânların hep kapanılan, bir anlamda dış dünyaya mühürlenen mekânlar olduğundan söz etmiştim yazının başında.

Müze bu mührün de kırılmasıdır. Ama bellek ve kimlik bu mekân içinden dışa açılırken, teşhir edilirken, *Masumiyet Müzesi* ilk cümlesini tamamlayan son cümlesiyle kendi içine kapanır ve

masumiyetini korur. Çünkü hayalde yaşatılacak bir metin, nesnelleştirilmiş bir zamandan daha dokunulmamış olduğu için, bir anlamda daha masumdur.

Bu da bizi kapanma izleği üzerinde biraz daha düşünmeye davet eder. Sanatın, fanteziyle fetişin birleştiği noktada, yani hayalin somutlaştırılmasıyla yapıldığını modernistler sanatçı romanlarını yazarken keşfetmişlerdi. Müzeler, aslında sanatın büyüsünün kapatıldığı yerlerdir (Füsun büyü demek).

Bu romanda Pamuk'un sanatçının gelişim öyküsünden vazgeçtiğini söylemiştim başta. Ama bu tam da doğru değil. Romanda bir sanatçı varsa, o, Füsun'dur. Çukurcuma'daki evde "vakit geçsin diye" durmadan kuş resimleri çizen Füsun. Kuş, kafes, özgürlük, esaret –sembolizm biraz fazla açık olsa da– Füsun'a ait alt metni gözden kaçırmamamız için gereklidir.

Nişandan sonra bir erkek refakatinde girip çıkmadığı tek mekân olan Merhamet Apartmanı'nda kapatılmaktan kendini kurtaran Füsun, bir erkeğin (o erkek kendisine ne kadar âşık olursa olsun) ısrarlı ve tutkulu bakışından, başka bir apartmana, Çukurcuma'ya kapatılmaktan, oradan çıktığı zaman bir Chevrolet'ye hapsolmaktan, evli ya da değil, her zaman bir erkeğin kanadının altında yaşamaktan kurtulamayacağını, basit bir deyişle, kendi kanatlarıyla hiç uçamayacağını anladığı noktada reddiyesini yapar.

Bu reddiyeden sonra okurun, Füsun'un parçalanmış ruhunu ve bedenini anlayabilmek için, Orhan Pamuk'un gerçekten de kurdurduğunu anladığımız Masumiyet Müzesi'ni ziyaret etmesi yetmez. Mutlaka hayalindeki Merhamet Apartmanı'na dönmesi gerekir. Çünkü müze kavramındaki en aşılmaz paradokslardan biri müzelerin fantastikle fetişi, hayalle nesneyi barındıran sanat mekânları olarak bu işi ancak parçalayarak yapabildikleridir.

Füsun'un parçalanmış ruhundan ve bedeninden onunla ilgili bir bütüne varmak isteyen müzegezer-okur bunu ancak o müzeden çıkıp hayalinde canlandıracağı bir apartmanda, Merhamet Apartmanı'nda gerçekleştirebilir. Ama sanatının, fanteziyle fetişin birleştiği bir parçalanmadan, bir büyü bozumundan çıktığı zaten Orhan Pamuk'un bütün romanlarında var. Bu bakımdan en politik romanı olarak bilinen *Kar*'la, en aşkî romanı olarak sunulan *Masumiyet Müzesi* arasında o kadar da fark yok.

Masumiyet Müzesi ve "Muadil" Medeniyetler Seviyesi

MELTEM GÜRLE

Masumiyet Müzesi Orhan Pamuk'un en gösterişli romanı olmayabilir. Onda ne *Kara Kitap*'ın incelikle kurgulanmış olay örgüsü, ne *Benim Adım Kırmızı*'nın çoksesli anlatısı ve çok renkli anlatıcıları ne de *Kar*'ın toplumsal iddiası var. Tek bir fikir etrafında örülmüş ve romanın sonundaki küçük bölümü saymazsak tek bir bakış açısına sadık kalınarak aktarılmış bir öykü bu. Ve üstelik basit bir hikâye, hatta en bildik hikâye: Hani "bir adam bir kıza âşık olur" diye başlayanlardan...

Fakat ilk bakışta görünenin aksine, *Masumiyet Müzesi* zayıf bir roman değil. Aslına bakarsanız, bu kitap Orhan Pamuk'un en güçlü metinlerinden biri. Metin, gücünü yarattığı tartışılmaz gerçeklik duygusundan alıyor. Pamuk bu duyguyu daha romanın başında yakalıyor ve sonuna kadar tutmayı başarıyor. Öyle ki, romanın sonunda biz de bütün bu karakterlerle yemiş içmiş, onlarla İstanbul sokaklarında dolaşmış gibi oluyoruz. Özellikle çocukluğuna ve ilk gençliğine geri dönerek, *İstanbul*'da araladığı kapıları bu romanda ardına kadar açmaya karar vermiş. Tecrübeli bir romancı olmasına rağmen, bir yazar olarak okuyucusunun önünde soyunmaya cesaret ettiği, yani bir anlamda "masumiyet"ini gözden çıkardığı eserinin bu kitap olduğunu düşünüyorum. "İleride bu romanla hatırlanacağıma inanıyorum" demesine şaşmamak gerek.

Orhan Pamuk çok çalışkan, çok maharetli bir yazar. Yine araştırmasını yapmış, bize anlatacağı nesneleri titizlikle seçmiş, aynı zamanda hikâyenin anlatıcısı olan kahramanına uygun bir dil aramış ve bulmuş (mesela, Kemal'in takıntılı kişiliğini bize aktarabilmek için sözcük, cümle ve sahne düzeyinde tekrarlara başvurmuş), hikâyesinin çatısını Yeşilçam melodramlarını anımsatan bir olay örgüsü üzerine yerleştirmiş. Ancak bütün bu "çalışılmışlık" hali anlatının samimiyetinden bir şeyler alıp götürmüyor, romanla ara-

mıza bir mesafe koymuyor. Çünkü Pamuk bu kez çok iyi bildiği bir şeyi anlatıyor: Kendi doğup büyüdüğü semti, o semtin temsil ettiği yaşam biçimini ve Kemal'in romanda söylediği gibi "fakir bir ülkede varlıklı sınıftan gelmenin ağırlığıyla yaşamayı" anlatıyor.

Masumiyet Müzesi, bütün iyi romanlar gibi, değişik şekillerde ve farklı düzeylerde okunabilecek bir metin. Bunlardan biri de, hikâyenin merkezinde duran yolculuğun anlamını kavramaya çalışmak olabilir. Pamuk'un, kahramanını bir yandan âşık ederken bir yandan da gerçeğin peşinde bir yolculuğa sevk etmesi, ya da başka bir deyişle, Kemal'i, her iki anlamıyla da, Platonik bir duruma sokması tesadüf olmamalı. *Masumiyet Müzesi*, bir taraftan Kemal'in Füsun'a duyduğu idealize edilmiş aşkı anlatırken, bir taraftan da bu tecrübe ile ona açılan yepyeni bir bilgiye işaret ediyor: Kemal, Füsun'un hayatına girmesiyle birlikte bir "taklitler dünyası"nda yaşadığını fark ediyor, kendi gerçekliğinden şüphe eder hale geliyor ve o andan itibaren "sahici" olanın peşine düşüyor.

Böylece, Kemal'in Füsun'a duyduğu aşk, sıradan bir tutku hikâyesi olmaktan çıkıp kendinin bilgisini arayan (hatta romanın bir müzeye doğru evrildiği düşünülürse, bu bilgiyi toplayan) bir adamın öyküsüne dönüşüyor.

JENNY COLON ÇANTA VE SAHTELİK ÜZERİNE

"Bütün hayatımı değiştirecek olaylar ve rastlantılar, bir ay önce, yani 27 Nisan 1975'te ünlü Jenny Colon marka bir çantayı Sibel ile bir vitrinde görmemizle başladı" diye anlatır Kemal romanın başında (Pamuk, 2025, s. 12).* Ertesi gün sevgilisinin ilgisini çeken çantayı satın almak için Şanzelize Butik'e gidecek ve orada tezgâhtarlık yapan yoksul akrabası Füsun'la karşılaşacaktır. Taklit olduğu anlaşıldıktan sonra iade edilmek üzere Füsun'a geri götürülen bu çanta, ilişkilerinin başlamasına vesile olacak ve romanın izleklerinden biri haline gelecektir: "Şanzelize Butik'te Şenay Hanım'dan sana alıp, sonra sokakta Füsun ile rastlaşıp Merhamet

* Meltem Gürle'nin yazısında *Masumiyct Müzesi*'nden yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin bu kitaptaki halinde okura kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

Apartmanı'na geri getirmemiş miydim? Jenny Colon çanta dün de oradaydı. Nasıl oluyordu da şimdi buradaydı? [...] Sahte Jenny Colon çantalardan Şenay Hanım'da daha pek çok olduğunu anladım" (Pamuk, 2025, s. 138).

Öykünün Jenny Colon çanta üzerinden yürütülen bir sahtelik/gerçeklik tartışması ile açılması bir tesadüf değildir. Gerçeğin taklitlerle ikame edildiği hayatlar, *Masumiyet Müzesi*'ndeki temel meselelerden biridir aslında. Nişantaşı sosyetesi, ne kadar biricik ve benzersiz olduğu iddiası içinde olsa da, bir o kadar bayat ve sahte bir hayatın içinde sıkışmıştır. İkinci elden yaşanan modernliğin devralınan ölçüleri yerli bedenlere bir türlü uymaz. Batılı hayatlara gözünü dikmiş Nişantaşılı hanımlar ve beyler de, varlıklı kuzenlerin eskileriyle yetinmek zorunda kalan taşralı akrabalar gibi hep biraz eğreti, biraz hantal kalırlar. Mesela o dönemde Paris'te eğitim gören herkes gibi "Sorbonne'lu" diye anılan Sibel'in Avrupai olma çabaları, bize o Jenny Colon çanta kadar sahte görünür. Batılı kadınların özgür cinselliğini taklit ederken bir yandan da kendini sağlama almak için hesaplar yapması ("Benimle on bir ay önce yatmıştı. Uzun bir süreydi bu, artık evlenmeliydik" [Pamuk, 2025, s. 18]). tam da bu sahtelik yüzünden Kemal'i rahatsız eder. Soğuk sandviçlerle piknik sepeti hazırlamak, sabaha karşı denize girecek cesareti bulmak ve bikinili vücudundan utanmamak onu Avrupalı yapmadığı gibi, Kemal'in gözünde sahici kılmaya da yetmez.

Kemal'in annesi Vecihe Hanım ise aynı fikrin bir önceki nesildeki ifadesi, Sibel'in daha geleneksel modeli gibi görünür: "'Çok yakışıklısın ama dik dur.' dedi Sibel, annemin sözlerini bilmeden tekrarlayarak" (Pamuk, 2025, s. 103). Ailenin dışarıya verdiği görüntüyü korumak için lazım gelen bütün orta sınıf refleksler ile donanmış bu kadına ilk anda yakınlık duymakta zorlanırız. Onunki çok steril, çok mesafeli, ellerini kirletmeyen bir hayattır çünkü. Ama aynı nedenle acıklıdır da aslında. Hiçbir şey gerektiği kadar dokunamaz Vecihe Hanım'a. Her şey uzakta olup biter ve ona değmeden geçip gider, "'Kahvemi balkona getirin' dedi. 'Cenazeyi seyredeceğiz'" (Pamuk, 2025, s. 80). Ona dair hatırlayacağımız sahneler, balkondan seyrettiği cenaze törenleri (sonunda bayılsa bile kendi kocasınınkini de oradan izler) ile sessizlik içinde yenen akşam yemekleri olacaktır. Romanın sonuna doğru yavaş yavaş sönerek azalır Vecihe Hanım.

Gerçekten sevemeden, yaşayamadan, hatta belki de hiç layıkıyla acı çekemeden yaşanmış bir hayattır onunki.

Orhan Pamuk bu iki kadını, Vecihe Hanım ve Sibel'i, Kemal'in ışıltılı ama ağırlıksız hayatının sınırlarını çizmek için maharetle kullanır. Mutluluk taklidi yapılan evlilikler, hep belli bir seviyede tutulan sosyal ilişkiler, aslolandan söz edilemediği için ya susulan ya da başkalarından bahsedilen sofralar... Kemal'in Nişantaşı'ndaki hayatı, Füsun'a duyduğu aşkla sarsılana kadar bunlardan ibarettir.

Elbette bunlar yalnızca Türk burjuvazisine has özellikler değildir. Başta bu iki kadın olmak üzere Nişantaşı sosyetesinin yer aldığı sahneler, pekâlâ bir Buñuel filminde ya da Thomas Mann romanında karşımıza çıkabilir. Ama Pamuk kendi sınıfını resmederken bir yandan da çok Türkiyeli bir hikâye anlatır. Hilton'a merasimle hamburger yemeye gitmenin heyecanı da, anne babaların göz hapsinde dans etmenin sıkıntısı da, Avrupalardan getirilip binbir zahmetle kurulan ama bir iki denemeden sonra kullanılmadan bir köşeye atılan elektronik aletlerin yığıntısı da hep aynı noktaya işaret eder. Mesele yalnızca orta sınıfa özgü sahtelik değil, bundan çok daha fazlasıdır. *Masumiyet Müzesi*'nde hissederiz ki, bu sahtelikte bile bir taklit havası vardır, çünkü Orhan Pamuk'un da gayet iyi farkında olduğu gibi, anlatılan "gecikmiş" bir burjuvazinin hikâyesidir.

Modernlik yalnızca dünyanın başka bir yerinde değil, tarihin başka bir zamanında gerçekleşmiştir. Dolayısıyla, onu yakalamak, yani muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak mümkün değildir; mümkün olan ancak "muadil" bir medeniyet yaratmaktır.

Oysa muadil olan hakikati ikame eden şeydir ve Kemal'in bununla bir derdi vardır. Füsun'un varlığı, ona kendi yaşamının ötesinde bir dünyanın olduğunu duyurmuş ve, tabiri caizse, gözlerini bir başka gerçekliğe açmıştır. Onun içindir ki, Kemal için Füsun'u kaybetmek yalnızca hakikati kaybetmek değil, bir de muadil medeniyetin sınırları içinde sıkışmak anlamına gelir.

"YARIN GENE GELİN, GENE OTURURUZ"

Fatih'in, Balat'ın, Karagümrük'ün arka sokaklarında dolaşarak aralık kalmış perdelerden sızan ışıkları takip ederken, yalnızca Füsun'u aramaz Kemal. Kendisi de bunun farkındadır aslında: "Bu

kenar mahallelerde, arsalarda, parke taşı kaplı çamurlu sokaklarda, arabalar, çöp tenekeleri ve kaldırımlar arasında, sokak lambalarının ışığında yarı patlak bir topla futbol oynayan çocuklarda, hayatın özünü görebildiğimi hissederdim" (Pamuk, 2025, s. 200).

"Hayatının kayıp merkezini arayan" Kemal, bunu kendini Avrupai olmak zorunda hissetmeyen ("Ben aslında cesur ve modern değilim!" [Pamuk, 2025, s. 54]) Füsun'da ve onun ailesinin yaşadığı Çukurcuma'da bulur. Böylece *Masumiyet Müzesi*'nin anlattığı aşk hikâyesinin en dokunaklı ve okunmaya değer kısmı olan "ziyaret" bölümü başlar. Kemal, tam yedi yıl on ay Çukurcuma'daki eve akşam yemeğine gider ve Füsun'un varlığı ile kapıları kendisine açılmış o özel dünyaya dair ayrıntıları bir bir kaydeder: iğneler, mezuralar, tokalar, taraklar, bardaklar, kibrit kutuları, izmaritler ve daha niceleri. Her biri, Kemal'in kendisini sonunda Füsun'a ulaştıracak çetrefilli yolda adım adım ilerlediğini gösteren birer işaret gibidir sanki.

Bunların arasında bir tanesi vardır ki, romanın çok daha erken bir aşamasında, daha Çukurcuma faslı açılmamışken, kaydedilip bir köşeye konmuştur. Onunla ilk kez Rahmi Efendi'nin evinde karşılaşırız. Bir cenaze evidir bu ve orada olup bitenler balkondan kahve içerek izlenen cenaze merasiminden çok farklıdır: "Küçük, yoksul ama tertemiz odadaki eşyalara bakarken [...] bir an Rahmi Efendi'nin karısı ile birlikte ben de ağlayacağım sandım. Televizyonun üzerinde elişi bir örtü, örtünün üzerinde de uyumakta olan bir köpek biblosu vardı. Köpek de ağlayacaktı sanki. Nedense o köpeğe bakarken kendimi iyi hissettiğimi, önce bunu sonra da Füsun'u düşündüğümü hatırlıyorum" (Pamuk, 2025, s. 96).

Küçük köpek bibloları, Füsun'un Çukurcuma'daki evindeki televizyonun üzerinde yeniden karşımıza çıkarlar. Basit, gösterişsiz ve eski bir hayatın (radyo zamanından kalmadır çoğu) alçakgönüllü temsilcileri olarak son derece dokunaklıdırlar. Çoğu güzel şey gibi yoklukları ancak kaybolduklarında hissedilir. Onları saran unutulmuşluk, ihmal edilmişlik hissini çok inandırıcı bir şekilde anlatır Pamuk. Belki de taklit Jenny Colon çantanın tam karşısında duran imge budur: Başka bir şey olmaya gayret etmeden sadece kendisi olabilen bir nesnenin kırılgan güzelliği vardır bu biblolarda. Pamuk'un bir röportajında da söylediği gibi, Kemal bunları "gözleri

yalnız Füsun'a değil, Füsun'un sayesinde tüm dünyaya açık olduğu için" fark eder hale gelmiştir.*

Kemal, Füsun'u bilmek isterken dünyayı öğrenir. Çukurcuma'daki o küçük eve yaptığı ziyaretler ve o ziyaretlerle farkına vardığı nesneler/anlar sayesinde başka bir hayata dair bir farkındalık geliştirir. Böylece, Jale Parla'nın da dediği gibi, roman "bir olgunlaşma, bir kemâle erme öyküsü olur."**

Fakat bu "kemâle erme" öyküsü, bir oluşum romanı tadında bitmez; kahramanımız iyi bir vatandaş olup toplumdaki yerini almaz, hikâye mutlu sona ulaşmaz. Kemal'i öbür tarafa, yani "taklitler dünyası"na bağlayan tek bir şey kalmıştır romanın sonuna geldiğimizde: Füsun'u koluna takıp o dünyaya geri götürmek ve onu modern bir hanımefendi haline getirmek ister. Avrupa seyahatine giderken, daha fazla sabredemez ve gerçek olduğundan emin olmak istercesine sevgilisine dokunur. Kemal'in sonunu hazırlayan da bu olur. Sevgilisini kendi dünyasına getirmek istediği andan itibaren, hikâyesi Orfeus'un hikâyesine dönüşür. Karısı Euridike'nin ölümüne dayanamamış, ölüler ülkesine gidip onu geri almayı başarmış ama onunla birlikte yeryüzüne çıkana kadar arkasına dönüp Euridike'ye bakmama koşulunu yerine getirememiş Orfeus gibi, Kemal de dayanamayıp arkasına dönüp bakar ve bunun sonucu olarak da sevgilisini sonsuza dek yitirir.

CUMHURİYETİN MODERNLEŞME PROJESİ VE MUADİL MEDENİYET

Cumhuriyetin modernleşme projesinin, Batı-taklidi olmanın ötesine geçemediği noktada bir "muadil" medeniyet yarattığı fikri Cumhuriyet romanının yabancısı değildir. Hatta bu durumun altını çizmek, Alper Çeker'in de iddia ettiği gibi marjinal bir tutum değil, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay gibi Türk edebiyatının önde gelen isimleri tarafından temsil edilen bir eğilimdir.***

---

* Banu Güven, "Aşkından Müze Yaratan Adamın Hikâyesi", Orhan Pamuk ile röportaj, *NTV* (2 Eylül 2008).

** Jale Parla'nın söz konusu yazısı bu kitapta ss. 42-47'de "Bir Olgunlaşma ve Kemâle Erme Öyküsü" adıyla yer almaktadır. (ed. n.)

*** Alper Çeker, *Cumhuriyet Dönemi Muhalif Türk Romanı: Balonun Davetsiz Konukları*. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2008).

Orhan Pamuk'un da bu çok geçilmiş yoldan yürüdüğünü söyleyebiliriz. Ancak, *Masumiyet Müzesi* bir kimlik hikâyesi anlatıyorsa bile, bunu bir aşk hikâyesinin perdesi altında gizlenmiş bir hakikat yolculuğu olarak anlatmayı yeğlediği için, mizahi bir tonla Cumhuriyet sonrası bürokrasisini anlatan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden de, modernlik projesine kendine bu projede yer bulamayan kentli aydının gözünden bakan *Tutunamayanlar*'dan da farklıdır. Pamuk'un elinde kimlik meselesi toplumsal bir sorun olmaktan çok bir "evsizlik" hikâyesi haline gelmiştir. Bu da, romanı kendinden önce gelenlerden farklı bir yere oturtur. Füsun'a duyduğu aşkta, kendi gerçeğini, kimliğini ve "evini" arayan Kemal, bu açıdan bürokrasi çemberinde kendine yeniden bir "ev" bulan Hayri İrdal'dan da, romanın sonunda evini terk edip onu nereye varacağı bilinmeyen bir yolculuğa çıkan Turgut Özben'den de farklıdır.

Bu iki romandan farklı olarak ironik bir dil de kullanmaz Pamuk. Fakat bu durum, *Masumiyet Müzesi*'nin ironiden yana fakir olduğunu göstermez. En büyük ironi de, Kemal'in aradığı "evi" bulduğunu sandığı anda kaybetmesidir. Füsun'a kavuştuğunu düşündüğü an, aslında onu sonsuza kadar yitirdiği an haline gelir. Kemal'e kalan yine gerçekle ikame edilen kopyalardır: Bir kez daha taklitten medet umulur ve müze "ev"in yerini alır.

Böylece, gerçek içinde yaşanabilecek bir şey olmaktan çıkar, dondurulur, sabitleştirilir ve seyredilebilir bir "fikir" haline getirilir.

Kemal'in roman boyunca Füsun'a yaptığı da bundan farklı değildir zaten.

"Ev" müzeye dönüştüğünde, ideal olan ölümsüzleştirilmiş ve kitabın Platonik örgüsü de böylece kapanmış olur.

Kayıp Kentte Gizli Aşk

PICO IYER

Dünyanın merkezi olduğu döneme ait pek çok emareyi hâlâ taşıyan İstanbul, belleğe, yurduna ve orada yitip giden her şeye âşık bir yazar olan Orhan Pamuk'un eserlerinde bir müzeye dönüşüyor adeta. 2003 tarihli anı kitabı *İstanbul*'da, neredeyse ilk elli yılını geçirdiği beş katlı Pamuk Apartmanı, şekerlikler, enfiye kutuları, buhurdanlık, hiç çalınmamış piyanolar ve hiç açılmamış büfelerle dolu, "karanlık müze ev" olarak betimleniyor. Odalardaki insanlarda da ihmal edilmiş, geride bırakılmış bir taraf var; Avrupa'da moda olmuş âdetleri ve algılanan alışkanlıkları içtenlikle ve dikkatle izleseler de, Avrupa'nın onları düşünmeye aslında pek az zaman harcadığını biliyorlar (ya da en azından keskin gözlü tarihçiler biliyor).

Pamuk *İstanbul*'da yabancıların, İstanbul'u kolayca başvurulan, soyut "Doğu ve Batı" terimlerine hapsetmeyi sevdiklerini söylüyor; Pamuk'a göre ise parçası olduğu kültürün kalbindeki gerçek ayrım, yerel gelenek ile ithal edilen yeni arasında gerçekleşiyor. Ve bu gerilime insani canlılıkta, özel bir çehre vererek –bunun her sakız paketinde veya Sophia Loren filminin seçiminde nasıl bir rol oynadığını göstererek– eğildiği konuya farklılık katıyor. Pamuk, kendisini ülkesinin yerli, kimi zaman mistik geleneklerini aramaya iten şeyin, laik, Batı'ya dönük bir ailede büyümesi olduğunu öne sürüyor. Diğer bir ironi ise Türkiye'ye kendi sesini nasıl kazandıracağını, çeviri eserler üzerine çalışarak öğrenmiş olması.

Gençken ressam olmayı çok arzuladığını ve bu yolda ilk adımlarını, Avrupa'nın daima yabancı olarak gördüğü bir şehirde Monet, Sisley ve Pissarro'nun taklitlerini yaparak, İstanbul evlerine Utrillo'nun kepenklerini koyup onları hiç olmadıkları bir hale büründürerek attığını, alaycı bir şekilde ifade ediyor. Ortaya çıkan ürün tuhaf ve melez olduğu kadar, tartışmasız yeniydi; ne tipik Batılıydı ne de geleneksel Türk'tü. Aslında ona kendi kültüründe

nelerin kıymetini takdir edeceğini ve hatta yazar olmanın hayalini nasıl kuracağını gösteren de Batı'ydı. (Onu sanatla uğraşmaktan vazgeçirmeye çalışan annesinin, "Burası Paris değil, İstanbul" cümlesini de aktarıyor.)

Diğer bir deyişle Pamuk, kendini çeviri eserlerde yaşayarak inşa etti. Dostoyevski ona, Avrupa'nın sınırlarının az ötesinde yaşayan ve öfkeli bakışlarını ülkesinin nasıl Avrupalı –ya da tam tersi– olması gerektiği meselesine çevirmiş, azgınca faal bir yazarın emsalini sundu. Nabokov ona ayrıcalıklı çocukluğunun zamanı durduran, hissî dünyasındaki her ayrıntıyı nasıl okşayacağını öğretti. Hepsinden de önemlisi, Proust ona anılarından incelikle işlenmiş fanteziler yaratmayı ve en küçük ayrıntıda bile nasıl bir duygu evreni bulabileceğini gösterdi. Pamuk, Avrupa'nın büyük geleneğine, az sayıda çağdaş Avrupalının sahip olabileceği bir hayranlıkla ve bağlılıkla bakıyor (Ian McEwan'ı ya da Michel Houellebecq'i, Pamuk'un yaptığı gibi Sir Thomas Browne'dan ya da Montaigne'den içtenlikle alıntı yaparken hayal etmek zor); böylece, kendi ülkesinin –ve gelişmekte olan ülkelerin büyük bir kısmının– tutunmaya azmettikleri yerli gelenekler ile ait olmaya can attıkları küreselleşmiş dünya arasındaki huzursuz konumunu ânında yakalıyor.

Masumiyet Müzesi, Pamuk'un bugüne dek bu itkileri keşfetmek üzere çıktığı en içten ve incelikli yolculuk olabilir. İlk bakışta roman, aylak, zengin, genç bir İstanbullu olan (bu anlamda Pamuk'tan pek de uzak olmadığı ima edilen) ve genç bir kıza kur yapan Kemal'in nispeten basit ve alışılagelmiş hikâyesi üzerine kurulu, konudan konuya atlayan, beş yüz otuz sayfaya yayılmış, tipik, hacimli bir aşk hikâyesi. Kemal, babasının kendisine verdiği bir ihracat şirketini işletse de, zamanının çoğunu Şanzelize (Champs-Élysées gibi) adlı butikte çalışan on sekiz yaşındaki tezgâhtar Füsun Keskin'e saplantılı bir şekilde kur yapmak amacıyla, ailesinin tuttuğu ikinci bir daireye gizlice girip çıkarak geçiriyor. Füsun'un annesi ise, Kemal'in annesi gibi sosyete kadınları için elbiseler dikiyor. Kemal ve Füsun 1975 ila 1984 yılları arasında sürekli bir araya geliyor, ayrılıyor, birbirlerinin etrafında dönenip duruyorlar. Ta ki Kemal için Füsun, gençliğinin şehri, çok sevdiği İstanbul'dan ayırt edilemez hale gelene kadar. Yıllar sonra Kemal, birbirlerine kur

yaptıkları döneme ait eşyaları –"porselen bir tuzluk ya da köpek biçiminde bir terzi mezurası ya da korkutucu bir konserve açacağı ya da Füsunların mutfağından hiç eksik olmayan Batanay marka ayçiçek yağı şişesi"– topladığı bir Masumiyet Müzesi meydana getirerek, sevgiye ve umuda, en önemlisi de onları besleyip büyüten yere adanmış bir anıt inşa ediyor (Pamuk, 2025a, ss. 374-375).*

Kemal'in Füsun'dan kalan 4.213 sigara izmaritini nasıl topladığını, Füsun'un ailesinin evine 2.864 kez akşam yemeğine gittiğini ve birlikte geçirdikleri öğleden sonralarından hatırladıklarını anlatırken, Pamuk, *Kolera Günlerinde Aşk*'ın Nabokov'cu versiyonu sayılabilecek klasik, hacimli bir aşk hikâyesi anlatıyor (diğer kitaplar onun duyarlılığının öyle ayrılmaz parçaları ki, insan kendini bu tür karşılaştırmalar yaparken buluyor). Ancak çoğu okur için bu uzun, aheste ilerleyen aşk hikâyesine hayat veren şey, kanımca, yazarın İstanbul'a karşı hissettiği hakiki tutkunun yaşattığı, çok daha özel bir diğer aşk hikâyesi. Çekici ve bir nebze garip bir adam olan Kemal ile "Eski İran minyatürlerindeki kadınlar"ı andıran sevgilisi, akla yer yer arketipleri getiriyor; Pamuk'un içinde büyüdüğü müphem, yarı kozmopolit İstanbul o kadar belirgin ve özellikli ki, okurda evrensellik hissi uyandırıyor (Pamuk, 2025a, s. 327).

Pamuk'un bu romanda gösterdiği büyük marifet, genelgeçer fikirler üzerine inşa edilmiş bir toplumun kendine özgü ayrıntılarını çağrıştırması. İstanbul'un yüksek sosyeteden insanları Harrod's hakkında çene çalar, kayak tatillerine çıkar, Nice'ten yazlık şemsiyeler getirir ve Büyük Kulüp'te buluşurlar. Birinin diğerlerini "çok *à la Turca*" bularak reddetmesi de âdettendir. Bu eğreti görünüşler kaçınılmaz bir dokunaklılığa sahiptir. Pamuk bize, 1950'lerin sonlarında Türklerin mikser, konserve açacağı ya da elektrikli tıraş makinesi edinen ilk kişi olmakla övünmekten hoşlandıklarını anlatıyor. Avrupa'dan dönerken yanlarında hevesle mayonez yapma makineleri getirdiler – ve Türkiye'de yedek parça bulunmadığını

---

* Pico Iyer'in yazısının orijinal halinde *Masumiyet Müzesi*'nden ve *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'den yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için *Masumiyet Müzesi*'nin Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025; *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'in Yapı Kredi Yayınları'ndaki Nisan 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

gördüler; böylece "yeni"nin bu büyük sembolleri çok geçmeden birer kalıntı haline geldi.

Kemal'in şehirdeki en yakın arkadaşı Zaim, Türkiye'ye ilk yerli üretim meyveli gazozu –hiç de rastlantısal olmayacak şekilde– tanıtıyor; İstanbul'un dört bir yanına, sarışın bir Alman modelle "Siz Her Şeye Layıksınız" sloganının yan yana yer aldığı devasa reklamlar asıyor. Statü simgelerine açlık o kadar yoğun ki –bazı Müslümanlar Noel ağaçları satın alırken– açıkgöz girişimciler bu yeni moda içeceğin şişelerini toplayıp içini çok daha ucuz, yerel bir muadil içecekle doldurarak kâr elde ediyorlar. Bazı Türkler bir yüzünde Arap rakamları, diğer yüzünde Roma rakamları bulunan Doğu-Batı saatleri takıyorlar.

Kısacası her ayrıntı, Donkişotvari bir arzu kültürünü ifade ediyor. Kemal'in içinde bulunduğu duruma ayrı bir dram katan şey ise saatlerin durduğu dairesinde Füsun'u öptüğü sırada bile, toplumsal açıdan daha çok kabul gören bir kadınla, emekli bir diplomatın kızı olup Fransa'dan yeni dönen Sibel'le resmen nişanlı olmasıdır. Tam da nişan törenine saatler kala Kemal ile Füsun sevişirken, sosyete sayfaları mükemmel çift hakkındaki haberlerle çalkalanmaktadır. Tıpkı Türkiye –ve gelişmekte olan dünyada, kafası küresel saygınlık açlığıyla karışmış pek çok yer– gibi, Kemal de fahri bir Batılı olmayı, uygun gördüğü her yerde zevk almayı arzulasa da, toplumun kurallarına göre oynayan iyi bir Türk olmayı da istiyor. Ancak, tıpkı yaratıcısı gibi, o da ne kendisinin ne de ülkesinin buna layık olduğunu görecek kadar düşünceli.

Dolayısıyla *Masumiyet Müzesi*, ne ölçüde modern olmak istediğini bir türlü kestiremeyen, kafası karışık bir dünya için tercüme edilmiş, zengin ve modern sayılabilecek bir *Masumiyet Çağı*'na dönüşüyor. Pamuk'un içeriden betimlediği, dünyaya çok yönlü ve uluslararası bir gözle bakabilen, varlıklı İstanbul, (bazılarının deyimiyle) *au fait** olmayı arzulasa bile, ezici bir *comme il faut*** duygusuna sahip; 1970'lerde bu amansızca hassas hiyerarşi ve gelenek duygusu gücünü hissettirirken, giderek artan sayıda Türk genci daha büyük özgürlüklerin ve olasılıkların farkına varıyordu.

---

* (Fr.) İstenen nitelikte, tam yetkin. (ç. n.)

** (Fr.) Münasip. (ç. n.)

Kitabın geçtiği dönem (tıpkı yirmi yıl önceki Amerika gibi), İstanbul'daki ilk disk jokeylerin ve ilk psikanalistlerin; pek çok kişinin daha tasvip etmezken arzuladığı, üzerine vesveseli tartışmaların yaşandığı ilk güzellik yarışmalarının ve modellerin zamanıdır. Hatta Avrupa'dan kaçak gelmiş seks kitaplarından taklit edilen ve oyuncular iç çamaşırlarını çıkarmadan çekilen "ilk Müslüman porno filmleri"nin de zamanıydı.

Pamuk, son romanı *Kar*'da, ülkesinin kendi üstündeki örtüyü atmaya ne kadar hazır olduğunu görmek için Türkiye'nin doğusundaki başörtüsü meselesine odaklandı. Önceki romanı *Benim Adım Kırmızı*'da on altıncı yüzyıl Osmanlı nakkaşlarını ele aldı; kutsal bir sanatı hiçbir öznellik yansıtmadan, kalıplaşmış kurallarıyla icra etmek üzere eğitilen bu nakkaşlar, Avrupa'dan gelen akımlar tarafından kendi tarzlarını geliştirmeye, böylece artık Tanrı'nın değil, insanın perspektifinden bakmaya teşvik ediliyorlardı.

Masumiyet Müzesi'nde ise cinsel özgürlüğe ve "özgürleşmeye" –alışılagelmiş tavırlardan vazgeçmek konusunda gönülsüz olsa da– kararlı bir toplumun dertlerine odaklanarak, ülkesinin paramparça ihtirasları üzerine başlattığı tartışmayı daha geniş bir alana yayıyor. Pamuk'un genç erkek kahramanları kadınların karşısında beceriksiz ve utangaçtır ki –otuz yaşındaki başkahramanı Türkiye'de, ekran dışında hiç öpüşme görmemiştir– bu, kızların kendilerini Batılı film yıldızları gibi gösterdikleri "birinci sınıf genelevlere" giderken bile böyledir. Genç kadın kahramanları ise onlara düğün günlerinde bakire olmaları (ya da en azından ikiyüzlülükleri konusunda ağzı sıkı davranmaları) gerektiği söylenirken, Paris ve Londra'ya alışverişe giderler.

Konu, ortaya çıkan belirsizlikler ve iddialar oldu mu, Pamuk hiçbir şeyi gözden kaçırmıyor. Bu, çocuklarınız bir kere Paris'i gördükten sonra onları nasıl İstanbul'da tutacağınızla ilgili olmaktan ziyade, bir kere Avrupa'da bunun nasıl yapıldığına tanık olduktan sonra onları evlilik öncesi seksten nasıl uzak tutacağınızla ilgili bir mesele. Pırıltılı İstanbul'da yaşayan kadınlar görücü usulü evlilik istemeseler de kendi başlarına nasıl erkek bulacaklarını bilmiyorlar. Hatta Türkçede "flört" anlamına gelen bir kelimenin bile olmadığını öğreniyoruz. Ortaya çıkan sonucun, Philip Larkin'in o ünlü "Cinsel

ilişki başladı / Bin dokuz yüz altmış üçte" dizesinin, aşağı yukarı on iki yıl sonraki İstanbul versiyonu olduğunu söyleyebiliriz.

Bu korku ve güvensizlikler, romanın ortalarında şaşaalı bir doruğa ulaşıyor: Kemal ve Sibel'in (Pamuk'un İstanbulu'nun merkezinde büyük bir Truva atı gibi dikilen) Hilton'da düzenlenen nişan partisini konu alan ve tezgâh altından satılan kaçak "Avrupa" şampanyasıyla ateşlenen kırk üç sayfalık, etkileyici bölümde. Türk sosyetesi bu harikulade tabloda bir araya geliyor; her biri kabaca beş sayfadan oluşan ve çoğunlukla kepenkleri kapalı dairelerindeki genç âşıklara odaklanan yirmi üç bölümden sonra bu, elbette devasa bir sahne olarak çıkıyor karşımıza. Orada bulunan herkes insanların dış görünüşlerini nasıl okuyacağını biliyor; her birinin esas kaygısı kendi içinde büyüyen baskılar olsa da.

Pamuk bu konu üzerinde pek durmasa da Kemal için gizli aşkı Füsun'la geçirdiği öğleden sonraları, iyi kötü korumayı umduğu bir tür cennet gibi. Yine de, taşıdığı liberal arzulara rağmen kendisini muhafazakâr addeden bir dünyanın hoşgörüsüz ortamları içinde, bu öğleden sonraları aslında tam tersi: Kemal'in, âşık olduğu kişiyi Cennet Bahçesi'nden kovma yolu. Kemal kendi zevklerini doyurmakla meşgulken, bekâretini kaybetmiş ve bu ilişki konusunda pek bir şey dile getiremeyecek bir genç kadın olan Füsun'a aslında bir tür hapishane vaat ediyor.

Karakterinin bölünmüş yaşamını sembolik nesnelere gönderme yaparak kurgulama hassasiyeti Pamuk'un tipik özelliği. Yetişkin Kemal, nişanlısına Jenny Colon el çantası alırken Füsun'la tanışıyor. Daha sonra, nişanlısı çantanın sahte olduğunu anlayınca, Kemal çantayı iade etmeye gittiğinde Füsun'la yakınlaşıyorlar. Füsun ise, sahtelik konusunu bu kadar mesele haline getiren (ve tabii ki sahte ürünler için bir pazar yaratan) marka bilincine karşı çıkıyor. Füsun, Samsun marka sigara içerken, Kemal "Bulgaristan Sosyalist Cumhuriyeti'nde üretilen ve Türkiye'ye kaçakçı gemileri ve balıkçı tekneleriyle sokulan sahte Marlborolar"ı bile bile tercih ediyor (Pamuk, 2025a, s. 371). Kemal'in sevgilisi sahte çantalar satarken nişanlısı bunları alan kişi.

Orhan Pamuk bize, Avrupa'nın sahip olduğu ve Türkiye'nin asla sahip olamayacağı yegâne şeyi gösteriyor: Avrupa'nın ne yaptığına ya da ne düşündüğüne karşı kayıtsızlık. "Avrupa'da zenginler,"

diyor Sibel, duyguların doruğa ulaştığı bir anda, "kibarca zengin değil gibi yaparlar..." (Pamuk, 2025a, s. 207). İstanbul'da herkes –ki Pamuk yine Bombay, Karakas ya da Amman hakkında yazıyor da olabilirdi– arzularını yurtdışında bulduğu anda vatan hasreti çekmeye başlıyor.

Masumiyet Müzesi'nin başlarında anlatıcı kendisinden "kendi yaşadıklarımın antropoloğu" olarak söz ediyor. Daha sonra kendisini, sanki İstanbul hakkında hiçbir şey bilmeyen birisine anlatır gibi, kendi toplumunun "antropoloğu" olarak görüyor. Her ne kadar Pamuk sayfaların ve dikkatinin çoğunu Kemal'in, bir yakınlaşıp bir kaçıveren Füsun'a karşı pervasız, bir nebze Humbert'vari flörtleşmesine ve saplantı müzesi için anne babasının evinden nesneler aşırmasına mebzul miktarda ayırmış olsa da bu kitabı taşıyan ve ona esas tadını veren aslında yine yazarın antropolojik dürtüsü. Kurgunun merkezindeki âşıkların taslak düzeyinde kaldıkları düşünülürse, romanın ana karakterinin yaşanan şehir olduğu anlaşılıyor. İki âşığın dokuz yıllık bir bekleyişin ardından sevişmesi üzerine, gözlerinin önünden "eski filmlerdeki İstanbul görüntüleri, şehrin karlı sokakları, siyah-beyaz kartpostalları" geçen Kemal'in (ve Pamuk'un) asıl ruh eşinin ve hayat arkadaşının memleketi olduğu apaçık ortada (Pamuk, 2025a, ss. 447-448).

Yazarın *Hatıralar ve Şehir* altbaşlıklı anı kitabını okuyanlar, sosyete köşe yazılarını takip eden güzel anneden, evdeyken bile gaip sayılan iyi huylu babaya; çocuklukta boyama kitapları almak üzere Alaaddin'in dükkânına düzenlenen ziyaretlerden, babalarının Mercedes'ine atladıkları gibi ergence tura çıkan İstanbullu özentisi diğer çapkın gençlere kadar pek çok ayrıntıyı hatırlayacaktır. İstanbul'da gerçekten yaşandığı üzere burada da iki yabancı tanker Boğaz'da çarpışıyor, hemen ardından çıkan yangını kentin büyük bölümü yerinde durmaksızın izliyor. Sonunda Pamuk, bir şekilde zorlama hissi veren bir kararla, Kemal'in kendisinin bir aynası, (*İstanbul*'da ve başka yerlerde de söylediği şekliyle) Borges'ci "Öteki"si olduğunu bile öne sürüyor. Gizli dairesi Pamuk Apartmanı'ndan sadece beş ev uzakta olan Kemal, namıdiğer "öteki", "Orhan Bey"den hikâyesini onun yerine anlatmasını rica ediyor.

Kemal, İstanbul'un sahte-Avrupa toplumundan uzaklaşıp, Sibel'le nişanını bozup, her akşamını Füsun ve ailesiyle onların

mütevazı dairelerinde televizyon izleyerek geçirip, masumiyete doğru uzun ve yavaş yolculuğunu sürdürürken; roman ikinci yarısına geliyor ve okur, her şeye sahip olmak isteyen Kemal'in elinde nasıl da hiçbir şey kalmadığını görmeye başlıyor. Edith Wharton'ın Newland Archer karakterinden farklı olarak, Kemal kendi küçük dünyasından ve onun küçük kurallarından kopma cesaretini gösteriyor, ancak muhafazakâr bir Müslüman mahallede ucuz bir otele yerleştiğinde, kendini ne burada buluyor ne de orada. İstanbul'un yakından tanıdığı yoksul mahallelerini, "parke taşı kaplı çamurlu sokaklarda, arabalar, çöp tenekeleri ve kaldırımlar arasında, sokak lambalarının ışığında" diye anlatırken, onların huzursuzluğunu ve melankolisini kendisinin bir yansıması olarak görüyor. "Şimdi bu arka sokaklarda," diyor, "hayatımın kayıp merkezini arıyordum" (Pamuk, 2025a, s. 200).

Bu, neticede Kemal'in (ve belki de Pamuk'un) beklenmedik bir biçimde muhafazakâr bir tutum sergilemesine yol açıyor ki, Kemal mutluluğu bulma yolundaki adımı, ancak kendisini Türkiye'nin eski geleneklerine kaptırıp, çağdaş tutku yerine zarif, saraylı romantizmini tercih ederek atabiliyor. Tuhaf bir biçimde, onu ve sevgilisini siyah-beyaz bir tablonun içindeymiş gibi, geçmişte kalmışçasına, el ele yürürken görüyoruz. "Ailelerinin evlensinler diye tanıştırdığı bir çift gibi utangaç, sessiz ve çekingendik" diyor Kemal (Pamuk, 2025a, s. 411). Pamuk nostaljiye giderek daha çok meyleder – yazılarının çoğu çöküş dönemlerinde geçiyor (hatta Pamukların bugün, ihtişamlarının enkazında yaşayan eski zengin ailelerden biri olduğuna dair öylesine bir gönderme de var)– ve A.S. Byatt'ın *Sahipler*'de yaptığına benzer bir biçimde, aşka esas anlamını ve temposunu katan şeyin yasaklar ve kısıtlamalar olduğunu ileri sürer gibi görünüyor. Kitabın ilk yarısında pek çok Türk kızı gibi saçını sarıya boyatan Füsun, ikinci yarıda doğal siyah rengine dönüyor.

Pamuk'ta sıklıkla tanık olduğumuz üzere, kurgunun ilk yarısına eşlik eden heyecan ikinci yarıda aynı şekilde sürmüyor; Pamuk önceliği olay örgüsünden çok arka sokaklara ve sorgulamalara veriyor. Ancak *Masumiyet Müzesi*, bu sanatçının güçlü yönlerinin bazı açılardan nasıl Janus yüzlü olduğunu şık bir şekilde gösteriyor: Sofistike olmayı taklit eden İstanbul sosyetesini kimse bize bu kadar amansızca, sahihçe hissettirmemişti ve hiçbir yazar bizi, kentin ge-

leneksel ve göz ardı edilmiş mahalleleri eşliğinde, geçmişte kalmış İstanbul'un siyah-beyaz tasvirine bu kadar çekmemişti. Kemal her gece akşam yemeği için Füsun ve ailesini ziyaret etmeye başladığında, kentin belki de daha önce hiç görmediği yerel dokusuyla romantizm yaşıyor, şoförünün onu babasının 1956 model Chevrolet'siyle Boğaz'daki bahçe sinemalarına ve restoranlara götürmesine izin veriyor, yerlerine apartman inşa etmek üzere evlerini yakan miras zengini aileleri bize gösteriyor olabilir. Yine de her yerde bölünmüşlükle karşılaşıyor: Kitabın en tadına doyulmaz sayfalarından bazılarında, 1970'lerin sonlarında İstanbul'da yaşayan, Godard ya da Truffaut tarzı filmler çekmek isteyen hevesli sinemacılarla tanışıyoruz. Ancak geçinmek için erotik filmler çekmek zorunda kalıyorlar.

Şans bu ya, *Masumiyet Müzesi*'ni İstanbul'da kaldığım günlerde, zaman zaman da Pamuk'un kendi mahallesinde, şehrin Belgravia'sı diyebileceğim Nişantaşı'nda okudum; etrafım şık, pırıl pırıl, yeni otellerle ve kara çarşaflı kız arkadaşlarını ellerinden tutup Starbucks'a götüren, kırsal kesimden gelmiş gençlerle çevriliydi. Hatta bir ara kendimi Boğaz'daki Çırağan Sarayı'nda, Pamuk'un romanda anlattığına esrarengiz bir şekilde benzeyen bir sosyete düğününde buldum. Öte yandan, bu hızla genişleyen şehirde, akrabalarımın büyüdüğü Hindistan'ı veya şu anda yaşadığım Japonya'yı düşünmemek elde değildi. Pamuk'un da fark ettiği üzere, kendi ülkesinin güvensizliklerini bu kadar yoğun ve saplantılı bir biçimde, kıyısından köşesine kadar inceleyince, küresel olmak ile kendisi olmak arzusu arasında kalmış toplumların neredeyse hepsine söz hakkı tanımış oldu. Örneğin Mira Nair'in filmlerinde, Yeni Delhi'de yaşayan Hintler (çoğunlukla kıskandıkları) akrabalarının Amerika'dan gelme sigara ve içki alışkanlıkları hakkında söylendikleri zaman, neredeyse kelimesi kelimesine aynı ifadeleri kullanırlar.

Kemal müze projesinin ayrıntılarını ve dünya genelinde 5.723 müzeyi nasıl ziyaret ettiğini, özellikle de bir zihnin temsili sayılabilecek –Londra'daki Sir John Soane'nin Evi ya da Paris'teki Édith Piaf Müzesi gibi– binalara nasıl rast geldiğini anlatırken bu kitabın aslında onun yitik zaman arayışı olduğu anlaşılıyor. Bir aşamada Pamuk, karakterine Marcel Proust Müzesi'nden, Nabokov

Müzesi'nden, Saint Petersburg'daki F.M. Dostoyevski Müzesi'nden ve hatta (Kemal kitaplarla pek haşır neşir sayılmayan bir iş insanı gibi resmedildiğinden, kulağa pek de inandırıcı gelmeyecek şekilde) Proust okuduğundan, sırf Proust değindi diye bir müzeyi ziyaret etmekten bahsediyor. Hem toplumdan küçük bir gravürü derinlemesine incelemenin hem de gizliden gizliye madlen kekleri biriktirmenin usulünü Türk çömezine gösteren kişinin Proust olduğu açıktır.

İstanbul'da olduğu gibi, hafıza yine bir tür dine dönüşüyor – belki bu kez daha bile fazla. Proust'taki *les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus** düşüncesi burada da kendini gösteriyor. Yine de, "Gerçek müzeler, Zaman'ın Mekân'a dönüştüğü yerlerdir" savına dair düşüncelerine, Aristoteles'in zaman kavramına dair konuşmalarına ve zamanı fethetmeye yönelik çabalarına rağmen, konuyu en güzel şekliyle aktaran, esasında Pamuk'un ayrıntılarıdır. 1970'lerde, insanların zamanı sarkaçlı duvar saatleri yerine televizyonlardan öğrendiğini okumamız gibi. (Doğu-Batı saatleri de, bir ayağıyla ileriye doğru adım atarken diğeriyle olduğu yerde duran bir toplumda zamanın nasıl bölündüğünü gösteriyor.)

Pamuk son romanı *Kar*'da, bütün edebi arabesklerini kullanarak, ülkesinin kafa karışıklıklarına yenilikçi, yürek parlatan bir hikâyeyle değiniyor. Roman bu açıdan çığır açıcı nitelikte. *Kara Kitap*'ın ve *Benim Adım Kırmızı*'nın incelikli icat ve deneme becerileri, Türkiye'nin türlü kimlik krizleri ve büyüyen sancıları üzerine baş döndürücü virajları geride kaldı. *İstanbul*'da, Pamuk artık ona mal edilen lirik bir keder tonuyla özdeşleşiyor. Şimdi ise, *Masumiyet Müzesi*'nde âşık bir hayalperestin gayet basit, dolambaçsız –Maureen Freely'nin çevirisiyle anlaşılır, akıcı ve insani hale getirilmiş– hikâyesini, romantik yüzeyinin altındaki çarpıcı gerçeklikle anlatabiliyor. Kemal ve Füsun'un çocukken bir Kurban Bayramı'nda tanışmalarının ya da aile evinin oturma odasında izledikleri Grace Kelly filmlerinin tesadüf olmadığını artık görüyoruz.

Son yıllarda Pamuk'un hayatının, Orhan Pamuk'un yazabileceği türde ironik ve akla mantığa sığmaz bir hikâyeye benzediği biliniyor. 2005 yılında, bir İsviçre gazetesine, bir milyon Ermeni'nin ve

* Gerçek cennetler, kaybettiğimiz cennetlerdir. (ç. n.)

otuz bin kadar Kürt'ün katledilmesinden bahsetmenin Türkiye'de nasıl tabu olduğunu söylemesinin ardından, bu savı, "Türklüğe hakaret" suçundan üç yıl hapis cezasıyla yargılanmak üzere mahkeme önüne çıkarıldığında doğrulandı. Her ne kadar beraat etmiş ve 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü almış olsa da Pamuk bunca sevdiği topraklarda giderek daha çok dışlanmaya başladı. Bu yaz İstanbul'a gittiğimde, onun kitaplarını her kitapçıda gördüm ama ne zaman adını söylesem, çoğunlukla sıkılgan sessizliklerle ya da kaçamak bakışlarla karşılaştım.

Artık çoğunlukla New York'ta yaşayan Pamuk, gençliğinden yalnızca zaman değil mekân açısından da koparılmış bulunduğu için, belki de sürgünlük kederinin hiç olmadığı kadar mağduru durumunda. Bunun için de memleketindeki her bir ıhlamur ağacını ve helva satıcısını hatırlama yolunu seçip bir anılar müzesi inşa etmeye girişti. Bir sergi şeklinde dünyanın dört bir yanına götürmeyi planladığı, hakiki, fiziksel bir müze. Kimi okur, *İstanbul* adlı kitabında, çocukluğunda çok sevdiği *İstanbul Ansiklopedisi*'ni "on altı ile on sekizinci yüzyıl arasında Avrupa prensleri ve sanatçıları arasında moda olan bir tuhaflıklar dolabı" şeklinde tarif ettiğini hatırlayabilir (Pamuk, 2025b, s. 160). Avrupa'ya yönelerek Türkiye'yi onurlandırdığı; geçmişe bakarak bugünün baskılarına yaşama sevinci kattığı bu yeni kitabı, Pamuk'un kendine özgü *İstanbul Ansiklopedisi* olarak okunabilir.

KAYNAKÇA

Pamuk, O. (2025a). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Pamuk, O. (2025b). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İngilizceden Çeviren: Mehmet Erkurt

Kayıp Şehrin İzinde

ANDREAS KILB

Müze kurucusu Kemal Basmacı, hayatının ve aşkının dibe vurduğu noktada küçük bir oğlanla çocuk mendili için kapışır. Kemal, büyük aşkı Füsun'un kokusunun sindiği mendili, 1982 yılının yılbaşı gecesi Füsun ve anne babasıyla tombala oynarken kazanmıştır; şimdi de, sevgilisini ve onunla birlikte kaybettiği mutluluğu hatırlatan nesnelerden oluşan, giderek büyüyen koleksiyonuna katmak istemektedir. Ama komşu çocuk Ali de oyunun kazancına göz dikmiştir ve vazgeçmeye niyeti yoktur. Füsun'un, pencerede durup şakır şakır sağanağı seyreden ailesinin arkasından ikisi, yetişkin bir adam ve bir çocuk, açık renk bir keten parçası için mücadele eder, ta ki zayıf olan sonunda pes edene kadar. Arkasında gerçekten trajik hikâyelerin saklı olduğu o ufak tefek, utanç verici gündelik sahnelerden biridir bu. Gerek trajedi gerekse utanç verici olaylar bakımından zengin olan bir hikâyeyi anlatıyor bu roman.

Orhan Pamuk, anı kitabı *İstanbul*'da, kendi ailesinin de dahil olduğu, altmışlı ve yetmişli yılların büyük İstanbul burjuvazisine pek prim vermez. Türk zenginlerin, kendine güvenen tüccarlar gibi değil, doğru zamanda doğru kişilere rüşvet vererek servet yapmış spekülatörler gibi davrandıklarını yazar. "Aşırı ürkek ve fikirsiz yeni İstanbul zenginlerinin servetlerine meşruiyet kazandırmak ve kendilerini iyi hissetmek için yapabildikleri tek şey, kendilerini olduklarından daha fazla Avrupalı göstermekti" (Pamuk, 2025, ss. 181-182).* Pamuk'un roman kahramanı Kemal, tam da bu çevrenin ortasından gelmektedir. Sülalesi giyim ve nevresim şirketleriyle zengin olmuştur, kendisi de (Orhan Pamuk gibi) bir süre Amerika'da yaşamış ve Batılı yaşam alışkanlıklarını benimsemiştir. Hikâyenin

---

* Andreas Kilb'in makalesinin özgün halinde *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'den yaptığı alıntılara ait sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için eserin Yapı Kredi Yayınları'ndaki Şubat 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

başlangıcında, 1976 yılının ilkbaharında, aile serveti kendisininkini tamamlayacak olan Sibel adında başkentli bir güzelle nişanlanmak üzeredir. Sibel'i sevindirmek için Nişantaşı'ndaki bir butikten ona bir el çantası alır. O anda beklenmedik bir şey olur.

Beklenmedik olan, burjuva yaşamlarında sıkça olduğu gibi, aşktır. Aşk, aynı zamanda uzak ve yoksul bir akrabası olan güzel tezgâhtar Füsun biçimine bürünüp Kemal'i vurur. Kemal, Füsun'un aklını çelip ailesine ait boş bir daireye götürür ve tutkulu bir ilişki başlar. Ama fabrikatörün oğlu nişanını bozup kızla evlenmeye karar veremez. Her şeyi birden ister: zengin eş ve fakir sevgili, şampanya partilerinin İstanbulu ve arka bahçelerin İstanbulu. Ve böylece her şeyi birer birer kaybeder. Füsun onu terk eder, çaresiz bir özlemle kıvranan Kemal ise nişanlısından ayrılır, şık ve zengin gençlerden uzaklaşır ve onun için giderek geçmiş mutluluklarının müzesi haline gelen boş aşk yuvasına kapanır.

Kemal bir yıl sonra Füsun'la tekrar karşılaştığında, Füsun senarist Feridun'la evlidir. Ama kahramanımız aşkının nesnesinden vazgeçmeyi hiç düşünmez. Kendine yeni bir genç kız aramak yerine, her akşam, Füsun'un Çukurcuma'da anne babası ve kocasıyla birlikte yaşadığı dairenin müdavimi haline gelir; ve tombul, kibirli Feridun'dan uzak durmak yerine, bir film şirketi kurup Feridun'un sinema dünyasına girişini finanse eder. İstanbul sokaklarında sol ve sağcı aşırılıkçılar birbirlerine ateş ederlerken, o, Füsun ve Feridun'la birlikte Boğaz kıyısındaki yazlık sinemalara gider ve Türkiye'nin ahlaki düşüncelerini ortaya koyan (Kemal'in kaderini de karmaşık bir şekilde yansıtan), düşkün kızlar ve vazgeçen âşıklar hakkında melodramlar izler. TRT mesir macunu şenliklerini haber yaparken ve 1980 askeri darbesinin akıl hocalarını kutlarken, Kemal sevgilisinin televizyonunun üstünde duran porselen köpekleri usulca çalarak onları hızla büyüyen Füsun yadigârları koleksiyonuna katar.

Aşk trajikomedisi kisvesi altında anlatılan, sınıf farklılıkları, cinsiyet rolleri ve çifte standart üzerine bir hikâye bu; aynı zamanda Türkiye'nin yetmişli yıllarından bir gündelik hayat hikâyesi. Çünkü Kemal'in Çukurcuma'daki yağma seferlerinden getirdiği (ve başka yerlerden edindiği nesnelerle tamamladığı) aşk fetişleri, sadece özel ıvır zıvır değil; bu kitaba inanacak olursak, her şeyden çok eşyalarda kendini göstermiş bir dönemin metalaştırılmış izini oluşturuyorlar:

Hâlâ gayet "Türk" izlenimi uyandıran yüksükler, puro kutuları, likör şişeleri, parfüm şişelerinde ve "Avrupai" bir havası olan kadın ayakkabıları, çakmaklar, sinema afişlerinde; Boğaz vapurları, okul sınıfları ve İstanbul'un kenar mahallelerinde henüz imara açılmamış tepelerin fotoğraflarında; kâh Arap kâh Batılı kadranı olan, bazen de ikisini birden barındıran saatlerde. Ama aşk acısı çeken Kemal'in –düzenli olarak aldığı ağrı kesicinin adı "Paradison"– gelecek nesillere bıraktığı müze ne tarihsel ne de politik doğrucu, tersine neredeyse küstahça kişisel olduğu için, bulunduğu şehrin ya da sergilenen objelerin yapıldığı dönemin değil, yaratıcısının en çok özlem duyduğu şeyin adını taşıyor: "Masumiyet Müzesi".

Aynı başlıklı romanın ustalığı, koleksiyon parçalarının tanımlamalarında (dikkatli bakıldığında oldukça kısa ve nesnel gelir) ya da İstanbul'un amaçsızca eğlenen, Doğu ile Avrupa, Osmanlı gelenekleri ile Avrupai hırslar arasında gidip gelen yüksek sosyetesinde (Kemal'in nişan töreni üzerine yaklaşık elli sayfalık bölüm, Orhan Pamuk'un bugüne kadar yazdığı en iyi bölümlerden biri olsa da) elbette daha az kendini gösteriyor. Özellikle tüm motifler, imgeler ve anıların bir araya geldiği karakterde, Kemal Basmacı'da kendini gösteriyor. Kitaplarının canlı insanları betimlemek yerine yapısal inceliklere boğulduğu, anlatıcının becerisini anlatı sanatının üzerinde tuttuğu, Orhan Pamuk'un sık sık, bazen de haklı olarak, yüzüne vurulmuştur; gerçekten de Pamuk'un 2002 tarihli romanı *Kar*'da sembolizm ve kelime oyunları, konu olan kişiler üzerinde ağır bir yük oluşturuyor. Araştırma gezilerinde tam 5.723 müzeyi ziyaret eden kolektoman Kemal için bu eleştiri artık geçerli değil. O, ıstırap sabrı ve sevme azminde hiçbir yapmacıklık olmayan, etten kemikten bir kahraman, *Kayıp Zamanın İzinde*'deki anı sanatçısı Marcel'in ve *Kolera Günlerinde Aşk*'taki talihsiz erotizm düşkünü Florentino Ariza'nın kardeşi; dünya edebiyatının gerçek bir figürü. Orhan Pamuk hikâyenin sonunda karakterini kucaklayıp onun birinci şahıs anlatımını edebi kurgu olarak ortaya çıkardığında –ki zaten öyle– ve hatta "Masumiyet Müzesi"ni İstanbul'un Çukurcuma semtinde, romanının geçtiği dairede kurduğunda, bu durum biraz dokunaklı, eğlenceli ve tuhaf bir hal alıyor.

Ama neredeyse itirafname olan bir kitapta böyle olması gerekiyordu herhalde. *Masumiyet Müzesi*'nin yazarın biyografisine

ne kadar derinlemesine karıştığını fark etmek için, Pamuk'un *İstanbul* kitabındaki, genç Orhan'ın atölyesinde resmini yaptığı ve öptüğü, İsviçre'deki bir yatılı okula gönderilen on yedi yaşındaki "kara gül"den söz eden "İlk Aşk" bölümünü okumak gerekmez (Pamuk, 2025, ss. 304-318). Pamuk'un, en sevdiği kelime olan, Marlene Dietrich'ten bir alıntıyla "üzüntüye duyulan özlem" olarak çevrilebilecek, Türkiye'ye özgü melankoli türü "hüzün" üzerine yazdığı pasajları okumak yeterli: Onları Kemal kaleme almış gibi geliyor. "Hüzün", büyük burjuva oğlunun tezgâhtar kıza olan aşkında hissetmeyi öğrendiği şey: Bütün İstanbul şehrini, tarihini ve sakinlerini kapsayan bir duygu. Bir koku gibi, gerek en büyük gerekse en küçük şeylere yapışıyor. Hatta bazen bir mendile bile.

Almancadan Çeviren: Ayça Sabuncuoğlu

Başka Bir Şey Olmak İstemek

ADAM SHATZ

Liberal, seküler, Türk bir Müslüman'ın Doğu ile Batı'nın tutkulu çarpışması hakkında şeklen maceralı, seçkin romanlar yazmasının cazibesine kim karşı koyabilir veya bunun öneminden kim şüphe duyabilir? Orhan Pamuk ekseriyetle iki büyük medeniyet arasında bir köprü olarak tasvir edilir ve ana teması –Batılılaşan, laik Türkiye'de bellek ve geleneğin sürekliliği– öyle güncel ve anlamlıdır ki bunu inkâr etmek kabalık olur. Yakınlarda yayımlanan son romanı *Masumiyet Müzesi* de dahil olmak üzere sekiz romanı bu temanın biçim değiştirmiş varyasyonlarıdır. Her ne kadar eserleri 20. yüzyıl ortası romancısı Ahmet Hamdi Tanpınar'la yakından ilişkili olan bir Türk geleneğine ait olsa da uluslararası edebi kurgunun Esperento'sunda yazan, polisiye kurgudan tarihi romana kadar farklı janrları özgürce harmanlayan eğlenceli bir postmodernizm kullanan Pamuk'u takdir etmek için Tanpınar yahut Türk edebiyatı hakkında bir şey bilmeye gerek yoktur. Pamuk'un kurgularının çoğu, Batılı modellerine bir saygı duruşu gibidir: Mann, Faulkner, Borges, Joyce, Dostoyevski, Proust ve –otuzlu yaşlarında bir adam ile on sekiz yaşındaki bir tezgâhtar kız arasında geçen, bitmeye mahkûm, takıntılı bir aşk hikâyesi olan *Masumiyet Müzesi*'nde– Nabokov. Sahiden de cazibesi açısından, Avrupa geleneğine duyduğu sevgi Türklüğü kadar önemlidir; kitapları ise liberal tahayyülün derinlerine işlemiş değerlere saygı duruşunda bulunur: geleneklerin zincirlerinden kurtulmuş romantik aşk; bireysel yaratıcılık; özgürlük ve hoşgörü; farklılığa saygı.

Pamuk'un İngilizce konuşulan dünyadaki kariyeri, 1990 yılında, Borgesvari bir mesel olan üçüncü romanı *Beyaz Kale*'nin çevirisiyle başladı. (İlk iki romanı İngilizceye hiç çevrilmedi.) Bu ince, zekice kurgulanmış kitap; bir önsöze göre, Faruk Darvinoğlu adlı bir bilgin tarafından "fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tıkış tıkış doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde"

bulunmuş bir 17. yüzyıl el yazması formatındadır (Pamuk, 2025a, s. 7).* Hikâye, Venedik'ten Napoli'ye giderken bir Türk gemisinin mürettebatı tarafından yakalanan bir İtalyan denizci tarafından anlatılır. Köle pazarında satılan denizci, kendisine tıpatıp benzeyen bir Türk tarafından satın alınır. Teoride bu adam onun hocası, yani "efendisidir", ancak salgın İstanbul'u kasıp kavurmaya başladığında, İtalyan denizci Türk'e astronomi, mühendislik ve hastalık kontrolüyle ilgili dersler verdikçe kimin gerçekten efendi, kimin köle olduğu giderek muğlaklaşır. Romanın ortasında, *Persona*'yı anımsatan bir an gelir ve kişilikleri birbirine karışarak ayrılmaz olurlar; birlikte bir aynaya baktıklarında İtalyan bunu fark eder: "İkimiz birmişiz!" (Pamuk, 2025a, s. 64). Sonunda, denizcinin gerçekten var olup olmadığından, hatta son bölümde hikâyeyi kendisinin yazdığını iddia eden Türk bilginin bir kurgusu olup olmadığından bile emin olamayız. Doğu ile Batı arasındaki diyalektik, birbirlerinin hayal gücünün ürünü olan ikizlerin yaşadığı ve durmaksızın yeniden biçimlenen bir düş manzarası, kimin yazdığı asla kesin biçimde saptanamayacak bir metinler dizisi olarak karşımıza çıkar.

Bu kısa roman büyük yankı uyandırdı. John Updike *New Yorker*'da, "Pamuk, soğukkanlı zekâsı ve arabesk iç gözlemleriyle insana Proust'u hatırlatıyor" diye yazarken *New York Times Book Review* "Doğu'da yeni bir yıldız doğdu" diye ilan etti. Pamuk o zamandan beri, Joyce ve Musil'e, Kafka ve Calvino'ya benzetildi ama neredeyse hiç –bu da başlı başına bir övgü sayılır– gerçekte en çok andırdığı çağdaş yazarlara, Paul Auster ve Haruki Murakami'ye benzetilmedi; bu iki yazarın hoş postmodern polisiyeleri de kentsel labirentlerde geçer; kendi kimliğini arayan entelektüel erkekler ile kaybolma eğilimi ürkütücü ölçüde güçlü olan esrarengiz kadınları konu alır. Pamuk, büyük bir üretkenlikle romanlar kaleme aldı ve ödüller adeta diplomatik bir geçit töreniyle geldi: 2003'te Impac Dublin Edebiyat Ödülü, 2005'te Fransa'nın Prix Médicis'si ve Alman kitap sektörünün Barış Ödülü, 2006'da ise Nobel (aynı yıl *Time* onu "dünyamızı şekillendiren yüz insan"dan biri olarak adlandırdı). 11

* Adam Shatz'ın yazısının orijinal halinde *Beyaz Kale*'den yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Mayıs 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

Eylül'den bu yana Pamuk'un romanlarına kehanet gözüyle bakılıyor: Hywel Williams *Guardian*'da, Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanı için –sultanın, figüratif sanat yasağına meydan okuyarak Venedik üslubunda bir kitap hazırlamaları için görevlendirdiği nakkaşların öyküsünü anlatan, Eco'vari bir cinayet gizemi– "Amerikan intihar saldırılarının olduğu hafta bu olağanüstü romanın sesi mutlaka duyulmalı" diye yazdı. Margaret Atwood *New York Times*'ta, Pamuk'un *Kar* adlı romanını –kuzeydoğu Türkiye'de İslamcılarla laiklerin çatışmasını konu alan kasvetli, Dostoyevski'yi anımsatan bir gerilim– "zamanımız için vazgeçilmez bir okuma" diye nitelendirdi. (Başlık şuydu: "Uğruna Ölünecek Türbanlar.")

Pamuk'un cazibesi politikacıların da dikkatinden kaçmadı. Daniel Cohn-Bendit, Pamuk'un kendisine "Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne katılmasının önemini anlamada" yardımcı olduğunu belirtti. Haziran 2004'te Türkiye'deki bir NATO zirvesinde konuşan George Bush, Pamuk'un eserini "kültürler arasında bir köprü" sözleriyle takdir etti ve eserin, "diğer kıtalardaki ve medeniyetlerdeki insanların" da "tıpkı sizin gibi" olduğunu gösterdiğini belirtti. Bush'tan gelen övgü Pamuk'u memnun etmemiş olabilir, ancak metin yazarları derslerini iyi çalışmıştı. Bush'un dili, hayranlarının Pamuk'un eserini övme şeklini yansıtıyordu: Michael McGaha (2008), saygıyla kaleme aldığı *Autobiographies of Orhan Pamuk* [Orhan Pamuk'un Otobiyografileri] adlı çalışmasında eseri "hoşgörü için bir yakarış" olarak adlandırırken, Nobel komitesi de Pamuk'u "tamamen başkalarını anlama ve onlara saygı gösterme üzerine kurulu bir kültürel kavrama bağlılığı" nedeniyle övmüştü. Pamuk'un savunucuları, bazen onun eserlerinin okunma deneyimini tartışmaktan ziyade, bu eserlerin çatışma çözümünde potansiyel kullanımını konuşmaya daha hevesli görünüyor.

Bu deneyim İngilizce ve Türkçede tamamen aynı olacak diye bir şey yok. Pamuk, uzun, ağdalı cümleler yazar; Azade Seyhan'ın (2008) Türk romanı hakkındaki bilgilendirici çalışması *Tales of Crossed Destinies*'e [Kesişen Kaderlerin Öyküleri] göre, pek çok Türk okur bu cümleleri çözümlemekte zorlanıyor. İngilizcede ise, özellikle de (kendisi de bir romancı olan) Maureen Freely'nin çevirilerinde, Pamuk'un düzyazısı sadeleştirilmiş ve basitleştirilmiştir; bu durum esere, *New Yorker*'da bile rahatlıkla yer alabilecek hoş ve okunaklı

bir yüzey kazandırmıştır. İngilizce çevirilerde başa çıkılması gereken zorluklar vardır, ancak bunlar nadiren cümle düzeyindedir. Gelgelelim ülkesinde Pamuk'un sorunlarının en küçüğü eleştirel düşmanlıktır. Sorunları Şubat 2005'te, bir İsviçre gazetesine verdiği röportajda, hem Türkiye'nin Ermeni Soykırımı'yla yüzleşmeyi reddetmesi hem de ordunun Kürt ayrılıkçılarla yürüttüğü kirli savaşta gerçekleştirdiği katliamlar hakkında cesurca konuşmasıyla başladı. Yedi ay sonra, "Türklüğü aşağılama" suçlamasıyla karşı karşıya kaldı. Bu suçun üç yıla kadar hapis cezası vardı. Milliyetçi mitinglerde kitapları Kürt bayrağıyla birlikte yakıldı ve adliye binası dışında yumurtalı saldırıya uğradı. Suçlamalar düşürüldü, ancak İstanbul polisinin "derin devlet"le (kendi adaletini kendi sağlamasıyla bilinen politikacılar ve ordu mensuplarından oluşan gizli bir grup) bağlantılı olduğu bildirilen aşırı milliyetçi bir suikast çetesini tutuklamasının ardından, Pamuk'un adı bir ölüm listesinde bulundu; o zamandan beri devlet korumasına ihtiyaç duyuyor. Şimdilerde ise zamanının çoğunu New York'ta geçiriyor, Columbia'da ders veriyor.

Pamuk'un sosyoekonomik üstünlüğü haiz bir sınıftan olması da, yeterince "ter dökmemiş" biri olarak nitelendirildiği Türkiye'de aleyhinde kullanılıyor. İstanbul'un zengin muhitlerinden birinde büyüyen ve seçkin bir özel Amerikan okuluna giden Pamuk, tam zamanlı bir işe ihtiyaç duymayan ilk Türk yazar. Ailenin zenginliğinin –Eski Dünya'ya dayanan soyağacı sayesinde– yazarın yurtdışındaki imajını parlatmasına katkısı olabilir: Pamuklar servetlerini Osmanlı İmparatorluğu'nun son günlerinde demiryolları inşa ederek kazanmış ve imparatorluğun çöküşünden sonra kötü yatırımlarla çoğunu kaybetmiştir; bu nedenle de geriye kalan paranın, tıpkı anılarının konusu ve çoğu romanının geçtiği şehir gibi, sönmüş bir ihtişamı vardır sanki.

Kara Kitap gibi romanlarda bir palimpsest olarak tasvir edilen, asla tam olarak çözülemeyecek bir işaretler labirenti olan İstanbul, Batı'nın Pamuk'a duyduğu hayranlığın en büyük nedenlerinden biridir. Medeniyetler çatışmasının hem simgesi hem de reddi ve üç tek tanrılı dinin görece uyum içinde yaşadığı bir imparatorluğun merkezi olan İstanbul, bir yandan Avrupa Birliği'nin ilk Müslüman üyesi olmaya aday bir ülkenin kültürel başkenti, diğer yandan da İslamcı hükümetle verimli, tartışmalı ve yakından izlenen bir dene-

yin yürütüldüğü şehirdir. Mevcut hükümetin daha az dikkat çeken, ancak en çarpıcı yönlerinden biri, laik Türkler tarafından uzun süredir kötülenen bir Osmanlı geçmişini yeniden keşfetmesidir. Çok fazla abartmadan şu iddia edilebilir: Pamuk'un romanları neo-Osmanlı canlanışının habercisidir; bu romanlar, Atatürk ve onun haleflerinin, Türkiye'yi Batılı bir cumhuriyete dönüştürme çabalarında gömmeye kararlı oldukları kültürel bir geçmişin karmaşık portrelerini sunar. Modern Türkiye'nin yapı taşları inkâr, silme ve unutmaydı; laikliğin baskın olduğu kültürün kurulmasıyla Ermeni Soykırımı inkâr edildi, Kürtler "dağ Türkleri" olarak tanımlandı, fes yasaklandı ve yazı dili Latin alfabesine çevrildi. Mimarlık eğitimi almış olan Pamuk ise tersine bir çalışma yaparak Atatürk'ün inşa ettiği evi söküp çatlaklarını ortaya çıkardı.

Pamuk 1970'lerin ortalarında kurgu yazmaya başladığında, Türk edebiyatındaki baskın figür, siyasi faaliyetleri nedeniyle sayısız kez hapis cezasına çarptırılan sol görüşlü gazeteci ve militan Yaşar Kemal'di. Anadolu'nun tepelerinden gelme bir Kürt olan Kemal, 1955'te yayımlanan, köylülerin gönlünü kazanan kırsal bir eşkıya ve intikam meleğinin lirik öyküsü olan *İnce Memed*'le ün kazanmıştı. Kemal'in, halk ağzı ve kadim hikâye anlatıcılığının yankılarını taşıyan başyapıtı, feodal baskı ve köylü isyanını konu alan, daha az nitelikli bir dizi romana ilham verdi; "köy edebiyatı" olarak bilinen bu akım öylesine popüler oldu ki Pamuk yazarlık isteğini ailesine açıkladığında bir akrabası ona şöyle sordu: "İyi ama köy yaşamı hakkında ne biliyorsun ki?" Çoğu köy romanı (*İnce Memed* önemli bir istisnaydı), orta sınıf aydınlar tarafından, Steinbeck ve Rus sosyalist gerçekçiliğinin etkisi altında yazılmıştı. Pamuk ise Avrupa modernizminin kanonik figürlerinden ilham aldı ve kendi ifadesiyle "bir gözü her zaman Batı'da" olacak şekilde yazdı; açıkça köy edebiyatına karşıt bir tasarının peşinden gitti. Kitaplarındaki erkekler ve kadınlar kırsal bölgelere nadiren giderler ve hayatları asla sınıf çatışmasıyla altüst olmaz; kaygıları maddiyatla değil medeniyetle alakalıdır. Sürekli Batı'yı (bilimini, sanatını, filmlerini, gazozunu) ölçüt alarak kendilerini onunla kıyaslayan bu insanlar, öz-eleştirel bakışlarının yarattığı daha ince ve sinsi bir baskı biçimini deneyimlerler ve Benedict Anderson'ın "karşılaştırma hayaleti" diye adlandırdığı şeyin gölgesinde, her seferinde eksiklik hissiyle

boğuşurlar. *Benim Adım Kırmızı*'nın kahramanının amcası olan Enişte Efendi, Sultan'ın elçisi olarak Venedik'e yaptığı bir gezide bir sarayın duvarında bir "kâfir" resmi görür ve sanki kendi portresine bakıyormuş gibi hisseder; bu, ona kişisel olarak benzediği için değil; bir adama, bir bireye tuvalde daha önce gördüğü her şeyden daha çok benzediği içindir. Bir anda, "Frenklerin" usullerini benimserse Osmanlı portre sanatının ne kadar zenginleşeceğini, ne kadar daha etkileyici olacağını anlar. Ancak bir şeyler de kaybolacaktır, zira bu ödünç almalar ister istemez eski bir geleneği özgün kılan şeyleri aşındıracak ve taklitçilik riskini beraberinde getirecektir. Batı'yı takip etmemek geride kalmaktır; onu kopyalamak ise ruhunu kaybetmektir. Pamuk da Türk olmanın her zaman zaten yenilmiş hissetmek olduğunu öne sürer.

Haliyle karakterleri sıklıkla ikircikli duyguları nedeniyle acı çekerler, kendilerini Batılılara dönüştürme çabaları yüzünden yönlerini kaybederler; yaşadıkları "hayatın bir başkasının düşü" olduğunu, "Doğu'ya giden sessiz gemide Batı'ya" baktıklarını hissederler (Pamuk, 2026a, s. 79, 84).* *Kara Kitap*'taki, hayatının yarısını bir başkası olmaya çalışarak geçiren bir kadın, diğer yarısını da "kendi olamadığı yıllar için pişman olduğu için bir başkası olarak" geçirmeye mahkûmdur (Pamuk, 2026a, s. 186). Romanın kahramanı, Galip isimli (adı 18. yüzyıl mistik şairi Şeyh Galip'ten gelir) adında bir avukattır. Karısı Rüya'nın ortadan kaybolmasıyla sarsılır ve ancak karısının kaçtığına inandığı köşe yazarının kimliğini üstlendikten sonra kendini yeniden toparlayabilir. İstanbul'un arka sokaklarında kayboldukça, gizemli gazeteci Celâl'in (adı, tasavvuf şairi Celâleddîn Rûmî'den gelir) kendi kaderinin gizli yazarı olabileceğinden şüphelenmeye başlar. Galip, Pamuk'un görece şanslı karakterlerinden biridir; mistik bir yolculuk sonrası istikrarlı bir kimliğin kıyılarına varır, diğer karakterlerin çoğu ise Doğu ile Batı, cami ile AVM arasında salınarak havada kalır. *Kar* romanındaki karakterler için İslamcılık, bu baş döndürücü yerinden edilmişlik duygusunu ortadan kaldırmayı vaat ettiği için güçlü, neredeyse

* Shatz'ın yazısının orijinal halinde *Kara Kitap*'tan yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Şubat 2026 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

erotik bir ayartmadır: Romandaki İslamcı liderlerden birinin, kadın müritlerini mavi gözleri ve arınmış, erdemli bir Müslüman toplumu hakkındaki ateşli vizyonuyla büyüleyen, gözü pek, karizmatik, baştan çıkarıcı biri olması tesadüf değildir.

Öte yandan Kuran bir çözüm değildir, zira Pamuk için gerçek benlik ve kültürel özgünlük fikirleri başlı başına bir yanılsamadır. *Beyaz Kale*'de İtalyan denizci ile Türk ikizi nihayet yer değiştirdiğinde anlatıcı şu gözlemi yapar: "İnsanların her yerde birbirinin aynı olduğunun en iyi kanıtı onların birbirlerinin yerine geçebilmesi değil miymiş?" (Pamuk, 2025a, s. 118). *Kara Kitap*'ta Galip "hafızaların örümcekli dehlizlerine" (Pamuk, 2026a, s. 177) girer; orası dükkâncıların "Türkler artık 'Türk' değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü" diyerek vitrinlerine koymayı reddettiği tozlu mankenlerle dolu bir yeraltı müzesidir (Pamuk, 2026a, s. 62). "Saf hiçbir şey yoktur" der *Benim Adım Kırmızı*'da 16. yüzyıldan bir çokkültürlülük yanlısı (Pamuk, 2025b, s. 175).* "Doğu da Allah'ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun" (Pamuk, 2025b, s. 175). Bunu, katı bir Müslüman olan nakkaş arkadaşı "kendi hünerleri[ni] gâvurların hüner ve usulüyle karıştırmanın" Şeytan ayartması olduğunu söyledikten sonra söyler (Pamuk, 2025b, s. 175). Bilakis, der, ne zaman bir şaheser ortaya çıksa orada "daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır" – bu, Pamuk'un eserleri için de sık sık söylenen bir şeydir (Pamuk, 2025b, s. 175).

Yakın tarihli bir röportajında Pamuk, "büyük fikirlerden sıkıldığını" söyledi: Bu fikirler, romanlarında çoğu zaman son derece biçimsel sahnelerle, örneğin *Kara Kitap*'taki yeraltı mankenler müzesi gibi bölümlerde, oldukça somut bir biçimde ifade edilmiştir. *Kar* romanında ise bir devrim doğrudan sahnede gerçekleşir. Uzun süren Frankfurt sürgününden dönen şair Ka, başörtüsü takmaları engellenen genç kızların intihar salgınını araştırmak üzere kuzeydoğu sınırındaki Kars şehrine gitmiştir. O oradayken, "Vatan yahut Türban" adında, İslam karşıtı, ihtilaflı bir oyun sahnelenir. Oyunun

---

* Shatz'ın yazısının orijinal halinde *Benim Adım Kırmızı*'dan yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Haziran 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

yönetmeni, fanatik laik Sunay Zaim, köktenci bir yönetime engel olmak için orduyla ittifak kurmuş eski solcu bir isyancıdır; topallığı ise eski rejim üyelerine uygun bir zayıflıktır. Oyunun ortasında, sahnenin üzerindeki bir grup asker, "Kars'ın küçük ihtilali"ni başlatır ve izleyicilerin üzerine gerçek mermilerle ateş açar; seyirciler, tarih gözlerinin önünde cereyan ederken koltuklarında donakalırlar. Bu, siyasetin tiyatrolaştırıldığının net bir gösterisidir ve darbenin organizatörlerinden biri olan Zaim'in, oldukça tiyatral bir monologla altını çizdiği bir konudur: "Tarih ile tiyatronun aynı malzemeden yapıldığını ilk Hegel fark etmiştir" (Pamuk, 2026b, s. 183).*

Sol görüşlü bir tiyatro yönetmeninin Hegel'den bahsetmesi mantıklıdır. Gelgelelim 16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'ndan birinin bir resmin "hikâyesinin" konusu ya da öyküsü değil, "resmin kendisi" olduğunu nasıl anladığını açıklaması şaşırtıcıdır. Roman Osmanlı nakkaşlarının dünyasında geçse de ele aldığı meseleler –sanatın yıkıcı gücü, yaratıcılık ile şiddet dolu dogmalar arasındaki çatışma– günümüze rahatça uzanan bir köprüdür. Pamuk da bunu itiraf ederek "bütün ülkenin bunu okumasını ve içinde kendi yansımasını bulmasını" istediğini söylemiştir. On iki farklı bakış açısıyla, 59 kısa bölümde anlatılan kitap, uzun bir sürgünden sonra İstanbul'a dönen Kara ile uzaktan uzağa sevdiği kuzeni Şeküre arasındaki aşk hikâyesi olarak sunulur. (12. yüzyıl Fars yazarı Nizami'nin, Osmanlı nakkaşlarının da favorisi olan "Hüsrev ve Şirin" hikâyesi, bariz bir ilham kaynağıdır ve âşıklar tarafından uzun uzadıya tartışılır.) Aynı zamanda bir cinayet gizemidir de. Hatta ana dram, hatta özündeki romantizm, nakkaşların sanatıdır; onlar, padişahın gizlice sipariş ettiği bir kitap için mum ışığında son derece zarif resimler yaparlar; atölyelerinde, dinci fanatiklerin cezalandırıcı bakışlarından uzakta, kendilerine hayal kurma izni verirler. Bu sanatçıların Pamuk'un nezdinde, yazarın da belirttiği gibi, "tek arkadaşları kitaplar olan" Müslüman dünyasındaki yazarların ataları olduğundan şüphe edilebilir. Bir eleştirmen, *Benim Adım Kırmızı*'yı okumayı "büyülü, egzotik bir rüyanın içinde olmaya" benzetmiştir, ancak kitabı bü-

* Shatz'ın yazısının orijinal halinde *Kar*'dan yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Ocak 2026 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

yülü kılan şey, oryantalize edilmiş mekânı kadar, kitabın rahatlatıcı aşinalığıdır da: Pamuk, sansürcülere ve ahlakçılara meydan okuyan sanatın eski, kahramanca hikâyesini anlatmaktadır; bu hikâye artık Batı'da anlatılamadığından, önce Komünist Doğu'da, şimdi ise İslami Doğu'da kendine yeni yerler bulmuştur.

Tabular üzerine kurulu bir romanda heyecanın büyük bir kısmı, şehvetli gey nakkaşların ve onların genç erkek modellerinin müstehcen, kendi kendini oryantalist kılan hikâyeleriyle aktarılan günahkâr eylemler tarafından sağlanır. Zaman zaman, tıpkı *Kar* romanında sahnede gerçekleşen devrimde olduğu gibi, Pamuk'un fazla zorladığı hissedilir; örneğin cinsel eğlenceleri (ve şiddeti) açıkça betimleyen pasajlarında da buna paralel bir sınır aşımına giriştiği görülür. *Benim Adım Kırmızı*'nın 12 anlatıcısı; bir köpek, bir at, ölüm, kırmızı renk, yedi insan (biri ölü) ve altın bir sikkedir. Kendisinin de itiraf ettiği gibi sikke bir taklit, bir temsilin temsili, bir değer simgesinin yalnızca bir kopyasıdır; bu sikke, tıpkı Batı tarzı portre sanatının Tanrı'nın yasalarını altüst etmesi gibi piyasanın yasalarını altüst eder. Sikke bize (Pamuk'un anlatıcıları genellikle doğrudan bize hitap eder) "beş yüz altmış el" değiştirdiğini söyler; Yahudilerden Abazalara, Araplardan Mingeryalılara kadar herkesin elini tanıdığını; havralardan camilere, çarşılardan afyon içilen meclislere kadar her yere gittiğini söyler: İstanbul'un hem yüksek hem düşük, hem kutsal hem dünyevi yerlerine bir yolculuktur bu (Pamuk, 2025b, ss. 116-117). Ancak bir gün, talihsizlik sonucu kendisini haramilerin yolunu kestiği bir hocanın cebinde bulur. Hoca onu arka deliğine saklar ("Burası sarımsak seven adamın ağzından da pis kokuyordu ve çok da rahatsızdı" [Pamuk, 2025b, s. 117]), haramiler hocanın ırzına göz diker ("O küçük delikte neler çektiğimizi hiç anlatmayayım size" [Pamuk, 2025b, s. 117]). Sikkenin hikâyesi komik olsun diye anlatılsa da daha çok bir bakış açısı deneyi gibidir; –temsiliyet siyaseti üzerine bir kitapta yer almasına da uygun olarak– hayal gücünün sınırlarının zorlandığı titiz bir örnektir.

Pamuk *Kar* romanında daha kısıtlı bir üslupla, neredeyse bir gazeteci üslubuyla yazar; ancak buna rağmen daha küçük bir çerçevede anlaşılmayacağından, hatta fark edilmeyeceğinden korkuyormuşçasına, hikâyesini daha büyük, tarihsel bir çerçeveye oturtmaktan da kendini alamaz. Örneğin anlatıcı Pamuk'un, arkadaşı

Ka'nın öldürülmesinden sonra onun izini sürmek için Frankfurt'a gittiği bölümü ele alalım. Bu bölümde yalın, habercilik üslubuna yakın bir nesirle bize, Ka'nın Almanya'daki yaşamını anlatır; Ka orada bir dizi düşük nitelikli işte çalışmış ve onu "fazla içine kapalı ve burjuva" bulan diğer Türk sürgünlerin arasında bile yalnızlaşmıştır (Pamuk, 2026b, s. 236). Pamuk, Ka'nın "hayatının sekiz yılını geçirdiği karanlık, basık ve küçük" dairede dolaşırken ona çocukluğunu hatırlatan, muhtemelen "markasını bilmediği [...] bir Türk sabunu"nun kokusunu alır (Pamuk, 2026b, s. 235). Ka'nın Türkiye'de sevdiği kadına hiç göndermediği bir mektup yığınına ve "Melinda adlı bir Amerikan porno yıldızının" yer aldığı bir porno kaset koleksiyonuna rastlar (Pamuk, 2026b, s. 238). Arkadaşının gönderilmemiş mektuplarını karıştırırken ve Melinda'yı izlerken, Ka'nın hayatını gerçekten ne kadar anlayabileceğini merak eder. Bu, Pamuk'un kurgusundaki en dokunaklı sahnelerden biridir; bir sürgünün yalnızlığını ve cinsel açlığını; arkadaşının, yani yazarın üzüntüsünü (ve hoş, ürpertici bir dokunuşla röntgenciliğini) ve bir başkasının umutsuzluğunun bilinmesinin imkânsızlığını aktarır. Ancak Pamuk, Ka'nın son günlerine ait bu görüntüden uzaklaşır ve genelleyici bir dış ses anlatımına geçer:

> New York'ta 42. Sokak sinemalarında, Frankfurt'ta Kaiserstrasse'de ya da Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki sinemalarda gördüklerim, bu gariban erkeklerin utanç, sefalet ve bir kaybolmuşluk duygusuyla film seyrederken ve film aralarında sefil lobilerde birbirleriyle göz göze gelmemeye çalışırken bütün milliyetçi önyargıları ve antopolojik kuramları şaşırtacak kadar birbirlerine benzediklerini kanıtlıyordu." (Pamuk, 2026b, ss. 239-240)

Kara Kitap'taki Galip, *Kar*'daki Ka gibi *Masumiyet Müzesi*'nin anlatıcısı Kemal de elde etmesi zor bir kadına âşıktır ve bir imparatorluğun sonunu anımsatan bir hüzünden, yani çok geç doğduğu ve mutluluğun (hafızası hariç) kendisine asla ait olamayacağı duygusundan mustariptir. İstanbul'dan başka bir yerde yaşamamış olmasına rağmen tarih onda vatan hasreti yaratmış, onu bir şekilde insanlara yabancılaştırmıştır. Biçimsel açıdan Pamuk'un en geleneksel romanı olan *Masumiyet Müzesi*, mütevazı bir çerçeve anlatı heybesine sahiptir ama bunlar çok ağır değildir; ancak sonlara doğru Kemal'in bu hikâyeyi anlatması için eski bir tanıdığını, "Orhan

Pamuk"u görevlendirdiğini öğreniriz. Varlıklı bir İstanbullu aileden gelen iş adamı Kemal, tipik bir Pamuk kahramanıdır: Tembel, görünüşte modern ama isyan etmekten aciz, hayalperest ve biraz yalancı, hatta sokaklarda iç savaş patlak verdiğinde bile kapısının dışındaki dünyadan bihaber bir adam. Kitap Kemal'in, birkaç yıl önce, yaşına ve sınıfına uygun başka bir kadınla, Sibel'le nişanlanmadan günler önce, 18 yaşındaki uzaktan akrabası, zamanında bir güzellik yarışmasına da katılmış Füsun'la yatakta olduğu, hayatının en mutlu ânını hatırlamasıyla başlar. Füsun'la yaşadığı ilişki büyüleyicidir ama Sibel'i terk edemeyecek kadar da korkaktır. Nişanlısıyla zaten yatmıştır ve 1975 İstanbulu'nda bu cesur günahı işleyen bir kadın ya yüzükle ödüllendirilir ya da şerefi lekelenir. Ancak Füsun ortadan kaybolduğunda Kemal öyle perişan olur ki iktidarsızlaşır ve sonunda Sibel nişanı bozar. Kendisini Füsun'la ilişkisini yaşadığı yere, annesinin boş dairesine kapatan Kemal, etrafını Füsun'un dokunduğu şeylerle –kaşıklar, yarısı yenmiş dondurma külahları, gazoz şişeleri, zeytin çekirdekleri, mavi bir bikini, çoraplar, lastik ayakkabılar, sigara izmaritleri– doldurur ve onları "tıpkı bir yaraya dikkatle pansuman yapan şefkatli bir hemşire gibi" vücuduna değdirir (Pamuk, 2025c, s. 150).* Bu fetişistik tapınak, Kemal'in daha sonra Füsun'un ailesinin evinde kurduğu "masumiyet müzesi"ne ilham verecektir; roman yer yer –tıpkı bir müze kataloğunda olduğu gibi– sergilenen eşyaları betimlemek için duraklar.

Daha sonra Füsun'un, namusunu korumak için ailesi tarafından evlendirildiği anlaşılır. Ancak Kemal ona yakın olmak için her şeyi yapar; sonraki sekiz sene boyunca neredeyse her gece, tam 1.593 kez akşam yemeği için Füsun'un ailesinin evine gider; aile Kemal'in orada olmasına müsamaha gösterir çünkü kızlarına duyduğu aşk akıl almaz ve düşünülemez bir şeydir, bu nedenle de varlığı "tabularla ve gelenekle" rahatlıkla açıklanabilir (Pamuk, 2025c, s. 292). Kemal kaderlerinin birliktelik olduğuna öyle ikna olmuş haldedir ki Füsun'u umut vaat eden bir film yönetmeni olan kocasından kurtarmak için planlar yapar, hatta onu yıldız yapacak bir filmi finanse

* Shatz'ın yazısının orijinal halinde *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

etme sözü vererek film yapımcılığına bile soyunur. Çok geçmeden, Kemal'in aşkında sadece patolojik değil, yıkıcı bir şeyler olduğu da anlaşılır. Füsun İstanbul film dünyasındaki erkeklerin dikkatini çektiğinde (o hafif laubali atmosfer çok güzel yakalanmıştır), onu kaybetme korkusuyla rol alma şansını mahvetmek için komplolar kurar, tüm bunları yaparken de kendi kendine sadece onun namusunu savunduğunu söyler. Ve romanın ilerleyen bölümlerinde Füsun'un, Kemal'in aşkı uğruna ödediği bedelin farkında olanların en başında geldiğini; Kemal'in ona dayatmak istediği kadere karşı direnmeye kararlı olduğunu öğreniriz.

Masumiyet Müzesi, her şeyin ötesinde, Türk burjuvazisi adabımuaşereti hakkında alaycı, ferasetli bir romandır. Pamuk, olayların çoğunun geçtiği Nişantaşı semtinde, bu insanların arasında büyüdüğünden semtin sakinlerini çanta satın alırken, Paris gezilerine giderken ve burunlarını birbirlerinin işlerine sokarken antropolojik bir hassasiyetle betimler. Kendilerini özgür ve modern sansalar da çoğunlukla salt ifşa olma ve rezil olma korkusuyla ensest ilişkilerle örülü dünyalarını yöneten ataerkil kurallara bağlı kalırlar; tıpkı Pamuk'un kendi ailesi için yazdığı gibi, "nihai kopuşu gerçekleştirecek cesaretten" yoksundurlar. Bu dünyadaki erkekler romantiktir; kadınlar gerçekleri daha iyi bilirler. Örneğin Kemal'in annesi onu uyarır: "Kadınla erkeğin yan yana gelemediği, birbirleriyle görüşüp konuşamadığı memlekette aşk olmaz. [...] Sakın kendini kandırma" (Pamuk, 2025c, s. 422).

Ancak Pamuk ironi seven bir yazar olduğu kadar bir romantiktir de; haliyle aşk, arzu ve kayıp hakkındaki düşünceleri sayfalarca süren Kemal'e karşı şaşırtıcı derecede hoşgörülüdür. Pamuk'un çoğu kahramanı gibi Kemal de yaşayamadığı bir hayatın öylesine farkındadır ki kendi hayatını neredeyse hiç yaşayamaz; daima ulaşılmaz kalacak, idealize edilmiş bir geçmişin hatıralarına sığınır. Pamuk'un güzel, kararsız ve sır dolu kadın kahramanlarından bir diğeri olan Füsun ise çok zayıf bir izlenim bırakır: O, bir kadından ziyade bir *promesse de bonheur* [baştan çıkarma nesnesi], görünen o ki Pamuk'un Kemal'le paylaştığı bir fantezidir. Kemal'in rüyayı anımsatan, yumuşak pornografik hatıraları –"Gittikçe uzayan öpüşlerimiz sırasında, birleşen ağızlarımızın kocaman mağarasında bal gibi tatlı ılık bir sıvı birikiyordu, bazan dudaklarımızın kenarından

çenemizin ucuna akıyor, gözlerimizin önünde de, ancak çocuksu bir iyimserlikle hayal edilebilecek, rüyalardan çıkma cennet bir ülke belirmeye başlıyor[du]" (Pamuk, 2025c, s. 99)– elbette onun benmerkezciliğinin, nostaljinin geçmişten çıkarıp biçimlendirdiği masumiyet müzesine olan çocuksu bağlılığının bir belirtisidir. Ama Pamuk bu nostaljiyi benimsiyor gibi görünür: Romanın ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkıp Kemal'in Sibel'le olan talihsiz nişanının gerçekleştiği gece Füsun'la dans ederkenki nefes kesici anılarını anlatır. (Pamuk hemen hemen tüm romanlarında görünür; bazen anlatıcı olarak, bazen küstah takma adlarla, bazen de Pamukvari romanların anonim yazarı olarak.) Füsun Pamuk'un diğer önemli kadınlarına da benzer; tıpkı anı kitabı *İstanbul*'da tasvir ettiği, hevesli bir ressamken kendisine modellik yapan kız gibi ("güzel modelim", "badem kokulu modelim"). Füsun gibi o da gençliğin yitip gidişinin, hatta Pamuk'un tasvirlerinde mutluluğun daima geçmişe ait bir şey olduğu İstanbul'un bizzat bir benzeri, bir *aide-mémoire*'ıdır [hatırlatıcısı].

Anı kitabı, hem şehir hem de Pamuk hakkındadır: İkisi de aynı kaderi, yani hüznü paylaşır. Bu, üzücü ama aynı zamanda imrenilesi bir kaderdir, zira melankoli (*İstanbul* kitabının neredeyse her sayfasında geçen bir kelime), "itibarlı" ve "şiirsel" olarak, üstün zekânın bir işareti olarak tanımlanır. (*Öteki Renkler* kitabında yazdığı gibi, "Herkes mutluyken mutsuz olabilmeyi başarabilmek akıllı olmanın birinci şartıdır. Akıllı değil, zeki" [Pamuk, 2024, s. 93]).* Pamuk İstanbul'un, hüzün adı verilen kolektif bir melankoliyle kuşatılmış olduğunu iddia eder; bu hüznü Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüne bağlar ve bundan hastalıklı bir zevk alır. Baktığı her yerde –"ihmal yüzünden" hiçbiri boyanmayan, "soğuktan, nemden, kirden ve eskilikten ahşapları yavaş yavaş" kararan ahşap evler, "şehrin utançla saklamak istediğimiz yoksulluğu", "parke taşı kaplı caddeleri, yorgunluğu"– "kendi hayatının sefaletini ve şehrin geçmişte kalmış muzaffer ve mutlu havasına kendisinin hiç yakışmadığını" hatırlar. İstanbul tuhaf bir şekilde ıssız görünür: Pamuk ve akraba-

* Shatz'ın yazısının orijinal halinde *Öteki Renkler*'den yapılan alıntı için sayfa numarası kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için eserin Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2024 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numarası cümle sonunda belirtilmiştir. (ed. n.)

ları dışında adı geçenlerin çoğu ölü yazarlardır; yoksullar tekrar tekrar ve hüzünle anılsa da *flâneur* ile şehrinin paylaştığı hüznü besleyen manzaradan ibaret kalırlar. Pamuk, bu esrarlı buğunun İstanbul'un kaderi olduğunu, bu kaderi kendi kaderi olarak kabul ettiğinde şehri sevmeye başladığını ve bunu romanlarında bir kaynak olarak kullandığını ileri sürer.

Pamuk, adeta bütün şehrin tarihinin hamili, gizli acılarının ve yüklerinin ayrıcalıklı koruyucusu haline gelmiştir. Kendi hayatından Osmanlı İmparatorluğu'nun kaderine bu sıçrama melodramatik görünse de şaşırtıcı değildir. Pamuk'un karakterleri, imparatorluğun yıkıntıları arasında kendi hayatlarına anlam vermek için çabalayarak sürekli aynı sıçramayı yaparlar. *Kar*'daki Sunay Zaim'in bize hatırlattığı gibi, tarih ile tiyatro aynı malzemeden yapılmıştır ve Doğu-Batı ilişkilerinin yakın tarihinde, Boğaz'a nazır ofisinde oturan Pamuk'a "medeniyetler diyaloğu"nda tercüman rolü verilmiştir. Bu büyük bir rol olsa da onun istediği rol bu değildir: Kendisinin de ısrarla belirttiği gibi, temel kaygıları estetiktir, politik değil. Hatta onun da sıkıntılı bir dünyadan haber getiren bir elçi olarak aldığı bazı övgüler karşısında kendini yenilmiş hissettiğini hayal etmek mümkündür, zira giderek o dünyanın yabancısına dönüşmektedir. Bu, onun karakterleriyle paylaştığı bir çıkmazdır; çünkü onlar da başkasının rüyasını yaşadıkları için kendi hayatlarına asla tam olarak adım atamazlar.

KAYNAKÇA

McGaha, M. (2008). *Autobiographies of Orhan Pamuk*. Utah: University of Utah Press.
Pamuk, O. (2024). *Öteki Renkler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Pamuk, O. (2025a). *Beyaz Kale*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Pamuk, O. (2025b). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Pamuk, O. (2025c). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Pamuk, O. (2026a). *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Pamuk, O. (2026b). *Kar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Seyhan, A. (2008). *Tales of Cross Destinies*. New York: The Modern Language Association.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Masumiyet Müzesi Açıldı

Aşk Acısına Karşı Sırtüstü Yüzmek

MICHAEL MARTENS

Nobel Ödüllü Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi'nde, bir erkeğin bir kadına olan aşkını anlatan şeyleri topluyor – yürüyerek gezilebilen tek fantezi.

İlk başta neredeyse her okuyucu hayal kırıklığına uğruyor: Bu ev miymiş? Alarm sistemi, romantik olmayan beş güvenlik kamerası ve yangın merdiveniyle mi? Fazla büyük değil mi ve cephenin kırmızı rengi fazla göze batmıyor mu? Hikâye bunun gibi bir evde asla yaşanmış olamaz! Bir sokak ilerideki ahşap ev daha uygun olmaz mıydı? Ünlü bir romanın sinemaya uyarlanmasında olduğu gibi – kahramanları farklı hayal etmiştik, Vronski'nin kaşları daha gür, Anna'nın yanakları daha dolgun, ama küstah oyuncular hikâyenin ekibi hakkında kafamızda canlandırdığımız resme hiç benzemiyorlar. Ancak Orhan Pamuk'un burada konu olan romanının mantığına göre, her şeyde bir doğruluk payı var: Artık Kemal Basmacı'nın 23 Ekim 1976'dan 26 Ağustos 1984'e kadar en güzel ve en zor saatlerini geçirdiği, Keskin ailesinin evini değil, Pamuk'un aynı adlı romanının sonunda bu tuhaf aşk hikâyesinin sonucu olan Masumiyet Müzesi'ni görüyoruz. Fetişist Kemal Basmacı hırsızlığa karşı müzesini demir parmaklıklar ve güvenlik kameralarıyla emniyet altına alırdı, orası belli.

Nobel Edebiyat Ödüllü Türk yazar, 83 bölümde neredeyse 1000 sayfa boyunca, geçen cumadan beri sadece okunmakla kalmayıp İstanbul'un Çukurcuma semtindeki bir müzenin vitrinlerinde görücüye de çıkan bir hikâyeyi anlatıyor. Hikâyede Kemal güzel Füsun'a gönlünü kaptırır, ama sonra kendi kabahati yüzünden onu kaybeder. Hayatının geri kalanını, sevgili Füsun'unu yeniden sevgilisi Füsun yapmaya çalışarak geçirir. Bunda başarısız olduğundan, Füsun dokunduğu, bazı durumlarda sadece baktığı ya da bakmış olabileceği için onunla ilişkilendirdiği nesneleri toplamaya başlar.

ÂŞIK OLDUĞU KADAR BENCİL

Pamuk bu sırada dünya edebiyatına yeni bir karakter kazandırıverir. Oblomov'un tembel ve kararsız olması gibi, talihsiz aşkı yüzünden acayip birine dönüşen Kemal de âşık olduğu kadar bencil biridir. "Kemalizm" kelimesinin sahibi olmasaydı, sevenlerin ölçüsüz bencilliği ve deliliğinin eşanlamlısı olarak kullanılabilirdi.

Kemal kibrit kutuları, kül tablaları, çay bardakları, peçeteler, masa örtüleri, termoslar, şekerlikler, cetveller, saç tokaları, bilyeler, rujlar, biletler, tuzluklar, saatler, zeytin çekirdekleri, sinemadaki yer göstericinin el fenerini ya da Edirne'den meyve şeklinde sabunların bulunduğu bir sepeti toplar. Hayatının antropoloğu haline gelir ve "ruhun öfkesinin elle tutulur işaretleri" olarak adlandırdığı hatıra eşyalarını giderek daha fazla biriktirir (Pamuk, 2025, s. 341).* Romanda besbelli yazar olan Orhan Pamuk adında biri de vardır, Kemal ona hikâyesini anlatır ve yazmasını ister. Böylece kitap, mutluluk anlarını ve onları elde tutmanın imkânsızlığını konu alır.

Masumiyet Müzesi'nde durum farklı. Burada dört katta geçicilik yasaklanmış, mutluluk korunmuş. Vitrinler romanın bölüm sırasını takip ediyor, zemin kattaki girişte ise ziyaretçi hemen 68. Bölüm'e ("4.213 İzmarit") yönlendiriliyor ve tam da şunu görüyor: Camın arkasında, Füsun tarafından içilmiş ve Kemal tarafından toplanmış 4.213 izmarit. Bütün bir duvar iğneyle tutturulmuş izmaritlerle dolu, sanki birisi Ernst Jünger'in böceklerini sergilemiş gibi, ama sadece çirkin olanları. Pamuk (yani Kemal) her izmaritin altına, o sigaranın içildiği olayı hatırlatan birkaç kelime yazmış.

VİTRİNLERDEKİ ANLAR

Derken birinci kata çıkan merdivende, romanlarda nesillerdir alışılagelen, bir müzede ise alışılmadık olan, kurgu ve gerçeklik oyunu başlar. Ziyaretçinin, 1979'dan itibaren yirmi yıl boyunca Keskin ailesinin evi olan, 1999 ile 2012 arasında ise müzeye dönüştürülen

---

* Michael Martens'in yazısının orijinal halinde *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

bir binada bulunduğu yazmaktadır bir levhada. Sonra birinci katta, kitabın ilk bölümü "Hayatımın En Mutlu Anı"na adanmış vitrinin önünde dururuz. Camın arkasında, bir küpenin takılı olduğu açık renkli bir perde.

Ara sıra hafif bir esinti perdeleri hayalet gibi odaya uçurur ve arkasında dünya usulca gürültü yapar: Fondan Boğaz'ın suyunun şırıltısı gelir, zaman zaman martı çığlıkları ve kuş cıvıltıları, bazen de araba kornaları. İstanbul'da suya yakın bir yerde oturan ve yazın penceresini açan herkes de aynı şeyleri duyar. "Açık balkon penceresinden deniz ve ıhlamur kokan bir bahar rüzgârı esti, tül perdeleri kaldırıp ağır çekimle sırtlarımıza bıraktı ve çıplak vücutlarımızı ürpertti" diye anlatılır romanda, Kemal'in hayatının geri kalanı boyunca peşinde koşacağı "en mutlu an" olduğunu ancak çok daha sonra anlayacağı, vitrinde sergilenen an (Pamuk, 2025, s. 11).

Romanın okurları elbette perdeye takılı küpenin anlamını da biliyorlar, ancak ziyaretçinin bunu bilip bilmemesi önemli değil. Masumiyet Müzesi, okumayanları da büyüleyecek. Bu müzeye yapılan masraf, ayrıntılara olan düşkünlük kadar büyük. Bazen önce obje oradaymış, örneğin Pamuk'un Çukurcuma'da yaptığı gezintilerden birinde bir eskicide keşfettiği ve sonra romanının konusuna eklediği, 66. Bölüm/vitrindeki ayva rendesi. Diğer nesneler ise sadece romanda mevcutmuş ve ancak antikacılarda ya da daha az romantik bir şekilde eBay'de aranıp bulunması gerekmiş. Bazı objeler özel olarak zanaatkârlar tarafından yapılmış.

DUYGULARIN DOKUNAKLI CURCUNASI

Romanın bir bölümünde, "Beyaz Karanfil" adlı bir dedikodu yazarının, Kemal'in kestiği köşe yazısından alıntı yapılıyor ve tam da bu köşe yazısı, İstanbullu bir matbaacı tarafından sarımtırak gazete kâğıdına tek kopya olarak basılmış halde, vitrinde bulunuyor. "Meltem" adlı (kurgusal) bir gazoz kitapta rol oynadığı için Meltem logolu şişeler tasarlanmış, tabii sadece romanda anılan portakal, kiraz, çilek ve şeftali aromalarında. Kitapta Inge adında Alman bir fotomodel Meltem gazozunun reklamını yaptığından, müzede sarışın bir Alman oyuncunun reklam amaçlı şekerli su yudumladığı bir reklam filmi gösteriliyor.

Ve tabii, Şanzelize Butik'ten satın alınmasıyla konunun başladığı "Jenny Colon" marka bir el çantası özel olarak yapılmış. Füsun'un ehliyet sınavından defalarca kaldığı sırada giydiği elbise görülüyor. Babasının takma dişleri su bardağında. Bir süre, sırtüstü yüzmenin aşk acısına iyi geldiğini umduğu için, Kemal'i Boğaz'da sırtüstü yüzerken gösteren siyah-beyaz bir film. Gerçi Füsun'un kimliğinde fotoğrafı var, ama yüzü akıllıca bir şekilde tanınmaz hale getirilmiş. Sadece saçları ve ortada bir boşluk görülüyor, sanki kimlik bir hayalete aitmiş gibi.

Masumiyet Müzesi'nde hayranlıkla bakılacak yüzlerce, hatta muhtemelen binlerce obje var; burası egomani, mazoşizm, nevrozlar, delilik, utangaçlık, fetişizm, özyıkım, alkolizm, saflık, teşhircilik, çağrışım, geri çekilme, yüceltme ve tabii kayıp zamanın da müzesi. Ama bu müzede her şeyden önce, başında ve sonunda aşkı ve mutluluğu çağrıştıran romanda olduğu gibi, ikisinin de geçiciliği söz konusu.

"Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum" diyor ilk cümlede, son cümlede ise: "Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım." Çukurcuma'daki bu kırmızı ev duyguların dokunaklı bir curcunası, yürüyerek gezilebilen bir fantezi, gerçeğe dönüşmüş bir acayiplik. "Biz eşyaları değil, duyguları sergilemek istiyoruz" diyor Orhan Pamuk. Masumiyet Müzesi ile yazar gerçekten de duygularının çok özel ölçümünü kamuya açmış, yalnız istisnai olarak kâğıt üzerinde değil.

Almancadan Çeviren: Ayça Sabuncuoğlu

Bir Kibrit Çöpünün Cömertliği: Orhan Pamuk, Masumiyet Müzeleri ve Edebi Alanın Küratörlüğü

REIF LARSEN

1

Cavalier İlçe Müzesi'nin kasasında duran, nazik görünümlü adama, "Peki burayı müze yapan şey nedir?" diye sordum. Adam Vince Vaughn'un top sakallı, bilge ve yaşlanmış hali gibiydi. Sorumu, sanki bunu birlikte çözmeye çalışıyormuşuz gibi, suç ortağı edasıyla sormak istemiştim ama ağzımdan biraz küçümseyici bir tonda çıktı ve bir anda adam mesleğini sorguladığımı düşünecek diye korktum, nitekim bir bakıma öyle de yapıyordum.

O sıralar ilk romanım için araştırma yapmakla meşguldüm; Kuzey Montana'yı boydan boya gezip tuhaf Amerika fenomeni olan İlçe Müzesi (County Museum) hakkında fikir edinmeye çalışıyordum. Susan Sontag, Amerika müzelerinin bu hızlı yayılışını, "bir antoloji ülkesi"nin kültürel zirvesi olarak açıklar; nispeten yakın tarihli bir geçmişe sahip olan ve çoğunlukla göçmenlerin yerleştiği Amerika ilçeleri; tarihi anlatının korunduğu, şekillendirildiği ve yaratıldığı kutsal bir alan olarak kendi müzelerine güvenmeye başlamıştır. Eğer ilçeden nesnelerle, bölge sakinlerinin anılarından kalma ve yakında bu anıların yerini alacak eşyalarla dolu bir yeriniz yoksa bir ilçe sayılmazsınız. Oysa bu İlçe Müzelerinin çoğu birinin eski evinden başka bir şey değildir. Evdeki tüm eşyalar, diğer eski evlerden gelen döküntülerle birleşir; ta ki o sihirli kırılma noktasına ulaşılana ve orası bir müzeye dönüşene kadar. İlçe Müzesi'nin gelişigüzel koleksiyonu, söz konusu ilçe hakkında eğreti bir hikâye anlatır ama ne anlattığı, bir hikâye anlatılması gerçeği kadar önemli değildir.

Bu uygulamayı onaylamadığımı söylemek istiyor değilim. Bilakis İlçe Müzelerini cazip bir araştırma konusu olarak görmemin ne-

denlerinden biri, tam da sergilenen nesnelerin her zaman tutarlı bir anlatı sunmaması; biçimsiz karmaşaları edebi yaratım için üretmeye elverişli bir oyun alanı sağlıyor. Hikâyenin yalnızca bir kısmını anlatan bu sergiler başka hikâyelere, açıklamalara ve ihtimallere yer açıyor. Bu tür yarı bağlamsallaştırılmış alanlar genellikle bir kâşif paradoksunun gölgesinde çalışan yazar için zengin bir bölgedir – hani bir şey aradığınızı bilirsiniz ama o şeyin tam anlamıyla ne olduğunu bilmezsiniz ya, öyle bir durumdur bu. Cavalier İlçe Müzesi'nin tuhaf bir şekilde etiketlenmiş fotoğraflarla, bir balta koleksiyonuyla ve köşede yorgun bir örümcek misali pusuya yatmış devasa, antik bir tarım aletiyle dolu deposuna girdiğimde karanlığın içinden yayılan bir hikâyenin kalp atışını hissettim; raftan kayıp tam da kitabımın içine düşebilecek bir nesneye bağlı, insana dair küçük bir detay kırıntısıydı bu.

Ve böylece, masanın arkasındaki nazik, yaşlı Vince Vaughn'a yersiz sorumu yönelttim.

Her ne kadar ağzımdan tamamen yanlış bir şekilde çıksa da esasında soru onun sergileme tarzındaki esnekliğe duyduğum derin takdirden doğmuştu. Sorumun küstahlığından utanmış halde orada dikilirken bile zihnimde bir dizi potansiyel cevap kurgulamaya başlamıştım: Burası sadece bir ziyaretçi (yani ben) orada olduğu için mi bir müzeydi? Önerilen iki dolar elli sentlik bağışı ödediğim için mi bir müzeydi? Yoksa bej renkli para kasasının yanında duran masanın üstündeki, ruhsuz bir şekilde yerleştirilmiş kartpostal rafı nedeniyle mi bir müzeydi? Yahut açıkladıklarını iddia ettikleri nesnelerin yakınında (ama çok da yakınında değil) asılı duran, çoğunlukla işe yaramaz, genellikle de yanlış etiketlenmiş levhalar mı buranın müze olmasını sağlıyordu?

Adamın cevabı, tuhaf netliğiyle beni hayrete düşürdü.

"Ben müze dediğim için bir müze burası" dedi sesinde en ufak bir öfke belirtisi olmadan. Söylediği şey doğruydu elbette: Bir müze, tıpkı bir edebiyat eseri gibi, nihayetinde bir niyetin ürünüdür. Nesnelerle dolu bir oda veya kelimelerden oluşan bir koleksiyon; esas olarak onun kökeni hakkında, yaratıcısının –ya da duruma göre küratörünün– iradesi hakkında kendimize anlattığımız hikâyeler sayesinde varlığını sürdürür.

Tuhaf bir şekilde mağlup hissederek, o hayal kırıklığı yaratan kartpostallardan birkaç tane satın aldım. Sanırım bu, bir tür dolaylı kendini cezalandırma yöntemiydi: Bu anı hatırlamak istiyordum ve kartpostalların bana o tuhaf diyaloğu hatırlatacağını, nesnenin bu anıyı destekleyip güçlendireceğini biliyordum. Tıpkı bizim gibi, anılarımızın da evlere ihtiyacı vardır.

Ben tel örgülü kapıdan çıkarken adam neşeyle arkamdan seslendi: "Arayı açmadan yine gelin. Burayı elimden geldiğince sık değiştirmeye çalışıyorum."

Bu son yorum, bu tür müzelere işleyen o kendine has melankolinin içine dalmışım gibi hissettirdi. Bence bu tür bir melankoli, en azından kısmen, nesnelerin görünürdeki kalıcılığı ile kendi benlik algımızın değişkenliğini birbirine uyduramayışımızdan kaynaklanıyor. Adam "burayı değiştirdiğini" iddia ederek aslında korkunç bir olasılığın; en iyi niyetlerimize, sergilediğimiz yahut sergileyemediğimiz sayısız nesne ve sergiye rağmen, hayatımızda hiçbir şeyi asla gerçekten değiştiremeyeceğimizin altını çiziyordu.

Geriye dönüp bakınca, sanırım huzursuzluk hissim besbelli farklı bir olasılıktan, daha sonra hem ilk hem de bir sonraki romanıma aktaracağım, Borges'i anımsatan bir olasılıktan kaynaklanıyordu: Bu müzenin gerçek olup olmadığından emin değildim. Top sakalıyla kılık değiştirmiş bu tuhaf derecede zeki küratörün, bir vitrine yerleştirilen her şeyin doğası gereği bir şekilde doğru olması gerektiğine dair zaafımızı manipüle ederek dünyaya büyük bir oyun oynayıp oynamadığını merak ettim. Belki de o, Culver City, California'daki kurgusal gerçekliğin o büyüleyici dişi şeytanı Jura Devri Teknolojisi Müzesi'nin bir müridiydi; hani şu yatak ıslatmanın eski bir tedavisi olarak kızarmış ekmek üzerinde fare sunumunun güzelliği ve sadeliği nedeniyle insanın "acaba bu gerçekten doğru olabilir mi" diye merak ettiği o yerin.

Benzer şekilde, bu adam gerçekten de ithal baltalarla ve darmadağın levhalarına varana kadar tıpkı gerçeği gibi görünen ve hissettiren sahte tarım aletleriyle, paralel bir Cavalier İlçesi mi inşa etmişti? Bu göze çarpmayan nesneleri bir araya getirerek, kurgusal bir yere yazılmış bir methiye mi kurgulamıştı? Ve eğer iddia ettiği gibi, müzeyi var eden şey niyetse; nesnelerin sahiciliğinin bir önemi var mıydı?

2

Önceki ay İstanbul Çukurcuma'da açılan, Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi'ne girerken bu olası küratör aldatmacası hadisesini düşünüyordum. Belli ki buradaki aldatmaca tamamen göz önündeydi: Müze, Pamuk'un 2008 tarihli *Masumiyet Müzesi* romanında tasvir edilen kurgusal müzenin gerçeğe dönüştürülmüş hali olması bakımından benzersizdir. Romanda, başkahraman Kemal Basmacı, bir zamanlar sevgilisi olan Füsun Keskin'in hayatından eşyaları saplantılı bir şekilde toplar ve nihayetinde bu nesneleri Füsun'un eski evine yerleştirdiği 83 vitrinde bir araya getirir; işte iddialara göre o ev de, şu an içinde bulunduğunuz Masumiyet Müzesi'ne dönüşmüştür. Kitabın sonunda Kemal, Orhan Pamuk adındaki bir karakterden, müzedeki her vitrine karşılık gelen bir bölüm içeren ve müzeye eşlik edecek bir roman yazmasını ister.

Kitapta roman, müzenin ardından geliyordu. Gerçekte ise her ikisinin kökenleri iç içe geçmişti. Pamuk binayı 1990'ların sonunda, Çukurcuma henüz köhne bir mahalleyken satın almıştı; ancak roman ve müzeden oluşan bu ikiz edebi proje fikri o dönemde hâlâ şekillenme safhasındaydı. Pamuk yakın tarihli bir makalesinde, "İki fikir birlikte evrildi. Burada mesele, başarılı bir kitap yazıp sonra onu bir müzeye dönüştürmeye karar vermem değildi" demiştir. "Eşyaları toplardım –diyelim ki eski bir piyango bileti– ve bunu romana dahil ederdim. Bazen de tam tersi olurdu. Bir eşyaya ihtiyaç duyardım ama elimde o eşya olmazdı; bu yüzden bir [...] bırakır ve uygun eşyayı daha sonra arardım." Pamuk, tüm eşyaları edinmekten en iyi tasarımcıları işe almaya ve alanı bir müzeye dönüştürmeye kadar, hayatının yıllarını ve Nobel Ödülü parasının büyük bir kısmını bu projeye adadı.

Tam bu noktada durup küçük bir sırrı ifşa etmeliyim: Masumiyet Müzesi'ne adım attığımda bunların hiçbirini bilmiyordum. Kitabı henüz okumamıştım. Müze ziyaretçilerinin yüzde kaçının buraya benim kadar –öhöm– "masum", yani temel hikâye veya karakterler hakkında önceden hiçbir bilgi sahibi olmadan gireceğini merak ediyorum. Hakkında hiçbir şey bilmediğimiz gerçek yerlere adanmış müzeleri sık sık ziyaret etsek de, hiç okumadığım bir kitabı

temel alan bir müzeyi gezmek biraz abes geliyordu. Ancak bu durum farklı da hissettiriyordu; sanki bir romanın o yavaş, mahrem kucağının büyüsünü bozuyormuşum, hile yapıyormuşum gibiydi. Yine de müzeye çok az beklentiyle, sergilenen eşyalara karşı hiçbir yakınlık hissetmeden girmek; beni küratörlüğün o kendine has simyasını, yani fiziksel mekânı ve nesneyi bir hikâye anlatma yolu olarak kullanma biçimini gözlemlemeye özellikle açık hale getirdi.

3

Pamuk gibi ben de sık sık küratörlük ve yazarlık arasındaki benzerliklere kapılmışımdır. Barbara Black, On *Exhibit: Victorians and Their Museums* [Sergide: Viktoryenler ve Müzeleri] adlı kitabında, sergi ile sayfa arasındaki bu anlatısal paralelliği şu sözlerle derinlemesine inceler: "Müzeler gibi romanlar da genellikle anlama ve temsil etme eylemlerine; bilgiye –özellikle de isimlendirme ve tanımlama hazzına–; köken ve ilişki, yani köken arayışlarına odaklanır. Müzeler gibi romanlar da geçmişe ve benliğe dair belirli bir algıyı keşfe çıkar; her ikisi de dolaylı kanıtlara, birçok özneden ve çok daha fazla nesneden oluşan maddi bir dünyanın fiziksel betimlemesine dayanır." Müstehzi bir dille ifade etmek gerekirse; kurgu yazmak, otel küllükleri ve banyo lifi gibi belli başlı nesnelerin yanı sıra yerler ve hatta karakterler (bunlara özne denir ama aslında yazarın kabinesindeki bir başka nesneden ibarettirler) gibi daha belirsiz nesneleri de içeren bu tür dolaylı kanıtları, bir anlatı illüzyonu sunacak şekilde ayrıntılı bir tablolar (siz buna sahneler deyin) dizisi halinde bir araya getirmektir.

Bu illüzyonun büyük bir kısmı, Black'in "isimlendirme ve tanımlama hazzı" dediği şeye bağlıdır. Bunu en derinden, revizyon yaparken hissediyorum; çünkü ilk taslağın hantal belirsizliğini genellikle bu aşamada somut detaylara doğru iterim. Eski bir öğretmenim bir keresinde şöyle demişti: "Onu görene kadar ne olduğunu bilemezsin." Yani eğer o şey senin için var olmamışsa yok demektir. Bu yüzden, birkaç taslak boyunca "bir ceket" olarak öylece duran şeyi, 10. taslakta "kadifeden yapılmış toprak rengi bir robdöşambr"a dönüştürmekle meşgul olurum hep. Böyle bir değişimden her türlü karmaşa doğabilir –bazısı iyi, bazısı kötü– ancak nesnelerdeki

isabetlilik, karakterlerinizin duygusal isabetliliğine giden kestirme yollar sağlıyor gibi görünür çoğu zaman. Bunu tam olarak açıklayamam. Bu her zaman doğru değildir elbette; ama el fenerini bir dümendeki kaptanın çevik sabrıyla, ölçüp tartarak tutan yazara güveniriz. Bir otorite hissederiz ve böylece bu dolaylı kanıtlar toplamının bizi bir şeyleri önemsemeye zorladığının farkında olsak bile, bizi bir sonraki tiyatro dekoruna doğru çekmesine izin veririz.

Masumiyet Müzesi'nde baktığım her yerde, dümende bir kaptan olduğunu hissettim. Lobide karşınıza çıkan ilk sergi vitrini 1. Bölüm'e değil, 68. Bölüm'e ait, duvar boyutunda bir vitrin: "4.213 İzmarit." Bunlar, Kemal tarafından toplanıp kataloglanmış ve güya Füsun'un 1976-1984 yılları arasındaki sekiz yıllık dönemde içtiği 4.213 adet sigara izmariti. Önce serginin köken hikâyesini öğrenmek istedim. Pamuk bunu nasıl yapmıştı? Tüm bu sigaraları içip uçlarını kırmızı rujuyla kirleten gerçek bir kadın var mıydı? Yoksa ruj sürüp sigaraları tüttüren, Pamuk'un kendisi miydi? (Sonradan anlaşıldı ki bunu yapan bir elektrikli süpürgeymiş.) Jura Devri Teknolojisi Müzesi'ndeki küratörler gibi Pamuk da, kaynaklarını (ve niyetlerini) belirsiz bırakmanın belirli bir şiirsellik doğurduğunu biliyor. Bir röportajında, "Masumiyet Müzesi –tıpkı roman gibi– kurgu ile gerçeklik arasındaki çizgi hakkındadır." demişti. "Bir romanın bütün sanatı, okurların kendilerine 'Yazar bunu gerçekten yaşadı mı yoksa hayal mi etti?' diye sormasında yatar. Ben de müzede aşağı yukarı aynısını yaptım."

Serginin arkasındaki süreçlere dair duyduğum o ilk merakın ardından, sonunda müzenin anlatısal cazibesine boyun eğdim. Kemal'in Füsun'un 4.213 sigarasının tamamını toplamış olabileceği iddiası –kitap dünyasında bile– neredeyse akıl dışı olsa da, böylesine bir bağlılığın küratöryel sunumu; her birinin altındaki küçük tarihler ve Kemal'in titrek el yazısıyla karalanmış o neredeyse umarsız notları; tüm kuşkularımı bir kenara bırakmamı sağladı. Tıpkı bir romandaki harika betimlenmiş bir pasajın uyandırdığına benzer bir tür transa geçtim. Bu trans hali çok daha büyüleyiciydi çünkü sigaraları önümde görebiliyordum –oradaydılar, vardılar– ama buna rağmen yine de paralel bir dünyaya ışınlanmıştım.

Edebi mekân küratörlüğünün edebi bir mekânı yazmak kadar ayrıntılı olması gerektiğini fark ettim: Aydınlatma bir şeyler çağrış-

tırmalı ama çok da üzerine düşündürmemeli, sergileme kısıtlı ve sembolik olmalı, gizli katmanlar ancak yakından bakılınca kendini ele vermeli, ama aynı zamanda da hayal gücünün gezinmesi için yer açmak adına ihtiyatlı bir eksiklik hissi de olmalı. Yanlış ellerde böylesi bir sigara duvarı ucuz bir numara gibi durabilirdi ama burada deneyimi zamanın kaçınılmaz akışına nasıl naklettiğimize dair güzel ve kusurlu bir keşif gibi geliyordu. Füsun'un karakterine dair ayrıntıları bilmesem de varlığının yörüngesini ve Kemal'in bu yörüngeyi haritalandıran hafif ama ısrarcı elini hissettim.

Üç katlı dar müze boyunca –bazen sırayla bazen rastgele bir şekilde bir vitrinden diğerine geçerek; önce ana sergiye, sonra vitrinin yan panellerine, gizlenmiş küçük fotoğraflara, gözden saklanmış nesnelere bakarak– kıvrıla kıvrıla ilerlerken zihnimin çalışmasını, bir hikâye kırıntısı çıkarmak için didinişini, henüz okumadığım bir kitaba duyulan o nostaljiyi yeniden yaratmaya çalışmasını izlemek ilginçti. Karakterleri sevgiyle yad etmiyordum; Füsun'un önümde duran sarı ayakkabısını hayalimdeki ayakkabıyla kıyaslamıyordum; yazın son haftasında Maine'deki bir plajda *Masumiyet Müzesi*'ni okuyarak geçirdiğim zamanı hatırlamıyordum. (Bazen okuma gruplarının bu kadar çoğalmasının nedeninin, bir karakterin motivasyonlarını ya da bir sahnenin inandırıcılığını tartışmayı sevmemizden değil, kitabı okuma eyleminin o sessiz huzurunu yad etmeye bayılmamızdan kaynaklandığına ikna oluyorum.)

"Bekleme Acısı" isimli 25 no'lu vitrinin önünde durunca kendimi yan yana sıralanmış on dört kibrit çöpüne bakarken buldum. Bu kibrit çöplerinin kitaptaki bir kibrit çöpü anısını canlandırmasını canı gönülden arzuladım; ancak böyle bir anı yoktu, ben de haliyle onların üç gruba ayrılmış olmasını ve yanma sürelerinin farklılığını açıklayan bir geçmiş uydurmaya başladım. Kibrit çöplerini ilk kez görmeme rağmen onlarla kurgusal anılar yaratıyordum. Şimdiki zamanda duran nesne, geçmişi yeniden boyuyordu.

Andre Aciman, "Shadow Cities" [Gölge Şehirler] isimli denemesinde New York şehriyle olan sancılı ilişkisinden ve bu ilişkinin onun İskenderiye, Roma ve Paris'te geçirdiği zamanları anımsatan yankılarından bahsederken gerçek ve kurgulanmış anıların benzer bir çarpışmasına değinir. Şöyle der: "New York sadece bildiğim pek çok başka şehrin gölge şehri değil, kendisinin de gölge şehridir;

bana hem kendi hayatımdaki daha eski bir New York'u hem de ondan öncesini, ben doğmadan var olan ve benimle hiçbir ilgisi bulunmayan bir New York'u anımsatır."

Bu "analog şehrin" kendi paralel versiyonları da dahil olmak üzere tüm bu yerleri içinde barındıran cömertliği; sadece bir müzedeki dekorlar ya da kurgusal bir karakterin saplantısının fiziksel tezahürü olarak değil, aynı zamanda benim anılarım ve şimdiye kadar yaktığım, yakacağım veya yakmayı hayal ettiğim tüm kibrit çöpleri için bir geçiş kapısı işlevi gören bu kibrit çöplerinin cömertliğinde de yankılanıyordu. Benim için hem müzenin hem de kitabın adı bu cömertlikten doğuyor: Bu nesneler, onlara yüklediğimiz o muazzam duygusal yükten muaftır, yani masumdur; tıpkı bizim de böylesine statik malzemelerin, anılarımızın dinamik akışını barındırabileceğine dair inancımızdaki o masumiyetten mustarip oluşumuz gibi.

Karmaşık ve detaylı tablolarla dolu birkaç katı geçtikten sonra, nihayet "Yaz Yağmuru" başlıklı, 78 no'lu vitrine ulaştım; vitrin hâlâ bordo bir perdeyle örtülüydü ve içeriği görünmüyordu. Belki de sadece duyularımın bir molaya ihtiyacı vardı, ancak kendimi bu gizlenmiş serginin önünde tahminimden çok daha uzun süre oyalanırken buldum. Perdenin arkasında ne olabilirdi? Belki hiçbir şey. Belki de olağanüstü bir şeydi. Sergilenemeyecek kadar olağanüstü. Bu "tamamlanmamış" vitrinler sorulduğunda Pamuk şöyle demişti: "Hiçbir müze tamamlanamaz. Hikâyeye yeni bir bölüm, yeni eşyalar, yeni fikirler, başka sanatçıların hazırladığı yeni küçük sergiler ekleyeceğim."

4

Ziyaretimden sonra, müzenin tamamlanma sürecini kendi içimde gerçekleştirmek istedim. Romanı, kendi hayatındaki eksik detayları doldurmaya çalışan bir adam gibi, iştahla okudum. Başka hiçbir şey olmasa bile, bu müze kitap için muazzam bir reklam, edebiyat tarihindeki en parlak pazarlama kampanyalarından biri ve tıpkı Pamuk'un yaptığı pek çok şey gibi, bu da eğer kitabın kendisi –en azından ilk 80 bölümü– bu kadar muhteşem olmasaydı, insanı şüpheye düşürebilirdi.

Masumiyet Müzesi özünde, saplantının hipnotize edici bir portresi; Pamuk'un *Lolita*'yla atışması. Romanın başarısı, onlarca yıl boyunca için için yanmaya devam eden karşılıksız arzuyu –yüzlerce sayfa boyunca mucizevi bir şekilde sürdürülen o acılı ve kırılgan tınıyı– yakalayabilme becerisinden kaynaklanıyor. Böyle bir duyguyu zihinde canlandırmak ve sonra onu korumak, onu okşamak son derece zordur; tıpkı sigara duvarı gibi, roman da okurun hem zamanın geçişinin hem de bu geçişin yarattığı kişisel acının şiddetle farkına varmasını sağlar. "Zaman" başlıklı bölümde, Pamuk'un başkahramanı Kemal tam da bu zamansal ikileme kafa yorar: "Aristo, [...] 'şimdi' dediği tek tek anlar ile Zaman arasında ayrım yapar. Tek tek anlar, tıpkı Aristo'nun atomları gibi bölünmez, parçalanmaz şeylerdir. Zaman ise, bu bölünmez anları birleştiren çizgidir" (Pamuk, 2025, s. 269).*

Pamuk'un (ve Kemal'in) şimdiki zaman ile Aristocu Zaman arasındaki boşluğu kapatmak için kullandığı temel yöntem, nesnelere –pek çok, çok sayıda nesneye– yer vermektir; çünkü her masum nesne, tek bir anıyı tetikleyebilecek kadar esnek, ancak aynı zamanda bizim dışımızda var olmaya ve varlığını sürdürmeye devam edecek kadar da bağımsızdır. Nesnelere çekiliriz çünkü onlar aynı anda hem son derece kişisel hem de son derece sıradandır; dolayısıyla bir nesneler denizi, sadece tek bir hayatın değil, aynı zamanda değişmekte olan bir toplumun da hikâyesini anlatabilir.

Masumiyet Müzesi, kendisiyle ve tüm gölge şehirleriyle yüzleşen, derin bir toplumsal değişimin ortasındaki bir şehir olan 1970'ler İstanbulu'nun değişken fonunda geçer; Kemal'in saplantı hikâyesi, kendi imgesine kafayı takmış, kendisi üstüne düşünüp duran bir kültürde vuku bulur. Şehir; Batı etkisinin farklı dozlarıyla yüklenmiş zengin bir aksesuar paleti sunar: film afişleri, piyango biletleri, futbolcu kartları, Türk gazozları, boş kolonya şişeleri, kullanılmış rujlar, yarısı yenmiş dondurma külahları. Belki de bunların arasında sembolik yükü en ağır olanı, Tarık Bey'in "bir yüzü Arap, bir yüzü Latin harfli" çift kadranı olan, "Doğu-Batı" saatidir; zaman, farklı

* Reif Larsen'in yazısının orijinal halinde *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

dillerde anlatıldığında bambaşka bir hikâyeye dönüşür (Pamuk, 2025, s. 270).

Bu tür dolaylı kanıtların ötesinde Pamuk, Aristocu boşluğu kapatmak için sahne ile özeti iç içe geçirmek de dahil olmak üzere bir dizi ince edebi yönteme başvurur. "Bazan" başlıklı bölümde, Kemal'in sekiz yıl boyunca Keskinlerin evine yaptığı 1.593 ziyareti sürekli belirli olayları birer rutin formunda sunarak canlandırır; bu yapıların tamamı "bazan" kelimesiyle başlar: "Bazan yemekten sonra Füsun masadan kalkar, Limon'un kafesine gider, onunla arkadaşça konuşur ve ben benimle konuştuğunu sanırdım" (Pamuk, 2025, ss. 376-377). Bu birden fazla kez yaşanmış olabilir mi? Belki; ancak belirli bir ana işaret ederken aslında tüm insanlar için tüm anlara göz kırpan o nesnenin cömertliği gibi, "bazan" yapısı da zamanın esnekliğine işaret eder: Eğer Zaman "şimdi" dediği tek tek anlardan oluşuyorsa, o halde her şimdiki an bir şekilde bütün Zaman'ı da içinde barındırmalıdır.

Kitabın son bölümünde Kemal, Orhan Pamuk karakterine müzesinde Zaman'ın nasıl işlemesini istediğini anlatır. "Kalpten gelen dürtülerle yapılmış ve iyi kurulmuş şiirsel müzelerde," der; "sevdiğimiz eski eşyalarla karşılaştığımız için değil, Zaman kaybolduğu için teselli oluruz" (Pamuk, 2025, s. 484). Burada (yazar/küratör) Pamuk'un kendisine değilse bile, Kemal karakterine saygıyla karşı çıkmak zorundayım; çünkü o tarihte henüz deneyimlemediğim kurgusal bir anlatıya adanmış o vitrinlerin arasında yürürken, Zaman duygusunu yitirmek şöyle dursun, Zaman'ın bir *illüzyon* olduğunun açıkça farkına vardım. Her vitrindeki o donmuş dram, beni sürekli bunların nasıl inşa edildiği üzerine düşündürüp durdu; örneğin yarısı içilmiş bir rakı kadehini nasıl muhafaza etmişlerdi? (Her gün yeniden doldurulup uygun seviyeye kadar içiliyor muydu? Sahi, içindeki gerçekten bir sıvı mıydı?) Bir yandan bu rakının sembolik ağırlığına kapılırken, bir yandan da bunları merak ediyordum. Dolayısıyla, Zaman'ın varlığını unutsam bile geçtiğinin gayet bilincindeydim. Benim için en iyi romanlarda da durum böyledir; sizi içine çekerken aynı zamanda anlatı mekaniğinin de farkında olmanızı sağlayan romanlarda... Bu mekaniklere hayranlık duyar ve kendinizi onlara teslim etmekten alıkoyamazsınız.

Kitaplarda, böyle mühim bir meta-farkındalık her zaman cümle düzeyinde gerçekleşir. Cümle –zamanın akışını sağlayan veya onu özetleyen cümleler bile– okur tarafından o an içinde, o kendine has "şimdiki zamana" susamışlıkla deneyimlenir. Okur duraksayabilir, parmağını sayfanın üzerine bastırabilir ve böylesine gizli bir kelime oyunu ya da ustaca yapılmış bir metafor kullanımı karşısında hayranlıkla mırıldanabilir. Ancak bu cümleler bir araya geldiklerinde; yaşam okur için çok daha yavaş bir hızda akıyor olsa bile, bir zaman illüzyonu, yani geçip giden bir hayat hissi yaratmalıdır. Okurlar olarak bizler, bu eşzamanlı zaman akışını –kendi zamanımızı ve kitabın zamanını– bir arada sürdürmeye alışkınızdır. Hatta bu zamansal çokluktan büyük haz alırız; çünkü en zor gerçeklerden birini fark etmeye en çok bu sayede yaklaşırız: Dünyanın sadece bizimkilerden değil, tüm deneyimlerin toplamından ibaret olduğu gerçeğini.

İşte bu durum, Cavalier İlçe Müzesi'ndeki dostumuzla yaşadığım diyaloğu yeniden düşünmemi sağladı. Aslına bakarsanız bu Vince Vaughn benzerinin paralel bir Cavalier'e adanmış bir müze kurmuş olup olmaması hiç önemli değildi. Hatta durumun böyle olması çok daha iyiydi; zira her biri hakiki görünen birden fazla Cavalier ilçesini içine sığdırabilen bir dünya, paylaşılan hakikatlerin dünyasıdır. Müzeler; maddesel olanın –zamanımızın sıradan nesnelerinin– maddesel olmayanla –fikirlerimiz, özlemlerimiz, aşklarımız, anılarımız, tezlerimiz ve korkularımızla– çarpışması için bir sahne sunarak bu tür bir evrenselliğe işaret ederler. Küratörler, dahil etme ve dışarıda bırakma sanatları aracılığıyla bu çarpışmayı yönetir; nesnenin anlatıya, anlatının ise yeniden nesneye dönüşmesini sağlarlar. Pamuk'un müzesinin de kanıtladığı gibi, anlatının kendisinin gerçek olması gerekmez; aksine, maddesel olmayanı maddesel olanın içine sarmalama eylemi, bize deneyimlerimizin hem tekilliğini hem de ortaklığını görebileceğimiz bir zemin sunar.

5

Nihayetinde, Pamuk'un postmodern oyunbazlığını uçurumun kenarından kurtaran ve etkileyici bir başarısızlık örneği olan o romanı aşkın bir şeye dönüştüren şey, müzenin maddesel olmayanı somutlaştırma konusundaki bu olağanüstü yeteneğidir. Şöyle açıklayayım:

Kitap boyunca Kemal'in Füsun'a olan tutkusu arttıkça, Pamuk araya şu tarz cümleler sızdırmaya başlar: "[İ]çi çay dolu termosu, plastik kutu içindeki yalancı dolmaları, yumurtaları, Meltem gazozu şişelerini ve Zaim'in anneannesinden kalan şık örtüyü, o Pazar gezintisini temsil etsinler ve ziyaretçiyi ev içlerinin ve benim acılarımın boğucu havasından çıkarsınlar diye sergiliyorum" (Pamuk, 2025, ss. 145). Buradaki "sergilemek" sözcüğünün kullanımı, *Lolita*'da Humbert Humbert'ın hayali jüriye verdiği raporu andırır şekilde hâlâ metaforiktir. Pamuk, bu fiilin bağlamını kasıtlı olarak belirsiz bırakarak, zihnimizdeki müzenin –hafıza ve nesnenin karmaşık ve simbiyotik dansını icra ettiği o müzenin– harikulade bir yansımasını sunar.

Gelgelelim romanın son üç bölümünde, o ana dek tutkunun incelikli bir metaforu olan şey, artık bizzat Masumiyet Müzesi'ne dönüşür. Kemal, müzesini kurma sürecini ve gerekçelerini dile getirmek için kurgusal Orhan Pamuk'u bulur; tam da o klasik postmodern roman fiyaskosuyla, bu mekanizmaların ifşa edilmesi makineyi kilitler. Romanın o noktaya kadarki güzelliği, arzunun yarattığı anlatı ivmesinden beslenir fakat metafor açıklanır açıklanmaz, bu uzun soluklu edebi hamlenin esnekliği katılaşır ve parıltısını yitirir. Çoğumuz kurgu eserleri, bir yazarın metninin varlığını beceriksizce meşrulaştırmak için hangi aygıta başvuracağını görmek için değil; insan kalbinin değişkenliklerini nasıl erteleyeceğini, ona nasıl yalvaracağını, onu nasıl sarsacağını veya onurlandıracağını görmek için okuruz.

Eğer hikâye burada bitmiş olsaydı, bu kitap benim için kendi hırsının ağırlığı altında ezilmiş bir başka güzel roman olurdu. Türün diğer büyük eserlerinin (*Tristram Shandy – Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri, Gravity's Rainbow* [Yerçekiminin Gökkuşağı], *Mezbaha 5*) yanında yerini alacak muazzam bir fiyasko daha... Ancak Pamuk, bu müzeyi gerçekten ete kemiğe büründürerek oyunun kurallarını sonsuza dek değiştirmiş. Bir bakıma, kendi blöfünü görmüş. Bu kurmacayı sonuna kadar ciddiyetle sürdürdüğünde, fikir artık bir "kurmaca" olmaktan çıkmış ve o eşine az rastlanan "kurgusal-gerçek" bölgesine geçmiş. İcat edilmiş nesne, yeniden icat edilmiş bir nesneye dönüşebilmek için gerçek bir nesne haline gelmiş.

Pamuk'un yaptığı pek çok şey gibi, müze de bir yanıyla parlak bir edebi uygulama, bir yanıyla da insanı çileden çıkaran bir öz-

tanıtım manevrası: Kitap, (o tarihte henüz kurgusal olan) Çukurcuma'daki müzenin haritasının yanı sıra 520. sayfasında,* müzedeki biletçinin damgalayıp geçerli sayacağı bir giriş bileti de içeriyor. Müze dükkânında sadece yazarın çeşitli dillerdeki çevirileri satılıyor. En üst katta ise Kemal'in müzede sergilenmesini "rica ettiği", Pamuk'un o harikulade çizimlerle bezeli roman taslağını görüyoruz; bu, bir adamın kendisine bir sunak inşa etmesini fazlasıyla andıran bir küratöryal karar. Görünüşe bakılırsa Pamuk, kendi müzesi için *Şeylerin Masumiyeti* adında (ekim ayında çıkması beklenen) bir katalog da yayımlayacak; bu bana göre başkalarının eline bırakılması çok daha iyi olacak, aşırıya kaçan bir açıklama çabası.

Her yere nüfuz etmiş o Pamuk egosunun süregelen varlığına rağmen, bu projeyi bütünsel olarak çığır açıcı kabul etmek gerek; çünkü bir kitabın çevresiyle nasıl dinamik bir diyalog kurabileceğini basitçe kanıtlıyor ve bunu yaparken de kurgunun önümüzdeki elli yıl içinde nereye evrileceğine dair bir öngörü sunuyor. Her yazarın, Pamuk'un burada yaptığı gibi, bu denli bir özenle (ve finansal yatırımlarla) bir müze inşa etmesi gerekmez; ancak her yazar onun neyi başardığını incelemeli ve sayfadaki edebi alanı, gerçek bir edebi alana nasıl güzel bir şekilde genişlettiğine hayran kalmalıdır. Roman her daim akışkan bir form olmuştur; sürekli kendi zamanının ihtiyaçlarına ve kültürel eğilimlerine tepki vererek dönüşmüştür. Bizler hızla giderek daha fazla "artırılmış" hale gelen bir gerçekliğe doğru ilerlerken Masumiyet Müzesi; hikâye anlatıcılığının –kontrollü, ölçülü ve ışık saçan bir hikâye anlatıcılığının– kitaplarımızın kaybolan sayfalarının ötesinde de büyük bir geleceği olduğunun işareti olarak kalacak.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

* Romanın, Yapı Kredi Yayınları'ndaki güncel baskısında müzeye giriş bileti 485. sayfadadır. (ed. n.)

Günce

ELİF BATUMAN

2010 yılında 11 yıldır yaşadığım California'dan, bir iki aydan uzun süre kalmadığım Türkiye'ye taşındım. İstanbul'un kuzeyindeki ormanlık alanda yer alan özel bir üniversiteye misafir yazar olarak davet edilmiştim. Oraya vardığımda üniversitenin yazarlar için böyle bir programının olmadığını öğrendim. Yazarlık programı bile yoktu. Sadece ben vardım. Düzenli aralıklarla karşılaştığım iki canlıdan biri, evden ne zaman çıksam hep çalılıkların arasında dikilirken gördüğüm kampüs bahçıvanıydı; diğeri ise yatak odamın penceresinden giren, obur ve tek gözlü siyah bir kediydi. Bir gözü yeşil, diğer gözü boştu; tek gözüyle beni görür görmez odadan odaya koşar, tiz miyavlamalarla mobilyalara çarpıp dururdu. Daire eşyalı olduğundan çok fazla mobilya vardı.

Çok geçmeden Orhan Pamuk'un şehirde olduğunu, bir müze inşa ettiğini öğrendim. Söylediklerine göre müze, son romanı *Masumiyet Müzesi*'nin başkahramanlarına "ait" eşyalarla doluydu. Kapıyı çaldığınızda sizi içeri alıyor ve kadın kahramanının eski ayakkabılarını gösteriyordu. *Masumiyet Müzesi*'ni okumamıştım ve genel olarak müze temalı bir romana da pek itimat etmiyordum. Basılı sayfaların maddi anlamda kendi kendine yetmesi benim için hayati önem taşır. Kafka *Dönüşüm*'ün kapağına bir böcek resmi koymayı reddetmiş mesela. Edebiyata inanmak böyle bir şey işte.

Gelin görün ki bir buçuk yıl sonra Cihangir ve Çukurcuma'nın kıvrımlı sokaklarında dolanıyor, Masumiyet Müzesi'ni arıyordum. Bir basın lansmanı olacağı söylenmişti; etkinlikler sabah 9 buçuktan gece 11'e kadar sürecekti – 13 buçuk saatlik masumiyet etkinliği. Dayanma gücü gerektiren edebi etkinliklere zaafım vardır. Açılıştan bir gün önce kampüsün kitapçısına uğrayıp romanı aldım, ilk yüz sayfaya şöyle bir bakma niyetindeydim. Gece ikiye kadar uyanık kaldım. Ertesi gün Taksim metrosuna bindim ve Sıraselviler'den Cihangir'e yürüdüm. On beş yıl önce, Pamuk bi-

nayı satın aldığında Cihangir, plastik leğen ve çocuk futbol topu üretimi konusunda uzmanlaşmış küçük atölyelerle dolu bir işçi mahallesiydi. Bugün ise vegan dostu kafeler ile giderek daha ironik hale gelen antikacıların sergi salonlarının sayısı, proleter kıraathanelerin ve berber dükkânlarının sayısının çok üstünde. Çukurcuma Caddesi'nde ayaklı bir küvet ile üzerine DIRE STREETS yazılı bir bankın yanından geçtim. Yakınlarda, bir kedi çok eski ve kıymetli bir taş vazonun içinde kendine rahat bir yer edinmişti; sadece halinden memnun kafası dışarıdaydı.

Sabah müzenin yanındaki restoranda gerçekleşen basın toplantısı o kadar kalabalıktı ki kapıya ulaşamadım. Davet salonunun dışında parmak ucuma kalkarak on televizyon ekibi saydım. Kel, iriyarı, katil görünümlü bir kameraman bana göz kırptı. Karanlık koridora çekildim ve eski bir duvara baka baka bir yandan basının sorularını yanıtlarken ("Âşık adam biraz hasta mıdır?") bir yandan müzenin hikâyesini anlatan Pamuk'u dinledim.

Masumiyet Müzesi'nin ilhamı Pamuk'a 1982 yılında, Osmanlı hanedanının son prensiyle akşam yemeği yerken gelmiş. Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra sürgüne gönderilen prens İskenderiye'ye yerleşmiş, yıllarca Antoniadis Sarayı Müzesi'nde önce bilet toplayıcısı, sonra müdür olarak çalışmış. Şimdi, elli yıllık sürgünün ardından İstanbul'a dönen prensin işe ihtiyacı varmış. Misafirler eski imparatorluğun düşkün haldeki yetmişlik prensini işe alma meselesini tartışmışlar. Biri Ihlamur Kasrı Müzesi'nin bir rehbere ihtiyacı olduğunu söylemiş: Çocukken orada yaşamış bir prensten daha iyi aday mı olurmuş?

Pamuk kendi çağının zorluklarının üstesinden gelmiş ve kendi ev-müzesinin rehberi olmuş bir adam fikrinden hemen etkilenmiş. Prensin ziyaretçileri nasıl karşılayacağını hayal etmiş: "Bayanlar baylar! Yetmiş yıl önce bu odada yaverimle oturup matematik çalışıyordum!" dedikten sonra kadife kordonun ardına geçecek ve bir kez daha çocukluk masasına oturup kalem ile cetveli nasıl tuttuğunu gösterecekmiş.

On yıl sonra Pamuk'un aklına çılgınca bir fikir geldi: Müze kataloğu şeklinde bir roman yazacak, aynı anda da romanda bahsedilen müzeyi inşa edecekti. Romanın konusu oldukça basit olacaktı: Mutsuz bir âşık yıllar boyunca kavuşamadığı sevgilisine ait

bir sürü eşyayı çalar ve sevgilisinin zamansız ölümünden sonra ailesinin evini satın alarak bir müzeye dönüştürür.

Pamuk'un bir yazar olarak ilk işinin yazmaya başlamak olduğunu düşünebilirsiniz. Ama ilk işi bir emlak şirketiyle temasa geçmek olmuş. Müstakbel kadın kahramanına bir ev alması gerekiyormuş. 1990'lar boyunca Pamuk içinde Füsun ile ailesinin yaşadığını hayal ederek yüzlerce mülkü gezmiş. Romanın kahramanı Kemal'in yaşadığı lüks semt Nişantaşı'nda koca bir bina satın almak bütçesini aşıyormuş. Galata'daki eski Osmanlı ticaret merkezinde taş bir binanın tek katını alabilirmiş, ama o zaman da yenilemek zor olacakmış. Eski şehir surlarının yakınındaki güzel, yıkık dökük ahşap evlerin fiyatları uygunmuş, ancak onlar dindar kesimin yaşadığı mahallelermiş oysa bu roman laik orta sınıflar hakkındaymış. 1998'de Pamuk nihayet Çukurcuma'da üç katlı bir ahşap ev satın almış. Böylece, huysuz güzel Füsun, ne bir Nişantaşı sosyetesi ne de Galata bankacılarının soyundan gelen biri olmuş, terzi annesi ve öğretmen babasıyla yaşayan, hevesli bir oyuncuya dönüşmüş. Kahramanın sosyoekonomik konumu ve karakterinin büyük bir kısmı, gayri menkul tarafından belirlenmiş.

Sonraki on yıl boyunca yazma ve alışveriş diyalektik bir ilişki içinde ilerlemiş. Pamuk gözüne kestirdiği eşyaları alır, romanın onları "yutmasını" beklermiş, bu süreçte de daha fazla eşyanın satın alınmasını talep edermiş. Bazen –birkaç fayton feneri ve eski bir gaz saatinde olduğu gibi– bir eşya yutulmayı reddedermiş.

Pamuk *Masumiyet Müzesi*'ni 2008'de yayımladı. Roman bir müze kataloğundan ziyade 600 sayfalık bir sesli rehbere benziyordu. Her kitapta müzeye ücretsiz girmek için bir bilet bulunuyordu. Bu noktada, Füsun'a ait tüm eşyaları neredeyse edinmişti, bu yüzden müze teorik olarak romanın yayımlanışının ertesi günü açılabilirdi. Ancak Pamuk, büyük ölçüde unutulmuş bir metin olan *Defneler Kesildi*'de bilinç akışını başlatan Fransız yazar Edouard Dujardin nedeniyle endişeliymiş. Dujardin olmak istemiyormuş. Joyce olmak istiyormuş. Dünyanın ilk sinerjik roman-müzesini inşa etmek yetmezmiş. Müze, bir güzellik nesnesi olmalıymış. Bir sanatçı ve küratör ekibi tutmuş ve birkaç ay boyunca müzede tam zamanlı çalışmış, Kemal'in tavan arasındaki yatağında kestirmiş.

Hayallere dalmış halde basın toplantısından ayrıldım ve kahve içip *Masumiyet Müzesi*'ni bitirmek için vegan dostu kafelerden birine gittim. Sıkça gözlemlendiği üzere, gerçekçi romanları geçtikleri mekânlarda okumak keyiflidir. Karakterlerden biri metrodan Cihangir'e yürürken geçtiğim Sıraselviler Caddesi'ndeki yedi katlı, eski bir Rum apartmanındaki randevuevinden bahsediyordu. Romanda polisin baskın yapıp "bir katını mühürlediği için kızların her gün aynı mobilyalar ve aynalarla dolu başka bir katta hayranlarını kabul ettiği" apartmandan (Pamuk, 2025a, s. 125).* Bir randevuevinin birbirinin aynısı yedi kata sahip olmasının iyi bir fikir olduğunu düşündüm.

Kafeden ayrılırken kendisi de vegana benzeyen genç bir adam yanında minik, gri bir maymunla Vespa'sına biniyordu. Maymunun olağanüstü detaylı, endişeli, minik bir yüzü vardı. "Atla Hasan" dedi genç adam, motoru çalıştırdı, maymun da gidona zıpladı. Uzaklaştılar. Geri Çukurcuma'ya yürüdüm. Küvet hâlâ oradaydı ama kedi gitmişti. Bir köşeyi dönünce karşımda müzeyi gördüm; daracık ahşap cephesi devrim öncesi takılan feslerin bordosuna boyanmıştı. Çoğu cam vitrinlerde yer alan seksen üç sergi, kitabın seksen üç bölümüne karşılık geliyordu. Sergilenen eşyaların çoğu tam da romanda anlatıldığı gibi görünüyordu: Kemal'in babasının çalışanına ait olan takma el; Füsun'un, Kemal'in başka bir kadınla nişanlandığı günkü buluşmalarında giydiği beyaz çoraplar ve lastik ayakkabılar; Kemal'in 1980 darbesinden kısa süre sonra Füsun'un annesinden çaldığı ayva rendesi. Basın toplantısında Fransız aksanlı bir gazeteci Pamuk'a neden romanda 1980 darbesine dair daha fazla bilgi olmadığını sormuştu. Pamuk'un cevabı şöyleydi: "1980 darbesi hakkında söylemem gerekenleri, 66 numaralı vitrinde yer alan, Füsun'un annesinin ayva rendesi aracılığıyla ifade ettim."

Diğer vitrinler, kitapta maddi karşılığı olmayan şeylerin somut yorumlarını içeriyordu. 29. Bölüm'de Kemal her gece yatağa

---

* Elif Batuman'ın yazısının orijinal halinde *Masumiyet Müzesi* ve *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'den yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için *Masumiyet Müzesi*'nin Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025; *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'in Şubat 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

Füsun'u unutma umuduyla gider ama ertesi güne hep "acının sürekli yanan kuvvetli bir kara lamba gibi" içini karartmaya devam ettiğini hissederek uyanır (Pamuk, 2025a, s. 152). 29 no'lu vitrinde; oyuncak bir buharlı gemiden alınma parçalar, 19. yüzyıla ait bir makarna makinesi ve birkaç saat parçasının bir araya getirildiği, unutulmaz aşkın sonsuza dek yanan bu kara lambasını temsil eden, "Kara Işık Makinesi" isimli bir heykel var.

Romanda Kemal'in koleksiyonunun bir parçası olarak anılan nesneler (bir Alaska Frigo, bir termos çay, bir tabak yaprak sarması) insanı bunun güvenilmez bir anlatı mı, büyülü gerçekçilik mi yoksa epey karmaşık bir dondurma sistemi mi olduğu konusunda arada bırakıyor. Bu bahsedilen nesnelerin hepsi müzede sergileniyor, bunlara Füsun'un İstinye'de yere attığı, Türk dizileri için çalışan uzman gıda modelleyicileri tarafından yapılmış, plastik, yarısı yenmiş dondurma külahı da dahil. Polimer bazlı, buzlu bir bardak rakıya bakarken bir müze için büyülü gerçekçi ya da güvenilmez anlatı denip denemeyeceğini merak ettim. Bunu Pamuk'a sormaya karar verdim: Sadece müzenin "zamanın donduğu bir yer" olmasını istediğini söyledi.

Dondurulmuş zamanın en detaylı görsel temsili *4213 İzmarit* isimli, 68 no'lu vitrin. Bu vitrinde 1976 ile 1984 yılları arasında Füsun'un içtiği, Kemal'in topladığı tüm sigara izmaritleri yer alıyor; izmaritler yerden tavana kadar uzanan bir panonun üzerine sıra sıra dizilmiş halde. Uzaktan dev bir çiviyazısı metnine benziyor. Yakından ise filtrelerin birçoğunun ruj veya Füsun'un en sevdiği vişneli dondurma lekesini taşıdığını görebilirsiniz. Sergiyi tamamlamak için Pamuk'un asistanları yüzlerce kutu Samsun sigarasını (Füsun'un içtiği marka) boşaltmış, içindeki tütünü kimyasal işlemden geçirilmiş kâğıtla değiştirmiş, sigaraları ateşe vermiş ve bir vakum makinesine koymuşlar. Pamuk, serginin oluşturulma aşamasında sigara karşıtı yasaların çiğnenmediğini belirterek, "Bu sigaraları biz değil, vakum içti" diyor; gerçekten de bu sergi, sigaranın sağlığa zararlı olduğunun bir kanıtı olmasının yanı sıra, kaybolan jestlerin antropolojisine de bir katkı niteliğinde.

4213 İzmarit aynı zamanda Kara Işık Makinesi'ni de yapan, İstanbullu heykeltıraş ve mücevher tasarımcısı Kıymet Daştan tarafından yapılmış. Meğerse Kıymet bir arkadaşımın arkadaşıymış.

Arkadaşım –devam eden işleri arasında kendi saçından yapılmış bir zaman anıtı da bulunan bir kavramsal sanatçı– bizim için bir buluşma ayarladı ve bu buluşma Boğaz'daki vapurlardan birinin güvertesinde gerçekleşti. Filtrelerdeki lekelerin gerçek olup olmadığını sordum. "Evet" dedi Kıymet, rüzgâr yüzünden neredeyse duyulmayan bir sesle. "Bir sürü dondurma yedim." Ayrıca altı yüz yedi yüz sigarayı da baştan yapmak zorunda kalmış çünkü Pamuk Füsun'dan çok daha fazla ruj sürdüğünü söylemiş. Pamuk önceki yazı, her bir izmarite, Kemal'in onları topladığı tarihlerle birlikte notlar yazarak geçirmiş. Bazı örneklerin altına, kayda alınmış konuşma parçacıkları yazmış ("Saate mi bakıyorsun?").

Her ne kadar teknik anlamda 68 no'lu vitrin kadar etkileyici olmasa da *Hayatımın En Mutlu Ânı* isimli 1 no'lu vitrinden de çok etkilendim. Bu vitrinde, mekanik veya büyülü gerçekçi bir yolla sallanan bir tülün önünde asılı duran bir altın kelebek küpe teki yer alıyor. Bu kompozisyon, çiftin kısa süreli fiziksel ilişkisi sırasında Füsun'un kelebek şeklindeki küpesinin fırladığı o ânı temsil ediyor: "[K]üpe uzunca bir an sanki havada durdu ve sonra da kendiliğinden düştü" (Pamuk, 2025a, s. 11). Titreyen küpe sadece Eros'un zamanına değil, zamanın Eros'una da anlık bir bakış sunuyor – zamanın gözlerinizin önünde altın gibi ve ürkekçe salınarak asılı kalabilme biçimine. Kemal sonraki sekiz yılını, Füsun'u yeniden yatağına döndürmek için çalışıp didinerek geçiriyor. Müze de aynı şeyi yapıyor: Binlerce saatlik sigara ezme ve saat sökme uğraşıyla, zahmetsiz bir ânı yeniden yaratmaya çalışıyor. Bu arada küpenin replikaları müze dükkânından satın alınabiliyor.

Müzenin logosu bir kelebek; kelebekli küpe sahnesinde Füsun 18, Kemal 30 yaşında. Normalde Nabokov göndermeleriyle pek ilgilenmem, kelebeklere de bayılmam ama okuduğum kitaplar arasında *Lolita*'ya *Masumiyet Müzesi* kadar başarılı bir şekilde gönderme yapan çok kitap olmadığını fark ettim. *Lolita*'nın neden pedofiliyle ilgili bir roman olduğunu anlamamı sağladı. Lolita'nın inanılmaz derecede genç olması gerekir çünkü gençliğin kısalığı yaşamın kısalığı için bir mecazımürseldir ve Humbert'in tutkusunun canavarlığı; yüz germe operasyonlarının, Lenin'in mezarının yahut *Büyük Umutlar*'daki düğün pastasının canavarlığıdır. "İki numaralı [nesne]," der Humbert *Lolita*'nın başlarında, "kara suni

deri kaplı bir cep günlüğü; sol üst köşesine yaldızlı harflerle merdiven biçiminde '1947' yılının sayıları kazınmış." Her ne kadar *Lolita* bir müzeden değil, bir hapishaneden anlatılsa da, Masumiyet Müzesi'ndeki kuş kafeslerinin bolluğu, simgesel bir eşdeğerliğin ipuçlarını sunar. Humbert, Kemal ve son Osmanlı prensi ile Nabokov'un *Lolita*'ya ilham verdiğini söylediği maymun arasında bir aile benzerliği vardır: Hani şu Paris'teki Jardin des Plantes'da bir bilim insanının aylar süren teşviklerinin ardından, bir hayvanın kömürle çizdiği ilk resmi üreten ve bu resimde kendi kafesinin parmaklıklarını gösteren maymun.

Elbette kafesteki bir hayvan ile tahtından edilmiş bir paşa arasında fark var. Humbert hapishanesinden dolayı abartılı bir öfkeye sahiptir; mobilyalardan nefret eder, Lolita'nın annesini öldürmeyi planlar, Lolita'ya uyuşturucu verir – yani temelde parmaklıkları sallar ve ziyaretçilere çöp fırlatır. Kemal ise tersine sekiz yıl boyunca Füsun ve anne babasıyla televizyonun önünde oturup huşu içinde yemek yer. Füsun evde olmadığında annesinin kabak dolmasına övgüler yağdırır, babasına Amerika'da telefonların nasıl çaldığını anlatır ve kimseye bir kez bile uyku hapı vermez. Bu şekilde geçirdiği 1.593 akşam hakkında "hiç tatmadığım zevkler alıyordum" diye yazar (Pamuk, 2025a, s. 330). Bence bunun derinlerinde Türklere özgü ve komik bir yan var. Kemal, Füsun'u Paris'e kaçırma fırsatı bulduğunda bile, 1956 model Chevrolet'yi babasının şoförüne kullandırır ve yanlarına Füsun'un annesini de alır.

Toplum tarafından ayrı düşürülen âşıkları ele alan romanların aksine *Masumiyet Müzesi* öfkeyle anlatılmaz. Kemal, Füsun'un sersem kocasından geleneksel annesine kadar hikâyedeki herkesi seviyor gibidir. Kaba olan, yüce olanla öyle iç içe geçmiş durumdadır ki Kemal, Humbert'in aksine, Füsun'u "Füsun denilen harika şeyin oluşmasına katkıda bulunan" eşyalardan ayırmayı düşünmez bile (Pamuk, 2025a, s. 154). Lolita'nın annesinin evinin girişinde estetik bir kopukluk gibi duran zımbırtıların –kapı zilleri, ticari Meksika kökenli beyaz gözlü ahşap bir şey ve sanatçı orta sınıfın o banal gözdesi, Van Gogh'un *Arlesli Kadın* tablosu– aksine, Füsun'un annesinin büfesi anlamlı ve olması gerektiği gibidir: "hiç kullanılmayan kahve fincanları, her orta sınıf İstanbul evinde büfede sergilenen çeşmibülbül küçük vazo, eski saat" (Pamuk,

2025a, s. 277). Pamuk'un müzesi, seri üretilen nesnelere özel bir anlam kazandırarak, niceliği niteliğe dönüştürür. Orta sınıf bir taklit, paha biçilmez bir tablodan daha büyülüdür çünkü her yerde o vardır.

Romanın sonlarında, Byronvari hüznü onu nereye götürürse götürsün, Kemal Füsun'un annesinin tuzluğuna denk gelir. Kahire'de, Yeni Delhi'de, Roma'da: "Tuzluğun dünyanın bu kadar uzak köşelerine nasıl dağıldığı, tıpkı göçmen kuşların aralarında nasıl iletişim kurdukları, her seferinde aynı yolu nasıl izledikleri gibi bir muammaydı" (Pamuk, 2025a, s. 476). Şunu hayal edebilirsiniz: Marksist bir eleştiri, kuşların yerini tuzlukların almasını yerebilir, dünyanın yarısını gezdikten sonra aynı peçeteliği masada bulmanızı sağlayan küreselleşmeyi kınayabilir. Ama başka bir Marksist eleştiri de burada, Fredric Jameson'ın romanda iletilmesinin imkânsız olduğunu söylediği gerçeğin bir türünü sezebilir: "Dünya, hiçbir zaman sanayi çağındaki kadar bütünüyle medenileştirilmemiştir; bireyin çevresi hiçbir zaman bu denli, kör doğa güçlerinin değil, bizzat insanlık tarihinin ürünü olmamıştır."

Pamuk'a göre, her birkaç yılda bir "bir başka tuzluk dalgası" gelir ve eskilerin yerini alır. İnsanlar "hayatlarının önemli bir zamanını birlikte geçirdikleri bu eşyalarla kurdukları duygusal ilişkileri bile fark edemeden onları" unuturlar (Pamuk, 2025a, s. 476). Mona Lisa'dan farklı olarak –ki o her zaman yalnızca Louvre'dadır– bu tuzluklar birkaç yıllığına her yerde bulunur, sonra yok olurlar, böylece nadirliğin boyutu mekândan zamana kayar. Nadirlikleri nedeniyle bazıları koleksiyoncular tarafından kurtarılırlar. Pamuk koleksiyoncuların ortaya çıkışının modernleşmenin kaçınılmaz tarihsel aşamalarından biri olduğunu düşünür. Ama koleksiyoncular huysuz, kaprisli tiplerdir; bütün ilgilerini kartpostallara ve şişe kapaklarına yöneltip diş fırçaları gibi pek çok başka şeyi görmezden gelebilirler. Pamuk, 1970'lerin diş fırçalarına ulaşmanın bu kadar zor olmasına hayret eder: Hepsi nasıl olmuştur da yeryüzünden silinmiştir? Bu sorunu bir röportajda dile getirdikten sonra, bir okur ona, aksi takdirde bütünüyle kaybolup gidecek eski diş fırçalarından oluşan büyük bir koleksiyon göndermiş.

Açılış akşamı Pamuk yakınlardaki bir restoranın terasında 385 kişilik bir resepsiyon verdi. Garsonlar konuklar arasında dolaşıp

tıpatıp müzedeki plastik replikalara benzeyen rakı bardakları dağıttılar. Pamuk'un editörüyle tanıştım, bana öyle bir şey söyledi ki aklım almadı: Pamuk romanı bir müze kataloğu biçiminde yazamadığından kısa bir süre önce kataloğu ayrı bir kitap olarak yazmaya karar vermiş. Borges müze inşa etmeyi konu alan bir roman yazarken bir müze inşa eden bir deliyi anlatan dört sayfalık bir öykü yazabilirdi; ama Pamuk hem romanı yazdı, hem müzeyi inşa etti hem de müze hakkında, kitap uzunluğunda bir katalog kaleme aldı.

Ardından Orhan Pamuk geldi, sanatsal sürecinin neden olduğu büyük ölçekli zorlanmalara rağmen hiçbir yorgunluk belirtisi göstermiyordu. Editörü misafirlere bir şeyler söylemesi gerektiğini hatırlatarak, "Yemeklerden bahsedin" dedi. Pamuk mikrofonu aldı. "Hanımlar beyler" dedi. "Biliyorum hepiniz yemekler için endişelisiniz. Endişelenmeyin. Yeterince yemek var." Servis edilen yemeklerin, Füsun'un ailesinin 1970'lerde yiyeceği türden yemekler olduğunu söyledi. Amerikalı bir diplomatın "Ne yani, fondü mü yiyorlardı?" dediğini duydum. Parti uzun sürdü. Dünya üzerinde Pamuk'un el yazısını en iyi çözümleyen kişi olduğu söylenen bir dizgiciyle tanıştım. İstanbul'un usta fotoğrafçısı Ara Güler etrafı hayranlarıyla sarılı bir şekilde, bir ağacın altında oturuyordu; müzede onun kişisel arşivlerinden bazı şehir manzaraları da var.

Garson Füsun'un en sevdiği yaprak sarmalarla dolu bir tepsi getirdi. Füsun'un benden daha az ruj sürüp sürmediğini merak ettim. Füsun'un yüzü, müzede asla göremediğiniz tek şey. Pamuk yazarların karakterlerinin yüzlerini kitap kapaklarında yahut başka yerlerde göstermesini "taktiksel bir hata" olarak nitelendiriyor. Füsun'un tüm kişisel eşyalarını gösterirken kendisini göstermenin neden uygun olmadığını düşündüm. Sonra bir anda aklıma geldi, roman temelde kurgu olsa da tamamen kurgusal değildi. Sonlar sahtedir çünkü gerçek hayatta hiçbir şey bitmez, karakterler ise bileşimdir çünkü gerçek insanlar size ya çok yakındır ya çok uzak. Mobilyalar ve kıyafetlere gelince, onlar neredeyse gerçek olmalı. Balzac'ın o mobilyaların hepsini icat etmiş olması mümkün değil. O yüce tutkular ve insan kaderleri kanepeler ve saatler hakkındaki gerçekleri anlatmak için bir bahane sadece.

Nabokov'un da bir keresinde entomolojik diyagramlarıyla kanıtladığı gibi Kafka'nın, böceğinin tam olarak neye benzediğine dair net bir fikri yoktu. Öte yandan Gregor'un dergiden kesip çerçeveleterek duvara astığı resim ("kürk şapkalı ve kürk atkılı bir kadın dimdik oturmuş, kollarını dirseklerine kadar saran kalın kürk manşonunu kendisine bakana doğru kaldırmıştı"), "deri kaplı serin koltuk", sigaralar ve kumaş örneklerine dair net bir resme sahipti. Böceği nasıl gösterirseniz gösterin, bu bir yalan olurdu. Ancak fiziksel nesneler, yani seri üretilmiş erkek ve kız kardeşler belli bir gerçeği barındırırlar. Ortodoks ikonaları gibi "elle yapılmamış görüntüler"dir: Bir şekilde temsil ettikleri şeylerle özdeşleşmiş simgelerdir. Bir romanın film uyarlamasını izlerken durup Eugene Onegin'in Ralph Fiennes'e tıpatıp benzeme ihtimalinin ne kadar olduğunu kendinize sormak zorunda kalırsınız; oysa doğru tarihe ait bir çaydanlık, karakteri ve olay örgüsünü yaratan dünyanın gerçek bir parçasıdır. Şayet yeterince kumaş örneğiniz, dergi resminiz ve koltuğunuz olsaydı belki de o böceği yeniden yaratabilirdiniz.

Illiers-Combray'deki Proust Müzesi'nde yazarın eserlerinde kahramanlarına "örnek aldığı kişiler diye sergilenen portreleri" görmek Kemal'e "roman hakkında değil, yazarın yaşadığı dünya hakkında bir fikir" verir (Pamuk, 2025a, s. 478). Portreler aldatıcıdır. Gerçekten "örnek aldığı" şey portrelerdeki insanlar değil, insanların etrafındaki dünyadır: Sadece mobilyalar değil, aynı zamanda psiko-cinsel mobilyalar da. Tüm o tuzluklar ve sigaralar gibi, insan yapımı ama insanlık dışı olan ve dalgalar halinde gidip gelen bu nesneler yaşamımızdaki kuralları temsil eder: Masumiyet Müzesi özelinde bu, cinsel etiktir. Hepimizin koşullandığı seri üretilmiş nesne budur. Hepimizin yemek masasında aynı şey durur.

Gece yarısına yakın partiden ayrılıp birbirinin aynısı yedi katı olan randevuevinin hangi apartmanda olduğunu merak ede ede Sıraselviler'den geri yürüdüm. *Masumiyet Müzesi*'ni Pamuk'un anı kitabı *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabından ne kadar daha çok sevdiğimi düşündüm. Basın toplantısında Alman bir gazeteci "Füsun" isminin Pamuk'un İstanbul'un imparatorluk sonrası eşsiz melankolisini ifade etmek için kullandığı "hüzün" kelimesini özellikle çağrıştırıp çağrıştırmadığını sormuştu. Pamuk'a göre, şehre gelen Batılılar İstanbul'un bu hüznünü "sıklıkla hissedemezler."

Bu hüzün, Burton'ın daha bireysel melankolisinden "büyük bir metafiziksel mesafede" durur ve bu, "İstanbulluların Batı'nın merkezlerinden uzaklığını" yansıtır.

On yıl önce California'da *İstanbul* kitabını okuduğumda, kullanılmayan çeşmelerin, bakımlarından sorumlu olmayan birinde neden "hüzün ve utanç" uyandırması gerektiğini veya birinin İstanbul'da yaşamayı neden "şehrin kaderiyle kendi kaderinin örtüşmesi durumunda [...] yıkım ve hüzün duygusuyla" deneyimlemesi gerektiğini anlamamıştım (Pamuk, 2025b, s. 311, 278). Anne babamın jenerasyonundan tanıdığım birçok Türk'e Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü, Batı'nın sürekli alay ettiği büyük bir kişisel aşağılanma olarak görmeleri öğretilmişti. Ancak bu durum, hüznün romantikleştirilmesi olarak gördüğüm şeye daha büyük bir sempatiyle yaklaşmamı sağlamadı. Açıkçası hâlâ sempati duymuyorum. Gurur ve utancın olduğunuz kişiden ziyade yaptığınız şeylere dayanması gerektiği kanaatindeyim. İstanbul'un, İstanbullular, bir de belki Claude Lévi-Strauss dışında kimsenin fark edemediği kendine özgü utanç verici bir melankoliye sahip olması, bir grup kendini beğenmiş, kasvetli erkeğin hiçbir şey yapmadan oturup Hegelci rollerini yerine getiriyormuş gibi hissetmesi için bir davet gibi geliyor bana (keşke Hegel Doğu için de geçerli olsaydı).

Orhan Pamuk, hüzün ve Füsun hakkındaki soruya cevaben *İstanbul* kitabını *Masumiyet Müzesi* üzerinde çalışırken yazdığını söyledi. Yankılanmalar kaçınılmazdı. İşte o an, *İstanbul* kitabına duyduğum kızgınlığın, *Masumiyet Müzesi*'ne olan hayranlığımla doğru orantılı olduğunu ve bunun "yankılanmalardan" çok, kitapları dengelemekle ilgili olduğunu anladım. Sanki romanı yazmaya ara verip anı kitabını yazdığı o bir yılda, Pamuk bütün hıncını kalbinden dışarıya dökmüştü. ("Kırk beş yaşıma kadar," diye yazar *İstanbul* kitabında, "uykuyla uyanıklık arasındaki o tatlı bölgede, bunu düşünmenin bana iyi geleceğini bildiğim için hep birilerini öldürdüm" [Pamuk, 2025b, s. 29].) Kemal utanç duyduğunda bu, coğrafi veya metafiziksel bir utanç değil, evli eski sevgilisinin sigara izmaritlerini sekiz yıl boyunca toplamayı seçen bir adamın makul ve anlaşılır utancıdır. Hüznün füsunla, yani büyüyle yer değiştirmesi, romanın ana gerçeğini yansıtır: Kemal'in fark ettiği

gibi, "Hayatımızdaki utanç verici şeyler bir müzede sergilenirlerse, hemen gururlanılacak şeylere dönüşürler" (Pamuk, 2025a, s. 483). Masumiyet Müzesi, utancı gurura dönüştüren bir makinedir. Romanın son cümlesiyle bu dönüşüm tamamlanır: "Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım" (Pamuk, 2025a, s. 495).

KAYNAKÇA

Pamuk, O. (2025a). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Pamuk, O. (2025b). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Yazar Orhan Pamuk'un "Masumiyet Müzesi" Herkese Duygusal Bir Deneyim Sunmayı Amaçlıyor

PIOTR ZALEWSKI

Bir romanı temel alarak bir müze kurmak ilk başta kibirli ve gösteriş meraklısı bir yaklaşım gibi görünebilir. Ancak Türk yazar Orhan Pamuk'un İstanbul'daki Masumiyet Müzesi'ni ziyaret edince müzenin en az kitap kadar, ziyaretçilerin eşyaları nasıl yorumladıklarıyla da ilgili olduğunu fark ediyorsunuz. Orhan Pamuk'un yeni açılan Masumiyet Müzesi'ne girerken kendimi, büyükanneme seksen iki yaşında suşi denemesi söylendiğindekine benzer bir ruh halinde buldum. İçinde neler olduğunu biliyordum – ya da bildiğimi sanıyordum. Önyargılarımı bir kenara bırakmaya çalışmam gerektiğini biliyordum. Ve nihayetinde, hoşuma gideceğini söyleseler de aslında hoşlanmayacağımın gayet farkındaydım.

Evvela işin içinde bir kendini beğenmişlik vardı. Oradan buradan, kitaplarının filme uyarlanması için canını dişine takan yazarlar kulağıma çalınmıştı ama bir romancının –Nobel Ödüllü bile olsa– kitabını bir müzeye dönüştürdüğünü kim duymuştu ki? Pamuk'un müzesinin bulunduğu yer, tıpkı aynı adı taşıyan romanının geçtiği yer gibi İstanbul'du. Bu da rahatsız edici bir başka soruyu gündeme getiriyordu: Bu projede kendine yer edinen İstanbul, tam olarak kimin İstanbulu'ydu? Yazarın mı yoksa şehrin 15 milyon sıradan sakininin mi?

Pamuk'un hakkını teslim etmek gerek; dediklerine göre önce aklına müze fikri gelmiş, sonra roman. Haliyle ikisi birbirinden ayrılmaz bir bütün olmuş: Kitap, olay örgüsüne sahip bir sanat kataloğuna dönüşmüş. Pekâlâ, demiştim içimden, Pamuk kibirli değilse bile kesinlikle bir gösteriş delisi. Kitabı yazdıktan sonra müze fikrini ortaya atmış ve tasarım ile içerik planlama işini başkasına bırakmış olsaydı belki sanatsal yoruma biraz olsun alan kalabilirdi. Oysa hem kitap hem de müze üzerinde eşzamanlı çalışması ve müzenin sanat yönetimini neredeyse tekeline alması, etkileyici ve

özgün bir girişimi yavan bir şeye dönüştürme riskini beraberinde getiriyordu. Projenin ilk aşamalarında yer almış bir tanıdığımın bana, "Burada yoruma yer olmayacak, sadece örnekleme yapılacak" derken yaşadığı endişe de tam olarak buydu sanırım.

Bir de romanın kendisi vardı. Özenle işlenmiş, zekice, keyif verici derecede karmaşık. Pamuk'un kitaplarından çok azı hafiftir; *Masumiyet Müzesi* de bir istisna değil. *Benim Adım Kırmızı* kadar ezoterik ya da *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'de olduğu gibi yalnızca Pamuk'un bir şehrin biyografisiyle başarabileceği ölçüde içedönük olduğundan değil, kurmaca karakterleri ile okur arasında yarattığı mesafenin aşılması zaman zaman güç olduğundan.

İstanbul'da doğduğu şehrin ruhunu yakalamaya çalışan Pamuk, hüzünden bahseder; bu, amansız bir umutsuzluk tınısı taşıyan bir kelimedir. Enerjisi kimi zaman büyüleyici kimi zaman da dayanılmaz olan bir şehirde büyüyen Türkler, Pamuk'un İstanbul'u eski, yıkık dökük bir konak olarak betimlemesine kızabilirler. Gelgelelim onlar bile Sultanahmet'teki hediyelik eşya dükkânlarının, AVM'lerin, yüzyıllardır var olan mahallelerin üzerine inşa edilen otoyolların ve konut projelerinin, Taksim çevresinde pıtrak gibi çoğalan sanat galerinin, mağazaların ve kulüplerin ötesinde hüznün devam ettiğini –ve İstanbul deneyimini çoğu kelimeden çok daha iyi yansıttığını– kabul edeceklerdir.

Ancak hüzünle ilgili asıl mesele, onu bir şehirde takdir etmenin bir insanda takdir etmekten daha kolay olmasıdır. Soyut düşüncede yahut cansız nesnelerde hüzün büyüleyicidir, somutlaştığında ise insanı yorar. En azından *Masumiyet Müzesi*'nin dersi budur; hüzün kitabın aşk acısı çeken kahramanı Kemal'de kişileşmiştir.

Kemal öyle acınası bir profil –romantizmden yoksun, umutsuz bir romantik– çizer ki ona sempati duymak şöyle dursun bir karakter olarak onunla bağ kurmak bile çok zordur. Oğlunun, oyuncu olmak isteyen güzel tezgâhtar Füsun'un peşinden yok yere koşmasına sinirlenen annesi oğluna, "Kadınla erkeğin yan yana gelemediği, birbirleriyle görüşüp konuşamadığı memlekette aşk olmaz" der (Pamuk, 2025, s. 422).* Romantik ruhunuzun böyle

* Piotr Zalewski'nin yazısının orijinal halinde *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

bir cümleye isyan etmesini beklersiniz. Ruhunuzun buna isyan etmemesinin ve kendinizi sık sık Kemal'le değil onun aptal olduğunu düşünen bir toplumla saf tutarken bulmanızın nedeni, Füsun'a düşkünlüğünün aşktan ziyade gençlik sevdasına daha yakın olmasıdır. Gençlik sevdası elbette anlaşılır bir şeydir. Ancak bunun sekiz yıl ve düzinelerce bölüm sürmesi ve nesnesinin bu kadar iki boyutlu çizilmesi –Füsun'un en belirgin özelliği güzelliğidir– hem sabrı hem inandırıcılığı zorlar.

Hüsrana uğramış âşıklar türlü türlü yollarla teselli ararlar: arkadaşlarda, ailede, kitaplarda, hobilerde veya hiçbiri işe yaramazsa içkide. Kemal içkiden mustarip olmasa da aşk acısına nihai çareyi, ona Füsun'u anımsatan eşyaları biriktirmekte bulur. Örneğin sevdiği kadının eski dairesine yaptığı bir ziyaretten bir parça duvar kâğıdı, bir kapı kulpu, rezervuar zincirinin ucundaki porselen çekecek, birkaç firkete, büyük bir mika bilye ve "kırık bir bebeğin kol parçası" ile ayrılır. Üç paragraf sonra –Pamuk'un kitabı filme uyarlanırsa muhtemelen yanlış nedenlerden ötürü akılda kalacak bir sahnede– Kemal'i günün ganimetleriyle yatakta uzanmış halde görürüz.

"Füsun'un dokunduğu ve onu Füsun yapan bu şeyleri elimde tuttukça, onları okşayıp, seyredip boynuma, omuzlarıma, çıplak göğsüme, karnıma değdirdikçe, eşyalar içlerinde birikmiş hatıraları, bir teselli gücüyle ruhuma salıveriyorlardı" der bize (Pamuk, 2025, s. 176). Kemal'in yıllar içinde sevgiyle biriktirdiği, Füsun'la ilgili hatıra eşyalar listesinden biri diğerlerinden ayrılır: Yıllar boyunca Füsun'un aile evine yaptığı ziyaretler sırasında biriktirdiği 4.213 sigara izmariti. "Bir ucu Füsun'un gül dudaklarına değen, ağzının içine giren, kimi zaman filtresine dokunarak anladığım gibi diline değen, ıslanan ve çoğu zaman da dudaklarına sürdüğü ruj ile hoş bir kırmızıya boyanan bu izmaritlerin her biri; derin acıların, mutlu anların hatıralarını taşıyan çok özel, mahrem eşyalardır" der Pamuk'un başkahramanı (Pamuk, 2025, s. 370).

Pamuk'un, tıpkı Füsun'un evi gibi Çukurcuma'da (ki burası, hüzün arayanların gürültülü, meyve yüklü arabasını eski, eğri büğrü bir binanın önünden iten bir sokak satıcısına rastlama ihtimalinin, o binayı yabancı bir yatırımcıya satan bir emlakçıyla

karşılaşma ihtimali kadar yüksek olduğu İstanbul semtlerinden biridir ve şehrin bu tarz semtlerinin sayısı gün geçtikçe artmaktadır) yer alan müzesinde sergilenen ilk şeydir. Kitapta Kemal'in kararlılığı ve bağlılığının derinliğinin bir sembolüdür. Müzede ise adeta serginin yıldızıdır.

Neredeyse görünmez iğnelerle büyük bir duvar kâğıdına tutturulmuş 4.213 sigaranın her biri tarihlendirilmiş; ilki 1976 yılına, sonuncusu ise 1984 yılına ait ve hepsinde belli belirsiz Füsun'un kırmızı rujunun izi var. Yazar olarak işini titizlikle yapan Pamuk, küratör olarak katbekat daha titiz. Elif Batuman'ın *The New York Review of Books*'ta yazdığına göre, Pamuk istediği etkiyi elde edebilmek için asistanlarına Füsun'un içtiği Samsun marka sigaradan binlerce yaktırıp bir vakum makinesine içtirmiş.*

İşlemi tamamlamak için paneli tasarlayan sanatçıdan kalan filtreleri dudaklarına bastırması istenmiş. Batuman, "Ayrıca altı yüz yedi yüz sigarayı da baştan yapmak zorunda kalmış çünkü Pamuk Füsun'dan çok daha fazla ruj sürdüğünü söylemiş" diye yazıyor. İzmaritlerin çoğu, Füsun'un onları içtiği ânı anımsatan, el yazısıyla yazılmış bir notla birlikte sergileniyor. El yazısı Pamuk'a ait. Genellikle birer alıntıdan oluşuyorlar.

Yarattıkları etki büyüleyici. Ortalamanın üzerinde hatırlama gücüne sahip okuyucu-ziyaretçiye, "Filmin başını hatırlamıyorum" notunun eşlik ettiği bir izmarit, Pamuk'un romanının bir yerinde Füsun'un söylediği veya yaptığı bir şeyi hatırlatabilir. Hatırlamayan ya da kitabı okumamış biri içinse her izmarit kendi başına bir anlam kazanıyor.

İddiaya göre, Hemingway'den altı kelimeden oluşan bir roman yazması istendiğinde şu sözleri kaleme almış: "Satılık: Bebek ayakkabıları, hiçbir zaman giyilmemiş." Pamuk'un kısa notları aynı vurucu etkiyi yaratmayabilir ancak birçoğu, romanının sınırlarını aşan bir anlam veya ruh haliyle çınlar. 16 Eylül 1983 tarihli bir izmaritin yanında "Bu son olsun Kemal" yazarken diğerinde "Elbette güzellik her şey değildir" veya "Bana kızma güzelim, bana asla kızma" yazar. Her izmaritin kitapta yeri var ama aynı zamanda

* Elif Batuman'ın söz konusu yazısı bu kitapta ss. 104-115'te "Günce" adıyla yer almaktadır. (ed. n.)

her biri bize sil baştan yeni bir hikâye yazma, yeni bir bağlam –o sigarayı kim, nerede ve neden içti– yaratma şansı verir. Daha önce sorulan soru –müzenin Pamuk'un mu, Kemal ile Füsun'un mu yoksa sizin ve benim mi olması gerektiği– önemsiz hale gelir. Pamuk'un dünyasından çıkarılan izmaritler başka bir dünyaya girer yahut bizim kendi dünyamızda bir yer bulur.

Sigaralar, toplamda 83 küçük cam vitrinden oluşan serginin geri kalanı için sahneyi hazırlar; bu vitrinlerin her biri adını ve ilhamını Pamuk'un kitabından alır: "Ona Evlenme Teklif Edecektim" isimli 49. Bölüm'de, paslı bir banyo lavabosunun üstünde asılı bir ayna, tıraş seti, sabun ve etkileyici bir ruj yer alır. "Yazıhanede Sevişmek" bölümünde ise 1970'lerden kalma işçi kimlik kartlarından mütevellit fonun önünde iki sigara izmaritinin olduğu bir kül tablası ile ince belli bir çay bardağı vardır. Bazı vitrinler, hayvanların boğazını kesmek için kullanılan eski bir bıçağın yer aldığı, "Kurban Bayramı" bölümü gibi gerçekçidir. (Pamuk'un istediği etkiyi elde etmek için asistanlarından bıçağa ne yapmalarını istediğini sormaya korkuyorum.) Bazıları ise "Kıskançlık" bölümündeki gibi daha düşündürücüdür; burada kadife bir perde karanlık, boş bir sokakta tek bir odanın içini aydınlatan bir ışığın çizimini kısmen gizler.

En dokunaklı –ve politik– vitrinlerden birinde; gözlerinin üzerine kalın, kara bantlar çizilmiş kadınların vesikalık fotoğraflarının ardı ardına aktığı küçük bir düz ekran vardır. Fotoğraflar değişir ama kara bantlar sabit kalır. Bu, "Bazı Nahoş Antropolojik Gerçekler" isimli bölüme, uygun bir göndermedir; bu bölümde 1970'lerde bazı Türk kızlarının evlenmeden önce bekâretlerini kaybetmeleri durumunda yüzleşmek zorunda kaldıkları neticelerden bahsedilir. "O zaman gazetelerin 'iğfal edilmiş' dediği genç kızın yayımlanan fotoğraflarında gözleri –bu şerefsiz durumda tanınmasın diye– kalın siyah çizgilerle kapatılırdı" diye yazar Pamuk. "Aynı kara bantlar polis baskınında yakalanan fahişelerin, zina yapan ya da ırzına geçilen kadınların gazetelere çıkan fotoğraflarında da kullanıldığı için, o yıllarda Türkiye'de gazete okumak gözlerinin üstü bantlarla kapatılmış kadın fotoğraflarından yapılmış bir maskeli baloda gezinmeye benzerdi" (Pamuk, 2025, s. 64).

Serginin geri kalanı ise adeta amcanızın tavan arası gibi, sadece bir taksonomi uzmanı tarafından yeniden düzenlenmiş hali: makaslarla, firketelerle, gazete kupürleriyle, siyah beyaz fotoğraflarla, kol ve duvar saatleriyle, kibrit kutularıyla ve eski bir ehliyetle dolu vitrinler. İkinci el eşya satışına gidecekken müzede kendilerine yer bulmuş eşyalarla dolu. Burada bir ironi ya da yapmacıklık yok. Bir müze ziyaretçisinin sanat algısına meydan okumak ya da onunla alay etmek için pisuvar sergileyen Duchamp'ın aksine Pamuk eski bir küllüğün, olduğu şeyden başka bir şey olduğunu iddia etmez. Onu müze koleksiyonunun bir parçası haline getirmesinin amacı onu bir sanat eseri olarak kabul ettirmek değil, ona eşya olarak değerini ve bizim onunla kurduğumuz duygusal ilişkiyi geri kazandırmaktır. Küllüğün Füsun'a ait olduğu ve sergilenen her parçanın Pamuk'un kitabıyla bir bağlantısı olduğu gerçeği bir noktada aklımızdan çıkar. Müze bizden küllükler, firketeler veya tuzluklar gibi gündelik eşyaları Füsun'un hikâyesinin bir parçası olarak değil, kendi hikâyemizin bir parçası olarak yüceltmemizi ister.

Belki Pamuk'un, kitabının sonunda müze fikrinin sahibi olarak gösterdiği, Kemal'in aklındaki de tam olarak budur. Kemal Pamuk'la konuşurken şöyle der: "Müzemle yalnız Türk milletine değil, dünyanın bütün milletlerine yaşadığımız hayat ile gururlanmayı öğretmek istiyorum" (Pamuk, 2025, s. 483). Kemal de, benim gibi, orta yaşlı bir kadın ile ergen kızının kurmaca bir içecek olan Meltem marka meyveli gazozlarının eski şişesinin bulunduğu vitrinin yanında durup konuşmalarına şahit olsaydı eminim çok mutlu olurdu; kadın kızına şişenin Pamuk'un kitabıyla olan ilişkisini değil de çocukken içtiği gazozları anlatıyordu.

Pamuk'un müzesini ziyaret etmenin beni romanı tekrar okumaya teşvik edeceğinden emin değildim. Hâlâ iddia ediyorum: 600 sayfa boyunca Kemal'e dayanma kısmı biriktirdiği eşyalarla bağ kurmaktan daha zor ve insanı daha az memnun ediyor.

Elbette Pamuk'un sergisinin, kitabına adanmış bir tapınaktan öte bir şey olmadığı varsayımımda tamamen yanıldığım düşünülürse başkahramanı hakkında da pekâlâ yanılmış olabilirim. Müzenin son katında tanıştığım genç bir kadının *Masumiyet Müzesi*'nin bir kopyasını göğsüne bastırarak dediğine göre (iki kere okumuş)

Kemal gibi karakterlerde çok inandırıcı, Türklere özgü bir şeyler varmış.

Sanırım genç kadın neden bahsettiğini biliyordu. Kendisinin de koleksiyonları olduğunu söyledi: sinema biletleri, tiyatro biletleri ve bunun gibi şeyler. Eski erkek arkadaşlarının diş fırçalarını sakladığını itiraf ettiğinde kitaba bir şans daha vermeye karar vermiştim bile.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Göçebeliğin Gülümseten Yanı: Masumiyet Müzesi'nde Gezintiye Çıkmak

MERVE KAPLAN

Sizi gülümseten bir sanat eserinin niteliği hakkında ne söyleyebilirsiniz? Bahsettiğim gülümsemeyi tetikleyen komik bir karikatür ya da esprili bir hikâye değil. Kafka'nın *Dava*'sını, Beckett'in *Godot'yu Beklerkeni*'ni düşünün. Sanki muzır bir arkadaşınız elindeki kuş tüyünü burnunuza sokuyordur da, hapşırıp rahatlayana kadar içiniz gıdıklanır... Deleuze, *Dava*'yı kahkaha atarak okuyanların olduğunu bile söyler. Bu kahkahanın sırrı nedir? Saçma, mantıklı/akılcı olana ait bütün kodları yıkınca, bir "olur mu öyle şey?" sorusuyla beraber gerçek dünyanın yavaş yavaş fantezi/masal dünyasına kaydığını ve aslında zaten hiç var olmadığını fark ederiz. Nami Başer (2013), Beckett'i anlattığı "Varlığın ve Hiçliğin Yazarı" başlıklı yazısında şöyle diyor: "Kafka, en olmayacak olayı gerçekmiş gibi 'anlatır'. Beckett ise en sıradan günlük bir olayı anlatırken 'anlatmaz'." Her ikisi de alışılmış kodları karıştırır. Olmayacak olanı ya da yok olanı varmış gibi anlatmak, varlığı anlatırken aslında hiçliği anlatıyor, daha doğrusu "anlatmıyor" olmak; varlığa ve hiçliğe ait kodları birbirine katarak sunmaktır. Kafka'nın köstebek, böcek ya da köpeklerinin başından geçen fantastik öyküler aslında simgesel olanın aracılığıyla gerçeğe en yakın duranlardır. Beckett anlamın ta kendisi olan kelimeleri kullanarak anlamsız olanı ya da bir tür sessizliği anlatmaya çalışır. Bu tür kodları birbirine katmak yeniden kodlama yapmak değildir. Kodsuzlaştırmayı gerçekleştirmeye çalışmak, "kodlanamayacak bir şeyi ulaştırmaktır". "Olur mu öyle şeyin" çoktan olduğunu göstermektir. Deleuze, kodları birbirine katarken gülmezlik edilmez, der. Kodları ait oldukları yerden alıp, başka bir yerde kullanmak, başka bir deyişle onları "yersizyurtsuzlaştırmak" kavramı Deleuze'ün "Göçebe Düşüncesi"nin merkezine oturur.*

* Bkz. Deleuze, "Göçebe Düşünce", *Issız Ada ve Diğer Metinler*, haz. David Lapoujade, çev. Ferhat Taylan ve Hakan Yücefer, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık), ss. 390-404.

Öyleyse, kodları birbirine kattığı için bizi gülümseten bir sanat eserinin niteliğiyle ilgili olarak "Göçebe Düşünce" kavramını gösterebiliriz. Göçebe Düşünce dosyasını hazırlarken, kavramın plastik sanatlarda karşılık bulabileceği akımlardan biri için neyi sunabiliriz diye düşündüğümde gözümün önüne ilk gelen resim ünlü pisuvar oldu. Temsillerin, modellerin ve kopyaların kurulu düzenini altüst eden, ters çevrilmiş pisuvarı saygıdeğer bir serginin jüri üyelerine sunarak kaosu, hikâyesini her dinlediğimde de gülümsememi sağlayan Duchamp. Ve diğer popüler isimler; Warhol'un Brillo kutuları, Paik'in Buddha TV'si... Pop Art'ta tanıdık semboller, kendilerine yabancı mecra ve bağlamlara göç ederek vardıkları yere kaosu getirirler. Tıpkı göçebelerin kurulu düzenlerinin, göçün kendisinden başka sürekli yinelenen bir kodlarının olmaması, göçe açılan yere kaosun hâkim olması gibi Pop Art da tanıdık olanı tersyüz edip farklı olanla işgal eder. İçerisinde farklılıkları barındıran bu kaos ortamı verimlidir, çünkü Deleuze'ün terminolojisiyle "simülakrları" (görüntüleri) doğurur. Simülakr kavramından kısaca bahsetmek gerekirse, Platoncu anlamda öz ile görünüş arasındaki farklılığın bir uzantısı olarak ortaya çıktığını söyleyerek başlayabiliriz. Bu fark olumsuzlanmıştır ve doğrusal uzanan hiyerarşide farklılık arttıkça kötülenme de artar. Ancak bu fark olumlanarak doğrusallığa karşı çıkılırsa, Platoncu hiyerarşi ortadan kalkar. Farklılığı olumlayarak doğrusallığa karşı çıkmak, kodların aynı düzlemde kopyalanarak yeniden üretilmesine de karşı çıkmaktır. Simülakr, kopya gibi modelin sadece bir taklidi değildir. Kopyalama kalıbının dışına çıkarak kendine ait bir varoluş alanı yaratır. Orijinal ile ikincil/dışsal (*extrinsic*) bağa sahiptir ve bu sayede de ortaya bir "farklılık" getirebilir. Ali Akay (1997) 1992'de Varlık'ta yayımlanan "Postmodern'in Saptırıcı Yanı: Simülakr (Görüntü)" başlıklı yazısında simülakrın gücünden şöyle bahseder: "[...] görüntü, simülakr değer kaybetmiş bir kopya değildir, orijinal olanı, kopyayı, modeli, röprodüksiyonu da yadsır. Artık ne model, ne orijinal, ne de kopya kalır. Simülakr Nietzsche'nin de belirtmiş olduğu gibi 'eğrinin (doğru olmayan) yüksek gücüdür'. Ebedî dönüş (bengi dönüş) sayesinde ikonalardan, modellerden kurtulunur ve temsilî olan bir dünya sistemi saptırılır. Nietzsche'nin ortaya çıkardığı budur: Demiurgos'un modeli üzerine değil, ama denetlenmiş bir çılgınlık,

ebedî olanı simüle eden belirli bir oluş üzerine kurulmuştur. Bir kaostan bir kozmos oluşturma, evetleme gücüdür." (s. 32). *Putların Alacakaranlığı*'nda "Gerçek Dünya Sonunda Nasıl Masala Dönüştü" bölümünden hemen önce Nietzsche (2003) sanatçının görünen (simülakr kelimesini kullanmamaktadır) ile ilişkisini "yaşama dönük bir sarhoşluk" olarak betimler. "Trajik sanatçı bir pesimist değildir. O şüpheli ve korkunç olsa bile her şeye evet der..." (s. 36). Gerçek dünyanın masal dünyasına nasıl dönüştüğünü anlatmadan hemen önce sanatçının evetleme gücünden bahsetmesi tesadüf olmasa gerek. İşte bazı sanat eserlerinde bizi gülümseten, bu temsili dünya sisteminden sapan sarhoşluklarla, kodsuz olanla karşılaşmamızdır. Bunları evetleme gücü, Nietzsche'nin kahkahası: Kodlarla yükselen yapının ve varlığın çöküşünden haz duyma ânı.

Orhan Pamuk'un Çukurcuma'daki Masumiyet Müzesi'ni gezerken gülümsemeden edemedim. Bu gülümseme, kaybedilen zamanın yeniden yakalanmasından kaynaklanan hazzın ifadesi, nostaljiye ait buruk bir gülümseme değildi. Var olmayan bir aşk hikâyesinin yeşerdiği evdeki var olmayan nesnelerin arasında gezinmenin verdiği çocukça bir neşeden; bardakların, gazete kupürlerinin, saatlerin kendilerine ait olmayan bir evi ve hikâyeyi yeryurt edinerek yaptıkları masumca şakaya gönüllü olarak kanmanın neden olduğu bir gülümsemeydi. Masumiyet Müzesi'ni, 1980'lerin İstanbulu'na ait hatıraların (romanı okuyanlar için ayrıca ortak bir hatıranın) güzellemesi olarak gezmek istemedim. Müzedeyken, Disneyland'in romantik ve aksiyondan zevk almayan yetişkinlere yönelik ufak bir Pop Art versiyonunun içindeymişim hissi daha baskındı. Bu ikinci tür gezinti, dosyamızın konusu olan Göçebe Düşünce'nin sanattaki karşılığına verilecek farklı bir örnek olarak ilgi çekebilir. Dolayısıyla, Masumiyet Müzesi'nin (romanın değil müzenin) Deleuze'ün Göçebe Düşünce kavramı ile nasıl bir anlam kazanabileceğine değinmek istiyorum.

Gezmeyenler için müzeyi kısaca betimlemekte fayda var. Masumiyet Müzesi aynı isimli romanda bahsi geçen eşyaların sergilenmesi aracılığıyla görsellik ve somutluk kazanan bir roman müzesi. 2012 yılında Çukurcuma'daki dört katlı bir binada hayat bulan bu müzede Pamuk, "eşyalardan yola çıkarak, Kemal'in kendi aşk hikâyesini ve aslında bütün bir kültürü anlattığını" söyler (Pamuk,

2025, s. 17).* Kemal'in hikâyesi 1970'ler ve 80'lerin İstanbulu'nda geçer. Müzede de, bu dönem süresince İstanbul'un günlük hayatında kullanılan nesneler, üç kat boyunca yaklaşık bir metrelik, ön yüzü vitrinli ahşap kutular içerisinde sergilenmektedir. Dördüncü kat olan çatı katında ise, Kemal'in son nefesini verdiği hasta odası ile karşılaşırız: tek kişilik yatak, yanında minik bir komodin ve Pamuk'un bu aşk hikâyesini dinlerken üzerinde oturduğu, yatak ucundaki tahta sandalye. İlk üç katta; romanın 81 bölümünde bahsi geçen nesneler, manzaralar, sosyetik isimlere ya da kalabalık ailelere ait fotoğraflar her bölümün ismiyle ve numarasıyla sergilenen 81 kutu içerisinde yer almaktadır. Çatı katındaki Kemal'in odasının sergilenişi ise, seneler önce Kemal'in o odada yaşadığı ve orada öldüğü izlenimini uyandırarak romanın son iki bölümünü görselleştirir.

Müzede sergilenen nesneler cam vitrinli kutular içerisine yerleştirilmiş olduğundan onlara dokunmamız mümkün değil. Cam vitrin kullanımının ilk amacının müze pratiğine yönelik, yani ziyaretçiler tarafından gelecek herhangi bir zarara karşı korumak için olduğunu söylesek de, sanatsal işlevi de vardır. Patrick Hutchings (2010), Duchamp'ın hazır nesneleri (*readymades*) üzerine yaptığı bir çalışmada, hazır nesneleri sergilerken cam vitrin kullanımının üç amacı olduğunu söyler:

– Nesnelerin doğasını bozar (*denaturing*).

– Performatif ifade (*performative utterance*) ile nesneyi bir hazır nesneye, yani bir sanat eseri nesnesine dönüştürür;

– Nesneyi fetişe dönüştürür.

28 numaralı "Eşyaların Tesellisi" adlı kutu hem adından hem de içindeki eşyalar bir çocuğun masal dünyasını yansıttığından, en çok dikkatimi çeken kutu oldu. Pamuk, kutunun en tepesine 1970'lerden kalma oyuncak bir tren asmış. *Şeylerin Masumiyeti*'nde bu tren hakkında şöyle yazar: "Bilen göz, lokomotifin ve arkadaki tek vagonun Türkiye'de çalışan trenlere hiç benzemediğini görür hemen. Şeylerin renk, pencere, baca, vs. gibi ayrıntılarını anında

* Merve Kurt'un yazısında *Şeylerin Masumiyeti*'nden yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin bu kitaptaki halinde okura kolaylık sağlaması için eserin Yapı Kredi Yayınları'ndaki Nisan 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

gören çocuklar bunu fark etmelerine, oyuncağın bir Avrupa oyuncağının kopyası olduğunu anlamalarına rağmen, üzerinde Ankara Ekspresi yazdığı için (Avrupa'dan getirilmiş pahalı elektrikli tren takımı olan zengin çocukları bile) bu treni 'milli bir gururla' severlerdi" (Pamuk, 2025, s. 139). Trenin hemen altına, suluboya bir İstanbul manzarası resmi yerleştirilmiş. Resmin sağında, solunda ve önünde ayna, oyuncak plastik tabanca, ayçöreği, mavi limondan şekerlik ve bir masa saati asılı dururken, kutunun en altında kol saati, Teşvikiye Camii'nin siyah beyaz fotoğrafı ve içinde izmarit duran bir küllük görürüz.

Bu "müze" her ne kadar Kemal Basmacı üzerinden Orhan Pamuk'un kişisel dönem müzesi konumunda okunabilse de, zihinsel bir fantazmanın, bir kurgunun görsellik ve somutluk kazandığı oranda bir simülakr müzesidir. Ankara ekspresinin Avrupa oyuncağının kopyası olması gibi, ayçöreği ve izmarit de birer "heykeldir." (Oyuncak tren bir eskicinin vitrininden mi bulunup alınmıştır, yoksa o da ustaca yapılmış bir tren heykeli midir, ayırt etmek zor.) Hutchings'in hazır nesnelerin dönüştürücü gücü ile ilgili söylediği üç özellik 28 numaralı kutu başta olmak üzere, bütün müze için geçerlidir. Bir üst katmanda ise, Masumiyet Müzesi'nin bir kurgu müzesi olması, hazır nesnelerin simülakr düzeyinde yorumlanabileceğine dair bir örnektir. Akay (1997) yukarıda alıntıladığım yazısında simülakr kavramıyla ilgilenen Klossowski'den de bahseder: "Klossowski simülakrlarda zihinsel bir fantazma görmekteydi. Bu zihinsel fantazma yeni bir dünyaya açılan kapıdaki ana temayı zorlamaktadır. Bu ana tema ise 'kişisel kimliği kaybetmeyi garantilemek', ben'i bozmaktır, çözmektir [...] Klossowski Tanrı üzerine kurulu olan kimliği çözüp bozuyor: 'Benim kimliğim daima bizim dışımızda bir şeylerin kimliğine göndermede bulunmaktadır; halbuki, Tanrı ve bizim kimliğimiz tamamen bir bağış ise eğer, bizim kimliğimiz gramatikal bir şakadan' başka bir şey değildir (s. 39). Modernliğin kimliği bağlayıcı, kimliği sağlamlaştırıcı gücünün karşısında simülakr bizi 'kimliksizleştirme sürecine sokabilecek' yeni bir gücü gösterir gibi duruyor" (Deleuze, 1969, s. 329). Kurgudan haberi olmayan ziyaretçilerin ısrarla Füsun'un fotoğrafını görmek istemesi, 4.213 sigara izmaritinin gerçekten içilmiş ve toplanmış sigara izmaritleri olduğuna inanma ânı ve bazıları için

devamında gelen "inanma isteği", müze görevlilerinin "Bu müze gerçek mi? Füsun gerçekten var mıydı?" sorusu karşısında bilinçli sessizlikleri, kimliğin Klossowski'nin dediği gibi "gramatikal bir şakadan başka bir şey olmadığına" işaret ediyor. Kimlik dediğimiz şeyin cam vitrinin arkasında gördüğümüz nüfus cüzdanları, hakkımızda çıkan haberler, geride bıraktığımız kişisel eşyalardan başka bir şey ifade etmediğini, müzenin kapısından içeri girdiğimizde karşılaştığımız trajik masal dünyasının aslında gerçek dünyanın ta kendisi olduğunu ve böylece dışarıdaki dünyaya ait anlamların bir kez daha bir masaldan ibaret olduğunu fark etmek: Tıpkı çocuğun kopyanın kopyası treni masumca, "millî bir gururla sevmesindeki" anlamsızlığı/saçmalığı fark etmek gibi, Masumiyet Müzesi'ni olmayan bir aşkın ruhuna ve kimliğine inanarak gezdiğimizi fark etmek Nietzsche'nin bahsettiği yaşama dönük sarhoşluk anına eşlik etmek sayılabilir. Bizi gülümseten de, tıpkı bir sarhoşluk anında karşılıksız (ya da var olmayan) bir aşkı evetleme gücünü kendimizde bulmamız gibi, hayata ve kimliğe dair gerçekliğine inandığımız kodların çöküşünden aldığımız zevktir.

KAYNAKÇA

Akay, A. (1997). *Postmodern Görüntü*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Başer, N. (2013). "Varlığın ve Hiçliğin Yazarı". felsefegazetesi.com.

Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Minuit.

Deleuze, G. (2002) *Issız Ada ve Diğer Metinler*, (F. Taylan ve H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Hutchings, P. (2010) "Window Shopping with Kant and Duchamp", *Literature & Aesthetics*, *20*, 25-43.

Nietzsche, F. (2003). *Putların Alacakaranlığı* (S. Erfındık, Çev.) İzmir: İlya Yayınevi.

Pamuk, O. (2025). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tutkunun Nadire Kabinesi

MASSIMILIANO ROSSI

Bugün, Orhan Pamuk'un 2012 yılında İstanbul'da kurduğu Masumiyet Müzesi ile ilgili okuma yaparken Gezi Parkı'nın savunulması için Taksim Meydanı'nda gerçekleşen sokak çatışmalarının ve Erdoğan polisinin uyguladığı şiddetin ardından, tıpkı [Umberto] Saba'nın *Ultimo Croce*'de, [Benedetto] Croce'yi benzetmiş olduğu gibi, evde "biri kendini asar, diğerleri birbirini öldürürken (...) ötekilerse kodese ya da tımarhaneye gönderilirken" kapının arkasında spinet çalan yaşlı kadın imgesi gelecektir insanın aklına. Yine de, düzenlenmesi zamana yayılan, ancak en başından itibaren Pamuk'un somut sonuçlarıyla tasavvur ettiği roman-müze-katalog çalışması* artık daha derin bir anlam kazanır, çünkü Kemal'in Füsun'a karşı, o hayattayken de öldükten sonra da, beslediği aşk takıntısının ve nihayetinde "yeni bir müzecilik için mütevazı bir manifesto"nun kökenindeki Constantinopolis mozolesinde ölümsüzleşmesinin uzak yankısını, ikisinin yaşadığı hikâyede 26 Nisan 1975'ten 28 Ağustos 1984'e kadar süren bir dizi olayın uç noktalarını şehrin sokaklarında bulabiliriz. 12 Eylül 1980 askeri darbesinden dört ay sonra, Kemal'in annesinin Nişantaşı'ndaki evi ile Füsun'un ailesi ve kocası Feridun'la yaşadığı Çukurcuma'daki evi arasında, akşamları aile Chevrolet'sini kullanan şoför Çetin'in eşlik ettiği o takıntılı gidiş gelişler sırasında Sıraselviler Caddesi'nin bir kontrol noktasında askerlerin arabayı arayıp, müze için önceden bir kenara ayrılmış diğer pek çok eşya arasında Keskin ailesinden alıp götürdüğü ayva rendesini bulduklarında (şimdi 66 numaralı vitrinde) Kemal Basmacı'nın yolu tarihle en azından bir kereliğine vitrinde kesişmiş olur.

Müze fikri, Kemal'in aklına, onun gibi İstanbul'un Batılılaşmış yüksek burjuvazisine mensup Sibel'le nişanlı olmasına rağmen,

---

* Roman için *Il museo dell'innocenza*, Einaudi, 2009; Krş. "İçindekiler" 2010, no. 3.

uzaktan akrabası, daha genç ve orta sınıftan Füsun'a, annesinin depo olarak kullandığı ve kısa süre sonra koleksiyonunun ilk çekirdeğine ev sahipliği yapacak dairenin bulunduğu Merhamet Apartmanı'nda ilk kez randevu vermeye karar verdiğinde düşer. Kemal'in kurtulduğu otomobil kazasında Füsun'un arayıp durduğu ölümünün ardından, sağ kalan Kemal Paris'e, pek çok müzenin yanı sıra Piaf ve Moreau müzelerini de gezdiği bir yolculuğa çıkar. Döndüğünde sadece bütün eşyalarıyla birlikte Keskinlerin dairesini almakla kalmaz, koleksiyonunu taşıyacağı ve yaşamaya karar vereceği binanın tamamını da satın alır. Bu esnada, 1975'te gerçekleşen Kemal'in nişan töreninde ortaya çıkan anlatı kişisi Orhan Pamuk, bir zamanlar Kemal'in yatak odası olan, ikisinin bazen birbirinin yerine geçtikleri, müzenin çatı katındaki bir nevi psikanalitik sette, başkahramanın (ki o ana kadar birinci tekil şahıs ağzından anlatıyormuş gibi yapmıştır) hatıralarını derleme görevini üstlenecektir. Kemal'in 2007 yılında Milano'daki bir otelde, defalarca gezdiği Bagatti Valsecchi Müzesi dönüşünde ölümüne neden olan kalp krizi sonrası, Orhan kendisini tamamen tek anlatıcı ses olarak kurgular.

Ancak müze kataloğunda* Pamuk tam olarak zıt ve simetrik bir başka hikâye anlatır: 1990'lı yıllarda, eskicilerden ve koleksiyonculardan peyderpey satın aldığı ya da arayıp bulduğu bir kısım eşyadan yola çıkarak her biri için bir bilgi fişi düzenlemeyi amaçladığı bir kitap/katalog yazmaya karar vermiştir; daha sonra yine söz konusu eşyaların etrafında gelişen bir roman oluşturmak için bu projeden vazgeçecektir. Dolayısıyla *Masumiyet Müzesi* 2008 yılında Almanya'da yayımlandığında hem paralel hem de bağımsız yoğun bir faaliyeti geride bırakmıştır; çünkü romanın müzesini hazırlama planı 1999'dan itibaren zaten şekillenmektedir ve Pamuk 2000 yılında Çukurcuma Mahallesi'nde bulunan ve Keskinler için hayal ettiği eve karşılık gelen bir bina satın almıştır ve binanın yeni işlevi için 2012'ye kadar sürecek olan köklü bir yenileme çalışmasını yönetecektir. Sonuçta ortaya çıkan donanımlı bir mekândır; dört kat üzerine kurulu yapısal bağlantılar Kemal'in Füsun için beslediği tutkunun gelişimini, ama aynı zamanda da sağ kalan kişinin pek

* İngilizcesi Abrams, New York tarafından yayımlanan ve hemen ardından 2012'de Einaudi tarafından İtalyancaya çevrilen, Krş. "İçindekiler", 2013, no. 1.

yalnız ve pek uzun (1984-2007) varoluşunu da yansıtmaktadır. Pamuk birçok kez katalog ziyaretçisine/okuruna romanı okumadan da müzenin önemini anlamanın nasıl mümkün olabileceğini hatırlatır: Yan yana dizilmiş kutuların sıralanışı tam olarak *Masumiyet Müzesi* romanının 83 bölümünün sırasına tekabül etmektedir (tıpkı merdiven tırabzanlarının altına yerleştirilen sergileme vitrinlerinde Keskinlerin evinden alıp götürülen eşyaların yer alması gibi), ancak, bunların her biri, aynı zamanda romanın geçtiği yıllardaki İstanbul toplumunun farklı yönlerini de açığa çıkarmaktadır.

Pamuk'ta figüratif referanslar boldur: Birçok yerde bölmelere ayrılmış "vitrinleri" ile bir *nadire kabinesi*'nin (*Wunderkammer*) görünüşünü çağrıştırır ya da Hollanda *trompe-l'œils* (gözü yanıltan) resimlerine gönderir; aslında bazen Juan Gris'in *kolaj*'larından ya da pisuarı, Keskinlerin banyo lavabosuyla yer değiştiren Duchamp'ın *hazır nesne*'lerinden esinlenmiş gibi görünse de, çoğu durumda bunlar, yapısal modeli sağlamaya yönelik uyumlu bir koleksiyonculuk ve belgeselcilik-benzeri arzudan doğan Joseph Cornell'in *gölge kutuları*'dır (*shadaws boxes*). Katalogda yer alan bazı fotoğraflarda, Pamuk onların belgesel "gerçekliği" üzerinde durarak, fotoğrafların ve yiyeceklerin, kartpostal ve gazete kupürlerinin, sinema ve piyango biletlerinin, posterlerin, üyelik kartları ve ehliyetlerin, aktör fotoğraflarının, bina ve dükkân tabelalarının, ilaç kutularının, restoran menülerinin *buluşma'sına* (*accrochage*) bakmaya davet eder bizleri. Müze projesine en yakın görünen yöntem, *buluntu film* (*found footage*) tekniğidir; bunlar, dönemin tercihen amatör çekimli ama aynı zamanda yönetmen filmlerinin tekrarı olan, tam olarak "gerçeklik" hissinin en güçlü yansıtıldığı, belgeselmiş gibi sunulan ya da video kameralarla veya cep telefonlarıyla profesyonel değilmiş gibi görünen çekimler yaratarak ayırt edilemez sonuçlara ulaşan filmlerdir.*

Bu nedenle OuLiPo tarzı bir birleştirme poetikasından ve bir *kayıp ve bulunan eşyalar* (*objets trouvés*) estetiğinden yola çıkarak, Pamuk 19. ve 20. yüzyıl geleneğinin roman üslubuna, hatta daha sonra, metnin esaretinden tekrar uzaklaşmak için ve yalnızca *gerçek*

* Bkz. Marco Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, (Venedik: Marsilio, 2012).

nesneler (*realia*) boyutunda erişilebilen bir evrenselliğin (Kemal belli bir noktada Aristo'yu anımsayacaktır) peşine düşmek için bir aşk ve ölüm hikâyesine geri dönmüştür: Bu anlamda metin ile metin-ötesi arasındaki onlarca yıllık her türlü engelin ısrarcı yıkımının kesin olarak daha tutarlı ve daha örgütlü yığıntısıyla karşı karşıya kalırız. Bununla beraber, Masumiyet Müzesi, onu uzak bir geleneğe dahil etmeye kalkıştığımızda, her zaman nesnel bağıntı tarafından denenen edebi kodların metinsel eşiğinden baş döndürücü bir kural dışılık olarak yeniden biçimlendiğine göre, Çukurcuma'ya başka bir yoldan da ulaşabilmemiz mümkündür. Nitekim, Pamuk metin/bina, özellikle de metin/galeri konusunu Petrarca geleneğindeki sevgili portresi çağrışımıyla birleştirir. Bir şiirin gerçekleştirilebilir olması, Ariosto'ya hayran olan Galileo için mümkünse ("Furioso'ya adım attığımda önüme bir gardırop, bir kürsü, bir kraliyet galerisinin ihtişamının açıldığını görüyorum"), Kemal için ve şimdi de bizim için, bir bakışta zaman-uzamsal tüm içeriği kapsama imkânı veren çatı katından itibaren, binanın kendisi kadar yüksek merkezi iç boşluğu, Jean Bodin'in yazacağı gibi, pansofik koleksiyonculuğun tüm bilgiye *aynı maksat*'la (*eodem intuitu*) hâkim olma isteğini hatırlatır. Dahası da var: Eğer Proust ve Nabokov okuru, Füsun'un aşk tutsaklığından kaçmak için seçtiği ölüm yazgısındaki Albertine ve Lolita'nın simülakrlarını sezmekte zorlanmıyorsa, başka yüzyıllardaki ziyaretçiler için müze, karısına takıntılı bir biçimde tapınan 16. yüzyılın en dokunsal lirik şairlerinden Berardino Rota'nın yaşadığı Napoli konutunun güncel bir versiyonu gibi gözükür; Rota çift simgeli *Rime*'de Porzia Capece için o hayattayken de ölümünden sonra da, odalar arasında birinden diğerine dolaşarak kırk altı acı dolu "ürün"ünü serpiştirmiştir. Ancak 16. yüzyıl Klasisizm'inin daha sakin alanlarında da Pietro Bembo ve Baldassar Castiglione (bunu Lina Bolzoni yakın zamanda ortaya koydu), Roma harabelerindeki gerçek izdüşümü olarak, çoğu zaman silikleşen sevgilinin portresini iki hafıza mitolojisi arasındaki etkili bir bileşimde sunmuşlardır. Kaçınılmaz olarak müze, 53 numaralı kutudaki kırık beyaz porselen kalpte olduğu gibi, edebiyat geleneği konularının eğretilemelerinin de elle tutulur hale getirilmesi sayesinde, bütün metin kesitlerini kusursuz biçimde hatırlatma görevi olan her biri çok sayıda bölmeye dö-

nüştürülmüş düzenli kutular tekniğiyle, esasen güncel bir "hafıza sarayı" olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öyleyse, tekrarlanan darbelerin ve erkek arzusu tarafından kadınların sürekli baskılandığı tamamlanamamış bir cinsel devrimin sancılı yıllarında, romanın esrarengiz ve çekici kadın kahramanı (Kemal gibi yüzü meçhul kalır) ve diğer tüm karakterleri, gözümüze İstanbul'un *hareketli resimler*'i (*imagines agentes*) olarak görüneceklerdir. Pamuk *angaje* bir entelektüel olmadığını vurgulamıştır, hatta ülkesindeki kaynayan güncel siyasi olayların çözümlemesini yalnızca varoluşsal –burjuva diyebileceğimiz– kategorilere taşır, "kendi kendisinin antropoloğu" olan Kemal için de masumiyet tamamıyla *şeylerin gözyaşları*'nda (*lachrimae rerum*) bulunmaktadır. Kısacası, Lampedusa'daki sığınmacıların karaya çıkarılmasının ve süregelen gemi enkazlarından artakalanların kurtarılmasının ilham veren *saygı* bilincinden (*pietas*) uzaktayızdır. Pamuk'un müzecilik önerisinin beyan edilen "mütevazılığı" başka türdendir; bu, on bir maddeye ayrılmış, destan ile roman, temsil ile ifade, anıtsal bina ile aile evi, tarih ile hikâyeler, millet ile insanlar, gruplar ile tek tek bireyler, büyük/pahalı ve küçük/ucuz arasındaki altı karşıtlık kümesine dayanan özetten oluşur. Pamuk manifestosunda bir an için, Batı paradigmasına muhalif bir öneri sunarak, postkolonyal çalışmaların ideolojisini dikkate alıyormuş gibi görünse de, aslında onunkisi, her zaman aynı yerden gelip aynı yere dönen, hepsi çağrışım ve nostaljinin gücünden, eşyaların sadeliği ve belli belirsiz geçiciliğinden ilham alan koleksiyoncu bir poetikadır. Kuşkusuz bu, yüksek hatırlama biçimlerine kıyasla, Kemal ve Pamuk'un Zamanı Yeniden Bulma'nın zahmetli görevini yükledikleri, altyazısında tarih ve olayın yer aldığı, merdivenin dibinde sergilenen Füsun'un içtiği 4.213 sigara izmariti gibi, eşdeğer, alışıldık, *sıradan* (*sermo humilis*) bir alternatiftir. Ama hâlâ, birinin çaresizliği, ötekinin melankolisi, hepsi Boğaz'ın batısındaki geç moderniteye dahil bu tür "antika eşyalar"la sabitlenmiş görünmektedir; romanın sonundaki dizinde yer alan, kendisinin, Füsun'un, İstanbul'un tüm erkek ve kadınlarının, olasılıkla Gezi Parkı'nın her bir ağacına varıncaya kadar, hepsinin isimlerinin unutulmasına karşı son kaledir. Kim bilir buna benzer kaç tane ve hangi mekân ortaya çıkacaktır daha, tabii başka bir yazar aynı sistemli çılgınlığa ulaşabilirse eğer (Pamuk

Anna Karanina'nın müzesini gezmeyi düşlemiştir): Bu arada müze önerisinin, en azından entelektüel açıdan, sofistike köktenciliği ve "mütevazılığı" duyurmadaki içkin muğlaklığı, bu yazıyı yazanın 5 Ocak 2013 Cumartesi günü, saat 12.15'te Masumiyet Müzesi'ne girdiği ve bir daha oradan çıkmadığı anlamına gelmektedir.

İtalyancadan Çeviren: Esin Gören

Masumiyet Müzesi

DEJAN SUDJIC

Orhan Pamuk'un 2008'de yayımlanan romanı *Masumiyet Müzesi*, ilk başta anlatıcı Kemal ile her ne kadar uzaktan akrabası olsa da sosyal açıdan ondan aşağı bir konumda betimlenen genç kadın Füsun arasındaki, felaketle sonuçlanan bir aşk hikâyesi olarak görünür. Pamuk onların ilişkisini, hikâyenin geçtiği toplumun, yani 1970'ler Türkiyesi'nin minyatür bir portresini sunmak için temel olarak kullanır. Bu, gümrük engellerine takılan daha güncel versiyonlarının yokluğunda, şoförlü, klasik Amerikan arabalarının yollarda gezdiği bir dünyaydı. İthal sarışın Alman modellerle bezeli reklam panoları, pek de incelikli sayılmayacak bir sinema endüstrisi ve rüşvetçi magazin yazarlarının olduğu bir dünya. Ancak bu aynı zamanda, Pamuk'un tasvir ettiği gibi, gücü yetmeyen ailelerin erkek çocukları için daha fakir mahallelerde toplu sünnet düğünlerinin düzenlendiği bir İstanbul'du. Dans salonları ve dansözleri vardı, dini bayramlarda bazı sokaklardan kesilmiş çok sayıda kurbanlık koyunun kanı akardı. Türkiye henüz hızlı modernleşmenin (Atatürk'ün militan sekülerizmin üzerine inşa ettiği cumhuriyette özel yankısı olan bir terim) altından tam anlamıyla kalkamamıştı. SOM tarafından tasarlanan Hilton Otel de İstanbul'dadır; romanın önemli sahnelerinden biri burada geçer. Bir tepenin üzerine kurulmuş, şehrin her yerinden görülebilen otel modernliğin mimari bir sembolüydü. Ancak aynı zamanda Türkiye'nin modernite karşısındaki ikircikli tutumuna da dikkat çekiyordu. Pamuk bu otelin Türkiye'de çiftlerin evlilik cüzdanı göstermeden kalabileceği nadir yerlerden biri olduğunu söyler. Bunların hepsi romanda incelikli ve etkileyici ayrıntılarla tasvir edilirken arka planda da dönemin düzenli askeri darbeleri ve bombalamaları gerçekleşir; bunlar, ön plandaki karakterler tarafından uzaktan gözlemlenir, güçbela fark edilir. Romanın göründüğü gibi olmadığı yavaş yavaş ortaya çıkar. Pamuk'un başkahramanı daha romanın başında ilişkisinin seyrini

nesnelerle ölçmeye başlar: sevişirlerken Füsun'un kaybettiği toka; nişanlısı Sibel için Füsun'un çalıştığı mağazadan aldığı ve Fransız orijinalinin yerel bir kopyası olduğunu utançla fark ettiği çanta. Kısa bir süre sonra Füsun'un söndürdüğü sigaraların izmaritlerini gizlice cebine atar. Ardından Füsun'un ailesinin evinden bir şeyler çalmaya başlar. Pamuk aslında koleksiyon yapmanın anlamını keşfetme konusunda eski ve saygın bir edebi geleneğin izinden gitmektedir. Bu, Walter Benjamin'in ve Henry James'in eserlerinde de ele alınan bir temadır. İki yazar da yazarın bir tür koleksiyoncu olarak görülebileceğine inanıyordu. Benjamin şöyle demişti: "Koleksiyoncu için dünya sahip olduğu her bir nesnede mevcuttur, hatta orada düzenlenmiştir. Akılda tutmamız gereken şey, bir koleksiyoncunun sadece nesnesine değil onun bütün geçmişine de ne kadar önem verdiğidir; bu geçmiş nesnel özellikleri ve kökeniyle ilgili olabileceği gibi harici tarihiyle yani önceki sahipleri, satın alındığı fiyat, güncel değeri gibi detaylarla da ilgili olabilir. Bu 'nesnel' verilerin tamamı gerçek koleksiyoncu için her sahip olduğu nesnede bir araya gelerek büyülü bir ansiklopedi, merkezinde nesnelerin kaderinin yattığı düzenli bir dünya oluşturur. Tek bir koleksiyoncuyu vitrindeki eşyaları eline alırken gözlemlemek yeterlidir. Eline alır almaz onlardan etkilenmiş gibi görünür; adeta geleceğin habercileriymişçesine içlerinden uzaklara bakıyor gibidir."

Pamuk'a gelince, koleksiyonculuğun anlamını sadece romanında kurgusal anlamda keşfetmekle kalmadı; gerçek bir koleksiyon ve Beyoğlu'nda –Musevi, Rum ve Ermeni vatandaşların Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışına kadar birlikte yaşadığı İstanbul semtinde– onları sergileyebileceği bir müze inşa etti. Beyoğlu aynı zamanda, Sultan'ın 19. yüzyılın son yıllarında tramvayları, elektrikli sokak lambalarını ve yozlaşmış bir devlet sistemiyle birlikte varlığını sürdüren büyük mağazaları kurduğu yerdi de. Pamuk Füsun'un ailesini bu bölgeye yerleştirmişti. Bu ev, aile orada yaşarken pek iyi durumda değildi. Ancak şimdilerde varlıklı yeni sakinlerini ağırlıyor – son on yılda neredeyse Asya hızıyla büyüyen bir ekonomi sayesinde mümkün olan bir değişim.

İşte Pamuk'un Masumiyet Müzesi bu yılın başında burada açıldı. Pamuk'un kitabı bir anlamda müzenin fiziksel bir deneyim olarak doğası hakkındadır. Aynı zamanda kısmen kişisel gibi gö-

rünen, koleksiyon yapmanın ne anlama geldiğine dair bir anlatıdır. Müzenin girişinde bir bankta otururken, "Kemal'in koleksiyoncular hakkında ufak bir teorisi var, bana benziyor" diyor Pamuk bana. "Bence insan nesnelere travmatik dönemlerde bağlanıyor, aşk da bir travma. Belki de insanlar sıkıntılı zamanlarında bir şeyler biriktiriyorlardır. Nesneler insanları cezbeder. Onları birleştiren bir hikâye olduğunda biriktirme koleksiyon seviyesine ulaşır." Pamuk'a göre müzelerin tarihi tuhaf ve olağanüstü olanla başlıyor. "İlk hikâye, tütün çeşitleri ve timsah ayaklarından mütevellit bir nadire kabinesinin hikâyesidir." Bunlar, zengin adamların servetlerini ifşa etmek için topladığı egzotik şeylerdi. "Bu, koleksiyoncunun güçlü olduğunu gösteriyordu. Sonra koleksiyonlar daha anlamlı hale geldi. Ben bir şey biriktirmiyordum, aşk için bir anıt inşa ediyordum, bu da onurlu bir iş." Sözleri şiirsel bir özgüvene sahip ama Pamuk huzursuz. Ara ara banktan kalkıp odanın etrafında kısa bir tur atıyor, ben tam arkasından gitmek üzere ayağa kalkarken gelip yeniden oturuyor. Roman, Pamuk'un yazmaya başlamadan önceki ve başladıktan sonraki yıllarda oluşturduğu bir koleksiyonu yansıtıyor. Pamuk'un, sakallı adamların koruduğu, geçmiş yaşamlardan kurtarılmış parçalarla dolu bitpazarlarında ve dükkânlarda geçirdiği günlerden bu yana, dijital dünya insanların koleksiyon yapma şeklini tamamen değiştirdi. "Bir zamanlar bunu yayan yapardınız, yürümek zorundaydınız. İnternetten sonra parmağınızla topluyorsunuz, klik, klik, klik" diyor Pamuk ve ayağa kalkıp giriş salonundaki kısa turlarından bir diğerine başlıyor. "Bununla alay edebiliriz ama bunun sonucunda fiyatlar yükseldi. İnsanlar hiçbir zaman kullanılmış diş fırçalarını toplamıyordu, likör şişelerini toplamıyordu ama küçük minyatür şişeleri topluyordu. Anahtarlıklar eskiden toplanırdı ama aniden yok oldular." Müze, eskiden dört aileden her birinin bir katında yaşadığı bir apartmanmış. Daha sonra bir tür pansiyona dönüşmüş gibi görünüyor. Bir köşe başında yer alıyor. Yakınlarında bir hamam var. Pamuk evi bordoya boyamış, bunu İstanbul'un griliğini alt etme konusunda kişisel bir katkı olarak görüyor. Evi 1998'de almış. Pamuk "Dört mimar var" diyor bana ve dikkatimi zemindeki sarmal bölüme çekerek, bunun "Aristoteles'in zaman teorilerinin basitleştirilmiş bir versiyonu" olduğunu açıklayıp devam ediyor. "Biri,

1897'deki orijinal mimar. Muhtemelen Ermeni'ydi, belki de Rum'du. O günlerde bu ev, Osmanlı İmparatorluğu'nun Wall Street'ine 10 dakika mesafedeydi; 1910'a, imparatorluğun çöküşüne kadar Osmanlılar epey para kazanıyordu. Haliç'in bu tarafında gayri Müslimler, yani 19. yüzyılın burjuvazisi yaşıyordu. Bana kalırsa burada, Bankalar Caddesi'nde çalışan kâtipler yaşıyordu. Her nesil aşağı yukarı 25 yıl olarak kabul edilirse ilk mimardan bu yana dört buçuk nesil değişmiş demektir; adını da bilmiyoruz. Ardından, 102 yıl sonra binayı ben inşa etmeye başladım." Pamuk'un çalıştığı ilk mimar, akademisyen İhsan Bilgin'miş. "Onunla çalışmaya, romandan önce başladım. Beni küçük ölçekli çalışma konusunda eğitti ama siyasi sorunlar vardı." Bu dönem, Pamuk'un Türkiye'ye, Ermenilere yönelik muamelelerini kabul etmesi çağrısından sonra tehditlerin zirveye ulaştığı zamandı; tehditler hâlâ devam ettiğinden devletin atadığı korumayı kabul etmek zorunda kalmış. "Başlarken gergindim. Sonra Bilgin ofisini kapatıp ders vermeye başladı. Ben bir yandan yazıyor, bir yandan bitpazarlarından bir şeyler alıyordum. İki aile hakkında, romandaki yeni eşyaların aynı zamanda bir şehir müzesinde sergilenecek türden günlük yaşam eşyaları olduğu bir roman yazmak istedim." Pamuk Bilgin'den sonra mütevazı ölçekli tarihi müzeler üzerinde çalışma deneyimi olan Alman mimar Gregor Sunder-Plassmann'la tanıştırılmış. Ancak evin tarihindeki son, belki de en önemli mimarın bizzat Pamuk olduğu ortada. "Hem bir roman hem de açıklamalı bir katalog olacak kadar uzun bir müze rehberi yazma fikrim vardı. İlk planım aynı gün hem romanı yayımlamak hem de müzeyi açmaktı. Olmadı. Tesisatçılar işlerini zamanında bitiremediler. Çok fazla bağrışma oldu. Sinirlerim bozuldu. Mimar olmamak benim için akıllıca bir kararmış. Karakterim başka insanlarla çalışmaya uygun değil." Pamuk 1974 yılında, 22 yaşındayken mimarlık bölümünden ayrılma kararı aldığını *İstanbul* adlı anı kitabında yazmış. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde üçüncü sınıfa kadar gelmiş. Okul İstanbul'daki diğer mimarlık okulunun "Beaux-Arts" yaklaşımına bir alternatifmiş ve okul çağlarından beri kendini ressam olarak gördüğünden Pamuk için kafa karıştırıcı bir seçimmiş. "Kafamda bir şeyler oturmuyordu; teknik üniversite modernizmin saf, karanlık tarafıydı. Oraya gittiğim için pişmanım" diyor. Kitap yayımlandıktan ve ko-

leksiyonun parçalarını evinde bir araya getirdikten sonra serginin her detayına müdahil olmuş. "35 yıl sonra ilk defa, 2011 ilkbaharından sonbaharına kadar yazmaya ara verdim. Her gün bir masanın başında, müzede çalıştım." Hiç acele etmemiş; her vitrinin içeriğini çizmiş, her bir nesneyi konumlandırmış; o bunları yaparken ara sıra kapıyı çalıp buranın Masumiyet Müzesi olup olmadığını ve açılıp açılmadığını soran meraklı insanlar tarafından bölünmüş. "Bir romanı bitirmek gibiydi. Her şey kafamın içindeydi; sonsuz öneriler, tekrarlar, kamusal ve özel şakalar; müzenin dokusunu zenginleştiren eklemeler vardı. Binamız vardı, eşyalarımız vardı. En sade yol, eşyaları hiyerarşi olmadan, lineer ve düz bir şekilde yerleştirmekti. Ben müzenin de romanın bölümlerini takip etmesi gerektiğini zaten biliyordum. Müzenin nesneler aracılığıyla bir hikâye anlatacağına dair bir fikrim vardı zaten. Kitabı okumasanız bile hikâye hakkında bir fikriniz olacaktı." Pamuk'un müzesi sadece basit bir edebi araç değil, bir tür sanat enstalasyonu da değil – her ne kadar böyle anlaşılmaya müsait olsa da. Enstalasyonlar çoğunlukla bir acil çıkış kapısıyla donatılmazlar. Müzenin, yakın zamanda atanmış bir direktörü var; kartpostalların ve sanat kitaplarının satıldığı bir kitapçısı var; bilet gişesi ve güvenlik görevlileri var. Ve bir de makul giriş ücretini ödemeye hazır (kitabı satın aldıysanız giriş ücretsiz) sürekli bir ziyaretçi akışı var. Biletler sokağa bakan bir pencereden satılıyor: Kapı açılıyor ve ziyaretçiler kendilerini Pamuk'un Guggenheim sarmalına benzettiği, ortası oyulmuş bir alanda buluyorlar. Tıpkı bir aşk hikâyesi gibi görünüp başka bir şey olan roman gibi, müze de yalnızca bir toplum ve şehir tarihi müzesi gibi görünüyor. Müze, misal Londra Müzesi'ndeki yeni bir galeride yahut Londra'nın East End bölgesindeki Geffrye Müzesi'nde görmeyi bekleyeceğiniz türden beceri ve tekniklerle oluşturulmuş. Sergiler akıllıca aydınlatılmış, özenle tasarlanmış vitrinler ve kutular var, bazı eşyalar müze yolculuğunu vurgulamak için daha büyük ölçekli kullanılmış – her bölüm kitaptaki sırayla yerleştirilmiş bir vitrinle temsil ediliyor. En üst katta, gerçek boyutlarında mimari bir mekânla, Kemal'in müze inşa edilirken kaldığı varsayılan yatak odasıyla doruğa ulaşıyor. Ardından dışarıdaki koridorun duvarında, Pamuk'un el yazısıyla yazdığı roman taslaklarını görüyoruz. Roman da enstalasyon da uzun

tarihindeki çok özel anda karmaşık bir şehrin yankı uyandıran bir portresini sunsa da aslında bu çalışma koleksiyonculuğun doğası ve takıntılı karakteri üzerine bir keşif. Zaten müze de yüzeysel olarak benzeyebileceği her türlü kent yaşamı müzesinden tam olarak bu yönüyle ayrılıyor. Müzenin girişindeki bir duvarın tamamı Füsun'un Kemal'le tanışmasından, ilişkilerinin bitimine kadar içtiği 4.213 sigara izmaritiyle kaplı. Her sigaranın altına Pamuk'un el yazısıyla açıklama yazılmış, açılı sıkışık yazı Pamuk'un bir mimarlık öğrencisi olduğu yılları ele veriyor. Sigaralar tabii ki özenle hazırlanmış birer kurgu ya da belki sahte olarak nitelendirilebilirler. Gerçek bir Füsun varsa bile bu sigaraları içmemiştir. Ama el yazısı yeterince gerçek. Pamuk masumiyetten çok uzak bir müze yaratmış. Yetkin bir grafik tasarım ekibiyle çalışmış, romanda öne çıkan Türk malı gazlı içecek ile göz alıcı Alman modelin yer aldığı reklam gibi birçok öğeyi imal etmiş. Etiket çok gerçek görünüyor; modern Türkiye'de favorilerin yeni yeni bırakıldığı bir dönemin sevgi dolu bir çağrışımı gibi ama aslında sigara duvarı kadar kurgusal. Böyle bir marka hiç olmadı.

Kitap da daha masum değil: Pamuk'un kahramanı Kemal, Pamuk'un kendi yaşamöyküsünden izler taşıyor ama kitabın sonunda anlatımı üstlenen, Orhan Pamuk isimli bir karakter de var. Pamuk'un sevgiyle yarattığı bu yadigârlar, gerçekten eski eşyaların yanında duruyor: alıcılar, kuş kafesleri, çanak çömlek, çatal bıçaklar ve kibritler. Cam vitrinlerin bazıları bana, hayatının 17 yılını New York'taki evini günlük yaşamın kalıntılarıyla yüklü sayısız karton kutuyla doldurarak geçiren Amerikalı sanatçı Andy Warhol'un koleksiyon kutularını anımsattı. Doldurduğu her kutuyu mühürlüyor, numaralandırıyor, tarihlendiriyor ve New Jersey'deki bir depoya gönderiyordu. 1987'de öldüğünde 610 kutu göndermişti. Bu kutular şimdi Pittsburgh'daki Andy Warhol Müzesi'nde duruyor. Bir arşiv ekibi kutuların içeriğini incelemek ve çalışmalarının sonuçlarını müzenin veri tabanına girmek için altı yıl harcadı. Kutuların içinde Caroline Kennedy'nin 1986 yılındaki düğün pastasının küflenmiş bir parçasından tutun da eski bir Mısırlıya ait mumyalanmış bir insan ayağına kadar pek çok şey vardı. Ben bu karşılaştırmayı yapınca Pamuk Warhol kutularının kataloğunu çıkaran adamla tanıştığını söylüyor.

Ama ikna olmamış gibi: "Warhol kendi şöhretini organize etmede çok iyiydi. Ben bunu sanat olarak görmedim. Rastgele toplanmış nesnelerle arasında fark var: Bunlar rastgele toplanmadı" diyor müzesindekiler için. Pamuk, Warhol'dan tamamen emin olmasa da kendini bir anlamda sanatçı olarak görüyor ve Josef Beuys'un üzerindeki etkisine de kısaca değiniyor. Masumiyet Müzesi, koleksiyonculuğun bir spektrum gibi anlaşılabileceğini hatırlatıyor. Bu spektrumun bir ucunda düzen, köken ve kontrol arayışı var. Diğer ucundaysa koleksiyoncuyu altüst eden bir koleksiyon var: Sadece ölümle sona eren bir takıntıya dönüşebilen bir travmaya verilen tepki – tıpkı yalnız yaşayan insanların, gazetelerle ve açılmamış konserve yığınlarıyla çevrili halde ölü bulunduğunda olduğu gibi. Her ne kadar Masumiyet Müzesi zarif ve hassas bir güzellik deneyimi olsa da Pamuk'un ilgisini çeken şeyin spektrumun sonu olduğunu söylemek yanlış değildir. İhtiyatla söyleyebilirim ki müze bir minyatür serisi gibi. Pamuk, buna İslam geleneğinde nakkaş ve hattatın göreceli statüsünü açıklayarak karşılık veriyor. "Minyatür kitapları süslemek için kullanılırdı, hattatlara daha çok para ödenirdi." Vitrinlerin boyutunu pratik bir mesele olarak ele alıyor: "Koltukları, bir sürü yatağı ya da büyük mobilyaları sergileyemezsiniz. En başından beri amaç, bir klişe kullanmak gerekirse, buzdağının ucunu sergilemek ve gerisini hayal gücüne bırakmaktı."

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Kültürel Eserler

EDMUND DE WAAL

Orhan Pamuk'un 2008'de yayımlanan *Masumiyet Müzesi* romanının sonlarında, koleksiyon yapma eyleminin ne anlama gelebileceği üzerine, coşkuyla yazılmış bir düzine sayfa vardır. Başkahraman Kemal uzaktan akrabası Füsun'la kısa, tutkulu bir aşk yaşadıktan sonra, 1970'lerin İstanbulu'nda, ilişkilerini çağrıştıran eşyaları saplantılı bir şekilde biriktirmeye başlar. Kendisinin de dediği gibi, "kendi yaşadıkları[n]ın antropoloğu" olur (Pamuk, 2025a, s. 35).* Yaşı ilerledikçe Gustave Moreau, John Soane, Cézanne, Mario Praz gibi sanatçıların, yazarların ve mimarların hayatlarını gözler önüne seren müzelerden tutun da Trieste'deki Deniz Müzesi ile Fransa'nın Besançon şehrinde yer alan, saatlerle dolu Zaman Müzesi gibi özel kurumlara kadar, gittiği şehirlerdeki alışılmadık müzeleri ziyaret etmeyi alışkanlık haline getirir. Bu yerleri ziyaret ede ede eşyaların yerleştirilmesinde neyin mümkün olduğuna dair anlayışı gitgide derinleşir. "Württemberg Eyalet Müzesi'ndeki iskambil kâğıtlarına, yüzüklere, gerdanlıklara, satranç takımlarına, yağlıboya resimlere bakarken" Füsun'un eşyalarının "şaşaalı, gösterişli bir sergilemeyi hak ettiğine" ikna olur (Pamuk, 2025, s. 466). Tıpkı hikâyelerin nesnelere ihtiyaç duyması gibi, nesnelerin de hikâye yarattığını fark eder. (Beklenmedik bir şekilde, son sayfalarda romanın aslında Pamuk tarafından –hikâyeyi anlatması için tutulmuş bir romancı tarafından– anlatıldığı ortaya çıkar.) *Şeylerin Masumiyeti* ise Pamuk'un romana eşlik etmesi için yarattığı müzenin kataloğudur. *Masumiyet Müzesi*'nde şöyle der: "Bu tuzluğu, tam kullanırken pencerenin önünden çok yakınımızdan geçen, pervanesinin dönüşü masamızın

---

* Edmund de Waal'in yazısının orijinal halinde *Masumiyet Müzesi*'nden ve *Şeylerin Masumiyeti*'nden yapılan alıntılar için sayfa numaraları kullanılmamıştır. Metnin Türkçe çevirisinde okura kolaylık sağlaması için *Masumiyet Müzesi*'nin Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025; *Şeylerin Masumiyeti*'nin ise Nisan 2025 tarihli baskısı esas alınarak alıntılara ait sayfa numaraları cümle sonlarında belirtilmiştir. (ed. n.)

üzerindeki şişeleri ve bardakları titreten paslı bir Sovyet gemisine bakarken uzun bir süre elinde tutmuştu. Dördüncü buluşmamızda, İstinye'deki Zeynel'den aldığımız dondurmayı yedikten sonra, kenarı ısırılmış bu külahı Füsun yere atıvermiş, arkadan gelen ben külahı kaşla göz arasında cebime indirivermiştim" (Pamuk, 2025a, s. 241). "Mutluluk İnsanın Sevdiği Kişiye Yakın Olmasıdır Yalnızca" isimli 51 no'lu vitrinde, tam da bu tuzluk ve külahı buluruz; bir sahnedeki opera şarkıcıları gibi dramatik bir ışıkla aydınlatılmışlardır. Adeta bir pasajın ışıklı vitrinlerinin arasında dolaşan flanörlere dönüşürüz. Bu enstalasyonlar büyüleyicidir. Bir şehrin gelip geçici parçalarını kaydetme çabası göze çarpar: sinema biletleri, hisse senetleri, bir restorandan gelen fatura, yan yana dizilmiş kibritler, bir taksimetre, durmuş bir saat, kullanılmış bir kahve fincanı. 4.213 izmaritten oluşan bir aranjman da vardır, Pamuk bu izmaritler için şöyle der: "2011 yazında Kemal'in benden istediği gibi, Füsun'un içtiği sigaraların altına, o güne ilişkin kahramanımızın notunu tek tek yazdım. Bu iş bütün yaz sürdü. [...] [b]ir yazardan çok bir zanaatkâr gibi hissettim kendimi" (Pamuk, 2025b, s. 230). Müzenin her yerinde arabalara yaslanmış ailelerin, Boğaz'daki vapurların, barlardaki müzisyenlerin sepya fotoğrafları yer alır. Bu durum müze girişimini sosyal tarihte nostaljik bir çalışmaya, yok olmuş bir şehir için oluşturulmuş melankolik bir kutsal kalıntılar müzesine dönüştürebilirdi. Ancak eşyaların yan yana getirilme biçiminin tuhaflığı sayesinde böyle olmamış. Joseph Cornell'in kutularında olduğu gibi eşyalar düşleri anımsatan sahnelerin bir parçası. Örneğin doldurulmuş bir karga, yıldızlı bir gökyüzü, yarısı içilmiş bir bardak süt ve yukarıda asılı halde, "Spleen" [Hüzün] adını taşıyan (muazzam bir isim) bir parfüm şişesi görürüz. Tüm bunlar bir çocuğun yatak odası penceresinden gece göğüne bakışını, Kemal'in "[...] uzak yıldızların gözde yansıması ve sonsuzlukta Aristocu zaman spirali arasında bir ışık üçgeni olmalı" dediği karganın gözündeki daireleri ve Kemal'in nişanlısının Paris parfümünü çağrıştırmak içindir (Pamuk, 2025b, s. 98). Ancak en etkili vitrinlerin bazıları en basit olanlardır. Örneğin 65 no'lu vitrin köpek biblolarından oluşan *kitsch* bir Wunderkammer [nadire kabinesi] gibidir. *Şeylerin Masumiyeti* kısmen halka ait nesnelerin büyük hikâyeler anlatma gücünün bir manifestosu, kısmen de Pamuk'un şehrindeki bir

ana duyduğu aşkı anlatan bir eserdir. Şöyle yazar Pamuk: "Eşyalar çevrelerinden, sokaklarından kopartılmadan kendi doğal evlerine hüner ve dikkatle yerleştirilirse, zaten kendi hikâyelerini anlatırlar" (Pamuk, 2025b, s. 57). Haliyle bu kitap keyifle dolup taşar. Neredeyse hiç düzeltme yapılmadan yayımlanan, fotoğraflarla ve fikirlerle, anılarla, araya giren koleksiyonculuk üzerine otobiyografik notlarla dolu bir defter izlenimi verir. Bu kitabı kullanmak Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler*'ini Venedik için bir rehber olarak kullanmaya benzer. Kurmaca, eşyalar ve mekân... Hepsi iç içe geçecek şekilde güzelce bir araya getirilmiştir.

KAYNAKÇA

Pamuk, O. (2025a). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Pamuk, O. (2025b). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

2. BÖLÜM

İNCELEMELER

Bir Müze Olarak Roman: Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Romanında Belleğin Küratörlüğünü Yapmak

YIN XING

Bir nesne, bir ölçüde, raftaki bir kitaba benzer. Kitabın, bir okur olmadan, daha doğrusu okurun anlayışı ve yorumu olmadan, içeriğini ve önemini ortaya koymasına imkân yoktur; aynı şekilde, her okurun okuma sürecine özgü olan metinlerarası değeri de temsil edemez. Maddi zenginlik ile maddi kültüre ilişkin nispeten sığ bir anlayışın bir arada var olduğu modern toplumda, yüksek hızlı bilgi aktarımının derin deneyimlerin yoksulluğuyla çarpıcı bir tezat oluşturduğu küreselleşme çağında, roman benzeri müzeler ve müze benzeri romanlar bize, mekândaki nesneler ile zaman içinde gelişen anlatılar arasındaki ilişkileri düşünmek için ikili bir fırsat sunar. Müze-roman, Pamuk'un ellerinde, gündelik hayattan önemsiz nesnelerin gerçek değeri üzerine derinlemesine düşünmek için ayrıcalıklı bir alana dönüşür.

Gündelik nesneler, gerek maddi gerekse manevi yollarla, gerek görünür gerek görünmez bir şekilde, beşeri çevrenin vazgeçilmez bir parçasını oluşturur. Bir nesnenin görünür tarafı –şekli, rengi, boyutu ve gözümüzün algılayabildiği diğer optik özellikleri– nesnenin fiziksel nitelikleri tarafından belirlenir. Nesnenin görünmez tarafını oluşturan şey ise fizikselliğinin ötesindedir: dış etkenler tarafından belirlenen nitelikler ve ona belirli bir kişi, ulus veya toplum tarafından bahşedilen kültürel değer. Bu anlamda, nesneleri anlamak, onların görünmez yönünü, yani bünyelerinde barındırdıkları iç içe geçmiş insan ilişkilerini algılamak için temel ipuçlarını yakalamaktır. Aslına bakılırsa, nesneleri biriktirmenin önemi, nesnenin kendisini saklamakta değil, nesnenin kendisinde somutlaşan görünmez değerde yatar: anılarda, yaşanmış deneyimlerde ve belli dönemlerde bir kişinin veya bir ulusun kalbine yakın tuttuğu hikâyelerde.

Bu makalenin amacı, nesne koleksiyonculuğunun tarihini veya müzenin tarihsel gelişimini açıklamak değil, daha ziyade koleksiyonculuğa veya biriktirmeye dair yeni bir yaklaşım sunmaktır: bir müze olarak roman veya bir koleksiyon yapma biçimi olarak yazmak. Bu temayı, Orhan Pamuk'un son romanı *Masumiyet Müzesi*'ndeki (2008, İngilizce yayımlanma tarihi Kasım 2009) maddi ve görsel kültür perspektifinden inceleyeceğim. Yazarın anlatım biçimini bir tür "koleksiyon yapma biçimi olarak yazma" şeklinde ele alarak, (romanda görünmezmiş gibi betimlenen) İstanbul'un gölgeli şehir manzarasının, hayati önem taşıyan (romanda yoğun biçimde görselleştirilen) bir aşk hikâyesiyle ilişkilendirilen eşyaların zenginliği içinde nasıl somutlaştığını göstermeyi amaçlıyorum. Pamuk, bu ikili sunum aracılığıyla, yitip gitmiş bir aşktan kalan eşyalar sayesinde görünür kılınan; aynı anda hem yarı Batılı hem yarı geleneksel, hem her yerde hazır ve nazır hem de yeni oluşmakta olan bir modernliği anlatmaktadır.

1890 kadar erken bir tarihte C.A. Montiesor, geçmişi canlı tutabilmek için "küçük bir dolapta tek bir raftan ibaret bile olsa, her evin bir 'müzesi' olması gerektiğini" (aktaran Steward, 1993, s. 192) söylemişti. Bunun üzerinden bir yüzyıldan fazla zaman geçtikten sonra Montiesor'un bu çağrısı Orhan Pamuk'un yeni romanında güçlü bir karşılık buldu.* 2009 sonbaharında Pamuk Harvard'da *Saf ve Düşünceli Romancı* adı altında (2010'da Harvard tarafından yayımlandı) Norton Konferansları verdi. "Müzeler ve Romanlar" üzerine bir konferansta *Masumiyet Müzesi*'ni nasıl tamamladığını detaylı bir şekilde anlatır. On yıl önce yazıhanesine yakın bir mahallede bulunan, 1897'den kalma, harap bir binayı satın alan Pamuk; İstanbul'da bir müze kurma yönündeki köklü arzusunu gerçekleştirmek amacıyla, mimar arkadaşlarının da yardımıyla binayı kademeli olarak kendi tercihlerine ve çağdaş estetiğe hitap eden bir müze alanına dönüştürmeye başlamış.

> Bu işleri yaparken bir yandan da bir roman yazıyor, o romanda bu evde 1975 ila 1984 arasında yaşadığını hayal ettiğim kurmaca bir ailenin kullanacağı eşyaları eskicilerde, bitpazarlarında arıyor, eski

* C.A. Montiesor üzerine olan tartışmamı, Pamuk'un romanı hakkındaki, "Shou Cang Shi Xie Zuo" [Yazmak Biriktirmektir] başlıklı Çince makalemde daha da derinleştiriyorum.

> şeyleri atmayan tanıdıklardan topluyordum. [...] Roman için, çoğunu bir içgüdüyle aldığım –mesela bir ayva rendesi– bu eşyalara uygun durumlar, anlar, sahneler hayal ediyordum. Sözgelimi romanımın kahramanı Füsun'a uygun olacağına karar verdiğim turuncu güllü ve yeşil yapraklı bir elbiseyi önce bir eskiciden buluyor, sonra bu kurmaca kişinin bu elbiseyi giydiği sahneyi (araba kullanmayı öğrenme sahnesi!) yazarken elbiseyi önüme koyarak ayrıntıları kaleme alıyordum. (Pamuk, 2025a, s. 67)*

Gerçek ve somut olan bu eşyalar gündelik deneyimle yakından ilişkilidir; her eşya nevi şahsına münhasır bir şekilde Pamuk'un kurgusal durum ve sahnelerini belgeleyen arşivlere katkıda bulunur, öyle ki bu eşyalar hikâyenin temel bileşenlerine, koleksiyoncu/romancının kendine has kişisel anılarının depolarına dönüşerek onun benliğini yahut kimliğini çevreleyen bir ilişkiler ağı inşa eder. Pamuk koleksiyonunu bir araya getirirken bu gündelik eşyaları başka bir hafıza biçimine taşımış, maddi kültürün görünür nesnelerini edebiyat dilinde incelikli şiirsel imgelere dönüştürmüş, böylece fiziksel bir alan işgal eden sabit müzeyi, her an her yere taşınabilen bir kitapla, yani bir "müze-roman"la iç içe geçirmiştir.

Müzedeki görünür, hatta dokunulabilir nesneleri romanda ancak zihnimizle görebiliriz. Yalnızca hayal gücümüzü topyekûn kullanarak kelimeleri imgelere dönüştürdüğümüzde romanın dünyasını tam anlamıyla var edebiliriz. Müze-romanın temel etkisini gösterdiği yer, Pamuk'un hem bireysel benliğinin hem de ulusal kimliğinin çift katmanlı sahnelendiği yer de işte bu dönüşümdür.** Pamuk, Norton Konferansları'nda şöyle der:

---

* Yin Xing'in yazısında *Saf ve Düşünceli Romancı*'dan yapılan alıntılar için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Haziran 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

** Pamuk, Norton Konferansları'nda romanlar ve müzelerin paylaştığı ortak noktayı detaylandırırken; 17. yüzyıldan itibaren zengin ve güçlü kesimin hem güzel sanat eserlerini hem de uzak diyarlardan gelen egzotik nesneleri sergileyerek servetlerini ve sosyal statülerini göstermek istediklerini savunur. Ancak Louvre gibi bir saray halka açık bir müzeye dönüştürüldüğünde, sergilenen tablolar ve eserler sıradan halkın erişimine sunulmuştur. Temsiliyet açısından bakıldığında, bu nesneler artık kraliyet gücüyle değil, Fransız halkının estetik ve kültürel beğenisiyle ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle, halkın ulusal gururunun ve kültürel bilincinin inşasına katkıda bulunan bu nesneler, sahip oldukları kültürel ve politik anlamları da gözler önüne sermektedir.

> [...] romanların sıradan hayat deneyimlerimize, yaşarken bile kimi zaman fark etmediğimiz duyumlarımıza dayanarak ilerlediğini hepimiz biliyoruz. Romanlar dünyanın nasıl göründüğünden başka, kokuları, sesleri, tatları ve dokunmanın verdiği duyumları da –başka hiçbir edebi biçimin yapmadığı bir zenginlikle– tasvir eder. Romanın genel manzarası, kahramanların gördüğü şeylerin yanı sıra dünyanın sesleriyle, kokularıyla, tatlarıyla, dokunma anlarıyla canlanır. (Pamuk, 2025a, ss. 52-53)

Masumiyet Müzesi işte böyle bir arşivdir. Roman, İstanbul şehir merkezinin, Çukurcuma Caddesi üzerindeki "Masumiyet Müzesi"nin yerini gösteren bir haritasıyla başlar; ardından bunu, kitabın aşk sarhoşu kahramanı Kemal'in yaşam ölüm eksenindeki aşk hikâyesinin etrafında şekillenmiş, kataloglanmış nesnelerin sergisi takip eder. İstanbullu burjuva bir ailenin veliahdı olan Kemal, kendisinden görece yoksul bir uzak akrabasına –eskiden güzellik yarışmasına katılmış genç bir tezgâhtar kıza– âşık olmuştur. Roman, her biri birer sergi vitrinini andıran seksen üç bölümden oluşur. Biriktirmenin parçalı özelliğinin yanı sıra bu düzenleme, Pamuk'un "koleksiyon yapma biçimi olarak yazma" anlayışını, genel müze kurma amacıyla paralel bir ilişki içine yerleştirir: Müze, romanın müzenin oluşumunu ve romanın yazılışını anlatan sonuç bölümlerine kadarki her bölümü için bir tane olmak üzere, seksen sergi vitriniyle doludur.* Olay örgüsüne bakılırsa Kemal'i biriktirmeye iten şey Füsun'a olan saplantısıdır ve eşyalar, hem Füsun'a hem de Kemal'in adanmış aşkına bir anıt görevi görür. Ancak Pamuk'un bu eşyalar aracılığıyla sunduğu şey, kahramanın kızla olan kederli aşk ilişkisinden çok daha fazlasıdır; onun sunduğu, anıları ve çağrışımları eşyalar arasına örülmüş İstanbul'un, bir bütün olarak panoramik manzarasıdır. Dolayısıyla Masumiyet Müzesi'ndeki eşyalar, bizzat İstanbul şehrini simgeleyen devasa bir ilişkiler ağı inşa eder.

Tıpkı Berlin'in Walter Benjamin'in anılarına işlemiş olması gibi İstanbul da Pamuk tüm yazıları ve anılarında kendini gösterir. An-

---

* Pamuk bir *New York Times* muhabirine şöyle demiştir: "Bu romanı yazdığım son on yılda, hikâyeye dahil olacak gündelik eşyalarla karşılaştım. Diğer zamanlarda ise hikâye, akışın devam etmesi için bir eşya talep etti, ben de birer birer dahil ettim. Ne zaman tıkansam, çevremdeki eşyalardan fikir almak için etrafıma bakınırım" (Azimi, 2009, s. 56).

cak farklı dönemlerde yazdığı şeyler şehri farklı perspektiflerden sunar. 2003 tarihli *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabında İstanbul; karanlık müze evin fotoğrafları, Melling'in Boğaz manzaraları, dört hüzünlü yalnız Türk yazarın anıları ve Nerval, Gautier ve Flaubert gibi şehri ziyaret eden Fransız yazarların anılarıyla sunulmuştur. Açıkçası Pamuk'un hüzün ve çocukluk anılarından süzülen şehir portresi yazarın kendisinin "anısı" değildir, çünkü anlatılan hikâyeler yalnızca onun yaşadıklarından ibaret değildir; resimler yalnızca onun çocukluğunu betimlemekle kalmaz, şehrin dönüşüm ve gelişim tarihini de sunar. Dahası, tıpkı Benjamin'in (1985) "Berlin Günlüğü" gibi, Pamuk'un anıları da genel anlamda otobiyografi kategorisine girmez; zira Benjamin'in ifadesiyle "otobiyografi zamanla, sıralamayla ve yaşamın kesintisiz akışını oluşturan unsurlarla ilgilidir" (s. 316), oysa *İstanbul*, "büyük şehir deneyiminin orta sınıf bir çocukta bıraktığı imgeleri" gözler önüne serer (Gilloch, 1996, s. 58). Benjamin'in Berlin çağrışımı; anılar ve arka planla, zaman ve mekânla iç içe geçmiştir; kent, geçmiş ile şimdinin, çocukluk ile yetişkinliğin kesişimini simgeler. Bu kesişim, "kentsel çevrenin nesneleri ve mekânları [...] çocuğun hayal gücü tarafından algılanıp dönüştürülen ve yetişkinlikte hatırlanan"* unsurlar aracılığıyla gösterilir (Gilloch, 1996, s. 59).

Anılar ile şehrin boşluklarına gizlenmiş tarihsel parçaları birleştirmek Pamuk'un yazıyı, bir koleksiyon yapma pratiği olarak kullanma biçiminin tam karşılığıdır; bunun çıkış noktası ise şehir manzarasının temsilinde yatar. *Masumiyet Müzesi*'nde anıların kaynağı olgun bir yetişkindir; mutluluğu, korkuları, hüznü ve şaşkınlığı bu duyguları tetikleyen somut eşyalarla örtüşür. *İstanbul*'da ayan beyan ortada olan şehir manzarası burada dokunaklı bir aşk hikâyesinin, anlatıcının cinsel ahlak üzerine düşüncelerinin ve tamamı müzede sergilenen bir dizi eşyayla birbirine bağlanan aşırı saplantılı bağlılığının ardına geçer. Gelgelelim anıları harekete

* "Berlin Günlüğü", bir mekân ile o mekânı gözlemleyenin duyarlılığı arasındaki karşılaşmalarla doludur; benzer şekilde Pamuk'un *İstanbul*'u, hem değişen zamanlarda yaşamanın verdiği çocukluk korkusunu hem de kayıp bir imparatorluğun yıkıntıları arasında yaşamanın hüznünü açığa çıkarır. Onun (görünmez) korkusu ve hüznü; hem metinsel hem de görsel temsillerde, sokaklar, dükkânlar, kalabalıklar, nesneler, gündelik hayatın sıradan ayrıntıları ve insanlara "şok deneyimi" (*Chockerfahrung*) yaşatan yeni şeyler aracılığıyla temsil edilir.

geçiren kaynaklar aynı kalır: İster aile ve şehir fotoğrafları, ister Kemal için özel anlam taşıyan çeşitli eşyalar olsun; hepsi belleği ve gerçekliği, geçmişi ve bugünü, özneyi ve nesneyi bütünleştirerek kentsel modernitenin parçalı deneyimlerini somutlaştırır.

Romanda, bir müze kurma fikri Kemal'in aklına ilk kez, sevgilisini bir kazada kaybettikten ve kendisini, "düşünmek ile hatırlamak, kaybetme acısı ile kaybetmenin anlamı arasındaki bu noktalarda" bulduktan sonra gelir (Pamuk, 2025b, s. 458).* Daha Füsun hayattayken, aşk ilişkilerinin sona erdikten sonra onu görmeye devam ettiği yıllarda, yas süreciyle başa çıkmanın bir yolu olarak onun evinden eşyalar aşırmaya ve onlarla gizlice vakit geçirmeye başlamıştır. Ölümünden sonra ise Füsun'la bağlantısı olan her eşyayı toplamaya koyulur; sonunda, "hayatımın en mutlu ânı" (Pamuk, 2025b, s. 11) dediği şeyin anısını yüceltmek için ona adanmış bu anıtı kurar.

Pamuk, Norton Konferansları'nda romanları müzenin başarısına rakip, hatta ondan daha üstün bir konuma yerleştirir:

> Bir müzede bir eşya ya da bir resim ile karşılaşınca onların insanların hayatlarına, hikâyelerine, davranışlarına nasıl girdiğini, kataloğun yardımıyla yalnızca tahmin ederiz. Romanlarda ise yalnızca eşyalar değil, görüntüler, sesler, kelimeler de hayata karıştıkları, kullanıldıkları insan hikâyesinin ve günlük hayatının bir parçası olarak oldukları gibi saklanırlar. (Pamuk, 2025a, s. 72)

Burada nesneler ve dil arasında ortak bir özellik gözlemleyebiliriz: Geçmişin duygusal yansımalarını –nostaljik, buruk, eskiye özlem duyan– tetikleyen nesneler; okuru bir anda parlayan anılardan süzülen koku ve renklerle sarmalayan şiirsel dil gibidir. Bu bağlamda, hem eşyalar hem de dil; ziyaretçilerin ve okurların karmaşık duygularını harekete geçiren, çağrışım gücü yüksek bir sahne inşa etmeye yardımcı olur.

Pamuk'un müze-romanının okurları, romandaki eşyalara tam anlamıyla erişebilmek için kendi anlayışlarına, anılarına ve hayal güçlerine güvenirler ve romandaki eşyaların tıpkı müzedeki eşyalar gibi bir dizi işlevi vardır: Birincisi, sergilenen yahut betimlenen

---

* Yazıda, *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

eşyalar aracılığıyla onlarla yakından ilintili sosyal gerçekliği gözlemleyebiliriz; ikincisi, romanın okurları müzenin ziyaretçilerine benzer, romanda anlatılan ya da müzede sergilenen eşyaları farklı farklı yorumlarlar; üçüncüsü, eşyalar anlatısal bir bağlam içinde hayal edildiği sürece, geçmişi geri getiren ve ona hatırlanmaya değer bir anlam yükleyen hatıra işlevi görebilirler. Daha da önemlisi, romanların koruduğu şey aslında eşyaların kendisi değil, dil aracılığıyla okur ile bu eşyalar arasında gerçekleşen karşılaşmadır; bu eşyaların kaderi tıpkı müze ziyaretçileri gibi okurun ellerindedir.

Masumiyet Müzesi'nde bu algı en yoğun şekilde, Füsun'un ortadan kaybolmasıyla kendini gösterir; bu kayboluş Füsun, Kemal'in İstanbul'un Batılılaşmış burjuva dünyasında sıradan bir orta-üst sınıf hayatı paylaşabileceği, seçkin aile kızı Sibel'le nişanlandığı geceye katıldıktan hemen sonra gerçekleşir. Ancak Füsun'la karşılaşmasının ardından Kemal ile kendi dünyasının arasında halihazırda bir yarık açılmış ve bu yarıktan yavaş yavaş başka bir İstanbul peyda olmaya başlamıştır. Gitgide artan acısına teslim olan Kemal, Füsun'la birlikte hayatının en mutlu günlerini geçirdiği apartman dairesine geri döner. Dairede, saplantılı ve çaresiz bir şekilde, "ortak [hatıralarıyla], onların havasıyla dolu eşya"lara tutunur: randevularında yerken gülüşmelerini anımsatan cevizli, kuşüzümlü ayçöreği; Füsun'un bir mikrofon gibi kullanıp ünlü bir şarkıcının taklidini yaptığı, annesinin dolaplarından birinde bulduğu el aynası; yıllar önce terzi annesiyle Kemal'in evine gittiğinde oynadığı Ankara Ekspresi treni; Kemal'in bir başka gözde oyuncağı, "her tetiklemeden sonra tabancanın dağınık odanın bir köşesinde kaybolan pervanesini gülüşerek" aradıkları uzay tabancası; Füsun'un aniden eline alıp nişanlısıyla tanışmadan önce tanışmış olsalardı daha mutlu olup olmayacaklarını sormasıyla içlerini "kasvetle karartan hüzün bulutlarını" getiren şekerlik; Füsun'un sevişmeden önce saatini dikkatlice bıraktığı sehpa ve içinde hâlâ Füsun'un söndürdüğü bir sigara izmariti duran küllük:

> Bir ara onu elime aldım, küflü yanık kokusunu kokladım, dudaklarımın arasına koydum, yakıp içecektim (ve belki bir an aşkla o olduğumu düşünecektim), ama sigaranın biteceğini düşünerek vazgeçtim. İzmaritin onun dudaklarına değmiş ucunu, tıpkı bir yaraya dikkatle pansuman yapan şefkatli bir hemşire gibi, yanaklarıma, gözlerimin

> altına, alnıma, boynuma hafif hafif dokundurdum. Gözümün önünde mutluluk vaat eden uzak kıtalar, cennetten çıkma sahneler, annemin çocukken bana gösterdiği şefkatten kalma hatıralar [...] canlandı. (Pamuk, 2025b, ss. 149-150)

Pamuk bu bölüme "Eşyaların Tesellisi" adını vermiştir.

Sonrasında Kemal Sibel'le nişanını bozup nihayet sevdiği Füsun ile ailesinin yaşadığı yeri bulur ve tam sekiz yıl boyunca haftada en az dört kez evlerini ziyaret eder, bu sırada da Füsun'la alakalı ne varsa toplar (hatta çalar). Masumiyet Müzesi'nde sergilenecek eşyalar arasında Füsun'un içip attığı 4.213 sigara izmariti, saçına taktığı 237 firkete, satın aldığı 419 milli piyango bileti ve sık sık kullandığı bir ayva rendesi bulunmaktadır. Bu nesneler kuşkusuz hatıra olma ve anıları geri çağırma işlevini yerine getirirler: Kahramanı sihirli bir şekilde her şeyin başladığı yere götürür, arzusunu "öteki" ile birleştirir ve onu kendi iradesi ve bilinciyle inşa edilmiş hayal-öncesi cennete ulaştırırlar.

Yine de yad etme, toplanan nesnelerin ebedi gayesi veya nihai kaderi değildir. Koleksiyoncular (hatıra olarak) nesneleri toplamaya koyulduklarında, ilk itkileri duygusal hislerden, güç ve zenginlik gösterisi yapma arzusundan, hatta saf dürtüden kaynaklanıyor olabilir. Geleceğin bu nesneler için neler hazırladığını bilemezler; bu nesnelerin ziyaretçilerde ne tür bir yorum veya yankı uyandıracağını kontrol edemezler; bu nesnelerin zamanın meydan okumasına dayanıp dayanamayacağından ve tarihsel bir bilince karışıp karışamayacağından emin olamazlar. Pamuk'un romanında yazdığı gibi,

> Medeniyetler ve müzeler konusundan biraz haberdar olan herkes, dünyaya hükmeden Batı medeniyetinin bütün bilgisinin arkasında müzelerin yattığını ve bu müzeleri yapan hakiki koleksiyoncuların ilk parçalarını toplarken, çoğu zaman yaptıkları şeyin nereye varacağını hiç düşünmediklerini bilir. Bu hakiki ilk koleksiyoncular daha sonra sergilenip, sınıflanıp katalogları yapılacak (ilk kataloglar, ilk ansiklopedilerdir) büyük koleksiyonlarının ilk parçaları ellerine geçtiği zaman onları çoğunlukla hiç fark etmemişlerdir bile. (Pamuk, 2025b, s. 73)

Gerçek bir koleksiyoncu için bir nesnenin bütün geçmişi –dönemi, bölgesi, ustalığı, önceki sahipleri– "özü nesnenin kaderi olan büyülü bir ansiklopediye katkıda bulunur" (Benjamin, 2005b, s. 486).

Hem Benjamin hem de Pamuk için koleksiyon yapma süreci, bir ansiklopedi derleme sürecine benzer. Ansiklopedideki her madde gibi, her nesne de kendi tarihsel arka planındaki tarihsel ağırlığı ve özel atmosferi taşır; koleksiyoncu ise bu nesneleri kendine özgü bir şekilde sıralayıp birleştirerek onlara özel bir anlatısal anlam yükleme işini üstlenir. Pamuk'un daha erken dönem romanı *Kara Kitap*'ta, nesnelerin anlamı veya kaderi, onların diziliş ve birleşim biçimleriyle belirlenir; bu da izleyiciyi gizli anlamların gizemli dünyasına, yorumlanmayı bekleyen bir işaretler dünyasına götürür. *İstanbul*'da bu işaretler dünyası, kitapta birbiri ardına karşımıza çıkan ve her biri hem ortak hem de gizli bir hikâyeyi fısıldayan siyah beyaz fotoğraflardan oluşur. İzleyiciyi bu işaretlere çeken şey, nesnelerin kendisinden değil, koleksiyoncunun çabalarından kaynaklanan o gizli hikâye ve onun çağrıştırdığı anlamlardır: "Yıllarca köşe yazılarında nesneleri bir bir adlandırarak, hikâyeler anlatarak Celâl'in, içine gizlendiği bu dünyanın duvarlarını ördüğünü ve anahtarını gizlediğini hissetti" (Pamuk, 2026, s. 199).* Bu anlamda ansiklopediciler, müze küratörleri, fotoğrafçılar ve romancıların ortak bir noktası vardır; o da kataloglama süreciyle nesnelere dair kişisel anlayışlarını sunmak, onları önem derecelerine göre bir araya getirmek ve nesneler dünyasına bir yapı, düzen ve okunabilirlik kazandırmaktır.

• • •

Buraya kadar her şey yolunda ve klasik bir romancılık anlayışına uygun. Ancak Pamuk, kurgusal çerçevesini Çukurcuma Caddesi'ndeki gerçek "Masumiyet Müzesi"nin üçboyutlu dünyasına açarak bu çerçevenin çok ötesine geçmiştir. Peki ama Pamuk neden asıl mesleği olan romancılığın tamamen dışına çıkıp *Masumiyet Müzesi*'ni fiziksel bir müzeyle tamamlamış? Bu somut arayış, belki de koleksiyonuna dahil olan eşyaların kaderine dair bir endişeyi de barındırmaktadır. Pamuk'un hayali ve gerçek koleksiyonun birleşiminden doğan romanı, müzenin varlığına yönelik bir açıklama ve yorumlama işlevi görür. Başka bir deyişle, Pamuk için hatıralar

* Yazıda, *Kara Kitap*'tan yapılan alıntılar için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Şubat 2026 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

sembolik bir anlatıyla, düşüncenin şiirsel bir ifadesiyle ve çağrışımsal bir düşünme biçimiyle temsil edilir. Pamuk bir yandan bir koleksiyonculuk biçimini yorumlama imkânı bulurken, öte yandan yeni bir yazma tarzı başlatır: Arşivsel bir toplama olarak yazı, hatta ansiklopedik yazı. Bu yaklaşım, Borges'in hayali Tlön ansiklopedisinin ötesine geçerek, görünmez anlam katmanlarının, görünür (sergilenen) nesneler aracılığıyla açığa çıkarıldığı fiziksel bir yapı inşa eder.

Roman, müzenin yerini gösteren bir İstanbul haritasıyla açılır; ancak kitabın ilk okurları, kuşkusuz bu haritanın sadece kurgunun bir parçası olduğunu, Faulkner'ın Yoknapatawpha County haritasından veya Tolkien'in Orta Dünya haritalarından daha kullanışlı olmadığını varsaymışlardır. Fakat sonra, romanın sonuna doğru, okur kitapta bir müze bileti bulduğunda şaşırır; ardından Kemal'in, hikâyesini yazması ve müzesini hayata geçirmesine rehberlik etmesi için seçkin yazar Orhan Pamuk'u görevlendirdiğini öğreniriz. Pamuk'un müzesinin tamamen hayali ve metaforik olmadığını, Nisan 2012'de halka açılmasından bu yana gerçekten ziyaret edilebileceğini fark ettiğimizde, sanki Alice'in tavşan deliğinden yukarı doğru, romanın Harikalar Diyarı'ndan İstanbul'un gerçek dünyasına düşüyormuşuz gibi bir baş dönmesi yaşayabiliriz.

Pamuk'un romanında kendimizi hem gerçek hem kurgusal dünyayla ilişkilendirdiğimizde bunun sadece romancının kendi anıları ve hayal gücüyle harmanlanmış şiirsel imgeler ile anlamlı eşyaların bir birleşiminden ibaret olmadığını keşfederiz. Daha da önemlisi bu, insan düşünceleri ile deneyimlerinin özünün, yani herkesin paylaştığı manevi zenginliğin korunmasıdır. Başka bir deyişle, roman geçmişin havasını sunma ve onu bugünün gerçekliğine taşıma işlevini yerine getirir; yaşayan şehrin verilerini değil, deneyimlerin verilerini toplayan bir arşiv, sabit odaklı bir mercekten izlenen resmi bir galeri, imgelerin ve gerçek nesnelerin izleyicinin hüznünü onayladığı bir sanat müzesi görevi görür.

Benjamin'in (2005b) gerçek koleksiyon olarak gördüğü şey budur: Temel motivasyon, maddi durumun yahut sosyal şöhretin sınırları içinde kalmaz, nesneler konusunda hakiki bir duyarlılık ister; nesnelerin dünyasına dahil olma ve onları dinleme becerisi gerektirir; nesneleri ticari üretim-tüketim döngüsünden azat

ederek kullanım değerinin esaretinden kurtarır; nesnelere karşı tarihsel olarak algısı açık bir bakış açısı talep eder: "Eski dünyayı yenilemek; yeni şeyler edinmeye itilen koleksiyoncunun en derin arzusudur" (s. 487). Ya da Benjamin'in (1999) *The Arcades Project*'te [Pasajlar Projesi] dediği gibi,

> Nesneleri huzura getirmenin gerçek yöntemi, onları kendi alanımızda sunmaktır (onların alanında kendimizi temsil etmek değil). (Koleksiyoncu tam olarak bunu yapar, anekdot da öyle.) Bu şekilde temsil edildiklerinde nesneler, "geniş bağlamların" dışından gelen dolaylı bir kurguya izin vermezler. Özünde aynı yöntem, geçmişin büyük eserlerini –Chartres Katedrali'ni, Paestum Tapınağı'nı– ele alırken de, uygun bir fırsat doğduğunda geçerlidir: Nesneleri uzamsal olarak yakınımıza getirme yöntemi. Biz kendi varlığımızı onlarınkine aktarmayız; bilakis onlar bizim hayatımıza adım atarlar. (s. 206)

Pamuk'un kahramanının romanda bir müze inşa ederek başarmayı amaçladığı şey tam olarak budur: Geçmişin, şimdiki zamanın alanında yeniden doğmasına izin vermek. Topladığı şeyler (sigara izmaritleri, küpeler, köpek bibloları) Proust'un çaya batırılmış madlenlerinde karşılığını bularak geçmiş olayların tadını, kokusunu ve diğer tüm bedensel duyumlarını capcanlı bir şekilde şimdiye taşır. Proust'a göre geçmiş şimdiki gerçekliğe ancak istemsiz bellek kanalıyla gelebilir; Pamuk da Proust'un bellek tekniklerini benimser ama onların ötesine geçmeyi de ihmal etmez. *Kayıp Zamanın İzinde*'de olduğu gibi, Pamuk'un romanında da istemsiz bellek çeşitli eşyalar tarafından tetiklenir ve böylece Kemal'i, sevgilisi Füsun'la geçirdiği her ana ve her yere başarıyla geri götürür. Ancak bu anları ve mekânları korumak için belleği harekete geçiren bu eşyaları kasten toplayıp müzesinde muhafaza eder. Bu eylem, Proust'un "istemli bellek" adını verdiği rasyonel kategoriye girer: İstemli bellek, geçmişin bilgisini geride bir iz bırakmadan aktarır. Dahası, deneyimin derinlemesine depolanmasından ziyade, geçmiş olayların hatırlanan olgularını içerir. Proust'un şemasında özünde olumsuz olan istemli bellek, Pamuk'ta olumlu bir değer kazanır; çünkü ürettiği bilgi tekrarlanabilirdir ve eşyalara da dayatılarak onları müze koleksiyonlarını oluşturan hatıralara dönüştürebilir. Haliyle, *Masumiyet Müzesi* romanı ile fiziksel müzenin birlikte, istemli ve istemsiz belleğin kusursuz bir birleşimini oluşturduğunu görebiliriz.

Bu birleşim, bilhassa Kemal'in okurlarına seslenme biçiminde net bir şekilde kendini gösterir. Romanda Kemal bazen, fiziksel müzedeki bir rehber gibi konuşarak dikkatimizi sergilenen eşyalara yöneltir. Bir yerde, sergilenen "aşk acısının anatomik yerleşimi"nin amacının, müze ziyaretçilerine aşk acısının ilk olarak nerede ortaya çıktığını göstermek olduğunu açıklar (Pamuk, 2025b, s. 141). Bir başka yerde ise saat, kibrit kutuları ve kullanılmış kibritlerden oluşan bir vitrini ele alır; çünkü bu vitrin, onun Füsun'u beklediği o yavaş saatlerde kalbinin verdiği kederli tepkileri –sabırsızlık ve öfke, pişmanlık ve aşağılanma, iyileşmeye dair asılsız umutlar ve ancak koleksiyon yaparak dindirilebilen çaresiz teselli arayışı– çağrıştırır. Bu aktif jest sayesinde Kemal, okurunu kendisiyle ve geçmişiyle dinamik bir diyaloğa dahil eder; okurlar da bu eşyalara zihin dünyalarında tanıklık ederek onun anılarını ve duygularını paylaşabilirler. Ancak biriktirme biçimindeki "istemli bellek", anlamlı nesnelerin tetiklediği "istemsiz bellek" olmadan asla gerçekleştirilemez. Bu anlamda istemsiz bellek, istemli belleğin vazgeçilmez önkoşuludur; bu da fiziksel müzede ve romanda belleğin neden hâlâ yer yer kendi izini, tarihle olan ilişkisini veya Benjamin'in "aura" dediği şeyi bıraktığını açıklar.

Pamuk, *İstanbul*'da bu aurayı; Antonie-Ignace Melling'in yüce bir güzellikle parıldayan Boğaz manzaraları aracılığıyla, uzak bir zamandaki uzak bir diyardan gelip günümüze ulaşan istemsiz belleklerdeki imge ve izlenimlerle, fotoğraf tadında yakalamıştır. *Masumiyet Müzesi*'nde ise mekândaki bu zamansal aktarım, tam anlamıyla kendini romancının zaman anlayışında gösterir. Tıpkı Proust'un "bir öğleden sonraya, bir ağaca, duvardaki bir güneş ışığına; giysilere, mobilyalara, kokulara veya manzaraya sadık" (Pensky, 1996, s. 177) olması gibi, Pamuk da büyük duvar saatine sadıktır:

> Alman yapımı, zarif ahşap kutulu, sarkaçlı, cam kapaklı, gonglu büyük duvar saatinden başlayayım. Füsunların evinde kapının hemen yanında asılı duran bu saatin görevi zamanı ölçmek değil, evin ve hayatın sürekliliğini bütün aileye hissettirmek ve dışarıdaki "resmi" dünyayı hatırlatmaktı. (Pamuk, 2025b, s. 265)

Ancak zamanı gösterme görevini uzun zaman önce televizyon devralmıştır. Bir moda olarak duvar saatinin İstanbul'daki tarihi pek uzun sürmemiştir. 19. yüzyılın sonunda, sadece Batılılaşmış paşa-

lar ve az sayıdaki zengin gayri Müslim, evlerini zenginlik ve güç sembolü olarak duvar saatleriyle döşerdi. 20. yüzyılın başlarında, özellikle de Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra, bu tür saatler orta sınıf evlerine hızla yayıldı; ancak 1950'lere gelindiğinde çocuklar bile kol saati takıyor, her evde radyo çalıyordu; bu yüzden saatler genel olarak zamanı ölçme işlevini yitirmişti. Hikâyenin başladığı 1970'lerin ortalarında saatler hâlâ duvardaydı ancak orada ilgi gösterilmeyen bir nesne olarak asılı dururdu. Ev halkı akrep ve yelkovanın nereye işaret ettiğine neredeyse hiç dikkat etmez; hiç kimse saatin tıkırtısının veya gongunun doğru olup olmadığını umursamaz; varlığı neredeyse büsbütün görmezden gelinirdi.

Anlatıcının gözünde duvar saati Zaman'ı değil, Zaman'ı oluşturan çeşitli anları temsil eder. Zaman nedir? Zaman bir illüzyon, bir adlandırma, bir koordinatördür. Zaman bölünebilir ve iki türe ayrılabilir: Biri insanın kendisine veya küçük bir gruba aittir; diğeri ise herkesle paylaşılan ve Kemal'in "resmi" zaman olarak adlandırdığı zamandır. Onun kişisel zamanı ardışık bir şey değildir; çünkü zaman bazen durur, bazen ise amaçsızca akıp gider. Kemal'in Füsun'u ve ailesini ziyaret ettiği sekiz yıl boyunca, kendi aralarında sadece kendilerine ait bir zaman yaratmışlardır; bu durum Kemal'e eski aşk ilişkisini, Füsun'la bir zamanlar havasını soludukları o zamandışı dünyanın varlığını hatırlatır. Bu zamandışı mekândan dışarı adımını attığı anda herkesle paylaşılan dünyaya, yani "radyoyla, televizyonla, ezanlarla haberdar" oldukları dışarıdaki zamanın dünyasına girer (Pamuk, 2025b, s. 268).

Daha da önemlisi, zaman tek tek anlardan farklıdır. Kemal, Aristo'nun *Fizik* eserine atıfta bulunarak bu ikisi arasındaki ayrımı netleştirir: "Tek tek anlar, tıpkı Aristo'nun atomları gibi bölünmez, parçalanmaz şeylerdir. Zaman ise, bu bölünmez anları birleştiren çizgidir" (Pamuk, 2025b, s. 269). Kemal'in hayatında var olan şey, kesintisiz bir zaman çizgisi değil; her biri çok sevdiği Füsun'la paylaşıldığı için önem taşıyan çeşitli büyüleyici anlardır. "Saatler ve takvimler, bize unuttuğumuz Zaman'ı hatırlatmak için değil, başkalarıyla olan ilişkimizi ve aslında bütün toplumu düzenlemek için yapılmışlardır" (Pamuk, 2025b, s. 269). İnsan ancak zamanı unutarak ve anları yeniden yaşayarak mutluluğu yakalamaya çalışabilir. Böylece saat, zamanı gösterme işlevini yitirir ancak hatır-

lanmaya değer anlamını korur ve kendisi de sergilenen bir nesneye dönüşür. Bu nedenle anlatıcı bizi, "hayatımızı Aristo'nun Zaman'ı gibi bir çizgi olarak değil de, böyle yoğun anların tek tek her biri olarak düşünmeyi" öğrenmeye davet eder (Pamuk, 2025b, s. 270). İşte bu yüzden Kemal, Füsunların sofrasında geçirilmiş 1.593 gecenin her birini, "en zorunu, en umutsuzunu, en gurur kırıcı olanını bile" büyük bir mutluluk olarak hatırlar (Pamuk, 2025b, s. 270).

Aristo'nun çizgisel zamanı Pamuk'un müzesinde anlara ve parçalara ayrılır; bu nedenle romandaki mekânsal pratiklerin de eksik ve parçalı olduğunu görmek şaşırtıcı değildir; bunlar çoğu zaman sadece isim formunda mevcuttur. Kemal'in durduğu yerden bakarak romanı iki bölüme ayırabiliriz: Kemal'in Füsun'la en mutlu günlerini geçirdiği, anlatısal olarak yoğun ama zamansal olarak kısa süren bölüm ve Kemal'in acı içinde kıvrandığı, illüzyonlarla dolu ama uzun süren bölüm. Yoğun olan kısımda, arka plandaki şehir, onun Füsun'a olan saplantısı tarafından tamamen gölgelenmiştir; ancak Füsun ortadan kaybolup onu bir boşlukta bıraktığında, İstanbul modern bir şehir olarak ön plana çıkar. Örneğin, "İstanbul'un Sokakları, Köprüleri, Yokuşları, Meydanları" başlıklı 14. Bölüm, bu yerlerin ayrıntılı tasvirlerini içermez; aksine, şehir manzarası Füsun'un çocukluk ve ergenlik kâbuslarıyla, "İstanbul'un sokakları, köprüleri, yokuşları, sinemaları, otobüsleri, kalabalık meydanları ve tenha köşeleri"nde pusuda bekleyen "Sefil Amcalar, Sakil Beyler ve Bıyıklı Bok Komşular"la yaşadığı deneyimlerle temsil edilir (Pamuk, 2025b, s. 58). "Çeşitli Rezil Amcalar özellikle parklarda, boş arsalarda, arka sokaklarda birden ona çüklerini gösterdikleri için" Füsun bu yerlerden kaçınmayı öğrenmiştir; gerçi "peşine takılanlar"la girdiği sayısız mücadeleden sonra olgun bir genç kadına dönüşmesi de yine bu yerlerde olmuştur (Pamuk, 2025b, s. 59).

Kemal, Füsun'u kaybettikten sonra; nişanı (24. Bölüm) ve onunla yeniden karşılaşması (49. Bölüm) arasındaki süreçte, İstanbul Hilton Oteli'nin nasıl kentsel modernleşmenin bir sembolü haline geldiğine tanıklık ederiz. Hilton'un, otelin modernist uluslararası tarzdaki cephesini tasvir eden bir kartpostalı (müze koleksiyonunda sergilenmektedir), Kemal'e sadece otelde düzenlenen nişan törenini hatırlatmakla kalmaz, bütün çocukluğunu da anımsatır. O

on yaşındayken, Türkiye'de yer alan az sayıdaki uygar –Batılılaşmış– işletmeden biri olan Hilton, sembolik bir mekândı ve büyük açılışı bütün İstanbul sosyetesi için heyecan verici bir olaydı. Hayatın her alanından ünlüleri kendine çekmiş; pek çok Batılı yeniliğin ilk kez boy göstermesine tanıklık etmiş ve zengin ailelerin her türlü törenine ev sahipliği yapmıştı. Füsun'un evine giderken veya oradan dönerken, gözleri aşkla perdelenmiş olan Kemal; Boğaz boyunca uzanan şehir ışıklarını, milliyetçi grupların kontrolündeki sokakları, seks filmleri gösteren sinemaları, Gülhane Parkı'ndaki yangını, randevuevi kapılarında toplaşan tekinsiz adamları, Çukurcuma Yokuşu'nun tepesindeki eğri büğrü parke taşı kaplı sokakları ve orada yaşayan küçük bürokratları, işçileri ve öğrencileri görme şansına erişir: "İstanbul son on yıl içinde öylesine büyümüş, yangınlar ve yeni inşaatlarla öylesine değişmiş[ti] [...] ki, sık sık yolumuzu kaybeder[dik]" (Pamuk, 2025b, s. 244).

Zaman ve mekânın bu sınırsız bütünleşmesiyle roman, Benjamin'in Napoli'nin toplumsal, mekânsal ve zamansal organizasyonunun karakteristik biçimini tanımlamak için kullandığı önemli kavrama –geçirgenlik (*porosity*)– karşılık gelir. Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'ndeki fark ise, kentsel mekân tasvirini anlatısal bir zaman çizelgesi olarak ele almaması, bunun yerine müze nesnelerinin izini bir katalog formunda sürmesidir. Burada toplanan eşyaları birer çıkış noktası olarak aldığımızda, her bir eşyaya bağlı anılar Kemal'in gözlerinin önünde akarken, bu anılar da kentsel manzaranın parçalarıyla iç içe geçer.

Biçimsel farklılıklara rağmen Pamuk, Benjamin'in "kentsel çevre içinde bulunan gündelik yaşamın kendine has biçimlerine" duyduğu ilgiyi paylaşır (Gilloch, 1996, s. 24). Dokunaklı bir aşk hikâyesinin aralarında tanık olunan İstanbul'un kentsel modernitesinin her bir nefes kesici anının izini sürmek için; büyük şehir hayatının ritmini ve temposunu, akışkanlığını ve karmaşıklığını yakalama teşebbüsünü, müze-romanına yerleştirir. Eğer geçirgenliğin can alıcı noktası, olgular arasında net sınırların olmaması ve bir şeyin diğerinin içine nüfuz etmesi ise, o halde görünürlük ile görünmezlik arasındaki sınır çizgisinde duran şeyler, şehir manzarasını yorumlamanın anahtarlarıdır. Mesele, bu "arada kalmış" şeyleri tamamen görünür kılmaktır. Pamuk'un müze-romanının

geçirgenliği, sadece sergilenen çeşitli bağlantılı eşyalarda (romanın anlatı biçimi) değil, aynı zamanda romanın talep ettiği okuma biçiminde de yatar: Satır arası okuma. Bu, okurların romanı sadece ruhu okşayan bir aşk hikâyesi olarak göremeyeceği, aynı zamanda satır aralarına gizlenmiş daha geniş toplumsal manzarayla derin bir bağ kurmak zorunda oldukları anlamına gelir. Ancak bu şekilde, kentsel aşk hikâyesinin altına gömülü olanı gün yüzüne çıkarabilir ve toplanan eşyalarda, kahramanın istemli ve istemsiz belleklerinde İstanbul'un filizlenen modernitesini bulabiliriz. De Certeau'nun (1988) "yürüyenler" dediği, "şehrin sıradan uygulayıcıları" gibi; yani kendilerini "gündelik davranışların" o "bulanık karmaşasından" kurtaran, bedenleri "aşağıya, görünürlüğün başladığı eşiğin altına" inmek için "kent metninin iniş çıkışlarını" takip eden kişiler gibi davranmalıyız (s. 93).

Romancının kendisinin somutlaşmış hali olan Kemal, tam da böyle bir "yürüyen"dir. Sadece İstanbul sokaklarında yürümekle kalmaz; geçmiş ile bugün arasındaki bağı kurmak için ilham bulmak amacıyla dünyayı dolaşır, küçük müzeleri tek tek ziyaret eder; bu arayış, kendisini Füsun'a bağlayan –ilk başta bir dürtüyle toplananlardan, daha sonra onun evinden kasten alınanlara kadar tatlı anıları tetikleyen– tüm nesneleri bir araya getirmenin bir yolunu bulmasına yardım eder. Daha da önemlisi, bu yolculuğa "hem unutmak hem de hayal etmek" için çıkar; bu da kendi saplantısına dışarıdan bakabilmesini ve topladığı eşyalar hakkında daha derin bir feraset kazanmasını sağlar (Pamuk, 2025b, s. 462).

Romanın sonuna doğru, "Masumiyet Müzesi" başlıklı 81. Bölüm'de Kemal Paris'e gider ve Edith Piaf Müzesi gibi kimsenin ziyaret etmediği koleksiyonlara sahip küçük müzelerde boş boş dolaşır. İnsanların nadiren önemsediği "saç fırçaları, taraklar, oyuncak ayılar" gibi nesneler; "boş sandalyeler, avizeler ve ürpertici bomboş mekânlar" görür (Pamuk, 2025b, s. 462). "[Böyle] yerlere gidip odalarda tek başıma gezinirken, kendimi çok iyi hissederdim" der; müze bekçilerinin bakışlarından uzak, dışarıdaki sokak gürültüsünün ve inşaat seslerinin içeri süzüldüğü bir arka odada Kemal, kalabalık sokakların hemen yanı başında ama bambaşka bir âleme girer (Pamuk, 2025b, s. 463). Ve "bu yeni âlemin tuhaflığı, zamandışı havasıyla" acısının dindiğini hisseder (Pamuk, 2025b,

s. 463). Böylece, "kendi koleksiyonumu da bir hikâye çevresinde toplayıp anlatabileceğimi sezer, [...] hayatımı [...] bir müzede sergileyip anlatabileceğimi mutlulukla hayal ederdim" der (Pamuk, 2025b, s. 463).

Derin bir teselliyle birlikte gelen bu "yeni âlemin" peşi sıra, şehirlerde dolaşmaya başlar; şehirlerin en kayda değer müzelerini gezerken bir yandan da bitpazarlarını ve antikacıları gözden geçirir.

> Rio de Janeiro'da, ister Hamburg, Bakü, Kyoto ya da Lizbon'da, dünyanın neresinde olursam olayım, akşam yemeği vakti uzak mahallelerde, arka sokaklarda uzun uzun yürür; açık pencerelerden ev içlerini, televizyonun karşısındaki sofralarında oturan aileleri, tıpkı Füsunlarda olduğu gibi, yemek odasının bir parçası olan mutfaklarda anneler yemek pişirirken, çocukları, babaları, evli genç kadınları ve umut kırıcı kocalarını, hatta evin kızına âşık zengin uzak akrabaları görebilmeyi isterdim. (Pamuk, 2025b, ss. 465-466)

Bu satır aralarını okuduğumuzda, Kemal'in bir müze inşa etme konusundaki asıl motivasyonunu keşfedebiliriz: Koleksiyon yapmak, sadece eşyalarla ilişkili mutlu anları geri getirerek onu teselli etmekle kalmaz; aynı zamanda koleksiyon yapma süreci de (nesneleri arama, seçme, elde etme ve sergileme), onun Füsun'a duyduğu şiddetli aşkın gizli hikâyesini dışarı vurmasının bir yoludur: "[...] zekâyla ve mizahla her şeyin toplanabileceğini, sevdiğimiz her şeyi ve sevdiğimizle ilgili her şeyi toplamamız gerektiğini, bir evimiz ve müzemiz olmasa da, topladığımız koleksiyonun şiirinin eşyaların evi olacağını öğretti" (Pamuk, 2025b, s. 468).

Bu şiirselliği; *Kara Kitap*'ta insanların yüzlerine kazınmış gizemlerin sessizliğinde, *İstanbul*'daki siyah beyaz fotoğraflara işlenmiş o "yıkıntıların hüznünde" (Pamuk, 2025c, s. 113)* ve en eksiksiz haliyle, Kemal'in 5.723 müzeyi ziyaret ettikten sonra vardığı şu sonuçta bulabiliriz: "Müzeler: 1. gezmek için değil, hissetmek ve yaşamak içindir, 2. hissedilecek şeyin ruhunu koleksiyon oluşturur, 3. koleksiyonsuz müze değil, sergievi olur" (Pamuk, 2025b, s. 490).

İnsanlar koleksiyon yapmanın amacını veya müzenin işlevini (hatıra değeri, arkeolojik değer, bilimsel bilgi değeri, tarihsel değer vb.) nasıl tanımlarsa tanımlasın; asıl mesele özne ile nesne, sergi-

* Yazıda, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'den yapılan alıntılar için eserin Yapı Kredi Yayınları'ndaki Şubat 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

leyen ile izleyici ve yazar ile okur arasındaki temel ilişkidir. Kemal bir nesneyi eline alıp bize gösterdiğinde, ilk başta bunun Borges'in tamamen metaforik kütüphaneleri ve ansiklopedileri gibi olduğunu varsayabiliriz; ancak Kemal nesneleri birbiri ardına eline aldıkça, müzesinin gerçek olduğunu hissetmeye başlarız ve sonunda müze için gerçek bir bilet olduğunu keşfederiz. Okur için bir tür çifte sürpriz vardır: Bir yandan romanın içinde gerçekten bir müze hayal etmekteyizdir, diğer yandan ise asıl müze gerçekten inşa edilmiştir.

Proust'un kayıp zamanın peşine düşmesi geçmişin neredeyse tamamen kaybıyla ilgiliyken, Pamuk'ta –*İstanbul* kitabında olduğu gibi– geçmiş somut nesnelerde varlığını sürdürür. Haliyle sergilenecek gerçek eşyalar vardır ve gerçek okurlar oraya gidip bu gerçek eşyaları görebilirler; ellerinde bilet ve haritayla o fiziksel müzeyi kaçırmayacaklardır. Benzer bir yeri, Gabriel García Márquez'in çocukluğunu geçirdiği Aracataca kasabasını temel alan ancak romanı için kurgusallaştırdığı mekân Macondo'da hayal etmiştik. Tıpkı Pamuk'un İstanbulu'nda olduğu gibi, Macondo'da da gerçek ile hayali olan arasındaki sınır çoğu zaman bulanıklaşır veya tamamen silinir; kurgusal olan gerçeğe dönüşür ya da gerçek olan kurgusalın yerini alır. Ancak Pamuk'un aksine, García Márquez gerçek ama kurgusallaştırılmış nesnelerini (mıknatıslar, altın balıklar, göğe yükselen çamaşırlar) asla tekrar gerçek nesnelere dönüştürmez.

Bu yazarlar arasındaki ortak nokta, yazma eylemlerinin sürekli değişen bir süreç içinde evrilmesidir: Yazar/özne önce gerçek hayatında deneyimlediklerini bir nesne olarak içselleştirir; sonra bu yaşanmış deneyimleri yaratıcı bir yabancılaşma yoluyla dışsallaştırır ve son olarak bu dışsallaştırmayı, Hegel'in "nesneleştirme" sürecini tanımlamak için kullandığı bir terim olan yaratıcı bir Aufhebung (ortadan kaldırarak yükseltme) aracılığıyla yeniden kullanıma sokar. Ancak Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'ndeki nesne toplama eylemi –Pamuk'un *İstanbul*'daki fotoğraf sergisiyle yaptığı önceki pratiğinin ötesine geçerek– nesneleştirme sürecinin bir adım ötesini temsil eder. Gerek Hegel gerekse Benjamin için tarih bir sabittir. Tarih; bazı görünmez fikirlerin, duyguların, tavırların, değerlerin veya zamanın ruhunun gizlendiği bir yerdir ve sanatsal temsilin bağlantı kurması gereken şey bu gizli unsurlardır (Hegel örneğinde); tarih, insanın asla yeniden inşa edemeyeceği veya ye-

niden yaşayamayacağı bir yerdir; kültürel bir hazine olarak ona ancak tereddütle, hatta dehşetle bakılabilir (Benjamin örneğinde) ve kolektif geçmişten, insanı haklı bir eyleme geçirecek kadar sarsabilecek imgeleri kurtarma girişimidir.

Pamuk'a gelince, romanında yazılanlar gerçek renklerle lekelenmiş, gerçek tozlarla kaplanmış ve gerçek kokular yayan gerçek şeylerdir. Bunlar, insanların ziyaret etmesi için gerçek bir mekâna yerleştirilmiştir. Bir yazar ve koleksiyoncu olarak Pamuk, istediği zaman koleksiyonuna geri dönebilir ve roman yayımlandıktan sonra bile ona istediği her şeyi ekleyebilir. Bu anlamda Pamuk, hem geçmişte hem de şimdiki zamanda yaşar; koleksiyonundaki eşyalar ise zaman ile mekân arasındaki bağlantı haline gelerek hem müzede hem de kitapta değer verdiği tüm tarihsel değerleri iç içe geçirir.

Bu süreçte Pamuk, sadece özne ve nesne arasındaki doğrudan ilişkiyle ilgilenmekle kalmaz; bu ilişkiyi belirli bir zaman ve mekâna ait daha geniş bir bağlamın içine yerleştirir. Onun için bu daha geniş bağlam, çocukluk anılarını dolduran ve onu bugünkü yetişkin haline getiren İstanbul şehridir. Ancak buradaki şehir temsili, ne *Kara Kitap*'ta olduğu gibi Doğu ile Batı arasında sıkışmış İstanbul kimliği üzerine yapılan kapsamlı ve kışkırtıcı düşüncelerle; ne de *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'de olduğu gibi kişisel bellek ve hüzünle yansıtılan yıkıntılar içindeki şehrin nostaljik bir portresiyle ilişkilidir. Kemal'in İstanbulu, hem dil aracılığıyla hem de toplanan gerçek eşyalar formunda müze/roman içinde korunan bir şehirdir. Bu, hareketsiz duran bir diyalektiktir. Bir yandan Kemal, müzeyi kayıp aşkına ve onunla birlikte yitip giden neşeli zamanlara adar. Diğer yandan ise, onu öldüren araba kazasında yolcu olmasına rağmen onunla birlikte ölmez; aksine bir koleksiyoncu olarak aktif bir yaşam kurar ve bu anlamda geçmişi şimdiki zamana taşır.

Bu şimdiki zaman duygusuna erişen tek kişi Kemal değildir. Romanda birkaç kez karşımıza çıkan, hatta Kemal'in o kader tayin edici nişan gecesinde Füsun'la dans etme fırsatını bile yakalayan "Orhan Pamuk" figürü de bir o kadar ilginçtir. Ardından, kitabın son bölümünde Orhan Pamuk doğrudan okura seslenir; Kemal'in müzesinin tanıtımını yapar, onun son günlerini anlatır ve Füsun'la ettiği o dansa ve partide onu etkilemekteki başarısız girişimine dair kendi anılarını yad eder. Bu yolla yazar geriye dönüp genç Orhan'a

anlatıcının perspektifinden ironik bir şekilde bakar. Kendini bu şekilde –şimdiki zamanda yaşayan ancak Füsun'un yitip gitmiş aurasına derinden bağlı bir adam olarak– ifşa etmesi, *İstanbul*'daki kaybolmuş geçmişin çocukluk imgelerinden farklıdır. Orada, yaşanmış şeyler gerçekçi bir şekilde siyah beyaz fotoğraf arşivine yansıtılmıştır. *Masumiyet Müzesi*'nde ise, romanın el yazması müzenin çatı katında ziyaretçileri beklerken, günümüzün Orhan figürü Kemal'in sergisindeki nihai nesne haline gelir. Romanın satır aralarını okurken ya da müzenin vitrinleri arasında yürürken; yazarın hem şimdiki zamanda hem de geçmişte var olan bir İstanbul'u ve bir benliği, *Masumiyet Müzesi* romanı ile onun üçboyutlu gölgesi olan Masumiyet Müzesi'nin ikili söylemi içinde aktif olarak yeniden yaratışına tanıklık ederiz.

KAYNAKÇA

Azimi, N. (1 Kasım, 2009). "The Objects of the Exercise: Which Came First – Orhan Pamuk's Museum or His New Novel, 'The Museum of Innocence'?", *New York Times Magazine*, ss. 54-57.

Benjamin, W. (1985). *One-Way Street and Other Writings*. (E. Jephcott ve K. Shorter, Çev.). Londra: Verso.

Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. (H. Eiland ve K. McLaughlin, Çev.). Cambridge: Belknap.

Benjamin, W. (2005a). "Berlin Chronicle", (M. W. Jennings, H. Eiland ve G. Smith, Ed.; R. Livingstone vd., Çev.). *Selected Writings* içinde (Cilt 2, ss. 595-637). Cambridge: Harvard University Press.

Benjamin, W. (2005b). "Unpacking My Library: A Talk about Collecting", (M. W. Jennings, H. Eiland ve G. Smith, Ed.; R. Livingstone vd., Çev.). *Selected Writings* içinde (Cilt 2, ss. 486-500). Cambridge: Harvard University Press.

de Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. (S. Rendall, Çev.). Berkeley: Universtiy of California Press.

Gilloch, G. (1996). *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity.

Pamuk, O. (2025a). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025b). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025c). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2026). *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pensky, M. (1996). "Tactics of Remembrance: Proust, Surrealism and the Origins of the *Passagenwerk*", M. P. Steinberg (Ed.), *Walter Benjamin and*

the Demands of History içinde (ss. 164-189). New York: Cornell University Press.

Proust, M. (1987-1988). *À la recherche du temps perdu.* (4 Cilt). Paris: Gallimard.

Stewart, S. (1993). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection.* Durham: Duke University Press.

Xing, Y. (2010). "Shou Cang Shi Xie Zuo" ["Writing as Collecting"], *Foreign Literature Studies*, *32* (4), ss. 131-140.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Masum Anılar: Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Romanındaki Müzeyi Okumak*

SARAH RENGEL

Müze, on sekizinci yüzyılda, ulus tarihi hakkında anlatılar inşa ederek ulusal kimlik ve belleğin oluşturulması ve desteklenmesi için güçlü bir araç olarak ortaya çıktı. Müzelerin anlatılar yaratması, akademisyenleri müzeyi bir metin olarak ele almaya teşvik etti, bu da müzeyi diğer metinlerle birlikte "okuma" imkânını doğurdu. Bu tür çalışmalarda çerçeve geliştirilirken postmodern teori önemli bir rol oynar, nitekim güncel görüşe göre tarihin kendisi de bir metindir. Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanı, böyle bir çerçevenin somutlaştığı örneklerdendir. Pamuk, müzeyi bir kurgu mekânı olarak ("edebi bir müze") kullanarak ve romanını geleneksel müze sergileme stratejilerini taklit edip parodisini yapacak şekilde inşa ederek ("müze-roman") ulus ve insan medeniyetine ilişkin evrenselleştirici anlatıları eleştirir; bunlar yerine bireysel kimlik ve bireysel belleğin heterojenliğini kucaklar.

> Patricia beni istasyon peronunda kucaklıyor. "Geçmiş, hayatta geride bıraktıklarındır Ruby" diyor [...] "Saçmalık Patricia" diyorum ona trenime binerken. "Geçmiş, yanında götürdüklerindir." (Atkinson, 1996, s. 381)

On sekizinci yüzyılın sonlarından bu yana müze, toplumların geçmişi hatırlama biçiminde kilit bir rol oynamıştır. Ancak Kate Atkinson gibi çağdaş romancıların vakit kaybetmeden işaret ettiği gibi, geçmiş durağan olmaktan çok uzaktır; nitekim yirminci yüzyılın

* Bu makale, 2015 ve 2016 yıllarında Edinburgh Üniversitesi'nde, LLC Global Masters Scholarship desteğiyle yürütülmüş yüksek lisans araştırmasına ve 2017'de Perth, Avustralya'da düzenlenen *Limina* konferansında yapılmış bir sunuma dayanmaktadır. Orijinal taslak üzerindeki tavsiyeleri için danışmanım Dr. Alexandra Smith'e teşekkür ederim.

ortalarından beri tarih çalışmalarındaki postmodern yaklaşımlar, insanların geçmişi temsil edebilme kabiliyetine ilişkin gitgide artan bir şüphe ve kuşkuculuğa yol açmıştır. Son yıllarda geçmiş münferit, bilinebilir ve düzenli bir oluşum olarak değil; heterojen, doğrusal olmayan bir metin olarak anlaşılmaya başlamıştır. Kate Atkinson'ın (1996) *Behind the Scenes at Museum* [Müzede Sahne Arkası] romanında yazdığı gibi geçmiş, "yanında götürdüklerin" olarak anlaşılır – şimdinin içinde sürekli yeniden şekillenen ve rekabet içindeki bireysel, ulusal ve küresel gündemlere tabi olan yapıdır (s. 381).

Tarihsel anlatılarla ilgili birbiriyle örtüşen kaygıları göz önüne alındığında, müzelerin de çağdaş yazarların da postmodern tarih yazımındaki bu gelişmelerden etkilenmesi pek şaşırtıcı değildir. Müze, bireylerin geçmişi şekillendirme ve anlamlandırma biçimleriyle ilgilenen çağdaş yazarlar için büyük bir ilham kaynağıdır. Atkinson, A.S. Byatt ve China Miéville gibi yazarlar edebi ilham için müzeden ya da yakın akrabası olan arşivden beslenirler; onu bir mekân olarak kullanmanın yanı sıra müzelerin geçmiş hakkında hikâye anlatmak için başvurduğu teknikleri de taklit ederler.* Bazı yazarlar ise çok daha ileri gitmiştir; Nobel Ödüllü yazar Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* (2008) romanı, çok daha geniş kapsamlı bir kültürel projenin ilk ayağıdır; bu projede 2008 tarihli roman, İstanbul'da gerçek bir müze (adı yine *Masumiyet Müzesi*'dir ve 2012'de açılmıştır) ve projeyle ilgili bir belgesel yer alır.** 2008 tarihli roman, talihsiz bir aşkın trajik bir şekilde sona ermesinin ardından İstanbul'da, ilişkiye adanmış bir müze kuran genç, üst sınıf bir Türk erkeğinin hikâyesini anlatır. Konusu ve Pamuk'un ulusal bellek ve geçmişin, siyasi gündemlere hizmet etmek üzere nasıl manipüle edilebileceğine olan ilgisi göz önüne alındığında bu roman, müzeler ve romanlar karşılaştırmalı incelenirken kullanı-

* Örneğin, Byatt'ın müzeler, arşivler ve geçmişe dair vizyonlarımızı nasıl yeniden inşa ettiğimizi ele alan, 1990 tarihli *Possession* romanına ve Miéville'in Londra Doğal Tarih Müzesi'nde geçen *Kraken* adlı eserine bakınız.

** Gerçek müze, İstanbul'un Çukurcuma semtinde yer almakta olup romanın olaylarını sanki gerçekmiş gibi yeniden anlatmaktadır. Pamuk ayrıca 2012'de müzedeki eşyaları içeren, *Şeylerin Masumiyeti* adlı bir katalog yayımlamıştır. Müzenin kuruluş hikâyesini yeniden anlatan *Hatıraların Masumiyeti* belgeseli ise 2015'te gösterime girmiştir.

labilecek önemli bir çalışmadır.* Pamuk'un romanı, tıpkı müzelerle alakalı tüm postmodern romanlar gibi, hem müzecilik hem tarih alanındaki gelişmeleri ele alır ve nihayetinde romanlar ile müzelerin karşılaştırmalı incelenmesi için çerçeveyi test ederken faydalı bir araca dönüşür. Bu çerçeve hem müzecilik hem de edebiyat teorisindeki önemli gelişmeleri temel alır; bilhassa müzenin de romanın da belleği temsil etme ve tartışma biçimlerine odaklanır; aynı zamanda, müzenin çağdaş romancılar için neden böylesine incelikli ama doyumsuz bir çekicilik taşıdığını keşfetmeye de olanak tanır.

BATI MEDENİYETİNDE MÜZE

Müze, genellikle önemli nesneleri toplayıp sergileme ve halkı eğitmeyle ilgilenen bir kamu kurumu olarak tanımlanır. Örneğin 1984'te Müzeler Birliği müzenin şu tanımını kabul etmiştir: "Kamu yararı için maddi kanıtları toplayan, belgeleyen, muhafaza eden, sergileyen ve yorumlayan bir kurum" (alıntılayan Belcher, 1991, s. 8). Öte yandan son birkaç onyıldır Müze Çalışmaları alanındaki akademisyenler müzenin geleneksel tanımını genişletme ihtimali üzerinde duruyorlar. Örneğin James A. Boon (2011) "yerinden edilmiş parçalar mahalli" olarak gördüğü müzeleri ziyaret etmenin melankolik ve aslında yanıltıcı deneyimini temel alarak müzenin daha geçirgen, anlaşılması daha zor bir tanımını geliştirmiştir:

> O halde müzelerin yahut müzeyi andıran şeylerin veya süreçlerin, izleyicilerin (veya eşdeğerlerinin) –her zaman isteyerek olmasa da– el yapımı eşyalar, numuneler, etiketler, yazılar, stereotipler, ışık, kategoriler, çizimler, tüyler, kafatasları, görsel fısıltılar [...] ve diğer ziyaretçiler arasında gezindiği her durumda ortaya çıktığı söylenebilir. (s. 265)

---

* Pamuk'un bu konularla uzun süredir devam eden bir ilişkisi vardır. Türkiye'nin "hoşgörüsüz siyasi kültürünü" açıkça eleştirmiş ve 2005-2006 yıllarında, Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında gerçekleşen, Türk hükümetinin hâlâ tanımayı reddettiği Ermeni Soykırımı hakkındaki tartışmaları nedeniyle "Türklüğe hakaret" suçlamasıyla yargılanmıştır (O. Pamuk, "On the Museum of Innocence: Caressing the World With Words", *New Perspectives Quarterly*, cilt 30, sayı 4, 2013, ss. 26-27. Kaynak: EBSCOhost, [erişim tarihi: 20 Temmuz 2016]; G. Farred, "'To Dig a Well With a Needle': Orhan Pamuk's Poem of Comparative Globalization", *The Global South*, cilt 1, sayı 1, 2007, s. 87. Kaynak: JSTOR, [erişim tarihi: 27 Temmuz 2016]).

Boon'un müze anlayışı –Müzeler Birliği gibi, müze pratiğinin somut gerçekleriyle ilgilenen bir kurumun sunduğu net ve sistemli tanımdan çok farklıdır– müzenin bir metafor, motif ya da bir dizi farklı deneyim için yapı işlevi görebileceğine işaret eder: müze olarak şehir, müze olarak insan zihni ve en önemlisi müze olarak roman. Müze deneyiminin yalnızca görsel değil, zihinsel düzeyde de gerçekleştiğini, ziyaretçilerin müzede karşılaşabilecekleri şeyler ortaya koyar: "Işık", "çizimler" ve "görsel uğultular"ın yanı sıra "stereotipler" ve "kategoriler" gibi soyut şeylerin de müzede yeri vardır. Bu tür bir müze tanımı, müze ziyaretlerinin çağrışımsal ve soyut boyutlarını görünür kılar; çok farklı nesnelerden, duyumlardan ve deneyimlerden oluşan heterojen doğasını vurgular.

Boon'un formülasyonunda ziyaretçilerin/izleyicilerin parça parça ve farklı bileşenlerden oluşan sergiler arasında "yönlendirilmesi" müzelerin bir başka önemli yönüne işaret eder: Müzeler genelde bir tür anlatı aktarır ve bunun da çoğunlukla ya müze rehberleri ya da destekleyici materyaller tarafından anlatılması gerekir. Nitekim Michael Belcher'ın (1991) da belirttiği gibi, müzenin kendisi giderek artan oranda, bir metin olarak ele alınmaktadır: Müzedeki "nesneler, metin ve diğer açıklayıcı araç gereçlerin karışımı, sık sık öncelikli amacı bilgi vermek ve eğitmek olan üçboyutlu bir makale ya da kitaba benzetilmektedir" (s. 63). Bu eğitici işlev bilhassa önemlidir çünkü müzeler genelde tarihin aktarımıyla ilgilenen kurumlar olarak algılanır: Susan Pearce'ın (1992) savunduğu gibi, müzeler envaiçeşit nesneyi bir araya getirerek ve ziyaretçileri yapılandırılmış bir şekilde birinden diğerine geçmeye davet ederek geçmiş hakkında bir tür "resimli anlatı" yaratırlar (s. 206). Müzelerin metin olarak anlaşılabileceği gerçeği müzelerin bu sayede diğer metinlerle –mesela romanlarla– birlikte okunabileceğini düşündürür. Romanlar, betimleyici pasajlar aracılığıyla eserler ya da eşyalar "sergileyerek" müzelerin geçmiş hakkında anlatılar inşa etmek için kullandığı stratejileri taklit etmeye başlayabilir. Dahası yazar da okurları/ziyaretçileri için öne çıkarmak istediği nesneleri seçen bir tür küratör ya da tur rehberi işlevi görmeye başlar. Kevin Walsh'ın (1992) belirttiği gibi, "Bir müze sergisinde bir nesne tek başına bir anlam taşımaz. Anlamı 'yazar' yani küratör, arkeolog, tarihçi tarafından tahsis edilir" (s. 37). Yazarın rolünü küratörün rolüyle

kıyaslamak, müzelerdeki tarihin doğal olmadığını, inşa edildiğini vurgular ve bu sebeple de müzeler ile edebiyat arasındaki etkileşim; metinler, tarihler, nasıl inşa edildikleri ve tüketildikleriyle alakalı çağdaş tartışmalarla bağlantılıdır.

MÜZEDE TARİH "YAZMAK"

Müzenin kökenleri antikçağlara uzansa da on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda, insan ırkının tarihine dair anlatılar inşa ederek ulusal kimliğin yaratılması ve kurulması için güçlü bir araç olarak ortaya çıkmıştır.* Tony Bennett (2005) bu dönemde ulus devletlerin yükselişinin, müzelerde insan medeniyetinin evrensel tarihi fikrinin gelişmesiyle çakıştığını belirtir (s. 76). Sonuç olarak, müze sergileri ulus kavramını doğallaştırmış ve söz konusu ulus devletini binlerce yıllık insan evriminin nihai ürünü, bu insan "uygarlığının" zirvesi olarak sunmuştur (ss. 76-77). Günümüzde ulusallık ve milliyet günlük yaşamın doğal parçaları olarak görülse de Benedict Anderson'ın (2006) işaret ettiği gibi, milliyetçilik kavramı ilk olarak on sekizinci yüzyılın sonlarında Avrupa'da, önceden bireylerin gerçeklik deneyimini şekillendiren azametli dini kurumların ve diğer büyük kültürel sistemlerin azalan etkisinin sonucunda ortaya çıkmıştır (ss. 11-12). Anderson (2006), ulusların "hayali topluluklar" olduğunu belirtir; bu "hayali topluluğa" mensup çoğu insan gerçekte asla birbirleriyle tanışmayacak olsa da, bireyler arasında bir düzeyde bağlantılılık olduğu varsayılır (s. 6).

Müzenin milliyetçilikle ilişkisini vurgulamak önemlidir çünkü bu ilişki, bütün kamu kurumları gibi müzelerin de siyaset ve ideolojiyle iç içe geçmiş olduğunun altını çizer. Modern ulus kavramıyla eşzamanlı gelişmeleri müzelerin; geleneksel olarak,

---

* Paula Findlen, bir tür "proto-müze" olarak kabul edilebilecek ilk kurumun MÖ 280 civarında İskenderiye'de kurulduğunu ve bitişiğindeki kütüphanede çalışan araştırmacıların başvurabileceği geniş bir nesne koleksiyonundan oluştuğunu belirtir; bkz. P. Findlen, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", B.M. Carbonell (Ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. (Malden, Oxford ve Carlton: Blackwell, 2004, s. 25). Çoğu araştırmacı, Rönesans dönemi "nadire kabinelerinin" modern müzelerin öncüleri olduğu konusunda hemfikirdir; bkz. E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*. (New York: Routledge, 2003, s. 72).

bireysel deneyimi ve belirsizliği dışlayarak, ulusallık ve bu "hayali topluluğa" aidiyet hakkında kesintisiz bir anlatı sunmaya meyilli, evrenselleştirici bir anlatıyla ilişkilendirildikleri anlamına gelir. Nitekim Pierra Nora (1996) için arşiv, dolayısıyla da müze, kültürel ve ulusal belleğin kristalleştiği bir *lieu de mémoire*'dır (hafıza mekânı) (s. 7). Nora'ya göre bu *lieux de mémoire*, geçmişin anıları artık "hayatımızda yaşayan mevcudiyetler" olmadığında ortaya çıkar: Bir toplumun doğası itibarıyla canlı, çoksesli, "yaşayan" anıları tarih tarafından yutulduğunda (Nora, 1996, s. 7). Nora'nın *lieux de mémoire* üzerine tartışması, kolektif belleğin çoksesli doğasının, resmi tarihe dönüştürülüp müze gibi anıtlarda kutsandığında nasıl bastırılabileceğini gözler önüne serer.

Gelgelelim Kevin Walsh'ın (1992) belirttiği üzere, modern ve postmodern dönemlerde geleneksel tarihin kesintiye uğramamış anlatıları gittikçe daha fazla incelemeye tabi tutulmuştur (s. 66). Kişisel tarihlere, fotoğraf gibi bireysel hatıraların korunmasına daha fazla odaklanılmış, bunun neticesinde on dokuzuncu yüzyıl müzelerinin anlattığı monolitik tarihler daha problemli görülmüştür (Walsh, 1992, s. 66). Bu gelişmeler müze pratiğinde değişime yol açmıştır, bu değişime sosyal tarihlere ve evvelce ötekileştirilmiş grupların tarihine daha fazla yoğunlaşılması da dahildir.* Müzelerle ilgili romanlar bu gelişmeleri benimser: Tarihyazımı meselesiyle ilgilenirler; müzeler tarafından anlatılanlar gibi geleneksel, lineer tarihin sınırlarını göz önünde bulundururlar ve öznellik ile kişisel bellek hakkındaki postmodern fikirleri yapılarına dahil ederler.

---

* Bu yeni müzecilik yaklaşımının önde gelen bir örneği, Hırvatistan'ın Zagreb kentindeki Bitmiş İlişkiler Müzesi'dir. Bu müze, halk tarafından bağışlanan günlük nesneleri –oyuncak ayılar, bahçe cüceleri, kitaplar gibi– nesnelerin sahiplerinin hikâyeleriyle birlikte sergiler; bu hikâyeler, nesnelerin temsil ettiği kalp kırıklıklarını ve diğer "bitmiş ilişkileri" detaylandırır. Müze, bir ulus veya kültür hakkında evrenselleştirici bir hikâye anlatmaya çalışmak yerine, ziyaretçileri öznel deneyimin önemini takdir etmeye teşvik eder. Kylie Message, yeni müzelerin, özellikle Avustralya ve Yeni Zelanda gibi ülkelerde Yerli Halklar gibi ötekileştirilmiş gruplar bağlamında, montaj ve brikolaj gibi postmodern teknikleri geleneksel müzecilik pratiğine meydan okumak için nasıl kullandığına dair faydalı bir genel bakış sunar. Bkz. K. Message, *New Museums and the Making of Culture*. (Oxford ve New York: Berg, 2006).

ZAMAN PARÇACIKLARI: POSTMODERN TARİHLER

Italo Calvino (1998) günümüzde klasik bir postmodern metin olarak kabul edilen *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'da (1979), "Zamanın boyutu un ufak oldu, her biri kendi çizgisinde uzaklaşıp anında gözden yiten zaman parçacıkları içinde düşünmek veya yaşamak durumundayız"* diye yazar (s. 8). Devam eden, lineer bir tarih yerine "zaman parçacıklarını" deneyimleme fikri postmodernizmin, geçmişi yazmakla alakalı şüpheciliğini gösterir. On dokuzuncu yüzyıldan bu yana akademik tarih çalışmaları geçmişin, teorik olarak, yeterli kanıt toplandığında bilinip anlaşılabileceği varsayımına dayanırken postmodern yaklaşım epistemolojik belirsizlik üzerinde durur. Yirminci yüzyılda tarih gitgide bir metin; gerçek, yaşanmış geçmişten azade bir insan kurgusu olarak görülmeye başlamıştır. Linda Hutcheon'a (2003) göre bu "metin olarak tarih" görüşü geçmişi ya da yaşanmış olayları inkâr etmez, daha ziyade "şimdi bizim ona erişmemizin bütünüyle metinselliğe bağlı" olduğunu savunur. "Geçmişi ancak metinleri aracılığıyla bilebiliriz" (s. 16). Tarihin metinselliğine bu vurgu, tarihlerin inşa edilme şekillerine ve geçmişle alakalı anlatılar yaratmak için tarihsel kanıtları kullanma şekline dair postmodern kaygının altını çizer. Bu, bilhassa, Pearce'ın (1992) belirttiği gibi "doğal ve beşeri geçmişin aktif yaratıcıları" olarak görülen müzeler söz konusu olduğunda önemlidir (s. 258). Tüm bunların sonucunda da müzelerin hakikat ve evrensellik iddiaları –yeniden anlattıkları tarihlerin tıpkı metinler gibi inşa edildiği hesaba katılarak– ciddi eleştirilere maruz kalmıştır.

Michel Foucault (2002) *Bilginin Arkeolojisi* kitabında geçmişte tarihyazımının, kesintisiz bir tarihsel anlatı yaratmak için mümkün olduğunca çok belgesel kanıt toplayarak süreksizliği silmeye çalıştığını belirtmiştir. Buna karşılık belgesel kanıtların güvenilirliğine ilişkin çağdaş şüphecilik; "global tarihten", birleştirici ve birleşik anlatılardan uzaklaşarak birbiriyle etkileşim içinde olan birden çok tarihin varlığını kabul eden "genel tarihe" kaymaktadır (ss. 10-11). Birleşik yapıdaki bir tarihsel anlatıdan uzaklaşma,

---

* *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, çev. Eren Yücesan Cendey. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 24). (ç. n.)

Jean-François Lyotard'ın (1984) "postmodern durum" tanımına uymaktadır; bu tanım, her şeyi kapsayan ve evrenselleştiren "büyük anlatılara" ya da "üst anlatılara" şüpheyle yaklaşır ve bunun yerine "küçük anlatılar"a yönelimi savunur (ss. xxiii-xxiv, 60). Hem Pearce (1992) hem de Eilean Hooper-Greenhill'in (2000) belirttiği gibi, müzelerin geleneksel olarak oluşturduğu anlatılar üst anlatılardır; bunlar ya "İnsanlık" ile entelektüel ve teknolojik gelişim ya da insanlığın doğal dünyayı ve geçmişin dünyasını bilme ve anlama yeteneği de dahil olmak üzere bizzat bilginin doğası hakkındadır (s. 139; ss. 24-25). Gelgelelim yirminci yüzyılın ortalarından bu yana, kurulan müze türlerinde belirgin bir değişiklik hasıl olmuştur; daha az büyük, "evrensel" müze açılırken odak, daha küçük, daha spesifik ve/veya yerelleştirilmiş tarihlere ayrılmış müzelere kaymıştır. Bu eğilim Lyotard'ın "küçük anlatıları"na yönelik artan bir ilgiyi ve müze tanımının kendisinin yeniden değerlendirildiğini göstermektedir. Müzelerin sunduğu anlatı biçimleri ve tarihi temsil etme şekilleriyle alakalı bu kaygı, çağdaş romancıların temsil, otorite ve öznel deneyim meselelerini ele almalarıyla örtüşmektedir. Bu sebeple edebiyattaki müze, tarihe ve deneyime yönelik postmodern uğraşları incelemek için faydalı bir yapı haline gelmektedir.

EDEBİ MÜZELER VE MÜZE OLARAK ROMAN: KARŞILAŞTIRMALI BİR YAKLAŞIM

O halde müzelerin edebi metinlerdeki işlevi nedir? Metinler müze kavramıyla sayısız şekilde etkileşime geçse de yazarların müzeyle iştigal ettikleri iki temel biçim arasında bir ayrım yapmak mümkündür: "edebi müze" ve "müze olarak roman". Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* eseri gibi romanlar müzeleri ziyaret eden ve müze sergileriyle etkileşim kuran karakterler sunar. Metinlerde yer alan bu müzeler edebi müze olarak kavramsallaştırılabilir. Karakterlerin bu müzeleri ziyaret etmelerini ele almak, yazarların müzeyi bir kurum olarak tartışmalarına ve hem yöntemlerini hem de geçmişle ilgili anlatılar inşa etme biçimlerini eleştirmelerine olanak tanır. Edebi müzeler pek çok kurgusal yoruma ilham vermiştir ve sıklıkla gerçeküstü mekânlar olarak tahayyül edilirler.

Örneğin Vladimir Nabokov'un (1967) "Müzeyi Ziyaret" (1963) isimli öyküsünde başkahraman, her biri birbirinden daha gerçekdışı ve rastgele seçilmiş nesnelerle dolu bir labirentte ilerlerken bulur kendini; anlatıcı bize şöyle der: "Bu genişlik ve karmaşa bana sadece bunaltıcı ve belirsiz bir his veriyordu [...] gereksiz yere yayılmış bu müzeden bir an önce çıkmak istiyordum" (s. 100). Anlatıcının anlamları üzerine düşünme yahut rahatça inceleme fırsatı yakalayamadan sürekli nesnelere maruz kaldığı bu müzeyi "bunaltıcı" bulması, geleneksel müzelerin geçmişe dair anlatıları kurarken izlediği "bunaltıcı" yaklaşıma yönelik bir eleştiri olarak okunabilir. Gelgelelim, Alice Jedličková'nın (2006) belirttiği gibi, Nabokov'un öyküsündeki müze aynı zamanda insan zihninin, her zaman kati olarak lineer ya da düzenli olmayan düşünce süreçlerinin düzensiz yapısının bir yansıması olarak da görülebilir (s. 267). Nabokov'un öyküsü edebi müzelerin hem bireysel kimlik ve irade meselelerini irdelemek hem de müzenin toplumdaki geleneksel rolünü eleştirmek için kullanılabileceğinin altını çizer.

Yazarlar müzeyi bir mekân olarak benimsemenin yanı sıra metinlerini müzelerde bulunan sergi stratejilerinden açıkça faydalanmak suretiyle modelleyerek de müzeyle etkileşim kurarlar. Yin Xing (2013) *Masumiyet Müzesi*'ni "müze-roman" olarak adlandırır, bunun sebebi Pamuk'un romanda İstanbul tarihine ilişkin öğeleri ve belgeleri önce "arşivleyip" sonra sergileme biçimidir (ss. 198-200).* Benzer bir çalışma halihazırda, Victoria dönemi yazarlarının, tarih ve doğa tarihi müzelerinin gelişen kurumlarını yansıtırken sıklıkla kullandıkları yaklaşımı, kabul edilebilir davranışları vurgulamak amacıyla gerçekleştirilen ideolojik bir manevra olarak ele alan Kayla Krueger McKinney (2015) tarafından da yapılmıştır. Örneğin Charles Dickens'ın *Antikacı Dükkânı* (1841) adlı eserini tartışırken Küçük Nell karakterinin antikacı dükkânının envai çeşit eşyası arasında "sergilendiğini", masumiyet ve saflığı simgeleyen, müzedekilere benzer bir nesneye dönüştüğünü belirtir (s. 22). Müze-roman fikri Vivian Nun Halloran (2009) tarafından da incelenmiştir; Halloran (2009) postmodern Karayip romancıları

* Yin Xing'in söz konusu yazısı bu kitapta ss. 147-167'de "Bir Müze Olarak Roman: Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Romanında Belleğin Küratörlüğünü Yapmak" adıyla yer almaktadır. (ed. n.)

üzerine çalışmasında, yazarların nesnelerin, belgelerin ve görsellerin metin içi "sergilemelerini", "geçmişe dair bilgimizin parçalı ve ister istemez kusurlu doğasını" vurgulamak için nasıl kullandıklarına odaklanır (s. 24). Tarihsel gerçeklerin kurgusal karakterlerin hikâyeleriyle iç içe geçmesi, okurların adeta gerçek bir müzedeki gibi "geçmişin tanıkları" gibi hareket etmelerine izin verirken aynı zamanda tarihyazımının içerdiği sonsuz inşa ve yeniden inşa sürecinin de farkında kalmalarını sağlar (s. 20).

Halloran ve McKinney'in çalışmaları romanların okunma şeklini etkileyen bir yapı olarak müzeyi ele alır; gelgelelim inceledikleri romanlar açıkça müzelerde ya da müzelerin çevresinde geçmez – başka bir deyişle bu eserler, "müze-roman" olarak görülebilseler de edebi müzeleri konu almazlar. Edebi müzeler ve müze-roman tek bir eserde bir araya geldiğinde, müzelerin edebi üretimdeki tematik ve yapısal etkisini değerlendirmeye imkân tanır. Edebi müzeleri, müzelerden ilham alan yapısal ve edebi tekniklerle birleştiren *Masumiyet Müzesi*, çağdaş yazarların romanlarında müzeyle nasıl etkileşim kurduğunu incelemek için iyi bir örnektir.

MÜZE MANİFESTOLARI: PAMUK'UN EDEBİ MÜZESİ

Masumiyet Müzesi, zengin bir üst orta sınıf Türk ailesinden gelen genç adam Kemal'in hikâyesini anlatır; Kemal uzaktan akrabası Füsun'a âşık olmuştur. Füsun ilişkilerini bitirince perişan haldeki Kemal, kötü sonuçlanan aşkının acısını hafifletmek amacıyla birkaç yılını Füsun'un dokunduğu eşyaları biriktirerek geçirir. Sonunda da bu eşyaları kullanarak Masumiyet Müzesi'ni kurar ve roman, Kemal'in müzesinde sergilenen eşyaların metin içi "sergileri" etrafında şekillenir. Bu edebi Masumiyet Müzesi, roman boyunca Pamuk'a müzelerin toplumda oynadığı geleneksel rolü eleştirme, müzede geleneksel olarak sergilenen politik ve tarihsel anlatılar yerine öznel deneyime dikkat çekme olanağı sunar.

Pamuk, bu üst anlatılara aşinadır: İstanbul'daki gerçek Masumiyet Müzesi'nin kataloğunda "Müzeler İçin Mütevazı Bir Manifesto"nun ana hatlarını ortaya koyar (Pamuk, 2025a, s. 54).*

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Şeylerin Masumiyeti*'nin Nisan 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

Şöyle yazar: "Bir topluluğun, cemaatin, takımın, milletin, devletin [...] tarihini anlatmaya çalışan müzelerden bıktık, yorulduk. Tek tek bireylerin, sıradan hikâyelerinin bütün büyük toplulukların tarihinden daha zengin, daha insani ve çok daha mutluluk verici olacağını hepimiz biliyoruz" (Pamuk, 2025a, s. 55).

Pamuk'un yorumları, öznel deneyimi üst anlatıları altüst etmenin güçlü bir yolu olarak ele alışını vurgulamaktadır. Pamuk *Masumiyet Müzesi*'nin, hükümeti deviren 1980 askeri darbesinin de dahil olduğu politik arka planına rağmen "bir aşk hikâyesi yazmak istediğini" ve dönemin politikalarını derinlemesine incelemediğini zira "hikâyesinin bunu gerektirmediğini" söylemiştir (aktaran Shivani, 2011, ss. 22-23). *Masumiyet Müzesi* bunun yerine, birinci tekil bakış açısından bir aşk hikâyesi anlatır; öncelikli olarak politik-tarihsel bir anlatı inşa etmeyi reddederek bireysel deneyime odaklanır. Pamuk'un kahramanı Kemal, bu bireysel olanı politik olandan üstün tutma meselesine çok iyi bir örnektir. Motivasyonunu Füsun'a duyduğu aşktan alan Kemal, ulus ve modernleşme anlatılarını geri plana iten, onlar yerine öznel deneyimin önemini kutsayan bir edebi müze yaratır.

Kemal'in biriktirdiği eşyalar; Susan Stewart'ın (1993) "hatıra" olarak adlandırdığı, orijinal kullanım değerleri bağlamından çıkarılıp kişisel deneyimle ilişki kurma biçimleri nedeniyle değer verilen nesneler haline gelir (s. 139). Stewart'ın (1993) belirttiği gibi, "hatıralar tarihi şahsi zamana taşır"; *Masumiyet Müzesi*'nde de Pamuk "küçük anlatılar" inşa etmenin bir yolu olarak bu tarihten şahsi zamana taşınma meselesini vurgular (s. 138). Kemal'in topladığı ve nihayetinde edebi Masumiyet Müzesi'nde sergilenen eşyalar, yirminci yüzyıl boyunca Türkiye'nin modernleşme ve laikleşme politikalarını yansıtan, çoğunlukla ticari mallardır; aralarında Paris parfümü, "ilk Türk meyveli gazozu" Meltem'in reklam materyalleri ve Kemal'in Füsun'la ilk karşılaşmalarında satın aldığı "Jenny Colon" çanta gibi tasarım Avrupa markaları bulunur. Edebi Masumiyet Müzesi'nde sergilenen bu eşyalar Türk devletinin modernleşme politikalarının ve dönemin tüketici davranışları üzerindeki Avrupa etkisinin birbiriyle ilişkili tarihi hakkında bir anlatı yaratacak şekilde sunulabilir. Charles Saumarez Smith'in (1989) belirttiği gibi, müzeyle ilgili temel varsayımlardan

biri, sergilenen objelerin anlamının keyfi değil sabit olduğu ve daha geniş toplumla alakalı bir anlatıyı yansıttığıdır (s. 9). Ancak Kemal için eşyaları toplamak ve bu süreçte onları hatıralara dönüştürmek, eşyaların anlamlarına dair bu müze varsayımını bozar. *Masumiyet Müzesi*'nde örneğin Füsun'un içtiği sigaraların izmaritleri gibi nesneler Türkiye'nin Amerika ve Avrupa markalarını taklit etmeye duyduğu ilgiyi yansıtmaz, öncelikle kişisel bir hikâye aktarmak için kullanılır: Kemal için "Bir ucu Füsun'un gül dudaklarına değen [...] dudaklarına sürdüğü ruj ile hoş bir kırmızıya boyanan bu izmaritlerin her biri; derin acıların, mutlu anların hatıralarını taşıyan çok özel, mahrem eşyalardır" (Pamuk, 2025b, s. 370).* Hatıra olarak sigara izmaritleri bir daha içilemedikleri için kullanım değerlerinden arındırılmıştır; artık değerleri yalnızca Kemal için anıları tetikleme, "çok özel, mahrem" anlara işaret etme yeteneklerinde yatmaktadır.

Pamuk'un tarihsel anlatılar ile kişisel bellek arasındaki gerilime dair endişesi Kemal'in yalnızca Füsun'la geçirdiği zamana ait hatıraları toplamasıyla değil, aynı zamanda potansiyel tarihsel önem taşıyan diğer eşyaları yeniden sahiplenmesiyle de ortaya çıkar. Hem kurgusal hem gerçek Masumiyet Müzesi'ndeki sergilerden birinde "Aşk Acısının Anatomik Yerleşimi", Kemal'in karşılıksız aşkın ıstıraplarına dair içsel deneyimini anlatmak için kullanılır: "O günlerde İstanbul eczanelerinin vitrinlerinde dikkatimi çeken ağrı kesici Paradison'un reklam afişindeki iç organlarımızı gösterir resmi, aşk acısının o günlerde belirdiği, keskinleştiği ve yayıldığı yerleri müze ziyaretçisine gösterebilmek için işaretledim" (Pamuk, 2025b, s. 141).

Pamuk burada bu nesne aracılığıyla temsil edilecek daha geniş tarihsel bağlama işaret eder, ardından da anatomik çizelgeyi kahramanının aşırı yoğun ruh halini gözler önüne sermenin bir yolu olarak kullanır. Acıyı ve mutsuzluğu betimlemesine rağmen sergilenen eşyaların tınısı, oyunbazdır; aslında ağrıkesicilerin reklamını yapmak için kullanılmış bir afişi, öznel bir duygusal ıstırap deneyimini tasvir etmek için kullanmakta bir ironi vardır. Herkesin

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Masumiyet Müzesi*'nin Eylül 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

çöp kabul ettiği ama karşılıksız aşkın acısıyla kavrulan Kemal'in öznel bir hazineye dönüştürdüğü izmaritler gibi nesnelerin aksine anatomik çizelge, tıpkı Paris parfümü ve Kemal'in topladığı tasarım Avrupa ürünleri gibi gerçek bir tarihi eser olarak görülebilir. Bu haliyle anatomik çizelge tıp ve doğa tarihi müzeleri gibi kurumlardaki geleneksel sergilerin parodisini yapar.* Tarihsel önemi okurun gözünden kaçmaz; zira Pamuk onu dönemin bir temsilcisi olarak tanıtır ("O günlerde İstanbul eczanelerinin vitrinlerinde dikkatimi çeken" [Pamuk, 2025b, s. 141]), ancak daha sonra nesnenin bu yönünü geri plana atarak etrafına kişisel bir anlatı örer. Bu tekrar tahsis etme eylemi Pamuk'un edebi müzede milliyetçi üst anlatılar yerine öznel deneyimleri sergilemeye yönelik ilgisinin bir işaretçisidir.

Müzede sigara, ağrıkesici ve tasarımcı elinden çıkma çanta gibi nesnelerin orijinal işlevlerinden arındırılarak yerine Kemal'in hatıralarının sergilenmesi, geçmişe dair tekil, lineer ve evrensel bir tarih inşa eden üst anlatılara derin bir meydan okumadır. Stewart (1993) ile Pearce'ın (1992) belirttiği gibi, bir hatıranın değeri geçmişle ilintili kişisel anlatıları tamamlama yeteneğinde saklıdır (s. 135; s. 72). Kişisel, öznel anlatılar inşa etmek konusundaki öneminin yanı sıra hatıranın doğası, tarih ve zamansallığa dair geleneksel anlayışı bozar. Pearce (1992) da hakkında şöyle yazar: "Orijinal deneyim gitgide uzaklaştıkça spiral geriye ve içe doğru döner ve onunla temas yalnızca bir temas ve mevcudiyet miti oluşturarak sağlanabilir" (s. 72). Pearce'ın hatıra eşyaların-anıların "spiral" doğasına atıfta bulunması Pamuk'un *Şeylerin Masumiyeti*'ndeki savını anımsatır: Dediğine göre Aristo'nun anlarını birleştiren çizgi düz değil, spiral olmalıdır; Kemal'in durumunda bu spiralin merkezinde

---

* İlginç bir şekilde, Duygu Tekgül, İstanbul'daki gerçek Masumiyet Müzesi üzerine yaptığı bir değerlendirmede, sigara izmaritlerinin düzenlenme biçiminin (bir panoya iğnelenmiş, titizlikle etiketlenmiş ve tarihlenmiş olarak sergilenmelerinin), geleneksel doğa tarihi müzelerindeki kelebekler gibi böcek sergilerini parodileştirdiğine dikkat çekiyor. Bu durum, hem edebi hem de gerçek hayattaki müzelerde ortak bir postmodern ironi ve pastiş (farklı stilleri veya öğeleri bir araya getirme) çizgisinin bulunduğunu ortaya koyuyor. Bkz. D. Tekgül, "Fact, fiction and value in the Museum of Innocence", *European Journal of Cultural Studies*, cilt 19, sayı 4, 2016, s. 393. Şuradan ulaşılabilir: Sage Premier [erişim tarihi: 20 Temmuz 2016].

tek bir nokta, Füsun'a duyduğu aşk vardır (Pamuk, 2025a, s. 261).* Pearce'ın yorumuna göre, hatıranın zamana karşı spiral yaklaşımı geriletici ve kısıtlayıcıdır; zira yaşanmış deneyimler özne tarafından yaratılmış olsa bile gitgide belli bir anlatıya uygun hale getirilir. Ancak Pamuk'un durumunda hatıraların farklı bir işlevi vardır: Spiral doğası "resmi" zaman olarak adlandırdığı şeyin katı doğrusallığına meydan okur. Füsun'un ailesine gittiğinde televizyon izlerken Kemal "resmî" zamanın –devlete ait olan ve resmi televizyon kanalı ile radyolarda duyurulan zamanın– katı doğrusallığını reddeder (Pamuk, 2025b, s. 268). Bilakis televizyon izlemek ve bu sayede "resmî" zamana maruz kalmak, "ev içinde yaşadı[kları] dağınık, kuralsız hayatın devletin resmiyeti dışında olduğunu" fark etmesini sağlar (Pamuk, 2025b, s. 269). Kemal'in aşk hikâyesi, bütünüyle mahrem ve ev içi bir alanda geçmesi ve Füsun'un evinden çalınan eşyaların sergilenmesi yoluyla kayda geçirilmesi bakımından, "resmî" zamanı sorgulama potansiyeline sahiptir. Kevin Walsh'un (1992) da belirttiği üzere, zamanı doğrusal ve sürekli ilerleme olarak tanımlayan düşünce, sanayi döneminin çalkantıları sırasında gelişip güçlenmiştir; bunun bir sonucu olarak, bu zaman anlayışı, modernleşen ulusların giderek daha gelişmiş bir uygarlığa doğru ilerlediğini anlatan müze anlatılarına da yansımıştır (ss. 11-12). Bu nedenle, zamanın bir spiral olduğu fikri –yani ev içindeki "dağınık, kuralsız" hayatın ve gündelik yaşam deneyimlerinin bu katı doğrusal zaman anlayışını sarsma potansiyeli– müzenin ve dolayısıyla modernleşen ulusun "resmî" zamanını sekteye uğratır. Kemal ise edebi Masumiyet Müzesi'ne dair planlarını açıklarken ziyaretçilerin sergi alanının her noktasından bütün koleksiyonu görebilmeleri gerektiğinde ısrar eder ve şöyle der: "Kalpten gelen dürtülerle yapılmış ve iyi kurulmuş şiirsel müzelerde [...] Zaman kaybolduğu için teselli buluruz" (Pamuk, 2025b, s. 484). Hatıraları müzede sergilemek ve ziyaretçilerin bütün koleksiyonu her yerden

* Bu spiral desen, gerçek hayattaki Masumiyet Müzesi'nin her yerinde belirgin bir şekilde göze çarpar. Giriş holündeki bir mozaik, binanın her üç katından da görülebilir. Pamuk (2025a), *Şeylerin Masumiyeti* adlı eserinde Kemal'in "bir gün spiral benzeri şekli, Füsun'un (birinci kutudaki) küpesinde de görünce" heyecanlandığını yazar (s. 261). Böylece spiral, romanın çeşitli metinlerarası ilişkilerinde tekrar eden bir motif haline gelir ve Müze'nin zamana ve belleğe yaklaşımının önemli bir sembolü olur.

görmelerini sağlamak, katı doğrusallıkta bir anlatı fikrine –örneğin bir ulusun gitgide daha büyük bir "medeniyet" olma yolunda ilerlediğine dair anlatıya– meydan okur ve bunun yerine öznel deneyimin önemine, bir ziyaretçinin "kalpten gelen dürtüleri" deneyimlemesine odaklanır (Pamuk, 2025b, s. 484).

MÜZE-ROMAN: HAKİKATİN YERİNDEN EDİLİŞİ

Edebi Masumiyet Müzesi oldukça öznel bir anlatı inşa etmek için hatıraların toplanması ve sergilenmesi yoluyla yaratılmış bir koleksiyondur; ancak Pamuk'un romanı, içinde yazıldığı tarihsel bağlamı tamamen silme amacı gütmez. Bilakis, Pamuk romanın kendisini bir müze olarak inşa ederek geçmişi ele alır, ama bunu masumane bir şekilde değil eleştirel bir şekilde yapar.

Her ne kadar edebi müze Kemal'in Füsun'a olan takıntısına adanmış, oldukça kişisel bir anıt olsa da müze-roman anlatının geçtiği politik bağlamın anlatıya nüfuz etmesine izin verir. 1980 askeri darbesi de dahil olmak üzere dönemin siyasi şiddetine yapılan göndermeler metnin her yerinde karşımıza çıkar ama bu göndermeler kısa ve öngörülemezdir, genellikle bir veya iki satırdan mütevellittir. Bu sayede müze-roman, edebi müzenin inşasında sergilenen kişisel anlatıya –siyasi olandan ziyade bireysel olana– odaklanma eğilimiyle çelişiyor gibi görünse de, romanda aktarılan siyasi olaylar aslında öznel deneyimle renklenmiştir; böylece tek, otoriter bir tarih fikrine meydan okur.

Romanın yapısı da bir müzeyi andırır, her bölüm edebi Masumiyet Müzesi'ndeki bir kutuya karşılık gelmektedir. Bölümlerin numarasıyla müzedeki kutuların numarası aynıdır. Bölümler genelde Kemal'in edebi müzedeki bir eşyayı –tıpkı "Aşk Acısının Anatomik Yerleşimi"ndeki gibi– tasviriyle başlar yahut sona erer, ardından bu eşyayla ilintili anılarını anlatır, bu da Kemal'i "müze-roman" içinde bir tür rehbere dönüştürür. Kişisel anıların önemi vurgulanır, hatta tarihi olaylar bile karakterlerin anılarıyla renklendirilir. Türkiye'nin 1980 askeri darbesinin sonuçları Kemal'in kendi deneyimleri aracılığıyla süzülür: Bir gece eve dönerken askerler tarafından durdurulur; başta Füsunların evinden çaldığı rendeye el konulur; Kemal bu kaybın üzerinde, askerlerin hükümete el koyduğu gerçeğinden

daha fazla durur (Pamuk, 2025b, s. 360). Pamuk "müze-roman"da bir ev eşyasını –rendeyi– sergiler ve ona hem kişisel bir deneyimin (Kemal onu Füsun'un ayva reçeli yapışını anımsattığı için çalmıştır) hem de tarihi bir olayın (askeri darbe) anısını iliştirir. Müze-romandaki siyasi olaylar kişisel deneyimlerle renklendirilir; yeniden anlatımların öznel doğası –tüm tarihler insan özneler tarafından inşa edildiğinden– olayları gerçekte önyargısız bir şekilde aktarmanın imkânsızlığını gözler önüne serer. Hutcheon'ın (2002) belirttiği gibi, tarihe postmodern yaklaşımlar geçmişteki olayların yaşandığını inkâr etmez, sadece anlamlarının şimdiki zamanda inşa edildiğini savunur (s. 78). Aynı şekilde Pamuk da romanından tarihsel bağlamı bütünüyle silip atmaz, sadece bireylerin bu olayları deneyimleyip anlattığını vurgulayarak şayet bu konuda birinin konuşma yetkisi varsa onun kim olduğunu sorgular.

Masumiyet Müzesi'nin tarihi bir metin olarak algılaması, "müze-roman" kurgusunu şekillendirir. Kendisinin de sıklıkla belirttiği gibi, Pamuk başlangıçtan itibaren romanı ve müzeyi birlikte düşünmüş; romanı bitirmeden on yıl önce eşyaları toplamaya başladığını ve bu eşyaların romanın hikâyesinin inşasında önemli bir rol oynadığını söylüyor (Pamuk, 2025a, s. 11). Pamuk, gerçek dünyadaki eşyalardan kurgusal bir hikâye oluşturarak müzelerin anlatıları, kendilerine sunulan eşyalardan yapay bir şekilde nasıl inşa ettiğini ortaya koyar ve bu sayede müze anlatılarını eleştiriye tabi tutar. *Masumiyet Müzesi*'nin kalbindeki hikâyenin kurgusal doğası, tıpkı Pamuk'un gerçek eşyalardan kurgusal bir anlatı inşa edebilmesi gibi müze anlatılarının da hakikat ve evrensellik iddialarının aynı derecede şüpheli olduğunu düşündürür. Pamuk'un yaklaşımı Los Angeles'taki Jura Çağı Teknolojisi Müzesi gibi müzelerle ortak özellikler taşır; bu müze, kurgusal kişilerin ve olayların hikâyelerini gerçekmiş gibi anlatır ve sonuç olarak ziyaretçi beklentilerini altüst edip müzenin kamusal hayattaki işlevi ile rolünü sorgular. Nitekim bu müze, romanı yazarken Pamuk'a ilham vermiştir ve Kemal'in ölene kadar gittiği 5.723 müzeden biridir (Pamuk, 2025a, s. 490). Susan A. Crane (2000) Jura Çağı Teknolojisi Müzesi'ni ziyaret etmenin yaşattığı rahatsız edici deneyimle ilgili şunları söylemiştir: "Tarihi bir üretim olarak görmeye istekli olanlar bile [...] tarihin tamamen uydurulabileceği, neredeyse müze olan bir yerde [*sic*]

bir antika olarak üretilebileceği fikrinden rahatsızlık duyabilirler" (s. 66).

Masumiyet Müzesi de benzer şekilde sözde tarihlerin müzede bu kadar kolay bir şekilde geliştirilip sergilenebileceği, toplumun "gerçek" ile "kurgu", "icat" ile "olgular" arasındaki ayrımlara dair geleneksel anlayışını yerle yeksan eden zorlayıcı ve rahatsız edici fikir üzerinde gelişir.* Claire Robins (2014) gerçek Masumiyet Müzesi'yle ilgili şöyle demiştir: "Yalnızca bir romanın sayfaları arasında varlık gösteren insanların hayatlarını anan bir müzeyi ziyaret etmek, geleneksel anlamda 'otantik' bir içeriğin olmadığını garanti eder"; beraberindeki ontolojik kafa karışıklığı rahatsız edici bir ziyaretçi deneyimine yol açar (s. 157). Bu etki, müzenin kataloğu olan *Şeylerin Masumiyeti*'yle daha da artırılır; Pamuk bu eserde romanın kahramanlarını genellikle gerçekmiş gibi tartışır. Benzer bir şekilde, Masumiyet Müzesi'nin yarı kurgusal belgeseli olan *Hatıraların Masumiyeti* de romanın karakterlerinden biri olan Ayla tarafından anlatılır; Ayla olayları gerçekten yaşanmış gibi anlatır.** Romanın sayısız metinlerarası öğesi sayesinde gerçek ile kurgu arasındaki bu bulanıklık hissi pekiştirilir. Roman da aynı şekilde, sahte tarihi gerçek gibi sunarak dikkatleri hakikatin yerinden edilmesine çeker; görünüşte gerçekçi bir üslup kullanmasına rağmen bu üslup yerini sık sık ironiye, parodiye ve üst anlatıya bırakır ve bunun sonucunda gerçek ile kurgu arasında rahatsız edici bir dizi kayma ortaya çıkar.

Roman birinci tekil bakış açısından anlatılsa da Pamuk anlatısına şüphe çekmek ve ayrıca müzelerin nesnel geçmiş kayıtları oluşturma yeteneğini sorgulamak için postmodern edebiyat tekniklerini kullanır. Metindeki ilk üstkurmaca unsuru, yazarın Kemal'in nişanında görünmesidir, orada "Orhan Pamuk" Füsun'la dans eder (Pamuk, 2025b, s. 119). Brian McHale'ın (1987) be-

---

* Claire Robins ayrıca Pamuk'un kurduğu, gerçek hayattaki Masumiyet Müzesi üzerine ikna edici bir analiz sunarak, onu 2005 yılında İstanbul'da açılan ve kurgusal bir Türk feministi olan Safiye Behar'ın hikâyesini yine gerçek bir kişiymiş gibi anlatan "Safiye Behar'a Saygı" başlıklı bir sergiyle karşılaştırır. Bkz. C. Robins, "After-Image: The museum seen through fiction's lens", *Photographies*, cilt 7, sayı 2, 2014, ss. 158-160. Şuradan erişilebilir: Taylor & Francis, [erişim tarihi: 23 Temmuz 2016].

** *Innocence of Memories*, yön. Grant Gee, Soda Pictures, 2015, [DVD].

lirttiği gibi, bir yazarın kendi hikâyesine dahil olması ontolojik istikrarsızlık hissini artırmak için kullanılan bir postmodern tekniktir (s. 202). Kurgusal hikâyeye ilham veren gerçek eşyalar da dahil, romanın yazılma geçmişini bilen okurlar için Pamuk'un kendi eserindeki varlığı, kurgunun yapısında halihazırda öne çıkan ontolojik meseleleri artırır. Ayrıca romanın sonunda hem kurgusal hem gerçek Masumiyet Müzesi'nin bulunduğu İstanbul semti Çukurcuma'nın bir haritası vardır; her ne kadar haritaları dahil etmek kurgu eserlerde alışılmadık bir seçim olmasa da bu durumda gerçek hayattaki müzenin maddi varlığına işaret eder. Bu etki, roman okurları için Masumiyet Müzesi'ne ücretsiz bir bilet ve kitabın sonunda kurgu dışı eserlere özgü bir nitelik olan karakter diziniyle de pekiştirilir (Pamuk, 2025b, s. 503).* Orhan Pamuk karakteri onunla ilk karşılaşmamızdan hemen sonra ortadan kaybolsa da Kemal'in birinci tekil şahıs anlatımının illüzyonu romanın sonunda, okur başından beri hikâyeyi Orhan Pamuk'un yazdığını öğrenince yine bozulur; Orhan Pamuk karakteri Kemal'e şöyle der: "[K]itapta [...] ben sizin ağzınızdan konuşuyorum" Bu gerçek Kemal'i rahatsız eder (Pamuk, 2025b, s. 481). Bu sürpriz, diğer söylemlerin, ideolojilerin, seslerin şekillendirici gücünden bağımsız olan eşsiz öznenin illüzyonunu parçalama potansiyeline sahiptir. Ayrıca Müze sergisinin görünüşte eşsiz olan "sesini" de bozar. Müze-romana Kemal'in sesi hâkimdir; Xing'in (2013) de belirttiği üzere Kemal, her objeyle ilintili hikâyeleri okurlarına/ziyaretçilerine anlatarak bir tür rehber görevi görür (s. 204). Ancak yazarın –daha doğrusu metindeki karakter olan yazarın– müdahalesi bu sesi sarsar; aynı zamanda Spencer R. Crew ve James E. Sims'in (1993) belirttiği gibi, müze üst anlatılarının sıklıkla tek bir sesle anlatılma şeklini eleştirir; bu ses, toplum içindeki güç yapılarıyla bağlantılıdır ve müze sergilerinin doğası gereği ifade etmek istediği çoklu sesleri bastırır (s. 163). Pamuk'un metindeki varlığı ve Kemal'in sesini benimsemesi daha fazla ontolojik karmaşaya neden olur; Pamuk romanın okurlarının ona sık sık olayların kendi hayatına dayanıp dayanmadığını sorduklarını söyler;

* Ayrıca, kitabın içinde basılı olan bilet, gerçek hayattaki müzeye ücretsiz giriş bileti olarak kullanılabilir.

onlara şöyle cevap verir: "Hayır, ben kahramanım Kemal değilim. / Ama romanımı okuyanları Kemal olmadığıma asla inandıramam" (Pamuk, 2025c, s. 25).* Pamuk okurların hikâyeyi kurgu olarak görmelerini ama aynı zamanda olayların gerçek olduğuna inanmalarını istediğini belirtir ve ekler: "[B]u çelişkili isteklerimden dolayı da kendimi ikiyüzlü ya da sahtekâr gibi hissetmiyordum. [...] roman sanatı etkileme gücünü, okur ile yazar arasında ortak bir kurmaca anlayışı olmamasından alır" (Pamuk, 2025c, ss. 25-26). Böylece hikâyenin üstkurmaca yönleri bir belirsizlik unsuru ortaya koyarak okurları metinde gerçek ile kurgu arasındaki etkileşimi sorgulamaya zorlar ve anlatının zaman zaman çelişkili olan doğasını vurgular.

SONUÇ

Pamuk müzelerin toplumdaki işlevi ve rolüyle ilgili tartışmalara dahil olmuştur, romanı da bir kurum olarak müzeler ne kadar sorunlu olursa olsun farklı türlerdeki müzelerin yine de gerekli olduğunu gösterir; bunun nedeni sadece (öznel, kafa karıştırıcı ve eksik de olsalar) müzeler aracılığıyla geçmişi incelememiz değildir, kendimizi de müzelerde tanıyabilir ve müzelerle ve anlatılarıyla nasıl etkileşim kurduğumuzun ayırdına varabiliriz. Romanın müze anlatılarının inşa edilme şeklinin yapaylığına dair eleştirisi, kişisel tarihler de dahil olmak üzere "küçük tarihler"in önemini vurgular; bu tarihler birbiriyle örtüşür, etkileşim kurar ama asla insan deneyiminin tamamını sunma ya da herhangi bir "evrensel doğru" savı ortaya koyma iddiaları yoktur. Evrenselleştirme gibi sorunlu bir eğilime rağmen Pamuk'un projesindeki müze, çağdaş toplumda müzenin işlevini yansıtır. Hâlâ bir yaşama gücüdür ve hayranlık duyulan bir ilham nesnesi olmaya devam eder. Yirmi birinci yüzyıldaki rolü henüz belirlenmemiş olsa da müzeyi bir kavram olarak ele alan romanlar, bu kadim kurum için yeni bir gelecek önermektedir: Tıpkı ondan ilham alan romanlar gibi karmaşık ve çelişkili, heterojen ve çoksesli bir gelecek.

---

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Saf ve Düşünceli Romancı*'nın Haziran 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

KAYNAKÇA

Anderson, B. (2006). *Imagined Communities*. New York: Verso.

Atkinson, K. (1996). *Behind the Scenes at the Museum*. Londra: Black Swan.

Belcher, M. (1991). *Exhibitions in Museums*. Leicester: Leicester University Press.

Bennett, T. (2005). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. New York: Routledge.

Boon, J.A. (1991). "Why Museums Make Me Sad", I. Karp ve S. D. Lavine (Ed.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* içinde (ss. 255-278). Washington ve Londra: Smithsonian Institution Press.

Calvino, I. (1998). *If On A Winter's Night A Traveller*. (W. Weaver, Çev.). Londra: Vintage.

Crane, S.A. (2000). "Curious Cabinets and Imaginary Museums", S. A. Crane (Ed.), *Museums and Memory* içinde (ss. 60-80). Stanford: Stanford University Press.

Crew, S.R. ve Sims, J.E. (1991). "Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue", I. Karp ve S. D. Lavine (Ed.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* içinde (ss. 159-175). Washington ve Londra: Smithsonian Institution Press.

Foucault, M. (2002). *The Archaeology of Knowledge*. (A.M.S. Smith, Çev.). New York: Routledge.

Halloran, V.N. (2009). *Exhibiting Slavery: The Caribbean Postmodern Novel as Museum*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. New York: Routledge.

Hutcheon, L. (2003). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

Hutcheon, L. (2002). *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.

Jedličková, A. (2006). "From Otherworldliness and a Two-World Scheme to 'Heterocosmica': A Visit to a Museum with Cortázar and Nabokov", *Style*, *40*(3), ss. 258-271.

Lyotard, J. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (G. Bennington ve B. Massumi, Çev.). Manchester: Manchester University Press.

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Londra: Methuen.

McKinney, K. K. (2015). *Collecting Subjects/Objects: The Museum and Victorian Literature 1830-1914* (yayımlanmamış doktora tezi). West Virginia, West Virginia University.

Nabokov, V. (1967). *Nabokov's Quartet*. (D. Nabokov, Çev.). Londra: Weidenfeld and Nicolson.

Nora, P. (1996). "General Introduction: Between Memory and History", P. Nora (Ed.), *Realms of Memory: Rethinking the French Past* içinde (Cilt 1, ss. 1-20). New York: Columbia University Press.

Pamuk, O. (2025a). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025b). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025c). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pearce, S.M. (1992). *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester: Leicester University Press.

Robins, C. (2014). "After-Image: The museum seen through fiction's lens", *Photographies*, 7(2), ss. 149-162.

Shivani, A. (2011). "A Day with Orhan Pamuk", *Southwest Review*, *96* (1), ss. 11-32.

Smith, C.S. (1989). "Museums, Artefacts, and Meanings", P. Vergo (Ed.), *The New Museology* içinde (ss. 6-21). Londra: Reaktion.

Stewart, S. (1993). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.

Walsh, K. (1992). *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-modern World*. New York: Routledge.

Xing, Y. (2013). "The Novel as Museum: Curating Memory in Orhan Pamuk's The Museum of Innocence", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, *54*(2), ss. 198-210.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Camın Ardında Telafi: *Masumiyet Müzesi*'nde Nesnelerle Kurulan Sergisel Söyleyiş

DİDEM ARVAS

GİRİŞ

Müzede yürürken insanın ilk fark ettiği şey "hikâye" değil, ritimdir: yaklaşma, durma, okuma, bir sonraki vitrine geçme... Camın ardında duran nesneye eğilir, etiketi okur, sonra yeniden yürürsünüz. Bu düzen, bakışı panoramaya değil göz hizasında kurulan mikro nesnelere ayarlar: Vitrin vitrin, kutu kutu ilerledikçe dikkat, büyük anlatıdan çok küçük izlerin üzerinde yoğunlaşır. Bu basit döngü, *Masumiyet Müzesi*'nde hatırlamanın Kemal'in aşk ve kayıp hikâyesinin nesneler üzerinden "anlatılması"ndan çok, kaybedilene dönüşü ve telafiyi kayıt ve tekrar üzerinden mümkün kılan bir bellek tekniği olarak kurulduğuna işaret eder. Bu makale, *Masumiyet Müzesi* romanı ile Çukurcuma'daki müzeyi yalnızca art arda gelmiş iki üretim olarak okumaz. Kamusal dolaşıma girişleri artzamanlı olsa da her ikisini mümkün kılan nesne arşivi, bakış rejimi ve geri dönüş mantığı yaratıcı tasarım düzeyinde birbirine içkin biçimde şekillenmiştir. Bu nedenle müze, bitmiş romanın sonradan yapılmış bir uzantısı ya da illüstrasyonu olarak değil, yazım sürecinden itibaren nesneler, geri dönüş ve kayıt etrafında şekillenen bellek mantığının mekânda yoğunlaşmış bir kuruluşu olarak düşünülmelidir. Nitekim Pamuk'un kendi açıklamaları da bu bağıntının sonradan kurulmadığını, roman ile müze fikrinin nesneler etrafında birlikte olgunlaştığını düşündürür.* Eşyalar bura-

* Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti* ve *Hatıraların Masumiyeti*'nde, *Masumiyet Müzesi*'nin düşünsel ve maddi çekirdeğinin yıllar boyunca biriktirilen nesneler etrafında oluştuğunu; romanın da müzenin de bu nesne birikimiyle birlikte geliştiğini ayrıntılı biçimde anlatır. Müzedeki kutuları ve eşyaları tek tek dolaşarak sunduğu açıklamalar da roman ile müze arasındaki bağın sonradan eklenmiş bir temsil ilişkisi

da anlatıya dışarıdan eklenen yardımcı malzemeler değil, anlatının kuruluşunu mümkün kılan birimlerdir.

Dolayısıyla bu makale, "Müze gerçek mi, kurmaca mı?" ikiliğinden hareket etmez; Masumiyet Müzesi literatüründe güçlü biçimde yer etmiş temsil-iktidar, eril nostalji, seçici hatırlama ve cinsiyet eksenli okumaların açıklayıcı gücünü reddetmeksizin, nesneleri öncelikle simgesel/ideolojik içerik üzerinden çözen baskın yönelimin yanına ikinci bir analitik hat açar.* Bu hat, sergileme protokolünün (tarihleme, etiketleme, serileme, komşuluk) nasıl bir ikna rejimi kurduğunu sorar; böylece soru, "Nesne neyi temsil eder?" düzeyinden "Nesne hangi düzenleme işlemleri içinde iz/kanıt etkisi kazanır?" düzeyine kayar ve analitik odak temsil içeriklerinden, temsilin alımlama koşullarını kuran "sergisel söyleyiş"e (*exhibitionary enunciation*) yönelir.

Bu minvaldeki okuma, "Müze romanın türevi mi, yoksa ulusal modern müzenin temsil rejimleriyle mi açıklanmalı?" gibi iki hazır kutup arasında konum seçmekten çok roman ile müze arasındaki arayüzde telafiyi mümkün kılan işlem dizisini görünür kılmayı amaçlar. Bunun için romanın nesne zinciri ile müzenin sergisel söyleyişi ve paratekstüel çerçevesi, ortak bir bellek mantığının sayfa ile vitrinde farklı araçlarla işleyen iki düzeni olarak birlikte ele alınır.** Nihayetinde belirleyici olan da nesnenin "ne anlama geldiği"nden ziyade ilişkiyi dolaşım içinde nasıl kurduğu ve bu dolaşımda telafiye elveren yakınlığı hangi işlemlerle ayakta tuttuğudur.

Projenin müze, belgesel, sergi ve dizi gibi farklı görsel mecralara açılabilmiş olması da bu kurucu mantığın sonradan kazanılmış bir "uyarlanabilirlik" özelliği olmadığını düşündürür. *Masumiyet Müze-*

---

değil, ortak bir yaratıcı tasarım mantığı içinde kurulduğunu gösterir. Bkz. Orhan Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2025); Orhan Pamuk, *Hatıraların Masumiyeti* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2024).

* Bu yönelim tekil bir çizgiye indirgenemese de Masumiyet Müzesi'ni temsil iktidarı, eril nostalji, seçici hatırlama, cinsiyetli anlatı otoritesi ve müze ideolojisi eksenlerinde okuyan çalışmalar söz konusu eğilimin güçlü örneklerini sunar. Yakın dönem bir örnek için bkz. Merve Esra Özgürbüz, "'Benim Müzem, Benim Hafızam': Masumiyet Müzesi'nde anlatı ve temsil iktidarı," *Turkish Academic Research Review* 10, no. 2, 2025, ss. 496-514 ve Feridun Andaç, "Sözün Ardı/Önü: 128 Zamansız Denemeler: XXIII İmgeden Yoruma: 'Masumiyet Müzesi'," *Edebiyat Haber* (24 Şubat 2026).

** Bu metinde seri, rota ve kısa notlarla birlikte işleyen bir yakınlık/kanıt düzenine, kısaca "vitrin tertibi" denilecektir.

si, nesneleri yalnız anlatının malzemesi olarak değil, bakışı, sahnelemeyi ve dolaşımı daha baştan içeren bir tahayyülün parçası haline getirir.* Bu yüzden burada söz konusu olan şey, yazılmış bir metnin sonradan görselleştirilmesi değil; nesne, bakış ve tertip mantığının baştan itibaren mecralararası bir potansiyel taşımasıdır.**

Bahsettiğim yöntemi izlenebilir kılan, nesnenin dolaşım içinde statü değiştirmesidir. Vitrin, dolaşımı keser; nesneyi yeni bir kayıt düzleminde yeniden işaretler ve durdurur. Kopytoff'un (2001) "kültürel biyografi"si ile Brown'un (2001) "şeylik" ayrımı, tam da bu kesintinin nesneyi gündelik işlevden çekip ilişkiyi farklı bir kullanım değeri üzerinden yeniden örgütleyen bir eşik ürettiğini düşündürür.*** Bu yüzden nesnenin anlatı içindeki statü değişimini yalnızca öznenin sahiplenme jesti ya da temsil iktidarı üzerinden değil, vitrine alınma ânıyla birlikte etkinleşen kayıt, ayrıştırma ve yeniden bağlamlandırma işlemlerinin maddi sonuçları üzerinden izlemek daha açıklayıcı olacaktır.

Bu yöntem aynı zamanda romandaki nesne sadakatinin mantığını da daha incelikli bir düzlemde görünür kılar. Kemal'in ağzından kurulan sadakat, değeri nesnenin özünden değil, sadakatin aldığı biçimden türetir; ancak burada eşya, kişiden kopmuş nötr bir artık olarak kalmaz. Tam tersine, Kemal'in dünyasında nesne, temasın, bakışın ve yokluğun yükünü içine çekerek yarı-özneleşen bir taşıyıcıya dönüşür. Bu yüzden mutluluğun izi eşyalarda yalnız

---

* Pamuk'un çocukluk ve ilkgençlik yıllarında ressam olma arzusu taşıdığını sık sık vurgulaması hatırlanırsa, *Masumiyet Müzesi*'nde nesne, çerçeve, vitrin ve sahneleme mantığının bu kadar merkezi oluşu yalnız anlatı tekniğiyle değil, yazarlığın içindeki görsel düşünme arzusuyla da birlikte düşünülebilir. Bu durumda müze, belgesel ya da diziye açılım, sonradan eklenmiş bir "görselleştirme" değil, metnin kurucu bakış rejiminin farklı mecralardaki uzantıları olarak okunabilir.

** Grant Gee'nin *Innocence of Memories* filmi, *Masumiyet Müzesi*'ni doğrusal bir uyarlama olarak değil, şehir, hafıza ve nesne ekseninde kurulan sinemasal bir dolaşım olarak ele alırken; 2026 tarihli mini dizi aynı çekirdeği bu kez dramatik anlatının sürekliliği içinde yeniden işler. Bu fark, projenin tek bir temsil biçimine kapanmayan mecralararası hareketini göstermesi bakımından önemlidir. Bkz. Grant Gee, yön., *Innocence of Memories*, belgesel film (Londra: Hot Property Films, 2015); Zeynep Günay, yön., *Masumiyet Müzesi*, mini dizi (İstanbul: Ay Yapım, 2026), Netflix.

*** Kültürel biyografi (*cultural biography*) kavrayışı ve şey kuramı (*thing theory*) ile ilgili daha detaylı bilgi ve kuramsal tartışma için bkz. Igor Kopytoff, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process,"; Bill Brown, "Thing Theory," *Critical Inquiry* 28, no. 1 (Güz 2001), ss. 1-22.

"saklanmaz"; eşya, çocuksu ve yer yer animistik bir ciddiyetle canlılaştırılan bir yakınlık yüzeyi haline gelir.* "Masumiyet"in başlıktaki yankısı da burada yalnız etik bir saflığı değil, sevilenin yokluğunu cansız şeylere hayat yükleyerek aşmaya çalışan bu çocukça ciddiyeti düşündürür. Kemal'in nesneyle kurduğu bağ, bu yönüyle olgun bir hatırlama rejiminden çok, kaybı eşyanın içinde hâlâ diri tutmaya çalışan bir sadakat kipine yaklaşır. Winnicott'ın (1998) geçiş nesneleri etrafında düşündüğü "ara alan"ı hatırlarsak, eşya burada ne bütünüyle dışsal bir nesne ne de yalnızca içsel bir imge olarak işler. Daha çok, yokluğu taşınabilir kılan bir temas ve süreklilik yüzeyine dönüşür (ss. 29-33).**

Nesne, camın ardında temsil ettiği şeye işaret etmeye başlamadan önce bir ilişkiyi yeniden örgütleyen anlatısal ve kültürel bağlamların içine alınır: Belli bir düzen içinde adı yazılır, kaydı düşülür, yanına komşular yerleştirilir; sonra tekrarın ritmi içinde dolaşım ve yerleştirme rejimleriyle yeniden konumlanır. Böyle bakınca etki, nesnenin "aura"sından değil; yakınlığın temas, tekrar ve yerleştirme üzerinden disipline edilmesiyle kurulan tutarlılığın ürettiği ikna düzeyinden gelir. Telafi de burada yalnız iç dünyada olup biten bir duygulanım değil, izler sayılabilir, tarihlenebilir ve yeniden karşılaşılabilir kılındıkça işleyen bir zaman ve bağlanma tekniğine dönüşür.

Nesne sadakati mantığı, roman ile müze arasındaki ilişkiyi "önce metin, sonra onun mekânsal temsili" şemasından daha karmaşık kılar. Burada mesele, bitmiş bir romanın müzede yeniden üretilmesi değil; her iki mecrada da aynı kayıt ve yerleştirme düzeninin farklı araçlarla işlemesidir. Roman ile müze arasındaki

---

* "Masumiyet"in burada yalnız ahlaki bir saflık çağrıştırmadığı, nesneye çocukça bir ciddiyetle anlam yükleyen ve cansız şeyi yarı-canlı bir yakınlık yüzeyine dönüştüren yatırım biçimini de düşündürdüğü söylenebilir.

** Winnicott için belirleyici olan nesnenin kendisinden çok, iç gerçeklik ile dış dünya arasında kurulan ara alandır; bu alan, ilk bağlılık deneyimlerinin taşınmasını, oyunu ve daha sonra kültürel deneyimi mümkün kılar. Ancak burada klinik bir teşhis önermekten çok, yokluk karşısında nesnenin güvence üreten bir devam yüzeyi haline gelişi bakımından sezgisel bir yakınlıktan söz etmek gerekir. Kemal'in biriktirme pratiği, bu anlamda sevilen kişiyi ikame etmekten ziyade, onun süreksizleşen mevcudiyetini maddi bir ritim içinde askıya alma çabası olarak okunabilir. Daha detaylı bilgi için bkz. D.W. Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 1998).

ilişkiyi yalnızca müzecilik ya da şey kuramı parantezinde okumak, roman-müze ortaklığının kurucu düzeyini ıskalar. Bu yüzden müze, romanı "temsil eden" vitrinler toplamı olarak değil; sayfadaki zamanlama, yakınlık ve hitap ayarlarını mekânsal bir protokole dönüştüren, ortak kurucu mantığın farklı bir mecradaki işleyişi olarak kavranmalıdır.

Bu kaydırmanın temel sonucu, gerçeklik hissini nesnenin kendisinde değil, nesneyi belirli bir bakış ve dolaşım senaryosuna yerleştiren tertipte aramaktır. Rota, etiket ve camın birlikte kurduğu bu düzen, kaybın çevresinde yeniden girilebilir bir telafi alanı açar. Bu bakış açısı, projenin duygusal ağırlık merkezini de değiştirir. Roman bir aşkı anlatmaktan çok, aşkın ve kaybın izlerini eşyanın çevresinde yoğunlaştırır; "masumiyet" de bütünlük vaat eden bir duygu değil, kaybın üstünü örtmeden küçük şeylerle kurulan inatçı bir yakınlık/teselli disiplinidir. Müze bu disiplini "gösteri"ye çevirmek yerine ziyaretin içine yayar: Okurun sayfada yaşadığı geri dönüş, burada bedensel bir hareket kipine dönüşür. Müzedeki vitrin diziliminin romanın bölüm sırasını izlemesi, romanın ardışıklığını başlıklar ve sıralama aracılığıyla ziyaret güzergâhına çevirir; okunan sıra yürünür bir sıraya dönüşür. Bu tür bir izleme ilişkisi, müzeyi romanın türevi kılmaz; yalnızca ortak bellek tekniğinin ardışıklık düzeyinde mekânsal bir tercümeye kavuştuğunu gösterir. Romanın sonunda Füsun'la İstanbul'da gezilen yerleri işaretleyen ve müzede bir örneği sergilenen harita, anlatının baştan itibaren bir güzergâh mantığıyla düşünüldüğünü gösterir (Pamuk, 2025a, s. 496; Günay, 2026).* Böylece romanda okuma yalnızca zihinsel bir takip değil, izlenebilir bir rota fikriyle birlikte kurulurken; müzedeki "gösterme" içerik aktaran bir sunum olmaktan ziyade gerçeklik etkisini ve süreyi birlikte ayarlayan bir anlatı tekniği gibi işlemeye başlar.

Kemal burada sevilenin yerine geçecek bir "hakikat" aramaz; arta kalan şeylerin bizi yıllarca teselli edebileceğini söyleyerek teselliyi nesnenin temsil gücüne değil, kayda bağlanabilir tarafına emanet eder. Seçme, saklama, geri dönme... Bu hamleler basitçe bir ikame mantığıyla açıklanamaz; çünkü tek tek nesnelerin hiç-

* Didem Arvas'ın yazısında *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

biri Füsun'un yerine geçmez. Burada söz konusu olan, sevilenin yerini tutan doğrudan bir eşdeğerlik değil; yokluğu kapatmadan onun etrafında yaşanabilir bir devam tertibi kuran dolaylı bir ara işlevdir. Yine de bu düzen bütünüyle ikamesiz de değildir: Nesneler, sevilen kişiyi literal olarak temsil etmenin ötesinde onun etrafında kaybedilmiş bütünlüğü sonradan kurulabilir kılan bir dünya tasarımına hizmet eder. Bu yüzden burada işleyen şey, ikame ile devam arasında salınan; kaybı kapatmadan, ama onu düşlemsel olarak yeniden örgütleyerek taşınabilir kılan bir tertiptir.

Bu noktada sergisel söyleyiş, "ses"i tek bir anlatıcıya bağlayan bir üslup kategorisi olarak değil, hitabı sergi tertibine dağıtan bir düzenleme mantığı olarak belirir. Vitrin başlıkları, tarihleme notları ve etiket dili, yalnızca nesneleri sınıflandırmaz; ziyaretçinin hareketini, duruşunu ve oyalanma süresini de ayarlayarak bakışı içeriden yöneten pedagojik bir gramer kurar. Kemal'in sayfada ısrarla yeniden ürettiği "geri dönme" kipi, müzede bu gramer aracılığıyla bedensel dolaşıma tercüme olur.* Bu dağılımın sayfadaki en belirgin eşiği, romanın üstkurmaca hamlesinde açılır: Burada belirleyici soru "kim konuşuyor?"dan çok, konuşmanın kime ve hangi yetkeyle yöneltildiğidir.

Masumiyet Müzesi, romanın sonunda belirginleşen Orhan Bey figürü ile "Ben sizin ağzınızdan konuşuyorum" ifadesi arasında açılan üstkurmaca eşik sayesinde, sesin Kemal'in "ben"inde dolaşmayı sürdürürken artık tek başına kurucu kaynak gibi işlemediğini görünür kılar (Pamuk, 2025a, s. 481). "Orhan" çerçevesi sesi

---

* Tony Bennett, müzeyi nesnelerin kendiliğinden "konuştuğu" nötr bir teşhir alanı olarak değil, rota, ardışıklık ve teşhir düzeni aracılığıyla bedeni, dikkati ve dolaşımı biçimlendiren bir görme-yürüme pedagojisi olarak kavrar. Eilean Hooper-Greenhill ise müzeyi, sınıflama, etiket, metin ve yerleştirme kararları yoluyla izleyiciye belirli bir okuma protokolü üreten iletişimsel bir bilgi düzeni olarak düşünmeyi önerir. Bu iki yaklaşım birlikte okunduğunda, bu makalede kullanılan "sergisel söyleyiş" kavramı da nesnelerin yalın anlamından çok, bakışı, hareketi ve yorum imkânını içeriden ayarlayan mekânsal bir hitap rejimi olarak kavranabilir. Bu çerçeve için bkz. Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex," *New Formations* 4 (Bahar 1988), ss. 73-102; Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge* (New York: Routledge, 1992). Serginin "dili"ni ve sergilemenin anlamı nasıl çerçevelediğini daha geniş bir bağlamda tartışan bir derleme olarak ayrıca bkz. Ivan Karp ve Steven D. Lavine (Ed.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991).

susturmaz; tersine, onu anlatma tınısından çekip tanıklık ve kayıt kipine iter. Okur da bu dağılımın dışında kalmaz; hitabın ayarlarına dahil olur ve metin, hikâyeyle birlikte kendi söyleyiş koşullarını görünür kılar. Böylece okuma, anlatıcının tekil otoritesini saptamaktan çok hitabın hangi eşiklerde ve hangi yoğunlukta dağıldığını sorgulayan bir çerçeveye yerleşir. Bu dağılımın teorik sonuçlarını ikinci bölümde açacağım.

Bu paylaştırma, roman-müze arayüzünü bir "ek" ilişkisi olmaktan çıkarıp, mecralar arasında yer değiştiren bir eşik olarak kavramayı mümkün kılar. Gérard Genette'in (1997) *metalepsis* kavramı, anlatı düzeyleri arasındaki sınırın ihlaliyle çerçevenin görünür hale gelmesini adlandırır (ss. 22-23). Buradaki ihlal, romandaki hitabın müzenin içinde yürüyüş temposuna, durma süresine ve vitrin-içi yazı izlerine tercüme edilmesiyle somutlaşır (Pamuk, 2025a, s. 350, 455). Çukurcuma'da bu ardışıklık, bedensel bir dolaşım kipine çevrilir ve hitap, vitrin tertibi üzerinden mekânın içine yayılır. Böylelikle hatırlama, metnin içinde "anlatılan" bir içerik olmaktan çıkıp yürüyüşle ölçülen, duraklarla bölünen, adım adım kurulan bir pratiğe dönüşür. Bu nedenle "Orhan" figürü, yalnızca bir üstkurmaca oyunu olarak değil, sesi belirli bir adrese yöneltip aynı hareketle bu yönelişi kayda geçiren bir çerçeve işlevi olarak da düşünülebilir. Bu noktada "kurucu ses" kavramı devreye girer: Kemal'in "ben" anlatısının kime yöneldiğini ve hangi çerçevede yazıyla ilişkilendirildiğini gösteren anlatıcı-muhatap düzeni, muhatabı önce içeride bir dinleyici gibi kurar; ardından metnin ve müzenin ortak kamusallığına doğru genişleterek okuru da bu dolaşıma katar. Böylece bellek, içeride saklanan bir hatıra olmanın ötesine geçerek paylaşıma açılan bir sergileme pratiği olarak işlemeye başlar.

Bu eşiğin nasıl kurulduğunu gösterebilmek için anlatısal belleğin tek bir düzlemde değil, birbirine eklemlenen birden çok ayarda işlediğini üç eksen üzerinden izliyorum: hitabın yönü (muhataplık), bakışın ayarı (eşik/paratekst) ve hatırlamanın ritmi (zaman). Bu çerçevede temel sorum, romanda dilsel olarak kurulan muhataplık düzeninin müzede bedensel bir ziyaretçi senaryosuna dönüşüp dönüşmediği; buna bağlı olarak da okumanın ritminin yürüyüş temposuna ve paratekstin vitrin içinden işleyen bir bakış ayarı-

na çevrilip çevrilmediğidir. Kuramsal düzlemde Wolfgang Iser'in (1978) zımni okur (*implied reader*) ve boşluk kavramları "zımni ziyaretçi"nin kuruluşunu düşünmek için; Wayne C. Booth'un (2012) zımni yazar (*implied author*) kavramı, "ben anlatısı"nın metin içinde otorite ve güven derecelerini nasıl ayarladığını görünür kılmak için (s. 177); Gérard Genette'in (1997) paratekst yaklaşımı ise bu ayarların etiket, başlık, katalog ve benzeri eşik parçaları üzerinden nasıl kurulduğunu çözümlemek için işlevseldir (ss. 22-23). Ancak bu kavramlar burada soyut bir şema olarak değil, vitrin, etiket, rota ve kayıt örnekleri üzerinde sınanarak kullanılacaktır; çünkü bu çalışmada belirleyici olan, teorinin genel açıklama kudretinden çok, vitrinin içinde hangi işlemlerle çalıştığını gösterebilmektir.

Bu yöntemsel çerçevenin kilitlendiği soru şudur: Roman, kaybı kapatmadan ayakta tutan bu düzeni sayfada bir anlatı olarak kurarken, müze aynı düzeni hangi rota-etiket-cam kararlarıyla yürünür bir anlatıya dönüştürür? Bu soruya yaklaşırken önce telafinin zamanı ayarlayan işlemsel bir teknik olarak nasıl çalıştığına bakıyorum; ardından roman ile müze arasındaki arayüzde sergisel söyleyişin ve kurucu sesin hangi eşiklerde dağıldığını izliyorum. Buradan yakınlığın nasıl disipline edildiğine, bakışın hangi odaklama, tempo ve muhataplık kararlarıyla yönlendirildiğine geçiyorum. Son olarak da vitrinin içine girerek paratekst, artık, seri/frekans ve kanıt hissinin birbirini nasıl etkinleştirdiğini ayrıştırıyorum. Böylece sonuçta bir araya gelen şey, yalnızca roman ile müze arasındaki ilişki değil; telafinin, tanıklığın ve sergileme tekniğinin aynı işleyiş içinde nasıl birbirine bağlandığıdır.

1. TELAFİ: SERGİSEL SÖYLEYİŞTE ZAMANIN İŞLEMSEL KURULUŞU

Bu bölüm, telafiyi bir "tema" olarak değil, zamanı kuran bir teknik olarak izler. Buradaki soru, "Telafi neyi anlatır?" değildir; telafinin sergisel söyleyişte zamanı nasıl ayarladığı ve kaybı hangi ritimle taşınabilir kıldığıdır. Bu kullanım, telafiyi restoratif nostaljinin ideolojik içeriğiyle özdeşleştiren yorumlarla temas halinde olmakla birlikte, tartışmayı öznenin geçmişi "yeniden kurma arzusu"ndan çok bu ar-

zunun hangi tekrar, geri dönüş, sayım ve düzenleme ritimleri içinde sürdürülebilir kılındığına yöneltir (Özgürbüz, 2025a, ss. 496-514). Kemal'in "iyi kurulmuş şiirsel müzelerde [...] zaman kaybolduğu için teselli oluruz" cümlesi, tesellinin "hatıranın canlanması"ndan ziyade zamanın başka türlü tecrübe edilmesine bağlandığını işaret eder (Pamuk, 2025a, s. 484). Aynı düşünceyi romanda yer alan "Gerçek müzeler, Zaman'ın Mekân'a dönüştüğü yerlerdir" sözü kısa ve kesin bir ifadeyle tamamlar (Pamuk, 2025a, s. 476). Bu çerçevede telafi, içeride yaşanan bir süre olmaktan çıkıp dışarıda kurulabilen bir yakınlık düzenine –adımın, duruşun, bakışın ve yeniden uğramanın ritmine– yerleşir. Burada mesele zamanı "ilerleyen" bir çizgi olarak yeniden anlatmak değil; romanda geri dönüş kipleriyle, müzede ise durma-yaklaşma-okuma döngüsüyle kaybın çevresinde oyalanmayı mümkün kılan bir yavaşlama ve yoğunlaşma tertibi kurmaktır. Bunun romandaki en berrak örneklerinden biri, Kemal'in Keskinlerin evine her akşam saat yedide gidip Füsun'la birlikte onların televizyon rutinine eklemlenmesidir (Pamuk, 2025a, s. 276). Her dönüş, geçmişi "hatırlamak"tan çok geçmişi şimdiye eklemleyen bir ısrara; her bekleyiş, kaybı örtmeden onun açtığı boşluğu askıda tutarak yaşamaya bağlanan bir ritme dönüşür. Bu nedenle "sonsuz bekleyiş" romantik bir tekrar değil, telafinin bitimsiz mantığını daha baştan ilan eden bir pratik olarak okunabilir – Füsun'un ölümünden sonra bile sürdürülecek telafinin, bir duygu halinden ziyade bir varoluş biçimi olarak kurulduğunu önceden haber verir.

Roman, Kemal'in kaybı "hatıra" olarak içinde büyütmesinden çok, nesneler üzerinden seçme-ayırma-geri dönme hareketleriyle bir müze mantığında kurar. Kemal'in anlatı kipinde "aldım-sakladım-geri döndüm" diye işleyen cümleler, yalnızca geriye dönük bir anlatım tekniği değildir; her dönüş geçmişi yeniden kurar, her biriktiriş ise geçmişi biraz daha tortulandırarak şimdide yer açar. Bu hareketlerin anlamı, nesnenin geçmişi temsil etmesi değildir; aksine, nesnenin anın içine dahil olmasıdır. Kemal'in ifadesiyle, "artık bu eşyalar yaşadığım ânın yalnızca bir işareti, o güzel ânı hatırlatan bir şeyden çok, benim için o ânın bir parçasıydılar" (Pamuk, 2025a, s. 351). Nesne böylece geçmişe işaret eden bir simge olmaktan çıkar; geçmişin kendisini, şimdi içinde tekrar kurulabilir kılan bir zaman düğümüne dönüşür. *Masumiyet Müzesi*'ne dair sık rastlanan

sembolik okumalar, nesnenin bu işlevini çoğu kez temsil değerine indirger; oysa burada belirgin olan nesnenin neyi simgelediği değil, hangi saklama, ayırma, tarihleme ve yerleştirme adımlarıyla zamanı yeniden kurulabilir kıldığıdır. Bu nedenle eşya, duygunun "işareti" şeklinde görülmek yerine kaybın çevresinde sürdürülebilir bir ritim ve tekrar ekonomisi üreten işlemsel bir düğüm olarak kavranmalıdır. Böylece anlatı, kendiliğinden akan bir iç hatıradan çok, aşkı ve kaybı nesnelerin arasına yerleştirerek adım adım kurulan bir anlatma ve sergileme yordamına dönüşür.

Bu ritmi izlediğimizde *Masumiyet Müzesi* romanı, aşkın izlerini eşyanın çevresinde yoğunlaştırarak ilerler. Romanın telafi mantığı, kaybı melankolik bir temsil alanına kapatmak yerine acıyı sürdürülebilir kılan –yinelemeye ve yeniden çağrılmaya açı– bir devam rejimi kurmasıyla görünür olur. Hatırlama burada, seçip ayırmayı tarihleme ve geri dönüş ile birleştiren bir kayıt tertibi olarak işler. Bu nedenle teselli, kapanışla gelen bir "iyi olma" hali değil; kayıp ortadan kalkmadan geçmişi yeniden sayılabilir, dolaşıma sokulabilir ve kimi yerde düşlemsel olarak yeniden kurulabilir kılan bir düzenleme kudretidir. Romanda bu kudretin en görünür aracı da "eşya"dır. Neredeyse aksiyom gibi işleyen şu cümle, tam da bunun kilit noktasıdır: "Bu acıyı dayanılabilir kılan tek şey, o altın andan kalma bir eşyaya sahip olmaktır" (Pamuk, 2025a, s. 73). Ancak romanın burada önerdiği teselli bütünüyle şeffaf bir kayıt düşmez. Kemal'in anlatısı, geçmişi olduğu gibi muhafaza eden güvenilir bir arşiv değil; seçen, parlatan, birbirine bağlayan ve kimi boşlukları sonradan anlamla donatan kurucu bir söyleyiş olarak işler. Üstelik bu kurucu söyleyişin sınırı da tam burada görünür olur: Roman boyunca olayları neredeyse bütünüyle Kemal'in bakış açısından izler, Füsun'un iç deneyimine ise doğrudan erişemeyiz. Bu nedenle anlatılan dünya, yalnız korunmuş bir geçmişin kaydı değil, Kemal'in bakışı içinde biçimlenen tek yanlı bir geçmiş kurgusudur. Füsun'un yokluğu ve onun etrafında biriken anlam, bu kurguda bütünüyle Kemal'in perspektifi içinden düzenlenir. Eşya da bu kurgunun dışında duran edilgin bir kalıntı değildir; olmuş olanı sonradan yaşanabilir, dolaşıma sokulabilir ve inanılabilir kılan anlatısal düzenlemenin maddi düğümüne dönüşür. Telafi böylece yalnız "hatırlama"ya değil, geçmişi kurulabilir bir bütünlük olarak yeniden örmeye dayanır.

Özellikle 4.213 izmarit örneğinde belirleyici olan, nesnenin fetişleştirilmiş "mahrem anlamı" değil; sayım, tarih ve notun tekil parçayı iteratif bir kanıt dizisine çevirmesidir. "Eşya" duyguyu temsil ettiği için değil; "altın an"ı gündeliğin akışından çekip ayıran, onu yeniden çağrılabilir kılan bir sahiplik-sadakat mantığına yerleştirdiği için belirleyicidir. Aynı düşünce, Sibel'in arkadaşlarıyla ruh çağırma sahnesinde Füsun'un doğrudan dile getirdiği sözde açıkça belirir; ancak bu sözün okura erişim zemini yine Kemal'in anlatısal çerçevesidir. İleriye dönük okursak bu söz, romanın kayıp-eşya-teselli eksenini önceden kuran proleptik bir işlev kazanır: "Sevdiklerimizi kaybedince, onların adlarını ruh çağırma oyunlarında taciz etmeyelim... Onun yerine, onları hatırlatacak bir eşya, ne bileyim, mesela bir küpe bile, bizi yıllarca çok daha iyi teselli edebilir" (Pamuk, 2025a, s. 137).

Müze bu cümlenin söylediğini açıklamakla kalmaz; onu ziyaretçi davranışını düzenleyen bir alışkanlığa çevirir. Bunu mümkün kılan, vitrinin kendi tertibidir: Temasın askıya alındığı, bakışın yakın plana çağrıldığı; bilginin ise kısa başlıklar ve küçük tarihleme notlarıyla "yerine çivilendiği" bir kurgu. Böylece "sahip olma" jesti bir duygu beyanı olmaktan çıkar; sınıflama, tarihleme, yan yana getirme ve yeniden ziyaret etme gibi yinelenebilir işlemler halinde mekâna dağılır. Bu noktada müzede amaç kaybı "çözmek" değil; onu kayıt altına alarak yeniden girilebilir bir süre olarak kurmaktır. Müze geçiciliği tarihe bağlar, kırılmayı sınıflandırır, eksilmeyi yeniden dolaşıma açar. Bu yüzden Çukurcuma'daki müze, kaybın çevresinde mikro nesnelerle inatçı bir ritme ayarlanan yeniden girilebilir bir düzenin adı olur.

Aynı çerçeve romanın kendi içinden de okunabilir; çünkü metin telafiyi nesnenin "büyüsü"ne havale etmez, acının nesneye nasıl aktarıldığını ve orada nasıl dolaşıma sokulduğunu düşünmemizi ister. Pamuk'un "Hayat bize istediklerimizi vermez... içimizde bir yara belirir ve bu yarayı eşyalara akıtırız" (Arvas, 2024) ifadesi, salt psikolojik bir gözlemden çok, romanın nesne rejimini açıklayan bir formül gibi işler: Yara kapanmaz; nesneye taşınır, ona siner ve onunla birlikte varlığını sürdürdüğü müddetçe geri dönüşün maddi zeminini kurar.

Kemal'in koleksiyonu bu tekniğin kuşkusuz en berrak yüzüdür. Biriktirme "tamamlayıp kapatan" bir vaat değil, eksikliğin çevresinde

dönen bir bağlılık biçimidir. Brown'ın (2021) belirttiği gibi, nesne gündelik dolaşımdan çekildiğinde kullanım değeri değişir; geriye, bir temasa, bir âna, bir bakışa bağlanmış olmanın ısrarı kalır (s. 22). Masumiyet Müzesi'nde bu ritim, bir duygu taşkınlığı olarak değil, tarihleme ve yeniden ziyaret işlemleriyle kurulmuş bir zaman tertibi olarak görünür. Romanın bölümleme mantığıyla hizalanan vitrin sırası, metindeki ardışıklığı mekânda yeniden kurdurur; böylece okuma zamanı, yürüyüş ve duraklarla ölçülen bir ritme dönüşür. Vitrinlerin iç düzeni ise bölüm içerikleriyle ilişkilenen ikinci bir okuma düzeyi açar; aynı sahneyi bambaşka bir yoğunlukta tecrübe ettirir. Burada bir biblo, parfüm şişesi ya da bir tarak artık "ne işe yaradığıyla" değil, kiminle ve ne zaman temas ettiğiyle, hangi sahnenin yükünü taşıdığıyla konuşur. Bu yüzden tamamlanmanın ertelenmesi bir arıza değildir; telafiyi sürekli yeniden başlatan koşuldur. Nesne biriktirme romantik bir duygu taşkınlığı olmaktan çok kayıpla birlikte yaşamayı mümkün kılan bir bağlılık tutumunun maddi veçhesi olarak görünür. Yine de bu bağlılık tutumu yalnız sadakat diliyle açıklanamaz. Kimi yerde koleksiyon, sevilenin yerine geçen bir simge üretmekten çok, yokluğun açtığı süreksizliği nesnenin devamlılığı üzerinden askıya alma çabası gibi işler. Başka bir deyişle, Kemal'in nesneyle kurduğu bağın içinde yalnız hatırlama değil, sevilen kişinin sürekliliğini maddi yüzeyler üzerinde elde tutma arzusu da vardır. Bu bakımdan biriktirme pratiği, bütünüyle klinik bir açıklamaya indirgenmeden, nesnenin kaybı karşısında güvence üreten bir devam yüzeyine dönüşmesi üzerinden de okunabilir.

Bu bölümün asıl gösterdiği şey, nesnenin, temsil ettiği anlamdan çok, kaybın çevresinde yeniden girilebilir bir zamanı taşıdığı ölçüde belirleyici hale gelmesidir. Kemal'in "Mutlu anlardan geriye kalan eşyalar, o anların hatıralarını [...] bize o mutluluğu yaşatan kişilerden çok daha sadakatle saklarlar" cümlesi de bunu, kişiler ile eşyaları karşı karşıya getiren ontolojik bir hüküm olarak değil, bağlılığın nesneler üzerinde daha tutulabilir ve tekrar edilebilir bir biçim kazanması olarak görünür kılar (Pamuk, 2025a, s. 73). Bu bağlamda eşya, kaybı yeniden karşılaşılabilir kılan bir yakınlık rejiminin taşıyıcısı haline gelir.

Aynı mantık vitrinin mikro-dünyasında daha da somutlaşır. Çünkü mesele, nesnelerin camın ardında soyut bir "eşitlik" düzleminde

yan yana dizilmesinin ötesinde her parçanın tarihleme, notlandırma ve komşuluk ilişkileriyle kendi bağlamını yeniden kazanmasıdır. Nesne bu bağlamın içine girdiğinde telafi tekniğinin pasif tanığı olarak kalmak yerine tekniğin içinde iş gören, etkisi izlenebilir bir anlatı birimine dönüşür – artık "hatırayı temsil eden" bir şey değildir; hatırlamayı mümkün kılan düzenlemenin kilit noktası haline gelmiştir. 1.1'de, bu düzenin özneyi nasıl "devam edebilme"ye bağladığını haz, güvence ve tekrar ekonomisi üzerinden açıyorum.

1.1. Haz, Güvence ve Tekrarın Ekonomisi

"Ertesi gün her zamanki buluşma saatimizde Füsun'un geleceğine kendimi inandırmaya çalıştım. Ama ertesi gün de [...] gelmedi" (Pamuk, 2025a, s. 140). Bu pasaj, telafinin romanda çoğu kez olaydan çok tekrar eden zaman işaretleriyle ("ertesi gün") kurulduğunu düşündürür. Kemal'in "inanma"sı bir kapanışa değil, gelmeyişi "yarın"a devreden bir düzene yaslanır; bekleyiş böylece duygunun taşması olmaktan çıkıp sürdürülen bir yordam haline gelir. Bu düzlemde geçmiş kendiliğinden geri gelmez; ancak saklama-koruma ısrarıyla çağrılabilir bir biçime sokulur.*

"Merhamet Apartmanı'na gideceğimi, küçük de olsa bir umutla Füsun'u bekleyeceğimi düşünerek rahatladım. Ama o öğleden sonra da gelmeyince [...] her şeyin daha da kötü olacağını korkuyla anladım" cümlesinde işleyen şey yoksunluğun betiminden ziyade özneyi ayakta tutan ertelemeli vaadin kendisidir (Pamuk, 2025a, s. 153). Gelmeyiş uzadıkça "inanma" da dağılmaz; güvence, gerçekleşmeden değil, gerçekleşmeyeni ertelenmiş bir vaat olarak taşınabilir bir düzende tutma kapasitesinden doğar. Böylece "devam edebilme" duygusu hem hazza hem de güvenliğe dönüşen bir tutunma ekonomisi üretir. Bu noktada "Merhamet Apartmanı" yalnızca bir mekân adı ya da simgesel bir fon değildir; bekleyişin ritmini, ertelemeli vaadi ve geri dönüş pratiğini taşıyan bir zaman düğümü gibi çalışır. Dolayısıyla apartman, romanın melodramik

* Bu bellek tekniği Proust'un çaya batırdığı madlen kekiyle istemsiz bir hafıza yolculuğuna çıkaran beklenmedik taşmadan ayrışır. Bkz. Marcel Proust, *Swann'ların Tarafı (Kayıp Zamanın İzinde 1)*, Çev. Roza Hakmen (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), s. 46.

atmosferini destekleyen bir dekor olmanın ötesinde, telafinin tekrar yoluyla gündelik hayata nasıl bağlandığını görünür kılan bir eşik mekâna dönüşür.

Burada belirleyici olan, nesnelerin toplamından çok koleksiyonun özneyi eksiklik etrafında devrede tutan vaadidir; Baudrillard'ın (2010) koleksiyon çözümlemesi, tam da bu diri tutma işlevini gözler önüne serer (ss. 112-113). Okur düzlemindeyse aynı mantık Iser'in (1978) "boşluk" (*Leerstellen/blanks*) kavrayışıyla berraklaşır: Bir açıklık kapandığında hareket bitmez; başka bir açıklığa taşınır. Romandaki "eksik parça" (küpenin çifti gibi) bu yüzden bir tema olmaktan çok, anlatıyı durdurmayan; tersine yeniden devreye sokan bir iç gerilim olarak işler.

Bu jestler kaybı ortadan kaldırmaz; ama kaybın açtığı boşluğu yinelenebilir bir yakınlık hissiyatına bağlayarak onu yönetilebilir –en azından taşınabilir– kılar (Arvas, 2024). Eşya, yarayla yaşamanın biçimini kurar; telafi de bu akıtmanın sürekliliğinde "iyi olma" vaadi değil, devam edebilmenin yolu olarak belirir. Ritüel boyut tam burada açığa çıkar: Kapanmayan eksik her defasında yeni bir düzenlemeyi çağırır; haz da bu çağrının "yan ürünü" değil, çağrıyı sürdüren yaşamsallıktan devşirilir.

2. ROMAN-MÜZE ARAYÜZÜ: SERGİSEL SÖYLEYİŞ VE KURUCU SES

Bu bölüm, romanın müzede "temsil edilip edilmediği" tartışmasına girmeden, romanın ardışıklığının mekânda hangi tekniklerle yeniden kurulduğunu izler. Müze, hikâyeyi vitrin vitrin "aktaran" bir ekran gibi değil; okumanın sırasını yürüyüşe çeviren, cümlenin yönünü mekânsal bir hitap olarak kuran bir dikkat tertibi gibi işler. Sayfadaki yön duygusu rotaya, cümlenin vurgusu duraklara, anlatının temposu bakışın süresine çevrilir. Bu yüzden "kurucu ses", hitabın hangi eşiklerde ve hangi yoğunlukta dağıtılacağını belirleyen ilke olarak çalışırken, "sergisel söyleyiş" bu dağılımın rota, etiket ve cam boyunca aldığı maddi örgütlenişi adlandırır. Ziyaretçi yalnız "neye" bakacağını değil, "nasıl" ve "ne kadar" bakacağını da bu tertip içinde öğrenir; sergileme, anlamı teslim etmekten çok yakınlıkla zamanı ayarlayan bir temas rejimi kurar.

Bu kurucu yönlendirmeyi kavramsal olarak adlandırmak için Wayne C. Booth'un "zımni yazar" kavramına başvuruyorum. Amacım, romanın ve müze tertibinin kendi içinden sezdirilen düzenleyici aklını, yani seçimlerin toplamından doğan kurucu yönü kavramsal bir zemine oturtmaktır. Odakta sesin mecralar arasında nasıl dağıtıldığı ve muhataplığın hangi teknik eşiklerde kurulduğu durmaktadır. Bu yüzden belirleyici olan, "Kim konuşuyor?" sorusunu tek bir anlatıcı katmanında cevaplamak değildir. Asıl mesele, söyleyişin nerede yoğunlaşıp nerede geri çekildiğini, otoritenin hangi eşikte tutulduğunu ve metnin okurla ilişkisini hangi ölçü ve mesafe rejimi içinde kurduğunu izleyebilmektir.

Romanda bu ayar, üstkurmaca düzlemindeki "Ben sizin ağzınızdan konuşuyorum" itirafında bir anda görünür olur: Ses kendini ilan eder, ama aynı hamlede tek kurucu kaynak olma iddiasını da askıya alır (Pamuk, 2025a, s. 481). Müzede ise aynı düzenleyici mantık, etiket cümlelerinin kısa ve tarihlenmiş kayıt kipinde maddileşir; anlatı tınısı çekilir, geriye kayıt kipinin çıplaklığı kalır. Bu çerçevede asıl mesele, anlatısal bilincin ve otoritenin hangi eşikte ve hangi ölçüyle dağıtıldığıdır. Anlatıcının güvenilirliği, kısıtlılığı ve yanıltma imkânı da esasında bu ayarın parçalarıdır (Booth, 2012, ss. 177-178). Bu nedenle "zımni yazar", metne sonradan eklenen bir kişi değil; hitabın yönünü, retorik etkiyi ve otorite eşiğini içeriden ayarlayan kurucu bir ilke olarak kavranmalıdır.

Masumiyet Müzesi devreye girdiğinde bu kurucu yönlendirme, "anlatma" tınısından çok bir kayıt kipine yaklaşır ve farklı yüzeylere dağılır: Okur romanı çoğu zaman "Kim anlatıyor?" sorusuyla; ziyaretçi ise müzeyi "Kim düzenliyor, kim konuşturuyor?" sorusuyla tecrübe eder. Bu geçişte vitrin dili, tasarımın ötesinde bir hitap ayarı olarak işler; anlatıdaki kayıt kipini rota-etiket-cam tertibi içinde mekânsal bir tanıklık duyusuna çevirir.

Romanın müzeye tercümesinde en görünür sonuçlardan biri de bu "ses"in artık tek bir tonda toplanmamasıdır. Ses, metin ve sergi yüzeylerinde izlenebilir biçimde dağılır. Bu yüzden şimdi bu katmanlaşmayı dört düzeyde ayırıyorum: (1) diegetik ben (Kemal'in anlatısı), (2) editoryal eşik (romanda beliren "Orhan" figürünün çerçeve işlevi), (3) küratoryal ben (etiketlerde ve "el yazım" izlerinde beliren söyleyen konum), (4) kurum sesi (yaklaş-dokunma

pedagojisini üreten vitrin dili). "Sergisel söyleyiş" dediğim şey, bu dört düzeyin "anlatma"dan çok hitap ve tanıklık kipinde birlikte çalıştığı yerde belirir. Romanda Kemal ile Orhan, bir noktadan sonra sesleri birbirine karışan "ben anlatıcı"nın geri dönüşleri ve seçme hamleleriyle ritmi kurar. Müzede ise aynı ritim, etiketlerin kayıt diliyle vitrinin göz hizamızla bir tuttuğu bakışın pedagojisinde yoğunlaşır ve bedene yazılan bir dolaşım kipine dönüşür. Müze ile birlikte muhataplık metnin içinden taşar; "ses" dediğimiz şey de bu katmanlı ayarın, bu taşmanın işitilir hale gelmesidir.

Aşağıda bu katmanlı ses düzeninin roman-müze arayüzünde nasıl işlediğini, özellikle rota-etiket-cam tertibinin muhataplık ve bakış ayarını nasıl kurduğunu izliyorum. Bu amaçla "Kim konuşuyor?" sorusunu türsel bir sınıflama olarak değil, söyleyişin derece ayarını görünür kılan bir okuma kapısı olarak açıyorum.

2.1. Sesin Vitrine Yerleşmesi: Muhataplık-Eşik-Zaman

Vitrin düzeyine inildiğinde, şimdiye kadar kavramsal düzlemde çizilen üç eksen artık soyut bir şema olmaktan çıkar; gözün ve bedenin üzerinde çalışan, ölçülebilir bir tertip haline gelir. Muhataplık, kimin kime seslendiğini –daha doğrusu sesin hangi adrese doğru kurulduğunu– belirler; eşik, bu sesin hangi çerçevelerle daraltılıp yoğunlaştırıldığını (üstkurmaca, metalepsis, paratekst) görünür kılar; zaman ise bütün bu çağrının hangi ritimle, hangi duraklarla ve hangi tekrar ekonomisiyle işletildiğini açığa çıkarır. Bu üç eksen birlikte, arayüzdeki hitap düzeninin vitrinde nasıl maddileştiğini gösterir: Sesin hangi eşikte yoğunlaştığı, bakışın nerede durdurulduğu ve zamanın hangi ritimle dağıtıldığı artık somut olarak izlenebilir hale gelir.

"Ses"i yalnızca anlatıcının tonu diye okumak, bu maddileşmeyi daha baştan perdeler. Çünkü söz konusu olan, tek bir ağızdan yükselen bir üslup değil; metnin seçimlerinden türeyen bir söyleyiş kuruluşudur. Wayne C. Booth'un (2012) retorik anlatı çerçevesinde anlatıcı "maske" olarak devrede kalırken, güvenilirlik-mesafe-otorite dereceleri metnin içinden ayarlanır; ses, kendini bütünüyle ilan etmeden de okuru belirli bir ilişki biçimine sokar (s. 177). Müze devreye girdiğindeyse bu söyleyiş düzeni, okurun metinle kurduğu ilişkiyi ziyaretçinin bedenine taşır; okurun zihinsel takibi,

yürüyüşe; cümlenin yön duygusu, rotaya; vurgunun yoğunlaştığı yerler, duraklara; anlatının temposu ise bakışın oyalanma süresine çevrilir. Bu durumda belirleyici olan artık vitrinin "neyi gösterdiği" değil; bakışı hangi mesafeden başlattığı, nerede durdurduğu ve nesneleri hangi komşuluklar içinde yan yana getirdiğidir. Ses, tam bu noktada "anlatma"dan çok tanıklığın koşullarını kuran bir çağrı gibi duyulur: Ziyaretçiye yalnızca "bak" demekle yetinmez; "burada dur, buradan yaklaş, burada oyalan" der – üstelik bunu büyük açıklamalarla değil, küçük düzenleme hareketleriyle doğrudan tertibin kendisiyle işletir.

Sayfadaki dönüşümün en açık eşiklerinden biri, romandaki üstkurmaca itirafta belirir: Anlatı, bir anlığına kendi çerçevesini görünür kılar ve sesin "tek kurucu kaynak" olma iddiasını aynı hamlede askıya alır. "Ben sizin ağzınızdan konuşuyorum" ifadesi, yalnızca anlatıcı katmanlarını çoğaltan bir oyun değildir; Kemal'in "ben"inin daha üst bir düzlemde yazıya bağlandığını duyurarak, sesin yetkesinin nasıl kurulduğunu da ifşa eder. Üstelik bu yetke, bir "üslup gösterisi" gibi yükselmez; cümlenin içinde, küçük ama ısrarlı işaretlerle çalışır: birincil tekil şahsın tekrarı, kayıt fiillerinin soğukkanlılığı (yazmak, sergilemek, tarihlendirmek gibi), sayma ve sıralama mantığının araya giren aritmetiği (4.213, "tam yedi yıl", "1.593 mutlu gece" gibi nicelik işaretleri) (Pamuk, 2025a, s. 370, 263, 264). Bu işaretler yan yana geldikçe ses, duygu anlatan bir tondan çok "kayda geçen" bir dile yaklaşır; anlatı, bir iç döküşten çok, tanıklığın koşullarını tesis eden bir kayıt kipine yaslanır. İşte bu yüzden sayfada sıkılaşan bu kayıt tınısı, müzede rota-etiket-cam üçlüsünün içine taşınırken muhatap da yer değiştirir. Önce örtük bir okur olarak varsayılan adres, vitrinin önünde giderek somutlaşan bir dolaşım bedenine dönüşür.

Pamuk'un sonsözdeki açıklamaları, nesne ile anlatı arasındaki bağın sonradan eklenmediğini gösterir; müzede bu bağ başlık, tarih ve kısa notlar aracılığıyla maddi bir görünürlük kazanır (Genette, 1997, s. 22). Ziyaret de böylece "serbest dolaşım" olmaktan çıkıp yönlendirilmiş bir okuma yoluna dönüşür. Sayfa çevirmenin ardışıklığı bu kez vitrinden vitrine ilerleyen bir okuma yoluna dönüşür; anlam, geniş bir panoramaya açılmak yerine, parçaların yan yana gelişiyle izin belirginleşmesi üzerinden görünür olur.

Üstelik metnin kendisi, müze fikrinin dışarıdan sonradan eklenmiş bir proje olmadığını farklı eşiklerde görünür kılar. Romanda "müzemi gezen okurlar" gibi bir hitabın sonlara doğru sıklıkla belirmesi, anlatının dışarıya taşan bir eklentiye değil, içeriden kurulan bir tekniğe yaslandığını ima eder. Telafi, bir teselli gibi değil de hatırlamayı yeniden çağrılabilir kılan ısrarlı bir düzen alışkanlığı olarak belirir. Bu alışkanlığın dili, anlatının duygusal yoğunluğunu "işletilebilir" bir düzleme taşır; böylece kaybın çevresinde dönmeyi mümkün kılan şey, içeride kabaran bir histen çok, dışarıda kurulan ritim ve tertip olur.

Sözü edilen "kayıt" kipinin muhataplığı nasıl genişlettiği, romanın başı ve sonu arasında kurulan zaman geriliminde de okunur. Açılıştaki "Hayatımın en mutlu ânıymış, bilmiyordum" cümlesi, yaşama ânıyla anlatma ânı arasındaki bilgi farkını daha ilk satırda kurar: Mutluluk, ancak sonradan tanınır; yani anlatı, baştan itibaren gecikmeli bir bilmenin üzerine oturur (Pamuk, 2025a, s. 11). Kapanışta "Herkes bilsin çok mutlu bir hayat yaşadım" tonunun belirmesiyle bu gecikme, içedönük bir fark ediş olmaktan çıkar, dışarıya doğru yayılan bir ilan kipine dönüşür (Pamuk, 2025a, s. 495). Söz, yalnız kendi kendine yeten bir iç konuşma olmanın ötesinde kayda geçme ve onaylanma talebi taşır. Bu kesitte belirginleşen şey, yalnız anlatı düzeyleri arasındaki bir kesişme değil, sözün tonundaki yer değiştirmedir: İçedönük itiraftan kamusal ilana, hatırlamadan kayda geçmeye doğru bir kayma. Böylece değişen yalnızca anlatının konumu olmaz; sözün yöneldiği muhatap alanı da genişler. Metin, bu bakımdan, tek tek sözcelerin toplamı olmanın ötesinde kendi kamusal eşiğini kuran bir hitap düzeni olarak işlemeye başlar. Ne var ki "yara" kapanmaz; iz, nesneler ve tekrar mantığı içinde devrede kalır ama anlatı, bu yaraya "kapanmış gibi konuşma" hakkı veren bir norm cümlesi üretir. Muhataplık da tam burada yer değiştirir: İç konuşmanın sınırları genişler; okurluk, vitrinde ölçülen bir oyalanma rejimi olarak bedene yazılmaya başlar. Roman ile sergi özdeşleşmez; fakat hitabın mecrası ve işleyiş tarzı dönüşür. Bu genişleme, müzeyi romanın basit mekânsal uzantısı olmaktan çıkarır; romanla birlikte işleyen, fakat kendi dikkat rejimini ve okuma eşiğini kuran ayrı bir metinsellik alanı açar.

Bu noktadan sonra odak, vitrinin nesne-etiket-seri bağını nasıl kurduğuna kayar. Vitrin burada pasif bir gösterme yüzeyi değil; yakınlık ve mesafeyi ayarlayarak bakışı, oyalanma süresini ve dolaşım ritmini içeriden biçimlendiren bir görme disiplinidir (Genette, 2011, s. 78). Bu bakımdan camın ardında sergileme, yalnızca Masumiyet Müzesi'ne özgü bir özellik olmaktan uzak, koleksiyon gösteren birçok müzede benzer bir ayırma ve koruma işleviyle karşımıza çıkar. Masumiyet Müzesi'ni özgül kılan, camın kendisi değil; camın rota, etiket ve yakın plan mantığıyla birleşerek özgül bir dikkat ve hitap disiplini üretmesidir. Bu bağlamda nesne, sembolik bir içerikten çok, bakışı, teması ve dikkat süresini organize eden ilişkisel birim olarak belirir. Bu disiplinin en berrak görüldüğü yerlerden biri, Kemal'in itinayla topladığı ve tarihlendirdiği 4.213 sigara izmaritinin sergilendiği vitrindir. Burada her izmarit tekil bir "an parıltısı" olarak kalmaz; sayı ve tarihleme sayesinde ardışık bir iz/kanıt akışına yerleşir ve bakışı tekil nesneden seri mantığına yönelten güçlü bir eşik oluşturur.

Müzenin iç not dili, kayıt yetkesini bir anlığına daha görünür kılar; sesin "nereden geldiğini" ilan etmekten çok, nasıl yetkilendirildiğini gösterir. Örneğin bir vitrinin altyazısında şu ifade yer alır:

> Kemal, Füsun'un 4.213 sigara izmaritini bazen gururla gösterir, onlar hakkında türlü hikâyeler anlatırdı. Sigaraların her birini dikkatle tarihlendirmiş ve yer yer notlandırmıştı. Romanda da bazılarını kullandığım bu notları, Kemal'in benden istediği gibi izmaritlerin altına kendi el yazımla tek tek yazdım.*

Yukarıdaki gibi bir etiket cümlesi belirdiğinde mesele yalnızca "kimin yazdığı" değildir; daha ince bir şey olur: Sergi, romanı yeniden hikâyeleştirmek yerine romanın izlerini yazıya bağlayarak "yerinde tutma" iradesini duyurur. Buradaki "ben", bir üslup tınısından çok, nesneyi tarihe bağlayan, notu nesnenin altına çivileyen ve böylece tanıklık düzenini tesis eden küratoryal yetkenin adıdır. Böylece romanda Kemal'in "Orhan Bey"e dönük hitabıyla açılan muhataplık, müzede etiket yazısının maddi izi üzerinden genişler; ziyaretçi, yazının kime ait olduğunu bilmekten çok, bu

* Orhan Pamuk, "4213 İzmarit," nesne etiket metni (Vitrin 68), Masumiyet Müzesi.

yazı pratiğinin kimin adına ve kime doğru işlediğini hissedecek biçimde konumlanır.

Buradan sonra odak, vitrinin yalnız neyi gösterdiğine değil, bakışı nasıl paylaştırdığına kayar: Kimin neyi, hangi mesafeden, hangi sırayla göreceği. Başka bir deyişle, odaklamayı anlatıcının bakış açısından ziyade vitrinin sıralama, mesafe ve durak kararlarıyla kurulan bir görme rejimi olarak ele alıyorum; böylece rota-etiket-cam tertibinin muhataplık ve yakınlık disiplinini nasıl kurduğunu açıyorum.

3. YAKINLIK DİSİPLİNİ: ODAKLAMA, TEMPO, MUHATAPLIK

"Yakınlık disiplini" ile kastettiğim, müzenin duyguyu çoğaltma vaadinden çok, bakışı camın yakın plan ayarıyla düzenleyen bir sergileme tertibidir. Bu tertip, ziyaretçiyi vitrine doğru yaslar; yaklaş-dur-oku temposu içinde zamanı ölçülebilir hale getirir ve hitabı ziyaretçi konumunda kurarak tanıklığı örgütler. Dolayısıyla burada söz konusu olan, temsilin içeriğinden önce, onun etkisini mümkün kılan mikro bir eğitimdir. Bu eğitimi üç eksende izliyorum: odaklama (yakın planın kurulumu), tempo, (yaklaşma-durma-okuma ritmi) ve muhataplık yani bu ritmin kime göre ayarlandığı.

Bu disiplinin metinsel karşılığı romanda sayma-sıralama-yerleştirme kipinde belirir; daha önemlisi, hitabın yönünü üstkurmaca eşiği üzerinden ince ayarla yeniden düzenler. Pamuk anlatısına ilişkin eleştirel dilde sıkça tekrarlanan "resmederek anlatma" ya da "figüratif anlatıcı" nitelemesi bu dönüşümü sezgisel olarak yakalar; ancak bu sezgi, görselliğin nasıl bir odaklama rejimine ve sergisel hitap ekonomisine dönüştüğünü açıklamakta tek başına yeterli değildir (Andaç, 2026). Burada görsel yoğunluk, imgesel zenginlikten çok, bakışın hangi mesafeden başlatıldığına, nerede durdurulduğuna ve hangi tekrar ritmi içinde eğitildiğine bağlanır. Vitrin mantığını taklit eden formüller bu kaymayı en başından duyurur: "Vitrin vitrin, kutu kutu [...] aşkın büyük bir dikkat, büyük bir şefkat olduğunu hissedecekler..." (Pamuk, 2025a, s. 488). Bu söyleyişte ekonomi yalnız algının mekânsal örgütlenmesine eşlik etmez; aynı anda hitabın adresini de yeniden kurar – kime konuşulduğunu ve kimin adına konuşulduğunu.

Tam bu noktada üstkurmaca, bölümün kenarında duran bir süs olmaktan çıkar ve hitabı ayarlayan eşik olarak belirir. "Orhan" imzası önce bakışın kenarında bir iz gibi dolaşır, ardından anlatının içine yerleşerek yetkeyi açık eder: "[...] durmadan sigara içen yirmi üç yaşındaki Orhan'da sinirli ve sabırsız olmasından ve alaycılıkla gülümsemeye çalışmasından başka kayda değer bir şey göremedim" (Pamuk, 2025a, s. 112). Son bölümde bu çerçeve, Kemal'in "Orhan Pamuk Beyefendi" diye andığı figürle teyit edilir: "Bu kitabı, benim ağzımdan ve benim onayımla anlatan Orhan Pamuk Beyefendi'yi böyle aradım" (Pamuk, 2025a, s. 478). Böylece "ben", tekil bir psikolojik iç ses olmanın ötesinde konuşmanın hangi ölçüde ve hangi düzeylerde paylaştırıldığını duyuran bir düzenleme işaretine dönüşür.

Bu kaymanın müze tarafındaki karşılığı, nesnenin duygusal yoğunluğunu artırmaktan ziyade, bakışı belirli bir mesafe ve temas eşiğinde tutarak tanıklık koşullarını ayarlamasında görülür. Cam burada yalnız ayıran bir yüzey değildir; yakınlığı temasa değil, bakışın ertelenmiş yoğunluğuna bağlayan bir düzenleme aracıdır. Yakınlığın "duygu"dan çok "iz" üzerinden kurulması ve temas eşiği üzerinden örgütlenmesi, bir sonraki bölümde ayrıştıracağım kanıt hissi mekanizmasının da önkoşulunu oluşturur.

Yakınlık disiplini bakışın ölçeğiyle birlikte muhataplığın yönünü de değiştirir. Romanda "muhatap" gibi kurulan figür, müzede giderek "söyleten" konuma devrolur. Vitrinin altında yer alan "Kemal benden bunları el yazısıyla yazmamı istedi"* notu, anlatı-içi bir muhatabı işaret etmekten çok, müzenin konuşturma yetkesini açığa çıkarır; böylece muhataplık, "Kime sesleniliyor?" sorusundan "Kim konuşturuyor?" sorusuna kayar. Yakınlık disiplini bu anlamda yalnız bakışın ölçeği değil, hitabın yönüdür de. Ziyaretçi, nesnelerin "anlamı"nı serbestçe çoğaltan bir yorumcu gibi konumlanmaz; izlerin nasıl okunacağını içeriden belirleyen bir rejimin içine alınır ve bu rejim, okuru bir "okur-tanık"a dönüştüren ince bir terbiyeyi adım adım öğretir.

Bu terbiyenin özgünlüğü, "müze"nin büyük çerçevesini yeniden üretmesinde değil, tam tersine, aynı disiplin mantığını ölçeği kü-

* Orhan Pamuk, nesne vitrin/kutu altı yazısı (68), Masumiyet Müzesi.

çülterek başka bir dikkat düzenine çevirmesinde yatar. Pamuk'un "panoramik" yazdığını söylediği roman, müze olarak açıldığında panoramik pedagojinin yerine küçük izleri ve yakın planı geçirir; büyük anlatının gürültüsünün yerini tekrar içinde yoğunlaşan küçük temas kırıntıları alır. Oysa ulusal müze çoğu zaman nötr bir sergileme alanı olmaktan ziyade rota ve zaman düzeniyle ziyaretçiyi panoramik bir özne konumuna yerleştirir, dikkati geniş çerçeveye alıştırır. Carol Duncan'ın (1995) müze ziyaretini bir yurttaşlık ritüeli olarak okuması burada yol göstericidir: Rota yalnız "neye bakılacağını" değil, bedeni de programlar; vitrin-pano-harita tertibi, kronolojiyi bir ilerleme anlatısına bağlayarak zamanı bir terbiyeye çevirir (ss. 279-280). Tony Bennett'ın sergileme-sınıflama-dolaşım tekniklerini disipliner kamusallıkla birlikte düşünmesi, bu koreografinin kurumsal mantığını da tamamlar: Geçmiş, nesnelerin ardışıklığı kadar adımların ardışıklığıyla da kurulur – başka bir deyişle hikâye yalnız anlatılmaz, yürünür.*

Masumiyet Müzesi'ni özgül kılan da tam burasıdır: Bu büyük çerçeveyi yeniden üretmekten kaçınması, hatta onu yakın planın disipliniyle tersyüz etmesi. Bu bağlamda Pamuk'un "mütevazı müzeler"** çağrısı bir slogandan ibaret kalmaz; yakınlık disiplininin tasarım ilkesine dönüşür. Manifesto, panoramik çerçevenin yerine küçük izleri geçirir; panoramik bakışın yerini de odağını bireyin hikâyesindeki gündelik ayrıntılara çeviren bir dikkat alır.***

---

* Bu "rota = zaman" pedagojisi ulusal-askeri müze tipolojilerinde çıplak biçimde görülebilir (Harbiye Askerî Müzesi vb.): ziyaretçi, tanıtım-kuruluş-dönemler diye kurgulanmış ardışık eşiklerden geçirilir; salon adları ve geçişler "ilerleme/zafer/süreklilik" çizgisini bedene bir yürüyüş olarak yazar. Malazgirt-Çanakkale-İstiklâl Harbi gibi düğümlerde nesne artık tekil bir iz değil, kurucu anlatının "tarih kanıtı"na sabitlenmiş vitrinsel bir delildir. Panorama büyüdükçe iz küçülür: kişisel olan büyük anlatının içinde sessizleşir. Aynı malzeme tek bir askerin göz hizasında kurulduğunda ise ziyaretçi "ulusu seyreden" konumundan "tekil hayatın izine yaklaşan" tanıklığa iner; mektup, gündelik eşya, küçük sevinç ve küçük kayıp bakışı aşağı –iz düzlemine– çeker.

** Orhan Pamuk'un "Müzeler İçin Mütevazi Bir Manifesto" altbaşlığıyla yayınladığı 11 maddelik manifestosunu incelemek için bkz. https://www.masumiyetmuzesi.org/mani-festo

*** Bu "küçük/tematik müze" mantığının güncel Türkiye bağlamında çoğalan örnekleri, tek bir kavram etrafında sergileme kuran girişimlerde de izlenebilir (ör. Kelime Müzesi; Cin Ali Müzesi).

Vitrinlerin "kutular" halinde roman bölümleriyle eşlenmesi zamanı sayfadan alıp mekânın içine yerleştirir; 4.213 izmarit vitrini de yakınlığın duyguyla değil, kayıt ve tekrar üzerinden kurulduğunu daha ilk adımda sezdirir: Yaklaş-dur-oku-ilerle temposu.

Bu nedenle yakınlık disiplini, nesneyi temas görmüşlüğü üzerinden tarihlenebilir bir iz haline getiren müdahaleler toplamı olarak düşünülmelidir: seçip ayırma, vitrine alma, etiketleme, serileme, sıralama. Bu müdahaleler bakışı odaklar, yürüyüşü tempoya bağlar ve ziyaretçiyi izler arasında bağ kurmaya zorlanan bir okurtanık olarak kurar. Dikkat böylece içerikten çok düzenlemenin nasıl işlediğine yönelir; bu kayış da bir sonraki bölümde iknanın vitrin-içi araçlarını ayrıştırmak için zemin hazırlar.

Roman da aynı mantığı dilsel düzlemde sürdürür: Ayrıntı, dekor olmaktan çıkar; sayılabilir ve taşınabilir izlere, dönemsel dolaşımı kayda geçiren maddi göstergelere dönüşür. (Şanzelize Butik, Meltem Gazozları, Sat-Sat Dağıtım A.Ş.) Bu noktadan sonra soru, hikâyenin "ne" olduğundan çok "nasıl kanıtlandığı"na kayar: Etiket cümlesi hangi kesinlik kipini kurar, seri hangi komşuluk mantığıyla işler, tekrar hangi ritimle tanıklığı yoğunlaştırır?

4. VİTRİN İÇİNDEN OKUMAK: PARATEKST, ARTIK, SERİ/FREKANS VE KANIT HİSSİ

Bir önceki bölümde açıkta kalan soru şuydu: İkna nereden doğuyor? Bu bölüm, soruyu ilkesel düzeyde yeniden kurmak yerine vitrinin iç işleyişine indirir; nesnenin camın ardında geçirdiği dönüşümü izleyerek iknanın, temsil içeriğinden çok, nesneyi tarihlenmiş, çerçevelenmiş ve seri içine yerleştirilmiş bir iz olarak okunur kılan işlemler içinde nasıl üretildiğini gösterir. Başka bir deyişle, burada belirleyici olan nesnenin neyi temsil ettiği değil, hangi anlatısal düzenleme kararları içinde iz/kanıt etkisi kazandığıdır. Bu işleyişi birbirinden bağımsız başlıklar olarak değil, vitrin içinde eşzamanlı çalışan dört bağlı işlem üzerinden izliyorum: temas eşiğini kuran cam, kapanmayanı maddi olarak görünür kılan artık, nesneyi çerçeveleyen paratekst/etiket düzeni ve tanıklığı biriktiren seri/frekans mantığı. Buradan bakınca vitrinde belirleyici olan, nesnenin temsil değeri değil; aşınma, tarihleme, çerçeveleme ve

yan yanalık içindeki konumunun nasıl okunur, inanılır ve tanıklık yüklenebilir hale getirildiğidir.

Pamuk'un sonsözde verdiği yazım sahnesi, nesne ile anlatı arasındaki bağın yalnız tematik değil, kurucu olduğunu açık eder; müzede bu bağ başlık, tarih ve kısa notlar aracılığıyla maddi bir görünürlük kazanır. Yazar, eşyaları "bir koleksiyon yapmak için değil, onları romanın bir parçası kılmak için" satın aldığını söylerken nesne ile anlatı arasındaki ilişkiyi baştan kurmuş olur: Yazım sürecinde de nesneler anlatının dışından eklenen malzemeler değil, anlatının kendisini mümkün kılan birimler olarak işler (Pamuk, 2025a, s. 498). Nitekim Pamuk'un Şklovski'ye atıfla belirttiği gibi roman, "bir dizi eşyayı bir hikâyeyle birleştirme" hareketiyle kurulur; bu da anlatının olay örgüsünden çok, nesnelerin etrafında örülen bağlama ve düzenlemeye dayandığını gösterir. Pamuk'un ifadesiyle, "bir dizi eşyayı [...] bir hikâyeyle birleştirip [...] roman çatmaya başla[rız]" (Pamuk, 2025a, s. 499). *Masumiyet Müzesi*'nde bu cümle yalnız bir yazarlık itirafı değildir; roman-müze arayüzünde iş gören tekniğin adını verir: Hikâye, nesnelerin etrafında kurulan bir düzenleme tekniği olarak işletilir.

Bu işleyişin en görünür eşiği camdır. Cam, eşyayı gündeliğin elinden çekip alırken yalnız teması kesmez; onu kullanımın sıcaklığından ayırıp "başına gelmişlik" izlerinin okunabildiği bir düzleme taşır. Böylece eşya, ne işe yaradığından çok üstünde kalmış izlerle konuşmaya başlar: aşınma, tortu, eksik parça, yarım bırakılmışlık... Kaybın dili büyük cümlelere değil, küçük kalıntılara emanet edildiğinden bu izler askıda kalan temasın yerine geçen bir tanıklık yoğunluğu kazanır; nesne de dokunulacak bir şey olmaktan çok, bakışın ertelenmiş yakınlık içinde işlediği bir yüzeye dönüşür. Ane Pilegaard'ın (2017) "maddi yakınlık" tartışması, tam da bu gerilimin –yakınlık ile yasaklı temasın– sergi tasarımında nasıl bir yakın plan stratejisine çevrildiğini görünür kılar.* Dolayısıyla oyuncaklar, biblolar, taraklar, fincanlar ya da yarım bırakılmış gündelik eşyalar burada öncelikle "aşkın sembolleri" olarak değil, teması kesilmiş ama izi yoğunlaşmış maddi eşikler olarak iş görür.

---

* Ane Pilegaard'ın bahsettiği yakın plan deney/sergi tekniği ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz: Ane Pilegaard, "Encountering the Vitrine: Distance and Proximity Effects in Museum Vitrines," *Nordisk Museologi*, no. 2, 2017, ss. 5-21.

Bu vurgu, romanın "saklamak" fiilini neden bir duygu beyanı değil, duyguyu taşıyan biçim olarak kurduğunu da açıklığa kavuşturur. Romanın sevmeyi saklamayla aynı nefeste kurması –"Ben de bir kadını [...] saklayacak kadar sevdim" (Pamuk, 2025a, s. 479)– tam da bu yüzden belirleyicidir: "Saklamak" burada duygunun abartısı değil, duyguyu taşıyan biçimdir. Vitrin de bu cümleyi romantik bir iç döküş olarak bırakmaz; saklamayı camın ardına taşır ve sevgiyi, izlerin geri çağrıldığı ısrarlı bir süreklilik olarak kurar: Duygu, iz üzerinden yeniden erişilebilir kılınan bir devam biçimidir.

Camın açtığı bu soğuma ve ayrıştırma, hemen ardından artık dediğim şeyi görünür kılar. "Artık" burada düzenin dışına taşan bir fazlalık değildir; tersine, düzenin içindeki ciddiyet sayesinde seçilebilen bir kalandır. Vitrin hatırayı temsil etmeye çalışmaz; kapanmayanın maddesini –yarım kalan jesti, tüketilmemişliği, eksik parçayı– yerinde tutar. Üstelik düzen ne kadar düzgünse, kapanmayanın izi o kadar çıplaklaşır: Düzen yarım kalmışlığı saklamaz, onu belirginleştirir; bir "tamamlama" vaadi üretmek yerine, tamamlanmamanın maddi izini disiplinin içine alır. "FÜSUN ARTIK YOK" kutusunda yalnızlıktan sinmiş gibi duran siyah "kara kulaklı" köpek biblosu ile yarım kalmış Türk kahvesi fincanı kaybı anlatmaz; kayıp, gündelik jestin içinde askıda kaldığı haliyle orada durur. "BABAMIN ÖLÜMÜ" gibi kutulardaki yarım bırakılmış içki/kadeh imgesi de aynı şeyi tersinden söyler: Nesne, tüketilmemişliğiyle bir kapanışın gerçekleşmediğini bildirir. Böylece "artık", duygunun taşması değil, kapanışı bozan maddi ısrar olarak görünür hale gelir.

Bu ısrarı sayfada görünür kılan şey ise paratekstir. Romanın başlıkları ve bölümlemeleri bunu sayfada önceden haber verir: Çoğu zaman açıklamaz; adlandırır, dosyalar, bir köşeye çiviler – "ŞANZELİZE BUTİK", "MERHAMET APARTMANI", "ZAMAN", "VAKİT GEÇSİN DİYE"... Sahneleri yorumlamaktan çok sahneyi bir etikete bağlar; okuru da o etikete geri dönmeye çağırır. Müzede bu çağrı maddileşir: Başlık camın altında bir yazıya dönüşür ve metindeki etiketleme işlevi bu kez bakışın mekânsal ritmini ayarlayan bir eşiğe dönüşür. Böylece okur metinde sayfa çevirirken ne yapıyorsa, ziyaretçi vitrinden vitrine geçerken benzer bir hareketi

tekrarlar; ama burada "anlam"ın genişlemesinden çok, kanıt yoğunluğunun artması söz konusudur. Yan yana gelen parçalar –kupür, fiş, fatura, not– büyük bir açıklama kurmadıkları halde dağılmayan bir kesinlik duygusu üretir. Böylece nesne, "yorumlanacak işaret" olmaktan uzaklaşıp Kemal ile Füsun'un dolaşımını ve yazıya bağlanan geçmişini taşıyan küçük bir arşiv parçası gibi işlemeye başlar ("ŞEHRİN IŞIKLARI VE MUTLULUK"; "İSTANBUL'UN SOKAKLARI, KÖPRÜLERİ, YOKUŞLARI, MEYDANLARI"). Arşiv burada duyguyu büyütmek için değil, duygunun dağılmasını engellemek için kuruludur; parça parça olan şey, yan yanalık sayesinde "yerinden oynatılması zor" bir iz dizisine dönüşür.

Tam da burada paratekstin daha dar ve buyurucu biçimi olarak etiket dili belirir; işlevini yalnızca "bilgi verme"ye indirgediğimizde, vitrinin retorik işleyişini kaçırırız. Etiket, açıklayıcı bir ton olmaktan çok hüküm kipinde işler: Sesi "bu budur" diyerek kısa, kesin ve tarihle sertleşen bir önermeye dönüştürür (KURBAN BAYRAMI, SONBAHAR HÜZNÜ...). Nesneyi büyütmez; bağlama çiviler, yerini belirler, karşılaşmayı rastlantı olmaktan çıkarır. Bu nedenle etiket, nesnenin yanına iliştirilmiş masum bir açıklama değildir; bakışı içeriden kuran bir eşik aygıtıdır: Durdurur, oyalanmayı zorlar, görmeyi ağırlaştırır. Ziyaretçinin "serbestçe dolaşan" bakışı, bu kısalık ve kesinlik tarafından terbiye edilir; vitrin, bakışı bir retorik gibi yönetir – söylediği şeyden önce söyleyişin koşullarını dayatır. Bu işleyiş, müzenin iç notlarında daha da görünürleşir. Burada mesele yalnızca "kimin yazdığı" değil, notun nesneyi tarihe ve diziye bağlayarak karşılaşmayı kayıt altına almasıdır. 4.213 izmarit vitrininin altyazısında notların "kendi el yazımla" izmaritlerin altına tek tek yazıldığının belirtilmesi, etiketin açıklama vermekten çok nesneyi yerinde tutan bir kanıt pratiği olarak işlediğini açık eder.

Bu eşik düzeni, kaçınılmaz olarak bir özne de üretir: Ziyaretçi nasıl bakacağını öğrenir. "BELKIS'IN HİKÂYESİ" ya da "FATİH OTELİ", "FUAYE LOKANTASI" gibi kutularda anlatı bu yolla ilerler: Büyük bir açıklama kurulmaz; sokak adı, adres, tarih, kupür ve kısa notların yan yana gelişiyle hafıza tek bir cümle olmaktan çıkar, parçaların arasındaki mesafede çalışmaya başlar. Vitrin tam da bu mesafeyi düzenleyerek konuşur: Okur/ziyaretçi, bir "yorum kararı" vermeden önce parçaların birbirine değme biçimini kat eder.

Bu sabrın motoru ise seri/frekanstır. Tekrar burada tekdüzeliğin içinden farkı çıkaran bir büyüteç gibi işler; çünkü seri, tekili ikonlaştırmak yerine tanıklığı birikimli kılar. 4.213 sayısı ilk bakışta soğuk bir yeknesaklık gibi durabilir; ama yaklaşıldıkça aynı hareketin içindeki küçük sapmalar görünür olur: bir tarihin yanına ilişmiş kısa not, bir leke, bir ruj izi, bir sohbet kırıntısı, bir eksilme... Ziyaretçinin bakışı da tam burada yer değiştirir. Nesnelerin "ne anlama geldiğini" hızla çözen bir yorumcu olmaktan çok, farkı arayan ve farkın kaydına ikna olan bir tanığa dönüşür; eğilir, etikete yaklaşır, tarihe bakar. İkna tek bir doruk sahnenin patlamasından değil, yinelenen küçük hareketlerin birikimli tanıklığından doğar. Genette'in (1997) frekans düzleminde burada tekili yüceltmekten çok iteratif bir seri kurulur; tarihleme ve notların birbirine eklediği küçük temaslar, nesneyi sembolik tekillikten çok izlenebilir bir anlatı akışına yerleştirir (s. 21).

Burada dikkat çekici olan, telafinin vitrinde kurulan zaman düzeniyle nasıl sürdürüldüğüdür. Etiketler, komşuluk ilişkileri ve sayılar zamanı tarihe bağlar; nesnelerin üstünde biriken aşınma, yıpranma ve tortu ise bu ölçünün içine tam sığmayan bir artıklık olarak kalır. Böylece kronoloji okunur hale gelir, ama hiçbir zaman bütünüyle kapanmaz. Camın ardındaki izler, ölçülmüş ve dizilmiş zamanı usulca delen maddi bir fazlalık gibi çalışır. Bu gerilim yalnız yürüyüş temposunda değil, zihinsel sıçramalarda da hissedilir: Rota kronolojiyi yürütürken kimi ayrıntılar anlatının kapanışını erkenden haber verir. "ARTIK BÜTÜN HAYATIM SENİNKİNE BAĞLI" (Pamuk, 2025a, s. 376) kutusunda taksimetre, saat ve kazadaki aracın resmi üzerine bırakılmış sarı çiçekli mendil, zamanı yalnız ölçülen bir süre olarak değil, sonradan Füsun'un ölüm sahnesine bağlanacak kırılmanın önceden titreştiği bir eşik olarak kurar. Böylece vitrin, ziyaretçinin bakışını kronolojinin çizgisel akışında tutarken aynı anda onu anlatının sonuna doğru sıçratan bir önsezi de üretir. Bu yüzden müze zamanı yalnız nesnelerin tarihine değil, ziyaretçinin adımına, duruşuna ve bakış süresine de pay eder; kanıt hissi de tam burada, düzenlemenin titizliği ile artığın inadı arasındaki gerilimden doğar.

Aynı mantık, alışkanlığın mikro-ritminde daha da incelir. Romanda Füsun ile Kemal'in ilişkilerinin erken dönemini temsil eden

sahnelerinde sahil, oturuş, bakış ve küçük jestler "büyük olay"dan çok alışkanlık üreten bir ritim kurarken, müzede bu ritim kimi kutularda neredeyse bir sentaksa –kısa bir özete– sıkıştırılır; fakat vitrin tam da bu sıkışmayı yeniden bedenin içine açar. Bir manzara resminin önüne yerleştirilen dolu çay bardağı, Füsun'a atfedilen eksik bir takı parçası, olay örgüsünün yerine iz-jest-gündelik yakınlığın dilini geçirir: İlişkiyi "Ne oldu?" diye değil, "Nasıl sürdü?" diye okumaya yöneltir. Ziyaretçi etiketi okurken bu soruyu yanına alır; bir sonraki kutuya da o ritimle geçer. "ONA EVLENME TEKLİF EDECEĞİM" vitrininin lavabo, tıraş takımı gibi hazırlık nesneleri de aynı şeyi söyler: Zaman dramatik bir dönüm noktası gibi ilan edilmez; bedenin içinden geçen küçük tekrarlarla, hazırlıkla, bekleyişle kurulur – telafi tam bu süreklilikte çalışır. Bu yüzden rota burada yalnızca sıralı bir ilerleme değil, etiketten etikete geçtikçe zamanı gündelik jestlerin ritmi içinde yeniden kuran bir okuma pratiği haline gelir; kronoloji de tam bu noktada olay çizgisinden çok alışkanlığın sentaksı olarak işlemeye başlar.

Bu mikro-ritimlerin toplamında hatırlama, bir "iç ses" olmaktan çıkar; duraklar, bakış süreleri ve tekrarlar içinde bedenin icra ettiği bir okuma pratiğine dönüşür. Böylece ziyaretçi, sırayı yalnızca izleyen bir alımlayıcı değil, tekrar içindeki küçük farkları seçerek tanıklık üreten bir okur-tanık olarak kurulur. Bu ayrışma, sonlara doğru tekrarın içinden geçen bir zaman tekniği olarak yoğunlaşır. Romanda ısrarın sahnesi –tekrarlanan ziyaretler, aynı ev içi, aynı gerilim– müzede "TOMBALA" kutusunda ardışık enstantaneler ve seri mantığıyla düzenlenir; ziyaretçi tek bir "an" aramak yerine serinin içindeki mikro-farkları seçerek saplantının ritmini yürüyüş temposuyla üst üste bindirir. Bu ritmi izleyen "YARIN GENE GELİN, GENE OTURURUZ" kutusu, romanda Kemal'in ev içi yan yanalığa yerleşmesiyle telafinin bir tür kurumsallaşma evresini verirken, uzaklaşmayla geri dönüşsüzlüğün büyümesini de taşır; müzede bu ikilik, ikramlıkların düzeni ve ev içi enstantanelerin yan yana gelişiyle, yakınlığın vitrinde sınırlı bir erişime çevrilmesi olarak görünür. Ziyaretçi mahreme yaklaşır, ama cam/etiket sınırında tutulduğu için yan yanalığı temas edilemeyen bir yakınlık olarak yaşar; bir sonraki kutuya da bu mesafe duygusunu taşıyarak geçer.

Tüm bu noktalar ışığında düşünüldüğünde, kanıt hissi, tekil nesnelerden çok etiket, seri, komşuluk ve camın birlikte kurduğu okuma rejiminde yoğunlaşır. Vitrin bu anlamda yorum üretmekten ziyade tanıklığın ölçüsünü ayarlar; müzenin ikna gücü de içerikten çok, bu bakış ekonomisini ve oyalanma disiplinini ne kadar tutarlı kurabildiğinden doğar.

SONUÇ

Bu çalışma, Masumiyet Müzesi'nde telafinin tamamlanmış bir geçmiş üretmekten çok, vitrinde işleyen ikili bir zaman rejimi kurduğunu göstermektedir. Etiketler ve sıralama hatırlamayı okunur bir çizgiye bağlar; ama aynı anda camın ardında biriken aşınma, tortu ve eksilme o çizginin kapanmasına izin vermez. Düzen ne kadar netleşirse "kapanmayan" da o kadar çıplaklaşır. Telafinin dili bu yüzden bir sonuca varan anlatı dili değil, zamanı hem ölçen hem de ölçünün içine sığmayanı inatla geri çağıran bir kayıt mantığıdır. İkna da nesnenin "hakikiliği"nden çok, tarihlemenin kesinliğiyle artığın inadı arasındaki bu sürtünmenin ürettiği tanıklık ciddiyetinden doğar.

Bu yazının metodolojik katkısı, *Masumiyet Müzesi* literatüründe baskın olan temsil/iktidar eksenli okumaları dışarıda bırakmadan, onların yanına roman-müze arayüzünü alımlama koşulları ve düzenleme işlemleri üzerinden izleyen ikinci bir analitik hat açmasında yatar. Bu hat sayesinde telafi, bir tema ya da duygusal içerik olmaktan çıkıp kayıt, tekrar ve tarihleme düzenekleriyle çalışan bir zaman tekniği olarak görünür hale gelir; sergisel söyleyiş de tekil bir anlatıcı sesinden çok rota, etiket ve cam boyunca dağılan bir hitap örgütlenmesi olarak belirir. Bunun sonucu şudur: Nesne, artık yalnız yorumlanacak bir simge değil, tanıklık koşullarını düzenleyen ilişkisel bir anlatı birimi olarak kavranabilir.

Bu metodolojik kaydırmanın metin içindeki en görünür sonucu, nesnenin artık temsil ettiği içerikten çok, hangi düzenleme mantığı içinde işlendiğinin görünür hale gelmesidir. Seri mantığı –yani sayı, tarih ve küçük izlerin yan yanalığı– geçmişi eksiksiz biçimde muhafaza eden nötr bir arşiv kurmaz; tersine, her seferinde yeniden girilen, yeniden düzenlenen ve yeniden okunur kılınan bir eşik

üretir. Bu eşik aynı zamanda tek yanlıdır: Füsun'un iç deneyimine doğrudan erişilemediği için geçmiş, Kemal'in bakışı içinden seçilerek, bağlanarak ve yoğunlaştırılarak kurulur. Dolayısıyla burada üretilen ikna, yalnız nesnelerin varlığından değil, bu nesnelerin belirli bir hitap düzeni içinde okunmaya zorlanmasından doğar. Ziyaretçinin "okur-tanık" olarak kuruluşu da tam burada anlam kazanır: Artık o, hikâyeyi dışarıdan çözen serbest bir yorumcu değil, düzenlenmiş yakınlığın ritmi içinde bakmayı, durmayı ve iz sürmeyi öğrenen bir öznedir.

Bu çerçeve, İstanbul'un metindeki işlevini de daha belirgin kılar. Şehir burada bir fon ya da atmosfer üreticisi olarak değil, nesnelerin dolaşımını, komşuluklarını ve yeniden tarihlenebilirliğini mümkün kılan maddi bir bellek zemini olarak çalışır.* Böylece kayıp soyut bir duygu olarak değil, adreslerde, apartmanlarda, yokuşlarda, dükkânlarda ve gündelik tüketim artıklarında somutlaşan bir süreklilik içinde tutunur.** Bu yüzden nesne, sevilenin yerine geçen doğrudan bir eşdeğer değildir; ama bütünüyle ikamesiz de değildir: Yokluğu kapatmadan onun etrafında yaşanabilir bir devam tertibi kuran ara bir işlev üstlenir.

Masumiyet Müzesi'nin özgüllüğü de burada yatar: Telafiyi nesneler aracılığıyla temsil edilen bir duygu olarak değil, hitap, kayıt ve yakınlık kararlarıyla işleyen mecralararası bir düzenek olarak görünür kılmasında.

Bu çalışmanın vardığı nokta, meseleyi "sadakat" kavramı içinde kapatmak değil, bu bellek tekniğinin hangi maddi ve anlatısal ayarlar sayesinde işlediğini açıklığa kavuşturmaktır. Bu açıklık, aynı mantığın başka mecralarda ve başka sergileme rejimlerinde nasıl yeniden kurulduğunu sormaya da imkân verir; ancak bu

---

* Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti*'nde müzenin şehrin hızla değişen yüzeyinden koparılmış parçalarla gündeliğin mikro-tarihini yazdığını düşündüren repertuarını aralar ve müze fikrinin nasıl geliştiğini, eşyaların ve müzedeki vitrin kutuların üzerinden tek tek geçerek anlatır. Daha ayrıntılı bilgi ve görseller için bkz. Orhan Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2025). s. 23.

** Roman-müze arayüzünün analitik olarak izlenebilir oluşu, bölüm-kutu eşleşmesinin sunduğu yapısal sürekliliğe dayanır. Bununla birlikte müzenin sergileme düzeni, zaman içinde yapılan yerleştirme ve dolaşım kararlarına bağlı olarak kısmi değişiklikler gösterebilir. Bu nedenle burada ileri sürülen gözlemler, tek tek vitrinler düzeyinde anlık bir envanter tespitine değil, roman ile müze arasındaki kurucu sergileme mantığına yöneliktir.

artık bu makalenin doğrudan kanıtladığı bir sonuç değil, burada ulaşılan kavramsal çerçevenin sınanabileceği bir devam hattıdır. Bu bakımdan *Masumiyet Müzesi*, yalnız kendi örneği içinde değil, telafinin düzenlenişi, tanıklığın üretimi ve yakınlığın maddi araçlarla nasıl disipline edildiği üzerine yeniden düşünmek için verimli bir kavramsal zemin açar.

KAYNAKÇA

Andaç, F. (2026). "Sözün Ardı/Önü: 128 Zamansız Denemeler: XXIII İmgeden Yoruma: 'Masumiyet Müzesi'", *Edebiyat Haber*, (24 Şubat). Erişim 25 Şubat 2026. https://www.edebiyathaber.net/sozun-ardi-onu-128-zamansiz-denemeler-xxiii-imgeden-yoruma-masumiyet-muzesi-feridun-andac/

Appadurai, A. (Ed.). (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Arvas, D. (2024). "Orhan Pamuk kitaplarıyla kurduğu dünyasını renklendiren küçük sırrını Habertürk'e açıkladı", *Habertürk*, (31 Mayıs). Erişim Tarihi: 25 Şubat 2026, https://www.haberturk.com/orhan-pamuk-kitaplariyla-kurdugu-dunyasini-renklendiren-kucuk-sirrini-haberturk-e-acikladi-3691406

Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi* (O. Adanır ve A. Karamollaoğlu, Çev). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bennett, T. (1988). "The Exhibitionary Complex", *New Formations*, *4*, ss. 73-102.

Booth, W.C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*, (B.O. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Brown, B. (2001). "Thing Theory", *Critical Inquiry*, *28/1*, ss. 1-22.

DOX Centre for Contemporary Art. (2024). "Orhan Pamuk: The Consolation of Objects", Sergi sayfası (21 Kasım 2024–19 Ekim 2025). Erişim tarihi: 25 Şubat 2026. https://www.dox.cz/en/whats-on/orhan-pamuk-the-consolation-of-objects

Duncan, C. (1995). "Art Museums and the Ritual of Citizenship", S. M. Pearce (Ed.), *Interpreting Objects and Collections* içinde (ss. 279-286). New York: Routledge.

European Museum Forum. (2014). "Winners of the European Museum of the Year Award 2014 Announced in Tallinn, Estonia", Basın bülteni, (17 Mayıs). PDF. Erişim tarihi: 25 Şubat 2026. https://sverigesmuseer.se/wp-content/uploads/2014/05/European-Museum-Forum.pdf

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (J. E. Lewin, Çev.). Cambridge: Cambridge University Press.

Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* (F.B. Aydari Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Gee, G. (Yön.). (2015). *Innocence of Memories* [Belgesel film]. Londra: Hot Property Films.

Günay, Z. (Yön.). (2026). *Masumiyet Müzesi* [Mini dizi]. İstanbul: Ay Yapım; Netflix.

Hodder, I. (Ed.). (1982). *Symbolic and Structural Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. New York: Routledge.

Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Karp, I. ve Lavine, S.D. (Ed.). (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Kopytoff, I. (1986). "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process", A. Appadurai (Ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* içinde (ss. 64-91). Cambridge: Cambridge University Press.

Lenbachhaus (Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München). (2024). "Orhan Pamuk: The Consolation of Objects", Sergi sayfası (17 Mayıs-13 Ekim 2024). Erişim tarihi: 25 Şubat 2026. https://www.lenbachhaus.de/en/program/exhibitions/details/orhan-pamuk

Masumiyet Müzesi. (t.y.). *Masumiyet Müzesi / The Museum of Innocence*. [Müze]. İstanbul. Erişim tarihi: 10 Mart 2026. https://www.masumiyet-muzesi.org/en

Özgürbüz, M.E. (2025). "'Benim Müzem, Benim Hafızam': *Masumiyet Müzesi*'nde Anlatı ve Temsil İktidarı", *Turkish Academic Research Review*, *10/2*, ss. 496-514.

Pamuk, O. (2025a) Masumiyet Müzesi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025b). Şeylerin Masumiyeti. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2024). *Hatıraların Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (t.y.). "Manifesto: Müzeler İçin Mütevazı Bir Manifesto", *Masumiyet Müzesi*. İstanbul. Erişim tarihi: 25 Şubat 2026. https://www.masumiyet-muzesi.org/en/mani-festo.

Pilegaard, A. (2017). "Encountering the Vitrine: Distance and Proximity Effects in Museum Vitrines", *Nordisk Museologi*, 2, ss. 5-21.

Proust, M. (2020). *Swann'ların Tarafı*, (Kayıp Zamanın İzinde 1), (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Stewart, S. (1993). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.

Winnicott, D.W. (1998). *Oyun ve Gerçeklik*, (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

"Masumiyet Müzesi"ndeki Hafıza Rejimi: Bir Masumiyet Çağı Olarak Geçmiş

GÖNÜL EDA ÖZGÜL

GİRİŞ

Bu makalede, Masumiyet Müzesi'nin –Orhan Pamuk'un, 2008 tarihli romanıyla aynı adı taşıyan, 2012'de kurduğu ve küratörlüğünü üstlendiği müze– ürettiği hafıza rejimi tartışılacaktır. Müze kataloğunda yer alan manifestoda geleneksel müzelerin yerini alacak yeni bir müze formu için çağrı yapılmaktadır; burada söz konusu müzede bu hedefin başarıya ulaşıp ulaşmadığı incelenecektir. Türkiye'deki modernleşme süreci romanda/müzede yukarıdan dayatıldığı, Batı'nın taklidi bir toplum yarattığı ve meta fetişizmi ürettiği için romanda/müzede eleştirilmektedir. Bu makale, Türkiye'deki modernleşme sürecini pek çok düzeyde eleştiren müzenin; modern insan, zaman, mekân ve gerçeklik anlayışlarını sorgulayan ve tarih üzerine çoklu bakış açılarının farkındalığını yaratan, üretken ve dönüştürücü bir hafıza rejimi oluşturup oluşturmadığı sorusuna yanıt vermeye çalışmaktadır.

Bu makalede *Masumiyet Müzesi* için "roman/müze" teriminin kullanılmasının nedeni, aynı ismi taşıyan *Masumiyet Müzesi* romanı ile müze iki ayrı ürün olsa da aralarında yakın bir ilişki bulunmasıdır. Romanda, başkahraman Kemal Basmacı sevdiği kadına ait eşyaları ve onu hatırlatan nesneleri biriktirir; sevdiğinin yokluğunu dolduran bu koleksiyonunu sergilemek amacıyla bir müze kurmaktan bahseder ve yazar Orhan Pamuk'tan onların hikâyesini yazmasını ister. Aslında Orhan Pamuk romanı başlangıçta bir müze kataloğu olarak tasarlamıştı. Ancak daha sonra romanı yazdı, romanın başkahramanı Kemal Basmacı'nın koleksiyonunun sergilendiği müzeyi açtı ve müze için *Şeylerin Masumiyeti* isimli bir katalog yazdı. Müze, kitabın yayımlanmasından dört yıl sonra açılmış olsa

da, müze inşa etme fikri en başından beri bu tasarımın önemli bir parçasıydı (Pamuk, 2025a, s. 11).*

Aynı anda bir romanı ve bir müzeyi işaret eden *Masumiyet Müzesi*; hem romanda hem de müzede kurmaca ile gerçek iç içe geçtiğinden ve bunları birbirinden ayırmak neredeyse imkânsız olduğundan, gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrımın muğlaklığını pekiştirir. Farklı metinler üst üste konulduğundan metinlerarasılığın sınırları zorlanır ve mutlak gerçeklik fikri sorunsallaştırılır. Yazar Orhan Pamuk'un romana dahil olmasıyla birlikte romanın inşa edilmişliği, kurmaca doğası ortaya çıkar; aynı şekilde, müzenin yaratıcısı olarak kurgusal bir karakter olan Kemal Basmacı'nın ve Füsun ile Celâl Salik gibi –biri bu romanda, diğeri ise Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı romanında yer alan– kurgusal kişiliklerin müzenin yaratıcı ekibinde konumlandırılmasıyla, kurgu ile gerçeklik arasındaki çizgi bir kez daha bulanıklaştırılır.

Roman ile müze arasında, orijinallikle ilgili meseleyi ortadan kaldıran ve hem romanı hem de müzeyi açık uçlu kılan döngüsel bir ilişki söz konusudur. Jacques Derrida'ya (1976) göre "ikame" olarak tamamlayıcılık rolü, "yapı içinde bir boşluk işaretiyle tahsis edilmiştir" ama aynı zamanda "üzerine eklendiği pozitifliğin dışındadır, ona yabancıdır, zira onun yerini alabilmesi için ondan başka bir şey olması gerekir" (s. 145). Orijinallik fikri birbirinin tamamlayıcısı olarak müze ile roman arasındaki ilişkide tehlikeye atılmaktadır.

Masumiyet Müzesi, okurun yolculuğunu/deneyimini somutlaştırarak okurun/ziyaretçinin konumunun sorgulanmasına olanak tanır. Romanın sayfalarını çeviren okur, müzenin içinde romanın somutlaştırılmış dünyasına yerleştirilir; ancak bu yerleştirme her zaman bir tür fazlalık, abartı payı barındırır. Müze'nin girişinde Celâl Salik'ten bir alıntı bulunur; 69 no'lu vitrinde Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'nden sonra yayımlanan *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) isimli bir başka romanının kahramanı Bozacı Mevlut yer alır; 19 no'lu vitrinde ise 1979'da öldürülen gazeteci Abdi İpekçi gibi gerçek kişilerin ölüm ilanları, Pamuk'un romanlarındaki kurgusal karakterler olan Cevdet Işıkçı ve Celâl Salik'in ölüm ilanlarıyla bir aradadır.

---

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Şeylerin Masumiyeti*'nin Nisan 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

Farklı anlatılar arasında gezinen okur/ziyaretçi, hem kendi okur/ziyaretçi konumu hem de "gerçek" dünyanın metinselliği hakkında farkındalık kazanır.

Geleneksel roman ve müze formları, dünyayı tüm yönleriyle kapalı ve kontrol edilebilir bir dünya kurgusu aracılığıyla fethetme yönündeki bireyci arzunun ürünleridir: "[...] müzeler ile romanların pek çok ortak noktası vardır. İkisi de bize eksiksiz ve kendi içinde bütünlüğü olan dünyalara, dahası, en azından yansıttıkları evrenle kıyaslandığında küçük ölçekli dünyalara girme hazzı sunar" (Morris, 2012, s. 6).

Mihail Bahtin (1934/1935), "Romanda Söylem" isimli makalesinde, romanın gelişim sürecinde etkili olan iki rakip üslup çizgisini ele alır: Roman janrında baskın üslup olan ilk çizgi, "yalnızca tek bir dil ve tek bir üslup bilir"; daha üretken, daha sorgulayıcı ve daha dönüştürücü olan ikinci üslubun temel özellikleri ise "heteroglossia" (çokseslilik) ve "söylemin özeleştirisi"dir (s. 412). Bahtinci terimlerle, romandaki sesler (yazarın sesi, karakterlerin sesleri ve romanda temsil edilen sosyo-ideolojik grupların sesleri) ve yazar ile okur arasında demokratik bir diyaloğu mümkün kılan diyalojik romanlar bu ikinci üslup çizgisine aittir. Bu romanlar okuru; romanı biçim, içerik ve söylem açısından sorgulamaya yönlendirmenin yanı sıra, kendisinin de parçası olduğu toplumsal, kültürel, tarihsel ve ideolojik yapıları da sorgulamaya sevk eder. İlerleyen bölümlerde, *Masumiyet Müzesi*'nde yeniden üretilen hafıza rejimi analiz edilecek ve roman ile müzeyi üstkurmaca eserler olarak inşa etmeye yardımcı olan biçimsel tekniklerin tarih bilinci yaratmaya hizmet edip etmediği tartışılacaktır.

BİREYİN MÜZESİ: YENİ BİR MÜZE?

Masumiyet Müzesi –hem roman hem de müze– yeni yeni modernleşen Batı dışı bir toplumdaki modern bireyin ve gündelik yaşamın hikâyesini anlatır. Öte yandan, her müze tarih hakkında bir iddia da ortaya koyar:

> Hoşumuza gitse de gitmese de, geçici bir sergi ya da müze sergisi bağlamında her bir edinim (ve elbette elden çıkarma), bir nesnenin ya da sanat eserinin diğer nesneler veya sanat eserleriyle yan yana getiril-

> mesi yahut belirli bir biçimde düzenlenmesi, ister uzak ister daha yakın geçmişe ait olsun, ister kendi kültürümüze ister başkasının kültürüne ilişkin olsun, ister insanlığın genel tarihine ister insan çabasının belirli bir yönüne dair olsun, tarihe belli bir kurgunun yerleştirilmesi anlamına gelir. (Vergo, 2006, ss. 2-3)

Müze kataloğunda yer alan "Müzeler için Mütevazı Bir Manifesto" başlıklı manifestoda, Masumiyet Müzesi'ni şekillendiren ilkeler tanıtılır. Bu manifesto, bireyci bir müzecilik anlayışı ortaya koyar ve Masumiyet Müzesi de bu yeni müzenin ilkelerinin vücut bulmuş halidir.

Pamuk, devleti temsil eden devlet destekli müzeleri eleştirir ve tıpkı romanlar gibi bireyler adına konuşabilen müzeleri över. Ona göre, Louvre ve Hermitage gibi büyük milli müzeler "milletin hikâyesini (yani tarihi) bireyin hikâyesinden çok daha önemli kıl[ar]", oysa "tek tek bireylerin hikâyesi, insanlığımızı bütün derinliği ile ortaya koymak için daha uygun[dur]" (Pamuk, 2025a, s. 55). İlginç bir şekilde, hem milliyetçilik hem de bireycilik ortak bir dünya görüşünden beslenir, zira ikisi de modern görme biçiminin ürünleridir: Her ikisi de romantik, muzaffer ve hümanist bir öz imajı yeniden üretir; nitekim romantizm, tıpkı bireycilik gibi milliyetçiliği de göklere çıkaran bir akımdır; her ikisi de öznelerini (birey ve millet) mutlak ve özsel kavramlar olarak inşa eder; her ikisi de başkalarıyla ilişki içinde değil, başkalarına karşı inşa edilen bir büyüklük yanılsaması üretir ve buna bağımlıdır. Pamuk'un milleti sorunlu bir mesele olarak ortaya atmasına rağmen, birey mefhumunu doğal kabul etmesi ironiktir. Althusser (1975), özne kavramını ideolojinin merkezine yerleştirir; ona göre "ideolojinin varlığı ile bireylerin özne olarak adlandırılması ya da onlara bu şekilde seslenilmesi aynı şeydir" (s. 175). Bireylerin hikâyeleri ile milletin hikâyesi arasındaki ayrım, her ikisinin de birleşik, homojen ve sınırlı bir bakış açısı ürettiği gerçeğini görmezden gelmeye neden olur. Milletin hikâyesini anlatan milli müzeler, ziyaretçiyi kendi soyuyla ve dolayısıyla kendi benliğiyle gurur duyan bir özne olarak inşa ederek bireyciliği destekler. *Masumiyet Müzesi*, Pamuk'un Türkiye, İstanbul, modernite ve Türkiye'deki modernleşme süreci hakkındaki üniter vizyonunu yansıtır ve bu nedenle, eleştirdiği resmi tarihi yeniden üreten milli müzeler gibi, tarih hakkında çoğul bakış açıları sunmada başarısız olur.

Masumiyet Müzesi nesnelerin romanı/müzesidir ve bu nesneler romanda/müzede masumiyetle nitelenir, çünkü onlara anlamlarını veren milletler ve kültürler değil, bireylerdir. Müzede sıradan ve gündelik nesnelerin kullanılması, geleneksel müzelerde yaygın olan özgünlük ve orijinallik sorusunu yerinden eder; nitekim, müzeler için yazdığı manifestoya bakılırsa, Orhan Pamuk'un amacı da buymuş gibi görünmektedir. Özgünlüğün, bireye yukarıdan dayatılan kurumsal anlamlarla ilişkilendirilmesinin bir sonucu olarak, bireyin hikâyesini en iyi, sıradan olanın anlattığı düşünülür. Ancak sıradan nesnelerin sanatsal olarak kurgulanmış bir müzedeki bu eşsiz aranjmanının, tasdik edilmiş müzelerde bulunan seçkin sanat nesneleriyle ilişkilendirilen söz konusu auraya sahip olup olmadığı tartışmalıdır. Pamuk'un manifestosunda birey; yapılar, topluluk, kurumlar ve devletin karşısında konumlandırılır. Fakat milli müzelerle ilgili sorun, üniter bir ideoloji üretip dayatmalarıysa, Pamuk'un müzesi kendi yarattığı üniter bir vizyonu üretmekten ve dayatmaktan kaçınabilir mi?

"MASUMİYET MÜZESİ"NDEKİ SESLER: PEKİŞTİRİLMİŞ TEKİLLİK

Masumiyet Müzesi, tarih hakkında üniter bir vizyon üreten milli müzelerin aksine, bireyin müzesi olduğu iddiasını taşır. Diyalojik anlatıların tarih üzerine çoklu perspektifler üretebileceği yönündeki Bahtinci fikirden hareketle burada, *Masumiyet Müzesi*'ndeki farklı sesler arasındaki diyalog tartışılacaktır. Orhan Pamuk'un romana girişi, okurun romanın kurmaca yapısının farkına varmasını sağlayan dönüşümsel bir tekniktir; ancak aynı zamanda, romandaki Orhan Pamuk karakteri, Kemal'in kendisine anlattığı hikâyeyi birinci tekil şahıs ağzından yazdığını söylediğinden, gerçekçiliği de pekiştirir: "Hikâyenizi kitapta siz 'ben' diyerek anlatıyorsunuz, Kemal Bey. Ben sizin ağzınızdan konuşuyorum. Şu günlerde kendimi sizin yerinize koymak, siz olmak için çok uğraşıyorum" (Pamuk, 2025b, s. 481).* Pamuk, o ana kadar Kemal'in

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Masumiyet Müzesi*'nin Eylül 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

işgal ettiği özne pozisyonuna yerleştikten sonra, Kemal anlatılan hikâyenin bir nesnesine dönüşür. Koleksiyoncu Kemal müzeye taşındığında kendi koleksiyonunun nesnesi haline gelir: "Koleksiyonun ait olduğu kişi de koleksiyona aittir." (Maleuvre, 1999, s. 97). Pamuk, Kemal'in bir aksi olduğu için, Kemal'in bakış açısını ironik bir mesafeden değerlendirmek yerine, onunla özdeşleşir ve bu iki karakter arasındaki mesafe eksikliği, bakış açısında bir kaymayı engeller. Anlatıcı değişikliği, nihayetinde anlamsızlaşır ve postmodern edebiyatı sadece bir oyun olarak değerlendiren eleştirmenlerin ekmeğine yağ süren bir tekniğe dönüşür; oysa ironik bir bakış açısı benimsenmiş olsaydı ve Pamuk kendi sesini saklı tutsaydı, okuru romanda sunulan bakış açısını sorunsallaştırmaya yönlendirirdi. Neticede romandaki anlatıcı seslerin çoğalması, çokluk üretmek yerine, tekilliği pekiştirir.

Masumiyet Müzesi, müze ziyaretçisi için çok katmanlı bir deneyim yaratır. İlk katman, müze ziyaretçisinin kendi hatıralarına dayanarak tek tek müzedeki her nesneyle kurduğu ilişkinin yol açtığı deneyimdir. O dönemin İstanbulu'na aşina olan ziyaretçi, müzedeki nesnelerle kişisel bir bağ kurabilecektir. İkinci katman, müzenin bütününün, kendisi de bir sanat eseri olarak görülebilecek tasarımına dair müze ziyaretçisinin deneyiminden oluşur. Üçüncü katman ziyaretçinin, nesnelerin romandaki yerini, rolünü ve işlevini hatırlayarak müzeyi deneyimlemesinden oluşur. Ve romandaki nesnelerin müzede nasıl bir araya getirildiğine dair farkındalıktan kaynaklanan bir diğer deneyim ise dördüncü katmanı oluşturur. Bu şekilde tasarlanmış bir müzede, romanı okumuş ziyaretçinin deneyiminin, bu dört seviyenin diyaloğunu, uyumunu ve çatışmasını içeren karmaşık bir deneyim olması beklenir. Bu heterojenlik, anlam çoğulluğu üreten zengin bir deneyim yaratma potansiyeline sahiptir. Ancak müzede yaygın olan nostaljik hafıza rejimi, bu farklı deneyim katmanları tarafından yaratılan anlam çoğulluğunu zayıflatır, çünkü *Masumiyet Müzesi*'nde geçmiş şimdiki zamana getirilse bile bu geçmiş; ölü, üniter bir geçmiştir.

Müzenin mimarisi, ziyaretçiyi özne-nesne olarak şekillendirecek şekilde inşa edilmiştir: "Müzemin mantığının, sergi alanının her noktasından, bütün koleksiyonun, diğer vitrinlerin, her şeyin gözükmesi olduğunu sakın unutmayın" der Kemal (Pamuk, 2025b,

s. 484). "Her yerden aynı anda bütün eşyalar, yani bütün hikâyem görülebildiği için, müzegezer Zaman duygusunu unutacaktır" (Pamuk, 2025b, s. 484). Kübist bir teknik olarak sunulmasına rağmen bu mimari biçim, bireyi müzede yaratılan minyatür dünyanın merkezine koyar ve her şeyi görebilen ziyaretçi öznenin o dünyanın tek hâkimi ve denetleyicisi olduğu inancını yeniden üretir; oysa ziyaretçi, aslında müzenin söylemi tarafından ele geçirilmiş ve nesneleştirilmiştir. Dolayısıyla ziyaretçiler Zaman duygusunu unutmak yerine, kendi tarihsel varoluş duygusunu unuturlar. Müzenin mimarisi, Panoptikon'un mimari biçimini andırır. Foucault (1995), disiplinin gözetim yoluyla yeniden üretildiğini savunur ve Bentham'ın Panoptikonu'nu, disiplinci bir toplumun mimari temsili olarak tartışır: "Panoptikon görmek-görülmek çiftini ayırmaya yarayan bir makinedir: Çevre halkada tamamen görünmekte, ama görmek asla mümkün olmamaktadır; merkezi kulede görünülmeden her şey görülmektedir. Önemli bir düzenektir, çünkü iktidarı otomatikleştirmekte ve bireysellikten çıkartmaktadır" (ss. 201-202).

Disiplinci toplumlarda güç, görünmeden görme yoluyla kurulur. Perspektif ideolojisi de özneyi özne-nesne olarak inşa eder: Her şeyi gören ve özne konumuna yerleştirilen birey, görülen üzerinde kontrole sahip olduğunu düşünürken, aslında söylem tarafından nesneleştirilmektedir. Müzenin mimarisi, müze ziyaretçisini bir özne-nesneye dönüştürerek panoptik güç ilişkilerini yeniden üretir.

Müze, yirminci yüzyılda baskın sergileme biçimi olan ve müze mekânının "sade beyaz duvarları ve nötr dekorasyonu" ile "bireysel sanat eserine odaklanmayı" amaçlayan, böylece "sanat eserinin dış dünyadan bağımsızlığını" öne süren beyaz küp estetiğini kullanmaktan kaçınır (Giebelhausen, 2006, s. 55). *Masumiyet Müzesi*, bir ev –roman kahramanının yaşadığı bir mekân– olması itibarıyla sergilenen eserlerin ziyaretçilerin hayatlarından uzak olduğu yanılsamasını yok etse de nesnelerin sergilendiği cam vitrinler, nesneler ile ziyaretçiler arasındaki mesafeyi yeniden üretir.

Pamuk, manifestosunda şöyle der: "Saraylardan millî müzelere geçiş ile destanlardan romanlara geçiş arasında bir paralellik olduğunu görüyoruz. Evet, eski kralların kahramanlık hikâyeleri olan destanlar, onların yaşadığı saraylar gibidir. Ama millî müzeler ro-

manlar gibi değiller" (Pamuk, 2025a, s. 55). Pamuk'a göre müzeler "Tek tek bireylerin, sıradan hikâyeleri"ni anlatmalı ve artık büyük milli müzeler gibi "Bir topluluğun, cemaatin, takımın, milletin, devletin, halkın, bir kuruluşun, şirketin, bir cinsin tarihini" inşa etmeye çalışmamalıdır (Pamuk, 2025a, s. 55). Ancak milli müzelerle ilgili sorun, bir topluluğun, cemaatin veya milletin tarihsel anlatılarını inşa etmeye çalışmaları değil, farklılıkların ortadan kaldırılması, başkalarının hikâyelerinin dışlanması ve anlatının kurmaca oluşunun gizlenmesi yoluyla üretilen mutlak bir tarihsel anlatı inşa etmeleridir. Masumiyet Müzesi'ne gelince, o da milleti değil, bireyi anıtlaştırır ve böylece okur/ziyaretçiye üniter ve tekil bir bakış açısı dayatır.

NOSTALJİ, İLERLEME VE RASYONELLİK: GEÇMİŞİN MUTLAKLAŞTIRILMASI

Geleneksel müzelerin ürettiği görme biçimi Masumiyet Müzesi'nde sorunsallaştırılmıştır, ancak yine de geçmişi mutlaklaştırmaktan kaçamaz. Geçmişi, hem biçimi hem de söylemi açısından modern ilerleme ve rasyonalizm ideolojisini benimseyerek ve nostaljiyi yeniden üreterek mutlaklaştırır.

Müzedeki cam vitrinler, romanın bölümlerinin kronolojik sırasını tekrarlayan bir anlatı oluşturacak şekilde tasarlanmıştır; kitaptaki bölüme karşılık gelen başlığa ve numaraya sahip her vitrin, o bölümün temalarını ve olaylarını temsil eder. Böylece, romanın/müzenin düzeni müze ziyaretçisine hükmeder. Romanı okumamış bir ziyaretçi, katalogdaki alıntılarla romandan yapılan alıntıların bir araya getirildiği sesli rehberi dinlemekten kaçınırsa, farklı bir hikâye yaratma olasılığı daha yüksektir; zira sesli rehber, romanın bir özetini sunarak romandaki hikâyenin aynısının ziyaretçi tarafından yeniden yaratılmasına yol açar.

Müze/romanın söylemi, aynı zamanda, Türk toplumunu Batılı modeliyle kıyaslandığında modernleşme araçları açısından eksiklikle niteleyerek ilericiliği yeniden üretir. Pamuk için moderniteyle ilgili sorun, eşitsiz ve hiyerarşik ilişkiler yaratması değil, bizzat modernitenin eksikliğidir. Bu, modernite söz konusu olduğunda Türk toplumunu emekleme döneminde gören, tarihselci bir anlayıştır.

Müze/romanın bu ilerici anlatım tarzı, onun rasyonalizmden kaçmasını engeller. Nesneler bu kronolojiye göre düzenlenmemiş olsa da, her cam vitrin bir bölümün resimli anlatımı gibidir. "Şanzelize Butik" isimli ikinci cam vitrinde, Kemal'in uzaktan akrabası Füsun'la, çalıştığı Şanzelize Butik'te yıllar sonraki ilk karşılaşması; butiğin tabelası, Füsun'un o gün giydiği sarı ayakkabılar ve kemer, Kemal dükkâna girdiğinde çınlayan deve çan ve Kemal'in nişanlısı Sibel için o butikten almak istediği Jenny Colon marka çanta gibi nesneler aracılığıyla temsil edilir. "Merhamet Apartmanı" isimli yedinci cam vitrinde apartman, Kemal'in annesinin modası geçtiği için bu daireye koyduğu, Kemal'e çocukluğunu ve daireye geldiğinde bu eşyalara dokunduğu için Füsun'u anımsatan nesneler aracılığıyla bir anı-mekân olarak temsil edilir. "Fuaye Lokantası" isimli vitrinde, İstanbul'un zenginlerinin gözdesi olan bu Avrupai restoranın bir fotoğrafı, bölümde adı geçen bu tür restoranlara ait kibritlerle yan yana sunulur ve Avrupa restoranlarını taklit etmeye çalışan ancak bunu eksik bir biçimde yapan bu mekânlar üzerinden özgün ile kopya arasındaki ilişki tartışılır. Pamuk manifestosunda temsil yerine ifadeyi savunsa da her vitrin romanda aynı başlıkları taşıyan bölümlerin bir temsiline dönüşür ve haliyle ziyaretçilere mutlaklaştırılmış bir zaman perspektifi dayatır; bu da onların nesneler arasında kendi bağlantılarını kurmasını ve kendi hikâyelerini yaratmasını engeller. Müze ziyaretçisi, özne konumunda olmak yerine, yapbozun parçalarını bir araya getiren bir nesneye dönüşür. Müze/romanın rasyonalist biçimi ve söylemi, müze ziyaretçisinin hayal gücünü sınırlandırır.

Roman/müzedeki geçmiş algısı tamamen nostaljiktir. Kemal'in kendi sınıfının –modernliği benimsemiş sınıfın– değerlerini ve ideallerini sorunsallaştırması, Türkiye'deki modernleşme sürecini eleştirmesine olanak sağlasa da tam da aynı görme biçimini yeniden üretir. "Nostalji (*nostos*– eve dönüş ve *algia*– özlem kelimelerinden gelir) artık var olmayan ya da hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir" (Boym, 2001, s. xiv). Modernite evsizlikle nitelendirildiği için nostalji, bu duruma verilmiş modern bir tepkidir; ancak nostaljide geçmiş, rahatsız edici yönleri ortadan kaldırılarak idealleştirilir ve estetik hale getirilir ve böylece mutlak bir kategoriye dönüştürülür. Svetlana Boym (2001), nostal-

jiyi "kişisel sorumluluktan feragat, suçluluktan arınmış bir eve dönüş, etik ve estetik bir başarısızlık" olarak tanımlar (s. xiv). Nostaljik geçmiş, bugünü tehdit etmez; aksine, şimdiki zamana dair sorunları unutmaya yardımcı olur. Dolayısıyla nostalji, geçmişi unutmaya dayanan modern görme biçimini yeniden üretir. Bu durum, Kemal'in bir müze inşa etmeye dair sözlerine yansır; müzede sergilendiğinde utanç verici şeylerin "gururlanılacak" şeylere dönüştüğünü söyler (Pamuk 2025b, s. 483). Kemal'le birlikte okur/ziyaretçi de, suçluluk ve sorumluluktan muaf tutularak eve –müzeye– geri döner.

SONUÇ

Pamuk'un müzesi sıradan, gündelik bir bireyin hikâyesine odaklansa da bireyin hikâyesini mutlaklaştırdığından mutlakiyetçilikten kaçamaz. Müze, bireyin grupların, cemaatlerin ve milletlerin karşısında masum olduğunu düşündüğünden bireylerin hikâyelerini anlatmayı seçer. Böylece, birey sorumluluktan ve suçtan azat edilir ve geçmiş mutlaklaştırılır. Masumiyet (kendin olmak, bireylerin masumiyeti, şeylerin masumiyeti) fikri, tarihi ortadan kaldırarak –roman/müzede övülen– "zamandışılığı" yaratır. Suçluluk ve sorumluluk kurumlara, şirketlere, milletlere vb.'ne yüklenir ve bireyin hayatı müzede bir dizi nötr meta, mekân, manzara, kültürel ürün ve nesneden oluşmuş gibi temsil edilir. Ancak yapılar ile birey arasındaki bu karşıtlık içinde, tüm bu bileşenlerin de değer yüklü ve ideoloji yüklü olduğu gerçeği göz ardı edilir. Onlar nötr nesneler değillerdir.

Müze/romandaki nesneler aracılığıyla bütüncül, tutarlı ve birleşik bir geçmiş oluşturulur ve böylece geçmiş mutlaklaştırılır. Geçmiş, egzotik bir nesne olarak sergilenerek, okurun/müze ziyaretçisinin şimdiki zamanı sorunsallaştırma potansiyeli elinden alınır ve böylece okur/ziyaretçi, nesneleri ve onlar aracılığıyla kurgulanan geçmişi bir turist gibi görür. Elena Prus (2014), "postmodern toplumda turistik kültürel örüntünün baskın hale geldiğini, hem kurumların hem de gündelik hayatın –bir sanat eseri ve topyekûn bir müze olarak görülerek– müzeleşmesine neden olduğunu" savunur (s. 51). Gündelik hayatın müzeleş-

mesi, geçmişi fethedilebilecek bir kategoriye indirgeyen turistik bakışı yeniden üretir. 15 ve 16. yüzyılların nadire kabineleri uzak bir kültürün sıra dışı nesnelerini ve imgelerini sergiliyor, koleksiyoncuyu güçlü bir benlik olarak inşa etmenin yanı sıra, bu nesneler aracılığıyla o kültür üzerinde hâkimiyet kuruyordu. Aynı şekilde Pamuk'un müzesi de sıra dışı nesneler yerine sıradan nesneler aracılığıyla toplumu mutlaklaştırır ve antropolojik bir perspektifle Türk toplumunu "öteki" olarak sunar. Yin Xing (2013), Kemal'in "geçmişi bugüne taşıdığını" savunur (s. 209).* Kemal gerçekten de bunu yapar, ancak sadece şimdiki zamandan koparılmış, okurun/ziyaretçinin onu sorgulamasını engelleyen ölü bir nesne olarak.

Pamuk'un birey ve toplum arasında yaptığı ayrım da yanıltıcıdır; zira toplumsal olan birey tarafından kurulurken, birey de toplum tarafından şekillendirilir. Pamuk, anlayışını ikili zıtlıklar etrafında kavramsallaştırır: Romanları destanların; ifadeyi temsilin; evleri anıtsal binaların; hikâyeleri tarihlerin; kişileri milletlerin; tek tek bireyleri grupların ve takımların ve son olarak küçük ve ucuzu büyük ve pahalının karşısına konumlandırır (Pamuk, 2025a, s. 57). Bu zıtlıkların mesnetli tarafları ilk bakışta postmodern bir anlayışı yansıtıyor gibi görünse de, aynı zamanda modern düşünceyi de niteleyen ikilikler mantığı, karşıtlığın her bir tarafına istikrarlı, sabit ve birleşik nitelikler atfedilmesine dayanır ve bu nedenle mutlakiyetçiliği yeniden üretir. Daha demokratik ve açık bir anlatı için bu kategorileri birbirine karşıt olarak konumlandırmak yerine onları birbiriyle ilişkili bir şekilde sunmak gerekir. O zaman müze/roman, ziyaretçiyi/okuru daha muğlak bir konuma yerleştirerek ona modernleşme sürecini, Türk toplumundaki sınıfları ve bunların rollerini sorunsallaştırma gücü verir.

Masumiyet Müzesi –hem roman hem de müze– kurmaca ve gerçeklik arasındaki ayrımı belirsizleştirmesine rağmen, tutarlı bir benlik için tutarlı bir geçmiş yarattığı, farklı sınıflardan olan kahramanları için birleşik ve bütünleşik kimlikler inşa ettiği, birey kategorisini mutlaklaştırdığı ve geçmişi masumiyet çağı ola-

* Yin Xing'in söz konusu yazısı bu kitapta ss. 147-167'de "Bir Müze Olarak Roman: Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Romanında Belleğin Küratörlüğünü Yapmak" adıyla yer almaktadır. (ed. n.)

rak mutlaklaştırarak birleşik bir tarihsel söylem ürettiği için mutlakiyetçilikten ve özcülükten kaçamaz ve tarihselin sorgulanabilir bir kategoriye dönüştüğü bir "tarihsel üstkurmaca" (Hutcheon, 1988, s. 4) olamaz. *Masumiyet Müzesi*'nde biçimsel bilinç, okur/ziyaretçinin dünyadaki kendi konumunu sorgulamasını sağlamaz ve bu yüzden tarihsel bilince ve tarihyazımı bilincine yol açmaz. Müze, ilericilik, bireycilik ve rasyonalizm gibi modernitenin ana ilkelerini sorgulamadan kabul ederek geçmişe dair tarihselci ve nostaljik bir anlayışı yeniden üretir ve tıpkı eleştirdiği milli müzeler gibi, tarihle ilintili çoğul perspektifleri temsil etmede başarısız olur.

KAYNAKÇA

Althusser, L. (1972). "Ideology and Ideological State Apparatuses", *Lenin and Philosophy and Other Essays* içinde. New York: Monthly Review Press.

Bakhtin, M.(1934-1935). "Discourse in the Novel", Holquist Michael, (Ed.) (E. Caryl ve M. Holquist, Çev.) *The Dialogic Imagination: Four Essays* (1981) içinde (ss. 259-422). Austin: University of Texas Press.

Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia.* New York: Basic Books.

Derrida, J. (1976). *Of Grammatology* (G.C. Spivak, Çev.). Londra: The Johns Hopkins University Press.

Foucault M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (A. Sheridan, Çev.). New York: Vintage Books.

Giebelhausen, M. (2006). "The Architecture is the Museum" J. Marstine (Ed.) *New Museum Theory and Practice: An Introduction* içinde (ss. 41-64). Oxford: Blackwell Publishing.

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction.* New York: Routledge.

Maleuvre, D. (1999). *Museum Memories: History, Technology, Art.* California: Stanford University Press.

Morris R. (2012). "Imaginary Museums: What Mainstream Museums Can Learn From Them", S. MacLeod, L.H. Hourston, J. Hale (Ed.) *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions* içinde (ss. 5-12). New York: Routledge.

Pamuk, O. (2025a). *Şeylerin Masumiyeti.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025b). *Masumiyet Müzesi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2026). *Kara Kitap.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Prus, E. (2014). "The World as a Museum in the Post/Postmodern Society". *International Journal of Communication Research* 4 (1), ss. 47-52.

Vergo, P. (2006). "Introduction", Vergo Peter, (Ed.) *The New Museology* içinde (ss. 1-6). Londra: Reaktion Books.

Walsh, K. (1992). *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*. New York: Routledge.

Xing, Y. (2013). "The Novel as Museum: Curating Memory in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 54 (2), ss. 198-210.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Nesne Dersleri

CHARLES LEMERT

Tüm bilimler gibi tüm etkili sosyal bilimler de nesnelerle meşgul olurlar. Gelgelelim bilimsel nesnelerin zorluğu şudur: Bir anlam ifade edebilmeleri için sayısal, grafiksel veya edebi hikâyelere iliştirilmeleri gerekir. Bu bakımdan, bilimde ele aldığımız nesneler günlük hayatın akışında karşımıza çıkan nesnelerden farklı değildir. Ne olurlarsa ya da nerede bulunurlarsa bulunsunlar, bütün maddi ve gayri maddi nesnelerin, doğru şekilde ele alındıklarında öğretecek bir dersi vardır. Ayaklar altında gizli kalmış fosiller, kuş arayan sıradan bir yürüyüşçü için hiçbir şey ifade etmeyebilir. Görev başındaki bir jeoloji öğrencisi içinse pek çok anlama sahip olabilir. Şayet bu fosiller nadir bulunan türdense gerçek bir jeolog için oldukça büyük bir anlam ifade edebilir. O fosiller sayesinde ücretli doğa yürüyüşleri düzenleyen park görevlileri için en önemli şey olabilirler. Fosilin ne anlama geldiği yalnızca hakkında ilginç veya ilgi çekici bir şey söylenebildiği için önemlidir. Nesne dersleri, nesnelerin varlığında değil, onlara hayat veren hikâyelerde veya imgelerde saklıdır.

Orhan Pamuk'un kurgu dışı kitabı *Şeylerin Masumiyeti* (2012) ve romanı *Masumiyet Müzesi* (2009) ile *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life* (2012) [İkonik Güç: Toplumsal Yaşamda Maddiyat ve Anlam] kitaplarının bir arada ele alınmasının iyi bir nedeni vardır: Bu üç eser bir araya gelince, ikonların doğasını düşünmek için keskin, hatta biraz tuhaf bir bakış açısı yaratır. *Iconic Power* çoğu sosyolog olan on altı akademisyenin, ikonların doğasının sosyal rolüne dair iyi düşünülmüş teoriler sunduğu, kurgu dışı makalelerden oluşan bir derlemedir. Makalelerin neredeyse tamamı, 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasından HIV istatistiklerine, Penfold's Grange'ye (ödüllü bir Güney Avustralya şarabı) ve başka pek çok büyük ve mütevazı nesneye kadar uzanan ikonik nesnelerle ilgili ampirik yorumlardan oluşmaktadır. Editörlerinden beklenece̊i gibi, *Iconic Power* güçlü bir teorik çerçeveye sahiptir ve farklı

şekillerde incelenen nesnelerin, katkıda bulunan yazarların estetik imgelemi sayesinde anlam kazandığı fikrini destekler. Buna karşın, Pamuk'un *Şeylerin Masumiyeti* eseri ise tamamen yazarın topladığı ve daha önceki romanı *Masumiyet Müzesi* üzerine çalışırken doğan kişisel estetik imgeleminden yola çıkarak halka sergilemeye cüret ettiği sıradan nesnelerle ilgilidir; kurgu dışı bir kitap olan *Şeylerin Masumiyeti*, bu roman olmasaydı hiçbir anlam ifade etmezdi.

New Haven'daki bir partide, Jeffrey Alexander'ın İstanbul'da Çukurcuma Caddesi, Dalgıç Çıkmazı'nda bulunan müzeyi ziyaret ettiğini ve Pamuk'un romanlarını iyi bildiğini öğrendim. Anladığım kadarıyla ne kendisi ne de *Iconic Power*'dan sorumlu akademisyenler, ikonlar üzerine eserlerinde Pamuk'a atıfta bulunuyor. Onlar ikonik nesnelerin özel estetik gücünü ele alıyorlar. Yine de başka türlü kıyaslanamayacak nitelikteki kitapların yan yana getirilmesi büyük ölçüde şu gerçeğe dayanarak haklı çıkar: Alexander'ın ikonların kültürel teorisine yönelik girişi, Alberto Giacometti'nin *Standing Woman* [Ayakta Duran Kadın] adlı eserine dair mükemmel bir estetik yorumun ardından, benzer ikonik değere sahip sıradan nesnelerin uzun bir listesiyle birlikte gelir. Alexander'ın (1980) dahil ettiği nesneler arasında aile fotoğrafları, giysiler, makyaj malzemeleri ve genel olarak, Pamuk'un müzesinin ve kitaplarının şekillenmesini sağlayan türden ev ve aile eşyaları bulunuyor (ss. 6-10).

Şeylerin Masumiyeti, parlak, yüksek kültür sanat kitaplarının muhtemelen en iyi yayıncısı olan, New Yorklu ABRAMS tarafından yayımlandı. Dolayısıyla bu denli önde gelen bir yayıncının, tek kaynağı Orhan Pamuk'un edebi hayal gücü olan müze nesnelerinin fotoğraflarından oluşan böylesine güzel, renkli bir baskıyı yayımlaması bir tür dönüm noktası olarak görülebilir. Pamuk, 2006'da aldığı Nobel Edebiyat Ödülü'nden çok önce, 2002 yılında, *Masumiyet Müzesi* adlı romanını yazmaya başladı – dolayısıyla romanın bu adı taşıması, 2012'de İstanbul'da açılan gerçek müzeyi önceden haber verir niteliktedir. "Yedi ile yirmi üç yaşım arasında resim yaptıktan sonra," diyor yazar; "romancı olmaya karar verdim" (Pamuk, 2025a, s. 15).* Bu karar, Pamuk'u bir nevi İstanbul ikonu haline getirmiş-

* Charles Lemert'in makalesinde *Şeylerin Masumiyeti*'nin İngilizcesinden yaptığı alıntılar Türkçeye çevrilirken romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Nisan 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

tir; öyle ki, *The New York Times*'ın seyahat bölümü (2 Şubat 2014 Pazar), "Orhan Pamuk'un İstanbulu" başlığına üç tam sayfa metin ve renkli fotoğraf ayırmıştır.

İstanbul'daki gerçek müze, romandaki kurgusal anlatıcı Kemal'in, genç sevgilisi Füsun'un ailesinin evinden nerdeyse izinsiz aldığı türden nesneleri bir araya getirmektedir. Kemal, kendi nişanını bozduktan, hatta Füsun başka biriyle evlendikten sonra bile uzun yıllar Füsun'un ailesini ziyaret etti. Yani Kemal sadece Füsun'a değil, onun ailesinin eşyalarına da takıntılıydı. Ardından, nihayet kavuşabilecekken Füsun, görünüşe göre ikisini de öldürmeyi amaçlayan bir otomobil kazasında hayatını kaybetti. Kemal hayatta kaldı, acısını bütün dünyadaki müzeleri ve antikacı dükkânlarını ziyaret ederek biraz olsun dindirdi. Bu sayede Füsun'un evinden takıntılı bir şekilde aldığı eşyalara benzer türden eşyaları toplamayı amaçlıyordu. Romanda (Pamuk'un kurgu dışı eserinde açıkladığı üzere) bu sıradan eşyalar, Füsun'un Kemal üzerindeki gücünü gösteriyordu.

Pamuk *Masumiyet Müzesi* romanında (ki bu sırada *Şeylerin Masumiyeti* kitabında anlattığı gerçek müze üzerinde çalışmaya başlamıştı bile) kendisini adıyla, Kemal'in inşa ettiği kurgusal müzeye dahil eder. Kemal müzede, çatı katında bir odada yaşar; oradan, uzun zaman önce ölen Füsun'un anısını yaşatan eşyaları görebilir ve hissedebilir. Gerçek Pamuk, kurgusal Pamuk gibi, Kemal'i düzenli olarak odasında ziyaret eder; burada rakı içerken bir yandan da gerçek Pamuk'un kurgudaki edebi hayata taşıdığı Füsun hikâyelerini anlatıp dinler. *Masumiyet Müzesi*'nde Pamuk, Kemal'e şunları söyletir: "Eşyalar, bütün o tuzluklar, biblo köpekler, yüksükler, kalemler, tokalar, küllükler, tıpkı her yıl İstanbul'un üzerinden iki kere geçen leylek sürüleri gibi sessizce göç ederek dünyaya dağılıyorlardı" (Pamuk, 2025b, s. 475).* Kurgu dışı kitap *Şeylerin Masumiyeti*'nin sonuna doğru, kurgusal bir karakter gibi konuşan Pamuk, Kemal'le geçirdiği akşamları anımsar:

> Ben pekâlâ Kemal olabilirdim. Kendi hayatımı onun hayatı gibi, onun hayatını da kendi hayatım gibi anlatabilirdim. Bunun mümkün olduğunu her hissedişimde hangi sesin Kemal, hangi sesin Orhan

* Charles Lemert 'in makalesinde *Masumiyet Müzesi*'nin İngilizcesinden yaptığı alıntılar Türkçeye çevrilirken romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

> olduğunun da fazla önemli olmadığını anlardım: Eşyalar ikimize de aynı şeyleri hatırlatmıyor muydu? (Pamuk, 2025a, s. 259)

Böylece Pamuk, her şeyin küresel olarak kopyalanabilirliği üzerine nesne dersini öğretir. Ne kadar sıradan olursa olsun (hatta ne kadar sıradansa o kadar iyi), nesnelerin hepimizde –ister kurmaca ister gerçek olalım– (onun sözleriyle) "büyük sırrı" takdir edebilmemizi sağlayacak duyguları uyandırma gücü vardır; çünkü nesneler, tıpkı kuşlar gibi, suretlerinin hikâyeleri olarak dünyanın dört bir yanına göç ederler.

Buradaki sır, ikonların gücünden başka bir şey değildir. İster sıradan ister görkemli olsunlar ikonlar, insanın evrensel duyumsama yetisinden kaynaklanan belli bir estetik etki gücü uygularlar. Bartmanski ve Alexander (2012), *Iconic Power* adlı eserlerinin giriş bölümünün ilk satırlarında tam da bu noktayı şöyle ifade ederler: "Özneler, maddi nesneleri deneyimlediklerinde –onları yalnızca bilişsel olarak anlamak ya da ahlaki açıdan değerlendirmekle kalmayıp aynı zamanda özsel, estetik güçlerini de hissettiklerinde ikonik bir bilince sahip olurlar" (s. 1).

Nesneler gerçektir. İkonlar ise kurgu. İkincisinin gücü, birincisinin kültürel olarak ikame edilebilirliği üzerine kuruludur. Sır, bu ikisinin arasında varlığını korur. Bu durumda kültürel sosyoloji gibi herhangi bir bilim, Pamuk'un sıradan eşyalardan oluşan gerçek bir müzeye dair kurgusal bir anlatı için iddia ettiği kadar güçlü bir sırrı barındırabilir mi? Bu, her tür bilim için tuhaf bir ölçüt gibi görünebilir; ancak bir bilim kültür gibi gayri maddi bir olguyu açıklamayı amaçladığında, kendisini rastgele nesnelerden oluşan bir müze olarak görülme riskine açık hale getirerek değerini kanıtlamak zorundadır. Tam anlamıyla tanımlandığında bir müze, bir kültürün ilham kaynaklarının, yani sanatsal veya bilimsel değeri nedeniyle el üstünde tutulan nesnelerinin evidir. Bu nedenle müzeler, bilimlerde olduğu gibi "doğru" ya da "doğrular" ölçütüne göre yargılanmaksızın, bir hakikat duygusu uyandırabilirler. Aynı şekilde ikonlar da kurgusal yönlerinin ait olduğu çeşitli türdeki müzelerde kendilerini "evinde" hissederler; çünkü toplanmak ya da sergilenmek için, ortaya çıktıkları nesnelerin sert, ham gerçekliğinden vazgeçmek zorundadırlar.

Dolayısıyla, *Iconic Power* adlı yapıttaki makale derlemesinin, bu anlamda, müze benzeri güçlü bir etki yarattığını söylemek hiçbir şekilde bir küçümseme değildir. Kitap, 2007 ve 2008 yıllarında Konstanz ve Yale Üniversitelerinde düzenli olarak bir araya gelerek ikonların kültürel doğasını (dolayısıyla gücünü) tartışan bir grup uluslararası akademisyenin bazı düşüncelerini içermektedir. Editörlerin hakkını vermek gerek, katkıda bulunanları tek tip bir ikoniklik teorisine uymaya zorlamak için pek bir şey yapılmamış gibi görünüyor. Yine de yazıların hepsi değilse bile çoğu, görsel imgelerin maddi nesnelerin deneysel derinliğini ortaya çıkarma gücünü yansıtmaktadır. Bu derlemenin birçok erdeminden biri, ikonikliğin ne ölçüde, sistematik bir anlayışla kolayca kavranabilecek genel bir kültürel olgu olarak görülebileceği konusunda, editörler arasındaki açık görüş ayrılığıdır. Giesen (2012) böyle görülemeyeceğini düşünür (ss. 248-49). Alexander ve Bartmanski (2012) ise böyle görülebileceğini düşünmektedir (ss. 10-11). Uzun zamandır kayda değer bir uyumu paylaşan yazarların dahi bu kadar açıkça anlaşmazlığa düşebilmesi, kitabın müzeye en çok benzeyen niteliklerinden biridir.

Gerçi, belirli bir açıdan bakıldığında, birden fazla yazarın eserlerinden oluşan tüm yayımlanmış derlemeler, doğaları gereği müze benzeri bir nitelik taşırlar. Bu tür kitaplar, genellikle kitabın "ev sahipliği" yapacağı ilham kaynağına (*muse*) dair makul ölçüde ortak bir anlayışa sahip olan bir ya da birkaç editör tarafından bir araya getirilir. Ancak en ünlü örneklerde bile işler pek nadiren bu şekilde yürür; hatta en disiplinli girişimlerde bile durum böyle değildir. Sosyologlar için bunun en dikkat çekici örneği, *Theories of Society: Foundations of Modern Sociological Theory* (1961) [Toplum Teorileri: Modern Sosyolojik Teori'nin Temelleri] adlı yapıttır. Hatırlayanlar vardır: 1.479 sayfalık bu kitap, Talcott Parsons, Edward Shils, Kaspar D. Naegele ve Jesse R. Pitts tarafından derlenmişti – ki sıradan bir göz, belli belirsiz izler dışında aralarındaki farkların ayırdına varamazdı. Yine de, tümünü inceleyecek kadar azimli bir okuru bile hem hayrete düşüren hem de keyiflendiren, şaşırtıcı çeşitlilikte teorileri bir araya getirmeyi başardılar – ki bunu gerçekten başarabilen tek kişi olarak aklıma yalnızca Alan Sica (2013) geliyor. Burada bir ilke gizli: Edebi nesneler, tıpkı çay fincanları ya da tuzluklar gibi, büyük

farklılıklarla bir araya gelirler. Aynı şekilde, en hevesli ziyaretçi bile, en küçük müzede sergilenen her nesne karşısında makul bir şekilde durup uzun uzun inceleme olanağına sahip değildir.

Iconic Power'da sergilenen tüm metinlerin ciddi bir okumayı hak ettiğini kabul etsek de, bu tür nesnelerin dünyasının doğası gereği, her biri herkesin ilgisini çekmez. O halde, bir müze ziyaretçisi ya da edebi nesnelerin eleştirmeni ne yapmalıdır? Elbette kendi beğenisini takip etmelidir; yani, sergilenen nesnelerin yalnızca düşünceleri değil, aynı zamanda duyguları da harekete geçirmesine izin vermelidir. Ben şahsen, kitabın ilk bölümü olan Gottfried Boehm'un (2012) "Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Factor" [Temsil, Sunum, Varlık: Homo Etkeninin İzini Sürmek] adlı makalesi üzerinde epey uzun süre durdum. Bu deneme, imgelerin etkileriyle ilgilenir ve böylece kitabın genel teorik iddiasıyla –yani ikonların gücünün, maddi etkilerinin bireyin duygusal ve estetik yönleri üzerinde oynadığı rol aracılığıyla ortaya çıktığı düşüncesiyle– örtüşür. Boehm'un en çarpıcı ifadesi şudur: "Temsil, zamanın geçişine tabi olan şeyi, sanki şimdi burada varmış gibi sunma yetisine sahiptir" (s. 17). Bir zamanlar gerçekten var olmuş nesneler –ister fosiller, ister çay fincanları ister ikonlar olsun– sonradan onlarla karşılaşan kişiler üzerinde hâlâ etkili olabiliyorsa, bu durumda onlar, zaman içinde bir zamanlar mevcut olmuş olanın yeniden sunumu haline gelirler.

Boehm böylece şu sonuca ulaşır: İkonik nesnelerin gücü, kendi zamanları geride kaldığında birer yeniden temsil olmalarında yatar; bu yüzden onlar, doğaları gereği, her zaman bir yokluk hali taşırlar. İkonlar, diye dikkatle ekler (özellikle Erwin Panofsky'nin izinden giderek) onlardan etkilenenler için "canlıdırlar", zira ortaya çıktıkları maddi nesneler artık ölüdür. Bir ikondan etkilenmek, *Masumiyet Müzesi*'nin Kemali'nin Füsun'un yasını tutmasına benzer. Füsun'un ailesinin evinden (yeri gelmişken, Pamuk bu evi satın almış, içini boşaltmış ve müzesi için yeniden düzenlemiştir) çıkan sıradan ev eşyaları Füsun ve evi yok olduktan uzun zaman sonra bile Kemal'i etkileyebiliyordu; tıpkı fosillerin bir arkeoloğu, Auguste Comte'un eski sayılabilecek metinlerinin bazı sosyologları yahut çok önce sonlanmış, kıyaslanamaz türden olayların *Iconic Power*'ın yazarlarını etkilemesi gibi.

Dominik Bartmánski, (2012) "Inconspicuous Revolutions of 1989"da [1989'un Göze Çarpmayan Devrimleri] Berlin Duvarı'nın yıkılışının ve o zamanlar Doğu Avrupa dediğimiz yerdeki dönemin diğer devrimlerinin ikonik gücünü masaya yatırmaktadır. Duvarın yıkılışı elbette Boehm'un ikonik yeniden temsilin duygusal gücü olarak yası, kaybı ve yokluğu devreye sokmasının kesin bir kanıtıdır. Bartmánski Duvar'ın "görüntüsünün baskıcı sistemin temel anlamlarını ve onu sona erdiren 1989'un tuhaf, büyük devrimini alegorize etmek için yeterli, hatta kusursuz derecede güçlü göründüğü" sonucuna varır (s. 61). Aynı değilse bile benzer bir iddia Wendy Bowles'un (2012) "Seeing Tragedy in the News Images of September 11" [11 Eylül Haber Görüntülerindeki Trajediyi Görmek] isimli yazısında da kendini gösterir; tıpkı Daniel Suber ve Slobodan Karamanić'in (2012) "Shifting Extremisms: On the Political Iconology in Contemporary Serbia" [Değişen Aşırılıklar: Çağdaş Sırbistan'da Siyasi İkonoloji Üzerine] ve Philip Smith'in (2012) "Becoming Iconic: The Cases of Woodstock and Bayreuth" [İkonikleşmek: Woodstock ve Bayreuth Vakaları] isimli yazılarında olduğu gibi.

Bir eleştirmen bir müze ziyaretçisinden fazlası olamaz. Bir kitap hakkında her şeyi söylemesi mümkün değildir. Her zaman bir şeyleri dışarıda bıraktığımız gerçeği, Ferdinand de Saussure'den bu yana yapısal dilbilimin temel gerçeğidir. İkonlar da dahil olmak üzere her türden dil ve göstergebilim gerek imgeler, gerek jestler gerek sözcükler aracılığıyla olsun, iletişim kurmaya yönelik her türlü girişimin kısıtlayıcı koşulunu elinde tutar. Konuştuğumuzda kelimelere döktüğümüz şeylerden ziyade bir konuşmacının faydalandığı söz konusu dilin dışarıda bırakılan, anlaşılmaz olasılıklarıyla iletişim kurarız. İletişim kurmayla ilgili korkunç hakikat şudur: Konuşma (*la parole*) ancak herhangi bir ifadede bir bütün olarak dili (*la language*) etkili bir şekilde öldürdüğümüzde var olabilir. Pamuk'un kahramanı Kemal bile Füsun hakkındaki hislerinin hepsini yeniden sunamaz, oysa bunu epey denemiş gibidir.

Her zaman her şeyi tek seferde söylerim, yine bu beceriksizliğimden faydalanarak ikonların kültürel sosyolojisine ilişkin bir öneri sunabilirim. Umberto Eco (1976) akademik göstergebilim ile ikonik, edebi ve görsel imgeleri bir araya getirmede son derece

yetkin bir isimdir. En başta *Gülün Adı* olmak üzere çoksatar kurguları yazarken bir yandan da dünyanın önde gelen göstergebilim kuramcısı olarak ciddi akademik eserler üretmiştir. Dâhiliğinin pek çok yönü arasında ikonları hem icat etmesi hem de incelemesi yer alır. Klasik eseri *A Theory of Semiotics*'te [Göstergebilim Teorisi] herkesin yapması gerektiği gibi, ikonları nesnelerinden ayırır. Ancak ardından aralarında beş farklı ilişki tanımlar. Bir ikon 1) nesnesine benzeyebilir ya da belki 2) onunla kıyaslanabilir; aynı şekilde 3) nesnesiyle aynı özelliklere sahip olabilir; hatta 4) keyfi olarak kodlanmış olabilir ve son olarak 5) motivasyonunu nesnesinden alabilir (s. 197). Eco ikonların genelleştirilemeyeceği konusunda ısrarcıdır. Şayet Eco'nun öne sürdüğü gibi analitik olarak ayırt edilebiliyorlarsa o halde ikonların kültürel sosyolojisi de onun teorik yolunu izleyerek iyi bir iş çıkarabilir.

Eğer bir ikon *Iconic Power*'ın iddia ettiği güce sahipse imgelerin maddi nesnelerle ilişkilerinin tamamı da resme dahil edilmelidir. Bu kitabın duygusal değerlere yaptığı vurgu, Eco'nun ikonların *motivasyonlarını nesnelerinden aldığına* dair beşinci ilişkisini (incelemese bile) varsayıyor gibi görünmektedir; tıpkı Berlin Duvarı'nın yokluğunda yaptığı gibi. Gelgelelim Sırbistan'daki kriz ikonik olabilir çünkü Ruanda'daki soykırıma *benziyordu* ama Amerikalıların sonunda, Afrika'da yapmayacakları bir şeyi yaptıkları için farklıydı. Aynı şekilde 1876'da başlayan Bayreuth festivalleri de 1969'daki Woodstock'la *kıyaslanabilir* (ki bu, Jimi Hendrix'in Richard Wagner ile bir tür ikonik ilişki taşıdığı varsayımını gerektirir). Philip Smith bunu kabul etmese de Altamont Festivali'nin (yine 1969'da) Woodstock karşıtı bir olay olduğu gerçeğini kabul eder zira Altamont, Woodstock'ın aşırı abartılan barışının aksine, Hell's Angels'ın tetiklediği şiddetle bilinir. Mademki analojiler görsel değil hayali benzerliklere dayanmaktadır, o halde doğaları gereği ikonik karşıtlıklara da kapı aralamalıdırlar. Aynı şekilde, bir azizin korunmuş kalbi gibi bir dini ikon da nesnesiyle birebir aynı olmasa da kesinlikle *aynı özellikleri* taşıyabilir. Ve bazı ikonlar –belirsiz eski kaynaklardan türetilmiş olsalar da– başlangıçtaki nesneyle tamamen *keyfi* bir ilişki kurularak yeniden sunulabilir – tıpkı bir gamalı haç gibi.

Iconic Power tam da Jeffrey Alexander'ın küresel kültürel sosyolog ağından beklenen türden bir çalışmadır: Kültürel dönüşün

kendisinde bir dönüş daha yaratmak için gösterilen titiz bir çaba. Kitabı, sunulan her şeyi özümseyemeyen bir müze ziyaretçisinin çekincelerinden fazlasını duymaksızın tavsiye ediyorum. Sosyolojinin ihtiyaç duyduğu bir kitap bu. Kamusal bilimimizde yeniden sunmayı amaçladığımız nesnelerin konumunu bir alan olarak yeterince derinlemesine incelemedik. İkonikliğin ciddi bir şekilde yeniden ele alınması, bize de başka pek çok insana da ormanda yürürken veya yazı odalarımızda çalışırken bir anda karşımıza çıkan nesne derslerini öğretecektir.

KAYNAKÇA

Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Jeffrey, A. (2008). "Iconic Experience in Art and Life: Surface/Depth Beginning with Giacometti's Standing Woman." *Theory, Culture&Society, 25(5)*, 1-19.

Jeffrey, A., Dominik Bartmanski ve Bernhard Giesen (Ed.). (2012). *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*, New York, NY: Palgrave Macmillan.

Pamuk, O. (2025a). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025b). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Parsons, T., Edward Shils, Kaspar D. Naegele ve Jesse R. Pitts (Ed.). (1961). *Theories of Society: Foundations of Modern Sociological Theory*. New York: The Free Press.

Sica, A. (2013). "A Million Words of 'Theory'." *Contemporary Sociology 42(4)*, 469-473.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'nde (Müzelerinde) Temsil, A(r)tık ve Kentsel Bağlam

ESRA ALMAS

"Eski şeyleri muhafaza etme isteği ile şehir sokaklarını, İstanbul manzaralarını resmetme dürtüsü arasında bir duygu benzerliği olduğunu Çukurcuma sokaklarında yürürken anlardım."
Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*

Türk romancı Orhan Pamuk'un eserleri mimari ve edebi mekân üretimi arasındaki paralellikten birkaç düzeyde beslenir. Metinleri işlevsellik ve karşılıklı bağımlılık içeren, mimari bir yapıya sahiptir; Pamuk (1999) daha Nobel Edebiyat Ödülü komitesi gerekçe metninde "şehrin melankolik ruhunu arayışını" övmeden çok önce bir İstanbul romancısı olduğunu ilan etmişti. Son romanı *Masumiyet Müzesi*'yle (2008, 2009)* Pamuk'un İstanbul'un kent dokusuna müdahalesi mekânsal bir boyut kazandı. Roman farklı sosyal sınıflardan gelen iki uzak akrabanın talihsiz aşk hikâyesini ve birlikte geçirdikleri zamana adanmış bir müzenin inşasını anlatır. Romanın ardından, hem müzeye ismini veren romanı hem de Pamuk'un antikacılardan topladığı ıvır zıvırlardan tutun da çağdaş sanatçılarla yaptığı işbirlikleri sayesinde şehir sakinlerinin günlük rutinlerini belgeleyen, üç katlı Masumiyet Müzesi açıldı.

Eşi benzeri görülmemiş bu yeniden üretim, edebiyat ile mimari arasında sıra dışı bir diyalog başlattı; bu diyalogda mimari artık sadece bir mecaz ya da romanın yapısını şekillendiren bir ilke değil, aynı zamanda bir iyileştirme aracıdır. Şehrin geçmişi ile bugününü bir araya getiren Müze, kent kültürü ve onunla bağlantılı yaratıcı endüstrilerden hem beslenir hem de onlara karşılık verir. Bir mekânsal metin ve metinsel bir mekân olarak roman ve bina iki disiplinin etkileşime girip sadece birbirini değil içinde bulundukları kentsel bağlamı da şekillendirdiği araçları sağlar. Bu

* Sırasıyla Türkçe baskısı ve İngilizce çevirisinin yayımlanma tarihleri.

sıra dışı yeniden üretim eylemini başlangıç noktası kabul ederek sonraki sayfalarda önce mekânın anlatısı olarak roman, ardından da anlatının mekânı olarak müze binası incelenecek; her ikisi de a(r)tık, temsil ve kentsel bağlamla ilişkileri çerçevesinde ele alınacak. Makaleyi, mekânın gündelik pratikleri ve bu pratiklerin sürekli değişen, dönüşen bir metropol olan İstanbul'da ne anlama gelebileceği üzerine düşüncelerle sonlandıracağım.

MÜZE: MEKÂNSAL BİR METİN

1970'lerin İstanbulu'nda geçen *Masumiyet Müzesi*, bir İstanbul burjuvazisi çocuğu olan otuz yaşındaki Kemal ile onun genç, güzel ve yoksul akrabası Füsun arasındaki talihsiz aşk hikâyesini anlatır. Şehir ve binaları sadece bahtsız âşıkların hikâyesine arka plan sağlamakla kalmaz; belli başlı yerler hikâyenin gelişmesinde de önemli bir rol oynar. Kemal yetmişlerdeki iyi İstanbul hayatının tadını çıkarmak için gereken her şeye sahiptir: işleri yolunda zengin bir aile; birlikte şaşaalı partilere, restoranlara, pikniklere ve Boğaz'daki köşklere gittiği arkadaşlar ve görgü kuralları, ahlak ve Batılılaşma hakkında süregelen tartışmalar. Üstüne üstlük sevimli, zeki ve aristokratik bir genç kadın olan Sibel'le nişanlanmayı planlamaktadır. Bütün bunlar Kemal, lüks bir moda mağazasında tezgâhtar olarak çalışan uzaktan akrabası ve çocukluk arkadaşı Füsun'a rastlayınca kesintiye uğrar. Kemal satın aldığı bir şeyi iade etme bahanesiyle Füsun'u Merhamet Apartmanı'na gelmeye ikna eder; burası annesinin, kendi mahallelerinde yer alan boş dairesidir, annesi Kemal'in üç tekerlekli çocukluk bisikleti gibi duygusal değeri ya da artık sevmediği halde atamadığı pahalı mobilyalar gibi maddi değeri nedeniyle elden çıkaramadığı eşyaları saklar burada. Rutubet, toz ve naftalin kokan, aile a(r)tıklarının ve anılarının bulunduğu bu evde bir ilişki başlar. Roman, Kemal'in en mutlu ânıyla, hayatı boyunca değer vereceği ve takıntı haline getireceği sevişmeleriyle başlar. Başlarda Kemal'in hayatı ve planlarında ikincil öneme sahip ve yavan olan bu ilişki, yavaş yavaş bütün hayatını ele geçirir. Kemal kendini güçlü fiziksel bağın aşka dönüşmesiyle meftun bir halde bulur.

Başlarda Kemal iki ilişkiyi de sürdürür. O ve Sibel, yüksek sosyetenin gözde mekânı olan İstanbul Hilton'da şaşaalı bir törenle

nişanlanırlar.* Etraflıca anlatılan nişan töreni bir dönüm noktasıdır. Ailesiyle birlikte törene davet edilen Füsun nişandan hemen sonra ortadan kaybolur ve Kemal onun için önemli olan tek şeyi kaybettiğini anlar. Füsun'un gidişiyle yıkılan Kemal çöker. Ancak ilk tepkisi iyileşmenin yollarını aramak olur: Kalp kırıklığını atlatması gereken bir hastalık olarak görüp ilişkisini Sibel'e itiraf eder ve onun desteğini ister. Sibel Kemal'in itirafının ardından nişanlısını ailesinin yalısına götürür; çift Kemal iyileşsin diye sonbaharı orada geçirir. İzleri yalnızca kalan birkaç konakta görülen imparatorluğun tanıklarından biri olan yalı, geçmişin a(r)tığıdır. Kemal'in çevresi, modern villaları ahşap konaklara tercih eden Cumhuriyetçi elit sınıf, çoğu yanmış yahut aristokrat sahipleri tarafından terk edilmiş bu evleri görmezden gelir ve küçümser.** Benzer şekilde Kemal ve Sibel'in sonbaharı geçirdiği yalı da harap durumdadır: Çatısı akar, Boğaz'ın şiddetli rüzgârlarından doğru düzgün korumaz, sabahın erken saatlerinde sahilde balık tutarak geçimini sağlayan balıkçılara karşı da yeterli mahremiyet sağlamaz. Ancak evin bu zafiyeti Kemal'in sönmekte olan bir yaşam tarzının ritimlerini keşfetmesini sağlar. Yalıda kaldıkları süre, Boğaz kıyısındaki kaybolan yaşam tarzına bir övgüye dönüşür; burada sevilenin kaybı nevi şahsına münhasır bir kentsel kültürün zayıflamasıyla üst üste biner. Cazibesi, geçmişin küllerinden doğması için kelimenin gerçek anlamıyla yakıldığı bir kültürün içsel eleştirisi olan harap yalı, Kemal'in Sibel'den ve sosyal çevresinin kalanından ayrılması için mükemmel bir arka plan sağlar. Mahvolan güzelliği ve sıkıntıları Kemal'i teselli etmek ya da aşk acısını iyileştirmek şöyle dursun, aksine hüznünü artırır.***

---

* *Masumiyet Müzesi*'nin kültürel manzarasını iyice gözler önüne sermek için, Hilton'un 1954'teki açılışından, ellili yılların uluslararası öneme sahip tek kültürel olayı olarak bahsedilmiştir. Bkz. Keyder, 1999.

** Yalıların harabeye dönmesi ve yanıp kül olması, Pamuk'un genç bir sanatçı olarak otoportresi olan ve aynı zamanda şehrin ve kendisinin görsel ve sözel temsillerini içeren anı kitabı *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2003, 2005) adlı eserinde popüler bir temadır.

*** Hüzün, Pamuk'un eserlerinde yinelenen bir temadır. Romanları, ana karakterler ile çevreleri arasındaki acı verici zıtlıkları anlatır; kahramanları bir nedenden mutsuz ve umutsuz hisseden, hikâyeleri geliştikçe gitgide daha mutsuz olan biçare kimselerdir. *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'de, şehri ve onun geçmişi ile bugününü hem zamansız hem de ulusötesi bir duygu içinde birleştirmek için de "hüzün" kelimesini kullanır.

Şiddetli bir kayıp duygusundan mustarip olan Kemal'in tek amacı Füsun'u bulmaktır. Terk edilmiş eski şehre taşınır; sanki arka sokaklara yönelmek, bir zamanlar bağlı olduğu değerlere de sırt çevirmektir. Eski şehrin arka sokaklarında aylar süren yorucu arayışın ardından Füsun'u bulur; Füsun evlenmiştir, İstanbul'un arka sokağı olarak düşünülen bir muhit olan Çukurcuma'da, eşi ve ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Her ne kadar bu defa geri dönüştürülmüş olsa da ev ve çevresi şehrin bir kenara atılan geçmişinin parçasıdır. Çukurcuma 20. yüzyılın başında büyük ve varlıklı bir Rum topluluğuna ev sahipliği yapıyordu. Cumhuriyet'in gelişi İstanbul'un Türkleştirilmesini de beraberinde getirdi; bu, 1920'lerin sonlarına kadar yarısı gayri Müslimlerden oluşan bir şehir için büyük bir değişimdi (Yerasimos, 1992). Çukurcuma da istisna değildi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye ile Yunanistan arasındaki büyük nüfus mübadelesi nedeniyle büyük bir dönüşüm geçirdi. Muhit ellili yıllarda zengin gayri Müslim nüfusunun yerini, Türkiye'nin doğusundan gelen düşük gelirli göçmenlerin almasıyla sahipsiz kaldı; bu sırada göç dalgaları nedeniyle şehrin nüfusu on katına çıktı.

Füsun'un ailesinin Çukurcuma'daki evi sonraki sekiz yılda Kemal'in ikinci evi olur; bu yıllar boyunca Kemal aileyle televizyonun karşısında akşam yemekleri yer, burada İstanbul orta sınıfının kaygıları ve yaşam tarzının tatlı ve mütevazı dünyasını gözlemler ve yavaş yavaş mutluluğu bulur. Gündelik rutinler ve etrafındaki ev hayatı, romanın geri kalanının ritmini belirler.

Kemal'in Füsun'a duyduğu saplantılı özlem sadece sosyal çevresini değiştirmekle kalmaz onu bir kleptomanyak ve koleksiyoncuya dönüştürür. Mutsuz âşık teselliyi, ulaşılmaz sevgilisinin eşyalarında arar: Onun etrafındayken duyduğu mutluluk anlarını uzatmak için Füsun'un evinden tuzluklardan firketelere, sigara izmaritlerinden küllüklere, çakmaklar ve porselen köpeklere kadar her türlü eşyayı "ödünç alır".

Ölümcül bir araba kazasından sonra Kemal nihayetinde sahip olabileceği tek şeyin bu koleksiyon olduğunu keşfeder. Kemal, "Mülkiyetin nesnelerle kurulabilecek en mahrem ilişki" (Benjamin, 1968, s. 67) olduğunu düşünen Walter Benjamin'in koleksiyoncu hakkındaki düşüncelerini anımsatan bir şekilde, Füsun'un aile

evini satın alarak onu koleksiyonunu sergileyeceği bir müzeye dönüştürür. Ardından aşkını somutlaştıran, anıtı ve tanığı haline gelen bu anı evine taşınır. Benzer bir anlayışla, kahramanın baskıcı anı ihtiyaçları daha fazlasını talep eder: Koleksiyonun hikâyesi yazılı olarak yeniden üretilmelidir. Kemal dağınık nesneleri birbirine bağlayan bir zincire dönüştürmesi için aile dostu olan Orhan Pamuk'u görevlendirir. Nesnelerin mülkiyeti ve mahremiyeti, kaybı estetize etmenin araçlarını sunar. Kemal'in son sözleri –"Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım" (Pamuk, 2025a, s. 495)*– zamanı mekâna, kaybı sanata mutlulukla dönüştürmüş olmanın bir teyididir.

MÜZE: METİNSEL BİR MEKÂN

İstanbul'un küresel bir turizm merkezine dönüşmesi sonucunda hararetle soylulaştırılan tartışmalı semt Çukurcuma'da bulunan Müze, kendisini İstanbul'un değişen kentsel deneyimi ile mimari üzerine tartışmaların merkezinde bulmuştur. Sözde kozmopolit geçmişin yeniden üretilmesi, alt gelirli sakinlerin zorunlu göçünü gölgede bırakmakta, tıpkı günümüzdeki gibi çalkantılı geçmişinin ve eski sakinlerinin izlerinin üzerini tuğlalarla örtmektedir (Keyder, 1999). Pamuk'un romanının karakteristiği olan ansiklopedik bir yaklaşımla romanı ve İstanbul'un geçmişini yeniden üreten Müze, roman yayımlandıktan 5 yıl sonra, Nisan 2012'de açıldı.** Pamuk'un Müze'yi açtığı binanın pek çok tarihi vardır, bu tarihlerin içinde bizzat Müze de bir yer işgal etmektedir. Yirminci yüzyılın başlarında tüccar bir Rum aile için inşa edilmiş, daha sonra Cumhuriyet'in kuruluşu ve gayri Müslimlere yönelik politikaları sonrasında boşaltılmış bir apartman dairesi olan Müze binası, yazar tarafından satın alındığında bir depo olarak kullanılıyordu. Pamuk'un sözleriyle, koleksiyonun "en büyük, en pahalı, en gözüken parçası" olan bu

* Esra Almas'ın makalesinde *Masumiyet Müzesi*'nin İngilizcesinden yaptığı alıntılar Türkçeye çevrilirken romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

** Ansiklopedi kavramı ve pratiği, Pamuk'un eserlerinde önemli bir rol oynar. Yazar, çığır açan romanı *Kara Kitap*'tan, kendi kişisel İstanbul ansiklopedisi olarak bahseder (1999). *Şeylerin Masumiyeti*'nde ise hem *Kara Kitap*'ı hem de *Masumiyet Müzesi*'ni tanımlayan bir dürtü olarak ansiklopedik bir roman yazma arzusundan bahseder (Pamuk, 2025b, ss. 15-17).

bina, eski –ve aynı zamanda yeni– ihtişamına kavuşturulmuştur; artık eski zenginliğinin izlerini taşıyor ve bastırılmış tarihinin öyküsünü yeniden yazıyor (Pamuk, 2025b, s. 33).* Bu çerçevede düşünüldüğünde, Pamuk'un Müzesi (Müzeleri) kentsel peyzaja, özellikle de kültürün ekonomik bir sektör olduğu bu şiddetle soylulaştırılmış mahalleye yapılmış bir müdahaledir.

Masumiyet Müzesi'nde (Müzelerinde), yani romanda ve binada estetik ilke ile roman arasındaki bağlantı en karmaşık halini alır. Mimari artık sadece bir mecaz ya da romanın yapısını şekillendiren bir ilke değil; bir iyileşme aracı, özgünlük ve yeniden üretim pratiğiyle ilgili çok katmanlı bir oyundur. Romanın seksen üç bölümünün her biri bir eşyayı tanıtır. Müze de Pamuk'un romanı yazarken topladığı ya da bir sanatçı ve tasarımcı grubuyla üzerinde çalıştığı nesnelerden oluşan seksen üç vitrinle aynı şeyi yapar. Anların temsilini sunan vitrinler romanı görselleştiren birer ekran işlevi görür. Yakın plan çekimler gibi anları izole ederek romanı "anlama" koşullarımızı belirlerler. Her bölüm ayrı bir vitrinle temsil edildiğinden, koleksiyon romanın anlatı yapısını takip eder. Ancak sergiler, anlatıyla da oynar: Her vitrin birden fazla nesne içerir, dolayısıyla romanın lineer yapısını bozar ve romanın çerçevesini oluşturan aşk hikâyesinin ötesine geçen sayısız anlatı sunar.

Pamuk'un, Müze'nin açılışına eşlik etmesi için yayımladığı müze kataloğu, roman ve bina arasındaki bağlantıları daha da karmaşıklaştırır. *Şeylerin Masumiyeti* (2012) isimli katalog, koleksiyondan sözel ve görsel detaylarla birlikte Müze'nin yapım aşamasını ve anlamını *metinle* aktarır. Pamuk, burada hikâyeyi yeniden aktarmanın çoklu yolları hakkında yorum yaparak, kendini aynı zamanda bir koleksiyoncu, bir sanatçı, bir küratör ve kişisel ile kolektif arasındaki bağlarla derinden ilgilenen biri olarak tanıtır. Müze, sonradan düşünülmüş bir şey değildir; aile hayatı ve ülke tarihine derinlemesine kök salmış bir projedir. Pamuk, Müze'nin kaynağını, bir aile yemeğinde, sürgündeki Osmanlı Hanedanı Şehzadesi Ali Vâsıb (1903-1983) ile karşılaşmasına dayandırır (Pamuk, 2025b, ss. 9-11). Yemek sırasında konuşulan konulardan biri, Ali Vâsıb'ın

* Yazarın *Şeylerin Masumiyeti*'nden yaptığı alıntıların bulunduğu sayfa numaraları eserin Nisan 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısı esas alınarak belirtilmiştir. (ed. n.)

büyüdüğü, ancak saltanatın kaldırılmasıyla müzeye dönüştürülmüş saraylardan birinde onu müdür, rehber ve sergilenen bir nesne olarak istihdam ederek mali sıkıntılarını çözmektir. Pamuk, bu anekdotu, kendisinin bir müzede hem rehber hem de sergilenen bir nesne olmanın garip hazzıyla ilk kez oynadığı an olarak anlatır. Bu sözleri, her iki biçimden, yazarın ele aldığı bir tema etrafında birbirine mukabil ortaya çıkan varyasyonlardan önce var olan bir "başlangıç hikâyesine" işaret eder.

Müzenin mimarisi ve iç tasarımı da zaman ve mekâna, geçici ve kalıcı olana dair kaygılara karşılık gelir. Kemal'e göre, iyi inşa edilmiş bir müze, müzegezerin "zaman duygusunu" unuttuğu bir yerdir (Pamuk, 2025a, s. 484). Mekân zamanı tanımladığı için geçmiş müzede yaşanan gerçekliğin bir parçasına dönüşür. Kahramanın zamanı mekâna dönüştürmeye dair nihai arzusu kuşbakışı görünümün önemiyle ilintilidir. Birinin hayatının en mahrem, geri getirilemez anlarını aynı anda görebilme iddiası bir zamansızlık ve her şeyi bilme hissi yaratır. Binanın mimarisi de bu ilkeye ayak uydurur. Binanın ortasında, bütün koleksiyonu her açıdan görünür kılan, yarı panoptik bir boşluk bulunur. Romanın zamansallık hakkındaki özgün bakış açısı, zemin katta yer alan, her kattan görülebilen spiral şekille görsel temsiline kavuşur. Zamanın döngüselliğini temsil eden bu şekil aynı zamanda romanın ve anlam oluşturma süreçlerinin döngüsel ve yinelemeli anlatımına da dikkat çeker.

Kelimeler ile eşyalar arasındaki ilişkiyi anımsatırcasına, Pamuk'un kültüre dair iddiası temsilden, geçmişin –bireysel ve kolektif– korunmasına kadar uzanır. *Şeylerin Masumiyeti* adlı eserinde, Müze'yi romanın kentsel mekâna müdahalesi değil, bağımsız bir proje olarak ele alması da bu bağlamda önemlidir. Şöyle der:

> Müzede sergilediğim eşyalar, romanda anlatılan eşyalara denk düşer. Ama kelime başka bir şeydir, eşya da başka bir şey. Kelimenin kafamızda canlandırdığı hayal bir şeydir, bir zamanlar kullandığımız eski bir eşyanın hatırası başka bir şey. Ama hayaller ve hatıralar birbirlerine yakındır ve romanımın ve müzemin yakınlığı bundan kaynaklanır. (Pamuk, 2025b, s. 18)

Eşyaları –romanda hayali, müzede somut olan eşyaları– birbirine bağlayan şey hikâyedir; ancak müze eşyaların bir arada sergilendiğinde pek çok, zaman zaman da farklı hikâyeler anlattığını fark

etmemizi sağlar. Romanın odak noktası olan Kemal ile Füsun'un hikâyesi, binanın ve koleksiyonun anlattığı hikâyelerden sadece bir tanesidir. Roman eşyaları tanımlar, onları koleksiyonun ardında yatan aşk hikâyesine denk düşürerek onlara bir düzen verip anlamlarını sınırlandırır. Öte yandan tam tersi de doğrudur: Müze ve koleksiyon romanın anlattığı, bilindik aşk hikâyesini doğrular ve izleyicinin sergilenen eşyalar aracılığıyla hikâyeyi gündelik hayatla ilişkilendirmesine olanak tanır. Bu alışılmadık yeniden üretimde öne çıkan şey, kelimelerle nesnelerin arasındaki ilişkidir. Pamuk nesnelerin kelimelerle ifade edilebileceğini ancak kelimelere indirgenemeyeceğini savunur; Müze'nin doğruladığı şey de budur.

Eşyaların kendine ait bir hayatı ve hikâyesi vardır. Pamuk'un kelimelerden ziyade eşyalarla ve sergiyle meşgul olması, onu nesneleri muhafaza etme ve sergileme sanatı üzerine kendi manifestosunu yazmaya yöneltir. "Müzeler İçin Mütevazı Bir Manifesto" isimli yazısının dokuzuncu maddesinde şöyle der: "Eşyalar çevrelerinden, sokaklarından kopartılmadan kendi doğal evlerine hüner ve dikkatle yerleştirilirse, zaten kendi hikâyelerini anlatırlar" (Pamuk, 2025b, s. 57).* Tıpkı Benjamin'in (2006) paçavracısının *The Writer of Modern Life*'ta [Modern Hayatın Yazarı,] ıvır zıvırları büyüye dönüştürmesi gibi, Müze de Pamuk'un büyü yaptığı bir alan sağlar. *Kara Kitap*'ın kahramanı Galip, "Nesneleri büyüleyici kılan şeyin aslında kendileri değil sergileniş şekilleri olduğunu" hisseder (Pamuk, 2026, s. 198).** Benzer şekilde kendisini "eşyaların ruhlarını fark eden bir Şaman üstadı" olarak gören yazar, "onların hikâyelerinin içi[n]de kıpırdandıklarını" hisseder (Pamuk, 2025a, s. 478). Eşyalar bir araya getirdikleri bağlamla ilişki kurarak kendi başlarına yeni anlamlar kazanırlar, kendi aralarında ve içlerinde yeni diyaloglar sunarlar ama aynı zamanda Pamuk'u, sadece eşyaları

---

* Pamuk'un Müze Manifestosu çok sayıda web sitesinde alıntılanmaktadır. Yukarıdaki çeviri, Edmund de Waal'in *The New York Times*'ta yayımlanan roman ve müze incelemesinden alıntılanmıştır. De Waal'in, Japon sanat eserlerinin anlatıldığı bir aile hikâyesi olan *Kehribar Gözlü Tavşan* adlı eseri, Pamuk'un yaklaşımının biraz özcü olsa da eşyalar ve sahipleri arasındaki bağları vurgulama konusunda benzer bir doğaya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Edmund de Waal'in söz konusu yazısı bu kitapta ss. 142-144'te "Kültürel Eserler" adıyla yer almaktadır. (ed. n.)

** Yazarın *Kara Kitap*'tan yaptığı alıntıların bulunduğu sayfa numaraları roman Şubat 2026 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısı esas alınarak belirtilmiştir. (ed. n.)

değil, günlük hayatı da dönüştürmeyi amaçlayan bir yazar-küratör-koleksiyoncuya dönüştürürler.

GÜNDELİK OLANI SERGİLEMEK

Pamuk'un bir bina ve bir romandan oluşan Müzeleri sadece mimariyle yahut edebiyatla ilgili değil, aynı zamanda temsil, iyileşme ve bilme biçimleriyle –gözden kaçan, gündelik ve a(r)tıkla ilişki kurarken söz konusu olan kavrama eylemleri ve pratikleriyle– ilgilidir. Bir proje ve koleksiyon olarak Masumiyet Müzeleri Benjamin'in (1999), "Sisifos'un nesneleri sahiplenerek meta karakterlerinden arındırma görevini" üstlenen koleksiyoncusunu akla getirir (s. 9). Koleksiyonculuk tarihin mülkiyetiyle alakalıdır; geçmişe sahip olma ve onu tanımlama gücüyle alakalı sorunu hafifletir. Öte yandan gündelik nesnelerin koleksiyoncusu, yalnızca nesneleri değil, bizim görme ve anlam üretme biçimlerimizi de yeniden yapılandırır. Sergilenen nesneler, Duchamp'ın hazır nesneler ve hurda sanatı geleneğini hatırlatan, *objets trouvés*'dir. Bu deponun, geçmişten kalma, metin içinde dönüştürülmüş –sigara izmaritlerinden sinema biletlerine, firketelerden yarısı yenmiş simitlere ve gerçek çöplere uzanan– içeriği günümüzün hazinesine dönüşür. Gündelik hayatın gelip geçici detayları kolektif anıları ve sembolleri çağrıştırarak kültürün simgeleri haline gelir. Norman Bryson'ın (1990) natürmort hakkındaki başlığını alıntılarsak okur-izleyiciden "gözden kaçana bakmasını" ister. Müze(ler) gündelik olanı önceliklendirerek merkez ve çevre, çöp ve hazine, sıradan ve olağanüstü arasındaki hiyerarşiyi karmaşıklaştırır.

Kurgu, eşyalar aracılığıyla yerleştirilir. Tarih ve hikâyeler gündelik eşyaların kapsamlı bir şekilde belgelenmesi ve zaman zaman yeniden üretilmesiyle olgulara dönüştürülür. Ancak müzede sadece Kemal ile Füsun'un hikâyesini değil, yetmişler ve seksenlerin İstanbulu'ndaki orta sınıf bir ailenin günlük hayatını da yeniden üretir. Hafta sonu gezmelerinden akşam yemeği ritüellerine, tuvalet malzemelerinden okudukları dedikodulara kadar gündelik hayatın rutinlerinin ve ritminin temsilini vurgular. Yerel ama uzak, tanıdık ama yabancı ve kentsel manzaradan ve imgelemden yavaş yavaş silinerek egzotik olma riski taşıyan bir kültürün belgelenmesi,

İstanbul'un kentsel manzarasının bir parçası olarak yeniden can bulur. Müze'de ve romanda görünen eşyalar gözden kaçana daha genel bir yönelimi gözler önüne serer. Kemal'in ödünç aldığı eşyalar ve daha da önemlisi önemsiz şeyleri biriktirmekte bulduğu teselli, sıradan olanı yücelten bir bakış açısına işaret eder. Gündelik eşyalar mutluluk anlarını uzatmanın ve hayatının haritasını çıkarmanın aracı olur: Atılmış, çalınmış, arzulanan ve ikonik olanın koleksiyonu bu araçsallaştırmaya tanıklık eder. Kısacası, romandaki görgü kuralları ve eğlence alışkanlıklarının en ince ayrıntılarıyla anlatılması ve bunların ıvır zıvırlar ve a(r)tıklar aracılığıyla belgelenmesi geçmişi hem kurtarır hem ona estetik katar.

A(r)tık olanın estetiği, Müze'nin en önemli parçalarından birini şekillendirir. Zemin katta ziyaretçiyi, Müze için özel olarak üretilmiş, dört bin iki yüz on üç adet sigara izmaritinden oluşan bir panel karşılar. Bu izmarit mozaiği uzaktan bakıldığında tek bir hikâye gibi görünür. Ancak yakından bakılınca her izmarit farklı bir hikâye anlatır. Tarihlere göre dizilmiş bu izmaritlerin her biri, Kemal ile Füsun'un hayatındaki önemini kısaca açıklayan el yazısı notlarıyla, yılların farklı küllerini yeniden sunarlar. Sigara izmaritlerinin birkaç işlevi vardır. Her şeyden önce, Kemal'in saplantısının doğasının ve boyutunun kanıtıdırlar: En önemsiz ve değersiz nesneler için bile olsa dünyevi, yerleşik ve somutlaşmış bir saplantıdır bu. Çöpe değer kazandırılmıştır: A(r)tık olanı yeniden sahiplenmek, asıl değerin estetikte, şiirsel duyarlılıkta ve nesnelerin bir araya getirilme biçiminde yattığı anlamına gelir. Tıpkı Baudelaire'in kafiyelerini kentsel yaya yaşamının enkazında araması gibi, Kemal'in el üstünde tuttuğu şeyler de a(r)tık olandır.* Sergileme ayrıca bir alışkanlığın özündeki ritimleri ve kalıpları vurgular. Bağımlılıklar ve günlük rutinler bile belgelenmeye değerdir. Birliği simgeleyen birleşik çeşitliliğin alanı olan panel, a(r)tığı yeniden sunarak onu dönüştürür. Gündelik olanın sigara izmaritleri aracılığıyla temsil edilmesi, nihayetinde değer meselesini öne çıkarır: Bir nesneyi önemli kılan, onunla ilişkilendirilen hikâyedir.

---

* "Güneş"te, Paris'in yoksul mahallelerinde yapılan bir gezinti, şair yürürken onun edebi yaratıcılığını besler: "Her köşede bir uyak rastlantısı koklarım / Kaldırımdaymış gibi uyup kelimelere / Çarparak uzun zaman düşlenmiş dizelere". Bkz. Baudelaire, 1993, s. 169.

Koleksiyonun ikinci önemli parçası, olağandışı ancak halka ait, uzun zamandır kullanılmayan bir eşya olan ayva rendesidir. Müze rendeyi ayrı bir vitrinde, bir sanat objesi olarak yeniden hayata döndürür. Pamuk'un rendeye değer biçmesinin ikili bir işlevi vardır. Hayali bir hikâyenin bu "gerçek" veya özgün eşyası, anlatıyı romanın ardındaki birçok ilham kaynağı gibi destekler (Pamuk, 2025b, s. 15). Rende bu haliyle Benjamin'in tarihin unutulmuş ve ıskartaya çıkarılmış nesneleri kurtarma arayışını takip eder. Ancak romanda rende utanılacak bir sırrı, yani 1980 darbesini ve gündelik hayata yapılan askeri müdahaleleri vurgulama aracıdır. Kemal, sokağa çıkma yasağı başladıktan sonra Füsun'un evinden ayrılır ve bir askerin onu durdurması, arabasını araması ve rendeyi bulmasıyla sorgu başlar. Askerle bu kısa karşılaşmasının hikâyesi birkaç şeye dikkat çeker: nesnenin sıra dışılığı, Kemal'in onu çalması ve aynı zamanda ordunun gündelik hayata müdahalesi. Roman yetmişli yılların sonunda, 1980 darbesiyle sonuçlanan, sağcılar ile solcuların arasındaki şiddetli silahlı mücadeleler sırasında geçer. Darbe, üç yıl süren bir askeri rejimle, hâlâ yürürlükte olan bir askeri anayasayla ve totaliter olmasa da otoriter devlet uygulamalarıyla sonuçlanmıştır. Seksenlerin başında gündelik hayatın bir parçası olan sokağa çıkma yasağı, askeri darbenin sonuçlarından biriydi. Roman, tıpkı a(r)tıklar gibi, darbeden de silahlı çatışmalardan ve sokağa çıkma yasaklarından da, bunların Kemal'in Füsun'un evine yaptığı ziyaretleri veya şehrin günlük yaşamını etkilediği ölçüde üstü kapalı bir şekilde bahseder. Bu olay, kent tarihçisi Spiro Kostof'un (2007) "rejimler düşse bile geriye kalanlar, kişisel haz, acı ve onurun dokusunu ören ortak bir insanlığın şaşmaz ritmini anlatır" (s. 34, çeviri bana ait) şeklindeki sözünü tekrarlar niteliktedir. Müze(ler), kentsel mekânın devlet tarihiyle değil, daha çok kişisel tarihlerle ilgili olduğunu ileri sürer.

Pamuk'un Müzeleri sayesinde orta sınıf hayatının ve günlük ritüellerin sıradan hikâyesi ilgi odağı haline gelir ve a(r)tıklar bir sergi nesnesine dönüşür. Koleksiyon, George Perec'in (1997) "olağan-içi" diye adlandırdığı şeye öncelik vermesini; yani gündelik pratik ve alışkanlıkların, hayatlarımızı bilgilendiren ve şekillendiren eylemler olarak görülmesini anımsatır. "Neye Yaklaşımlar?" adlı yazısında şunları iddia eder: "Sorgulamamız gerekenler tuğlalar,

beton, cam, sofra adabımız, gereçlerimiz, aletlerimiz, zamanımızı harcama şeklimiz, ritimlerimizdir" (s. 210). Perec, manşetlere çıkan olaylar yerine, fark edilmeyen eylemlere ve geleneklere vurgu yapar. Onun eserinde, gündelik hayatın temsili, alışkanlıkları yabancılaştırarak onları "ne olduğumuz hakkında" konuşan tefekkür nesnelerine dönüştürür (s. 210). Pamuk'un, geçmişi canlandırma, anma ve yeniden kaydetme aracı olan Müzeleri de yok edilmiş, unutulmuş, göz ardı edilmiş, ancak yine de şehrin ritimlerini oluşturan pratikleri vurgulamaya çalışır.

SONUÇ

Daha önce de belirtildiği üzere, Masumiyet Müzeleri –hem roman hem de bina– muğlak bir örnek teşkil eder: Mekânsal bir metin ve metinsel bir mekân olarak, mimari ile edebiyatın etkileşime girdiği ve birbirini şekillendirdiği araçları sağlarlar. İkisi de İstanbul'a yaklaşmanın bir yoludur. Yalnızca hızla seçkinleşen semti değil, aynı zamanda şehrin çatışan tarihlerini de temsil ederek, çatışmaya hem mekânsal hem de metinsel düzeylerde müdahale ederler. Şehrin bir parçası olarak, gündelik deneyimden silinmiş, ancak yine de şehrin hafızasını, yazılarını, tarihlerini ve mekânlarını oluşturan bir nesle ve yaşam tarzına ses verirler. Müzeler, İstanbul'un kent manzarasının bir parçası olarak, aynı zamanda değer siyasetiyle de ilgilidir: Şehri temsil etme ve yeniden üretme hakkı, onu her gün deneyimleyenlere aittir. Eşyalarla somutlaştırılmış bir rüyalar evi olan Masumiyet Müzeleri, kişisel ve kamusalın, geçici ve kalıcının güçlerini birleştirdiği alanı sağlar. Şehrin geçmişi ve bugününü bir araya getiren, eskiden var olanın anılarıyla şimdi var olanın veya olmuş olanın hayal edilen alternatiflerini yan yana getiren Müzeler, şehrin kültürlerinden ve onunla bağlantılı yaratıcı endüstrilerden hem beslenir hem de onlara karşılık verir. Kent dokusuna iliştirilmiş Müzeler, bulundukları mekânı dönüştürür. Mukabilinde ortaya çıkan mekân mücadelesi de Müzeleri ve etrafındaki anlatıları tanımlar. İstanbul'un bir metropol olarak küresel iddiası, şehrin sayısız ritminden ve tarihinden beslenir. Müzelerin, anlatımı, konumu ve koleksiyonu aracılığıyla doğruladığı gibi, şehre sahip olma hakkı, nihayetinde sakinlerinin şehrin ritimlerine ve gündelik pratiklerine sahip olma hakkıdır.

KAYNAKÇA

Baudelaire, C. (1993). *The Flowers of Evil*. Oxford: Oxford University Press.

Benjamin, W. (1968). Hannah Arendt (Ed.). *Illuminations* (Harry Zohn, Çev.). New York: Schocken.

Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press.

Benjamin, W. (2006). Michael W. Jennings (Ed.). *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Cambridge: Harvard University Press.

Bryson, N. (1990). *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge: Harvard University Press.

de Waal, E. (2012). "Cultural Artifacts: *The Innocence of Objects*, by Orhan Pamuk", The New York Times.

Göktürk, D., Levent Soysal ve İpek Tureli (Ed.). (2010). *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*. Londra: Routledge.

Huyssen, A. (Ed.). (2009). *Other Cities Other Worlds: Urban Imaginaries in a Globalizing Age*. Durham: Duke University Press.

Keyder, Ç. (1999). *Istanbul: Between the Global and the Local*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Kostof, S. (2007). Z. Çelik, D. Favro ve R. Ingersoll (Ed.) "Majesteleri Kazma: Yıkımın Estetiği". *Şehirler ve Sokaklar* içinde (ss. 15-35). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Pamuk, O. (2026). *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (1999). "Bir İstanbul Romancısıyım". *İstanbul Dergisi*, ss. 58-68.

Pamuk, O. (2003). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025a). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025b). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Perec, G. ve John Sturrock (1997). *Species of spaces and other pieces*. Londra: Penguin Books.

Yerasimos, S. (1992). Stefanos Yerasimos (Ed.). "Kozmopolit Yapıdan Milliyetçiliğe". *İstanbul 1914-1923* içinde (ss. 9-25). İstanbul: İletişim Yayınları.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Hafıza İzlekleri ve Toplumsal Aidiyet: *Masumiyet Müzesi*'nde Kültürel Belleğin İnşası

PINAR ÖZÜTEMİZ PASCON

Bir roman, hangi süreçler neticesinde bir kültürel bellek arşivi mahiyeti kazanabilir? Takıntılı bir aşk hikâyesinin şahsi kayıtlarından hareketle, bir kolektif kimlik müzesi inşa etmek ne derece mümkündür? *Masumiyet Müzesi*'nin anlatısı kuşkusuz yalnızca bir aşk izleği olarak değerlendirilemez. Orhan Pamuk'un hem edebi metni yapılandırırken hem de müzeyi mekânsal olarak kurgularken sergilediği yazarlık, sanatçılık, küratörlük ve arşivcilik disiplinleri; eserin salt bir kurgu olmanın ötesine geçme iradesini açıkça ortaya koymaktadır. Peki, *Masumiyet Müzesi* yalnızca bir aşk hikâyesi, bir roman veya bir müze değilse, ontolojik olarak nedir? Esasen bu proje için, Pamuk'un çok katmanlı bir izlek üzerinden hikâye anlatıcılığının farklı şekillerini –yazınsal, görsel ve mekânsal– test ettiği bir anlatılar bütünü nitelemesi yapılabilir.

Masumiyet Müzesi, birincil düzlemde bir aşk hikâyesi olarak okunabileceği gibi, metnin yapısı çok katmanlı bir okumaya alan açar. Anlatı; modernite ve gelenek arasındaki gerilimin sosyopolitik yansımaları, dönüşen bir kentin melankolik tasviri, gerçeklik ile kurgu arasındaki üstkurmaca etkileşimleri, müzebilim ve koleksiyonculuğun epistemolojik temelleri üzerine kuramsal bir tartışma veya eşyanın ontolojisi, zaman, mekân, bellek gibi felsefi temaları sorunsallaştıran disiplinlerarası bir metin olarak da okunabilir. Aynı şekilde müze, Kemal'in şahsi hikâyesine ait bir hatıralar evi olarak gezilebileceği gibi nesnenin ontolojisi aracılığıyla kültürel belleğin yok olmaya yüz tutmuş unsurlarını muhafaza eden sosyolojik bir arşiv veya Baudrillardcı anlamda gerçek nesnelerle replikaların iç içe geçtiği bir *simülakr* dünyası olarak da tecrübe edilebilir. Burada ilginç olan *Masumiyet Müzesi*'nin sadece çok katmanlı anlatı biçimleri sunuyor olması değil, bu anlatıların hizmet ettiği ortak

amacı da ustalıkla gerçekleştiriyor olmasıdır: Zamanla yitip gideni arşivleyebilmek ve kaybedilenlere nadire kabinelerinde yer açarak ortak bir kültürel bellek inşa etmek. Bu bellek unsurları, bir hikâye etrafında toplanarak ziyaretçide aidiyet, aşinalık, yakınlık, özdeşlik duygularını tetiklerken, fiziksel müze aracılığıyla gerçek ile kurmaca arasındaki oyun süreklilik kazanır. Bu bağlamda, kolektif olarak aşina olduğumuz kültürel örüntülerin hem metinde hem de müzede nesnesel, imgesel boyutta karşımıza çıkması, bu bağlamda tesadüf değildir. Yazlık sinemalar, İstanbul yalıları, unutulmuş bayram gelenekleri, sokak kopekleri, şehrin değişen yüzü; nostalji, hüzün ve melankoliyi merkeze koyan kayıp aşk teması boyunca anlatının arka planını oluştururken kültürel kimliğin inşasındaki sessiz görevlerini yerine getirmek için okuyucunun zihninde durmadan çalışır. Başlangıçta yalnızca kayıp bir aşk ve arzu hikâyesinin takıntılı hatıraları gibi görünen anlatı, zamanla yok olmaya mahkûm dönemsel kültürün kaydını tutan bir bellek arşivine dönüşür.

• • •

Jan Assmann (2011), temel eseri *Kültürel Bellek*'in girişinde, kültürel bellek unsurlarını, aynı kültürdeki insanlar arasında kendiliğinden var olan ve yakınlık hissini besleyen "bağlayıcı yapı" olarak tanımlar.

> Her kültür, "bağlayıcı yapı" olarak nitelendirebileceğimiz bir formül geliştirir. Bu yapının, hem toplumsal hem de zamansal düzlemde işleyen kenetleyici bir gücü vardır: Bir yandan insanlara ortak bir deneyim, beklenti ve hareket sahası açan o "sembolik evreni" sunarak onları birbirine bağlar; bu birleştirici kuvvetle onlara bir güven ve bir istikamet tayin eder. [...] Diğer yandan ise bu yapı, iz bırakan tecrübelere ve hatıralara bir form ve mevcudiyet kazandırarak dünü bugüne bağlar; başka zamanların imgelerini ve anlatılarını akmakta olan şimdinin dokusuna işleyerek bir umut ve süreklilik tesis eder. (s. 2)

Assmann'a göre bu bağlayıcı yapı, kültürel kimlik ve aidiyet dediğimiz kavramlarla sıkı sıkıya ilişkilidir. Yani, bir toplumun bireyleri tarafından paylaşılan ortak örüntüler, o toplumun bireylerinin kültürel kimliğini oluşturur. Bu da o grubu, diğer gruplardan farklı ancak kendi içinde benzerlikler taşıyan ortak sosyal, kültürel ve politik özelliklere sahip kendine has bir topluluğa dönüştürür.

Bu sebeptendir ki kültürel bellek örüntüleri topluluklar için aynı duyguyu, algıyı, geçmişi veya imgeyi tanıyor, biliyor, paylaşıyor olma hissini besleyen temel kodlardır.

Masumiyet Müzesi, kültürel belleğin bu bağlayıcı yapılarını hem romanın metinsel anlatısında hem de müzenin mekânsal kurgusunda ustaca kullanır. Hikâye yitirilmiş olanı anlattığı için –yitirilmiş aşk, yitirilmiş zaman, yitirilmiş şehir, yitirilmiş kültür– bu bağlayıcı unsurlar hikâyenin ana duygusu olan hüzün ve nostalji ile yan yana ilerler. Zaten müze, doğası gereği nostaljik bir mekândır ama Orhan Pamuk, Kemal'in hatıra müzesini tasarlarken zaman-mekân-duygu örgüsüne titizlikle özen göstermiş ve müzeyi hem gerçek hayatta karşılığı olan hem de romanın kurgu dünyasına ait olan zeki tasarımlarla kurgulamıştır: çatı katı hariç gün ışığından mahrum spot aydınlatmalarla yaratılan gölgeli atmosfer; nadire kabinelerini çağrıştıran loş ışıklı klasik ahşap dolaplar ve içlerindeki solgun kâğıtlar, eski eşyalar, sepya renkli fotoğraflar, paslanmış metal objeler; içeride pek çok ziyaretçi dolaşırken bile hiç bozulmayan mutlak sessizlik; bu sessizlik içerisinde vitrinlerin derinliklerinden duyulan musluk şırıltısı, İstanbul'un sokak uğultuları, Boğaz vapurlarının sirenleri, Türk musikisine ait ezgiler... Titizlikle kurgulanan ve estetik bir bütünlük arz eden tüm bu ayrıntılar, temelde ortak bir ontolojik amaca hizmet etmektedir: Zamanın aşındırıcı etkisine maruz kalarak silinmeye ve unutulmaya mahkûm olanı kayıt altına almak; böylelikle geçici olanı nesne üzerinden sabitleyerek ona tarihsel bir bağlam ve ölümsüzlük kazandırmak.

1. YEŞİLÇAM, YAZLIK SİNEMALAR VE ORHAN GENCEBAY

Romanda Yeşilçam teması, Kemal'in, Füsun'un sinema hayranı olan ve bir gün Avrupalılar gibi sanat filmleri çekmeyi hayal eden Feridun'la evlendiğini öğrendiği 49. Bölüm'den ("Ona Evlenme Teklif Edecektim") itibaren hikâyede yerini alır. Kemal, Feridun'un filmciliğe olan ilgisini ve Füsun'un film yıldızı olma arzusunu bir fırsata dönüştürmek ister ve film yapım projelerini finanse etme bahanesiyle, Keskin ailesini akşam yemekleri için ziyaret etmeye, Feridun ve Füsun'la yazlık sinemalara gitmeye ve film prodüksiyon şirketlerinde vakit geçirmeye başlar.

Yeşilçam sadece melodramatik yapısı ve klişe hikâyeleriyle değil aynı zamanda sansür mekanizmalarından kirli ilişkilere, yolsuzluklara kadar sinema endüstrisinin trajikomik gerçeklerini de ele alan bir ironi konusudur romanda. Mesela 1970'lerin sonlarında toplumda artış gösteren siyasi kaos, kutuplaşma, kısıtlama ve korku atmosferi Yeşilçam'daki sansür teması üzerinden hicvedilir: Feridun'un yeni senaryosunu sansür kurulundan güvenli bir şekilde geçirmeye çalıştığı 59. Bölüm'de ("Sansürden Geçmek") "İslamiyet, Atatürk, Türk ordusu, din adamları, cumhurbaşkanı, Kürtler, Ermeniler, Yahudiler ve Rumlar hakkında hoşa gitmeyecek yorumların ve edepsiz aşk sahnelerinin dışında, Türkiye'deki sinema aslında özgürdü" (Pamuk, 2025a, s. 311)* der sansür kurulunda yıllarca çalışmış Hayal Hayati Bey. Aynı bölümde Feridun'un, sansüre takılmamak için senaryosuna "bayraklı vatanlı, Atatürklü, Allahlı birkaç tatlı söz" eklemek zorunda olması dönemin empoze ettiği ve toplumun kolektif belleğindeki bağlayıcı yapıları oluşturan değerlerin gayet gerçekçi bir ironisidir (Pamuk, 2025a, s. 313).

Yeşilçam izleğinin işlevi burada bitmez. 1950'lerden 1970'lere kadar görkemli dönemini yaşayan Yeşilçam filmlerinin, sınıfsal farklılıklar, köyden şehre göç, modernleşme çabasından doğan Doğu-Batı çatışması üzerinden yarattığı melodram kültürü de yine bir hiciv konusu olarak karşımıza çıkar. Bu melodrama kültürü, hemen her filmde zengin şehirli erkekler ve fakir taşralı kızlar arasındaki imkânsız aşkları, kırsaldan şehre göç edenlerin istismar edilen masumiyetlerini, bekâretini kaybedip fahişe olmak zorunda kalan kadınları; şehirli, açgözlü ve zalim fabrika sahiplerine ahlak dersi veren taşralı ama onurlu işçi sınıfını, âşıkları ayırmaya çalışan kötü kalpli anneleri, yanlış anlaşılmalar yüzünden ayrılmak zorunda kalan veya ölümcül hastalığa yakalanan âşıkları tekrar tekrar işleyerek hem dönemin klişelerini yaratır hem de kolektif bellekte silinmeyecek izler bırakır. Zaten Kemal ile Füsun'un aşk hikâyesi de Yeşilçam'ın bu imkânsız aşk örüntüsü üzerine kuruludur ve melodramatik örüntünün öngördüğü gibi, kötü kader mutluluğa izin vermez ve Füsun, *Kelepçeli Âşık*'taki Grace Kelly gibi sol kolunu

* Pınar Özütemiz Pascon'un yazısında *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

açık pencereye dayayarak araba kullanırken hayatına son vermeye karar verir. Yani Pamuk Yeşilçam'ın bu melodramatik örüntüsünü, hem o naifliğe bir saygı duruşu olarak hem de bu melodram kültürünün banalliğine gönderme yapan bir çerçeve olarak kullanır.

Masumiyet Müzesi, Yeşilçam teması dahilinde 60'lı ve 70'li yıllara damgasını vuran bir başka yitirilmiş kolektif kültür unsurunu daha ele alır: Yazlık sinemalar. Kemal, roman boyunca yazlık sinemalardaki Yeşilçam melodramlarının banalliği ve aşırı duygusallığına yukardan baksa da yazlık sinemaya doluşan çoluklu çocuklu, kadınlı erkekli kalabalıklarla birlikte o anın bir parçası olmaktan, aynı perdeye bakmaktan ve o insanlarla aynı hisleri paylaşmaktan garip bir haz duyar. Jan Assmann'ın "bağlayıcı yapı" olarak kavramsallaştırdığı; toplumsal güveni tesis eden ve kolektif aidiyeti pekiştiren formülasyon, Kemal'in anlatı dünyasındaki açık hava sinemalarında somut bir karşılık bulur. Çoluk çocuk, genç yaşlı her kesimden insanın beyazperdede aynı anda ve aynı kolektif eylemde buluşmasıyla kurulan o görünmez bağ, sadece mekânsal bir birliktelik değil, aynı zamanda sembolik bir evren inşa eder. Bu bağlayıcı yapının yarattığı güven ve aidiyet, anlatının sınırlarını aşarak okuyucunun kişisel alanına da etki eder.

Yeşilçam'ın tanıdık bildik melodramatik örüntüsü ve arabesk müziğin tanıdık bildik acısı Kemal'in yazlık sinema anlatısının birleştirici etkisini pekiştirir. Orhan Gencebay filmdeki fakir, dürüst ve "bizden biri" olan esas adamdır ve kaderine "Her şey karanlık/ Nerde insanlık" diye öfkeyle isyan ederken yazlık sinemadakiler bir sigara daha yakar, bir içki daha koyar ve hep birlikte kaderin onlara gülmeyişine efkârlanırlar (Pamuk, 2025a, s. 246). Yabancısı olduğu bu orta sınıf insanların basit, sıradan ve ortak zevkleri zengin ve burjuva bir çevreden gelen Kemal'i etkiler: "Çoğu zaman seyretmekte olduğumuz melodramatik filmin kederiyle sandalyelerde çekirdek yiyerek oturan binlerce kişinin kıpır kıpır hayatiyeti, bütün o kalabalık ailelerin, başörtülü annelerin, sürekli sigara tüttüren babaların, gazoz içen çocukların ve bekâr erkeklerin insanlığı, filmin anlattığı şeyle kafamda birbirine karışırdı" (Pamuk, 2025a, s. 245). Kendi çevresinden kopup da Keskin ailesini akşam yemeklerinde ziyaret etmeye başlamadan önceki burjuva hayatında küçümsediği tüm o klişe melodramlardan ve o yazlık sinema bah-

çelerinde bulunmaktan keyif almaya başlar: "[...] ben ağaçlar ve yıldızlar arasındaki o sinemada Füsun'un yanında oturmaktan çok memnundum." Ama bu memnuniyete hep hüzün eşlik eder, çünkü Kemal'in hikâyesi yitirilen zamanın ve yeniden inşa edilen belleğin hikâyesidir: "Yıllar sonra dut ve çınar ağaçları kesilerek üzerlerine apartmanlar dikilen, araba park yerine ya da yeşil plastik halılarla kaplı mini futbol sahalarına dönüştürülen bu büyük sinema bahçelerinin, kireçle badanalanmış duvarlar, imalathaneler, çökmekte olan ahşap konaklar ve iki üç katlı apartmanlarla ve sayısız balkon ve pencereyle çevrilmiş bu hüzünlü mekânlar[dan]" geriye kalan hüzün ve nostalji hikâyedeki kültürel bellek örüntülerinin sırtını yasladığı ana duygu olarak hep oradadır (Pamuk, 2025a, s. 245).

2. İSTANBUL'UN TAKSİ-DOLMUŞLARI VE SOKAK KÖPEKLERİ

70'li ve 80'li yılların İstanbulu'na has şehir hayatından izler, romandaki hikâyenin yalnızca dekoru değil, o dünyayı var eden asıl unsurlardır. Yalılar, Boğaz vapurları, taksi-dolmuşlar ve şehrin ayrılmaz parçası olan sokak köpekleri; hem romanın sayfalarında, hem müzenin koridorlarında hem de kataloğun içinde karşımıza çıkan canlı kültürel dokular gibidir. Şehrin bu kendine has ritmi, anlatıyı sadece bir metin olmaktan çıkarıp bizzat yaşanan bir hayatın yansımasına dönüştürür. Orhan Pamuk *Şeylerin Masumiyeti*'nde taksi-dolmuşları kaleme aldığı bölümde "Bir yandan şehrin bitip tükenmez manzaralarını, tuhaf köşelerini, yokuşlar arasından gözüken denizi arabanın penceresinden seyrederken, daha önceden hiç tanımadığı insanlara evde dün gece karısıyla neden kavga ettiklerini ya da dün akşam televizyondaki programda seyrettiklerinin neden çok rezil olduğunu ya da dünyanın ve memleketin gidişatının neden kötü olduğunu ya da askerlik hatıralarını anlatan yolcular"dan bahsederken pencerenin arkasından şehri izlemeyi bir nevi Baudelaire'in *flâneur*'ünün dünyayı izlemesi gibi anlatır (Pamuk, 2025b, s. 109).* Şehir manzaralarını izlemek elbette sadece bakmaktan ibaret değildir. Şehir imgeleri bazen hüzünle, bazen

* Yazıda, *Şeylerin Masumiyeti*'nden yapılan alıntılar için eserin Yapı Kredi Yayınları'ndaki Nisan 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

insanın içine sebepsiz dolan yaşama sevinciyle, bazen de umutla ilişkilenir. Bu sayede şehir, sokakları, köşeleri, tepeleri, köprüleri, manzaraları ve imgeleriyle kişisel veya toplumsal bir duygular haritası haline gelir. Kemal'in "Bana Onu Hatırlatan Sokaklar" isimli 31. Bölüm'de Füsun'u çağrıştıran bir dizi sokaktan geçmeyi kendine yasaklayarak zihninde çıkardığı duygusal şehir haritası buna güzel bir örnektir.

Kemal'in şahsi anılarını ve iç dünyasındaki fırtınaları İstanbul'un kültürel örüntüleriyle harmanlaması, roman boyunca birçok defa karşımıza çıkar. Eşyaları mezatlarda satılan paşa konakları, yangınların gölgesindeki mahzun Boğaz yalıları ve uzaktan yankılanan vapur sirenleri; Kemal'in bireysel hüznünü şehrin kolektif hafızasıyla mühürler. Şehrin arka sokaklarında başıboş dolaşıp Füsun'u hayal ederkenki hüznüne eşlik eden sahipsiz sokak köpekleri de şahsi hüznü, yalnızlığı ve terk edilmişliği kültürel bir bağlama taşıyan bir izlektir. *Şeylerin Masumiyeti*'nde gece sokaklara hükmeden köpek çeteleri, Doğu ile Batı arasındaki kültürel ayrışmanın somut bir örneği olarak karşımıza çıkar: "Sokakları ele geçiren vahşi köpek çeteleri" Doğu kültürünü yansıtırken "ev içlerine alışmış kibar köpekler" Batı kültürünün özelliği olarak tanımlanır (Pamuk, 2025b, s. 219). "İstanbulluların ev içlerindeki kibar köpekleri değil, çamurlu, pis, sefil sokak köpeklerini" kendilerine yakın hissetmesi; bu topluluğun hem Batı'dan farklı, kendine has kimliğini hem de kendi içindeki gizli ve birleştirici bağını vurgulayan çarpıcı bir kültürel örüntüdür (Pamuk, 2025b, s. 220).

3. RAKI, TÜRK SANAT MÜZİĞİ VE MAKSİM

Kemal'in hikâyesi boyunca rakı; keyfin, hüznün ve dinmek bilmeyen aşk acısının en sadık refakatçisi olarak belirir. Öyle ki, romanda yüzü aşkın kez zikredilen rakı kelimesi, müzenin on üç farklı kutusunda kimi zaman bir kadeh kimi zamansa bir şişe olarak cisimleşir. Umutsuz aşkının henüz ilk demlerinde Kemal için rakı; burjuva sofralarının neşesine, sosyal bir rahatlamaya ve dost meclislerine eşlik eden bir araçtır. Ancak aşk acısına düştüğünde, aynı rakı kederini teselli eden bir çareye dönüşür. Kemal artık; ruhunu kemiren kıskançlıktan kurtulmak, zihnindeki karanlık dehlizler-

den kaçmak ve saplantılı fikirlerini bir an olsun susturabilmek için rakıdan medet umar. Onun dünyasında rakı, sadece bir içki değil; aşk acısını katlanılabilir kılan, hatta zaman zaman bu hüzünden estetik bir haz almasını sağlayan melankolik bir unsurdur: "İyice sarhoş olunca, acımdan tuhaf bir zevk aldığımı, durumumu aptalca bir gururla kitaplara, filmlere, operalara layık bulduğumu hissederdim" (Pamuk, 2025a, s. 173). Kemal, hikâyesini romancı Orhan Pamuk'a emanet ederken ise rakı; müzenin çatı katında gece boyu süren o derin sohbetlerde, iki adam arasında filizlenen kadim bir dostluğun ve paylaşılan sırların sessiz tanığına dönüşür.

Pamuk, kültürel belleğin en aşina örüntülerinden biri olan rakıyı anlatının organik bir parçası olarak hikâyeye ustalıkla dahil ederken; bu geleneğin ayrılmaz eşlikçileri olan Klasik Türk Müziği ve gazino kültürünü de bu geniş tasvirin içine yerleştirir. Cumhuriyet'in modernleşme serüveniyle birlikte, 1970'lerden itibaren geleneksel müzik pratikleri de köklü bir dönüşümün eşiğine gelir. Batılılaşma hamlelerinin müzik dünyasındaki yankılarıyla, Klasik Türk Müziği yeni nesillerin gözünde "eski moda" bir tınıya dönüşmeye başlar. Romanda İstanbul burjuvazisinin tipik bir temsilcisi olan Kemal, bu müziği demode bularak mesafeli duran "Batılılaşmış" karakterken; Füsun'un babası Tarık Bey "üçüncü kadeh rakıdan sonra ruhsal bir derinlik duygusu ve efkârla gözlerini kapatıp başını sallayarak müziğe tempo tutan" ve bu "yerli" şarkılarda teselli bulan, geleneğin nahif bir savunucusu olarak karşımıza çıkar (Pamuk, 2025a, s. 319). Kemal'in Keskin ailesini sekiz yıl boyunca her akşam ziyaret ettiği o uzun sofralarda ya da onları götürdüğü İstanbul gazinolarında; musiki ve rakı hikâyenin tam merkezinde konumlanır. Bu şarkıların barındırdığı derin keder ve Tarık Bey'in o kederli nağmelerden aldığı manevi haz, aşk acısı çeken Kemal'i Keskinlere daha da bağlar. Başka bir deyişle musiki, sınıf farklarını ve dünya görüşlerini aşarak, aşk acısı çeken Kemal ile Keskin ailesini aynı duygu ikliminde buluşturan birleştirici bir köprüye dönüşür: "[...] Tarık Bey, Mücevher Gazinosu'ndan gelen şarkıya, Selahattin Pınar'ın 'Nereden Sevdim O Zalim Kadını'na elindeki rakı bardağını ve başını çok ağır bir havada sallayarak eşlik etti. Bizler de şarkının kederini paylaşmanın çok iyi olacağını anlayıp ona katıldık" (Pamuk, 2025a, ss. 324-325). Tarık Bey

öldüğünde ise Kemal, Füsun'un ehliyet sınavındaki başarısını da bahane ederek Füsun ve annesini dönemin en prestijli şarkıcılarının çıktığı Bebek'teki Maksim Gazinosu'na götürür:

> Hep birlikte Bebek Maksim'e gittiğimiz o akşam, hepimiz sarhoş olduk. Müzeyyen Senar'ın sahneye çıkmasından sonra, bütün masa hep birlikte şarkılara katıldık. Nakaratlarda hep bir ağızdan şarkıları söylerken, herkes birbirinin gözünün içine bakıyor, gülümsüyordu. Bütün gecede bir veda töreni havası olduğunu da, şimdi yıllar sonra hayal ediyorum. (Pamuk, 2025a, s. 412)

Aynen Kemal gibi Pamuk da *Şeylerin Masumiyeti*'nde kaleme aldığı "Eski Müzik ve Şehir" bölümünde; unutulmaya yüz tutmuş Klasik Türk Müziği ile kurduğu ilişkiyi Doğu-Batı ikilemi, hüzün ve aidiyet temaları üzerinden derinleştirir:

> Babaannem "Klasik Türk Müziği" denilen şeyi sever, radyodan Zeki Müren'in konserlerini, diğer eski tarz şarkıcıları dinlerken ayağının kenarından sarkan terlik ile farkında olmadan tempo tutar, biz torunlar da ona bakarak gülümserdik. Ama bu müzik Batılılaşmaya azimli biz yeni kuşaklara fazla ağır ve kederli gelirdi. Eski müziğin hüzünlü dünyası, tıpkı Nişantaşı'ndaki evi baştan aşağıya kaplayan ağır ve kalın halılar gibi, bize hem evde biz bize olmanın rahatlığını hissettirir hem de yeterince "modern" olamamanın huzursuzluğunu verirdi. (Pamuk, 2025b, ss 224-225)

Pamuk, aynı musikinin yalnızca kişisel hikâyelerimizin melankolisini taşımakla kalmadığını; aynı zamanda kültürel düzlemde paylaşılan ortak kederin ve kolektif bir hüznün de en güçlü tesellisi olduğunu ekler:

> Ama müziğin ağır ve kederli temposundan, tanıdık havasından, hüznün ve kaybetmenin yalnız bize özgü bir şey olmadığını, tramvay dolu kalabalıkla birlikte, bütün şehre ait olduğunu da mutlulukla anlar, teselli oluruz. Kendi acıklı aşk hikâyemizin, herkesten saklamak istediğimiz yenilgi ve utancımızın aslında herkesin, bütün şehrin hikâyesi olduğunu anlamaktan, bunu eski müziğin gücüyle hissetmekten daha büyük bir teselli olabilir mi? (Pamuk, 2025b, s. 227)

4. ÇAY

Türk toplumunun kahvaltı sofralarından gecenin en geç saatlerine dek hayatın ritmine eşlik eden geleneksel Türk çayı; *Masumiyet*

Müzesi'nde hem romanın anlatı katmanlarına hem de müzenin fiziksel dokusuna nakşedilmiş bir diğer kültürel bellek desenidir. Romanda yaklaşık kırk kez geçen ve müzede yedi farklı kutu içinde sergilenen çay; diğer tüm kültürel unsurlar gibi yalnızca bir içecek olmanın ötesine geçerek, derin sembolik anlamlar yüklenir.

Anlatıda çay; aile meclislerinin ve dost sohbetlerinin merkezinde yer alan bir misafirperverlik sembolü olarak belirirken toplumsal düzlemde yakınlık, samimiyet ve aidiyet duygularını temsil eder. Kemal'in dünyasında ise bu gündelik ritüel, çok daha kişisel bir anlama bürünür: Kemal, Füsun'a duyduğu o dinmek bilmeyen arzuyu gizlemenin, onunla aynı mekânda biraz daha kalabilmenin ve bu sessiz yakınlığı sürdürmenin en masum bahanesi olarak çayı kullanır: Füsun'a bir bardak çay ikram eder ve "Çayını içmeden gidemezsin" diyerek Merhamet Apartmanı'nda daha fazla kalmasını umar (Pamuk, 2025a, s. 29). Aynı buluşmanın ilk dakikalarında havada asılı kalan gerginliği dağıtan yine çayın varlığıdır. Çaylarını içerken çocukluk anılarını ve ortak akrabalık bağlarını konuşurlar; böylece çay, duygusal yakınlaşmanın en doğal katalizörü haline gelir. Kemal, Füsun'u yeniden görmeye ikna etmek için yine bu gündelik ritüelin masumiyetine sığınır: "Lütfen, bir daha gel ve yalnızca çay içelim" (Pamuk, 2025a, s. 31). Anlatının ilerleyen bölümlerinde Emirgan'da arabayı rıhtıma park edip Füsun'la arabada çay içmek, Rumelihisari'nda bir kahvede semaver ile çay sipariş etmek, Keskinlerin evinde çay sigara içerken sessizce televizyon seyretmek, çay bahçesinde çay, simit ve peynirin tadını çıkarmak çayın samimiyet, yakınlık ve güven duygularıyla özdeşleştiği anlar olarak karşımıza çıkmaya devam eder.

Çay sadece aşk hikâyesinin bağlayıcı bir unsuru olmaktan ibaret değildir. Kamusal ve sosyal yaşamın da doğal bir parçasıdır. Kemal'in annesinin lobideki pastanede arkadaşlarıyla buluşup çay içme geleneği sosyal ilişkileri sürdürmenin bir yöntemidir. Şirketteki çay ocağında çay hazırlayıp servis yapan çaycı, çayın kamusal hayatın ve kamusal hiyerarşinin de ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterir. Kemal kendini asla ait hissetmediği babasının şirketine her gidişinde "patronun oğlu" olmasına rağmen orada içeceği bir bardak çay sayesinde içindeki huzursuzluğun hafifleyeceğini düşünür. Orhan Pamuk *Şeylerin Masumiyeti*'nde bu konuda da Kemal'le

hemfikir olduğunu belirtir: "Çayın, milliyetçilik gibi, İslamiyet ya da Atatürk gibi insanları birleştiren bir harç olduğuna ikimiz de inanıyorduk" (Pamuk, 2025b, s. 70). Bu bağlamda çay, toplumdaki sınıf bilincine dayalı ayrımları ortadan kaldıracak kadar güçlü bir kültürel örüntüdür. Toplumsal statü, zenginlik veya köken ne olursa olsun, toplumun her üyesi aynı geleneksel çay içme alışkanlığına sahiptir ve bu ortak alışkanlık, farklı statüler arasında görünmez bir köprü kuran, bireyleri yakınlık, aşinalık ve aidiyet aracılığıyla aynı topluluğun bir parçası yapan araçtır.

• • •

Sonuç olarak, *Masumiyet Müzesi*, gündelik nesnelerin birer "hatıra nesnesi" olmanın ötesinde, toplumsal kimliği şekillendiren ve bireyler arası görünmez bağları tesis eden yapısal aktörler olduğunu ortaya koymaktadır. Roman, müze ve müze kataloğu sadece Kemal'in takıntılı aşk hikâyesinin anlatısı olarak değil, dağılmış ve kaybolmaya yüz tutmuş kolektif belleğin parçacıklarını bir araya getirip arşivleyen ve bunları bir hikâye etrafında birleştirerek yeniden canlandıran devasa bir nadire kutusu olarak tasarlanmıştır. Sokak köpekleri, rakı, musiki ve çay gibi kültürel göstergeler; Jan Assmann'ın "bağlayıcı yapı" kuramında ifade edilen toplumsal uyumu ve sürekliliği sağlayan unsurlar olarak işlev görür. Bu göstergeler, bireysel deneyimi kolektif bellek düzlemine taşıyarak, şahsi olanın toplumsal olanla nerede ve nasıl kesiştiğini ortaya koyan sosyolojik veriler sunar. Aynı örüntüler, Türkiye'nin modernleşme sürecindeki Doğu-Batı gerilimini, sınıf ayrımlarını ve kamusal alanın hiyerarşik yapısını nesneler üzerinden görünür kılar. Kemal'in hikâyesinde birer kaçış ya da tutunma noktası olarak beliren bu unsurlar, aslında bir toplumun keder, aidiyet ve yakınlık gibi soyut kavramları hangi somut pratikler üzerinden deneyimlediğini belgeler. Dolayısıyla, romandaki nesnelerin müze çatısı altında mekânsallaşması, sadece bir kurgunun sergilenmesi değil; geçici olanın eşya aracılığıyla kalıcı bir tarihsel bağlama yerleştirilerek dondurulması eylemidir. Bu kültürel unsurların çözümlenmesi, metnin sadece edebi estetiğini değil, aynı zamanda barındırdığı antropolojik derinliği de görünür kılmak için önemlidir. Nesne,

hafıza ve şehir arasındaki bu diyalektik ilişki; bireyin kendi tarihselliğini inşa ederken toplumsal norm ve alışkanlıklardan ne ölçüde beslendiğini kanıtlar.

KAYNAKÇA

Assman, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. New York: Cambridge University Press.

Pamuk, O. (2025a). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025b). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İstanbul, Masumiyet Müzesi: Edebiyat ve Müze

ISABELLA PEZZINI

1. EV, KOLEKSİYON, MÜZE

Yazar ve sanatçıların, yaşamları boyunca, bizzat kendileri tarafından düşünülmüş ve kurulmuş ev-müzeleri her zaman özel bir merak ve hayranlık uyandırmıştır. Bu bölümde, kurulmuş birçok müzeye koşut olarak, henüz var olmayan yeni bir müze örneğinden söz edeceğiz: Yazar Orhan Pamuk bu tamamen özgün tasarısını, edebiyat ile gerçeklik arasında yaratılabilecek bu temaya ve cesur amaca adadığı *Masumiyet Müzesi* adlı kitabında açıklar. Pek çok Pritzker Ödülü'nden sonra, çağdaş toplumun seçtiği tema olarak müzeye odaklanmasının dolaylı bir kanıtı bu kez sözcülüğü üstlenen Nobel Ödülü'dür. Ancak söz konusu durumda yazarımız kendi ülkesinde düşüncenin gelişimi açısından ciddi sorunlar yaşamaktadır ve göreceğimiz gibi müze teması bu çelişkinin habercisidir.

Pamuk'un bu eserini, yeni müzeografi ile daha iyi ilişkilendirebilmek için ev-müze teması hakkında birkaç kısa genel değerlendirme yararlı olacaktır. Görünürde bireyin krallığı olan ev ile bir müze arasında çok fark vardır. Burada, müzeye girildiği andan itibaren, sergilemedeki önemine bağlı olarak, bireysel mülkiyetle bağlantılı olmayan, özel oldukları zamanlardaki işlevlerine ve kullanımlarına ait tüm izlerin silinmiş olduğu eşyaların ortak mirasına erişimimiz olur. Bununla beraber ev-müze, müze tipolojisinin önemli bir bölümünü oluşturur. Önemli müzeler, kişilerin kendi kendilerine bu özel sergileme işlevini tatmin etmek için seçtikleri mekânlarda tuttukları bireysel koleksiyonlar olarak doğarlar.

Kuşkusuz bu, tarih boyunca hep olagelmiştir: Özel mülkiyet ile müze arasındaki ideal sürekliliği vurgulayan birçok mekân vardır. Olağanüstü fikir babası, Tivoli'deki Hadrianus Villası'dır; Villa'da, genç ve kültürlü imparatorun hayatındaki en güzel ve

ilginç mekânların tümü, bir eve-şehre ait odalarda-mahallelerde toplanmış, yeniden üretilmiştir. Mekânın etkileyiciliği, Marguerite Yourcenar'ın (1951) villa bütüncesinin uzun süreli incelemesine başvurarak oluşturduğu edebi bir metin olan *Hadrianus'un Anıları* aracılığıyla aktarılmıştır bize. Koleksiyonculuk alışkanlığı antik çağda o kadar yaygınlaşmıştı ki Vitruvius genellikle hediyelerden ya da savaş ganimetlerinden oluşan resim ve heykellerin yerleştirilebilmesi için ev planının içinde özel bir mekân öngörmüştür (Pomian, 1978, s. 330).

Hayatları boyunca yaptıkları şeylerden ya da yaşadıkları deneyimlerden ötürü, belirli bir toplum ya da kültürün olağanüstü ve seçkin olarak değerlendirdiği insanların evleri de müzeye dönüştürülmüştür. İster azizlerin, sanatçıların ya da her türden ustanın temas yoluyla kişiliklerinden temel bilgilerin geçtiğine inanılan eşyalarına karşı derin hayranlık biçimlerinde olsun, ister kudret ve görkeminin bir bölümünü görebilmek için kraliyet evlerinde olsun, yaşadıkları ve izlerini bıraktıkları alanı değiştirmeden muhafaza etmek arzu edilmiştir. Günümüzde hayranlık biçimleri politikacılara ve gösteri dünyasının önemli kişilerine ait eşyalara ve konutlara doğru kaymıştır.

Örneğin Küba'nın Havana şehrindeki Hotel Mundos, yazarlar için sıklıkla yapılan bir uygulama olarak, Ernst Hemingay'in *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* kitabını yazmaya başladığı söylenen odayı müzeye dönüştürmüştür ve daha sonra yazarın yerleştiği sahildeki mülk de müze haline getirilmiştir. Mekân yalnızca bir hatıraya hizmet etmez, aynı zamanda yaratımdaki övgünün bir bölümünü de üstlenir. Bu olay Havana'da sistemli olarak sürdürülür. Geçen yüzyılın 90'lı yıllarından itibaren mimar Eusebio Leal şehrin tarihi merkezinin yeniden iyileştirilmesi için binaların, dükkânların, fabrikaların ve kentsel yapıların son derece dikkatli bir restorasyonunun yanı sıra, ziyaretçilere, turistlere ve bölge sakinlerine yönelik titiz bir duyuru çalışmasının eşlik ettiği örnek bir çalışmaya imza atmıştır. "Müze" tabelasına her adımda rastlanır, turistik kullanım için yeniden tasarlanan binalar bile hikâyelerinin anlatıldığı bir mekân barındırır. Bu durum, Küba'nın tamamının tarihi-siyasi değişimler nedeniyle ve özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nin ambargosunun ardından zorunlu bir konservasyon sürecine dahil olduğu

bir bağlamda gerçekleşir. Çoğu tüketim ürününün olduğu gibi, ulaşım araçlarının da çok az olması sebebiyle son derece değerli olan 50'lerden kalma eski Amerikan arabaları, gündelik nesnelerin istem dışı müzeleştirilmesinin klasik bir örneğini oluştururlar (hemen hemen hepsi Sovyet malı Fiat 124 motorlarıyla yeniden üretilmişlerdir). Bir yerden bir yere gitmek için ve turistleri taşımak için faydalanıldıklarına göre, kullanım değerlerini korumaktadırlar, ancak olası koleksiyon değerlerinin farkındalığı, koleksiyonlarıyla gurur duyan sahipleri tarafından da artık açıkça görülmektedir.

Öte yandan, hayatlarını eşya toplamaya adayan, bazen onları koymak için evlerini ya da özel olarak düzenlenmiş alanları tahsis eden her türden koleksiyoncu mevcuttur. O halde mekân, ortak anlam planına göre bir dizi eşyayı düzenlemenin bir yolu olan koleksiyonla eklemlenir. Krzysztof Pomian'a (1978) göre, bir koleksiyonun parçası haline gelen eşyalar, *faydaları* ile önemli ölçüde anlam taşıyıcıları, yani görünen dünya ile görünmeyen dünyayı, şeylerin dünyası ile değerlerinin dünyasını birbirine bağlama ana işleviyle *semiophor* olmaları ya da haline gelmeleri arasındaki temel bir karşıtlığa göre ayırt edilirler. Pomian, yeni sosyal sınıfların doğuşunun, anlam taşıyıcılarının yeni konservasyon mekânlarının kuruluşuna nasıl eşlik ettiğini tarihsel açıdan ortaya çıkarır: Örneğin kütüphaneler ve sanat ve bilgi üreticilerinin stüdyoları. Ayrıca mesenlik ve onunla birlikte sanatın propaganda amaçlı kullanımı da gelişir:

> Anlamın faydadan daha üstün olduğu bir kez daha doğrulanır. Görüldüğü gibi, koleksiyon parçaları üstünlüğün olmasa da toplumsal aidiyetin sembolleri olduklarına göre, öyleyse anlam taşıyıcıları edinme, sanat eserleri satın alma, kütüphaneler ya da koleksiyonlar oluşturma işleminin, servet hiyerarşisinde üst sıralarda yer alan kişilerin, faydayı anlama dönüştürerek, zevk ya da bilgiye karşılık gelen bir konuma ulaşmalarını sağlayan işlemlerden biri olduğunu kavramak zor olmaz. Dolayısıyla gösterge taşıyıcıları alma, ancak faydacı yoldan kazanılan paranın bir kısmından vazgeçerek ulaşılabilen kapalı bir ortama giriş bileti almaya eşdeğerdir. (Pomian, 1978, s. 358)

Böylelikle ev-müzeler, çoğu zaman kişinin çevresinde görmeyi sevdiği eserleri sergileyerek günlük yaşamı ve bir deneyimin değerini hatırlama gibi ikili işlevi yerine getirirler. Kişi hayatını biriktirmeye adamışsa, koleksiyon aslında onun eseri sayılır. Pek çok ünlü müze

böyle doğmuştur. İtalya sınırları içinde kalmayı yeğlersek, bilgili bir genç beyefendi olan Gian Giacomo Poldi Pezzoli di Albertone'nin (1822-1879) koleksiyonundan doğan Milano'daki Poldi Pezzoli Müzesi'ni düşünebiliriz. Silah koleksiyonuyla başlayıp, işi biriktirdikleri için "küçük bir bekâr dairesi" inşa etmeye kadar vardırarak, hayatını buna adamıştır. 1961 yılına ait bir kılavuzda yazıldığına göre, burası "belki de 19. yüzyılın sonlarındaki mimari ve dekoratif 'zevk'in en görkemli ve tipik kanıtıdır", yıllarca Alessandra Mottola Molfino tarafından örnek bir şekilde yönetilmiştir (2004) ve Avrupa'da Londra'daki Wallace Koleksiyonu ve Paris'teki Jaquemart-André ile karşılaştırılabilir. Ya da Roma'daki, daha yakın zamana ait (1995), çok daha sınırlı olanaklarla ancak konutun boyutuna sıkı sıkıya sadık bir sonuca ulaşan, 1958'e ait *Yaşam Evi* başlıklı özyaşamöyküsünde hayatı ile 19. yüzyıl Avrupa mobilya koleksiyonu arasındaki bağlantıyı anlatan İngiliz edebiyatı eleştirmeni Mario Praz'ın ev-müzesini sayabiliriz.

Olası müze türlerinin devamlılığının uç noktasında, koleksiyona özel olarak inşa edilmiş ya da sahibinin vefatı üzerine gündelik eşyaları boşaltılan "ev" bulunur. Hiç değilse, Venedik'teki Peggy Guggenheim Koleksiyonu gibi, modern ve çağdaş sanatın talihli kişisel müze-koleksiyon örneklerini de bu kategoride bulabiliriz. Peggy Guggenheim, Nazilerin büyük "dejenere" sanat sergisini (1937) düzenledikleri sırada, Londra'da ve daha sonrasında New York'ta çağdaş sanat koleksiyoncusu olarak kariyerine başladıktan neredeyse on yıl sonra, savaşın ardından 1947'de Avrupa'ya geri dönmüştür. Venedik'te Büyük Kanal üzerinde ikamet edeceği Palazzo Venier dei Leoni'yi satın almıştır. "Soyutlamacılar ve sembolistler" arasında dengeli bir şekilde böldüğü koleksiyonunu oraya taşımış ve ertesi yıl bahçede yapılan bir heykel sergisiyle koleksiyonunu halka açmıştır. New York Guggenheim Müzesi'nde 1969'da eserlerini sergilediğinde, koleksiyonunu ve binayı Solomon R. Guggenheim Vakfı'na bağışlamaya karar vermiştir. Bağış koşulu olarak Venedik sezonunun en azından yarısı süresince Palazzo Venier'in halka açık olması şart koşulmuştur ve oraya gitmek her zaman bir zevktir.

Danimarka'da Humlebæk'te bulunan Louisiana Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi özel konutla hiçbir alakası olmamasına rağmen,

insani boyutta bir müze fikrini devam ettirir. Mükemmel hizmetler ve çok canlı bir kültürel programla muhteşem bir manzaraya sahip olan müze, orayı sık sık yeniden ziyaret etmenin keyifli olacağı biçimde tasarlanmış bir mekândır: "Ev"in bazı sembolik özellikleri (kendini evinde hissetme, köklerine geri dönme) müze kavramına ilham vermektedir; 1958'de bir Danimarka sanatı koleksiyonuyla başlayıp, daha sonra kesin olarak uluslararası sanata kapılarını açmıştır.

Buna ek olarak, Heidegger'in ünlü bir denemesine (1954) başlığını veren Höldlerlin'in dizesinde söylediği gibi "şiirsel biçimde, insan mesken tutar". O halde, nesneleri biriktirmeye ya da basitçe toplamaya, bu nesnelerle kendi dünyasını kurmaya, günlük yaşamı daha rahat ve konforlu hale getirmeye, zevkini ifade etmeye ve bunu başkalarına iletmeye yönelik önlenemez insan dürtüsü nedeniyle, her ev, her mesken başlı başına küçük bir müzedir. Her birimiz insanlarla, mekânlarla, hayatının özel anlarıyla bağlantılı nesneleri korur; bunlar, hediye olarak ya da miras olarak elde edilen, özel bir manevi değere sahip nesneler, özenle seçilen ve satın alınan nesneler, yalnızca sevilen nesneler, onlarla birlikte yaşamayı sevdiğimiz ya da onlarsız olamayacağımız değerli ya da özel bir niteliğe sahip olduğu varsayılan nesnelerdir. Bizi onlara bağlayan bağlantılar karmaşık olduğundan, hayatlarımız ile etrafımızı çevreleyen nesnelerin varlığı arasındaki düğüm ayrıştırılamaz hale gelir (Bodei, 2009).

Nesneler, göstergebilimsel araştırmanın ilk olarak efsaneler, masallar, öykülerdeki işlevlerini inceleyerek açığa çıkardığı gibi, özneleri harekete geçiren somut değerlerin yatırım alanıdır. Her tür arzu, ihtiyaç, değiş tokuş, armağan, çatışma, etkileşim nesnelerin aracılığıyla gerçekleşir, nitekim onları diğer nesnelere göre sınıflandıran betisel bileşenleri ve onları öznelere göre tanımlayan kipsel bileşenleri bakımından ikili olarak tanımlanmışlardır (Greimas, 1983; Bertrand, 2000). Belirli eylemlerin gerçekleşmesi için yetkilendirdiğimiz son derece kullanışlı nesneler (bir kutuyu, bir şişeyi açmak...), iletişim kurmamızı sağlayan diğer nesneler (telefon, bilgisayar...), armağan gibi bir duyguyu ifade eden nesneler vardır. Yetkilendirilmiş bir istemeyi, zorunda olmayı, yapabilmeyi, nasıl yapılacağını bilmeyi temsil edebilirler. Nesneler, yardımcıların, arkadaşların, dostların, hatta engelleyicilerin duygusal önemini üstlenmek için eylemsizlik durumlarını yitirirler.

2. EDEBİYAT, HAFIZA, MEKÂNLAR

Edebiyat da her bakımdan hafıza sanatına dahildir. Yalnızca müzelere ya da galerilere yapılan ziyareti açıkça içermekle kalmayan, olay örgüsünü o mekâna yerleştiren edebiyat metinleri de vardır. Sinemada, Bernardo Bertolucci'nin *The Dreamers* [Hayalperestler] (2003) filminde alıntıladığı, Godard'ın *Bande à part* [Çete] filminde kahramanların Louvre Müzesi'ndeki 9 dakika 45 saniyelik koşusu ünlüdür. Ancak metinler de beraberlerinde taşıdıkları anlamları olan nesnelerle ve yaşam biçimleriyle dolu olası müzelerdir. Onların simgesel boyutunu, örneğin öykülemenin zamanlarını, mekânlarını, kişilerini yaratmaya yarayan betimlemeleri düşünelim. Metnin içinde devinen mekânlar ve nesneler, kendi içinde anlamlı olan bakış açıları ve perspektiflerle ilişki kurarak, çoğu zaman anlatılan hikâye hakkında açıkça söylenenden çok daha fazlasını söylerler (Bertrand, 2000).

Dil, pek çok sergileme pratiğinin gerçekleştirildiği alan olmasının yanı sıra, konservasyonun da bir çeşit güvencesidir, bu görev için kalıplarını mimarlık dilinden alır: Sanatların ana tanrıçası Mnemosyne, metinlerini oluşturmak için retoriğin alanlarından yararlanır.

Philippe Hamon (1989), edebi metin, hafıza ve sergileme arasındaki karşılıklı sıkı ilişki üzerine bir kitap yazmıştır; bu karşılıklı ilişki şehir ile 19. yüzyıl edebiyatı arasında gelişen bağlantı arka planında pekiştirilir. Bu yüzyılda şehir ile kitap arasındaki eğretileme o kadar yaygındır ki yükselen bir tema halini alır: Okuma bir şehrin içindeki güzergâha benzer; şehir de kendince, içinden geçilecek bir kitap/cilt gibidir. Proust'un kendisi de ilk okumaları yoluyla çocukluğuna ait mekânların yeniden canlandığından söz edecektir (s. 5). *Sergileme* bu nedenle, kendi belirsizliği içinde, bu bağlantının yol gösterici ve arabulucu öğesi gibidir. Aslında esensiz bir yöntemde anlam ve değer yitimi olarak deneyimlenebilirken, esenli bir yöntemdeyse, her ne kadar iyi düzenlenmiş de olsa, devasa bir mağazaya indirgenen dünyada rasyonelliğin *ıvır zıvır*'a (*bric-à-brac*) direnmesi olarak deneyimlenebilir ya da betimlenebilir. İlk yönteme örnek olarak, Balzac'ın *Tılsımlı Deri*'sindeki kaotik dağınıklığı içinde iyi bir şey vaat etmeyen eskici dükkânını ya da *Sylvie*'de (1853) Nerval tarafından betimlenen modası geçmiş iç

mekânları ve uyumsuz koleksiyonları hatırlayabiliriz. İkinci yöntemin kanonik örneği, gerçekte, malların şeklini nasıl değiştireceği ve kadın müşterileri satın almaya teşvik ederek nasıl ayartacağı konusunda şaşmaz bir içgüdüye sahip müdür tarafından mal düzeninin sürekli köklü bir değişime uğratıldığı devasa mağazanın betimlendiği Zola'nın *Kadınların Cenneti*'dir (1883).

Bu nedenle hayatın ve hafızanın farklı metinsel ile mekânsal yazılma biçimleri arasında, edebiyat ile şehir arasında var olan güçlü devamlılık, Orhan Pamuk'un son üretiminde de, açık bir hikâye etme malzemesi olmuştur. Eserlerinde *Hafıza Sanatı*'na bilinçli bir referansın bariz olduğu çok donanımlı bir yazar söz konusudur; Cicero'nun *De Oratore* kitabında olduğu gibi, imgelerin ve mekânların çağrıştırıcı gücünün farkındalığına sıkı sıkıya bağlanır ve "özellikle hafızanın temsili imgelerinin kalıcı izini duyguların işbirliğine" devreder (Assmann, 1999, s. 348).

Gerçekte burada bizi özellikle ilgilendiren, tek bir projenin iki farklı anına tanıklık ettiğimiz iki kitabı bulunur: *İstanbul* (2003) ve *Masumiyet Müzesi* (2009). Açıkça özyaşamöyküsel ve aynı zamanda ansiklopedik olan, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl arasındaki, hikâye edilen ve yeniden kurulan dönemin tarihi ve kişisel imgelerinin olağanüstü çağrıştırıcı görsellerle süslendiği ilk kitap, yazarın doğduğu şehre bir övgü niteliğindedir. İkinci kitap kurmaca bir eserdir, bununla birlikte birinci tekil şahıs ağzından anlatılan, anlatı düzleminden gerçeklik düzlemine geçişe, bilgi aktarımına yönelen bir sözceleme stratejisine dayalı bir romandır. Özellikle roman kahramanı takıntılı aşk hikâyesine ait nesnelerin, geriye kalan eşyaların ve kırık bibloların yer aldığı bir müze inşasını tamamladığını anlatırken, yazarın kendisi de, buna koşut olarak, romandaki kahramanının yarattığı müzeye karşılık gelen müzeyi gerçekten inşa etmektedir. Ampirik yazar –ya da en azından mükemmel bir eşadlısı– anlatı kişilerinden biri olarak romanın içine dahil edilir; müzenin gelecek küratörü ve başkahramanın hikâyesindeki malzemelerin yayılmasını sağlayan kişi olur. En sonunda onun, anlatılan ben'den aldığı yetki yoluyla, anlatıcı ben'le örtüştüğü ortaya çıkar.

Böylelikle yaşanılan hayat, onun edebi olarak yeniden oluşturulması ve müze olarak yeniden inşası arasındaki, müzenin bireysel ile kolektif, kişisel tarih ile tarihsel hafıza arasındaki eklemlenme

ve bağlantı alanı olduğu bir tür mükemmel döngü kapanmış olur. Pamuk, İstanbul'da gerçekten de, romanda anlatılanla aynı özelliklere sahip bir müze kurmaktaydı. Müzenin, İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti ilan edildiği 2010 yılında açılması düşünülmüştü ve roman okuru müzenin bulunduğu Çukurcuma mahallesinin haritasıyla birlikte, romanın son bölümünde müzeye giriş için bir bilet bulacaktı (Pamuk, 2025a, s. 485).*

"Müze insanı" olarak tanımlanan Pamuk, Alman mimarlık firması Sunder-Plassman ile birlikte iç mekânın belirlenmesi üzerinde çalışmıştır. Bir röportajda şöyle söyler:

> Müzenin kuruluş aşaması uzun ve çetrefilli bir süreç. Konsept üzerinde harıl harıl çalışmaktayım [...] Müze bir süre sonra açılacak, ama yaşamım sona ermedikçe asla bütünüyle bitmiş sayılmayacak. Belgesel niteliğinden ziyade kişisel, şiirsel ve duygusal bir müze. Tablolara, gündelik hayattan eşyalara, küçük video enstalasyonlarına ve kadın eşyalarından oluşan koleksiyonlara ev sahipliği yapacak. (Capezzuto, 2009, s. 70)

Aslına bakılırsa, mali desteklerle ilgili çıkan tartışmaların ardından, yazarın müzenin inşaatını geçici olarak askıya almış olduğu anlaşılmaktadır ("la Repubblica", 8 Şubat 2010). Ancak bu, yalnızca onun hikâyesini daha çekici hale getirmekten başka işe yaramaz.

"Hatıralar ve Şehir" altbaşlıklı *İstanbul* kitabının "Bir Başka Orhan" başlıklı ilk bölümünde, yalnızca eserinin yer aldığı coğrafi koordinatların izini sürmekle kalmaz: "Asıl konuya geldik" diye belirtir yazar çok geçmeden, "Doğduğum günden itibaren, yaşadığım evleri, sokakları, mahalleleri, hiç terk etmedim. [...] Hikâyemi bana ve bu yüzden İstanbul'a özel yapan şeyin, hep aynı yerde kalmak olduğunu hissediyorum." Yine şöyle ekler: "[Yazarların] yaratıcı kimlikleri (Conrad, Nabokov, Naipaul gibi) sürgünden ya da göçten nasıl güç almışsa, benim de hep aynı eve, sokağa, manzaraya ve şehre bağlanıp kalmamın da beni belirlediğini biliyorum. *İstanbul'a bu bağlılık, şehrin kaderinin de insanın karakteri olması demek*" (Pamuk, 2025b, s. 14, vurgu bana ait).**

---

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Masumiyet Müzesi*'nin Eylül 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

** Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'in Şubat 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

Kayıp ve yıkım duygusuyla belirginleşmiş bir karakter: Flaubert, onun doğumundan yüz iki yıl önce, Konstantinopolis'in dünyanın başkenti olacağını düşünmüşse, Pamuk doğduğu zamanı, şöyle ifade eder: "İstanbul iki bin yıllık tarihinin en zayıf, en yoksul, en ücra ve en yalıtılmış günlerini yaşıyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkım duygusu, yoksulluk ve şehri kaplayan yıkıntıların verdiği hüzün, bütün hayatım boyunca, İstanbul'u belirleyen şeyler oldu." Ve şöyle bitirir: "Hayatım bu hüzünle savaşarak ya da onu, bütün İstanbullular gibi en sonunda benimseyerek geçti" (Pamuk, 2025b, s. 15).

Yazarın ana hatlarını çizdiği manzara, bir kültürün, en azından kendi öz-temsillerinin meta-düzeyinde, çoğunlukla dışarıdan gelen bir tahakküm biçimi nedeniyle kültürel geleneğinde bir duraklama, bir çeşit ara yaşadığı zamanlardaki, Lotman'ın uyku ya da dinleme diye tanımladığı, kültürel hallere çok benzer. Bu, diktatörlük ya da işgal görmüş ülkelerde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur: Özgürlüklerine kavuşmuş olsalar bile, kaybın acısına ve kayıp geçmişle hayati bir şekilde yeniden bağlantı kuramama duygusuna eşlik eden esenlikli bir geçmişe, neredeyse ütopik bir dengeye duyulan özlem kalır geriye (Greimas, 1983).

Pamuk bu durumda, sanki başkalarının tahakkümünden ya da çöküşten olası bir dirilişin mayası ve ozanıymışçasına, şehrine ait kültürel alanın kendine has niteliklerinin saklı ve özel devamlılığını canlandırır: Bu özgürlüğün hakiki çaresi olacak bir diriliş, bir hafıza sağaltımıdır. Yani bu, yeni bir öznelliğin detaylandırılması suretiyle kendi kendini sağaltma, kendi geçmişini dönüştürme, "geleneğin tercümesi"dir (Lotman, 1985, s. 134; Sedda, 2003).

İstanbul kitabının başkahramanı neden burada, bu *şehir-kader*de, hem de bu *şehir-karakter*de doğduğunu sorgular: "Doğduğum ve bütün hayatımı geçirdiğim İstanbul'un da benim için tartışılmaz bir kader olduğunu anlarım. Bu kitap, bu kader hakkında..." (Pamuk, 2025b, s. 15). Cevap –bu kaderden bahsetmek, onu kendine mal etmek, *onu oluşturmak* için– anne babasının bir ayrılığı sebebiyle kısa sürede gelişen bir çocukluk fantezisinin hatırasıyla eklemlenir, yazar bir müddet aile evi olan Pamuk Apartmanı'ndan "sürgün" edilmiştir. O zaman İstanbul'un başka bir yerinde başka bir Orhan'ın yaşadığını hayal etmeye başlar. Bu değişmez hayal ona kaygı vereceği yerde merak ve teselli getirir.

Orhan'ın alter egosu, bize metnin özel bir etki biçiminden bahseden diyalojik bir döngü içinde kendini daha derin ve daha özgün bir şekilde yeniden yapılandırabilmesi için sözceleme betisinden, dilin onu kullananın öznelliğine sunduğu olasılıktan, kendini ötekine yansıtma ve kendine geri dönüş olarak *débrayage/embrayage* (ayırma/bağlama) anlarında "kendi kendinden çıkma"dan başka bir şey değildir. Nasıl yalnızca annelerimizin anlattıklarından doğumumuza dair bir şeyler öğreniyorsak, aynı şekilde "yaşadığımız şeylerin –hatta en derin zevklerin bile– anlamını başkalarından" öğrenme gereksinimimiz çoğalır. Özellikle, diye sürdürür Pamuk, "Yaşadığımız hayat gibi, yaşadığımız şehrin anlamını da çoğu zaman başkalarından öğreniriz" (Pamuk, 2025b, s. 16).

Böylece metinde geçen, sözceleyenin sözcesi "Pamuk", süreklilik ekseninde gelişen bir kurguda, ailesinin bir nevi mahkûmiyeti altında yaşadığı Pamuk Apartmanı'nın esensiz içerisi ile ara sıra annesiyle birlikte kaçtığı "sokaklar"ın esenli dışarısı arasında, kendi hayatını İstanbul'a koşut olarak yeniden oluşturur. "Pamuk" kitabında, onun şehrinde besbelli aynı sokaklarda ondan önce yürüyen ve şehrini "görme"sine yardım eden birçok ünlü ziyaretçinin hikâyelerine ve tanıklıklarına yer verir: Devasa Boğaz manzaralarıyla Melling, "Dört hüzünlü ve yalnız yazar", İstanbul Ansiklopedisi, Nerval'in Beyoğlu'nda, Gautier'nin kenar mahallelerde yürüyüşleri ve dahası Flaubert. Onlarla beraber, arşiv olarak bir miktar röprodüksiyon ve öncelikle aile fotoğrafını, bilhassa "İstanbul hayatının ve manzaralarının en mükemmel hafızası" Ara Güler'in fotoğraflarını toplar. Kitaba eşlik eden fotoğraflar hakkında final notunda Ara Güler'in görseli yer alır. Burada fotoğrafların gücünün yanı sıra hafıza işlevinin de olduğu söylenir: "Fotoğraflara her yeni bakış" der yazar, "bana yaşanan hayat ile, onun içinden çekip çıkarılmış, zamana karşı korunmuş ve bir çerçevenin içine konarak vurgulanmış kimi anların önemini öğretirdi" (Pamuk, 2025b, s. 20).

İşte bir şehrin ismine anlam veren pek çok boyutun birleştirilmesi böyle oluşur. Bu sürekli kapsayıcı birbirine bağlama çalışması, sonuçta yazarak ulaşılabilecek "daha gerçek, daha aydınlık" bir ikinci hayata ulaşabilecek "başka bir Orhan"ın varlığı fikrinden, ama işteş olarak, "eller arasındaki kitabı" okumaktan da kaynaklanan

teselliyle yakından bağlantılıdır: Bu kadar farklı malzemeyi bir arada tutan şey, ancak kendi farkındalığı olan, diyaloğa açık bir öznellikten başka bir şey değildir: "O da senin dikkatine bağlı, ey okur. Ben sana dürüstlük göstereyim, sen de bana şefkat" (Pamuk, 2025b, s. 16).

3. ROMANDAN MÜZEYE

Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* başlıklı ikinci kitabında görseller yer almaz. Ancak görsellerin yerini gücül olarak, kayıp hayata dair nesneler, *eşyalar* alır; sözceleyenin bir kez daha yazı aracılığıyla ve bu defa, *gerçekliği* bir değer olarak onaylayan bir sözceleme oyununda, bir müze inşasıyla yeniden bulmayı amaçlar: Söylenenin gerçekliği, örtüşene kadar, yapılana aktarılır. Pamuk eserinde aynı anda en azından iki alan inşa eder; biri anlatılan hikâyeyi destekleyen alan, diğeri hiçbir mekân olasılığı yokmuş gibi görünen bir duygu alanı, bu müzede somutlaşacaktır. Romanın mekânları, evleri ve ortamları, yüzeyde birbiriyle ilişkisiz, gerçekte birbiriyle yakından bağlı, çelişen değerler ve tutkularla renklendirilmiş bir İstanbul haritası çizer.

Anlatılan hikâye, resmi olarak kendine denk bir akranıyla nişanlı, evlenemeyeceği/evlenmemesi gerektiğine inandığı daha yoksul bir başka kızla yoğun ve sancılı bir aşk hikâyesi yaşayan 70'li yılların İstanbulu'nun *jeunesse dorée* (altınlı gençlik) temsilcisi Kemal'in hikâyesidir. Sevgilisinin yokluğunu telafi etmek için Kemal, gittikçe büyüyen bir çeşit takıntıyla, sevgilisinin dokunduğu ya da onun hayatının alanına ait her eşyayı biriktirmeye başlar. Onun ölümünün ardından, koleksiyonun tamamını toplayıp bir müzede sergilemeye karar verecektir.

Roman mutluluk, bilinçsizlik ve kayıp temasıyla başlar: "Hayatımın en mutlu ânıymış, bilmiyordum [...] 26 Mayıs 1975'[ti]" (Pamuk, 2025a, s. 11). Anlatı birinci tekil şahıstır, geçmişteki olaylar içinde bulunulan şimdiki zamanla iletilir, bu yüzden "hafıza kitabı" olarak nitelenir. Nihai sonuç olacak müze, metin boyunca tekrarlanmaya mahkûm bir önceleme, anlatılan hikâyenin kendisi gibi, yinelenen ve biraz takıntılı bir *leitmotiv* olarak ilk sayfalardan itibaren metin boyunca yer alır.

Her şey tam olarak, Şenay Hanım'ın Avrupa'dan elbiseler ve takılar topladığı İstanbul'daki Şanzeli Butik'inin vitrininde Kemal'in

gözünün takıldığı bir eşyayla, bir çantayla başlar. Hikâyenin anlatıldığı yıllarda, Şenay Hanım kozmopolit bir zevki de zenginlikle göstermeye hevesli varlıklı Türk sınıfının temsilcilerine fetiş tasarımları yüksek fiyatlara satmaktadır. Kemal'in kaderi, nişanlısı Sibel'e, aslında taklit olan, Fransız markası bir çantayı almak için dükkâna girdiğinde gerçekleşmiş olur. Gerçeklik teması gibi, romanın temel unsuru olan *olma* ile *görünme* arasındaki çatışma hemen su yüzüne çıkar: Örneğin Türk burjuvazisi özgürleşmiş görünür ve kadınlara karşı "modern" fikirlere sahiptir, ama aslında bu hiç de gerçeği yansıtmaz, tıpkı görünüşte Avrupalı olan her şeyi yücelttiği gibi, bir yandan kendi geleneklerini ayaklar altına alır, diğer yandan yüzeysel olarak "özgürleştirici" tavırlar benimser.

Sibel'in sahte olduğunu anladığı çantayı iade etmek için dükkâna dönen Kemal, çok güzel ancak mütevazı bir aileye sahip olan Füsun'la karşılaşır. Kemal ile Füsun arasında sancılı bir aşk hikâyesi başlar. İlk önce gizli âşıktırlar –baştaki mutluluk işte o zamana denk gelir–, sonra Kemal'in Sibel'le evlenmesi gerektiği için uzun süre ayrı kalırlar. Kemal'in düğünü suya düşerken, Füsun başkasıyla evlenir. İkisi arasında, yaklaşık yirmi yıl sürecek olan, tuhaf, temiz ve marazi sayılabilecek devamlı bir görüşme başlar. Nihayet ikisi de özgür olduğunda, birlikte yeni bir hayatın eşiğindeyken, Füsun neredeyse intihar denebilecek bir trafik kazasında hayatını kaybeder.

Yıllar sonra anlatıcı, bu kez Füsun'a adadığı müzenin kurucusu olarak "kapının üzerine asılı levha dahil" elinde kalan her şeyi satın almak için tekrar Şenay Hanım'ın dükkânına döner (Pamuk, 2025a, s. 13).

Kemal'in ilk koleksiyonu gerçekte tamamen rastlantısaldır, neredeyse aşk hikâyesinin başladığı mekân olan, "Merhamet Apartmanı" adlı eski bir aile apartmanının etkisinden ilham almıştır. Burası, annesinin atmaya kıyamadığı ama artık kullanmadığı eşyaları ve elbiseleri koyduğu bir çeşit mekânsal araftır. Kemal Füsun'la burada buluşur ve onun yokluğunda dokunduğu eşyaları elinde sıkıca tutarak, koklayarak ve elinde evirip çevirerek onu hatırlar. Çarşaflardan saç tokalarına, sigara izmaritlerine kadar (onlara "İzmaritler" başlıklı uzun bir bölüm ayrılmıştır) eşyaların her biri hafızada belirli bir anla birleşmektedir.

Özellikle başlarda, açıkça Freud'un gözlemlediği annenin yokluğunda çocuktaki *Fort/Da* (Gitti/İşte burada) mekanizmasını hatırlatan bir şeyin yerine başkasını koyma oyunundaki, bir çeşit gecikmiş yakınlık yoluyla Kemal, Füsun'un dokunduğu eşyalar aracılığıyla onunla yeniden temas kurmaya çalışır. Kemal, eşyalar aracılığıyla ikisinin birlikte yaşadıklarının varlığını ve hatırasını anımsayabilme biçimiyle ilgilendiği kadar, ilişkinin kendisiyle ve kızın eşyalarla olan bağıyla ilgilenmez. "Geçmiş eşyaların içine ruh gibi sıkış[ır]" diye yazar (Pamuk, 2025a, s. 467).

4. KAYIP ZAMAN VE ANLARIN KOLEKSİYONU

Anlatının şimdisi ile anlatılanın-hatırlananın geçmişi arasında biteviye birbirine tutturulan zaman aktarımı, romanın yaklaşık ortalarına gelindiğinde bir bölüm (54. Bölüm) başlığına dönüşerek, belirgin şekilde kendini gösterir. Proust'a ve *Kayıp Zamanın İzinde*'ye yapılan referans sürekli devam eder: Pamuk, eserini gençlik yıllarının Türkiyesi'ne ithaf ederek onun izinden gider. Açık alıntıların yanı sıra, iki eser arasında metinsel kurgulamanın her düzeyinde koşutluklar bulunur. Öte yandan özellikle *mnemotop* (hafıza mekânı) fikri, istemdışı ya da kayıp hatıraları geri çağıran *madlen keki*, Proust'tan alınmıştır.

Tarih ve günlerin yeniden oluşturulmasında büyük bir özen göze çarpar: "Tam yedi yıl," diye yazar Pamuk, "on ay, Çukurcuma'ya, Füsun'u görmeye akşam yemeğine gittim": Toplamda 1593 kere gitmiştir (Pamuk, 2025a, ss. 263-264). Bununla beraber anlatıcı "[...] zamanın ne kadar yanıltıcı bir şey olduğunu biraz anlatabilmek, bir kendi zamanımız, bir de herkesle paylaştığımız 'resmî' zaman olduğunu" okurlarına açıklamak istediğini söyler (Pamuk, 2025a, s. 265). Zamanın karmaşıklığının ve algısının temsili yine bir eşyadır. İstanbul'daki bütün burjuva evlerinde olduğu gibi, Füsunların evinde de bulunan geçmiş bir modanın hatırası, Alman yapımı büyük bir duvar saati. Kol saatlerinin yaygınlaşması ve sosyal zamanın televizyon tarafından görüntülenmesi onları işe yaramaz hale getirmiştir, onların görevi artık zamanı göstermek değil, "evin ve hayatın sürekliliğini bütün aileye hissettirmek ve dışarıdaki 'resmî' dünyayı hatırlatmaktı[r]" (Pamuk, 2025a, s.

265). Zamanın geçtiğini hatırlatmaktan çok, Füsunların evindeki her şeyin aynı kaldığını hatırlatır:

> Bu sekiz yılda yavaş yavaş anlayacağım gibi, ben her akşam Keskinlerin evine yalnızca Füsun'u görmeye değil, onun içinde yaşayıp havasını soluduğu âlemde bir süre yaşamak için de gidiyordum. Bu âlemin temel özelliği de "zamandışı" olmasıydı. [...] Müzemizi ziyarete gelen meraklının [...] bozulmuş, paslanmış, yıllardır çalışmayan çalar saatlerine, kol saatlerine bakarken, bu "zamandışı" tuhaflığı ya da bu şeylerin kendi aralarında oluşturdukları özel zamanı fark etmelerini isterim. Bu özel zaman, Füsunların evinde yıllarca soluduğum ruhtur. (Pamuk, 2025a, s. 268)

Nitekim, biriktirilen eşyalar çoğu zaman bize bir mutluluk anını hatırlattığına göre, Kemal'in öncelikle bir *an* koleksiyoncusu olduğu söylenebilir. Eğer zaman acı veriyorsa ve ölüme götüren bir çizgi olarak anlamı yoksa, "'şimdi' dediğimiz anlar," diye gözlemler yazar, "[...] bazan bir yüzyıl yetecek kadar mutluluk verebilir bize [...] Füsun'un dokunduğu irili ufaklı küçük eşyaları, bu mutlu anları saklamak için alıp götürüyordum [...] Benim için mutluluk, bunun gibi unutulmaz bir ânı tekrar yaşayabilmektir" (Pamuk, 2025a, s. 270). İşte bu yüzden müze de, İstanbul'un orta sınıfının evlerinde sergilemeyi sevdiği eski püskü eşyalarla dolu vitrin de dahil, Keskinlerin oturduğu binanın ikinci katının bir modeli olarak düşünülmüştür.

5. MASUMİYET VE YILBAŞI TOMBALASI

Kitabın başlığı neden *Masumiyet Müzesi*'dir? Burada anlatılan hikâye, bir suçluluğun, toplumsal bir ortam ve onun ürettiği zihniyetin suçluluğa dönüştürdüğü aşkın hikâyesidir. Müze fikri kaybolan masumiyetin telafisi ve yeniden yaratımının yolu olarak ortaya çıkar ve şekillenir. Romanda, yılbaşı tombalasıyla bağlantılı olan küçük aile alışkanlığını hatırlayarak Keskinlerin evinde tombalanın temsil ettiklerini tekrar yaşayan yetişkin Kemal, yeniden "masumiyet"e kavuşur ve okuyucularına anlatır: "Annemin ve Nesibe Hala'nın yılbaşı akşamları tombalayı kazananlar için hazırladığı çeşit çeşit hediyeden özenle seçtiğim örnekleri, gerçek bir müzesi heyecanıyla ve hikâyemi eşyaların hikâyesi gibi anlatabilme coşkusuyla gözden geçiriyorum" (Pamuk, 2025a, s. 303).

> Eşyaların gücü, içlerinde birikmiş hatıralar kadar, bizim hayal ve hatırlama gücümüzün cilvelerine de bağlıdır elbette. Başka bir zaman hiç ilgilenmeyeceğim, hatta bayağı bulacağım sepet içindeki bu Edirne sabunları, sabundan yapılmış bu üzümler [...] tombala hediyesi olduğu için yılbaşı gecelerinde derinden hissettiğim huzur ve mutluluk duygusunu, Keskinlerin sofrasında geçirdiğim sihirli saatlerin hayatımın en güzel saatleri olduğunu ve hayatlarımızın ağır akan alçakgönüllü müziğini hatırlatır bana. Ama bu duyguların yalnız bana ait olmadığına, bu eşyalarla yıllar sonra karşılaşan ziyaretçilerin de, aynı şeyleri hissedeceğine de içtenlikle ve saflıkla inanırım. (Pamuk, 2025a, s. 305)

Ancak eşyalar, her biri, mekâna nüfuz eder ve onu doldurur. Füsun'un vefatından sonra, Kemal farklı bir yol izlemeye başlar: Füsun'un yerini dolduran eşyaların yalnızca basit, tutkulu bir toplayıcısıyken, bu eşyaların kendi gözünde temsil ettikleri hikâyeyi kamusal alanda yeniden kurarak onları birbirine bağlama ihtiyacı hisseder: "Müze fikrine de; düşünmek ile hatırlamak, kaybetme acısı ile kaybetmenin anlamı arasındaki bu noktalarda vardım. [...] Hikâyemi anlatabilirsem, acımı hafifletebileceğimi seziyordum. Bunun için koleksiyonumu ortaya çıkarmalıydım" (Pamuk, 2025a, s. 458).

6. KÜÇÜK MÜZELER

Kemal, aslında Füsun'la planladıkları bir Paris gezisine gittiğinde, ilk kez müzenin olası teselli edici işlevini fark eder: Keder ve acıdan kıvranır halde herhangi bir müzenin odaları arasında gezinirken "kendini çok iyi" hissettiğini keşfeder (Pamuk, 2025a, ss. 462-463). Seyahatleri sırasında karşısına çıkan bilhassa *küçük müzeler* "kişisel koleksiyonlar, en tuhaf ve en özel derlemeler", birilerinin bir hikâyeyi canlı tutma ve iletme arzusuyla dolu müzeler ilgisini çeker. Haarlem'de "derin bir teselli" duygusu, İngilizlerin Hindistan'daki ilk kalesi olan Fort St. George Müzesi'nde düpedüz "mutluluğu" deneyimler. Daha sonra müze hazırlıklarının olası "denge"sini fark eder: "Müzelerin verdiği mutlulu[k] yalnız koleksiyonla değil, resimlerin, eşyaların yerleştirilmesindeki dengeyle de mümkün[dür]" (Pamuk, 2025a, s. 468). Martin Gropius binasında bir dönem bulunan sonra mekânsız kalan Berlin'deki Şeyler Müzesi'nde, "zekâyla ve mizahla her şeyin toplanabileceğ[i], sevdi-

ğimiz her şeyi ve sevdiğimizle ilgili her şeyi toplamamız gerektiğ[i], bir evimiz ve müzemiz olmasa da, topladığımız koleksiyonun şiirinin eşyaların evi olacağ[ı]" fikrine de odaklanır (Pamuk, 2025a, s. 468). Caravaggio'nun *İsmail'in Kurban Edilişi* tablosunu gördüğü Floransa'daki Uffizi Müzesi'nde temsil edilen kurban hikâyesinden alınacak ibretin, "tam olarak sevdiğimiz şeyin yerine bir başkasını koyabilmek olduğu" üzerine kafa yorar (Pamuk, 2025a, s. 468).

Gündelik kişisel kullanım eşyalarının müzeleri de onu duygulandırır: Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'ne gidip, beş ayda iki yüz yetmiş üç müzeyi gezdiğinde, "bir başka zamanda ve bir başka mekânda takılıp kalmanın ürpertici duygusunu" hisseder (Pamuk, 2025a, s. 548).

Kendisi de bir müzenin kurucusu olunca, Füsun'la bağlantılı eşyaları biriktirmenin verdiği *utanç* ve *zayıflık* duygusunu, kamusal teşhir ve paylaşım yoluyla, yadigârlarını *kefaret* ve *gurur* dürtüsüne dönüştürerek telafi edebileceğini düşünür: "Biriktirdiği eşyalardan utanan bir toplayıcıdan, yavaş yavaş mağrur bir koleksiyoncuya dönüşüyordum" (Pamuk, 2025a, s. 463).

7. KOLEKSİYONCU TUTKUSU

Kefaret teması aynı zamanda koleksiyoncuların tutkularıyla da bağlantılıdır ve bir paragrafın tamamı buna ayrılmıştır: Yazar onları ikiye ayırır: "1. Koleksiyonuyla gururlanıp onu teşhir etmek isteyen Mağrurlar (genellikle Batı medeniyetinden çıkar); 2. Toplayıp biriktirdiklerini bir kenarda gizleyen Utangaçlar (modernlik dışı bir durum)" (Pamuk, 2025a, s. 470).

Mağrurlar müzeleri kendi koleksiyonlarının doğal bir sonucu olarak görürken, Utangaçlar toplamak için toplarlar. İki türlü koleksiyoncu için de, başlangıçta "[...] eşyaları biriktirme [...] hayattaki bir acıya, bir derde, karanlık bir dürtüye bir cevap, bir tesellidir, hatta bir ilaçtır" (Pamuk, 2025a, s. 471). Ama yaşadıkları toplum onların davranışını önemsemediği için, hatta bazen düpedüz küçümsediği için, bir zayıflık olarak yaşanan ve yarasının açığa çıkması korkusuyla saklı tutulan tutkularından ötürü bir *utanç* duygusu geliştirirler: "Saklanması gereken, gizli ve yüz kızartıcı bir iş yaptıkları duygusu[...]" (Pamuk, 2025a, s. 473).

90'lı yıllarda kişisel müze modasının İstanbul'da da gelişmeye başlamasından önce, "Pamuk" şimdiki koleksiyoncuların ve biriktiricilerin birbirlerini küçümsediklerini anlatır bize: Onun bir hedefi de, onların güvensizliklerini değilse bile –zenginliğinin ağırlığıyla– *aşağılayıcı* tavırlarını, hayranlığa olmasa bile, *saygıya* dönüştürmektir. Bu bakımdan Kemal, eski Merhamet Apartmanı'ndan Füsun'un annesinden tüm mobilyalarıyla satın aldığı ve şimdi yaşamak istediği yegâne mekân olan eve taşıdığı Füsun'un müzesinin değerli bekçisi olmayı becerebilirse, tam olarak *utancını gurura* çevirebileceğini hayal eder. Müze âşıklara adanmıştır: Müze bekçilerinin asıl görevi "müzegezere cami gibi alçakgönüllülük, saygı ve huşu duyması gereken bir tapınakta bulunduğunu hissettirmektir [...] Masumiyet Müzesi, İstanbul'da öpüşecek bir yer bulamayan âşıklara sonsuza kadar açık kalacaktır" (Pamuk, 2025a, s. 484).

Pek çok fikir benzerlikleri nedeniyle, bu masumiyetin ve bedeli ödenmiş aşk arayışının bir tür sağlıksız tersyüzü olarak akla Hitchcock'un *Vertigo* (1958) filmi gelir: Nitekim filmin başlangıcında müze, var olmayan bir kadının baştan çıkarılma mekânı olarak belirir, kendisi de bir imge tarafından baştan çıkarılmış gibi davranacak ve bu imge zorunlu olarak ölümünün nedeni olacaktır.

Nitekim Kemal'in müzesinde önemli olan şey, sergilenen eşyalara hayran kalma değil, onlardan anlam çıkarma, hoş görme, içinde barındırdıkları duyguları, hatta hatırlatabilecekleri mutluluğu bile paylaşma olacaktır: "Gerçek müzeler, Zaman'ın Mekân'a dönüştüğü yerlerdir" (Pamuk, 2025a, s. 476). Buradan, her eşyaya kendi hikâyesinde bir görev verme ve öyküde o eşyayı gelecek ziyaretçiyi yönlendirebilecek şekilde yerleştirme, böylece onu kendi deneyiminin katılımcısı haline getirme fikri doğar: Dıştan bakıldığında boşa harcanmış ama aynı zamanda edebi ve kültürel bir hayatın kefareti olan bir proje.

8. İSTANBUL

Aşk hikâyesi, eşyalarla böylesine sıkı sıkıya bağlantılı işleyişiyle, ister istemez İstanbul'un hikâyesi durumuna da dönüşür, öte yandan İstanbul'un şiddetli değişimleri adım adım hikâyenin gelişi-

mine eşlik eder. Yazarın benimsediği istikrarlı yöntem, bir eşyaya bağlanan bir olguyu anlatmak ve ardından bu eşyanın o dönemin Türkiyesi'ndeki hikâyesini gözler önüne sermektir: Bu sebeple de Kemal yavaş yavaş, eşyaları ve onların temsil ettiklerini biriktirme, bir bakıma onları kurtarma eyleminin, yalnızca bireysel bir anlamı olan bir girişim olmadığının farkına varır. Aşk hikâyesinin şehrin hikâyesiyle iç içe geçmesi karmaşık ve çift yönlüdür: Bir yanda, özellikle kadınların koşullarıyla ilişkili, iki gencin mutsuzluğuna, ardından felaketine neden olacak yeni kent burjuvazisinin çelişkili ve gerçekte az gelişmiş zihniyeti bulunur. Öte yanda, Füsun'un trajik kaderinin arka planında, "ele geçirilen-bırakılan", Boğaz'ın villalarındaki yangın gibi şiddetli dönüşümlere maruz kalan ya da kimliğine ve olağanüstü geçmişine dikkat etmeyen, genel bir özensizlik yüzünden terk edilen şehri bulabilmek zor olmayacaktır. Kemal-Pamuk'un projesinde, kişisel hikâye ile kültürel hikâye birbirinden ayırt edilemez hale gelinceye kadar iç içe geçer.

Antropolojik müze yaklaşımına yapılan referans açıkça bellidir ve onu örneğin, James Clifford'ın (1988) araştırmasına ve müze fikrine dayandırmak mümkündür: Clifford'a göre müze, belirli bir kronotop'un, yansıtıcı bir erişime sahip bir uzam-zaman biriminin, yani kendi oluşumunun gerekçeleri hakkında konuşabilmenin yeniden inşasıdır; eşyaların ganimet ya da fetiş olduğu, onları müzeye yerleştiren araştırma, keşif ve edinim işinden koparılmış ve bağlamından ayrıştırılmış, nesneleştirici, soğuk, anıtsal ve kişiliksiz bir ortam fikrinden çok uzaktır.

Ev-müze ve özellikle de Pamuk tarafından tasarlanmış olanı, gerçekten de bu arzu edilen yansıtıcı boyuta, bir hikâyenin derinliğini yeniden temsil etme ve belirli bir koleksiyonun gerekçelerini ve yöntemlerini saptama yeteneğine sahip görünür. Clifford bu çözümü, "takıntılı ve cimri" koleksiyonculuğa iyi bir alternatif olarak gösterir, onun biriktirme ve fetişizme yönelik tamamen Batılı dürtüsü, yapıcı pedagojik bir tutum aracılığıyla, yani kişisel hazinelerin kamuya açık hale gelmesini kasteden "kurallara tabi bir mülkiyet"te kendini arındırır.

Kemal, Benjamin'in kendi kütüphanesi için yazdığı güzel sözleri hakkında uzun süre kafa yormuş izlenimi verdiği gibi, bu talimatları da harfiyen yerine getirmiş görünür:

> Her tutku kaosa yakınsar, ama koleksiyoncunun tutkusu bilhassa hatıraların kaosuna yakındır. Daha da fazlası, gözlerimin önünde geçmişin üstünü kaplayan şans, kader; bu kitapların alışılmış karmaşasında bariz bir şekilde mevcuttur [...] Bunlar tam olarak her düzenin aşırı eğretiliğinin dengeleyici bir eylem olduğu alanlardır. (alıntılayan Clifford, 1988, s. 253)

Müze fikrinin gelişiminin son aşamasında, Kemal-Pamuk müzenin anlamını, ziyaretçiye en iyi nasıl ileteceği sorununu da ortaya koyar.

Müze projesinin gücü, bu kez bir yol gösterici olarak *önceden* (*ante litteram*) romanın okunmasından geçer; karmaşık okuma yaşantısının "gerçeklikten" eşyalara aktarıldığı varsayımında, onları birbirine bağlayan olayın hatırasıyla tanınmalarını sağlar (Pezzini, 2007).

Dolayısıyla "Pamuk"u, *İstanbul* kitabının ikinci bölümünde bize betimlediği ailesine ait karanlık müze-evin siyah beyaz fotoğraflarından, Füsun'un evindeki bu müzeye götüren uzun bir süreçtir. O, Türk burjuvazisinin yüzeysel Batılılaşma arzusuyla süslenmiş oturma odalarında dolanırken, o zamanlar "bütün bu eşyaların [orada] yaşam için değil, ölüm için sergilendiğini" düşünmüştür (Pamuk, 2025b, s. 18).

Aleida Assmann (1999), "mekân, insanların en azından alışkanlıkları ve hikâyelerinin oraya nüfuz ettiği ölçüde, yaşam tarzları ve deneyimleri hakkında bilgi verir" diye hatırlatır. Hafıza mekânı, artık var olmayan, kayıp bir hayatın bütününden geriye kalan saçılmış parçalardır; "özdeksel kalıntılar anlatının unsurları haline gelir, onlar da yeni bir kültürel hafızanın referans noktaları olurlar" (s. 343).

Böylece, kayıp bir geçmişe karşı duyulan *saygı*'yla (*pietas*), artık var olmayan ama bir şekilde tekrar anlamlı hale dönüşebilecek şeyleri koruyan süreksizlik mekânlarında, zaman uzamın içinde yoğunlaşır.

KAYNAKÇA

Pamuk, O. (2025a). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Pamuk, O. (2025b). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İtalyancadan Çeviren: Esin Gören

Füsun'u Biriktirmek: Batılı Bir Koleksiyoncu Örneği Olarak Kemal

DEVORA LISS

Orhan Pamuk'un son romanı *Masumiyet Müzesi* 1970'lerin İstanbulu'nda üst sınıfa mensup, 30 yaşındaki başkahraman Kemal Basmacı ile uzaktan akrabası, 18 yaşındaki Füsun Keskin arasındaki aşk hikâyesini anlatmaktadır.* Kemal'in Sibel'le nişanlanması ilişkilerini bitirir ama Kemal'in hayatında yeni bir dönemin kapısını aralar: Füsun'un hasretini çekerken bir yandan da onunla alakalı eşyaları biriktirir ve bu eşyalarda teselli bulur. Yaklaşık sekiz sene sonra Füsun'a evlenme teklif eder. Düğünden önce Füsun ünlü resimleri görebilsin diye planladıkları Paris yolculuğuna çıkarlar. Ancak yolculuk esnasında Füsun'un zamansız ölümüyle karşılaşırlar ve Kemal hayatını geniş eşya koleksiyonunu Masumiyet Müzesi'ne dönüştürmeye adar. Bu makale romanı, karakterlerini ve romana adını veren müzeyi müzecilik perspektifinden inceleyecek ve yazarın bu kitabı Türkiye'de sivil bir tartışma alanı yaratmak için nasıl bir katalizör olarak kullanmayı amaçlamış olabileceğine dair öneriler sunacaktır.

Esasında roman Türkiye'nin kimlik mücadelesine dair alegorik bir hikâyedir. Laik bir devlet olarak kurulan Türkiye, İslami geleneklerinden tam anlamıyla sıyrılmayı hiçbir zaman başaramamıştır. Laiklik ilkesi gereğince din kamusal yaşamda yasaklanmış olsa da ülke hâlâ kültürel, siyasi ve dini çizgilerle bölünmüş durumdadır. Bu özgün bölünmenin bu kadar ilginç olmasının asıl nedeni, her iki tarafın da Atatürk'ün vizyonunu en doğru şekilde ifa edenin kendisi olduğu düşüncesiyle kendini gerçek Türk olarak görmesidir (Özyürek, 2006, s. 176). Pamuk bu gerilimi öyle incelikli işlemiştir ki okur kendini hangi karakterle özdeşleştireceğinden bir türlü emin olamaz (Azimi, 2009; Howard, 2009).

---

* Devora Liss'in yazısında *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

En başından itibaren Kemal'in modern Batı'yı temsil ettiği açıktır; bu da Füsun'u büyüler, cezbeder ve baştan çıkarır. Bunun sayısız göstergesi vardır: Kemal Türkiye'yi modernleştiren kurucu Mustafa Kemal'le aynı adı taşır. Babasının dağıtım ve ihracat şirketi olan Satsat'ın yöneticisidir; prestijli Robert Kolej ve Amerika Birleşik Devletleri'nde eğitim görmüş, varlıklı bir iş adamıdır. Özgürce rakı da içer, evlilik öncesi cinsel ilişkiye de girer ve emrinde bir şoför vardır. Öte yandan Füsun ise en büyük sermayesi güzelliği olan, basit bir tezgâhtar kızdır; ergenliğinde ulusal bir güzellik yarışmasına katılmasıyla bilinir. Üniversite sınavında bir kez başarısız olmuştur, sonraki sene kazanmayı umut eder. Terzi annesi Nesibe'ye sık sık yardım eder. Kemal ile Füsun'un farklı sosyal sınıflardan geldikleri ortadadır. Ancak roman bu iki karakter arasındaki temel bir fark etrafında döner; bu fark onları birbirlerine göre konumlandırır: Bu, koleksiyonculuk eylemidir. Kemal hayatını Füsun'a ait olan ve onu anımsatan eşyaları biriktirmeye adar.

Gerçek bir insan olarak Kemal sempati uyandırırdı, zira aklının pek de yerinde olmadığı aşikârdır. Ancak edebi bir karakter olarak, Batılı koleksiyonculuk paradigmasının sembolik bir örneğidir. James Clifford ve Susan Pearce isimli iki teorisyen Batılı koleksiyoncuyu anlama konusunda yol göstericidir. James Clifford biriktirme ile sahip olma arasında bir ayrım yapar. Biriktirme evrensel bir olguyken sahip olma Batı'ya özgü bir kavramdır. Clifford (1985), Batı'da "koleksiyonculuğun, uzun zamandır sahiplenici benliğin, kültürün ve otantikliğin yayılması için bir strateji" olduğunu yazar (s. 238). Başka bir deyişle, insanlar her yerde bir şeyler biriktirir ama sadece Batı'da koleksiyoncular koleksiyonlarından bir kimlik algısı türetirler. Roman Kemal'in bir koleksiyoncu olma yolundaki izini sürer; başlarda sadece Füsun'un dokunduğu eşyaların uyandırdığı anıların içinde debelenip durur: Çay içtiği bardağı okşar, çarşaflardaki kokusunu içine çeker. Kemal akşam yemeği için Keskinlerin evine gitmeye başladıktan sonra bilfiil koleksiyon yapmaya girişir: Füsun'un varlığından dilediği gibi zevk alabilmek için eşyaları cebine atmaya başlar. Burada koleksiyonculuk eylemi mülkiyetin duygusal yararlarıyla eşit önemdedir. Füsun'un ölümünden sonra Kemal, küçük ve pek bilinmeyen müzeleri gezmek için dünyayı dolaşır. İki tür koleksiyoncu olduğunu söyler:

Mağrurlar ve Utangaçlar. Genellikle Batı medeniyetinden çıkan Mağrurlar, koleksiyonlarını –özellikle de bir müzede– teşhir etmeye hazırdır. Kemal'in Mağrur koleksiyoncu için verdiği örnek, İçecek Kutuları ve Reklamlar Müzesi'nin kurucusudur. Bu kişi tek tek gazoz tenekelerini topladıktan sonra "hepsini toplamaya" ve biriktirdiklerini sergilemeye karar vermiştir. Başka bir deyişle, koleksiyoncunun mülkiyet eylemi eşyaların kendisiyle yan yana sergilenir. Buna karşılık Utangaç koleksiyoncuların "yaşadıkları toplum, koleksiyonları ve müzeleri önemsemediği için, toplamak bilgiye, öğrenmeye katkısı olan itibarlı bir şey olarak değil, saklanması gereken bir utanç olarak yaşanır" (Pamuk, 2025, s. 471). Mağrur koleksiyoncular gibi Utangaç koleksiyoncu da bir dürtüye cevap verme, bir yanıt bulma amacıyla biriktirmeye başlar ancak Batılı muadilinin aksine toplumun onayını almaz. Sonuç olarak Utangaç koleksiyoncu biriktirdiği eşyalar üzerindeki mülkiyetini sergileme imkânından yoksundur. Kemal, "odalara dolan film parçaları, foto ve kâğıt yığınlardan ve gazete ve dergilerden kendilerine yer" kalmayan koleksiyoncuların varlığını öğrenir (Pamuk, 2025, s. 472). Kendisinin de başlangıçta Utangaç koleksiyoncu olduğunu kabul eder ama nihayetinde modernliğinin bu alışkanlığına olumlu bir etkisi vardır. Koleksiyonu hakkında, "[ailem ve arkadaşlarım] sizin gibi iyi bir aileden gelen kültürlü birinin benim topladıklarıma değer verdiğini görsünler" diye hayıflanan biriyle tanışır (Pamuk, 2025, s. 471). Böylece Kemal'den, tam teşekküllü bir Batılı koleksiyoncu doğar; biriktirdikçe o koleksiyonuyla, koleksiyonu da onunla daha çok özdeşleşir.

Clifford'ın açıklaması tatmin edici olsa da Batılı koleksiyonculuğuna dair daha derin bir neden yahut gerekçe sunmaz. Pearce (1995) ise böyle bir açıklama getirir. Oldukça farklı bir noktadan başlasa da ulaştığı sonuç bir bakıma benzerdir. Kavramları "zihin: madde" veya "benlik: öteki" diye birbirinin karşısında konumlandıran klasik düalist yaklaşımla başlar. Bunları geniş ölçekte, "etken: edilgen" olarak nitelendirir, böylelikle taraflardan birinin diğerine etki ettiği varsayılır (s. 161). Pearce'ın argümanının can alıcı noktası, bu karşıt çiftlerin insan ilişkilerini tanımlamakta yetersiz kaldığıdır; çünkü ilişkiler iki ayrı, rasyonel kategoriye bölünemez. İlişkiler; "duyguların şekillendiği, kararların alındı-

ğı ve toplumsal tutumların kristalleştiği o muğlak orta alanda" mevcuttur (s. 163). Pearce, bu orta alan hakkındaki tek çalışmanın dilbilim alanı üzerinden yürütülmüş olmasından yakınır; bu yaklaşım neden nesneleri de kapsayacak şekilde genişletilmesin? Nesneler ya toplumsal olarak anlamla donatılıp kişisel alana taşınır ya da onlara özel olarak atfedilen anlamlar kamusal alana aktarılır. Diğer bir deyişle nesneler, alanlararası bir iletişim aracıdır. Kemal'in koleksiyonundaki ilk önemli parçalardan biri tahta cetveldir. Bu cetveli Füsun'a üniversite sınavı öncesinde kendisi hediye etmiştir ama Nesibe Hala'nın dikiş kutusunda bulunca geri alır. Bu nesneye yansıtılan anlamlar çok çeşitlidir. Başta Kemal'in onu hediye olarak seçmesinin nedeni kendi çocukluğundaki cetvelini anımsatmasıdır. Füsun'a verildiğinde bu nesne, âşıklar arasında dostane, faydalı ve hatta belki de flörtöz bir hediyeye dönüşmüştür. Cetvel, ya Kemal'e dair acı hatıralar taşıdığı için ya da Füsun onu tamamen işlevsiz bulduğu için, onu yararlı bir araç olarak gören annesine devredilmiştir. Sonunda Kemal, cetvelin mülkiyetini yeniden üzerine alır. Füsun'un kokusunu almak için cetveli koklar ve cebine atar. Daha sonra yatakta uzanırken onu ağzının içine sokar. Cetveli, Füsun'un ellerindeyken geçirdiği mutlu zamanları hissetmek ve yeniden yaşamak için kullanmaya devam eder. Nesne el değiştirdikçe üzerine çok katmanlı anlamlar yansıtılır. Dolayısıyla Pearce'ın açıklaması, Batı'daki koleksiyonculuk eğilimini Batı kültürünün temelindeki bir düşünce kalıbına dayandırdığı için daha tatmin edicidir.

Odak noktasını koleksiyoncudan biriktirilen eşyalara kaydırarak şunu sormalıyız: Kemal nasıl bir koleksiyon biriktirmektedir? Burada da Pearce'ın yardımı dokunur. Üç koleksiyon türünden bahseder: hatıralar, fetiş nesneler ve sistematik koleksiyonlar (Pearce, 1993, s. 69). İlk kategori, anlatıcının kendi yaşamöyküsünü aktarmak için kullandığı nesneleri kapsar. Nesneler ikinci plandadır, sadece koleksiyoncunun deneyimlediği geçmiş anların hatırlatıcısı işlevini görürler. Bu durum bir sonraki kategoride, fetiş nesnelerinde tersine döner. Burada nesnelerin üstünlüğü hâkimdir (Pearce, 1995, s. 32). Koleksiyoncu saplantılıdır, koleksiyon ise entelektüel değerden yoksundur. Pearce, Marx ve Freud'un terim kullanımındaki farklılıkları da sürece dahil ederek bu kategorinin derinliğini artırır. Marx fetişleştirilmiş nesneleri üretim ilişkilerinden kopuk,

insanlarla çarpık bir ilişki içinde olan metalar olarak görmüştür. Freud ise fetişi, "vücudun bütünden ayrılmış bir parçası veya bir vücut parçasının yerini alan ve [...] cinsel tatminin odak noktası haline gelen bir nesne" olarak tanımlamıştır (Pearce, 1993, s. 82). Hepsi fetiş nesnesine, bağlamından koparılmış olması nedeniyle sapkın bir ihtiyacı karşılama yeteneği addeder. Pearce'ın (1993) üçüncü kategorisi olan sistematik koleksiyonculuğun ise iki önemli özelliği vardır: Koleksiyon "duygudan ziyade anlayışı göstermek ve böylece dünya üzerindeki kontrolümüzü genişletmek" için kullanılır (s. 84). Hem entelektüel titizlik hem de kontrol kilit öneme sahiptir. Pearce bir koleksiyonun birkaç kategoriyi kapsayabileceğini kabul eder. Peki öyleyse Kemal'in koleksiyonu hangi modele örnek teşkil etmektedir?

İlk bakışta Kemal'in eşyalarının sıradanlığı hatıra eşyası izlenimi uyandırabilir: Sibel'le düzenli yemek yedikleri bir restorandan bir peçete, menü ve kibrit kutusu; Kemal'den bahseden bir gazete kupürü; Kemal'in Füsun ve Feridun'la açık hava sinemalarında izlediği filmlerin giriş biletleri gibi. Esasında bu nesneler müzede Kemal'in hikâyesini belirli bir zaman ve mekâna –1970'ler İstanbulu'na– bağlayarak bir tarihsel arka plan yaratmak için kullanılmıştır. Ancak diğer pek çok nesne bambaşka bir amaçla toplanmıştır: Füsun'un yokluğunda Kemal'i teselli etmek – bu da fetiş kategorisine işaret eder. Bu durum, Kemal'in Füsun'un dokunduğu bir eşyada ilk kez teselli aradığı andan itibaren açıkça görülür. Nişandan ve akabinde Füsun'un ortadan kayboluşundan sonraki günlerde Kemal, Füsun'un ilişkileri sırasında dokunduğu eşyaları fark etmeye başlar. Bir hafta sonra, bu eşyaları ağzına sokmanın acısını dindirebildiğini keşfedince onların gücünü tam anlamıyla kavrar. Füsun'a getirdiği ayçöreğini yiyince birlikte attıkları kahkahaları hatırlar. Füsun'un içtiği bir sigaranın izmaritini bulur ve tam yakmak üzereyken sigaranın bitmesinden korktuğundan durur. Onun yerine dudaklarının değdiği yerleri yüzünde gezdirir. Böylece hem Füsun'un dokunduğu hem de –cetvel gibi– Keskinlerin evinden aldığı eşyalar birer fetiş nesnesi işlevi görür.

Ama Pearce'ın üçüncü kategorisi olan "sistematik koleksiyon"dan da söz edilebilir burada. Bu kategorinin iki yönü de kendini gösterir: Entelektüel titizlik noktasında Kemal, Füsun'u ve birlikte geçirdikle-

ri zamanı temsil eden ve çağrıştıran bir bütünlük yaratmaya çabalar. Aslında Masumiyet Müzesi fikrini geliştirirken, kendisine Füsun'u anımsattığı müddetçe her şeyi sergileyebileceğine dair özgürleştirici bir aydınlanma yaşar. Bu durum, firkete veya boş gazoz şişeleri gibi sıradan nesnelerin koleksiyona dahil edilmesini meşrulaştırsa da Kemal entelektüel misyonunu oldukça ciddiye alır ve belli bir duyguyu yahut ânı anımsatmak için resim siparişleri de verir. Örneğin, erkekler, kadınlar, cinsel niyetler ve toplumsal beklentiler üzerine yaptıkları bir konuşmanın ardından aralarında oluşan sessizliği anımsatmak için, Füsun ile yataktayken gördükleri tavan manzarasını yeniden yaratır. Bir başka tablo Keskinlerin, Kemal tam gitmek için ayağa kalktığında kapı zilinin çaldığı andaki oturma odasını betimler; bu, Kemal'in her akşamın sonunda yaşadığı o gitme mücadelesini temsil eder. Ayrıca hem 1970'lerde İstanbulluların ne yediğini belgelemek hem de izleyiciye hayatın tekrarlanan ancak sonra unutulmaya terk edilen anlardan ibaret olduğunu hatırlatmak için replika bir somun ekmek de vardır müzede. Bu nesneler, müzeye dahil edilen düşünce sürecinin göstergeleridir ve burayı sistematik bir koleksiyon haline getirirler. Sonuç olarak, Pearce'ın kategorileri faydalı olsa da bunlar nadiren birbirini dışlayan kavramlardır; dolayısıyla bir koleksiyon içindeki tekil parçaları anlamak için birer kriter olarak kullanılmaları daha faydalı olabilir.

Artık Kemal'in alenen bir Batılı koleksiyoncu olduğu ortaya konulduğuna ve koleksiyonunun çok katmanlı anlamları incelendiğine göre şimdi Kemal'i daha özel bir ışık altında inceleyebiliriz: Füsun'un karşısında bir koleksiyoncu olarak Kemal. Pearce'ın (1995) belirttiği üzere, Batı dünyasındaki koleksiyoncular koleksiyonlarının ardındaki en önemli sebebin kontrol etme arzusu olduğunu söylerler; Kemal de istisna değildir (ss. 174-175). Füsun'un altın küpeleri roman boyunca merkezi bir eksen oluşturur ve Füsun ile Kemal arasındaki kontrol mücadelesini gözler önüne serer. Kemal'in peşinden koşmadığı bir nesne olmasına rağmen Masumiyet Müzesi'nde ilk karşılaşılan nesnedir bu. Füsun ilk kez seviştiklerinde, âşık olduğunu söylediğinde ve Kemal'in nişanından sonra ne olacağını sorduğunda bu küpeleri takmaktadır. Sevişirken küpelerin teki düşer. Bekâretini kaybeden ve aşkını itiraf eden Füsun kontrolü kaybetmiştir; bu da kayıp küpeyle sembolize

edilir. Kemal sürekli küpeyi geri getirmeyi unutur, Füsun bir daha geri dönmemekle tehdit eder. Ancak bu onu hem kontrolsüz hem de küpesiz bırakacaktır, bu yüzden iki şart öne sürer. Birincisi, Kemal ona asla yalan söylememelidir. İkincisi, küpeyi iade etmek ve çocukluğundan kalma üç tekerlekli bisikleti teslim etmek için ailesini ziyaret etmelidir. Bu kontrol illüzyonunun altında Kemal ona borçlanır. Bu esnada Füsun şüphelenir ve "Gerçekten kaybettin mi [...] onu da çok merak ediyorum" der (Pamuk, 2025, s. 93). Nişan töreninin sonuna doğru şu açıklamayı yapar Füsun: "Sevdiklerimizi kaybedince, onların adlarını ruh çağırma oyunlarında taciz etmeyelim... Onun yerine, onları hatırlatacak bir eşya, ne bileyim, mesela bir küpe bile, bizi yıllarca çok daha iyi teselli edebilir" (Pamuk, 2025, s. 137). Bu, Füsun'un küpesinden vazgeçmesi ve ilişkiyi bitirmesi olarak düşünülebilir. Ama Kemal onun döneceğini umut etmeyi sürdürür. İlginç bir şekilde Kemal, Füsun'un cümlelerinin son kısmını gerçekleştirme konusunda epey yetkinlik kazanır. Birkaç ay sonra küpe yeniden ortaya çıkar ve Kemal sözünü tutabilir hale gelir. Ancak küpeyi Füsun'un dikkatini çekmek için de kullanmaya niyetlenir. Bu işe yarar ve Kemal akşam yemeğine davet edilir. Muazzam sevinci Füsun'un kocası Feridun'la tanışmasıyla sekteye uğrar. Kemal küpeyi banyoya, cebine attığı rujun yerine koyar. Daha sonra Füsun küpeyi hiç bulamadığını iddia eder. Yıllar sonra, Füsun'un ölümünün ardından, Kemal Füsun'un aslında küpeyi bulduğunu öğrenir ama bildiğini kendine saklamak Füsun'un tek güç kaynağıdır. Ayrıca Füsun'un, ölümünden birkaç saat önce bedenlerinin yeniden bir araya geldiği o gece de küpeleri taktığını öğrenir. Küpelerin onda olması ona Kemal'i şaşırtma gücü vermiştir; Paris'te yapmayı planladığı şey de budur. Aslında kitap boyunca Füsun'un istekleri veya ihtiyaçları nadiren dile getirilir. Tekrar eden tek talebi, Kemal'in küpesini geri vermesi ve bisikleti getirmesidir. Bu, yazarın Türk toplumunda, özellikle de alt sınıftaki kadınlara nasıl davranıldığına dair bir yorumu olabilir. Füsun, özünde kontrol edilmesi gereken bir nesnedir.

Böylece Kemal'in eşya biriktirme tutkusunun Füsun'a duyduğu özlemden çok daha derin bir anlam taşıdığı açıklık kazanır; bu tutku Batı'nın Türkiye'yle ilişkisinin bir eleştirisidir. Sembolik kontrol mücadelesinin ötesine geçen sınıf farkı, Kemal ile Füsun'un

ilişkisini değerlendirmek için cazip bir arka plandır. Serveti ve toplumsal statüsü Kemal'e hiçbir zaman yeterli gelmez. Zengindir, her şeye sahip olabilir ama yardımsever bir akraba ve Feridun'un film projelerinin hamisi kisvesi altında Keskinlerin eşyalarına el koyar. Akşam yemeği masasına eklenen bir boğazın yükünü bir an olsun düşünmez. Bu müdahaleci, kontrolcü ve sahiplenici tavır onu "sömürgeci bir koleksiyoncu" olarak konumlandırır. Yıkılan Osmanlı İmparatorluğu'nun ardından modern bir ulus toplumu olarak yükselen Türkiye, sömürgecilikle hiçbir zaman ilgilenmemiştir. Ancak günümüzün siyasi, kültürel ve dini kırılmaları, toplumsal gövde içerisinde ve bu gövde uğruna rekabet eden kimlikler olarak düşünülebilir. Haliyle sömürgeci koleksiyoncu üzerine olan literatür, bu meseleye yaklaşımımızı daha da derinleştirebilir.

Chris Gosden ve Chantal Knowles (2001) müze koleksiyonlarının ve maddi kültürün, bu nesneleri biriktiren sömürgeci güçler ile bu güçlerin yerel halkla ilişkisi hakkında neyi ortaya çıkardığını inceler. Her ne kadar çalışmalarında Papua Yeni Gine'ye odaklanmış olsalar da sömürgeci ve yerli halklar arasındaki mal değişimini karakterize eden, her yerde geçerli temalar belirlerler. Sömürgeciliğin ta en başından itibaren maddi ürünler biriktirmekle alakalı olduğunu vurgularlar (s. 6). Sömürgeciler baharatları, ham maddeleri, insanları (işgücü) ve daha fazlasını toplayıp her şeyi Avrupa'ya gönderiyorlardı. Bu ürünler hiçbir zaman münferit bir şekilde toplanmıyor ya da takas edilmiyordu. İki taraf da bu nesneleri derin anlamla yüklü görüyordu, bu da takas algılarını doğrudan etkiliyordu. Sömürgeciler takası bir "alma verme meselesi" olarak görürken yerliler sömürgecilerin maddi zenginliğinin, tanrıların katındaki ayrıcalıklarının bir göstergesi olduğunu varsayıyordu. Yerliler Batılı malların mülkiyetinden ziyade, bu bereketi doğrudan alabilmek için tanrıların gözüne girmekle ilgileniyorlardı. Dolayısıyla bu takaslar esasında iki farklı diyalogdu. Yazarlar bunu bir adım ileri taşıyarak bazı yerli halkların ek bir menfaati olduğunu savunurlar: "Nesneler aracılığıyla beyazlarla kalıcı ilişkiler kurmak; beyazları, daha sonra kaçamayacakları bir mütekabiliyet ağına dahil etmek." (s. 17). Daha önce de belirtildiği gibi, Füsun evli bir kadındı ve Kemal'in etrafındaki nesnelere sembolik olarak sahip olmaktan başka şansı yoktu. Kemal yüksük, tuzluk, boş kolonya

şişesi gibi, küçük ve sıradan eşyaları alır. Keskinler için bunlar önemsiz ve alelade şeylerdir, oysa Kemal için bu eşyalar özlemini dindirecek ve aşk acısını yatıştıracak muazzam bir güç taşır.* Kemal zaman zaman bu eşyaların yerine yenilerini veya nakit para bıraksa da bu tek yönlü eşya akışı kesinlikle tek taraflı bir diyalog değildir. Keskin ailesinin bu değişimde gördüğü anlam katmanlarını keşfetmek oldukça değerlidir.

Kemal hem bir akraba hem de zengin ve modern biri olmasaydı Keskin ailesinin onun varlığına tahammül ettiğini hayal etmek zordur. Hem kızlarını iğfal etmiş hem de onunla evlenmeyi reddetmiş biri olarak Kemal'in evdeki varlığı, ancak yoksul akrabalarına kol kanat geren akraba rolüyle meşrulaştırılabilir. Dolayısıyla Kemal'in zenginliği kapılarını aşındırmasının hem nedeni hem de mazeretidir. Ne var ki bu, Keskinlerin bu ilişkiden sağladığı faydalardan yalnızca biridir.

Bir öğleden sonra Kemal Füsun'a bir hediye bırakmaya karar verir ama Füsun evde yoktur. Kapıyı Nesibe Hala açar ve onunla yalnız konuşmak istediğini ima ederek Kemal'i içeri davet eder. Kemal'e Füsun'un nişan töreni ve üniversite giriş sınavı öncesindeki ve sonrasındaki günlerde çok acı çektiğini anlatır. Yiyip içmekten kesilmiş, eve kapanıp ağlamıştır. Çocukluklarından beri ona âşık olan Feridun ise bu süreçte onunla vakit geçirmiş; evlilik ise Füsun'un hem duygusal durumuna hem de bekâret kaybına bir "çare" olarak sunulmuştur. Ancak Nesibe Hala şöyle bir imada bulunur: "Bu filmci çocuk altın kalpli, ama onun ne beceriksiz olduğunu Füsun yakında anlar, bırakır onu... Tabii sen de hep yanında olursan, ona güven verirsen..." (Pamuk, 2025, s. 263). Nesibe Hala burada çok kurnaz bir karakter olarak çıkar karşımıza: Evdeki eşyaların ortadan kaybolması pahasına olsa bile Kemal'in yakınlarda kalmasını sağlayacaktır. Bu durum; Kemal'in eşyaları peyderpey çalması etrafında örülen karmaşık anlam, takas ve beklenti ağının kusursuz bir örneğidir.

Kemal'in sömürgeci bir koleksiyoncu olduğu düşüncesi, Gosden ve Knowles'ın (2001) sömürgeciliğin ardından ortaya çıkan kül-

* Bu dualite, Marx'ın nesneler için söylediği "değişim değeri" ile "kullanım değeri" arasındaki farkı vurgular.

türel değişimlere dair analizleriyle daha ileri taşınabilir. Üç model sunarlar: Birincisi, yerli kültürün yok olması anlamına gelen asimilasyondur. İkinci model her antropoloğun rüyası olan ancak pek mümkün görünmeyen kültürel değişim eksikliğidir. Üçüncü model ise "mevcut kültürel mantıkla karşılaşınca yeni kültürel formların doğduğu" melezliktir (s. 5). Şayet Kemal Füsun'un karşısında sömürgeci konumunda bir Batılı koleksiyoncu ise bu üç modelden hangisine daha çok benzer? Asimilasyon seçeneğini elemek işin en kolay kısmıdır. En yalın haliyle söylemek gerekirse, Füsun hiçbir zaman Batılılaşmaz. Kemal'le ilişkisini açıkça sahiplenemediği için görücü usulü bir evlilik yapar. Batılılaşma yolunda ikinci girişimi, izledikleri bir filmdeki özgür ve güçlü kadın karakterinden aldığı ilhamla araba kullanmayı öğrenmektir. Kemal burada yine onun eğitmeni rolündedir ancak bu sefer ilişki kesinlikle platoniktir. Rüşvet vermeyi reddederek ve azmederek Füsun nihayet ehliyet alır. Dahası sınava girebilmek için gerekli belgeleri toplarken Füsun insanları izlemenin keyfini keşfeder. Kemal, Füsun'un "eğlenmek isteyen birinin iyimser bakışlarıyla dünyayı gözden geçiri[şini]" izlemekten haz alır (Pamuk, 2025, s. 402). Seyretmeyi öğrenmek Batılılaşmanın ayrılmaz bir parçasıdır. Ancak araba sürmek onun ölümüne yol açan şeyin ta kendisidir; Kemal'in de içinde olduğu aracı bir ağaca çarpar. Romanda Füsun'un ölmeyi, hatta Kemal'i öldürmeyi amaçladığı net değildir ama ölümünün kaçınılmaz olduğu ima edilir. İkinci model olan "kültürel değişim eksikliği" de gerçeği yansıtmaz. İkinci flört dönemleri boyunca Füsun arada sırada rakı içer, Kemal ise evlilik öncesi cinsel ilişkiden kaçınmanın erdemlerini görmeye başlar. Bazı değişimler yaşanmaktadır ancak bunlar üçüncü model olan melezlik kapsamına girer mi? Kemal ile Füsun'un karşılaşması yeni bir kültür formu doğurmuş mudur? Pek sayılmaz. Bahsedilen bu küçük kaymalara rağmen, hem Kemal hem de Füsun hayatlarını kendilerinden beklenen toplumsal ve sınıfsal normlara uygun şekilde sürdürürler. Dolayısıyla, Gosden ve Knowles'ın modelleri burada biraz yetersiz kalır. Onlar, tarafların birbirinden etkilendiği ancak yine de ayrı kaldığı bir kültürel değişim biçimini tanımlayamazlar.

Mary Lousie Pratt "temas bölgesi" kavramından bahseder ve bu kavramı şöyle tanımlar: "Coğrafi ve tarihsel açıdan birbirinden

kopuk halkların birbirleriyle temas kurduğu ve genellikle zorlama, radikal eşitsizlik ve çözülemez çatışma koşullarının hâkim olduğu, süregelen ilişkiler tesis ettiği sömürgeci karşılaşma alanı" (alıntılayan Clifford, 1997, s. 192). Clifford bu kavramı müzelere uyarlar ve koleksiyondaki nesnelerin, sadece müze tarafından korunması veya asıl sahipleri/yaratıcıları tarafından bağlam kazandırılması gereken maddi nesnelerden çok daha fazlası olduğunu savunur. Nesneler temas anlatısının sergilendiği bir alandır. Pearce'a benzer şekilde Clifford da nesnelerin çeşitli anlamlar taşıdığına inanır; ancak o taraflar arasındaki eşitsiz güç ilişkilerine vurgu yapar. Bu teorik çerçeve, Kemal'in Masumiyet Müzesi'ne yansıdığı haliyle Kemal ve Füsun arasındaki ilişkiyi anlamak için çok daha faydalıdır. Kemal'in de Füsun'un da kendi niyetleri vardı. Kemal her şeye sahip olmak istemişti; Sibel'den ancak Füsun ortadan kaybolduktan sonra uzaklaşmaya başladı. Füsun ise daha anlaşılmazdır. O ne istemişti? Kemal'in nişanından sonra kendisine ne olacağına dair ısrarlı soruları, evlenmeden bekâretini kaybetmenin verdiği kaygıya işaret eder. Buna rağmen kendini teslim etmesindeki kararlılık akla ilginç bir soru getirir. Füsun, toplumsal kuralları kullanarak Kemal'i evliliğe zorlamayı mı ummuştu? Zengin akrabası daha iyi bir hayatın bileti miydi? Bu durum, Gosden ve Knowles'ın sömürge altındaki halkların, nesne değişimi yoluyla bir mütekabiliyet ilişkisi yaratma umuduna dair fikirlerini anımsatır. Müzede bulunan nesneler bu gerilimi nasıl çağrıştırır? Kemal'in kadınlara ve nesnelere karşı aynı doyumsuzlukta bir tavır içinde olduğu daha önce kanıtlanmıştı. Kemal mutlak kontrol peşindedir. Müzeyi başlangıçta kendi hayatının değerini göstermek için tasarlasa da yine zengin hayırsever rolüne bürünür ve Füsun'un belleğini kontrol eder. Ölü Füsun'un kendi temsilinde söz hakkı yoktur. Peki Füsun'un niyeti bu eşyalar aracılığıyla nasıl çağrıştırılır? Füsun Feridun'la evlenince aşağılamadan kurtulmuştu. Ancak arzuları yok olmadı, sadece biçim değiştirdi. Özgür, modern bir kadın olmak için en iyi ikinci şey, beyazperdede böyle birini oynamaktır. Kemal onu özgürleştirme işini evlilik yoluyla değilse de finansal destek sağlayarak yapacaktır. Böylece karakterler önceden belirlenmiş gibi görünen rollere bürünür: Füsun şan şöhret hayalleri kurar; Kemal, Füsun'a çektirdiği acıların bedelini ödü-

yormuş kisvesi altında maddi yükümlülüğe zorlanır; Feridun ise film kariyerinde ilerler. Başka bir deyişle Füsun kendi niyetinden feragat eder ve manipüle edilecek bir başka nesne haline gelir. Füsun'un bu çıkmazın farkında olduğu, bir akşam yemeğinden sonra Kemal'in bakışlarına aynı şekilde karşılık vermesiyle netlik kazanır; bu durum Kemal'i hem şaşırtır hem de utandırır. Kemal bakıştıklarını varsaysa da Füsun kendisine biçilmiş rolün dışına çıkar ve Kemal'i kendisini görsel tüketim nesnesi haline getirdiği gerçeğiyle yüzleştirir. Ancak bu, şan şöhret hayalini gerçekleştirmek için bilinçli olarak ödemeye karar verdiği bir bedeldir. Başka bir deyişle, Füsun'un niyeti bakışları üzerinde toplamaktır. Nitekim ölümünden sonra Masumiyet Müzesi aracılığıyla Batılılaşır. Yerini nesneler alır; modern, Batılı bir müzede bu nesneler kendi iradeleriyle bakışları kendilerinde toplarlar. Böylece Clifford'ın "temas bölgesi" Gosden ile Knowles'ın kategorilerinden çok daha incelikli bir bakış açısı sunmuş olur.

"Temas bölgesi" kavramını biraz daha irdelemek oldukça değerlidir; çünkü bu kavram müzeyi koleksiyoncu ile koleksiyonu yapılan nesne arasındaki ilişkinin yeniden müzakere edildiği bir alan olarak konumlandırmanın ötesine geçer. Esasında bu yaklaşım Pearce'ın tartışmasındaki en büyük eksikliklerden birini kusursuz bir şekilde ele alır. Pearce'ın çalışmasının büyük kısmında biriktirme eyleminin koleksiyoncuyu nasıl etkilediğine odaklanılır. Pearce (1995) koleksiyonculuğun çevremizdeki dünyayla kurduğumuz ilişkileri yapılandırmanın ve kontrol etmenin bir yolu olduğunu büyük bir ihtimamla detaylandırır (ss. 223-234). Ancak koleksiyoncuyla başladığından nesnelerin sosyal ilişkilerin bir katalizörü olma potansiyelini tam anlamıyla keşfedemez. Bu bağlamda Clifford (1985), bir müzenin ne olabileceğine dair taze bir bakış açısı sunar. Müzelerin; sanatın ve maddi kültürün aktığı ve bilginin yayıldığı birer merkez olmaktan çıkıp "müzenin bir kültürel merkeze dönüştüğü ve hikâye anlatıcılığının, yerli tarihinin ve süregelen kabile siyasetinin alanına dönüştüğü yeni bir melez bağlama" evrilmesi gerektiğini savunur (s. 212). Clifford müzeleri sadece bağışçılardan ve mütevelli heyetlerinden oluşan "eğitimli, burjuva ve beyaz izleyici kitlesine" hitap etmekten vazgeçmeye davet eder ve yerel toplulukları kendi kimlerini

sergilemeye çağırır (s. 209). Bu gerçekleştiğinde "kimlik mesajı üyelere ve yabancılara farklı şekilde yöneltilir – üyeler sembolik refahı paylaşmaya davet edilirken yabancılar sadece birer 'izleyici' olarak kalır." (s. 218).

Kemal'in *Masumiyet Müzesi* Clifford'ın vizyonuyla nasıl kıyaslanabilir? Burası ilişkilerin yeniden müzakere edildiği bir alan mıdır? Kamuyu; kültür, yerel tarih ve süregelen siyaset meselelerine dahil eder mi? Yukarıda belirtildiği gibi, Kemal'in bütüncül yaklaşımı ve Füsun'un ölümü, tamamen Kemal'in vizyonuna göre oluşturulmuş bir müzeyle sonuçlanmıştır. Ama Kemal müzenin ikili amacının farkındaydı; burası "yalnızca âşıkların değil, bütün bir âlemin, yani İstanbul'un hikâyesi"ydi (Pamuk, 2025, s. 490). Aslında koleksiyon geleneksel bir müzeden çok uzaktır ve neredeyse her Türk'ün aşina olduğu gündelik eşyalardan oluşur. Bu eşyaların arasında boş gazoz şişeleri, jetonlar, piyango biletleri ve bir buzdolabı yer alır. Ayrıca Kemal müze bekçilerinin "çiklet çiğneyenleri ve öpüşenleri" uyarmaması gerektiği konusunda da ısrarcıdır (Pamuk, 2025, s. 484). Kemal'in Masumiyet Müzesi, ziyaretçilerin kendilerini özdeşleştirebileceği eşyalar sergileyerek ve davranışları denetlemeyi reddederek, ziyaretçilerin bağ kurabileceği, kendinden bir şeyler bulabileceği ve böylece daha anlamlı, sahici ve Türk işi bir deneyim yaşayabileceği bir alan olarak karşımıza çıkar.

Kemal şu sözleriyle bunu daha da pekiştirir:

> Batı'daki müze modasını gören bizim kültürsüz, güvensiz zenginlerimiz, korkarım onları taklitle, lokantalı modern sanat müzeleri açmaya heves ediyorlar. Oysa resim sanatında milletçe bir bilgimiz, zevkimiz ve hiçbir yeteneğimiz yoktur. Türk milleti kendi müzelerinde Batı resminin kötü taklitlerini değil, kendi hayatını seyretmeli. [...] Müzem, Füsun ile benim bütün hayatımız, yaşadığımız her şeydir. (Pamuk, 2025, s. 489)

Son olarak, Masumiyet Müzesi'ni Clifford'ın vaka çalışmalarıyla kıyaslamaya değer. Clifford biri Amerika Birleşik Devletleri'nde, diğeri Britanya'da olan, Afrika'yla alakalı iki müze programını, başarılı temas bölgeleri yarattığı için takdir eder. Aynı zamanda Britanya'daki projenin Afrika'da değil, Avrupa'da gerçekleşmesine yönelik şikâyetlerden de bahseder. Bu açıdan bakıldığında Kemal'in müze mekânı olarak Füsun'un, alt sınıf bir mahalle olan Çukur-

cuma'daki evini seçmesi, bu sayede de müzesine yönelik olası bir coğrafi engeli aşması dikkate değerdir.

Peki Masumiyet Müzesi, Türklerin hayatını yansıtan bir müze sunmanın yanı sıra daha geniş toplumsal ilişkilerin sahnelendiği bir alan olarak da anlaşılabilir mi? Stephen E. Weil (2002) müzelerin tecrübe ettiği dönüşümü; "yüksektekiler tarafından alttakiler için, görgülüler tarafından görgüsüzler için kurulan ve yaşatılan" kurumlar olma vasfından uzaklaşmaları bağlamında inceler (s. 196). Weil, eğer müzelerin temelindeki meşruiyet gerekçesi artık geçerliliğini yitirdiyse, bu kurumların neden varlığını sürdürmesi gerektiğini sorar ve iki temel neden belirler. Birincisi; nesnelerin, tepki uyandırmak ve duyguları harekete geçirmek konusunda benzersiz bir gücü vardır. İkinci nedenden bahsederken ise, mimar ve sanatçı Thomas Sayre'nin "kamusal alan" tanımına atıf yapar: Kamusal alan, "seslerin birleştiği bir nokta, bir değişim forumu olmalıdır. Şüphesiz ütopik olan bu vizyon, kamusal alanı; çok kültürlü toplumumuzun birçok farklı sesini dinamik bir bütün halinde koordine ettiği bir yer olarak görür" (s. 208).

Peki sadece Orhan Pamuk'un hayal gücünün bir ürünü olarak varlığını sürdüren bir müze, toplumsal ilişkileri nasıl etkileyebilir? Kemal ile Füsun nasıl olup da Türkiye'deki kültürel, politik ve dini tartışmalara dahil olabilir? Nihayetinde Pamuk iki somut ürün ortaya koymuştur: ilki romanın kendisi, ikincisi ise İstanbul'daki, onu tamamlayan müze. Orhan Pamuk'un argümanının can alıcı noktası buradadır: Romanı bir araç, müzeyi ise bir temsil olarak kullanarak hem edebi hem de fiziksel düzlemde sosyal ve siyasi tartışmalar için bir alan yaratmıştır. Pamuk; Türk toplumunu din, sivil haklar ve kültürel aidiyetler konusunda sivil bir tartışma başlatmaya çağırmaktadır. Türkiye'nin Avrupa Birliği üyeliği peşinde koştuğu bir dönemde bu meseleler giderek daha da şiddetlenmektedir. Lois H. Silverman (2010) bunu doğrular: "Tarihi eserlerden yorumlayıcı sergilere ve etkileşimli deneyimlere kadar müzeler, grup bilincini yükseltmek için birçok kaynak sunar" (s. 125).

Keşfedilmeye değer son bir kuramsal fikir daha var: Kemal sadece Batılı bir koleksiyoncuya dönüşmekle kalmaz aynı zamanda koleksiyonunun gelişimi de Batı müzelerinin gelişimiyle paralellik gösterir. 16. yüzyıl müzesi, özel bir nadire kabinesiydi; bu, hayret

uyandırma cazibesine sahip olduğundan saklanan nesnelerden mütevellit bir seçkiydi (Alexander ve Alexander, 2008, s. 5). Bu özel koleksiyonlar aracılığıyla koleksiyoncu dünyayı anlamlandırmaya çalışırdı. Nitekim Kemal de koleksiyonuna, Füsun'un yokluğunu ve nihayetinde ulaşılmazlığını anlamlandırmaya çabalarken, evinin mahremiyetinde başlamıştır. 17. yüzyılda müzeler sınırlı da olsa halka açılmaya başlamıştı (Alexander ve Alexander, 2008, s. 5). Kemal'in koleksiyonunu gören ilk kişiler, babalarının ölümünü haber vermeye gelen ağabeyi ile bir askerin Kemal'in taşıdığı rendeyi sorması üzerine şoförü Çetin'di. Böylece Kemal'in koleksiyonu, hâlâ özel olsa da, seçili birkaç insana ifşa edilmişti. 19. yüzyılda müzelere halkı eğitme misyonu yüklendi (Alexander ve Alexander, 2008, s. 9). Kemal müze fikrini ilk kez, ölümcül araba kazasının ardından nekahet döneminde düşündü. İlginçtir ki asıl niyeti Füsun'u anmak değil, ailesine ve arkadaşlarına hayatını boşa harcamadığını göstermekti. Başka bir deyişle etrafındakileri eğitmeyi amaçlıyordu. Kemal aynı zamanda dönem odalarının yükselişiyle de benzer çizgidedir. Keskinlerin evini satın alarak Füsun'u çevreleyen bir alan yaratmaya çabalar. 20. yüzyıla gelindiğinde müzeler iki büyük değişim geçirdi. Birincisi, nesne merkezli epistemolojiden uzaklaşarak tarihin nesnel bir incelemesine yöneldi. Burada Kemal, müzesini gelecekteki akademik çalışmalar için bir kaynak olarak düşünmeye başlar. İkincisi, müzeler koleksiyon odaklı olmaktan çıkıp ziyaretçi deneyimine odaklandı (Alexander ve Alexander, 2008, s. 10). Kemal burada da söz konusu eğilimin izinden gider. Birleştirici bir anlatıya duyulan ihtiyacı fark eder ve genç romancı Orhan Pamuk'tan müzeye eşlik edecek bir kitap yazmasını ister. Müze bekçilerine eğitici bir görev verir: "[...] abartılı bulan gelecek kuşakların müze ziyaretçilerine [...] her şeyin hakiki olduğunu anlatma[k]" (Pamuk, 2025, s. 489). Hatta müzenin bir turizm merkezi haline gelmesini hayal eder ve çeşitli geçici sergilerin olma ihtimalini düşünür. Bu paralel gelişmeler, Kemal'in neden tam anlamıyla Batılı bir koleksiyoncu olarak anlaşılabileceğinin bir başka göstergesidir.

Bu çalışma, anlamla donatılmış nesnelerin farklı insanlar tarafından nasıl farklı algılandığını gösterdi. Nesnelerin değiş tokuşu ve biriktirilmesi; taraflar arasındaki ilişkileri, özellikle de güç ilişkilerini anlamak için kusursuz bir temsildir. Orhan Pamuk'un

Türk toplumunu tartışmak için müzeleri bir analoji olarak kullanma kararı; kimlik, kontrol ve kültürel değişim sorularına ilginç bir ışık tutarak teori ve analiz için verimli bir zemin oluşturmuştur. Roman üzerine yapılacak daha ileri çalışmalar; kitaptaki farklı temsil biçimlerine bakabilir, Masumiyet Müzesi'ni bir "tarihi ev" olarak ele alabilir veya toplumsal cinsiyet ilişkilerini analiz edebilir. Romanda olduğu gibi, son sözü yine Kemal söyleyecek. Füsun'un bir fotoğrafını sevgiyle tutan Kemal, Orhan Pamuk'tan şunu sağlamasını ister: "Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım" (Pamuk, 2025, s. 495).

KAYNAKÇA

Alexander, E.P. ve Alexander, M. (2008). *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Lanham: AltaMira Press.

Azimi, N. (2009, 1 Kasım). "The Objects of the Exercise", *New York Times*.

Clifford, J. (1985). "Objects and Selves – An Afterword", G.W. Stocking, Jr. (Ed.), *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* içinde (ss. 236-245). Madison: The University of Wisconsin Press.

Clifford, J. (1997). "Museums as Contact Zones", *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* içinde (ss. 188-218). Cambridge: Harvard University Press.

Gosden, C. ve Knowles, C. (2001). *Collecting Colonialism: Material Culture and Colonial Change*. New York: Berg.

Howard, M. (2009, 29 Ekim). "Lolita on the Bosporus", *New York Times*.

Özyürek, E. (2006). *Nostalgia for the Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey (Politics, History, and Culture)*. Durham: Duke University Press.

Pamuk, O. (2025). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pearce, S. (1993). "Collecting Body and Soul", *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study* içinde (ss. 36-67). Washington: Smithsonian Institution Press.

Pearce, S. (1995). *On Collecting; An Investigation Into Collecting in the European Tradition*. New York: Routledge

Silverman, L.H. (2010). *The Social Work of Museums*. New York: Routledge.

Weil, S.E. (2002). *Making Museums Matter*. Washington: Smithsonian Institution Press.

İngilizceden çeviren: Ümran Özbalcı

Çalmanın Mahremiyetinden Müzenin Masumiyetine

BURCU ŞAHİN

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanı; Kemal'in Füsun'a olan takıntılı aşkının, bu aşkın ardında kalan "şey"lerle kurulan bir müzenin, birlikte ya da ayrı ayrı yaşanmış, parçalanmış, tekrar toplanmaya çalışılmış bir hayatın kataloğudur. Orhan Pamuk'a bir hikâyenin anlatılmasıyla kurulan romanda "biten şeylerin korkusunu" yaşayan birinin varlığı, bütün bir hayatın şeyler vasıtasıyla biriktirilmesi ve kalıcı hale getirilmesiyle imlenir. Orhan Pamuk'a hikâyesini anlatan Kemal Basmacı, Füsun'la kesişen yollarının JC marka bir çanta ile başlayıp bitmesini istemediği için hikâyesinden önce hayatını kurgular. Füsun'u tekrar görmek için yaptığı planlar sonucunda Kemal başarıya ulaşır, Merhamet Apartmanı'ndaki dairenin kilidi açılır. Kapının ardında yaşanacak şeyler ise çantadan sonra yine eşya ile devam edecek ve eşyanın konuşmaya başladığı mekâna, müzeye doğru gidilecektir. Bundan sonra kurgulanmış bu hayat, şey'in parça parça hayatın içine yerleştirilmesiyle devam edecek ve sonunda hikâyenin eşya tarafından anlatıldığı müzeye dönüşecektir.

Masumiyet Müzesi'nde "tek" olanın, büyük bir takıntıyla ne denli çoğaldığı ve çokluğun tekliğine, şey'in eşyaya, eşyanın biricikliğine nasıl evrildiği görülür. Nahif hislerden, küçük isteklerden, bireye ait olandan, mahremiyetten; büyüyen ve büyüdükçe de hastalıklı görünen şeylere/arzulara, "büyük zaferlere" dönüşüm vardır. Romanın sarmal yapısı, müzenin de orta yerinde duran bu döngüsel alan, zamanın, eşyanın, kişilerin birbirine karıştığı ve dolayısıyla varlık'la yokluk'un bir arada olduğu alandır. Roman boyunca dikkatle bakıldığında dönüşümün yalnızca şey'in eşya (tekliğin çokluk) oluşunda gerçekleşmediği de görülür: Mahremiyet masumiyete, kötülük iyiliğe, Füsun Kemal'e, Füsun da Kemal de eşyaya, eşya mekâna ve mekân zamana dönüşür. Neticede yaşanılan

sadece an'dır. Adorno'ya kulak verilmişçesine, "mutluyum" diyenin yalan söylediğine kani, mutluluğa sadık biri olarak "mutluydum" denilen bir an.

Romanda şey'in eşya'ya dönüşmesi ve buradan da müzeye doğru yol alması, ilk aşamada bir koleksiyonerin düşüncesinden uzaktır. Kemal'in en başta müze kurmak gibi bir düşüncesi yoktur, bu sebeple "satın alma", "para ile eşya toplama" görülmez. Burada esas nokta; Kemal'in Füsun'a ve onun dokunduğu, bir şekilde temas ettiği şeylere ulaşma arzusudur. Dolayısıyla Kemal'in biriktirme anlayışının hareket noktası "satın alma" değil –ta ki televizyonun üzerinden alınan köpek biblolarına kadar– Füsunların Çukurcuma'daki evinden "çalma"dır. Kemal Basmacı'nın öncelikle "büyük zaferi"ne ulaşması, şey'i çalma ile başlar.

Çalmak, Kemal'in henüz mahremiyetin içinde kaldığı, o "hayatının en mutlu ânı"na yaklaşmak için attığı ilk ciddi adımdır. Kemal Basmacı tarafından kurgulanmış –gerçek akışından saptırılmış– hayatın, en mutlu ânına erişmek için, çalma eyleminden önce yalan ve oyun aşamalarından geçilir. Bir çeşit oyunla Füsun'un Merhamet Apartmanı'na gelmesini sağlayan Kemal, Füsun'un şemsiyesini aynalı dolabın arkasına atar. "Çalmak" ya da "saklamak", eylemin adı ne olursa olsun, burada asıl amaç; Füsun'un tekrar o apartmana gelmesini sağlamaktır. Şemsiyeyi saklayarak Kemal, en başından kuralları ihlal eden bir çocuk gibi davranmış ve Füsun'u yeni bir oyuna çağırmıştır. Bu oyun, Füsun'la biraz daha vakit geçirmek ve onu aslında hayatının merkezine oturtmak için oynanmıştır. Oyun, bir anlamda geleceği belirlenmiş, Sibel'le evlenecek bir adamın hayatına yaptığı bir müdahaledir.

Hayatın merkezi, Kemal Basmacı tarafından Füsun'a doğru değiştirilmiştir. Şemsiye bulunursa oyun bitecek, merkez kaybolacak ve Kemal'in yaşantısı, Sibel ile evli, çocukları olan ama aklı hep başka bir kadında kalan, tıpkı babası ve diğer birçok erkeğin (ya da kadının) yaşadığı gibi sıradan bir hayat haline gelecektir.

Sıradanlığın engellenmeye çalışılması, arzuların peşinden gidilmesi, merak ya da çocukça bir oyun oynama isteği Kemal'in hayatındaki merkezi değiştirir. Değişim eşyaya sahip olma arzusu ile başlar. Bu değişimin yani "çalma"nın Kemal'in dilinde aldığı haller; "cebe indirmek", "cebe atmak", "koparmak", "cebe koymak"tır.

Kemal, bir kereliğine "çalmak" kelimesini kullanır; ancak çok geçmeden bunun yanlış kelime olduğunu söyler Füsun'a: "Çalmak sayılmaz. Annen de, baban da, hepiniz, ilk yıldan sonra biliyordunuz" (Pamuk, 2025, s. 452).*

Görünen o ki Kemal, herkesin durumun farkında olduğunu bilmektedir; ancak yine de çalma arzusunu dindiremez ve "gizlice alma" ihtiyacı duyar. Kemal'in bu "gizlice alma" isteği ise kleptomani yerine, onun ulaşmaya çalıştığı gizli ve büyük zaferi diye yorumlanabilir, her ne kadar Kemal müze kurulduğunda hastalıktan kurtulan biri gibi hissettiğini söylemiş olsa da.

Ya da Benjamin'e giderek, "aşıran çocuk"un hissiyatı bu arzunun temeline bir müddetliğine yerleştirilebilir. Aşırılan şeyle, "önce ellerin buluşması"nın hissidir bu, diğer bir deyişle eşyaya dokunmanın arzusudur. Kemal'in bu arzularla yapmak kadar söylemekten de keyif aldığı şey "cebe indirmek"tir. Cebe indirme hakkını saklı tutan Kemal, çaldığı şeylerin zaten kendisine ait olduğundan emindir, sadece geri alırken haber vermemiştir, hepsi bu. Eşyanın asıl sahibi olarak yapılan bu çalmalarda, suçtan ve günahtan arınmışlık vardır. Arınmanın gün yüzüne çıktığı bu yerde eşya alınmaya başlanır. Çıkan "ç" harfi ile "alınan" eşyalar, burada koleksiyon fikrine dönüşür ve şeyler biriktirilir. Çalmanın yerini almaya bırakması, televizyonun üzerinden sürekli eksilen ya da yenilenen köpeklerle başlamış, bir müddet sonra da alınan köpek biblolarının yerine para konulmuştur. Çalınan köpek biblolarının, oyun destelerinin yerine para konması –bu sırada Kemal'in tıpkı çalmaya başlamadan evvel Füsun'u görmek için yaptığı gibi, çok hızlı bir şekilde yalanlar da söylemesi gerekir– satın alma aşamasının, yani koleksiyonerliğin alanına girildiğini gösterir. Çalma takıntısının sonlanması, koleksiyon yapmaya başlama, Füsun'un artık eşyaya temas edememesi ile koşuttur. Bu kez, Füsun'un kullandıklarına benzeyen şeyler bir koleksiyoner mantığıyla alınır.

Sıkılmış bir çocuk gibi Kemal, bir önceki oyundan vazgeçmiş ve çalmak yerine artık toplamaya başlamıştır. Kemal'in bu yeni oyununda merkez, biraz uzaklaşmış olsa da Füsun'dur. "Topla-

* Burcu Şahin'in yazısında *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

manın/koleksiyon yapmanın lezzeti," der Maurice Rheims, "büyük bir tutku ile oynanan bir oyun gibidir. Çocuk için bir şeyleri toplamak, dış dünya üzerinde denetim sağlamanın alıştırmasını yapmak için en temel yöntemdir: şeyleri etrafa yaymak, sınıflandırmak, idare etmek" (aktaran Baudrillard, 2007, s. 197). Kemal'in çocukça bir tutkuyla oynadığı oyunun, koleksiyonerliğin lezzetine ulaşması, aynı zamanda romanın döngüsel yapısının başlangıcını imler. Çalmaktan almaya, oradan satın almaya giden bu dönüşüm, sahip olmaktan koleksiyonerliğe ve ardından müze fikrine doğru gidildiğinin de işaretidir. Yine bu çalmalarda; almaya, saklamaya, biriktirmeye, korumaya, artık olmayan şeyleri ve kişileri yaşatmaya çalışma vardır. Füsun'un mahremiyetine bir şekilde ulaşma, Füsun'u Merhamet Apartmanı'nda, kendisiyle yaşatma içgüdüsüyle çalınan eşyalar, çalmaktan biriktirmeye giden yolda, mahremiyetin masumiyete el verdiği şekle dönüşür.

Füsunların Çukurcuma'daki evinden, okurun (müzegezerin değil) bildiği kadarıyla "cebe indirilenler": şemsiye, küpe, cetvel, kapı kulpu, porselen çekecek, bir bebeğin kol parçası, iri bir mika bilye, firketeler, ruj, teneke kaşık, tuzluk, külah, takvim yaprağı, mendil, yüksük, düğme, makara, çatal, turuncu pastel kalem, kibrit, köpekler [alınır, yerine yenisi konur], küllük, fincan, terlik, rende, oyun kâğıdı destesi, kolonya şişesi, sigara izmariti [mahremdir], çoraplar, taraklar, F harfli iki küpe ve aslında okura söylenmeyen bir sürü başka eşya... Kemal, cebe indirilen bütün bu eşyanın gücüne inanır. Kemal'in, Füsun'a ait eşyayı çalması, başta onu görebilmek umuduyla yapılmış bir oyun iken, sonrasında engel olunamayan bir çeşit arzu haline gelir. Arzuya dönüşmeden evvel ise Füsun'un Kemal'i terk edişinin, onun hayatından çıkışının verdiği acı, eşyayla hafifletilmeye çalışılır. Kemal, yalnız kalınca bu şeylerle teselli bulacağına, eşyanın kendisini rahatlatacağına, acısını dindireceğine inanır. Eşya, Kemal için bir tutamak halini alır, eşyayla kurulan ilişki ona sahip olmak değil –bu anlamda da yapılan eylem hırsızlık değildir– onunla birlikte yaşamaktır. Eşya ile karşılıklı bir ilişki bulunur, Benjamin'in (2011) belirttiği gibi aşırılan şey de aşıranın ellerine geçmenin hazzını yaşıyordur ya da eşyanın canlanması için insanın dokunuşlarına ihtiyacı vardır: "Nesnelerdeki sıcaklık kaybol[masın diye], nesnelerle beraberliğin

kendisini dondurmaması için onların soğukluğunu kendi sıcaklığı ile karşılamak, onların dikenlerini, kan kaybından ölmemek için, sonsuz bir maharetle tutmak zorunda[dır]" (s. 27). Kemal eşya ile nefes almaya çalışıp bir yandan da eşyaya can verirken çalma sebeplerinden biri de –Keskinlerin evinden, Füsun'un Kemal'siz kurduğu hayattan– "kalkıp gidememek" duygusundan kurtulmaktır. "Kalkıp gidememek" duygusuna kapıldığı anda cebe indirdiği herhangi bir şey olursa bu duygudan sıyrılır ve içi biraz daha rahat ederek ayrılır evden. Merhamet Apartmanı'nda biriken eşya, Füsun'a olan aşkının yoğunluğunu gösteren işaretler gibidir, eşya üst üste yığıldıkça Kemal'in sevgisi de o kadar büyük görünür ve elbette bilinir "Nasıl da hastalıklı görünüyor[dur], büyüyen her şey..." (Trakl, 1971, s. 199). Büyüyen bu arzunun tezahürü ise Kemal'in, "Takıntıyla sevdiği, ama 'elde edemediği' birisinden, küçük de olsa bir parça koparmanın mutluluğu"nu duymasıdır (Pamuk, 2025, s. 352). "Füsun'un hayatından üç dört, bazan daha da çok altı yedi, hatta en mutsuz zamanlarımda olduğu gibi on on beş tane eşyayı alıp (çalmak yanlış kelime) Merhamet Apartmanı'na götürdüğüm için de bir zafer duygusuna kapılırdım" (Pamuk, 2025, s. 352) diyen Kemal, Orhan Pamuk'un romanlarında genel anlamda ulaşılması güç bir zafer bayrağının olduğunu da hatırlatır. Tabii bu zafer içinde ironiyi barındırır, gündelik hedeflerin zaferidir, görüldüğü gibi sadece bir tuzluğu ya da bir ruju çalmanın zaferidir bu. Burada da Kemal, Füsun'a ulaşmanın ne denli güç olduğunu bilir ve aslında tam da bu yüzden takıntılı bir şekilde peşinden gider. Merkez, *Masumiyet Müzesi*'nde "takıntılı bir aşk"ın odağında, ona ulaşmak için aslında her şeyin yapılabileceği bir yerdir. Buraya atılan ilk adımda görünen "çalmanın" mahremiyetidir. Bu mahremiyet, *Sessiz Ev*'in Hasan'ını hatırlatır. Orada da yine takıntıyla sevilen, Orhan Pamuk romanlarındaki sesleri duyulmayan kadınları hatırlatan bir kadının (Nilgün'ün) çantası karıştırılır ve yeşil renkli bir tarak "ç"alınır. Benzer takıntılar gibi görünse de bir ayrım noktası vardır: Kötülük.* *Sessiz Ev*'de kötülüğün neticesi ölüm olmuştur. Bu ölümde çalmanın verdiği

* Hasan'ın "kötülük"e varan takıntısında esas nokta görme-görünme meselesidir. Takıntıyla sevilen Nilgün'ün Hasan'ı görmemesi, Nilgün için ölümle görünmezliğe varır.

aidiyet duygusuyla, yaşamı bahşetmenin gücü Hasan'da bulunur. Hasan'ın görünmesi kötülükle zuhur ederken Kemal'in görünme arzusu eşyaya siner ve o, müze ile görünür.

Kemal, Füsun'un Çukurcuma'daki varlığını oradan çaldığı (aldığı şimdilik yanlış kelime) eşya ile Merhamet Apartmanı'na taşır. Romanda Füsun'un inatla Kemal'i görmemesi, Kemal'in daha çok eşya çalmasına sebep olur ancak bu, çalmanın kötülüğe ulaştığı bir roman değildir. Hayatı da çalınan Füsun'a (ya da hayatını "veren" Füsun'a), Kemal'in bir yaşam bahşetmesiyse çalınan bu şeylerle kurduğu müzededir.

Merhamet Apartmanı'nda kaba oyalanmalar şeklinde Füsun'a ait şeylerle, Füsun'u düşünerek yatakta geçirilen dakikalar, eşya ile sevişme, Füsun'u eşyanın yerine koyma, ondan bir parçayı oymuş gibi düşünme, zaten romanda güzelliğinden başka bir gücünü göremediğimiz (iki sahne hariç) Füsun'u iyice şeyleştirir. Burada Kemal'in "nesnesini" kendi bedeninden ayrı görmediği, dolayısıyla şeyleşen Füsun'la birlikte nesneleştiği de söylenebilir.

"Füsun artık yok"tur denir ama zaten hiç olmamıştır. Kemal, bir hikâye anlatmak zorundadır, var olduğunu hissetmek için. Kemal'in yaptığı, "yok nesne" ile var olmaktır. Eşyanın manası için bir hikâye, bir dokunuş gerekmektedir. Kemal'in mutluluk an'larını biriktirdiği eşyadır, esas görünen. "Yok nesne" olan Füsun ise bir koleksiyonun ihtiyaç duyduğu asıl şeydir: "Bir koleksiyonu basit bir biriktirmeden ayıran şey sadece onun kültürel anlamda karmaşıklığı değildir, fakat onun tamamlanamaması, onda bir şeylerin eksik olduğu gerçeğidir. Eksik, her zaman açık bir biçimde tanımlanamayanın eksiğidir: Birisi öyle ya da böyle bir yok nesneye ihtiyaç duyar" (Baudrillard, 2007, s. 207). Roman boyunca sadece iki kez var olan Füsun'un ikinci ve son görünüşü kaza ânıdır. Kaza sahnesi Füsun'un yokluğa karıştığı, müze fikrine hizmet ettiği sahnedir. Kemal tarafından kurgulanan hayat, "namevcut varlık aracılığıyla nesnenin kendisinin istisnai değer" kazanmasıyla tamamlanır ya da devam eder. Kemal de bu düşüncenin esareti altında, daha Füsun ölmemişken, "Keskinlerin yemek masasından, evlerinden bana daha sonra onu hatırlatacak eşyaları çalıp Nişantaşı'na götürdükçe ve o eşyalarla oynayıp oyalandıkça, artık hiç mutsuz olamazmışım gibi gelirdi bana. Keskinlerin sofrasından aldığım ve Füsun'un

kullandığı kaşıkları, çatalları bazan bir resme ve bir hatıraya bakar gibi seyrederdim" der (Pamuk, 2025, s. 340).

Füsun'un ölümüyle eşyalar bir hikâyenin, yaşanmış bir hikâyenin parçası olur, müzenin en büyük ve eksik parçası bu ölümle tamamlanır ve müzenin hayaleti dolaşmaya başlar. Füsun, diğer müze hayaletleri gibi gece yarısı eşyanın arasından en gerilerden, parçalanmış bir şekilde ses verir. Mutlu bir hayatın sergilenen kalıntıları artık bir hikâyeye de sahiptir. Bu hikâyede Kemal, bütün bir âlemin ve eşyanın bir olduğunu, eşyanın ânın bir parçası olduğunu düşünür. Eşyayı toplamak, biriktirmek, saklamak, "şimdi" duyumunun kaybına işaret eder.

Kısaca;

> [K]oleksiyon yapma/toplama, basitçe söylersek, zamanı iptal eder. Ya da daha çok: istençte tekrarlanabilen geçici göndermelerin sabitlenmiş bir repertuarını tesis ederek, ihtiyaç duyulursa tersyüz edilmiş bir düzende, koleksiyon yapma/toplama, denetlenen bir çevrimin ebedi taze başlangıcını temsil eder, ki bu sayede insan seçtiği herhangi bir dönemden başlayarak ve onun dönüşünden emin olarak, doğum ve ölümün büyük oyunundan uzak tutabilir kendini." (Baudrillard, 2007, s. 202)

Yokluk'un varlık'la olan ilişkisinin de sergilendiği yerdir burası: Yok nesnenin illaki var olmasının gerekmediği bir yer... Ölüm için doğuma ihtiyacın olmadığı, varlığın değil hikâyenin sergilendiği bir yer... Zamanın ve yaşananların eşyada durduğu yerdir. Füsun, bu düşüncelerin daha da etkili olabilmesi, eşyanın daha da anlamlı hale gelebilmesi ve bir müzenin esas değerine kavuşması için bir yokluk gerektiğinin bilincindeymiş gibi arabayı ağaca doğru hızla sürmüştür. Kemal'in baştaki Füsun takıntısı, ölümünden sonra Füsun'u, "yok nesne"sini (aslında kendisini!) yaşatma takıntısına dönüşür. Füsun'un bir şekilde temas ettiği eşyaları çalmak Kemal için, Füsun'un hayatına dahil olmak ya da Füsun'u kendi hayatına sokmak olarak algılanabileceği gibi, Kemal'in tamamen "o" olmaya çalışması şeklinde de yorumlanabilir. Kemal'in "o" olmaya çalışması –kendi deyimiyle Füsun değil de "o"– her ikisinin de diğer eşyalarla birlikte şeyleşmeye vardığının kanıtı gibidir. Kemal'in engel olamadığı bir duruma dönüşen bu çalma arzusu, eşyaları biriktirirken aslında başka bir Füsun, kim olduğu bilinmeyen bir

Füsun, "o" oluşturmaya çalışmaktır. Füsun'un dokunduğu şeyleri bir araya getirince biraz Füsun olacaktır o şeylerde ancak, daha çok Kemal ve bir başka "o" vardır. Kemal'in "o" olmaya çalışmasından başka, bir de yazarın biraz Kemal gibi olduğu görülür. Romanın sonunda Kemal'in hikâyesini dinlediğini anladığımız yazar, ziyaret ettiği kişiden Kemal'in bilyesini alarak, biriktirme ve saklama konusunda kahramanına dönüşür. Gören ve görünen, yok olan ve var olan birbirine karışmış, romanda dönüşen her şey gibi, –zaman gibi– sarmal bir hal almıştır.

Eşyanın gücüne inanan Kemal, "eşyaya sinen ömrün rüyasını" aramaktadır. Takıntıyla sevdiği Füsun'u kendisine yakın hissetmek için, Füsun'un dokunduğu eşyalara dokunduğunda sanki Füsun'a dokunuyormuş gibi mutlu olduğu için çalmaya başlar eşyaları. Nesnelere ulaşma arzusu, nesnelerin, "Sendeleyen dinsel ve ideolojik otoritelerimiz çağında tesellilerin tesellisi olma ve, zaman ve ölümle ilgili bütün endişelerimizi emme yeteneği olan gündelik bir mit" oluşunda yatar (Baudrillard, 2007, s. 203). Eşyanın hayatla olan bu bağlantısı Kemal'in kurmaya çalıştığı müzenin, aslında tamamen kendisiyle ilgili olduğunu ve onun bir hayat hikâyesi kurmaya çabaladığını gösterir. Atılan her adım, en sonunda kendisinden haberdar olan son kişiye "Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım" diyebilmek içindir (Pamuk, 2025, s. 495). Toplanılan eşya, yaratılan bu gündelik mit, eşyaya sinen yaşamı muhafaza etmek arzusu, yaşadığını hatta çok mutlu yaşadığını kanıtlama isteği, Kemal'de bir müze oluşturma düşüncesine ulaştığında Kemal: "'Yıllardır bu evden eşyalar alıp götürdüğümü biliyorsunuz Nesibe Hala,' dedim, kurtulduğu eski hastalığına artık gülümseyebilen bir hastanın rahatlığıyla. 'Şimdi artık evin kendisini, bütün binayı almak istiyorum" der (Pamuk, 2025, s. 464). Kemal'in Çukurcuma'dan Merhamet Apartmanı'na taşıdığı eşya, tekrar ait olduğu yere döner böylece. Füsun'dan bir parça olan şeyler, oldukları yerde, onun soluk aldığı mekânda yaşatılır. Kemal'in bir koleksiyoner gibi, yalnızca Füsun'un dokunduğu şeyleri değil, onun kullandığı şeylerin benzerlerini de toplamaya başlaması, gerçek anlamda müzenin, romanın kahramanlarının değil de bütün bir dönemin nasıl yaşandığını göstermek için kurulduğu hissini de uyandırır. Kemal de bu düşünceyle şöyle demiştir:

> Eşyaların gücü, içlerinde birikmiş hatıralar kadar, bizim hayal ve hatırlama gücümüzün cilvelerine de bağlıdır elbette. Başka bir zaman hiç ilgilenmeyeceğim, hatta bayağı bulacağım sepet içindeki bu Edirne sabunları, sabundan yapılmış bu üzümler, ayvalar, kayısı ve çilekler, tombala hediyesi olduğu için yılbaşı gecelerinde derinden hissettiğim huzur ve mutluluk duygusunu, Keskinlerin sofrasında geçirdiğim sihirli saatlerin hayatımın en güzel saatleri olduğunu ve hayatlarımızın ağır akan alçakgönüllü müziğini hatırlatır bana. Ama bu duyguların yalnız bana ait olmadığına, bu eşyalarla yıllar sonra karşılaşan müze ziyaretçilerinin de, aynı şeyleri hissedeceğine de içtenlikle ve saflıkla inanırım. (Pamuk, 2025, s. 305)

Masumiyet Müzesi, sahte JC çanta, saklanan şemsiye ve Kemal'in "Füsun gittikten sonra ucunda adının baş harfi olan mavi çarşafların arasında kalmış, kenara kaldıracağına, tuhaf bir içgüdüyle, kaybolmasın diye ceketinin cebine koyduğu" (Pamuk, 2025, ss. 11-12) küpe ile birleşen hayatların yine aynı küpe ile sonlanmasının romanıdır. Bir anlamda da saklanan şemsiye ile Kemal'in Füsun'un hayatına dahil olmasının, kaybedilen ve sonunda fark edilmeyen küpe ile Kemal'in Füsun'un hayatını "çalmasının" romanıdır. Çalmanın suçtan arındığı, mahremiyetin masumiyete dönüştüğü bu yerde "kişiliğin son derece esrarlı olduğunu ve kişinin eylemleriyle ölçülemeyeceğini" kabul etmek gerekir. Kemal'in yalanı/çalma'sı günah ya da suç kabul edilirse, neticede müze masumiyetin değil, mahkûmiyetin müzesi olacaktır. Ancak müzede görülenler bir suçun cezası değil, yaşanmış mutlu ân'ın eşyaya sinmiş halidir. "Geçmişin her görüntüsü, o geçmişte kendisinin de kastedilmiş olduğunu kavrayamayan her şimdiki zamanla birlikte, bir daha yakalanamayacak şekilde yitirilme tehlikesi içindedir" (Putnam, 2005, s. 9).* Ve Kemal "biten şeylerin korkusunu" taşıyan biri olarak, bu tehlikeyi engellemek adına, zamanı eşyada durdurmaya çalışmıştır. Masumiyet Müzesi, Kemal'in ve Füsun'un müzedeki diğer her şey gibi şeyleştiği, mahrem ve bireye ait bir durumdan masum ve çoğunluğa ait bir duruma geçişin iç içe olmaya başladığı "an"dır.

---

* Alıntının diğer çevirileri için bakınız: Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 41; Walter Benjamin, *Pasajlar*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), s. 39.

KAYNAKÇA

Baudrillard, J. (2007). "Marjinal Bir Sistem: Koleksiyon", *Sanat Dünyamız, 103*.
Benjamin, W. (2011). *Tek Yön* (T. Turan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Pamuk, O. (2025). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Putnam, J. (2005). "Kutuyu Aç". Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri* (E. Gen, A. Berktay, E Yılmaz, Çev.) içinde (ss. 9- 64). İstanbul: İletişim Yayınları.
Trakl, G. (1971). *Dichtungen und Briefe*, Salzburg: Otto Müller Verlag.

Orhan Pamuk ve Maddi Dünya: Yazarın Romanlarında Nesne Kullanımı*

BERNT BRENDEMOEN

Orhan Pamuk'un aynı ismi taşıyan romanındaki tüm nesnelerin, romanın kadın kahramanının evi olan binada sergilendiği Masumiyet Müzesi'nin 2012'deki açılışı kuşkusuz postmodernizmde yeni bir şeyi temsil etmektedir. Karin Schweissgut (2011) bu kitaba dayanarak *Masumiyet Müzesi* (2008) ile Elif Şafak'ın *Baba ve Piç* (2006) romanını Maddi Kültür açısından kıyasladığı bir makale yazmıştır. Bense bu makalede *Masumiyet Müzesi*'ne yoğunlaşmayacak, Pamuk'un nesne kullanımını ve bu nesnelerin, kahramanlarının hayatında oynadığı rolü, kısmen aynı teorik çerçeve dahilinde analiz edebilmek için Pamuk'un diğer romanlarına da bakmaya çalışacağım. *Masumiyet Müzesi*'nde nesneler; tuzluk, küpe, sigara ve ayçiçeğiyağı şişeleri gibi gündelik eşyalardan müze nesnelerine dönüşerek geçirdikleri kavramsal değişim nedeniyle çok önemli bir rol oynarlar; aynı şekilde koleksiyon da kitabın temel meselelerinden biridir. Gelgelelim, göstereceğim üzere, nesnelerin kullanımı Pamuk'un ilk romanlarından başlayan ve neredeyse kitaptan kitaba takip edilebilen bir gelişimin sonucudur.

Roman yazarlarının tasvirlerinde nesneleri, binaları ve manzaraları bilinçli kullanımı, pek çok karşılaştırmalı edebiyat uzmanı tarafından incelenmiştir; bu açıdan Roland Barthes'ın (1968) "Gerçeklik Etkisi" (L'effet de réel) makalesi bir klasiktir. Barthes bu kısa makalesinde, kurgusal metin içindeki bir nesnenin isabetli betimlenmesiyle yaratılabilecek gerçeklik duygusunu tarif eder. Nesnenin kendisinin anlatılan hikâyeyle muhakkak bir ilgisi olması gerekmez, ancak yine de yazarın gerçekten orada olduğu izlenimini

---

* 1993 kışında, Bob Dankoff, Sooyong Kim ve ben bir seminer için University of Chicago'da buluşur, o zamanlar yeni yayımlanmış *Kara Kitap*'ı okurduk. O seminer Bob'un en sevdiği modern Türk yazar olduğunu bildiğim Orhan Pamuk'la ilgili yaptığım sonraki çalışmalarda benim için büyük bir kaynak oldu.

yaratır. Her şeyden önce, 19. yüzyılın büyük Fransız romancıları tarafından yapılan betimlemelerdeki nesne kullanımı incelenmiştir. Bu alanda özellikle Juliette Frølich* ve Janell Watson'ın** çalışmaları anılmaya değerdir; her ikisi de birbirinden bağımsız olarak; nesne, iç mekân ve özellikle kıyafet betimlemelerinin Honoré de Balzac (1799-1850), Gustave Flaubert (1821-1880) ve bilhassa Marcel Proust'un (1871-1922) romanlarında üstlendiği bilinçli işlevler arasında önemli farklar olduğunu gösterir.*** Bu yazarların tamamı Pamuk için büyük bir ilham kaynağı olduğundan, romanlarındaki nesne kullanımları Pamuk'u anlamamız açısından büyük önem taşımaktadır.**** Balzac nesneleri hikâyelerinin geçtiği yerler ile romanlarının "fiziksel ve ahlaki atmosferini" detaylandırmak için kullanırken nesnelerin ahlaki yönü Flaubert için çok daha önemlidir. Betimlediği çevrelerde ve sosyal ortamlarda eski bir tinselliğin yerini mümkün olduğunca çok şeye sahip olma arzusu almıştır ve insanlar *des hommes meublés*, "mobilyalı insan", "nesnelerle dolu müzeler ya da daha doğrusu anıt mezarlar" haline gelmiştir (Frølich, 1993, s. 105). Ahlakçı Flaubert *kitsch*'i kınar ve çevrelerini *kitsch*'le dolduran kişileri ahlaki açıdan aşağılık olarak nitelendirir. Öte yandan Marcel Proust nesnelerin ve çevrenin isabetli betimlemelerini, karakterlerinin psikolojik durumuna uygun düşen ya da bununla tezat oluşturan ve hareket tarzlarını açıklayabilecek atmosferler ve ortamlar yaratmak amacıyla kullanır. Bununla birlikte, 20. yüzyılın pek çok yazarı fiziksel görünüm, mülkiyet ve çevre hakkında ayrıntılı tasvirler yapmaktan bilinçli olarak kaçınırlar;

---

* Juliette Frølich, "Om mennesker og ting i romanen," *Samtid og fortid. Museumsnettverket 2* (Oslo: Norges forskningsråd, 1993) ve *Des hommes, des femmes et des choses. Langases de l'Objet dans le roman de Balzac à Proust* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1997).

** Janell Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

*** Farklı (çoğunlukla Fransız) yazarların romanlarında nesne kullanmaları üzerine ilginç makaleler için bkz. Gisèle Séginger (Ed.), *De l'objet à l'œuvre. Actes du colloque "Objet estétique, estétique de l'objet" des 25-27 avril 1996* (Strasbourg: Presses universitaires, 1997). Pamuk'un (2025a) kendisi de *Saf ve Düşünceli Romancı*'da bu isimler ile diğer romancıların nesne kullanımından bahseder (ss. 60-63).

****Bernt Brendemoen'in Orhan Pamuk'un eserlerinden yaptığı alıntılar, Türkçeye çevrilirken eserlerin Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan güncel baskıları esas alınarak düzenlenmiştir. (ed. n.)

çünkü bu tür tasvirlerin tam tersi bir etki yaratabileceğine, yani karakterlerin ruh halinin anlaşılmasının önünde bir engel teşkil edebileceğine inanırlar. Nitekim, İngiliz yazar A.S. Byatt'ın (1936-2023) romanlarında maddi nesneleri kullanması üzerine yaptığı ilginç bir çalışmada Helen Wilkinson (1997), Virginia Woolf'un bu konuda 1924'te yazdığı, neredeyse programatik bir makalesine atıfta bulunur; ancak Woolf ile aynı kuşaktan olan ve karakterlerinin fiziksel çevrelerini tanımlamak için ayrıntılı betimlemeler biriktirme geleneğini sürdüren James Joyce (1882-1941) gibi pek çok yazarın varlığından da bahseder (s. 99).

Orhan Pamuk, doğrudan hem Proust hem de Joyce'un eserlerinden esinlenen bir yazardır, ancak 19. yüzyıl klasik Fransız yazarları da onun için büyük bir ilham kaynağıdır. Romanlarındaki nesne ve çevre betimlemelerinin, birbirini ille de dışlaması gerekmeyen birkaç işlevi vardır, ancak bazı durumlarda işlevsel yönlerden bazıları diğerlerinden daha belirgindir.

NESNELERİN VE ÇEVRENİN COĞRAFİ KÜRELER İÇİN SINIR OLUŞTURMA İŞLEVİ

Dufft (2008) tarafından gösterildiği üzere, Orhan Pamuk'un çeşitli eserlerinde yazarın ana karakterleri veya (otobiyografik kitabı *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* [2003] eserinde olduğu gibi) kendisini belirli coğrafi kürelerin içine yerleştirdiği açıktır. En dıştaki küre, görkemli geçmişinden kalma tüm tarihi binaları, yoksulların sefil mahalleleri ve şehrin içinden geçen besleyici bir atardamar olarak Boğaz ile İstanbul'un kendisidir. Kendisini merkezine yerleştirdiği kürelerin en dışındakinin bu olduğu düşüncesi, ne romanlarının kahramanlarının ne de kendisinin İstanbul'dan başka bir yerde doğru düzgün zaman geçirdiğine dair sık sık tekrarladığı iddialarından açıkça anlaşılmaktadır; oysa Pamuk ailesi Ankara'da bir yıl, Cenevre'de de bir süre vakit geçirdiği için bu aslında doğru değildir (alıntılayan Dufft, 2008, s. 86). Şehrin oluşturduğu kürenin içinde, hem kendisinin hem de romanlarındaki bazı karakterlerin büyüdüğü ve şu anda yaşadığı Nişantaşı semti aile evini çevreler. Apartman pencerelerinden görülebilenleri kapsayan yerel mahallenin iç küresi de kitaplarda sıkça söz edilen, oldukça somut sınırlara

sahiptir (örneğin, *Kara Kitap*, s. 13). Bu kürenin içinde, ailenin apartmanı bir sonraki küreyi oluşturur. *İstanbul* kitabında bu, üst kattaki babaannesinin, ayrıntılı bir şekilde betimlediği dairesidir; ancak diğer dairelerin de kısmen alaturka, kısmen alafranga tarzda, ağır ve kasvetli mobilyalarla döşenmiş olduğu izlenimini ediniriz. Ayrıca kendisinin de açıkça belirttiği gibi, bazı mobilya parçaları zaman zaman daireden daireye çıkar (tabii ki "çıkarılır" demek ister, *İstanbul*, s. 18). Dairelerde çok fazla mobilya vardır ve tıpkı dıştaki iki kürede pek çok bina olması gibi, en küçük ayrıntısına kadar betimlenen nesnelerle doludur; babaannesinin dairesinin bir müzeye benzetilmesi tesadüf değildir.

GELENEKSEL İŞLEV: BİR SAHNE YARATMAK

Pamuk'un, romanlarının çoğunda nesnelere dair ayrıntılı betimlemeleri, bir ortam yaratmak ya da bir ruh halinin altını çizmek için neredeyse Proust'la aynı şekilde kullandığı aşikârdır. Ancak bu açıdan Fransız yazarlar ile Pamuk arasında önemli bir fark vardır: Fransız yazarların betimlediği ortamlar çoğunlukla Paris salonları veya üst sınıfın ya da üst sınıfa mensup olmaya can atan kişilerin yaşadığı yahut sık sık uğradığı diğer yüksek sosyete ortamlarıdır. Bu açıdan Pamuk daha çok Joyce'a benzer, çünkü nesnelerin yanı sıra sesler ve kokular da Fransız yazarlara kıyasla daha sık ayrıntılı betimlemelere konu olur. Ayrıca Flaubert'in eserlerinde gördüğümüz ahlakçı yaklaşım ve onun *l'homme kitsch*'i [rüküş insanı] küçümsemesi Pamuk'ta yoktur. Fransız romanlarının bir özelliği, statü sembolü olarak pahalı nesnelere duyulan ebedi arzudur; bu arzu Georges Perec'in kısa romanı *Şeyler*'de (1965) uç bir noktaya ulaşır. Perec'ten (1936-1982) özellikle bahsediyorum çünkü Pamuk (2008b), onun kendisi için bir ilham kaynağı olduğunu ifade etmiştir. Nesnelere duyulan bu tür bir arzu Pamuk'un romanlarında çok küçük bir rol oynar; örneğin Pamuk'un ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda (1982), Ayşe'nin nişanlısı Remzi'nin sadece satın aldığı nesneler hakkında çokça konuşmakla kalmayıp onların fiyatlarını belirtmeyi de asla ihmal etmediğinden bahsedilir. Söylediğim gibi, *İstanbul* kitabındaki babaannesinin yahut *Kara Kitap*'taki Celal'in dairesinin içi gibi iç mekân sahneleri veya

sokak sahnelerinin detaylı tasvirleri sadece bir atmosfer yaratma amacı taşıyan sahne tasviri işlevi görürler. Orhan Pamuk'un da aralarında olduğu İstanbul sakinlerinde, kısmen bir yenilgiyle sonuçlanan görkemli Osmanlı geçmişinin kalıntıları olan anıtsal yapıların yarattığı hüzün göze çarpar. Nişantaşı sakinleri ise Avrupai bir züppelikle özdeşleştirilir, çünkü şehrin tüm o Paris'i anımsatan dükkânlarıyla bu bölgesi onlara Türkiye'nin en seçkin mahallesinde yaşadıklarını hissettirir; Pamuk apartmanındaki aşırı zengin Oryantal (sedef kakmalı masalar ve oymalı sandıklar gibi) yahut Avrupai (her dairede birer ikişer piyano, *İstanbul*, s. 19) tarzdaki ağır mobilyalar hem daire sakinlerinin hem de bizzat Orhan Pamuk'un karakteristiği olan Türk veya Oryantal gelenekler ile Avrupa zihniyetinin karışımının kanıtıdır. Öte yandan okur üzerinde en güçlü etkiyi bırakan sahnelerden bazıları; şehrin melankolik, kurşuni gri ve kasvetli atmosferinin adeta canlandırıldığı, geri kalmış semtlerdeki son derece kasvetli ve yoksul sokakların ayrıntılı betimlemeleridir.

TASAVVUF İŞLEVİ

Kendinden başka biri olmaya çalışan insanlarla dolu olan *Kara Kitap*'ta nesneler de gizli bir anlama sahip olabilir, ilk bakışta görünenden farklı bir şeyi, yalnızca bu işe vakıf olanların görebileceği bir şeyi temsil edebilirler. Bu kitapta dış olay örgüsü, genç avukat Galip'in kayıp karısı Rüya'yı İstanbul'da arayışından ibarettir. Şehirdeki umutsuz, avare yürüyüşlerinden birinde tesadüfen pazarın kurulduğu bir sokağa girer. Aşağıdaki paragraf *Kara Kitap*'ta benzerini çokça görebileceğimiz bir örnektir:

> Halden çıktığında bir eskici gördü: Boş bir kaldırıma geniş bir çarşaf sermiş, üzerine sebze halinin inanılmaz uğultusu ve kokusundan hiçbir sonuca ulaşamadan şaşkınlıkla çıkan Galip'i büyüleyen bir dizi nesne sermişti: iki tane boru dirseği, eski plâklar, bir çift kara ayakkabı, bir lamba altlığı, kırık bir kerpeten, kara bir telefon, iki tane somya yayı, sedef bir sigara ağızlığı, durmuş bir duvar saati, beyaz Rus banknotları, pirinç bir musluk, sırtı oklu bir Yunan tanrıçasını –Diana?– canlandıran bir biblo, boş bir çerçeve, eski bir radyo, iki kapı tokmağı, bir şekerlik. (Pamuk, 2026, s. 198)

Galip'in burada gördüğü nesnelerin ezoterik bir işleve sahip olduğu açıktır çünkü onları göründüklerinden başka şeylerin temsili olarak, kayıp karısını arayışında kendisine ipuçları vermeye çalışan işaretler olarak yorumlamaya çalışır. Bu nesnelerin, kahramanın akıl hastalığının sınırındaki umarsızlığını yansıtmanın yanı sıra tasavvufi bir yönü de vardır; diyeceğim o ki İslam mistisizmi ve tasavvuf içinde bir anlam kazanabilirler. Çeşitli makalelerimde belirttiğim gibi* *Kara Kitap*, olay örgüsünün ilerleyişinin, bir müridin Tanrı'yla birlik mertebesine ulaşmak için kat etmesi gereken zorlu yol ile paralellik gösterdiği bir tasavvuf romanı olarak okunabilir. Bununla birlikte Pamuk'un tasavvufun özüne ilişkin yorumu, hayatta önemli olanın tekil bireyin kendisini ve kendi potansiyelini tanıması olduğu; asıl çabalanması gerekenin ise bu potansiyeli gerçekleştirmek olduğu yönündedir. Bu, tasavvuftaki "*Man arafa nafsahû fakad'arafa rabbahu*" (Nefsini bilen Rabbini bilir) sözüyle uyumludur. *Kara Kitap*'ta da tam olarak bu gerçekleşir; Galip arayışı aracılığıyla kendisindeki yazarlık potansiyelini keşfeder. Aslında sapkınlık olarak kabul edilen bir tasavvuf öğretisi olan Hurufilikte merkezi noktalardan biri, nesnelerin ve özellikle de insan yüzlerinin yorumlanmasıdır; bu yüzlerde bazı durumlarda ilahiyatın tezahürü olan ancak yalnızca mahir olanlarca görülebilen harfler okunabilir.**

Bu, Orhan Pamuk'un romanlarında nesnelerin sahip olabileceği ikinci işlevdir. Galip'in yukarıdaki paragrafta, eskicinin çarşafı üzerindeki nesneleri, dünyayı tasavvufi bir bakış açısıyla kavramaya götüren birer ipucu olarak yorumlamasının nedeni, muhtemelen çarşafın üstündeki nesnelerin kombinasyonudur: Görünüşte birbiriyle alakası olmayan ve tek başlarına bir anlam ifade etmeyen nesnelerin o çarşaf aracılığıyla birleşmesi onlara bu sihri, spiritüel anlamı veren şeydir. Söz konusu çarşaf harfleri ve kelimeleri bir araya getiren bir kâğıt parçası gibidir ve insanın her şeye bir anlam yükleme arzusu sayesinde bu gelişigüzel nesneler aniden arayış içindeki genç Galip'in zihninde ezoterik bir anlam kazanır.

---

* Bkz. Bernt Brendemoen, "Bir Sufi Romanı Olarak *Kara Kitap*", Engin Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* (İstanbul: İletişim, 1999), ss. 209-223.

** Hurufilik öğretileri *Kara Kitap*'ta da etraflıca açıklanmaktadır: bkz. Orhan Pamuk, *Kara Kitap* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2026), ss. 269-271.

"ANLAMSIZLIK" İŞLEVİ

Yazımın başında 19. yüzyılın büyük Fransız romancılarının, özellikle de Proust'un nesne ve döşenmiş iç mekân kullanımından bahsetmiştim. Frølich'in (1993) de gösterdiği üzere, Proust resim sanatından çok fazla ilham alır ve betimlemelerine genellikle bir tablo havası katmaya çalışır (ss. 141-155). Özellikle natürmort resimlere, ilkin Jean-Baptiste-Simeon Chardin'in (1699-1779), sonra da Rembrandt, Monet gibi ressamların eserlerine hayranlık duyar. Yirmi üç yaşına kadar kesinlikle ressam olacağını düşünen Pamuk'un da Hollandalı natürmort ressamlarından ve Chardin gibi Fransız ressamlardan ilham aldığını belirtmesi tesadüf olmasa gerek. Bundan, 2008'de yayımlanan *Masumiyet Müzesi*'ndeki ilham kaynaklarını anlattığı bir makalesinde bahseder (Pamuk, 2008b). Ancak önceki romanlarının da aynı kaynaktan beslendiği aşikârdır, zira aynı makalede ilham kaynaklarından bir diğerinin Georges Perec ve *Yaşam Kullanma Kılavuzu* (1978) romanı olduğunu söyler çünkü Perec hangisinin olay örgüsü için önemli olduğunu söylemeden nesnelerin ve eşyaların listesini yapma becerisine sahiptir – tıpkı bir iç mekânı tüm detaylarıyla tasvir eden bir resim gibi.* Pamuk'un bu ressam ve yazarlardan yazarlık hayatının epey başında etkilendiğine şüphe yoktur çünkü *Kara Kitap*'ta bir hikâyenin bağlamı için önemsiz olan detayların, önemli bilgi ve betimlemelerle yan yana var olması gerektiği defalarca vurgulanır.

Kara Kitap'ın kendisi, hem nesne betimlemeleri hem de edebi unsurlar söz konusu olduğunda önemli ve önemsiz öğelerin yan yana gelmesi açısından çok iyi bir örnektir. "Kaotik" roman fikri, Pamuk'un 1983 tarihli *Sessiz Ev* romanında zaten zikredilmiştir; bu kitaptaki kahramanlardan biri olan alkolik tarihçi Faruk Darvınoğlu, 16. yüzyıl Gebzesi hakkında başı sonu olmayan, oldukça heterojen bilgilerin yan yana dizildiği ve her bir öğenin eşit derecede önemliymiş gibi sunulduğu bir kitap yazmaya niyetlenir. Ancak Darvınoğlu, bir romandaki olayları, okurların zihninde bir plan

* Aynı makalede Pamuk, önemli ve önemsiz nesnelerin listesini yapma arzusu (ve yeteneği) söz konusu olduğunda Sterne, Flaubert, Nabokov ve Alain Robbe-Grillet gibi yazarları da anar. Pamuk resim ve edebiyat arasındaki ilişkiyi *Saf ve Düşünceli Romancı* kitabında (özellikle ss. 55-59) daha da ayrıntılı anlatır.

ve anlam izlenimi yaratmadan sunmanın zorluğuna işaret eder.* Nesnelerin, tasvirlerin ve diğer bilgilerin bu şekilde gelişigüzel veya kaotik sergilenişi, "anlamsız" olarak adlandırabileceğimiz şeydir.

Önemli ve önemsiz unsurların yan yana yığılması anlamındaki düzensizlik ile her şeyin etiketlendiği ve kendi değerine sahip olduğu müzede mükemmelliğe ulaşan düzen arasındaki karşıtlık, Pamuk'un kitaplarının çoğunda önemli bir rol oynar. Ancak göreceğimiz gibi, bariz bir ezoterik yan anlamı olmayan sıradan nesneler de Pamuk'un kitaplarında mistik bir çerçevenin dışında, yani aktardıkları çağrışımlar ve anılar nedeniyle sıklıkla derin bir anlam kazanırlar. Bu durum, özellikle başkahraman Kemal ve onun belirli nesnelere karşı neredeyse fetişist tutumuyla karşılaştığımız *Masumiyet Müzesi*'nde geçerlidir. Oysa Pamuk'un diğer romanlarında, Kemal'inkinin tam tersi bir nesne tutumuyla, yani nesnelerin engel olarak algılandıkları için küçümsendikleri bir tavırla da karşılaşırız.

BİR ENGEL OLARAK NESNELER

Nesnelerin kişinin gerçek benliğini bulmasının önünde engel teşkil edebileceği fikri Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda karşımıza çıkar. Orada genç milliyetçi Muhittin, Cevdet Bey'in evindeki eşyaları görünce çok şaşırır; arkadaşı Ömer Avrupa kültürü ve eşyalarının onun milliyetçi arzularını gerçekleştirmesini engellediğini anlayarak şöyle der: "Ne bu kültürle, eşya ile olabiliyorsun, ne de onsuz!" Avrupalıların yazdığı kitapların, özellikle de Fransız şiirinin temsil ettiği Türk karşıtı zehir, bu romandaki birkaç karakter tarafından da vurgulanır. *Kara Kitap*'ta bu düşünce daha da geliştirilir: Bazı kahramanların görüşüne göre, eşyalar ve

* Bu tür edebi natürmortlar, Georges Perec'in oldukça sıra dışı bir edebi eser olsa da çok tuhaf kısa romanı *Harikalar Odası*'yla (1979) güçlü bir benzerlik taşır. Norveçli edebiyat tarihçisi Truls Winther (2007), bu roman hakkında şu sonsözü yazmıştır (çeviri bana ait): "Burada romandaki betimlemeler –ki bunlar genellikle kişilerin karakterizasyonuna ve olay örgüsünün gelişimine katkıda bulunur– büyük ölçüde cansız ayrıntıların bir dökümüyle yer değiştirmiştir. Sıradan anlatılardaki gibi bir gerilim gelişimi yoktur. Ayrıntılar eşit önem kazanır ve düzenlenme biçimleri neredeyse gelişigüzel bir şekilde deneyimlenir yahut yazarın bizzat kendisi tarafından dayatılmamış bir sistematiğe göre belirlenir" (s. 100).

edebiyat sadece kişinin gerçek Türk benliğini keşfetmesinin önünde birer engel olmakla kalmaz; kişi doğduğundan beri onlarla çevrili olduğu için bunlar aynı zamanda insanın kişiliğini de şekillendirmiştir. İnsan yalnızca tüm kitaplardan, arkadaşlardan, akrabalardan ve eşyalardan azade olduğunda gerçek benliğine ulaşabilir ve saf bir kimlik edinebilir.

Kişisel düzeyde bu "kendini arayış" *Kara Kitap*'taki tüm ana ve çoğu yan karakter için merkezi bir öneme sahiptir ve son bölümlerden biri olan "Şehzadenin Hikâyesi"nde uç noktasına ulaşır. Bu bölüm, hayatı boyunca kendi benliğini etkilediğini düşündüğü şeylerden, örneğin okuduğu tüm kitaplardan, iletişim kurduğu tüm arkadaş ve akrabalarından farklı aşamalarda kurtulan ve sonunda mobilyasız beyaz bir odada tek başına oturan ve orada sadece kendisi olma çabalarının beyhude olduğunu anlayan bir Osmanlı şehzadesini anlatır. Ölmeden önce şöyle der: "Yalnızca kendileri olabildikleri için ıssız çöllerdeki taşları, insan ayağı değmemiş dağların arkasındaki kayalıkları, hiç kimsenin görmediği vadilerdeki ağaçları kıskanıyorum" (Pamuk, 2026, s. 393).*

Kendini gerçekleştirmesinin önünde bir engel oluşturduğunu düşündüğü için nesnelerden nefret eden kişinin tam tersi, onlara hayranlık duyan ve onları biriktiren kişidir. Ancak bu hayranlı-

---

* Pamuk'un bu kimlik motifiyle verdiği mesaj oldukça açıktır: "Saf, bozulmamış ve değişmemiş bir kişilik aramak nafiledir; çünkü hepimiz duyduğumuz, gördüğümüz, okuduğumuz ve deneyimlediğimiz her şeyin ürünüyüz." Tasavvuf ilkelerine uygun olarak (en azından Pamuk'un yorumuyla), Pamuk hayatta önemli olanın tekil bireyin kendisini ve potansiyelini tanıması olduğunu ve bu potansiyeli gerçekleştirmek için çaba göstermemiz gerektiğini belirtir. Bu durum, ana kahraman Galip'in karısı Rüya ve kuzeni köşe yazarı Celâl'i arayışı aracılığıyla –ki bu kendisini bulmak için bir arayışa dönüşür– bir yazar olarak potansiyelini fark ettiği *Kara Kitap*'ta karşımıza çıkar. Aynı durum *Masumiyet Müzesi*'nde de görülür. Sonraki kitaplarında kimlik motifi Türk çevreden çıkarılarak daha genel ve küresel bir açıdan ele alınır: Bir toplumun "saf benliğini" araması boşunadır. Aslında "saf kimliğine" ulaşmaya çalışmayan, bunun yerine dış etkilere açık olan bir kültür, her yönden daha güçlü ve daha üretkendir. Bu durum Pamuk'un yazarlığının o kadar merkezindedir ki onun "mesajı" olduğu söylenebilir. Kişinin "gerçek" kimliğini aramasının nafileliği, *İstanbul* kitabında siyasi bir boyut da kazanır; burada İstanbul'un heterojen mimarisine yansıyan kültürel zenginlik –ki bu Pamuk'un kendi zengin ve heterojen düşünce dünyasıyla paralellik gösterir– 1920'lerden itibaren Türk yetkililerin, birçok Türk aydını tarafından da desteklenen, İstanbul'u istenmeyen etnik unsurlardan ayıklayıp temizleyerek Türkleştirme çabalarıyla karşılaştırılır.

ğın nedenleri birbirinden çok farklı olabilir ve hayranlık duyulan nesnenin pahalı olması gerekmez. Bir koleksiyona dahil edilen parçalar, örneğin hemen her İstanbul evinde bulunan ve hiç kullanılmayan Paşabahçe likör takımı yahut herkesin sahip olduğu, daha doğrusu 1970'lerde herkesin televizyonunun üstünde duran köpek biblosu kadar sıradan olabilir.

KORUYUCU – KÜRATÖR

Köpek biblosu televizyonun koruyuculuğu ya da likör karafı alkollü içecekleri doldurmak için potansiyel bir araç olma şeklindeki orijinal işlevlerinden uzaklaştırıldığında ve o ortam ile dönemi temsil ettiklerinden aynı ortam ve döneme ait diğer nesnelerle birlikte korunduğunda, yalnızca işlevsel bir metamorfoz geçirmekle kalmaz, aynı zamanda yeni bir bağlam da kazanırlar. Bu tip nesneleri saklamanın başka bir nedeni –bir dönemin temsilcisi olmalarının yanı sıra– elbette onları kullanmış ya da onlara sahip olmuş önemli bir kişiyle ilişkilendirilmeleri olabilir. Yeni bir bağlam kazanmaları nesnenin kendisinin dışında, genellikle nesneden çok uzakta bir şeyi kapsaması açısından, nesnelerin tasavvufi yorumunu anımsatır; ancak tasavvufi yorumundan farklı olarak, nesnenin çağrıştırdığı çağrışımlar seyirciye değil, yeni bağlamı kazandıran kişiye, yani koleksiyoncuya bağlıdır. Bu da bizi, maddi kültür çalışmalarındaki en merkezi alanlardan birine götürür.

Masumiyet Müzesi'nin, maddi kültürün teorik çerçevesi içindeki konumu, daha önce de belirttiğim gibi, kısmen Schweissgut'un 2011 yılındaki makalesinde tanımlanmıştır. Şimdi bu konuyu daha da geliştirip koleksiyonculuk ile yazarlık arasında bazı paralellikler kuracağım.

Maddi kültür alanında çalışan akademisyenler, uzun zamandır biriktirmenin doğası ve koleksiyoncunun saikleriyle meşgul.* Gelgelelim literatürde tam netleşmeyen meselelerden biri şu: Belirli bir dönemi yahut belirli bir atmosferi betimlemek gibi üstün bir

* Russell Belk şu bölümde faydalı bir araştırmadan bahseder: "Collectors and Collecting", Christopher Tilley (Ed.), *Handbook of Material Culture* (Londra: Sage, 2006). Ayrıca bkz. Bjarne Rogan, "On Collecting as Play, Creativity and Aesthetic Practice," *Etnofoor 11* (1) (1998), ss. 40-55.

amaçla sözgelimi dikenli tel, jilet ve eski tuvalet kâğıdı ruloları biriktirmek ile sadece mümkün olduğunca eksiksiz bir koleksiyona sahip olmak için mümkün olduğunca çok çeşit toplamak (bazı insanların kibrit kutusu, bira altlığı ve peynir kutusu toplaması gibi) arasında fark vardır. Öte yandan, mümkün olduğunca *çok* sayıda kibrit kutusu, jilet ve eski tuvalet rulosu biriktirmenin istifçilik olduğu ve bunun koleksiyonculuktan epey farklı bir şey olduğu da belirtilmelidir. Eğer bir sanat koleksiyoncusu mümkün olduğunca çok Rembrandt tablosu biriktirmeyi hedefliyorsa, amacı aynı bile olsa bu, biriktirme veya istifleme olarak değil, koleksiyonculuk olarak kabul edilir zira Rembrandt'ın ürettiği tablo sayısı sınırlıdır bu nedenle söz konusu nesne de sınırlı bir seridir. Koleksiyonculuğun farklı seviyeleri bu seviyeleri Freudcu bir temelde yorumlama konusunda ısrarcı olan Baudrillard (1994) tarafından yorumlanmıştır:

> Koleksiyonculuk kavramının (seçmek, bir araya getirmek anlamına gelen, Latince *colligere* kelimesinden türemiştir) biriktirmekten farklı olduğu vurgulanmalıdır. Biriktirmek –eski kâğıtları toplamak, yiyecek stoklamak– koleksiyonculuğun bir alt aşamasıdır ve oral içeatım ile anal tutma arasında bir yerde durur. Bir sonraki aşama özdeş nesnelerin seri halinde biriktirilmesidir. Asıl koleksiyonculuk, ilkin kültüre yönelimle ortaya çıkar: Nesneler arasında ayrım yapmayı amaçlar; bir değişim değerine sahip olan veya aynı zamanda sohbetin, ticaretin, toplumsal ritüelin, sergilemenin "nesnesi" olan –hatta muhtemelen bir kâr kaynağı bile olabilen– nesnelere ayrıcalık tanır. (s. 22)

Koleksiyonculuğun bütün seviyeleri Pamuk'un romanlarında temsil edilir. Nesnelerin neredeyse plansız bir şekilde biriktirilmesinden daha *Sessiz Ev*'de, evin çamaşırhanesinin üst üste yığılmış eşyalarla dolu olduğu sahnede bahsedilir. Benzer bir ilkel koleksiyon *Masumiyet Müzesi*'nin "Koleksiyoncular" bölümünde şu şekilde tasvir edilir:

> 1996 Aralık'ında Necdet Adsız adlı kimsesiz bir biriktirici (koleksiyoncu yanlış kelime) Tophane'de, Keskinlerin evinden yedi dakikalık bir yürüyüş mesafesindeki küçük evinde tıkış tıkış yığdığı kâğıt ve eski eşya kulelerinin altında ezilip ölmüş ve bu, ancak dört ay sonra yazın evden gelen dayanılmaz koku üzerine fark edilmişti. Eşyalar giriş kapısını da tıkayınca, itfaiye eve ancak pencereden girebilmişti. Olay gazetelere yarı alaycı, yarı korkutucu bir dille geçince de,

> İstanbullular bu her şey toplayıcılarından daha da korkar olmuştu. (Pamuk, 2025c, s. 473)

Aslında *İstanbul* kitabının gerçekten bir otobiyografi olduğuna inanırsak Pamuk da bir tür ilkel biriktiricidir. Kitapta, Eski Şehir'deki gezintilerini şöyle anlatır:

> Bu gezintilerimde gittiğim yerlerde hep bir şeyler yer, şimdiki normal dünyaya, yani eve, elimde hep bir şeylerle dönerdim: Dolaşımdan kalkmış, kenarları tırtıllı bir telefon jetonu; arkadaşlarıma gülümseyerek göstereceğim "hem ayakkabı çekeceği, hem gazoz açacağı", bin yıllık bir duvardan düşmüş bir tuğla parçasının kenarı, o zamanlar İstanbul'un bütün eskicilerinde bolca bulunan çarlık banknotları, otuz yıl önce batmış bir şirketin damgası, mahalle satıcısının terazi ağırlıkları, gezintilerimin sonunda çoğu zaman ayaklarımın beni kendiliğinden götürdüğü sahaflardan alınmış ucuz ve eski kitaplar... [...] edindiğim sırada bu bilgilerin bir gün bir büyük tasarının –bir büyük resmin ya da bir dizi resmin ya da o sırada okumakta olduğum Tolstoy, Dostoyevski, Mann'ınkiler gibi bir roman ya da ne olduğunu bilmediğim büyük bir şeyin– parçası olacağını da söylerdim kendime. (Pamuk, 2025b, ss. 329-330)

Bahsettiği büyük şeyin sonunda *Masumiyet Müzesi*'ne ve aynı adı taşıyan müzeye dönüştüğünü belirtmeme gerek yok; burada sadece koleksiyonculuk eylemi oldukça karmaşık bir seviyeye ulaşmakla kalmadı aynı zamanda hepsi olmasa da biriktirdiği nesnelerin çoğu sergilenerek daha derin bir anlam kazandı.

Benim Adım Kırmızı'da da koleksiyon merkezi bir yere sahiptir, yani padişahın hazinesindeki minyatür koleksiyonu. Koleksiyon teorileri ve maddi kültürdeki rolleri açısından bakıldığında padişahın koleksiyonu, arka planında "mümkün olduğunca çok x ya da y türünden şeye sahip olma" arzusu olduğundan –bu örnekte minyatür– ilkeldir.

Bu koleksiyon, tıpkı temel amacın mümkün olduğunca çok çeşit biriktirmek olduğu bira altlığı veya peynir kutusu koleksiyonları gibi, "ansiklopedik" olarak adlandırabileceğimiz bir yapıdadır. Bu tür koleksiyonlarda, nesneleri gelecek nesiller için koruma gibi yüce bir amaç bulunmadığı gibi, Rönesans'tan sonra Avrupa saraylarında epey popüler hale gelen *Kunstkammers* ya da nadire kabinelerinin ardındaki o eğitici yaklaşım da yoktur (Prösler, 1996). Koleksiyon yapmanın ardında yatan muhtemel ilkel dürtü olan x

veya y serisinin bütününe sahip olma arzusu, kendi çocukluğunda Orhan Pamuk'un da koleksiyonculuk faaliyetlerinin itici gücüdür; bu durum, *Öteki Renkler* kitabındaki otobiyografik hikâye "Pencereden Bakmak"ta da gözler önüne serilmektedir (Pamuk, 2024, ss. 23-24). Orada küçük kahraman ve ağabeyi belli bir markanın çiklet paketlerinden çıkan futbolcu ve ünlü fotoğraflarını biriktirirler. Aynı anı *Masumiyet Müzesi*'nde yeniden hayat bulur (Pamuk, 2025c, s. 48).

Pamuk, koleksiyoncu ve motivasyonunu en kapsamlı haliyle *Masumiyet Müzesi*'ndeki Kemal karakteri üzerinden tasvir eder. Öte yandan başka kitaplarında farklı motivasyonlara sahip başka koleksiyoncuları da betimler; onların biriktirme yöntemleri, işe bir kleptoman gibi başlayıp kendi müzesinin küratörü olan Kemal'den oldukça farklıdır. Pamuk'un nesneleri değil de belirli konulardaki bilgileri toplayan insanları, yani ansiklopedi yazarlarını tasviri özellikle ilginçtir. Orhan Pamuk romanlarında karşılaştığımız ilk ve hafif dengesiz ansiklopedi yazarı –haliyle eserini asla bitiremez– *Sessiz Ev*'deki Dr. Selahattin'dir. Faruk Darvınoğlu'nun dedesi olan bu adam, bilgilerin hiçbir düzen olmaksızın sadece yan yana getirildiği bir kitap yazmanın hayalini kurar. Bir koleksiyoncu türü olarak ansiklopedi yazarı figürü, *İstanbul* kitabında, hem ilginç hem de tuhaf bir eser olan *İstanbul Ansiklopedisi* ve onun daha da tuhaf yaratıcısı, tarihçi ve (amatör) sözlük bilimci Reşat Ekrem Koçu (1905-1975) üzerinden iyice derinleştirilir. Onun hakkında şunları yazar:

> Ansiklopedicimizi, geçmişindeki kişisel bir kırıklıktan sonra sevgiden ve insanlardan vazgeçerek içgüdüyle bir şeyler toplamaya ve biriktirmeye başlayan ve bu işe bütün bir ömür veren hüzünlü gerçek koleksiyonculara benzetmek mümkün. Ama Koçu, nesnelere bağlanan klasik koleksiyoncular gibi eşya değil, İstanbul ile ilgili her türlü tuhaf bilgiyi topluyordu. Kalpten gelen derin bir güdüyle hareket eden ve ilk başta, koleksiyonunun sonunda bir müzeye varacağını hiç düşünmeyen Batılı koleksiyoncular gibi, oda da daha sonra yayımlayabileceği bir ansiklopedi için değil, şehir ile ilgili her türlü tuhaf malzemeyi, ayrıntıyı, kişisel anısını, sırf içinden öyle geldiği için yan yana getiriyordu.
>
> Koleksiyonunun uçsuz bucaksız olabilme ihtimalini sezdikten sonra tıpkı bir müze düşleyen koleksiyoncu gibi, bütün bu tuhaf bilgiyle

> bir İstanbul ansiklopedisi yapabileceği gibi çok yaratıcı bir düşünceyi aklından geçirmiş ve o andan itibaren de bilgi koleksiyonunun eşyamsı yanını hissetmiş olmalı. (Pamuk, 2025b, ss. 154-155)

Ne var ki Koçu ansiklopedisini bitiremedi. Tamamlayamayacağını anladığında ise,

> [...] bütün koleksiyonunu, müsveddelerini, gazete kesikleri ve fotoğraflarını Göztepe'de oturduğu bir apartman dairesine taşımıştı. Geçmişlerinde hüzünlü bir hikâye olan ve biriktirdikleri şeyleri asla bir müzeye ulaştıramayan İstanbul'un saplantılı bütün gerçek koleksiyoncuları gibi, Koçu da hayatının son yıllarında tıkış tıkış koleksiyonuyla doldurduğu (yani bir kâğıt ve fotoğraf yığınıyla) bir apartman dairesinde yalnız yaşamaya başlamıştı. (Pamuk, 2025b, ss. 155-156)

Edebi bir motif olarak koleksiyoncuya daha çok 21. yüzyıl Batı edebiyatında rastlanır. Betimlenen koleksiyoncu, Elias Canetti'nin *Körleşme* (1935) eserinde olduğu gibi, genelde bir kitap koleksiyoncusudur, ancak Bruce Chatwin'in *Utz* (1988, Pamuk da *İstanbul* kitabında bu kitaptan bahseder, s. 155) romanında olduğu gibi resim yahut porselen de biriktirebilir. Koleksiyoncunun zihni Susan Sontag tarafından *Yanardağ Sevdalısı* (1992) romanında olağanüstü bir şekilde betimlenmiştir. Söz konusu, popüler edebiyatta sık rastlanan eksantrik koleksiyoncunun neredeyse basmakalıp tasviriyse Edgar'ın (1997) çalışması özellikle ilginçtir. Wilkinson'ın (1997) daha önce bahsettiğim makalesi ise A.S. Byatt ve diğer modern İngiliz romancıların eserlerindeki koleksiyoncu betimlemesini ele alır.

ANSİKLOPEDİK ROMAN

Bu noktada Pamuk'un bazı romanlarının ansiklopedik yapısına ya da en azından ansiklopedik niteliğine işaret edilmelidir. Bildiğim kadarıyla, karşılaştırmalı edebiyat alanında ansiklopedik romanın klasik örneği, olay örgüsünün gelişimiyle birlikte okuyucuya balina avcılığı ve balina avlama ekipmanları hakkında da kapsamlı bilgi veren, Melville'in *Moby Dick* eseridir. Bu bakış açısıyla *Kara Kitap*, "sevgiliyi arama" motifini işleyen bir tasavvuf efsaneleri koleksiyonu olarak; *Benim Adım Kırmızı* ise aslında 16. yüzyılın sonuna kadar yaratılmış en seçkin İran ve Türk minyatürlerinin

ayrıntılı açıklamalarından oluşan bir koleksiyon olarak okunabilir. Bu bakımdan hem *Kara Kitap* hem de *Benim Adım Kırmızı* yapısal olarak kendi başlarına harika koleksiyonlardır. *Benim Adım Kırmızı* elbette, yazarın bilgili bir yazar olarak konumunu pekiştirdiği "İslam minyatür sanatı" üzerine entelektüel bir performans olarak da okunabilir. Bir romancının her şeyden önce (ansiklopedik roman yazsın ya da yazmasın) bir ansiklopedist olduğu, çünkü "kendi alanını baştan sona inceleyip sınırlarını belirlediği, böylece gözlemi bir disipline dönüştürdüğü" düşüncesini Türk romancı ve edebiyat bilgini Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) dile getirmiş, bu bağlamda Flaubert ve Balzac'a atıf yapmıştır (alıntılayan Seyhan, 2008, s. 186). Pamuk'u en çok etkileyen Türk yazarın Tanpınar olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Bu bağlamda, Pamuk'un başta *Masumiyet Müzesi*'ne, açıklamalı bir müze kataloğu gibi ansiklopedik bir yapı vermeyi planladığını bilmek ilginçtir; burada ana odak müzedeki farklı eşyalar üzerinde olacak ve okur, olay örgüsünü bu eşyaları baz alarak bizzat kendisi yeniden inşa edebilecekti. Bu yapı, muhtemelen Milorad Pavić'in alfabetik sırayla düzenlenmiş farklı sözlük maddelerinden oluşan *Hazar Sözlüğü* (1984) adlı eserinde bulduğumuz yapıya biraz benzeyecekti.* Ancak Pamuk (2025d), bu yapıyı romanla ilgili

* Pamuk'un anlayışına göre, bu tür bir romanın çekirdeğini nesne tasvirleri oluşturmalıydı. Bu ilkeye dayanan yakın tarihli bir roman, Leanne Shapton'ın *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Leonore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry* [Leonore Doolan ve Harold Morris Koleksiyonundan, Kitaplar, Sokak Modası ve Mücevherlerin de Dahil Olduğu Önemli Eserler ve Kişisel Eşyalar, (Londra: Bloomsbury, 2009)] adlı eseridir. Bu dikkat çekici roman, bir müzayede kataloğu formundadır ve bir çiftin ilişkisini ve ardından gelen ayrılıklarını, sahip oldukları az çok önemli eşyalar veya "şeyler" aracılığıyla kaydetmek için fotoğraflar ve eşlik eden yazılar (bunlar pek de tasvir sayılmaz) kullanır. Porselen köpek figürlerinin (kitabın kapağına bakınız) ve tuzluk-biberliklerin (s. 109), tıpkı *Masumiyet Müzesi*'nde olduğu gibi burada da favori şeyler gibi görünmesi oldukça ilginçtir. Shapton'ın kitabını özellikle ilginç kılan, kurgusal çifti de betimleyen fotoğraflardır. Pamuk romanını bir katalog gibi şekillendirme planını sürdürmüş olsa bile, nesneleri sahipleriyle birlikte betimleme fikrini büyük olasılıkla kabul edilemez bulurdu; sonuçta Pamuk, müzesinde bile "kadının" fotoğraflarını bulanıklaştırarak onun görünümünü gizlemek için elinden geleni yapmaktadır. (Bu noktada bkz. Elif Batuman, "Diary", *London Review of Books, 34*(11) [Haziran 2012], ss. 38-39. [Elif Batuman'nın söz konusu yazısı bu kitapta ss. 104-115'te "Günce" adıyla yer almaktadır. (ed. n.)]) *Masumiyet Müzesi*'nin bir müze kataloğu olarak yapısal ilkesinin ne olacağını öğrenmek ilginç olurdu. Büyük

amaçlarına uygun bulmadığını ve bunun yerine klasik bir roman yazmaya karar verdiğini dile getirmiştir (s. 17).

MASUMİYET MÜZESİ

Masumiyet Müzesi'nde Pamuk, bir kişinin nesneleri az çok sistematik biçimlerde biriktirmeye yönelik sergileyebileceği farklı tutumları daha da geliştirir. Aynı zamanda, yazarın (veya Kemal'in) nihayetinde dünya üzerindeki müzeler ve genel olarak müzecilik hakkında etkileyici bir bilgi birikimi sergilemesiyle, bir kez daha ansiklopedik bir romanla karşı karşıya kalırız. Tercih ettiği müze türlerinin "nadire kabinesi" tarzı müzeler ve ünlü yazarların ya da diğer ünlü kişilerin müzeye dönüştürülmüş özel evleri olduğu anlaşılır.

Masumiyet Müzesi'nde nesnelerin nasıl kullanıldığını anlamak için olay örgüsüne kısaca göz atmamız gerekiyor. 1975 yılında başlayan, 586 sayfa uzunluğundaki bu romanın 570. sayfasına kadar başkahramanı, genç ve zengin bir fabrika sahibi olan Kemal'dir; güzel ve zeki Sibel'le nişanlanmak üzeredir.* Ancak nişandan birkaç ay önce, çocukluğundan beri görmediği, on sekiz yaşındaki uzak akrabası Füsun'la karşılaşır ve ilişkileri başlar. Başlangıçta bu ilişkiyi önemsiz küçük bir macera olarak gören Kemal, Sibel'le evlenmeye kararlı olsa da en başından beri zaten kendisine âşık olan Füsun'a âşık olur. Yine de artık iptal etmek için çok geç olduğundan nişan planlandığı gibi gerçekleşir; ancak Kemal'in Füsun'a olan aşkı o kadar güçlüdür ki Kemal'in kendisini asla Sibel'e tercih etmeyeceğini anlayan Füsun nişandan hemen sonra ortadan kaybolunca depresyona girer. Depresyondan kurtulamayınca, sonunda Sibel'le nişanı bozulur. Nişan bölümünü takip eden yüz sayfa, Kemal'in aşk acısının ve Füsun'u arayışının canlı tasvirlerini içerir. Nihayet

---

olasılıkla, Shapton'ın romanı gibi kronolojik olması gerekirdi. Eğer Pavić'in *Hazar Sözlüğü* gibi alfabetik veya Faruk Darvınoğlu'nun satırları gibi, yani hiçbir yapı olmaksızın kurgulansaydı, tamamen kaotik ve okunamaz olurdu.

* Bernt Brendeomen'in verdiği sayfa numaraları romanın Faber & Faber yayınevinin Maureen Freely çevirisiyle 2009'da yayımladığı İngilizce edisyondandır. *Masumiyet Müzesi*'nin Eylül 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısında bu numaraların karşılığı şöyledir: 540 ve 481. (ed. n.)

ondan haber aldığında, Füsun'un bu süre zarfında –en başta kendi onurunu kurtarmak için– büyük ihtimalle sevmediği bir adamla evlendiği ortaya çıkar; hem gururu hem de Kemal'e güvensizliği o kadar güçlüdür ki boşanmak istemez. Kemal artık sevdiği kadınlardan herhangi biriyle bir ilişki yaşama şansını tamamen kaybetmiştir ve kendi hayatını mahvettiğini hisseder. Sevdiğini görme ihtimali olmadan yaşayamayacağından Füsun ve ailesinin bir tür aile dostu olmayı seçer ve Füsun kocasından boşanıp Kemal'e dönene kadar, sekiz yıl boyunca evlerine girip çıkar. Evlenmeden önce, Paris'e gidecekken bir araba yolculuğuna çıkarlar; ancak İstanbul'dan ayrıldıktan sonraki ilk gece Füsun, Kemal'in arabasını bir ağaca çarparak hayatını kaybeder. Füsun'un ölümünün ardından Kemal, aralarındaki aşka adadığı bir müze inşa etmeye karar verir. Füsun'un annesini Çukurcuma'daki evi kendisine satmaya ikna eder ve müzesini orada kurar. Müze, Füsun'a olan aşkını ve ilişkilerinin farklı evrelerini örneklemesinin yanı sıra, sinema afişleri ve restoran menüleri gibi 1970'lerin İstanbulu'na özgü nesneleri de içerir. Kemal'in artık ihtiyacı olan tek şey, ziyaretçilerin müzede gördüklerinin değerini bilmelerini ve Kemal'in aşkının ne kadar güçlü olduğunu anlamalarını sağlayacak bir müze kataloğudur. Bu nedenle ünlü yazar Orhan Pamuk'a gider ve onu, kendisinin acıklı ama yine de olağanüstü aşk hikâyesinin ayrıntılı bir anlatısını yazmaya ikna eder. Bu yüzden, romanın son on altı sayfasında okurla konuşan kişi Orhan Pamuk'tur. Olay örgüsünün tamamı gerçek dışıdır ve insana biraz eski moda kadın dergilerindeki ucuz aşk hikâyelerini hatırlatır; ancak belli ki bu tür edebiyatla alay etmek de bu romanın amaçlarından biridir. Gelgelelim Pamuk, ustalığı sayesinde bütün bu meseleyi Tolstoy'u aratmayacak bir düzeye yükseltmiştir. Füsun'la ilişkisinin en başından beri Kemal, hissettiği o çok özel mutluluğu belgeleme dürtüsü duymuştur. Özellikle huzur dolu bir ânın anısı olarak (kitap aslında şu düşündürücü cümleyle başlar: "Hayatımın en mutlu ânıymış, bilmiyordum"), Füsun'un kulağından yatağa düşen küpelerinden birini alır ve cebine koyar. Çünkü onun da dediği gibi, "Mutlu anlardan geriye kalan eşyalar, o anların hatıralarını, renklerini, dokunma ve görme zevklerini bize o mutluluğu yaşatan kişilerden çok daha sadakatle saklarlar" (Pamuk, 2025c, s. 73). Bir diğer merkezi nesne ise Kemal'in nişanlısı

için Füsun'un çalıştığı dükkândan satın aldığı çantadır; zira Füsun ve Kemal bu çanta sayesinde karşılaşmışlardır. Füsun ortadan kaybolmadan önce birlikte geçirdikleri birkaç ayı belgeleyen eşyalar elbette özellikle değerlidir; ancak sergilenen eşyaların büyük kısmı, sekiz yıl boyunca Kemal'in evlerine girip çıktığı sürede (Füsun'un veya annesinin haberi olsun ya da olmasın) aldığı şeylerden oluşur.

Şimdi Kemal'in müzesinin doğasından biraz daha ayrıntılı bahsetmek istiyorum. Kemal'in son bölümde ifade ettiği ve Orhan Pamuk'un bizzat müze kataloğunda belirttiği gibi, belirli bir kişinin hayatını ve o döneme hâkim olan zamanın ruhunu (*Zeitgeist*) örnekleyen müzeler özellikle ilgi çekicidir ve Çukurcuma'daki müze de tam olarak böyle bir şeye dönüşmüştür (Pamuk, 2025d, ss. 55-56). Ancak Kemal'in koleksiyonunun Füsun'la geçirdiği mutlu saatlerden kalan hatıralarla başladığı ve eşyaları onun için bu kadar kıymetli kılan şeyin, Füsun'un yokluğunda ona dair anıları canlandırması olduğu unutulmamalıdır. Bu durum, elbette Kemal'in müzesi ile geleneksel müzeler arasındaki önemli bir farktır; ancak ünlü bir kişinin anısına adanmış müze türleriyle de bir bağ kurar. Füsun ve Kemal (kurgusal karakterler oldukları için) ünlü kişiler olmasalar bile; Pamuk, romanı yazarak ve böylece okurlarının zihninde onların aşkına dair kolektif bir bellek oluşturarak, müzedeki eşyaları hepimiz için anlamlı kılar. En basit nesnenin bile anılarla yüklendiğinde geçirdiği o yücelme süreciyle alakalı, hatıraların işlevini inceleyen Susan Stewart'ın (1993) sözlerine kulak vermeliyiz. Stewart, çocukluktan kalanlar gibi maddi kalıntılar hakkında şunları söyler:

> Bir fotoğraf albümünde veya antik hatıralar koleksiyonunda olduğu gibi, geçmiş, şu anda var olan bir dizi parçadan inşa edilir. Bu nesneler ile temsil ettikleri şeyler arasında kesintisiz bir kimlik bağı yoktur. Onların benzerliğini yalnızca hafıza eylemi oluşturur. İşte nostaljik arzu, benzerlik ile kimlik arasındaki bu boşlukta ortaya çıkar. Nostaljik kişi temsil eden şeyin kendisine değil, mesafeye âşıktır. (s. 145)

Bu son cümleyi Kemal için söylemek elbette oldukça tehlikelidir; zira bu, Kemal'in yavaş yavaş Füsun'un kendisinden ziyade Füsun düşüncesini ve ilişkilerini sevmeye başladığı anlamına gelir. Ancak en azından Füsun'un duygularına dair hiçbir sinyal vermediği ve Kemal'in Keskinlerin evine girip çıktığı o hüsran dolu sekiz yıl-

lık dönemde durum gerçekten de böyle olabilir. Kemal'in çalıntı nesneler biriktirmesinin cinsel aktivite eksikliğinin bir telafisi olduğunu söylemek de doğru bir yorumdur. Pamuk'un (2008a) bir röportajında belirttiği gibi.

> Müze, karşılıksız aşkın hayal kırıklığından doğar. Eşyalar, aşkı belgelemekten ziyade kadını sembolize etmeye hizmet eder. Kemal onlarda geçmişteki o sıcaklığı arar; onları koklar ve onlara dokunur. Hatırlamak için bunu yapmaya mecburdur. Proust, bu tür bir ilişkiyi koca bir roman boyunca işlemiştir.

Burada Pamuk da, nesne koleksiyonculuğunu cinsel aktivite eksikliğinin bir telafisi olarak gören Baudrillard'ın (1994) yorumuna yaklaşır; ona göre pek çok erkek, cinsel güçleri zayıflamaya başladığında koleksiyonculuğa girişir. Bu bağlamda, Kemal'in tam da Füsun'un onu terk ettiği gün iktidarsız hale gelmesi manidar olabilir. Sekiz uzun yılın ardından Füsun nihayet onunla evlenmeyi kabul ettiğinde, Kemal'in cinsel yetisini açıkça geri kazandığı görülür ancak kitap bunun ne zaman gerçekleştiğini söylemez. İlk bakışta Baudrillard, koleksiyon faaliyetini "anal evreye doğru bir gerileme" olarak adlandırdığında biraz mübalağa ediyor gibi görünebilir, ancak yine de teorik çerçevesi, kısmen orijinal Freudcu yorumu nedeniyle büyüleyicidir (s. 9). Eğer *Masumiyet Müzesi*'ni okumuş olsaydı, merkezi eşyalardan birinin bir el çantası oluşunu nasıl yorumlayacağından hepimiz eminiz! Özellikle şu tespiti, müze açmaya karar vermeden önceki yıllarda Kemal'e çok iyi uymaktadır: "Bu tür meraklılar [...] koleksiyonları etrafındaki gizlilik, hapis, sır ve sahtekârlık aurasını korurlar, bunların hepsi de kuşkusuz, içinde suç barındıran bir ilişki izlenimi uyandırır" (s. 9).

Belirttiğim gibi, Kemal'in koleksiyonu nedeniyle hissettiği suçluluk duygusu, özellikle karşılıksız aşk yıllarında çok güçlüdür. Füsun öldüğünde ve Kemal bir müze açmaya karar verdiğinde, ziyaret ettiği diğer koleksiyoncular arasındaki utanç ve suçluluk duygusu da çok canlı bir şekilde tasvir edilir. Gelgelelim Kemal gerçek bir müzeci olur, müzesinin üst katına taşınır ve bir tür küratör veya müze bekçisi haline gelir. Hiç şüphesiz bu durum tasavvufi bir bakış açısıyla yorumlanabilir. Daha önce de bahsettiğim gibi, bir İslam mistiği için itici güç olan Allah'la birleşme arzusu, kişinin kendi insani potansiyelini gerçekleştirme arzusu olarak yorumla-

nabilir. Kemal'in yaptığı da tam olarak budur: Kendi potansiyelini gerçekleştirir ve Füsun'a duyduğu aşk ile sefil hayatının, utanması gereken şeyler olduğu fikrinden kurtarır kendini.

Hedefine ulaşır ve bizzat kendisi, müzenin, yani kendi yarattığı kozmosun bir parçası haline gelir. Böylece koleksiyoncu, tıpkı Walter Benjamin'in *Kitaplığımı Yerleştirirken* adlı eserindeki kitap koleksiyoncusu gibi, kendi koleksiyonunun bir parçası olur. Benjamin (1999), kitaplarını paketinden çıkarmış, koleksiyonunu oluşturan farklı parçalara hayranlıkla bakan kitap koleksiyoncusu hakkında şunları söyler:

> Zira onun içinde, bir koleksiyoncu için –gerçek bir koleksiyoncuyu, olması gerektiği gibi bir koleksiyoncuyu kastediyorum– mülkiyetin, bir insanın nesnelerle kurabileceği en mahrem ilişki olmasını sağlayan ruhlar ya da en azından küçük cinler vardır. Nesneler onun içinde canlanmaz; onlarda yaşayan odur. İşte ben de onun meskenlerinden birini, yapı taşları kitaplar olacak şekilde önünüze inşa ettim ve şimdi o, gayet uygun bir şekilde, içeride gözden kaybolmak üzere. (s. 69)

Orhan Pamuk'un Füsun'un Çukurcuma'daki evinde Kemal ve Füsun'un aşk hikâyesini belgeleyen gerçek bir müze kurma planı, Pamuk'un o binayı satın aldığı 1999 yılına kadar uzanır; ancak müze, romanın yayımlanmasından dört yıl sonra, yani ancak 2012 yılında açılmıştır (Pamuk, 2025d, s. 30). Kitabın her bölümü bir vitrinle görselleştirilmiştir; o bölümde Kemal tarafından "çalınan" bazı eşyalar burada sergilenmektedir. Belki de en etkileyici olanı, ziyaretçinin müzenin kurgusal doğasını tamamen unuttuğu, Kemal'in çatı katındaki yatak odasıdır.* Kültür tarihçisi Tore Eriksen'in (1993) Benjamin'le bağlantılı olarak yaptığı şu yorum, *Masumiyet Müzesi*'nin nihayetinde bir kurgu olduğunu düşünürsek özel bir anlam kazanır: "Koleksiyon, ayrı nesnelerin koleksiyoncunun evreninin bir parçası olmadığı [...] aksine koleksiyoncunun bu evrenin bir parçası olduğu ve nesnelerin onun aracılığıyla konuştuğu bir mikrokozmostur" (ss. 94-113).

Hem bir kitap hem de bir müze olan *Masumiyet Müzesi*'nde, metin ile nesne arasındaki ilişki yeni bir boyut kazanmıştır. Müze kitaba dayalı olsa da kitabın müzeye dayalı olduğu izlenimi yara-

* Müzenin edebi bilince sahip bir ziyaretçide yarattığı etki şurada çok güzel anlatılır: Elif Batuman, "Diary," *London Review of Books*, *34*(11) (Haziran 2012), ss. 38-39.

tıldığı için buna yapay bir boyut denebilir. Yine de sonuç oldukça özeldir. Orhan Pamuk (2008a), bir röportajında müze hakkında şunları söyler:

> O bir ansiklopedi. Birinin hayali eşyaları büyük ve soğukkanlı bir isabetle tarif etmesi gizemli ve büyüleyici bir şey. Eğer sanat eleştirmeni olsaydık, aydınlanma sonrası dönemin taksonomilerinden bahsedebilirdik. Ve müzelere otoritelerini veren şey tam da bu isabetli tariftir.

Bu bağlamda, Pamuk'un ressamlık geçmişini hatırlamak önemli olabilir; zira bu geçmiş, şüphesiz ona –ister gerçek ister hayali olsunlar– nesneleri tarif etme konusunda özel bir yetenek vermiştir.

Koleksiyonculuğun doğasını inceleyen pek çok akademisyen, bir koleksiyonun "kendine ait bir dünya"* yarattığı gerçeğine işaret eder. Bu durum Pamuk'un müzesi için de kesinlikle geçerlidir: Müze, bir yandan 1970'lerin İstanbulu'ndaki atmosferi betimler ve bu açıdan dönemin kültürel tarihiyle alakalı bir koleksiyondur, ama bir yandan da gerçek dünyadan iki anlamda ayrılır: Bir yandan, içindeki iki ana karakterden biri olan Kemal için en büyük değeri taşıyan bir aşk hikâyesini tasvir eder; bir katalog yerini tutan romanın amacı, ziyaretçinin veya okurun da aşağı yukarı aynı şekilde etkilenmesi olsa bile, Kemal seçtiği ve bu denli sevdiği eşyaların en derin anlamını kavrayabilen tek kişidir. Öte yandan, herhangi bir tarihsel veya kültürel değeri olmayan nesneler, sırf koleksiyoncunun kendisi kadar kurgusal olduğu ve sadece ziyaretçilerin zihninde var olduğu için gerçeklikten kopuk bir dünyaya gönderme yapar. Müze fikrinin arkasındaki oyunbazlığın çarpıcı bir örneği, Pamuk'un (2008a) şu ifadesidir:

> Bir müze, eşyalar aracılığıyla kavramlarla dolu sağlam dünyalar yaratabilir. Romandaki epigraflardan biri, Samuel Taylor Coleridge'in şu cümlesi: "Bir adam rüyasında Cennet'e gitse ve ruhunun gerçekten Cennet'e gittiğinin işareti olsun diye ona bir çiçek verseler ve sonra adam uyandığında bir de baksa ki çiçek elinde – Ee? Peki ya sonra?" Göreceğiniz üzere, burada söz konusu olan sadece bir çiçek değil, koca bir müze!

---

* Bkz. Bjarne Rogan, "On Collecting as Play, Creativity and Aesthetic Practice," *Etnofoor 11*(1) (1998), s. 42.

KAYNAKÇA

Barthes, R. (1968). "L'effet de reel", *Communications*, (11), ss. 84-89.

Baudrillard, J. (1994). "The System of Collecting", J. Elsner ve R. Cardinal (Ed.), *The Cultures of Collecting* içinde (ss. 7-24). Londra: Reaktion.

Batuman, E. (2012). "Diary", *London Review of Books*, *34* (11), (Haziran), ss. 38-39.

Belk, R. (2006). "Collectors and Collecting", C. Tilley (Ed.), *Handbook of Material Culture* içinde (ss. 534-545). Londra: Sage.

Benjamin, W. (1999). *Illuminations*. Londra: Pimlico.

Brendemoen, B. (1999). "Bir Sufi Romanı Olarak Kara Kitap", E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (ss. 209-223). İstanbul: İletişim.

Dufft, C. (2008). *Orhan Pamuks Istanbul*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Edgar, K. (1997). "Old Masters and Young Mistresses: the Collector and Popular Fiction", S. Pearce (Ed.), *Experiencing Material Culture in the Western World* içinde (ss. 81-94). Leicester: Leicester University Press.

Eriksen, T. (1993). "Om å samle ting, bruddstyker, begivenheter, historier mm. Bemerkninger om Walter Benjamin, Pippi Langstrømpe", içinde C. L. Christensen ve C. Thau (Ed.), *Omgang med tingene*, [=Kulturstudier, 17], içinde (ss. 94-113). Kopenhag: Akademisk Forlag.

Frølich, J. (1993). "Om mennesker og ting i romanen", içinde *Samtid og fortid. Museumsnettverket 2* içinde Oslo: Norges forskningsråd.

Frølich, J. (1997). *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'objet dans le roman de Balzac à Proust*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

Pamuk, O. (2008a). "Die brutale Quittenreibe", röportaj, *Süddeutsche Zeitung* (13 Eylül).

Pamuk, O. (2008b). "Masumiyet Müzesi'nin ilham kaynakları", *Milliyet Kitap Eki*, (15 Ekim)

Pamuk, O. (2024). *Öteki Renkler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025a). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025b). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025c). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025d). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2026). *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Prösler, M. (1996). "Museums and Globalization", S. Macdonald ve G. Fyfe (Ed.), *Theorizing Museums* içinde (ss. 21-44). Oxford: Blackwell.

Rogan, B. (1998). "On Collecting as Play, Creativity and Aesthetic Practice", *Etnofoor*, *11* (1), ss. 40-55.

Schweissgut, K. (2011). "Materielle Kultur und Literatur. Orhan Pamuks *Ma-*

sumiyet Müzesi und Elif Şafaks *Baba ve Piç*", B. Sagaster, K. Schweissgut, B. Kellner-Heinkele ve C. Schönig (Ed.), *Hoşsohbet-Erika Glassen zu Ehren*, [Istanbuler Texte und Studien, 25] içinde (ss. 97-111). Würzburg: Ergon.

Séginger, G. (Ed.). (1997). *De l'objet à l'œuvre. Actes du colloque "Objet estétique, estétique de l'objet" des 25-27 avril 1996*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg.

Seyhan, A. (2008). *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*. New York: Modern Language Association of America.

Shapton, L. (2009). *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Leonore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry*. Londra: Bloomsbury.

Stewart, S. (1993). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.

Watson, J. (1999). *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wilkinson, H. (1997). "Mr. Cropper and Mrs. Brown: Good and Bad Collectors in the Work of A. S. Byatt and Other Recent Fiction", S.M. Pearce (Ed.), *Experiencing Material Culture in the Western World* içinde (ss. 95-113). Leicester: Leicester University Press.

Winther, T. (2007). "Alvorets lek–om Georges Perecs forfatterskap", *Vinterreisen; En privatsamling: to fortellinger*. Oslo: Minuskel.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Bir Nesne Romanı: *Masumiyet Müzesi*

ERDAĞ GÖKNAR

Ansiklopedinin tarih ile edebiyat arasında köprü kuran anlatı mecazı, Orhan Pamuk'un eserini ve Türk edebi geleneğindeki (örneğin Reşat Ekrem Koçu'nun *İstanbul Ansiklopedisi*) etkisini anlamak için önemlidir. Pamuk bir koleksiyoncunun, Nobel'in ardından ilk romanı olan *Masumiyet Müzesi*'nin kahramanının takıntıları aracılığıyla ansiklopediyi bir anlamda kişileştirir. Maddi kültürün ve "eşyanın" değeri, Pamuk'un eserinin çoğunda yinelenen "arşiv" ve "müze"de kendini gösterir. İzleri Dickens'tan Henry James'e, Joyce'tan Nabokov'a, Türk edebiyatında ise Tanpınar'ın romanlarına, modern romanın yükselişinde görülen edebi mecazı yakalayan Pamuk nesnelerden yola çıkarak hikâyeler yaratır. Müzenin de hem ulusal modernliğin bir kurumu hem de edebi modernliğin temeli olduğunu anlarız. *İstanbul*'da şehre ait nesneleri fetişleştirmesini şöyle anlatır:

> İstanbul'un her türlü tuhaflık ve eski şey, emperyal büyüklük ve tarihin döküntülerinden oluşan dokusunun şiirselliğini kaçınılmaz bir hüzünle birlikte hissettiğim zamanlarda, bu dokunun çok özel sırrının ve şehrin şiirinin yalnızca, yalnızca bana gözüktüğünü de sanırdım. [...] Amaçsız gezilerimin, "kaybolmalarımın" sonunda beraberimde getirdiğim bir eşya, birkaç eski kitap, bir kartvizit, eski bir kartpostal ya da eski ve kıymetli bir eşya gibi sarıldığım şehir ile ilgili tuhaf bir bilgi kaynağı, yaptığım gezintinin "gerçek" olduğunun bir kanıtı gibi gelirdi bana; şehirle ilgili düşlerimin bu hurda eşyalar ve daha hurda bilgiler aracılığıyla gerçekleşeceğini düşünürdüm. Tıpkı Coleridge'in, düşünde gördüğü gülü uyanınca elinde bulan kahramanı gibi, bu şeyler ve kitaplar bana İstanbul'un, çocukluğumda içinde gezindiğim mutluluk verici ikinci dünyası gibi benim bir hayalim değil, bu hayale yakın bir gerçek olduğunu da hissettirirdi. (Pamuk, 2025a, ss. 330-331)*

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'in Şubat 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

Eşyanın ve nesnelerin kültürel ve tarihsel bellekle böyle iç içe geçmesi, romanın başkahramanı Kemal Basmacı'nın kaygılarında yankısını bulur; Kemal'in aşkının hayali yalnızca bu aşkın kanıtı ve tanığı olan gündelik eşyalarda varlığını sürdürür. (Kemal Türkçede mükemmellik, "Basmacı" ise basılı kumaş üreticisi/satıcısı anlamına gelir; bu bağlamda, Pamuk'un İstanbul burjuvazisi hicvinde "mükemmel kopya" ya da "mükemmel klişe"yi temsil eder.) Kemal'in eşyalara olan tutkusu sevgilisi Füsun'dan ayrılmanın sebep olduğu bir fetişizmi anlatır. "Eşyaların Tesellisi" isimli bölümde eşyalar birleşmenin yerine geçer; Kemal eskiden seviştikleri yatağa girer ve onları tenine değdirip ağzına sokar:

> Bu yeni dalganın acısından kurtulmak için ortak hatıralarımızla, onların havasıyla dolu bir eşyayı içgüdüyle elime alıyor ya da ağzıma sokup tadıyor ve bunun acıma iyi geldiğini keşfediyordum. [...] Bir ara onu [sigara izmaritini] elime aldım, küflü yanık kokusunu kokladım, dudaklarımın arasına koydum [...] İzmaritin onun dudaklarına değmiş ucunu, tıpkı bir yaraya dikkatle pansuman yapan şefkatli bir hemşire gibi, yanaklarıma, gözlerimin altına, alnıma, boynuma hafif hafif dokundurdum. [...] Dairede geçirdiğim iki saatin çoğunda, yatağımızda yatıp hayaller kurar, elime geçirdiğim ve mutluluk anılarımızla pırıl pırıl ışıldayan hayaletimsi bir eşyayı, mesela bu ceviz kıracağını, Füsun'un pek çok kere çalıştırıp harekete geçirmek için uğraştığı, elinin kokusunu taşıyan balerinli bu eski saati yüzüme, alnıma, boynuma dayayıp acımı dindirmeye çalışır[dım]. (Pamuk, 2025b, ss. 149-151)*

Maddi nesnelerin, "acısına iyi gelen" ve "acısını dindiren" tesellisi, metnin kendisinin manevi kefaretinin doğal bir sonucudur. Bu nesneler, nihayetinde Kemal'in burjuva hayatından düşüşünü ve büyük ölçüde fantezilerde yaşanmış bir ilişkinin trajedisini anlatan romanın ortaya çıkmasına yol açacaktır. Buna karşılık roman da sevilenin şehit edilmiş bedenine ödenen bir kefaret ve tapınma eylemi olarak, bu nesneleri barındırmak üzere bir müzenin (Füsun'un evi) inşasına yol açacaktır. Kemal'in müzesi bir nevi kutsal emanetler sandığıdır. *Masumiyet Müzesi*'nde anlatılan, olmayan bir arzu nesnesine odaklanmış bir seküler inancın doğuşudur. Sevilen Füsun müze ikamesinin üretilmesinde, Rüya'nın "kara" kitabın üretilmesinde

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Masumiyet Müzesi*'nin Eylül 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

oynadığı rolü oynar. Sevilen kişiden ayrılmak, ister roman ister müze olsun düzenleyici bir mekânın mistik tezahürüne sebep olur.

Caroline Patey ve Laura Scuriatti (2009) *The Exhibit in the Text* [Metindeki Sergi] isimli makale derlemelerinde biriktirme, müze ve edebi metin arasındaki verimli kesişimi şöyle tanımlarlar:

> Nazik koleksiyonculuk sanatı soyluların ve zenginlerin ayrıcalıklı alanı olmaktan çıktığında bireysel seçimlerin resmi kültürün büyük taksonomilerini bozma ihtimali doğdu. [...] Tutarlılık, kronoloji ve soyağacı yaklaşımlarının, bilakis, zamanların ve mekânların yan yana getirilmesine, heterojen gruplamalara ve parçalı vizyon maceralarına eğilim gösteren güçlü düşmanları oldu. Şaşırtıcı bir şekilde bu gerilimler –sürekliliğe karşı parçalanmışlık, ansiklopediye karşı bireysel özellik– şiirde ve en önemlisi de romanda kendine yer buldu. [...] Haliyle Jorge Luis Borges, Umberto Eco, Antonia Byatt, John Fowles, David Lodge ve Italo Calvino gibi pek çok çağdaş yazarın, müzeyi gözde metinsel mekân bellemesi ve onu eserlerinin temeli ve yorumlama aracı olarak kullanması şaşırtıcı değildir. (ss. 4-5)

Pamuk bir sergiden bir metin, bir metinden de bir sergi yaratarak biriktirme dürtüsünü bireysel arzunun içine yerleştirir; gerçi bu arzu hem edebi modernliğin özü, hem maddi-manevi bir arayış hem de laik ulusun parçalanmışlığının olası bir alegorisidir. Pamuk kelimelerin düzenini kullanarak nesnelerin düzenini etkileyip eleştirir, bazen de bunun tersini yapar. *Kara Kitap* kurgu ile "kurgu dışı"nı iç içe geçirir, *Benim Adım Kırmızı* imge ile yazıyı bir arada nakşederken *Masumiyet Müzesi* nesneleri ve metinsel belleği bir araya getirir. Bence maddi ve mistik mecazlar bir Pamuk romanının yaratılmasında birlikte uyum içinde çalışıyorlar. *Kara Kitap* yazıyı laik bir kurtuluşun "tek tesellisi" olarak tanımlarken *Masumiyet Müzesi* müzeyi aynı teselli mekânı olarak tanımlar. Kemal şöyle der:

> Her yerden aynı anda bütün eşyalar, yani bütün hikâyem görülebildiği için, müzegezer Zaman duygusunu unutacaktır. Hayatta en büyük teselli budur. Kalpten gelen dürtülerle yapılmış ve iyi kurulmuş şiirsel müzelerde, sevdiğimiz eski eşyalarla karşılaştığımız için değil, Zaman kaybolduğu için teselli oluruz. (Pamuk, 2025b, s. 484)

Pamuk, nesneleri biriktirme ve tefekkür mekânları yaratmaları açısından romanların müze olduğuna; müzelerin de nesneleri düzenleme ve sergilemeleri açısından roman olduğuna dair merkezi fikre

doğru ilerlemektedir. İki sosyal alan da nesnenin "küratörlüğünü yapmaya" dayanır. Pamuk'un müze-roman ikiliğini bir araya getirmesinin nedeni budur. Ona göre yazar hem yazan hem küratörlüğü yapan kişidir. (Küratör terimi, Latincede "ilgilenmek" ve "iyileştirmek" anlamında kullanılan *cura* kelimesinden gelir; bunlar geleneksel olarak dini figürlere has olan ancak modern çağda laik doktorlar tarafından ifa edilen görevlerdir.) Ayrıca bu iki sosyal alan laik ve kutsal oluşumları içinde barındırır. Pamuk *Masumiyet Müzesi*'nde, önceki roman yazma yörüngesini (maddiden mistiğe ilerleyen) tersine çevirir. Romanın temaları metin üretimine değil, fetişleştirilmiş nesnelerin biriktirilmesine, temsiline ve sergilenmesine odaklanır. Haliyle müze, bellekten ve tarihten hikâye çıkarma girişimidir. Pamuk/Kemal, sergilenmek üzere nesneler toplayarak sevgiliyi kaybetmek gibi Sufi bir temadan doğan maddi üretim işine girişir.

Diğer romanlarının aksine *Masumiyet Müzesi* –görünürde bir müze kataloğu olarak– tanımladığı nesneyi üretir. Gerçek Masumiyet Müzesi, 2012 yılında İstanbul'da halka açılmıştır. Romanda anlatılan nesneler Kemal ile Füsun'un trajik hikâyesinin vücut bulmasını sağlar; bu hikâye ise bu nesnelerin sergilendiği gerçek bir müze inşa eder. Müzede her sergi romandaki bir bölüme denk gelmektedir. Pamuk, roman ve müze formlarını hibrit bir alanda birleştirerek neyi savunmaktadır?

Akademisyenler müzenin ulusal tarih ve kimliğin inşasındaki merkezi yerine dair yorumlar yapmıştır (Knell vd., 2011). Pamuk'un külliyatında, *Sessiz Ev* ve *Beyaz Kale*'de ortaya çıkan Osmanlı arşiviyle başlayan müze benzeri mekânlar önemli bir yer tutar. Bu arşivde bulunan el yazması Hoca ve köleye odaklanan mistik bir esir hikâyesinin inşa edilmesini sağlar (bu da yeni bir roman türüne dönüşür). *Kara Kitap* Bedii Usta'nın gerçek Türklerinin bulunduğu yer altındaki müzeyi anlatırken Celâl'in dairesi ise Galip'i günlerce meşgul eden ve onun yeni bir kimliğe bürünmesini sağlayan, kişisel bir belge arşivi işlevi görür. *Yeni Hayat* romanında Dr. Narin Büyük Kumpas'a karşı verdiği mücadelede hem istihbarat raporlarından oluşan bir arşiv hem de oğlu için bir müze kurar. *Benim Adım Kırmızı* nadir el yazmaları ve nakışlardan oluşan bir arşiv olarak Osmanlı saray hazinesini gözler önüne serer; bu hazine İslami el yazmalarının unutulmuş tarihini anlatır ve katilin yakalanmasını

sağlar. *Kar* kişisel eşyalarından, belgelerinden ve sahip olduğu eşyalardan yola çıkarak Ka'nın biyografisini yeniden inşa eder. Bu müze mekânları alternatif bir tarih yazmayı mümkün kılar. Arşiv mekânının kültürel bellek ve tarihteki önemi; bu örnekte ise romanın yeniden tanımlanmasındaki rolü vurgulanmaya değer. Pamuk maddi kültürü ve nesneleri, yani bağımsız hikâyelerin çekirdeklerini ön plana çıkararak Cumhuriyet modernitesinin ideolojik kısıtlamalarından uzaklaşmayı başarır. Nesneler bir anlamda kendileri için konuşurlar. Özetle, arşivci ve koleksiyoncu figürleri Pamuk'un edebi üretiminin olmazsa olmazlarıdır.

Masumiyet Müzesi'nin son bölümünde yazar figürü "Pamuk" ve koleksiyoncu Kemal uzun uzun konuşur. Kemal müzede yer alacak sergilerin hikâyesini yazması için "Pamuk"u tutmuştur. Bu pasajlar yazar benliğini birbiriyle ilişkili iki persona, yani koleksiyoncu ve romancı arasında bölünmüş olarak tasvir eder. Burada ve diğer romanlarda bölünmüş benlik; burjuva Cumhuriyetçi benliğinin, bu benliğin dönüşümünü, yapısökümünü ve kayboluşunu belgeleyen yazı öznesinin ötekiliği ile etkileşim kurmasına hizmet eder. Başka bir deyişle anlatıcının aynı zamanda yazar olduğu ortaya çıkar. Pamuk'un kurgusunda (*Beyaz Kale*'den *Masumiyet Müzesi*'ne hiç kesintiye uğramadan uzanan bir zincir) şu ilişkilerden doğan hibrit olasılıklar aynı zamanda sekülerizmin ideolojik söylemlerini ifşa eder ve değiştirir: efendi ile köle, Galip ile Celâl, Osman ile Mehmet, "Orhan" ile Kara, "Orhan" ile Ka ve son olarak "Orhan" ile Kemal. *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal şöyle der:

> [...] her şeyi [müzede sergilenecek eşyaları] görebiliyor ve eşyaların ruhlarını fark eden bir Şaman üstadı gibi, onların hikâyelerinin içimde kıpırdandıklarını hissediyordum. [...] eşyaları birleştiren çizginin de bir hikâye olacağını anlıyordum. Demek ki bir yazar, müzemin kataloğunu tıpkı bir roman yazar gibi kaleme alabilirdi. (Pamuk, 2025b, s. 478)

Burada koleksiyoncu ile yazar arasındaki sınır belirgin bir şekilde bulanıklaşır. Her iki sosyal mekânı yaratmaya özgü olan biriktirme süreci iç içe geçer. Romana dahil edilen giriş bileti, "okurun" müzeye –yani romanın kaynağı ve kökeni olan eşyalara– dönerek romancı ve koleksiyoncuyu (hikâyedeki diğer çifti) gerçek dünyada birleştirmesinin aracıdır.

"Pamuk" ile Kemal arasındaki diyaloglar, her iki konumun da parodisini yaparcasına iş konuşması gibidir; sanki Nobel Ödüllü bir yazarı müze kataloğu yazması için tutmak olağan bir şeymiş gibi. Kemal müze bekçilerinin rolünü tartışırken şöyle der: "Müze bekçilerinin görevi [...] müzegezere cami gibi alçakgönüllülük, saygı ve huşu duyması gereken bir tapınakta bulunduğunu hissettirmektir" (Pamuk, 2025b, s. 484). Bununla bağlantılı olarak, müzeyle ilgili bu yönergeler aynı zamanda romanın metinsel müzesi için de geçerlidir; bu müze Pamuk'un örneğinde seküler olanı hem tiye alan hem de kutsayan bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Pamuk roman boyunca ("mutluluk", "Batılılaşma", "konum" ve "taklit" gibi içi boş kavramlarla) İstanbul burjuvazisiyle alay eder. Eserleri boyunca tekrar eden bir temaya geri döner: Yoldan çıkmış burjuva gençliği, özellikle de Kemalist modernist idealin gerektirdiği şekilde profesyonel bir kariyeri benimsemeyenler. Kemal'in bu burjuva sınıfından feragat etmesi şaşkınlıkla karşılanır:

> Sağdan soldan duyduğum dedikodular, kafayı üşüttüğüm, kendimi gece hayatına verdiğim, Fatih'te gizli bir tarikata mensup olduğum ve hatta komünist olduğum ve militanlar gibi gecekonduda yaşadığım yolundaki söylentiler kulağıma geliyor, ama bunlara fazla aldırmıyordum. (Pamuk, 2025b, s. 210)

Ancak Pamuk alay etmekten kendini alamadığı bu sınıfla *Masumiyet Müzesi*'nde bir dereceye kadar uzlaşmaya da çalışır. Uyumsuz ya da kara koyun mecazına uygun ilk burjuva karakter, *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndaki, Anadolu'yu zor durumundan kurtaracak ideallere özenen Refik'tir. Diğer karakterler laik toplumdan ya atılır ya ayrılır (tıpkı Pamuk'un yazar olmak için yaptığı gibi). Bu durum, tarihçi Faruk Darvınoğlu, avukat Galip, mühendislik öğrencisi Osman, gazeteci-şair Ka ve âşık koleksiyoncu Kemal için de geçerlidir. Başarısız olmuş, bozulmuş ya da karşılıksız kalmış ilişkiler, bu karakterlerin bir kurtuluş arayışına girmesinin tetikleyicisidir. Bu arayış, yazma süreci aracılığıyla kurtuluşa gider. Sürekli ertelenen veya ulaşılamayan bir hedefi olan bu yolculuk, sadece benliği bütün karmaşıklığı ve çelişkileriyle inşa etmesi nedeniyle bile kutsaldır.

Pamuk'un dünyasında laik modernite krizinin gizli kurtarıcısı yazardır. Pamuk'un başkahramanlarını bir dublör gibi takip eden kişi yazar figürüdür. Her romanın sonunda ortaya çıkar; kimi za-

man *Beyaz Kale*'nin muğlak anlatıcısı gibi zarafetle, kimi zaman da *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'taki gibi birinci şahıs müdahalelerle. Ancak yazar figürü gitgide daha belirgin hale gelir. *Benim Adım Kırmızı*'da otobiyografik bir karakter ("Orhan") olarak görünür. *Kar*'da, Ka'nın arkadaşı "Orhan Pamuk" olarak bütün yolculuk boyunca okurun yanındadır, omzunun üstünden bakar; *Masumiyet Müzesi*'nde ise anlatıcı sesini oldukça küstah bir şekilde üstlenir: "Merhaba, ben Orhan Pamuk!" Pamuk romanında başkahraman ile anlatıcı her zaman farklı varlıklar değildir. Dahası, benliği özdüşünümsel biçimde temsil etme yönündeki otobiyografik eğilim, laik modernitenin, Pamuk'un eserini modern ve postmodern arasında konumlandıran bir mirasıdır. Siyasi bir muhalefet jesti olarak yazar figürü, post-sekülerizmin yerel türü olan post-Kemalizmin sesi ve ifadesidir.

Böylece metin dublörler, üst anlatılar ve metinlerarasılıkla karmaşıklaştırılıp merkezden uzaklaştırılsa bile Pamuk'un, tıpkı kendi gençliğindeki siyasi yazarlar gibi, sosyal açıdan metne bağlı kaldığını fark ederiz. Bu büyük çelişki, Pamuk'un eserleri İstanbul edebiyat geleneğine doğru bir şekilde yerleştirildiğinde anlam kazanır. Pamuk, her ne kadar Kemal'in dünyasını tasvir etse de Kemal'le acımasızca alay eder, onu tıpkı Kemal'in sevgilisinin fetişleştirilmiş eşyalarını sergilemesi gibi sergiler. (Bu alay, burjuva boşluğunun bir sembolü ve işareti olan "mutluluk" kelimesinin aralıksız ve absürt kullanımıyla özetlenebilir.)

Tıpkı Pamuk'un romanı gibi Kemal'in müzesi de eksik bir metne, yani sırra ya da sır olmayan şeyin sırrına dayanır; bu, ortaya çıkarılıp yazılmayı bekleyen bir metindir. Şöyle der Kemal: "Bazan hiç tamamlanmayacakmış gibi gelen küçük müzemin pencerelerinden, gümüş bir ayışığı içeri vuruyor; boşluğu ve yapıyı, sanki sınırsız bir mekânmış gibi korkutucu gösteriyordu" (Pamuk, 2025b, s. 477). Merkezdeki bu boş merkez ancak yazarın metniyle, yani yokluğa bütünlük ve anlam katan bir tür vahiyle doldurulabilir. Kemal'in bahsettiği boş merkez, Pamuk'un romanı diğer anlatı formlarından ayırdığını iddia ettiği ve ona mistik bir unsur aşılayan "gizli merkez"i akla getirir. Pamuk, bu mistik merkezi Norton derslerinde şöyle tanımlar: "Merkez; hayat hakkında derin bir görüş, bir çeşit sezgi, derindeki gerçek ya da hayalî, esrarlı bir

noktadır" (Pamuk, 2025c, s.83).* Daha önceki derslerinde merkezin –Faulkner'ın *Yaban Palmiyeleri*'ndeki gibi– farklı olmalarına rağmen yine de birbirini etkileyen iki hikâyenin karşılaşmasından ortaya çıktığını öne sürer. Türk edebi modernizmine gelince, bu iki baskın hikâye din ve devlet olarak özetlenebilir; bu versiyon, Osmanlı geçmişi, İslam, Sufizm, modernite ve devlet laikliğinin çağrışımlarını bir araya getirir.

Pamuk, janrları karıştırarak romanlarına çok sayıda metin dahil eder ve bu sayede metinlerarasılık aracılığıyla kitaba gizli simetrisini nakşeder. Bu "metinlerarası metin" Pamuk'un kurgusundaki mistik unsuru belirler. Mistiklik edebi yaratım eylemiyle ortaya çıkar. Kısacası, metin dünyevi olan ile kutsal olan arasında arabuluculuk eder ve bu aracılık Pamuk'un kurgusunda hem maddi hem spiritüel bakış açılarına yer vermesini mümkün kılar.

SONUÇ: LAİK-KUTSALIN GİZLİ SİMETRİSİ

Din çalışmaları akademisyeni Carl Ernst (2011), Sufizmin mevcudiyeti hakkındaki bir tartışmasında şöyle demiştir:

> Kişisel kimlik ve toplumsal eleştiriyle yakından bağlantılı olan bu edebi biçim [roman], aynı zamanda Sufizmi anlatmak için de kullanılmıştır. [...] Türkçede, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* romanı, üst sınıftan bir Osmanlı kadınını kötü etkileyen bir Bektaşi dervişini tasvir eder. [...] Daha yakın zamanda ise Türk romancı Orhan Pamuk, özellikle *Kara Kitap* başta olmak üzere, eserlerine kapsamlı Sufi imgeleri dahil etmiştir. (s. 218)

Ernst'in bahsettiği bu iki roman, Sufizme yönelik tutumlardaki kararsızlığı temsil eder. Yakup Kadri'nin *Nur Baba*'sında Sufizm laik moderniteye bir engeldir; Pamuk'ta ise Sufizm, edebi modernitenin gelişimi ile temel düşünce ve din özgürlükleri için merkezi bir konumdadır. Aralarında yaklaşık 70 yıl olan bu edebi temsiller, aynı zamanda Türk edebiyat kültüründe laik devlet mecazlarının baskınlığından mistik din mecazlarının baskınlığına doğru bir geçişin izlerini de sergiler. Pamuk'un kurgu ve kurgu dışı eserlerinde

---

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Saf ve Düşünceli Romancı*'nın Haziran 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

sıklıkla atıfta bulunduğu "gizli simetri" veya "gizli merkez", işte bu iki karşıt anlatı tarafından belirlenmiştir.

Cumhuriyet bağlamında, romanda seküler modernitenin temsili hem gecikti hem de toplumsal gerçekçi yansımasıyla 1980'lere kadar sürdü. Bir alt metin olarak Cumhuriyet romanı aynı zamanda kutsal olanı keşfetmekle de meşguldü. Bu kutsallık, seküler bağlamlardaki mistik deneyimin tasviri yoluyla olmasa bile, çoğunlukla Cumhuriyet modernitesi tarafından aşağılanan, Sufi edebiyatı ve geleneklerine ait mecazların ve yapıların romanlaştırılması yoluyla kendini gösterdi. Pamuk, bu kutsal yönü ona, seküler roman formunda yer vererek geliştirdi. Dolayısıyla Pamuk'un eserleri hem seküler modernist yaklaşımı hem de mistik ve (devletin bakış açısıyla) bulunduğu döneme uygun olmayan bir şekilde "modern öncesi" bir yaklaşımı temsil etmeye başladı. İlki devrim, darbe ve "modernleşen" yazar figürü aracılığıyla ortaya çıktı. İkincisi ise Sufizm, Osmanlı geçmişi ve kurtuluş mecazları aracılığıyla kendini gösterdi. Bunun doğurduğu din ve devlet arasındaki çelişki romanda ve müzede doğal bir yaşam alanı bulabildi. Çoğu zaman görünürde zıt olan bu eşleşmeler Pamuk'un olgunluk romanlarında yansıdığı gibi, trajikomik olabilir, ayrıca melodram ve komplo anlatımlarında kolayca ele alınabilir.

Kemal'in takıntılı patolojisi kaybedilen sevgiliye duyulan hayranlıkta nesneyi ve belleği birleştiren bir hayatın patolojisidir. Bunun sonucunda ortaya çıkan müze bizzat ulusal müzenin ürünüdür: Mutlu bir sentez fantezisine (örneğin gelenek ve modernite arasındaki bir sentezin) dayanan seküler bir tapınak. Alternatif hikâyeyi inşa eden parodi ve trajediye ancak meta tarihsel bir mesafeyi koruyan bir edebiyatla ulaşılabilir. Pamuk'un romanının yaptığı tam da budur; Yeşilçam filmlerinde vücut bulan aşk hikâyesini sürdürür ve bu hikâyenin parodisini yapar. Pamuk'un romanı, benliği ve ulusu anlamak için derin çıkarımlara sahip olan, tam da böyle bir melodramdır. Kemal'in karakteri, müze kurma hedefi tarihi mekânlardan, eski Anadolu tarihine ve hatta kendi benliğine kadar uzanan, Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal'i de çağrıştırır. Ankara'daki Anıtkabir'de seküler modernleştiricinin tarak, tuvalet takımı, giysiler, dürbün, mektuplar, fotoğraflar, belgeler, üniformalar, ayakkabılar ve silahlar dahil kişisel eşyalarını

barındıran küçük bir müze vardır; hatta bir vatandaş tarafından çekilmiş, liderin profiline benzeyen bulutların fotoğrafı da bulunur. Bu sergilemede seküler lider, gökyüzünde belirerek doğayı kontrol eden mistik bir güce dönüşmüştür. Bu da gizeminin çözülmesini bekleyen laik-kutsal bir "masumiyet müzesi"dir.

KAYNAKÇA

Ernst, C. (2011). *Sufism: An Indtroduction to the Mystical Tradition of Islam.* Boston, MA: Shambhala.

Knell, J.S. vd. (Ed). (2011). *National Museums: New Studies from Around the World.* Londra: Routledge.

Pamuk, O. (2025a). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025b). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025c). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Patey, C. ve Scuriatti, L. (Ed). (2009). *The Exhibit in the Text: The Museological Practices of Literature.* Bern: Peter Lang.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Dünyevilik ve Aşkınlık Arasında: *Masumiyet Müzesi*'nde Eşya

HÜLYA YAĞCIOĞLU

Orhan Pamuk'a (2025a) göre roman yazmak kelimelerle resim yapmaktır; "Bir roman en çok görsel zekâmıza, şeyleri gözümüzün önünde canlandırma yeteneğimize, kelimelerden resimler hayal etme gücümüze seslenerek üzerimizdeki etkisini kurar" (s. 52).* Eski bir amatör ressam olan yazar, bu görsel anlatı biçimini, farklı manzaralar, mekâna ait detaylar, gündelik eşyalar ve tüketim nesneleri ile tüm romanlarında kullanır. *Kara Kitap*'ta Rüya'ya ait eşyalar, Alaaddin'in dükkânındaki tüketim nesneleri, Bedii Usta'nın yeraltındaki cansız mankenleri, Boğaz'ın altındaki atıklar, *Yeni Hayat*'ta Batı'dan gelen içi boş metalara karşı yerli ürünlerin hafızasına ve gizemine inanan Dr. Narin ve ölen oğlu Nahit için evinde yaptırdığı müzedeki eşyalar, *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Mahmut Usta'nın kuyu içlerinden çıkardığı türlü türlü nesne okuyucuya Pamuk romanlarının birer metinsel müze olduğunu düşündürür. Yazar kimi zaman birbiriyle bağlantısız görünen eşyaları parataksik bir anlatıyla uzun uzun listelese de Pamuk romanlarında karakterlerden ve olaylardan bağımsız eşya tasviri neredeyse yoktur. Pamuk'ta nesneler yalnızca maddi değil manevi hayatımızın ayrılmaz bir parçası, yazarın da dediği gibi, adeta karakterlerin ruh durumlarının bir uzantısıdır (Pamuk, 2025a, s. 61). Gerçek hayatta bir müzesi de olan *Masumiyet Müzesi*'nin ise şimdiye kadar yazılmış en "görsel" romanlardan biri olduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Bu romanda yazarın eski romanlarında sıkça kullandığı eşyaların hafızası, arşiv, müze gibi birçok motif derinlemesine işlenir ve "eşya" adeta ete kemiğe bürünmüş bir roman karakteri olarak karşımıza çıkar. Eşyalar roman karakterlerini ve olayları anlamamıza ışık tutar; hem kişisel hafızanın hem de kültürel belleğin tam merkezinde durur. Romanda

* Hülya Yağcıoğlu'nun yazısında *Saf ve Düşünceli Romancı*'dan yapılan alıntılar için eserin Yapı Kredi Yayınları'ndaki Haziran 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

sevdiği kadına dair eşyalardan bir müze kuran Kemal'in nesnelerle kurduğu ilişki, dünyevilik ve aşkınlık arasında gidip gelir.

Masumiyet Müzesi'nin nesnelerle ilgili ilk eksenini romanın baş karakteri Kemal Basmacı'nın ait olduğu üst sınıfın tüketim ürünleriyle ilişkisi oluşturur. Romanın sosyal arka planını oluşturan 1970-1980'lerin İstanbulu'nun kapitalist Batılı topluma geçiş süreci, o sıralarda Avrupa'dan Türkiye'ye gelmeye başlayan birçok tüketim ürünü ve yeni açılan Hilton Oteli, kuru temizlemeciler, pastaneler, Avrupa tarzı restoranlar ile anlatılır. Pamuk, özellikle romanın en uzun bölümü olan "Nişan" bölümünde o dönem ve sınıfa ait nesneleri sinematik bir görsellikle tasvir eder. Chevrolet ve Mustang markalı Amerikan arabaları kullanan, tatillerini Paris'te geçiren ve Batılı lüks tüketim ürünlerini (mikser, tıraş makinesi, et kesme bıçağı) sırf moda diye gururla kullanan İstanbul sosyetesinin eşyayla ilişkisi bir çeşit "meta fetişizmi" olarak değerlendirilebilir. Marx (2011), bu kavramı, üzerindeki insan emeğinin silinmesiyle metanın adeta büyülü bir fetiş objesine dönüşmesi olarak açıklıyor. İnsanın artık içselleştiremediği bir sürü tüketim nesnesi tarafından çevrilmesi, insan ve nesne arasındaki uçurumu giderek artırır (Lukács, 1967; Simmel, 2014). Örneğin, Kemal'in Füsun'a olan aşkının başladığı Merhamet Apartmanı'ndaki daire, modası geçen eski eşyaların ya da satın alınıp hemen bıkılan şeylerin (elbiseler, biblolar, saatler ve bir sürü ıvır zıvır) atıldığı, insan ve eşyanın iyice ayrıştığı, adeta kapitalizmin artıkları ile dolu bir mekândır. 1970'lerin İstanbul sosyetesi, eşyaları tüketim ve gösteriş amaçlı kullanan, belki de eşyayla yanlış bir ilişki kuran bir sınıf olarak tasvir edilir. Kemal'in sınıfına ait bu meta fetişizmi eleştirisi akla aşırı tüketimin orta-üst sosyal sınıf tarafından gösteriş ve toplumda yer edinme amaçlı yapıldığını savunan Veblen'in (1934) "gösterişçi tüketim" ve Alain de Botton'un (2005) "statü endişesi" kavramlarını da getirir. Kendi sınıfına uygun gelin adayı Sibel'le evlilik hazırlığında olan Kemal'in Sibel'e hediye ettiği Jenny Colon marka çanta bu teorilere iyi bir örnek teşkil eder. Sibel'in çantanın taklit olduğunu anlayıp onu takmayacağını söylemesi her şeyden önce kendi sınıfından kaynaklanan bir baskıyı, bir çantanın kullanım amacını değil, değişim ya da marka değerini önemseyen statü endişesini gösterir. Romanda eşyaya dair gösteriş teması o kadar baskındır ki

bu durum karakterlerin duygularına da yansır. Kemal gerçekte âşık olduğu Füsun yerine, tam da bu yüzden Sibel'le nişanlanır. Füsun ve çevresinin eşyayla ilişkisi ise sahte çantayı takmayı reddeden Sibel'inkinden çok farklıdır. Füsun için bir ürünün Avrupa malı, hakiki ya da sahte olması önemli değildir; asıl kötü olan eşyanın kendisine değil markasına önem vermektir (Pamuk, 2025b, s. 138).*

Romanda, Şanzelize Butik'te zengin ve modern Türk kadınlarına satılan Batılı lüks tüketim ürünlerinden ilk yerli Türk gazozu Meltem'e kadar, yerli malı ürünler ve Batı'dan gelen metalar arasında keskin bir ayrım görülür. Bu ayrım toplumdaki sınıf farkını da belirler. Modern yaşam şehir insanının zevklerini yavaş yavaş değiştirir; örneğin, yerli malı Meltem gazozu zamanla Batılı Coca-Cola ile baş edemez ve İstanbullu zenginler arasında popülerliğini kaybederken, taşrada hâlâ "damak zevki henüz bozulmamış, daha halis Türk"ler tarafından tercih edilir (Pamuk, 2025b, s. 387). Batılı metaların ülkeye girmesiyle değişen kültürel pratikler, yazarın diğer bir romanı, *Yeni Hayat*'ta da ele alınır. Dr. Narin, Batı'dan ülkemize gelmeye başlayan tüketim ürünlerinin (Coca-Cola, Lux sabunlar, Marlboro sigaralar vs.) gündelik hayatımıza sızıp, bizi biz yapan eşyalarla kurduğumuz şiirsel ilişkiyi unutturan, eşya üzerinden hafızamıza ve kimliğimize saldıran bir kumpastan bahseder. "Bütün dostlarından, eşyalarını, ellerinin, kollarının uzantıları olan ve ruhlarını şiir gibi tamamlayan o hakiki şeyleri, ince belli çay bardaklarını, yağdanlıkları, kalem kutularını, yorganlarını, 'hangi eşya seni gerçek kılıyorsa işte onu' saklamalarını" isteyen Dr. Narin, Kemal'in bir prototipidir (Pamuk, 2025c, s. 100).**

Füsun ortadan kaybolunca, Kemal aşk acısına teselli olarak ilk başta Merhamet Apartmanı'ndan Füsun'u ve birlikte geçirdikleri zamanları hatırlatan "çay fincanı, unutulmuş bir toka, cetvel, tarak, silgi, tükenmez kalem" gibi eşyaları biriktirmeye başlar (Pamuk, 2025b, s. 170). Müzesinin çoğunluğunu oluşturacak nesneleri ise Füsun ve ailesinin Çukurcuma'da yaşadığı ve sonunda Masumiyet Müzesi binası olacak evden sekiz yıl boyunca ettiği ziyaretlerde top-

---

* Yazıda *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

** Yazıda *Yeni Hayat*'tan yapılan alıntılar için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

lar. İlk başta Kemal'in aklında sistemli bir biriktirme ya da sergileme fikri değil, yalnızca Merhamet Apartmanı'nda Füsun'la sevişti̇ği̇ ve "hayatımın en mutlu anı" dediği ana, o "masumiyet" anına geri dönmek vardır. Masumiyetlerini kaybedip cennetten kovulan Âdem ve Havva gibi hayat boyu acı çekmeye mahkûm olan Kemal, en mutlu anının geçmişte kaldığını ve bir daha gelmeyeceğini bilmenin acısını ancak Füsun'la geçirdiği anlara ve duygularına "nesnel karşılıklar" bulabildiği eşyaları biriktirerek dindirebileceğine inanır. "Mutlu anlardan geriye kalan eşyalar, o anların hatıralarını, renklerini, dokunma ve görme zevklerini bize o mutluluğu yaşatan kişilerden çok daha sadakatle saklarlar" (Pamuk, 2025b, s. 73). Kemal'e göre eşyanın, hatıraları sonsuza dek içinde barındırarak kaybedilmiş geçmişi geri getirme gücü vardır. Ancak müzedeki eşyalar aynı zamanda geçmiş zamandan ve mekândan bağımsız olarak, zaman ötesi bir "şimdiki zaman"da var olurlar. Bir koleksiyonu oluşturan nesneler zamanın dışındadır; belli bir başlangıç noktaları olmadığı için nesneler de koleksiyonun dünyasıyla eş zamanlıdır (Stewart, 1993, s. 151). Bu bakımdan, müzedeki eşyalar somut ve dünyevi değil, adeta bir rüyadan çıkamama hissini barındıran, kişisel hafızanın zamansız ve şiirsel alanına aittir. Kemal "Eşyaların gücü, içlerinde birikmiş hatıralar kadar, bizim hayal ve hatırlama gücümüzün cilvelerine de bağlıdır elbette" der (Pamuk, 2025b, s. 305).

Kemal, Füsun'un eşyalarını biriktirmeyi, "Takıntıyla sevdiğim, ama 'elde edemediğim' birisinden küçük de olsa bir parça koparmanın mutluluğu" şeklinde tanımlar (Pamuk, 2025b, s. 352). Ancak, bu nesneler zaman zaman Füsun'un yerine geçer; Kemal adeta bütün olarak elde edemediği Füsun'u parçalara ayırarak fetişleştirir.* Eşyayla kurduğu bu fetişist ilişki, yavaş yavaş gerçek insan ilişkilerinin ve gerçek deneyimlerin yerini alacaktır. Bu bağlamda, Kemal, Baudrillard'ın (2014) nevrotik bir karakter olarak tanımladığı, sınırlarını kendi belirlediği bir nesneler dünyası içinde yaşayan bir toplayıcıdır; "kurallarını kavrayamadığı için yabancılaştığı ve

* Romanın sonunda Füsun araba kazası sonucu ölünce, Kemal'in Füsun'un cesedine bakıp vücudunun her parçasını tek tek, neredeyse bir nekrofilin ilgisiyle tasvir etmesi, Flaubert'in Madame Bovary ve Zola'nın Nana'nın cansız bedenlerini tasvirlerini andırır. Füsun belki de yalnızca ölümünde parçalanmış bedeninden kurtulup "bütünselliğini" geri kazanır.

anlayamadığı toplumsal bir söyleve karşılık kurallarını kendisinin koyabildiği ve anlayabildiği bir söylev üretmeye çalışmaktadır" (s. 132). Kemal, "tıpkı bir antropolog gibi, topladığ[ı] eşyaları, kap kacağı, incik boncuk ile elbiseleri ve resimleri sergilerse" yaşayamadığı hayatına ve çektiği acılara bir anlam verebileceğini düşünür (Pamuk, 2025b, s. 464). Aslında her koleksiyoncunun asıl biriktirdiği kendisidir; koleksiyoncu hem "söylevi oluşturan gösterenlerin sahibi, hem de onun nihai gösterilenidir" (Baudrillard, 2014, s. 12). Masumiyet Müzesi'nde Kemal bir bakıma Füsun kadar kendini de "toplar". Müzenin en üst katına taşınıp orada kalmaya başlar; en sonunda adeta müzedeki eşyalardan biri olur.

Roman ilerledikçe Füsun'a olan aşkı sayesinde Kemal, yalnızca nesnelerin tüketimine odaklı çevresinden uzaklaşarak eşyanın gizemini keşfeder. *Manzaradan Parçalar*'da yazar buna uygun olarak, "incelmiş Marksist kuramın bize 'yabancılaştığımızı' hatırlattığı eşyalarla, hayatımız boyunca tek tek ne kadar yoğun, kişisel ve duygusal ilişkiler kurduğumuzu hatırlamamız için, romanımızın kahramanı Kemal gibi âşık olmamız mı gerekir?" diye sorar (Pamuk, 2010, s. 408). Keskinlerin evi herhangi bir prestij ya da gösteriş amaçlı tüketim ürünlerini değil, orta halli bir ailenin gündelik yaşamını oluşturan sahici eşyaları barındırır. Örneğin, Nesibe Hala'nın yüksüğü ya da ayva rendesinin belli bir değişim değeri yoktur; yegâne değerleri kullanım amaçlarından ve gündelik yaşamı kolaylaştırmalarından gelir. Kemal'in koleksiyonunda hiçbir kullanım ya da değişim değeri olmayan boş kolonya şişeleri, eski sinema biletleri, faturalar, hatta binlerce sigara izmariti gibi atılacak şeyler de yer alır. Walter Benjamin'e (1999) göre, koleksiyoncu, nesneleri meta olmaktan, tüketilmekten ve hatta işe yararlılık ilkesinden kurtarıp, kullanım ve değişim değerlerinden daha farklı bir değer sistemi üretir (s. 8). Tıpkı eşyaların ruhu olduğuna inanan ve kenara atılıp unutulan eşyalar için üzülen Füsun gibi, Kemal de müze projesiyle meta fetişizmine, eşyanın kolayca tüketilip atılmasına karşı çıkar.

Ancak Kemal Keskinlerin evinden aldığı basit ıvır zıvır eşyanın yerine daha pahalılarını koyarak, hatta bazen de yerlerine para bırakarak farklı bir takas sistemi oluşturur. "Kibrit kutuları, Füsun'un sigara izmaritleri, tuzluklar, kahve fincanları, firketeler, saç tokaları gibi toplaması zor olmayan ve dikkat çekmeyen bu ilk şeylerden

sonra daha dikkat çeken küllük, fincan, terlik gibi şeyleri almaya başlayınca, yavaş yavaş yerlerine yenilerini alıp getirmeye başladım" (Pamuk, 2025b, s. 354). "[...] artık Keskinlerin evinden alıp götürdüğüm eşyaların karşılığında, bir kenara para bırakıyor ya da aldığım eşyanın yerine çok pahalı bir yenisini hemen ertesi gün getiriyordum" (Pamuk, 2025b, s. 357). Kemal'in müze eşyalarını toplarken kendi sınıfının tüketim ürünleriyle kurduğu değer sisteminden tam olarak kurtulamadığı iddia edilebilir. Hatta bazen hiçbir maddi değeri olmayan, atılmak üzere olan eski kolonya şişeleri gibi nesneleri de bir bakıma tekrar para ekonomisine sokar. Bu durum, Susan Stewart'ın (1993) koleksiyonculuğu da bir tür tüketim pratiği olarak okumasını hatırlatır: Koleksiyoncu, kapitalist bir tüketiciden başka bir şey değildir; tıpkı metalar gibi koleksiyonu oluşturan nesneler de onları üreten emeği gizleyerek kendi maddeselliklerinden soyutlanmıştır (s. 165). Romanda toplayıcılıkla paralel giden diğer şey de Kemal'in Füsun'a aldığı irili ufaklı hediyelerdir. Örneğin, Füsun için manevi bir değeri olan ve kayboldukları için çok üzüldüğü ucuz küpelerinin yerine Kemal Füsun'a babasının ona verdiği inci küpeleri verir. Ama bu hediyelerde "masum" bir hediyeleşme fikrini değil, bir takas fikrini görürüz. Appadurai'ye (1986) göre, "hediyeleşme" insanlar arasındaki sosyal ilişkiyi güçlendiren, insanı eşyaya bağlayan bir eylemken, "takas" eyleminde sosyal ve kültürel normlardan tamamen soyutlanmış bir meta değişimi esastır (ss. 10-11). İclal Vanwesenbeeck (2010), Kemal'in koleksiyonundaki dünyevi eşyaların Kemal'in amaçladığı türden bir aşkınlığa ulaşamayıp materyalist bir şekilde muhafaza edildiğini öne sürer (s. 69). O halde, eşyaların masumiyetini arayan Kemal de sakındığı şeyden zaman zaman kurtulamaz ve anlayamadığı bir yaşama dair eşyalardan oluşan müzesini gururla sergilemek isteyen mağrur bir koleksiyoncuya dönüşür.

Kemal gitgide yalnızca kendi hayatının değil, içinde yaşadığı kültürün de antropoloğu haline gelecektir. Koleksiyonu, 1970 ve 80'lerdeki İstanbul'un kültürel ve sosyal hayatının somut bir görsel arşivi, Benjamin'in (1999) deyimiyle, hatırlanan her şeyi, adeta çağın tüm bilgisini içeren bir ansiklopedi gibidir (s. 204). Örneğin, yılbaşı gecelerinde oynanan tombala oyunu, ailece hep birlikte yenen Türklere özgü ekmek, dolma ve börek gibi yiyecekler, eskiden

radyo üstlerindeki köpek biblolarının yeni alınan televizyonların üstlerine konulmaya başlanması gibi o dönemin sıradan insanlarının gündelik yaşamına dair birçok ayrıntıyı barındırır. Örneğin, Kemal'in yıllar önce Jenny Colon çantayı gördüğü vitrinde artık "İtalyan salamı kangalları, kaşar peyniri tekerlekleri, memlekete yıllardır ilk defa giren Avrupa markalarının salata sosları, makarnaları ve gazozlu içecekleri" sergilenir (Pamuk, 2025b, s. 413). İthalatın arttığı ve yurtdışından gelen ürünlerle yavaş yavaş kapitalist bir yaşam biçimine doğru evrilen bir toplumun değişimi görülür. "[...] eski tuzlukların yerine, tıpkı sahile pek çok eşyayı vuran lodosun getirip bıraktığı eşyalar gibi yenilerini bırakıyor, insanların çoğu hayatlarının önemli bir zamanını birlikte geçirdikleri bu eşyalarla kurdukları duygusal ilişkileri bile fark edemeden onları unutuyorlardı" diye düşünür Kemal (Pamuk, 2025b, s. 476). Tıpkı *Yeni Hayat*'taki Dr. Narin'in hissettiği gibi, Batı'dan gelen, hızla tüketilen ve kenara atılan nesneler, yavaş yavaş gündelik eşyayla kurduğumuz yakın ilişkiyi bozmaya, hayatımızın içinde ve bizim insanımıza dair olan "masum" eşyaların kaybına yol açar. Simmel'e (2014) göre, "nesneler, giderek öznel ruhun [soul] kendi irade ve duygularını araya sokabileceği çok daha az nokta barındıracak şekilde birbiriyle bağlantılı ve kapalı bir dünya içinde evrilir"; nesnelerin çeşitliliği, kökenlerinin belirsizliği ve kolayca değiştirilebilmelerinden ötürü "çevremize üşüşen sayısız nesneye temelde kayıtsız" hale geliriz (s. 462). Roman, kapitalizme geçiş sürecinde Türkiye'de yaşanan büyük kültürel ve sosyal değişimlerin Kemal'in bildiği dünyada nasıl bir kırılma yarattığını anlatır. Kemal'in annesi Vecihe'nin dediği gibi "o eski dünya değiş[miştir] artık" (Pamuk, 2025b, s. 438). Kemal de sık sık tüm insanlıktan bambaşka bir zamanda yaşadığını ve akmakta olan hayatı kaçırdığını hisseder. Roman yalnızca kaybolmaya yüz tutmuş nesneleri değil, dönemin kültürel değişimlerine karşı nesli tükenmeye başlamış belli insan davranışlarını, sosyal ve ahlaki değerleri de içinde barındırır.

Pamuk romanı yazarken, 1975 ila 1984 arasında yaşadığını hayal ettiği "kurmaca bir ailenin kullanacağı eşyaları eskicilerde, bitpazarlarında" aradığından, giderek yazıhanesinin "eski ilaç şişeleri, düğme dolu torbalar, Milli Piyango biletleri, oyun kâğıtları, elbiseler ve mutfak eşyaları gibi şeylerle" dolduğundan, roman için aldığı eş-

yalara "uygun durumlar, anlar, sahneler hayal" ettiğinden bahseder (Pamuk, 2025a, s. 67). Eskiden kullanıldıkları yatak odalarından, mutfaklardan sökülüp alınarak bir müzenin parçası olan eşyalar şimdi aralarında "yeni bir doku" oluştururlar (Pamuk, 2025d, s. 51).* Mieke Bal (1997), bir koleksiyonu, diğer geleneksel anlatı biçimlerinden farklı olarak yeni bir hikâye anlatma biçimi ve imkânı olarak görür (s. 103). Koleksiyondaki parçalar hikâyeyi anlatmanın vasıtaları değil, anlatının kendisi olarak karşımıza çıkar. Ayrıca yazarın bu roman için gerçek bir eski eşya koleksiyoncusuna dönüşmesi aslında yazma eyleminin de bir çeşit toplayıcılık olduğunu akla getirir. Tıpkı bir koleksiyoncu gibi yazar da çeşitli ruh durumlarını, görsel imgeleri, kokuları ve dokuları kelimeler yoluyla kaydeder. Yazar deneyime imgeler vasıtasıyla, koleksiyoncu ise nesneleri biriktirerek ulaşır (Abbas, 1988, s. 229). Bu toplayıcılık fikri son olarak, elimizde tuttuğumuz kitabın da maddeselliğini akla getirir. İçinde hem müzeye giriş bileti sayfası hem de bir Çukurcuma haritası olan roman, hem yazarın hayal gücünün bir arşivi hem de biriktirilecek somut bir eşyadır.

Pamuk'un tüm eserlerinde önemli bir yer tutan, insan yaşamına sessizce eşlik eden nesneler, *Masumiyet Müzesi*'nde ana karakterin dünyevilikten aşkınlığa doğru giden arayışındaki kilit taşlarıdır. Pamuk roman ve müzeyle bir bakıma insan ve eşya arasındaki sınırların muğlaklaştığı bir dünyada insanın eşyaya olan kayıtsızlığına karşı çıkmayı amaçlar. Diğer romanlarında da ele aldığı bu çıkmaza karşı, eşya ve insan arasında farklı bir ilişki hayal eden, buna da geçmişin hafızasını eşyalarda arşivleyerek ulaşmak isteyen bir karakter yaratır. Karakterin ulaşmaya çalıştığı aşkınlık tecrübesi, ancak sıradan insanların gündelik hayatlarına içkin, "dünyevi" eşyalardan oluşan kişisel bir müzede mümkün olabilir. Bu müze, büyük devletlerin gücünü ve zenginliğini değil, bireylerin hikâyesini, özellikle de "Batı dışı ülkelerde ortaya çıkmakta olan yeni ve modern insanın dünyasını [ve] insanlığını" ifade etmelidir (Pamuk, 2025d, ss. 54-57). İnsan "şeylerde" yalnızca hayal dünyasını belirleyecek somut göstergeleri değil, bir kültürün saklı gerçekleri ve fantezilerini de bulabilir (Brown, 2003, s. 4). *Masu-*

* Yazıda *Şeylerin Masumiyeti*'nden yapılan alıntılar için eserin Yapı Kredi Yayınları'ndaki Nisan 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

miyet Müzesi'ndeki eşyalar da hem ruhlarımızın en derininde yatan gündelik tecrübelerimizin ve duygularımızın somut karşılıklarını hem de Türkiye'nin belli bir döneminde yaşanan kültürel bir "masumiyet çağını" gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

Abbas, A. (1988). "Walter Benjamin's Collector: The Fate of Modern Experience", *New Literary History*, *20*(1), 217-237.

Appadurai, A. (1986). "Introduction: Commodities and the Politics of Value", A. Appadurai, (Ed.). *The Social Life of Things* içinde (ss. 3-63). Cambridge: Cambridge University Press.

Bal, M. (1997). "Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting", J. Elsner ve R. Cardinal (Ed.). *The Cultures of Collecting* içinde (ss. 97-115). London: Reaktion Books.

Baudrillard, J. (2014). *Nesneler Sistemi,* (O. Adanır ve A. Karamollaoğlu, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014.

Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project* (H. Eiland ve K. McLaughlin, Çev.).Massachusetts: Harvard University Press.

Botton, A.D. (2005), *Statü Endişesi* (A. S. Bayer, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Brown, B. (2003). *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature.* Chicago: University of Chicago Press.

Lukács, G. (1967), *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics* (R. Livingstone, Çev.). Massachusetts: The MIT Press.

Marx, K. (2011). *Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi Cilt 1* (M. Selik, Çev). İstanbul: Yordam.

Pamuk, O. (2010). *Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat.* İstanbul: İletişim, 2010.

Pamuk. O. (2025a). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025b). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025c). *Yeni Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025d). *Şeylerin Masumiyeti*. Yapı Kredi Yayınları.

Simmel, G. (2014). *Paranın Felsefesi* (Y. Alogan ve Ö.D. Aydın, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Stewart, S. (1993), *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection,* Durham: Duke University Press.

Vanwesenbeeck, İ. (2010). "Poverty, Class, and the Turkish Question in Orhan Pamuk's The Museum of Innocence", *Journal of Turkish Literature (JTL)*, 7.

Veblen, T. (1934). *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions.* New York: The Modern Library.

"Kapkara Bir Tutku" Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Eserindeki Melankolik Saplantıyı Geçersiz Kılmak

FRANCES RESTUCCIA

Bu makalede; Gohar Homayounpour'un (2012) *Tahran'da Psikanaliz Yapmak* isimli, İran İslam Cumhuriyeti'nde nasıl psikanaliz yapılabileceğini gösteren enfes çalışmasıyla paralel bir çizgide, Türk edebiyatının da hem psikanalitik yoruma açık olduğunu hem de psikanalitik yorumu mükâfatlandırdığını ortaya koymayı umuyorum. Türkiye'nin Nobel Ödüllü, seçkin yazarının romantik, Nabokov'u anımsatan, postmodern eseri *Masumiyet Müzesi* (2009) –Orhan Pamuk'un şu an için son romanı– kusursuz bir Lacancı roman olarak karşımıza çıkar. *Masumiyet Müzesi;* romanın ilk sayfasında baş döndürücü bir şekilde betimlenen, tam anlamıyla yaşanamamış sevişme ânıyla tetiklenen, psikanalitik açıdan çetrefil bir hikâyedir. Başkahraman Kemal zamansız bir mutluluk ânı elinden kayıp gitmesin diye dolaylı yoldan, fetiş haline getirdiği eşyalar aracılığıyla kendi kendini tüketir. Ancak bu takıntısı romanın psikanalitik tutumunu da şekillendirir: Bu tutum Türkiye'nin zengin tarihini kucaklarken bir yandan da Türk toplumundaki katı cinsiyetçiliği ve Kemal'in fetişizmiyle paralellik gösteren Batılı kapitalist müdahaleleri de eleştirir.

Masumiyet Müzesi roman olarak kurgulanmış bir fetiş olarak başlar; bu fetiş Gerçek'in, Kemal'in bilinçdışı düzeyde, karşılaşmanın onu *aphanisis** (özneleşmenin yitimi) gibi tehditkâr bir deneyimin içine çekeceğine inandığı şeyin yerini alır. Romanın olay örgüsünün biçimsel yapısı dahi etkin bir arzuya dönüşmeye

* "Aphanisis", öznenin bir "kaybolma hareketi" içinde ortaya çıkmasıdır (Lacan, 1981/1973, ss. 207-208); bu da öznenin bölünmüşlüğünü ifade eder. Çünkü "özne bir yerde anlam olarak belirdiğinde, başka bir yerde 'solma', yani kaybolma olarak tezahür eder" (Lacan, 1981/1973, ss. 218).

direnen bir tutkuyu ortaya serer. Kemal iki kadının peşinden gider ve nihayetinde ikisini de elde edemez. Herhangi biriyle cinsel haz yaşayabilmek için iki kadına da ihtiyaç duyar; bu, hiçbir yere varmayan ama bilinçdışının dayattığı bir gerekliliktir. Kemal tam nişanlanacakken on sekiz yaşındaki Füsun'a âşık olur, Füsun ise ondan uzaklaşacak ve erişilmez hale gelecektir. Kemal, Füsun'la gizli saklı gönül eğlendirerek nişanlısı Sibel'le ilişkisini bozar. Tıpkı bağlantılı olduğu Müze gibi eşyalarla dolu bu roman, Kemal'in psişik olarak girmeyi reddettiği eksiklik alanını tıkayan, ikame bir dünya sunar. Füsun'la yaşadığı o ilk yoğun ve zamandışı sevişme ânı, onu eksikliğin eşiğine getirmesi bakımından travmatik olma potansiyeli taşır. Ancak Kemal, o anda kelimenin tam anlamıyla yönelmiş olduğu boşluktan, Füsun'u arkadan sarıp içine girerek kaçınır; bu, reddedişinin fiziksel bir işaretidir. Pamuk'un romanının kahramanı melankolik bir saplantılıdır, kayıp/eksiklik korkusu yüzünden arzuyu deneyimleyemeyen, bölünmemiş bir öznedir (S)*. Julia Kristeva'nın (1989) dediği gibi, "Depresif kişi Eros'a katlanamaz, kendisini Thanatos'a sürükleyen olumsuz narsisizmin sınırına dek Şey'le birlikte olmayı tercih eder" (s. 20).**

Kemal, "kederimiz" diyerek açıktan açığa, Füsun'la paylaştığına inandığı hüzne atıfta bulunur; bu, onun zihninde kesintiye uğramış cennetvari bir âlemdeki müşterek meskenlerini niteler (Pamuk, 2025a, s. 99).*** Âdem ile Havva'nın modern suretleri gibi hareket eden Kemal ile Füsun her sevişme faslından sonra çıplak hallerinden sıyrılır, "kirli dünyada göz gezdirir" (Pamuk, 2025a,

---

* *Subjet* Fransızcada "özne" anlamına gelmektedir. Bu yüzden Lacan, bölünmemiş özneyi ifade etmek için bu kelimenin baş harfini kullanmaktadır. (ç. n.)

** "Öznenin bütün ilerleyişi... *Ding* etrafında... ilk dışsal olan etrafında yönlenir." Bu erişilemez nesne. *das Ding*, "öznenin mutlak Ötekisidir, kişinin yeniden bulması gereken şeydir. En iyi, kaçırılmış bir şey olarak bulunur" (Lacan, 1992/1986, s. 52). *Das Ding*, "yokluğuyla, yabancılığıyla nitelenir" (Lacan, 1992/1986, s. 63) – gerçi melankolik kişi ona yapışık kalır. Kristeva'nın yanı sıra Lacan da kesinlikle anneyi "o şeyin, *das Ding*'in" yerine yerleştirir (Lacan, 1992/1986, s. 67). Lacan, özne ile *das Ding* arasındaki mesafeyi düzenlemenin çeşitli önemli yollarını detaylandırır. Burada konuyla bilhassa ilgili olan nokta şudur: "Bu Şey her zaman boşlukla temsil edilecektir, tam da başka hiçbir şeyle temsil edilemediği için – ya da daha doğrusu, ancak başka bir şeyle temsil edilebildiği için" (Lacan, 1992/1986, ss. 129-130).

*** Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Masumiyet Müzesi*'nin Eylül 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

s. 36) ve Cennet apartmanlarını geride bırakırlar. Kemal'in arzusu, Füsun'la birlikte Sembolik düzen öncesi erotik tamlığın psişik bir hali olan, İmgesel bir melankolik cennette yaşamaktır. "İlk ve uzun öpüşmelerinde" Kemal mutluluğunun farkına varır: "[...] benim için de yeni olan bir mutluluk çeşidinin ilk ipuçlarını ve bu dünyada pek seyrek kavuşulan bir cennetin kapısının aralanışını seziyordum" (Pamuk, 2025a, s. 49).

Ancak sonraki paragrafta Kemal, Füsun'a âşık olmanın onda yarattığı endişeyi dile getirir ve *jouissance*'ın* sebep olduğu kaygıyla şöyle bir düşünce belirir aklında: "Ona âşık olabilir miydim? Derin bir mutluluk hissediyor ve endişeleniyordum" (Pamuk, 2025a, s. 50). Kemal hem kendini, dolayısıyla da kontrolü kaybetmekten hem de şayet zamandışı İmgesel an Sembolik sulara dönüşürse onu yitirmekten korktuğu için aşkın psişik tehlikesiyle yüzleşmektense bilinçdışında, olağanüstü saplantılı tutkusunun pençesinde kalmayı tercih eder. Kemal'in kendini ayakta tutmak için bir fetişe, daha doğrusu yüzlerce fetişe ihtiyacı vardır.

TEDAVİ AMAÇLI FETİŞİZM

Freud 1927 tarihli, "Fetişizm" adlı makalesinde, fetişin "tekinsiz ve travmatik olandan önceki son izlenim" olduğunu açıklar: Meraklı oğlan kafasını kaldırır, korkusunu yaşar ve sonra eksiklikle karşılaşma ânından önce gözüne çarpan son şeyi, annesinin fallusunun olmayışını fetiş haline getirir. Kemal ve Füsun'un aşkının cinsel açıdan tamamlanmasından önceki zamandışı an, eksiklik yerine masumiyetle doludur (anne fallusunun bir sonucu). Kemal penetrasyonunu değil, öncesindeki zamandışı ânı yüceltir. Özellikle Füsun'un arkası dönükken içine girişi Füsun'un fallik bütünlüğünü koruma arzusunu ele verir. Anlatıcının roman boyunca ilgiyle ima ettiği, Kemal ile Füsun arasındaki arzu deneyiminin oyduğu boşluğu eşyaların doldurduğu edebi *Masumiyet Müzesi* böylesi zamandışı bir bollukla örtüşecek şekilde üretilmiştir. Bu sebeple *Masumiyet Müzesi* "masum" şeylerle alakalı bir romandır (Pamuk'un İstanbul'un

* Fransızca "haz", "keyif" anlamına gelen *jouissance*, Lacan'da beden üzerinden deneyimlenen ve sıradan haz anlayışının ötesinde, haz ile acının iç içe geçtiği, öznenin sınırlarını zorlayan, hatta yıkıma varabilen bir deneyimi ifade eder. (ç. n.)

Çukurcuma Caddesi'ndeki gerçek müzesinin kataloğunun başlığı *Şeylerin Masumiyeti*'dir). Kemal, annesinin müzeyi andıran dairesinde biriktirdiği şeyleri okşarken, onları ağzına sokarken öncelikli fetişist ikamelerle sevişir. Walter Benjamin'in (1968) *Kitaplığımı Toplarken* eserinde tasvir edilen koleksiyoncunun değerli eşyaları gibi Kemal'in eşyaları da "onda canlanmaz", daha ziyade "o, onların içinde yaşar" (s. 67). *Masumiyet Müzesi*, arzunun/aşkın tehdidine maruz kalan bir adamı ve bu eksikliği telafi etmek için yerine eşyaları koyma dürtüsünü gözler önüne serer.

Kemal, bir fantezi bolluğuna ihtiyaç duyan, melankolik bir obsesiftir; eksikleri bu fanteziye ikame hayat desteği sağlayan, fetiş haline getirdiği yüzlerce eşyayla giderilir. Bir noktada fantezi sevgilisi Füsun'la birlikteyken bile fantezi senaryoları hayal ederek kendi kendini heyecanlandırır. Füsun'un imgelerini çoğaltır (sözgelimi bir çocuk, bir kadın çocuk olarak), aynı zamanda ona benzeyen başka kızlar da hayal eder.*

Aslında Kemal'i en başta Füsun'a çeken de fetişleşmiş bir nesnedir. Şık Şanzelize Butik'te çalışan Füsun, kendi bedeninin önizlemesi olarak Kemal'e gösterdiği bir Jenny Colon çantayla baştan çıkarır onu. Kemal'in içinden hayaleti çıkar, "bir cennet köşede" Füsun'u kucaklar ve öper; ancak Kemal "öyle çok güzel de değildi" diyerek hayali fantezisi ile etten kemikten Füsun arasında bir uçurum olduğuna işaret eder (Pamuk, 2025a, s. 14). Fetişleşmiş bir el çantası gerçek şeyden daha çekici hale gelen güçlü bir fanteziyi tetikler: Kemal bir anlamda çantaya âşıktır.**

---

* Bruce Fink, obsesif nevrozun "doğrudan cinsel temastan ziyade fantezide daha fazla zevk bulma eğilimini" içerdiğini açıklar (Fink, 1997, s. 112). Obsesif kişi nesneyi kendisi için ele geçirir ve partnerinin varlığını, hele ki arzusunu, kabul etmekte başarısız olur. (Kemal, "[...] delice âşık olduğum kadının aklından neler geçirdiğini, onun hayallerinin ne olduğunu anlamak yerine, onun hakkında hayaller kuruyordum yalnızca" diye itiraf eder [Pamuk, 2025, s. 238]). Kendini bölünmemiş bir özne olarak gören obsesif kişi, "kendi kendine yeten" biri gibi hisseder ve "mastürbasyona düşkündür" (Fink, 1997, s. 122). (Kemal sekiz yıl boyunca, eşyalardan ilham aldığı, mastürbatif nitelikte seks yapmış gibi görünmektedir.) Obsesif kişi "iki kadın sınıfı arasında sıkışıp kalmıştır: Madonna ve fahişe" (Fink, 1997, s. 123). (Kemal, anaç Sibel ile daha erotik, modern ve cesur Füsun'u idare etmeye çalışır.) Bu nedenle, *aphanisis*'ten korktuğu için "imkânsız arzuya" sahiptir (Fink, 1997, s. 123).

** Romantik şair Gérard de Nerval'in âşık olduğu opera sanatçısının adının Jenny Colon olması (Pamuk'un bu gerçeği hem anı kitabı *İstanbul*'da hem de *Masumiyet*

Kemal Füsun'la ilişkisini tamamlamadan önceki ana fetişist bir şekilde takılıp kalmıştır: Sembolik olarak konuşursak, Füsun'un içine önden girmek, eksikliği kabul edip onu harekete geçirmek ve nihayetinde de doğrusal zamana girmek anlamına gelecekti. Füsun'un bekâretini kaybetmesinin yadsındığı görüşünü pekiştirircesine, Kemal ile Füsun, romanın sonlarına doğru ilk travmayı yeniden canlandırarak Füsun yine bakireymiş gibi davranırlar. Füsun Kemal'i "hazinesini" yeniden almakla değil, almakla suçlar (Pamuk, 2025a, s. 453). Kemal burada cesur bir adım atıyor gibi görünse de aslında onun bekâretini her zaman alınabilecek bir şey gibi görüyordur sanki. Kemal'in fetişist düşünce yapısı, melankoliğin kayıp korkusuyla doludur: Nişan töreninde Füsun'la dans ederken "Füsun'u kaybetme korkusuyla" yüzleşir; Sibel'le ilişkisi dağılırken de "Sibel'in desteğini kaybetmekten; bütünüyle bir bozguna uğramaktan da korkuyordum" der (Pamuk, 2025a, ss. 134, 156).

Kemal, "mutluluğu korumanın en iyi yolu"nun onu "fark etmemek" olduğunu düşünür: "Ama ben mutluluğumu, [...] derinden derine yaklaşmakta olan bir mutsuzluktan, Füsun'u kaybetmekten korktuğum için fark etmiyordum" (Pamuk, 2025a, s. 96). Kemal, insanı kaçınılmaz olarak perişan halde bırakan mutluluk kavramıyla yarışa girmiş, mutluluğu geçici ilişkiler yerine temelli sahip olabileceği eşyalar aracılığıyla yakalayarak onu kandırmaya çalışıyor gibidir. Daha Füsun'la aşkı filizlenmeden, kendini onunla

---

Müzesi'nde belirtmesi) ve Kristeva'nın da melankoli metaforunu türettiği, Nerval'in "Melankolinin Kara Güneşi" şiirinde geçmesi psikanalitik yoruma davetiye çıkarır. Melankoliğin sabitlendiği "Şey" için Nerval, "varlığı olmayan bir ısrarı, temsili olmayan bir ışığı ima eden göz kamaştırıcı bir metafor sunar: Şey, aynı anda parlak ve kara hayali bir güneştir" (Kristeva, 1989, s. 13). Kemal'in benzer metaforu, içinde "sürekli" yanan ve içini karartan "kara lambadır". Ara sıra kendini zihinsel olarak Füsun düşüncelerinin cezalandırıcı etkisinden kurtarabilse de, birkaç saniyelik unutma süresinden sonra "kara lamba [...] kendiliğinden yanıp karnı[n]ı, genzi[n]i zehirliyor, nefes alış verişleri[n]i bozuyor, var olmayı sürekli gayret gerektiren bir zorluğa çeviriyordu" (Pamuk, 2025, s. 152). Hayatının ilerleyen dönemlerinde Kemal, Nerval'in *Aurélia*'sında hissettiği "kaba donukluğun" mükemmel bir ifadesini bulur: "hayatın [ona] yalnızca 'kaba oyalanmalar' bırakmış olması" (Pamuk, 2025, s. 160). Füsun'a âşık olduktan altı yıl sonra Kemal, "içi[n]i karartan ağır bir keder" olarak tanımlar hissettiği şeyi (Pamuk, 2025, s. 369). Kitabın sonlarına doğru, Füsun'a Büyük Semiramis Oteli'nde seviştikleri gece kullandığı, "Le soleil noir" adlı bir parfüm verir (Pamuk, 2025, s. 440).

ilişkili eşyalar satın alırken bulur: Dairede buluşmak üzere ilk sözleştiklerinde sapsarı bir sürahi görür ve onu edinmek zorunda hisseder. Füsun topuklu sarı ayakkabı ile dantelli sarı bir etek giymiş, saçlarını sarıya boyatmıştır. Kemal (yirmi yıl sonra) kulpuna dokunduğu sarı sürahiyi, onu kendine döndüren, annesinin "sessizlikle yarı azarlayıcı yarı kederli bakışlarıyla" yüzüne vurduğu "mutsuzluğu[n]un başlangıç günlerini" hatırlamak için satın almıştır (Pamuk, 2025a, s. 25). (Biz de burada Kemal'in fetişizminin nihai olarak korumayı amaçladığı maternal fallik nesneyi bir anlığına görürüz.)

Belki de Kemal'in gelip geçici bir mutluluğu alt etmeye çalıştığı bu noktayı perçinleyen şey, Füsun'un ölümü karşısındaki dinginliğidir: Hareketi ölümle sonlandırılmış Füsun artık onun için bir kayıp olamaz. "Melankolik yamyamlık imgelemi, kaybın gerçekliğinin ve ölümün de reddidir" der Kristeva (1989). "Ötekini kaybetmenin ıstırabını benliğin hayatta kalması yoluyla gösterir; kesinlikle terk edilmiş bir benliktir ama onu hâlâ ve daima besleyen ve böylesi bir tüketme yoluyla –aynı zamanda hayata dönen– benliğe dönüşen şeyden ayrı değildir" (s. 12). Kemal de Füsun'u sonunda Müze'sinde "tüketmez" mi? Füsun öldükten kısa bir süre sonra Kemal "kaybetme acısı ile kaybetmenin anlamı" arasında gidip gelirken müze fikrine varır (Pamuk, 2025a, s. 458). Ölü Füsun, yaşayan benliğinin sabit bir ikamesi olarak Müze'ye dönüştürülür.

Kemal acısından "tuhaf bir zevk" alır (Pamuk, 2025a, s. 173). Sibel'i kaybettikten sonra, Füsun'u bulmadan önce inzivaya çekildiği Fatih Oteli'ndeki günleri "aslında çok mutlu bir zaman parçası"dır, çünkü bu günlerde her öğle tatilinde Merhamet Apartmanı'na gider, orada (Freud'un fetişlerinden memnun olan hastaları gibi) sadece eşyalarla "oynamakla" kalmaz, onlarla "teselli bulmaya" da çalışır (Pamuk, 2025a, s. 200). Füsun'la bağlantılı eşyaları yanına alıp yatağa uzanır: "Bu eşyalara dokunmak, onları tenimin üzerinde gezdirmek kısa sürede acımı azalttı, beni rahatlattı" (Pamuk, 2025a, s. 215). Sonunda Füsun'un evli hayatına ve Keskin ailesine dahil olduğunda sadece Füsun'a yakın olmanın bile "mutluluğun en derini" olduğunu iddia eder: "Ona hemen sahip olmamız gerekmez" (Pamuk, 2025a, s. 241). Kemal'in Füsun'la ilgili hayalleri ne kadar acı dolu olsa da ona mutluluk verir. Kemal'in

bilinçdışı tercihleri gerçekliktense mesafe/yararlılık, hayaller/fantezi ve fetişler gibi görünmektedir.

Aşkta başarısızlığın avantajları vardır. Kemal memnuniyetle Keskinlerin zamandışı evine dalar: "Bu âlemin temel özelliği de 'zamandışı' olmasıydı." Kemal bu özel zamanın, "Füsunların evinde yıllarca soluduğu ruh" olduğunu söyler (Pamuk, 2025a, s. 268). Ve bize bir tavsiyede bulunur: "Hayatımızı Aristo'nun Zaman'ı gibi bir çizgi olarak değil de, böyle yoğun anların tek tek her biri olarak düşünmeyi öğrenirsek, sevgilimizin sofrasında sekiz yıl beklemek bize alay edilebilecek bir tuhaflık, bir saplantı gibi değil, [...] 1593 mutlu gece gibi gözükür" (Pamuk, 2025a, s. 270). Aynı anda, annesinin boş evinde (içinde Keskinlerin eşyalarının olduğu) "zamandışı" ve kendisi ile Fusun'a "özel zaman"da yer alan paralel bir mesken inşa eder (Pamuk, 2025a, s. 268). Füsun'u gördükçe, onunla göz göze geldikçe, evlerinden daha sonra onu hatırlatacak eşyaları çalıp onlarla oynadıkça artık hiç mutsuz olmayacakmış gibi gelir Kemal'e. Öyle ki el koyduğu ve sevиştiği eşyalar bir şekilde aşkını büyütmeyi başarır! Koleksiyon genişledikçe "aşkı[n]ın yoğunluğunu gösteren işaretlere dönüşür" (Pamuk, 2025a, s. 341). Kemal'in çalınmış eşyaları, aşkının bir telafisi olacağı yerde sonunda bu aşkı üretir ve bir tür fetişist "köken" görevi üstlenir.

UTANÇ

Ancak fetişizm skotomizasyon değildir: Daha radikal olan bu terim, eksiklik algısının ortadan kaldırıldığına işaret eder. Fetişist hâlâ eksikliğin farkında olduğundan, Freud "inkâr" terimi tercihinde ısrar eder: "Çocuk kadını gözlemledikten sonra bile," der, "kadınların bir fallusu olduğuna dair inancını korur [...] ama aynı zamanda bundan vazgeçmiştir" (Freud, 1927, s. 154). Kemal bu ikili görüş uyarınca hareket eder. Zaman zaman içinde bulunduğu zor durumla (fetişist zihninin örtbas ettiği gerçek kayıplarla) yüzleşip karamsarlığa kapılır. Evli Füsun'la Boğaz'daki şık restoranlara üç kez gittikten sonra, "daha sonraki günlerde onu özleyince çekeceği acıları" düşünür (Pamuk, 2025a, s. 241). Romanın başında bizim de (ve Kemal'in de) fark ettiğimiz gibi, arada sırada Kemal'in Füsun'u, baştan çıkarıcı bir nesne olarak hayali inşasının ardında

daha gerçek, daha kaba ve daha az güzel bir Füsun belirir; bu da İmgesel fantezisi ile gerçeklik arasında bir ayrışmaya işaret eder. İki kaba sözü Kemal'i sarsar: Bir sinemanın bahçesinde Kemal'in filmin çekilmesi için parayı vermesini beklemekten "yorulduklarını" ağzından kaçırır; bir de daha sonra Büyük Semiramis Oteli'nde Füsun'a yemek salonunu paylaştıkları Fransız çifte gülümsemesini söylediğinde Füsun savunmacı bir tavırla, "Güldüm, tamam" der ve absürt bir edepsizlikle ekler: "Ne yapayım başka, göbek mi atayım?" (Pamuk, 2025a, ss. 254, 444).

Hayali Füsun'unu koruyan Kemal, onun film yıldızı olma şansını kasten baltalamasına rağmen Füsun'un sigarasını aktrislere yarışır gibi zarafetle tutuşunu izlemekten keyif alır. Füsun'un, arabasını son kez sürerken sol kolunun dirseğini Chevrolet'nin açık camına yaslamasını *Kelepçeli Âşık* filmindeki Grace Kelly'ye benzetir (Pamuk, 2025a, s. 455). Kemal tam anlamıyla bir fetişisttir: Sahte Füsun'u gerçeğine tercih eder. Ancak *bu rol içinde,* fetişini "hem kastrasyonun inkârını hem de onayını" yansıtan bir şekilde oluşturan fetişistler gibi, "bölünmüş bir tutum" sergiler (Freud, 1927, s. 156). Fetişist zaman zaman fetişine "hem sevgi hem de düşmanlıkla" yaklaşır (Freud, 1927, s. 157). Örneğin "*coupeur de nattes*"* "inkâr ettiği kastrasyonu gerçekleştirmek" zorunda hisseder. Kadınların saçını kesmek "birbiriyle bağdaşmayan iki iddiayı" ifade eder: "Kadının hâlâ penisi var" ve "babam kadını hadım etti" (Freud, 1927, s. 157). Kemal'in nesnelerine beslediği sevgiyi ve onlardan aldığı rahatlık ile hazzı gözlemleriz, düşmanlığı ise utanç biçimini alır.

Genel olarak utancın rahatsızlığını taşıyan Kemal saplantısının fark edilmesinden sürekli endişe duyar: Sibel'i tuhaflıklarının bir tanığı olarak gören Kemal için, Sibel'in "Nen var?" sorusu utanç vericidir (Pamuk, 2025a, s. 147). Sinemada "tuhaf bir utanç içinde" felç olmuş halde "sinemada annesiyle babasıyla değil, onlardan ayrı bir köşede oturmak isteyen bir delikanlı gibi" kalkıp Füsun ile Feridun'un yanına oturamaz (Pamuk, 2025a, s. 260). *Akşam* gazetesinin "Cemiyet" başlıklı dedikodu sütununda Kemal'in Füsun'a

* Kelime anlamı "örgü saç kesen" olan bu Fransızca ifade, Freud'un metinlerinde masumiyetin sona erişini, cinselliğe geçişi ya da otoriteyle yüzleşmeyi sembolize eden, derin anlamlar barındıran bir imgedir. (ç. n.)

olan fetişist tutkusuyla alakalı kişisel planlarını bütün İstanbul'a ilan eden haber yayımlanınca "utancı azalmaz" (Pamuk, 2025a, s. 345). Daha da kötüsü, metnin bize hatırlattığı gibi, İstanbul'da aşağılanmak bütün şehri aşağılamak demektir, zira "İstanbul sosyetesi o kadar küçük ve kırılgan bir dünya[dır] ki, insan başına gelenlerden, küçük bir aile arasında olduğu gibi çok da derin bir utanç duyamaz" (Pamuk, 2025a, s. 341). Ancak Kemal'in sapkın hazzını yaratan eşyalar ilk başta utancını tetikleyen şeylerdir. Kemal, Fatih Oteli'nde yaşarken, "Osman'ın otel odama çıkmasını, kenar mahallelerdeki yürüyüşlerim sırasında eskicilerden, bakkal ve kırtasiyecilerden alıp sakladığım tuhaf eşyaları, küçük odamın dağınık halini görmesini istemezdim" der (Pamuk, 2025a, s. 211). Kimse eşyaları biriktirdiğini bilmez çünkü yaptığı şeyden utanır. Merhamet Apartmanı'nda biriktirdiği şeyler hakkındaki derin tereddüdünü dile getirir, biriktirmenin olumsuz yanı yıpratıcıdır: "Ruhumda esmekte olan bir fırtınanın elle tutulur uzantılarıymış gibi bakardım bazan. Bazan da biriktirdiğim şeylerin varlığından utanır[dım]" (Pamuk, 2025a, s. 341).

Dolayısıyla Kemal'in utancı bir sosyal meseleden, yalnızca kamunun uygunsuz addettiği davranışlardan kaynaklanan bir duygudan fazlasıdır; ruhunun bastırılamaz bir işlevidir. Lacan'a dönecek olursak burada, Kemal'in utancının, kastrasyonun yahut eksikliğin kabulünü desteklediği görüşünün teorik teyidini bulabiliriz. Fetişlerine duyduğu düşmanlık onu eksiklik yönüne sürükler. Lacan (2007), *The Other Side of Psychoanalysis, Book XVII*'de [Psikanalizin Öbür Yüzü, XVII. Kitap] analistin görevinin "ana gösterenin ortaya çıktığı delik" olarak tanımladığı utancı tetiklemek olduğunu söyler." Utanç, "efendinin söylemini" altüst etmek, hatta sadece yönünü değiştirmek açısından bile olsa faydalıdır (s. 189). Lacan seminer katılımcılarında bu öznelliği değiştiren duyguyu üretmeyi amaçlar: XVII. seminerini, onları "çok fazla değil, yeterince" utandırmaya çalıştığı yönündeki cesur iddiayla sonlandırır (s. 193).

Kemal utancının yaratabileceği böyle bir değişime açıktır. Füsun kaçtıktan sonra, onun yokluğundan duyduğu acının, "Allah'ın lütfu" olan "harika hayatını" takdir etme yeteneğini zehirlemesinden ve özgüvenini sarsıp onu kıskançlık yılanına yenik düşürmesinden utanır (Pamuk, 2025a, s. 146). Dairede "ölü gibi" yatarken Füsun'u

yeni bir sevgiliyle hayal eder; bu başka zamanlarda da aklına gelmiş olan, "zayıf düşüren" bir hayaldir; bu hayali "utanç verici" bulur (Pamuk, 2025a, s. 143). Onu daha da utandıran şey ise (fantezinin ötesinde) gerçek hayatta olur: Kemal saplantısının kendisini sürüklediği ve indirgediği çılgınca, aşağılık davranışlardan esefle utanır. Füsun olduğunu düşünüp el salladığı kişinin onun bir başka hayaleti olduğunu anlayınca "utançla" oradan uzaklaşır (Pamuk, 2025a, s. 159). Kemal'in utancının bu uç örnekleri, saplantısından kurtulma, Füsun fantezisini aşma ve onun kaybına razı gelme dürtüsüne yol açar. Nesnelerini reddetmesi; psişik dönüşüme, efendinin söyleminin yönünü değiştirmeye ve hatta bir ana gösteren edinmeye karşı bilinçdışı bir açıklığı işaret eder. Kemal'in fetişistik eksiklik inkârı, utanç suretine bürünen umut verici bir ikrarla iç içe geçmiştir.

Bir gün sinemada Füsun'un koluna değince cinsel bir tepkiyi tetikleyen bir coşku hisseder; ışıklar yandığında ise "utanç verici heyecanını gizlemek" zorunda kalır (Pamuk, 2025a, s. 251). Burada Kemal'in utancı "ereksiyonu"dur aslında: Utancını/ereksiyonunu gizlemek için lacivert kazağını kucağına koyar. Kontrolü kaybettiği için utandığından saplantısından kurtulmak ister. Ancak teknik psikanalitik düzeyde, Kemal'in erekte olmuş penisi bir utanç *nesnesi* olmaktan ziyade kastrasyonu destekleyen bir anlama sahiptir. Onun durumu utancın nesnesi değil, utançta karşılığını bulan bir şeydir. Aslında psikanalitik anlamda utancın bir nesnesi yoktur. Hadım edilme kaygısına karşı duran Kemal'in ereksiyonu, Lacancı bağlamda bir çatlak yaratan ve rahatsız edici bir görünürlüğü mümkün kılan bir duygudan kaynaklanır. Lacancı utanç, Lacancı bakışa –öznenin kurucu eksikliğine– bir tepkidir. Kişi kendi *jouissance*'ından kaçamadığı için yaşanan bir yakınlık deneyimidir; öte yandan utanç, –Kemal'in çoğunlukla deneyimlediği gibi– *jouissance* ile kaynaşmak yerine ondan bir miktar uzaklaşmaya işaret eder. Bu, bir mesafenin yakınlığını ifade eder, bu sayede *jouissance*'tan ayrılmaya olanak tanıyan bir alan açar. Zira kişinin kendi ötekiliği –bakışın tetiklediği bir deneyim aracılığıyla– açığa çıktığında, kişi kendi *jouissance*'ından geri çekilir. Bir başka deyişle utanç deneyimi, "öznenin kendini bir arzu işlevinde tutmasıdır" (Lacan, 1981/1973, s. 182). Bu ereksiyonla birlikte Kemal eksikliğe boyun

eğer ve kendini, arzulayan bir özne olarak deneyimler. *Masumiyet Müzesi*'ni Lacancı bakış açısından okurken benim için en önemli nokta şudur: Böylesi bir arzulayan nesne oluşumu, utancın Joan Copjec'in (2009) bu makalede genel olarak benimsediğim utanç anlayışına göre, kişiyi kendisinden "sonsuza dek ayıran bir boşluk" deneyimi olduğu oranda gerçekleşir (s. 179). Bu anlamda utanç özneyi kendisinden ayırarak "yaralar". Özne hem kendisi hem başkaları için görünür hale gelir, bu da bir eksiklik üretir, arzunun hareketini mümkün kılar; böylece kişi tutkularına fetişist bir şekilde bağlanmak yerine aktif olarak onların peşinden gidebilir.

Gelgelelim Kemal'in utancı onu kendisini özgürleştirme kararlılığına (hem sağduyu hem psikanalitik düzeyde) sevk edecek noktaya varana dek rahatsız etse de bu durum saplantısının kuvvetli baskısıyla dengelenir. Mücadelesi şiddetlidir çünkü Kemal kaybın acısını hafifletmek için bu acıyı obsesif fetişist erotik aktiviteye dönüştürür. Bu sendrom, Kristeva'nın (1989) bir tür "depresyon çözümü" olarak fetişizm kavramıyla örtüşür; buna göre fetişistler "acının psişik temsilcilerinin [...] inkârını ikame edebilmek" için fantezi kurmaya ve rol yapmaya başlarlar (s. 45). Sapkınlıklar "narsisistik libidal bir hemostazın (kurgusal bir üretime benzer şekilde) yaratılmasına olanak tanır. [...] Bu tür eylemler ve kısmi nesnelerle kurulan ilişkiler, özneyi ve nesnesini topyekûn bir yıkımdan korur ve Thanatos'u engelleyen bir canlılık sağlar. Depresyon böylece paranteze alınır", ancak bu "kastrasyonla yüzleşmeyi" önleyen ve "pre-ödipal ayrılığın acısına karşı bir kalkan" olarak hizmet eden sapkın gösteri alanlarına bağımlılık pahasına olur (ss. 48-49). Kemal'in fetişizmi melankolisinin verdiği üzüntüyü ve acıyı uzak tutmasına yardımcı olduğundan, fetişizminden vazgeçmesi de –ruhuna engelleyici bir baskı uygulasa bile– aynı oranda zordur. Kemal'in koleksiyonunun getirdiği teselli utancının gücüne karşı bir mücadele verir.

Kemal'in kendisi de Merhamet Apartmanı'ndaki "eşyalar"ın verdiği "huzurun", "acısını azalttığını" belirtir (Pamuk, 2025a, s. 215). "Mutluluk anılarıyla pırıl pırıl ışıldayan" bir eşyayı eline geçirerek onu "ağzı[n]a sokup" tatmak acısına iyi gelir (Pamuk, 2025a, ss. 149-150). Füsun'un izmaritinin "küflü yanık kokusunu" koklamaktan, izmariti dudaklarının arasına koymaktan, "tıpkı bir yaraya

dikkatle pansuman yapan şefkatli bir hemşire gibi" yanaklarına, gözlerinin altına, alnına ve boynuna hafif hafif dokundurmaktan hoşlanır (Pamuk, 2025a, s. 150). Füsun'un cetvelini ağzına sokar ve orada "uzun uzun" tutar; onunla iki saat oyalanır; bu onu hem rahatlatır (bunun, gerçek anlamda orgazmla alakalı olduğunu düşünüyorum) hem de Füsun'u görmüş gibi kendini mutlu hissettirir (Pamuk, 2025a, s. 156). Bilhassa Füsun'un, "sarı bir armudu hatırlatan" göğüslerinin yerine geçen hatıraları ağzına sokmaktan ve tenine dokundurmaktan keyif alıyor gibidir (Pamuk, 2025a, ss. 400, 182). Bu sayede melankolik ruhunu yatıştırmaktadır.

Utanç içindeki Kemal'in kendini yasaklamaya zorladığı, işte *bu* haz verici obsesif davranıştır. Fetişini hem sever hem de ondan nefret eder. Kitabın ortalarında, artık "aşağılanmasını" kabul ettiği ve onu yeni bir kelimeyle açıkladığı için iyi hisseden ve ondan kurtulma şansı bulan Kemal, böyle bir yasakta ısrarcıdır (Pamuk, 2025a, s. 231). Bir daha asla "aşağılanmayacağına" karar verir, ancak Füsun'u babasıyla televizyonun karşısında tatlı tatlı otururken görünce eski alışkanlıklarına geri döner (Pamuk, 2025a, s. 234). İkiye bölünmüştür. Normal hayata dönebilmek için Allah'a yalvarır ama "gerçekten bu aşktan [...] kurtulmak istiyor" mu emin olamaz (Pamuk, 2025a, s. 297). Yine de Kemal'in eşyalar aracılığıyla "unutulmaz bir ânı tekrar yaşayabilmek"ten elde ettiği mutluluk ona fetişizmine ağır basan bir utanç getirir; bu fetişizm sadece kayba karşı değil, kaybı savuşturan melankoliye karşı da bir savunma görevi görür (Pamuk, 2025a, s. 270). Kemal bir kısır döngüye hapsolmuştur.

MELANKOLİ: ANNEYİ ÖLDÜREMEME

Freud (1927), "Fetişizm" adlı eserinde fetişini "kastrasyonun bir temsiline eşdeğer" şekilde ele alan fetişistin babasıyla özdeşlemeye meyilli olduğunu açıklar: "Çünkü çocukken kadının kastrasyonunu ona atfetmiştir" (s. 157). Kemal'in babasıyla bağı ilk bakışta sıradan görünür: Aralarında hep bir gerginlik olsa da Kemal babasını sever. Ancak babası da kalbini parçalayan genç bir kadınla evlilik dışı bir ilişki yaşadığından, Kemal babasıyla özel bir şekilde özdeşleşmiştir. Bu sebeple, Kemal'in genel olarak babayla özdeşleşmesi

hesaba katıldığında, onu esir alan fetişlerden kurtulmak isteyen bir fetişist olduğu fikri mantıklı görünmektedir. Ama Kemal ile babasının arasındaki bağın özel doğası, Kemal'in baba kimliğinin kırılgan olduğunu gösterir: Bizzat babası da fetişist bir saplantıya maruz kalmış gibi görünmektedir, üstelik Kemal'in annesiyle olan güçlü bağı onu iki kat daha fazla esir etmektedir. "Depresifin babasının fallik gücü elinden alınmıştır, artık anneye atfedilir" (Kristeva, 1989, s. 45). Kemal'in durumunda baba işlevi, Kemal'in annesiyle olan farklılaşmamış bağını engelleyip dönüştüremeyecek kadar zayıftır – Kemal'in dur durak bilmeden beceriksizce parantez içine almaya çalıştığı üzüntü budur.

Hem Kristeva'nın (1989) *Kara Güneş* adlı eserinde hem de Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanında depresyon "kaybetmeyi bilmemeye" (s. 5) işaret eder. Öncelikle melankolikler "bireyleşmemizin olmazsa olmaz koşulu, hayati gerekliliğimiz" (s. 28) olan anne katlini gerçekleştiremezler.* "Depresif kişiler [...] *eksikliği inkâr ederler*: Onu iptal ederler, askıya alırlar ve geçmişe özlemle kayıplarının gerçek nesnesine (Şey'e) geri dönerler ki bu, tam da kaybetmeyi başaramadıkları, acı verici bir şekilde bağlı kaldıkları şeydir" (ss. 43-44). *Masumiyet Müzesi*, Kemal'in arzuyla ilişkisini baltalayanın ve sonunda eşyalara bağlılığını güçlendirenin nihayetinde annesi olduğunu düşünmeye davet eder bizi. Evvela romandaki ilk koleksiyoncu annedir; Füsun ve Kemal'in ilk buluşmalarında oynadıkları ıskartaya çıkarılmış çeşitli eşyalarla Merhamet Apartmanı'nı o doldurmuştur. İlginç bir şekilde, Füsun'un daireye ilk gelişinden sonraki gün kapı çaldığında Kemal'in ilk düşüncesi "Annem" olur (Pamuk, 2025a, s. 32). Babasının ölümünden sonra eve "kalmak" için döner (Pamuk, 2025a, s. 211). Annesiyle "salonda" görüşürken "babasının koltuğuna" oturur ve babasının yarım kalmış Yeni Rakı şişesini bitirir – hepsi annesinin yeni partneri olmak içindir (Pamuk, 2025a, s. 212). Eve dönmeyi "[geçmiş bir]

---

* Pamuk'un kendi müzesi için aradığı şeyler "kayıp bir annenin yüzüne" benzetilir: "Ara Güler'in yedi yüz bin fotoğraflık arşivinde, İstanbul fotoğrafları arasında çalışırken, unuttuğum ve bana güzel gelen derin şeyi, tıpkı bir annenin yüzünü arar gibi ararım" (Pamuk, 2011, s. 86). Pamuk'un dili –"güzel gelen derin şey"– ve arayışı (kayıp maternal nesneyi, *das Ding*'i yeniden inşa etmek için) daha fazla Kristevacı olamazdı.

dünyanın merkezine dönmek" olarak düşünür (Pamuk, 2025a, s. 213). Tıpkı annesinin onun için fallusunu asla kaybetmemesi gibi Kemal de artık onun için fallus olabilir.

Kemal'in babasının cesedi Sinan Paşa Camii'nin morguna götürüldükten sonra Kemal çocukluk yatağına uzanır ve, "çocukluğu[n]da hep istediği ve sık sık düşlediği gibi, en sonunda anne[siy]le bu evde yalnız kaldığı[n]ı" düşünür (Pamuk, 2025a, s. 213). Kemal "akşamları çoğu zaman" annesinin yanına oturur; annesi ise tıpkı babası sağken davrandığı şekilde davranır, hatta babasına çok içtiği için nasıl söylendiyse Kemal'e de öyle söylenir. Kemal'in annesi başından beri tehlikeli bir oyun oynamaktadır. Lacan'ın (2007) belirttiği gibi, annenin arzusu bir çocuğun kolayca dayanabileceği bir şey değildir: "Her zaman sorunlara yol açar. Anne büyük bir timsahtır ve kendini onun ağzında bulursun. Neyin o çenenin aniden kapanmasına neden olacağını asla bilemezsin. Annenin arzusu budur işte" (s. 129). Kemal ile annesi yakınlaşır, Kemal'e göre kayıp yoluyla bağ kurarlar: Anne kocasını, Kemal Füsun'u kaybetmiştir. Ancak bağları tam tersine, kayıp yerine İmgesel doluluk üzerine kuruludur, çünkü Kemal'in en başından Füsun'u seçmesi, bilinçsizce (onu İmgesel'de tuttuğu için) annesine bağlı kalmasını sağlayan erotik başarısızlığı (Füsun'la olan; Sibel'i saymıyorum bile) garanti altına almak içindir. Depresifler Eros'a tahammül edemezler. Kemal'in annesi onu günde iki kez yazıhaneden aramaya başlar ve ona yalvarır: "Beni yalnız bırakma lütfen!" (Pamuk, 2025a, s. 243). Yeniden bir araya gelmelerinin yoğunluğu düşünülünce annesinin Kemal'in "içi[n]deki karanlığı" –içinde sürekli yanan kuvvetli kara lambayı– hissetmesi şaşırtıcı değildir, zira zaten o karanlığın ta kendisidir (Pamuk, 2025a, s. 243).

Ancak *Masumiyet Müzesi* aynı zamanda daha kapsamlı, tarihsel bir kaybın ardından da yas tutar ve ona tutunur: İstanbul'un eski dünyası ve "yok edilmekte" olan "bütün bir Osmanlı geleneğinin son kalıntıları" (Pamuk, 2025b, s. 46).* *Şeylerin Masumiyeti* adlı eserinde Pamuk, Kapalıçarşı'daki kuyumcuların, iki yüz ya da üç yüz yıllık Osmanlı sikkelerini gümüşü için eritmelerinden bahseder; 1922'de yıkılan ve Arap alfabesi yerine Latin alfabesiyle yavaş

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Şeylerin Masumiyeti*'nin Nisan 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

yavaş silinen Osmanlı geçmişiyle bir bağlantı kurmaya yarayan ender "şeylere uygulanan bu büyük katliam" onu dehşete düşürür (Pamuk, 2025b, s. 46). Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışından sonra İstanbul "iki bin yıllık tarihinin en zayıf, en yoksul, en ücra ve en yalıtılmış günlerini yaşıyordur" (Pamuk, 2025c, s. 15).* Romanın sonunda Kemal ısrarla hikâyesinin, "Leyla ile Mecnun gibi, Hüsn ile Aşk gibi, yalnızca âşıkların değil, bütün bir âlemin yani İstanbul'un hikâyesi" olduğunda ısrar eder (Pamuk, 2025a, s. 490). *Masumiyet Müzesi*, Sibel ve Kemal'in yalıda birlikte yaşadığı dönemde bu kayıp kültüre en güçlü övgüyü sunar; yalı, "artık canlanmayacağı anlaşılan" aşklarına "bir derinlik" katar. "Eski âşıklar" olarak eksiklerini tamamlayan ve onları sevişememenin acılarından koruyan şey, "Osmanlı kültürünün son kalıntıları"dır (Pamuk, 2025, s. 193). (Boşluk kayıp nesneyle doldurulduğunda koruma sağlanır, ancak arzu eksikliği temel aldığından Eros kesin olarak uykudadır.) Yalılara gelince, Pamuk İstanbul'daki yalıların yıkımının ardından "suçluluk, eziklik ve kıskançlık" duygularından bahseder; zira yalılar, "İstanbul'da Batı uygarlığının ikinci sınıf, solgun ve yoksul bir taklidini yapabilmek için hakkıyla mirasçısı olamadı[kları] bir büyük kültürün ve uygarlığın son izleri"dir (Pamuk, 2025c, s. 200).

Masumiyet Müzesi'nde, Osmanlı ihtişamına duyulan nostalji; bürokratikleşme/modernleşme/Batılılaşma ve (imajlar ile tüketimciliğin hâkim olduğu) gösteri toplumuna yönelik dolaylı bir eleştiri biçimini alır; bunların hepsi yok etme sürecini hızlandırmaktadır. Kemal ve Füsun Emniyet Pasaport Şubesi'ne gittiklerinde Kemal, "sadrazamların, vezir paşaların oturduğu" eski binanın, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kalan pek çok büyük yapı gibi yaldızını ve tantanasını" kaybettiğini söyler (Pamuk, 2025a, s. 435). Modern bürokrasi bu Vilayet binasını yıpratmıştır. Kemal bir tek "Nesibe Hala'yı ziyaret ettiği" zamanlar "İstanbul'un eski, sevdiği İstanbul olduğu duygusuna" kapılır (Pamuk, 2025a, s. 460). Sevdiği İstanbul'u korumak amacıyla, Masumiyet Müzesi'ni "ölenle yaşamak için yapılmış bir yer" olarak tasarlar (Pamuk, 2025a, s. 470). Öyleyse Müze'deki eşyaların muhafaza edilmesi; "saçlarını sarıya boyatmış esmer kadınlar"a, "birbirine benzeyen [...] kravat,

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'in Şubat 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

saat, topuklu ayakkabı, bilezik"lere sahip insanlara, favorileri ve bıyıkları neredeyse bir örnek olan iddialı ve zengin erkeklere ve Coca-Cola gibi şirketlerin kontrolü ele geçirmesine karşı bir duruş olarak da yorumlanabilir (Pamuk, 2025a, s. 124).

BATI'YA KARŞI İKİRCİKLİ DUYGULAR

Masumiyet Müzesi bu nedenle, Batı'nın daha özgür cinsel ahlakını benimserken bile İstanbul'un Batılılaşmasına direnir. Çirkin apartmanlardansa yalıları tercih eder ancak erkeklerin kadınları nesneleştirmesine yol açan cinsiyet ayrımcılığını kınar. Kemal'in annesi Türkiye'yi, "kadınla erkeğin yan yana gelemediği, birbirleriyle konuşamadığı" bir memleket olduğu için aşağılar, öyle ki ona göre, "erkekler uygun bir kadın görür görmez, iyi-kötü, güzel-çirkin, hiç bakmaz, haftalardır aç kalmış hayvanlar gibi üzerine atlarlar. Hepsinin alışkanlığı budur" (Pamuk, 2025a, s. 422). Roman, daha dengeli ve saygı dolu ilişkiler sağlayan cinsiyetler arası sohbetleri, arkadaşlıkları ve açık ilişkileri –eşitliği– destekler. Zaim ve Sibel en başta bekâret meselesiyle yüklenmemiş arkadaşlar olarak tanıştıkları için romanın sonunda ideal aileyi kuran çift olabilirler. Öncesinde Kemal "kaçgöçün olmadığı bir Batı ülkesinde [...] birbirlerini tanımak için sakin bir köşeye çekilmiş, kibar kibar konuşan bir çift" hayal eder; bu hayali çift göz göze gelmek yerine "açık bir pencereden bakarken" sevdikleri şeylerden gülüşerek bahsederler (Pamuk, 2025a, s. 374). (Kemal bilinçsizce saplantılı bir fetişisttir ancak bilinçli olarak cinsiyetler arası açık ve dengeli ilişkilerin değerini bilir.)

Roman bu sebeple Batı'ya karşı ikircikli bir tutum benimser; bir yandan erdemlerini açıkça kabullenir; *Masumiyet Müzesi* Batılı bir bakış açısıyla kadınların bekâretini evlenmeden önce kaybetmesine yönelik tabuyu reddeder (çiftleri birlikte özgür bir alana bakmaya teşvik eder). Ancak kitap öte yandan eski dünya İstanbulu'na saygısını korur ve gösteri toplumunun metaları fetişleştirmesini reddeder. Benzer şekilde Pamuk da modern sanat ve Batı edebiyatına duyduğu sevgiyi memleketinin kültürüyle, bir şekilde "eski İstanbul" olarak kalırken daha Avrupalı olmasını umduğu bir şehirle uzlaştırmaya çalışır (Pamuk, 2025c, s. 110). Bu tür tutumlar bir

araya gelince *Masumiyet Müzesi*'nin Türkleri yirmi birinci yüzyılda nasıl bir yaşam sürmeye teşvik ettiğine dair zorlu bir soru doğurur.

UTANGAÇ, MAĞRUR VE LACANCI MÜZELER

Bu genel soru –Pamuk'un (Türkiye için) ne istediği– Kemal fetişlerine yönelik düşmanlığını yansıtan utancından kurtulduğunda –utangaç bir koleksiyoncudan mağrur bir koleksiyoncuya dönüştüğünde– fetişizmin statüsüne ne olduğu gibi çetrefil, teorik bir soru ele alınarak yanıtlanabilir. Lacan'ın teorileştirdiği üzere, utancın kastrasyonu yahut eksikliği/arzuyu kabullenmeyi mümkün kıldığı, bu sayede ondan vazgeçmenin nevrozun nüksetmesine işaret edeceği göz önüne alındığında *Masumiyet Müzesi* fetişizmi tartışmaya mahal bırakmadan (*tout court*) kutlamaya mı kaymaktadır? Kemal'in utancının sonucu nedir?

Füsun'un ölümü, Kemal'in müzeyi yaratma yönündeki parlak fikrini doğurur. Bu doruk noktasında Kemal onu, yani mükemmel fetiş nesnesini ruhsal olarak tamamen sahiplenebilir: Müzeye kapatılınca artık ondan asla çalınamaz. Utanç duygularının psikanalitik sonuçlarının –arzulayan öznelliğinin yanında yer aldıklarının– farkında olmasa da onlarla uyum içinde olan Kemal, artık kirli çamaşırlarını utanmadan sergileyebileceği için mutludur. Bütün koleksiyonu "gösterişli bir sergilemeyle" (Pamuk, 2025a, s. 466) açığa çıktığı müddetçe hikâyesini anlatmanın acısını hafifletebileceğini varsayar. Kemal'in dünyanın çeşitli müzelerine yaptığı ziyaretler, utancı yenmenin önemine dair, yeni bulduğu anlayışı güçlendirir: "Paris'te bu müzelerde gezerken, Merhamet Apartmanı'ndaki koleksiyonu[n]dan utanmıyord[u]. Biriktirdiği eşyalardan utanan bir toplayıcıdan, yavaş yavaş mağrur bir koleksiyoncuya dönüşüyord[u]" (Pamuk, 2025a, s. 463).

Kemal artık iki türlü koleksiyoncu tasavvur eder: "1. Koleksiyonuyla gururlanıp onu teşhir etmek isteyen Mağrurlar (genellikle Batı medeniyetinden çıkar). 2. Toplayıp biriktirdiklerini bir kenarda gizleyen Utangaçlar (modernlik dışı bir durum)" (Pamuk, 2025a, s. 470). Kemal elindekileri teşhir etmek için Mağrur bir koleksiyoncu olmaya niyetlidir. Ancak bu, Utangaçların karanlık bir dürtüyle hareket ettiğini, Mağrurların ise narsistik açıdan sağlıklı olduğunu

göstermez. Kemal, Utangaçların da "*Mağrur toplayıcılar gibi* [...] hayattaki bir acıya, bir derde, karanlık bir dürtüye cevap" olarak işe koyulduklarını yazar (Pamuk, 2025a, s. 471, vurgu bana ait). Bazı toplumlar koleksiyonculuğu "itibarlı bir şey" olarak görmezken, diğerleri onları motive eden olası karanlık sırra rağmen koleksiyonları "faydalı" bulur. "Koleksiyonlar utangaçların ülkesinde faydalı bir bilgiye değil, yalnızca utangaç koleksiyoncunun yarasına işaret eder" (Pamuk, 2025a, s. 471). Utangaçlar diyarı olan Türkiye, bu tür yara temelli fetişizmi sezer ve tuhaf bir şekilde buna karşı çıkar gibiyken, Batı olası sapkın saiki tamamen göz ardı edip daha ziyade muhteşem bir koleksiyonun uygarlığa sağladığı kültürel ve estetik faydalara odaklanır. Ama *tüm diyarlarda* ima edilen, bütün koleksiyonların bir yarayı barındırmaya ve göstermeye meyilli olduğudur – yani koleksiyon iyileştirici bir amaca hizmet eder.

Artık inkâr etmeyen Kemal, yarasını estetik bir şekilde sergilemek ister. Ancak koleksiyonuna karşı tutumundan utancı çıkardıkça bölünmüş bir fetişistten saf bir fetişiste dönüşmüş gibi görünecektir – Kemal'in tamamlanmış utanç deneyiminin, mağrur olma yeteneğini mümkün kılan şey olarak psikanalitik önemine geri dönüp onu kabul etmezsek tabii. Bu bariz çelişki –utancın gurur yaratması– bilhassa, Kemal'in utancının onu –Lacan'dan yine alıntılayacak olursak– kendini "bir arzu işlevinde tutmasını" sağlayacak şekilde kendisinden ayırmakla kalmayıp, aynı zamanda paradoksal olarak "onur" ile eşleştirdiğini düşündüğümüzde anlam kazanır. Lacancı teori, utancı deneyimlemiş olan Kemal'in artık –Jacques-Alain Miller'ın (2006) "Utanç Üzerine" isimli makalesindeki dili kullanırsak– "onurla büyümüş", "önemli bir gösteren", bir ana gösteren, S1, "özneyi silinmez bir tekillikle işaretleyen", "özneyi efendi yapan şey" (s. 18, 20, 21) tarafından temsil edildiği gerçeğini anlamayı kolaylaştırır. Kemal bir şeyden, bir nesneden, birçok nesneden utanç duymayı bırakıp utancı *deneyimlemeye* doğru ilerler, bu da ona hem bir faillik kazandırır hem de tekillik ve ayrıcalık duygusu verir.

Kemal'in müze teorileri, kesinlikle her koleksiyonun (kişi ondan gurur da duysa utanç da) "karanlık bir dürtüden" doğabileceği fikrini destekler niteliktedir. Ancak *roman* nihayetinde Kemal'in yaralarıyla/kayıplarıyla fetişistik ilişkisini yüceltmekle ilgilenmez.

Psikanalitik açıdan metin, böyle bir serginin ötesine geçer: Kemal'in eşyalarıyla dolu bir "müze" olarak Merhamet Apartmanı yahut belki de çoğu koleksiyon ile hem romandaki hem de İstanbul'daki Masumiyet Müzesi arasındaki temel fark, merkezdeki heybetli boşluktur. Kemal, "Mimar İhsan'ın binanın ortasında açtığı büyük boşluk sayesinde yalnız koleksiyonu[n]daki tek tek eşyaları değil, bütün mekânın derinliğini" hisseder ve bu da "Zaman"ı boş "Mekân"a dönüştürür (Pamuk, 2025a, s. 476). İşte burada zamandışılığın yeni bir türü yatar – boğucu İmgesel düzlemin, yani yoğun anneye bağlılık ve koruyucu fanteziyle örülmüş yapının ve ona eşlik eden *jouissance*'ın dışında ve ondan uzak bir zamandışılık. Müze'nin çatı katında yaşayan Kemal, bir gece ay ışığında uyanır ve müze boşluğunu –eksiklik/arzuya ait Gerçek bir mekânı– fark eder.

Dahası, Müze'nin merkezindeki bu boşluk, Kemal'e sergilenen eşyaları, Aristo'nun anları birbirine bağlayan çizgisine (Kemal, Aristocu zaman konusunda fikir değiştirmiştir) benzeterek tek bir hikâyede birleştiren bir çizgi tasavvur etme ilhamı verir. Böylece eşyalarla sıkış tıkış olmayan bir Mekân içinde tutulan bir "Hiçlik yayından" "ardışık anlatı zamanı" doğar (Kristeva, 2012, s. 22). Kemal, acı dolu geçmişinin eşyalarıyla çevrili olduğu ve merkezlerinde bir eksiklikle karşılaşabildiği yeni ikametgâhı Masumiyet Müzesi'ne yerleştikten sonra, kurgusal karakter Orhan Pamuk'tan Füsun'a olan aşkının hikâyesini yazmasını, fetişizminin öyküsünü kayıt altına almasını ister; bunun yanı sıra "eşyaların hikâyelerinin tek tek ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı" açıklamalı bir katalog (romanda adı geçmese de *Şeylerin Masumiyeti*'dir bu) hayal eder (Pamuk, 2025a, s. 478). Bu boş Alan, bu eksiklik/arzu alanı, bir arzu nesnesi olmaktan ziyade bir nedenin mekânı aracılığıyla roman, Kemal'in saplantısını hafifletebilir ve onu (belki de melankolik okuru ve hatta Müze ziyaretçisini de) şu üç rahatsızlıktan kurtarabilir: obsesif nevroz, fetişizm, melankoli.

Bu Hiçlik merkezinin dahil edilmesiyle, Kemal'in koleksiyonunun işlevi değişir: Füsun'a olan fetişistik bağlılığının bir *temsiline* dönüşür. Sanat artık Kemal'e, kayıplarından bir nebze olsun uzaklaşma şansı sunabilir; kayıpları inkâr eden bir ikame olmaktan ziyade bir telafi işlevi görebilir. Süblimasyon (yüceltme) artık yas tutmayı mümkün kılar. Utancının fetişizmin üstesinden gelmesiyle

paradoksal bir biçimde onur/gurur duygusuna ulaşan Kemal, Müze mimarının da yardımıyla melankolisini, kaybına dayanabileceği, onunla oynayabileceği ve nihayetinde onu adlandırıp anlatabileceği bir kültürel alana boşaltır. "Acıyı adlandırmak, yüceltmek, en küçük bileşenlerine ayırmak, kuşkusuz yası dizginlemenin bir yoludur. Hem zaman zaman onun içinde debelenmek hem de aynı zamanda onu aşmaktır" (Kristeva, 1989, s. 97). Geriye dönüp bakıldığında, roman atıl bir fetişten akıcı bir anlatıya dönüşür. Bu tür bir dönüşüm, genç Pamuk'un "ikinci dünya" dediği alana girişiyle verdiği mücadeleye kadar uzanır. Böyle zamanlarda "şehrin hüznünü" içinde hisseden genç Pamuk, "hüzünle eli[n]e kâğıdı kalemi aldığı zaman [...] duygunun karanlık yanı, oyunla, bütün dünyayı unutmanın zevkleriyle ağır ağır arkada" kalır (Pamuk, 2025c, s. 281). Yetişkin Pamuk için ise "en büyük mutluluk kaynağı" yazmaktır – boşluklar açmak değil (Pamuk, 2024, s. 15).*

Yani bu yalnızca adlandırma, yeniden üretme ve hatta hikâye anlatma meselesi değildir. Derinlere işlemiş temel bir İmgesel bütünlük fantezisi olan melankolik saplantı; anlatıya fırlatılabilmek (utanç verici bir şekilde yani bakışla karşılaştıktan sonra), bilinçdışını bilince getirebilmek –zamandışı travmayı zamansallığa taşıyabilmek– için bilinçdışında bir sarsıntıya, boşlukla karşılaşmaya, bir Gerçeklik mekânına ihtiyaç duyar. Müze'nin Hiçlik Alanı şarttır; romanın eksikliği kabullenmenin (kastrasyon) ve böylece arzuyu yönetmenin bir yolu olarak hem boşluğu oyup çıkarmasının hem de ona karşı durmasının bir göstergesidir. Aynı zamanda öznenin ayrıldığı "nesne" Müze'nin ortasındaki bu Alan tarafından işaretlenir – bu, onun izidir; boşluğun (ki bu delik de arzunun nedenini ya da *objet a*'yı** ortaya çıkarır) hem kalıntısı hem de hatırlatıcısıdır. Annenin bedeni/nesnesi/Şeyinden travmatik geçişin bir izi kalır; bu, orijinal bağdan kopan kayıp bir parça, bizi sonsuza dek bir arzu takibine hapseden yapısal bir yongadır. Öteki'nin arzusu *objet a* biçi-

---

* Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Öteki Renkler*'in Eylül 2024 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

** Lacancı *objet a*, *mOther*'ın kaybına göre işlev görür. Nesneler, mOther'ın "yerine" "arzu nedeni" veya *objet a* olarak "hak iddia edilen ve arzu nedeni kılınan" şeylerdir (Lacan, 1998/1975, s. 126). Arzu "nesnesi"nin bu ikameyi somutlaştırdığını düşünerek kendimizi kandırırız, oysa *objet a* yalnızca o nesneye musallat olur.

mini alır. Kemal Müzesinin merkezindeki boşluk aracılığıyla kayıpla yüzleşerek bir anlamda bir yaradan diğerine ilerler. Artık yaralarını dindirmek için fetişistik bir şekilde yalamamaktadır: Evet, eşyaları onu iyileştiriyordu ama acısı diner dinmez de ona "hastalığını" hatırlatıyordu (Pamuk, 2025a, s. 170). Kemal artık kaybı reddetmek yerine kucaklayarak kayıp mOther'ın*/İstanbul'un ilk yarasına, yeni bir "yara" veya eksiklik, arzu dürtüsünü/nedenini sağlayan bir fazlalık yaratarak merhem bulur.** *Masumiyet Müzesi* bir fetişte bir delik açarak, böylece edebi ve gerçek Masumiyet Müzesi'nin merkezinde duran, Eros'u tetikleyecek bir Alan tarafından işaretlenen bir arzu nedeni, bir *objet a* oluşturarak, tekrarlayan dürtülerin ötesine geçer. Kemal'in utancı bir arzu zaferi elde etmiştir. İşte Pamuk'un "Roman sanatı, sır gibi saklamak istediğimiz utançlarımızı başkalarıyla paylaşabilmenin bizi özgürleştireceğini öğretti bana" ifadesinin psikanalitik anlamı budur (Pamuk, 2025d, s. 40).*** Psikanalitik utanç, Kemal'in Mağrur bir koleksiyoncu olmasının itici gücüdür.

SONLULUKTAKİ DELİK

Kemal'in romanın başında yüzleşmekten delicesine korktuğu boşluk, sonunda Müzede dört başı mamur bir halde belirir; burada yalnızca bir eksiklik/arzu anlamına gelmez, aynı zamanda Santner'in (2011) Rilke hakkında yazarken ifade ettiği üzere, Lacancı anlamda "yazar için söz konusu aşk, insanın kendi içindeki ya da sevilen kişideki sonluluk boşluğunu doldurmaya çalışmayan; tam tersine, o boşluğu geliştiren, onun ortaya çıkmasına izin veren ve onu erotik karşılaşmanın ortak zemini olarak işleyen bir aşktır" (s. 212). Pamuk, uluslararası camianın onu algıladığı şekliyle –tam da aşk konusuyla bağlantılı şekilde– "bir Türk yazar" olarak görülmemesi gerektiği konusunda ısrarcıdır. Proust aşk hakkında yazdığında,

---

* Lacan'da "mOther" hem anneyi (mother) hem de Öteki (other) kavramını birleştiren çok katmanlı ve bilinçli bir yazım tercihidir. (ç. n.)

** Eric Santner, *The Royal Remains* [Kraliyet Artıkları] adlı eserinde bu eksiklik/fazlalık ikiliğine değinir: Paradoksal olarak, "bir insan özne haline gelmek için... varoluşumuz... eksik bir halkanın özü olan bir 'et' fazlasıyla tamamlanmalıdır" (Santner, 2011, 74).

*** Makalenin Türkçeye çevirisinde referans alınan kaynak, *Babamın Bavulu*'nun Mart 2025 tarihli Yapı Kredi Yayınları baskısıdır. (ed. n.)

konunun evrensel aşk olduğu varsayılırken kendisi aşk hakkında yazdığında bunun Türk aşkı olarak algılanmasından yakınır (Pamuk, 2007, s. 378). Pamuk, "Başkalarının da bu yaraların bir benzerini taşıdığına" inandığını söyler ve "Bütün gerçek edebiyat, insanların birbirine benzediğine ilişkin çocuksu ve iyimser bir güvene dayanır" der (Pamuk, 2025d, s. 17).

Pamuk'un romanı aynı zamanda özellikle İstanbul'a duyulan bir bağlılık hakkındadır; dolayısıyla bu kayıp nesneyi dilin içine yerleştirerek onunla olan bağı gevşetmeye çalışır; ancak bunu yaparken cesedini de sıcak tutar. Buradaki tekil psikanalitik anlatıyı oluşturan şey belirli bir tarihtir; Osmanlı İmparatorluğu, gösteri toplumu öncesi İstanbul ve Türkiye'nin Batı'yla ilişkisinin de dahil olduğu bir tarih. Pamuk'un romanının ayrılığın bu hususi travmasıyla psikanalitik olarak kurduğu ilişki –ki bu travma nihayetinde utançla aşılır– Türkiye'nin geleceğine dair soruya cevap verir. *Masumiyet Müzesi*'ndeki fetişizme dönüş; Türkiye'nin kadınlar için evlilik öncesi bekâreti dayatan cinsiyetçiliğini ve aynı zamanda çağdaş ulusun gösteri toplumunu hoş karşılamasını suçlar. Kadınların bekâretine verilen önem, bütünlüğü fetişleştirerek, kaybı/eksikliği kabul etme isteksizliğini gösterir; metalaştırma ve gösterişli imgeler (eksikliğe dayanan) arzulayan öznelliği desteklemek için gerekli olan karmaşık temsil biçimini iptal ederek, insani özellikleri devre dışı bırakmaya ve yüzeyselliğe neden olur. Ancak Pamuk tıpkı gençliğindeki gibi, hâlâ "gösterişli uygarlığın izlerine" değer vermektedir (Pamuk, 2025c, s. 58). Ve bu yüzden, o dünyayı temsil eden bir metin üretir; bu metin, o kaybı dile getirerek yeniden ziyaret eder, kaybı kabul eden göstergeler aracılığıyla hem bir hatırlatma sunar hem de bir artık ya da iz bırakır – artık unutulmamış bir geçmişin izi. Peki Pamuk 21. yüzyıl Türkleri için ne istemektedir? *Masumiyet Müzesi* psikanalitik olarak, cinsiyetçi katılığın fetişleştirilmiş Skylla'sı ile kapitalist doygunluğun eşit derecede fetişleştirilmiş Kharybdis'i arasında dikkatli bir seyir önermektedir; zira Pamuk, Türkiye'nin zengin tarihine saygı duruşunda bulunan ve bu tarih etrafında dönerken bir arzu nedeni ve erotik karşılaşmanın Gerçek temeli olarak hizmet eden bir Alan açan Masumiyet Müzesi'ni inşa etmiştir.

KAYNAKÇA

Benjamin, W. (1968). "Unpacking My Library", *Illuminations: Essays and Reflections* içinde (ss. 59-67). New York: Harcourt, Brace and World, Inc.

Copjec, J. (2009). "The Censorship of Interiority." *Umbr(a)*, ss. 165-186.

Fink, B. (1997). *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. Cambridge: Harvard University Press.

Freud, S. (1927). "Fetishism." *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud* cilt XXI içinde (ss. 295-343). Oxford: The Hogarth Press. Homayounpour, G. (2012). *Doing Psychoanalysis in Tehran*. Cambridge ve Londra: The M.I.T. Press.

Kristeva, J. (2012). *The Severed Head: Capital Visions* (J. Gladding, Çev.). New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (1989). *Black Sun: Depression and Melancholia* (L.S. Roudiez, Çev.). New York: Columbia University Press.

Lacan, J. (2007). *The Other Side of Psychoanalysis: Book XVII* (R. Grigg, Çev.). New York: W.W. Norton & Company.

Lacan, J. (1998/1975). *Encore: On Feminine Sexuality/The Limits of Love and Knowledge, 1972-1973* (B. Fink, Çev). New York: W.W. Norton & Company.

Lacan, J. (1992/1986). *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: Book VII* (D. Porter, Çev.). New York: W.W. Norton & Company.

Lacan, J. (1981/1973). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis: Book XI* (A. Sheridan, Çev.). New York: W.W. Norton & Company.

Miller, J. (2006). "On Shame," *SIC 6 Reflections on Seminar XVII: Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis*. (R. Grigg, Çev.) içinde (ss. 11-28). Durham ve Londra: Duke University Press.

Pamuk. O. (2025a). *Masumiyet Müzesi. İstanbul*: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk. O. (2025b). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk. O. (2025c). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2025d). *Babamın Bavulu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2024). *Öteki Renkler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Santner, E.L. (2011). *The Royal Remains: The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago: The University of Chicago Press.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

Arşiv Fantezisi: Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* Romanının Bir Analizi

HANDE GÜRSES

Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk'un, 2008'de Türkçe, 2009'da İngilizce yayımlanan son romanıdır. Roman, burjuva bir aileye mensup Kemal'in tezgâhtar olarak çalışan, uzaktan akrabası Füsun'a duyduğu saplantılı aşkı anlatır. 1975'te başlayıp 30 yıllık bir dönemi kapsayan roman, Kemal ile Füsun arasındaki ilişkinin zaman içinde saptığı farklı yönleri betimler. *Masumiyet Müzesi* yalnızca bu sahiplenici ama kalıcı ilişkiye odaklanmakla kalmaz, dönemin sosyal, siyasi ve kültürel atmosferinin kapsamlı bir temsilini de gözler önüne serer. Sosyal yaşamın çeşitli kültürel simgelerini başarıyla yeniden yaratır; bu simgeler hikâyeye bir arka plan oluşturmanın ötesine geçerek Kemal ile Füsun arasındaki ilişki dinamiklerinin şekillendiği esas alan haline gelir. Anlatının başlığının da işaret ettiği gibi, Kemal'in Füsun'a olan tutkusu, onun adanmış bir koleksiyoncuya dönüşmesine yol açar ve bu durum, biriktirilen eşyaların sergilendiği bir müze yaratma fikriyle son bulur. Bu makalede, Füsun'un fantezi nesnesi olarak oluşumuna odaklanarak "biriktirme" eylemindeki gizli anlamları analiz edeceğim. Koleksiyonun ve arşivleme arzusunun Füsun'un, evcilleştirilmesi gereken bir fantezi alanı olarak şekillenişini nasıl etkilediğini incelemeyi amaçlıyorum. Teorik çerçeve olarak Jacques Lacan ve Jacques Derrida'nın yazılarını kullanarak *le mal d'archive* [arşiv humması] ve bunun sevilenin inşası üzerindeki etkilerini örneklerle göstermeye çalışacağım. Kemal'in arşivi ile Füsun'un inşasını makalenin odağında tutacak, koruma arzusu ve fantezi arasındaki içsel bağlantıyı analiz edeceğim.

Walter Benjamin (1999), kitap biriktirme tutkusundan bahsederken, "Mülkiyet, insanın nesnelerle kurabileceği en mahrem ilişkidir" der (s. 69). Koleksiyonlar, bu ilişkinin nasıl farklı yönlere evrilebileceğinin, nesnelere farklı anlamlar yüklerken aynı zamanda sahiplerini de bir koleksiyoncuya dönüştürebileceğinin belgesidir.

Nesneler bir koleksiyonun parçası haline geldiklerinde kullanım değerleri değişir ve yer aldıkları koleksiyon içinde yeni anlamlar kazanırlar. Benzer şekilde koleksiyoncu da kendi koleksiyonuyla ilişkisinde yeni bir role bürünür, bunu yaparken de nesneler ve önemleri hususunda otorite kazanır. Hem nesnelerin hem de koleksiyoncunun –ve dolaylı olarak da koleksiyonun izleyicisinin– dahil olduğu bu dönüşümün kapsamı, fantezinin işlevine karşılık gelir. Koleksiyon; nesneler için anlam fantezisi, koleksiyoncu içinse otorite yaratır. Böylelikle biriktirme eyleminin temel cazibesinin de nesnelerin mülkiyeti yoluyla koleksiyoncuya bahşedilen otorite ve kontrol duygusunda yattığı pekâlâ söylenebilir. Orhan Pamuk *Masumiyet Müzesi*'nde, biriktirme eylemini tetikleyen süreci ve bu sürecin nihai etkisini, Kemal ile Füsun arasındaki yarım kalmış aşk ilişkisi aracılığıyla keşfe çıkar. Roman hem eşyaların hem koleksiyoncunun geçirdiği dönüşüm sürecini ve bunun aynı zamanda onlarla ilişkili olanları da değiştirişini tasvir eder.

2008'de Türkçe, 2009'da Maureen Freely'nin çevirisiyle İngilizce yayımlanan *Masumiyet Müzesi*, 1975'te başlayan 30 yıllık bir dönemi kapsar.* Hem anlatıcı hem de başkahraman olan Kemal, varlıklı Basmacı ailesinin oğludur. Sibel'le evlenmeye yönelik gelecek planları, uzaktan akrabası ve orta sınıf bir ailenin kızı olan Füsun'la tutkulu bir aşk macerasına başladığında sekteye uğrar. Kemal ile Füsun'un, Kemal'in Merhamet Apartmanı'ndaki** bekâr evinde gizli gizli buluşmaları Sibel'le nişanlanmasıyla son bulur. Füsun, Kemal'in hayatından hiçbir iz bırakmadan çıkar ve onu melankolik bir ruh haline sürükler. Füsun'a duyduğu özlemin üstesinden gelemeyen Kemal nişanı atar ve eskiden buluştukları dairede, ondan arda kalan eşyaların eşliğinde münzevi bir hayat sürer. Füsun'un yokluğunun getirdiği acıyı bu eşyalar aracılığıyla hafifletmeyi amaçlar.

---

* Hande Gürses'in yazısında *Masumiyet Müzesi*'nden yapılan alıntılar için romanın Yapı Kredi Yayınları'ndaki Eylül 2025 tarihli baskısı esas alınmıştır. (ed. n.)

** Romanın "Merhamet Apartmanı" başlıklı yedinci bölümünde Pamuk, binanın adına dair kapsamlı bilgi verir ve Birinci Dünya Savaşı sırasında şeker ticareti yaparak servet edinen karaborsacı zengin bir adamın soyadından geldiğini açıklar (Pamuk, 2025, s. 26). Bu bilgi Pamuk'un, Cumhuriyet'in ilk yıllarında demiryolları inşa eden büyükbabası tarafından yaptırılan Pamuk Apartmanı'yla bir paralellik taşır.

Kemal babasının ölümünün ardından Füsun'la yeniden irtibat kurar ancak onun, karısına film sektöründe parlak bir kariyer vaat eden başarısız senarist Feridun'la evlendiğini öğrenir. Kemal, Füsun'un yakınında kalabilmek için çekecekleri filme sponsor olmaya karar verir. Bu sayede sadece Füsun'la yeniden bağ kurmakla kalmaz, Füsun'un evine her gittiğinde oradan çaldığı eşyalarla biriktirme sürecini de başlatır. Füsun'un evliliğinin kötüye gitmesinin ardından iki sevgili yeniden bir araya gelir ama barışmaları kısa sürer. Paris'e doğru yola çıkmak üzerelerken Füsun'un kullandığı araba bir ağaca çarpar ve onun ölümüne, Kemal'in ağır yaralanmasına neden olur. Bu trajik sonun bir kazadan mı yoksa Füsun'un intihar girişiminden mi kaynaklandığı meselesi muğlaklığını korur. Füsun'un ölümünün ardından Kemal yıllar içinde biriktirdiği eşyalarla bir müze kurmaya karar verir. Üstkurmacaya has son bir sürprizle, romancı Orhan Pamuk'a müzenin kataloğunu bir roman formunda nasıl yazdırdığını açıklar.

Masumiyet Müzesi Kemal ile Füsun'un arasındaki aşk macerasından ibaret değildir; anlatı aynı zamanda romanın geçtiği dönemin kültürel, sosyal ve siyasi atmosferinin kapsamlı bir portresini de sunar. 1980'lerdeki Türk orta sınıfının değerlerinin yanı sıra bu değerlerin ikiyüzlülüğü ve siyasi neticeleri de özenle betimlenir. İstanbul'un farklı muhitleri ve kültürel bellekteki sembolik değerleri yalnızca arka plandaki dekoratif detaylar olarak karşımıza çıkmaz, Kemal ile Füsun arasındaki ilişkinin betimlenmesinde de aktif bir rol oynarlar.

Romanda geçen nesnelerle inşa edilen gerçek Masumiyet Müzesi, 28 Nisan 2012'de açıldı ve dünya çapında ilgi topladı. Bir kurmaca esere dayanan bir müzenin yaratılması, yalnızca gerçek ile kurgu arasındaki ikili konumlandırmayı sorunsallaştırmakla kalmaz, daha fazla analiz gerektiren yeni bir anlatı da yaratır. Ben bu makalede *Masumiyet Müzesi* romanına odaklanacak ve temel araştırma metodu olarak metin analizini kullanacağım. Öncelikle biriktirme sürecine ve bir muhafaza yöntemi olarak arşiv oluşturma meselesine yoğunlaşacağım. Jacques Lacan ile Jacques Derrida'nın yazılarının sunduğu teorik perspektifi kullanarak, arşiv fantezisinin, özgün bir anlam üretme ve bunu kontrol etme yönündeki metafiziksel arzunun daha geniş çerçevesi içindeki yankılarını

tartışacağım. Kemal Füsun'un kaybının yol açtığı acıyı hafifletmek için neden eşyalara başvurur? Eşyalarla Füsun arasında nasıl bir ilişki var? Gündelik eşyalarla yaratılan arşiv Kemal ile Füsun arasındaki ilişkiyi nasıl etkiler? Bu temel sorular ışığında arşivin, "ben" ve "öteki" arasında kurulan ilişkideki emperyal yankılarını tartışacağım.

Anlatının başlığı birbiriyle çelişen iki kelimenin bir araya getirilmesiyle elde edilmiştir: masumiyet ve müze. Arşivin, koleksiyonun, korumanın ve sergilemenin mekânı olan müze, masum olmaktan uzaktır. Ehlileştiren, düzenleyen ve farklı bakış açılarıyla yeniden değerlendiren bir alandır müze. İster tarih, ister bilim isterse sanat müzesi olsun, tüm müzeler verilerini belirli anlamlara sahip yeni bir anlatı elde etmek için toplar. Toplanan veriler belli başlı küratörlük kaidelerine bağlı kalınarak sergilenir, bunun sonucunda da pek masum olamayan bir söylem yaratılır. Müze alanında keyfiliğe yer yoktur, çünkü her nesne başlangıçtaki "masum" bağlamından çıkarılır ve halihazırdakine ek, arzulanan "suçlu" anlamlar yaratmak için yeni, yapay bir alana getirilir. Pamuk'un anlatısının başlığı, oksimoron kullanımı yoluyla, Kemal'in müzedeki eşyalar aracılığıyla sergilemek istediği masumiyetin imkânsızlığını vurgular. İşaret edeceğim üzere, müzede sergilenen nesneler Kemal'in gözünde Füsun'la ilişkisinin temelini oluşturan "ilk masumiyetin" kanıtıdır. Gelgelelim Kemal eşyaların herhangi bir içsel anlam taşımadığını, haliyle bir ilişkinin parçası oldukları andan itibaren asla "masum" olamayacaklarını hesaba katmaz.

Anlatının başlığının yanı sıra başkahramanların isimleri de fazlasıyla önemlidir. Pamuk'un külliyatının simgesel bir özelliği olarak, özel isimler asla rastlantı eseri değildir, her zaman yer aldıkları anlatının daha geniş kapsamında yankılarını bulurlar. *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal ve Füsun isimleri, arşivin yaratılmasında ifadesini bulan gerilimi yansıtır. Kemal ismi doğrudan doğruya Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal'le bağlantılıdır. Etimolojik olarak kelimenin kökeni, "tam ve olgun olma, kusursuzluk" anlamına gelen, Arapça "kamâl" kelimesidir. Kemal ismi, Mustafa Kemal'in Cumhuriyet'in ilk yıllarında modernleşme hareketiyle kurmayı amaçladığı modern Türk kimliğinin somutlaşmış hali olarak ortaya çıkar. Burjuva bir aileden gelen Kemal iyi eğitimli, en-

telektüel bir adamdır; hayattan aldığı Avrupai zevkler ideal modern Türk erkeğine örnek teşkil eder. Öte yandan Füsun isminin kökeni ise "büyü, göz boyama" anlamına gelen, Farsça "füsūn" kelimesidir. Cinselliği ve öngörülemezliğiyle Füsun, Kemal'in rasyonel ve bilgili tasviriyle tezat oluşturur. Başka bir deyişle Füsun, Kemal'in temsil ettiği tanıdık "ben"in aksine kontrol edilemeyen, bilinmeyen, egzotik "öteki" olarak karşımıza çıkar. Sonuç olarak Kemal ve Füsun'un isimlerinin, arşivin altında yatan kinayeyi yansıttığı söylenebilir – zira koleksiyon aracılığıyla kontrol etme arzusunu işaret eden gerilimi aktarırlar. Kemal'in gündelik eşyalarla inşa ettiği arşivi, "öteki"nin Dionysosçu âlemini takdire şayan bir alana dönüştürme çabası olarak ortaya çıkar. Kemal'in arşivi modern Türk kimliğinin, bilinmeyen "öteki" olarak belirlenmiş şeyi kontrol edip onu yönetme arzusunu temsil eder.

ARZU VE FANTEZİ

İnsan ruhunun en karmaşık yönlerinden birine değinen Jacques Lacan (2006), muhtemelen hâlâ en iyi bilinen sloganı olan şu sözü söylemiştir: "İnsanın arzusu, Öteki'nin arzusudur" (s. 292). Bu formül bir yandan arzunun muğlak yapısını vurgularken bir yandan da öznenin arzusunun oluşumunda ötekinin oynadığı vazgeçilmez rolün altını çizer. Lacan'ın arzu tanımında iyelik ekinin kullanımı, arzunun yalnızca benlikte ortaya çıkmadığını, öteki tarafından inşa edildiğini gösterir. Lacan (2006) oldukça tartışmalı bu ifadeye şu açıklamayı getirir: "İnsanın arzusu, *désir de l'Autre*'dır (Öteki'nin arzusu); buradaki "*de*", dilbilgisi uzmanlarının "öznel belirlenim" dediği şeyi sağlar, yani insan öteki olarak arzu eder (insan tutkusunun gerçek pusulasını sağlayan da budur)" (s. 345). Lacan'ın arzuya atfettiği imkânsızlığı anlamak için arzunun oluşmasına yol açan ilk süreci açıklığa kavuşturmak önemlidir. Lacan'a (2006) göre:

> Arzu, talebin ihtiyaçtan ayrıldığı boşlukta şekillenmeye başlar: Talebin açtığı bu boşluk, yalnızca Öteki'ne karşı koşulsuz olabilen, ihtiyaçların içine sokabileceği olası kusur biçimindeki (kaygı denilen) evrensel bir tatminin olmaması durumudur. Ne kadar doğrusal olursa olsun, Öteki'nin keyfinin devasa ayakları altında ezilmese bile, baş döndürücülüğünü ortaya seren bir boşluktur bu. (s. 344)

Öteki'ye karmaşık bir şekilde bağlı olmanın neticesinde arzu, benlik için değişken ve tatmin edilmesi imkânsız bir şey olarak ortaya çıkar. Slavoj Žižek'e göre (2021) Öteki ile arzu arasındaki bu bağlantı, yalnızca Öteki'nin arzusunu bir gizem olarak inşa ettiği için değil, benliğin neyi arzu ettiğini bilmenin imkânsızlığını gözler önüne serdiği için de önemlidir. Arzunun büyük kaygısı Öteki'nin ne arzuladığını bilmenin imkânsızlığının değil, daha ziyade insanın kendi arzusunun kapsamının benlik için büsbütün bir gizem olmasının rahatsız edici farkındalığının bir sonucudur:

> [...] Özne Öteki'yi arzulayan bir varlık ve dipsiz arzunun bir alanı olarak, sanki ondan ışık geçirmez bir arzu yayılıyormuş gibi deneyimlediği sürece kendisi de arzular. Öteki bana sadece gizemli bir arzusu olan özne olarak hitap etmez, aynı zamanda kendi arzumun gizemiyle beni kendi başıma gerçekten ne arzuladığımı bilmiyor olduğum gerçeği ile yüzleştirir. (s. 49)

İşte tam da bu aşamada fantezi resme dahil olur ve "Öteki'nin arzusundaki bilinmezliğe cevap verecek şey"i sağlar (s. 53). Žižek'in belirttiği gibi, arzunun anlaşılmazlığı ancak "bize nasıl arzulayacağımızı gerçek manada öğreten" fantezi sayesinde aşılabilir (s. 53). Özne fantezi aracılığıyla hem Öteki için ne anlam ifade ettiğini keşfeder hem de arzu çıkmazının neden olduğu kaygıyı hafifletir.

Fantezi, Freudcu bir bakış açısından gerçeğin zıddı, imgeselin bir tezahürü olarak tanımlanır. Freud (2001) bilinçli zihnin ürünü olan fanteziler ile bilinçdışı arzularla bağlantılı fantezileri birbirinden ayırır. Bunlar iki farklı düzeyde işlev görse de fantezi benliğin öznelliği dahilinde kalır. Lacan (2006) ise arzu ile fantezi arasındaki bağlantıya odaklanır, haliyle farklı bir tanım sunar: Lacan'a göre fantezinin arzuyla bağlantısı, arzu sırf özneye ait bir şey olmadığından, daha ziyade –tartışıldığı üzere– ifadenin içerdiği farklı anlamlarla Öteki'nin arzusu olduğundan daha da sorunsallaştırılmıştır. Bu sebeple, fantezi Lacan'a göre yalnızca bireyin öznelliğiyle açıklanamaz, zira Öteki'yi ve onun arzularını da içerir. Başka bir deyişle, fantezi öznenin Öteki'nin arzusunun bir imgesini oluşturmasına olanak tanır ancak öznenin arzusunu belirgin bir gerçeğe dönüştürmez. Fantezi daha ziyade öznel ile

nesnel arasındaki sınırın bulanıklaştığı muğlak bir alan yaratır. Žižek'e (2021) göre, fantezinin ontolojik paradoksu,

> "öznel" ve "nesnel" zıtlığını bozduğu gerçeğinden kaynaklanır. Fantezi elbette tanımı itibarıyla nesnel değildir (öznenin algılarından bağımsız olarak var olan anlamında) ancak aynı zamanda öznel değildir (öznenin bilinçli olarak deneyimlediği sezgilerine ait bir şey, onun hayal gücünün bir ürünü). Fantezi daha çok "nesnel olarak öznel denilebilecek bambaşka bir kategoriye aittir" – şeyler sana gerçekte nesnel olarak görünse de, aslında sana öyleymiş gibi gelmez. (s. 56)

Sonuç olarak fantezi, ne öznel ne nesnel olan, bulanık bir alanda durur; fantezinin eyleme dökülemeyen şey olarak görülmesini sağlayan da bu ikircikliliktir. Fantezinin bu muğlak doğası modern sanat formlarında mevcuttur; Žižek'e (2021) göre bu sanat formları "nesnel bir gerçeklik"i temsil etmek yerine "nesnel olarak öznel" fanteziyi tanımlarlar. Şöyle bir iddiada bulunur Žižek: "[...] bu günümüz sanatçısının ahlaki bir görevi değil midir? [...] özne tarafından hiç sahneye konamayacak, radikal olarak öznesizleştirilmiş fanteziler sahnelemek" (s. 61).

Bu çerçevede *Masumiyet Müzesi,* Kemal'in inşa ettiği arşiv yoluyla öznesizleştirilmiş fanteziyi tasvir eden bir anlatı olarak çıkar karşımıza. Kemal'in Füsun'a karşı hissettiği ilk arzu, arzusunu eyleme dökebilmesine olanak sağlamak şöyle dursun, bir kaygı kaynağına dönüşür. Kemal'in "Öteki'nin arzusu" olarak arzusu, Füsun'u bilinmez Öteki'ye dönüştürmekle kalmaz, Kemal'in bizzat kendi arzusu olan gizem karşısında kaygısının kaynağı olarak da su yüzüne çıkar. Kemal çeşitli eşyalar biriktirerek bu "bilinmeyen öteki"yi kontrol edilebilir bir varlığa dönüştürmeyi amaçlar, bu da nihayetinde bir arşiv fantezisi biçimini alır. Kemal bu arşiv aracılığıyla Füsun'u, arzusunu, ehlileştirilip kontrol edilebilecek anlamlı bir varlığa dönüştürmeyi arzular.

ARŞİV

Füsun, Kemal'in uzun süredir birlikte olduğu Sibel'le nişanlanmasının üzerine ilişkilerine son verir ve Merhamet Apartmanı'na gelmeyi bırakır. Bu ani son nedeniyle hayal kırıklığına uğrayan ve

mutsuz olan Kemal, gizli buluşmalarından kalan eşyalarda teselli aramaya başlar:

> Dairede geçirdiğim iki saatin çoğunda, yatağımızda yatıp hayaller kurar, elime geçirdiğim ve mutluluk anılarımızla pırıl pırıl ışıldayan hayaletimsi bir eşyayı, mesela bu ceviz kıracağını, Füsun'un pek çok kere çalıştırıp harekete geçirmek için uğraştığı, elinin kokusunu taşıyan balerinli bu eski saati yüzüme, alnıma, boynuma dayayıp acımı dindirmeye çalışır, iki saat sonra –yani bir zamanlar kadife yumuşaklığındaki sevişme sonrası uykudan uyandığımız saatte– hüzünden ve acıdan yorgun, her zamanki hayatıma dönmeye çalışırdım. (Pamuk, 2025, ss. 150-151)

Merhamet Apartmanı'nda eşyalarla geçirdiği zaman Kemal'i teselli eder. Kemal bu eşyaları koklayarak, onlara dokunarak ve bakarak Füsun'la anılarını canlandırabilir. Kemal'i bir koleksiyona başlamaya teşvik eden de eşyaların üzerinde yarattığı bu yatıştırıcı etkidir; dolayısıyla arşivini yapmaya "bir koleksiyoncu gibi değil, ilaçlarına bakan bir hasta gibi" başlar (Pamuk, 2025, s. 170). Kemal'in oluşturduğu özel arşiv, bilinmeyen Öteki'nin âleminde kalan Füsun'u kontrol etme olasılığı sunan sakinleştirici bir ilaç görevi görür. Öte yandan arşivdeki eşyalarla kurulan müze ise Kemal'in Füsun'la ilişkisini dilediği gibi yeniden inşa etme arzusunu gösterir. Müze bu sayede Kemal'e aşk macerası için yeni bir anlatı yaratma şansı verir.

Arşiv, Thomas Richards'a (1993) göre, "kapsamlı bilginin ütopik alanı" olarak on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkar (s. 11). Richards, arşivin fiziksel bir yapıyla sınırlı olmadığını, daha ziyade evrensel bilgi arzusunu çağrıştırdığını belirtir:

> Arşiv bir bina değildi, hatta bir metin koleksiyonu değildi; arşiv, bilinen veya bilinebilir her şeyin kolektif olarak hayal edilen kesişimiydi, epistemolojik bir ana örüntünün fantastik temsili, metropol ve imparatorluğun heterojen yerel bilgisinin odak noktasıydı. (s. 11)

Bir başka deyişle arşiv, dünyanın bütün bilgisini bir araya getirme arzusunun ifadesi haline gelerek tahakküm fantezisini temsil eder. İmparatorlukla bağlantısı, bilginin masum bir veri olmaktan ziyade çok güçlü bir egemenlik aracı olarak nasıl ortaya çıktığını vurgular. Bu yüzden de arşiv kavramı esasen, bilgiyi bitmek tükenmez bir kaynak olarak hapsetme ve onu yönetme yönündeki emperyal bir ideali temsil eder. Jacques Derrida (1996), "arşiv" kelimesinin

etimolojisine odaklanarak kişiselden kamuya doğru olan bu kaymayı vurgular.

> [...] "arşiv"in anlamı Yunanca *arkheion* kelimesinden gelir: Başlangıçta bir ev, bir mesken, bir adres, üst düzey yöneticilerin, *archon*'ların, yönetenlerin ikametgâhı [...] Arşiv bu *meskende*, bu ev hapsinde yer alır. Mesken, kalıcı olarak ikamet ettikleri bu yer, özelden kamusala bu kurumsal geçişi işaret eder; bu geçiş her zaman gizliden, gizli olmayana geçiş anlamına gelmez. (s. 2)*

"Arşiv"in etimolojisi hem içerik hem form anlamında özelden kamusala geçişe dikkat çeker. Arşive dahil olan bir nesne, dahil edildiği farklı bağlamlara bağlı olarak yeni anlamlar kazanır. Kemal'in arşivinin içindekiler sırf müzede sergilenecekleri için değil, *Masumiyet Müzesi*'nde bir hikâyenin parçası oldukları için de böyle bir değişime uğrarlar. Sigara izmaritleri, küpeler, porselen köpekler ya da saç tokaları özel bir önemi olmayan, rastgele gündelik eşyalardır; Kemal'in hikâyesinde, Füsun'a ait olan sigara izmaritleri ya da Füsun'un evinde televizyonun üstünde duran porselen köpekler olarak boy gösterdiklerinde yeni anlamlar kazanıp önemli eşyalar haline gelirler. Kemal'in hikâyesinde ortaya çıktıklarında Füsun'a duyduğu aşkın simgesine dönüşürler. Kemal'in bu eşyalardan meydana gelen koleksiyonu onlara yeni anlamlar tahsis eder ve bu eşyaları bir müzede sergilemek de Kemal'in kararıdır. Böylesi bir karar özelden kamusala geçişe işaret eder. Füsun'un saç tokası sadece Kemal için anlamlıyken, Masumiyet Müzesi'nde sergilenince daha geniş bir seyirci kitlesi tarafından takdir edilen kamusal bir nesne haline gelir.

Mekânsal düzenleme açısından özelden kamusala geçiş, anlatıda Kemal Füsun'un evini bir müzeye dönüştürmeye karar verince açığa kavuşur. Koleksiyonuna Füsun'la gizlice buluştukları Merhamet Apartmanı'nda başlamış olsa da Kemal müze olarak Füsun'un evini kullanmayı tercih eder. Başlangıçta özel yaşam alanı olan bu ev, Kemal onu satın aldıktan sonra kamusal niteliğini kazanır. Kemal'in seçimi tesadüfi değildir, zira etken bir özne olduğu alandan ziyade her zaman pasif gözlemci olduğu alanı tercih etmiştir. Şayet Merhamet Apartmanı "suçluluk dolu" sevişmelerinin tem-

* Vurgu korunmuştur.

silcisiyse Füsun'un evi de Füsun'un anne babasının eşliğinde buluştukları "masumiyet" alanıdır. Böylelikle müze mekânı Kemal'in fantezisinin simgesine dönüşür; bu sayede kendini adanmış sevgili olarak resmederken Füsun'u ve ilişkilerini de masum bir şekilde yeniden inşa edebilir. Müzenin kamusal boyutu Kemal'in, hem kendisini hem de Füsun'u fantezisinin nesneleri olarak yeniden inşa etmesini mümkün kılar.

Özelden kamusala geçişin yanı sıra "arşiv" kelimesinin Yunanca kökeni de iki önemli şeyi çağrıştırır: başlangıç ve buyruk. Derrida (1996) arşivin sadece kökenlerin değil, aynı zamanda söz konusu kökene uygulanan kontrolün de alanı olduğunu belirtir:

> Hatırlayalım, *arkhe* aynı anda hem *başlangıç* hem *buyruk* için kullanılır. Görünen o ki bu kelime iki ilkeyi bir arada koordine eder: şeylerin *başladığı* yere, doğaya yahut tarihe göre ilke –fiziksel, tarihsel ya da ontolojik ilke– aynı zamanda da hukuka, insanların ve tanrıların *hükmettiği* yere, otoritenin, sosyal düzenin uygulandığı, *düzenin* verildiği yere göre ilke – nomolojik ilke. (s. 1)*

Masumiyet Müzesi Kemal'in arşivi yoluyla hem Füsun'u kontrol edip yönetme hem de başlangıçtaki mutluluğu yeniden yaratma arzusunu gösterir.

Başlangıç, anlatının açılış satırlarında, Kemal'in ilk mutluluk anına duyduğu özlemle vurgulanıp ifade edilir: "Hayatımın en mutlu ânıymış, bilmiyordum" (Pamuk, 2025, s. 11). Kemal ilişkilerinin simgesi olan eşyaları toplayarak bu kayıp başlangıç anını yeniden yaratmayı amaçlar.

Füsun, cinsel özgürlüğü ve güzelliğiyle bilinmeyen Öteki'nin etki alanının simgesi olarak ortaya çıktığından Kemal de böylesine kontrol edilemeyen tutku kaynağına hâkim olan ve onu kontrol eden kişi olabileceği bir alan olarak fanteziyi kullanır. Kemal'in yönetme arzusu ve arşivinin otoriter doğası Füsun'la ilişkisinin ilk aşamalarında açıkça ortaya konur. Olağandışı mutluluğunun Füsun'a sosyal ve fiziksel olarak hükmedebilme yeteneğiyle de oluştuğunu itiraf eder.

> Ama o gün onunla sevişirken her zamanki oyunculuk, merak ve taşkınlık karışımı çocuksu cinsel mutluluktan çok, gazeteci deyişiyle

* Vurgu korunmuştur.

> ona "sahip olmak" dürtüsüyle hareket ettiğimi, isteklerimi sert hareketlerle ve buyurgan bir şekilde ona hissettirdiğimi görmek şaşırttı beni. (Pamuk, 2025, s. 62)

Kemal böylece Füsun'la ilişkisini belirleyen güç mücadelesini açıkça ortaya koyar. Ona duyduğu aşka ve hayranlığa rağmen içinde onu Füsun üzerinde otorite kurmaya zorlayan daha derin ve güçlü bir arzu vardır. Kemal Füsun'u yalnızca arzusunun nesnesi değil, arzusunun öznesi olduğu için de hükmedilmesi gereken biri olarak görür; Öteki'nin bilinmeyen alanı, Kemal'in arzusunun gizemini elinde tutar. Böylece Füsun Kemal'e kendi arzusunun gizemini sunar, bu da Kemal'in kaygısının kaynağı haline gelir. Koleksiyonuna başlamadan belirginleşen "ona hükmetme dürtüsü" bu kaygıya son vermeye yönelik ilk girişime işaret eder. Kemal ona hükmedemeyince sonunda alternatif bir yöntem olarak eşyalara döner; onlar aracılığıyla Füsun'un temsil ettiği şey üzerinde otorite kurabilir. Kemal, arşiv aracılığıyla Füsun üzerinde otorite kurarak "Öteki için" duyduğu arzunun yol açtığı kaygıyı azaltmaya çalışır.

Arşiv yoluyla açığa vurulan kontrol ve hâkimiyet arzusu Kemal ile Füsun arasındaki ilişkiyle sınırlı değildir, hükmetme yönündeki daha geniş emperyal bir arzu çerçevesinde yankı bulur. Kemal kendini bir antropologla kıyaslayarak arşiv fantezisinin altında yatan emperyal alegoriyi doğrular. Füsun, anlamı ancak benliğin inceleme nesnesi haline gelerek elde edilebilen, bilinmeyen egzotik Öteki olarak tasvir edilir:

> Uzak ülkelere gitmiş, orada yıllar geçirmiş biri gibi görüyordum kendimi: Sanki Yeni Zelanda'da yerliler arasında yaşamış, onların çalışma, dinlenme, eğlenme (ve televizyon seyrederken konuşma) alışkanlıklarını, törelerini gözlerken bir kıza âşık olmuştum. Gözlemlerim ile yaşadığım aşk iç içe geçmişti. Şimdi tıpkı bir antropolog gibi, topladığım eşyaları, kap kacağı, incik boncuk ile elbiseleri ve resimleri sergilersem, yaşadığım yıllara bir anlam verebilirdim ancak. (Pamuk, 2025, s. 464)

Kemal, deneyimini bir antropoloğun deneyimiyle karşılaştırarak kendini Füsun'la ilişkisinde, eşit bir aktör olarak değil üstün bir gözlemci olarak konumlandırır. Arzusunu bir fanteziye dönüştürerek –ancak bu şekilde– Öteki'nin arzusu olarak kendi arzusunun

gizeminin yol açtığı kaygının üstesinden gelebilir. Kemal'in bir fanteziye dönüşmüş arzusu, Füsun'u egzotik Öteki olarak marjinalleştirmek suretiyle bu arzunun bilinmeyen doğasına bir anlam kazandırmakla kalmaz, Kemal'e de aletleri ve bilgisi sayesinde bilinmeyen Öteki'ye hükmedebilecek üstün bir gözlemci rolü tesis eder. Böylece Kemal bu nesneleştirilmiş, bilinmeyen Öteki'yi inceleyebilir ve onu arşivi aracılığıyla ehlileştirebilir.

Okura –ve müzenin gelecekteki ziyaretçisine– seslenen Kemal, biriktirdiği eşyaları sergileme kararını şöyle açıklar:

> Yıllar sonra hayat beni kendi yaşadıklarımın antropoloğu durumuna düşüreceği için, uzak ülkelerden getirdikleri kap kacağı, eşya ve aletleri sergileyerek hayatlarına ve hayatlarımıza bir anlam vermeye çalışan bu tutkulu kişileri küçümsemek istemem hiç. Ama "ilk sevişme"nin izlerine ve eşyalarına gösterilecek aşırı bir dikkat, Füsun ile benim aramda gelişen yoğun şefkat ve şükran duygularını anlamaya engel olabilir. Bu yüzden yatakta birbirimize sessizce sarılmış yatarken, on sekiz yaşındaki sevgilimin benim otuz yaşındaki tenimi aşkla okşayışındaki özeni göstermek için, Füsun'un o gün çantasından hiç çıkmayan, ama özenle katlanmış çiçek desenli bu pamuklu mendili sergiliyorum burada. (Pamuk, 2025, s. 35)

Kemal kendisi ile bir antropolog arasındaki nüansın altını çizmeye çalışsa da yine de bir antropolog gibi davranır, zira izleyicilerin Füsun'a karşı hislerini eşyalar aracılığıyla anlamasını arzular. Ama nihayetinde eşyalar Kemal'in Füsun'a karşı aşkını ve tutkusunu ifşa etmekten ziyade arzusunun gizeminin sebep olduğu kaygının sembollerine dönüşürler. Eşyaların durağanlığı Kemal için Füsun'un öngörülemezliğinin aksine, güvenli bir sığınağı simgeler.

Bu antropolojik bakış açısı Kemal'in arzusunu fanteziye dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda daha önce de gördüğümüz üzere, Kemal'in kendisini üstün bir gözlemci olarak yeniden yaratmasını da mümkün kılar. Söz konusu arşiv Kemal'in, Füsun'un ayrılığıyla kurulmuş hiyerarşiyi tersine çevirmesini sağlar. Kemal artık Füsun'un terk ettiği pasif adam değildir, koleksiyonundaki eşyalara yeni anlamlar yükledikçe bir otorite figürüne dönüşür. Kemal arşiviyle, Füsun'un temsil ettiği Öteki'nin kontrol edilemez ve bilinemez etki alanını istediği anlamları tahsis edebildiği, kontrol edilebilir bir varlığa dönüştürmeyi umut eder.

Gelgelelim, bilinmeyen Öteki'ye dair buyruk ile başlangıca ve ona hükmetmeye duyduğu ilk özlem "nesnel olarak öznel"in muğlak alanında kalan bir fanteziye dönüşür.

Kemal'in çeşitli gündelik eşyalarla oluşturduğu arşiv, arzusunun öznesi ve nesnesi olarak Füsun'un üzerinde otorite kurmasını sağlamak şöyle dursun, başlangıcın ve buyruğun imkânsızlığını kanıtlar. Arşivdeki eşyalar Kemal'in onlara yüklediği anlamlarla sınırlı kalmaktan ziyade, kendi anlatılarını yaratırlar. Müzede sergilendiklerinde, izleyicilerle etkileşimleri daha fazla anlam olasılığı yaratır, böylece Kemal'in başlangıç ve buyruk fantezisini "nesnel olarak öznel" alanına mahkûm ederek eyleme dökülmesini imkânsız kılarlar.

EŞYALAR

Kemal, Füsun'u kontrol edilebilir bir varlık olarak yeniden inşa etmek amacıyla biriktirdiği gündelik eşyalarla bir arşiv oluşturur. Bu rastgele eşyalarla kendine başlangıç ve buyruk bahşederek Öteki'nin gizeminin neden olduğu kaygıdan kurtulmasını sağlayacak yeni bir anlatı yaratmayı umar.

Eşyaların anlatı boyunca oynadığı önemli rol daha Kemal onları biriktirmeye başlamadan önce bile apaçık ortadadır, zira ilişkileri de bir eşya aracılığıyla başlar. Kemal'in açıkladığı gibi, "bütün hayatı[n]ı değiştirecek olaylar" nişanlısı Sibel'in "ünlü Jenny Colon marka bir çantayı" Nişantaşı'nda* bir mağazanın vitrininde görmesiyle başlar (Pamuk, 2025, s. 12). Daha sonra Kemal, Sibel için çantayı almak üzere mağazaya girdiğinde orada tezgâhtar olarak çalışan Füsun'la karşılaşır. İlk karşılaşmalarının akabinde çanta yine odak noktası kalmaya devam eder, çünkü Kemal çantanın orijinal olmadığını öğrenir. Sahte çanta Kemal ile Füsun arasındaki etkileşimi tetiklemekle kalmaz, Kemal ile Sibel arasındaki ilişkinin yapay doğasını da teyit eder.

---

* Nişantaşı, Batı tarzı kafeleri ve butikleriyle bugün hâlâ üst-orta sınıfın sembolüdür. Anlatıcı Kemal de, Orhan Pamuk da bu bölgenin sakinidir. Merhamet Apartmanı'na olası bir benzetme olan Pamuk Apartmanı da bu semtte yer almaktadır. Nişantaşı semti aynı zamanda, Kemal ile köhne Beyoğlu semtinde yaşayan Füsun arasında sosyal bir sınır işlevi de görür.

Sonunda bu talihsiz olay Füsun'un parayı geri vermek üzere Merhamet Apartmanı'nı ziyaret etmesi için etkili bir mazerete dönüşür. Dairenin kendisi zaten halihazırda bir arşiv gibidir, çünkü Kemal'in annesi eski ve kullanılmayan eşyalar ile nesneleri orada muhafaza etmektedir. Öte yandan bir arşivden farklı olarak bir düzenden ya da sınıflandırma sisteminden yoksundur; eşyalar daireye rastgele yığılmıştır. Kemal Füsun'u rahat ettirmeye çalışırken bir yandan da eşyaların oraya nasıl geldiğini açıklar:

> [...] annemin bu eşyaları Nişantaşı'nın, Beyoğlu'nun son moda dükkânlarından, dağılan paşa konaklarından [...] bir hevesle alıp biraz kullandıktan sonra, buraya yollayıp tamamen unuttuğunu anlattım. Bir yandan da naftalin ve toz kokan dolapları açıp içindeki top top kumaşları, çocukluğumuzda ikimizin de bindiği üç tekerlekli bir bisikleti, (bizim eskilerimizi annem yoksul akrabalara dağıtırdı) bir lazımlığı, annemin "Bak bakayım, orada mıymış?" dediği kırmızı çiçekli Kütahya vazoyu, sonra onun kutu kutu şapkalarını gösteriyordum. (Pamuk, 2025, s. 27)

Böylece Merhamet Apartmanı bu modası geçmiş eşyaların saklandığı bir depo alanı olarak işlev görür. Kemal'in aksine annesi eşyaları kullanım değerlerine göre değerlendirir ve bu eşyalarla duygusal bağ kurmayan biri olarak tasvir edilir: Onları kısa bir süre kullandıktan sonra Merhamet Apartmanı'na göndererek elden çıkarır. Kemal ile Füsun bir yığını incelerken özellikle bir şey dikkatlerini çeker:

> Kristal bir şekerlik, bize eski bayram yemeklerini hatırlattı. Çocukluğunda bayram sabahları Füsun anne-babasıyla bize ziyarete geldiğinde akide, bademşekeri, bademezmesi, hindistancevizli aslan şekeri ve lokumdan bir karışım bu şekerlik içinde ikram edilirdi. (Pamuk, 2025, s. 28)

Anlatıcı Kemal eşyalarla etkileşime girdiği anda eşyalar sadece birer eşya olmaktan çıkar, daha önemli roller kazanır. Kristal şekerlik sadece Kemal ile Füsun'un ortak anılarını değil eski günlerin tadını da hatırlatır, bir yandan da sosyal ve ailevi gelenekleri gözler önüne serer. İki ailenin hiyerarşik konumu da şekerlik aracılığıyla açık edilir; şekerlikte bulunan şekerlerin çeşitliliği ise Kemal'in ailesinin zenginliğini gösterir.

Bir başka önemli eşya olan Füsun'un küpeleri* de anlatının ilk bölümünde karşımıza çıkar. Tutkuyla sevişirken Kemal de Füsun da Füsun'un küpelerinden birinin düştüğünü fark etmez. Bunlar anlatı boyunca Füsun için duygusal bir değer taşıyan yegâne eşyalardır.

> [...] kulağına takılı küpe uzunca bir an sanki havada durdu ve sonra da kendiliğinden düştü. [...] Ertesi gün [...] buluştuğumuzda [...] "Dün taktığım küpenin teki kayıp [...] Lütfen yarın getir, unutma," dedi Füsun gözlerini kocaman açarak. "Benim için çok önemli." (Pamuk, 2025, ss. 11, 73-74)

Füsun'un küpelere duygusal bağlılığı Kemal'in inatçı biriktirme dürtüsüyle tezat oluşturur. Füsun'un aksine Kemal hiçbir zaman küpelere olan duygusal düşkünlüğünü kabul etmez. Tutkusunu kendine saklar, yalnızca daha sonra, müze aracılığıyla müzenin potansiyel ziyaretçileri olduğu varsayılan okurlara açık eder. Kemal'in anlatı boyunca biriktirdiği eşyalarla ilgili detaylı bilgi vermesinin nedeni, onlarla duygusal bağını açıklamak değil okurun gerekli bilgiyi almasını sağlamaktır; yani aslında açıklamaları daha fazla buyurmasını –bu kez okurlara– mümkün kılar. Bu eşyaların kendi anlamlarını iletmesini ister, bu nedenle de kapsamlı bir açıklama sunar.

FANTEZİ OLARAK KOLEKSİYON

"Kemal neden biriktirir?" sorusu önemini korumaya devam eder. Şimdiye dek göstermeye çalıştığım gibi, bir arşivin yaratılması Kemal'in, Füsun tarafından temsil edilen Öteki'nin bilinmeyen etki alanı üzerinde hâkimiyet kurmasını sağlamasını umduğu fantezisidir. Ancak koleksiyona bir müze kurma amacıyla değil, Füsun'a duyduğu özlemin yarattığı hüzün nedeniyle başlamıştır:

> Sekiz on dakika sonra Merhamet Apartmanı'ndaki yatağımızda yatıyor, Füsun'un çarşaflara sinmiş kokusunu bulmaya çalışıyor, onu gövdemin içinde hissetmek, sanki o olmak istiyordum. [...] Çarşafa bütün gücümle sarıldım. Acı dayanılmaz olunca, uzanıp sehpanın üzerindeki camdan kâğıt ağırlığını elime aldım. Camın üzerine Füsun'un elinin, teninin ve boynunun o özel kokusu hafifçe sinmişti

* Bu küpeler anlatının, Füsun ve Kemal'in yeniden bir araya geldiği bölümlerinde tekrar ortaya çıkacaktır. Ayrıca Kemal ve Füsun'un yaptığı son konuşmanın da konusu bu küpelerdir.

> ve kokladıkça ağzıma, burnuma ve ciğerlerime hoş bir şekilde vuruyordu. [...] bakışım bir koleksiyoncu gibi değil, ilaçlarına bakan bir hasta gibiydi. (Pamuk, 2025, ss. 169-170)

Kemal, hastalığına bir çare bulma umuduyla bu eşyalara yönelir. Bu eşyalardan hem onu Füsun'un gidişinin neden olduğu acıdan kurtarmalarını hem de Öteki'nin bilinmeyen arzusu olarak Füsun'un yarattığı kaygıyı azaltmalarını bekler. Başka bir deyişle, kendi arzusuna erişememenin yarattığı belirsizlik, Kemal'in bu eşyalarla inşa etmeyi umduğu arşiv fantezisi aracılığıyla azaltılır.

Ancak zamanla Kemal'in biriktirme ve koruma yönündeki otomatikleşmiş arzusu, bu eşyaların iyileştirici etkisinin yerini alır; bu da her eşyanın Kemal'in onlara yüklediği anlamlar aracılığıyla başka bir şeye dönüştüğü, saplantılı bir sürece sebep olur: "Kılıflı koltuklar, masa, büfe, içinde bir şekerlik, kristal bir fincan takımı, televizyon üzerinde uyuyan bir köpek biblosu... Bütün bu eşyalar güzeldiler, çünkü en sonunda Füsun denilen harika şeyin oluşmasına katkıda bulunmuşlardı" (Pamuk, 2025, s. 154).

Kemal'in fantezi nesnesine atfettiği tekinsiz statünün nihai örneği, sigara izmaritleriyle ortaya konur. Kemal, iddiasına göre, Füsun'a ait 4.213 sigara izmariti biriktirir. Bu binlerce sigara izmaritini titizlikle toplar, düzenler ve kategorize eder. Anlamsız, öznesizleştirilmiş sigara izmaritlerine yeni anlamlar yükler ki homojen bir bütünün, koleksiyoncu tarafından arşiv aracılığıyla ehlileştirilebilen bir bütünün parçası haline gelebilsinler. Koleksiyonun bu görünürde beyhude eşyaları, aslında Kemal için en faydalı olanlardır: Sigara izmaritleri, çok daha önemli eşyaların aksine Kemal'in doldurması için daha fazla alan bırakır. Başka bir deyişle, sigara izmaritlerinin anlamsızlığı, Kemal'in onları erişmek istediği anlamlarla doldurmasına ve böylece onları kontrol edilebilir varlıklara dönüştürmesine imkân tanır. Sigara izmaritlerinin titizlikle toplanıp düzenlenmesi, Kemal'in anlam yükleyerek hükmetme ve kontrol etme özlemine ışık tutar. Bu sayede Füsun'a hükmetmekteki başarısızlığını sigara izmariti koleksiyonuyla telafi edebileceğini umar. Kemal bilinmeyen Öteki'yi anlaşılır ve kontrol edilebilir fanteziye dönüştürmeyi amaçlar. Bu eşyalar Füsun'u yansıtmaz; Füsun'un yerine Kemal'in inşa ettiği ve nihayetinde eyleme dökülmesi imkânsızlaşan bir fanteziyi koyar.

SONUÇ

Her ne kadar Kemal'in inşa ettiği arşiv Füsun'la ilişkisinin öznel deneyimini yansıtmayı amaçlasa da sonunda bu deneyimin imkânsızlığını gözler önüne serer. Hem sosyal açıdan Kemal için yakışıksız bir aday hem de cinsel açıdan özgür bir kadın olarak Füsun biriktirilen eşyalarla kontrol edilebilir, ehlileştirilebilir nesne olabilecek şekilde yeniden inşa edilir. Böyle bir ehlileştirme, Kemal'in Öteki'nin arzusunun kontrol edilemeyen etki alanını takdire şayan bir gerçekliğe dönüştürerek deneyimlemesine olanak tanıyabilirdi. Ancak arşiv Kemal'in umduğu gibi buyruk ve başlangıç alanı olmaktan ziyade, bu fanteziyi eyleme dökmenin imkânsızlığının özeti haline gelir. Koleksiyon Kemal'in buyurma arzusunu gerçek kılmak şöyle dursun, anlamın kendisini ehlileştirmenin imkânsızlığının alanına dönüşür. Arşiv Kemal'in Füsun üzerindeki kontrolünü göstermekten ziyade buyruk ve başlangıç alanı olarak arşiv fantezisinin imkânsızlığının simgesi haline gelir. Başka bir deyişle Kemal, Derrida'nın *le mal d'archive* dediği şeye yakalanmıştır:

> Bu, bir tutkuyla yanmaktır. Tam da kayıp gittiği yerde arşivi aramaktan asla vazgeçmemek, sonu gelmez bir arayışa hapsolmaktır. Aşırı fazla olsa bile, tam da içindeki bir şeyin kendini arşivlediği yerde arşivin peşinden koşmaktır. Arşive karşı kompülsif, tekrarlayan ve nostaljik bir arzuya, köke geri dönmek için bastırılamaz bir arzuya sahip olmaktır; bir memleket hasretidir; mutlak başlangıcın en arkaik yerine dönüş için duyulan bir özlemdir. (Derrida, 1996, s. 91)

Arşiv fantezisini eyleme dökmenin imkânsızlığı, Pamuk'un özgün bir anlama hükmetme yönündeki metafizik arzuyu sorgulamasına olanak tanır. *Masumiyet Müzesi*'nde, arşiv humması uzlaşmayı sağlamaktan ziyade özgün bir anlam üreten ve ona hükmeden bir arşivin imkânsızlığını açıkça ortaya koyar. Roman bu sayede anlam arzusunun metafizik gelenekte nasıl işlediğini ve eyleme dökülmesi imkânsız bir anlam fantezisinin yaratılmasıyla neticelendiğini anlatır. Arşivin emperyal fantezisi çerçevesinde, benliğin anlamı üretme ve ona hükmetme yoluyla bilinmeyen Öteki üzerinde hâkimiyet kurma arzusunun başarısızlığa mahkûm olduğu söylenebilir. Anlam arzusu Öteki'nin arzusunun etki alanında kalır ve ancak sürekli ayrım ve ertelenme yoluyla –onun sınırlanmasını değil yayılmasını sağlayarak– mümkün olur.

KAYNAKÇA

Benjamin, W. (1999). *Illuminations*. Londra: Pimlico.

Derrida, J. (1996). *Archive Fever: A Freudian Impression* (E. Prenowitz, Çev.). Chicago: The University of Chicago Press.

Freud, S. (2001). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. (Cilt 5). Londra: Vintage.

Lacan, J. (2006). *Écrits: A Selection* (A. Sheridan, Çev.). Londra: Routledge.

Pamuk, O. (2025) *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Richards, T. (1993). *The Imperial Archive: Knowledge and Fantasy of Empire*. New York: Verso.

Žižek, S. (2021). *Lacan'ı Nasıl Okumalıyız?* (M. Baydoğan, Çev.). İstanbul: Runik Kitap.

İngilizceden Çeviren: Ümran Özbalcı

SÖYLEŞİ

"Müzeler ve romanların ortak yanı, kültürü saklamaları, muhafaza etmeleridir."

Cem Alpan: *Masumiyet Müzesi* 2008'de yayımlandı. Müzesi de 4 yıl sonra açıldı. Daha sonra müzenin kuruluş serüvenini anlatan belgesel film ve metni yayımlandı. Ardından, yine nesnelerle fotoğraflar üzerinden İstanbul'u anlatan *Şeylerin Masumiyeti* takip etti. Öte yandan da Netflix'te 9 bölümlük bir dizi film olarak izleyicilerin karşısına çıktı. Müze fikrinin romanla birlikte geliştiğini biliyoruz ama yine de bir romanın bu kadar "verimli" olmasını neye bağlıyorsunuz?

Orhan Pamuk: Evet, roman ve müzeyi aynı anda, birlikte düşündüm. Sözün kısası "bir roman yazdım ve çok popüler oldu, sonra bir de bunun müzesini yapayım" demedim. Ayrıca şunu da hatırlayalım, ilk düşüncem müzeyi açtığım gün romanı müze kataloğu şeklinde yayımlamaktı. Fakat sonra bu fikirden vazgeçtim. Belgesel *Hatıraların Masumiyeti*, 2026'daki dizi film gibi, bunlara dayanarak yapılmış diğer eserler elbette daha sonra geldi.

Bunun bir nedeninin roman ile müze arasındaki ilişki olduğunu, bu ilişkinin seyircide, okuyucuda, kültürel tüketicide yarattığı anlam çokluğu fikri olduğunu düşünüyorum. Bir başka neden, müze ile roman arasındaki anlam muğlaklığının yoruma açık bir alan oluşturması. Bir neden de bunun bir aşk romanı olması. Aşk popüler bir konu ve *Masumiyet Müzesi* aşkı da irdeleyen bir roman; "Ben bir aşk romanıyım ama bildiğiniz aşk romanlarına da benzemem" diyen bir aşk romanı. Belki diğer bir neden benim de bu denemelere, girişimlere açık olmam; dizi ya da belgesel fikri üzerine çalışan insanlara engel olmadım, aksine, onları destekledim. Bu yönde başka alanda yorumlama girişimleri de var. Mesela yeni haberdar oldum: Tataristan'da *Masumiyet Müzesi* tiyatroya uyarlanarak sahnelendi.

C.A.: Romanın yayımlandığı dönemde verdiğiniz bir röportajda "Gelecekte bu romanla hatırlanacağıma inanıyorum" demişsiniz.

O günden bugüne üç roman daha yazdınız. Bugün de aynı şekilde mi düşünüyorsunuz?

O.P.: Tabii ki müze sayesinde böyle demiş olmalıyım. Bu romanın hem aşkı konu aldığı hem de bir müzesi olduğu için popüler olmasını bekliyordum. Aslında hemen popüler olmadı, zaman aldı. Doğrusu müze açıldıktan sonra da romana ilgi hemen artmadı. Ama yavaş yavaş yayılmaya, sevilmeye başladı.

Öte yandan yazması diğer romanlarıma göre daha kolay bir romandı. Başta roman resimsiz, notlandırılmış bir müze kataloğu gibiydi. Sözgelimi "Füsun'un küpesi" başlığı altına bir paragrafta Füsun'un küpesi çevresindeki olaylar ya da "şuradan bulunmuştur", "bilmem nereden alınmıştır", "benzeri şurada vardır" gibi açıklamalar gelecekti. Müzede ilk eşya Füsun'un küpesidir. Sonra o küpe hakkında bildiklerimiz; onun ortaya çıkması, onun dramatik önemi anlatılacaktı... Derken ikinci eşya, üçüncü eşya... böyle böyle gidecektim. Bir zaman sonra tek tek eşyaları anlatmaktan vazgeçtim, bölümleri temsil eden kutular fikrini geliştirdim. Sonra notlandırılmış katalog fikrinden vazgeçtim.

Roman aslında geleneksel 19. yüzyıl romanından, bir Dickens, bir Balzac romanından çok da farklı değildi. *Masumiyet Müzesi* roman olarak, romancının "Bu romanı şöyle yazdım, böyle yazdım" diye araya girip düşünmesi dışında 19. yüzyılda aşk romanı gibidir. Başta daha karmaşık bir roman düşüncesi vardı: Müzeyi açtığım gün romanı da katalog şeklinde yayımlamayı düşünüyordum. Ancak roman çok daha evvel bitti, müze ise bir türlü bitmiyordu. Hem mimari düzeni, hem inşaat işleri hem de tek tek sergilenecek eşyalar bir türlü sonlanmadı. En sonunda romanı bekletmemeye karar verdim. Bu roman meşhur olur ve satışlardan kazandığım para müzeye destek olur gibi bir düşünce de vardı aklımda ama para en önemli etken değildi. Nobel Ödülü'yle gelen bir para vardı. Müzeyi bitirebileceğimi anlamıştım.

C.A.: *Masumiyet Müzesi* aşkı konu alıyor ama gecikmiş modernite, gelenek çatışması, değişen İstanbul'dan görünümler, zaman, kişisel ve kolektif bellek, nesnelerin anlamı ve büyüsü, arşiv ve müze gibi temalar da öne çıkıyor.

O.P.: Sadece bu roman özelinde değil, müze, arşiv, bellek ya da zamanı şimdinin, geçmişin bir uzantısı olarak düşünmek, zamanın tortusu içinde yaşadığımızı düşünmek benim hep ilgilendiğim konular. Bakın şu an Pamuk Apartmanı'nda konuşuyoruz. Benim bu dairenin balkonunda, annemin kucağındayken çekilmiş fotoğrafım var. El kadarım. Ya da bir başka fotoğrafım var, Yapı Kredi Yayınları baskısı resimli *İstanbul* kitabının sırt kısmında, boyum korkuluğun anca sınırına geliyor. Yani hep eski şeyler arasında yaşadım. Aynı sokaklara, aynı binalara, aynı yerlere bağlı olduğumu düşünüyorum. Yıllardır Cihangir ile Nişantaşı arasında gidip geliyorum; yüzlerce, binlerce kere yürümüşümdür o yolu. Annemlerin evi Cihangir'deydi. Annemlerin tarafı Cihangir'de yaşamış, daha önce de Şişli meydanında yaşamışlardı. Biz burada Nişantaşı'nda oturduk. Dünya buydu. Eski İstanbul'a, ne bileyim Fatih'e hatta Galata'ya gitmek bile bir macera gibi gelirdi bana.

Bu yüzden de şeylerin birikmesi... zaman... çok eskiden kalan bir şeyin şimdi farklı bir şey ima etmesi, yeni bir anlam kazanması... bu gibi şeyler beni hep ilgilendirdi. Bir de belki tarihe, gençliğinde Marksizm'e merak sarmış biri olarak ilişkilerin, şeylerin, kültürün tarihsel olduğunu, bir geçmişi olduğunu hatırlatmayı severim. Kısacası evet, sosyal, kültürel, tarihsel bir yönü ve özellikle zaman kavramına ilişkin olarak da felsefi bir yanı var.

C.A.: Öte yandan Orhan Pamuk karakterinin de romana dahil olmasıyla okuyucuları gerçek ile kurmacanın üstkurmacayla ilişkisi üzerine düşünmeye de davet ediyorsunuz.

O.P.: Kitaplarımda sanat eleştirmenlerinin eklektik ya da kolaj dediği bir şey var. Kolaj tekniğini, bu tekniği kullanan sanatçıları çok severim. Sözgelimi Max Ernst'in büyük hayranıyım. Kütüphanemde birçok kitabı, kataloğu vardır. Bana kalırsa kolajcı, kesip yapıştırıp birleştirerek çalışan bir sanatçıdır. Kolajdan çeşitli şeylerden yeni bir şey yaratmayı anlıyorum. "Harmanlama" kelimesi işi sanki rüzgâra bırakıyor gibi geliyor, sevmediğim bir kelime. Oysa eklektizmde ya da kolajda durum daha farklı. Bu teknikler 1985'te Amerika'ya gittiğim dönemde postmodernizmin temel özellikleriydi. Bunları bilerek yaptım. Aslında roman yazmak, özellikle modern roman yazmak bana göre kesip yapıştırmayı gerektirir. Mesela Ja-

mes Joyce, buna en güzel örnektir. Çeşit çeşit göndermeler, çeşit çeşit üsluplar denemiştir. Ya da William Faulkner çeşitli sesleri, farklı hikâyeleri kesip yapıştırarak birleştirir. Bugün bir romanın böyle olması gerekir.

Önceki soruya cevap verirken, önünde sonunda bildiğimiz Balzac-Dickens romanı gibi yazdım derken bir yönüyle bundan utanç duyuyordum aslında... Her zaman yazmam gereken romanın farklı, biçimsel olarak değişik olmasını isterim, ister eklektik ya da kolaj tarzı olsun ister sürrealist olsun, ister iç konuşma ya da bilinç akışı kullanılmış ya da ne bileyim, "yeni roman" üslubunda olsun... Bir romanın bunları yapması gerek.

Bir yandan da 50 yıllık romancı olarak cephanemin sınırlı olduğunu bilirim. Yapayım yapayım derim ama her seferinde de yeni bir şey bulamaz insan. Yine de çırpınırım yeni bir şeyler denemek için. Sözgelimi bugünlerde *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın İngilizce yayımlanması ihtimali doğdu. Zaten çevirisi yapılmıştı ve buna rağmen ben ayak sürüdüm yayımlanmasın diye. Çünkü fazlasıyla babadan kalma, fazlasıyla 19. yüzyıl romanıydı... *Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı* gibi daha deneysel kitaplar yazmışken gençliğimde yazdığım bu eski tarz romanın şimdi başka bir dilde yayımlanmasına razı olamıyordum. Bilinmesini bile istemiyordum. Sonunda Fransa'da çıktı, galiba Almanya'da da yayımlandı. Şimdi İngilizcede, Amerika'da da yayımlansın diye diretmiyorum hatta utanç duyuyorum. Asıl çekincem kitabın konusu değil, 19. yüzyıl roman tarzında yazılmış olması... *Masumiyet Müzesi* de aslında bir 19. yüzyıl romanıdır ama hiç olmazsa müzesi var ve başka şeyler yapmak istiyor; poetikasını kendi içinde getiriyor. Daha karmaşık bir yanı var.

C.A.: Orhan Pamuk karakteri *Kar*'da da karşımıza çıkmıştı. Orhan Pamuk'u karakter olarak romana dahil etmek size ne gibi olanaklar veriyor?

O.P.: Birkaç nedeni var. Birincisi Brecht'çi yanı, Brecht bu yöntemi ilk uygulayanlardan biridir. Romana Orhan Pamuk koyarak Brecht'in "yabancılaştırma etkisi" olarak tanımladığı ve önemsediği fikrin peşinden gittim. Yani, "ey arkadaş, bu bir roman, kendini o kadar kaptırma. Kahramanlarla özdeşleştirme, kendini fazla kaybetme, Kemal'den gerçek birinden nefret eder gibi nefret etme.

Üstelik aşk romanı, melodramına kapılma. Bu hikâyeyi bir kuran var, ardında hayal gücü var" demiş oluyorum. Bir diğeri postmodern yanı; Brecht'e yakın ama bir üstkurmacada bunu toparlayan sesten, kişiden de bahsetmiş oluyorum. Son olarak çok daha basit bir nedeni var. Alfred Hitchcock'un filmlerinde kendisinin gözükmesi gibi bir çeşit imza yanı da var.

Karakter olarak benim romanda gözükmem bana şu imkânı verir: Kitap boyunca anlatamadığım ve anlatmaya değmeyecek kısımları, o kitabın sonunda Orhan Pamuk özetler. Sözgelimi aradan 20 yıl geçmiştir, vs. Hatta kitapta ilginç bulmadığım, yer ayırmadığım kısımları da özetler. Kimi yerde yorumlar ekleyerek, kimi yerde okurun gözünden kaçmış olabileceğini düşüneceği şeyleri belirterek okura yardım eder. Belki etmemesi gerekir ama kendini tutamaz, yine de yardım eder.

Özetleyecek olursak kitabın sonunda devreye giren Orhan Pamuk, Brecht'çi ya da postmodern bir kurgunun gereği olarak okura "kendini çok kaptırma, yazılanlara fazla kanma, yazarın niyetleri de var, ki seni kandırıyor olabilir" mesajını verdiği kadar, kitabın sonuçlandırılmasına, kompozisyonun bir manaya ulaşmasına, kitabın derlenip toparlanıp son halini almasına, boşluklarının doldurulmasına da yardımcı olur.

C.A.: Bazı eleştirmenler *Masumiyet Müzesi*'ni *Kara Kitap*'ın devamı olarak konumlandırıyor. İki romanda da kayıp sevgiliyi arayış ve nesnelerde, eşyada teselli bulma çabası var. İki romanda da İstanbul çok önemli bir rol oynuyor. *Kara Kitap*'ta Galip, Rüya'nın yaşadığı evdeki eşyalarını topluyordu. *Masumiyet Müzesi*'nde ise adeta o eşyalardan bir müze inşa edilmiş gibi. İki roman arasında nasıl bir bağ var?

O.P.: Hemen şunu söyleyeyim, iki roman, Batılıların *mood* dediği, yani his, haletiruhiye, hatta renk, hava, atmosfer bakımından çok farklı. *Kara Kitap* daha karanlık bir romandır bence, daha hüzünlü bir kitaptır. *Masumiyet Müzesi* nihayetinde üzücü bir aşk hikâyesi olmasına rağmen renkli, cıvıl cıvıl bir kitapmış gibi gelir bana. Belki cinsellik önemli bir yer tuttuğu için. *Masumiyet Müzesi,* bir insanın iç dünyasından çok toplumun panoramik görünümü, Yeşilçam, Nişantaşı, hatta bütün Türkiye kültürüyle ilgilendiği için

daha eğlenceli bir kitaptır görece olarak. *Kara Kitap*, evet, yine aşk hikâyesi barındırmasına karşın tek bir kişinin üzerinden bir medeniyetler tarihi ya da ruhsal bir maceradır daha çok. *Masumiyet Müzesi* ise görsel yanı ağır basan bir macera... Eğlenceli yönleriyle birlikte Yeşilçam kültürü... Ne kadar acıklı olursa olsun, Kemal ne kadar üzücü durumlara düşerse düşsün, okurda daha çok mutluluk uyandıracak bir metinmiş gibi geliyor bana. *Masumiyet Müzesi* daha eğlenceli, *Kara Kitap* daha esrarlı metindir.

C.A.: Sonu "Mutluluk" adlı uzun bir bölümle bitiyor zaten.

O.P.: Evet ama mutlu bitmiyor, onu da unutmayalım. *Kara Kitap* için aşk romanı diyemem. *Masumiyet Müzesi* cinsellik kültürüyle daha ilgilidir. Ama müze, bellek konularını *Kara Kitap* belki Jale Parla'nın da dediği gibi, daha derinden ele alır. *Masumiyet Müzesi*'nde müze ruhsal bir fikir değil, yapılmış, inşa edilmiş bir şey. *Kara Kitap*'ta ise bir düşünce, şimdiyi anlamlandıran bir fikirdir.

C.A.: *Masumiyet Müzesi* ile bu kez İstanbul'un sınıfsal bir temsilini verdiğiniz yazıldı. Romanın en uzun ve çarpıcı bölümlerinden "Nişan Töreni"ndeki Hilton Oteli, Nişantaşı, bir Boğaz yalısında geçen günler, üst sınıfa hitap eden lokantalar... Buna karşılık Fatih'teki oteller ve Çukurcuma gibi yerler. Bu dokuyu oluştururken neler düşündünüz?

O.P.: Özel bir çalışma yapmadım. Ben Nişantaşılıyım, buradaki binaların tarihini bilirim. Ağabeyimle eskiden şöyle bir yarışma yapardık. Sözgelimi şu karşıdaki binada eskiden Deniz Kitabevi vardı. O kitabevinden başlayıp sırayla yanlarındaki dükkânları hatırlamaya çalışırdık: "Yanında çorapçı var, tamam, o çorapçıdan evvel hangi dükkân var? Ondan evvel hangisi geliyordu? Spor toto bayii. Tamam, ondan evvel? (Spor toto bayiinde oyuncak da satılırdı). Böyle devam ederdi.

Bunları bence herkes hatırlar ama bir romancı belki herkesten çok hatırlar. Ve bir yazar olarak ben özellikle dikkat ederim. Şu anda Pamuk Apartmanı'nda konuşuyoruz. *Kara Kitap*'ta Celâl Salik Pamuk Apartmanı gibi bir yerde yaşar. Koordinatlarını o şekilde belirlemiştim ve bunları ancak ben bilirim, okurlar bilemez. Buradan çıkınca 50 metre aşağıda İnayet Apartmanı var. Onu da

Masumiyet Müzesi'nde Merhamet Apartmanı yaptım... Bence bütün romancılar bunu yapar. Yalnızca tanıdığı insanları bir romana az biraz değiştirerek koymakla kalmaz, bildiği binaları, bildiği kültürel nesneleri, ayrıntıları da değiştirerek romanına katar. Hayal gücünün çoğu zaten hatırladıklarımızdır; değiştirir, birleştiririz. Hepimiz bir at hatırlarız. Bir de kuş hatırlarız. Onların ikisini birleştirirsek Pegasus, yani uçan at olur. Buna hayal gücü deriz. Aslında hatırladıklarımızı kesip, ayırıp birleştirmeye dayanır hayal gücü ve benim romanlarım da hatırladıklarımı kesip birleştirmeye dayanır.

Bir başka örnek vereyim. Yarıda kalan ama bitirmek istediğim *Kâğıt Oynayanlar* adlı bir romanım var. Varlık Vergisi döneminde geçiyor. O romanı yazarken de buralardaki apartmanlardan, binalardan yola çıktım. Nişantaşı'nın önemli ve ilk lüks apartmanlarından biri yine yakınlardadır, sol kolda ilerlersek ve iki sokak sonra dönersek Marmara Apartmanı'na geliriz. Nişantaşı'nın Pamuk Apartmanı'ndan önce yapılmış en eski apartmanlardan biriydi. Sahipleri de İstanbul'un en köklü Musevi aileleriydi. Zaten burjuva Nişantaşı'nın asıl kurucuları onlardır. İstanbul burjuvaları orada yaşarlardı, özellikle azınlık burjuvaları, Museviler. Tam karşısında ise Vali Konağı vardı ve Vali Konağı'nda verilen davetlere bu insanlar da çağrılırdı.

Ama daha sonra Varlık Vergisi çıktı ve orada oturan Vali bu kişileri listeler halinde Aşkale'ye çalışma kampına yolladı. Ben bu hikâyeyi ilk kurarken önce neredeyse karşı karşıya iki bina olarak düşündüm. Varlık Vergisi döneminde olanlar pek bilinmez. Gerçi Türkiye'de olanlar Batı'da, Avrupa'da, Almanya'da olanların yanında devede kulak kalır. Ama başta bu düşünceyle romanı kurmaya başladım: Vali Konağı'nda oturanlar karşısındaki Marmara Apartmanı'nda oturanları, sabah kapıdan çıkarken selamlaştığı, davetlerine çağırdığı beyefendileri toplama kamplarına, Aşkale'ye yollamıştı. Romanı anlatmayalım ama onlar da orada kâğıt oynamıştır, gazetelerde de resimleri çıkmıştır.

C.A.: Hemen hemen tüm romanlarda ikili bir karakter dinamiği var. *Beyaz Kale*'de Efendi ile Köle, *Kara Kitap*'ta Galip ile Celâl, *Kar*'da Şair Ka ile Orhan Pamuk ve son olarak *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal ile Orhan Pamuk. Bu dinamik romancı olarak size ne gibi imkânlar sunuyor?

O.P.: Özellikle Batı'da romanlarımın temel temasının kıskançlık olduğu yorumu sık sık yapıldı. Bu görüşe katılıyorum. Çocukluğumda ağabeyimle aramızdaki çekişme, kıskançlık ve didişme beni çok etkilemiştir. Ama öte yandan daha derinlere inecek olursak, sahip olmadığım şeye sahip olma duygusu diyebiliriz. Batı'ya karşı kültürel kıskançlık, belki kadınlara yönelik cinsel kıskançlık. Benzer şekilde, Amerikan reklamcılığının epey kullandığı "arzu üçgeni" denen teoriye de katılırım. Özetle şöyle der: Bir kadına ya da erkeğe kendi kendimize âşık olmayız. Bir başkası, bir ikinci âşık olur, onun bakışı bizim aşkımızı belirler. Bu da kıskançlıkla ilgilidir.

Gençliğimde ruhum şekillenirken ağabeyimle yaşadığım kıskançlıklar çok belirleyici oldu. Sözgelimi yeni bir dergi çıkar, *Fenerbahçe* dergisi... Ağabeyim bütün sayılarını toplar, koleksiyonunu yapardı. Ne bileyim, çikletten, çikolatadan çıkan resimlerin birden yüze kadar hepsine sahip olur ve bana vermez, bende kıskançlık uyandırırdı. Koleksiyon yapma merakım, yani koleksiyonculuk, ki bu romanın irdelediği konulardan biridir, ağabeyime duyduğum kıskançlıkla birlikte ruhumu şekillendiren bir şeydir. Koleksiyon yapma fikrinin ardında kıskançlık da vardır, birbirine çok yakındır. Koleksiyoncular çoğu zaman topladıkları şeyleri tüketmezler. Hatta belki kitap koleksiyoncusu için birinci şart kitapların okunmamasıdır ama kitap koleksiyoncusu, sözgelimi Varlık Yayınları'nın 128 numaralı klasikler dizisinden 127 numaralı kitap kendisinde yoksa bundan büyük bir huzursuzluk duyar.

Sorunuza daha çok, bu romanda işlenen temalardan biri olan "koleksiyonculuk" üzerinden yanıt verdim. *Masumiyet Müzesi* bir yönüyle kıskançlıkla da ilgili. Kıskançlık ile koleksiyon yapma arasındaki ilişki; sahip olamamak ve bir başkasının sahip olduğunu düşünmekle gelen kıskançlık. Bu roman bu temaları da irdeliyor. Bunu şimdi daha açık görüyorum.

Ruhsal olarak biçimlenme safhasında olduğum yıllarda ağabeyimle bu konularda çok didişirdik. Hep yanlış anlaşılıyor, ağabeyimle aramız çok iyidir aslında ama geçmişte, bu rekabet şekillenmemde epey etkili oldu. Bunları hiçbir düşmanca bir duygu beslemeden, ona saygıyla anlatıyorum.

Kısacası koleksiyonlar aynı zamanda da bir statü belirtisidir, yani toplumda yerimizi gösterir. Ağabeyim, "Ben artık bunları top-

lamıyorum" dediğinde başka bir statüye geçiş yapıyordu. Bense hep arkadan gelirdim.

Tabii bir de işin felsefi boyutu var. Derrida'nın da felsefi olarak irdelediği ikilikler: İyi-kötü, Doğu-Batı gibi... Sözünü ettiğimiz öyle bir ikilik değil. Daha çok mücadele içinde olan, mücadele sırasında kendini belirleyen ama birinin ötekine üstün geldiği bir ikilik de değil. Bir mücadele ve kıskançlık dürtüsü daha çok benim yaşadığım.

C.A.: Biraz da romandaki karakterler üzerinde duralım. Bir kurban konumunda olan güzel Füsun'la başlayalım, romanın başlarında aslında Kemal'le bir özgürleşme yaşıyor, soyunduğunda içinden "sağlıklı, hayat dolu bir kadın" çıkıyor. Ancak sona doğru kaçınılmaz olarak...

O.P.: Hiç de kaçınılmaz değil!.. Kitabın ruhunda bana kalırsa evlendiği erkekle kendisine âşık Kemal'in artist olmak isteğine mâni oldukları bir kadın var. Sonu hiç de kaçınılmaz değil, Füsun pekâlâ Ortadoğulu ve baskıcı olmayan, hoşgörülü bir erkekle evlenebilir, hem aktris olup hem de bir burjuvayla mutlu bir evlilik hayatı sürebilirdi. Aktris olmak ayıp bir şey değil neticede. Kendi romanımı yorumlayacak olursam bana kalırsa erkekler kıskançlık içindeler, sevdikleri kadının meşhur olursa kendilerine sadık kalmayacağını düşünüyorlar. İki erkek de Füsun'un ünlü, başarılı, bağımsız bir kadın olmasını istemiyor. Belki şöyle de denebilir, Füsun'un hayatının mahvolması, aktris olamaması, kaçınılmaz bir erkek kıskançlığının sonucu. Karısının başarılı olmasını istemeyen erkeğin kıskançlığı bu, çünkü Füsun başarılı bir aktris olursa herkesin ona asılacağından korkuyor. Onun özgürleşmesi korkunç bir güvensizlik yaratıyor erkeklerde, ne yazık ki Füsun'un trajik ya da üzücü sonunun ardında bu gerçek var.

Füsun'da kendisi olabilen bir yan var. Belki gündelik hayatta hazırcevap oluşunda ortaya çıkıyor bu yanı. Öte yandan da kendisine uygulanan baskıyı da içselleştirdiğini düşünüyorum.

C.A.: "Kendisi olabilen bir yan" saptamanızdan yola çıkarsak, bir bakış açısıyla belki de bu kültürde kendi olamadığı için intihar ediyordur?

O.P.: Emin değilim. Çünkü Füsun en sonunda isyan etmiyor onlara. İsyanı, sonundaki intihar, ancak intiharla isyan ediyor diyebiliriz. Ama Füsun ne yazık ki "İkinize de yeter!" deyip Yeşilçam'dan ya da o çevreden üçüncü bir adam bulup kaçamıyor. O iki adamın esiri olarak kalıyor.

Bu noktada dizi hakkında da bir şey söylemek istiyorum. Dizi çok güzel olmuş, çok beğendim. Ama ona tabii ki rejisörü Zeynep Günay bir yorum katmış. Romanda Füsun'un intihar edip etmediği, araba kazasının intihar olup olmadığı muğlak bırakılıyor. Neticede Füsun'un sevgiyle bağlı olduğu o köpek karşılarına çıktığı için belki direksiyonu çeviriyor ama Kemal'le olmayacağını anladığı, ona çok kızgın olduğu ya da bu dünyada aktris olamayacağını anladığı için, "yetti artık" diyerek intihar ediyor da denebilir. Bunu bilemiyoruz. Ama dizinin sonunda bir yorum getirilmiş. Halbuki romanda orası muğlak.

Evet, Füsun dürüst, kendisine ve biz okurlara karşı dürüst ama bütün mücadelelerinde yenilgiye uğruyor. Eğer intihar ediyorsa bütün mücadelelerinde yenilgiye uğradığı için intihar ediyor.

Çünkü en nihayetinde bütün istediği ikinci sınıf kocasından kurtulup Kemal gibi biriyle evlenmekti. Çok acı çekti. İstediğine ulaştı. Mutlu bir şekilde Avrupa'ya gidiyorlar. Ama birdenbire... Felsefi açıdan yorum getirecek olursak, –eğer intiharsa tabii– yenilgisini anladığı için intihar ediyor. Romanımı yazarken bilerek muğlak bıraktım, tıpkı *Beyaz Kale*'nin sonunda olduğu gibi... *Beyaz Kale*'nin sonuyla ilgili bazı okurlar hâlâ sorarlar: "Kim kimin yerine geçiyor?" "Batılı, Doğulunun yerine mi geçti?" "Kaldılar mı?", anlayamadıklarını söylerler. Yazarın ve metnin ima ettiği de budur gerçekten. *Masumiyet Müzesi* romanımda da yazarın ve metnin ima ettiği budur. Bazan yazarın niyet edip metnin niyet etmediği anlamlar da çıkar. Onlar güzel anlamlardır. Şunu yapmak benim için hiç zor bir şey değildi: Füsun'un sonunda arabayı ağaca vurmasının intihar mı olduğu, yoksa acemi bir şoför olarak köpekten kaçınayım derken kaza mı yaptığını açık şekilde anlatmak. Bile bile muğlak bıraktım. Dizi filmde ise bile bile kendini öldürüyor. Yani intihar ediyor demeye getiriyor.

C.A.: Füsun'un bu davranışı yani başka türlü davranamaması biraz da o dönemin kültürel kodlarıyla çok ilişkili değil mi?

O.P.: Hayır, değil. En sonunda zengin bir koca buldu. Tamam, o koca geçmişte ona kötü davrandı, aktris olmasına mâni oldu. Ama şimdi onunla Fransa'ya gidiyorlar. İkinci sınıf kocadan da kurtuldu. Artık önü açık. Hayal ettiği her şeyi elde etti...

Bütün yaşadıklarını hatırlayarak da intiharı seçmiş olabilir. Ya da bu erkeklerden, Ortadoğulu erkeklerin dünyasından haklı olarak nefret ettiği için de intihar edebilir. Ama önünde iki seçenek var. Roman da bu iki seçenekten birine hak verecek açıklıkta değil. İkisini de son ana kadar canlı tutuyor.

C.A.: Gelelim Sibel'e. O da aslında karmaşık bir karakter. Sözgelimi bekâret konusunda ait olduğu sınıfın tabularına karşı geldiği söylenebilir. Ayrıca nişan sonrası Kemal'in yaşadığı buhran süresince ona fazlasıyla anlayışlı ve sabırlı davranıyor.

O.P.: En nihayetinde Sibel kendi sınıfında kaldı, büyük bir zorluk yaşamadı. Hatta son seçimiyle biraz da Kemal'e adeta şunu demiş oluyor: "Ha Kemal ha Zaim... Fark etmez." Kemal'le yaşayacağı, yaşayabileceği, hayal ettiği hayatı Kemal'in yakın arkadaşı Zaim'le yaşıyor. Ama Füsun sınıf atlamak istiyor. Aktris olmak istiyor. Bunun için mücadele ediyor. Sonra da yeniliyor. Canhıraş bir mücadelesi var.

Kemal'inki de canhıraş bir mücadele... Anlaşılmaz bir şekilde bütün hayatını bir kadın için ya da işte aşk dediğimiz o fikir için feda ediyor.

Sibel'le ilgili söyleyeceğim şu, duyduğum, bizzat tanık olduğum bir hikâye: "Şu senin yaşadığın aşk var ya şekerim. Aşk değil bir hastalık. Ve ben seni bu hastalıktan kurtaracağım." Bu ilginç bir şey. Ama bunu kafadan uydurmadım, duydum... Öte yandan Sibel'in, annelerin oğullarına uygun göreceği, evlenebilecek bir kadın olduğunu söyleyebiliriz. Bence romanda hiçbir hata yapmıyor. Çok düzgün bir karakter. Ve roman da onu düzgünlüğünden dolayı küçümsemiyor, yargılamıyor. Ama ilgilenmiyor da. İlgilenmiyoruz da.

C.A.: Kemal'in annesi Vecihe Hanım da romanda önemli bir yer tutuyor. Geleneklere bağlılığı, sahte değerlerin üzerine kurulu ha-

yatıyla Kemal'in de mahkûm olduğu o dünyanın adeta kontürlerini belirliyor. Ayrıca cenazeler sırasındaki tutumu, mesafesi de ilginç.

O.P.: Şimdi bulunduğumuz yerden az ötede, biraz aşağıda Teşvikiye Camii'nden kalkardı cenazeler. Yüksek rütbeli askerler falan olunca ta Nişantaşı Meydanı'na kadar önce araba, sonra çelenkler önümüzden geçerdi... Süleyman Demirel'den İnönü'ye herkes geçerdi buradan cenazelerde. Biz de balkonlardan, amcamın katından bakardık. Teşvikiye Camii'ne bakan evlerde de tanıdıklarım vardı. Onlar camiyi de seyrederlerdi. Eskiden Teşvikiye Camii'nin çevresindeki kortej, cenazeden sonra bir de caddeden geçerdi. "Kortej," denirdi, "şuraya kadar, Nişantaşı Meydanı'na kadar yürüyecek." Kısacası Nişantaşı Teşvikiye Caddesi'ndeki apartmanlardan cenaze seyretmek gelenek gibi bir şeydi. Çok iyi hatırlıyorum, ailecek Süleyman Demirel'den evvelki Adalet Partisi'nin kurucusu Ragıp Gümüşpala'nın cenazesini seyrettiğimiz bir seferinde, misafirliğe gelen biri için halam, "Aa! Bize cenaze seyretmeye gelmiş bu!" demişti. Hayal ettiğim Kemal'in evi de az ötede köşedeydi ve Teşvikiye Camii'ni görüyordu. Cenaze seyretmek buranın yerlisi için günlük hayatın bir parçasıydı aslında.

C.A.: Öte yandan kullanmadığı eşyaları Kemal'in deyimiyle "Merhamet Apartmanı'na sürüyor." Kemal'in yaptığının tersini yapıyor gibi.

O.P.: Çocukluğumda içinde yaşanmayan, toza bulanmış eşyalarla dolu apartmanlar çok gördüm. Birkaç örnek vereceğim. Birincisi, Şişli Camii'nin karşısında bir ev vardı, şimdi o yıkıldı, yerine yenisi yapıldı. Dedemle anneannem birlikte otururlardı, üç katlı bir evdi. Dedem İstanbul Üniversitesi'nde hocaydı ve başarılı bir avukattı. Ev eşya doluydu, kütüphanesi var, sobası, mobilyalar, her şey şıktı. Ama dedem ölünce –kendisini görme şansım olmadı, ben 6 aylıkken ölmüş–, anneannem kırk yıl o evin bir odasında tek başına yaşadı. Evin diğer kısımlarını terk etti ve sanki gecekonduda yaşar gibi tek bir odada, elektrikli sobayla barındı. Mutfağa girip yemeğini bile pişirmezdi. Teyzem ona her gün yemek pişiriyor, şoförle sefertasında yolluyordu. Ama evin geri kalanı terk edilmiş, bütün eşyaları toz içindeydi. Çok büyüleyiciydi benim için, bir parmak toz... O zamanlar eski gazeteler ve şişeler atılmaz saklanırdı.

Anneannem o büyük eve hırsız girmesinden ve yalnızlıktan korkardı. Evin girişine ve başka yerlerine hiç kullanılmayan erkek eşyaları koyardı. Eve girersin ve sağa sola asılmış bir sürü erkek paltosuyla karşılaşırsın, hatta oraya buraya kılıçlar bile koyardı... sanki içeride erkek varmış gibi.

Bir başka örnek: Yine o dedemin yaptırdığı, benim de uzun süre oturduğum Cihangir'de bir apartmanda annemin de payı vardı. Resim yaptığım dönemde atölye olarak kullandım orayı. Gene annemin kullanmadığı ya da anneannemden kalan bir sürü eşya vardı. Aynı şekilde yerlerde kitaplar, küllükler, yataklar, benzeri eşyalar... Bunlar da beni ilgilendirir, büyülerdi. O odaların perdeleri hep çekilidir, sokaktan sesler süzülerek gelir. Bunlardan çok gördüğüm gençliğimde, göreceli olarak İstanbul şimdiki gibi kalabalık ve pahalı bir yer değildi, bu insanların boş evleri vardı ve buralara kullanmadıkları eşyaları yığarlardı. Tabii varlıklı bir kesimdi bu, Kemal'in ailesi gibi... Kısacası tanık olduğum bir şeyi anlatıyorum orada.

C.A.: Biraz da Kemal Basmacı'dan bahsedelim. Birçok karşıtlığı içinde barındırıyor. Bir yönüyle Batılı gibi ama Batı taklitçiliğini, ait olduğu sınıfın sahteliğini eleştiriyor hatta eski İstanbul'u arıyor. Bir yönüyle de hayatını feda eden bir âşık.

O.P.: Kemal romanımın ana karakteri. Romanda belki de en çok o konuşuyor. Onun sesinden, ona yakın konumdan okuyoruz romanı. Kemal zaten romanın kendisi. Romancı küçük karakterler hakkında konuşabilir, onların hangi işlevi gördüğünü, ne gibi özellikleri olduğunu söyleyebilir belki ama ana karakter bir yerde romanın kendisidir.

En azından şunu diyebilirim: Birçok yanlarıyla bana benzer. Benden sanırım 5 yaş büyüktür. Sınıfsal olarak da benzer, o da Nişantaşı'nda yaşıyor, ağabeyi benzer bir eğitim almış. Yaşadığı yerler, ailesi, çevresi benimkine benziyor tabii. Gerçi şimdi öyle görmüyorum ama, bir şekilde arkadaş çevresi, kültürü de... Annesinin "Aşağıdan sana et aldırayım, pirzola yer misin?" demesi yine benim hayatımdan çıkma bir şey.

Bir yandan da o hayattan düşüyor, onun dışına itiliyor. Uygun olmayan kızla aşk yaşadığı ve bunu toplumdan saklayamadığı için

dışlanan biri. Ya da dışlanmasını kendi kendine benimseyip öfkeli bir ruh halini benimsiyor veya sevdiği kadını yüksekçe bir yere koyup kendine yeni bir kimlik inşa ediyor.

Bana gelince, o zamanlar, yani gençliğimde yazar olmak istediğim ve solcu olduğum için çevremde pek çok insan bana adeta acırdı. Ayrıca olduğumdan daha çok solcu gözükürdüm çevreme. Çünkü o dönem, 70'lerde tüm yazarlar solcuydu, ruhen olmasalar bile solcu görünmek isterlerdi. Çünkü solculuğun bir yarısı da laiklikti, laikliğe vurguydu. Her neyse, yazar olduğum ya da olmak istediğim için de babamın tarafı bana acırdı çünkü açık şekilde para peşinde koşmadığım, başarılı olamayacağım anlamına geliyordu yazar olmak. Kemal'e acıdıkları gibi bana da acırlardı.

Bir çeşit ait olduğun sınıftan düşmek gibi bir şeydir bu, Kemal aşkı için, ben de romancı, edebiyatçı olmak için... Dışlanmış olmak ya da ait olduğu sınıfın kendisinden beklentilerini yerine getirememek Kemal'le ortak noktalarımız. Kemal'in küçük bazı özellikleri bana benzer. Ama ben bir kadın için bütün hayatımı hiçbir zaman yakmadım.

C.A.: Kemal'in sayılara takıntılı oluşu da dikkatimi çekti.

O.P.: Evet, farkında değilim ama o noktada Kemal benim aslında... Karakterlerime kendimden pek çok şey veririm ve bunu da çok sıradan bir şey gibi yaparım. Ama şimdi düşününce bütün roman kahramanlarım ya da anlatıcı seslerin rakamlara takıntılı olduğunu fark ediyorum.

C.A.: Kemal, en başta "Hayatımın en mutlu ânıymış, bilmiyordum" sözleriyle başlıyor. Sonunda da "Herkes bilsin çok mutlu bir hayat yaşadım" diyerek bitiyor. Başlangıçtaki cümle tek bir ana işaret ederken bitiş cümlesi bütün bir hayatı kapsıyor aslında.

O.P.: Roman mutluluk, hayat ve bilmek kelimeleriyle yapılmış iki cümleye sandviç olmuş bir metindir diyebiliriz. Bence Tolstoy da böyle düşünür: Tolstoycu düşünce, ister din açısından olsun, ister ideoloji olsun ister siyasal öfke olsun, hayatın anlamının mutluluk olduğunu savunur. Ben de hayatın mutluluk arayışı olduğuna, en temel kavramın *mutluluk* olduğuna inanırım. Kendim mutlu olmak için yaşamadım; başarılı romancı, sanatçı, bir şey olayım enerjisi

mutlu olmak kadar önemliydi benim için. Ayrıca pek çok yerde benim kahramanlarım hayatın anlamı mutluluk değil derler. Ben de öyle düşünüyordum. Ama mutluluk tabii ki bir romana bakınca en önemli kavramdır. Benim kuvvetle aksi yönde düşünmeme rağmen. Bir de zaten yüzeysel mutluluk var, radikal mutluluk var. Kimisi bir dava için işkence görmeyi bile mutluluk olarak görebilir. Ama orada tabii bir yenilgi de vardır.

C.A.: Kemal kitabın sonundaki beyanında sanki çok mutlu bir hayat yaşadığını kanıtlama çabasında.

O.P.: Romanın sonunda Kemal "Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım" derken elbette "herkes" diyerek ondan Sibel'le evlenmesini bekleyenleri kastediyordu. O hayatı yaşamadığı için herkes onu küçümsüyor, onunla alay ediyor. Zaten burjuva ortamındayız. Kendilerinden farklılaşmış biri hakkında konuşup duruyorlar. Kemal de bunun fazlasıyla farkında ve bu farkındalık ilişkisini de etkiliyor. Takıntı ve inat haline getirmesine neden oluyor bence. (Yine romanımı yorumlamaya başladım.) Bununla beraber o ses olmadan yaptığı şeyi manalı da bulmuyor. Belki de Kemal hakkında söylenenleri, "Vay be! Kıza ne kadar âşık oldu. Yaktı kendini!" dediklerini duyduğunda bundan gizli gizli bir gurur duyuyor. Var mıdır acaba, Batılıların aşk kültü dediklerinde olduğu gibi... yani aşkı yüksek bir yere koyduğuna inanmadan âşık olabilen? Belki bütün aşk hikâyelerinin ardında o aşk üçgeni vardır. Ve aşk ideolojisinde aşkı yüceltme, evet, belki kendini kanıtlama, iddialı bir aşkta kendini kanıtlama çabası vardır. Toplumun ve kültürün çıkardığı sese karşı olma ya da o sese katılarak daha da büyük bir şey yapma azmi de vardır. *Masumiyet Müzesi*'nde, bir parça Kemal'den de yardım alarak, aşk yüksek bir yere, bir kaide üzerine konmuyor. Aşkı başa gelen bir trafik kazası olarak alıyor. Bu fikir romanda birkaç kere tekrarlanıyor. Aşk öyle, o kadar tatlı, popüler müzikteki gibi övülecek bir şey değildir bu romanda. Bir defa gerçek bir aşksa, başa bir trafik kazası gibi gelir. Bu kadına ya da erkeğe niye âşık olduğunu kimse anlayamaz, bu düşüncelerin varyasyonları romanda var. Ve bu yüzden aşk denen trafik kazası yüzünden saçma bir acı çekeriz. Kültür aşkı yukarı bir yere koyar. Ve unutmayalım ki romanımızda bir trafik kazası var.

C.A.: "Aşk kültü" dediniz. Neden aşkı konu alan eserlerin hemen hemen bütününde ölüm vardır?

O.P.: Evet, çok düşündüm bu konuyu. Bütün aşk romanlarında bir melodram, bir kayıp, bir gerçekleşmeme duygusu olabilir. Hani biraz daha deneysel konuşacak olursak, belki de baştan sona mutlu bir aşk romanı yazabilmek mümkündür. Yani araya hiçbir engel girmiyor, her istedikleri oluyor. Evleniyorlar, sevişiyorlar, istedikleri çocukları yapıyorlar, istedikleri paraları var. Hiçbir sorun yok ve her şey güzel. Böyle bir romanı sinik olmadan, alaycı olmadan yazmak mümkün mü? Değil...

C.A.: Belki Nabokov'un *Ada ya da Arzu*'su bir parça öyle bir roman.

O.P.: Belki... Ama o romanı yazmak istemezdim. Karakterler çok üstünler, çok ayrıcalıklılar, "Bakın ben ne üstünüm, ne başkayım, ne aristokratım..." Bu bakımdan *Ada*'yı sevmem, bir noktadan sonra verdiği zahmete değecek bir roman olmadığını düşünüyorum. Ama elbette değişik bir roman.

C.A.: Kemal'in durumunda aşkın zaman zaman bir arayışa, deyim yerindeyse ruhani bir yolculuğa dönüştüğü anlar da oluyor sanki...

O.P.: İki türlü arayış var. Bir Füsun'u arıyor, bir de Fatih Oteli'nde geçen bölümlerde olduğu gibi, Kemal'in Nişantaşı'ndan dışarı çıktığı, başka yerlere gittiği bölümler var – dizinin rejisörü Zeynep Günay o kısımlarla çok meşgul oldu ve çok gurur duydu. Evet, bir yanıyla tabii ki aşk bir vesile en sonunda, tasavvufi yolculuk gibi Tanrı arayışında bir vesile. *Kara Kitap*'ta Celâl Salik'in aldığı yol, katettiğimiz yol, yolda karşılaştıklarımızdır. Kemal de Füsun'u ararken akşam aynı televizyona bakan orta sınıfları keşfediyor. Aslında kendisi Nişantaşı'ndaki sözümona "üst" sınıfların da aynı orta sınıf olduğunu anlıyor, biz de anlıyoruz.

Ben bu romanı yazarken Türkiye'de bir şeyler değişti, onun altını çizmek istiyorum. Bu romanın geçtiği 1970'lerde Türkiye'de televizyonun, yani TRT'nin yayınlara başladığı döneme dair, o siyah beyaz televizyon kültürüne ait ilginç bir şey keşfettim ve şimdi o kayboldu. Alt sınıf, üst sınıf, çalışan sınıf... bu kesimler televizyonu

hep birlikte köy kahvesinde izlerlerdi. Kadınlar, evde televizyon yok, seyredemezlerdi. Erkekler ise futbol maçı seyretmeye kahveye giderlerdi. Sonraları evlere televizyon girdi ve dizi filmler seyredilmeye başlandı. Ama gerek alt sınıf gerek üst sınıf herkes aynı şeye bakar, aynı şeyi izlerlerdi ve ben buna hayret ederdim. Bu konuda değişim oldu, şimdi herkesin kendine ait web sitesi, kendine ait platformu, kendi televizyonu var. Şimdi tüm kesimlerin seyrettiği bir diziyi hayal etmek zor.

Evet, bunun altını çizmek istiyorum, kitabın adının *Masumiyet Müzesi* olması biraz da bununla ilgili.

Ben şaşardım. Üst sınıf, zenginler, en sofistike eşyalarla dolu harikulade evleri var. Ama onlar da aynı TRT melodramını seyrediyorlar. Diyelim köy kahvesindeki insanlarla aynı heyecanı paylaşıyorlar. İşte o dönemde bu insanların... yani alt ve üst sınıfın kültürel olarak biraz masum olduğunu düşünüyorum. Biliyorsun masum kelimesinin, Türkçede de var ama İngilizce karşılıklarında özellikle şu anlam da var: Suçsuz olmak.... Bir konudan haberdar olmamaktan yani suçtan bihaber olmaktan geçiliyor herhalde bu ikinci anlamına. "I am innocent of this" yani bu bilgiye sahip değilim. "Innocence" biraz da saf ama bilgisiz saf, kültürsüz saf anlamında kullanılır. Kahramanlarım her akşam aynı televizyondaki aynı melodramlara bakarken ve aynı konularla geyik yaparlarken... üst sınıflar da aynı geyikleri yaparlardı ve bu insanların hepsinin masum olduğunu düşünürdüm. Kısacası kültürel masumiyet de söz konusu. Kültürsüzlük de diyebilirsin buna, az kültürlülük de.

90'lara kadar üç kanal vardı Türkiye'de. Bu kanallarda da siyah beyaz yayın yapılırdı. Ve herkes aynı şeyi seyrederdi. Bu tablo, benim kafamdaki sınıf yapısına hiç uymazdı. Herkeste aynı duygulanmalar yaşanıyor, bu nasıl mümkün oluyor? İşte bu bütün bir kültürün masumiyeti gibi bir şey. Öyleyse romanın adındaki "masumiyet"le kastettiğim yalnızca Füsun'un bekâreti meselesi değil, tüm bu insanların kültürel masumiyetidir. Bu netlikte ilk defa söylüyorum bunu, anlatması zor bir şey. Çünkü 70'lerde olmuş, o dönem için geçerli, geçici bir dönem. Oysa şimdi herkes başka başka şeyler seyrediyor.

C.A.: Buradan romandaki Yeşilçam kültürü temsiline geçebiliriz. Aslında hemen hemen bütün romanlarınızda yaptığınız bir şeyi burada da yapıyorsunuz, popüler bir janrı alıp ona edebi bir boyut katıyorsunuz.

O.P.: Melodram olmadan aşk romanı olmaz. Aragon'un yazılmış en güzel aşk romanı dediği Cengiz Aytmatov'un *Cemile*'si, o da melodramatiktir. Her başarılı aşk romanında melodram vardır. Aragon'un kendisinin yazdığı *Aurélien* –bence yazılmış en güzel aşk romanıdır–, o da melodramatiktir. Aşk nihayetinde melodramatik bir duygudur. Melodramdan kaçabilen aşk romanı olmaz.

Sorunun janrlarla ilgili kısmına gelirsek, gerçekten benim romancılığımın sırrı bilinen janrları, biçimleri, tarzları, üslupları almak ve karıştırmak. Bunda sonradan gözden düşen 1980'lerdeki Amerikan postmodernizminin etkisi de oldu.

Ama benim kafa yapım böyle biraz da, kolaj gibi aynı anda beş altı şeyi yan yana koymak şeklinde işliyor. Bütün yenilikler böyle ortaya çıkar, aynı anda birçok şeyi yan yana, üst üste getirip deneme yapan meraklı insanlar sayesinde olur... Hiç beklenmedik bir şey ortaya çıkarırlar. O nedenle sanatta kurallarla; edebiyatçı ya da teorisyenlerin kategorize etme, kalıplar yaratma, gelenekler belirlemesiyle hem ilgilenirim hem de ilgilenmem çünkü yenilik hep birbirine uymaz, karışmaz denen şeyleri karıştırmakla çıkar ortaya.

C.A.: Romandaki kültürel ve siyasi atmosfer ve İstanbul görüntüsü kimi zaman romanın kahramanı gibi arka plandan ön plana geçiyor.

O.P.: Buna bir şey diyemem gerçekten. Belki bu konuda bir romancı olarak taktiğim ve siyasetim her zaman şudur: Manzara ya da tasvir edilen eşyalar –belki ilkel bir düşünce ama buna inanırım– karakterlerin duygularını –dolayısıyla okuyucunun hissedeceği duyguları– abartmak, temsil etmek, büyütmek, manalandırmak, nadiren de kontrast, çelişki yaratmak için kullanılmalıdır. Sözgelimi yeni-romanda her şey, tasvir üzerine kurulmuştur ama tasvirde başlıca amaç antropomorfizm yapmamak, yani insan merkezli bakmamaktır. Benim edebiyatımda tam tersidir, antropomorfik olmalıdır; karakterlerin duygularını bir karşı ses ya da abartan,

büyüten bir ses olmalıdır manzara tasvirleri. Ama elbette turistik de olmamalıdır.

C.A.: Geriye dönüp baktığınızda *Masumiyet Müzesi*'ni diğer romanlarınızdan daha farklı buluyor musunuz? Doğu-Batı meselesi diğerlerine kıyasla o denli önemli bir yer tutmuyor sanki...

O.P.: Bu romanda Doğu Batı, Batılılaşma, Batı'dan aldıklarımız hakkında çok özgün şeyler söylemiyorum. Onları *Beyaz Kale*'de, *Kara Kitap*'ta ya da siyasi olarak *Kar*'da söyledim. Burada söylediklerim, sözgelimi İspanyol müze ziyaretçisinin söylediklerindeki gibi: "İşte! Barcelona'da bizde de aynı telefondan vardı!" Burada aslında konu, romanın vurgu yaptığı şey "biz çok farklıyız" hissi ya da aramızdaki farklılıkların dramlaştırılması değil. Daha bir ev içindeyiz ve aşkla ilgili düşünüyoruz. Aşk, bir kaza mı? Kader mi? Mutluluk mu? Eşyalarla ilgisi, eşyaların hatırlattıkları, büründükleri bu nitelik... Ya da sınıftan düşme, dışlanma, saplantı. Veyahut televizyon programlarının masumiyeti, melodram gibi konularla ilgiliyim burada.

C.A.: Özellikle Batı'da kimi eleştirmenler *Masumiyet Müzesi* ile *Lolita* arasında benzerlikler bulmuş.

O.P.: Belki bir aşk romanı olduğu için ve kızla erkek arasında yaş farkı olduğu için ama Füsun Lolita değildir. Füsun 18 yaşından büyüktür. Aslında Lolita'nın bugünkü problemi –Amerika'daki yayıncılardan duyduğum kadarıyla– tamamen yetişkin bir adamın reşit olmayan bir kıza sarkıntılık etmesi üzerinedir ve herhalde yakında kafası uçurulacak bir klasiktir.

Ama madem Nabokov etkisinden bahsediyoruz, asıl başka bir etki söz konusu bence; Nabokov'un *Pale Fire*, Türkçesi *Solgun Ateş* adlı romanından etkilenme söz konusu. Bu romandan benden önce etkilenen, daha derinden etkilenen Türk yazarı ise Oğuz Atay'dır. Ölmüş bir şair ve elimizde şiirleri var. Sonra başka birisi o şiire yorum getirerek mısralardan, dörtlüklerden faydalanır. Ben romanı notlandırılmış bir katalog olarak düşünürken daha çok *Solgun Ateş*'in etkisi altındaydım. Yani romanımda Füsun'un küpesi, onun hikâyesinin anlatılması *Solgun Ateş*'teki şiirin olay örgüsü eşliğinde şerhi gibidir. Aynı şekilde Oğuz Atay da *Tutunamayanlar*'da

benzer bir şey yapar, bir dizeden yola çıkıp bir buçuk sayfa yazar. Oğuz Atay o dönemde bir röportajında kurnazca *Lolita*'nın yazarı Nabokov'dan etkilendiğini söylemişti. Ben de romanı okuduğumda 23 yaşımdaydım. Benim gibi saflar, *Lolita*'yı okuyup durmuş ve nasıl etkilendiğini anlamaya çalışmıştı. Ama asıl etkilendiği roman *Solgun Ateş*'tir.

C.A.: O dönemde Atay'a yakın bir kişi, bana Atay'ın *Solgun Ateş*'i kitap olarak bildiğini ama aslında okumamış olduğunu söylemişti.

O.P.: Benim için de Umberto Eco'dan etkilendiğimi söylerlerdi. Evet, ben de kitabı aldım, edindim, okumadım. Ama etkilendiğimi kabul ediyorum. *Solgun Ateş*'i okumak şart değil ki! Bir şiir var, sonra da yorumlar var. Okumasına gerek yok. Görsel bir etkilenme... O zaten suçunun itirafıdır aslında. Çünkü romanı okumak gerekmiyor o yapıyı almak için.

C.A.: Biraz da romanın etrafındaki konuları konuşalım. Başta resim olmak üzere diğer sanat dalları yazınınızı nasıl etkiledi? Görsel sanatlar ile edebiyat arasındaki ilişkiyi nasıl yorumlarsınız?

O.P.: Yanıtım uzun olacak. Bir resimsever hatta resim yapmış biri olarak resim ile edebiyat arasındaki ilişkiye "etki" diyemem, daha derin bir ilişki. "Etki" kelimesi, edebiyatla olan ilişkiyi nitelemede yetersiz kalıyor, bence ikisi birdir aslında.

Columbia Üniversitesi'nde profesörüm. Bir zamanlar bir ders verdim, edebiyat ile sanat arasındaki kesişme noktalarını irdelemek üzerine kuruluydu. Sözgelimi Platon'un "Mağarası"ndan Borges'in bir hikâyesine bir hat oluşturmaya çalışıyorduk. Ya da Balzac'ın *Kayıp Şaheser* adlı romanından yola çıkıp Goethe'nin *İtalya Seyahati*'nde Milano'da gördüğü *Son Akşam Yemeği* resmini betimlemesini –kelime kelime anlatır resmi– inceliyorduk. Seminerde şunu anlamaya çalışıyorduk: Hangisi önce gelir? Ve şu sonuca varıyorduk: *Son Akşam Yemeği* resmi, "Son Akşam Yemeği" metninden önce gelir. Örneğin ekfrasis konusunu ele alalım. Akademisyenlerin fazlasıyla ilgilendiği bir konudur. Sanat eserlerini, mimari yapıları, heykelleri kelimelerle anlatma sanatına ekfrasis denir. O eserleri görmüş biri görmemişlere kelimelerle anlatır. Seminerde şu

mesele üzerinde duruyordum: Önce kelime mi vardır yoksa resim mi vardır? Yuhanna İncili'ne göre "Başlangıçta söz vardı." Acaba? diye cevap vermek isterim buna. "Başlangıçta söz vardı..." Tanrı, Allah. Felsefe, yüksek düşünce... her şeyi anlamlandıran yüksek düşünce... Evet, bunlar söz konusu olduğunda, "Başlangıçta söz vardı." Ama günlük hayata, özellikle de romanın meşgul olduğu günlük hayata gelince başlangıçta görüntü/resim/imge vardır. Karnımız acıkınca aklımıza yazı olarak döner kebap değil, döner kebap resmi gelir. Cinsel istek duyduğumuzda kafamızdan cinsel istek kelimeleri geçmez, çıplak bir insan vücudunun görüntüsü, imgesi belirir gözümüzün önünde.

Öte yandan Tanrı deyince gözümüzün önüne bir düşünce gelmez. Ya da kıskançlık dediğimizde belki gelir, belki gelmez... O nedenle, gerçekten de başlangıçta kelime mi, kavramlar mı vardır? Ya da önce resim mi/imge mi vardır? Verdiğim seminerde öğrencilerle birlikte düşünmeyi öğrenmek, bu konuların üzerinde durmak istedim. Hiçbir zaman bunu istediğim gibi gerçekleştiremedim. O dersin sonunda şunu demek isterdim öğrencilere: Arkadaşlar, bütün bir sömestr bu metinleri okuduk, Borges'ten Platon'a bu konuları irdelemeye çalıştık. Şimdi kapayalım gözlerimizi, kafamızdan bir düşünce geçirelim. Şimdi açın gözlerinizi. Kafanızdan bir resim mi geçti, kelime mi?.. Bence ikisi de. Belki hem hayatımın bir döneminde ressam olmak istediğim için hem de yazar olduğum için edebiyatla resim sanatının kardeşliğine inanıyorum.

Dolayısıyla aradaki ilişkiye etki demem, sanki daha derin bir şey var, birbirlerine yardım ediyorlar. Kardeş sanatlar denir ya da Horatius'un "ut pictura poesis" deyişi vardı, "resim nasılsa şiir de öyledir..." Şiir de resim gibi duygulara seslenir. Yani resim de edebiyat da daha derindeki bir şeyi ifade etmek için yarattığımız şeylerdir. Ayrıca benim Harvard'da verdiğim seminerlerden oluşan *Saf ve Düşünceli Romancı* adlı deneme kitabımda şu düşünceyi açıkça savunuyorum: Romancı kafasında bir roman sahnesini önce resim olarak oluşturur. Romancı ne düşünüyor? Sözgelimi öpüşen bir çift var ya da bir Dostoyevski kahramanı öfkeli bir şekilde kapıyı vurup çıktı ve merdivenlerden iniyor. Bu sahneyi önce resim olarak canlandırır. Sonra yazar kafasındaki bu resmi okuyucunun kafasında uyandırmak için bir iletişim aracı olan kelimelere akta-

rır, okuyucu ise kitapla tek başına, o siyah beyaz kelimeleri alıp yazarın kafasındaki resmi bulmaya çalışır. Yazılanları kafasında bir film çeker gibi canlandırır.

Yani roman yazmak ve okumak bir iletişimdir ve hedef okuyucunun kafasındaki resimdir. Ama en önce yazarın kafasında bir resim vardır. Yazar kafasındaki resmi kelimelere çevirir; okuyucu, onu okuyarak yazarın kafasındaki resmi aramaya çalışır ya da birçok eksikleri olduğu için o resmi kendi kafasında tamamlar.

Dizi film de bana bunları düşündürttü. Kemal ne kadar Selahattin Paşalı.... Kemal Tahir ya da Zola'da benzer kalıplar vardır: "Sert kaşların altındaki yeşil gözlerine gölge vuruyordu." İki üç surat betimlemesi klişesini çok sık kullanırlar. Ben hiç yapmam. Yine de okuyucu burada kendisine yakın birini hayalinde canlandırır.

C.A.: Ekfrasis kavramının yazınıza etkisini biraz daha açar mısınız?

O.P.: O halde aynı temadan devam edelim... Başlangıçta ne vardı? Önce, Yuhanna'da olduğu gibi, kelime mi gelir, yoksa resim/imge mi? Ben müze-severim. Özellikle New York'ta boş vakitlerimde sürekli müzelere giderim. Metropolitan 40 dakika mesafededir, cuma-cumartesi akşamları 9'a kadar açıktır. Büyük eğlencedir benim için. Metropolitan bana göre büyük bir müze. Orada kaybolmayı severim. En sevdiğim şeylerden biri de arkadaki metni bilmeden ya da metnin belli olmadığı resimlere bakmaktır. Yani gelişigüzel bir şekilde müzede kaybolmak ve kaynağını, tarihini, ne için, ne amaçla hatta ne zaman yapıldığını bilmeden resimlerle karşılaşmak. Nedir bu, ne anlatıyor diye üzerinde düşünmek. Gelişigüzel, içinizden geldiği gibi bir müzede, resimlerin arasında kaybolursunuz. Gözünüz 18. yüzyıl, bilmem kimin koleksiyonunda bir Çin manzara resmine takılır. Ve bu resim nedir, neyi anlatır diye düşünürsünüz.

Benim için resme bakarken sorduğum en önemli soru şu: "Bu resim ne kadar illüstratif?" Tam Türkçesi var mı emin değilim, belki "tanımlayıcı" denebilir. Yani bir metni ne ölçüde gösteriyor? Ardından şu soru gelir: "Acaba illüstratif olmayan resim var mı?" Var, manzara resmi, diyebilirsiniz? Ama onlarda da tanımlayıcı bir vasıf vardır aslında, Krallar, "Bak bütün bu güzel topraklar benim"

der sözgelimi. Ya da bir toprak ağasının topraklarını, mülkünü gösterir, böylece onun zenginliğini temsil ederler. Manzaranın sadece manzarayı gösterdiği resimler de var elbette. Âdem ile Havva'yı gösteren bir resimde, bacakların arasından manzara görünür ve giderek büyüyerek, o devirde günah kabul edilse bile, kendi başına bir manzara halini alır. Kısacası manzara resmi keşfedilir. Ama dediğim gibi, yine de bir amaca hizmet eder, kralların mülkünü göstermek gibi. Natürmort denen resimlerde eşyaları gösterdiğinde de, ressamın hamisinin, resmin sahibinin altınları ve aynalarıyla ne kadar zengin olduğu gösterilir. İster ülkenin zenginliği ister toprak sahibinin ya da tüccarın zenginliği... gene de hepsinin ardında gizli bir metin vardır.

Masumiyet Müzesi'ni de böyle düşünebilir miyiz acaba? Arkasında bir metin olmayan, illüstratif olmayan bir resim var mıdır acaba? Modernite resmi resim için yapmayı keşfetti. Eskiden resim için resim yapmak saçmalıktı. Bir hikâye olması gerekiyordu arkasında, ister Âdem ile Havva olsun, ister tarihi destanlardan kesitler, ister savaşlardan sahneler ister kralın toprakları ya da ihtişam ve zenginlik nişaneleri olsun. Ama resmi resim için yapmak, bu modernitenin keşfettiği bir şeydir.

Ben de müze gezerken bunun arkasındaki hikâye nedir diye sorarım kendime. Genellikle vardır ve bilmezsin. Böyle çok kitap vardır, sanat tarihçisi ya da entelektüellerin yazdığı, böyle eserleri, resimleri analiz eden, simgesel ya da şifreli yanları keşfeden kitaplar. O kitaplara bayılırım. Hatta böyle bir kitap yazma planım var, sol sayfada resim sağ sayfada da çağrışımlardan ya da betimlemelerden oluşan bir metin. Bir gün muhakkak yazacağım.

C.A.: Biraz da müze hakkında konuşalım ve konuyu genel bir soruyla açalım. Neden bu ev?

O.P.: Çünkü bir adam bir kadına öyle bir âşık oluyor ki onunla ilgili her şeyi biriktiriyor ve onu görmek için gittiği evi, kadının yaşadığı evi bir müze haline getiriyor. Ama ev nerede olacak bilmiyordum. Uzun uzun İstanbul kazan ben kepçe gezdim. Evin yeri âşık olduğu kadının sınıfını belirleyeceği için önemliydi. Önce Nişantaşı'nda bir ev arayabilirdim. O zaman romandaki sınıf farkını vermekte zorlanacaktım ya da Füsun alt sınıftan olmayacaktı. O

evi bulduktan sonra, yani Çukurcuma'daki evi, Füsun'un oturduğu evi satın alınca, hikâyeyi bir de alt sınıf-üst sınıf ekseninde ele aldım. Başta Nişantaşı'nda ev aradım çünkü insanların ancak o zaman müzeyi ziyaret edeceklerini düşünüyordum. Kemal de bir Nişantaşılıya âşık olacaktı ve hikâye yine aynı şekilde ilerleyecekti. Ama Nişantaşı'ndaki evler çok pahalıydı.

İkincisi, bir dönem böyle bir müzeye Türkler gelmez turistler gelir diye düşünüp Sultanahmet ve Galata Kulesi civarında yer aradım. Ve bir yeri az daha satın alıyorduk. Şimdi çok memnunum olmadığına, hâlâ duruyor o yer. Galata Kulesi'ne bakan ve oradan Karaköy'e inen 120 yıllık bir apartmanın yalnızca ikinci katıydı. Lakin bir müze biricik, eşsiz olmak istiyorsa binası ayrı olmalı, diye düşünüyorum. Mevcut binamız köşede olduğu için iki yanını görebiliyoruz. Ama o daire iki binanın arasına sıkışmış bir apartmandaydı. Belki çok güzel ve eskiydi, metrekare olarak da uygundu ama benimki gibi ayrı bir bina değildi. Bence müzeleri müze yapan şey bir de mimaridir.

Yalnız içinde yaşadığımız deneyimi belirlediği için değil, kafamızda o yerin özel bir yer olduğu fikri yer etmelidir. Kendi müzemi yaptıktan ve dünyada bu kadar müze gezdikten sonra şuna inandım: Müzeler bize yaşadığımız sıradan hayatın vermediği bir deneyim verir. Tamam sinema, roman, edebiyat ve film de verir ama müzeler bunu bize bir mekân duygusuyla verir. Diğerlerinde bir sandalyeye oturuyorsun ya da bir kitap okuyorsun ya da bir sahneye bakıyorsun. O nedenle müze mimarisi, müzeciliğin en önemli yanlarından biridir.

Columbia Üniversitesi'nden emekli olmayı düşünüyorum artık. Ama ayrılmadan evvel şöyle bir fantezim var – gerçi hemen hemen tüm akademisyen arkadaşlarım itiraz ederek beni uyardı ama olsun. Columbia'da bir iki yıl daha kalayım, "Müzeoloji" adlı bir department açılsın ve kurucusu ben olayım, bir "Orhan Pamuk kürsüsü" olsun. Ne yapacağız? Sosyoloji, sanat tarihi gibi birçok disiplini kapsayacak. Ama en önemlisi, mimari... Ders programında en önemli yeri tutacak müze mimarisi.

İki yönüyle... Birincisi, çevresindeki, yanındaki binalardan farklı bir yapı olarak müze fikri. İkincisi de müze, hatıralarımız içinde, oturmadan, gezerek dolaştığımız bir mekândır. Sinemada,

tiyatroda, roman okurken oturuyoruz. Ancak gezindiğimiz, bir mekândan diğerine geçtiğimiz, merdivenleri inip çıktığımız bir mekândır müze.

Sözgelimi Frank Lloyd Wright'ın tasarladığı Guggenheim Müzesi... Eskiden müze mekânları okuma salonu gibiydi, herkes gördüğü ya da okuduğu şeye odaklanıyordu. Oysa Guggenheim'da hem bir resme bakıyorsun hem de başkalarının baktıkları resmi de görerek, tıpkı o aşk üçgeninde olduğu gibi, heyecan duyuyorsun.

Benim Adım Kırmızı'yı yazarken ya da yazmadan önce Metropolitan'a gider hep aynı Osmanlı resimlerine bakardım. Metropolitan Müzesi'nin Osmanlı sanatı kısmı şimdi Koç Holding'in desteğiyle biraz gelişti, ama o zaman çok yalınkattı ve gider bir minyatürün başında uzun uzun bakardım. Bomboş olurdu mekân, benden başka kimse olmazdı. Bir gün, çok iyi hatırlıyorum o anı, yine böyle bir minyatürün başında uzun uzun bakarken birden ayak sesleri duydum. O koca salonda bir tabureye oturmuş sessizce bakarken içeri bir adam girdi ve tık tık tık... yanıma geldi ve o da bakmaya başladı. Ama ben bakıyorum diye bakıyor, diğer tarafta bir sürü resim var, hiçbiriyle ilgilenmiyor. O resme, benim baktığım resme bakıyor. Niye buna bakıyorsun, bu son derece sıkıcı bir resim der gibi bir ifade vardı yüzünde. Sonra uzaklaştı. İşte, yine o istek/arzu üçgeni... Beni taklit ediyor. Arzunun ancak başkasının arzusuyla canlandığını gösteren bir başka örnek.

C.A.: Roman, müze ve bellek arasındaki ilişkiye eleştirmenler sıklıkla vurgu yapmış. Romanı yazmadan önce müze konusunda yoğun bir inceleme dönemi geçirdiğinizi de biliyoruz.

O.P.: Doğru. Roman 2008'de çıktı, müze 2011, 12'de bitti. Ama binayı 1990'ların sonuna doğru satın aldım. Demek ki romanın çıkmasından 10 sene evvel bu fikir vardı ve iddialı bir şey olacaktı, bir roman ve müze. Rahmetli annem, çevremdekiler, herkes uyarıyordu, para kaybedeceğimi düşünüyordu. Ama şansım yaver gitti, binayı satın almıştım, orada o zaman berduşlar, evsizler yaşıyordu. Ben de bir yandan koleksiyonumu yapıyor bir yandan da tıpkı Kemal gibi, müze müze bütün dünyada geziyordum. Hâlâ durmadan müze geziyorum ama özellikle 1990'larda, *Beyaz Kale*'den sonra kitaplarım bütün Avrupa sonra da dünyada yayımlanırken,

benimle röportaj yapmak isteyenlere şöyle derdim: "Tamam gelirim ama röportajı sabah yapmak, öğleden sonra da şu, şu, şu müzeleri gezmek istiyorum." Sonra da o müzenin bileti, kartpostalı, efemerasını bir deftere yapıştırır, müze hakkında notlar alırdım. Bu iş Nobel Ödülü'nden sonra çok daha kolaylaştı, her davette önceden araştırır, ziyaret etmek istediğim müzelerin listesini yapardım.

Nitekim romanın sonunda Kemal övünerek beş bin kadar müze gezdim der. O kadar olmasa bile ben de çok müze gezdim ve... en azından iki işlevi vardı yaptığım işin: Kemal de bu müzeleri gezip görecekti, zaten romanda söylüyor; "kanaryanın kafesini ya da şunu bilmemne müzesinde de gördüm" diyor – kısacası böyle bir müze yapmanın mümkün olduğunu görüyor. Kemal'i ve beni en çok etkileyen birkaç müzeden bahsedebilirim. Gustave Moreau Müzesi beni çok etkilemiştir. Niye? Çünkü bir adam, bir sanatçı oturduğu evi ya da yaşadığı yeri müzeye çeviriyor. Kemal ve Füsun'un yaşadıkları yeri, bir hayat boyu yaşadığın evi daha sonra başkalarının ziyaret edecekleri tiyatro dekoru gibi bir mekâna çevirmek... Ressam Gustave Moreau'nunki önemli bir buluştu... Aslında akademide ders veren burjuva bir ressamdır, bana kalırsa vasat bir ressamdır ama en büyük orijinalliği, zengin bir ailenin çocuğu olarak, hayatının sonuna doğru, annesi babası öldükten sonra kendisine bir para kalınca, iki yıl evinden çıkıp evini müze haline getirmesidir. Binanın içine büyük şahane bir merdiven koymuş ve "bundan sonra yaptığım tüm resimler bu müzede gösterilecek" demiş. Paris'e her gidişimde ziyaret ederim, altı kere gitmişimdir belki. *Masumiyet Müzesi*'nin ilk baskısında, arkasında benim orada çekilmiş bir fotoğrafım vardır.

C.A.: *Masumiyet Müzesi*'ni başından beri bir roman ve müze olarak tasarladığınız göz önüne alınırsa, yalnızca romanı okumuş olmak bir şekilde amaçladığınızdan eksik bir deneyim mi?

O.P.: Hayır, öyle diyemem. Bugüne kadar 400 bine yakın ziyaretçimiz oldu. Unutmayın ki 14. yılımızdayız. Yıllık 35 bin ziyaretçi ortalamasıyla gidiyoruz. Bugünlerde 40 bine çıktık. Daha ilginç istatistiklerden bahsedeyim: Roman, dizi filme dek Türkiye'de yaklaşık 500 binden fazla sattı. Bu demektir ki İstanbul'da en az iki yüz bine yakın kitap satılmış. Gelgelelim onların çok azı müzeyi

ziyaret etmiş. Bir kısmı kitabı satın alıp okumamış olabilir, çünkü romanın içinde müze bileti var. Bu istatistik beni şaşırtır çünkü kitabı okuyan pek çok insan var ve elinde bedava bileti olduğu halde gelmiyor.

Soruya dönecek olursak, evet, müzeyi gezmek... kitabı okuma faaliyetinin tamamlayıcısıdır. Ama müze açıldıktan sonra gördüm ki hiç kitabı okumamışlar tarafından da ilginç bulunuyor ve şu anda "istatistiksel, sayısal" başarısını biraz buna bağlıyorum. Şunu da söylemek isterim: Müzeye gelenlerin yalnızca benim tahminim beşte birinden azı, yani yaklaşık yüzde yirmisi romanı okumuş geliyor. Geri kalanlar, yani çoğunluk başka bir Orhan Pamuk kitabı okuduğu için geliyor ya da arkadaşlarıyla birlikte geliyor.

Romanı henüz okumamış olup sırf meraktan gelenler de var tabii. Kitabı ileride okuyacak belki. Romanı okumadığı halde gelen ziyaretçiler beni memnun ediyor. Demek ki müzede bir şey başarmışız, ilginç bir deneyim yaşıyorlar, ilginç sorularla geliyorlar...

C.A.: Yabancı okurlarınız peki? Çoğunluğunun müzeyi gezmesi pek mümkün değil...

O.P.: Öyle ziyaretçiler de var. Diyelim Alman ya da Koreli. Kore'de romanı okumuş, bileti görmüş, Türkiye'ye geliyor ve kitabına damga vurup müzeyi geziyor. Elbette kitabı yanında getirmemiş olanlar da var.

C.A.: Kurum olarak müzenin ortaya çıkması aslında edebiyatçıların "roman yüzyılı" dedikleri 19. yüzyıla denk geliyor. Bu çakışmayı nasıl yorumlarsınız?

O.P.: Müzeler ve romanların ortak yanı bir defa kültürü saklamaları, muhafaza etmeleridir. Romanlar da müzeler gibi pek çok kültürel ayrıntıyı saklarlar, rafadan yumurtayı nasıl yediğimizden özellikle dille ilgili en ufak ayrıntıya kadar. Romanlar şeylerin muhafaza edildiği yerlerdir. İkinci bir ortak nokta da şu: Günlük hayatımızdaki bir eşyayı, sözgelimi şuradaki otobüs durağını bir müzede görürsek bu bizi etkiler. Çünkü müze o eşyayı birdenbire şereflendirir, onu bir kaide üzerine koyar. Kısacası ansızın müzelik olmuş, değer kazanmıştır. Yani müzeler günlük hayattan, belki daha çok geçmişten ya da geçmişe gömülecek bugünkü günlük

hayatımızdan bir şeyleri "paranteze alır", onlardan küçük birer kaşık alıp saklar... Ve bir kere bir kaşık alıp bir yere konduğu anda o, ötekilerden daha seçkin ve daha temsil edici bir nitelik kazanır. Romanlarda da böyle olur. Her gün önünden geçtiğimiz ya da kullandığımız otobüs durağımıza bir yazarın eserinde rastladığımızda içimiz bir tuhaf olur, büyülenme ya da gurur veya sahiplenme gibi duygular hissederiz. Ya da müzeye alınmış bir günlük hayat ayrıntısıyla karşılaşmış gibi oluruz. Demek ki hatırlamak, saklamak, muhafaza etmek gibi işlevler edinmeleri romanlarla müzelerin ortak yanlarıdır.

Ama ortak olmayan yanlar da vardır. Romanlar daha anlatımcıdır, müzeler değildir. Gerçi manifestomda olmaları gerektiğini savunuyorum... Sözgelimi Çin Askeri Müzesi... Bence müzenin adı bu olmamalıdır. O takdirde eşyaları tarihlere göre dizeriz biter. Daha dramatik bir yanı olmalıdır, *Masumiyet Müzesi* gibi... Gene aynı şeyleri gösterebilirsin ama onları insanlarla birleştiren, bir hikâyenin parçası haline getiren bir yaklaşımla yaparsın bunu... Çağdaş müzecilik ya da benim müze anlayışım budur: Müzeler de tıpkı romanlar gibi bir hikâye anlatmalıdır ve koleksiyonlar ya da küratörler müzeyi total olarak; tıpkı bir sanat eseri, bir roman gibi, bir bütün olarak düşünmelidir. İlk müzeleri düşünün, Louvre Müzesi'ni... Bir saraydı, eşyalar sıra sıra dizilmiş, yığılmıştı. Açtılar, müze oldu. Çok da fazla bir şey yapmadılar.

Ama modern müzeler farklı. Bir koleksiyon var ve sen ona şekil vereceksin. Louvre'da olduğu gibi, şu dönem, bu dönem diye işaret ederek yan yana getirildiğinde bir hikâye yaratmıyorsun. Yaratıcılık. Küratöryal zekâ koleksiyonu bir hikâye olarak düşünmek, bütün bir müzeyi bir total sanat eseri gibi düşünmektir. *Masumiyet Müzesi* küçük olduğu için bunu yapabildim. Bunu elbette Çin Askeri Müzesi'nde yapmak kolay değil, neticede devasa bir alan... Ancak bu dönemde artık müzelerde de küratöryal bir anlayış hâkim. Eskiden müzede çalışan bir memur gibiydiler. Şimdi ise ön plandalar ve müzeye, müze düşüncesine daha bütünsel bir bakış getiriyorlar. Küratör mantığı ya da bakışı daha ön planda. Eskiden müzelerde muhafaza edilirdi. Şimdi ise küratör de bir hikâye anlatması, onu dramatik hale getirmesi gerektiğini biliyor.

C.A.: *Masumiyet Müzesi*'ni yazma fikri ortaya çıktığında, yani 90'larda Türkiye'de çok az müze vardı ama sonra, özellikle geçtiğimiz on yılda birçok müze açıldı.

O.P.: Evet, hiç müze yoktu aslında Türkiye'de. O yüzden başta annem olmak üzere herkes uyardı beni. Annem, "Oğlum, bir kez talihin yaver gitti, romanların dünyada sattı da para kazandın. Şimdi ikinci kez riske atma kendini, sakın müze yapmaya kalkma, kimse gelmez o müzeye, paranı batırırsın" diye ikaz ederdi beni. Haklıydı tabii... Ki evin satın alınması, inşaat, eşyaların hazırlanması derken sekiz on yıl sürdü bütün süreç. Sonunda, bitmeye yakın depresyona girdim, ajansım Wiley Agency'den Sarah Chanfalt geldi destek olmak için. Ona müzeyi gezdirdiğimde, bana şöyle dedi: "Orhancığım, çok güzel, sende çok büyük bir –bu kelimeyi kullandı– *visual intelligence* var (görsel zekâ), bitir, sonuna kadar git ve bitir. Ama açma!"

Oysa yukarıda belirttiğim gibi, bugün Masumiyet Müzesi'ni senede 40 bin kişi ziyaret ediyor ve bütün çalışanların bütçesini çıkardığı gibi vakıf asistanımı, yardımcılarımı ve başka sanat projelerini destekleyecek kadar para kazanıyor. Bu da beklenmedik bir şey.

Ama dürüstçe de söyleyebilirim, o başarı için çok uğraştım. Ne bileyim, işte tanıtım konuşmaları yaptım; müzenin küçük bir başarısı olduğunda videolar yapıp yaydım. İlk şiir kitabını tanıtmak için çırpınan –ve bundan utanması gerektiği söylenen– şair ya da ilk hikâye kitabını medyada duyulsun diye çırpınan öykücü gibi uğraştım müzemin tanıtılması için. Dizi film de bu hususta çok yardım etti doğrusu. Öyle bir derdim kalmadı. Hatta çok kalabalık olursa diye endişeleniyoruz çünkü içeride aynı anda 60 kişi bulunamaz.

C.A.: Bir edebiyatçı roman ve müze fikrinizi Derrida'nın arşiv (*archive*) kavramını incelemesi üzerinden okumuş. Kavramın kelime köküne inip ardında egemenlik, hükmetme gibi fiiller olduğunu işaret ediyor. Ve Kemal'in Füsun üzerinde kurduğu egemenlikle paralellik kuruyor.

O.P.: Arşiv elbette ki otoritedir. Yine aynı örnekten ilerleyelim: Çin Askeri Müzesi örneğinden. Orayı ziyaret eden kişi, Çin Askeri Tarihi'nin yanında kendisinin nasıl gariban, kul olduğunu görür. Bu

gibi devasa ve sistemli müzelerin işlevi budur. Belki bu yüzden ben küçük müzelerden yanayım, ucuz müzelerden yanayım. Manifestomda dile getirdiğim ve Gustave Moreau'nun yaptığı gibi, herkesin kendi hayatının müzesini yapabileceğine inandığımı söylemek istiyorum. O zaman büyük, üst hikâye, bizi ezen milletin, devletin, Çin askeri ordusunun tarihini, gücünü gösteren bir şey olmaktan çıkar ve birey olarak bizim de önemli olduğumuzu gösterir. Dahası bunu da oyuncaklı, eğlenceli bir şekilde yapma fırsatı verir bize.

Manifestomda da belirttiğim gibi, eskiden destanlar vardı. Sonra James Joyce gene 600 sayfa bir destan uzunluğunda ve bir destan örneği olarak bir bireyin, günlük hayatın en hurda ayrıntılarını –bana kalırsa dilsel, deneysel yanları o kadar önemli değil– adeta müzeye koyar gibi bir romana koydu, kahramanının gaz çıkarmasına kadar... Bunları romana koyarak gerek sıradan bireylere, gerek günlük hayata gerekse saçma sapan ayrıntılara bir önem atfetti, ihtişam verdi. Dahası bu roman klasik oldu. Bu sayede biz sıradan bireyler kendimizi daha önemli hissediyoruz, büyük bir sesin yaptığı budur işte.

Buradan manifestoma yeniden değinecek olursam, destanlardan romana geçtiğimiz gibi, Louvre'dan da daha bireysel müzelere geçmeliyiz. Bir insanın bireyliğini, biricikliğini ortaya çıkarabilir bu müzeler. Herkese kendi müzesini yapma şansı vermesi de eşitlikçi yanı.

Başka bir projem vardı. İnsanlara "Elinizdeki en güzel yirmi eşyayı kutuya koyup bize getirin, bunlardan oluşan bir sergi yapacağız" diyeceğim. Çamdan bir çekmece yapıp ölçülerini vereceğiz ve tek tek bireylerin kişisel eşyalarını buraya yerleştireceğiz. Böyle yüzlerce kutu olacak. İsteyen çekip bakacak.

C.A.: Peki 70'lerden bugüne üretimde, nesnelerde meydana gelen değişimi nasıl buluyorsunuz? Bugünü anlatsa *Masumiyet Müzesi* zorlanırdı sanki. Üretim ve tüketim hem muazzam bir hız kazandı hem de aynı ölçüde arttı. Nesnelerle kurduğumuz ilişki ister istemez değişmiş olabilir mi?

O.P.: Bu bir yerde zenginlik belirtisi. Zenginliğin eşitsiz dağılımını ve çevreye zarar verilmesini, kirlilik yaratmasını ve kaynak tüketimini elbette ayıplıyorum. Ama öte yandan yeni telefonum

eskisinden çok daha maharetli ve hayatımı da kolaylaştırıyor. Ayrıca yapay zekânın da hayata nasıl, ne yönde etki ettiğini henüz bilmiyorum ama tüm bunları tüketim toplumu diye küçümseyemem. Bileğine bir saat takıyorsun ve senin kan basıncını, nabzını ölçüyor, bunu küçümseyemem, sana vakit de kazandırıyor, sağlığına da fayda ediyor. Eskiden bu konuda çok daha mesafeliydim, daha fazla eleştirirdim, şimdi o denli sert değilim.

Ben bütün eski telefonlarımı, bütün eski eşyalarımı biriktiririm.

C.A.: Biraz da bu nedenle sordum aslında. Şimdi o kadar hızlı bir değişim var ki, biriktirmek yerine yenisini alıp atmak var sanki.

O.P.: Ben biriktiriyorum. Mesela bütün eski fotoğraf makinelerimi biriktirmişimdir. İtiraf edeyim, romanlarımı yazarken yırtıp attığım, beğenmediğim sayfaları da biriktiririm ben. Üsküdar'da bir depoda dururlar hâlâ. Ben bir biriktiriciyim. Öte yandan *Masumiyet Müzesi*'nde teorisini, kuramını yaptığım kalbi kırık, kederli biriktirici değilim. Kendimi önemsediğim için biriktirdiğimi düşünüyorum. Genelde insanlar, sözgelimi bir serinin hepsini elde etmek için, sahip olmak için ve –önceki sorudaki kavrama geldik– arşiv için, koleksiyonu tamamlamak için biriktirirler. Evet, arşiv budur ve bir iktidar, bir güç gösterisidir. Hepsine sahipsin ve o anlamda biriciksin. O biricikliktir iktidar.

Ama romanda kalbi kırık koleksiyonculardan bahsediyorum. Bunları toplarlar ve toplayıcı olmalarının arkasında acıklı bir hikâye vardır ama bunu bilmezler, farkında değildirler. Kemal de Füsun'un eşyalarını bu yüzden biriktirdi. Şimdi size bir koleksiyoncu psikanalizi yapayım: Evet, kalp kırıklığı yaşamışsın ve onu yatıştırmak için topluyorsun. Sonra onu sistematik bir arşiv haline getiriyorsun. O da sana güç, iktidar veriyor. Müzem bir güçtür, evet... İşte sana Çin Askeri Müzesi. Masumiyet Müzesi de belki kendi bireyliğine inanan birinin gücü... Sonunda Kemal ne diyor: "Ben âşık olup mutlu bir hayat yaşadım, herkes bilsin!" Yani "Benim müzem var, o kadar da yıkık değilim, onlar rüzgârda dağılmadı" da diyor. Herkesin alay ettiği bu olumsuz hikâyeyi, "Herkes bilsin, mutlu bir hayat yaşadım" diyerek yalanlıyor. Ve unutmayalım, müzesi olmasaydı diyemezdi bunu.

C.A.: Müzeyi ziyarete gelenler Masumiyet Müzesi'ndeki bu dramatik yapıya nasıl tepki veriyorlar?

O.P.: Defne haftada bir iki gün müzede çalışıyor. Ayrıca akıllı ve ilgili bir gözlemci. Müzeye gelen ziyaretçilerin neler hissettiklerini ara ara bana anlatıyor. Anlattıkları o kadar ilginç ve derinde ki bir süredir onun izniyle notlar alıyorum. Çünkü duyargaları son derece açık olan Defne aslında "Bir müzede ziyaretçiler neler yaşar?" sorusuna cevap aradığım için malzeme; duygu, hikâye, durum, edebi sanat, ruh bilimsel bilgi veriyor bana.

Evet, bir anlamda Masumiyet Müzesi'nde olmasını, ziyaretçilerin yaşamasını istediğim şeyler bunlar. Ama Masumiyet Müzesi'nin diğer müzelere benzeyen ve benzemeyen yanları var. Müzeler hakkında ara ara genellemeler yaptığım gibi çok özel olarak Masumiyet Müzesi'nde ziyaretçiler neler yaşıyor, neler deneyimliyor konusunda da uzun uzun düşünüyorum. Bir müzenin anlamı toplumun çoğunluğunun hiç gitmediği, az gittiği yere atfettiği ya da müzeye verdiği simgesel değer değildir. Tıpkı bir romanın anlamının yazarın niyet ettiği ya da arka kapakta yazılan olmadığı gibi (ki genelde o da yazarın kendisine yazdırılır...) Bir müzenin anlamını ziyaretçilerin o ziyaret sırasında yaşadıkları, duygular, deneyimler, doğru yanlış düşünceler ya da en önemlisi yanılsamalar ve hayaller verir. Yine tıpkı romancının romanı yazarkenki niyeti ile okurların okurken bambaşka şeyler okuması, yazılanları bambaşka deneyimlemesi gibi.

Yani bir müzenin anlamı, o müzenin kendi hakkında söylediği sözleri değil. Biz ziyaretçilerin o müzede yaşadıklarına dayanır.

Madem duygulardan girdik konuya öyle devam edeyim. Defne'yle konuşurken aldığım notların başında DUYGULANMALAR kelimesiyle işaretleyeceğim geniş bir arazi var müzede. Pek çok ziyaretçi Masumiyet Müzesi'nde "duygulanıyor"... Eşyalar, kuşlar üzerinden, okudukları romanın melodramatik, duygulandırıcı yanlarını hatırlıyorlar. Okumuş olanlar bu deneyimi daha çok yaşıyor. Evet, yukarıda da sordunuz, okumuş ziyaretçiyle okumamış ziyaretçi arasında fark var... *Kara Kitap*'ta vardır, Proust okuyanlar bu duyguları yalnızca Proust'un ve kendisinin yaşadığını düşünüp okumayanları küçümserler ya... İşte okuyan ziyaretçi o duyguya kapılıyor. O eşyayı görünce "romanın şu şu bölümünde

okumuştum, gerçekten o eşya da var". Birden "zeki" bir okuyucu oluyor. Dediğim gibi, Proust okurken bunu hissedersin. "Vay, amma ince bir duygu, ben de buna benzer bir şey yaşamıştım. Bunu bir Proust anlayabilmiştir bir de ben. Ben de zaten Proust'u okurken bunu anladım" dersin. Benzer şekilde, müzeye okumuş olarak gelen ziyaretçi çok biricik bir deneyim yaşadığını hisseder. Dahası da var, Masumiyet Müzesi ziyaretçisi, aşk hakkındaki eski deneyimlerini, mutsuzluklarını, hayal kırıklıklarını hatırlattığı için de biricik hisseder.

Bu ille de benim müzemin başarısı değil. Bu biriciklik duygusunu derin bir yazarı, bir romancıyı okurken de hissederiz. "Ben de buna benzer bir şeyler yaşadım, o nedenle yazılanları bilirim, hatta bir ben bir de yazar bilir" gibi bir duygu hissederiz. Yani o romanı okumuş olmak, seni başkalarından ayırır, zaten kitapları biraz da statü, o ayrıksılık yanılsaması için de okumaz mıyız? (Gerçi *Ulysses*'in ilk çevirmeni Nevzat Erkmen, çevirinin satın alındığını ama çok az insanın okuduğunu söylemişti bana bir keresinde.)

Her ne kadar roman aşkı yücelten bir roman olmasa da ziyaretçiler burada aşk olarak yaşadıkları karışık duyguları hatırlıyor da olabilirler. Masumiyet Müzesi bir ziyaretçiye aşk olarak yaşadığı deneyimin zenginliğini değil, yetersizliğini de hatırlatıyor olabilir. Çünkü çok az kişi Kemal'in Füsun'a âşık olduğu gibi bütün hayatını, toplumsal konumunu, saygınlığını kaybedecek kadar âşık olabilir.

Ziyaretçiler, özellikle kadın ziyaretçiler, hiçbir erkek tarafından Kemal gibi sevilmeyecektir büyük ihtimal. Sevilmeyenler o kadar sevilmediklerini hatırladıkları, sevilen kadınlar da bir zamanlar çok sevildikleri veya sevdikleri için duygulanabilirler. Erkekler de Kemal gibi hiç âşık olmadıkları, belki de gerçek aşk ile kuvvetli aşkı karıştırdıkları için duygulanıyorlardır.

Defne ağlayanlardan, müzede çok özel, çok kişisel bir deneyim yaşıyormuş gibi hissedenlerden de söz etti. Yani Masumiyet Müzesi, kendi yaşadığı aşk hikâyesini müzeye yansıtanların, başkalarının aşkının, kendi hatırasının eşyalarının da müzesi. Romanları da öyle okuruz. Roman kahramanlarının duygularını kendi duygularımızla karıştırarak. Geleceğin müzeleri, eşyaların bu özdeşleşme/hatıraları ortaya çıkarma niteliği üzerine kurulmalı. Ziyaretçi müzede kendi

hatırası ve duygularıyla karşılaşmış gibi hissetmeli. Bir romanı, çok özel, incelikli bir romanı okurken insana kendi yazmış gibi hissetmesini sağlamalı.

Bence bu duygu geleceğin müzelerinde, insanlar kendi biriktirdikleri eşyalarla (daha önce de değindim, "Bu telefonun aynısı bizim Barcelona'daki evde de vardı" demişti bir ziyaretçi. Gerçekten bunu diyenler çok) karşılaşmış gibi hissetmeli kendini. Bu özdeşleşme duygusu eşyalar üzerinde kolaylıkla kurulabilir. Masumiyet Müzesi'ndeki tuzluk, çatal bıçak, sinema afişi gibi ucuz şeyler dünyanın her yerinde bulunabilir. (Bu yüzden çalınır ya da yanarlarsa o eşyaları kolayca bulabilir, kutuları yeniden yapabilirim.) Ama eşyalarla özdeşleşme duygusu, eşyaların aynılığından –Meksika'da, Türkiye'de, Paris'te alınmış, gördüm, tıpatıp aynı ucuz ve yaygın tuzluklar– kaynaklanmamalı. Eşyaların benzerliğinden çok hayatların benzerliği ve tam tersi, farklılığıyla meşgul olmalı müzeler.

C.A.: Nesneler romanda ve elbette müzede önemli bir yer tutuyor. Sergileme aşamasında yahut bu nesnelere bir değer atfetme aşamasında etkilendiğiniz sanatçılar ya da anlayışlar oldu mu? Konu zaten var olan/hazır nesneler olunca kaçınılmaz olarak Duchamp akla geliyor.

O.P.: Birçok etki var. 20 sene evvel Türkiye'de çağdaş sanatçılarla yapılan her röportajda Duchamp ismi geçerdi. O dönemde Borges edebiyatta neyse Duchamp da görsel sanatlarda o idi, kısacası onsuz röportaj yapılmaz, bu ikisine gönderme yapmadan konuşulmazdı. Elbette Duchamp *ready-made*, hazır/buluntu nesneyi keşfetti. Aslında kendisinin üretmediği bir nesneyi aldı ve sanat kategorisine soktu. Masumiyet Müzesi'ndeki nesneler de kabaca üç kategoride sınıflanabilir. Biri, evet, Duchampvari hazır nesneler. Bunlar hakkında bir şey söylemeye gerek yok. İki, sahte hazır-nesneler: Sözgelimi bir çay markası. O zamanlar öyle bir çay markası hatta bazı nesnelerin özelinde öyle bir şey yoktu. Onu ben burada sanatçılara yaptırdım ama sanki o zaman o popüler kültürde bunlardan çok varmış gibi bir hava yarattım. Bir de tamamen benim uydurduğum şeyler. Yani biricik, benim yaptığım nesneler ve bunların varyasyonları. Duchamp'ta sahte pisuvarlar yok ama Masumiyet

Müzesi'nde var, satın almış ve oraya koymuşum gibi davrandım. Kısacası Masumiyet Müzesi'ndeki nesnelerin çok farklı yönleri var.

C.A.: Son olarak: Masumiyet Müzesi'nin –ama müzenin– zamanı ele alışı da farklı. Sergilemede kendine özgü bir zaman dizimi söz konusu.

O.P.: Doğru, müzede eşyaların dizilimiyle farklı bir şey yapmaya çalışıyorum. Yine Çin Askeri Müzesi örneğinden devam edelim. O müzede ve genel olarak müzecilikte ne yapılır? Eskiden yeniye bütün eşyalar, eserler dizilerek, çizgisel bir zaman anlayışıyla sergilenir. Halbuki Masumiyet Müzesi'nde öyle yapmadık. Önce şu tarih sonra bu tarih diye çizgisel bir zaman anlayışına uyarak dizmedik eşyaları. Dramanın, hikâyenin zamanına uydurarak nesneleri diziyoruz. Öte yandan küpeleri ya da diğer nesneleri de sınıflandırmıyoruz. Sözgelimi Çin Askeri Müzesi'nde, oklar bir tarafta, zırhlar bir tarafta... hayır öyle de yapmıyoruz. Nesneleri kahraman, romanın kahramanı ne zaman kullanıyorsa o sıraya uyarak koyuyoruz. Bu durumda zaman fikri hikâyeye uyumlanıyor. Hikâye nedir? Resim sanatında eksik olan zamandır, anlatı resimleri (*narrative painting*) hariç çünkü fotoğraf gibi dondurulmuş bir ânı gösterir. Hikâye ise zamanı işaret eder. Bir başlangıç vardır, bir sonu vardır. Olaylar değişir. Zaman olmadan hikâye olmaz. Ben müzeler hikâye gibi olmalıdır diyorum. Bu durumda zaman unsurunu nasıl yansıtıyoruz? Hikâyeyi takip ederek eşyaları zamanlıyoruz.

Umberto Eco, müzeyi gezdiğinde beni şaşırtan bir tespitte bulundu. Başta Füsun'un küpesini gördü, sonra hikâyeyi takip ederek aynı küpeyle bir daha karşılaştığında şöyle demişti: "Burası müze değil mi? Öyleyse bu küpelerden biri hakiki biri sahte. Hangisi hakiki?.." Ancak ikisi de o donmuş ânın illüstrasyonunu yapıyor, o ânı tanımlıyor aslında...

İzin İçin Teşekkürler

- Adam Schatz. "Wanting to Be Something Else". *London Review of Books* (January 7, 2010). Copyright © 2010, Adam Shatz, used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited.
- Andreas Kilb. "Auf der Suche nach der verlorenen Stadt". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (09/2008). ©Frankfurter Allgemeine Zeitung. All rights reserved. Provided by Frankfurter Allgemeine Archiv.
- Bernt Brendemoen. "Orhan Pamuk and the material world: The author's use of objects in his novels". *Turkish Language, Literature, and History*. Ed. B. Hickman and G. Leiser. New York: Routledge, 2016. 60-78. Used with permission of Taylor & Francis Informa UK Ltd, from Hickman, B., & Leiser, G. (Eds.) (2016). Copyright © 2016, permission conveyed through Copyright Clearance Center Inc.
- Burcu Şahin. "Çalmanın Mahrumiyetinden Müzenin Masumiyetine". *Kitap-lık* (2018). © YKKSY.
- Charles Lemert. "Object Lessons". *Contemporary Sociology*. 43:6 (November, 2014). 812-816. ©2014 American Sociological Association. Reprinted by Permission of Sage Publications.
- Devora Liss. "Füsun'u Biriktirmek: Batılı Bir Koleksiyoncu Örneği Olarak Kemal". ©YKKSY.
- Deyan Sudjic. "The Museum of Innocence". *Disegno*. No. 3.
- Didem Arvas. "Camın Ardında Telafi: Masumiyet Müzesi'nde Nesnelerle Kurulan Sergisel Söyleyiş". ©YKKSY.
- Edmund de Waal. "Cultural Artifacts". *The New York Times* (November 30, 2012). © 2012 The New York Times Company. All rights reserved. Used under license.
- Elif Batuman. "Diary: Pamuk's Museum". *London Review of Books*. 34:11 (June, 2012). 38-39. Copyright © 2012, Elif Batuman, used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited.
- Erdağ Göknar. "A Novel of Objects: The Museum of Innocence (2009)". *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy*. New York: Routledge, 2013. 234-242.

- Esra Almas. "Representation, Refuse, and the Urban Context in Museum of Innocence". *Spatial Perspectives*. Ed. Terri Mullholland and Nicole Sierra. Oxford: Peter Lang, 2015. 145-159.
- Frances L. Restuccia. "Voiding Melancholic Obsession in Pamuk's The Muesum of Innocence". *American Imago*. 73:1 (Spring, 2016). 71-94. ©2016 The Johns Hopkins University Press. Reprinted with permission of Johns Hopkins University Press.
- Gönül Eda Özgül. "The Regime of Memory in 'The Museum of Innocence': The Past as An Age of Innocence". *Jednak Książki*. 9 (2018). 45-53.
- Hande Gürses. "The Fantasy of the Archive: An Analysis of Orhan Pamuk's The Museum of Innocence". *Fear and Fantasy in a Global World*. Leiden: Brill, 2015. 259-277.
- Hülya Yağcıoğlu. "Dünyevilik ve Aşkınlık Arasında: Masumiyet Müzesi'nde Eşya", ©YKKSY.
- Ian Irvine. "The Museum of Innocence". *The Financial Times*. (December 23, 2009). Used under licence from the Financial Times. All Rights Reserved.
- Isabella Pezzini. "Istanbul, il Museo dell'innocenza. Letteratura e museo". *Semiotica dei nuovi musei*. Bari, Roma: Editori Laterza, 2011. Copyright © Isabella Pezzini.
- Jale Parla. "Bir Olgunlaşma ve Kemâle Erme Öyküsü". *milliyet.com.tr* (11 Eylül 2008).
- James Lasdun. "The Museum of Innocence by Orhan Pamuk". *The Guardian*. (January 9, 2010). Copyright © Guardian News & Media Ltd 2023.
- Kevin R. McClure (2010) "The Museum of Innocence". *Turkish Studies*. 11:2 (2010). 298-303. Reprinted by permission of Taylor & Francis Ltd.
- Massimiliano Rossi. "Una Wunderkammer della Passione". *L'Indice dei Libri del Mese*. (Ottobre, 2013).
- Meltem Gürle. "Pamuk'un Masumiyet Müzesi ve 'Muadil' Medeniyetler Seviyesi". *BirGün Gazetesi*. (16 Kasım, 2008).
- Merve Kaplan. "Göçebeliğin Gülümseten Yanı: Masumiyet Müzesi'nde Gezintiye Çıkmak". *Varlık*, 1275 (Aralık, 2013). 54-57.

- Michael Gorra. "The Museum of Innocence". *The Observer* (January, 2010). Copyright © Guardian News & Media Ltd 2023.
- Michael Martens. "Rüschenschwimmen gegen Liebeskummer". *Frankfurter Allgemeine* (April 30, 2012). ©Frankfurter Allgemeine Zeitung. All rights reserved. Provided by Frankfurter Allgemeine Archiv.
- Pınar Öztütemiz. "Hafıza İzlekleri ve Toplumsal Aidiyet: Masumiyet Müzesi'nde Kültürel Belleğin İnşası". ©YKKSY.
- Pico Iyer. "Secret Love in the Lost City". *The New York Review of Books* (November 19, 2009).
- Piotr Zalewski. "Author Orhan Pamuk's Museum of Innocence Aims to Be Sentimental For All". *The National* (July, 2012).
- Reif Larsen. "The Generosity of a Matchstick: Orhan Pamuk, innocence museums, and the curation og literary space". *Asymptote* (July, 2012). Copyright © 2014 by Reif Larsen. Translated with permission by Denise Shannon Literary Agency, Inc.
- Sarah Rengel. "Innocent Memories: Reading the Museum in Orhan Pamuk's The Museum of Innocence". *Limina*. 23:2 (2017). 16-30.
- Yin Xing. "The Novel as Museum: Curating Memory in Orhan Pamuk's The Museum of Innocence". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 54:2 (2013), 198-210. Reprinted by permission of Taylor & Francis Ltd.

Masumiyet Müzesi, yayımlandığı günden bu yana yalnızca çağdaş Türk edebiyatı değil, kültürel çalışmalar, sanat tarihi, müzecilik, psikanaliz, bellek çalışmalar ve görsel kültür araştırmaları gibi alanlarda da çokça tartışılan bir eser oldu. Özellikle müzenin açılması farklı disiplinlerden araştırmacıları ortak bir tartışma zemininde buluşturdu ve yıllar içinde zengin bir eleştirel literatürün oluşmasını sağladı.

Masumiyet Müzesi Üzerine Yazılar her biri farklı disiplinlerden farklı bakış açılarıyla kaleme alınan yazıları bir araya getiriyor. Bu yazılar hem romanın edebi değerini ortaya seriyor hem bir roman karakterinin aşkını, bir bireyin dünyasını anıtlaştırmakla genel anlamda müze düşüncesine getirdiği benzersiz yorum üzerinde duruyor hem de bu iki yapıt arasındaki ilişkiyi irdeliyor. Böylece eserin bir bütün olarak sanat tarihi içindeki yeri de sorgulanıyor. Aşk, arzu, bellek, nesneler, şehir, sınıf ayrımı, zaman gibi temaları koleksiyonculuk, müzecilik, toplumsal cinsiyet, çağdaş sanat ve anlatı kuramı gibi kavramsal çerçeveler içinde ele alan yazarlar, aynı zamanda da değişen okuma biçimlerinin ve eleştirel yaklaşımların izini sürüyor.



Gerek romanın gerekse müzenin farklı katmanlarını görünür kılan bu çalışmalar, birlikte okunduklarında *Masumiyet Müzesi*'nin neden çağdaş edebiyatın en çok tartışılan eserlerinden biri olduğunu ortaya koyuyor. Böylece okuru Masumiyet Müzesi çevresinde yıllar içinde şekillenen zengin bir yorum geleneğinin parçası olmaya davet ediyor.

Kayıp Zaman ✖ A(r)tık Estetiği ✖ Modernleşme ✖ Postmodernizm ✖ Aşk ✖ Bellek / Hafıza ✖ Bilinçdışı ✖ Deneyim ✖ Eşya(lar) ✖ Ev ✖ Hatıra ✖ Hüzün ✖ Melankoli ✖ Temsil ✖ İstanbul ✖ Arşiv ✖ Koleksiyon ✖ Küratörlük ✖ Arzu ✖ Fetişizm ✖ Psikanaliz ✖ Mahremiyet ✖ Melodram ✖ Nadire(ler) Kabinesi ✖ Metinlerarasılık ✖ Müze-roman ✖ Nostalji ✖ Panoptikon

680.007

THG
0619666
ZTO

ISBN 978-975-08-6862-7

Ön kapak:
Füsun'un Küpesi, Masumiyet Müzesi Koleksiyonu.
Şanzelize Butik (2 No'lu Vitrin) Masumiyet Müzesi Koleksiyonu. (Detay)