T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ORHAN PAMUK KURMACASINDA GÜNDELİK HAYAT

DOKTORA TEZİ

GÜLER UĞUR MELİKOĞLU

1600004205

Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Programı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Halim KARA

HAZİRAN 2022

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ORHAN PAMUK KURMACASINDA GÜNDELİK HAYAT

DOKTORA TEZİ

GÜLER UĞUR MELİKOĞLU

1600004205

Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Programı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 6 Haziran 2022

Tezin Savunulduğu Tarih: 22 Haziran 2022

Tez Danışmanı: **Prof. Dr. Halim KARA**

Jüri Üyeleri: **Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ**

Prof. Dr. Muharrem KAYA

Dr. Öğr. Üyesi Çilem TERCÜMAN

Dr. Öğr. Üyesi Kayhan ŞAHAN

HAZİRAN 2022

ÖN SÖZ

Son yıllarda, postmodernizmin de etkisiyle, büyük tarih anlatılarından ziyade "küçük tarih anlatılarının" bilimsel çalışmalarda önem kazanması neticesinde gündeme gelen gündelik hayat kavramı, sıradan insanı ve onun yaşantısını anlamak noktasında kayda değer veriler sağlar. Bu sebeple 20. yüzyılın ortalarında sosyoloji disiplininin kavramsallaştırdığı gündelik hayat mefhumu, sosyal bilimlerde hem bir tahlil aracı hem de kendisi tahlil edilen bir saha haline gelmiştir. Bu sahada yapılan çalışmaların ortaya koyduğu verimli sonuçlar, ilgili disiplinlere yeni bir bakış kazandırarak, özellikle toplumsal yaşayışları yorumlamak noktasında katkı sunmuştur. Son yıllarda edebiyat araştırmalarında da kendine yoğun bir şekilde yer bulan gündelik hayat kavramı, roman yazarına da insanın hayatını anlatırken katmanlı bir temsil imkânı sağlar. Bu çalışma da Orhan Pamuk kurmacasını gündelik hayat kavramı etrafında incelemeyi amaçlamaktadır.

Gündelik hayat kavramı, kavramın doğası itibariyle son derece geniş bir alana yayılır. Bu sebeple bu çalışmalarda bilimsel disiplinin gerekliliklerini yerine getirmek adına, çalışmanın sınırlarını belirlemek önemlidir. Bu endişeler sebebiyle bu çalışmada, Orhan Pamuk romanlarının tamamına değil; anlamlı bir bütün oluşturacak bir repertuvara odaklanılır. Bu doğrultuda *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Kara Kitap*, *Masumiyet Müzesi* ve *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı romanlar çalışmanın inceleme kaynakları olacaktır. Bu dört eserin tercih edilmesinde, gündelik hayatın adı geçen romanların tümünde benzer işlevlere sahip olmaları göz önünde bulundurulmuştur. Bu metinler dışında, çalışmaya katkı sağlayacağı noktalarda Pamuk'un hem diğer metinlerine hem de onun yazarlık serüvenine katkıda bulunmuş diğer yazar ve eserlere değinilecektir.

Bir doktora tezinin nihayete erebilmesi için yazarı dışında birçok insanın emeği, sabrı ve özverisi gerektiğini düşünüyorum. Şanslıyım ki bu süreçte benim yanımda, bu çalışmanın tamamlanması için destek vermeye hazır çok fazla hoca, çok fazla dost ve çok güzel bir aile vardı. Bu çalışmada en az benim kadar emeği bulunduğunu düşündüğüm herkese teşekkür etmenin hem bir borç hem de bu çalışmanın en anlamlı kısmı olduğunu düşünüyorum. Öncelikle tez danışmanım Prof. Dr. Halim Kara'ya 2016 yılından beri bana her zaman güvendiği ve zaman ayırdığı, fikirlerimi desteklediği ve bu çalışmanın nitelikli bir akademik esere dönüşebilmesi adına verdiği emek için minnettar olduğumu belirtmek isterim.

Tez İzleme Komitesi üyelerimden Prof. Dr. Muharrem Dayanç'a son anda yaşadığımız aksilikleri gidermek noktasındaki yardımları, nezaketi ve anlayışı için ne kadar teşekkür etsem az. Prof. Dr. Muharrem Kaya'ya her hafta mutlaka bir kahve eşliğinde tez dönemine dair bütün sıkıntılarımı ilgiyle dinlediği, Orhan Pamuk hakkındaki bilgilerini paylaştığı ve teze dair olumlu katkılarını esirgemediği için minnettarım. Tezin savunma jürisinde bulunma davetimizi büyük bir nezaketle kabul eden ve enerjisine, gülen yüzüne, açık fikirliliğine her zaman hayran olduğum Dr. Öğr. Üyesi Çilem Tercüman'a çok teşekkür ederim. Kültür Üniversitesi'ne adım attığım günden beri hem bir hoca hem bir ağabey olarak desteğini her zaman yanımda hissettiğim, yaşadığım bütün zorluklarda elimden tutan ve doktora

yolculuğumda da beni yalnız bırakmayan Dr. Öğr. Üyesi Kayhan Şahan'a teşekkür etmenin yetersiz olduğunu bilerek teşekkür ediyorum. Bölüm Başkanımız Prof. Dr. Mehmet Fatih Köksal'a bizlere sunduğu çalışma koşulları, anlayışı, yol göstericiliği için ne kadar teşekkür etsem az. Genç bir akademisyen adayıyken Fatih Hoca ile çalışmış olmanın gururunu meslek hayatım boyunca taşıyacağım. Bu çalışmanın zamanında tamamlanabilmesi için her türlü fedakarlığı göstererek benim yükümü hafifleten sevgili dostlarım Arş. Gör. Dr. Çağla Barikan Topci ve Arş. Gör. Harun Coşkun'a gösterdikleri özveri için ömür boyunca borçlu kalacağım. Onların yardımları olmasaydı bu çalışma zamanında tamamlanamazdı. En yoğun ve yorgun döneminde bile tezin tashihine yardımlarını esirgemeyen Arş. Gör. Dr. Serap Bozkurt Güvenek'e emekleri için teşekkür edebilirim ama yoldaşlığı, sevgisi ve beni her zaman sabırla kucakladığı için ne kadar teşekkür etsem de yetersiz kalacağını biliyorum. Bu çalışma süresince ihmal ettiğim tüm güzel dostlarıma anlayışları için teşekkür ediyor, onlardan çaldığım zaman için özür diliyorum.

Teşekkürün en büyüğü ve en yetersizi gözümün bebeği, biricik babam Ali Ercan Uğur'a. Bana hayatın her zaman ciddiye alınması gerektiğini öğrettiği, her zaman yanı başımda olduğu, bana kendimi hep değerli hissettirdiği, hoşgörünün, iyi niyetin, dürüstlüğün ne kadar kıymetli olduğunu gösterdiği için babacığıma hep minnettar olacağım. Bir gün hayattaki biricik kızının çok uzaklara uçacağını bilmesine rağmen bana kendi kanatlarımla uçmasını öğrettiği için ve nereye uçarsam uçayım kalplerimizin hep birlikte atacağını hissettirdiği, yaşattığı için babamla aramızdaki sevgi bağının emsalsiz olduğunu düşünüyorum. Sadece bunlar için bile babama olan borcumu asla ödeyemeyeceğimin bilinciyle biriciğime teşekkür ederim. Hayattaki en yakın arkadaşım, sırdaşım, dert ortağım, çiçeğim annem Seray Uğur'a desteği, sevgisi, sabrı için minnettarım. Hayatım boyunca ne zaman başım sıkışsa yanımda hep güzel annemi buldum. Anneciğimin desteği, sevgisi, emeği, fedakarlığı olmasa bu çalışma asla tamamlanamazdı. Hepsi için minnettarım. Bu iki güzel insanın kızı olduğum için kendimi çok şanslı hissediyor ve hiçbir zaman haklarını ödeyemeyeceğimi biliyorum. Bu sebeple bu çalışmayı bütün hayatları boyunca benim eğitimim için çırpınmış olan annem ve babama ithaf ediyorum.

Son olarak hayatımdaki en büyük şansım, eşim, yol arkadaşım Gürkan Emre Melikoğlu'na teşekkür ediyorum. Gürkan, tez çalışması süresince her düşüşümde hiç yılmadan beni ayağa kaldırdı. Bu tez çalışmasının son düzenlemeleri yapılırken hayat bizi hiç beklemediğimiz bir sınava soktu. Çalışmanın son satırları Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi Hastanesi'nde yazıldı. Gündelik hayatımız, rutinimiz hiç tahmin etmediğimiz bir şekilde sarsıldı, darmadağın oldu. Gürkan bu süreçte yaşadığım bütün korkuları, endişeleri ve krizleri güzel yüreğiyle yumuşattı. Alt üst olan gündelik hayatımızı birlikte yeniden kurabileceğimize beni inandırdı. Gürkan olmasaydı bu süreçte ayakta kalamazdım, hepsi için minnettarım.

Güler UĞUR MELİKOĞLU

Haziran, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ i
İÇİNDEKİLER iii
KISALTMALAR v
ÖZET vi
ABSTRACT vii
1. GİRİŞ 1
1.1. Gündelik Hayat Çalışmaları 8
1.2. Orhan Pamuk Çalışmalarına Genel Bir Bakış 19
2. BABALAR VE HAYALLERİ: CEVDET BEY VE OĞULLARI 26
2.1. Alaturkanın Kendine Özgü Bir Türü: Aile 29
2.1.1. Fransız Bir Aile Kurmak 30
2.1.2. Kavurmadan Bonfileye: Aile Sofraları 40
2.1.3. "Neden böyle olduk?" 58
2.2. Kentin Batılı Sınırları 71
2.2.1. Söyleme Dönüşen Mekân: Nişantaşı 72
2.2.2. Sınıfsal Sınırlar: Eğlence Mekânları 78
2.3. Can Sıkıntısı 83
2.3.1. Cevdet Bey'in Son Sorusu: "Ben ne oldum?" 84
2.3.2. Can Sıkıntısından Aydın Çıkmazına 88
2.3.3. Eski Defterler Aynı Sorunlar 99
3. GÜNDELİĞİN DIŞINA ÇIKMAK: KARA KİTAP 105
3.1. Bir Arada Olmanın İmkânsızlığı: Aile 109
3.2. Sıra Dışılığın Mekânı Kent 122
3.3. Hayatı Yazıyla İcat Etmek: Celal Salik'in Köşesi 138
4. ALTERNATİF TARİH OLARAK GÜNDELİK HAYAT: MASUMİYET MÜZESİ 147
4.1. İstanbul: Değişen Şehir Dönüşen Mekânlar 155
4.1.1. Eğlencenin Sınıfsallığı 157
4.1.2. Nişantaşı'ndan Dışarı Çıkmak 174
4.2. Bir Kültür Endüstrisi Olarak Yeşilçam 183
4.3. Tüketimin Kalbi: Moda 201
4.4. Eşya: Kimin Hafızası? 206
5. ÇAĞDAŞ KENTTE YENİ BİR HAYAT KURMA: KAFAMDA BİR TUHAFLIK'TA GÖÇ, KENTLEŞME, GECEKONDULAŞMA VE KİMLİK 220
5.1. Kırsaldan Kente Göç, Kentlileşme ve Yeni Aile İçi İlişkileri 225

5.1.1. Evlilikler ve Taktiklerin Ustası Kadınlar 231
5.1.2. Çağdaş Kentte Taşralı Kadın Deneyimleri 246
5.2. Kentin Yeniden Kuruluşu 259
5.2.1. “Şehrin Bittiği Yerdeki Tepeler” 262
5.2.2. “Şehri Şehir Yapan Şey” 282
SONUÇ 302
KAYNAKÇA 315

KISALTMALAR

A.g.e.: Adı geçen eser

A.g.y.: Adı geçen yazı

Bkz.: Bakınız

C.: Cilt

Çev.: Çevirmen/ler

Ed.: Editör/ler

Haz.: Yayına Hazırlayan/lar

Md.: Ansiklopedi Maddesi

S: Sayı

s.: Sayfa Numarası

V.: Volume

Enstitüsü : **Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**

Anabilim Dalı : **Türk Dili ve Edebiyatı**

Programı : **Türk Dili ve Edebiyatı**

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Halim KARA**

Tez Türü ve Tarihi : **Doktora-Haziran 2022**

ÖZET

ORHAN PAMUK KURMACASINDA GÜNDELİK HAYAT

Güler UĞUR MELİKOĞLU

Bu çalışma Orhan Pamuk romanlarında gündelik hayatın temsillerine odaklanır. Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları, Kara Kitap, Masumiyet Müzesi ve Kafamda Bir Tuhaflık* adlı romanları çalışmanın inceleme metinleri olarak belirlenmiştir. Bu kapsamda çalışmada bu romanlar üzerinden Pamuk'un romancılığında gündelik hayatın nasıl algılandığı, hangi alanlar ve uygulamalar üzerinden temsil edildiği ve bu temsillerin Pamuk romancılığında nasıl bir anlama kavuştuğu incelenmiştir. Çalışmada Henri Lefebvre ve Michel de Certeau'nun gündelik hayat teorilerinden yararlanılmış ve çalışmanın tanımlamaları bu iki düşünürden hareketle oluşturulmuştur. Bu çalışma, Pamuk'un romancılığında kronik oluşturmak ve modernleşen Türkiye'nin serüvenini yazınsallaştırmak için gündelik hayatın romansal bir araç olarak kullanılıp kullanılmadığını araştırır. Bu vasıtayla çalışma, Pamuk'un yazarlık motivasyonlarına dair de bir öneri sunmayı amaçlar.

Giriş bölümünde çalışmanın amacı, sınırları ve iddialarına dair bir çerçeve oluşturulmuş ve Orhan Pamuk hakkındaki çalışmalara değinilerek bu çalışmanın diğer çalışmalarla ilişkisi tartışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde *Cevdet Bey ve Oğulları* romanı, modernleşen Türkiye'nin tarihi, aile içi ilişkiler, kent mekânı ve karakterlerin deneyimlediği can sıkıntısı etrafında incelenmiştir. Üçüncü bölümde *Kara Kitap* romanı; gündelik hayatın dışına çıkmanın imkanları bağlamında aile içi ilişkiler, sıra dışılığın mekânı olarak kent ve gündelik bir iletişim aracı olan köşe yazılarının dönüştürücü gücü bağlamında incelenmiştir. Dördüncü bölümde *Masumiyet Müzesi*; kentin değişimi, moda ve eşyalar üzerinden tüketim kültürü, Yeşilçam üzerinden ise sanat-iktidar ilişkilerinin gündelik hayattaki görünümleri incelenmiştir. Çalışmanın beşinci bölümünde *Kafamda Bir Tuhaflık* romanı, kırsaldan kente göç eden bireylerin aile içi ilişkilerindeki değişimler, kadınların şehirdeki deneyimleri ve İstanbul'un siluetinde yaşanan değişimler, gündelik deneyimler üzerinden ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Orhan Pamuk, gündelik hayat, Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Cevdet Bey ve Oğulları, Kara Kitap, Masumiyet Müzesi, Kafamda Bir Tuhaflık, roman.

University : **Istanbul Kültür University**

Institute : **Institute of Graduate Studies**

Department : **Turkish Language and Literature**

Program : **Turkish Language and Literature PhD**

Supervisor : **Prof. Dr. Halim KARA**

Degree Awarded and Date : **PhD-June 2022**

ABSTRACT

EVERYDAY LIFE IN ORHAN PAMUK'S FICTION

Güler UĞUR MELİKOĞLU

This thesis focuses on the representations of everyday life in Orhan Pamuk's novels. Pamuk's four novels, *Cevdet Bey and His Sons*, *The Black Book*, *The Museum of Innocence*, and *A Strangeness in My Mind*, are determined as the texts of examination. Through the aforementioned works of the author, this thesis examines how everyday life is perceived, in which areas and practices it is presented and what kind of meaning it arrives in Pamuk's fiction. This thesis uses the theories of Henri Lefebvre and Michel de Certeau on everyday life, and the definitions of the study are composed with reference to those scholars. This thesis examines whether Orhan Pamuk employs everyday life as a tool for creating a chronicle and a narrative of Turkiye's modernization adventure or not. In this way, this thesis also aims to offer a new perspective on Pamuk's authorship impulses.

In the introduction, a frame is drawn for the aim, the boundaries, the arguments of the study, and the relation of this thesis with other studies on Pamuk is discussed. In the second chapter of the thesis, *Cevdet Bey and His Sons* is examined within the context of the history of modernizing Turkiye, inter-family relations, urban space, and boredom experienced by the characters. *The Black Book* is examined within the scope of going out of the boundaries of everyday life and its connection with inter-family relations, urban as a space of uncommon, and columns with their transforming power in the third chapter. In the fourth chapter, *The Museum of Innocence* is examined within the changes in urban space, trends-objects-consumption culture, and the appearances of art-power relation in everyday life through Yeşilçam. In the fifth chapter of the thesis, *A Strangeness in My Mind* is examined within the frame of the changes in inter-family relations of rural-to-urban migrants, the experiences of the migrant women in urban space, and the transformations in the urban skyline.

Key Words: Orhan Pamuk, everyday life, Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Cevdet Bey and His Sons, The Black Book, The Museum of Innocence, A Strangeness in My Mind, novel.

1. GİRİŞ

Orhan Pamuk romanlarının neredeyse tamamında, Türkiye'nin modernleşme deneyimi ve serüveni, romanların hikâyesiyle iç içe geçmiş bir biçimde yer almaktadır. Yazar, özellikle *Cevdet Bey ve Oğulları*[1], *Masumiyet Müzesi*[2], *Kafamda Bir Tuhaflık*[3], *Sessiz Ev*[4] ve *Kara Kitap*[5] gibi anlatı zamanının Cumhuriyet sonrasını yazınsallaştırdığı metinlerde, modernleşme deneyimini romanın ana izleklerinden biri olarak kurgular. Pamuk'un Türkiye'deki modernleşme serüveninin izlenmesine ilişkin bu dikkati; söz konusu romanları, modernleşen Türkiye'nin tarihi olarak okuma imkânını sunacak kadar kuvvetlidir. Adı anılan romanlarda rejim değişikliğinin yarattığı kültürel kopuşlar, modernleşmenin doğal sonuçlarından olan şehirleşme ve şehirleşme sürecinde yaşanan sorunlar, yaşam alanlarındaki değişimler, sosyal sınıflar arasındaki ilişkilerde yaşanan dönüşümler, cemaat ruhuyla şekillenmiş bir toplumda "bireyleşme" sürecinin yarattığı sancılar farklı yazınsal araçlarla mütemadiyen izlenmeye çalışılır. Bu dikkatler ve araçlar vasıtasıyla Pamuk, Türkiye'nin modernleşme sürecini yazınsal düzlemde sorunsallaştırır. Böylece romanlarında Türkiye'de modernleşmenin nasıl gerçekleştiğine ya da gerçekleşemediğine ilişkin bir arşiv oluştururken aynı zamanda söz konusu sürece ilişkin eleştirel bir perspektif geliştirir. Ancak Pamuk'un bu eleştirel bakış açısını son derece mesafeli bir tavırla geliştirdiğini söylemek elzemdir. Pamuk, modernleşme sürecine ilişkin eleştirel bir bakış açısı geliştirirken bir ideoloğa dönüşmez, yazınsal çerçevenin dışına çıkmaz, yargı bildirmez, taraf tutmaz. Onun eleştirel perspektifi estetik düzlemde söz konusu sürece yeni bir pencere açarak herkesi o pencereden bakmaya davet etmek üzerine

[1] Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.
[2] Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.
[3] Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.
[4] Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
[5] Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

kurulur. Pencereden bakan kişiye bağlı olarak, görünen manzaranın anlamları değişebilir. Yazarın bu eleştiri penceresini açarken amaçladığının da tam olarak anlamlar, yorumlar çeşitliliği yaratmak olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda Pamuk romanlarının Türkiye'de modernleşme dinamiklerini ve uygulamalarını yazınsal düzlemde bir izlek olarak kabul ettiği ve bu izleği romanlarında sık sık yeniden gündeme getirerek farklı açılardan ele aldığı söylenebilir.

Bu çalışma öncelikle, Pamuk'un romansal düzlemde Türkiye'de modernleşme deneyimine ilişkin eleştirel bakış açısının hangi yazınsal araçlar ile kurulduğunu sorar. Çalışmanın temelini oluşturan bu soru, Pamuk'un mesafeli eleştirel perspektifinin kaynaklarını ararken, ele alınan metinlerde gündelik hayatın, modernleşmeye dair eleştirel zeminin oluşturulması için odak nokta olarak kullanıldığını iddia ederek, romanlarda gündelik hayat detaylarının modernleşmeye ilişkin büyük resmi oluşturmak için nasıl kullanıldığını tespit etmeye çalışır. Pamuk'un gündelik hayatın içinden çektiği onlarca küçük fotoğrafın romansal düzlemde Türkiye'nin modernleşme tarihi sergisine nasıl ve ne ölçekte dönüştüğünü göstermeyi amaçlar. Bu yolla da en temelde "tekrara dayalı ve monoton bir biçimde gerçekleşen faaliyetler bütünü"[6] olarak tanımlanan gündelik hayatın aynı zamanda büyük dönüşümleri, yıkıcı yenilikleri, sürekli yeniden yapılanmayı da içerdiği ve bu yolla modernleşmenin toplumsal ölçekte kurulduğu asıl zemin olduğunu ispat etmeye çalışır. Pamuk'un gündelik hayatı yazınsal bir enstrüman olarak kullanırken özellikle aile hayatı ve ev içi yaşantısına, İstanbul'un değişen siluetine, eğlence hayatının farklılaşan mekânlarına nasıl odaklandığını tespit etmeye çalışan bu çalışma, gündelik hayatın sıradan insan eylemleriyle şekillenen karmaşık yapısını da göz önünde bulundurur. Ayrıca çalışma boyunca gündelik hayatın bütün sıkıcılığına ve muğlaklığına rağmen Pamuk'un bu alanı romanlarında nasıl estetize ettiğine dair bir öneri de sunulur. Pamuk'un gündelik hayata ilişkin hassasiyetinin ve romanlarında yer verdiği gündelik detayların, modernleşmenin panoramasını oluşturmaya kaynaklık etmesinin yanı sıra Pamuk'un, tıpkı bir kültür tarihçisi gibi kayıt altına alma ve arşivleme motivasyonuyla hareket ederek romanı, kurmacanın sınırlarıyla gerçekliğin sınırları arasında dolaştırdığını iddia etmek mümkündür. Röportajlarında, romanlarında

[6] Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory an Introduction*, Londra, Routledge Publish, 2002, s.1.

gündelik hayatın kroniğini oluşturmaktan, gündeliğin detaylarını romanlarına yerleştirmekten hoşlandığını belirten Pamuk'un, gündelik yaşamın farklı alanlarından topladığı küçük detaylarla romanlarında kültürel dönüşümü nasıl temsil ettiği ve kayıt altına aldığı da bu çalışmanın dikkatleri arasındadır.

Bu çalışmada yukarıda dile getirilen iddialar tartışılırken gündelik hayat gibi modern dünyaya dair her şeyi kapsayan ve dışına çıkmanın mümkün olmadığı bir alanda tutarlı bir bakış açısı oluşturulmak için çeşitli nirengi noktaları kullanılarak sınırlar çizilmeye çalışılmıştır. İlk olarak Pamuk'un gündelik hayatı romansal bir araç olarak nasıl kullandığını tespit edebilmek için gündelik hayatın kendisinin modernizmle yaşıt olması sebebiyle yazarın *Benim Adım Kırmızı*[7], *Beyaz Kale*[8] ve *Veba Geceleri*[9] gibi tarihsel roman niteliği taşıyan ve modern öncesi dünyanın temsilini sunan eserleri çalışmanın kapsamından çıkarılmıştır. Pamuk'un romanlarında gündelik hayat üzerinden modernleşen Türkiye'nin panoramasını sunduğuna dair iddiaya temel oluşturabilecek ve malzeme sunacak metinlere yönelen çalışma, modern dünyanın anlatısallaştırıldığı romanlara odaklanmıştır. Bu romanlar arasından da geniş anlatı zamanı sebebiyle gündelik hayattaki büyük değişimlerin daha rahat izlenebileceği, kent mekânında kurgulanan ve kentin dönüşümüne odaklanan, hacimli yapısı sebebiyle gündelik hayat detaylarına daha çok yer veren ve alt alta sıralandığında Türkiye'nin modernleşme tarihinin kroniğini oluşturan *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Kara Kitap*, *Masumiyet Müzesi* ve *Kafamda Bir Tuhaflık*'ın çalışmanın odak metinleri olmasına karar verilmiştir. *Yeni Hayat*[10] ve *Kar*[11] kent mekânı üzerinde kurulmadığı, *Kırmızı Saçlı Kadın*[12] ve *Sessiz Ev* sınırlı anlatı zamanları dolayısıyla yeterli bir malzeme sağlamadığı gerekçesiyle çalışmanın asıl nesneleri olarak kabul edilmemiştir. Bu romanlar, çalışmanın odak metinler üzerinden kurduğu tartışmayı boyutlandıracak ve çeşitlendirecek bir bakış açısı sunmaması sebebiyle dışarıda bırakılmıştır.

Giriş ve Sonuç kısımları dışında dört ana bölümden oluşan çalışmada her ana bölümde bir roman ele alınır. Sınırları ve kapsamı oldukça geniş bir kavram olan

[7] Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.
[8] Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013.
[9] Orhan Pamuk, *Veba Geceleri*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021.
[10] Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.
[11] Orhan Pamuk, *Kar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.
[12] Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

gündelik hayatı tanımlama çabalarında sıklıkla yararlanılan; aile, kent mekânı, ev içi yaşantısı başlıkları Orhan Pamuk'un romanlarında gündelik hayatın temsillerini kavramayı hedefleyen bu çalışmanın da temel odaklarını oluşturur. Bu odak noktalarının Orhan Pamuk'un romancılığında sürekli tekrar eden vazgeçilmez izlekler olması da farklı aileler, farklı evler ve farklı şehir deneyimleri ile gündelik hayata çoklu bir bakış açısı oluşturma imkânını sağlar. Bu sayede tekrar eden temaların, gündelik hayat üzerinden nasıl farklarla temsil edildiğini tespit etmek mümkün olur. Böylece gündelik hayatı tanımlayan en önemli özellik olan tekrar, bu çalışmanın genel kurgusunda da önemli bir rol oynar. Romanlar genel itibariyle aile, ev içi yaşantı ve ilişkiler, kent mekânı ve boş zaman etkinliklerinden olan eğlence hayatı üzerinden gündelik yaşamın farklı temsillerini keşfetmeye çalışır. Bu alt başlıklar, gündelik hayatın temsil şekillerine odaklandığı gibi gündeliği yapan ve onun değişimini izlemeyi sağlayan temalar olması sebebiyle de çalışmaya katkı sağlamaktadır.

Birinci bölümde Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılış sürecinde kurulan bir ailenin üç kuşağının öyküsünü anlatan *Cevdet Bey ve Oğulları* romanı, öncelikle bu ailenin kuruluş hikâyesinde geniş yer tutan Fransız bir aile gibi olabilmek hayalini tartışmaya açacaktır. Bölüm en temelde, Cevdet Bey ve ailesinin yaşantısını hikâye eden romanın, bu ailenin üç kuşağının gündelik hayatındaki değişimler ve kent deneyimi üzerinden Türkiye'nin modernleşme sürecinin, romanı saran ikinci bir anlatı gibi kurgulandığını iddia eder. Cevdet Bey'in Batılı bir aile kurma isteğiyle bütün gündelik hayatını değiştirme çabası, bu arzuyla hangi gündelik detayların yeniden inşa edilmeye çalışıldığı ve bu inşa çabasının Fransız bir aile kurmak için yeterli olup olmadığı aile kavramı etrafında ele alınır. Bu başlıkta özellikle söz konusu ailenin bayram sofraları, aile içi ilişkilerin incelenmesi için kullanılacak ve uzun yıllar boyunca aynı sofra etrafında birleşen aile üyelerinin yaşadıkları değişim, Pamuk romanlarında, gündeliğin kristalize olduğu bu sofralar merkezinde incelenecektir. Alaturka bir aile yerine alafranga bir aile kurmak için Vefa'dan Nişantaşı'na taşınan Cevdet Bey'in ve romanın devamında da bu semtte yaşayan üç kuşağın şehir deneyimleri vasıtasıyla Nişantaşı'nın yaşadığı değişim, bu bölümün kent mekânını ele alırken kullanacağı odaklardan biri olacaktır. Nişantaşı'nın yanı sıra roman kişilerinin kentteki eğlence hayatlarını yansıttığı düşünülen Tenis Kulübü, Serkldoryan (Cercle d'Orient) ve Heybeliada da

çalışmanın mercek altına aldığı mekânlardır. Bu mekânlar, Işıkçı ailesi temsilinde dönemin burjuva sınıfının eğlence anlayışının ve eğlence mekânlarının sınırlarını belirlediği iddiasıyla ele alınacaktır. Birinci bölümün üçüncü başlığında ise gündelik hayatın sıkıcı ve bunaltıcı doğasını yabancılaşma ekseninde deneyimleyen roman karakterlerine odaklanılacak ve bu can sıkıntısının sebepleri karakterlerin gündelik hayatları üzerinden tartışmaya açılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde kaybolan karısı Rüya ve amcasının oğlu köşe yazarı Celal Salik'i arayan Galip'in hikâyesini anlatan *Kara Kitap* romanı incelenecektir. Bu bölüm; Galip'in arayış sürecini, kendi gündelik tekrarlarının dışına çıkmak ve bu yolla da yeni bir gündelik hayat deneyimlemek üzerinden tartışmayı amaçlar. Galip'in gündelik hayatında meydana gelen kayıpla birlikte alt-üst olan rutininin, gündelik hayattan çıkabilmek için yeni bir yol olup olmadığı tartışılacak, bu noktada Galip'in şehre, eve ve kendine dair değişen bakışının gündeliğe eleştirel bir bakış olduğu iddiasında bulunulacaktır. *Kara Kitap*'ın da tıpkı *Cevdet Bey ve Oğulları* gibi aile anlatısını merkeze alan bakışı sebebiyle bu bölümde de aile hayatı ve bu aile hayatının gündelik yaşamı kurmak noktasındaki rolü tartışılacaktır. Gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası olarak ailenin, bireylerin gündelik hayatlarını inşa etmekte üstlendikleri rol ve Salik ailesinin bu rolün uygulanmasındaki başarısı, aile içi ilişkiler bölümünde tartışılacaktır. Romanın, aile hayatının insanın kendisi olabilmesine dair bir engel olduğuna ilişkin iddiası, ailenin gündelik hayatı domine eden tavrı ile birlikte ele alınacaktır. Bu çerçevede birbirleriyle anlaşamadıkları romanda dile getirilen ancak ısrarla birlikte yaşamaya devam eden aile üyelerinin, rutinin dışına çıkmaktan duydukları endişe incelenecektir. Bu bölümün ikinci odak noktası, gündelik hayatın yaşandığı düzlem olan kent üzerinden kurulmuştur. Bu bölümde, modern kentin gündelik hayattaki görünümleri incelenirken özellikle Galip'in kent içindeki yürüyüşlerinden faydalanılacak, gündeliğin yarattığı tesadüflerin kenti deneyimlemek ve tanımakta üstlendiği işlev gündeme getirilecektir. Kentin, sıradan insanın uygulamalarıyla birlikte bir metne dönüştüğü ve bu metnin kendisine sürekli eklenen yeni hikâyelerle mütemadiyen yeni anlamlar kazandığı iddiası da bu kısımda ele alınacaktır. İkinci bölümün son başlığında romanın ana izleklerinden köşe yazarlığı ekseninde gündelik hayat ve basın etkileşimine odaklanılacaktır. Romanda, köşe yazılarının yayımlanma tarihleri üzerinden oluşturdukları rutinin, insanların

gündelik hayatlarındaki etkileri ele alınacak ve romanın içinde okurlar vasıtasıyla bir iletişim ağına dönüşen köşe yazılarının gündelik düzlemde yarattıkları etki incelenecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, temel olay örgüsü Kemal Basmacı ve Füsun Keskin karakterlerinin aşkı etrafında şekillenen *Masumiyet Müzesi* romanı incelenecektir. Bu bölümde, *Masumiyet Müzesi*'nde kullanılan gündelik hayat detaylarının çokluğu ve çeşitliliği sebebiyle romanın, Türkiye'nin büyük siyasi tarihine alternatif bir gündelik hayat tarihi oluşturduğu iddia edilir. Bu iddia, romanın sıradan insanların gündelik hayatlarına dair sayısız detayı, temel olay örgüsüne bir etkisi ya da katkısı olmamasına rağmen büyük bir iştahla içermesi üzerinden şekillendirilir. Söz konusu iddia, İstanbul'un değişim ve dönüşümlerinin ele alındığı eğlence mekânları ve karakterlerin şehrin farklı semtlerine ilişkin gözlemleriyle kurulan kent imgesi üzerinden desteklenecektir. Eğlence mekânlarının 1970'lerde İstanbul'un sosyete eğlence anlayışına dair içerdiği detaylarla bu mekânların; dekoru, müşterileri ve çalışanlarının hikâyeleriyle birlikte dönemin panoramasını oluşturmakta nasıl kullanıldığı incelenecektir. Hilton Oteli, Abdullah Efendi Lokantası gibi gerçek hayattan alınmış mekânların romandaki kullanım sıklığı üzerinden romanın gündelik hayatı kayıt altına alma isteği de bu bölümde mekânlar üzerinden tartışmaya açılacaktır. Hayatının büyük çoğunluğunu Nişantaşı ve Beyoğlu'nda geçirmiş roman başkişisi Kemal'in Fatih ve Çukurcuma'ya ilişkin gözlemleriyle birlikte şehrin; farklılıkların ve zıtlıkların uyumlu alanı olarak ele alındığı ve böylece romanın, şehrin gündelik hayatına ilişkin sunduğu görüntülerin çeşitlendiği iddia edilecektir. Romanın 1970'lerin Türkiye'sini gündelik hayata ilişkin detaylar üzerinden yazınsallaştırırken kullandığı bir başka önemli izleğin Yeşilçam sineması olduğu tespit edilecek ve bu izleğe ilişkin tartışmaya bölümün ikinci alt başlığında yer verilecektir. Yazlık sinemalar, izleyici profilleri, film çekimlerinin zorlukları, Sansür Kurulu gibi detaylarla kurulan Yeşilçam izleğinin dönemin eğlence anlayışını yansıtmasının yanı sıra sinema ve gündelik hayat arasındaki ilişkiyi de irdelediği iddiası bu başlık altında incelenecektir. Romanın gündelik hayatı kayıt altına alma isteğine dair iddia moda başlığında da gündeme getirilecek ve gündelik nesnelerin, davranışların, söylemlerin dönemin gündelik hayatını aktarmak ve kaydetmek için nasıl kullanıldığı gösterilecektir. Romanın dönemin modasına ilişkin hassasiyeti, tüketim

pratiklerinin gündelik hayatı nasıl şekillendirdiği üzerinden tartışılacak, modanın gündelik hayatı tüketim odaklı bir alana dönüştürdüğüne ilişkin fikir de bu başlık altında gündeme getirilecektir. Tüm bunlara ek olarak *Masumiyet Müzesi*'nde geniş bir yer kaplayan gündelik eşyaların, Füsun ve Kemal aşkının şahitleri olması dışında tüketim pratiklerinin, modern gündelik yaşamın ve geçmiş zamanın hafıza taşıyıcısı olarak kullanıldığı iddiası bölümün son başlığında ele alınacaktır. Eşyaların hatırlatma gücünün *Masumiyet Müzesi*'nde dönemin hafızasını yeniden oluşturmak ve saklamak için kullanıldığı iddia edilerek bu iddia romanda aktarılan eşyaların birbirleriyle ve metnin geneliyle kurduğu ilişki üzerinden detaylandırılacaktır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, çalışmak için köyünden İstanbul'a göç eden bozacı Mevlut Karataş ve ailesinin yaşantısını hikâye eden *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı roman incelenecektir. 1950'li yıllarda başlayıp 2010'lara kadar uzanan geniş anlatı zamanı, romanın gündelik hayatın değişen yönlerini nasıl temsil ettiğini araştırmak üzere elverişli bir zemin oluşturur. Bu bölümün temel iddiası da bu geniş anlatı zamanı üzerinden şekillendirilecektir. Romanın; gecekondulardan gökdelenlere İstanbul'un siluetinin değişimini, musikiden pop müziğe eğlence anlayışlarının değişimini, Silivri yoğurdundan şişelenmiş bozaya kadar yeme-içme kültürünün değişimini, Rumlardan Afrikalılara göçmen demografisinin değişimini bu geniş anlatı zamanı üzerinden inşa ettiği iddia edilecektir. Çalışmanın bu bölümünde Orhan Pamuk'un gündelik hayatın tarihini kent, aile içi ilişkiler, tüketim pratikleri, eğlence anlayışları ve sıradan insanın modern dünyadaki deneyimleri üzerinden yazdığı iddia edilecektir. Bu sebeple bu bölüm, sözü edilen temalar etrafında şekillendirilecek, yazarın Türkiye'nin modernleşme tarihini gündelik hayat üzerinden eleştirel bir perspektifle yeniden kaleme aldığı iddiası tekrar gündeme getirilecektir. Bu bölümde ilk olarak köyden kente göç eden ve şehrin çeperinde yaşayan bir ailenin ilişkileri, şehirde yer edinebilme çabası ve şehirle kurdukları ilişki roman karakterlerinin gündelik deneyimleri ve değişimleri üzerinden ele alınacaktır. Köyden kente göç eden bu ailelerin, yaşadıkları mahallelerde şehir hayatına yabancı olduklarını hissetmemek için kuvvetli bir cemaat ruhu oluşturdukları, romanda tekrar eden ritüeller, kurallar ve semboller üzerinden ifade edildiği iddia edilecek ve söz konusu iddia romandan örneklerle tartışılacaktır. Bu sebeple aile içi ilişkiler ele alınırken köyden kente göç eden

roman karakterlerinin yaşadıkları mahallelerde şehirle nasıl bir ilişki içine girdikleri gündelik eylemleri takip edilerek tartışılacaktır. Ayrıca köyden kente göç eden kadın karakterlerin şehir hayatına nasıl uyum sağladıkları ve büyükşehirde göçmen bir kadın olmanın beraberinde hangi gündelik zorlukları getirdiği ve kadınların bu sorunları hangi yollarla çözdükleri de Vediha, Samiha, Rayiha karakterleri üzerinden ele alınacaktır. Bölümde son olarak romanın kent mekânının değişimini aktarabilmek için gündeliğin hangi alanlarına odaklandığı tespit edilmeye çalışılacaktır. Romanda kent mekânı değişiminin, özellikle seyyar satıcı olan Mevlut'un gündelik hayatı üzerinden tasvir edildiği tespit edilecek ve yeni açılan yollar, istimlak projeleri, imar afları ve tüm bunların etrafında sürekli yön değiştiren kalabalıklarıyla şehrin kendi gündelik ritmini oluşturduğu iddia edilecektir.

1.1.Gündelik Hayat Çalışmaları

Gündelik hayat, en genel anlamda bireylerin gün içinde bütün yapıp etmelerini kapsayan, özellikle rutinlerden ve tekrarlardan oluşan ve bu tanımlamayla da oldukça geniş bir alana yayılan, öncelikle sosyoloji disiplininin araştırma nesnesi olarak gündeme gelmiş bir kavramdır. Gündelik hayat, rutine ve tekrara dayalı yapısı, gelip geçicilik ve süreksizlik özellikleri sebebiyle felsefede ve sosyolojide bilimsel bir alan olarak kabul edilmemiş, söz konusu disiplinler tarafından uzun yıllar göz ardı edilmiştir.[13] Araştırmacılar felsefenin ve sosyolojinin gündelik hayata ilişkin bu tavrının, bilimsel olanın tanımlanmasına ilişkin genel görüşle doğrudan ilintili olduğunu iddia etmektedir:

> Felsefe değişmeyen, kalıcı, genel-geçer bilginin peşindedir. Adına bilim denilecek herhangi bir etkinliğin olmazsa olmazı, bizi yasa inşa etmeye götürecek olgulara sahip olmaktır. Dolayısıyla değişebilen, gelip geçen, rastlantısal ve bireysel olan şeyler onun konusu olamaz. Bu yüzden toplumsal-tarihsel gerçeklik, her daim değişkenlikleri, rastlantısallıkları ve bireysellikleri içeren bir alan olduğundan theoria (bilim) etkinliğinin konusu olamazdı. Dolayısıyla düzensizlikleri, rastlantıları ya da bireysel olayları içeren etkinliklerin bilimin konusu olması beklenemez ve sosyolojinin klasik

[13] Ali Esgin, "Gündelik Hayat Sosyolojisi: Tarihsel Süreç ve Temel İlkeler", *Gündelik Hayat Sosyolojisi Temalar, Sorunsallar ve Güzergâhlar* Ed.: Ali Esgin- Güney Çeğin, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2018, s.14-17.

geleneklerinin -özellikle Durkheim- mantığında gündelik hayat değişkenliği ve düzensizliğiyle bilimin konusu olmaya uygun değildir.[14]

1920'li yıllara kadar gündelik hayat, değişkenliği, düzensizliği ve bireysel olanı ifade ettiği gerekçesiyle bir araştırma alanına dönüşememiş ve bu alanın bir kavram olarak ele alınması ancak 1. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda gerçekleşmiştir. 1920'li ve 30'lu yıllarda sosyolojinin dünyayı ve toplumu algılama noktasında yaşadığı dönüşümlerin de etkisiyle gündelik hayata dair bakışı da değişir. Bu yıllarda ortaya çıkan Sosyal Davranışçılık ve Fenomenoloji ekolleriyle birlikte gündelik hayat, ilk defa bilimsel bir nesneye dönüşür. Bu iki ekol, insanların kendilerini ve dünyalarını anlamak için düşünümsel olarak devreye soktukları sembolik ve özneler arası anlamların bilimsel olarak yok sayılamayacağını iddia eden bir sosyoloji anlayışını ortaya koyarlar. Bu çalışmalarda Herbert Blumer'in fikirleriyle olgunlaşan sembolik etkileşimcilik ile gündelik hayat, sosyoloji içinde sistematik bir biçimde nesneleştirildi.[15] Blumer'in yanı sıra Alfred Schutz'un gündelik hayatı "kurulu ve özneler arası olan bir alanda etkileşim halinde olan insanlar için en temel gerçeklik" olarak kabul etmesi, sosyolojinin gündelik hayat alanına yönelik dikkatindeki değişimi ifade ederken Peter Berger ve Thomas Luckmann'ın gündelik hayattaki etkileşimi destekleyen mekanizmalar üzerindeki çalışmalarını destekledi.[16] Gündelik hayat alanındaki yoğunlaşan bu dikkatler, Erving Goffman'ın 1956'da yayımlanan *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*[17] adlı çalışmasına zemin hazırladı. Goffman bu çalışmasında, "yeni bir alan olarak dramaturjik bakış açısını geliştirerek sosyal düzenin izinin kişiler arası etkileşimde sürülebileceğini savunmuş ve yeni toplum gerçekliği alanı içinde etkileşim halinde olan bireyin analizine odaklanmıştır."[18] Bu çalışmalara ek olarak Harold Garfinkel'in geliştirdiği etnometodoloji yöntemi ile de gündelik hayat çalışmalarında sosyal deney yöntemi uygulanmaya başladı. Bu yöntem, en genel anlamıyla bireylerin gündelik düzlemde karar alma, iletişim kurma, akıl yürütme metotları üzerine yoğunlaşırken araştırmanın merkezine deneyimi koyar.[19]

[14] Ali Esgin, *A.g.y.,* s. 16-17.
[15] Ali Esgin, *A.g.y.*, s.21
[16] Ali Esgin, *A.g.y.*, s.21.
[17] Erving Goffman, *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
[18] Ali Esgin, *A.g.y.,* s.22.
[19] Alain Coulon, *Etnometodoloji*, 2010, çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul, Küre Yayınları, s.19-21.

Gündelik hayat çalışmalarında 1920'lerde başlayan hareketli süreç Annales Okulu'nun kurulmasıyla birlikte gelişmeye devam eder. 1929 yılında Lucien Febvre ve Marc Bloch'un *Annales d'Histoire Économique et Sociale* isimli dergiyi çıkarmasıyla başlayan süreç, temelde tarihyazım anlayışındaki büyük paradigma değişimini ifade eder.[20] Klasik tarihçilik anlayışını eleştiren Annales Okulu, siyasi tarihi merkeze koyan ve ekonomik, iktisadi, sosyal tarihi görmezden gelen tarihçilik anlayışına karşı çıkarak tarihin odağına insanı koyar.[21] Tarihçilik anlayışındaki bu değişimler ve insanı merkeze koyan tarih yaklaşımları, gündelik hayat çalışmalarının kavramsallaşmasında en önemli rolü üstlenir. Makro tarih anlayışının eleştirildiği ve insan merkezli bir tarih anlayışının akademik düzlemde yer bulmasıyla birlikte insanın eylemleri, yaşantısı ve insanın hayatını oluşturan mikro alanların araştırmaları çoğalır. Bütün bu gelişmeler, 2. Dünya Savaşı sonrasında Henri Lefebvre'in eserleriyle gündelik hayat çalışmalarının en verimli eserlerinin verildiği süreci başlatmış olur. Marksist bir düşünür olan Lefebvre'in çalışmaları en temelde "Marx'ın görüşlerinin bugünkü dünyayı bilmeye yetmediği ancak bu dünyayı bilmek için vazgeçilmez ve zorunlu olduğu"[22] savıyla gündelik hayatı bu yeni dünyanın anlaşılması, çözülmesi ve aşılması için ana kaynak olarak görür. Ona göre gündelik hayatı oluşturan bütün alanlar dikkatle incelenmediği sürece bugünün toplumunu ve insanını anlamak mümkün değildir:

Gündelik hayatı tanımlarken, içinde yaşadığımız toplumun gündelikliği doğuran özelliklerini saptamak zorunludur. Görünüşte anlamsız olgular arasından esas olan bir şeyi yakalayarak, olguları düzene sokarak onu tanımlamak, bu toplumun değişimlerini ve perspektiflerini tanımlamak söz konusudur. Gündeliklik sadece bir kavram olmakla kalmaz, bu kavram "toplumu" anlamak için bir ipucu olarak da alınabilir. Gündelik olanı küreselliğin, devletin, tekniğin ve teknikliğin, kültürün (veya kültürün çözülmesinin) vs. içine yerleştirmek gerekir. Lefebvre'eüe göre meseleyi ele almanın, toplumumuzu kavramanın ve topluma nüfuz ederek onu tanımlamanın en akılcı yöntemi de budur.[23]

[20]Annales Okulu'nun ortaya çıkışı ve tarihyazımına bakışın değişimi için bkz.: Erdem Sönmez, "Annales Okulu: Tarihçilikte Paradigma Değişimi", *Halil İnalcık Armağanı 1- Tarih Araştırmaları*, Ed. Taşkın Takış, İstanbul, Doğu-Batı Yayınları, 2009, s. 293-328.
[21] Erdem Sönmez, *A.g.y.,* s. 311.
[22] Özlem Şahin- Ecehan Balta, "Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist Düşünce", *Praksis*, S:4, 2011, s. 185-217.
[23] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s.40.

Gündelik (everyday) ile günlük (daily) kavramları arasındaki farka işaret eden Lefebvre, gündelik olanı modern olanla eş tutar. Ona göre gündelik hayat denildiğinde modernleşme ile başlayan süreç ve bu sürecin toplumundan bahsedilmesi gerekirken günlük kavramı ile modern öncesine ait olan ve o dönemin toplumsal yaşantısına ait olan işaret edilir.[24] Modern olanla gündelik hayatı birbirine içkin olarak kabul eden Lefebvre, bu birlikteliği şu sözlerle açıklar:

> Gündeliklik ve modernlik. Biri, diğerini çevreler ve üstünü örter; ona ışık tutar ve onu gizler. Bunlar zamanın ruhunun iki yüzüdür. Gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtir ve gizler, meşrulaştırır ve telafi eder. Hermann Broch'un ifadesiyle, dönemin evrensel gündelik hayatı modernliğin arka yüzüdür, zamanın ruhudur.[25]

Lefebvre'in gündelik hayat araştırmaları; piyasa tarafından programlanmış, üretim-tüketim ilişkilerinin bilinçli bir manipülasyona tabi tutulduğu, reklamcılık ve pazarlama hileleri ile insanlara dayatılan ve kişinin denetim hakkının elinden alındığı modern dünyanın eleştirisi üzerine yoğunlaşır.[26] Kapitalist sistemin bireyleri zorladığı yaşama şekillerine ve bu zorlamaların gündelik hayatı nasıl yönlendirdiğine odaklanan Lefebvre, bu düzenin oluşturduğu tüketim toplumunu da "bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumu" olarak adlandırır. Toplumu yönlendiren ve gündelik yaşamın özgürleştirici olanaklarını manipüle eden sektörlerin başında reklamcılık sektörünü kabul eden Lefebvre, bu sektörün bir ideoloji olarak değer kazandığını söylerken bu ideolojinin dinin, felsefenin, ahlakın, estetiğin yerini aldığını iddia eder.[27] Gündelik hayatı en geniş kapsamıyla ele almaya çalışan Lefebvre için gündelik hayat nedir sorusunun cevabı da aynı kapsamlı cevabı içerir: *"Ekonomik, psikolojik veya sosyolojiktir, özel yöntemler ve yollarla kavranması gereken özel nesneler ve alanlardır. Beslenmedir, giyinmedir, eşyadır, evdir, barınmadır, komşuluktur, çevredir."*[28] Gündelik olanın dışına çıkmanın imkânsız olduğunu[29] iddia eden düşünür, gündelikliği hem sıkıntı ve muğlaklığın hem de devrimin ve canlılığın alanı olarak tanımlarken gündelik yaşamı, bütün paradoksları, açmazları ve olasılıklarıyla birlikte ele almaya çalışır. Lefebvre, hem son derece yoksul hem son derece yoksun hem

[24] Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi III-Moderniteden Modernizme (Gündelik Hayatın-Meta Felsefesi)*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015, s.69-70.
[25] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s. 35-36.
[26] Henri Lefebvre-Katherine Regulier, "Gündelik Hayat ve Ritimleri", *Birikim*, S.191, s. 79-85.
[27] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s. 121.
[28] Henri Lefebvre, *A.g.e.,* s.32.
[29] Henri Lefebvre, *A.g.e.,* s.19.; Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2012, s.46.

zengin hem de yabancılaşmış bir alan[30] olarak tanımladığı gündelik hayatın nerede aranması gerektiğine ilişkin şöyle bir öneride bulunur:

> Gündelik hayat nerededir? Çalışmada mı boş vakitte mi? Aile yaşamı ve kültürün dışında "yaşanan" anlarda mı? İlk önce bu soruya cevap vermek gerekmektedir. Gündelik hayat bu üç öğeyi, bu üç veçheyi kapsamaktadır. Gündelik hayat, bunların birliği ve bütünlüğü olarak somut bireyi belirler. Bununla birlikte, bu cevap tamamen tatmin edemez.[31]

Gündelik hayatın çelişkilerine, zorluklarına ve zenginliklerine detaylı bir araştırmayla ışık tutmaya çalışan Lefebvre, gündelik hayatın deneyimlendiği ve anlam kazandığı zaman ve mekân kavramlarını da bu çalışmalar ekseninde değerlendirmiştir. Zaman ve mekânın modernizmle birlikte yaşadığı kırılmaya ve dönüşüme odaklanan Lefebvre, zamanın algılanması ve bölümlenmesinde yaşanan değişikliği gündelik hayat eleştirilerinde merkezi bir konuma yerleştirir. Zamanı döngüsel ve doğrusal zaman olarak iki kategoriye ayıran düşünür, döngüsel zamanı modern öncesi dönemin yaşamsal pratikleri üzerinden kurarken doğrusal zamanı, modernizmin zamanı parçalayan yapısı ile birleştirerek aktarır.[32] Döngüsel zaman doğal, mitik ve dinsel olanı temsil eder. Doğrusal zaman, rasyonel teknik ve modern tekniği parçalayan hem sürekli hem de süreksiz bir yapı olarak tasvir edilir. Bu parçalanmayı Lefebvre üç kategoriye ayırarak açıklar: boş/serbest zaman, gereksinilen zaman ve zoraki zaman. Gereksinilen zaman çalışma zamanı olarak tanımlanır. Zoraki zaman ise formalitelerle, zorunluluklarla, trafikle kaybedilen zamandır. Boş zamanın ise bir yanılgıdan ibaret olduğunu, boş vaktin çalışma zamanından ayrı düşünülemeyeceğini şu sözlerle açıklar: "Şu halde boş zaman kazanmak için çalışırız ve boş zamanın tek bir anlamı vardır: *'Çalışmanın dışına çıkmak. Cehennemî döngü.' "*[33] Lefebvre'in zamana ilişkin bu görüşleri, gündelik hayatın tüketim toplumunda hangi saikler etrafında planlandığını gösterir ve bu içinden çıkılması mümkün olmayan gündeliğin nasıl oluşturulduğunu gözler önüne serer. Boş zaman ve çalışma zamanı arasına sıkıştırılan kişiler tüketim hazları ile çevrelenir ve bu döngü, kişinin kendi hayatına yabancılaşması sürecini doğurur.

---

[30] Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, s.37.
[31] Henri Lefebvre, *A.g.e.,* s.37.
[32] Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi II-Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s.56-57.
[33] Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, s. 46.

Kenti, modern gündeliğin mekânı olarak kabul eden Henri Lefebvre, gündelik hayatın çözümlenmesi için birbirlerine içkin olarak değerlendirdiği zaman ve kent mekânının çözümlenmesini zorunlu görür. Bütün gündelik eylemlerin üzerinden akıp gittiği kent mekânı, onun çalışmalarında özellikle toplumsal ilişkilerin üretim yeri olarak kabul edilir.[34] Kent planlamacılarının, teknokratların ve matematikçilerin tasarladıkları mekânı soyut mekân olarak adlandırırken üzerinde ilişkilerin kurulduğu, buluşma mekânı, direniş mekânı olarak sokağı ve kent mekânını toplumsallık üzerinden tanımlar. Lefebvre'in çalışmalarında sokak ve kent mekânı, gündelik hayatın baş aktörlerinden biri olarak kabul edilir, gündelik hayatın anlaşılması ve çözümlenmesi için kent mekânının anlaşılması elzemdir. Lefebvre için kent, direnişin başlangıç mekânı olarak kabul edildiğinden gündelik hayat çözümlenmesindeki rolü yadsınamazdır. Tüm bunlarla birlikte Lefebvre için gündelik hayat "devrim"in gerçekleşeceği alandır.

> Lefebvre'in "gündelik yaşamdaki devrim"le kastettiği şey, "bireyin kendi yaşamını bir yapıt olarak kurgulayıp yaşaması", başka bir deyişle, gündelik yaşamsal deneyimin sürekli bir eleştirel tutumla zenginleştirilmesi ve praksisçi davranış biçiminin gündelik pratiklere egemen kılınması durumudur.[35]

Ayrıca Lefebvre için gündeliklik, "donuk bir yaşamsal gerçekliğin temsili değil, devingen yaşamsal deneyimlerin, sürekli eskime ve yenilenmenin, yabancılaşmayı ortadan kaldıracak farklı perspektifleri mümkün kılacak düşünme ve direnme biçimlerinin de döngüsel olarak yaşandığı bir yer ve karmaşık bir nesnel gerçeklikler alanıdır."[36]

Gündelik hayat çalışmalarına Henri Lefebvre kadar katkı sağlayan ve bu çalışmalarla gündelik hayatın anlaşılmasına ilişkin yeni bir yorum getiren bir diğer isim Michel de Certeau'dur. *Gündelik Hayatı Keşfi I-II*[37] adlı çalışmalarıyla de Certeau, gündelik hayatın işleyişini eylem, uygulama, üretim sanatları başlıkları altında incelerken gündelik hayatın zenginliğini ve çeşitliliğini vurgulayan bir yöntem benimsemiştir. Michel de Certeau gündelik hayata dair yaklaşımında, tüketime karşı

[34] Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2019, s. 98-100.
[35] Hüseyin Köse, "Lefebvre ve Modern Dünyada Gündelik Hayat", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S. 27, s. 23.
[36] Hüseyin Köse, *A.g.y.*, s. 24.
[37] Michel de Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi I- Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*, Ankara, Dost Kitabevi, 2008; Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *Gündelik Hayatın Keşfi II- Konut, Mutfak İşleri*, Ankara, Dost Kitabevi, 2009.

üretim, okumaya karşı yazma, taktiklere karşı stratejiler, sözlüye karşı yazılı gibi ikili terimleri kullanır.[38] Certeau'nun gündelik hayata bakışı hem Michel Foucault'nun iktidar yapıları ve bu yapıların tahakküm gücünden hem de Henri Lefebvre'in gündelik hayatın direniş potansiyeline ilişkin fikirlerinden beslenir. Michel de Certeau, bu düşünürlerden ilhamla hareket etse de gündelik hayata ilişkin daha çoğulcu, daha renkli ve uygulama temelli bir bakış geliştirir. Michel de Certeau, gündelik hayat çalışmalarında sıradan insanların eylemlerine odaklanırken, sıradan insanları bu eylemlerin aktif özneleri olarak kabul eder ve iktidarın pasif edilgen nesneleri konumundan uzaklaştırır. Sıradan insanların eylem, davranış, uygulama ve alışkanlıklarını operasyonlar olarak nitelendiren de Certeau, operasyonların tekil bir kültür anlayışını çürüttüğünü iddia eder.[39] Operasyonların çeşitliliği, değişkenliği sebebiyle yekpare ve tek bir kültürü bozguna uğrattığını, bu bozguna uğratma faaliyetlerinin incelenmesinin ve eylem şemalarının çıkarılmasının gündelik hayatın anlaşılması için elzem olduğunu savunur. Michel de Certeau sıradan insanların oluşturduğu bu kültürün, tüketim olarak adlandırılmasına rağmen aslında ikinci bir üretim alanı olduğunu savunur. Bu alanın tüketim olarak nitelendirilmesinin sebebi ise ortaya konulan ürünlerin üretim yoluyla değil egemen kültürün ürünlerinin tüketilmesi yoluyla açığa çıkmasıdır. De Certeau, tüketimi yeniden üretim olarak değil ikinci bir üretim yeri olarak tanımlarken bu ikinci üretimin tüketim pratikleri ve yolları ile açığa çıktığını iddia eder.[40] Egemen yapının ürünlerini kullanım alanında kendi eylemleri vasıtasıyla yeniden yazan sıradan insanlar, söz konusu ürünün yapısını, anlamını ve şeklini de değiştirirler. Bu açıdan bakıldığında da de Certeau'ya göre en sıradan eylemlerde bile iktidar mücadelesi devam etmektedir. Bu noktada de Certeau, "*strateji"* ve "*taktik"* ile gündelik hayat çalışmalarının sıklıkla başvurduğu iki kavramı gündeme getirir. Bu iki kavram Certeau'nun gündelik hayata bakışını da şekillendirir. Gündeliği mekân üzerinden tanımlayan Certeau'nun stratejiye ilişkin tanımı şu şekildedir:

> "Strateji"den kasıt, bir istek öznesi ile bir erk öznesinin belli bir "çevre"yle yalıtılmasıyla oluşan güç ilişkilerinin ölçülüp tartılmasıdır. Strateji uygulaması, her şeyden önce belirli bir aidiyet olarak çerçevesi çizilen bir alanın varlığını gerektirir. Bu alan, ilişkilere, belirgin bir biçimde dıştan bakabilecek bir idareyi

[38] Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory an Introduction*, Londra, Routledge Publishing, 2002, s. 154.
[39] Michel de Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi I*, s. 43-45.
[40] Michel de Certeau, *A.g.e.,* s. 46.

mümkün kılan, bu idarenin zeminini oluşturan alandır. Politik, ekonomik ya da bilimsel akılcılık işte bu stratejik model üzerine kurulur.[41]

> "Taktik"ten kastım ise, tam aksine, ne bir aidiyet üzerinden, ne de ötekinin, görünür bir bütünlük olarak ayırt edilmesini sağlayan bir sınır üzerinden yapılan hesaplamadır. Taktik, uygulama alanı olarak sadece ötekinin alanına sahiptir. Taktikler, ötekinin alanına, bu alanı bütünüyle kapsamadan, bu alana belirli bir mesafede kalmayı da başaramadan yavaş yavaş, parça parça sızar. Taktik sahip olduğu avantajları toparlayabileceği, daha fazla yayılmak için kendini ayarlayabileceği, koşullardan bağımsız bir hale gelebileceği bir merkezden, bir zeminden yoksundur. "Aidiyet", mekânın zamana karşı zaferidir. Aksine, taktik, mekânsız olduğu için, zamana bağımlıdır ve kendi çıkarına kullanabileceği olasılıkları yakalamak için de sürekli tetiktedir. Taktik, kazançlarını muhafaza edemez.[42]

Bu tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere strateji, egemen gücün uygulamalarıdır ve bu uygulamalar bir mekâna muhtaçtır. Erkin koyduğu kurallar, uygulamalar, zorlamalar ve yasakların tamamını strateji olarak değerlendiren de Certeau, taktikleri ise bütün bu zorlamaların ve yasakların sıradan insanın eyleme anlarındaki eğip bükmeleri, değiştirme güçleri olarak kabul eder. Bu açıdan bakıldığında da strateji mekânla özdeşleşir ve mekâna hapsolurken, taktik "öteki"nin mekânını kullanır ve onun asıl gücü zamanda saklanır. Taktiklerin ve stratejilerin uygulama alanları olarak kentleri işaret eden Michel de Certeau, gündelik yaşamın, kent alanında gerçekleştirilen eylemlerin incelenmesi sonucu anlaşılabileceğini savunur. Michel de Certeau'nun mekân ve uzamı birbirinden farklı kavramlar olarak görmesi taktik ve strateji konusundaki görüşünü de netleştirmek açısından önemlidir. Mekânı, *"öğelerin ortak yaşam, ortak birliktelik ilişkilerine bağlı olarak dağılımının yapılmasını sağlayan her düzen"* olarak tanımlayan de Certeau, uzamın ancak mekân üzerindeki uygulamalarla oluştuğunu iddia eder. [43]

> De Certeau'da gündelik hayat daha çok betimlenecek bir gösteri değil, başkalarınca organize edilebilen bir eylem alanı olarak görülür. Gündelik hayatın eylem alanında ise değiş(mey)en kısımlarıyla pratikler, kullanımla şekillenen, yaşanan ve bir devamlılık çerçevesinde kamusal ve özel uzamlar ve üreticiliğin bir parçası olarak tüketim vardır.[44]

---

[41] Michel de Certeau, *A.g.e.,* s. 54.
[42] Michel de Certeau, *A.g.e.,* s. 54.
[43] Michel de Certeau, *A.g.e.,* s. 217.
[44] Nezihe Başak Ergin, "Sıradan İnsanların Gündelik Sanatları: De Certeau ve Gündelik Hayat", *Gündelik Hayat Sosyolojisi- Temalar Sorunsallar ve Güzergâhlar*, s. 366-367.

Gündelik hayatı bir çalışma nesnesi olarak ele alan ve onun bir kavram hüviyeti kazanmasını sağlayan bu çalışmaların yanı sıra gündelik hayatın farklı yönlerine ve diğer disiplinlerle ilişkilerine odaklanarak kavramın çalışma alanını genişleten güncel araştırmalar da bulunmaktadır. Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory An Introduction*[45] adlı çalışmasıyla gündelik hayat kavramının tarihsel gelişim sürecine odaklanırken *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*[46] adlı çalışmasında gündelik hayatın en sık anılan alt başlığı olan sıradanlığa; nesneler, düşünceler ve hisler üzerinden odaklanır ve sıradan olan üzerinden gündelik hayata yeni bir bakış getirir. Bu çalışmalarla Highmore, gündelik hayata 21. yüzyılda yeni bir yorum getirirken ele aldığı nesneler, meseleler ve örneklerle gündelik hayat çalışmalarını medya, kültürel çalışmalar, iletişim gibi disiplinlerle de diyaloğa sokmayı amaçlar. Feminist teorisyen Rita Felski, *The Invention of Everyday Life*[47] adlı uzun makalesinde Lefebvre ve de Certeau'nun gündelik hayata ilişkin fikirlerini tartıştıktan sonra özellikle onların kadınların gündelik hayattaki konumuna dair fikirlerini tekrar gündeme getirir ve gündelik hayatta kadının konumunu feminist teori üzerinden sorunsallaştırır. Gündelik hayatı hem seküler hem de demokratik bir kavram olarak tanımlayan Felski, gündelik hayatın tipik zaman algısının tekrara dayalı olduğunu iddia ederken, gündeliğin ayrılmaz bir parçası olarak ev ve çalışma alışkanlıklarını ele alan bir gündelik portresi çizmeye çalışır. Felski, bu makalesinde gündelik hayatın sıkıcı ve boğucu yanları kadar özgürleştirici ve sürprizlerle dolu bir keşif alanı da olduğunu ifade eder. Bu sebeple Felski bu yazısında gündelik hayatı, yalnızca modern yaşamın yabancılaştırıcı ve sıkıcı etkileri bağlamında değerlendirmez. Gündelik hayat, Felski tarafından tüm bu olumsuz özelliklerinin yanı sıra insan etkinliklerinin çeşitliliğini ve gelişme becerilerini kapsayan bir alan olarak kabul edilir.

Türkiye'de de gündelik hayatı bilimsel bir kavram olarak ele alan ve onun çeşitli yönlerine odaklanarak yeni bakış açıları geliştirmeye çalışan pek çok çalışmaya rastlamak mümkündür. Gündelik hayatın kavramsallaşması sürecinin sosyoloji disiplininde ortaya çıkması sebebiyle bu çalışmalar öncelikle ve büyük oranda sosyoloji alanında yapılmıştır. Bu çalışmaların bir kısmı farklı sınıfların ve toplumsal grupların gündelik hayatlarının incelenmesine odaklanır ve görüşme, röportaj, gözlem

[45] Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory An Introduction*, Londra, Routledge Publishing, 2001.
[46] Ben Highmore, *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*, Londra, Routledge Publishing, 2010.
[47] Rita Felski, *Doing Times: Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York, New York University Press, 2000, s. 77-98.

gibi sosyal deneylerle kurgulanırken bir kısmı mahalle, bölge, yöre gibi mekânlar üzerinden gündelik hayata dair incelemeler yapar. Araştırmacıların, gündelik hayatın, farklı bakış açılarına kaynaklık edebilecek verimliliğine işaret etmesiyle birlikte kavram; kültürel çalışmalar, gazetecilik, kültür tarihçiliği, sinema, edebiyat, reklamcılık, antropoloji, mimarlık, siyasal bilimler ve hatta finans gibi bilgi alanlarının da araştırma nesnesi haline gelmiştir.

Türkiye'de gündelik hayat üzerine yapılan çalışmalar, gündelik hayatın farklı veçhelerine odaklanarak gündelik fragmanlar üzerinden alternatif bir modernleşme tarihi anlatısını oluşturmayı da sağlamıştır. Modernleşmenin siyasi tarihinin yanı sıra sıradan insanın eylemleri, alışkanlıkları, istekleri, yönelimleri ve değişimlerine odaklanan bu çalışmalar, modernleşmenin gündelik hayatta nasıl deneyimlendiğini aktarmaya çalışır. Bu noktada Ekrem Işın'ın 1995 yılında yayımlanan *İstanbul'da Gündelik Hayat- İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri*[48] adlı çalışması, Tanzimat yıllarında başlayan modernleşme faaliyetlerinin gündelik yaşamdaki karşılıklarına ve kültürel dönüşüm süreçlerine odaklanır. 1983 yılında yayımlanan *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde yer alan Murat Belge'nin "Türkiye'de Günlük Hayat"[49] başlıklı uzun ansiklopedi maddesi de Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrasında siyasal tarihte yaşanan büyük kırılmaların zemininden, değişen eğlence anlayışları, kadın-erkek ilişkileri, yeme-içme alışkanlıkları, ulaşım sorunları ve teknoloji gibi gündelik alanlardan Türkiye'de kültür paradigmalarının değişim seyrini izlemeye çalışır. Kudret Emiroğlu'nun *Gündelik Hayatımızın Tarihi*[50] isimli hacimli çalışması ise *İnançlar ve Büyüler*, *Mutfakta*, *Banyoda, Çocukluk, Yeme İçme, Sağlık, Süslenme, Giyim Kuşam, Ev ve Çevresi, Görgü Kuralları, Takvim, Gelenekler, Cinsellik, Mahallede, İş Yerinde, Devlet ve Millet, Oyun, Eğlence ve Spor, Keyiften Hobiye* şeklinde onsekiz alt başlıktan oluşur. Bu çalışmada gündelik hayatın bütün alanlarına ilişkin kullanımlar, eylemler ve ilişkiler; nesneler, adetler, rutinler üzerinden ele alınmaya çalışılırken gündeliğin tarihi de kayıt altına alınır. Bu çalışmalara ek olarak lisansüstü çalışmalar arasından gündelik hayatı Ekrem Işın, Murat Belge ve Kudret Emiroğlu gibi kültür

[48] Ekrem Işın, *İstanbul'da Gündelik Hayat- İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri,* İstanbul, İletişim Yayınları, 1995.
[49] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Kolektif, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 836-876.
[50] Kudret Emiroğlu, *Gündelik Hayatımızın Tarihi*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

dinamikleriyle ele alan ve sıradan insanın yaşantısını merkeze koyarken modernleşmenin izlerini süren çalışmalardan Hakan Kaynar'ın "Cumhuriyet İstanbul'unda Modernlik Fragmanları"[51] isimli tarih anabilim dalında yapılmış olan doktora tezi, mikro tarihçilik çalışmalarının gündelik hayatın zenginliğini keşfetmekteki önemini gösterir. Tülin Ural'ın sosyoloji anabilim dalında hazırlamış olduğu "1930-1939 Arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü"[52] adlı doktora çalışması da Cumhuriyet sonrası modernleşme sürecinde gündelik yaşamdaki dönüşümlerin izini, dönemin adab-ı muaşeret kitapları üzerinden izlemeye odaklanır. Levent Cantek ise gazetecilik anabilim dalındaki doktora teziyle 1945-1950 yılları arasında basına yansıyan gündelik yaşam anekdotlarını Cumhuriyet'in çok partili demokratik sisteme geçiş süreci ile birlikte okumaya çalışırken gündelik hayat ve yazılı basın arasındaki geçişkenliği de vurgulamaktadır.[53] Yüksek Öğretim Kurumu Tez Merkezi'nde kayıtlı çalışmalardan gündelik hayat başlığıyla Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yapılmış en eski çalışma Çilem Tercüman'ın 2004 yılında hazırladığı yüksek lisans tezidir.[54] Tercüman'ın "Ahmet Rasim'in Eserlerinden İstanbul'un Gündelik Hayatı" isimli çalışması, Türk edebiyatının en verimli yazarlarından Ahmet Rasim'in eserlerindeki İstanbul'u; adetler, ritüeller, mekânlar, evler, semtler, eğlence anlayışları, giyim-kuşam, bayramlar, cemiyet hayatı, kadın erkek ilişkileri gibi temel başlıklarla birlikte inceleyerek dönemin İstanbul'unda gündelik hayatın nasıl kurulduğuna dair detaylı bir tablo oluşturur. Çilem Tercüman'ın çalışmasını takip eden ve benzer bir şemayla kurulan "Samiha Ayverdi'nin Eserlerinde İstanbul'da Gündelik Hayat"[55] ve "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde İstanbul (Boğaziçi)'da Gündelik Hayat"[56] isimli çalışmalardan sonra uzun müddet edebiyat sahasında gündelik hayat

[51] Hakan Kaynar, "Cumhuriyet İstanbul'unda Modernlik Fragmanları", Yayımlanmış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Ankara, 2007.
[52] Tülin Ural, "1930-1939 Arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, İstanbul, 2008.
[53] Levent Cantek, "Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950): Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar", Yayımlanmış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı, Ankara, 2005.
[54] Çilem Tercüman, "Ahmet Rasim'in Eserlerinden İstanbul'un Gündelik Hayatı", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2004.
[55] Zeynep Uymur, "Samiha Ayverdi'nin Eserlerinde İstanbul'da Gündelik Hayat", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2005.
[56] Şafak Güneş, "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde İstanbul (Boğaziçi)'da Gündelik Hayat", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2005.

başlığı ile yapılmış lisansüstü çalışmaya rastlanmaz. Öte yandan gündelik hayatın alt başlıkları olarak kabul edilebilecek ve gündelik hayat çalışmalarına kaynaklık etme özelliğine sahip; kent, eşyanın değişimi, modernleşme, batılılaşma ve kültürel dönüşüm gibi çalışmalar edebiyat alanında yapılan akademik çalışmaların gündelik hayatla ilgisini ortaya koyar. Lisansüstü çalışmaların dışında edebî metinleri gündelik hayat kavramı çerçevesinde tartışan ve yazınsal olanla gündelik olanın ilişkisini çözümlemeyi hedefleyen müstakil çalışmalar da bulunmaktadır. *Edebi Gündelik ve Türkiye Romanında Gündelik Hayat*[57] isimli derleme farklı yazarların kurmaca evrende gündelik hayatı temsil biçimlerine odaklanır. Söz konusu çalışma Yusuf Atılgan, Sevgi Soysal, Orhan Pamuk, Latife Tekin gibi edebiyat kamuoyunun yakından tanıdığı isimlere yeni bir okuma önerisi sunar. *Edebiyatın İzinde- Edebiyat ve Gündelik Hayat*[58] adlı derleme, 2019 yılında düzenlenen Edebiyat ve Gündelik Hayat başlıklı sempozyumda sunulan bildirileri içerir. Bu çalışma gündelik hayat ve edebiyat arasındaki ilişkiyi farklı araştırmacıların ve farklı uzmanlık alanlarının gözünden tartışmaya açarken iki alan arasındaki ilişkinin ne kadar verimli tartışmalar içerdiğini de tekrar hatırlatır. Yeni araştırmalar, güncel fikirler ve yeni tartışma imkânlarıyla zenginleşen gündelik hayat çalışmalarına edebiyat disiplini bünyesindeki artan ilginin hem edebî metinleri hem de bugünün dünyasını anlamak noktasında katkı sağlayacağını söylemek mümkündür.

1.2.Orhan Pamuk Çalışmalarına Genel Bir Bakış

Orhan Pamuk'un hem Türkiye'de hem de Türkiye dışında hakkında yapılan çalışmalarla Türk edebiyatının en çok konuşulan yazarları arasında olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle Nobel Edebiyat Ödülü'nü almasından sonraki süreçte araştırmacıların artan ilgisi aradan uzun zaman geçmiş olmasına rağmen azalmadı. Pamuk'un yayımladığı her yeni roman edebiyat kamuoyunda ilgiyle karşılanırken akademik çalışmalar da Pamuk romancılığını yeni sorular etrafında ele almaya devam etmektedir. Pamuk'un yayımladığı her roman hakkında sadece Türkçe

[57] Tuğba Taş, ed., *Edebi Gündelik ve Türkiye Romanında Gündelik Hayat*, Ankara, De Ki Basım-Yayın, 2011.
[58] Yayına Hazırlayanlar: Banu Öztürk, Didem Ardalı Büyükarman, Seval Şahin, Tülin Ural, *Edebiyatın İzinde- Edebiyat ve Gündelik Hayat*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2021.

yazılmış onlarca makale varken eserlerini çeşitli bakış açılarıyla inceleyen yüzden fazla lisansüstü çalışma bulunmaktadır. Türkiye'de yapılan çalışmaların haricinde Türkiye dışında da Pamuk romancılığına ilişkin pek çok müstakil çalışma bulunmaktadır. Bu sebeple Orhan Pamuk üzerine bir çalışma yapmanın en zor kısmının yazar hakkındaki geniş literatürle baş etmek ve bu literatüre yeni bir katkı sunmak olduğunu söylemek mümkündür. Bu başlık altında bugüne kadar Orhan Pamuk hakkında yapılmış çalışmalardan bir kısmına değinilecek ve bu çalışmanın yazar hakkındaki literatüre sunduğu katkı dile getirilecektir.

Orhan Pamuk'u Anlamak[59], Pamuk'un uzun yazarlık serüveni düşünüldüğünde romancılığının erken dönem eserleri olarak sayılabilecek *Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev, Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat* romanları hakkında kaleme alınmış makaleleri bir araya getiren ilk derlemedir. Bu makaleler toplamı, Pamuk romancılığını farklı disiplinlerden ve özgün fikirlerle anlayıp anlatmaya çalışan ilk müstakil çalışma olması sebebiyle araştırmacıların başvuru kaynağı olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada, ilerleyen yıllarda Pamuk'un romancılığının ayrılmaz bir parçası olacak İstanbul, kimlik, tarih ve anlatma sorununa ilişkin ilk tartışmalar yer alır.

Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası[60] yazarın romanları üzerine yazılmış makaleleri toplayan ikinci derleme olmakla birlikte bu çalışma 2008 yılında yayımlanmış olması sebebiyle *Kar* ve *Benim Adım Kırmızı* hakkındaki çalışmaları da kapsar. Bu derleme, yukarıda sayılan temaların dışında "Orhan Pamuk'un Hümanizmi"[61], "Orhan Pamuk'ta Temsil ve Siyaset"[62] gibi Pamuk'un söz konusu tarihe kadar yayımlanmış bütün romanlarını daha önce ele alınmamış başlıklarla inceleyen kapsayıcı makalelere de yer verir. Ayrıca bu derlemede "Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: Sessiz Ev'de Bilinç Akışı Tekniği"[63] ve "Başlangıç: Cevdet Bey

[59] Derleyen: Engin Kılıç, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.
[60] Yayına Hazırlayanlar: Nüket Esen, Engin Kılıç, *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
[61] Bernt Brendemoen, "Orhan Pamuk'un Hümanizmi", *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, s. 77-87.
[62] Sibel Irzık, "Orhan Pamuk'ta Temsil ve Siyaset", *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, s. 31-55.
[63] Halim Kara, "Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: Sessiz Ev'de Bilinç Akışı Tekniği", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, s. 123-139.

ve Oğulları'nda Niyet ve Yöntem"[64] gibi Pamuk'un anlatı tekniklerine odaklanan yazılar da yer alır.

Yazarın bütün eserlerine ilişkin bu iki derlemenin dışında *Kara Kitap Üzerine Yazılar*[65] ve *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar*[66] gibi tek bir roman hakkında yazılmış yazıları içeren kapsamlı derlemeler de bulunmaktadır. Bu derlemeler, söz konusu romanlara ilişkin detaylı incelemeler sunarken Pamuk romancılığının genel çerçevesini de çizmeyi amaçlar. Bu çalışmalar, Pamuk'un her romanında tekrar eden izleklerini ele almanın dışında her romanında yeni bir anlatma tekniği keşfetme, sanatın temsil sorununu farklı sanat dallarıyla tekrar ele alma gibi yönlerini de tartışmaya çalışır. Ayrıca bu derlemelerin neredeyse tamamında bir dünya yazarı olarak Pamuk'un eserlerinin çeviri alanında karşılaştığı zorluklara da yer verilir. Yıldız Ecevit'in *Orhan Pamuk'u Okumak*[67] adlı çalışması ise Türk edebiyatı çalışmaları içinde eşine az rastlanır bir yöntem uygulayarak *Yeni Hayat* romanını yapısalcılık, tasavvuf ve toplumsal başlıklarıyla farklı okuma biçimlerine tabi tutarak yeniden keşfetmeye çalışır. Jale Parla'nın bir kısmı daha önce yayımlanmış bir kısmı ise ilk kez yayımlanan yazılarından oluşan *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*[68] adlı eseri, Parla'nın hem Pamuk romancılığının kodlarını çözümlemeye çalışan genel yazılarını hem de tek tek romanlara odaklanan makalelerini içerir. Yusuf Solmaz'ın *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Arayışı*[69] adlı çalışması, Pamuk'un ilk romanını psikolojik içerik çözümlemesi yöntemiyle incelemeyi amaçlar. Beril Işık'ın *Aydınlıktan Karanlığa İktidar-Orhan Pamuk Romanlarında Demiryolu*[70] çalışması ise *Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev, Yeni Hayat* romanlarındaki demiryolu imgesini, Pamuk romanlarının tekrar eden bir motifi olarak kavrar ve bu motifi iktidar odaklı bir bakışla ele alarak çözümler. Zafer Doğan'ın *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*[71] adlı çalışması, Pamuk romancılığını merkez-taşra edebiyatı ikiliğinden okuyarak Pamuk'un romanlarındaki kimlik ve tarih kavramlarını ulusal

[64] Erol Köroğlu, "Başlangıç: Cevdet Bey ve Oğulları'nda Niyet ve Yöntem", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, s. 123-139.
[65] Yayına Hazırlayan: Nükhet Esen, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İstanbul, Can Yayınları, 1992.
[66] Yayına Hazırlayan: Erkan Irmak, *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
[67] Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1996.
[68] Jale Parla, *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
[69] Yusuf Solmaz, *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Arayışı*, Ankara, Phoenix, 2003.
[70] Beril Işık, *Aydınlıktan Karanlığa İktidar-Orhan Pamuk Romanlarında Demiryolu*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
[71] Zafer Doğan, *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014.

alegori ve merkezin dışında kalan edebiyatlar ekseninde çözümlemeye çalışır. Bu çalışmalar dışında Pamuk'u Türkiye dışındaki yazarlarla karşılaştıran benzerlik ve farklılıklarını bulmaya çalışan ve böylece Pamuk'u dünya edebiyatında konumlandırmayı amaçlayan çalışmalar da bulunmaktadır. "Orhan Pamuk'un ve Herta Müller'in Romanlarında Mekân"[72], "Mısır ve Türkiye'de Modernleşmeye Geçiş Süreci: Necip Mahfouz'un Kahire Üçlemesi ve Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Adlı Eserlerinin Karşılaştırmalı Araştırması"[73], "Orhan Pamuk'un 'Cevdet Bey ve Oğulları' ile Thomas Mann'ın 'Buddenbrooks' Adlı Romanlarında Aile ve Toplum Eleştirisi"[74], "Postmodern Metinlerde Kendini Yansıtma: John Fowles ve Orhan Pamuk'un Eserlerinin Karşılaştırmalı İncelenmesi"[75], "Tarihsel Romana Karşılaştırmalı Bir Bakış: Amin Maalouf, Orhan Pamuk, Nedim Gürsel"[76] isimli çalışmalar, Pamuk'u dünya yazarlarıyla karşılaştırmalı okuyan araştırmalara örnek olarak gösterilebilir.

Orhan Pamuk hakkında Türkiye dışında yapılan pek çok çalışmadan müstakil kitap olarak yayımlananların bir kısmına da değinmek, Pamuk hakkındaki literatürün sınırlarını ifade etmekte faydalı olacaktır. Sevinç Türkkan ve David Damrocsh'un yayına hazırladığı *Approaches to Teaching the Works of Orhan Pamuk*[77], Pamuk'un dünya edebiyatında konumunu araştırırken yazarın *Beyaz Kale, Sessiz Ev, Masumiyet Müzesi, Kar, Benim Adım Kırmızı* adlı kurmaca eserlerinin dışında *İstanbul*[78] ve *Saf ve Düşünceli Romancı*[79] gibi kurgu-dışı eserlerini de inceler. Bu eserde Pamuk'un romancılığı, Doğu-Batı ikilemi ya da merkezin dışında kalan bir yazar olmak gibi alışılmış kalıpların dışında bir bakışla incelenir. Pamuk'un romanlarının İngilizce

[72] Gülay Bolattekin, "Orhan Pamuk'un ve Herta Müller'in Romanlarında Mekân", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2020.
[73] Özlem Ulucan, "Mısır ve Türkiye'de Modernleşmeye Geçiş Süreci: Necip Mahfouz'un Kahire Üçlemesi ve Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Adlı Eserlerinin Karşılaştırmalı Araştırması", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, İstanbul, 2016.
[74] Nur Bayer, "Orhan Pamuk'un 'Cevdet Bey ve Oğulları' ile Thomas Mann'ın 'Buddenbrooks' Adlı Romanlarında Aile ve Toplum Eleştirisi", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, 2010.
[75] Semra Saraçoğlu, "Postmodern Metinlerde Kendini Yansıtma: John Fowles ve Orhan Pamuk'un Eserlerinin Karşılaştırmalı İncelenmesi", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2003.
[76] Tülay Öztekin, "Tarihsel Romana Karşılaştırmalı Bir Bakış: Amin Maalouf, Orhan Pamuk, Nedim Gürsel", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Ankara, 2007.
[77] Sevinç Türkkan, David Damrosch, *Approaches to Teaching the Works of Orhan Pamuk,* New York, Modern Language Association, 2018.
[78] Orhan Pamuk, *İstanbul- Hatıralar ve Şehir*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013.
[79] Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

çevirisini de yapan Erdağ Göknar'ın *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy The Politics of the Turkish Novel*[80]adlı çalışması Pamuk romancılığına bütünlüklü bir bakış sağlamayı amaçlamaktadır. Göknar'ın Pamuk romanlarına ilişkin ürettiği "laik-kutsal" terimi, Pamuk'u yeni bir bakışla okuma imkânı sağlar. Çalışma boyunca Pamuk romanını; Yaşar Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi Türk edebiyatının kanon isimleriyle birlikte okuyan Göknar, Pamuk'un Türk edebiyatı içindeki konumunu da tekrar tartışmaya açar. Gloria Fisk'in *Orhan Pamuk and the Good of World Literature*[81] adlı çalışması, Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülü'nü almasının ardından Türkiye'de yaşanan çalkantılı sürecin bir ürünüdür. Türkiye'de Pamuk karşıtı haberler ve tartışmalardan etkilenen Fisk, Pamuk'un Batı dışı bir yazar olmasından hareketle "dünya edebiyatı" kavramını eleştirel zeminden ele alır. Fisk'in bu çalışması, Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülü sonrası yaşadıkları üzerinden dünya edebiyatı, Amerikan akademisi gibi kanonik kurumların tartışılmasını amaçlamaktadır.

Mehnaz M. Afridi ve David M. Buyze tarafından yayımlanan *Global Perspectives on Orhan Pamuk Existentialism and Politics*[82] adlı çalışma, Pamuk'un romanlarını geleneksel-modern, sürgün-vatan, din-laiklik gibi karşılaştırmalı okumalarla incelemeye çalışmaktadır. Ayrıca Mohsin Hamid, Naguib Mahfouz, Amitov Ghosh gibi Batılı olmayan yazarlarla Pamuk'u birlikte okumaya çalışan eser, Pamuk'un romancılığını küresel edebiyat içinde konumlandırmayı amaçlar. Hacer Esra Almas'ın *Capitalizing İstanbul: Reading Orhan Pamuk's Literary Cityspace*[83] adlı çalışması, Pamuk'un edebî mekanlarını incelemeye çalışırken yazarın *Benim Adım Kırmızı, Kara Kitap* ve *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* isimli eserlerine odaklanır. Yazarın İstanbul'unu kavramayı hedefleyen çalışma; kimlik, evsizlik, bölünmüşlük gibi farklı temalar etrafında Pamuk'un edebî mekân kurulumunu araştırırken romanın anlatıcılarının şehri nasıl gördüğünü de ele almaya çalışır.

Yukarıda adı anılan eserler dışında Orhan Pamuk'un romanları ve romancılığı hakkında pek çok başka çalışmaya ve incelemeye rastlamak mümkündür. Yazar

[80] Erdağ Göknar, *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy The Politics of the Turkish Novel,* Londra, Routledge Publishing, 2013.
[81] Gloria Fisk, *Orhan Pamuk and the Good of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2018.
[82] Mehnaz M. Afridi, David M. Buyze, *Global Perspectives on Orhan Pamuk Existentialism and Politics,* New York, Palgrave Macmillan, 2012.
[83] Hacer Esra Almas, *Capitalizing İstanbul: Reading Orhan Pamuk's Literary Cityspace*, University of Amsterdam, 2011.

hakkında yapılan çalışmaların çokluğu, bu çalışmanın hazırlanışını zaman zaman kolaylaştırsa da hem kendinden önce yapılmış çalışmaların ötesine geçmek hem de tekrardan kaçınmak noktasında zaman zaman da zorlaştırmıştır. Buna rağmen bu tez çalışmasının Orhan Pamuk literatürüne yeni bir katkı sağlayacağını iddia etmek mümkündür. Pamuk'u; postmodernist romancılığı, dünya edebiyatı içindeki yeri, kimlik sorunlarına bakışı, Doğu-Batı karşıtlığına dair fikirleri, yazınsal kaynakları ve sanata bakışı gibi başlıklarla ele alan pek çok inceleme olmasına rağmen bu çalışmada ele alınan gündelik hayat kavramına ilişkin herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla bu çalışmanın odak noktasının Pamuk incelemeleri için bir ilk olduğunu söylemek mümkündür. Yazarın hem verdiği röportajlarda[84] hem de *Saf ve Düşünceli Romancı*[85] adlı poetika niteliğindeki metninde belirttiği üzere gündelik hayata ve onun detaylarına ilişkin yüksek hassasiyeti bulunmaktadır. Yazarın çeşitli mecralarda dile getirdiği bu hassasiyet, bu çalışmanın Orhan Pamuk kurmacasında gündelik hayat nasıl ele alınır, ne kadar yer kaplar, nasıl temsil edilir, romanın kaynakları içinde nasıl kullanılır, romanın diğer ögeleriyle nasıl bir ilişki içine girer ve tüm bunların toplamında neyi ima eder gibi temel sorularına kaynaklık eder. Çalışma, yukarıda ele alınan sorulara yazınsal çerçevede cevaplar aramaya çalışırken gündelik hayatın her şeyi içine alan doğasından hareketle, romanlarda belirlediği odak noktaları romanın diğer bütün araçlarıyla ilişkilendirerek ele almaya çalışmaktadır. Gündelik hayat kavramı üzerinden romanların tamamına ilişkin bütünlüklü bir bakış açısı oluşturma gayretinde olan bu tez çalışması bu yönüyle, Pamuk romanlarındaki tek bir romansal araca, tekniğe ya da temaya odaklanan çalışmalardan ayrılır. Bu tez, kendisinden önce yapılmış pek çok çalışmada dile getirilen Pamuk ve Türk modernleşmesi problemine ilişkin modernleşmenin zemini olan gündelik hayat kavramını merkeze alarak romanlar üzerinden tespitlerde bulunmaya çalışır. Tüm bunlara ek olarak bu çalışmanın gündelik hayatı merkeze alan tavrı, Pamuk'un neden bir kültür tarihçisi olarak adlandırıldığını yazınsal desteklerle açıklar. Bütün bu amaçlar doğrultusunda

[84] https://www.youtube.com/watch?v=zy62YqDeE0c ;
Orhan Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 360-363.
Turhan Günay, Sibel Oral, Eray Ak, 'Bozacı Kahramanımın Ruh Hali Değil, Hayatı Tuhaf' https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/orhan-pamuk-bozaci-kahramanimin-ruh-hali-degil-hayati-tuhaf-161561 E.T. 27.10.2021

[85] Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s.71-72.

bu tez çalışmasının hem edebiyat sahasındaki gündelik hayat incelemelerine hem de Orhan Pamuk literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2. BABALAR VE HAYALLERİ: CEVDET BEY VE OĞULLARI

Bu bölümde Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünden 1970'li yılların Türkiye'sine uzanan geniş bir anlatı zamanı içinde kurgulanmış *Cevdet Bey ve Oğulları* romanı, aile yapısı ve aile içi ilişkiler, kent mekânı ve can sıkıntısı bağlamlarında incelenecektir.

Bu doğrultuda Cevdet Bey karakterinin Fransız bir aile kurmak için çıktığı yolda, ailenin üç kuşak mensupları arasındaki ilişkiler incelenecektir. Cevdet Bey'in hedeflediği aile yapısının ortaya çıkmamasında ve ailenin yaşadığı çelişkilerde, modernleşmenin gündelik hayatta yarattığı değişimlerin etkili olduğu savunulacaktır. Ailede önce Cevdet Bey ile Osman ve Nigân Hanım ile Ayşe arasında daha sonra da Refik ile Ahmet arasında gözlenen dramatik bütünlük, karakterlerin gündelik hayata olan bakışları ve sınıf bilinçleri üzerine temellendirilecektir. Türk toplumunun modernleşme sancılarına ilişkin kimi unsurların, Işıkçı ailesinin yaşadığı çelişkiler ve açmazlar özelinde temsil edildiği iddia edilecek ve bu iddia gündelik hayat temsillerinin Işıkçı ailesini aşan bir kapsamda kullanılmasıyla desteklenecektir. Aile üyelerinin gündelik hayat mekânlarıyla olan ilişkileri incelenecek ve bu bağlamda romanda geniş yer kaplayan Nişantaşı semtinin, gündelik ilişkilerin örgütlenmesinde ve karakterlerin dramatik yapılarının tahlilinde etkili bir mikro evren olduğu öne sürülecektir. Ailenin eğlence ve sosyalleşme için gittiği Heybeliada ve kulüplerin de daha çok modernleşen üst-orta sınıfın gündelik hayatı ve ilişki ağını resmeden, görsel birer enstrüman olmaktan ziyade sınıfsal farklılıkların vurgulanmasını sağlayan kurgu araçlarına dönüştükleri iddia edilecektir. Bölümde son olarak Cevdet Bey, Refik ve Ahmet özelinde karakterlerin geçirdiği dönüşüm, modernleşme ile kurdukları ilişki, istekleri ve yaşadıkları hayat arasındaki çatışmanın boyutları can sıkıntısı ve

yabancılaşma unsurları etrafında irdelenecektir. Karakterlerin gündelik hayatı algılama ve ona yükledikleri anlamın kişilik özelliklerinin oluşmasında etkili olup olmadığı tartışılacaktır. Gündelik hayat, karakterlerin yaşadığı açmazların hem kaynağı hem de çözüm aracı olarak belirlenecektir.

Pamuk'un 1979 yılında Milliyet Yayınları Roman Ödülü'nü alan ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*, bir ailenin üç kuşaklık öyküsünü anlatır. Romanın kendi aile hayatından da izler taşıdığını[86] dile getiren yazar, Thomas Mann'ın *Buddenbrooklar Bir Ailenin Çöküşü*[87] adlı eserinin de bu romanın ilham kaynakları arasında olduğunu söylemektedir.[88] Yazarın ilk romanı olmasına ve *Beyaz Kale*, *Yeni Hayat* gibi deneysel eserlere nispetle 19.yüzyıl gerçekçi romanına yakın bir şemayla kurgulanmasına rağmen bu eser, Pamuk'un romancılık serüveni boyunca sürdüreceği temel izleklerden olan aile anlatısının başarılı bir örneği olarak kabul edilebilir. Yazarın "bizde olmayan, Batı'nın kapitalistleşmiş ailesi gibi olmaya çalışmasının"[89] ve "aynı zamanda Cumhuriyet'in ve Batılılaşmanın hikâyesi"[90] olarak tanımladığı Cevdet Bey ve Oğulları, tam da bu tanımlamalara uygun olarak Nişantaşı'nda yaşayan tüccar bir ailenin 1905'ten 1970'e kadarki hikâyesini anlatırken ailenin; ev içi yaşantısını, aile içindeki ilişkileri, İtanbul'da üst-orta sınıfın yaşam pratiklerini, dönemin kültür hayatını ve tüm bunlarla birlikte Türkiye'de Cumhuriyet'in hikâyesini de anlatır.

Roman, 1905 yılının temmuz ayında evlilik hazırlıkları içindeki Müslüman tüccar Cevdet Bey'in yeni kuracağı ailenin tasarılarıyla açılır. Bir günden oluşan birinci bölümde otuzlu yaşlarının başındaki Cevdet Bey'in, kitaplardaki Fransız aile gibi bir aile kurmak isteği sık sık tekrar edilir. Bu bölümde Cevdet Bey'in bir günü anlatılır. Vefa'dan Nişantaşı'na taşınmak isteyen karakterin Nişantaşı'nda kâgir bir evi satın almak üzere olduğu anlatılır. Eski bir İttihatçı olan abisini ziyareti, abisinin oğlunu Vefa'dan almak için Fatih'e yaptığı ziyaret ve Abdülhamit karşıtı bir tüccar olan Fuat Beyle buluşması ekseninde Cevdet Bey, para kazanmak dışında bir mesele ile ilgilenmeyen, yaşadığı hayata eleştirel bakamayan yüzeysel bir karakter

[86] Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s.129.
[87] Thomas Mann, *Buddenbrooklar Bir Ailenin Çöküşü*, İstanbul, Can Yayınları, 2019.
[88] Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, s.130.
[89] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s.130.
[90] Orhan Pamuk, *A.g.e*.,s. 340.

olarak resmedilir. Romanın ikinci bölümü 1936 yılının bir bayram sofrası ile Cevdet Bey'in tasarladığı ailenin otuz birinci yılına dair bir sahne ile açılır. Bu iki bölüm arasındaki zaman farkı, ilk bölümde dile getirilen tasarılarla ikinci bölümde otuz yıllık bir maziye sahip olan aile arasındaki tezatı ifşa eder. İkinci bölümde roman, Cevdet Bey'in oğulları Refik ve Osman'a odaklanır. Osman, Cevdet Bey'in ölümüyle birlikte aile reisi konumuna yükselirken ticaret hayatındaki hırsları ve dünyada olup bitenlere karşı tavrıyla Cevdet Bey gibi yüzeysel bir karakter olarak tasvir edilir. Ailenin Kurtuluş Savaşı, İkinci Dünya Savaşı gibi büyük yıkımlardan maddi veya manevi hiç etkilenmiyor oluşu, onların gündelik hayatına ilişkin detaylarla îmâ edilir. Bu açıdan bakıldığında da Işıkçı ailesi, kendi yaşadığı dünyanın sorunlarından uzak, kendi içine kapalı küçük burjuvanın eleştirisini oluşturacak bir temsil gücü kazanır. Bu eleştiri romanda, kadın karakterlerden Cevdet Bey'in eşi Nigân hanım, kızı Ayşe ve gelinleri Nermin ile Perihan üzerinden de sürdürülür. İkinci bölümde Refik'in mühendislik fakültesinden arkadaşları Muhittin ve Ömer'in de anlatıya dahil olmasıyla romanın Cumhuriyet'in ilk neslinin açmazlarına ilişkin dikkati de artar. Muhittin'in ünlü bir şair olma hırsının hüsranla sonuçlanması onu Türkçü bir çevrenin içine sürükler. Romanın başında yurtdışında yüksek tahsilini tamamlayarak "İstanbul'u fethetmek"[91] ve bir "Rastignac"[92] olmak hayaliyle Türkiye'ye dönen Ömer ise romanın sonunda Erzincan'da yaşayan bir toprak ağasına dönüşür. İkinci bölümün odak karakteri olan Refik, babasının ölümünden sonra içinde bulunduğu hayata yabancılaşır. Hayatını anlamsız bulan ve bir anlam bulmak, gündelik hayatın insanı öğüten rutininden çıkmak için bir yol arayan Refik, memleket meselelerine bir çözüm arayışına girerek hayatını anlamlı hale getirmeye çalışır. Köy kalkınması hakkında bir çalışma hazırlayan Refik, bu çalışmasını Ankara'daki milletvekillerine anlatmaya çalışır. Bu vasıtayla romana dahil olan Ankara ve meclis çevreleri ekseninde, Cumhuriyet ve inkılaplar eleştirel bir perspektiften ele alır. Romanın ikinci bölümü Refik, Muhittin ve Ömer'in yaşadığı kriz etrafında düğümlenirken Işıkçı ailesinin diğer üyelerinin bu krizin ve sıkıntının tamamen dışında devam eden yaşamı Refik'in ailesine de yabancılaşmasına sebep olur. Roman boyunca karakterlerin deneyimlediği krizlerin hiçbiri çözüme ulaşmaz. İkinci bölümün

[91] Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000, s.98.
[92] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.96.

sonunda kendisini okumaya ve daha çok yazmaya veren, böylece memleketi kurtarma tasarılarını geliştirmeye çalışan Refik'in, eşi Perihan tarafından terk edildiği ve devamında da öldüğü üçüncü bölümde, çocukları Ahmet ve Melek'in konuşmalarıyla aktarılır. Dolayısıyla ikinci bölümün odak karakterlerinin Cumhuriyet'le birlikte içine düştükleri kültürel krizi aşmakta başarısız olduklarını söylemek mümkündür. Romanın üçüncü bölümünde, Cevdet Bey'in hiç göremediği torunu ve Refik'in oğlu Ahmet odak karakter olarak kabul edilirken bu bölümle birlikte Işıkçı ailesinin üçüncü kuşağının anlatısı sunulur. Yaklaşık otuz yıllık bir zaman sıçramasıyla üçüncü bölüm, 1970 tarihiyle açılır. Böylece roman, Işıkçı ailesinin yanısıra Türkiye'nin değişim hikâyesini de bu zaman sıçramalarıyla anlatısallaştırmış olur. Ressam olan Ahmet'in bir gününü hikâye eden üçüncü bölümde, ailenin değişimi de yine tıpkı ikinci bölümde olduğu gibi bir sofra üzerinden aktarılır. Ailenin burjuvanın gündelik yaşamına ilişkin bütün kodları 1930'lardan beri nesilden nesile nasıl aktardığı, aile içi ilişkilerin ve aile üyelerinin gündelik yaşamlarının bu kodlar üzerinden nasıl sürekli yeniden üretildiği bu sofradaki sohbetler, yeme-içme alışkanlıkları üzerinden temsil edilir. Bölümün odak karakteri Ahmet, babası Refik'in yaşadığı hayatın anlamına ilişkin krizin bir benzerini deneyimliyor olmasına rağmen o, çözümü sanatta arar. Cevdet Bey'in alafranga bir aile kurma isteğiyle başlayan roman; krizlerin, çözümsüzlüklerin, başarısızlıkların bir aile ve onun çevresi üzerinden anlatımını sunarken bu aile temsilinde Türkiye'nin yaşadığı krizleri, açmazları ve değişimleri de aktarır.

2.1.Alaturkanın Kendine Özgü Bir Türü: Aile

Pamuk romanlarında yoğun bir şekilde kullanılan alanlardan olan aile ve aile hayatı, gündelik hayata dair çok sayıda ayrıntıyı içermesi sebebiyle Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşanan değişimleri, panoramik bir çerçevede anlatısallaştırmaya aracı olur. *Cevdet Bey ve Oğulları, Kara Kitap, Sessiz Ev, Masumiyet Müzesi, Kafamda Bir Tuhaflık* romanlarının merkezinde, modernleşen Türkiye'yi deneyimleyen ve modernleşme süreciyle birlikte dönüşen aileler yer almaktadır. Bu bölümde de *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında aile yapısı ve aile içi

ilişkilerdeki dönüşümler, modernleşme sürecinin gündelik hayatta doğurduğu değişimler bağlamında incelenecektir. Bölüm, gündelik hayatın çeşitli yönlerden ele alınışının aile içi ilişkileri belirleme, sınıf kimliğinin belirginleştirilmesi ve Türk toplumunun modernleşme sancılarının Işıkçı ailesi özelinde temsilini sağlamak için araç olarak kullanıldığını savunur. Lefebvre'in "hem bir sefalet hem de zenginlik olarak"[93] tanımladığı gündelik hayatın, Cevdet Bey ve Oğulları romanında bu iki zıt kutbu, burjuva aile yaşantısı üzerinden nasıl anlatısallaştırıldığı izlenmeye çalışılacaktır.

Aile içi ilişkiler ve aile konusu *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında, kitabın ismini belirleyecek kadar geniş bir yer kaplar ve belirgin bir şekilde yansıtılır. Işıkçı ailesine mensup üç kuşağın yaşantıları ve dönüşümleri aile içi ilişkiler, bu ilişkilerin ortaya çıkardığı açmazlar ve imkânlar etrafında aktarılır. Abdülhamit'in iktidarda olduğu yıllarla açılan kitap 1970'lerin Türkiye'sine kadar uzanır. Bu süreç tek bir ailenin etrafında temsil ediliyormuş gibi görünmekle birlikte ele aldığı dönemin sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik değişimlerini de içeren geniş bir alana yayılır. *Cevdet Bey ve Oğulları*, aile etrafında tartıştığı ve tasvir ettiği sorunları, romansal bir araç olarak kullandığı gündelik hayat vasıtasıyla kurgular. Romanda, Işıkçı ailesinin gündelik hayatına ilişkin detayların, söz konusu sorunlar etrafında anlamlı bir bütün olmasını sağlayan ilk unsur ise Cevdet Bey'in zihnindeki aile idealidir.

2.1.1. Fransız Bir Aile Kurmak

Roman, "Müslüman bir tüccar" olan Cevdet Bey'in, "Batılı", "Fransız" ve "modern" bir aile kurma isteğiyle açılır. Cevdet Bey, bu arzusunu gerçekleştirmek için öncelikle yaşam alanını değiştirmeye karar vererek köhne ve durağan bulduğu Fatih'in Haseki semtinden Nişantaşı'na taşınır.

> Cevdet Bey bu sokaklara bakarken "Hep aynı şeyler. Her şey aynı" diye söylendi. "Hiçbir şey değişmiyor. Şu duvar, şu boyası dökülmüş pencereler, yosun tutmuş kiremitler. Hiçbir şey değişmiyor. Bunlar burada iki yüzyıl önce nasıl otururlarsa öyle oturuyorlar… Para kazanmak yok! Yeni bir şeyler yok! Hayatlarında şey yok, evet hırs, hırs! Şu pisliğe bak. Şu mezbeleyi şuradan kaldırmak kimsenin aklına gelmez. İşte kahveye giriyorlar, oturuyorlar, gelip geçenlere bakıyorlar!"[94]

[93] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s.11.
[94] Orhan Pamuk, *A.g.e., s.* 35.

Cevdet Bey'in Haseki hakkındaki düşünceleri, bu semtin özelinde geleneksel ya da Doğulu yaşam tarzına dair bakış açısını da ortaya koymaktadır. Cevdet Bey'in Haseki'ye bakışındaki aşağılayan ton, hareketsizlik ve buna bağlı olarak gelişmemişlikle ilişkilendirilir. Roman karakteri Cevdet Bey'in "iki yüz yıldır aynı şekilde oturan" insanları eleştirirken muhitin "pis" olması, buradaki insanların "para kazanma hırsı" olmaması ve etraflarını değiştirme motivasyonuna sahip olmamaları, kahvede oturup yalnızca "gelip geçenlere bakmaları" gibi gündelik hayata ilişkin unsurlar, çökmekte olan imparatorluğun geleneksel toplum yaşantısına dair olumsuz ayrıntılar olarak sergilenir. Karakterin, Fatih'te yaşayanları kendi gündeliklerini değiştirmekten aciz bir şekilde resmetmesi, Cevdet Bey'in hür teşebbüsle ticaret yapan ve kendi hayatı üstünde söz sahibi olmak isteyen modernleşmiş bir birey olarak romandaki pozisyonunun da altını çizer. Max Weber, Püriten meslek anlayışının, mütevazı tüketim alışkanlıklarıyla birlikte, disipline edilmiş, akılcı ve düzenli çalışmaya odaklanmış bir yaşam tarzını beslemeye yardım ettiğini ve bu yaşam şeklinin endüstriyel kapitalizmin yerleşmesini büyük ölçüde kolaylaştırdığını düşünür.[95] Cevdet Bey'in de hem kendi gündeliğini dönüştürme yolunda attığı adımlar hem de Fatih'te yaşayan insanların bu değişim isteğinden yoksun olmasına dair fikirleri, onun Püriten ahlakı benimsemiş bir karakter olduğu izlenimini uyandırır. Para kazanma hırsı bulunan, gelişmenin, ilerlemenin, değişimin peşinde olan ve böylece modernleşen bireyin temsiline dönüşen Cevdet Bey, bu arzusunu gerçekleştirmek için ilk adımı, erken Cumhuriyet dönemi romanlarından beri Türk edebiyatında Batı'nın muhiti olarak resmedilen Nişantaşı'na taşınarak atar.

"Batılı" ve "Fransız" bir aile kurma isteği ve bunu gerçekleştirebilmek için doğup büyüdüğü Haseki'den Nişantaşı'na taşınması, bu iki semtin roman karakteri Cevdet Bey'in gözünden yansıtılma biçimleriyle birlikte ele alındığında, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Tanzimat Fermanı'nın Türk modernleşmesindeki yerini tarif etmek için kullandığı "bir medeniyet dairesinden bir başka medeniyet dairesine geçme"[96] eylemi olarak görülebilir. Cevdet Bey'in yaşam alanını değiştirmesi böylece köklerden kopuş ve dönüşümü temsil ederken, Cevdet Bey'in bu ilk adımla başlayan arayışı, oğlu Refik ve torunu Ahmet gibi diğer karakterlerle üç kuşaklık

[95] Charles Taylor, *Benliğin Kaynakları-Modern Kimliğin İnşası*, İstanbul, Küre Yayınları, 2012, s.340.
[96] Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 137.

bir serüvene dönüşür. Roman, Işıkçı ailesinin üç kuşakta geçirdiği değişimler/başkalaşımlar aracılığıyla Türkiye'nin modernleşme[97] sürecini de çeşitli yönleriyle tasvir eder.

> Cevdet Bey, kadının iyice yayılıp yerleştiği bu kata durduğu yerden bakarken, "Yanımdan ayrılmaya onu nasıl razı edeceğim?" diye düşündü. Onu evlendikten sonra yanına alamazdı, çünkü tasarladığı evlilik hayatında böyle bir kadının yeri yoktu. Tasarladığı evlilik hayatı, ev işlerini gören insanlarla ilişkisinin, efendi-hizmetçi ilişkisi olması gerektiğini **hissettiriyor**, buradaki ana-oğul ilişkisinin bu hayata uymayacağını **seziyordu**.[98]

İdeal aileyi zihninde birçok yönüyle planlayan roman karakteri Cevdet Bey için aile, yeni baştan kurmak istediği hayatında yer alan bir proje gibidir. Cevdet Bey, bu yenilik ve değişim isteğiyle Fatih'teki yaşamına dair hiçbir şeyi bu yeni ailesine dolayısıyla yeni hayatına taşımak istemez. Cevdet Bey'in, Fatih'teki yaşantısına ait tek karakter olan uzaktan akrabası Zeliha Hanım hakkında yukarıda aktarılan düşünceleri bu yorumu destekler niteliktedir. Haseki'deki eski yaşantıyı hatırlatan Zeliha Hanım, Cevdet Bey'in kurmak istediği aile evinde kendine yer bulamaz. Zira Cevdet Bey, yeni evdeki işlerin rica ve minnetle değil, parayla tutulmuş kişiler tarafından görülmesini arzular ve söz sahibinin belli olduğu yeni bir ilişki pratiği kurmak ister. Buna karşı Zeliha Hanım, Cevdet Bey'le işçi-işveren ilişkisi kuramayacak kadar yakın bir samimiyete sahiptir. Zeliha Hanım'ın geçmişte bırakılması, Cevdet Bey karakteri ve kuracağı ailenin geleceğinde köklerden kopuş ve değişimin yer alacağını da yeniden vurgular. Ayrıca bu durum Lefebvre'in bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumunun gündelik hayatındaki toplumsal ilişki pratiklerinin yeniden üretildiği savıyla birlikte değerlendirildiğinde, Cevdet Bey'in bu yeni toplumun bir üyesi olma niyetiyle yola çıktığını söylemek de mümkündür.[99]

---

[97] Modernleşme günümüzde sosyal bilimciler tarafından pek çok farklı çalışmada ele alınmış, kavram ile ilgili farklı bilim dallarına ait pek çok farklı tanım geliştirilmiştir. Bu tanımlardan herhangi biri herhangi bir sosyalbilim çalışmasında dayanak olarak kullanılabileceği gibi eleştirel perspektifle çürütüledebilir. Bu çalışmada modernleşme ve değişim kavramlarını eşanlamlı kullanılmaya çalışılacaktır. Çünkü ilerlemeyi ve değişimi başat özellikler olarak dile getirdiğimiz modernleşme, topluma ancak gündelik hayattaki değişimler vasıtasıyla yansımaktadır. Bu çalışmanın gündelik hayata odaklanması sebebiyle çoğu kez modernleşme ve değişim kelimeleri aynı anlamı yüklenecektir. (Detaylı bilgi için bkz.: Hakan Kaynar, *Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul'undan Gündelik Fragmanlar*, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2012.)

[98] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 13. (Vurgu yazara ait.)

[99] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s.42-43.

Zeliha Hanım'a ilişkin alıntıda vurgulanan fiiller, her türlü planlamaya rağmen Cevdet Bey'in yapmaya çalıştığı şey hakkında gerçek bir deneyime sahip olmadığının da göstergesidir. Ancak bu tasarlama faaliyeti toplumsal dönüşüme ve bireyin ortaya çıkışına dair bir işaret olarak da okunmalıdır. Evlenmek/aile kurmak artık hayatın doğal akışı içinde rastgele veya birtakım geleneksel dürtü ve yönlendirmelerle yapılan bir eylem olmaktan çıkmıştır. Modern birey, tıpkı her şeyi planladığı gibi aileyi de planlamaya başlar. Oturulacak yer, evlenilecek kişi, evin düzeni ve ailenin alışkanlıkları hayatın doğal akışı içinde ya da gelenekler çerçevesinde değil planlar ve tasarılar dahilinde gerçekleşmeye başlar.

Cevdet Bey'in eş seçimi de bu planın bir parçasıdır. Kendisine Haseki'den sıradan bir kızı değil eski bir paşa kızı olan Nigân Hanım'ı eş olarak seçer. Romanda açıkça belirtilmese de Cevdet Bey modern bir aile kurma isteğine rağmen, bu ailenin fertleri arasındaki ilişkiler ağının geleneksel çerçeve dahilinde kurulmasını ister. Erkek ve kadın rollerinin belirlendiği, evde iktidarın ve söz hakkının koşulsuz şekilde erkekte bulunduğu bir düzeni arzulayan Cevdet Bey için eski paşa kızı, adeta biçilmiş kaftandır. Nigân Hanım'ın eski bir sefir olan babası Şükrü Paşa'nın, "*Tüccar! (...) Kızımı bir tüccara vereceğim aklıma gelmezdi. Üstelik bile bile, seve seve veriyorum"*[100] sözleri, Cevdet Bey'in evliliği sınıf atlamak için de kullandığına işaret eder. Şükrü Paşa, gözden düşmüş olmasına rağmen kendisini aristokrat sınıfın bir üyesi olarak görürken Cevdet Bey'i sıradan, bayağı olarak değerlendirir. Cevdet Bey ise Nigân Hanım ile evlenerek bu sınıfta kendine bir yer edinmeyi amaçlar. Hem üst sınıfa mensup ve iyi eğitim almış hem de geleneksel aile yapısına uygun olarak yetiştirilmiş Nigân Hanım, Cevdet Bey için "makul" eştir. Romanda, Nigân Hanım karakterinin tasarlanan aile hayatına en uygun eş olmanın dışında, Cevdet Bey için başka herhangi bir özel anlama sahip olduğu görülmez.

> Cevdet Bey hangisinin Nigân olduğunu anlayamadı. "Bir aile!" diye mırıldandı. Saatin tıkırtısını duyar gibi oldu. Suçluluk duygusuna daha çok gömüldü. "Onlardan biri!" diye korkuyla söylendi. "Bir aile". **Tasarladığı ailenin** içine o gölge gibi hafif ve ince kızlardan birini yerleştirmeye çalıştı. (...) Orada, aşağıda, ağacın altında, serin, yıllardır beklediği, hayalini kurduğu şey duruyor, hareket ediyor, gülüyordu. Ne kadar uzak, ne kadar belirsizdi!

[100] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 57.

Onu aklıyla, bir tek aklıyla kavrayabiliyor, gereken yere yerleştiriyordu. Duyguyla değil: Duygu, vicdan gibi ağır, kıpırdanması zor bir şeydi.[101]

Alıntılanan kısmın Cevdet Bey'in eş seçimindeki temel motivasyonu belli ettiğini iddia etmek mümkündür: Akıl. Kardeşleri ve annesiyle birlikte gezmeye gitmek üzere bahçeye çıkmış olan Nigân Hanım'ın, orada bulunan kızlardan hangisi olduğu hakkında bile bir fikir sahibi olmayan Cevdet Bey, o kızlardan birini tasarılarının içine yerleştirmeye çalışır. Hakkında, paşa kızı olması haricinde neredeyse hiçbir bilgiye sahip olmadığı nişanlısı; tamamen yabancı, uzak, belirsiz bir "nesne" konumundadır. Evlenince kendi istekleri doğrultusunda şekillendirdiği aile hayatında ne istediği ve ne hissettiği bilinemeyecek hatta belki de hiç önemsenmeyecek ancak olmazsa olmaz bir nesne. Bu nesneyi Cevdet Bey'in her şeyi ancak aklın ışığında aydınlatıp anlaşılır kılan modern birey gibi aklıyla kavrayabiliyor olması da tesadüf değildir. Duygu; tasarlanan aile için fazla geleneksel, beklentilerin artmasına sebep olarak "saatin tıkırtısını" bozabilecek bir şeydir. Oysa Cevdet Bey bu tıkırtının mekanik işleyişini, yeknesaklığını aile hayatıyla özdeşleştirir, kendi biçtiği roller dışında bir rolü kabul etmez. Aile hayatı planlanan, saat gibi işleyen, sadece bu kodlar içinde başarılı sayılacak bir yapıdır. Aile, Cevdet Bey için inşa edilebilirdir. Bu yönüyle de Cevdet Bey'in aile tasarısı, modern gündelik yaşamın olmazsa olmaz parçalarından ve gündeliğin sınırlarının belirleyicisi olan ailenin yine modernizmin temel argümanlarından olan akılcılık etrafında şekillendirildiğini ifade eder.[102]

Cevdet Bey, aile kurumuna modernleşen bireyin zihninden, görece rasyonel bir bakışla yaklaşmasına rağmen, onun modernlik deneyiminin tek boyutlu ve maddi kazanç odaklı olduğunu vurgulamak gerekir. Cevdet Bey karakteri, Tanzimat romanı ya da erken Cumhuriyet dönemi romanlarında tasvir edilen yanlış Batılılaşan tipler kadar karikatürize edilmiş olmasa da yenilik, ilerleme, Batılılaşma, Fransız aileler gibi olma hevesleri benzer bir temelsizlik dahilinde tasvir edilir. Bu temelsizlik, aile içi ilişkilerde ailenin üç kuşağında deneyimlenecek bireysel sorunlarda ve Cevdet Bey'in *"Alafranga bir aile kurayım dedim, ama sonunda hepsi alaturka oldu! (...) Sonunda hepsi alafranga olmak isteyen alaturka*

[101] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s. 60. (Vurgu yazara ait.)
[102] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s.55

oldular ki, bu da alaturkanın kendine özgü bir türüdür!"[103] cümlesiyle ifade ettiği üzere ideal aile planının başarısızlığında etkili olur.

> Sonra her Fransızca okuyuşunda yaptığı gibi, bu dili öğrenmek için nasıl çaba harcadığını, özel hocaya verdiği paraları, özel hocayla birlikte okudukları kitaptaki aileyi, yalın cümlelerle günlük hayatı anlatılan o güzel Fransız ailesi gibi bir aile ve eve duyduğu özlemi hatırladı. Bunları hatırlamak, özellikle o Fransız ailesinin günlük hayatına benzer bir hayatı kuracağını, günün ilk sigarasıyla dumanlanmış aklında canlandırmak çok hoştu.[104]

Karakterin ayrıntılı bir şekilde hesapladığı ideal aileye ilişkin fikirlerinin oluşma şekli de modernleşmeyi tek yönlü deneyimlediğine dair bir işarettir. Cevdet Bey'in zihnindeki ideal ailenin modeli, yukarıdaki alıntıda da aktarıldığı üzere bir Fransız ailesidir. Öte yandan, Fransız aile modeli Cevdet Bey için yalnızca kitapta okuduğu bir temsilden ibarettir. Değişim dürtüsüyle hareket eden Cevdet Bey, bu dürtüyle ortalama bir tüccar olarak başarıyı yakalasa da keşfetmek, merak etmek, insanlarla etkileşime girmek gibi modern hayata kapı açan birçok alana kapalı kalır. Bu nedenle model olarak gördüğü Fransız ailesini şahsen tanımak ve gözlemlemek yerine kitaptan öğrenen Cevdet Bey karakteri, roman boyunca bir Avrupa gezisinde ya da eğlence mekânında görülmez.

Cevdet Bey'in üstünde çok durduğu Fransızca öğrenme meselesi de karakterin modernleşme eğilimi bağlamında değerlendirilmeye uygundur. Fransızca, Cevdet Bey'in hayatında pratik olarak neredeyse hiç karşılık bulmaz. Karakter, Fransızca ile yeni bir iş anlaşması yapmaz, Fransa'ya seyahat etmez, Fransız bir arkadaşı yoktur ve kayınpederinin konağında karşılaştığı eski bir paşayla birkaç kelimenin dışında roman boyunca hiç Fransızca konuşmaz. Buna rağmen Fransızca öğrenir hatta öğrenmek için çok çaba harcar. Bu dile tutkusunun sebebi de onun yeni yaşantısına yakışmak için zorunlu gördüğü gereksinimlerden biridir. Yabancı dil biliyor olmak onu üst sınıfa yakınlaştırırken içinden çıktığı sosyal sınıftan da ayırır. Fransızca bilmek Cevdet Bey için seçkin sınıfa yakın olmak anlamına gelir ve onu sıradanlıktan kurtarır.

Yüzeysellik bağlamında dikkat çekici olan bir diğer husus da Batılı aile ve geleneksel ailenin Cevdet Bey karakterinin gözünde birbirlerine zıt konumlarda

[103] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 110.
[104] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.16.

bulunmalarına rağmen bu iki aile modelinin gündelik yaşayışlarına ilişkin bir tarif ya da ayrıntı bulunmayışıdır. Bu Fransız aile, içi boş bir göstergemsi olarak kullanılır.[105] Bu iki aile modeli, romanda yalnızca söylem alanında zikredilmiş olur. Böylelikle roman, Cevdet Bey'in Batılılaşma isteğiyle kurduğu ailesinin bu süreçte yaşadığı açmazların ya da çelişkilerin tasviri yoluyla Işıkçı ailesini, Türk modernleşmesinin tartışma alanına taşır.

> Sonra, her sabah olduğu gibi gene Moniteur D'Orient gazetesinin masasının üzerine konduğunu görerek rahatladı. Her sabahki alışkanlığıyla önce tarihe baktı: 24 Juillet 1905-11 Temmuz 1321, Pazartesi. Sonra başlıklara göz gezdirdi. (...) Makalenin yarısındayken fazla vakit kaybettiğine karar verdi. Bütün öteki tüccarlar aldığı, ticaret hayatını iyi yansıttığı ve Fransızcasına yararı olduğu için okuduğu Moniteur D'Orient'i bir kenara bırakarak ayağa kalktı.[106]

Gündelik hayatını yeni alışkanlıklar ve eylemlerle doldurmaya çalışan Cevdet Bey'in modernleşme algısının tek yönlü ve taklit üzerine kurulu olduğu gazete alışkanlığı ve Fransızca öğrenme isteği aracılığıyla da belirginleşir. Gazete okuma alışkanlığı, modern bireyin gündelik hayat ritminin bir parçası olmakla birlikte, Cevdet Bey, yalnızca "*öteki tüccarlar aldığı, ticaret hayatını iyi yansıttığı ve Fransızcasına yararı olduğu için okuduğu"* için Fransız gazetesini takip eder ve alıntıda da görüldüğü üzere bu amaçlara hizmet etmediğini hissettiği an gazete okumayı "zaman kaybı" olarak görür.

> Bomba olayı ile ilgili son gelişmeleri öğrendi. Rus-Japon savaşı hakkında yazılanları okudu, ama bunlara ilgi duymadı. Hemen sayfayı çevirip borsa haberlerine bakmaya başladı. Burada kendisini heyecanlandıran bir iki habere rastladı. Sonra birkaç ilgi çekici ilanı okudu: Demir tüccarı Dimitri deposunu satıyordu; güç durumda olmalıydı. Kendisi gibi elektrik ve nalburiye ile uğraşan Panayot da yeni mallarını tanıtıyordu. Cevdet Bey de bir ilan vermeye karar verdi, sonra caydı.[107]

Modern bireyin gündelik hayatında önemli bir yer tutan gazete, Cevdet Bey için bir sınıf içindeki çeşitli gruplarla temas kurma aracı olarak kabul edilir. Cevdet Bey, mensubu olmak istediği sınıfla yakınlık kurmanın yollarından birinin, onların gündelik nesneleriyle temas etmek olduğu görüşündedir.[108] Ne var ki Cevdet Bey, gazete okuma alışkanlığıyla kültürlü ve farkındalığa sahip bir birey haline gelmek

[105] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s. 115-118.
[106] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.15-16.
[107] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 15.
[108] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 41.

ve böylece seçkin sınıfın bir mensubu olmayı hedeflemez. Onun bu gazeteyi okumaktaki asıl amacı daha çok para kazanmak, ticaret hayatında diğerlerinden daha önce davranmasını sağlayabilecek bilgilere erişmektir. Nitekim Cevdet Bey'in gazeteyi okurken güncel siyasî haberlerden daha çok ekonomi haberleri ile ilgilendiği dikkati çeker. Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Cevdet Bey, dönemin en önemli hadiselerinden biri olan Abdülhamit'e atılan bomba ile ilgili haberlerle neredeyse hiç ilgilenmez. Sıradan ve önemsiz bir havadis gibi bir cümleyle geçiştirilen bu mesele, aslında o dönemin aydınları ve yönetimi açısından son derece önemlidir. Cevdet Bey'in ilgisini çeken konu ise padişaha atılan bomba değil borsa haberleridir.

Cevdet Bey'in ülke meselelerine karşı ilgisiz duruşu ve önüne çıkan her şeyi fayda-zarar ekseninde değerlendirmesi, karakterin yalnızca kendi çıkarlarını düşündüğü izlenimini yaratır. Romanın, Cevdet Bey karakteri özelindeki bu tasvirle, önce imparatorluktan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde, devamında Cumhuriyet'in ilk yılları boyunca yüksek ticaret sınıfı ve sıradan halkın arasındaki koşul ve anlayış farklılıklarını ima ettiğini söylemek mümkündür. 1905'ten 1970'lere kadar geçen süre içerisinde; iki dünya savaşı, Kurtuluş Savaşı ve rejim değişikliği yaşanmış olmasına rağmen roman karakterleri bu gelişmelerin hiçbirinden etkilenmemiş, toplumun gündelik hayatını baştan aşağı değiştiren rejim değişikliği dahi hayatlarında bir devrim etkisi yaratmamıştır. Romanda, yüksek ticaret sınıfı ve sıradan halk arasındaki bu farklılığa işaret edilmesi, Türk modernleşmesinde burjuvanın ya da yüksek ticaret sınıfının etkisinin az olduğuna dair bir imayı da beraberinde getirir.[109] Bu ima, Refik'in Kemah'ta geçirdiği süre boyunca, bölge zenginleri hakkında aktarılan izlenimlerde de tekrarlanacaktır.

Tüm tasarılara dahil olan birinci bölümün dikkat çeken başlıklarından bir diğeri de *Nişantaşı'nda Bir Kâgir Ev* başlığıdır. Bu kısımda Cevdet Bey karakteri, kurmak istediği ailenin gündelik hayatını kuşatacak ve düzenleyecek olan evi de tıpkı zihnindeki ideal ailenin diğer unsurları gibi projelendirir. Karakterin Nişantaşı'nda bir ev kurması daha önce de vurgulandığı üzere bilinçli bir tercihtir.

[109] Türkiyede burjuvazinin devletle kurduğu ilişkilerle ilgili bkz. : Neslişah Başaran, "Türkiye'de Modernleşmenin Faili Bürokrasi mi Burjuvazi mi? Türkiye Burjuvazisinin Doğuşu ve Modernleşmenin Sınıfsal Temelleri Üzerine", *Gelenek Dergisi*, S.117, Kasım 2012, https://gelenek.org/turkiyede-modernlesmenin-faili-burokrasi-mi-burjuvazi-mi-turkiye-burjuvazisinin-dogusu-ve/ , (E.T. 23.09.2021)

Nişantaşı, romanda; modern Türkiye'nin yeni zenginlerinin kuracağı bir semt olarak zevk sahibi, paralı ve diğerlerinden farklı olmanın göstergesi olarak tasvir edilir. Nişantaşı, hem Şişli'nin yozlaşmışlığından uzak hem de Fatih'in köhneliğinden arındırılmış gibidir. Romanın devam eden bölümlerinde, Cevdet Bey ve ailesinin burada bir ev sahibi olduğu tarihlerde Nişantaşı'nın henüz herkesçe keşfedilmemiş, sakin bir mekân olduğu da anlaşılır. Kısacası, Nişantaşı gerek bireysel gerek toplumsal bağlamda yeni bir başlangıç yapmak için biçilmiş kaftandır. Evi ikinci kez görmeye giden Cevdet Bey'in zihninden evin neredeyse bütün fiziksel koşullarını öğrenen okur; onun, gördükleri karşısında kapıldığı hisleri de öğrenme fırsatı yakalar. Cevdet Bey, eve giden yoldayken bile az öncekinden bambaşka bir ruh haline bürünür. Etrafının farkında, gözlemleyen, gördüklerinden keyif alan ve romanın başlangıcından itibaren kendini ilk kez neşeli hisseden bir Cevdet Bey görülür. Adeta evine dönmek için sabırsızlanan ve gündeliğin bütün uğraş ve yorgunluklarını orada üzerinden sıyırıp atacağına ikna olmuş bir modern birey gibi davranır.[110] Ev, saf mutluluğun mekânı olarak Cevdet Bey'i kendine çeker. Evin bahçesindeki genç ve alçak ağaçlar, bakımlı gül fidanları, serinletici rüzgâr birazdan girilecek olan evin çekiciliğini arttıran unsurlar olarak kullanılır. Kontrol altına alınmış olan bu küçük doğa parçası, evin sahiplerine sokağın kalabalığına karışmadan dışarıda olma, şehrin içindeyken doğaya ulaşma vaadinde bulunur. Evin içine girdikten sonra ise merdivenler, odalar, eşyalar arasında okur, yeniden Cevdet Bey'in tasarıları ile karşılaşır. Modern bireyin en mahrem alanlarından olan ev, kişisel bir mekân olması sebebiyle kişinin tüm benliğini rahatça yansıtabildiği bir yer olarak kabul edilir. Ev, duyguları ve anıları sakladığı kadar eşyaların kullanılışı, evin düzenlenişi ve daha birçok küçük ayrıntıyla kim olduğumuzu ve nasıl yaşadığımızı da ele verir. Gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası olan evler; toplumsal, kültürel, bireysel ve hatta siyasal pek çok alanın kesişim kümesini oluşturan bir mikro evrene[111] dönüşür. Bu sebeplerle birlikte

[110] Çalışma zamanı ve boş zaman arasındaki farkın bir yanılgıdan ibaret olduğunu iddia eden Lefebvre, çalışma zamanından arta kalan ve aile hayatını da kapsayan boş zaman etkinliklerinin gündelik hayatın eleştirilmesini engelleyen faaliyetler olarak kabul eder. Bu durumu da üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesinde ortaya çıkan bir kriz olarak değerlendirir. Hüseyin Köse, "Lefebvre ve Modern Dünyada Gündelik Hayat", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S. 27.s.14.

[111] Gaston Bachelard evi, insan varlığının ilk evreni olarak tanımlar ve bu evrenin hem ruh hem de beden olduğunu iddia eder. Ayrıca evin içinde yaşayanları dış dünyanın tehlikelerinden ve sosyal çatışmalardan koruyan bir alan olması dolayısıyla koruyuculuk özelliğine de dikkat çekerek evi bir mikro evren olarak tanımlar. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008, s.30-36.

düşünüldüğünde Cevdet Bey de, içinde tasarladığı aileyi yaşatacağı bu evi daha satın almamışken bile planlamaya, eşyalarla donatmaya başlar. Evin mevcut dağınıklığı ve terk edilmişliği, eşyanın yarım yamalak ve dağınık hali Cevdet Bey'i rahatsız eder çünkü karakter, iktidar alanı olarak gördüğü evin dağınıklığını, parçalanmışlığını kabullenemez. Yine de eşyanın mevcut dağınıklığı Cevdet Bey'in hayal gücünü engellemez. Girdiği her odanın gelecekteki kullanım şekli hakkında düşüncelerini okura aktarır. Yatak odası, salon, çocukların odaları, aşçı ve hizmetçilerin yaşama alanları -ki bu odalar en alt katta küçük pencereli küçük odalar olması sebebiyle de dikkat çekicidir- Cevdet Bey'in zihninde şekillenir. Ailesini temsil edecek, ona yeni bir yuva olacak, başka bir yaşama biçimine geçmesini sağlayacak olan bu ev, beklentileri karşılayacak bir mekân olarak gösterilir çünkü yeni zengin Cevdet Bey'e ve ailesine yakışacak gösterişe ve kullanışlılığa sahiptir. Evin içinde Cevdet Bey'in olmak istediği kişi, kurmak istediği yaşantının bir sonucu olarak yaşam alanındaki değişimi işaret eden bir detay göze çarpar:

> Arkada başka bir oda daha vardı. Pancurları açık kalmıştı. Bahçenin huzurlu, sakin ışığını alıyordu. Cevdet bey buraya bir kütüphane yaptırmaya, bir de yazı masası yerleştirmeye karar verdi.[112]

Bilindiği üzere çalışma için ayrılmış özel bir oda, kütüphane ve yazı masası sıradan Türk halkının evinde ve aile yaşantısında yer alan bir kullanım alanı değildir. Ev, geleneksel yaşantıda mahremin korunmasının ve aile içi sosyalleşmenin -mahrem/namahrem alanlar göz önünde bulundurularak- ön plana çıkarıldığı bir alandır.[113] Bilgilenme, çalışma ya da inziva alanı olarak tasarlanan ayrı bir odaya geleneksel yaşayışta rastlanmaz. Ancak Cevdet Bey, mensubu olmak istediği üst sınıfın yaşayışına ya da okuduğu kitaptaki Fransız aileye öykünmesi sonucu bu eve bir çalışma odasını uygun bulur. Öykünme yoluyla da olsa akıl çağının gerekleri kapsamında okuma-yazma ev içinde de devam ettirilmesi gereken ve özel bir alana ihtiyaç duyan bir eylem haline gelmiştir. Gündelik hayatın bir bölümü de evin içinde okuma-yazmaya ayrılmış olur. Böylece ev içinde de çalışmak ve üretmek için yeni bir alan açılır. Bu oda, roman boyunca kullanılacak, önce Cevdet Bey emeklilikten sonra anılarını yazmak için bu odayı tercih edecek, onun ölümünden sonra Nigân Hanım burayı bir mabede çevirecek ve daha sonra

[112] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 66.
[113] Carel Bertram, *Türk Evini Hayal Etmek Eve Dair Kolektif Düşünceler*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

Refik'in hayatına bir anlam bulabilmek için uğraştığı yıllarda bu oda tekrar okuma alanı haline gelecektir. Ailenin üçüncü kuşağı Ahmet ise dedesinin resmini yapmak isterken bu odada araştırmalar yapacak, kendi köklerini ararken Cevdet Bey'in yarım kalan kitap tasarısının parçalarını babasının günlüklerini bulacaktır. Böylece romanın başında Cevdet Bey'in okuma alanı olarak tasarladığı bu oda, romanın sonunda torun Ahmet'in geçmişine ve ailesine ilişkin kalıntılara rastladığı bir kazı alanına dönüşecektir. Romanın başında okuma ve yazma uğraşı için açılmış olan bu alan, söz konusu uğraşın eksik ya da hatalı olsa da geleceğe bir iz taşımasına aracılık ederek hafıza mekânına evrilir.

2.1.2. Kavurmadan Bonfileye: Aile Sofraları

Romanın birinci bölümünde kurulum aşaması aktarılan ailenin ilişkileri ve Cevdet Bey'in zihnindeki ideal aileye ne kadar yaklaştığı, kitapta detaylı bir şekilde anlatılan bayram sofraları aracılığıyla tasvir edilir. Orhan Pamuk romanlarında kendini tekrar eden, geleneğe dönüşmeye başlamış ve karakterlerin bir araya gelme anları olarak sıklıkla kullanılan sofralar, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda da ilişkilerin ve dönüşümün tasviri için bir araç olarak kullanılır.[114] Romanın ikinci bölümünün ikinci başlığı olan *Bayram Yemeği*'ndeki Nigân Hanım'ın iç monoloğundan iki bölüm arasında otuz bir yıl fark olduğu anlaşılır. Bayram yemeğinin ailenin rutinlerinden biri olduğu, bölüm boyunca oluşturulan atmosferle okura hissettirilir. Nitekim romanın ilerleyen bölümlerinde de bayram yemeği rutini, değişerek de olsa sürecek ve ailenin önce değişimini sonra da daha küçük parçalara ayrılmasını belirtmek noktasında da kullanılacaktır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda sofra, özellikle bayramlar ve bayram atmosferi ile özdeşleştirilmiştir. 1936 tarihli ilk yemekte aile; çocuklar, gelinler ve torunlarla birlikte Nişantaşı'ndaki kâgir evde, tek çatı altında yaşamaya devam etmektedir. Bayram sofraları dışında ailenin yeme-içme alışkanlıklarına dair romanda herhangi bir sahne kurulmaz. Bu sebeple bayram yemeğini tek çatı altında yaşayan babaanne, dede, amca, hala ve kuzenlerden

[114] Orhan Pamuk romanlarında aile sofralarının kullanımına ve anlamlarına ilişkin detaylı bir çalışma için bkz.: Tülin Ural, "Orhan Pamuk Anlatılarındaki Yeme-İçme Sahneleri Bağlamında, İstanbul Burjuvazisi Ne Yer, Nerede Yer, Nasıl Yer, Neyi Temsil Eder?", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi,* C.40, S.1, Temmuz 2020, s. 397-418.

oluşan, bugünün aile anlayışına göre geniş bir ailenin nadir birleşme anlarından biri gibi okumak yanlış olmayacaktır.

Ailenin dinî bayramları kutlamak için mütemadiyen sofrada bir araya geldikleri yemek sahneleri, (menünün her bayramda aynı olduğu anlatıcı tarafından aktarılır) ailenin geleneğe dönüşen ritüellerini işaret eder. Her Kurban Bayramı'nda iki kuzu bir koç kesebilecek maddi güce sahip, hizmetçileri ve aşçıları olan dolayısıyla üst orta sınıfa mensup sayılabilecek bu ailenin, birlikteliklerini perçinlemek için belirledikleri tarih, sair zamanlarda çok üstüne düşmedikleri/düşünmedikleri dinî kaidelerin belirlediği bir zaman dilimidir. Dinî bayramlar, toplumsal yaşayıştaki önemli pozisyonlarını modern dönemde de sürdürmeyi başarmışlardır. Her dinde mutlaka bulunan bu kutsanmış tarihler, modern dünyada "tatil" ilan edilirler[115] ve bu süreler boyunca çalışma zamanı ortadan kalktığı için üretim durma noktasına gelir. Dünyevi akışın yavaşlatıldığı bu süreç, insanların bir araya gelmelerini öğütler ve bunu çeşitli yollarla gelenekselleştirir. Bu tip anlar, aslında toplumun ortak paydada buluştuğu ama bu paydayı yine kendi imkân ve alışkanlıkları doğrultusunda eylemselleştirdiği zamanlardır.[116] Herkes aynı bayramı kutlar ama her ev bir diğerinden farklı bir alışkanlıkla kutlar. Her evin bayram alışkanlıkları evin maddi durumu, fiziksel koşulları ve kültürel alışkanlıkları bağlamında farklılıklar gösterir. Herkesin kutladığı bayram aynı olmakla ve genel bir kutlama şeması bulunmakla birlikte kullandıkları cümleler, giyim şekilleri, yeme-içme alışkanlıkları özerk alanlarını oluşturabilecekleri bir serbestlik içindedir. Romandaki bayram sofraları da bu amaçlarla, özellikle evin annesi Nigân Hanım tarafından kullanılır. Bu sofrayı bir arada tutan temel gücün Nigân Hanım olduğu sofranın kurulmamaya hatta unutulmaya başladığı zamana dikkat edilerek anlaşılır. Cevdet Bey öldükten sonra bile neşesiz de olsa birleşen sofra Nigân Hanım'ın sağlığını yitirmesinden sonra torunlar tarafından nadiren hatırlanan, nostaljik bir anıya dönüşür. Bu sofranın merkezinin Nigân Hanım olduğu sofranın anlatımı vasıtasıyla da hissettirilir.

[115] İngilizcede tatil anlamında kullanılan "holiday" kelimesinin "holly:kutsal" ve "day:gün" kelimelerinin birleşiminden oluşması da bu bağlamda dikkat çekicidir. Bkz. : https://www.etymonline.com/word/holiday (E.T.: 20.07.2021)

[116] Lefebvre modern gündelik hayat içinde bayramların sıradan günlerden farkı olmadığını iddia ederken modern öncesi dönemin bayramlarının şenliklerini kutsar. Bu şenlik anlarının gündelik hayattan kaçabilmenin tek yolu olduğunu iddia eder. Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, s. 212-217.

Roman boyunca tanrısal anlatıcı vasıtasıyla zihinleri okurla paylaşılan karakterlerin neredeyse tamamı erkek karakterlerdir. Cevdet Bey'in zihniyle başlayan roman; Ömer, Refik, Osman, Muhittin gibi erkek zihnin egemenliğinde kurgulanır. Nadiren kadın karakterlerin düşünceleri ve dünyayı görme biçimleri ile karşılaşılır ki bu nadir karşılaşmalardan ikisi bayram sofraları vasıtasıyla Nigân Hanım'ın zihnidir. Sofranın kuruluşu, kullanılan eşyaların seçimi, menüye dâhil edilecek yemekler, oturma düzeni ve servis her zaman Nigân Hanım'ın kontrolü altındadır. Bu durum, toplumsal bağlamda kadının konumunun incelikli bir eleştirisini sunarken Nigân Hanım karakterini olgunlaştırmak hususunda başarılı bir adım atmış olur. Bütün sofrayı Nigân Hanım'ın zihninden gören okur, onun sofra hakkındaki gözlemlerini orta yaşlı bir annenin kendisi ve ailesi hakkındaki düşünceleriyle birlikte öğrenir. Roman boyunca kamusal alandaki görünürlüğü sadece ailevi ihtiyaçları gidermekle sınırlı olan Nigân Hanım, tam anlamıyla özel alana kapatılmış kadındır. Roman boyunca sadece birkaç kez kamusal alanda görünür ve bu görünümlerden sadece bir tanesi bir gündelik deneyim olarak bütün detaylarıyla aktarılır. Bu kamusal alana çıkışın temel nedeni de kızı Ayşe'yi piyano dersinden almak ve alışveriş yapmaktır. Nigân Hanım'ın gündelik mekânlarına dair bu sınırlar, kadın ve erkek rollerinin erkeğin hâkimiyetinde belirlendiği bir aile yaşantısına işaret etmesi nedeniyle Cevdet Bey'in tasarladığı aile yaşamı ve buna uygun eş seçimi hakkında önceki alt bölümde dile getirilen yorumları destekler niteliktedir.

> Nigân Hanım, her şeyi, sandıklarda, dolaplarda, büfelerde, kutularda saklanan her şeyi, kullanıp tüketmek için, içinde tuhaf bir istek doğduğunu farketti. "Sanki her şeyin kullanılışını, örtülerin lekelenip yırtılışını, tabakların fincanların kırılışını, çatal bıçağın kayboluşunu görmek istiyorum!" diye düşündü. [117]

Bayram sofrası boyunca Nigân Hanım ile ilgili ilk dikkat çeken husus söz konusu bölümün başından sonuna dek çeyizindeki parçaların kullanıma açılması ile ilgili isteklerini paylaşmasıdır. Hiç kullanılmayan, misafire saklanan, çok özel ve kıymetli nesneleri kullanmanın artık zamanının geldiğini düşünür. Bu gündelik nesnelere ilişkin yaklaşımdaki değişim, karakterin hayata bakışındaki değişikliğe de işaret eder. Çeyizinin altın parçaları, gün içine karışmak için yeteri kadar

[117] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.100.

saklanmıştır. İki oğul, iki gelin, iki torun ve bir genç kız annesi olan orta yaşlı bu kadının, otuz senelik evliliği boyunca kullanmaya kıyamadığı ve sadece bir serginin parçaları gibi muamele ettiği nesneleri kullanmadaki sabırsızlığı ve isteği dikkat çekicidir. Nigân Hanım'ın yaklaşımındaki bu değişim, çeyizin Türk toplumundaki yeri ve işleviyle birlikte düşünüldüğünde karakterin aile hayatına dair çıkarımlar yapmayı olanaklı kılar. Türk kültüründe evlenme sırasında evin mobilya, beyaz eşya gibi büyük ve her zaman görünür olan parçaları damat tarafından finanse edilirken, kadın, çeyiz olarak ayrıca adlandırmaya ihtiyaç duyulan dantel, örtü, tabak-çanak gibi görece küçük ama daha çok emek ve estetiğe yakın, daha mahrem kullanıma özgü parçalarla özdeşleşir. Yeni bir ev kurarken eşyalar üzerinden oluşturulan bu hiyerarşi, kadının toplumdaki ve ev içindeki yerini de işaret eder.[118] "Kız beşikte çeyiz sandıkta" anlayışıyla hareket eden kız çocuk anneleri, yıllarca emek ve para harcayarak bir araya getirdikleri bu parçaları, hem ailesinin kıza verdiği kıymeti göstermek hem de damadın kıza vermesi gereken kıymeti hatırlatmak için bir araç olarak kullanırlar. Aslında sadece insan hayatını kolaylaştırmak üzere üretilmiş nesneler, kültürel belleğe ilişkin bu unsurlarla birlikte pek çok anlam yüklenmiş olur. Sadece kadınlara özgü bu kültürel anlam yığılması çeyiz adı altında nesnelere yüklenen anlamları da bu nesnelerin kullanımlarını da dönüştürür. Kadının özel bir kıymet ve ihtimam gösterdiği çeyiz, herkesin her an erişebileceği, kullanıp kırıp dökebileceği nesneler olmaktan uzaklaşır. Bu özel parçalar, çok özel zamanlarda, çok özel insanlarla nadiren paylaşılır. Bu paylaşım da genellikle altı çizilerek paylaşılan kişilere duyurulur. Bu duyurunun sebebi de söz konusu kişilerin kendilerini özel hissetmelerini sağlamaktır. Sadece gündelik kullanım özelliğine sahip, yeri doldurulabilir bu tip araç-gereçlerin böylesine büyük anlamlarla donatılması da ancak bütün bir toplumun ortak hareket etmesi ile mümkün olur. Bu çerçevede düşünüldüğünde çeyiz, kadınlar arasında bir gelenek üretimi ve aktarımı yolu olarak kabul edilebilir. Nigân Hanım karakteri de, bu kültürel üretim sürecinin kristalize edilmiş örneklerinden biridir. Ancak evliliğinin otuzuncu yılında bir bayram sofrasında, bir eş ve anne olarak toplumun kendisinden beklediklerini layıkıyla yerine getirmiş bir kadın olarak, kendisine ait bu özel parçaların kullanım zamanının geldiğine kanaat

[118] Türkiye'de çeyizin toplumsal boyutta nasıl algılandığına ilişkin bkz.: Sema Demir, "Sandık ve Çeyiz Kültürüne Müzeografik (Müze İşlemleri) Açıdan Yaklaşmak", *Folklor Edebiyat Dergisi*, C.23, S:89, 2017/1, s.131-145.

getirir. Kendisinden başka kimsenin söz hakkına sahip olmadığı bu nesneleri, yıllarını verdiği bu aileyle artık paylaşabileceğini düşünür. Zira sadece kendisi için özenle hazırlanmış bu nesneler, artık sonuna yaklaşmaya başladığı hayatında gündelik anlamlarına kavuşmayı hak ederler. Belki ömrünün sonuna yaklaştığını düşünerek, kendisinden sonra bu eşyaların, onları hak etmeyen başkaları tarafından değersizleştirilerek kullanılmasını engellemeye çalışmaktadır. Belki de Nigân Hanım ancak otuz yıllık evliliğin sonunda kendi evi üzerinde söz ve seçim hakkı olduğunu düşünmektedir.

Nigân Hanım'ın zihninden izlediğimiz sofra, onun denetiminde ve düşünceleri ile aktarılır. Bu bağlamda kadının aile, ev ve sofra ile güçlü bir şekilde bağlandığı ve alanının belirlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bayram sofrasını huzurla izleyen Nigân Hanım, bu evin annesi olmakla açıkça gururlanır. Sofra, onun iktidar alanıdır ve sofraya ait her türlü konuda Nigân Hanım karar verici konumdadır. Bütün bu sofrayı kendi egemenlik alanı olarak benimser ve aile üyeleri hakkındaki düşüncelerini de bize içinde bulunduğu bu -Türk aile yapısındaki en belirgin anaerkil nokta olan- sofra üzerinden aktarır. Aktarılan bu düşünceler, Nigân Hanım'ın aile, ev ve anneliğe bakışı hakkında fikir sahibi olmamıza da yardımcı olur. Adab-ı muaşeret kurallarına uymadığı için Cevdet Bey'e duyduğu kızgınlık, Refik'in meraklı oluşuna dair gözlemi, torunlarını sağlıklı ve sevimli buluşu, gelininin saçına olan dikkati ve kızı ile arasındaki gerilim, onun bu ailenin hangi alanlarında söz sahibi olduğunun çerçevesini çizer niteliktedir. Nigân Hanım; ailesi ile yakından ilgilenen, düzene ve sürekliliğe bağlı yaşayan, sürpriz ya da aksamaya tahammülü olmayan titiz ve tipik geleneksel annedir. Bu fiziksel birliktelik ve sıcaklık onun aile kurmakta ne kadar başarılı olduğunu kendisine ispat edebildiği nadir anlardan biridir. Sofra etrafında toplanıp gelişigüzel gündelik meselelerden bahseden ve tahmin edilebilir davranışlar sergileyen aile üyelerini izlemek; bu orta yaşlı kadının, toplumun ona yüklediği sorumlulukları hakkıyla yerine getirdiğini izlediği bir sahneye dönüşür. İzlediği bu sahneden son derece memnun olan Nigân Hanım, kendisi açısından her şeyin eksiksiz olduğunu tam da bu anda mutluluğun somutlaştığını düşünür. Kendi iktidarının hüküm sürdüğü, "*aileye dair bütün beklentilerinin karşılandığı*" bu sofra, Nigân Hanım için "*aylarca beklenen ve hazırlanılan kısa mutluluk anlarından birini*" içerir. Böyle önemli günler, Nigân Hanım için ciddi konulardan uzak durulması gereken,

gündeliğin ve olağanın neşeyle kucaklanmasının zorunlu olduğu anlardır. Gündeliğin sıradan anlarından biri olan yemek yeme, hem olağan gidişatı renklendiren bir zamanlama olan Bayram ile tarihselleştirilir hem de Nigân Hanım'ın iç monologları ile ortalama Türk kadınının aileye bakışını okura iletir. Ancak Nigân Hanım'ın ruh hali sofrada değişen sohbetle birlikte alt-üst olur:

> Nigân Hanım, büyük oğluyla ona cevap veren küçük oğlunu bir süre izledi. Her zamanki gibi, savaştan söz açıldığı için tatsız bir yalnızlık duygusuna kapılır gibi oldu. Her üç-beş yılda bir, mutlaka bir savaş çıkıyor, erkeklerin dünyası kesin ve aşılmaz bir çizgiyle kendi dünyasından ayrılıyordu. Üstelik bütün savaşlar, bütün erkek tartışmaları gibi birbirinin tıpatıp aynıydı. "Artık tartışmayı anlayamam. Başka şeyler konuşsalar ya!" diye düşündü.[119]

Yemeğin sofraya gelmesiyle zirveye ulaşan neşeli birliktelik, erkeklerin konuşmaya başlamasıyla sona erer. Yaklaşmakta olan İkinci Dünya Savaşı hakkında Refik'le konuşan Osman, Nigân Hanım'ın az önce içinde bulunduğu ruh halinin bütünüyle değişmesine neden olur. Savaş, romanda kadının egemen olduğu alandan oldukça uzak, sadece erkeklerin konuşabileceği bir mesele olarak tasvir edildiğinden, ailenin sıcak mutluluğunu bozmaya yönelik bir tehdit olarak değerlendirilir.

> Nigân Hanım bu tartışmalardan hiç hoşlanmadığını, böyle tartışılırken ne kendisinin, ne de başkasının istediği sözleri söyleyebildiğini düşündü. Böyle şeyler konuşulurken erkekler daha erkek, kadınlar da sanki birer vazo oluyorlardı. Nigân Hanım: "Ama ben görüyor ve düşünüyorum!" diye mırıldandı.[120]

Otuz yıllık evliliği süresince Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nı deneyimleyen Nigân Hanım'ın, yaklaşmakta olan üçüncü savaşı algılayışı da dikkat çekicidir. Savaş, karakterin zihninde alt gelir grubundaki sıradan halk tabakasında olduğu gibi açlık, korku, ölüm, sürgün gibi temel insanî kavramları anıştırmaz. Nigân Hanım'ın zihnindeki savaş çağrışımı, cinsiyetler arası ayrışma, yalnızlaşma ve yabancılaşmadır. Savaşı başlatan, sürdüren ve bitiren sadece erkekler olduğu için bu evin dışındaki başka bir dünyaya ait, ciddi bir meseledir ve ancak erkekler tarafından anlaşılıp erkekler arasında konuşulur. Kadınların savaş ile ilgili bir sohbete dahil olmaları söz konusu değildir. Bu açıdan kadınların gündelik hayattaki konumu tıpkı Lefebvre'in ifade ettiği gibi edilgen bir nesne konumundadır.

[119] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 102.
[120] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 103.

Lefebvre, kadınları tarihin ve toplumsal hayatın nesnesi olarak algılayan modern gündelik hayatın ve aynı zamanda kadınları tüketim öznesi olarak gören modern gündeliğin bütün yükünün kadınların omuzları üzerinde olduğunu iddia eder.[121] Bu nesneleştirme durumuyla birlikte düşünüldüğünde Bayram sofrasında ciddi ve erkeklerin dünyasına ait meseleler konuşulduğu zaman, Nigân Hanım'ın, kendisinin ve diğer kadınların birer eşyaya dönüştüğü hissine kapılması modern gündelik hayatın sınırları içinde kadının konumuna ilişkin bir gösterge olarak kabul edilebilir.

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere roman, kadınların gündelik hayattaki iştirak alanlarını son derece sınırlı bir şekilde tasvir eder. Kadınlar, erkeklerin iktidar alanı olarak kabul edilen meselelere kendilerini bir nesne ile özdeşleştirecek kadar yabancılaşırlar. Ne var ki bu durum, Nigân Hanım gibi geleneksel anlayışla yetiştirilmiş ve kadının gündelik hayattaki ikincil konumunu kabul etmiş görünen bir karakter için dahi tuhaf ve rahatsız edicidir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste*[122] romanında, Atiye'nin Sabri Hoca ve İsmail Molla ile aynı masada oturabilmesine şaşıran İsmail Molla'nın "*İşte bu değişimdir*" diyerek işaret etmeye çalıştığı kadının yeri meselesi, bu masada Nigân Hanım'ın monologlarıyla başka bir basamakta tekrar gündeme gelmiş olur. Bu masada kadınlarla birlikte oturmak, artık kanıksanmış bir gündelik hal olmakla birlikte şimdi asıl mesele, kadının masadaki etkinlikleridir. İsmail Molla'nın garipseyerek de olsa işaret etmeye çalıştığı "değişim", Cumhuriyet'in on üçüncü yılında Işıkçı ailesinin Bayram sofrasından görüleceği üzere aslında hâlâ gerçekleştirilememiştir. Kadının birey olduğu gerçeğini yadsıyan ve onu nesneye dönüştüren toplumsal bakış açısında bir değişim sağlanamadığı bu sofradaki kadınların etkinlikleri üzerinden görülür. Roman bu yolla modernleşen Türk toplumunda kadının yeri meselesine yönelik eleştirel bir imada bulunur.

> "Peki, Nermin sen ne diyorsun bu konuda?" Cevdet Bey yemeğin ilk heyecanından sıyrılmış olmalıydı. Gelinlerini iğnelemekten, onlara takılmaktan hoşlanırdı. Büyük gelin Nermin, şaşırıp kızararak kocasına baktı, sonra bir şeyler söylemeye başladı, ama Cevdet Bey onu dinlemeden: "Aferin, et iyi olmuş!" dedi. Nermin sustu. Bir durgunluk oldu.[123]

[121] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s. 47, s.87.
[122] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016.
[123] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 103.

Yukarıdaki alıntıdan da görüleceği üzere, erkeklerin iktidar alanına dahil bir sohbete ortak olmaya çalışan kadın, ancak komik duruma düşer ve ciddiye alınmaz. Nermin'in bu konu hakkında bir şeyler söylemeye çalışması sadece bir şaka olarak algılanır ve hızlıca geçiştirilir. Nermin'e gösterilen tavır ancak savaş konusunda konuşan, aklî erginliğe erişmemiş bir çocuğa gösterilebilecek tavırdır. Dolayısıyla toplumun genelinde yerleşik bir fikir olan kadınların ciddi meselelere aklının ermeyeceği fikri, sofradaki erkekler ve sohbet özelinde tekrarlanmış olur. Rejim değişikliğinin on üçüncü yılında kadın hakları ve kadınların kamusal alandaki görünürlükleri üzerine yapılmış pek çok düzenlemeye rağmen kadının toplumdaki yerine dair bu sofra üzerinden yapılan temsil dikkat çekicidir. Roman, bayram sofrasına kravat ve ceketle oturacak kadar "Batılılaşmış" bir ailede, kadın ve erkek üyeler arasında toplumsal meseleler hakkında söz sahibi olma sorununu tasvir ederek kadın-erkek rolleri arasındaki asimetrik konumu eleştirel bir zeminde gündeme taşır. Işıkçı ailesinin kadınlarına yönelik bu tasvirler, Türk toplumundaki aile ilişkilerine dair bir eleştiriyi ima ettiği gibi, Cevdet Bey'in zihnindeki ideal ailenin, karakterin yenilenme ve değişim eğilimiyle çelişki gösterdiğini vurgulaması açısından da önemlidir.

Sofra ile ilgili göze çarpan ayrıntılardan bir diğeri de ezberlenmiş adımlara sahip olmasıdır. Menüde nelerin olacağı, yemeğin ne zaman başlayacağı, hangi sıra ile yeneceği, hatta aşçının yemeği nasıl sunacağı bile sofradaki herkesin bildiği bir rutine tâbidir. Aileye yıllar içinde eklenen üyelerle sofradaki kalabalık artmış olsa da sofranın düzeninde bir değişiklik olmadığı anlatıcının dikkat çektiği ayrıntılarla anlaşılır. Her bayramda aynı eylemlerin yinelenmesi, aileye geleneksel bir nitelik kazandırmanın yanı sıra okurun haberdar olmadığı otuz sene içinde Cevdet Bey'in ilk bölümde kurmak istediği aileyle, kurduğu aile arasındaki bağlantıyı ve farkı da göstermek açısından önemlidir. Cevdet Bey'in romanın yetmiş dört sayfalık ilk bölümünde aktarılan "saat gibi bir aile"[124] kurma ideali, okurun söz konusu aileyle karşılaştığı ilk sahne olan sofra temsili üzerinden değerlendirildiğinde başarıya ulaşmış gibi görünür çünkü aile hayatı her zaman düzenli, kurallı ve güvenli bir yaşama şeklini işaret eder. Bu durum da modern gündeliğin ailenin yapısı içindeki sürekli yeniden kurulumunu tekrar gündeme getirir. Aile üyeleri bir arada

[124] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 50.

yaşamanın gerektirdiği kuralları üstlenmekle ilgili yazılı olmayan bir anlaşmanın parçalarıdırlar. Otuz yıldır aynı bayram sofrası etrafında birleşebilen ve bu sofraya dair ritüelleri bulunan bir ailenin "saat gibi işleyen" aile tarifine uyduğunu söylemek mümkündür. Ne var ki hem bu sofrada hem de romanın devamında ailenin pek çok eksik, yanlış ve kusur ile dolu olduğu görülecektir. İkinci bölümün otuz senelik bir ailenin gelenekselleşmiş bayram yemeği ile başlaması okuru, Cevdet Bey'in hayallerini gerçekleştirmiş olduğuna dair bir oyuna sürüklerken görünenin ardındakine dair ipuçları, sofranın aksayan düzeni ve aile üyeleri arasındaki ilişkiler bu oyunu bozguna uğratacak detaylar olarak kabul edilebilir.

Romanda, Cevdet Bey'in idealindeki düzenin aksadığına yönelik en belirgin ima yine Nigân Hanım'ın bakış açısından aktarılır. Aile üyeleri arasında samimiyet ve sıcaklık oluşmadığını hisseden karakter, yemeğin başında *"Kocam, aslan gibi iki oğlum, kızım, iki şeker gelinim, iki küçük torunum hep birlikteyiz*" diye düşünmesine rağmen sahnedeki ayrıntılar bayram yemeğinin Nigân Hanım için olumsuz şekilde bitmesine neden olur:

> "İstediğim şeyleri gene söyleyemedim!" diye düşündü. "Peki, konuşmayı istediğim şey nedir?" Tam bilemiyordu bunun ne olduğunu. İçinden "neşe" demek geliyordu, ama neşeliydiler. Çünkü bayramdı, neşe kendiliğinden geliveriyordu. (…) Nigân Hanım, "Bu yemek de bitiyor!" diye düşündü. Uzun zamandır beklenen bu yemek de bitiyordu. Bugün de bitecekti, bu bayram da bitecekti, sonra başka günler beklenecekti. Onların bittiğini de hüzünle görecekti. Küçük parlayışlarla akıp giden bir zaman, direnmeyen su gibi hayat vardı.[125]

Erkeklerin işgal ettiği sohbet ortamı, Cevdet Bey'in sofra adabına uymayan davranışları, yemeğini bitirenlerin sofradan teker teker kalkması gibi detaylar Nigân Hanım'ı mutsuz eder. Öyle ki kızı küçük kızı Ayşe'nin sofrada huysuzlanarak yemek yememesine büyük bir tepki göstermesi, bu tepkinin memnuniyetsizliğinin dışavurumu olduğunu düşündürür. Sofrada kendini tekrar eden ezberler ve bir alışkanlık bulunmasına rağmen, ailenin herkes için "saat gibi işlediğini" söylemek mümkün değildir.

Kitaplarda gördüğü Fransız aile gibi bir aile kurmak üzere yola çıkan Cevdet Bey'in, Nigân Hanım'ın gözünden aktarılan bayram sofrasındaki davranışlarının genellikle Fransız kaynaklardan tercüme yoluyla oluşturulmuş adab-ı muaşeret

[125] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 104.

kurallarına pek uygun olmadığı görülür.[126] Nigân Hanım'ın dikkati üzerine fark edilen bu ayrıntılar, Batılılaşmaya çalışan Cevdet Bey'in, Fatihli yönlerini açığa çıkarır niteliktedir. Bilindiği üzere geleneksel Türk kültüründe sofra; yer sofrasıdır ve kişiye özel tabak bulunmaz. Sofranın ortasına konulan tek ve geniş bir tabaktan herkes genellikle kaşığıyla yemek yer. Bazı bölgelerde bu sofralar kadın ve erkekler ayrılarak kurulur ve ailenin tamamı aynı sofra etrafında birleşemeyebilir. Cevdet Bey de daha önce aktarıldığı üzere oduncu bir babanın Haseki'de büyümüş oğlu olarak kuvvetle muhtemeldir ki yer sofrasında uzun yıllar yemek yemiş, bütün yeme-içme terbiyesini bu sofra düzeni üzerinden geliştirmiştir. Ancak ticarete atılarak değiştirmeye çalıştığı yaşamı, özendiği Fransız aile gibi olma çabası, aslında bütün bu alışkanlıkları da değiştirme mecburiyetini taşımaktadır. Çünkü yer sofrasından masaya, ortak siniden kişisel tabak çatala dönüşen sofralar, sadece nesneler sistemini değil davranışlar ve alışkanlıklar bütününü de değiştirmeyi zorunlu kılar. Bu noktada da romanın başında değişimin ateşli bir neferi olarak gördüğümüz Cevdet Bey'in, artık gerçekleştirdiğini düşündüğü değişime ne kadar ayak uydurduğunu sofradaki davranışları üzerinden gözlemlemek mümkündür. Özellikle Fransız adab-ı muaşeret kurallarıyla çocuk yaşta tanışmış olma ihtimali yüksek olan paşa kızı Nigân Hanım'ın gözünden, Cevdet Bey'in sofra adabı konusundaki kusurlarının gözlemlenmesi aradaki tezatları görmek bağlamında önemlidir. Cevdet Bey'in Batılılaşma çabası ticarete atılmasıyla başlatılacak olursa ikinci adımı Nigân Hanımla evlenmesi, üçüncü ve son adımı da bu evlilik vasıtasıyla Nişantaşı'na taşınması olarak sınıflandırılabilir. Bu hususta daha çok para kazanmak amacıyla Fuat Bey'le arkadaş olması dışında Nigân Hanım, Osmanlı entelijansiyesinin son dönem üyelerinden biri olarak Cevdet Bey'in, gündelik hayata dair bilgi ve kültürünü yükselten tek vasıta olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Nigân Hanım'ın hem paşa kızı olması sebebiyle nezaket kurallarıyla çok daha erken yaşlarda tanışması hem de kadın olması hasebiyle bu kurallara daha yatkın olması onu, Cevdet Bey'in sofra hallerine dair gözlemlerini ciddiye alınması gereken bir düzleme taşımaktadır.

Cevdet Bey'in sofra kurallarına aykırı davranışları tipik bir orta sınıf Türk babasının davranışlarını hatırlatır. Her şeyden önce Cevdet Bey, sofrada yemek için

[126] https://islamansiklopedisi.org.tr/adab-i-muaseret (22.05.2021)

sabırsızlanan bir adamdır: *"'E, nerede kaldı bu yemek?' Cevdet Bey her zamanki gibi sabırsızdı."*[127] Sofra kuralları içinde herkesin beklemekte olduğu bir anla ilgili sabırsızlanmak normal olsa da bunu dışa vurmak hatta Cevdet Bey gibi son derece sert bir tonla dile getirmek adab-ı muaşeret kuralları dışında bir hareket olarak değerlendirilir. Sofrada takındığı bu sabırsız tavırların süreklilik arz ettiği "*Nigân Hanım, yanında oturan kocasının lekeli elinin çatalı kavradığını görünce, 'Gene salatanın üzerinden yiyecek!' diye düşünerek sıkıldı."*[128] Cümlesinden anlaşılmaktadır. Cevdet Bey'in sofradaki herkesin yemeği beklediği sıradaki davranışları, karakterin Fatih'teki diğer "Cevdet Beylerden" çok farklı sayılamayacağının göstergesidir. "*(...) Cevdet Bey her zamanki gibi tabağını herkesten önce ileri sürüyor (...)"* cümlesi de Işıkçı ailesinin yeme-içme alışkanlıklarının geleneksel aile yapısında bulunan en yaşlı kişinin yemeğe başlama hakkına sahip olması anlayışından farklı bir anlayışı barındırmadığının bir özeti olarak okunmaya müsaittir. Herkesten önce yemeğe başlama hakkını kendinde bulan Cevdet Bey, sofradaki diğer aile üyelerinden öncelikli olduğu konusunda şüphe etmez. Tüm bu nezaketsiz tutumlar Cevdet Bey'i, kendi düşüncesinin aksine alışılmış, bilindik baba figürünün ortasına yerleştirir. Romanın ilk bölümünde otuz sekiz yaşındaki Cevdet Bey ile tanışmış olan okur, ikinci bölümde altmış sekiz yaşındaki Cevdet Bey'e dikkatle baktığında değişen hiçbir şey olmadığını fark edecektir. Geçen zaman içinde Cevdet Bey, sadece para kazanmıştır. Kazandığı para onun görece sınıf atlamasına imkân tanımış olsa da yaşayış ve hayata bakış açısından bir değişimden söz etmek mümkün değildir. Cevdet Bey, son derece sıradan hatta zaman zaman düşünüş ve davranışlarıyla komik, orta sınıf Türkiye erkeği görüntüsü çizer. Pamuk'un *Masumiyet Müzesi, Kara Kitap* gibi romanlarında tekrar merkeze koyacağı yüksek sosyete aileler içinde Cevdet Bey, önemli bir başlangıç prototipidir. 1905'ten 1937 yılına kadar devam eden hayatı içinde Cevdet Bey, Türk burjuvasının Pamuk romanlarında eleştirel bakışla ele alınmasının öncülü kabul edilebilir. Cevdet Bey'in sözü edilen bu uygunsuz davranışları, başta Nigân Hanım olmak üzere sofradaki diğer aile üyeleri tarafından eleştiriye ve müdahaleye kapalıdır. Bu da Cevdet Bey'in evdeki sorgulanamaz iktidar, baba konumunu işaret eder. Bu sorgulanamaz "baba iktidarı", geleneksel

[127] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 101.
[128] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.101.

aile yapısında görmeye alıştığımız, evdeki tek söz sahibi erkek modelinin tekrarıdır. Böylece Cevdet Bey'in kitabın ilk bölümünde dile getirdiği değişim ve yenilik isteklerinin tek boyutlu ve maddiyatla sınırlı olduğu iması da tekrarlanmış olur.

> Et kurban eti değildi. Dokuz on yıl önce, gene böyle bir Kurban Bayramı yemeğinden sonra, Cevdet Bey biraz da o sabah çok içtiği likörün etkisiyle, alt kattaki alaturka helaya kusunca taze kurban etinin hemen sofraya getirilmesinden vazgeçilmişti. Cevdet Bey suçun likörde değil taze ette olduğunu söylemiş, sonra başka tatsız şeyler de söylemiş sonra Nigân Hanım ertesi günü tek başına gittiği paşa babasının evinde Türkân'la Şükran'a kızkardeşlerine sarılarak ağlamıştı. Taze etin Cevdet Bey'in dediği gibi, "iç bulandırıcı bir kokusu ve ağırlığı" vardı.[129]

Cevdet Bey'in otoriter tavrı, kurban etinin sofradan onun isteğiyle kaldırılmasında da kendini gösterir. Likörün etkisiyle hastalanmış olmasına rağmen suçu kendisinde değil ette bulur. Kendi denetimsizliğini örtmek için eti bahane eder ve evde buna karşı çıkma gücünü kimse gösteremediği için kurban eti bir daha bayram sofrasına getirilmez. Böylece Byaram sofrasının kontrolü her ne kadar Nigân Hanım'da görünse de evin işleyişinde ve gündeliğin kuruluşundaki asıl söz sahibinin Cevdet Bey olduğu anlaşılır.

Bayram Yemeği ve *Bir Bayram Daha* bölümlerinde yer verilen ve özellikle Kurban Bayramı'ndan seçilmiş olan bayram yemeği sahneleri, aile içi ilişkilerin yanı sıra bir bütün olarak Işıkçı ailesinin toplumun gündelik hayatında yer etmiş geleneklerle kurduğu ilişki ve bunu kendi sınıfsal bağlamı içinde nasıl deneyimlediğini de gösterme imkânı sunar. Kurban Bayramları vasıtasıyla toplumun gündelik hayatında inancın yerine dair tartışmalar *Masumiyet Müzesi* romanında da gündeme gelecektir.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda her bayram *"Nişantaşı'ndaki evlerinin bahçesinde iki kuzu bir koç kestirebilen"*[130] Işıkçı ailesinin, kestikleri kurbanları yardımlaşma faaliyeti için kullanıp kullanmadığına dair bir bilgi aktarılmaz. Işıkçı ailesinin ihtiyaç duymadığı kurban etini Kurban Bayramı'nın öğretisine uygun olarak yoksullara dağıttığı tahmin edilse de Nigân Hanım'ın iki kuzu bir koç kestirebilmenin *"kendisine bir güç duygusu verdiğini"* [131] ifade etmesi, Işıkçı ailesinin bayramı teolojik bağlamından ziyade kendi sosyal statülerini

[129] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 101.
[130] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 101.
[131] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 101.

vurgulamalarını sağlayan bir ritüel olarak gördüklerini işaret eder. Bu bağlamdaki bir diğer gösterge de kurban etiyle içki içilmesi bahsidir. Romanda, kurban etiyle içki içmenin uygun olup olmadığı ikilemi hiç gündeme getirilmez ve bayram sabahlarında likör içildiği Cevdet Bey'in alaturka helaya kustuğu anlatılarak okuyucuya aktarılır. Dolayısıyla Türk toplumunun gündelik hayatında öteden beri yer alan bu tartışmaya dair ailenin yaklaşımında hiçbir soru işareti bulunmadığı görülür. Cevdet Bey'in ölümünden sonra kurulan bir bayram sofrasında rastlanan, "*Nigân Hanım dindar değildi, ama bayram namazına aileden birinin gitmesi iyi bir şeydi"* ifadesi dinî ritüellerin ailede genel bağlamda kültürel birer kurum olarak görüldüğünü belli eder. Teolojik bağlamdaki değerinden ve kodlarından soyutlanarak salt bir kültürel deneyime dönüşen Kurban Bayramı, geleneksel Türk toplumunda gündelik yaşayış, bireyler arası ilişkiler ve insan yaşamına ilişkin hemen hemen bütün gündelik pratikleri düzenleyen inançların, -Işıkçı ailesi vasıtasıyla- modernleşen toplumda iktidarlarını kaybettiğinin temsilini sağlar. Modernleşen toplumda böylesine güçlü bir kurumun hızlıca başkalaşım geçirdiğinin tasviri, Türk modernleşmesinin toplumsal hayatta yarattığı açmazlar ve çelişkilere ilişkin romanın alt metninde bir temsil alanı oluşturur. Bu hızlı dönüşüm nedeniyle eski ve yeni arasında oluşan uçurumun hem Işıkçı ailesinin üyeleri arasında hem de toplumsal gruplar arasında çatışma ve çelişkilerle dolması birbirine paralel okunabilir.

Nitekim bu durum Cevdet Bey'in ölümünden sonra 1938'de tekrar kurulan bayram sofrasında kendini hissettirir. İki yıl sonra kurulan sofraya *"Cevdet Bey, hariç, hiç kimse, hiçbir şey eksik"*[132] olmamasına rağmen huzursuz bir atmosferin hâkim olduğu görülür. Işıkçı ailesi hem Cevdet Bey'in ölümünün yarattığı boşluk duygusuyla hem de bu ölümün evdeki ilişki dengelerini değiştirmesi sebebiyle öncekinden farklı bir sofrada bir araya gelirler. Önceki sofrada ima edilen gerilimler, Cevdet Bey'in baskıcı ama aynı zamanda bağlayıcı otoritesinin ortadan kalkmasıyla gün yüzüne çıkmaya başlar. Refik'in geçen süre içinde yaşadığı değişim, Osman'ın iş adamlığından aile reisliğine terfi etme çabaları ve Nigân Hanım'ın huzursuzluğu sofradaki gerilimi tırmandırır. Bu bölüm de tıpkı daha önceki bayram sofrasında yapıldığı gibi Nigân Hanım'ın zihninden aktarılır.

[132] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 244.

Önceki bölümden farklı bir duygu durumuna sahip olan Nigân Hanım, Cevdet Bey'in vefatı haricinde bir rahatsızlık içindedir. Adlandıramadığı ve anlamlandıramadığı bir değişim, Nigân Hanım'ı huzursuz eder. Nigân Hanım bu huzursuzluk içinde "*sofraya konan tabağın, bayramın, hareketin, sağlığın, dikkatle korunması gereken mutluluğun ve aile düzeninin sıcaklığı"*[133]nı arar.

> Nigân Hanım kendisiyle birlikte herkesin bunu hissetmesini istiyor, her şeyin tamam olduğuna inanmak istiyor, gözlerini kırpıştıracağı o eksiksiz zamanı arıyor, bunu yaptığının da farkına varıyordu, ama karşısında Refik'in o çirkin sakalı vardı.[134]

Gözlerini kırpıştıracağı mutlu anı bir türlü yakalayamayan Nigân Hanım, masadaki huzursuzluğun sebebi olarak Refik'in sakalını suçlar. Paşa konağında büyüyen ve "*adam olan herkesin sakallı*"[135] olmasına alışkın Nigân Hanım için bile sakal artık anormal, çirkin bir vücut uzantısıdır. Cumhuriyet'in getirdiği kılık-kıyafet uygulamalarından biri 1936'daki sofrada ceket ve kravatla anılırken bir diğeri 1938'deki sofrada Nigân Hanım'a paşa konağındaki günlerini hatırlatan *"o insanlar başka insanlardı, şimdiki zaman başka"*[136] sözleriyle sakal özelinde tartışılır. Batılı görünüşe uymayan, eskiyi çağrıştıran ve daha çok İslamiyet'le bütünleşmiş bir alışkanlık olan sakal, Nigân Hanım'ı Refik'in olağandan ve normalden uzaklaştığına dair endişeye sürükler. Hastalığı bahanesiyle kırk gündür işe gitmeyen, tıraş olmayan Refik gündelik ritimden gittikçe uzaklaşmaktadır ve bu durum rutinle normali eşleştirmiş olan Nigân Hanım için tehlikeli görünmektedir. Rutinin dışında kalan adeta hayatın dışında kalmış gibidir. Özellikle de Nigân Hanım gibi düzenle birlikte var olması mümkün olan bir kadın açısından bakıldığında Refik, aklındaki evlat profilinin dışına çıkmaya başlamıştır.

Refik'in sakalıyla başlayan rahatsızlık iletişimsizlikle tırmanır. Sofra boyunca herkesin kendi içine kapanarak yemeğini yiyişi ve o neşeli, sohbetli bayram anının bir türlü yaşanamayışı Nigân Hanım için ailenin parçalanmaya başladığının alametidir. "*Kimse bir şey söylemiyordu. Herkes yemeğine ve kendi dünyasına gömülmüştü. Eskiden, rahmetli Cevdet Bey, hain ve kurnaz şakalarıyla bu sessizliği bozar, kimse kendi kendine kalmazdı"* diye düşünen Nigân Hanım, sessizliği bozması için büyük

[133] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 244.
[134] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 244.
[135] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 244.
[136] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 244.

oğlu Osman'dan medet umar ancak beklentisi karşılanmaz. Nigân Hanım, kendi kendine *"Neden böyle sessiz olduk? Neden herkes hep böyle kendi dünyasına çekiliyor?"*[137] sorularını sorsa da cevap bulamaz.

Nigân Hanım, daha önceki bayram sofrasında da görüldüğü üzere ortamdaki huzursuzluğun tesellisini eşyada arar. Sebebini bulamadığı bu gergin, sessiz atmosferden uzaklaşmaya çalışan zihni, önce hatıralara sonra yine eşyalara kayar. Bu dikkat sapmaları önceki bayram sofrasında da görülür. Karakterin zihni, bu huzursuzluktan kurtulmak için hemen eşyaya döner ve oluşan eksikliği tamamlamaya çalışır. Bazen geçmişteki yeni eşyaların verdiği mutluluğu bazen elbisesinin doğru tercih oluşunu bazen de çeyizinin parçalarını hayatında oluşan boşluğa yamamak için çabalar. Kendini tamamlamak için bu nesnelere tutunan Nigân Hanım karakteri, kendini tanımlamak için de aynı nesneleri kullanır. Nigân Hanım, gündelik nesneler, telaşlar ve ilişkilerin kenarına tutunarak kendi varlığını kabullenir. Mutluluğu ve heyecanı bu eşyalarda arar. Son derece tekdüze ve yüzeysel bir portre çizen bu kadının tüketim nesnesi eşyalarla kurduğu var olma bağlantısı da bu portreyi tamamlamak adına dikkat çekicidir.

Romanın bu sahnesindeki iletişimsizlik, aile içi ilişkilerdeki gerilimi de arttırır. Refik'in yazıhaneye gitmiyor oluşundan Osman'ın rahatsızlık duyduğunu belli etmesi ve Osman ile karısının önceki günden kavgalı olduklarının bilinmesi de sofradaki huzursuzluk atmosferini güçlendirir. Bir önceki sofrada savaştan, sabah kesilen koçlardan, yeni açılan pastaneden konuşan, birbirleriyle gündelik meseleler çerçevesinde bir bağ oluşturmaya çalışan ailenin bu kez aynı çabayı göstermediği aşikârdır. Huzursuzluk ve gerilim karakterlerin yüzlerine de siner. Nigân Hanım, gelini Nermin'in yüz ifadesini *"gururlu, sıkıntılı, şikâyetçi"*[138] bulur. Bir önceki sofrada Perihan'ı zevkli ve hoş bulan Nigân Hanım, bu kez çocuğuna bakmak için sofradan kalktığında somurttuğunu düşünerek içten içe sinirlenir. Cevdet Bey'in yeğeni Ziya'dan gelen ve mirastan pay istediğini anlatan mektupla gergin atmosfer yoğunlaşır. Osman, bu mektuba en çok tepki gösteren kişi olur. Cevdet Bey'in ölümünden sonra aile reisliğini devraldığını düşünen Osman, Ziya'nın mektubuna verdiği tepkilerle, babası gibi hayata bağlılığı sebebiyle önce

[137] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 245.
[138] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 244.

annesinin takdirini kazansa da Nigân Hanım daha sonra onun iş ve aile konularına yaklaşımını abartılı ve babacanlıktan uzak bulur. Bu sofra, hem sessizliği hem gerilimiyle çözülmenin ve içe kapanışın göstergesi olarak kabul edilebilir. Klasik bayram sofralarına bir daha roman boyunca rastlanmayacaktır, geleneksel aile yemeği alışkanlığı terk edilecektir. Hatta bayramın kendisi bile bu aile için artık önemsenen ve beklenilen bir zaman dilimi olma özelliğini yitirecektir. Yine de bu değişimlerin hiçbiri aileyi, birbirinden nefret eden ve bir araya gelmeye tahammül edemeyen akrabalar topluluğuna dönüştürmez. Bu durum, aile içi alışıldık nefret odaklı kopuş yerine aile fertlerinin gündelik hayatının değişimi ve bu değişim vasıtasıyla da aile algısının değişimi olarak kurgulanır. Aile, modern hayatın hem sığınağı hem de bunaltıcı[139] alanı olarak kurgulanarak roman boyunca modern gündelik yaşamın açmazlarını bütün yönleriyle temsil eder.

Son bayram sofrasından otuz iki yıl sonra ailenin üçüncü nesli 1970 yılında bir sofra etrafında bir araya gelir. Bu bölümde aktarılanlar, Fransız bir aile gibi olmak tasarısıyla Nişantaşı'nda bir kâgir evde başlayan Işıkçı ailesinin bu yolda nereye vardığını tasvir eder. Merkezinde Cevdet Bey'in bulunduğu birinci bölümdeki bir gün ile merkezinde ressam torun Ahmet'in bulunduğu bir gün arasında hayatın ritmi, anlamı ve yaşayış bağlamında önemli farklılıklar göze çarpar. Bu farklılıklar hem aile içi ilişkilerdeki kopuşun daha da ilerlediğini vurgulamak için hem de Türkiye'nin modernleşme serüveninde yaşanan dönüşümü Işıkçı ailesi özelinde temsil etmek için kullanılır. Karakterler arasındaki diyaloglardan, ailenin üçüncü nesline gelindiğinde artık ilişkilerin iyice koptuğu anlaşılırken, sofra etrafında aktarılanlar aile bireylerinin gündelik hayatındaki değişimleri sergiler.

Nişantaşı'ndaki kâgir evin bir apartmana dönüşmesi bu bölümdeki en önemli değişim olarak göze çarpar. İkinci bölümde zaman zaman tartışılsa da Nigân Hanım izin vermediği için vazgeçilen apartman projesinin gerçekleştirildiği anlaşılır. Apartmanda Nigân Hanım'ın, Osman ve Nermin'in, Cemil ve Mine'nin birer dairesi bulunmaktadır, çatı katında da Ahmet yaşamaktadır. Apartman, konağın yerine yapıldığı için aile hâlâ Nişantaşı'ndadır. Cemil ile Lale'nin eşleri ve çocukları bu bölümde ilk kez karşılaşılan karakterlerdir. Bu yapısal dönüşüm, ikinci

[139] Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, s. 19.

bölümde aile fertleri arasındaki iletişim kopukluğunu vurgulamak için ev mekânın kullanılmasına benzer bir işlev görür. Ortak ve mahrem alanların sergilenme sıklığıyla özellikle eşler arasındaki iletişime dair arızaların ima edildiği ikinci bölümün ardından, artık yaşam alanlarının birbirinden tamamen ayrıldığı üçüncü kuşakta ilişkiler de aynı nispette zayıflar.

> "Sahi, niye hep birlikte olmuyoruz?" Lâle: "Bayram ne zaman?" dedi. "Canım, iki hafta önce bayramdı ya!" dedi Necdet. "Bayramları beklemeyelim diyorum! Arada hep birlikte olabiliriz!" dedi Mine. Ahmet'e döndü. "Ablanları da çağırırız."[140]

Bu alıntıyla ailenin nadiren bir araya geldiği ve uzun yıllar sürdürülen bayram yemeği geleneğinin terk edildiği anlaşılır. Hatta bayramın kendisi bile ailenin hayatında artık önemli bir yer işgal etmez. Bu değişim ailenin üçüncü kuşağında geleneksel yaşam değerlerinden uzaklaşıldığını gösteren bir ayrıntı olarak kabul edilebilir. Konaktan apartmana geçilmesi ve her dairede bir çekirdek ailenin kendi alışkanlıklarını oluşturmasıyla başlayan uzaklaşma, böyle nadir birleşme anlarında aile üyeleri tarafından fark edilir. Öte yandan bu uzaklaşmaya rağmen Nigân Hanım'ın kötüleşen sağlık durumu üzerine bir araya gelen torunları ve onların çocuklarının bulunduğu *"Yemek"* bölümü son derece hareketli bir atmosferle kurulmuş, diyalogların diğer sofralara nispetle çoğaldığı bir bölümdür. Evin içi, kalabalıkla birlikte artan hareket ve çoğalan konuşmalarla neşeli gibi görünse de aslında daha çok kaotiktir. Kimin tam olarak ne söylediği anlaşılamaz, konuşulan konular ve duygu durumları sürekli değişir, her şeyden biraz biraz konuşulan açık büfe bir sohbet ortamı mevcuttur.

İkinci bölümde Cevdet Bey ile Osman arasında kurulan dramatik bütünlük üçüncü bölümde Refik ile Ahmet arasında kurulmuş gibidir. Daha önce Refik'in ailenin diğer üyelerine nispetle farklılığı üçüncü kuşakta oğlu Ahmet'e yüklenir.

> Sonra Necdet, Cemil'e sigorta hakkında bir soru sordu. Remzi de bu konuda bir şeyler söyledi. Cemil bütün benzincilerin benzine su karıştırdıklarını ileri sürdü. Necdet Cemil'in yeni transistorlu radyosundan memnun olup olmadığını merak etti.[141]

Sabah ülkenin çalkantılı siyasi hayatındaki önemli gelişmelerden olan Hüseyin Aslantaş'ın cenazesine dair haberi okuyan Ahmet ile aynı akşam evine

[140] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 580.
[141] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 576.

aldığı stereo takımı ve hoparlörlerin durması gereken yerler hakkında konuşan Necdet aynı gündemde yaşıyormuş gibi görünmemektedir. Bu konuşmaların devamında Ahmet ile ailenin diğer fertlerinin diyalogları da aralarındaki yaşamsal farkın altını çizer. Ahmet'in sanatçı olduğu için rahat ve eğlenceli bir hayat yaşadığına, başından pek çok "maceranın" geçtiğine inanan erkekler, onun resimlerinden çok bu maceralarını dinlemek isterler. Karşısındaki grubun zannettiği gibi "renkli" bir hayat yaşamayan Ahmet ise hem bir tarafından sanatla ilgili olacak hem de onları eğlendirecek bir şeyler anlatmaya çalışır. Necdet ve Ahmet arasında geçen, *"'Şu büyüklükte yeni bir resim şimdi kaçadır aşağı yukarı?'" dedi. Ahmet'in kararsız baktığını görerek: 'Aşağı yukarı diyorum!' diye tekrarladı. Ahmet: 'Üç bin, dört bin liradır!' dedi"*[142] diyaloğu hem ailenin diğer erkeklerinin Ahmet'i onlar kadar para kazanmadığı, ticaret yapmadığı için hâlâ küçük, korunmaya muhtaç bir oğlan çocuğu gibi görmeleri hem de ticaret dışındaki dünya ile ilgili cahilliklerini ortaya koyar. Ahmet'in cümlesi üzerine odaya giren Mine'nin *"Ooo, sanattan mı söz ediyorsunuz"* demesi, ailenin hayatında sanatın "ne kadar" sorusundan öteye geçmediğini ve üçüncü neslin dünyaya bakışının da her şeyi maddi fayda açısından ele alan Cevdet Bey'in hayata bakışı çerçevesinde şekillendiğini gösterir.

Bölümde sofra etrafında aktarılanlar, Işıkçı ailesinin özelinde dönüşen Türkiye'ye yönelik tasvirleri de barındırır. Cevdet Bey'in vasiyeti, Osman'ın en büyük ideali olan fabrika kurulmuş, işler Cemil'e devredilmiştir. Bu fabrikayla birlikte aile artık tüccardan üretici konumuna geçerek etki alanını genişletse de Ahmet'in aile işlerine ilişkin sık sık kullandığı "montajcı" tabiri, Türkiye'de gelişen sanayici burjuva sınıfının niteliğine ilişkin bir eleştiriyi barındırır. Ailenin üçüncü nesil çocuklarının üniversite eğitimlerine yurtdışında devam ettikleri bilgisi de aynı burjuva yaşantının işaretlerindendir. Cemil, Remzi ve Necdet'in yemekten önce içtikleri içki, *"Bayram Yemeği"* bölümündeki yemekten önce içilen likörün gündelik rutine dönüştüğünün, içki çeşitliliği ise ithal ürünlerin Türkiye'ye girişlerinin kolaylaştırıldığının ifadesidir. Böylelikle bu sınıfın erkeklerinde Türkiye'de genelde rastlanmayan bir aperatif adetinin geliştiği belirtilir ve bu adet modernleşme sürecine dair sınıfsal bir ayrıntıya dönüştürülür.

[142] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 576.

Daha önceki yemek sahnelerinde kurban eti, pilav, kadayıf tatlısı ve mevsimine göre sebze yemeğinden oluşan menüde de değişiklik olduğu gözlenir. Ana yemekte kavurma ve üzeri bezelyelerle süslü pilav kulesinin yerini bonfile ve patates kızartması almıştır. Mutfağın, kültürle doğrudan bağlantılı olduğu düşünüldüğünde, yemek tercihlerindeki değişimin yaşama biçimindeki değişimi işaret ettiği kabul edilebilir. Kavurma ve pilav Türk mutfağının geleneksel tercihlerinden biriyken bonfile ve patates kızartması hem maliyet hem de alışkanlıklar bağlamında, anlatı zamanında Türk mutfağının hâlâ genelleşmemiş bir menüsüdür. Bu çerçevede ailenin yemek yeme anlayışlarının değişmesinin yine modernleşme sürecini tasvir eden sınıfsal bir ayrıntı olarak kullanıldığını iddia etmek mümkündür. Yemek öncesinde ve yemek sırasında içki içme eylemi de birinci ve ikinci bölümde bir alışkanlık olarak göze çarpmamaktadır. Birinci bölümde Cevdet Bey'in bayram yemeğinden önce birkaç kadeh likör içtiği bilinse de yemek yenirken içki tüketimine rastlanmaz. İthal içkinin ülkeye henüz girişi bulunmadığından Cemil'in saydığı viski, votka gibi içkiler ilk iki bölümde görülmez. Üçüncü bölümdeki değişimlerin bu sofradaki yeme-içme ürünleri etrafından anlatımı, yazarın gündelik hayatın ayrıntıları üzerinden takip etmeye çalıştığı büyük sosyal tarih anlatısını kurmaya hizmet eder.

Romanda sofralara ayrılan sahneler, Cevdet Bey'in zihnindeki aile idealine ne kadar ulaşabildiğini tasvir etmesinin yanı sıra aile fertlerinin aralarındaki ilişkinin Cevdet Bey hayattayken nasıl olduğu ve ölümünden sonra nasıl şekillendiğine ilişkin imalar taşır. Bayram sofrası sahnelerinde, Cevdet Bey'in aile üstündeki otoritesi bağlamında fertler arasındaki hiyerarşik ilişki de tasvir edilir. Işıkçı ailesinin Kurban Bayramı ile kurduğu ilişkinin gündelik hayattaki kodlarının ve kılık kıyafetlerdeki değişikliklerin tasviri vasıtasıyla, Türk modernleşmesinin gündelik hayatta yarattığı dönüşümlere yönelik işaretler de barındırır. Ailenin üçüncü neslinin sofra etrafında bir araya geldiği son sahnedeyse, Işıkçı ailesinin burjuva sınıfının bir üyesi olarak modernleşme süreciyle hangi noktaya geldiğini ve aile içinde bu süreçte yaşanan çatışmaların ne ölçüde aşıldığını gösterir.

2.1.3. "Neden böyle olduk?"

İkinci bölüm Cevdet Bey'in vefatı, Refik'in yabancılaşma süreci ve Anadolu seyahati, Refik'in arkadaşı Ömer ve Muhittin'in dönüşümleri, Ayşe'nin ergenlik süreci, Osman'ın işleri büyütmesi gibi pek çok meselenin yaşandığı ve uzun bir zamana yayılan bir kısım olması sebebiyle aile-içi ilişkiler ve ailenin gündeliği hakkında tartışmayı olanaklı kılar. Sofralar vasıtasıyla bir arada gördüğümüz aile fertlerinin aynı evin içinde ne kadar bir arada bulundukları ve nasıl ilişki kurdukları, hayat deneyimleri sebebiyle ilişkilerinin nasıl dönüştüğü ikinci bölümde detaylandırılır. Birinci bölümün odak karakteri Cevdet Bey, ikinci bölümün odak karakteri Refik ve üçüncü bölümün odak karakteri Ahmet'tir. Roman yalnızca bu karakterler üzerinden kurgulanmasa da Işıkçı ailesinin hayatına dahil olurken daha çok bu karakterlerin bakış açısı kullanılır. Cevdet Bey'in ölümü evin işleyişinde bir değişiklik yaratmamakla birlikte özellikle Nigân Hanım üzerinde geçici bir etki yaratır. Yine de aile fertlerinin birbirleriyle ilişkilerindeki değişimin temel sebebi bu kayıp değil, zamanın kişiler ve onların hayatları üzerinde zorunlu olarak yarattığı dönüşümdür. 1936-1939 yıllarını kapsayan anlatı zamanıyla ikinci bölüm, kurguya Refik'in arkadaşları Ömer ve Muhittin'in, Sait Nedim Bey ve ailesinin, Ömer'in nişanlısı Nazlı ve milletvekili babasının, Kemah'taki demiryolu inşaatında çalışan Herr Rudolph'un, Leyla ve oğlu Remzi'nin, Ayşe'nin arkadaşı Cezmi'nin dahil oluşuyla birlikte karakter sayısı bakımından en kalabalık haline ulaşır. Bu genişleme de, aile üyelerinin birbirleriyle kurdukları ilişkiler değerlendirilirken, çevreleriyle kurdukları ilişkinin de benzerlik ve karşıtlıklar bağlamında ele alınabileceği bir alan oluşturur. Yazar, üst-orta sınıf Işıkçı ailesinin birbirleriyle iletişimlerinin sınırlılığını ve yüzeyselliğini vurgulamak için hem ev mekânı içindeki konumlanmalarını hem bireylerin kendi gündelik eylemlerindeki sıradanlıkları hem de çevreleriyle kurdukları ilişkileri kullanır. Böylece iletişimsizlik, aile içi ilişkilerin kaçınılmaz sonucu olarak gelişir. Hayatın olağan akışı içinde böyle bir sınıfa ait bu ailenin karakterleri, zamanın bir getirisi olarak iletişim bağlamında zayıflayacaklardır. Bu bölümde, karakterlerin arasındaki ilişkiler, iletişimsizlik etrafında irdelenecektir. İletişimsizliğin temel sebepleri arasında olduğu görülen kadın-erkek hiyerarşisinin gündelik hayat bağlantısı çözümlenecektir. Bölüm ayrıca Cevdet-Osman, Nigân-Ayşe karakterleri arasında bir dramatik süreklilik ilişkisi bulunduğunu iddia eder.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında Işıkçı ailesi bireyleri arasındaki ilişki dinamiklerinin en çok öne çıkan boyutu iletişimsizliktir. Bu durum aynı ev içinde yaşayan karakterlerin birbirleriyle son derece az diyalog kurmaları ve bu diyalogların da sıradan, önemsiz şeyler etrafında dönen kısa konuşmalar olmasıyla kendini belli eder. Giderek artan ve nihayetinde aile bireylerinin birer yabancıymış gibi birbirinden uzaklaşmasını sağlayan iletişimsizliğin, *"Neden böyle olduk"*[143] diye düşünen Nigân Hanım dışında, başka bir karakter tarafından fark edildiği ya da bunun bir rahatsızlık yarattığı da söylenemez.[144] Aile fertlerinin her biri kendi dünyalarının içinde bambaşka hayatlar yaşıyor gibidir. Osman ve Perihan ile Refik ve Nermin arasında neredeyse hiç konuşmaya rastlanmaz. Aynı çatı altında yaşayan bu insanların birbirleriyle bu kadar az konuşmaları, bir paylaşımlarının olmadığını ve dolayısıyla aile içindeki iletişimsizliği işaret eden ayrıntılardır. İletişimsizliği vurgulayan bir diğer unsur da bireylerin evin içindeki karşılaşma ve bir araya gelmelerindeki seyrekliktir. Aile bireyleri, bayram sofrası sahneleri hariç tutulduğunda yalnızca Cevdet Bey'in cenazesi, Ayşe'nin nişan töreni ya da eve bir misafir gelmesi gibi özel durumlarda aynı odada toplanarak vakit geçirirler. Sürekli bir araya gelme, neşeli ve sıcak sohbetler, akşam oturmaları ya da duygusal yakınlaşmaların oluşabileceği samimi sahnelere neredeyse hiç rastlanmaz.

Farklı karakterler arasındaki bu az sayıdaki birlikteliğin evin yalnızca salonunda gerçekleşiyor olması da aile fertleri arasındaki iletişimsizlik ve mesafeyi vurgulayan bir diğer unsurdur. Evde yaşayan herkese her an açık, romandaki tasvirden anlaşıldığı kadarıyla kapısı olmayan, alt kattan çıkan merdivenlerin hemen başındaki salon, misafir kabulünün gerçekleştiği ve evin hizmetçilerinin izinsiz giriş yapabildiği bir yer olarak evin kamusal alanı işlevini görür. Ailenin farklı bireylerinin, tıpkı kamusal alanda devletin kurallarının işlemesi gibi Cevdet Bey'in kuralları ve otoritesi altında olan ve mahremiyet duygusunun bulunmadığı salonda bir araya gelmeleri, aralarında özel bir ilişki ya da iletişim olmadığının işareti olarak kabul edilebilir.

[143] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 245.

[144] Bu durum Lefebvre'in gündelik hayata ilişkin çalışmalarında sık sık dile getirdiği gibi tüketim odaklı modern gündelik hayatın yabancılaştırıcı etkisi ile birlikte düşünülebilir. Hüseyin Köse, "Lefebvre ve Modern Dünyada Gündelik Hayat", s.9.

Ailedeki iletişimsizlik ayrı ayrı karakterler arasında bulunduğu gibi bayram sofrası sahnelerinde de vurgulandığı üzere öncelikle kadınlar ve erkekler arasında gözlenir. Bu mesafe ve iletişimsizlik de temelde kadınlar ve erkeklerin gündelik hayat dinamiklerinin farklı olmasından kaynaklanır. Karakterlerin kişilik özelliklerini de şekillendiren gündelik hayat dinamikleri, kadınlar ve erkeklerin iki ayrı dünyada yaşamasına sebep olurken, bu iki cinsiyet arasında bir hiyerarşi de oluşturur. Kadınların gündelik hayatı büyük oranda ev içinde geçer. Nigân Hanım, Nermin, Perihan ve Ayşe evin içinde en çok görülen karakterlerdir. Cevdet Bey emekli olup günün tamamını evde geçirmeye başladıktan kısa bir süre sonra vefat ettiği, Osman sürekli çalıştığı, Refik de babasının ölümünden sonra evden uzun bir süre uzak kaldığı için erkeklerin evdeki görünürlükleri kadınlara nispetle oldukça azdır. Kadın karakterlerin ise dışarıyla bağlantıları sınırlı olmakla birlikte ev-içi üretimdeki görevleri de evde hizmetçi bulunması sebebiyle oldukça azdır. Kadın karakterlerin eylem alanlarının bu kadar kısıtlı olması, onların hayata dair deneyimleri ve düşünüşlerinin sınırlı bireyler olarak tasvir edilmesine neden olur. Evin içinde ufak tefek gündelik işlerle ve çocuklarla ilgilenmek dışında bir eylem içinde olmayan kadın karakterler, sokağa yalnızca gezinmek ve alışveriş yapmak için çıkar ki bu çıkışlarının bir kısmında da erkeklerin nezaretindedirler. Nitekim ailenin erkekleri için kadınlar bütün gün *"ha ha ha, hi hi hi"*[145] yaparak zaman geçiren, iş yaşamını ve dolayısıyla dış dünyayı tanımayan, birçok bakımdan "eksik", "yüzeysel" varlıklara dönüşürler. Ailenin kadın ve erkek tarafında gündelik hayat dinamiklerinin oluşturduğu bu hiyerarşinin sonunda kadınlar, erkeklerin dinlemeye değer bulmadığı yaşantılarını bir süre sonra anlatılmaya değer bulmamaya başlar ve iletişimsizlik derinleşir.

Romanda, kadınların gündelik hayatlarına ilişkin en çok ayrıntı, *Beyoğlu'nda Kadınlar* ve *Bir Günün Sonu* bölümlerinde aynı günün sırasıyla Nigân Hanım ve Perihan karakterlerinin gözünden aktarılmasıyla tasvir edilir. Aşağıdaki uzun alıntıda kadınların geçirdiği güne ilişkin ayrıntılar Refik'le sohbetleri esnasında Perihan'ın gözünden aktarılmaktadır:

> Perihan: "Sen gittikten sonra arka bahçede oturduk!" dedi. "Annen ve Nermin'le kahvaltıya devam ettik. Şundan bundan konuştuk." "Ne konuştunuz?" "Aaa, her zamanki şeyler. Önce bahçeden söz ettik. Kestane ağaçları çok büyümüş. Annen

[145] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 58.

buraya ilk geldiğinde onların ne kadar olduğunu anlattı. Otuz yıl önce. Sahi, bir kestane ağacı kaç yıl yaşar? İşte böyle şeylerden konuştuk. Bahçenin bakımsızlığından filan... Bu bahçıvan Aziz de hiç uğramıyor. Annen Aziz'i çekiştirdi, onun bahçeyi adam edemeyeceğini, bahçeden çok, açtığı manav dükkânıyla meşgul olduğunu, bir başkasını bulmamız gerektiğini söyledi, ama sonunda gene onun en iyisi olduğuna karar verdik. Bu çay içilirken annen örgü ördü. Nermin gazeteleri okudu. Ben annenin örgüsüne yardım ettim, ilmikleri saydım, üzerimde denedim filan... Saat on birde Topağacı'na yürüyüşe çıkmaya karar verdik. İçeri girdik. Ben odaya çıkıp etrafı biraz topladım. Yatakları yaptım. Canım sıkıldı. Pencereden dışarı, bahçeye baktım, Nermin bir arkadaşına telefon etti. Ben de birisine ederim diye düşündüm, ama kimseyi canım çekmedi. Daha anlatayım mı?" "Anlat, anlat!" "Nermin telefonda konuşurken aşağıya indim. Sedef odasına geçip oturdum. Biraz Ayşe'nin piyanosunu tıngırdattım. Biliyor musun, piyanoyu bıraktığıma çok pişmanım. Neyse, işte sonra biraz daha oyalandım. Ön bahçeye çıkıp gezindim. On birde kapı önünde buluştuk. Annenin evden çıkışı da bir âlem oluyor. Holde büyük aynanın önünde takılıp kalıyor. Nermin de çok sıcak giyindiğini söyledi. Annen aldırış etmedi. Zaten hep sıcak giyinir. Yola koyulduk. Annen gene eski Nişantaşı'nı anlattı. Şurada kim otururmuş, bu bahçenin eski sahibi kimmiş... bunun gibi şeyler. Ama eğlenceli. Nermin de anlattı bazı şeyler. Çocukluğunda caminin avlusunda, aşağıdaki bir bahçede oynarlarmış. Karakolun karşısından aşağıya indik. İşte böyle şeylerden konuşarak yürüdük. Kahvede her zaman oturduğumuz yere, mandra tarafındaki küçük masaya oturduk. Onlar çay içtiler. Ben gazoz istedim. Leblebi aldık. Kahvede fazla bir şey konuşulmadı. Daha çok sustum. Aşağıya, derenin oraya baktık. Dönüşte annen, İbrahim Paşa'nın nasıl delirdiğini anlattı. Konağın önünden geçiyorduk. Bilmiyordum... Çok gülünç şeyler olmuş. Paşanın torunlarından biri de Amerika'ya gidip Hıristiyan olmuş. Sonra, uşağıyla yürüyen ihtiyar bir adam gördük. Seyfi Paşa'ymış. Annen elini öptü. Biraz konuştular. Teşvikiye'de, caminin aşağısında bir inşaata başlamışlar. Annen merak etti, gidip baktık. Öğle yemeğinde köfte, patlıcan silkme yedik. Akşama da patlıcan var. Yemekten sonra Leylâ telefon etti... Annenle konuştular. Ama sen dinlemiyorsun..." "Yok! Dinliyorum!" "Zaten anlatılacak bir şey de kalmadı. Yemekten sonra biraz uyudum. Saat üçte Beyoğlu'na çıktık. Annenle dükkânlara baktık. Hiçbir şey bulamadık. Sonra Ayşe'yi aldık. Lebon'da Leylâ ile oturduk. İşte bu yağmur başladı..."[146]

Bir kısmı yukarıdaki uzun alıntıda Perihan tarafından, bir kısmı *Beyoğlu'nda Kadınlar* bölümünde Nigân Hanım'ın bakış açısından, bir kısmı da anlatıcı tarafından aktarılan bu gün, kadınların gündelik hayatının nelerden oluştuğunu, nasıl şekillendiğini gösterir ve bu yolla da bu gündeliğin kadınları nasıl şekillendirdiğini işaret eder. Kahvaltıdan sonra çay içip sohbet eden, hava güzel olduğu için yürüyüşe çıkan, Beyoğlu'nda vitrinlere bakıp pastanede oturan Işıkçı ailesi kadınlarının bütün yaşam deneyimleri bu tek günde aktarılır. Yukarıdaki pasajda kadınların gündelik ev işleriyle hiçbir bağının olmayışı dikkat çekicidir. Perihan'ın kendi yatak odasını

[146] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 149-150.

toparlaması dışında bir ev işinden bahsedilmez. Gündelik yaşamları ekonomik gelirleri sayesinde artan konforla şekillenen Işıkçı ailesi kadınları, tıpkı Perihan'ın anlatımında göze çarptığı gibi örgü örmek, piyano çalmak, telefonla sohbet etmek, yürüyüşe çıkmak gibi "boş zaman"[147] uğraşılarına yönelirler. Üretim ilişkilerinde bir yeri olmayan Işıkçı kadınları, kendilerine yeni amaçlar ya da toplumsal fayda sağlayacak eylem alanları da aramaz. Bu durum, erkek karakterlerin gözünde kadınların değerini azaltır. Gündelik hayat dinamikleri nedeniyle erkeklerden ayrı bir hayatı yaşayan Işıkçı ailesi kadınları, yine bu farkın yarattığı iletişimsizlik ve paylaşımsızlık nedeniyle yaşamlarındaki karmaşık tek yapı olan ikili ilişkilerinde de sorunlarla karşılaşır.

Aile içinde iletişimleri en kuvvetli çift olarak kabul edilebilecek Refik ile Perihan dahi gündelik hayatın aralarında çizdiği sınırlar dahilinde çeşitli problemler yaşarlar. Çift hem Refik'in evde olduğu zamanlarda çeşitli konularda paylaşımda bulunarak hem de Refik'in evden ayrılıp Kemah'a gittiği dönemde mektuplaşarak iletişim kurarlar. Yukarıdaki uzun alıntıda yer alan gündelik ayrıntılar da Refik'in karısına gün içinde neler yaptığını sorması üzerine Perihan tarafından anlatılır. Osman ve Nermin arasındaki ihanet hakkında da birbirleriyle duygu paylaşımında bulunan çift, Refik'in varoluş buhranını işaret eden can sıkıntısını konuşmaya çalışır. Refik, bütün kaçış isteğine rağmen metinde iletişim kurmaya ve kendisiyle birlikte karısı Perihan'ı da anlamaya çalışan tek kişi olarak görülür. Tüm bunlar ışığında Refik ve Perihan'ın arasında diğer aile üyelerinden daha samimi bir ilişki olduğu söylenebilir. Ne var ki Refik'in Perihan'a olan ilgisi hayatına bir anlam bulma arayışının bir parçası gibidir. Refik, karısının gündelik yaşamını kendisi için, kendisini, gündelik hayatın önemsiz ayrıntılarıyla oyalamak için merak etmektedir. Refik'in bütün gününü dinlemek istemesi karşısında Perihan'ın şaşırması da kadınların gündelik hayatlarının kendileri tarafından bile önemsenmediğini işaret eder.

> "Zaten şimdiye kadar bütün istediğin de buydu: Eğlence... Bir gömleğin düğmesini bile dikmiyor, hep eğlence düşünüyorsun!" Perihan'ın etkilenmemiş gözükmeye çalışarak çocukla meşgul olduğunu görünce daha çok bağırdı: "Sen kafasız, yüzeysel, zavallı bir yaratıksın!" Perihan'ın dönüp kendisine baktığını gördü ve gene bağırdı: "Sığ, aptal ve işe yaramaz bir

[147] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s.65-66.

yaratıksın sen, anlıyor musun? Beni hiçbir zaman anlamadın, ne de anlamaya çalıştın."[148]

Refik'in Kemah'a gitmeden önce Perihan'la ettikleri kavgada sarf ettiği bu sözler, doğrudan Perihan'ın gündelik hayatını ve bu gündeliğin ortaya çıkardığı Perihan'ı hedefler. Perihan'ı düğme dikmekten aciz, sığ hatta zavallı bir yaratık olarak tanımlayan Refik, karısının yüzeysel, sığ, derinliksiz bulduğu gündelik hayatını da hedef almaktadır. Kendi hayatında bir anlam arayışında olan Refik, *"Beni hiçbir zaman anlamadın, ne de anlamaya çalıştın"* diyerek Perihan'ın bu yüzeyselliği fark edemeyişini, gündelik hayata kendini bırakmasını ve kendi üzerine düşünmemesi eleştirir. Kemah'a vardıktan sonra karısıyla mektuplaşmaya başlayan Refik, kavgada söyledikleri için özür diler. Perihan da yaklaşık 8 ay boyunca kendi ailesinin evine gitmeden Refik'in dönüşünü bekler. Anlatıcı tarafından *"Evden ayrılmayı hiç düşünmediğini yazdığı mektupla övünüyor, Refik'in de aynı duyguyu beslediğini seziyordu."*[149] ifadesiyle aktarılan Perihan'ın bu tutumu, kocası tarafından terk edilmiş bile olsa bir kadının sabırla ve sevgiyle onu beklemesi gerektiği öğretisini de ima ederek Perihan'ı "makul kadına" dönüştürür. Perihan'ın bu süre içinde evden ayrılmayı düşünmüş olmasına rağmen kolektif hafızanın gerekliliğini yerine getiriyormuş gibi davranarak Tanzimat romanı karakterlerini andıran bir fedakârlık ve sabır göstermesi de buna işaret eder.

"Ben seninle birlikte olmak istiyorum!" dedi Perihan. "Bu evdeki kalabalık aramıza giriyor. Üstelik Nermin'i bir başkasıyla gördükten, Osman'ın da yaptıklarını senden öğrendikten sonra bu evdeki hayat beni ikiyüzlülük yapmaya zorluyor. Artık onların karşısında kendim gibi olamıyorum."[150]

Refik'in Kemah'tan dönüşünün ardından hem aile içinde giderek azalan iletişim hem de Refik'in yeni hayat planları çifti başka bir eve çıkmak fikrine getirir. Perihan'ın yeni bir eve taşınmakla ilgili fikirleri, Osman ile Nermin'in yukarıda anılan yasak ilişkilerinin ev içi atmosferi ve aile fertleri arasındaki ilişkileri de etkilediğini gösterir. Çiftin Cihangir'e taşınması ve Perihan'ın ikinci çocuğa hamile olduğu haberiyle kapanan ikinci bölümden sonra 1970'te başlayan üçüncü bölümde, Perihan ve Refik'in çocukları Melek ve Ahmet'in konuşmalarından çiftin boşandıkları anlaşılır. 1965'te Refik'in kanserden öldüğünü ve Perihan'ın da ünlü bir avukatla evlendiği Melek ve

[148] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 256.
[149] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.356.
[150] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 456.

Ahmet'in diyaloğundan öğrenilir. Yaşananlarla ilgili bir detay paylaşılmazken, Ahmet annesi Perihan'ın, Melek ise babası Refik'in haklı olduğunu savunur. Romanın sunduğu detaylar dahilinde, ailenin diğer fertlerine göre daha samimi bir ilişkiye ve daha güçlü bir iletişime sahip olduğu düşünülen Refik ve Perihan karakterleri bile gündelik hayat dinamiğinin kişilikleri üzerinde yarattığı etkinin sonucunda ilişkilerinde başarısız olur. Refik'in Perihan'a yönelik eleştirileri, gündelik hayat rutinini romanda hem kadın karakterlerdeki derinlikten yoksunluğu vurgulayan hem de onu pekiştiren dinamik bir sürece dönüştürür.

Yukarıda da belirtildiği üzere romanda aile üyeleri en çok salonda bir arada bulunur ve birkaç kez de evin bahçesinde birlikte görülürler. Karakterlerin mahrem alanı olarak kabul edilebilecek yatak odalarında geçen sahnelerin azlığı da eşler arasındaki ilişkinin ve iletişimin zayıflığını işaret eden bir diğer unsur olarak göze çarpar. Nigân Hanım ve Cevdet Bey'in gençlik dönemleri romana dahil olmadığı için yalnızca eski güzel günler olarak yad edilirler ve onların yatak odaları hiç konu edilmez. Osman ve Nermin'in yatak odaları da okurun neredeyse hiç görmediği bir alandır. Karı-kocanın yatak odalarında bir arada bulunduğu bir sahneye rastlanmaz. İki karakterin son derece sınırlı ve zaman zaman gergin bir atmosferde gerçekleşen diyalogları, böylece gündelik hayatın uzamsal boyutuyla da paralellik göstererek dramatik yapıyı tamamlar. Temasları son derece sınırlı olan Osman ve Nermin'in ilişkileri de aynı nispette arızalıdır.

> Hizmetçinin getirdiği taze çayı içerken annesinden ve Nermin'den günün haberlerini dinledi. Bunlar her zamanki gibi küçük, önemsiz şeylerdi: Nigân Hanım bahçıvanı azarlamış, Fuat Beyler Nermin'le onu yemeğe çağırmışlar, Heybeliada'ya bir aktarıcı yollanmış, yukarıda odasında uyuyan küçük Melek'in ishali geçmiş...[151]

Karısının anlattıklarını daima "önemsiz şeyler" olarak gören Osman'ın Nermin'le arasındaki uçurum, Refik ve Perihan'ınkinden daha derindir. Osman ve Nermin'in birbirlerine karşı gösterdikleri tavır, onları bir karı-kocadan çok aynı evde yaşayan iki uzak akrabaya dönüştürür. Karakterlerin arasında bir sevgi bağı görülmediği gibi romanın devamında Refik ve Perihan'ın konuşmalarından ilişkilerindeki sadakatin de zedelendiği öğrenilir. Nermin, Osman'ın kendisini aldattığını öğrendiğinde buna tepki verse de onu terk etmek yerine başka bir adamla

[151] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 311.

ilişki yaşamaya başlar. Nermin ve Osman'ın ihaneti, evde yalnızca Refik ve Perihan tarafından bilinmektedir ve iki karakterin de ilişki yaşadıkları kişiler romana dahil edilmez. Yalnızca birkaç kez Osman'ın Keriman'ı düşündüğü iç monologla okuyucuya aktarılır ve bu iç monologlarda Osman'ın Neriman'la kendi evinde bulamadığı huzuru bulduğunu iddia etmesiyle söz konusu ihanetlerin aile içi ilişkilerdeki arızalara karşı bir tepki olduğu ima edilmiş olur. Çiftin arasındaki üçüncü kişilerin romana hiç dahil olmayışı da bu anlatıyla paralellik gösterir. Osman'ın Keriman'la olan birlikteliği hem iletişim sorunu yaşadığı karısıyla olan ilişkisini bir başkasının varlığıyla doldurma hem de sınıfında yükselen "metres tutma" modasına uyma çabası olarak görülebilir.

> Dönüp Perihan'a sert ve soğuk bir yüzle baktı. Bakışı: "Bu öğleden sonra nereye gideceğimi anladın mı?" diyordu. (…) Bir ay önceki o rastlantıdan sonra, Nermin'in takındığı meydan okuyan tavrı anlaşılmaz buluyordu. Bir ay önce bir gün, onu uzun boylu, yakışıklı bir adamla Sirkeci tren istasyonunda kolkola görmüştü.[152]
>
> Her geçen gün Nermin'in Sirkeci istasyonundaki o gülümseyişinin daha cesur ve daha korkunç olduğunu düşünüyor, gülümseyişin aklında boyut değiştirerek kendisiyle alay ettiğini sanıyordu. Gülümseyiş: "Bak, ben bunu yapmaktan çekinmem!" diyordu. "Ben senin anlayamayacağın kadar özgür bir kadınım. Sen ise böyle şeylerden yalnızca korkar ve uslu uslu kocanı beklersin..."[153]

Yukarıdaki alıntılarda hem anlatıcının hem de Perihan'ın, Nermin'in ihanetine ilişkin aktarımları, karakterin bu eylemindeki cüretkârlığını işaret ederek yine benzeri bir tepkiselliği vurgular. Nermin'in kocasına olan ihanetinin bir meydan okuma olarak görülmesi, ailenin erkek ve kadın üyeleri arasındaki hiyerarşik ilişkiyi de tekrar gündeme getirir. Perihan'ın aktarımıyla Nermin'in ihaneti, erkeklerin egemenlik alanında edilgen durumda kalan kadının kendini gerçekleştirme çabası olarak okunmaya uygundur. Nermin, bir aile üyesinin bu ihanetten haberdar olmasını önemsemez tavrıyla kendi hayatı üzerinde söz sahibi olduğunu ve konfor alanının dışına çıkacak cesarete sahip olduğunu vurgular.

Işıkçı ailesinin ilişkilerini incelerken, dikkat çeken bir diğer unsur Cevdet Bey ile Osman ve Nigân Hanım ile Ayşe arasında bir dramatik döngü bulunmasıdır. Roman ilerledikçe Osman'ın Cevdet Bey'e, Ayşe'nin ise annesi Nigân Hanım'a dönüştüğü gözlenir. Osman'ın karısıyla olan ilişkisi bu bağlamda da

[152] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 355.
[153] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 358.

değerlendirilebilir. Tıpkı babası Cevdet Bey gibi bütün hayatını planlayarak yaşayan ve en büyük tutkusu para kazanmak olan Osman, her şeyi üstlendiği, bütün işle kendisi uğraştığı için aile üyelerine yukarıdan bakma hakkını kendinde bulur. Dolayısıyla bütün aile içi ilişkileri de bu iş ve iktidar hırsı çerçevesinde kısır ve yüzeysel iletişim çabaları olarak kalır.

> Yanında oturan Nermin'e gözünün ucuyla baktı. O da kendi bilincine çekilmiş bir şeyler düşünüyordu. "Kimse kimseyle beraber değil artık, ama bu benim suçum değil!' diye düşündü. 'Bu kimin suçu? İşte böyle oldu! Ama şirket çok iyi." Savaş çıkar çıkmaz satışlar iki misli artmıştı. "Ayşe'nin Remzi'yle evlenmesi de çok iyi oluyor!" diye düşündü. "Böylece artık şirketin dağılmasından korkmuyorum. Üstelik daha da güçleniyoruz."[154]

Yukarıdaki alıntıda Osman'ın hayatta, savaş dahil tüm olumsuzlukları ticari başarıyla iyileştirme eğilimi görülmektedir. Kendisi ve kurduğu aile üzerine düşünmeye çalıştığı anlarda bile hayat karşısındaki çaresizliğine karşılık kullanabildiği tek silah, iş yaşamındaki başarısı olur. Kardeşini evlendireceği kişinin nasıl biri olduğuyla değil işlere ne kadar katkı sağlayacağıyla ilgilidir. Ayrıca roman boyunca çocuklarına karşı da özel bir ilgisi görülmez. Öyle ki Cemil ile Lale'nin her zaman oynadıkları oyun hakkında bile bir fikri yoktur. Roman boyunca tek ideali fabrika kurmak olan Osman'ın; Refik, Ahmet, Ziya gibi ticaret hayatında aktif rol almayan erkeklerle ilişkisi de sorunludur. Karakterin saplantıyla tutunduğu ticaret, etrafındakilere karşı takındığı iktidar rolünü güçlendirmek, sınıfında yükselmesini sağlamak ve böylece başarı hissini tatmin etmek için kullandığı bir araç olarak kabul edilir. Bütün yaşam deneyimi işleri büyütmek ve para kazanmak olan Osman, tıpkı babası Cevdet Bey gibi tek yönlü bir profilde tasvir edilir ve onun ikinci kuşaktaki gölgesi olur.

Romanda benzeri bir döngü Ayşe karakterinde de gözlenir. Okurun evde büyüme sürecine şahit olduğu ve Perihan dışında düşüncelerine en çok yer verilen kadın karakter Ayşe'dir. Romanda önce melankolik, gergin ve iştahsız bir ergen olarak görülen Ayşe, romanın sonunda annesi Nigân Hanım'a dönüşür. Öte yandan Ayşe'nin bu dönüşümünde Osman'ın durumundan farklı olarak Nigân Hanım'ın direkt müdahalesi söz konusudur. Nigân Hanım, Ayşe'nin bir paşa torununa, tüccar kızına, bir burjuva aileye yakışacak kadını ortaya çıkarmak için Ayşe'nin eğitimine

[154] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 504.

ve yaşayış biçimine özen gösterir. Nitekim bayram sofrasında huysuz ve mızmız bir genç kız olan 16 yaşındaki Ayşe ile ikinci bölümün sonunda Remzi ile nişanlanan Ayşe arasındaki büyük fark, Nigân Hanım'ın çabalarında başarılı olduğunu gösterir.

Dönemin ve sınıfının belirlenmiş davranış kalıpları ve yetiştirilme metotları Ayşe'nin eğitim sürecinde titizlikle uygulanırken, dönemin sosyetesinde oldukça popüler olan piyano eğitimi de sürece dahil edilir. Kızının piyano öğrenmesi, iyi bir eğitim alması için "*bütün kış, haftada iki kere, Tünel'den az önceki bu hana gelip, dört kat merdiven çıkıp, küf ve toz kokan şu sahanlıkta dikilip, kapının açılmasını beklemek (...)"*[155] gibi büyük zahmetlere girdiğini düşünen Nigân Hanım, henüz mutsuz bir ergen olan kızını "uygun" biriyle evlendirmenin de planlarını yapar. Ancak piyano dersleri, Ayşe'nin hikâyesinde beklenmedik bir gündelik teması ortaya çıkarır.

Piyano dersi için Beyoğlu'nda Macar asıllı bir hocaya gönderilen Ayşe, buradaki dersler esnasında Trabzonlu öğretmen bir babanın İstanbul'da hukuk okuyan oğlu Cezmi ile arkadaşlık kurar. Bu ilişki, Işıkçı ailesindeki herkeste rahatsızlık yaratır. İstanbul'un ileri gelen ailelerinin oğullarının tamamını tanıyan Işıkçılar, hiç tanımadıkları Cezmi'nin bu ailelerden birine mensup olmadığını ve bu yüzden kendilerine "uygun" olmadığını bilirler. Bu noktada, Işıkçıların Cezmi ve Ayşe arasındaki ilişkiyi yasaklaması yenileşme eğilimindeki bir ailenin "alaturka" reflekslerini kaybetmediğini gösterir. Zira aile bu ilişkiyi hem sınıfsal farklılıklardan ötürü hem de bir kadının ailesinden olmayan bir erkekle görünmesinin dedikodulara yol açacağı korkusuyla yasaklar. Ayşe'nin bir birey olarak tercihlerine ve isteklerine kulaklarını tıkayan aile için bu tutum, kendi modernleşme serüvenlerindeki çelişkilerden biri olarak göze çarpar.

Ailenin Ayşe ile Cezmi arasındaki ilişkiyi sonlandırmak için bulduğu çözümün Yeşilçam filmlerinde sıkça rastlanan bir motif olan yurtdışı seyahati olması da sınıf farkını tekrar vurgular. Aile, Ayşe'nin *"aklı başına gelsin diye"* düzenlenen İsviçre seyahatinden istenilen sonucu da elde eder. İsviçre'de halasının yanında Remzi ile geçirdiği yaz tatili sonrasında Ayşe, *"hayata bakışım değişti (...)*

[155] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 141.

biz ne zaman öyle olacağız"[156] sözleriyle Avrupalı hayat tarzına özendiğini belli edecek şekilde ailenin istediği kadın profiline kavuşmuştur ve annesine dönüşme sürecini de tamamlamak üzeredir. Ayşe'nin bu sözleri aynı zamanda sınıfsal farklılık konusunda da ailesiyle aynı çizgiye geldiğini ima eder.

> "Benim de çocuğum olacak. Şimdi nereye gidiyorum? Nişanlımın yanına! Benim de çocuğum, sedef takımları, eşyalarım..."[157]
>
> "Biz de onlar gibi olacağız!" diye düşündü. "Üstelik bizim daha çok şey yapmaya gücümüz yetecek!" (…) "Evimiz!" diye düşündü. Gözünün önünde bir apartman dairesi canlandı. Bu daire hep gözünün önünde canlanıyordu: Sevdiği, çeşitli evlerin odaları, odaların içindeki mutluluk dairede yan yana geliyordu."[158]

Avrupalı gibi olma hayalleri kuran Ayşe, Remzi'nin karısı olmayı en büyük başarısı ve yegâne mutluluk yolu olarak kabullenecektir. Özellikle Remzi ile nişanlandığı bölüm, Ayşe'nin kişilik gelişimini tamamladığı ve artık Nigân Hanım'ın genç bir kopyası olmayı başardığının kanıtıdır. Bu benzerlik nişana katılan davetlilerden birinin *"(...) Gün geçtikçe annene benziyorsun!" "Sahi mi?" "Evet! Ben babana benzeyeceksin sanıyordum ama... Gözlerini kırpıştırıyorsun! (...)"*[159] sözleriyle de dile getirilir. Düşünüş biçimi kadar göz kırpma tiki gibi fiziksel bir özelliğiyle dahi annesine benzerliği kuvvetlendirilen Ayşe, bu dönüşümü kendisine dikte edilen gündelik hayatı aracılığıyla tamamlar. Yaşadığı çevre, içinde bulunduğu gündelik ilişki ve pratiklerin toplamı romanın başında mızmız bir kız çocuğu olan Ayşe'yi bir paşa torununa, bir tüccar kızına dönüştürür.

> Kokuyu içine çekerek, "Çekirdek!" diye mırıldandı. "Leylek leylek lekirdek... Seyahatler, Avrupa gezileri, eğlenceler..." Merdivenlere doğru yürüdü. Basamakları tırmanıyordu. "Evler, eşyalar, odalar, çocuklar, yıllar, fotoğraflar, halılar, perdeler ve uğultu. Ne güzel! Gene bıraktığım gibi. Ne curcuna, ne karmaşa, ne neşe! Hayat! Nereye gideyim?"[160]

Ayşe ile okurun son karşılaşması nişan sahnesidir. Bu bölümden sonra tekrar romanın içinde yer almamasının sebebi de karakterin Nigân Hanım ile aynı hayatı yaşayacak, aynı kadına dönüşecek olmasıdır. Roman boyunca Nigân Hanım ve

[156] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 359.
[157] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 529.
[158] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 530.
[159] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 530.
[160] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 532.

Ayşe, aynı sınıfın yarattığı, zamanın bile değiştirmeyi başaramadığı, belli zümrelerin ürünü haline dönüşen tek tip kadınların temsili olarak çizilirler.

2.2. Kentin Batılı Sınırları

Cevdet Bey ve Oğulları romanı, Orhan Pamuk'un İstanbul'da geçen diğer anlatılarına nispetle İstanbul'un daha az görünür olduğu bir romandır. Roman, genel itibariyle evlerin ve kapalı mekânların içinde geçer, karakterler ve anlatıcı tarafından çevrenin çok az farkına varılır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda İstanbul'un diğer romanlara göre daha az yer alma sebeplerinden biri kitapta en uzun anlatı zamanını kapsayan ikinci bölümün odak karakterinin Refik olmasıdır. İkinci bölümde evi terk edip Kemah'a giden Refik dokuz ay boyunca İstanbul'a dönmez. Bu süre zarfında Refik'in anlatıcı olarak yer aldığı bölümler nedeniyle İstanbul'dan ziyade Kemah, sonrasında da kısa bir süre Ankara romanda yer alır. Refik Kemah'tayken hikâyenin çeşitli sebeplerle İstanbul'a döndüğü bölümlerde ise mekân genellikle Nişantaşı'ndaki evdir. Romanda, *Kara Kitap*, *Masumiyet Müzesi* ve *Kafamda Bir Tuhaflık* romanlarının aksine İstanbul'un kent manzarasını görselleştirmeye yönelik pasajların son derece sınırlı olmasının bir nedeni de ailenin kendisine çizdiği sınırlarla kentin sınırlarını aynı çizgiye çekme çabası olarak yorumlanabilir. Ev içinin dışarıdan daha fazla kullanılması, sokaklarda yürüyen ve etrafının farkına varan çok az karakter bulunması ile genel atmosferin dış hayata kapalı, kendi içine dönük olması arasında paralellik vardır. Genel itibariyle ev, yazlık, kulüp, araba gezisi gibi özel ya da belli bir gruba ait mekânların kullanımı, ailenin dış dünyayla teması sınırlı olan yaşama şeklini vurgularken, dışarıda akıp giden hayata ve o hayatın insanlarına ilişkin yabancılıklarıyla paralellik de gösterir. Romanda kentin yoğun olarak Batılılaşan üst gelir grubunun yaşam alanlarıyla sınırlandırılmış tasviri, buradaki gündelik hayata odaklanarak romanın ana izleği olan değişim ve modernleşme sürecine daha yakından bakılmasını sağlar.

Romanda görünürlüğü en çok olan mekân Nişantaşı'dır. Karakterlerin bu mekânla kurdukları ilişkiler ve mekânın dönüşümü hem roman karakterlerinin dramatik gelişimlerini takip etmek için bir hareket noktası olarak hem de Işıkçı ailesi özelinde Türk modernleşmesinin gündelik hayatta yarattığı değişimlerin tasvirini yapmak için araç olarak kullanılır. Ailenin eğlence ve sosyalleşme için

gittiği Heybeliada ve kulüpler de daha çok modernleşen üst-orta sınıfın gündelik hayatı ve ilişki ağını resmeden, görsel birer enstrüman olmaktan ziyade sınıfsal farklılıkların vurgulanmasını sağlayan kurgu araçlarına dönüşürler.

2.2.1. Söyleme Dönüşen Mekân: Nişantaşı

Cevdet Bey ve Oğulları'nda en çok dolaşılan, uzaktan bakılan, hayal edilen, nefret edilen mekân Nişantaşı'dır. Nişantaşı, tıpkı Işıkçı ailesi gibi sürekli değişim halinde bir alan olarak roman boyunca işlenir.

> Ben burada doğdum, burada öleceğim. Buraları eskiden bostanlıktı. Babam bostan bekçisiydi. Eskiden, yüzyıl önce, buralarda bostanlar, çilek tarlaları ve incirlikler varmış. Padişahlar karşı yamaçlardan tüfek atıyorlar, hatıra diye bu nişan taşlarını dikiyorlar. Sonra Sultan Mecid bir sünnet düğünü yapıyor. Ben yeni doğmuşum. Babam bostancı. Sonra, o çifte sarayları yapıyorlar, aşağı köşedeki. Sonra camii yaptılar ki ben de biliyorum. Sonra bostanları bozup konaklar yaptılar. Şimdi bostan az kaldı. Ben bostancılık da yaptım. Konaklar dikilince bu bahçe merakı çıktı.[161]

Cevdet Bey'in "*köşedeki ünlü Nişantaşı'na bakan*" kâgir evi almak için geldiği dönemde sohbet ettiği bahçıvan, Nişantaşı'nın 1905'e kadarki kısa tarihini bir nefeste anlatır. 1905 yılında artık bostanlıktan çıkıp konaklarla dolmaya başlayan semt, yüksek gelir grubunun gözde yerleşim alanıdır. Nigân Hanım'ın babası Şükrü Paşa'nın evi, Cevdet Bey'in kendi evlerini satın aldıktan sonra sokakta Seyfi Paşa ile karşılaşmaları, Sait Nedim Bey'in paşa babasından kalma Nişantaşı'ndaki konağı gibi ayrıntıların aktarımı da semtin yüklendiği bu temsili kuvvetlendirir. Semtin yüksek gelir grubunun yaşam alanı olarak resmedilmesi, romanın ilerleyen bölümlerinde karakterlerin, bu mekânla kuracakları ilişki aracılığıyla, kişilik özellikleri arasındaki ton farklılıklarını ve dönüşümlerini vurgulamak için bir araca dönüşür.

Cevdet Bey'in evi aldığı tarihte bahçeli konaklarla süslü, görece şehrin kalabalığından uzak ve sakin, elit bir zümreye hitap eden Nişantaşı, romanın sonunda kentleşmiş bir yaşam alanına dönüşecektir. Fakat karakterler arasında sürekli Nişantaşı'nı gözleyen ya da etrafında dolaşarak sürekli bu semtin değişimini

[161] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 67-68.

izleyen bir göz bulunmadığından söz konusu değişim, mütemadiyen gündelik karşılaşmalar üzerinden izlenecektir. Örneğin, ikinci bölümde Perihan'ın Refik'e anlattığı bir günü üzerinden edinilen bilgiye göre Nigân Hanım, yolda Seyfi Paşa ile karşılaşır ve caminin arkasında bir inşaata başladıklarını öğrenir. 1937 yılında gerçekleşen bu karşılaşma, Nişantaşı'nda apartmanların yapılmaya başladığı tarihi belirlemek üzere gündelik bir rastlaşma üzerinden kurgulanır. Bu rastlaşma aynı zamanda büyük ailelerin bir arada yaşadığı konaklardan çekirdek aileleriyle birlik kurmaya çalıştıkları apartmana geçişin dolayısıyla şehirleşmenin başladığı imasını içerir. Çevrede benzer yapıların inşa edilmeye başladığı aynı yöntemle aktarılırken, Nigân Hanım, 1940 yılına dek uzanan ikinci bölümün sonuna kadar apartmana şiddetle karşı çıkarak ailenin birlikte yaşaması gerektiğini savunur. Apartmanı *"üst üste kutular"*[162] olarak adlandıran Nigân Hanım, onların ev olamayacağını iddia etmektedir. Refik ve Perihan'ın konaktan ayrılıp Cihangir'de bir apartman dairesine taşınmasını da başlarına gelen bir felaket olarak değerlendirir. Apartman, Nigân Hanım'ın da korktuğu gibi artık kalabalık aile hayatına imkân tanımamaktan başka pek çok alışkanlığın değişmesine ve yeni bir yaşama biçimine işaret eder. Üçüncü bölümde ailenin bir araya geldiği yemek sofrasında uzun zamandır birbirlerini görmediklerini, aynı binada oturdukları Ahmet'le bile görüşmelerinin sınırlı olduğunu işaret eden diyaloglara bakıldığında apartman hayatıyla başlayan aile içi uzaklaşma desteklenmiş olur. Bu tasvir de kentleşmenin gündelik hayatı, alışkanlıkları, yaşam ritmini değiştirdiği ve yeni bir yaşama biçimi ile ilişkiler bütününü ortaya koyduğu gerçeğini eleştirel düzlemde romana taşır. Hem birinci bölümle ikinci bölüm arasında hem de ikinci bölümle üçüncü bölüm arasında kullanılan büyük zaman sıçramaları da gerek aile gerek toplum yaşayışındaki büyük değişimi belirginleştirmenin bir aracı olarak kullanılır.

Nişantaşı, roman boyunca ayrıca evin kendisiyle eşleştirilmesini sağlayacak şekilde ifade edilir. Romanda bu eve herhangi bir sebeple gelecek olan bütün karakterler "Nişantaşı'ndaki ev", "Nişantaşı'na gitmek", "Nişantaşı'na dönmek" gibi ifadelerle evin yerini sürekli belirtirler. Bu durum, roman boyunca ısrarla bütün anlatıcılar tarafından kullanıldığı için ev ve Nişantaşı arasındaki bağlantı özel bir anlama kavuşur. Cevdet Bey'in romanın ilk bölümünde "Nişantaşı'nda

[162] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 458.

oturacağım" cümlesini birçok kez tekrar etmesi de göz önünde bulundurulduğunda, Nişantaşı bir temsil alanını kaplayan bir mikro kozmosa dönüşür. Bu ifade biçimiyle şehrin diğer kısımlarından ayrı bir alan olarak vurgulanan Nişantaşı, bir yaşama biçiminin, diğer semtlerden ve evlerden farklı bir hayat pratiğinin tasvir edildiği söylemin bir parçası haline gelir. Roman boyunca alışkanlıklar, gündelik hayat ritmi ve karakterler arası diyaloglar vasıtasıyla Nişantaşı evrenine dair anlamlar okura sunulur.

Romandaki farklı karakterlerin Nişantaşı ile farklı biçimlerde ilişkiler kurmaları, bu evrenin hikâyenin akışındaki söylem yüklenme rolünü de pekiştirir. Karakterlerin Nişantaşı ile barışık, çatışan ya da onu anlamaya çalışan halleri büyük oranda gündelik hayat farklılıklarının ve sınıfsal farkların ima edildiği çok boyutlu bir anlatım imkânı sunar. Karakterlerin bu mekânla kurduğu ilişki, aynı zamanda dramatik gelişimleriyle de koşutluk içerisindedir.

Özellikle Cevdet Bey ve Nigân Hanım gibi ilk kuşak karakterler için Nişantaşı, bütün sosyal ve iktisadi anlamlarından öte bir hafıza mekânı özelliğiyle öne çıkar. Bu iki karakter, ikinci bölüm boyunca sık sık eski Nişantaşı'nın nasıl olduğunu hatırlar ve aktarırlar. Bu anımsamalar genellikle gündelik gezintiler, karşılaşmalar ve evin bahçesinde bulunan ağaçlar üzerinden gerçekleşir. Bahçıvan Aziz'in bahçeyle doğru düzgün ilgilenmemesi üzerine açılan sohbet ağaçların ne kadar büyüdüklerini fark ettirir. Öğle yemeğinden sonra yapılan yürüyüşte görülen apartman inşaatı, bu evde eskiden kimlerin oturduğunu hatırlatır. Ölümünden hemen önce pencereden Nişantaşı'nı izleyen Cevdet Bey de önce rahmetli ağabeyi Nusret'i, ardından savaş yıllarında yaptığı ticareti hatırlar. Cevdet Bey'in ölümünden sonra da Nigân Hanım sık sık Nişantaşı'ndaki değişimler üzerinden Cevdet Bey'i ve eski günleri anımsar. Bu karakterler için Nişantaşı, yaşayan bir tarih, kendi kişisel tarihlerinin tanığı olan mekândır. Nişantaşı'nda bir aile kurarak değişimin peşinden giden Cevdet Bey ve çökmekte olan imparatorluğun üst sınıfından gelen Nigân Hanım, modernleşmenin gündelik hayatta ve kent alanında ortaya çıkardığı dönüşüme yakından tanıklık eden karakterlerdir. Nişantaşı'nın bu iki karakter için bir hafıza mekânı olarak kurgulanması da köklerden kopuşun vurgulanması bağlamında anlamlı bir bütünlük oluşturmaktadır.

Romanda, burjuva mensubu olmayan neredeyse her karakterin Nişantaşı mekânından nefret ettiği görülür. Ayrıca Nişantaşı, Refik ve Ahmet gibi burjuvanın hem içinde hem dışındaki karakterlerin de tiksintiyle baktıkları bir alandır. Refik ve Ahmet'in bu yaklaşımı Nişantaşı'nın söylem alanına eleştirel bir ton katar. Ömer, Muhittin, Ziya gibi burjuvaya dahil olmayan karakterlerin Nişantaşı'na olumsuz bakışlarına rağmen sürekli oraya dahil olma çabaları bulunduğu aşikârdır. Bu semt onlar için aşılamayan yoksulluklarının, ulaşılamayan rahat yaşam koşullarının nefret simgesi gibidir. Oradan hem nefret ederler hem de bütün yaşamları boyunca o çevreye ait olmak çabalarlar. Ömer ve Muhittin sık sık Refik'i Nişantaşı'nda oturduğu ve zengin bir ailenin çocuğu olduğu için küçük düşürmeye çalışır ve onunla alay eder. Refik'in Nişantaşı'nda bir konakta oturması onlara Nişantaşı'na ve orada yaşayan sınıfa yöneltemedikleri öfkeyi yöneltme şansı sunar. Ömer'in bir Rastignac/Fatih, Muhittin'in ise çok ünlü bir şair olma istekleri onların da bu evrene dahil olma arzuları bulunduğunun işaretleri olarak yorumlanabilir. Asker Ziya'nın çocuk yaşta yaşadığı Nişantaşı'ndaki eve kendini ait hissetmediği için askerî okula gitmesi fakat yıllar sonra Nişantaşı'ndan hakkını almak için geri dönmesi de yine benzer bir okumaya uygundur. Ziya'nın askerî okuldan sonra katıldığı pek çok savaş, aldığı askerî unvanlara rağmen şeker ticaretinden para kazanan amcasını küçümsemesi, bu semte duyduğu öfkeyle karışık özlemi gizleyemez. Ziya da tıpkı Refik ve Ömer gibi Nişantaşı'ndan nefret ettiğini iddia etse de her fırsatta oraya dahil olmanın yollarını arar. Nişantaşı'ndaki evlerden birinde doğmayan bu karakterler için Nişantaşı, hem bütün albenisiyle onları kendine çeken büyülü dünya hem de dahil olunması mümkün olmayan üst sınıfın kirlenmiş alanıdır.

> Dışarıda soğuk ve hafif bir rüzgâr vardı. Marmara tarafından geliyordu. Lodostan önceki bu yumuşak kış soğuğunu Refik iyi tanırdı. Nişantaşı yosun ve deniz kokuyordu. Koku ıhlamur ağaçlarına, dükkânlara, kirli ve yeni apartmanlara, eski evlere, kravatlı erkeklere, her şeye sinmişti. Karakolun önünden caddeye çıktı. İnsanlar evlerine dönüyorlardı. İthalatçılar, müteahhitler, ölümü bekleyen Abdülhamit paşaları bakkal çırakları bahçıvanlar, gündelikçi kadınlar, bankacılar, memurlar, tramvay yolcuları evlerine dönüyorlardı. Sanki kimse havanın yosun koktuğunu düşünemiyor, herkes şu alelade gündelik hayatın içinde hiçbir şey koklamadan yaşıyordu. Refik Nişantaşı'nın köşesinde durdu. "Eve gidiyorum, akşam yemeği yiyeceğim!" diye düşündü.[163]

[163] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 252-253.

Refik karakteri ikinci bölümde işten dönerken ya da evden çıkarken kısa göz atışlarla okura Nişantaşı hakkında birkaç küçük gözlem şansı sunar. Refik'in Nişantaşı'na dair bu küçük dikkatleri kendisine, içinde yaşadığı hayata, akıp giden zamana dışarıdan bakmak için bir anlığına duran, etrafının farkına varmak için kendini duyularının algılarına bırakan insanlara özgü dikkatler olarak değerlendirilebilir. Özellikle bu bakış anlarının koku, renk, dokunma gibi hislerle birleştirilerek aktarılması Refik'in kendini gündelik hayatın kaosundan ve insanı hissizleştiren hızından kurtardığına dair bir ipucu olarak görülebilir. Her gün gelip geçtiği sokaklara, her an rastladığı koku ve tatlara duyarsızlaşan modern insanın tersine Refik, rüzgârı, soğuğu ve kokuları hissederek kendini bu aynılaşmadan kurtarır ve etrafına uzaktan bakma şansı yakalar.

Refik'in yukarıda alıntılanan Nişantaşı gözlemi, onun dışarıdan baktığında gördüğü kalabalığa dair sınıflandırmaları, Nişantaşı'nın kentleşen yönüne, karışan nüfusuna da dikkat çeker. Refik'in bir bakışta gördüğü insan tipleri hem Nişantaşı'nın hem de şehrin değişen ve çeşitlenen insan profillerini özetler niteliktedir. Anlatının başlangıcı olan otuz yıl önce aynı yerden bakıldığında yalnızca paşalar, onların uşakları ve tüccarların görünür olabileceği bu semt, artık farklı sınıflardan insanların profesyonel amaçlarla girip çıktıkları, mesai saatleri içinde buradaki yaşama dahil oldukları, dolayısıyla karşılıklı etkileşimin başladığı bir kent mekânına dönüşür.[164] Kentleşmenin yarattığı ortamın, ailenin ilk kuşak bireylerinin deneyimlediğinden farklı olarak Nişantaşı evreninin sınırlarını daha geçirgen hale getirdiği yorumu yapılabilir.

> "Şu kirli semtten uzaklaşayım!" diye düşündü. "Çocukluğum, gençliğim burada geçmişti! Ama gene de ağaçlarını, rüzgârını severim."[165]

Refik'in Nişantaşı ile kurduğu iletişim ne anne ve babası kadar duygusal ne de oğlu Ahmet kadar uzaktandır. Rüzgarını, kokularını, ağaçlarını sevdiği Nişantaşı ile apartmanlarını, koşuşturmalarını, sakinlerini gözlemlediği Nişantaşı, Refik'in içinde iki farklı Nişantaşı duygusunun oluşmasına yol açar. Dolayısıyla Refik, diğer karakterlerden farklı olarak Nişantaşı'nın kendisi ile orayı Nişantaşı olarak

[164] Böylece Nişantaşı, Lefebvre'in deyimiyle toplumsal ilişkilerin düzlemine ve de Certeau'nun ifadesiyle ise eylemi uygulama ve pratiklerin uzamına dönüşür. Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, s.98-100.; Michel de Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi I*, s.32.
[165] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 536.

adlandıran kalabalığın arasındaki farkı keşfeder. Nişantaşı'nda yaşayan insanları, orayı diğer semtlerden başka bir anlamla donatmış yaşam biçimlerinden tiksinmekle birlikte burjuva ikiyüzlülüğünden sıyrılmış, doğanın ve dünyanın bir parçası olarak Nişantaşı'nın kendisine büyük bir sevgi beslemektedir.

> Cumartesi saat bire doğru Nişantaşı Meydanı cıvıl cıvıldı. Trafik tıkanmıştı. Caddenin ortasında bir polis elini kolunu sallıyor, düdük çalıyordu. Bir troleybüsün boynuzu telden kurtulmuş, asfalta doğru eğilmişti. Açılan kapıdan şoför çıkıyor, üniformalı iki lise öğrencisi ona bakıyordu. Karşı kaldırımda çingeneler sepetleriyle dizilmiş çiçek sallıyorlardı. Dolmuş durağının ince sesli değnekçisi birisine sesleniyordu. Ayakkabı boyacılarının üçü de müşteri bulmuştu. Galiba, fazladan, bir de bekleyen müşteri vardı. Şık bir kadın cumartesi alışverişinden dönüyordu. Mini etekli bir genç kız bir "butik"in vitrinine bakıyordu. Nişantaşlılar için belediye tüzüğünde gösterilenden daha beyaz ekmekler satan bir "kaçak ekmekçi" sepetinin üzerine örtüsünü sermiş, troleybüsün boynuzuna bakıyordu. Yanında tombalacı vardı. Köpekli bir kadın önlerinden geçiyordu. İş Bankası'nın önünde iki ilkokul öğrencisi itişiyordu. Işıkçı Apartmanı'nın kapıcısı Nevzat karşı bakkala giriyordu. Trafik açıldı, öteki köşedeki Milli Piyangocu'ya başörtülü bir kadın yanaştı. Kuru kahveciye kadife ceketli bir bey girdi. Ahmet, "Darbe!" diye düşündü.[166]

Üçüncü bölümün odak karakteri Ahmet, çatı katında bulunan dairesi sebebiyle Nişantaşı'na hâkim konumdan bakma şansına sahiptir. Dairesinin balkonundan baktığı şehir manzarası, herkesi ve her şeyi görme fırsatını Ahmet'e sunar. İlk iki bölümdeki karakterlerden farklı olarak da dışarıya dair ilgisi daha fazla, gözlem gücü daha yüksektir. Ailenin gelenekselleşmiş ticaret faaliyetine ortak olmaması, sanata ilgi duyması, burjuva hayatına katılmaması babası Refik'in hayal ettiği hayata yakın bir hayat yaşadığını gösterir. Romanda aslında sadece bir gün yer alan Ahmet, bu bir günlük anlatı zamanı içinde diğer karakterlerin uzun yıllar boyunca yapmadığı bir şeyi sabah ve akşam olmak üzere iki kez yapar: Bütün detayları, hareketleriyle şehre uzaktan bakar. Ahmet'ten önceki karakterlerden hiçbiri onun kadar detaylı bir Nişantaşı portresi çizmezler. Şehir içinde dolaşmaya ve onun farkına varmaya başlayan, modernleşme sürecinin arızalarını can sıkıntısı ve yabancılaşmayla deneyimleyen bir birey olan babasının aksine Ahmet, şehrin karmaşasını, içine doğduğu kentin dinamiklerini benimsemiş modern birey tanımına daha yakın bir kentli karakter olarak tasvir edilir.

[166] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 543.

> Merdivenleri sessizce çıktı, odasına girince hemen çalışamayacağını anladı, balkona çıktı. Korkuluğa yaslanarak Nişantaşı'na bakmaya başladı. Alan tenhaydı. Bir köpek caddenin ortasında yürüyordu. Gazeteciye bir araba yanaşmış, kapısı açık, bekliyordu. Caddenin ucuna doğru bir yerde bir reklam ışığı titriyordu. Gürültüyle bir taksi geçti. Müzikli kornası apartman pencerelerinde çınladı. Sonra gazetecinin önündeki arabanın kapısı kapandı, araç hareket etti. Bir sessizlik başladı. Ahmet, taa çatı katından köşedeki bir ışıklı reklamın cızırtısını duyuyordu. Birden bir gürültü olunca uzanıp baktı: Bir çöp tenekesinin kapağı kaldırıma yuvarlandı. Tenekeden kediler fırlayıp köşelere sindiler. Hemen sonra da, her şeyin her zamanki gibi yolunda olduğunu anlayarak, tenekeye sokulmaya başladılar. Ahmet neşelenir gibi oldu, başını kaldırdı: Yukarıda özelliksiz bir gök vardı. Çalışmak için içeri girdi.[167]

Yukarıdaki alıntılar bugün alışık olduğumuz anlamdaki şehir görüntülerine çok yakın, pek çok açıdan benzerdir. Troleybüs ve kaçak ekmekçi artık gündelik hayatımızdan silinmiş olsa da seyyar satıcılarıyla, sürekli hareket halindeki kalabalığıyla, hiç kesilmeyen sesleriyle Ahmet'in gördüğü şehir, bugün deneyimlediğimiz şehrin neredeyse aynısıdır. Ahmet'in Nişantaşı'na ilişkin sunduğu bu iki bakış, onun şehrin bu gece gündüz hiç durmayan hareketliliğinden beslendiği izlenimini uyandırır. Bu bakış dışarıda akıp giden, sürekli devam eden, birbiri içine giren dönüşen ve hiç durmadan değişen gündelik hayatın izlenebilir bir formudur. Şehir içinde yaşayan bütün bireylerin, bir köşesinden devam etmesine katkı sunduğu ve önüne gelen her şeyi kendi içine katmayı başaran, onu öğüten gündeliğin küçük bir kesiti, Ahmet'in yukarıdaki bakışına sığdırılır. Romanın başında sakinliği, bahçeleri, rüzgârları ve üst sınıfa mensup sakinleriyle görülen Nişantaşı, bu pasajlarda altmış beş senelik dönüşümün tamamını içine sığdırır. Yaşanan dönüşümün, değişim isteğiyle Fatih'ten ayrılan Cevdet Bey'in hayata bakışıyla uyuşmayan bir karakter olan Ahmet tarafından dile getirilmesi, ailenin de aynı girdap içinde dönüştüğünü hatırlatır.

2.2.2. Sınıfsal Sınırlar: Eğlence Mekânları

Romanda, bölümün başında da vurgulandığı üzere *Kara Kitap*, *Masumiyet Müzesi* ya da *Kafamda Bir Tuhaflık* romanlarının aksine şehir manzarasını görselleştirmeye yönelik bir anlatım yöntemlerine çok sık rastlanmaz. Büyük bir

[167] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 610.

yaşam ve anlatım alanı olarak şehrin tümünün kullanımından ziyade, belirli mekânların romanda yer tuttuğu gözlenir. Önceki alt başlığın konusu olan Nişantaşı semti haricinde benzer bir işleve sahip mekânlara ailenin eğlence rutinlerinde rastlanır. Işıkçı ailesinin eğlence için rutin olarak vakit geçirdikleri mekânlar, buralardaki gündelik hayata ilişkin verilen ayrıntılar, ailenin yapısı ve sınıfsal konumlarına dair ipuçları barındırır.

Romanın ikinci bölümü, anlatı zamanı olarak en geniş aralığa sahip olduğu için bu bölümde, ailenin rutinleri hakkında daha fazla fikir sahibi olmak mümkündür. Çalışmanın önceki bölümde değinilen bayram yemekleri dışında ailenin; pazar günü arabayla gezmeye çıkmak, Heybeliada'daki yazlığa gitmek ve Taksim'deki Tenis Kulübü'ne gitmek gibi rutinleri bulunur. Bu etkinliklerle ilgili çok az ayrıntı paylaşılır ve her birine romanda yalnızca bir kez yer verilir. Bu etkinliklerin birçoğunda ailenin tamamı bir arada bulunmaz. Pazar gezmesine Refik ve Perihan katılmazken Nigân Hanım Tenis Kulübü'ne gitmez. İkinci bölümde Heybeliada'daki yazlıkta geçen son yazda Refik ve Perihan'ın Nişantaşı'nda kaldığı anlaşılır.

Osman, Nermin, Nigân Hanım, Ayşe, Lale ve Cemil'in pazar gezintisi dönüşünde arabada başlayan *"Bir Pazar"* bölümünde ailenin pazar sabahları Boğaz'a gezmeye gittikleri belirtilir. Bu geziler hafta içi çalışan baba, okula giden çocuklar ve evde sıkılan kadınlar için bir arada bulunmanın, aile neşesini, sağlığı ve mutluluğu hissetmenin bir yolu gibi tasvir edilir. Kapitalist çalışma düzeninin bir sonucu olan hafta sonu tatilleri, çalışanların kendilerine ait üretim dışı bir zaman dilimi olarak değerlendirilse de tatiller, genellikle tüketim kültürünün egemenliği altında, insanları belli davranış kalıpları içinde yaşamaya zorlayan bir düzenin parçası olarak düşünülür.[168] Genellikle popüler kültür tarafından şekillendirilen tatil günü planlamaları; gelir gruplarına, döneme ve yaşa göre değişkenlik gösterir. Işıkçı ailesinin pazar gezisi de bütün ailelerin pazar günleri bir arada olmalarını, birbirleriyle ilgilenmelerini, neşeli ve canlı olmalarını ekonomik gelirleri dahilinde tüketmelerini tembihleyen anlayışa uygun geliştirilen cevaptır. Boğaz'da temiz hava almak, yürüyüş yapmak, dönmeden önce taze balık alıp öğle yemeğinde yemek, çocukları gezdirmek gibi sorumluluklarla rahatlığın birbirine karıştığı bu

[168] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s. 90-92.

tatil günü, bütün neşeye rağmen Osman'ın yasak aşkı, Nigân Hanım'ın Refik hakkındaki endişeleri gibi meselelerle mutlu aile tablosunu bozguna uğratır. Roman, bu neşeli atmosfere eklenen küçük sorunlarla tıpkı bayram sofrasında yaptığı gibi bir arada bulunan ailenin, birbiriyle ne kadar birlikte olmayı başardığını sorgular. Bir saat gibi işlemesi istenen aile düzenindeki geri kalan, ileri giden, duran saniyeleri göstererek herkesin aynı saatin ritmine göre yaşamadığını ima eder.

Heybeliada'daki yazlık ev de dönemin ve sınıfsal gerekliliklerin yarattığı bir yaşam ve eğlence alanı olarak göze çarpar. Nigân Hanım'ın çocukluğundan beri hayal ettiğini söylediği Büyükada'da bir yazlık ev, Cevdet Bey'in ticari hesapları sebebiyle Heybeliada'da yapılır. Mensubu olduğu sınıfın tüm üyeleri gibi bir yazlık ev sahibi olması gerektiğini düşünen Cevdet Bey, aynı zamanda bu evin pahalıya patlamamasını istediği için Heybeliada'ya yönelir. Cevdet Bey'in yaklaşımına ek olarak Nigân Hanım'ın da Büyükada'daki yazlık ev hayalinin bir yaşama biçimine duyulan istekten ziyade zenginliklerini sergileyebilecekleri bir vitrin arzusu olmasından ötürü bu ev bir "gösteriş" mekânına dönüşür. Osman'ın yazlık ev için ayrı bir buzdolabı alınmasına ekonomik olmadığı gerekçesiyle karşı çıkışı ve buzdolabının her sene Nişantaşı'ndan Ada'ya, Ada'dan Nişantaşı'na taşınması da bu gösteriş isteğinin içinde ironik bir anlatım oluşmasını sağlar. Osman'ın oğlu Cemil'in Heybeliada'daki evde bir hokkabaz gösterisi eşliğinde yapılan sünnet kutlaması sahnesinde de benzer bir ironi ortaya çıkar. Hokkabazı komik bulmayan topluluk, halk eğlencelerinin bayağılığı hakkında konuşmaya başlar.

> Nermin: "Bu da çok alaturkalık canım!" dedi. Sait Nedim Bey: "Aslında Karagöz'ün iyi oynatılanı hoş olabilir!" dedi. "Ama ramazan ve sünnet eğlencelerinden ben de pek hoşlanmam! Bir kere Naşit'i seyrettim, niye gülüyorlar anlamadım. Babam, ama, severdi." (…) Nermin, Osman'a döndü: "Nereden buldun bu adamı?" "Canım ne var!" dedi Osman. "Turgut Beyler de çağırmışlar. Çocuklar da gülüyorlar işte!" (…) "Bunlar sünnetçilerle ortak çalışıyor galiba..." dedi Fuat Bey. "Zavallı bir adamcağız!" dedi Güler Hanım.[169]

Yukarıdaki alıntıda Nermin'in alaturkalığı küçümseyişi, Sait Nedim Bey'in halk kültürünün yozlaşmasına karşı takınmaya çalıştığı bilgece tavır, Fuat Bey'in basit bir hokkabazlığı planlı dolandırıcılık gibi yorumlayışı, Güler Hanım'ın adamı zavallı göstererek bütün bu yorumlardan kurtarma çabası, eğlence topluluğunun

[169] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 475.

hokkabaz temsilinde, o sınıf hakkındaki düşüncelerini özetler niteliktedir. Alıntıdaki tartışma "onlar" ve "biz" karşıtlığı ya da yüzeysel bir Doğululuk Batılılık tartışmasının basit bir tekrarından öteye geçmez. Karşılarındaki adamın yaşantısı hakkında en ufak bir fikir sahibi olmadığı bu konuşmalardan belli olan topluluğun, kendileri dışındaki dünyaya yabancılıkları ve onu küçümseyişleri yukarıda alıntılanan anekdotlarla belirtilir. Ayrıca bu topluluğun, artık halk eğlencelerinden keyif almadıkları ve son derece geleneksel bir tören olan sünnet eğlencesine dair bile alışkanlıklarının tamamen değiştiği aşikârdır. Heybeliada'daki yazlık ev ve sünnet sahnesi, bu mekânın Işıkçı ailesi etrafında üst sınıfın gündelik hayatına ilişkin içerdiği tasvir aracılığıyla Türkiye'de modernleşme sürecinin bu sınıf içinde nasıl deneyimlendiğinin ve algılandığının imalarını içerir.

Romanda benzeri bir sınıfsallık vurgusuyla yer alan diğer mekânlar da karakterlerin vakit geçirdiği Serkldoryan Kulübü ve Tenis Kulübü'dür. Cevdet Bey'in üyesi olamadığı için ancak Fuat bey vasıtasıyla girebildiği Serkldoryan Kulübü tecrübesini içeren birinci bölümde, Müslüman tüccarın; dönemin azınlık iş adamlarına, üst düzey bürokratlarına açık bu mekândaki yabancılığı görülür. Serkldoryan'a gittiğinde bir türlü girmeyi başaramadığı o seçkin zümreye yakınlaştığını hisseden Cevdet Bey de kulübün, seçkinler arasında hayatın nasıl aktığına dair bir deneyim imkânı sunduğuna inanır ve aslında bütün gün içinde yaşadığı orta sınıf insanların yaşamına dair bütün dengelerin burada belirlendiğini hisseder. İkinci bölümde, Osman ve Refik'in üyesi oldukları Tenis Kulübü ise hem Işıkçı ailesinin hem de Türk burjuvaların kendilerine ait sosyal birleşme mekânlarını oluşturduğunun ifadesidir. Ancak Taksim'de bulunan Tenis Kulübü'nde Serkldoryan'daki gibi kristal avizeler ve kadife perdeler bulunmaz. Burası yıllardır kırık bir kapı kolu, değişmeyen garson gülümsemesi ile yine "kötü bir taklidi" ifade eder. Refik'ten çok Osman'ın uğrak mekânı olan kulüp, tıpkı Serkldoryan gibi üye olmayanların giremediği, üyelik aidatının bulunduğu, kadın ve erkeklerin birlikte bulunabildikleri modern bir lokal görünümündedir. Belli bir zümrenin toplanma mekânı olan kulübü, Refik'in arkadaşı Nurettin, "züppeler kulübü" olarak adlandırarak kulübün üyelerini dışarıdan bir gözle tanımlamış olur. Adı Tenis Kulübü olmasına rağmen kulübün tenisten ziyade iskambil oyunları oynamak, sohbet etmek ve burjuva ailelerin "halkla" karşılaşmadan sosyalleşebileceği bir alan olarak anlatılır. Kulüp başkanı Mükrimin Bey'in tenisten

ziyade sosyeteye ve hükümete yakınlığı sebebiyle başkan olduğu iddia edilirken, Refik'in şahit olduğu konuşma da kulübün şehir idaresi tarafından da modern bir kahve olarak algılandığını belirtir. Kulübün geleceği ile ilgili endişelerini üyelerle paylaşan Mükrimin Bey, valinin *"kulübün spor merkezinden çok, oyun ve kumar merkezi[olduğu]*"[170] iddiasını, bu kulübün nezih üyelerine karşı bir hakaret kabul edilmesi gerektiğini kabul ettirmeye çalışır. Tenis Kulübü sahneleri, İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1939 yılında geçer. Kulüp üyelerinin hiçbirinde savaşa dair bir gerilim ya da tedirginlik hissedilmez. Bu insnların dünyanın ve ülkenin son derece hareketli olduğu günlerde uzun süre ilgilenebildikleri tek konu kulübün yerinin değişip değişmemesinden ibarettir.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında gündelik hayatın aktarımında kent mekânı, sınırlı bir çerçevede kullanılır. Nişantaşı semtinin söylem alanına taşınmasıyla buradaki gündelik hayatın, karakterlerin kişilik özelliklerini belirleyen dinamik bir yapıya dönüşmesi sağlanır. Aynı zamanda bir sınıf temsili olarak da görülebilecek Nişantaşı, modernleşme sürecinin sonunda gündelik hayatın sokakları işgal etmesiyle, modern kentin çoğulcu kentinin fotoğrafına dönüşür.

Işıkçı ailesinin eğlencenin yanı sıra sosyal ve ticari ilişkiler geliştirmek için gittiği mekânlar da Türk burjuvasının gündelik hayatına ilişkin ayrıntıların çeşitlendirilmesine katkı sağlar. Bu ayrıntılar, hem ailenin yapısı hem de Cevdet Bey, Nigân Hanım ve Osman gibi bazı karakterlerin kişilik özelliklerini belirginleştirerek romana hizmet eder.

[170] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 444.

2.3. Can Sıkıntısı

Gündelik hayat kuramcılarının birçoğu gündeliği monotonluk, tekrar ve rutin gibi özellikleri sebebiyle sıkıntı kavramıyla birlikte ele alırlar. Highmore, sıkıntının gündelik hayat içindeki en baskın duygu olduğunu iddia ederken bu duygunun estetik duygusunu da körelterek gündeliğin güzel yanlarını örttüğünü söyler. [171] Lefebvre ise can sıkıntısını muğlaklık ile bir arada incelemeye çalışırken usanç verici ve bıktırıcı görevlerin insan ruhuna yönelik bir aşağılamaya sebep olduğunu belirtir. [172]*Cevdet Bey ve Oğulları* romanında da aile fertlerinin gündelik hayatları, bu hayatla ve kendileriyle kurdukları ilişki ve en nihayetinde Cevdet Bey'in "Fransız bir aile kurma" isteğiyle çıktığı yolda Işıkçı ailesinin geçirdiği dönüşüm, can sıkıntısı ve yabancılaşma unsurları etrafında derinlik kazanır. Can sıkıntısı ve yabancılaşma, ailenin birinci kuşak bireyi olan Cevdet Bey'den üçüncü kuşakta torunu Ahmet'e uzanan çizgide değişim, modernleşme ve kentlileşme süreçlerinin farklı karakterler üzerinde nasıl etkiler bıraktığını ve bu karakterlerin ne ölçüde modern birey olduklarının tasvirini yapmanın anlatım aracı olur. Can sıkıntısı ve yabancılaşma birçok farklı duygu durumuyla birlikte ele alındığında daha anlamlı bir karakter analizine imkân sağlamaktadır.

Bu bölümde Cevdet Bey, Refik ve Ahmet özelinde karakterlerin geçirdiği dönüşüm, modernleşme ile kurdukları ilişki, istekleri ve yaşadıkları hayat arasındaki çatışmanın boyutları, can sıkıntısı ve yabancılaşma unsurları etrafında irdelenecektir. Karakterlerin gündelik hayatı algılama ve ona yükledikleri anlamın, kimliklerinin oluşmasında etkili olup olmadığı tartışılacaktır. Gündelik hayatın söz konusu çatışmanın hem kaynağı hem de çözüm aracı olarak karakterlerin dramatik yapılarının şekillenmesindeki yeri tespit edilmeye çalışılacaktır.

[171] Ben Highmore, *The Everyday Life Reader*, New York, Routledge Publishing, 2002, s.21.
[172] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s.47.

2.3.1. Cevdet Bey'in Son Sorusu: "Ben ne oldum?"

Batılı tarzda bir aile hayatı kurmak ve Fatih'ten uzaklaşarak değişmek isteyen ve attığı bu adımla romanın hikâyesinin oluşmasını sağlayan Cevdet Bey, daha önceki bölümlerde de vurgulandığı üzere değişimi ya da Batılılaşmayı tek yönlü olarak görmektedir. Öyle ki Cevdet Bey aslında roman boyunca girdiği yolu, Batılılaşma ya da modernleşme olarak açık bir şekilde tanımlama ya da bunu detaylı bir şekilde düşünme yoluna girmez. Ne var ki bu yolda kendisine model aldığı burjuva sınıfının ve kitaptan tanıdığı Fransız ailenin yaşayışını, kendi aile hayatında tatbik etmeye çalışması, ailesinin bu çerçevede modernleşme sürecine girmesini beraberinde getirir. Daha yakından bakıldığında Cevdet Bey'in değişimden ya da dolaylı olarak Batılılaşmaktan anladığı güçlenmek ve bu doğrultuda para kazanmaktan ibarettir. Hayatını bu çıkış noktasından hareketle Fatih etrafında "geçmiş" ve Nişantaşı etrafında "bugün" olarak ikiye bölen karakterin, can sıkıntısı ve yabancılaşma deneyimleri yine aynı bağlamda ortaya çıkar.

Ağabeyi, Vefa'da geçen günleri, Ziya, Seyfi Paşa gibi Cevdet Bey'in canını sıkan ve düşüncelerinin yönünü değiştirmeye çalışmasına neden olan her şey Nişantaşı'na taşınmadan önceki hayatını işaret eder. Vefa'da geçen günler, oduncu dükkânı, Müslüman bir tüccar olarak anıldığı ve kendini hep yalnız hissettiği zamanlar, içinde bulunduğu andan bakıldığında sadece sıkıntı ve rahatsızlık hissi verir. Geçmiş, Cevdet Bey için ağabeyi Nusret, gayrimüslim tüccarlar, eski paşalar ve Hasekili akrabalar tarafından hep dışlandığı, zaman zaman küçük düşürüldüğü ve anlaşılamadığı tatsız hatıralar bütünüdür. Cevdet Bey için yukarıda sayılan tüm geçmiş özneleri, eskiyi, Doğulu olduğunu, hedeflediği/yaşadığı hayata dair uyumsuzluğunu hatırlatan ve olmak istediği kişiyle olduğu kişi arasındaki farkları gösteren hayaletler gibidir.

Cevdet Bey'in, *"Şu duvar, şu boyası dökülmüş pencereler, yosun tutmuş kiremitler. Hiçbir şey değişmiyor. Bunlar burada iki yüzyıl önce nasıl otururlarsa öyle oturuyorlar"*[173] sözleriyle eleştirdiği Haseki, kendisini güçsüz olarak gördüğü

[173] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 35.

zamanların mekânıdır. Cevdet Bey karakteri etrafında "Müslüman tüccar" tabirinin birçok defa dile getirildiği de hesaba katılırsa, Cevdet Bey'in değişim arzusu ile imparatorluktan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde Türkiye'nin yaşadığı dönüşüm arasında bir bağlantı olduğu iddia edilebilir. Cevdet Bey'in hayatının bir kısmını geçirdiği imparatorluk döneminde güç, karakterin elde etmek için çırpındığının aksine yalnızca para sahibi olmakla eşdeğer değildir. Kayınpederi Şükrü Paşa'nın, "*Tüccar! (...) Kızımı bir tüccara vereceğim aklıma gelmezdi"*[174] sözleriyle işaret ettiği üzere, imparatorluğun sosyal dinamikleri içinde güç ya da itibar, yalnızca parayla elde edilemeyecek bir aristokrasinin etrafında şekillenmiş toplumsal hiyerarşi basamağıdır. Cevdet Bey, ticaret hayatında ne kadar başarılı olursa olsun, köklerini hatırlattığı için geçmiş ona ancak sıkıntı verir. Geçmişin Cevdet Bey karakteri için bir sıkıntı kaynağı olması ile genç Türkiye Cumhuriyeti'nin ilerleme motivasyonu arasında bir paralellik göze çarpar. Yeni bir ülke, yeni bir kimlik ve bu çerçevede yeni bir yaşayış kurulmasını hedefleyen Cumhuriyet'in kurucu kadroları, Osmanlı'dan, geçmişten ve eski olan her şeyden uzaklaşmayı, mümkün olduğunca onları yok saymayı içeren uygulamaları kamusal hayata sokmuşlardır.[175] Romanın aşağıdaki alıntıyla söz konusu dönemin gündelik hayatına ilişkin oluşturduğu sahne ise büyük siyasi tarihte yer almayacak bir ayrıntıyı tasvir eder:

> Orada, az önce Nigân Hanım'ın Paşa'nın elini öpmesiyle tuhaf, sinir bozucu bir gerginlik olmuş, sanki bir şey kırılmış, bir suç işlenmiş, sinsi bir rüzgâr esmişti. Cevdet Bey bu el öpme işine gittikçe daha kızıyor, bakışlarıyla Nigân'ı suçlamak istiyordu, ama karısı oralı değildi.[176]

Seyfi Paşa ile karşılaşmanın karakterde yarattığı sıkıntı, Seyfi Paşa'nın kendisini hem geçmişte hem de karşılaştıkları gün basit bir tüccar olarak görmesi ve küçümsemeye hatta yok saymaya çalışması, dalga geçmesi gibi kişisel münasebetler etrafında gerçekleşmekte gibi görünse de karşılaşmanın, Cumhuriyet devrine denk gelen 1936 yılında yaşandığı da göz önünde bulundurulduğunda, Seyfi Paşa'nın temsil ettiği sınıfla olan çatışmanın sürdüğü anlaşılmaktadır. 1936 itibariyle artık iktisadi veya idari hiçbir etkinliği kalmamış olan, hatta unvanının bile anlamını yitirdiği Seyfi Paşa ve onun temsilindeki Osmanlı aristokrasisi, geçmişi sokak ortasında bile herkese

[174] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 57.
[175] Osmanlı geçmişinin Cumhuriyet döneminde yazılmış tarihsel romanlarda nasıl temsil edildiğine ilişkin bir çalışma için Bkz: Halim Kara, *Osmanlıyı Tahayyül Etmek Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2017.
[176] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 183.

hatırlatan, kim olduğumuzu anlatan birer yaşayan hatıra gibidirler. Artık etki alanını kaybetmiş bu sınıfın bir mensubuna Nigân Hanım'ın gösterdiği saygı, Cevdet Bey için rahatsız edicidir. Seyfi Paşa'nın onüç yıllık Cumhuriyet tarihine rağmen sokakta uyandırdığı saygı, kendine duyduğu güven gündelik hayatın gerçekleri ve büyük siyasi tarih anlatıları arasındaki farkı işaret etmesi bakımından da anlamlıdır. 1923 yılından itibaren hiçbir siyasi faaliyette yer almayacağı, hiçbir tarihsel anlatıda adı geçmeyeceği halde Seyfi Paşa, dönemin gündelik hayatında hâlâ yer kaplamakta ve geçmişten gelen saygınlığını korumaya devam etmektedir.

Romanda, hayattaki temel amacı *"(para) kazanmak ve bir aile kurmak"* [177] şeklinde tasvir edilen Cevdet Bey karakterinin can sıkıntısı ve yabancılaşma deneyimleri bu tek yönlülüğün sonuçları olarak ortaya çıkar. Romanın ikinci bölümünde işlerden elini eteğini çekmiş, emeklilik hayatına adapte olmaya çalışan Cevdet Bey'in görünürde, hedeflediği hayatı gerçekleştirdiği bilinmektedir. Yazlık ev, büyüyen işler, sağlıklı çocuklar, küçük torunlarla birlikte otuz yıl önceki hedefler birebir uyumluluk göstermektedir. Ancak Cevdet Bey'in bu durumdan da memnun olmadığı, her şeye rağmen kendi kurduğu bu aileye karşı bir yabancılık hissettiği aşikârdır. Osman ve Fuat Bey'in sohbetine katılamadığı için kendini yabancı hisseder, Nigân Hanım'ın müdahalelerinden sıkılır, işlere dahil olamadığı için kendini bir kenara atılmış hisseder. Karakterin can sıkıntısı ve yabancılaşmayı deneyimlemeye başladığı dönem de bu dönem olarak göze çarpar. Yıllarca kurmak için uğraştığı, hayatının yegâne amacı olarak belirlediği ailesiyle ilgili zihninden geçen, *"Alafranga bir aile kurayım dedim, ama sonunda hepsi alaturka oldu!" diye düşündü. Bir zamanlar rahmetli ağabeyinin yaptığı bir şakayı hatırlayarak güldü: "Sonunda hepsi alafranga olmak isteyen alaturka oldular ki, bu da alaturkanın kendine özgü bir türüdür!"*[178] şeklindeki düşünceler bir sorgulama evresine girdiğinin işaretidir. Ömrünü Batılı bir aile hayatı kurmaya adayan bu adamın, sonuç itibariyle -kendisi de dahil- her şeyin alaturka olduğunu fark etmesi bir başarısızlık hissini beraberinde getirir. Öte yandan Batılılaşmayı ya da modernleşmeyi tek yönlü algılayan ve attığı adımları öykünme yoluyla belirleyen karakter, başarısızlığına ilişkin tutarlı bir muhasebe de yapamaz.

[177] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 45.
[178] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 110.

> (…) "ilerlemeden, bizim biraz onlara, o Avrupa'dakilere benzememizden yana olmalısın! Ama bu, burada oturup şu züppelerle yemek yemek değil. Dans etmek, Fransızca konuşmak, şapka giymek hiç değil... Hürriyetten, serbestlikten yana olmak demektir... Ee, ne diyorsun?" Cevdet Bey gülümsedi: "Ben bunlara bir tüccar olarak karışmamak gerektiğini söylüyorum."[179]

Cevdet Bey'in başarısızlık hissine eşlik eden yabancılaşmayı emekliliğinde deneyimliyor olması aslında gündelik hayatının yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Yukarıda Cevdet Bey'in romanın birinci bölümünde Fuat Bey'le arasında geçen diyalog, karakterin hayatın nasıl yaşanması gerektiğine ilişkin bir fikrinin olmadığını, attığı tüm adımları para kazanmak için attığını ima eder. Cevdet Bey'in ağabeyinin Jöntürk olması bahsinden hareketle başlayan bu sohbette, yukarıdaki alıntı daha çok politik bir içerikte olsa da bölümün tamamında Cevdet Bey'in yüzeyselliği vurgulanır. Aslen Yahudi olan ve daha sonradan Müslümanlığa geçmiş Selanikli bir ailenin mensubu Fuat Bey'in Cevdet Bey'le sohbetlerinde ticaret ve özgürlük arasında kurduğu ilişki, Batı modernleşmesinde burjuvanın rolünü çağrıştıran fikirlerdir. Cevdet Bey'in bu konularda herhangi bir düşüncesinin olmayışı ve konuşulanları tehlikeli bulması, ticari hırsına rağmen o sınıfın insanı olmadığının ve tek boyutlu bir ilerleme düşüncesinin olduğunun tekrar altını çizer. Nitekim sohbetin devamında Fuat Bey'in, *"Peki Cevdet, senin için bütün bir hayat, para kazanmak ve bir aile kurmak mı?"* sorusuna *"Bu az şey değil ki!"* yanıtını vermesi aynı iddiayı vurgular. İlerlemeyi ve güçlenmeyi para kazanmakla bir gören karakter, emekliliğiyle, bu uğurda ömrünün büyük kısmını adadığı iş yaşamının dinamik gündelik ritminden çıkıp, küçümsediği, kadınların evdeki gündelik hayatına dahil olur. Hayatı boyunca nasıl yaşanması gerektiği hakkında derinlikli düşünmemiş ve gündelik yaşam pratiklerini dar bir kapsamda gerçekleştirmiş olan Cevdet Bey, aktif iş hayatından sonra içine düştüğü evin boş zamanına bir türlü alışamaz. Cevdet Bey özelinde dikkat çekici olan ise Refik ve Ahmet gibi karakterlerin can sıkıntısı yoluyla yabancılaştıklarının farkına varıp arayışa çıkmış olmalarıyken, hayatı *"bir şeye karar vermek ve o yolda yürümek"*[180] olarak gören Cevdet Bey'in, hiç arayışa girmediği için artık emeklilik yaşına geldiğinde kendisine karşı yabancılaşmayı deneyimliyor olmasıdır.

Cevdet Bey, bu boşluğu ticaret hayatını anlatan bir kitap yazmaya girişerek doldurmaya çalışır. Yarım Asırlık Ticaret Hayatım adını koymayı düşündüğü bu

[179] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 44-45.
[180] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 47.

kitapta Cevdet Bey ticarette başarılı olmanın sırlarını vermeye, ticaret yapmanın zorluklarını anlatmaya ve elli yıl boyunca bu işi nasıl yaptığını aktarmaya niyetlidir. Ne var ki iki aylık çalışmanın sonucu sadece kitabın başlığının bulunmasıyla sınırlı kalmıştır. Karakter, hayatını değerler üzerine değil öykünmeler ve nereye varacağını kendisinin de bilmediği bir devinim üzerine kurduğu için geçirdiği elli yılın içinden bir düşünce bütünü çıkaramaz. Gazete kupürleri kesip biriktiren, eski fotoğrafları karıştırıp anılarını düzenlemeye çalışan, kısacası bu kitap vasıtasıyla kendine bir meşgale, hayatına bir anlam arayan Cevdet Bey'in ani ölümüyle kitap tasarısı da henüz başlarken bitmiş olur. Kitabı yazmaya çalışırken zihninden geçenler, kitabın sıkıcı gündelik hayatına bir anlam bulmak için giriştiği ama aslında anlamsız bulduğu bir uğraşı olduğunu gösterir:

> "Ah, ben böyle mi olacaktım! Ben böyle zavallı saçmalıklarla uğraşmayı iş mi sayacaktım!" Birden öyle kederlendi ki, ayağa kalktı. "Ben ne oldum, ben ne oldum?" diye mırıldandı.[181]

İnsanın, biri işinde harcamak biri ailesiyle yaşamak üzere iki hayatı olması gerektiğine inanan Cevdet Bey, hayatından işin tamamen çıkıp ailesiyle sınırsız boş bir zamana sahip olduğunda gündelik hayatın boş, anlamsız, tekdüze ve sıkıcı yüzüyle karşılaşmış olur. Ritmi değişen gündelik hayatını kişiliğinden kaynaklanan herhangi bir eylemle dolduramayan Cevdet Bey, kendine yabancılaşır. Yeteri kadar boş zamana sahip olduğunda Cevdet Bey gibi yüzeysel bir karakterin bile, geriye dönüp baktığında kendisini bu hayatta anlamlı ve faydalı bir noktada görmek için çırpındığı görülür. Kitap, Cevdet Bey'in elli yıl boşuna çalışmadığını, yaptıklarının bir amacı, hayatının bir anlamı olduğunu göstermek, kendi hayat gayesinin anlamlı olduğunu kendisine ispat etmek için bir araca dönüşür. Bu süreçte yaşadığı başarısızlık, karakterin iş hayatına dönmeyi tekrar düşünmesine sebep olur. Bu istek de gündelik hayatını şekillendirecek bir derinlik ya da kişilik ortaya koyamamış olduğunun bir işareti olarak okunmaya elverişlidir.

2.3.2. Can Sıkıntısından Aydın Çıkmazına

[181] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 203.

Romanın ikinci bölümünde özellikle babasının ölümünden sonra metinde sık sık anlatıcı rolünü üstlenen Refik, can sıkıntısı ve yabancılaşma deneyimleri en geniş şekilde işlenen karakterdir. Refik'i büyük bir arayış sürecine itecek olan bu deneyim, Cevdet Bey'in aksine kendine döndüğü anda değil etrafının etkisiyle başlar. Arkadaşları Muhittin ve Ömer'le olan uzun sohbetleri ile kendisine ve yaşadığı dünyaya yabancı olduğunu idrak eden Refik, bu bilinçle hayatına bir anlam aramaya başlar. Refik, gündelik hayatın insana getirdiklerini sorgular ve hayatını daha anlamlı bir bütüne ulaşabilmek gayesiyle değiştirmeye çalışır. Babasının tek yönlülüğünün aksine hayatı daha farklı açılardan görebilme yetisine sahip olan Refik'in, içinde bulunduğu konforlu koşullara rağmen hayatını anlamsız bulması, ailesi ve hatta onun arayışına sebep olan arkadaşları Muhittin ile Ömer tarafından dahi anlaşılmaz ve çelişkili görünür.

Arkadaşları Muhittin ve Ömer'in de sık sık dile getirdiği gibi Nişantaşı'nda bir konakta yaşayan, tüccar bir babanın oğlu olan, güzel bir karısı, sıcak bir ev hayatı bulunan ve herhangi bir büyük dertle boğuşmayan bu adamın, neden sıkıldığını anlamak çevresinde bulunanlar için son derece zordur. Nigân Hanım, Osman, Nermin ve Perihan onun bu sıkıntılı hallerini hiçbir zaman anlayamaz ve geçici bir ruh hali, şımarıklık, anlaşılmaz bir saçmalık olarak değerlendirirler. Nigân Hanım, oğluna toz kondurmak istemeyen bir anne tavrıyla Refik'in bu halinden Perihan'ı sorumlu tutmaya bile çalışır. Refik de aile içinde yukarıda sayılan karakterlerden Perihan dışındaki biriyle sıkıntıları ve tasarıları hakkında hiçbir zaman konuşmaz. Anlaşılmayacağını düşünerek reddettiği bu iletişim kurma ihtimali zaman içinde Refik'in aile bireylerinden gittikçe uzaklaşmasına yol açacaktır. Arkadaşları Ömer ve Muhittin ise benzer bir sıkıntıyı deneyimlemelerine rağmen Refik'i anlamakta güçlük çekerler ve içinde bulunduğu ruh halini samimi bulmazlar. Onlara göre burjuva hayatı içine doğmuş ve hiçbir yaşamsal zorlukla baş etmemiş olan bu adamın içine düştüğü varoluşsal sancı yapay ve gerçeklikten uzaktır. Bu noktada Ömer ve Muhittin'in hayatlarına bir anlam bulma arayışındaki motivasyonlarının, Cevdet Bey'inkine benzer olduğunu vurgulamak gerekir. Motivasyonları farklı olsa da bu iki karakter Refik'in arayış yolculuğunda etkilidirler.

Romanda, üniversite yıllarından beri arkadaşlıklarını sürdüren bu üç karakterin, Nişantaşı'ndaki evde sık sık hayatın anlamı üzerine tartıştıkları sohbetlere yer verilir.

İlk bölümde Cevdet Bey ve Fuat Bey arasında geçen hayatta nasıl yaşamalı ile ilgili sohbetle başlayan tartışma, ikinci bölümde Refik, Ömer ve Muhittin arasındaki konuşmalar ve Refik'in düşünceleri ile, son bölümde ise Ahmet ve İlknur arasındaki diyaloglarla sürdürülür. Üç arkadaş arasındaki tartışmalar, karakterlerin attıkları adımlarda nasıl bir motivasyona sahip olduklarının anlaşılması için önemli yer tutar. Mühendislik okulundan arkadaş olan bu üç karakter, farklı ekonomik sınıflardan ve farklı aile yapılarından gelen, kişilik özellikleri bakımından da birbirine çok benzemeyen üç gençtir. Otuz yaşında iyi bir şair olamazsa intihar edeceğini söyleyen, şiir kitabının yayınlanmasını bekleyen, mühendis ve şeytani olması dolayısıyla kendini Dostoyevski'ye benzeten, her fırsatta zekâsını göstermekten hoşlanan Muhittin ile İngiltere'den İstanbul'a bir "Fatih, Rastignac"[182] olmak için dönen Ömer, hayata dair hırsları bakımından benzerdir. İkisi de hayatta büyük bir şeyler yapmanın hayaliyle yanıp tutuşurlar. İkinci bölümün başında yirmialtı yaşında olan roman karakterleri, çocukluk yıllarını Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılış devrinde, ilk gençliklerini de Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında geçirirler. Bu süre içinde Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı gibi büyük toplumsal yıkımlara şahit olurlar. Dört yıldır İngiltere'de yüksek mühendislik eğitimi gören Ömer'in 1936 yılındaki dönüşüyle birlikte bu üç arkadaş tekrar bir araya gelirler. İkinci bölümün altıncı başlığı olan '*Hayatta Ne Yapmalı?*' Refik, Ömer ve Muhittin'in Cevdet Bey ölmeden, Refik büyük sıkıntıya düşmeden ve Ömer Kemah'a gitmeden önce birlikte geçirilen son akşamlarıdır.

> (…) "Çünkü içki insanı günlük hayatın ötesine geçirir. Yüzeysel şeyleri aşmasına yardımcı olur!" Heyecanla ayağa kalktı. "Sıradan, bayağı hayatın korkunçluğunu insan anlayabilir!" Muhittin: "Neler varmış yahu sende!" dedi. "Otursana!" (…) "Bende çok şey var ya! Avrupa'dan çok şey öğrendim. Burada hımbıl bir insan olamam artık. Azla yetinemem. Avrupa'da öğrendim... Bir hayatım olduğunu, sonra öleceğini öğrendim!" [183]

> "Bunları öğrendim. Senin anlamadan alay ettiğin bu şeylerin ne demek olduğunu öğrendim. Bu hayatta bir şeyler yapmalı. Onu doldurmak. Her şeyin ötesine geçmeli... Bir şeyler yapmalı. Bu yaptıklarını insan başkalarına duyurmak... Sıradan bir hayat istemiyorum ben!"[184]

Alıntılarda gündelik hayatın rahatlığı büyük şeyler başarmak, her şeyi ele geçirmek isteyen biri için ancak bir engel, ayak bağı olarak değerlendirilir. Bütün

[182] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 98.
[183] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 128.
[184] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 129.

konuşma boyunca gündelik hayatı ve onun getirdiği her şeyi küçümseyen Ömer için gündelik hayat; mıymıntılığın, süreğenliğin, değişmezliğin ve tembelliğin alanıdır. Ömer'e göre kendini gündelik hayata kaptıran hiç kimse büyük işler başaramaz. Bu açıdan bakıldığında Ömer, Lefebvre'in gündelik hayatı küçümseyen ve onun eleştiri yapılmadığı sürece içinden çıkılamayacağına ilişkin fikrini destekleyen bir karakter olarak kabul edilebilir.[185] Ömer'in "Avrupa'da bir hayatım olduğunu sonra öleceğimi öğrendim" sözleri de sekülerleşen ve rasyonel aklın yönlendirdiği modern bireyin doğuşunu ima eder. Hayatının sonlu olduğunun bilincinde olan modern insan, modern öncesi dönemde yaptığı gibi bir öte dünya tahayyülü ile kendini avutmak yerine varlığından emin olduğu bu dünyayı hâkimiyeti altına almaya çalışır. Ömer de Avrupa'da ölümlü bir hayata sahip olduğunu öğrendikten sonra bu dünyada "yaşamak" ister. Ömer'in yaşamakla kastettiği bir Fatih ya da Rastignac olmak, adından herkese söz ettirmek, *"kadınları, parayı, herkesin hayranlığını kazanmak"* modern bireyin dünyayı tahakküm isteğiyle uyuşur.

> (…) "Kimse ölümü düşünmüyor. İnsan ölümü düşünmeyince bunlar gibi rahat olabilir, korkmaz, endişelenemez, her şeyi olağan karşılar, bir şey yapması gerektiğini düşünemez!" (…) "Ben, peki, nasıl böyle oldum?" Şiirlerinde ölüm ve ölüm korkusu çok yer tutuyordu. "Ben öleceğimi Baudelaire'den öğrendim. Öteki Fransızlardan öğrendim, öğrendikten sonra da böyle oldum işte!" (...)[186]

Refik'in arayışını da başlatacak olan "ölüm bilinci", bu tartışmadan sonra romanın başka bir bölümünde bu kez Muhittin'in düşüncelerinde gündeme gelir. Yukarıdaki alıntıda Refik ve Perihan'la Beşiktaş'ta buluştukları bir gün, Muhittin'in iç monoloğundan bir kısım yer almaktadır. Muhittin'in de harekete geçmek, gündelik hayatın durağanlığı içinde kısılıp kalmamak için kendine bulduğu referans noktası ölüm bilincidir. Bu bilinci edindiği kaynak olarak erken dönem modernist düşünür ve şair Baudelaire'i göstermiş olması, yine Refik'ten farklı olarak modernleşen bireyin arayışına sahip olduğuna işaret eder.

> Refik'e döndü: "Sakın üzerine alınma! Böyle bir şeye kapılırsam, yapacaklarımı yapamadan ayağıma terliklerimi geçirip sıradan bir hayata başlamış olurum!" Bunu söylerken gözünün ucuyla Refik'in ayağına bakmış, galiba ayakkabı giydiğini görünce rahatlamıştı.[187]

[185] Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, s. 14-16.
[186] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 160.
[187] Orhan Pamuk *A.g.e.*, s. 129.

> "Evet, bence yapılması gereken şey budur!" dedi Ömer. "Sıradan şeylere, sıradan bir hayata her zaman karşı koymalı. Ama bu yetmez. Gürültü patırtı etmeli. Her şeyi ele geçirmeli... Aynı şeyleri söylüyorum!" Çürütülemeyecek düşünceler ileri sürdüğü için özür diler gibi yaptı. "Günlük hayatın çekiciliğinden, küçük mutluluklardan insan kaçınmalı!"[188]

Nişantaşı'ndaki evde geçen tartışmada, Ömer'in gündelik hayat ve ev terliği arasında kurduğu bağlantı, roman boyunca birkaç kez tekrar edilecek ve ev terliği; uyuşukluğun, insanı hareket etmekten alıkoyan konforun temsiline dönüşecektir. Bu bağlamda ev terliği, modern gündelik yaşantıdaki çalışmadan arta kalan zamanın nasıl bir boşluğa dönüştüğünü işaret eder. Bütün bir gününü iş ve iş dışı zaman olarak bölen modern insan, çalışmadan kalan zamanında terliklerini giyip evin konforlu alanı içinde boş ve anlamsız bir hayat geçirir.

> Refik bir şey söylemesi gerektiğini hissederek: "Şu günlük hayat dediğin şey niye yüzeysel ve basit olsun?" dedi. "Küçük mutluluklar diye küçümsediğin şeylerden niye insan kendini sakınsın? Günlük hayatın da kendine göre gösterişsiz bir şeyi... bir şiiri var." Utanıyordu söylediklerinden.[189]

Ömer'in gündelik hayatın tekdüzeliğine büyük bir hınçla karşı çıkan tavrına Muhittin de büyük oranda katılsa da Refik, bu toptan reddedici hali kabullenmez. Romanın devamında gündelik hayat ile ilgili fikirleri değişecek olsa da Refik'in bu tartışmadaki tavrı daha ılımlıdır. Refik'in gündelik hayatın kendine ait bir şiiri olduğu düşüncesi onun, gündelik hayata bakışının daha romantik hatta daha saf olduğuna işaret eder. Ömer'in tahakküm iması içeren ve modern temelli bakış açısına karşılık Refik, gündeliği güvenli ve alçakgönüllü mutlulukların yaşandığı temiz bir alan olarak görür. Gündelik hayatın küçük mutluluklarına karşı kendini daha yakın hisseden Refik'in bu tavrı, modern anlamda süregiden ve insanı hapsedilmiş duygusu içinde hissettiren gündelik hayattan ziyade, modern öncesi dönemin gündelik hayat deneyimine yakın bir tavır takınır. "Gündelik hayatın şiiri" tanımlaması, Lefebvre'in çalışmalarında da modern öncesi dönemin gündelik hayatını anlatmak için kullanılan bir tabir olarak karşımıza çıkar.[190] Bu adlandırmanın sebebi, modern öncesi dönemin gündelik hayatını şekillendiren temel zaman öğesinin doğa olmasıdır. Doğanın ve mevsimlerin döngüsüne göre şekillenen insanoğlunun gündelik hayatı modernleşme ile saatler, çalışma zamanları, ulaşım araçları gibi doğadan ve dünyanın doğal

[188] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 131.
[189] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 132.
[190] Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, s.130; Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s. 41.

dengesinden koparak belirlenmeye başlar. Bu durum da tıpkı Weber'in modern dünyaya dair yaptığı "büyü bozumu"[191] tanımı gibi gündelik hayatın şiirinin bozulması şeklinde kullanılır. Ömer'in rasyonel aklın yönlendirdiği modern bireyi ima eden *"öleceğimi öğrendim"* ifadesiyle Refik'in modern öncesi geleneksel bireyi ima eden *"gündelik hayatın şiiri"* ifadeleri yan yana getirildiğinde, Refik'in bu konuşmanın yapıldığı an itibariyle henüz modernleşme sürecine girmediği anlaşılabilir. Nitekim Refik'in can sıkıntısı ve yabancılaşma deneyimleri ile gündelik hayatını dönüştürme çabası bu tartışmalardan daha sonra görülmeye başlayacaktır.

> "Ben alçakgönüllü olunabileceğini söylüyorum!" Birden Muhittin bir kahkaha attı: "Alçakgönüllülük? Peki ya bu salon? Ya bu eşya?" Eliyle bütün salonu, piyano odasını, sedef takımları, eşyayı gösteriyordu. Bir kahkaha daha atarak: "İnsan bunların arasında nasıl öyle olur? İnsan bunların arasında, kızma ama ve o senin güzel karınla nasıl alçakgönüllü olabilir ki? Kah, kah. Kızmıyorsun, değil mi? Eğer alçakgönüllülükse senin istediğin onu benim yaşadığım çevrede gerçekleştirebilirsin. Ben yapabilirim onu."[192]

Ne var ki Refik'in bu tavrı, sınıfsal avantajlarının ona sağladığı konfor nedeniyle Ömer ve Muhittin tarafından alaya alınır. Muhittin ve Ömer, Refik'in sosyo-ekonomik konumu itibariyle bu konularda doğru yorumlar yapamayacağını, kendileri gibi hayatı tanımadığını düşünürler. Bu iki karakterin hayata bakışları tıpkı Cevdet Bey'de olduğu gibi tek yönlüdür. Nitekim romanın devamında da Refik'in içine düşeceği buhran ve anlam arayışı ne Muhittin ne de Ömer tarafından anlaşılır. İkisi de Refik'in rahat burjuva yaşantısı içinde varoluş sancıları çekmesini samimi bulmaz.

Bu görüşmeden birkaç gün sonra Kemah'a demiryolu inşaatında çalışmaya giden Ömer, 1937 yılında kafasında birçok soru işareti ve hiç azalmayan hırsıyla Manisa Milletvekilinin kızı Nazlı ile nişanlanır. İstanbul'da yapılan törene Muhittin ve Refik de katılırlar. Tören boyunca Ömer başta olmak üzere etrafındaki her şeyi küçümseyen Muhittin, nişanlanan ve aile hayatının rahatlığına adım atmak üzere olan Rastignac'ı ve uzun uzun kendini düşünür. Nişandan sonra yine Nişantaşı'ndaki evde semaver kurulur ve aynı tartışma başlar. Bu tartışma, diğer bölümde olduğu kadar uzun aktarılmasa da Ömer ve Muhittin'in birbirlerini gündelik hayata kapılmak, hırsını yitirmek ve hayatını boşa harcamak üzerinden kışkırtmaları ekseninde devam eder. Üç arkadaş ikinci bölümün 56. başlığı olan *"Sorgu"* bölümüne kadar bir daha bir araya

[191] Max Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çev. Zeynep Gürata, Ankara, Ayraç Yayınları, s.23-26.
[192] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 132.

gelmeyecektir. Bir araya geldiklerinde ise Muhittin Türkçü bir derginin kötü bir şairi, Ömer toprak ağası, Refik ise idealist bir inkılâpçıya dönüşmüş olacaktır.

> "Ben bundan sonra işe gitmeyeceğim! (...) Hayatımda başka şeyler de olsun istiyorum artık!" (...) "Babam öldükten sonra çok düşündüm, ne yapayım diye, aklıma fazla bir şey gelmiyor... Artık böyle olmaz. Bir şeyler yapmam lâzım!"[193]

Babasının ölümüne kadar arkadaşlarının tartışmalarını dinlemekten hoşlanan ama onlar gibi düşünmeyen ve insanın gündelik hayatın mutluluklarından faydalanmasında bir sorun görmeyen Refik, romanın ikinci bölümünün 19. Başlığı olan *"Sıcak ve Bebek*"te hem Perihan'la hem de okurla can sıkıntısını yukarıdaki sözlerle ilk kez paylaşır. Refik'in gündelik hayata dair önceki bölümlerde aktarılan düşüncelerinin büyük bir değişime uğradığı ve tıpkı Muhittin ve Ömer gibi gündelik hayatın yüzeyselliğinin farkına vardığı, hayata dair bir anlam bulma sıkıntısına girdiği görülür. Romanda açıkça belirtilmese de bu değişimin temel sebebinin Cevdet Bey'in ölümü ve hemen ardından kızının doğması olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Muhittin ve Ömer'in gündelik hayatın küçük mutluluklarına karşı çıkma sebebi olarak gösterdikleri ölüm bilincinin Refik'te de babasının ölümünü deneyimlemek yoluyla uyandığını söylenebilir. Bu iddia metinde *"Cenaze"* ve *"Sıkıntı"* bölümlerinin arka arkaya dizilmesi vasıtasıyla da desteklenir.

> Refik düşünmeye koyuldu: "Yazıhaneden kaçtım. Hava çok sıcak. Bir şey yapmak gerektiğini anlıyor ama bunun ne olduğunu bulamıyorum. Şunlar yapılabilir: Bir: Program ve disiplinle uzun bir süre okumak; iki: Bir şeyler yazmaya kalkışmak; üç: Şirketteki payımı Osman'a satıp, evden ayrılıp, mühendislik yapmak; dört: Perihan ile bir Avrupa seyahatine çıkmak. Ama bu sonuncusunu yapamam, çünkü çocuk var. O zaman beşincisi şu oluyor: Tek başıma bir geziye çıkmak. Bunun için de bir bahane bulmak lâzım. Hava çok sıcak!"[194]

Romanın başından itibaren Cevdet Bey ve Osman'ın aksine iş ve para kazanma hırsına sahip olmayan Refik, ailenin diğer üyelerinin aksine burjuva hayatının ona sunduğu konforu bir ayrıcalık olarak kabul etmez ve bu sınıfın tipik bir profilini yansıtmaz. Uyumlu, dengeli, iyi niyetli ve sakin bir karakter olan Refik, babasının ölümü ve kızının doğumundan sonra roman boyunca sürecek olan bir sıkıntıyı deneyimlemeye başlar ve devamında arayışa yönelir. Zaten burjuva hayatını bütün yönleriyle benimsememiş olan ve içine doğduğu bu ortamı mecburen sürdüren Refik,

[193] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 217.
[194] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 218.

ölüm ve doğum gibi hayatın iki kutbunu çok kısa süre içinde deneyimlerken içinde bulunduğu ortama da yabancılaşmaya başlar.[195] Aile içindeki genel iletişimsizlik ve ezberlenmiş bir gündeliğin tekrarıyla geçen günler, Refik'in yabancılaşmasının temel etkenleri olarak değerlendirilebilir. Doğduğu evin getirdiği hayatı yaşayan, İstanbul dışına çıkmamış, okulunu okuduğu mesleği yapmamış olan Refik, yalnızca etrafının ondan beklentileri, onun hakkındaki planları doğrultusunda yaşamış ve kendi hayatına dair bir karar almamıştır. Babasının ölümü ve kızının doğumuyla idrakine vardığı bu gerçek Refik'in kendine yabancılaşmasına neden olur. Hayatını anlamlı kılmaya yönelik bir telaşın içine giren karakter, "başka bir şeyler" yapmayı düşünerek bir değişim noktası aramaktadır. Bu değişimi nerede bulacağını da bilemediğinden onu akılla kavramaya ve bir yön vermeye çalışır. Değişimin önce kendi gündelik hayatından başlaması gerektiğini düşünen Refik bir anlamda Lefebvre'in gündelik hayatın eleştirisi için gerekli olan ilk adımı atmış görünür.[196] Refik, gündelik hayatın oyalanmalarından kendini kurtarır ve gelişmek için okuyup yazarsa hayatının anlamını bulabileceğine inanır.

"Bir tüccar ailesinin tüccar oğlu… Tasasız, dertsiz, boş bir herif... Evlendim... Çocuğumuz oldu. Şimdi de hayatımda anlam olsun istiyorum" [197] sözleri, Refik'in hayatında "bir şeyler" olmasını isteğini kendisinin de tam olarak kavrayamadığına işaret eder. *"Bir tüccarın oğlu hayatına yön vermek istiyor. Burada art nouveau yatak odasının içinde, uyuşuk ve hımbıl oturuyor ve sıcaktan bunalarak esniyor"*[198] diye düşünen Refik, burjuvalığın ona sağladığı konforla hayatına anlam katma isteği arasında bir çelişki görür. Yaşadıklarını Muhittin'e, *"Eskisi gibi olamıyorum. Eskisi gibi yaşayamıyorum. (...) Başka bir şeyler daha olsun istiyorum. (...) Aynı şeyleri, eskiden yaptığım şeyleri yapabiliyorum, ama dünya ile aramda uyum yok"* [199] sözleriyle anlatan Refik, Muhittin'den *"Senin düpedüz için sıkılıyor. Kitaplardan başka oyalanacak şeyler de bulabilirsin. Pul biriktir, satrançla oyalan, poker*

[195] Refik'in deneyimlediği yabancılaşmayı aydın krizi etrafında inceleyen bir çalışma için İlhan Tekeli'nin Cevdet Bey'in Oğlu Kadroculuğun Üretilemeyişi Üzerine adlı yazıya bakılabilir. Bu yazı Refik'in yabancılaşmasını yazınsal düzlemin dışındaki temsil alanlarından hareketle kurguladığından karakterin yabancılaşmasını ele alırken romanın diğer unsurlarının bu olguyla iletişimine odaklanmamayı tercih eder. İlhan Tekeli, "Cevdet Bey'in Oğlu Kadroculuğun Üretilemeyişi Üzerine", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, s. 45-50.
[196] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s.146-148.
[197] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 220.
[198] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 220.
[199] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 233.

oynayacak yeni arkadaşlar bul, maça git, fotoğrafçılıkla uğraş, ne bileyim ben, koleksiyonculuk yap, yap işte bir şey!"[200] sözleriyle karşılanır ve ruh hali aynı çelişki etrafında küçük görülür.

> "Onunla (Muhittin) konuştuktan sonra, günlük hayat bana yasak bir şeymiş, her saniye işlenen bir günahmış gibi gözükmeye başladı."[201]

Karakter, sıkıntısını Perihan'la ilk defa paylaştığı andan itibaren gündelik hayatı ve yaşadığı yabancılaşma arasında uzun bir süre bocalar. Dağınık düşünceleri arasında kendine bir yol bulmaya çalışan Refik, planlı okuyarak, düzenli çalışarak ve yazarak bu sıkıntısını azaltacağını umar ve günlük tutmaya başlar. Çoğu zaman gündelik hayatının kaydını tutsa da asıl amacı kimseyle paylaşılamayan sıkıntıyı aktarmak, iç dökmek ve kendini aramanın tarihini tutmaktır. Refik'in arayış halini *"Sudan çıkmış balık gibiyim"* [202] diyerek nitelendirdiği günlükleri, genellikle benzer sıkıntılar ve çözümsüzlüklerle doludur. *"Hayatını değiştirecek bir olay"* bekleyen karakter, gündelik hayatı içindeki basit olayları kayda alır ve kendi hayatında arkeolojik bir kazı yaparak değişimi sağlayacak olayı bulmaya çalışır. Bu süre içinde kitaplar okumaya, notlar çıkarmaya, hayatında bir şeylerin değişmesini beklemeye devam eden Refik'in yine günlüklerde geçen "*Bildiğim şey bu evdeki ve ticarethanedeki hayatın onurlu bir insana yakışmayan, uyuşuk, kötü, pis, dar kafalılıkla dolu, zavallı bir hayat olduğudur."*[203]ifadeleri, daha önce küçük mutluluklarıyla tatmin olduğu gündelik hayatından artık nefret ettiğini gösterir.

Etrafındaki kimseyle paylaşamadığı sıkıntısı bir buhran anında Perihan'la kavga etmesine ve evi terk ederek Kemah'a Ömer'in yanına gitmesine sebep olur. Hayatında bir değişiklik yaratmak, okumaya zaman ayırmak, düşünebilmek için arkadaşlarının sürekli alay edip küçümsediği konfor alanını terk eden Refik, Kemah'ta yaklaşık yedi ay geçirecektir. Bu noktadan sonra Refik'in hayatına anlam arayışı ve gündelik hayatına ilişkin sorular, çalışmanın giriş bölümünde yer verilen, Lefebvre'in devrimin gündelik hayatın içinden çıkacağı görüşüne paralel bir yola girer.[204] Kemah'ta Ömer ve Alman bir mühendis olan Herr Rudolph ile zaman geçiren Refik'in bunalımı, zaman

[200] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 236.
[201] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 590.
[202] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s.238.
[203] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 240.
[204] Lefebvre, gündelik hayata ilişkin bütün tartışmasını devrimin ancak gündelik hayatın dönüşümü ve eleştirisi yoluyla gerçekleşebileceği üzerinden kurar.

içinde bireysel arayıştan ülkenin kalkınmasına yönelik sorunları sahiplenen bir bakışa yönelecektir.

Kemah'ta kaldığı uzun süre boyunca kendini kısmen rahatlamış hisseder. Sıkıntısından tamamen kurtulup eski haline dönmüş olmasa da *"başka bir dünya da olduğunu görme"*[205] fırsatını yakaladığı ve burada okuyup yazabildiği için huzursuzluğunun bir nebze azaldığını düşünür.

Alman mühendis Herr Rudolph karakterinin eklenmesiyle roman, karakterler arasında gelenek-modern, Doğu-Batı, akıl-inanç zıtlıkları çevresinde gelişen uzun tartışmalara yer verir. Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin bu zıtlıklar etrafında yaşadığı modernleşme sancılarının muhasebesi yapılan bu uzun sohbetlerin sonunda Refik'in kişisel bunalımı bir aydın bunalımına dönüşür. 1905 yılında Müslüman bir tüccarın burjuva sınıfına dahil olmasıyla başlayan ve ikinci bölümün ortalarına kadar burjuva aile hikâyesi izlenimi uyandıran roman da Refik'in bu dönüşümüyle gündelik hayatta rastlanan ilişkiler ve deneyimler üzerinden bir Türkiye modernleşmesi panoramasına dönüşür. Ömer'in müstakbel kayınpederi milletvekili Muhtar Bey karakteri, toprak ağası Kerim Naci Bey karakteri, Muhittin'in Türkçü kadrolarla ilişkisi ve Refik'in Ankara'da Teşkilatçı Süleyman Ayçelik ile görüşmesi gibi romana eklenen birçok unsur Türkiye'nin ve Refik'in bunalımını aynı çizgiye getirir.

> İşte bu doğru. Burada, Türkiye'de insan hiçbir şeye aklıyla inanamaz.' Ömer gene işçi barakalarını işaret etti. 'Ya onlar gibi Allah'a inanırsın, ya da hiçbir şeye. Çünkü her şey sahte burada. Her şey taklit! Her şey yalan, ikiyüzlülük, kandırmaca dolu. Rousseau diyorsun. Bizim Rousseau'muz kim? Namık Kemal mi? Okuyabiliyor musun? Okuyunca içinde bir şey uyanıyor mu? Belki bir zamanlar birilerinde bir şeyler uyandırmış, eh ne de olsa aralarında en iyisi oymuş. Sonra? Şu Alman haklı: Fransa'da en azından elli yıl süren o çağ, bizde beş ay bile sürmedi. Her şey gene eski bayağılığına, ikiyüzlülüğe gömüldü. İşte Türkiye bu... Ah Türkiye, düşününce içimden ağlamak geliyor, ama işte!.. Düşünmemeli![206]

Büyük oranda aile içindeki gündelik ilişkilerden, karı-kocalar arasındaki gerilimlerden ve her hareketini para kazanma hırsıyla atan Cevdet Bey'in hikâyesinden oluşan roman, yukarıda Ömer'in konuşmasından yapılan alıntıda görüldüğü üzere Türkiye'nin modernleşme döneminde deneyimlediği yapısal sorunların irdelendiği bir

[205] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 285.
[206] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 333.

noktaya gelir. Kemah'ta bulunduğu yedi ay içinde bol bol kitap okuyan ve belli tasarılar üzerinde çalışan Refik, köy kalkınması hakkında bir kitap yazar. Refik'in sıkıntısından kurtulmak, hayatına bir anlam bulmak için çıktığı yol inkılapçı harekete bir katkı sunma hevesiyle şekillenmiş olur. Köyün, köylünün kalkınması, fakirlikten kurtulması, devamında da aklın ışığıyla aydınlanması için çalışan Refik, Yakup Kadri'nin Ankara romanında çizdiği yeni Türkiye hayalleri karşısında umutlanır. Kendisini bu bütünün bir parçası olarak görmeye çalışan karakter, hayatının anlamı ve yaşadığı krizin çözümünü bu anlamlı hareketin bir parçası olmakta arar.

Ankara'da milletvekili Muhtar Bey'in ön ayak olmasıyla teşkilatçı yazar Ankara İktisat Müdürü Süleyman Ayçelik ile köy kalkınması hakkında yazdığı kitabı konuşmak üzere Ankara'ya giden Refik, yeni Türkiye'deki devletle karşılaşır. Yeni Türkiye hakkında bir roman üzerinden kapıldığı heyecan ile yeni Türkiye'nin yaşanan gerçeği arasındaki farkı Ankara'da, Teşkilât adlı hareketin lideri Süleyman Ayçelik ile görüştükten sonra fark eder.

> "Delikanlı sen kim oluyorsun?" diyorlardı ona. "Biz her şeyi düzenleriz. İyi neyse, hangisiyse, senin için uygun olan her şey neyse biz onu yaparız! Senin gibi bir ölümlüye düşmez böyle şeyler! Karanlıkmış, aydınlıkmış, özgürlükmüş, nereden çıkartıyorsun bunları? Bir kul olduğunu hatırla ve boyun eğ!"[207]

Süleyman Ayçelik tarafından *"Türkiye'yi bir köylü cennetine çevirmek"*[208] ile suçlanan Refik, kendi tasarılarının devletin planlarıyla örtüşmediğini fark ettiğinde arayışının başlangıcında hissettiklerini başka bir kategoride yeniden deneyimler. Süleyman Ayçelik'in ofisinde duvarda asılı duran devlet büyüklerinin fotoğraflarıyla girdiği hayalî diyalogda yukarıdaki alıntıda yer alan azarları işiten karakter, kendi hayatı hakkında bir söz hakkı bulunmadığı bilinciyle deneyimlediği bireysel yabancılaşmasından, ülke hayatında söz hakkı verilmeyen aydın yabancılaşmasına geçer. Aile hayatıyla uyuşamamış ve o düzende kendine bir yer bulamamış olan karakter, aynı açmazı devlet yapısı içinde de deneyimler.

Ankara'daki görüşmeden büyük bir hayal kırıklığı ile ayrılan Refik, İstanbul'a döndükten sonra kendini burjuva çevresine iyice uzaklaşmış bulur. Kendi hayatına yön vermek noktasında daha kararlı olan, köy kalkınması projesinde neleri yanlış yaptığı hakkında bir özeleştiriye girişen Refik, bu kez kültürel aydınlanmayı sağlamak için

[207] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 412.
[208] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 405.

yeni planlar yapar. Okumaya, hatıra defteri tutmaya devam eder. Romanın ikinci bölümünün 56. ve 57. kısımları olan "*Sorgu"* ve "*Denizanaları"*nda Ömer, Refik ve Muhittin son kez, Nişantaşı'ndaki evde bir araya gelir. Bu buluşma üç arkadaşın hayatlarını anlamlı yaşamak için çıktıkları yoldan sonra ilk ve son karşılaşmalarıdır. Karakterler bu görüşmede birbirlerinin eylemlerini ve hırslarını sert bir şekilde eleştirir. Muhittin, Ömer ve Refik birbirlerini çok iyi tanıyan, aynı krizi deneyimleyen, aynı sosyal koşullarda bir yol çizmeye çalışan üç karakter olarak birbirlerinin hayatlarına dair sundukları eleştirileri aslında aynı zamanda kendi hayatları, içinde bulundukları boşluk, bir türlü aşamadıkları yabancılık için de söylemektedir. Hayatlarına bir anlam yüklemeye çalışsalar da başarısız olan karakterler başladıkları yerden daha geride, daha yabancı, daha zavallı hissetmektedir. Akılcı, ilerlemeci modernleşmeyi farklı yönlerinden benimseyen ve onu kendi ülkelerinde de kendi gündelik hayatlarıyla kurmaya çalışan bu üç arkadaş, Türkiye'nin geç modernleşme sürecinin bütün sıkıntılarını, ikiliklerini, anlaşmazlıklarını görmüş ve bir şekilde bu süreçlerin bir parçası durumuna gelmişlerdir. Ömer, bütün hırsı ve enerjisine rağmen ikiyüzlülüklerle uğraşamayacağını, bunların bir parçası olamayacağını ama aynı zamanda onları aşamayacağını da fark edip her şeyi terk eder, Kemah'ta "toprak ağası" olur. Muhittin'in Baudelaire gibi şiirler yazmak hedefiyle çıktığı hayat yolculuğu, romanın üçüncü bölümünde Ahmet'in aktardığına göre Adalet Partisi milletvekili olmasıyla sonlanır. Refik, hayatını idealist bir inkılapçı olarak anlamlandırmaya çalışsa da devletin bir parçası olmayı reddettiği için gelecekte çocukları ve ailesi tarafından tuhaf bir hayalperest olarak anılacak, hevesli bir yurttaşa dönüşür. Hayatlarını anlamlı yaşamak, gündelik hayatın küçük mutluluklarına kapılmamak için kendilerine yaşamaya değer bir hayat bulmaya çalışan üç mühendis genç, Türkiye modernleşme sürecinin kısa bir panoramasını kendi hayatları üzerinden sunmuş olurlar.

2.3.3. Eski Defterler Aynı Sorunlar

Romanın üçüncü bölümünün odak karakteri, Cevdet Bey'in torunu ve Refik'in oğlu olan Ahmet'tir. İkinci bölüm 1939 yılında sona erer, üçüncü bölüm ise otuz yıllık bir zaman sıçramasıyla 12 Aralık 1970 tarihinde başlar. Bu bölümün anlatı zamanı da

tıpkı birinci bölümde olduğu gibi bir gündür. Sabahtan gece yarısına kadar süren bölümde odak karakter ikinci bölümde henüz annesinin karnında olan Ahmet'tir. Üçüncü neslin hayatlarına bakmayı, ailenin dönüşümünü göstermeyi amaçlayan bu bölümde Paris'te resim okumuş, otuz yaşında ve Nişantaşı'ndaki kâgir evin yerine yapılan apartmanın çatı katında yaşayan Ahmet, burjuvanın içinde yaşayan ama ona katılmayı reddeden bir karakter portresi çizer. İkinci bölümdeki bazı karakterlerin akıbetlerini de Ahmet'in ablası Melek ve kız arkadaşı İlknur ile olan diyaloglarından öğreniriz. Perihan'ın Refik'i terk edip bir ünlü bir avukatla evlendiği, Refik'in 1965 yılında kanserden öldüğü, Ömer'in Kemah'taki konakta yaşamaya devam ettiği ve Muhittin'in AP milletvekili olduğu bilgileri Ahmet vasıtasıyla iletilir. Ahmet, yaşama şekli, yaptığı iş, parayla ve burjuva hayatla kurduğu iletişim bakımından ailenin diğer üçüncü nesil fertlerinden farklı bir görünüm sunar. Aynı binada yaşadığı kuzenleri ve amcasıyla arasında ciddi bir iletişimsizlik vardır. Bu iletişimsizliğin temel sebebi de Ahmet'in burjuva hayattan uzak durma çabası ve kendini resme verme isteğidir. Zengin ailelerin çocuklarına resim ve Fransızca dersi vererek geçimini sağlayan Ahmet'in hayata dair tek motivasyonu resimdir. Babası Refik ve arkadaşlarının yaşadığı büyük sıkıntı Ahmet'in hayatında farklı bir görünümdedir. Ahmet, Refik gibi hayatın anlamı nedir sorusu etrafında sürekli dönüp durmaz. Ahmet'in hayata dair daha az soru sorarken daha çok cevaba sahip olduğunu söylemek ise mümkün değildir. Ahmet'in hayatın anlamı sorularına tek cevabı resimdir. Bu sebeple de kendi gündelik hayatı aslında hayata dair sorduğu sorulara verdiği cevapları da gösterir niteliktedir. Hayatının büyük bir bölümünü Nişantaşı'ndaki çekme katta geçiren Ahmet, etrafındaki insanlar tarafından da bu içe kapanma sebebiyle sık sık eleştirilir. Bütün zamanını resim yaparak geçiren bu karakterin dış dünyayla teması yok denecek kadar azdır. Gezmek için bile dışarıya çok az çıktığı belirtilen karakter, roman boyunca sadece çekme kata gelen kişilerle diyaloğa girer. Ablası, İlknur ve arkadaşı Hasan onun bu odadan hiç çıkmadan yaşayamayacağını, hayatın dışarıda olduğunu söylese de Ahmet bütün hayatın aslında resim olduğunu, dışarısıyla temas etmenin hayatın yüzeysel yönünde takılıp kalmaktan başka bir işe yaramayacağını iddia eder. Dolayısıyla gündelik hayatının düzeni ve sınırları son derece nettir. Çekme kat Ahmet'in bütün yaşama alanı, hayata dair bütün düşünce ve eylemlerinin gerçekleştiği alandır. Sanatın kendi hayatının anlamı olduğunu düşünen karakter için de bu çekme kattaki yaşam son derece yeterlidir.

Karakterin düzenli ve planlı bir gündelik yaşamı olduğu da metin içinde sık sık tekrar edilir. Her sabah tıraş olan, gazeteleri okuyan, yemeklerini babaannesinde yiyen, gün aşırı ortalık toparlayan Ahmet, geri kalan bütün zamanlarını resim yapmaya harcar. Bütün zamanını resim yapmak üzerinden planlayan karakter bu yolla hayatın anlamına dair verdiği cevabı da belirlemiş olur. Ahmet, "Ben kimim?", "Hayatın anlamı nedir?" gibi sorulara tıpkı metindeki diğer karakterler gibi net cevaplar veremese de sanatın, kendi hayatındaki yegâne amaç olduğunu kabul etmiş görünmektedir.

> "Ben neyim?" diye bir kere daha mırıldandı, ama hüzne kapılmadı. "Ne yaptığımı biliyorum! Sanat ağacından bir meyve koparmak için hayatımı sunuyorum!" Bir yerde böyle bir şey okumuştu galiba, ama kendisine kızmadı, alaycı bir tavır da takınmadı.[209]

Ahmet, hayatının anlamını ve bütün varoluşunu sanat üzerinden tanımlamaya çalışır. Bunu yapabilmek için de yukarıda da belirtildiği gibi bütün gündelik hayatını bu odak noktaya göre şekillendirir. Sanat dışındaki pek çok uğraşı gereksiz görür, bu sebeple de bu faaliyetini sekteye uğratacak herhangi bir şeye izin vermez. Ahmet gündelik hayatını planlamak ve sınırlar koymak noktasında Refik'ten daha başarılı bir portre çizse de bu tutum, onun gittikçe yalnızlaştığını ve içe kapandığının göstergesi olarak da değerlendirilebilir. Burjuva bir hayat pratiğinin içinde bulunmuyor olsa da Ahmet de tıpkı babası ve ailesinin diğer üyeleri gibi kendi hayatının dışındaki hayatlara yabancıdır. Gündelik ilişkileri ve temasları yüzeysel bulan ve bu yüzeyselliğin kendi yüce amacının önünü kestiğini düşünen karakter, bütün yüzeysel ilişki ve iletişimlerden kendini soyutlar. Aslında Ahmet, babası Refik'in arzuladığı hayatı yaşamayı başarmış görünmektedir. Tüm bunlara rağmen bu kendi içine kapalılık durumu hayatın anlamını bulmuş olduğu anlamına gelmez. Ahmet, özellikle Hasan ve İlknur ile yaptığı konuşmalardan da görüleceği üzere kendinden ve hayatının amacından zannedildiği kadar emin değildir. Her şeye rağmen içinde bir şüphe taşımakta ve sanata olan inancının gerçek olup olmadığını sorgulamaktadır. Yaptığı resimlerin birileri tarafından beğenilmesini, takdir edilmeyi ister. Bu durum da sürekli küçümsediği ve uzaklaştığı dış dünya ile mecburi bir bağ kurmayı zorunlu kılar. Çünkü her şeye rağmen yaptığı resimler sadece kendisinin değildir, hepsi bir şekilde birilerinin bakışına, beğenisine, değerlendirmesine sunulmak üzere yapılır.

[209] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 544.

Dolayısıyla bütün resimler Ahmet'in küçümsediği dış dünyanın birer nesnesi olmak zorundadırlar. Bu noktada da sanatın ne kadar yüce olursa olsun gündelik hayatın bir parçası olduğu ve onunla kopmaz bir bağlantıya sahip olduğu iddiasında bulunmak mümkün olabilir. Ahmet'in dedesi Cevdet Bey'in resmini yapmak için babasından kalan eski defterlerde yazanları öğrenmek istemesiyle tekrar ortaya çıkan Refik'in hatıra defterleri de sanat-gündelik hayat, sanat-gerçeklik arasındaki ilişkileri tartışmaya açması bakımından verimlidir. Ahmet'in Refik'in defterinde yazanları küçümsemesi, babasını komik ve zavallı bulması, onun sıkıntılarına karşı takındığı tavır Ahmet'in kendi içinde yaşadığı hayatla birlikte geniş bir bakış açısı içinde değerlendirildiğinde bir tekrarı, baba ve oğul arasında bir döngüyü işaret eder. Algılama biçimleri, yaşama şekilleri, alışkanlıkları değişmiş olsa da baba ve oğlun temelde aynı çelişkiler, aynı sıkıntılar, aynı basitlikler, aynı kararsızlıklar etrafında şekillenen hayatlar yaşadığını gösterir. Ahmet'in sanata dair inancında içine düştüğü çelişkilerle Refik'in hayatına bir anlam ararken deneyimlediği çelişkiler aynı sorunun farklı başlıklarıdır. Soru aslında hiç değişmemiş sadece ona verilen cevaplar değişmiştir. Dolayısıyla romanın temel sorunlarından olan hayattaki anlam arayışı motifi Ahmet ile tekrarlanmış olur. Çünkü Ahmet de tıpkı Refik, Ömer ve Muhittin gibi çevresiyle uyumsuz, yaşadığı dünyayla organik bütünlük sağlayamamış bir karakter olarak çizilmiştir. Nişantaşı'nda yaşayan Ahmet Nişantaşı'ndan nefret eder, darbe olacağı haberi ile adeta büyük bir hazine bulmuş gibi heyecanlanır, darbenin bütün bu çarpık düzeni alt üst edeceğine ve her şeyi olması gerektiği gibi yeniden düzenleyeceğine dair umutlanır. İlknur ile yaptığı konuşma da Türkiye hakkındaki görüşlerinin aslında babasının görüşlerinden çok da farklı olmadığını gösterir: *"Ahmet keyifle: 'Canım burası Türkiye!' dedi. 'Gerçeğin kendisiyle değil, kötü bir taklidiyle karşı karşıyayız!'"*[210] Ahmet'in Hasan'la yaptığı konuşmada belirttiği politik tavrı da babası Refik'in tavrından çok farklı sayılamayacak bir düzlemdedir. İnkılapçı olduğu halde devlet memuru olmayı ve devletle iş birliği yapmayı reddeden Refik ile bağımsız sosyalist olduğunu iddia eden ve herhangi bir örgütlü hareket içinde yer almayan Ahmet arasında temelde ciddi bir benzerlik olduğunu iddia etmek mümkündür. Kısacası hayata bakışları zamanın gerektirdikleri üzerinden küçük değişimlere uğrasa da Ahmet ve Refik'in sorularıyla, sorularına buldukları cevaplarla, yaşama biçimleriyle ve çevreleriyle kurdukları ilişkiyle birbirlerine çok benzediklerini

[210] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 589.

söylemek mümkündür. Ancak Ahmet, Refik'in hayatın içinde bulmaya çalıştığı değişim ve dönüşüm ruhunun dışarıdaki dünyada bulunmadığından emindir. Bu sebeple de dışarı çıkmayı ve dış dünyada anlam aramayı reddeder. Bu açıdan bakıldığında Ahmet'in Refik'ten çok daha derin bir medeniyet krizi içinde olduğu söylenebilir çünkü Refik her şeye rağmen hayatın bir anlamı olduğundan emindir, değişimin gerçekleşeceğine dair umutludur ve bu yolda çaba sarf eder. Ancak Ahmet, Refik'in tersine gerçek hayatın bir bütün olmadığını, anlamın yaşanan hayatın içinde bulunamayacağını ve Türkiye'de hiçbir yolla hiçbir şeyin değişmeyeceğini düşünür. Bu sebeple de gündelik hayatın içinde yaşamayı reddeder ve sanatla kendi gerçekliğini, kendi anlamını yaratabileceğine inanır. Bu noktadan bakıldığında da onun hayatla kurduğu ilişki sanatla kurduğu ilişkiyi doğrudan etkiler. Kendi içine kapanık ve dış dünyayla iletişimini en aza indirmiş olan Ahmet, bireyci bir bakışla sanatı ve dolayısıyla hayatı kavrar. Onun hayran olduğu ressamın modern resmin kurucularından sayılan Francisco Goya olması da Ahmet'in modernist tavrını destekleyen bir argüman olarak değerlendirilmeye uygundur.

Refik'in hatıra defterlerinin tekrar gün yüzüne çıktığı üçüncü bölümde Ahmet'in defterlerde yazılanları öğrenme isteği ve öğrendikten sonraki düşünceleri de gündelik hayat ve sanat arasında kurmaya çalıştığı ilişkiyi anlamak noktasında önemlidir. Dedesinin resmini yapmak isteyen karakter "resmin havasına girmek" için bu defterlerde ilginç bir şeyler bulabileceğini düşünerek Arap harfleriyle yazılmış defterleri Sanat Tarihi eğitimi alan arkadaşı İlknur'a okutur. Ancak bu defterlerden öğreneceği ilginç bir şeyler olduğunu düşünen Ahmet hayal kırıklığına uğrar ve aşağıda alıntılandığı şekilde defterlerde aradıklarından vazgeçer:

> Ben, biliyorsun, dedemin resmini yapmayı düşünüyordum. Sandım ki bu defterlerde yazılanları bana okursan resmin havasına biraz girebilirim. Yanılmışım. Bunlarla ilgilenirsem, senin az önce söylediğin yanlışlığı yapacağım. Mendilin gölgesi hikâyesi... Evet, haklısın, ayrıntıları düşündüğümü göstermeye meraklıyım. Hünerlerimi göstermeye de! Kötü eğilimler bunlar. Bu okudukların da bu eğilimleri besliyor. Dedemin resmini yapacaksam bunlardan yola çıkarak değil, hayal kurarak, uydurarak yapmalıyım. O zaman daha gerçek olur! Çünkü bu aptalca ayrıntılar insanı yanıltır. Bütün nerede? Ben bir bütün kurmak zorundayım, uydurmak zorundayım. Anlatabiliyor muyum? Onun için canım sıkıldı. Bu defterlerle hayatı, somut hayatı ele geçirebileceğimi sanmıştım. Oysa gene, kim bilir kaçıncı defadır ki, umutsuzluk, pişmanlık ve hüzünle görüyorum ki, hayatı ele geçirmenin, somut hayatı kavramanın benim

için yolu başka. Uydurarak, hayal kurarak, çalışarak, çalışarak, çalışarak, sanat yapmalıyım bunu.[211]

Ahmet'in babasından kalan defterlere yönelmesi yukarıdaki sözleriyle birlikte düşünüldüğünde sanat ve hayat hakkındaki görüşlerini derinleştirmeye yardımcı olur. Ahmet'in gündelik hayata sırtını dönmesi, içine kapanmasına rağmen resim yapabilmek için defterlerde bir bütünlük aramasının yaşadığı medeniyet krizini ve bu krizin sanata yansımasını ifade ettiği iddia edilebilir. Ahmet'in kendini bütün gündelik yaşamdan ve ilişkilerden koparmasına, tek kişilik bir dünya kurmasına rağmen defterlerde aradığı temelde bir bütünlük, tarihsel devamlılık, köken arayışıdır. Aile tarihinin ona, eksikliğini hissettiği bütünlük hissini verebileceğini düşünür ve bu defterlerde bir tarihsel devamlılığı bulmaya yönelir. Bu arayış gündelik hayatı sanata taşımaya, hayatı temsil etmeye yönelik bir girişim olsa da Ahmet, bu temsil ve medeniyet krizinin bu yolla çözülemeyeceğini kavrar. Defterler, somut hayatın bütünlüklü bir yapısının olmadığını, geçmişin ya da tarihin Ahmet'in aradığı anlamı üretmemiş olduğunu gösterir. Aradığı cevabı bu defterlerde bulamayan Ahmet, modern sanatın dış dünya ile kurduğu ilişkiyi kabul ettiğini belirterek "*Uydurarak, hayâl kurarak, çalışarak, çalışarak, çalışarak, sanat yapmalıyım bunu"* sözleriyle sanatının kurucu ögesini belirlemiş olur. Bu defterlerle ilgili reddedici yaklaşımı da modern sanatın geleneği reddeden tavrıyla birebir örtüşmüş olur. Bu noktada Ahmet arayışını sanatta sürdürecek, modern birey olarak üçüncü kuşağın arayış figürü haline gelir.

[211] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 593.

3. GÜNDELİĞİN DIŞINA ÇIKMAK: KARA KİTAP

Kara Kitap, 1990 yılında Orhan Pamuk'un yazınsal yolculuğunun dördüncü eseri olarak okurlarıyla buluştu. İlk yayımlandığı tarihten itibaren kitap, okurlar tarafından yazarın beklentisinin üstünde[212] bir ilgiyle karşılandı ve söz konusu döneme kadar Pamuk'un yayımladığı eserler arasında en çok satan yapıt olarak yazarın Türkiye'deki okur sayısını üçe katladı.[213] Roman, birçok polemiğe sebep olmakla birlikte edebiyat araştırmacılarının da çeşitli incelemelerine konu oldu ve bu tartışma ve incelemelerin bir kısmı *Kara Kitap Üzerine Yazılar*[214] adıyla kitaplaştırıldı. Bu kitabın dışında kalan ve *Kara Kitap*'ın yazınsal sorunlarına, sınırlarına, çerçevesine dair yeni fikirler sunan sayısız inceleme/eleştiri yazıldı.[215] Romanın yayımlanmasından yirmi üç yıl sonra ise *Kara Kitap'ın Sırları- Orhan Pamuk'un Yazı ve Resimleriyle*[216] adlı, yazarın özel notlarını, çizimlerini ve romanın yazılış serüvenini içeren bir derleme yayımlandı. Bu derleme, *Kara Kitap*'ın sırlarına, romanın yazınsal kaynaklarına ve Pamuk'un yazma sürecine ilişkin pek çok ipucunu okurların ve araştırmacıların ilgisine sundu. Tüm bu eleştiri ve analizler, *Kara Kitap*'ın yazınsal evrenini ve Pamuk'un "hayatının eserini yazacaksın"[217] diye başladığı romanının içerdiği metinsel ilişkileri, sırları, tartışmaları farklı bakışlarla açıklamaya çalışarak,

[212] "Yoğun bir çabadan sonra, ruhsal bir bunalımın eşiğine gelerek bitirdiğim romanın popüler olmasını ya da çok satmasını hiç beklemiyordum." Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s.422-423.
[213] "İlan kampanyalarının ve medyanın desteğini almadan Kara Kitap kendi yolunu çizdi ve benim Türkiye'deki okur sayımı kendiliğinden üçe katladı." Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s.423.
[214] Yayına Hazırlayan: Nüket Esen, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İstanbul, Can Yayınları, 1992.
[215] Bu eleştiri ve analizlerden bir kısmı için Bkz.: Erdağ Göknar, *Orhan Pamuk Secularism and a Blasphemy-Politics of the Turkish Novel*, Routledge, New York, 2013; Ian Almond, "Islam, Melancholy and Sad, Concrete Minarets: The Futility of Narratives in Orhan Pamuk's 'The Black Book'", *The John Hopkins University Press*, Winter 2003, V.34 No:1, s. 75-90.; Sibel Irzık, "İstanbul (The Black Book, Orhan Pamuk, 1990)", ed. Franco Moretti, *The Novel Volume 2 Forms and Themes*, New Jersey, Princeton University Press, 2006.; Süha Oğuzertem, "İktidarı Öven Galip: Modernist Roman(s)ımızın Çerçevesi ve Öidipal Anlatının Sınırları", *Defter Dergisi*, S.16, 1991, s. 126-151.
[216] Darmin Hadzibegovic, *Kara Kitap'ın Sırları-Orhan Pamuk'un Yazı ve Resimleriyle*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013.
[217] Darmin Hadzibegovic, *Kara Kitap'ın Sırları*, s. 22.

romanın karmaşık yapısına ve mesajlarına ilişkin okura bir yol haritası sundu. Edebiyat araştırmacılarının *Kara Kitap*'a gösterdiği ilgi, anlatının, alışıldık roman kaidelerini bozan ve yeni bir roman formu önerisi sunan yapısı, romanın içerdiği diğer edebî türlerle ilgili yaratmaya çalıştığı spekülasyon ve cümle düzeyinde yapılan değişiklikler/oyunlarla Türkçe'de ifade etme şekillerine ilişkin denemelerle doğrudan ilişkilidir. Bu başlıklar, *Kara Kitap*'tan önce yayınlanan *Beyaz Kale*[218] ve *Kara Kitap*'tan iki yıl sonra yayımlanan *Yeni Hayat*[219] ile de sık sık birlikte değerlendirilmiş ve Pamuk'un roman türünü nasıl algıladığı ve bu türe dair deneysel[220] uygulamaları hangi unsurlar üzerinden kurduğu tartışılmaya çalışılmıştır. Literatürde pek çok kez arayış[221] , kimlik[222], taklit-asıl[223] gibi temalar üzerinden tartışılan roman, hem Doğu hem de Batı kültürünün yazınsal kaynaklarına duyduğu ilgi sebebiyle de takdir edilmiştir. Bu bölüm, *Kara Kitap*'ın gündelik hayatı nasıl kurduğunu ve bu kurulumun hangi romansal araçlarla gerçekleştirildiğini, söz konusu kurulumun romanın genel atmosferinde nasıl karşılık bulduğunu incelemeye çalışacaktır. Romanın genel bağlamında gündelik hayatın temsillerine hangi alanlar ve nesnelerle odaklanıldığı, bu alan ve nesnelerin hem kendi içlerinde hem de romanın diğer araçlarıyla kurduğu ilişki de izlenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda gündelik hayatın etki gücünün yoğun olarak hissedildiği ve işlendiği aile ve ev içi yaşantı, romanın genel karmaşık yapısına koşut bir düzlemde inşa edilen şehir, son olarak da köşe yazarlığı çerçevesinde gazete ve medya bölümün odaklarını oluşturacaktır. Aile ve ev içi yaşantıya odaklanırken ailenin gündelik yaşamın sıradanlığında üstlendiği rol ve bu rolün karakterlerin gündelik deneyimlerini nasıl şekillendirdiği açıklanmaya çalışılacaktır. Roman boyunca modern gündelik yaşamın görüntüleri, tarihsel kimliği ve medeniyet birikimleri ile bir arada kurgulanarak katmanlı bir yapıya erişen şehrin, modern gündelik üzerinden sunduğu deneyimler ve bu deneyimlerin kentliler üzerindeki etkisi, romanın işaretleri ile bir arada okunmaya çalışılacaktır. Modern gündeliğin kitle iletişim araçlarından olan gazete, Türkiye'deki gelişimi, gündelik hayatı domine etme gücü ve hikâye anlatma kudreti ile ele alınarak gündelik hayatın nesnesinin sıradan yaşantıdaki tezahürüne değinilecektir. Bu odak noktalar etrafında hem Pamuk'un, "Bir başka

[218] Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, İstanbul, Can Yayınları, İlk Basım 1985.
[219] Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İstanbul, İletişim Yayınları, İlk Basım 1994.
[220] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
[221] Jale Parla, *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s.127-130.
[222] Orhan Koçak, "Aynadaki Kitap-Kitaptaki Ayna", *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, s.159-201.
[223] Süheyla Bayrav, "Kara Kitap ve Kendi Olmak", *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, s.90-96.

endişem, bütün Türkiye'yi, Türk olma sorunlarını irdelemek, modern -milli- günlük hayat destanını yazmaktı."[224] cümlesiyle ifade ettiği endişesinin izleri sürülecek hem de alışılmışın dışında bir anlayışla kaleme alınmış olan romanda alışılmışın, gündeliğin dışına çıkmanın imkânları ele alınmaya çalışılacaktır.

Kara Kitap, en temelde başkişisi Galip'in, kaybolan karısı -aynı zamanda amcasının da kızı- Rüya ve amcasının oğlu Milliyet Gazetesi köşe yazarı Celâl'i arayışını konu edinir. Cağaloğlu'nda amcası Melih Bey'den kalan büroda avukatlık yapan Galip, sabah yatağında uyurken bıraktığı karısını akşam kurulan büyük aile sofrasında göremez ve eve döndüğünde Rüya'nın, on dokuz kelimelik bir mektup bırakarak ortadan kaybolduğunu öğrenir. Evin içindeki eşyalardan, ortak geçmişlerinden, bırakılan mektuptan Rüya'nın nerede olabileceğini tahmin etmeye çalışan Galip, Celâl'den yardım istemeyi düşünür. Ancak Rüya'nın üvey ağabeyi olan Celâl'e de bir türlü ulaşamayınca Rüya ve Celâl'in birlikte kaçtıklarını, tıpkı eski günlerdeki gibi kendisine bir oyun oynadıklarını düşünen Galip, onları bulabilmek için bu oyunun şifrelerini çözmeye girişir. İstanbul'un sokaklarında, dükkânlarında, insanların yüzlerinde ve hikâyelerinde Rüya ve Celâl'e ilişkin bir ipucu bulmaya çalışan Galip'in bu süreçteki bir diğer yardımcısı Celâl'in köşe yazılarıdır. Şehrin işaretlerini ve gizemlerini çözmeye çalışırken Celâl'in köşe yazılarının da aynı işaretler ve şifrelerle dolu olduğuna inanan Galip'in roman boyunca devam eden arayışı; bütün hikâyeler, işaretler ve kültür parçalarıyla bir "kendilik" ve "kimlik" sorununa dönüşerek arayışın yönünü ve hedefini de değiştirir. Galip'in bir labirent şehir olarak tasarlanan İstanbul'da rastladıkları, karşısına çıkan insanlardan dinlediği hikâyeler, Celâl'in yazılarından bulduğu şifrelerle birlikte Rüya ve Celâl'i bulabilmesinin tek yolunun Celâl'in kimliğini edinmekten geçtiğine inanır. Şehrin işaretleri ve geçmişinin yardımıyla Celâl ve Rüya'nın izini bulduğunu düşünerek Şehrikalp Apartmanı'na gider ve kendisinin çocukluğunun, Celâl'in ise ilk gençliğinin geçtiği apartmandaki Celal'in çatı katı dairesine yerleşir. Galip'in çatı katına yerleşmesi iki kısımdan oluşan romanın birinci kısmı ile ikinci kısmı arasındaki ayrımın temel sebebi olarak işaretlenebilir. Romanın ikinci kısmında Celâl'in "gizli" dairesini keşfeden Galip, bu dairede bulduğu bütün köşe yazılarını okuyarak Celâl'in hafızasını edinmeye çalışırken bir yandan da F.M. Üçüncü isimli biriyle telefonda

[224] Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s. 418.

Celâl'i taklit ederek konuşur. Celâl'in sadık bir okuru olarak kendini tanıtan F.M. Üçüncü, ısrarla Celâl'le görüşmek ister. Bu telefon görüşmeleri sırasında Celâl'i taklit eden Galip, en sonunda F.M. Üçüncü ile görüşmeyi kabul eder ve Alâaddin'in dükkânının önünde buluşmak üzere onunla sözleşir. Bu esnada da Celâl'le Türkiye'nin genel durumu hakkında bir röportaj yapmak isteyen BBC ekibiyle Pera Palas'ta buluşur[225] ve yine Celâl gibi davranarak onlara bir röportaj verir. Bu röportajda bir önceki bölüm olan "*Şehzadenin Hikâyesi*"ni anlatırken romanın ana izleği olan "kendi olmak" meselesi de tekrarlanır. Röportajdan Şehrikalp Apartmanı'na döndüğü esnada Galip, Celâl'in Alâaddin'in dükkânının önünde kaldırımda yatan cesedi ile karşılaşır. Kimliği belirsiz biri tarafından silahlı saldırıya uğrayan Celâl'in ölümünden sonraki gün, aynı akşam Rüya'nın da Celâl ile birlikte olduğu, suikastçının Rüya'yı da vurduğu ancak ağır yaralı Rüya'nın, Alâaddin'in dükkânına saklandığı öğrenilir. Fakat Rüya'nın dükkândaki oyuncak bebekler arasında kurtarılmayı beklerken kimse tarafından fark edilmediği için kan kaybından öldüğü anlaşılır. Suikasta dair soruşturma uzun müddet devam etse de romanın genel anlatısıyla uyumlu bir şekilde bu soruşturmada da karmaşa, değişen kimlikler ve hikâyeler iç içe geçer ve gerçek katile ulaşılamaz. Böylece roman karakterleri Galip'in polisiye roman okumaktan çok hoşlanan karısı Rüya'ya söylediği, "yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye roman(ın)"[226] yazımı da gerçekleşmiş olur. Çözülemeyen bir cinayetin düğümünü ortada bırakan roman, cinayetten önce Milliyet Gazetesi'ne Celâl gibi yazılar yazmaya başlayan Galip'in, Celâl'in ölümünden sonra da yıllarca bu işi sürdürdüğünü tekrarlayarak sonlanır. Böylece çerçeve hikâye görevi gören dedektiflik/polisiye anlatısının romandaki işlevi tekrar geri plana atılır ve Galip'in kimlik arayışı anlatısal bağlamda yüceltilir.

[225] BBC ekibinin kitaptaki yerini özel hayatındaki bir deneyim yüzünden romana dahil olduğunu belirten Pamuk, bunun gibi birçok ayrıntıyı kendi gündelik hayatından alarak romana eklediğini de belirtir: "Bunun gibi hayattan ve hatıralarımdan birazcık değişerek Kara Kitap'a giren o kadar çok şey var ki, bunların hepsini saymaya kalkmak çılgınlık olur. Gene de o yılların Nişantaşı'nın benim Nişataşı'm olduğu, dükkânların adlarına, caddenin, sokakların havasına birebir dikkat ettiğim bilinsin isterim." Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s.420.
[226] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 52.

3.1. Bir Arada Olmanın İmkânsızlığı: Aile

Pamuk'un, yazarlık tecrübesinin ilk eseri olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan itibaren aile anlatılarını romansal araçlarının başında gelen bir unsur olarak gördüğünü söylemek mümkündür. *Cevdet Bey ve Oğulları* ve *Masumiyet Müzesi*'nde üst-orta sınıfa mensup, Nişantaşı'nda yaşayan ailelerin gündelik yaşamlarını, modernleşme deneyimleriyle aktarırken, *Masumiyet Müzesi*'nde hikâyenin esas kızı Füsun'un ailesi ile Türkiye'deki orta sınıf ailelerin ev içlerine ve yaşamlarına dair detaylarla aile anlatısını çeşitlendirir. *Sessiz Ev* romanında, ailevi kökleri Osmanlı aristokrasisine uzanan Faruk Darvınoğlu'nun, dedesi Selahaddin Darvınoğlu'nun ve babasının, rasyonel akıl ve modernleşme ile ilişkisinin ailenin çözülüşünde nasıl rol oynadığı ve ailenin en yaşlı kişisi olan babaannenin torunlarıyla kurduğu ilişkinin, bu ilerlemeci modernist düşünce ile nasıl bozguna uğradığı, aile içindeki iletişimsizlik ve kopukluk bağlamında tekrar tekrar anlatısallaştırılır. *Kafamda Bir Tuhaflık* romanı ise, alt sınıftan bozacı Mevlut ve ailesinin hikâyesi, İstanbul'un kentsel görünümlerini ve kırdan kente göç etmiş bireylerin modern kent deneyimlerini, gündelik hayatın çeşitli alanlarından ele almaya çalışırken, ailenin dönüşümü ve şehir hayatının bu dönüşümdeki payı da anlatının temel izleğini oluşturur. *Kara Kitap* bu bağlamda *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Masumiyet Müzesi* gibi üst-orta sınıf burjuva ailelerin gündelik yaşantısının, ev içlerinin ve aile içi ilişkilerin romansal düzlemde görünür hale geldiği bir metin olarak kabul edilebilir. Ancak bu iki romandan biraz farklı olarak *Kara Kitap*'ta kurgulanan aile, Işıkçı ve Basmacı ailelerinin aksine ekonomik açıdan çöküntü yaşamıştır. Romanın ilk bölümünde, anlatı zamanından öncesine uzanan aile tarihiyle birlikte bu finansal çöküntünün, aile içi ilişkilerin şekillenmesinde önemli bir rol oynadığı vurgulanmıştır. Ancak birbirlerinden farklı ekonomik gelirlere, sosyal statülere, yaşamsal alanlara sahip bu aileler[227], aile içi ilişkiler ve ev içi yaşantı bağlamında en genel çerçevede benzer yazınsal kodlarla örülür ve birbirine çok benzeyen ilişki pratiklerini tekrar ederler. Bu açıdan bakıldığında Pamuk'un anlatı

[227] Özellikle *Kafamda Bir Tuhaflık*; *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Masumiyet Müzesi* ve *Kara Kitap*'ta anlatısallaştırılan ailelerle taban tabana zıt bir ailenin yaşantı ve hikâyesine odaklanır.

dünyasında "aile"nin gündeliğin kurulumunda yadsınamayacak bir rol oynadığı görülür. Barındırdıkları pek çok farklılığa rağmen Türkiye'de ailenin algılanışı ve deneyimlenişinin tıpkı gündelik hayatın kendisi gibi bir tekrardan, içinden çıkılamayacak bir döngüden, sorgulanmadan kabul edilmiş bir "gerçeklikten" oluştuğu çıkarımına varılabilir. *Kara Kitap*'ta özellikle ilk iki bölümde yoğun bir aile ve ev içi anlatısına odaklanan roman, bu ailenin de tıpkı yukarıda adı anılan diğer romanlarda olduğu gibi mevcut durumunu anlatırken geçmişini de anıştırır ve yazınsallaştırır. Ailenin geçmişinin anlatı içindeki bu aktarımı, aile içi ilişkilerin nedenselliklerini kurar ve romanın aile kurumuna genel bakışını aktarmakta önemli bir rol oynar. *Kara Kitap*'ta bu geriye dönüşlerle hatırlatma ve hikâye kurma sadece aile anlatısı için değil, romanın tamamında gündeliğin oluşturulması için işlevsel bir teknik olarak kullanılır. Özellikle Galip'in Rüya ve Celâl'i ararken hafızasında yaptığı gezintiler onun şehir deneyimlerinde ve kimlik arayışında etkili bir rol oynar.

Anlatıda özellikle "*Galip Rüya'yı İlk Gördüğünde*" ve "*Rüya'ya Selam"* söyle başlıklı bölümlerde ailenin yapısı, ilişkileri ve geçmişi hakkında yoğun bir anlatı sunulur. Bu bölümlerde başkişi Galip'in dedesi Mehmet Sabit Bey, babaannesi, babası, annesi, amcası Melih Bey, halası Hale, amca Melih'in ilk evliliği ve bu ilk evlilikten olan Celâl, Hale'nin oğlu duyma engelli Vasıf ve Melih amcanın ikinci evliliği Suzan Yenge ve bu evlilikten dünyaya gelen Rüya, gündelik yaşam ve ilişki pratiklerinin içinden anlatılırken; anlatının dili, yapısı, karmaşıklığı zaman zaman da absürtlüğü sebebiyle masalsı bir nitelik kazanırlar. Galip'in uykudan uyandığı bir sabah yanında uyumaya devam eden karısı Rüya'nın "hafıza bahçeleri"nde dolaşmayı düşlerken onu ilk gördüğü zamana kadar giden anlatısal yolculuğu, ailenin üyeleriyle birlikte bütün dönüşümlerini, kırılmalarını ve ilişkilerini de bir çırpıda anlatıya dahil eder. Galip'i Rüya'yı ilk kez gördüğü zamana götüren anıların tetikleyicisi hem "Rüya'nın hafıza bahçeleri"[228]ne duyduğu merak hem de Rüya'yı ilk gördüğü anda üzerinde bir kız eteği gibi dizlerine dek uzanan berberin örtüsünün mavisi ile karı-koca örtündükleri yorganın maviliğinin benzer huzursuzluk bir hissi yaratmasıdır. Bu açılış şekliyle metin, Tanpınar'ın Mahur Beste[229] adlı romanında uyku ile uyanıklık arasındaki Behçet Bey'in yatak odasındaki eşyalar üzerinde dolaşan gözlerinin bu eşyaların hatırlattıklarından yola çıkarak kendi kişisel tarihini ve karısı Atiye Hanım

[228] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 28, 55-56.
[229] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.

ile olan ilişkilerini bir çırpıda anlatışını çağrıştırır. Bu noktada da Galip, Parla'nın deyimiyle "nevrotik, iktidarsız, alıngan, sakar, güvensiz"[230] kişiliği, karısı Rüya ile kurduğu aksayan ve sorunlu ilişki ile Behçet Bey'i anımsatırken şehrin içindeki gezintileri, Rüya'ya duyduğu özlem ve aşk, şehrin manzaralarını algılama şekli ve Celâl ile kurulup bozulan usta-çırak ilişkisi ile birlikte düşünüldüğünde Huzur'un Mümtaz'ını çağrıştırır. Roman karakterleri arasındaki bu benzerlikler, Kara Kitap'ın Doğu'nun klâsik metinlerini olduğu kadar Cumhuriyet sonrası edebî ürünlerini de yazınsal kaynak olarak kullandığını ve bu kaynaklarla iletişime geçtiğini gösterir.

Galip'in Rüya'yı ilk gördüğü ana dair hatıraları vasıtasıyla anlatının bir parçası olan aile, tıpkı romanın tamamında olduğu gibi hikâyelerin, anıların, görüntülerin, seslerin iç içe geçtiği son derece karmaşık, parçalı ve çizgisel zaman akışından kopuk bir anlatımla sunulur. Dolayısıyla *Kara Kitap*'ta, *Cevdet Bey ve Oğulları* veya *Masumiyet Müzesi*'nde olduğu gibi, aile yaşantısına dair bütün küçük gündelik ayrıntıların romanın tamamına yayıldığı ve bu ayrıntıların bir geçmiş-gelecek çizelgesinde aile destanına dönüştüğü, aile yaşantısının metni sürekli besleyen ana damarlardan biri olarak kullanıldığını söylemek mümkün değildir. *Kara Kitap*'ta genellikle Galip'in anıları ve Celâl'in yazılarındaki detaylarla bir aile kurulur. Romanın genel yapısıyla uyum içinde, aile de bazı parçalar üzerinden bütün resmin görülebileceği bir kurulumla inşa edilir. Böylece ailenin geçmişindeki kırılmalarla birlikte mevcut gündelik yaşamındaki ayrıntılar bir arada kurularak ailenin ilişkileri, yaşantısı ve aile kurumunun roman evrenindeki yeri belirlenir.

Romanın ilk bölümü olan "*Galip Rüya'yı İlk Gördüğünde*" başlığında ailenin genel çerçevesi çizilirken aktarılan anılar, ailenin geçmişine dair anekdotların dökümü niteliğindedir. Dede ile babaannenin ilişkileri, Şehrikalp Apartmanı'nın yapım süreci, ailenin yaşadığı ekonomik çöküş ve buna bağlı olarak Şehrikalp Apartmanı'ndan taşınma süreci, Melih amcanın yurtdışı seyahatleri ve bu seyahatlerden dönerken yanında getirdiği ikinci eşi ve çocuğunun aile halkında yarattığı travma, Galip'in anne ve babasının kavgalarıyla geçen çocukluğu, evin içindeki eşyalar, sürekli tekrarlanan zaman ve mekân sıçramaları, ailenin tarihinden bağımsız uydurma tarihi haberlerin romana mütemadiyen eklenişi, rüyalar, dedikodular ve Melih amcanın mektuplarından aktarılan bilgilerle, karmakarışık ama bir o kadar da renkli bir aile anlatısı oluşturulur.

[230] Jale Parla, *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, s.110.

Aşağıdaki alıntı, bu zaman sıçramalarının ve hikâyelerin, gerçekler ve nedensellik noktasında yarattıkları soru işaretlerini aktarmak noktasında kuvvetli bir örnek olarak kabul edilebilir:

> İki yıl sonra, Vasıf ile Melih Amca, daha sonraları Galip'in, Babaannenin kutularının birinde gül suyu kokan fotoğrafını gördüğü ve Celâl'in sekiz yıl sonra Vasıf'ın gazete kesikleri içinde Karadeniz'de bir serseri mayına çarparak battığını okuduğu bir Romen vapuruyla (Tristana) Marsilya'ya gittiklerinde apartman bitmiş, ama içine girilmemişti.[231]

Bütün bu zaman ve mekân sıçramaları ve iç içe geçen hikâyelerle kurulan anlatı aynı zamanda gerçeklikle kurulan bağı da sorgulatan bir hüviyete kavuşur. Neden-sonuç hiyerarşisinin bozulması, genel hikâyeden bağımsız ayrıntıların romana sürekli eklenmesi ve bilinçli bir şekilde eksik bırakılan parçalarla oluşturulan bu atmosfer, yazarın diğer eserlerinde de sık sık kullanacağı aile anlatılarını farklı ifade şekilleriyle yeniden üretirken aile kavramının altını oymasına dair bir örnek olarak da kabul edilebilir. Melih Amcanın ikinci kez evlendiğini haber vermek için gönderdiği kartpostalda görünen otel hakkında verilen gerçekliği tartışmalı bilgi: "(…) sonraları silah tüccarlarının ve casusların aynı bar kadınlarına vurulduğu bir Amerikan filmine de mekân olan kolonyal otelin (…)" [232] ailenin hikâyesinin, aile dışındaki dünyayla bağlantısını ve kopukluğunu aynı anda gösterdiği gibi aile anlatısına da ironik bir ton katar. Bu aktarım şekliyle birlikte aile, hem gözden düşürülür hem de komikleştirilir. Böylece romanın başından itibaren hikâyelerin hiyerarşisi ortadan kaldırılmış olur. Eş zamanlılık ve bağlantısızlık metnin ana izleğine dönüşürken aile ilişkileri de bu farklı anlatımla yeni bir sunum şekli kazanır.

Kara Kitap'taki aile, Orhan Pamuk'un hem *İstanbul-Hatıralar ve Şehir* kitabında hem de röportajlarında dile getirdiğine benzer bir gündelik anlamla inşa edilir: "Bütün ailenin hep birlikte toplanıp şakalaşarak yemek yediği akşamları, şeker ve kurban bayramlarında yenen öğle yemeklerini ve yaşım ilerledikçe her seferinde 'artık gelecek yıl gelmeyeceğim' deyip gene geldiğim yılbaşı yemeklerini çok severdim."[233] Aile; bütün çatışmaları, kavgaları, dedikoduları, mal-mülk dertleri ve iletişimsizliğine rağmen içinde bir parçası olmanın her zaman istendiği, ondan

[231] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 16.
[232] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 17.
[233] Orhan Pamuk, *İstanbul, Hatıralar ve Şehir*, s.53.

tamamen kurtulmanın ya da kaçmanın mümkün olmadığı, ne kadar uzaklaşılırsa uzaklaşılsın mutlaka bir şekilde geri dönülen alan olarak belirlenir. Dolayısıyla Lefebvre'in gündeliğin içinden çıkmak ya da ondan kurtulmak mümkün değildir[234] ifadesi doğrudan Pamuk romanlarındaki aile hayatı için de kullanılabilir. Modern gündelik yaşamın kurucu ögelerinden olarak kabul edilen "aile yaşantısı"[235], *Kara Kitap*'ta da gündeliğin genel kuruluş motivasyonunu ima edecek biçimde kendine yer bulur. İlk bölümde ailenin geçmişi aktarılırken ısrarla üzerinde durulan bütün çöküşlere, kopmalara, değişimlere rağmen "ailenin" kendisi bir arada kalmaya, birlikte yaşamaya devam eder. Şehrikalp Apartmanı'nda hep birlikte üst üste dairelerde yaşayan birden fazla çekirdek aile, – Galip ve anne babası, dede ve babaanne, Celâl ve annesi daha sonra Melih amca ve Suzan Yenge ile Rüya, Hale hala ve Vasıf – nihayetinde bir çatı altında yaşayan, birlikte akşam yemekleri yiyen geleneksel geniş bir aileyi oluşturur. Bu geniş aile kaybettikleri gelirlerine, birbirlerine karşı duydukları düşmanlıklara, kavgalara ve bütün memnuniyetsizliklerine rağmen yine de birbirlerinden kopamazlar: "Sokağın genişliği, apartmanın adı (içinde çok fazla o ve u harfi bulunan bu adı telaffuz etmekten hiç hoşlanmazdı) ya da yeri değildi önemli olan; sanki, zaman dışı bir geçmişten beri apartman dairelerinde alt alta üst üste oturuyorlardı." [236]

Romanda tasvir edilen aile üyeleri birbirlerini dinlemeseler, geçmişin hesaplaşmalarıyla sürekli aynı çatışmaları yaşasalar da bu ailenin dışında kalmayı ya da ondan uzaklaşmayı göze alamazlar. Şehrikalp Apartmanı'ndaki "her zaman her şeyin tekrarlandığı Babaanne'yle Dede'nin katı"[237] bu birlikte yaşama arzusunun asıl sırrı olarak kabul edilebilir. Çünkü Melih Amca'nın sorumsuzluklarına, Galip'in anne ve babasının kavgalarına, Şehrikalp Apartmanı'nın birer birer satılan dairelerine, "hortlak ve cinlerden söz eder gibi" söz edilen Suzan Yenge ve Rüya'ya, arka sokak olmamasına rağmen sırf "birbirlerini suçlayabilecek gibi kaçırılmaması gereken bir fırsattan yararlanabilmek için"[238] "arka sokak" dedikleri yeni binaya rağmen birlikte yaşayan bu aile fertleri, birlikteliği ve aileyi "her şeyin her zaman tekrarlandığı"

[234] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s.19.
[235] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s. 88; Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*, s. 324.
[236] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.32-33.
[237] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.19.
[238] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.32.

güvenli bir yer olarak kabul ederler. Dedenin tıraşlarının, çocukların oyunlarının, miras kavgalarının, siyaset tartışmalarının, yemek saatlerinin şaşmaz bir düzenle belirlendiği bu alan, herkes için sıra dışından, beklenmedik olandan ve tehlikeden uzakta kalabilmenin anahtarıdır. Bu aile yaşantısının döngüsü, aile içinde yer alan herkesin dünya üzerindeki var olma şekli haline gelir. Belirli, sıradan, tahmin edilebilir olan ailenin alanı ile bütün aile fertleri kendileri için "gündeliğin sığınağını" oluştururlar. Öyle ki romanda yaratılan atmosfer bu roman kişilerinin, aile ortamı ya da ev içinden başka bir yerde hayatta kalamayacağı gibi bir izlenim yaratır. Zaten roman boyunca da Galip, Rüya ve Celâl dışında hiçbir aile üyesi sokakta görülmez ya da ev içinden başka bir uzamda resmedilmez. Bu durum da bütün olumsuzluklara rağmen birbirlerinden kopamayan aileyi daha ironik bir görüntüye kavuşturur.

Aile o kadar içinden çıkılamayan, içine bireylerin kendilerini bilinçli olarak hapsettikleri bir dünyaya dönüşür ki roman başkişisi Galip, hayatı boyunca sadece amcasının kızı Rüya'yı sever ve onunla evlenir, en yakın arkadaşı ve ustası, amcasının oğlu Celâl olur ve yine amcasının eski bürosunda avukatlık yapar. Bütün roman kişileri aile tarafından çevrelenmiştir ve bu karakterlerin bütün gündelik deneyim ve ilişkilerini de aile belirler. Romanda aile; sıradanın, tekrarın, ritüellerin güvenli alanı olarak kabul edildiği için bu alanın sınırları, karakterlerin de bütün hayatının sınırları olarak belirlenir. Yalnızca ailenin sınırlarından dışarı adım atabilen ya da aileden uzakta kalmayı göze alabilen karakter/karakterler, dünyanın sırrına veya hayatın anlamına ilişkin bir arayışın kapısını açabilirler. Bu noktada da Celâl, Rüya ve Galip'in aileden ayrılma/uzaklaşma serüvenleri, gündelikle kurdukları ilişkinin de sarsıcı bir şekilde değişmesine sebep olur. Bu uzaklaşmayı bilinçli bir şekilde göze alabilen ilk kişi Celâl'dir. Ancak Celâl'in uzaklaşma sebebi de babasının, annesi ve kendisini terk etmesi ve bununla birlikte ailenin geri kalanından da beklediği sahiplenmeyi görememiş olmasıdır. Celâl, aileye karşı duyduğu öfkenin sebebini onlar tarafından dışlanmış, istenmemiş, yalnız bırakılmış olmasına bağlamakla birlikte bu, hikâyenin Celâl tarafından anlatılan versiyonudur. Romanın özellikle aile anlatısını kurarken kullandığı parçalı anlatımlar, herkesin ele aldığı her konu için kendi açısından haklı olduğunu düşünmesi ve ilk bölümlerde bu durumun parodisinin yapılması, Celâl'in dışlanma hikâyesiyle birlikte de düşünülmeye uygundur. Aileden uzaklaşarak normun da dışına çıkmış olan Celâl'in, sıra dışılığını normalleştirmek için kullandığı hikâye, yazınsal bir aldatmaca olarak da kabul edilebilir. Roman boyunca gazeteci-yazar

kimliğiyle gösterilen ve sakladığı ev adresleri, telefon numaraları, hiç evlenmemiş olması gibi özellikleriyle birlikte düşünüldüğünde yalnız ve bağımsız bir karakter olarak tasvir edilen Celâl'in ailenin sınırları dışına çıkan, onun konforuna ve birlikte yaşamanın rahatlığına karşı koyabilen ilk kişi olmasına rağmen zaman zaman ailenin yarattığı tuzağa nasıl düştüğünü ve bundan nasıl pişmanlık duyduğunu bir köşe yazısında şu sözlerle anlatır:

> (…) çünkü kendim olamazsam onların olmamı istedikleri biri oluyorum ve onların olmamı istedikleri o insana hiç katlanamıyorum ve onların olmamı istedikleri o dayanılmaz kişi olacağıma hiçbir şey olmayayım ya da hiç olmayayım daha iyi, diye düşünüyordum, çünkü gençliğimde amcamların ve halamların evine gidince "Ne yazık ki gazetecilik yapıyor, ama çok çalışıyor ve böyle çalışırsa inşallah bir gün başarılı olacak," diye baktıkları kişi oluyordum ve o kişi olmaktan kurtulmak için yıllarca çalıştıktan sonra bu sefer, bir katında yeni karısıyla babamın da oturduğu o apartmana ben, koca adam, gidince, "çok çalıştı ve yıllar sonra biraz olsun başarılı oldu" diye gördükleri kişi oluyordum ve daha kötüsü, ben de kendimi başka türlü göremediğim için, bu hiç sevemediğim kişilik etimin üzerine çirkin bir deri gibi yapışıyor ve biraz sonra, onlarla birlikteyken ben kendimin değil bu kişinin sözlerini söylerken yakalıyordum kendimi (…) [239]

"Yılbaşı denilen o korkunç geceyi yalnız başına geçirecek cesareti olma(yan)"[240] Celâl de bu yalnızlıktan kurtulabilmek için herkesin sığınağı, gündeliğin ve kalabalığın güvenli alanı olan aile evine gider. Netice itibariyle ailenin "istenmeyen, dışlanan" çocuğu Celâl bile "adına aile denilen topluluğun"[241] bir parçası olarak kalmaya devam etmek zorunda hisseder.

Aileden uzaklaşmayı, ondan kopmayı başaran bir diğer karakter Rüya olmasına rağmen roman, bu ayrılmayı Celâl ve Galip'in ayrılması gibi içselleştirmez ve boyutlandırmaz. Rüya'nın ilk evliliği dolayısıyla Bakırköy'e taşınması ve işçi mahallesinde bir hayat kurmaya çabalaması romanın dikkatinden kaçan alanlar olarak değerlendirilebilir. Rüya'nın bu uzaklaşma ve yeni bir sosyoekonomik sınıfın içinde bulunmasına dair deneyimlerine hiç yer verilmez. Ancak yine ve tekrar Rüya bu evliliğinin sonunda, "bir akşam, Rüya, küçük çantasına birkaç eşya tıkıştırıp daha güvenli bulduğu eski evine, ailesinin yanına dön(er)".[242] Böylece Rüya'nın eve dönüşü

[239] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 165-166.
[240] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 167.
[241] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 27.
[242] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 119.

ve devam eden süreçte amcasının oğlu ile evlenmesi başarısız bir "kaçış" denemesi olarak görülebilir. Ev ve aile devasa bir mıknatıs gibi o aileye mensup herkesi, kendi içine çekerek normun sınırlarına yerleştirmeye çalışır. Rüya'nın evden ikinci uzaklaşma denemesi olan Celâl'le ortadan kaybolması ise bilindiği üzere ölümle sonuçlanır. Böylece evden, aileden kaçma ya da uzaklaşmanın ya aileye geri dönüşle ya Rüya ve Celâl'de olduğu gibi ölümle ya da Galip'te olduğu gibi kendi kimliğine/benliğine yabancılaşma ile sonuçlandığı görülür.

Romanın başlarında ailenin en uyumlu, en sakin ve en sevilen çocuğu[243] Galip için aile, Celâl ve Rüya ortadan kaybolana kadar kimliğin ve gündeliğin sınırlarını, deneyimlerini belirleyen yegâne alan olarak kabul edilir. Galip'in çocukluğuna dair bütün izlenimleri, ev ve aile yaşantısına dair hatıralardan ibarettir. Evin konumu da bütün dünyasının sınırlarını içeren "Beton apartmanın beton cumbasının bir penceresi dünyanın bir ucu olan Camiye, bir penceresi de öteki ucu olan kız lisesine bak(an); arada karakol, iri kestane ağacı, köşe ve Alâaddin'in vızır vızır işleyen dükkânı(ndan)" oluşur.[244] Bu dünyanın sınırları lise çağlarında Rüya'nın peşinden sürüklenirken Nişantaşı ve Beyoğlu'ndaki muhallebicilere ve sinemalara, daha sonra da amcasının avukatlık bürosunun yer aldığı Cağaloğlu'na kadar uzanır. Ancak bu genişleyen mekânsal sınırlar, Galip'in gündelik deneyimlerinde bir dönüşüme sebep olmadığı gibi hayatın bir anlamı olduğuna ve onun aranması gerektiğine dair bir motivasyona da dönüşmez. Düşünce, eleştiri ve sorgulamanın ötelendiği, yüzeyselliğin ve sürekli tekrarın alanı olan ailenin çeperinde kaldığı müddetçe Galip, hayatın sorgulandığı ve gündeliğin eleştirildiği alana geçemez. Rüya ile olan ilişkilerindeki aksaklık da bu açıdan değerlendirilebilir. Galip'in Rüya ile iletişim kurmakta güçlük çektiği, aralarında kuvvetli bir karı-koca bağının bulunmadığı, Rüya'yı anlamakta çoğu zaman zorlandığı ve onun kafasının içinde hep ne olduğunu merak ettiği, romanın özellikle ilk bölümünden itibaren tekrarlanır, Galip ile Rüya'nın tek konuşması olan telefon konuşması ile de bu iletişim kopukluğu somutlaşır:

> "Seni uyandırmaya kıyamadım," dedi Galip, "Rüyanda ne görüyordun?" "Gece geç saat koridorda bir karafatma gördüm," dedi Rüya. Karadeniz'de görülen serseri bir mayının yerini gemicilere duyuran radyodaki sesin alışkanlığıyla, ama telaşla da ekledi: "Mutfak kapısıyla koridordaki kalorifer arasında... Saat ikide...

[243] Melih Amca Celâl yerine Galip gibi bir oğlu olmasını ne kadar çok istediğini romanın 41. sayfasında aktarır.
[244] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 13.

> İri bir şey...” Bir sessizlik oldu. “Bir taksiye atlayıp hemen geleyim mi?” dedi Galip. “Perdeler çekiliyken ev korkunç oluyor,” dedi Rüya. “Akşam sinemaya gidelim mi?” dedi Galip, “Konak'a. Dönüşte de Celâl'e uğrarız.” Rüya esnedi. “Uykum var.” “Uyu,” dedi Galip. İkisi de sustular. Galip, telefonu kapamadan önce, Rüya’nın belli belirsiz bir daha esnediğini duydu.[245]

Galip ve Rüya’nın başka hayatlar yaşar gibi devam eden evliliklerinin normal olmadığı Galip tarafından da bilinmektedir. Galip, Rüya’nın kendisini sevdiğinden şüphe duyar. Onun suskunluklarını anlamlandıramaz ancak Galip yine de “Dede ve Babaanne”nin ilişkileri üzerinden Rüya ve kendisinin evliliğine dair analojiler kurarak kendi evliliğini, büyük ailenin yarattığı ilişki deneyimleriyle yorumlamaya çalışır. Babaanne’nin her zaman yataktan Dede’den önce kalktığını çocukluk yıllarındaki bir konuşmadan öğrenen Galip, Rüya’nın böyle bir özene hiç sahip olmayışından hoşlanmasa bile bu rahatsızlığını dile getirmez. Galip, Rüya’yı her an kaçıp gidecek, hep başka alemlerde dolaşan, kendisine ve evliliklerine yabancı, özensiz biri olarak görse de bunları değiştirebilecek iktidar alanına sahip değildir. Galip’in Rüya ve Celâl ortadan kaybolana kadar hayatı algılama sınırları, ailesinin yaşayışı ve deneyimlerinin dışına çıkamaz. Ailenin sınırları içinde hapsolmuş Galip’in bu sınırlardan dışarı adım atabilmesini sağlayacak tek şey de bu tam, eksiksiz ailenin bozulmasıyla gerçekleşir. Galip’in sıradanın, gündeliğin, yüzeyselin ve tüm bunların kurucu alanı olan ailenin dışına çıkabilmesi aile üyelerinden iki kişinin -karısı ve amcasının kızı olan Rüya ve amcasının oğlu Celâl’in- ortadan kaybolmasıyla, yani eksiksiz, tam ve güvenli olanın bozulmasıyla başlar. Bu açıdan bakıldığında da romanın yine ailevi alanın, hayatın anlamını gizlediği/örttüğü, yüzeyseli ve sıradanı yücelttiği buna karşılık ancak ailenin tekrar eden gündeliğinden sıyrılmanın roman kahramanlarına “kendi olmak”, “hayatın anlamını aramak” fırsatlarını sunduğu iddiası tekrar edilir. Bu ailevi alanın dışına çıkan Galip’in ilk amacı, hayatın anlamını aramak ya da kendi olabilmek değildir. Galip öncelikle Rüya ve Celâl’i hemen bularak eski eksiksiz tam ve sıradan hayatına dönmeyi hedefler. Ancak sıradanın dışına çıkınca sokakta, kentte ve kendi içinde başka bir dünyanın eşiğinden, geri alınamayacak ilk adımı atmış olur.

Pamuk romanlarında İstanbul’un değişen kentsel manzarası kadar vazgeçilmez bir diğer unsur olan ailenin ev içi görünümleri *Kara Kitap*’ta da gündemdedir. Roman boyunca başkişi Galip; Şehrikalp Apartmanı, “arka sokaktaki” eve, Rüya ile

[245] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 29.

yaşadıkları eve, Rüya'nın eski kocasının Bakırköy'deki evine, Belkıs'ın evine, Celâl'in çatı katındaki dairesine ve Şehrikalp Apartmanı'nın kapıcı dairesine girer ve bu evlerin içlerindeki eşyalar, Galip'in ve yazar-anlatıcının birbirlerine karışan sesleriyle detaylandırılır. Bu ev içi anlatılarına Celâl'in "*Apartman Karanlığı*" yazısı da farklı bir bakış açısı sunacak şekilde eklemlenir. Roman boyunca görülen bütün evlere dair genel dikkat, aile üyelerinden sonra eşyalara yönelir. Evin içindeki eşyalar, anlatıcı/anlatıcılar tarafından büyük bir dikkatle gözlenir. Bu ev içi anlatılarında en geniş yer kaplayan Galip'in geniş ailesinin evi, -hem Şehrikalp Apartmanı hem de daha sonra taşınılan kira evdeki apartman dairesi- Rüya ile yaşadıkları ev ve Celâl'in çatı katı dairesidir. Bu alanlarda Galip'in özellikle dikkatini çeken ve tekrar eden ilgi eşyalara dairdir. Gündeliğin nesneleri ve ev eşyaları karakterlerin yaşama biçimleri hakkında ipuçları taşırken, değişmezlik, aynılık, süreklilik gibi aile evinin güven ortamını destekleyen görevler yüklenirler. Örneğin Babaanne ve Dede'nin yıllarca yan yana oturdukları koltuk, koltuğun yanı başındaki radyo ve köpek biblosu Şehrikalp Apartmanı'ndan taşındıktan sonra yeni evde de aynı şekilde konumlanır:

> Ölümünden üç yıl önce, Şehrikalp Apartmanı'ndan arka sokaktaki dairesine taşındığı gün, Mehmet Sabit Bey (Dede) yeni dairesinde sokağa bakan pencereye göre yeni bir açı, radyoyu taşıyan ağır sehpaya göre ise eski (öbür evdeki gibi) açıyla yerleştirilmiş tek bacağı kısa koltuğuna oturduktan sonra (…) Sonra, üzerine elişi örgüsüyle uyuyan biblo köpeğin çoktan yerleştirildiği radyoyu açmıştı.[246]

Aynı koltuğa Dede'nin ve Babaanne'nin ölümünün üzerinden yıllar geçtikten sonra Melih Amca ve Suzan Yenge'nin aynı şekilde oturmaya devam ettikleri, hatta romanda sık sık belirtildiği üzere televizyonların evlerin içinde kuvvetli bir etkiye sahip oldukları ve bu sebeple de radyonun gözden düştüğü dönemde bile Dede ve Babaanne'den kalan radyonun iki koltuğun arasındaki yerini koruduğu görünür. Bu yolla eşyalar; ailenin kesintisiz, sarsılmaz gündeliğinin ve sıradanlığının yapı taşları olarak görevlendirilir. Eşyaların değişmezliği, doğrudan ailenin değişmezliğinin ve tekrardan ibaret yaşantısının göstergesi olarak kullanılır. Eşyalar, *Masumiyet Müzesi*'nde de olduğu gibi zamanın, yaşanmışlığın ve anıların saklayıcısı, taşıyıcısı olarak *Kara Kitap*'ta da kullanılır. Hatta Celâl'in dairesi ile eşyalar, kimlik tamamlayıcı ve kimlik aktarıcı ögelere de dönüşür. Ancak Galip'in Hale Hala'nın

[246] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 32.

yemek davetine giderken ezberden bir oyunu izler gibi kimin nasıl davranacağını, neler söyleyeceğini ve nasıl cevaplar alacağını bildiği bir sahne olan aile evinde eşyalar, sürekli tekrar eden bir oyunun değişmeyen dekoru olarak gösterilir.

Eşyaların; sürekliliğin, tekrarın ve böylece bir kimliğin işareti ve anlam üreticisi olarak roman boyunca kullanıldığının bir diğer örneği Rüya'nın eski kocasının Bakırköy'deki evinde anlattıkları üzerinden aktarılır. "Tam bir 'küçük burjuvanın' ya da 'orta sınıftan birinin' ya da 'geleneksel vatandaşımızın'"[247] evini yaratabilmek için eşyaları nasıl kullandığını, bu hayatı yaratabilmek için nasıl çabaladığını anlatan eski koca, bu evi ve bu hayatı kendi babasının kuracağı hayata benzetir:

> Üzerine çiçekli basmadan kılıflar geçirilmiş eski koltukları, sentetik kumaştan perdeleri, kenarları kelebekli emaye tabakları, içinde bayram misafirlerine çıkarılan şekerlikli, hiçbir zaman kullanılmayan likör takımlarının saklandığı çirkin bir 'büfe'leri ve rengi solmuş, pestil gibi bir halıları vardı. Karısının Rüya gibi okumuş, öyle aman aman bir kadın olmadığını da biliyordu: Annesi gibiydi, sadeydi, basitti, kendi halindeydi, (…) amcasının kızıydı. (…) Sağ olsaydı, hiç değişmeseydi, kendi babasının kuracağı hayattı bu. (…) Galip Bey'in odada rastlantısal olarak gördüğü her şey de bu amaca göre düzenlenmişti. Duvar saati, bu tür bir eve böyle tıkırdayan bir duvar saati gerektiği için özellikle seçilmişti. Böyle evlerde, bu saatlerde hep açık durduğu için, televizyon bir sokak lambası gibi sürekli açık bırakılmış, üzerindeki el işi örgü, bu tür ailelerin televizyonlarının üzerinde bu tür örtüler durduğu için serilmişti. Masanın üzerindeki dağınıklık, kuponları kesildikten sonra atılı atılıverilmiş eski gazeteler, hediyelik çikolata kutusundan bozma dikiş kutusunun kenarındaki reçel damlası, (…) kulağı andıran kulpunu çocukların kırdığı bir fincan, korkutucu sobanın yanında kurutulan çamaşırlar, her şey, inceden düşünülmüş bir tasarının sonucuydu.

Yukarıdaki alıntıda eşyalarla kurulan hikâye, eşyaların yarattığı atmosfer ve onlara bağlı oluşturulan anonimleşen kimlik özlemi -eski kocanın isminin olmayışı da onu anonimleştirmeye yönelik bir çabadır ve romanda isimsiz birçok başka karakter de bulunur-[248] tekrar aile yaşantısı ve ailelerin ev içi görünümleri üzerinden örneklenir. Tam olarak isimsiz kocanın işaret ettiği gibi aynı likör takımlarından, aynı vitrinden ve aynı el işi örtülerden Dede ve Babaanne'nin evinde de bulunmaktadır. Bu süreklilik ve benzerlik eşyaların yardımıyla aile hayatı üzerinden kurulurken söz konusu kurulum, doğrudan sıradan insanın inşasını sağlar. Aynı evlerde, aynı eşyalarla, aynı

[247] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 119.
[248] Benzeri bir tespite Süha Oğuzertem de "İktidarı Öven Galip" isimli yazısında yer verir. s. 137.

sohbetler ve dertlerle yaşarken paylaştıkları ortaklık duygusu, bu insan kalabalığını bir millet oldukları hissine kavuşturur. Dolayısıyla romanda, eşyaların dolaşımı ve paylaşımı kimliklerin dolaşımı ve paylaşımıyla eş anlamlı olarak kullanılır. Bu eş anlamlılıklar sıradanlığın tasvirini ve tanımını yapar. Ancak isimsiz kocanın eşyalarla kurduğu bu düzenle bir iddiası da vardır. Eski koca, Türk milletini değiştirmek, yaşama şeklini bozmak için tüketim nesneleri ve ev içindeki yaşam üzerinden büyük bir kumpas planlayan "gizli güçler" olduğuna inanır. Bu kumpası bozmak istediği için bu eşyaları kullanan ve "sağ olsaydı babasının kuracağı hayatın tıpkısını kuran" isimsiz karakterin, "sentetik perdeler, likör takımları, aynalı büfe ve televizyon" ile hangi geleneği sürdürdüğü de belirsizdir. Sayılan eşyalar, geleneksel Türk evi imgesi için oldukça modern, tüketim dünyasının belirleyici kalıplarını benimsemiş eşyalar olmakla birlikte bu yaşayışın geleneksel yaşantının devamı olduğunu iddia eden karakterin, geleneği tanımlama ya da algılama şekli belirlenemez. Bu yolla da kimlik krizi bir kez daha şekil değiştirmiş olur. Aile hayatı; değişime kapalı, sabit, durağan ve bu haliyle de gündelik hayatın oluşumu ve değişiminde temel belirleyici olan modernleşmeye karşıt bir tutum çizmek ister. Alıntıda bahsi geçen duvar saati, tıpkı karakterin iddia ettiği gibi Galip'in Babaannesi ve Dedesi'nin evinde de bulunur. Hatta sözü edilen saatin bir benzeri Galip ve Rüya'nın evinde, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Cevdet Beylerin Nişantaşı'ndaki kâgir evinde ve *Masumiyet Müzesi*'nde Keskinler'in Çukurcuma'daki evinde de yer alır. Böylece bu nesne sadece *Kara Kitap'ın* içinde değil Pamuk'un diğer romanlarında da aile hayatındaki süreklilik, değişmezlik hissiyle/arzusuyla birlikte zamanın durdurulamayacağına ilişkin bir hatırlatıcı olarak kullanılır.

Duvar saatleri dışında özellikle televizyonlar da Pamuk romanlarında aile evlerinin gündelik hayatının ayrılmaz bir nesnesi olarak tekrar eder. *Masumiyet Müzesi*'nde Keskinler'in evine gittiği sekiz yıl boyunca Kemal, her akşam onlarla televizyon izler, *Kafamda Bir Tuhaflık*'taki bütün ailelerin akşam eğlencesi televizyondur. *Sessiz Ev'de* ve *Kara Kitap*'ta da "evlerin camlarından süzülen televizyonların mavi ışıkları" yazar-anlatıcıya birliktelik duygusunu çağrıştırır. Sayılan bütün romanlarda televizyon, bir zaman belirteci, aile hayatının sarsılmaz ritüeli olarak gösterilir. Televizyonun izlenme saati ile ailelerin bir araya gelme saatleri arasında paralellik kurulur bu yolla da gündelik bir araç bir yaşam şekline, gündelik hayatın bölümlenmesine dair bir belirleyene dönüşür. *Kara Kitap*'ta girdiği aile

evlerinin hepsinde Galip, mutlaka açık bir televizyon görür. Televizyonlar adeta aile olduğunu kabul ettirebilmenin ön koşuluna dönüşürler. Diğer romanlarda televizyonlar, gündelik yaşamın bölümlenmesi ve ailelerin akşam eğlencelerinin değişmez ritüeli olarak görülürken *Kara Kitap*'ta bu anlamlara ek olarak televizyon izlemek bir nevi bayağılaşmak, sıradanlaşmak, aptallaşmak anlamını da çağrıştıracak şekilde kullanılır: "(…) gece yarısı kapıyı çalacak tanrı misafirine burada sıcak bir aş, sıcak bir ocak ve **televizyona alık alık** bakan sıcak insanlar bulacağını müjdeliyordu."[249] Böylece *Kara Kitap*'ta diğer romanların aksine genel kimlik arayışı temasına da uygun olarak gündelik bir araç olan televizyonun, kitleler üzerindeki olumsuz etkisi öne çıkarılır. Televizyon, sıradan insanın boş zamanına dair tek eğlence olarak görülürken aile hayatına içkin bir biçimde anlatısallaştırılması, aile hayatının avam ve anlam arayışından uzak olduğu iddiasını da destekler. Böylece bir kitle iletişim aracı gündelik hayatta üstlendiği rol ve bu rolün gündelik yaşamdaki diğer bileşenleri etkileme, değiştirme ve tanımlama gücü üzerinden tekrar gündeme gelir.

Ev içi ve aile anlatısına dair romandaki en aykırı ve ilginç yaklaşım beklenileceği üzere Celâl tarafından geliştirilir. "*Apartman Karanlığı*" yazısında tıpkı "*Boğazın Suları Çekildiğinde*" yazısında olduğu gibi bir tersine çevirme ile bilindik ve alışıldık değerleri alt-üst eder. Yukarıda da belirtildiği üzere aile hayatını kişinin "kendisi olabilmesine" ket vuran, bunu engelleyen bir yapı olarak gören Celâl, bu bakış açısıyla paralel bir şekilde "*Apartman Karanlığı*" yazısında evin içini değil, ne sokak ne ev ne de bir sınır olan tanımsız bir alanı mekânsal bir özelliğe kavuşturur. Bu yazıda, Şehrikalp Apartmanı'nın hemen yanı başındaki boş arsada bulunan kuyunun, bir sabah üzerinin betonla kapatılması ve yeni bir apartmanın bu araziye dikilmesiyle arada oluşan alanı, kuyunun tersine çevrilmiş hali olarak tanımlar. Aşağıya doğru değil yukarıya doğru uzanan kuyu, fallik bir anlamı da çağrıştırır. Bu alan, evlerin içindeki mutlu, düzenli, sıcak aile atmosferine tutulan ve bu atmosferin tam tersini; bu ailelerdeki acıları, yalnızlıkları, korkuları gösteren bir ayna işlevi görür. Apartman boşluğunda birbirine bakan camlarda Celâl'in, hizmetçi kızın, Vasıf'ın, Babaanne'nin, güzel üvey annenin görüntüleriyle de bu ayna-yansıtma işlevi kuvvetlendirilir. Ayrıca apartmanın karanlığının fareler, güvercin pislikleri, zift, sigara izmaritleri, çöp niteliğindeki eşyalarla oluşturulan maddi envanteri de bu alanı ailelerin hafıza

[249] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 115.

çöplükleri olarak tasvir eder. Celâl'in yazınsal düzlemde yarattığı bu mekân, Şehrikalp Apartmanı temsilinde aile kurumunun kendisine nasıl baktığını ve onunla nasıl iletişim kurduğunu gösterir. Apartman boşluğu; sıcak, mutlu yuvalardaki unutulan, yok sayılan acıları göstermeye çalışırken madalyonu ters çevirir.

Bütün bu dikkatlerle birlikte düşünüldüğünde de *Kara Kitap*'ta aile ve aile anlatısı, ailelerin ev içlerine dair görüntüler, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Refik karakterinin hayatını değiştirme isteği ile de dile getirildiği gibi, bireyleri kendileri olmaktan alıkoyan, süreklilik ve sıradanlığın mekânları olarak görülür. Ailenin sınırları içinde kalmaya devam eden karakterler, kendilerini güvende ve rahat hissetmekle birlikte bu rahatlık, genellikle karakterlerin sorgulama ve arayıştan uzaklaşmasına ve yavanlaşmasına sebep olan unsur olarak gösterilir. Bu süreklilik ve tekrar anlatıları ailenin gelenekselliğini ve muhafazakârlığını, değişime kapalı bir yapı olduğunu da ima eder. Romanda aile, gündelik yaşamın konfor alanıdır ve bu konfor alanından çıkılmadığı sürece arayış ya da değişim mümkün değildir. Bu sebeple de Galip, ancak ailenin dışına çıktığında[250] kendi kimliğini sorgulama, hayatın anlamı ve sırrına dair bir arayış yolculuğuna çıkma imkânına sahip olur.

3.2. Sıra Dışılığın Mekânı Kent

"*O kibar çevrelerden gizli batakhanelere*"

Kara Kitap üzerine yapılmış çalışmaların büyük bir çoğunluğunda romanın en dikkat çeken ögesi olan kent imgesi ile ilgili araştırmacıların uzlaştıkları ve özellikle altını çizdikleri nokta; İstanbul'un bu romanda kazıdıkça altından yeni katmanların, buna bağlı olarak da yeni anlamların çıktığı bir "palimpsest" olarak kurgulandığı ve bu kurgunun "labirent şehir" tasarısıyla birleştirildiğidir.[251] Bu iki belirleyici bakış,

[250] Erdağ Göknar, Galip'in ailenin konfor alanından dışarı çıkarak dönüşmesini sadece aileye değil ulusu, devleti ve sosyal otoriye de dahil ederek çok daha geniş çaplı bir ihlal olarak değerlendirir: "This change involves the contestation and transgression of other social sites of authority, including the family, the nation, and the state." Erdağ Göknar, *A.g.e.*, s.218.

[251] Erdağ Göknar, *Orhan Pamuk Secularism and Blasphemy-Politics of the Turkish Novel*, Routledge, New York, 2013.; Sibel Irzık, "İstanbul (The Black Book, Orhan Pamuk, 1990)", ed. Franco Moretti ed., *The Novel Volume 2 Forms and Themes*, Princeton University Press, 2006.; H. Esra Almas, "Capitalizing İstanbul: Reading Orhan Pamuk's Literary Cityspace", Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Amsterdam, Faculty of Humanities,

İstanbul'un romanda üstlendiği metinsel işlevi tanımlaması ve bu işlevin metnin diğer kurucu öğeleriyle kurduğu ilişkiyi açığa çıkarmasının yanı sıra Pamuk'un, gerek röportajlarında gerek *Kara Kitap* üzerine yaptığı yorumlarda görüleceği üzere, İstanbul'u alımlama şekline dair de ipuçları içerir: "Kara Kitap'ın ilk düşüncesi, İstanbul'da geçen ve şehrin bütün tarih ve anarşisini ve çocukluğumun sokaklarının şiirselliğini kucaklayacak bir kitap yazma fikri (…)"[252] ile yola çıktığını ifade eden yazarın, *Kara Kitap*'ta kurguladığı İstanbul'un atmosferi ile *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabında İstanbul etrafında ele aldığı "hüzün" duygusu birçok açıdan uyum gösterir. [253] İstanbul "hâlâ yeni fethedilmiş bir şehir gibi(dir). Çamurlu sokakların, kırık dökük kaldırımların, yıkık duvarların, kurşuni ve acıklı ağaçların, köhne arabaların, onlardan daha köhne otobüslerin, birbirlerine benzeyen bütün o hüzünlü yüzlerin, bir deri bir kemik köpeklerin"[254], fakir düşmüşlerin, umutsuzların, eksikliklerin ve hüznün şehrine dönüştürülür. Bu görüntülere ek olarak sık sık "kükürt sarısı linyit dumanları"[255], "namluya benzeyen soba boruları"[256], "araba egzozları ve bacalardan fışkıran kirli mavi sisi"[257], "yokuşlarından çöplerin, köprü altlarından lâğımların aktığı"[258] gibi ifadelerle çevresel bağlamda da kirli, hijyen kıstaslarından uzak ve içinde yaşayanlara sağlıksız bir şehir deneyimi sunan bir İstanbul portresi çizilir. Bu çevre kirliliğine dair dikkatlerle başkişi Galip'in sokakta karşılaştığı isimsiz insanların suratlarındaki solgunluk, kuvvetsiz bedenler ve anlamsız bakışlar birbirini tamamlayan bir şehir ve insan manzarası sunar. İstanbul, içinde yaşayanları kendisine benzetir. Kentin yoksulluğu, hüznü ve eksikliği insanlarına da bulaşır. Böylece roman, kuvvetli bir şehir ve insan ilişkisini, etkileyen etkilenen bağlamında kurmuş olur. Bütün hayatını ve gündeliğini bu kentin sundukları vasıtasıyla elde eden bireyler, gittikçe bu şehrin kendisine benzemeye başlarlar. Romanın ana sorunlarından olan taklit-asıl, etkileme-etkilenme izlekleri şehir, insan ve gündelik hayat perspektiflerinden de böylece yeniden kurulur.

Amsterdam School for Cultural Analysis, 2011.; Nüket Esen, Hazırlayan, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İstanbul, Can Yayınları, 1992.

[252] Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s. 419.

[253] Orhan Pamuk, *Resimli İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s.181-205.

[254] Orhan Pamuk, *Kara Kitap.*, s. 309.

[255] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 125.

[256] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 125.

[257] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 66.

[258] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 376.

İstanbul'a dair bu dikkatler, şehir-insan ilişkisini kurmanın yanı sıra romanda Celâl'in yazılarıyla ifade ettiği ve Galip'in yazarlaşma sürecinde keşfettiği üzere kültürel bağlamda bir çözülmenin ve çöküşün kentsel manzaradaki karşılığı olarak da kullanılır. Romanda Celâl'in yazılarında ve Galip'in şehir yürüyüşleri sırasında sürekli ortaya çıkan İstanbul'un göz ardı edilmiş, unutulmuş tarihi ve maddi kültürü ile bu göz ardı edilişin ortaya koyduğu çöküntü, kentsel manzaradaki çöküşün estetize edilmesi ile birleştirilir. Yazarın, "İstanbul'un sırrı, sınıflanmamış, düzenlenmemiş, bilgisi ortaya konmamış, içinde yaşayanlarca anlaşılmamış olmasıdır. Kalabalıkların, şehrin tarihten gelen zenginliğini, kat kat üstüne eklemlenmiş uygarlıklarını, onlara sahip olmadan, bir yabancı gibi yalnızca sezerek yaşamasıdır burada hayat tarzı"[259] ifadeleriyle birlikte düşünüldüğünde *Kara Kita*p'ta kurgulanan İstanbul; karmaşa, yabancılık, geçmişin kalıntıları ve bu kalıntılarla kurulan ve kurulamayan iletişimden ortaya çıkan parçalı/kopuk tarihsel akışın şehrin yaşayışındaki yansıması gibi meselelerin sürekli gündeme taşındığı bir roman olarak kabul edilebilir. Ancak bu meseleler romanda bir çözüm iddiasıyla ya da motivasyonuyla yer almazlar. Çünkü romanın çözümden çok sırra, hisseden çok kıssaya, anlamdan çok anlatıya odaklanan genel yapısını kuvvetlendirmek, tamamlamak için bir yapı taşı olarak kullanılan şehir; bu ikiliklerin, zıtlıkların ve karmaşıklıkların asıl kaynağı olarak kabul edilir.

Kara Kitap, roman başkişisi Galip'in yürüyüşleriyle Karaköy'den Beyoğlu'na, Atatürk Köprüsü'nden Nişantaşı sokaklarına, Bakırköy'den Kapalı Çarşı'ya, yeraltı dehlizlerinden Süleymaniye Camisi'nin minaresine, meyhanelerden genelevlere kadar uzanan geniş bir şehir panoraması sunar. Rüya ve Celâl'in ortadan kaybolmasıyla birlikte bütün gündelik yaşamı alt üst olan Galip, onları şehrin içinde ararken yeni bir şehir deneyimi yaşar. Galip'in şehre dair bu yeni bakışı, kendi gündeliğinin sıradan akışının bozulmasıyla doğrudan ilintilidir. Galip, kendi sıradan hayatının dışına çıktığında, düzeni, ritüelleri bozulduğunda şehri bambaşka ve yepyeni bir görüşle algılamaya başlar. Sokak, Galip için yeniden keşfedilecek bir alana dönüşür. Bu yeni alan Galip için Lefebvre'in tarif ettiği yere benzer:

> Geçiş yeri, kesişim, dolaşım ve iletişim yeri olan sokak, şaşırtıcı bir tersine dönmeyle, birleştirdiği şeylerin yansısı olur, şeylerden daha canlı olur, modern hayatın mikro kozmosu halini alır, gizlenen şeyi karanlıktan söküp çıkarır ve kamusallaştırır; onu özel karakterinden yoksun bırakarak, aktörlerin biçimsiz bir

[259] Orhan Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, s. 128.

> oyunu oynadıkları, kendiliğinden bir tiyatronun sahnesine sürükler. Sokak, başka yerde, gizlilikte olup biten şeyi yayımlar, onu deforme eder, toplumsal metnin içine katar.[260]

Galip, Lefebvre'in de benzettiği gibi sokağı bir metin gibi görmeye başlar. Bu metnin işaretlerini, gizemlerini okumaya başladığında, gündelik olanın sokağın içinde nasıl yer aldığına ve bu büyük kapsamanın geçmişi, tarihsel olanı ve bugünü nasıl yadsınamaz bir güçle kendinde birleştirdiğine şahit olur. Galip, sokağın yansıtıcı rolünü, kaosu içinden keşfeder. Muhteşem cami minareleriyle temsil edilen imparatorluk kültürünün görkemiyle elektrik direklerinin, plastik torbaların, sünnetçi ilanlarının yüzeyselliği ve gelip geçiciliği aynı düzlemde birleştirilerek bir kent söylemi oluşturulur. Bu söylemin ya da metnin okuyucusu olan Galip'in bu görüntüleri yakalayabilmek ve onları okuyabilmek için yapması gereken tek şey adımlarını yavaşlatmaktır. Gündelik yaşamının koşturmacasından, sınırlarından ve zorunluluklarından kurtulmadığı sürece Galip'in şehrin işaretlerini görme imkânı yoktur: "Sokak gösteridir, neredeyse yalnızca gösteridir, ama tamamen değil, çünkü orada olunur, yürünür, durulur, katılınır. Acelesi olan kimse gösteriyi- kendi gösteride yer alsa bile- göremez."[261] Bu sebeple Galip, karısını ve kuzenini ararken onlara dair bir işarete rastlamak ümidiyle şehirde adımlarını yavaşlatarak dolaşmaya başlar; böylece şehrin ona sunduğu gösteriyi izleme ve gündelik hayatın kendisine eleştirel bir bakış geliştirme imkânına kavuşur. Burada eleştirel bakış; fark etme, görme ve alışılmış olana uzaktan bakma anlamlarında kullanılmaktadır. Galip de bu gösteriyi izlemek için şehri adımlarken gündelik hayatın sınırları ve mekânları içinden gündelik hayatı gözlemleme şansı bulur. Kendi sıradan gündeliğinin bozguna uğradığı ve parçalandığı, şehrin kendi gündeliğinin bütün kuvvetiyle görünür olduğu bu süreçte Galip, doğrusal zamanın da dışına çıkarak döngüsel zamana dahil olur. Bu da Galip'in modern gündeliğin dışına çıktığı ve daha önce kendisi adına keşfedilmemiş bir gündelik yaşam anlayışına sahip olduğunu ispat etmek için kullanılabilir. Roman boyunca doğrusal zamanın izleri yavaş yavaş silinir; gündelik hayatı parçalı bir yapıya kavuşturan saatler, çalışma zamanları ve özel zamanlar gibi doğrusal zamanın imleçleri ortadan kaybolur. Galip yalnızca gece ve gündüzün birbirini takip ettiği bir döngüsel zamanın içinde yaşamaya başlar. Bu yolla roman, Galip'in "sıradanlığın ve

[260] Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın eleştirisi II*, s. 327-328.
[261] Henri Lefebvre, *A.g.e.*, s. 327.

yavanlığın" alanı olan gündelikten sıyrılması ve "yüce" anlama ulaşmasını sağlayacak işaretleri bulmasının yolunu bir kez daha açmış olur. Ancak bu noktada unutulmaması gereken bütün bu işaretlerin, gözlemlerin, yorumlama çabalarının gündeliğin mekânları, nesneleri, kişileri ve simgeleri üzerinden üretilmeye devam ettiğidir. Böylece Lefebvre'in de ifade ettiği gibi gündelik "kaçmanın mümkün olmadığı"[262] bir alan olarak kalır. Galip, gündelik hayatın görüntüleri üzerinden sırrı çözmeye çalışırken gündeliğin mekânlarına bakışını tersine çevirir. Tüm nesneler, tüm insanlar, tüm yapılar büyük, bütün, yüce ve tek bir anlamın parçalarını taşıyor gibi gösterilir. Galip bu yüce anlama ulaşmak için son derece ironik bir şekilde sıradanlığın ve yüzeyselliğin parçalarında ip uçları arar. Ancak Irzık'ın da belirttiği gibi kitap, tam bir sırrın çözümüne ulaşılacakken yeni bir sırla düğümlenir.[263] Çözüme, anlama bir türlü ulaşılamaz. Bu çözümsüzlük romanın polisiye anlatının konvansiyonlarıyla oynama ve bu türün sınırlarını yeniden belirleme motivasyonunu içerdiği kadar modern çağda parçalanan, çoğalan, çeşitlenen ve gizlenen anlamı da sorunsallaştırır.

Galip, şehrin içinde Rüya ve Celâl'i ararken modernizmin mekânı kenti, dağılmış ve kaybolmuş merkez, unutulmuş tarih ve kaybolmuş kimlik gibi temalar üzerinden tekrar kurar. Burada kent, aşina olunan görüntülerin yanı sıra hiç bilinmeyen sıra dışı mekânlarla da bu arayışın başrolüne dönüşür. Aşina olunan görüntüler de bilindik olanın dışına çıkılarak, var olan anlam tersine çevrilerek ya da dönüştürülerek okunmaya çalışılır. Dolayısıyla bilindik, rasyonel, sınırları belirli bir düzlem olan kent, sakladığı sırlar ve anlamlarla birlikte sıra dışı, tekinsiz ve çok dilli bir alana dönüşür.

"Gündelik hayat gibi sokak da sürekli değişir ve hep tekrarlanır. Saatlerin, insanların, nesnelerin ve ışıkların bitmek bilmez, yorulmak bilmez dönüşümü içinde tekrarlanır."[264] Galip de bu değişikliklerin ve tekrarların içinde yeni bir kent deneyiminin uygulayıcısına dönüşür. Yıllardır bildiği tanıdığı sokaklar artık ona yepyeni yerler gibi görünür ve bambaşka şeyler söyler:

> Her seferinde caddenin biraz daha aşağısından ve yukarısından dönerek, 'araştırma alanını' genişletiyor, her seferinde, eski mutsuz kişiliği yüzünden fark edemediği bazı ayrıntıları dikkatle gözleyip belleğinin bir köşesine yazıyordu: Alâaddin'in dükkânının vitrinine yığılmış eski gazeteler, oyuncak tabancalar, ve

[262] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s.19.
[263] Sibel Irzık, "İstanbul (The Black Book, Orhan Pamuk, 1990)", S. 742.
[264] Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s. 328.

> naylon çorap paketleri arasında sustalı bir çakı vardı, Teşvikiye Caddesi'ni göstermesi gereken 'mecburi istikamet!' işareti Şehrikalp Apartmanı'nı gösteriyordu, (…) ışığı açık kalmış bir dersanenin duvarındaki fotoğraftan Atatürk, tozlu pencere camlarının arasından gene aynı yere, Şehrikalp Apartmanı'na bakıyordu, (…) Yeni açılmış bir deri elbisecisinin vitrinindeki gösterişli mankenler de Şehrikalp Apartmanı'na, bir zamanlar Celâl'in, daha sonraki zamanlar annesi ve babasıyla Rüya'nın yaşadığı o en üst kata doğru bakıyorlardı.[265]

Galip'in çocukluk zamanlarında bütün dünyasının sınırlarını oluşturan Şehrikalp Apartmanı'nın sokağı -Teşvikiye Caddesi üzerinde- yukarıda romandan yapılan alıntıda görüleceği üzere Galip için bu kez yeni anlamları, işaretleri, keşfedilecek sırları ve gizleri barındıran bir yere dönüşür. Yıllardır önünden gelip geçtiği, tanıdığı bu mekânlar, kendi gündeliğinin mükerrer dengesi bozulmuş bu karakter için artık yeni ve izlenmeye değer bir sahneye dönüşür. Bu sahne, romanın "*Şehir İşaretleri*" bölümünde Galip'in kentin pek çok köşesinde yaşadığı sıradan olanın sıra dışına, bilinenin bilinmeze dönüştüğü anlardan birini içerir. Aşina olanın bilinmezliğinin[266] doğası gereği bir yabancılaşmayı ve güvensizliği de beraberinde getireceği düşüncesiyle Galip'in yıllarını geçirdiği bu caddeye ilişkin yeni deneyimleri kenti, değişim hızının da altını çizerek bir tekinsizlik alanı olarak kurgular. Kendisini okuyacak olan yayaya; yeni sırlar, keşfedilmemiş alanlar sunmayı vaat eden kent imgesi, bu çekici davetin altında bilinmez olanın tehdidini de barındırır. Kent gizemlerin alanına dönüşürken Galip'in gördüğü her şey kendisine aynı derece yakın ve aynı derecede uzak hem bilindik hem de yeni hem aşina hem de yabancıdır.

Romanda, "*Şehir İşaretleri*" adlı bölümde Belkıs'ın Nişantaşı'ndaki evinden çıktıktan sonra bir taksiyle Galata Köprüsü'ne giden başkişi Galip, taksiden indikten sonra Yeni Cami, Süleymaniye Camisi'nin yakını, Zindan Kapı Mahallesi, Ahi Çelebi Camisi, sebze hali, Atatürk Köprüsü, Tünel arkalarında bir ara sokak, Galatasaray Lisesi'nin arka sokaklarından biri ve Beyoğlu'nun arkalarından Taksim'e doğru yürüyerek Nişantaşı'na geri döner. Bu yürüyüş, Galip'in Rüya ve Celâl'i ararken şehirdeki gizli işaretleri anlamaya ve yorumlamaya çalıştığı, şehirde birçok anlamı ve esrarı içeren yüzlerce işaret olduğunu fark ettiği bir keşfe dönüşür. Rota; Celâl ve Rüya'nın Nişantaşı'ndaki Şehrikalp Apartmanı'ndaki çatı katında saklanıyor

[265] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 205-206.
[266] Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, s.20.

olabileceklerine dair bir buluşla noktalanır. Bu buluş Galip'in şehirdeki sıradan yaya deneyimi vasıtasıyla eriştiği ilk ipucu olarak kabul edilebilir. Şehir, bir bilmece olarak kurgulanırken bilmecenin çözümünün de yine kendi içinde barındırdığını ima eden bir yapıyla inşa edilir. Ancak bu bilmecenin çözümü sadece gündelik koşuşturmacanın ve yüzeyselliğin dışına çıkıp ona dikkatle bakacak yaya için görünür, anlamlı parçalara sahiptir. Galip de kendi sıradan gündeliğinden sıyrılıp ona uzaktan bakmaya başladığında gündeliğin mekânı olan kentte kolektif ve bireysel gündeliğin, çöküşlerin, karmaşanın izlerini görür. Şehrikalp Apartmanı'ndaki çatı katını bulmasına yardımcı olan şehrin işaretleri, romanın başkişisi Galip için hâlâ gizemini koruyan bir sırdır. Şehir yan yana, üst üste yığılmış üslupların, anlamların, hikâyelerin mekânıdır:

"Köprüden geçenlerin çoğunun ellerinde plastik torbalar vardı. İçlerinden kesekâğıtları, maden ya da plastik parçacıkları, gazeteler, paketler fışkıran torbalara ilk defa görüyormuş gibi bakarken üzerlerindeki yazıları dikkatle okudu: Bir anda torbaların üzerindeki kelimelerin, harflerin 'öteki gerçeği', 'asıl gerçeği' gösterecek işaretler olduğunu hissettiği için umutlandı. Ama yanından geçen her yüzün anlamının da bir anlık bir parlaklıktan sonra sönüvermesi gibi, plastik torbaların üzerindeki kelimeler ve heceler de bir an yeni bir anlamla ışıdıktan sonra teker teker kayboluyorlardı. Galip gene de uzun bir süre onları okudu: "Muhallebicisi... Ataköy... Türksan... Yemişleri... saatidir... Sarayları..."

Balık tutan bir ihtiyarın torbasında harf değil, yalnızca bir leylek resmi görünce kelimeler kadar torbaların üzerindeki resimlerin de okunabileceğini düşündü. Bir torbada dünyaya umutla bakan neşeli bir anne babayla biri kız biri erkek iki çocuğun yüzlerini gördü, bir başka torbada iki balık vardı, ayakkabı resimleri, Türkiye haritaları, bina siluetleri, sigara paketleri, kara kediler, horozlar, at nalları, minareler, baklavalar, ağaçlar gördü torbaların üzerinde. [267]

Galip'in yürüyüşü esnasında gördüğü ve bir esrarın işaretleri olarak yorumlamaya çalıştığı bu "plastik torbaların" yazıları ve resimleri, modernleşen şehrin yeni sanatı olarak da okunmaya elverişlidir. Modern öncesinin manzarasında göze çarpan görkemli saraylar, geçici dünyaya kalıcılığın mesajlarını ileten yüksek minareler ve şehrin doğal sınırlarını belirleyen denizler, dünyanın tek ve bütünlüklü bir anlama sahip olduğunu bilen insan yüzleri; elektrik direkleri, köprüler, plastik poşetlerle karışarak parçalanır. Bu yeni nesneler, modern şehrin gündelik görünümlerini, karmaşanın, parçalanan, kaybolan ve aranması gereken anlamın,

[267] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 195-196.

kaosun yeniden üreticileri olarak konumlanır. Romanda, bu yeni nesneler, yazıları, resimleri, mesajları ile modern gündelik yaşamın sanatı olarak gösterilir. Ancak bu sanat, tıpkı modern dünyada kaybolan anlamın aranışı gibi klasik sanatta olmayan üslup ve taklit sorunlarını ortaya çıkarır. Çünkü Lefebvre'in de ifade ettiği gibi modern öncesi toplumlar, modern toplumlarda bulunmayan bir üsluba sahiptir. Modern dünyada, insanlar üslup arayışındadırlar; ancak bu çağda üslup yitirilmiştir.[268] Modern dünyada üslup arayışı ve onu bulma telaşı boşunadır. Galip'in plastik torbalarda gördüğü resimler ve yazılar; bu yeni üslup arayışının birer temsili, aynı zamanda yeni üslubun gelip geçiciliğinin, yapaylığının bir işareti olarak kabul edilebilir. Şehrin her yeri tıpkı anlamının farkında olmayan insan yüzleri gibi bir sürü anlamı, mesajı, biçimi içeren bu plastik torbalarla doludur. Galip de kendi yazarlığını keşfederken ve bir kimlik dolayısıyla üslup ararken şehrin bu yeni diliyle karşılaşır. Şehir düzlemi, bütün bu üslupların karşılaşma ve karışma yeridir.

Galip'in kimliğini, üslubunu, yazarlık yeteneğini ararken şehirle kurduğu bu temas, çatı katında Celâl'in imzasıyla ilk yazılarını yazdıktan sonra da başka bir yürüyüş deneyimiyle taçlanır. Celâl'in çatı katında onun bütün yazılarını okuduktan, F.M. Üçüncü'nün "Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı" isimli kitabını okuyup kendi yüzündeki işaretleri ve anlamı keşfettikten sonra[269] Celâl'in adına ve onun imzasıyla üç köşe yazısı kaleme alır. Celâl'in bütün yazılarını okuyarak onun hafızasını edinen ve kendi yüzünün anlamını çözen kahramanın bütün bu çabaları, nihai erek olan yazarlıkla taçlandırılır. Yazarlık vasıtasıyla Galip, artık "sinik, zayıf, eksik" bir erkek olmaktan da kurtulmuş olur. Bu büyük değişimden sonra tekrar kent içindeki bir yürüyüşle yazarlık, üslup ve modern şehir birbirine kuvvetli bağlarla eklemlenir. Celâl adına yazdığı yazıları, Milliyet Gazetesi'ne bıraktıktan ve Celâl'in gözlüklerini taktıktan sonra Cağaloğlu'ndan Kapalıçarşı'ya doğru bir yürüyüşe başlayan Galip, Nuruosmaniye Camisi, Bedesten, Sahaflar Çarşısı, Beyazıt Meydanı, Süleymaniye Camisi, Şehzadebaşı Camisi, Bozdoğan Kemeri, Vefa Bozacısı, Fevzipaşa Caddesi, Fatih Camisi, Zeyrek, Unkapanı gibi Fatih semtinin simge mekânlarında dolaşır. Bu yürüyüş Haliç'e kadar sürer, otobüsle Taksim'e geri dönen Galip, yürüyüşünü yine Nişantaşı'nda sonlandırır. Bu yürüyüş esnasında, girdiği sokakların büyük çoğunluğunun isimleri, Galip'in adımlarıyla oluşturduğu ani rota değişiklikleri, bir

[268] Lefebvre, *Gündelik Hayatın eleştirisi III*, s. 73 ve *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, s. 120.
[269] Galip'in yüzündeki harflere ve bu harflerin anlamlarına romanda yer verilmez.

haritası çıkarılabilecek ayrıntılarla aktarılır. Yeni yazar Galip, adımlarıyla kenti yeniden yazar. Michel de Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi* adlı çalışmasında, kenti bir metne, yayayı ise kent metnini adımları ile yeniden yazan bir yazara benzetir:

> Kentin gündelik uygulayıcılarının yaşadıkları yer görünürlüğün ortadan kalktığı eşik yani aşağısıdır (down). Bu deneyimin ilk biçimleri olarak, okuyamadıkları sadece yazdıkları bir kent "metninin" ince ve kalın harflerinin ritmine uyan bedenleriyle yürüyüşçülerdir yani Wandersamnner.[270]

Romanın yazarlaşan[271] kahramanı Galip de ilk yazma eyleminden sonra kent içindeki yürüyüşüyle bir anlamda kentin yeniden yazımını gerçekleştirir. Roman boyunca bir metne dönüştürülen kent, Galip'in yürüyüşüyle söylemlerinin ve üsluplarının çokluğunun yeniden keşfedildiği bir modern roman gibi kurgulanır. Kent, romanın diğer türlerle kurduğu kapsayıcı ve birleştirici rolle bir benzerlik içinde inşa edilir. Kent de tıpkı roman gibi farklı biçimlerin ve söylemlerin karşılaşma ve birleşme yeri gibidir. Galip'in yürüyüşleri özellikle bu kaynaşmayı ifade etmek için kullanılır. Kentin yüzlerce yıllık birikimi tek bir manzara içinde sunulurken tıpkı *Kara Kitap*'ın kendi yapısında olduğu gibi hiyerarşiler ortadan kaldırılır. Kentin geçmişinden gelen ve bugünle birleşen maddi kültür, tıpkı romanda yer alan bütün hikâyelerde olduğu gibi aynı derecede önemli ve aynı derecede görünürdür. Galip, şehre dair bakışlarında geçmişi ve bugünü aynı anda görür. Arkaik ya da antik olanla modern olan şehirde aynı manzarada bir araya gelir. Ancak bu birliktelik bir uyumu ortaya çıkarmaz. Kent, arkaik olanın üzerine ya da yanına iliştirilen modernle bir kolaj gibi algılanır. Bu kent kurulumu romanda, sürekli aralara serpiştirilerek olay örgüsüne iliştirilen/yapıştırılan Celâl'in gazete yazıları ve Galip'in dinlediği hikâyelerle birlikte oluşturulan kolaj tekniğini de kuvvetlendirir. Bütün bu yollarla kent, tekrar bir metne dönüştürülür. Böylece okura ve yoruma da açılmış olur.

Galip de bu uzun yürüyüşünde devasa bir metin olan kenti adımlarıyla yazarken gözleriyle okumaya, anlamaya çalışır. Galip'in kentle kurduğu bu sözsüz iletişim, tanıdık olan ve bilinmez olan arasında sürüklenir. Modern kenti simgeler ve işaretler üzerinden anlamaya çalışan Galip'in kentteki gündelik deneyimi, modern bireyin göstergelerin dünyası olan kentteki çaresizliğini de içerir. Artık yüzündeki işaretleri

[270] Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Keşfi I*, s. 187.
[271] Orhan Pamuk'un romanlarında yazarlığın nasıl ele alındığı ile ilgili Bkz. Jale Parla, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Arayış ve Başkalaşım", *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, s.127-154.

okuduğu için okur, Celâl'in imzasıyla yazı yazdığı için de bir yazar olan Galip, yürüyüşe ilk başladığında "bütün İstanbul tanıdık(tır); şehrin Galip'ten gizli hiçbir esrarı yoktu(r)."[272] Yüzündeki harfleri okuyarak kendisi olabildiğine inanan, bir kimliğe sahip olduğunu düşünen Galip, artık kendisi olabildiği için her şeyin asıl anlamını bildiğini, şehrin bütün gizlerini çözebileceğini düşünür. Bu noktada gördüğü nesnelerin ve insanların aşinalığı Galip'e yanıltıcı bir keşfetme deneyimi sunar:

> Bir halıcı dükkânının vitrinine bakarken, içinden gelen bir dürtüyle, sergilenen halıları daha önceden gördüğünü, kendi çamurlu ayakkabıları ve eski terlikleriyle yıllarca onlara bastığını, kapı önünde kahvesini içerek şüpheyle kendisine bakan dikkatli dükkâncıyı iyi tanıdığını, dükkânın küçük üçkâğıtçılıklar ve küçük kazıklanmalarla dolu tarihini ve toz kokan hikâyesini, kendi hayatı gibi bildiğini düşündü.[273]

Galip'in şehir ve gündelik hayatın sıradan nesneleri üzerinden bulmaya çalıştığı anlam, gündeliğe dışarıdan bir bakıştır. Ancak bu bakış, kaybolmuş kimliğin ya da kimliklerin bulunabileceği anlamına gelmez. Galip, Kapalıçarşı'nın yüzlerce yıllık tarihini değil kendi gündelik yaşamının birikimini görür. Bütün bu atmosferi kendi ayakkabıları, kişisel geçmişi ve gündelik eylemleri üzerinden bir anlama dönüştürür. Ancak bu bilme anı çok kısa sürer. Yazarlığın kudretinin kendisine açık veya gizli her türlü bilgiyi sağladığına inanan karakter, şehirdeki yürüyüşünde bu hissi kaybetmeye başlar. "Gizli bir el tarafından"[274] sürekli değiştirilen sokak, gündeliğin hızının yakalanabilmesinin imkânsızlığını da işaret eder. Bu baş döndürücü değişimi anlamak mümkün değildir, kentteki değişimler yalnızca izlenebilir. Galip'in şehrin işaretlerine tekrar yabancılaşması, bu çoklu ve değişken söylemi bir türlü anlamlı bir metne dönüştürememesine evrilir. Şehrin her yanı farklı üslupların, farklı dillerin, tarihlerin ve dinlerin anlamlarıyla kaynaşır. Bütün bu işaretleri artık bir tek anlama indirgemek ya da gündeliğin sıradan bilgisiyle onu kavrayabilmek mümkün değildir. Yürüyüş, kocaman bir tiyatro sahnesi olan şehrin izlenmesine dönüşür: "Sokak gözlerimizin önüne genellikle iyi, yoğun ve okunaklı bir toplumsal metin sunar. Her türden insan burada birbirine karışıp erir. (…) Bu, sokak gösterisinin çok sayıda göstergebilimi kapsadığı anlamına gelir. Yüzler ifade edici midir? Biraz; çok değil. Giysiler, davranışlar işaret etmektedir. Demek ki, sokak gösterisi bakışı oluşturmakta ve gözlem

[272] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.344.
[273] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 346.
[274] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 196.

ruhunu teşvik etmektedir."[275] Galip'in yürüyüşü bu gözlem ruhunu açığa çıkarır, onun bakışı sokağın, şehrin ve modern gündeliğin şiirselliğine dönüşür. İstanbul'un tarihsel kimliğini vurgulayan Fatih rotasında rastladıkları, kentin "palimpsest" yapısını vurgular ve bu yapıyı bir şehir estetiği olarak sunar. Bizans'tan kalma kemerlerin, Osmanlı'dan kalma camilerin, türbelerin üzerleri "kenarları paslanmış trafik işaretleriyle, çarpık çurpuk duvar yazılarıyla, kirli lokantaların ve otellerin pleksiglas panolarıyla, "arabesk" denen şarkıcıların ve deterjan şirketlerinin afişleriyle[276] kaynaşmaktadır. Bu karmaşa, bu çokluk, bu parçalılık anlamın kendisine ve kimliklere dönüşür. Bölümün başında da iddia edildiği gibi etkileme-etkilenme diyalektiği üzerine kurulan kent-insan ilişkisi, bu görüntüler üzerinden aynı iddiasını sürdürür. Büyük bir karmaşanın tezahürü olan şehrin insanları da aynı karmaşıklığa sahip kimliklere bürünür. Asıl ve taklit, sahte ve gerçek, modern ve geleneksel tıpkı kentte olduğu gibi bireylerde de iç içe geçer. Galip'in arayışı bu karmaşanın çözümsüzlüğünü, çoğulluğun ve parçalanmışlığın modern gündelik yaşamın sunduğu tek yol olduğunu gündelik kentsel manzaralar üzerinden sunar.

Romanda Galip'in şehir yürüyüşleri ile yatay perspektiften yansıtılan kent, Merih Manken Atölyesi ve Süleymaniye Camisi'nin minaresi ile dikey perspektiften de sunulur.[277] Bu yolla yazar, yüzeysel bir bakış sunan "kartpostallar(daki) tanıdık, bayat ve basmakalıp İstanbul görüntüleri(ne), Galata Köprüsü'ne yanaşan Şehir Hatları vapurlarının, Topkapı Sarayı'nın bacalarının, Kız Kulesi'nin, Boğaz Köprüsü'nün tanıdık ve bayağı görüntülerine" alternatif bir manzara sunmak için sadece yatay değil dikey bir bakış açısıyla da şehri görmeye çalışır. Bu iki mekânın yanı sıra Celâl'in kurgusu olarak sunulan Boğaz'ın sularının çekilmesiyle oluşacak boşluk ve bu boşluktan etrafa saçılacak olanlarla da benzeri bir tersyüz etme mantığı uygulanır. Celâl'in Boğaz'ın yerinde açılacak olan boşluğa dair kurgusu, hem bir simgenin yerle bir edilişini hem de kentin tarihi ve eski medeniyetlerin kalıntılarına dair modern bakışı izlemeye yardımcı olur. Merih Manken Atölyesi'nde ve Boğaz'ın sularının çekilmesinde kullanılan bu arkaik simgelere modern bakışta, kentin kültürel tarihi, modern gündeliğin görünür mekânları üzerinden kurgulanmaz. İki mekân da -

[275] Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*, s.328-329.
[276] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 308.
[277] Şehri dikey perspektiften okuyan bir çalışma için bkz. H. Esra Almas, "Capitalizing İstanbul: Reading Orhan Pamuk's Literary Cityspace", s.41.

yeraltı ve denizin altı- İstanbul'un unutulmuş tarihini, göz ardı edilmiş medeniyet birikimlerini ortaya çıkarırken korkutucu ve katastrofik bir atmosfer yaratır ve ikisi de modern kentin rasyonelliğinden uzaktır.

Modern kentin gündelik yaşamına dahil olamayan mekânlardan manken atölyesi ya da Celâl'in bir yazısının başlığındaki ifadeyle "Bedii Usta'nın Evlatları", romanın Erdağ Göknar'ın deyimiyle "laik-kutsal" alanlarından biri olarak kabul edilebilir.[278] Beyoğlu'ndaki bir eğlenceden sonra İngilizler'e "yeraltını, mutsuzları, tarihimizi, bizi biz yapan şeyi gö(stermek)"[279] için geldikleri yer, bir manken atölyesi olarak ifade edilse de aslında yeraltındaki bir mahzendir. Köylülerden ansiklopedistlere, hamallardan aktrislere, öğrencilerden bozacılara, çevirmenlerden siyasetçilere kadar uzanan geniş bir repertuvarı bulunan bu manken atölyesinin amacı, "vitrinlerde sergilenen mankenlerin 'bizim insanlarımıza' benze(mesidir)"[280]. Her sınıftan ve her meslekten "bizim insanımızın" suretleriyle dolu olan bu mahzen, hem içerdiği materyal ve onun gösterilme şekli dolayısıyla bir sergiyi hem de bulunduğu ortam ve mankenlerin geçmiş zamanların bir "hatırlatıcısı", "örneği" gibi aktarılması sebebiyle bir müzeyi andırır. Dolayısıyla bu mekân, romanın en sıra dışı ve içerdiği imalar bakımından en yoğun alanlarından birini oluşturur. Yeraltında bulunması sebebiyle en basit düzlemde, İstanbul'un tarih boyunca ev sahipliği yaptığı medeniyetlerin yerin üstü kadar altını da çeşitli işlevlerde kullandığı; depolama, saklama, tehlikelerden korunma veya kaçma gibi amaçlarla kullanılan bu alanların, Roma İmparatorluğu'ndan başlamak üzere tarihte, yerin üstü kadar altının da medeniyet kurmak ve aktarmak için kullanıldığının altını çizer. Bu dikkat, modern dünya algısının oluşmasından önce yerin altı ve üstü arasında bir hiyerarşi bulunmadığına, modern dünyanın aksine o dönemde insanların, ikiye ayrılmamış, bütünlüklü bir bakışla dünyayı algıladıklarına ve yerin altını da üstü kadar benimsediklerine dair bir imayı da içerir. Kentin antik dönemlerine ilişkin bu algılayış romanda, yeraltının farklı medeniyetler tarafından ne kadar sık ve ne kadar uzun süre kullanıldığına ilişkin efsanevi anlatılarla desteklenir. Atölyenin rehberi, yaptıkları mankenlere yeni yerler açmak için toprağı kazdıkça buldukları kalıntılar, dehlizler ve nesnelerle Bizantion'un, Buzos'un, Nova Roma'nın, Romani'nin, Tsargrad'ın, Miklagard'ın,

[278] Erdağ Göknar, *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy-The Politics of the Turkish Novel*, s.228.
[279] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 171.
[280] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 172.

Kostantinopolis'in, Cospoli'nin, İstin-Polin'in ve İstanbul'un yeraltındaki unutulmuş tarihini yeniden yazar:

> Rehber, Abbasi kuşatmasından korkuya kapılıp yeraltına inen Bizanslılarla, Haçlı istilasından kaçan Yahudilerin birbirlerine sarılarak ölümsüzleşen iskeletlerini (…)[281]
>
> Rehber, Bizanslılar, bundan yedi yüz yıl önce şehirdeki altı bini aşkın İtalyan'ı katlederken kaçan Cenevizlilerin, Amalfililerin, Pisalıların iskeletleriyle, bir Azak gemisiyle şehre giren vebadan kurtulanların altı yüz yıllık iskeletlerinin, ta Avarların muhasarası sırasında yeraltına indirilmiş masalarda, birbirlerine yaslanarak, oturup kıyamet saatini sabırla beklediklerini anlatırken (…)[282]
>
> Rehber, Bizans'ı yağmalayan Osmanlılardan kaçmak için, Ayasofya'dan Aya İrini'ye uzanan, oradan Pantokrator'a açılan ve daha sonra içine sığışılamadığı için, bir ucu ta bu yakaya varan dehlizlere, iki yüz yıl sonra IV. Murat'ın kahve ve tütün ve afyon yasağından kaçmak için kendilerini atanların, üzerlerine kar gibi inmiş ipeksi bir toz tabakası içinde, ellerinde kahve değirmenleri, cezveleri, nargileleri, çubukları, tütün ve afyon keseleri ve fincanlarıyla (…)[283]
>
> Rehber, Bizans'tan kovulan Yahudilerin sığındığı dehlizlere, yedi yüz yıl sonra, saray kumpasında başarısızlığa uğradıktan sonra, yeraltına inmek zorunda kalan III. Ahmet'in şehzadesinin ve ondan yüz yıl sonra, sevgilisiyle haremden kaçan Gürcü kızının iskeletlerinden başka (…)[284]

Yukarıdaki alıntılar, kentin yüzlerce yıllık yeraltı tarihine dair panoramik bir görüntü sunarken istilalarla, korkularla ve günahlarla şekillenmiş bu yeraltı şehrinin son durağı olan mankenlerin yeraltında saklanmalarına ya da yeraltına hapsedilmelerine ilişkin de bir ipucunu açığa çıkarır. Yeraltına dair bu yoğun tarihsel ve kültürel anlatım, İstanbul'un unutulmuş ya da unutturulmuş tarihine masalsı olduğu kadar vurucu bir bakış sunar. Binlerce yıllık bir geçmişe sahip kentin, büyük bir medeniyet birikimine nasıl sırtını döndüğünü ve İstanbul'u oluşturan bütün bu hikâyelerin, kimliklerin nasıl modern dünyanın gündelik sınırlarından dışlandığını gösterir. Yeraltı, bu bağlamda kuvvetli bir metafor oluşturur. Hayaletler, hortlaklarla ve efsanelerle dolu geçmiş tüm bu özellikleriyle korkutucu ve uzak durulması gereken bir alan olarak belirlenirken bu alanın fiziksel mekânı da ancak modern gündeliğin gözlerinden uzakta, yeraltında kurulabilir. Bu sebeple yeraltı, özellikle modernleşme

[281] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 175.
[282] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 175-176.
[283] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 176.
[284] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 176.

serüveninde İstanbul'un "reddedilmiş geçmişlerin ve bastırılmış kimliklerin deposu"na[285] dönüşümünü temsil eder. Aynı zamanda geçmişin reddini, hafızanın kaybını ima eden bu mekân, modern dünyada gündelik yaşamın kurulumunun, tarihsel olana ve geçmişe nasıl baktığını da işaret eder. Modern dünyada gündelik yaşam, bütün bu birikimi, modern öncesi dönemdeki kültürü yok sayarak ya da görmezden gelerek kendini inşa edebilir. Ancak tarihin, kültürün, doğanın, geçmişin ve bugünün birleşme düzlemi olan kent, bütün yok saymalara karşı durabilir.

Kentin içerdiklerine dair dikkatli bir bakış, modern gündeliğin eleştirisi için de yeni bir alan açar. Galip'in kent yürüyüşleri ve manken atölyesi deneyimi bu unutulmuş tarihi kutsar ve yeniden görünür kılarken, modern gündelik hayatın eleştirisini de yapar.

Bedii Usta'nın mankenlerinin yeraltına hapsedilmesinin nedeni romanın ana izleklerinden olan asıl-taklit meselesini yeniden gündeme getirirken Türkiye'nin modernleşme sürecine ve sıradan insanın gündelik hayatındaki dönüşümlere dair de ilginç bir buluş sunar. Romanda kurgulanan Bedii Usta'nın mankenlerinin en önemli özelliği "bizim insanımıza" tıpatıp benzemesidir. Bu benzerliği sağlayan en önemli unsur ise manken ustasının gerçek hayatta, sokaktaki sıradan insanlarda gözlemlediği "gündelik jestleri" mankenlerinde birebir uygulamasıyla sağlanır. Bu "gündelik jestler" ise "milletimizin kendisi olabilmesini"[286] sağlayan "bizi biz yapan"[287], "insanımızın en önemli hazinesi"[288] "günlük hayatta yaptıkları küçük vücut hareketleri"[289] olarak tanımlanır ve şöyle örneklenir:

> Bunları anlatırken, oğlu, bana sigarasını yakan bir şoförün duruşundaki ayrıntıları açıklıyor, bir Beyoğlu kabadayısının kollarının nasıl ve neden yana açık durduğunu ve yengeç gibi yan yan yürüdüğünü belirtiyor, hepimiz gibi ağzını kocaman kocaman açarak gülen bir leblebici çırağının çenesine dikkatimi çekiyordu. Elinde file, caddede tek başına yürüyen kadının önüne bakışındaki o dehşetin anlamını da anlattı, vatandaşlarımızın şehirlerimizde yürürken neden hep yere ve kırlarda yürürken neden hep göğe baktıklarını da...[290]

[285] Sibel Irzık, "İstanbul (The Black Book, Orhan Pamuk, 1990)", s. 729.
[286] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 61.
[287] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 63.
[288] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 63.
[289] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 64.
[290] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 64.

Lefebvre, jest ve mimiklerin kişinin kendini ifade ederken sözle söylediğinden daha fazlasını söylemesine yardımcı olduğu ve jest ve mimiklerle birlikte ifadenin teatrelleştirilmiş bir eyleme, yansılanan bir drama dönüştüğünü söyler[291] ve gündelik hayatta jest ve küçük tören kuralları vasıtasıyla her kişinin, ailenin, grubun bu jestlere bağlı kalmak vasıtasıyla başkalarıyla özdeşleşme yolunu açtıklarını ifade eder.[292] *Kara Kitap*'ta da toplumu kuran ve onun kimliğini belirleyen bir özellik olarak yer alan gündelik jestler, bir kırılmanın, bozulmanın ve değişimin işaretçisi haline gelir. Sıradan insanın sokaktaki görünümleri ve eylemleri, değişimle eş anlamlı kullanılabilecek modernleşmenin asıl izlerinin göründüğü yer olarak kabul edilir. Manken ustaları, sokağın sıradan halini bir tiyatro sahnesi gibi Beyoğlu'ndaki Pezevenkler Kahvesi'nden izlerken bu değişimi, toplumun özgünlüğünü ve kimliğini kaybetmesine dair korkutucu bir alamet olarak görürler. Bu noktada modern gündelik hayat ve bu hayatın uygulayıcısı sıradan insanın, "modernleşebilmek" için otantikliğini kaybetmek, "diğerleri" gibi olmak zorunluluğunun, onu kötü bir taklide çevirdiği ve bu kötü taklitten kendisi de dahil kimsenin memnun olmadığı görülür. Ancak roman, bu modernleşme isteğinin ve çabasının yalnızca görünüşün taklidinde kaldığına ve bu sebeple de kimlik kaybına yol açtığına dair bir tartışma da açar:

> (…) Türkler artık "Türk" değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler. (…) Müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayali satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen "ötekiler" gibi olabilme hayaliymiş aslında satın almak istedikleri.[293]

Sıradan insanların görünüşündeki bu irili ufaklı değişiklikler, bir başkası olma hayalinin temel yapı taşı olarak gösterimi, yeraltındaki unutulan tarihin kazısıyla birlikte düşünüldüğünde modernleşme projesinin kendisi ve uygulama yöntemlerine yönelik eleştirel bir zeminin, gündelik hayatın sıradanlıkları üzerinden oluşturulduğu söylenebilir. Manken atölyesinin rehberi ve onun ataları, jestlerdeki bu bozulmanın "milletimizin kendisi olmasını istemeyen tarihi güçler" tarafından sinema yoluyla gerçekleştirildiğini iddia eder. *Masumiyet Müzesi*'nde de Yeşilçam'ın sıradan insanın gündelik hayatındaki etkileri ve toplumsal kültürdeki yeri açısından ele alınan sinema, *Kara Kitap*'ta manken ustaları tarafından doğrudan bir hafıza aktarıcı, kültür taşıyıcı

[291] Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*, s. 310.
[292] Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, s. 27.
[293] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 61-62.

olarak görülür ve taklit merakının asıl aracı olarak suçlanır. Sinema, romanın diğer bölümlerinde de aynı suçlamalarla gündeme gelir. Kimlik kaybının, bozulmanın, çürümenin gerçekleşmesine zemin hazırlayan ve hafızanın kaybının en etkili aracı, sinema olarak kabul edilir. Başka dünyalara ait hayatları ve insanları beyazperdede şiddetli bir özentiyle izleyen insanlar, karşı konulmaz bir taklit ihtiyacıyla hipnoz olmuş gibi sinemalardan kentin sokaklarına taşarlar ve artık o filmlerde gördükleri insanlar gibi davranmaya, onlar gibi hareket etmeye başlarlar. Manken ustası tarafından "gizli bir el", "kötü niyetli birileri" olarak tarif edilen, kimliği belirsiz güçler tarafından getirilen bu filmler, insanları zehirleyip, kimliklerini ve kendilerini unutmalarına neden olur. Sinema, roman karakterleri tarafından bütün değişimlerin, yanlış kültür politikalarının, uluslaşma sürecindeki aksayan yanların faili olarak kabul edilir. Sürekli başka insanların hayatlarını izleyen ve onlara özenen bütün bu insanlar, onları taklit etmeye çalışırken kendilerine ve kendilerine benzeyen diğerlerine de tahammül edemez duruma gelirler. Böylece bütün gündelik anlamları, ilişkileri ve söylemleri doğuran kültürel kimlik yok olurken, ortaya melez, karmaşık ve kaynağı belirsiz bir "yeni insan" çıkmaktadır. Romanın yeraltındaki mahzende unutulmuş yüzyılları sayıp döktükten sonra yakın tarihe ilişkin de benzeri bir unutuluşla manken atölyesini kurması, şehri kayıp bir hafıza mekânına dönüştürür. Modern dünya bu unutma hastalığının en şiddetli biçimde hissedildiği zaman, kent ise bu hastalığa bütün kuvvetiyle direnen mekân olarak inşa edilir. Kentin görünen yüzündeki hüzün ve yoksulluğun sebebi ve ilacı, görünmeyen yüzünde, yeraltında, geçmişte ve unutulan tarihte gizlenir. Bütün bu imalarla birlikte roman, modern hayatın mekânı olan kentin geçmişine ilişkin dikkatleriyle modern gündelik hayatın kuruluşuna ilişkin eleştirel bir zemin inşa eder. Roman boyunca kentin kendisi, keşfedilmeyi bekleyen hikâyelerin, geleneklerin, kimliklerin ve kültürün karşılaştığı, kaynaştığı ve uzlaştığı bir yer olarak kurgulanır. Kent, bütün hafıza kayıplarına rağmen Boğaz'ın dibinde, yerin altında ya da Süleymaniye Camisi'nin minaresinde unutulmanın lanetine direnerek kendi hafızasını kayıt altına alır.

3.3. Hayatı Yazıyla İcat Etmek: Celal Salik'in Köşesi

Kara Kitap'ın temel olay örgüsünü, Galip'in Rüya ve Celâl'i arayışı oluşturur. Ancak bu olay örgüsü birbiri ardına gelen her bölümde gazeteci Celâl Salik'in köşe yazılarıyla kesintiye uğrar. İki kısımdan oluşan romanın ilk kısmında bulunan on dokuz bölümün dokuzu Celâl'in köşe yazıları ile kurgulanır. Bu kurgu köşe yazıları, romanın genel olay örgüsünü sekteye uğratmakla birlikte başkişi Galip'e, karısı ve kuzenini arayışında içerdiği işaretler ve mesajlarla rehber olma iddiası da taşırlar. Bu iddianın yanı sıra söz konusu köşe yazıları, bir yandan romanın polisiye türünü içeren yanına hizmet eder bir yandan Galip'in yazarlaşma sürecine katkı sağlar bir yandan da romanın hafıza edinme ve kaybetmeye dair oluşturduğu sorunu yeniden gündeme getirmek üzere kullanılır. Böylece *Kara Kitap*'ın diğer birçok romansal unsurunda olduğu gibi köşe yazıları da hem romanın kendi dinamikleri içinde oluşturduğu girift yapıda hem de roman türünün sorunları ve sınırlarına dair pek çok farklı görevi üstlenen bir araç haline gelirler. Romanın temel izleklerinden kültür tarihi, şehir, yazarlık, yabancılaşma ve toplumsal çöküş Celâl'in köşe yazılarında da devam ettirilir. Romanın genel atmosferini belirleyen hüzün, modernleşme sürecinin ortaya çıkardığı tuhaflıklar ve 1980 Darbesi öncesinin kaotik atmosferi bu yazılarda da sürdürülür.

Celâl'in köşe yazıları gündelik bir iletişim aracı olan gazetede her gün yayınlanmakla birlikte bu yazıların büyük çoğunluğu yine gündelik yaşamın ters yüz edildiği bir bakışla kaleme alınır. "*Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman*", "*Alâaddin'in Dükkânı*", "*Apartman Karanlığı*" gibi yazılarda Boğaz, Nişantaşı'ndaki dükkân ve apartman gibi gündelik mekânlar; boşlukları, karmaşaları, gizemleri ile birlikte değerlendirilerek gündelik gerçekliklerinden uzaklaştırılır ve yeniden biçimlendirilirler. "*Bedii Usta'nın Evlatları*" yazısında ise romanın ilerleyen bölümlerinde Galip'in de ziyaret edeceği yeraltındaki manken atölyesi gibi son derece sıra dışı bir mekân sıradanlığın üzerinde yükseldiği gazete köşesinde kendine yer bulur. Bu sıra dışı mekânların dışında kalan yazılarda da kendi olmak, izlenmek, ikizlik, hikâye anlatma geleneği, yazma ve üslup sorunları gibi modern gündelik hayatın görünür ve geçici sorunlarından uzak konular gündeme getirilir. Bu dikkatlerle bakıldığında Celâl'in köşe yazıları alışılmış gazete köşelerine ve onların sorunlarına

uzak, modern gündeliğin iletişim aracı olan gazetenin genel misyonunun dışında bir görüntü sunar. Lefebvre'e göre gazete de diğer kitle iletişim araçları gibi bireyin düşünce ve yaşantısını kasıtlı bir şekilde değiştiren ve etkileyen özelliklere sahiptir:

> (…) sizin neye inanmanız ve nasıl olmanız gerektiğini size göstermeye yardımcı olan propagandalara, tumturaklı sözlere ve açıklamalara bağlayarak birçok seraba kapılırsınız. Şu halde, eğer televizyonda, radyoda, sinemada, basında göstergelerden oluşan bulutların üzerinizden geçmesine izin verir ve sizi yönlendiren yorumları benimserseniz, var olan durumun edilgen bir kurbanı oluyorsunuz demektir. [294]

Ancak Celâl'in köşe yazıları Lefebvre'in dile getirdiği bu misyonla uyuşmaz, Celâl'in romanda yer verilen köşe yazılarında herhangi bir propaganda yapılmaz, tam tersine gazetenin propaganda işlevi alaşağı edilir. Celâl'in sıradan, gündelik konulardan kaçınan bir yazar olarak kurgulanması da bu yönden anlamlı bir bütün oluşturur. Ayrıca belli bir kitleyi yönlendirme, yeniden inşa etme, kamuoyu oluşturma gibi görevleri vasıtasıyla özellikle ulus-devletlerin kuruluşunda kuvvetli bir etkiye sahip olan kitle iletişim araçlarından olan gazeteler, Althusser tarafından da devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak tanımlanır.[295] Dolayısıyla gündelik bir iletişim aracı olan gazete, modern dünyanın ve gündeliğin şekillenmesinde yadsınamayacak bir rol oynar. Gazeteler özellikle modernleşme süreçlerinin başlangıçlarında modernliğin "öğretilmesinde" ve "yaygınlaştırılmasında" üstlendikleri rolle[296] de ulus-devletin ve modernleşmenin savunucusu olarak görülür. Bütün bu yönleriyle gazete, modern anlamda gündeliği yüceltir ve onu sürekli yeniden üretir. Ancak Celâl'in köşe yazıları modern gündeliği ve onun tüketim kültürünü, alışkanlıklarını, değerlerini ve ideolojisini benimsemez hatta tüm bunları gözden düşürmek için tartışma alanı açar. Ulus-devletin modernleşme programının göz ardı ettiklerini tekrar gün yüzüne çıkarmaya ve bu meseleler üzerinden modern gündelik hayatın yüzeyselliğinin eleştirisini yapmaya çalışır. Tıpkı Galip'in Rüya ve Celâl'in ortadan kaybolmasıyla gündeliğin sınırları dışına çıkarak ona eleştirel bir bakış oluşturabilmesi gibi Celâl'in yazıları da modern gündelik hayatın göz ardı ettiklerini, gündeliğin içinden çekip çıkardığı nesneler, mekânlar ve hikâyelerle sıradan ve sıra dışı arasında eleştirel bir

[294] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s. 36.
[295] Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 29-32.
[296] Konu ile ilgili detaylı bir çalışma için bkz: Levent Cantek, *Cumhuriyetin Büluğ Çağı-Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1943-1950),* İletişim Yayınları, İstanbul, 2019.

harita oluşturur. Bu noktada Celâl'in köşe yazıları, modern gündeliğin dayattıklarına karşı bir direnişin, bastırılanın geri dönüşünün ve yeni bir gündelik sunumunun alanı olarak tasarlanır.

Celâl'in gündeliğin yeni bir sunumunu öneren yazıları, her ne kadar modernleşme projesinin savunusu olmasa da gazetenin modern toplum içindeki dolaşımı ve bu dolaşımın yarattığı kuvvetli etki, roman boyunca Celâl'in okurları üzerinden gündeme getirilir. Gazetenin gündelik hayattaki görünürlüğüne ve popülerliğine sık sık dikkat çekilir. Örneğin romanın tamamında Galip'in şehirde en çok karşılaştığı nesnelerden biri gazetedir. Galip, çocukken Rüya ile çıktıkları sandal gezisinde denizin üstünde, Babaanne ve Dede'nin evinde, Vasıf'ın odasında, dolmuş duraklarının önündeki büfede, Alâaddin'in dükkânında, Rüya'nın eski kocasının evinde, Belkıs'ın evinde, yemek masasının üzerinde, randevuevinin duvarlarında, meyhanedeki konsomatrisin çantasında, dolmuşta, sokakta, lokantada, Anadolu'nun ücra kasabalarında ve tabii ki Celâl'in çatı katındaki dairesinde hep gazeteler görür. Böylece romansal düzlemde gazeteler, gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası ve her sınıftan bireyin erişimine açık nesneler olarak gösterilir. Bu yolla da gazetelerin gündeliğin şekillenmesinde üstlendikleri rol tekrar gündeme gelir. Roman başkişisi Galip'in her yerde gördüğü bu nesneler bütün roman evrenininin belirleyici yazınsal enstrümanı olarak kabul edilebilir. Gazeteler, modern gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası olurken o hayata bu kadar dahil olması sebebiyle değiştirici ve dönüştürücü gücü de elde etmiş olurlar.

Gazete/gazeteler, dedikoducu, rezil, şüpheli, komplocu ve her zaman hikâyeler anlatan, resimleriyle dikkat çeken, gündeliğin vazgeçilmez nesnelerinden biri olarak tasvir edilir. Genç, ihtiyar, Türk, yabancı, hevesli, kıskanç gazeteciler romanın tamamında bu gündelik nesnenin etrafında hareketli bir dünya oluştururlar. Gerçek haberin peşinde koşan, ünlü olmak isteyen, devrim yapmak isteyen, para kazanmak isteyen, birbirlerini suçlayan, küçümseyen, seven bu küçük kalabalık, Türkiye'de basın cemaatinin bir panoramasını da sunar. Gazetelerin hem sıradan insanların gündelik hayatındaki yerine hem de basın dünyasındaki kişisel ilişkilerdeki konumuna ilişkin yönelik bu detaylandırma çabası, gazeteyi ve gazetecilik faaliyetini romanda merkezî bir konuma taşır. Bu açıdan bakıldığında da gazete ve gazetecilik, romanda köşe yazıları haricinde sesi hiç duyulmayan Celâl'in mesleği olması dışında anlamlara

ve imalara kavuşacak kadar sık ve yoğun kullanılır. Bu sebeple romanın gazete ve köşe yazısını bu araçların modern gündelik hayattaki etkilerine yönelmek üzere kullandığı iddia edilebilir.

Gazete etrafında kurulan bu çeşitli anlamlar, Türkiye'de gazetenin işlevi ve kullanım şekline dair de bir bakış fırsatı sunar. "*Üç Silahşörler*" yazısında Celâl'in Sirkeci Tren İstasyonu'nun lokantasında karşılaştığı üç eski gazetecinin aralarındaki sohbetler ve Celâl'in onlara verdiği mahlaslar -Adli, Bahti, Cemali-, Türkiye'de gazeteci kimliğinin edebiyatçılıkla birlikte şekillendiğini ve bu iki kimliğin Türkiye'deki ilk gazetecilik faaliyetlerinin başladığı döneme kadar uzandığını da hatırlatır. Türkiye'de basın hayatının büyük oranda dönemin edebiyatçıları eliyle kurulduğunu ve edebiyatçı ile gazeteci arasında kuvvetli bir bağ olduğunu hatırlatan bu bölüm, Türkiye'de gazetenin ve gazeteciliğin nasıl algılandığına dair de anekdotlar içerir. Gazete ve edebiyatın toplumun eğitilmesi bağlamında araçsallaştığı dönemlere dair[297] okuyucunun yazarlar tarafından nasıl algılandığı şu şekilde örneklenir:

> C: Okuyucunun zekâsına göre değil kendi zekâna göre yaz. (…) 10. C: Samimi bir inancın olsun. 11. A: Samimi bir inancın yoksa da okuyucunun samimi bir inancın olduğuna inancı olsun. B: Okuyucu dediğin panayıra gitmek isteyen bir çocuktur. (…) 17. A: Okuyucu, geçim sıkıntısı içinde, zekâ yaşı on iki olan, evli, dört çocuklu iyi bir aile babasıdır.[298]

Okuyucunun bu geleneğin temsilcisi üç yazar tarafından mütemadiyen çocuk olarak görülmesi ile edebiyat ve gazetenin bu çocuğu büyütmek, ona doğru yolu göstermek için bir araç olarak kullanılması arasında kuvvetli bir bağ vardır. Bu sebeple de Tanzimat Dönemi'nde başlayan gazetecilik faaliyetlerinin kurucusu olarak kabul edilebilecek edebiyatçılar, hem roman ve hikâyelerini hem de gazete yazılarını bu erginleştirme amacına uygun olarak kullanırlar. Gazeteciliğin özellikle erken dönemlerde edebiyatçıların eliyle kurulurken nasıl bir içeriğe sahip olduğu Tuncay Birkan tarafından şu şekilde özetlenir:

> Dünya savaşları, katliamlar, soykırımlar gibi kültürel-siyasi felaketlerle afet, sel, deprem gibi (artık bütün dünyada okuryazar kamuoyunun hemen haberdar olabildiği) doğal felaketlerin; karmaşıklaşan gündelik hayatın ve bu hayata girdiği ölçüde bilimsel ve teknolojik gelişmelerin; büyük değişimler geçirmekte olan kadın-erkek, işçi-işveren, satıcı-müşteri, doğa-kültür ilişkilerinin; tren,

[297] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 17.
[298] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, 83-84.

> otomobil, uçak gibi taşıtlarla devinim hızının olağanüstü artışının; "kübik" apartmanlarda ve sayfiyelerdeki, çoğunlukla sükut-u hayal ile sonuçlanan "konfor modern" arayışının; dünyayı ve müziği evin içine sokan radyo ile ecnebi kültürlerinin hayatını fena halde yakından ve içeriden izleme imkânı veren sinemanın kitleselleşmesinin vs. yarattığı baş döndürücü ve sersemletici anaforu (bu bölümün ve kitabın ismindeki Dünya işte bu anaforun adıdır!) kentli bir okur kitlesi için, ucundan kıyısından anlamlandırma işini, bizim memlekette öncelikle ve uzun bir süre gazete yazarlığı yapan edip ve muharrirler üstlenmiştir.[299]

Dolayısıyla gazetecilik, Türkiye'de yeni ve profesyonel bir iş kolu olarak değil, dönemin kalem ustalarının üstlendiği bir eğiticilik rolü olarak serüvenine başlar. "*Üç Silahşörler*" bölümündeki kurgu köşe yazarları[300] da bu profile birebir uyum sağlar. Edebiyat ve gazeteciliğin birbirine karıştığı bu alanda, sanat gündelik olanla gündelik olan da sanatla bir alışverişe girer. Böylece gazete, Türkiye'de yalnızca gündelik sıradan olayların değil sanatsal faaliyetlerin de bir alanı haline gelir. Bu da tıpkı yukarıda romandan verilen örnekte de görüldüğü gibi toplumun genelini içeren bir okuyucu profilinin oluşmasına sebep olur. Bu okuyucu, roman boyunca pek çok farklı detayda gösterilmeye çalışıldığı gibi herkes olabilir: Bakkal, inşaat işçisi, çiftçi, ev kadını, avukat, asker veya bir öğrenci. Bu geniş kitle, gazeteye ulaşımın kolaylığını gösterdiği gibi okura dair oluşturulacak profili de vasatlaştırır. Bu sebeple ne yazılacağı ve nasıl yazılacağına karar vermekte etkili olan unsur, okurun ortalama görüntüsüdür. "*Üç Silahşörler*" bölümündeki üç yazar da Celâl'e bu mesele hakkında çeşitli nasihatler verirken köşe yazarlığının reçetesini de oluştururlar:

> 1.C: Yalnızca okuma keyfi için yazmak köşe yazarını açık denizde pusulasız bırakır. 2. B: Ama köşe yazarı ne Ezop'tur ne Mevlânâ. Hisse hep kıssadan çıkar, kıssa hisseden değil. 4.A: Pusula hikâyedir. (…) 7. A-B-C: Kendine atasözü, deyim, fıkra, latife, mısra, özdeyiş güldesteleri edin. (…) 9.A: İlk cümleni bulmadan yazı masasına oturma. (…) 26. C: Pirimiz üstadımız Şehrazat'tır; unutma, onun gibi sen de "hayat" denen olayların arasına beş on sayfalık hikâyeler sıkıştırıyorsun yalnızca. (…) 34. B: Kolay yaz kolay okunursun. 35. C: Zor yaz, kolay okunursun. 40. A: Üç büyük tema, tabii ki, ölüm aşk ve müziktir. 42. B: Aşkı ara. 43. C: Aşkı sakla çünkü sen yazarsın. (…) 50. C: Tarihi sırların olduğunu sezdir, ama ne yazık ki onları yazamıyorsun. (…) 55. C:

[299] Tuncay Birkan, *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri (1930-1960),* Metis Yayınları, İstanbul, 2019, s. 205.

[300] *Kara Kitap'ın Sırları* ismiyle yayınlanan derlemede, yazarın kitabın yazımı esnasında tuttuğu notlara ve defterlere de yer verilmektedir. Bu defterlerden biri olan derlemenin 87. sayfasında yer alan kısımda yazarın romanın "Üç Silahşörler" bölümünde kurguladığı köşe yazarlarına dair bir tip haritası da bulunur. Söz konusu notlara göre Adli: Falih Rıfkı Atay, Hüseyin Cahit Yalçın; Bahti: Ahmet Rasim, Rıza Tevfik, Cemali: Peyami Safa gibi yazarların karakteristik özellikleri kullanılarak oluşturulmuş bir parodidir.

> Epigraf kullanacaksan ne yazarları ne kahramanları bize benzeyen Batı'nın kitaplarından alma, okumadığın kitaplardan hiç alma, çünkü Deccal işte tam budur. (…) 58. A: Evet, onun için esrarı sakla; sakın satma meslek sırrını.[301]

Genç bir köşe yazarına yazmak ve dolayısıyla yaşamak hakkında öğütler veren üç yaşlı edebiyatçı-gazetecinin konuşmaları vasıtasıyla oluşturulan bu bölüm, kuvvetli bir mizah duygusuyla Türkiye'de basın ve köşe yazarlığının geleneğine ve sorunlarına eğilir. Böylece gündelik bir nesne olan gazete ve köşe yazarlığı kimliğinin Türkiye modernleşmesinin şartları içinde nasıl kendine özgü bir yapı arz ettiği gözlemlenmiş olur. Bu başlık altında; sorunları, kavgaları, önerileri ve dünyaya bakış açıları ile Türkiye'deki basın geleneğine dair eleştirel bir çerçeve sunulurken bütün bu mizahi hava ve birbiri ile çelişen düşünce/nasihatler, gazetecilik kimliğinin de altını oyar. "Yarım yüzyıllık yazı hayatları boyunca (…) birbirlerini dinsizlik, jöntürklük, frenklik, milliyetçilik, masonluk, Kemalistlik, cumhuriyetçilik, vatan hainliği, padişahçılık, Batıcılık, tarikatçılık, edebi hırsızlık yapmak, Nazilik, Yahudilik, Araplık, Ermenilik, homoseksüellik, döneklik, şeriatçılık, komünistlik, Amerikancılık ve en son olarak da günün moda konusu egzistansiyalistlikle suç(layan)"[302] bu üç yazar, Türkiye'de gazetelerde veya dergilerde devam eden edebî polemiklerin sınırları ve kalitesi hakkında da bir hatırlatma yapar. Böylece bu üç yazarın nasihatleri, geçmişleri, birbirleriyle olan ilişkileri, sanata ve okura bakışlarıyla birlikte Türkiye'de köşe yazarlığı ve gazetecilik faaliyetlerinin kurumsallığı, profesyonelliği ve ciddiyeti de yeniden tartışmaya açılmış olur.

Kara Kitap'ta gazete ve köşe yazarlığı bütün bu detaylarla birlikte hem modern gündelik hayatın yeni bir nesnesi, hem bu yeni hayata adapte olmayı kolaylaştıran bir rehber hem de edebî gelenek ve toplumsal bellek gibi geriye dönük bir araştırmanın parçası olarak kullanılır. Bütün bu başlıklar, gazetenin popülerlik, etki gücü, araçsallık, sanatsallık ve sıradanlık gibi temel meselelerini de gündeme taşır. Tüm bunlara ek olarak roman; gazeteyi, geleneksel hikâye anlatıcılığını modern gündelik yaşama adapte eden ve onu üstlenen bir yapı olarak kurgular. Gazetenin geleneksel hikâye anlatıcısının yerini aldığını ve modern dünyanın gündelik hayatında yeni hikâyelerin ve hikâyecilerin gazete sayfaları vasıtasıyla bütün ülkede dolaştığını iddia eder. Celâl'in yazıları, hikâyeler anlatan ve sözlü hikâye anlatma geleneğini yazı boyutuna

[301] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 83-84-85-86.
[302] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 81.

taşıyan bir dönüşümü simgeler. Modern hayatın gerekleriyle birlikte kaybolan geleneksel hikâye anlatıcılığı, gazeteler ve köşe yazıları yoluyla kendine yeni bir şekil bulur. Roman, bu iddiayı hem Galip'in bütün şehirde sürekli gördüğü gazeteler üzerinden hem de Celâl'in popülerliği ve okuyucu kitlesi üzerinden sağlamlaştırır. Gazetenin şehrin her yerinde hemen ulaşılabilir olması ve sürekli görünür bir nesne haline getirilmesi, gazetenin kentin sokaklarında ve insanların arasındaki hızlı yayılımını, bu hızlı yayılıma bağlı olarak da etkileme gücünü gösterirken, gazeteyi modern gündelik yaşamın olmazsa olmaz bir parçası haline getirir. Gazete bu dolaşım haliyle, modern gündelik yaşamda oyalanmanın, haber almanın, ortak konular üzerinden ortak gündemler oluşturmanın ve tüm bunlarla birlikte ortak bir bilinç yaratmanın asıl öznesi olarak görülür. Böylece kitle iletişim araçlarından olan ve aslında modern gündeliğin bir nesnesi olarak değerlendirilen gazete, dolaşma ve gündelikte yer edinme hızıyla birlikte etkileyicilik gücünü arttırarak nesne konumundan özne konumuna yükselir. Roman, gazetenin kamuoyu oluşturma ve bu kamuoyunu doğru/yanlış yönlendirmelerle kitlesel hareketlere yol açma gibi özelliklerini vurgulamak noktasında çaba sarf etmez. Ancak bütün bu yüksek görünürlük ve toplum içindeki dolaşma hızıyla gazetenin, modern toplumsal yaşamdaki konumu net bir şekilde belirlenir. Temelde bir tüketim nesnesi olan gazete, tıpkı Alâaddin'in Dükkânı'nda bulunan tüketim nesneleri gibi kullanımlık değerinden çok meta değeri ile gündeme gelir. Bu haliyle de gazete, meta fetişizminin bir parçası olurken içerdiği reklamlar ve önerilerle meta fetişizminin de yeniden üretimine katkı sağlar. Bilgilenme süreçlerini dönüştürür ve modern insanın zihnini yeniden şekillendirir. Gazete bu sebeple gündelik hayatın oluşturulmasında ve dönüştürülmesinde etkin bir konuma yerleşir. Romanın gazeteye ilişkin yüksek hassasiyeti de bu gündelik yaşamın kurucu öznesini hatırlatmaya yöneliktir. Kitle iletişim araçlarının gündelik hayatın dönüşümü ve modernliğin algılanışındaki etkisi Michel de Certeau tarafından şu sözlerle aktarılır:

> Gerçeğin artık kendine ait bir yeri, bir merkezi ya da bir yargıçlar kurulu yoktur. Anonim bir kod olarak, bilgi, toplumsal bedeni sinir ağlarıyla kaplar ve donatır. Sabahtan akşama kadar, hiç durmadan anlatılar, sokaklarda, binalarda kafamıza kakılırlar. Bizim onları nasıl algılamamız gerektiğini bize öğreterek varlıklarımıza eklemlenirler. "Olayları kaplarlar" yani bunlardan bizim efsanelerimizi oluştururlar (legenda'ları yani okunması ve söylenmesi gerekenleri oluştururlar). Dinleyici, daha gözünü açar açmaz, radyonun sesiyle uyandığı için (ses, yasadır) bütün gün gazete haberlerinin, reklamların,

> televizyon yayınlarının oluşturduğu anlatı ormanlarında gezinir ve akşam olunca da bu anlatılar, nihai mesajlarını uykunun aralıklarından buna ulaştırmayı başarırlar. (…) Toplumumuz üç anlamda anlatılanmış bir topluma dönüşür: Toplumumuz hem anlatılarla (reklamlarımızın ve bilgilerimizin oluşturduğu fablarla), bunların alıntılamalarıyla ve bunların hiç durmadan sürekli olarak ezbere okunmalarıyla nitelenir. Bu anlatıların, görmeyi, inanmaya çevirmek ve benzerlerinden yola çıkarak gerçeği oluşturmak gibi büyülü ve garip bir gücü vardır. İki alanda sahip oldukları bu güçler çift yönlü bir ters yüz oluşu gerçekleştirir. Bu arada, inançsızlığa karşı mücadele veren ve görülen ile gerçek arasındaki bir sözleşme üzerine temellenen gözlemci bir iradeden doğan Modernlik, görülen ile gerçek arasındaki bu ilişkiyi dönüştürür ve inanılması gerekeni görme sonucunu getirir. Kurgu, görme alanını, konumunu ve nesnelerini tanımlar. İşte medyalar, reklamcılık ya da politik temsil bu biçimde işler.[303]

Michel de Certeau'nun gündelik yaşamın alt üst edilişinde, bilginin alımlanışında ve anlatı toplumunun yaratılmasında medya araçlarının rolüne dair tespitleri ile *Kara Kitap'*ın gazetenin dolaşımı ile oluşan okuyucu ağları ve bu ağlarla birbirine bağlanmış insanlar, modern gündelik yaşam nesnesi üzerinden birliktelik duygusunu deneyimlemesine ve bilgi ile kurdukları ilişkiyi sorunsallaştırmasına dair bir iddiayı gündeme getirebilir. Gazete ve gazetenin okurlarıyla oluşturulan bu okuma ağı, romanın hikâye anlatmanın hikâyenin kendisinden daha önemli olduğuna dair iddiasını, tekrar tekrar anlatılan hikâyeler ve bu anlatma-dinleme pratiklerinin insanlar arasında oluşturduğu ortaklık duygusunu tekrar eder. Şehrin ve ülkenin dört bir yanına dağılmış bu gazetelerden aynı hikâyeleri, köşe yazılarını okuyan insanların tıpkı televizyon seyrederken hissettikleri gibi bir millet olma duygusunu deneyimledikleri de iddia edilebilir. Ortak bir gündelik zemin olarak tasarlanan gazetenin bu ortaklık duygusunu yaratan ögesi de hikâyelerdir. Bu hikâyeler etrafından insanlar birleşir, ayrılır, şifreler arar ve bu yolla kendilerini bir topluluğun organik parçası olarak hisseder. Romanın gazete yazıları etrafında kurduğu bu okuyucu ağları, modern gündelik yaşamın ve onun nesnelerinin toplum olma, birliktelik duygusunu deneyimleme ya da gündelik bir nesne üzerinden bir kimlik edinme gibi modern gündelik yaşamın bireysel ve toplumsal düzlemde yarattığı dönüşümleri de işaret eder. Roman, modern öncesi dönemde meddahlar tarafından köy köy dolaşılarak yapılan ve o bölgenin insanları tarafından büyük bir ilgiyle karşılanan hikâye anlatma işini modern dönemde köşe yazılarına devreder. "*Üç Silahşörler*" bölümündeki usta

[303] Michel de Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi I*, s. 304-305.

kalemşörlerin, mesleğin piri olarak Şehrazat'ı seçmeleri de bu iddiayı kuvvetlendirir. Bu açıdan bakıldığında da Celâl temsilinde romanda yer verilen bütün köşe yazarları modern birer meddaha dönüşür. Romanın asıl merkezi de hikâye anlatmak üzerine düğümlenirken bütün hayatın sırrı, yaşamanın ve var olmanın ilacı hikâye anlatmaktan geçer. Gazete, modern hayatta bu ihtiyacı karşılayan, herkese istediği o hikâyeleri anlatan ve bu yolla da hikâye dinleyenler arasında oluşan o birliği kuran bir güce kavuşur. Dolayısıyla modern gündelik yaşamın kitle iletişim aracı, arkaik bir anlamla yeniden biçimlendirilir ve aslında temel bir dürtüyü doyurmaya yönelik bir işlevle gündelik anlamından sıyrılarak romanın temel problemini destekleyecek şekilde kurgulanır. Celâl'in yazıları, modern dünyanın karmaşıklığını estetize ederken onu hem lanetler hem de yüceltir. Bu köşe yazıları, gündelik yaşamı yeniden biçimlendirirken anlattığı hikâyelerle kendi olmak ve taklit olmak arasında gidip gelir. Köşe yazısı özelinde yazmak eylemi, geçmişin ve bugünün, üslupların, tekrarların, taklidin ve özgünlüğün çatıştığı ve uzlaştığı bir düzlemi oluştururken, kendi olabilmenin ve kendini arayabilmenin yegâne alanı olmayı ve bu alan üzerinden sarsılmaz bir iktidar kurmayı başarır.

4. ALTERNATİF TARİH OLARAK GÜNDELİK HAYAT: MASUMİYET MÜZESİ

Masumiyet Müzesi, 2008 yılında Pamuk'un Nobel Ödülü sonrasında yayımladığı ilk, yazın hayatının sekizinci kurmaca eseri olarak okurların karşısına çıktı. Roman gerçeklikle kurduğu ilişki, duyguları ele alma biçimi ve kadınlara bakış açısı gibi konular üzerinden araştırmacılar tarafından değerlendirildi.[304] Pamuk'un ilk aşk romanı olan Masumiyet Müzesi, kısa süre içinde çok satanlar listesine girdi ve geniş bir okur kitlesine ulaştı. 2012 yılında romanla aynı adı taşıyan bir müze, Çukurcuma'da açıldı. Böylece *Masumiyet Müzesi,* Türkiye'de bir müzeye sahip ilk roman oldu. Müzenin açılmasıyla roman ve müze birleşimini ele almaya çalışan araştırmalar; mimari, tasarım, görsel sanatlar, turizm, müzecilik gibi farklı açılardan değerlendirmeler yaptı.[305]Aynı yıl *Şeylerin Masumiyeti*[306] adıyla bir müze kataloğu hazırlandı ve bu katalog hem içindeki resimlerle hem de Orhan Pamuk'un açıklamalarıyla sanatsal bir nitelik kazandı. 2015 yılında ise yönetmenliğini Grant

[304] Ayşe Şule Süzük, Orhan Pamuk'un Kar ve Masumiyet Müzesi Adlı Eserlerinde Kadının Temsili, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, 2011; Turan Karataş, "Masumiyet Müzesi'ni Gerçeklik/Sahicilik, İnandırıcılık Bağlamında Okumak", *Türk Dili Dergisi*, 2014, S.750, s. 20-24; Lebriz Sönmez, "A Heterotopic and Glocal Place: The Museum of Innocence", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2019, C:21, S:2, s. 1017-1030; Oğuz Demiralp, *Orhan Bey ve Kitapları*, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018, İstanbul, s.187-203.

[305] Pelin Melisa Somer, Arzu Erdem, "Mimari Temsilde Ekfrasis: Danteum ve Masumiyet Müzesi Üzerine", *Megaron*, 2015;1 O (2), s. 179-194.; Samet Çevik, "Kurgusal Mekânlarda Edebiyat Turizmi Deneyimi: 'Masumiyet Müzesi' Örneği", *SDÜ- ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Aralık 2018, C:11, S:22, s. 302-337.; Şafak Merve Çolak, Müzelerde Mekân Tasarımı ve Masumiyet Müzesi Analizi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı, 2016; Sinem Karaduman, Nesne Düzeni ve İmge Tasavvuru Bağlamında Sanatsal Bir Kurgu Olarak Masumiyet Müzesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2016.

[306] Orhan Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019.

Gee'nin üstlendiği *Hatıraların Masumiyeti*[307] adıyla bir belgesel-film çekildi. Film ile ilgili yapılan röportajlar ve filme dair eleştiriler de aynı adla kitaplaştırıldı[308]. Tüm bunlarla birlikte düşünüldüğünde *Masumiyet Müzesi*, birkaç sene içinde müze, film ve kendisine bağlı iki farklı metni de kapsayan sanatlararası bir yapıta dönüştü. Özellikle müzenin kurmaca dünyanın sınırlarından çıkıp fiziksel varlık göstermesiyle birlikte metnin gündelik hayatla kurduğu bağ kuvvetlendi ve kurmaca dünya-gerçek dünya arasındaki sınırlar hakkında yarattığı tartışma da güçlendi. Bu çalışma, genel itibariyle roman metni olan *Masumiyet Müzesi'*nden hareketle bir incelemeye girişecek olsa da çalışmaya katkı sunduğu noktalarda Çukurcuma'da bulunan müze de konu edilecektir.

Masumiyet Müzesi, Kemal Basmacı ve Füsun Keskin arasındaki aşk hikâyesi temelinde kurulmuştur. Romanın anlatı zamanı 1975'ten başlar ve 2000'lerin başına kadar uzanır. Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* ile 2014 yılında yayımlanan *Kafamda Bir Tuhaflık* eserleri gibi *Masumiyet Müzesi* de 30 yıllık geniş bir zamanı anlatısallaştırmış olur. Söz konusu bu üç romandaki uzun anlatı zamanları, metinlerin üzerine kurulduğu çekirdek hikâyeleri bir figürana dönüştürmesi, anlamın, hikâyeden ziyade hikâyenin sürüp gittiği anlatı zamanının toplumsal koşullarının içinde bulunduğunu işaret etmesi bakımından önemlidir. Bu üç romanın yanı sıra *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'da da gerek zaman sıçramaları gerek metin içi hikâyeler vasıtasıyla romanın anlatı zamanı gittikçe genişler. Bu geniş anlatı zamanları yazara, ele aldığı meselelerin kendisinden çok, söz konusu meselelerin tarihsel ve toplumsal düzlemdeki yansımalarını sunma ve dönemin yaşantısına dair eleştirel bir bakış geliştirme imkânı sunar ki bu tarihsel ve toplumsal düzlemden manzaralar sunma ve genel perspektifi gündelik hayat merceğinden değerlendirme, Pamuk romancılığının karakteristik özelliklerinden biri olarak kabul edilebilir. Pamuk, yazınsal alanda gerçekleştirilen bir kültürel arkeoloji kazısı olarak da nitelendirilebilecek bu güdüyle âşık bir adamın, sokak satıcısının, tüccarın, nakkaşın hikâyesini anlatırken herkesin, bütün bir toplumun hikâyesini anlatmayı hedefler. Yani Pamuk'un romancılığını bireyi ve toplumu birbirinin içinde görmeyi ve göstermeyi başarabilen, bu iki yapı arasındaki diyalektik ilişkiyi gözlemleyen bir romancılık olarak tanımlamak

[307] Hatıraların Masumiyeti belgeselinin kolektif bellek, hafıza ve nostalji başlıklarından incelenmesine ilişkin Bkz. Can Öktemer, "Hatıraların Masumiyeti: İstanbul, Bellek ve Nostalji", *Sekans Sinema Kültürü Dergisi,* Ekim 2020, S: e14, s.: 62-79.
[308] Orhan Pamuk, *Hatıraların Masumiyeti*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019.

mümkündür. Pamuk'un bu doğrultuda en sık ve en incelikli kullandığı yazınsal enstrüman ise gündelik hayat sahasıdır. Gündelik hayatın tezatlarını ve zengin malzemesini toplumsal yaşayışı ve yapıyı kurmak için kullanan Pamuk için bütün gündelik detaylar romanın kurucu malzemeleri olarak değerlendirilebilir. Öte yandan Pamuk'un bu görme ve gösterme pratiklerini, ancak dikkatli okur için bir anlam taşıyacak eleştirilerini, romanın ayrıntıları içinde ustalıkla gizlediğini unutmamak gerekir. Zira yazınsal alanda gerçekleşen bu kültür arkeolojisi; tezler, teoriler, tartışmalar ve çözümler sunmak için gerçekleştirilen bir girişim olmanın aksine, yazarın belirsizlikler ve muğlaklıklarla bezeyerek estetik performansını mükemmelleştirmek için kullandığı bir enstrümana dönüşür. Pamuk'un eleştirileri ya da toplumu anlatma biçimi keskinliklerden, yüzeysellikten ve çatışmalardan ziyade uyumsuzluklardan, gündelik yaşamın ayrıntılarından ve bu ayrıntıların altında yatan bireysel/toplumsal açmazlardan beslenir. Bu bölüm de *Masumiyet Müzesi* romanının aynı yöntemle herkesin ve toplumun hikâyesini nasıl anlattığı, bu toplama ilişkin eleştirel, ironik ve romantik bakış açılarını ortaya koyarken hangi saikler üzerinden hareket ettiğine odaklanacaktır. Ayrıca bu eleştiriler, tespitler ve yorumlarla romanın neye karşı çıktığına, neyi dönüştürerek yeniden ürettiğine dair bazı dikkatler sunulacaktır. *Masumiyet Müzesi*'nin hem geniş bir anlatı zamanı üzerine kurulmuş olması hem de ele aldığı sosyal sınıflar ve onların yaşam koşullarına ilişkin yüksek hassasiyeti bu tip bir okumayı elverişli kılmaktadır.

Masumiyet Müzesi, yukarıda da belirtildiği üzere en temelde 70'lerden 2000'lere Türkiye'de deneyimlenen gündelik yaşam üzerinden sosyal tarihin anlatısını kurmayı hedefleyen bir metindir. Kemal ve Füsun'un ilişkilerinin anlatıldığı yaklaşık 10 yıllık -1975 ve 1984 arası- zaman diliminde gündelik hayata ilişkin pek çok unsur son derece detaylı bir biçimde ele alınmakla birlikte 1984'ten 2001'e kadar olan zamanda da geri dönüşler ve geçmiş zaman karşılaştırmalarıyla dönüşen/değişen kent ve buna bağlı olarak sürekli güncellenen gündelik pratikler resmedilir. Ev içi alışkanlıklar, moda tabirler, kıyafetler, davranışlar, yemekler, mekânlar, sınıflararası geçişler, değişen zengin profilleri, sosyal ilişkiler, gazete haberleri, dedikodular, trafik kazaları, telefon görüşmeleri, alışveriş mekânları, bayram adetleri, yılbaşı ritüelleri, televizyon programları, yıkılan/kurulan İstanbul, toplumsal normlar gibi pek çok gündelik detay ve pratik, romanın ana unsurlarından biri hâline gelir ve bu detaylar hem bireyi hem de toplumsal yapıyı anlamanın ve anlatmanın yegâne aracı olarak kullanılır. Bu

detaylar, karakterlerin kurgulanan gerçeklikteki canlılıklarını sağlamak ve onlara çok boyutlu bir varoluş kazandırmakla birlikte yazarın kullandığı dil sebebiyle bir başka işlev daha üstlenir. Bu işlev, 1975 İstanbul'unda yaşayan tüm sıradan insanların gündelik hayatlarını anlatmaya ve fotoğraflamaya yöneliktir. Kemal ve Füsun'un sıradan aşkı, gündelik hayata dair ayrıntıların örüntüsü aracılığıyla tarihsel bir derinlik kazanır ve ülkede yaşayan farklı sınıfların, olayların yaşandığı kentin, o kentin bulunduğu ülkenin de hikâyeye dahil olduğu bir alternatif tarih anlatısına dönüşür. Metinde, anlatı döneminin çalkantılı siyasal atmosferine dair çok az detayın yer alıyor olması da mevcut tarihsel koşullardan ve onun olumlu/olumsuz yansıma ve etkilerinden ziyade sıradan insanın gündelik hayatının ve bu hayatın tarihini merkeze koymaya çalışan bir yaklaşımın altını çizer. Bunu yaparken de çoğu zaman büyük siyasi tarihi göz ardı eden, onu geri plana atan bir tutumla bireyin ve toplumun yaşayışının yarattığı tarihe ilgi gösterir.[309] Bu ilgi metnin "1970'lerde İstanbul'da gündelik hayat tarihi"ne dönüşmesini sağlar ve roman türünün 21. yüzyılda sosyal tarihle nasıl ve ne üzerinden ilişkilendiğini de tartışmaya açar.

Romanın, sıradan insanların gündelik hayatlarına da pek çok açıdan sirayet etmiş ve dönemi yaşayan her bireyin hanesinde bir karşılık bulmuş olan 80 darbesi gibi Türkiye siyaset tarihinin önemli kırılma noktalarından biri olan askerî darbeyi; sokağa çıkma yasakları, duvarlara yazılan sloganlar, kahvehanelerde çıkan çatışmalar gibi oldukça silik ve belirsiz bir dekor olarak kullanması da dikkat çekicidir. Söz konusu çalkantılı dönemlere böylesine az değinmesi yazarın kendi deyimiyle "hikâyenin böyle bir şey talep etmemiş"[310] olmasıyla açıklanabilir. Füsun ve Kemal'in aşk hikâyesinin seyrinde roman tekniği bakımından 80 darbesi ve onun politik düzlemdeki etkileri bir karşılık bulmayacaktır. Dolayısıyla yazarın bu döneme dair romana dâhil edeceği darbe anlatıları hem romanın yapısında hem de oluşturacağı anlam çeperinde bir karşılık bulmayacak hatta sakil duracaktır. Bu sebeple darbeye dair görüş ve yaşantıların metinde kendisine yer bulmayışı romanın genel atmosferi ve mesele edindiği konular bakımından son derece doğaldır. Ancak tıpkı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda olduğu gibi -1. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve 2. Dünya Savaşı'nı

[309] Metinde gündelik hayatın tarihi üzerinden büyük siyasi tarihin yeniden kuruluşuna dair iddialar içeren bir başka metin için Bkz. Sarah Rengel, "Innocent Memories: Reading the Museum in Orhan Pamuk's The Museum of Innocence", *Limina a Journal of Historical and Cultural Studies The Univertsity of Western Australia*, C.23, S.2, 2018, s. 16-30.

[310] Anis Shivani, "A Day with Orhan Pamuk", *South-West Review*, Vol.96, No:1 (2011), s. 22-23.

kapsayan anlatı- *Masumiyet Müzesi*'nde de dönemin büyük meselelerine yer verilmemesi Pamuk'un ele aldığı sosyo-ekonomik sınıfların, toplumun genelini derinden sarsan olaylara ilişkin tavrına yönelik eleştirel bir tasvir olarak da düşünülebilir. Ülkenin iç savaşa doğru sürüklendiği bir dönemde geçen romanda, Kemal'in tek derdinin askerlerin el koyduğu rende olması onun obsesif tavrını belirginleştirmekle birlikte toplumsal olaylarla kurduğu ilişkiye dair de eleştirel bir pencere açar. Darbe ve öncesindeki sürece romanda sadece gündelik hayatı etkileyen -sokağa çıkma yasakları, duvar yazıları, kahvehane çatışmaları vb.- küçük detaylar üzerinden yer verilmesi bir yandan da romanın daha önce de belirtildiği gibi büyük siyasi tarihle kurduğu ilişkinin biçimini ortaya çıkarır. Romanın bu döneme ilişkin dikkatlerini sosyal hayat üzerinden aktarması, politik olanın kendisine değil gündelikteki karşılığına yöneldiğini de gösterir. Bu da Pamuk romancılığının büyük anlatılardan ziyade bireyin sıradan gündelik hayatına gösterdiği ilgiyi işaret eder. Bu sebeple romanın tamamı, metinde yer alan bütün sosyal sınıfların tüketim alışkanlıklarını, aile içi ilişkilerini, davranış ve düşünüş kalıplarını tüm karmaşıklığı ve ayrıntılarıyla tasvir ederek gündelik hayat kapsamında, yazınsal sınırların dışına taşan ya da en azından bu sınırları zorlayan bir tarihsel perspektif kazanır. Tüm bu tespitler toplamının, kayıt altına alma isteğinin yanı sıra bir eleştirel bakış geliştirmeyi amaçladığını da eklemek gerekir. Bu bağlamda modern bireyin deneyimleriyle örülmüş gündelik hayat tarihinin önemli bir parçası olarak kent ve kent tarihinin de ele alınması gerekmektedir. Bu bölümde, *Masumiyet Müzesi* romanında gündelik hayatın, romanın hikâyesiyle nasıl iç içe geçtiği incelenecektir. Bölüm, romanın başkişisi Kemal ve Füsun arasındaki aşkın müzeleştirilmesine giden yolda, gündelik hayatın metindeki kullanılış biçimi aracılığıyla bu aşk hikâyesinin ikincil bir duruma düştüğünü ve romanın tümünün modernleşen ve dönüşen Türkiye'nin gündelik hayat tarihine ilişkin panoramik bir müzeye dönüştüğünü göstermeyi hedefler. Bu bölümde gündelik yaşamın temsili çerçevesinde melodramatik bir aşk hikâyesi olarak kurulan *Masumiyet Müzesi*'nin, nasıl toplumsal yaşayış ve sınıflararası iletişimleri de içine alan geniş bir sosyal tarih anlatısına dönüştüğü incelenecektir. Yazarın gündelik hayatın detayları üzerinden siyasi tarih anlatısı ile nasıl bir ilişki içine girdiği, siyasi tarihe alternatif bir gündelik hayat tarihini nasıl yazınsallaştırdığı ve bu yazınsallaştırma sürecinde hangi detayların öne çıktığı, hangilerinin göz ardı edildiği ve bunların yazınsal ve kültürel imaları tartışılacaktır. Bölüm daha özelde, gündelik

hayatın romanda genel siyasi tarih anlatısının sınırlarını aşarak bireyin deneyimleriyle örülmüş alternatif bir tarih anlatısı oluşturma amacıyla yazınsal bir araç olarak kullanıldığını öne sürmektedir. Bir başka deyişle bu bölüm, romanın Kemal-Füsun aşkını ve bu aşkın evrelerini sergilemek için kurulan müzenin sınırlarını aşarak, dönemin gündelik hayatındaki dönüşüm ve ayrıntıları sergileyen bir müzeye dönüştüğünü iddia eder. Bu doğrultuda romanın, İstanbul'un eğlence mekânları ve söz konusu mekânların müdavimlerinin dönüşümünün kent ve kentli kimliğini nasıl değiştirdiği, İstanbul'un hikâyesinin gündelik eğlence mekânları aracılığıyla nasıl aktarıldığına dair temsil stratejilerine de odaklanılacaktır. Ayrıca romanın temel izleklerinden olan modanın romandaki tasvir biçimi üzerinden, tüketim kültürünün söz konusu dönemin gündelik hayatındaki yerine ve etkisine dair iddialar sunulacaktır. Son olarak romanda oldukça geniş yer kaplayan Yeşilçam sineması, sinemanın gündelik pratiklerde yer alma şekilleri ve gündelik hayata da taşan sanat-iktidar çatışmasına yönelik bir anlatım aracı olarak kullanıldığı iddiasıyla birlikte sinemanın gündelik hayattaki yeri ve romanın popüler sanat dallarını ele alma şekli tartışılacaktır.

Masumiyet Müzesi, 26 Mayıs 1975 Pazartesi günü hikâyenin baş kahramanları olan Kemal ve Füsun'un sevişme sahnelerinin, Kemal tarafından "hatırlana" bir anının aktarımı olan "*Hayatımın En Mutlu Anı*" başlığı ile açılır. Kemal'in Füsun ile nasıl karşılaştığı/tanıştığı (aslında uzak akrabası olan Füsun'u zaten tanımaktadır ama yıllardır görmediği için karşılaştığı genç kadın tanıdığı küçük kız Füsun'dan farklı biri gibidir) ve birlikteliklerinin nasıl başladığı "*Şanzelize Butik*", "*Uzak Akrabalar*", "*Yazıhanede Sevişmek*", "*Fuaye Lokantası*", "*Füsun'un Gözyaşları*", "*Merhamet Apartmanı*" başlıklarında anlatılır. Bu ilk yedi başlıkta romanın devamında da karşımıza çıkacak karakterlerin büyük bir kısmı hikâyeye dâhil olur. Uzak akrabası Füsun ile nişanlısı Sibel'in beğendiği "Jenny Colon" marka çantayı almak için girdiği Şanzelize Butik'te karşılaşan Kemal, ilk gördüğü anda bile Füsun'dan çok etkilenir ve çok kısa bir süre içinde onu arzulamaya başlar. Füsun'la karşılaşmasını ve onun kendisinin üzerinde yarattığı etkiyi unutmaya çalışan Kemal, Sibel'in hediye edilen çantanın sahte olduğunu söylemesi ve hemen parasını geri istemesi konusunda ısrar etmesi sebebiyle Şanzelize Butik'e tekrar gider. Çantanın parasını, dükkân sahibi Şenay Hanım kasayı kilitleyerek gittiği için veremeyeceğini söyleyen Füsun, parayı Kemal'e daha sonra getireceğine söz verir. Daha sonra Füsun, Merhamet Apartmanı'na gelerek parayı verir ve bu esnada Kemal, Füsun'u öper.

Füsun bu öpücüğe karşılık vermez, Kemal'in nişanlı olduğunu şaka yollu hatırlatır ve işe geri döner. Ancak dokuzuncu bölüm olan "*F.*"'de Füsun'un 3 Mayıs 1975 günü tekrar Merhamet Apartmanı'na gelmesi ve hayatında ilk defa "sonuna kadar giderek"[311] Kemal ile sevişmesi; hikâyenin, Sibel, Kemal ve Füsun arasında önce bir aşk üçgenine dönüşmesini sonra da Füsun ve Kemal'in tekrar bir araya gelme sürecini içeren basit düzlemini kurmuş olur. Kemal ile Füsun, Kemal ile Sibel'in nişanlandığı güne kadar Merhamet Apartmanı'nda buluşup büyük bir aşk, tutku ve arzuyla sevişmeye devam ederler. Bu süre içinde Kemal, kendini dünyanın en şanslı erkeklerinden biri olarak kabul eder. Kemal, Sibel gibi Sorbonne'da okumuş, bürokrat bir ailenin güzel ve zeki kızıyla nişanlanmak üzereyken aynı zamanda da güzelliğiyle etrafındaki bütün erkekleri büyüleyen Füsun gibi bir kadınla birliktedir. Bunu talih olarak nitelendiren kahramanın mutluluğu uzun sürmez. Hilton Oteli'nde yapılan nişana gelen Füsun, Kemal'in müdürlüğünü yaptığı SatSat çalışanlarından, Kemal ve Sibel'in yazıhanede seviştiklerini öğrenir. Kemal'in kendisine yalan söylediğini anlayan Füsun, nişandan sonraki gün sözleştikleri saatte Merhamet Apartmanı'na gitmez. Füsun'un buluşmaya gitmemesiyle birlikte hikâyede ikinci kırılma gerçekleşir ve basit bir aşk üçgeni olarak başlayan hikâye derin bir aşk acısı anlatısına dönüşmeye başlar. Füsun'u göremediği her gün daha büyük bir acının içine düşen Kemal; umut, hayal kırıklığı, yalnızlık, acı, unutma uğraşısı gibi duygular arasında savrulur. Bu süre içinde Sibel ile de nişanlı olan Kemal, adeta iki farklı hayat yaşar ve nişanlı, mutlu, zengin Kemal ile Füsun'un yokluğuyla perişan olmuş Kemal arasında sürekli gidip gelir. Kimseye bir şey fark ettirmemek için çabalasa da aşk acısını gizleyemez. Sibel dâhil etrafındaki herkes Kemal'de bir tuhaflık olduğunu sezer ancak kimse ne olduğunu anlayamaz. Füsun'un yokluğuyla kıvranan Kemal her şeyi Sibel'e itiraf eder. Sibel tüm bunların gelip geçici bir heves olduğuna Kemal'i inandırmaya çalışır, ailesinden kalma Anadolu Yakası'ndaki yalıda bütün bir sonbaharı birlikte geçirirler ama hiçbir şey Kemal'e Füsun'u unutturamaz. Kemal ve Sibel'in ilişkileri de yıpranır ve en sonunda ayrılırlar. Sibel'den ayrıldıktan sonra Füsun'un mutlaka kendisine geri döneceğini düşünen Kemal, uzun bir müddet Füsun'a ulaşmaya çalışır. En sonunda Füsun'un arkadaşı Ceyda vasıtasıyla bir mektup gönderir ve Füsun'dan olumlu cevap alır. En son 14 Haziran 1975'te yani nişan gecesi görüşen Füsun ve Kemal 19 Mayıs 1976'da yaklaşık bir yıl sonra Füsun'un ailesinin Çukurcuma'daki evlerinde (metinde

[311] Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s.34.

Keskinlerin evi olarak geçer ve müzenin kurulduğu evdir) tekrar yüz yüze gelirler. Füsun'a evlenme teklif etmeye gelen Kemal, evde Füsun'un kocası "filmci Feridun" ile tanışır ve böylece hikâyede yeni bir çatışma alanı açılmış olur. Yukarıda belirtilen tarihten itibaren Kemal, tam sekiz yıl haftada en az birkaç akşam "Keskinler'in Çukurcuma'daki evine" gidip gelir. Füsun'a aşkını ispat etmek ve onun gönlünü tekrar kazanmak isteğiyle yıllarca Keskinlerin evine giden Kemal, sadece sevdiği kadının yanında olabilme mutluluğuyla yetinmeye de alışır. Füsun'u birkaç dakika yalnız yakalayabilmek için bazen haftalarca bekler. Bu süre zarfında da Füsun'dan ayrı kaldığı zamanlarda başlayan eşya biriktirme tutkusu bir hastalığa dönüşmeye başlar. Keskinlerin evinden Füsun'a ait olan, onun dokunduğu, gördüğü, kokusunun sindiği her çeşitten eşyayı çalmayı âdet hâline getirir. Bu sekiz yıl boyunca ailenin bir ferdi hâline gelen Kemal, Feridun'un yönetmen ve Füsun'un kadın başrolü oynayacağı bir film çekme teklifini de sırf Füsun'a yakın olmak ve onun kalbini kazanmak için kabul eder. Romanın büyük bir bölümünde açık hava sinemaları, Yeşilçam filmleri ve film oyuncularının hayatları ele alınır. Sekiz yılın sonunda Füsun, kocası Feridun'dan ayrılarak Kemal'e dönmeyi kabul eder. Büyük bir Avrupa seyahatine çıkmayı planlayan çift, 27 Ağustos 1984'te Semiramis Oteli'nde son kez birlikte olurlar. Sabaha karşı araba kullanmak isteyen Füsun, Kemal'in babasının vişne çürüğü Chevrolet'si ile kaza yapar/intihar eder. Kazadan Kemal sağ olarak kurtulurken Füsun vefat eder. Füsun'un ölümünden sonra Kemal, aşkını, anılarını ve Füsun'u ve aşklarını yaşatabilecek her şeyi anlatabilmek ve gösterebilmek için bir müze kurma fikriyle, dünyanın dört bir tarafındaki müzeleri ve koleksiyoncuları dolaşır. Müzenin ve Füsun'un hikâyesini de kitabın "Nişan" bölümünde bir roman karakteri olarak adı geçen Orhan Pamuk'a yazdırır. Metnin olaylar zincirine dayalı özeti, basitçe, zengin kız- fakir oğlan aşkı olarak görülmeye adaydır. Ancak yukarıda da belirtildiği üzere roman, olay örgüsünden ziyade anlatının içinde yer alan ayrıntılar ve dikkatlerle 1970'li yıllardan 2000'lere kadar Türkiye modernleşmesinin görüntülerini gündelik detaylarla kurarak bir modernleşme anlatısına dönüşür.

4.1. İstanbul: Değişen Şehir Dönüşen Mekânlar

Pamuk romancılığıyla özdeşleşen İstanbul, *Masumiyet Müzesi*'nde de modern kent yaşamı ve akılalmaz bir hızla dönüşen karmaşık kentsel manzarasıyla merkezi bir yer tutar. Roman bütün hikâyeyi "hatırlanan" anılar üzerinden, yani geriye dönüşlerle kurduğundan ve bu anlatma şekli doğal bir karşılaştırmayı içerdiğinden, İstanbul da "hatırlanan İstanbul" ve "mevcut İstanbul" karşılaştırması üzerinden okunmaya elverişlidir. Bu karşılaştırma da beraberinde İstanbul özelinde kentlerin nasıl ya da hangi sebeplerle değişip dönüştüğünü problematize eder. Roman, İstanbul'un kentleşme sürecini, bu sürece dâhil olan gündelik hayata ait çeşitli unsurlar aracılığıyla tetkik ederken İstanbul'un kentleşme sürecine dair değerlendirme ve eleştirilerini genellikle Kemal-Füsun aşkına eklemlenen mekânlar vasıtasıyla aktarır. Bu mekânlar da romanda merkezi bir yer tutan gündelik hayat deneyimleri üzerinden ele alınır ve tıpkı insanların kişisel tarihlerinde olduğu gibi değişimleri/dönüşümleri üzerinden anlatılır. Bu anlatma biçimi de romanda İstanbul kent mekânının, yaşayan, organik, devingen bir özelliğe kavuşmasını sağlar. İstanbul hem büyükşehir imajının oluşumunu hem tarih ve kent ilişkisini hem de kentlerin üzerinde yaşayan insanlarla nasıl bir alışveriş içine girdiklerini göstermek için elverişli bir malzeme olarak kullanılır.

Masumiyet Müzesi'nde İstanbul'un kentsel peyzajındaki değişim ve dönüşümler; değişen eğlence mekânları ve semtlerinin serüveni, göçlerle birlikte genişleyen yerleşim alanları, kentte göçlerin sebep olduğu gündelik yaşam ve kamusal alan alışkanlıklarının değişimi, artan nüfus ve değişen tüketim alışkanlıkları ile kentte meydana gelen ironik zıtlıkların fotoğraflanması üzerinden aktarılmaya çalışılır. Bütün bu unsurlar, roman içinde, bazen müstakil örnekler üzerinden bazen iç monologlarla bazen tesadüflerin bir araya gelmesiyle metne dâhil edilir. Kentteki bütün bu değişim süreçleri, birey ve toplumun kentle kurduğu ilişki ve bireylerin kenti deneyimlerken karşılaştıkları sorunlar veya durumlar üzerinden kurgulanır ve aktarılır. Dolayısıyla

kentin tarihiyle birlikte 1970'lerde kentte süregiden gündelik yaşamın tarihi de sayısız detay üzerinden kayıt altına alınmış olur.[312]

Romanın Nişantaşı'nda doğup büyümüş başkişisi Kemal'in, Taksim, Nişantaşı, Bebek gibi aşina olduğu semtlerden aşkı dolayısıyla çıkarak Çukurcuma, Fatih, Kartal, Pendik, Bakırköy gibi anlatı zamanında görece "varoş" semtlere yaptığı ziyaretlerle birlikte romandaki şehir manzaraları çeşitlenir. Çukurcuma ve Fatih dışındaki semtleri yalnızca yazlık sinemalarda film izlemek için ziyaret eden Kemal'in bu semtlerin sokaklarına dair ayrıntılı aktarımları bulunmamakla birlikte genellikle söz konusu semtleri "imalathaneler, çökmekte olan ahşap konaklar, kireçle badanalanmış duvarlar, iki üç katlı apartmanlar, sayısız balkon ve pencere"[313] sözleriyle ifade ederken romanda, genellikle bu manzaralarla söz konusu semtlerin dar gelirliliği ve bakımsızlığı vurgulanır. Bu semtler genişlemekte olan İstanbul'un sınırlarının her geçen gün yeniden çizildiği ve kentin artık tek bir merkezi bulunmadığı izlenimini kuvvetlendirir. Kemal'in yazlık sinemalara giderken yol bulmakta nasıl zorlandıklarına dair şu sözleri her gün yeni sokaklar, yeni binalar ve yeni insanlarla başka silüetler kazanan İstanbul'un büyüme hızını gösterir: "İstanbul son on yıl içinde öylesine büyümüş, yangınlar ve yeni inşaatlarla öylesine değişmiş ve göçlerle dar sokaklar öylesine kalabalıklaşmıştı ki, sık sık yolumuzu kaybeder, sora sora ancak bulur, filmlere koşarak son anda yetişir(dik) (…)"[314]

Füsun'u görebilmek için Keskinler'in evine gittiği uzun yıllar boyunca Kemal'in -her ne kadar romantik bir bakışla ele alsa da- Çukurcuma ve Nişantaşı arasında kurduğu sınıflararası bağlantı, kentin farklı yaşama biçimlerini göstermesi bakımından da önemlidir. Bütün bu kent fragmanları -aynı zamanda kentin var olan büyük siyasi tarihinin dışında- içinde yaşayan insanlarla birlikte nasıl bir sosyal tarihi kurduğunu da anlatısallaştırır. Nişantaşı, Boğaz, Çukurcuma ve Fatih'in romanda âşık Kemal'in gözünden alımlanışı, burjuvanın -Kemal'in bütün romantizmine rağmen- içinde yaşadığı kentle kuramadığı organik bağın ve yabancılığın temsil araçları haline gelir. Zira Kemal, ilerleyen kısımlarda örneklerle tartışılacağı üzere, Fatih ve

[312] Yazar, *Masumiyet Müzesi* ile ilgili University of California'da Conversations with History adlı bir programda verdiği röportajda da gündelik hayatın detaylarının kendi romancılığında ne kadar önemli bir rol oynadığını söylemektedir. İlgili röportajın internet adresi: https://www.youtube.com/watch?v=zy62YqDeE0c
[313] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 270.
[314] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 270.

Çukurcuma gibi alt-orta sınıfın mekânlarına oldukça yabancıdır ve bu yabancılık hem orada yaşayan insanların gündeliklerine karşı duyulan hayretle hem de söz konusu semtlerin eskiliğine, gelenekselliğine ve imparatorluğa dayanan tarihine vurgu yapan maddi kültürüne yabancılığı içerir. Bu bölümde romanın, İstanbul'un eğlence mekânları ve kentsel peyzajındaki değişimleri tasvir edişi incelenecek, gündelik hayatla şehrin dönüşümü arasındaki paralellikler ve karşılıklılık ilişkileri tespit edilecektir.

4.1.1. Eğlencenin Sınıfsallığı

Kemal'in Nişantaşı çevresinden arkadaşları Zaim, Nurcihan, Mehmet ve Piç Hilmi, babası ve nişanlısı Sibel'le birlikte gittiği, üst-orta sınıf mensupları da dâhil bütün İstanbulluların eğlence anlayışlarını gösteren Fuaye, Hilton Oteli, Abdullah Efendi'nin lokantası gibi pek çok sosyalleşme mekânı, romanda hem dönemin eğlence anlayışını aktarmak hem bu eğlence mekânları aracılığıyla kentin tarihsel boyut kazanmış hikâyesini yazmak/kurmak hem de sınıfsal çelişkilerin kent düzlemindeki görüngülerini tasvir etmek için kullanılır. Söz konusu mekânlar; sosyal sınıfları tanımak, dönemin Türkiye'sinin modernleşme sürecinde eğlence/boş zaman etkinliklerini anlatmak ve sosyal alanların süreç içinde geçirdiği dönüşümü büyük siyasi tarihin işaretlediğinden farklı bir dinamikle kaydetmek bağlamında geniş yer tutar. Mekânların; sahiplerinin/çalışanlarının hikâyeleri, geçmiş ve mevcut hâlleri, müşteri profilleri, semt değişiklikleri gibi birçok ayrıntıyla aktarılması roman türünün sınırlarını zorlayan tarihsel bir boyut kazanmalarını sağlar. Zira romandaki söz konusu mekânlar, gerek kendi kurumsal tarihleri gerekse İstanbulluların gündelik hayatındaki yerlerine dair verilen birçok ayrıntıyla, Füsun ve Kemal aşkının hangi uzamsal bağıntılar ve ilişkiler ağının içinde cereyan ettiğini okura sezdiren bir pusula işlevi görür. Mekân etrafında kurulan bu bağıntılar, arka planda, kentin sosyal tarihini, ilerlemeci kentleşme politikalarının oluşturduğu yeni kent imgesini, Kemal aracılığıyla burjuvanın gündelik pozisyonunu ve Türkiye'nin Batılılaşma adımlarına ilişkin dikkatleri kaçınılmaz olarak romanın tasvir alanına dahil eder. Gündelik hayatın kullanımı böylece roman karakterleri, hikâye ve mekânlar arasında karşılıklı bağ kurmayı sağlayan bir yazım stratejisine dönüşür. İstanbul'un değişim ve dönüşümü romanın bir pasajında şu şekilde tasvir edilir:

> Yıllar sonra resimli yemek listesini, bir ilanını, özel kibritini ve peçetesini arayıp bulduğum ve burada sergilediğim Fuaye, kısa zamanda Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı gibi semtlerde yaşayan sınırlı sayıda zenginin (gazetelerin dedikodu sütunlarının alaycı diliyle söylersek "sosyetenin") en çok sevdiği Avrupa tarzı (Fransız taklidi) lokantalarından biri oldu. Müşterilerine bir Avrupa şehrinde oldukları izlenimini altını çok çizmeden vermek isteyen bu lokantalara Ambassador, Majestik, Royal gibi Batılı ve iddialı adlar yerine, Batı'nın kenarında, İstanbul'da olduğumuzu hatırlatan Kulis, Merdiven ve Fuaye gibi adlar verilirdi. Daha sonraki kuşak yeni zenginlerin gösterişli mekânlarda anneannelerinin pişirdiği yemekleri tercih etmeleriyle, gelenek ve gösterişi birleştiren Hanedan, Sultan, Hünkâr, Paşa ve Vezir gibi pek çok yer açıldı ve Fuaye unutulup gitti.[315]

Fuaye Lokantası, metinde, Kemal'in ve İstanbul burjuvasının sık sık gittiği Nişantaşı'nın seçkin mekânlarından biri olarak aktarılır. Lokantadaki ilk yemek Kemal, anne-babası ve Sibel'in nişan töreni hakkında konuştukları yemektir. Romanın devamında Fuaye, hem Kemal ile Sibel'in hikâyelerinin kırılma noktalarının yaşandığı hem arkadaşlarla hoş vakit geçirilen bir buluşma mekânı olarak sık sık anılır. Kemal, nişan bozulana kadar Sibel, arkadaşları Mehmet, Piç Hilmi, Nurcihan ve Zaim ile gittiği Fuaye'ye, Çukurcuma günleri başladıktan sonra yalnızca Zaim ile buluşmak için gider. Kemal'in bir zamanlar neredeyse her akşam gittiği Fuaye'nin sosyal çevresini değiştirmesiyle hayatından neredeyse tamamen çıkması, Kemal'in bireysel deneyimi vasıtasıyla dönemin farklı sınıflarının eğlence alışkanlıkları arasındaki farkların tasvirini de sağlar. Nişantaşı'nı terk edip Çukurcuma'ya "yerleşen" Kemal'in uğrak mekânı artık Fuaye gibi lüks lokantalar değil, bu bölümün devamında da ele alınacak olan Pelür gibi üçüncü sınıf sinemacı barlarıdır.

Yukarıda alıntılanan pasaj, romanda Fuaye'nin, burjuva eğlence anlayışının temsili dışında kent eğlence anlayışının tarihi ve dolayısıyla kentin değişiminin temsilini ifade etmesi bağlamında da ele alındığını gösterir. Fuaye gibi Batı'nın kenarında olduğumuzu bildiğimiz ama yine de Batılı gibi hissetmeye çalıştığımız mekânlar, 70'lerin Türkiye'sinin politik atmosferinin bir fotoğrafı ve Batılılaşmaya çalışan ülke dinamiklerinin ortaya çıkardığı gündelik mekânlar olarak kabul edilebilir. Fuaye; yaklaşık yarım asırlık bir Cumhuriyet deneyiminin, devlet eliyle oluşturulmuş burjuva sınıfının ikinci neslinin, zenginlik, lüks, gösteriş, özenti ve tüketime indirgenmiş bir Batılılaşma anlayışının, kısacası lümpen yaşantının kronotopu gibidir. "Fransız taklidi" ve "sosyetenin" uğrak mekânlarından olan Fuaye, burjuva

[315] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.20.

gündeliğini keşfetmek noktasında önemli işaretler taşır. Fuaye; lüks tasarımı, Avrupai havası, içki servisi, müşteri profili, hizmet kalitesi ve Nişantaşı gibi görece lüks bir semtte konumlanması sebebiyle Türkiye'nin "Batılı/modern" kesiminin Avrupa hülyasını doyasıya yaşayacağı bir mekân olarak kurgulanır. Öte yandan Fuaye'nin bu kurgulanış şekli romanda, bilinçli olduğu sezilen bir yapaylık ve yabancılık atmosferini de yaratır. Mekânın müdavimlerini yukarıda da belirtildiği gibi yüksek "sosyeteye" mensup simalar oluşturur. Kemal ve arkadaşları vasıtasıyla tanıdığımız bu topluluk, Fuaye'de iken içinde yaşadıkları toplumun yaşantısına ve gündeliğine son derece uzak bir profil ortaya koyar. Bu topluluğun sohbetleri, dertleri, istekleri ve Fuaye sınırları içinde deneyimledikleri Batılı hayat ile hemen yanı başlarında bulunan Çukurcuma'da akıp giden hayat arasında doğrudan bir bağlantı bulunmamaktadır. Hatta Fuaye'nin müdavimlerinin büyük çoğunluğu hayatlarında hiç Çukurcuma'ya gitmemiş, iki semt arasındaki farklara dair bir gözlemde bulunma ihtiyacı hissetmemiş "yabancılar" olarak kabul edilebilir. Roman, "sosyeteye" dair bu tür yabancılık imalarıyla burjuva değerlerini mekânlar, sohbetler ve yaşayışlarla çevrelenmiş gizil bir eleştiri ağına yerleştirir. Bu ağ, romanda, sosyetenin nasıl temsil edildiğini ve hangi gündelik dinamiklerle oluşturulduğunu aktarmak için kullanılır. Böylece gündelik mekânlar sosyal grupların ilgilerini ve yaşantılarını yansıtmak için kullanılan alanlara dönüşür. Roman boyunca bu verimli alan sık sık kullanılır. Sosyetenin eğlence mekânları ve alt-orta sınıfın eğlence mekânları arasında gidip gelen Kemal, iki sosyal grubun benzer ve farklı eğlence mekânlarını gündelik deneyimler üzerinden aktarır.

Fuaye'ye dair roman içindeki başka detaylarla mekânın yansıtmaya çalıştığı anlamlar da çeşitlenir:

> Fuaye'ye su kesilmelerine karşı özel bir şirketten her gün bir tanker su geldiğini anlattı Sadi. Elektrik kesilmelerine karşı daha bir jeneratör alınamamıştı, ama kimi geceler karanlıkta mumlarla, gaz lambalarıyla oluşan hava da müşterilerin hoşuna gidiyordu.[316]

Fuaye'nin yüksek sosyeteye mensup müşterilerinin gaz lambaları ve mumlarla oluşturulan atmosferden hoşlanmaları, artık elektriğin şehrin her yanında alışılmış bir gündelik araç olduğu dönemlerde, modern öncesine dair basit bir deneyim imkanı

[316] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 229.

sağlar. Lefebvre de *Modern Dünyada Gündelik Hayat*[317] isimli çalışmasında 1910'lu yıllardan itibaren elektriğin yaygınlaşmaya başlamasının yalnızca sanayi üretimini etkilemediğini, elektriğin gündelikliğin içine girdiğini, gündüz ve gece ilişkilerini, çevre çizgilerin algılanmasını değiştirdiğini ifade ederken bu teknolojik gelişmenin geleneksel nesnelerin yerine geçmesiyle göndergelerin birbiri ardı sıra yok olduğunu ve akıl ve sağduyuyunun birliğinin çöktüğünü ifade eder[318]. Dolayısıyla bütün bu teknolojik gelişmeler, yalnızca tekniğin bir parçası olarak algılanamayacak kadar gündelik hayata içkin ve onun dönüştürülmesinde etkili araçlar olarak kabul edilir. Romanda kullanılan "gaz lambaları ve mumlar" da modern öncesine, arkaik bir zamana dair bir imge oluşturarak modern gündeliğin elektriğin icadıyla birlikte deneyimsel bağlamda nasıl bir dönüşümü işaret ettiğini ima eder ve burjuvanın konfor sınırlarının dışına çıkmasına gerek kalmadan "eski günler" nostaljisini deneyimlemesini sağlar. Fakat dikkat etmek gerekir ki bu hoş atmosfer ancak belirli sürelerin sınırları içinde kaldığı müddetçe "hoşluğunu" muhafaza edebilir. Elektrik kesintilerinin her akşam yaşanması hâlinde bu hoş nostalji deneyimi, konforu tehdit etmesi sebebiyle şikâyet edilecek bir olumsuzluğa, hatta yetkililerinden hesap sorulacak bir yanlışa hızla dönüşecektir. "Nostalji" bile ancak burjuvanın konfor sınırları içinde kaldığı müddetçe kendine yer bulabilir. Yine benzer bir bağlamda pasajın başında yer alan su tankerinin her gün restorana su getirmesi de önemli bir detaydır. Yenilik, temizlik, hijyen gibi iddialarla donanmış modern cemaatler için su, yokluğuna tahammül edilemez bir gündelik yaşam standardına dönüşmüştür. Bu pasaj, Fuaye müşterilerinin modern hayatın icaplarına ilişkin tutumlarını ve "geçmiş zaman nostaljisi" algılarını ima eder ve gündelik hayata dair verilen bu tür detaylar, Fuaye özelinde burjuva sınıfın yaşayışı ve mantalitesini tasvir etmeyi sağlayan göstergeler olarak kullanılır. Bölümün girişinde de zikredildiği üzere mekânlar ve karakterler arasında karşılıklı olarak kurulan bağ aracılığıyla, mekâna dair verilen ayrıntılar söz konusu mekânla ilişkilendirilen diğer unsurları aynı anlam alanına dahil eder. Bu çerçeve içerisinde ortaya çıkan olası çelişkiler de aynı yazım stratejisiyle oluşturulmuş diğer unsurlara dair çerçevelere eklemlenerek, okura dönem Türkiye'sinin gündelik hayatına dair panoramik ve eleştirel bir perspektif sunar.

[317] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
[318] Henri Lefebvre, *A.g.e.*, s.127.

Romanda Fuaye'nin çalışanlarına ilişkin verilen ayrıntılar da mekânın "suniliğini", Türkiye'nin "Batı'nın kıyısında" yer alan bir ülke olduğunu, burjuvanın Batılıymış gibi davranmak hususunda ne kadar gelişmiş bir yeteneğe sahip olduğunu ve aynı mekân içindeki zıtlıkları gösteren anekdotlar olarak kullanılır. Fuaye'nin deneyimli garsonlarından Sadi'ye ilişkin kısa yaşam öyküsü yukarıda sayılan imalardan da fazlasını içermektedir:

> Sadi'yi Fuaye açılmadan önce babamın sık gittiği Abdullah Efendi'nin Beyoğlu'ndaki yerinden, ta çocukluğumdan beri tanıyordum. Hayatında denizi ilk defa on dokuz yaşında geldiği İstanbul'da otuz yıl önce görmüş, eski Rum meyhanecilerinden ve ünlü Rum garsonlardan kısa zamanda İstanbul'da balık seçip hazırlamanın inceliklerini öğrenmişti. Bize de sabah balıkhanede kendi eliyle seçtiği barbunyaları, iri ve yağlı bir lüferi ve levreği bir tepsiye koyup gösterdi.[319]

Kemal'in Sadi'yi çocukluğundan beri tanıdığına dair verdiği detay, *Masumiyet Müzesi*'nin her şeyi (insan, nesne, mekân) kurmacalaştırırken yukarıda ifade edilen panoramik çerçeveye dahil etme güdüsünün metin içindeki onlarca örneğinden biridir. Romanda yalnızca kısa bir sahne kadar yer alan Sadi karakteri tasvir edilirken verilen bu detaylar, yine bir bütün olarak Türkiye'nin gündelik hayat tarihine ilişkin panoramaya bir parça ekleme arzusunun sonucu olarak değerlendirilebilir. Sadi'nin denizi ilk kez 19 yaşında İstanbul'da görmüş olması onun denize kıyısı olmayan bir bölgede dünyaya geldiğini gösterir. Alıntının devamından iş bulmak için İstanbul'a geldiği anlaşılan Sadi'nin denizi ilk kez görme yaşının vurgulanması da sınıfsal ve kültürel imaya işaret eder. Çünkü denize kıyısı olmayan bir yerde dünyaya gelmiş olan bireyin, denizi görmesi için temel ihtiyaçlarından arta kalacak bir ücrete ve seyahat kültürüne sahip olması gerekmektedir.[320] Öte yandan denize kıyısı olmayan bir bölgede dünyaya gelen ve Sadi gibi ekonomik sebeplerle İstanbul'a göç etmek zorunda kalan kişilerin hem seyahat için ayıracakları bir bütçeleri yoktur hem de seyahat etmek, gezip görmek, dünyayı tanımak veya kendi dışındaki dünyayla temas kurmak gibi bir dürtüleri, kültürleri yoktur. Modern toplumun boş zaman etkinliklerinden biri olarak

[319] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 229.

[320] Lefebvre, modern gündelik hayatın çalışma zamanı ve boş zaman olarak parçalandığını söylerken boş zaman için üretilen etkinliklerden birinin turizm sektörü olduğunu iddia eder. Lefebvre'e göre gündeliklikten kaçma yanılsaması olarak gösterilen boş zaman, çeşitli endüstriler tarafından manipüle edilerek bireyleri tüketim yapmaya zorlar. Bunlardan biri olan turizm endüstirisi de özgürlük hissinin ve keşif duygusunun satın alınabilir olmasına dair yanılgı üretir. Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi III*, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2010, s.90.

değerlendirilen "tatil" çok uzun bir süre ancak burjuva sınıfının bir alışkanlığı/ritüeli olarak görülmüştür.[321] Bu kabulde, artık gelirin payı göz ardı edilemeyeceği gibi tatilin modernleşmenin/modern hayatın bir getirisi olduğu ve bu sebeple aslında modernleşme pratiklerine uygun bir hayat sürmeyen toplulukların böyle bir ihtiyaç hissetmedikleri de kabul edilmelidir. Türkiye'de memur ve işçi sınıfının tatil/seyahat kültürüne kavuşması, böyle bir ihtiyaç hissetmesi çok yakın tarihte gerçekleşmiştir. Dolayısıyla Sadi'nin 19 yaşında denizi ilk kez "çalışmak için geldiği" İstanbul'da görmesi yazınsal çeşitlendirmeden daha fazlasını ima etmektedir. Sadi'nin yaşamına dair bu birkaç kelime, içinde sınıfsal farklılığı, sınıfsallığın oluşturduğu kültürel farklılıkları ve bu farklılıkların toplumsal yapı içerisinde nasıl anlamlandırıldığını gösterir. Bu küçük, anekdot okuyucunun hem Sadi'yi tanımasını hem hizmet sektöründe kullanılan iş gücünün kaynağını öğrenmesini hem de Türkiye'nin modernleşme serüvenini bir garsonun doğayla kurduğu temas üzerinden bilinç dışı bir yöntemle hatırlamasını sağlar.

Sadi'ye dair bu biyografik aktarım aynı zamanda Türkiye'de iş bulma ve para kazanma sebebiyle artık köyden kente göçün de başladığını gösterir. Bu sebeple hem *Masumiyet Müzesi'*nde hem de özellikle *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında sık sık işlenecek olan büyük kentlerin göçler sebebiyle karmaşıklaşan, heterojen hale gelen hatta bozulan kültürel alandaki çatışmalarını da anıştırır. Kentlilik kültürüne adaptasyon süreci de Sadi'nin çalıştığı mekânlar ve bu mekânların müşterileri ile kurduğu ilişkiler vasıtasıyla ele alınabilir. Kentli kültüre sahip olmadığı denizi görme yaşından anlaşılan Sadi'nin, Fuaye gibi Batılı ve modern hayatın kristalize olduğu bir mekânın sevilen garsonlarından biri olması da oldukça dikkat çekicidir. Taban tabana zıt iki yaşayışın bu kadar homojen bir şekilde bir arada bulunuşu, modern dönemde maddi kaygının toplumun farklı sınıflarına mensup bireyler arasındaki kültürel farklılıkları kentlilik ekseninde nasıl buluşturduğunun da kanıtı niteliğindedir. Sadi'nin içinde doğup büyüdüğü kültürün değer yargıları ve davranış kalıplarıyla Fuaye gibi Avrupalı bir restoranda iş bulması ve tutunması mümkün değildir. Öncelikle böyle bir iş bulabilmesi ve bu topluluğun hizmet vereni olabilmesi için bu topluluğun yeme-içme ritüellerine dair bir bilgilenme sürecinden geçer. Bu süreçte yol

[321] Türkiye'de iç turizmin gelişimi ve tatil alışkanlığının sosyo-ekonomik koşullarla nasıl şekillendiğine ilişkin Bkz. Salih Tellioğlu, Mahmut Tekin, "Türkiye'de İç Turizm Hareketlerinin İncelenmesi", *Asos Journal The Journal of Academic Social Science*, Yıl:4, Sayı:32, Kasım 2016, s.488-507.

göstereni de yine İstanbul'un değişen demografisine ve iş kollarının Müslümanlar ve gayrimüslimler arasında nasıl farklılık gösterdiğine anıştırma yapacak şekilde "eski Rum meyhaneciler"dir. Sadi'nin eski Rum meyhaneciler ve garsonlardan balık seçmenin inceliklerini öğrenmiş olması da tek başına yeterli değildir. Sadi ayrıca, Fuaye gibi Avrupalı bir mekânda müşterilere nasıl davranması, onlarla nasıl konuşması, nasıl servis yapması gerektiğini de öğrenmek zorundadır. Zira Sadi'nin bu davranış kodlarını öğrenmediği ve bunlara göre davranmadığı sürece Fuaye gibi bir mekânda çalışması mümkün değildir. Fuaye'ye gelen müşterilerin de, Sadi, ancak kentli burjuva kültürünün kalıplarına göre davrandığı sürece ona sempati beslediği gerçeği göz ardı edilmemelidir.[322] Aralarındaki yaş farkına rağmen Kemal, Sadi ancak kendisine "Kemal Bey" diye hitap ettiği sürece onun 19 yaşında deniz görmüş olmasını sevimli bir anı olarak kabul edebilir. Dolayısıyla aynı mekânda, var olduğu herkesçe bilinen kültürel farklılıklar ancak Sadi tarafından törpülendiği ölçüde ya da müddetçe homojen bir atmosferde bir arada bulunabilir. Bu noktada davranış kodlarının doğruluğunu ve yanlışlığını ya da nasıl olması gerektiğini belirleyen de sermayeyi elinde bulunduran zümredir. Sadi'nin Fuaye fanusu içinde temsil ettiği çeşitlilik ancak yine burjuvanın belirlediği sınırlar içerisinde mümkün bir çeşitliliktir.

Fuaye'ye dair yukarıda yapılan ilk alıntının ikinci kısmında yer alan mekânların isimlerinin değişimi de siyasal bağlamda büyük bir dönüşümün eşiğinde olan Türkiye'nin işareti olarak okunmaya olanaklıdır.[323] Mekân isimlerindeki Hünkâr, Hanedan, Sultan, Vezir ve Paşa gibi değişimler basit bir tabela değişikliğinden ibaret değildir. Sonraki kuşak, yeni zenginlerle işaretlenen sınıf, liberal hayat tarzına adapte olduğu ölçüde muhafazakârlaşan Türkiye'nin oluşturduğu siyasal İslamcı zümredir. Muhafazakârlığın ayrılmaz parçalarından olan geleneksellik söylemiyle birlikte bu sınıfın zenginlerinin söylem ve yaşantılarına ilişkin örnekler de bu çerçevede şekillenir. Bu noktada gelenekselle kastedilen Cumhuriyet öncesi döneme ait yaşama şekilleridir. Temelleri kurucu ideolojiyle birlikte atılmış olan Osmanlı-Cumhuriyet karşıtlığı, yapısı gereği modern geleneksel çatışmasını da bu iki rejim üzerinden

[322] Lefebvre de işçi sınıfı ve burjuva arasındaki zorlama ve uyarlama ilişkilerinin gündelik hayatı ve kültürü oluşturduğunu iddia eder. Hüseyin Köse, "Lefebvre ve Modern Dünyada Gündelik Hayat", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi,* 2008, S.:27, s.7-25.

[323] "*Daha sonraki kuşak yeni zenginlerin gösterişli mekânlarda anneannelerinin pişirdiği yemekleri tercih etmeleriyle, gelenek ve gösterişi birleştiren Hanedan, Sultan, Hünkâr, Paşa ve Vezir gibi pek çok yer açıldı ve Fuaye unutulup gitti."* Orhan Pamuk, *A.g.e.* s. 20.

kurmuştur.[324] Dolayısıyla muhafazakâr söylem gelenekselden bahsetmeye başladığında doğrudan İslami yaşama ilişkin pratikleri kastederken dolaylı bir biçimde de sürekli Osmanlı'nın yeniden üretimini hedefler. Modernlik Cumhuriyetle, geleneksellik Osmanlıyla birlikte kodlanır. Bu sebeple de muhafazakâr dünya görüşüne sahip bir topluluğun, siyasal söyleminden gündelik söylem ve edimlerine kadar her şey Osmanlı kültür dairesi etrafında şekillenir ya da bir yönüyle oraya dayandırılmaya çalışılır. Fuaye, Kulis, Merdiven vb. isimler (rastlantısal ya da niyetli bir biçimde verilen örnek isimlerin tamamı tiyatro gibi bütünüyle Batı'ya ait olan bir sanatla ilintili terimlerdir.) ise Cumhuriyetçi modern söylemin gündelik mekanlarını tanımlayan ve bu mekânların içeriğini, müşteri profilini, iç tasarımını belirleyen ayrıca kentlerin gündelik mekânlarının modernleşmeci çabadaki yerine vurgu yapan işaretlerdir. Ancak değişen siyasi atmosferle birlikte gündelik yaşamların, bunlarla da birlikte mekânların ve dolayısıyla kentin dönüşümüne vurgu yapmak için kullanılan mekân isimleri Hanedan, Sultan, Hünkâr, Paşa ve Vezir (bu isimlerin de tamamı Osmanlı yönetici sınıfına ait sıfatlardan seçilmiştir) ise Doğulu Müslüman bir toplumu ve Osmanlı köklerini anıştırmaktadır. Dolayısıyla yemek yenilen restoranların isminin değişmesi büyük bir siyasal, toplumsal ve kültürel dönüşümü de ima eder. Bu açıdan bakıldığında da mekânlar ve bu mekânlara dair bağıntı ve ilişkilerin, romanda Türkiye'nin modernleşme sürecini gündelik hayat ekseninde sunma güdüsüne hizmet ettiğini tekrar hatırlamak gerekir.

Mekânlar üzerinden dönüşen yapılar, her zaman karşıtlıklar üzerinden örneklenerek kurulmaz. Ancak daha önce de işaret edildiği üzere romanın dili sebebiyle bu karşıtlıklar sunan tutum, metnin tamamında hissedilir. Batılı yaşayışın temsilini üstlenen ve romanın önemli bölümlerinden birinin de mekânı olan Hilton Oteli aracılığıyla, yine burjuvanın sosyal yaşantısı ve değer yargılarına ilişkin problemler tartışmaya açılır. Bu tartışma da mekânın, gündelik hayatta ortaya çıkan çelişki ve sorunların, karmaşık bir ilişkiler ağının sahnesi haline getirilmesiyle kurgulanır. 1955 yılında açılmış olan ve bugün hâlâ hizmet vermeye devam eden Hilton Oteli, tıpkı 1970'lerde olduğu gibi bugün de Batılılaşmanın, modernleşmenin,

[324] Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, Metis Yayıncılık, İstanbul 2002, s.74; Reşat Kasaba, "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2005, s.28.; Kadir Dede, Türk Ulusunun İnşası Sürecinde Romanın Rolü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Ankara, 2015, s. 78.

zenginliğin, gösterişin, elitizmin kuvvetli bir temsilini sunan hafıza mekânı olarak değerlendirilebilir. Hilton Oteli romanda, adeta burjuvanın kalesi, Batılı yaşamın fantezilerinin hüküm sürdüğü bir Avrupa toprağı gibi tasvir edilir. Romanda Hilton'un gösterişli mimarisi -özellikle yapıldığı dönemde İstanbul'un genel kent mimarisi göz önünde bulundurulduğunda- otelin Amerikalı sahibi, ekonomik bağlamdaki yeri, otelin genel hizmet politikası, Hilton'un son derece evrensel bir marka olması gibi meselelerden çok az söz edilir. Bununla birlikte Hilton, bütün Batılı temsil gücünü metindeki diğer mekânlar gibi gündelik detaylar üzerinden üstlenir. Dönemin toplumunda fetişleşmiş nesneler, yiyecekler ve eğlence anlayışları üzerinden kuvvetli bir "Hilton yaşantısı" ya da sadece Hilton'da tadılabilecek Batılı zevklere yönelik bir atmosfer oluşturulur. Metin de bu güçlü etkiyi, Kemal ve Sibel'in nişanı üzerinden Kemal'in çocukluk anılarını hatta anne ve babasının da Hilton'a dair ilk anılarını kapsayan bir kronolojiyle aktarır.

> […] otelin modernist ve uluslararası üsluplu tanıdık cephesi bana yalnız nişan gecesini değil, bütün çocukluğumu hatırlatıverdi. Ben on yaşımdayken, annemle babam bugün çoktan unutulmuş Amerikan yıldızı Terry Moore ile birlikte bütün İstanbul sosyetesinin katıldığı otelin açılış gecesine heyecanla gitmişler, ondan sonraki yıllarda penceremizden de görülen ve İstanbul'un eski ve yorgun siluetine iyice yabancı bu yere kısa zamanda alışıp her fırsatta uğramayı alışkanlık edinmişlerdi. Babamın mal sattığı yabancı şirketlerin oryantal dansa meraklı temsilcileri Hilton'da kalırlardı. Pazar akşamları, daha Türkiye'de başka hiçbir lokantaya ulaşmamış "hamburger" denen harika şeyden yemek için bütün aile otele geldiğimizde, pala bıyıklı kapıcının altın rengi kordonlu, cıvıl cıvıl düğmeli apoletleri, nar kırmızısı üniforması ağabeyimle beni büyülerdi. O yıllarda pek çok "Batılı" yenilik önce Hilton'da denenir, büyük gazeteler otelde bir muhabir tutarlardı. Annem çok sevdiği bir tayyörü lekelenirse, Hilton'un kuru temizlemecisine yollatır ve lobideki pastanede arkadaşları ile çay içmeyi severdi. Pek çok akrabamın, arkadaşımın düğünü de alt kattaki büyük balo salonunda yapılmıştı. Nişan için müstakbel kayınvalidemin Anadoluhisarı'ndaki yarı harap yalısının pek uygun olmayacağı anlaşıldığında, Hilton'a hep birlikte karar vermiştik. Ayrıca ta açılışından beri Hilton, hali vakti yerinde kibar beyefendilerle, cesur hanımlara evlilik cüzdanı sormadan oda veren İstanbul'daki bir avuç uygar kuruluştan biri olmuştur.[325]

Romandan alıntılanan yukarıdaki bölüm gerek İstanbul'un kent tarihinde gerek dönemin burjuvasının gündelik hayatında gerekse de Kemal'in kişisel tarihinde Hilton'un yerini ve kavram alanlarını belirten sembollerle doludur. Bu sembollerin

[325]Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 110.

neredeyse tamamı yine Batılılaşan, modernleşen Türkiye'nin hevesleri ve yenilgilerine yönelik Kemal'in deneyimleri bağlamında bir portre çizmektedir. Hilton'un "İstanbul'un eski ve yorgun siluetine iyice yabancı" görünüşü ifadesi, henüz megakent sıfatına kavuşmamış, ancak yıllardır Osmanlı'ya başkentlik yapması hasebiyle Türkiye'nin en bayındır/gelişmiş şehri olarak kabul edilebilecek İstanbul'un, ev sahipliği yaptığı Batılı bir imgeyle oluşturduğu tezatlığı içermesi bakımından önemlidir. 70'lerin ortasına yaklaşılan anlatı zamanında İstanbul'un silueti hâlâ "modern ve yeni" değildir. Bu bağlamda İstanbul, Hilton'un görüntüsüyle bir tezatlık oluşturur ki aynı tezatlık Hilton'un içinde devam eden hayatla dışında devam eden hayat arasında da mevcuttur. Romanda modern Türkiye'nin yüksek sosyetesine mensup olanların hafıza mekânlarından biri olarak seçilen Hilton'un, metin boyunca değişmeden kalmış nadir mekânlardan biri olduğunu da unutmamak gerekir. Fuaye, Boğaz lokantaları, sinemacı barları, yazlık sinemalar gibi mekânların değişimleri, metin boyunca göz önünde bulundurulur ve bu değişimler aktarılırken Hilton ile ilgili böyle bir değişim anlatımına rastlanmaz. Yeri, "modernist ve uluslararası üsluplu"[326] mimarisi, sunduğu "Batılı yenilikler"[327], temsil ettiği dünya görüşü, bu dünya görüşüne bağlı olarak oluşturduğu kültür[328] vb. birçok yönden Hilton, bir görünüp bir kaybolan ya da görüntüleri, mesajları ve imajları sürekli değişen bir mekân değildir. Modaların ya da popülaritenin güdümünde birtakım güncellemeler yaşansa da Hilton hâlâ Hilton olmaya ve aynı değerleri aynı kuvvette temsil etmeye devam etmektedir. Bir anlamda da spekülatif bir okumayla bu değişmezliğin Türkiye'deki Batılılaşma arzusunun aslında hiç kapanmayan bir konu, bitmek bilmeyen bir istek ya da çaba olduğunu söylemek mümkün olabilir. Hilton, bugün hâlâ aynı sosyal sınıfın benzeri arzularını tatmin etmek üzere kullandığı bir mekân olma özelliğini sürdürmektedir.[329]

[326] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.110.
[327] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s.110.
[328] Hilton'un 1955 yılındaki açılışında dönemin hem valisi hem de İstanbul Belediye Başkanı Fahrettin Kerim Gökay konuşmasında şu sözlere yer vermektedir: "Ve bundan dolayıdır ki Hilton Oteli'ne bir ticaret müessesesi olarak değil, bu şehirde Birleşmiş Milletler ruh ve zihniyetinin bir sembolü şeklinde bakıyorum." diyerek Hilton Oteli'nin gündelik yaşam kültüründeki yerine vurgu yapar. Akt. Derya Bengi "Zeki Müren: İstikbalin En Parlak Delikanlısı", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, Haz. Mete Kaan Kaynar, İletişim Yayınları, 2020, İstanbul, s.466-467.
[329] Hilton Oteli'nin sosyal ilişkilerde ve tüketim pratiklerinde edindiği temsile ilişkin detaylı bilgi için Bkz: Sibel Küçükkülahlı, "Interpreting Social Transformation From a Space: Istanbul Hilton Hotel Example", *Strategic Perspectives on Sustainable Development and Migration Issues in Turkey and Abroad*, Ed. İmam Bakır Kanlı, Cambridge Scholars Publishing, İngiltere, 2019, s.118-133.

Metinde de aktarıldığı üzere Hilton, Batılı yeniliklerin, "uygar"[330] yaşantının merkezi konumundadır ve bu değerler üzerinden dönemin burjuvasının gözde eğlence/cemiyet mekânı olarak kabul görür. Hamburgerleri, ışıltılı kapıcıları ve nezih pastanesiyle Hilton[331], yine son derece sınırlı bir cemaatin "kutsanmış bölgesi" görevindedir. Nitekim Sibel ve Kemal'in nişanı da bu burjuva çevreye uygun olacak şekilde ve şaşaada Hilton'da gerçekleştirilir. Romanın devamında da bu nişan töreni mütemadiyen -metinde başka bir nişan töreni olmamasına rağmen- "Hilton'daki nişan" ifadesiyle anılır. Nurcihan ve Mehmet'in düğünlerinin de Hilton'da yapıldığını Zaim'den Kemal'e söyler. Füsun da Kemal ile barışmaya ve evlenmeye karar verdikten sonra düğünün Hilton'da yapılmak zorunda olduğunu söyler. Düğünün, yalnızca yüksek sosyeteye dahil olanların yaşam alanı olan bu mekânda gerçekleşmesine dair istek, Füsun'un bu çevreye girişinin ve artık bu çevrenin bir parçası olacağının ilanı niteliğindedir. Bir cemaate tabi olmanın ancak onun mekânlarında boy göstermekle, o mekânlara dâhil olmakla mümkün olduğunu ima eden bu ayrıntı; mekân, karakterler ve hikâye arasında gündelik hayat aracılığıyla kurulan karşılıklı bağlantının bir diğer örneğini sunar.

Hilton'a dair yukarıda yapılan alıntının son cümlesi ise romanın tamamında sık sık ortaya atılan evlilik öncesi cinsel ilişki konusuna dair de bir mesaj içerir: "Ayrıca ta açılışından beri Hilton, hali vakti yerinde kibar beyefendilerle, cesur hanımlara evlilik cüzdanı sormadan oda veren İstanbul'daki bir avuç uygar kuruluştan biri olmuştur."[332] Burada kullanılan "uygar" kelimesinin önemli bir detayı barındırdığını belirtmek gerekir. Metinde bekâret hususunda geliştirilmeye çalışılan tartışmalar ekseninde Hilton'un bekâr kadın ve erkeklere oda kiralamasını, "uygarlık" kavramıyla karşılamak roman kahramanının ve onun aracılığıyla toplumun -en azından- bir kesiminin zihninde kavram karmaşasının geldiği boyutu göstermesi bağlamında önemlidir. Son birkaç yüzyıldır devam edegelen Batılılaşma tartışmalarındaki "ahlaklılık" "ahlaksızlık" meselesinin burjuvanın gözünde nasıl bir bakışla değerlendirildiğini gösterir. Hilton'a dair bu tür bir unsurun aktarılması, özellikle o dönem toplumunda kadın ve erkek ilişkilerine dair önemli bir yer tutan evlilik öncesi cinsel ilişki meselesini modernleşmenin tartışma sahasına sokar. Hilton da bu

[330] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.111.
[331] Orhan Pamuk, *A.g.e.* s.110-111.
[332] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.111.

bağlamda burjuvanın gözünde "Batılı" değerleri ve "uygarlığı" simgeleyen bir konaklama yeri olarak, evlilik öncesi cinsel ilişkiye müsaade etmesi dolayısıyla romanda bir uygarlık mekânı olarak aktarılır.[333] Bütün bu anlam daireleri içerisinde Hilton da tıpkı Fuaye gibi Batılılaşma serüvenin geçirdiği süreçleri, bu süreçlere dâhil olan ögeleri, insanların bu ögeler karşısında takındıkları tutumu ve burjuvanın büyük oranda göstermeye dayalı eğlence anlayışını temsil etmektedir.

Hilton ve Fuaye dışında metinde özellikle Keskinler ile birlikte gidilen Boğaz lokantaları da burjuva eğlence anlayışı içerisinde önemli bir yer tutar. *Huzur Lokantası'nda Boğaz Geceleri* adlı bölüm, bir yaz boyunca Kemal ve Keskin ailesinin bu lokantalarda geçirdikleri günleri, dönemin atmosferi içinde aktarmaya çalışır. Büyüyen genişleyen şehirde eğlence mekânlarının odaklarının değişimi ve Boğaziçi'nin bir eğlence semtine dönüşmesi süreci Abdullah Efendi Lokantası ile örneklenir:

> Abdullah Efendi'nin lokantası, eskiden Beyoğlu'nda, ana cadde üzerinde Ağa Camii'nin yanındaydı. Bir zamanlar Beyoğlu'na çıkan, sinemaya giden bütün ünlülerin ve zenginlerin öğle yemeği için gittiği lokanta, birkaç yıl önce müşterilerinin çoğunun birer araba edindiği günlerde, Emirgân sırtlarında uzaktan Boğaz'a bakan küçük bir çiftliğe taşınmıştı.[334]

Erken Cumhuriyet dönemi romancılarının Doğu-Batı karşıtlığını belirginleştirmek üzere sıklıkla kullandıkları Beyoğlu, Şişli, Taksim gibi semtlerde eğlence; bu bölgelerin gayrimüslim nüfuslarıyla doğru orantılı olarak, geleneksel Osmanlı yaşantısının ortaya çıkardığı eğlence anlayışlarından ve mekânlarından farklıdır. Beyoğlu, Taksim, Şişli gibi çevreler mütemadiyen Batılı, laik, Avrupai yaşantının imgelerini taşır. Bu sebeple de bu bölgelerde yaşamak, eğlenmek, alışveriş yapmak gibi gündelik etkinliklerin tamamı, söz konusu dünya görüşüyle bir temasta bulunmayı gerektirir. Adı geçen bölgelerin İstanbul'un gözde meyhanelerini, kulüplerini içerdiği bilinmektedir. Yakın tarihe kadar da Beyoğlu ve çevresi, seçkin zümrelerin, ünlülerin, yazarların, münevverlerin eğlence ve sosyalleşme mekânı olmaya devam etmiştir.[335] İstanbul'da eğlence mekânlarının değişimi aynı zamanda

[333] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 111.
[334] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 95.
[335] Beyoğlu'nun Türk romanındaki yeri ve eğlence hayatı açısından önemi ile ilgili Bkz: Ali Şükrü Çoruk, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*, Kitabevi, İstanbul, 1995.

şehrin semtleri arasında değişen popülerlikleri ve bu semtlerin çevresinde oluşan demografiyi de izlemek bakımından önemli bir ipucu sağlar. Yukarıdaki alıntıda belirtilen Abdullah Efendi Lokantası da önce ağırladığı misafirlerin sosyal sınıfını sonra da kentin dönüşen eğlence semtlerinin tarihini aktarması bakımından değerlendirilmeye uygundur. *Masumiyet Müzesi*'nde yer alan pek çok mekân gibi Abdullah Efendi'nin lokantası da sadece kurmaca bir mekân değildir. Lokanta 1888 yılında Karaköy'de açılmış ve devamında 1962'ye kadar Beyoğlu'nda hizmet verdmiş söz konusu tarihten itibaren de Emirgan'a taşınmıştır.[336] Dolayısıyla Abdullah Efendi Lokantası'nın kurmaca sınırları dışında gerçek dünyada da var olduğu bilgisi; romanın Türkiye'nin ve özellikle İstanbul'un gündelik hayat tarihine ilişkin panoramik bir bakış sunma güdüsünde olduğu iddiasını da destekler. Metinde geniş yer bulan sosyetenin, muhtemelen 1940-50'li yıllarda Abdullah Efendi'nin lokantasındaki mevcudiyetleri, söz konusu tarihlerdeki Beyoğlu ahalisinin profilini de tanımlar. Elit tabakanın uğrak eğlence ve alışveriş mekânı olarak kabul edilen Beyoğlu, uzun yıllar Avrupa'dan ithal edilen ticari malların ve eğlence anlayışının rakipsiz bölgesi olarak kabul edilse de alıntıdan da görüleceği üzere bu durum; Rum nüfusun azalması, iç göçün artması ve bölgenin özellikle 1950'lerden sonra avama açılması gibi faktörler sebebiyle zaman içinde büyük bir dönüşüme uğrayacaktır. Bu dönüşüm de Beyoğlu'nun "sosyete" için albenisini yitirmesine ve söz konusu sınıfın kendisine avamdan uzak yeni bir eğlence mekânı bulmasına yol açacaktır. Alıntıdan da görüldüğü üzere bu yeni mekân Boğaz sırtlarıdır. Ortaköy, Bebek, Emirgan, Tarabya, İstinye gibi Boğaz şeridinin büyük kısmı Beyoğlu'ndaki alt-orta sınıftan uzaklaşmak isteyen burjuvanın yeni eğlence mekânı haline gelmiştir. Bu eğlence mekânları/semtleri de Beyoğlu'nun aksine ulaşımı zor[337] (*"müşterilerinin çoğunun birer araba edindiği"*), doğal manzarası sebebiyle ilgi çekici ve elit bir eğlence anlayışının temsilini oluştururlar. Abdullah Efendi'nin Lokantası tek başına bu semt

[336] https://core.ac.uk/download/pdf/38305113.pdf , https://core.ac.uk/download/pdf/38305112.pdf

[337] Boğaziçi'ne otobüs, tramvay ve otomobillerin yaygınlaştığı 20.yüzyıla kadar deniz yoluyla ulaşım sağlandığı ve bu deniz araçlarının çoğu zaman semtin sakinleri ve gezinti yapmak isteyenler için sorunlara sebep olduğu, Boğaziçi'nin bu ulaşım sorunu sebebiyle İstanbul'un diğer semtlerine kıyasla uzun yıllar dışarıya kapalı bir semt olarak kaldığı şu çalışmalarda dile getirilir:Zafer Toprak, "İstanbul'da Mekân ve Sayısal İlişkiler", *Aptullah Kuran İçin Yazılar*, Ed. Çiğdem Kafesçioğlu, Lucienne Şenocak, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s. 453-459.; Hakan Kaynar, Cumhuriyet İstanbul'unda Modernlik Fragmanları, Yayımlanmış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Ankara, 2007.; Erol Gökşen, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanına İktidar Odaklı Bir Bakış, Yayımlanmamış Doktora Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstiüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, 2019.

değişiklikleri ile Türkiye'de burjuva eğlence mekânlarının dönüşümünü aktarırken alt metinde de bu değişimin saiklerini ima eder. Bu sebeple bu lokanta da romanda, tıpkı Fuaye Lokantası'nın Hanedan, Sultan, Vezir gibi isimler alarak kültürel kodların değişimine dair hatırlatmalar yapması gibi kentin eğlence mekânlarındaki dönüşümlerinin temelde sosyal ve toplumsal değişimleri içerdiğini vurgular. Aynı zamanda Abdullah Efendi Lokantası'nın uzun yıllar Karaköy ve Taksim'de hizmet verdikten sonra Boğaz sırtlarına taşınması İstanbul'da eğlence semtinin/semtlerinin değişim rotasını da işaret eder.

Huzur Lokantası ve Boğaz meyhaneleri ile dönemin sosyalleşme ve eğlence anlayışları, 1977 yılının İstanbul'unda insanların "gözde eğlence mekânları" temsil edilir. Romanın tamamında geniş yer tutan lokantalar, eğlence mekânları ve anlayışları meselesi Huzur Lokantası vasıtasıyla Boğaz'ın popülerleşme sürecine de yer verir. Aşağıdaki alıntıdan görüleceği üzere yazar, anlatı zamanının Boğaz gecelerini sokak satıcıları, müzik türleri, atıştırmalık yemekleri ile bütün bir eğlence anlayışını kapsayacak şekilde tasvir eder.

> O zamanlar yan yana dizili meyhanelerinin kaldırımlara taşan kalabalığı, kaldırımlardaki masalar arasında yukarı aşağı gezen tombalacıları, midye ve badem satıcıları, resmini çekip bir saatte basıp getiren fotoğrafçıları, dondurmacıları ve lokantaların çoğundaki küçük fasıl heyetleri ve alaturka şarkıcılarıyla Tarabya, Boğaz'a eğlenceye çıkan İstanbulluların en gözde mekânıydı. (O yıllarda tek bir turist yoktu daha ortalıkta).[338]

Huzur Lokantası'nda yukarıdaki alıntının ve bu bölümün iddiasının devamı sayılacak gündelik hayat ve bu hayatın kayıt altına alınarak sergilenmesi hususuna ilişkin başka detaylara da rastlamak mümkündür. Boğaz geceleri, pek çok farklı yönüyle ele alınarak döneme ve mekâna dair bir atmosfer oluşturulur. Bütün bu detaylar, gündelik hayatın gerçekliğinden seçilerek romana dahil edilirken seyyar satıcıları, tüketim kültürü, müzik zevkleriyle rengarenk bir Boğaz eğlencesi resmedilir. Bütün bu detaylar, romancının gündelik hayatın ayrıntılarına duyduğu ilgiyi ve bu ayrıntıların romansal düzlemde nasıl karşılık bulduğunu işaret eder. Boğaz'ın hangi küçük parçalarla kocaman bir eğlence semtine dönüştüğünü, bu eğlencelerin küçük kazanç yollarını nasıl açtığını ve insanların söz konusu dönemde nelere ilgi duyduğunu kaydeder. Aşağıdaki alıntıda görüleceği üzere sarhoşları, trafiği, rüzgârı ve hatta

[338] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 352.

toplumsal çevre duyarlılığına dair eleştirileriyle renkli ve canlı bir Boğaz gecesi anlatısı oluşturulur. Aşağıdaki alıntıda verilen detaylar yine "dolgular"[339] olarak nitelendirilebilecekleri gibi metnin asıl amacı olan gündelik hayat tarihini kuvvetlendirmek ve İstanbul fotoğrafını eksiksiz çekebilmek için kullanılan önemli detaylara dönüşürler.

> Masalarla lokantalar arasına iyice sıkışan Boğaz yolu tıkanınca, pencereleri açılan arabaların içindekilerle masadakiler arasında "Kıza yan baktın", "Sigaranı niye üzerime attın" kavgaları çıkıp bir anda alevlenirdi. Gece ilerledikçe sarhoşlar şarkıya başlar, masadan masaya alkışlar ve laf atmalar ortalığı canlandırırdı. Derken bir meyhaneden ötekine gösteri için koşturan "oryantal" dansözün pullu yaldızlı elbisesiyle güneşte yanmış teni araba lambalarında yansıyınca, araba kornaları 10 Kasım'daki Boğaz vapurlarının düdükleri gibi içtenlikle çalmaya başlardı. Sonra sıcak gecenin ortasında, aniden rüzgâr yön değiştirir, parke taşı kaplı rıhtımın üzerine ve yerlere atılmış fındık, çekirdek, mısır ve karpuz kabuklarının, kâğıt ve gazete parçalarının, gazoz kapakları, martı ve güvercin pislikleri ve plastik torbaların üzerindeki ince kumu, tozu ve kiri bir anda havalandırır, bir an yolun öte tarafındaki ağaçların hışırtısı duyulur ve Nesibe Hala, "Aman çocuklar, toz kalktı, yemeklere dikkat!" diyerek, tabakların üzerini elleriyle örterdi.*[340]*

Yukarıdaki alıntıda, Boğaz; trafiği, müdavimleri arasındaki kavgaları, dansözü, vapur düdüklerine benzeyen kornaları, rüzgârı ve çöplerle oluşturulan atıştırmalık kültürüyle canlı ve bir o kadar da hareketli bir eğlence mekânına dönüştürülür. Boğaz'ın eğlence kültürünün meyhaneler dışında sokak eğlenceleri ve insan manzaralarıyla şekillendirilmesi, dönemin ve mekânın gündelik ayrıntılarını kayıt altına alarak bir İstanbul portresi oluşturulmasına olanak sağlar. Gündelik dilin imkanlarından da bu portreyi kuvvetlendirmek için yararlanılır. Nesibe Hala'nın rüzgârdan yemekleri korumak isterken elleriyle tabakları örtmesi ve "Aman çocuklar, toz kalktı, yemeklere dikkat!" cümlesiyle gündelik jestlerin ve dilin romancının yaratmak istediği atmosfere sunduğu katkı göz ardı edilemez. Pamuk'un bu tip detayları romanı görselleştirmek ve ayrıntılarla bir resim çizebilmek için ne kadar önemsediğine dair aşağıdaki sözleri de Boğaz'da eğlence hayatını resmedebilmek için işlevsel bir biçimde kullandığını ispat eder:

---

[339] Dolgu terimini Franco Moretti'nin *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva* adlı kitabından ödünç alarak kullanıyorum. Franco Moretti, Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
[340] Orhan Pamuk, *A.g.e*, s. 353.

> Romanlar temel olarak görsel edebi kurmacalardır. Bir roman en çok görsel zekamıza, şeyleri gözümüzün önünde canlandırma yeteneğimize, kelimelerden resimler hayal etme gücümüze seslenerek üzerimizde etkisini kurar. (…) 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. (…) Roman yazmak, kelimelerle resim yapmak, roman okumak da başkalarının kelimeleriyle kafamızda resimler canlandırmaktır.[341] (…) Bir bölümü, bir sahneyi, bir küçük tabloyu (kendiliğinden resim sanatından bir kelimeye başvurdum burada!) kaleme alırken, önce onu ayrıntılarıyla gözümün önünde canlandırırım. (…) Görsel hayal gücüm, yazacağım bölümğ sahne sahne, cümle cümle kurup ilerlerken, kelimelere geçebilecek ayrıntıları hayal etmeye çalışırım.[342]

Pamuk'un Norton Üniversitesi'nde roman sanatı hakkında verdiği derslerden alıntılanan yukarıdaki düşüncelerle Boğaz gecelerini tasvir edebilmek için *Masumiyet Müzesi* romanında kullandığı teknikler birebir uyum içindedir. Yazarın Boğaz'da eğlence hayatını aktarabilmek için kullandığı sesler, kokular, renkler ve hareketlerle oluşturulan atmosfer, küçük ve sayısız detayla bir İstanbul gecesini resmetmeyi amaçlar. Bütün bu detaylarla oluşturulan manzaralar romanda, anlatı zamanı olan 1970'lerin Boğaz gecelerini yazın vasıtasıyla somutlaştırır ve kültürel bir aktarım aracına dönüşür.

Huzur Lokantası'nda Boğaz Geceleri bölümünde romanın yan karakterlerinden Tahir Tan ile başkişisi Kemal arasında yaşanan gerilimle bireysel davranışların nasıl toplumsal bir bağlamda ele alındığı da ortaya koyulur. Metinde yeme-içme, giyim-kuşam, eğlence modalarının dışında insanların davranışlarının modasına da çeşitli ayrıntılar üzerinden ayna tutulur. Sinemalarda, restoranlarda, sokakta, evlerde; kıyafetler, eşyalar, yiyecekler gibi davranışlar da birbirine benzemektedir. Toplumsal davranış kalıpları da metinde bir bütünü anlatmak, o bütünü anlatılaştırmak ve tarihselleştirmek için kullanılır. Romanın tamamına hâkim olan bu tarihselleştirme motivasyonu, bu bölümün başında da ifade edildiği gibi Türkiye'nin büyük siyasi tarihine alternatif bir gündelik hayat tarihini farklı yönlerden ortaya koyma çabasını işaret etmektedir. İnsanların giyinişleri, ev içi davranışları, sokaklardaki yürüyüşleri, nasıl eğlendikleri, nasıl kavga ettikleri, evlerini nasıl süsledikleri hangi hayvanları

[341] Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s.52-53.
[342] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.53.

bakmayı sevdikleri gibi büyük sosyal hayatın mikro alanlarının tamamına işaret etmeye çalışır. Bu tip işaret etme çabaları romanın bütününde hep ayrıntılar vasıtasıyla ama süreklilik arz eden bir yapıyla yer alır. Beden dilinin de toplumsal olduğu aynı anda aynı tepkileri aynı vücut dilleriyle karşıladığımızı dolayısıyla gündelik hayatın içinde yer alan sıradan insanların pek çok yönüyle birbirine benzediği ve böylelikle bir topluluğu oluşturdukları iddiasını savunur. Romanda bedenin toplumsal bir unsur olarak ortaya koyulmaya çalışıldığı iddiasını destekleyen bir örnek olarak aşağıdaki pasaj gösterilebilir:

> Kavgadan önce Türk erkeklerinin takındığı dövüşçü horozları andıran hareketleri, kabadayı pozlarını takınmış olmalıyız. (…) Müzemizi yüzyıllar sonra ziyaret eden, gelecek kuşağın mutlu insanlarına, o zamanlar Türk erkeklerinin en küçük bahaneyle her yerde, kahvehanelerde, hastane kuyruğunda beklerken, trafik tıkandığında, futbol maçlarında, her durumda tekme tokat kavgaya giriştiğini, kavgadan korkup pusmanın en büyük şerefsizlik kabul edildiğini söyleyeyim ki, bizleri yanlış anlamasınlar.[343]

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere bir topluluk ortasında kavga etmeye başlayacak olan birkaç erkeğin vücut dillerinin değişimi, kavga sebepleri, kavganın ilerleme seyri gibi içeriklerin tamamı "o zamanlar Türk erkeklerinin" ifadesiyle toplumsallaştırılır. Böylece roman bir müzeye, müze de bir romana dönüşme sürecini sürekli tekrar eder. Müzelerin asıl ereği olan saklama, kayıt altına alma, sergileme gibi amaçların tamamı romanda da devam eder. Bu hâliyle de romanın kendisi her yönüyle bir gündelik hayat müzesine dönüşür ki içinde insanların bedenlerinin tarihini de saklar. Pamuk'un da *Saf ve Düşünceli Romancı*'da romanların kayıt altına alma motivasyonunu müzelere benzeterek bu işlevi şu sözlerle dile getirir:

> Romanların hayatın temel özelliklerine, günlük hayat deneyimlerinden, sıradan duyumlarımızdan yola çıkarak vardığını daha önce pek çok kere söyledik. Romanlar aynı zamanda sıradan duyumlarımızın, sıradan şeyleri algılayışımızın, jestlerimizin, sözlerimizin, tavırlarımızın güçlü ve zengin bir arşivini de oluştururlar. Yaşarken fark etmediğimizi çeşit çeşit ses, kelime, günlük konuşma tarzı, koku, görüntü, tat, eşya, renk, sırf romancılar onları fark ettiği, kelimelerle dikkatle saptadığı için saklanmış olur. Bir müzede bir eşya ya da bir resim ile karşılaşınca, onların insanların hayatlarına, hikayelerine, davranışlarına nasıl girdiğini, kataloğun yardımıyla yalnızca tahmin ederiz. Romanlarda ise yalnızca eşyalar değil, görüntüler, sesler, kelimeler de hayata karıştıkları, kullanıldıkları insan hikayesinin ve günlük hayatın bir parçası olarak oldukları gibi saklanırlar.

[343] Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s. 358.

> Romanların bu arşiv ve bellek niteliği, özellikle günlük, sıradan konuşmalarda öne çıkar.[344]

Pamuk'un gündelik hayatı alımlama ve romanlarına bu dünyaya ilişkin detayları hassasiyetle yerleştirme motivasyonu, doğrudan gündelik hayatın kayıt altına alınması ve romanın dünyasının gerçek dünya ile hayat tecrübesi bağlamında benzerlik göstermesi açısından değerlendirilebilir. Yukarıdaki alıntıda yazarın roman türünün gündelik yaşamın müzesi olduğuna dair iddiası pek çok romanında gündelik hayatı benzeri işlevlerde kullanmasıyla yazınsal bir gerçekliğe de kavuşur. *Masumiyet Müzesi,* bu iddianın en çok vurgulandığı romanlardan biridir. Gündelik hayata dair yüzlerce detay romanda mütemadiyen yer alırken bütün bu ayrıntılar bu çalışmada iddia edildiği üzere alt alta sıralandığında, ortaya söz konusu dönemde İstanbul'da gündelik hayatın tarihini oluşturabilecek büyüklükte malzeme çıkar.

4.1.2. Nişantaşı'ndan Dışarı Çıkmak

Eğlence mekânları dışında Kemal'in Füsun'u aramak, aşk acısını dindirmek ya da Füsun'la bir arada olabilmek için kendi sosyal çevresi/semtleri dışında gittiği yerler de İstanbul'un dönüşümü ve burjuvanın İstanbul'la kurduğu ilişkiyi anlamlandırabilmek noktalarından değerlendirmeye uygundur. Özellikle Kemal'in, Füsun'un hayaletlerini gördüğünü iddia ettiği Haliç'in öte yakasındaki yoksul Fatih mahalleleri bu noktada verimli bir okuma imkânı sağlamaktadır. Bu mahallelerde akıp giden hayat, Pamuk'un erken Cumhuriyet dönemi Türk romancılarıyla kurduğu organik bağa bir vurgu yapması sebebiyle de metnin gelenekle kurduğu ilişkiyi çerçeveler. *Cevdet Bey ve Oğulları, Kara Kitap* ve *Masumiyet Müzesi*'nde Nişantaşı çevresinin bir parçası olan karakterler, belirli gerekçelerle Fatih ve çevresi ile de temasa geçerler. Bu temas, erken Cumhuriyet dönemi Türk romanlarında olduğu gibi net bir şekilde ikili zıtlıklar üzerinden kurulmasa da zıtlıkları vurgulayan/gösteren bir anlatım hâkimdir. Pamuk'un Fatih ve çevresine dair bu zıtlıkları görme biçimi muhakkak ki erken Cumhuriyet dönemi romancılardan farklıdır. Peyami Safa, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi erken dönem yazarların romanlarında Harbiye/Beyoğlu çevresi Batılılaşan, Fatih çevresi ise geleneksel

[344] Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s.71-72.

eksenin temsilleri olarak kullanılır. Batılılaşma/modernleşme sürecini, kültürel ve tarihsel bağlamından koparak teknik bir unsur olarak kabul etme eğilimindeki erken Cumhuriyet dönemi romanlarında, Beyoğlu çevresinde yaşayan Batılı tipler genellikle tembel, düzenbaz, ahlaksız gibi olumsuz özelliklerle resmedilirken, Fatih çevresinde yaşayan geleneksel tip ise ahlaklı, dürüst, çalışkan gibi olumlu özellikleri üstlenir. Dönem yazarları bu karşıtlık üzerinden, romanı Türk modernleşmesinin nasıl gerçekleşmesi gerektiğine ilişkin tezlerinin sahnesi haline getirir. Öte yandan Pamuk romanlarında, şehrin iki yakası arasındaki kültürel farklar, karakterlerin bireysel deneyimleri aracılığıyla örtük bir şekilde tasvir edilir. *Cevdet Bey ve Oğulları, Kara Kitap ve Masumiyet Müzesi*'nin Batılı bir hayat tarzına sahip Nişantaşı çevresinde yaşayan karakterleri Fatih'e geldiklerinde genellikle bir kültürel yabancılaşmayı deneyimler. Fatih, İstanbul'un bir başka yüzü, unutulmuş bir geçmişin anlaşılmaz işaretlerini taşıyan hüzünlü ve eski bir mekân olarak aktarılır. Kemal'in de Füsun sebebiyle Fatih ve çevresinde geçirdiği zaman içinde gördükleri, hissettikleri Kemal'den hareketle burjuvanın İstanbul, tarih ve alt-orta sınıfla kurduğu ilişkilere dair bir anlam içerir.

> Füsun'un hayaleti, Vefa, Zeyrek, Fatih, Kocamustafapaşa gibi ücra ve yoksul mahallelerde karşıma çıkmaya başladığı için Haliç'in öte yakasına geçiyor, şehrin eski mahallelerine gidiyordum. Parke taşı kaplı çukurlu dar sokaklarda tatlı tatlı sallanan arabayı elimde sigara sürerken, bir köşeden Füsun'un hayaleti bir anda karşıma çıkınca, hemen durup park eder ve onun yaşamakta olduğu bu güzel ve yoksul semte derin bir sevgi duyardım. Başörtülü yorgun teyzelerin, mahallenin hayaletlerinin peşine düşmüş yabancıları dikkatle süzen bıçkın delikanlıların ve kahvehanelerde gazete okuyarak pinekleyen işsizlerle ihtiyarların soluk alıp verdiği kömür dumanı kokan bu sokakları, bütün aşkımla kutsardım. (…) Kedilerin yalandığı meydandaki kör çeşmenin iki yüz yirmi yıllık mermerleriyle birlikte gözün görebildiği bütün düz yüzeylerinin ve duvarlarının, çeşitli sağ ve sol siyasal partilerin, o zamanlar "fraksiyon" denen grupların sloganları ve ölüm tehditleriyle kaplı olmasından hiç huzursuz olmazdım. (…) Onun hayaletinin gezindiği bu sokaklarda daha çok yürümem, mahalle kahvelerinde çay içip pencereden dışarı bakmam ve onun bu sokaktan geçişini beklemem gerektiğini düşünür; ona ve ailesine yakın olabilmek için onun ve ailesinin yaşadığı gibi yaşamam gerektiğini aklımdan geçirirdim.[345]

[345]Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 218.

> Bu doğallık, uzak ve ücra mahallelerde Füsun'u ararken bana umut verir, daha önce bu canım sokaklara, bu eski mahallelere gelmediğim için kendime kızardım.[346]

Yukarıdaki iki alıntıdan da görüleceği üzere burjuva Kemal, hayatında ilk kez Fatih'te gezinmek, Fatih'i gözlemlemek, Fatih'te hayatın nasıl devam ettiğini görmek fırsatına Füsun'un yokluğu sayesinde sahip olmuştur. Füsun'un hayaletlerinin Fatih'in semtlerinde daha fazla ortaya çıkmasının sebebi, Füsun ve ailesinin ekonomik gelirlerinin ancak bu mahallelerden birinde yaşamaya el vereceği ihtimalidir. Ancak Füsun'un hayaletlerinin daha çok Fatih'te göründüğü iddiası yanıltıcı hatta yanlış bir bağlayıcılık, Fatih'e geçiş için kullanılan sahte bir sebep olarak da kabul edilebilir. Çünkü Füsun, metnin başından itibaren anlatıldığı üzere modern giyimli, oje süren, makyaj yapan ve hem yukarıda anlatılan Fatihli kadınlarla hem de dönemin Fatih atmosferiyle uyuşmayan bir portre çizer. Bu sebeple Füsun'un hayaletlerinin daha çok Fatih'te karşısına çıkmasından ziyade Kemal'i oraya sürükleyen, Keskin ailesinin ancak Fatih'te yaşamaya yetecek gelirleri ve ailenin babasının "klasik Türk erkeği" profili sebebiyle Fatih'te daha geleneksel bir yaşayış sürme isteğini karşılayacağı fikrine kapılmasıdır. Dolayısıyla Fatih, Füsun'un hayaletinden ziyade Füsun'un gerçekliğinin yaşanabileceği bir semttir. Hayalet, bu bağlamda Kemal'in gerçeklikle kurduğu tezatı göstermesi bakımından da anlamlı bir kavrama dönüşür.

> O Ocak günü bütün öğleden sonra, şehri terk eden Rumlardan kalma bakımsız taş binalarda, yıkılacakmış gibi duran boyalı ahşap konaklarda yaşayan aileleri pencere pencere dikizlemiş, onların yoksulluğundan, kalabalığından, gürültüsünden, mutluluk ve mutsuzluklarından iyice yorgun düşmüştüm.[347]

Kemal'in Fatih'teki yaşama dair gözlemleri hem son derece yüzeysel hem de erken Cumhuriyet dönemi romancılarının oluşturduğu Fatih imgesinin kötü bir tekrarından ibaret kalmaktadır. Tıpkı *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında olduğu gibi *Masumiyet Müzesi*'nde de Fatih, eski çeşmelerin, kahvede pinekleyen amcaların, başörtülü teyzelerin, kısacası geleneksel-muhafazakâr yaşantının mekânı olarak gösterilir. Modernleşen Türkiye'nin diğer yüzü olarak kabul edilen Fatih imgesi, Kemal'in anlatımıyla da birleşince bir başka zamanın parçasıymış gibi algılanır. Kemal'in Fatih hakkındaki gözlemleri, sanki İstanbul içinde başka bir semte gitmiş

[346] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 220.
[347] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 220.

gibi değil, birkaç yüzyıl öncesine gitmiş gibi bir anlatımla aktarılır. Bu mekânsal farklılığı zamana ait bir farklılaşma gibi gösterme çabası zaman ve mekân kavramlarının birbirine içkinliğini göstermekle birlikte genel olarak üst-orta sınıfın yaşadığı Nişantaşı semtinin mensubu Kemal'in temsilinde, burjuvanın kendisi dışında kalan topluma yabancılığını da vurgular. Kemal, Nişantaşı ve Bebek gibi elit çevrelerden uzaklaşıp Fatih, Çukurcuma gibi yoksul semtlere gitmeye başladığında okura aktardıkları sadece içinde yaşadığı topluma ve onun yaşantısına dair yabancılığı gösterir çünkü Kemal, Fatih'e her bakışında içinde yaşadığı hayat ile burada devam eden hayat arasındaki farklılığı görür. Dolayısıyla içinde bulunduğu şehre, şehrin tarihine ve insanlarına yabancılığı bu bağlamda ortaya çıkmış olur. Burada bu yabancılığın üstünü kapatmak ve Kemal'i Fatih'le bütünleştirmek için kullanılan romantik dil de burjuvanın fakirliğe ve geleneksele "hevesli" yaklaşımının gerçek dışılığını hatta yapaylığını göstermektedir:

> Bazan bu sokaklarda kendimi bu kadar iyi hissetmemin nedeninin, Füsun'a yakınlık değil, başka bir şey olduğunu sezerdim. 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. Babamın büyüyen işleri, fabrikaları, zenginleşme ve bu zenginliğe uygun itibarlı bir "Avrupai" hayat yaşama zorunluluğu, sanki beni hayatın basit ve temel yanlarından uzaklaştırmıştı da şimdi bu arka sokaklarda hayatımın kayıp merkezini arıyordum.[348]

Yukarıdaki alıntı, Pamuk'un romanlarında sık rastlanan bir motifin tekrarına örnek teşkil eder. Pamuk romanlarında sık sık hayatın anlamını bulmak için İstanbul sokaklarında yürüyen karakterlere rastlanır. Hatta *Kara Kitap*'ta Galip şehirdeki işaretlerle bu anlamı çözeceğine inanacak kadar ileri de gider. Dikkat çekici olan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* dahil birçok romanında karakterlerin, hayatın anlamını Nişantaşı, Şişli gibi burjuva semtlerde değil, genellikle Fatih, Kocamustafapaşa gibi "Haliç'in öte yakasındaki" yoksul semtlerde aramaya koyulmalarıdır. Gerek Kemal'in gerek Pamuk'un muhtelif romanlarındaki karakterlerin anlam arayışı için mütemadiyen bu semtleri hedef alınmasının sebebi olarak, şehrin bu bölgelerinde belli düzeylerde devam eden modern öncesi hayat şekli kabul edilebilir. Bu semtler köşe başlarında bulundurdukları iki yüz yıllık çeşmeler, camiler ve geleneksel hayat

[348] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 221.

motifleriyle Kemal'e, modern öncesi hayatı, tarihi hatırlatır. Bu hatırlatma da daha derinlerde teolojik döneme ilişkin hayatın anlamının aranmadığı, zaten bilindiği ya da bilinmesine gerek olmayan kutsal dünya algısını harekete geçirir. Bütün bu imajlarla birlikte bu semtler "mistik" bir hava taşırlar ki bütün bunların içinden bir anlam bulabileceğine inanan karakterler açığa çıkar. Dolayısıyla bu roman karakterleri için hayatın anlamını Fatih'te aramak, Nişantaşı'nda aramaktan daha kolaydır. Zira Fatih, hayatın bir anlamı olduğunun herkes tarafından bilindiği ve o tek anlamın kabul edildiği bir dönemin izleriyle doludur. Kemal'in "hayatının kayıp merkezini" bulma umuduyla bu yabancı dünyaya bir yerinden dâhil olabilme arzusu, roman boyunca sürer. Fatih ve çevresindeki gezintileri ile de bu arayış mekânsalla birbirine eklemlenir. Ancak sezgiler ve gerçekler arasındaki fark, Kemal'in yıllarca Çukurcuma'daki evde, evli bir kadına âşık bir adam olarak oturabilmesi noktasında düğümlenir. Çünkü o mahallelerde doğup büyümüş hiçbir erkek, evli bir kadının aile masasında, sekiz yıl boyunca sorgusuz sualsiz yemek yiyemez. Kemal'in o sofradaki yerini sezgilerinden ziyade gerçekleri sağlamlaştırır. Bu noktadan bakıldığında da Türkiye'de aşk; romanın tamamında farklı veçhelerden dile getirildiği üzere sınıfsaldır.

Romanda, Kemal'in bireysel deneyim ve gözlemleri aracılığıyla dönem İstanbul'unun kent manzarasına yönelik bir panorama sunulur. Fakat Kemal'in bireysel deneyimlerinin, Kemal'in gördükleri ve görmedikleri hesaba katılarak okunduğunda, yine de sınıfsal bir perspektif sunduğu fark edilecektir. Kemal'in gündelik hayatının büyük bir kısmı Nişantaşı'nda geçer, Füsun vasıtasıyla Çukurcuma'ya da gitmeye başlar, bu süreç içinde de Çukurcuma, yalnızca Keskinlerin evinden ibaret kalır. Kemal, bu eve gittiği sekiz yıl boyunca mahallede hiç kimseyle iletişim kurmaz ya da mahalle esnafından alışveriş yapmaz. Keskinler'e götürdüğü hediyelerin büyük çoğunluğunu Taksim'den alır. Kemal'in Çukurcuma'ya dair tek dikkati semtin demografik yapısı ile ilgilidir:

> Mahalle kalabalığı çeşitliydi: Galata'da limanda işçilik yapanlar, Beyoğlu'nda ara sokaklarda küçük dükkânları, lokantaları işletenler ve garsonlar, Tophane tarafından yayılarak gelen Çingene aileleri, Tuncelili Alevi Kürt aileleri, bir zamanlar Beyoğlu'nda, Bankalar Caddesinde kâtiplik yapan Rum, İtalyan, Levanten ailelerinin fakir düşmüş çocukları ve torunları, tıpkı onlar gibi İstanbul'u hâlâ bir türlü terk etmeyen son Rum aileleri, depolarda, fırınlarda çalışanlar, taksi şoförleri, postacılar, bakkallar ve üniversitelerin yoksul öğrencileri... Bütün bu kalabalık, Fatih, Vefa, Kocamustafapaşa gibi geleneksel

> Müslüman mahallelerinde olduğu gibi kuvvetli bir cemaat duygusuyla hareket etmezdi. Ama bana gösterilen koruyucu, kollayıcı hareketlerden, gelip geçen özel, pahalı arabalara gençlerin gösterdiği ilgiden ve haberlerin hızla yayılışından, dedikodulardan, mahallenin bir dayanışması, birliği, en azından kendi içinde bir hareketliliği olduğunu anlardım. [349]

Çukurcuma Kemal için roman boyunca genel itibariyle Füsunlar'ın evinden ibaret yabancı bir semt olarak kalır. Çukurcuma'yı anlamaya, görmeye çalıştığında da "Fatih, Kocamustafapaşa gibi geleneksel Müslüman mahalleleri" üzerinden bir karşılaştırma çabasına girişir. Çukurcuma'yı tanımaya çalışırken kullandığı benzerlikler ve farklılıklar yöntemi de Kemal'in bu semte olan yabancılığının altını çizer.[350]

Çukurcuma, Nişantaşı ve Fatih'in dışında romanda İstanbul'un değişen kent görünümüne, dönemin İstanbul'unun altyapı sorunlarına, büyüyen kentin kazananlarına ve kaybedenlerine, şehir yaşantısına nasıl alışılamadığına yönelik pek çok ayrıntıya da yer verilir. Bu ayrıntıların hiçbiri Füsun ve Kemal'in aşkıyla doğrudan ilişkili değildir. Doğrudan kent yaşamına ve sorunlarına ilişkin bu tespitler, İstanbul'un dönüşüm tarihini yazmaya, bu dönüşümü kayıt altına almaya yönelik bir çabayı içermektedir. Aşağıdaki alıntılarda İstanbul'un çarpık şehirleşme serüvenine dair Kemal'in dikkatlerine yer verildiği görülecektir:

> […] Turgay Bey'in Bahçelievler'deki dev fabrikasına giden arabanın içinde şehrin gitgide çirkinleşen yeni apartmanlar, depolar, fabrikacıklar ve mezbeleyle kaplanan bu itici semtlerine bakarken, aşk acım dayanılmaz gelmiyordu bana.[351]

> 1970'1i yılların başındaki tekstil ve ihracat büyümesiyle İstanbul'un nüfusunun üç misli artması sayesinde şehirde, özellikle bizim semtlerde arsa fiyatları da katlanmış, son on yılda babamın şirketleri çok büyümüş, aile serveti beş kat artmıştı, ama aslında Basmacı soyadından anlaşılacağı gibi üç kuşaktan beri tekstil işinden zengindi bizimkiler.[352]

Yukarıdaki her iki alıntı da şehrin orantısız büyümesi, çarpık kentleşme ve bozulan İstanbul siluetine ilişkin bir eleştiri içerir. 1970'lerin İstanbul'unun nasıl

[349] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s.300.
[350] Kemal'in Çukurcuma'ya yabancılığını ve romanın Çukurcuma ve Nişantaşı semtlerinin karşıtlıklarına ilişkin başka bir yazı için Bkz. Besim Dellaloğlu, "Nişantaşı ile Faith'in İmkânsız Ortalaması Çukurcuma", *Monograf Edebiyat Eleştiri Dergisi*, 2017, S:7, s.: 100-108.
[351] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 178.
[352] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 21.

genişlemeye başladığı, göçün artmasıyla hızlanan yapılaşmanın şehri nasıl kontrolsüz ve plansız bir büyümeye zorladığı, bununla birlikte de şehirde yaşayan kişilerin bu sorunlarla başa çıkmakta nasıl zorlandığı ifade edilir. Ne var ki bu detaylar, yalnızca yüzeysel değinmeler ve karakterin bir anlık bakışları ölçüsünde metinde yer bulur. Çarpık yapılaşma ya da artan kent nüfusuna yönelik büyük problemler de tıpkı alevlenmeye başlayan sağ-sol çatışmaları gibi Kemal'in gündelik hayatında derinlikli bir etki yaratmaz. Bütün bu kalabalıklaşma, bozulan kent dokusu, artan nüfus gibi meselelere Kemal, yalnızca dışarıdan bakar ve gördüğü manzarayı çirkin bulur. Görmek/fark etmek herhangi bir sarsıcı deneyime dönüşmez çünkü Kemal, her sabah işe gitmek, bu çirkin binalarda oturmak ya da kente göç eden nüfusla bir iletişime girmek zorunda kalmaz. Kemal, kendi sosyal sınıfının sınırları içinde yaşamaya devam etmesi nedeniyle, yalnızca kentin büyüdüğünü ve çirkinleştiğini "fark etmeye" yönelik bir ilgi geliştirebilir. Bu ilgi, tekrarlayan gündelik deneyime ya da şehrin bozulmasına dair bir eleştiriye dönüşmez.

"İstanbul son on yıl içinde öylesine büyümüş, yangınlar ve yeni inşaatlarla öylesine değişmiş ve göçlerle dar sokaklar öylesine kalabalıklaşmıştı ki, sık sık yolumuzu kaybeder, sora sora ancak bulur […]"[353] alıntısında da görüleceği gibi kentin sürekli büyüyen, her gün yeni bir görünüm kazanan hâli de içinde barındırdığı bireylerin ona sürekli yabancılaşmasına sebep olur. Yıkılan binalar, yeni açılan dükkânlar, değişen sokaklar nedeniyle yolunu bulmakta zorlanan birey, içinde yaşadığı kenti tanımakta zorlanmaya ve gittikçe yabancılaşmaya başlar ki artan nüfus da bu yabancılaşmayı destekleyen ögelerden biri olarak kabul edilir. Böylece süreklilik arz etmeyen kentlerde insanların alışkanlıkları, kentle kurabilecekleri duygusal bağlar, mekânlara ait hikâyeler bir türlü oluşmaz. Bu değişim durumunun kendisi bir süreklilik hâline geldiğinde de kentler hikâyesiz, dolayısıyla kimliksiz mekânlara dönüşürler.[354]

Kemal'in köyden kente göçle kontrolsüzce büyüyen ve bozulan İstanbul siluetine ilişkin bir diğer dikkati de Kurban Bayramı'nda sokaklardaki hayvan

[353] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 270.

[354] Lefebvre modernizmin ve dolayısıyla modern gündelik yaşamın düzlemi olarak gördüğü kentlerin sanayileşme sonrasında parçalanmış, bölünmüş ve içinde yaşayan insanlarda yabancılaştırıcı etkiyi arttıran bir alan olarak görür. Ancak aynı zamanda gündelik hayatın aşılmasını sağlayacak olan tek yer de sokaklardır. Lefebvre sokağın iktidar tarafından zaptedilmesine izin verilmemesini sokağın gerçek mücadelenin alanı olduğunu vurgular. Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2016.

kesimine ilişkindir. Uzun yıllar büyük kentlerin göz önündeki problemlerinden olan, her yıl gazete manşetlerine[355] taşınan kurban ritüelinin kentsel mekânda yarattığı sorunlar Kemal'in bakışıyla romanda yer alır. Köy, kasaba, mezra gibi küçük yerlerde kurban ibadetini kolayca yerine getirebilen vatandaşlar, şehir hayatında hayvanın kanını akıtacağı ve kullanılmayacak kısımlarını gömeceği bir toprak alan bulamadığından sokaklarda, kapı önlerinde hatta caddelerde kestikleri hayvanlarla Kemal'in deyimiyle şehri "salhaneye" çevirirler:

> Bayram sabahı İstanbul'un hali bir salhaneye benziyordu. Yalnız şehrin kenar mahallelerindeki, dar ara sokaklarındaki boş arsalarda ve yangın yerlerinde, yıkıntılar arasında değil, ana caddelerde en zengin semtlerde de sabahın erken saatlerinden başlayarak on binlerce kurban kesilmişti.[356]

Kurban Bayramı'nın kentlerde oluşturduğu kaotik görüntüye ve kirliliğe ilişkin öteden beri tartışılan bu sorun, kendi içinde hem modern hayatla geleneksel hayatın birbirlerine uzaklığını hem de Türkiye'de şehirleşmenin plansızlığını, insanların şehir hayatına uyum sağlamaktaki sıkıntılarını işaret eder. Kurban kesimi gibi minör ancak toplumsal kent yaşamının aksaklığına ilişkin birçok hususun romanda sık sık kayıt altına alınması, yine kentin gündelik tarihini anlatılaştırma motivasyonuyla ilişkilendirilmeye uygundur. Bu kayıtların tamamı toplumsal yaşayış tarihi ve modernleşme tarihi anlatısı kurmasının yanı sıra kent hafızasının da oluşturulmasına katkı sunar. Roman; değişen sokak isimleri, soyadı kanunuyla ortaya çıkan modalar gibi gündelik hayatımızın çok küçük detaylarının nasıl bütün bir kentin hafızasına dönüştüğünü anlatı vasıtasıyla tespit etmeye çalışır:

> 1934'te Atatürk'ün bütün Türk milletine soyadı almasını şart koşmasından sonra, İstanbul'da yeni yapılan pek çok binaya aile adları verilmeye başlanmıştı. O zamanlar İstanbul'da sokak adları ve numaraları tutarlı olmadığı ve tıpkı Osmanlı döneminde olduğu gibi, büyük ve zengin aileler, içinde hep birlikte oturdukları büyük konaklarla, binalarla özdeşleştirildikleri için bu yerindeydi.[357]
>
> O zamanlar adı Abdi İpekçi Caddesi değil, Emlak Caddesi olan sokak […].[358]

[355] Kurban Bayramı'nda şehirde usule uygun olmayan hayvan kesimlerinin yarattığı olumsuz manzaralara 2012 ve 2016 yıllarına ait gazete manşetlerinde bile rastlanır: https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bogaz-yine-kan-rengi-40222731 ; https://www.haberturk.com/gundem/haber/788394-kan-kirmizi-bogaz

[356] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 47.

[357] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 28.

[358] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.173.

Yukarıdaki alıntılarda kentin değişimine dair romanda sık sık karşılaşılan örnekler kent tarihi yazımı motivasyonuna yönelik olarak okunmaya uygundur. Romanda ana metnin amacından bağımsız yukarıdaki gibi pek çok küçük detay bir araya toplandığında anlamlı bir "kentin gündelik tarihi" metni oluşur. Gündelik hayatın oluşumunu ve seyrini doğrudan yansıtan bu ayrıntıların bir kısmı, dönemin siyasetinin ya da politik kararlarının bir sonucu olarak sokaktaki sıradan insanın hayatının bir parçası olurken bir kısmı bu tepeden inme kararlara rağmen kentlinin kabul ettiği ya da uyguladığı şekilde yeni bir yön bulur. Soyadı kanunu gibi aslında apartman isimlerinden tamamen bağımsız, kamu hizmetlerini kolaylaştırıcı ve tabii modernleşmeci pratiğin bir parçası olan kanun, toplumsal hafızanın etkisiyle gündelik hayat pratiğinde aslında hiç amaçlamadığı bir karşılık bulur. Konaklardan apartmanlara geçen, geçmese bile birer apartman yaptıran zengin aileler Osmanlı döneminden kalma bir kolektif dürtünün bir devamı olarak aldıkları soyadları apartmanlara isim olarak vermeye başlarlar. Dolayısıyla resmiyete, yönetim mekanizmasına, otoriteye ait bir karar gündeliğin içinde sıradanlaştırılır ve yeniden yorumlanır. Bu yeniden yorumlanma şekli toplumsal hafızanın, alışkanlıkların ya da günün modasının güdümünde çeşitli yollarla gerçekleşebilir. Ama sonuç itibariyle uygulamaya geçen karar, kanun ya da düzenleme iktidarın tahakküm alanından çıkar ve sıradan insanın yorumuyla yeni bir veçhe kazanır.[359] Bu açılardan bakıldığında Pamuk'un şehri kuşatmak, anlatmak ve resmetmek için özellikle gündelik hayatın detaylarından ve gündelik üzerinde gerçekleşen değişimlerden sıklıkla ve bilinçle faydalandığı görülmektedir. Pamuk, kenti ve kent mekânlarını kurarken İstanbul'un 1970'lerdeki kentsel manzarasını, dokusunu ve gündelik hayatını roman kahramanlarının bireysel gözlemleri ve deneyimleri aracılığıyla kurmacalaştırır.

[359] Michel de Certau, iktidarın dayatmalarına ve belirlemelerine karşılık zayıfın sanatı olarak adlandırdığı taktikleri şöyle tanımlar: Günlük yaşamımızdaki pek çok alışkanlık, tutum ve uygulama (okumak, konuşmak, dolaşmak, pazara gitmek ya da yemek yapmak vb.) taktik türündendir. Ve "eylem, uygulama ve üretim tarzlarının" büyük bir bölümü de taktiktir: "Zayıf olanın", "güçlü olana" (erk sahipleri, hastalık, şiddet ya da bir düzenin uyguladığı şiddet vb.) karşı başarıları, dolap, oyun ve dümen çevirme sanatı, "avcılara" özel hileler, tuzaklar, el çabukluğu, çokbiçimli simülasyonlar (öykünmeler), mücadeleci oldukları kadar şairane, sevinçli, neşeli bulgular, hepsi taktiktir. Michel de Certau, *Gündelik hayatın Keşfi-I Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*, Anakara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008, s.55.

4.2. Bir Kültür Endüstrisi Olarak Yeşilçam

Masumiyet Müzesi romanında geniş bir yer kaplayan Yeşilçam filmleri bilindiği üzere genel itibariyle melodram türünde yapıtlardır. Bu bölümde melodramın Yeşilçam sinemasının temel dinamiğini oluşturmasına dair sebepleri ve türün kendine has özellikleri genel bakışla ele alınarak metindeki Yeşilçam ve melodram motiflerinin kurduğu anlamlara dair bir çerçeve oluşturulacaktır.[360] Yunanca "melos" ve "drama" sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşmuş olan melodramın[361] "müzikli tiyatro" anlamına geldiği ve sözlük karşılığından da anlaşılacağı üzere tiyatrodan ödünç alınmış bir terim olarak kullanıldığı bilinmektedir. Arkaik anlamda melodram, "müzikal artalan üzerine konuşma seslerinin kullanıldığı bir tiyatro"[362] şeklinde tanımlanmaktadır. Ancak araştırmacılar bugün kullanılan anlamdaki melodramın ortaya çıkışında Fransız Devrimi'nin büyük etkisi olduğunu iddia etmektedir. Aristokrasinin ortaya koyduğu ve onun düşünce dünyasının bir yansıması olan tragedyalara karşılık melodramlar, burjuvazinin yaşama biçimlerini ve dünyayı şekillendirme düsturlarını içermektedir. Bu içerim de burjuvazinin türe müdahalesi ve türü yeniden üretmesi neticesinde olmuştur. Melodramın, 19. Yüzyıl'da toplumsal karmaşanın tam ortasında, kendi hüviyetini kazanmış olması da bu açıdan bakıldığında rastlantı olmaktan çıkmaktadır. Çünkü hem içerdiği konular hem verdiği mesajlar hem de kitlelere yönelik bir tür olması dolayısıyla melodram, aristokrasi/burjuvazi karşıtlığı yeni yaşama biçimi ve yeni dünya düzeninin sanattaki temsili olarak yükselmektedir ki burjuvazinin yükselişiyle eşzamanlılık barındırır. Fransız Devrimi sonrası ortaya çıkan ve burjuvazinin ahlaki değer ve söylemlerinin ileticisi konumundaki melodram, bu özellikleri dolayısıyla modernizmle kuvvetli bağları bulunan sanat türlerinden biridir. Melodram geniş halk kitlelerinde karşılık bulan popülist bir tür olması sebebiyle zaman zaman işçi sınıfının sesi zaman zaman toplum içindeki 'öteki' yığınların temsil aracı olarak da değerlendirilmiştir. [363] Bu farklı tanımlamalar ve tezahürleri dolayısıyla melodram oldukça değişken ve belirlenemez bir yapıya sahiptir. Ayrıca melodram yine modernizmin kuvvetli etkisinin

[360] Bu bölümde melodram türüne dair verilen genel bilgilerde Hasan Akbulut'un *Kadına Melodram Yakışır-Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri* adlı çalışmasından yararlanılmıştır.
[361] https://www.lexico.com/definition/melodrama (Erişim tarihi: 4.01.2022)
[362] Hasan Akbulut, *Kadına Melodram Yakışır- Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.38.
[363] Hasan Akbulut, *A.g.e.*, s. 42.

görülebileceği bir özellik olarak "çoklu değerli, türsel sınırları zorlayan, geçirgen niteliklere sahip bir tür"[364]dür. "Romantik şiir, opera librettosu, gazete yazıları, polisiye dergiler, resim, popüler şarkılar gibi pek çok farklı türle etkileş(ime)"[365] giren melodram, bu türler arası geçişken yapısı dolayısıyla metinlerarası bir hüviyet de kazanır. Birden fazla türle etkin bir iletişim içinde olan melodramın tüm bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda modernizmle ve onun ortaya koyduğu iddialarla kuvvetli bir etkileşim hâlinde olduğu açıkça görülür. Bu iddialara ek olarak modernizmin ahlaki çerçevesini ve onun değerlerini şiar edinen melodramın, özellikle heteroseksüel aileye odaklandığı ve aile birliğini yüceltmeye yönelik anlatılar kurduğu bilinmektedir.[366] Burjuva ailenin ahlaki kodlarının yeniden üretiminde önemli rol oynayan melodramlar, özellikle 1950'lerden sonra kadınları hedef kitle olarak belirler. Bu sebeple genellikle kadın türü olarak nitelenen melodramlar, ataerkil kültürü destekler, ahlaki normları kutuplaştırır, kadın ve erkek ilişkilerini idealize eder. Tüm bu özellikleri ile melodramlar, kadınlara yönelir ve onlar üzerinde bir etki oluşturmayı amaçlar.[367] Bu amaçlardan biri erkek egemen toplum düzenini normalleştirmek ve kadınları bu düzenin edilgen bir parçası hâline getirmekken bir diğer amaç tüketim toplumunun öznesi olarak tüketici kadın profili oluşturmaktır. Bu sebeplerle birlikte de melodram genellikle dişil bir tür olarak kabul edilir ve duygusalcılıkla birleştirilerek alaysı bir nitelik kazanır.[368] Duygular üzerine kurulmuş olan bu filmler, erkek egemen toplumda kadınlara bırakılan "duygusal" alanda kadınlara tekrar kadınlık imgeleri üretir ve "nasıl kadın olunur"u inşa etmeye çalışırlar. Melodramların kadın izleyicilere yönelik olması dolayısıyla bu türlerin genel mekânı da ev içleridir. Özel alana, mahreme, eve yönelik bu vurgu, kadının da tekrar dünya üzerindeki konumunu belirleyen bir yön kazanmaktadır.

> Evin melodramlar açısından bir başka önemi, klostrofobiye işaret etmesidir. İçi eşyalarla dolu klostrofobik uzam olarak ev, filmsel anlatının merkezinde bulunan kadın karakter üzerindeki toplumsal baskıyı görselleştirir. Mulvey'e göre ev, çatışmayı çözen ve kaçışa uygun uzamları genişletmekten çok, onu

[364] Hasan Akbulut, *A.g.e.*, s.29.
[365] Gledhill'den Aktaran Hasan Akbulut, *A.g.e.*, s.30.
[366] Hasan Akbulut, *A.g.e,* s.41.
[367] Hasan Akbulut, *A.g.e*, s.48.
[368] Hasan Akbulut, *A.g.e*, s.33.

sınırlandırır, merkezdeki karakter için sorunlardan kaçışın olanaksızlığını eğretilemeli olarak anlatır. Bu yönüyle ev, adeta kadın bedenini kuşatır.[369]

Yukarıdaki karakteristik özelliklerine ek olarak melodram, en sıradan izleyicinin bile dikkatinden kaçmayacak bir iyilik-kötülük karşıtlığına sahiptir. Bütün melodramatik filmler mütemadiyen bu ahlaki kutuplaşmaları kışkırtır ve tekrarlar. İyi, namuslu, şerefli, çalışkan, temiz, sevgi dolu ve genellikle yoksul anneler, evlatlar, işçiler; kötü, çirkin, ahlaksız, duygusuz ve genellikle zengin karakterlere karşı bir savaş içindedirler. Türün kodları dolayısıyla iyi taraf bütün maceralardan, zorluklardan ve sınavlardan sonra hep "kazanan" taraf olurken kötü karakterler bir şekilde ahlaksızlıklarının cezasını ödemek zorunda kalırlar. Bu ikili bakış çok keskin ve kutuplu bir dünya görüşünü sürekli empoze eder. Bu anlatı dilini empoze etmek noktasında da melodramın kullandığı bütün araçlar olabilecek en yüksek tempoda kullanılır. Duygular, müzikler, dekor, eşyalar, oyuncular her zaman abartılı bir biçimde kullanılarak etki gücü arttırılmaya çalışılır. Fakat bu abartılı anlatım tarzı kendi içinde bir tezatı da üreterek samimiyetsizliği ortaya çıkarır. Bu noktadan bakıldığında da melodram samimiyetsizliğin bir samimiyet olarak alımlanmasına sebep olan son derece tuhaf bir türe dönüşür.[370]

Melodram, Türkiye sinemasında da özellikle 1970'li yıllarda Yeşilçam sineması olarak adlandırılan dönemde geniş izleyici kitlelerine ulaşmış, söz konusu dönemde sayısız film çekilmiş ve Türkiye'de sinema daha önce elde etmediği bir başarı elde etmiştir. Bu dönemin filmleri sürekli aynı temayı kullanan, aynı kodları tekrarlayan ve yukarıda genel itibariyle sözü edilen melodram türüne dair bütün prensipleri içeren yapıtlardır. Yoksulluğun hızla tırmandığı, köyden kente göçün görülmemiş bir hızla arttığı bu yıllarda Yeşilçam, özellikle alt-orta sınıf izleyicilerin hayatında bütün unsurlarıyla birlikte sarsılmaz bir yer edinmiştir. Bu süreçte film artisti olmak, sinemaya gitmek, yazlık sinema, sinema bileti, yer göstericisi, yapım şirketi, sansür kurulu gibi pek çok unsur halkın neredeyse tamamının gündelik hayatına girmiştir. Bir sanat dalı olan sinema, pek çok diğer sanat dallarında olduğu gibi daha ziyade üst-orta sınıfın yaşantısına dair bir unsur iken Yeşilçam melodramları sinemayı vülgarize etmiştir. Bu durum muhakkak ki teknik olarak "tüketim nesnesi" olan filmlerin üretim

[369] Hasan Akbulut, *A.g.e.*, s.71.
[370] Hasan Akbulut, *A.g.e.*, s.73-76.

hızı ve ürün çokluğuyla da doğrudan ilintilidir. Çok ucuza mal edilen, çok hızlı çekilen ve dolayısıyla çok fazla çıktıyı barındıran bu sanayi, her tüketim nesnesinde olduğu gibi arz talep dengesine göre şekillenmiştir. Yeşilçam melodramlarının geniş kitleler tarafından ilgiyle karşılanması talebi arttırmış, buna bağlı olarak arz da artmıştır. Dolayısıyla Yeşilçam sineması kısa süre içinde pek çok bileşeniyle birlikte bir endüstriye dönüşmüştür.

Yukarıda belirtilen melodram türünün genel özellikleri ile *Masumiyet Müzesi* romanının kurulum şeması arasında son derece büyük bir benzerlik olduğu görülmektedir: Zengin erkek-fakir kız aşkı, kavuşamama, sabır sınavı, evlerin içlerine dair büyük bir dikkat, sosyal sınıflar arası farklılıkların serimlenmesi, kadın-erkek ilişkilerine dair fikirler ve tartışmalar, sosyal normlar ve tabular hakkında düşünceler, kadınların temsil edilme şekli, eşyaların imparatorluk kurduğu bir dünya ve tüm bunlarla birlikte son derece duygusal, oldukça romantik bir atmosfer. Romanda yer alan bütün bu ara başlıklar en genel anlamda sinematik melodramın kodlarıyla eşsiz bir uyum içindedir. Dolayısıyla daha önceki çalışmalarda da iddia edildiği üzere *Masumiyet Müzesi* romanı, genel kurulumu itibariyle bir melodram anlatısıdır demek yanlış olmayacaktır.[371] Ancak burada "genel kurulum" ifadesinin altını çizmek faydalı olacaktır. Çünkü *Masumiyet Müzesi*, melodram türünü bir malzeme olarak benimser ancak bu türü bir başka sanat dalı içinde dönüştürerek yeniden üretir. Dolayısıyla romanın, melodram türünün kodlarını içermesi ve aynı zamanda romanın içinde Yeşilçam melodramlarının geniş yer kaplaması hadisesi, ilkel türün kendisine atıfta bulunularak son derece incelikli bir yeniden üretme tekniğini inşa eder. Bu durum da romanın kendisini basmakalıp bir melodram anlatısı olmaktan kurtarırken söz konusu türe dair başka hususları okurun dikkatine sunma imkânı da yaratır. Bu yeniden üretme tekniği sayesinde roman, bir melodram anlatısının içinden melodram türünün kendisinin endüstrileşme sürecini, sıradan insanların gündelik hayatlarındaki yerini ve toplumsal düzlemdeki konumlanışını anlatma imkânına kavuşur.

Masumiyet Müzesi'nde Yeşilçam sinemasına ve bu sinemanın insanların hayatlarındaki yansımalarına dair sayısız detay yer almaktadır. Bu detayların bazıları

[371] Didem Yıldırım, "Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi ve Sevim Burak'ın Sahibinin Sesi Eserlerinde Edebi Teatrallik ve Teatral Metinsellik", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S:40/2, 2016, s. 9.; Aslı Uçar, Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesneler, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2012, s.177.

Pamuk'un daha önceki bölümlerde de söz edildiği üzere kültür tarihçiliği yönünü vurgulamaktadır. Söz konusu detayların bir kısmı Yeşilçam sineması üzerinden dönemin siyasi ortamının sanatla kurduğu ilişkiyi bir kısmı ise söz konusu dönemde izleyicilerin (geniş halk kitleleri) içinde bulundukları sosyo-psikolojik durumu gözler önüne serer niteliktedir. Yine sinema camiasının ve bu camianın sosyalleşme mekânlarının ele alındığı bölümlerde de Yeşilçam sinemacılığının basit ve sıradan yönü vurgulanır. Karar alma mekanizmalarının, insan ilişkilerinin, oyuncular arasındaki husumetlerin, yıldız olma yollarının, ışıltılı film sahnelerinin arkasındaki gerçeklerin, basın-yayın organlarının amaçlar doğrultusunda nasıl kullanıldığının, insanların filmlerle/oyuncularla nasıl duygusal ilişkiler kurduğunun aktarıldığı bölümler; Yeşilçam sinemasını romanın içinde bir tema olmaktan uzaklaştırarak karmaşık bir alt anlatıya dönüşmesini sağlar. Füsun'un yönetmen kocası Feridun, film yıldızı olma hayalleri kuran Füsun ve Füsun'a yakın olma bahaneleriyle hep yanlarında olan Kemal, Yeşilçam dünyasında hem izleyici hem de üretici konumunda bulunarak bütün bu anlatıları aktarma imkânı sunarlar. Roman boyunca Yeşilçam ile ilgili verilen detaylar, Füsun ve Kemal aşkı ile hiçbir organik bağlantıya sahip değildir. Yalnızca Füsun'un "yıldız" olma isteğinin ve Kemal'in onu "kötü adamlardan" koruma dürtüsünün, sinemacılık dünyasına girmek için tıpkı Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi basit bir bahane olarak kullanıldığı gözden kaçırılmamalıdır. Yeşilçam'ın bütün etkileri ve bileşenleriyle birlikte ele alındığı bölüm, Füsun ve Kemal aşkından oldukça uzak, yine toplumsal gündelik hayatın hangi dinamikler üzerinden şekillendiğinin ve 1970'ler Türkiye'sinin sıradan insanlar tarafından nasıl deneyimlendiğinin bir özeti niteliğindedir. Yeşilçam sineması gerek oluşturduğu endüstri gerek geniş halk kitleleri üzerindeki etkisi gerek toplumsal travmaların dışavurumu gibi meseleler üzerinden genişleyerek Füsun ve Kemal aşkından gittikçe uzaklaşır ve başka bir amaca yönelir. Bu amaçlar bu bölümde ele alınacaktır. Söz konusu amaçlara yönelik dikkat, melodram türünün temel kaideleri de göz önünde bulundurularak şekillendirilecektir.

Masumiyet Müzesi'nin "Hayat ve Acılar Hakkında Bir Film Samimi Olmalı" adlı bölümünden önce de sinema ve kapalı sinema salonları Kemal'in gündelik sinema deneyimleri vasıtasıyla romanda yer alır. "Kurban Bayramı" bölümünde Hz. İbrahim filmi üzerine Kemal ve Şoför Çetin arasında geçen münakaşa, üst-orta sınıf ve alt-orta sınıfın dinî değerler üzerinde uzlaşıya varamayışlarını sinema deneyimi aracılığıyla

ortaya koyar. Şoför Çetin ve ailesi Hz. İbrahim filminin, Hz. İbrahim'in oğlu Hz. İsmail'i nasıl bir adanmışlıkla kurban etmeye hazır olduğunu ve Hz. İsmail'in bunu nasıl bir teslimiyetle kabul ettiğini insanlara çok güzel bir biçimde anlattığını iddia eder. Filmin bir insanın en sevdiği varlığı öldürmesini, Allah'a adanmışlığı ve güveni izleyiciye son derece duygusal ve coşkulu bir atmosferde hissettirdiğini söyleyerek Kemal ve henüz çocuk yaşta olan Füsun'un bu duyguları anlayabilmek için filmi görmeleri konusunda ısrar eder. Bu bölümde Şoför Çetin ve ailesinin dinî figür üzerinden kurgulanmış bir sinema filmini, gözyaşları ve coşku içinde izlemeleri, kutsal motifler/değerler üzerine kurulu filmlerin izleyici üzerindeki çarpıcı etkisini gösteren ve sinema seyirciliğinin kolektif bir duygulanıma sebebiyet verdiğini anlatan ilk örnek olarak görülmektedir. Şoför Çetin'in, Hz. İbrahim'in Hz. İsmail'i neden kurban ettiğini anlayamayan Kemal ve Füsun'a bu filmi tavsiye etmesi ve bu filmi izlediklerinde kurban etme meselesini anlayacaklarını iddia etmesi de din gibi son derece dogmatik, ciddi ve arkaik bir sistemin bile sinema gibi bir eğlence kültürü aracının vasıtasıyla geniş kitlelere ulaşma, gündeliğe sirayet etme yoluna gitmek zorunda kaldığını gösterir. Yani modernleşen dünyada bir mümin artık Hz. İbrahim'in hikâyesini gözyaşları içinde "dinlemekte" değil "seyretmekte", "duyduğuna" değil "gördüğüne" inanmakta ya da gördüğüyle daha duygusal bir bağ kurabilmektedir. Çetin Efendi ve ailesi Hz. İbrahim'in hikâyesine filmden önce de inansalar da filmi seyrettikten sonra Hz. İbrahim ve onun hikâyesi ile kurdukları özdeşlik başka bir boyuta taşınmaktadır. Yani modern çağın getirdiği teknolojik araçlarla birlikte -ki burada söz edilen araç sinemadır- insanların dinsel motiflerle kurduğu bağlar bile gündelikleşmiş hatta sıradanlaşmıştır. Hz. İbrahim filmi ya da benzeri kutsal motiflerin anlatıldığı filmlerde karakterler, atmosfer, mekânlar ne kadar ulvi ve doğaüstü gösterilirse gösterilsin tüm bu hikâyeyi bir bilet alarak, sıradan bir kapıdan girerek ve herhangi bir koltukta oturarak seyreden kişi için artık hikâye ulvi ya da uhrevi değil, gündeliktir.

Masumiyet Müzesi romanı boyunca 1970'lerin Türkiye'sinin gündelik hayatında sinemanın aslında ne kadar geniş bir yer tuttuğu da görülür. Romanın devamında adeta hikâyeden bağımsız ikincil bir anlatıya dönüşecek Yeşilçam'dan önce de Kemal, Kemal'in ağabeyi Osman ve karısı Berrin, ünlüler, zenginler, öğrenciler, ev kadınları, nişanlılar, flört edenler gibi sinemaya gidenler oldukça geniş bir yelpazeyi

oluştururlar.[372] Sinema farklı sınıflardan farklı sosyal statüden pek çok insanın gündelik eğlence aracı olarak romanda yer alır. Bu bölümlerde bahsedilen sinema, genellikle film gösterimi amacıyla inşa edilmiş ya da o amaca uygun şekilde yenilenmiş kapalı sinema salonlarını ifade eder. Beyoğlu Sinemaları, Konak Sineması, Site, Saray Sineması gibi İstanbul'da gerçekten bulunan/bulunmuş salon isimleriyle de sinemanın İstanbul'un eğlence merkezleri ile olan ilişkisi belirlenmiş olur. Bu sinema salonları daha ziyade orta sınıf kişilerin ziyaret ettiği, gerçek sinema deneyiminin yaşanabileceği bir ortam olarak göze çarpar. Söz konusu ortamlar dönemin "Alaska Frigo" markalı popüler yiyeceği ve yer göstericinin el feneri gibi nesnelerle somutlaştırılır.[373] Somutlaştırmada kullanılan bu eşyalar, dönemin atmosferini yansıttığı ve sinema yoluyla insanların gündelik hayatında yer edinen nesneler olarak görülmektedir.

Genellikle Nişantaşı ve Beyoğlu gibi "Batılı" semtlerden örnek olarak verilen sinema salonlarına karşılık şehrin kenar mahallelerinde 1976 yazı boyunca film izlenecek olan yerler aslında sinema salonu olarak tasarlanmamış açık mekânlardır:

> 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 mekânların kalabalığı, her seferinde beni şaşırtırdı.[374]

> Pendik ile Kartal arasındaki yeni gecekondu mahallelerinin arkasında, Marmara'ya, ışıl ışıl Adalar'a ve duvarlarına çeşitli sol sloganlar yazılmış imalathanelere, fabrikalara bakan bir tepedeydik. Bütün çevremizi bembeyaz bir kireç rengine boyayan Kartal'daki Yunus Çimento Fabrikasının yüksek bacalarından çıkan pamuk gibi dumanlar, gecenin içinde daha da beyaz gözüküyor ve kireç parçaları film seyredenlerin üzerine masaldan çıkma bir kar gibi yağıyordu.[375]

Yukarıdaki alıntılardan da görüleceği üzere "yazlık sinema" olarak adlandırılan etkinlik alanları, genellikle şehrin kenar mahallelerinde, derme-çatma ve gerçek sinema ortamından uzak yerler olarak değerlendirilebilir. "Yazlık sinema" olarak

[372] Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s. 55.
[373] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.55.
[374] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 270.
[375] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 271.

adlandırılan bu açık hava mekânları şehrin varoş semtlerine ucuz yoldan sinema izleme imkânı sunan alanlardır. Beyoğlu, Nişantaşı gibi görece lüks semtlere film izlemeye gidecek bütçeye sahip olmayan geniş kitleler için oluşturulan bu mekânlar, söz konusu dönemde çok popüler olmuş, geniş kitleler için en basit ve en ucuz gündelik eğlence alanlarına dönüşmüşlerdir.[376] Yazlık sinemaların geniş kitlelere yayılan bir eğlence aracı olduğu anlatıcı Kemal tarafından, "binlerce kişinin kıpır kıpır hayatiyeti, baş örtülü anneleri, sürekli sigara tüttüren babaları ve gazoz içen çocukları"[377] ifadeleri kullanılarak aktarılmaya çalışır. Yazlık sinemalarda mütemadiyen dönemin popüler Yeşilçam filmleri gösterilir. Kemal'in Beyoğlu'nda gezerken gördüğü *Hitchcock Haftası* afişine yazlık sinemalarda rastlamak mümkün değildir. Çünkü yazlık sinemalar, sanatın popülerleştirildiği, vülgarize edildiği, geniş kitlelere seslenmek için sanatsal niteliklerinden uzaklaşarak ahlaki kaygılara büründüğü, insanları eğitmek için çekilmiş filmlerin gösterildiği mekânlar olarak kabul edilmektedir. Sinema, bu mekânlarda bir sanat olarak değil, doğrudan bir boş zaman eğlencesi olarak görülür. Roman boyunca yazlık sinemalardaki filmlerin sanatsal değerine dair izleyicilerin herhangi bir beklentisi bulunmadığı izleme anlarındaki tepkilerle gösterilmeye çalışılır. Yazlık sinema izleyicilerinin izledikleri filmlere dair tepkileri ve filmle kurdukları özdeşlikler genellikle duygusal boyutludur: "Çekirdek çitleyerek" film izleyen kalabalıktan hazırcevap gençlerin filmin başrol oyuncusu Orhan Gencebay'a "Enayi" diye bağırmaları, çocuklarını sinema salonunda kucaklarda uyutan anneler, üç filmin kesilerek üst üste gösterildiği salonlarda bütün yaz gecelerini geçiren kalabalıklar filmin sanatsal değeriyle ilgilenmez. En azından anlatıcı tarafından buna dair bir izlenim aktarılmaz. Görece eğitimsiz ve alt-orta sınıfın sanatsal kaygılarla değil, eğlenmek, zaman geçirmek ve dönemin modasına uymak için gittikleri yazlık sinemalar üzerinden, sinemanın kendisinin de sınıfsal olduğu sonucuna varılabilir. Çünkü Beyoğlu'nda gösterilen Hitchcock filmlerine karşılık yazlık sinemalarda gösterilen Yeşilçam melodramları gündelik bir eğlence aracı üzerinden sınıflar arasındaki beğeni farklarını göstermek açısından kuvvetli bir temsil

[376] 1970'lerde Türkiye'de sinemanın yalnızca ticari bir faaliyete dönüşerek sanatsal kaygıları geri planda bırakması ve seri üretim filmlerin sinema sektörünü domine edişine ilişkin Bkz.: Adem Yılmaz, "Türk Sinemasının Serencamı: Kuramsal Bir Yaklaşım", *Görünüm Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2020, S.8, s. 5-20.

[377] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 270.

sunar. Başkişi Kemal de Füsun'a duyduğu bir öfke anında Yeşilçam filmlerinin sanatsal değeri hakkındaki gerçek fikirlerini şu sözlerle dile getirir:

> "Kıskançlıktan keyfim kaçınca yalnız perdedeki film değil, haftalardır gördüğümüz bütün o filmler ahlaksızca kötü, budalaca sığ ve gerçek dünyadan acınacak kadar da uzak gözükürdü bana, ikide bir şarkı söyleyen bütün o salak âşıklardan, hizmetçi kızken bir günde şarkıcı olabilen başörtülü ama dudakları boyalı köylü kızlarından bıkmıştım. Feridun'un gülümseyerek hepsinin Dumas'nın Üç Silahşörleri'nin "bir Fransız uyarlamasından çalıntı" olduğunu söylediği ahbap çavuş filmlerinden ve sokakta kızlara arsızca laf atan çeşit çeşit kan kardeşlerinden de hiç hoşlanmıyordum. (…) Bütün o fedakâr âşıkların ("Durun durun Tanju suçsuzdur, aradığınız suçlu benim!" demişti Hülya Koçyiğit yağmur altında yarıda kalan Akasyalar Altında filminde); her şeyi kör çocuğunun ameliyat parası için yapan annelerin (iki film arasında sahnede cambaz gösterisi yapılan Üsküdar Halk Bahçesi Sinemasında seyrettiğimiz Kırık Kalp); "Sen kaç yiğidim, ben onları oyalarım!" diyen arkadaşların (…); "Ama sen arkadaşımın aşkısın," diyerek mutluluğa sırt çeviren mahalleli erkeklerin fedakârlığından da yorulmuştum."[378]

Gündelik hayatın bütün alanlarına sirayet eden bu ikilikler de yine Türk modernleşmesinin seyrine ve gelişimine atıfta bulunan anekdotlar olarak kabul edilebilir. Aynı zamanda 1970'lerde artık tüketim kültürü ve kültür endüstrisi gibi kavramların filizlenmeye başladığı bir alandan da kitlelere seslenen popüler sanat yapıtlarının izleyicileri ile azınlığa seslenen "sanat eserlerinin" izleyicileri arasında yeni bir hiyerarşi doğmuş olur. Bu sebeple Yeşilçam melodramları sıradan ve yüzeysel tüketim nesneleri olarak geniş halk kitleleri tarafından hızla tüketilen ve aynı hızla unutulan objelere dönüşürler. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarının, romanda başka alanlar üzerinden de temsil edilen popüler kültürün gündelik hayatın içindeki yeri ve yayılımını tespit etmekte kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Yazlık sinemalar ile kapalı sinema salonları arasında izleyici deneyimleri noktasında da önemli bir fark göze çarpar.

> Bahar sıcağında sinemanın serinliğinden, küf kokan ağır havasından, hevesli bir-iki sinemaseverin fısıltısından, kalın kadife perdelerin kenarlarındaki gölgelere ve karanlık köşelere bakıp hayallere dalmaktan hoşlanıyor, […].[379]

> Aklımda film seyretmek hiç yoktu, ama öğle tatilinde her zamanki gibi Satsat'ın yaşlı muhasebecileri ve çocukluğumda ne şeker olduğumu bana hatırlatmaktan

[378] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.276-277.
[379] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 55.

> hoşlanan şefkatli ve şişman sekreterleriyle birlikte Pangaltı'ndaki esnaf lokantasında yemek yiyemeyeceğimi hissediyor, yalnız kalmak istiyordum.[380]

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere Kemal'in Beyoğlu sinemalarına dair genel deneyimi "yalnız kalabilmek, kendiyle baş başa kalmak" üzerine kuruludur. Kapalı sinema salonları ve bu salonların izleyicilerinin genel davranışları kişiye "kendi düşünceleriyle baş başa kalma, yalnız olma" imkânı sunarken yazlık sinemalarda tam tersine kuvvetli bir cemaat ruhu hâkimdir:

> Bütün kabalığına rağmen bu filmde duygulanmamı sağlayan şeyin, gecenin ilerleyen saatlerinde sessizliğe bürünen seyircilerin varlığı olduğunu hissettim. Evde, tek başına televizyon karşısında bu film içime bu kadar işlemez, annemle oturup sonuna kadar izleyemezdim. Füsun'un yanında otururken, seyircilerle aramda bir kardeşlik duygusu olduğunu anlıyordum.[381]

> 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.[382]

> Ama filmin havası, eğlenmeye gelmiş kalabalığın kıpırtısı, erkekler kısmının ön sıralarında oturan neşeli gençlerin hazırcevap şakaları ve tabii hikâyedeki inanılmazlıklar, beni kendimi koyvermekten ve bastırılmış korkularımın tadını çıkarmaktan alıkoyuyordu.[383]

Yukarıdaki alıntılarda yazlık sinema izleyicilerinin ortak bir duygu hâli, davranış biçimi geliştirdikleri adeta bilinç dışı bir cemaat ruhu oluşturdukları ifade edilmektedir. Kapalı sinema salonu izleyicisinin "yalnızlık" hissi ile yazlık sinema seyircisinin "cemaat ruhu" arasındaki tezat, modernleşme sürecinin bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Sinema salonu hüviyeti taşımayan bahçelerde, ahlaki öğütlerle donatılmış ve sanatsal gayeleri zayıf Yeşilçam melodramları izleyen ve aynı sosyal sınıftan olan büyük bir yığının kendilerini hâlâ modern öncesi dönemin değerleri ve ruhu içinde hissetmeleri bireyleşme süreçlerindeki aksamanın bir örneği olarak kabul edilebilir. Kalabalık bir cemaatin parçası olmak, aynı şeylere gülmek, aynı şekilde hüzünlenmek ve aynı davranışları sergilemek temel yaşama biçimleri olan bu

[380] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 54.
[381] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 273.
[382] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 270.
[383] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 271.

kalabalığın, sinema gibi bir ortamda bir araya geldiklerinde oluşturdukları ortak his de hiç kuşkusuz cemaat olmanın verdiği güven ve rahatlık duygusudur. Buna karşılık Kemal'in Beyoğlu sinemalarında hissettiği ya da hissetmek istediği yalnızlık iki sosyal sınıf arasındaki basit gündelik deneyimlerin ne kadar farklı olduğunu işaret eder. Romanda Kemal'in deneyimleri aracılığıyla tekrar tekrar kurulup yıkılan cemaat-birey ikiliğinin de gündelik bir eğlence aracı, boş zaman faaliyeti olan sinema ve sinema salonları üzerinden temsil edilmesi, modernleşme sürecinin kendisinin gündelik hayatın bütün alanlarına nasıl nüfuz ettiğinin ve birbirinden ne kadar farklı şekilde tezahür ettiğinin göstergesidir. Pamuk'un bu cemaat-birey ikiliğini gündelik olanın detayları üzerinden aktarma ve temsil etme çabası da hem *Masumiyet Müzesi*'nde hem de diğer romanlarında sık sık başvurduğu yöntemlerden biridir.

Yazlık sinemalardaki bu kalabalık cemaatin birlikte nasıl davrandıkları, sinemadaki hâl ve hareketleri, filmlerle kurdukları duygusal bağlar üzerinden bu sosyal sınıfın bir çerçevesi çizilmiştir. "Sandalyelerde oturan yüzlerce kişinin çekirdek çıtlatma"sı, "kucaklardaki çocuklar(ın) uyuyakalma"sı, "gazoz içip leblebi savaşı yapanların yorulma"sı, "erkekler kısmının ön sıralarında oturan neşeli gençlerin hazırcevap şakalar" yapması, "gazoz satıcısının önünde her zamanki gibi bir kuyruk değil, hepsi aynı anda bağırarak gazoz isteyen yetişkinlerden ve çocuklardan bir kalabalık"ın oluşması gibi pek çok davranış kalıbı, söz konusu cemaatin kamusal alandaki davranışlarını belirlemeye yönelik dikkatlerdir. Aslında kamusal bir alan olan yazlık sinemalardaki bu davranışlar, Beyoğlu'ndaki kapalı sinema salonlarında görülmesi pek mümkün olmayan "uygunsuz" hareketlerdir. Bu noktada da yine Beyoğlu sinemaları ve yazlık sinemaların izleyicilerinin davranış kalıpları üzerinden bir sosyal sınıf portresi oluşturulur. Kamusal alanda olmalarına rağmen cemaat olduklarının bilicinde olan ve diğer kişilerin de tıpkı kendileri gibi olduğunu bilen bu kalabalığın fertleri, kendi kamusal alanlarının kural ve kalıplarını oluştururlar. Sinema salonlarında yasaklı olarak kabul edilen davranışları birlikte ve aynı olmanın verdiği güç sayesinde normalleştirir ve kurallaştırırlar. Dolayısıyla aslında kendi tüketim/izlenim kaidelerini oluşturmuş bir sanat olan sinema ve ortam olan sinema salonları gündelik hayatın içinde sıradan insanla, kalabalıklarla etkileşime girmesi sonucunda onlar tarafından dönüştürülür ve yeniden yorumlanır. Böylece geniş kitlelere yayılan her türlü kavram ya da obje gündeliğin içinde yeniden üretilirken

kendi formunu/mesajını yitirir/değiştirir.[384] Bu da tıpkı yukarıda örneklendirildiği gibi davranışlar, söylemler, eylemler, kullanım biçimleri gibi sayısız yoldan gerçekleşebilir.

Romanda, Yeşilçam sinemasının melodramın kurallarını nasıl içerdiğine, filmlerin nasıl birbirini tekrar eden basit motiflerden oluştuğuna ve bu motiflerin aynı sıradan anlamı nasıl yapay bir atmosferde sürekli yeniden ürettiğine de yer verilir. Böylece hem melodram türünün kendisi hem de romanın melodramatik yapısı tekrarlanmış olur. Yeşilçam'ın nasıl bir endüstri hâline geldiği kendi alt gruplarını, sosyal mekânlarını ve problemlerini ürettiği de Pelür Bar ve bu barın müdavimleri etrafında kurgulanır. Beyoğlu'nda, Yeşilçam sinemasının altın çağını yaşadığı dönemlerde sinema camiasından insanların gittikleri bu barlar, romanda da Yeşilçam sinemasını tamamlayan bir alan olarak kullanılır. Pelür Bar ve müdavimleri dönemin İstanbul'unun gündelik hayatındaki çeşitlilikleri yansıtması bakımından da kıymetlidir. Pelür Bar gibi sinemacı barlarının sadece sinemacılardan ya da sinemaya hevesli kişilerden oluşan bir kalabalık olması, bu tip barları farklı etkileşimlere kapalı bir sosyal mekân olarak göstermektedir. Ancak aynı zamanda sinema sektörü için Beyoğlu'nun ne kadar kuvvetli bir temsili barındırdığının da kanıtı niteliğindedir. Söz konusu barlar, mevcut sinema oyuncularının gündelik sosyalleşme mekânı olduğu kadar bu sektörde iş bulmak, ünlü olmak isteyenlerin de uğrak noktaları hâline gelir. Bu mekânlar, Yeşilçam'ın hızlı tüketilen basit ürünler ortaya koyan bir endüstriye dönüşümü noktasında kendi sosyalleşme mekânlarını yaratması ve bu mekânlardaki dinamik ilişkiler üzerinden kendini sürekli tekrar etmeye ve yeniden üretmeye yönelik bir sisteme dönüşmesini de gösterir.

> En çok gittiğimiz Pelür Bar'a, film yıldızlarıyla yıldız olmak isteyen kızlarla karşılaşmak isteyen yeni zenginler, İstanbul'da iş hayatına atılan ve eğlenmek isteyen taşralı ağa çocukları, yarı ünlü gazeteciler, film eleştirmenleri ve dedikodu yazarları geliyordu. Kış boyunca, yazın da gördüğümüz filmlerde yardımcı rollerde oynamış pek çok kişiyle (bu arada namussuz muhasebeci rolünde yazın seyrettiğimiz Feridun'un kaytan bıyıklı arkadaşıyla da) tanıştık ve birbirleri hakkında acımasızca dedikodu yapan, herkese hayat hikâyesini ve film

[384] Michel de Certau iktidar tarafından dikte edilen eylem, uygulama, ideoloji ve ürünlerin sıradan insanlar tarafından tüketilirken bu tüketim sürecinin ikinci bir üretim sürecini kapsadığını ifade eder. Bu ikinci üretim sürecinde iktidarın sundukları binlerce farklı yolla tüketilirken sürekli şekil değiştirir ve farklı anlamlara kavuşur. Michel de Certeau, *A.g.e.*, s. 45-47.

> tasarısını anlatan ve birbirlerini her gün görmeden yapamayan bu sevimli, öfkeli ve umudunu henüz tüketmemiş insanlardan yapılmış cemaatin parçası olduk.[385]

Füsun, Kemal ve Feridun'un bir parçası oldukları bu cemaatin iç yüzü, sırları ve karanlık tarafları da metnin içinde modernizmin bir ürünü olarak kabul edilen melodramlarla yükselen Yeşilçam'ın, tıpkı modernizmin kendisinde de olduğu gibi 'öteki' yüzü bağlamında kullanılır. Filmlerde ahlak nutukları atan, doğru yolu gösteren, acılar ve çileler karşısında hep sabırlı davranan ve izleyicinin gözünde bütün bu değerlerle özdeşleşen, onların bir temsiline dönüşen yarı-ulvi karakterlere karşılık Pelür Bar'da bütün gerçeklikleri, kötülükleri ve zaaflarıyla "sıradan insanlar" vardır. Dolayısıyla Pelür Bar'ın müdavimleri sahte bir melodramın oyuncuları değil, gerçek hayatın gündelik karakterleridir. Pelür Bar'ın hem sosyalleşme mekânı hem iş bulma sahası hem Yeşilçam'ın endüstrileşme safhalarını göstermesi hem de kurgusalın karşısına gerçeği koyan yapısı nedeniyle metnin içinde gündelik hayatın farklı veçhelerden temsili bağlamında da önemli bir rolü vardır. Pelür Bar'da tanışılan oyuncular hakkında ayrıntılı tafsilatlar okura aktarılır. Hain Sühendan, Hayal Hayati, Salih Şanlı, Tahir Tan gibi kurgu karakterler üzerinden o dönemin Yeşilçam sinemacılarının gerçeklikleri anlatılır. Bu karakterlerin melodramlardaki rolleriyle taban tabana zır bir gerçek yaşam çizgileri vardır. Örneğin, Hain lakaplı Sühendan Yıldız, "ilk Türk estetik cerrahi denemelerinden birisiyle burnu parçalanarak tuhaf ve itici bir biçime sokulmuş, ama bu burnun verdiği "kötü kadın" kimliğiyle tanınan orta yaşlı bir kadın oyuncu" olmasına rağmen Pelür Bar'da Kemal ile sohbet eden Sühendan Hanım orta yaşlı, son derece sakin ve nazik, iyi niyetli ve Pelür'de yeni bir iş çıkması umuduyla beklediği boş zamanlarda yanında yün çileleri getirip torununa ceket ören ortalama ve sıradan bir kadındır. Aynı şekilde Salih Şanlı da oyunculuk kariyeri ile tezat bir gerçeğin içinden aktarılır: "Diğeri, Salih Şanlı, yıllarca otoriter subay ve polis rollerinde oynadıktan sonra, şimdi ekmek parası için yarı meşru yerli porno filmlere dublaj yapan ve bu sırada başından geçen gülünç şeyleri hırıltılı sesiyle güle öksüre anlatan bir 'karakter oyuncusuy'du."[386] Pelür Bar'daki karakterler Yeşilçam melodramlarının ulviliğinden uzak, sıradan hayatın birer parçasıdırlar.

[385] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 313.
[386] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 315-316.

Pelür Bar vasıtasıyla oyuncuların gündelik dünyalarının romana dâhil edilmesiyle Yeşilçam endüstrisinin kendisi de yaşayan, canlı, gündelik bir hüviyet kazanır. Romandaki oyuncuların, filmlerde üstlendikleri roller yerine kendi yaşamlarıyla tasvir edilmesi onların gündelik problemlerini ve bu problemlerin Yeşilçam sinemacılığının dönemin siyasi atmosferi ve toplumsal ilişkilerinden nasıl ve ne oranda etkilendiğini gösterir. Örneğin, yukarıdaki alıntıda da görülen "porno filmler" meselesi Yeşilçam oyuncularının "ekmek parası" için hangi alanlara yöneldiğini gösterdiği gibi kısa bir süre sonra yapılacak olan 1980 askeri darbesinin sinema sektöründe ne gibi değişimlere yol açacağını da işaret eder. Askeri darbe sonrası sinema sektöründe bütün faaliyetlerin durdurulması, siyasi unsurların gündeliği ve onun alanlarını nasıl domine ettiği ve bu ikili arasındaki ilişkinin ne kadar kuvvetli olduğu tespit edilmiş olur.

80 darbesi daha önce de dile getirildiği üzere romanın ana izleklerinden biri değildir. Darbeyi hazırlayan ortam, darbenin kendisi ve sonrasındaki süreç siyasetin odağa yerleştirildiği bir düzlemden ele alınmaz. Ancak darbe ve sonuçları romanda, Yeşilçam sineması örneğinde olduğu gibi mütemadiyen gündelik hayatın alanları üzerinden kurulur. Yeşilçam sinemasının önce melodramlar ve Türkiye'nin melodramla kurduğu ilişki, sonrasında sinema izleyicilerinin hangi koşullarda şekillendiği, bu sektörün kendi dinamiklerini nasıl oluşturduğu gibi meselelerin yanı sıra darbenin sinemaya hangi noktalardan etki ettiğini de ele alarak darbenin gündelik içindeki etkisini göstermeye çalışır. Gündelik hayatın tamamen durdurulduğu ve sonrasındaki süreçte de yeniden inşa edildiği Darbe dönemi, gündeliğin "basit, kendi hâlinde, sıradan ve her türlü etkiden soyutlanmış"[387] bir alan olmadığının en net ifadesidir. Söz konusu dönemde kısıtlamalar, yasaklar ve korku atmosferi ile darbenin, yani aslında siyasi olanın, gündeliğin istisnasız bütün alanlarını işgal ve iğdiş ettiği görülmektedir. Romanda bu işgal ve iğdiş sinema üzerinden örneklenir. Her ne kadar söz konusu dönemde sinemacıların sorgulanması, baskı altına alınması, hapse atılması gibi meselelerden bahsedilmese de sinemanın darbe sebebiyle büyük bir yara aldığı ve

[387] Felsefenin genellikle kaba ve sıradan olarak nitelendirdiği gündelik hayat kavramı uzun yıllar bu sıfatlarla sınırlanmış ve bu sebeple bir inceleme nesnesi haline gelmemiştir. Ancak 1920'lerden sonra ve özellikle 1960'larda Henri Lefebvre ile bu durum değişmiş, gündelik olanın kaba oyalanmalardan ibaret olmadığı iddia edilmiştir. Lefebvre gündelik hayatın kapitalizmin dayattıklarına direnebilmek ve devrim yapabilmek için kullanılacak yegâne alan olduğunu, kapitalizmin bütün etkilerinin gündelik hayatın en küçük alanlarında bile hüküm sürdüğünü *Gündelik Hayatın Eleştirisi* serisinde dile getirmiştir.

bu dönemde iş bulamadıkları için pek çok oyuncunun ucuz porno filmler çektiği ya da seslendirdiği gündeme taşınır. Bu yolla da aslında siyasi olan, gündelik olan üzerinden aktarılmış olur. Porno sektörünün baskı dönemindeki akıl almaz yükselişi de karşılıklı bir okumayla gündeliğin bütün baskı ve zorlamalara rağmen kendine yeni bir çıkış bulduğunun, baskıya direnme kaynaklarını koruduğunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Gündelik olan bulduğu her çatlak ve açıktan sızarak bir direnme alanı inşa edebilir kuvvettedir.[388] Ne kadar baskı altında olursa olsun sıradan insan, mutlaka bu baskıdan kurtulmanın bir yolunu bulur ve bastırılan gündelik hayatın içinden kuvvetlenerek geri döner.

Darbe döneminin sinema üzerindeki etkisine yönelik bir başka dikkat Sansür Kurulu etrafında dile getirilir. Çekilecek filmlerin senaryolarını okuyan ve çekilmelerini uygun/uygunsuz bulan bu kurul doğrudan sanatsal alanı şekillendiren ve onu kendi amaçları doğrultusunda kullanan bir devlet mekanizmasıdır. Sansür Kurulu yoluyla iktidar sadece sanatsal alanı belirlemez, aynı zamanda toplumun ne izleyeceğini, bu izledikleri yoluyla nasıl düşüneceği/hissedeceğini de belirlemiş olur. Bu da doğrudan gündelik hayatın alanının belirlenmesine sebep olur. Tabii bütün bu süreçler Pamuk'un yazınsal merceği üzerinden aktarıldığı için sansür kurulu ya da darbeye yönelik doğrudan bir eleştirel söylem ya da baskıcı sisteme karşı net bir duruşun varlığından söz etmek mümkün değildir. Roman, bu sistemin kendisini sistemin içindeki ironik tavır ve söylemlere yönelik bir dikkatle ortaya koymaya çalışır:

> Hayal Hayati'ye göre 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. Ama bunun doğru olmadığını kendi de bilir, bazan gülerek söylerdi. Çünkü yarım yüzyıldır sansür kurulu üyeleri, yalnız devletin yasaklamak istediği, güç sahiplerini huzursuz eden konuları değil, kafalarına takılan ve sivri buldukları her filmi, her türlü gerekçeyle yasaklama alışkanlığı edinmişlerdi ve bu gücü Hayal Hayati gibi içlerinden gelen bir zevk ve mizahla gelişigüzel kullanmayı da çok seviyorlardı.[389]

[388] Michel de Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi I* adlı çalışmasında dile getirdiği zayıfın sanatı olan taktikler mikro-direnç alanları olarak kabul edilir. Bu direniş, iktidarın dayatmalarına ve yönlendirmelerine karşı sessiz bir karşı koyuşu ifade eder.
[389] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 344.

> Mesela bir fabrika bekçisinin serüvenlerinin alaycılıkla ele alındığı bir film "Türk bekçilerini küçük düşürüyor" bahanesiyle; evli ve çocuklu bir kadının başka bir adama aşkını anlatan film "annelik müessesesine saygısız yaklaştığı için", okuldan kaçan çocuğun mutlu serüvenlerini anlatan film "çocukları okuldan soğutuyor" gerekçesiyle yasaklanmıştı. Bizler de film işini seviyor, masum Türk seyircisine ulaşmayı önemsiyorsak, bazıları arada bir Pelür'e gelen ve hepsi Hayati Beyin yakın dostu olan Sansür Kurulu üyeleriyle iyi geçinmeyi öğrenmeliydik.[390]

Yukarıdaki iki pasaj da Pamuk'un anlatma tarzının temel özelliklerinden kabul edilebilecek ironik bir üslubu içermektedir. Alıntılarda Sansür Kurulu aslında korku salma kuvvetinden yoksun, kendi iç dinamiklerini oluşturamamış, kural ve kaidelerden ziyade keyfiyetle yönetilen ve tüm bu özellikleriyle birlikte "komik" duruma düşen bir oluşum/kurum olarak resmedilmektedir. Hassas olduğu iddia edilen konular - İslamiyet, Atatürk, Türk ordusu, din adamları, cumhurbaşkanı, Kürtler, Ermeniler, Yahudiler ve Rumlar hakkında hoşa gitmeyecek- hakkında bile neden hassas olduğu ya da hassasiyetinin sınırlarını belirlemekten aciz, öznel bakış açılarıyla alınan keyfî kararların hüküm sürdüğü Sansür Kurulu, gündelik hayatta yarattığı korkutucu imgeye karşılık romanda içerdiği absürtlükler üzerinden komikleştirilir. Her ne kadar karar alma mekanizmasının kendinde bulundurduğu güçten mülhem bir etki kudretine sahip olsa da mekanizmayı oluşturan saiklerin birbirleriyle bağlantısız, mesnetsiz ve kuralsız olması sebebiyle bütün sistem gülünecek bir palyaçoya dönüşür. Muhakkak ki Sansür Kurulu aracılığıyla kurulan bu eleştirel perspektif, dönemin Türkiye'si bağlamında pek çok diğer kuruma da ithaf edilebilir. Nitekim romanın da Sansür Kurulu temsilinde bunu amaçladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Dönemin "toplumsal hassasiyetleri" üzerinden yürütülen ve aslında oldukça görece kavramlar ve fikirler etrafında şekillenen siyasetin, gündelik hayatın her kurum ve alanında aynı şekilde tezahür ettiğini iddia ve ispat etmek mümkündür.

Sansür Kurulu ve benzeri kurumların yarattığı baskıcı ve sınırlayıcı atmosferin ve bu kurumlar tarafından üretilmiş katı kuralların çeşitli yol ve yöntemlerle içi boşaltılır. Romanda Daktilo lakaplı Demir isimli eski bir boksörün istisnasız her senaryoyu kendi daktilosunda yeniden yazdıktan sonra mutlaka Sansür Kurulu'nun onayından geçecek hâle getirebilmesi ve bu adamın bütün sinema camiasında hatta

[390] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 345.

kurul üyeleri arasında bile biliniyor olması bu yöntemlerden biri olarak değerlendirilebilir.

> Onun (Daktilo Demir) sansüre takılmayacak senaryo hazırlama yöntemi, yazılmış her senaryoyu kendi ünlü daktilosuyla ve kendi üslubuyla yeniden yazmaktı. […] Kabul ettiği senaryonun sivri köşelerini yuvarlar, zengin ile fakir, işçi ile patron, ırza geçen ile kurbanı, iyiyle kötü arasındaki sertlikleri masumiyetle yumuşatır, esas kahramanın filmin sonunda sansürcülerin takılacağı, ama seyircinin seveceği öfkeli, sert, eleştirel sözlerini dengeleyecek bayraklı, vatanlı, Atatürklü, Allahlı birkaç tatlı söz eklemeyi herkesten iyi becerirdi.[391]

Daktilo Demir'in kendi daktilosu ve kendi üslubuyla yeniden yazma eylemi bir yeniden üretim metaforu olarak kullanılmış olmakla birlikte Sansür Kurulu'ndan senaryo geçirmek için gündeliğin içinden çıkan alternatif dikkat çekicidir. Bütün baskıya ve sıkı yönetime rağmen gündelik olan kendi alternatifini üretebilir. Bu alternatif de hem gündeliğin kendisini devam ettirebilmesinin bir ön koşulu hem de söz konusu baskıya karşı direnişinin bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Daktilo Demir, yeniden yazdığı senaryolarla Sansür Kurulu'nu aldatır. Bu da gündeliğin yeni yollar, arka kapılar bulma ve sürekli kendini yeniden inşa edebilmesine yönelik bir özelliğe sahip olduğunu gösterir.

Masumiyet Müzesi'nin tamamında hâkim olan kültürel arkeoloji kazıcılığı ve gündelik yaşama ilişkin detaylar Yeşilçam sineması etrafında da mevcuttur. Bu detaylar eylemler, duygular, eşyalar, mekânlar, alışkanlıklar gibi çok geniş bir alanı kapsar. Yeşilçam sineması da tıpkı mekânlar hususunda belirtildiği gibi önemsiz görünen gündelik detayların ürettiği büyük anlamın üzerinden inşa edilir. Romanın nostaljik atmosferinin oluşumuna da bu gerçek hayattan alınmış gündelik detayların katkısı yadsınamaz ölçüdedir. Örneğin, "kötü adam" karakterini oynayan Ekrem Güçlü'nün oynadığı karakter sebebiyle "sokaklarda yüzüne tükürmeye, tokat atmaya kalkışan vatandaşlardan bıktığı için bir süre evinden çıkmama"sı doğrudan gerçek hayattan alınmış bir gündelik anekdot olmakla birlikte dönemin sinema izleyicisi olan geniş halk kitlelerinin, izledikleri filmlerdeki karakter ve onu oynayan oyuncu arasındaki farka dair hiçbir fikir geliştiremeyecek kadar "saf"[392] olduklarının basit bir

[391] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 346.
[392] Burada "saf" nitelemesi Orhan Pamuk'un *Saf ve Düşünceli Romancı*'da detaylandırdığı "saf okur"la aynı anlamda kullanılmaktadır.

göstergesidir. Film çekimlerinde ucuza ya da bedavaya figüran bulma yolları da romanda yine gerçek hayattan ödünçlenerek kullanılır:

> Eskiden müzikli filmlerde Zeki Müren, Emel Sayın gibi gerçek şarkıcılar çoğu zaman kendilerini oynadıklarında, seyirci olarak kravat takıp ceket giyen ve masada usulüyle ve edeple oturan herkes içeri alınırdı. Gazino masaları bedavadan yıldızları seyretmek isteyenlerle tıkış tıkış dolar, böylece hiç para vermeden figüran sorunu çözülürdü. Son yıllarda şarkıcıların yerine müzikli filmlerde Papatya gibi adı az duyulmuş oyuncular oynatılıyordu. […] Kimse ünsüz, önemsiz bir şarkıcıyı dinlemek için şık kıyafetlerle tozlu Peri Sineması'na gelmediği için, gazino masalarında, kravatla ceketle gelen erkeklere ve başörtüsüz kadınlara bedava kebap veriliyordu. […] Figüranların bazısı kebabını yedikten sonra film çekiminin sonunu beklemeden setten çekip gitmek istiyor, bazısı masalarda gazete okuyor, bazısı yıldız şarkıcı en dokunaklı sözleri söylerken diğer figüranlarla gülüp şakalaşıyor (aslında bu hayata uygundu), bazısı da beklemekten bezip masada uyuyakalıyordu.[393]

Yukarıdaki alıntı Yeşilçam sinemasının -Zeki Müren'den Papatya gibi adı az duyulmuş oyunculara- dönüşümünü göstermekle birlikte, gazino sahnelerinin nasıl çekildiğini, bulunan çözümlerin nasıl yeni sorunlar doğurduğunu, dönemin toplumunda kravatlı ve başörtüsüz olmanın nasıl bir ayrıcalık getirdiğini, bedava kebap yemenin nasıl bir nimet olduğunu gündeliğin kendi içinden aldığı bir örnekle anlatır. Bu kısa alıntı hem sinemanın tarihselliğini hem toplumsal panoramayı hem kılık kıyafet sorunu üzerinden modernleşmeyle kurulan ilişkiyi hem de aslında tüm bunların bir arada oluşturdukları tezatları gösterir. Gazino sahnelerinin çekiminde kravatlı erkeklerin ve başörtüsüz kadınların söz konusu filmi izleyecek sinema seyircilerine iletmek istedikleri mesaj kılık kıyafetleri üzerinden kurgulanır. Modern görünüşlü bu figüranlar, gazino kalabalığının nasıl görünmesi gerektiğini bir anlamda izleyiciye dikte eder. Dönemin gündelik gerçekliğinden faydalanarak kurgusallaştırılmış bir başka detay aşağıda örneklendirilmektedir:

> Açılıp saçılmadan kastedilen -gelecek yüzyılların okurları ve müzeseverler yanılmasın bacakların alt kısmıyla omuzların çıplak gözükmesinden fazlası değildi. Bir babanın (mafya babası) kanatları altına aldığı ünlü yıldız hakkında aşağılayıcı, alaycı, edepsiz haberler yayımlanması da hemen yasaklanırdı. Yasaktan haberi olmayan genç bir muhabir, ünlü bir babanın koruması altındaki iri göğüslü bir yıldızın lise çağında dansözken, aynı zamanda ünlü bir fabrikatörün kapatması olduğunu yazdığı için bacağından kurşunlanmıştı.[394]

[393] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 402.
[394] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 405.

Gerçek dünyadan alınmış ve pek çok gazete haberi ile doğrulanabilecek magazinsel bir detay yine gündelik hayatın içindeki her şeyin toplumsal bir panorama sunmak noktasında ne kadar verimli olduğunu açıkça gösterir. Sinemada çıplaklık ve sınırları, Türkiye'de mafya babaları ve ahlak anlayışları, gazetecilerin haber yapma özgürlüğü gibi birçok ciddi ve tartışmalı meselelerin dönemin toplumunda oldukça komik, magazinsel bir malzemeye nasıl dönüştüğünü gösterir. Bütün bu örneklerle birlikte düşünüldüğünde yazarın her fırsatta gündelik olanın temsil gücünden romanda mütemadiyen faydalandığı göze çarpar. Ayrıca yazar, gündeliğin içinden seçtiği bu detaylar vasıtasıyla da toplumsal panoramayı dikteci ya da eğitici yazar konumuna düşmeden anlatmayı ve resmetmeyi başarır. Bütün bu detaylar 1970'ler Türkiye'sinin kültürel bağlamdaki genel görünümünün ansiklopedik anlatımdan uzak bir şekilde anlatılmasına olanak tanır. Hepsi bir arada düşünüldüğünde de romanın, gündelik olanın anlamı nasıl inşa ettiğine ya da anlamın nasıl gündelik olan içinde saklandığına dair dikkati tespit edilir. Tabii tüm bu detayların yazılı bir kaynakta yer alıyor olmasıyla birlikte de artık gündelik yaşam ve onun bütün anlamları kayıt altına alınmış olur. Nasıl yaşıyor, neye gülüyor, neye inanıyor, neyden rahatsız oluyor yaşamak için nasıl yeni yollar üretiyorduk? Bütün bu detaylar bu sorulara gündelik hayat içinden verilen cevaplara karşılık gelmektedir. Pamuk da gündelik yaşamın içindeki bu gizemi ve eğlenceyi hem *Masumiyet Müzesi*'nde hem de diğer romanlarında başka konu başlıkları, yeni mekânlar, başka hikâyeler üzerinden farklı şekillerde kurgular ve kullanır.

4.3. Tüketimin Kalbi: Moda

Gündelik hayatın inşasında önemli bir rolü bulunan moda, *Masumiyet Müzesi*'nde de hem yapı kurucu rolü hem de Pamuk'un eleştiri pratiğini gösteren yönleriyle kendisine yer bulur. Modayla kastedilen yalnızca giyim-kuşam ya da kılık-kıyafete ilişkin alanlar değildir. Davranışlar, eylemler, mekânlar, nesneler, düşünüşler gibi pek çok açıdan modanın modern dünyada gündelik hayatın oluşumunda nasıl başat bir role sahip olduğu metin boyunca vurgulanır. Tüketim dünyasının belirleyicisi, önderi hatta zaman zaman ideolojisi haline gelen moda, metin boyunca bütün bu alt anlamlarını da kapsayacak yönleriyle ele alınır. Romanın tamamında

1970'lerde artık insanların hayatlarının bütününde modanın, davranıştan tercihlere dekorasyondan mesleklere kadar geniş bir yelpazeyle bütün gündelik yaşamı kuşattığı görülebilir. Modanın bir yaşama biçimine dönüştüğü ve gündeliğin bütün alanlarını ele geçirdiği bu geniş anlamı aynı zamanda tüketimin tahakkümünü de işaret eder. Bireylerin kendi kararlarından ziyade modanın yönlendirdiği hayatlar yaşadığı, seri üretimle başlayan tek tipleşme gibi etkiler sokaktan ve gündelik hayatın içinden karelerle örneklendirilir:

> Aynı günlerde Füsunun saçlarını, boyunu posunu ne kadar çok genç kızımızın, kadınımızın taklit ettiğini, ne çok esmer Türk kızının saçlarını sarıya boyattığını fark ediyordum, İstanbul sokakları Füsun'un birer ikişer saniye belirip kaybolan hayaletleriyle doluydu.[395]

> Pırıl pırıl bahar gününde kaldırımlar, alışveriş eden ev hanımları, kısa eteklerini ve yeni moda yüksek tabanlı, "apartman topuklu ayakkabılarını acemice giyen genç kızlar ve […].[396]

> […] o zamanların modası kalın erkek kemeri de cennetten çıkma o çıplak halimizden sıyrılıp giyinmenin, […].[397]

Dış görünüşün, giyim kuşamın toplum içinde kabul görme, komik duruma düşmeme, bulunulan sınıfı temsil etme hatta zaman zaman üst sınıftanmış gibi bir imaj çizme noktalarında kuvvetli bir gücü bulunmaktadır. Modaya uygun bulunan ve bulunmayan görünüşler, başkaları tarafından nasıl algılandığımızın ya da algılanmak istediğimizin özetini içerir. Bu bir kabul görme, herkesle aynı paydada buluşma, genelin ve bütünün bir parçasıymış gibi hissetme çabasıdır. Modanın bu noktada toplumun genelini şekillendirme gücü bulunmaktadır ki bu gücün temel kaynağını tüketimden ve derin bir tahakkümden alır. Sermaye, kimsenin fikrini sormaksızın ne giyeceğimize, nasıl görüneceğimize bizden önce karar verir ve bu kararı geniş yığınlarla birlikte uygular.[398] Yukarıdaki alıntılarda da dış görünüşe yönelik bu bütünleştirici ve tek tipleştirici moda anlayışını ifade eden örnekler görülmektedir. Kıyafetler ve dış görünüş üzerinden bir prototip oluşturulur. Bunun dışında kalanlar öteki ya da en iyi ihtimalle demode olarak adlandırılır.

---

[395] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 175.
[396] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 76-77.
[397] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 38.
[398] Konu ile ilgili detaylı bilgi için Bkz. Soner Yağlı, "Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Moda Aracılığıyla Kültürün Yeniden İnşası", *İletişim Çalışmaları Dergisi*, Sayı:4, Güz 2013, s.37-62.

> […] üç-dört yıl öncenin modası kalın, iri desenli rengârenk "hippi" kravatlarının hatırasıyla, Türkiye ortalamasına göre çok renkli sayılabilecek kravatlar takmışlardı. Birkaç yıl önce dünyada yaygın olan uzun favori, yüksek topuk ve uzun saç modalarının bittiğini, belli ki Türkiye'de pek çok zengin ve orta yaşlı erkek işitmemiş ya da buna inanmamıştı.[399]

Moda genellikle gençler arasında daha hızlı ve daha etkili bir karşılık bulur. Yaşlı nüfus modayı takip etmek ya da ona uygun davranmak konusunda gençler kadar başarılı değildir. Bu sebeple de orta yaşı geçkin kişiler genellikle dönemin genel görünüşünün dışında bir dış görünüşle tuhaf bir profil çizerler. Bu durumda gençlerin kabul görmek noktasındaki ihtiyaçları ve yaşlıların gelenek ve tutuculuk noktalarındaki tercihleri önemli rol oynar. Yaşlılar daha tutucu ve alışkanlıklarına daha bağlı bireyler olarak tüketim endüstrisi için giyim kuşam tüketiminin dışında kalan pazar gruplarıdır.[400] Modaya ilişkin bu farklı tüketici davranışları gündelik hayatta doğrudan tespiti mümkün alanlardır.

Giyim-kuşam modası dışında metinde nesnelerin, gündelik kullanım eşyalarının modalarının da toplumsal düzlemde nasıl yer aldığına dair tespitlerde bulunulur. Bu sayede de modanın gündeliğe dair her şeyi kapsayabilen geniş yelpazesi ve hayatlarımızı şekillendirebilme gücü vurgulanır. Moda sadece neyi giyebileceğimize değil, nasıl yaşayacağımıza, neye bakacağımıza, neyi beğeneceğimize, nasıl davranacağımıza, nasıl eğleneceğimize kısacası bütün gündelik hayatımıza hükmeden yapısıyla romanda resmedilir. Bu resim aynı zamanda popüler kültürün yükselişinin ve bu yükselişin sonuçlarının da eleştirisini içerir.

> […] o yıllarda Türkiye'de çok moda olan, kuş cıvıltısı sesi çıkaran bu kapı zilini benim de işittiğimi […]"[401]

> Küçük, yoksul ama tertemiz odadaki eşyalara bakarken (1950'lerin moda ev eşyalarından güzel bir barometre ve "Bismillah" levhası vardı duvarda) […] "[402]

> […] büyük duvar saatleri, İstanbul'da önce 19. yüzyılın sonunda Batılılaşmış paşaların ve zengin gayrimüslimlerin konaklarında moda olmuş, 20. yüzyılın başında ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batılılaşma gayreti ve özentisiyle şehrin orta sınıf evlerine hızla yayılmıştı.[403]

[399] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 116-117.
[400] Soner Yağlı, *A.g.y.*, s.41.
[401] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 170.
[402] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 106.
[403] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 293.

Yukarıdaki alıntıların tamamı modanın hızla sıradan insanın hayatının her alanına, bulduğu her küçük ayrıntıya nasıl sindiğini ve nasıl şekil verdiğini örnekler. Bu sebeple modaya dair bu küçük ayrıntılar değişen gündelik hayatın temel dinamiklerinden birinin 'moda' olduğunu da işaret eder. Sıradan insanın gündelik hayatı içinde dünyanın ona sundukları arasından seçim yapmak noktasında aslında son derece küçük ve önemsiz bir tercih hakkına sahip olduğunu iddia etmek de mümkündür. Gündelik hayatları büyük oranda belirleyen otoritenin aldığı kararlar ve modern dünyada bir ideoloji hüviyeti kazanmış tüketimin araçlarından olan modadır. Sıradan insan, gündeliği bu ikilinin oluşturduğu koşullar etrafında şekillendirebilir. Sıradan insan kalıpların içinden yaşamaya ve bu kalıpları çeşitli düzeylerde tekrar etmeye mecburdur. Ancak modaya ve otoriteye karşı duruş ya da direniş hakkı uygulamalar üzerinden mümkün olabilir. Tıpkı aynı duvarda "barometre" ve "Bismillah" yazılı levhanın bir arada bulunması gibi birbirine bitişmeyen ya da birbirini tamamlamayan unsur ya da kavramlar gündelik hayat içinde bir arada/yan yana bulunuşluluklarıyla bir yeniden üretimin ve bu yolla da olası bir direnişin ifadesini oluştururlar.

Moda, metinde davranışlar, dil, eylemler, meslekler gibi alanlara dair etkileri yönüyle de ele alınır. Bu sebeple de yaşamın bütün saikleri üzerindeki belirleyici etkisi vurgulanmış olur. İnsanların rağbet ettikleri işler, kelimeler hatta tıbbi işlemler modanın güdümünde şekillenir. Bu açıdan bakıldığında da moda, toplumun gündemini oluşturan ona şekil veren bir kavrama dönüşür. Ancak bu noktada modanın da diğer pek çok toplumsal kavram gibi sınıfsal olduğu atlanmamalıdır. Romanda da modanın sınıfsallığı sık sık vurgulanır. Bazı işler ancak yüksek sosyeteye mensup bireyler arasında moda olabilirken bazı nesneler yalnızca zaman içinde orta sınıfın yaşantısında moda olabilir. Dolayısıyla modanın sermaye ile kurduğu ilişki de bu bağlamda önem kazanır. Burjuvanın modası ile alt-orta sınıfın modası arasında mutlaka kısa ya da uzun zaman farkı bulunmaktadır. Avam için moda olmaya başlayanı burjuva hemen terk eder ve yeni bir modanın tüketicisi olur.

> O zamanlar Şişli, Nişantaşı, Bebek gibi semtlerdeki evlerinde canları sıkılan Batılılaşmış İstanbullu zengin ev kadınları "sanat galerisi" değil, "butik" açar, Elle, Vogue gibi ithal dergilerden kopya edip diktirdikleri "moda" elbiselerle, Paris ve Milano'dan bavullar içinde getirdikleri kıyafetleri, kaçak ıvır zıvır ve

> takıları, kendileri gibi canı sıkılan diğer zengin ev kadınlarına saçma denilecek kadar yüksek fiyatlarla satmaya çalışırlardı. [404]
>
> Çocukluğumda çok moda olan ameliyatlarıyla bütün sosyetenin bademciklerini alan […][405]
>
> Şimdi artık derdinin, fakir ülkede zengin olmakla ilgili bir kompleks (o zamanların moda kelimesiydi bu) olduğuna karar verdim.[406]
>
> Batıdaki müze modasını gören bizim kültürsüz, güvensiz zenginlerimiz, korkarım onları taklitle, lokantalı modern sanat müzeleri açmaya heves ediyorlar.[407]

Yukarıdaki alıntılardan da görüleceği üzere moda, Pamuk'un sıklıkla burjuva yaşantısına yönelttiği eleştirinin bir aracı olarak kullanılır. Gündelik yaşamın içinde moda; gösterişin, taklidin, çeşitli değerlendirme kapasitelerinden yoksun bir zümrenin oyalanma, zaman doldurma ve kendi varoluşuna bir anlam atfetme yöntemi haline gelir. Burjuvanın gündelik yaşayışında moda, tüm bu anlamlar ekseninde kendini var etme yöntemine dönüşür. Lefebvre'ye göre moda bir "alt-sistem", bir "ütopya"dır, yazar modayı bürokratik yönlendirilmiş tüketim toplumunun bir alt kümesi olarak görür ve özellikle gündelik yaşamın hem nesnesi hem öznesi konumundaki kadınlarla birarada düşünülmesine dikkat çeker.[408] Romanda da modanın tüketicisi konumunda genellikle kadınlar resmedilir. Davetlerde son moda elbiseler giymek için terzilerle uzun saatler harcayan, magazin gazetecileri tarafından kılık kıyafetleriyle değerlendirilen mütemadiyen kadınlardır. Romanın genç kadın kahramanlarından Füsun ve Sibel'in kullandıkları kozmetik eşyalar, sahte-orijinal aksesuarlar etrafında sürkli kadınların modanın asıl hedefi ve nesnesi oldukları ima edilir. Pamuk da 1970'lerde Türkiye'de burjuvanın yaşamını ve gündeliğini ele alırken modayı ve modanın yerini metne dahil ederken bu sınıfın yaşayışına dair bir eleştirel bir imayı kurar. Ancak aynı zamanda bu tespitler yine dönemin gündelik yaşamına dair ayrıntıları kayıt altına alma ve bu yolla da söz konusu dönemi roman vasıtasıyla da olsa tarihin bir parçası kılmaya yöneliktir.

---

[404] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 13.
[405] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 113.
[406] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 228.
[407] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 541.
[408] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s.87-94.

4.4. Eşya: Kimin Hafızası?

Masumiyet Müzesi hakkında yapılan çalışmaların bir kısmı kurgusal mekânın gerçek bir müzeye dönüşümü, hem romanda hem de müzede yer alanlar nesneler ve müze ve roman arasındaki etkileşimle ilgilidir.[409] Kemal'in doğrudan Füsun'a duyduğu aşk ile bağlantılı olan eşya toplama takıntısı farklı çalışmalarda değişik bakış açılarıyla ele alınmıştır.[410] Söz konusu çalışmalar roman ve müzeyi bir arada değerlendirmeye çalışan ve bu açıdan da müzenin işlevleri ve romanın bu işlevlerle kurduğu iletişimi de göz önünde bulunduran son derece verimli kaynaklardır. *Masumiyet Müzesi*'ni sıradan bir melodram anlatısının ötesine taşıyan da eşyayla, kolektif ve bireysel hafızayla, müze kurumuyla, roman türüyle ve tarihle kurduğu ilişkiler ve tüm bu başlıklara getirdiği eleştirel açılımlardır demek yanlış olmayacaktır. Bütün bu başlıklar, romanı, sıradan aşk öyküsü çizgisinden çıkararak modernizm ve postmodernizmin tarih, hafıza, müze gibi konular hakkındaki çatışmalı fikirlerine dair bir eleştiri zemini kazandırır. Bu sebeple roman, her ne kadar ilk tahlilde Füsun ve Kemal'in aşkının hikâyesi olarak görülse de gerek toplumsal ve yaşamsal düzlemde yazarın oluşturduğu atmosferle gerekse de müze ve eşyalar vasıtasıyla modern tarih algısına yönelttiği eleştiri ve tüketim toplumuna dair dikkatleri vasıtasıyla anlam katmanlarını sürekli genişletir. Varılan noktada Kemal'in Füsun'a ait anılarını temsil

[409] Jale Parla, Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret, Masumiyet, Müze, Merhamet: Masumiyet Müzesi ve *Masumiyet Müzesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 51-57.; Lara Fresko, A Case Study of Excess/Access Media: Simultaneous Construction of Novel and Museum in The Museum Of Innocence, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Programı, İstanbul, 2011.; Sarah Rengel, "Innocent Memories: Reading The Museums Orhan Pamuk's The Museum Of Innocence", *Limina a Journal of Historical and Cultural Studies The Univertsity of Western Australia,* C.23, S.2, 2018, s. 16-30.; Erdağ Göknar, *Orhan Pamuk Secularism and Blasphemy- The Politics of the Turkish Novel*, Routledge Taylor and Francis Group, İngiltere, 2013, s. 234-240.

[410] Aslı Uçar, Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesneler, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2012; Gönül Eda Özgül, "The Regime Of Memory in 'The Museum Of Innocence': The Past As An Age Of Innocence", *Jednak Ksıazki Gdanskie Czasopismo Humanistyczne*, 2018, S:9, s. 43-54.; Demet Karabulut, "Different Aspects of Melancholy in The Musseum of Innocence", *International Journal of Social Science and Education Research*, 2016, V.: 2(1), s. :87-91.; Irmak Ertuna, "The Mystery of the Object and Anthropological Materialism: Orhan Pamuk's Museum of Innocence and André Breton's Nadja", *Journal of Modern Literature*, V. :33, No:3, Spring 2010, s. 99-111.; Emek Çaylı Rahte, "Gündelikliğin Nesneleri, Belleğin Biriktirdikleri ve Aşk Üzerine: Masumiyet Müzesi", *Edebi Gündelik-Türkiye Romanında Gündelik Hayat*, Ed. Tuğba Taş, De Ki Yayınevi, Ankara, 2011, s.137-166.

eden eşyalar, bu iki karakterin bireysel tarihlerini aşarak dönem insanına dair hatıralara dönüşür. Eşyaların toplanma ve son kertede bir müzeye dönüşmesi süreci metnin ana izleklerinden birini oluşturur. Bu başlık altında metinde büyük bir alan kaplayan eşyaların gündelik hayat perspektifinde nasıl bir yazınsal araç olarak kullanıldıkları, eşya-müze arasındaki karşılıklı ilişki ve eşyaların metne tarihsel boyutlarıyla kattıkları eleştirel perspektif açıklanmaya çalışılacaktır.

Eşyaların romanda, anlatıcı tarafından belirlenmiş bir işlevi bulunmaktadır. Bütün eşyalar en temelde "hatırlatma" işlevi görür ve metin boyunca bu işlevi esas alan bir bakışla kurgulanırlar. Yukarıda da belirtildiği üzere roman yaşanmış ve sona ermiş bir olayın en başa dönüp "hatırlanarak" yazılması şeklinde kurgulanmıştır. Bütün hikâyenin "hatırlanarak", hatırlama pratiğinin vazgeçilmez bir parçası olarak da "yeniden kurgulanarak" kaleme alınmış olması, eşyanın "hatırlatıcı" işlevini hem kuvvetlendiren hem de tamamlayan bir atmosfer oluşturur. Romanda otuzu aşkın "o yıllar, o yıllarda, o yılların"; yüzü aşkın "o günlerde, o günlerin, o günlerden" ve yine otuzdan fazla "o zamanlarda, o zamanların, o zamanlar" ifadelerine rastlanır. Bu ifadelerle oluşturulan dilsel atmosfer, romanın sürekli hatıraya, geçmişe, nostaljiye yönelik bir duyguyla inşa edildiğini okura işaret eder. Bu dilsel düzlemdeki kurulumla romanın nostaljik hissi kuvvetlendirilir ve romanın eskiden yaşanmış olayları anlatısallaştırdığı hissi canlı tutulur. Dolayısıyla "hatırlanarak" yazılan roman, "hatırlatmaya" yönelik işlevlerle yüklü eşyaların, modern tarihin "hatırlatma" kaleleri olan müzeye dönüşmesiyle, hatıranın/hatırlamanın anatomisini yazınsallaştırır.

Romanda Kemal'in eşya biriktirmesinin bir tutkuya dönüşmesi kleptomani, obsesif kompülsif bozukluk, fetişizm gibi tespitlerle farklı çalışmalarda ele alınmıştır.[411] Füsun'a ait olan veya onun dokunduğu bir nesneyi ondan bir parça ya da onu ikame eden bir varlık olarak algılayan Kemal, Füsun'un yokluğunda ve onunla birlikte olamadığı zamanlarda bu eşyalar vasıtasıyla aşk acısını hafifletir, Füsun'la birlikte olduğu mutlu anları hatırlar ve kendini ona yakın hisseder. Füsun ölene kadar geçen zaman içinde eşyalar, Füsun'un yokluğunun acısını hafifleten nesneler olarak gösterilirken ölümünden sonraki süreçte, Füsun'un hikâyesini ve bu hikâyeye eklemlenen başka pek çok küçük hikâyeyi de anlatan birer hafıza aktarıcıya

[411] 106 numaralı dipnotta verilen çalışmalarda Kemal'in eşya biriktirmesine dair tartışmalar genellikle fetişizmle ilişkilendirilerek kurulur.

dönüşürler. Kemal'in eşyalarla değişen bu ilişkisi, yukarıda da belirtildiği gibi çeşitli psikiyatrik teşhislerle açıklanmaya çalışılmış ve Kemal'in bu takıntılı ruh hâli çoğu zaman "hastalıklılıkla" ilişkilendirilmiştir. Söz konusu incelemelerdeki tespit ve yorumların doğruluk payı saklı olmakla birlikte bu çalışma, Kemal'i hastalıklar perspektifinin dışında bir bakışla ele almaya ve onun bu eşya tutkusuna dair gündelik hayat etrafında yeni bir yorum geliştirmeye çalışacaktır.

Eşyaların roman boyunca Füsun ve Kemal aşkının anlatıcısı/göstereni/şahidi olmasının yanı sıra kullanıldıkları toplumun yaşayışına, gündeliğine dair anılar ve bu anılar vasıtasıyla da hikâyeler ve yorumlar üretmesi eşyanın romandaki "hastalıklı" konumunu değiştirir. Kemal her ne kadar Füsun'un yokluğuna tahammül etmek için eşya toplamaya başlamış olsa da son kertede eşyaların tamamı doğrudan Füsun'un kendisiyle alakalı değildir ve bunların büyük bir çoğunluğu sadece Füsun üzerinden bir anlama kavuşmaz. Tıpkı mekânlarda olduğu gibi eşyalar da Türkiye'nin gündelik hayatını anlatısallaştırmak üzere kullanılırlar. Bu eşyaların oluşturduğu toplam, bireysel deneyimlerin olduğu kadar toplumsal deneyimlerin de yer aldığı, kolektif hafızanın bir parçası olmuş ve böylece hem tek tek bireylerin hem de bir toplumun üretim ve tüketim başta olmak üzere sınıfsallık, ambargo, siyaset, darbe gibi başlıklarını da içeren bir gündelik hayat tarihini ifade eder. Romandaki eşyaların hiçbiri kullanım değeri üzerinden tanımlanmaz. Tamamı gündelik kullanım alanlarının dışına taşınmış ve hepsine "hatırlatma" görevi verilmiştir. Romanda anlatıcı bu işlevi şu sözlerle dile getirir: "Bazı geceler yalnız birini, bazı geceler birkaç tanesini alıp Merhamet Apartmanı'na götürdüğüm ezik sigara izmaritlerini daha sonra tek tek elime alınca, geçmişte kalmış bazı "an"ları hatırlardım. Sigaralar aslında biriktirdiğim bütün eşyaların, Aristo'nun anlarına tek tek denk düştüğünü açıklıkla kavramamı sağlamıştı."[412] Bu sebeple eşyalarla kurulan ilişkiler ve deneyimler nesne-insan, meta-tüketici ilişkisi sınırlarının dışında şekil almaya başlar. Tüketim kültürünün ve tüketim pratiklerinin genel çizgisi eşyalar üzerinden izlenmekle birlikte bu tarihsel izlek alım-satım değerini içermez. Eşyalar kendi içlerinde bir tarih barındıran, o tarihi saklayan ve gerektiğinde hatırlatabilen birer organizmaya dönüşürler ki Orhan Pamuk da *Masumiyet Müzesi* hakkında verdiği röportajların büyük çoğunluğunda eşyaların teselli gücünden, romansal bir araç olarak verimli hikâyeler üretmek için

[412] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.414.

kullanılabilecek taşıyıcılar olarak söz etmiştir.[413] Yazarın bu mülakatlarda dile getirdiği üzere eşyaların hatırlatma ve hikâye kurma noktasındaki gücü, romanın ortaya çıkışındaki temel motivasyonlardan birinin eşyaların etrafında insanların hikâyelerinden bir panorama oluşturmak olduğu iddiasını destekler. Dolayısıyla eşyalar öznel deneyimle birlikte toplumsal deneyimi de içlerinde barındırırlar. Roman boyunca hem Kemal'in aşk hikayesiyle hem de bu aşk hikayesinin dışında toplumsal bağlamdaki yerleriyle eşyalar, hep ikili bir öykünün anlatıcısı konumundadır. Son aşamada müzenin oluşması ve bu müze yoluyla hikâyenin asıl anlatıcısının eşyalar olması da bu yolla mümkün kılınır.

Tek tek ve bir bütün olarak hem kişinin bireysel anılarına hem de dönemin toplumunda yaşanan kolektif anılara seslenen eşyalar, romanın içinde alternatif bir hafızayı inşa ederler. Herkesin kullandığı, çeşitli yollardan herkesin hayatına girmiş ya da hayatını şekillendirmiş eşyalar, romanda kendileri üzerinden oluşturulmuş ortak bir gündelik hayat tarihini anlatısallaştırırlar. Eşyalar, kullanım şekilleri, gündelik hayata girip çıkma süreçleri, kullanım şekillerine göre geçirdikleri dönüşümler gibi yönleriyle romanda Kemal ve Füsun'un aşkından bağımsız olarak da yer bulurlar. Bu yönüyle de eşyalar hem bireysel hem de toplumsal gündeliğin bir parçası, aktörü ve aktarıcısı olurlar. Bu noktada ev içi eşyaları, reklam panoları, kişisel aksesuarlar, lokanta menüleri, kıyafetler, çocuk kitapları, telefon jetonları gibi gündelik hayatın bütün alanlarını ve bütün sınıflarını içine alan bir eşya yığınının, romanın temel çizgisini oluşturması, eşyaların toplumsal yönünün romanda yadsınamayacak görünürlükte kullanıldığını ispatlar. Gündelik kullanım değerlerinin dışında sosyal anlamlara kavuşan ve bu anlamların toplum içinde nasıl üretildiğini gösteren eşyalar, insanların kullandıkları alelade nesneler olmaktan çıkıp insanlarla birlikte yaşayan canlı varlıklara dönüşürler. Eşyalar böylelikle kültürel dönüşümün, modernleşme sürecinin, tüketim toplumunun nasıl büyük bir hızla değiştiğinin işaretleri haline gelir. Geçmişle kurulan bağların bireyler üzerinden değil, eşyalar üzerinden hatırlanması ve

[413] Banu Güven, "Orhan Pamuk: Eşyaların Teselli Gücü Vardır" , NTV/MSNBC, 29.07.2008, https://t24.com.tr/haber/orhan-pamuk-esyalarin-teselli-gucu-vardir,4047 ; Orhan Pamuk, " "Masumiyet Müzesi"nin İlham Kaynakları", Milliyet Kitap, 15.10.2008, https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/masumiyet-muzesi-nin-ilham-kaynaklari-1003212 , Çınar Oskay, "Orhan Pamuk: Mutlu Bir Dönemimdeyim Bunu Utanarak Söylüyorum", Hürriyet Sanat, 01.06.2014, https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/orhan-pamuk-mutlu-bir-donemindeyim-bunu-utanarak-soyluyorum-26497644 .

anlatılması insan-eşya ilişkisindeki değişen pozisyonları da ifade eder. Eşyalar mütemadiyen bireyin oluşumunun vazgeçilmez bir parçası olarak kabul edilirler:

> 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.[414]

Yukarıdaki alıntıdan görüleceği üzere Füsun'u Füsun yapan, onu oluşturan parçalardan biri kullandığı, gördüğü, dokunduğu eşyalardır. Bu bakış açısı, modern dünyada eşyanın insan üzerindeki tahakkümünü de kabul eden bir düşünceyi barındırır. Kullandığımız eşyalar hangi sınıfa ait olduğumuzu, hangi ideolojik görüşü benimsediğimizi ne kadar inançlı ya da ne kadar entelektüel olduğumuzu belirleyen ve açıkça ifade eden araçlara dönüşürler. Roman boyunca eşyalar, kimliğimizin ayrılmaz bir parçası, hatta kimliğimizi şekillendiren bir unsur olarak kabul edilirler. Romanda eşyaya böylesi bir iletişimsel fonksiyon biçilmesi, eşyanın bir anlamda tüketim toplumunun "dili" olarak kullanıldığını da gösterir. Eşyalar kullanıldıkları bireylerin oluşumuna katkı sağlayan onun organik bir parçası haline gelen ve onu tanımlayan özelliklere kavuşurlarken bütün bu özellikler eşyayı cansız nesne konumundan uzaklaştırır.

Eşyaların kimlik belirleyici rolü, moda aracılığıyla toplumsal alana yayıldığında ise gündelik araçlar, kolektif davranış ve düşünüş biçimlerini yaratmaya ve yansıtmaya başlar. Herkesin aynı anda kullandığı, beğendiği ya da satın aldığı nesneler, belli sınıflara aidiyet hissetmenin bir yolu, çeşitli hayat biçimlerine sahip olmanın bir yöntemi olarak kabul edilir. Dolayısıyla eşyalar, kim olduğumuzu belirlediği gibi nasıl yaşadığımızı da belirleyen bir güce sahip olurlar. Roman, eşyanın bu belirleyici ve dönüştürücü gücü üzerine dikkatle eğilir.

> Hikâyemle olaylardan elli yıl sonra ilgilenen yeni dünyanın mutlu insanlarının, suları akmayan (bu yüzden zengin mahallelerine özel kamyonlarla su taşınan), telefonları çalışmayan 1975 İstanbul'una dudak bükmelerini istemediğim için, o yıllarda tütüncü dükkânlarında satılan kenarları tırtıllı bu jetonu sergiliyorum burada. Hikâyemin başladığı yıllarda, İstanbul sokaklarındaki sayıları sınırlı telefon kulübelerinin çoğunun içindeki telefon ya vandalca kırılmış ya da bozuk

[414] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 171.

> olurdu. PTT'ye ait herhangi bir telefon kabininden, o yıllarda bir kere bile telefon edebildiğimi hatırlamıyorum.[415]
>
> Bu saatten daha gösterişli, kurgulu, ağırlıklı ve sarkaçlı büyük duvar saatleri, İstanbul'da önce 19. yüzyılın sonunda Batılılaşmış paşaların ve zengin gayrimüslimlerin konaklarında moda olmuş, 20. yüzyılın başında ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batılılaşma gayreti ve özentisiyle şehrin orta sınıf evlerine hızla yayılmıştı. Çocukluğumda, bizim evde ve başka pek çok tanıdığın evinde benzeri ya da daha ağır, ahşap işlemeli bir duvar saati, ya giriş kapısının açıldığı sofanın, holün ya da koridorun duvarlarında asılı dururdu, ama çok az bakılırdı artık onlara; unutulmak üzereydiler.1950'lerde artık "herkesin", çocukların bile bir kol saati ve evlerde sürekli açık birer radyo vardı çünkü. Televizyon ekranları evlerin iç seslerini ve yeme-içme-oturma alışkanlıklarını değiştirene kadar, yani hikâyemizin başladığı 1970'lerin ortalarında, artık çok az bakılmalarına rağmen bu duvar saatleri evlerde alışkanlıktan tıkırdamaya devam ediyordu.[416]

Yukarıdaki iki alıntının işaret ettiği değişen eşyalarla birlikte değişen yaşam şekilleri, eşyaların varlığının ya da yokluğunun gündelik hayatın tam ortasında bir belirleyen olarak yer aldığı görüşü, insan ve eşya ilişkisinin sosyal hayatın tarihî dönemlerini belirlemekte etkili olduğunu da vurgular. Değişen zaman dilimlerinde ilgi duyulan ya da yoksunluğu hissedilen eşyalar, söz konusu dönemlerde gündeliğin nasıl deneyimlendiğinin somut tarihsel delillerine dönüşür. Dönemin İstanbul'u ya da Türkiye'sinde kullanılan eşyalar; toplumun zevkini, düşünüşünü, davranışını, çektiği zorluğu ve bu eşyalar etrafında oluşan ilişki ağlarını dile getirir. Dolayısıyla romanın en temel iddialarından olan "eşyaların hikâyeler anlattığı" fikri, kurgusal düzlemde gündelik eşyaların sürekli kullanılması üzerinden doğrulanmış olur. Modernleşen Türkiye'nin hayatına dâhil olmaya başlayan bu tüketim nesneleri, toplumun alışkanlıklarını, yaşayışını, gelenekle kurduğu bağlantıyı kökten dönüştürücü güce sahiptir. Bir alışkanlık sebebiyle "duvarda tıkırdamaya devam eden saatler" ve çocukların bile sahip olduğu kol saatleri arasındaki ilişki sadece iki nesnenin karşıtlığı ya da işlevsel benzerliği olarak ele alınmaz. Bu değişen nesneler, modernleşen bir yaşam tarzının, değişen tüketim alışkanlıklarının, geçmişle devam ettirilmeye çalışılan bağın, eskiye duyulan özlemin, değişime karşı devam ettirilen pasif direnişin göstergeleri olarak kullanılırlar. Duvarda tıkırdayan saat alışkanlığın zamanını gösterirken çocukların kolundaki saat modernleşen Türkiye'nin hızlanmaya başlayan

[415] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 210-211.
[416] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 293.

zamanını işaret eder. Sıradan insanların sıradan hikâyelerinin nasıl yazıldığının ve nasıl anlatıldığının cevabını roman, eşyalara gizler. Dolayısıyla *Masumiyet Müzesi*'nde eşyalar, bireysel deneyimlerin izini taşıdıkları gibi toplumu dönüştüren ve bu dönüşüm tarihini kendinde saklayan araçlar olarak da kabul edilebilirler.

Roman, eşyaların gündelik hayatta ve dönüşümünde nasıl kuvvetli bir temsil gücüne sahip olduğuna dair pek çok örneği içerir. Bu bağlamda en çok kullanılan nesne gündelik bir iletişim aracı olan televizyondur. Televizyon; tek kanallı TRT dönemi, haber programları, yayın akışı, evin içindeki konumu, devletin ideolojik bir aygıtı, günün saat dilimlerini belirleyen yapısı, birleştirici ya da yalnızlaştırıcı yönleri gibi pek çok farklı özelliğiyle romanın sıklıkla üzerinde durduğu bir gündelik araç olarak değerlendirilebilir. "Sihirli kutu"nun hayatlarına dâhil olduğu dönemde insanların, bu araç üzerinden bütün gündelik alışkanlıklarının nasıl değiştiği *Masumiyet Müzesi* romanında eleştirel bir perspektiften ele alınır. Anlatıcı Kemal'in her şeyi romantize eden âşık tavrıyla törpülenmesine rağmen, roman büyük oranda "hatırlama" ve "karşılaştırma" aksında ilerlediği için okura söz konusu değişimler üzerinden gözlemlenebilecek geniş bir eleştiri perspektifi sunar. Modern insanın temel iletişim araçlarından olan radyo ve televizyonun gündelik yaşamın her alanında nasıl temelden bir değişime neden olduğu romanda küçük detaylar üzerinden pek çok kez örneklenir.

> Keskinlerin günlük hayatları içerisinde vakti öğrenmek için başvurdukları temel araç, tıpkı 1950'lerde, 60'larda bizim evdeki radyo gibi sürekli açık duran televizyondu. O yıllarda radyo programlarının ortasında, yayında müzik, tartışma, matematik dersi, ne olursa olsun, saati öğrenmek isteyenler için, saat başlarında ve buçuklarda hafif bir "dit" sesi duyulurdu. Akşam seyrettiğimiz televizyonda böyle bir işarete gerek duyulmazdı, çünkü zaten saatin kaç olduğunu, çoğunlukla televizyonda ne olduğunu öğrenmek için merak ederdi insan. […] Bu ayar her akşam saat yedide, haberlerden bir dakika önce ülkenin tek televizyon kanalı olan TRT'nin yayınında, ekranda beliren kocaman bir saate bakarak yapılırdı.[417]

Yukarıdaki alıntıdan da görüleceği üzere televizyon, gündelik yaşamın ritmini belirleyen bir araç olarak öncelikle insanların zaman algısını, devamında da zamanın akışını değiştirmiştir. 1968'den 1980'lerin ortasına kadar devam eden tek kanallı televizyon yayını, bütün bir ülkenin aynı anda aynı programları izleyip aynı gündelik eylemi deneyimlemesini dolayısıyla bilinç dışı oluşan bir ortak gündelik pratiğinin

[417] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 295-296.

ortaya koyulmasını sağlayan yegâne araçtır. Gündelik hayatın toplumsal alandaki izlerini sıradan insanın hayatındaki küçük ayrıntılar üzerinden kurmayı, Pamuk'un bir yazarlık yöntemi olarak hemen hemen tüm romanlarında uyguladığı göz önünde bulundurulduğunda, televizyonun *Masumiyet Müzesi* romanında insanların özellikle de ailelerin yaşamı üzerine etkilerini tasvir etmek için bir enstrümana dönüştüğü görülecektir. Televizyonun, modernleşen Türkiye'de nasıl algılandığı ya da algılanmadığı, hayatlarımızda ve ilişkilerimizde neleri değiştirdiği, nasıl kullanıldığı roman boyunca izlenir.

> Ekranda beliren saate bakışımız, televizyonun kapanış saatinde ekranda İstiklal Marşı'yla beliren bayrağa bakışımıza benzerdi: Kendi köşemizde, tam akşam yemeğine başlamışken ya da tam televizyonu kapatıp akşamı sona erdirmek üzereyken, bizimle aynı şeyi yapmakta olan milyonlarca ailenin varlığını, millet denilen kalabalığı, devlet denilen kuvvetin gücünü ve kendi küçüklüğümüzü hissederdik. Ev içinde yaşadığımız dağınık, kuralsız hayatın devletin resmiyeti dışında olduğunu, bu milli saatleri ("Memleket saat ayarı" derdi, arada bir radyo), bayrakları ve Atatürk ile ilgili programları seyrederken de hissederdik.[418]

> Vakti bizlere hatırlatan şey, televizyonun kapanış saatiydi elbette. TRT'nin, Türkiye'nin bütün kahvehanelerinde, kumarhanelerinde seyredilen ve dört dakika süren kapanış töreninde, uygun adımlarla yürüyen askerler göndere bayrak çekip onu selamlarken, arkada bir de İstiklal Marşı duyulurdu.[419]

Tek kanal döneminde yayın yapan TRT, devlet kanalı olması sebebiyle bir ideolojik aygıt olarak kabul edilebilir.[420] Televizyonun nasıl ideolojik bir aygıta dönüştüğü ve romanın bunu hangi detaylar üzerinden gösterdiği Pamuk romancılığının eleştirel perspektif geliştirme yollarıyla doğrudan ilintilidir. Pamuk'un burjuvaya, modernizme, Türkiye gerçeklerine yönelttiği eleştirilerin hiçbiri ilk bakışta eleştiri hüviyeti taşımamaktadır. Pamuk; ideallerin, ideolojilerin ya da resmî tarihin içinden veya dışından bir bakışla eleştiri üretmez. Onun eleştirel perspektifi, gündelik hayatın içindeki küçük değişimlerden, direnişlerden, tezatlardan ya da sığlıklardan beslenir ve gelişir. Dolayısıyla yukarıdaki alıntılarda ve romandaki pek çok başka örnekte televizyonun kapanış saati ve kapanış ritüellerine dair ısrarla altını çizdiği detaylar, TRT yoluyla nasıl bir ulus inşa edilmeye çalışıldığına dair dönemin siyasi atmosferinin

[418] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s. 297.
[419] Orhan Pamuk, *A.g.e*., s. 304-305.
[420] Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998, s.29-32.

eleştirisini oluşturur, Türkiye'nin modernleşme ve uluslaşma sürecinde hangi yollardan geçtiğinin resmini çeker. Anlatı zamanını deneyimleyen birçok insanın hafızasında da yer alan bu görüntüler, roman vasıtasıyla gündelik hayatın tarihine dönüşür. Bu kayıt altına alma eylemi aynı zamanda bir modernleşme eleştirisini de beraberinde getirir.

> 1977 Martı'nda televizyonun kapanış haberlerinde bombalanan siyasi toplantıların, kahvehanelerin, kurşunlanan muhalif siyasetçilerin sürekli gösterildiği gecelerden birinde […].[421]

> Birkaç yıl sonra Taksim'deki Marmara Oteli'nin yılbaşı için büyük bir çam ağacıyla süslenmiş pastanesinde, İslamcıların koyduğu bir bomba patlayınca, kumarlı içkili yılbaşı eğlencelerine karşı duyulan muhafazakâr öfke iyice ortaya çıktı. Keskinlerin sofrasında da bu bomba konusunun, yılbaşı gecesi devlet televizyonuna çıkacak dansöz kadar önemsendiğini hatırlıyorum. Muhafazakâr gazetelerin öfkeli eleştirilerine rağmen 1981 yılında günün ünlü dansözü Sertap televizyona çıkınca, onu Keskinlerin masasında merakla bekleyen bizler, bütün ülkeyle birlikte çok şaşırmıştık. Çünkü TRT yöneticileri, kıvrak ve güzel vücutlu Sertap'ı ağır ve kapalı kat kat elbiselerle öyle bir giydirmişlerdi ki, değil 'dünyaca ünlü' göbeği ve göğüsleri, bacakları bile gözükmüyordu.[422]

Seksenli yılların başındaki gergin siyasi atmosferin toplumsal yaşamda nasıl karşılık bulduğunu televizyon ve yılbaşı ağacı üzerinden örnekleyen yukarıdaki alıntı, laik Türkiye'nin modernleşme yolundaki tökezleme yıllarını, gündelik hayatın detayları üzerinden kurgulanmış bir paragrafta özetler. Romanda daha önce de belirtildiği üzere oldukça az yer bulan büyük toplumsal meseleler, bu tür küçük ayrıntılar aracılığıyla sürekli ima edilir. Romanın mütemadiyen dile getirmeye çalıştığı büyük siyasi tarihin anlattığı ya da belirlediği bir Türkiye modernleşmesi değil, yaşanan bütün gelişmelerin sıradan hayat içindeki karşılığıdır. Marmara Oteli'nde yaşanan patlama, yılbaşı gecesi dansözü kadar önemli bir yere sahiptir çünkü geleneksel yaşayışta yeri olmayan dansöz figürü, laik Türkiye'nin ne kadar sekülerleştiğinin bir ölçütü olarak kolektif hafızada yer edinmiştir. Bu dansöz figürü Türkiye'de modernleşme fikrinin nasıl yüzeysel ve simgesel bir düzeyde tıkanıp kaldığının ifadesine dönüşür. Dolayısıyla gündelik hayatın merkezine yerleşmiş olan ve aslında yalnızca kitle iletişim aracı olarak adlandırılan televizyon nesnesi, pek çok yönden toplumun değişimini, Türkiye'nin sekülerleşme ya da muhafazakârlaşma

[421] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 328.
[422] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 339-340.

süreçlerini izlemekte yardımcı olur. Bütün bu eleştirilere ek olarak eşyaların davranış ve yaşayışımızı nasıl değiştirdiği pek çok örnekte olduğu gibi televizyon üzerinden de sergilenir:

> Çünkü televizyon kapanır kapanmaz "iyi akşamlar" bile demeden giden misafirlerin, televizyonları olmadığı için gelip son program bitince hemen çıkıp giden komşuların arkasından iğneli sözlerle konuştuklarını çok duymuştum.[423]

> Fatma Hanım'ın Batı filmlerinde gördüğümüz zengin ailelerin hizmetçileri gibi odasında ayrı bir televizyonu yoktu. Dört yıl önce ülkede yayın başlayıp bizim eve bir televizyon alındığından beri, Fatma Hanım her gece salonun en uzak noktasındaki bar sandalyesinde -artık "onun sandalyesiydi"- iğreti bir şekilde oturur, duygulu sahnelerde heyecanlanıp başörtüsünün düğümüyle oynayarak uzaktan televizyona bakar, bazan sohbete de katılırdı.[424]

Yukarıdaki anlatıların da işaret ettiği üzere, romandaki nesneler de tıpkı mekânlar gibi Türkiye'nin gündelik hayat tarihine ilişkin arkeolojik bir kazının bulguları gibi sergilenir. En çok eşyaların etrafında örüldüğü görülen ve Füsun ile Kemal aşkına dair olmayan bir mekânlar, insanlar ve eşyalarla dolu bir "ayrıntılar yığını", çerçeve hikâyeye bir dekor olmanın ötesinde dönem toplumunun yaşayışını anlama ve tasvir etme aracına dönüşür. Örneğin, yukarıdaki alıntıda verilen ayrıntılar, televizyondan önceki dönemde gündelik hayatta yer almayan alışkanlıklar ve ilişki biçimlerinin ortaya çıktığının tasviri olarak kullanılır. Toplumsal hafızanın oldukça taze anılarından olan, televizyon izlemeye gelen komşular, pahalı ithal ürünlerin ancak sayılı evde bulunduğu dönemde insanların nasıl eşyalar etrafında toplandığının temsilidir. Romanda nesnelerin etrafında gelişen bu kültürel arkeolojik kazı; insanların, nasıl yaşadığımızın ve bu yaşantının modernleşme yolunda bireyselleşmenin nasıl kurulduğunun tarihini anlatır. Füsun'un kişisel eşyalarının çok büyük bir kısmı bile söz konusu dönemde, öncesinde ve sonrasında nasıl kullanıldığı, hayatlarımıza nasıl girdiği, nasıl çıktığı ya da nasıl yer ettiği üzerinden yorumlanarak kişisel çerçevenin dışına taşar ve toplumsal alana yayılır. Kemal'in Füsun vasıtasıyla temas kurduğu bütün nesneler, tarihsel ve toplumsal düzlemde yeniden konumlandırılır. Böylece roman bir aşk hikâyesinden bireysel tecrübelerin toplum yaşantısıyla harmanlandığı bir müzecilik çalışmasına dönüşür.

[423] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 321.
[424] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s. 240.

> Karşı bakkaldan aldığım ekmeğin tıpatıp aynısını, belgeselci bir anlayışla ve teselli olsun diye sergiliyorum burada, İstanbul'da, ağırlığı biraz değişse de, milyonlarca kişinin yarım yüzyıldır katık olarak yalnızca bu ekmeği yediğini hatırlatmak ve hayatın bir tekrar olduğuna, ama sonra her şeyin acımasızlıkla unutulduğuna işaret etmek de istiyorum.[425]

> 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.[426]

Aşk acısının anatomik yerleşimini anlatmak için kullanılan "iç organlarımızı gösterir resmin" dönemin İstanbul'unda bütün eczane vitrinlerinde görüldüğünün altının çizilmesi, bu bireysel aşk macerasının, eşyalar aracılığıyla nasıl tarihsel ve toplumsal bir bağlama oturtulduğunun örneklendirilmesi açısından önemlidir. Romanda gündelik hayatta yer tutan eşyalar, genellikle toplumdaki kültürel dönüşümü tasvir etse de sürekliliğin ifadesi olarak da kullanılırlar. Yukarıdaki alıntıda yer alan somun ekmeği örneği bu doğrultuda ele alınabilir. Gelip geçiciliğin, süreksizliğin, uçuculuğun, ele avuca sığmazlığın alanı olan gündelik hayat aynı zamanda tekrarın, alışkanlıkların, ritüellerin ve monotonluğun da hüküm sürdüğü kendi içinde büyük tezatları barındırabilen parçalı ve kaotik bir yapıdır.[427] Bütün büyük dönüşümlere, toplumsal kırılmalara, Batılılaşma ve modernleşme çabalarına rağmen hiç değişmeyen, hep süregiden parçalar da gündelik yaşamın içinde barınabilir. Yüzyıllardır İstanbul'da yaşanan sayısız değişikliğe rağmen somun ekmek, nitelikleri yönünden farklılaşsa da kullanım alanı ve kullanım amacı hiç değişmeden gündelik yapıda varlığını sürdürmüştür. Bütün tarihsel devinime karşın "ekmek nesnesi" kültürel sürekliliğin gündelik hayat içinde nasıl saklandığını veya sağlandığını ifade eden bir araca dönüşür. Eşyalar roman boyunca benzer amaçlarla sayısız kez kullanılır.

Romanın başından itibaren en çok kullanılan bir diğer nesnesi "56 model vişne çürüğü Chevrolet" arabadır. Tıpkı şöförü Çetin gibi bu araba Kemal ve Füsun aşkının her anının tanığı ancak aynı zamanda Füsun'un ölümünün de failidir. Araba romanda,

---

[425] Orhan Pamuk*, A.g.e.,* s. 201-202.

[426] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s. 156.

[427] Harry Harootunian da *Tarihin Huzursuzluğu-Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu* adlı çalışmasında gündelikliği açık uçluluk, tamamlanmamışlık, çelişkiler ve çok vurgulukların işaret ettiği bir alan olarak değerlendirirken gündelikliğin şimdisini, inşa edeceği geçmiş ile diyalektik bir ilişki içinde değerlendirir. Harry Harootunian, *Tarihin Huzursuzluğu-Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu*, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, s.4.

Boğaz gezintilerine ve yazlık sinemalara gitmek için, Füsun'u ehliyet sınavına hazırlarken ve Kemal'in Nişantaşı-Çukurcuma seyahatlerinde yer alır. Romanın en görünür nesnelerinden biri olan araba, şehir içinde hızlı ve konforlu ulaşımı sağlarken tıpkı diğer nesneler gibi modernleşmenin gündelik yaşamdaki görünümünü de simgeler. Otomobili gündelik hayat açısından "kral nesne" olarak tanımlayan Lefebvre, onu toplumsal statünün, prestijin, gücün, hızın simgesi ve sembolü olarak değerlendirir.[428] Kemal'in vişne çürüğü Chevrolet'si de zenginliğin, gücün ve prestijin göstergesi olarak romanda kullanılır. Ancak aynı zamanda tıpkı romandaki diğer eşyalar gibi araba da anlatı zamanının toplumsal koşullarına ilişkin ipuçlarıyla birlikte kullanılır:

"'Sonradan görme zenginler gibi ikide bir araba değiştirme. Chevrolet de iyidir... Burası Türkiye, devlet yeni yabancı araba getirmeyi yasaklayınca, bütün İstanbul, on yıl önce eski Amerikan arabası müzesine dönüştü, ama boş ver, bak en iyi tamirciler de bizde.'"[429]

Müzemi yıllar sonra gezecek meraklılara 1950'lerde, 60'larda, İstanbul'da çok az özel araba olduğunu, Amerika'dan ya da Avrupa'dan özel otomobil getiren zenginlerin, tanıdık ve akrabalarını şehir gezintilerine çıkardıklarını hatırlatmak isterim. (Çocukluğumda annemin bazan babama "Saadet Hanım, kocası, çocuklarıyla bir araba gezintisi istiyor, sen de gelir misin, yoksa ben onları Çetin ile -annem bazan yalnızca "şoför ile" de derdi gezdireyim mi?" diye sorduğunu, babamın da "Aman sen onları gezdir, ben meşgulüm," dediğini sık sık işitmiştim.)[430]

Yukarıdaki alıntılardan görüleceği üzere 56 model Chevrolet, hem dönemin Türkiyesi'nin ithal ikameci politikalarının gündelik eşyalardaki karşılığını içerir hem de akraba ve tanıdıkları araba gezintisine çıkarmak gibi sosyal ilişkilerin eşyalar etrafında nasıl şekillendiğini gösterir. Devletin politikaları sebebiyle yabancı araçlara koyduğu ambargo ile şehrin sokaklarındaki değişiklikler, Türkiye manzaralarının metin yoluyla görselleştirilmesini sağlar. Füsun ve Kemal aşkının tarihindeki en önemli nesnelerden biri olan araba, romandaki diğer nesneler gibi bu aşkın dışında gündelik nesnelerin toplumsal tarihini de yansıtır. Romanın eşyaların etrafında oluşturduğu gündelik hayatın tarihi, araba üzerinden de sürdürülürken roman tekrar modern hayatın eşyalarının toplumsal ve sosyal zeminde nasıl karşılıklar bulduğunu,

[428] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s. 115-119.
[429] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.96.
[430] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.355.

yeni ilişki ve söylemleri nasıl beraberinde getirdiğini yazınsal düzlemde kayıt altına almış olur.

"Bazan" bölümü romanın gündelik hayatla kurduğu ilişkiyi şiirsel boyuta taşır. Parla'nın deyimiyle "Bazan" bölümü muhteşem yerelliği, jest, mimik, söz ve sessizliği içeren inanılmaz ayrıntılarıyla birlikte Pamuk'un yerellikle dünyalılığı birleştirdiği yeni bir örnek olarak kabul edilebilir.[431] Söz konusu bölüm hayatın geçiciliğini, süreksizliğini, değişkenliğini vurgular gözükmekle birlikte asıl tema gündelik hayatın içinde sessizce ve fark edilmeden var olan bir tekrar, süreklilik ve sıradanlıktır. Kemal'in Keskinler'in evinde geçirdiği sekiz yılı, akşam yemeği menüleri, basit aile içi aktiviteler, sıradan günlük konuşmalar, çevreden gelen sesler, bakışmalar, hayaller ve sessizliklerle kurarak sıradan hayatın sonsuzluk gibi görünen kısacık tarihini anlatan bu bölümde gündelik yaşam hem elle tutulacak kadar somut hem de çoktan kaybolup gitmiş bir geçmişin hayaliymiş gibi tasvir edilir. Henri lefebvre, gündelik hayatın İnkalara, Aztekler gibi modern öncesi toplumlarda eşyanın henüz şiirini yitirmediği ve üslubun aranmadığı, hayatın kendine ait bir üslubu olduğunu belirtirken bu dönemlerdeki gündelik hayatı şiirsel olarak nitelendirir. Ancak modern dünyanın gündelik yaşamında üslubun kaybolduğu bütün yaşayışın bu kaybolan üslubu aramak üzerine kurulduğunu ve şiirselliğin yitirildiğinden bahseder.[432] Ancak *Masumiyet Müzesi*'nin Bazan bölümü Lefebvre'nin bu düşüncesine karşı koyabilecek güçte bir şiirsellikle kaleme alınmıştır. Romanın gündelik hayatın detaylarına odaklanarak kurulan genel iskeletinde "Bazan" bölümü, bütün modern gündelik hayatın, sonsuz döngülerin, küçücük detayların, tekrarların, rutinlerin yaşamak uğraşısının kendi içinde neşenin ve hüznün bir arada bulunduğu bir melodiyi nasıl geri planda durmaksızın çaldığını anlatır.

> Bazan telefon çalar, yanlış numara çıkardı. Bazan gelecek Salıya size kabak tatlısı yapacağım," derdi Nesibe Hala. Bazan futbol şarkıları söyleyen üçlü-dörtlü bir genç kalabalığı bağırıp çağrışarak yokuştan aşağı iner, Tophane tarafına giderdi. Bazan Füsun'un sobaya kömür atmasına yardım ederdim. Bazan mutfağın zemininde bir hamamböceğinin telaşla koşturduğunu görürdüm. Bazan Füsun'un masanın altında ayağını terliğinden çıkardığım hissederdim. Bazan bekçi, düdüğünü tam bizim kapının önünde çalardı. Bazan Füsun, bazan ben yerimizden kalkar, Saatli Maarif Takvimi'ndeki unutulmuş yaprakları tek tek

[431] Jale Parla, *A.g.e*., s.54.
[432] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, s. 40-42.

yırtardık. Bazan kimse bakmazken, sofradaki irmik helvasından bir kaşık daha alırdım.[433]

Yukarıdaki alıntıdan da görüleceği üzere bölüm, gündeliğin ayrıntılarını kapsayıcı bir bakışla yazınsallaştırır. Bir aile evinin tüm sıradanlıkları gündelik hayat nedir sorusuna cevap olacak nitelikte bir dikkatle bu bölümde toplanır. Gündeliğin sürekliliği, canlılığı, akışkanlığı bölümün temel motivasyonunu oluştururken tasvir edilen gündelik hayat Keskinler'e özel olarak ele alınmaz. Kemal'in koleksiyoner hassasiyetiyle topladığı bu küçük ayrıntılar o kadar sıradan ve öylesine olağandır ve doğaldır ki bölümün kurduğu gündeliklik bu sebeple Keskinler'in özel yaşam alanından çıkarak genelleşir ve Türkiye'de herhangi bir evin herhangi bir ailenin hayatını anlatan bir bölüme dönüşür. Bu genelleşme sebebiyle de gündelik hayatın sıradanlığının tarihini eşine az rastlanır bir başarıyla anlatısallaştırır.

Bütün bu dikkatlerle birlikte değerlendirildiğinde *Masumiyet Müzesi*'nde eşyaların, Türkiye'nin gündelik hayat ve kültür tarihine ilişkin panoramik bir bakışı yazınsallaştırmak için bir enstrüman olarak kullanıldığı düşünülebilir. Romanın mekânlarında olduğu gibi eşyaları da Kemal ve Füsun'un aşk hikâyesini dekore eden ayrıntılar olmayı aşıp, romanı -bu aşk hikâyesini bir ayrıntıya dönüştürecek şekilde- Türkiye'de gündelik hayatın sergilendiği bir müzeye dönüştürme işlevi görürler. Bütün yazınsal enstrümanlar romanın Türkiye'nin modernleşme tarihini gündelik hayatın eşyaları üzerinden kurduğu ve böylece gündelikliğin kayıt altına alındığı bir gündelik hayat ansiklopedisini de anıştırır.

[433] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.416.

5. ÇAĞDAŞ KENTTE YENİ BİR HAYAT KURMA: KAFAMDA BİR TUHAFLIK'TA GÖÇ, KENTLEŞME, GECEKONDULAŞMA VE KİMLİK

2014 yılında yayımlanan *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı roman, Orhan Pamuk'un yazın hayatına dair bir ilki barındırmaktadır. *Masumiyet Müzesi*'nin fiziksel müzesini kurma aşamasında kaleme aldığını söylediği[434] romanda Pamuk, daha önce anlatılaştırmadığı bir sınıfa odaklanmaktır. Büyük oranda köyden kente göçenleri ve dolayısıyla alt gelir grubundan kahramanları içeren roman, yazara 'öteki' İstanbul'un mekânlarını ve insanlarını kurmaca dünyaya taşıma imkânı sunar. 1969 ile 2012 yıllarını kapsayan geniş anlatı zamanı ile roman; insanların, alışkanlıkların, tüketim ürünlerinin, yönetim şekillerinin ve özellikle İstanbul'un kentsel manzarasının değişim ve dönüşümünü ayrıntılı bir şekilde betimler. *Cevdet Bey ve Oğulları, Masumiyet Müzesi* ve *Kara Kitap*'ta Nişantaşı ve Boğaz gibi İstanbul'un 'elit' semtlerini ele almaya ve bu semtlerin değişen çehrelerini gündelik hayatın veçheleri üzerinden kurgulayan metin , *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta iç göçlerin bir sonucu olarak kurulmuş gecekondu mahallelerine ve İstanbul'un 'varoş' semtlerine odaklanır. Şehrin çeperini oluşturan bu bölgelerin kuruluş, değişim ve dönüşüm hikâyelerini anlatırken de bu bölgelerin şehrin merkezi ile kurdukları ilişkileri, şehir kavramının değişen anlamlarını, semt sakini göçmenlerin gündelik hayatları ve onların şehir deneyimleri üzerinden şekillendirmektedir. Romanın başkişisi Mevlut Karataş'ın etrafında biçimlenen anlatı, Mevlut'un ailesi ve işi dolayısıyla bütün şehre yayılarak genişler.

[434] Turhan Günay, Eray Ak, Sibel Oral, "Bozacı Kahramanımın Ruh Hali Değil, Hayatı Tuhaf", Cumhuriyet Sanat, 2014, https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/orhan-pamuk-bozaci-kahramanimin-ruh-hali-degil-hayati-tuhaf-161561 (E.T. 27.11.2021)

Kafamda Bir Tuhaflık'ta 1957 yılında Konya'nın Beyşehir köyünde dünyaya gelen roman başkişisi Mevlut, babası Mustafa Karataş ve amcası Hasan Aktaş'ın 1963'te İstanbul'a yoğurt satmaya gelmesinden 7 yıl sonra, 1969 yılında babasının yanına İstanbul'a hem yoğurt satmak hem de okula devam etmek için göç eder. Kültepe'de tek gözlü bir gecekonduda babasıyla birlikte yaşamaya başlayan Mevlut, gündüzleri Atatürk Ortaokulu'na gider öğleden sonra babasıyla yoğurt satmak için şehrin sokaklarında dolaşmaya başlar. Mevlut bir yandan okula devam eder bir yandan da babasıyla sokak satıcılığına giderken şehre dair ilk izlenimleri oluşmaya başlar. Amcası Mustafa, oğulları Korkut ve Süleyman ve karısı Safiye, Duttepe'de her yıl bir yenisinin eklendiği odalarla gittikçe genişleyen bir gecekonduda oturmaktadır. Bu tepeler, roman boyunca şehrin nasıl genişlediğinin, gecekondu ve göçmen hayatının, etnik kimlikler üzerinden ortaya çıkan çatışmaların merkezi olarak kullanılarak ve metnin merkezi hâline gelecektir. Mevlut'un çalışma hayatıyla birlikte devam ettirmek zorunda kaldığı okul hayatı bir süre sonra sekteye uğrar, liseden mezun olamaz ve bu süre içinde babasıyla arası açılmaya başlar. Amcası Hasan'ın babası ile çevirdikleri arsalar yüzünden aralarında çıkan husumet Mevlut'un hem babasıyla hem de kuzenleriyle olan ilişkisinin zarar görmesine sebep olur. 1972 yazında Lise 1'de doğrudan sınıfta kaldığını öğrenen Mevlut, o yaz babasıyla birlikte köye gitmez ve okuldan arkadaşı Ferhat ile birlikte bütün yaz İstanbul'un bütün parklarında bahçelerinde dolaşarak Kısmet[435] satar. Mevlut için 1972 yazı hem özgürlüğün hem para kazanmanın hem de İstanbul'un bütün zevklerini tattığı yaz olarak tasvir edilir. Bu sürede kuzenleri ile de arası açılan Mevlut, Ferhat'ı hayattaki tek ve en yakın arkadaşı olarak benimser, iki genç ileride kuracakları işin ve zengin olmanın hayalleriyle sürekli çalışırlar. 1974'te Lise 2 'de tekrar sınıfta kalan Mevlut artık okula gitmemeye başlar ve eğitim hayatı sona erer. 1977 yılında Kültepe ve Duttepe arasında mezhep -Aleviler ve Sünniler- temelli çatışmalar çıkmaya başlar. Kültepe Alevi ve Kürt nüfusunun yoğun olduğu bir bölge olarak tasvir edilirken buna karşılık Duttepe Türk ve Sünni bir bölge olarak anlatılır. Metindeki Hacı Hamit Vural, milliyetçi kanadın güçlü ismi olarak öne çıkar ve hem köyden gelen kişilere sağladığı istihdam hem siyasi ilişkileri hem de gittikçe büyüyen servetiyle milliyetçi kanadın Duttepe'deki kanaat önderi hâline gelir. Yaptırdığı camii ile de savunduğu fikirlerin mekânsal temsilini kuran Hacı Hamit Vural, metnin devamında bütün şehrin, rant

[435] Romanda özellikle çocuklara yönelik, kazı-kazan benzeri bir talih oyunu olarak anlatılmaktadır.

temelli şantiyeye dönüştüğü günlerin en çok kazanan isimleri arasında yer alır. Hacı Hamit Vural ve onun ilişkilerinden fayda sağlamayı düşünen Korkut ve Süleyman da milliyetçi bir görüş doğrultusunda Kültepe'deki Alevilerle ve komünistlerle çatışmaya başlar. Bu çatışmalar metinde geniş yer kaplarken polis, basın ve devletin bu meseleler karşısındaki tavrı gibi pek çok yönden mevcut mesele ele alınmaya çalışılır. Mevlut bu çatışmaların ortasında kalan isim olarak gösterilir. En yakın arkadaşı olan Ferhat'ın Alevi ve Komünist olmasına karşılık babası, amcaları ve özellikle kuzenleri, milliyetçi siyasetin savunucuları olarak temsil edilir. Bu yıllarda Mevlut, hem komünistlerle hem de milliyetçilerle geceleri afiş asmaya çıkar ve iki görüşün de savunucusu olmamasına rağmen bir parçası olmak zorunda kalır. İki tepe arasındaki çatışmalar, Kürtlerin ve Alevilerin Kültepe'den sürülmesiyle sonuçlanır. 1978 yılında Korkut ile Vediha'nın düğününde Mevlut, Vediha'nın kardeşi Samiha ile göz göze gelerek ona âşık olur ve 3 yıl boyunca Samiha'ya aşk mektupları yazar. Ancak romanın tuhaflıklarından biri bu mektuplar üzerinden kurgulanır, Süleyman Samiha ile kendisi evlenmek istediği için Mevlut'a Rayiha'nın adını verir ve mektupların Samiha yerine Rayiha'ya yazılmasını sağlar. Mevlut 1978'de babası ile Kültepe'de yaşadıkları evden ayrılarak Ferhat ile birlikte Tarlabaşı'nda yaşamaya ve Karlıova Lokantası'nda garsonluk yapmaya başlar. 1980 yılında darbeden birkaç ay önce Kars'a askere giden Mevlut, darbe sürecinin bütün etkilerini askerde olduğu süre içinde deneyimler. 1981 yılında babası Mustafa Karataş vefat eder. Böylece Mevlut'un hayatından Kültepe ve Duttepe uzun bir süreliğine çıkar. Askerliği boyunca mektuplar yazdığı 'güzel gözlü' Rayiha'yı 1982 yılında kuzeni Süleyman'ın yardımıyla kaçırır. Rayiha'yı kaçırdıktan sonra onun mektupları yazdığı kız olmadığını fark etse de bunu kimseye söylemez. Rayiha ile evlenir ve Tarlabaşı'nda yaşamaya başlar. Bu süre içinde dondurma, tavuk-pilav, boza gibi ürünlerle sokak satıcılığı yapmaya devam eder. Rayiha ile çok mutlu bir evliliği olan Mevlut, Kültepe ve Duttepe'den ve oradaki insanlardan neredeyse tamamen uzaklaşır. Ferhat ile de arası bozulan Mevlut hayattaki tek arkadaşı olarak Rayiha'yı benimser ve yaşadığı bu mutlu hayatı herkesten saklamak ister. İlk kızı Fatma'nın 1983'teki doğumundan kısa bir süre sonra 1984'te ikinci kızları Fevziye doğar.

Romanda Süleyman'ın Samiha ile evlenme planları Samiha'nın Ferhat'a kaçmasıyla suya düşer ve Süleyman ile Ferhat arasında zaten var olan gerginlik büyür. Mevlut gündüzleri tavuk-pilav geceleri boza satmasına rağmen evin geçimini sağlamakta zorlanır. Aynı zamanlarda Ferhat üniversiteyi bitirir ve Elektrik

İdaresi'nde memur olarak çalışmaya başlar bu sürede geçim sıkıntısı sebebiyle Samiha zengin evlerine temizlikçiliğe gider. Zabıtaların pilav arabasına el koymasından sonra bir müddet Mevlut işsiz kalır. Rayiha, ablası Vediha'ya durumlarını anlatarak Korkut'un Vurallar kanalıyla Mevlut'a iş bulmasını ister. Böylece Mevlut 1989'da Taksim'de Bimbom Büfe'de 'müdür' olarak çalışmaya başlar. Kapalı mekânda oturarak çalışmaya alışmamış olan Mevlut bu işten hoşlanmasa da geçim kaygısı sebebiyle işine devam edebilmek için çalışanların yaptığı yolsuzluklara göz yumar. Ancak patronun yolsuzlukları fark etmesiyle birlikte 1994'te Bimbom'daki işini kaybeder. Kardeşi Samiha ile Mevlut'tan gizli gizli görüşmeye devam eden Rayiha, iki eski arkadaşı tekrar barıştırır. Ferhat ve Mevlut, 1994 yılında Ferhat'ın fikriyle "Bacanakların Bozası" adıyla Taksim'de bir boza dükkânı açarlar. Bu sırada Rayiha üçüncü çocuğuna hamile kalır ve ekonomik gerekçeler sebebiyle kürtaj yaptırmak ister. Dükkânda işler istenildiği gibi gitmez ve Süleyman Rayiha'ya, mektupların aslında kendisine değil Samiha'ya yazıldığını söyler. Uzun müddet bu gerçeği reddetse de Rayiha, Mevlut'u Samiha'dan kıskanmaya başlar ve sık sık kavga ederler. İşlerin kötü gitmesi ve aile içi çatışmalar sebebiyle 1995 yılında "Bacanakların Bozası" kapatılır ve Mevlut otopark bekçiliği yapmaya başlar. Çok kısa bir süre sonra da Rayiha evde bebeğini düşürmeye çalışırken kan kaybından ölür. Rayiha'nın ölümünden sonra kendini yapayalnız hisseden Mevlut, kızlarıyla Tarlabaşı'ndaki evde yaşamaya devam ederken Ferhat'ın teklifi üzerine Elektrik İdaresi'nde tahsildar olarak görev yapmaya başlar.

Mevlut'un tahsildar olarak görev yapmaya başladığı zamanlarda, elektriklerini kesmek için gittiği bir evde gördüğü kadına (Selvihan) âşık olan Ferhat'ın, izini kaybettiği kadını bulabilmek ve onu kötü adam Sürmeneli'den kurtarabilmek için hem Elektrik arşivlerinde hem de Taksim'in gece kulüpleri ve pavyonlarında zaman geçirmeye başladığı anlatılırken dönemin İstanbul'una dair tarihsel ve gündelik pek çok bilgi aktarılır. Hem âşık olduğu kadına kavuşmak hem de Sürmeli'ye zarar vermek için bir gece kulübünün çökertilmesine yardım eden Ferhat, bir gece esrarengiz bir şekilde evinde öldürülür ve roman sonuna kadar katil bulunmaz. Ferhat'ın öldürülmesinden sonra tahsildarlık işinden istifa etmek için Elektrik Şirketi'ne giden Mevlut zaten işten atıldığını öğrenir. Fakat bütün bu süreç boyunca tutkuyla sevdiği bozacılığa geceleri devam eden Mevlut, tahsildarlıktan sonra da bozacılığa devam eder. Geceleri bozacılık yapan Mevlut, gündüzleri Korkut'un siyasi amaçlarla açtırdığı

"Beyşehirliler Lokali"nde çalışır. Bu süre içinde büyük kızı Fatma üniversiteyi kazanır ve 2000 yılında Turizm Otelcilik bölümünde yüksek öğretimine başlar. Fatma birinci senenin sonunda sınıfından tanıştığı İzmirli bir çocukla (Burhan) evlenerek İzmir'e yerleşir ve öğrenimine İzmir'de devam eder. Fatma'nın düğününden birkaç ay sonra henüz liseye giden Fevziye, Kadırgalı bir taksi şoförü olan Erhan'a kaçar ve böylece Mevlut, tamamen yalnız kalır. Fevziye'nin kayınpederi Sadullah Bey ile arkadaşlık kurar ve bir yılı aşkın bir süre onların evine sık sık giderek yalnızlığını hafifletmeye çalışır. Bu süre içinde kızı Fevziye'nin ve Vediha'nın ısrarları sonucunda Samiha ile evlenmeye karar verir. 2002 yılında Samiha ile evlenen Mevlut, Samiha ile birlikte tekrar Kültepe'ye yıllar önce babası ile birlikte yaşadıkları gecekonduya taşınır. Mevlut, Rayiha ile yaşadığı gibi saf mutlulukla dolu bir evlilik yaşamasa da Samiha ile de evliliğini sürdürmeyi başarır. 2009 yılında Kültepe'deki gecekonduyu Vurallar'a kat karşılığı satar. 2012 yılında hem Aktaşlar'ın (Mevlut ve Samiha) hem de Karataşlar'ın (Mustafa-Safiye, Korkut-Vediha, Süleyman-Melahat) gecekonduların yerine yapılmış olan 12 katlı apartmanda birer daire sahibi olduğu son bölümle birlikte roman başladığı mekânda bitmiş olur. Ancak aradan geçen zamanın yıkıcı ve dönüştürücü gücü hem apartman hem kişiler arası ilişkiler hem şehrin görünümü hem de Mevlut'un bu bölümde boza satarken karşılaştığı kadının söyledikleri[436] üzerinden ifade edilmiş olur.

Bu bölüm, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ın ele aldığı gündelik hayatı hangi saikleri kullanarak temsil ettiğini tartışır. Romanın asıl meselelerinden olan kırsaldan kente göçün, modern şehir hayatının akışında nasıl bir etkiye sahip olduğu, göçmenlerin şehir hayatına nasıl uyum sağlayıp sağlayamadıkları, göç olgusunun aile içi ilişkilerde nasıl dönüşümlere sebep olduğu ve romanın tüm bunları gündelik hayatın deneyimlenmesi üzerinden nasıl temsil ettiğine odaklanılır. Toplumları şekillendiren büyük bir olgu olması hasebiyle göçün sosyoloji, toplumsal psikoloji, siyaset gibi disiplinlerdeki geniş ölçekli anlamlarının yanısıra gündelik hayatın içindeki sıradan insanın yaşamında nasıl dönüşümlere ve anlamlara büründüğünü, romanın bu anlamları üretebilmek için hangi detaylara odaklandığı göstermeye çalışılacaktır. Ayrıca romanın kent mekânına dair özel ilgisini de yine gündelik hayat pratikleri

[436] "Bozacı, iyi ki geldin yukarı," dedi. "Sokaktan sesini işitmek iyi geldi bana. İçime işledi. İyi ki boza satıyorsun. İyi ki 'Kim alacak?' demiyorsun." (…) "Hiç vazgeçme bozacı. Bu kuleler, betonlar arasında kim alır deme. Sen hep geç sokaklardan." Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, s.466.

üzerinden nasıl inşa ettiğini incelenmeye çalışılacaktır. İstanbul'un metropolleşme süreci ve bu süreçte meydana gelen tuhaflıkların ortaya nasıl bir İstanbul imgesi çıkardığı, romanda özellikle başkişi Mevlut'un kenti dolaşması, gözlemlemesi ve deneyimlemesi üzerinden ele alınır. Tüm bu tartışmalar aynı zamanda Pamuk romancılığının gündelik hayat ile kurduğu ilişkiyi de analiz etme amacını taşımaktadır.

5.1. Kırsaldan Kente Göç, Kentlileşme ve Yeni Aile İçi İlişkileri

Sanayileşme sürecinde, iş ve üretim gücünü elinde bulunduran kentler, plansız ve yoğun göçlerin odak noktası olmuştur. Refah düzeyini yükseltmek isteyen, sağlık, eğitim gibi olanaklardan kolayca yararlanmak isteyen birçok insan kırsal bölgelerden sanayileşen kentlere doğru göç etmiş ve bu yoğun hareketlilikler, kentlerin hem yapılanmalarında hem de kültürlerinde büyük dönüşümlere sebebiyet vermiştir.[437] Bilindiği üzere göçler, isteğe bağlı – kişinin genellikle ekonomik sebeplere bağlı olarak kendi iradesiyle gerçekleştirdiği- ve zorunlu -savaş, yıkım, sürgün vb. mecburi sebeplerle irade dışı- göçler olmak üzere iki farklı başlık altında incelenmektedir.[438] *Kafamda Bir Tuhaflık*, bu iki göç türünü de içeren, daha çok isteğe bağlı göçün ve göçmenlerin yaşamına eğilirken, zorunlu göçün Türkiye'deki tarihini de sık sık anıştıran bir metindir. Romanda Hasan Aktaş ve Mustafa Karataş ile başlayan kırdan kente, Anadolu'dan İstanbul'a göç faaliyeti, Mevlut ve onun çevresiyle birlikte sermaye etrafında gittikçe genişleyen insan hikâyelerini işler. Bu bağlamda roman boyunca göç faaliyeti, özellikle mekân, aile içinde değişen ilişkiler, göçmenlerin gündelik deneyimleri ve şehrin merkezi ile kurdukları ilişkiler gibi dinamikler üzerinden kurgulanır. Göç olgusunun romanda, kent düzleminde meydana gelen yapısal değişiklikler, aile içi ilişkilerdeki bozulmalar, ev mekânındaki fiziksel dönüşümler, iş kolları ve siyasî erk ile kurulan temaslar gibi farklı yönlerden ele alınması da gündelik hayatın alanları üzerinden gerçekleştirildiği bu bölümde iddia edilir. Ayrıca romanda, göçün sebebinin ve sonuçlarının da yine gündeliğin dönüşümü, yeniden üretimi ve gündelikte ortaya çıkan çatışmalar üzerinden kurulduğu tartışılır. Kırdan kente göç edenlerin şehir hayatına intibak süreçleri ve şehrin gündeliği ile

[437] Şafak Kaypak, "Modernizmden Postmodernizme Değişen Kentleşme", *Global Journal of Economics and Business Studies*, C:2, S:4, Kış 2013, s. 82.
[438] Serdar Sağlam, "Türkiye'de İç Göç Olgusu ve Kentleşme", *Hacettepe Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD*), S:5, 2006, s. 34.

karşılaşmaları ve tüm bunların sürekli bir oluşum hâlinde ifade edilmesinin, göçün, romandaki merkezî kuvvetini arttırdığı da bu bölümün temel iddiaların biridir. Bu sebeple de Mevlut ve Mevlut'un babası, amcası, kuzenleri, evlendiği kadınlar, kızları, arkadaşları etrafında oluşturulan kurmaca evrende, kırsaldan kente göçle birlikte aile ilişkilerinin nasıl değişip dönüştüğünün problematize edildiğini söylemek mümkündür.

Pamuk'un özellikle uzun tarihsel dönemleri tasvir eden romanlarını genellikle aile etrafında şekillendirdiği bilinmektedir. Bu çerçevede karmaşık aile ilişkilerinin, söz konusu romanların hepsinde toplumsal ve sosyal normların, yaşama alışkanlıklarının, bireyleşme ve özgürleşme süreçlerinin, yabancılaşma ve iletişimsizlik meselelerinin irdelenmesinde belirleyici rol oynadığını söylemek mümkündür. Bu sebeple aileler, toplumsal dönüşümün ve değişen dünya düzeninin anlatılmasında önemli bir temsil gücüne sahiptir. Söz konusu temsil gücü, bu romanda da akrabalık bağlarıyla birbirine iliştirilmiş birkaç aile ile birlikte farklı bir sosyo-ekonomik düzeyde tekrar ele alınır. *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında Orta Anadolu'dan para kazanma hevesiyle İstanbul'a göç eden Hasan Aktaş ve Mustafa Karataş kardeşlerin, arazi ve mülkiyet üzerine yaşadıkları tartışma, roman boyunca iki ailenin bütün ilişkilerine sirayet edecek bir mesele olarak temellendirilir. İki kardeşin birlikte çevirdikleri bir arsanın akıbeti hakkındaki ihtilaflı fikirleri, aralarının açılmasına yol açar. Oğulları Korkut ve Süleyman'ı köyden yanına getiren Hasan Aktaş, kısa sürede kardeşi ile birlikte yaşadıkları evi terk ederek, oğulları ile birlikte Duttepe'de kardeşinin de ortak olduğu arsaya bir gecekondu inşa eder. Kısa süre sonra karısı Safiye'yi de İstanbul'a getiren Hasan Aktaş, bakkal dükkânı açar, oğulları Korkut ve Süleyman Rizeli müteahhit Hacı Hamit Vural'la yakınlaşır, tek odalı gecekondu iki katlı eve dönüşür. Bu süre içinde Mustafa Karataş, Kültepe'deki tek odalı gecekondudan başka hiçbir şeye sahip olamaz. Köydeki evini bile tamamlayamadan ölür. Ancak kardeşi ve ailesinin gittikçe artan servetine karşı duyduğu kin ve hakkının yendiğine dair inancı mütemadiyen devam eder. Kardeşinin kendi hakkını elinden aldığını düşünen Mustafa Karataş bunu her seferinde Mevlut'a da hatırlatır. Bu mesele etrafında oluşturulan temel çatışma, kitabın en başında J.J. Rousseau'dan alınmış bir epigraf olarak yer alan[439] mülkiyet kavramının, göç

[439] "Bir parça araziyi ilk çeviren ve 'Burası benim' deyip kendisine inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk kişi, sivil toplumun gerçek kurucusudur." Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, s. I.

eylemiyle birlikte aile içi ilişkilerde nasıl bir temel belirlenime dönüştüğünü gösterir. Roman boyunca arazi/arsa "çevirme" ve gecekondular vasıtasıyla, hak ve mülkiyet kavramları sorunsallaştırılırken aile içi ilişkiler, sınıflar arası ilişkiler, devlet-toplum ilişkileri, toplumu oluşturan topluluklar arasındaki ilişkiler, bu sorunsallaştırmanın esas zemini olarak kullanılır. Köydeki yetersiz gelirlerini arttırmak ve çocuklarına daha rahat yaşama koşullarını sağlamak için göç eden kalabalıkların, İstanbul'da hayatta kalabilmek için barınma ihtiyaçlarını gidermeleri zorunluluğu üzerinden inşa edilen mülkiyet meselesi, Aktaş ve Karataş aileleri arasında başlayan husumetle aile içi ilişkilerde bozulma, çözülme ve aşınmanın temel sebebi haline dönüştürülür. Hasan ve Mustafa kardeşler arasında arsa temelli başlayan hak mücadelesi, çocukları Korkut, Süleyman ve Mevlut arasında da devam eder. Kuzenlerin evlendikleri kadınlar ve onların çocuklarında da temel mesele unutulmuş olsa da husumetin izleri gündelik ilişki pratikleri içinde sürdürülür. Dolayısıyla İstanbul'da barınma temelinde ortaya çıkan mülkiyet problemi, Karataş ve Aktaş aileleri temsilinde şehirde göçmenlerin gündelik yaşamlarını oluşturan alanlardan biri olarak aile içi ilişkilerin belirleyeni konumuna taşınır. Bu açıdan bakıldığında romanda da sürekli tekrar edildiği üzere, şehre rant sağlamak için gelmiş olan iki kardeşin ve onlar gibi pek çok ailenin arazi/arsa mülkiyetleri üzerinden birbirleri ile girdikleri çatışma, tıpkı girişte bir epigraf olarak yer verilen kitabın da altını çizdiği gibi modern/sivil toplumların yaşadığı çatışma ve yıkımların temelini oluşturmaktadır. Bu sebeple romanın başında yer alan epigrafın, asıl metindeki devamı mülkiyet kavramının sebep olduğu kayıpları anlamak bağlamında yardımcı olur:

> İnsanoğlu kaç suçtan, savaştan, cinayetten, kaç korku dolu olaydan ve talihsizlikten; kazıkları sökerek, hendekleri doldurarak ve türdeşlerine, 'Bu haini sakın dinlemeyin, dünyanın nimetlerinin hepimize ait olduğunu ve toprağın ise hiç kimseye ait olmadığını aklınızdan çıkarırsanız, mahvolursunuz,' diyerek kurtarılabilmiştir ki.[440]

Yazarın epigraf olarak kullandığı bölümle asıl metnin devamı arasında derin anlam farklılıkları bulunduğu görülmektedir. Yazarın postmodernist bir tutumla bir başka metinden tüm bağlamı dönüştürecek şekilde kopararak aldığı kısım ile alıntı yapılan metnin devamında yer alan ileti arasındaki farklar niyetli bir şaşırtmacayı akla getirebilir. 'Sivil toplumun gerçek kurucusu' olarak tasvir edilen 'ilk kişi', metnin ana

[440] Jean Jacques Rousseau, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni*, Yeryüzü Yayınevi, Ankara, 2003, s.64.

sorunsalını oluşturacak mülkiyet meselesinin kitaptaki anlamlarından sadece birini imleyecek şekilde epigrafta konumlanır. Dolayısıyla epigrafın koparıldığı metindeki anlam, epigrafın montajlanan metinde ifade ettiği anlam ile *Kafamda Bir Tuhaflık* içinde mülkiyet meselesine dair çeşitlenen anlamlar arasında büyük bir karmaşa oluşur. Yazarın Rousseau'dan alıntıladığı kısım, bu 'ilk kişinin' olumlu bir kurucu motifmiş gibi algılanmasına sebep olurken hem kurmaca metnin devamında hem gerçek dünyada hem de Rousseau'nun kaynak metninde "sivil toplumun kurucusu" aslında olumlu bir nitelik taşımaz.

Metinde ilk olarak Rousseau'dan alıntıyla başlayan "sivil toplumun" kuruluşu meselesinin mülkiyet temelli ele alınması, bilindiği üzere modern çağın kurumlarının neredeyse tamamının ortaya çıkışı veya gelişmesinin kökeninde mülkiyet kavramının olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Mülkiyet kavramı, modern çağın kutsallık atfedilen kurumlarından olan ailenin ortaya çıkmasını sağlayan kavramdır.[441] Malların korunması ve arttırılması için çocukların soylarının belli olmasını gerektiren bir düzeni mecbur kılan mülkiyet, modern anlamdaki ailenin doğuşuna hizmet etmiş olur. Çünkü evlilik yoluyla doğan çocuklar, ebeveynlerinin sahip olduğu malların da doğal varisidir. Bu sistemde yasak ilişkilere, gayrimeşru çocuklara yer yoktur. Bunu engellemenin tek yolu da kadının cinsel hayatının evlilik yoluyla kısıtlanmasıdır. Kadını diğer erkelerden dolayısıyla istenmeyen gebeliklerden ve tabii mülkiyet kavgalarının ortaya çıkmasından korumak isteyen erkek, kadını sosyal hayattan tamamen koparmak ve evin içine hapsetmek yoluyla kendi mülkiyetini garanti altına almış olur. Bu süreç kaçınılmaz olarak ataerkil düzeni ve kadın-erkek ilişkilerinde yeni bir yapılanmayı açığa çıkarır.[442] Aile kurumunun temelini oluşturan mülkiyetin, romanda Hasan ve Mustafa kardeşler arasındaki çatışmayla aile kurumunun kendisini parçalamaya yönelik bir güce dönüştüğü fark edilir. İki kardeşin mal-mülk *davaları sebebiyle aralarının bozulması son derece alışıldık bir durum olmakla* birlikte aynı aileden insanların mülkiyet üzerinden çatışmaları ve bu çatışma üzerinden ailenin ilişkilerindeki bozulma ve çözülme, romanın mülkiyet fikrini nasıl ele aldığını gösterir.

[441] Fredrich Engels, adlı eserinde özel mülkiyetin ve devletin oluşumunu ailenin gelişimi ile birlikte ele alır. Fredrich Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2019.
[442] Engels, a.g.e., s.60-65.

Benzer şekilde *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta köyden kente, cemaat hayatından cemiyet hayatına[443] geçen göçmenlerin modernleşmenin mekânı olarak kabul edilen kent üzerinden mülkiyet kavramını hayatlarını dönüştürecek bir şekilde deneyimlemeleri, kentte modernle ilk kez karşılaşmanın sonucu olarak kabul edilebilir. Bu ilk karşılaşma bütün yaşam koşullarını belirlediği gibi geleceklerini de çerçeveler, ayrıca mevcut ilişkilerinin ve bağlarının zaman içinde nasıl büyük bir dönüşüme uğrayacağının da habercisi konumundadır. Romanın karakterlerinden Hasan'ın kendi hakkını yediğini düşünen ve bu sebeple ona her zaman öfkeli olan Mustafa, başkişi Mevlut'a da bunu sürekli hatırlatarak amcasının çocukları ile ilişkisini bu çatışma üzerinden kurmak ister. Ancak henüz çocuk yaşta geldiği İstanbul'da Safiye teyzesi/yengesinin[444] sıcak yemeklerini ve şefkatli kucaklamasını isteyen başkişi Mevlut, babasının amcasına öfkesini çocukluk yıllarında anlayamaz. Anlattıklarını duysa da dinlemez ve İstanbul denilen bu devasa yeri hayal ederek deneyimlemeye çalışır.

> Hasan Amcaların Duttepe'deki evinden karşıya, Kültepe'deki kendi evlerine gitmek için yola çıktıklarında Mevlut uzaktan şehrin pırıltılı ışıklarını, kadifemsi geceyi, İstanbul'un neon lambalarını fark ederdi. Bazan yıldızlı lacivert gökte tek bir yıldız dikkatini çeker, eli sürekli söylenen babasının iri elinin içindeyken o yıldıza doğru yürüdüklerini hayal ederdi. Bazan şehir hiç gözükmez, ama civardaki tepelerdeki on binlerce küçük evin soluk ve turuncumsu ışıkları Mevlut'a artık tanıdığı bu âlemi olduğundan daha pırıltılı gösterirdi.[445]

Romandan alıntılanan yukarıdaki pasajda Mevlut, henüz ortaokul çağında annesi ve ablalarıyla birlikte yaşadığı köyden yeni çıkmış İstanbul'da tek göz odalı, toprak zeminli bir evde yaşayan hem okula giden hem de babasıyla sokak satıcılığı yapan bir çocuktur. Dolayısıyla büyüklüğü ve karmaşası karşısında büyülendiği İstanbul'a yönelik babasının mülkiyet kaygılarını henüz paylaşamamakta ve bir çocuk için daha temel bir ihtiyaç olan sıcak bir yuva etrafında amcası ve ailesiyle ilişki kurmaktadır. Ancak zaman içinde hem babasının söylediklerinin etkisi hem kuzenlerinin gittikçe yükselen yaşam standartları hem de Mevlut'un şehirde tutunma çabası amcası ve onun ailesiyle ilişkisini etkiler. Mevlut, babası ya da kuzenleri gibi mülkiyet üzerinden var olmak gibi bir hisle hayatına yön vermese de babasının husumeti, onun Aktaşlar ile

[443] Toennies'ten aktaran Veysel Lidar, "Orhan Pamuk'un Kafamda Bir Tuhaflık Adlı Eserinde Göç ve Mekân Unsurları", *Göç Dergisi*, C:2, S:1, Mart 2015, s.105-116.
[444] Safiye hem Mevlut'un annesinin kız kardeşi hem de amcasının karısıdır.
[445] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.63.

olan ilişkisinde ciddi bir güvensizlik oluşturmuştur. Kız kaçırma meselesinde Süleyman'ın kendisini yanılttığını ve üç yıl boyunca Samiha zannettiği mektupları Rayiha'ya yazmasına ve sonunda Rayiha ile evlenmesine sebep olması da bu güvensizliği perçinler. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarında Mevlut, şehir yaşantısındaki acemiliği, ekonomik yetersizlikler dolayısıyla etrafında güçlü birilerine duyduğu ihtiyaç ve yalnız kalma korkusu sebebiyle özellikle Süleyman'la arkadaşlık etse de Ferhat ile tanıştıktan sonra Aktaşlar ile olan ilişkisi gittikçe zayıflar. Askere gitmeden kısa süre önce babası ile yaşadığı evi terk ederek Tarlabaşı'na yerleşen Mevlut, Rayiha ile evli olduğu süre içinde de Tarlabaşı'nda yaşamaya devam eder. Mevlut'un Kültepe'den ayrılmasıyla birlikte Aktaşlar ile olan ilişkisi tamamen sona erer. Bu süre içinde Mevlut'un bu ilişkiyi, bilinçli bir tercihle sona erdirdiği fark edilir. Mevlut'un Kültepe'den; Aktaşlar'dan dolayısıyla cemaat hayatından ve onun bütün zorunluluklarından/sorunlarından uzaklaşabilmek için ayrıldığı söylenebilir. Bu noktada Mevlut'un mekânsal değişikliği, gündelik hayatı yoluyla yeni bir yaşama biçimini kurma çabası olarak okunabilir. Kültepe/Duttepe gibi şehre nispeten uzak çeperde bir mekândan Tarlabaşı gibi şehrin tarihsel merkezinde bulunan bir mekâna geçen Mevlut, akrabalık, arkadaşlık gibi bağlarla oluşan ortak menfaatlerle şekillenen grup bilincinin baskın olduğu cemaat hayatı ile köken birliğinin bulunmadığı ve üyeleri arasındaki sözleşmenin toplumsal kurallar bütünü ile belirlendiği cemiyet hayatı [446]arasında da bir geçiş yapmış olacaktır. Bu geçiş Mevlut'un aile ilişkilerini doğrudan etkilediği gibi gündelik deneyimlerinin şekillenmesinde de önemli bir rol oynar. Mevlut'un Tarlabaşı'nda kendisi ve ailesi için yeniden bir yaşam kurma çabası, bir göçmenin kendi cemaatinden ayrılarak şehirde tek başına, birey gibi davranarak var olmaya çalışması dikkate değer bir ayrıntıdır. Çünkü romanda köyden kente göç eden karakterlerin neredeyse hepsi geldikleri köylerin cemaat hayatı gerekliliklerine uygun olarak bir arada yaşarlar. Bir güç odağı etrafında toplu hâlde yaşamayı şehirde tutunabilmenin yollarından biri olarak kabul eden bu karakterlerin bir arada yaşayışlar şehirle kurdukları iletişimi ve şehri deneyimleme şekillerini de doğrudan etkiler. Bu kabulün doğal bir sonucu olarak da aynı köylerden gelen göçmenler şehirde aynı mahallelere yerleşir hatta zaman zaman aynı evleri paylaşırlar. Böylece şehrin yaşam kurallarına uyma zorunluluğu daha yavaş gerçekleşir. Bu birlikte yaşama hali kısmen

[446] Toennnies'ten Akt. Veysel Lidar, "Orhan Pamuk'un Kafamda Bir Tuhaflık Adlı Eserinde Göç ve Mekân Unsurları", *Göç Dergisi*, C:2, S:1, 2015, s.106.

şehirde bir köy hayatı yaşanmasını ve şehrin yaşayışına uyumu da geciktirir. Karakterlerin yaşadıkları mekân ve birliktelik hali gündelik hayatlarının şehir ve köy hayatı arasında bir yerde konumlanmasına sebep olur. Yaşadıkları mahallelerde birliktelik duygusunun verdiği güvenle köy hayatının kuralları etrafında sürdürdükleri gündelik çalışmak için gittikleri şehir merkezinin gündeliğine uyum sağlamakta zorlanmalarına sebep olur. Ancak bu bölümde ele almaya çalışıldığı gibi köyden kente göç edenlerin şehir hayatına uyum süreçleri şehir hayatının kurallarını dönüştürürken şehrin kuralları cemaat hayatının kurallarında da gedikler açmaya başlar. Bu etkileşim çift taraflı olarak sürekli devam ederken köyden kente göç edenlerin şehirdeki pratikleri değiştirmesiyle şehrin yaşayışının cemaat kurallarını dönüştürmesi yeni bir gündelik hayatı ortaya çıkarır. Mülkiyet çatışmaları sebebiyle aile içi ilişkilerde görülen ilk değişme ebeveyn-çocuk, kadın-erkek ilişkilerinde de devam eder. Şehrin gündelik hayatı, bu hayattan korkan ve ondan uzak kalmaya çalışan göçmenlerin cemaatine, bazen ekonomik sebeplerle bazen de yasal zorunluluklarla sirayet eder.

5.1.1. Evlilikler ve Taktiklerin Ustası Kadınlar

Kafamda Bir Tuhaflık romanında evlilik, evlenme ritüelleri ve eş bulma süreçleri Vediha-Korkut, Rayiha-Mevlut, Samiha-Süleyman, Samiha-Ferhat, Samiha-Mevlut, Fatma-Bozkurt, Fatma-Burhan, Fevziye-Erhan ilişkileri etrafında detaylı bir şekilde anlatılır. Evlilik süreçlerinin hikâyeye dâhil edilmesi hem aile içi ilişkileri kavramakta hem de kadın-erkek ilişkilerinin hangi koşullar altında şekillendiğini anlamakta önemli ipuçları verirler. Evlilikler, romanda genel çatışmayı temsil eden modern ve geleneksel kutupları arasında sürekli yer değiştirir. Karakterlerin evlenmeye karar verirken ya da eş seçerken içinde yaşadıkları cemaatin/topluluğun genel kurallarını nasıl işlettikleri ya da bu kurallara hangi yollarla karşı çıktıkları, bireyleşme süreçleri etrafında değerlendirilmeye de uygundur. Genellikle toplumsal klişeler ve tekrar eden motifler üzerinden ele alınan evlenme süreçleri, kültürün gündelik hayata etkilerini ve kültürel dönüşümün nasıl geliştiğini de göstermiş olur. Vediha ve Korkut'un evliliği geleneksel halk hikâyelerinin bir motifi olan "resimden âşık olma" yoluyla gerçekleşir. Kızını iyi bir kısmetle evlendirmek isteyen Boynueğri Abdurrahman Efendi, bir vesikalık fotoğrafını Korkut'un babası Hasan'a verir. Hasan fotoğrafı, karısı Safiye'ye göstererek kızın Korkut'a uygun olup olmadığını sorar. Korkut'un, annesinin bulduğu bir kızla evlenmek istemeyeceğini bilen Safiye, Vediha'nın fotoğrafını Korkut'un

sürekli at yarışı dinlediği radyonun kenarına iliştirerek Vediha'yı fark etmesini sağlar. Romandaki erkeklerin hiçbiri annesinin bulduğu kızla evlenmek istemez. Hem Korkut hem Süleyman hem de anneleri bu söylemi roman boyunca sık sık tekrar ederler. Artık şehirde yaşamaya başlayan ve kendi hayatlarını kendi istekleri doğrultusunda kurmak isteyen genç erkekler için annelerinin bulduğu kız, onlara hâlâ köylü olduklarını ve kendi hayatları üzerinde söz sahibi olmadıklarını gösteren bir ifade olarak kullanılır.

"Yirmi altı yaşına geldin, köye gidip sana kız bakayım desem, hayır ben şehirde kendim bulurum diyecek. Peki sen İstanbul'da kendin bul evleneceğin kızı desem, ben temiz ve itaatkâr kız isterim, o da şehirde olmaz diyecek."[447] alıntısında da açıkça görüldüğü üzere, köylülük, köylü kızlar ve köye dair bir yaşantı romandaki genç erkek karakterler için artık bir utanç kaynağıdır. Kendi evliliklerini köy hayatının çerçevesinden çıkarmak isterler. Hem Korkut'un hem de Süleyman'ın milliyetçi-muhafazakâr bir görüşe sahip olmalarına ve bu görüşe bağlı olarak geleneksel değerleri savunmalarına rağmen ailelerinin evlilik geleneklerini sürdürmek istemeyişleri dikkat çekicidir. Bu durum, göçmen erkeklerin ne kadar gelenekselci olurlarsa olsunlar şehre taşınmakla birlikte geleneğe karşı düşüncelerinin değiştiğini gösterir. Şehir mekânı içinde köylülük ya da köylü yaşantısı aşağılanan, küçümsenen bir kavram olarak görüldüğünden göçmen erkekler kendi geleceklerini bu çerçeveden uzak kurmaya çabalarlar ve bu sebeple bu kavrama dair bütün izleri gündelik yaşantılarından silmeye çalışırlar. Bu evlilik tercihleri ve gelecek projeksiyonlarıyla da geleneksel yaşantı bir kesintiye uğrar ve moderne doğru dönüşmeye başlar. Ancak bu kesilme ve dönüşüm süreci planlandığı ya da istenildiği kadar hızlı gerçekleşmez. Metnin tamamında sürekli tekrar eden bir ifade olan "resmî görüş ve şahsî görüş" veya "kalbin niyeti-dilin niyeti" ikilikleri, evlililik kurumu etrafında da eş seçimi, oturulacak ev, kadının ev içindeki rolü gibi başlıklar üzerinden devam eder. Hem köylü olmak istemeyen hem de modern olmaktan daha doğrusu modernliğe alışamamaktan korkan göçmen erkekler, birbiri ardına sıralanacak ikili zıtlıklar arasında çatışmaların üzerinde yükselecek bir aile kurmaya çalışırlar. En temel düzlemde bakıldığında romanın bütün 'tuhaflık'larının da bu ikili zıtlıklar yüzünden ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Göçmenlerin modern-geleneksel, kır-kent, cemaat-cemiyet ikilikleri

[447] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.123.

arasında sürekli gidip gelen düşünceleri ve yaşantıları pek çok tuhaflığın da temelindeki sebep olarak görülebilir.

Korkut ve Vediha'nın evliliğinde fotoğraftan âşık olma motifiyle geleneksel anlatılara bir gönderme yapılırken Korkut, fotoğraftan bir kız beğenip evlendiği için kendisinin karar verdiği birisiyle evlendiğini düşünerek gelenekselin dışına çıktığına kendini inandırır. Fotoğrafına âşık olduğu Vediha ile evlenen ve bu aşk yoluyla modern bir evlilik yaşayacağını hayal eden Korkut, evliliği boyunca karısıyla ilişkisinde gelenekselin sınırları dışına çıkamaz. Karısıyla sık sık kavga ettiğini, hatta onu dövdüğünü, sokağa çıkmasını yasakladığını, ev işlerindeki emeğini takdir etmediğini metnin muhtelif yerlerinde Vediha'nın anlatımı vasıtasıyla öğrenilir. Ayrıca roman boyunca Korkut ile Vediha'nın ikili diyaloğuna hiç rastlanmaz, karı-koca sanki birbirlerini hiç görmüyorlarmış gibi yaşarlar.

Mevlut ve Rayiha'nın evliliği romandaki en belirgin "tuhaflık" olarak değerlendirilebilir. Aslında Korkut ile Vediha'nın düğününde gözlerini gördüğü Samiha'ya âşık olan Mevlut, Süleyman'ın işgüzarlığı yüzünden üç yıl boyunca Samiha zannederek Rayiha'ya aşk mektupları yazar. Üç yılın sonunda bir gece karanlıkta kaçırdığı kızın Samiha olmadığını anlayan Mevlut bundan kimseye söz etmez ve Rayiha ile evlenir. Mevlut yanlış kadınla evlenmiş olmasına rağmen eş bulma sürecinde anne veya anne rolünde bir kadından yardım almaz. Ancak kıza âşık olduktan sonra Vediha'nın kardeşi olması dolayısıyla, aralarını yapması için Vediha'dan Süleyman vasıtasıyla yardım ister. Geleneksel toplum yapısında kadın-erkek ilişkilerindeki mahremiyet ve utanç en çok Mevlut ve Samiha zannedilen Rayiha'nın evlenme sürecinde gerçekleşir. Mevlut Samiha'ya olan aşkını yalnızca Süleyman'a yani bir erkeğe anlatabilir ve Vediha'dan ancak kaynı olan Süleyman vasıtasıyla yardım talep edebilir. Mevlut ve Vediha arasında bu konu hiçbir zaman açıktan konuşulmaz. Hatta Vediha'nın çöpçatan olduğunu bilen Safiye teyzeyle bile Mevlut, Samiha'dan beklediği cevap hakkında konuşamaz: " *'Neyse... Hayırlısıyla bu senin iş olur inşallah.' 'Hangi iş?' dedi Mevlut, başını televizyondan çevirdi, kalbi hızlandı ama Safiye Teyze hiç ses çıkarmadı.*"[448]

[448] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.169.

Evlilik meseleleri, kadın ve erkek arasında doğması muhtemel aşk ilişkileri her zaman utanılacak bir şeymiş gibi sessiz sedasız geçiştirilmeye çalışılır. Romanda da geleneksel yaşayışın bir alışkanlığı olan kadın ve erkek arasındaki mahremiyet evlilikler, gündelik uygulamalar ve akrabalık ilişkileri üzerinden de devam ettirilir. Bu gizlilik esasına dayanan ilişkiler de Mevlut ve Rayiha'nın evliliğinde olduğu gibi tuhaflıkların ortaya çıkmasına sebep olur. Samiha'ya âşık olan ve onunla evlenmek isteyen Mevlut'un, Süleyman'ın şaşırtmasının yanı sıra, kimseyle doğru düzgün konuşamadığı, evleneceği kızla görüşmesinin yasak olduğu bir çevrede, yanlış kızı kaçırıp evlenmesi tuhaf olduğu kadar olası bir sonuç olarak kabul edilebilir.[449] Bütün bu meseleler kapalı bir toplumun, günah, yasak, haram etrafında şekillenmiş ilişkilerinin pratikte nasıl yansımaları ve sonuçları olduğunu roman düzleminde göstermesi bakımından da dikkate değerdir. Mevlut'un Rayiha'yı kaçırması ve sonrasında yaşananlar yine geleneksel toplumda kuralların ve ilişkilerin nasıl kalıplaşmış bir süreçte devam ettiğini gösterir niteliktedir: *"'Kızı kaçan babanın işi zormuş: Hemen bağırıp çağırıp, karanlığa silah sıkacaksın ki, dedikoducular 'Aslında babası biliyordu,' demesinler.'"*[450] Romanın karakterlerinden Boynueğri Abdurrahman Efendi'nin ben-anlatıcı olarak ilettiği yukarıdaki satırlar, aile içi ilişkilerin bireylerin tercihleri üzerinden değil, toplumun ya da içinde yaşanılan topluluğun beklentileri üzerinden şekillendiğinin ve bu durumun sorgusuz sualsiz sürekli tekrar edildiğini gösterir. Bir kızı seven ya da kaçıran erkeğin, kaçan kızın, kızı kaçırılan babanın, kardeşi kaçırılan ablanın yapacakları, söyleyecekleri ve yaşayacakları önceden belirlenmiş kurallar içinde sürekli tekrar edilir. Abdurrahman Efendi'nin söyledikleri de bu kalıplaşmış davranışların bir özeti niteliğindedir. Abdurrahman Efendi kaçan/kaçırılan kızına üzülmeden önce diğer insanların ondan beklediği davranış kalıplarını gerçekleştirme kültürünü yeniden üretmek, tekrar etmek zorundadır. Romanın bütün bu kalıpları, geleneksel yaşantının gündelik uygulamalarını temsil etmek için kullandığı iddia edilebilir.

[449] Mevlut'un kandırılarak Samiha yerine Rayiha'yı kaçırıp evlenmesi ve bu olayın kitaptaki en belirgin tuhaflıklardan biri olarak kabul edilmesi, bu meselenin Şinasi'nin Şair Evlenmesi'nin bir parodisi olarak kullanıldığını düşündürür. Bilindiği üzere Şair Evlenmesi de yaşça büyük olan kızın önce evlenmesi gerekliliği üzerine kuruludur. Rayiha da Samiha'dan büyük olduğu için geleneksel yapıda önce onun evlenmesi uygun görülür.

[450] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.190.

Mevlut ve Rayiha kaçtıktan hemen sonra Rayiha'nın yaşı resmî nikah yapmaya yetmediği için imam nikahı yaparlar. Rayiha ve Mevlut kaçtıktan sonra günaha girmeden karı koca olmanın tek yolu olarak kabul edilen imam nikâhı ile ilişkilerini kutsarlar. Aslında geleneksel düzenin dışına çıkıp kaçarak evlenmelerine rağmen inanç bağlamında tekrar kültürün evlilik kodlarını uygularlar. Buradan hareketle evliliğin ve ailenin birleştirici güçlerinden biri olarak dinin ve dinsel kavramların, Mevlut ve Rayiha evliliğindeki toplumsal karşılığının sarih niyet ve affedilme beklentisi olduğu da düşünülebilir. İmam nikâhı roman karakterleri Mevlut ve Rayiha'nın birbirlerine güven duymalarını sağlayan bir uygulama olarak kullanılır. Ayrıca imam nikâhı, Rayiha'nın ailesine de kızlarının terk edilmeyeceğine dair bir güven verirken, ilişkilerinin toplumsal düzlemde de onaylanmasına destek olur. Tüm bunlara ek olarak imam nikâhı ile Rayiha devlet nezdinde olmasa da toplum nezdinde Mevlut'un karısı olarak kabul edileceğini imâ eder. Bu nikâhla birlikte Mevlut, Rayiha'ya "sahip olacağı" için, onun adına karar verme yetkisini de elde eder: *"'Babandan izin alana ya da sen on sekizine girene kadar hiç olmazsa imam nikâhını hemen yapalım ki kimse bizi ayırmaya kalkışmasın...' dedi Mevlut film bitince."*[451]

Roman başkişisi Mevlut ve Rayiha'nın önce kaçarak kültüre karşı gelme sonra kabul edilme çabasıyla imam nikâhına başvurmasıyla başlayan evlilikleri, aradan geçen bir ayın sonunda Rayiha'nın hamile kalmasıyla yeni bir zorunluluğu gündeme getirir. Babasının kendisini affetmesini ve bütün genç kızlar gibi bir düğününün olmasını isteyen Rayiha, Vediha'dan yardım ister. Vediha'nın ricası üzerine köye giden Korkut, Abdurrahman Efendi'den Rayiha ve Mevlut'u affetmesini ister. Ancak Abdurrahman Efendi'yi ikna etmek için Mevlut, kızı kaçırarak kurtulduğu başlık parasının yerine geçecek maddi yardımlarda bulunmak zorunda kalır. Yıkılan duvarın tamirine maddi destek sağlayacağına söz veren Korkut, Mevlut ve Rayiha'yı da köye göndereceğini söyler. Böylece imam nikâhından sonra resmî nikâh ve düğün için izin almak üzere el öpmeye köye giden Mevlut ve Rayiha, evliliklerinin toplumsal yaşamdaki kabulü için son görevlerini de yerine getirmiş olurlar. Aile kurmak ve kurulan ailenin toplum tarafından kabul edilmesi için kültür tarafından oluşturulan kaidelere uyma zorunluluğu, Rayiha ve Mevlut'un evliliğinde somutlaşmış olur. Bu kaideler, bütün topluluk üyeleri tarafından öyle içselleştirilmiştir ki herhangi bir

[451] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.181.

sebeple söz konusu kaidelerin dışına çıkan herkes ya bir başka geleneksel motife uyarak suçunu affettirmeye çalışır ya da dışlanmaya ve yalnız kalmaya mahkûm olur. Mevlut ve Rayiha da evliliklerinin meşruiyet kazanması, kutsanması ve kabul edilmesi için bu motif ve kaideleri tekrar ederler.

Yanlış kızı kaçıran ve evlenen Mevlut zannedilenin aksine Rayiha ile çok mutlu olur. Mevlut'un sürekli bir işi ve sabit geliri olmaması sebebiyle ekonomik anlamda çok sıkıntı çeken çift, tüm bunlara rağmen birbirlerine samimi bir sevgiyle bağlı bir ilişki içinde gösterilir. Rayiha zaman zaman fakirliklerinden, evdeki bitmek bilmeyen işten ve eksikliklerden şikâyet etse de Mevlut'un kalbini kırmaz. Mevlut, metindeki diğer erkek karakterlerin aksine Rayiha'ya çok iyi davranır, karısını sevmekten, ona ilgi göstermekten utanmaz. Ancak yine de Rayiha'nın sokağa çıkmasına, görüşeceği kişilere, nerede nasıl konuşacağına müdahale eder ve kontrol altında tutar. Çünkü Mevlut'un Rayiha'ya karşı olumlu tavırları, onun modern yaşamı içselleştirmesi ya da kadın-erkek ilişkilerine romandaki diğer erkek karakterlerden daha farklı bakıyor olmasının bir sonucu olarak değerlendirilemez. Mevlut'un karısına karşı olumlu davranışları yazarın bazı röportajlarında da *"Kitabımı sevmesinler ama Mevlut sevilsin isterim."*[452], *"Ama o saflıkla onu okura sevdirebileceğimi düşündüm."*[453] sözleriyle ifade ettiği gibi karakterin okur tarafından sevilmesine yönelik bir iltimas olarak düşünülebilir. Bu sebeple romanda, Mevlut'un Rayiha ile olan ilişkisi aile içi kadın-erkek ilişkilerindeki dönüşümün bir işareti olarak okunamayacak kadar müstakil ve soyut bir örnek olarak kalır.

Samiha romanda en çok evlenen, erkekler tarafından en çok beğenilen ve eş seçimi, evlilik süreçlerinde de toplumsal normlarla en çok çatışmaya giren kadındır. Bu çatışmalar, Samiha'nın da tıpkı romandaki köyden kente göç eden genç erkekler gibi kendi hayatı hakkında kendi kararlarını alabilmek için cemaat topluluğuna karşı gösterdiği bir direnç olarak kabul edilebilir. Samiha'yı Korkut'un kardeşi Süleyman ile evlendirmeyi düşünen babası Boynueğri Abdurrahman Efendi, Samiha'dan habersiz ve onun adına Süleyman'a söz verir. Kızıyla evlenmesi karşılığında

[452] Kürşad Oğuz, Orhan Pamuk'tan 'Tuhaf' Açıklamalar, https://www.haberturk.com/yasam/haber/1018716-orhan-pamuktan-tuhaf-aciklamalar , E.T. 27.10.2021.

[453] Turhan Günay, Sibel Oral, Eray Ak, 'Bozacı Kahramanımın Ruh Hali Değil, Hayatı Tuhaf' https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/orhan-pamuk-bozaci-kahramanimin-ruh-hali-degil-hayati-tuhaf-161561 E.T. 27.10.2021

Süleyman'dan 'başlık parası'na tekabül edecek birtakım maddi destekler alır. Romanda başlık parası üç kızın evliliğinde de gündeme gelir. Bu konu hakkında hem kızlar hem damat adayları hem de Boynueğri Abdurrahman Efendi, ben-anlatıcı olarak söz alır ve meseleyi kendi açılarından aktarırlar. Türkiye'de, özellikle kırsal kesimde yaygın bir uygulama olan başlık parası, evlenmek isteyen erkeğin evlenmek istediği kadının babasına/ailesine kadının ailesi tarafından belirlenen maddi meblağı ödemesidir. Altın, para, küçük veya büyükbaş hayvan, toprak vb. metalar kadını evlenmek üzere ailesinden 'almak' karşılığında, kadının babasına/ailesine verilir. Bu durum son derece doğal bir sonuç olarak kadının alım-satımlık bir mala dönüşmesine sebep olur. Kendisine birileri tarafından fiyat biçilen kadın, bu fiyatı ödeyen birilerine satılır. Bu noktada kadının rızası tamamen ortadan kalkar. Babalar, kız çocuklarını satan satıcılara, kadınlar da parası yetenlerin alabileceği birer eşyaya dönüşürler. Vediha'yı evlendirmek için Abdurrahman Efendi'nin çok yüksek bir başlık parası istediğini Korkut şu sözlerle aktarır: *"İnatçı Abdurrahman Efendi birinci kadehi bitirmeden istediklerini saydı. Hepsini değil ben, babam, Süleyman, hepimiz gayret etsek, borç alsak, Duttepe'deki evimizi ve Kültepe'de çevirdiğimiz arsayı satsak gene veremeyiz*."[454]

Mevlut ve Rayiha'nın affedilmesini istemek için köye gittiğinde de Abdurrahman Efendi'ye duvarını tamir ettirmesi için para veren Korkut, kaçırılan kızın da başlık parasını ödemiş olur. Ancak bu sefer de aşağıdaki sözlerle Abdurrahman Efendi'nin bu pazarlıktan memnun olmadığını dile getirir: "*(...) aslında benim kayınpeder, Rayiha'nın evlenmesinden memnundu, bedavaya Mevlut'a kız kaptırdığı için biraz sinirlenmişti yalnızca."*[455]

Samiha için Süleyman'dan aldıklarını ise Vediha'nın Samiha ile olan diyaloğundan öğreniriz: *"'Süleyman'dan takma dişleri için, başka bir sürü şey için para ve hediye aldı, biliyorsun. Bunu babacığımıza yapacak mısın?' "*[456]

Vediha ve Korkut'un bu sözlerine karşılık Boynueğri Abdurrahman Efendi, başlık parasının kızlarını satmak anlamına gelmediğini ve bunu damat adaylarına da söylediğini şu sözlerle aktarır: "*Rizeli Hacı Hamit Bey'e yaltaklandığı ve Ford araba*

[454] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.126.
[455] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.191.
[456] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.206.

kullandığı için eli para tutmuş karateci bir sonradan görmenin kızımı parasıyla elde edeceğini sanması izzeti nefsime dokunuyor. KIZIM SATILIK DEĞİLDİR dedim birkaç kere."[457]

"Kızım satılık değildir" cümlesi Abdurrahman Efendi tarafından birkaç kez tekrarlanır. Başlık parası olarak istediklerini kızlarını satmak olarak değerlendirmeyen baba, kızlarının yıllar sonra "Biz satılık değiliz" cümlesini kendisine söylemesine karşılık başlık parasının ne anlama geldiğini aşağıdaki cümlelerle açıklamaya çalışır:

> "Yazıklar olsun," dedim, "yıllarca çektiğim ile, gördüğüm aşağılama, sizleri satıp para kazanayım diye değil, sizleri iyi yaşatacak iyi bir koca bulmak içindi. Kızıyla evlenmek isteyen adamdan para isteyen baba, o kızı yetiştirmek, okula yollamak, giyindirmek ve iyi bir anne olmasını sağlamak için yaptığı masrafları geri almak ister yalnızca. Bu miktar, damat adayının geline ne değer biçtiğini de gösterdiği gibi, toplumda kız çocuklarının eğitimi için ayrılan tek paradır aslında. Anladınız mı şimdi bunu?" (…)[458]

> "Süleyman evladım, bir kızı ağabeyin gibi, bütün ruhunla seveceksen... evlendikten sonra seveceksin. Hadi acelen var, nişanlandıktan sonra, olmadı söz kesildikten sonra... En azından başlık parası kararlaştırıldıktan sonra. Ama ondan önce ağabeyin gibi âşık olup, sonra kızın babasıyla başlık parası pazarlığına otururşan, hinoğluhin babalar bütün dünyayı isterler senden."[459]

Yukarıda alıntılanan pasajların tamamı evlenme ritüellerinde geleneksel ve modern toplulukların farklılıkları, kültürün gündelik yaşamdaki yansımaları ve bireylere yüklediği roller etrafındaki tartışmaları gündeme getirir. Temel düzlemde başlık parası da mülkiyetin korunması ve devamlılığı bağlamında değerlendirilir. Para karşılığında ailesinden haklarıyla birlikte alınan kadın, doğuracağı çocukların üzerindeki haklarını da kocasına devretmiş olur. Bu noktada başlık parası toplumsal konumlanışın ve aile yapısının bir gelenek/alışkanlık üzerinden anımsatılması olarak kabul edilebilir. Geleneksel bir olgunun bireysel düzlemdeki alımlanışı ve bunun aile içi ilişkilerdeki belirleyici gücü romanda üç kız kardeşin evlenme serüvenleri üzerinden aktarılmış olur. Bu bağlamda romanda ortaya çıkış dinamiklerinden belli oranlarda koparılmış ve sadece bir alışkanlığa dönüşmüş başlık parası vb. kültürel uygulamalar hem kadınlar tarafından eleştirilmeye hem de modern gündeliğin içindeki karşılıklarının sorunsallaştırılması bağlamında kurguya dâhil edilir. Ancak bu dâhil

[457] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.125.
[458] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.269.
[459] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.126.

olma süreci toplumsal bir mesele çerçevesinde gerçekleşmez. Pamuk, kültürün oluşturduğu bu tür krizleri daha bireysel düzlemde ve krizin kökenine dair mefhumları göz ardı ederek ele alır. Dolayısıyla romanda pek çok geleneksel-modern, cemaat-cemiyet çatışması tıpkı başlık parası meselesinde olduğu gibi klişeleşmiş söylemler ve davranışlar üzerinden tekrar edilir. Bunun gibi meseleler tarihsel süreci, toplumsal dönüşüm dinamikleri ve birey ya da toplum üzerindeki sarsıcı etkileri üzerinden metne dâhil edilmez. Bu sebeple de romanın içinde kültürün kayıt altına alınması görevini daha fazla yüklenirler. Başlık parası romanda ele alınan geleneksel topluluğun gündelik yaşantı ve ritüellerinin bir zorunluluğu olarak yer alır. Ancak başlık parası sadece bu grubun gündelik gerçekliği olma düzeyinde kalır. Mesele daha kapsamlı bir soruna dönüştürülmez. Öte yandan Samiha'nın Süleyman'la evlenmek yerine Ferhat'a kaçmasıyla, başlık parası meselesi bağlayıcılık ve özgürlükten alıkoyma yönleriyle ele alınmaya çalışılsa da Samiha'nın eylemi, kadının karar alma özgürlüğü ile daha doğrudan ilişkilidir. Samiha'nın Ferhat ile evlendikten sonra babasıyla barışmak için gereken ritüelleri yerine getirmemesi ve devamında ekonomik özgürlük kazanmasıyla birlikte süreç tamamen kadının kamusal hayatta var olma çabasına evrilir.

Samiha'nın hem başlık parasını hiçe sayarak kaçması hem de Ferhat'ın Alevi ve Kürt olmasına rağmen onunla evlenmesi romanın en aykırı ilişkisini meydana getirir. Samiha, kendi çevresinin oluşturduğu hiçbir normla uyuşmayan bir evlilik yaparak romandaki geleneksel evlilik ve aile kurma kültürünü sekteye uğratır. Ancak bu sekteye uğratmanın cezalandırıldığı ve kültürün öcünü aldığı iddia edilebilir. Herkesin güzelliğine hayran olduğu ve evlenmek için can attığı Samiha çocuk sahibi olamaz. Bir kadın için lanetlenme alameti olarak kabul edilebilecek kısırlıkla, kültürel süreçleri sekteye uğratan kadın, cezalandırılır. Kültürel kodları ihlal eden kadın karakterin çocuk sahibi olmaması, kültürün yeniden üretilmesinde aktif bir rol alamadığının göstergesi olarak kabul edilebilir. Ataerkil sistemin kadını konumlandırdığı noktadan bakıldığında Samiha, görevini yerine getiremeyen, işlevsiz bir eşyaya dönüşür. Kocası başkasına âşık olan ve sonrasında da öldürülen Samiha, Ferhat'la evli oldukları sürede de istediği mutluluğu bir türlü yakalayamaz. Birbirlerini çok seven ancak ekonomik zorluklar dolayısıyla aynı yatağı paylaşmakta bile zorlanan çift, Ferhat'ın çok para kazandığı dönemlerde de âşık olduğu kadının peşine düşmesi sebebiyle aynı evde birlikte uzun zaman geçiremezler. Romanda birbirlerini severek evlenen ilk çifti olmalarına rağmen sağlıklı bir karı-koca ilişkisi kuramazlar. Ferhat'ın bir gün ev

yapma hayaliyle çevirdiği arsa ikiliyi bir arada tutan tek hayale dönüşür. Romandaki göçmen kuşaklar arasındaki en modern kadın-erkek ilişkisi olarak kabul edilebilecek Ferhat ve Samiha evliliğinin ortada ilişkiyi zedeleyecek bir sebep yokken bile beklenen mutluluğa ulaşamaması gündeliğe sirayet etmiş kültürün, bir yansıması olarak kabul edilebilir. Hiç çocuk sahibi olamayan Ferhat ve Samiha'nın aynı zamanda mutlu da olamayışları, ailenin ancak çocukla tam bir birliğe ulaşabileceğine ve çocuksuz bir ailenin aile olamayacağına dair yaygın kanıyı romandaki diğer karakterlerin söylemleriyle destekler:

"Ben, Reyhan Abla'dan işittiğim her lafa aslında inanmam, güzel ama çocuksuz kadınların bütün âlem için tehlike olduğunu tabii ki canım kardeşim Samiha için düşünmem. Fatma ve Fevziye ile oynarken, onlara hikâyeler anlatırken, Samiha'nın aslında hem çocuk sahibi olamadığı için ektiği acıyı yatıştırdığını hem de KISKANÇLIK acısı ve zevki aldığını söylemişti Reyhan Abla. 'Kısır kadından kork Rayiha, çünkü onların sessizliğinin arkasında büyük bir öfke vardır,' demişti."[460]

Böylece aile kavramının kültürel dinamiklerle kurduğu ilişki romanda, Ferhat ve Samiha'nın gündelik yaşamı üzerinden temsil edilmiş olur. Bu durum romanın, toplumsal kural ve inanışların gündeliğin belirlenmesinde göz ardı edilemeyecek bir rolü olduğunu ima ettiğine dair bir örnek olarak kabul edilebilir. Roman, geleneksel topluluğun modern dünyadaki gündelik yaşamına bu kodların evlilik gibi uygulamalardaki kalıplara odaklanarak kültürel kodların gündelik yaşamdaki nasıl sürdürüldüğünü temsil etmeyi amaçlar.

Ferhat'ın ölümünden sonra Mevlut'la evlenen Samiha'nın ikinci evliliği için de aynı şekilde herkesin istediğinin tersini yapma, norm-dışı olma dürtüsüyle bu evliliğe karar verdiği görülür: "*Mevlut ile herkes istedi diye değil, herkes istemedi diye evlenmek isterdim ben.*"[461] Mevlut'un yalnız kalmaktan korktuğu için Samiha ile evlenmek istediği romanda birden fazla kez aktarılırken Samiha'nın yukarıdaki cümle haricinde Mevlut ile neden evlendiğini anlamak mümkün olmaz. Samiha'nın bu evlilik sürecinde son derece kararlı, dikkatli ve cesur olduğu tekrar edilse de ölen kocası Ferhat'tan kalan evler sayesinde geçim derdi bulunmayan, şehir hayatına uyum sağlamış ve genç bir kadınken bile tek başına kalmayı göze alarak Ferhat'a kaçmış bir kadının Mevlut'la evlilik kararını nasıl aldığı sorusu cevapsız bırakılır. Birbirini çok

[460] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.336.
[461] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.427.

uzun zamandır tanıyan iki insanın, aşinalık duygusuna yaslanarak ve hayat boyu yalnız kalmaktan korkarak evlenme kararı almış olmaları bir ihtimal olmakla birlikte romanda yazar-anlatıcının ya da ben-anlatıcı Samiha'nın böyle bir ifadesine rastlanmaz. Mektupların en başta Samiha'ya yazılmasına karşılık Mevlut'un Rayiha'yı kaçırması hem kültürel anlamda hem de romanın genel yapısında ve atmosferinde son derece kuvvetli bir eleştirinin çok ironik bir şekilde gerçekleşmesini sağlamışken, Samiha ile yapılan evliliğin bu eleştirinin etkisini azalttığı hatta metnin hacmi göz önünde bulundurulduğunda neredeyse kaybolduğu iddia edilebilir. Ancak Samiha ikinci evliliğinde kız isteme, gelinlik giyme, nikâhtan önce çok samimi olmama, düğün yapma gibi kültürel kalıpların sınırlarında sürekli yer değiştirir. İlk evliliğinde karşı çıktığı ve gerçekleştirmediği ritüelleri yerine getirirken, ikinci evliliğinde 'düğün ve gelinlik giyme' gibi ikinci kez evlenen "kadın"da geleneksel topluluğun hoş karşılamadığı davranışları da sergiler. Bu sebeple romanda, Samiha'nın evlilikleri, kültürün içinde-dışında-karşısında olmak üzere sürekli değişen ve birbiri içine geçen farklı pozisyonlar alır.

Romanda erkekler arasındaki en aykırı evlilik Süleyman'ın Mahinur Meryem ile olan evliliğidir. Samiha'nın Ferhat'a kaçmasından sonra büyük bir hayal kırıklığı yaşayan ve Ferhat'ı öldürmek için yemin eden Süleyman, uzun bir süre Samiha'yı unutamaz. Süleyman'ın Samiha'dan sonra kendisine 'uygun' bir eş arama sürecindeki en büyük yardımcısı Vediha'dır. Vediha, hem kız kardeşinin kaçmasında bir parmağı olmadığını ispat etmek, hem Süleyman'ı Ferhat ve Samiha'dan uzak tutmak hem de ona kız arama bahanesiyle şehir içinde özgürce gezebilmek için çöpçatanlık yapar. Vediha ve Süleyman'ın evlenilecek kız aramak için şehirdeki gezintileri ve karşılaştıkları profiller vasıtasıyla, cemaat kültüründe evlenme ritüelleri, şehir hayatında genç kadınların evlenmeye bakışları ve aile baskısına karşı duruşları gibi meseleler romanın gündelik hayatın içindeki kültürel kodları temsil etme aracı olarak görülür. Süleyman'a kız arama süreci yine "bize uygun", "bana uygun", "şehirli-köylü", "başı açık-başı kapalı" gibi kriterler üzerinden şekillenir. Uzun zaman İstanbul'un muhtelif semtlerinde Vediha ve Süleyman, Süleyman'a "uygun" bir kız ararlar. Burada kullanılan uygun kelimesi, hem Süleyman'ı kendisine âşık edecek kadar güzel ve tıpkı şehirli kadınlar gibi serbest tavırlı olmayı hem de Süleyman'ın ailesinin ve sosyal çevresinin kabul edeceği kültürel normların içinde olmayı ve Süleyman'ı bu sosyal çevreye karşı utandırmayacak bir görünüşe sahip olmak

anlamlarını içerir. Bu durum da yine cemaat ve cemiyet hayatının birbirine karışmasını, birinden diğerine geçişin mümkün olamadığı ve istenilenler ve istenilmeyenlerin sınırlarının da sürekli değiştiği, insanların evlilikleri de dâhil olmak üzere bütün gündeliklerinin bu ikilikler üzerine kurulduğunu ifade etmektedir.

"Vediha çok iyisin, ama aslını ararsan, annesinin yanında kuzu gibi oturan, söz dinler kızlara benim kanım bir türlü kaynamıyor."[462]

"Bu işi bilenler annemin de gelmesinin bizim heyete daha ağırlık vereceğini söylediler, ama ben istemedim. Annem havası, kıyafeti ile çok fazla köyü hatırlatacağı için."[463]

Romanın karakterlerinden Süleyman ve Korkut, şehirde para kazanmış, sosyal statülerinde değişiklik yaşamış, kendi çevrelerinin normları içinde yaşamaya devam etseler de siyaset ve ticaret gibi sebeplerle şehir/cemiyet ile temasa girmeye başlamış erkekler olarak tasvir edilir. Bu bağlamda bütün gündelik hayat pratikleri de bu alışılmaya çalışılan şehirlilik ve kurtulunamayan köylülük arasında gidip gelir. Süleyman çeşitli şekillerde bu ikiliği ifade ederken ona kız arayan Vediha da durumun farkındadır.

"Süleymancığım, düzgün kızlar dikbaşlı olmaz, dikbaşlı kızlar da düzgün olmaz, demezdim. Samiha gibi kişilikli bir kız arıyorsan, onu annesinin yanında evde koca beklerken bulamazsın, demezdim. Hem kendine göre bir âlemi, bir kişiliği olsun, hem de senin her dediğine itaat etsin – bu da olmaz Süleyman, demezdim. Hem gözü açılmamış, çok edepli olacak, hem de senin azgın isteklerine (ben bu Süleyman'ın ağabeyiyle evlendim, unutmayın) boyun eğecek, bu da hiç olmaz Süleyman, da demezdim. Farkında değilsin, ama aslında başı açık bir kız lazım sana Süleyman, ama tabii sen onu da istemezsin, de demez, bu hassas konuyu da hiç açmazdım."[464]

Yukarıdaki alıntı, Süleyman'ın eş arama sürecindeki bütün ikili zıtlıkları özetler niteliktedir. Şehirli bir hayata özenen ve şehir kültürüyle büyümüş bir kadınla evlenmek isteyen Süleyman'ın, başı kapalı, söz dinleyen, anne ve babasının kabul edebileceği, Duttepe'de yaşayacak bir kızla evlenmek zorunda hissetmesi arasındaki çatışma, kız arama sürecinde mütemadiyen tekrar eder. Süleyman'ın istedikleri ve kendi hayatının gerçekleri arasında aşılması güç bir uzaklık bulunduğunu Vediha yukarıdaki sözlerle açıklarken mesele yine kalbin niyeti-dilin niyeti, resmî görüş-şahsi

[462] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.245.
[463] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.245.
[464] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.246.

görüş ikiliğini de sarmalar. Dolayısıyla bütün roman, bir şekilde köyden kente göç edenlerin kenar mahallelerde devam ettirdikleri cemaat kültürü ile şehrin cemiyet kültürü arasında gidip gelmelere koşut devam eden devletin resmî programı ve insanların gündelik hayatlarında gerçekleştirdikleri eylemler ya da hayat biçimleri arasındaki farklara, tezatlara odaklanan bir yapıya bürünür. Romanda, Süleyman ve Vediha'nın Aksaray, Bakırköy, Kasımpaşa gibi İstanbul'un muhtelif semtlerinde kız bakma serüvenleri süresince görücü usulü evliliğin de bütün detayları aktarılır. Böylece şehir gibi sürekli etkileşime ve değişime açık bir mekânda, geleneksel yaşantısını sürdürmek isteyen bireylerin hangi yollarla birbirlerine ulaştıkları ve hangi ritüelleri sürdürerek kendi kültürel yapılanmalarının değişimini/dönüşümünü geciktirdikleri de gösterilmiş olur. Annelerin ve evlenme çağındaki genç kadınların günlerinin büyük bir çoğunluğunu evde geçirmesi sebebiyle birbirleriyle karşılaşmaları ve haberleşmeleri zorlaşsa da bu zorluğun başka bazı aracılarla oluşturulan geniş bir iletişim ağıyla çözülmeye çalışıldığı görülür. Evlilik gibi kutsal bir işe aracı olmak ayıp olmadığı gibi sevap da sayıldığı için özellikle kadınlar bu gibi işlerde aktif rol oynarlar. Kadınların birbirlerinin evine girip çıkmasında ya da birbirleriyle sohbet etmelerinde yasak ya da günah bulunmadığından iletişim ağları çok hızlı bir şekilde genişler. Kültepe'de yaşayan ve Kültepe'nin dışına çıkması kocası tarafından yasaklanan Vediha'nın Aksaray, Bakırköy, Kasımpaşa gibi Kültepe'ye oldukça uzak semtlerden gelin adayları bulması bu genişlemenin kanıtı olarak değerlendirilebilir. 1989'un sonlarına kadar süren (yaklaşık 4-5 yıl) kız arama sürecinde Aktaşların kız ailelerine nasıl tanıtıldıkları, kızların veya ailelerinin evlerine hangi bahanelerle misafir olunduğu, misafirlik sürecinde evde nasıl bir ortam oluştuğu ve kızların hangi sebeplerle reddettiği ya da reddedildiği birkaç sayfa içinde de olsa detaylı bir şekilde anlatılır. Bu anlatımlar, topluluk içindeki evlenme süreçlerini belli klişeler üzerinden resmeder. Aynı zamanda roman, bütün bu süreçleri Türkiye'de insanların yaşayışlarını belirleyen önemli detaylar olarak da kayıt altına alır. Özellikle konuk olunan evdeki herkesin asıl niyeti dışındaki davranışları ve ev içinde oluşan suni atmosfer bütün gündelik detaylarıyla birlikte son derece gerçekçi bir ortamın yaratılmasına yardımcı olur. Bütün bu gündelik detaylar, romanda köyden kente göç eden topluluğun yaşayışının aktarılmasında kullanılır.

"Herkes yalanın yalan olduğunu bilir ama kimse 'Madem geçerken uğradınız, Süleyman niye tıraş olup şekerli ağır erkek kokusu sürüp bayramlık ceketiyle kravatını

taktı?' diye sormazdı bize. Biz de onlara, 'Madem geleceğimizi bilmiyordunuz, evi neden bu kadar güzel toplayıp en kıymetli misafir takımlarını ve yeni koltuk kılıflarını çıkardınız?' diye sormazdık. Törenler için söylenmiş yalanlardı onlar: Yalan söylememiz, samimi olmadığımız anlamına gelmezdi. **Şahsi olana anlayışlı, resmi olana saygılıydık**."[465]

Süleyman, Vediha'nın bulduğu kızlardan biriyle evlenemez, beğendiği kızların bir kısmı onu okul bahanesiyle reddeder, bir kısmını ise Süleyman, fazla yumuşak başlı bulduğu için istemez. Bu süre içinde Paris Pavyon'da tanıştığı Mahinur Meryem'le ilişkisi ilerler. Mahinur Meryem, pavyonda çalışması, şarkıcı olması, baş örtüsü takmaması, daha önce birden çok kez evlenmiş olması, içki içmesi gibi sebeplerden ötürü Süleyman'ın ailesinin ve onun dâhil olduğu cemaat toplumunun yaşayışına tamamen aykırı bir profil çizer. Buna rağmen Süleyman, Mahinur Meryem'le ilişkisini sürdürür. Bu ilişki aslında Süleyman'ın şehirli bir kadınla birlikte olma isteğini tatmin eder. İkili arasındaki diyaloglar, Mahinur Meryem'in Süleyman'ı küçük görmesine ve onun yetiştiği kültürün bir parçası olmayı kabul etmemesine rağmen Süleyman'ı sevdiğini gösterir. Romanda Süleyman ve Mahinur Meryem karakterleri arasında kurulan ilişki, Türkiye'de iki insanın basit bir gönül ilişkisi içinde farklı yaşayışlara sahip olmaları sebebiyle nasıl bir kültür krizine düştüklerini aktarır. Bu iki karakterin ilişkisi üzerinden bu krizin gündelik ilişkiler içinde nasıl deneyimlendiği gösterilmiş olur. Mahinur Meryem'in yaşadığı gündelik ile Süleyman'ın gündeliği arasındaki derin uçurum bu krizin temel sebebi olarak görülmekle birlikte romanda bu uçurum, karşılıklı etkileşimler ve değiş-tokuşlarla aşılmaya çalışılır. Ancak bu değişimlerin tamamı gündelik hayat üzerinden gerçekleştirilir. Mahinur Meryem'in hamile kalması ve Süleyman'ın ona olan sevgisinden vazgeçememesi bu etkileşimlerin ve değiş tokuşların bir bahanesi olarak gösterilmekle birlikte ikili evlilik kararı alır. Ancak bu noktada gündelik deneyimlerinde radikal bir dönüşüm gerçekleştiren, kadın karakter olan Mahinur Meryem'dir. Meryem Süleyman ile evlenebilmek için sadece pavyondaki işini bırakmaz kılık kıyafetini de değiştirir ve Kültepe'de yaşayan diğer kadınlar gibi o da türban takmaya başlar. Böylece Mahinur Meryem karakterinin Süleyman'la evlenebilmesi için bütün giyim kuşamdan çalışma hayatına kadar gündelik hayatının değiştiği görülür. Bu durum da romanın bir başka kültür dairesine girebilmek ya da onun bir parçası olabilmenin tek yolunun gündelik hayatın

[465] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.248-249. (Vurgu bana ait.)

değiştirilmesinden geçtiğine dair bir imayı içerdiğini söylemeye olanak sağlar. Böylece gündelik hayatın, her türlü kavramı ve olguyu içine alan yapısı nedeniyle zannedildiğinden ve görüldüğünden çok daha büyük bir güce ve anlama sahip olduğu görülür. Romanda gündelik pratiklerin bu dönüşümü mütemadiyen kültürel dönüşümlerin ve bu dönüşümlere bağlı olarak toplumsal kimlikleri sorunsallaştırmak için kullanılır. Metnin sonunda on iki katlı apartmanın sakinlerinden biri olarak gördüğümüz Mahinur Meryem, çocukları ve kocasıyla birlikte birkaç yıl öncekinden bambaşka bir gündeliğe dolayısıyla bambaşka bir yaşayışa ve kimliğe sahiptir.

Romanda göçmen bir ailenin şehirde doğan çocukları olarak Bozkurt-Turan, Fatma ve Fevziye de evlilikleri ile kırsaldan kente göç eden karakterlerin yaşayışlarındaki değişimlere dikkat çeker. Bu noktada başkişi Mevlut'un kızı Fatma, değişimin, bireyleşmenin, cemaatten çıkışın örneği olarak kabul edilebilir. Kardeşi Fevziye'nin aksine üniversiteyi kazanan Fatma, Aktaş ve Karataş aileleri içinde üniversiteye giden ilk kişidir. Romanın başında beri Mevlut, Korkut, Süleyman ve isimsiz bir Beyşehirli profesör etrafında şekillenen eğitim sorunu, ancak Fatma ile bir çözüme kavuşur. Romanda köyden kente göç edenlerin öncelikli hedefi şehirde maddi olarak sarsılmaz bir yer edinmek ve kendilerini bu yolla güvende hissetmek olarak gösterilir. Dolayısıyla roman karakterlerinin eğitim gibi temel ihtiyaçların dışında görülen alanlara yatırım yaptığı söylenemez. Bu sebeple de romanda köyden kente göç etmiş ilk kuşaktaki karakterlerden hiçbiri yüksek eğitime erişim sağlayamaz. Ancak yine de eğitimin sosyal statüde önemli bir değişikliği işaret ettiği bilinir. Bu sebeple Fatma'nın üniversiteyi kazanması hem Samiha ve Mevlut'u çok sevindirir hem de şehirde doğmuş çocuklarının şehrin olanaklarıyla hayatlarının nasıl değiştiğinin altı çizilmiş olur. Aynı zamanda bu durum kentlileşme yolunda köyden kente göç eden roman karakterlerinde bir adım atıldığı imasını içerir. Şehirde yerleşik bir düzene doğan ve şehir hayatının gerekliliklerileyle büyüyen Fatma'nın üniversiteye başlaması, romanın üçüncü kuşak kadınlarının kent hayatına uyum sağlamak noktasında mesafe kat etmiş olduğunu gösterir. Fatma'nın üniversiteye girişi onun ailesinden ayrılmasının, kendi hayatına yön vermesinin ve geleneksel yaşantıdan kopuşunun da temelini oluşturur. Fatma, teyzeleri ya da annesinin yaşadığı hayatın aynısını yaşamak istemez. Bu sebeple de ailesinden biriyle ya da ailesinin uygun gördüğü birisiyle değil, kendi seçtiği bir erkekle evlenir. Burhan'la okulda tanışan Fatma kısa sürede evlilik kararı alır ancak evlenmesine rağmen okulu bırakmaz. Ailesinden tamamen ayrılması

da bu evlilik ile gerçekleşir. Burhan ile Fatma İzmir'e yerleşir ve yatay geçiş yaparak okullarına devam ederler. Fatma'nın hem evlenme şekli hem artık kendi çevresinden İzmir'e taşınarak tamamen uzaklaşması eğitimin bir sonucu olduğu kadar, şehir kültürünün içine doğmakla ona sonradan adapte olmaya çalışmak arasındaki farkı da gösterir. Fatma, göçmen bir ailede büyümüş olmasına rağmen şehirli bir kadın olmayı eğitim yoluyla başarmış olarak görülür. Fatma'nın İzmir'de yapılan düğününde "kocasına sarılarak filmlerdeki gibi dans et(mesi)"[466] de göçmen bir ailede büyüyen kız çocuğunun şehirli bir kadına dönüşmesini işaretlemek için kullanılan etkili bir detaydır.

Fevziye, Fatma'nın tersine üniversiteye gitmez, henüz lisedeyken tanıştığı taksi şoförü Erhan'a kaçar. Fevziye'nin ablası kadar radikal bir dönüşüm gerçekleştiremediği, evlenme şekli üzerinden ifade edilmeye çalışılır. Fevziye'nin düğününe gelen Fatma'nın okula devam ettiği, İngilizcesini geliştirdiği ve yazları bir otelde staj yaptığı öğrenilirken Fevziye annesi gibi Erhan'ın evine yerleşerek çocuklarına bakar. Dolayısıyla Fevziye, geleneksel aile örüntüsünü devam ettiren, Fatma ise modernleşen kadın olarak temsil edilir. İki kardeş arasındaki bu fark da kültürle kurulan ilişkinin dışına çıkmak için birden fazla etkenin rol oynadığı gerçeğini de göstermiş olur.

5.1.2. Çağdaş Kentte Taşralı Kadın Deneyimleri

Romanda tasvir edilen ailelerde, mülkiyet anlayışının bir parçası olarak kabul edilen kadınlar, tıpkı toprak parçası gibi sahiplenilmek, korunmak ve kontrol altında tutulmak zorunda olan nesneler gibi konumlandırılır. Geleneksel yaşayışın ve ataerkil düzenin bütün kalıpları romandaki kadınların gündelik yaşamları üzerinden yeniden üretilir. Anlatı boyunca şehirde de ataerkil düzenin kalıpları etrafında şekillendiğini bildiğimiz kadın-erkek ilişkileri, şehrin çeperindeki mahallelerde cemaat odaklı hayatın sürekli izleyen ve kontrol eden yapısıyla birleşir. Kadınlar bu mahallelerde sürekli başka kadınlar ve erkekler tarafından davranışlarının izlendiğinin farkındadır ve özellikle ailenin erkekleri tarafından denetlenirler. Dolayısıyla göçmen kadınların şehir deneyimleri oldukça sınırlı, büyük oranda da erkekler eşliğindedir. Pamuk romanlarında görmeye alışık olduğumuz gibi bu romanda da kadınların rolleri ve

[466] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.398.

konumları bellidir. Ancak bu romanda bazı istisnalar Samiha ve Rayiha karakterlerinin gündelik deneyimleri özelinde gözlemlenir.

Köyden kente göç eden ilk kadın olan Hasan Aktaş'ın karısı Safiye, bütün roman boyunca ev dışında hiç görülmez. Kocası ve oğullarının İstanbul'da para kazanıp mal-mülk sahibi olurlarken beslenme, temizlik gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak üzere köyden getirilen Safiye, tam da bu isteklere uygun bir gündelik hayatın içinde yaşar. Evde neredeyse hiçbir söz hakkı bulunmayan Safiye'nin, bir müddet romancı tarafından bile unutulduğu iddia edilebilir. Aktaşların evindeki bazı toplanmalarda Safiye'nin adı bile geçirilmeyerek karakter bir süreliğine romanın evreninden adeta silinir. Ev emekçisi olarak romanda yer alan kadın karakterlerin büyük çoğunluğu gibi Safiye de yemek yapmak, çocuklarını sevmek, evin düzenini sağlamak dışında bir yaşama layık görülmez. Bu sebeple Safiye'nin ben-anlatıcı olarak söz aldığı bölümlerde de Mevlut ve kendi çocukları arasındaki husumete bakışı, çocukların yanlış yollara sapmalarından duyulan endişe ve hayatta mutlu olmak için verilen küçük nasihatler dışında bir fikre ya da deneyime rastlanmaz. İstanbul'daki ilk kuşak göçmen kadınlardan olan Safiye, romanda şehirle hiçbir temas kuramayan tek kadın olarak görülür. Duttepe'deki evin dışında hatta Duttepe'de mahalle içinde bile görülmeyen Safiye'nin, köyden kente göç etmesi, gündelik yaşamında gözle görülür bir değişikliğe sebep olmaz, karakter şehirde de köydeki hayatının bir benzerini yaşamaya devam eder. Safiye'nin oğulları, sırf kadın olduğu için çoğu zaman annelerinin söylediğinin tam tersini yaparlar, bu noktada Safiye karakteri, oğullarının iyi bir geleceğe sahip olması için yapılmasını istediği şeyleri bile rica minnet bir dille anlatmak zorunda kalır. Safiye'nin bir kadın olarak şehirle kuramadığı bağlantı aile içi ilişkilerinde, ancak çocuklarının şehir hayatıyla kurdukları ilişki yoluyla dönüşüme uğrar. Korkut ve Süleyman'ın Hacı Hamit Vural'la güç ve para için kurduğu ilişkiler, evlilikleri, değişen yaşam koşulları Safiye'nin sürekli edilgen bir konumda bunlardan etkilenmesine sebep olur. Cemaat hayatının tamamen dışına çıkamayan ama aynı zamanda da şehirdeki cemiyet hayatının bir parçası olan Korkut ve Süleyman'ın yaşayışlarındaki bütün değişimler, doğrudan anneleri Safiye'nin hayatında da yankılanır. Romanın son bölümünde yıllar boyunca oturdukları evin yerine yapılan on iki katlı apartmanda hiç istemeden oturan Safiye'nin çocukları, gelinleri ve torunları ile bir bayram sofrası kurma ve bayram geleneklerini devam ettirme isteğinin de

olumlu sonuçlanmaması, çocukların hayatındaki değişimin Safiye'nin gündelik hayatında nasıl yankı bulduğunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

> Eskiden, bayram namazından sonra babası ve amcası ve amcaoğullarıyla birlikte güle konuşa Duttepe'ye çıkarlar, sabah kahvaltısı olarak Safiye Teyze'nin aile kalabalığı için yaptığı börekleri çay içerek yerlerdi. Artık herkes ayrı yaşadığı için herkesin herkesi gördüğü, uğramayı alışkanlık edindiği bir mekân yoktu. Safiye Teyze bu eski ruhu canlı tutmak için öğle yemeğine bütün aileyi çağırmıştı ama Süleymanlar Melahat'in ailesine gittikleri için, çocuklar da bayram bahşişi aldıktan sonra babaanneyle dededen sıkıldıkları için yoktular.[467]

Tıpkı *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında olduğu gibi bayram sofrası, ailenin toplanma ve dağılma dinamiklerini aktarmak için bir kronotop olarak kullanılır. Aynı Nigân Hanım gibi Safiye de bir gelenek olarak bayram sofrasında bir arada yemek yiyen bir ailenin hayalini kursa da Işıkçı ailesinde olduğu gibi Aktaş ailesi de geleneği sürdüremez ve bir çözülmenin içinde resmedilir. Parçalanan aileler, geleneğin kesintiye uğraması ve modern ile geleneksel arasındaki kriz, Pamuk romanlarında gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olan yemek/sofra motifi üzerinden sürekli yeniden kurgulanır. İki birbirini tekrar eden motif arasındaki tek fark gerçekleştikleri zaman dilimidir. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Nişantaşılı Işıkçı ailesi 1980'lerde bayram sofrası geleneğini unuturken *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta kente yeni yerleşen Aktaş ailesi 2000'lerin başında aynı kopuşu deneyimler. Böylece gündelik hayatın dönüşümü bütün toplumsal gruplarda aynı hızda olmasa da mutlaka devam eder.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında üç kız kardeş olan Vediha, Rayiha ve Samiha, Aktaş ve Karataş ailelerinden erkeklerle evlenerek köyden İstanbul'a taşınan kadınlar olmaları sebebiyle ikinci kuşak göçmen kadınlar olarak değerlendirilebilirler. Safiye'nin çocukları erişkin yaşa gelmiş bir anneyken İstanbul'a taşınmasıyla; Vediha, Rayiha ve Samiha'nın genç bir kadınken taşınmaları arasında ne gibi farklar oluştuğu yine gündelik faaliyetler ve gündelik yaşamın kurulumu meseleleri üzerinden aktarılır. Bu üç kadının İstanbul deneyimi, çoğu zaman etraflarındaki erkekler -çoğunlukla kocaları- tarafından belirlense de bu kadınların Safiye kadar edilgen olmayı kabul etmedikleri tespitinde bulunmak mümkündür. Bu sebeple bu ikinci kuşak göçmen kadınlarda, gündeliğin değişimi üzerinden cemaat yaşantısının normlarının aşınması ve cemiyet hayatına geçişe dair ilk örnekler görülür. Böylece kadınların şehir hayatı,

[467] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.451.

yani dolayısıyla modern hayatla iletişimleri, gündelik hayattaki görünür olma çabaları, üzüntüleri, kararları, direnişleri ve düşünceleri üzerinden aktarılır. Bu noktada ben-anlatıcı yöntemiyle kaleme alınmış pasajlar, kadınların bakış açısının yansıtılmasında önemli bir perspektif sağlar. Bu yöntem, kadınların şehir hayatı ve ataerkil düzen içinde cemaatin bir parçası olmaktan sıyrılmak için nasıl çabaladıklarını da göstermiş olur. Gündelik hayatlarının sınırları kocaları, babaları ya da ağabeyleri tarafından belirlenen kadınların, aile içi ilişkileri bir direnme alanı olarak kullandıkları iddia edilebilir.

Üç kız kardeşten İstanbul'a ilk göç eden, en büyük olan Vediha'dır. Aktaşların oğlu Korkut ile evlendikten sonra Kültepe'deki evde kayınvalidesi ve kayınpederi ile birlikte yaşamaya başlar. Kısa sürede arka arkaya Bozkurt (d.1979) ve Turan'ı (d.1980) doğuran Vediha, 2012'de yapılacak apartmana taşınana kadar aynı evde yaşamaya devam eder. Bu süre içinde gecekondudan iki katlı bir müstakil eve dönüşen yapıda, babası Boynueğri Abdurrahman Efendi ve kız kardeşi Samiha'yı da sık sık misafir eden Vediha, metnin güçlü kadın karakterlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Hem kız kardeşlerini hem kocasını hem Süleyman'ı hem de Karataş ve Aktaşlar arasındaki gerginliği ustaca idare eden, etrafındaki insanları söylediklerine kolaylıkla inandırabilen Vediha, aile içi ilişkilerde kilit role sahip bir karakter olarak resmedilir. Aynı anda herkesin suyuna gitmeyi ve aile içindeki tatsızlıkları en aza indirmeyi başarır. Bütün bu ilişkilerin sürdürülmesindeki rolü, Vediha'nın aile içi ilişkilerdeki gücünü göstermekle birlikte romanda, aile kavramının dönüp dolaşıp kadın merkezinde sürdürüldüğü izlenimini yaratır. Bu noktada Vediha'nın aile içi ilişkilerdeki aktif rolü, aile yapısının da ipuçlarını verir. Erkeklerin daha ziyade dışarıda bulunduğu, iş hayatının ve sosyal yaşamın öznesi olduğu ailede, kadınlar akrabalık ilişkileri ve ev içi işlerle sınırlanmış durumdadır. Ancak erkeklerin bu ilişkilere ve işlere önem vermemesi sebebiyle kadınlar, kendi çıkarlarına uyacak şekilde davranabilmekte ve erkekleri de yönlendirebilmektedir. Bu durumun en somut örneği Vediha'da görülür. Bu, aile içi ilişkilerin yönetiminin kadınlarda gündelik yaşamın bir parçası olmaya başladıkları iddiasını da destekler. Çünkü ilk kuşak göçmen kadınlardan olan Safiye'nin aile içinde bile olsa böyle aktif bir rolü bulunmadığı bilinmektedir. Ancak Vediha, Safiye'ye nazaran bu tür ilişkilerde daha etkin bir role sahiptir. Bu rol, çoğu zaman ailenin dağılmasını veya aile içi küskünlüklerin engellenmesini sağlar, kitabın son bölümünde olduğu gibi Vediha,

erkeklerin mal paylaşımında çıkan çatışmayı gidermekte bile son sözü söyleyen kadın olarak görülür: *"Şehirde hak değil kazanç vardır, hâlâ öğrenemedin mi a Mevlut," dedi Vediha gülümseyerek. "Kazandığın şey de on yıl sonra hakkın olur. İmzala şunu. Her istediğini aldın, naz yapma."*[468]

Vediha, romanın tamamında ilişkiler içindeki aktif rolleri dışında özellikle akıllı bir kadın olarak tasvir edilir. İçinde yaşadığı ataerkil kültürü tamamen değiştirmek ya da alaşağı etmek gibi bir gücü bulunmasa da aklı sayesinde kendi gündelik hayatı üzerinden bu kültürün altını oyar. Vediha temsilinde genel itibariyle kadınların erkek egemen toplum baskısı karşısında varlık gösterebilmek için buldukları yollar/yöntemler erkeğin iktidarını da zayıflatır. Kadınlar, erkekler tarafından belirlenmiş gündelik mekânlar, ritüeller ve kalıplaşmış davranışlar içinde yaşamaya mahkûm edilir. Yönetilecek, kontrol ve muhafaza edilecek bir nesne olarak görülen kadın bu sistem içinde kendine mecbur edilen gündeliği yaşamak zorunda kalır. Ancak Vediha'nın yaptığı gibi bu sınırlı gündeliğin ötesine çıkabilmek için Certeau'cu bir yaklaşımla söylenecek olursa "taktik"ler geliştirirler. Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi*[469] adlı eserinde, taktikleri iktidar karşısında zayıf olanın, sıradan insanın sanatı olarak tanımlar. İktidarın alanından çıkmadan ve onu görünür bir şekilde reddetmeden ona karşı bir mücadele alanı kuran ve bu alanda iktidarın kavramlarını yeniden üreterek çürüten bir eylemler bütünü olarak gördüğü taktikleri, gündelik hayatın dönüşümünde ve değişiminde, iktidar ve sıradan insan arasındaki ilişkinin anlaşılmasında vazgeçilmez bir unsur olarak görür. *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta romanın önemli karakterlerinden Vediha'nın erkek egemenliğiyle ve onun kültürüyle savaşabilmek için yaptıkları Certeau'nun yukarıdaki görüşlerini çağrıştırır. Bu taktikler; yalan söylemek, saklamak, şikâyet etmek, kabul etmek gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkar. Şehirde gezmeyi çok seven ve kocası tarafından Kültepe'nin dışına çıkması yasaklanmış olan Vediha, bu yasağı delmek için Süleyman'a kız bakmak bahanesini kullanır. Süleyman'ın kamyoneti ile kız bakmaya gitmek, Vediha tarafından şehri özgürce izleyebilmenin bir yolu olarak kullanılır. Kız bakma eylemi, eril düzenin ve onun kültürünün devamlılığı için gerçekleştirilirken aynı zamanda bu düzenin kadın üzerinde oluşturduğu iktidarın delinmesi için kullanılır. Bu açıdan bakıldığında da Vediha, tıpkı Certeau'nun tarif ettiği gibi bir sanatı icra eder. Bunun

[468] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.445.
[469] Micheal de Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi 1*, s.20-27.

gibi taktikler romanda özellikle Vediha karakteri tarafından çok sık kullanılır. Bunun temel sebebinin Kültepe gibi cemaat yaşantısının ve buna bağlı olarak gözetimin ve tahakkümün kesintisiz sürdüğü bir bölgede yaşaması olduğu fikri öne sürülebilir. Buna karşılık Rayiha'nın şehrin merkezi Tarlabaşı'nda yaşaması, Samiha'nın ise çalışmak için şehrin muhtelif yerlerinde tek başına özgürce dolaşabilmesi sebebiyle Vediha'nın geliştirdiği taktiklere ihtiyaçları olmaz. Ancak Vediha'nın bu cemaatin içinde hem kabul görmesi ve yaşantısını devam ettirebilmesi hem de kendi isteklerini gerçekleştirebilmesi için kız kardeşlerinden daha fazla taktiğe ihtiyaç duyduğu aşikârdır. Bu da iktidarın baskı unsurlarını daha şiddetli kullandığı alanlarda sıradan insanların buna karşı çıkmak için taktik geliştirmek noktasında daha üretken ve daha ısrarcı olduklarını gösterir. Vediha, kocasından gizli bir şekilde kız kardeşleriyle ve yeğenleriyle buluşur, pastanelere, AVM'lere gider. Romanda Vediha'nın giyim-kuşamı da şehre ne kadar uyum sağladığını ifade etmek için kullanılır:

> Vediha her zaman giydiği etek altına mavi kot pantolonu, başka zaman giydiğini hiç görmediğim koyu lacivert upuzun bir pardösü giyer, başına da tam aynı renkte bir baş örtüsü takınca insan bir an onu baş örtüsü takmış bir kadın doktor ya da bir kadın hâkim sanabilirdi.[470]

Vediha'nın Korkut ve Süleyman'ın zorbalıklarına boyun eğmemesi ve Samiha kaçtığı için onunla gurur duyması da yine erkek egemenliğine karşı duruşunu gösterir. Samiha'nın kaçmasını *"Aferin, iyi ki kaçtın Samiha."*[471] diye takdir eden Vediha'nın asıl beğendiği kardeşinin bütün bu baskılara ve kısıtlamalara karşı her şeyi göze alarak bir direniş gösterebilmiş olmasıdır. Samiha'ya kızıyormuş gibi yaparak Süleyman'a kız ararken aynı zamanda Tarlabaşı'nda kız kardeşleriyle buluşup onlara akıl verir ve Samiha'yı korur:

> "Erkeklere hiç güvenmeyin," diye söze girerdi Vediha Ablam her seferinde. Sigara içiyordu artık. "Samiha, sakın devlet nikâhıyla evlenmeden önce Ferhat'tan gebe kalma. On sekizine gelince belediye nikâhı kıymıyorsa bir dakika da durma Ferhat itinin yanında. Duttepe'de odan hazır. Rayiha sakın sen de ne Mevlut'a ne de Süleyman'a burada üç kız kardeş buluşup gülüşüp eğlendiğimizi söyleme."[472]

Vediha, kendine ait bir gündelik yaratabilmek için geliştirdiği taktiklerin yanında içinde yaşadığı toplumsal kültür üzerine düşünür. "Pavyon Çökertmek- Doğru

[470] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.245.
[471] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.214.
[472] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.228-229.

Mu?" başlıklı bölümde Vediha'nın ben-anlatıcı olarak söz aldığı uzun pasaj, kitabın en kuvvetli eleştirisini ve en haklı isyanını barındırır. Bu pasajda Vediha'nın kendi ailesinin gündelik yaşantısındaki çelişkiler üzerinden oluşturduğu eleştirel çerçeve, toplumdaki bütün kadınlar için geçerli olabilecek niteliktedir. Vediha'nın 'doğru mu?' diye biten soru cümleleri retorik sorular olmakla birlikte kadınların gündelik hayattaki görünürlükleri, konumları, aile içi yaşantıları, emek sömürüsüne maruz bırakılmaları gibi ataerkil kültürün bütün çelişkileri ve çatlakları gözler önüne serilir. Bu eleştiri, kadınların sadece erkeklerle olan ilişkilerinin değil, toplumun kadın üzerine kurduğu bütün söylemlerin ve ilişki biçimlerinin eleştirisini içerir. Vediha, sadece Korkut'un baskısından değil, çocukların saygısızlıklarından, Safiye'nin suçlamalarından, Hasan'ın memnuniyetsizliklerinden, kız kardeşi kaçtığı için kendisine uygulanan psikolojik şiddetten, emek verdiği herkesin onu küçük görmesinden kısacası en genel anlamıyla kadın olmaktan, görünür olamamaktan ve hep bir kenara itilen olmaktan şikâyet eder. Bu şikâyet dilinin sürekli tekrar eden 'doğru mu' söz dizisiyle kurulmuş olması da Vediha'nın gerçekten okurla konuşuyormuş ve ondan bir cevap bekliyormuş izleniminin yaratılmasına yardımcı olarak eleştirinin şiddetini arttırır. Eğitimsiz, köyde yetişmiş ve şehirdeki yaşantısı son derece sınırlı olan bir kadının kendi gündeliği üzerinden aile yaşamına ilişkin oluşturduğu çerçeve, söz konusu kadın olduğunda kültürün ne kadar ikiyüzlü ve acımasız olduğunu da gösterir. Bütün kültürel pratiklerin, egemen yapının işine gelecek şekilde kurgulandığı ve sürekli bu doğrultuda yeniden üretildiği ya da bu doğrultuyu kuvvetlendirecek şekilde dönüştüğünü gösterir. Ancak roman, bu dönüşümün sürekli ikiliği, tezatları ve çarpıklığı da yeniden doğurduğu imasını da içerir.

Dört yıl, İstanbul kazan ben kepçe, Süleyman'a iyi ve düzgün bir kız bulmak için çabaladıktan sonra onun yaşlı bir şarkıcı ile evlenmesinden benim sorumlu tutulmam doğru mu? Kızlarını görmek için İstanbul'a gelen zavallı babacığım Samiha ile üçüncü katta bir aydan fazla kaldı diye kayınpederim ile Korkut'un bana sürekli surat asmaları doğru mu? (…) Korkut'un, annesinin babasının yanında beni azarlaması doğru mu? Çocukların yanında beni küçümser edayla konuşması doğru mu? (…) İkide bir hem her şeyi bana sorup hem de "Gene anlamadın!" demeleri doğru mu? Akşamları hep birlikte televizyon seyrederken kumanda aletinin bana hiç verilmemesi doğru mu? Bozkurt ile Turan'ın babalarını taklitle bana saygısız davranmaları doğru mu? (…) Bir kere bile sofrayı toplamama yardım etmemeleri doğru mu? (…) Bütün bunlardan biraz şikâyete kalktığımda kayınvalidem Safiye'nin her seferinde "Senin de kabahatin var

Vediha!" demesi doğru mu? O kadar Allah, vatan, ahlak sözünden sonra yalnızca para kazanmayı düşünmeleri doğru mu?[473]

Yukarıda bir kısmı alıntılanmış olan uzun bölümün Türkiye'de kadın olmak ile ilgili pek çok meseleyi ve bu bağlamda da kültürel çarpıklığı Vediha karakteri vasıtasıyla çok basit ama son derece etkili bir anlatımla ele aldığı görülmektedir. Vediha'nın bu serzenişi farkındalığının da işaretidir. Cemaat toplumunun bütün kurallarını uygulayan ve kültürle hiç çatışmaya girmeyen bir kadının bile bu toplumsal düzende hiçbir zaman yer bulamadığının ve asla haklı olamayacağının farkındalığıyla Vediha, kendi gündelik hayatını çözümlerken bu gündeliğe sirayet etmiş bütün kurumların ve değerlerin de çözülüşünü kaydeder.

Samiha, Ferhat'a kaçması ile başlayan kültürün paradigmalarıyla girdiği çatışmanın devamında, kurmaca düzlemdeki göçmen kadınlar arasında ilk ev dışında çalışan kadın olma özelliğine de sahiptir. Samiha ve Ferhat evlenip Gazi Mahallesi'ne taşındıktan sonra derme çatma bir gecekonduda Ferhat'ın garsonluktan kazandığı parayla geçinmeye çalışırlar. Bu sürede Gazi Mahallesi'nde Haydar ve karısı Zehra ile arkadaşlık eden Samiha, Zehra'nın çalıştığı apartmana gündelikçi arandığını öğrenir ve Ferhat'a konuyu açar. Ferhat ilk seferinde 'hizmetçiliği' reddeder ancak bir süre sonra Samiha, Zehra'nın çalıştığı apartmanda bir evde gündeliğe gitmeye başlar. Kısa süre sonra da şehrin merkezindeki çeşitli üst-orta sınıf evlerde bazen yatılı bazen gündüzlü olarak temizliğe gider. Samiha karakterinin Ferhat'la düğününü anlatırken kurduğu *"Bakın bana: Ben kimsenin kölesi, haremi, esiri değilim... Bakın bana: özgür olmak nedir anlayın."*[474] cümlesiyle kendi hayatına erkeklerin kararlarının ötesinde bir yol çizmek konusunda kararlı olduğu anlaşılır. Romanın devamında da Samiha, her türlü zorbalığa rağmen bu kararını sürdürür. Sabah çok erken saatlerde kalkıp bir saat yol gitmesine, gittiği evlerde çeşitli şekillerde aşağılanmasına ve herkesin onu hizmetçilik yaptığı için küçük görmesine rağmen çalışmayı bırakmaz ve şikâyet etmez. Samiha'nın bütün zorluklara rağmen çalışmaktan vazgeçmemesinin kendi hayatına yön vermek noktasındaki kararlılığını ifade ettiği iddia edilebilir. Bu sayede romanda ilk defa köyden kente göç etmiş kadınlardan birinin şehrin kamusal hayatında bir

[473] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.376-377.
[474] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.234.

gündeliğe sahip olduğu görülür. Samiha şehrin curcunasının, kalabalığının ve çeşitliliğinin içinde olmaktan memnundur:

> Bir saatten fazla süren bu yolculuk sırasında çoğu zaman ağzına kadar dolu olan otobüste oturulacak yer bulabilmek için kapısında dövüşür, dirsekleşirdik. Otobüsün penceresinden, işe giden insanlara, el arabalarını iterek mahallelerine giden satıcılara, Haliç'in üzerindeki sandallara, en çok da okula giden çocuklara bakmayı severdim. Bakkal vitrinlerine asılmış gazetelerin üzerindeki büyük harfleri, duvar ilanlarını, kocaman reklam levhalarını dikkatle okurdum. Arabaların, kamyonların üzerine yazılmış manalı sözleri kafamın içinde dalgın dalgın tekrarlar, şehrin benimle konuştuğunu hissederdim.[475]

Yukarıdaki alıntıda Samiha'nın şehrin kendisiyle konuştuğunu hissetmesi, önemli bir detay olarak kabul edilebilir. Şehir, bu cümleyle birlikte canlı, organik bir hüviyete kavuşur. Şehrin bir köşesinde ikamet ediyor olmak, şehri anlamak için yeterli değildir. Şehir ancak deneyimlenerek anlaşılabilen, çeşitli anlamlara bürünen ve bu deneyimlerin neticesinde mesajlar taşıyan bir esere dönüşür. Bu eser, ancak kendisini okumak üzere eyleme geçen kişiler için bir anlama kavuşur.[476] Samiha'nın yukarıdaki alıntıda aktardığı şehir manzarası son derece karmaşık, kaotik, iç içe ve üst üste bir alanı resmeder. Bu karmaşık resim, şehri postmodern bir esere, anlamın çoklu ve parçalı yapısına, üst üste yığılmış malzemelerin uyumsuzluğuna dair fikirlere yaklaştırır. Ancak tüm bu görüntüler, şehrin içinde sürekli dolaşarak keşfedilebilir. Şehir bu bağlamda bilginin ancak deneyimle elde edilebileceği bir alana dönüşür. Bu deneyimi romanda elde edebilen tek kadın karakter Samiha'dır. Rayiha ve Vediha, şehrin içinde çok az gezindikleri için onu deneyimlemek ve anlamak noktasında eksik kalırlar. Ancak her gün aynı yerlerden geçen, benzer manzaralara bakan, şehrin hareketliliğinin bir parçası olan Samiha için şehrin bir anlamı, bir dili ve söylediği bazı şeyler vardır. Romanda şehrin kendisiyle konuştuğuna inanan bir başka karakter Mevlut'un de şehirde en çok dolaşan, onu en çok deneyimleyen karakter olması bir tesadüf değildir. Roman, şehri sürekli deneyimlenecek bir yapı olarak kurgular.

Çalıştığı evlerde ev sahibi kadınların Samiha'dan istedikleri, ona davranışları, kurdukları ilişkiler de Samiha'nın anlatımıyla metne dâhil olur. Bu evler, genel itibariyle üst-orta sınıfa mensup, seküler ailelerin evleri olacak şekilde detaylandırılır. Samiha'nın namaz kılmasından rahatsız olan, konken oynamaya giden ve evlerinde

[475] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.237.
[476] Michel de Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi I,* s.187-188.

hayvan besleyen bu aileler, Samiha'yı sevmelerine rağmen onu ve içinden geldiği kültürü küçümserler. Ancak Samiha, evin hayvanıyla aynı tuvaleti kullanmasına, Hanımefendi ile aynı sofrada yemek yemesinin yasak olmasına, kendisine teklif edilene kadar kahvaltı yapamamasına rağmen şikâyet etmez, kendisine gösterilen bu tavırlardan alınmaz ya da öfkelenmez. "*İki bina arasına bakan, güneş görmez, küçük ve temiz bir odam, mis kokulu çarşaflarım vardı, severdim*."[477]

Özgür bir kadın olabilmek, şehrin içinde dolaşmak, kendi parasını kazanmak ve gecekondudan başka bir evde konforlu bir yaşamın parçası olabilmek onun için çok daha önemlidir. Tüm bu şartlarla birlikte bakıldığında romanda, Samiha temsilinde göçmen kadınların, şehirde bir yer edinebilmek, bir statü sahibi olmaktan önce şehirde kendi başına var olabilmek ihtiyacını kuvvetle duydukları kanısına varılabilir. Onlar için önemli ve gerekli olan şehir kültürünün bir parçası ya da üreticisi olmak değil, bu kültürü özgürce izleyebilmek ve deneyimleyebilmektir. Samiha, çalıştığı iş vasıtasıyla cemaat kültürünün dışına çıkarak cemiyet kültürünü deneyimleyebilen ilk kadın olur ve romandaki kırdan kente göç etmiş kadınların yaşamının değişim yollarına dair örneklerden biri hâline gelir.

Rayiha, on yedi yaşında Mevlut'a kaçana kadar köyden hiç çıkmamış, ilkokul mezunu annesiz büyümüş bir kadın olmasına rağmen romanda; güçlü, akıllı, becerikli kadın olarak tasvir edilir. Rayiha'nın şehre alışma süreci, şehirdeki gündelik hayatla bağ kurma çabası Mevlut tarafından engellenmeye çalışılsa da Rayiha da tıpkı Vediha gibi bu sınırların dışına çıkabilmek için belli taktiklere başvurur. Rayiha'nın kız kardeşleriyle görüşebilmek, geçim sıkıntılarına çözümler üretmek gibi meseleler için yalan söylemek, sır saklamak, birilerini araya sokmak gibi taktiklerle hem kendi gündelik hayatını hem de ailesinin hayatını değiştirdiği görülür. Bu taktikleri dolaylı yoldan kızlarına da aktarır. Romandaki kadınların tamamında görülen özelliklerden biri gündelik hayattaki özgürlük sınırlarını genişletebilmek için geliştirilen "saklama" taktiğidir. Tıpkı Vediha gibi Rayiha da planlarını ve ilişkilerini gizli tutar. Metindeki kadınların neredeyse tamamı hayatlarında bir değişiklik yaşayabilmek ya da yön verebilmek için bu taktiklere başvurur. Rayiha da Mevlut'a iş bulabilmek için Ferhat'ı ikna etmeye çalışırken Vediha'dan yardım ister. Ancak bu bağlantılardan Mevlut'un hiçbir zaman haberi olmaz. Kız kardeşleri ile görüşebilmek için ya Mevlut'tan gizli

[477] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.238.

olarak Duttepe'ye gider ya da kardeşlerinin Tarlabaşı'na geldiğini Mevlut'a söylemez. Bu sırlara her zaman kızları Fatma ve Fevziye de ortak olurlar. Rayiha, kızları eve kimin gelip gittiğini ya da teyzelerini görüp görmediklerini babalarına söylememeleri için sık sık uyarır. Bu sebeple kızlar da yetişkinlik çağlarında anneleri yokken bile aynı taktiği sürdürerek kendi gündelik hayatlarını bu taktiklerle şekillendirmeye çalışırlar. Dolayısıyla kadınların kendi sınırlarını belirlemek, yalnız kalmamak, sosyalleşebilmek gibi temel ihtiyaçlarını giderebilmek için başvurdukları bu taktikler, söz konusu dönemde köyden kente göç etmiş kadınların, şehirdeki gündelik hayatlarına dair de bir motife dönüşür.

Rayiha'nın şehirdeki gündelik hayatını belirleyen bir başka unsur ise ailesinin ekonomik durumudur. Vediha, kocası ve ailesinin refah seviyesi yüksek olduğu için dışarıda çalışmak ya da eve ekonomik katkıda bulunmak zorunda kalmaz. Samiha, gündelikçilik yapar ve bu sayede çalışan kadınlar grubunu temsil eder. Rayiha ise bu meselede tam olarak iki kız kardeşinin ortasında bir konumda bulunur. Dışarıdan bakıldığında ev hanımı olarak nitelendirilebilecek Rayiha, aslında çalışan bir kadın karakterdir. Rayiha, seyyar satıcı olan kocası Mevlut'un evli oldukları yıllar boyunca sattığı bütün ürünlerin asıl üreticisidir. Dondurma, tavuklu pilav, boza gibi ürünlerin tamamını Rayiha evde kendisi yapar:

> Pilav sattığı yedi yıl boyunca nohudu ve pirinci ben pişirdim, tavukları ben satın aldım, haşladım, ayıkladım, kızarttım; akşamları satacağı bozayı da şekerle ben kıvamına getirdim ve aletleri, kaşıkları, güğümleri, tabakları, bütün bulaşığı gün boyunca ben yıkadım. Bir yandan da karnımdaki çocuğa kulak kesilir, tavuk kızarınca pis kokudan pilavın içine kusmayayım diye dikkat eder, çocuk için yaptığım beşikli, yastıklı köşeye özenirdim.[478]

Rayiha'nın ben-anlatıcı olarak aktardıklarından anlaşılacağı üzere, sokakta satılmak üzere hazırlanan bütün ürünler Rayiha'nın emeğidir. Rayiha, maddi karşılığı olmayan ev içine dair gündelik işlerin dışında, paraya dönüşecek olan ürünlerin de asıl sahibi olarak karşımıza çıkar. Rayiha, çocuklara bakmak, evini düzenlemek gibi işlerin dışında evin içinde kayıt dışı bir işçi gibi üretmeye devam eder.[479] Bu üretim de Rayiha

[478] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.201-202.

[479] "Büyük ölçüde görünmeyen emek olarak ortaya çıkan kadının ev içindeki emeğinin, toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü ve toplumsal cinsiyet ilişkileri çerçevesinde ortaya çıktığını söylemek mümkündür." Suna Başak, Sevgi Kıngır, Şehnaz Yaşar, *Kadının Görünmeyen Emeği: İkinci Vardiya*, Anka Kadın Araştırmaları Merkezi Yayınları, Ankara, 2013, s.20.

karakterinin gündelik rutinini oluşturan temel işleyişi oluşturmaktadır. Rayiha'nın kendisi de bu üretici faaliyetlerinin farkındadır ve kendisini maaş almayı hak eden bir çalışan olarak görür:

"Aslında ben evde hem gündelikçi, hem hizmetçi, hem üç tekerlekli lokantanın ahçısı ve hem de bozacının mutfağı olarak çalışıyorum" dedi Rayiha gülümseyerek. Mevlut'a döndü: "Ver bakalım bana noter huzurunda bir kâğıt, yoksa grev yaparım. Kanunda yeri var."[480]

1985'in Şubat sonlarında yukarıda alıntılanan cümlelerle işçi hakları, grev, sendika gibi konular üzerinden kendi emeğini savunan Rayiha'nın, şehir hayatı ve ekonomisi hakkındaki bilgisi dikkat çekicidir. 1982'de ilk defa köyden çıkarak İstanbul'a yerleşen Rayiha'nın üç yıl gibi kısa bir sürede modern şehirleşmenin temel dinamiğini oluşturan kapitalist sisteme dair basit düzeyde de olsa sunduğu eleştiri, şehir hayatının gerek kamusal alanlardaki demokratik faaliyetler gerekse de kitle iletişim araçlarının vasıtasıyla, şehir hayatının içinde yaşayan bireylere nüfuz etme hızını ifade eder. Şehirlerde bilginin yayılma hızı ve gündelik hayatı dönüştürme gücü, Rayiha'nın temel işçi hakları üzerine yukarıdaki konuşmasından anlaşılabilir. Bu konuşma Rayiha'nın, üç yıl gibi kısa bir sürede köy hayatının çeperinden çıktığını, eğitimsiz ve evde sınırlı bir hayata sahip olmasına rağmen şehrin temel dinamiklerini algıladığını ve onlarla kendi yaşamı üzerinden organik bir bağ kurduğunu gösterir.

Ayrıca Rayiha'nın yukarıda sayılan işler vasıtasıyla şehirle kurduğu iletişim de artar. Pilavcılığı öğrenmek için Mevlut ile birlikte Ortaköy'de bir gecekonduya[481], dondurmacılığı öğrenmek için Dolapdere'deki Hızır'ın evine[482], tavuk alabilmek için sabahları Balıkpazarı'na[483] giden Rayiha, bu işler vasıtasıyla şehrin içinde dolaşma fırsatını yakalamış olur. Dolayısıyla Rayiha'nın ekonomik geliri ve bu geliri elde edebilmek için gösterdiği çaba, onun şehirle olan ilişkisini ve gündeliğini doğrudan belirleyen etken olarak kabul edilebilir. Tüm bunlara ek olarak Rayiha'nın vefatının da gündeliğini oluşturan temel etmen olan dar gelirliliğinin bir sonucudur demek de mümkündür. Rayiha, üçüncü çocuğuna hamile olduğunu anladıktan sonra, çocuğun bakım masraflarını karşılama imkânları olmadığı ve yaşadıkları evde üçüncü bir

[480] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.218.
[481] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.198.
[482] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.186.
[483] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.264.

çocuğu barındıramayacakları gerekçesiyle kürtaj yaptırmak ister. Mevlut, üçüncü çocuğunun erkek olacağına inandığı için kürtaja karşı çıkar, Vediha; kürtajın mutlaka pişmanlıkla sonuçlanacağını Rayiha'ya anlatır, Mevlut ile Rayiha'nın imam nikâhını kıyan hurdacı kürtajın çok büyük bir günah olduğunu söyler, ancak tüm bunlara rağmen Rayiha kürtaj fikrinden vazgeçmez. Hastanede kürtaj yaptırabilmek için tamamlanması gereken yasal prosedür bir türlü tamamlanamadığından Rayiha, evde ilkel yöntemlerle çocuğu düşürmeye çalışırken kan kaybından ölür. Dolayısıyla Rayiha ve Mevlut'un içinde bulundukları ekonomik darboğaz, Rayiha'nın yaşamının sona ermesinin temel sebeplerinden biri hâline gelir. Muhakak ki Mevlut ve Rayiha'nın modern korunma yöntemlerini kullanmaması, Mevlut'un kültürel bir güdülenmeyle erkek çocuk isteğinden vazgeçememesi, Mevlut'un devletten korktuğu için Rayiha'nın nüfus kağıdını yenilemekte tereddüt etmesi, Vediha'nın uyarısına rağmen Rayiha'nın evde kendi kendine düşük yapmaya çalışması gibi pek çok başka bileşen de Rayiha'nın ölümünde etkilir. Ancak ekonomik koşulları, Rayiha'nın çocuğu aldırmak istemesinin ve bunun sonucunda da ölümünün temel nedenini oluşturur. Mevlut de hem Rayiha kürtaj isteğini açıkladığında hem de onun ölümünden sonra asıl sorunun çocuk değil, içinde bulundukları ekonomik yetersizlik olduğunu düşünür:

> Mevlut, Rayiha'nın bebeği aldırmakta bu kadar kararlı olmasının ardında, kendi parasızlığına, hayattaki başarısızlığına bir tepki, hatta bir cezalandırma olduğunu düşünüyor, alınıyordu bundan.[484]

> İkincisi, herkese, her şeye kızgındı Mevlut. Rayiha'yı hastaneye geç götüren taksinin şoförüne, yeni nüfus kâğıdını bir türlü çıkarmayan memurlara, muhtara, doktorlara, onu tek başına bırakanlara, pahalılığı çıkaranlara, teröristlere ve siyasetçilere kızıyordu.[485]

Tüm bunlarla birlikte değerlendirildiğinde, Rayiha'nın gündelik hayatını belirleyen dar gelirlilik, onun yaşam süresini de belirlemiş olur. Ve böylece ekonomik durum göçmenlerin, alt gelir grubuna dahil insanların yaşam süreleri, yaşam koşulları ve şehirden alacakları hakları da doğrudan belirler. Kadınlar bu noktada erkeklerden daha fazla dezavantaja sahiptir. Göçmen olmaları sebebiyle zaten şehrin olanaklarına erişmekte sorun yaşayan bu sosyal sınıfın kadınları, kadın olmaları, ataerkil düzende söz hakkına sahip olmamaları sebebiyle erkeklerden daha kötü koşullarda yaşamaya

[484] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.340.
[485] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.352.

mecbur kalırlar. Bu durum da romandaki kadınları ikincilden de ziyade üçüncül konuma iterek şehir hakkına erişimlerini zorlaştırır. Romandaki kadınların tamamı tüm bu dezavantajların farkında olarak kendi hayatlarını belirleyebilmek kendilerine yaşam hakkı sağlayabilmek için yukarıdaki aktarmaya çalışılan taktiklere başvururlar. Bu taktikler romanda, kadınların eril iktidara ve bu iktidarın oluşturduğu kültüre karşı bir duruş, direniş alanı sağladığını ima etmekte kullanılır.

5.2. Kentin Yeniden Kuruluşu

"*1969 ile 2012 yılları arasında İstanbul hayatının pek çok kişinin gözünden anlatılmış bir resmidir."*[486]

Romanın ilk sayfasında tanıtıcı bir ifade olarak kullanılan yukarıdaki alıntı, metnin şehirle kurduğu ilişkinin en geniş anlamda çerçevesini çizen bir söylem olarak kabul edilebilir. *Kafamda Bir Tuhaflık*, Pamuk romanları içinde şehrin; genişleyen sınırları, çeperdeki bölgelerle kurduğu iletişim, merkez ve çeperin değişim ve dönüşüm süreçlerindeki ilişkileri ve katmanların içerdikleri söyleme dair dikkatiyle en kuvvetli temsilini oluşturmaktadır. Tıpkı romanın girişinde verilen tanıtıcı cümlede ifade edildiği gibi kent mekânı, romanın ana figürlerinden biri olarak ele alınır ve bu ana figür, romanın gelişim aksını da doğrudan belirler. Pamuk için, gerek bilimsel gerek popüler pek çok yazıda söylenen ve edebiyat kamuoyunda mütemadiyen dile getirilen, "İstanbul yazarı" etiketi belki de en çok bu romanda gerçek anlamına kavuşur. Çünkü bu romanda İstanbul, Pamuk'un alışılmış sınırlarının dışına çıktığı, birden fazla bölgeyi merkez olarak ele aldığı ve İstanbul'un postmodern bir metropole dönüşme sürecini farklı dinamikleri birleştirerek aktardığı, son derece geniş ve heterojen bir alan olarak ele alınır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Nişantaşı ve çevresini daha sınırlı bir anlatımla, *Kara Kitap*'ta Nişantaşı ve Beyoğlu'nu entelektüel bir bakışla[487], *Masumiyet Müzesi*'nde Nişantaşı, Çukurcuma ve Boğaz'ı Tanpınarvari bir romantizmle ele alan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta Tarlabaşı ve Taksim gibi dönüşüm merkezlerinin yanı sıra Kültepe-Duttepe ve Gazi Mahallesi gibi hem fiziksel hem kültürel bağlamda kentin uzağında, ancak aynı zamanda kentin postmodern bir

[486] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* Giriş.
[487] *Kara Kitap*'ta Galip, Rüya'yı ararken Rüya'nın eski kocasının yaşadığı bir gecekondu mahallesine gitse de bu mahalle ve yaşantısı derinlikli bir bakışla anlatılmaz.

görünüm edinme sürecinin asıl parçaları olan mekânları; siyaset, kültür ve tarih merceklerinden yansıtarak aktarmaya çalışır. Bu bağlamda da *Kafamda Bir Tuhalık*, Pamuk romancılığında, kentsel mekânın farklı temsillerinin kendisine en çok yer bulduğu metin olarak kabul edilebilir. Bu farklı temsiller romanda kullanılan birden fazla ben-anlatıcı tekniğiyle de kuvvetlendirilerek karnavalesk[488] bir yapıyı açığa çıkarır. Bu metinde kent; çok katmanlı, çok anlamlı, çok parçalı, çok değişken, çok karmaşık, süreksiz, devingen, anti demokratik ve dengesiz bir alan olarak yapılandırılır. Tüm bunlarla birlikte de kent mekânı, tıpkı karnaval alanı gibi karmaşayı, değerlerin altüst edilişini, absürtlüğü ve rasyonelliğin itibarsızlaştırılarak çözülüşünü, bu çözülüşün doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan başıboşluğun temsilini sunar. Kentin bu farklı temsillerini ifade edebilmek için de kent mekânının oluşumunun ana bileşenleri olan siyaset, ekonomi ve tarih alanlarındaki değişimlerden sıklıkla yararlanarak, kent alanını ortaya çıkaran bileşenlerdeki dönüşümün, kentteki yansımalarını izlemeye çalışır. Bu bileşenleri bazen doğrudan bazen dolaylı olarak kullanarak, metnin gerçeklikle olan sınırlarını sürekli değiştirir. Ancak Pamuk, bu bileşenleri ortaya çıktıkları bilgi alanları içinde değil, bu bileşenlerin uygulama ve yeniden üretilme alanı olan gündelik hayat detayları içinde ele alır. Böylece teori ve uygulama alanları arasındaki ilişki ve iletişimsizlik sürekli sorunsallaştırılır. Ayrıca gündelik hayatın detayları ve uygulamaları üzerinden ele alınan siyaset, ekonomi, tarih gibi bilgi alanları ve kent alanı arasındaki neden-sonuç hiyerarşisi de sürekli değişir. "Bilgi alanlarının aldıkları kararlar doğrultusunda mı kent alanı böyle bir sonuca ulaşmıştır, yoksa kent alanı muhtemel bir gelecekte alınacak kararların şu anki nedenini mi oluşturmaktadır?" sorusu, cevabın sürekli değiştiği bir anlatımla tekrarlanır. Neden-sonuç hiyerarşisinin sürekli bozulması ve yeniden yapılandırılması en temelde postmodernizmin nesnel gerçekliğin bilgisine ilişkin takındığı eleştirel tavrı da çağrıştırır[489]. Pamuk'un da romanlarının büyük çoğunluğunda nesnel gerçekliği yorumlara açık, çeşitli ve farklı açılardan temsiline yönelen bir romancı olması onun, postmodernizmle kurduğu ilişkinin göstereni olarak kabul edilebilir. Pamuk'un nesnel gerçekliği siyasal, ekonomik ya da ideolojik tekli bir bakıştan ziyade birden fazla alanı kapsayan bir bakış açısıyla temsil etme ve bu çoklu temsilin de bir

[488] Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020.
[489] İlhan Tekeli, *Modernizm, Modernite, Türkiye'nin Kent Planlaması*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2009, s. 18.

kesinliği barındırmadığını ve barındıramayacağını romanlarında sürekli kullandığı üst-kurmaca tekniğiyle ima etmesi bu iddiayı destekleyecek romansal bir kanıt olarak kabul edilebilir. İstanbul, roman boyunca modern sanayi kenti olma yolundaki görünümleri, modern kent statüsüne erişemeden postmodern kente evrilme süreci ve sonunda ve modernleşemeden postmodernleşmenin bütün dezavantajlarına sahip bir kent portresiyle tasvir edilir. Yağma, rant, plansızlık, çarpıklık, keyfîlik, tahribat, cehaletin yükselişi, talan ve sürekli devam eden inşaatlar; romanda, İstanbul'un postmodernleşme sürecini en iyi ifade eden kavramlar olarak kabul edilebilir.

"Bir kentin neye benzediğine, mekânlarının nasıl örgütlendiğine bağlı olarak kent bize bir dizi mümkün duyguya ve toplumsal pratiğe ilişkin düşünmek, değerlendirme yapmak ve bunlara erişmek açısından maddi bir zemin sağlar."[490] diyen Harvey'in, Postmodernliğin Durumu adlı çalışmasında dile getirdiği gibi; *"Postmodernizm kentsel dokuyu zorunlu olarak parça bölük görür: geçmiş biçimler bir 'palimpsest'te olduğu gibi üstüste yığılmıştır, günümüzün kullanımları (ki çoğu gelip geçici olabilir) bunun üzerinde yer alan bir 'kolaj'dır."*[491] Bu tanımlardan yola çıkarak *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta, İstanbul'un tam anlamıyla "palimpsest" bir yapıda kullanıldığını söylemek mümkündür. Kent sürekli yeniden inşanın ve üst üste yığılmış biçimlerin ve anlamların alanı olarak kullanılır. Bu alanda palimpsest'in üst üste yazılan, silinen, yıkılan, kurulan, eskiyi içinde barındırarak yeniden inşayı sağlayan; tüm bunlarla birlikte de hafızanın, kimliğin, kültürün dönüşümünü ve değişimini de içeren bir yapı olarak tasarlandığı görülmektedir. İstanbul'un kentsel mekân olarak bütün dönüşümlerini yukarıdaki alıntıda da belirtildiği üzere yalnızca kentin değişimi olarak algılanamaz. Bu değişimler kimlikte, kültürde, yaşayışta, toplumsal hafızada, geçmişin algılanışında ve geleceğin inşasında kullanılabilecek birçok farklı anlamı ve mesajı içerir. Bu sebeple bu bölümde romanda kentsel mekânın değişim ve dönüşümünün gündelik yaşamın akışı içinde nasıl temsil edildiği ve nasıl anlamlandırıldığı tartışılmaya çalışılacaktır.

[490] David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2017, s.85
[491] David Harvey, *A.g.e.*, s.84.

5.2.1. "Şehrin Bittiği Yerdeki Tepeler"

Kafamda Bir Tuhaflık romanı, Kültepe, Duttepe ve Gazi Mahallesi semtleri etrafında şehrin çeperini oluşturan göçmen mahalleleri olarak kurgulanır. Kültepe ve Duttepe, romanda anlatılan konumları itibariyle gerçek ancak adlandırmaları itibariyle hayali mekânlardır. Bu iki tepe, Şişli-Taksim gibi semtlere yürüyerek yarım saatlik mesafede bulunmaları sebebiyle bugün Levent taraflarında bulunan Seyrantepe, Gültepe, Çeliktepe, Kuştepe gibi mahalleleri işaret ederken[492] Kültepe ve Duttepe isimli bölgelerin İstanbul'da bulunmaması sebebiyle kurgusal mekân özelliği gösterirler. İstanbul'da Kültepe ve Duttepe isimli bölgeler bulunmaz dolayısıyla bu mekânlar fiziksel bulunuşlulukları itibariyle gerçek, isimleri itibariyle kurgusal özellikler taşıyan mekânlar olmaları sebebiyle romanda postmodern kurmacanın bir oyunu olma hüviyetini de kazanırlar. Benzer şekilde Gazi Mahallesi'nin de yarı kurgusal yarı gerçek bir mekân olduğu N. Buket Cengiz'in *Right to The City Novels in Turkish Literature from the 1960s to the Present* adlı çalışmasında tespit edilir.[493] Cengiz'in de aktardığı üzere romanda, 1970'lerin sonunda solcu ayaklanmalarla kurulan 1 Mayıs Mahallesi'nin[494] kuruluş hikâyesi Gazi'ye atfedilir. Dolayısıyla bu açıdan Gazi Mahallesi de tıpkı Duttepe ve Kültepe gibi yeniden üretilmiş mekânlar olarak romanda yer almaktadır. Bu iki göçmen mahallesinin yarı-kurgusal karakterlerinin, vakanüviyye tarzında yazılmış bir romanda, tarihsel gerçekliğin koparılması ve yeniden üretilmesini işaret etmesi bağlamında önemli bir detay olduğunu iddia etmek mümkündür. Yazarın, şehrin yeniden inşasını sorunsallaştırdığı bu eserde, var olmayan mekân isimleri ve hikâyelerin birleşmesiyle oluşturduğu yeni mahalleler, tarihsel gerçeklikle kurulan ilişkiyi de sorunsallaştırması bakımından önemlidir. Nitekim şehrin ve insanların hikâyeleri ile tarihsel gerçeklikler romanın tamamında iç içe geçmiş bir görüntüde sunulmakla birlikte, romancının tarihsel gerçeği bozguna uğrattığı, bu tip oyunlarla postmodern bakışın tarihle kurduğu ilişkiyi kurgusal bağlamda tekrar gündeme getirdiği söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında da yazarın şehrin ve insanların tarihini anlatmak için resmî tarihe değil, sıradan insanların gündelik hayatlarının tarihine yaslandığı iddiası kuvvetlenir. Resmî tarih, yeniden

[492] Barış Soydan, https://t24.com.tr/k24/yazi/orhan-pamukun-kultepesi-ve-beyaz-turkler,1380 , E.T. 25.12.2021.
[493] N. Buket Cengiz, *Right to The City Novels in Turkish Literature from the 1960s to the Present*, Palgrave Macmillan, s.216, https://doi.org/10.1007/978-3-030-61221-4
[494] Şükrü Aslan'dan Akt. Buket Cengiz, *A.g.e.*, s. 229.

yazım sürecinde yapıbozuma uğramış olsa bile gündelik hayatın tarihi olağan akışına devam eder ve roman vasıtasıyla resmî tarihin gizlediklerini ifşa eder. Bu durum da yazarın, makro tarih anlatılarını kuran modernist tutumdan ziyade gündelik hayatın tarihi gibi mikro tarih anlatılarını kuran postmodernist tutuma yakın olduğunun iddia edilmesine olanak sağlar.

Romanın göç üzerine kurulu temel hikâyesinin mekânları olarak kurgulanan Kültepe ve Duttepe, İstanbul'da gecekondu mahallelerinin oluşum süreci, bu mahallelerdeki gündelik yaşam, çarpık kentleşme, imar affı ve kentsel dönüşüm gibi kent sosyolojisine ve kentleşme süreçlerine dair pek çok sorunu temsil eden mekânlar olarak kullanılır. Çalışmak ve para kazanmak için köyden kente göç eden toplulukların oluşturduğu bu mahallelerde ilk çatışma ve problem bölümün başında da belirtildiği üzere mülkiyet temellidir. Devlete ait olan ve imar izni bulunmayan toprak parçalarının üzerine barınma ihtiyaçlarını karşılamak üzere gecekondular inşa eden göçmenler, bu bölgelerin mülkiyet hakkını da talep ederler. "Boş Bir Araziye Ev Yapan Girişken Kişi" başlıklı bölüm gecekondu mahallelerindeki bu mülkiyet sorununun aslında gayriresmî bir yolla nasıl çözüme ulaştırıldığını, bu çözümlerin içinde yaşayanlar için nasıl sorunlara yol açtığını, şehrin bu gayriresmî çözümlerle nasıl bir anda genişlediği, mülkiyet ve siyasi erkin birbirleri ile nasıl sıkı bir ilişki içinde olduğunu anlatır:

> Boş bir araziye ev yapan girişken kişi, evinin çevresine bir iki kavak ve söğüt ağacı diktikten, sınırları belirleyecek bir duvarın ilk taşlarını yerleştirdikten sonra, muhtara gidip para verip bu arazideki evi, ağaçları kendi diktiğine ilişkin bir kâğıt alırdı. Kâğıtlarda, tıpkı Tapu Kadastro Müdürlüğü'nden verilmiş gerçek tapularda olduğu gibi, muhtarın kendi eliyle, cetvel kullanarak çizdiği bir de ilkel kroki olurdu. Muhtar krokiye çocuksu el yazısıyla, bitişikte filancanın arsası, altında falancanın evi, çeşme, duvar (çoğu zaman duvar yerine bir iki taş olurdu), kavak ağacı gibi notlar düşer, eline fazla para verirsen arsanın hayalî sınırlarını daha da büyük gösteren kelimeler de ekler, dibine de mührünü basardı. Ama arazi hazinenin ya da orman idaresinin malı olduğu için, muhtardan alınan bu kâğıtların garantisi yoktu. (…) Muhtarın kâğıtlarının önemi bir gün devlet, on yılda bir yaptığı gibi, seçimler sırasında gecekondulara tapu verirse çıkacaktı ortaya. Çünkü tapular muhtar kâğıtlarına bakarak dağıtılacaktı. (…) Anadolu'dan her gün işsiz-güçsüz, evsizlerin şehre yoğun bir şekilde geldiği dönemlerde bu muhtar kâğıtlarının fiyatı hemen yükselir, pahalılaşan arsalar

> bölünüp hızla parsellenir ve göçün hızına göre muhtarların siyasi gücü de artardı.[495]

Yukarıdaki uzun alıntıdan köyden kente plansız ve sürekli göçün bir sonucu olarak ortaya çıkan ve Türkiye'de uzun müddet büyükşehirlerin önemli bir sorunu olarak kalmaya devam eden yetersiz konut meselesinin, gündelik hayat içinde nasıl bir çözüme ulaştığı ve bu çözümün kentleşme sürecinde ne kadar önemli bir rol oynadığını tespit etmek mümkündür. İlhan Tekeli'nin de konut ve altyapı yetersizliğine bağlı olarak gecekondu kuşaklarının gelişimine yönelik tespiti romandan alıntılanan pasajla birbirini doğrular:

> Türkiye önceki dönemlerde kentsel gelişmenin gerçekleştirilmesinin meşruiyetine ilişkin koşulları, modernite projesine uygun olarak belirlemişti. Ama yaşanmaya başlanan büyük (2.dünya savaşı sonrası) dönüşümün çapı karşısında, yönetimlerin ve bireylerin önemli kesiminin, gerçekleştirmeleri beklenen bu koşulları yerine getirecek kapasiteden uzak oldukları görüldü. Ve bu dönüşüm, var olan sınırlamalar içinde, spontan olarak bulunan çözümlerle gerçekleştirilmeye başlandı. Bunun sonucu olarak, kentlerin etrafında gecekondu kuşakları oluştu, kent içi ulaşım gereksinmelerini karşılamak için toplu ulaşım sistemleriyle hizmet arz edilemeyerek gereksinmeler dolmuşlarla karşılanmaya alışıldı. Kentler altyapı yetersizlikleri içinde büyümenin sorunlarını yaşadılar. Kentlerin moderniteye uygun olarak gelişen kesimleri ile kendiliğinden gelişen kesimleri birbirinden ayrıldı ve kentler ikili yapıya sahip olma sorunlarıyla karşı karşıya kaldılar.[496]

Kültepe ve Duttepe'nin temsilinde İstanbul'da şehir planlamacılarının yağ lekesi[497] büyüme olarak adlandırdıkları büyüme şeklinin nasıl gerçekleştiği aktarılmış olur. Gecekondu mahallelerinin şehrin hemen çeperinde, kontrolsüz ve kuralsız bir biçimde önü alınamaz bir hızla büyümesi, şehrin öncelikle yapı stoğundaki ikilikleri, devamında da bu yapı stoklarının içinde sürdürülen yaşamlardaki ikilikleri meydana çıkarır. Roman da bu durumu Kültepe ve Duttepe temsili üzerinden kurarak gündelik hayatla birlikte ele almaya çalışır. Romanda, kentle ilk temasını kural ve kontrol dışı bir keyfîlikle mülkiyet edinebilmek üzere kuran karakterler, bundan sonraki süreçte de aynı motivasyon üzerinden bir kenti inşa etmeye başlarlar. Taşlarla çevrilmiş arazi, birkaç briket, biraz çimento, bir ağaç ve muhtardan alınan bir kâğıtla şehirde mülkiyet

[495] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.60-61.
[496] İlhan Tekeli, *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi*, s.116
[497] 1980 öncesinin hakim konut biçimleri yapsatçılık, küçük konut kooperatifleri ve nihayet gecekondu sunum biçimleridir. Kentler planlanmış ya da planlanmamış alanlarda, tek tek binaların eklenmesiyle, kentin dış bağlantılarını kuran yollar boyunca bir yağ lekesi halinde gelişmektedir. (İlhan Tekeli, a.g.e., s.216.)

sahibi olan bu topluluğun üyeleri için şehir, kolaylıkla "yağmalanacak" bir nesneye dönüşür. Romanın devamında da bu 'yağma/talan' mantığı sık sık işlenir. Roman boyunca şehir, mütemadiyen erken davranıp, uyanıklık yapanın kolayca zengin olabileceği ve bu zenginlik için talan ve yağmanın mubah olduğu bir uzam olarak resmedilir. Bu noktada siyasal erkin yaptırım gücü hiç yok denecek kadar azdır hatta çoğu zaman çeşitli yollardan siyasal erkin de bu yağma ve talanı desteklediği zaman zaman da ortağı olduğu ima edilir. Kültepe ve Duttepe'nin gayri resmî kuruluş hikâyesi de romanda, özellikle seçim zamanları siyasal erk tarafından sağlanan imar afları yoluyla resmîleştirilir. İktidarı elde etmek isteyen çeşitli güçlerin, gecekondu mahallelerindeki büyük oy potansiyelini elde etmek için şehrin yağmalanmasına nasıl önayak oldukları romanda bu iki semtin dönüşümü üzerinden aktarılır. *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi* adlı çalışmasında Tekeli, oy pazarlığının gecekondulu seçmenler için nasıl bir güce dönüştüğünü şöyle ifade eder: "*Demokratik süreç içinde sayıları artan gecekondulların seçmen olarak pazarlık gücü elde etmeleri uzun erimde varlıklarını korumalarına ve güvence sağlamalarına olanak vermiştir*."[498] Tekeli'nin siyasi tarihten yola çıkarak ifade ettiği durum romanda da aynı şekilde tekrar edilirken bu tekrar gündelik hayat eylemleri üzerinden kurulur: "*Seçimden önce hepsi gelip, benim kahvemi içip 'Cami maşallah ne güzel olmuş,' deyip oy dilenmeye, 'Hacı Hamit, adamlarına söyle de bize oy versinler,' demeye başladılar.*"[499] Roman da şehrin büyüme şeklini plansız ve çıkar odaklı bir bakış açısıyla yansıtır. Bu açıdan bakıldığında da iktidarın gündelik hayatı belirleyemediği yerde ondan çıkar sağlamaya çalışmasına karşılık kendi erkini paylaşmak zorunda kalması, kenti doğrudan bir pazarlık ve alışveriş nesnesine dönüştürür. Seçme hakkını, kentte yaşama hakkıyla değiştiren gecekondu mahallesi sakinleri, demokrasinin oy çokluğu ilkesini de çıkar ilişkisine çevirmiş olurlar. Bu yolla aslında kentli olmayan ve henüz kent kültürüyle organik bir bağ kuramamış olan bir topluluk sırf kalabalık oldukları için kenti belirleme ona şekil verme hakkını elde etmiş olur. Kentin romanın son bölümlerinde ulaştığı görünüm, büyük oranda kent hakkında bir fikri olmayan yığınların, kent için verdikleri bir kararın sonucu olarak gösterilir. Dolayısıyla romanda demokratik haklar ve demokrasinin mantığı, çıkar gruplarının sayıca üstünlüğü fikrine indirgenmiş olur. Romanda kent, kent kavramı ve kültürü hakkında

[498] İlhan Tekeli, *A.g.e.*, s.119.
[499] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.96.

hiçbir fikri olmayan göçmenler tarafından şekillendirilen bir alan olarak tasvir edilirken dolaylı olarak cehaletin yükselişini de temsil eden bir alana dönüşür. Çünkü modern düşüncenin ekseninde kente yerleşen göçmenlerin kent kültürüne adapte olması ve bu kültüre eklemlenmesi beklenirken romanın tamamında beklenenin tam tersine bir aksiyon gözlemlenir. Merkezin çevreyi değil, çevrenin merkezi etkilediği ve belirlediği, yağma ve talan mantığının kentin bütün atmosferine sirayet ettiği sık sık tekrarlanır. Romanın köyden kente göç etmiş karakterleri, modernleşememiş bu kente adapte olmak yerine kenti kendi yaşayış ve kültürlerine adapte ederler. Kent ve kentli kültürü romanda gittikçe zayıflayan ve sürekli çevre tarafından tahrip edilen bir yaşayış şekli olarak gösterilir.

Kültepe ve Duttepe'nin gündelik hayatının aktarımı ve dönüşüm sürecine dair verilen detaylar da kentin oluşum ve dönüşüm sürecinde göçmenlerin katkısını ve beklentilerini ifade eder. Bu gecekondu tepelerinin de tarihi, kentleşmenin yıkıcı etkileriyle bir arada aktarılır. Tepenin yakınlarındaki Buzludere'nin önce semt sakinleri tarafından köy yaşantılarının bir alışkanlığı olarak küçük tarımsal faaliyetler için kullanılması, sonra dere yatağına yapılan fabrikaların atıklarıyla kirlenerek adının Bokludere'ye dönüşmesi, Mevlut'un İstanbul'a geldiği ilk aylarda ise üstü betonla kapatılan ve 'Boklu' ya da 'Buzlu' hiçbir isimle hatırlanmayan dere, kentleşme sürecinin önce doğayı tahrip ederek başladığını imâ eder. Romanda kentin merkezinden uzak olan bu bölgeler, kaçak yapılaşma, kanuna uygun olmayan üretim gibi bütün gayriresmî faaliyetlerin sürdürüldüğü bir alan olarak her türlü tahribata açık bölgeler olarak tasvir edilir. Kent; göçler, kaçak yapılaşma ve konut yetersizliği sürekli genişleyen kenar mahalleler; elektrik, su, kanalizasyon gibi modern kentin kazanımlarını elde ettikçe kentin fiziksel bir parçası olmaya başlarlar. Ancak romanda bu bölgelerin, geçirdikleri bütün değişim ve dönüşümlere rağmen şehrin sosyal bir parçası olmayı başaramadıkları imâ edilir. Cemaat kültürü, mütemadiyen bu bölgelerin gündeliğini belirleyen ana yaşama şekli olarak kalır. Hacı Hamit Vural karakteri bu bölgede yaşayan göçmenlerin cemaat kültüründen kopamadıklarını aktarabilmek için kullanılan önemli bir figür olarak okunmaya uygundur. Askerden sonra İstanbul'a gelip Feriköy'de bir bakkalda çıraklık yapmaya başlayan Hacı Hamit Vural, kısa süre sonra kendi bakkalını açıp etrafta gördüğü arsalarla al-sat yapmaya başlayan Rizeli bir müteahhit olarak tasvir edilir. Kendi ağzından aktardığı bu ticaret öyküsünde Vural, inşaatta çalıştırmak üzere memleketi Rize'den akraba ve tanıdıklarını İstanbul'a

getirterek ucuz iş gücü sağlamasının yanı sıra nüfuzunu da arttırmaya başlar. Romanın anlatı zamanının başlangıcı olan 1969'da Vural, Kültepe ve Duttepe'de birçok arsanın sahibi, bölge insanlarına sözü geçen bir müteahhit ve milliyetçi-muhafazakâr bir karakter olarak tasvir edilir. Hacı Hamit Vural, bütün bu özellikleriyle birlikte Türkiye'nin özellikle 1980'ler sonrasındaki neoliberalleşme ve milliyetçi-dinsel muhafazakârlığın yükselişi süreçlerinin sermaye temsilini üstlenebilecek bir karakter olarak kurgulanır. Aslında inşaat ve şehir planlaması hakkında hiçbir fikri olmayan Hacı Hamit ve oğulları; rant yoluyla elde ettikleri sermaye, milliyetçi-muhafazakâr kanatla olan yakın ilişkileri sayesinde İstanbul'un geleceğinin inşacısı rolünü üstlenirler. Romanda kendi kendilerine müteahhit grupların elinde, sadece bu gruplara ve bu grupların iktidara taşıdığı güçlere rant sağlanması motivasyonuyla şekillenen şehir, her geçen gün büyüyen dev bir şantiye alanına dönüşür. Hacı Hamit Vural karakteri, elde ettiği maddi kazanç ve çevresindekilere sağladığı iş gücü dolayısıyla gecekondu bölgesinde bir kanaat önderi haline gelir. Memleketlerinden getirip çalıştırdığı ve kalacak yer verdiği insanlar, artık onun "malı" hâline gelir. Hacı Hamit Vural, bu insanların nasıl yaşayacaklarına, kime oy vereceklerine, hangi ideolojiye sahip olacaklarına karar veren kişidir. Böylece Vural'ın memleketlerinden şehre getirdiği insanlar için cemaat hayatının dışına çıkma olasılığı ortadan kalkmış olur. Bu insanlar romanda, tıpkı köylerinde olduğu gibi onlar adına karar veren ve onların hayatını şekillendiren bir otoritenin boyunduruğu altında yaşamaya devam ederler ve kente göç etmiş olmaları yaşantılarında bir gündelik deneyim değişimini sağlamaz. Aktaşlar gibi kendi imkânları ile şehirde bir yer edinmeye çalışanlar da kısa sürede ancak Hacı Hamit gibi bir gücün yakınında olarak hızlıca zengin olabileceklerinin farkına varırlar. Bu sebeple onlar da kısa sürede Hacı Hamit Vural'ın adamı olurlar. Şehrin çeperinde olmaları dolayısıyla zaten şehir yaşantısıyla sınırlı temasları bulunan kalabalık için Hacı Hamit Vural gibi bir otoriteyi de keşfetmiş olmak biat kültürünün de canlı tutulmasını sağlar. Bütün bunların toplamında Hacı Hamit Vural, bu bölgenin "ağası", "efendisi", "sahibi" konumuna yükselir. Roman boyunca karakterin kendisi de Duttepe ve Kültepe'ye getirdiği hizmetler üzerinden oluşturduğu söylemle kendisini de kanaat önderi olarak görür:

> Bunların çoğu 1960-70'lerde çevirdikleri arsaları bana satmışlardır. Sonra da hepsi pişman olup, keşke daha geç satıp daha çok para alsaydım derler. Hacı Hamit arazimi elimden ucuza aldı derler. Hiçbiri, Hacı Hamit sağ olsun, Allah'ın

dağında çevirdiğimiz milletin arazisine, tapusu da yoktu ama gene de çuvalla para verdi demezler.[500]

Hacı Hamit Vural karakterinin göçmen mahallesinin koruyucusu ve kurtarıcısı olduğuna dair bu söylemi onun kendisini nasıl konumlandırdığını da ifşa eder. Karakter, bu bölgenin yegâne sahibi ve tüm ahalinin söz hakkını hatta şehirde yaşama hakkını elinde bulunduran kişi olduğunu iddia eder. Özellikle camii inşaatı bu söylemi kuvvetlendiren bir yapı olarak inşa edilir. Vural'ın uzun müddet devam eden camii inşaatı hem kendi varlığını hem Duttepe'nin varlığını şehre ilan etmek üzere kurgulanan büyük kubbeleri, üç şerefesi ve gittikçe yükselen minaresi ile gücün ispatı niteliğine kavuşan bir yapıdır. Şehre kendisinin ve Duttepe'nin varlığını ispat edebilmek için inşa ettiği dinsel mekân, hem seküler yaşayışın düzlemi olan şehir ile tezatı pekiştirir hem de Duttepe'de yaşayan insanların kendi varlıklarını şehre duyurabilmek için seçtikleri kimliğin simgesi olur. Bu noktada Vural'ın bölgede yaşayan pek çok insanın kendisine bağlılığını pekiştirecek bir alan olarak da cami inşa etmeyi seçtiği söylenebilir. Modernleşme sürecinin en yoğun yaşandığı alan olan kentler, buna bağlı olarak sekülerleşmenin de merkezleri konumundadırlar. Buna karşılık kırsalda, dinî ritüeller ve kodlar görece daha katı bir biçimde varlıklarını sürdürür. Erken dönem Cumhuriyet romanında Haliç'in iki yakası arasındaki karşıtlık üzerinden temsil edilen modernleşme ve din çatışması, 1960'lar Türkiye'sine gelindiğinde yerini merkez-çevre çatışması temsiline bırakır. Caminin, bu bağlamda "muhafazakâr ya da sekülerleşmemiş" toplumun gündelik hayatına içkin bir mekân olarak şehrin çeperinde oluşan "yeni yaşam alanına" ilişkin kültürel bir göstergeye dönüştüğü iddiasında bulunmak mümkündür. Bu göstergenin bânisi olan Vural karakteri, camiyi inşa etme yoluyla söz konusu kültürel kodların da bir anlamda "sahibi" ve "koruyucu"su sıfatlarını üstlenmiş olur. Kırsal hayattan getirdikleri yaşama alışkanlıklarının mekânını inşa eden Hacı Hamit, söz konusu topluluk için de bu camiyi inşa ettirdiği için "kutsallık" kazanmış olur. Böylelikle cami roman boyunca, Vural'ın bu topluluk üzerindeki hakimiyetini perçinler ve kendisine karşı oluşması muhtemel muhalefeti bertaraf eder.

[500] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.350.

Romanda Duttepe ve Kültepe'nin dönüşüm süreçleri, kentin de dönüşüm süreçlerini temsil eden alanlar olarak kurgulanmaktadır.[501] Bu bağlamda hem toplumsal yaşamın dönüşümü hem toplum içindeki toplulukların ilişkilerini belirleyen dinamikler hem de şehrin fiziksel dönüşümüne dair pek çok süreç, Kültepe ve Duttepe'nin dönüşümü ekseninde ele alınır. Bu sebeple bu mekânların, göçmen mahallelerini temsil etmenin sınırlarından çıkarak, büyük oranda şehrin ve şehirdeki yaşamın dönüşümünün temsilini üstlenmeye başladıklarını söylemek mümkündür. Bu dönüşüm basamaklarını; etnik kimlik politikaları kaynaklı toplumsal dönüşümü, para politikalarındaki değişim kaynaklı ekonomik dönüşümü, tarihi algılama ve yeniden üretme pratiklerindeki değişimler sebebiyle kent dokusundaki dönüşümü ve şehir planlamacılığındaki değişen değerlerden kaynaklı olarak şehrin görüntüsündeki dönüşümü olarak sıralanabilir. Romanda, çevre ve merkez arasındaki ilişkiler üzerinden kurgulanan bütün bu dönüşümler, Duttepe ve şehir merkezindeki dönüşümleri de eş zamanlı ele alarak şehri, parçalanmış bir bütün olarak yansıtır ve hangi dinamiklerle dönüştüğünü aktarmaya çalışır.

Kültepe ve Duttepe arasında yaşanan ve romanın "Cami Duvarına Komünist Afişi Asmanın Sonuçları-Tanrı Türk'ü Korusun" ve "Duttepe-Kültepe Savaşı-Biz Tarafsızız" bölümlerinde anlatılan çatışmalar, 1970'lerin ortalarından itibaren Türkiye'nin büyük çoğunluğunun gündemini meşgul eden ve 1980'de askerî darbe ile sonuçlanan, etnik kimlik politikalarını da körükleyen sağ-sol çatışmalarının toplumsal yaşamda nasıl deneyimlendiğini ve hangi kırılmalara yol açtığını gündelik hayatın içinden anlatmaya çalışır. Bu bölümde Kültepe ve Duttepe arasındaki büyük düşmanlığın nasıl başladığı, bu düşmanlığın nasıl silahlı çatışmalara dönüştüğü ve kolluk güçleri tarafından nasıl durdurulduğu ele alınırken, bu iki tepe üzerinden bütün ülkenin söz konusu tarihteki mevcut gündemi ve yaşayışı özetlenmiş olur. Yazar-anlatıcının iki tepe arasında çıkan kavgayı anlamlandırabilmek için benzerlikleri ve farklılıkları madde madde sıralarken kullandığı malzemeler gündelik hayat çalışmaları bağlamında dikkat çekicidir. Çünkü iki tepe arasında tırmanan gerilimin sebeplerini

[501] 1970'lerden itibaren gecekondu mahallelerine farklı partiler tarafından, imar affı ve kentsel dönüşümler yoluyla meşruiyet kazandırılmasına dair süreçlerle ilgili olarak Bkz: Sevilay Kaygalak, *Kentin mültecileri: Zorunlu Göç ve Kentleşme*, Ankara, Dipnot Yayınları, 2009; İlhan Tekeli, *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2009, Binnur Öktem, "İstanbul'da Neoliberal Kentleşme Modelinin Sosyo-Mekânsal İzdüşümleri", *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, No:44, Mart 2011 s.23-40.

aktarmaya çalışırken bu çatışmaya sebebiyet vermesi muhtemel başlıkları ansiklopedik bilgi formunda maddeleştiren yazar-anlatıcının, benzerlikleri kurgularken kullandığı malzemelerin tamamı, iki tepe arasındaki insanların gündelik yaşayışına ilişkindir. Bu benzerlik maddeleri; yeme-içme, giyim-kuşam, kentin olanaklarına ulaşma zamanları, sahip olunan gündelik eşyalar, alışveriş mekânları ve ekonomik gelir gibi gündelik yaşamın bütün alanlarını içerir. Romanda iki tepe arasında gündelik yaşayış üzerinden hiçbir farkın bulunmayışına karşılık aralarında çıkan çatışmanın sebepleri olarak sunulan temel benzemezlikler; din, etnik kimlik ve ideolojiler etrafında kurgulanır. Yazar anlatıcı bu farklılıkları şöyle dile getirir: Kültepe'nin en manzaralı yerinde elektrik direği olmasına rağmen, Duttepe'nin en manzaralı yerinde Hacı Hamit Vural'ın cami inşaatı vardır, Duttepe'de insanların büyük çoğunluğu Sünni mezhebine mensup olmaları sebebiyle oruç tutarken Kültepe'nin büyük çoğunluğu Bingöl, Dersim, Sivas, Erzincan civarından göç eden ve oruç tutmayan Alevilerden oluşur. Ayrıca Alevilere ek olarak Kültepe'de, Duttepe'den çok daha yoğun bir Kürt nüfusu bulunduğunu da ekler. Yazar-anlatıcı son sebep çatışmanın en kuvvetli hâline ulaşmasını sağlayan olarak; Duttepe'deki Memleket Kahvehanesi'nde Orta Asya Türklerini özgürleştirmek için "öldürmeyi" bile göze alan milliyetçi gençler ve Kültepe'de Yurt Kahvehanesi'nde ideallerindeki Rusya ve Çin gibi özgür olabilmek için "ölmeyi" bile göze alan solcu-sosyalist gençler arasındaki farkla. Bu "ölmeyi" ve "öldürmeyi" göze almış gençler romanda da tam olarak ifade edildikleri konumlarda çatışmanın özneleri olarak yer alırlar. Bu çatışma, gündelik hayat üzerindeki zıtlıklardan çıkmamış olmasına rağmen romanda gündelik hayatın alanını doğrudan etkileyen ve hem toplumsal yaşantıyı hem de şehrin mekânsal anlamlarını değiştiren bir unsur olarak gösterilir. Korkut karakterinin, Rizeli yoksul inşaat işçilerinin gündeliklerini kontrol etmek ve dönüştürmek suretiyle milliyetçi cephenin nasıl genişlediğini anlattığı aşağıdaki alıntı, romanın gündelik hayatın belirlendiği sınırların aynı zamanda toplumsal yaşayış ve düşünüşü de şekillendirdiğine dair bir iddiayı içerdiğini gösterir:

> Köyden gelen arkadaşları eğitmek için derneğe ve Altaylı Karate ve Tekvando Salonu'na hemen bedava üye yaptık ki Türklük tarifi nedir, Orta Asya neresidir, Bruce Lee kimdir, lacivert kuşağın anlamı nedir öğrensinler. Fırında, inşaatlarda çalışıp helak olan bu çocuklar Beyoğlu pavyonlarında orospulara, solcu derneklerinde de Moskovacılara yem olmasın diye uygun aile filmlerini Mecidiyeköy'deki bizim derneğe getirip gösterdik. (…) Bu gayretlerimiz sonucu

> Mecidiyeköy'deki ülkücü yapılanmamız, milliyetçi ordumuz hem askeri olarak hem de entelektüel olarak büyüyüp güçlendi ve haliyle öteki tepelere de yayılmaya başladı. Komünistler bizim tepede hâkimiyeti kaybettiklerini çok geç anladılar.[502]

Romanda, bu yoksul işçilerin gündelik hayatları, seyredecekleri filmler, boş zaman etkinlikleri, vakit geçirecekleri kişiler ve hayatlarında bir ideal olarak benimseyecekleri kavramlar yoluyla gasp edilmiş ve gündeliğin ele geçirilmesi üzerinden bütün yaşayış ve inanışlarının da şekillendirildiği ima edilmiştir. Dolayısıyla milliyetçi cephenin oluşum süreci Korkut karakterinin de ifade ettiği gibi önce gündelik hayatın ele geçirilmesiyle başlamıştır. Kimlik, inanç, ideal gibi soyut ve derinlikli kavramlar gündelik hayat gibi felsefe tarafından son derece sıradan ve bayağı kabul edilen bir alan üzerinden inşa edilmiştir.[503] Bu sebeple Korkut karakterinin ben-anlatıcı olarak aktardığı bu detaylar, gündelik yaşamın içinde yer alan bütün etkinliklerin, toplumu oluşturan değerleri kurmak ve sürdürmek için ne kadar önemli olduğunun altını çizer.

Duttepe ve Kültepe arasındaki gerilim; Alevilerin gittikleri iki kahvenin "kimliği belirsiz" kişilerce makineli tüfeklerle taranması sonucu çatışmaya dönüşür. Bu çatışma, bölgedeki olağan gündelik hayatı da kesintiye uğratır. Polis tarafından kuşatılan bölgeye giriş çıkışlar kontrol altına alınır, okulda dersler işlenemez, bölge halkı kesintisiz silah sesleriyle korku atmosferinin içinde yaşar. Birkaç gün süren bu çatışma, Alevilerin evlerinin kapısına kırmızı çarpı işaretleri konulması, camide içki içildiği söylentileri gibi toplumsal hafızada oldukça güçlü etkileri ve izleri bulunan söylemlerle detaylandırılır. Türkiye'nin toplumsal tarihinde farklılıkların doğurduğu vahşetin hatırlatıcıları olarak yer alan bu söylemler, yazarın da aynı temayı tekrar etmek için başvurduğu yöntemler olarak görülür. Bu toplumsal çatışma, zıt kutupların temsilcileri olan Korkut ve Ferhat tarafından aktarılırken, iki taraf için de çatışmanın temelini oluşturan kavramların sınırlarının bulanıklaştığı, kavgayı doğuran temel meseleler üzerinde fikir birliğinin olmadığı görülür. Korkut ve milliyetçiler; Ferhat ve sosyalistlerle, devlete zarar verdikleri ve Allah'a küfrettikleri, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni yıkmak istedikleri için çatışmaktadırlar. Ancak Ferhat ve sosyalistlere göre,

[502] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.106-107.
[503] Gündelik hayat ve felsefe arasındaki ilişki ile ilgili bkz.: Ali Esgin, "Gündelik Hayat Sosyolojisi: Tarihsel Süreç ve Temel İlkeler", *Gündelik Hayat Sosyolojisi Temalar, Sorunsallar ve Güzergâhlar* Ed.: Ali Esgin- Güney Çeğin, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2018.

milliyetçiler faşizan bir tavırla kendilerinden olmayanı sindirmek ve yok etmek üzere Alevi ve Kürtlere saldırmaktadırlar. Romanda söz konusu çatışmanın pek çok yıkım, can kaybı ve toplum içinde biriken gizli bir öfkeyle sona erişi, anlatı zamanında Türkiye'deki olayların sona eriş biçimiyle benzer şekilde kurgulanır. Ulus-devlet yapısıyla koşut bir müdahale ile Alevi-Kürt cephe bastırılır. Romandaki Duttepe-Kültepe arasındaki çatışmanın başlangıcı, sürdürülmesi ve sona erme şekli birkaç sene içinde ülkenin tamamında gerçekleşen olayların, askerî darbe ve sonuçlarının küçük ölçekli bir temsilini sunar. Bu sürecin, kentin şekillenme sürecini de doğrudan etkileyen bir güce sahip olduğu romanın devamında kentteki yerleşim bölgelerinin nasıl şekillendiğine dair anlatımlarla gösterilir. Kültepe'de polis zoruyla bastırılan Alevi-Kürt grup, kısa süre sonra bölgeyi terk etmeye başlar: *"Yazı kararsızlık ve yalnızlık korkularıyla geçirdi. Çünkü Ferhat ve ailesi diğer Alevi ailelerin bazılarıyla birlikte Kültepe'den gidiyordu."*[504] Kültepe'de Alevilerden boşalan evler ve tapusuz arsalar hem bölgenin hem de milliyetçi yapılanmanın güçlü ismi Vurallar'a kalır. Eski göçmenlerden boşalan yerlere kolayca sahip çıkan Vurallar, bu sayede mevcut güçlerini perçinler ve bölgedeki rakipsiz güç konumuna yükselirler. 1980'lerden sonraki süreçte Türkiye'de milliyetçilik ve muhafazakârlığın siyaseten de güçlenişiyle Hacı Hamit Vural'ın elindeki arsalar, kentin dönüşümü ve rantı için kullanılabilecek mümbit alanlara dönüşür. Romandaki Hacı Hamit Vural karakteri de bu rant ve dönüşüm piyasasının önemli aktörlerinden biri hâline gelir. Nitekim, kitabın son bölümü olan "Bir Şehrin Şekli Şemali-Ben Yalnızca Yürürken Düşünebilirim" bölümünde Kültepe ve Duttepe'nin Mevlut'un gözünden aktarılan manzarasında özellikle üzerinde durulan Hacı Hamit Vural Tower I ile ilk bölümlerde inşa ettirilen cami arasındaki ilişki dikkat çekicidir:

> Korkut'un bahsettiği kule, Hacı Hamit Vural'ın hayatının son beş yılında, tıpkı Duttepe Camii gibi sabah akşam ilgilendiği, daha da yüksek olsun diye masraflara girdiği otuz katlı binaydı. Ne yazık ki istediği gibi İstanbul'un en yüksek gökdelenlerinden biri olamamıştı.[505]

Romanda Vural'ın şehre eklemlediği iki yapı -cami ve gökdelen- yine çevrenin merkezi belirlediği ve dönüştürdüğü yapılar olarak tasvir edilir. Göçmen mahallelerinde kimliklerini din üzerinden kuran ve şehre varlıklarını cami inşası

[504] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.118.
[505] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.461.

üzerinden ispat etmeyi kurgulayan topluluklar, mimariyi bir söylem biçimi olarak kullanır ve bu yapı ile şehre bir mesaj gönderirler. Bu mesaj, şehir hayatının kodlarını belli oranda yadsıyan ve onlara kendi kodlarını ileten bir özelliğe sahiptir. Romanın devamında yine Vurallar tarafından "en büyük" yapıyı inşa etme telaşıyla imar edilen ve aslında din, ideoloji ya da geleneksel yaşam kültürünün hiçbir parçası olmayan gökdelen, şehrin dönüşümünü ifade etmesinin yanı sıra hem söz konusu cemaatin/topluluğun yaşama pratiklerindeki dönüşümü hem de başarısını/gücünü ifade eder. Cami inşaatı ile şehre kendi yaşama alışkanlıklarına ilişkin bir mesaj iletmeyi hedefleyen topluluk ile o yaşama pratiklerine ilişkin hiçbir göndergeyi içermeyen gökdeleni yapan topluluk arasında şehri algılayış ve onunla kurulan ilişki bağlamında bir değişim olduğunu söylemek mümkündür. Bu sefer mimari yapının yüksekliği camide temsil edilen "ulvilik" ya da "dini temelli yücelik" yerine gücün, gösterişin, sermayenin, ihtişamın, kent mekanına hükmetmenin göstereni olarak kullanılır. Böylece şehrin gecekondudan camiye, camiden apartmanlaşmaya ve apartmanlardan gökdelenlere uzanan mimari macerası tek başına binaların dönüşümünden ziyade toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin işaretleyicisi olarak kabul edilir. Özellikle erken dönem Cumhuriyet romanlarında ve Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda da kullandığı konak-apartman ikiliği üzerinden kurulan medeniyet ve kültür değişimi, bu kez gecekondu ve gökdelen ikiliği üzerinden kurgulanır.

Kültepe ve Duttepe'nin kentsel dönüşüm yasasından faydalanacağı haberi ile birlikte pek çok inşaat şirketi, projeyi üstlenmek üzere harekete geçer. Kentsel dönüşüm süreçleri büyük oranda müteahhit firmalarının kazançlarını arttırdığı, kârı yüksek rant projeleri olarak değerlendirildiğinden, söz konusu süreçte pek çok inşaat şirketi Kültepe ve Duttepe'ye akın eder:

> Yeni yasaya göre, küçük arsa sahipleri yüksek apartmanda daire sahibi olabilmek için hisselerini önce binaları yapacak müteahhite satmalıydılar. Türkiye'nin başka ünlü inşaat şirketleri de bu işleri almak istemişlerdi ama hem Ankara'yla hem de mahalleyle ilişkileri çok iyi olan Hacı Hamit Vural'ın şirketi en güçlü olanıydı.[506]
>
> Ankara'nın onayıyla çıkan kararın arkasında, iktidar partisi AKP'ye çok yakın olan ve Duttepe ve Kültepe'de pek çok arsası olan Hacı Hamit Vural ailesinin

[506] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.434-435.

> olduğunu herkes biliyordu. Bu yüzden, geçen ay yapılan belediye seçimlerinde, iktidar partisi AKP'nin zaten yüksek olan oyları, Duttepe ve Kültepe civarında çok yükselmişti.[507]

Yukarıdaki iki alıntı kentsel dönüşümün neden Vurallar tarafından yapıldığını, Vuralların yıllardır Kültepe ve Duttepe'de neden arsa toplamak için bu kadar uğraştığını ve siyaset ile sermeyenin kent alanını hangi saikler üzerinden inşa ettiklerini gösteren en açık pasajlardır. Camiden gökdelene geçiş sürecinde ekonomik, toplumsal ve kültürel pek çok değişim yaşanmakla birlikte değişmeyen tek mesele bütün romanın temel problematiğini oluşturan 'şehrin rantı' meselesidir. Cami inşaatı sürecinde de gökdelenlerin yapımı sırasında da Hacı Hamit Vural temsilinde ülkenin çeşitli yerlerinden şehre göç etmiş ve rant sağlamak için şehri bir ucundan talan etmeye başlamış bir grubun, hiç tükenmeyen motivasyonları şehirden elde edecekleri kazançtır. İki yapı da şehirde geçen zamanda hiç bitmeyen rant kavgasının ve bu süreçte hiçbir otoritenin bu rant mantığına engel olmak istemeyişinin kanıtı niteliğindedir.

Şehirdeki büyük ranttan nasibini almak için köylerinden gelen ancak umduklarını bulamayan göçmenlerin, Kültepe ve Duttepe'deki yaşayışları da romanda sık sık çeşitli gündelik detaylar üzerinden yansıtılmaya çalışılır. Bu mahalle genel itibariyle yoksulluğun ve yoksunluğun mekânı olarak aktarılır. Evlerin yapımında kullanılan malzemeler, ev içi eşyalar, gıda ürünleri, giyim-kuşam nesneleri, çalışma koşulları, eğitim hakkı gibi başlıklar üzerinden ele alınır. Göçmen mahallesinde Vurallar ve Vurallara yakın Aktaşlar haricinde neredeyse herkesin fiziksel yaşam koşulları aynıdır. Büyük çoğunluğu köyde doğmuş olan bu topluluğun şehirdeki yaşam koşulları köydekinden daha iyi değildir. Genel gündelik yaşamları çalışmak ve dinlenmek arasında kurulan göçmenlerin, bölgeye elektrik gelmesiyle birlikte tek eğlenceleri televizyon seyretmek olur. Bölgenin fiziki koşullarının gelişiminin de temel belirleyeni çalışma koşullarını kolaylaştırmaya yöneliktir. Şehre daha çabuk ulaşabilmek için yolun kenarına yapılan evler zaman geçip göç edenlerin sayısı çoğaldıkça tepeye doğru yükselmek zorunda kalır. Temel hedefleri daha iyi yaşam koşullarına kavuşabilmek, para kazanmak ve şehrin rantından paylarına düşeni elde etmek olan bu topluluğun roman boyunca şehirle temas kurmak, şehre dair estetik bir

[507] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.434.

zevk geliştirmek ya da kendi gündelik deneyimlerini çeşitlendirmek gibi amaçlarından bahsedilmez. Tam tersine roman karakterleri şehir hayatının aldatıcı renkli dünyasını, uzak durulması gereken tehlikelerle dolu bir alan olarak kaydederler:

> (…) 1912'de Balkan Harbi sırasında çıkan tifüs salgınında ölen askerlerin kireçlenip gömülen cesetlerinin yer aldığı beyaz mezarlığı gösterdim ki oğluma, İstanbul'un cıvıl cıvıl renkli hayatına kanıp hayatın kolay olduğunu sanmasın. Maneviyatı bozulup şevki kaçmasın diye (…) [508]

Şehre çalışmaya gelmiş ve eğlenceye harcayacak parası hiçbir zaman olmayan bu karakterler için, ekmek kavgası ve yoksulluk bütün hayatlarının temel belirleyeni olarak kaydedilir. Şehir hayatından korkan ve bu hayatın kendi maneviyatlarını ve ahlaklarını bozacağını düşünen bu topluluğun köydeki yaşantının bir benzerini sürdürdüklerini söylemek mümkündür.

Romanda Kültepe ve Duttepe'de yaşayan erkeklerin büyük çoğunluğu tıpkı kırsal yaşam kültüründe olduğu gibi kadınların kamusal alanda ve toplumsal yaşayışın içinde bulunmalarını ahlaksızlık olarak kabul ederler. Bu mahallelerde kadınların giyim kuşamının köydekinin aynısı olması mutlaka uyulması gereken bir kuraldır. Romanda tasvir edilen göçmen mahallelerindeki erkek karakterler, modern doğum kontrol yöntemlerini kullanmadıkları gibi aile planlaması yapmayı da bilmemektedirler. Erkeklerin büyük çoğunluğu zamanlarını kahvede televizyon izleyip kâğıt oynayarak geçirdiği romanda tekrar edilen detaylarla kurulur. Ancak erkek karakterlerin yalnızca kendi sosyal sınıflarıyla gerçekleştirdikleri bu sosyalleşme faaliyeti, aslında yalnızca içinde bulundukları cemaat kültürünün kodlarını ve fikirlerini tekrar etmeyi sağlar. Romandaki bu sosyalleşme mekânı bir etkileşimi, tartışma zeminini ya da değişimi simgelemez. Bu erkek karakterler kahvede bir araya geldiklerinde tek kanallı televizyondan iletilen devletin söylemlerini tekrar etmek ve tekrar ederken söz konusu söylemleri kendi dünya görüşlerine göre çarpıtmaktan başka bir üretimde de bulunamazlar.

Göçmen mahallesinde planlı ve amaçlı tek toplanma, romanın son bölümünde görülür. Bu toplanmanın amacı da kentsel dönüşüm kapsamında mahalle sakinlerinin Vurallar'a satacakları evleri için alacakları pay hakkında tartışmaktır. Dolayısıyla bu toplanma da romanın başından itibaren tekrar eden rant teması üzerinden şekillenir.

[508] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.56.

Tüm bu tartışmalarla birlikte düşünüldüğünde romanın köyden kente göç edenlerin hayatında kültürel veya ekonomik köklü bir değişimin gerçekleşmediğini imâ ettiği söylenebilir. Tamamen kendi içlerine dönük, etkileşime kapalı, fiziksel olarak şehrin hemen bitişiğinde olmalarına rağmen şehir yaşantısından uzak olan bu topluluğun yaşam mekânları değiştiğinde bile yaşama kültürlerinde bir değişiklik olmadığı romanda, Aktaşlar üzerinden örneklenir. Son bölümlerden olan "On İki Katlı Apartman" ve "Bir Şehrin Şekli Şemali" bölümlerinde Aktaş ailesinin gecekondudan apartmana taşınmaları ve apartmandaki yaşamları tasvir edilir. Romanın bu bölümünde ailenin gündelik yaşamını aktarmak için kullanılan detaylar apartman ve gecekondu yaşamı arasındaki değişimi ya da benzerliği de izleme imkanı sağlar. Ailenin üyelerinin her birinin ayrı dairelerde yaşaması geniş aileden çekirdek aileye geçişi ifade etmekle birlikte apartmanla birlikte oluşan çekirdek ailelerin yaşantılarının gecekondudaki yaşantıdan çok da uzak olmadığı aktarılır. Artık modern bir evin bütün gerekliliklerine sahip olsalar ve fiziksel yaşam koşulları değişmiş olsa da Aktaşlar'ın dairelerinde cemaat kültüründen tam anlamıyla sıyrılmış bir yaşantıdan söz edilemez. Kurban Bayramı için aldıkları koçları on iki katlı apartmanın otoparkına bağlayan, kestikleri kurbanları leğenlerle birbirlerinin dolaplarında muhafaza etmeye çalışan bu aile de içinde bulundukları durumu benimseyememiştir:

> Bazan, sürekli sigara içen kapıcının top oynayan çocukları azarladığı girişte, bazan asansörde karşılaşıyor, gülüşüp şakalaşıyor, hep birlikte on iki katlı bir apartmanda yaşamak çok doğal bir şeymiş gibi davranıyorlardı, ama aslında durumlarını yadırgıyorlardı.[509]

Apartmana taşınmış olmak bu ailenin hayata bakışında ve gündelik pratiklerinde bir değişmeyi meydana getirmemesi ve içinde büyüdükleri medeniyet dairesinin dışında bir yaşama kavuşmak üzerine bir hayat deneyimine sahip olmamaları romanda bu "yadırgama" ile açığa çıkar. Roman, gecekondudan apartmana taşınmanın; şehirli hayatının pratiklerine dahil olabilmek ya da artık modern yaşamın bir parçası olabilmek gibi anlamları içinde barındırmadığını bu aile üzerinden ima eder. Aile üyelerinin de farkında olduğu bu görüntü ve içerik farkı romandaki resmî görüş-şahsi görüş ikiliğini kuvvetlendirir. Roman boyunca tekrar eden bu ikilik motifi hem siyasi atmosferi, hem gündelik yaşayışı hem de şehrin dönüşüm sürecini aktarmak için sık sık kullanılır. Apartmanda yaşadığı hâlde cemaat kültürüne göre bir hayat

[509] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.449.

yaşadıklarının bilincinde olan ailenin de yadırgama hissi bu ikiliğin sonucu olarak kabul edilebilir. Ancak tıpkı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda olduğu gibi *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta da apartman, aile bireylerinin birbirleriyle iletişimlerini zayıflatan bir yapı olarak kurgulanır. Uzun yıllar konakta ve şehrin merkezinde yaşayan, şehirli kültürün kurucularından olarak kabul edebileceğimiz Işıkçı ailesi, daha önce de belirtildiği üzere konaktan apartmana taşındıktan sonra çözülme ve parçalanma yaşar ve aile üyeleri arasında iletişimsizliğin kuvvetlendiği görülür. *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta da cemaat kültürünün parçası olan bir ailenin bile apartman yaşantısına geçtikten sonra parçalanma ve uzaklaşmayı deneyimledikleri görülür. Bu iletişimsizlik ve ailenin bir arada yaşamaya devam etmesine rağmen birbirlerinden uzaklaşmış olmaları Mevlut, Safiye Teyze ve yazar-anlatıcı tarafından sık sık tekrarlanır. Dolayısıyla romanda gecekondudan apartman yaşantısına geçen karakterlerin cemaat kültürünün bir parçası olmalarına rağmen yaşam alanlarının değişmesiyle cemiyet kültürüne ait sorunları deneyimledikleri görülür. Gündelik yaşam alanlarından olan apartmanlar, bu bağlamda söz konusu iki romanda da gündelik yaşayışı ve ilişkiler ağını değiştiren mekânlar olarak yansıtılır.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında Kültepe ve Duttepe'nin dışında Gazi Mahallesi de gecekondu mahallesi olarak kurgulanmıştır. Ferhat ve diğer Alevi grupların Kültepe'den sürülmesiyle metne dâhil olan Gazi Mahallesi, Kültepe ve Duttepe kadar geniş yer kaplamamakla birlikte göçmenlerin yaşamları arasındaki benzerlik ve farklılıklara odaklanmaya çalışır. Samiha, Mevlut ve Ferhat karakterlerinin anlatımlarıyla şekillendirilen Gazi Mahallesine dair Mevlut'un ilk izlenimleri aşağıdaki gibidir:

> Minibüsle şehrin dışındaki Gazi Mahallesi'ne vardığında hava kararıyordu. Dimdik bir yokuştan ibaret mahallenin ta öbür ucuna, camiye kadar yürüdü. Tepenin arkasındaki orman İstanbul'un sonunun bir çeşit doğal ve yeşil sınırıydı, ama belli ki dikenli tellere rağmen orman arazisi, şehre göç edenler tarafından kenarından köşesinden tırtıklanıyordu. Mevlut duvarları devrimci sloganlarla, çorak çekiçli, kızıl yıldızlı resimlerle kaplı mahalleyi Kültepe ve Duttepe'den çok daha yoksul buldu.[510]

> Tozlu, toprak bir yoldan yukarılara çıkarken dünya ev ev, baca baca, ağaç ağaç sanki eskiyormuş gibi hissettim. Yapılırken bile eski gözüken tek katlı evler, boş ve kederli arsalar, briketten, tenekeden, tahta parçalarından

[510] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.131.

> yapılmış duvarlar ve gelip geçenlere havlayan köpekler gördüm. Yollar toprak, bahçeler geniş, evler seyrekti; burası hem köy gibiydi hem de köyün aksine kapılar, pencereler, her şey, İstanbul'da eski evlerden atılıp sökülüp getirilmişti.[511]

Hem yazar-anlatıcının Mevlut'un gözünden aktardığı hem Samiha'nın ben-anlatıcı olarak söz aldığı yukarıdaki alıntılardan görüleceği üzere Gazi Mahallesi, Kültepe ve Duttepe'den daha yoksul daha köhne bir mekân olarak tasvir edilir. Bu yoksulluk ve Kültepe-Duttepe gibi mahallelerde bulunmasına rağmen Gazi'de bulunmadığı anlaşılan modern altyapı imkânlarından yoksunluk, göçmen mahalleleri içinde bile bir hiyerarşinin bulunduğunu aktarmak için kullanılır. Elektrik, su gibi modern şehirlerin temel ihtiyaçlarının Gazi Mahallesi'nde bulunmayışı, iki mahalle arasındaki farklılıklara dikkat çekmek için kullanılır. Ancak bu fark, iki mahalle arasındaki yoksulluğun ifade edilişinin yanısıra siyasi bir anlamla da birlikte düşünülmeye uygundur. Romanda, Gazi Mahallesi'nde yaşayan göçmenlerin büyük çoğunluğu ya Ferhat ve ailesi gibi diğer göçmen mahallelerinde etnik kimlikleri ve siyasi görüşleri dolayısıyla istenmeyen, dışlanmış kişiler ya da yine etnik kimlikleri dolayısıyla şehirde iş bulmak ve çalışmak konusunda dezavantaja sahip aileler olarak tasvir edilir. Gazi Mahallesi'nin nüfusunun büyük çoğunluğunun Alevi ve Kürtlerden oluştuğu roman içinde birkaç kez tekrar edilir: *"(...) şehrin ve ülkenin her yerinden Alevi ve Kürtlerin göç ettiği Gazi Mahallesi'ne yerleşmişlerdi."*[512] Bu sebeple Gazi Mahallesi'nin romanda "ötekinin mekânı" gibi kurgulandığını söylemek mümkündür. Tıpkı Duttepe'nin sakinleri gibi köyden kente göç etmiş bireyler olmalarına rağmen Gazi Mahallesi sakinleri, "öteki göçmenler" konumuna itilmiş ve bu sebeple bütün farklı bölgelerden göç etmiş pek çok insanın bir arada yaşadıkları mahallelerde kendilerine yer bulamamışlardır. Romanda geleneksel kültürün bir uzantısı olarak "hemşehricilik", "memleketçilik" göçmen toplulukları arasında kuvvetli bir bağ ve dayanışmanın oluşmasını sağlayan zemin olarak gösterilirken mezhep ve ırk farklılıkları bu dayanışmalara koşut bir ayrışmayı ve dağılmayı körükleyen çatışmayı temsil etmek için kullanılır. Roman, bu ayrışmanın en çarpıcı örneğini Gazi Mahallesi üzerinden oluşturulur. Mahallenin neredeyse tamamının Türk ve Sünni olmayan topluluklarla kurulmuş olması ve bu toplulukların Türk ve Sünni göçmen mahallelerine verilen hizmetlerden yararlanamayışı Gazi Mahallesi'ni devlet nezdinde

[511] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.227.
[512] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.142.

de "öteki"nin mekânı olarak işaretler. Demografik yapının çeşitliliği, Gazi Mahallesi'ni yıllar içinde İstanbul'un tamamına yayılacak kozmopolitliğin küçük bir örneğine dönüştürdüğü iddiasında bulunmak mümkündür:

> Gazi Mahallesi dimdik bir yokuştu, her şehirden, her diyardan, her meslekten (çoğu işsiz), her kavimden, aşiretten, her dilden insan vardı. Tepenin arkasında bir orman vardı, ormanın aşağılarında bir baraj ve şehre su veren yeşil renkli bir göl vardı. Alevilerle, Kürtlerle ve sonradan gelen mutaassıp Tarıki cemaatiyle iyi geçinirsen kimsenin evinin kolay yıkılmayacağı haberi çabuk yayıldığı için her türden adam ve kadın yaşardı yokuşta. Ama kimse nereli olduğunu kolayca söylemezdi. Ben de Ferhat'ın öğüdünü dinler, soranlara bazan oralı, bazan buralıyım derdim.[513]

Şehrin merkezinde ekonomik ve kültürel farklılıklar yüzünden yer edinmesi mümkün olmayan bu topluluk, şehrin çeperinde yer alan gecekondu mahallelerinde de etnik kimlikleri dolayısıyla dışlanmış ve sürülmüş bir kalabalığın temsilidir. Bu kalabalığın kendi içinde oluşturduğu dışlanmışlık bilinci sebebiyle birbirlerinden ve kendilerinden bile korktukları, şehirdeki hayatlarının tamamını "tecrit" edilme endişesiyle inşa ettikleri görülür. Bu bağlamda Gazi Mahallesi, toplumun kendi içinde mezhep ve ırk farklılıkları dolayısıyla ürettiği hiyerarşiyi ve bu hiyerarşinin kent mekânlarının ve bu mekânları paylaşan bireylerin gündelik hayatlarının şekillenmesinde nasıl bir görev üstlendiğini temsil eder. Göçmenlerin kendi aralarında bile şehir hakkının elde edilmesi bağlamında ayrışarak şehrin içinde oluşan çok parçalı ve çok kültürlü yapıyı yeniden kurguladığı iddia edilir. Gazi Mahallesi'nin hikâyesinin 1 Mayıs Mahallesi'nin hikâyesiyle birleştirilip kurgusal bir mekân olarak romanda yer alması yazarın şehrin kozmopolitleşme süreçlerini yansıtabilmek için başvurduğu bir yöntem olarak da kabul edilebilir. N. Buket Cengiz'in *Right to the City Novels in Turkish Literature from the 1960's to the Present* adlı çalışmasında Jean François Pérouse'un *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri-Çeperler Hareketlilik ve Kentsel Bellek* isimli çalışmasındaki Gazi Mahallesinin demografik yapısına dair tespitlerini şöyle aktarır:

> Pérouse, nüfus müdürlüğü arşivlerindeki araştırmalarına ve bölgedeki saha çalışmasına dayanarak Gazi'nin bir Kürt mahallesi olmadığını gözlemler. Ayrıca Perouse, Aleviler çoğunlukta olmasına rağmen Gazi'de önemli bir Sünni nüfus olduğunu da eklemektedir. Gazi sakinleriyle yaptığı konuşmalardan, "Gazi'nin ne 'sol mahalle' olarak nitelendirilebileceğini" ne de "kurtarılmış bir alan" olarak

[513] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.229.

tanımlanabileceğini, çünkü sakinlerin çoğunluğunun silahlı radikal sol grupları desteklemekten uzak olduğunu da vurgular.[514]

Yukarıdaki alıntıda resmî kayıtlarda belirtilen demografik yapı ile romanda kurgulanan Gazi Mahallesi'nin demografik yapısı arasında temelde bulunan fark Kürt nüfusudur. Romanda Gazi Mahallesi, Kürt ve Alevi nüfusun yoğun olduğu bir yer olarak kurgulanırken Sünni nüfusun varlığından hiç söz edilmez. Romanın bu çarpıtmayı, şehrin farklılaşan görüntü ve yaşayışlarının temsilini kuvvetlendirmek için yaptığı düşünülebilir. Yazarın, milliyetçi-muhafazakâr Duttepe'ye karşılık Alevi-Kürt Gazi Mahallesi oluşturma çabası şehrin farklı görünümleri keskin bir çerçevede sunma çabası olarak da kabul edilebilir. Bu çaba da romanın genel atmosferinde başarılı bir karşılık bulur. Sürekli ikili zıtlıklar üzerinden kurgulanan metinde Gazi Mahallesi'nin de benzeri bir tezatı vurgulamak için yeniden kurgulanması süreci, metindeki genel mesajla uyumluluk gösterir.

Gazi Mahallesi'nde Alevi-Kürt nüfusun yoğunlaşma süreci Ferhat karakterinin anlatımıyla aktarılır. Böylece tıpkı Duttepe ve Kültepe'de yapıldığı gibi bölgenin mevcut durumu tarihselleştirilir. Romanın bu tarihselleştirmeyi, toplumsal pratiklerin kentin değişim ve dönüşümünde üstlendiği rolü işaret etmek üzere kullandığı iddia edilebilir. Kent mekânı bu romanda da diğer Pamuk romanlarında olduğu gibi mütemadiyen tarihsel geri planıyla birlikte ele alınır. Bu tarihsel geri plan hem ele alınan bölgenin hem de kentin hangi saiklerle birlikte dönüştüğünü ve mevcut hâline evrildiğini göstermek için kullanılır. Pamuk, kenti Barthes'ın deyimiyle bir "söylem"[515] olarak kabul ederek bu söylemi oluşturan bütün göstergeleri ve parçaları bir arada hikâyeleştirir. Gazi Mahallesi'nde de aynı tarihselleştirme eğilimine rastlanır. Romanda Laz Nazmi karakteri üzerinden Hacı Hamit Vural'ın bir benzeri oluşturularak, Gazi Mahallesi'nde de aslında milliyetçi-muhafazakâr görüşün uzun müddet egemen olduğu ifade edilir. Laz Nazmi de tıpkı Hacı Hamit Vural roman kişisi gibi inşaat malzemeleri satan bir dükkân sahibidir. Bu karakter elde ettiği ekonomik

[514] Depending on his research in the register office archives as well as his fieldwork in the area, observes that Gazi is not a Kurdish neighbourhood. He adds that, although Alevis are the majority, there is a considerable Sunni population in Gazi. From his conversations with Gazi inhabitants, he emphasises that "Gazi can neither be described as a 'leftist neighbourhood'" nor as a "liberated area", as the majority of the residents are far from supporting the armed radical leftist groups. However, he asserts that constant psychological agitation by the police in Gazi, both before and after the events of 1995, led to a "consciousness of difference stemming from a mutual feeling of 'oppression'". N. Buket Cengiz, *A.g.e.*, s. 217. (Çeviri bana ait.)

[515] Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.177.

güçle birlikte kendi adamlarını toplar ve halk üzerinde baskı oluşturur. Romanda, şehrin çevresinde yer alan mahallelerin tamamında kanun, nizam, hukuk gibi kurallar yerine mütemadiyen bu tip karakterlerin kendilerine özel kurallarla bölge halkı üzerinde baskı oluşturdukları gözlenir. Bu baskı ve korku atmosferi bölge halkının Laz Nazmi ve adamlarına boyun eğmesini ve biat etmesini de zorunlu kılar. Bu sebeple Laz Nazmi, Duttepe'de de olduğu gibi bölgedeki pek çok arsanın sahibi olur ve cemaatin kanaat önderi rolüne bürünür. Ancak masalsı bir havayla metne dâhil edilen Ali[516] isimli bir karakter, Gazi Mahallesi'nde gerçekleşecek dönüşümün başlangıç figürü olarak kurgulanır. Laz Nazmi'nin adamları tarafından öldürülen Ali'nin katilini arayan polis, işkencede Bingöllü bir Kürt'ü öldürünce bölgede ayaklanma başlar:

> "Mahallelinin bu işin arkasında Laz Nazmi'nin olabileceği yolundaki imzasız hbar mektuplarına polis kulak asmadı ve yeşil göle yakın evlerde oturanları tecrübe ve alışkanlıkla karakola çekip önce falakadan, sonra basit elektrikli aletlerle işkenceden geçirmeye devam etti. Bingöllü bir Kürt işkencede kalpten ölünce mahalleli ayaklanıp Laz Nazmi'nin çayhanesini bastı. Nazmi Rize'de köyünde bir düğünde eğleniyordu. Silahlı adamları telaşlanıp kararsızlık geçirdiler ve havaya kurşun sıkmaktan başka bir şey yapamayıp kaçtılar. İstanbul'un çeşitli mahallelerinden ve üniversitelerden solcu, Marksist, Maoist gençler de Gazi Mahallesi'ndeki olayları işitip "halkın kendiliğinden hareketi"ne öncülük etmeye geldiler. İki gün içinde Laz Nazmi'nin yazıhanesi işgal edildi, tapu sicillerine üniversiteliler el koydu ve artık Gazi Mahallesi'ne gidip "Ben fakirim ve solcuyum" diyen herkesin (milliyetçi gazeteler "Allahsızım" diyen herkesin, diye yazıyordu) toprak sahibi olabileceği, bütün Türkiye'de, özellikle Kürtler ve Aleviler arasında hızla yayıldı. Benim arsayı ben işte o zaman, altı yıl önce fosforlu taşlarla çevirdim. Ama herkes gibi Laz Nazmi'nin bir gün devlet desteğiyle gelip intikamını ve arsalarını geri alacağına inandığım için o zaman oraya yerleşmedim.[517]

Romanda, Gazi Mahallesi'nin kuruluş öyküsünde polislerin ihbar mektuplarına rağmen bölgede yaşayan Kürtlere işkence yapmaları, bölge halkının devlet nezdinde yaftalanmış olduklarının göstergesi olarak kullanılır. İşkence, baskı gibi aygıtlarla Kürt nüfusuna yıldırma ve sindirme politikası uygulandığı ima edilir. Gazi Mahallesi'nin kuruluş hikâyesinin romanda yer alma şeklinin, ulus-devletin üniter

[516] Romanda Ali'nin kim olduğu, nereden geldiği ya da nasıl bir amacı olduğu gibi detaylara yer verilmez. Üstelik Laz Nazmi'nin kendisini tehdit eden adamlarına verdiği:' *"Toprağın sahibi ne Laz Nazmi, ne Türk Hamdi, ne Kürt Kadir, ne de devlettir,"* dedi Ali onlara. *"Her şeyin ve bütün âlemin ve bu memleketin sahibi Allah'tır. Bizlerse bu geçici âlemde onun ölümlü kullarıyız yalnızca!"* cevabıyla, Sosyalist bir tutum içinde olmadığı da ima edilmiş olur. Ali'nin, Gazi Mahallesi'nin Alevi-Kürt bölgesine dönüşme sürecinde ortaya çıkış şekli ve Laz Nazmi'nin adamlarına verdiği cevapla, Hz. Ali'yi anıştıracak biçimde kullanıldığı düşünülebilir.

[517] Orhan Pamuk*, A.g.e*., s.232-233.

yapısına yönelecek tehditlerin önünün kesilmeye çalışıldığına dair bir temsil sunduğunu söylemek mümkündür. Romanda yer verilen bu halk ayaklanması, Lefebvre'in devrimin ancak gündelik hayatın içinden başlayacak olursa başarı sağlayacağına dair iddiasını doğrulayacak biçimde sonuçlanır. Lefebvre'e göre yaşamı değiştirmenin tek yolu mekânı değiştirmektir.[518] Bu noktada Gazi Mahallesi'nin öyküsünün Lefebvre'in bu tanımına uygunluk gösterdiği iddia edilebilir. Gazi Mahallesi, romanda yer verilen diğer göçmen mahallelerine kıyasla barındırdığı dezavantajlar sebebiyle şehrin anti-demokratik yapısını vurgulasa da dönüşüm sürecinin halk ayaklanması ile gerçekleşmiş olması, mekânların değişiminin yaşamı değiştirmede oynadığı rolü gösterir. Bu halk ayaklanması Gazi'deki mevcut milliyetçi yapılanmayı bozguna uğrattığı gibi, mekânın toplumsal ve kültürel bağlamdaki konumlanışını da değiştirir. Dolayısıyla Pamuk, Gazi Mahallesi'ni toplumsal düzlemdeki bir direnişin mekânsal boyutta nasıl karşılık bulduğunu ve mekânsal olanla toplumsal olanın iç içeliklerinin birbirlerini nasıl etkilediklerini göstermek için kullanmıştır demek mümkündür. Gazi Mahallesi, gösterdiği direnişe karşılık yaşadığı dönüşümle şehircilik anlayışındaki soyut mekân statüsünden çıkarak toplumsal mekân olma özelliğine kavuşur. Bu toplumsallık da romanda yer verilen gündelik detaylar üzerinden kurgulanarak gerçekleştirilir.

5.2.2. "Şehri Şehir Yapan Şey"

Kafamda Bir Tuhaflık'ta İstanbul, Duttepe-Kültepe, Gazi Mahallesi gibi yeni oluşan göçmen mahallelerinin yanı sıra Taksim, Tarlabaşı, Şişli gibi şehrin mazisini ve kimliğini temsil eden merkez mekânlar da kapsayıcı bir bakışla ele alınmaya çalışılır. Bu mekânlar başkişi Mevlut'un işi dolayısıyla romanda yer alır. Sokak satıcısı olan ve hayatını şehrin sokaklarında yürüyerek kazanan Mevlut'un şehre dair deneyimleri ve gözlemleri Tarlabaşı, Taksim gibi merkez semtleri de kapsar. Şehrin merkeziyle en çok iletişime geçen karakter, işi dolayısıyla Mevlut olduğu için şehrin merkezî bölgeleri çoğu zaman Mevlut'un zihninden yazar-anlatıcı tarafından aktarılır. Bu aktarımlar Mevlut'un sosyo-ekonomik durumu ve kültürel birikimi göz önünde bulundurularak kurgulanmaya çalışılsa da zaman zaman şehrin tarih karşısındaki

[518] Henri Lefebvre, *Gündelik hayatın Eleştirisi I*, s. 35-49.

mevcut durumunu gösterebilmek için bu çerçevenin dışına çıkıldığı da görülür. Mevlut, İstanbul'a taşındığı ilk yıllardan itibaren babasıyla birlikte şehrin merkezindeki sokaklarda yoğurt satarken, Ferhat ile birlikte KISMET satarken ve aylak aylak sokakları arşınlarken İstanbul'un çeşitli semtlerinden görüntüler romana dahil olur. Tüm bunlarla birlikte Mevlut'un köyden kente göç etmiş bir birey olarak şehir karşısındaki deneyimleri de romana bu yürüyüşler vasıtasıyla eklenir. Ancak Mevlut'un özellikle şehrin merkezine daha yakın olursa daha çok para kazanacağını düşünerek babasıyla yaşadığı evden ayrılması ve Ferhat'la birlikte Tarlabaşı'nda yaşamaya başlaması kentin merkez mekânlarının romandaki görünürlüğünü arttırmaya başlar. Rayiha ile evlenmesinden sonra da Tarlabaşı'nda yaşamaya devam eden Mevlut'un, geçen yıllar içinde şehrin merkezinde yaşanan değişim ve dönüşümleri de gözlemleme ve aktarma fırsatı olur. Bu bağlamda başkişi Mevlut'un Tarlabaşı'ndaki ikameti en az sokak satıcılığı kadar önemli bir unsur olarak kabul edilebilir. Mevlut'un şehir içindeki geçimini sağlamak üzere yaptığı yürüyüşler, romanın şehri görme ve göstermesinin yegâne aracı hâline dönüşür. Bu sebeple bazı araştırmalarda Mevlut, her ne kadar sokaktaki yürüyüşlerinde "aylaklık" özelliği taşımasa da postmodern bir "flanuér" olarak kabul edilir.[519] Mevlut'un "flanuér"lük sıfatı tartışmalı olmakla birlikte şehir içindeki yürüyüşlerinin romanın şehre bakışını oluşturmak noktasındaki katkısı yadsınamaz niteliktedir.[520] Roman boyunca şehir, Mevlut'un yaşantısı ve iş hayatı üzerinden aktarılırken şehrin bütün değişimleri, yıkılma ve yeniden inşa süreçleri, dönüşen görüntüleri, ilişkileri ve insanlarıyla sokağın içindeki Mevlut sayesinde hareketli bir anlatıma kavuşur. Bütün bu süreçler gündeliğin içinden ve onun görüntüleriyle sunulurken zaman zaman yazar anlatıcının zaman zaman sokağın sesleriyle birlikte tarihsel düzlem de gündeliğe eklemlenir. Şehrin değişim ve dönüşüm süreci, yazar-anlatıcının aktardığı ansiklopedik bilgiler, karakterlerin ben-anlatıcı olarak ekledikleri, Mevlut'un gündelik deneyimleri, flash-back etkisi yaratan bugün ve geçmiş karşılaştırmaları gibi pek çok farklı açıdan resmedilmeye çalışılır. Bütün bu

[519] Söz konusu çalışmalar için bkz: Ferhat Korkmaz, "Orhan Pamuk'un Kafam Bir Tuhaflık Romanında Postmodern Bir Flaneur Mevlut", *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Volume 10/12 Summer 2015, p. 831-844; Nurcan Ankay, "Orhan Pamuk'un Tuhaf Gezgini Mevlut", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S:13/25, 2021, s.273-200; Murat Belge, "Usta İşi Bir Roman", *Milliyet Kitap*, 10 Aralık 2014, 20-21.

[520] Murat Belge ise Mevlut'u bir pikaro olarak kabul eder ve metnin genel yapısını da pikaresk anlatılarla uyumlu bulur. Murat Belge, "Orhan Pamuk ve Romanın Alt Türleri", *Birikim Dergisi*, https://birikimdergisi.com/haftalik/10964/orhan-pamuk-ve-romanin-alt-turleri ,Mart 2022.

farklı açılar, metnin içinde söylem yığılması yaratırken şehrin kendisinin de sürekli eklenen yeni yapılar, yeni insanlar, yeni alanlarla birlikte çok anlamlı bir söylem yığınına dönüşümünü temsil eder. Bu açıdan bakıldığında da şehir, Barthes'ın deyimiyle "düşünce-yazı"'ya dönüşür. Barthes'a göre kent çok katmanlı bir metindir ve kentte yaşayan, kenti kullanan herkes kendi hareketliliği doğrultusunda bu "sözcenin parçalarını ayırıp bunları gizlice, kendine göre gerçekleştirmek isteyen bir okura benzer"[521]. Bu yolla kent mekânı, sabitlenemeyen, sonsuz sayıda anlamı içeren bir metne bürünür ve metin, "yalnızca okunarak ve yorumlanarak, bir anlamda okurun kendi dünyasıyla ilişkilenerek anlam kazanır."[522] *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta temsil edilen kent de tüm bu farklı söylemler ve açılarla Barthes'ın tanımını tekrarlayacak bir temsile bürünür. Bu temsili kurarken romanın söylem dünyası da buna uygun olacak biçimde kurgulanır. Bütün bu farklı karakterler ve anlatım biçimlerinin oluşturduğu söylem evreni, tıpkı kentin kendisi gibi çok parçalı, çok anlamlı, sürekli değişen, hızla akan devingen bir yapıyı açığa çıkarır. Bu devingen yapı, kent merkezinin belirleyen ve belirlenen olma konumunu sürekli değiştirir. Romanda, iktidar müdahaleleri, askerî darbeler, göçmenler, inşaatlar, tüketim yolları, modalar, söylentiler, gündelik ilişkiler gibi birçok farklı perspektiften akıl almaz bir hızla dönüşen bir şehir imgesi yaratılır. Bu imge, merkezî bölgelerde eski ve yeninin üst üste yığılması sebebiyle bir "palimpsest"i çağrıştırdığı kadar, şehre her gün yeni eklenen özneler ve anlamlarla bir "açık metne"[523] de dönüşür. Bu "açık metin", şehrin her bir öznesi tarafından başka anlamlara sahip ve her gün geçirdiği değişimle yeni anlamlara gebe bir yapı şeklinde kurgulanır.

Roman başkişisi Mevlut'un Tarlabaşı'na taşınmasıyla birlikte romanda Dutttepe ve Kültepe mekânları üzerinden aktarılan ekonomik kaynaklı göçe ek olarak siyasi temelli zorunlu göç de eklenir. Tarihte "6-7 Eylül Olayları" olarak adlandırılan Rum, Ermeni kökenli gayrimüslimlerin Tarlabaşı, Taksim tarafından sürülmesi meselesi romanda gündelik hayat üzerinden gündeme taşınır. 1930'lu yıllara kadar büyük oranda gayrimüslim nüfusun ikamet ettiği bu bölgede[524] söz konusu tarihten itibaren

[521] Roland Barthes, *Göstergeler İmparatorluğu*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s.38.
[522] Walter J. Ong'tan aktaran Leyla Bektaş, "Şehirciliğin Soyut Mekânı vs Gündelik Hayatın Toplumsal Mekânı", https://xxi.com.tr/i/sehirciligin-soyut-mekani-vs-gundelik-hayatin-toplumsal-mekani (E.T. 23.09.2021)
[523] Umberto Eco, *Açık Yapıt*, İstanbul, Can Yayınları, 2019.
[524] Behzat Üsdiken, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (içn) Tarlabaşı md , C:7, S.217-18 Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ankara ve İstanbul, 1995.

Müslüman nüfusunda artış gözlemlenir. Varlık Vergisinin Grand due Pera Bölgesi'nde ticari ve gündelik anlamda büyük bir değişimi başlattığı gözlemlenir.[525] Varlık Vergisi, özellikle ticaret yapan gayrimüslimlere yönelik bir vergi olarak 1942 yılında yürürlüğe girmiş ve söz konusu etnik cemiyete büyük darbe indirerek ve vergi yükü altında ezilen azınlıkların devam eden süreçte İstanbul'u terk etmelerine sebep olmuştur. Bu süre içinde vergilerini ödeyemeyenlerin çalışma kamplarına gönderildiği ve mallarına el konulduğu bilinmektedir.[526] 1943 yılından sonra azalan Gaymüslim nüfusun, Tarlabaşı'nı tamamen terk etmesi, 6-7 Eylül 1955'teki olaylardan sonra gerçekleşir. Kıbrıs üzerine yaşanan gerilimler sonucunda Türkiye'deki gazetelerin yaptığı spekülatif haberler yüzünden ayaklanan Müslüman halk, anılan tarihlerde Gayrimüslimlerin mallarına ve canlarına kastetmiş ve büyük bir toplumsal kargaşa yaşanmıştır.[527] Bu sürede ve devam eden yıllarda acele bir şekilde İstanbul'u terk etmek zorunda kalan azınlıkların büyük bir çoğunluğu mülklerini satamadan şehirden ayrılmak zorunda kalmıştır. Tüm bu sürecin Tarlabaşı'nın dönüşümünde doğrudan etkili olduğu siyasi tarihten bilinmektedir. Mülklerini satamayan ve şehri terk eden Gayrimüslimlerin avukatları ya da çeşitli mafya tipi çeteler bu malların hukuksuz bir şekilde işletimine el koymuş ve Tarlabaşı bu süreçten itibaren şehrin ticaret merkezi olma özelliğini yitirmiştir. Azınlıkların mallarına hukuksuz yollarla el koyan bazı şahıslar malların işletilmesi hakkına sahip olmadıkları için bu evleri kanun dışı yollarla kiralamaya başlamıştır. Bu süreci de ancak şehrin yerlisi olmayan göçmenler ve kayıt-dışı işlerde çalışanlarla yürütebilecekleri için Tarlabaşı, süreç içinde suç mahallesine ve yasa-dışı işlerin merkezi haline gelmiştir. Bu süreç romanın içinde pek çok farklı gündelik detay ve karşılaşma üzerinden tekrar tekrar aktarılır. Tarlabaşı'nın bir suç mahallesine dönüşmesi ve kontrolden çıkmış bir çöküşe gidişi romanın gündelik yaşam üzerinden sık sık tartışmaya dahil ettiği temalardır. Bu temalar, tıpkı Duttepe ve Kültepe'de olduğu gibi, zaman içinde mekânın nasıl dönüşümler geçirdiğini ve bu dönüşümlerin çoğu zaman siyasi temelli olmalarına rağmen kentteki bireylerin gündeliklerinde nasıl karşılık bulduğu ve gündelik içinde nasıl muhafaza edildiğini aktarmaya çalışır:

[525] Üsdiken, A.g.y., s.218.
[526] "Varlık Vergisi" md., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (içn), Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ankara ve İstanbul, 1995, C:7, s.369-370.
[527] Zafer Toprak, "Altı-Yedi Eylül Olayları" md., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (içn), Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ankara ve İstanbul, 1995 C:1, s.215-216.

"Kimse hatırlamak, söylemek istemiyordu, ama eskiden Tarlabaşı bir Rum-Ermeni-Yahudi ve Süryani mahallesiydi. Taksim'in arkasından Haliç'e inen ve ortasından, her mahallede başka bir ad alan (Dolapdere, Bilecikdere, Papazköprü, Kasımpaşa Deresi), ama üstü betonla kapatıldığı için adlarıyla birlikte unutulan bir dere akan vadinin diğer yanı olan Kurtuluş, Feriköy sırtında altmış yıl önce, 1920'lerin başında sadece Rum ve Ermeniler yaşardı. Cumhuriyet'ten sonra Beyoğlu'nun gayrimüslimlerine ilk darbe 1942 yılındaki Varlık Vergisi'yle indirilmiş, II. Dünya Savaşı'nda Alman etkisine iyice açık olan hükümet, Tarlabaşı'nın Hıristiyan ahalisinin çoğuna ödeyemeyecekleri kadar yüksek vergiler salmış, ödeyemeyen Ermeni, Rum, Süryani ve Yahudi erkeklerini de tutuklayıp Aşkale'deki çalışma kamplarına yollamıştı. Mevlut, vergisini ödeyemediği için dükkânını Türk çırağına devredip çalışma kampına giden ya da sokaklardaki aramalara yakalanmamak için aylarca evinden çıkmayan eczacıların, mobilya ustalarının, ailesi yüzlerce yıldır buralarda yaşayan Rumların hikâyelerini çok dinlemişti. 1955'in 6-7 Eylül'ünde Yunanistan ile Kıbrıs kavgası sırasında eli sopalı ve bayraklı kalabalıklar tarafından kiliselerin, dükkânların yağmalanıp tahrip edilmesinden, papazların kovalanıp kadınların ırzına geçilmesinden sonra Rumların çoğu Yunanistan'a gitmiş, gitmeyenler de 1964'te hükümetin bir kararnamesi ile evlerini, ülkeyi yirmi dört saatte terk etmek zorunda kalmışlardı. Bu hikâyeleri, mahallenin eski sakinleri, meyhanede geç vakit iyice içtikten sonra, ya da boş evlere yerleşenlerden şikâyetçi olanlar fısıldayarak anlatırdı. "Eski Rumlar, Kürtlerden daha iyiydi," sözünü işitmişti Mevlut; hükümet seyirci kaldığı için işte şimdi Afrikalılar, yoksullar geliyordu Tarlabaşı'na; bakalım daha neler olacaktı. Ama Yunanistan'a yollanmış Rumlardan bazıları hâlâ tapu sahibi oldukları kendi evlerini görmeye İstanbul'a, Tarlabaşı sokaklarına geldiklerinde çok da iyi karşılanmazlardı. Kimse onlara "Evinize, Anadolu'dan göç eden yoksul Bitlisliler, Adanalılar yerleşti!" demek istemez, böylece en iyi niyetliler bile eski tanıdıklarından utançla kaçardı. Evinin kirasını almaya çalışacak diye öfkelenenler, düşmanca tavır takınanlar da olurdu, kahvehanede birbirlerine sarılıp birlikte yaşadıkları eski güzel zamanları gözyaşları ile hatırlayanlar da. Ama bu duygusal anlar kısa sürerdi. Rumların boş evlerine sızıp yerleşme, oraları Anadolu'dan gelen yoksullara kiralama işini devlet ve polis ile örgütleyen çeşit çeşit haydut çetesinin, sokaklardaki çocukları ayarlayıp onlara eski evlerini ziyaret eden Rumları yuhalatıp taş attırdıklarını da görmüştü Mevlut. Böyle durumlarda Mevlut'un içinden önce herkes gibi "Durun çocuklar, yapmayın, yazık," demek gelirdi. Ama hem çocuklara söz geçiremeyeceğini hem de onları kışkırtanların arkasında kendi ev sahibi olduğunu da hatırlayınca kafası karışır, "Rumlar da zaten Kıbrıs'a el koydular," gibi tam ne olduğunu bilmediği bir haksızlığı düşünerek olay yerinden yarı utanç yarı öfkeyle uzaklaşırdı."[528]

Yukarıdaki uzun alıntıda Tarlabaşı'nın yaşadığı dönüşüm Mevlut'un gündelik deneyimleri, halk arasındaki söylentiler ve Tarlabaşı'nı ele geçirmiş güçlerin ilişkileri

[528] Orhan Pamuk, *A.g.e.,* s.258-259.

etrafında aktarılır. Neredeyse bütün siyasi detayların yer verildiği bu anlatım, mekânın hafızasını ihtiva eder. Bu aşamada Tarlabaşı hafızası, tarihi ve yaşanmışlığıyla Lefebvre'nin deyimiyle bir toplumsal mekâna dönüşür.[529] Kartezyen görüşün mekânı üçgenler ve çizgilerden ibaret gören soyutlaştırıcı algısına karşılık Tarlabaşı; hafızası, dönüşümü, hikâyesi, kimliği ve sürekli değişen dinamikleriyle bütün bir toplumsal mekânı oluşturur. Bu dönüşümün aktarıldığı bölümde anlatı zamanı 1986-88 yıllarındaki Tarlabaşı Bulvarı'nın açıldığı döneme denk gelir. Bir başka büyük dönüşümün eşiğinde olan Tarlabaşı'nın geçmişi bu yeni değişime karşı bir hatırlatıcı olarak metne yerleştirilir. Mekânın, bütün kamusal düzenlemeler, matematiksel hesaplar ve soyutlama algılarına karşılık kendine has kimliğinin, gündeliğin içinde nasıl oluştuğu ve nasıl gizlendiği bu hatırlatma yoluyla işaret edilmiş olur.

Tarlabaşı'nda gayrimüslimlerden boşalan yerlerin yeni sahipleri, bu sahiplerin bölgedeki ticareti yönlendirme şekilleri ve devletle ilişkileri de mekânın ne kadar kompleks bir yapı olduğu, içindeki insanlarla nasıl şekillendiği ve yeni bir görünüm kazandığını aktarmak için ele alınır. Ticaretin merkezi olarak anılan Tarlabaşı ve çevresinin asıl sahiplerinden boşalan yerlerde ticaret devam etse de romanda ticaret kültürünün değiştiği ve bu yeni kültürün de nasıl sürekli bir dönüşüm içinde olduğu resmedilir. Ticaretin bir geleneğe sahip olduğu müddetçe başarısını ve istikrarını arttıracağı düşüncesine karşıt olarak bu bölgenin ticari faaliyetleri, tarihsel olarak kesintiye uğramış bir geleneği yeniden kurmak yerine günün moda ve ihtiyaçlarına yönelik bir karmaşanın üreticisi olarak resmedilirler.

> Karlıova Lokantası, Beyoğlu'nun Tarlabaşı tarafında, Nevizade Sokağı'nın arkalarında küçük bir eski Rum meyhanesiydi. 1964'te bir gecede Başbakan İsmet Paşa tarafından İstanbul'dan kovulan Rumlarla birlikte şehri terk eden sahibinden lokantayı devralan Bingöllü bir garson, Kadri Karlıovalı, on beş yıl lokantayı öğleleri civar terzilere, kuyumculara, Beyoğlu'ndaki küçük esnafa tencere yemeği vererek, akşamları da içmeye ve sinemaya giden orta halli akşamcılara rakı meze sunarak işlettikten sonra iflasın eşiğine gelmişti. Kapanma tehlikesinin nedeni, Beyoğlu'ndan orta sınıf kalabalıkları uzaklaştıran sinemalardaki seks filmleri ve sokaklardaki siyasal terör değildi yalnızca.[530]

Lefebvre'nin "*kent mekânı kullanım değeriyle değil, değişim değeriyle ön plana çıkan soyut mekândır ve soyut mekân iktidarın bir aracı olup; iktidar mekân üzerinde*

[529] Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, İstanbul, Sel Yayınları, 2014, s.100-105.
[530] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.143.

baştan sona bir denetim kurmak istemektedir."[531] sözünden hareketle 1980'lerdeki askerî darbenin ve devamında neoliberalleşme hareketleriyle İstanbul merkezinin "marka kent" hâline getirilme süreçlerinin iktidar eliyle kent mekânında gerçekleştirdiği denetim ve dönüşüm projelerinin etkileri de romanda Mevlut'un yaşamı ve gözlemleri üzerinden aktarılır. Tarlabaşı'nın durmaksızın iç ve dış göçün merkezi olduğu, bölgenin gittikçe kozmopolitleştiği ve kent yaşamının gerekliliklerinden ayrıştığı bir dönemde gelen askerî darbeyle -1980- birlikte nasıl tahakküm altına alındığı ifade edilir. Randevuevlerinin, batakhanelerin, yasa-dışı yollarla göçmenlere kiralanan evlerin askerî darbe bahanesiyle kapatılması, romanda Mevlut'un askerden döndükten sonra İstanbul gözlemleri ve yazar-anlatıcının bilgilendirmeleriyle aktarılır:

> Askerler İstanbul'un bütün kaldırımlarını, kirli ve düzensiz gördükleri her yeri (aslında bütün şehir öyleydi), iri çınar ağaçlarının gövdelerini ve Osmanlı'dan kalan duvarları kireç boyasıyla beyaza boyayıp şehri kışlaya çevirdiler. Dolmuşların her istedikleri yerde durup yolcu indirip bindirmeleri, satıcıların büyük meydanlara ve caddelere, havuzlarında su olan şık parklara, gemilere, trenlere girmeleri de yasaklandı. Ünlü kabadayıların yönettiği yarı gizli kumarhanelere, randevuevlerine ve Avrupa sigarası ve içkisi satan kaçakçı depolarına polis gazetecilerle birlikte baskınlar düzenledi.[532]

> Askeri darbeden sonra İstanbul değişmişti. Gene duvarlardaki bütün siyasi yazılar silinip temizlenmiş, seyyar satıcılar anacaddelerden ve meydanlardan uzaklaştırılmış, Beyoğlu'ndaki randevuevleri kapatılmış, kaçak viski, Amerikan sigarası satan üçkâğıtçılar sokaklardan temizlenmişti. Trafik de daha iyiydi. Herkes istediği yerde duramıyordu artık.[533]

Yukarıdaki alıntıda askerî darbenin şehrin gündeliğini dönüştürecek düzenlemeleri ve yaptırımlarıyla görünüşünde de değişimi sağladığı görülür. Bu alıntıda; iktidarın, kent mekânı üzerindeki denetiminin kent yaşayışında ne kadar etkili olduğu tespit edilir. Aynı zamanda kentin başıboş bir hâl alması ya da kent mekânının iktidarın denetiminden çıkması iktidarın kendi gücü için de bir risk, zayıflık göstergesi olarak kabul edilir. Tarlabaşı'nın yasa-dışı faaliyetlerle bozulan yapısıyla siyasi erkin güç kaybı ve karmaşa yaşadığı dönemin temelde birbiriyle bağlantılı olduğu mesajı da böylece verilmiş olur. Ancak romanda askerî darbenin, kendi gücünü, temelde

[531] Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi,* s. 247-254.
[532] Orhan Pamuk, *A.g.e*, s.78.
[533] Orhan Pamuk, *A.g.e*, s.165-166

darbeyle bir bağlantısı bulunmayan sokak satıcıları, trafik veya randevuevleri üzerinden ispat ederek gövde gösterisi yaptığı ima edilir. Bu anlamda da kent mekânı erkin kendi gücünü ispat edebileceği bir alana dönüşür. Gündeliğin mekânı olan kentlerdeki yaşayışı tanzim etme veya edememenin iktidarla ne kadar doğrudan bağlantılı olduğu tekrar edilmiş olur. Dolayısıyla gündelik ve onun mekânları iktidar açısından meşruiyetini ispat etmek ve sürdürmek için elzem alanlar haline dönüşür.

Tarlabaşı temsilinde İstanbul, kent mekânının ve bu mekâna bağlı gündelik yaşamın dönemin siyasî kararları ve ekonomik yönelimleriyle nasıl doğrudan bir bağlantıya sahip olduğu yine Tarlabaşı ve çevresinin askerî darbe sonrası dönüşümüyle ele alınmaya çalışılır.

> "Türkiye'de 1980 askeri darbesi ile birlikte neoliberal politikalar uygulanmaya başlamış, 1980'lerde özellikle ANAP iktidarı döneminde bu bağlamda önemli atılımlar yapılmıştır. (…) Uluslararası alanda hakim olan politik ve akademik söyleme paralel olarak İstanbul'un neoliberal dönüşümde bir aktör olması beklenmiş, dolayısıyla kentin sosyo-mekânsal yapısı neoliberal hegemonya projesinin güçlü biçimde uygulandığı dönemlerde önemli dönüşümlere sahne olmuştur."[534]

Şehir planlaması ve dönüşümünün romanın ana meselelerinden biri hâline geldiği ve Öktem'in aktardıkları doğrultusunda tarihsel gerçeklerle de örtüşen roman mekânlarındaki dönüşümün Türkiye panoramasını nasıl oluşturduğu Tarlabaşı Bulvarı'nın açılışının metinde Mevlut'un gündeliği üzerinden aktarılışıyla tespit edilebilir. Kent mekânındaki düzenlemeler ve müdahalelerin kentin demografisini, ekonomisini ve kültürünü yeniden şekillendirmekte ne kadar etkili olduğu, coğrafi mekânın nasıl soyut ve toplumsal mekâna dönüştürüldüğü Tarlabaşı ile Taksim'in yeni açılan bulvarla birlikte birbirlerine konumlanışlarındaki değişim üzerinden aktarılmaya çalışır:

> Tarlabaşı Bulvarı'nın açılmasından sonra oturdukları ev İstiklal Caddesi ve Beyoğlu'na yaklaşacağına sanki uzaklaşmış, sınıf düşmüştü. Tarlabaşı mahallelerinin yeni yolun yukarı kısmında kalan sokakları bir anda gece kulüpleri, barlar, türkü söylenen, içki içilen yerlerle dolmuş, aileler, yoksullar buradan uzaklaşmış, emlak fiyatları artan bu sokaklar İstanbul'un en büyük eğlence merkezinin bir parçası olmuştu. Daha aşağıdaki sokaklar ise zenginleşmeden pay alamamıştı. Tam tersi, altı şeritli yoldan yayalar geçmesin diye kaldırım kenarlarına ve yolun ortasına dikilen demir parmaklıklar ve beton

[534] Binnur Öktem, *A.g.y.*, s. 24.

> duvarlar Mevlutların oturduğu mahalleleri daha da aşağıya, Kasımpaşa'ya, eski tersanenin son kalıntılarının arasındaki yoksul işçi mahallelerine doğru itmişti. Mevlut akşamüstleri Kabataş'tan eve dönerken, altı şeritli yolun üzerindeki beton duvarlar ve demir parmaklıkları arabasıyla aşamadığı, üst geçitlere de çıkıp inemediği için artık İstiklal Caddesi'nin kalabalığı içinden geçip kestirme yapamıyor, yolunu Talimhane tarafına kadar uzatıyordu. Gazetelerin "nostaljik" dediği (Mevlut bu kelimeyi sevmiyordu) bir tramvay hariç İstiklal Caddesi'nin araçlara kapanacak olması (hazırlıklar hiç bitmiyordu, cadde çukur çukur olmuştu), büyük yabancı mağazaların şubeler açması da buralara satıcıların çıkmasını zorlaştırmıştı. Beyoğlu Belediyesi'nin mavi elbiseli, kara gözlüklü zabıtaları yalnız anacaddede değil yan sokaklarda bile simitçilere, kasetçilere, midyecilere, köftecilere, bademcilere, çakmak tamircilerine, sucuk ekmekçilere ve sandviççilere göz açtırmıyordu. (…) Bitip tükenmez bir nehrin kolları gibi sokaklarda kararlılıkla akan durdurulmaz Beyoğlu kalabalıkları yollarını, yönlerini, hızını çok sık olduğu gibi gene değiştirmiş, insanlar tıpkı yatağını değiştiren nehrin kollarında olduğu gibi başka köşelerde, kavşaklarda birikmeye başlamıştı. Yeni birikme yerlerine önce seyyar satıcılar gelir, onları zabıtalar kovalarken sandviç ve kebap büfeleri, arkasından da dönerci dükkânları, sigara ve gazete bayiileri açılır, ara sokaklardaki bakkallar kapı önünde döner, dondurma satmaya, manavlar geceleri de satış yapmaya ve bir yerlerde sürekli bir yerli pop müzik almaya başlardı. İrili ufaklı bütün bu değişimlerin sokaklarda daha önceden hiç dikkat etmediği çok elverişli köşeleri ortaya çıkardığını Mevlut fark ediyordu.[535] (1986-88)

Yukarıdaki alıntının neredeyse her cümlesi iktidar-kent mekânı ve gündelik hayat üçgeninin ne kadar kuvvetli bağlarla birbirlerine bağlı olduklarının ve birbirlerini bitmek tükenmek bilmez bir enerji ve kuvvetle belirlediklerini ispat eder. Bu açıdan bakıldığında Marshall Bermann'ın *Katı Olan Her Şey Buharlışıyor* adlı çalışmasında dile getirdiği Ekspresyol'un[536] açılışıyla Tarlabaşı Bulvarı'nın açılışını benzer bir düzlemden ele almak mümkün olabilir. Şehrin modern bir eğlence ve turizm mekânına kavuşması için yıkıcı bir modernist etkiyle girişilen Tarlabaşı Bulvarı projesi, mekânın mevcut durumunu, kültürel ve sosyolojik yapısını hiçe sayarak başlatılan ve şehir mekânını iktidarın beklentileri doğrultusunda yeniden üretmeyi hedefleyen bir "proje" olarak aktarılır. Bu proje, kamusal yararı hedefler görünen modernist mimarinin şehri rasyonelleştirme süreçlerinden biri olarak kabul edilebilir.[537] Ancak söz konusu proje, kentteki yaşam hakkının gaspına kentin yeniden düzenlenmesi sürecinde bireylerin çıkarlarının göz ardı edildiğine de işaret eder.

[535] Orhan Pamuk, *A.g.e*, s.274.
[536] Marshal Bermann, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s.386-415.
[537] İlhan Tekeli, *A.g.e*., s.29-30.

Romanda, Tarlabaşı Bulvarı'nın toplumsal fayda prensibiyle başlayan serüveni; Mevlut ve Mevlut'un dâhil olduğu sınıfın, kent merkezinden sürülmesine, merkeze giriş çıkışların kontrol altına alınmasıyla kent mekânı içindeki kamusal yerlerin izolasyonuna ve kentteki gelir adaletsizliğinin artışına neden olmaktadır. Dolayısıyla Tarlabaşı Bulvarı Projesi, İstiklal'in araç trafiğine kapatılmasıyla araç ve yaya trafiğinde büyük değişikliklere, ithal-ikameci politikadan vazgeçen Türkiye'nin dış pazarla kurmaya çalıştığı yeni ilişkilere, uzun demir parmaklıklar gibi taktiklerle kentlilerin güzergâhlarını belirleme, denetim ve ceza yoluyla kayıt dışı ekonomide alınan yeni kararlara ve barlar gece kulüpleri gibi mekânlarla yeni eğlence kültürünün oluşmasına ön ayak olur. Tüm bu açılardan bakıldığında romanda; Tarlabaşı Bulvarı, tek başına bir kent planlama projesi olmanın çok ötesinde anlamlara bürünür. Bu perspektiften bakıldığında da modernist kent planlamacılığının iktidar için ne kadar kuvvetli bir araç olduğu açıkça görülür. Neoliberalleşme süreçlerinde Taksim ve çevresinin turistik bir alışveriş ve eğlence mekânı hâline gelme sürecinin Tarlabaşı Bulvarı'nın açılışıyla temsil edildiği ve bu bulvarın bütün bu süreç ve dönüşümlerin ana aktörü olduğu tereddütsüz iddia edilebilir. Bulvar, pek çok alanda sembolik bir anlama kavuşur. Mevlut'un gündeliği üzerinden kurgusallaştırılan bütün bu süreçler ve dönüşümler, Pamuk'un İstanbul'un dönüşümü üzerinden Türkiye'nin modernleşme süreçlerini nasıl ele aldığını ve hangi araçlarla kurgunun bir parçası hâline getirdiğini gösterir. Bulvar projesiyle Taksim'e uzaklaşan Tarlabaşı, uzun yıllar ışıltılı merkezin kenarındaki "öteki"[538]nin ve "gayriresmî"[539]nin mekânı olma konumunu sürdürür.

Tarlabaşı Bulvarı açılırken aktarılan yıkım süreçleri, özellikle şehrin mekânlar üzerinden tarihinin aktarılması yoluyla yapılır. Bu sayede mekânların tarihî kentin tarihinin yerini alır. Söz konusu mekânların yıkılışı şehrin tarihinin ve şehir kültürünün talan edilmesine karşılık gelecek şekilde kurguya dahil edilir. Mekânların, anılarla ve yaşanmışlıklarla örüldüğü Mevlut'un Kristal Büfe'nin yıkılışından duyduğu hüzünle aktarılır. Kristal Büfe'nin yıkımından Mevlut'un duyduğu hüzün aktarılırken Büfe'nin tüketim ilişkilerindeki yeri, bu tüketim ilişkilerine kaynaklık eden kişiler, bu kişilerin

[538] Burada "öteki" ile ima edilen, Tarlabaşı'nın nüfusunu oluşturan kent soylu olmadıkları gibi bir kısmı Türkiye vatandaşı da olmayan, dünyanın ve Türkiye'nin çeşitli yerlerinden İstanbul'a gelmiş ve ekonomik olarak dezavantajlı konumdaki göçmenlerdir.

[539] Tarlabaşı'nın bugün hala postmodern mimarinin ve kent planlamasının eksiksiz bir örneği olarak kabul edilebilecek Taksim 360 projesine ve devletin bütün ıslah çalışmalarına rağmen, uyuşturucu, fuhuş, kaçakçılık gibi kanundışı işlerin merkezi olduğu gerçeği göz önünde bulundurularak bu tanımlama yapılmıştır.

tüketim ilişkilerinde kazandıkları paralarla şehirde nasıl yer edindikleri, Büfe'nin fast-food ürünleri gibi birçok detaya yer verilir.[540] Bu detayların hikâyedeki şehir kurgusunun en temel parçalarını oluşturduğunu iddia etmek mümkündür. Çünkü bu ayrıntılar yoluyla şehir; yaşayan, değişen, sürekli yeni hikâyeler üreten ve her gün yeniden tarihin parçası olan canlı bir organizmaya dönüşür. Bütün bu detaylarla birlikte şehir, edilgen bir konumdan etken bir konuma geçer ve bu ayrıntılar; şehrin kültürünün, kurulumunun, dönüşümünün ve gelecekteki tahayyülünün anahtarı olarak görülür. Binalardan, kararlardan, yıkımlardan ve inşaattan ibaret bir şehir yerine İstanbul; alışkanlıkları, insanları, hikâyeleri, tüketim pratikleri ve tarihiyle birlikte ele alınarak son derece karmaşık bir söyleme sahip bir "yapıt" olarak aktarılır.

Tarlabaşı Bulvarı'nın açılışı ve Taksim'in bir eğlence mekânına dönüşüm süreci romanın devamında da değişen eğlence anlayışları ve Taksim'in farklılaşan yüzleriyle aktarılmaya devam eder. Mevlut'un Tarlabaşı'nda yaşadığı süre boyunca Taksim'in değişen görünümleri metne dahil olur. Eğlence mekânlarının değişimi üzerinden kentin eğlence anlayışındaki dönüşüm aktarılırken şehrin ve şehirde yaşayan insanların kültürel bir dönüşümü de deneyimledikleri ima edilir. Eğlence mekânlarının değişim süreci, Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'nde de hem ülkenin genel siyasi atmosferinin hem de bu atmosfere bağlı olarak şehirdeki insanların değişen dünya algısıyla bağlantılı eğlence anlayışlarındaki farklılaşmanın bir simgesi olarak kullanıldığı çalışmanın önceki bölümlerinde de ele alınmıştı.[541] *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta da aynı amaçlar ve imalarla eğlence mekânlarının dönüşümü sürecine yer verilir.

> Ama son on yılda, bu şehirde hep olduğu gibi değişiklik cininin sihirli dokunuşuyla bütün bu doku kaybolmuş, o insanlar gitmiş, Osmanlı ve Avrupa tarzı alaturka-alafranga şarkılar söyleyen o eğlence yerleri kapatılmış, yerlerine mangalda çöp şiş- Adana kebap yenen, rakı içilen, gürültülü yerler açılmıştı. Göbek atarak eğlenen genç kalabalıklar bozayla ilgilenmedikleri için artık Mevlut akşamları İstiklal Caddesi civarına uğramıyordu bile.[542]

Yukarıdaki alıntıda anlatı zamanı 1990'ların ortası olarak kaydedilebilir. Mevlut'un bütün gündeliğini kuran boza satışı üzerinden aktarılan değişen eğlence mekânları, şehrin merkezinin değişen insan profillerini de ihtiva eder. 1970'lerin

[540] Orhan Pamuk, *A.g.e*, s.292-293.
[541] Bkz. "Eğlencenin Sınıfsallığı", s. 155-172.
[542] Orhan Pamuk, *A.g.e*, s.29.

sonunda içkili pavyonlarda eğlenen ve zaman zaman boza da satın alan kalabalığın bir anda ortadan kaybolduğu ve yerlerine bambaşka bir eğlence kültürüne dolayısıyla bambaşka bir dünya algısına ve gündeliğe sahip insanların geldiği işaret edilir. 1990'ların ortası olarak tarihlenen yukarıdaki alıntının Türkiye siyasetindeki karşılığı Doğru Yol Partisi, ANAP gibi merkez sağın yönetimde olduğu, İstanbul'da romanda "dinci partinin"[543] adayı olarak adlandırılan Recep Tayyip Erdoğan'ın belediye başkanlığı yaptığı döneme denk gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında söz konusu yönetimin "geleneksel hayat"a yönelik siyasi söylemlerinin gündelik hayattaki karşılığını eğlence kültürü üzerinden bulduğu söylenebilir. Adı anılan muhafazakâr partilerin politikalarının gündelik eğlence anlayışında köklü bir değişime yol açtığı, ancak bu değişimin doğrudan parti politikalarını yansıtmadığı ve Türkiye'de mütemadiyen görülen bir ikiliği yeniden ürettiği söylenebilir. "Dinci belediye başkanının" içkili meyhaneleri kapatacağı söylentisine karşılık Beyoğlu'nda alaturka ve alafranga şarkılar söylenen pavyonların yerine "Türk işi" kebaplı rakılı göbek atmalı mekânların çoğalması, modernleşme ve gelenek ikiliğinin eğlence mekânları üzerinden tekrar kuruluşunu örnekler. Bu yeni eğlence mekânları, oryantal bir eğlence anlayışıyla seküler bir eğlence anlayışının karışımı görüntüsüne kavuşur. Bu karışım, doğrudan Türkiye'de geleneksel söylemi kucaklayan ancak neolibarel ekonomi politikalarıyla yeni bir muhafazakârlaşma şekli inşa eden[544] siyasi atmosferin gündelik yaşamdaki yansımasını temsil eder.

Tarlabaşı ve Beyoğlu çevresinin sürekli değişen insan kalabalığı, eğlence mekânları ve soyut mekân düzlemindeki yenilenmelerine karşılık İstanbul'un diğer semtleri de Mevlut'un yürüyüşleri vasıtasıyla metinde yer alır. Şehrin sürekli şekil değiştiren silueti, zaman sıçramaları ve geriye dönüşlerle aktarılırken bu siluet değişimine paralel olarak gerçekleşen kültürel dönüşüm; kaybolan alışkanlıklar, unutulan ritüeller, tüketim pratikleri, teknolojideki gelişmeler gibi gündelik hayatın detayları üzerinden aktarılmaya çalışılır. Bütün bu değişim süreçlerinin hızı ve büyüklüğüne dair romanın yedinci kısmında Baudelaire'den alıntılanan *"Ne yazık ki bir şehrin şekli şemali bir insanın kalbinden çok daha hızlı değişir."* epigrafı romanın girişinde kullanılan *"1969 ile 2012 yılları arasında İstanbul hayatının pek çok kişinin*

[543] Orhan Pamuk, *A.g.e*, s.33.
[544] Türkiye'de siyasal İslam'ın muhafazakâr söyleme getirdiği yenilikler ve dönüşüm süreçleri ile ilgili bkz. Nilüfer Göle, *Modern Mahrem-Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

gözünden anlatılmış bir resmidir." tanıtıcı cümlesi kadar etkili ve kurucu bir cümle olarak kabul edilebilir. Baudelaire'den alıntılanan cümle -ki Baudelaire'in Paris'in modern kent imajına kavuşma sürecindeki tavrı ve düşünceleri ile birlikte ele alındığında bu alıntı daha da kuvvetli bir mesaja ulaşır- anlatı zamanının 2010'lu yıllara denk geldiği ve Duttepe'deki gökdelen bölümünün aktarıldığı kısım olması sebebiyle metnin, İstanbul hayatındaki dönüşüm hızının son raddeye vardığı mesajını yineleyecek şekilde kullanılır. Ayrıca alıntıdaki "bir insanın kalbi" ile Mevlut'un İstanbul'la kurduğu bağ, bu bölümde farklı temalar üzerinden de ele alınır. Bu noktada kent soylu olmayan Mevlut'un, kentin değişim hızı karşısında bir göçmen olarak kente yabancılaşma süreci, dönüşümün baş döndürücü bir hızla gerçekleştiğini ifade etmek için kullanılan bir yöntem olarak kabul edilebilir. Böylece roman, İstanbul'un dönüşüm sürecini bir göçmen olan Mevlut'un yıllarca sokaklarda gördükleri, hissettikleri, beklentileri üzerinden bir şehir deneyimi sunarken, bütün dönüşümleri de Mevlut'un ayak uydurma, uzaklaşma ve yabancılaşma süreçleri üzerinden kurar. Bu kurulum sürecinde gündelik hayata dair bütün başlıklar ve araçlar işlek biçimde kullanılır.

Romanda Mevlut'un bir seyyar satıcı olarak değişen ekonomi politikaları karşısında sürekli şekil değiştiren alışveriş ve tüketim pratiklerine uyum süreci doğrudan şehrin de dönüşümünü içerecek bir yapıyla sunulur. 1970'lerden itibaren küreselleşen ekonomiyle birlikte emeğin yeniden üretiminin önceliğini yitirmesi ve sermayenin desteklenmesine yönelik politikaların artmasıyla birlikte büyük şirketlerin ve kitle iletişim araçlarının tüketim ve üretim dengelerini nasıl değiştirdiği[545] Mevlut'un yoğurt ve dondurma satıcılığındaki kırılmalara karşılık gelecek şekilde romanda bir arada kurulur:

> İş 1960'larda çıkan cam kâselerde kalsaydı kolaydı. Toprak kaplar benzeri o ilk yoğurt kâseleri kalın ve ağırdı, depozito fiyatı yüksekti, sağından solundan kenarı kırılır, çatlar, bakkal boşları iade paranı vermezdi.(…) Daha sonra cam kapların hafif ve ucuzunu piyasaya çıkardılar. Bakkala iadesi, depozito parası yok, cam kap bir yıkarsın bardaktır, ev kadınlarına hediyedir dediler. Fiyatını da yoğurdun fiyatı içine gizlediler tabii. Ha gayret omuzlarıma, hakiki Silivri yoğurduna, onunla da rekabet ediyorduk ki, bu sefer şirketler, üzerinde bir inek olan süslü bir etiket yapıştırdılar cam kaba, iri harflerle yoğurdun markasını yazıp televizyona reklamını verdiler. Sonra üzerinde aynı inek, Ford marka

[545] Binnur Öktem, *A.g.y.*, s. 23.

> yoğurt kamyonları, çarpuk çurpuk dar sokaklara girip bakkal bakkal gezip ekmeğimizi elimizden almaya başladılar.[546]

Roman baş kişisi Mevlut'un babası Mustafa Karataş'ın 1977 yılında kurduğu yukarıdaki cümlelerle 1989 yılında yazar-anlatıcının kurduğu aşağıdaki cümleler küresel sermayelerin tüketim ilişkilerinde hangi yollarla tekel hâline geldiğini ve bütün şehirde nasıl bir güce sahip olduğunu gösterir:

> Mevlut'un Rayiha ile kaçıp evlendiği yazdan bugüne geçen yedi yılda süt, çikolata ve şeker üreticisi büyük şirketler birbirleriyle rekabet ederek önce İstanbul'un bütün bakkallarına, pastanelerine, sandviç ve sigara büfelerine bedava derin dondurucu vermişlerdi. Mayıs'tan başlayarak bu soğutucu dolapların sahipleri onları dükkânlarının önüne çıkarıyor, kimse de sokak dondurmacısından alışveriş etmiyordu. Mevlut beş dakika aynı köşede durursa kaldırımı işgal etti diye arabasını alıp parçalayan belediye memurları, büyük şirketlerin kaldırımlarda yürümeyi zorlaştıran buzdolaplarına hiç ses etmiyordu. Televizyonda hiç durmamacasına bu şirketlerin tuhaf adlı dondurma ürünleri duyuruluyordu.[547]

Tüketim ürünlerinin gelişen teknoloji sayesinde daha hızlı hazırlanması, dağıtımının hızla yapılması ve zamanın hızla aktığı modern hayatta pratiklik ihtiyaçlarına cevap vermesi, tüketiciler üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Büyük firmaların promosyonlar, hediyeler ve izleyeni etkisi altına alacak şekilde bir söylemle kurulan reklamları bütün pazarı ele geçirmelerine ve bu durum da yerli üreticinin zayıflayarak piyasadan kaybolmasına neden olur. Tabii bu durum da bilindiği üzere küreselleşen dünyanın yerellikleri yok eden ve farklılıkları silen tektipleştirici yapısıyla koşutluk içindedir. Aynı şekilde giyinen, aynı reklamları izleyen, aynı gıdalarla beslenen ve aynı söylemi sürekli yeniden üreten bütün bu insanlar arasında bir farklılık kalmaması, yerele özgü kültürü ve bu kültürün bütün araçlarını yok eder. Romanda bu durumun Silivri yoğurduyla temsil edildiği iddia edilebilir. Yerel bir lezzetin endüstriyel bir metaya dönüşme sürecinin temel sloganı da "modernlik ve hijyen"dir. Fabrikalarda el değmeden, son teknolojiyle ve hijyenik koşullarda üretilen yoğurtlar, Silivri'de kimler tarafından, hangi koşullarda ve nasıl üretildiğinin bilinmediği Silivri yoğurdundan daha güven verici ve daha sağlıklıdır. Daha temiz ve daha sağlıklı bu ürünleri tüketen tüketiciler de bu ürünler vasıtasıyla modernliğin bir parçası olduklarını hissederler. Böylece üretim-tüketim dengeleri ve

[546] Orhan Pamuk, *A.g.e*, s.121.
[547] Orhan Pamuk, *A.g.e*, s.287-288.

alışkanlıkları değişirken gündelik hayat ve ona bağlı birçok eleman da şekil değiştirir ya da kaybolur. Romanda Mevlut'un endüstrileşen toplumda büyük şirketlerle yarışamayarak önce yoğurt satıcılığını sonra da dondurma satıcılığını bırakması tüketim toplumuna dönüşümün basamakları olarak kabul edilebilir. Romanda bu tüketim ürünlerinin dönüşüm süreci ve tüketilme biçimindeki farklılaşmalar, gündelik hayatın tarihini kayıt altına alır ve gündelik hayatın hangi büyük dönüşümlerin sonucunda farkında olmadan bambaşka bir hâle geldiğini aktarır. Her şeye rağmen Mevlut'un geleneksel bir içecek olan ve aslında çok da fazla alıcısı olmayan boza satmayı sürdürmesi de yoğurt ve dondurma gibi kâr oranı yüksek olmayan bu sebeple de endüstriyel üretimi yapılmayan bir gıda olması sebebiyle tercih edilir. Ancak başkişi Mevlut, 2002 yılında ilk kez şişelenmiş bozayla bir evde karşılaşır ki bu karşılaşmadan sonra Mevlut'un boza satmaya devam etmesi romanda sürekli tekrarlanan Mevlut-boza-şehir arasında kurulan ilişkiyi daha sağlam bir zemine taşır. Bozanın da şişelenerek satıldığını gördükten sonra bile, Mevlut, romanın son bölümünün anlatı zamanı olan 2012'ye kadar boza satmaya devam eder. Ayrıca söz konusu bölümde *'Ben kıyamete kadar boza satacağım'* diyen Mevlut'un, bozayı metinde sürekli tekrar edildiği şekilde kazanç sağlamak için değil, şehirde var olabilmek, yer edinebilmek ve şehrin ruhuna erişebilmek için bir araç olarak kullandığı kabul edilebilir. Böylece geleneksel hayatın bir parçası olan boza, şehrin yabancısı bir göçmen için şehir kültürünün ve yaşantısının bir parçası olabilmek için kullanılan mitik bir araca dönüşür. Mevlut boza satarken sokaklarla konuşur, sokaklar Mevlut'a cevap verir ve boza bu ilişkiyi kurmanın bir anahtarı olarak kabul edilir. Bu tüketim süreçlerinde yaşanan değişiklik "sepetle alışveriş yapmak" alışkanlığının gündelik hayattan yok olmasıyla söz konusu tüketim pratiklerinin nasıl derin etkilere sahip olduğunu da gösterir. Zaman sıçramalarıyla kurulan romanın ikinci kısmın ilk başlığında şehre gelişinin üstünden yirmi beş yıl geçmiş olan Mevlut'un camdan sarkıtılan sepetle kurduğu ilahi bağ, alışveriş sepetinin Mevlut'un kişisel geçmişini, şehrin değişen alışveriş pratiklerinin değişimini, tüketim alışkanlıklarının nasıl dönüştüğünü, teknolojinin gündelik hayatın akışında nasıl etkili olduğunu, seslerin, sokakların, evlerin geçen yirmi beş yılda nasıl bambaşka bir görünüme kavuştuğunu aktarmak için gündelik hayatın içinden seçilen kuvvetli bir detay olarak kullanıldığı görülür:

> Sepetle alışveriş, apartman binalarında asansörlerin ve kapı zilleriyle otomatiklerin olmadığı ve İstanbul'da beş altı kattan yüksek binaların nadiren yapıldığı eski zamanların usulüydü. Mevlut'un babasıyla satıcılığa başladığı ilk günlerde, 1969'da yalnız boza için değil, gün boyunca yoğurt almak, hatta bakkalın çırağından alışveriş etmek isteyen ve sokağa inmekten hoşlanmayan ev hanımları kaldırıma sarkıttıkları sepetlerinin altına bir de küçük çan takarlardı ki telefonsuz evlerinden bakkala ya da sokaktaki satıcıya yukarıda bir müşteri olduğunu duyurabilsinler. Satıcı sepete yoğurdu ya da bozayı uygun şekilde yerleştirdiğini duyurmak için çanı sepetle sallardı. (…) Ama bunlar çok eski zamanların hatıralarıydı. Bu yirmi beş yılda İstanbul o kadar değişmişti ki bu ilk hatıralar Mevlut'a masal gibi geliyordu şimdi. Şehre ilk geldiğinde neredeyse hepsi parke taşı kaplı olan sokaklar şimdi asfaltla kaplanmıştı. Şehrin büyük bir kısmını oluşturan, bahçeler içindeki üç katlı evlerin çoğu yıkılmış, yerlerine üst katlarında yaşayanların sokaktan geçen bir satıcının sesini işitmeyeceği yüksek apartmanlar dikilmişti. Radyoların yerini geceleri sürekli açık olan ve gürültüsüyle bozacının sesini işitilmez kılan televizyonlar almıştı. Sokaklardaki boz ve solgun kıyafetli sessiz ve ezik insanlar gitmiş, yerlerine gürültücü, hareketli ve iddialı kalabalıklar gelmişti. Mevlut bu büyük değişimin boyutunu her gün birazcık yaşadığı için anında fark etmemiş ve kimileri gibi İstanbul değişiyor diye hiç kederlenmemişti. Ama bu muazzam değişikliğe hep ayak uydurmak istemiş, hep iyi karşılanacağı, sevileceği mahallelere gitmişti.[548]

Yukarıdaki alıntıda gündelik hayatın detaylarıyla birlikte yer verilen *"bu büyük değişimin boyutunu her gün birazcık yaşadığı için anında fark etmemiş"* ifadesi gündelik hayatın nasıl büyük bir dönüştürücü gücü ne kadar yavaş ve sıradanmış gibi gerçekleştirme kuvvetine sahip olduğunu gösteren kilit bir ifade olarak kabul edilebilir. Pamuk'un bu ifadesi Lefebvre'nin, gündelik hayatı, tüm rutine, alışkanlıklara, motor düzeyde gerçekleştirilen hareketlere rağmen dönüştürücü bir potansiyele de sahip ve mekân üzerinde yaşanan bir alan olarak algılaması noktasında benzerlik içerir.[549] iddiasının edebiyattaki yansıması olarak ele alınmaya uygundur. Gündelik hayat, bütün rutinlerin, monotonluğun ve sıradanlığın ardında yaşanacak en köklü değişimlerin asıl zeminini oluşturur. Bu değişimler çok küçük detaylar üzerinden ve çok yavaş bir biçimde gerçekleştiği için aradan yirmi beş yıl gibi çeyrek asırlık bir süre geçtikten sonra dönüp bakıldığında boyutu ve büyüklüğü ancak anlaşılabilecek bir enerjiyi ifade eder. Bu bakımdan gündelik hayat sosyoloji ve felsefede uzun yıllar göz ardı edilmiş bir mefhum olmanın acısını, bu büyük değişimleri kendi bünyesinde içererek çıkarır. Mevlut'un camdan sarkıtılan bir sepetle

[548] Orhan Pamuk, *A.g.e*, s.28-29.
[549] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat,* s.45-50.

zamanda geriye giderek aktardığı bu büyük dönüşüm, Pamuk'un gündelik hayatın tarihini ele alırken aslında toplumsal yaşayışın değişimini küçük detaylar üzerinden nasıl kurduğunu gösterir.

Mevlut'un bir dönem Binbom Büfe'de "müdürlük" yapmasıyla Taksim'deki büfelerin hangi yollarla para kazandığı, işçilerin patronu nasıl kandırdıkları, Taksim'in nasıl büyük bir ticaret ağına sahip olduğu anlatılır. Büfe'de işçilerin yaptığı yolsuzluklar yüzünden işten atılan Mevlut, otopark bekçiliği yapmaya başlar. Onun bu işiyle birlikte metin, İstanbul'daki otopark işletmelerinin nasıl mafyalar ve çeteler tarafından ele geçirildiğinin, bu yasa-dışı oluşumların büyüyen şehrin dezavantajlarını ve boşluklarını kullanarak nasıl haksız kazanç elde ettiklerini işleme fırsatı bulur. Mevlut'un çalıştığı işlerle metne dâhil olan bu detaylar şehrin dinamiklerinin kurulumu ve işleyişini anlamak ve anlatmak için verimli bir şekilde kullanılır. Bu detaylar İstanbul'daki mevcut işleyişin arkeolojisini oluşturmaya yöneliktir. Bu yöntem kentin kimliğini, ruhunu ve dönüşüm süreçlerini anlatmak için sık sık kullanılır. Tüketim ürünleri, iş sahaları, konut problemleri gibi şehrin dün olduğu gibi bugün de ana problemleri olan hususlar, insanların hikâyeleri ile bir arada sunulur. Tüm midyecilerin Mardinli, tüm simitçilerin Tokatlı, tüm fırıncıların Rizeli olması gibi detaylar yine doğrudan "hemşehricilik" ekseninde oluşan iş fırsatlarını işaret eder. Aynı memleketten insanların İstanbul'da aynı iş kollarında çalışarak "ekol" oluşturması, gündelik hayatın tarihi içinde bugün hâlâ karşılık bulan ve kentin üretim ilişkilerine dair bir çerçeve oluşturan detaylar olarak kabul edilebilir. Bu durumda kentteki üretim mekanizmalarının profesyonel temelli değil, geleneksel anlayışla kurulduğu ve işlediği sonucuna ulaşmak mümkündür. Böylece kentin sanayi kenti olma yolunda atacağı adımlarda, bu geleneksel üretim mekanizmasının ortaya çıkaracağı aksamaların bugün içinde yaşanılan İstanbul'un sorunlarına kadar sirayet ettiğini/edeceğini söylemek mümkün olur. İş kollarının ve üretim mekanizmalarının babadan oğula, amcadan yeğene, ağabeyden kardeşe gibi geleneksel yollarla, uzmanlık-eğitim gibi profesyonel süreçlerden uzak ve şehrin mevcut ya da muhtemel ihtiyaçları analiz edilmeden geliştirildiği ve bu gelişmenin şehrin pek çok sorununun temel kaynağı olduğu, "hemşehricilik" etrafında oluşan iş kollarıyla aktarılmış olur.

Tüketim ilişkilerinin dışında roman başkişisi Mevlut'un şehre yabancılaşma süreci de şehrin değişen silueti bağlamında ele alınır. Bu süreçte Mevlut'un şehirle

kurduğu bağın yıllar içinde nasıl değiştiği, şehirdeki dönüşümü nasıl gözlemlediği yazar-anlatıcının Mevlut'un zihni ve gözünü merkez kılmasıyla aktarılır. 1990'lı yıllarda sokaklarda dolaşan Mevlut'un şehirle kurduğu bağı anlatan bir başka pasaj şu şekildedir: "*Şehri, kendinden önce yapılmış ve kendisinin dışarıdan gelip içine girdiği bir yer olarak görmüyordu. İstanbul'u kendisi içinde yaşarken yapılan ve gelecekte çok daha güzel, temiz ve modern bir yer olarak hayal etmekten hoşlanıyordu.*"[550] Mevlut'un şehirde geçirdiği yaklaşık yirmi yılın sonunda İstanbul'a karşı bir yabancılık hissetmediği, şehir kültürüne intibak edememiş olsa da şehir deneyimiyle birlikte kendine orada bir yer edindiğine dair hissiyatı önemli bir detaydır. Çünkü bu alıntıdaki hisleriyle Mevlut'un İstanbul'da tarihin, şehir kültürünün, geçmişin ve bugün dönüşmekte olan şehrin kıyısında dururken onun bir parçası olabilme ihtimalini içinde hisseder. Şehir Mevlut'a yabancı bir yer değildir. Bütün sokaklarını arşınladığı, bütün binalarını bildiği, satıcılık tecrübeleriyle bütün insanlarını tanıdığı, mezarlıkları, sokak çeşmeleri, Osmanlı kalıntılarıyla tarihine aşinalık duyduğu bir yerdir. Bu sebeple Mevlut'un yıllar boyunca şehrin sokaklarında satıcılık yaparken şehirle kurduğu duygusal bağ onun kendini 90'ların İstanbul'unda şehre ait bir parçaymış gibi hissetmesine yol açar. Ancak bu sözlerin üstünden geçen yaklaşık yirmi yıldan sonra Mevlut'un düşüncelerinde tam aksi yönde bir gelişme olduğu görülür:

> Kırk üç yıldır İstanbul'daydı Mevlut. Bunun ilk otuz beş yılında, şehirde geçirdiği her yılın kendisini buraya daha çok bağladığını hissetmişti. Son yıllardaysa zaman geçtikçe İstanbul'a yabancılaştığını hissediyordu. Şehre durdurulmaz sel dalgaları gibi büyüyerek gelen milyonlarca yeni insan ve onların yeni evleri, yüksek binaları, alışveriş merkezleri yüzünden mi? Mevlut, 1969'da şehre geldiği sıralarda yapılan binaların, yalnız gecekonduların değil Taksim'deki Şişli'deki kırk küsur yıllık apartmanların da yıkıldığını görüyordu. Eski binalarda yaşayan insanlar sanki şehirde onlara verilen sürelerini doldurmuşlardı. Yaptıkları binalarla birlikte o eski insanlar gözden kaybolurken, yerlerine yapılan daha yüksek, daha korkutucu, daha beton binalara yeni insanlar yerleşiyordu. Mevlut otuz kırk katlı bu yeni binalara baktıkça bu yeni insanlardan biri olmadığını hissediyordu.[551]

Mevlut'un 1990'larda kendisini şehre ait hissederken 2012'de İstanbul'a yabancılaştığını hissetmesi arasındaki farkın sebebi, şehrin değişimiyle bir arada verilerek aktarılmış olur. Bu noktada Mevlut'un şehre kendini aradan geçen kırk üç

[550] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.261.
[551] Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.457-458.

yılın sonunda yabancı hissetmeye başlaması kent-birey arasındaki ilişkiyi anlamak açısından son derece önemlidir. Mevlut'un yabancılaşması ile şehrin kimliğini yitirmesi süreci birbirine paralel olarak ilerler. "O eski insanlar" gözden kaybolurken şehrin kimliğine, tarihine ve hafızasına ait her şeyi de yanlarında götürürler. Çünkü şimdi kuleler ve gökdelenlerle yeniden inşa edilen şehirde ne bu hafızayı üstlenecek ne de bu kimliğe kıymet verecek insanlar vardır. Yeni insanlar, yeni şehrin hükümdarları, kendi tarihlerini yeniden yazmak için geldikleri İstanbul'da yalnızca "daha yüksek" inşaatlar yapmanın, gösterişin ve sonsuz bir yeniliğin peşindedirler. Çünkü "*postmodernistler için mekân, belki zamandışı ve "hiçbir çıkar gözetmeyen" bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk bir şeydir*."[552] Böylece postmodern kentte geçmişin üzerine kurulan çelik konstrüksiyonlar, kepçelerle yıkılan hafıza mekânları, şehrin göbeğinde doğayla iç içe sitelere dönüşürken şehrin neresi olduğu, içinde kimlerin yaşamaya hakkı olduğu gibi sorular da en yüksek gökdelenlerin tepesinde yanıp sönen ışıklar gibi görünmez olurlar. Mevlut'un sokaklarıyla konuşarak yıllar geçirdiği bu şehirde artık kendisini yabancı hissetmesi, şehrin kimlik ve aidiyet gibi duyguların yetişemeyeceği bir hızla dönüşmesinin doğal sonucudur.

Son bölümde bu yabancılaşmayla birlikte kurulan rüya motifi de Mevlut'un şehrin tarihî kimliğiyle kurduğu aidiyet hissini kuvvetlendirir. Rüyasında Rayiha'nın şehrin içinde eski bir konakta olduğunu bilen, ancak kendisini oraya çağıran Rayiha'ya bir türlü ulaşamayan, o konağı, sokağı bir türlü bulamayan Mevlut'un şehre yabancılaşma duygusu kuvvetlendirilmiş olur. Yıllardır bütün sokaklarını bütün binalarını ezbere bildiği şehirde Rayiha'nın olduğu sokağı ve binayı bir türlü bulamayan başkişi Mevlut, şehrin yabancısı konumuna geriler. Ayrıca Rayiha'nın bir "konakta" oluşu, tekrar mimari yapılar üzerinden gelenek-modern[553] ikiliğini kurarken, Mevlut'un şehrin geleneksel kimliğiyle kurduğu bağı da işaret eder. Konaktaki Rayiha, şehrin tıpkı Rayiha'nın kendisi gibi silinip giden geçmiş mekânlarının, o mekânlarla oluşmuş tarihinin ve kimliğinin temsilini üstlenir. Mevlut'un metnin sonunda "Ben bu âlemde en çok Rayiha'yı sevdim" derken kentin

[552] David Harvey, *A.g.e.*, s.84-85.
[553] Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası-Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 213-216.

sit-alanı olması gerekçesiyle kentsel dokusunun hâlâ bozulmamış olduğu, geleneksel kimliğin temsili olan sur içine yönelmesi de kentle kurduğu bağın ana odağını ima eder. Böylece metin, kentin asıl kimliğinin mekânını da işaret ederek sona ermiş olur.

SONUÇ

Orhan Pamuk gerek romanları üzerine verdiği röportajlarda gerek roman sanatı üzerine yazdığı denemelerde gündelik hayatın romansal bir araç olarak hem kendisi için son derece ilgi çekici olduğunu dile getirir hem de gündelik hayatın roman türü açısından verimli ve üretken bir alan olduğunu iddia eder.[554] Bu çalışma da bu iddialardan hareketle en temelde Orhan Pamuk kurmacasında gündelik hayat temsillerine odaklanır. Pamuk'un gündelik hayatı roman türüyle bir arada değerlendiren düşüncelerinden hareketle bu çalışmada, Pamuk romanlarında gündelik hayatın hangi amaçlarla ne şekilde ve ne sıklıkta yer aldığı araştırılarak gündelik hayat olgusunun Pamuk romancılığındaki yeri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu sebeple çalışma, Pamuk romanlarındaki gündelik hayat temsillerini çeşitli odaklarla keşfetmeye çalışırken genel çerçevede Pamuk romancılığının gündelik hayatla kurduğu ilişkiyi de gözlemeye ve Pamuk üzerine yapılan araştırmalara bu açıdan da katkı sunmayı amaçlar. Gündelik hayat kavramı, kavramın doğası itibariyle son derece geniş bir alana yayılır. Bu sebeple bu çalışmalarda bilimsel disiplinin gerekliliklerini yerine getirmek adına, çalışmanın sınırlarını belirlemek önemlidir. Bu tez çalışması da söz konusu endişeler sebebiyle, Orhan Pamuk romanlarının tamamına değil; anlamlı bir bütün oluşturacak bir repertuvara odaklanmıştır. Bu doğrultuda *Cevdet Bey ve Oğulları, Kara Kitap, Masumiyet Müzesi* ve *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı romanlar tezin inceleme kaynaklarını oluşturur. Bu romanlar dışında, çalışmaya katkı sağlayacağı noktalarda Pamuk'un hem diğer metinlerine hem de onun yazarlık serüvenine katkıda bulunmuş diğer yazar ve eserlere değinilmiştir.

Çalışma öncelikle, Orhan Pamuk'un gündelik hayata ilişkin detayları, Türkiye'nin modernleşme sürecine ilişkin siyasi tarih kurgusuna karşılık, sıradan insanın gündelik hayatını merkeze alan alternatif bir tarih anlatısı oluşturmak için

[554] Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 71-72; Orhan Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, s. 360-363.

kullandığını iddia eder. Çalışmanın çerçevesini oluşturan romanlar, anlatı zamanı olarak 20. yüzyılın başından 21. yüzyılın ilk çeyreğine uzanan bir süreci kapsamaktadır. Söz konusu süreç, bilindiği üzere, Türkiye'nin imparatorluktan Cumhuriyet'e, kırsaldan kente, Doğu'dan Batı'ya ve en nihayetinde gelenekselden moderne doğru yeni bir istikamet çizdiği yılları oluşturur. Dolayısıyla bu yıllar, siyasi tarihin yansıttığından çok daha derin kırılmaları ve değişimleri içermektedir. Bu değişimler, toplumların tabiatı itibariyle yönetim kademelerinin işaret ettiğinden öte, toplumsal yaşamda ve sıradan insanın gündelik hayatında gerçek ifadelerini bulurlar. Pamuk'un gündelik hayatı kullanım biçimi de siyasi tarihin yalnızca toplumsal ya da kitlesel olarak yansıttığı bu değişimleri, modernleşmenin doğasına uygun bir biçimde bireyin hayatında yaşanan değişim/dönüşümlere ya da karşı çıkışlara odaklanarak alternatif bir bağlamda sunar.

Orhan Pamuk, çalışmanın odaklandığı romanlarda, gündelik hayatı kurmacanın üzerinde yükseldiği bir temel olarak kullanmaktadır. Romanlardaki tüm olup bitmelerin gündelik hayata içkin olarak gerçekleşmesi, gündelik hayatı postmodern paradigmanın çoğulcu perspektifini dolaysız ve kendiliğinden ortaya çıkartan bir yazım stratejisine dönüştürmektedir. Yukarıda sözü edilen alternatif tarih anlatısı oluşturma sürecinde, farklılaşan Türkiye'nin farklı insanlarının bir kriz-çözüm tezi ortaya koymadan birlikte temsil edilebilmeleri, söz konusu yazım stratejisi aracılığıyla gerçekleşir. Örneğin; tezde incelenen romanlar, büyük oranda burjuva etrafında süregelen hikâyeler üzerine kurulmuş olsalar da karakterlerin gündelik hayat deneyimleri ve bu deneyimler vasıtasıyla diğer sınıflara mensup bireylerle kurdukları "olağan" iletişim, romanların tek merkezli değil panoramik bir temsil kurmasını sağlar. Farklı sınıf, eğitim seviyesi ve dünya görüşüne sahip karakterlerin bir arada bulunuşlarını gündelik hayat deneyimleri vasıtasıyla sergilemek, romanlara çoğulcu bir bakış açısı kazandırmasının yanı sıra deneyimler arasındaki tezatların da altını çizer. Gündelik hayatın anlatısal düzlemdeki bu özgün kullanım şekli, Türk romanındaki alışıldık temsil biçimlerini aşarak sıradan insanı ve onun Türkiye'nin modernleşme sürecindeki deneyimlerini yazınsal düzlemde yeni bir bakış açısıyla ele alınmasına olanak sağlar. Bu sebeple Pamuk'un gündelik hayatı ve onun elemanlarını, temsil şekillerini çeşitlendirme ve Türk romanının kalıplaşmış temsil biçimlerine bir meydan okuma olarak kullandığını söylemek mümkündür.

Bu çalışma ayrıca, gündelik hayatın Pamuk romanlarında, yazarın bir kültür tarihçisi olarak hareket etme motivasyonunun temel parçası olduğunu iddia eder. Toplumsal kültür öğelerinin, çalışmada yer almayan romanları da dahil olmak üzere, Pamuk'un kurmacasında sürekli olarak tekrar edilen bir unsur olduğu bu çalışmada tespit edilir. Çalışmanın inceleme bölümlerinde de değinildiği gibi bu öğeler yalnızca kurmacanın işlevsel bir parçası olarak değil, Pamuk'un yazarlığına içkin bir alışkanlık olarak değerlendirilecek sıklıkta ve işlerlikte kullanılmaktadır. Pamuk'un kayıt altına alma ve kolektif hafızayı canlı tutmaya yönelik yazarlık endişesi, bu kültürel öğeleri kurmacadan belirli oranda bağımsız birer yazınsal kaynağa dönüştürür. Bu sebeple Pamuk'un romancılık motivasyonunun göz ardı edilemeyecek kadar önemli bir bölümünün kültür tarihçiliği üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür.

Yukarıda bahsi geçen önermeler doğrultusunda çalışmanın ikinci bölümünde, ilk olarak *Cevdet Bey ve Oğulları* romanı ele alınmıştır. Bu bölümde romandaki gündelik hayat unsurları; aile, kent deneyimi ve can sıkıntısı odak noktalarından incelenmiştir. Romanda aile kurumu ve modernleşme deneyimi arasında simgesel bir ilişki olduğu tespit edilmiştir. Bu ilişki hem karakterlerin söylemlerinin incelenmesi hem de Cevdet Bey'in Fransız bir aile kurmak için Vefa'dan ayrılarak Nişantaşı'na yerleşmesiyle romanın mekân kullanımı etrafında temellendirilir. Romanda, mekân düzleminde gerçekleşen bu değişim, en temelde gündelik hayatın dönüştürülmesine ilişkin bir tercihin altını çizer. Bu bağlamda, Nişantaşı'nda kurulacak ailenin gündelik hayatı Cevdet Bey tarafından belirli ölçüde planlanmış olur. Bu planlama da romanın gündelik hayatın modernleşmeyle ilişkili ve anlamlı bir unsur olarak kullandığını ispat eder. Ailenin modern gündelik hayatı nasıl deneyimlediği ve bu deneyimin aile içi ilişkilerin değişimi ve dönüşümünde nasıl etkili olduğu, Işıkçı ailesinin her yıl bir araya geldiği bayram sofrası sahneleriyle tasvir edilir. Bu tasvirler incelendiğinde, romandaki erkek karakterlerin özellikle kadın ve erkekler arasında kendileri lehine bir hiyerarşi oluşturdukları ve bunun yaparken gündelik hayatı temel aldıkları tespit edilmiştir. Ayrıca ailenin kuşaklar arasındaki bireysel dönüşümlerinin bir tekrardan ibaret olduğu ve bu tekrardaki temel etkenin karakterlerin gündelik hayat deneyimleriyle ilişkili olduğu iddia edilmiştir. Ayşe ile annesi Nigân Hanım'ın, Osman ile babası Cevdet Bey'in, hayata bakışları ve deneyimleri açısından birbirine benzerlikleri bu iddiayı kuvvetlendirmek için örnek olarak kullanılmıştır. Romanda kent manzarasının Pamuk'un çalışmada yer verilen diğer romanlarına nispetle az yer

kapladığı görülür. Romanda kent manzarası ve kent deneyimi İstanbul burjuvasının yaşam alanıyla sınırlandırılmış, bu kısıtlı dış mekân kullanımına karşın romanın büyük oranda ev içine odaklandığı belirlenmiştir. Yoğun bir şekilde tasvir edilen ev içindeki gündelik yaşamın, romanda aile içi ilişkilerin örülmesinde doğrudan etkili bir unsur olarak yazınsallaştırıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda İstanbul'a dair görüntü ve manzaraların Pamuk romanlarında alışkın olunanın aksine son derece sınırlı olmasının, romanın Türkiye'de modernleşme serüveninin erken dönemlerinde burjuvanın ev içi gündelik yaşantısının sokaktaki modernleşme çabasıyla olan kopukluğunu da ima ettiği iddia edilir. Söz konusu kopukluğun temsilini ve romanın kente dair ilgisinin sınırlarını Nişantaşı oluşturur. Modernleşme ve şehirleşme sürecinin başlarında yalnızca burjuvanın gündelik hayatının sahnesi olan Nişantaşı'nın bu yönüyle söylem alanına taşındığı ve dikey perspektifte gerçekleşen Türk modernleşmesine yönelik imalar içerdiği iddia edilmiştir. Romanın başında Nişantaşı'nın, yalnızca Osmanlı aristokrasisi ve genç Cumhuriyet'in yeni zengin sınıfına ev sahipliği yaparken romanın sonunda modern kentin bir parçası haline gelerek toplumun her kesiminden insanın gündelik hayatında yer edinmesi, bu iddiayı destekleyecek şekilde ilgili bölümde ele alınmıştır. Nişantaşı'nın bir söylem alanı olarak kullanılmasının yanı sıra metinde modernleşmeye ilişkin bir başka imanın karakterlerin kente duydukları ilgi ya da kenti görme biçimleri üzerinden sürdürüldüğü savunulmuştur. Cevdet Bey Nişantaşı'nın değişimini, kişisel iktisadi faaliyetleri ve yatırımları üzerinden görürken, Refik kenti aşinalık duygusu ve gittikçe karmaşıklaşan manzaraların yarattığı endişe ile deneyimler. Ailenin üçüncü kuşak üyesi Ahmet ise konaktan apartmana çevrilmiş "Nişantaşı'ndaki Kâgir Ev"in çatı katından bir sanatçı hassasiyetiyle kentin ritimlerini duyumsamaya çalışır. Ahmet, babası Refik ile benzer bir karmaşaya bakmakla birlikte babasından farklı olarak o, bu karmaşayı estetize ederek kabullenmeye ve aşmaya çalışır. *Cevdet Bey ve Oğulları'*nda modernleşmenin sorunsallaştırılması karakterlerin roman boyunca gündelik hayat ekseninde deneyimlediği can sıkıntısıyla da gündeme getirilir. Roman boyunca ele alınan üç kuşaktan her birinde sıklıkla deneyimlenen can sıkıntısının, görünürde karakterlerin anlam arayışıyla ilişkilendirildiği, alt metinde ise modernleşme sıkıntılarıyla ilgili olduğu ve bu bağlantının gündelik hayat aracılığıyla inşa edildiği belirlenmiştir. Değişim ve Batılılaşmayı yalnızca iktisadi temelde ve böylece dar bir perspektifte arayan Cevdet Bey karakteri, can sıkıntısını da iş hayatını bırakıp evin gündeliğine

dahil olduktan sonra deneyimlemeye başlar. Hayattaki öncelikli amacı para kazanmak olan karakterin elinden bu hedef alındığında, geriye gündelik hayatını kaplayacak ve şekillendirecek bir kişilik kalmaz, bunun sonucunda da Cevdet Bey hem kendisine hem de kurduğu aile hayatına yabancılaşır. Bu bağlamda Cevdet Bey'in can sıkıntısı özelinde, modernleşme sürecinin tek boyutlu algılanmasının yarattığı çelişkilerin temsil edildiği öne sürülmüştür. Refik ise can sıkıntısını Cevdet Bey'in kişisel hırslarının aksine çevresinin farkına vararak deneyimlemeye başlar. Gündelik hayatın basitliğine bağladığı bireysel bunalımı aydın yabancılaşmasına dönüşen Refik karakteri anlam arayışının içinde daha çok kaybolur. Refik bu arayış sürecinde Nişantaşı'ndan Kemah'a ve Ankara'ya sürüklenirken, onun yabancılaşma deneyimi erken Cumhuriyet dönemi Türk aydınlarının yaşadığı değerler çatışmasının temsili olarak kullanılır. Yabancılaşma ve can sıkıntısını özellikle aile ilişkilerinde ve sınıfsal düzeyde deneyimleyen Ahmet karakteri ise bu sorununu sanatla aşmaya çalışır. Nişantaşı'na olan bakışından modernitenin sınırları içinde yaşadığı anlaşılan Ahmet, sanatını şekillendirmek için aile geçmişinin arkeolojisini yapar.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınan *Kara Kitap* ise Pamuk romancılığının tekrar eden izleklerinden olan aile anlatısı, İstanbul ve *Kara Kitap*'ın gündelik hayatla ilişkisinin kuvvetli bir biçimde hissedildiği köşe yazarlığı etrafında incelenmiştir. Bu bölümde gündelik hayat, diğer romanlardan farklı bir yapıyla ele alınır. Romanın başkişisi Galip'in karısı Rüya ve amcasının oğlu gazeteci Celâl Salik'in kaybolmasıyla alışıldık gündelik hayatının dışına çıkması, romanın gündelik hayatla kurduğu bağlantının temelini oluşturur. Romanda gündelik hayatın alışıldık yapısı, rutinler ve tekrarlar alt-üst edilirken gündelik hayatın dışına çıkmanın mümkün olup olmadığının bu alt-üst oluşlarla sorunsallaştırıldığı iddia edilmiştir. Bu noktada ilk olarak aile anlatısının gündelik hayatın sınırlarını nasıl belirlediği ve bu sınırların aile üyeleri için nasıl bir varoluş zeminine dönüştüğü tartışılmıştır. Romansal düzlemde aile yaşamının gündelik hayatın sınırlarını belirlediği ve güvenli bir alan olarak kabul edildiği tespit edilmiştir. Ancak bu güvenli alanın aynı zamanda çatışmaları, zorlamaları, kalıpları, eleştirileri ve tüm bunlarla birlikte bir arada olmanın zorluklarıyla da bir arada resmedilerek romanda ailenin kendisi eleştirel bir bakışla yeniden ele alınır. Dolayısıyla romanda ailenin gündelik hayatın güvenli sıradanlık ve tekrarlarının yanı sıra boğucu ve sıkıcı yönleriyle de birlikte kurgulandığı iddia edilir. Böylece roman aile anlatısının altını oyar. Ancak aynı zamanda roman, yeni bir gündelik deneyiminin

kapısını açmak için aile üyelerinin ortadan kaybolmasını kullanırken gündelik hayat ve aile alanlarını birbiri içine geçen girift bir yapıyla sunar. Galip'in kaybolan aile üyeleri Rüya ve Celâl'i aramaya çıkarken eksilmiş aileyi tamamlama ve sıradan gündeliğine devam etme isteğinde olduğu iddia edilir. Fakat roman başkişisi Galip'in sıradan gündeliğinin dışına çıkmasıyla birlikte şehre dair deneyimleri ve gözlemleri değişir. Yıllardır geçtiği sokakların, yürüdüğü yolların başka bir anlamı olduğunu keşfeden Galip, Lefebvre'nin gündeliğin eleştirisini yapmak kavramıyla bir arada okunmuştur. Galip'in sıradanın dışına çıkarak başlattığı gündelik yaşamın eleştirisinin şehir deneyimleriyle pekiştiği ve şehrin alışılmadık mekânlarında yaşadığı deneyimlerin bu eleştirinin bir parçası olduğu iddia edilmiştir. Galip'in yer altındaki manken atölyesi, genelev ve Süleymaniye Camii'nin minaresi gibi sıra dışı mekânlarla şehri yeniden keşfetme serüveninde, şehrin kültürel arkeolojik kazısının hikâyeler ve yapılar üzerinden yeniden kurulduğu tespit edilmiştir. Bu yolla Galip'in modern gündelik hayatın sıradanlığının dışına çıkarak şehrin kültürel tarihiyle diyaloğa girmesi gündelik hayatın eleştirisine dair anlamlı bir birliktelik olarak kabul edilmiştir.

Kara Kitap'ta köşe yazarlığının ve köşe yazılarının gündelik yaşamdaki yeri ve anlamı da bu bölümün tartışma konularından biridir. Bu başlık altında köşe yazılarının romanın anlatı düzleminde sıradan insanlar olarak okurlar arasında nasıl bir iletişim ağı kurduğuna odaklanılmıştır. Kitle iletişim aracı olarak gazetenin insanların gündelik hayatlarında ne kadar büyük bir yer kapladığı ve bu yerin sıradan insanların fikirlerini ve inanışlarını nasıl etkilediği tartışılmıştır. Bu noktada modern gündelik hayatın şekillendirilmesinde kitle iletişim araçlarının etkisinin romanın sorunlarından biri olduğu iddia edilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ele alınan *Masumiyet Müzesi* romanı; eğlence mekânları vasıtasıyla kentin değişim ve dönüşümü, kentin farklı sosyoekonomik ve sosyokültürel yapılara sahip olan semtlerinde gündelik hayatın tasvir biçimleri, dönemin alt sınıfının eğlencesi ve Türkiye'nin kültür tarihinde ikonik bir yer teşkil eden Yeşilçam sinemasının dinamikleri, moda etrafında şekillenen tüketim biçimlerinin gündelik hayattaki görünümleri ve sıradan insanın hayatını muhafaza eden bir araç olarak eşya etrafında incelenmiştir. Bu bölümde, döneme dair gündelik detayların kullanım çokluğu ve çeşitliliği yoluyla dönemin İstanbul'una ilişkin panoramik bir görüntü oluşturulmaya çalışıldığı iddia edilmiştir. Bu bölümde,

gündelik hayat detaylarının sıklığı ve çeşitliliğinin romanın ana izleği olan Füsun ve Kemal karakterlerinin aşk hikâyesini ikincil konuma ittiği ve romanın bu aşk hikâyesini söz konusu detaylar üzerinden alternatif bir Türkiye tarihi oluşturmak için araçsallaştırdığı gündeme getirilmiştir. Romanın alternatif tarih anlatısı sunduğuna dair iddia, 1970'ler ekseninde genişleyen anlatıda, söz konusu dönemde Türkiye'nin siyasi tarihinde yaşanan karmaşa ve kaosu metne dahil etmemesi ve dönemin İstanbul'unda sıradan insanların gündelik hayatlarına yönelmesi üzerinden de kuvvetlendirilmiştir. Böylece bu bölümde genel itibariyle, Pamuk'un gündelik hayatı romansal düzlemde siyasi tarihe alternatif bir gündelik hayat tarihi yazmak için kullandığı iddia edilirken bu iddia, İstanbul'un değişimi, eğlence mekânları ve eğlence anlayışları, Yeşilçam sineması, moda ve hafıza kurucu olarak eşyalar üzerinden desteklenir.

Masumiyet Müzesi'nde kent, roman başkişisi Kemal'in üst-orta sınıf bir aileye mensup olması sebebiyle dönemin İstanbul'unun elit çevrelerinin gündelik hayatları ve onların eğlence anlayışları hakkında detaylı bilgiler verir. Fuaye Lokantası, Hilton Oteli gibi lüks mekânlar romanın İstanbul'daki eğlence anlayışını kaydetme noktasındaki ilk durakları olarak görülür. Bu mekânlar etrafında roman, söz konusu mekânların müdavimlerinin gündelik hayatını anlatısallaştırırken, dönemin Türkiye'sinin üst-orta sınıfının gündeliğine ilişkin de bir panorama çizer. Bu bölümde Pamuk'un eğlence mekânları üzerinden İstanbul'un sosyal tarihini romansal düzlemde kayıt altına aldığı iddia edilir. Bu iddia, romanın eğlence mekânlarının dönüşüm sürecine, bu mekânların çalışanlarının ve müdavimlerinin hikâyelerine, zaman sıçramalarıyla eğlence pratiklerinin değişimine gösterdiği hassasiyet üzerinden okunarak kuvvetlendirilir. Kemal ve Sibel'in nişan töreninin anlatıldığı bölümde Hilton Oteli'nin İstanbul'daki temsili ve bu otel çevresinde Türkiye'deki burjuvanın temsilinin romanın gündelik hayatı söz konusu temsilleri oluşturmak noktasında nasıl incelikle kullandığı incelenmiştir. Romanda eğlence mekânlarının gündelik hayatın aktarımını sağlayan bir araç olarak kullanıldığı iddiasıyla bu mekânların dönemin Türkiye'sinin bir fotoğrafını çekme motivasyonuyla kullanıldığı ve bu kullanımın romanın devamında Füsun ve Kemal ilişkisi etrafında İstanbul'un farklı semtlerini ve farklı eğlence mekânlarını da anlatıya dahil ederek kentin gündelik dinamiklerine bakış açısını genişlettiği tespit edilmiştir. Boğaz Lokantaları'nın anlatıya dahil olduğu bölümlerle roman, dikkatini Nişantaşı ve Beyoğlu çevresinden uzaklaştırırken

şehirdeki eğlence pratiklerinin yol haritasını da dolaylı olarak çizer. Romanın gündelik bir nesne olarak arabanın eğlence semtlerinin değişimindeki rolünün de altını çizerek Beyoğlu'ndan Boğaz sırtlarına taşınan lüks lokantaların tarihini de anlatıya dahil etmesiyle dönemin İstanbul'unun hangi gündelik pratiklerle dönüştüğünün altı çizilir.

Eğlence mekânları haricinde roman başkişisi Kemal'in Füsun'a yakın olmak için Nişantaşı ve çevresinden uzaklaşarak Fatih, Çukurcuma gibi alt-orta sınıf mahallelere yönelmesiyle birlikte romanın İstanbul'daki farklı yaşama biçimlerine ilişkin dikkati de artar. Bu semtlerde başkişi Kemal'in Nişantaşı ve çevresindeki gözlem gücünün azaldığı tespit edilmiştir. Kemal'in özellikle Fatih'in sokaklarında Füsun'u ararken semte dair hislerinin ve Fatih'e dair gözlemlerinin burjuva bireyin yaşadığı kentle kurduğu ilişkinin ve kenti algılama biçiminin gündeliğin mekânı olan sokaklar üzerinden sorunsallaştırıldığı iddia edilmiştir. Bu sebeple Kemal'in bu semtlerle kurduğu ya da kuramadığı iletişimin kentin deneyimlenmesinde sınıfsal sınırların etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Başkişi Kemal'in Çukurcuma ve Fatih'i algılama ve aktarma biçiminin burjuvanın yaşadığı kente yabancılaştığı iddiasını beraberinde getirir. Çukurcuma'da geçirdiği sekiz yıl boyunca Keskinler'in evi dışında semtle hiçbir etkileşimde bulunmamasının yanı sıra Kemal'in bu semte ilişkin ansiklopedik sayılacak bilgilerle Çukurcuma'yı romantize etmesi de bu yabancılaşmanın etkisi olarak görülmüştür.

Masumiyet Müzesi'nin gündelik hayatın tarihini kurarken kullandığı bir başka alanının moda olduğu iddia edilmiş, romanın dönemin modasına ilişkin sayısız detayı Füsun ve Kemal aşkının kapsamı dışında anlatısallaştırdığı tespit edilmiştir. Romanda eşyalar, davranışlar, alışkanlıklar, markalar ve söylemler dönemin panoramasını oluşturmakta kullanılır. Bu kullanım şekilleri, ev içi eşyalardan giyim kuşama, tıbbi uygulamalardan teknolojik araç gereçlere kadar uzanır. Bu geniş moda yelpazesi hem dönemin yaşayışına ışık tutar hem de Türkiye'de sıradan insanların modernleşmeyi gündelik uygulamalar ve moda üzerinden nasıl deneyimlediğini temsil etmeyi amaçlar. Bunlarla birlikte moda ve modaya dair gündelik ayrıntılar romanda tüketim toplumunun oluşum sürecini de takip eder. 1970'lerle birlikte Türkiye'nin değişen ekonomi politikalarının sıradan insanın gündelik hayatındaki görünümlerine moda aracılığıyla odaklanmaya çalışırken tüketim alışkanlıklarının nasıl oluştuğu ve bu alışkanlıkların sınıflar arasındaki ilişkiyi nasıl belirlediğini aktarmayı amaçlar. Tüm

bu dikkatler, romanın gündelik hayatın toplumsal tarihini yazmak noktasındaki arzusunu ifade ederken roman türünün sıradan insanın hayatını ve bu hayatın dinamiklerini içermekteki başarısını dile getirir.

*Masumiyet Müzesi'*nin anlatı zamanı sınırlarında sıradan insanın gündelik hayatında yadsınamayacak bir yeri bulunan Yeşilçam'a dair dikkati de çalışmanın odaklarından biridir. Bu başlıkta romanın, dönemin popüler eğlencelerinden biri olan Yeşilçam'ı sanat anlayışı, seyirci profili, yazlık sinema mekânlarının fiziki koşulları, sanat-iktidar ilişkileri, Yeşilçam'ın endüstriye dönüşümü ve bu endüstri etrafında oluşan ilişkiler, mekânlar ve uygulamaları dönemin gündelik hayatının temsilini oluşturmak için kullandığı iddia edilmiştir. Romanda Yeşilçam'ın birden fazla alt başlıkla ve bütün uygulama alanlarıyla birlikte ele alınması, gündelik hayatın kapsayıcı ve kuşatıcı yapısının tek bir alan üzerinden nasıl kurulduğunu görmek açısından önemlidir. Sıradan insanın hayatının bir parçası olarak Yeşilçam'ın farklı uygulama alanlarından temsili, romanın; gündelik hayatı keşfetmek ve yazınsallaştırmak noktasında bir "niyete" sahip olduğu tezini de güçlendirmektedir. Yazlık sinema salonlarının fiziki koşullarının detaylı anlatımı Beyoğlu'ndaki sinema salonlarıyla birlikte aktarılarak alt sınıfın eğlence mekânları ile Beyoğlu'nun eğlence mekânları arasındaki tezat sinema salonları üzerinden aktarılır. Ayrıca romanın iki farklı sinema salonu anlatısında seyirci profilleri ve seyirci davranışları arasındaki farklılıkları yazınsal düzleme taşıyarak, gündelik hayattaki sıradan insanın eylemlerini farklı mekânları kullanarak çeşitlendirmeye çalıştığı tespit edilmiştir. Yeşilçam ürünlerinin sanat değeri de romanın tartışma zeminlerinden biri olarak kabul edilir. Başkişi Kemal'in Füsun'a yakın olabilmek için gittiği bu filmleri; birbirlerinin tekrarı, abartılı ve basit olarak nitelendirmesinin yanı sıra filmlerin nasıl çekildiği, oyuncuların nasıl seçildiğine dair romanda yer verilen anekdotlarla Yeşilçam, sanatsal kaygıların dışında bir sektör, endüstriyel üretim alanı olarak aktarılır. Gündelik detaylarla şekillendirilen bu endüstri iması, romanda Yeşilçam etrafında oluşan sosyalleşme mekânlarının anlatıya dahil edilmesiyle de kuvvetlenir. Tüm bunlarla birlikte Yeşilçam etrafında ele alınan Sansür Kurulu vasıtasıyla romanda gündelik hayat ve siyaset arasındaki ilişkiye dair de bir pencere açılır. Sansür Kurulu'nun romanda iktidarın sanatsal faaliyetler üzerindeki etkisinin yanı sıra sanat yoluyla gündelik hayatın belirlenmesine ilişkin rolünü de betimlediği iddia edilir. Bu iddia romanın Sansür Kurulu'nun senaryolarda yasaklı olarak kabul ettiği konular etrafından

tartışılırken gündelik hayatın içinde bu yasaklı alanların hangi yollarla ihlal edildiği de gündeme getirilir. Romanın gündelik hayatı, kapsayıcı ve etkileşimci yapısının yanında bir direniş mekânı olarak da kullandığı bu ihlal faaliyeti etrafında ele alınır.

*Masumiyet Müzesi'*ne ilişkin son başlıkta romanın gündelik bir araç olan eşyayı anlatı düzleminde nasıl kullandığına odaklanılmıştır. Romanın başkişisi Kemal'in önce aşk acısını hafifletmek sonra aşk hikâyesini ölümsüz kılmak için topladığı eşyaların, romanda bu aşk hikâyesinin dışında ve ötesinde hangi imalarla kullanıldığı incelenmiştir. Bölümün ana iddiası olan alternatif tarih anlatısı oluşturma çabasının eşyalarla da sürdürüldüğü ve eşyaların özellikle hafıza oluşturmak noktasında kullanıldığı bu başlıkta tartışılmıştır. Romanda eşyaların hatırlatıcı görevi yüklendiği ve bu görevin Füsun ve Kemal aşkının sınırlarının ötesine taşındığı tespit edilmiştir. Romanda gündelik eşyaların, aşk hikâyesinin dışında, dönemin atmosferinin ve yaşayışının tarihini de anlatmak ve kayıt altına almak işleviyle kullanıldığı belirlenmiştir. Bu kullanım, gündelik hayatta yaygın kullanım alanına sahip eşyalar üzerinden sağlanmıştır. Eşyaların özellikle herkes tarafından erişilebilir ve söz konusu dönemin popüler eşyaları olarak seçilmesi hatırlatma etkisinin yaygınlaşmasını sağlamıştır. En temelde Füsun ve Kemal aşkının hatırlatıcısı olarak kullanılan eşyaların, aslında söz konusu dönemde yaşayan herkesin erişimine ve kullanımına açık nesneler olması sebebiyle bir dönemin bütün yaşayışını hatırlatma gücünü de barındırdığı tespit edilmiştir. Bu sebeple eşyaların, hatırlatıcı olarak üstlendikleri görev, sosyal tarih yazımının bir parçası olma işlevini de içermektedir. Bütün bunlarla birlikte düşünüldüğünde *Masumiyet Müzesi*'nin gündelik hayatı kayıt altına almak ve romanda gündelik hayat detaylarını kullanarak hem sosyal dönüşümleri tespit etmek hem de bu dönüşümlerin tarihini yazmak isteğini barındırdığı gündeme getirilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı roman incelenmiştir. Roman, köyden kente göç eden Mevlut Karataş ve ailesinin hikâyesini ele alması sebebiyle alt-orta sınıfın gündelik hayatını ve şehre göç eden bireylerin kentlileşme süreçlerini anlatısallaştırır. Köyden kente göç eden sıradan insanların gündelik yaşamlarına odaklanan roman, bu bireylerin yaşam alanları olan İstanbul'un çeperindeki semtleri de anlatıya dahil etmesi sebebiyle şehre dair farklı temsil imkânlarını sunma fırsatı yakalar. Çalışmanın bu bölümünde romanın gündelik hayatla kurduğu ilişki ve gündelik hayatı temsil etme biçimleri mülkiyet, aile içi ilişkiler,

kadınların yaşamı ve şehrin değişimi üzerinden incelenmiştir. *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında gündelik hayatın şehrin değişen dokusunu, manzarasını yansıtmanın yanı sıra şehirdeki değişen üretim-tüketim pratiklerini, eğlence anlayışlarını ve göçlerle birlikte ortaya çıkan yeni insan ilişkilerini yazınsallaştırdığı iddia edilmiştir. Bütün bu alt başlıklar gündelik eylemler, uygulamalar, alışkanlıklar üzerinden aktarılırken romanın 1950'lerin sonundan 2010'lara kadar uzanan geniş anlatı zamanı sayesinde dönüşümleri keşfetme ve kaydetme imkânının da arttığı iddia edilmiştir. Bu sebeple *Kafamda Bir Tuhaflık*'ın büyük dönüşümlerin aslında gündelik hayattın içindeki küçük detaylarla ve yavaş yavaş nasıl geliştiğini gösterdiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda bu romanda gündelik hayatın, Türkiye'nin dönüşüm sürecini takip etmek ve bu dönüşümlerin hangi saikler üzerinde yükseldiğini göstermek üzere kullanıldığı iddia edilmiştir. Romanın köyden kente göç eden bireylerin yaşamları üzerine kurulu yapısı dolayısıyla modern kentlerde göçlerle oluşan yeni problemlere ve göçlerin gündelik yaşamın dönüşümündeki rolüne de odaklandığı tespit edilmiştir. Tüm bunların etrafında incelenen romanın, *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Masumiyet Müzesi*'nden farklı olarak İstanbul'un özellikle 1980'ler sonrasındaki dönüşümüne ve bu dönüşümün ekonomik, toplumsal, sosyal etkilerine odaklandığı tespit edilmiştir.

Kafamda Bir Tuhaflık romanının incelendiği bu bölümde, ilk olarak köyden kente göç ekseninde yeniden şekillenen aile ilişkilerine ve bu ilişkilerin mülkiyet etrafında nasıl belirlendiğine odaklanılmıştır. Şehirdeki yaşama tutunma çabasının aile yapısında ve aile içi ilişkilerde sebep olduğu değişimler incelenmeye çalışılmıştır. Ailelerin şehirdeki ranttan pay alabilmek ve şehirde ekonomik temelli bir yer edinebilmek için birbirleri ile girdikleri mücadeleler bu ilişkilerin dönüşümündeki en önemli etken olarak tespit edilmiştir. Romanda köyden kente göç eden ilk nesil olan Aktaş ve Karataş kardeşlerle başlayan mülkiyet kavgasının şehrin çeperinin nasıl genişlediğine ve bu genişlemenin insan ilişkilerindeki etkilerine dair bir dikkat geliştirildiği iddia edilmiştir. Bu iddialar çerçevesinde aile içi ilişkilerin köyden kente göçle yeniden şekillendiği ve bu yeniden şekillenmenin romanın sonunda görüldüğü gibi aile içi iletişimsizliği arttırdığı ve parçalanmalara sebep olduğu tespit edilmiştir. Aile içi ilişkiler incelenirken kadınların bu ailelerin içindeki faaliyetleri, konumu ve cinsiyetler arası hiyerarşinin yeniden yapılanan aile içindeki yeri de tartışmaya açılmıştır. Ayrıca köyden kente göç eden kadınların şehirdeki gündelik hayatlarını nasıl kurduklarını ve bu kurulumun şehir deneyimlerine nasıl yansıdığı incelenmiştir.

Deneyimleri üzerinden kadınların gündelik yaşamlarını şehirle nasıl yeniden kurduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu tespitler bağlamında kadınların erkek egemen yapıya dair gündelik hayat üzerinden geliştirdikleri oyunlar ve taktiklerle bir direniş alanı oluşturdukları iddia edilmiştir. Bu direniş alanlarının kadınların şehir hayatına uyum sağlamak ve kendi hayatları hakkında karar alabilmek için kullandıkları tespit edilmiştir.

Romanda şehirdeki rant ve şehrin yağmalanmasına ilişkin tekrar eden söylemlerin romanın şehre bakışının merkezini oluşturduğu iddia edilmiştir. Bu bakış açısı üzerinden şehrin merkezden çepere genişlerken gündelik hayatın bu genişlemeler ekseninde nasıl değiştiği ele alınmıştır. Romanda İstanbul'un gecekondulardan gökdelenlere uzanan görsel dönüşümü aktarılırken değişen yaşama pratiklerinin şehrin dönüşümüne içkin bir yapıyla kurgulandığı iddia edilmiştir. Bu iddialar etrafında romanda şehrin gündelik yaşamını aktarırken kullandığı eğlence mekânları, gecekondu mahalleleri ve şehir merkezi ele alınmış, bu alanların dönüşüm sürecinin gündelik eylemler ve uygulamalar üzerinden nasıl temsil edildiği tartışılmıştır. Bu tartışma odakları etrafında, romanın şehir anlatısının kuruluş dinamikleri irdelenmiştir. Roman, İstanbul'un dönüşümünü, aslında kentsoylu olmayan roman başkişisi Mevlut'un gözünden ve çeperden merkeze bir bakışla anlatısallaştırarak, bu dönüşüme dair Pamuk yazınına, diğer romanlarında bulunmayan bir bakış açısı ekler. Romanın diğer bölümlerde de iddia edildiği üzere gündelik hayatımızın tarihini kayıt altına almak üzere pek çok küçük ayrıntıyı anlatı düzleminde yeniden gündeme getirdiği tespit edilmiştir. Romanda Tarlabaşı'nın dönüşümü üzerinden şehrin merkezinin göçlerle ve siyasi kararlarla nasıl büyük sosyal ve yapısal değişimleri deneyimlediği yazınsal düzlemde aktarılırken bu değişimlerin şehrin gündelik tarihini yeniden yazmak için kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda şehrin 1950'lerden 2010'lara kadar yaşadığı dönüşüm; siyaset, ekonomi, üretim ve tüketim ilişkileri, eğlence mekânları gibi gündelik yaşamın farklı veçheleri üzerinden kurularak çoğulcu ve parçalı bir şehir anlatısı kurulmuştur.

Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları, Kara Kitap, Masumiyet Müzesi ve Kafamda Bir Tuhaflık romanlarının tamamında, gündelik hayatın romanın yazınsal bir araç olarak farklı işlevlerle kullanıldığı saptanmıştır. Gündelik hayata dair özellikle İstanbul çevresinde verilen ve gerçek hayatta karşılığı olan ayrıntılar aracılığıyla

yazınsal metinde gerçek ve kurgunun sınırları belirsizleşir. Bu kaygan zeminde geniş bir tasvir alanına ulaşan gündelik hayat, romanların yalnızca çerçeve hikâyelerine ya da karakterlerin dramatik yapılarına katkı sunmaz, aynı zamanda alt metinde Türkiye'nin modernleşme sürecine ilişkin açmazlar ve çelişkileri de temsil etmenin aracı olur. Gündelik hayatın bu ikircikli kullanımı, onu Pamuk romancılığının temel anlatı araçlarından birine dönüştürür. Gündelik hayatın olağan akışının toplumsal yaşamdaki farklı sınıfları, tipleri, karakterleri ve durumları aynı anda içinde barındırması, Pamuk romanlarındaki çoğulcu anlatım stratejisinin oluşturulmasına da katkı sunar. Romanlarda gündelik hayatın kullanımı yazınsal işlevlerinin yanı sıra Orhan Pamuk'un kültürel tarihi kayıt altına alma ve büyük siyasi tarihe alternatif olarak sıradan insanın gündelik hayatına odaklanan bir tarih anlatısı oluşturma "niyetine" de hizmet eder.

KAYNAKÇA

AFRIDI Mehnaz M., David M. Buyze, *Global Perspectives on Orhan Pamuk Existentialism and Politics*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

AKBULUT, Hasan, *Kadına Melodram Yakışır-Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2008.

ALMAS, H. Esra, "Capitalizing İstanbul: Reading Orhan Pamuk's Literary Cityspace", Yayımlanmamış Doktora Tezi, University of Amsterdam, Facult of Humanities, Amsterdam School for Cultural Analysis, 2011.

ALMOND, Ian, "Islam, Melancholy and Sad, Concrete Minarets: The Futility of Narratives in Orhan Pamuk's 'The Black Book'", The John Hopkins University Press, V.34 No:1, Winter 2003.

ALTHUSSER, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Yusuf Alp- Mahmut Özışık, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.

ANKAY, Nurcan, "Orhan Pamuk'un Tuhaf Gezgini Mevlut", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S: 13/25, 2021.

BACHELARD, Gaston, *Mekânın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.

BAKHTIN, Mikhail, *Karnavaldan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020.

BARTHES, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, Çev. Sema Rifat- Mehmet Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.

BARTHES, Roland, *Göstergeler İmparatorluğu*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

BAŞAK, Suna, Sevgi Kıngır, Şehnaz Yaşar, *Kadının Görünmeyen Emeği: İkinci Vardiya*, Ankara, Anka Kadın Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2013.

BAYER, Nur, "Orhan Pamuk'un 'Cevdet Bey ve Oğulları' ile Thomas Mann'ın 'Buddenbrooks' Adlı Romanlarında Aile ve Toplum Eleştirisi", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, 2010.

BAYRAV, Süheyla, "Kara Kitap ve Kendi Olmak", *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İstanbul, Can Yayınları, 1992.

BELGE, Murat, "Usta İşi Bir Roman", *Milliyet Kitap*, 10 Aralık 2014.

BELGE, Murat, "Türkiye'de Günlük Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Kolektif, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983.

BENGİ, Derya, "Zeki Müren: İstikbalin En Parlak Delikanlısı", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, Haz. Mete Kaan Kaynar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s.466-467.

BERMANN, Marshal, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Bülent Peker-Ümit Altuğ, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

BERTRAM, Carel, *Türk Evini Hayal Etmek Eve Dair Kolektif Düşünceler,* Çev. Mehmet Ratip, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

BİRKAN, Tuncay, *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri (1930-1960)*, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

BOLATTEKİN, Gülay, "Orhan Pamuk'un ve Herta Müller'in Romanlarında Mekân", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2020.

BOZDOĞAN, Sibel, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, İstanbul, Metis Yayınları, 2002.

BRENDEMOEN, Bernt, "Orhan Pamuk'un Hümanizmi", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 77-87.

CANTEK, Levent, “Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950): Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar”, Yayımlanmış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı, Ankara, 2005.

CANTEK, Levent, *Cumhuriyetin Büluğ Çağı-Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1943-1950)*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.

CENGİZ, N. Buket, *Right to The City Novels in Turkish Literature from the 1960’s to the Present*, Londra, Palgrave Macmillan, 2021.

COULON, Alain, *Etnometodoloji*, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul, Küre Yayınları, 2010.

ÇEVİK, Samet Çevik, “Kurgusal Mekânlarda Edebiyat Turizmi Deneyimi: ‘Masumiyet Müzesi’ Örneği”, *SDÜ- ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, C:11, S:22, Aralık 2018.

ÇOLAK, Şafak Merve, “Müzelerde Mekân Tasarımı ve Masumiyet Müzesi Analizi”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı, 2016.

ÇORUK, Ali Şükrü, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*, İstanbul, Kitabevi, 1995.

DE CERTEAU, Michel, *Gündelik Hayatın Keşfi I- Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*, Çev. Lale Arslan Özcan, Ankara, Dost Kitabevi, 2008.

DE CERTEAU, Michel, Luce Giard, Pierre Mayol, *Gündelik Hayatın Keşfi II- Konut, Mutfak İşleri*, Çev. Erkan Ataçay-Çağrı Eroğlu, Ankara, Dost Kitabevi, 2009.

DEDE, Kadir, “Türk Ulusunun İnşası Sürecinde Romanın Rolü”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Ankara, 2015.

DELLALOĞLU, Besim, “Nişantaşı ile Fatih’in İmkânsız Ortalaması Çukurcuma”, *Monograf Edebiyat Eleştiri Dergisi*, S:7, 2017.

DEMİR, Sema, “Sandık ve Çeyiz Kültürüne Müzeografik (Müze İşlemleri) Açıdan Yaklaşmak”, *Folklor Edebiyat Dergisi*, C.23, S:89, 2017/1.

DEMİRALP, Oğuz, *Orhan Bey ve Kitapları*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018.

DOĞAN, Zafer, *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014.

ECEVİT, Yıldız, *Orhan Pamuk'u Okumak*, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1996.

_____, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.

ECO, Umberto, *Açık Yapıt*, Çev. Tolga Esmer, İstanbul, Can Yayınları, 2019.

ENGELS, Fredrich, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019.

ERGİN, Nezihe Başak, "Sıradan insanların Gündelik Sanatları: De Certeau ve Gündelik Hayat", *Gündelik Hayat Sosyolojisi- Temalar Sorunsallar ve Güzergâhlar*, Ed.: Ali Esgin- Güney Çeğin, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2018.

ERTUNA, Irmak, "The Mystery of the Object and Anthropological Materialism: Orhan Pamuk's Museum of Innocence and André Breton's Nadja", *Journal of Modern Literature*, V. 33, No. 3, Spring 2010.

ESEN, Nüket, Engin Kılıç, Haz., *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

ESEN, Nüket, Hazırlayan, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İstanbul, Can Yayınları, 1992.

ESGİN, Ali, "Gündelik Hayat Sosyolojisi: Tarihsel Süreç ve Temel İlkeler", *Gündelik Hayat Sosyolojisi Temalar, Sorunsallar ve Güzergâhlar*, Ed.: Ali Esgin- Güney Çeğin, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2018.

FELSKI, Rita, *Doing Times: Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York, New York University Press, 2000.

FISK, Gloria, *Orhan Pamuk and the Good of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2018.

FRESKO, Lara, “A Case Study of Excess/Access Media: Simultaneous Construction of Novel and Museum in The Museum Of Innocence”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Programı, İstanbul, 2011.

GOFFMAN, Erving, *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*, Çev. Barış Cezar, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

GÖKNAR, Erdağ, *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy The Politics of the Turkish Novel*, Londra, Routledge Publishing, 2013.

GÖKŞEN, Erol, “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanına İktidar Odaklı Bir Bakış”, Yayımlanmamış Doktora Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, 2019.

GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem-Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

GÜNEŞ, Şafak, “Abdülhak Şinasi Hisar’ın Eserlerinde İstanbul (Boğaziçi)’da Gündelik Hayat”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2005.

HADZIBEGOVIC, Darmin, *Kara Kitap’ın Sırları-Orhan Pamuk’un Yazı ve Resimleriyle*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013.

HAROOTUNIAN, Harry, *Tarihin Huzursuzluğu-Modernlik, Kültürel Pratik ve Gündelik Hayat Sorunu*, Çev. Mehmet Evren Dinçer, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.

HARVEY, David, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

HIGHMORE, Ben, *Everyday Life and Cultural Theory an Introduction*, Londra, Routledge Publishing, 2001.

HIGHMORE, Ben, *The Everyday Life Reader*, Londra, Routledge Publishing, 2002.

IRMAK, Erkan, Hazırlayan, *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

IRZIK, Sibel, "İstanbul (The Black Book, Orhan Pamuk, 1990)", ed. Franco Moretti, *The Novel Volume 2 Forms and Themes*, New Jersey, Princeton University Press, 2006.

_____, "Orhan Pamuk'ta Temsil ve Siyaset", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

IŞIK, Beril, *Aydınlıktan Karanlığa İktidar-Orhan Pamuk Romanlarında Demiryolu*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

IŞIN, Ekrem, *İstanbul'da Gündelik Hayat- İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995.

KARA, Halim, "Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: Sessiz Ev'de Bilinç Akışı Tekniği", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

_____, *Osmanlıyı Tahayyül Etmek Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2017.

KARABULUT, Demet, "Different Aspects of Melancholy in The Musseum of Innocence", *International Journal of Social Science and Education Research*, V. 2(1), 2016.

KARADUMAN, Sinem, "Nesne Düzeni ve İmge Tasavvuru Bağlamında Sanatsal Bir Kurgu Olarak Masumiyet Müzesi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, 2016.

KARATAŞ, Turan, "Masumiyet Müzesi'ni Gerçeklik/Sahicilik, İnandırıcılık Bağlamında Okumak", *Türk Dili Dergisi*, S.750, 2014.

KASABA, Reşat, "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.

KAYGALAK, Sevilay, *Kentin mültecileri: Zorunlu Göç ve Kentleşme*, Ankara, Dipnot Yayınları, 2009.

KAYNAR, Hakan, "Cumhuriyet İstanbul'unda Modernlik Fragmanları", Yayımlanmış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Ankara, 2007.

KAYPAK, Şafak, "Modernizmden Postmodernizme Değişen Kentleşme", *Global Journal of Economics and Business Studies*, C:2, S:4, Kış 2013.

KILIÇ, Engin, Der., *Orhan Pamuk'u Anlamak*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

KOÇAK, Orhan, "Aynadaki Kitap-Kitaptaki Ayna", *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, haz. Nüket Esen, İstanbul, Can Yayınları, 1992.

KORKMAZ, Ferhat, "Orhan Pamuk'un Kafam Bir Tuhaflık Romanında Postmodern Bir Flaneur Mevlut", *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 10/12, Summer 2015.

KÖROĞLU, Erol, "Başlangıç: Cevdet Bey ve Oğulları'nda Niyet ve Yöntem", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

KÖSE, Hüseyin, "Lefebvre ve Modern Dünyada Gündelik Hayat", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S.27, 2008.

KÜÇÜKKÜLAHLI, Sibel, "Interpreting Social Transformation From a Space: Istanbul Hilton Hotel Example", *Strategic Perspectives on Sustainable Development and Migration Issues in Turkey and Abroad*, Ed. İmam Bakır Kanlı, Cambridge Scholars Publishing, 2019.

LEFEBVRE, Henri, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2012.

_____, *Gündelik Hayatın Eleştirisi II- Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013.

_____, *Gündelik Hayatın Eleştirisi III Moderniteden Modernizme (Gündelik Hayatın Meta Felsefesi)*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015.

_____, Katherine Regulier, "Gündelik Hayat ve Ritimleri", Çev. Elçin Gen, *Birikim*, S.191, 2005.

_____, *Mekânın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2019.

_____, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

LİDAR, Veysel, "Orhan Pamuk'un Kafamda Bir Tuhaflık Adlı Eserinde Göç ve Mekân Unsurları", *Göç Dergisi*, S:1, C: 2, Mart 2015.

MANN, Thomas, *Buddenbrooklar Bir Ailenin Çöküşü*, Çev. Kasım Eğit-Yadigar Eğit, İstanbul, Can Yayınları, 2019.

MORAN, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

MORETTI, Franco, *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva*, Çev. Eren Buğlalılar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

OĞUZERTEM, Süha, "İktidarı Öven Galip: Modernist Roman(s)ımızın Çerçevesi ve Öidipal Anlatının Sınırları", *Defter Dergisi*, S.16, 1991.

ÖKTEM, Binnur, "İstanbul'da Neoliberal Kentleşme Modelinin Sosyo-Mekânsal İzdüşümleri", *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, No: 44, Mart 2011.

ÖKTEMER, Can, "Hatıraların Masumiyeti: İstanbul, Bellek ve Nostalji", *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, S: e14, Ekim 2020.

ÖZGÜL, Gönül Eda, "The Regime Of Memory in 'The Museum Of Innocence': The Past As An Age Of Innocence", *Jednak Ksıazki Gdanskie Czasopismo Humanistyczne*, S: 9, 2018.

ÖZTEKİN, Tülay, "Tarihsel Romana Karşılaştırmalı Bir Bakış: Amin Maalouf, Orhan Pamuk, Nedim Gürsel", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Ankara, 2007.

PAMUK, Orhan, *Beyaz Kale*, İstanbul, Can Yayınları, İlk basım 1985.

_____, *Cevdet Bey ve Oğulları*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

_____, *Hatıraların Masumiyeti*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

_____, *Kafamda Bir Tuhaflık*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

_____, *Kara Kitap*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

_____, *Manzaradan Parçalar- Hayat, Sokaklar, Edebiyat*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

_____, *Masumiyet Müzesi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

_____, *Öteki Renkler*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

_____, *Resimli İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

_____, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

_____, *Sessiz Ev*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

_____, *Şeylerin Masumiyeti*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

_____, *Yeni Hayat*, İstanbul, İletişim Yayınları, İlk Basım 1994.

PARLA, Jale, "Masumiyet, Müze, Merhamet: Masumiyet Müzesi ve *Masumiyet Müzesi*", *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

_____, *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

RAHTE, Emek Çaylı, "Gündelikliğin Nesneleri, Belleğin Biriktirdikleri ve Aşk Üzerine: Masumiyet Müzesi", *Edebi Gündelik-Türkiye Romanında Gündelik Hayat*, Ed. Tuğba Taş, Ankara, De Ki Yayınevi, 2011.

RENGEL, Sarah, “Innocent Memories: Reading the Museum in Orhan Pamuk’s The Museum of Innocence”, *Limina a Journal of Historical and Cultural Studies The University of Western Australia*, C. 23, S. 2, 2018.

ROUSSEAU, Jean Jacques, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni*, Çev. Ertuğ Ergün, Ankara, Yeryüzü Yayınevi, 2003.

SAĞLAM, Serdar, “Türkiye’de İç Göç Olgusu ve Kentleşme”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (HÜTAD)*, S:5, 2006.

SARAÇOĞLU, Semra, “Postmodern Metinlerde Kendini Yansıtma: John Fowles ve Orhan Pamuk'un Eserlerinin Karşılaştırmalı İncelenmesi”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2003.

SHIVANI, Anis, “A Day with Orhan Pamuk”, *South-West Review*, Vol. 96, No: 1, 2011.

SOLMAZ, Yusuf, *Orhan Pamuk’un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Arayışı*, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2003.

SOMER, Pelin Melisa, Arzu Erdem, “Mimari Temsilde Ekfrasis: Danteum ve Masumiyet Müzesi Üzerine”, *Megaron*, S. 10 (2), 2015.

SÖNMEZ, Erdem, “Annales Okulu: Tarihçilikte Paradigma Değişimi”, *Halil İnalcık Armağanı 1- Tarih Araştırmaları*, Ed. Taşkın Takış, İstanbul, Doğu-Batı Yayınları, 2009.

SÖNMEZ, Lebriz, “A Heterotopic and Glocal Place: The Museum of Innocence”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C: 21, S: 2, Aralık 2019.

SÜZÜK, Ayşe Şule, “Orhan Pamuk’un Kar ve Masumiyet Müzesi Adlı Eserlerinde Kadının Temsili”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, 2011.

ŞAHİN, Özlem, Ecehan Balta, “Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist Düşünce”, *Praksis*, S: 4, 2011.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Mahur Beste*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.

_____, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014.

TAŞ, Tuğba, Ed., *Edebi Gündelik ve Türkiye Romanında Gündelik Hayat*, Ankara, De Ki Basım-Yayın, 2011.

TAYLOR, Charles, *Benliğin Kaynakları-Modern Kimliğin İnşası*, Çev. Selma Aygül Baş- Bilal Baş, İstanbul, Küre Yayınları, 2012.

TEKELİ, İlhan, "Cevdet Bey'in Oğlu Kadroculuğun Üretilemeyişi Üzerine", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

_____, *Modernizm, Modernite, Türkiye'nin Kent Planlaması,* İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2009.

TELLİOĞLU, Salih, Mahmut Tekin, "Türkiye'de İç Turizm Hareketlerinin İncelenmesi", *Asos Journal The Journal of Academic Social Science*, S:32, Kasım 2016.

TERCÜMAN, Çilem, "Ahmet Rasim'in Eserlerinden İstanbul'un Gündelik Hayatı", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2004.

TOPRAK, Zafer, "Altı-Yedi Eylül Olayları" md., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C:1, Ankara ve İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995.

TOPRAK, Zafer, "İstanbul'da Mekân ve Sayısal İlişkiler", *Aptullah Kuran İçin Yazılar*, Ed. Çiğdem Kafesçioğlu, Lucienne Şenocak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.

TÜRKKAN, Sevinç, David Damrosch, *Approaches to Teaching the Works of Orhan Pamuk*, New York, Modern Language Association, 2018.

UÇAR, Aslı, "Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesneler", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2012.

ULUCAN, Özlem, “Mısır ve Türkiye'de Modernleşmeye Geçiş Süreci: Necip Mahfouz'un Kahire Üçlemesi ve Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Adlı Eserlerinin Karşılaştırmalı Araştırması”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, İstanbul, 2016.

URAL, Tülin, “1930-1939 Arasında Türkiye’de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, İstanbul, 2008.

URAL, Tülin, “Orhan Pamuk Anlatılarındaki Yeme-İçme Sahneleri Bağlamında, İstanbul Burjuvazisi Ne Yer, Nerede Yer, Nasıl Yer, Neyi Temsil Eder?”, *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, C.40, S.1, Temmuz 2020.

UYMUR, Zeynep, “Samiha Ayverdi’nin Eserlerinde İstanbul’da Gündelik Hayat”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2005.

ÜSDİKEN, Behzat, “Tarlabaşı” md., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C:7, Ankara ve İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995.

“Varlık Vergisi” md., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C:7, Ankara ve İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995.

WEBER, Max, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çev. Zeynep Gürata, Ankara, Ayraç Yayınları, 2009.

YAĞLI, Soner, “Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Moda Aracılığıyla Kültürün Yeniden İnşası”, *İletişim Çalışmaları Dergisi*, S:4, Güz 2013.

YILDIRIM, Didem, “Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi ve Sevim Burak’ın Sahibinin Sesi Eserlerinde Edebi Teatrallik ve Teatral Metinsellik”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S:40/2, 2016.

YILMAZ, Adem, “Türk Sinemasının Serencamı: Kuramsal Bir Yaklaşım”, *Görünüm Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, S: 8, 2020.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

https://gelenek.org/turkiyede-modernlesmenin-faili-burokrasi-mi-burjuvazi-mi-turkiye-burjuvazisinin-dogusu-ve/ (E.T. 23.09.2021).

https://www.etymonline.com/word/holiday (E.T.: 20.07.2021).

https://islamansiklopedisi.org.tr/adab-i-muaseret (E.T.: 22.05.2021).

https://www.youtube.com/watch?v=zy62YqDeE0c (E.T.: 19.05.2021).

https://core.ac.uk/download/pdf/38305113.pdf (E.T.: 17.04.2021).

https://core.ac.uk/download/pdf/38305112.pdf (E.T.: 17.04.2021).

https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bogaz-yine-kan-rengi-40222731 (E.T.: 21.03.2021).

https://www.haberturk.com/gundem/haber/788394-kan-kirmizi-bogaz (E.T.: 21.03.2021).

https://www.lexico.com/definition/melodrama (E.T.: 04.01.2022).

https://t24.com.tr/haber/orhan-pamuk-esyalarin-teselli-gucu-vardir,4047 (E.T.: 04.03.2022).

https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/masumiyet-muzesi-nin-ilham-kaynaklari-1003212 (E.T.: 04.03.2022).

https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/orhan-pamuk-mutlu-bir-donemindeyim-bunu-utanarak-soyluyorum-26497644 (E.T.: 06.03.2022).

https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/orhan-pamuk-bozaci-kahramanimin-ruh-hali-degil-hayati-tuhaf-161561 (E.T. 27.11.2021).

https://www.haberturk.com/yasam/haber/1018716-orhan-pamuktan-tuhaf-aciklamalar (E.T. 27.10.2021).

https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/orhan-pamuk-bozaci-kahramanimin-ruh-hali-degil-hayati-tuhaf-161561 (E.T. 27.10.2021).

https://t24.com.tr/k24/yazi/orhan-pamukun-kultepesi-ve-beyaz-turkler,1380 (E.T. 25.12.2021).

https://birikimdergisi.com/haftalik/10964/orhan-pamuk-ve-romanin-alt-turleri (E.T. 04.04.2022).

https://xxi.com.tr/i/sehirciligin-soyut-mekani-vs-gundelik-hayatin-toplumsal-mekani (E.T. 23.09.2021).