

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**EDWARD W. SAID'İN ORYANTALİZM KURAMINDAN HAREKETLE
POSTMODERN TÜRK ROMANLARINDA ORYANTALİST TEMSİLLER
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

EMİNE AYAN

DOKTORA TEZİ

ADANA / 2018

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**EDWARD W. SAID'İN ORYANTALİZM KURAMINDAN HAREKETLE
POSTMODERN TÜRK ROMANLARINDA ORYANTALİST TEMSİLLER
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

EMİNE AYAN

Danışman: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Refika ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Bedri AYDOĞAN

Jüri Üyesi: Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK

Jüri Üyesi: Prof. Dr. İbrahim TÜZER

DOKTORA TEZİ

ADANA / 2018

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN

(Danışman)

Üye: Doç. Dr. Refika ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Bedri AYDOĞAN

Üye: Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK

Üye: Prof. Dr. İbrahim TÜZER

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

29/06/2018

Prof. Dr. H. Mahir FİSUNOĞLU
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. 20/06/2018


EMİNE AYAN

ÖZET

EDWARD W. SAID'İN ORYANTALİZM KURAMINDAN HAREKETLE POSTMODERN TÜRK ROMANLARINDA ORYANTALİST TEMSİLLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

Emine AYAN

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN

Haziran 2018, 346 sayfa

Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektikle şekillenen Batı merkezli bir bilgi alanı olan oryantalizm, Edward W. Said'in 1978 yılında yayımlanan *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* adlı kitabı ile kurgusal bir atmosferde metinler aracılığıyla oluşan bir söylem olma niteliği kazanmıştır. Bu çalışmada Said'in kuramsal çerçevesini çizdiği oryantalizmin postmodern anlatıdaki görünümünün açığa çıkartılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda çalışmada postmodern Türk romanının önde gelen isimlerinden İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Elif Şafak ve Orhan Pamuk'un romanlarının oryantalist bir okumaya tabi tutulmasıyla, Doğu'ya ilişkin temsil biçimleri saptanan romanlarda bu temsil biçimlerinin postmodern bir kurmacada bir söylem biçimine nasıl dönüştüğü gösterilmiştir. Postmodern yazarların oryantalist bir bakış açısına sahip olup olmadıklarını ve bu bakış açısını anlatının bir parçası haline getirerek yansıtip yansıtmadıklarını tartışan çalışmada, oryantalist unsurların postmodern anlatının popüler bir malzemesi haline gelmesinde etkili olan kuramsal çerçeve açıklığa kavuşturulmuştur.

Anahtar kelimeler: Oryantalizm, Edward W. Said, oryantalist söylem, temsil, *bilgi-iktidar*, postmodernizm.

ABSTRACT**A RESEARCH ON ORIENTALIST REPRESENTATIONS IN POSTMODERN
TURKISH NOVELS WITH REFERENCE TO THE ORIENTALIST THEORY
OF EDWARD W. SAID****Emine AYAN****Ph.D.Thesis, Department of Turkish Language and Literature****Supervisor: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN****June 2018, 346 pages**

Orientalism, which is a western-centered domain shaped by the dialectic between the West and the East, obtains to be a discourse qualification occurs through the texts in a fictional atmosphere with the book called *Orientalism Western Conceptions of the Orient* published in 1978 by Edward W. Said. In this study, it is aimed to be revealed the view of orientalism in the postmodern narration that Said draws the theoretical framework of it. Within this context in the study, with subjecting to an orientalist reading of the novels of Ihsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptas, Elif Safak and Orhan Pamuk who are leading figures of the postmodern Turkish novel, it is demonstrated how the representations forms of East have transformed into a discourse form in a postmodern fiction in the novels that identified eastern representation forms. In the study which has discussed whether postmodern writers have an orientalist point of view and reflect it as part of the narrative, it is enlightened the theoretical framework that has been effective in becoming the orientalist elements a popular material in the postmodern narration.

Keywords: Orientalism, Edward W. Said, orientalist discourse, representation, knowledge-power, postmodernism.

ÖNSÖZ

Batı ile Doğu yüzyıllar boyunca birbiriyle etkileşim içinde bulunan iki medeniyettir. Batı'nın Doğu'yu görme/alımlama biçimleri olarak düşünebilecek olan oryantalizm, 1970'li yılların sonuna değin Doğu-Batı karşıtlığı üzerine inşa edilen kurumsal bir bilgi alanı iken Edward W. Said'le birlikte kuramsal bir bilgi alanı olarak boy gösterir. Bu çalışmada oryantalizmin kazandığı bu yeni açılımın postmodern anlatı üzerinden aksettirilmesi amaçlanmıştır.

Dört ana bölümden oluşan çalışmanın Giriş bölümünde çalışma hakkında genel bir bilgi verilmiş, ikinci bölümünde oryantalizmin Michel Foucault'nun söylem analizi çerçevesinde *bilgi-iktidar* diyalektiği ile şekillenen söylem incelemesine yer verilmiştir. Postmodernizmin ve oryantalizmin örtüştüğü noktaların belirlendiği bu bölümde postmodernizmin oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan yapısı üzerinde durulmuştur. Çalışmanın üçüncü bölümünde İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiye* (1996), *Efrâsiyab'ın Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2005), *Susunkunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012), *Galiz Kahraman* (2014); Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* (1993), *Gölgesizler* (1994), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Bin Hüzünlü Haz* (1998), *Uykuların Doğusu* (2005), *Heba* (2013); Elif Şafak'ın *Pinhan* (1998), *Şehrin Aynaları* (1999), *Mahrem* (2000), *Bit Palas* (2002), *Araf* (2004), *Baba ve Piç* (2006), *Siyah Süt* (2007), *Aşk* (2009), *İskender* (2011), *Ustam ve Ben* (2013), *Havva'nın Üç Kızı* (2016); Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008) ve *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) adlı romanları örneklem olarak seçilmiş ve ulaşılan bulguların ardından çalışma sonuca bağlanmıştır.

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında öncelikle değerli vaktini ayırıp gerek bilimsel gerekse manevi olarak desteğini esirgemeyen ve üzerimde büyük emeği bulunan kıymetli hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Mustafa APAYDIN'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca eleştiri ve önerileriyle çalışmaya katkı sağlayan Tez İzleme Komitesi'nde yer alan hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Bedri AYDOĞAN'a ve Doç. Dr. Refika ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ'a, çalışmayı hazırlarken beni teşvik eden eşim Mevlüt AYAN'a ve maddi destek aldığım TUBİTAK'a teşekkür ederim.

Emine AYAN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	1
1.3. Araştırmanın Önemi	2
1.4. Araştırmanın Yöntemi	3

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Kurumsal Bir Bilgi Alanı Olarak Oryantalizm.....	4
2.1.1. Oryantalizm	4
2.1.2. Oryantalizmin Tarihi Gelişimi.....	4
2.2. Kurumsal Bir Bilgi Alanı Olarak Oryantalizm	8
2.2.1. Edward W. Said ve Oryantalizmin Kuramsal Çerçevesi.....	8
2.2.1.1. Oryantalizmin Kuramsal Tanımları	10
2.2.1.2. Oryantalizmin Kaynağında Yer Alan Temel Olgular	12
2.2.1.3. Bir Söylem Olarak Oryantalizm.....	13
2.2.1.3.1. Michel Foucault ve Söylem Analizi	13
2.2.1.3.2. Oryantalizm ve Temsil Düşüncesi.....	16
2.2.1.3.3. Oryantalizm ve Metinlerarasılık.....	18
2.3. Postmodernizm ve Oryantalizm.....	23
2.3.1. Postmodernizm	23
2.3.1.1. Türk Romanında Postmodernist Eğilimler.....	26
2.3.2. Postmodernizm ile Oryantalizm Arasındaki İlişki	27
2.3.2.1. Postmodernizm-Oryantalizm-Bilgi-İktidar Diyalektiği	27
2.3.2.2. Postmodernizm-Oryantalizm-Emperyalizm.....	28

2.3.2.3. Postmodernizm-Oryantalizm-İslam	29
2.3.2.4. Postmodernizm-Oryantalizm-Ötekileştirme	30
2.3.2.5. Postmodernizm-Oryantalizm-Tektipleştirme.....	30
2.3.3. Postmodern Romanlarda Oryantalist Söylem.....	31
2.3.3.1. Postmodern Romanlarda Oryantalist Söylemin Oluşumunu Olanaklı Kılan Unsurlar	31
2.3.3.1.1. Metinlerarasılık.....	31
2.3.3.1.2. Tarihin Anlatılaştırılması.....	32
2.3.3.1.3. Üstkurmaca.....	33
2.4. İlgili Araştırmalar	33
2.4.1. Türkiye’de Oryantalizm Üzerine Yapılan Çalışmalar	33
2.4.2. Türk Edebiyatı Üzerine Yapılan Oryantalizm Çalışmaları	38
2.4.3. Türk Romanı Üzerine Yapılan Oryantalizm Çalışmaları	38

BÖLÜM III

BULGULAR

POSTMODERN TÜRK ROMANLARINA ORYANTALİST BİR BAKIŞ

3.1. Postmodern Türk Romanlarında Oryantalist Temsil Biçimleri	40
3.1.1. İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Oryantalist Temsil Biçimleri.....	40
3.1.1.1. Puslu Kıtalar Atlası	41
3.1.1.2. Kitab-ül Hiyele.....	56
3.1.1.3. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri.....	66
3.1.1.4. Amat	72
3.1.1.5. Suskunlar	81
3.1.1.6. Yedinci Gün	88
3.1.1.7. Galiz Kahraman.....	96
3.1.1.8. İhsan Oktay Anar ve Oryantalizm.....	101
3.1.2. Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Oryantalist Temsil Biçimleri	104
3.1.2.1. Sonsuzluğa Nokta.....	104
3.1.2.2. Gölgesizler	106
3.1.2.3. Kayıp Hayaller Kitabı	108
3.1.2.4. Bin Hüzünlü Haz	109

3.1.2.5. Uykuların Doğusu	111
3.1.2.6. Heba	114
3.1.2.7. Hasan Ali Toptaş ve Oryantalizm	115
3.1.3. Elif Şafak'ın Romanlarında Oryantalist Temsil Biçimleri	117
3.1.3.1. Pinhan.....	117
3.1.3.2. Şehrin Aynaları	127
3.1.3.3. Mahrem	134
3.1.3.4. Bit Palas.....	138
3.1.3.5. Araf.....	142
3.1.3.6. Baba ve Piç.....	152
3.1.3.7. Siyah Süt	159
3.1.3.8. Aşk	162
3.1.3.9. İskender	169
3.1.3.10. Ustam ve Ben	178
3.1.3.11. Havva'nın Üç Kızı	188
3.1.3.12. Elif Şafak ve Oryantalizm	196
3.1.4. Orhan Pamuk'un Romanlarında Oryantalist Temsil Biçimleri	200
3.1.4.1. Cevdet Bey ve Oğulları	201
3.1.4.2. Sessiz Ev	218
3.1.4.3. Beyaz Kale	227
3.1.4.4. Kara Kitap	240
3.1.4.5. Yeni Hayat.....	255
3.1.4.6. Benim Adım Kırmızı.....	263
3.1.4.7. Kar.....	274
3.1.4.8. Masumiyet Müzesi	292
3.1.4.9. Kafamda Bir Tuhaflık	302
3.1.4.10. Orhan Pamuk ve Oryantalizm.....	311

BÖLÜM IV

SONUÇ

4.1. Sonuç	316
KAYNAKÇA.....	322
ÖZGEÇMİŞ	346

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem

Batı ile Doğu medeniyeti arasındaki ilişki üzerine inşa edilen oryantalizm, Batı odaklı bir yaklaşım biçimidir. Batı'nın, kendi öz kimliğinin inşasında, kendisini Doğu karşısında konumlandırması ve Doğu'yu ötekileştirmesi işlemine dayanan bu yaklaşım biçiminin Türk edebiyatında ilk olarak Batı ile ilişkilerin hız kazandığı Tanzimat döneminde Doğu kültürüne yönelik birtakım toplumsal eleştirilerle varlığını hissettirdiği görülür. Bu dönemde Batı'nın çizdiği sınırlar dâhilinde hareket eden pek çok Türk yazarı, içten içe kendi öz kültürüne ötekileştirici bir tutumla yaklaşarak oryantalist bir eğilim sergilemiştir. Türk edebiyatının ilerleyen dönemlerinde de bu eğilimin varlığı dikkat çekmiştir. Tanzimat döneminden itibaren Batı ile Doğu arasındaki karşıtlık üzerinde temellenen ve kişisel görüş ve düşünceler ekseninde şekillenen oryantalist eğilimin, 1980'li yıllarda Türk edebiyatına egemen olan postmodernizm ile birlikte farklı bir mahiyete bürünerek kurmaca bir dünyada metinler aracılığıyla şekillenen bir söylem olma niteliği kazandığı görülmüştür.

Bu çalışmada Türk edebiyatında oryantalizmin postmodern dönemde kazandığı yeni açılım, Edward W. Said'in 1978 yılında yayımladığı *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* adlı kitabındaki kuramsal altyapı ve açıklamalardan hareketle irdelenecek ve postmodern anlatıda dikkat çeken oryantalist söylem bu çerçevede değerlendirilecektir. İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Elif Şafak ve Orhan Pamuk'un romanlarından hareketle postmodern Türk romanlarında Doğu ile ilgili üretilen temsil biçimlerini saptamak ve bu temsil biçimlerinin bir söylem biçimine nasıl dönüştüğünü ortaya koymak çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, postmodern Türk romanlarında Türk yazarlarınca üretilen Doğu temsillerini saptayarak bu temsillerin Edward W. Said'in oryantalizm kuramından hareketle postmodern anlatının sınırları dâhilinde bir söylem biçimine nasıl dönüştüğünü göstermektir. Edward Said'in oryantalizm kuramının postmodern Türk romanlarındaki yansımaları aydınlatarak olan bu çalışmada, oryantalizm üzerine

yapılan önceki çalışmalardan farklı olarak postmodern Türk romanlarındaki oryantalist temsil biçimleri saptanacak ve bu temsil biçimlerinden hareketle postmodern kurmacanın imkân verdiği ölçüde Batı'nın gözündeki Doğu imgesine açıklık kazandırılacaktır. Böylece çalışmada oryantalist unsurların postmodern anlatının popüler bir malzemesi haline gelmesinde etkili olan kuramsal çerçevenin açıklığa kavuşturulması amaçlanmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Oryantalizm, Türkiye’de 1970’li yılların sonlarından itibaren Said’in ortaya attığı kuramsal yaklaşımla paralel olarak akademik çalışmalara konu olmaya başlamış; ancak bu çalışmalarda daha ziyade oryantalizmin emperyalizmle ve İslam’la ilişkisi üzerinde durulduğu, yer yer oryantalist zihniyetin eleştirisinin yapıldığı ve Edward Said’in görüşlerinden hareketle oryantalizmin bir söylem biçimi olarak analizinin yapıldığı görülmüştür. Yapılan araştırmada Türk romanı üzerine yapılan oryantalizm odaklı çalışmalarda da bu söylem biçimini *bilgi-iktidar* diyalektiği çevresinde ele alarak Türk romanını bu bağlamda analiz eden herhangi bir çalışma ile karşılaşılmamıştır. Dolayısıyla bu çalışma, Said’in kimi yönleriyle postmodernizmle arasında koşutluk kurduğu oryantalizmin postmodern Türk romanının kurgusal atmosferinde nasıl bir söylem biçimine dönüştüğünü göstermesiyle önceki çalışmalardan farklı bir boyuttur.

İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Elif Şafak ve Orhan Pamuk’un romanlarının oryantalizm kuramı çerçevesinde bir okumaya tabi tutulması sonucunda, postmodern yazarların oryantalist bir bakış açısına sahip olup olmadıklarını ve bu bakış açısını anlatının bir parçası haline getirerek yansıtmayı yansıtmadıklarını tartışan bu çalışma, Türk edebiyatına 1980’li yıllardan itibaren egemen olmaya başlayan postmodernizm ile birlikte oryantalizmin kazandığı yeni açılımı açıklığa kavuşturması ve postmodernizmin kaynağında yer alan emperyalist zihniyetin oryantalist unsurların postmodern anlatının popüler bir malzemesi haline gelişinde oynadığı rolü ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu bağlamda çalışma, postmodern romanlarda dikkat çeken oryantalist öğelerin kuramsal altyapısını aydınlatmasıyla daha sonra yapılacak olan olası çalışmalara kaynaklık edebilecek bir niteliğe sahiptir.

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Postmodern Türk romanlarındaki oryantalist söylemin konu edinildiği bu çalışmada, ilk olarak oryantalizmin ortaya çıkışı, bir kavram olarak yaygınlık kazanışı ve tarihi seyri üzerinde durulacak; ardından oryantalizmin başlangıçta kurumsal bir bilgi alanı iken Edward W. Said ile kazandığı kuramsal çerçeveden hareketle, oryantalizmi oluşturan temel koşullar, oryantalizmin kaynağında yer alan temsil düşüncesi ile üretilen Doğu'ya ilişkin temsil biçimleri ve bu temsil biçimlerinin kurgusal bir düzlemde metinler aracılığıyla oluşturduğu söylem üzerinde durularak yüzyıllar boyunca gelişen bir bilgi alanı olan oryantalizmin postmodern anlatıdaki görünümü incelenecektir. Bu bağlamda çalışmada İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrâsiyab'ın Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2005), *Suskunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012), *Galîz Kahraman* (2014); Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* (1993), *Gölgesizler* (1994), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Bin Hüzünlü Haz* (1998), *Uykuların Doğusu* (2005), *Heba* (2013); Elif Şafak'ın *Pinhan* (1998), *Şehrin Aynaları* (1999), *Mahrem* (2000), *Bit Palas* (2002), *Araf* (2004), *Baba ve Piç* (2006), *Siyah Süt* (2007), *Aşk* (2009), *İskender* (2011), *Ustam ve Ben* (2013), *Havva'nın Üç Kızı* (2016); Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008) ve *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) adlı romanları oryantalizm kuramı çerçevesinde bir okumaya tabi tutularak bu romanlarda dikkat çeken oryantalist unsurlar saptanacak ve postmodern anlatıda bu unsurların bir söyleme dönüşümünü olanaklı kılan kuramsal çerçeve Edward W. Said'in oryantalizm kuramından hareketle irdelenecektir. Çalışmada sözü edilen dört yazarın adı geçen romanlarının örneklem olarak seçilmesinde postmodern anlatılarıyla öne çıkan bu yazarların eserlerinde oryantalist temsillerin daha yoğun olarak görülebileceği öngörüsü etkili olmuştur.

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Kurumsal Bir Bilgi Alanı Olarak Oryantalizm

2.1.1. Oryantalizm

Sözlük anlamı olarak "Doğu bilimi" anlamını taşıyan oryantalizm, köken olarak güneşin doğuşunu ifade eden Latince *oriens* sözcüğüne dayanmaktadır. Sözcük, Türkçede Şarkiyat, Doğu bilimi; Arapçada istişrak gibi sözcüklerle karşılanmaktadır. Oryantalizm ile ilgilenen kişilere oryantalist, şarkiyatçı, Doğu bilimci, müsteşrik gibi isimler verilmektedir. Başlangıçta “. . . Doğu veya Yunan Kilisesinin bir üyesi” (Bulut, 2007, s. 428) anlamına gelen oryantalist sözcüğünün zaman içerisinde değişime uğrayarak farklı anlamlar kazandığını söylemek mümkündür. Bulut’un (2007) ifadesiyle sömürgecilik döneminde Hindistan’da Hint eğitiminin temelini İngilizce olması gerektiğini savunan İngiliz taraftarları karşısında Hint kültürünü savunanları adlandırmak için kullanılan sözcüğe ‘Doğu araştırmalarında uzmanlaşmış kişi’ anlamında İngilizcede ilk defa 1779, Fransızcada ise 1799 tarihlerinde rastlanmıştır ve “oryantalizm ‘Doğu incelemesi’ anlamıyla 1838’de *Dictionnaire de l’Academie française*’e girmiştir” (s. 428).

2.1.2. Oryantalizmin Tarihi Gelişimi

Oryantalizmin ilk olarak ne zaman ortaya çıktığı konusunda kesin bir yargıda bulunmak mümkün değildir; ancak kavramın temelinde yer alan olgunun Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektik olduğu göz önünde bulundurulduğunda, oryantalizmin ortaya çıkışını Batı ile Doğu’nun varlığı kadar eskiye dayandırmak mümkündür. Yüzyıllar öncesinden itibaren Batı ile Doğu iki karşıt kutup olarak var olmuş; Batı, kendisinden daha önce medenileşen Doğu’ya ilgi duymuş, Doğu’nun zenginliklerinden yararlanarak kendi öz kimliğini oluşturma amacı gütmüştür. Yüzyıllar öncesinde Batı ile Doğu arasındaki diyalektiği oluşturan olgu, Doğu’nun tarım vasıtasıyla Batı’dan önce yerleşik hayata geçerek medenileşmeye doğru attığı adımdır. Asya ve Avrupa eş verimde geniş topraklara sahip olmasına karşın Avrupa’da nüfus yoğunluğunun artmasıyla tarıma yeni alanların açılmayışının ve tarım teknolojisi noktasında geri oluşun bazı problemler doğurduğu Avrupa’nın, bu sorunu Asya’nın artı-ürününden pay

olarak aşabildiğini (s. 18) dile getiren Bulut (2014), Doğu ile Batı arasındaki ilişkilerin hem Doğu'da hem Batı'da tarih sahnesine çıkan farklı toplumlar ve devletlerce (s. 19) bu karşılıklı ihtiyaçlar çerçevesinde sürdürüldüğünü (s. 18) ifade eder. Bu ilişkiler iki coğrafi bölgenin karşılıklı etkileşiminden fazlası olarak düşünülmelidir; nitekim o dönemde Batı ile Doğu arasında net bir coğrafi ayırım yapmak zordur.

VII. yüzyıldan itibaren İslam'ın yayılmaya başlamasıyla Doğu'nun İslam dünyası ile birlikte anılarak güç kazanması, Batı dünyası için ciddi bir tehdit unsuru olarak algılanmış, bu dönemde Batı, Hristiyanlık vasıtasıyla İslam ile ilgili birtakım karşıt imgeler oluşturmaya başlamıştır. İslam genel olarak saldırgan ve yıkıcı bir din olarak sunulmuş, Muhammet çeşitli olumsuz vasıflarla nitelendirilmiştir. Bu bağlamda İslam'ın ortaya çıkışıyla birlikte Doğu Hristiyanlığının önde gelenlerince yazılan reddiyelerden önemli ölçüde yararlanılarak geliştirilen Yuhannâ ed-Dımaşkî'nin yazdığı reddiye (Bulut, 2007, s. 428) ile güçlü ve zengin, fakat aynı zamanda karalayıcı bir İslam dünyası imajı sunan *Chanson de Roland* (Bulut, 2007, s. 428-429) dikkat çeker. 11 ile 13. yüzyıllar arasında gerçekleşen Haçlı Seferleri, Batı'nın, Doğu'nun zenginlikleriyle tanışması ve bu zenginliklerden yararlanması bakımından bir dönüm noktası olarak düşünülebilir. 12. yüzyılda ilk Kur'an tercümesinin yapılması; 14. yüzyılda İslam'ın daha iyi anlaşılması için dil okullarının açılması, Arapça, Grekçe, İbranice ve Süryanice kürsülerinin kurulmasının kararlaştırılması, Doğu'yu gezen seyyahların sayısındaki artış; 16. yüzyılda Paris'te ilk Arapça kürsüsünün açılması (Bulut, 2007, s. 429) Batı'nın kendisi için bir tehdit olarak alımladığı Doğu'yu yakından tanıma çabasının ürünleridir. Dolayısıyla ilk oryantalist eğilimlerin Batı'nın İslam'a yönelik geliştirdiği imgeler çerçevesinde şekillendiğini söylemek mümkündür.

18. yüzyıl ve sonrası oryantalizm açısından önemli gelişim ve değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde oryantalizmin kurumsal bir bilgi alanı olma özelliği kazanarak akademik bir disiplin haline geldiği ve değişen siyasi koşulların etkisiyle giderek güç kaybeden Doğu'nun karşısında, Batı'nın emperyalist bir tutumla Doğu üzerinde hâkimiyet kurma çabası içinde olduğu gözlemlenir. Doğu artık Batı için ". . . Batı'nın kendisine uzaktan, farklı farklı açılardan bakmasına imkân veren bir araç" tan (Bulut, 2014, s. 71) başka bir şey değildir. Doğu'yu 'akademik bir çalışma alanı' kisvesi altında emperyalist amaçlarının bir nesnesi olarak ele alan Batı, Doğu ile ilgili akademik çalışmalarına hız kazandırmıştır. Antonie Galland'ın, Barthelemy de M.d'Herbelot'un Müslüman ülkelerin kültürü, tarihi, yazarları ve edebi eserleri konusundaki ilk ansiklopedi ve oryantalist araştırmalar tarihinde bir kilometre taşı

olarak kabul edilen *Bibliothèque Orientale* adlı eserini yazarının ölümünden sonra bastırması (1697), ardından *1001 Gece Masalları*'nın Fransızca tercümesini yayımlaması (1704-1717), hukukçu ve edebiyatçı George Sale'in Kur'an-ı Kerim'in İngilizce tercümesini yapması (1734), Simon Ockley, Montesquieu, Anquetil-Duperron gibi düşünürlerin 'Doğu despotizmi' kavramı çerçevesinde geliştirdiği düşünceler (Bulut, 2007, s. 430) ile William Beckford'un Doğu'ya hiç gitmeden, yalnızca Doğu hakkındaki metinlerden yararlanarak yazdığı *Vathek* (1782) (Bulut, 2014, s. 83) bu bağlamda atılan önemli adımlardır.

19. yüzyılda Batı'da emperyalist zihniyetin giderek güçlenmesiyle oryantalist çalışmaların hız kazanarak devam ettiği görülür. "Sömürgeci Avrupa, istediği ölçüde kendine mal etmeyi asla başaramadığı Doğu'ya, hem hayrandır, hem de onu küçümser . . . Doğu, Batı'nın muhtaç olduğu zenginliklere sahiptir, ancak artık bu zenginlikleri kullanamamaktadır" (Bulut, 2014, s. 87). 18. yüzyılın sonunda Napolyon'un Mısır Seferi (1798) esnasında uyguladığı strateji, Batı'nın Doğu'ya yönelik emperyalist tutumunun en somut örneğidir. “. . . Napolyon sefere çıkmadan evvel Mısır hakkında pek çok şey okumuş”, “. . . sefere çıkarken yanına pek çok sayıda oryantalist bilim adamını da almış” ve besmele ile başlayan ve oryantalistler tarafından Arapçaya tercüme edilerek basılan ve dağıtılan bir bildiriyle Müslümanların ve halifenin dostu olarak Mısır'a geldiğini ve bir amacının onları Memlukların zulmünden kurtarmak, öteki amacının ise Hindistan'ı İslam düşmanı İngilizlerin elinden kurtarmak olduğunu ilan ederek (Bulut, 2014, s. 90) Doğu'nun gözünde Mısır'ın işgalini meşrulaştırmayı amaçlamıştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru Sir William Jones tarafından The Asiatic Society of Bengal adlı ilk akademik oryantalistler derneğinin kurulması (1784), Paris'te Ecole des Langues Orientales Vivantes'in (Yaşayan Doğu Dilleri Okulu) açılması ve bu okula 'modern İslam ve Arabiyat araştırmalarının kurucusu kabul edilen Silvestre de Sacy'nin ilk Arapça öğretmeni olarak tayin edilmesi (Bulut, 2007, s. 431) 19. yüzyıldaki oryantalist çalışmalara kaynaklık eden önemli birer mirastır. 19. yüzyılda kurulan çeşitli oryantalist dernekler ile bu derneklerin yayım organları (Bulut, 2007, s. 431) vasıtasıyla oryantalizm kökleşmiş bir gelenek halini almış; daha çok filoloji ağırlıklı olan oryantalist çalışmalar zamanla sosyoloji, arkeoloji, antropoloji gibi yeni disiplinlerle desteklenmiştir. Ayrıca yüzyılın dikkat çeken önemli özelliklerinden biri de “Doğu'ya dönük . . . romantik-egzotik ilgi”nin (Bulut, 2007, s. 431) bir sonucu olarak 'fantastik ve düşsel bir Doğu miti'nin oluşumudur. Bu mit, Flaubert, Goethe, Victor Hugo, Musset,

Nerval gibi sanatçıların ortaya koydukları eserlerde varlığını belirgin bir şekilde hissettirir.

20. yüzyılda giderek güç kaybına uğrayan Avrupa karşısında ABD etkin bir güç odağı olarak varlığını hissettirmeye başlamış, yaşanan iki büyük savaş oryantalizmin seyrini de etkilemiştir. Bu dönemde değişen koşullara paralel olarak Bulut'un (2014) ifadeleriyle “. . . oryantalist çalışmalarda, çağdaş sosyal bilimlerin sunduğu her türlü imkanı da kullanarak, Doğulu toplumların eski dönemlerini ve dillerini incelemek kadar, şu anlarına ilişkin çalışmalar yapmak da önem kazanmıştır” ve “bu toplumların modernleşmeye ne ölçüde müsait oldukları ve geçmişteki modernleşme çabalarının gösterdiği özellikler, bu çalışmaların yoğunlaştıkları konuları oluşturmaktadır” (s. 145). Gibb ve Massignon gibi oryantalistler yerleşik oryantalist zihniyeti sürdürerek oryantalizm ile sömürgecilik arasındaki ilişkiye dikkat çekmişlerdir.

20. yüzyıl, oryantalizm açısından çarpıcı gelişmelerin yaşandığı bir zaman dilimidir. 1973 yılında Paris'te düzenlenen 29. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde alınan bir kararla *oryantalist* teriminin yürürlükten kaldırılması kararlaştırılmıştır (Bulut, 2014, s. 1). Bu kararın alınmasında, oryantalizmin akademik bir disiplin olmasının ötesinde sömürgecilikle örtüşen bir anlamı çağrıştırmasının doğurduğu eleştirilerin rolü büyüktür. Bu dönemde dikkat çeken bir diğer önemli gelişme Edward W. Said tarafından 1978 yılında yayımlanan ve oryantalist çevrelerde olumlu veya olumsuz büyük bir yankı uyandıran *Orientalism Western Conceptions of the Orient* (*Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*) adlı kitaptır. Edward W. Said'in bu eseri oryantalizm ile ilgili içerdiği kuramsal altyapı ve açıklamalar ile oryantalizme yeni bir bakış açısı getirerek ona kurgusal bir söylem olma niteliği kazandırmaktadır. Edward W. Said de pek çok oryantalist gibi Batı ile Doğu arasındaki diyalektikten hareket etmiş, oryantalizm ile sömürgeci zihniyet arasında bir ilişki kurmuştur; ancak onu diğer oryantalistlerden farklı kılan, bu diyalektiği düşmanca bir zeminde ele almaktan ziyade Batı ile Doğu'yu birbiri için gerekli kılarak bu iki medeniyet arasında sıkı bir ilişki kurması ve Foucault'nun *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu ve iktidar ile yakın bir ilişki içinde bulunduğu* kabulünden yola çıkarak oryantalizmin tıpkı bir anlatı gibi kurgusal bir düzlemde şekillendiğini savunmasıdır.

2.2. Kuramsal Bir Bilgi Alanı Olarak Oryantalizm

2.2.1. Edward W. Said ve Oryantalizmin Kuramsal Çerçevesi

1935 yılında Kudüs'te Hristiyan Filistinli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Edward W. Said, ilköğrenimini Kudüs'te ve o dönemde bir İngiliz sömürgesi olan Mısır'da tamamen elit sömürge okullarında almış, ardından İngilizce dışında her türlü anadilin yanı sıra kendi anadili olan Arapçanın da yasaklandığı Victoria Koleji'ne devam etmiştir (Said, 2006, s. 15). Çocukluğu iki İngiliz sömürgesinde geçen ve kendisini "Mısır'da okula giden, İngiliz önadlı, Amerikan pasaportlu ve kesin hiçbir kimliği olmayan bir Filistinli" (s. 16) olarak tanımlayan Said (2006), yaşadığı karmaşa ve uyumsuzluk dolayısıyla kolejden atılarak 1951'de ailesi tarafından Amerika'ya gönderilmiş ve burada eğitimini başarılı bir şekilde tamamlayarak 1963'ten itibaren kırk yıl boyunca Columbia Üniversitesi'nde Batı edebiyatı üzerine dersler vermiştir. Said (2013) kişisel yönelimlerinin çoğunun iki İngiliz sömürgesinde geçmiş çocukluğundan kalma bir 'Şarklılık' bilincinden geldiğini, bu sömürgelerde ve ABD'de gördüğü eğitimin baştan sona Batı usulü bir eğitim olmasına rağmen Şarklılık bilincinin varlığını hep koruduğunu (s. 35) dile getirir. 1972 yılında bir yıllığına gittiği Beyrut'ta Arap filolojisi ve edebiyatı üzerinde çalışması, Arap hikâye ve romanı hakkında yazılar yazması, Filistin ve İslam dünyası ile ilgili yazdığı kitaplar ile özellikle 1978 yılında yayımladığı *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* adlı kitabı Said'in içinde bulunduğu koşullar dolayısıyla bastırmak durumunda kaldığı asıl kimliğinin dışa vurumu olarak değerlendirilebilir. Said (2006) Şark ile ilgili yaptığı bu çalışmalarda o zamana kadar gizli kalmış ya da hiç tartışılmamış şeyleri Batılı bir okur topluluğu için açığa çıkaran bir benlik oluşturmakta olduğunu hissettiğini (s. 24) belirtir.

Edward Said'in California'da burslu araştırmacı olarak geçirdiği 1975-1976 yılları arasında kaleme aldığı *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* adlı eseri 18. yüzyıldan itibaren oryantalist bir yazı geleneğini oluşturan metinlerden hareketle oryantalizmi kurgusal bir söylem olarak ele alan önemli bir çalışmadır. Said, bu çalışmasında diğer oryantalist çalışmalardan farklı olarak oryantalizm hakkında ansiklopedik bir bilgi vermekten ziyade oryantalizmi İngiliz, Fransız ve Amerikalıların Doğu deneyimi ile sınırlandırarak Batı'nın yarattığı Doğu temsilleri üzerinde durmuştur. 18. yüzyıl öncesinde kuru bir bilgi yığını olarak varlığını hissettiren oryantalizmi kuramsal bir çerçeveye taşıyarak oryantalizme yeni açılımlar kazandıran Said'in bu eserindeki amacı metinsel bir düzlemde şekillenen Doğu'ya has temsil biçimlerini açığa

çıkarmak ve Doğu ile Batı arasındaki diyalektiğin metinlerdeki malzemeden hareketle bir söylem biçimine nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktır. Said, yüzyıllar boyunca Batı ile Doğu'yu keskin bir çizgi ile birbirinden ayırarak Batı'nın emperyalist edimine odaklanan oryantalist yaklaşımı, benimsediği hümanist dünya görüşüyle temellendirmiş ve bu suretle oryantalizmi salt emperyalist Batı'nın Doğu üzerinde kurduğu hâkimiyet olarak alımlamayıp Batı ile Doğu'yu birbiri için gerekli kılarak oryantalizmi kurgusal bir atmosferde metinler aracılığıyla şekillenen bir söylem biçimine dönüştürmüştür. Turner (2003) Said'in güç ve bilginin nasıl kaçınılmaz olarak birleştirildiğini, güç ilişkilerinin söylemler yoluyla nasıl bir dizi analitik obje ürettiğini ve bu objelerin düşünüyü büyük ölçüde beklenmedik ve farkına varılmadık bir biçimde nasıl etkilediğini göstermek suretiyle liberalizmin çok köklü bir eleştirisini sunduğunu (s. 19) düşünür. Turner'a (2003) göre "Said'in çalışması söylemler, değerler ve bilgi kalıplarının, düşünürlerin araştırmaya teşebbüs ettikleri 'gerçekleri' aslında nasıl oluşturduklarını göstermede önemli yer tutmaktadır" (s. 19).

Said'in ortaya koyduğu şekliyle oryantalizm, çeşitli Doğu temsilleri yaratan bir disiplindir. Oryantalizmi ampirik bir gerçekliğe dayanan akademik bir disiplinden ziyade mimetik bir gerçeklikle şekillenen kurmaca metinlerle ilişkilendiren Said, gerek kuramsal çerçevesini çizdiği oryantalizmi gerekse şarkiyatçının Doğu'ya oryantalist bakışını, kurmaca metinlerin bir parçası kılmıştır. Oryantalizmi metinsel bir düzleme taşıyan Said, Turner'ın (2003) "metin metodolojisi" olarak adlandırdığı bu yöntemi (s. 19) ile entelektüel kahramanlık olarak adlandırılabilir bir model geliştirmiştir (s. 19). Said'in yaklaşımı dikkate alındığında, her oryantalist yazar kendi anlatısının sınırları dâhilinde bir Doğu temsili üretmekte, üretilen her bir Doğu temsili de oryantalist söylem alanı içinde kendisine yer bulmaktadır. Doğu'ya dair üretilen herhangi bir *bilginin* doğruluğunun ya da yanlışlığının sorgulanmaya müsait olmadığı oryantalist söylemde, Doğu ile ilgili üretilen herhangi bir temsil biçiminden o Doğu temsilinin üreticisi olan yazar değil, Doğu ile ilgili çeşitli temsil biçimlerinin oluşturduğu oryantalist söylem sorumludur.

Said'in, kendisinden önceki çalışmalarda oryantalizme yaklaşım biçiminden farklı olarak kendi çalışmasında, bu bilgi alanını hümanist bir yaklaşımla bir söylem biçimi olarak ele alması, onun çocukluğundan itibaren benliğinin bir parçası kıldığı Şarklılık bilincinden hareketle sömürü mantığı ile şekillenen oryantalist zihniyete duyduğu tepkinin bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Öyle ki çocukluğu iki İngiliz sömürgesinde geçen Said, emperyalist Batı'nın ötekileştirici bir tutumla Doğu

toplumları üzerinde kurduğu baskıya bizzat şahit olmuştur. Dolayısıyla 1973 yılında Paris'te düzenlenen 29. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde yalnızca sömürgecilikle ilgili bir anlamı içerdiği yönündeki eleştirilerden dolayı *oryantalist* teriminin yürürlükten kaldırılmasının ardından, 1978'de Said'in oryantalizme bir söylem niteliği kazandırdığı çalışmasının yayımlanması, bir tesadüf değildir. Said, bu çalışmasıyla bir bakıma kendisinden önce hâkim olan oryantalist yaklaşıma bir eleştiri getirmiştir. Bulut'un (2014) ifadesiyle “eser, ne oryantalizm konusunu irdeleyen, ne de oryantalizme eleştiri yöneltten ilk kitap”tır (s. 164); ancak Said'in bu bilgi alanını postmodernizmin önde gelen isimlerinden olan Foucault'nun söylem analizi ile temellendirmesi onu diğerlerinden farklı kılmıştır. Nitekim öncesinde oryantalizmi metinsel bir bağlamda ele alan herhangi bir çalışma söz konusu değildir:

Edward Said'in eserinin 1978 yılında yayınlanması oryantalizme ilişkin oldukça hareketli bir tartışmanın başlangıcına da işaret etmektedir. Kendisinden önce de oryantalizm konusunda fikirler yürütmüş ve Batılı oryantalist düşünceye - özellikle de metodolojisine - ilişkin belli eleştirilerde bulunmuş şahsiyetlerden söz etmek mümkündür: Enver Abdülmelik, Abdullah Laroui, Yves Lacoste, A. L. Tıbawi, Talal Asad, Bryan S. Turner vd. Ancak bu akademisyenlerden hiçbiri Said'in kitabının etkisine ulaşamamışlardır” (Bulut, 2014, s. 178).

Edward Said, oryantalizme getirdiği bu yeni yaklaşım biçimiyle kültürel çevrelerde büyük bir akis uyandırmış ve kimi eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştiriler genelde Said'in oryantalizm alanındaki bilgisinin ve birikiminin yeterliliği (Bulut, 2014, s. 172), kuramsal çıkış noktasının Michel Foucault oluşu (Bulut, 2014, s. 172), Fransız oryantalizmine nazaran Alman ve İngiliz oryantalizmleri bağlamında zayıf kalışı (Turner, 2003, s. 20) ve çalışmasının “Batı eleştirisi” ya da “Doğu veya İslam savunusu” oluşu (Bulut, 2014, s. 179) gibi meselelere odaklanmaktadır. Tüm bu eleştirilere karşın Said'in, oryantalizmi hümanist bir yaklaşımla temellendirmesi, medeniyetler arasındaki ilişkiye yeni bir boyut kazandırması bakımından dikkate değerdir.

2.2.1.1. Oryantalizmin Kuramsal Tanımları

Oryantalizm en genel anlamıyla Batı'nın Doğu'ya ilişkin yaptığı inceleme ve araştırmaları içeren Batı kökenli ve merkezli kurumsal bir bilgi alanıdır. Said'e (2013)

göre de oryantalizm ". . . en kolay kabul gören nitelermeye göre, akademik bir şeydir; . . . İster özel ister genel yönleriyle uğraşsın -antropolog, sosyolog, tarihçi ya da filolog olması fark etmez- Şark hakkında yazan, ders veren ya da Şark'ı araştıran kişi Şarkiyatçıdır, yaptığı iş de Şarkiyatçılıktır" (s. 12). Oryantalizmin bu anlamıyla bağlantılı olan bir diğer anlamı " . . . 'Şark' ile (çoğu zaman) 'Garp' arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir" (Said, 2013, s. 12). Said, oryantalizmin sahip olduğu bu akademik anlama yeni bir açılım kazandırarak bu kavramın daha somut ve tarihsel bir anlamına işaret eder. Buna göre oryantalizm ". . . Şark'la -Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek - uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark'a egemen olmakta, Şark'ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi"dir (Said, 2013, s. 13). Şarkiyatçılıkta temel çıkış noktasının Foucault'nun tanımladığı söylem kavramı olduğunu (s. 13) belirten Said (2013), şarkiyatçılığın bir söylem olarak incelenmedikçe, Aydınlanma sonrasında Avrupa kültürünün Şark'ı siyasal, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel, imgesel olarak çekip çevirebilmesini -hatta üretebilmesini- sağlayan o müthiş sistemli disiplinin anlaşılmasının olanaksız olduğunu (s. 13) ifade eder.

Kuramsal bağlamda ele alındığında oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu ötekileştirerek yarattığı bir kurgu olarak düşünülebilir. Doğu'yu kurgularken Doğu'ya has malzemeyi kendi çıkarları doğrultusunda değiştirip dönüştüren oryantalist, Doğu ile ilgili kurmaca bir gerçeklik meydana getirir. Oryantalizmde esas olan ampirik gerçeklik değil, Doğu ile ilgili yaratılan kurmaca gerçekliktir. Said'in (2013) ifadesiyle "Şark'a ait sayılan sorunlarla, nesnelerle, niteliklerle, bölgelerle uğraşma alışkanlığı demek olan şarkiyatçılığı benimsemiş herkes, hakkında konuştuğu ya da düşündüğü şeyi bir sözcük ya da ifadeyle gösterecek, adlandıracak, imleyecek, sabitleyecek ve böylece bu sözcüğün de ya gerçeklik kazandığı ya da zaten gerçekliğin kendisi olduğu düşünülecektir" (s. 82). Ancak Batı'nın Doğu ile ilgili yarattığı kurmaca dünya salt hayal ürünü, Said'in (2013) ifadesiyle " . . . Şark'a ilişkin uçuk bir Avrupalı hülyası" (s. 16) değildir; Doğu yaşayan bir bölge olarak zaten vardır. Oryantalist, somut bir bölge olarak var olan Doğu'yu kurgusal bir düzlemde değiştirip dönüştürerek kendi çıkarlarına uygun Doğu temsilleri yaratır. "Şarkiyatçının Şark'ı, Şark'ın kendisi değil Şarklaştırılmış Şark'tır" (Said, 2013, s. 114).

2.2.1.2. Oryantalizmin Kaynağında Yer Alan Temel Olgular

Edward Said'e (2013) göre Şark teriminin de Batı kavramının da ontolojik bir istikrarı olmayıp, bunların ikisi de kısmen olumlamlarla kısmen de Öteki'nin tespiti yoluyla üretilmiştir (s. ii). Dışsallaştırma veya ötekileştirme oryantalizmin en temel koşullarından biridir. Buna göre Batı kendisini inşa etmek için Doğu'ya has malzemeyi kendisi için anlaşılır kılmakta ve Doğu karşısında kendisini konumlandırarak Doğu'yu ötekileştirmektedir. Dolayısıyla Doğu, Batı'nın kendisini tanımlamak için yarattığı bir öteki imgesidir. Said'in, oryantalizmin temelinde yer alan Batı ile Doğu arasındaki diyalektiği düşmanca bir zemine dayandırmayışında benimsediği hümanist dünya görüşünün etkisi vardır. Kendisini "çalışma alanı edebiyat olan bir hümanist" (s. viii) olarak nitelendiren Said (2013), hümanizmin dayanağının başka yorumcularla, başka toplumlar ve dönemlerle toplumsal bir ortaklık düşüncesi olduğunu, tek başına hümanist diye bir şey olmadığını (s. vii) belirtir. Dolayısıyla bir bölgenin var olabilmesi için başka bir bölgeye gereksinim duyması son derece doğal bir durumdur. Batı'nın da kendi kimliğini inşa etmek için Doğu'ya ihtiyaç duyarak Doğu ile ilgili karşıt bir imge yaratması, Said'in hümanist dünya görüşüyle örtüşmekte ve oryantalizmin temel çıkış noktasını teşkil etmektedir. “. . . Şark, onun karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak Avrupa'nın (ya da Batı'nın) tanımlanmasına yardımcı olmuştur” (Said, 2013, s. 11).

Batı'nın Doğu'yu ötekileştirme işleminin kaynağında sömürgeci zihniyet yer almaktadır. Said'e (2013) göre "Şark, Avrupa'nın sadece komşusu değildir; Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biridir" (s. 11). Batı Doğu'yu kendi kimliğinin inşasında bir malzeme olarak kullanırken çıkarları doğrultusunda hareket etmekte ve kendi gücünü ispatlamak için Doğu'yu bir araç olarak görmektedir. Oryantalizmi sömürgeciliğin örtük bir söylemi olarak değerlendirmek mümkündür. Batı'nın Doğu'yu ötekileştirmesi "Avrupalı olmayan halklarla, kültürlerle karşılaştırıldığında, Avrupalı kimliğinin diğerlerinden üstün olduğu fikri"ne (Said, 2013, s. 17) dayanan hegemonya ile de yakından ilişkilidir. Said (2013), şarkiyatçılığın bu yönünü de benimsediği hümanist yaklaşımla temellendirmiş, hümanizmin basmakalıp fikirleri ve tescilli otoriteyi değil bireyin eylemliliğini ve öznel sezgiyi merkeze aldığını, en ilmi derin araştırmalarda bile iktidarın gölgelerinin, iktidar katmanlaşmalarının görülebileceğini (s. xii) ifade etmiştir.

2.2.1.3. Bir Söylem Olarak Oryantalizm

2.2.1.3.1. Michel Foucault ve Söylem Analizi

Oryantalizmde Doğu ile ilgili yaratılan temsil biçimleri Doğu'ya has bir söylemin oluşumunu sağlar. Said'in (2013) deyişiyle kendini yalnızca tarihsel değil, aynı zamanda maddi (ve kurumsal) bir varlıkla da gösteren söylemsel tutarlılık denilebilecek bir şey ortaya çıkaran Avrupa kültüründeki Şarkiyatçı temsil biçimleri “bir kültürel uygulama biçimi”, “Şark hakkında önermeler üretmeye yarayan bir fırsatlar dizgesi” (s. 285) olarak bir söylem meydana getirir. Said'in söylem kavramı konusunda Michel Foucault'nun *L'archéologie du savoir (Bilginin Arkeolojisi)* (1969) ile *Surveiller et Punir Naissance de la Prison (Hapishanenin Doğuşu)* (1975) adlı eserlerinden esinlendiği ve Foucault'dan hareketle *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu ve iktidarla yakın bir ilişki içinde bulunduğu* görüşünü benimsediği görülür. Said (2006) “Kültür ile Sistem Arasında Eleştiri” başlıklı yazısında (s. 190) bu konuyu ayrıntılı olarak irdeler.

Oryantalist söylemi meydana getiren temsil biçimlerinin Foucault'nun söylem analizindeki kavramsal karşılığı *bilgidir*. *Bilgiyi* “söylemsel bir pratik tarafından düzenli bir biçimde oluşturulmuş ve bilime yer vermeye zorunlu olarak yükümlü bulunmadıkları halde, bir bilimin kuruluşu için gerekli olan öğeler toplamı” (s. 212) olarak tanımlayan Foucault (2014), belirlenmiş bir söylemsel pratik olmaksızın bilginin olmayacağını, her söylemsel pratiğin oluşturduğu bilgiyle tanımlanabileceğini (s. 212) ifade eder. Dolayısıyla *bilgi* ancak söylemsel bir çerçeve içerisinde bilimlerin oluşumunda söz sahibi olup Foucault'nun (2014) deyimiyle “. . . söylem tarafından gösterilmiş kullanım ve uyum olanaklarıyla tanımlanır” (s. 212). Foucault'ya (2014) göre “episteme, her türlü bilimin ötesine geçtiğinden, bir öznenin, bir aklın ya da bir çağın en yüksek birliğini gösterecek olan bir bilgi biçimi veya bir rasyonellik tipi değildir; söylemsel düzenlerin seviyesinde analiz edildiği zaman bilimlerin arasında, belirli bir çağ için, keşfedilebilecek olan ilişkiler bütünü”dür (s. 222). *Bilginin* oluşumunda nesnel olgulardan ziyade söylemsel bir alanda dönüşüme uğrayıp birbirine eklemlenerek biriken olgular etkilidir:

Bilgi, öznenin söyleminde ilişkili bulunduğu nesnelerden söz etmek için pozisyon alabildiği alandır aynı zamanda; bu anlamda, klinik tıbbın bilgisi tıbbi söylemin

öznesinin yerine getirebildiği bakma, inceleme, açıklama, kaydetme, karar verme fonksiyonlarının toplamıdır. Bilgi, kavramların ortaya çıktıkları, tanımlandıkları, uygulandıkları ve dönüştükleri alandır; bu düzeyde, XVIII. yüzyılda, doğa tarihinin bilgisi, söylenmiş olan şeylerin toplamı değil, her yeni ifadenin daha önce söylenmiş olana kendilerine göre eklenebildiği biçimlerin ve yerlerin toplamıdır . . . klasik çağda, ekonomi politüğün bilgisi hep aynı sürüp giden farklı tezler hakkındaki bir tez değil fakat onun başka söylemler üzerine veya söylemsel olmayan başka pratikler üzerine eklenme noktalarının toplamıdır (Foucault, 2014, s. 212).

Foucault'nun söylem analizinde *bilgi*, bir erk nesnesi olarak *iktidar* kavramı ile bir diyalektik içerisinde. Foucault (2017), iktidarın bilgi ürettiğini (ve bunu yalnızca bilgiyi, yararlandığı için teşvik ederek veyahut da yararlı olduğu için uygulayarak yapmadığını), iktidar ve bilginin birbirlerini doğrudan içerdiklerini; bağlantılı bir bilgi alanı oluşturmada iktidar ilişkisi olamayacağını, aynı zamanda iktidar ilişkilerini varsaymayan ve oluşturmaya bir bilginin ve bilgi alanının olamayacağını (s. 65) vurgular. Sözü edilen analiz, *iktidarın* gücünü *bilgi*den aldığı tezine dayanır:

. . . iktidarın kendini tutmaktan çok icra edildiğini; egemen sınıfın kazanılmış veya muhafaza edilmiş “ayrıcalığı” değil de, onun stratejik konumlarının bütünsel sonucu olduğunu kabul etmek gerekir –egemen olunanların konumunun dışa vurduğu ve bazen de sürdürdüğü etki-. Öte yandan bu iktidar “ona sahip olmayanlar”a yalnızca bir zorunluluk veya yasaklama olarak uygulanmamaktadır; onları kuşatmakta, onların içinde ve onların uzantısından geçmektedir; tıpkı onların ona karşı olan mücadelelerinde, onların üzerindeki mücadelelerinden destek aldıkları gibi, bu iktidar da egemen olunanlardan destek almaktadır (Foucault, 2017, s. 64).

İktidar ile *bilgi*yi bir bütünün iki yarısı olarak gören Foucault'nun bu iki kavram arasında kurduğu ilişki çıkış noktası, işlenen suçlara karşı bilhassa 18. yüzyıldan itibaren uygulanan cezalandırma biçimleridir. Başlangıçta bedene yönelik bir ceza sistemi; Foucault'nun (2017) deyimiyle “. . . beden iktidarın nesnesi ve hedefi olarak keşfedilişi” (s. 208) ile cezanın görsel bir malzeme olarak sunulduğu söz konusu iken 18. yüzyılın sonuyla 19. yüzyılın başında bu ceza sisteminin yönünü bedenden ruha çevirdiği gözlenir. Bu dönemde “. . . cezayı karanlık bir şenlik haline çeviren uygulama yok olmaya yüz tutmuş” (Foucault, 2017, s. 39), “bedeni kudurtan kefarete cezasının yerine kalp, düşünce, irade, ruhsal durum üzerine derinlemesine etki eden bir ceza” (Foucault, 2017, s. 51) sistemi söz konusu olmuştur. 19. yüzyılda ise “. . . zihinleri dönüştürecek bir makine” (Foucault, 2017, s. 196) olarak dikkat çeken hapisane,

“bireyleri dağıtımına tabi tutmak, onları sabitleştirmek ve mekan içinde paylaşmak, tasnif etmek, onlardan en fazla zaman ve en fazla gücü çekip almak, sürekli hareketlerini kodlamak, onları hiçbir boşluğu olmayan bir görünürlük içinde tutmak, onların etrafında koskoca bir gözlem, kayıt ve notlandırma aygıtı oluşturmak, onlara ilişkin olarak biriken ve merkezileşen bir bilgi meydana getirmek” (Foucault, 2017, s. 335) suretiyle “. . . bir bilgi aracı olarak” (Foucault, 2017, s. 198) işlev görür. Dolayısıyla sözü edilen sistemde sürekli olarak denetim altında tutulan bireye ilişkin *bilgi*, *iktidar* mekanizmasının işleyişinde etkin bir rol oynar. Foucault (2017) “birey ve ona ilişkin olarak elde edilebilecek bilgi”nin (s. 287), ‘dışlamakta’, ‘bastırmakta’, ‘püskürtmekte’, ‘maskelemekte’, ‘soyutlamakta’, ‘sansür etmekte’ ve ‘saklamakta’ olan iktidarın ürettiği bir gerçekliğin ürünü olduğuna (286) vurgu yapar. Nitekim işlenen bir suça verilen ceza “. . . bir suçu silmek için değil de, bir suçluyu (gerçek veya potansiyel) dönüştürmek için” (Foucault, 2017, s. 198) verilir. Bu bağlamda cezanın yöneldiği hedef olan birey, bir temsil nesnesi olarak dikkat çeker:

Ceza kendisiyle birlikte belli bir ıslah tekniği taşımalıdır. (Foucault, 2017, s. 198) Fakat bu bireyselleştirici ıslahatın tekniklerini tanımlamak söz konusu olduğunda, farklılık göze batar hale gelmektedir. Farklılığın ortaya çıktığı nokta, bireye ulaşma usulü, cezalandırıcı iktidarın onu nasıl ele aldığı, bu dönüşümü sağlamak için devreye soktuğu araçlardır; bu fark teorik temelde değil de, ceza teknolojisinde ortaya çıkmaktadır; hukuk sisteminin içine dâhil olma tarzında değil de, bedenle ve ruhla kurduğu bağlantıda ortaya çıkmaktadır. Cezanın yöneldiği nokta, bireyi yakaladığı nokta nedir? Temsiller: kendi çıkarlarının temsili, avantajlarının, dezavantajlarının, zevkinin, zevksizliğinin temsili ve cezanın bedeni ele geçirmesi, ona azap çektirmeden hiç de aşağı kalmayan teknikler uygulanması oluyorsa, bu, onun bir temsil nesnesi olması ölçüsünde olmaktadır (Foucault, 2017, s. 199).

Foucault’nun söylem analizine uyarlandığında *iktidar*, yetkeyi elinde bulunduran oryantalist, dolayısıyla da Batı; *bilgi* ise yapı bozumuna uğratılan Doğu bilgisidir. Buna göre oryantalist Doğu ile ilgili bir temsil biçimi üretirken Doğu üzerinde yetke kurmakta ve Doğu bilgisini Batı’nın çıkarları doğrultusunda değiştirip dönüştürmektedir. Bu suretle oluşturulan temsil biçimlerinden de Doğu’ya has bir söylem oluşmaktadır. Dolayısıyla *bilgi* ile *iktidar* oryantalist söylemi meydana getiren temel unsurlardır.

Şarkiyatçılığın metinler aracılığıyla yansıtılan bir söylem olduğuna dikkat çeken Said (2013), bu bağlamda şarkiyatçılığı “. . . jeopolitik bilincin araştırma metinlerine, estetik, iktisat, sosyoloji, tarih, filoloji metinlerine *dağılımı*” (s. 21) olarak tanımlar.

Ancak Said'in (2013) deyimiyle “gerçek bir şeye ilişkin bilgi içerdiği iddiası güden” (s. 104) metinlerin bile yoruma açık bir yanı vardır ve sağlam, pozitif bilgi olarak görülen şey insani yorumlar, kişiselliğin ürünü kaprisler, inatçılıklar, önyargılar, tamamıyla insana özgü koşullar ve dünyevilik tarafından kirletilir (Said, 2006, s. 190). Said (2013), ayrıca böylesi metinlerin yalnız bilgi üretmekle kalmayıp betimlemek üzere ortaya çıktıkları gerçekliğin kendisini de *yaratabileceğini*, bu bilgi ile gerçekliğin zamanla bir gelenek ya da Michel Foucault'nun deyişiyle bir söylem üretebileceğini (s. 104) dile getirir. Öyle ki Foucault (2014), yapıtın ne doğrudan bir birlik ne kesin bir birlik ne de homojen bir birlik olarak düşünülebileceğine (s. 37) işaret eder. Sözü edilen söylemde öne çıkan, söylemi meydana getiren metinlerin tek tek üreticileri değil, söylemin kendisidir. Foucault'ya (2014) göre “. . . oluşum kuralları bireylerin ‘zihniyetleri’nin ya da bilincinin içinde değil, fakat bizzat, söylemin içinde yerlerini alır . . . bu söylemsel alanda konuşmaya kalkışan bütün bireylere kendilerini empoze eder. Diğer yandan oluşum kuralları, ne olursa olsun bütün alanlar için evrensel olarak geçerli sayılmaz; onlar her zaman belirlenmiş söylemsel alanların içinde betimlenir” (s. 79). Oryantalist metinlerde de Doğu bilgisi oryantalist tarafından yorumlanarak metne yansıtılmakta; ancak bu bilgiden bilgiyi yorumlayarak metne yerleştiren oryantalist değil, genel olarak oryantalist söylem sorumludur.

2.2.1.3.2. Oryantalizm ve Temsil Düşüncesi

Oryantalist metinlerin temel malzemesi Doğu ile ilgili yaratılan temsil biçimleridir. Oryantalistin “. . . görüş alanındaki (ve dışındaki) her şeyi bölümlmek, açmak, şematikleştirmek, dizelgeştirmek, dizinlemek, kaydetmek; her gözlemlenebilir ayrıntıdan bir genelleme, her genellemeden de Şark doğasına, mizacına, zihniyetine, töresine ya da tipine ilişkin değişmez bir yasa türetmek; en önemlisi de, yaşanan gerçekliği metinlerin hammaddesine dönüştürmek” (Said, 2013, s. 95) suretiyle meydana getirdiği temsil biçimleri, Doğu bilgisinin değiştirilip dönüştürülmüş biçimleri olarak oryantalist metinlerin özünü oluşturur. Dolayısıyla oryantalizmde Doğu'nun bir vasfı olarak Doğu'ya atfedilen Doğu bilgisi özde oryantalistin kendi yorumuyla ürettiği bir bilgi olup bu bilgi oryantalist söylemin bir parçası olarak metinlerde soluk alır. Said'in (2013) ifadesiyle “Dolaysız Şark gözlemleri ya da Şark'ın duruma bağlı betimleri, Şark'a dair yazıların sunduğu birer kurmacadır” (s. 189).

Oryantalizmin özünde yer alan temsil düşüncesi Said'e göre tiyatro ile yakından ilişkilidir. Nitekim Said (2013) bu düşüncüyü “. . . tiyatro kökenli bir düşünce” (s. 72) addeder. Buna göre Doğu, Doğu'ya has malzemenin, bir diğer ifadeyle Doğu bilgisinin sergilendiği bir tiyatro sahnesine; oryantalist ise Doğu sahnesinde sergilenen bu malzemeyi seyreden ve kendi alımladığı şekliyle değiştirip dönüştürerek Doğu'ya dair yepyeni temsil biçimleri üreten bir izleyiciye benzetilebilir. Said'e (2013) göre “. . . nasıl izleyici tarihsel ve kültürel olarak, oyun yazarlarınca çatılıp kurulan oyunların sorumluluğunu taşıyorsa (ve bu oyunlara katılıyorsa), Şarkiyat bilgisinin sorumluluğunu da Avrupa taşır” (s. 72). Batı, şarkiyatçının yarattığı temsil biçimleri vasıtasıyla hem Doğu bilgisine hâkim olmakta hem de bu bilgiyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanma imkânına sahip olmaktadır. Said'e (2013) göre "temsiller şekillenmelerdir ya da Roland Barthes'ın dilin tüm işleyişleri için söylediği gibi şekilbozumlarıdır” (s. 286). Said (2013), şarkiyatçılığın bir yandan Şark'ı olabildiğince geniş bir biçimde kendine mal ettiğini, öte yandan da bu bilgiyi düzenleyici şifrelerden, sınıflandırmalardan, örnek vakalardan, süreli yayınlardan, sözlüklerden, dilbilgisi kitaplarından, yorumlardan, edisyonlardan, çevirilerden geçirip süzerek Batı için evcilleştirdiğini, bunların tümünün bir araya gelerek Şark'ın temsili bir suretini oluşturduğunu ve Şark'ı Batı'da Batı için maddi olarak yeniden ürettiğini (s. 177) dile getirir.

Oryantalist, temsil düşüncesinde ‘Doğu’nun kendi kendini temsil etme yetisinden yoksun olduğu’ kabulünden yola çıkar. Said'in (2013) ifadesiyle “temsilin dışsallığı her zaman, 'Şark kendini temsil edebilseydi ederdi zaten' türünden bir beylik düşünce tarafından belirlenir; Şark’ın kendisi bunu yapamadığından, bu işi temsil etkinliği yapar, hem Batı için hem de *-faute de mieux* [daha iyi bir seçeneği olmadığına göre]- zavallı Şark için” (s. 30). Buna göre sergilediği çeşitli zaaflarla kendisini temsil etme gücünden yoksun olduğunu oryantaliste hissettiren ve ona kendisini temsil etme olanağını veren Doğu'nun kendisidir. Said'e (2013) göre Şark, ‘Şarklığı’ keşfedildiği için değil, Şark'ın Şarklı *kılınabilmesi* -yani Şarklı kılınmışlığa boyun eğmesi yüzünden Şarklaştırılmıştır (s. 15). Said'in (2013) Flaubert ile ilgili verdiği örnek, bu konuya açıklık kazandırması bakımından dikkat çekicidir. Bu örneğe göre Flaubert'in karşılaştığı Mısırlı bir fahişe kadın, kendisinden hiç söz etmediği ve kendi tarihinin temsileciliğini üstlenmediği için Flaubert'e kendi adına konuşma, kendisini temsil etme olanağı sunar. Said'e (2013) göre Flaubert'in yabancı, kadına göre varlıklı ve erkek olması, bedenen Küçük Hanım'a sahip olmasını sağlamakla kalmayan, onun adına

konuşmasını, onun niçin 'tipik şarklı' olduğunu okurlarına söylemesini de sağlayan tarihsel egemenlik olgularıdır (s. 15).

Tektipleştirme, oryantalist için önemli bir temsil oluşturma biçimidir. Buna göre oryantalist, Doğu ile ilgili karşısına çıkan herhangi bir olumsuz durumu tüm Doğu'ya mal ederek yansıtmakta böylece Doğu'yu Batı için, Batı'nın işine yarayacak şekilde değiştirip dönüştürebilmektedir. Bu dönüştürmenin disiplinleşmiş bir süreç olduğunu ve Batı'nın hâkim kültürel, siyasal düsturlarıyla beslendiğini (s. 77) ifade eden Said (2013), kültürlerin başka kültürleri oldukları gibi değil -alımlayanın lehine olmak üzere- olmaları gerektiği gibi alımlayarak, bu kültürlerle bütünsel dönüşümler dayatma eğilimi gösterdiklerine (s. 77) dikkat çeker. Dolayısıyla oryantalistin yarattığı Doğu temsilleri Doğu'ya birtakım indirgeyici vasıflar yükleyerek Doğu'yu şematikleştiren bir niteliğe sahiptir. Said'in (2013) ifadesiyle "Şark'a ilişkin yazılı bir ifadenin değeri, işe yararlılığı, gücü, görünüşteki gerçekliğe uygunluğu, Şark'ın kendisiyle pek az ilintilidir; bunların araçsal olarak Şark'ın kendisine dayanması ise olanaksızdır Yani şarkiyatçılık tümüyle Şark'ın dışında, uzağında kalır" (s. 31).

Edward W. Said (2006), oryantalizmdeki temsil düşüncesini Aristoteles'ten Auerbach'a ve sonrasına dek, edebiyat metinlerine ilişkin tartışmalarda kaçınılmaz olarak rastlanan mimesis (s. 112) kavramından hareketle geliştirmiştir. Dış dünyaya has gerçekliğin taklide dayalı temsili olan mimesis, edebiyat eserinin oluşumu açısından önemli bir kavramdır. Ancak bir edebiyat eserinde dış dünyaya has malzeme doğrudan doğruya taklit edilerek değil değiştirilip dönüştürülmüş şekliyle kurmaca bir gerçeklik dünyasında vücut bulur. Said, oryantalist söylem ile edebi metinlerin oluşumu arasında sıkı bir ilişki kurar. Dolayısıyla oryantalistin yarattığı temsil biçimleri ile edebi metinlerde yaratılan kurmaca dünya birbirine karşılık gelir. Lisansüstü eğitimi sırasında edebiyat üzerine dersler alan ve edebi metinlere ilgi duyan Said'in oryantalist söylemin oluşumunda anlatı bilincini önemseydiği söylenebilir. Nitekim Said (2013), *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları'nda* Cervantes'in *Don Kişot* adlı romanını gerçekliğin ele alınış tarzı bakımından kayda değer bir örnek olarak sunmaktadır (s. 103).

2.2.1.3.3. Oryantalizm ve Metinlerarasılık

Oryantalizmin bir söylem niteliği kazanması metinlerarası bir düzlemde gerçekleşir. Buna göre oryantalist söylemi oluşturan temsil biçimleri oryantalizmle ilgili yazılan diğer metinlerden hareketle oluşturulmakta ve bu suretle katlanarak

genişlemektedir. Dolayısıyla her bir temsil biçimi, metinler aracılığıyla bir sonraki metne aktararak oryantalist söylemi oluşturan zincirin birer halkasını teşkil eder. Şark'ı “bir mekândan ziyade, kaynağını bir alıntıda, bir metin parçasında, birilerinin Şark'a dair bir çalışmasından yapılan bir aktarmada, eski bir kurgulamada ya da tüm bunların karışımında bulmuş gibi görünen bir *topos*, bir göndermeler öbeği, bir ayırıcı nitelikler kümesi” (s. 189) olarak gören Said (2013), metinlerarası bağlam içerisinde oryantalist söyleme eklemlenerek değer kazanacağını düşündüğü her bir temsil biçimini önemser. Said'e (2013) göre “Şark'la uğraşan her yazar (Homeros bile), gönderme yapacağı, dayanacağı, kendine göre eski bir Şark'ı, geçmişteki bir Şark bilgisini temel alır. Ayrıca, her Şark çalışması kendini başka çalışmalarla, izleyicilerle, kurumlarla, Şark'ın kendisiyle *bağlantılı* kılar” (s. 30).

Edward Said'in metinlerarasılık ile oryantalizm arasında kurduğu ilişki Foucault'nun söylem analizine dayanır. Bu analizde Foucault, söylemi farklı öğelerin oluşturduğu bir çoğullukla inşa edilen bir yapı olarak sunar. Söylemin çözümlenmesini tamlık ve çokluk şeklinde iki özel niteliğin altına yerleştiren Foucault (2014), kendileriyle meşgul olunan farklı metinlerin nasıl birbirlerine dayandığını, tek bir biçimde örgütlenmiş olduğunu, kurumlarla ve uygulamalarla ortaklık içine girdiğini ve her dönemde ortak olabilen anlamlar taşıdığını gösterir (s. 143) ve göz önüne alınmış her öğenin ait olduğu ve onu sınırlayan bir tamlığın ifadesi olarak kabul edildiğini (s. 143) dile getirir. Foucault'ya (2014) göre söylediği şeyden başka bir şeyi söyleyen ve böylelikle bir anlam çokluğunu içerme gücünü içinde saklayan söylem, “hem bir bütünlük hem de sınırsız bir zenginliktir” (s. 144) ve “. . . söylemsel bir oluşum, on yıllar ya da asırlar için zamanı durduran ve onu donduran bir rol oynamaz; zamansal süreçlere özgü bir düzenliliği belirler; bir söylemsel olaylar serisi ile başka olay, dönüşüm, değişim ve süreç serileri arasındaki eklemleme ilkesini ortaya koyar. Asla zaman dışı biçimi değil; fakat birçok zamansal seri arasındaki uyum şemasını ortaya koyar” (s. 93). Dolayısıyla homojen değil heterojen bir nitelik arz eden söyleme ilişkin olarak Foucault'nun (2014) şu ifadeleri dikkat çekicidir:

. . . söylem, yorumlayan bir tavır için olduğu gibi kalmaz. Her zaman yeni zenginliklerin elde edilebildiği bitip tükenmek bilmez ve her defasında önceden kestirilemez olan hazine; daima önceden konuşan ve dinlenebildiği zaman, geçmişle ilgili kehanetleri anlaşılır kılan ilahilik: ortaya çıkış kurallarıyla birlikte, ortaya çıkış ve kullanılış koşulları da bulunan sonlu, sınırlı, arzulanabilir, yararlı bir iyilik; sonuç olarak varoluşundan itibaren . . . iktidar problemini ortaya koyan

bir iyilik; doğasıyla bir mücadelenin, siyasi bir mücadelenin konusu olan bir iyilik olarak görünür (s. 146).

Said'e (2013) göre "şarkiyatçılık önünde sonunda bir yapıt ve yazar alıntılama dizgesi"dir (s. 32). Said (2013), modern şarkiyatçılığın başlangıcı olarak kabul ettiği 18. yüzyılın sonlarında Sacy'den başlamak üzere akademik Şarkiyatçıların bir dizi metin parçasını gözden geçiren, sonra bunları örtük olarak temsil ettikleri bütünsel resmi oluşturmak için yayına hazırlayıp düzenleyen bir bilim adamının tutumunu sergilediğine (s. 188) dikkat çeker. Dolayısıyla her bir oryantalist metin, özünde kendisinden önce kaleme alınan oryantalist metinleri içerir. Bu bağlamda oryantalistin asıl malzemesi gözlemlediği gerçek Doğu bilgisi değil, kendisinden önceki metinlerde işlenen Doğu bilgisidir. Said'in (2013) ifadesiyle "Şark'a ya da Şark'ın herhangi bir bölümüne ilişkin ampirik verilerin önemi yoktur pek; önemli, belirleyici olan . . . Batı'da Şark hakkında düşünmüş kim varsa hepsinin ortak malı olan bir tasavvurdur" (s. 79). Said'in *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*'nda yer verdiği örnekler bu konuya açıklık kazandırması bakımından dikkat çekicidir. Said (2013), eski temsil biçimleri üzerine kurulan sonraki temsil biçimlerinin ne kadar sıkı bir biçimde eklemlenmiş olduklarını göstermesi bakımından Dante'nin *Cehennem*'ini çarpıcı bir örnek olarak sunar (s. 77). Bu eserde ortaçağdaki Hz. Muhammet tasavvurunun bir kat daha şematikleştirilerek metinlerarası bir düzlemde yansıtıldığı görülür. Bu örnekle benzer olarak Edward William Lane'in *Modern Mısırlıların Gelenek ve Görenekləri Üzerine Açıklamalar* adlı yapıtı Nerval, Flaubert, Richard Burton gibi yazarlara kaynaklık etmiştir (Said, 2013, s. 32).

Şarkiyatçılığı en geniş anlamıyla 'akademik bir çalışma alanı' olarak betimleyen Said (2013), 18. yüzyılın ortalarına değin şarkiyatçıların genellikle ya Kutsal Kitap araştırmacısı, ya Sami dilleri incelemecisi, ya da İslam mütehassısı olduklarını (s. 60) belirtir. Oryantalizmde dikkat çeken ilk temsil biçimleri İslam ile ilgilidir. Bunun nedenini İslam'ın Hristiyanlığın yerini alacağı korkusuna bağlayan Said (2013), on yedinci yüzyılın sonuna değin "Osmanlı tehdidi"nin, tüm Hristiyan uygarlığı için sürekli bir tehlikenin temsilcisi olarak Avrupa'nın yanı başında pusuda beklediğine (s. 69) dikkat çeker. Dolayısıyla oryantalist, Batı için ciddi bir tehdit unsuru içeren İslam'a ilişkin çeşitli temsil biçimleri üretmeye başlar. Hristiyanlık için Hz. İsa neyse İslam için de Hz. Muhammet' in aynı şey olduğu varsayılarak İslam'a Muhammetçilik, Hz. Muhammet'e de sahtekâr sıfatının verilmesi (Said, 2013, s. 70), Hz. Muhammet'in

şehvet ve sefahat düşkünlüğünün, oğlancılığın, tüm bir kalleşlik çeşitlemeleri öbeğinin timsali haline getirilmesi (Said, 2013, s. 72) gibi yanlış kavramlaştırmalarla İslam'a ilişkin çeşitli temsil biçimleri oluşturulur. Said'e (2013) göre "Müslüman, Osmanlı ya da Arapların Avrupa'ya özgü temsil biçimleri, . . . korkulur Şark'ı denetlemenin bir yolu"dur (s. 69).

Said'in modern şarkiyatçılığın başlangıcı olarak kabul ettiği 18. yüzyılın sonlarında gerçekleşen Napolyon'un Mısır seferi (1798-1801), ". . . bir çok bakımdan düpedüz daha güçlü bir kültürün bir başka kültürü salt bilimsel yoldan kendine mal edişinin modeli"dir (Said, 2013, s. 52). Bu seferde elde edilen Doğu bilgisi *Mısır'ın Tasviri*'nde kitaplaşmış ve bu kitap, daha sonra yetiyecek olan oryantalistlere metinsel bağlamda önemli bir kaynak teşkil etmiştir. Bu seferden önce Anquetil-Duperron ile William Jones'un iki oryantalist girişimi vardır; ancak bu oryantalistler Doğu'ya gitmeden önce herhangi bir ön hazırlık yapmazken, Napolyon tamamıyla planlı ve sistemli bir biçimde davranarak ". . . neredeyse bağınazca şematik, tertipçi ve -deyim yerindeyse- metinsel hazırlıklar" (Said, 2013, s. 89) yapmıştır. Napolyon Seferi'ni bir ilk deneyim olarak ele alan Said (2013), İslam araştırmalarında Silvestre de Sacy, Ernest Renan ve William Lane'i Şark *adına konuşacak* olan söylemsel bir geçer akçeyi kültürel dolaşıma sokmaları (s. 132) bakımından modern şarkiyatçılığın resmen başlatıcıları olarak kabul etmektedir. Bu dönemde de Doğu ile ilgili temsil biçimlerinin metinlerarası bir düzlemde Doğu'ya dair indirgeyici genellemelerle şekillendirilmeye devam edildiği görülür. Sözgelimi Edward William Lane, *Modern Mısırlıların Gelenek ve Görenekleri Üzerine Açıklamalar* (1836) adlı eserinin önsözünde yer verdiği bir hikâyede acayip bir cam yiyici ve çokeşli bir adam olarak resmettiği Şeyh Ahmet'le birlikte camide namaz kılar gibi yapıp 'sahte mümin' kimliğine bürünerek Şeyh Ahmet'i de kendisine eşlik eden bir garabet olarak tanıtmış; bunu da tüm Müslüman inanışına atfedip Şarkiyatçı söyleme eklemlenebilecek bir Şark temsili yaratmıştır (Said, 2013, s. 172).

19. yüzyılda Doğu'ya ilişkin bilgi hazinesi en üst seviyeye ulaşmış ve Doğu'ya duyulan hayranlık, fantastik bir kurgu ile şekillenen Doğu temsillerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemde genel bir nesne haline getirildiği için Şark'ın tümüne bir egzantrikliğin örneği olma işlevinin yüklendiği (Said, 2013, s. 113) ve Şark ile ilgili tuhaflıkların başlı başına bir eğlence konusu haline getirildiği görülür. Oryantalistler egzotik bir gerçekliğin peşine düşerek fantastik Doğu temsilleri yaratmışlardır. Bu temsiller Said'in (2013) deyiimiyle ". . . son derece stilize suretler olarak, canlı bir Şark'ın benzediği düşünülen şeylerin incelikle işlenmiş taklitleri"dir (s.

97). Victor Hugo'nun *Les Orientales'ı* (*Şarklı Kadınlar*), Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı*, Chateaubriand'ın *Paris-Kudüs ve Kudüs- Paris Yolculuğu*, Alphonse de Lamartine'in *Şark Yolculuğu*, Flaubert'in *Salammbô*, *Madam Bovary* gibi romanları, Nerval'in *Doğu'ya Yolculuk'u*, Richard Burton'un *Medine ile Mekke'ye Bir Hac Seyahatinin Kişisel Öyküsü*, Doğu'ya ilişkin fantastik bir yazın geleneğini oluşturan önemli eserlerdendir.

20. yüzyılda metinlerarası bir düzlemde katlanarak genişleyen Doğu bilgisi ile oryantalist temsil biçimlerinin yelpazesi de genişler. Artık önceki yüzyıllardan devraldığı bilgi ile Doğu'ya ilişkin bir sözcük ve imge dağarcığı ile donatılmış olan 20. yüzyıl şarkiyatçısı, ürettiği yeni fikirler ve metinlerle Doğu'yu oryantalize etmektedir. Bu dönemde eril Batı-dışıl Doğu olarak şematikleştirilebilecek bir temsil biçimi dikkat çeker. Temelinde emperyalist zihniyetin yer aldığı bu temsil biçimine göre Batı hükmeden; Doğu ise hükmedilendir. Bu bağlamda Said, Balfour ve Cromer'in yarattığı Doğu temsillerine dikkat çeker. Batı'nın Doğu'dan üstün olduğunu savunan her iki oryantalistte göre de Doğu kendi kendini yönetmekten aciz, bağımlı bir özellik taşır. Said'in (2013) ifadesiyle "Cromer ile Balfour'un dilinde Şarklı, (mahkemelerdeki gibi) yargılanan, (ders kitaplarındaki gibi) incelenip tasvir edilen, (okullarda ya da cezaevlerindeki gibi) gözetim altında tutulan, (hayvanbilim kılavuzlarındaki gibi) resmedilen bir şey olarak betimlenir. Bu durumların her birinde dikkat çekici olan, Şarklının egemen çevrelerde *kapsanması*, bu çerçevelerce *temsil edilmesidir*" (s. 50).

20. yüzyılda dikkat çeken bir diğer temsil biçimi Doğu ile cinsellik arasında kurulan indirgeyici (tektipleştirici) bağa ilişkindir. 19. yüzyıldan itibaren başta Flaubert olmak üzere Nerval, Burton, Lane gibi oryantalist yazarlarda dikkat çeken bu temsil biçimi, 20. yüzyılda da Gide, Conrad gibi oryantalistlerce varlığını sürdürmüştür. On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında giderek artan burjuvalaşmayla birlikte cinselliğin büyük ölçüde kurumsallaşması ve cinselliğin zorlayıcı bazı yasal, ahlaki hatta siyasal ve iktisadi yükümlülüklerden oluşan bir ağla sarılması, Şark'ın Avrupa'da edinilemeyen cinsel deneyimlerin aranabileceği bir yer olarak algılanmasına ve bunun sonucunda da "Şark usulü aşk" olarak nitelenebilecek bir algının Batı toplumunda yaygınlık kazanmasına neden olmuştur (Said, 2013, s. 202). Bu cinsellik algısına göre Doğu, Batılı'nın gözünde ahlakdışı cinselliğin timsali haline gelmiş ve bu durum oryantalist metinler vasıtasıyla bir temsil biçimi haline getirilerek 20. yüzyıl oryantalizmine de damgasını vurmuştur. Cinsiyetçi bir temelde ele alınabilecek olan bu yaklaşım, eril bir temele dayanmakta ve Doğu kadınına erkek karşısında değersizleştirmektedir. Said'in

(2013) ifadesiyle “kadınlar, eril bir hayal gücünden çıkma yaratıklardır çoğu zaman. Sınırsız şehvetin ifadesidirler, enikonu aptaldırlar, hepsinden önemlisi isteklidirler" (s. 220). 20. yüzyılda İslam oryantalizmi de ön plandadır. Bu dönemde Gibb ve Massignon gibi oryantalistler geçmiş dönemlerdeki oryantalist temsil biçimlerinin varisi olarak İslam’a ilişkin daha sert temsil biçimleri geliştirmişlerdir.

2.3. Postmodernizm ve Oryantalizm

2.3.1. Postmodernizm

1960’ların sonlarında, öncelikle Fransa’da yaygınlaşmaya başlayan (Doltaş, 2003, s. 21) ve bir anlamda Cartesyen akılcılığa ya da Comte ve Durkheim’da örnekleri görülen toplumun rasyonel-pozitivist bir çerçevede kuramlaştırılmasına ciddi bir karşı çıkışta bulunan Fransız düşünürlerinin (Şaylan, 2009, s. 67) etkisiyle 1960’lı yıllarda New York’taki sanat çevrelerinde modern sanatın estetik anlayışının aşılmasıyla yeni bir estetik anlayışına geçilmesi gerektiği yönündeki tartışmalardan (Şaylan, 2009, s. 55) hareketle doğan postmodernizm, zaman içinde Amerika’da bir kavram olarak olgunlaşmaya başlamış ve bu doğrultuda gelişimini devam ettirmiştir.

Postmodernizmin ortaya çıkışı ile kapitalizmin yükselişi arasında sıkı bir ilişki vardır. 20. yüzyılın son çeyreğinde Sovyet bloğunun yıkılmasıyla yeni bir yapılanma sürecine giren kapitalizm, toplum düzeninde ciddi bir değişim ve dönüşüme neden olmuş; bu dönemde bilim ve teknolojiye hızlı gelişmeler yaşanmış, küreselleşme olgusu ile tüketim kültürü hız kazanmış, ulus devlet modeli sorgulanmaya başlamıştır. Postmodernizm de kapitalizmin bu yeniden yapılanma sürecinde doğan “. . . kültürel form ya da biçimleri” (Şaylan, 2009, s. 11) ifade eden bir söylem olarak doğmuştur. Eagleton (2011), postmodernizmi “‘yüksek’ kültür ile ‘popüler’ kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdüşünsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üslup” (s. 10) olarak görmüş ve bu yönüyle postmodernizmin ileri kapitalizmin maddi mantığından bir şeyler alıp topladığını ve bunları kapitalizmin tinsel temellerini dinamitlemekte kullandığını (s. 156) ileri sürerek kapitalizm ile postmodernizm arasında bir koşutluk kurmuştur.

Yazın metinleriyle ilgili olarak ilk kez 1934’te, Madrid’de yayınlanan Federico de Oniz’in *Antologia de la poesia espanola e hispanoamericana* (İspanyol ve Hispanik Amerikan Şiiri Antolojisi) ve 1942’de Dudley Fitts’in *Anthology of Contemporary*

Latin-American Poetry (Çağdaş Latin Amerikan Şiiri Antolojisi) başlıklı kitaplarında (Doltaş, 2003, s. 33) karşılaşılan postmodernizmi sosyo-kültürel bağlamda ve yeni bir dünya görüşü olarak ele alan ilk kişi tarihçi Arnold Toynbee (Doltaş, 2003, s. 34); bu sözcüğe 1970’li yıllarda bir kavram olarak yetkinlik kazandıran isim ise Amerikalı eleştirmen Ihab Hassan’dır. “1971’de yayımlanan *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Orfeus’un Parçalanması: Postmodern Bir Edebiyata Doğru) adlı kitabında Hassan, Batı yazınının modernizmden postmodernizme geçişini anlatır ve postmodernin moderne bağlı, ancak modernden başka olduğunu örneklerle gösterir” (Doltaş, 2003, s. 34).

Postmodernizm içinde doğduğu koşullara paralel olarak modernizmin değerlerini sorgulayan bir söylem olarak varlığını hissettirir. “. . . Modernizmin ya da modernitenin radikal bir biçimde kritiği ve yadsınması” (Şaylan, 2009, s. 75); “. . . sosyal düşünce içindeki bir entelektüel hareket ve modernizmin kültürel eleştirisi” (Turner, 2003, s. 274) “. . . modernizm’e karşı bir tepki, ondan bir kopuş” (Harvey, 2012, s. 21); “. . . anti-modernist bir bakış açısı” (Jameson, 2008, s. 102) olarak düşünülebilecek olan postmodernizm, özde “. . . Aydınlanma hareketiyle başlayan modernizm projesiyle ciddi biçimde hesaplaşan bir düşünce hareketi”dir (Apaydın, 2009, s. 28). Gerçekliği parçalayarak yapıbozumuna uğratan bir yaklaşım biçimi olan postmodernizmde yüzyıllardır süregelen gerçeklik anlayışının bir değişime ve dönüşüme uğradığını söylemek mümkündür. Postmodern dönem öncesinde gerçeği tanrısal kaynaklar yoluyla ve insanı norm kabul ederek tanımlayan düşünce biçiminin (Doltaş, 2003, s. 19) postmodernizmde yerini ne tanrı ne de insanın odağa alındığı, olumsuzluklara göre değişen ve kesin, evrensel ve tanımlanabilir olmayan bir gerçeğe dayanan “merkezsiz düşünce biçimi”ne (Doltaş, 2003, s. 20) bıraktığı görülür. Doltaş (2003), modern ile postmodern düşünce arasındaki ayrımı şöyle açıklar:

. . . postmodern düşünce, modern düşüncenin devamı değildir, ondan farklıdır. İnsana ve onun çevresine birbirinden başka, karşıt kavramlarmış gibi yaklaşmak, dahası, herhangi bir ayırmadan, sınıflandırmadan kavramsal düzeyde söz etmek postmodernler için imkânsızdır. Modern düşünce ise bunun tam tersini yapar: Özneyi nesneden, kişiyi toplumdan, yaşanan gerçeği izlenen gerçekten, sanat ürünlerini sanatsal olmayan ürünlerden ayırmak gerektiğini öne sürer. Bu ayrımı değişik kuram ve yöntemlerle yaptıktan sonra da ayırım ve sınıflandırmalardan nesnel, evrensel ve süreklimiş gibi söz eder. Dahası yeni kuramları da bu varsayımlara dayandırır. Postmodern düşüncenin her türlü ayırma ve sınıflandırmaya karşı çıkma isteği sanatçılarca çeşitli biçimlerde aktarılmaya

çalışılır. İmgelerin, sözcüklerin yinelenmesi, parodi, pastiş (değişik aktarma biçimlerinin aynı yapıtta birlikte kullanılması), metinler arası veya bir metnin içinden dış dünyaya göndermeler yapılması, anlam birliğini yadsıyan, anlam kayganlığını vurgulayan göstergelere yer verilmesi postmodern anlatılarda sık sık görülür (s. 26-27).

Yukarıda sözü edilen özellikleri ile sanat ve edebiyat dünyasına sirayet eden postmodernizm “. . . kendini en iyi, adına artık roman denmeyen anlatı türünde ifade edebilmiştir” (Apaydın, 2009, s. 30). Bu dönemde roman yazarlarının artık 19.yüzyılın yansıtmacı gerçeklik anlayışına, kronolojik olarak kurgulanan zaman akışına, mekânı betimleyici tutumuna, okurun kayıtsız şartsız itibar ettiği bir anlatıcı tipolojisine dayanan realist ve romantik roman geleneğinden ve 20. yüzyılda Bergson, Freud, Nietzsche, Heidegger gibi düşünürlerin etkisiyle bireyin algısının yön verdiği bir kumaca ile şekillenen anlatı formundan sıyrılarak postmodern dünyanın kendilerine sunduğu gerçekliği kumaca bir dünyada sorgulayan ve işleyen bir tutum geliştirdiği görülür. Ecevit’e (1996) göre 20. yüzyılın başlarına dek romanlarda kendi dünyasının fiziksel koşullarına benzer bir dünyada yaşayan kişilerin başlarından geçen -çoğunlukla- somut olayların öyküsünü okuyan okur (s. 12), 20. yüzyılda “biçimiyle yapısıyla kullandığı motiflerle alışılmadık bir roman estetiğinin dünyası”yla (s. 13) karşı karşıya kalır ve 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra karşıtlıkları/çelişkileri kabullenmiş, yaşamakta olan kaosu olduğu gibi sergilemekle yetinen, karşıtlıkların çoğulluğunu bir kokteyl gibi sunan (s. 18) bir romanla tanışır.

Postmodernizmde modernizmin pozitivist düşünce temelli mutlak gerçeklik algısına, aklı merkeze alan düşünce sistemine, özneyi adeta evrenin merkezine yerleştiren tutumuna ve resmi tarih anlayışını önceleyen tavrına karşı çıkılarak gerçekliğin sorgulanabilirliğine itibar edildiği, aklı önceleyen sistematığe karşı çıkıldığı, üstkumaca bir zeminde özneye değil söyleme odaklanılarak her türlü görüşün oyunsu bir atmosferde metin içi demokrasi ortamında soluk aldığı çoğulcu estetiğe ve metinlerarasılığa önem verildiği ve tarihin hikâyeleştirilerek anlatı düzlemine taşındığı görülür. Çıkış noktası aporia (evrende var olduğu söylenen düzenin ve dilin gerçekliğine ilişkin kuşku) olan postmodernizme “. . . nesnel değerlerin ve nesnel ölçütlerin yıkılmasıyla ortaya çıkan sınırsız görecelilik” (Doltaş, 2003, s. 12), “. . . kavramlarla kimliklerin nesnel göndermelerden yoksun kalışının getirdiği iletişimsizlik” (Doltaş, 2003, s. 13) ve “. . . toplum ve bireylerin kendilerini içinde buldukları etik yani ahlak boşluğu” (Doltaş, 2003, s. 13) hâkimdir. “. . . Postmodern yaklaşımın temelinde yatan

ontolojik kuşku postmodern diyebileceğimiz metinlerde, modernist görüşün ürünü olan biçimsel özellikler dahil her türlü anlatı yöntemi çarpıtılıp kullanılarak okura aktarılmak istenir” (Doltaş, 2003, s. 141).

2.3.1.1. Türk Romanında Postmodernist Eğilimler

Batı dünyasında 1960’lı yıllardan itibaren varlığını hissettirmeye başlayan postmodern söylem Türk edebiyatına Batı’dan yaklaşık yirmi yıl sonra sirayet etmeye başlar. 1990 öncesinde de postmodernizmin tartışıldığı az sayıda makale kitap ve seminer bulunduğunu belirtmekle birlikte Doltaş’ın (2003) bu söylemin Türk aydın ve sanat çevrelerinde güncellik kazanmasını 1990’lara bağladığı; bu bağlamda Kasım 1990’da *Gösteri* dergisinin postmodernizm konusunda çıkardığı özel sayıdan, Mart-Mayıs 1991’de Plastik Sanatlar Derneği’nin postmodernizm üzerine hazırladığı bir konferans dizisi ve kitaptan, Bahar 1992’de hem Galatasaray Lisesi hem de İstanbul Belediyesi tarafından düzenlenen postmodernizme ilişkin iki konferanstan, *Evrensel Kültür* dergisinin yayınladığı “postmodernizm dosyası”ndan ve Varlık dergisinin Ekim, Kasım ve Aralık sayılarında postmodernizme dair açtığı tartışmadan (s. 75) söz ettiği görülür. Şaylan (2009) postmodernizmin Türkiye’de yarattığı aksi şöyle değerlendirir:

. . . dünyadaki düşünsel ya da entelektüel gelişmeleri bir ölçüde geriden ve daha marjinal düzeyde izleyen Türkiye’de kitapçı vitrinlerine bir göz atmak söylemin popülaritesi konusunda bir fikir verebilmektedir. Postmodern düşünürlerin belli başlı yapıtları ya da bu konularda Batılı ülkelerde yazılan onlarca kitap Türkçeye çevrilmiş, kitapçı vitrinlerinde boy göstermeye başlamıştır. Bunların yanında, azımsanmayacak sayıda Türkçe telif yapıtın da yayımlandığı, Türk aydınlarının da bu tartışmaya katıldıkları görülmektedir. Bütün bu gelişmeler, postmodern söylemin kapsamının ne kadar genişlediğini ve ağırlığının ne kadar arttığını kanıtlamaktadır (s. 139-140).

Başlangıçta Türk entelijensiyasının edebiyatta çoğulculuk ve özgürleşme olarak takdim ettiği, yaşanan süreçte filolojik arka planının Türk edebiyat dünyasında genellikle ihmal edildiği; 1990’dan sonra ise yeni kurmaca tekniklerinin övgüyle karşılandığı; ancak modernizmle hesaplaşan, değer kavramını dışlayan yeni tematik tutumunun üzerinde pek durulmadığı postmodernizm (Apaydın, 2009, s. 27), zaman içinde roman yazarlarının anlatılarında uyguladıkları kimi tekniklerle Türk romanına damgasını vurur. Apaydın’ın (2009) tespitiyle Türk edebiyatında 1980 sonrasında

tartışılmaya başlanan postmodernizm, özellikle 1990'dan sonra Türk romanına egemen olur (s. 27). Bu bağlamda aralarında İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Elif Şafak, Orhan Pamuk, Hilmi Yavuz, Ahmet Altan, Tayfun Pirselimoglu, Buket Uzuner gibi isimlerin yer aldığı Türk yazarlarının üstkurmaca bir zemin üzerine metinlerarası, oyunsu, mikro tarihçi bir malzeme ile inşa ettikleri anlatı dünyasıyla modernizmi adeta yapısökümüne uğrattıkları; böylece Türk romanının açılan bu yeni yolda gelişimini devam ettirdiği görülür.

2.3.2. Postmodernizm ile Oryantalizm Arasındaki İlişki

Postmodernizm ile oryantalizmin kimi yönleri itibariyle birbiriyle örtüştüğü ve postmodern dünyada oryantalist eğilimin varlığını büyük ölçüde hissettirdiği görülür. Bu bağlamda Said'in görüşleri dikkat çekicidir. Postmodernizmin de Avrupamerkezci bir eğilim olduğuna ve postmodernizmde yerel ile olumsalın, neredeyse süs unsuru haline gelen tarihin hafifliğinin, pastişin, hepsinden önemlisi tüketim düşkünlüğünün üzerinde duran kuramsal, estetik vurgunun baskınlığına (s. 365) işaret eden Said (2013), 1980'lerde birbiriyle bağlantılı uğraşı ve soruşturma konuları biçiminde ortaya çıkan postmodernizmin pek çok durumda, birer öncel olarak *Şarkiyatçılık* türünden çalışmaları göz önünde bulundurduğunu (s. 364) belirtir. Turner'a (1994) göre "1980'lerde . . . oryantalizm ve kolonyal söylem incelemeleri iktidardan dışlanan toplumsal grup ve kültürler arasındaki öznellik ve otantiklik sorunlarını ifşa etmekle ilgilenmektedirler. 1990'larda anti-oryantalizm ile postmodernizm arasında modernist rasyonalizme alternatif olarak bir bağlantı olduğunu öne sürmek için eşit oranda güçlü deliller vardır (s. 36-37). Postmodernizm ile oryantalizm arasındaki ilişki göz önüne alındığında Said'in sözünü ettiği çalışmaların temelinde *bilgi* ile *iktidar* arasındaki diyalektiğin, İslam'a yaklaşım biçiminin, emperyalist zihniyetin, ötekileştirmenin ve tektipleştirmenin yer aldığını söylemek mümkündür.

2.3.2.1. Postmodernizm-Oryantalizm-Bilgi-İktidar Diyalektiği

Edward Said'in oryantalizmin kuramsal çerçevesini çizerken postmodernizmin öncü düşünürlerinden Foucault'dan esinlendiği ve bu doğrultuda Doğu'ya ilişkin temsil biçimlerini oluşturan Doğu *bilgisini iktidar* ile ilişkilendirerek bir söylem içerisinde aksettirdiği görülür. Postmodern teorinin göreceli ve parçalı gerçeklik anlayışı, Said'in kuramının odak noktasıdır. Var olan bilgilerin kesin doğrular olarak kabul edilmesine

karşı çıkan (Doltaş, 2003, s. 95) ve bilgiyi sorgulanabilir bir olguya dönüştürerek kuşkulu hale getiren postmodern teori, oryantalizmin kuramsal çerçevesine dayanak teşkil eder. Nitekim oryantalist temsil biçimlerinin oluşumunu olanaklı kılan Doğu bilgisi, nesnel kabullerden ziyade göreceli bir bakışla yapıbozumuna uğratılarak üretilen bir bilgi anlayışının ürünüdür. Epistemolojik sorunlara yönelen ve evrensel bir bilgi tanımı yoluyla bilginin sınırlarını bulmayı ve ona uygun yöntemler üretmeyi amaçlayan modernizmin (Doltaş, 2003, s. 53-54) aksine Foucault, doğru bilginin epistemolojik yaklaşımlarda olduğu gibi kuramsal bilgi dizgelerinde bulunmadığını, ancak yaşamda her biri ötekinden farklı özneler olarak var olan kişilerin geneolojik ve arkeolojik sorgulanmaları sonucu ortaya çıktığını ve her bir kişi için farklı olduğunu (Doltaş, 2003, s. 54) savunur. Doltaş'ın (2003) deyiimiyle “bilgimizin niteliği ve niceliği, öznel ve benzersiz olan varolma biçimimize bağlıdır, küresel ya da evrensel kuramlarla, dizgelerle, genellemelerle açıklanamaz” (s. 54). Oryantalizmin sözü edilen bilgi anlayışı postmodernizmle koşut olarak Batı'nın gücünü ispat etmek için kullandığı bir erk nesnesi konumundadır. Bu bağlamda Doltaş'ın (2003) Foucault'nun *Power/Knowledge* (*Güç/Bilgi*) adlı yapıtındaki görüşlerini özetleyen şu cümleleri dikkat çekicidir:

Foucault aklın ürünü olan söylemlerin ve düşünce biçimlerinin, yüzyıllarca öne sürüldüğü gibi ezilenlerin ve dışlananların yanında olmadığını; onların, akılcı idare biçimleri olarak tanımlanan bürokrasiler yoluyla karar verme yetkisini, gücü elinde tutarlara verdiğini öne sürer. Özetle, Foucault'ya göre her söylem ve epistemoloji belli bir politikanın ürünüdür; onun düzenini ve değerlerini sürdürmeyi amaçlar. Bu nedenle görüşlerini ancak mevcut söylemlerin dışına çıkarak aktarabileceğini düşünen Foucault, yazılarında ve söyleşilerinde sık sık tutuklu dili, delilerin dili gibi hâkim düzence kabul görmeyen sözcük ve kavramları kullanır (s. 25).

2.3.2.2. Postmodernizm-Oryantalizm-Emperyalizm

Postmodernizm oryantalizmin özünde yer alan emperyalist zihniyeti aksettiren bir teoridir. Modernleşme projesi ile bir hesaplaşma içerisinde olan postmodern çalışmaların ana izleklerinden birinin emperyalist zihniyetin toplum hayatındaki güç dengesi üzerinde oynadığı role ilişkin olduğunu söylemek mümkündür. 1970'lerden başlayarak Batı modernizminin ve onunla ilişkili Aydınlanma ve hümanizm projelerinin politik güç ve çıkar amacına hizmet eden normlarını sorgulayan, onun düşünce yapısını çözen, çelişkilerine, çarpık ve kendine dönük norm ve yaklaşımlarına ışık tutan

postmodernizmin özne ile başka arasındaki farkı sildiği, böylece düşünce boyutunda, bir yandan başka olanı insan sınıfına soktuğu, onu özgürleştirip saygın kıldığı; ancak siyasal düzlemde dolaylı olarak sergilediği bu tavrın kurama ve ideolojiye dönüşmeyip yaşama doğrudan ve etkin bir biçimde yansımadağı (Doltaş, 2003, s. 190) görülür. Dolayısıyla postmodernizm her ne kadar emperyalizmin özünde yer alan kültürel hegemonyayı eleştiriyor gibi görünse de “ne Batılı olmayan düşünceyi, nitelikleri ve ölçütleri, yani başkayı anlamada, ne de Batı toplumlarında süregelen bozuk, asimetrik ilişkileri, norm, değer ve kuralları düzeltmede . . . yardımcı olur” (Doltaş, 2003, s. 191).

2.3.2.3. Postmodernizm-Oryantalizm-İslam

Postmodern ortam yüzyıllar boyunca İslam’ı Batı için bir tehdit unsuru olarak alımlayan oryantalist yaklaşıma uygun bir zemin teşkil etmesi bakımından oryantalizme kaynaklık eder. Sözü edilen atmosferde hüküm süren küreselleşmenin etkisiyle bilgi ile birlikte İslam’ın da metalaştırıldığı ve Batı mihrakınca işlenen oryantalist bir malzeme haline dönüştürüldüğü görülür. Dolayısıyla İslam da postmodernizme damgasını vuran küreselleşmeden nasibini almış olur. Dinsel inanca karşı asıl tehditi günlük hayatın ticarileşmesine (s. 27) bağlayan ve globalleşen postmodern bir toplumda dinsel inanç ya da dinsel sadakati problem haline getiren hususun günlük hayatın global bir sistemin parçası haline gelmesi (s. 27-28) olduğuna dikkat çeken Turner (2003), küreselleşme ile birlikte *ötekilerin* de bir gündem maddesi haline geldiği postmodern kuramdaki son gelişmelerle birlikte sosyologların genel olarak İslam ve oryantalizme ilgi duymaya başladıklarını (s. 18) dile getirerek postmodern ortamın oryantalist söylem üzerindeki etkisine vurgu yapar. “*Öteki kültürler*” sorununun Batı sosyal felsefesinin ayrılmaz bir parçası olduğundan ve İbrahimi kökenli dinler arasındaki teolojik çatışmanın, ahlaksal ve ontolojik olarak yozlaşmış ilk sistematik ve global “*ötekilik*” sistemini doğurduğundan (s. 147) söz eden Turner (2003), yirminci yüzyılda ötekilik sorununun gittikçe artan oranda İslam’ı anlama yönündeki politik gereksinimle ilişkilendirilmeye başladığını (s. 148) dile getirir. Postmodernizmle ilişkili olarak Batı’da Sovyet bloğunun çöküşünün ardından kapitalizmin yeni bir yapılanma süreci içerisine girmesi, Batı’nın İslam’ı yorumlayış biçimine büyük ölçüde etki eder. Bu dönemde İslam’ın Batı hegemonyasının karşısında Doğu’yu temsil eden bir güç timsali olarak alımlandığı ve islamofobik bir yaklaşımla bu dine ilişkin çeşitli söylem biçimlerinin üretildiği dikkat çeker. Turner’a (2003) göre Sovyet komünizminin çöküşü İslam’ın global

konumunu çok önemli, ancak sorunlu hale getirmiş; bir bakıma İslam Batı'nın kapitalist hegemonyasına karşı ana alternatif ve belki de tek alternatif fonksiyonunu ifa etmiştir (s. 31).

2.3.2.4. Postmodernizm-Oryantalizm-Ötekileştirme

Emperyalizmden sonra oryantalizmin kaynağında yer alan temel olgulardan biri olan ötekileştirmenin postmodernizme de dayanak teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Öyle ki posmodernizmin doğuşunda uluslaşmanın, ancak öteki yaratmakla, bunun da toplum içindeki farklılıkları asimile eden, farklı toplumları dışlayan bir anlayışla mümkün olduğunu ileri süren düşünürlerin kendilerinin de moderniteyi veya ulus devlet modelini sorgularken sergiledikleri ötekileştirici yaklaşım (Apaydın, 2009, s. 28-29) etkilidir. Dolayısıyla ötekileştirici bir zihniyet üzerine inşa edilen postmodernizm aynı zamanda ötekileştirme meselesini Said'in etkisiyle çalışmalarına konu edinen bir teoridir. Said'in “. . . oryantalizm konusundaki klasik yaklaşımı, insanların ‘ötekilik’ nosyonundan ne anladıklarını büyük ölçüde biçimlendirmiş ve insan kültürlerinde “öteki” sorunu, ilk olarak feminizm, siyahî araştırmalar ve daha yakın zamanlarda da postmodernizm tarafından ele alınmaya başlanmıştır” (Turner, 2003, s. 19).

2.3.2.5. Postmodernizm-Oryantalizm-Tektipleştirme

Postmodern dünyanın doğurduğu tektipleştirme, oryantalist söylemin temsil oluşturma biçimlerinden biridir. Said'e (2013) göre “elektronikleşmiş, postmodern dünyanın özelliklerinden biri, bu dünyada Şark'a bakmanın aracı olan klişelerin pekiştirilmiş olmasıdır. Televizyon, filmler, medyanın tüm olanakları, bilgiyi gitgide tektipleşen kalıplara girmeye zorlamış, Şark söz konusu olduğunda, tektipleşme ile kültürel klişeler, on dokuzuncu yüzyılın akademik ve imgesel ‘gizemli Şark’ hurafeciliğinin etkisini yoğunlaştırmıştır” (s. 35-36). Postmodernizmin bünyesinde taşıdığı tektipleştirici zihniyet oryantalizmin Doğu'ya yaklaşım biçimini şekillendiren emperyalist zihniyete dayanır. Öyle ki postmodern öğretinin kendi çizdiği sınırların dışında kalan her türlü değer ve yaklaşımı tek bir kalıba sokarak küçümsediği görülür:

Postmodernizm her modelin insanları şartlandığını, sınırlandığını, modele uymayan yaklaşımları dışladığını, dolayısıyla politik açıdan totaliter bir tavrı da beraberinde getirdiğini öne sürdüğünden kendisi yeni programlar, modeller üretmez. Ayrıca postmodernistlere göre her model kendi değerler sistemini de

birlikte getirir ve geçerli sayılan toplumsal modelin ölçüleriyle görmeyen, değersiz bulunan grupların üyeleri o toplumda aşağılanıp, sömürülür ve kendilerine ve kültürlerine yabancılaştırılır (Doltaş, 2003, s. 82).

2.3.3. Postmodern Romanlarda Oryantalist Söylem

2.3.3.1. Postmodern Romanlarda Oryantalist Söylemin Oluşumunu Olanaklı Kılan Unsurlar

2.3.3.1.1. Metinlerarasılık

Postmodern anlatının bütünlükten yoksun parçalı gerçeklik anlayışını aksettiren bir yöntem olarak dikkat çeken metinlerarasılık, bu yönü itibarıyla postmodern anlatıya polifonik bir mahiyet kazandıran bir kurgu tekniğidir. Postmodern metinlerde metinlerarasılık yolu ile mimesis geleneğinin yerleştirdiği beklenti ve varsayımların sık sık aşılmaya çalışıldığı (Doltaş, 2003, s. 141); dolayısıyla postmodern yazarın metinlerarası düzlemi çoğu kez metnin mimetik masumiyetini bozmak için kullandığı (Ecevit, 2012, s. 76) görülür. Farklı metinlere yapılan göndermelerle, parodi ve pastiş yolu ile adeta yapıbozumuna uğratılan metinlerle şekillendirilen postmodern anlatıda her bir metnin bir önceki metne eklemlendiği bir ağ görülür:

Dış dünyayı yansıtmak istemeyen bu edebiyatın yazarının, eski metinlerin dünyasından yola çıkarak kendine oyunsu bir yeni yaşam alanı yaratmak için başvurduğu tekniklerin başında *parodi* ve *pastiş* gelir. Anlamın sorunsallaştırıldığı bu çağın edebiyat sanatçısı, belli bir anlamın taşıyıcısı olan özgün dünyalar yaratmak yerine, önceki metinlere el atar, onlarla parodi/pastiş düzleminde oynar. Kimi kez, bir başka metinden bir motif/imge ya da kişi olur metninde oynadığı; . . . Kimi kez de belirli bir modele bağlı olmadan yapılan bir taklit düzlemi yaratıyordur yazar metninde; Platon'un günümüzde moda olan deyişiyle, bir *simulakrum*dur bu (Ecevit, 2012, s. 75).

Postmodern anlatıda oryantalist söylem metinlerarası bir düzlemde şekillenir. Buna göre Doğu ile ilgili üretilen herhangi bir temsil biçimi üretilecek olan başka bir Doğu temsiline kaynaklık etmekte, böylece oryantalist söylem metinler aracılığıyla katlanıp genişlemektedir. Postmodern romanlarda herhangi bir yazarın anlatısında karşılaşılan herhangi bir temsil biçiminin başka bir yazarın anlatısında da karşımıza çıkması metinlerarasılığın bir göstergesidir. Oryantalist söylemin oluşumunda metinlerarasılığın önemli bir rol oynadığına dikkat çeken Said, tek tek temsil biçimlerine değil, her bir temsil biçiminin bağlam içerisindeki konumuna önem verir.

Ona göre “. . . kaybolmuş bir elyazmasını gün ışığına çıkaran araştırmacı bile, 'bulunmuş' metni, zaten bu metin için hazır bekleyen bir bağlamda ortaya koyar, yeni bir metin *bulma*'nın gerçek anlamı budur çünkü. Dolayısıyla her tekil katkı, önce alan dâhilinde birtakım değişimlere neden olur, ardından da yeni bir istikrar getirir” (Said, 2013, s. 285). Said (2013) bu durumu, “. . . yirmi ayrı düzlem parçasıyla kaplanmış bir yüzeye eklenen yirmi birinci parçanın, diğer parçaların kıpırdayıp yer değiştirmesine, ardından da yeni, uyumlu bir ortak düzene geçip yerleşmesine yol açması”na (s. 285) benzetir.

2.3.3.1.2. Tarihin Anlatılaştırılması

Postmodern romanlarda tarih, işleniş biçimi itibariyle anlatıyı şekillendiren başat kurgu tekniklerindendir. Bu tür romanlarda makro tarihi öteleyen mikro tarihçi bir yaklaşımla tarihi gerçeklerin değiştirilip dönüştürülerek hikâye edilmesi, tarihin anlatı düzlemine taşınarak kurmacanın bir parçası haline getirilmesi ve yer yer anlatının çok sesli atmosferinde bir anlatıcı olarak rol alması söz konusudur. Eagleton’a (2011) göre Tarih olarak adlandırılan bir kendilik bulunduğu görüşünü yadsıyan postmodernizmin reddettiği tarih değil büyük T’li Tarih’tir (s. 45). Dolayısıyla postmodernizmin tarihi bütünüyle yok saymadığını; ancak yapıbozumuna uğrattığı geçmişe dair olguları bir malzeme olarak kullanmak suretiyle tarihi postmodernizmin tekinsiz atmosferinde soluk alan bir nesne olarak konumlandığını söylemek mümkündür. Postmodernizm Eagleton’un (2011) deyimiyle “. . . çoğulluk, özgür oyun, yoğrulabilirlik, açık uçluluk olacak bir tarihe -tek sözcükle, Tarih olmayacak bir tarihe- inanır” (s. 82).

Oryantalist temsil biçimlerinin oluşumunda Doğu bilgisini bir malzeme olarak kullanan oryantalist, Doğu’yu kendi çıkarları doğrultusunda oryantalize ederken Doğu tarihini yok saymakta, tektipleştirici bir tutumla tarihi yeniden yapılandırmaktadır. Napolyon’un Mısır’ı işgalinden itibaren tarihin indirgeyici bir bilgi biçimiyle işleyen bir iktidar tarafından tekrar tekrar üretildiğine ve bu süreçte Şark’a ilişkin sonsuz tarihsel tortunun bir tarafa itildiğine (s. iii) dikkat çeken Said (2013), bir kurgu olarak Şark’ın tarihin bozulup yeniden yazılmasıyla üretildiğine (s. iv) işaret eder. Postmodern anlatıda da oryantalist bakış açısına sahip olan bir Türk yazarı, oryantalist söyleme eklemlenecek olan bir Doğu temsili yaratırken kendi tarihini tektipleştirici bir zihniyetle adeta yapıbozumuna uğratmakta ve bu suretle tarihi parodileştirerek bir anlatı formuna dönüştürmektedir. Bu tür anlatılarda tarihin kurgunun bir parçası haline getirilerek

anlatıya dönüştürülmesi Türk yazarların oryantalist niyet ve eğilimlerinin bir yansımasıdır. Edward Said'e (2013) göre de tarih ve onun temsilini sağlayan anlatı devingendir; yani Şark tarihinin sürekli olarak değiştirilmesine olanak tanır ve tarihin nesnel bir koşulu olmadığını kesinler (s. 252).

2.3.3.1.3. Üstkurmaca

'Kurmaca içinde kurmaca', bir başka deyişle 'kurmancanın kurmacası' olarak tanımlanabilecek olan üstkurmaca, postmodern anlatının kurgusal temelini oluşturan bir başka anlatı stratejisidir. Türk romanında Ecevit'in (2012) deyişiyle ". . . 19. yüzyıl gerçekçi romanının *içerik* üzerinde yoğunlaşan geleneksel *yansıtmacı/mimetik* sanat anlayışıyla başlayan çizginin; 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernistlerde *yabancılaştırma* estetiği düzleminde içerikten *biçime*, konu kurgulamaktan *deneysel biçimcilik* aracılığıyla *yapı kurmaya*, oradan da *yabancılaştırma* estetiğinin bir uzantısı olan postmodernizmin *üstkurmaca* tekniği aracılığıyla kendisiyle de, dış dünyadan aldığı malzemeyle de oynayan, kurmacanın kendine yöneldiği bir edebiyat anlayışına ulaştığı" (s. 71-72) görülür. Postmodern romanlarda anlatı içindeki anlatı formunu vücuda getiren üstkurmaca, yer yer oryantalist söylemin oluşumu için gerekli olan zemini olanaklı kılışı ile bu söylemi oluşturan bir kurgu tekniği olarak dikkat çeker.

2.4. İlgili Araştırmalar

Oryantalizm resimden sinemaya, görsel sanatlardan edebiyata kadar pek çok alana konu olan bir bilgi alanıdır. Bu bölümde çalışma ile ilintili olarak Edward W. Said'in 1978 yılında yayımladığı *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* adlı kitabı ile kuramsal çerçevesini çizdiği oryantalizmin Türkiye'de 70'li yıllardan sonraki çalışmalarına yer verilmiştir. Nitekim bu tarihten sonra oryantalizme karşı bir farkındalık oluştuğu ve oryantalizmin yazın dünyasında bir çalışma konusu olarak varlığını hissettirmeye başladığı görülür.

2.4.1. Türkiye'de Oryantalizm Üzerine Yapılan Çalışmalar

Jale Parla'nın (1977) *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* adlı doktora tezi, bu tezin yazıldığı 1974-77 yılları arasında akademyada yaygınlıkla kabul edilen "Doğu Rönesansı" tezini (Parla, 2012, s. 8) sorgulayan bir çalışmadır. Bu çalışmada Parla (2012), ABD'de bulunan bir Ortadoğulu öğrenci (s. 8) olarak 19. yüzyılda üretilen

romantik Doğu mitinin altında yatan emperyalist zihniyete ışık tutar. Parla'nın bu çalışması 1985 yılında kitap olarak basılır.

Cemil Meriç 1981 yılında Boğaziçi Üniversitesi'nde oryantalizm üzerine bir konferans verir. *Sosyoloji Notları ve Konferanslar* adlı kitapta yer verilen bu konferansta Meriç'in (2013) oryantalizmi “. . . emperyalizmin keşif kolu” (s. 346) ve “. . . Avrupa'nın sefil menfaatlerine giydirilmiş tül den bir elbise” (s. 346) olarak nitelendirdiği ve Şark'ı Batı'nın oryantalist edimine fırsat veren zihniyeti dolayısıyla eleştirdiği görülür. Meriç'e (2013) göre Ahmet Mithat'ın iddia ettiğinin aksine Şarklı yalnızca müstagrip değil (s. 345), hem müstagrip hem müsteşrik olmak zorundadır (s. 347). Meriç (2013), Doğulunun kendi içinde dikkat çeken Şark aleyhtarlığına karşı çıkar:

A. Mithat'tan sonra durum tersine döndü. Küçüldükçe küçüldük. Batı'nın iftiralarına, biz de yenilerini ekledik. Şark bir harabezârdır, bir miskinler tekkesidir. Ali Canip için de, Nazım için de (Pierre Loti'ye yazdığı bir mektupta) Şark böyledir. Ç. Altan da her makalesinde Şark aleyhtarıdır. Bütün talihsizliğimiz Şarklılığımız'dandır. Buna bir de alaturkalılık eklendi. Böylece kendimize düşmanın biçtiği ölçülerle yetinmemiş, bunlara yenilerini ilave etmişizdir. Oysa belli bir Şark prototipi olmadığı gibi, Batı prototipi de yoktur (s. 345-346).

Ahmet Parlakışık (1995) *Oryantalizmin Soruları* adlı kitabında oryantalizm ile sömürgecilik arasındaki ilişkiden söz eder ve Londra Üniversitesi'nde Şark Dilleri Mektebinin Yakın Şark ve İslam şubesinin müdürü Profesör Alfred Guillaume'un İstanbul Üniversitesi'nde “Garp'ta İslam Tedkikleri” konulu beş konferansında İslam'a yönelik ortaya attığı iddialara karşı çıkan eleştirmenlerin görüşlerine yer verir.

1996 yılında Abdullah Topçuoğlu ile Yasin Aktay'ın, Bryan S. Turner, Göran Therborn, Jonathan Friedman, Roland Robertson, Ahmed Çiğdem, Leonard Binder, Ernest Gellner gibi düşünürlerin yazıları ile Edward Said'in *Kültür ve Emperyalizm* adlı kitabı üzerine yapılan yazışmaları derleyerek oluşturdukları, *Postmodernizm ve İslâm, Küreselleşme ve Oryantalizm* adlı kitabı yayımlanır. Bu kitap, oryantalizm, postmodernizm, İslam ve küreselleşme ilişkisine ışık tutan yazılardan oluşur. 1996'da oryantalizmle ilgili bir diğer çalışma da Fuat Keyman, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu'nun oryantalizme ilişkin derledikleri yazılardan oluşan *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* adlı kitaptır.

Oryantalizme karşı duruşu ile dikkat çeken Hilmi Yavuz (1998), *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam* adlı kitabındaki yazılarında anti oryantalist bir eda ile oryantalist zihniyeti eleştirir. Meyda Yeğenoğlu (1998) ise *Colonial Fantasies Towards a Feminist Reading of Orientalism (Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark)* adlı kitabında eril Batı-dışıl Doğu diyalektiği üzerinden oryantalist söylemi cinsiyetçi bir bağlamda ele alarak oryantalizmin emperyalist zihniyetine vurgu yapar.

Yücel Bulut (2000), *1945 Sonrasında Oryantalizme Yöneltilmiş Eleştirilerin Değerlendirilmesi* adlı doktora tezinde oryantalizmi bir söylem analizine tabi tutmaksızın “. . . tarihsel oluşum sürecinde ve siyasi ilişkiler bağlamında” (s. 195) ele almış; “. . . Avrupa merkeziliği eleştiren ya da sömürgecilik ilişkilerini tartışma konusu yapan çalışmalar”ı (s. 195) dikkate almamıştır.

Hilmi Yavuz (2002), “*Oryantalizm*” Üzerine Bir ‘Giriş’ Denemesi başlıklı makalesinde oryantalizmi “‘Avrupalı olmak’ın yerini ‘Avrupalı gibi olmak’ın aldığı bir zihinsel süreç” (s. 54) olarak görmüş ve bu bağlamda oryantalist zihniyeti eleştirmiştir. 2002 yılında dikkat çeken bir diğer çalışma Şevket Yıldız’ın hazırladığı *Oryantalizm ve İslam Tarihine Oryantalist Yaklaşımlar* adlı yüksek lisans tezidir. Bu tezde Yıldız, oryantalizmi bir söylem biçimi olarak tanımlamış ve Alman şarkiyatçı Adam Mez, William Montgomery Watt, Hamilton A. R. Gibb, Claude Cahen, Albert Hourani gibi düşünürlerin İslam tarihi ile ilgili oryantalist bakış açılarına yer vermiştir.

Alim Arlı’nın (2003) *Oryantalizm ve Oksidentalizm Tartışmaları Ekseninde Şerif Mardin* adlı yüksek lisans tezi, 2004’te *Oryantalizm Oksidentalizm ve Şerif Mardin* adıyla kitaplaşır. Türkiye’de sosyal bilimler alanındaki çalışmaları ile tanınan Şerif Mardin’in oryantalizm ve oksidentalizme yaklaşım biçimini irdeleyen Arlı (2004), çalışmasında Mardin’in hem oryantalist hem de oksidentalist söylemlerin indirgemeciliğine mesafeli yaklaşımının nihai aşamada Türk siyasal/sosyal hayatının sorunlu yönlerini açıklamaya aday özgün bir paradigmatik çerçeveye ulaştığı sonucuna vardığını (s. 211) belirtir. 2003 yılında Kasım Küçükalp ile Yücel Bulut’un da oryantalizm üzerine çalışmaları bulunur. *Edward W. Said’in Şarkiyatçılık Düşüncesinin Felsefi Arkaplanı* adlı çalışmasında Küçükalp’in (2003) oryantalizme kuramsal bir dayanak teşkil eden Foucault’nun söylem analizinden hareketle Said’in ortaya attığı görüşleri çözümlediği görülür. Bulut’un (2003) *Edward Said’e ve Oryantalizm’e Dair* adlı makalesinin ise oryantalizmin bir söylem olarak analiz edildiği en kapsamlı çalışma olduğunu söylemek mümkündür.

2004 yılında Yücel Bulut'un Edward Said ve oryantalizme dair kapsamlı bir inceleme niteliği taşıyan *Oryantalizmin Kısa Tarihi* adlı kitabı ile Fatih Yıldız'ın *Geçmişten Günümüze Oryantalizme Sosyolojik Bir Bakış* adlı yüksek lisans tezi dikkat çeker. Yıldız, sözü edilen tezde oryantalizmin ürettiği Doğu imgesini sosyolojik olarak ele alır.

Aysel Avluklu (2005) *Oryantalizm ve Küreselleşme İlişkisi Üzerine* adlı çalışmasında küreselleşme ve oryantalizm arasındaki ilişkiye ışık tutar. Serdar Uğurlu (2005) ise *Oryantalizmin Türk Kültürüne Etkileri* adlı çalışmasıyla "Türk kültürel yaşamındaki oryantalist etkiler" (s. iii) üzerinde durur.

Yüksel Kanar'ın (2006) *Batı'nın Doğu'su/Avrupa Barbarlığının Küreselleşmesi* adlı eseri Edward Said'in görüşlerinin bir özeti niteliğindedir. Bu yıl içerisinde 9-10 Aralık tarihlerinde İstanbul'da *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu* düzenlenir ve sempozyumda sunulan bildiriler 2007 yılında basılan kitap ile okura sunulur. Bu bildirilerde genel olarak Edward Said'in görüşleri ekseninde oryantalizmin tartışmaya açıldığı görülür.

2007 yılında Aytaç Yıldız'ın editörlüğünde *Oryantalizm Tartışma Metinleri* adlı kitap yayın dünyasına sunulur. Yıldız, bu kitapta Türkiye'de oryantalist çalışmalara kaynaklık edebileceğini düşündüğü isimlerin yazılarını bir araya getirir. Ali Şükrü Çoruk (2007) *Oryantalizm Üzerine Notlar*'da Edward Said'in ortaya attığı görüşlerin Türkiye'de yarattığı akis üzerinde dururken, *Oryantalizmin Sergüzeşti*'nde Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* adlı romanını oryantalizm ekseninde analiz eder. 2007 yılında Yücel Bulut'un *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*'nde yazılmış "Oryantalizm" başlıklı bir ansiklopedi maddesi de vardır.

Ezgi Gönültaş'ın (2008) *Edward Said'in Eserlerinde Emperyalizm ve Oryantalizm İlişkisi* ile Osman Sarı'nın (2008) *Oryantalizm Üzerine Bir Araştırma* adlı yüksek lisans tezleri oryantalizmi Edward Said ekseninde ele alan çalışmalardır. Selda Güner (2008) *Oryantalizmin Ortaçağ Avrupası'ndaki Düşünsel Kökenleri: Batı'nın "Ötekileştirdiği" Müslüman Doğu* adlı makalesinde ise oryantalizmden önce Batı'da kabul gören İslam imajına (s. 58) dikkat çeker.

Gülbahar Atasever (2009) *Doğu-Batı İlişkileri Bağlamında Oryantalizm* adlı çalışmasında Edward Said'den hareketle Doğu-Batı diyalektiğini işler. Bayram Ali Çetinkaya (2009) ise *Batı'daki 'Sürgün' Doğulu/Yabancı Edward Said'in Gözüyle Oryantalizm – "Öteki"nin Tanımlanması* adlı makalesinde sömürülen toplumların ve ülkelerin çektikleri acıları, çileleri ve ıstırapları, benzer şekilde sömürenlerin ülkesinde

tüm yönleriyle yaşayan Edward Said'in (s. 3) gözünden ötekileştirme olgusu üzerinde durur.

Gamze Bağbaşı (2010) “Güç” ve “Egemenlik” Kavramları Bağlamında Antonio Gramsci ve Edward Said'in Görüşlerinin Değerlendirilmesi adlı çalışmasında oryantalizmi hegemonya kavramı çevresinde irdeler. Turgay Uzun ve Gülbahar Atasever'in (2010) *Türkiye’de Modernleşme Süreci Bağlamında Oryantalist ve Oksidental Bakışlar* adlı makalesinde oryantalizm ve oksidentalizm kavramları çevresinde Türkiye'nin modernleşme serüveni üzerinde durulur. 2010 yılında dikkat çeken bir başka çalışma da Onur Bilge Kula'nın *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi* adlı kitabıdır. Kula (2012), bu kitabında oryantalizme eleştirel bir dikkatle yaklaşarak Said'in incelemesine katmadığını düşündüğü Leibniz, Voltaire, Kant, Herder, Hegel, Marx/Engels ve Nietzsche'nin bazı yapıtlarını oryantalist algılamaya ve Türk imgesine katkıları bakımından konulaştırdığını (s. 8) ifade eder.

Kula'nın 2011 yılında *Batı Edebiyatında Oryantalizm* adlı iki ciltlik kitabı yayımlanır. Oryantalizmi bir söylem biçimi olarak irdelediği bu kitabının ilk cildinde Kula, mektup, dinsel metin, anı, günce, gezi yazısı, şiir, seyahatname, deneme gibi muhtelif türlerle müzik, tarih, gazete gibi alanlardan derlediği malzemeden hareketle Batı edebiyatındaki Türk imgesi üzerinde durur. Kitabın ikinci cildi ise bu malzemenin yanı sıra Lessing Goethe, Friedrich Von Hebbel, Schiller, Lord Byron, Victor Hugo gibi isimlerin yapıtlarındaki oryantalist izlere ve Türk imgesine odaklanır. 2011'de dikkat çeken bir diğer çalışma Mesut Mezkit'in *Oryantalizm ve Bizim Oryantalistler* adlı makalesidir. Bu makalede Mezkit, oryantalizm ve oryantalizmin Türk aydını üzerindeki etkisinden söz ederek Orhan Pamuk üzerinden bu etkiyi örnekler.

Bünyamin Bezci'nin ve Yusuf Çiftçi'nin (2012) *Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme* adlı makalesinde self oryantalizm bağlamında modernleşme sorunsalı irdelenir. 2012'de dikkat çeken bir başka çalışma da Yücel Bulut'un *Orientalism'in Ardından* adlı makalesidir. Bu çalışmada Bulut (2012), Edward Said ve oryantalizme ilişkin eleştiriler üzerinde durur.

Gül Eren (2013) *Edward Said: Oryantalist Söylem Analizinin Metodolojik Temelleri* adlı doktora tezinde oryantalizmi, Said'in Giambattista Vico, Friedrich Nietzsche, Antonio Gramsci, Raymond Williams, Michel Foucault ve Jacques Derrida gibi isimleri farklı bir eleştirel çerçevede sentezleyen metodolojik tercihleri bağlamında sorunlaştırır (s. III).

2015 yılında Cenan Alkan'ın *Oryantalizm: Coğrafi Ayrımdan Söylemsel Ayrışmaya Türk Düşünce Hayatı Örneği* adlı bir yüksek lisans tezi vardır. Bu tezde Alkan, genel olarak söylemsel bir oryantalizm araştırması yaparak Türk aydınından edindiği bilgiyle Batı'nın Doğu'ya bakış tarzını açığa çıkartmayı amaçlar.

2.4.2. Türk Edebiyatı Üzerine Yapılan Oryantalizm Çalışmaları

Esra Özdem'in (2012) *Fatma Aliye, Halide Edip Adivar ve Nermin Abadan Unat'ın Eserlerinde Oryantalizmin Etkisi ve Kadın* adlı çalışmasında, sözü edilen üç yazarın eserlerinde İslam ve kadına yönelik oryantalist bakış açığa çıkartılır.

Nurullah Çetin (2014) *Türk'e Oryantalist Kuşatma* adlı kitabında Batı'nın gözündeki Doğu imgesinden hareketle emperyalist Batı'nın Doğu'yu nasıl tahakküm altına aldığını Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* adlı romanı üzerinden sergiler. Çetin'e (2014) göre Robinson Crusoe “. . . yüzey yapıda bir macera romanı iken, derin yapıda Batı emperyalizminin kendi dışındaki insanları, milletleri nasıl gördüğünün, onları nasıl aşağıladığının, nasıl sömürgeleştirdiğinin, nasıl köleleştirdiğinin zihniyetini verir" (s. 14).

2015 yılında Aybige Başegmez Çetin'in *Türk Edebiyatında Oryantalizm* adlı bir yüksek lisans tezi vardır. Bu çalışmada Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemindeki oryantalizm etkisi araştırılır.

İbrahim Güneş (2016), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Oryantalizm Etkisi: Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Nurullah Ataç Örneği* adlı yüksek lisans tezinde bu yazarların eserlerinde oryantalist bakışın varlığını büyük ölçüde hissettirdiğini savunur.

2.4.3. Türk Romanı Üzerine Yapılan Oryantalizm Çalışmaları

Enis Akyol (2010) *Oryantalizm ve Orhan Pamuk'un Eserlerinde İslam'ın Tasvir Edilmesi* adlı çalışmasında Pamuk'un romanlarına sirayet eden İslam'a yönelik oryantalist tutumu açığa çıkartır. Semran Cengiz (2010) *Orhan Pamuk'un Romanlarında Doğu-Batı İkilemi* adlı makalesinde analiz ettiği sekiz romanından hareketle Orhan Pamuk'un Doğu ve Batı dünyasına eşit mesafeli bir yazar olduğu sonucuna varır.

2011 yılında Zafer Doğan'ın *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi* adlı doktora tezi dikkat çeker. 2014'te kitap olarak yayımlanan bu çalışmada,

yazarın ilk sekiz romanını oryantalizm bağlamında değerlendiren Doğan, Orhan Pamuk'un oryantalist bakışlı bir yazar olmadığı sonucuna ulaşır. 2011 yılında dikkat çeken bir başka çalışma, Beril Işık'ın *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev ve Yeni Hayat Adlı Romanlarında Demiryolu/Tren İmgesi* adlı yüksek lisans tezidir. 2012'de *Aydınlıktan Karanlığa İktidar Orhan Pamuk Romanlarında Demiryolu* adıyla kitap olarak basılan çalışmada *demiryolu/tren*, oryantalist söylemin temel yapıtaşını oluşturan iktidar kavramına işaret eden bir imge olarak işlenir.

Servet Erdem (2012), *Osmanlı Türk Romanında Ulusal Oryantalizm ve Oryantalist Uluslaşma* adlı çalışmasında *Küçük Paşa* (Ebubekir Hazım), *Vurun Kahpeye* (Halide Edip), *Yaban* (Yakup Kadri), *Toprak Kokusu* (Reşat Enis), *Bizim Köy* (Mahmut Makal) ve *Toprak Uyanırsa* (Şevket Süreyya Aydemir) gibi eserlerden hareketle erken dönem Cumhuriyet aydın ve bürokratları tarafından Anadolu'nun oryantalize edilmesi sürecini analiz etmeyi amaçlar (s.iii).

Yadigar Şanlı'nın 2013 tarihli *Orhan Pamuk'un Romanlarında Doğu-Batı Algısı* adlı doktora teziyle Orhan Pamuk'un ilk sekiz romanında yazarın “Doğu” ve “Batı”yı alımlayış biçimine ışık tuttuğu; ancak bunu Edward Said'in oryantalizm kuramından hareketle gerçekleştirmediği görülür. Büşra Şahin (2015) ise *Orhan Pamuk Romanlarında Oryantalizm* adlı çalışmasında Şanlı ile benzer olarak Edward Said'i dikkate almadan Orhan Pamuk'un ilk dokuz romanını oryantalizm bağlamında ele almış ve yazarın oryantalist bir bakışla Doğu'ya yaklaşmadığı sonucuna varmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR

POSTMODERN TÜRK ROMANLARINA ORYANTALİST BİR BAKIŞ

3.1. Postmodern Türk Romanlarında Oryantalist Temsil Biçimleri

Yüzyıllar boyunca gelişen akademik bir disiplin olarak oryantalizm, Türk edebiyatında Batı ile etkileşimin hız kazandığı Tanzimat döneminde Türk entelijansiyasının Doğu'ya yönelttiği kimi eleştirilerle varlığını hissettirmeye başlamış ve Batı ile Doğu'yu iki karşıt imge olarak konumlandıran bu eleştirel bakış zaman içerisinde edebi metinlere de sirayet etmiştir. Bu dönemde pek çok Türk yazarının Batı'ya karşı beslediği hayranlıkla Doğu'yu Batı karşısında ötekileştirdiği ve self oryantalist bir bakışla kendi öz kültürünü Batı karşısında yetersiz görerek oryantalist bir eğilim sergilediği görülmüştür.

Türk edebiyatında oryantalizmin sözü edilen biçimi 1980'li yılların başlarından itibaren edebiyat dünyasına egemen olmaya başlayan postmodernizm ile birlikte Edward W. Said'in 1978 yılında yayımladığı *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* adlı kitabının tesiriyle bir söylem alanı içerisinde yer almaya başlamıştır. Said'in bu çalışması, oryantalist söylemin Doğu'ya ilişkin ürettiği temsil biçimlerine dair doyurucu bilgiler içermesi ve oryantalizmin gelişim çizgisini sistemli bir biçimde ele aldığı örneklerle açıklayarak oryantalizme bir söylem niteliği kazandırması bakımından önemlidir. Çalışmanın bu bölümünde postmodern Türk romanlarında saptanan temsil biçimleri Said'in kuramsal analizinden hareketle bir söylem alanı içerisinde değerlendirilmiştir.

3.1.1. İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Oryantalist Temsil Biçimleri

Postmodern Türk edebiyatının öne çıkan isimlerinden biri olan İhsan Oktay Anar, postmodern anlatının bir izdüşümü olarak çok katmanlı anlatılarıyla dikkat çeken bir yazardır. Okur ile buluşturmadığı ilk romanı *Tamu'nun* ardından 1995 yılında yayımladığı *Puslu Kıtalar Atlası* ile birlikte romancılık serüvenine başlayan yazarın romanları, felsefeci kimliğinin de etkisiyle tarihi ve kültürel bir atmosferle örülü dokusu ve metinlerarasılık ve üstkurmaca bir düzlemde şekillenen kurgusu ile öne çıkmaktadır.

Bu kısımda İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrâsiyab'ın Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2005), *Suskunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012) ve *Galîz Kahraman* (2014) adlı romanları kuramsal bir analize tabi tutulacak ve Doğu'ya ilişkin temsil biçimleri saptanan romanlarda bu temsil biçimlerinin kurmaca bir dünyada bir söylem biçimine nasıl dönüştüğü üzerinde durulacaktır.

3.1.1.1. Puslu Kıtalar Atlası

Puslu Kıtalar Atlası çok katmanlı yapısıyla dikkat çeken bir anlatıdır. Postmodern anlatının kurgu teknikleri bağlamında ele alınabilecek olan anlatı, ana hatlarıyla iki kurmaca düzlemde meydana gelmekte ve çeşitli iç anlatılarla örülmektedir. Roman üstkurmaca düzlemde - İhsan Oktay Anar'ın anlatının birinci kurmaca kısmında kurguladığı - Uzun İhsan Efendi'nin Batılı kâşifler gibi gezerek görerek değil kendi düşlerinden hareketle hazırladığı atlas çerçevesinde şekillenir. Anlatıda dikkat çeken iç içe geçmiş anlatılar, postmodernizmin çoğulcu yapısının bir izdüşümüdür. “Kostantiniye’de Birkaç Kişi”, “Günbatımı”, “Yer altı”, “Yılanın Renkleri”, “Büyük Efendi”, “Ölümler ve Kahramanlar” ve “Karanlık” adlı yedi ana bölümden oluşan anlatıda bu ana bölümlere çeşitli şekillerde eklenen iç anlatılar söz konusudur. Ana çatışma unsuru kara para aracılığıyla sonsuzluğun bilgisine ulaşmak isteyen Ebrehe ile bu paraya tesadüfen sahip olan Bünyamin ve babası Uzun İhsan Efendi arasında yaşanan mücadele olan anlatıda, anlatıyı ören iç anlatılar başlangıçta birbirleriyle kopuk ve ilgisiz gibi görünse de daha sonra ana olaya ustalıkla bağlanır ve ana olayın düğümünü bünyelerinde taşırlar (Gündüz, 2012, s. 165).

Puslu Kıtalar Atlası’nda “Kostantiniye’de Birkaç Kişi” başlıklı ilk bölüm, Arap İhsan’ın Magrip’e yapılan bir baskında esir aldığı Alibaz ile Kostantiniye’ye gelmesi ve yeğeni Uzun İhsan Efendi’nin evine gitmesi ile başlar. Ana olayın “Bünyamin’in o uğursuz parayı bulmasından çok önce” (Anar, 2014, s. 23) ibaresi ile kesintiye uğratıldığı bu bölümde geriye dönüş tekniği ile Kubelik’in öyküsünü içeren bir iç anlatıya geçiş yapılır. Venedik balyosunun kâtipliğini yapan; ancak içki müptelalığı yüzünden mumcubaşı tarafından defalarca falakaya yatırıldığı için total kalan ve kâtiplik görevine son verilen Kubelik, elçilik binasının temizliğinden sorumlu tutulmuş; ancak burada da dikiş tutturamamıştır. Venedik’e geri dönmesi için kendisine yolluk verilen Kubelik’in gemiye binmeden önce meyhaneye gitmesi ve sarhoş kafayla yanlışlıkla bir esir gemisine binerek esir düşmesi sonucunda Venedik Balyosu

tarafından kurtarılarak serbest bırakıldığı ve sonrasında sarhoşken kafasına fırlatılan bir kerpeten yüzünden dişçiliğe başlamaya karar verdiği görülür. Kısa sürede mesleğin püf noktasını öğrenerek kendisi için bir dükkân kiralayan Kubelik, bir süre sonra insan vücudunu keşfetmek ve bu günahkâr bedenin bir haritasını çıkarmak için bir teşrih atlası hazırlamaya karar verir. Öte yandan cenk etmek için kadırgayla denize açılmasından önce aldattığı Arap İhsan'ın Kostantiniye'ye geliş haberini almasıyla huzuru kaçan Kubelik'in bir süre gizlendiği; ancak onu bir Rum mahallesinde bulan Arap İhsan'ın ondan kendisinin hayatını kurtardığını iddia ettiği bir kitabı tercüme etmesini istediği görülür. Kitabı o kadar kısa sürede çevirmenin mümkün olamayacağını düşünen Kubelik, eserin adını *ZAGON ÜZERİNE ÖTTÜRME*, yazarını ise *Rendekar* olarak çevirmiştir (Anar, 2014, s. 34).

Romanın “Günbatımı” adlı ikinci bölümü, ata yadigârı ayıcılık mesleğine pek itibar etmeyen oğlu yüzünden dertli olan bir babanın öyküsünü içeren bir iç anlatı ile başlar. Romanda ayı yerine maymun oynatmak isteyen; ancak hırsızlık ve yankesicilik yeteneğini keşfetmesiyle maymunu dayakla eğiten Kıpti delikanlının afyon macunu alan hayvanı öldü zannederek viraneye atması ve Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'in onu bulup eve getirmesi ile iç anlatının ana anlatıya eklemlendiği görülür. Ana anlatı düzleminde Kubelik Arap İhsan ile görüşmek için Uzun İhsan Efendi'nin evine gelir; ancak onu evde bulamayınca Arap İhsan'ın kendisine verdiği kitabın çevirisini Uzun İhsan Efendi'ye teslim eder. Kubelik'in tercümesini okuyan Uzun İhsan Efendi, derin düşüncelere dalar ve uyku şurubunu içerek rüyaya yatar. Öte yandan anlatının bu kısmında rahatça uyuyabilmek için babasının uyku şurubunu içen Bünyamin, düş ile gerçeklik arasındaki çizginin silikleştiği bir atmosferde öldüğünü ve diri diri gömüldüğü mezardan kurtulduğunu görür. Birkaç gün sonra Bünyamin Vardapet adlı bir Ermeni tarafından ziyaret edilir. Ana anlatının Vardapet'in öyküsü ile kesintiye uğratıldığı bu bölüm, Bünyamin'in Vardapet'in teklifini kabul ederek lağımcı ocağına yazılmaya karar vermesi, Uzun İhsan Efendi'nin, tamamladığı Dünya Atlası'nı Bünyamin'e emanet etmesi, Alibaz'ı taş mektebe yazdırması, gündüz düşlerini Efrâsiyâb'ın kahramanlıklarının süslediği Alibaz'ın atıldığı maceralarla adının Efrâsiyâb'a çıkması ve evi alt üst edilen Uzun İhsan Efendi'nin yeniçeriler tarafından götürülmesi ile devam eder.

Romanda “Yer altı” başlıklı üçüncü bölümde Bünyamin, padişah fermanıyla kurtarılması emredilen Zülfiyar adlı bir casusu kurtarmak üzere Vardapet ile birlikte bir kale kuşatmasına katılır. Kuşatmada bacağından vurulan casus, paşaya iletmesi için

Bünyamin'e kara parayı verir. Kuşatma esnasında yüzü paramparça olan Bünyamin, Kostantiniye'ye döndüğünde sakladığı sırrı vermediği için babasının gözleri oyulup, kulakları, burnu kesilmiş bir halde Kostantiniye dilencilerinin kethüdası Hınzıryedi'ye satıldığını öğrenir ve tüm bunların yaşanmasından sorumlu tuttuğu kara paraya lanet ederek babasını bulmak için dilencilerin arasına karışmaya karar verir.

Romanın “Yılanın Renkleri” adını taşıyan dördüncü bölümü, dilenciler kethüdası Hınzıryedi'nin öyküsünü içeren bir iç anlatı ile başlar. Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'un efendisi olan Ebrehe, Hınzıryedi'den Kostantiniye'deki dilencilerin topladığı bütün sadakaları ertesi sabah iade edilmek üzere kendisine getirmesini ister. Böylece iç anlatının ana anlatıya eklemlendiği anlatı, Bünyamin'in dilenciler loncasına katılması, bu loncada Ebrehe ile tanışması ve onun tarafından Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'un merkezine davet edilmesi ile devam eder. Romanın bu bölümü babası ile karşılaşan Bünyamin'in babasının isteği üzerine onu bir fiçinin içine koyması ve Uzun İhsan Efendi'nin bu fiçi içerisinde gemiyle Kostantiniye'den ayrılması ile son bulur.

Romanda “Büyük Efendi” başlıklı beşinci bölüm, Uzun İhsan Efendi'nin içinde bulunduğu geminin Kostantiniye'den ayrılmasından yüz elli yıl öncesini anlatan bir iç anlatı ile başlar. Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'un kuruluş sürecinin anlatıldığı bu anlatıda, Osmanlı sarayında yakalanan batılı bir casus aracılığıyla kurulan bu teşkilatın Efraim ve Büyük Efendi'den sonra başına geçen Ebrehe ile amacından saparak çıkar için kullanılmaya başlanmasından söz edilir. Kara parayı ele geçirerek sonsuz gücün sahibi olmayı amaçlayan Ebrehe, bu amaç uğruna casuslardan birinin verdiği bilgiyle Zülfıyar'ı aradığı şeyi bulması için kuzeydeki bir Frenk kalesine göndermiş; ancak onu kaleden çıkartmak için düzenlediği kuşatma esnasında Zülfıyar kara parayı Bünyamin'e kaptırmıştır. Ana anlatının Kumarbaz Gazanfer'in öyküsünü içeren bir iç anlatı ile kesintiye uğratıldığı anlatı, Ebrehe'nin kara paraya ulaşmak için Gazanfer'in kumarhanesini yaktırması ile yeniden ana anlatıya eklemlenir. Romanın bu bölümü, Bünyamin'in teşkilata gitmesi ve amacı “. . . sonsuz hayata kavuşmak” (Anar, 2014, s. 180) olan Ebrehe'nin Bünyamin'e gelecekte haber veren kehanet aynasının ve kendisini büyük sondan kurtaracağına inandığı bir aygıt olan topacın hikâyesini anlatması ile devam eder.

Romanın “Ölümler ve Kahramanlar” adlı altıncı bölümünde, bir yandan Ebrehe'nin Mehdî'yi bekleyişi sürerken öte yandan Uzun İhsan Efendi'nin Kostantiniye'ye geri döndüğü görülür. Anlatıda Zülfıyar ve adamlarının Mehdî sanılarak teşkilata getirdikleri adamın Franz adında bir Nemçe casusu olduğu ve Nemçe

istihbarat teşkilatınca gerçekleştirilmesi amaçlanan bir tasarı gereği Osmanlı ülkesine gönderildiği açığa çıkar. Casusun tüm bu açıklamalarına rağmen ikna olmayan Ebrehe, Mehdî olduğuna kesin kanaat getirdiği casusa işkence uygulaması için Hattakay'ı çağırır; ancak Ebrehe'nin karşısına Hattakay yerine dilenciler kethüdası Hınzıryedi çıkar. Hınzıryedi tarafından öldürülen Ebrehe'nin Bünyamin'den son isteği kara para ile birlikte gömülmeştir. Anlatının bu bölümü, Bünyamin'in Ebrehe'nin son arzusunu yerine getirmesi ve dilencilerin İstihbarat Teşkilatının merkezini talan etmeleri ile son bulur.

Romanda “Karanlık” başlıklı son bölüm, Anadolu'nun kasabalarından birinde yaşayan hayalci ve dalgın bir tüccarın öyküsünü anlatan bir iç anlatı ile başlar. Gördüğü bir düşle yakalandığı uykusuzluk illetinden kurtulmak için yıllarca uyuyan bir bekçiye uyandırmak üzere dilenciler loncasına gelen tüccar, burada Bünyamin ile karşılaşır. Böylece iç anlatının ana anlatıya eklemelendiği anlatı, Bünyamin'in, babasının kendisine yıllar önce emanet ettiği Puslu Kıtalar Atlası'nın son bölümünde kendisine hitaben yazılan mektubu okuması ve aslında yaşadıklarının babasının düşlerinden ibaret olduğunu öğrenmesiyle son bulur.

İhsan Oktay Anar'ın 1995 yılında yayımlanan ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*, postmodern Türk edebiyatının öne çıkan romanlarından biridir. Yirmiden fazla dile çevrilen eser (Özdemir, 2014, s. 77) edebiyat dünyasında geniş bir yankı uyandırmıştır. Nedim Atilla'nın (2012) ifadesiyle “İhsan Oktay Anar, . . . ‘Puslu Kıtalar Atlası’ ile neredeyse bütün eserlerinde karşımıza çıkacak olan tarih, kurmaca ve üslup konusunda yeni bir kapının aralandığını haber vermekte”dir. Semih Gümüş (2011) ise *Puslu Kıtalar Atlası*’nı “. . . edebiyatın yarattığı fırsatlar ve olası biçimleri üstüne özgün ve sağlam kurulmuş bir tez” (s.37) olarak nitelendirir.

Puslu Kıtalar Atlası oryantalizm kuramı çerçevesinde analiz edildiğinde, romanda oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir zeminin varlığı dikkat çeker. Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektiğin bir fon olarak kullanıldığı *Puslu Kıtalar Atlası*’nda bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylem söz konusudur. Romanda bu temsil biçimi ve Kostantiniye’de bulunan Batılı figürlerin Doğuluya ilişkin edindikleri her türlü bilgi aracılığıyla Batı'nın Doğu'ya has bilgiyi onun üzerinde yetke kurmak için nasıl kullandığı; dolayısıyla oryantalizmin temel yapı taşı olan *iktidar* ile *bilgi* arasındaki ilişkinin nasıl işlediği sergilenir. Bu bağlamda romanın oryantalist söylem açısından değerlendirilmeye son derece müsait bir anlatı olduğunu söylemek mümkündür. Romanın şekillendiği

üstkurmaca zemin, tarihin bir anlatı olarak işlenmesi ve metinlerarasılığın bir alt dalı olan parodi, romanda bu söylemin oluşumunu olanaklı kılması ile dikkat çeker.

Puslu Kıtalar Atlası’nda Doğulunun bilimsel olarak geriliği, romanın şekillendiği üstkurmaca düzlem olan Uzun İhsan Efendi’nin Batılı kâşifler gibi gezip görerek değil kendi düşlerine itibar ederek hazırladığı ve dolayısıyla bilimsel ölçütlerden tamamıyla uzak olan bir atlastan hareketle yansıtılır. Romanda örnekleri görülen bu temsil biçiminin Doğulunun hüsrana sürüklenişinde önemli bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Yerinden kımıldamadan yeni kıtalar keşfetmenin peşinde olan Uzun İhsan Efendi’ye göre “. . . uyku esnasında ruh bedenden ayrılıp diyar diyar gezdiğine göre, ruhun zaten gidebildiği bu yerlere bir de bedenin kalkıp binbir zahmetle gitmesi abes”tir (Anar, 2014, s. 44). O, gördüğü her şeyin sadece ve sadece kendi zihnindeki düşünceler olduğu fikrini taşır (Anar, 2014, s. 234-235). Romanda Descartes’ın “Düşünüyorum öyleyse varım” felsefesinin Uzun İhsan Efendi tarafından ““Düşündüğüm için ben var değilim, sizler varsınız. Sizler benim zihnimdeki düşüncelerden ibaretsiniz”” (Anar, 2014, s. 190) şeklinde yorumlanması Doğulunun düşünsel olarak geri kalmışlığını yansıtan bir örnektir.

Romanda Kostantiniye’de “. . . Galata’da ikamet eden bir Frenk” (Anar, 2014, s. 162) olan ve kâtiplik mesleğine son verildikten sonra cerrahlık mesleğine merak saran Kubelik’in evinde bir cesedi kesip biçerken yakalandığı için idama mahkûm edilmesi, bu temsil biçimini yansıtan bir başka örnektir. O dönem Kostantiniyesi’ndeki inanış gereğince “. . . bir insan bedenini kesip biçmek büyük günah” (Anar, 2014, s. 26) addedildiğinden, Kubelik bilme tutkusunun kurbanı olmuştur. Romanda Kubelik’in idamına şahit olan Ebrehe’nin, Bünyamin’e hitaben söylediği şu sözler, Doğulunun bilime yaklaşım tarzını yansıtmaları bakımından çarpıcıdır:

“Görüyor musun?” . . . “Bilme tutkusu insanları nasıl bir sona sürüklüyor. Görmek, duymak, bilmek ve öğrenmek isteyen şu zavallı cerraha gösterilmeyen saygı, sadece karanlığı, soğuğu ve sessizliği algılayan ve hiçliği bilen bir cesede gösteriliyor. Onu katleden bu insanlar evlerine döndüklerinde belki de çocuklarına Kubelik’in acı sonunu ibretle anlatacaklar ve bilginin tehlikelerini birer birer sayacaklar” (Anar, 2014, s. 163).

Puslu Kıtalar Atlası’nda Doğulunun bilimsel düşünceden ziyade batıla olan inancı örnekleriyle sergilenir. Romanda Uzun İhsan Efendi’nin dayısı Arap İhsan’ın sol kolunda onu çeşitli kötülöklere ve hastalıklara karşı koruyacağına inandığı sihirlerin bulunması (Anar, 2014, s. 16), Uzun İhsan Efendi’nin birtakım nazari meseleleri

çözmek için uyku şurubu içerek istihareye yatması (Anar, 2014, s. 19,45), dertlerinin istihareler ile giderileceğine inanması ve mahallenin kocakarılarının onun kapısını bu yüzden aşındırmaları (Anar, 2014, s. 44), babasının içtiği uyku şurubunu içen Bünyamin'in öldü sanılarak gömülmesi (Anar, 2014, s. 48) ve sonrasında diri görüldüğünde hortladığının düşünülmesi (Anar, 2014, s. 50), uyku şurubunun döküldüğü ceviz ağacının kutsallaştırılarak bu ağacın cevizlerinden yiyen çocukların uslanacaklarına inanılması (Anar, 2014, s. 51), Ebrehe'nin gelecekte haber verdiğini düşündüğü kehanet aynasına alışılmışın dışında bir ilgi göstermesi (Anar, 2014, s. 141) ve kıyametten kurtulma yolunu bir topahta araması (Anar, 2014, s. 180), Anadolu'nun elli bir kumarbazı barındırmasıyla ünlenen Girdbad kasabasında geçen bir iç anlatıda, pirin savurduğu bir lanet yüzünden talihlerinin kapandığını düşünen kumarbazların talihlerini açmak için damlarda gezen bütün kara kedileri telef etmeleri, sönen talih yıldızını yeniden tutuşturmak için havai fişekler atmaları, sayısız efsuncu ve sihirbaza başvurmaları, bir Çin büyücüsünün tavsiyesine uyup mermerden oyulma bir çift devasa zarı laneti bertaraf edip uğuru yeniden getirsin diye uçurumdan yuvarlamaları ve üfürükçüye başvurmaları (Anar, 2014, s. 157-158), Bünyamin'in, babasını bulabilmek için arasında kara para bulunan kitabı rastgele açarak fal bakması (Anar, 2014, s. 89) bu bağlamda dikkat çekicidir. Romanda ünü tüm Kostantiniye'ye yayılan ceviz ağacının yiğit bir nesil yerine uykucu bir gençliğin yetişmesine sebep olacağı korkusuyla padişah fermanıyla kesilmesi (Anar, 2014, s. 51) padişahın da batıl inançlı olduğunun göstergesidir.

Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektiğin anlatıya dâhil edilen Batılı figürler ile Doğulu figürlerin karşı karşıya getirilmesi suretiyle kurulduğu *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden, Batılının bilgiye verdiği önem, bilgiyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanım biçimi ve vakıf olduğu bilgi aracılığıyla Doğulu üzerinde yetke kurma çabası, oryantalizmin kaynağında yer alan *iktidar* ile *bilgi* arasındaki ilişki izleği çerçevesinde sergilenir. Bu izlek uyarınca *bilgi*, *iktidara* ulaşmanın yegâne aracıdır.

Puslu Kıtalar Atlası'nda tabiatı bulunan yedi çeşit cisimden sonra sekizinci cismi yani “yaratılmamış olan”ı bularak sonsuz hayata kavuşmayı arzulayan Ebrehe, bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsilini yansılayan bir profildir. Kehanet aynasından hareketle dünyada artık birkaç yıl süresi kaldığına ve bu sürenin sonunda günahlarının cezasını ebedi ıstırapla çekeceğine inanan (Anar, 2014, s. 180), kıyametten kaçış yolunu zamanı geriye sararak kendisini Büyük Son'dan kurtaracak bir aygıt olarak

tasarladığı (Anar, 2014, s. 180) “döndürülmeye hazır ve içinde insan olan bir topaç”ta (Anar, 2014, s. 179) arayan ve kıyametin kopuşuyla birlikte gelip kendisiyle savaşağını düşündüğü Mehdî’yi yok etmeye çalışan (Anar, 2014, s. 180) Ebrehe’nin Bünyamin’e hitaben söylediği şu sözler, onun kıyametten kaçış tasarısını açıkça yansıması bakımından dikkat çekicidir:

Kehanet Aynası başka birinde, mesela hâlâ padişapta olsaydı, o mutlaka tövbe ederdi. Ama ben etmedim. Çünkü kıyametten kurtulmak mümkündü. Hemen hemen bütün elkimyacıların peşinde olduğu sonsuz hayata kavuşmak da, bütün bu şartlara rağmen mümkündü. Gördüğün topaç, beni Büyük Son’dan kurtaracak bir aygıt” (Anar, 2014, s. 180) . . . planlarını gördüğün bu topaç, boşlukta hareket edeceği için arzu ettiğim hıza ulaşır ve karşı hareketi gerçekleştirebilir. Bu sayede, onun içindeki biri zamanda, geçmişe yolculuk edebilir. Eski güzel günlere, pek yakında kopacak olan kıyametten çok öncelere gidebilir (Anar, 2014, s. 183).

Romanda Batı’nın Doğu’ya yönelik oryantalist niyetini icra edişi Ebrehe profili üzerinden sergilenir. Foucault’nun söylem analizine uyarlandığında *bilgi* bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsilini, *iktidar* ise Doğulunun bu zaafından istifade ederek onun üzerinde yetke kurmaya çalışan Batılıyı imler. Bu bağlamda romanda sözü edilen Mehdî hikâyesi ve Kehanet Aynası masalı, Batılının Doğulu üzerinde hâkimiyet kurmak için Doğuluya oynadığı oyunun bir parçasıdır. Romanda Ebrehe’nin “Sus! Beni kandırmaya çalışma! Dişlerin seyrek. Dilin ağır. Sırtındaki nişan bile kitaplarda yazıldığı gibi. Üstelik yıllar önce elime geçen bir ayna senin bugün tam da o kapıdan gireceğini göstermişti. Her şey senin Mehdî olduğunu gösteriyor” (Anar, 2014, s. 204) şeklindeki cümlelerinden anlaşılacağı üzere Ebrehe, bu oyuna kanmış görünmektedir; oysa Mehdî diye yakalanan kişi aslında adı Franz olan ve Nemçe istihbarat teşkilatınca Kostantiniye’ye gönderilen bir casustur (Anar, 2014, s. 206). Romanda bu casusun Ebrehe’ye anlattıkları, Batılının Doğuluya yönelik oryantalist tutumunu nasıl icra ettiğini yansıması bakımından önemlidir. Nemçe istihbarat teşkilatının, Beç kalesinin kuşatılmasından sonra neredeyse tam bir asır üzerinde çalıştığı bir tasarıdan (Anar, 2014, s. 206) söz eden Nemçe casusu, bu tasarı gereği ülkesinde eşkâlleri Mehdî’ninkine uyan kırk elli kadın ve erkeğin manastıra kapatılıp çiftleştirildiğinden (Anar, 2014, s. 206) söz eder. Bu insanlardan doğan üçüncü nesil içinde dört kardeşi ile birlikte kendisinin de bulunduğunu dile getiren casus, manastırda dayakla terbiye edilerek kendilerine Doğulunun dininin, geleneklerinin ve adetlerinin öğretildiğini; kardeşlerinden ikisinin bu yüzden içlerine kapandığını, birinin aklını kaçırdığını, bir

diğerinin ise veremden öldüğünü (Anar, 2014, s. 207) söyler. Dolayısıyla Nemçe casusu manastırda eşkâli Mehdî'ye uyan tek kişi olduğundan tasarının bir gereği olarak Mehdî diye Kostantiniye'ye gönderilmiştir. Tasarının bir diğer parçasını tamamlayan Kehanet Aynası ise istihbarat teşkilatı tarafından Avrupa'nın en usta saatçisine yaptırılmıştır (Anar, 2014, s. 207). Saatçinin ustaca hazırladığı bir düzenek sayesinde kehanetlerin hepsinin gerçekleşmesini sağlayan istihbarat teşkilatı, sonuncu kehanete yani Mehdî'nin geleceğine de Doğuluyu inandırmayı amaçlar. Tasarının amacı Nemçe casusunun ifadesiyle padişahın batı kapısından kente girecek olan Mehdî'nin elini öpüp tahtını ona bırakmasını ve aslında bir Nemçe casusu olan bu kurtarıcının ülkeyi yönetmesini sağlamaktır (Anar, 2014, s. 209).

Puslu Kıtalar Atlası'nda sıkça söz edilen ve yaratılmamış olan boşluğa işaret ettiği için sonsuzluğun bilgisine ulaşmanın bir aracı olarak gösterilen 'kara para', iktidarı imlemesiyle dikkat çeker. Romanda bu para aracılığıyla sonsuzluğun bilgisine ulaşarak "tabiatın bütün güçlerinin sahibi olmayı" (Anar, 2014, s. 151); dolayısıyla sonsuz iktidara ulaşmayı amaçlayan Ebrehe'nin, Hınzıryedi tarafından öldürülmeden önce Bünyamin ile arasında geçen diyalogda, gücün ve her türlü iktidar tutkusunun büyük bir erdemsizlik (Anar, 2014, s. 216); gücün kendisinin ise ölüm olduğunu öğrendiğini (Anar, 2014, s. 217) dile getirmesi ve Hınzıryedi tarafından öldürüldükten sonra kara paranın isteği üzerine kendisi ile birlikte gömülmesi (Anar, 2014, s. 220), Doğulunun iktidarı elde edemeyeceğinin göstergeleridir. Bir yandan kendisini dünyayla oynayacak kadar güçlü hisseden (Anar, 2014, s. 143) Ebrehe, öte yandan içten içe "... iktidarın acizlik, güçsüzlüğün ise dirim çağrışımlarıyla yüklü olduğunu" (Anar, 2014, s. 148) fark eder. Ayrıca romanda Uzun İhsan Efendi'nin kara para ile ilgili sakladığı sırrı vermediği için yeniçeriler tarafından gözlerinin oyulup kulaklarının ve burnunun kesilerek Kostantiniye dilencilerinin kethüdası Hınzıryedi'ye satılması (Anar, 2014, s. 89) ve Bünyamin'in başlarına bunca belayı açan o uğursuz kara paraya lanet etmesi (Anar, 2014, s. 89), Doğulunun iktidar arzusunun hüsrarla sonuçlanışının bir ifadesidir. Batılının, Doğuluya hükmetmek için oynadığı oyunda her ne kadar amacına ulaşamamış olsa da oryantalist niyetini icra edişi, iktidar tutkusunun Batıya özgü olduğu ve Doğulunun Batılı için bir bilgi nesnesi olmaktan öteye geçemediği gerçeğini açığa çıkartır. Romanın sonunda İstihbarat Teşkilatı'nın merkezinin dilencilerce talan edilerek yakılması (Anar, 2014, s. 218), edindiği Doğu bilgisini Doğu üzerinde hâkimiyet kurmak için kendi lehine çevirerek kullanmayı tercih eden Batılının aksine, Doğulunun

bilgiye gereken önemi vermediğinin göstergesidir. Bu bağlamda Ebrehe'nin şu sözleri dikkate değerdir:

Yolun sonu göründü sevgili Bünyamin. Benimle birlikte büyük bir bilgi kaynağı da yok olacak diye çok üzülüyorum. Kastettiğim şey, teşkilatın yıllardır biriktirdiği bilgiler. Uzak ülkelerdeki casuslar merkezden haber alamayacakları için artık dağılıp gidecekler. Hazine odasındaki paraları yağma eden şu zavallılara bak. Eğer kitaplıktaki ciltler dolusu bilgiyi kullanabilecek durumda olsalar, talan ettikleri paranın on katını, belki de yüz katını elde edebileceklerini bilmiyorlar (Anar, 2014, s. 215).

Romanda Kostantiniye'de işlenen cinayetlerin faili olan ve kadın kılığına girerek konaklara veyalılara gündelikte giden Frenk casusu (Anar, 2014, s. 134), Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektiği yansıtan bir figür olarak dikkat çeker. Kılık değiştirmek, şive taklidi yapmak, kapı dinlemek, meslektaşlarıyla haberleşmek, adam zehirlemek ve akla hayale gelmedik daha nice yol ve yöntemle (Anar, 2014, s. 137) Doğulu'ya has bilgiyi edinen bu casus, tam bir şarkiyatçı profili sunar. Bu casusun yakalanıp padişahın huzuruna getirildiğinde padişahla arasında geçen diyalog ise Batılının elde ettiği Doğu bilgisini onun üzerinde yetke kurmak için bir araç olarak nasıl kullandığını yansıtarak Batı'nın Doğu'ya yönelik iktidar düşüncesini ortaya koyar. Frenk casusunun Doğu bilgisine vakıf olduğu için kendisini bilge olarak addetmesi ve Doğulu bilginlerin pek fazla bir şey bilmediklerini düşünmesi bu yargıyı destekler niteliktedir:

-“Bre melun! Avrat kılığında dolaşıp onu bunu kahpece zehirleyeceğine ne diye yigitler gibi kılıncınla döğüşmezsin? Bu yaptığın erkekliğe sığar mı?”

...

-“Yüce Padişahım. Yaptığım elbette ki erkekliğe sığmaz. Ama bilgeliğe sığar.”

Padişah:

"Melun kâfir! Bilgelik dedin ha. Sen bilgin misin yoksa? Hangi bilginin peşindesin?"

Casus:

-“Evet, çok şey bilirim. Limanlarınıza girip çıkan gemilerin ne yük taşıdığını, yaptığınız gizli anlaşmaları, idareniz altında olan milletlerin isyana eğilimlerini, depolarınızdaki barutun miktarını, toplarınızın sayısını, her şeyi, her şeyi bilirim.”

-“Bre melun, sen bana bilgin olduğunu söyledin. İnsan bu anlattıklarını bilmekle hiç bilgin olur mu?”

-“Sizin bilginleriniz ne bilirler?”

-“Müneccimlerimiz ilanı harp ve sünnet için uygun zamanları bilirler. Şeyhler

gayb âlemine mahsus sırları, medrese âlimlerimiz ise neyin günah neyin sevap olduğunu bilirler.”

-Yüce padişah! Eğer bu saydığın bilginler sadece anlattığın şeyleri biliyorlarsa, onların pek fazla bir şey bildikleri söylenemez” (Anar, 2014, s. 134-135).

Romanda söz konusu düşünceleri ile padişahı etkilemeyi başaran Frenk casusunun sahip olduğu bilgi dolayısıyla canının bağışlanması oryantalizm açısından önemlidir. Padişah, Enderun talebelerinden birkaçını yanına çırak alıp onlara mesleğinin sırrını öğretmesi karşılığında casusun hayatını bağışlamaya karar verir (Anar, 2014, s. 136). Böylece Efraim’in, Frenk casusunun kendisine öğrettiği yöntemlerden hareketle gizlilik esası üzerine kurduğu Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun (Anar, 2014, s. 137), bir süre sonra başına Ebrehe’nin geçmesiyle amacından saparak çıkar için kullanılmaya başlanır. Sonsuzluğun bilgisine ulaşmak isteyen Ebrehe, gücünü kanıtlamak için casusları kendi merakı için kullanır (Anar, 2014, s. 140), hattatlara hazırlattığı sahte belgeler ve kılıktan kılığa giren becerikli casuslar aracılığıyla çeşitli oyunlar oynar (Anar, 2014, s. 140) ve teşkilata sadece ticaret ve para konusundaki bilgileri kabul eder (Anar, 2014, s. 141-142). Dolayısıyla oryantalizm açısından değerlendirildiğinde Batılının değer verip önemseydiği ve çıkarlarını gözetmek için bir araç olarak kullandığı bilgi, Ebrehe örneğinden anlaşılacağı üzere Doğulu tarafından şahsi çıkarlar uğruna feda edilir.

Puslu Kıtalar Atlası’nda Kubelik, Kostantiniye’de bulunan bir başka Batılı figürdür. Venedik balyosunun kâtipliğini yaparken içki müptelâlığı yüzünden kâtiplik görevine son verilen ve mumcubaşı tarafından defalarca falakaya yatırılarak total bırakılan Kubelik (Anar, 2014, s. 23), sahip olduğu bilme tutkusu sayesinde Kostantiniye’de saygın biri olmaya çalışmasıyla dikkat çeker. Kubelik’in tesadüfen merak sardığı dişçilik mesleği sırasında kendisini total bırakan mumcubaşının dişini değerinden iki katı fazla para karşılığında çekerek edindiği sermaye ile cerrahlık izni aldığı ve kendisi için ısmarladığı yüzüğe mumcubaşının köpek dişini hak ettirdiği (Anar, 2014, s. 26) görülür. Esasen çok da bilgili olmayan ve çoğu şeyi tesadüf eseri yapan Kubelik’in bu tutumu bilgiye verdiği önem ile açıklanabilir.

Romanda Arap İhsan’ın Kubelik’e tercüme etmesi için verdiği kâğıdın serüveni, Doğu ile Batı’nın bilgiye bakış tarzının mukayesesini olanaklı kılmasıyla oryantalizm açısından dikkat çekicidir. Söz konusu kâğıt, Doğu dünyasında kimse tarafından anlaşılmadığı için bir süre sonra dua sanılıp asıldığı duvarda sararıp solarken (Anar, 2014, s. 34), Batı’da esrarının çözülmesi için *Bilgeliğin Yedi Sütunu* adlı eserin yazarına

götürüldüğünde bu zatın yazıların sırrını çözmek için harekete geçerek Kostantiniye'ye gittiği (Anar, 2014, s. 35) görülür. *Bilgeliğin Yedi Sütunu*, Türkler'e karşı duyduğu aşırı nefreti Arap sempatzanlığı ile örtmeye çalışması, sürekli değişken bir kimlik ortaya koyması ve bu arada yalan yanlış ve hatta iftira niteliğinde bilgilere başvurmaları (Koloğlu, 2003, s. 116) ile bilinen Thomas Edward Lawrence tarafından yazılan bir hatıradır. Söz konusu kitabın içeriği ve genel olarak romandaki metinlerarası düzlem göz önüne alındığında Lawrence anlatıya dâhil edilen şarkiyatçı bir figürdür. Bu örnekten anlaşılacağı üzere Doğulunun önemsemediği bilgi Batılı için bir nesne olarak algılanmış ve iktidarın bir aracı olarak görülmüştür.

Postmodern anlatının sınırları dâhilinde ele alınabilecek olan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda anlatıyı şekillendiren birtakım kurgu teknikleri oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılmasıyla dikkat çeker. Bu bağlamda romanın şekillendiği üstkurmaca düzlem ile romanda tarihin bir anlatı olarak ele alınması ve metinlerarasılığın önemli tekniklerinden biri olan parodiden yararlanılması, *Puslu Kıtalar Atlası*'na sinen oryantalist atmosferi tamamlayarak oryantalist söylemin oluşumuna adeta hizmet eder.

Puslu Kıtalar Atlası üstkurmaca düzlemde Uzun İhsan Efendi'nin düşlerinden hareketle hazırladığı atlas çerçevesinde şekillenir. Romanın şekillendiği üstkurmaca düzlem, anlatıda dikkat çeken bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsili ekseninde düşünüldüğünde, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılmasıyla dikkat çeker. Romanda Uzun İhsan Efendi'nin Bünyamin'e yazdığı mektupta, hazırladığı atlası "Boşluğun atlası" (Anar, 2014, s. 236) olarak nitelendirmesi ve ". . . gördüğün ve işittiğin ne varsa, hepsinin, şu zavallı babanın zihnindeki düşlerden ibaret olduğuna inan!" (Anar, 2014, s. 236) şeklindeki ifadesi romandaki oryantalist söylemin mahiyetini yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir.

Puslu Kıtalar Atlası'nda postmodern anlatının başat kurgu tekniklerinden biri olan tarihin bir anlatı olarak ele alınışı, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir diğer kurgu tekniğidir. 17. yüzyıl Kostantiniye'sinin fon olarak kullanıldığı anlatıda, gündelik yaşam ile birlikte Osmanlı söyleminin ve rivayete dayalı birtakım ifadelerin anlatıya dâhil edilmesi ve tarihin parodileştirilerek bir anlatı formuna dönüştürülmesi suretiyle resmi tarih algısının sorunsallaştırıldığı ve bir bakıma yapıbozumuna uğratıldığı görülür. Postmodern anlatının çoğulcu yapısına koşut olarak tekinsiz bir dünyanın hüküm sürdüğü ve tarihin nesnellğine gölge düşürülerek öznel bir tarih algısının yaratıldığı anlatıda, oryantalist söylem böylesi bir atmosferde soluk alır.

Nitekim Edward Said'e (2013) göre de tarih ve onun temsilini sağlayan anlatı devingendir; yani Şark tarihinin sürekli olarak değiştirilmesine olanak tanır ve tarihin nesnel bir koşulu olmadığını kesinler (s. 252).

17 yaşında Attilâ İlhan'ın 'Hangi Batı' kitabını okumasıyla Doğu kültürü ve Türk tarihine merak sardığını (Oğuz, 2012) dile getiren Anar, tarihi kurmacanın bir parçası haline getiren yazarlardandır. Anar'a göre tarih gerçeklere uysun ya da uymasın hiç önemli değildir; önemli olan yazarken alınan zevkin başkalarıyla paylaşılabilmesidir (Özer, 2000 s. 9). Kendisiyle yapılan bir söyleşide yazdıklarının tarih içinden çıktığını, ama anlatılan tarih olmadığını, tarihsel romanlar hiç olmadığını (Gümüş, 2011, s. 19) kabul eden Anar, bir romancının kendi romanı için 21. yüzyılı yahut 17. yüzyılı seçmesi arasında ilke olarak bir fark göremediğini (Gümüş, 2011, s. 20) dile getirerek tarihin kurgusallığına vurgu yapar. *Puslu Kıtalar Atlası* romanı da Anar'ın tarihe ilişkin bu görüşlerini yansılayan bir roman olmasıyla dikkat çeker. Alaattin Karaca (2005), İhsan Oktay Anar'ın bu kitabının, her ne denli tarihsel bir zaman ve uzamda geçen maceraları, o dönemin diliyle anlatan bir roman olsa da, tarihte gerçekten yaşanmış bir sorunu ya da olayı ele almadığını (s. 93) dile getirir. Hulki Aktunç (2014), Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'nda tarihi ele alışını "tarihsel olan'dan yeni bir roman çıkarmak, romanı da yeniden tarihselleştirmek" (s. 10) olarak nitelendirir. Nüket Esen (1997) ise *Puslu Kıtalar Atlası*'nı, bilimkurgu dünyasında alternatif bir dünya yaratmak için tanıdık dünyanın dünya dışı ya da bilimsel olarak olanaksız bir başka olay tarafından değiştirilmiş parametrelerle temsil edilmesi suretiyle üretilen alternatif bir tarih anlayışı (Eco, 2012, s. 158) olarak bilinen 'palimpsest' bir tarih romanı olarak nitelendirir:

Puslu Kıtalar Atlası bir palimpsest tarih romanı. Tarihin kendisinin bir kurmaca olduğu düşüncesinden yola çıkan bu tarihi roman türü, eski tarih romanları gibi nesnel gerçekliğin romanı olmak iddiasında değil. Kurmaca olduğunun özellikle altını çizen romanlar bunlar. Üstelik eski tarihi romanların aksine, resmi tarih çizgisinin dışına çıkan, adeta bir alternatif tarih üreten romanlar. Resmi tarih yorumunun yüzeyde görünen verilerinin altında başka bir tarihi çizgi arayan, tarihe yeni bir yorum getiren romanlar (s. 285).

Puslu Kıtalar Atlası'nda tarih, oryantalist atmosferi oluşturan bir dekor işlevi görür. Romanda bu dekor, Anar'ın ". . . romancının rahat rahat at koşturacağı, herkese istediğini yaptırabileceği, karakterler inşa edebileceği bir yer" (Özer, 2000, s. 9) olarak betimlediği İstanbul üzerinden yansıtılır. Dolayısıyla İstanbul yazarın ele aldığı tarihi

atmosfer içerisinde tüm canlılığıyla soluk alır. Ayyaşı, dilencisi, hırsız, kumarbaz, küfürbaz, nifakçısı, oğlansevicisi, rüşvetçisi sahtekârı ve taklitçisi ile 17. yüzyıl Kostantiniyesi'nden zengin bir kesit sunulan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda anlatıya dâhil edilen bu figürler, Kostantiniye'deki gündelik yaşamın bir yansıması olarak Batılının Doğuluyla hükmetmek için kullanacağı Doğu bilgisine eklemlenmek suretiyle, anlatıda oryantalist bir atmosferin yaratılmasını olanaklı kılar. Söz konusu figürlerin romanda “sınırdaki kişiler ve iktidar olamamışlar” (Korat, 2009) arasından seçilmesi oryantalist kuramın temelinde yer alan *iktidar-bilgi* izleği açısından önemlidir. Anar'ın tarih yazımı sürecinde referans alınabilecek kaynakların çeşitlenmesi yoluyla, sesi duyulmayan, kendi tarihini anlatamayan, tarihin içine alınmayan sesini mizahi bir dille tarihe eklemlendiğini (s. 103) belirten Aktan (2007), *Puslu Kıtalar Atlası*'nda odağa alınan geçmiş kesitin romanda iktidar özneler ya da bu öznelerin hikâyelerini aktarmaya yardımcı olacak şahitler üzerinden değil; hâkim sistemden dışlanmış, arkalarında kendi metinlerini bırakamamış, tarihin tozlu raflarında doğrudan, kendi sesleriyle varolamamış, tarihten gizlenmiş madunlar üzerinden kurgulandığını dile getirir:

Madunlar, anlatıda yer verilen ve metnin yarattığı olası dünyayı, üzerinde uzlaşılan gerçeklik bağlamında tutarlı kılmayı sağlayacak süsler olarak değil; romanın öne çıkan karakterleri olarak sergilenirler. Korsanların, yangın gözcülerinin, esirlerin bıçkınların, kalyoncu taifesinin, arayıcıların, dilencilerin, kumarbazların, lağımçıların, cellatların, kulamparaların, hırsızların ya da delilerin ‘marjinal’ sesleri, gündeliğin sesini de kendinden türeterek, romanın inşa etmeye çalıştığı gerçekliğin vazgeçilmez referansları olarak varolurlar. Bu anlamda, tarihsel metinlerde kendi sesleri ve öyküleriyle yer alamayanların hikâyeleri, *Puslu Kıtalar Atlası*'nın dolambaçlı kurgusunda kendilerine birer yer edinmiş olur (s. 103).

Puslu Kıtalar Atlası romanında külhanbeyi ağzı, beddualar ve çeşitli düşünür, yazar ya da eser adlarının yanlış yazılması ya da uydurulması suretiyle yansıtılan Osmanlı söylemi, tarihin bir anlatı olarak ele alınması düzleminde resmi tarihe ait olan birtakım değer yargılarının parodileştirilmesi bağlamında oryantalist söylemi olanaklı kılmasıyla dikkat çeker.

Romanda Kubelik'in, Arap İhsan'ın kendisine tercüme etmesi için getirdiği Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma* adlı kitabının yazarını Rende-kâr, adını ise ZAGON ÜZERİNE ÖTTÜRME şeklinde çevirdiği görülür (Anar, 2014, s. 34). Kubelik

tarafından külhanbeyi ağzıyla yapılan bu çeviri, Osmanlı söyleminin bir parodisi olarak düşünülmeye müsaittir. Osmanlı'daki kültür düzeyinin Batılı bir figür olan Kubelik üzerinden yansıtıldığı anlatıda, çelebilerden birinin Kubelik ile ilgili düşünceleri, Osmanlı söyleminin parodileştirilmesi yoluyla resmi tarih anlayışının nasıl yapıbozumuna uğratıldığını yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir:

Bu kibar zat, Kubelik'in Lisan-ı Frengiyi bildiğini ama tebaa-yı şahanenin lisan-ı şahanesinde habersiz olduğunu söylüyordu. Onun fikrine göre, külhanlarda yattığı sıralarda Kubelik'in ağzı kabadayı taifesi tarafından bozulmuş, lisanı ve lügatı murdar eylenmişti. Yalnızca lisan-ı erazilden anladığı için 'zeker' yerine 'kıllı', 'hasen' yerine 'kıyak', 'hiyle' yerine 'katakulli' gibi kelimelere eğilimliydi. İşte böyle bir zatın yapacağı tercümeden hiç hayır gelir miydi? (Anar, 2014, s. 34)

Puslu Kıtalar Atlası'nda "“Ömrünüz âh edip vâh işitmekle geçsin, burnunuzun sümüşüne bereket olsun, mekânınızda baykuşlar banlasın, gömleğiniz alev olsun, her parçanız bir kurdun ağzında kalsın, Allah size uyuz versin de kaşınacak tırnak vermesin, kefeniniz kara bezden olsun, iki gözünüz bir delikten baksın, Sûr üflendiğinde hiçbiriniz duymasın”" (Anar, 2014, s. 97) gibi örneklerden anlaşılacağı üzere anlatıda yer verilen beddualar, Osmanlı söyleminin bir aksi olarak oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılar.

Puslu Kıtalar Atlası romanında birtakım önemli düşünür, yazar ya da eser adının yanlış kullanılması suretiyle Batı'yı yani ötekiyi tanımaya ilgisiz bir Doğu profili çizilmiş ve bu profil üzerinden yansıtılan Osmanlı söylemi vasıtasıyla nesnel tarih algısı parodileştirilerek deforme edilmiştir. Batı dillerinden geçmiş sözcüklerin söylenişinde/yazılışında uyumsuzluk yaratan Anar (Gündüz, 2012, s. 63), söz konusu isimleri halk ağzıyla bozarak dönemin diline uyarlamış (Gündüz, 2012, s. 64) ve bu tutumuyla Osmanlı söylemini yansıtarak oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılmıştır. Sözgelimi romanda Pisagor'un Fisagor (Anar, 2014, s. 133), Calinus'un Galen (Anar, 2014, s. 26) olarak geçmesi bu bağlamda dikkat çekicidir.

Puslu Kıtalar Atlası'nda rivayetler, oryantalist söylemin oluşumu için gerekli olan zemini hazırlayan bir kurgu tekniği olarak dikkat çeker. Romanda bu kurgu tekniği aracılığıyla tarihin güvenilirliği konusunda şüphe uyandırılarak resmi tarih anlayışının nesnelliği sorunsallaştırılmış ve böylece oryantalizm için gerekli olan öznel zemin hazırlanmıştır.

Postmodern anlatının belli başlı kurgu teknikleri arasında yer alan metinlerarasılığın imkânlarından büyük ölçüde yararlanan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, bu kurgu tekniğinin alt dallarından biri olan parodi vasıtasıyla anlatının dokusuna sinen oryantalist söylem olanaklı kılınır. Anlatıda romana adını veren ve Uzun İhsan Efendi'nin düşlerinden hareketle hazırlanan *Puslu Kıtalar Atlası*, Kâtip Çelebi'nin *Cihannüma* adlı eserinin parodisidir. Romanda bu eserin parodileştirilmesi suretiyle Doğu dünyasından bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili yaratılmış ve böylece anlatıda oryantalist söylem olanaklı kılınmıştır. Osmanlı ülkelerinin ilk sistematik coğrafya kitabı olma özelliğini taşıyan *Cihannüma*, Kâtip Çelebi'nin Batı'da bu ilme atfedilen önemden etkilenip coğrafya alanında çeşitli kitaplardan faydalanarak İslam coğrafyacılarının eksiklerini telafi etmeyi ve coğrafya ilminin kendi zamanındaki durumunu ortaya çıkarmayı düşünerek kaleme aldığı bir coğrafya kitabıdır. "1055 (1645) Girit seferi dolayısıyla haritalara ve coğrafya kitaplarına merak salan Kâtip Çelebi eserinin giriş kısmında, coğrafyanın insana oturduğu yerde dünyayı gezen seyyahlar gibi âlemi dolaşıp görme imkânı verdiğini, bu eserlerin okunmasıyla ömürleri boyunca seyahat edenlerden daha çok bilgi sahibi olunacağını söyleyerek coğrafyanın faydalarını belirtir" (Gökyay, 1993, s. 541). Kâtip Çelebi'nin bu görüşü, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Uzun İhsan Efendi'nin Batılı kâşifler gibi gezerek görerek değil oturduğu yerden bir dünya atlası hazırlamaya merak sarması; ancak bu atlası düşlerinden hareketle hazırlaması suretiyle parodileştirilir. Romanda parodisinin yapıldığı *Cihannüma* coğrafya alanında Doğu anlayışından Batı anlayışına geçişte önemli bir yere sahip olup (Gökyay, 1993, s. 542) Avrupa dillerine tercüme edilmiş bir eser (Gökyay, 1940, s. 437) iken *Puslu Kıtalar Atlası*, aklı değil düşü önceleyen gerçeklik anlayışıyla anlatıda bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsilini simgeler. Kâtip Çelebi'nin *Cihannüma*'yı tamamlamak amacıyla Mehmed İhlâsî Efendi ile birlikte *Atlas Minor Gerardi Mercatoris A. S. Hondio plurimis aenis illustratus (Arnheim 1621)* adlı kitaptan yaptıkları *Levâmiu'n-nûr fî zulümâti Atlas Minor* adlı çeviriye de (Sarıcaoğlu, 2000, s. 539) gönderme yapılan romanda, Uzun İhsan Efendi'nin Bünyamin'e hitaben söylediği şu sözler, anlatıdaki oryantalist izleğin metinlerarası bir düzlemde yansıtılması bakımından dikkat çekicidir:

Sana aslında Kâtip Çelebi'nin, *Cihannüma* adıyla tercüme edip bana bir nüshasını hediye ettiği *Atlas Minor* gibi bir eser bırakmak isterdim. Oysa dünyaya sırt çeviren benim gibi birinin zihninde Boşluktan başka ne olabilir ki? Kendisinden

düşler yarattığım Boşluğun atlasını, *Atlas Vacui*'yi bu yüzden yazdım: Sen okuyasın diye değil, yaşayasın diye (Anar, 2014, s. 236).

Puslu Kıtalar Atlası'nda oryantalist bir bakıştan ziyade oryantalist bir söylem söz konusudur. Nitekim romanda ne Batı Doğu'ya karşı üstünlüğünü ilan edebilmiş ne de Doğu Batı'dan aşağı olduğunu kabullenmiştir. Romanda esas olan, Doğu üzerinde hâkimiyet kurmak isteyen Batılının iktidarı elde etmek için Doğuluyu bir bilgi nesnesi olarak konumlandırması ve bu suretle oryantalist niyetini icra etmesidir. Anlatıya dâhil ettiği çeşitli Batılı figürlerle Doğu ile Batı dünyası arasında bir bağ kuran ve bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili yaratarak iktidar ile bilgi arasındaki ilişkinin nasıl işlediğini yansıtan Anar, bu suretle oryantalizmi eleştirel bir dikkatle irdeler. Gündüz'ün (2012) ifadesiyle “Anar, okurla sürekli kurallarını kendisinin koyduğu bir oyun oynar ve her oyununda hem hurafeye yatkın olan dönemin zihniyetini eleştirir, hem de bilimsellikten uzak bu tür safsatalarla hayatını yönlendiren zihniyetle alay eder” (s. 77).

3.1.1.2. Kitab-ül Hiyel

Postmodern anlatının kurgu teknikleri bağlamında ele alınabilecek bir anlatı olan *Kitab-ül Hiyel*, Uzun İhsan Efendi'nin Üzeyir Bey'e verdiği içinde yalnızca bir nokta bulunan defter çerçevesinde, hiyel meraklısı Yafes Çelebi, Kara Câlud ve Üzeyir Bey'in öykülerini içeren üç ayrı kurmaca düzlemde oluşur. Her bir düzlemin postmodern anlatının çoğulcu yapısının bir yansıması olarak rivayetlerle şekillendiği anlatıda üç kuşak mucidin hiyel merakı ekseninde başından geçenler anlatılır. Yalçın Çelik'in (2005) ifadesiyle “. . . her bir metinde, bir kişi ve onun makine sevgisi ile bağlantılı hayalleri, yaratma gücü, yeni bir şeyler üretme ihtirası, fiziki-insani zaafı aşma düşüncesi, iktidarı ele geçirme isteği, ölümsüz olma hayali ve bunun için yeni teknolojiler arayışı içerisinde bulunma dileği merkeze yerleştirilmiş, olaylar bu merkez etrafında anlatılmıştır” (s. 152).

Kitab-ül Hiyel'de “Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır” başlıklı bölümde, hiyel ilmine merak saran Yafes Çelebi'nin başından geçenler anlatılır. Rivayetlerden İstanbullu olduğu öğrenilen Yafes Çelebi, hiyel ilmine duyduğu merakla ilk olarak kılınç dövme sanatına heves etmiş, bunun için demirciler çarşısında Zekeriya Usta'nın yanında bir müddet çıraklık yaptıktan sonra maharetinin artmasıyla şeyh huzurunda gediği bağışlanarak dükkânı açılmış; ancak emsallerinden farklı olarak makası andıran tuhaf bir kılınç yaptığı için

gediği iptal edilmiştir. Zekeriya Usta'nın kendisine verdiği para ile bir müddet avarece dolaşan Yafes Çelebi'nin aynı zamanda demirden bir müzik kutusunun planlarını çizdiği rivayet edilir. Yapacağı makineler vasıtasıyla tabiata hükmetmeyi amaçlayan Yafes Çelebi, bu amacını gerçekleştirmek için *Mekhanika* adlı bir hiyel kitabı edinir ve meyhanede talimli bir neferi katleden Deli Abuzer Beşe aracılığıyla Tophane'nin Tersane Eminliği'ne bağlı olan kısma dökümcü kalfası olarak girer. Kısa sürede Frenk mühendisin gözüne girmeyi başararak Mühendishâne-i Bahrî'ye geçen Yafes Çelebi, bir rivayete göre laboratuvarında icat ettiği su değer değmez patlayan “budasyom” adlı bir madde ile Frenk mühendisin infilakına sebep olduğu için mühendishaneden atılır. Akıllı fikri akıllara durgunluk veren tasarılarını gerçekleştirmek olan Yafes Çelebi'nin mühendishaneden atıldıktan sonra debbabe adlı bir savaş aracı yapmayı tasarladığı, bu tasarımı gerçekleştirmek için gerekli olan parayı meyhanede tanıştığı Zencefil Çelebi'yi kendisine ortak etmeye ikna ederek sağladığı, aracın ihtira beratını alma işini de ona yüklediği görülür. Aradan uzun zaman geçmesine rağmen Zencefil Çelebi ihtira beratını alamamış, Yafes Çelebi ise zihnini meşgul eden bir başka proje olan gemi topu üzerinde düşünmeye başlamıştır. Bu süreçte kendisine bir geçim kaynağı sağlamak için Leyden şişelerine elektrik yükleyerek içerisinde cinlerin ikame ettiğini ileri sürdüğü bu şişeleri satan Yafes Çelebi'nin bu işte de müşterisi azalınca parlak olan her nesneye büyük bir ilgi duyan saksakanların yuvalarına dadandığı ve bu kuşların topladığı altın ve gümüşleri çalarak edindiği sermaye ile düşahi ve zülkarneyn adını verdiği çift namlulu topları tasarladığı dikkat çeker. İcad ettiği silahları üretmesi için gerekli olan ihtira beratını almak isteyen Yafes Çelebi, bir zamanlar Zencefil Çelebi'nin girdiği yola daha yeni girmiş olacak, istidasının havale edildiği Bayezid'deki Hiyel kaleminde bu dairenin o zamanki reisi olan Uzun İhsan Efendi tarafından ihtira beratı sürüncemede bırakılacaktır. İstidası savsaklandığı için yeise kapılan Yafes Çelebi'nin sonrasında Galata Kulesi'nin çatısından düşen bir zavallıdan ilham alarak kallab adını verdiği deniz savaşları için kullanılacak bir silah tasarlamaya koyulduğu görülür. Tasarladığı bütün silahların ihtira beratını almayı kafasına koyan Yafes Çelebi, zülkarneyn ve düşahinin planlarını yeniden çizip kallabı da bunlara ekleyerek Alemdar Mustafa Paşa'ya gitmiş, istidası olumlu sonuçlanmış; ancak Paşa Kapısı'nın yeniçerilerce ateşe verilmesiyle ihtira beratına veda etmiştir. Yafes Çelebi, gençliğinin artık çoktan geride kaldığını ve tasarladığı şeyleri gerçekleştirmesi için bir yardımcısı olması gerektiğini düşünerek Câlud adlı bir köle satın alır. Hiyel merakından vazgeçmeyen ve iktidar tutkusu ile artık adamakıllı yoldan çıkan Yafes Çelebi, bu defa tahtelbahir adlı bir deniz canavarı

tasarlamaya girişir; ancak bu tasarısı için de gerekli olan ihtira beratını Uzun İhsan Efendi'den alamadığı için tefeciden edindiği para ile kendi imkânları dâhilinde inşa edeceği bu aracı padişaha bizzat kendisi sergilemeye karar verir. Tahtelbahir ile denize açılan ve karşılaştığı aksiliklerle boğulma tehlikesi geçiren Yafes Çelebi, aracın karaya oturmasıyla kurtulmuş; ancak rivayete göre basıncın etkisiyle kulak zarlari patlamıştır.

Romanın “Kara Câlud’un Hal Tercümesinin, Hiysel ve Hiylelerinin ve Görülebilen Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır” adlı ikinci bölümünde Yafes Çelebi’nin kölesi olan ve hiysel ilmine merak saran Câlud’un başından geçenler anlatılır. Hiysel ilmine tövbe eden Yafes Çelebi’nin kendisine yakması için verdiği dökümanı kullanarak hiysel ilminin inceliklerini öğrenen Câlud, tabiatın kuvvetlerine hükmeden bir hiysel üstadı olmak ister. Geçimini sağlamak için Mevlevihane’nin karşısındaki evlerinin altında bir saatçi dükkânı açan Câlud’un çok geçmeden tamir için sadece saatleri değil, tabanca, tüfek ve diğer ateşli silahları da kabul etmeye başladığı ve bu işten epey para kazandığı görülür. Rivayete göre efendisinin elinde gördüğü iktidar taşından sonra sonsuz iktidarın sahibi olmak için bir devri daim makinesi tasarlamaya karar veren Câlud, korkunç savaş silahları yapıp bunları tasarladığı makine ile işleterek sahip olduğu sonsuz iktidarla dünyaya yeni bir nizam vermeyi amaçlar; ancak - makinenin taslağının Yafes Çelebi tarafından kafasına işlendiğinden habersiz - ustası tarafından kandırıldığına hükmederek Yafes Çelebi’nin ölümüne sebep olur. Ustasının ölümünden sonra sahip olacağı iktidarın bir parçası olarak gördüğü zürriyetini çoğaltarak ölümsüzlüğün teminatını elde edeceğini düşünen Câlud’un kendisine ölü çocuklar veren tabiatın intikam almak için devri daim makinesinin yapım çalışmalarına başladığı ve bu iş için yanına Samur ve Yağmur adlı iki Diyarbekirli hiyelkârı yardımcı olarak aldığı görülür. Gönlünü bir tiyatro kumpanyasıyla Dersaadet’e gelen Esmeralda adlı bir kadına kaptırmasıyla devri daim tutkusu yatışan Câlud, şehvete olan aşırı düşkünlüğü yüzünden maslahatından olur ve içinde büyüyen nefret ile Dünya’yı kendi kuvvetleriyle yok etmek için maslahatından artık akmayan iktidarının bir sonucu olan eziyetten ilham alarak yılan şeklinde bir silah tasarlamaya karar verir; ancak bu silahın yapımı da başarısızlıkla sonuçlanır. Rivayetlere göre kendisi öldükten sonra ikinci benliği olarak gördüğü yılanın unutulup gideceğinden korkup İstanbul Sanayi Mektebi’nden Üzeyir adlı bir çocuğu yanına çirak olarak alan Câlud, böylece onu hiysel ilminde kolayca yetiştirebilecek ve Üzeyir sayesinde ikinci benliği olarak gördüğü canavarı yaşatabilecektir. Romanın bu bölümü Davud’un başına fırlattığı iktidar taşı ile

ölen Câlud'un ölmeden önce Üzeyir'e yılanı mutlaka tamamlayacağına dair yemin ettirmesi ve evini barkını ona bırakması ile son bulur.

Romanda “Devri Daimin Sırrını Çözen Üzeyir Bey’in Hal Tercümesi ve Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder” başlıklı üçüncü bölümde efendisinin kendisine vasiyeti üzerine saçlarını kazıyan Üzeyir, yılanı tasarlamaya başlar. Bu arada Uzun İhsan Efendi oğlu Davud’u almaya gelir ve Üzeyir’e üzerinde kuyruğunu yutan bir yılan şekli olan kartvizitini vererek onu evine davet eder. Yılanı en son parçasına kadar zihninde tahayyül etmeye karar veren Üzeyir, kendisinin aslında yılanın bir parçası olduğunu, canavarın onun zihninde değil, asıl kendisinin canavarın içinde olduğunu anlar ve zihninde kuyruğunu yuta yuta küçülen yilandan geriye yalnızca bir nokta kalır. Romanda Üzeyir’in zihnini işgal eden bu nokta, romanın şekillendiği üstkurmaca düzleme işaret etmesi bakımından önemlidir. Bir süre sonra zihnindeki nokta ile birlikte gerek kendisinin, gerek yaşadığı evin, gerekse evde izlerini bulduğu yaşamış ve ölmüş kişilerin hikâyelerini merak etmeye başlayan Üzeyir, Hiyele Nezareti’ne giderek Uzun İhsan Efendi’ye orayı incelemek istediğini söyler; ancak Uzun İhsan Efendi arşivdeki bilgilerin hiçbir işe yaramayacağını söyleyerek eline içinde yalnızca bir nokta bulunan bir defter tutuşturur. Bu nokta üzerinde yıllarca düşünen Üzeyir, iki farklı tahayyül şeklini ayırt eder ve hiyelkârın da hayalkârın da tahayyül ettiği sonucuna ulaşır.

İhsan Oktay Anar’ın 1996 yılında yayımlanan ikinci romanı *Kitab-ül Hiyele*, III. Selim döneminden II. Meşrutiyetin ilanına kadarki zaman dilimini kapsayan bir dönemde 19. yüzyıl İstanbul’unun fon olarak kullanıldığı bir anlatıdır. İstanbul’da toplumun her kesiminden insanın oluşturduğu bir çevrede, usta çırak ilişkisiyle birbirlerini takip eden üç kuşak mucidin (hiyelkârın) projelerini gerçekleştirme yolunda geçen hayat hikâyelerini konu edinen roman (Koçakoğlu, 2010, s. 149), içerdiği çeşitli makine tasarımları ve çizimleriyle renkli bir görünüm sunar. Mekaniğe ilgili olduğu bilinen Anar, kendisiyle yapılan bir söyleşide bu ilginin çocukluğuna dayanan bir şey olduğunu, çocukken kartondan maketler yaptığını, kitaplarındaki çizimlerin kendisini eğlendirdiğini ve bu konudan zevk alan insanların olacağını düşünerek kitap yazmaya başladığını (Özer, 2000, s. 9) dile getirir. *Kitab-ül Hiyele*’in de yazarın bu merakının bir ürünü olduğunu söylemek mümkündür.

Kitab-ül Hiyele romanında oryantalist söylem bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden yansıtılır. Söz konusu temsil biçimi ekseninde, Batılılara özenerek hiyel ilmine merak saran Yafes Çelebi, Câlud ve Üzeyir adlı üç Doğulu figür

aracılığıyla Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektiğin kurulduğu anlatıda, sözü edilen figürlerin hiyel ilmindeki başarısızlıklarından hareketle iktidarın Batı'ya has olduğu gerçeği sezdirilmekte ve böylece romanın dokusuna sinen oryantalist söylem Doğulunun iktidar tutkusu izleğinde yansıtılmaktadır. Romanın şekillendiği üstkurmaca zemin, tarihin bir anlatı olarak ele alınması ve parodi bu söylemin oluşumunda etkili olan kurgusal tekniklerdir.

Romanda Doğulunun bilimsel olarak geriliği hiyel ilmi üzerinden sergilenir. Yafes Çelebi'nin tasarladığı debbabe adlı savaş aracının yapımı sırasında bakırın erimesiyle kıvama gelen maddenin içine uğur getirsın diye hacı altını atılması (Anar, 2013, s. 24), tuncun kıvama gelmesini engellediğine inanılan büyü ve nazarların giderilmesi için üfürükçüye başvurulması (Anar, 2013, s. 25), Yafes Çelebi'nin istidasına verilen cevabı alma zamanının tespiti için bir kahve falcısına danışması (Anar, 2013, s. 41) Doğulunun bilimsel düşünceden ziyade batıla olan inancını ortaya koymasıyla dikkat çeker. Doğulunun bu tutumu zülkarneyn, düşahi, kallab ve tahtelbahir gibi hiyel merakının diğer ürünlerinde de varlığını hissettirir. Anlatıda yer alan çeşitli örneklerden anlaşıldığına göre hiyel, Batı'da mekaniğe Doğu'da ise hileye tekabül eder ve bir çıkar aracı olarak kullanılır. Bu bağlamda kılıç dövme sanatına merak saran Yafes Çelebi'nin geleneksel usulleri bırakarak makası andıran tuhaf bir kılıç yapması (Anar, 2013, s. 13) ve leyden şişelerine elektrik yükleyerek içerisinde cin olduğunu ileri sürdüğü bu şişeleri insanlara satması (Anar, 2013, s. 31), Câlud'un kendisine ekmek kapısı bulmak için tabiatın kuvvetlerine hükmeden bir hiyel üstadı olmak istemesi (Anar, 2013, s. 76) dikkat çekicidir. *Kitab-ül Hiyel*'de Doğulunun bilimsel olarak geriliği Doğu ile Batı'nın karşı karşıya getirildiği bir pasajda varlığını belirgin bir biçimde hissettirir. Yeniçerilerin uğrak yeri olan bir meyhanede geçen bu pasaj, içkili bir yeniçerinin üç Freng'e sataşarak onlardan kendisini imtihan etmesini istemesi çevresinde şekillenir. Frengin yeniçeriye üçgenin iç açılarının toplamını sorması neticesinde yeniçerinin Yafes Çelebi'nin yardımıyla bu soruya verdiği “Bütün üçgenlerin iç açıları toplamı eşittir, yani yüz seksen... şeydir, parmaktır” (Anar, 2013, s. 17) şeklindeki yanıt bu bağlamda önemlidir. Romanda Yafes Çelebi'nin padişahı hiyel ilminin yararları konusunda ikna edebilmek için hazırladığı istidayı (Anar, 2013, s. 39) bir türlü devlet kapısında onaylatamaması, Doğuda bilime gereken önemin verilmediğinin bir göstergesidir. Bu bağlamda romanda yer alan şu cümleler konuya açıklık kazandırması bakımından dikkat çekicidir:

Kadanacı Behçet Paşazade Köse Bekir Efendi, icat ettiği akıl almaz silahları üretip satma hayalini kuran Yâfes Çelebi'nin, umudunun kırılması sonucu kendisini iyice yeise kaptırdığını, 'belki artık mührü basılmıştır' diye iki günde bir Hiyele Kalemi'ne uğradığını, ama evrakının minder altı edildiğini gördükçe Fener'e inip meyhane meyhane dolaştığını nakleder. Balat divanelerinden Deli Danyal Bey ise onun, günün birinde yine bu daireye uğradığında, zülkarneynin planının çizildiği kâğıdı bir sininin üzerine yayan şakirdlerin kahvaltı yaptıklarını ve kâğıda sucuk yağları, peynir kırıntıları, domates çekirdekleri döktüklerini görür görmez üzüntüsünden oracıkta ağladığını rivayet etmiştir (Anar, 2013, s. 43).

Kitab-ül Hiyele'de hiyele, iktidarı imlemesiyle dikkat çeker. Romanda Yafes Çelebi, Câlud ve Üzeyir adlı üç kuşak mucitin hiyele ilmine merak sarması Doğulunun iktidar tutkusunun bir yansımasıdır. Nitekim hiyele ilmi, “. . . emirlere asla karşı gelmeyecek sadık köleleri, yani makineleri yaratma sanatıdır” (Anar, 2013, s. 15) ve “makineleri çalıştıran yedi tabiat kuvveti, hiç şüphesiz ki hiyele ilmi sayesinde insanların kudreti ve iktidarı olacak”tır (Anar, 2013, s. 15). Yafes Çelebi'nin demir külçesine şekil vererek yapmayı tasarladığı ve taslaklarını çizdiği demirden müzik kutusu, debbabe adlı savaş aracı, düşâhi ve zülkarneyn adlı çift namlulu gemi topları, kallab adlı silah ve tahtelbahir adlı deniz canavarı ona göre tabiata hükmetmenin; dolayısıyla da iktidara ulaşmanın yegâne yoludur. Romanda Yafes Çelebi'nin kölesi olan Câlud'un dünyayı kendisine benzer çocuklarla doldurarak zürriyetini çoğaltma isteği (Anar, 2013, s. 79), “. . . yokluğun ta kendisinden iktidarı elde etmenin tek yolu” (Anar, 2013, s. 89) olarak gördüğü devri daim makinesi tasarısı ve maslahatını kaybettikten sonra iktidar tutkusunun nefrete dönüşmesiyle Dünya'yı kendi kuvvetleriyle yok etmek için tasarladığı çift başlı yılan sonsuz iktidarı ele geçirme arzusunun yansısıdır. Korkunç savaş silahları yapıp bunları devri daim makinesiyle işleterek sahip olduğu sonsuz iktidarla dünyaya yeni bir nizam vermeyi amaçlayan Câlud (Anar, 2013, s. 84), kendisi öldükten sonra yılanı tamamlayacağını, böylece kendisinin ikinci benliği olan bu canavarı yaşatacağını düşündüğü Üzeyir'i yanına ırak olarak alır. Efendisi Câlud'un kendisine hiyele ilmine dair pek çok şey öğrettiği Üzeyir ise zihninde tasarladığı ve kendisinin bir parçası olarak gördüğü yılanı (Anar, 2013, s. 136) bir güç kaynağı olarak algılar. Ona göre “. . . bu dev yılan güçsüz, silik ve pısırik olan kendisini dünyayı dolduran canavarlara karşı koruyabilecek yegâne silah”tır (Anar, 2013, s. 135). Dolayısıyla Gündüz'ün (2012) ifadesiyle “. . . *Kitab-ül Hiyele*'in mekanik bilimiyle

uğraşan kişileri iktidarsızlıklarını telafi etmek için makinelerle elde edecekleri daha büyük güç peşinde koşarlar” (Gündüz, 2012, s. 192).

Doğulunun iktidar tutkusunun hüsrarla sonuçlanışının sergilendiği *Kitab-ül Hiyel*'de hiyel ilmi üzerinden iktidarın Batı'ya has olduğu gerçeği vurgulanır. Romanda üç kuşak mucitin hiyel ilminde başarısızlıkla sonuçlanan deneyimleri Doğulunun iktidarı elde edemeyeceğinin yansımasıdır. Batılılara özenerek hiyel ilmine merak saran Yafes Çelebi, mühendishaneden kısa sürede atılmış, tasarladığı debbabe, zülkarneyn, düşahi, kallab ve tahtelbahir adlı araçların yapımında pek çok aksilik çıkmış, tasarımlarını gerçekleştirmek için gerekli desteği alamamıştır. Yafes Çelebi'nin, zayıflığı hayat, iktidarı ölümle özdeşleştirmesi (Anar, 2013, s. 67) oryantalizm açısından dikkat çekicidir. “. . . Dünyadaki bütün güçlerin ve fiillerin öznesi olmak” (Anar, 2013, s. 67) için Dünya'yı ve içindekileri bir makineye dönüştürmeye çalışan Yafes Çelebi (Anar, 2013, s. 67), kendisini mutsuz eden şeyin benliğine hükmeden iktidar tutkusu olduğunu anlayarak (Anar, 2013, s. 67) hiyel ilmini bırakmıştır (Anar, 2013, s. 69). Romanda “. . . ölümsüzlüğün teminatı” (Anar, 2013, s. 89) olarak gördüğü zürriyetini çoğaltarak iktidarının artıkça artacağını (Anar, 2013, s. 79) düşünen Câlud'un çocuklarının sürekli ölü doğması (Anar, 2013, s. 89) “. . . iktidar tutkusu için bir emniyet süpabı” (Anar, 2013, s. 112) olarak gördüğü maslahatından olması (Anar, 2013, s. 111) ve devri daim makinasındaki başarısızlığı Doğulunun iktidara ulaşamayacağına işaret eder. Câlud'un kendisine sonsuz bir iktidar vereceğini iddia ederek planlarını gösterdiği dev yılanı (Anar, 2013, s. 133) tasarlamaya çalışan Üzeyir'in kendisinin aslında yılanın bir parçası olduğunu anlaması (Anar, 2013, s. 139) ve zihninde içindeki kötüye kullanılıp çoğaltılmış bütün ilim ve irfanla kuyruğunu yuta yuta küçülen canavardan geriye yalnızca bir nokta kalması (Anar, 2013, s. 139) Doğulunun iktidarı elde edemeyeceğinin göstergesidir. Üzeyir tasarladığı yılan ile tabiatın güçlerine hükmetmeyi arzularken kendisi bu güçlerin esiri olmuştur.

Kitab-ül Hiyel'de sözü edilen iktidar taşı romanın dokusuna sinen oryantalist söylem açısından önemlidir. Büyük İskender'in ele geçirip kaybettiği bu taş, durduk yere yok olma özelliğine sahip olması (Anar, 2013, s. 81) ve ona dokunan kişiye sonsuz iktidarı bahşetmesi (Anar, 2013, s. 69) ile dikkat çeker. Romanda bu taşın Yafes Çelebi'nin eline geçmesi; ancak “. . . tıpkı üflenerek söndürülen bir mumun alevi gibi ansızın kayboluvermesi” (Anar, 2013, s. 80), Câlud'un Davud tarafından kendisine fırlatılan bu taş ile ölmesi (Anar, 2013, s. 124) Doğulunun iktidarı elde edemeyeceğinin bir göstergesidir. Dolayısıyla anlatıda iktidar taşının iktidarı; bu taşın birdenbire

kaybolma özelliğinin ise Doğulunun iktidar tutkusunun boşa çıkışını imlediğini söylemek mümkündür. Gündüz'ün (2012) ifadesiyle “. . . *Kitab-ül Hiyele*'in mekanik bilimiyle uğraşan ve icatlarını gizemli '*iktidar taşı*'na bağlayan kişileri . . . doğaya egemen olmakla birtakım eksikliklerini kapatacaklarını böylece insanlar üzerinde baskı kuracaklarını düşünürken, hırslarına yenilip icat ettikleri makinelerin bir parçası hatta giderek kölesi haline gelir ve yaptıkları makinelerin kurbanı olurlar” (s. 209).

Kitab-ül Hiyele romanında kurgunun şekillendiği postmodern zemin romanın dokusuna sinen oryantalist söylemi olanaklı kılmasıyla dikkat çeker. Bu bağlamda romanda anlatının şekillendiği üstkurmaca düzlem, tarihin bir anlatı olarak ele alınışı ve metinlerarasılığın önemli bir unsuru olan parodi, oryantalizm açısından irdelenmeye müsait bir görünüm sunar.

Kitab-ül Hiyele romanının şekillendiği üstkurmaca düzlem, romandaki oryantalist söylemi vücuda getiren bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsiline işaret etmesi ile dikkat çeker. Roman üstkurmada Uzun İhsan Efendi'nin Üzeyir Bey'e verdiği içinde yalnızca tek bir nokta bulunan defter çerçevesinde şekillenir. Üzeyir Bey yanından asla ayırmadığı bu deftere, kendisinin, evin ve orada vaktiyle yaşayıp ölmüş insanların muhayyel hayatlarını yazmış, insanoğullarının hayatları hayalden çok hiylelerle dolu olduğu için de eserine *Kitab-ül Hiyele* adını vermiştir (Anar, 2013, s. 154). “Üç kuşak hiyele ustasının hayatı ve tasarıları çerçevesinde örülen eserin aslında Üzeyir Bey'in üzerinde sadece bir nokta bulunan deftere yazdıklarından ibaret olduğu gerçeğinin anlaşılması ile birlikte metnin yazılış sürecinin eserin konusu haline getirildiği” (Koçakoğlu, 2010, s.189) romanda, söz konusu nokta “. . . anlatının sakladığı sırların perdesini aralayan kritik bir anahtar” (Alkan, 2011, s. 54) olarak nitelendirilebilir. Bu nokta üzerinde yıllarca düşünen Üzeyir Bey, sonuçta ‘noktasız’ ha ile yazılan “becerikli olmak, maharet göstermek, hiyele yapmak, hiyele ilmiyle uğraşmak, hiyelekâr ve hiyelekâr olmak” anlamındaki ‘tahayyül ile ‘noktalı’ hı ile yazılan “hayal etmek, imgelemek” anlamına gelen tahayyül arasındaki farkı idrak etmiştir (Anar, 2013, s. 149). Üzeyir'in zihninde yıllarca okuduğu cebir, hendese, trigonometri, kinematik, mukavemet, dinamik, balistik, ve diğer fen kitaplarından, yaptığı sayısız hesaptan, çizdiği tomarlarca plandan, efendisinin dünya ve içindeki canavarlarla ilgili olarak onun kulağına sır verircesine fısıldadığı sözlerden, hatta kendi benliğinden geriye yalnızca bir nokta kalır (Anar, 2013, s. 140). Hiyelelin Doğu'da hayalle özdeşleştirildiği anlatıda, sözü edilen nokta, Batı ile Doğu'nun bilime bakışındaki keskin çizgiye işaret etmesiyle oryantalist söylemin oluşumunda önemli bir rol üstlenir:

Sonuçta, hiyelkâr da hayalkâr da tahayyül ediyordu. Gelgelelim, adına ilim denen, yokluğu gözleri kör eden, belki de kara cahillerin görmek maksadiyle büyüttükleri o nokta, onlardan sadece birinin tahayyülünde vardı. Hiyelkâr sayısız hiylelerle tabiatı o noktayla görüyor, Kâinatın kendisinin gerçekleşmiş bir hayal olduğuna, bu hayali örnek alıp yeni yeni hayaller yaratmak gerektiğine, çünkü onu mutlu eden şeyin sanayi ya da teknoloji değil, hulkiyyat ya da kreatoloji olduğuna inanıyordu (Anar, 2013, s.149-150).

Kitab-ül Hiyel romanında “postmodern kurmacanın gerçekliği yıkan, anlamı bozan, yeniden üreten biçemi” (Akçay, 2007, s. 93) tarihin anlatıdaki görünümü ile varlığını hissettirir. Romanda tarihin ele alınış tarzı oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir nitelik arz eder. 19. yüzyıl İstanbul’unun fon olarak kullanıldığı anlatıda, Osmanlı bürokrasisinin işleyiş tarzı ve Osmanlı söyleminin anlatıya dâhil edilmesi aracılığıyla makro tarihin sorunsallaştırıldığı ve bu tarih anlayışının yerini “tarihin sıradan insanların yaşadığı şekilde gündelik yaşam koşullarına dönmesi”ni (Iggers, 2000, s. 104) önceleyen ve üstün ve güçlü insanlardan ziyade sıradan insanlara yönelen (Iggers, 2000, s.14-15) mikro tarih anlayışına bıraktığı görülür. Bu bağlamda bürokrasinin eleştirel bir dikkatle irdelendiği anlatıda, Doğulunun bilimsel olarak geri kalmışlığı anlatıya dâhil edilen güçten yoksun figürler aracılığıyla yansıtılmakta ve bu suretle oryantalist söylem olanaklı kılınmaktadır. Figüratif olarak mikro tarihin öngördüğü niteliği bünyesinde taşıyan Yafes Çelebi, Câlud ve Üzeyir Bey’in sonuçta hüsrana uğrayışı oryantalizm açısından Doğulunun iktidarı elde edemeyeceğini imlemesiyle dikkat çeker.

Kitab-ül Hiyel’de tarihin metinselleştirildiği bir düzlemde Osmanlı bürokrasisinin işleyiş tarzı, devletin bilime gereken önemi vermediğini yansıtması bakımından oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynar. “Anar, yeri geldikçe ve fırsatlar yaratarak Doğu’ya özgü dağınıklığı, düzensizliği, aymazlığı eleştirmekten çekinmez. Özellikle kamu kurumlarını çürüten rüşvet, aymazlık, adam kayırma ve lakaydlık üzerine dikkat çeker” (Gündüz, 2012, s. 197). Romanda Zencefil Çelebi’nin savaş aracının ihtira beratını alabilmek için “. . . cahiliye devri boyunca Kâbe’de bekleyen putlar kadar kımıltısız ve kayıtsız” (Anar, 2013, s. 26) olan kalem efendilerine rüşvet vermek durumunda kalması (Anar, 2013, s. 27), Hiyel Kalemi’nin reisi olan Uzun İhsan Efendi’nin Yafes Çelebi’nin kendisine gönderdiği beş altın karşılığında onunla görüşmeyi kabul etmesi (Anar, 2013, s. 42) devlet bürokrasisindeki işleyiş

tarzının çarpıklığını yansılaması bakımından önemlidir. Tasarladığı araçların ihtira beratını alabilmek için Hiyel Kalemî'ne giden Yafes Çelebi, bu dairede o sırada icra edilen bir fasla şahit olur (Anar, 2013, s. 42). Tarihin bir anlatı formuna dönüştürülerek resmi tarihin yapıbozumuna uğratıldığı anlatıda devlet bürokrasisinin eleştirel bir dikkatle sunulması anlatıda bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsiline işaret eder.

Osmanlı söyleminin anlatıda dikkat çektiği romanda tarihin anlatılaştırıldığı bir fonda bu söylemin parodisinin yapılması, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir stratejidir. Bu suretle, anlatıda çizilen cahil ve bilimsel bilgiden yoksun bir Doğu profili üzerinden oryantalist söylemin icra edildiğini söylemek mümkündür. Romanda potasyumun budasyom (Anar, 2013, s.19), Hırsız Saksâğan adlı operanın bestecisi Giacchino Rossini'nin Russini (Anar, 2013, s. 32), Galileo'nun Gailevi (Anar, 2013, s. 82), Pascal'ın Passacal (Anar, 2013, s. 90), Antonio Pacinotti'nin Paçinotti (Anar, 2013, s. 116), Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler adlı romanının bir bölümü olan Büyük Engizisyoncu'nun Büyük Engizitör (Anar, 2013, s. 132), Jules Verne'nin Jül Vern (Anar, 2013, s. 141) olarak yer alması bu bağlamda dikkat çeken örneklerdendir.

Kitab-ül Hiyel romanında postmodern anlatıda sıkça karşılaşılan metinlerarasılığın bir parçası olan parodi, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir kurgu tekniği olarak dikkat çeker. Romanda romanın adı olan ve aynı zamanda romanın şekillendiği üstkurmaca düzleme işaret eden *Kitab-ül Hiyel*, mekanik alanında eser veren Ebü'l-İzz İsmâîl b. er-Rezzâz el-Cezerî adlı bir İslam bilgininin *Kitâb fî ma'rîfeti'l-hiyeli'l-hendesiyye* adlı kitabının (Ökten, 1993, s. 505) parodisidir. Bilimin parodileştirilmesi suretiyle Doğulunun bilimsel olarak geri kalmışlığına vurgu yapılan anlatıda, oryantalist söylem sözü edilen düzlemde vücut bulur. Romanda Yafes Çelebi'nin hiyel merakının divanelerce alay konusu haline getirildiği bir bölümde El Cezeri'nin kitabına gönderme yapılması (Anar, 2013, s. 15) ve romanın şekillendiği üstkurmacada hiyelin hayal ile özdeş tutulması (Anar, 2013, s. 149) romanda oryantalist söyleme işaret etmesiyle dikkat çeker.

Kitab-ül Hiyel romanında oryantalist bir bakıştan ziyade oryantalist bir söylem söz konusudur. Romanda İhsan Oktay Anar, hiyel ilmi üzerinden Batı özentili üç figürün karşılaştıkları başarısızlıklardan hareketle oryantalist zihniyetin eleştirisini yapar. Nitekim romanda Doğuluya karşı üstünlüğünü ilan eden somut ya da soyut bir Batı gücü söz konusu değildir.

3.1.1.3. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri postmodern anlatının kurgu teknikleri bağlamında ele alınabilecek bir anlatıdır. Eşitmez'in (1998) ifadesiyle roman “tematik alışılmışlığın dışında, üslup ve kurguda, *Decameron*'dan *Binbir Gece Masalları*'na, ordan Borges'in anlatılarına, hızını alamayıp postmodern romana sıçramaya elverecek denli zengin üslup ve konu taklitlerini içermektedir” (s. 7). Üstkurmaca düzlemde Cezzar Dede'nin torunlarına anlattığı hikâye çerçevesinde şekillenen roman, Ölüm'ün Cezzar Dede'ye onun ömrünü uzatmak için teklif ettiği “. . . karşılıklı hikâye anlatma oyunu” (Reyhanoğulları, 2015, s. 173) üzerine inşa edilen bir ana anlatı ile bu ana anlatıya eklemlenen “Güneşli Günler”, “Bidaz'ın Laneti”, “Bir Hac Ziyareti”, “Dünya Tarihi”, “Ezine Canavarı”, “Hırsızın Aşkı”, “Şarap ve Ekmek” ve “Gökten Gelen Çocuk” adlı sekiz iç anlatıdan oluşur. Romanda Ölüm ile Cezzar Dede'nin birbirine anlattığı her bir öykünün geçiş noktası, Ölüm'ün elindeki kara kaplı deftere göre canını almak için aradığı Uzun İhsan'ın bulunduğunu düşündüğü Selam, Aden, Meva, Elhalid, Makame, Naim, Heyevan, ve Firdevs adlı sekiz mahalledir. Bu mahalleler Gündüz'e (2012) göre “. . . çerçeve öykünün durak noktaları”dır (s. 166).

Roman, Ölüm'ün Anadolu'nun orta yerindeki bir kasabada yaşayan bir kabadayının canını alacakken kurbanının ona ömrünü yüz yıl uzatması için teklif ettiği kozlu bir oyun ile başlar. Söz konusu oyun eşli oynanacağından kendisine bir eş bulması için kabadayıya mühlet veren Ölüm, bu süre içerisinde kara kaplı defterinde kabadayıdan sonra canını alacakları arasında ilk sırada yer alan Cezzar Dede'nin kapısını çalar. Cezzar Dede ile birlikte kabadayıyla buluşacağı sabahçı kahvesine yollanan ve Cezzar Dede'yi kendisine eş olarak seçen Ölüm, kabadayı ile oynadığı oyunu kazanır ve oyunda eş olduğu için borçlu olduğunu düşündüğü Cezzar Dede'ye anlatacağı her bir hikâyeye karşılık onun ömrünü bir saat uzatacağını vaat eden bir oyun teklif eder. Cezzar Dede'nin bu teklifi kabul etmesi ile birlikte oyunun başladığı anlatıda, Ölüm ve Cezzar Dede, ikisi korku, ikisi din, ikisi aşk ve ikisi cennet konulu olmak üzere sekiz öykü anlatır. Romanda Ölüm ve Cezzar Dede'nin anlattığı her bir hikâye ile birlikte mekânsal olarak sekiz mahalleyi kapsayan durak noktaları da sırasıyla değişir.

İlk olarak Ölüm Cumhuriyetin yirminci yıllarının sonuna doğru, Anadolu'nun orta yerindeki bir köyün hemen dışında yer alan bir yatılı okulda porfiria hastası bir okul müdürü ile resimde yetenekli Alyanak lakaplı bir çocuğun arasında yaşananları konu

edinen “Güneşli Günler” adlı hikâyeyi anlatır. İkinci hikâye, Cezzar Dede’nin anlattığı Anadolu köylerinden birinde yaşayan ve define hikâyeleri dinleye dinleye pusulayı az buçuk şaşırmış Kallioğulları’ndan Hamdi’nin macerasını içeren “Bidaz’ın Laneti” adlı korku hikâyesidir. Romanda sonraki iki hikâye, sırasıyla Cezzar Dede ve Ölüm tarafından anlatılan “Bir Hac Ziyareti” ve “Dünya Tarihi” adlı hikâyelerdir. Diyarbakir’de adına Divana denilen bir köyde geçen “Bir Hac Ziyareti”nde, köylülerin zoruyla hacca gönderilen bir imamın yanında götürdüğü Zekeriya Dede ve torunu ile birlikte Mekke yerine bir Hristiyan mabedine gidişi anlatılır. Küçük bir Anadolu şehrinde geçen “Dünya Tarihi” adlı hikâye ise Elem Sokağı tüccarlarından biri olan Abdülzeyyat’ın, rüyasına giren bir aksakallı dededen sonra malını mülkünü fakir fukaraya dağıtıp Salih adlı bu dedeyi bulmak için Acıpayam’a doğru çıktığı yolculuğu konu alır. Aşk konulu olan bir diğer iki hikâye, Cezzar Dede’nin anlattığı “Ezine Canavarı” ile Ölüm’ün anlattığı “Hırsızın Aşkı”dır. Ezine adlı bir kasabada geçen “Ezine Canavarı”nda Hamiyet adlı dul bir kadın ile Ayvaz adlı dul bir kasabın çocuklarının görücü usulü ile gerçekleştirilecek olan evlilik niyetlerinin boşa çıkışı konu edilir. Bursa’ya yakın kasabalardan birinde geçen “Hırsızın Aşkı” ise nesiller boyu hırsızlık ve yankesicilik yoluyla geçimini sağlayan bir sülalenin ferdi olan keman meraklısı Fezai’nin aşkını anlatır. Romanda cennet konulu olan son iki hikâye, sırasıyla Cezzar Dede ve Ölüm’ün anlattığı “Şarap ve Ekmek” ile “Gökten Gelen Çocuk”tur. Kayseri’de evlenmeye bir türlü yanaşmayan Zeynelabidin’in, meyhanecinin kendisine anlattığı Sefa adlı imam ile beş yaşındaki kızının acıklı hikâyesini dinledikten sonra evlenip çocuk sahibi olmaya karar verişinin anlatıldığı “Şarap ve Ekmek”ten sonra Ölüm’ün anlattığı “Gökten Gelen Çocuk”ta Anadolu’nun orta yerinde bir kasabada yaşları çoktan elliye geçmesine rağmen henüz çocuk sahibi olamamış bir karı-kocanın hikâyesi anlatılır. Romanda hikâye anlatma oyununa devam etmek isteyen Ölüm’ün teklifini reddeden Cezzar Dede, ondan artık canını almasını ister; ancak bu sırada karşılıklarına Cezzar Dede’nin torunları çıkar. Bunun üzerine Ölüm dedelerinin canını bağışlamak karşılığında çocuklara bir oyun teklif eder. Bu oyuna göre eğer çocuklar Ölüm’ü güneş batana kadar gülümsetmeyi başarabilirlerse Ölüm de dedelerinin canını bağışlayacaktır. Oyunun sonunda en küçük kız torunun gözyaşına dayanamayan Ölüm’ün yüzünde taşıdığı katılık mührü kırılır ve küçük kız Ölüm’ü gülümsetmeyi başarır. Romanın sonunda çocukluğu cennetle özdeşleştiren Ölüm’ün cenneti seyredilmeye değer bulmasından ve cennetin kapılarının adlarını taşıyan sekiz

mahallede Uzun İhsan'ın canını alma girişimlerinin her defasında boşa çıkmasından anlaşılacağı üzere yaşam ölüme galip gelmiş olur.

İhsan Oktay Anar'ın 1998 yılında yayımlanan üçüncü romanı *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, yazarın 17. ve 19. yüzyıl İstanbul'unu fon olarak kullandığı ilk iki romanından farklı olarak 20. yüzyılda Anadolu'dan kesitler sunan bir anlatıdır. İnsanların can borçlarını tahsil etmekle yükümlü olan Ölüm ile Cezzar Dede'nin birbirlerine anlattıkları hikâyeler çerçevesinde şekillenen roman, Ölüm'ün Cezzar Dede'nin anlattığı her bir hikâye karşılığında onun ömrünü bir saat uzatması çerçevesinde gelişir. Romanda “. . . küçücük bir kız çocuğunun dedesine duyduğu sevgi ve yaşatma arzusu karşısında, yüzünde taşıdığı katılık mührü çatlayan ve bu yüzden işini hakkıyla yapamamış Ölüm'ün hazin hikâyesi” (Eşitmez, 1998, s. 6) anlatılır.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, oryantalizm kuramı bağlamında bir okumaya tabi tutulduğunda, romanın oryantalist söylem açısından analiz edilmeye müsait bir anlatı olmadığı görülür. Nitekim romanda oryantalizmin kuramsal altyapısını oluşturan Doğu ile Batı dünyası arasındaki diyalektik ile bu diyalektiğin şekillendirdiği iktidar ile bilgi arasındaki ilişkiyi vücuda getiren temsil biçimleri söz konusu değildir. Doğu'nun Anadolu'daki taşra yaşamı üzerinden bilime, dine, eğitime, kadına ve sanata bakışının eleştirel bir dikkatle irdelendiği romanda, Doğu'nun karşı karşıya geleceği bir Batı imgesi var olmadığından Doğu'ya atfedilen kimi özellikler birer temsil biçimi olmaktan ziyade Doğulunun eleştirisini olanaklı kılan birer eleştiri nesnesidir. Dolayısıyla *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 'nde oryantalist söylem söz konusu değildir.

Anadolu insanının içinde bulunduğu taşra yaşamını yansılayan çeşitli paradokslar üzerinden Doğulunun yaşam tarzının ve yaşama bakış açısının eleştirel bir dikkatle ele alındığı romanda, İhsan Oktay Anar, “. . . daha çok düşünce ve inanç biçimlerini, yerleşik toplumsal anlayış ve alışkanlıkları ve bunların toplumsal hayattaki izdüşümlerini eleştirisine konu eder” (Gökmen, 2015, s. 1105). Romanda “Dünya Tarihi” adlı hikâyede Doğulunun bilime ve dine; “Güneşli Günler”de eğitime, kadına ve sanata; “Bir Hac ziyareti” ve “Şarap ve Ekmek”te dine; “Ezine Canavarı”nda kadına; “Hırsızın Aşkı”nda ise sanata bakışı eleştirel bir dikkatle irdelenir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri 'nde Ölüm'ün anlattığı “Dünya Tarihi” adlı hikâyede Doğulunun bilimsel düşünceye karşı duruşu ve batıl inançlı zihniyeti, Erzurum'un Derman Mahallesi'nde, dadaşlardan Selami Tuz adında, dini bütün, namazında niyazında gayet sofu bir şahsın iki oğlundan küçüğü olan Feyyuz ve babası üzerinden sergilenir. Romanda Darülfünun'da felsefe, tıp ve simya öğrenme hevesine kapılan

Feyyuz, bu tutkusu yüzünden nazara geldiği ya da cinlerin tesirine maruz kaldığı düşünülmektedir babası tarafından Erzurum'un namılı kocakarılarına, büyücülerine ve üfürükçülerine götürülür (Anar, 2013, s. 100). Kara ilimlere merak sardığını düşündüğü oğlunun felsefe ve simya tahsili için evden kaçması üzerine onu evlatlıktan reddeden (Anar, 2013, s. 100-101) ve kendisi gibi sofı olan büyük oğlunu yücelten baba (Anar, 2013, s. 101), bilimsel düşünceyi ketleyen bir zihniyeti temsil ederek "statükocu" (Gündüz, 2012, s. 196) bir Doğu profili çizer. Romanda bu profil üzerinden Doğulunun hurafeci zihniyeti de eleştirilmiş olur.

Romanda "Dünya Tarihi", "Bir Hac Ziyareti" ve "Şarap ve Ekmek" adlı hikâyelerde taşrada dinî yaşantı ve dine bakış tarzını yansılayan örneklerle Doğulunun din algısı eleştirel bir dikkatle irdelenir. Gündüz'ün (2012) ifadesiyle ". . . dinsel figürler ve ritüeller verilirken gizli bir alay ve eleştiri dikkati çeker" (s. 182). "Dünya Tarihi" adlı hikâyede ". . . namazında niyazında, gayet sofı şahıslar" (Anar, 2013, s. 85) olarak nitelendirilen ve malları ve mülklerini fakirlere dağıtmayan tüccarların, telafi amacıyla günde beş vakit camiye gitmeleri, namazlarını asla sektirmemeleri, böylece vicdanlarını bir nebze ferahlatmaları (Anar, 2013, s. 86) Doğulunun dini algılayış tarzındaki çarpıklığı yansıtan bir örnektir. "Bir Hac Ziyareti" adlı hikâyede sözü edilen iki imam, Doğulunun eleştirisini mümkün kılan iki dinsel figürdür. Diyarbakir'in Divana köyünde rekâtların sayısını unutan, zaman zaman secde uyuyup kalan, namaz vakitleri minarenin şerefesinden ezan yerine gazel okuyan, Cuma hutbelerinde cemaate askerlik anılarını anlatan ihtiyar imamın (Anar, 2013, s. 57) Divana köylülerince erip göğe yükseldiğinin düşünülmesi (Anar, 2013, s. 59) Doğulunun dinsel olarak cehaletini örnekler. Hikâyede bu imamın yerine gelen yeni imamın, iki namaz arası köy kahvesine gelip radyoda türküler dinlemesi, kahvede namaz vaktinin gelmesini bekleyenleri raks etmeye çağırması, ezanı beş yaşlarındaki bir oğlana okutması ve meftaları yıkarken türkü tutturması (Anar, 2013, s. 58-59) dinin bir ironi nesnesi olarak seçildiği örneklerdendir. Hikâyede hasım oldukları köyün imamı hacca gidiyor diye imamı hasım köyünki kadar gösterişli olmadığı için eziklik hisseden Divanalıların (Anar, 2013, s. 61), kendi imamlarını zorla ve türlü yollarla hacca gitmeye ikna etmeleri (Anar, 2013, s. 63), Zekeriya Dede'nin huyunun yumuşaması, torununun ise o uhrevi havayı teneffüs ederek içindeki şeytandan kurtulması için imam ile birlikte hacca gönderilmeleri (Anar, 2013, s. 62) taşranın dini algılayış biçimindeki çarpıklığın birer ifadesidir. Verilen örneklerden anlaşılacağı üzere din, uhrevi niteliği bir yana bırakılarak şahsi emellerin bir aracı olarak algılanır. Romanda Cezzar Dede'nin anlattığı hikâyelerden biri olan

“Şarap ve Ekmek”te ise kendisini dindar addeden Zeynelabidin, meyhanede karşılaştığı İmam Efendi'yi “... hayırı olduğu kadar şerri de bilen, sevaplar kadar günahların da ilmine vâkıf bir imam, adeta bütün gayb âlemini arzdan arşa sular seller gibi yutmuş bir kozmograf” (Anar, 2013, s. 206) olarak düşünür ve onun karşısında içki içmekten çekinir (Anar, 2013, s. 206).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde Anadolu'nun orta yerindeki bir köyün hemen dışındaki bir yatılı okulun mekân olarak seçildiği “Güneşli Günler”de taşradaki eğitim sisteminin eleştirisi yapılır. Hikâyede “okulda verilen eğitimin şiddet içerikli ve 'talebeleri' korkutmaya yönelik olması ve bu tarz bir eğitimi sürdüren eğitim kadrosu yazarın merkeze aldığı ironi nesneleridir” (Gökmen, 2015, s. 1094). Nitekim yatılı okulda saltanat süren müdür ve müdür muavinleri fotoğraflarından anlaşıldığına göre öfkeli ve nemrut kişiliklerdir (Anar, 2013, s. 18). Ayrıca muallimlerin de huysuz ve asabi olduğu okulda öğrenciler dayakla cezalandırılır (Anar, 2013, s. 19). Bu bağlamda romanda yer alan şu cümleler taşrada eğitim anlayışının yozlaşmışlığını yansıtmaları bakımından dikkate değerdir:

Günün ilk dersi olduğu için sabahın o saatinde uyku sersemi, huysuz ve ve asabî olan muallim, elinde cetvelle sınıfa girer, kurbanlık koyun gibi bekleyen zavallılar ise hürmeten paldır küldür ayağa kalkarlardı. Hocanın elindeki cetvel metrik taksimatlı olur, ama çoğu zaman üzerinde bir 'DÖV BENİ ADAM OLAYIM' ibaresi göze çarpardı. Talebelerin 'Haydar' dediği bu hendese aletiyle hoca, çoğu zaman onların boyunun ölçüsünü alır, kabahat işlemiş bir oğlana cetveli gösterip üstündeki yazıyı bağırarak okumasını isterdi. Zavallı ise âkibetini bile bile, 'Döv beni adam olayım!' ibaresini yüksek sesle telaffuz eder, hoca da sanki yanlış işitmiş yahut talebe kendisinden garip bir şey talep etmiş gibi anlamazlıktan gelerek, 'Ha! Ne dedin, anlayamadım?' derdi. Oğlan ise cetvelin üzerindeki yazıyı tekrar okuyunca, muallim bu ricayı emir telakki ederek biçarenin arzusunu derhal infaz ederdi (Anar, 2013, s. 19-20).

Geleneksel anlatı kalıplarını, postmodern teknikler içinde yenileyerek özgün bir roman dünyası kuran İhsan Oktay Anar'ın, kadınları da bu tür anlatıların kategorik kadrosunu hatırlatan bir soyutlamayla işlediğini belirten Handan İnci (2011), onun romanlarındaki kadınların birey olarak değil, kadınlığın belli durumlarını temsil eden figürler olarak görüldüğünü (s. 34) dile getirir. İnci'nin (2011) bu tespitinin *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde dikkat çeken çeşitli örneklerle sergilendiğini söylemek mümkündür. Romanda taşrada kadının görünümüne ilişkin kesitler sunan “Güneşli Günler” ve “Ezine

Canavarı” adlı hikâyelerde eril bir dünya görüşüne sahip olan Doğu zihniyetinin eleştirisi yapılır.

“Güneşli Günler”de Doğulunun sanatsal geriliğini kadınlıkla özdeşleştiren ve kadını eril bir zihniyetle erkeğin karşısında aşağı bir konuma yerleştiren aşağıdaki pasaj, Doğu'da kadına atfedilen değeri ve niteliği yansıtmaya dikkat çeker.

... Matematik ve fizik gibi dersler, ayakları yere sağlam basan, oturaklı, gerçekçi, yani hesabını kitabını bilen insanların işiydi. Oysa resim, fuzulî bir meşgale, gergefle nakış işlemek gibi kadın harcı beyhude bir çaba, hayalperest bir serseri mesleği idi. İşin doğrusu Sağır'ın o güne dek gördüğü ve tanıdığı insanların neredeyse tümü, hesap kitap işlerini erkeğe, güzelliği ve onu üretmeyi de kadına yakıştırır, ikincisini aşağılamak bir yana, üstelik onu kirletmeyi ve lekelemeyi de marifet sayarlardı. Belki de güç tutkusunun insanı vardıracağı yegâne yer erkeklik ve onu kullanmanın en kaba yolu olan şiddetti. Gel gör ki şiddetin en yalın biçimi, güzel olan belki de dişil bir şeyi parçalamak ya da kirletmekti; bu da elbette insanda güçlü olduğu duygusu uyandırır (Anar, 2013, s. 25).

“Ezine Canavarı”nda Doğu kadınına erkek karşısında değersizleştiren bir atmosferde kadına atfedilen kimi nitelikler, taşrada kadına bakışın eleştirisini mümkün kılar. Taşra zihniyetine göre “. . . bir kadını hanımefendiliğe terfi ettiren faziletlerden birkaçı, temizlik, ev işlerinde beceri, cazibe ve beylerinin itibarı”dır (Anar, 2013, s. 140). Gözenekli cildini pudrayla matlaştırmayı ve çenesindeki et benini koyu renk fondötenle gizlemeyi akıl eden kadın ise zekidir (Anar, 2013, s. 143). Hikâyede kendisinin bir Osmanlı kadını olduğuna inanan Hamiyet'in bir kadın olarak erkek karşısında kadına atfettiği konum çarpıcıdır. Ona göre kadın dediğin, eti butu yerinde, tombulca ve paluze gibi olmalıdır. Beyi yorgun ve asabî eve geldiğinde adamcağıza rakı sofrasını hazırlamalı, sırtında hayatın yükünü taşıdığı için bezmiş ve ezilmiş zavallı erkeğinin homurtularına ve külhanî sözlerine kulak asıp incinmeden onu eğlendirmelidir. Ayrıca hakikî bir erkek elbette, kadını yanlış işler yapmaktan alıkoyacak kadar eline ağır olmalı, yeri geldiğinde tokadı basmalıdır (Anar, 2013, s. 143-144). Hikâyede fiskos ve dedikodu da teferruatı erkeklerden daha iyi sezecek kadar ince düşünceli oldukları için kadınlar tarafından daha büyük bir başarıyla yürütülen (Anar, 2013, s. 173) bir uğraş addedilir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde Doğulunun sanata bakışı “Güneşli Günler” adlı hikâyede eleştirel bir biçimde yansıtılır. Hikâyede resimde son derece yetenekli olan Ayanak lakaplı öğrencinin porfiria hastası okul müdürü tarafından kanının emilmesi ve

buna resim öğretmeninin göz yumması, Doğu'da sanata gereken önemin verilmediğinin göstergesidir. Romanda yer alan aşağıdaki pasaj, Doğulunun resim sanatını aşağılayan tutumunu yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir.

Artistik ve ahlaki değerlere asırlar boyu bir türlü erişemedikleri için bunlar uğruna bir ömür harcamayı enayilik olarak gören ve güzelliği üretmek yerine onu para şiddet ya da kurnazlıkla elde etmeyi fazilet sayan insanların ülkesindeki okullarda en az rağbet gören ve pek ciddiye alınmayan bir ders de resimdi Matematik ve fizik gibi dersler, ayakları yere sağlam basan, oturaklı, gerçekçi yani hesabını kitabını bilen insanların işiydi. Oysa resim, fuzuli bir meşgale, gergefle nakış işlemek gibi kadın harcı beyhude bir çaba, hayalperest bir serseri mesleği idi (Anar, 2013, s. 24-25).

3.1.1.4. Amat

17. yüzyılda Dişavol Paşa komutasında, işledikleri çeşitli günahlarla dikkat çeken 247 mürettebatı ile birlikte İstanbul'dan Navarin'e doğru yol alan Amat adlı bir Osmanlı kalyonunun yolculuğu sırasında yaşananları konu edinen *Amat*, postmodern anlatının çoğulcu yapısının bir yansıması olarak rivayetlerle şekillenen bir anlatı düzleminde vücut bulur. Üstkurmaca düzlemde Hamamcı Musa Efendi'nin, Galata'nın Karaköy kapısı civarındaki Balyozdağıtan Hanı'na bitişik Arap İmam'ın kahvehanesinin müdavimlerinin denizcilik ile ilgili anlattığı hikâyelerden ilham alarak yazdığı *Tezakirü'l Mücrimin* başlıklı eserinin ikinci babı (Anar, 2013, s. 229) olarak kurgulanan romanda, her bir müdavimin anlattığı hikâyeye ile birlikte anlatı polifonik bir yapıya bürünür. Anlatıda Rûzname Kisedârı Ölüğözlü Cuma Bey'in *Kamâsü'l Desais*, Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi'nin *Kitabü'l İber*, Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi'nin *Silsiletü'l Havâdis*, Vakanüvis Şaşı İkrâm Efendi'nin *Kevaşifü'l Melânet ve'l Habâset*, Zından kâtibi Çapraz Recep Dede Hazretlerinin *El Müsvette fi Usûlü'l Livâta*, Buhur Mütevellisi Kılıbaz Yakup Dede Hazretlerinin *Menâkıbü'l Mebain*, Selâm Ağası Kekez İsmail Dede Hazretlerinin *Akâidü'r Rezâil*, Yedekçibaşı Maymunî İlyas Baba Hazretlerinin *El Beyan fi Makasid'ül Lûtâyan* adlı eserleri Amat kalyonuna ilişkin bir hikâyeyi içerir. Bu yönüyle Semih Gümüş (2011) *Amat*'ı “. . . rivayetler boyunca sürmüş bir eski zaman söylencesi”ne (s. 38) benzettir. Karaca (2006) ise kaynağı Osmanlı dönemi metinleri olan bu 'rivayet üslubu'nu Anar'ın romanlarını - ve doğallıkla 'Amat'ı - özgün kılan bir nitelik olarak vurgular (s. 32). Asuman Kafaoğlu Bûke de (2011) *Amat*'ın kurgusunda dikkat çeken çok sesliliğe işaret eder:

Her metnin başka metinlere dayandığı, her sözün daha önce başkaları tarafından edildiği, kendi içinde olası romanlar yazan ve bu olmayan romanlara göndermeler yapan son derece benzersiz bir kurguya sahiptir. Böylece metnin gerçekliği de kendi yarattığı mitoslarla ölçülebilir ancak, bu da ölçülemeyecek olduğunu gösterir, çünkü referans noktası yine kendisidir (s. 48).

Ana çatışmanın ölümsüzlük izleği ekseninde Diyavol Paşa ile Süleyman Reis'in mücadelesi üzerine kurulduğu romanda, anlatı, Süleyman Reis'in ölümsüzlüğe ulaşma arzusunun doğurduğu olaylar ve 247 günahkârdan oluşan gemi mürettebatının başından geçenler ile ilmek ilmek örülür. Amat'ın sefer hazırlıkları ile başlayan romanda Süleyman Reis dışında ayakçısından gabyarına, topçusundan zabıtine kadar herkes Diyavol Paşa'nın bilgisi ve arzusu dâhilinde gemiye özgür iradesiyle gelmiştir. Ötekilerden farklı olarak Süleyman Reis'in *Amat*'taki yolculuğa katılma sebebi Diyavol Paşa'nın kamarasında gördüğü ölümsüzlük üzerine yazılan kitaplardır. Romanda Diyavol Paşa, kendisinden sonra gemideki ikinci reisi tayin etmek için Ali ve Süleyman Reislere gemi mürettebatına söz geçirme koşulunu öne sürer. Diyavol Paşa'nın kamarasına rahatça girip çıkarak ölümsüzlük hakkındaki o esrarengiz kitapları okuma imkânına kavuşabilmek için mürettebata Tefriciye adlı bir balıkçı köyündeki camiye talan etme emri veren Süleyman Reis, Diyavol Paşa'nın deyimiyle “onlara yapamayacakları değil, yapmak istemeyeceklerini” (Anar, 2013, s. 68) yaptırtarak geminin Koca Reis'i seçilir. Diyavol Paşa Süleyman Reis'e kamarasında yer alan tek bir kitap dışında arzu ettiği her kitabı okuma izni verir. Romanda Amat'ın Çuha adası açıklarında atlattığı fırtınadan sonra birtakım garip olaylar nüksetmeye başlar. Gemide remil atıp fal bakan Nuh Usta, gemideki mürettebatın bir vakitler cinayet işlediğini ortaya çıkartarak mürettebatı günahlarıyla yüzleştirir ve onlara Amat'ın Navarin'den getirilen 247 meşe ağacından yapıldığını söyler. Diyavol Paşa ise kalyona kızıl zemin üzerine hilalli ve sekiz köşe yıldızlı sancak yerine günahı simgeleyen kapkara bir sancak astırır ve mürettebata iki Osmanlı firkateynine saldırı emri verir. Osmanlı firkateynlerinin batırılmasından sonra Amat uğursuz bir sisin içine girer. Aradan hayli zaman geçmesine rağmen hiçbir ganimet elde edemediklerini düşünen mürettebat, Amat'ın sisin içinde Venedik kalyonlarıyla birlikte seyrettiği bir gecede küçük bir Venedik gemisini ele geçirir; ancak bu gemiden Amat'a veba bulaşır. Diyavol Paşa'nın emriyle Navarin'e doğru yol alan Amat, Navarin'in biraz kuzeyinde bir deniz kazasından sonra kıyıya vuran cesetlerin gömüldüğü bir denizci mezarlığında biten tam

247 meşe ağacından yapılmıştır. Bunu öğrenen mürettebat, vebanın gemici cesetlerinin kanını ve etini emerek büyüyen ağaçlardan yapılmış lanet sonucu gemiye bulaştığını düşünür. Kısa sürede vebanın yayıldığı Amat'ta hasta koğuşundaki bütün vebalılar ve yaralılar, Kaptan Diyavol'un izni ya da emriyle Amat'ın baş tarafındaki ambara diri diri yatırılıp üstlerine birkaç kürek kireç atıldıktan sonra kilitlenir. Yasak kitabı okuduğu için Diyavol Paşa tarafından cezalandırılarak vebalıların olduğu yere atılan Süleyman Reis, vebadan ölenlerin alınlarında yazan AMAT yazısını görür. Romanda aynı yazıyı alnında taşıyan İsrail'in bir anda dirilerek borusunu öttürmesiyle anlatının şekillendiği üstkurmaca düzleme geçiş yapılır. Rivayetlerle şekillenen bir anlatı düzleminde vücut bulan roman, Amat ve mürettebatının akıbetine ilişkin çeşitli nakilcilerin muhtelif rivayetleri ile son bulur.

İhsan Oktay Anar'ın 2005 yılında yayımlanan dördüncü romanı *Amat*, yayımlanışı ile birlikte edebiyat dünyasında geniş bir yankı uyandırır. Yazarın, eşi Özlem Anar'a ithaf ettiği eser, 15 Aralık 2005 tarihinde Milliyet Gazetesi eki Milliyet Kitap'ta, elli yazardan oluşan jürinin görüşü doğrultusunda 2005 yılının en iyi romanı seçilmiş (Özdemir, 2014, s. 81); 2009 yılında ise İhsan Oktay Anar bu romanı ile Erdal Öz Edebiyat Ödülü'ne layık görülmüştür. Roman olarak Amat'ın en küçük ayrıntısı bile düşünülen bir maket gibi vücuda geldiğini düşünen Türkeş (2011), Anar'ın Amat'ta büyük bir ustalık ve titiz bir işçilikle kelimelerden mürekkep bir maket yaptığını; ancak bu maketin üç boyutlu bir gemi maketinden çok daha canlı, görselliğinin ise çok daha zengin olduğunu (s. 40) dile getirir. Türkeş'e (2011) göre “yazar sadece bir gemiyi anlatmak, dil hünerlerini sergilemek için yazmamış . . . sözlü anlatı geleneğinin mirasçısı olarak gemiye binbir masal, hikâye ve rivayet barındıran bir ruh da üflemiş”tir (s. 40).

Amat romanında oryantalist söylem varlığını belirgin bir biçimde hissettirir. Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektiğin Doğulu gibi görünen Batılı figürler ile Doğulu figürlerin karşı karşıya getirilmesi aracılığıyla kurulduğu romanda, Doğulun dini algılayış biçiminin bir izlek olarak seçildiği bir düzlemde günahkâr bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylem söz konusudur. Sözü edilen temsil biçimi ve Batıyı temsil eden figürler ekseninde bilgi ile iktidar arasındaki ilişkinin işleyiş tarzının sergilendiği *Amat*, Doğulun günahlarını Doğu üzerinde yetke kurmak için bir bilgi nesnesi olarak ele alan Batılının, Doğu'ya yönelik oryantalist niyetini icra ediş biçimini yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Romandaki üstkurmaca, tarihin anlatılaştırılması ve parodileştirme oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynar.

Amat'ta geminin kaptanı olan Diyavol Paşa Doğulu gibi görünen bir Batılı figürdür. Romanda Diyavol Paşa'nın, şiddetli bir ölümsüzlük hırsına sahip olmasıyla dikkat çeken Süleyman Reis'in temsil ettiği Doğu profilini kamarasında bulundurduğu “. . . kara ilimlerin esrarını izah eden” (Anar, 2013, s. 25) ölümsüzlük hakkındaki kitaplar ile bir Batılı olarak yansıtması, onun Doğu üzerinde hâkimiyet kurmak için düzenlediği oyunun bir parçasıdır. Romanda bir günahkâr olduğuna inanan Süleyman Reis (Anar, 2013, s. 29), Yahudi Filozof İbni Meymun'un *Diriliş Risalesi* adlı kitaptan rastgele açtığı bir sayfada karşısına çıkan kendisi hakkındaki uğursuz bir kehanetten hareketle ruhunun da bedeni gibi ölümlü olduğunu öğrenmiş ve büyük bir telaşa kapılarak günahkâr ruhunun bedeniyle birlikte yok olmasına asla ve asla dayanamayacağından (Anar, 2013, s. 29) bir hazine olarak gördüğü Diyavol Paşa'nın kamarasındaki ölümsüzlük üzerine yazılan kitaplardan istifade etmek için *Amat*'ta kalmaya karar vermiştir (Anar, 2013, s. 30). Süleyman Reis'i ölümsüzlük tutkusuna iten söz konusu risaledeki bu kehanet, “iyilerin ödülü ahiret hayatının güzelliklerini yaşamaya uygun olmalıdır. Günahkârların cezası ise onların ölüp ortadan kalkmalarıdır. Çünkü onlar ahiret hayatının güzelliklerine layık değillerdir. Günahkârlar kötülüklerinden dolayı öte dünyadan mahrum olurlar ve tıpkı *hayvanlar gibi yok olup giderler*” (Anar, 2013, s. 29) şeklindedir.

Amat'ta Diyavol Paşa'nın, fala ve kehanete itibar eden ve günahları dolayısıyla büyük sondan kaçarak ölümsüz olmayı arzulayan Süleyman Reis'in bu zaafını kendi lehine çevirerek onu emirlerine itaat ettirmesi, Doğulu üzerinde yetke kurmak isteyen Batılının oryantalist tutumuna işaret ederek iktidar ile bilgi arasındaki ilişkinin işleyiş biçimini yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Romanda Diyavol Paşa'nın “onlara yapamayacakları değil, yapmak istemeyeceklerini yaptırt. Artık her ne olacak ise bu şeyi yapabilirlerse, *Amat*'ta benden sonraki ikinci kişi sen olursun. Seni ‘koca reis’ ilan ederim. Haydi! Şimdi çık dışarı da, onların sadakatlerini ölç. Bakalım onlara söz geçirebilecek misin?” (Anar, 2013, s. 68) şeklindeki sözlerinden anlaşılacağı üzere kendisine koca reisliği vaat ettiği Süleyman Reis'in bu amaç uğruna gemideki mürettebata bir camiye talan ettirmesi, Batılının Doğuluya nasıl hükmettiğini yansıtan bir örnek olması bakımından oryantalist söylemin işleyiş biçimine ışık tutar. Benzer olarak romanda Diyavol Paşa'nın, içerdiği mantıklı açıklamalar dolayısıyla kitaplığında bile tutmak istemediğini söylediği ve “. . . kuzinede yakılması gereken bir kitap” (Anar, 2013, s. 115) olarak nitelendirdiği Yunan filozofu İbni Parmen'in müridi olan bir âlimce kaleme alındığını söylediği risaleyi (Anar, 2013, s. 115) Diyavol Paşa'ya itibar eden

Süleyman Reis'in, ölümsüzlüğün de en az ölüm kadar kesin olduğunu ele aldığı için (Anar, 2013, s. 118) kuzinede yaktırması (Anar, 2013, s. 118) oryantalist söylemi yansıtan bir diğer örnektir. "Yunan mantık ve dialektiğinin babası" (Gökberk, 2008, s. 26) olarak bilinen Yunan filozofu Parmenides'e ait olan bu eseri bünyesinde taşıdığı oryantalist zihniyetin bir aksi olarak bir Doğulu gibi davranmak suretiyle değersizleştiren Diyavol Paşa, bu tutumuyla tam bir şarkiyatçı profili sunar. Romanda Süleyman Reis'in zihninden geçen şu düşünceler, Diyavol Paşa'nın oryantalist tutumunun bir izdüşümü olması bakımından dikkat çekicidir:

. . . İbni Parmen'in müridi olan âlimin yazdığı risale midisini bulandırmıştı. Çünkü bu kişi, ölümsüzlüğün de en az ölüm kadar kesin olduğunu kanıtlamış görünüyordu. İster alinyazısı densin ister matematik, kesinlik özgür bir insanı daima çıldırtırdı. Sadece ölüm yetmiyormuş gibi, fâniler âleminde kesin olarak artık iki şey vardı. Her nefsin ölümü tadacağı şu dünyada herkesin aslında ölümsüz olduğunu göstermek, iç bulantısını ikiye katlıyordu. Risaleyi gece yarısından sonra bitiren Süleyman, çöküp sırtını duvara yaslayarak çoktan sızıp kalmış aşçının ayakları dibine kitabı bıraktı. Diyavol Paşa Hazretlerinin dediği gibi gerçekten de yakılması gereken bir eserdi bu (Anar, 2013, s. 117-118).

Amat romanında gemi mürettebatının 247 günahkârdan oluşması oryantalizm açısından önemlidir. Romanda babası tarafından taciz edilen İsrail'in babasını (Anar, 2013, s. 167), Çıban Behçet'in annesini (Anar, 2013, s. 179), İpsiz Ali'nin ortağı olan ihtiyarı (Anar, 2013, s. 179), Şaşı Hüseyin'in tek mirasçısı olduğu Rıdvan Dede'yi (Anar, 2013, s. 180), Baltacı Ramazan'ın kirlettiği kızı (Anar, 2013, s. 180) öldürdüğü; Bitirim İlyas'ın öz kız kardeşine tecavüz ettiği (Anar, 2013, s. 180); Kalender Ökkeş'in annesine istek duyduğu (Anar, 2013, s. 180); Bodur Şehmus'un borcunu ödememek için Mikail Efendi'nin evini kundakladığı ve bu adamla birlikte karısı ve yedi çocuğunun diri diri yanmasına sebep olduğu (Anar, 2013, s. 180); Çakmak Binali'nin yatalak olan babasına bakmamak için onu zehirlediği (Anar, 2013, s. 180), Hacı Rıdvan'ın çuvalar içinde çocuk cesetlerini denize attığı (Anar, 2013, s. 180) ve Göbelez'in hakkında hikâyeler uydurduğu Asım'ı karısı için bıçakladığı (Anar, 2013, s. 180) dikkat çeker. Oryantalist söylemin temelini oluşturan iktidar ile bilgi arasındaki ilişki çerçevesinde düşünüldüğünde Diyavol Paşa iktidarı; mürettebatın günahları ise Batılının Doğulu üzerinde yetke kurmak için kullandığı Doğu bilgisini imler. Din izleği ekseninde oryantalist söylemin vücut bulduğu romanda, Diyavol Paşa, günahlarından dolayı mürettebatın başına gelen her şeyi onlara müstahak sayar. Bu bağlamda *Amat*'a astırdığı

kara sancak, onun oryantalist zihniyetini imleyen bir metafor olarak dikkat çeker. Diyavol Paşa, “yoksa siz, gönlünüz kadar ak bir sancak mı bekliyordunuz? Lekesiz, tertemiz, bembeyaz! Sizin alnınız kadar ak! Öyle mi? Peh! Hepimiz Günahkârız ve siyah da günahkârların rengidir. Aranızdan biri çıkıp da sakın söylemesin masum olduğunu! Çünkü hepinizin ne mal olduğunu biliyorum” (Anar, 2013, s. 179) şeklindeki sözlerinden anlaşılacağı üzere Doğu bilgisine vakıftır ve bu bilgiyi Doğu üzerinde yetke kurmak için bir koz olarak kullanır. Mürettebata işledikleri günahların kefareтини ödeyene kadar ruh ve bedenlerinin, hayat ve ölümlerinin onun sancağı altında olacağını (Anar, 2013, s. 181) dile getirmesi bu yargıyı destekler niteliktedir. Romanda Diyavol Paşa’nın, Amat Venedik kalyonuyla çarpışırken aniden ortadan kaybolması (Anar, 2013, s. 126); ancak bir süre sonra ortaya çıkarak Süleyman Reis’e emirler yağdırması (Anar, 2013, s. 157), Amat’ın peşine takılan üç kalyonu atlatmasını emrettiği Ebuzer Reis’in bu işi kalyonun fenerini söndürerek yapması karşısında onu bu üstün meziyetinden dolayı ödüllendirmesi (Anar, 2013, s. 175) onun oryantalist zihniyetinin yansılardır.

Amat’ta Diyavol Paşa’nın Amat’a bulaşan veba salgını karşısında sergilediği tavır, Doğu üzerinde hâkimiyet kurma çabasında olan Batılının oryantalist tavrına işaret etmesi bakımından önemlidir. Romanda veba salgını başkalarına bulaşmasın diye hasta koğuşundaki bütün vebalılar ve yaralılar Kaptan Diyavol’un izni ya da emriyle, Amat’ın baş tarafındaki ambara diri diri yatırılarak üstlerine birkaç kürek kireç atıldıktan sonra kilitlenir (Anar, 2013, s. 218). Diyavol Paşa’nın vebadan ölenlerin alınlarına yazdığı AMAT yazısı onun gemidekileri hâkimiyet altına alma arzusunun bir yansısidir. Nitekim romanda bir hahamın çamurdan bir insan yapıp alına ‘EMET’ yani ‘gerçek’ yazdığından ve bu insanın canlanıp her emri yerine getirdiğinden (Anar, 2013, s. 233) söz edilir.

Amat romanında Doğulu gibi davranan bir diğer Batılı figür olan İbrahim Bey, fakir bir hekim olan babasından tıp ilmi hakkında az buçuk bir şey öğrendikten sonra, daha az vergi ödemek için Müslüman olan ve öncesinde Abraham adını taşıyan bir hekimdir (Anar, 2013, s. 77). Abraham, düşünceleriyle Doğulunun dini algılayış tarzını yansıtan bir Doğulu profili çizerek Doğuluya tahakküm etmenin bir örneğini sunar. Müslüman olduktan sonra acının işlenen günahlar için verilen bir ceza olduğunu düşündüğünden acılara ve hastalıklara tıbbi müdahalede bulunmayı büyük bir günah olarak görmesi, bir hekim ve günahkâr olarak cehennemde, dindirdiği her acıyı çekeceğini ve iyileştirdiği her hastalığa yakalanacağını düşünmesi, ibadet için gittiği

camide cemaat arasında tabip olarak tanınmaktan utanç duyduğu için onlara müezzin olduğunu söylemesi (Anar, 2013, s. 77) bu yargıyı destekler niteliktedir.

Romanda Mehmet Paşa Hamamı'nda 'Ayyaş' lakabıyla anılan ve vaktiyle kiliseden atılan bir zangoç olan Ohannes adlı ihtiyar tellak (Anar, 2013, s. 13), Kostantiniye'deki bir Batılı figür olarak Doğulunun dine bakışının Batılı bir gözle nasıl oryantalize edildiğini yansıtmaya ile dikkat çeker. Şarap parası kazanmak için Deli Marangoz'u yıkayıp temizleyerek günahlarından arındıracağı vaadiyle kandıran ve onu meyhaneye götüren Ohannes, bu tutumu ile elde ettiği Doğu bilgisini kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak oryantalist emellerine alet eden bir şarkiyatçı profili sunar. Oryantalist söylemin günahkâr bir Doğu temsili üzerinden yansıtıldığı romanda Ohannes'in Deli Marangozu ikna etmek için sarfettiği şu sözler, bu temsil biçiminin işleyiş şeklini ortaya koyması bakımından önemlidir:

“Ey günah ve kötülük yüklü yüce efendim! . . . Ben iblisle mücadele etmeye şu sefil hayatımı adadığım için kilisemden kapı dışarı edilen zavallı bir dindarım. Açtığım bu savaşta başarılı olacağımı hemen anlayan kıskanç meslektaşlarım beni cemaatten attılar. Çünkü kazansaydım dünyada kötülük kalmayacak ve çıkarılacak günahlar tükeneceğinden papazlar meteliksiz kalacaklardı. İşte böyle bir menfaat çatışmasının kurbanı olan zavallı ben, senin günah yüklü olduğunu temiz kalbimle hissediyor ve seni, dağların bile taşıyamayacağı bu ağır yükten kurtarmak arzusuyla yanıp tutuşuyorum. Yalvarırım bana bir iyilik yap! Günahlarını bana bahşet! Bahşet ki onlar benim sevaplarım olsun! Kalan şu birkaç yıllık ömrüm tükenince cennete gidebileyim ve orada sana dua edeyim!” (Anar, 2013, s. 14)

Postmodern anlatı kapsamında ele alınmaya müsait bir anlatı olan *Amat*'ta anlatıyı vücuda getiren kimi kurgu teknikleri, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılmasıyla dikkat çeker. Bu bağlamda romanda anlatının şekillendiği üstkurmaca düzlem, tarihin bir anlatı olarak ele alınması ve metinlerarasılığın önemli bir parçası olan parodi, anlatının dokusuna sinen oryantalist söylem için gerekli zemini hazırlaması bakımından oryantalist söyleme hizmet eden kurgu teknikleridir.

Polifonik bir düzlemde Arap İmam'ın Kahvehanesi'nde anlatılan çeşitli hikâyelerden oluşan *Amat*'ta, üstkurmaca düzlem, iktidarı imleyen Diavol Paşa ve bilgiye işaret eden günahkâr bir Doğu temsili ekseninde oryantalist söylemin sergileniş biçimini yansıtan “Amat” adlı kitabın öyküsünü içerir. Romana adını veren *Amat*, romanın sonunda Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'den nakledildiğine göre Kaptan Diavol'un, Süleyman'a okumamasını tembih ettiği yasak kitaptır ve

İbranice’de ‘gerçek’ anlamına gelmektedir (Anar, 2013, s. 238). Söz konusu yasak kitap çerçevesinde Diyavol Paşa ile Süleyman Reis’in çatışması ile örülen anlatı, bu yönüyle oryantalist söylemin işleyiş biçimini yansıtmaları bakımından oryantalist söyleme ışık tutar.

Amat romanında kurmaca bir dünyada tarihin bir anlatı olarak işlenmesi oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan postmodern bir kurgu tekniğidir. Resmi tarih anlayışının, gemi mürettebatının sergilediği görünüm, rivayetler ve Osmanlı söyleminin anlatıya dâhil edilmesi suretiyle sorunsallaştırıldığı anlatıda, tarih, oryantalist söylem için gerekli olan atmosferi yaratmasıyla dikkat çeker. Alaattin Karaca’nın (2006) ifadesiyle “. . . Amat’ta . . . tarih, zaman, çevre, kişiler ve hatta dil-anlatım bakımından bir atmosfer yaratma, dekor oluşturma işlevi görür” (s. 32).

Amat’ta bilhassa batıla olan itikatları ve dini algılayış biçimlerindeki çarpıklık ile dikkat çeken gemi mürettebatı sergilediği görünüm ile oryantalist söylem açısından tarihin anlatılaştırıldığı bir düzlemde 17. yüzyıl Osmanlı tarihinin sorunsallaştırılmasına olanak tanıyan bir fon oluşturur. Romanda bazı günleri ve hayvanları uğursuz sayan (Anar, 2013, s. 20, 173), vebanın günahlardan dolayı ortaya çıktığını düşünen ve bu illetin tabiatüstü bazı hassaları olduğu için Nuh Usta’nın yazdığı muska ile önleneceğine inanan (Anar, 2013, s. 205) gemi mürettebatı, *Amat*’ı Navarin’in biraz kuzeyinde bir denizci mezarlığında biten tam 247 meşe ağacından yapılmış olduğu için lanetli kabul eder (Anar, 2013, s. 207). Abuzer Reis’in mürettebata Ramazan ayı ile üç aylar, Regaip gecesi ve Mevlit Kandili dışında küfretmesi (Anar, 2013, s. 23) ve Düşüş Recep’in yaşı ilerleyince sofı kesilip namaz kılması, niyaz etmesi, böylece dini bütün biri olarak sırat köprüsünü selamete geçip cennete kapak atacağını düşünmesi (Anar, 2013, s. 208) Doğulunun din algısındaki çarpıklığı yansıtan çarpıcı örneklerdendir.

Rivayetlerle şekillenen bir anlatı düzleminde vücut bulan romanda Örgen’in (2008) deyimiyle tezkire yazarları için anlatıcı, “tarihçi” sıfatının kullanılması (s. 162) oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılması bakımından önemlidir. Bu tutumu ile tarihin metinsel bir olgu olduğundan hareketle, evrensel gerçekliği değil, ancak kişisel gerçekliği yansıtabileceğini vurgulayan yazar (Koçakoğlu, 2010, s. 247), rivayetler vasıtasıyla bilimsellik ve güvenilirlik iddiasındaki tarih yazıcılığıyla alay eder (Gündüz, 2012, s. 36). “. . . Tarihte iz bırakmış kişilerden ziyade sıradan kurmaca dünyaya ait figürler”den (Gündüz, 2012, s. 40) oluşan her bir nakilcinin anlattığı hikâyenin metin içi demokrasi ortamında soluk aldığı anlatıda, resmi tarih anlayışı sorunsallaştırılmakta ve bu suretle oryantalist söylemin oluşumu olanaklı kılınmaktadır.

Amat romanında tarihin bir anlatı olarak ele alındığı bir düzlemde kaba konuşmalar, küfürler, beddualar, yanlış telaffuz edilen isimler suretiyle meydana getirilen bir Osmanlı söylemi vasıtasıyla anlatının dokusuna sinen oryantalist söylem olanaklı kılınır. Bu bağlamda romanda Abuzer Reis'in küfürleri (Anar, 2013, s. 23); Süleyman Reis'in camiye talan ettirdiğini gören ihtiyarın “Allah sizi sürüm sürüm süründürsün! Yetmiş yerde yetmiş türlü belaya tuş olasınız da can verip kurtulamayasınız! Hepinizin yedi ceddine lanet olsun! Gözünüzün elifi sönsün! Ocağınız tütmez olsun! Ömrünüz âhla vâhla geçsin! Kolunuz çolak başınız kabak olsun! Allah size bilinmez dertler versin!” (Anar, 2013, s. 70) şeklindeki bedduaları dikkat çekicidir. Romanda Doğulu gibi görünen bir Batılı olan Dişavol Paşa'nın Pisagor'u Fisagor (Anar, 2013, s. 26), Aristoteles'i Aristatalis (Anar, 2013, s. 28), Parmenides'in Parmen (Anar, 2013, s. 117) olarak telaffuz etmesi ise bir Batılı'nın gözünden Osmanlı söyleminin parodileştirildiği örneklerdendir.

Amat'ta oryantalist söylemin temelinde yer alan *iktidar* ile *bilgi* arasındaki ilişki, metinlerarası bir düzlemde Nuh hikâyesinin parodileştirilerek değiştirilmesi suretiyle vücut bulur. Doğru yoldan ayrılıp putlara tapmaya başlayan Âdemoğullarını yola getirmesi için Cenâb-ı Hakk tarafından gönderilen Nuh Peygamber nice yıllar uğraşsa da pek az kimse onun çağrısına itaat edip iman eder. Bunun üzerine ümitsizliğe kapılan Nuh Peygamber'e Allah tarafından gemi yapması emri verilir (Pala, 2005, s. 361). *Amat* romanında ise *Tezakirü'l Mücrimin*'de anlatılanlara göre ölümlülere kendisini 'Dişavol' diye tanıtan o mahlûk bir gece Deli marangozun kapısını tıklatmış ve ona bir kalyon siparişi vermiştir (Anar, 2013, s. 230). Bu bağlamda romanın başında Eski Ahit'in ilk beş kitabını oluşturan Tekvin'e (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Tekvin>) yapılan göndermede “Kendine Gofer ağacından bir gemi yap; gemide odalar yapacaksın ve onu içeriden ve dışarıdan ziftle ziftleyeceksin (Tekvin 6:14)” (Anar, 2013) şeklindeki cümle önemlidir. Romanda bu gemi Nuh Usta tarafından Dişavol'un siparişi üzerine Navarin'in kuzeyinde, Hisli Baba Tepesi'nin yamacında bir gemici mezarlığında biten 247 meşe ağacından yapılacaktır (Anar, 2013, s. 230). Dolayısıyla *Amat*'ta gemi siparişi veren Tanrı değil, Yunanca 'diabolos' kelimesinden türetilen ve şeytani anlamıyla dikkat çeken bir ismi (Dirmir, 2012) taşımasıyla şeytanı temsil ettiği düşünülen Dişavol Paşa'dır. Ayrıca romanda Nuh Peygamber'in inananları kurtarmak için yaptığı geminin (Pala, 2005, s. 460) aksine Dişavol Paşa *Amat*'ı insanları yoldan çıkartmak için yaptırır. Dişavol Paşa'nın bu tutumu, Doğulu üzerinde kurmak istediği hâkimiyeti imlemesi bakımından oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynar. Karaca'nın (2006)

ifadesiyle Amat'ta şeytanın insanın bilme ve ölümsüz olma tutkusunu kullanarak onları yoldan çıkarıp kendine kul köle etme çabası ele alınır (s. 33).

İçerdiği oryantalist veri ile oryantalizm kuramı çerçevesinde irdelenmeye müsait bir anlatı olduğu anlaşılan *Amat*'ta, İhsan Oktay Anar, oryantalist bir tavırla Batı'nın Doğu karşısında üstünlüğünü ilan etmez. Dolayısıyla oryantalist bir bakıştan ziyade oryantalist bir söylemin söz konusu olduğu anlatıda, anlatıya dâhil edilen Batılı figürler ve kurmaca bir dünyada çizilen günahkâr bir Doğu temsili ekseninde Doğu üzerinde hâkimiyet kurmak isteyen Batılının bu amacı icra ediş biçimi sergilenir. Romanda Süleyman Reis Kebire'nin 333. yaprağında yazılı olan “Polei pneuma sou toi diaboloi” yahut “Ruhunu şeytana sat” (Anar, 2013, s. 213) şeklindeki şifreyi çözerek Dişavol Paşa'nın oryantalist planını ifşa etmiş olur. Yasak kitabı okuduğu için Dişavol Paşa tarafından cezalandırılarak vebalılarının yanına atılan Süleyman Reis, vebadan ölenlerin alınlarına yazılan AMAT yazısını görür (Anar, 2013, s. 226). Bir rivayete göre bir haham çamurdan bir insan yapıp alına ‘EMET’ yani ‘gerçek’ yazmış, böylece bu insan canlanıp her emri yerine getirmiş; ama kelimenin başındaki ‘Alef’ harfi silindiğinde ‘EMET’, ‘MET’ yani ‘ölüm’ olduğu için çamurdan yapılan bu beden canını kaybetmiştir (Anar, 2013, s. 233). Amat adlı kalyonda da alınlarına ‘AMAT’ yazarak dirilttiği cesetlere her söylediğini yaptıran Dişavol'u, baş düşmanı olan Süleyman Reis engellemiştir. Süleyman Reis'in geminin üzerinde yazan ‘AMAT’ın ‘A’ harfini nişan alıp ateşleyerek ‘MAT’ yani ‘ölüm’ haline getirmesi, şarkiyatçı bir profil olan Dişavol Paşa üzerinden Batılının Doğu üzerinde mutlak bir hakimiyet ilan edemediğinin göstergesidir.

3.1.1.5. Suskunlar

Postmodern anlatının sınırları dâhilinde ele alınabilecek bir roman olan *Suskunlar*, adını musiki makamlarının adlarından alan “Yegâh”, “Dügâh” ve “Segâh” adlı üç bölümden meydana gelen bir anlatıdır. *Suskunlar*'da anlatının şekillendiği üstkurmacanın metinlerarası bir zeminde vücut bulması, anlatıda işlenen konuya ilişkin ipucu sunması bakımından önemlidir. Yedikule Kâhini'nin kehanetine göre Muhteşem Neyzen Batın Hazretlerinin Kostantiniye'de musikide en usta olan yedi kişiden birine 'hayat veren nefesi' dinleterek onu ölümsüz kılacağından söz edilen anlatıda, Osmanlı'ya esir düşen ve asıl adı Alessandro Perevelli olan Pereveli İskender'in Tağut'un çağrısına uyarak 'ölümsüz' olabilmek uğruna Kostantiniye'deki musiki üstatları ile giriştiği

mücadele ele alınır. Postmodern edebiyatın bir yansıması olarak kehanetler vasıtasıyla postmodern bir söylemin oluşturulduğu romanda, olay örgüsünün iç içe geçen alt anlatılarla parçalı bir görünüm sunduğu ve zamansal sıçramaların dikkat çektiği görülür. *Suskunlar*'ı “sıkı bir metin” (s. 99) olarak niteleyen Alaattin Karaca (2008), sıkı örgünün romanın tüm yapısında; yani anlatımında, kurgu tekniğinde ve metinlerarası ilişkilerde göze çarptığını (s. 99) vurgular.

Suskunlar'da “Yegâh” başlıklı birinci bölüm, Kostantiniye sokaklarında dolaşan bir bekçinin Yenikapı Mevlevihanesi'nde gördüğü hayalet ile başlar. Kostantiniye Kanuni Asım'a ait olduğu düşünülen hayalet söylentileriyle çalkalanırken anlatı, Hızır Paşa'nın Mehteran takımının neferlerinden biri olan ve küfürbazlığı ve cimriliği ile dikkat çeken Kalın Musa'dan, Kalın Musa'nın musikide yetenekli olan oğlu Veysel'den, musikiye ilgili olmaları ile dikkat çeken torunları Davut ile Eflatun'dan, kardeşi Muhayyer Hüseyin Efendi'nin işlettiği Beyazıt'taki bir alay musiki meraklısının gelip meşk ettiği çalgılı kahvehaneden ve Kör Bağdasar, Topal Kirkor, Amin, Tamburi Gülabi ve Meymenet adlı musiki üstatlarından söz edilen bir çizgide devam eder. Davut'un hayaletin bulunduğu iddia edilen sokakta Neva ile karşılaşarak ona âşık olması ve Neva'nın annesinin, kızına musallat olan hayaletten kurtulmak için kendisine verdiği saz semaisi yüzünden Asım'ın hayaleti ile yüz yüze gelmesi ile anlatının hareketlendiği romanda, öte yandan meşhur vaiz Hacı İskender'in Sofuayyaş Mahallesi'ne taşındığı görülür. Romanın birinci bölümünde ayrıca çaldığı acıklı musiki ile Hızır Paşa'nın kara sevdaya tutulan yeğeninin ölümüne sebep olan Veysel'in hikâyesine yer verilir. Karaca'nın (2008) ifadesiyle *Suskunlar*, Yegâh başlıklı ilk bölümde adeta bir grapon kâğıdı gibi açılır (s. 100).

Romanda “Dügâh” başlıklı ikinci bölüm, kulaklarında çınlayan esrarengiz sesin kaynağını arayan Eflatun'un hikâyesini içerir. Sesin peşinden Galata Mevlevihanesi'ne kadar gelen Eflatun, bu sesin ney sesi olduğunu anlar ve ney öğrenmek için dergâhta kalmaya karar verir. Romanın bu bölümü Eflatun'un hikâyesi dışında nefretle dolu bir Mevlevi dervişinin hikâyesine de yer verir.

Romanda “Segâh” başlıklı üçüncü bölüm, Yedikule Kâhini'nin, Neyzen Batın Hazretlerinin oğlu Zahir'in Kostantiniye'ye geleceği ve Kostantiniye'deki musikide en derin, en bilge ve en usta olan yedi kişiden altısını eleyerek içlerinden sadece birine 'hayat veren nefesi' dinleterek onu ölümsüz kılacağı şeklindeki kehaneti çerçevesinde şekillenir. Zahir'in bir süre sonra Kostantiye'de görüldüğü anlatıda, kendisine ölümsüzlük vadeden Tağut'a itaat eden Cüce İskender'in, ölümsüzlüğe ulaşmak için

Kostantiniye'de tek musiki üstadı olma yolunda musikiye karşı duruşu işlenir. Romandaki düğümün çözüldüğü bu bölümde, Cüce İskender'in, aslında Patrona'nın ele geçirdiği bir Venedik kalyonundan esir alınarak Kanuni Asım'a satılan Venedikli bir çembalo sanatçısı olduğu, Kanuni Asım'ın sevdiği kız olan Neva'ya âşık olarak kıskançlıkla Kanuni Asım'ı öldürdüğü, efendisinin Neva için tertip ettiği saz semaisini bir nefret semaisine dönüştürmek suretiyle bozduğu ve memleketine dönmek yerine Neva için Kostantiniye'de kalmaya karar vererek camilerde vaaz vermeye başladığı anlaşılır. Anlatı, Kostantiniye'deki yedi musiki üstadının beşini katleden çetenin dağılmasıyla yedinci üstat olarak son üstadı öldürme işinin kendisine kaldığı Cüce Efendi'nin vurduğu Eflatun'un, Muhteşem Neyzen Batın Hazretlerinin üflediği hayat nefesi ile dirilmesi ve Davut'un Cüce Efendi'yi öldürmesi ile son bulur.

İhsan Oktay Anar'ın 2007 yılında yayımlanan beşinci romanı *Suskunlar*, *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Amat*'tan sonra 17. yüzyıl Kostantiniye'sinin mekân olarak seçildiği bir diğer romandır. Yayımlanışı ile birlikte edebiyat dünyasında geniş bir yankı uyandıran roman, İhsan Oktay Anar'a 2007 yılında 'II. Oğuz Atay Roman Ödülü'nü kazandırır (Oğuz Atay Ödül Töreni ve Paneli, 2008). *Suskunlar*'ı tam bir ustalık dönemi eseri, hatta yazarın külliyatının en iyisi (s. 42) olarak nitelendiren Türkeş (2011), bu romanın *Amat*'tan sonra sanatkârlık, zanaatkârlık, ustalık ve hamallıkta daha da ileri gittiğini ve diliyle musikiyi, tasvirleriyle bir Osmanlı minyatürünü andırdığını (s. 42) dile getirir.

Suskunlar romanında musikinin temel izlek olarak seçilmesi, Anar'ın müziğe duyduğu ilgi ile yakından ilişkilidir. Yazarın musikiye ait oldukça geniş bir dağarcıkla kurduğu roman (Şakar, 2007) “. . . Türk musikisine bir güzelleme gibidir” (Atilla, 2012). Kendisi ile yapılan bir röportajda kendisine yazar ya da sıradan bir insan olarak müziğin hayatındaki yeri sorulduğunda Anar, o anki aklı ve imkânları otuz yıl önce olsaydı hayatını müziğe vermiş olacağını (Gümüş, 2011, s. 21) dile getirir. Yazarın müziğe ilgisi kendisiyle yapılan bir başka röportajdan anlaşılacağı üzere askerlik yıllarına kadar uzanır. Kritik bir yerde askerlik yaptığını (Özer, 2000, s. 11) dile getiren Anar, orada Mozart, Bach ve Hendel'i dinlediğini, o zaman aşırı duygular yaşadığını hissettiğini ve müziğin duygularına tercüman olacağını düşündüğünü (Özer, 2000, s. 11) dile getirir. Aynı röportajda yazarın bir kitabı nasıl okursa, müziği de öyle başka bir şey yapmadan dinlediğini (Özer, 2000, s. 11) belirtmesi dikkat çekicidir. Yazarın *Suskunlar*'ı yazma sürecine yakından şahit olan eşi Özlem Anar ise, İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar*'a iki yıl hazırlandığını, *Amat* biter bitmez roman için kaynak biriktirmeye çalıştığını, kitapçılarda müzikle, müzik tarihi ile özellikle de klasik Türk müziği ile ilgili

kitaplar seçtiğini ve 17. yüzyıl denizciliğini nasıl öğrendiyse bu arada klasik Türk müziğini de çok iyi öğrendiğini (Koçakoğlu, 2011, s. 35) dile getirir.

Suskunlar romanında oryantalist söylem varlığını belirgin bir biçimde hissettirir. Doğu ile Batı dünyası arasındaki diyalektiğin Osmanlı'ya esir düşen ve Doğulu gibi görünen bir Batılı figür olmasıyla dikkat çeken Venedikli bir köle ile Doğu'nun temsili figürlerinin karşı karşıya getirilmesiyle kurulduğu anlatıda, sanatsal olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylem söz konusudur. Romanda bu temsil biçimi, musikinin günah, musikiyle uğraşmanın ise zındıklık olarak addedildiği bir düzlemde Doğuluya atfedilen bir din algısı ile bağdaştırılarak yansıtılır. İktidar ile bilgi arasındaki ilişkinin işleyiş biçiminin söz konusu temsil biçimi ekseninde sergilendiği romanda, Doğu üzerinde yetke kurmak isteyen Batı zihniyeti canlanır.

Suskunlar'da oryantalist söylem, Doğulunun musikiye bakışı çerçevesinde vücut bulur. Romanda Kalın Musa'nın musikide son derece yetenekli olan oğlu Veysel'in kemeçe çalmasına tepki göstermesi (Anar, 2013, s. 21) ve kemeçe nağmesini "mebun musikisi" (Anar, 2013, s. 23) olarak nitelendirmesi, Kanuni Asım'ın, Hz. Peygamber'in Kur'an'ı okuduğu Çârgâh makamıyla peşrevleri, semailer ve oyun havalarını okuduğu için çarpıldığının düşünülmesi (Anar, 2013, s. 38), Venedik balyosunun kızına âşık olan Hızır Paşa'nın yeğeninin Veysel'in çaldığı acıklı musiki yüzünden öldüğüne inanılması (Anar, 2013, s. 55) ve Veysel'in bu yüzden cezalandırılması (Anar, 2013, s. 56), musikiye ilgili olan Zahir'in namaz kılmak için camiye giden müminlerce imansız, kitapsız ve zındık olarak görülmesi (Anar, 2013, s. 175), üç yüz sofunun Zahir'in görüldüğü son yer olan Muhayyer Hüseyin Efendi'nin evini basarak çeşitli musiki aletlerini paramparça etmeleri (Anar, 2013, s. 233) ve Zahir'i yakaladıklarında onu tekme tokat döverek (Anar, 2013, s. 233) işkenceyle öldürmeleri (Anar, 2013, s. 234) Doğulunun musikiyi hoş karşılamadığını yansılayan örneklerdir.

Suskunlar romanında iktidar ile bilgi arasındaki ilişkinin işleyiş biçimi, Doğulu gibi görünen bir Batılı figür olan Pereveli İskender aracılığıyla sergilenir. Doğulunun musikiye karşı duruşunu bir bilgi nesnesi olarak ele alıp bu bilgiyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak Doğulu üzerinde yetke kurmayı amaçlayan bu figür, sergilediği oryantalist tutumla tam bir şarkiyatçı profili sunar. Romanda oryantalist söylem, musikide üstat olan Pereveli İskender'in (Anar, 2013, s. 247) söz konusu meziyetini kullanarak zamanla efendisi üzerinde hâkimiyet kurarak kölelikten efendi konumuna yükselme ve Kostantiniye'deki yegâne musiki üstadı olma yolundaki çabası çerçevesinde şekillenir; ancak anlatının sonunda Pereveli İskender'in Davut tarafından

öldürülmesinden ve hayat veren nefesin Eflatun'a üflenmesinden anlaşılacağı üzere oryantalist edim, Batılının Doğu üzerinde ilan ettiği hâkimiyet ile sonuçlanmaz.

Asıl adı Alessandro Perevelli olan Pereveli İskender (Anar, 2013, s. 246), yıllar önce Osmanlıya esir düşen ve Âsım isimli bir kanûnîye satılan bir cücedir (Anar, 2013, s. 247). Âsım'ın kanûnunun ayarını bozan ve çaldığı bir nağme ile onu etkileyen bu cüce (Anar, 2013, s. 249), elde ettiği bu koz ile çaldığı musikinin bütün işaretlerini Âsım'a öğretir (Anar, 2013, s. 249). On parmağıyla kanûn çalmaya başlayan ve cücenin kendisine verdiği beste ile ünlenen Âsım'ın cüceden yeni besteler istemesi (Anar, 2013, s. 250) üzerine Alessandro Perevelli, Âsım'dan besteler karşılığında bir âzatnâme yazıp imzalamasını ve gelirinin onda birini ona vermesini ister (Anar, 2013, s. 250). Kostantiniye'de saygın biri olmak için ya paraya, ya nüfuza ya da ilme sahip olmak gerektiğini (Anar, 2013, s. 251) anlayan cücenin Doğuda ahiret ilminin geçer akçe olduğunu fark ederek hadis kitaplarını okuyup hatmetmesi, fıkıh kitaplarını incelemesi, Kur'an'ı ezberlemesi, usulüne uygun bir şekilde namaz kılmayı öğrenmesi, Fatih Câmî'nin cemaatine saygın biri olarak katılması ve soranlara kendisini Pereveli İskender olarak tanıtmaması (Anar, 2013, s. 251), oryantalist niyetini icra etmek için uyguladığı stratejilerdir. Camilerde vaaz vermeye başlayan Pereveli İskender'in vaazlarında önce dinden imândan bahsetmesine rağmen, konuyu dönüp dolaşıp bir küfür saydığı musikiye getirmesi (Anar, 2013, s. 49) Doğulu üzerinde hâkimiyet kurmak için oynadığı oyunun bir parçasıdır. Mevlevîlerin semâsının ve musikîsinin kâfirliğin ta kendisi olduğuna hükmeden, musikiyle uğraşmanın zındıklık olduğunu cemaate anlatan, musiki yapmanın yanı sıra onu dinlemenin de insanı dinden çıkaracağını söyleyen bu vâiz (Anar, 2013, s. 49), sadece çalgı aletlerine değil, Kur'an'ın makam ile okunmasına bile karşıdır (Anar, 2013, s. 49). Pereveli İskender'in musikiye karşı bu tutumu Doğulu üzerinde hâkimiyet kurma çabasının bir ürünüdür. Nitekim Kostantiniye'deki tek musiki üstadı olmak isteyen Pereveli İskender (Anar, 2013, s. 256), Gülâbî, Meymenet, Âmin, Kirkor ve Bağdasar'ı katleden çetenin dağılmasıyla (Anar, 2013, s.256) altıncı musiki üstadı olan Eflatun'u öldürme işini kendisi üstlenir (Anar, 2013, s. 257). Eflatun'u öldürmek üzereyken yetişen Davut ile arasında geçen konuşmada Pereveli İskender, oryantalist planını ifşa ederek Âsım'ın âşık olduğu kız olan Neva'ya kendisinin de âşık olduğunu (Anar, 2013, s. 261), bu yüzden efendisini öldürdüğünü ve onun Neva için tertip ettiği saz semaisini bozarak aşağılık hale getirdiğini (Anar, 2013, s. 262) itiraf eder. Romanda Pereveli İskender'in 'Cüce Efendi' adıyla da anılması romandaki oryantalist izleği tamamlar niteliktedir.

Nitekim Osmanlı'ya esir düşen ve cüce olduğu için aşağılanan Alessandro Perevelli, sahip olduğu musiki bilgisi ile efendisi Asım'a; Doğu bilgisi ile ise vaaz verdiği camilerdeki cemaate hükmederek sofu bir vaiz olduğunu onlara yutturabilmiştir (Anar, 2013, s. 260).

Suskunlar romanında postmodern anlatının belli başlı kurgu teknikleri arasında yer alan üstkurmaca ve tarihin bir anlatı olarak ele alınması romanın dokusuna sinen oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılması ile dikkat çeker.

Musiki izleği ekseninde iktidar ile bilgi arasındaki ilişkinin işleyiş biçiminin sergilendiği *Suskunlar*'da, romanın şekillendiği üstkurmaca düzlem oryantalist söylem için gerekli olan zemini hazırlaması bakımından önemlidir. Romanda şarkiyatçı bir profil olan Alessandro Perevelli üzerinden 17. yüzyıl Osmanlı toplum yaşamında musikiyi günah olarak addeden zihniyeti bir bilgi nesnesi olarak ele alıp bu bilgi aracılığıyla Doğuluyu kendi karşısında konumlandırarak onun üzerinde yetke kurmak isteyen bir şarkiyatçının oryantalist niyetini icra ediş biçimi yansıtılır. Anlatıda oryantalist söylemin olduğu altyapıya paralel olarak bu söylemin adını musiki makamlarının adlarından alan “Yegâh”, “Dügâh” ve “Segâh” adlı üç kurmaca düzlemde sergilenmesi dikkat çekicidir.

17. yüzyıl Osmanlı tarihinin bir fon olarak kullanıldığı anlatıda, Kostantiniye'deki toplumsal yaşama sirayet eden dinî zihniyet ve Osmanlı söyleminin anlatıya dâhil edilmesi suretiyle tarihin bir anlatı olarak kurmacanın bir parçası haline getirildiği ve bu suretle nesnelliğe dayanan resmi tarih algısının sorunsallaştırıldığı görülür. Romanda Yedikule kâhininin ". . . geleceğin olduğu kadar geçmişin bilgisine de vâkıf, zehir gibi bir tarihçi" (Anar, 2013, s. 160) olarak nitelendirilmesi bu bağlamda dikkat çekicidir. Nitekim Pereveli İskender'in Kostantiniye'deki yegâne musiki üstadı olmak için verdiği mücadele, bu kâhinin kehaneti çerçevesinde vücut bulur. Bu yönüyle tarih, ele alınış biçimiyle *Suskunlar*'da oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir kurgu tekniğidir.

Suskunlar romanında tarihin bir anlatı formuna evrilmesi suretiyle çizilen 17. yüzyıl Osmanlı toplumsal yaşamına sirayet eden dinî zihniyeti içeren tablo, oryantalist söylem için gerekli olan zemini yaratması bakımından önemlidir. Romanda dinî usuller gereği musikiyi günah, musiki ile uğraşmayı ise zındıklık olarak addeden zihniyetin dine bakışı problemlidir. Bu bağlamda Kalın Musa'nın tasarruf etmek için ailesini Recep, Şaban ve Ramazan ayında oruç tutmaya teşvik etmesi (Anar, 2013, s. 24) ve geliri yerinde olmasına rağmen kendisini fakir göstererek fitre ve zekâtı kabul etmesi

(Anar, 2013, s. 26), namazı çok hızlı kıldırıldığı için adı ‘Fırtına İmam’ a çıkan Abalıfella camisinin imamı (Anar, 2013, s. 45), dünyevi ilimleri kâfirlik saymalarına rağmen dünyevi çıkarlar peşinde koşmayı ihmal etmeyen kara cüppeli ve külahlı softalar (Anar, 2013, s. 90) dikkat çekicidir. Romanda Doğulunun problemli din algısını belirgin olarak yansıtmaları bakımından, işittiği esrarengiz çağrının kaynağını arayan Eflatun’un karşılaştığı bakkalın, talihi yaver giden bitişik komşusuna duyduğu kıskançlıkla dükkânını tütsülediği kocakarıya hitaben söylediği şu sözler önemlidir:

Adalet bu mudur! Bundan dokuz buçuk sene önce, üşenmeyip surre alayıyla hacca giderek Kâbe’yi yedi kere tavaf eyledim ve şeytan taşladım. O ise halli vakitli olmasına rağmen bu farîzayı yerine getirmeye hiçbir zaman tenezzül etmedi. Helâya girer ve çıkarken, sipariş edip Hicâz’dan onca paraya getirttiğim Zemzem suyunu içerken ve hatta karım yahut odalığımla cimâ ederken bile, dinimizce en makbul dualar ağzımdan dilimden hiç eksik olmaz. Üstelik hacı halimle Peygamber Efendimiz’i rüyamda tam iki kez görmüş mübarek bir adamım. Ama bir de şu köftehora bak! Paraya para demiyor (Anar, 2013, s. 87).

Suskunlar’da Osmanlı söyleminin parodileştirilmesi suretiyle anlatıya dâhil edilmesi, tarihin anlatılaştırıldığı bir zeminde oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir diğer kurgusal stratejidir. Romanda söz konusu söylem biçimi kimi önemli düşünür isimlerinin yanlış kullanımı ve kaba konuşmalar aracılığıyla yansıtılır. Pisagor’un Fisagor (Anar, 2013, s. 31) , Aristoteles’in Aristatalis (Anar, 2013, s. 159) olarak telaffuzunun dikkat çektiği anlatıda, bilhassa Âmin’in Bağdasar’la Kirkor’a hitaben söylediği “Bâkir kalâfatçılar sizi! Musikinizin tekmi li zırtullahı kirmanî! Atarsınız ep böyle kırmızı fenerli bitirimhanelerde koftiden keriz! Ayatınız bu! Düşmeyiz biz todiler öyle yerlere! Dindar efendileriz biz, beş vakit namazımızda, gayet sofu!” (Anar, 2013, s. 36) şeklindeki sözleri söz konusu söylem biçimini yansılaması ile anlatının dokusuna sinen oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynar. Ayrıca romanda sözü edilen musikişinaslar pis ağızlı ve küfürbaz olmaları (Anar, 2013, s. 37) ile dikkat çekerler.

Oryantalist söylemin kimi örnekleriyle sergilendiği *Suskunlar*’da Anar’ın oryantalist bir bakışla Batı’yı Doğu’ya üstün kıldığını söylemek mümkün değildir. Batı ile Doğu’nun bir temsil biçimi ekseninde karşı karşıya getirildiği romanda, kuramsal olarak Batı’nın Doğu üzerinde yetke kurma çabasının boşa çıkışı sergilenerek oryantalist zihniyete bir eleştiri getirilir.

3.1.1.6. Yedinci Gün

Şekillendiği üstkurmaca, anlatıya sinen çoğulcu estetik, oyunsu zaman kurgusu ve metinlerarasılık ile *Yedinci Gün*, postmodern edebiyatın sınırları dâhilinde ele alınmaya müsait bir anlatıdır. Ana hatlarıyla iki kurmaca kısımdan meydana gelen anlatıda, birinci kurmaca kısımda Anar, kurmaca bir dünya yaratarak İhsan Sait, Paşaoğlu, Bevval ve Aman Dede adlı karakterleri kurgular. Romanın ikinci kurmaca kısmı ise kendi gerçekliğinin arayışında olan İhsan Sait'in gelecekte geçmişe doğru yaptığı zaman yolculuğu çevresinde şekillenir. Dolayısıyla *Yedinci Gün*, kurmaca ile üstkurmacanın senteziyle şekillenen çok katmanlı bir kurgusal dokuya sahiptir. Romanda Dersaadet maketinden hareketle pek çok olayın art arda geliştiği, tarihin bir anlatıcı olarak kurmacaya dâhil edildiği, anlatılan olayların ve İhsan Sait'in kendi gerçekliğine ulaşma serüveninin metinlerarasılıkla şekillenen bir düzlemde çeşitli hikâyelerle oluştuğu görülür. “Baba”, “Oğul” ve “Hayalet” adlı üç bölümden meydana gelen romanda art arda sıralanan ve birbiriyle bağıntısızmış gibi görünen olaylar zinciri, okuru kendi gerçekliğinin arayışında olan İhsan Sait'e ve onun gelecekte geçmişe doğru yaptığı zaman yolculuğuna ulaştırır. II. Abdülhamit'in odasında başlayan hikâye, dallanıp budaklanıp bir dizi şeyh cinayetine, kumarhanelere ve meyhanelere, esrarengiz cihazların yapımına, üstkurmacada şekillenen zaman yolculuğuna, tarihi olayların üstkurmacaya taşınmasına kadar uzanır ve roman metinlerarası bir zeminde son bulur.

Romanın “Baba” başlıklı ilk bölümü, kurmaca bir dünyada II. Abdülhamit'in, odasında bulunan Dersaadet maketine konan sineği öldürmeye çalışmasıyla başlar. Bu bölümde “. . . Ayasofya'sı, Bâbıâli'si, Galata Kulesi, tüm camileri, tüm kiliseleri, tüm havralarıyla birlikte . . . tüm çeşmeleri, tüm daireleri, garları, atlı tramvayları, postahaneleri, tersanesi ve irili ufaklı bütün binalarıyla”, “İtalyan heykeltıraş Valeriyani tarafından aslının yedi yüz elli biri mikyasında yapılan Dersaadet maketi” (Anar, 2012, s.10) vasıtasıyla bir üstkurmaca oluşturulduğu ve bu maketin içinde gerçekleşen olayların okura sunulduğu görülür. Romanda Dersaadet'te kafalarının tepesi kömürleşmiş halde ölü bulunan yedi şeyhin hikâyesini merak eden okur, bir süre sonra kendisini İhsan Sait'e ulaştıracak olan Paşaoğlu ile tanışır. Aman Dede'nin işlettiği, gündüzleri mescit akşamları kumarhane olarak kullanılan Nazilli Meyhanesi'nin arkasındaki kumarhaneye giderek Aman Dede ile oynadığı kumarda Müslüman olan Paşaoğlu, Allah'ın resulüne indirilen kitabı, Hertz dalgaları neşreden bir cihaz yani mürsile yoluyla cümle âleme göndermeyi amaçlar ve bunun için iki demir minare inşa

eder; ancak Allah ile iletişim kurmak konusunda kendi kalbini yeterince temiz, imanını da adamakıllı sağlam bulmadığı için şeyhlerin peşine düşüp onları bu hayalinin kurbanı edince kendi sonunu da hazırlamış olur. Şeyhlerin başına gelenlere tesadüfen tanık olan İhsan Sait, Paşaoğlu'nu ortadan kaldırır ve demir minareler aracılığıyla kendi hayallerine doğru yol almaya karar verir. İhsan Sait kasada bulduğu Prenses Döjira'nın resmine âşık olur ve ileriki bir zamanın tarihini taşıyan mektuptan hareketle Döjira'ya kavuşmak için bir hava sefinesi inşa etmek üzere Aman Baba'ya başvurur. Bu noktada tarihin anlatıya dâhil edilmesiyle üstkurmaca düzleme taşınan anlatıda, Dâhi Kirâmî Efendi'nin *Tarih-i Külhanisi*'nden nakledildiğine göre barbar Moğol, yani İhsan Sait inşa ettiği hava sefinesi ile geleceğe doğru yol alır.

Romanın “Oğul” başlıklı ikinci bölümünde, okur, Birinci Dünya savaşının hengâmesiyle karşı karşıya kalır. Tekvinhane'de çalışan bir çiftçinin hikâyesine yer verilerek metinlerarasılıkla bir üstkurmaca sağlanan bu bölümde, İhsan Sait'in zaman yolculuğu, Birinci Dünya savaşına dair olayların anlatılmasıyla devam eder.

Romanın “Hayalet” başlıklı üçüncü bölümü bir uygarlık tarihi anlatısıyla başlar. Bu bölümde İhsan Sait okurun karşısına yaptığı zaman yolculuğundan eli boş dönen bir hayalet olarak çıkar. Nitekim tarih boyunca yaptığı yolculukta ne Döjira'yı bulabilmiş ne de romanda özdeşleştirildiği edebiyata meraklı; ancak tartışmalı bir Osmanlı aydın tipi olan İdris Amil Zula'dan anlaşılacağı üzere insan-ı kâmil olabilmıştır. Romanda İhsan Sait'in kendi gerçekliğine ulaşması metinlerarasılıkla şekillenen bir üstkurmaca düzlemde Yedi Uyurlar Efsanesine gönderme yapılarak ortaya koyulur. Romanın sonunda İhsan Sait hikâyesini yedi şeyhe yazdırır; ancak hikâyenin yedinci günü yoktur.

İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar*'dan sonra beş yıl aranın ardından 2012 yılında yayımladığı altıncı romanı *Yedinci Gün*, II. Meşrutiyet'in ilanından 1930'lu yıllara kadarki zaman dilimini kapsayan bir aralıkta 20. yüzyıl İstanbul'unun mekan olarak seçildiği bir anlatıdır. Yayımlanışı ile birlikte edebiyat dünyasına akseden roman, Anar'ın önceki beş romanının aksine sahne olduğu kimi olumsuz eleştirilerle dikkat çeker. Sözelimi Atilla Mülayim (2012) Hece dergisinde yayımlanan *Postmodern Edebiyat, İ. Oktay Anar ve Türkiye'de Müslümanlar* adlı yazısında romanı yapı ve dil bakımından klasik ve modern anlatı tekniklerinden uzaklığı, insani ilişkilerden yoksunluğu ve aşıladığı İslam düşmanlığı (s. 121) dolayısıyla eleştirir.

Yedinci Gün romanında oryantalist söylem varlığını belirgin bir biçimde hissettirir; ancak romanda bu söylem, yazarın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Amat* ve *Suskunlar* adlı dört romanının aksine anlatının dokusuna sinen tek bir temsil biçimi

üzerinden ilerlemez. Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektiğin Doğulu gibi görünen Batılı bir figür olan Aman Baba'nın karşı karşıya bırakıldığı temsili Doğu figürleri ve Batı ile Doğu dünyasının mukayesesini olanaklı kılan pasajlar aracılığıyla kurulduğu romanda, Paşaoğlu ve İhsan Sait bünyesinde açığa çıkan dini bir temele dayandırılan bilimsel ve sanatsal olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylemin varlığı dikkat çeker. Romanda bu iki temsil biçiminden hareketle Doğulunun inanç sistemi ve sanat anlayışının ironize edilmesi suretiyle iktidar mefhumu açığa çıkar. Tarihin bir anlatıcı olarak anlatıya dâhil edilmesi ise anlatıda oryantalist söylemi olanaklı kılan bir kurgu tekniği olarak dikkat çeker.

Yedinci Gün'de hânedânla münasebeti, dedesinin padişahla sütkardeşi olmasından öteye gitmeyen ve Tarabya'da paşa babasının yalısını mesken tutan Paşaoğlu (Anar, 2012, s. 19), bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsilini yansıtan bir figürdür. Din iman sahibi olmayıp müspet ilimlerle uğraşan Avrupa'daki Allahsız âlimlere sırtını dayadığı (Anar, 2012, s. 23) için eleştirilen Paşaoğlu'nun, Nazilli Meyhanesi'nin arka tarafını gündüzleri mescit akşamları kumarhane olarak işleten (Anar, 2012, s. 41) ve esasen bir Alman olduğu halde meyhanede Allah'ın kitabını okuduktan sonra Kelime-i Şahâdet getirip gözlerinde imân ateşi belirerek (Anar, 2012, s. 40) şaraba tövbe eden (Anar, 2012, s. 41) Aman Baba tarafından itikadının değiştirilmesi, dinin ironize edildiği bir düzlemde Doğulunun bilim anlayışının Batılı bir figür aracılığıyla nasıl ketlendiğini; dolayısıyla iktidar ile bilgi arasındaki ilişkinin nasıl işlediğini gösterir. Bu bağlamda Aman Baba'nın Paşaoğlu'na hitaben söylediği “Ben kazanırsam sen hiçbir şeyin şans eseri olmadığı bu dünyanın Allâhu Teâlâ tarafından yaratıldığını kabûl edip artık bu düstûra göre yaşayacaksın. Ama sen kazanırsan, ben inandığım her şeyi reddedip senin şimdi yaşadığın gibi yaşayacağım” (Anar, 2012, s. 43) şeklindeki sözleri iktidar ile bilgi arasındaki ilişkinin romanda Doğulunun inanç sistemi ile alay etmek suretiyle kurulduğunun göstergesidir. Dolayısıyla Doğulu gibi görünen bir Batılı figür olan Aman Baba, bu tutumu ile Doğulunun zaaflarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak oryantalist niyetini icra eden bir şarkiyatçı profili çizerken, Batılı gibi davranmaya çalışan bir Doğulu figür olarak düşünülebilecek olan Paşaoğlu, sergilediği eğreti görünüm ile dikkat çeker. Nitekim kumar masasında Müslüman olan Paşaoğlu, o güne dek bel bağladığı müspet ilimleri ve fenni terk etmek niyetinde olmadığından (Anar, 2012, s. 48) fenni bir cami inşa ettirir ve Kur'an-ı Kerim'i cümle âleme radyo dalgaları aracılığıyla duyurmak için şeyhleri kullanır. Romanda İhsan Sait'in Döjira'ya kavuşmak için bir araç olarak gördüğü hava sefinesi,

Doğulunun iktidarı elde edemeyeceğine işaret eden bir metafor olarak düşünülebilir. İhsan Sait'in bu aracın yapımında Batılı bir mühendis olan Aman Baba'dan yardım istemesi; ancak hava sefinesinin başarıyla inşa edilememesi bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsiline işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir.

Yedinci Gün romanında İdris Amil Zula'dan hareketle 1930'lu yıllardaki aydın profilinin çeşitli kategorilere ayrılarak sunulması, sanatsal olarak geri kalmış bir Doğu temsilini yansıtmaya ile dikkat çeker. Romanda bu aydın profilinin birinci kategorisini oluşturanlar, hem eski edebiyatla meşgul olan hem de ibadetlerini ihmal etmeyen, genellikle kıraathanelerde derin edebiyat sohbetleri yapan, gayet güzel şiir okuyan, şakirtlerinden aşırı derecede hürmet bekleyen (Anar, 2012, s. 203-204) bir özelliğe sahiptir. İkinci kategorideki aydınlar, eski İstanbul'un kıraathanelerinde simit yiyip çay içen ve Arapça ve Farsça üstadı birincilerden farklı olarak Fransızca, İngilizce ve Almanca dillerini iyi bilen, Avrupa edebiyatını yakından takip eden, Beyoğlunu mesken tutan (Anar, 2012, s. 204) kişilerdir. Her iki aydın profili de üretici değil tüketicidir (Anar, 2012, s. 205). Üçüncü kategoriyi oluşturan aydın profili ise boş kalan edebiyat meydanını dolduran, tahsilleri terbiyeleri olmayan, ana babaları tarafından lala paşa büyütüldükten sonra cemiyet içinde yeterince hürmet görmedikleri için hüsrana içinde olan ve sanatı ekmek parası için kullanan (Anar, 2012, s. 205) bir özelliğe sahiptir.

Yedinci Gün'de İhsan Sait'in özdeşleştirildiği bir Osmanlı aydın profili olarak dikkat çeken ve taşıdığı özelliklerle üçüncü kategoride yer alan İdris Amil Zula, Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektiğin kurulmasına olanak tanıyan bir figür olmasıyla sanatsal olarak geri kalmış bir Doğu temsilini yansıtır. Romanda bu figürden hareketle Batılının, Doğulunun sanat anlayışı ile alay ederek oryantalist niyetini icra edişinin sergilendiği ve bu suretle iktidar ile bilgi arasındaki ilişkinin sağlandığı görülür. Bu bağlamda Almanların İdris Amil Zula'yı üstün ırklarını daha da üstün kılmak için kaçırarak perişan hale getirmeleri (Anar, 2012, s. 217), oryantalizmin kaynağında yer alan ötekileştirme olgusu ile yakından ilişkili olup Doğulunun sanatsal olarak geriliğinin batılı tarafından nasıl oryantalist bir bilgi nesnesi haline dönüştürüldüğünü örnekler. Romanda İdris Amil Zula'nın çizdiği olumsuz aydın profilinin ironik olarak yansıtılması, oryantalizm açısından bu örnekle bağdaşır. Bu bağlamda üniversitede konuşma yapan Abdülmuttalib Uz'un sözleri dikkat çekicidir:

İdrisoloji, az sonra anlayacağınız gibi, sadece milletimizin değil, tüm dünyanın ıslâh ve hatta imârı için vazgeçilmez bir ilimdir. Bu, bir nevî, hâşâ, dünyevi

ilâhiyâttır. Bu ilim sayesinde artık dünyadaki ilahı yaratabiliriz. Çünkü o, memleketimizde, hatta cumhuriyetimizin avuçları içinde bulunan mukaddes bir emanettir. Evet! İdrisolojinin konusu, İdris Âmil Zula adlı bir vatandaşımızdır (Anar, 2012, s. 215).

Yedinci Gün romanı Batı ile Doğu dünyasının mukayesesini olanaklı kılan pasajlar bakımından zengindir. Romanda yer alan bu pasajlar, Said'in oryantalizmin temel koşullarından biri olarak vurguladığı ötekileştirme olgusunu somutlaştırması ve modernleşme problematiği ekseninde 'iktidar' izleğini sorunsallaştırması bakımından önemlidir. Romanda dikkat çeken endişeli hali muktedir olma gücünden yoksunluk ile ilişkilendiren Asım Öz (2012) "Batılılaşma sürecinin getirdiği ötekinin egemenliği altına girme korkusu, endişeler ve gerilimler noktasında" ". . . Osmanlı'nın güç kaybının meydana getirdiği erksizleşme durumu"nun romanın temel sorunsalı olduğunu dile getirir.

Yedinci Gün romanında modernleşme döneminde toplumsal yaşama sirayet eden Batı etkisi belirgin bir biçimde varlığını hissettirir. Pera Caddesi'nin genel görünümünü teşkil eden ". . . hepsi de gayr-i müslim olan bankerlerin, ecnebi bankacıların, sefâret memurlarının, ticaretle asırlardır meşgul Levantenlerin, yâd illerden gelip Pera'da mağazalar açan toptancıların ve Frenk komisyoncuların ikâmet ettikleri görklü görkemli apartmanlar" (Anar, 2012, s. 31), ". . . vitrinlerde teşhir edilen Avrupâi mallar" (Anar, 2012, s. 33), "Paris modasını takip eden hanımlar" (Anar, 2012, s. 33), Paris modasını haber veren mecmualar (Anar, 2012, s. 33), her apartmanın en az bir dairesinden gelen piyano veya keman sedâları (Anar, 2012, s. 34) bu bağlamda dikkat çekicidir. Romanda Galata'daki yük gemilerinden indirilen ". . . Avrupa şehirlerinde imal edilip sandıklanmış, piyanodan petrol lambasına, barograftan dikiş iğnesine, linotipten matbaa mürekkebine kadar türlü çeşitli mamul eşya" (Anar, 2012, s. 26) ile rıhtımı fetheden "fabrikasyon mobilyalar, İngiliz dokumaları, duvar saatleri, kristal avizeler, Avusturya imalatı fesler, tropik meyve konserveleri, hatta elbise düğmeleri" (Anar, 2012, s. 27) Batı etkisinin romandaki bir diğer yansımasıdır.

Yedinci Gün'de Tokatlıyan otelinde verilen bir davete katılan ". . . göbekli, üniformalı ve kalantor bir paşa"nın (Anar, 2012, s. 30) ölçüsüz tavırlar sergilediği bir revü kızı tarafından reddedilmesi (Anar, 2012, s. 30), oryantalist söylemi yansıtan bir örnektir. Romanda bu örnekten hareketle Batı ile Doğu'nun mukayesesinin yapıldığı ve bu suretle Doğunun Batı medeniyeti karşısında konumlandırılarak oryantalize edildiği görülür:

İctimâiyyât tahsil etmiş, ünsüzlüğüyle ünlü bir filozof olan Bayram Envâr Efendi'nin dediği gibi belki de, erkeğin kadını seçtiği bir cemiyet batarken, kadının erkeği seçtiği cemiyet refaha eriyordu. Bunun doğruluğunu ölçmek için, bedeni sâiklerine gem vuramayan paşayı seçen Padişahımız'ın memleketiyle, aynı paşayı seçmeyen basit bir kızın memleketini karşılaştırmak kâfiydi (Anar, 2012, s. 31).

Yedinci Gün romanında hürriyet fikrinin halk üzerinde bıraktığı intiba, bünyesinde barındırdığı Batı-Doğu karşıtlığı ile oryantalist söylemi yansıtmaması bakımından dikkat çeker. Padişahın despotik tutumunun halk üzerine sirayet ettiği romanda, hürriyet düşüncesinin bile halkta bir korku uyandırdığı ve halkın hürriyeti padişahın kendisine bahsettiği bir lütuf olarak algıladığı görülür. Bu bağlamda romanda yer alan “Saadeti ve saltanatı dâim olsun, Müslümanlar'ın Halifesi Devletlû Padişah Efendimiz'in istib... Tövbe! Hâşâ! Efendimiz'in devri bir huzur, sükûn ve sükût devriydi. Huzuru imamlar hutbeleriyle câmilerde, sükûnu polisler sopalarıyla sokaklarda, sükûtu ise hafiyeler jurnalleriyle şehirde sağarlardı” (Anar, 2012, s. 101) şeklindeki cümleler dikkat çekicidir. Romanda hürriyetin Dersaadet'teki görünümünü Batı-Doğu diyalektiği çerçevesinde yansıtan aşağıdaki pasajda, Batının meşru ve gerçek kraliçesi olarak resmedilen hürriyetin Osmanlı topraklarındaki eğreti görünümüne vurgu yapılır:

Britanya'da yaşlı bir fahişeden doğma o ‘bakire’, yani romantik centilmenlerin elde etmek için kendisine nâzikçe kur yaptıkları ve aslında İngiltere'nin gerçek ve meşrû kraliçesi olan ‘hürriyet’, Dersaadet'e geldiğinde, gayr-i Müslim diye nefretle ona bakıp onunla cimâ etmeyenler hariç, tekâmül bakımından ayılardan hallice abazan gürûhları tarafından çarşıda ve pazarlarda, sokaklarda, tacîz ve tecâvüze uğramış, Abanoz Sokak'ın yolcusu olmuştu. İngiltere'deki parlamentoda el üstünde tutulan ve Tanrı'nın değil halkın çocuklarını doğurduğu için Meryem kadar mukaddes olan bu bakire, Dersaadet'te bir kârhânedenden fazla bir şey olmayan mecliste yine halk tarafından bafilenip dâimâ piçler doğurmakta, bu da yetmiyormuş gibi durmadan ve durmadan kendi piçlerinden de gebe kalmaktaydı (Anar, 2012, s. 131).

Yedinci Gün'de hava sefinesini teftişe gelen bir Alman paşanın emrinde çalışan ve Türk paşaların da çizmelerini parlatan bir erden hareketle Almanlarla Türklerin karşı karşıya getirildiği pasaj, romanda Batı ile Doğu'nun mukayesesini olanaklı kılmasıyla

oryantalist söylem açısından önemlidir. Bu bağlamda romanda yer alan şu cümleler dikkat çekicidir:

Bu durum Alman için olağandı, ama Türk paşalar gözlerini çizmelerinden alamıyorlardı. Gerçekten de dışarıdaki iki Mercedes'in şoförleri, marş kolunu çevirip paşaları Ayastefanos'a götürecek otomobillerin 40 beygirlik motorlerini çalıştırdıklarında bile, çizmelerine hayran hayran bakıyorlardı. İki otomobildeki Türk paşalar için sokaklar, virâneler, surlar, bağlar, ormanlar, bostanlar alelâde, ama çizmeleri fevkalâdeydi! (Anar, 2012, s. 138-139)

Tarihin bir anlatıcı olarak kurmaca bir dünyada söz sahibi olduğu *Yedinci Gün* romanında tarihin anlatıya bu suretle dâhil edilmesi, postmodern bir dünyada oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir kurgu tekniğidir. Romanda “Baba” bölümünün son kısmı ile “Hayalet” bölümünün ilk kısmında *Târih-i Külhânî* adı ile postmodern anlatının çoğulcu anlatı sistemine bir anlatıcı olarak eklemlenen tarih, oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynar. Romanda bilhassa bu bölümlerde tarihin olumsuz yönleri ile ele alınması suretiyle o dönemin eleştirisinin yapıldığı ve parodileştirme yolu ile resmi tarih anlayışının yapıbozumuna uğratıldığı görülür. Bu bağlamda romandaki tarih anlayışını yansıtmaları bakımından Arif Özgen'in (2015) görüşleri dikkat çekicidir:

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* adlı romanı, tarihi olanın değil tarihsel olanın kurgulandığı bir eser hüviyeti taşımaktadır. Roman, tarihe bağlı olarak düşündüğümüz rasyonel zaman algısını yıkıma uğratar ve “dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik” bir formata dönüştürür. Bu bağlamda romanda tarihi arka plan oluşturan faktörler; II. Meşrutiyet'in ilanı, Sarıkamış Harekâtı ve 1934 senesi gelişmeleridir. Ancak saydığımız tüm bu tarihi olay ve gelişmeler romanda fon olmanın ötesine geçemez (s. 180).

Yedinci Gün romanında tarihin kurmacaya dâhil edildiği kısımda, İhsan Sait adlı barbar Moğol'un mülâhazalarından hareketle bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsiline atfen bilim kurgunun parodisinin yapıldığı ve tarihi olayların parodileştirildiği görülür. Bu yönüyle tarih, postmodern anlatının sınırları dâhilinde oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir kurgu tekniği olarak dikkat çeker. Romanda bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili örnekleyen, İhsan Sait'in yapmayı planladığı hava sefinesinin başarısızlıkla sonuçlanması ve zaman içinde yaptığı yolculukta hedefine ulaşamaması tarihi bir fon üzerinde gerçekleşir. Üstkurmacada gerçekleşen zaman yolculuğu ile bilim kurgu romanlarında dikkat çeken zaman algısının parodileştirildiği

anlatıda, “İhsan Sait, rasyonel düşüncenin belirlediği zaman anlayışını adeta fragmantasyona uğratarak zamanlar arasında yolculuk yapar” (Özgen, 2015, s. 180). Bilim kurgu öğelerinin anlatıya dâhil edilmesi ile anokranik bir durumun yaratıldığı romanda, henüz teknik araçların dikkat çekmediği Osmanlı’da geçmişin tarihi bir düzlemde bilimkurgu şeklinde tasarlanması, oryantalist söylem açısından bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsiline işaret etmesi bakımından önemlidir.

Romanda tarihin anlatıya dâhil edildiği bölümlerde Batı ile Doğu’nun mukayesesini içeren pasajlara yer verilmesi ve Doğulunun ‘din’ izleği ekseninde eleştirel bir dikkatle irdelenmesi, oryantalist söylemin oluşumunda oynadığı rol ile dikkat çeker. Nitekim romanda bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsili, dinin ironize edildiği bir düzlemde vücut bulur. “Baba” bölümünde bir yandan İhsan Sait’in nasıl bir melanet olduğu anlatılırken, bir yandan da ittihatçılar ve sofular eleştirilir. “Ama ittihatçı, ama sofı olsun, ‘din’i ve ‘vatan’ı kurtarmak için yanıp tutuşan Şarklı’nın Hakikat’i bulma yolu, fiziki uykusundan uyandıktan sonra itikadına göre bir istihare duası okuyup, hemen ardından da din, vatan ve ihtilal rüyaları görmeyi umduğu metafiziki uykusuna dalmak”tır (Anar, 2012, s. 136). Bu bölümde İhsan Sait aracılığıyla Doğu zihniyetinin eleştirel bir dikkatle yansıtıldığı şu cümleler dikkat çekicidir:

İhsan Sait denilen bu barbar, millete hamilik eden ve memleketi selamete çıkarmaya gayret eden İttihatçılar’a da, akidesi bozulup delalete düşerek günaha giren müminleri Hak yoluna ama rızaî ama zorakî sokmaya and içmiş sofulara da metelik vermemekteydi. Birinciler silahlı ve cesur olduklarından siyasi cinayetlerini uluorta işlerken, borcunu duayla ödeyip öcünü bedduayla alan daha korkak ikinciler, ancak yirmisi otuzu cem olunca, yani imece usulü, el ele tutuşan nikâhsız bir çifti sokak ortasında linç edebiliyorlardı. İhsan Sait Avrupa’da terbiye almış İttihatçılar’ı küçümser ve, ‘Garb’a Şarklılar gider’, dedikten sonra da parmağıyla kafasını işaret ederek, ‘Garp asıl burası!’ diye eklerdi. Ardından palamudunu doğrultarak kocaman başını gösterir ve, ‘Şark ise nah budur!’ derdi (Anar, 2012, s. 136).

Birinci Dünya savaşından sefil görüntülere yer verilerek Osmanlı devletinin eleştirildiği “Oğul” bölümünde Doğu’nun Batı karşısında konumlandırıldığı şu pasaj oryantalist zihniyeti yansıtması bakımından dikkat çekicidir:

. . . devlet, medeni dünyadaki 2000 senelik şövalyevârî ananeyi ihlal edip, harp ilan etmeden onların limanlarını bombalamıştı. Ne saf medeni, ne de saf barbar olan kırmalarla düşmanları arasındaki fark, seyisi ile şövalye, daha doğrusu

onların binek hayvanları arasındaki farkla aynı sayılırdı. Bu yüzden onlara ‘şövalye değil ‘aselye’, hatta ‘asine!’ diye hitap etmek doğru kaçardı. Ödemeyi taahhüt ettiği borçları bile ödemeyen devletin, ‘kredo ki absurdum’ düstûrunu asırlar evvel bırakan medeni dünya nezdindeki kredibilitası, evvel zamanın yiğitlik masallarına dayanan abes haysiyeti, bir zamanlar cihan hâkimi olmanın getirdiği fasarya şerefi, mekrûhâne işportasında tenzilatla bile müşteri bulamaz olmuştu (Anar, 2012, s. 168).

Batı ile Doğu’nun karşılaştırılması suretiyle iki medeniyet arasında bir diyalektiğin kurulduğu *Yedinci Gün*’de oryantalist bir bakış değil oryantalist bir söylem söz konusudur. Anar, romanda oryantalist bir zihniyetin temsilcisi olmaktan ziyade bu zihniyeti eleştiren bir yazar olarak dikkat çeker. Nitekim romanın sonunda Batı’nın üstünlüğü ilan edilmemiş; anlatının büyük bir kısmında eleştirilen Doğu zihniyeti Batı’nın karşısında yerle bir edilmemiştir.

3.1.1.7. Galîz Kahraman

Yapıt ve oyun arasındaki yakın markaj, içerdiği metinlerarası koşutluklar, parodi ve absürt öğeler (Özhan, 2015, s. 170) ile postmodern anlatının sınırları dahilinde ele alınmaya müsait bir roman olan *Galîz Kahraman*, Kasımpaşalı İdris Amil Efendi’nin başından geçen trajikomik maceralarla şekillenen bir anlatıdır. Romanın adından da anlaşılacağı üzere İdris Amil Efendi hal ve davranışlarıyla galîz kelimesinin karşılık geldiği “kaba, nezaket dışı, terbiye dışı” (Devellioğlu, 2004, s. 275) anlamını bünyesinde taşıyan bir kahramandır. Ak’ın (2014) ifadesiyle İdris Amil, yaratıcısı İhsan Oktay Anar tarafından değme ‘antikahraman’a taş çıkartacak türlü galîzlikle donatılmıştır. Roman boyunca okur, gerek dış görünüşü gerekse bulaştığı işler ile trajikomik bir görünüm sergileyen İdris Amil Efendi’nin türlü galîzliği ile baş başa bırakılır.

Galîz Kahraman romanında olay örgüsü, İdris Amil Efendi’nin başından geçenlerle şekillenir. Kasımpaşa’da dünyaya gelen ve doğuştan sünnetli olmasıyla dikkat çeken İdris Amil Efendi, erenlerden olsun diye Kur’an kursuna yazdırılır; ancak bu kursa devam etmek istemez. Kendisini son derece beğenen ve kadınlara düşkün olan İdris Amil Efendi, karşı cinsi etkilemek için yer altı camiasında terfi edip makam merteye sahibi olmak üzere yer altı elitlerinin toplandığı Babalar Kıraathanesi’ne gider; ancak Rumeli külhanbeyi olan Yarma İskender ile görüşebilmesi için bir suç işleyerek Sultanahmet Cezaevine girmesi gerekir. Mahalle bekçisinin mabadına attığı tekme ile

cezaevine giren İdris Amil Efendi, Yarma İskender'in putlara taptığını görünce bekçiden af dileyip cezaevinden çıkar; ancak onun bu tavrı yer altı camiasınca hoş karşılanmadığından Kasımpaşa zadegan camiasından def ve aforoz edilir. İdris Amil Efendi dayısının kumar borcu yüzünden maddi sıkıntıya düşen ailesi için çalışmak zorunda kalır ve baş müşterisi umumhane kadınları olan bir aşçı dükkânında garson olarak çalışmaya başlar; ancak umumhanelerden birinin sermayesi olan Handan isimli kadına âşık olmasıyla bu işi sona erer ve ekmeğini şiir denilen o yüce sanattan kazanmak için Ümmügülsüm Kırathanesi'ndeki Sanatkâr Müellif Kursu'na yazılmaya karar verir. Gazetede gördüğü ilan üzerine sinema artisti olmaya merak sararak Royal Artis Ajansı'na müracaat eden İdris Amil Efendi, hayatını sineması ve edebiyatıyla tamamen sanata adanmışken Yarma İskender tarafından Anadolu külhanbeyi Remiz'in kızkardeşi Remziye ile evlendirilir; ancak düğünde Remiz'in öldürülmesi ile Remziye kaçar. Sonrasında İdris Amil Efendi işsizliği dolayısıyla hırsızlığa soyunur; ancak hırsızlık için bir müteahhitin evine girmesiyle başına türlü belalar açılır. Kafakağıdına el koyan ve ona senet imzalatan müteahhit, İdris Amil'e tarihi bir hamamı yaktırır ve onu büyük kızı Dilara ile evlenmeye mecbur bırakır. Dayısının müteahhitin küçük kızı Mualla'ya âşık olduğunu öğrenen İdris Amil Efendi, dayısına engel olarak onun tımarhaneye kapatılmasına sebep olur ve dayısının icra ettiği köftecilik mesleğini kendisi üstlenir. Yarma İskender'den çaldığı Lat, Uzza ve Menat adlı üç putu tekrar ona teslim etmek karşılığında Remziye'den boşanabilen İdris Amil Efendi, Dilara ile istemeyerek de olsa evlilik hazırlıklarına başlar. Bu sırada Yeşilçam Sokağı'ndaki artist ajansından gelen teklif üzerine film setine gider; ancak kendisine bir aşk sahnesinde kadın rolü verilir. Çekim esnasındaki o hali yüzünden hem Ümmügülsüm hem de Babalar Kırathanesi'ndeki muhitini kaybeden İdris Amil Efendi, kısa yoldan muharrir olmak için korsan kitap basımına başlar; ancak Muhtar, kitapları kendi adı ile bastırır. Müteahhitin küçük kızı Mualla'ya âşık olan İdris Amil Efendi, onu elde etmek için aynı kıza âşık olan Efgan Bakara'ya oyun oynar ve onu Mualla'dan uzaklaştırır. İdris Amil Efendi'nin Mualla'ya kavuşma arzusuyla müteahhite olan borcunu ödemek için başvurduğu Muhtar Lüpen, ondan para karşılığında yaptıkları banka soygununu üstlenmesini ister. Mualla'yı onun evinde görmesiyle hayalleri yıkılan İdris Amil Efendi, Muhtar'dan aldığı para ile borcunu öder ve banka soygununu üstlenir. Roman, cezaevine yol alan İdris Amil Efendi'nin, trende karşısına çıkan bir atropolog tarafından "mükemmel insan" seçilmesiyle son bulur:

Dili döndüğü kadarıyla anlattığına bakılırsa, antropolog o güne kadar 10.000 kişinin fotoğraflarını tek tek çekmiş, sonra da negatifleri üst üste koyarak hepsini aynı anda, agridizörde bir fotoğraf kâğıdına basmıştı. Çünkü adamın amacı, cümle âlemin en ortalaması olan “Mükemmel İnsan”ı bulmak idi. Bu insan da, Efendimiz’in aynısıydı. Antropolog bu insan türüne, “Homo Innosens” adını vermişti. İşte bu insan türünün yeryüzünde bir tek örneği vardı. Heyhât ki, işte şimdi bulduğu bu insan, yani İdris Amil Hazretleri hâlen yaşamaktaydı! (Anar, 2014, s. 180)

İhsan Oktay Anar’ın 2014 yılında yayımlanan son romanı Galîz Kahraman, İstanbul’un Kasımpaşa semtinin mekân olarak seçildiği bir romandır. Daha önceki romanlarında - özellikle *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde - göndermelerle de olsa bugünlerin sathına ayak basan yazarın (Ak, 2014) Galîz Kahraman’ı, gerek dünyası, gerekse kahramanları açısından bugünden çok uzak olmayan ama yine Anar’ın zihninde canlanmış bir coğrafya”da (Ak, 2014) geçer ve yazar yine okura bir ‘Kostantiniye düşü’ anlatır (Ak, 2014).

Galîz Kahraman romanında oryantalist söylem söz konusu değildir. Nitekim romanda Edward Said’in oryantalizm kuramının öngördüğü kuramsal çerçeveyi vücuda getiren Batı ile Doğu arasındaki diyalektik ile bu diyalektiğin meydana getirdiği iktidar ile bilgi arasındaki ilişkiyi mümkün kılan temsil biçimleri yoktur. Bu bağlamda roman, oryantalist söylem açısından irdelenmeye müsait bir anlatı olmaktan ziyade Doğulunun eleştirisini olanaklı kılan pasajlar bakımından zengin bir anlatıdır. Yarattığı “galîz kahraman” ile toplumu eleştirel bir gözle seyreden İhsan Oktay Anar, bu kahraman üzerinden belirgin olarak Doğulunun bilime ve sanata bakışının eleştirisini yapar.

Galîz Kahraman’ı “. . . hem eğlenmek, gülmek hem de toplumun çeşitli katmanlarına eleştirel bir gözle bakmak isteyenlerin elinden bırakamayacakları bir kült yapıt” (Özhan, 2015, s. 170) olarak nitelendirmek mümkündür. Toplumun değer yargılarının yozlaşmışlığına mizahi bir atmosferde vurgu yapılan *Galîz Kahraman*’da, İdris Amil Efendi aracılığıyla toplumun geneline sinen “galîzlik” üzerinde durulur. Bu bağlamda romanda hırsızlığın meşrulaştırılması ve romanın dokusuna sinen yerleşmiş argo söylemi çarpıcıdır. Hırsızlığın toplayıcılıkla eş tutulması ve hırsızlardan dindar, iyi ve hayırsever olarak bahsedilmesi (Anar, 2014, s. 84-85) suretiyle romanda hırsızlığa meşru bir kılıf uydurulduğu görülür. Hırsızlık camiasının reisi Muhtar lakaplı Remzi’ye göre yaptıkları işe hırsızlık demek iftiradır; çünkü onlar tarih öncesi atalarının yaptığı gibi toplayıcılıkla geçinirler. Ataları nasıl ki tabiattan sebze meyve topluyorsa hırsızlar da şehirden altın gümüş toplayan gözü gönlü tok insanlardır (Anar, 2014, s. 82-

83). Nah-ha (Anar, 2014, s. 12), kırıpiyoz (Anar, 2014, s. 14), fors, afi, kalas, odun, hoyrat (Anar, 2014, s. 18) vb. ise romandaki yerleşmiş argo söyleminin örneklerindendir. Ayrıca romanda gerek yer altı camiası gerekse kahvehanelerdeki ortam, taşıdığı atmosfer ile yerleşik toplumsal yaşama ışık tutar.

Galîz Kahraman romanında Doğulunun bilim anlayışı eleştirel bir dikkatle yansıtılır. Fizik, kimya ve biyoloji gibi ilimlerin saçma sapan (Anar, 2014, s. 66); fizikçilerin ve kimyacıların ise inek (Anar, 2014, s. 67) olarak nitelendirildikleri romanda, Ümmügülsüm Kıraathanesi'ne konuk olarak gelen profesör hanımdan hareketle Şark'a atfedilen bir bilim anlayışının eleştirisi yapılarak Doğulunun bilimsel düşünceden yoksunluğuna vurgu yapılır. Bu bağlamda romanda yer alan “. . . hanımın camiasında akıl ve ahlak konusunda mitostan logosa geçilemediği için ezkaza bir güneş doğarsa kalleşçe yollardan Şark'ta derhal batırılır ve ufuktaki kanın kızıl rengi keyifle seyredilirdi” (Anar, 2014, s. 37) şeklindeki cümleler dikkat çekicidir.

Ümmügülsüm Kıraathanesi'ndeki ‘Sanatkâr Müellif Kursu’ çerçevesinde genel olarak sanat ve edebiyat ortamının ele alındığı *Galîz Kahraman*'da, Doğulunun sanat ve edebiyattaki geriliği ile aydınların cehaleti üzerinde durularak Doğu dünyasının mizahi ve parodik olarak eleştirisi yapılır.

Romanda mizaç olarak kadınlara düşkünlüğü ile dikkat çeken İdris Amil Efendi, şiiri kadınları tavlama için bir araç olarak algılar. Ona göre medeniyeti kadınlar kurmamıştır; ancak medeniyet onlar için kurulmuştur ve zaten mankafa olan erkek taifesi, cins-i latifi görür görmez onu elde etmek gayesiyle gece gündüz demeden icatlar yapmış, keşif seyahatlerine çıkmış, sırf onları tavlama için kendini paralayıp cilt cilt kitaplar yazmıştır. Hanım kısmının erkeğin kalbine aşk okunu sokup gebe bıraktıktan sonra ona dokuz doğurttuğunu (Anar, 2014, s. 18) düşünen İdris Amil Efendi, kadınları etkilemek için şiir yazmaya karar verir. On yedi yaşına bastığında şairlere layık ve mahsûs bir takım elbise ve hasır şapka alan (Anar, 2014, s. 18) İdris Amil Efendi'ye göre yazdığı şiirleri bir yolunu bulup bastırdığında onun kitabını okuyan kadın kız taifesi bu hisli ve büyük şaire hayran olup onun için yanıp tutuşacaktır (Anar, 2014, s. 19).

İdris Amil Efendi'nin kısa yoldan büyük bir muharrir olmak için usta edebiyatçıların fikirlerini çalarak çalıntı eser basımına başlaması (Anar, 2014, s. 153), Doğulunun sanata gereken önemi vermediğini mizahi bir yolla yansıtan bir örnektir. Aşk ve Hıçkırık, Sînede Aşk İnilderken, Bir Damlacık Hazan, Erkekler Kan Ağlamaz, Hüznün Acı Kahkahası ve Boyunlar Bükülünce adlı romanları (Anar, 2014, s. 153)

kendi adıyla bastırarak edebiyatta başarılı olacağını düşünen İdris Amil Efendi, Karmanyola yayınevinde bastıracağı bu kitapları Mualla'ya ithaf edecektir:

Evet! Efendimiz edebiyatta muzaffer olmuş gibiydi. Çünkü bir 'İdris Amil Külliyyâtı' hazırlıyordu. Kismet olur da işler daha da ilerlerse giderek genişleyen bu külliyyât, ecnebî dillere, '**Opera Omnia**' adıyla neden tercüme edilmesindi ki? Karmanyola Yayınevi'nin bu ilk altı kitabı da, birer birer elbette, Efendimiz'in cân-ı cânânı o servi boylu Muallâ'ya ithâf edilecek, yani bu eserler aynı zamanda bir ilan-ı aşk olacaktı (Anar, 2014, s. 154).

Romanda İdris Amil Efendi'nin, hırsızlık yapmak için girdiği evin sahibi olan müteahhidin kendisini polise teslim etmemesi karşılığında adamın iş hanı yapmayı planladığı arsada bulunan 400 senelik tarihi hamamı yakması (Anar, 2014, s. 90), bu bağlamda verilebilecek bir diğer örnektir. Sözü edilen müteahhitin zihninden geçen şu düşünceler, tarihi dokuyu önemsemeyen Doğulu zihniyetin sanata bakışını yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir:

Her şeyden önce yaktırdığı tarihî hamam alt tarafı bir taş yığımıydı! Hem vaktiyle Sultan Hazretleri de, Zevs denilen putun altarını, 'ne de olsa taştır,' diye bir Evropa devletine vermemiş miydi! Aynı zamanda, sanat, ilim ve edebiyat tarihi de fasaryaydı. En önemli tarih, zaferlerin ve kahramanların anlatıldığı askerî, sonra da siyâsî tarihti. Ama öyle bir siyaset değil, tebaanın seyisi olan sultanların kılınçla yazdığı tarihti bu. Çünkü tarih yazmak ayakta kiminin haddi değildi. Üstelik, servileriyle birlikte yanıp giden yarı virane bir hamam zaten ne işe yarayacaktı! (Anar, 2014, s. 91)

Galîz Kahraman romanında Ümmügülsüm Kırâathanesi'ndeki derse hoca tarafından talebeler görsün, dinlesin de örnek alsın diye getirilen gençten bir romancının, (Anar, 2014, s. 46) kullandığı dilin sadeliği, zihnî gıdasının çiğ olmasına (Anar, 2014, s. 50) bağlanır. Kırâathaneye davet edilen bir diğer konuk olan profesörün edebiyat teorisi faslında sözünü ettiği nitelikli roman kriterleri ise birbirinden farkı olmayan şahsiyetsiz piyasa romanlarına (Anar, 2014, s. 96) karşılık gelir. Bu bağlamda romandan alıntılanan şu cümleler dikkat çekicidir:

Gayet muhtemel olduğu gibi, eğer haklıysa, ideal roman denilen şeye, aslında 'örfi roman' demek münasip kaçardı. Adamın 'edebiyat teorisi' dediği de belki, teori falan değil çorak zihinlerindeki güdük ürünleri hasat eden çiftçi-romancı

serflerin tabi olduğu ve uğruna, boğaz yerine afi kesip böylece boğaz doyurduğu, tam bir ‘edebiyat töresi’ idi (Anar, 2014, s. 97).

Galiz Kahraman’da Ümmügülsüm Kırathanesi’ni mesken tutan güruh üzerinden yapılan bir aydın eleştirisi söz konusudur. Özhan’ın (2015) ifadesiyle “kırathanede toplanan münevverler, bir şey bildiklerini sanan, iki afili kelimeyi bir araya getirdiğinde dünyanın merkezi olduklarını düşünen allame guruhundan başkası değildir” (s. 168). Mezhebi priapizm (Anar, 2014, s. 31) olarak nitelendirilen bu guruhun edebi sohbetleri esnasında kurdukları cümlelerin lügatten rastgele seçilen kelimelerden oluştuğu (Anar, 2014, s. 30) ve yazdıkları mektupların yazım ve imla yanlışlarıyla dolu olduğu (Anar, 2014, s. 70) görülür. Romanda Ümmügülsüm Kırathanesi’nin müdavimleri cahillikleri ile dikkat çekerler. Doktoranın toktora, Oxford’un Oksfort (Anar, 2014, s. 27), Jonathan Swift’in Canatan Sivif (Anar, 2014, s. 30); Einstein’ın Ayıştan (Anar, 2014, s. 67), Newton’un Nefton (Anar, 2014, s. 67) , Max Planck’ın Mak Plank (Anar, 2014, s. 67), Conrad Röntgen’in Konrad Röntgen (Anar, 2014, s. 67), Dantenin Tente (Anar, 2014, s. 71), İlahi Komedyanın İlahi Komedi (Anar, 2014, s. 71), Rabelais’in Rable (Anar, 2014, s. 71), Shakespeare’in Şekspir (Anar, 2014, s. 71), Lord Byron’un Lort Bayron (Anar, 2014, s. 96), Charles Dickens’in Şarlz Dikinz (Anar, 2014, s. 96), Friedrich Nietzsche’nin Bridelik Niçe (Anar, 2014, s. 96), Isaac Newton’un İshak Nefton (Anar, 2014, s. 96), Madame Bovary’nin Madam Bovari (Anar, 2014, s. 96), Prens Mişkin’in Prens Mışkin (Anar, 2014, s. 96), Cervantes’in Servantes (Anar, 2014, s. 96), Jaroslav Hasek’in Yaroslav Haşek (Anar, 2014, s. 97), Nikolay Vasilyeviç Gogol’un Nikolay Vasilyeviç Googol (Anar, 2014, s. 97), James Joyce’un Cezmi Coz (Anar, 2014, s. 161), Homeros’un Homer (Anar, 2014, s. 161), Goethe’nin Göte (Anar, 2014, s. 161), Marlowe’un Marlof (Anar, 2014, s. 161), Bela Bartok’un Bela Vartok (Anar, 2014, s. 161) şeklindeki telaffuz biçimleri bu cehaletin yansılardır. Romanın sonunda İdris Amil Efendi’nin antropolog tarafından “mükemmel insan” (Anar, 2014, s. 180) olarak seçilmesi ise Doğulunun sanat algısının ironi yollu eleştirisidir.

3.1.1.8. İhsan Oktay Anar ve Oryantalizm

İhsan Oktay Anar’ın romanlarındaki Doğu temsilleri üzerine yapılan bir inceleme sonucunda, yazarın romanlarında Doğu’ya atfedilen çeşitli niteliklerin kimi zaman Said’in oryantalizm kuramı ekseninde birer temsil biçimi mahiyetiyle oryantalist

söylemin oluşumunu olanaklı kılarken kimi zaman da Doğulunun eleştirisi bağlamında işlev kazandığı görülmüştür. Yazarın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Amat*, *Suskunlar* ve *Yedinci Gün* adlı romanlarında oryantalizmin kuramsal çerçevesini olanaklı kılan bir altyapı var olduğundan söz konusu romanlarda Doğu ile ilgili saptanan temsil biçimleri, oryantalist söylemi oluşturmaktadır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* ve *Galîz Kahraman* adlı romanlarda ise Doğuluya atfedilen çeşitli nitelikler birer temsil biçimi olmaktan ziyade Doğulunun eleştirisine olanak tanıyan birer eleştiri nesnesi olarak değerlendirilmeye müsaittir. *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Kitab-ül Hiyel*'de bilimsel, *Suskunlar*'da sanatsal, *Yedinci Gün*'de hem bilimsel hem sanatsal olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylem söz konusudur. *Amat* romanında ise oryantalist söylem günahkâr bir Doğu temsili üzerinden yansıtılır. *Suskunlar*, *Amat* ve *Yedinci Gün* romanlarında sözü edilen temsil biçimlerinin din izleği ekseninde aksettirildiği görülür. Oryantalist söylemin dikkat çekmediği *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Doğulunun bilime, dine, eğitime, kadına ve sanata, *Galîz Kahraman*'da ise bilime ve sanata bakışının eleştirisi yapılır.

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Amat*, *Suskunlar* ve *Yedinci Gün* adlı romanlarında oryantalizmin kuramsal tanımının temel çıkış noktası olarak kabul edildiği görülür. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Frenk casusu ve Kubelik, *Suskunlar*'da Alessandro Perevelli, *Amat*'ta Diyavol Paşa, Abraham ve Ohannes, *Yedinci Gün*'de Aman Baba adlı Batılı figürler, oryantalist niyetlerinin bir yansıması olarak Doğu bilgisine vakıf olmak için Kostantiniye'de bulunmaları ile dikkat çekerler. Bu figürler içerisinde Alessandro Perevelli, Diyavol Paşa, Abraham ve Aman Baba, 'Doğulu görünümlü birer Batılı figür' olmak suretiyle oryantalist niyetlerini icra ederler.

Puslu Kıtalar Atlası'nda Batı ile Doğu arasındaki diyalektik Kostantiniye'de bulunan Batılı figürlerin, *Amat*, *Suskunlar* ve *Yedinci Gün*'de Doğulu görünümlü Batılı figürlerin Doğulu figürler ile karşı karşıya getirilmesi; *Kitab-ül Hiyel*'de ise Batı özentili Doğulu figürler aracılığıyla kurulur. *Yedinci Gün* romanında diğer romanlardan farklı olarak sözü edilen diyalektiğin ayrıca Batı ile Doğu dünyasını karşı karşıya getiren pasajlar aracılığıyla yansıtıldığı dikkat çeker. Batı ile Doğu arasındaki diyalektiğin sözü edilen şekillerde kurulduğu romanlarda, Doğu bilgisine karşılık gelen temsil biçimleri vasıtasıyla Batı'nın Doğu'yu ötekileştirmek suretiyle kendisini Doğu karşısında nasıl konumlandığı sergilenir.

Oryantalizmin temelinde iktidar ile bilgi arasındaki ilişki yer alır. Foucault'dan hareketle *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu* ve iktidarla yakın bir ilişki

içinde bulunduğu görüşünden yola çıkan Said'in oryantalizmi bu kuramsal çerçeveye uyarladığı görülür. Foucault'nun söylem analizi bağlamında düşünüldüğünde iktidar, yetkeyi elinde bulunduran oryantalist, dolayısıyla da Batı; bilgi ise Doğulunun sergilediği çeşitli zaafların bir ifadesi olan temsil biçimleridir. Bu temsil biçimleri oryantalizm kuramı gereğince Doğuluya has bir söylemin oluşumunu sağlar. Nitekim oryantalist, Doğulunun sergilediği zaafların karşılığı olan temsil biçimlerini bir bilgi nesnesi olarak algılar ve bu suretle ona tahakküm etmeyi amaçlar. İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Amat*, *Suskunlar* ve *Yedinci Gün* adlı romanlarında iktidarı imleyen Batılı figürler ve bilgiye işaret eden söz konusu temsil biçimleri aracılığıyla iktidar ile bilgi arasındaki ilişkinin işleyiş biçiminin örnekleriyle sergilendiği görülür. Sözü edilen romanlarda Doğulu figürler, sergiledikleri çeşitli zaaflarla anlatıdaki Batılı figürlere koz vererek onlara kendilerini temsil etme fırsatını tanırırlar. Yazarın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel* ve *Yedinci Gün* adlı romanlarında iktidar tutkusu boşa çıkarılan Doğulu figürler aracılığıyla Doğu'nun Batı karşısındaki erksizliği ortaya koyulur.

Edward W. Said'e göre postmodern ortam oryantalist söylemin gelişimi için uygun bir zemin teşkil eder. İhsan Oktay Anar'ın sözü edilen beş romanında oryantalist söylemin postmodern anlatının belli başlı kurgu teknikleri bağlamında şekillenmesi, Said'in bu görüşünü doğrular. Yazarın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat* adlı romanlarında anlatının şekillendiği üstkurmaca düzlem, tarihin bir anlatı olarak ele alınması ve metinlerarasılığın önemli tekniklerinden biri olan parodi; *Suskunlar*'da üstkurmaca ve tarihin bir anlatı olarak ele alınması; *Yedinci Gün*'de ise tarihin bir anlatıcı olarak anlatıya dâhil edilmesi yoluyla oryantalist söylemin meydana getirildiği görülür. Romanlarda tarihin bir anlatı olarak ele alındığı bir düzlemde gündelik yaşama ilişkin kesitlere ve rivayete dayalı ifadelere yer verilmesi ve kurmaca bir dünyada üretilen Osmanlı söyleminin parodileştirilmesi suretiyle makro tarihin sorunsallaştırılarak mikro tarihin öncelendiği ve bu suretle anlatının dokusuna sinen oryantalist söylemin soluk alacağı atmosferin sağlandığı dikkat çeker.

İhsan Oktay Anar'ın romanları oryantalizm kuramının metinlerarasılıkla şekillenen dokusuna uyum sağlar. Nitekim yazarın ilk romanı olan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda dikkat çeken bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsili, *Kitab-ül Hiyel* ve *Yedinci Gün*'de; *Suskunlar*'da dikkat çeken sanatsal olarak geri kalmış Doğu temsili ise benzer olarak *Yedinci Gün*'de tekrarlanmıştır. Ayrıca *Amat*, *Suskunlar* ve *Yedinci*

Gün'de oryantalist söylemi meydana getiren temsil biçimlerinin dayandığı ana izlek dindir.

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Amat*, *Suskunlar* ve *Yedinci Gün* adlı romanlarında Doğu ile ilgili saptanan temsil biçimlerinin anlatıdaki işlevi, yazarın oryantalizme yönelik duruşunun aydınlatılmasına olanak tanır. İhsan Oktay Anar'ı oryantalist bir yazar olmaktan ziyade oryantalist zihniyeti eleştiren bir yazar olarak nitelendirmek yerinde olur. Nitekim o, romanlarında oryantalist bir tutumla Doğuluyu yerip Batılıyı yüceltmez. Amacı kuramsal altyapısını Edward Said'in oluşturduğu oryantalizmin postmodern anlatıdaki işleyiş tarzını yansıtmaktır. Doğu ile ilgili çeşitli temsil biçimlerini bir izlek olarak anlatıya yerleştiren Anar, Batılının oryantalist tutumunu yansıtan çeşitli figürler aracılığıyla kurmaca bir dünyada oryantalizmin nasıl işlediğini gözler önüne serer. Dolayısıyla Anar'da oryantalist bir bakış değil oryantalist bir söylem aracılığıyla dikkat çeken bir oryantalizm eleştirisi söz konusudur. Nitekim yazarın kendisi de kendisi ile yapılan bir röportajda oryantalist olmadığını, Doğu'ya ilişkin taşıdığı zevklerle Doğulu olduğunu ve Doğucu olmakla Doğulu olmak arasında büyük bir fark bulunduğunu (Demirci, 2000) ifade etmektedir.

3.1.2. Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Oryantalist Temsil Biçimleri

Edebiyat dünyasına yazdığı öykülerle adım atan ve 1987 yılında *Bir Gülüşün Kimliği* adlı ilk öykü kitabı basılan Hasan Ali Toptaş, öykülerinin yanısıra romanları ile de öne çıkan postmodern bir Türk yazardır. Çalışmanın Hasan Ali Toptaş'a ayrılan bu kısmında Toptaş'ın büyük ölçüde postmodern anlatının değeri dışlayan çoğulcu estetiğini aksettiren *Sonsuzluğa Nokta* (1993), *Gölgesizler* (1994), *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996), *Bin Hüzünlü Haz* (1998), *Uykuların Doğusu* (2005) ve *Heba* (2013) adlı romanları oryantalizm kuramı bağlamında bir okumaya tabi tutularak yazarın bu söyleme ilişkin duruşu açığa çıkarılacaktır.

3.1.2.1. Sonsuzluğa Nokta

Hasan Ali Toptaş'ın Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen bir yarışmada mansiyon ödülü olarak 1993 yılında bastırılan ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta* (Karaduman Okay, 2006, s. 213), taşradan kente doğru yol alan Bedran'ın serüveni üzerine kurulu bir anlatıdır. Temel olarak iki kurmaca zeminden oluştuğu söylenebilecek olan anlatı, bir yanda Bedran'ın çocukluğu, öte yanda geçirdiği bir trafik kazası sonucu yatalak

kalan Bedran'ın öyküsü çevresinde şekillenir. Romanda her iki zeminde de dikkat çeken belirgin özellik sözü edilen kahramanın bilinçaltından yansıyan bir iç bunalısının anlatının bütününe sirayetidir. Senem Kale'nin (2006) ifadesiyle “romanın çok katlı kurgusu içinde yazar, bir taraftan kahramanın kazadan önceki ve sonraki hayatını ayrı bölümlerle anlatırken bir taraftan da bu bölümler içinde babasının, çocukluğunun, karısının, tüm geçmişinin anılarını kâbuslarını yaşamına ustaca bağlantılar. Hezeyanlar, bilinçaltı imgeleri düğümleri hem çoğaltır hem eksiltir, sürüklenişler gidiş gelişler kurguyu hem parçalar hem de bütünler”.

Sonsuzluğa Nokta romanında yer yer 1980'li yılların panoramasını yansıtan kesitler yer alır. Bu bağlamda romanda sözü edilen semt semt siyasi bölgelere ayrılan kentler, “kanlı hesaplar”, “intikam yeminleri”, ölüm korkusuyla sınıksız kapatılan kapılar (Toptaş, 2014, s. 89); “otomatik silahlarla taranan okul bahçeleri”, “bombalanıp harabeye çevrilen öğrenci yurtları”, kan gölüne dönmüş kahvehane ve kantinler, “ele geçirilen sokaklar”, “sağda solda dağıtılan kalın sesli bildiriler”, “zorla satılan gazeteler” (Toptaş, 2014, s. 90); “caddelerde ateşe verilen otomobiller”, “sokak ortasına damlamış kanlar”, “hastanelerden kaçırılan ölümler”, “koridorları ağarta ağarta geçip çıkış kapısında bayraklaşan kanlı çarşafklar”, “sahipsiz kalmış kitaplar”, “avuçtan avuca aktarılan buz gibi mermi şıkırtıları” (Toptaş, 2014, s. 92) ile işsizlik ve rüşvet dikkat çekicidir.

Sonsuzluğa Nokta'da 1980'li yılları yansılayan bu kesitlerin Doğu'nun eleştirisini olanaklı kılan bir malzeme niteliği taşımaktan ziyade postmodern kültürün bir yansıması olarak anlatıda vücut bulduğunu söylemek mümkündür. İçinde bulunduğu dünyaya anlamların yerinden oynadığı, araya silah patırtılarının girdiği, kalın ve rahatsız edici bir uğultunun hâkim olduğunu düşünen Toptaş'ın (Serbes, 2006, s. 23) amacı, bir döneme odaklanarak bir kültürün eleştirisini yapmak değil bu ortamın insanın kişiliğindeki yansıması üzerinde durmaktır. Dolayısıyla romanda esas olan sözü edilen ortam değil Toptaş'ın deyimiyle toplum denilen geniş gardiyana (Çiftci, 2004, s. 294) karşı Bedran'ın kendi olma çabasıdır. *Sonsuzluğa Nokta*'yı “kendiliğin imkânsızlığı, insanın başkalarının varlığından kendi varlığına uzanan zincirlerden kurtulamayışı ve benzemekten kaçılmayacağı üzerine şiirsel bir akıl yürütme” (Güçbilmez ve Yılmaz, 2010, s. 188) olarak nitelemek yerindedir.

3.1.2.2. Gölgesizler

Hasan Ali Toptaş'ın 1994 yılında yayımlanan ve yazara Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazandıran ikinci romanı *Gölgesizler*, postmodern anlatının çoğulcu yapısının bir yansıması olarak çok katmanlı kurgusu ile dikkat çeken bir anlatıdır. Temel olarak iki kurmaca düzleminden oluşan ve yazarın kurmaca bir karakter olarak kurguladığı “roman yazarı”nın anlatısı ekseninde üstkurmacanın şekillendiği anlatı, kendisini de kurmaca bir karakter olarak anlatısına dâhil eden “roman yazarı”nın bulunduğu köydeki esrarengiz kayboluşlar üzerine kurduğu anlatı çerçevesinde vücut bulur. Kendisi ile yapılan bir söyleşide de Toptaş, *Gölgesizler* için söylediği “bu romanı bir berber susmaktadır” sözü ile aslında romanı kurgulayanın roman kişisi olduğunun, bir anlamda romanın kendisi olduğunun altını çizmek ve kurgunun önemini vurgulamak istediğini (Duman ve Çelik, 1998, s. 120) belirtir. Müge Karahan'ın (2010) ifadesiyle “. . . Gölgesizler'in bütünü bir ‘kayboluşlar romanı’”dır.

Pek çok yabancı dile çevrilen ve sinemaya aktarılan *Gölgesizler*, edebiyat dünyasında yankı uyandıran bir romandır. Stefan Weidner (2010) *Bizim Franz'ımızın Adı da Hasan Türk Mucizesi: Hasan Ali Toptaş'ın Şiirromanı*¹ başlıklı yazısında romanı “. . . şairane bir ustalık eseri, dünya edebiyatının, kökenini inkâr etmeye hiç gerek duymayan bir parçası” (s. 93) olarak tanımlamış ve Toptaş'ı “. . . Doğudan çıkmış, İslamî mistisizmin edebi kazanımlarıyla zenginleşmiş bir Kafka” (s. 95) olarak nitelendirmiştir. *Gölgesizler*'i Almancaya çeviren Gerhart Meier (2010) hem çeviriyi seve seve yaptığını (s. 97) hem de Hasan Ali Toptaş ile tanışmaktan memnuniyet duyduğunu (s. 98) belirtir. Romanı Finceye çeviren Tuula Kojo (2010) ise başlangıçta romanın dilini Orhan Pamuk'un kitapları kadar ağır bulmadığını (s. 100); ancak sonrasında dilinin hiç de kolay olmadığını anladığını ve çeviride zorlandığını (s. 101) dile getirir *Gölgesizler*'i sinemaya aktaran Hakan Karahan'ın (2010) romana ilişkin değerlendirmesi ise şöyledir:

Gölgesizler'i ilk okuduğumda, üç dört farklı büyü oluştu içimde. Öncelikle, lisan ve tasvirlerle büyülendim. Hasan Ali Toptaş'ın hiçbir karakterinin, nerden geldiği, kimin oğlu, kimin karısı, kimin amcası olduğu belli değil. Hangi hayat tecrübelerinden geçiyor da o anki kimliğini bulmuş, belli değil. Buna rağmen, hiçbir karakterin geçmişini ya da geleceğini merak etmeyerek, sadece o anlık

¹ Bu yazı ilk olarak Frankfurter Allgemeine Zeitung'da yayımlanmıştır 29 Kasım 2006: Ümit Kıvanç tarafından çevirisi yapılan bu metin ise *Lacivert* dergisinde, Sayı: 21, Mayıs-Haziran 2008'de yayımlanmıştır. (H. N.)

yaptıklarına, hareketlerine ve o hareketlerin tasvirlerine büyüleniyorsunuz. Hasan Ali'nin romanı şiir gibi (s. 126-127).

Gölgesizler romanında taşranın yer yer bürokrasideki işleyiş ve batıl inançlar yönüyle işlendiği dikkat çeker. Romanda muhtarın, yaşadığı köyün Tanrı'ya ve devlete en uzak köy olduğunu düşünmesi (Toptaş, 2014, s. 8), Tanrı köyü görebilsin ya da devlet başını çevirip bir kez olsun bakabilsin diye dağları yıktırmak gibi gülünce şeyleri kafasından geçirmesi (Toptaş, 2014, s. 9) ve devletin orada gücünü göstermesini bir mucize (Toptaş, 2014, s. 9) olarak algılaması taşrada bürokrasideki aksaklığın göstergelerindendir. Muhtarın kaybolan Cıngıl Nuri'yi aramaya gidenleri ilçeye yolları düşerse canını sıkıp da devleti küstürmemek için onu devlet kapılarından hiçbirine sormamaları konusunda sıkı sıkı tembihlemesi (Toptaş, 2014, s. 24) ise taşralının devlet algısındaki sorunsalı yansılar. Cıngıl Nuri gibi ansızın ortadan kaybolan Güvercin'i soruşturmak için ilçeye giden Muhtar, kızın devlet gözündeki yerinin kocaman raflardan indirilen kocaman kitapların içinde kızın yokluğuna benzeyen “. . . küçücük, belli belirsiz bir işaret” (Toptaş, 2014, s. 196), “. . . sayfayı dolduran binlerce tuhaf çizginin arasında, pire gözü gibi daracık bir boşluk” (Toptaş, 2014, s. 196) olduğuna bizzat şahit olur. Nuri'nin karısının, kocasını bulmak için imama birkaç kez yıldız falı açtırıp muska yazdırması (Toptaş, 2014, s. 50) ise taşrada dikkat çeken batıl inançlı zihniyetin örneklerinden yalnızca bir tanesidir.

Gölgesizler'de taşraya yukarıda sözü edilen yönleriyle yer veren Toptaş'ın bu tutumu ile taşra üzerinden Doğu'ya yönelik eleştirel bir bakış sergilediği söylenemez. Nitekim romandaki temel sorunsal bir mesele olarak taşra değil, postmodern bir dünyada taşra atmosferi içerisinde insanın açmazıdır. Bir diğer ifadeyle anlatıda odak noktası “taşralılık” değil bizzat “insan”dır. Bu bağlamda Toptaş ile söyleşi yapan Yıldız Ecevit'in (1996) görüşü dikkat çekicidir. Türk edebiyatında bireyin sorunsalının Atay'la ve Ağaoğlu'yla odağa alındığını ve diğer modernist romancılarla sürdürüldüğünü (s. 167) dile getiren Ecevit, küçük burjuva aydınını odağa alan bu romanlardan farklı olarak Toptaş'ın romanlarında özellikle *Gölgesizler* ve *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda kişilerin kırsal kökenli olduğunu ve yazarın insanın evrensel gerçeğini kırsal insan “fon”unda dile getirdiğini (s. 167) belirtir. Ecevit'e (1996) göre bu edebiyatımızdaki bir yeniliktir (s. 167); ancak Toptaş bu farklılığın pek fark edilmediğini düşünmektedir:

Sayılabilir mi bilmiyorum. Bu farklılık pek fark edilmedi gibi geliyor bana. Örneğin, şöyle bir soru soruldu *Gölgesizler* çıktığında; “Romandaki köyde imam var, muhtar var, ama neden öğretmen yok?” Ben şaşırdım tabii, *Gölgesizler*’e bir zamanların “köy romanı” şablonuyla yaklaşılmış ve en önemlisi de, yaşamsal gerçeklikle yazınsal gerçekliğin birbiriyle karıştırılmasına üzuldüm” (s. 167).

3.1.2.3. Kayıp Hayaller Kitabı

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler*'den iki yıl sonra 1996 yılında yayımlanan üçüncü romanı *Kayıp Hayaller Kitabı*, romanın birinci kurmaca zemininde kurgulanan Hasan'ın bilincinden akanlarla üstkurmacanın şekillendiği ve bu zeminde çeşitlenen bakış açıları ile postmodern kurmacanın bir yansıması olarak anlatının polifonik bir atmosfere büründüğü bir romandır. Hasan'ın gerçekleşmeyen, “kayıp hayaller”i üzerine kurulu olan anlatıda Toptaş, kendisini de bir kurmaca karakter olarak anlatıya dâhil etmiştir. Romanı yazarken en büyük “malzeme sandığı”nın çocukluğu olduğunu (Talışlı, 1997, s. 49), içi kendi çocukkenki içiyle epeyce örtüştüğü için o çocuğa Hasan adını yakıştırdığını (Talışlı, 1997, s. 49-50) belirten Toptaş, kendisi ile yapılan bir söyleşide ifade ettiği üzere bu romanında önceki romanlarına göre birtakım farklı teknikler kullanmıştır (Talışlı, 1997, s. 49). Romanda yazarın romandaki insanların hikâyesini dilin ve kurgunun vereceği tadın gerisinde bırakmak, romanın dilini kurmak ve onu son tümceye kadar korumak için 've'lerle soluk alıp veren, Tevrat'inkine benzer bir dil kurduğu (Talışlı, 1997, s. 49), ayrıca bu romanda ilk kez bazı sözcükleri tıpkı şiirdeki gibi hem ileriye hem geriye işletmeye ve bu yolla tümcelerin taşıdığı anlamı zenginleştirmeye çalıştığı (Talışlı, 1997, s. 49) görülür. Türkeş (2007), *Kayıp Hayaller Kitabı*’nı “. . . kolay okunan, ama zor tüketilen bir roman”, “romanın ne anlattığına, yani hikayesine önem veren okurlardan çok, edebiyatı ve insan zihnini bir labirent olarak algılayan, bulmacalardan, kayıp parçaları bir araya getirmekten hoşlananlar için yazılmış bir metin” olarak nitelendirir. Roman ile ilgili bir değerlendirme yapan Dalkılıç'ın (2010) romana ilişkin görüşleri ise şöyledir:

Her eserinde olduğu gibi, yine hatları kesin çizgilerle çizilmemiş bir kurgu yaratarak, okuyucunun takip algısını bozguna uğrattırıyor yazar. Birbirinin ardılı, birbirini tamamlayan karakterler var Kayıp Hayaller Kitabı’nda; Toptaş, dede-baba-torun olan bu karakterleri, olağan anlatım esnasında birden birbirlerine dönüştürüp zamansal sıçramalar yaptırıyor anlatısına. Kabaca bakacak olursak 100-150 yıllık bir zaman dilimini anlatmayı başarmış yazar. Kitap geniş bir

zamana yayılması ve her seferinde aynı karakteri anlatıyor olması bakımından bana Gabriel Garcia Marquez'in Yüzyıllık Yalnızlık'ını anımsattı ziyadesiyle.

Düşle gerçeğin iç içe geçtiği anlatıda belirgin olarak dikkat çeken yoksulluk hali taşraya atfedilecek bir mesele olarak Doğu'nun eleştirisinden ziyade Hasan'ın hayallerine sirayet ediş biçimi itibariyle önemlidir. Nitekim Türkeş'in (2007) de ifade ettiği üzere “. . . roman, Anadolu'nun herhangi bir köyünde yaşayan Hasan adlı bir çocuğun -kasaba veya küçük bir kentte yaşasaydı da- değişmeyecek hayalleri üzerine kurulu”dur. Dolayısıyla romandaki temel sorunsal bir eleştiri nesnesi olarak Hasan'ın taşralılığı değil taşra atmosferi içerisinde onun hayalleriyle kuşatılmış ruhsal dünyasıdır. Bu bağlamda Toptaş ile yaptığı bir söyleşide Türk edebiyatında taşranın ruhsal analizini Kayıp Hayaller Kitabı kadar iyi çizebilen ikinci bir roman bulmanın zor olduğunu (s. 303) dile getiren Dalkılıç'ın (2013) Yusuf Atılgan'da, Kafka'da, Joyce'da, Beckett'da olduğu gibi, Toptaş'ın dilinde de alttan alta sezilen, hissedilen bir ağır “taşra bunaltısı”nın mevcut olduğunu (s. 303) belirtmesi yerinde bir tespittir Toptaş'ın 50'li 60'lı yıllara damgasını vuran “köy romanları” kanonu tarzında bir gerçekçiliğin izini sürmeyip 90'ların taşrasını anlattığını dile getiren Türkeş'in (2007) görüşleri de yazarın romanda taşrayı ele alış tarzını yansıtmaları bakımından kaydedilmeye değerdir:

Yukarıda adını andığım köy romanları, o dönemin siyasi arayışları gereği taşrayı bir yer tayini olmanın ötesinde bir anlamla ele almamışlardır . . . Metinlerde ifadesini bulan düşünce ve hissiyat, ya İstanbul'da kapanıp kalmış aydın kesimin kendisini dışa vurma biçimi ve kendisine biçtiği bir görevler manzumesi veya çıplak gerçekler üzerinden siyasi bir duruşun temsiliydi. “Taşra”nın, Kayıp Hayaller Kitabı'ndan esinlenerek bu yazıda kullandığımız diğer anlamını yani Ahmet Oktay'ın deyişiyle taşranın “yetersiz ya da engellenmiş bir toplumsal/kültürel statüyü” de taşıyan boyutunu Türkçe yazılan romanlara taşıyan yazar sayısı pek azdır . . . Yusuf Atılgan'la Kemal Bilbaşar'la ya da kasaba hayatına “köy kanonu” dışındaki bir perspektifle yaklaşan diğerleriyle Hasan Ali Toptaş'ı birleştiren çizgi, bu hayata bir taşra olarak bakmalarından, taşralıları ise “yetersiz ya da engellenmiş” bir ruh hali içinde tasvir etmelerinden geçer. Bütün bu taşra anlatılarında bir yabancılaşma, bir benlik yitimi ya da yaralı bilinçaltıları belki de hepsinden önemlisi kopkoyu bir sıkıntı söz konusudur.

3.1.2.4. Bin Hüzünlü Haz

Hasan Ali Toptaş'ın 1998'de yayımlanan ve bir sonraki yıl Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü ile 2000'de Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğrencileri Yılın

En İyi Romanı Ödülü'nü alan dördüncü romanı *Bin Hüzünlü Haz*, kurgusal olarak postmodern anlatının başat kurgu öğeleri olan çoğulcu estetik, metinlerarasılık ve üstkurmaca ile üstkurmacyı meydana getiren okuru metne dâhil etme, metnin kurmaca olduğu gerçeğini vurgulama ve özneye değil söylemin kendisine odaklanma gibi teknikler çerçevesinde şekillenen bir anlatıdır. İki kurmaca kısımdan oluşan ve ilk kısımda roman boyunca yarattığı imgelemin arayışında olan ben anlatıcı konumundaki bir kurmaca karakterin kurgulandığı anlatıda, ikinci kurmaca kısım, okurun ve metnin anlatı içindeki serüveninin sergilendiği yazı ve arayış izleği üzerine şekillenen üstkurmaca katmandır. Serper'in (2007) ifadesiyle “*Bin Hüzünlü Haz* tamamen yazma edimine adanmış bir kitap”tır (s. 194). *Bin Hüzünlü Haz* ile birlikte roman anlayışında bir sıçrama olduğunu ve roman sanatından ne beklediğinin cevabını bu romanda daha net gördüğünü (Gümüş, 2013, s. 61) dile getiren Toptaş, bu romanın onun için “. . . çok özel bir okul”, “. . . harikulade bir deneyim” (Korat, 2007) olduğunu belirtir. Bu bağlamda yazarın romana ilişkin şu görüşleri de önemlidir:

Bin Hüzünlü Haz benim yazarlık serüvenimde önemli bir nokta. Neden önemli galiba, o romanı yazarken roman sanatına dair bir aydınlanma anı yaşadım ben. Başka bir deyişle, kendi çizimimde kendi halimce bir sıçrama yaşadım. Bu sıçramanın, bu aydınlanma anının verdiği hazla *Bin Hüzünlü Haz*'ı yazarken, parmak uçlarımda karıncalandığını ve bu uyuşma halinin damarlarımı izleyerek beynime doğru tırmandığını hatırlıyorum. Roman sanatıyla haşır neşir olmanın şehvetini en geniş haliyle ilk defa o zaman yaşadım sanıyorum; baş dönmesi gibi, uçmak gibi, gövdenin sınırlarından çıkıp zamanın dışında bir yerde her şeyi içeren hiçbir şey kılığında gezinmek gibi bir şeydi bu... Anlatılması bile imkânsız görünüyor şimdi bana (Korat, 2007).

Önceki yapıtlarında okuru duyu organlarıyla kavranan daha kırsal, kasabamsı, küçük şehir kokan bir çevre içinde dolaştıran Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*'la birlikte şehri ana eksen haline getirmekle kalmamış, duyu organlarından uzaklaşıp akla ve çağrışımlara doğru çağrılar yapan bir metni benimsemiştir (Korat, 2007). *Bin Hüzünlü Haz* romanında şehre ilişkin çizilen olumsuz tabloya “. . . salaş sokakların sonundaki bulanık kapılar”, “. . . neşesiz meydanlar”, “. . . kocaman ağızlı mağazaların cam yüzleri”, “. . . eskici dükkânlarının yıllanmış kokuları” “. . . otoparkların insanı ürküten alacakaranlık genişliği”, “. . . pazaryerlerinin geceye yayılan çürük meyve kokulu ıssızlığı” (Toptaş, 2012, s. 15); “. . . tinerci çocuklar”, “. . . işsiz kalmış babalar”, “. . . kayıp gençler, kucaklarında çocuklarının fotoğrafıyla sokak sokak dolaşan gözü yaşlı

anneler, onların yanından başlarını çevirip bir kerecik olsun neler oluyor diye bakmadan geçip gidenler, göbekli göbekli adamlar, yoksul semtler, tamtakır evler, çıkmaz sokaklar, hapishaneler, ışığa ve gürültüye boğulmuş dev alışveriş merkezleri, apartmanlar, cinayet saatleri, cinnet dakikaları, eğlence akşamları, buluşma geceleri, ayrılık sabahları ve bütün bunları sarıp sarmalayan, kirli kirli, uzak uzak görüntüler” (Toptaş, 2012, s. 74) yansır. Alaadin’in şehirde arandığı ilk kurmaca kısımda ihtiyarlar vasıtasıyla imgesel bir düzleme taşınan anlatıda şehre doğru sarkıtılan sepetin içinden “bayat bir çikolata, birkaç sararmış gazete sayfası, boş bira kutusu, kredi kartı, prezervatif ya da mahkeme celbi” (Toptaş, 2012, s. 31) gibi şehrin alelade yaşam tarzını yansıtan birtakım şeyler çıkar. Romanda şehir “. . . pis kokulu, deli dolu, bulanık bir gürültü” (Toptaş, 2012, s. 31) ile eşdeğerdir

Bin Hüzünlü Haz’da şehrin yukarıdaki biçimiyle sunulduğu, Doğu’ya yönelik eleştirel bir bakışın değil postmodern kültürün bir izdüşümüdür. Romanda Toptaş’ın ifadesiyle “çağımızın hengâmesinde kaybolmuş, şeytanla meleği birbirine karıştırmış, yolunu cinnet görüntülerinin arasında yitirmiş, tuhaf ve uzak bir kahraman” (Baran, 2014, s. 84) olarak çizilen Alaaddin’den hareketle postmodern atmosferde kapitalizmin geldiği son noktadaki çıkmaza işaret edilir. Postmodernizme hâkim olan bütünsellikten uzak parçalı bir gerçeklik algısının bir yansıması olan bu çıkmaz, şehre dair çizilen olumsuz tablo ile anlatının dokusuna siner. Bu bağlamda romanda şehrin parçalanmış, parçalarının her biri bir yana savrulmuş, kuzeyi güneyine, güneyi doğusuna karışmış ve batısı da, öteki yönlerin içinde kar gibi eriyip rüzgâr gibi kaybolmuş (Toptaş, 2012, s. 34) olarak betimlenmesi ve “. . . parça parça bakıldığında her şehre benzediği için genel görünümüyle hiçbir şehre benzemeyen bu şehrin” (Toptaş, 2012, s. 34) bir semtinden bir semtine gidilirken her defasında parçalanmışlıktan doğan bir boşluğa düşülmesi (Toptaş, 2012, s. 34) dikkat çekicidir.

3.1.2.5. Uykuların Doğusu

Hasan Ali Toptaş’ın 2005’te yayımlanan ve 2006 yılında Orhan Kemal Roman Ödülü’ne layık görülen beşinci romanı *Uykuların Doğusu*, çok katmanlı dokusu ile dikkat çeken bir anlatıdır. İki kurmaca zeminden oluşan anlatının ilk kısmında Hasan Ali Toptaş’ın “Hasanım Ali” adı ile kendisini de bir kurmaca karakter olarak anlatıya dâhil ederek kendi hikâyesini yazan bir yazar kurguladığı; ikinci kurmaca kısımda ise bu yazarın yazdığı roman ekseninde anlatıyı şekillendirdiği görülür. Dolayısıyla

Uykuların Doğusu üstkurmaca düzlemde sözü edilen yazarın anlatısından oluşur. *Bin Hüzünlü Haz* romanı ile benzer olarak yazma ediminin odak noktası yapıldığı anlatı,ilmek ilmek örülen kurgusal dokusu ve içerdiği “. . . birbirine eklenen, birbirini doğuran ya da birbirini geçersiz kılan birçok hikâye” (Serper, 2007, s. 193) ile çoğulcu bir yapı arz eder. Okurun bu romanda önceki romanlarına kıyasla daha deneyimli bir romancıyla karşı karşıya olduğunu (Kaplan, 2006, s. 115) dile getiren Toptaş, bu romana öteki romanlarından daha farklı olması, kendi bütünlüğüne ulaşması, ruhuyla, yapısıyla, iç örgüleriyle, bu örgülerin birbirlerine olan konumlarıyla, seslerinin dağılımıyla ve daha başka ayrıntılarıyla tastamam bir romana dönüşmesi için çok emek verdiğini (Korat, 2007) belirtir. Bu bağlamda Toptaş’ın romanın yazılış sürecindeki sancıyı dillendiren şu cümleleri dikkat çekicidir:

Bin Hüzünlü Haz’dan sonra iki yıl hiç yazmadım. Yazabilecek ortamım olmadığı için yazamadım daha doğrusu. Yedi yılın iki yılı boş geçti. Dolayısıyla beş yılda yazıldı. Başlangıçta yedi-sekiz ay ilk cümleyi yazamadım. Her gün belki yedi-sekiz tane ilk cümle yazdım ama hiçbirini beğenmedim. İlk cümleyi tanıyacak ruh halim yoktu aslında. Bir bakıma, ben ilk cümleyi değil, onu tanıyacak ruh halimi arıyordum. Ayrıca, *Uykuların Doğusu*’na başlarken, biraz da neşeli bir şey yazayım istedim. Çok renkli, neşeli olsun istedim, ama sonuç öyle olmadı galiba. Neşeyi yazayım derken neşenin hüznünü yazdım. İçimi burkan yerler oldu, bu tür tepkiler de aldım zaman zaman okuyanlardan (Serbes, 2006, s. 229-230).

Uykuların Doğusu yayımlanışı ile birlikte edebiyat dünyasına aldığı olumlu eleştirilerle akseden bir romandır. *Uykuların Doğusu*’nu “. . . tanımlanamaz, tanımlamaya çalışmanın haksızlık olacağı bir roman” olarak nitelendiren Gümüş (2005), Toptaş’ın yazarlık serüveninde “. . . dağın öte yüzüne geçmek” olarak gördüğü *Bin Hüzünlü Haz*’dan sonra *Uykuların Doğusu*’nu yazarın “. . . yazının cehennemi’nden geçip Kafdağı’na yürüdüğünü gösteren bir roman” olarak nitelendirir. Hasan Ali Toptaş ile yaptığı bir söyleşide Latife Tekin (2006), romanda geniş dalgalar halinde yayılan bir müziğin varlığını hissettiğini (s. 36) dile getirir. Varlık’a (2010) göre ise *Uykuların Doğusu* itibariyle, edebiyatta yeni bir kıtanın imkânı açılmıştır (s. 39).

Uykuların Doğusu’nda şehrin *Bin Hüzünlü Haz* romanı ile benzer olarak olumsuz bir görünümle yansıtıldığı görülür. Romanda radyoevinde kendisine bir türlü iş verilmeyen adamın şehrin uzak köşelerine doğru yaptığı yürüyüşte karşısına çıkan şehir manzarası “. . . sıvaları dökülmüş yamru yumru duvarlar”, “. . . çürük tahtalar”, “. . .

kirliler kirlisi çaputlar”, “. . . kararmış çocuk yüzü genişliğindeki delikler”, “. . . içlerinden kara kara sinek bulutları havalandan, dört yanı kerpiçlerle çevrili boş arsalar”, “. . . yatalak hasta iniltileri”, “. . . çaresiz kadın yüzleri”, “. . . eciş bücüş evler” (Toptaş, 2013, s. 41); “. . . daracık avlular”, “. . . sarı benizli ihtiyarlar”, “. . . helâ çukurlarından yükselen ağır kokular”, “. . . donsuz tumansız çocuklar”, “. . . her biri birbirinden aç ve birbirinden korkunç iri iri köpekler” “. . . ortalığa saçılıveren çöpler”, “. . . yakası bağı açılmış çökük avurtlu adamlar”, “. . . her yanı örümcek ağlarıyla kaplı çıkırık ölülere” (Toptaş, 2013, s. 42); “. . . aklıktan çırgıran kıpkırmızı çocuk yüzleri” (Toptaş, 2013, s. 47); “. . . gazel içen kül benizli çocuklar”, “. . . ufka doğru derinleşip giden viraneler”, “. . . efkârlı türküler”, “. . . iri memeli fahişeler”, “. . . tilki suratlı ten tüccarları”, “. . . afyon satıcıları”, “. . . herkesi soyup soğana çeviren tombalacılar”, “. . . cinayet işleyen adamlar”, “. . . katiller”, “. . . doğar doğmaz kanlı birer çıkın gibi göçüklerin içine fırlatılan bebek ölülere” (Toptaş, 2013, s. 60); “. . . sabit bakışlı mecnunlar” “. . . yeşil örtülerle süslü tabutlar” (Toptaş, 2013, s. 61) ile örülüdür. Şehre büyük umutlarla gelen yazarın dedesi Cebail’in gelir gelmez karşılaştığı şehir görüntüsü karşısında hayal kırıklığına uğraması (Toptaş, 2013, s. 119) ve ona yardım eden badem bıyıklı adamın şehri “. . . kılık değiştirmiş kötülükler yuvası” (Toptaş, 2013, s. 153) olarak tanımlaması da bu bağlamda dikkat çekicidir.

Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*’nda şehirle ilgili çizdiği olumsuz tablo üzerinden Doğu kültürüne eleştirel bir bakışla yaklaşmaz. Romanda anlatıdan yansıyan şehir görüntüleri postmodern kültürün yarattığı atmosfer içerisinde kendiliğinden soluk alır ve bu görüntüler postmodernizmin bir yansıması olarak öznenin silikleşmesinde rol oynar. Toptaş şehri de “roman kahramanlarından biri” (Öztop, 2005, s. 285) olarak görür. Bu bağlamda Gümüş’ün (2005) Toptaş’ın bu tutumuna işaret eden değerlendirmesi dikkat çekicidir:

Şehir, Uykuların Doğusu’ndaki tılsımlı öykülerin kahramanlarından biri. Gizemli, içlerinde neler yaşandığını merak ettiren sokaklarıyla aslında bize yaklaşmak yerine sararmış fotoğraflar gibi bizden uzaklaşan şehir, sonunda sel sularına kapıldığında Uykuların Doğusu’nun elden bırakılması olanaksız metninin pırıltılarını verir. Aynı zamanda sesler, kokular, mekânlar, sel sularında mahsur kalan insanlardan oluşan, serinliklerinden homurtular çıkaran şehir, durulması olanaksız görünen bir çalkantının içinde kalmıştır da sel suları çekilirken ruhunu yeniden kazanmaya çalışır. Çünkü o da Uykuların Doğusu’nun kişilerindendir.

3.1.2.6. Heba

Hasan Ali Toptaş'ın 2013 yılında yayımlanan son romanı *Heba*, şehirden taşraya yerleşen Ziya'nın Yazıköy'de başından geçenler üzerine kurulu bir anlatıdır. Yedi bölümden oluşan anlatıda yer yer Ziya'nın bilincindeki geriye dönüşler ile üstkurmaca düzleme geçildiği ve anlatının kahramanın çocukluğu, askerlik yılları gibi kesitlerle şekillendiği görülür. Başlangıçta bir minnet duygusu ile yola çıkan; ancak bu duygunun roman ilerledikçe bir yan öge haline dönüştüğünü (Oral, 2013, s. 183) dile getiren Toptaş'ın, romanda okuru, kurguladığı kahramanların heba oluşlarına tanık ettiği görülür. Heba romanında her cepheden hayatları heba edilmiş insanlar (Akın, 2013) dikkat çeker. Yazarın 2009'da yazmaya başladığı (Gümüş, 2013, s. 57) ve dört yıllık bir süreçte yazımını tamamladığı *Heba*, Toptaş'ın bilhassa önceki iki romanına kıyasla kurgusal bağlamda çözümlenmesi zor bir anlatı değildir. *Bin Hüzünlü Haz*'dan sonra derinliği yüzeye saklamak gibi bir meselenin peşine düştüğünü (Oral, 2013, s. 185) ve Heba'da bunu gerçekleştirmeye çalıştığını (Aktaş, 2013, s. 240) dile getiren Toptaş (2014), neticede kelime varlığıyla, cümlelerinin yapısıyla ve daha başka özellikleriyle öteki romanlarından farklı bir romanı, okumak istediği romanı yazdığını (Lakşe, 2013) belirtir. *Heba* ile ilgili bir değerlendirme yapan Koray Sarıdoğan da (2014) Toptaş'ın bu romanında önceki romanlarında yaptığı 'metni öne çıkarma, metni ve kurguyu olayın kahramanı haline getirme' alışkanlığını kırdığını vurgular.

Heba romanında anlatının geçtiği Yazıköy atmosferi içerisinde taşrayı yansıtan kimi kesitler dikkat çeker. Sözgelimi Ziya'nın huzur bulacağını umarak geldiği köyde hüsrana uğrayışında başat etken Kenan'ın kız kardeşine ilişkin köylülerce hakkında çıkarılan dedikodudur. Romanda Kenan ve karısının, çocukları olsun diye elini eteğini öpmedikleri hoca, çaput bağlamadıkları ağaç, yüz sürmedikleri yatır kalmaması (Toptaş, 2013, s. 117), taşrada hâkim olan batıl inançlı zihniyetin; okulun köye uzaklığı ve çocukların bir minibüse tıkıştırılmaları (Toptaş, 2013, s. 129) ise taşradaki imkânsızlığın bir göstergesidir.

Toptaş'ın *Heba*'da taşrayı yukarıda sözü edilen yönleriyle yansıtması Doğu'ya yönelik eleştirel bir tutum sergilediğini göstermez. Daha önceki romanlarında da irdelendiği üzere yazarın derdi taşrayı *Gölgesizler* ve *Kayıp Hayaller Kitabı* adlı romanlarında irdelendiği üzere Doğu kültürü ve yaşayış biçimi ile bağlantılı olarak "taşrayı taşralaştıran" kimi değerler üzerinden bir mesele olarak ele almak değil içinde bulunduğu atmosfer fark etmeksizin "insan"a odaklanmaktır. *Heba*'yı "yüzeyden

bakıldığında doğaya kaçış romanı gibi görünse de, aslında doğaya kaçışa, doğayı kavrayışa değil, insana dair bir roman; insandan, insanlıktan kaçamayışın romanı” (Yılmaz, 2013) olarak nitelendirmek yerindedir. Kitabın ruhunda, ister büyük bir şehirde isterse çepçevre kuşatılmış sınırlarıyla kendine kapanan bir köyde yaşasın insanın yaşama yön verememesinin sessiz iniltisinin hissedildiğini belirten Keleş de (2014) “*Heba*’da kendi hakkında karar veremeyen, *istemeyen*, daha da kötüsü kendi hakkında kararlar alsa da istese de bir türlü başkasının bakışından, yargılamasından kaçamayan insanların öyküleri”ne yer verildiğini vurgular. Bu bağlamda Toptaş’ın kendisiyle yapılan bir söyleşide dile getirdiği şu düşünceler, meselenin insanın içinde bulunduğu atmosferden ziyade bizzat kendisi olduğunu vurgulaması bakımından önemlidir:

Tabiatı, şehrin karşıtı olarak düşünmedim. Ziya şehrin insana ettiklerinden, gürültüsünden patırtısından kaçıyor ama bu kaçış bütün kaçışlar gibi beyhude bir kaçış. Bizi mutlu ya da mutsuz eden şey bazen mekânmış gibi görünür ya hani, *Heba*’da Ziya’ya da öyle görünüyor. İnsan faktörünü göz ardı ediyor aslında. Kaçış diye bir şey yok bana göre, bu mümkün değil. Nerede insan varsa, orada iyilik de var, kötülük de. Ormanların içinde bir yerde, bir hayvan gibi yaşamayı göze alabilecek cesaretimiz de yok. Hadi diyelim bunu da göze aldık, geride bırakacağımız insanların üstümüze başımıza sinmişliğini, hareketlerimizdeki, düşüncelerimizdeki, alışkanlıklarımızdaki yahut hayallerimizdeki varlıklarını nereye koyacağız? Üstelik, biliyorsunuz, içimizdeki kalabalık her daim dışımızdakinden daha büyüktür (Gümüş, 2013, s. 58-59).

3.1.2.7. Hasan Ali Toptaş ve Oryantalizm

Hasan Ali Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* (2014), *Gölgesizler* (2014), *Kayıp Hayaller Kitabı* (2013), *Bin Hüzünlü Haz* (2012), *Uykuların Doğusu* (2013) ve *Heba* (2014) adlı romanları üzerine yapılan bir inceleme sonucunda yazarın romanlarının oryantalizm kuramı bağlamında irdelenmeye müsait anlatılar olmadığı görülmüştür. Nitekim romanlarda bir izlek olarak ne Batı ile Doğu dünyasının karşı karşıya getirildiği ne de söz konusu zemin üzerinde oryantalist söylemin temelinde yer alan *iktidar* ile *bilgi* arasındaki ilişkiyi vücuda getirecek temsil biçimleri söz konusudur. Yazarda oryantalist söylemin izine rastlanmadığı gibi İhsan Oktay Anar’ın *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* ve *Galîz Kahraman* adlı romanlarında örnekleri görülen Doğu’ya eleştirel bir bakışın izine de rastlanmaz. Bu yönü itibarıyla Toptaş’ın romanları bu bölümde ana

hatlarıyla bir değerlendirilmeye tabi tutulmuş ve yazarın romanlarında taşra ve şehre ilişkin dikkat çeken kimi yönlerin de eleştiri amaçlı anlatıda yer almadığı kapsamlı bir okuma neticesinde belirlenmiştir.

Hasan Ali Toptaş'ı Doğu ile Batı dünyasına eşit mesafeli bir yazar olarak düşünmek mümkündür. Kendisini “. . . Şehrazat ile Beckett'in evliliğinden doğan bir çocuk” (Öztunç, 2013, s. 79) olarak nitelendiren Toptaş, bu nitelemesi ile hem Doğu hem de Batı kültüründen beslendiğine, köklerinin, saçaklarının oralardan su içtiğine işaret ettiğini (Tokay, 2013) belirtir. Sesinde hem Şehrazat'ın yüzyıllar önceki hem de Beckett'in dünkü sesi olduğunu (Tokay, 2013) dile getiren Toptaş'a neden kendisi ile ilgili bu denli güçlü akrabalık bağları kurduğu sorulduğunda verdiği yanıt şöyledir:

İlkokul ikinci sınıftayken, okuduğum ilk kitap Şehrazat'ın anlattığı bir masaldı. Bu coğrafyada yaşayan bir çocuk için bu doğal bir şey hiç kuşkusuz. Fakat ben bunu zaman geçtikçe kendi gözümde büyüttüm, edebiyatı ilk kez Şehrazat'ın nefesinden tatmış olmamı mucizevî bir şeymiş gibi görmeye başladım. Yıllar sonra, günlük hayata dair bazı olayları bir masal gibi anlatan annemin Şehrazat'a benzediğini fark ettim. Babamın da sessizliğiyle ve fiziğiyle tıpatıp Beckett'a benzediğini. Dolayısıyla, Şehrazat ile Beckett'ın evliliğinden doğan bir çocuğum dedim. Bu cümle Doğu ve Batı kültürünü de işaret ediyor elbette ve ben başka bir şey de demiş oluyorum (Öztunç, 2013, s. 79).

Hasan Ali Toptaş, toplumla derdi olan, toplumsal meseleleri anlatılarının odağına yerleştiren bir yazar olmaktan ziyade sadece yazıyı ve insanı esas alan, dile ve metnin yazılış sürecine odaklanan bir yazardır. Yazarken siyasal-toplumsal eleştiri gibi şeyleri düşünemediğini, bu tür hesaplar yapmadığını (Varlık, 2013, s. 133) dile getiren yazar, asıl yazılması gerekenin köy ya da kent şu hikâye ya da öteki değil insanın kim olduğu, nasıl o olduğu, neden o olduğu, ne olacağı; sonsuz olabilirlikler içindeki sınırı ve sınırsızlığı olduğunu (Ecevit, 1996, s. 166-167) ve bunun ötesinde her şeyi bir fon, bir öge, bir tür malzeme olarak gördüğünü (Ecevit, 1996, s. 166-167) vurgular. Dolayısıyla Toptaş'ın romanlarında yer yer dikkat çeken şehir ve taşraya ilişkin kesitler, Doğu'nun eleştirisini mümkün kılan bir veri olmaktan uzaktır. Yazarın ifadesiyle yaşadığı topraklar ve o topraklarda biriken kültür yazdığı metinlerde bir şekilde kendiliğinden yer alır (Akova, 2012, s. 289); ancak Toptaş bunun için bilhassa çaba harcamaz (Akova, 2012, s. 289). Toptaş'ın kimi romanlarında dikkat çeken şehre ve içinde bulunulan ortam ve koşullara dair çizdiği olumsuz tablo, postmodern kültür ile ilişkili olarak varolan kapitalizmin geldiği son noktadaki çıkmazın bir ifadesi olarak

düşünülebilir. Taşranın ise yazarın romanlarında eleştiri amacı güdülmeksizin kimi yönleriyle yansıtıldığı görülür. Kendisi de taşralı bir yazar olan ve hayatının yirmi beş yılı küçük taşra kasabalarında geçen yazar (Erbaş, 2001, s. 15), taşrayı bir mesele olarak ele almaz; o daha ziyade postmodern bir dünyada silikleşmeye yüz tutan öznenin bir yansıması olan ‘insan’a odaklanır. Bu bağlamda yazarın “romanlarımda ‘taşra sıkıntısı’ nı değil, doğrudan doğruya ‘insanın sıkıntısı’ nı anlatmaya çalışıyorum aslında” (Yüce, 2005, s.140) şeklindeki düşüncesi önemlidir.

3.1.3. Elif Şafak’ın Romanlarında Oryantalist Temsil Biçimleri

1994 yılında yayımladığı *Kem Gözlere Anadolu* adlı kitabındaki öyküleriyle yazı hayatına adım atan Elif Şafak, ilk romanı *Pinhan*’ın (1998) ardından kısa aralıklarla yayımladığı romanlarıyla postmodern Türk edebiyatının üretken yazarlarından biri olarak değerlendirilebilir. Öykülerinden ziyade romancı kimliğiyle öne çıkan yazarın büyük ölçüde Doğu ve Batı dünyasına ilişkin izlekleri içeren romanları pek çok dile çevrilerek edebiyat dünyasında büyük bir akis uyandırmıştır. Çalışmanın bu bölümünde yazarın *Pinhan* (1998), *Şehrin Aynaları* (1999), *Mahrem* (2000), *Bit Palas* (2002), *Araf* (2004), *Baba ve Piç* (2006), *Siyah Süt* (2007), *Aşk* (2009), *İskender* (2011), *Ustam ve Ben* (2013) ile *Havva’nın Üç Kızı* (2016) adlı romanları kuramsal olarak analiz edilecek ve yazarın Doğu’ya ilişkin temsil biçimlerini içeren romanlarındaki oryantalist söylem bu doğrultuda irdelenecektir.

3.1.3.1. Pinhan

Elif Şafak’ın 1998 yılında yayımlanan ve 1998 Mevlana Büyük Ödülü’ne layık görülen ilk romanı *Pinhan*, doğuştan çift cinsiyetli olan bir karakterin Denizli’deki bir tekkeden Osmanlı dönemi İstanbul’una uzanan hikâyesi ekseninde gelişen bir anlatıdır. Roman, içerdiği metinlerarası örgüsü ve *Pinhan*’ın kendi hikâyesini bulma yolunda çıktığı yolculuk çevresinde vücut bulan üstkurmaca yapısı ile postmodern bir anlatı görünümü taşır. Her biri dört alt bölümden oluşan dört ana bölüm dâhilinde gelişen anlatıda her bir bölüm, anlatının döngüsel atmosferi içerisinde birbirine eklemlenir.

Pinhan romanında “Bu Bab Toprak Ahvalin Beyan Eder ki Tabiatı Soğuk ve Kurudur” başlıklı ilk bölüm “Elma”, “Nokta”, “Hafıza” ve “Halka” adlı dört alt bölümden oluşur. *Pinhan*’ın “nicedir meftun olduğu şehir” (Şafak, 2013, s. 9) olarak tanımladığı İstanbul’a gelişi ile açılan bu bölümde, geriye dönüş yapılarak kahramanın Dürri Baba tekkesine girişinden ve burada geçirdiği zamandan söz edilir. Bu bölümün

sonunda Pinhan, yıllarca bir sır olarak sakladığı ikibaşlılığının açığa çıkması ile tekkeden ayrılmış ve kendi hikâyesini bulmak üzere yola çıkarak bölümün başında sözü edilen “. . . şehr-i şehir-i İstanbul”a (Şafak, 2013, s. 64) varmıştır.

Romanda “Bu Bab Hava Ahvalin Beyan Eder ki Tabiatı Sıcak ve Rutubetlidir” adını taşıyan ve “Emanet”, “Hıyanet”, “Felaket” ve “Kefaret” adlı dört alt bölümden oluşan kısım, önceki adı Akrep Arif olan Nakş-ı Nigâr mahallesinde yaşanan tuhaf olaylar etrafında şekillenir. Anlatının ilk bölümünde Pinhan’ın taşıdığı bir özellik olarak dikkat çeken iki başlılığın bu bölümde mekâna, dolayısıyla da çift isimli bir mahalleden hareketle İstanbul’a atfedildiği görülür. Mahallede yaşanan tersliklerin halkça mahallenin adının değiştirilmesine bağlandığı anlatı, yedi kocakarının bu tersliklere çare arayışları ile devam eder.

“Hezarpâre”, “Rindâne”, “Peymâne” ve “Püryâre” adlı dört alt bölümden oluşan “Bu bab Ateş Ahvalin Beyan Eder ki Tabiatı Sıcak ve Kurudur” başlıklı üçüncü bölüm, başlı başına *Pinhan* romanının şekillendiği üstkurmaca zemine işaret etmesi ile dikkat çeker. Nitekim bu bölümde sözü edilen *MİN-EL-EVVEL İL-EL-EZEL İtikad-ı Anasır-ı Erbaa* adlı kitap, *Pinhan*’ın hikâyesinin bizzat kendisidir. Hezarpâre Horoz Baba Tekkesi’nin postnişini Şeyh Mehmed Mühür Efendi bu kitabı Mısırlı İbrahim Efendi’den korumak için Dürri Baba tekkesine gönderir. Okurun yeniden Pinhan ile karşı karşıya getirildiği bu bölüm, Pinhan’ın Cüce Cafer’in daveti üzerine gittiği meyhanede Karanfil Yorgaki ile tanışması ve aşk ile bağlandığı bu ateşoğlanı ile birlikte olmasıyla sona erer.

Romanın “Bu Bab Su Ahvalin Beyan Eder Ki Tabiatı Soğuk ve Rutubetlidir” adını taşıyan ve “Cehennemın Kapıları”, “Nida Hamamı”, “Elem Şehristanı” ile “Fırar Yolları” başlıklı dört alt bölümden oluşan kısmı, Pinhan’ın bâd-ı pîçân, bâd-ı şahbaz, bâd-ı berin ve bâd-ı pür-gû adlı dört kapısı bulunan Akrep Arif mahallesinin bâd-ı pürgû; yani Doğu kapısından mahalleye girişi ile başlar. Kevser Nine tarafından hamama getirilen ve kendisinden mahallenin kurtuluşu için iki başlılığının tamamına erdirilmesi istenen Pinhan, kocakarıların teklifini kabul eder ve vücudun şehrine giden dört yoldan ateş yolunu seçerek ateş şehrinde kendisini sokan bir yılanın akıttığı zehir ile iki başlılıktan kurtularak kadın olur. Dürri Baba tekkesine giden ve orada tekke yerine bir harabe ile karşılaşan Pinhan, Dürri Baba’nın odasındaki ceviz sandığı dereye atar; ancak sandığın içinden çıkan kitabın adını okuyamadan zehirin tesiri ile can verir. Anlatı, Pinhan’ın kaybettiği inciye bularak onun peşinden gelen Karanfil Yorgaki’nin Pinhan’ı tekkenin arka bahçesindeki mezarlığa gömmesi ile son bulur.

Elif Şafak'ın, ilk romanı *Pinhan*'ı yazıyla olmasa da yazarlıkla ilişkisindeki bir milad (İlhan, 2003) olarak kabul ettiği görülür. Yazarın “. . . heterodoks ve hermofrodit bir derviş” (Şafak, 2000, s. 50) ekseninde kurguladığı *Pinhan*'da çıkış noktası, İslam heterodoksisi dolayısıyla da tasavvuttur. Yazdığı tüm kitaplar içinde *Pinhan*'ın kendisi için çok özel bir yerinin olduğunu belirten (Andaç, 2002, s. 4) ve beslendiği damar itibarıyla romanın birkaç ayrı katmandan okunabileceğini (Andaç, 2002, s. 4) dile getiren Şafak, okurun alt katmanlara indikçe romanda hikaye içinde hikaye, dinsizlik içinde din, inanç içinde inançsızlık, hayal içinde hakikat, kaos içinde kosmos bulabileceğini (Andaç, 2002, s. 4) belirtir. Kendisi ile yapılan bir söyleşide yazar, *Pinhan*'ı yazma düşüncesini ve romanın oluşma/yazılma serüvenini şöyle açıklar:

Pinhan benim nazarımda apayrı bir öneme, yere sahip. Başlangıç noktamı öykü kitabımda değil, *Pinhan*'da bulurum ben. Şunu da söylemeliyim ki, *Pinhan* benim için akademi ile edebiyatın kesiştiği kavşakta doğdu. Bana yeni bir yön tayin etti. Ben master'ımı ODTÜ Kadın Çalışmaları'nda yaptım. Orada İslam heterodoksisi çalıştım. Tez konum: Bektaşî ve Mevlevî Düşüncesinde Kadınsılık-döngüsellik idi. Bu alanda bulabildiğim, ulaşabildiğim tüm kaynakları büyük bir merakla okudum. Okudukça daha çok değil, daha az bilmeyi göze alarak. Sonunda öylesine yoğun bir araştırma ve okuma döneminin ardından, geride kalan bilgi ve his birikimi beni yönlendirmeye başladı. *Pinhan*'da akıl ve sezgi, bilgi ve his iç içe geçti. Bu açıdan özel bir roman olduğuna inanırım (Andaç, 2002, s. 62-63).

Elif Şafak'ın *Pinhan* romanı üzerine yapılan oryantalizm kuramı odaklı bir okumada romanın bu kuram bağlamında irdelenmeye müsait bir anlatı olmadığı görülür. Nitekim romanda oryantalist söylemin oluşumunda etkili olan kuramsal çerçevenin başat ögesi niteliğindeki Doğu Batı diyalektiği ile bu diyalektiğin oluşturabileceği temsil biçimleri söz konusu değildir. Osmanlı dönemi İstanbul'unun mekân olarak seçildiği anlatıda Doğu'ya ilişkin malzemenin kullanılmış olması anlatının oryantalist bir yanının olduğunu göstermez; çünkü anlatı boyunca öteleyen bir tutumla bu malzemeyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak temsili Doğu imgeleri üreten ve ürettiği bu imgeler ile Doğu'ya hükmetmeyi amaç edinen Doğu karşısında konumlandırılmış bir Batı odağı söz konusu değildir. Dolayısıyla romanda bir malzeme olarak anlatıyı çevreleyen batıl inançlı zihniyet ile tasavvuf, oryantalist bir niyetle anlatıda yer almış değildir. Romanda belirgin olarak dikkat çeken “insan” odaklı mikro tarih anlayışı da oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir kurgu tekniği olarak düşünülemez.

Pinhan romanı batıl inançlar bakımından zengin bir anlatıdır. Romanda Pinhan'ın kendi hikâyesini bulmak için çıktığı yolculukta yolunun düştüğü Akrep Arif, bir diğer adıyla Nakş-ı Nigâr mahallesi batıl inançlarla örülü bir değerler sistemi ile kuşatılmıştır. Mahalleli başlarına gelen tuhaf olayların kaynağını uzun zamandan beri adı Akrep Arif olan mahallenin adının Nakş-ı Nigâr olarak değiştirilmesine bağlamakta ve sittin senenin meşhur ve emsalsiz mahallesine kem gözlerin nazarının değdiğine (Şafak, 2013, s. 84) inanmaktadır. Romanda batıl inançlı oluşlarıyla dikkat çeken mahallelinin terslikleri def etmek için türlü türlü yollara başvurdıkları görülür. “Ayın son cuması dükkânlara asılan ve kimsenin görmemesi için ters çevrilen Karia suresi; karınca yuvalarından alınarak dört köşeye serpilene topraklar; bir diş sarımsak, çörekotu, pavuryadişi, çatallı mercan, kurt dişi, hintkarıncası boynuzu ve mavi boncuktan meydana gelen nazarlık kümeleri; dökülen kurşunlar; okunan dualar” (Şafak, 2013, s. 96) bu bağlamda dikkat çekicidir.

Akrep Arif mahallesinde doğaüstü güçleri olduğuna inanılan Kevser Nine, Hoyrat Hacer, Sidikli Safiye, Şebgir Kamer, Macuncu Makbule, İsmihan Kadın ve Bedrenk Asiye adlı yedi kocakarının hükmü geçerlidir. Sözgelimi “. . . Akrep Arif mahalleliler güzellerini elâlemin nazarından korumak için mahalle kocakarılarının ellerinden çıkma nazar boncukları ve muskalar taşırlar” (Şafak, 2013, s. 86). Mahallede doğan her bebek ve doğum yapan her kadın kendilerini cinlerden korudukları için hayatlarını borçlu olduklarına inandıkları bu kocakarlara karşı saygıda kusur etmezler (Şafak, 2013, s. 86). Mahallenin betinin bereketinin azalmasını baştan beri mahalleye Nakş-ı Nigâr adının verilmesine (Şafak, 2013, s. 106) bağlayan Kevser Nine'nin “. . . ölümün ve kıyametin habercisi” (Şafak, 2013, s. 107) olarak gördüğü Erda adlı ak karıncanın verdiği tedirginlikle hal çaresine dair emareleri düş falının ayan edeceğini (Şafak, 2013, s. 107) düşünmesi, başına topladığı altı kocakarıya konuyu açarak sihir ve efsun sanatının mesuliyetlerinden bahsetmesi (Şafak, 2013, s. 115) ve mahalledeki felaketin ancak Akrep Arif'e yapılan hıyanete karşılık ödenecek kefaretle son bulacağını (Şafak, 2013, s. 116) dile getirmesi batıl inançlılığını yansılayan örneklerdendir.

Romanda Akrep Arif mahallesinin taşıdığı belirgin özelliklerin mahalleyi kuşattığına inanılan dört kapıdan esen dört ayrı rüzgâra, dolayısıyla da tabiata atfedilmesi anlatıya sinen batıl inançlı zihniyetin bir diğer göstergesidir. Mahalleliye göre kuzey kapısından esen bâd-ı şahbaz adlı soğuk rüzgâr, cesaretin, güney kapısından ılık esen bâd-ı pîçân, güzelliğin, batı kapısından sıcak esen bâd-ı berin, mülayimliğin, doğu kapısından esen bâd-ı pürgü ise küfürbazlığın (Şafak, 2013, s. 85) timsalidir.

Romanda mahalleli dört ayrı rüzgârın tek vücutta kaynaşmasının hikmetini, gökteki meleklerin fısıldaşmalarından kayan yıldızların seyrine, kırlangıçların süzülüşlerinden topraktaki börtü böceğe, taşların damarlarından çorbalardan tüten dumana kadar baktıkları her yerden alametler toplayan yedi kocakarıya (Şafak, 2013, s. 91) borçludur.

Pinhan romanında Doğu kültürünü yansıtan bir malzeme olarak dikkat çeken batıl inançlılık, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir temsil biçimi olarak düşünülemez. Öyle ki anlatıda, sözü edilen malzemeyi bir bilgi nesnesi olarak ele alıp işleyen bir Batı imgesi söz konusu değildir. Romanın dokusuna sinen batıl inançlı zihniyet, romanda Batı'nın Doğu'yu oryantalize etmesine imkân tanıyan bir malzemedir ziyade yazarın beslendiği ana kaynağa işaret eder. Çocukluğunun önemli bir yarısını hurafelerle örülü bir dünyada anneannesinin muskalarıyla geçirdiği için ruhani ve batıl olan her şeye büyük bir ilgi duyduğunun (Yılmaz, 2004, s. 12) altını çizen Şafak, hurafeleri “yaşamın şiirselliği” (Yılmaz, 2004, s. 12) olarak görmekte ve onların küçümsendiği takdirde kültürün de kurutulacağına (Yılmaz, 2004, s. 12) işaret etmektedir. Şafak'ın bu tutumunun *Pinhan*'a da sirayet ettiğini söylemek mümkündür. “. . . Metafizik inançların ve mistisizmin roman boyunca bir gerçeklik olarak ilerlediği” (Türkeş, 1998, s. 17) anlatıda batıl inançlılık, aynı zamanda kadınlara atfedilen bir “güc”ün timsaline dönüşür. Türkiye’de kuşaktan kuşağa geçen bir kadınlık kültürünün olduğuna inanan (Börekçi, 2005, s. 11-12) ve roman yazarken o zengin ve bereketli kültürden kova kova su çektiğini (Börekçi, 2005, s. 11-12) dile getiren Şafak'ın ataerkil sistemde ezildiği düşünülen kadına farklı bir açıdan baktığı ve batıl inançlı bir değerler sistemi ile kadına bir iktidar bahşettiği görülür. Bu bağlamda Elif Şafak'ın şu cümleleri dikkat çekicidir:

Bazı feminist ekoller ataerkilliği daha indirgemeci bir biçimde okudular geçmişte. Mesele “erkekler’ karşısında kadınların konumu” değil. Çok daha karmaşık. Ataerkilliğin en tahakkümperver olduğu sistemlerde dahi kadınlar kendilerine nefes boruları açmış, oradan nefes alıyorlar. Hurafeler dünyasının kadınlara, bilhassa başka bir kudreti olmayan kadınlara apayrı bir iktidar bahşettiğini gözlemledim. Bakıyorsunuz cahil, okutulmamış, alt sınıftan bir kadın, kocası babası tarafından çok ezilmiş mesela, ama bir gül diken, bir cin, bir ayna ile iktidar kapıları açılmakta ona. Bu tür çelişkiler beni büyülüyor işte. Benim karakterlerim çelişkilerinden kuvvet alan insanlar Çelişkileri ve onlardan doğan potansiyeli çok önemsiyorum. Son tahlilde Foucault'nun da dediği gibi “baskının olduğu yerde direnç var ancak”. Batıl inanışlar son derece kudretli ve kudret bahşeden çelişkilerle dolu (“Aslolan Özdür, Öz de Aşktır...”, 2004).

Pinhan romanında anlatıyı şekillendiren belli başlı temlerden biri de tasavvufudur. Kendisi ile yapılan bir söyleşide Pinhan'ın daimi ilgi alanı olan tasavvufun beslenerek yazıldığını (Andaç, 2002, s. 4) dile getiren Şafak, tasavvufun dünyayı algılama biçimi (Atmaca, 2003) olduğunu söyler. Tasavvuf ile tanışmasını “. . . karanlıkta el yordamıyla yol bulmak”a (Atmaca, 2003) benzeten yazar, katı laik bir aileden geldiğini (Taşdemir, 2004), dolayısıyla ne aile, ne bir şeyh ne de bir hoca olmaksızın kitaplardan okudukları ile tasavvufa adım attığını (Atmaca, 2003) dile getirir. 11 yaşından sonra İspanya'da bulunduğu sıralarda bu dünya ile tanışmaya başlayan yazar, İslam mistisizminden evvel Yahudi mistisizmi ile tanışmış, Yahudi ve İslam âlimlerinin metinlerini okuya okuya tasavvufun kıyılarına varmış, İbn Arabî ve Maimonides'i aynı dönemde okumaya başlamış, daha sonra akademik araştırmalarında tasavvuf çalışmaya devam ederek master tezini bu konuda tamamlamıştır. Elif Şafak'ın tasavvuf algısının şekillenmesinde İbn Arabî'nin önemli bir payı vardır:

İbn Arabî'yi iki ayrı, apayrı kapıdan girerek okumak mümkün. Hangi kapıdan yaklaştığınıza bağlı olarak farklı bir İbn Arabî okuması yaparsınız. Ben kapımı seçene kadar her iki okuma biçimini de bilinçli olarak sürdürdüm. Sonra... Sonra bir aşama var ki bilinç kaybolur geriye sadece aşk kalır. İbn Arabî bana iki kapılı bir ev inşa etmeyi öğretti. Konuşurken, akademisyenlik yaparken, ders verirken, söyleşilerde, konuşma verirken, mantık kullandığım, bilinç kullandığım, entelektüel sıfatıyla konuştuğum her alanda sadece ve sadece birinci kapıyı kullanırım; ikinci kapıyı kilitli tutarım. Ama roman yazarken, bir tek o zaman açılır ikinci kapı. Bir de aşık olunca açılır. Aşk ve yazı ikinci kapının arkasındadır. İbn Arabî'den ben iki kapılı düşünmeyi, iki kapıyla yaşamam gerektiğini öğrendim (Eren, 2004).

Entelektüel olarak yalnızca İslam değil Yahudi mistisizmi gibi konular üzerine de düşünmekten, okumaktan çok büyük keyif aldığını (Taşdemir, 2004) belirten Şafak'ın, *Pinhan*'da çıkış noktası, islam heterodoksizmidir. “Farklı anlamına gelen Yunanca *heteros* ve ‘öğreti, düşünce’ anlamındaki *doğa* sözcüklerinden oluşan heterodoks, ana akımdan sapmış olan anlamına gelir ve bu kavram dini gruplar arasında kendilerini kutsal metne ve din kurucusunun gösterdiği yola en uygun davranan gruplar tarafından azınlıkta kalan kesim için kullanılmıştır. Bu sözcük ayrıca, belirli bir düşünce, ideoloji alanında ana akıma bağlanmayıp merkezî iktidarın diliyle konuşmayan, farklılıklara açılan düşünme ve davranma biçimi diye de tanımlanabilir.

Örneğin Osmanlı iktidarının dinî kimliği ortodoks İslam kabul edilen Sünnilik'in hanefilik kolu olmasına karşın, imparatorluk tebası olan Müslüman halkın önemli bir bölümünün inançları çeşitli versiyonlarıyla sufiliğin popüler veya entelektüel biçimleri, yani heterodoks İslam'dır" (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Heterodoks>).

Pinhan romanı İslam heterodoksisini yansıtan örnekler bakımından zengindir. Bu bağlamda romanda çizilen tekke profili ile kurgulanan ana karakterin doğuştan çift cinsiyetli olması dikkat çekicidir. *Pinhan*'ın içsel yolculuğunda önemli bir mekân olan tekke, anlatıda batıl inançlarla örülü atmosferiyle dikkat çeker. Dürri Baba tekkesinde baş gösteren kıtlık, asırlardır o tekkenin koruyucusu, kollayıcısı olan, vakti zamanında tekkenin kurulu olduğu tepede yaşayan, tekkeden rahmetini bir kez olsun esirgemeyen, erzak çuvallarını tıkabasa dolduran ve daha çok ihsanda bulunabilmek için iki yerine tam sekiz kol, on yerine seksen parmak taşıyan Gönlübol babanın nicedir tekkeye uğramamasına (Şafak, 2013, s. 26) bağlanır. Romanda *Pinhan*'ın rahatlamak için gördüğü rüyayı suya anlatarak sudan medet umduğu (Şafak, 2013, s. 32) ve Ruz-ı Muhabbet'de dervişlerin fal baktığı (Şafak, 2013, s. 46) görülür. Tekke anlatıda batıl itikadın mekânsal bir simgesi konumundadır. Çocuğu olmayan kadınların, şifa bulamayan hastaların, kara sevdanın pençesinde kıvrananların, meczupların, kimi kimsesi olmayanların buğday saçıp horoz tüyüne el sürmek için Hezarpâre Horoz Baba türbesine gelmeyi adet edinmeleri (Şafak, 2013, s. 130) ve bir kadının hasta kızı için *Pinhan*'dan medet umması (Şafak, 2013, s. 140) bu bağlamda verilebilecek örneklerdendir. *Pinhan*'da tekkenin mensubu olan Kul Hüseyin, Dulhani Hasan, Budala Tosun ve Dertli Hagopik adlı dervişlerin -isimlerinden de anlaşılacağı üzere- huyları türlü türlü. Sözgelimi Dulhani Hasan tam bir keyif adamı olup dilinden küfür eksik olmaz (Şafak, 2013, s. 19). *Pinhan* "bir zamanlar Kul Hüseyin ile Budala Tosun'dan dinlediği, dinlemeye doyamadığı, soluk kesen" (Şafak, 2013, s. 56), "tekkede geçen çocukluk yıllarını hamur gibi yoğuran, her gece rüyalarına girerek cılız kollarını cengâver bir delikanlının sert pazularına çeviren hikâyeler"den (Şafak, 2013, s. 56) söz eder. Romanda anlatının ana karakteri olan *Pinhan*'ın doğuştan çift cinsiyetli olarak kurgulandığı ve bu karakter vasıtasıyla anlatıda çizilen derviş profilinin heterolog bir anlayışı yansıladığı görülür.

Pinhan romanında İslam heterodoksisinin etkisiyle geleneksel tekke atmosferinin yapıbozumuna uğratılması, romanda oryantalist bir malzemenin varlığına işaret etmez. Çünkü anlatının kurgusal atmosferinde bu malzeme, oryantalist bir eda ile işlenmez. *Pinhan* yayımlandıktan sonra kendisinin nerede durduğunu, hangi kategorinin insanı

olduğunu anlayamadıkları için pek çok kişinin kafasının karıştığına (Andaç, 2002, s. 63) şahit olan Şafak, bu tutumu Türkiye'deki önyargılı yaklaşıma (Andaç, 2002, s. 63) bağlar. Yazara yönelik dikkat çeken bu tepkinin *Pinhan* romanı üzerine yapılan oryantalist inceleme göz önünde bulundurulduğunda pek de haklı yanının olmadığını söylemek mümkündür. Tasavvuf ve heterodoksinin yaşamının ayrılmaz, ayrışmaz bir katmanını oluşturduğunu, bu temaları entelektüel bir meraktan hareketle veya ilginç geleceğini düşündüğü için sonradan tuz-biber-tatlandırıcı-baharat gibi romana katmadığını, zaten tasavvufla ve heterodoksiyle bir derdi, bir teması olduğu için bu konuların kendiliğinden romanlarına sızdığını (Dede, 2002) dile getiren Şafak'ın, bu görüşünün *Pinhan* romanı ile somut bir görünüm kazandığı görülür. Kendisiyle yapılan bir söyleşide yazar Türkiye'de tasavvufu bir tüketim aracına dönüştüren bir trendin var olup olmadığını şu sözleri ile irdeler:

Tasavvuf bir derya, kimisi kıyısından geçer, kimi ayaklarını suya sokar sadece. Kimi denizin içinde görünür ama bakarsınız üstü başı kupkuru. Kimisi de dalar dibe, yol yordam bilmeden, ne kayığı var ne pusulası, boğula boğula arayış halinde. Kimin ne kadar derin olduğu, bu işe ne kadar emek harcadığı, samimiyetinin derecesi yazdıklarının kalitesinden anlaşılır. Okur ayırt eder (Atmaca, 2003).

Resmi tarih anlayışına dayanan makro tarihten ziyade insan odaklı mikro tarih anlayışını önceleyen bir yazar olan Şafak'ın, tarihe olan ilgisi, geçmişe duyulan bir özleminden ibaret değildir (Bahçekapılı, 2004). Geçmişe, tarihe baktığında şaşaalı zaferler, korkusuz kahramanlar, ulu devletler filan değil, kendisi gibi etten kemikten insanlar gördüğünü; tarihe insanlar, insanlara da hikâyeleri aracılığıyla baktığını; hikâyelerin de öyle sabit, su geçirmez kaplarda ayrı ayrı durmayıp devamlı başka hikâyelerle iç içe geçip beslendiğini (Dede, 2000) dile getiren Şafak, dinler tarihi, zihniyet tarihçiliği, gündelik yaşam tarihçiliği, kültürel tarih gibi alanlarda düşünmeyi, okumayı, üretmeyi seven bir yazar olarak yaptığı okumalardan edindiği bilgi ve duygu birikimini romanlarına katar (Akçay, 2001, s. 74). Postmodernizmin bir yansıması olarak parçalı bir gerçeklik formundan yana olan Şafak'ın gözünde tarih üzerine tek bir okuma yapmak mümkün değildir. Yazarın deyimiyle “gerçekliği parçalamadan gerçeklerden bahsetmenin imkânı yoktur” (Bahçekapılı, 2004). Türkiye'de tarih ya da Osmanlı dendi mi bir tarafta tekdüze birkaç ölümsüz genellemeden ötesini bilmeyen, geçmişinden bir an evvel kurtulma adına hızlandırılmış batılılaşmanın rahlesinden geçen, tuhaf iğreti bir

modernlik, öbür tarafta böylesi bir hızlandırılmış modernleşmeye tepki mahiyetinde ama gene onun bir parçası olarak palazlanan bir muhafazakâr yapılanmaya dayanan ikili bir yapının varlığından duyduğu rahatsızlığı (“Aslolan Özdür, Öz de Aşktır...”, 2004) dile getiren yazar, her iki yapının da aralarındaki farklılıklara rağmen müthiş benzeştiğini ve aynı dar okuma, aynı ayıklamacı tarih anlayışına dayandığını (“Aslolan Özdür, Öz de Aşktır...”, 2004) ifade eder. Tarihin tek bir gerçeğe indirgenmesine ve bütüncül bir tarih algısına tepki duyan Şafak, tarihe ilişkin değişik okumalar yapılabileceğinden yanadır. Bu bağlamda yazarın şu görüşleri konuya açıklık kazandırmaktadır:

. . . Nedense tarihin, geçmişin bugünden daha az karmaşık olduğunu düşünüyoruz. Bence böyle değil. O yüzden tarihe büyük büyük genellemelerle bakmanın sakıncalı olduğunu düşünüyorum. Bazı genellemeleri o kadar rahat kullanıyoruz ki. Mesela “İslam’ın kadına bakışı” ya da “Osmanlı’da hayat” gibi lafları etmeden önce duraklamak lazım. Çünkü bunlar zamana ve mekâna göre ciddi değişiklikler gösteren meseleler. Hangi Osmanlı? Hangi dönemdeki, hangi mekandaki Osmanlı? Kimin açısından Osmanlı? Cariyenin gözünden baktığınızda farklı, gayrimüslimin gözünden farklı, reayanın gözünden farklı görünen bir yapı var karşınızda. Çok boyutlu, çok sesli, dinamik ve değişken bir yapı. Mikrotarihçilik bu yüzden bana çok yakın. Mikrotarihçilikte büyük büyük genellemeler değil, küçük küçük izler önem taşıyor (Akçay, 2001, s. 75-76).

Osmanlı dönemi İstanbul’unun mekân olarak seçildiği bir anlatı olan *Pinhan*, mikro tarihi yansılayan kimi nitelikleri ihtiva etmesiyle dikkat çeker. Bu bağlamda romanda sittin senenin Akrep Arif, yeni adıyla Nakş-ı Nigâr Mahallesinde arağı ucuza, dedikoduyu pahalıya satan Ceviziçi Tahir (Şafak, 2013, s. 73), yaptığı hırsızlıklarla nam salan Sefih Ali (Şafak, 2013, s. 75), *Pinhan*’ın Cüce Cafer ile birlikte gittiği meyhane ve orada tanıştığı Karanfil Yorgaki adlı ateşoğlanı dikkat çekicidir. Oğlanseviciliğin belirgin olarak varlığını hissettirdiği romanda, sözü edilen figür aracılığıyla *Pinhan*’ın dönüşümü gerçekleşir. Romanda dikkat çeken beddualar da Osmanlı söylemini içermesi bakımından mikro tarihçilik kapsamında değerlendirilmeye müsaittir. Sözelimi kendisini bırakıp da tekkeye giren *Pinhan*’a annesinin “Ters nallanmış ata dönesin! Uyuz olmuş ite dönesin! Kansız bite dönesin! Kilisede puta dönesin! Akıbetin kavm-i Lut’a benzesin! Şeriat kılıcına gelesin!..” (*Pinhan*, 2013, s. 17) şeklinde beddua ettiği görülür. *Pinhan*’da tarihin bir anlatı olarak ele alınmasını olanaklı kılan mikrotarihçilik, anlatıyı besleyen bir mecra niteliği taşımakla birlikte anlatıda kuramsal bağlamda

oryantalist söylemi meydana getiren bir altyapı var olmadığından bu söyleme hizmet eden bir kurgu tekniği olarak düşünülemez.

Pinhan romanında oryantalist söylemin izine rastlanmadığı gibi yazarın anlatıda yer verdiği Doğu'ya ilişkin malzemeye oryantalist bir bakışla yaklaştığı söylenemez. Kendisi ile yapılan bir röportajda Doğu ile ilgilenmeyi oldu olası seven bir yazar olduğunu vurgulayan Şafak, annesi babası ayrıldıktan sonra çocukken bir müddet anneannesi tarafından büyütüldüğünden Doğu'yu daha yakından görme fırsatı yakalar ("Elif Şafak ile Bir Röportaj", t.y). Şafak ile yaptığı bir röportajda çok satan romanların birçoğunda sözgelimi Orhan Pamuk, Ahmet Altan gibi yerli yazarlar ile belli başlı yabancı yazarların romanlarında mistik öğelerin kullanıldığını, İslamcı akımların ele alındığını, bu yazarların konu ve kahramanlarını Ortadoğu ve İslam coğrafyasından seçtiklerini belirten Melih Bayram Dede (2002), Şafak'a bu eğilimi neye bağladığını sorduğunda yazarın soruya verdiği yanıt şöyledir:

Türk yazarlarının konu ve kahramanlarını Ortadoğu ve İslam coğrafyasından seçmelerini gayet anlaşılır buluyorum. Hepimiz bu havayı soluyor, bu sudan besleniyoruz. Ancak benim için önemli olan başka bir husus var. Bu temalar kurgulanıp akılcı bir biçimde mi yerleştiriliyor romana, yoksa hissedilerek yaşanarak mı sızıyor. Benim için temel ayrım budur. Okurun da ikisinin arasındaki farkı rahatlıkla sezebileceğini düşünüyorum (Dede, 2002).

Elif Şafak *Pinhan* romanında işlediği konu itibarıyla yer yer oryantalizm ile ilişkilendirilen bir yazardır. Sözgelimi İlhan Öztin (2009) *Oryantalist Bir Aşk* adlı yazısında yazarın *Pinhan* adlı kitabını okuduğunda toplumun marjinal bir kesitinin sapkın ve ahlak dışı hayat tarzını, sıradan bir sokak ağzı bile diyemeyeceği argo kültürünü yansıtan ifadelerle kurguladığı hikayesini çok yadırgadığını ve Şafak'ın cinsiyeti belirsiz ve cinsiyeti hakkında kararsız bir derviş hakkındaki ilgisi ve bilgisini çok ilgi çekici bulduğunu dile getirir. Elif Şafak (2007) kitapçada dolaşırken *Pinhan* hakkında konuşan iki okurun romana attettikleri "oryantalist" sıfatına bizzat şahit olur. Okurlardan biri romanı okumadığı halde yazarın tasavvufu işleyerek "bol salçalı oryantalizm" yaptığını düşünür. Oysa roman üzerine yapılan incelemeden anlaşılacağı üzere Şafak, *Pinhan*'da oryantalist söylemin soluk aldığı bir atmosfer yaratmaz. Romanda kuzey güney, batı ve doğuyu simgesel olarak temsil eden dört rüzgârın ". . . tek vücutta kaynaşabilmesi" (Şafak, 2013, s. 91) bunun en belirgin kanıtıdır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide yazarın İstanbul'u illa ki dışı bir karakter olarak algıladığını

(Tuncer, 2004)) ifade etmesi ise romanda dışıl bir Doğu temsili ürettiği anlamına gelmez. Yazara göre Pinhan'ın içsel yolculuğunda geçmesi gereken yerlerden biri İstanbul'dur; çünkü yazar dinler tarihinin mistik damarından kopuk bir İstanbul algılayamaz (Özkan, 2001). Nitekim romanda da Pinhan'ın çiftbaşlılığı sonucunda kadınlaşması İstanbul üzerinden sergilenir. Yazarın ifadesiyle roman Pinhan'ın yaşadığı şehir ile içinde yaşadığı vücut arasında bağ kurar (Tuncer, 2004).

3.1.3.2. Şehrin Aynaları

Elif Şafak'ın *Pinhan*'dan bir yıl sonra 1999 yılında yayımlanan ikinci romanı *Şehrin Aynaları*, kendi kimliğinin arayışı içerisinde kendisinden evvel yazılmış bir hikâyenin peşi sıra İstanbul'a gelen Andres adlı bir sefaradın engizisyon baskısının hâkim olduğu 17. yüzyıl İspanyası'nda başlayan ve aynalar şehri olarak tabir edilen İstanbul'da son bulan hikâyesi çevresinde vücut bulur. Temel olarak iki kurmaca zeminden oluşan anlatıda, üstkurmaca Andres'in babası Miguel'in hikâyesi ekseninde şekillenir. Dolayısıyla *Şehrin Aynaları* başlı başına bu hikâyenin kendisidir. Yazarın “geleneksel roman kurgusuna en yakın kitab”ı (Özmenek ve Şenol, 2005) olarak nitelendirdiği roman, Madrid ve İstanbul'un fon olarak kullanıldığı bir zeminde içerdiği hikâyeler ve yer yer bu hikâyeleri sarmalayan metinlerarası doku ile postmodern anlatının sınırları dâhilinde ele alınmaya müsaittir. “Sırlar”, “Yollar” ve “Aynalar” adlı üç ana kısımdan oluşan anlatı, bilinçli olarak ölçüp biçilmiş kurgusu ile “. . . yaratıcılık sürecindeki yazınsal savrulmaları da içinde barındıran mimari bir çizim”dir (Birkiye, 2000).

Şehrin Aynaları'nda “Sırlar” başlıklı ilk bölüm, İspanya'da yaşayan converso (din değiştirerek Hristiyan olan Yahudi) bir ailenin hikâyesi çerçevesinde şekillenir. İlk olarak sonradan engizisyoncu olduğu öğrenilen ve vazifesi insanları ölümün dehşetiyle tanıştırmak olan Alonso Perez De Herrera ile karşı karşıya bırakılan okur, sonrasında Andres'in annesi Isabel Nunez Alvarez, hem felsefe kürsüsünün başkanlığını yapan hem de hekimlik mesleğini icra eden babası Antonie Pereira ve babasının tersine avare bir yaşam süren amcası Miguel Pereira ile tanışır. Oğlu Diego öldükten sonra Andres'i kendi oğlu yerine koymaya çalışan Elena Rodriguez, Miguel Pereira'nın arkadaşı Rodrigo Mendez Silva, sevgilisi Lucrecia ve onu elde etmek için türlü büyülere başvuran Beatriz Blasquez ile Isabel'in yaşamında önemli bir yeri olan Yaşlı anlatıda adı geçen diğer karakterlerdir. Bu bölümde Elena Rodriguez'in Alonso Perez De

Herrera'ya giderek ona Andres'in ailesinin İsa'ya zulmetmek suretiyle günah işlediğini söylediği, Antonio Pereira'nın kendisine gelen bir teklif ile teşrih dersleri vermek üzere İtalya'ya gitmeye karar verdiği, onun yokluğunda Isabel'in yanında kalması için Yaşlı'nın çağırıldığı ve Toledo yakınlarındaki La Guardia köyünde başlayan ve hızla civar köylere sirayet eden bir converso düşmanlığından söz edildiği görülür.

Romanda “Yollar” başlıklı ikinci bölümde, anlatıya Madrid'in yanı sıra Antonio Pereira'nın bulunduğu Padua ve Yahudilerin ikamet ettiği Hasköy Mahallesi ile İstanbul da dâhil olur. Isabel Nunez Alvarez, Beatriz Blasquez ve Rodrigo Mendez Silva'nın engizisyonca yargılandığı ve Andres'in Elena Rodriguez ile birlikte yaşamaya başladığı anlatıda Padua'da bulunduğu esnada ailesinin engizisyon tarafından alındığını öğrenen Antonie Pereira'nın istifa ederek Venedik'e gitmeye ve orada hem hekimlik yapmaya hem de bir süredir bir kenara ittiği felsefe kitabıyla uğraşmaya karar verdiği görülür. Andres'in Antonie'nin değil Miguel'in oğlu olduğunun açığa çıktığı bu bölüm, engizisyonundan kurtulan Miguel Pereira'nın aynalar şehri İstanbul'a gelişi ile son bulur.

Şehrin Aynaları'nda “Aynalar” başlıklı üçüncü bölüm, Andres'in Hasköy mahallesinde Zışan Kadın adlı bir Müslüman tarafından iyileştirilmesi ile başlar. İnançsızlığı, köksüzlüğü ve kimsesizliği ile dikkat çeken Andres, kendi hikâyesinin peşine düşerek geldiği İstanbul'da hiçbir cemaate katılmamış, hiçbir ipe tutunamamıştır. Öte yandan bu bölümde anlatının şekillendiği üstkurmaca zemine geri dönüldüğü ve Andres'in hikâyesinin kaldığı yerden devam ettiği görülür. Buna göre Antonie Pereira, gittiği Venedik'te Abraham Pereira adını alarak bir yandan hekimlik yapmakta bir yandan da kitabını tamamlamaya çalışmaktadır. Miguel Pereira ise 1639 senesinin son demlerinde vardığı İstanbul'da abisinin Venedik'te olduğunu öğrenerek ona bir mektup yazmış; ancak aldığı olumsuz yanıtla abisine Andres'in onun değil kendi oğlu olduğunu sezdirenen bir başka mektup daha yazmıştır. İstanbul'da İsak Pereira adını alan ve Haham Yakup'la tanışarak onun teklifi üzerine bir müddet onunla yaşamaya karar veren Miguel Pereira, Hasköy'ün yukarı mahallesinde Leblebici Hayyim Sokağı'ndaki tek katlı evde kah şarap içerek kah kitaplarla ilgilenerek vakit geçirir. Bir müddet sonra Haham Yakup onu can dostu Şeyh Süleyman Sedef Efendi ile tanıştırır. Bu arada anlatıda Alonso Perez de Herrera'nın serbest bıraktığı Isabel Nunez Alvarez'in beş yıl manastırda kaldıktan sonra Kösem Sultan'ın oğlu Sultan İbrahim Han'ın derdine derman olmak üzere İstanbul'da bulunduğu, Abraham Pereira'nın kitabını tamamlayarak öldüğü ve onun ölümüyle dul kalan Isabel'in Miguel ile evlenmesinin hahamlarca tartışıldığı; ancak Isabel istemediği için bu evliliğin gerçekleşmediği görülür. Bunun üzerine uzun

bir süreden sonra ilk defa sokaklara çıkıp kim olduğunu sorgulayan Miguel, bu esnada neşterle vurularak yaralanır ve kendisini iyileştiren Şeyh Süleyman Sedef Efendi'nin kızı Zülfe ile ". . . İstanbul şehrinin dolambaçlı, daracık, çıkmaz sokaklarında el ele göz göze yuvarlana yuvarlana" (Şafak, 2014, s. 289) sırta kadem basar. Anlatı, aynalar şehrinde görmek istediği tek bir suret, izini sürmek istediği tek bir hikayenin bile bulunmadığını (Şafak, 2014, s. 295) ve Zışan Kadının ölümüyle birlikte tüm şehrin de öldüğünü (Şafak, 2014, s. 295) dile getiren Andres'in İstanbul'da bulunduğu evde inançsızlığına kök salışı ile son bulur:

Damarlarımda taşıdığım kana ihanet edebilmek için ben, gidenlerden değil kalanlardan olacağım. Ve ömrüm vefa ettikçe evliyanın türbesine yağmurun nasıl yağdığını seyredeceğim. Yağmur yağdığı vakit, ayaklanıp dolaşan evliyayı değil, oraya buraya saçılan ve her yağmur damlasıyla birlikte biraz daha toprağa gömülen darı tanelerini düşüneceğim; ismimi benden alan, ismini benden alan darı tanelerini.

Darı taneleri gibi saçılan hikâyeleri... (Şafak, 2014, s. 296)

Elif Şafak'ın Almancaya çevrilen ve *Pinhan* ile benzer olarak yoğun bir çalışmanın ürünü olduğu anlaşılan romanı *Şehrin Aynaları*, “huzursuzluk, hırçınlık, bir yere ait olmamak, bir toprağa kök salamamak, kimliksizlik” (Andaç, 2002, s. 4) gibi temler üzerine kurulan ve öfkenin ağır bastığı bir ruh hali ekseninde şekillenen bir anlatıdır. Oluşumunda Şafak'ın çocukluğunda bir dönem Madrid'de bulunmasının ve “. . . 17. yüzyıl İspanyası, dinler tarihi, Yahudilik, dönemin İstanbul'u ve buradaki çeşitli dinlerden azınlıkların hayatları” (Andaç, 2002, s. 64) gibi konular üzerine yaptığı okumaların etkili olduğu anlatı, içerdiği kültürler arası atmosferle çok kültürlü bir görünüm sergiler. Kendisiyle yapılan bir röportajda Şafak romanın oluşum sürecini şu cümlelerle açıklar:

Bir kez 17. yüzyıl sapkınlarının hikâyeleriyle ilgilenmeye başladıktan ve romanı yazmaya doğru demir aldıktan sonra, oturup uzunca bir okuma süreci belirledim kendime. Konuyla ilgili yoğun bir araştırma yaptım. İspanyolca kaynakları da takip ettim. Çocukluğumun İspanyası'ndan kalan resimlerle bütünleştirdim. Şehrin Aynaları 17. yüzyıl İstanbul'unda farklı dinsel kimlikleri de buluşturan bir kurguya sahip. Ama temelinde belki de öfkeli bir ruhun kendini arayışının hikâyesi. Öfke son derece sahici bir dürtüdür bence (Andaç, 2002, s. 63).

Oryantalizm kuramı bağlamında irdelendiğinde *Şehrin Aynaları*'nın oryantalist söylemi ihtiva eden bir anlatı olmaktan uzak olduğu görülür. Romanda Madrid'den İstanbul'a gelen bir sefaradın hikâyesi ekseninde Doğulu ve Batılı figürlerin karşı karşıya gelmesi suretiyle iki medeniyet arasında bir ilişki kurulduğu; ancak bu ilişkinin oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan kuramsal veriyi içermediği görülür. Nitekim anlatıda Batı'nın Doğu'ya ilişkin ürettiği herhangi bir temsil biçimi üzerinden onun üzerinde kurduğu bir yetke söz konusu değildir. Romanın bir bölümünde Doğulunun tektipleştirici bir tutumla Batılı bir figürce barbarlıkla suçlanması, anlatıda Batılının iktidarını ilan eden bir veri niteliği taşımadığından oryantalist söylem kapsamında değerlendirilemez. Romanda örnekleri görülen batıl inançlılık ise yalnızca Doğu'ya değil Batıya da atfedilen bir özellik olup Doğulunun Batı tarafından oryantalize edilmesini mümkün kılan bir bilgi nesnesi olarak düşünülemez. Doğu'nun yanı sıra Batı ile ilgili olumsuz manzaralara da yer yer rastlanılan anlatıda, gerek Madrid gerekse İstanbul'dan hareketle 17. yüzyıldaki tarihi atmosferin tarihin anlatılaştırıldığı bir zeminde ele alınması, oryantalist söylemi olanaklı kılan bir kurgu tekniği değildir.

Şehrin Aynaları'nda engizisyon baskısının hâkim olduğu 17. yüzyıl İspanyası'nda batılı bir figür olarak dikkat çeken ve kısa sürede ülkenin en ünlü vaizlerinden biri olup çıkan Alonso Perez de Herrera'nın, verdiği vaazlardan birinde Botorrita köyünde peş peşe ortaya çıkan garip doğumların kaynağını Doğu'dan gelen felakete dayandırdığı görülür. Türklerin barbarlığına vurgu yapılan pasajda barbar bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylem söz konusu değildir; çünkü Doğu'dan kaynaklandığı düşünülen tehlikenin bertaraf edilememesinin nedeni Hristiyan dünyasının günahkârlığıdır. Dolayısıyla anlatıda Doğu'ya olduğu kadar Batı'ya dair çizilen olumsuz bir imaj da söz konusudur. Bu bağlamda aşağıda yer verilecek olan pasaj dikkat çekicidir:

Onlar dünyadaki en gaddar, en kana susamış orduya sahipler. Ayaklarının bastığı her yerde, kadın-çocuk demeden önlerine çıkan tüm Hristiyanları kılıçtan geçiriyorlar. Bu zebaniler Viyana'da bozguna uğradıklarında Sultan Süleyman ne yaptı? Sırf içindeki intikam ateşini körükleyebilmek için dört yüz bin Hristiyanı öldürmedi mi? Peki öyleyse, onun halefleri niçin ondan daha merhametli, daha insafli olsunlar ki? Unutmayın ki, Doğu'dan gelen felaketle mücadele etmek, Deccal'le mücadele etmektir. Peki, sorarım sizlere! Hiç düşündünüz mü, Yüce Tanrı bu gaddar ordunun ilerlemesine, palazlanmasına niçin müsaade ediyor? Niçin onların üzerine taş yağdırıp saraylarını başlarına geçirmiyor? Evet, Tanrı

Türklerin ilerlemesine müsaade ediyor çünkü Hristiyan dünyası bir günah batağında çırpınıyor. Hepimiz günahkârız; hepiniz günahkârsınız! (Şafak, 2014, s. 24-25)

Şehrin Aynaları batıl inançlılığı yansılayan çeşitli örnekler bakımından zengindir; ancak anlatıda batıl inançlılık, Batı'nın Doğu'yu tahakküm altına almasına elverecek bir malzeme niteliği ile herhangi bir temsil biçiminin üretilmesini mümkün kılan bir nitelikten ziyade hem Doğu hem de Batı'da örnekleri sergilenen bir özellik olarak dikkat çeker. Çocukken bir hastalık geçiren İsabel'i iyileştiren Yaşlı'nın doğum yapan kadınların başında kaval çaldırması (Şafak, 2014, s. 42), Plasencia del Monte köyü sakinlerinin onun yazdığı muskaları taşıması (Şafak, 2014, s. 48) Batı'da dikkat çeken batıl inançlılığa verilebilecek örneklerdendir. Andres'in İstanbul'da yaşadığı evi çekip çeviren ve romanda Doğu'nun temsili bir figürü olan Zışan Kadın'ın batıl inançları sağlamdır. Bu bağlamda Andres'in yastığının altına okunmuş çörekotları koyması (Şafak, 2014, s. 8), baktığı her yerde, duyduğu her çıtırtıda görülmeyeni, duyulmayı tespit etmesi (Şafak, 2014, s. 8), en büyük korkusunun evin karşısındaki evliya türbesi olması (Şafak, 2014, s. 8), yağmurlu gecelerde evliyanın ayaklanıp sokaklarda dolaştığına, bazen de sırf muziplik olsun diye evlerin kapısını çaldığına inanması (Şafak, 2014, s. 8), türbenin etrafına darı döküp dua etmesi (Şafak, 2014, s. 9), Andres hastalandığında ona nazar değdiğini düşünmesi ve iyileşmesi için evliyanın sandukasının etrafına darı taneleri saçması (Şafak, 2014, s. 210) dikkat çekicidir. Figüratif olarak Andres ve Zışan Kadın aracılığıyla Batı ve Doğu arasında bir diyalektik kurulan anlatıda, Zışan Kadın'ın batıl inançlılığı, oryantalist kuram bağlamında düşünüldüğünde Batı'nın Doğu üzerinde yetke kurmasını olanaklı kılan bir temsil biçimi değildir. Nitekim romanda Andres, Zışan Kadın'ın batıl itikatlarında, içini kaplayan boşluğa haddini hatırlatan, korkularını yatıştıran bir şey olduğunu düşünür ve onun yanında huzur bulur. Zışan Kadın'a tanıdığı bütün hekimlerden daha çok itimadı olduğunu dile getiren Andres, onun korkularla, büyülerle, efsunlarla dolu âlemini önemseyerek bu âlemin kendi geçmişinin esintilerini taşıdığını düşünür:

. . . İnançsız bir adamım ben; inançsız, köksüz, kimsesiz. Haham Yakup bile pes etmiş olmalı ki günlerdir uğramıyor buraya. Cemaate katılmayacağımı, hiçbir ipe tutunamayacağımı anlamış olmalı. Bir de Zışan kadın kabullense artık bu hakikati... Gene de, içten içe, birinin beni düşünmesi, ismimin üflendiği darı tanelerinin bir yerlere saçılmış olması hoşuma gitmiyor da değil hani.

Hastalığı atlatıp kendime geldiğimde, dikkatimi ilk çeken etraftaki kesif koku oldu. Koku benden, alnıma yerleştirilmiş bezden geliyordu. Zişan Kadın'ın tedavi usullerine akıl sır erdiremediğim için bana ne yaptığını sormaya lüzum görmedim (Şafak, 2014, s. 211).

Şehrin Aynaları romanında yer yer Batı'ya dair olumsuz bir tablonun çizildiği görülür. Bu bağlamda romanda “din değiştirerek Hristiyan olan Yahudiler” anlamına gelen *conversoların* dışlanması, Batı'nın sergilediği “ötekileştirici” tutuma işaret eder. Sözü edilen ötekileştirmenin Doğu'ya yönelik olmayıp bizzat Batı'nın sınırları dâhilinde kendi içinde sergilenmesi, anlatıda oryantalist söylemin var olmadığının bir başka kanıtı olarak düşünülebilir. Ünlü engizisyoncu Alonso Perez de Herrera'ya hükmeden bir ses aracılığıyla “iki yüzlü”, “sahtekâr” olarak nitelendirilen *conversolar*, dışarıdan anlaşıldığına göre inançlı Hristiyanlar gibi görünseler de aslında içten içe Yahudiliklerini muhafaza eden, damarlarından simsiyah bir kan akan, bu pis kanı etrafa sıçratmak için fırsat kollayan bir kesimdir. Sese göre bu kesim kendi kanlarında boğulmaya mahkûmdur (Şafak, 2014, s. 27) ve "nereye kaçarlarsa kaçsınlar Mısır'ı inleyen belalardan, sapkınları çürüten vebalardan kurtulamayacak, şehirlerde ve köylerde, meydanlarda ve tarlalarda lanetlenecek", "erkekleri tohum veremeyecek", "kadınları döl tutamayacak, Sodom ve Gomore'nin laneti peşlerini bırakmayacak"tır (Şafak, 2014, s. 27). Romanda aynı ses Alonso Perez de Herrera'nın da aynı kanı taşıdığını ona fısıldar:

“Sen dedeni hiç görmedin Alonso. Sana ondan hiç bahsetmediler. Niçin dersin? Senin deden ailenin kanını bozdu da ondan. Zengin bir Yahudi tüccarın kızını kendine eş seçti. Onu sevdi ve Avila surlarının içine aldı. Onun kanını ailenizin kanına kattı. İşte parmağından akan kanın içindeki o birkaç damla siyahlık bundandır Alonso. Bu da senin küçük sırrın” (Şafak, 2014, s. 26).

Dekor olarak İstanbul ve Madrid'in seçildiği *Şehrin Aynaları*'nda, 17. yüzyıl tarihsel atmosferinin yoğun olarak anlatıda varlığını hissettirdiği ve sözü edilen zamansal dilimin tarihin kurgusallaştırıldığı bir zeminde mikro tarihi önceleyen bir tutumla yansıtıldığı görülür. Kendisiyle yapılan bir röportajda Şafak'ın “. . . tarihsel dokusuyla belirginleşen bir roman” (Andaç, 2002, s. 63) nitelemesini yaptığı *Şehrin Aynaları*, hem Doğu hem de Batı dünyasının tarihi dekor içerisindeki çeşitli görünümelerini içerir. 17. yüzyıl İspanyası'nı, insanların ne yiyip ne içtiklerini, nasıl giyindiklerini, o dönemdeki adetleri, büyüleri araştırdığını (Aker, 2000) dile getiren

Şafak'ın, bu tutumunun romanda da yansısını bulduğunu söylemek mümkündür. Nitekim anlatıda İspanya, dilencisi, hırsızı, yoksulu, büyücüsü, sokaklarındaki olumsuz görüntüsü ile dikkat çeker. Anlatılarında İstanbul'u bir fon olarak değil başlı başına bir karakter olarak algıladığını (Tuncer, 2004) dile getiren Şafak, *Şehrin Aynaları*'nı Ankara'da başlayıp İstanbul'da bitirmiş (Özkan, 2001), bunu da kitapta işlediği “. . . İstanbul'a dışarıdan gelme teması” (Özkan, 2001) ile ilişkilendirmiştir. İnsana dair ne varsa suretinde taşıyan (Şafak, 2014, s. 213) bir şehir olarak dikkat çeken İstanbul, anlatıda “. . . hırçın bir rüzgar”, serkeş bir at'a (Şafak, 2014, s. 216) benzetilir. Çocuk yaşta tahta çıkan IV. Murad'ın hükümdarlığı sırasında yaşanan olayların yansıtıldığı romanda, toplumsal yaşama sirayet eden salgınlardan, isyanlardan, adaletsizliklerden, sarayda dönen dolaplardan, memleketteki karışıklıklardan söz edilir.

Şehrin Aynaları romanında Elif Şafak'ın aralarında kurduğu ilişkiyle Doğu ve Batı'yı bir malzeme olarak işlemesi oryantalist bir niyetin izdüşümü değildir. Anlatıda çeşitli yönleri itibarıyla hem Doğu hem de Batı'ya dair bir imaj çizildiği ancak ne Doğu ne de Batı'nın bir diğerine üstün tutulduğu görülür. Bu bağlamda romanda metaforik olarak çınarın akıttığı gözyaşlarının Doğu'dan, Fortuna Sokağı'nın akıttığı gözyaşlarının Batı'dan akarak Akdeniz'de buluşması (Şafak, 2014, s. 291) dikkat çekicidir. Ayrıca romanda dinsel bir azınlık olarak İstanbul'da bulunan kesime karşı Doğulunun sergilediği ötekileştirici bir tutum söz konusu değildir. Aksine anlatıda ötekileştirmenin Batı dünyasında çeşitli örnekleriyle sergilendiği görülür. Sazyek'in (2013) ifadesiyle “17. Yüzyıl ortaçağında farklılıklara tahammülü olmayan kültürel boyuttaki hegemonik tutumun izdüşümünü veren romanın merkezindeki Pereira ailesinin Madrid'de başlayan serüveninin İstanbul'da devam etmesi, farklılıkların bir arada bulunduğu bu ikinci kentin çokkültürlü yapısı aracılığıyla 'öteki'ne daha ılımlı bakılabileceğini gösterir” (s.1226). Elif Şafak'ın kendisiyle yapılan bir röportajda kendisini dinsel azınlıklara yakın hissettiğini (Dede, 2000) belirtmesi, onun Batı'yı yücelttiğinin değil ötekileştirici bir yaklaşım tarzına karşı durarak çok kültürlülüğe atfettiği önemin bir göstergesidir. Milletlerarası hiyerarşi ile ilk kez Madrid'de bulunduğu esnada tanışan ve bunun çocukken üzerinde epey iz bıraktığını (Özmenek ve Şenol, 2005) dile getiren Şafak, geçirdiği bu sürecin kimlik meselesini sorgulamasına yardımcı olduğunu (Özmenek ve Şenol, 2005) belirtir. Edebiyatta heterojen ilişkileri anlatmayı tercih eden, bir kuş türünün değil de diğer kuş türlerinin de hayatlarını merak eden (Sorgun, 2001) yazarın *Şehrin Aynaları*'nda da İstanbul'u çokkültürlü atmosferi ile yansıttığı görülür:

. . . oburdu şehir ve pek de meraklı. Yedisinde neyse yetmişinde de o olduğundan, kendini bildi bileli hep kalabalıkları ağırlamıştı; hıncahınç. Daracık, dolambaçlı sokaklarını beyaz sarıklı Türkler, pala bıyıklı Kürtler, mavi sarıklı Rumlar, yolunu şaşırmış dağlılar, sarı sarıklı Yahudiler, renk cümbüşü Çingeneler, kemerli burunlu Ermeniler, kıllarından arınmış dervişler ve Doğu’yu bir yön, pusulalarını kusursuz sanan Avrupalı gezginler arşınlardı (Şafak, 2014, s. 215).

3.1.3.3. Mahrem

Elif Şafak’ın 2000 yılında yayımlanan üçüncü romanı olan ve Türkiye Yazarlar Birliğince 2000 yılının en iyi romanı seçilen *Mahrem*, Pera-1885 ve İstanbul-1999 olmak üzere iki kurmaca zamansal perspektif dâhilinde modernleşme dönemi İstanbul’unun görünümünü yansılayan bir anlatıdır. Anlatıda her iki kurmaca zeminin kesiştiği ortak payda, romana verilen alt başlıktan da anlaşılacağı üzere romanın modernleşme döneminde toplumsal yaşama sirayet eden “görmek” ve “görülme” üzerine inşa edilmiş oluşudur. Ele aldığı farklı zamansal kesitlerle ortak bir izleğe işaret eden roman, yazarın kendisinin de dikkat çektiği üzere postmodern anlatının bir izdüşümü olarak çok sesli bir yapıya sahiptir. Mahrem’in iç içe geçmiş farklı ama birbirleriyle yakından bağlantılı bir sürü hikâyeden oluştuğunu ve her hikâyenin beraberinde kendi dilini getirdiğini (Akçay, 2001, s. 76) dile getiren Şafak, romandaki parçalı gerçeklikten hareketle Mahrem’i “. . . şizofren ve çok sesli, çok kapılı bir metin” (Andaç, 2002, s. 4) olarak nitelendirir. “Mutlaklıktan çok muğlâklığa, katılıktan çok esnekliğe, tekillikten çok çoğulluğa açık bir insan” (Akçay, 2001, s. 77) olduğunu belirten Şafak’ın, bunu *Mahrem*’in yapısına da taşıdığı ve bu yönüyle romanı karnavalvâri bir metin (Akçay, 2001, s. 77) olarak değerlendirdiği görülür. Önceden belirlenen bir kurgusal çizgiden ziyade kurgusu kendi içinde örülen bir roman olma özelliği taşıyan *Mahrem*, yapısı itibarıyla yer yer yazarını da şaşırtan bir romandır:

Mahrem kurgusu önceden yapılmış, sonra da kaleme alınmış bir roman değil. Aslında diyebilirim ki, Mahrem başından sonuna bir ‘bilinçaltına yolculuk’. Bu haliyle, yazıldıkça şekillenmiş, şekillendikçe kurgulanmış bir roman. Yani ben önceden bir plan yapıp, bir taslak oluşturup sonra da o taslağı kağıda aktarmadım. Kafamda ham bir fikir vardı, gözümün önünde de aşırı şişman ama bir o kadar isyankar bir kadının fotoğrafı. Sonra o fikri aldım ve işlemeye başladım. Yazdıkça roman da gelişmeye başladı. Her şey yazma sürecinin içinde belirlendiği için romanın gidişatı yer yer beni de şaşırttı diyebilirim (Andaç, 2002, s. 4).

Mahrem romanında anlatının şekillendiği ilk kurmaca zemin, Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin, modernleşme ile birlikte neyin nasıl görüldüğüne itibar edilen Memalik-i Osmaniye'nin gidişatından hareketle 1885 yılı Perası'nda kadın ve erkeklere sunduğu seyirlik bir dünya çerçevesinde gelişir. Bir mum damlası olarak dünyaya gelen ve halasının yüzüne verdiği şekil ile bir surete bürünen Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, ne hissettiğini ele vermeyen iki incecik kesik çizgiden ibaret olan gözleri yüzünden hayatı boyunca çektiği yalnızlığın acısını binlerce insanı etrafına toplayarak çıkartmaya (Şafak, 2014, s. 60); bunun için de evvela memleketin gidişatını kollayıp bu gidişata körü körüne inananları mantar toplar gibi toplamaya (Şafak, 2014, s. 60) karar verir. Eski adetlerin pabucunun damlara atıldığı, yeni ve Avrupaî olanın ise geçer akçe olarak (Şafak, 2014, s. 139) kabul gördüğü bir dönemde Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, memleketin kadınlarının güllaç gibi kırış kırış olmaktan ziyade vitrindeki bonbonlar gibi rengârenk ve cıvıl cıvıl görünmek (Şafak, 2014, s. 57); memleketin erkeklerinin ise köhne ahşap evler gibi değil her birinin ayrı bir ismi olan oymalı fiyakalı taş evler gibi kokmak istediğine (Şafak, 2014, s. 138) şahit olmuş ve her şeyin seyirlik bir malzeme olarak görüldüğü bu atmosferde kurduğu vişne renkli çadırla kadın ve erkekler için seyirlik bir dünya sunmuştur. Kadınların kendilerinden daha çirkin kadınlar görmekten içten içe hoşlandıklarının farkında olan Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, her meşrepten, her tıynetten kadının toplandığı çadırın Batı'ya bakan kısmında “çirkinler çirkini, hilkat garibesî, cibilliyet vebali Samur Kız”ı (Şafak, 2014, s. 48) teşhir eder. Çadırın Doğu'ya bakan kısmında ise “güzeller güzeli, zehirli porsukağacı ormanlarının yegâne perisi, menevişli hayat iksiri La Belle Anabelle” (Şafak, 2014, s. 141) sergilenir. Anlatının söz konusu kurmaca zemini, Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin en gözde iki oyuncusunun sırra kadem basması, dolayısıyla da kurduğu seyirlik dünyanın ters yüz olması ile son bulur.

1999 yılı İstanbul'unun mekân olarak seçildiği bir diğer kurmaca zeminde ise 20. yüzyıl Türkiye'sinde varlığı hissedilen modernleşme, seyirlik bir dünyada görülmekten duyduğu rahatsızlık ile dikkat çeken Şişko lakaplı bir kadın ve kadının cüce olan sevgilisi Be-Ce'nin hazırladığı Nazar sözlüğü aracılığı ile yansıtılır. Üstkurmaca bağlamda Şişko'nun dolmuşta gördüğü rüya ekseninde şekillenen anlatıda, okur, kadının aşırı kilolu oluşu yüzünden yaşadığı rahatsızlık ile karşı karşıya bırakılır. Gözlere karşı bir türlü vurdumduymaz olamadığını ve dört yanını kuşatan kirpiklerin şerha şerha etine battığını (Şafak, 2014, s. 30) dile getiren kadının, duyduğu rahatsızlık

ile sözgelimi genellikle pencere kenarlarını tercih ettiği ve iki kişilik para ödediği görülür. Kadının sevgilisi Be-Ce ise Şişko'nun tersine seyirlik bir malzeme olarak kendini teşhir etmekten yanadır. Bu bağlamda Be-Ce'nin bir ressamın atölyesinde modellik yapması, görsel ayrıntılarla ilgilenmesi ve bütün dertlerin, tasaların, takıntıların, mutlulukların, hatıraların hatta dünyadaki varlıklarının görmek ve görülmek üzerine kurulu olduğunu düşünerek Nazar Sözlüğünü bu doğrultuda hazırlaması dikkat çekicidir. Zamanla Be-Ce'nin yaşamında önemli bir yer edinen Nazar Sözlüğü, Be-ce ile Şişko'nun arasının açılmasına neden olur. Be-Ce'nin gözünde “. . . başından beri Nazar Sözlüğü'nün bir maddesi” (Şafak, 2014, s. 267) olmaktan öteye geçemediğinin farkına varan kadın, Hayalifener Apartmanı'nda pençesinden tamamen kurtulduğunu sandığı mutsuzluğuna geri döner ve anlatıda 1980'li yıllara yapılan geriye dönüşle kadının çocukluğunda yaşadığı kimi hadiseler yer verilir. Kadındaki aşırı kilonun çocukluk döneminde yaşadığı tacizin kadında yarattığı nevroz ile yakından bağlantılı olduğu anlaşılan anlatıda, sözü edilen kurmaca zemin, Şişko'nun kendisini uçan balon olarak gördüğü rüyadan uyanması ile sona erer.

Mahrem'i hem içeriği hem de yapısı itibariyle diğer romanlarından ayrı tutan (Akçay, 2001, s. 76) ve yazma sürecinin efendisi, sahibi olmadığını ona öğreten bir kitap (Hakan, 2006) olması itibariyle yazarlığının “dönüm noktası” (Hakan, 2006) addeden Elif Şafak, bu kitap ile biraz daha görünür olduğunu fark ettiğini (Aygündüz, 2000) dile getirir. “Görmenin, gözetlemenin ve en soyut anlamda gözün, kişinin mahremiyetini nasıl deştğine, parçaladığına dair bölük pörçük hisler ve fikirler” (Uludağ, t.y) üzerine inşa edilen roman, yazarın deyimiyle “. . . bir şamanın cüppesi gibi kırk yamalı, tek iplikli bir yapıya sahip”tir (Andaç, 2002, s. 64). Andaç (2002) *Mahrem*'i “bir tür çözülmenin, iniş çıkışların, delirium an'larının romanı” (s. 64) olarak nitelendirir. *Mahrem* aynı zamanda yoğun bir çalışmanın ürünüdür. Romanlarını yazarken hikâyenin kendisini getirdiği kavşaklarda yoğun okumalar yaptığını (Andaç, 2002, s. 4) dile getiren Şafak, benzer bir titizliği *Mahrem*'de de gösterdiğini (Andaç, 2002, s. 64), özellikle Sibiry ile ilgili kısımları yazmadan evvel epey bir okuma yaptığını (Andaç, 2002, s. 64) belirtir.

Mahrem romanı üzerine yapılan oryantalizm kuramı odaklı incelemede romanda modernleşmenin bir aksi olarak toplumsal yaşama sirayet eden ve Avrupaî olanla eş değer tutulan “seyirlik zihniyet” ekseninde kurulmuş Batı ile Doğu arasındaki ilişkinin, oryantalist söylemi meydana getirecek herhangi bir Doğu temsilinin üretilmesini mümkün kılan oryantalist bir veriden ziyade sözü edilen zihniyetin eleştirisi bağlamında

işlev kazandığı saptanmıştır. Doğulu'yu modernizasyon algısı dolayısıyla oryantalize edecek herhangi bir Batı gücünün var olmadığı belirlenen anlatıda, modernleşme olgusunun Osmanlı ve Türk toplumundaki seyrine eleştirel bir bakışla yer verildiği görülür. Anlatıda dikkat çekildiği şekliyle 19. yüzyıl, “Doğu’nun Batı’yı gözünün önünden ayırmadığı, Batı’nın Doğu’yu ihtişamının aynası kıldığı, gene de kimsenin Doğu’nun nerede bitip Batı’nın nerede başladığını kestiremediği” (Şafak, 2014, s. 171) bir zaman dilimidir. Dolayısıyla anlatıda her iki dünyaya da eşit mesafede durulduğu ve ne Batı ne de Doğu’nun yekdiğerine üstün kılındığı görülür. Anlatının ikinci kurmaca düzleminde Be-Ce’nin hazırladığı Nazar Sözlüğü’nde yer alan “oryantalizm” maddesi (Şafak, 2014, s. 213-214) ise tamamen romanın ana temine işaret eden görmek ve görülmek mefhumu ile ilişkilidir. Dolayısıyla “. . . Osmanlı ve Türk modernleşmesinin salt 'görmeye ve görülmeye dair' yönü”nün (Bulduk ve Öz, 2000, s. 8) postmodern kurmacanın sınırları dâhilinde eleştirel bir perspektifle yansındığı *Mahrem*’de Doğulu’nun Batı karşısında alaşağı edilişi söz konusu değildir. Bu bağlamda anlatının şekillendiği her iki kurmaca zeminin gerçekliğin anlamını yitirdiği ve öznenin silikleştiği postmodern bir atmosferde son bulması da dikkat çekici bir ipucu mahiyetindedir.

Mahrem romanında oryantalist söylemin oluşumunu sağlayan gerekli kuramsal altyapı var olmadığı gibi romanın dokusuna sinen oryantalist bir bakış da söz konusu değildir. Elif Şafak’ın 19. ve 20. yüzyıl Osmanlı ve Türk modernleşmesini bir malzeme olarak ele alması, yukarıda yer verilen gerekçelerden anlaşılacağı üzere yazarın Doğu’ya yönelik oryantalist bir bakış sergilediği anlamını taşımaz. Kendisiyle yapılan bir söyleşide *Mahrem*’de modernleşmeyle birlikte inşa edilen yeni bir seyirlik dünyayı hissettirmek istediğini (Bulduk ve Öz, 2000, s. 8) dile getiren Şafak, “. . . modernleşme öncesinin tek-tekil somut erkinden değil, yaşamın her alanında yer alan çoğul-toplumsal bir gözden” (Bulduk ve Öz, 2000, s. 9) söz eder. Seyirlik bir dünyanın üretildiği bir sistemin parçası olduğumuzu (Bulduk ve Öz, 2000, s. 10) düşünen ve ne kadar eleştirirsek eleştirelim bu sistemin dışında kalamayacağımızı (Bulduk ve Öz, 2000, s. 10) vurgulayan yazarın bu görüşüyle modernleşmenin insana dayattığı seyirlik atmosferi eleştirdiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda Şafak’ın *Mahrem*’deki modernleşme olgusuna ilişkin görüşlerini ihtiva eden şu cümleler, onun Doğu ile Batı modernizasyonunu mukayese ederken meseleye her iki açıdan baktığının göstergesidir:

Modernitenin her şeyi görünür kılmasına ve görselliğe gereğinden fazla vurgu yapmasına bir tepki, bu roman. Bu yüzden 1880’ler Osmanlısı’na kadar uzanıyor. Osmanlı geç döneminde birtakım kırılmalar var. Görselliğin yeniden tanımlandığını düşünüyorum. Ama bu sadece bize özgü bir şey değil. Fransız ve Rus modernleşmeleri de var. Modernleşmenin kendisi böyle bir şey. Görselliğin kazandığı önem açısından Rus modernleşmesi ile Türk modernleşmesinin birbirine çok benzediğini düşünüyorum. Batılı oryantalistler Doğu’yu kadınlaştırırken; bizim o dönemki entelektüelimiz de Batı’yı kadınlaştırma yoluna gittiler" (Sorgun, 2000).

3.1.3.4. Bit Palas

Elif Şafak’ın 2002 yılında yayımlanan dördüncü romanı *Bit Palas*, çöp kokusu ve böcekleriyle nam salan Bonbon Palas’ın çatısı altında yaşayan apartman sakinlerinin hikâyesi ile şekillenen bir anlatıdır. Anlatı 1 Mayıs 2002 Çarşamba günü polis barikatını yarma kararı alan küçük grubun içindeki bir adamın, emniyete götürülürken polis otobüsünde yan yana düştüğü ve Haksızlık Öztürk adını verdiği böcek ilaçlamacısından hareketle böcek fobisini yenebilmek için hapisanedeyken zihninde kurguladığı bir hikâyedir. Kendisini “haşarattan korkan bir devrimci” (Şafak, 2013, s. 378) olarak nitelendiren bu adamın, hapisaneye geldikten sonra Haksızlık Öztürk’ü düşünmeden bir tek günü bile geçmemiş ve “devrimcilikten gözaltına alınan ilk böcek ilaçlamacısı”ndan (Şafak, 2013, s. 379) aldığı ilhamla gizliden gizliye çöp biriktiren yaşlı bir dulun yaşadığını düşünüp düşleyerek bu hikâyeyi hücre arkadaşına anlatmıştır. “Öncesi...”, “Daha Öncesi...”, “Şimdi...”, “Ya Sonra...” başlıklı dört ana bölümden oluşan anlatıda “Şimdi” başlıklı üçüncü bölüm, 2002 yılında Bonbon Palas’ın 7 numaralı dairesinde oturan ben anlatıcının bakışından apartman sakinlerinin başrolde olduğu ana hikâyenin anlatıldığı kısımdır. Kitaptaki apartmanı romanın bir ana karakteri olarak kurgulayan Şafak, farklı gibi görünen insanların yaşamları arasındaki geçişlilikleri seven (Andaç, 2002, s. 65) bir yazar olarak *Bit Palas*’ta romanın çatısını bu geçişlilikleri gösterecek şekilde kurmuştur (Andaç, 2002, s. 65). Romanda sözü edilen apartmanın art nouveau şeklinde inşa edilmesi romandaki çok sesliliğin bir izdüşümüdür. *Bit Palas*’ta “. . . tek bir ses”ten (Öztoprak, 2002, s. 38) ziyade “birkaç farklı perdeden konuşan bir ses”in (Öztoprak, 2002, s. 38) varlığına dikkat çeken Şafak, apartmanın inşa biçiminden hareketle romandaki çok sesli dokuya temas eder:

Bonbon Palas Art nouveau tarzında yapılıyor. Art nouveau tarzında yapılan bir apartmana baktığın zaman, dış cephede her kat birbirinden farklı görünür. Bu,

benim için hoş bir metot oldu. Aynı yere ait gibisin, bir apartmanı paylaşıyorsun ama bir yığın farklı şey var. Apartmanın içine girdiğinde bir sürü farklı dünya, her dairede pek çok farklı insan görüyorsun (Öztoprak, 2002, s. 38).

Bit Palas Haksızlık Öztürk'ün 1 Mayıs 2002 Çarşamba günü ilaçlama yapmak üzere Bonbon Palas'a gelişi ile başlar. Romanda "Öncesi..." başlıklı ilk bölümde, önceleri mezarlık olan bir arazi üzerine 1966 yılında inşa edilen Bonbon Palas'tan ve evliya mezarlarını çiğnemekten suçlu bulunup haksızlığa uğrayarak açığa alınan bir mezarlık bekçisinin oğlu olan Haksızlık Öztürk'ten söz edilir. "Daha Öncesi..." adlı bölümden anlaşıldığına göre Bonbon Palas, Bolşevik devriminden sonra Türkiye'ye kaçan bir Rus karı kocanın yaptırdığı bir apartmandır. 1972'de General Pavel Pavloviç Antipov'un ölümü üzerine generalin bir Fransız'dan olan gayri meşru çocuğuna miras kalan bu apartmanın daireleri kiraya verilir. Romanda "Şimdi..." başlıklı bölüm, on daireden oluşan Bonbon Palas'ın her bir dairesinde ikamet eden eşya takıntılı Meryem, eşi Musa ve oğlu Muhammet; ölüm saplantısı taşıyan Sıdar; mizaçlarındaki zıtlık ile dikkat çeken Cemal ve Celal adlı ikizler; evhamlı Ateşmizacoğulları; anlattığı garip masallarla dikkat çeken Hacı Hacı ile oğlu, gelini ve torunları; sorunlu evlilikleri ile öne çıkan Metin Çetin ve Karısı Nadya; içki bağımlısı üniversite hocası; mazoşist Mavi Metres; temizlik takıntılı Hijyen Tijen ile kızı Su ve çöp biriktiren Madam Teyze'nin hikâyesi etrafında gelişir. Romanda yedi numarada oturan üniversite hocasının Bonbon Palas'ı saran çöp kokusunun kaynağını bulması ile Madam Teyze'nin ikamet ettiği on numaralı daire boşatılıp ilaçlanır. Anlatının sonunda Mavi Metres'in metreslik yaptığı zeytinyağı tüccarının öldüğü, Karısı Nadya'nın Metin Çetin'i terk etmeye karar verdiği, Bonbon Palas'taki çöp hadisesinden sonra İstanbul'un dört bir yanında çöp yazıları toplamaya merak saran üniversite hocasının eski eşi Ayşin'in evleneceğini öğrendiği, evinin ilaçlanması ile kimseye kapısını açmayan Madam Teyze'nin öldüğü görülür. Romanda "Ya Sonra..." başlıklı son bölümde romanın şekillendiği üstkurmaca zemine ışık tutulur.

Elif Şafak'ın Cihangir'de tarihi bir çeşmenin üzerinde gördüğü BURADA YATIR VAR ÇÖP ATMAYIN yazısından (Andaç, 2002, s. 4) hareketle kaleme aldığı *Bit Palas*, yazarın önceki romanları ile benzer olarak yoğun bir çalışmanın ürünüdür. ". . . Beyaz Ruslar, art nouveau mimari, İstanbul'un mezarlıkları, bilim felsefesi ile ilgili kitaplar, . . . hamamböcekleri hakkında yazılmış kitapçıklar, broşürler, tezler" (Andaç, 2002, s. 4), Şafak'ın romanı yazarken beslendiği ana kaynaklardır. *Mahrem*'den sonra

Bit Palas'ta daha dolaysız bir biçimde kendisini romana kattığını, bu romanı yazarken kendisini daha çok ve daha pervasızca didikleyip deştğini (Dede, 2002) dile getiren yazar, bu romanı gündelik yaşantısının akışı içerisinde bir yılda yazmıştır:

Evet, ben bu romanı bir yıl içinde yazdım. Üstelik bir yığın işin arasında yazıldı. *Bit Palas*'ın böyle bir özelliği var zaten: Fatura öderken, ev taşırken, ev sahibiyle didişirken, üniversitede ders verirken, doktora için koşuştururken... Sürekli başka bir yığın meşgale içindeyken yazıldı bu roman. Bunun bir nedeni, ben böyle olduğum için, bir nedeni de hayat bana bunları dayattığı için. *Bit Palas* fazlasıyla hayatın içinde yazıldı. Yaşamdan soyutlanarak, bir yere kapanarak yazılmadı. Eğer birkaç güçlü noktası varsa, bunlardan biri budur (Öztoprak, 2002, s. 37).

Bit Palas romanı üzerine yapılan oryantalist kuram eksenli bir okumada romanın bu bağlamda analizini olanaklı kılan veriyi ihtiva eden bir anlatı olmadığı anlaşılır. Nitekim roman, oryantalist söylemi meydana getiren Batı-Doğu diyalektiği ile bu diyalektiğin doğuracağı temsil biçimini bir erk aracı olarak işleyen Batı iktidarından yoksundur. Romanda Doğu'nun batıl inançlılığına vurgu yapılması ve anlatıda yer alan Doğulu figürlerce Türkiye'ye dair olumsuz bir söylem biçiminin geliştirilmesi, oryantalist bir zihniyetin göstergesi olmaktan çok yazarın eleştirel tutumu ile ilişkilidir. *Bit Palas*'ta esas olan romanın anahtar sözcüğü olarak düşünülebilecek "Fortuna" kavramı üzerinden batıl inançlı Doğu zihniyetinin ironik bir eleştirisini yapmaktır. Romanın içerik analizinden anlaşılacağı üzere bu kavram, *Bit Palas*'ta mutlaklıktan ziyade Doğu'da hüküm süren belirsizliğe işaret eder. Romanda bu belirsizlik akıldan ziyade batıla itibar eden Doğu zihniyetinde yansısını bulur.

Bit Palas romanında Doğunun batıl inançlılığı çeşitli örneklerle sergilenir. Romanda Bonbon Palas inşa edilmeden önce mezarlıklarla kaplı olan arazide yol çalışması esnasında buldozeri kullanan işçinin iki taş sandukayı ortadan kaldırmaya yanaşmaması (Şafak, 2013, s. 27), bu iki mezarın açılması karşısında muhalefetin önde gelen gazetesinde yayımlanan "*Hükümetin Takım Elbiseli Evliya Katilleri*" başlıklı bir imzasız yazıda, hükümetin, Osmanlı'nın kültürel mirasına saygı duymamak halka dair her şeyi küçümsemek, soyut bir Batılı model uğruna milletin içinden gelen, bağrından kopan akidelere mani olmak ve İslamiyeti batıl inançlardan temizlemek adına alenen din düşmanlığı yapmakla (Şafak, 2013, s. 29) itham edilmesi ve Haksızlık Öztürk'ün babasının da aralarında bulunduğu üç mezarlık bekçisinin evliya mezarlarını çiğnemekten suçlu bulunup açığa alınması (Şafak, 2013, s. 30) dikkat çekicidir. Bonbon

Palas'ın bir numarasında oturan Meryem'in batıl inançları sağlamdır. Gece vakti tırnak kesilmesini, rüya tabir edilmesini uğursuz sayan (Şafak, 2013, s. 192) Meryem'in, kimsenin elinden bıçak almadığı, makasın ağzını açık bırakmadığı, mezarlık yakınından geçerken hayatta olan birinin ismini dilinin ucuna getirmediği, Kuran'ın bulunduğu odada, içinde hayvan isimleri geçen konuşmalar yapmadığı, gece vakti tuvalete kalkınca şarkı türkü mırıldanmadığı ve örümcekleri kendi haline bıraktığı (Şafak, 2013, s. 192) görülür. Romanda Meryem'in batıl inançlılığını yansıtan örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bonbon Palas'ın beş numaralı dairesinde oturan Hacı Hacı da Meryem gibi batıl inançlıdır. Al Karısı, Kara Koncolos gibi türlü cin taifesinden (Şafak, 2013, s. 262) söz eden Hacı Hacı, torunlarına cinlerden korunmaları için bismillahsız iş yapmamalarını (Şafak, 2013, s. 262) öğütler.

Bit Palas'ta yedi numaralı dairede oturan üniversite hocasının çöp dökülmesini engellemek için çareyi bahçe duvarına BU DUVARIN ALTINDA YATIR VAR ÇÖP DÖKMEYİN! yazısını yazmakta bulması, romanda Doğulunun batıl inançlılığının ironik olarak eleştirisidir. Hijyen Tijen'in kızı Su'nun, Madam Teyze ile ilgili kendisine verdiği sırrı ifşa ettiği için küçük kızın bedduasının tuttuğunu (Şafak, 2013, s. 362) düşünen üniversite hocası, vücudunun değilse bile hafızasının bir bite dönüştüğünü (Şafak, 2013, s. 362) hisseder. Akıl ile batıl arasındaki keskin çizginin deforme olduğu anlatıda üniversite hocasının zihninden geçen şu düşünceler dikkat çekicidir:

Fortuna diye bir şey gerçekten varsa bile, hani şüpheliydi kaltaklığı? Hani bütün zaferleri kendimize mal edip, başımıza gelen tüm kötülükleri de, doğaüstü bir kadınsı kudretin kahpeliklerinden bilmeyi adet edinmiştik? Hani insan kof bir batıl inanca sarılmak yerine, kendi hayatının biricik faili olduğunu peşinen kabul etmeliydi?" Övgü dolu bir itham var yüreğimin söylediklerinde. "İnsan denilen mahluk, alabildiğine karmaşık ve kabiliyetlidir bir yanıyla. Tesadüf sandıklarımız, bizzat sebep olduğumuz sonuçlara mim koyar yalnızca' diyor. 'Böylesine muktedirken eşrefi mahlukat, yaptıklarından dolayı nereye kadar mazur görülebilir?" Yüceldikçe karalanıyorum (Şafak, 2013, s. 363).

Bit Palas romanında yer yer bir Türkiye eleştirisi dikkat çeker. Sözelimi Bonbon Palas'ın iki numaralı dairesinde oturan ve uzun yıllar İsviçre'de yaşayan Sidar, Batı'ya nazaran Türkiye'de ölmenin daha kolay, ölümlerin daha kalabalık, hayatın daha kısa olduğunu (Şafak, 2013, s. 206) saptar. Tıpkı medeniyetler gibi intiharların da bir Doğusu bir Batısı olduğunu düşünen Sidar'a göre yaşlılar ve çocuklar ekseriya Doğu'da intihar eder ve "Doğu'daki intiharlar Batı'daki intiharların aksine bir esrardır özünde"

(Şafak, 2013, s. 366). “Yaşamını illa ki akılcılıkla anlamlandırmaya, geçen her gününü bir öncekinden daha öte kılmaya odaklanmış ilerlemeci zihniyet ise intiharını da muhakkak ince ince tartarak, sistematik inkârla temellendirme gereği duyar” (Şafak, 2013, s. 365). Dolayısıyla romanda Batı ile Doğu’nun mukayese edildiği bir zeminde Sidar’ın söylemi aracılığıyla Doğu eleştirilir. Üç numaralı dairede kuaförlük yapan ve uzun süre Avustralya’da kaldıktan sonra Türkiye’ye dönen ikizlerden Cemal ise asıl yurdunu Avustralya olarak görür ve Türkiye’yi de Türkleri de eleştirir. Türk kadınlarını “daracık omuzları, geniş kalçaları, yukarıdan aşağıya fütursuzca genişleyen kalıplarıyla “. . . küçük bakımsız birer armut”a (Şafak, 2013, s. 69) benzeten Cemal, ikizi Celal yüzünden Türkiye’den ayrılamaz. Romanda Cemal’in Bonbon Palas’ın önüne dökülen çöplerden duyduğu rahatsızlıkla kendisince geliştirdiği “bulgur teoremi” (Şafak, 2013, s. 87) Türklerdeki anlayış kıtlığına işaret eder. Batı ile Doğu’yu mukayese eden Cemal, akla değil batıla itibar eden Doğu zihniyetini eleştirir:

Burası Türkiye. Batılı ayda işini bitirdi, Mars’ı parselliyor, yakında insan kopyalayacak. Peki biz ne yapıyoruz bu arada? Bahçemizde evliya buluyoruz. Evliya değil çiçek mübarek, sulayınca bitiverdi yerin altından. Sonra da vay efendim, Avrupa topluluğu bizi niye almıyor. Niye alsın? Avrupalıya evliya lazım olduğu gün, bizi de alır elbet (Şafak, 2013, s. 285).

3.1.3.5. Araf

Elif Şafak’ın 2004 yılında yayımlanan beşinci romanı *Araf*, Amerika’da aynı evi paylaşan ve ortak noktaları gurbette olmak ve yabancılık olan (Atmaca, 2003) farklı kültürlerle mensup altı gencin serüveni ile şekillenen bir anlatıdır. Şafak’ın “her şeyden önce 'yabancılık' duygusu üzerine bir kitap” (Sönmez, 2004) olduğunu dile getirdiği roman, “. . . sarkaçın salınımları, esriklik, tekinsizlik, med-cezir ve sabitlenememek” (Aygündüz, 2004, s. 84) gibi mefhumlar üzerine kuruludur. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Bertold Brecht’in “toplumca ihtiyacımız olan şey kahramanlar değil kahramanlara ihtiyacı olmayan bir toplumdur olsa olsa” (Öztop, 2004) sözüne gönderme yapan Şafak, *Araf*’ın da kahramanlardan ziyade karakterlerden oluştuğunu vurgular. Yazar, romanda farklı kültürlerden karakterleri bir araya getirerek oluşturduğu kurgusal atmosferde bu karakterlerin niteliklerini, yaşamlarını sürdürme biçimlerini, birbirleri ile olan ilişkilerini kronolojik bir sıra gözetmeksizin postmodern anlatının sınırları dâhilinde çok sesli bir tutumla yansıtır. Mevlana’nın *Mesnevisi*’nden alınan bir parçaya yapılan bir gönderme ile başlayan *Araf*, romana giriş mahiyetiyle dikkat çeken

“İçkiye Yeniden Başlamak” ve “Gebe Asur-Babil Tanrıçası” adlı iki bölümün ardından “Karga”, “Leylek”, “Meşrebi Bir Kuşlar” ve “Kendi Tüylerini Yolmak” adlı dört ana bölümden oluşan bir anlatıdır. *Araf*’ta da daha önceki romanlarında olduğu gibi genel bir çerçeveyi önceden zihninde tasarladığını, gerisini tamamen dilin, romanın ve karakterlerin akışına bıraktığını (Yılmaz, 2004, s. 9) dile getiren Şafak, romanda uyguladığı kurgu stratejisini şöyle açıklar:

Bu romanda da daha öncekilerde olduğu gibi dilin, hem beni hem de kurguyu sürüklemesine izin verdim. Karakterler kendi kendilerini yarattılar. İlk başlarda Amerikalı kadın karakter Gail’in bu kadar güçlü olacağını, bilmiyordum mesela. Ama o kendini romanın akışı içinde şekillendirdi. Ben bunun diyalektik bir ilişki olduğunu gözlemliyorum her romanda. Karakterler kurguyu geliştirirken, kurgu da karakterleri belli bir akıntı doğrultusunda yönlendiriyor (Yılmaz, 2004, s. 9).

Araf romanında anlatının başında karga ve leylek gibi iki farklı cinsten kuşu “topallık”ları dolayısıyla birlikte kılan bir metinlerarası atmosferle anlatıda işleyeceği konuya giriş yapan Şafak, “İçkiye Yeniden Başlamak” adlı bölümde doktora öğrenimi için geldikleri Boston’da aynı evi paylaşan; fakat farklı kültürlere mensup olan Ömer Özsipahioğlu ile Abed’i Gülen Saksagan adlı bir barda buluşturur. Kendisini iyi hissetmediğini söyleyerek Abed’i bara çağıran ve ona artık hiçbir şeyin yolunda gitmediğini ve eşi Gail’i mutlu edemediğini söyleyen Ömer, “. . . kendini ne siyasetin akıntısı ne de bilimin adacığına konumlandırabilmiş bir siyaset bilimi öğrencisi, evlilik müessesesinin flora ve faunası içinde nefes almakta zorlanan işin acemisi bir koca, kendini evinde hissedememekten mustarip ama artık evinin nerede olduğunu da bilmeyen bir göçmen, ne İslam’la ne de başka bir dinle alakası olsun istemeyen bir doğuştan-Müslüman”dır (Şafak, 2014, s. 22). Abed ise Faslı olup Ömer’in tam aksine kendi deyimiyle “. . . dini bütün bir Müslüman”dır (Şafak, 2014, s. 21). Ömer’den öğrenildiğine göre Abed’in kız arkadaşı onu beklemeyip kuzeniyle evlenmiştir. Abed anlatıda “. . . zamanının çok gerisinde, muhafazakâr, eski kafalı, gelenekçi” (Şafak, 2014, s. 21) biri olarak betimlenir. Anlatıda “Gebe Asur-Babil Tanrıçası” adlı bölümde ise Ömer ve Gail’in arkadaşları ile birlikte kalırken kış başında taşındıkları yeni evden, Ömer’in Pearl Sokağı 8 numarada arkadaşları ile birlikte geçirdiği bekârlık günlerine duyduğu özleminden, Gail’in Ömer ile evlenmeden önce birlikte kaldığı Debra Ellen Thompson ile arasındaki ilişkiden söz edilir. Gail’in “her gece ay doğarken tapınılan hamile bir Asur-Babil tanrıçası” olan ve gümüş ışıltısı anlamına gelen Zarpandit adlı bir

isminin (Şafak, 2014, s. 38) olduğunu tesadüf eseri öğrenen Ömer, Gail ile arasında geçen tartışmada Gail'in başka isimlerinin olduğunu da öğrenir. Gail'in birden fazla isim kullanması onun problemlili kişiliğinin semptomik bir örneğidir.

Romanda “Karga” adlı ilk ana bölüm, Gail'in öğrenci kimliği alabilmek için Sosyal Hizmetler Bürosu'nda sırada beklerken Debra Ellen Thompson ile tanışması ile başlar. İnsanlarla birlikte olmaktan hoşlanmayan, “şahsi özellikleri arasında obsesif kompulsif bozukluk, panik atak ya da sosyal fobi” (Şafak, 2014, s. 46) bulunan Gail, çikolata ve muz bağımlısıdır. Gail'in “. . . hayattaki ilk anısı aynı zamanda ilk 'intihar' girişimi”dir (Şafak, 2014, s. 56). Gail, iki yaşındayken yediği bir sosıs yüzünden boğulma tehlikesi geçirmiş, bu tecrübeyi ilk olarak sekiz yaşında bir intihar teşebbüsüne çevirmiştir. Zamanının büyük bir bölümünü Debra Ellen Thompson ile geçiren ve onunla birlikte feminizm konulu toplantılara katılan Gail, bir süre psikoterapi görür. Bu bölümde okur, Gail'in edindiği farklı isimlerle büründüğü farklı kimliklere şahit olur. Bu bağlamda anlatıda Gail'in saçlarına ilıstırdığı ve ona kendisine yamayan her ismin silinebileceğini, yerine başka bir ismin harflerinin konabileceğini hatırlatan (Şafak, 2014, s. 84) gümüş kaşık, kimlik karmaşasını imleyen bir metafor olarak dikkat çeker.

Araf romanında “Leylek” başlıklı ikinci bölüm, 2002 yılının haziranında siyaset bilimi doktorası yapmak için Amerika'ya gelen Ömer Özsipahioğlu'nun Boston'da geçirdiği günler üzerine kuruludur. Kendisi gibi öğrenci olan Piyu ve Abed ile aynı evi paylaşan ve kadınlara ve içkiye olan düşkünlüğü ile dikkat çeken Ömer'in bir yabancılık hissi taşıdığı ve bu hisle başkalarının gözünde bir ulusal kimlikten ibaret olmaktan yakındığı görülür. Ömer, Piyu'nun kız arkadaşı Alegre'nin doğum günü partisinde gördüğü Gail'den etkilenir ve bir süre sonra onu ziyaret etmek için Gail'in Debra Ellen Thompson ile birlikte işlettiği TEDİRGİN RUH ÇİKOLATA DÜKKANI'na gider. Uzun süredir ihmal ettiğı tezini çalışmak için harekete geçen, Noel'le birlikte kızlarla çıkmaya son verme kararı alan ve geçirdiğı mide kanamasının ardından içki sigara ve kahveyi bırakmak için uğraşan Ömer, hastaneden çıktıktan sonra Gail'in tavsiyesiyle reiki seanslarına katılır. Bu bölüm Ömer'in Gail'e ılan-ı aşk etmesi ile son bulur.

Araf'ta kısa bir yer tutan “Meşrebi Bir Kuşlar” başlıklı üçüncü bölümde Gail ile Ömer'in evlendiğı, bir süre Piyu, Abed ve Alegre ile birlikte aynı evi paylaştığı görülür. Bu bölümde ev halkı arasındaki kültürel farklılıklar varlığını belirgin bir biçimde hissettirir. Romanda “Kendi Tüylerini Yolmak” başlığını taşıyan son bölümde bir yandan Gail ile Ömer'in yeni bir eve taşındığı ve Ömer'in ailesini ziyaret etmek için İstanbul'a seyahat ettiğı, öte yandan sevgilisi Piyu'dan beklediğı yakınlığı bulamayan

Alegre'nin Debra Ellen Thompson ile yakınlaştığı; ancak onun kendisine yönelik eşcinsel yaklaşımını hissettiği ile birlikte hayal kırıklığına uğradığı, Piyu'nun Alegre'yi kaybettiği, Abed'in ise içten içe yakınlık duyduğu çamaşırcı kadına cesaret edip yaklaşmadığı görülür. Anlatı, Ömer ile çıktığı on günlük İstanbul seyahatinin ardından Gail'in, İstanbul'un iki yakasını birleştiren boğaz köprüsünde intihar ettiği ile son bulur.

İlk olarak *The Saint of Incipient Insanities (Başlamakta Olan Deliliklerin Azizi)* adı ile İngilizce olarak kaleme alınan ve Amerika'da Farrar, Straus & Giroux yayınevi tarafından basılan *Araf*, Aslı Biçen tarafından bu ad ile Türkçeye çevrilmiştir. Romanı İngilizce olarak yazmasının birincil sebebini hikâyenin kafasında, zihninde, kimyasında İngilizce olarak şekillenmiş olması ve bu dilde rüya görmeye başlaması ("Elif Şafak In English", 2004) olarak açıklayan Şafak, bu kararın akli yetilerle hesap kitapla alınmış bir karar olmayıp daha esrik bir süreç olarak geliştiğini, tuhaf bir şekilde romanın yazdıkça kendini yazdığını, yazar için İngilizce bir ritme dönüştüğünü (Özkan, 2004) ifade eder. Roman yazmayı bir "sarkaç"a (Yılmaz, Cemal, Cıvaoğlu, Tulgar, Ulagay, Akyol, 2004) benzeten Şafak'ın bu süreci yansılayan şu cümleleri dikkat çekicidir:

Benim için roman yazmak bir sarkaç. Çok yoğun olarak yazdığım, kendimi tamamen yazıya adadığım dönemler var. İşte o dönemler içinde rüyalarımın romanın kelimelerini, karakterlerini gördüğüm çok olmuştur. Bazen bilmediğim dillerde gelir kelimeler, hatta böyle İbranice birkaç kelime keşfettiğim dahi oldu. Geçen sene ise romanın kelimeleri hep İngilizce geldi, ben de gündüzleri İngilizce yazdım (Yılmaz vd., 2004).

Türkçe ve İngilizcenin farklı olanaklara sahip iki dilsel yapıya sahip olduğunu ve bu iki dilsel yapıdan çeşitli şekillerde yararlandığını (Günaydın, 2004, s. 12) dile getiren Şafak, her ne kadar her iki dilin zihnini farklı şekillendirdiğini, İngilizce yazdıkça Türkçeyi daha iyi çözümleyip özümlediğini, iki dil arasında seyahat ettikçe dillerin yapısal özellikleri ve bu özelliklerin kültürlere, cemaatlara etkisi üzerine daha çok gözlemde bulunduğunu (Günaydın, 2004, s. 12) belirtse de yazarın *Araf*'ı İngilizce olarak yazmasının altında yatan ikincil sebep, İngilizce yazarken aldığı keyiftir. Türkçenin katmanlarını çok sevdiğini (Sönmez, 2004) ifade eden; ancak bu dilin Osmanlıca mirastan, Arapça Farsça kelimelerden kurtulma adına fena halde budanmış bir dil (Sönmez, 2004) olduğunu düşünen yazar, İngilizce yazmaya başladığında bu dilin kelime hazinesi karşısında etkilendiğini (Sönmez, 2004) açığa vurmaktan sakınmaz. Ayrıca yazar İngilizceyi mizahi üsluba elverişliliği bakımından da Türkçeden

üstün tutar. İngilizce ile birlikte her şeyden evvel içindeki mizahın açığa çıktığını dile getiren Şafak, eğer mizah ve hiciv yapmak istiyorsa bu dille yazmayı, daha durgun ve hüznü yazmak istiyorsa Türkçeyi tercih ettiğini (Sönmez, 2004) belirtir.

Elif Şafak'ın yabancı bir ülkede Türkçe dışında bir dille kaleme aldığı ilk romanı olması itibariyle önceki romanlarından farklı bir özelliğe sahip olan *Araf*, yazar ile yapılan söyleşilerden anlaşılacağı üzere yazım ve yayımlanış serüveni açısından zorlu bir süreçten geçen bir anlatıdır. Amerika'ya gelirken zihninde İngilizce yazmaya başlamak gibi bir düşüncesi olmadığını, yazdıkça devamının geldiğini ve romanın şekillendiğini ("Türkçenin Geçirdiği 'Dil Budaması Devrimi'nden Üzüntü Duyuyorum", 2004) fark ettiğini belirten Şafak, İngilizce yazarak tanıdığı bir denize benzettiği Türkçeden bilmediği sulara daldığı için büyük bir risk almış; ancak roman kendini yazdırarak aldığı bu riske değmiştir ("Türkçenin Geçirdiği 'Dil Budaması Devrimi'nden Üzüntü Duyuyorum", 2004). Yazar, romanı bitirdikten sonra Amerika'da edebiyat camiasında hüküm süren kimi zorlukları aşarak *Araf*'ı yayımlatabilmiştir:

Sonunda romanı bitirdim ama şunu gördüm ki burada bir Türk romancının Amerikan edebiyat ortamına girmesi neredeyse imkânsız. Hakikaten “dışarıklı” yazarın kitabını basmaları hayli sıra dışı bir durum. Amerika’da edebiyat çevresi son derece muhafazakâr bir dokuya sahip. Sadece belli kültürlerin edebiyatına ilgi var, onun dışında her şey inanılmaz “yerel”. Çeviri kitapların oranı ise %2’yi geçmiyor. Bu şartlar altında bir Amerikan yayınevinin romanı basmaya karar vermiş olmasının tek bir sebebi var: Romanı çok beğenmiş olmaları (Yılmaz, 2004, s. 9-10).

Kendisine ilk defa bir başka dilde yazmayı tattırdığı (Şafak, 2014) için *Araf* romanına ayrı bir önem atfeden ve bu yönü itibariyle romanı bir “sıçrama noktası” (Şafak, 2014) olarak nitelendiren Şafak, yoğun ve yıpratıcı bir çalışmanın ardından romanı vücuda getirmiştir. Yazar *Araf*'ı kendi kendine savaş açarak, tam bir cenk haliyle, beden ve ruh sağlığını hırpalaya hırpalaya uykusuz saçma sapan deli bir tempoyla altı ayda yazmış, bittiğinde de normalleşmesi zaman almıştır (Günaydın, 2004, s. 12). Ayrıca roman, yazarın önceki romanları ile benzer olarak bilgi ile sezginin birleşimi ile oluşan bir özden beslenmiştir. Romanı yazarın önceki romanlarından farklı kılan nokta ise romanın konusu bakımından “bir gençlik romanı” (Şafak, 2014), “gündelik hayatın ve gençliğin dilinin ön planda olduğu bir roman” (Şafak, 2014) olması itibariyle yazarının dili biraz daha farklı kullanmasıdır (Şafak, 2014).

Kuramsal bağlamda analiz edildiğinde *Araf* romanının oryantalist söylemin kuramsal altyapısını ihtiva eden bir anlatı olmadığı anlaşılır. Her ne kadar anlatıda Batı’da Doğulu bir figür olarak dikkat çeken figürlerin karşılaştığı Batılı figürler aracılığıyla Doğu ile Batı arasında bir ilişki kurulsa da, anlatı, oryantalist söylemin başat unsuru niteliğindeki Doğu bilgisine tekabül eden bir temsil biçimi ile bu temsil biçimini işleyen Batılı bir erkten yoksun oluşu dolayısıyla bu söylem kapsamında ele alınmaya uygun bir yapı arz etmez. Romanda kendi öz kültürüne yönelik ötekileştirici tutumuyla bir Batılı gibi davranan, bir diğer ifadeyle self-oryantalist bir duruş sergileyen bir figürden hareketle olumsuz bir Doğu profili yaratıldığı; ancak bu profilin bir temsil biçimi mahiyeti ile karşımıza çıkmadığı görülür. Nitekim oryantalist söylemin kuramsal dayanağı olan Foucault’nun söylem analizinde Doğuya dair malzemeyi içeren *bilgi*, bir nesne olarak ancak *iktidarı* imleyen bir özne ile işlev kazanır. Oysa *Araf* romanında böyle bir durum söz konusu değildir.

Araf’ta doktora öğrenimi dolayısıyla doğup büyüdüğü şehir olan İstanbul’dan Amerika’ya gelen Ömer Özsipahioğlu, adından ailesine, tutum ve davranışlarından yaşam biçimine değin kendi öz kültürünü ötelemesi ile self-oryantalist bir tutum sergileyen bir figürdür. Anlatıda Ömer’in Amerika’da isminin noktalarını yitirişi, onun öz kültürüne yabancılaşmışlığının en belirgin emaresidir. Yabancı bir ülkede yaşamının birinci icabının “. . . insanın en aşına olduğu şeye, ismine yabancılaşması” (Şafak, 2014, s. 12) olduğunu düşünen Ömer, yabancı bir ülkeye daha iyi dâhil olabilmek (Şafak, 2014, s. 11) adına ismini feda etmiş olmaktan rahatsızlık duymaz, çünkü o, noktası olsa da olmasa da böyle bir soyadının ayaklarına vurulmuş bir prangadan, bir gezgin için aşırı ağır bir yükten başka bir şey olmadığını, insanı bir yere ait olmaya, yerleşmeye, takip edilebilir bir geçmiş, bir aile ve adına layık bir gelecek sahibi olmaya zorladığını (Şafak, 2014, s. 345) düşünür. Ömer’in soyadını “. . . doğumunda üzerine yapıştırılmış derme çatma bir kimlikten ibaret” (Şafak, 2014, s. 344) olarak gördüğü ve tercih şansı olsa, Mr. Ve Mrs Brown gibi daha hafif, narin esnek ve portatif, her gittiği yere kolayca taşınabilen bir soyadına sahip olmak istediği (Şafak, 2014, s. 345) görülür.

Romanda Ömer vasıtasıyla Doğu’ya dair çizilen “çok gülenin çok ağlayacağına inanan, fazla ya da yüksek sesle gülmenin iyi olmadığını, hatta uğursuz olduğunu öğütleyen, zira bu neşe sağanağını bir elem sağanağının takip edeceğinden korkan bir kültürel ethos”un (Şafak, 2014, s. 127) varlığı söz konusudur. İçinde büyüdüğü bu ethosu bilerek ya da bilmeyerek içine sindiren Ömer’de kendi öz kültürüne yönelik bir aşağılama, utanç ve hayal kırıklığı dikkat çeker. Amerika’da kendisine nereli olduğunun

sorulmasından rahatsızlık duyduğu anlaşılan Ömer, Türkiyeli olduğunu söylediğinde muhatabının nazik bir merakla “Aman ne kötü!” ya da “O kadar Kötü mü?” dercesine yüzünü incelediği (Şafak, 2014, s. 104) hissine kapılır. Ayrıca onda Türkiye’nin Batı karşısındaki geriliğinden kaynaklanan bir hayal kırıklığı da vardır. Annesini aramak için satın alması gereken kartı seçerken incelediği listede Türkiye’nin, kartlarının üzerinde Eyfel Kulesi’nin ışıltılı gece resmi parlayan Avrupa ülkeleri listesinde değil, onun yerine sırtan bir deve resminin bulunduğu Ortadoğu ülkelerinin listesinde bulunması, onu tam Türklere has bir hayal kırıklığına sevk eder (Şafak, 2014, s. 100).

Araf romanında Ömer’in İslam’a ilişkin olumsuz bir bakış sergilediği görülür. Abed, domuz eti yiyen ve haddinden fazla içki tüketen Ömer’i “. . . *yoldan çıkmış* bir Müslüman” (Şafak, 2014, s. 21), Ömer ise Abed’i “. . . *örümcek kafalı*” (Şafak, 2014, s. 21) biri olarak nitelendirir. Ömer’in Doğu’nun dini değerleri ile alay ederek bu değerleri alaşağı etmekten çekinmediği görülür. Sözgelimi oğlunu ziyaret etmek için Boston’a gelen ve bir müddet onların misafiri olan Abed’in annesi Zehra’nın koç kurban etme isteğini duyan Ömer, Müslüman bir kasaptan bütünü tamamlayacak şekilde parça parça satın aldığı eti ona götürerek kurbanlık koç diye yutturur ve kendisine çok çok zararsız görünen bir yalanı Zehra’ya söylemekten zerrece utanç duymaz (Şafak, 2014, s. 225). Bu bağlamda romandan verilebilecek bir başka örnek, “sufilik”e ilişkin olarak Ömer ile Abed arasında geçen bir diyalogta Ömer’in sufilerdeki trans halini esrarkeşlik ile eş tutmasıdır. Abed, sufilerin Tanrı’ya duydukları sevgiyle çöşüp derin düşüncelere dalarak kendilerinden geçtiğini düşünürken Ömer, onların bu halini LSD ya da meskalin diye bir şey çekmelerine bağlar:

“LSD” dedi Ömer ona cevaben. “Lizersik asit dietilamidin’in kısaltması, beynin bir bölümünü fazlasıyla uyararak, tepkilerini çarpıtan...”

“LSD’nin ne olduğunu biliyorum, mankafa! Muhterem Sufileri senin kıytırık esrarkeşleriyle nasıl karıştırırsın?

“İyi de semptomlar aynı” dedi Ömer omuzlarını silkerek. “Halüsinasyon gördüren madde alanlar nesneleri olağanüstü parlak, güzel ve farklı boyutta görürler. Algının kapıları açılır. Yeni bir şey değil. Eski bir teknik. Ben bunda bir kötülük görmüyorum.

“Ama ben görüyorum” dedi Abed ters ters. “O dervişler bilge adamlardı, dünyevi arzularını bastırmak ve Batını bilgilere ulaşmak için seneler verdiler. Bu dünyayla alakaları yoktu, hele maddi sunularıyla hiç. Sen de karşıma geçmiş onların hipiler gibi esrar mesrar içip, güneşe uzanıp hayaller gördüğünü söylüyorsun! Madem öyle uyuşturucuya yetecek parası olan herkes Sufi olabilir!” (Şafak, 2014, s. 170)

Yabancı olduğu için artık kendisi olamadığını, başkalarının gözünde bir ulusal kimlikten ibaret olduğunu (Şafak, 2014, s. 130) düşünen Ömer'in, Batı kültürüne karşı meraklı olduğu görülür. Bu bağlamda onun İngilizceye ve İngilizce şarkılara duyduğu ilgi, Gail'in tavsiyesiyle katıldığı Reiki seansları ve üzerinde çalıştığı doktora tezi dikkat çekicidir. Ömer'e göre "daha fazla kelime daha fazla güç demek" (Şafak, 2014, s. 131) olduğundan İngilizce gündelik hayatta daha fazla kullanılmalıdır. Anlatıda Ömer reiki seanslarına katıldığı için arkadaşlarının tepkilerine maruz kalır. Ömer'i tutum ve davranışları yüzünden sürekli eleştiren Abed, "Şark dünyasından gelen biraderimiz Batı dünyasında tinselliği keşfediyor! Ne günlere kaldık. Tam tersi olması lazımdı, zındık, her şeyi yanlış yapıyorsun!" (Şafak, 2014, s. 258) şeklindeki cümleleriyle onunla alay eder. Ömer'in üzerinde çalıştığı "KAN, BEYİN VE AİDİYET: Ortadoğu'da Milliyetçilik ve Entelektüeller" başlıklı doktora tezi ise onun bir Batılı edasıyla kendi öz kültürüne yaklaştığının bir kanıtıdır. Nitekim "Araf ve Tarihsellik" başlıklı yazısında Fuat Keyman'ın (2004) sözünü ettiği üzere bu tez ile ilişkili olarak Gayatri Chakravorty Spivack, oryantalizm literatürünün önemli isimlerinden biridir.

Araf romanında yukarıda örnekleri görüleceği üzere self-oryantalist zihniyetli bir figürce çizilen Doğu profili, Doğuluyla ilişkin bir malzeme niteliği ile öne çıkmakla birlikte, anlatıda bu malzemeyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanıp oryantalist bir nesneye dönüştüren bir Batı yetkesi söz konusu olmadığından işlevsel olarak herhangi bir temsil biçiminin oluşumunu olanaklı kılmaz. Dolayısıyla romanda *iktidar* ile *bilgi* arasındaki mekanizmanın işlediğini söylemek mümkün değildir. Anlatıda yer alan Batılı figürlerden biri olan ve Ömer'in eşi olması dolayısıyla ona yakınlığı ile dikkat çeken Gail'in Doğu kültürüne duyduğu ilgi, şarkiyatçı eğiliminin bir yansımasıdır; ancak onun bu eğilimi bir temsil biçimi ekseninde vücut bulmadığından oryantalist bir edim hüviyeti ile karşımıza çıkmaz. Romanda Doğu'nun egzotik dünyasına duyduğu ilginin bir tezahürü olarak kendisini kendi öz kültürünü ötekileştiren Ömer karşısında konumlandırıran bir Batılı figür olan Gail aracılığıyla şarkiyatçının Doğu bilgisini nasıl mercek altına aldığı gözler önüne serilir. Bu bağlamda Gail'in bakışından çizilen Türk imgesi, self-oryantalizmin kaynağında yer alan ötekileştirici zihniyeti açıkça yansıması ile dikkat çekmektedir:

Bir şekilde Gail'in varlığı ikisini de Amerikalı yapmaya yetiyordu. Yine de Gail, bütün alışılmadık huylarla yüzlerin aynı ölçüde "yabancı" kabul edildiği bu görünümün karmaşasının ardında daha ziyade yapısal bir bilmece yattığını

seziyordu, Türk insanını iki gruba ayıran bir tür ikilik: Bir tarafta su götürmeyecek şekilde Batılı ve modern olan daha eğitilmiş, daha zengin, daha süzölmüş kesim vardı; öte taraftaysa sayıları daha fazla ama iktidarları daha kısıtlı, görünüşleri daha az *Batılı* bir kesim. Aradaki kopukluk birinci grubun üyelerini ikincilerin gözünde "turist"e dönüştürebiliyordu. Bir Türk bir başka Türk'e rahatlıkla *yabancı* gözüyle bakabilirdi (Şafak, 2014, s. 363).

Araf romanında Gail'in Abed'den İslam'daki cehennem tasvirlerini anlatmasını istemesi (Şafak, 2014, s. 323), Abed'in annesi Zehra ile dostluk kurarak ona Abed aracılığıyla sorular sorması (Şafak, 2014, s. 210), Ömer'in ailesini ziyaret etmek için gittikleri İstanbul'u "*keşfedilmeyi bekleyen bir şehir*" (Şafak, 2014, s. 361) olarak algılaması ve ". . . Doğu'nun şarkiyatçı söylem tarafından sürekli kadınlaştırılmasını eleştirmek için" (Şafak, 2014, s. 35) iki kedisinden dişi olanına West, yani Batı; erkek olanına ise The Rest, yani "kalani", "öteki" adını vermesi (Şafak, 2014, s. 35) onun Doğu dünyası ile ilgilendiğini gösteren örneklerdendir.

Araf'ta Doğu bilgisine duyduğu merakla şarkiyatçı bir eda taşıyan Gail'in bu tutumu, Doğu'yu olumsuzlayan bir nitelik arz etmez. Aksine romanda Gail'in karşısında konumlandırılan bir Doğulu figür olan Ömer'de kendi kendisini ötekileştiren self-oryantalist bir tavır vardır. Sözgelimi Ömer, insanda tarih bilinci olması gerektiğine vurgu yapan Gail'in Boston yerine yaşamayı hayal ettiği ve "uygar" bir yer olarak övgüyle söz ettiği Ana Tanrıça'nın Neolitik şehri Çatalhöyük'e Türklerin ezici çoğunluğu gibi hiç gitmemiş, müzesini hiç görmemiş ve hakkında hiçbir şey okumamıştır (Şafak, 2014, s. 273). Önceleri Gail'le ahabalık etmenin annesine ilginç gelebileceğini düşünen Abed ise zamanla bu durumdan rahatsızlık duyarak (Şafak, 2014, s. 211) ona tepki göstermeye başlamıştır. Romanda bilhassa Gail ile Ömer'in İstanbul'a bakışı, Doğu dünyasının Batılı ve Doğulu figürlerce nasıl algılandığını yansıtmaları bakımından çarpıcıdır. Anlatıda bir yandan Gail'in memleketini sevmesini delice isteyen (Şafak, 2014, s. 358) Ömer, farklı milliyetten çiftlerde daha az gelişmiş tarafta yer alanın yakalandığı isimsiz hastalığın (Şafak, 2014, s. 358) tezahürüyle İstanbul'un en iyi yönlerini Gail'e nasıl göstereceğine dair planlar yaparken, Gail'in ". . . Geceyarısı Exspresi, insan hakları ihlalleri, Kürt sorunu, Türklerin hatırlatılmaktan hoşlanmayacağını hissettiği malumat kırıntıları" (Şafak, 2014, s. 358-359) gibi Türkiye hakkında bildiği bazı olumsuzlukları unutmaya çalışarak Batı dışından erkeklerle evli nice Batılı gelin gibi kocasının memleketini, o da olmadı şehrini sevmeye can attığı (Şafak, 2014, s. 359) görülür. Kaldıkları odanın balkonundan yansıyan İstanbul

manzarası, Ömer için çirkinken, Gail için cezbedicidir ve o bu şehrin kendine has görünümü karşısında büyülenir:

Zira insanın cilalayıp parlatabileceği, kenarlarındaki fazlalıkları atıp, sivriliklerini törpüleyip, sevgilisini sevindirmek için hediye paketiyle ona sunabileceği şehirlerden değildi o. Tökezleyen aşk maceralarına romantik bir lezzet katmak için parlak tabaklarda beşamel sosla servis edebileceği şıkıdım şehirlerden değil. İstanbul bu fuzuli kaygıların ötesindedir, hem çok yaşlı hem yaşsız. Hem miadını çoktan doldurmuş hem sonsuz. Bir ucube melike, kaprisli bir ece: Her yeni gelenin tohumlarını içine çeken ama tarihi boyunca kimse tarafından döllememiş olan bir rahim, hem sahiplerin penahı, hem kimse tarafından sahiplenilemeyen (Şafak, 2014, s. 359).

Araf romanında anlatının kuramsal atmosferini Batı ve Doğu dünyasına vücut veren çeşitli figürlerin birbirleri ile aralarındaki ilişkiden hareketle kuran Elif Şafak, anlatıda yer verdiği oryantalist eğilimli Doğulu bir figürden hareketle Türk edebiyatında Tanzimat’tan itibaren varlığını hissettiren self oryantalizmin örneklerini postmodern bir kurmacanın sınırları dâhilinde sergiler. Bu yönü ile oryantalizm bağlamında analiz edilmeye müsait bir anlatı görünümünde olan roman, ne var ki oryantalist söylemin kuramsal atmosferinin yapıtaşı niteliğindeki *iktidar* izleğinden yoksun oluşu itibarıyla bu söyleme uyarlanabilir değildir. Dolayısıyla anlatıda Doğu üzerinde yetke kuran bir Batı erki söz konusu olmadığından Şafak’ın self-oryantalizmin örneklerini sergiliyor olması, oryantalist bir bakışla Batı’yı Doğu’ya üstün kıldığı anlamına gelmez. Anlatıda Ömer’in Doğu kültürünü öteleyen tutum ve davranışlarına yakından şahit olan Gail’in, Ömer’in bu zaafı ile çizdiği Doğu profilini kendi öz kültürünü yüceltmek için oryantalist bir nesneye dönüştürmediği, aksine bu kültürü olumlayan bir tavır takındığı ve ziyaret için geldiği İstanbul’dan ülkesine dönmek için yola çıkmışken tam da “araf” noktası olarak nitelendirilebilecek olan boğaz köprüsünde intihar ettiği görülür. Bu intihar, Batılı bir figür olarak Gail’in - kedilerine verdiği isimlerin gerekçesinden de anlaşılacağı üzere- kültürel ötekileştirmenin yarattığı yabancılaşmaya duyduğu tepkinin bir ifadesi olarak düşünülebilir. Nitekim Gail’in de, yaşadığı kültürel girdap bağlamında Ömer’den pek de farklı olduğu söylenemez:

Geride, zamanın çok gerisinde, cılız bir avuntu geçiyor Ömer’in zihninden. Ölmeyecek. Hayır, ölmeyecek. İnsanlar başkalarının ülkelerinde intihar etmez, burası onun vatanı değil. Peki, hiç vatanı oldu mu onun? Kim gerçek yabancı; bir

ülkede yaşayıp başka bir yere ait olduğunu bilen mi yoksa kendi ülkesinde bir yabancı hayatı sürüp ait olacak başka bir yeri de olmayan mı? (Şafak, 2014, s. 384)

Anlatının içerik analizinden anlaşılabacağı üzere Elif Şafak *Araf*'ta Batı dünyasını Doğu karşısında üstün kılan bir tavır sergilemez. Ruhdaşları olarak nitelendirdiği karakterlerinin her birine muhakkak kendinden bir şeyler kattığını (Çevik, 2004) dile getiren Şafak, *Araf*'ta yaşamının temel meseleleri (Çevik, 2004) olarak gördüğü aidiyet ve aidiyetsizlik meselesi (Çevik, 2004) üzerine odaklanmış ve yabancılık hallerinden yola çıkarak “yabancılaşmanın eşiğinde ya da içinde olan nevrotikler”i (Aygündüz, 2004, s. 84) ele almıştır. Romanda anlatının eksenini etrafında şekillendiği “kültürel aidiyetsizlik” meselesi yalnızca Doğulu değil Batılı figürlere de sirayet etmiştir. Sözelimi Ömer’de kendi öz kültürünü ötekileştirici bir edimle kendisini gösteren bu izlek, Batılı bir figür olan Gail’de intiharla sonuçlanan nevrotik kişilik yapısı olarak gün yüzüne çıkmıştır. Edward Said, Gayatri Spivack ve Homi Bhaba gibi düşünürlerin üzerinde çokça durduğu ‘aradalık’ (“Elif Şafak In English”, 2004) duygusu ile yazmayı önemseydiğini ve eşiklerin kudretli yerler olduğunu (“Elif Şafak In English”, 2004) düşünen Şafak’ın, *Araf*'ta da eşikte kaldığını ve herhangi bir karakterine bir diğerinden fazla yetke vermeyip onları “kültürel aidiyetsizlik” izleği paydasında buluşturduğu görülür.

3.1.3.6. Baba ve Piç

Elif Şafak’ın *Araf*'tan iki yıl sonra 2006 yılında yayımlanan altıncı romanı *Baba ve Piç*, İstanbul ile Amerika arasında Türk ve Ermeni asıllı Kazancı ve Çakmakçıyan ailelerinin etkileşimi ile şekillenen bir anlatıdır. Döngüsel zaman kurgusu, içerdiği metinlerarası dokusu gibi nitelikleri ile postmodern bir anlatı olduğu anlaşılan romanda, “Tanzimat’tan beri yaşanan kültürel ikiciliğin inkârından mustarip, ‘anımsayan’ Çakmakçıyanlar ile gözünü geleceğe dikerek geçmişini unutan “. . . ‘hafıza mağduru’ Kazancılar” (Öğüt, 2006, s. 26) aracılığıyla Ermeni meselesine temas edildiği ve her iki ailenin yaşamlarına yön veren kültürel ve siyasal olgulara yer verilerek kurmaca bir atmosferde bu meselenin sorgulandığı görülür. Şafak’ın ifadesiyle roman, “. . . kolektif ve bireysel düzeyde hafızalı ve hafızasız olmanın ne demek olduğunu ve bunların ayrı ayrı ne gibi sonuçlar doğurduğunu dert edinen bir kitap”tır (Görmüş, 2006, s. 36). Adını Kazancı kadınlarının timsali yemeği konumundaki aşure malzemelerinden alan on sekiz

bölümden oluşan anlatıda, bölüm adlarından anlaşılacağı üzere yazarın aşureye özel bir önem atfettiği ve kendisiyle yapılan bir söyleşide Türkiye’deki “toplumsal model”in (Erciyes, 2006, s. 94) izdüşümü olarak romanın bölümlerini bu şekilde ifade ettiği görülür:

. . . Bunu o kadar farklı kültürler biliyor ve yaşıyorlar ki, efsanesiyle birlikte. Bir bu yanı var, bir de malzemeleri itibariyle, bütün o malzemelerin kaynaması bir araya gelerek oluşturdukları bütün, sentez var. Aşurede hem tek tek her bir malzeme kendi ayrılığını korur, incir incirdir başka bir şeye benzemez ama incirle nohutun yan yana gelerek oluşturdukları bir başka tat, sentez var ki, o da apayrı bir sonuca yol açar ve tek tek malzemeleri de etkiler. Toplumsal modele böyle bakmak da mümkün. Çok uluslu, çok dilli, çok kültürlü bir bütünden yekpare olduğu iddia edilen bir topluma geçtik, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e (Erciyes, 2006, s. 94).

Baba ve Piç’te anlatı cicianne, Gülsüm, Banu, Feride, Cevriye ve Mustafa’dan sonra Kazancı ailesinin en küçük ferdi Zeliha’nın “BA-BA”sız (Şafak, 2014, s. 21) olan bebeğini aldırarak üzere jinekoloğa gitmesi ve duyduğu ezan sesi ile irkilerek Asya’yı doğurmaya karar vermesi ile başlar. Sekiz yaşına geldiğinde anneannesi Gülsüm’den bir “piç” olduğunu öğrenen, dokuz yaşında bu kelime ile okulda karşılaşan, on yedinci yaşında İstanbul’a ait olmadığını keşfeden ve on sekizinci yaşında intihara teşebbüs eden (Şafak, 2014, s. 77) Asya, hiçbir zaman kendisini Kazancılar’dan biri olarak görmez. Tek sığınağı zamanın ve mekânın dışında konumlandığını (Şafak, 2014, s. 103) düşündüğü Kafe Kundera olan Asya, vakitsizce ölen Kazancı sülalesindeki erkeklerin kaderini yaşamaması için Kazancı kadınlarının yıllar önce yurtdışına gönderdiği dayısı Mustafa’nın üvey kızı Armanuş’un, İstanbul’a gelişi ile onunla dostluk kurar.

Romanda Ermeni olmadığı için kocasının ailesince dışlanan ve kısa sürede Barsam Çakmakçıyan’dan boşanmak zorunda bırakılan Rose, Çakmakçıyanlar’dan intikam almak için bir Türk olan Mustafa ile evlenir; çünkü Rose’a göre “dünya üzerinde Çakmakçıyan sülalesini bir ‘odar’ dan bile daha fazla çileden çıkartacak bir şey varsa o da bir Türk’tür” (Şafak, 2014, s. 62). Yılın beş ayını San Francisco’daki Çakmakçıyan ailesinin, yedi ayını Arizona’da annesinin yanında geçiren, her iki tarafı da gücendirmemek için ne Ermeniliği ne de Amerikalılığı ile barışabilen (Şafak, 2014, s. 138) ve baba tarafında sürekli bir soykırım iddiası ile büyütülen Armanuş, anne ve babasından habersiz köklerini araştırmak üzere İstanbul’a gelir. Gerek Asya, gerek Kazancılar, gerekse Kafe Kundera müdavimlerinin Ermenilerin maruz kaldığı

soykırıma kayıtsız kaldığını gören Armanuş, Türkiye'ye ilişkin her türlü izlenimini Cafe Constantinopolis adlı chat sitesinde paylaşır. Birkaç Yunanlı-Amerikalı, Seferad-Amerikalı ve Ermeni-Amerikalı tarafından kurulan bu sitenin üyelerinin paylaştıkları ortak nokta, hepsinin de bir zamanlar İstanbul'da yaşamış gayrimüslim ailelerinin torunları olmaları ve Türkler'den hazzetmemeleridir (Şafak, 2014, s. 132). Romanda eski eşi Barsam'ın kendisini araması ile Armanuş'un İstanbul'da olduğunu öğrenen Rose, Mustafa'yı da alarak İstanbul'a gitmek üzere yola çıkar. "Geride bıraktığı korkunç bir günahın dayanılmaz ağırlığı" (Şafak, 2014, s. 328) içinde olan Mustafa, Kazancı erkeklerinin ortak kaderini paylaşarak kırk bir yaşına varmadan Banu Teyze'nin getirdiği aşureden zehirlenerek ölür ve Zeliha, Asya'ya Mustafa'nın onun babası olduğunu söyler. Anlatıda Banu Teyze'nin sözünü ettiği nar broştan anlaşıldığına göre Kazancı ailesinin reisi Levent Kazancı, aslında Şuşan'ın oğludur. Soykırım yüzünden ailesinin dağılmasıyla başına türlü işler gelen ve yetimhaneye düşen Şuşan İstanbullu, seneler sonra Rıza Selim Kazancı'nın onunla evlenmesi ile Müslüman olarak Şermin Kazancı adını almış; ancak Amerika'dan gelen abisi Yervant İstanbullu'nun çağrısıyla ardında ailesinden kalan tek yadigâr olan nar broşu bırakıp oğlunu ve kocasını terk ederek Amerika'ya gitmiştir (Şafak, 2014, s. 369).

Elif Şafak'ın *The Bastard of Istanbul* adı ile İngilizce olarak kaleme aldığı ikinci romanı *Baba ve Piç*, Aslı Biçen tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Kendisinin, hayal gücünün, varoluşunun ve dilin sınırlarını zorlamak için bu romanı da İngilizce olarak kaleme aldığını (Aygündüz, 2005) dile getiren Şafak, *Baba ve Piç*'te *Araftan* farklı olarak metne daha fazla müdahale etmiş ve başından sonuna kadar romanı yeniden yazmıştır (Hakan, 2006). Yazarının ". . . uzun bir çılgılık", "sert, yoğun, katman katman ve çok eleştirel bir roman" (Özdal, 2005) olarak nitelendirdiği anlatı, ". . . kadınların ön planda olduğu ve kadınların hafızalarından, suskunluklarından, sırlarından beslenen bir kitap" (Hakan, 2006) olduğu için özellikle 8 Mart Dünya Kadınlar Günü'nde basılmıştır. Kadınlar üzerinden Türk ve Ermeni kültürüne ayna tutmaya çalışan (Hakan, 2006) yazar, romandaki çıkış noktasını şu cümlelerle açıklığa kavuşturur:

. . . Her ailede suskunluklar, geçirtilen hadiseler var. O aile hikâyelerinin suskunlukları beni çok cezpt ediyor, ilgimi çekiyor. O hikâyelerin arkasındaki hüznün, sırlar, saklananlar... Biraz biraz buralardan yola çıktım. Cici annelerin, anneannelerin, teyzelerin, halaların hafızaları, birbirlerine aktardıkları birikim ve o birikimi aktarırken bilerek ya da bilmeyerek saklı tuttukları küçük küçük kara delikler... Bu romanda onlar var (Erciyes, 2006, s. 94).

Baba ve Piç'te Batı ile Doğu arasındaki diyalektik, Ermeni diasporasının temsili bir figürü olarak kurgulanan Armanuş Çakmakçıyan ile geleneksel bir Türk ailesi içinde yetişen; ancak aykırı davranışları ile dikkat çeken Asya Kazancı'nın karşı karşıya getirilmesi suretiyle kurulur. Türklere ilişkin soykırım iddiası taşıyan Ermeni diasporası aracılığıyla Batı tarafından üretilen barbar ve hafızasız bir Türk imgesinin dikkat çektiği romanda, bu imge, Doğu'nun sergilediği bir zaafın ifadesi olmaktan çok Batı'nın geliştirdiği bir savın ürünü olduğundan Batı'nın Doğu üzerinde yetke kurmasını olanaklı kılan bir temsil biçimi olarak düşünülemez. Nitekim romanda kendi köklerini reddetme eğilimi içinde olan Doğulu figürler dahi Ermenilerce Türklere atfedilen soykırım savını reddeder. Romanda kimi karakterlerce sergilenen bu eğilimin yansıması olan Doğu profili, oryantalist söylemdeki *iktidar* mekanizmasını harekete geçirmediğinden Doğu'ya oryantalist değil eleştirel bir bakış bağlamında işlev kazanır. Dolayısıyla *Baba ve Piç*'te oryantalist söylem değil Batı'nın kendince Doğu'ya ilişkin ürettiği kimi söylem biçimleri etkilidir.

Baba ve Piç romanında Türklerin soykırım yaptıkları iddiasıyla Ermenilerce barbarlıkla itham edildiği görülür. Romanda Rose'un bir Türk ile evlenmesinin nedeni Türkler'den nefret eden Çakmakçıyanlar'ı çileden çıkartmaktır. Varsenig Hala'ya göre Türkler Orta Asya'dan gelip Anadolu'nun bağrına dalmış ve orada yerleşik olan milyonlarca Ermeni'yi asimile etmişlerdir (Şafak, 2014, s. 70). Ermeniler henüz Osmanlı'nın bir parçasıyken Osmanlı hükümetinin ilk saf dışı ettikleri arasında yazarlar, şairler, sanatçılar, entelektüeller olduğundan (Şafak, 2014, s. 117) Varsenig Hala taşıdığı tarihsel kaygı ile Ermeni olduğu için Armanuş'un bibliyofil olmasından (Şafak, 2014, s. 117) rahatsızlık duyar.

Armanuş'un "Madam Sürgün Ruhum" takma adı ile üye olduğu chat sitesi Cafe Constantinopolis'te bir Türk düşmanlığı hâkimdir. Forumun üyelerinden Baron Baghdassarian yeniçerilerin "... kendi halklarını hakir görmek ve geçmişlerini unutmak pahasına bir ihtimal toplumsal merdivenin tepesine tırmanmak üzere Osmanlı devleti tarafından alıkoyulup din değiştirtilen Hristiyan çocuklar" (Şafak, 2014, s. 134) olduğunu iddia ederek Osmanlı hükümdarlığının adil olduğuna inananların bu paradoksu bilmediklerine dikkat çeker. Leydi Tavuskuşu/Siramark sıradan Türklerin eğitim görmüşlerini bile ya milliyetçi ya da cahil (Şafak, 2014, s. 140) addeder. Ona göre Türkler Mimar Sinan'ın zekâsını sömüren, resmi tarihinin hiçbir sayfasında hakikatlere yer vermeyen, Sinan'ın Ermeni olduğunu inkâr eden (Şafak, 2014, s. 286)

bir millettir. Anti Kavurma ise Türklerin Mimar Sinan’da olduğu gibi azınlıklara Türk ismi vererek Ermenileri asimile ettiklerini (Şafak, 2014, s. 286) düşünür.

Baba tarafında kendisine sürekli anlatılan soykırım hikâyeleri ile yetişen Armanuş, ninesi Şuşan’ın evini görmek üzere gittiği İstanbul’da Kazancı ailesine Ermenilerin hikâyesini anlatır. Armanuş’un Ermenilerin en önemli günü olarak ilan ettiği 24 Nisan 1915 tarihinde cemiyetinde büyük saygı gören çok meşhur bir şair ve yazar olan ninesinin babası Ohannes İstanbullu, “ortadan kaldırılacak Ermeni aydınlar listesi”nde (Şafak, 2014, s. 180) bulunduğu için sopalarla balta saplarıyla dövülerek şiddete maruz kalmıştır. Üç yaşında babasız kalan Şuşan, annesi ve üç kardeşiyle babasının Sivas’taki evine sığınmış; ancak onlar Sivas’a vardıklarında tehcir başladığından bilinmeyen bir yere doğru gitmeleri emredilmiştir. Yolda annesi ölen ve kardeşlerini kaybeden Şuşan, İstanbul’a götürülüp bir yetimhaneye konulmuş ve yıllar sonra ağabeyi Yervant Dayı onu bularak Amerika’ya götürmüştür. Tehcir sırasında aralarında hamile kadınların, yaşlıların, kundaktaki bebeklerin bulunduğu Ermenilerin susuz, aç perişan yürümek zorunda kaldıklarını bazılarının açlıktan öldüğünü bazılarının da öldürüldüğünü anlatan Armanuş bu vahşeti Türkler’in yaptığını (Şafak, 2014, s. 183) söyler.

Ermenilere göre Türkler tarih bilinci olmayan hafızasız bir toplumdur. Bu bağlamda Armanuş’un takıldığı site üyelerinin Türkler’le ilgili düşünceleri dikkat çekicidir. Baron Baghdassarian Armanuş’a Türklerle arkadaş olmanın tek yolunun onlar kadar bilgisiz ve unutkan olmak olduğunu (Şafak, 2014, s. 204) söyler. Sappho’nun Kızı’na göre Türkler unutmaktan, Ermeniler ise hatırlamaktan (Şafak, 2014, s. 287) yanadır. Hafızanın önemli olduğuna vurgu yapan Leydi Tavuskuşu/Siramark, hafızadan kaçmaya çalışanların sahte bir hafiflik peşinde olduğunu (Şafak, 2014, s. 287) dile getirir. Ona göre Türk devleti tarihi inkâr eder ve Asya da o devleti var eden bir birey olarak bu suça ortaktır (Şafak, 2014, s. 289). Forum üyeleri, Asya’dan soykırımdan ötürü Türkler adına Ermenilerden özür dilemesini ister. Bireysel olarak “. . . geçmişini yok sayma ihtiyacı” (Şafak, 2014, s. 290) duyan Asya’nın aksine Ermeniler “. . . kolektif olarak 'geçmişini daima diri tutma ihtiyacı’” (Şafak, 2014, s. 290) içindedir. Armanuş’a göre Ermeniler için zaman “. . . geçmişin şimdide yeniden doğduğu, şimdinin geleceği doğurduğu bir döngü” (Şafak, 2014, s. 184) iken Türkler için “. . . pek çok yerinden bölünmüş kesik kesik bir çizgi gibi”dir (Şafak, 2014, s. 184). Armanuş, tarih bilincinden yoksun olduğunu düşündüğü Asya’yı “pervasız” ve “gamsız” (Şafak, 2014, s. 197) olmakla suçlar:

"... Ermeni soykırımını diye bir şey duymadın mı hiç?"

"Ben daha on dokuz yaşındayım"

....

"On dokuz yaşında olman tarih bilincinden yoksun olmanı gerektirmez."...
Nasıl bu kadar pervasız ve gamsız olabilirsin?"

....

"Tarih seni kendine esir etmiş."

"Ama aynı tarih senin için bir anlam ifade etmiyor öyle mi?"

...

"Ne faydası var ki? ... "Geçmişini bilsem ne olacak? Kolektif hafıza da bireysel hafıza da sadece yüküdür omuzlarımızda."

....

"Tarihin esir etmesi meselesine dönersek ... "barındırdığı bütün acıya rağmen bugün bizleri hayatta ve bir arada tutan tarihtir."

....

"Beni yanlış anlama lütfen. Tarihin ailen için ne kadar mühim ve trajik olduğunu görebiliyorum ve ne olursa olsun anılarınızı canlı tutma isteğinize saygı duyuyorum, atalarınızın acıları unutulmasın diye. Ama yollarımız tam da burada ayrılıyor. Seninki bir hatırlama seferi, bir nevi hafıza fetişizmi. Bana gelince, Cicianne gibi olmayı tercih ederim, keşke hiçbir şey hatırlamasam" (Şafak, 2014, s. 197-198)

Baba ve Piç romanında Ermenilerce Türklere atfedilen barbarlık ve hafızasızlık Türklerce kabul görmez. Dolayısıyla romanda barbar ve hafızasız bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylem söz konusu değildir. Asya'ya göre "... kendine acımak Ermenilerin sık sık yaşadığı bir derttir" (Şafak, 2014, s. 196). 'Siz Türkler...' diye başlayan genellemeler yapmayı fazla kolaycı ve tehlikeli bulan (Şafak, 2014, s. 286) Asya, Türklerin vahşi barbarlar olmadığını (Şafak, 2014, s. 286) söyler. Geçmiş ile şimdi arasına kesin bir sınır çizen, Osmanlı İmparatorluğu'nu modern Türkiye Cumhuriyeti'nden kesinkes ayıran (Şafak, 2014, s. 183) Cevriye Teyze'ye göre Yeni Türk devleti 1923'te kurulmuş olup bu tarihten evvele denk düşen şeyler başka bir devrin, başka bir memleketin, kısacası başkalarının meselesidir (Şafak, 2014, s. 183). Kafe Kundera'da Ermeni-Amerikalı, "diyasporada beyni yıkanan ve bu yüzden Türklerden nefret eden biri" (Şafak, 2014, s. 229) anlamına gelir. Aşırı Milliyetçi Filmlerin Gayri Milliyetçi Senaristi, Armanuş'a hikâyenin öteki tarafını hatırlatarak Ermeni isyancıların öldürdüğü Türklere, acı çeken Türk ailelerine (Şafak, 2014, s. 230) dikkat çeker. Konu üzerinde titiz araştırma yürütmüş biri olarak o, Ermenilerin iddialarının abartma ve çarpıtma üzerine kurulu olduğunu (Şafak, 2014, s. 231) dile

getirir ve Ermenilerin soykırım iddiasını “toplu histeri” (Şafak, 2014, s. 232) mefhumu ile açıklar:

“Toplu histeri diye bir şey varsa toplu hafıza diye bir şey de vardır. Ermenilerin histerik olduğunu filan söylemiyorum, yanlış anlamayın. Ancak toplulukların tek tek üyelerinin inançlarını, algılarını, hatta bedensel tepkilerini yönlendirmeye muktedir olduğu bilimsel bir gerçek. Bir hikayeyi tekrar tekrar dinlersen, anlatıyı içselleştirirsin. İçselleştirdiğin anda da başkasının hikayesi olmaktan çıkar, gerçek olur, senin gerçeğin. Kendi gerçeğinmiş gibi canını düşünce takıp mücadele edersin. Bu yüzden yirmisine gelmemiş bir sürü Ermeni-Amerikalı, dedelerinin ninelerinin anlattıkları hikâyeleri bu kadar derinden yaşıyorlar. Zamanda donmuş bir anlatı” (Şafak, 2014, s. 232-233).

Baba ve Piç’te kimi figürlerce sergilenen öz kültüre yabancılaşma ve bu kültürü reddetme eğilimi Doğulunun self-oryantalist duruşundan ziyade yerleşmiş değerler sistemine eleştirel bir başkaldırışının ifadesidir. Romanda Kazancı ailesinin en küçük kızı olan Zeliha’nın ayırksı tutum ve davranışları ile Kazancılar’da hüküm süren batıl inançlı ve ataerkil düşünce yapısına tepki duyduğu görülür. Zeliha’nın kızı Asya, bulaşıcı bir akıl-mantık-dışılığın hüküm sürdüğü (Şafak, 2014, s. 80) Kazancı çatısı altında bulunmaktan hoşnut değildir. Türk müziğinden nefret eden Asya “batılı” olduğunu (Şafak, 2014, s. 197) iddia eder. Kafe Kundera müdavimlerinden Alkolik Karikatürist kendi kültürü ve halkı ile travmatik bir karşılaşmadan korktuğu için (Şafak, 2014, s. 99) bu kafeyi bir sığınak olarak görür. Ona göre Batılıların zannettiğinin aksine asıl uçurum Doğu ve Batı medeniyetleri arasında değil Türkler ile Türkler arasındadır (Şafak, 2014, s. 99). Olağanüstü Yeteneksiz Şair ise bir tarafta burunlarından kıl aldırmayan mağrur laikçi modernistler (Şafak, 2014, s. 99-100), öte tarafta Osmanlı mazisine hayran muhafazakar gelenekçiler (Şafak, 2014, s. 100) arasında kalmaktan dem vurur. Türklerin kendi kültürlerine karşı takındıkları bu tutum, *Baba ve Piç*’te yer yer Batılı figürlerin Türklere ilişkin söylem biçimine de yansımakla birlikte anlatıda oryantalist bir “erk” nesnesine dönüşmez. Sözelimi Armanuş kendi köklerinden nefret etmenin Türklerin sık sık yaşadığı bir dert olduğu sonucuna varır (Şafak, 2014, s. 195). Baron Baghdassarian’ın ise Türkleri “*tüm dünyadan nefret eden ama en çok da kendi ülkelerinden nefret eden tipik üçüncü dünya eliti*” (Şafak, 2014, s. 238) olarak nitelendirdiği görülür.

Soykırım tezi ekseninde Türklerin Ermenilerce barbar ve tarih bilincinden yoksun hafızasız bir millet olarak lanse edildiği anlatıda, Elif Şafak, anlatının içerik

analizinden anlaşılacağı üzere Batı'yı Doğu'ya üstün kılan bir tutum sergilemez. Romanda Armanuş'un atası olan Ermenilerin Türkler tarafından uğradığı tehcir, aklın değil batılın söz sahibi olduğu bir zeminde Banu Teyze'nin cini Ağulu Bey tarafından okura yansıtılır. Dolayısıyla anlatıda Ermenilerin Türkler tarafından soykırıma uğratıldığını doğrulayan güvenilir bir dayanak noktası yoktur. *Baba ve Piç* daha ziyade eleştirel yanı ağır basan, yazarının deyimiyle “. . . hafızaya, unutulana, hatırlananlara, gizlere, suskunluğa sırlara dair bir kuşak romanı, Türkiye'deki milliyetçi ve cinsiyetçi ideolojiye neşter savuran sivri dilli bir anlatı"dır (Öğüt, 2006, s. 26).

İşlediği konu itibarıyla Türklüğe hakaret ettiği iddiasıyla hakkında dava açılan Elif Şafak'ın, romandaki amacı, kendi ifadesiyle “. . . saplantılı bir şekilde veya tekil bir şekilde Ermeni meselesine takılmak” (Hakan, 2006) değil resmi tarihin dışladığı, susturduğu veya kenara ittiği birçok sese ilgi duyan biri (Hakan, 2006) olarak kolektif ve bireysel düzlemde hafıza ile hafızasızlık eksenini tartışmaktadır (Özkan, 2006). 2003'te Amerika'ya gittikten sonra öteden beri ilgi duyduğu Ermeni meselesinin derinleşip sorunsallaştığını (Görmüş, 2006, s. 40) belirten Şafak, Arizona Üniversitesi'nde Ortadoğu Çalışmaları alanında kolektif bir hafıza ve kolektif amnesia üzerine Hafızanın Siyaseti adlı bir ders verir (Sönmez, 2006). Ermeniler ile Türkler arasındaki travmatik ilişkiyi Türkiye'de Osmanlı ile Cumhuriyet arasına set çeken resmi tarih algısına bağlayan yazarın ürettiği çözüm önerisi, Türklerin Ermenilerin yasını paylaşması yönündedir:

Bizim bu hadiseyi tanımamız ve bu yası paylaşmamız her şeyden evvel vicdani bir yükümlülüktür. Biz hatırlarsak, Ermeni diasporasındaki milliyetçiliğin, tepkiselliğin kırıldığını göreceğiz. Biz senelerdir "hiçbir şey olmadı, en fazla mukatele, yani karşılıklı katliam oldu; çünkü savaş zamanıydı" dedik, kestirip attık. Biz bunu ısrarla söyledikçe Ermenilerin tepkiselliği arttı, katmerlendi. İsmi "İntikam" olan çocuklar var. Şunu anlamamız lazım: Ermeni milliyetçiliğine cevap Türk milliyetçiliği olamaz. Ermeni milliyetçiliğine verilebilecek en önemli cevap anti-milliyetçi, kozmopolit, demokratik yaklaşımdır (Akman, 2005).

3.1.3.7. Siyah Süt

Elif Şafak'ın 2007 yılında yayımlanan yedinci romanı *Siyah Süt*, yazarın yazarlık ile annelik arasındaki eşikte anneliğe adım atma sancısı ve doğum sonrası yaşadığı depresyon çevresinde beliren otobiyografik bir kurgudur. Yazarın iç

dünyasındaki altı iç sese karşılık gelen ve muhtelif görüşleriyle dikkat çeken Pratik Akıl Hanım, Can Derviş Hanım, Hırs Nefs Hanım, Sinik Entel Hanım, Anaç Sütlaç Hanım ve Saten Şehvet Hanım adlı altı parmak kadın aracılığıyla çok sesli bir atmosferin yaratıldığı anlatı, yazarlık ve annelik konusunda taşıdıkları niteliklerle dikkat çeken pek çok kadın yazara yapılan göndermeler ile metinlerarası bir yapı arz eder. Bu yönüyle postmodern bir anlatı olduğu anlaşılan *Siyah Süt*’te üstkurmaca, yazarın “çok ciddi bir iç hesaplaşması”nı (İşeri, 2007) içeren depresyonun bittiği 10 ay artı 2,5 aylık zaman diliminde yazdığı (İşeri, 2007); dolayısıyla yazamamayı da yazma sürecinin parçası kıldığı bir süreçte (İşeri, 2007) şekillenir. On bir ana bölümden meydana gelen anlatının kurgusal bağlamda bütüncül bir yapı arz ettiğini söylemek mümkün değildir. Nitekim anlatının yer yer çeşitli kadın yazarların yazarlık ve annelik serüvenlerini içeren öyküler ve depresyona ilişkin çeşitli bilgilerle sekteye uğratıldığı görülür.

Siyah Süt “. . . merkezine salt anneliği alan otobiyografik bir roman” (Aslan, 2008) olmaktan ziyade Şafak’ın ifadesiyle “. . . kadınlık halleri” ve “yaratmak-yaratamamak” (Bars, t.y) üzerine bir kitaptır. Bu bağlamda romanın adı olan “siyah süt” içerdiği metaforik anlamıyla dikkat çeker. Annelik ve annelikle özdeşleştirilen sütün her zaman sanıldığı kadar beyaz ve pür-i pak olmadığını, onun da kendi içinde çelişkiler, lekeler barındırdığını (İşeri, 2007) dile getiren Şafak, eskilerin deyimiyle depresyonda kararan anne sütünden mürekkep elde etmek istediğini (İşeri, 2007) belirtir. Yazara göre annelik-yazarlık çelişkisi sütü bir müddet belki karartmıştır ama kararmış süt sonunda mürekkebe dönüşmüştür (İşeri, 2007). *Siyah Süt*’te Şafak hem anneliğe, hem depresyona hem de yazarlığa atıfta bulunan bir ismi seçerek postmodern depresyona gönderme yapmak istediğini (Yılmaz, t.y.) ifade eder.

İşlediği konu itibarıyla Elif Şafak’ın önceki altı romanından farklı bir çizgide seyreden *Siyah Süt*, yayımlanışı ile birlikte edebiyat dünyasında kimi eleştirilere maruz kalan bir romandır. Sözelimi roman üzerine bir değerlendirme yapan Hande Ögüt (2008), Şafak’ın kızını doğurduktan sonra geçirdiği ağır depresyon sonrası bir daha hiç yazamayacağı endişesiyle alelacele kotardığını (s. 32) düşündüğü romanı, “. . . karikatürden teste, sözlükten popüler tıp bilgisine, itiraftan Türk ve Dünya edebiyatının ünlü kadın yazarlarının tanıtımına dek pek çok disiplini içeren ve mutlu sonla biten bir vodvil!”e (s. 32) benzetir. Ögüt (2008), romanın cinsiyet rollerine atfettiği anlam bakımından da sorunlu olduğu (s. 32) kanaatinde. Ona göre Şafak, cinsiyet rollerinin; erkek/dişi, etken/edilgen, kültür/doğa, akılcı/duygusal, özne/nesne, yapan/yapılan, beyin/beden ayrımlarına tabi kılınışını, kadın olmanın şu yada bu şekilde beraberinde

edilgenliği, irrasyonelliği, duygusallığı getirdiğini eleştirir gibi gözüktürken ‘öteki’ olarak farklılaşmayı gerçekleştiremez (s. 30). Aslan’ın da (2008) aynı noktaya işaret ettiği ve yazarın anlatıda kadın cinsinin eksikliklerini kapatmanın yolunu erkekleşmekte bulduğunu dile getirerek yazarca sergilenen eril söylemi eleştirdiği görülür. “*Siyah Süt*” Elif Şafak adlı yazısında Asuman Kafaoglu-Büke (2007) ise Siyah Süt’ün en hoş yanlarından birinin yazarın, iç monologlarını, düşüncelerini kendi içinde kurduğu parmak kadınlar aracılığıyla aktarması olduğunu; içindeki sorgulamayı, ikilemleri ve hatta kararsızlıkları iktidar olma tutkusu taşıyan parmak kadınların savaşı olarak vermesinin kitabı kuru bir otobiyografi olmanın ötesine taşıdığını dile getirir.

Siyah Süt romanı üzerine yapılan oryantalizm kuramı odaklı bir okumada romanın bu kuram bağlamında değerlendirilmeye müsait olmayan bir anlatı olduğu görülür. Annelikle bağlantılı olarak üretilen bir "kadın yazarlık" sorunsalı üzerinden otobiyografik bir kurmaca dâhilinde yazarın doğum sonrası depresyon evresinde yaşadığı yazma sancısını ele alan anlatı, oryantalizmin kuramsal altyapısını sağlayan nitelikleri taşımaz. Nitekim romanda ne Batı ile Doğu dünyası arasındaki ilişkiyi vücuda getirecek temsili imgeler ne de kuram gereği Doğu'ya ait malzemenin Batı tarafından işlenmesiyle ortaya çıkan *iktidar-bilgi* izleği söz konusudur. Romanda yazarın iç seslerinin metaforik olarak sırasıyla Batı, Doğu, Güney ve Kuzey olmak üzere dört ayrı yöndeki Pratik Akıl Hanım, Can Derviş Hanım, Hırs Nefs Hanım ve Sinik Entel Hanım adlı dört parmak kadın aracılığıyla yansıtıldığı; ancak sözü edilen parmak kadınların hiçbirinin bir diğeri üzerinde hakimiyet kuramadığı görülür. Batı kapısındaki Pratik Akıl Hanım “önüne gelen meseleleri en kolay, en pratik yoldan halletmekte ustadır” (Şafak, 2015, s. 67). Yazarın “Batını yan”ı (Şafak, 2015, s. 74) olarak nitelediği Doğu Kapısı’ndaki Can Derviş Hanım kaderci yapıyla dikkat çeker. Güney Kapısı’ndaki Hırs Nefs Hanım tam bir işkoliktir (Şafak, 2015, s. 76). Kuzey Kapısı’ndaki Sinik Entel Hanım ise kuşkucu ve karamsardır (Şafak, 2015, s. 81-82). Anlatıda yer yer sözü edilen parmak kadınlar arasında kimi çatışmalar ve iktidarı ele geçirmek için darbe girişimleri yaşansa da sonuçta bu dört parmak kadından hiçbiri galip gelememiş, yazarın daha sonra tanıştığı Anaç Sütlaç Hanım iktidara geçmiş ve Şafak anne olmuştur. Romanın sonunda da yazar geçirdiği depresyonun ardından içindeki seslerin bir bütünde kaynaştığını (Şafak, 2015, s. 301) ifade etmiştir.

3.1.3.8. Aşk

Elif Şafak'ın *Siyah Süt*'ten iki yıl sonra 2009 yılında yayımlanan sekizinci romanı *Aşk*, yazarın önceki romanlarında belirgin bir uğrak yeri olarak dikkat çeken İstanbul'un aksine farklı bir coğrafya olan Konya ile Amerika arasında döngüsel bir mekânsal atmosferde şekillenen bir anlatıdır. Anlatının kurgusal bir parçası olarak dikkat çeken bir Önsöz ile "Aşk Şeriatı" adlı romanı oluşturan "Toprak", "Su", "Rüzgar", "Ateş" ve "Boşluk" adlı beş bölümden oluşan anlatı, ilahi aşk ile beşeri aşkın sentezlendiği bir izlek çevresinde vücut bulur. Temel olarak iki kurgusal zeminden oluşan anlatıda, üstkurmaca, Amerika'da yaşayan Ella Rubinstein'in hakkında rapor hazırladığı Aziz Z. Zahara adlı İskoçyalı bir sufinin "Aşk Şeriatı" adlı romanı üzerine şekillenir. Dolayısıyla roman, özünde ihtiva ettiği anlatı içerisindeki anlatı formu ile postmodern anlatının bir izdüşümü olarak çok katmanlı bir yapı arz eder. Aygündüz'ün (2009) ifadesiyle tam da başlıktaki gibi Aşk, "kitap içinde kitap, hikâye içinde hikâye, aşk içinde aşk"tır (s. 90). Kendisiyle yapılan bir söyleşide de Şafak, romancılık anlayışından hareketle *Aşk*'in polifonik yapısına temas eder:

Benim romanlarım çok odalı, çok kapılı saraylar gibi. Kimi okur bir kapıdan girer kimi ötekenden. Her okur her odayı sevmez, göremez. Farklılıkları buluşturmayı, hikayeler anlatmayı seviyorum. Bir tarafta New Yorklu, mutsuz, yavaş yavaş yaşlandığını ve yorulduğunu hisseden aşkı kaybetmiş bir kadın. Öte yanda Amsterdam'da yaşayan modern bir sufî. Bir tarafta da 8 asır öncesinin Konyası. Tüm bu farklı unsurları bir araya getiren bağ ise aşk (Can, 2009).

Aşk romanında 2008'den 2009'a değin süren bir yıllık zaman diliminde geçen ilk kurmaca zemin, Northampton'da yaşayan üç çocuk annesi ev hanımı Ella Rubinstein ile sufiliğe merak sararak Müslüman olan eski bir İskoç ateisti Aziz Z. Zahara'nın "Aşk Şeriatı" adlı romanı aracılığıyla kıvılcımlanan ilişkileri ile şekillenir. Tekdüze bir yaşam süren Ella'nın, 2008 yılı Mayıs ayında kırk yaşına basmasına birkaç hafta kala Boston'daki bir yayınevinden aldığı iş teklifi ile hayatının akışı değişmiş; üzerinde çalışarak hakkında rapor hazırladığı ". . . tarihi, mistik roman" (Şafak, 2014, s. 30) ile aşkla tanışmıştır. Romanı okudukça beğenen ve yazarını merak eden Ella ile A.Z. Zahara arasında zamanla masum bir arkadaşlıktan ibaret olmadığı anlaşılan yazışmalar başlar. Bir süre sonra kocası David tarafından yazışmaları okunan Ella, ona Aziz'e âşık olduğunu itiraf eder. Aziz Z. Zahara Boston'a Ella'yı görmeye gelir ve Ella Aziz'in döneceği gün ona onunla birlikte Amsterdam'a gitmek istediğini söyler; ancak onun cilt

kanseri olduğunu öğrenir. Ella evi terk eder ve birlikte geçirdikleri bir yılın ardından Konya’da bir hastanede Aziz Zahara’yı kaybeder. Defin işlemlerinin ardından kızı Jeannette’yi arayarak ona Aziz’in öldüğünü söyleyen Ella, kızının ısrarına karşın eve dönmek yerine Amsterdam’a gitmeye ve orada kendine yeni bir hayat kurmaya karar verir.

Aşk romanının ikinci kurmaca zeminini Aziz Z. Zahara’nın 13. yüzyıl Konyası’nda geçen ve meşhur şair Rumi ile onun sufi dostu Şems’i konu edinen (Şafak, 2014, s. 26) “Aşk Şeriatı” adlı romanı oluşturur. Romanı meydana getiren bölümlerden ilki olan “Toprak” bölümünde, öteki âleme keşfe çıkma, fal bakma, rüya tabir etme gibi yetilere sahip olan Şems’in, Tebriz’den ayrılarak Semerkant yakınlarında bir handa kulağına fısıldanan bir sır ile içinde biriken ilmi paylaşacak bir can yoldaşı bulmak üzere Bağdat’a doğru yola çıktığı, orada bir zaviyede kaldığı, gelen bir mektup ile kendisine yol verilmesi üzerine yolunu Konya’ya düşüğü görülür. “Su” bölümünde okur, kırk gecedir gördüğü rüyada bir dervişi arayan Rumi, Rumi’nin karısı Kerra ve üvey kızı Kimya ile tanışır. Gelişi ile birlikte meşhur vaiz Mevlana’yı dinlemeye gitmeden önce onun halkta bıraktığı intibayı öğrenmek isteyerek Konya sokaklarını dolaşan Şems, cariyesinden çingenesine, sarhoşundan cüzzamlısına şehrin pek çok yüzü ile karşılaşır. “Rüzgar” bölümünde Rumi ile Şems’in tanıştığı, aralarındaki yakınlığın Rumi’nin gerek ailesine gerekse ahaliye rahatsızlık verdiği görülür. “Ateş” bölümünde Alaaddin, Kimya ile evlenme isteğini babasına bildirir. Fahişe Çöl Güülü’ne müptela olan Baybars, hem medreseye baskın yapıp amcasına meydan okuyan hem de Fahişe Çöl Güülü’nün kerhaneden kaçmasında rol oynayan Şems’e diş biler. *Aşk Şeriatı*’nın son bölümü olan “Boşluk”ta, Şems, Rumi’yi terk ederek Şam’a gider; ancak Sultan Veled’in ısrarıyla geri döner ve Kimya ile evlendirilir. Evlilik hayatının kendisine göre olmadığını anlayan Şems’in bu hali karısı Kimya’yı ölüme sürükler. Anlatı Şems’in kalbine hançer saplanarak kuyuya atılması ve Rumi’nin *Mesnevi*’yi tamamlaması ile son bulur.

Elif Şafak’ın *Araf* ve *Baba ve Piç*’ten sonra *The Forty Rules of Love* adı ile İngilizce olarak yayımlanan üçüncü romanı *Aşk*, Kadir Yiğit Us tarafından Şafak ile birlikte Türkçeye çevrilmiştir. Kitaba giren tasavvuf dilini geniş kesimlerce anlaşılabilmesi için özenli bir şekilde kullanmaya çalıştığını (Aygündüz, 2009, s. 92) dile getiren yazar, çeviri bittikten sonra kitabı eline alıp yeniden yazdığını (Aygündüz, 2009, s. 92) belirtir. Diğer romanlarında olduğu gibi yoğun bir emeğin ürünü olduğu anlaşılan *Aşk*’ta, Şafak’ın romanı yazarken beslendiği öz kaynak tasavvufur.

Başlangıçta tasavvufa daha aklen, entelektüel olarak yaklaştığını, daha sonra onu kalben yaşamaya başladığını (Aygündüz, 2009, s. 90) vurgulayan Şafak, *Aşk*'ta tasavvufun ana damar halini aldığını ve Mevlana'yı ilk defa Şems'in aynasında görüp öyle severek bu romanda yüreğini okurlara açtığını (Can, 2009) dile getirir. *Siyah Süt*'ten hemen sonra yazmaya başladığı *Aşk*'ı yazma sürecinin bir hayli zorlu geçtiğini (Aygündüz, 2009, s. 94) belirten yazar, bu süreci şu cümlelerle açıklar:

Benim bir sarkacım var ve yazma moduna girdiğim zaman normallikten çıkıyorum, başka bir yaratığa dönüyorum. Yemeyi içmeyi düşünmeyen, üstüne başına dikkat etmeyen, banyo yapmayı unutan biri...

....

Daha çok geceleri yazdım. Herkes uyuduktan sonra. Bir tür gece yaratığı oldum. Uyku düzenin değişiyor, sağlığın bozuluyor, çok yıpranıyorsun. Bir de şunu fark ettim, telaş etmediğinde, paniklemediğinde daha hızlı gidiyorsun. Bir gün az uyuyup, bir gün çok uyuyarak ama acele etmeden... Herkes uyuduğunda sevgilile buluşmaya gider gibi yazıya gitmek. Seviyorum da ben bunu (Aygündüz, 2009, s. 94).

Aşk romanı üzerine oryantalizm kuramı odaklı bir okuma yapıldığında romanın oryantalist söylemi meydana getiren Doğu bilgisini içeren bir anlatı olmasına karşın bu söylem bağlamında irdelenmeye uygun bir anlatı olmadığı anlaşılır. Romanda Aziz Z. Zahara adlı Batılı bir figürce kaleme alınan “Aşk Şeriatı” adlı roman aracılığıyla Doğunun anlatılaştırılarak Batı ile Doğu arasında bir ilişki kurulduğu, söz konusu anlatı içerisinde de Doğunun bağnazlığına vurgu yapılarak eleştirel bir dikkatle olumsuz bir Doğu profili çizildiği görülür. Ancak romanın içerik analizinden anlaşılacağı üzere Doğu'yu anlatı formuna taşıyan Aziz Z. Zahara'nın ne şarkiyatçı bir bakışla Doğu'yu mercek altına aldığı ne de anlatı içerisinde çizilen Doğu profilinin Batılı bir erkçe kullanılan oryantalist bir bilgi nesnesi olma niteliği taşıdığı görülür. Dolayısıyla romanda oryantalist söylemin kuramsal temelini oluşturan herhangi bir temsil biçimi ile bu temsil biçimini işleyen bir “erk” söz konusu olmadığından roman, oryantalizm kuramına uyarlanabilir değildir.

Aşk romanında kaleme aldığı roman ile Doğu'yu anlatı düzlemine taşıyan Aziz Z. Zahara, “Aşk Şeriatı” üzerine rapor hazırlayan Ella Rubinstein'a anlattığı yaşam hikâyesinden anlaşıldığı üzere Doğu'yu oryantalize etmeye meyleden bir şarkiyatçı değildir. Romanda Aziz Z. Zahara'nın bir İskoç ateisti iken sufizmden etkilenerik Müslüman olması ve kendini bu yola adanarak Mevlana ve Şems'i konu edinen bir

roman kaleme alması bunun en belirgin kanıtıdır. Dolayısıyla “Aşk Şeriatı” oryantalist bir zihniyetin değil Batılı bir figürün sufizme duyduğu ilginin tezahürü olan bir anlatıdır.

İskoçya'da dünyaya gelen ve kendisine Craig Richardson adı verilen Aziz Z. Zahara'nın, yirmi yaşında fotoğrafçılık kursuna kaydolması ve tesadüfen yaşadığı köye uğrayan Margot ile tanışarak peşinden Amsterdam'a gittiği bu kadın ile evlenmesi, hayatının yönünü belirleyen iki dönüm noktasıdır. Evlendikten kısa bir süre sonra bir trafik kazasında karısını kaybederek “. . . ağır bir dönüşüm” (Şafak, 2014, s. 265) geçiren Richardson, 1977 yılında tanınmış bir gezi dergisinde iş bulur ve kısa bir süre sonra çekim yapması için gönderildiği Kuzey Afrika'da bir İngiliz antropoloğunun tavsiyesi üzerine “Mekke ve Medine'ye giren ilk Hristiyan fotoğrafçı” (Şafak, 2014, s. 283) sıfatıyla meşhur olmak için sufiliği bir araç olarak görür; ancak onun ne Mekke'ye ne de Medine'ye gidebildiği, sufiliğin ise sandığının aksine hayatında bir araçtan ziyade bir amaca dönüştüğü görülür. Richardson, 1977 yazını Fas'ta bir zaviyede Sufiler arasında geçirmiş, tasavvuf felsefesine merak sararak Mevlana ve Şems'le tanışmış, sonuçta Müslüman olarak Aziz Zekeriya Zahara adını almıştır. Baba Samed'in kendisine yol vermesi ile dünyayı dolaşmaya başlayan Aziz Z. Zahara, ömrünü aşk inancına adanmış ve bir tür deri kanserine yakalandığını öğrendikten sonra hep yazmak istediği ama ertelediği “Aşk Şeriatı” adlı romanı yazmaya başlamıştır. Aziz Z. Zahara'nın Mekke ve Medine'ye gitme isteği, ilk etapta oryantalist bir eda taşısa da bu istek zamanla sufizmin Aziz üzerinde bıraktığı etki ile yön değiştirir. Baba Samed ile aralarında geçen diyalogta Aziz Z. Zahara'nın şu cümleleri örtük bir şarkiyatçı söylem içermesi bakımından çarpıcı olmakla birlikte oryantalist bir edime dönüşmemiştir:

“İslam dünyası biz Batılılar için kapalı bir kutu. Oysa insan bilmediği şeyden korkar. Ortadoğu'yu tanımıyor olmak korkularımızı, önyargılarımızı artırıyor. Bir Batılı fotoğrafçı İslamiyet'in en kutsal şehirlerine gidip oradaki insanları dinlese ve görüntülese; sonra bu fotoğraf ve hikayeleri tüm dünyayla paylaşırsa, dinler arası barış ve diyaloga hizmet eden bir adım olmaz mı?” (Şafak, 2014, s. 287).

Derinlere kök salmış taassupların, önyargıların çağında evrensel, kapsayıcı ve barışçıl bir maneviyatı savunan; kapısını istisnasız her insana ardına kadar açık tutan (Şafak, 2014, s. 38) Tebrizli Şems ve Rumi arasındaki kuvvetli ruhani münasebetin dedikodulara, iftiralara, saldırılara maruz kaldığı (Şafak, 2014, s. 38) “Aşk Şeriatı”nda, fikirleri dolayısıyla tepki toplayan Mevlana ve Şems'ten hareketle sofuluk ile sufiliğin

karşı karşıya getirildiği ve bu suretle toplumun belirli bir kesiminde hüküm süren bağınaz bir Doğu zihniyetine yer verildiği görülür; ancak bu zihniyet anlatıda bağınaz bir Doğu temsili üzerinden işleyen oryantalist bir temsil biçimi mahiyeti taşımaz. Nitekim Aziz Z. Zahara anlatısında Mevlana ile Şems'in bu zihniyetçe maruz kaldığı muameleyi, Batı'nın çıkarları doğrultusunda kullanarak Batı için bir iktidar malzemesine dönüştürmemiş, aksine hayatının sufilikle tanıştıktan sonraki dönemini fikirlerine önem verdiği bu iki şahsiyetin öğretisine göre şekillendirmiştir. Ayrıca “Aşk Şeriatı” özsel olarak oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılacak iktidarı imleyen bir “Batı erk”i barındırmaz.

Aşk romanı sufiliğe karşı duruşu ile dikkat çeken kesimin bağınaz zihniyetini yansılayan örnekler bakımından zengindir. Bu bağlamda romanda Şems'in öldürülmesi için kiralık katile gönderilen mektubun altında imzası bulunan “İmanın Bekçileri”nin, Şems'i “dinle imanla alâkası olmayan bir kâfir, işi saygısızlığa, küfre vardıran bir serkeş, başıbozuk bir derviş” (Şafak, 2014, s. 43); Baba Zaman'ın zaviyesini ziyaret eden ve İslam'a Bâtını tefsirle yaklaşan mutasavvıflara baş belası gözüyle bakan başkadının (Şafak, 2014, s. 71) ise sufileri “kendine Müslüman diyen ama tefsirleri kafirlerden bile tehlikeli kimseler” (Şafak, 2014, s. 71) olarak görmesi dikkat çekicidir. Sufileri Şeriat'a yeterince riayet etmemekle, bilhassa yüksek mercilere, yani kendisi gibi kişilere hürmetkar olmamakla suçlayan başkadı (Şafak, 2014, s. 71), Şems'e ithafen sufilere ilişkin şu cümleleri sarfeder:

"Siz sufiler her şeyi karıştırırsınız zaten. Tıpkı filozoflar ile şairler gibi! Safi laf ebeliği! Bunca kelimeye ne hacet! Öyle laflar ediyorsunuz ki insanların kafası karışıyor. Halbuki halk basit ihtiyaçları olan tembel bir mahluktur. Baştakilerin görevi halkın yanlış şeyler istemesine mani olup, yoldan çıkmasına engel olmaktır. Bunun için tek gereken şeriata harfiyen uymak. Onun da nasıl olacağını biz biliriz” (Şafak, 2014, s. 74).

Aşk romanında “Rüzgâr” bölümünde “Mutaassıp” alt başlığı altında anlatıcı konumunda olan Şeyh Yasin'in sufilere yönelik bağınazlığı içeren görüşleri dikkat çekicidir. Şeyh Yasin'e göre yaşanan pek çok facianın müsebbibi “. . . Allah'ın ipini bırakanlar! Lafta Müslüman olup İslam'ın kurallarına uymayanlar” (Şafak, 2014, s. 192); yani sufilerdir. Şeyh Yasin, Sufilerin Müslümanlara yakışmayacak herzeler ağızlarından düşmezken dinden imandan dem vurmalarına (Şafak, 2014, s. 192), pespaye fikirlerini pekiştirmek için Peygamber'in ismini ağızlarına almalarına (Şafak,

2014, s. 192), içki içmeyi, raks etmeyi, musiki aleti çalmayı, şiir yazmayı, resim yapmayı dini vecibelerden daha önemli görmelerine (Şafak, 2014, s. 193), Kuran-ı Kerim'in esrarengiz sembollerle, işaretlerle, rumuzlarla dolu olduğunu düşünerek ayetleri harf harf ebced hesabına döküp gizemli manalar aramalarına (Şafak, 2014, s. 193) karşı çıkar. Şeyh Yasin'in feylesoflarla sufileri şıracıyla bozacıya benzettiği (Şafak, 2014, s. 194) görülür. İnsan aklını küçümseyen Şeyh Yasin, anlatıda kadere boyun eğen bir zihniyetin savunucusu konumundadır:

Niçin kabullenmezler basit, sınırlı ve en nihayetinde fani varlıklar olan biz insanların haddimizden fazlasına gücümüzün yetmeyeceğini? İnsan denilen mahluk çabalasa çabalasa kaç yazar? Bir arpa boyu yol bile gidemez. Kadir Allah ne yazmışsa alnımıza o olacak. Hepsi bu. Bize düşen Yaradan'ın emirlerini yorumlamak değil, anlamaya çalışmak hiç değil, sadece ve sadece harfiyen yerine getirmek! (Şafak, 2014, s. 194-195).

Aşk'ta Fahişe Çöl Gülü ve Sarhoş Süleyman'ın bakışından toplumsal yaşama sirayet eden sofuzi zihniyetin yansımasını bulmak mümkündür. Romanda Fahişe Çöl Gülü, içinde yaşadığı toplumdaki insanların habire fuhuşa karşı olduklarını ve fahişelere acıdıklarını söyledikleri halde fuhuş yapan bir kadının tövbe edip hayata sil baştan başlamasına fırsat tanımamasına ve pek çok insanın başkalarının sefaletinden beslenmesine (Şafak, 2014, s. 151-152); daimi uğrak yeri meyhane olan Sarhoş Süleyman ise tanımadan etmeden herkesin günahı kendineyken ve herkes kendinden mesulken sırf meyhanede içiyor diye insanların ona nifak bellemelerine (Şafak, 2014, s. 178) içerler.

Aşk'ta bir Doğulu ve Batılı figür olarak bağnazlığa karşı eleştirel duruşları ile dikkat çeken Şems ile Ella Rubinstein'ın bu yönleri itibarıyla ortak bir paydada buluştukları; ancak her iki figürün de dine yaklaşım biçiminde oryantalist bir edimin varlığının söz konusu olmadığı görülür. Nitekim anlatıda ne Şems self-oryantalist bir tutumla Doğu'nun bağnazlığını Doğu'yu alaşağı etmek için bir malzeme, ne de Ella Rubinstein hakkında rapor hazırladığı romanı Batı'yı yüceltmek için bir bilgi nesnesi olarak kullanır. Şems ve Ella Rubinstein için asıl olan, mahiyetleri farklı olsa da aşktır. Savunduğu fikirler ve dine yaklaşım biçimiyle sofuların hedefi olan Şems' göre bağnazlar Kuran'ın özünü ve bütünü kucaklamak yerine belli başlı bir iki ayete kafayı takarak çatışmacı zihinlerine yakın buldukları emirlere öncelik verirler (Şafak, 2014, s. 230). Dinden de dindarlardan da pek hazzetmeyen, en korkunç ve en kanlı kavgaların

din adına yapıldığını düşünen Ella Rubinstein'ın ise hangi dinden olursa olsun bağnazlığa tahammülü yoktur. İslam'daki köktendinciliğin Hristiyan ve Yahudi köktendinciliğinden daha tehlikeli olduğuna inanan Ella (Şafak, 2014, s. 204), İslamiyet'in daha katı, daha kapalı bir din olduğunu (Şafak, 2014, s. 204) düşünür.

Aşk romanı bilhassa İngilizce olarak kaleme alınması, işlediği konu ve yayın piyasasında kısa sürede yankı uyandırması gibi çeşitli yönleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak yer yer oryantalizm ile birlikte anılan bir kitaptır. “Oryantalist Bir Aşk” başlıklı yazısında *Aşk*’ı “. . . oryantalist bakışın ve anlayışın eseri” olarak gören Öztin (2009), romanın, Şems-i Tebrizi'nin şahsında uçuk, kaçık, sapık, toplumun değer yargılarını hiçe sayan, ilahi öğretiyeye taban tabana zıt bir ahlak anlayışını norm haline getirmiş derviş tiplmesiyle, tam da resmi ideolojinin yıllardır yaptığı din ve dindar insan düşmanlığını meşrulaştırma gayretinin bir mahsulü olduğu kanaatindedir. *Aşk*’ı “. . . kelimenin tam anlamıyla 'kültür endüstrisi'nin faaliyet alanı içinde” (s. 4) bulunan “. . . muazzam bir üretim, dağıtım ve tüketim aygıtına bağlanmış; ancak bu aygıtın ‘matrix’i içinde soluk alıp verebilen bir kurgu” (s. 5) olarak “. . . çok satma'yı, 'çok okunma'yı ta başından dert edinmiş, kendini bu hevesle biçimlendirmiş, kendine bu minvalde çekidüzen vermiş bir pop-roman” (s. 4) olarak nitelendiren Argın (2009), Elif Şafak’ın zamanın ruhuna uygun bir şekilde büyük düşünüp kitabın hedef kitlesini küresel ölçekte tahayyül ettiğini (s. 13) ifade eder. Bu yönü itibariyle *Aşk*, Argın’a (2009) göre “. . . her ne kadar ilk bakışta tipik bir pop-roman olarak görünse de, bir zamanlar Zeki Coşkun’un önerdiği” (s. 4), “kendisini piyasa dünyası ile -büyük harfle yazılmış- edebiyat alemi arasındaki arafa yerleştirmiş; dolayısıyla sadece piyasanın değil edebiyatın da kanını emen bir parazit” (s. 4) şeklinde tanımlanabilecek olan “. . . ‘para roman’ nitelemesine çok daha yakışan bir örnek olarak da görülebilir” (s.4). Şafak’ın yüzyıllar öncesinin ‘efsaneleştirilmiş kişilikleri’nin ağzıyla yüzyıllar öncesinin hurafelerini tazeleyerek bugüne taşıdığını ve aklın ve bilimin yol göstericiliğini bir kenara koyduğunu (s. 11) vurgulayan ve bu yönü itibariyle *Aşk* romanını “. . . din propagandası”ndan (s. 11) soyutlayamayan Sadık Aytekin (2009) ise yazarın bu tutumu ile politik-iktisadi ve kültürel ticaretin metasına dönüştürülen dini anlayış ve dogmaların kullanılması kervanına katıldığını (s. 14) düşünür:

. . . tam da Türkiye’de ve dünyada dinin yaygın ve etkili tarzda yeniden istismarının revaçta olduğu bir dönemde; akla ve aydınlatmaya savaş açılarak dogma ve hurafelere sarılmanın salık verildiği bir dönemde “Aklın

yetmezliği”ne ve “inanç”la yol almaya yapılan vurgu, aklın etkin ama kurnazca kullanıldığı bir tercihtir. Kısa sayılabilecek zamanda ün ve hesabını bilmeyeceğimiz kadar para da kazanan yazar, romanlarındaki iletileriyle hakim güçlerin sürdürmeye çalıştıkları düzenin rayları üzerindedir. Aklın değil inancın gereğine vurguları bile tek başına buna delalet eder (s. 11).

Aşk romanı oryantalist söylem bakımından irdelenmeyi mümkün kılan bir kuramsal altyapıdan yoksun oluşuna paralel olarak hakkında yapılan eleştirilere rağmen oryantalist bir bakışın hüküm sürdüğü bir anlatı değildir. Elif Şafak anlatıda kurguladığı Batılı ve Doğulu figürlerle Batı ile Doğu’yu karşı karşıya getirmiş; ancak anlatı atmosferi içerisinde Batı’yı Doğu’ya üstün kılmamıştır. Romanın şekillendiği üstkurmaca düzlemde “Aşk Şeriatı” adlı roman içerisinde çizilen olumsuz Doğu profili, yazarın oryantalist bir bakışa sahip olduğu kanısına yol açabilir; ancak ne var ki oryantalist söylemde Doğu bilgisine tekabül edebilecek olan bu profil, anlatıda Batılı bir iktidarca işlenmemiştir. Nitekim “Aşk Şeriatı” romanının yazarı olan Aziz Z. Zahara tasavvuf felsefesinden etkilenerek Müslüman olmuş ve Şems’e duyduğu hayranlıkla sözü edilen romanı kaleme almıştır. Ella Rubinstein ise Zahara’nın kitabı vesilesiyle aşkla tanışmıştır. Dolayısıyla Şafak romana dâhil ettiği Batılı figürlere şarkiyatçı bir işlev yüklememiş, kendisi de anlatının özsel atmosferinden anlaşılacağı üzere bu eda ile anlatısını okura sunmamıştır.

3.1.3.9. İskender

Elif Şafak’ın 2011 yılında yayımlanan dokuzuncu romanı *İskender*, Türkiye’den İngiltere’ye göç eden bir Türk ailesinin çözülüşünü işleyen bir anlatıdır. Postmodern romanın özelliklerini taşıyan anlatıda sözü edilen ailenin mensuplarından biri olarak kurgulanan Esma’nın, işlediği cinayetle tüm ailenin kaderini tayin eden kardeşi İskender’in hikâyesini anlattığı ve romandaki üstkurmacanın da bu hikâye bağlamında biçimlendiği görülür. Akronolojik bir zaman kurgusunun dikkat çektiği anlatı, içerdiği farklı bakış açıları ile polifonik bir yapı arz eder. Kendisiyle yapılan bir röportajda adım adım anlatıda yer alan karakterleri kurgulama sürecini deşifre eden Şafak’ın (Aygündüz, 2011, s. 4-6) bu romanı, anlaşılan o ki, önceki romanlarından farklı olarak kendi kendini masa başında biçimlendiren bir anlatı olmaktan ziyade önceden ölçülüp biçilen kurgusuyla dikkat çeker. Ansızın aklına düşen “Benim annem iki kez öldü” cümlesinin peşi sıra romanı yazmaya başladığını (Aygündüz, 2011, s. 5) dile getiren Şafak,

romanda annesi ile ağabeyinin hikayesini anlatmak isteyen bir kız olarak tahayyül ettiği Esma'yı hüznün ve umut dolu sürprizlerle örülü bir hikayenin tanığı (Aygündüz, 2011, s. 5), anne Pembe'yi “hem geleneksel kalıplara sığmayan, gani gani batıl inançları olan, hem pasif hem de çocukluğunda denizci olmayı düşleyecek kadar girişken bir Kürt kadını” (Aygündüz, 2011, s. 5) olarak kurgulamış, Londra sokaklarında elinde laptop, kafasında bir İskender fikriyle dolaşırken karşılaştığı öğrenci eylemlerinden hareketle solcu, işgalci, sivri dilli gençleri yazmaya başlamış ve onlar ile Yunus'u yan yana koyarak farklılıkları buluşturmuştur (Aygündüz, 2011, s. 5).

Bir soy ağacı ve anlatının şekillendiği üstkurmacaya işaret eden bir bölüm ile başlayan *İskender*, “Varış”, “Köprüleri Atmak”, “Bir Erkek, Bir Kadın”, “O Senin Kardeşin” ve “Yüreğindeki Boşluk” adlı beş ana bölümden oluşur ve anlatı kişilerinin isimleri ile oluşan her bir bölümde kronolojik bir zaman gözetilmeksizin aile bireylerinin yaşamını şekillendiren öyküleri anlatılır. Soy ağacına göre Cemile, Pembe ve diğer altı kız kardeş Naze ve Berzo'nun; Adem, Tarık, Meral ve Halil, Ayşe ile soyağacında ismi verilmeyen Baba'nın (Ayık Olan/Sarhoş Olan) çocuklarıdır. Pembe ve Âdem'in evliliğinden İskender, Esma ve Yunus; Esma ve Nadir'in evliliğinden ise Leyla ve Cemile doğmuştur. Romanda Elias ile Pembe'nin, Roksana ile Âdem'in, Kate ile İskender'in arasında bir ilişki olmuştur ve İskender'in Tom adlı bir oğlu vardır. Tobiko ise Yunus'un platonik bir aşkla bağlandığı isimdir. Romanda soy ağacından sonra yer verilen 3 Ekim 1992 tarihli “Başlarken” adlı kısım, Esma'nın ne öldürmeyi ne de affetmeyi başardığı İskender'i (Şafak, 2014, s. 10) on dört yılın ardından hapisane çıkışında karşılaşması ve onu eve götürmesi ile şekillenir. Aynı zamanda bu kısım, anlatının sonuna da işaret ettiğinden İskender sondan başa doğru ilerleyen kurgusu ile dikkat çeken bir anlatıdır.

İskender romanında “Varış” başlıklı ilk bölümde bir yandan anlatı kişileri okura tanıtılırken öte yandan Toprak ailesinin İngiltere'deki yaşam biçimlerine yer verilir. Anlatıda 1946 yılında Fırat Nehri yakınlarında bir köyde altı kız kardeşten sonra dünyaya gelen Pembe ve Cemile adlı ikiz kardeşten Pembe'nin, Âdem ile evlenip 1970'li yıllarda İngiltere'ye gittiği Cemile'nin ise doğduğu köyde kalarak ebelik yaptığı ve bir kere âşık olduktan sonra gönlünü kimseye açmayarak yalnız yaşadığı görülür. Pembe-Âdem Toprak çiftinin İskender ve Esma'dan sonra İngiltere'de dünyaya gelen tek evlatları Yunus'tur. Yunus'un takıldığı işgalci evinde tanıştığı ve kendisinden yaşça büyük olmasına rağmen platonik bir aşkla bağlandığı Tobiko'dan, Adem'in gönlünü kaptırdığı Roksana'dan ve İskender'in kız arkadaşı Kate'den söz edilen bu bölümde,

1990 yılında Shrewsbury Hapishanesi'nde bulunduğu anlaşılan İskender'in bakış açısının hakim olduğu ve kolaj olma niteliğiyle dikkat çeken alt bölümler, Toprak ailesini çözülüşe sürükleyen etkenleri aydınlatması bakımından çarpıcıdır. Anlatıda sözü edilen 1978'den kalma gazete küpüründen anlaşılabacağı üzere İskender 1978'de bir cinayet işlemiştir:

THE TIMES-1 Aralık 1978

Delikanlı "namus" uğruna annesini öldürdü

Dün Kuzey Londra'da yaşanan bir töre cinayeti olayında Türk/Kürt asıllı 15 yaşında bir çocuk annesini bıçaklayarak öldürdü. İskender Toprak, Pembe Toprak'ı Hackney'de Lavanta Sokağı'ndaki evlerinin önünde bıçakladı.

32 yaşındaki üç çocuk annesi kadının, evlilik dışı bir ilişki içinde olduğu iddia ediliyor. Komşulardan alınan bilgiye göre Adem ve Pembe Toprak hala evli olmakla birlikte ayrı yaşamaktaydı ve aileyi geçindirme sorumluluğu Pembe Toprak'ın üzerindeydi. Bir görgü tanığının 'Baba etrafta olmazsa annenin şerefini korumak en büyük oğluna düşer, o da İskender'di' dediği kaydedildi (Şafak, 2014, s. 84).

Romanda “Köprüleri Atmak” adlı ikinci bölümde, Toprak ailesinin İngiltere’de geçirdiği günlerden söz edilir. 1977’de işlerin raydan çıkmasından aylar evvel yedi yaşındaki Yunus, işgalcilerin evinde aşk sancısı çekmekte, Pembe ise Cemile ile mektuplaşmalarında Adem’den dem vurmaktadır. Adem’in iki aylık maaşını kumar masasında kaybetmesi ile çalışmaya başlayan Pembe, türlü sıkıntılarla karşılaşır. Bu bölümde anlatıya Pembe’nin iş çıkışında uğradığı bir pastanede sırada beklerken karşılaştığı Elias dâhil olur. Ayrıca bu bölümde İskender’in hiç görmediği ve babasını başka biri bilen Tom adlı bir oğlu olduğu öğrenilir.

“Bir Erkek, Bir Kadın” başlığını taşıyan üçüncü bölümde, Pembe ve Elias’ın İngiltere’de çeşitli yerlerde buluşmaya, Âdem’in ise ailesini terk ederek Roksana ile yaşamaya başladığı görülür. Evlilik hikâyelerinden de anlaşılabacağı üzere Âdem ile Pembe birbirlerine aşkla bağlı değildir. Âdem 1962 yılında askerlik yapan abisini ziyaret için gittiği güneydoğu şehrinde bir gece Pembe ve Cemile’nin yaşadığı köyde kalmış, orada Cemile’yi görmüş; ancak bakire olmadığı gerekçesiyle Cemile yerine ikiz kardeşi Pembe ile evlenerek onu İstanbul’a götürmüştür. Bu bölüm Yunus’un, uzun süredir haber alamadığı Tobiko’yu bulmayı umduğu Rio Sineması’nın önünde annesini Elias ile görmesi ile son bulur.

Romanda “O Senin Kardeşin” adlı dördüncü bölümde Yunus’un Tobiko’yu bulduğu, Kate’in hamile olduğu, İskender’in amcasından edindiği para ile bebeği aldirmaya çalıştığı; ancak Kate’in bebeği doğurmakta ısrarcı olduğu ve İskender’in bebek doğduğunda kendisi ve annesi ile birlikte yaşamasını istediği görülür. Londra’da bir dükkân işleten ve anlaşmalı olduğu dağıtım şirketinin sözleşmeyi feshetmesi ile asabı bozulan Tarık’ın, o ruh haliyle girdiği sinemada yengesi Pembe’yi bir adam ile görmesi ve İskender’le konuşmaya gitmesi, anlatıda İskender’i işleyeceği cinayete adım adım yaklaştırır.

Romanın “Yüreğindeki Boşluk” adlı son bölümünde, annesinin bir adamla buluştuğunu amcası Tarık’tan öğrenen İskender, babasını bulmak için Roksana’nın çalıştığı striptiz kulübüne giderek ondan eve dönmesini ister; ancak çağrısı boşa çıkınca meseleyi kendisi halletmeye karar verir. Romanın sonunda okur, Toprak ailesinin çözülüşü ile karşı karşıya bırakılır. Roksana tarafından terk edilen ve kadının peşi sıra Abu Dabi’ye giden Adem, orada Londra’da olduğu gibi kumar batağına saplanır ve çalıştığı şantiyede intihar eder. İskender ise -annesini yerine o sırada Londra’ya onları ziyarete gelen teyzesi Cemile’yi bıçakladığından habersiz- işlediği cinayet yüzünden hapse atılır. Anlatıda Esma’nın bakış açısıyla şekillenen “Sonra” başlıklı kısımda 1978 yılından sonra Toprak ailesinde yaşananlar anlatılır. Esma, ailelerinin dağılmasıyla bir süre Yunus’la birlikte Tarık Amca ve Meral Yengenin yanında kaldıklarını, babalarının başlarda Abu Dabi’den kendilerine kartlar, armağanlar ve para yolladığını; ancak yıllar içinde bu temasların giderek azaldığını söyler. O yıllara ait anılarının elem dolu olduğunu dile getiren Esma, onu ayakta tutan tek dürtünün İskender’e duyduğu öfke olduğunu belirtir. Esma bir süre sonra Yunus ile beraber Eğitim Bakanlığı’nın gösterdiği özel alaka ile bir yatılı okula transfer edilir ve sonra bir akademisyen olan Nadir’le tanışıp evlenir. Yunus ise Esma’dan öğrenildiğine göre ünlü bir müzisyen olur. Esma’nın Nadir ve Yunus’un ısrarları sonucu İskender’i hapisane çıkışında karşılaması ile son bulan anlatıda, İskender’in yapmak istediği ilk şey, Yunus’tan yaşadığını öğrendiği annesinden af dilemektir; ancak cinayetten sonra bir süre işgalcilerle kalan Pembe, sonrasında doğduğu köye geri dönmeye karar vererek son nefesine kadar ikizi Cemile’nin kulübesinde kalmış ve İskender hapisten çıkmadan kısa bir süre önce de ölmüştür.

Elif Şafak’ın Londra’da iken İngilizce olarak *Honour* adı ile kaleme aldığı ve Omca A. Korugan tarafından Türkçeye çevrilen romanı *İskender*, yazarın diğer romanları ile benzer olarak yoğun bir çalışmanın ürünüdür. Kendisiyle yapılan bir

söyleşide Şafak, romanı yazarken çocuklarıyla ilgilenmek dışında onu romandan kopartan her şeyden uzak durduğunu ve had safhada bir bencillik içinde olduğunu (Aygündüz, 2009, s. 5) belirterek harcadığı mesaiye dikkat çeker. İskender’de “anne-oğul, baci-kardeş, baba-oğul, gurbet-memleket, hasret-aidiyet ilişkisine, ... göçmenlik hali”ne baktığını (Çamözü, 2012) dile getiren Şafak’ın İngiltere’de gezdiği göçmen mahallelerinde tanıştığı insanlar romanın şekillenmesinde yazara bir ilham kaynağı olmuştur:

İskender’i yazarken birçok göçmen aile ile sohbet ettim, Türk mahallesinde çok dolaşım. Sadece İngiltere’de değil, Avrupa’nın farklı yerlerinde yaşayan göçmenlerin hayatlarını merak ederim, hikâyelerine kulak veririm. Romanı yazdıktan sonra da birçok etkinliğime gelen göçmenler ve göçmen çocukları oldu. Beni evlerinde ağırladılar. Tüm bunların yansımaları var Şemspare’de. Derin, dokunaklı, düşündürücü hikâyeler, gerçek hayat hikâyeleri... Bence Türk edebiyatı bu konuyu yeterince yazmadı henüz” (Akgün, 2012).

Oryantalizm kuramı açısından bakıldığında *İskender* romanının bu kuram bağlamında analiz edilmeye uygun bir yapısı olduğu anlaşılr. Doğu ile Batı arasındaki ilişkinin çalışmak için Türkiye’den İngiltere’ye göç eden bir aile ile bu ailenin İngiltere’de karşılaştığı Batılı figürler aracılığıyla inşa edildiği *İskender*’de oryantalizmin kaynağında yer alan temel olgulardan biri olan ötekileştirmenin çarpıcı örneklerinin sergilendiği ve eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylemin varlığı dikkat çeker. Romanda sözü edilen temsil biçimi ekseninde *iktidar* ile *bilgi* arasındaki devinim gerçekleşmiş ve Batı kendi sınırları içerisinde yüz yüze geldiği Doğu bilgisini tektipleştirici bir tutumla kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak “Doğu’ya dair bir Batı söylemi” üretmiştir. Anlatıda yer alan Batılı figürlerden ziyade Batı tarafından üretilen bu söylem aracılığıyla iktidar izleğinin vücuda geldiği romanda, sözü edilen temsil biçimi, Doğu’ya has malzemenin sergilendiği bir tiyatro sahnesine benzetilebilir. Bu sahnede sergilenen oyunu seyreden ise Doğu ile ilgili bir söylem üreten oryantalist; yani Batılıdır. *İskender*’de romanın şekillendiği üstkurmaca zemin oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan postmodern bir kurgu tekniğidir.

İskender romanı oryantalizmin en temel koşullarından biri olan ötekileştirme örnekleri bakımından zengindir. Sözelimi Yunus’un takıldığı işgalci evinde grubun lideri olan Kaptan, Yunus’a İngiliz argosunda Müslüman birine hitap etmek için

kullanılan bir terim olan ve kendi başına aşağılayıcı bir nitelik taşıdığı söylenemezse de o niyetle kullanıldığı durumlar olabilen (Şafak, 2014, s. 35) bir kelime olmasıyla dikkat çeken “muzzie” diye hitap eder. Kaptan’ın Yunus vesilesiyle genel olarak Türkleri “mülksüzler” sıfatıyla nitelendirmesi tektipleştirici tutumunun yansımasıdır. Ona göre mülksüz demek “varsıllar hak ettiklerinden daha fazlasını elde edebilsinler diye varlık sahibi olma hakları gasp edilenler”dir (Şafak, 2014, s. 115). Anlatıda İskender’in kız arkadaşı Kate’in, annesinin onu Müslüman bir göçmen ailenin oğlu olan İskender’le görmesinden hoşlanmayacağını (Şafak, 2014, s. 146) düşünerek çekimser davrandığı gözlenir. Romanda Pembe’nin gittiği pastanede maruz kaldığı ötekileştirme düşmanlık boyutundadır. Sıra Pembe’de olmasına rağmen pastacı çırağının ona hoşnutsuz ve soğuk baktığı, kaba tavırlar sergilediği (Şafak, 2014, s. 148-149) görülür. Pastacı çırağı ırkçı olmadığını, yalnızca ülkesi için en iyi olanı istediğini (Şafak, 2014, s. 200) iddia eder ve oraya gelen göçmenleri dillerini bile konuşmaktan aciz cahiller (Şafak, 2014, s. 200) olarak nitelendirir. Romanda Batı’nın Doğu üzerinde icra ettiği ötekileştirici tutum, Doğuluda bir yabancılık, dışlanmışlık ve soyutlanma hissi doğurur. Sözgelimi Adem Londra’ya geleli sekiz yıl olmasına rağmen İngilizlerin güvenine mazhar olmak şöyle dursun kendisini hala yabancı ve orada fazlalık (Şafak, 2014, s. 350) olarak hisseder. İskender ise İngiltere’de bir göçmen olarak yüz yüze geldiği ötekileştirici tutumun boyut ve mahiyetini şu cümlelerle yansıtır:

İngiltere’deki yabancı düşmanlığı her seferinde hazırlıksız yakalar beni. İnsanın yüzüne Pis Latino ya da Yağlı Arap filan demezler kolay kolay. Irkçılık burada başka ülkelerde olduğunu duyduğum gibi günlük hayatın bir parçası değil. İnceden inceye yapılır; her zaman kibarca. Mesele birinin derisinin rengi ya da dini değil. Mesele ne kadar medeni olduğun (Şafak, 2014, s. 184).

İskender romanında eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylem mevcuttur. Kadının aşağılandığı erkeğin ise yüceltildiği bu zihniyet, romanda çeşitli örnekleriyle sergilenir. Sözgelimi Fırat Nehri yakınlarında bir köyde yaşayan Naze’nin, tutum ve davranışlarıyla kendi cinsini sürekli aşağıladığı görülür. Altı kızdan sonra oğlan doğurmayı beklerken iki kız daha doğurduğu için mutsuz olan Naze, kırk gün kırk gece tek laf etmez (Şafak, 2014, s. 17). Naze’nin eninde sonunda evlenecekleri için Pembe ve Cemile’nin okula gitmelerine hoş bakmadığı, ilk kez gittiği sinemada filminden öğrendiği dans hareketlerini Cemile’ye gösteren Pembe’ye “çok gülen çok ağlar” (Şafak, 2014, s. 65) sözüyle çıktığı görülür. Naze’ye göre namus kadının

zırhı olup bu zırh kaybedildiğinde kadının bakır akçe kadar kıymeti kalmaz (Şafak, 2014, s. 66). Bu bağlamda yaşları dokuzla yirmi arasında değişen sekiz kardeşten en büyüğü olan ve köye gelen bir sağlık görevlisine tutulup onunla kaçan Hediye'nin eve geri döndüğünde namus uğruna babası Berzo'nun kararıyla asılması dikkat çekicidir. Pembe Kader ile Cemile Yeter'in doğduğu diyarlarda “şeref” erkeklere, “ar” ise kadınlara (Şafak, 2014, s. 66) has bir niteliktir. Şeref ismi yalnızca “yaşlılara, orta yaşlılara, gençlere, hatta ağzı süt kokan oğlanlara” (Şafak, 2014, s. 66) verilebilecek bir isimken kadınlarda onur yoktur, “onların kısmetine düşen kelime . . . ar”dır (Şafak, 2014, s. 66). Bu bağlamda anlatıda Naze aracılığıyla kadın ile erkeğin mukayese edildiği şu pasaj dikkat çekicidir:

'Kadın kısmı incecik, ak patiskadan yapılmıştır' diye devam etmiş Naze. Erkeğin kumaşysa kalın ve koyu renkliymiş. Yaradan böyle yaratmış: Birini diğerine üstün kılmış. Niye böyle yaptığına fanilerin aklı ermezmiş; o yüzden soru sormamak en iyisiymiş. Beyazın üstünde en ufak kir bile gözden kaçmazken siyah zemin leke göstermezmiş. Aynı şekilde, alına leke sürülen kadınlar hemen fark edilir, tıpkı kabuğun danelerden sıyrıldığı gibi ayrılırmış diğerlerinden. Yani bir bakire kendini bir erkeğe verdiğinde -sevdiği de olsa- her şeyini kaybedermiş ama erkeğe hiçbir şeycik olmazmış (Şafak, 2014, s. 66).

İskender'de eril zihniyetli Doğu temsilinin oluşumunda kadının hemcinsine karşı sergilediği aşağılayıcı tutumun yanı sıra eril dilin kadına dair ürettiği “namus” odaklı söylem biçiminin de etkisi vardır. Sözelimi kendisi de bakir olmadığı halde Âdem'in Cemile ile evlenmekten vazgeçmesinin nedeni eğer Cemile bakire değilse kendine tıpkı anneleri gibi lekeli bir eş bulduğunu öğrenince Tarık ağabeyine ne diyeceğini (Şafak, 2014, s. 211) düşünmesidir. Kardeşinin daha uygun kızlar varken neden ani bir şekilde Pembe ile evlendiğine anlam veremeyen Tarık, Pembe'yi güzelliği dolayısıyla güvenilmez bulur. Ona göre erkekler alımlı eş istemekle hata ederler; çünkü çekici kadın tekinsiz kadın demektir. Bekârken böyleleriyle gönül eğlendirmenin zararı yoktur ama bir eşte fiziksel görünüşten başka özellikler olmalıdır (Şafak, 2014, s. 221-222). Namus konusunda bahtsızlığa uğrayan adamı ölü bir adamla denk tutan Tarık (Şafak, 2014, s. 222), aynı soyadını paylaştıklarından, karıştıkları herhangi bir rezalette kendi haysiyetine leke sürülmemesi için Adem ve ailesine göz kulak olmaya, bir nevi ailenin namus bekçiliğini yapmaya (Şafak, 2014, s. 223) karar verir. Romanda Doğu dünyasına hâkim olan eril zihniyeti yansılama bakımından Esmâ'nın zihninden geçen şu düşünceler önemlidir:

Kadın isimleri neden erkek isimlerinden bu kadar farklıydı ki? Kadınlara neden sanki hayal ürünümüŖler gibi masalsı ve rüyamsı isimlerin verildiğini merak ederdi. Erkek isimleri hep cesaret, iktidar ve yetki ihtiva ediyordu; mesela *Muzaffer*, *Faruk* ya da *Hüsamettin*. Oysa kadın isimlerinden yansıyan, kırılğan bir zarafetten ibaretti –porselen bir vazo gibi. Nilüfer, Gülseren ya da Binnaz gibi isimlerle, kadınlar bu dünyanın süsleriydi adeta; alaca bulaca kenar oyaları. Oysa o John B. Ono olmak istiyordu. Mert, metin ve erkeksi. Sutyene ihtiyacı olmayan bir isim (Şafak, 2014, s. 255).

İskender romanında yukarıda örnekleri sergilenen temsil biçiminin Doğu üzerinde otorite kurmak isteyen Batılı tarafından bir bilgi nesnesine dönüŖtürüldüğü ve böylece anlatıda iktidar ile bilgi arasındaki ilişkinin kurulduğı gözlemlenir. Bu bağlamda Shrewsbury Hapishanesi’nde on dört yıl hapse mahkûm edilen İskender’in işlediğı töre cinayetinden söz eden The Times’daki haber metni, Doğulu’ya ithafen ötekileŖtirici ve yargılayıcı ifadeler içeren söylemi ile dikkat çeker. Haberde bunun “. . . Avrupa’da yaşanan ne ilk ne de son vaka” (Şafak, 2014, s. 84) olduğı üzerinde durularak bazı topluluklarda ailenin şerefi bireylerin mutluluğunun ve iyiliğinin üstünde tutuldukça bu tür olayların modern toplumun içinde kanser gibi büyüyeceğı (Şafak, 2014, s. 85) ifade edilir. Burada sözü edilen “bazı topluluklar”ın İngiltere’de ikamet eden Türklere, “modern toplum”un ise İngilizler’e gönderme yaptığı açıktır.

Romanda İskender’i hapishanede iken ziyarete gelen ve ona yalnızca ailesinin hikâyesini anlamak ve bu konuda yazarak toplumsal duyarlılığı artırmak istediğini (Şafak, 2014, s. 180) söyleyen gazeteci, Doğuya has bilgiyi kendi alımladığı şekliyle değıŖtirip dönüŖtüren tam bir Ŗarkiyatçı profili sunar. Bu gazeteci İskender’in ifadesiyle “. . . yazılabilecek en iğrenç makaleyi” (Şafak, 2014, s. 180) kaleme alarak olanların annesinin suçu olduğunu, erkek evlat olduğı için onu Ŗımarttığını yazmış (Şafak, 2014, s. 180); İskender’i tepeden bakarak ““Ortadoğı’ya özgü ataerkil geleneğın tipik örneğı”” (Şafak, 2014, s. 180) olarak vasıflandırmıştır. İskender’e göre İngilizlerin amacı kendilerinden olmayanla ilgilenmek değıl onları kendi kafalarındaki Ŗablona uydurmaktır (Şafak, 2014, s. 180). Anlatıda İskender aracılığıyla yansıtılan bu düşünce, Ŗarkiyatçının taşıdığı zihniyete doğrudan işaret eder. Nitekim elde ettiğı Doğı bilgisini kendi çıkarları doğrultusunda revize ederek Batı’yı üstün kılmak Ŗarkiyatçının temel hedefidir.

İskender romanında Ŗarkiyatçının oryantalist niyetini icra ederken sergilediğı tektipleŖtirme de anlatıda yansısını bulur. Hakkında yapılan çalışmalar ve tezler

bulunduğunu (Şafak, 2014, s. 180) ileri süren İskender, kendisini kullanarak bütün Müslümanları karalamak isteyen bir politikacıdan (Şafak, 2014, s. 180) söz eder. Bu politikacı tektipleştirici bir tutumla İskender’i “. . . göçmenlerin Avrupa uygarlığının temel ilkeleriyle uyum sağlayamadığının canlı ispatı” (Şafak, 2014, s. 180) olarak değerlendirmiş, böylece eril zihniyetli bir Doğu temsilini tüm Müslümanlara atfederek onları ötekileştirmiştir. İskender, annesi ile kendisinin Batılının kendi amaçları için kullandıkları bir vakadan ibaret olduğunun (Şafak, 2014, s. 181) farkındadır.

Anlatıda postmodern anlatının başat kurgusal niteliklerinden biri olan üstkurmaca, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir kurgu tekniği olarak düşünülmelidir. Romanda dikkat çeken eril zihniyetli Doğu temsili, İskender’in işlediği töre cinayeti çevresinde Esmâ’nın bakış açısı ile şekillenen üstkurmaca düzlemde örnekleriyle sergilenir. Kuramsal olarak oryantalist söylemin oluşumu için gerekli olan malzemenin yer aldığı bu zemin, romandaki ana izleği içermesi bakımından oryantalist söylem için bir fon oluşturur.

İskender romanında oryantalist söylemin yanı sıra anlatının kurgusal atmosferinde işlenen malzemenin yazarca yansıtılış biçiminden anlaşılabileceği üzere oryantalist bir bakışın varlığı da söz konusudur. Romanda eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan oryantalist söylem kapsamında Doğu’nun söz konusu zaafı dolayısıyla Batı karşısında alaşağı edildiği; Batının ise çeşitli edimleriyle bu zaafı kendi lehine çevirerek Doğu üzerinde yetke kurduğu görülür. Anlatıda Şafak’ın anlatı kişileri içerisinde yer alan temsili Doğu figürlerinin hüsrarla sonuçlanan serüvenleri dikkat çekerken, Batılı figürlerde böylesi bir hal söz konusu değildir. Sözgelimi bir yanda İskender namus yüzünden cinayet işlerken öte yanda İskender’in kız arkadaşı Kate evlilik dışı bir ilişkiden olan bebeğini rahatlıkla doğurabilmektedir. Romanda İskender’in cinayet işleyerek hapse düşmesi, Yunus’un Tobiko’yu kaybetmesi, Tarık’ın işlerinin bozulması, Âdem’in intihar etmesi gibi örneklerden anlaşılabileceği üzere Toprak ailesi göçmen olarak ikamet ettiği İngiltere’de paramparça olur. Dolayısıyla İskender’in kurgusal dünyası, anlatıya sinen oryantalist söylemin ardında yatan oryantalist bir bakışın varlığını gün yüzüne çıkartacak veriyi ihtiva etmektedir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Elif Şafak’a neden Londra’da Türkiye ile ilgili şeyleri yazdığı sorulduğunda yazar, bunu gurbette olma psikolojisi (Özer, 2012) ile açıklamış ve biraz yerel, yarı evrensel bir dengeyi tutturaktan (Özer, 2012) söz etmiştir. Oysa yazarın *İskender*’de ele aldığı malzemeyi işleyiş biçimi pek de gurbet halinin yarattığı psikolojiyi yansıtıyor gibi değildir. Romanda bu malzeme, yukarıda yer verilen örneklerden de anlaşılabileceği

üzere daha ziyade yazarca Batı'nın Doğuyu oryantalize edebilmesine olanak tanıyan bir bilgi nesnesine dönüştürülmüş şekliyle karşımıza çıkmaktadır.

3.1.3.10. Ustam ve Ben

Elif Şafak'ın *İskender*'den iki yıl sonra 2013 yılında yayımlanan onuncu romanı *Ustam ve Ben*, 16. yüzyıla dair içerdiği türlü veri ile çok katmanlı bir dokuya sahip bir anlatıdır. Postmodern anlatının sınırları bağlamında incelenmeyi olanaklı kılan bir kurguya sahip olan anlatıda Şafak, çok sesli, çok katmanlı bir dünya inşa eder (Zileli, 2014). 16. yüzyıl İstanbul'unun fon olarak kullanıldığı roman, hem filbaz hem de çırak olan Cihan'ın İstanbul'da başından geçen hadiseler ekseninde devrin genel bir panoramasını yansıtır. “Ustamdan Evvel”, “Ustam” “Kubbe” ve “Ustamdan Sonra” başlıklı dört bölümden oluşan romanda, üstkurmaca, Cihan'ın anlatıcı olduğu bir atmosferde, birlikte köprüler, camiler, medreseler, kervansaraylar inşa ettikleri Mimar Sinan, Davud, Yusuf, Nikola adlı üç çırak ve Çota adlı beyaz filin hikâyesinden oluşur.

Ustam ve Ben'de anlatı, Cihan'ın bir gece Topkapı Sarayı'nda ansızın duyduğu hayvan sesleri üzerine etrafı dolaşırken sarayın iç avlusuna geçmesi ve sultan tarafından boğdurulan şehzadelere tanık olması ile başlar. Aynı gece Mimar Sinan saraydan gelen görevliler tarafından şehzadelerin bulunduğu odaya getirilir ve Sultan Murad ona hem babası Sultan Selim'in hem de boğdurttuğu beş kardeşinin gömülmesi için Ayasofya'nın bahçesine bir türbe inşa etmesini emreder.

Romanda “Ustamdan Evvel” başlıklı ilk bölüm, Sinan'ın İstanbul'a geliş hikâyesi ve sarayda geçirdiği günler üzerine şekillenir. İstanbul'u ilk gördüğünde henüz on iki yaşında olan Cihan, annesinin ölümüne sebep olan üvey babasının gazabından kurtulmak için fili Çota ile birlikte İzmir'den İstanbul'a gelir. Sonradan saf değiştirerek Osmanlı donanmasına katılan bir Frenk olan Kaptan Garreth namı diğer Gâvur Garat yahut Delibozuk Reis, Cihan'ı gemisinde İstanbul'a kadar getirmesine karşılık ondan sarayda onun için hırsızlık yapmasını ister ve Cihan'ı bir saraylıya teslim eder. Sarayda hayvan terbiyecileri ile birlikte bir müştemilatta kalan Cihan, bir süre sonra fili görmek için gelen Mihrimah'la vakit geçirmeye başlar ve ona geçmişinin hikâyesini anlatır. Cihan, Mihrimah'a kendisinin hintli olduğunu söyler ve ona hint diyarında babasının ansızın gidişinin ardından annesinin zorla evlendirildiği amcasının zulmünden, Çota'nın doğumundan ve onun Hint Şahınca Osmanlı İmparatorluğu'na bir hediye olarak gönderilmeye karar verilmesinden söz eder. Anlatıda Cihan'ın Mihrimah'la bir araya

gelişleri devam ederken Hürrem Sultan file bakmak üzere Cihan'ın yanına gelir ve ona beyaz filin savaşa gönderilmesini emreder.

“Ustam” başlıklı ikinci bölüm, savaş sırasında Cihan'ın beyaz fille beraber Mimar Sinan'ın Prut Nehri üzerine inşa ettiği köprünün yapımına yardım etmesi ile başlar. Osmanlı'nın galibiyeti ile sonuçlanan savaştan sonra Osmanlı ordusu ile birlikte İstanbul'a dönen Cihan, Çota'nın savaşta gösterdiği maharet ile eskisinden daha fazla rağbet görür ve Hürrem Sultan bu defa ondan beyaz filin iki şehzadesinin sünneti için yapılacak olan şenlikte halkı eğlendirmesini ister. Cihan bir yandan Mihrimah'ın yardımıyla fili şenlik için hazırlarken öte yandan şehirde veba baş gösterir. Şenlikten yaralı olarak çıkan Cihan, Mimar Sinan'ın kendisini ziyaret etmesi ve ona çizim konusunda kabiliyetli olduğunu söylemesinin ardından içoğlanı odalarında ders almaya başlar ve bir süre sonra Şehzade Camii ve ardından da Süleymaniye Camii'nin yapımında görev alır. Ustasının istediği bir kitap üzerine sahaf Simeon'a giden ve ondan İtalyanca öğrenmeye başlayan Cihan'ın, hem ustasının Michelangelo'ya yazdığı mektubu iletmek hem de ilim irfan öğrenmek için Davud ile birlikte Roma'ya gittiği görülür.

Romanda “Kubbe” başlıklı üçüncü bölümde, Mimar Sinan, şehrin su ihtiyacının karşılanması düşüncesiyle padişaha bir su şebekesi projesi sunar. Cihan'ın bu proje için Sultan Süleyman'la konuşması Rüstem Paşa'yı rahatsız eder. Atıldığı zindandan Mihrimah'ın yardımıyla çıkan ve ustasının isteği ile Rüstem Paşa'dan af dileyen Cihan, Padişah'tan çıkan izinle yapımına başlanan su kemeri inşasında da türlü aksiliklerle karşılaşır. Bir süre sonra Cihan, Çota ile birlikte Zigetvar Seferi'ne katılır. Osmanlı'nın galibiyeti ile sonuçlanan seferde Kanuni Sultan Süleyman hastalığına yenik düşer ve onun yerine Sultan Selim tahta geçer. Sultanın isteği üzerine Sinan ve dört kalfası Edirne'de Selimiye Camii'nin temellerini atar. Ardından Sinan bir rasathane inşa etmeye karar verir; ancak bu yapı felaket getireceği söylentisiyle kısa sürede padişahın emri ile yıktırılır.

“Ustamdan Sonra” adlı dördüncü ve son bölümde, Mimar Sinan, ölümünden kırk gün sonra açılmasını istediği vasiyetini çıraklarına verir. Ustası öldükten sonra hocalık mertebesine eren Cihan, içoğlanı odalarında ders vermeye başlar ve uzun süredir görmediği yakın dostu Nikola'yı görmeye gittiğinde vebaya yakalanan dostunun ölüm haberini alır. Sinan'ın çıraklarından bir diğeri olan Davud mimarbaşı olur. Cihan'ın Osmanlı'ya esir düşen Sancha adlı Venedikli bir kadın köle olduğunu öğrendiği Yusuf ise Venedik'e geri döner. Davud'un daveti üzerine onun evine giden Cihan, tuzağa

düştüğünün farkına vararak yıllar önce Davud ile birlikte kaldıkları hana gider ve hancıdan çizimleri ve defterleri parçalayanın Davud olduğunu öğrenir. Bunun üzerine Davud'un evine döner ve orada ustasının kendisi zindandayken ona hitaben yazdığı mektubu bulur. İnşaat sahasında yaşanan tersliklerde de Davud'un parmağı olduğunu gören Cihan, Davud'un tüm bunları köydeki ailesi sultan tarafından katledildiği için yaptığını öğrenir. Cihan da Davud'a Hintli olmadığını itiraf eder. İstanbul'dan ayrılmadan önce Hesna Hatun'u görmeye giden Cihan, tüm hikâyeyi ondan dinler. Hesna Hatun Cihan'a sultan Süleyman'ın kibrini söndürmek için herşeyi Mihrimah ile kendisinin planladığını, padişahın vasiyetnamesinde Sinan'ın halefi olarak Davud'u değil Cihan'ı tayin ettiğini söyler. Öğrendiklerinin ardından İtalyan bir ressam kılığına girerek İstanbul'dan ayrılan Cihan, neredeyse yüz beş yaşındayken Şah'ın karısı hatırasına inşa ettirdiği sarayın inşaatını merak ettiği için Agra'ya gider ve kısa sürede Şah'ın huzuruna çıkarak Şah için çalışmaya başlar. Şah tarafından kendisinden 60 yaş küçük hamile bir dulla evlendirilen Cihan'ın doğan çocuğa Sinan Çota Mutemid adını verdiği ve Hesna Hatun'un bedduasıyla uzun yıllar daha yaşadığı görülür.

The Architect's Apprentice adı ile İngilizce olarak kaleme alınan ve Omca A. Korugan tarafından Şafak'la birlikte Türkçeye çevrilen *Ustam ve Ben*, yazarının deyimiyle “masalsı ve fantastik anlatım ama aynı zamanda eleştirel, gerçekçi, sözünü sakınmayan bir yaklaşım” (Zileli, 2014) ile kaleme aldığı bir anlatıdır. Başlangıçta 600 sayfa iken yazarının Takiyeddin ve Mihrimah üzerine olan bölümleri çıkartmasıyla 472 sayfa (Demirkol, 2014) olarak okurla buluşan roman, yoğun bir çalışmanın ürünüdür. Prof. Dr. Gülru Necipoğlu'nun ‘Sinan Çağı’ adlı kitabını romanın yazımında başvuru kaynağı (Arman, 2013) olarak gösteren Şafak, *Ustam ve Ben*'i *İskender*'den önce yazmaya başlamış ve yaptığı yoğun araştırmanın neticesinde yaklaşık olarak üç yılda tamamlamıştır:

Yaklaşık üç seneyi aldı bu kitabın tamamlanması. İskender romanından önce başlamıştım. İlk sene sadece okudum, bu konu üzerine İngilizce ve Türkçe bulabildiğim bütün kaynakları merakla okudum, notlar aldım, defterler dolusu notlarım var 16. yüzyıl üzerine. Ancak ondan sonra yazmaya başladım. Gene bir yandan yazarken bir yandan araştırmaya devam ettim. Tarihsel roman bu açıdan zor bir tür. Ellerinde tuttıkları eşyalardan üzerlerindeki kıyafetlere kadar her şeyi ince ince araştırmanız gerekiyor (Demirkol, 2014).

Kuramsal bağlamda irdelendiğinde *Ustam ve Ben* içerdiği veri itibariyle oryantalizm açısından değerlendirilmeyi olanaklı kılan bir anlatıdır. Batı ile Doğu

arasındaki diyalektiğin Doğu diyarında bulunan seyyahlar ve sanatkârlar gibi şarkiyatçı figürlerin Doğulu figürler ile karşı karşıya getirilmesi aracılığıyla kurulduğu anlatıda, Doğulunun dini algılayış biçimindeki bağınazlığa dayanan bilimsel ve sanatsal olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylem mevcuttur. Her iki temsil biçimi ekseninde Doğu'ya ilişkin panoramik bir tablonun çizildiği anlatıda, bu tabloda hareketle Doğu'da yer alan Batılı figürler aracılığıyla *iktidar* ile *bilgi* arasındaki ilişkinin işleyiş biçimi sergilenir. Romanda mikro tarihçi bir yaklaşımla tarihin anlatı düzlemine taşınması ise oryantalist söylemi olanaklı kılan bir kurgu tekniğidir.

Ustam ve Ben bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsilini yansıtan örnekler bakımından zengindir. Romanda şehirde baş gösteren vebanın işlenen günahlardan dolayı “Allah’ın gazabı” (Şafak, 2013, s. 134) olarak düşünüldüğü ve başta Sultan Süleyman olmak üzere pek çok kişinin birdenbire sofı kesildiği görülür. Şarabın yasaklandığı, müzik aletlerinin yakıldığı, meyhanelerin kapatıldığı, kerhanelerin mühürlendiği, yeni açılan kahvehanelerin bomboş kaldığı şehirde, bütün vaazların konusu hastalık ile ahlaksızlığın nasıl iç içe geçtiğidir (Şafak, 2013, s. 134). Anlatıda bilhassa müneccimbaşı Takiyeddin’in desteğiyle Mimar Sinan’ın çıraklarına inşa ettirdiği rasathanenin Kavs burcunda bir kuyrukluyıldızın getirdiğine inanılan musibetten dolayı padişahça yıktırılması (Şafak, 2013, s. 365) bilime değer verilmediğini yansıtan bariz bir örnektir. Cihan’ın “ilme, fenne, ilerlemeye inanan yanı”nı (Şafak, 2013, s. 373) yaralayan bu olay, en çok Şeyhülislam Ahmed Şemseddin Efendi’yi memnun etmiştir:

... Müneccimbaşının ayağını kaydırmak için fırsat kollayan Şeyhülislam Ahmed Şemseddin Efendi şimdi var gücüyle hücum ediyordu: *Rasathane yüzünden başa gelmişti bu felaketler*. Allah’ı gözetlemek onların ne haddineydi zaten? Tam tersi olması gerekirdi; Allah’ın gözü onların üstünde olmalıydı. İnsan dediğinin bakışları toprakta olurdu; semanın katmanlarında değil (Şafak, 2013, s. 365).

Romanda bilimsel düşünceden ziyade batıla olan itikat toplumsal yaşamı şekillendiren belirgin bir özellik olarak dikkat çeker. Sözelimi haremdeki cariyeler ve halayıklar ne vakit Allah’tan başka kimseye açamayacakları bir sırları olsa Adak Ağacına sığınır (Şafak, 2013, s. 20). Mimar Sinan’ın kâhyası geceleri cin çarpmasın diye keneflere yaklaşmaz (Şafak, 2013, s. 25) ve eve sağ ayakla girilmesi gerektiğine

(Şafak, 2013, s. 27) inanır. Gemicilerin uğursuzluk getirir diye bazı lafları ağızlarına almadıkları, beğenmedikleri bir şey gördüklerinde ayaklarının dibine tükürdükleri, ters dönmüş kovadan, dolaşmış bir halattan, eğilmiş bir çividen ya da hamile bir kadından hazzetmedikleri (Şafak, 2013, s. 82) dikkat çeker. Anlatıda inşaat sahasında çalışan amelelerin de batıl inançları sağlamdır. Şeytana davetiye çıkaracağı için çivi çakarken ısıklık çalmayan, uğursuz kelime sarf etmeyen ameleler nazar değmesin diye en yüksek taşın üzerine tuz serperler, inşaatın hiçbir safhasında kızıl saçlı, mavi gözlü veya tavşan dudaklı birinin olmasını istemezler (Şafak, 2013, s. 157). Su kemeri inşası esnasında amelelerin hayalet söylentisi dolayısıyla alet edevatlarını bırakmaları karşısında çaresiz kalan Mimar Sinan'ın, inşaat sahasına Bülbül Hoca adlı bir hocayı getirdiği, ustalarının aleyhine atıp tutan işçilerin bu hocaya kulak vererek işlerinin başına döndükleri (Şafak, 2013, s. 271) görülür. Mimar Sinan, sermimar sıfatıyla binalar yapıp koca şehri tanzim etmenin yanı sıra rüyasında evliya gören halktan birilerinin türbe inşa etme taleplerini de karşılar (Şafak, 2013, s. 375).

Ustam ve Ben sanatsal olarak geri kalmış Doğu temsilini içeren örnekler bakımından zengindir. Romanda Süleymaniye Camii'nin inşası esnasında “. . . asla tatmin olmayan, devamlı arkadan konuşan binlerce kem ağızdan müteşekkil” (Şafak, 2013, s. 166) olan İstanbul'da Mimar Sinan aleyhinde türlü dedikodular çıkar. Kimileri onda bu kadar azametli bir yapıyı bitirecek istidat olmadığını söylerken kimileri de inşaattan kendi evini genişletmek için tahta ve mermer çaldığını (Şafak, 2013, s. 166) iddia eder. Sinan hakkında çıkan dedikodulara itibar eden Sultan Süleyman, sermimarı sıkıştırır ve ona atası Mehmed Han'ın ustasının hazin sonunu hatırlatarak elini çabuk tutmasını (Şafak, 2013, s. 168) salık verir. Fatih Sultan Mehmed Han'ın sermimarı olan Atik Sinan vaktiyle sultan için bir cami inşa ederken sultanın bu cami için getirttiği upuzun direkleri kısalttığı için hapse atılmış, onlarca gardiyan tarafından dövülmüş ve elleri kesilmiştir (Şafak, 2013, s. 169). Mimar Sinan ve dört kalfası Selimiye Camii'nin inşası sırasında da benzer dedikodulara maruz kalır. Caminin azametini eleştirmeye başlayan şom ağızlar Yaradan'la boy ölçüşürcesine bu kadar heybetli bir işe kalkışmayı günah (Şafak, 2013, s. 308) addederler. Mimar Sinan'ın şehre su getirme fikrinin Rüstem Paşa tarafından ketlendiği romanda, bu projeyi Sultan Süleyman'a ileten Cihan'ın zindana atıldığı (Şafak, 2013, s. 235) görülür. Padişahın huzuruna çıkan Mimar Sinan, köprülerin imanla inşa edildiğini savunan şeyhülislam ve yeniçeri ağasının aksine ilim irfanla inşa edildiğini (Şafak, 2013, s. 256) söylemesi üzerine “büyücü” (Şafak, 2013, s. 256) sıfatı ile itham edilir.

Romanda Hesna Hatun ve Mihrimah'ın Davud'u kullanarak tezgâhladıkları oyundan anlaşılacağı üzere Doğu'da sanatın kişisel emellere alet edildiği ve önemsenmediği görülür. İnşaat sahasındaki aksilikleri tertip eden, Roma'dan dönüşte Cihan ile birlikte kaldıkları handa defterleri, çizimleri parçalayan Davud'un, tüm bunları yapmasının sebebi köydeki ailesinin Sultan Süleyman tarafından katledilmesidir (Şafak, 2013, s. 433). Hesna Hatun ve Mihrimah'ın Davud'u piyon olarak kullanıp Mimar Sinan'ı güçten düşürerek amaçladıkları asıl şey, sultanın kibrini söndürmektir (Şafak, 2013, s. 452). Hesna Hatun kardeşlerini öldürdüğü ve onu Rüstem'le evlendirdiği için babasına kızgın olan Mihrimah'ın isteği ile bu oyunu düzenlediklerini; ancak niyetlerinin inşaatları tamamen bozmak değil sadece yavaşlatmak olduğunu (Şafak, 2013, s. 452) dile getirir.

Ustam ve Ben'de Batılının bakış açısından Doğunun sanatsal gerililiğine vurgu yapılan kimi örnekler de mevcuttur. Ustalarının mektubunu iletmek üzere gittikleri Roma'da Michelangelo, Cihan ve Davud'a bir zamanlar Bayezid'den aldığı mektup üzerine İstanbul'a gelmeye niyetlendiğini; ancak Doğu'da heykel yapmak putpereslik sayıldığından bu niyetinden vazgeçtiğini (Şafak, 2013, s. 206) dile getirir. Osmanlı semaları altında uzun yıllar geçiren ve vazife süresi dolduğu için İstanbul'dan ayrılacak olan Venedikli elçi Marcantonio ise sık sık sermimarı ziyarete gelir ve onun yaptığı işlerin “superbissime fabric” (Şafak, 2013, s. 328) olduğunu ilan eder. İlmi hem Şark'ta hem Garp'ta tehlikeli bir uğraş (Şafak, 2013, s. 329) olarak gören elçiye göre “. . . sadece Şark'ta, devlet bir yandan, ahali bir yandan, insanın öğrenme şevkini kırar. Garp'ta da âlimlerin başı derde girer ama yenileri çabuk çıkar. Hâlbuki Şark'ta yenilerin yetişmesi zordur, çünkü ıraklar da, ustalar gibi köstek görür her koldan...” (Şafak, 2013, s. 329).

Romanda dikkat çeken her iki temsil biçiminin kaynağında yer alan temel olgu, Doğunun dini algılayış biçimindeki bağnazlıktır. Romanda medresede ders verecek bilgiden yoksun oldukları halde iltimasla müderris yapılanlara ve babadan oğula devreden ulema soylarına veryansın eden, erbab-ı zahiri iğneleyip alaya alan, kadıların buyruklarının, hatta şeyhülislamın fetvalarının kendisini bağlamadığını (Şafak, 2013, s. 88-89) iddia eden Leylî ya da Mecnun Şeyh'in, ulemayı rahatsız eden fikirleri dolayısıyla yargılandığı ve şeyhülislamca katline karar kılındığı (Şafak, 2013, s. 92) görülür. Şeyhülislam Ebussuud Efendi cemaatle birlikte namaz kılmayanların şiddetle cezalandırılacağını, emirlere ısrarla uymayanların ise katledilmesi müstahak imansızlar sayılacağını buyurur (Şafak, 2013, s. 164). Bilimin ve sanatın gelişmesine karşı olan

şeyhülislam, rasathanenin açılışında cemaate dua ettirme işini reddeder (Şafak, 2013, s. 358) ve Ayasofya'dan taşınan mermer levhaların lanetli olduğunu beyan ederek halkı Mimar Sinan'a karşı galeyana getirir (Şafak, 2013, s. 279). Ahlaksızlığın kökünü kurutmaya niyet eden Sultan Süleyman'ın kız kardeşi Şah Sultan'ın eşi Lütfi Paşa, veba dolayısıyla dövülen fahişe vakasından hareketle bir kaltağa ceza verirken bütün kaltaklara ve yordakçılara ders olsun diye (Şafak, 2013, s. 149) bir fahişeyi feci şekilde cezalandırır. Romanda Zigetvar Seferi esnasında Cihan'a vasiyetini bahşeden Sultan Süleyman'ın şeyhülislamın fetvaları ile birlikte gömülmek istemesi (Şafak, 2013, s. 282) dikkat çekicidir.

Ustam ve Ben'de anlatıda yer alan şarkiyatçı figürler aracılığıyla Batı'nın Doğu'ya yönelik oryantalist emelini icra ediş biçimi sergilenir. Doğu'nun Batı tarafından ötekileştirilmiş bir nesne olarak konumlandırıldığı anlaşılan anlatıda, Batı'nın Doğu'ya ilişkin bilgiyi önemseydiği ve vakıf olduğu Doğu bilgisini kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak bir "erk" aracına dönüştürdüğü görülür. Dolayısıyla *Ustam ve Ben*'de oryantalist söylemi vücuda getiren *iktidar* ile *bilgi* arasındaki ilişki, Doğulunun gelişimini ketleyen Batı zihniyetinin çeşitli yollarla sergilediği oryantalist tutumu ekseninde açığa vurulur.

Romanda Cihan'ın İzmir'den İstanbul'a gelirken seyahat ettiği gemide karşılaştığı Kaptan Garreth, namı diğer Gavur Garat yahut Delibozuk Reis, İngiltere'nin bir kıyısında dünyaya gelen, savaşın tam ortasında saf değiştirerek Osmanlı donanmasına katılan (Şafak, 2013, s. 40) bir Frenklidir. Kaptan Garreth'in Cihan'ı ve filini sağ salım İstanbul'a getirmesine karşılık ondan sarayda kendisi için hırsızlık yapmasını istemesi ve onu Hintli bir filbaz kılığında Topkapı sarayına sokması Doğu'ya yönelik beslediği şarkiyatçı tutumunun bir yansımasıdır. Garreth'in amacı Cihan vasıtasıyla Sultan Süleyman'ın mücevherlerine ulaşmaktır (Şafak, 2013, s. 295). Aslında bir Anadolu çocuğu olan Cihan, kaptanın tezgâhladığı yalana ayak uydurarak saraya çıkıp gelmiş, öteki bakıcılara, Sangram'a, Mihrimah'a, hatta kendine masallar uydurmuştur; ancak Mimar Sinan'la beraber çalışmaya başladıktan sonra yeni bir hayata kapılmıştır (Şafak, 2013, s. 295). Cihan'ın, zaman zaman ortaya çıkarak kendisini söylediği yalanları ifşa etmekle tehdit eden Kaptan Garreth'den bir süre sonra korkmamaya başladığı, ona kafa tuttuğu ve Garreth gibi ceberrutların kudretlerini kendi güçlerinden değil başkalarının zayıflığından aldığını (Şafak, 2013, s. 214) anladığı görülür. Cihan'ın bu algısı vakıf olduğu Doğu bilgisini kendi gücünü ispatlamak için oryantalist bir nesne olarak alımlayan şarkiyatçı zihniyete işaret eder. Romanda

şarkiyatçının Doğu'ya yönelik oryantalist emelini icra edişinde bilginin oynadığı rolü vurgulaması bakımından Cihan'ın zihninden geçen şu düşünceler önemlidir:

Eğer sarayda kalacaksam, bu şehirde tutunacaksam, kendime bir harem kurmalıydım. İçine herkesten uzak olmasını dilediğim yanlarımı koyacaktım: zaaflarım, hırslarım, kırgınlıklarım, sırça yüreğim. Ağası da ben olacaktım o harem, sultanı da. Ve bundan böyle kimsenin içeri girip bu saklı yanlarımı görmesine izin vermeyecektim. Ustamın bile... (Şafak, 2013, s. 214).

Ustam ve Ben'de Tomaso adlı seyyah, Kaptan Garreth ile benzer olarak elde ettiği kozla Doğuluyu, Doğu'ya ilişkin bilgiye ulaşmak için bir araç olarak kullanan bir şarkiyatçıdır. Sinan'ın çıraklarından biri olan Yusuf'un sırrını bilen tek kişi olan İtalyan mimar, onu bu zaafı dolayısıyla sıkıştırıp tehdit eder. Yusuf'un Cihan'a söylediğine göre Tomaso, çizimlerini ele geçirmek için Mimar Sinan'ın peşinde casusluk eder (Şafak, 2013, s. 350).

Romanda Cihan'ın ustası aracılığıyla tanıştığı sahaf Simeon, Cihan'a Roma'nın gözlerinin Mimar Sinan'ın üzerinde olduğunu (Şafak, 2013, s. 176) söyler. Leonardo ve Michelengalo'nun İstanbul'a gelmeye niyetlendiklerini ancak gelmemeye ikna edildiklerini (Şafak, 2013, s. 176) dile getiren Simeon, engellenmeselerdi Leonardo'nun Sultan Bayezid'in daveti üzerine Haliç'in üzerine, Michelangelo'nun ise İstanbul'dan Pera'ya bir köprü inşa edeceğinden (Şafak, 2013, s. 176) söz eder. Simeon'ın deyimine göre en çok da Michelangelo İstanbul'a gelmeye niyetlenmiş (Şafak, 2013, s. 176); ancak kendisine Osmanlı padişahının mükâfatına nail olmasındansa papanın elinde sürünmesinin (Şafak, 2013, s. 176) salık verilmesi üzerine vazgeçmiştir. Sanatçının batılı bir erkçe engellenmesi, Doğu'nun sanatsal olarak gelişiminden rahatsızlık duyan bir Batı zihniyetinin izdüşümüdür. Batı, güçlü bir Doğu imgesi ile karşı karşıya kalmak istemediğinden Doğu'daki sanatsal faaliyeti ketler.

Ustam ve Ben'de Avusturya Sefiri Busbecq'in Çota'yı resmetmesi için yanında getirdiği Melchior Lorichs adlı ressamın yaptığı tablodaki filin Çota'ya hiç benzememesi, Doğu'ya ilişkin malzemeyi kendi çıkarlarınca değiştirip dönüştüren bir oryantalist edasının yansımasıdır. Çota'yı fildişleri daha uzun ve daha sivri olarak resmedip yüzüne yırtıcı bir ifade veren Melchior (Şafak, 2013, s. 180), tabloda sokakları evleri ve semayı ise Çota'nın aksine son derece gerçekçi resmetmiştir. Melchior'un bu tutumu, taşıdığı şarkiyatçı zihniyet ile yakından ilişkilidir. Nitekim Cihan, bir süre sonra Melchior'un memleketine döndüğünü, orada meşhur olduğunu, bilhassa oryantal koleksiyonuyla isim yaptığını duyar (Şafak, 2013, s. 181). Bu bağlamda anlatıda

Osmanlı hakkında geniş malumata sahip olan ve mükemmel bir şekilde Türkçe, Arapça ve Farsça konuşan Fransız sefiri François Savary de Breves de Melchior ile benzer olarak Doğu’da edindiği bilgiyi iktidar aracı olarak kullanan bir şarkiyatçı profili sunar. “Her iki taraftaki eserleri incelemiş biri olarak Paris'te Arap harfleriyle kitap basacak bir matbaa kurmak niyeti”nde (Şafak, 2013, s. 422) olan Fransız sefiri, çizimlerinin Paris'teki herkesi hayran bırakacağından (Şafak, 2013, s. 423) emindir.

Ustam ve Ben romanında Elif Şafak’ın 16. yüzyıla dair çizdiği panorama ile tarihi anlatı düzlemine taşıması anlatıdaki oryantalist atmosferin beslendiği bir kaynak olarak oryantalizmi olanaklı kılan bir kurgu tekniğidir. Romanda 16. yüzyılın pek çok yüzüyle anlatıya yansıdığı görülür. Saraya geldiği ilk günden tacize uğrayan Cihan, geldiğinden beri zehirlenen haremağalarına, kellesi uçurulan vezirlere, Boğaz’ın sularına atıldıkları esnada hala kıvranmakta olan çuvallara dair korkunç hikâyeler dinler. Cihan’a göre “İstanbul’da nice mezarlık tepelerde ve yamaçlarda, nicesi de denizin yedi kulaç altında”dır (Şafak, 2013, s. 20). Entrikanın eksik olmadığı saray hayatı dedikodu üzerine kuruludur. Dostu da düşmanı da çok olan Hürrem Sultan’ın Süleyman’ın hoşafına iksir koyarak, yastığını tütsüleyerek, dolunayda kıyafetlerine düğümler atarak onu büyülediği söylenir (Şafak, 2013, s. 55). Cihan savaş meydanında fahişelerle birlikte olan seyislerle karşılaşır (Şafak, 2013, s. 118).

Ustam ve Ben’de Osmanlı tarihinin en görkemli dönemini, bir hayvanat bahçesi üzerinden hayal ettiğini (Arman, 2013) dile getiren Şafak, romanda taş ustaları, dervişler, köleler, aslan terbiyecileri, fahişeler gibi sıradan insanları, insani yönleriyle Mimar Sinan’ı ve tarihte hiçbir önemleri yokmuş gibi görünen hayvanları anlatmak istediğini (Arman, 2013) belirtir. Savaşlar ve anlaşmalar dışında “‘insan’dan yoksun bir Osmanlı’nın (Demirkol, 2014) anlatılmasına tepki duyan Şafak, bu romanında “unutulanların, küçümsenenlerin hikayeleri”ne (Demirkol, 2014) odaklanır. Türkiye’de ya “. . . Osmanlı’yı yücelten, romantikleştiren milliyetçi-muhafazakâr bir okuma biçimi”ne (Coşkun, 2015) ya da “. . . tarihle hiç ilgilenmeyen, tamamen geleceğe odaklı daha modernist bir bakış açısı”na (Coşkun, 2015) dayanan tarih algısını sorunlu bulan Şafak’ın, sahip olunması gereken bir tarih bilincine vurgu yaptığı görülür.

Ustam ve Ben romanı oryantalist söylemin yanı sıra anlatıda dikkat çeken kimi ipuçlarından anlaşılacağı üzere oryantalist bakışın hâkim olduğu bir anlatıdır. Batı ile Doğu’yu anlatısında aynı düzlemde buluşturan Şafak, romanda işlediği malzemeyi ele alış biçimi ile Batı’nın karşısında konumlandırılan bir Doğu imgesi yaratmış ve bu imgeyi Batı’yı Doğu’ya üstün kıldığı bir atmosferle okura yansıtmıştır. Batı’nın aksine

Doğu'da bilim ve sanatın önemsenmediğini vurgulayan kimi noktalara işaret edilen anlatıda, Doğu ile Batı'nın çeşitli yönleri ile mukayese edildiği ve Batı'dan geri kalmış bir Doğu profilinin çizildiği görülür. Sözelimi çırağı öldüğü için ardından matem tutan Michelangelo'ya gıpta eden Cihan, kendi ustasının gözünde çıraklarının kıymetinin olmadığını (Şafak, 2013, s. 383) düşünür. Karşılaştığı pek çok hadise ve ustası ile birlikte maruz kaldığı olumsuz muamele karşısında Cihan'ın, bilime ve sanata olan inancı yara alır. Anlatıda Şam'da doğan, Nablus ve Kahire'de tahsil gören ve ilmini iletirmek için en uygun şehir olduğuna inandığı İstanbul'a yerleşen Takiyeddin'in öncülüğünde inşa ettirilen rasathanenin yıktırılması da bu bağlamda verilebilecek örneklerden biridir. Nitekim bu rasathanenin temeli atılırken aynı anda Frengistan'da bir rasat olan Tycho Brhe adlı bir zatın rasathanesi de inşa edilmektedir (Şafak, 2013, s. 355). Doğu dünyasında hal böyle iken, yazarın anlatıda yer verdiği şarkiyatçı figürlerin Doğu'yu oryantalist emellerini icra edecekleri bir saha olarak gördükleri ve vakıf oldukları bilgi ile güçlerine güç kattıkları görülür. Elif Şafak (2013) her ne kadar romanın sonunda "kubbe" metaforu ekseninde Doğu ile Batı'yı eşit kıldığını vurgulasa da verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere anlatıda odak noktası bilimsel ve sanatsal olarak gelişmiş bir Batıdır:

Hepimiz aynı görünmez gök kubbenin altında yaşıyor, didiniyoruz. Zengin ve fakir, Müslüman ve vaftizli, kadın ve erkek, efendi ve köle, sultan ve filbaz, usta ve çirak... Bütün ayrımların ortadan kalktığı bir hal var, tekmil sesler kubbede toplanıp som bir sessizliğe dönüştüğünde. Belki de kâinatın merkezi yerin altında değil, üstünde: Kubbede.

Bu alemi böyle tahayyül edebildiğimde, yönümü şaşırıyorum. Ne Doğu kalıyor, ne Batı. Geçmiş ne zaman bitti, gelecek ne vakit doğar söyleyemiyorum. Ne semanın nerede durup, toprağın nerede başladığını biliyorum artık; ne de Şark ile Garp'ın ne yöne düştüğünü (s. 469-470).

Ustam ve Ben dolayısıyla 'oryantalist' eleştirisine maruz kalan Elif Şafak, bu toprakların evladı olduğu için Osmanlı'nın tarihini, kültürünü, felsefi değerlerini yazdığını, bu yüzden de 'otomatik oryantalizm' suçlamasına kuşkuyla baktığını (Solak, 2013) dile getirir Şafak, Edward Said'in tek bir kitabını okumadan, Said'e yöneltilen kimi haklı kimi haksız eleştirilerden birini bile takip etmeden, pek çok insanın 'içinde Doğu geçen her hikâye oryantalisttir' tutumunu benimsemesini çok saçma bir duruş (Zileli, 2014) olarak nitelendirir ve kullanıla kullanıla yıprandığını düşündüğü 'oryantalist' kelimesini bir süre yedek kulübesine almayı önerir (Zileli, 2014). Yazar

kendisiyle yapılan bir söyleşide Osmanlı'ya hem sevgiyle hem eleştirel baktığını (Zileli, 2014) dile getirir; ancak *Ustam* ve *Ben*'deki kurmaca dünyada Batı karşısında konumlandırılan 'bilimsel ve sanatsal olarak geri kalmış bir Osmanlı' söz konusudur.

3.1.3.11. Havva'nın Üç Kızı

Elif Şafak'ın 2016 yılında yayımlanan son romanı *Havva'nın Üç Kızı*, kurgusal yapısı ile postmodern anlatının sınırları bağlamında değerlendirilmeye müsait bir anlatıdır. Dört ana bölümden oluşan ve akronolojik olarak işlenen zaman kurgusu ile dikkat çeken roman, durak noktası İstanbul olmak üzere İstanbul ile İngiltere arasında döngüsel bir mekânsal atmosferde Nazperi Nalbantoğlu'nun 1980'lerden 2016'ya uzanan yaşam hikâyesi üzerine kuruludur. İki kurmaca kısımdan oluşan anlatı, sözü edilen kurmaca karakterin yaşadığı bir hadise ile zihninde canlanan olaylar zincirine dayanan bir üstkurmaca zeminde şekillenir. Geriye dönüş tekniği ile 2016 yılından geriye sarılan anlatıda, kurmaca ile üstkurmacanın her bir bölümde aynı minvalde ilerlediği görülür.

Havva'nın Üç Kızı'nda birinci kurmaca kısım, 2016 yılında Nazperi Nalbantoğlu'nun, kızı Deniz ile birlikte yalıda verilen bir ziyafete giderken tıkanan trafikte çantasını çaldırması ve peşine düştüğü iki küçük hırsızın çantayı teslim ettiği berduşun bıçaklı saldırısına uğraması ile başlar. Yaşadığı badirenin ardından yalıya ulaşan Peri'nin, hafızasında uzun zamandır uykuda olan olayların canlandığı ve üzerinden on dört yıl geçen geçmişi ile yüzleştiği görülür. Oxford'da adı bir skandala karışan ve Şirin ile Profesör'ü arayarak onlardan özür dilemeye karar veren Peri, Şirin ile aralarında geçen konuşmadan anlaşıldığına göre skandalın ardından İstanbul'a dönmüş, Adnan ile evlenmiş ve çocuk sahibi olmuştur. Romanın ilk kurmaca zemini, Peri'nin Profesör Azur ile telefonda konuştuğu esnada içinde bulunduğu malikânenin yüzleri maskeli hırsızlarca basılması ile son bulur.

Romanın ikinci kurmaca kısmı, 1980-2016 yıllarını kapsayan bir zaman diliminde Peri'nin geçmiş yaşantısını içeren bir zeminde şekillenir. İstanbul'un Anadolu yakasında alt-orta sınıf bir mahallede Dilsiz Şair sokağında ikamet eden Nalbantoğulları'ndan solcu bir baba ile sofı bir annenin Umut ve Hakan adlı iki oğlundan sonra dünyaya gelen tek kızları olan Peri, liseyi birincilikle bitirmiş ve Oxford Üniversitesi'ni kazanmıştır. Oxford'da İran'da doğup İngiltere'de büyüyen Şirin ile Mısır asıllı bir Amerikan öğrenci olan Mona ile yakın arkadaşlık kuran Peri'nin, Şirin'in

sık sık sözünü ettiği Profesör Azur'un Tanrı üzerine verdiği dersi almaya başlaması ve ona platonik bir aşkla bağlanması hayatının akışını değiştirir. Aralarındaki bir husumetten ötürü Profesör'e dava açan Troy'dan Şirin ile Profesör arasında bir ilişki olduğunu öğrenen Peri, duyduğu kıskançlıkla psikolojik sorunları dolayısıyla kalkıştığı intiharın sorumlusu olarak Profesör'ü gösterir ve onun görevinden uzaklaştırılmasına sebep olur.

Three Daughters Of Eve adı ile İngilizce olarak kaleme alması bakımından Şafak'ın, önceki beş romanındaki silsileyi takip ettiği anlaşılan *Havva'nın Üç Kızı*, Omca A. Korugan tarafından yazarla birlikte Türkçeye çevrilmiştir. Şafak, "*Günahkar, İnanan ve Şaşkın (Münkir, Mümin ve Mütereddit)*" (Şafak, 2016, s. 182) sıfatı ile nitelendirdiği Şirin, Mona ve Peri adlı üç kadın karakter etrafında şekillendirdiği romanı yazma amacının, Peri'nin yaşadığı kafa karışıklığından hareketle Türkiye'nin temel meselelerini tartışmak olduğunu (Börekçi, 2016) vurgulamış ve romanda okura "kendi iç çelişkilerimizi, fay hatlarımızı, kırılma ve kırma noktalarımızı" (Arman, 2016) göstermek istediğini belirtmiştir. Romana dâhil ettiği "dindarlar, dinsizler, solcular sağcılar, muhalifler, muktedirler..." (Arman, 2016) gibi pek çok kesimden insanla ve romanda işlediği "bölgesel istikrarsızlık, politik çalkantılar, bombalar, kutuplaşmış toplumun yüksek tansiyonu, fanatizm, seksizim, otoriterlik, köhnelik, ataerkillik, alaturkalık, cinsel istismar, tecavüz, kadına şiddet, adaletsizlik, gelir uçurumu, beyin göçü" (Arman, 2016) gibi meselelerle romana çeşni katarak çok sesli bir atmosfer yaratan Şafak, kendi ifadesiyle anlatıda Türk toplumuna ayna tutmuştur (Arman, 2016).

Oryantalizm kuramı bağlamında irdelendiğinde *Havva'nın Üç Kızı*'nın içerdiği veri itibariyle oryantalist söylem kapsamında değerlendirilmeye uygun bir anlatı olduğu görülür. Batılı figürler ile kendi öz kültürüne self-oryantalist bir tutumla yaklaşan Batı zihniyetli Doğulu figürlerin, Doğu'nun temsili bir figürü olarak kurgulanan Peri ile karşı karşıya getirilmesi suretiyle Batı ile Doğu'nun bir araya getirildiği anlatıda, dinî bir temele dayandırılan bilimsel olarak geri kalmış ve eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden sergilenen bir oryantalist söylem mevcuttur. Romanda sözü edilen temsil biçimleri ekseninde Doğu'ya dair üretilen söylem biçimleri, Doğulu figürlerce sergilenen temsili bir Batı zihniyetini imleyerek iktidar ile bilgi arasındaki devinimi harekete geçirir ve bu suretle anlatıda Doğu'ya üstün kılınan bir Batı profili vücuda getirilir; ancak bu profilin oluşumundan Batı değil sergilediği zaafarla bizzat Doğu'nun kendisi sorumludur. Dolayısıyla *Havva'nın Üç Kızı*'nda oryantalist söylem, Edward Said'in "Şark, "şarklığı" keşfedildiği için değil, Şark'ın Şarklı kılınabilmesi yani Şarklı

kılınmışlığa boyun eğmesi yüzünden şarklaştırılmıştır” (Said, 2013, s. 15) ibaresi ile özetlenebilecek bir mahiyet kazanmıştır.

Havva'nın Üç Kızı'nda bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsili, Peri'nin materyalist bir dünya görüşüne sahip olan ve Atatürk ilke ve inkılâplarına bağlılığı ile dikkat çeken babası Mensur'un self-oryantalist; bağnazlığa varan dindarlığı ve milliyetçiliği ile öne çıkan annesi Selma'nın ise oksidentalist tutumu vasıtasıyla yansıtılır. Romanda aklın ve materyalist düşüncenin timsali konumundaki Mensur ile batıla olan itikadı ve hacı hocaya duyduğu itimadı ile bu düşüncenin zıt kutbunu temsil eden Selma arasında bir çatışma vardır. Aklın üstünlüğünü vurgulayarak medenileşmenin gerekliliğini savunan Mensur'un aksine Selma, bağnaz bir hocanın liderliğindeki bir tarıkata dâhil olmuş ve karşı cinsle tokalaşmayı reddedecek, otobüste bir erkeğin kalktığı koltuğa oturmayacak (Şafak, 2016, s. 32) raddede bir bağnazlığa saplanmıştı. Nalbantoğulları'nın evine bir göktaşı gibi beklenmedik şekilde düşerek aileyi iki kampa ayıran inanç ve kimlik meselesi (Şafak, 2016, s. 33), Umut, Hakan ve Peri'yi derinden etkiler. Babasının tarafını tutan Umut ve annesinin tarafında yer alan Hakan'ın aksine annesinin uzlaşmaz dindarlığı ile babasının uzlaşmaz materyalizmi arasında bir karar verme mecburiyetinin paralyze ettiği Peri'nin (Şafak, 2016, s. 33), arafta kaldığı ve bir inanç ve kimlik bunalımına sürüklenerek kafa karışıklığı yaşadığı görülür:

Kültürel olarak Müslüman'dı, hiç şüphesiz. Doğup içinde yetiştiği kültür buydu. Fakat bildiği dua sayısı bir elin parmaklarını geçmezdi. Ne Mona gibi dini vecibeleri yerine getirme gereği duyuyordu, ne Şirin gibi dinden irak olduğunu açıkça cümle aleme beyan edebiliyordu. Belki de bir yafta, bir damga bir aidiyet istemiyordu. İnanç, karmaşık konuydu; sorular sormaya devam etmeliydi. Kafa karışıklığı süregiden bir seyahatti. Ezeli ve edebi. Şu hayatta durduğu bir yer varsa, o da şaşkınların yanındı (Şafak, 2016, s. 333).

Havva'nın Üç Kızı Mensur'un self-oryantalist tutumunu yansıtan örnekler bakımından zengindir. Romanda kendi öz kültürünü öteleyen tutumuyla şarkiyatçı bir edaya bürünen Mensur, eşi Selma'nın tutum ve davranışlarından hareketle bu kültürü eleştirerek Doğu'nun bilimsel düşünceden yoksunluğuna işaret eder. Nice sahte şeyh görüp, asılsız vaaz duyduktan sonra kendi yolunu kendi bulmaya karar veren Mensur'un (Şafak, 2016, s. 107), bağnazları “. . . örümcek kafalılar” (Şafak, 2016, s. 51); eşi Selma'nın giyim kuşamını ise “dindarlara has cehalet” (Şafak, 2016, s. 89) olarak

nitelendirdiği dikkat çeker. Anlatıda Mensur aracılığıyla yer yer islamofobik bir tavır alışla Müslümanlığa özgü kutsal değerlerin ironize edildiği görülür. Mensur'un, Selma'nın Mekke'den getirdiği zezem suyunu alay konusu yapması (Şafak, 2016, s. 93) ve kurban kesme geleneğine ilişkin parodik yorumu (Şafak, 2016, s. 334) bu bağlamda verilebilecek örneklerdendir. Doğulunun bilimsel olarak geriliğinin dinî bir temele dayandırıldığı anlatıda kızlarının üniversite kaydı için geldikleri Oxford'da Mensur ile Selma arasında geçen diyalog, Batı ile Doğu'nun mukayese edildiği bir atmosferde Mensur'un self-oryantalist tavrını açıkça yansıtmaları bakımından çarpıcıdır:

“Hah bak, bizim memlekette üniversite duvarında ‘Allah ışığımdır’ yazsa öfkeden delirirdin. Ama şimdi hiç sorun etmiyorsun!

“Çünkü burada dinin doğası farklı” dedi Mensur başından savarcasına.

“Nasıl farklıymış?” dedi Selma kısacık bir gülümsemeyle. “Din dindir.”

“Hayır hanım. Bazıları daha ... *dindardır*” dedi Mensur. “Avrupa’da din her şeye hükmetmeye çalışmıyor. Bilim özgür! Akademi özgür! Karışan yok.”

“Bilim Endülüs’te özgürdü” dedi Selma. “Allah razı olsun, Üzümbaz Efendi hepsini izah etti bize. Cebiri kim buldu sanıyorsun? Peki ya dış fırçasını? Kahveyi! Aşırı! Hep Müslümanlar! Batılılara bilimi öğreten biziz, şimdi tutmuş bize geri satıyorlar”

Kimin neyi bulduğunun ne önemi var?” dedi Mensur. “Aslolan, kimin bilimi daha fazla kullandığı bunca zaman!” (Şafak, 2016, s. 129)

Havva'nın Üç Kızı'nda Peri'nin annesi Selma, taşıdığı sofî zihniyet ile bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsilini yansıtan bir figürdür. Oryantalizmin kuramsal dayanaklarından birine göre Batı'nın Doğu üzerinde yetke kurmasını olanaklı kılan, Doğu'nun sergilediği çeşitli zaafarla Batı'ya sunduğu malzemedir. Doğu bilgisine karşılık gelen bu malzeme, oryantalizme göre bir iktidar mefhumunu açığa çıkartır. Romanda da Selma'nın sergilediği tutum ve davranışlar -Mensur'un self-oryantalist duruşundan anlaşılacağı üzere- aklın karşısında konumlandırılan bir Doğu temsilinin üretilmesini olanaklı kılar. Dolayısıyla sergilediği çeşitli zaafarla Batı'ya kendisini temsil etme olanağını veren Doğu'nun kendisidir. Selma'nın Batı'ya dair ürettiği oksidentalî söylemde akıl değil ahlak öncelenir. Bekâretin bir kız için diplomadan daha önemli olduğunu kızına öğütleyen Selma (Şafak, 2016, s. 122) Batılıların bilimde, eğitimde ve teknolojiye iyi olmalarına karşın ahlak olarak pek de iyi olmadıkları (Şafak, 2016, s. 121) görüşündedir. Selma Batılı bir zihniyetle hareket eden kocası Mensur'un gözlerindeki küçümsemeyi, sesindeki kesinliği ve çenesini kaldırışındaki özgüveni

"laiklere has kibir" (Şafak, 2016, s. 89) olarak nitelendirir ve bu suretle Batı'nın yüzlerce yıllık gelenekleri küçümsemelerindeki o kendini beğenmişliğe (Şafak, 2016, s. 89) tepki gösterir.

Romanda yukarıda örnekleri sergilenen ve kuramsal olarak Doğu bilgisine işaret eden bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsilinin iktidar izleği ile arasındaki ilişki, Peri'nin Şirin ve Profesör Azur başta olmak üzere Oxford'da iken tanıştığı kişiler vasıtasıyla kurulur. Doğu'ya dair çizilen olumsuz tablo ile Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı anlatıda, Peri'nin karıştığı skandalın doğurduğu sonuçlar, akıl odaklı temsili bir Batı zihniyetinin Doğu karşısındaki galibiyetini imlemesi ile oryantalist söylemin inşasını olanaklı kılan iktidar mekanizmasını açığa çıkartır. Skandalın ardından Peri'nin akademiye yarıda bırakarak evlenip çocuk sahibi olması ve anlatıda aklın ve özgür düşüncenin temsili bir figürü konumundaki Profesör Azur'un Peri yüzünden mesleğinden uzaklaştırılması, Doğulunun bilimsel olarak geri kalmışlığına teslimiyetinin göstergesidir.

Kökü Doğu'ya uzanmakla birlikte Doğu'yu ötekileştiren tutumu ile self-oryantalist bir duruş sergileyen Şirin, Batı'yı Doğu'dan üstün görür ve İslam'a karşı olumsuz bir algı taşır. Avrupalıların Ortaçağ'dan beri kitap bastığını, kitabın bilgiye bilginin de kudrete işaret ettiğini (Şafak, 2016, s. 130) dile getiren Şirin'in bu sözleri oryantalist söylemin manifestosu gibidir. Ona göre İran, Türkiye, Mısır gibi ülkelerin zengin bir tarihi mirasları olmasına karşın bu ülkeler kültürel olarak Batı'dan geridedir (Şafak, 2016, s. 130). Yarı geleneksel yarı modern Müslümanları kendi uydurduğu "*Muslimus Modernis*" (Şafak, 2016, s. 140) kavramı ile nitelendiren Şirin, bağnazları, ikiyüzlüleri eleştirir. Romanda Şirin'in Doğu'ya yönelik oryantalist yaklaşımı, bilhassa Mona ile aralarında geçen tartışmalarda şiddetlenir. Şirin'in islamofobik tutumundan rahatsızlık duyan Mona'nın, bir Müslüman olarak İngiltere'de karşılaştığı zorluklar, Batı toplumunda hüküm süren oryantalist zihniyetin mahiyetini açıkça sergilemesi bakımından önemlidir. Başörtülü olduğu için zorbalığa, haksızlığa uğradığını, sokaklarda çirkin lakaplarla çağrıldığını (Şafak, 2016, s. 360), hiç yanlış bir şey yapmamışken, inancına göre yaşamak isterken dünyanın bir köşesinde ne idüğü belirsiz birileri korkunç bir şey yapıyor diye tüm Müslümanların zan altında bırakıldığını ve sürekli gözlem altında bulunduğu için kendisini yalnız hissettiğini (Şafak, 2016, s. 359) dile getiren Mona'nın, gördüğü bu muamele, karşı karşıya bırakıldığı ötekileştirmenin ve tektipleştirmenin yansımasıdır. İran'dan sürgün edilmesini orada hüküm süren ". . . başörtüsü cumhuriyeti"ne (Şafak, 2016, s. 360) bağlayan Şirin, Mona'ya karşı çıkar ve

toplumdan esas dışlananların Mona gibi Müslümanlar değil Yezidiler, eşcinseller, çevreciler, ateistler, vicdani retçiler ve travestiler olduğunu (Şafak, 2016, s. 359) savunur. Sözü edilen görüşlerinden anlaşılacağı üzere bir şarkiyatçı gibi davranan Şirin'in, iş arayan Peri için hazırladığı 'uydurmaca' özgeçmiş, Batılının gözündeki Doğu imajını canlandırması bakımından dikkat çekicidir:

“Bak bunları yazmamın sebebi seni daha... 'renkli bir yabancı' haline getirmek. İnan bana, okumuş yazmış İngilizler çokkültürlülüğe bayılırlar. Çokkültürlülük ne demek peki? Çokrenklilik demek. Senin, benim gibi tiplerin azıcık eksantrik olmasını beklerler. Eğer yabancılar biraz heyecan -ve güzel yemekler- getirmeyeceklerse kim ister onları İngiltere'de?”

....

“Söylesene, sence ortalama bir İngiliz senin ülken hakkında ne bilir? Onlara sorsan Türkiye'de herkes ya yunuslarla yüzüp kalamar yiyordur ya da çarşaf giyip İslami sloganlar atıyordur” (Şafak, 2016, s. 222)

....

“Demek istediğim ya cici bir imaj var kafalarında ya da -güneş, deniz, kumsal, Türk konukseverliği- ya da kasvetli bir imaj: köktendinciler, *Geceyarısı Expressi*. En eğitilmişler bile klişelerden muaf değil” (Şafak, 2016, s. 222-223).

Romanda Şirin'de kendi babasının savlarının yankısını duyan (Şafak, 2016, s. 140) ve onun tavsiyesiyle Profesör Azur'un Tanrı üzerine verdiği dersi almaya karar veren Peri, bir süre sonra uzaktaki bir beynin kontrolü altında, farkında olmaksızın bir oyunun içinde kendisine biçilen rolü oynadığını (Şafak, 2016, s. 364) düşünür. Peri'ye göre kendisi de dâhil olmak üzere Oxford'da günahkâr, inanan ve şaşkın üç genç Müslüman kadın (Şafak, 2016, s. 366), Azur'un tasarladığı “sosyal deney”in (Şafak, 2016, s. 366) bir nesnesidir. Bu üç uyuşmaz kızı Profesör Azur'un bir araya getirdiğini (Şafak, 2016, s. 368), onun seminerlerinde hiçbir şeyin tesadüf olmadığını, her öğrencinin Azur'un zihninde oynadığı satranç tahtasında bir piyon olduğunu (Şafak, 2016, s. 371) zamanla idrak eden Peri, Şirin ile ilişkisi olan Profesör Azur'un kurguladığı oyunda “oyuncu” değil “seyirci” olduğunu ispatlamak için Profesör'ü aklayacak olan ifadeyi vermek yerine edilgen kalmayı tercih ederek hem eğitim hayatını yarıda bırakır hem de Profesör'ün mahvına sebep olur. Kuramsal olarak yorumlandığında Peri'nin Doğulu bir figür olarak sergilediği bu tutum, bilimden ve özgür düşünceden ziyade şahsi duyguların öncelendiği bir kültürel atmosferde iktidarın elde edilemeyeceğinin bir göstergesidir. Nitekim Peri yıllar sonra yaptığı hatanın farkına vararak pişmanlık duyacaktır.

Havva'nın Üç Kızı romanına eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden sergilenen bir oryantalist söylem de hâkimdir. Romanda bu temsil biçimi de bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsili ile paralel olarak Peri'nin yetişme koşullarından hareketle sergilenir. Annesinin çektiği ahlak ve namus söylevlerini defalarca dinleyerek büyüyen Peri (Şafak, 2016, s. 319), İstanbul'da yaşayan her kadının bir adet *Yeni Başlayanlar İçin Ataerkillik Sözlüğü*'ne ihtiyacı olduğunu (Şafak, 2016, s. 20) düşünür ve “fırtınalı bir deniz” (Şafak, 2016, s. 20) olarak nitelendirdiği İstanbul'da “kadınların buzdağları gibi yükselen ve görünenin altında ne sakladığı belli olmayan erkeklikler arasında dikkatli ve temkinli gezinmek durumunda” (Şafak, 2016, s. 20) olduğunu dile getirerek kadın ile erkek arasındaki eşitliğin, değil hakikatte lafta bile olmadığını (Şafak, 2016, s. 20) vurgular. Peri'nin içinde bulunduğu kültürde kadından beklenen, namus mesajları vermek için başını öne eğmesidir (Şafak, 2016, s. 20).

Havva'nın Üç Kızı'nda Doğulu'nun sergilediği eril zihniyet, Batılı'nın Doğu'ya ilişkin geliştirdiği söylem biçiminde Batılı tarafından işlenen bir malzeme hüviyetine bürünür. Bu bağlamda Profesör Azur'un dersini alan öğrencilerden biri olan Bruno'nun islamofobik bir bakışla Doğu'da hüküm süren eril zihniyeti eleştirmesi dikkat çekicidir. İslam'la bir derdi olduğunu (Şafak, 2016, s. 259) dile getiren Bruno, Mona'ya hitaben Hristiyanlık ve Yahudiliğin aksine İslam'ın reform görmediğini, bu dinin kadınlara karşı tutumunun kabul edilebilir olmadığını; şayet kendisi kadın ve Müslüman olarak doğmuş olsaydı bedbaht olacağını (Şafak, 2016, s. 259) söyler. Ortadoğu'da Hristiyanlarla Yahudiler arasında olduğundan daha fazla fanatizm ve seksizm olduğunu (Şafak, 2016, s. 358) savunan Şirin ise Müslüman coğrafyada kadınların ezilip geri plana atılmalarının nedenini sorgular. Mona'ya göre bunun altında yatan etken Batılı'nın Doğulu'ya yönelik sergilediği oryantalist edimdir:

“Ben de sorguluyorum.” . . . Tarihi sorguluyorum. Siyaseti sorguluyorum. Yoksulluğu. Kapitalizmi. Adaletsizliği. Gelir uçurumunu. Beyin göçünü. Savaş sanayiini. Sömürgeciliğin ardında bıraktığı korkunç mirası unutma. Batı'nın yüzyıllar süren yağma ve sömürsünden sonra bu hale geldi zavallı Ortadoğu. Hudutları bile onlar çizdi gelişigüzel. Bu yüzden, Batı zenginken biz fakiriz! İslam âlemini rahat bırakalım da asıl meseleleri konuşalım biraz, ha? (Şafak, 2016, s. 358).

Oryantalist söylemi olanaklı kılan kuramsal altyapısı ile dikkat çeken *Havva'nın Üç Kızı*, Elif Şafak'ın oryantalist bir bakışla Batı'yı Doğu'ya üstün kıldığı bir anlatıdır.

Yazarın şahsi görüşleri bağlamında şekillendirdiği anlaşılan romanda, Şafak'ın sesi anlatıdaki kurgusal atmosferde varlığını büyük ölçüde hissettirir. Nitekim yazar, kendisi ile yapılan bir söyleşide romanda en sevdiği karakterlerden biri olduğunu söylediği Profesör Azur aracılığıyla düşündüğü, sorguladığı pek çok konuyu dile getirdiğini (Arman, 2016) belirtir. Doğu ile Batı'nın birer izlek olarak öne çıktığı romanda, yazarın, sesini Batılı bir karakter aracılığıyla duyurmaya çalışması, - anlatıda oryantalist söylemin oluşum biçimi dikkate alındığında - Batı'yı yücelten bir tutum sergilediğinin göstergesidir. Söyleşilerinde sıkça eleştirel bir bakışla Türkiye'deki inanç sistemi, ataerkil yapı gibi kimi sorunsallara işaret eden Şafak, *Havva'nın Üç Kızı*'nda okura adeta düşünce yapısının sistematik bir açılımını sunar. Türkiye'yi “. . . gerçekleşmemiş potansiyeller diyarı” (Şafak, 2016, s. 11) olarak gören yazar, her ne kadar romanda ele aldığı meseleleri “objektif bir şekilde” (Arman, 2016) yansıttığını iddia etse de yazarın sesi anlatıda belirgindir.

Romanda bilhassa Türk entelijansiyasının bir araya getirildiği bir davette Peri'nin sözcülüğünü üstlendiği bir atmosferde Batı karşısında konumlandırılan bir Türkiye modelinin geri kalmışlığına vurgu yapıldığı ve bu suretle Şafak'ın oryantalist bakışının anlatıya sindirildiği görülür. İstikrardan ziyade belirsizliğin kaide olduğu bir ülkede kehanet ve tahminlere düşkünlüğü tesadüfi bulmayan Peri (Şafak, 2016, s. 79), davete çağrılan medyumunu yadırgamaz. Din ve inancın Türkiye'de bir nevi kolaj olageldiğini vurgulayan Peri'nin, bütün sene içkisini içip, ramazanda oruç tutarken badeyi bırakan, böylece hem dini vecibeleri yerine getirmek hem de ‘detoks yapmak’ isteyen pek çok tanıdığı vardır (Şafak, 2016, s. 114). Peri'ye göre Batı'da burjuvazi, liberal değerlere bağlılığı ve feodalizm karşıtlığıyla bir müddet ilerici bir rol üstlenirken bizde kapitalist sınıf evrim sürecini tamamlayamamış, sonradan akla gelen yarım yamalak bir fikir gibi havada asılı kalıvermiştir (Şafak, 2016, s. 147). Peri, İstanbul burjuvazisini “dışı yeşil içi kırmızı bir karpuz”a (Şafak, 2016, s. 146) benzetir. Buna göre yeşil, muhafazakâr ideolojinin ve statükonun; kırmızı, tepkiselliğin ve hoşnutsuzluğun rengidir (Şafak, 2016, s. 146). Avrupa'daki emsallerinden farklı olarak Türk burjuvazisi “. . . girişkenlik”, “. . . özerklik”, “. . . süreklilik” ve “. . . kolektif hafıza”dan yoksundur (Şafak, 2016, s. 148).

3.1.3.12. Elif Şafak ve Oryantalizm

Elif Şafak'ın *Pinhan* (2013), *Şehrin Aynaları* (2014), *Mahrem* (2014), *Bit Palas* (2013), *Araf* (2014), *Baba ve Piç* (2014), *Siyah Süt* (2015), *Aşk* (2014), *İskender* (2014), *Ustam ve Ben* (2013) ve *Havva'nın Üç Kızı* (2016) adlı romanları üzerine yapılan oryantalist kuram analizinde, yazarın *Siyah Süt* romanı haricindeki romanlarında işlediği Doğu malzemesinin, *Pinhan*, *Şehrin Aynaları* ve *Araf*'ta Şafak'ın yetişme koşullarının bir izdüşümü, *Mahrem*, *Bit Palas*, *Baba ve Piç* ve *Aşk*'ta Doğulunun kimi yönleri itibariyle eleştirisi, *İskender*, *Ustam ve Ben* ve *Havva'nın Üç Kızı*'nda ise oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir temsil biçimi mahiyetiyle işlevselleştiği saptanmıştır. Yapılan kapsamlı inceleme neticesinde Şafak'ın oryantalist söylemin kuramsal altyapısından yoksun olan ilk yedi romanında çeşitli yönleriyle işlenen malzemenin bir silsile dâhilinde işlevsel olarak değişime uğradığı ve yazarın son üç romanında Doğu'ya dair dikkat çeken malzemenin oryantalist bir veri hüviyetine büründüğü görülmüştür.

Doğu'daki kültürel ethosun başlıca unsuru olarak gördüğü batıl inançlara ayrı bir önem atfeden ve daimi ilgi alanı tasavvuf olan Şafak'ın, ilk romanı *Pinhan*'da metnin kurgusal atmosferinde hüküm süren batıl inançlılık ve heterodoks bir nitelik arzeden tasavvuf algısı, Batı'nın Doğu'yu oryantalize etmesini mümkün kılan bir temsil biçiminden ziyade yetişme koşullarının yazar üzerinde bıraktığı etkinin bir yansımasıdır. Nitekim romanda ne Batı ile Doğu dünyası arasında kurulan bir ilişki ne de buna koşut olarak Doğulu figürlerce sergilenen batıl inançlılığı kendi çıkarları doğrultusunda işleyerek oryantalist bir nesneye dönüştüren bir Batı yetkesi söz konusudur. *Pinhan*'dan farklı olarak Batı ile Doğu dünyası arasında kurulan bir diyalektiğin, ötekileştirmenin ve barbarlıkla itham edilen bir Doğu imgesinin dikkat çektiği *Şehrin Aynaları*'nda ise batıl inançlılık, yalnızca Doğu'ya değil Batı'ya da atfedilen bir nitelik taşıdığından Batı'nın Doğu üzerinde yetke kurmasını sağlayan bir temsil biçimi olmaktan uzaktır. *Şehrin Aynaları*'nda örneklerine rastlanan ötekileştirme, Batı'nın Doğu'ya karşı sergilediği “oryantalist bir edim” den ziyade bizzat kendi sınırları içerisinde sergilediği bir olgudur. Romanda Doğulunun itham edildiği barbarlık ise Batı'nın Doğu'ya dair ürettiği söylem biçiminde bir erk nesnesine dönüşmeyip Türkleri olumlayan bir yapıya bürünmesi itibariyle oryantalist bir temsil biçimi olarak düşünülemez. Şafak, küçüklüğünden itibaren maruz kaldığı milletlerarası hiyerarşiden duyduğu rahatsızlıkla bu romanında çokkültürlülüğe dikkat çekmiş ve Batı ile Doğu'yu yarattığı bu kültürel atmosferde bir

araya getirmiştir. Batılı ve Doğulu figürlerin Amerika’da karşı karşıya getirilmesi suretiyle Doğu ile Batı arasındaki ilişkinin kurulduğu *Araf*’ta, Batı’yı Doğu’ya üstün kılan zihniyetiyle self-oryantalist bir tutum sergileyen Ömer Özsipahioğlu’nun şahsında yansıtılan Doğu’ya dair malzeme, Batılı bir yetke tarafından işlenen bir Doğu bilgisine tekabül etmediğinden oryantalist bir temsil biçimi değildir. Nitekim romanda Batılı bir figür olarak dikkat çeken Gail, Doğu kültürüne duyduğu ilgi ile şarkiyatçı bir tutum sergilese de Ömer’in self oryantalist zihniyeti ile ortaya koyduğu Doğu malzemesini bir iktidar nesnesine dönüştürerek Doğuluyu mercek altına almaz. Dolayısıyla Ömer’in bu zihniyeti, anlatıda oryantalist söylemin oluşumunda gerekli olan kuramsal dayanaktan yoksun oluşu itibarıyla tek başına bu söylemi harekete geçirerek *Araf*’ı oryantalist bir metin kılmaz. Şafak’ın romandaki amacı kendi yaşamına da sirayet eden kültürel aidiyetsizlik mefhumunu Doğulu ve Batılı figürler üzerinden sergilemektir.

Yazarın *Mahrem*, *Bit Palas*, *Baba ve Piç* ve *Aşk* romanlarında Doğu’nun kimi yönlerine temas edilerek olumsuz bir Doğu profilinin çizildiği; ancak sözü edilen romanlar oryantalist kurama uyarlanabilir olmadığından romanlarda bu profilin oryantalist bir temsil biçiminin oluşumundan ziyade Doğu’nun eleştirisini olanaklı kıldığı anlaşılmıştır. Modernleşme olgusu ekseninde Batı ile Doğu dünyasının karşı karşıya getirildiği *Mahrem*’de, Osmanlı ve Türk toplumunda seyirlik bir zihniyetle şekillenen Batı odaklı modernizasyon algısının eleştirisi yapılır. Romanda yazarın Doğu’ya ilişkin bir malzeme olarak işlediği modernleşme sorunsalı, Batılı bir erkçe işlenen Doğu bilgisine işaret etmez. Bir malzeme olarak Doğulunun batıl inançlılığının işlendiği ve Türkiye’ye dair olumsuz bir söylem biçiminin geliştirildiği *Bit Palas*, oryantalizmin kuramsal altyapısını içeren bir anlatı değildir. *Pinhan*’da yazarın yetişme koşullarının bir izdüşümü ve Doğu’nun kültürel dokusunun ayrılmaz bir parçası olarak aksettirilen, *Şehrin Aynaları*’nda ise hem Doğu hem de Batı’dan örnekleri sergilenen batıl inançlılık, *Bit Palas*’ta ironik bir tarzda eleştirilir. Batı ile Doğu arasındaki diyalektiğin Ermeni ve Türk asıllı iki genç kız aracılığıyla kurulduğu *Baba ve Piç*’te “Ermeni soykırımı” tezi ekseninde Batı tarafından Doğu’ya atfedilen barbarlık ve hafızasızlık, oryantalist söylemdeki iktidar mekanizmasını harekete geçiren birer temsil biçimi hüviyetinde değildir. Nitekim romanın kurgusal atmosferinde Batı’nın Türkler’e ithafen geliştirdiği soykırım tezi reddedilir. *Baba ve Piç*’te *Araf* romanı ile benzer olarak ait olduğu öz kültürü ötekileştiren Doğulu figürlerin dikkat çektiği; ancak *Araf*’tan farklı olarak bu romanda, söz konusu ötekileştirici tutumun self-oryantalizmden ziyade Doğu dünyasındaki batıl inançlılık ve eril bir zihniyet ile şekillenen yerleşmiş değerler

sistemine eleştirel bir başkaldırıya ifadesi olduğu görülür. Batılı bir figürce kaleme alınan bir anlatıdan hareketle Batı ile Doğu'nun karşı karşıya getirildiği *Aşk'ta* Doğulunun bağnazlığına vurgu yapılarak olumsuz bir Doğu profilinin çizildiği; ancak bu profilin Batılı bir erkçe bir iktidar aracına dönüştürülmeden Doğulunun eleştirisi bağlamında işlev kazandığı görülür. Nitekim sözü edilen anlatıyı kaleme alan Aziz Z. Zahara *Araf'taki* Gail ile benzer olarak Doğu bilgisini şarkiyatçı bir bakışla oryantalize eden bir şarkiyatçı değildir.

Elif Şafak'ın *İskender, Ustam ve Ben* ve *Havva'nın Üç Kızı* adı ile kaleme aldığı son üç romanı, oryantalist söylemin kuramsal altyapısını ihtiva eden yapısı ile dikkat çeker. Yazarın önceki romanlarının aksine Doğu'ya ilişkin bilginin bir temsil biçimi mahiyetiyle bir erk nesnesine dönüştürüldüğü romanlarda, oryantalizm kuramının temel izlekleri sergilenir. *İskender*'de eril zihniyetli, *Ustam ve Ben*'de bilimsel ve sanatsal olarak geri kalmış, *Havva'nın Üç Kızı*'nda ise eril zihniyetli ve bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylem mevcuttur. *Ustam ve Ben* ile *Havva'nın Üç Kızı*'nda sözü edilen temsil biçimlerinin Doğulu'nun dini algılayış biçimindeki bağnazlığa dayandırıldığı görülür.

Doğu ile Batı arasındaki diyalektiğin Türkiye'den İngiltere'ye göç eden bir Türk ailesinden hareketle kurulduğu *İskender*'de, İskender'in annesini öldürmek suretiyle işlediği cinayet, Doğulunun eril zihniyetinin bir izdüşümü olarak, romanda Doğu'ya dair bir Batı söyleminin üretilmesini olanaklı kılar. Romanda Doğulunun sergilediği bu zaafı bir güç timsaline dönüştüren Batı'nın, bu bilgidен hareketle kendisini Doğu'dan üstün kıldığı görülür. Yazarın *Baba ve Piç* adlı romanında eleştirisi yapılan eril zihniyet, *İskender*'de oryantalist bir temsil biçimine bürünür. Oryantalizmin kaynağında yer alan temel olgulardan biri olan ötekileştirmenin örneklerine sıkça rastlanan romanda, Doğu, Batı'nın kendisini tanımlamak için yarattığı bir öteki olarak konumlandırılır. *İskender*, Batılının oryantalist niyetini icra ederken başvurduğu yollardan biri olan tektipleştirme örneklerini de içeren bir anlatıdır. Nitekim Said'in dikkat çektiği üzere “. . . kültürler başka kültürleri oldukları gibi değil alımlayanın lehine olmak üzere olmaları gerektiği gibi alımlayarak bu kültürlerle bütünsel dönüşümler dayatma eğilimi göstermiştir” (Said, 2013, s. 77). Romanda da Batı'nın, İskender'in işlediği cinayetle yansılanan eril zihniyeti, tüm Doğu'ya atfettiği ve indirgeyici bir tutumla bütüncül bir Doğu profili çizdiği görülür.

Ustam ve Ben romanında Batı ile Doğu arasındaki diyalektik, Doğu diyarında boy gösteren seyyah ve sanatçı güruhunun oluşturduğu şarkiyatçı figürlerin Doğu'nun

temsili figürleriyle karşı karşıya getirilmesi aracılığıyla kurulur. Bilimsel ve sanatsal olarak geri kalmış bir Doğu temsilinin dikkat çektiği romanda, sözü edilen şarkiyatçı figürlerin, Doğu'ya dair edindikleri bilgiyi kendi çıkarlarınca işleyerek Batı'yı Doğu'ya üstün kıldıkları görülür. *Aşk* romanında Doğulunun eleştirisinde rol oynayan bağnazlık, *Ustam ve Ben*'de işlevsel olarak dönüşüme uğrar ve romana hâkim olan temsil biçimlerine bir dayanak noktası teşkil eder. *Pinhan ve Şehrin Aynaları*'nda yazarın yetişme koşullarının bir izdüşümü; *Bit Palas* ve *Baba ve Piç*'te Doğu'nun eleştirisi bağlamında dikkat çeken batıl inançlılık ise *Ustam ve Ben*'de bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili kategorisinde işlenir.

Batı ile Doğu'nun, anlatıda yer verilen Batılı figürler ile öz kültürüne self-oryantalist bir tutumla yaklaşan Batı zihniyetli Doğulu figürlerin, Doğu'nun temsili figürleriyle karşılaştırılması ile bir araya getirildiği *Havva'nın Üç Kızı*'nda, bilimsel olarak geri kalmış ve eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan Doğu bilgisinin Batılı figürlerce işlenmesi ile şekillenen bir oryantalist söylem mevcuttur. Doğulu'nun bağnazlığına vurgu yapılan romanda, her iki temsil biçimi ekseninde üretilen bir söylem dikkat çeker. Yazarın önceki romanlarında farklı bir işlevle dikkat çeken batıl inançlılık, eril zihniyet ve bağnazlık, *Havva'nın Üç Kızı*'nda *İskender* ve *Ustam ve Ben*'de olduğu üzere oryantalist bir mahiyete bürünür. *Araf* ve *Baba ve Piç*'te öz kültüre yönelik ötekileştirici tutum, *Havva'nın Üç Kızı*'nda tam anlamıyla self-oryantalist bir nitelik kazanır. *Araf*'ta da Ömer aracılığıyla yansıtılan bir self-oryantalist tutum söz konusudur; ancak bu, anlatının kurgusal atmosferinde oryantalist söylem bağlamında irdelenmeyi olanaklı kılacak kuramsal dayanaktan yoksundur.

Elif Şafak'ın *İskender* ile *Ustam ve Ben* adlı romanlarında oryantalist söylemin postmodern anlatının belli başlı kurgu teknikleri bağlamında şekillendiği görülür. *İskender*'de anlatının şekillendiği üstkurmaca düzlem ile *Ustam ve Ben*'de tarihin bir anlatı olarak ele alınması, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan kurgu teknikleri olarak dikkat çeker. Yazarın sırasıyla Osmanlı dönemi İstanbul'u ile 17. yüzyıl İstanbul'unu mikro tarihçi bir yaklaşımla ele aldığı *Pinhan ve Şehrin Aynaları*'nda ise bu kurgu tekniği, söz konusu edilen iki roman, oryantalizmin kuramsal altyapısına uygun olmadığından oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynamaz.

Oryantalizm kuramı gereğince her bir oryantalist metin özünde kendisinden önce kaleme alınan oryantalist metinleri içerir. Şafak'ın son üç romanı kuramsal bağlamda oryantalizmin bu yönüne de işaret eder. Nitekim yazarın *İskender*'de dikkat çeken eril zihniyetli, *Ustam ve Ben*'de dikkat çeken bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsili,

Havva'nın Üç Kızı'nda tekrarlanır. *Ustam ve Ben* ile *Havva'nın Üç Kızı*'nda oryantalist söylemi meydana getiren temsil biçimlerinin dayanak noktası, bağnazlıkla örülü bir din algısıdır.

Doğu'ya dair malzemeye anlatılarında sıkça yer veren Elif Şafak'ın, romanlarında bu malzemeyi işleyiş biçimi, yazarın oryantalizme yönelik duruşunun aydınlatılmasına olanak tanır. Yazarın romanları üzerine yapılan kapsamlı incelemede oryantalist bakışlı bir yazar olduğu sonucuna varılan Şafak'ın, bu yönü, romanlarının içeriğindeki malzemenin zamanla evrilmesi ile şekillenir. *Şehrin Aynaları*, *Mahrem*, *Araf*, *Baba ve Piç*, *Aşk*, *İskender*, *Ustam ve Ben* ve *Havva'nın Üç Kızı*'nda Batı ile Doğu'ya bir izlek olarak yer veren, *Siyah Süt* romanı haricindeki diğer romanlarında Doğu'yu bir malzeme olarak işleyen yazarın, ilk yedi romanında oryantalizmin kuramsal dayanağı olan Foucault'nun söylem analizinin başat unsuru niteliğindeki iktidar izleği devrim kazanmadığından, Batı'nın Doğu'ya üstün kılınmadığı; ancak bu romanlarda yukarıda ayrıntılı olarak yer verildiği üzere gerek yazarın yetişme koşulları gerekse eleştirel dünya görüşü ile şekillenen bir zeminde Doğu'ya dair malzemenin işlendiği; yazarın *İskender*, *Ustam ve Ben* ve *Havva'nın Üç Kızı* adlı son üç romanında ise Doğu'ya ilişkin temsil biçimlerinden hareketle Batı'nın Doğu'ya açıkça üstün kılındığı görülür.

3.1.4. Orhan Pamuk'un Romanlarında Oryantalist Temsil Biçimleri

Yedi ile yirmi iki yaşları arasında ressam olmak isteyen, üç yıl mimarlık okuduktan sonra yazar olmaya karar veren (s. 11) Orhan Pamuk (2006), postmodern anlatının bir izdüşümü olarak çok katmanlı anlatılarıyla dikkat çeken bir Türk yazarıdır. Çalışmanın bu bölümünde, kaleme aldığı romanları ile yazın dünyasında boy gösteren Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008) ve *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) adlı romanları üzerine oryantalizm kuramı odaklı bir okuma yapılacaktır. Yazarın büyük ölçüde klasik anlatı tekniği ile kaleme aldığı ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın çalışmada kuramsal analize dâhil edilmesinin nedeni, bu romanın Tanzimat'tan postmodern döneme değin Türk entelijansiyasının oryantalizme yönelik duruşunu aksettiren bir roman oluşudur.

3.1.4.1. Cevdet Bey ve Oğulları

Orhan Pamuk'un 1982 yılında yayımlanan ve romancılık serüveninin başlangıç noktası olan ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*, Cevdet Bey ve ailesinin 1905 ile 1970 yılları arasındaki süreçte şekillenen üç kuşaklık serüveninden hareketle Türkiye'nin sosyokültürel yapısını içeren panoramik bir aile romanıdır. Bu yönü itibarıyla “. . . Batılıların ‘family saga’ dediği” (Kılıç, 2006, s. 15) “. . . bir veya birkaç kişinin, hatta bir ailenin büyümesi, gelişmesi ve bilinçlenmesinin hikayesi” (Esen, 2001, s. 216) üzerine kurulan ve dünya edebiyatında en tanınmış örneklerini *Buddenbrook Ailesi* ve *Büyük Umutlar* ile Thomas Mann ile Charles Dickens'ın verdiği bildugsroman (Esen, 2001, s. 216) kategorisinde ele alınmaya müsait olan roman, Pamuk'un (2010) ifadesiyle “. . . Mann'ın romanı gibi yalnızca bir ailenin değil, *Anna Karenina* gibi doğrudan bütün bir toplumun resmi olma amacını da taşır” (s. 647). Romanın başında yer alan “İçindekiler” kısmından hareketle üç kurmaca kısımdan oluştuğu söylenebilecek olan romanda büyük ölçüde klasik roman tekniğinin izleri görülmekle birlikte uygulanan anlatıcı stratejisi, romana postmodernizmin kıyısında yer alan bir anlatı olma özelliği kazandırır. Bu bağlamda Nüket Esen'in (2001)*Cevdet Bey ve Oğulları*'nı klasik roman kurgusundan ayıran çizgiyi belirleyen şu ifadeleri dikkat çekicidir:

Bu tür 19. yüzyıl gerçekçi roman tarzı romanlarda genelde her şeyi bilen anlatıcı kullanılır. Hâlbuki bu romanda hikâyeyi anlatan anlatıcı karakterlere bağımlıdır. Her şeyi bilen bir anlatıcı yerine burada o anda aksettirdiği karakterin bildiği kadarını bilen bir anlatıcı kullanılır. Anlatıcının bilinci karakterlerin üstünde değil, onlarınki kadardır. Hikâyenin bütünü anlatıcının zihninde mevcut değildir, ancak parçaları bir araya getirecek olan okuyucunun zihninde oluşacaktır. Bu tür romanlarda alışıldığı gibi her şeyi bilen anlatıcıyı kullanmayan bu roman 20. yüzyılın anlatı zihniyetini yansıtır. Ayrıca bu parçalı anlatım, değişik bireylerden oluşan bir toplumun anlatılmasında içeriğe uygun düşen bir anlatımdır (s. 216).

Cevdet Bey ve Oğulları'nda “İlksöz” başlıklı birinci kurmaca kısım, 1905 yılında Cevdet Bey'in sabahdan akşama kadar geçirdiği bir günlük zaman diliminde şekillenir. Cevdet Bey, Meşrutiyet dönemi İstanbul'unda bütün hayatı “. . . kazanmak ve bir aile kurmak” (Pamuk, 2013, s. 46) olarak algılayan ve lamba işi ile uğraştığı için Işıkcı lakabıyla anılan zengin bir tüccardır. Nişanlısı Nigân Hanım ile evlilik hazırlığı içinde olan Cevdet Bey'in Beyoğlu'nda bir pansiyonda kalan ve ateşli bir Jöntürk olan Nusret

adlı verem hastası bir ağabeyi vardır. Romanda bu bir günlük zaman diliminde Cevdet Bey, yakın arkadaşı Fuat Bey, kayınpederi Şükrü Paşa ve kendisine ölümünden sonra oğlu Ziya'yı yanına almasını vasiyet eden ağabeyi Nusret ile görüşür.

Romanın 1936 ile 1939 yılları arasındaki olaylarla şekillenen ikinci kurmaca kısmında aradan geçen otuz bir yıllık süreçte Cevdet Bey, Nigân Hanım ile evlenmiş ve Osman, Refik ve Ayşe adlı üç çocuğu olmuştur. Asker olan Ziya ise ağabeyinin ölümünden sonra Cevdet Bey'in gözünde ““ağzı içki kokan, göğsünde madalya taşıyan, amcasından para sızdırmaya çalışan bir hayalet!””ten (Pamuk, 2013, s. 185) öte değildir. Bu kısımda zamanla bunama alametleri göstermeye başlayan Cevdet Bey'in ticari işlerini oğullarına devrettiği ve “Yarım Asırlık Ticaret Hayatım” adı ile yazdığı hatıralarını yayımlatmayı düşünürken kalp krizi geçirerek öldüğü görülür. Babasının ölümünden sonra tek amacı onun kurduğu ticarethaneyi genişletmek olan Osman'ın aksine hasta ve zayıf gövdesinden, uyuşuk, kararsız, çürüyen ruhundan utanan kardeşi Refik (Pamuk, 2013, s. 253), bir buhran içindedir. Refik'in, kendisi ile benzer olarak günlük hayatın çekiciliğinden, küçük mutluluklardan kaçınıp her şeyi ele geçirmeyi düşünen Ömer (Pamuk, 2013, s. 137) ve “. . . iyi bir şair olmaya çalışan, ama irade eksikliği ve çalışma gücü sıkıntısı çeken” (Pamuk, 2013, s. 198) Muhittin adlı iki mühendis arkadaşı vardır. Hayatına yön vermek için Sivas - Erzurum hattında mühendislik yapan Ömer'in bulunduğu Kemah'a giden ve orada Alman Mühendis Herr Rudolph ile tanışan Refik, Türkiye'de köy meselesini çözmek için çeşitli tasarılar hazırlar. Muhittin ise Kasımpaşa Lisesi'nde öğretmen olan Mahir Altaylı'dan etkilenerken Türkçülüğe merak sarar. Romanda üç mühendis arkadaşın da arzuladığı hayata kavuşamadığı görülür. Ömer'in milletvekili olan kayınpederi Muhtar Laçın'ın yardımıyla Tarım Bakanlığınca kitabı yayımlanan; ancak beklediği ilgiyi görmeyen Refik, hayal kırıklığı ile İstanbul'a döner ve Batı'nın önemli eserlerini halka yaymak için bir yayınevi kurmaya karar verir. Üzerinde çalıştığı tüneli bitirerek zengin olan Ömer, bir süre Ankara'da bulunduktan sonra Nazlı'dan ayrılır ve Kemah'a geri dönerek toprak ağası olur. Şiir kitabı yayımlanan; ancak ilgiyle karşılanmayan Muhittin ise Refik'e bir intihar mektubu bırakır. Romanın ikinci bölümü Ayşe'nin, annesi Nigân Hanım'ın uygun gördüğü Remzi ile nişanlanması ve Perihan ile Cihangir'de ayrı bir eve çıkan Refik'in doğacak olan ikinci çocuğuna Ahmet adını koymaya karar vermesi ile son bulur.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda 1970 yılında bir günü içeren üçüncü kurmaca kısım, Refik'in ressam olan ve resim öğrenimi için gittiği Paris'ten döndükten sonra Işıkçı

Apartmanı'nda babasından kalan küçük bir dairede yaşamını sürdüren oğlu Ahmet Işıkçı ile ünlü bir avukatla evli olan kızı Melek çevresinde gelişir. Romanda 1939'dan 1970 yılına kadarki otuz bir yıl içinde Refik, parasız kalınca şirketin hisselerini satarak yayınevi kurmuş, Paris'e gitmiş ve kanserden ölmüştür. Perihan ise Refik'i terk ederek başka biri ile evlenmiştir. Ahmet'ten Refik'in arkadaşlarından Muhittin'in siyasete atıldığı, Ömer'in ise evlendiği öğrenilir. Babasının eski yazı ile yazılmış hatıra defterini bulan ve sevgilisi İlknur'a bu defteri okutan Ahmet, babasının fikirlerini çarpıcı bulmaz. Roman, Cevdet Bey ve ailesinin yaşam biçimini simgeleyen sarkaçlı saatin Nigân Hanım'ın ölümüyle durması ve Ahmet'in çalışmak üzere odasına girmesi ile son bulur.

Cevdet Bey ve Oğulları Orhan Pamuk'un yaşamı ile örtüşen kurgusal dünyası ile otobiyografik bir kurmaca niteliği taşır. Romanda Cevdet Bey ve ailesinin ikamet ettiği Nişantaşı, yazarın ABD'de bulunduğu iki buçuk yıl dışında bütün hayatının geçtiği yerdir (Pamuk, 2010, s. 148). Yazı geçirmek üzere romanda ailecek gidilen Heybeliada da Pamuk'un hayatında önemli bir yere sahiptir. İstanbul'u “. . . kışları Nişantaşı, yazları Heybeliada” (s. 183) olarak alımlayan Pamuk (2010), henüz on günlükken Ada'nın havasını solumuş (s. 182), 1991 yılına kadar düzenli şekilde yazlarını babaannesinin Heybeliada'daki evinde geçirmiştir (s. 183). Romanda yıllar sonra Cevdet Bey'in malikânesinin yerine yapılan Işıkçı Apartmanı, yazarın neredeyse bütün hayatını geçirdiği Pamuk Apartmanı (Pamuk, 2010, s. 647) ile benzeşir. İstanbullu yarı burjuva, yarı Osmanlı büyük bir aile içinde yetişen (s. 644) Pamuk'un (2010) romanında bu ailenin belirgin izleri vardır. Romanda Sivas-Erzincan hattında çalışan Ömer gibi Pamuk'un dedesi de bir zamanlar demiryolu inşa etmiştir (Pamuk, 2014, s. 141). Pamuk (2010), pek çok benzerliğe rağmen kendi ailesiyle Cevdet Bey'in ailesi arasındaki temel farkın Cevdet Bey'in Abdülhamit döneminin son yıllarında bir dükkân işleterek işe başlamasına karşılık Pamuk ailesinin çok daha sonra Cumhuriyet yıllarında 1930'lardaki demiryolu inşaatlarında dedesinin müteahhitlik yapmasıyla zenginleşmesi (s. 644) olduğunun altını çizer. “Aile hayatının ayrıntıları, kurban bayramında yenilen öğle yemekleri, Beyoğlu'na gitmek, Maçka'ya yürümek, Pazar günleri çocukları arabaya doldurup Boğaz'a gezmeye gitmek ve kavga etmek, aile içi çekişmeler, çevreyle komşularla olan ilişkiler” (Pamuk, 2014, s. 141) ise yazarın kendi ailesinin romandaki tezahürleridir. Yazarın babası Gündüz Pamuk'un Avrupa'ya gitmiş olması da romanda yansısını bulur. Sözgelimi Ömer, inşaat mühendisliği okumak için dört yıl Londra'da kalmıştır. Romanda Ömer ile Refik'in bir dönem bulunduğu Ankara'da Pamuk da (2010) babasının işi dolayısıyla 1960 Mayıs'ından 62 yazına kadar iki sene

yaşamış ve şehrin bürokratik ve otoriter havasını romanında içtenlikle anlatacak kadar solumuştur (s. 648). Ahmet Işıkçı ile Ziya arasındaki diyaloglarda sıkça karşılaşılan askeri darbeye de Pamuk (2010) burada 1960 yılında tanık olmuştur (s. 648). Romanda Refik'in oğlu Ahmet Işıkçı Pamuk'un hayatından esinlenerek romanında yer verdiği bir kurmaca karakterdir. Yazarın çok değerli bir dostu olan bu ressam, Pamuk'un bazı kitaplarının kapağını da yapmıştır (Tatlıpınar, 2013).

Orhan Pamuk (2006), 1974'te 22 yaşında iken ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı yazmaya başlar. 1975 yılında Antalya Film Festivali'nde açılan ve jürileri arasında Fakir Baykurt ve Yaşar Kemal gibi Türk edebiyatının ana gövdesini oluşturan yazarların bulunduğu bir kısa hikâye yarışmasında “Hançer” adlı hikâyesi ile üçüncülük ödülünü alan yazarın (Atabilen, 2015), 1978 yılında bitirdiği romanının Türkiye’de yayımlanması dört yılını alır (Kahraman, 2006, s. 176). Bu süreç içinde Pamuk'un iki buçuk yılını vererek yazdığı ve askeri darbe dolayısıyla yayımlatamayacağını düşündüğü bitmemiş bir siyasi romanı da vardır (Gurria-Quintana, 2005, s. 526). Yazarının yayımlanmamış roman yarışmalarından birine gönderdiği ve 1979'da Milliyet Yayınları Roman Ödülü'nü alan *Cevdet Bey ve Oğulları*, sıkıntılı bir sürecin ardından 1982 yılında yayımlanır. O dönemde kendisi için en zor olanın kitabını Türkçede yayımlatmak olduğunu (Kahraman, 2006, s. 176) dile getiren Pamuk, bu süreci şu cümleleriyle özetler:

22 yaşında kitap yazmaya başladım ve sekiz sene kitap yazdım. Günde on iki saatten fazla çalışarak iki buçuk roman yazdım ve kimse suratıma bakmadı, kimse hiçbir şeyimi yayımlamadı. İlk kitabımı ilk yayımcıma dava sonunda yayımlatabildim. Eğer bana o zaman sorsaydınız, ‘Bütün yayın âlemi sefil, editörler de kuş beyinli’ derdim. O zamanlar yanıldığımı da anladım. Şimdi ise o editörlerle aynı gemide gidiyoruz (Özer, Öztoprak, Aşçı, 2000, s. 9).

Yayımlanışının ardından 1983 yılında Orhan Kemal Roman Ödülü'nü alan *Cevdet Bey ve Oğulları*, kayda değer bir birikimin ve çalışmanın ürünüdür. 1970'lerin Türkiye'sinde “. . . kendi kendini yetiştirmiş, el yordamıyla bulabildikleri ve babasının kütüphanesindeki kitapları okuyarak romancı olmaya karar vermiş” (s. 101) bir yazar olan Pamuk (2016), ilk romanında Thomas Mann'ın *Buddenbrooklar* adlı romanından etkilenerken (Pamuk, 2014 s. 141) bir aile romanı yazmak ister ve küçüklüğünü geçirdiği apartmanın yanındaki bir eski evden (Eryılmaz, 1987, s. 140) hareketle romanı kurgulayarak “*Demiryol* dergisi koleksiyonları”, “eski gazete ciltleri”, “dedikodu

kitapları” ve “sosyete romanları”ndan (Eryılmaz, 1987, s. 140) “anı kitapları”, “eski gazete koleksiyonları”, “sefir eskisi Osmanlı paşalarının anıları”, yazarlarının kırk yıl önce kendi paralarıyla yayımladığı yurt kalkınması tasarıları” ve “sararmış eski gazete koleksiyonları”na (Duruel, 1982, s. 141) kadar çok farklı mecralara uzanan kapsamlı bir okuma yapar. Ayrıca Pamuk, romanda yer verdiği mekânları bizzat kendisi de görür. Sözelimi yazar (2010) dedesinin de müteahhitlik yaptığı Sivas-Erzincan tren yolunun yapımını, Ömer’in bu yolda ve yol üzerindeki Kemah’ta geçen günlerini yazabilmek için yalnız aile hatıralarını dinlememiş, kendisi de bu yerlere gitmiştir (s. 648).

Oryantalizm kuramı bağlamında irdelendiğinde *Cevdet Bey ve Oğulları*’nın bu kurama uyarlanabilir bir roman olmadığı; ancak Tanzimat’tan postmodern döneme değin Türk aydını arasında hâkim olan oryantalist yaklaşımı barındıran bir roman olduğu görülür. Romanda Türkiye’de II. Meşrutiyet döneminden 1970’li yıllara değin uzanan modernleşme sorunsalı, self oryantalist figürlerce irdelenerek Doğulunun modernizasyon algısının eleştirisi yapılır. Romanın ilk bölümünde İstibdat dönemi İstanbul’unun baskıcı atmosferi, ikinci bölümünde Cumhuriyet dönemi inkılâpları odağa alınarak Aydınlanmanın beşiği olan Batı karşısında akılcı düşünceden yoksun olan Doğulunun değerler sistemi eleştirilir. Romanın son bölümünde ise modernleşme sorunsalı bağlamında Doğulunun sanat algısı eleştirel bir dikkatle mercek altına alınır. “Karanlık” ve “aydınlık”ın Doğu ile Batı’yı imleyen birer metafor olarak düşünülebileceği romanda, Batı’nın aklın üstünlüğü ile şekillenen modernite anlayışının gerekliliğine inanan self oryantalist figürlerin hüsrana uğraması, Doğu’nun Batı karşısında geri kalmaya mahkum oluşuna işaret eder.

Doğu ile Batı’nın Cevdet Bey ile Doğu kültürüne ötekileştirici bir tutumla yaklaşan ağabeyi Nusret ve onunla aynı zihniyetteki Fuat Bey aracılığıyla karşı karşıya getirildiği birinci bölümde, Doğulunun Batı’daki pozitivist düşünceden ziyade yaşam biçimine odaklı modernleşme algısı eleştirilir.

Cevdet Bey ve Oğulları’nda kupa arabası kiralayan (Pamuk, 2013, s. 14), Fransızcasını geliştirmek için Moniteur D’Orient adlı bir Fransız gazetesi okuyan (Pamuk, 2013, s. 16) Cevdet Bey, okuduğu Fransızca kitaplardan etkilenecek “. . . Fransız ailesinin günlük hayatına benzer bir hayat” (Pamuk, 2013, s. 16) kurmak ister. Romanda Londra’da sefirlik yapan Seyfi Paşa ile Cevdet Bey’in kayınpederi Şükrü Paşa da Cevdet Bey’le aynı zihniyettedir. Avrupa adetlerinin gerekli olduğunu (Pamuk, 2013, s. 61) düşünerek alafranga bir yaşam süren Şükrü Paşa, bu yönü itibarıyla Batı’ya hayrandır:

“Hem bunlar, bu Avrupa adetleri lazım. Gittik, gördük: Herifler neler yapmış. Biz ise aynı yerde otuyoruz. Koskoca fabrikalar, istasyonlar, oteller... Çalışmayı da biliyorlar eğlenmeyi de. Ben bile bu yaştan sonra kulübe gidiyorum. Ne kelime bu: Kulüp! Bize de fabrikalar lazım. Kim yapacak? Sizin gibi tüccarlar... Hah... ama nerede? Sizin yaptığınız almak satmak, almak satmak... Demiryolu da yapıldı. Pamuğu, tütünü vagona yükleyin, lambayla kumaşı vagondan indirin, arada ceplerinizi doldurun... Yok ama gene de seni beğeniyorum. Nigân'ı sana verdiğim için gönlüm rahat” (Pamuk, 2013, s. 61).

Romanda self oryantalist bir figür olan Nusret'in kendi öz kültürünü eleştirel bir dikkatle ele aldığı görülür. Askeri Tıbbiye'yi yüzbaşı rütbesiyle bitiren, Anadolu ve Filistin'deki askeri hastanelerde çalışan ve çok hırçın ve kavgacı olduğu için oradan oraya sürülen Nusret (Pamuk, 2013, s. 24), Cevdet Bey'in Aksaray'da nalbur dükkânı açtığı yıl Haseki'de aile çevresinden buldurttuğu bir kızla evlenmiş; ancak okuduğu tuhaf dergi ve gazetelerin etkisiyle iki yıl sonra bu kadını karnındaki çocukla bırakıp sözde tıp öğrenimini sürdürmek ve cerrahide uzmanlaşmak için gittiği Paris'ten bir Jöntürk olarak dönmüştür (Pamuk, 2013, s. 24). Cevdet Bey'in kupa arabası kiralaması (Pamuk, 2013, s. 28) ile dalga geçen, kardeşinin iki kere gördüğü paşa kızı ile nişanlanmasını Doğu'daki geleneklerin ve oradaki pis, sefil, kötü hayatın sonucu (Pamuk, 2013, s. 28) olarak gören Nusret'in, kardeşini para, aile hayatı, günlük küçük aptallıklar ve ticaret dertleri ile uğraşan bir ruhsuz (Pamuk, 2013, s. 80) sıfatı ile aşağıladığı görülür. Nusret'e göre kardeşi Cevdet Bey, Avrupai bulduğu için kendisinin Ermeni bir tiyatro artisti olan sevgilisi Mari'ye de hayrandır; ancak o böyle bir kadın tarafından sevilecek biri değildir (Pamuk, 2013, s. 28). Romanda Nusret'in karşısında kendisinin değersiz ve aşağılık olduğunu düşünen Cevdet Bey (Pamuk, 2013, s. 28), ağabeyinin Paris'e gidip döndükten sonra hiçbir şeyi beğenmediğini, her şeyi kötü bulup küçümsediğini (Pamuk, 2013, s. 35) dile getirir

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Nusret, Cevdet Bey'in revolüsyon hariç Avrupa'dan gelen her şeye hayran oluşunu Doğu'yu karanlık, Batı'yı aydınlık addettiği oryantalist bir zeminde eleştirir ve Doğu'nun ancak Fransız İhtilali ile Batı'da örneği sergilenen “kanlı bir ihtilal” (Pamuk, 2013, s. 87) ile aydınlığa kavuşarak geri kalmışlıktan kurtulacağını düşünür. Ona göre istibdat yıkılarak mevcut düzen değişmeli, giyotinler kurulmalı ve padişahların, sultanların, prenslerin, paşaların, bütün paşa soyluların ve ona yaltaklananların kanı Sirkeci'den denize dökülmelidir (Pamuk, 2013, s. 87). Doğu için gerekli olan idare şeklinin Fransa'da var olan *republique* olduğunu (Pamuk, 2013,

s. 86) savunan Nusret, Şemsettin Sami'nin *Kamusu Fransevi* 'ye korkudan bu sözcüğün karşılığını yazamadığından (Pamuk, 2013, s. 86) söz ederek İstibdat döneminin baskıcı atmosferini eleştirir. İngilizlerin üstünlüğünü orada bireylerin daha özgür olmasında arayan Demolins'ten (Pamuk, 2013, s. 78) etkilenen Nusret'e göre Batı'nın aksine Doğu'da özgür, aklını kullanan girişken insanlar yoktur ve herkes boyun eğmek, toplumun içinde erimek, korkmak için yetiştirildiğinden kimse kendi çabasıyla topluma karşı çıkarak yükselmez (Pamuk, 2013, s. 78). Bu bağlamda Nusret “Yıkılsın İstibdat” nidası ile ihtilalci şiirler yazmak yerine “dökülen yapraklar”ın, “bir sonbahar manzarası”nın ve “bir tabak içindeki meyveler”in resmini yapan (Pamuk, 2013, s. 87) ve kendisine “. . . Dreyfus davasında bütün aydınlık düşmanlarıyla aynı saflarda yer almış, aşağılık, hımbıl bir ihtilal düşmanı” (Pamuk, 2013, s. 88) olan Fransız şair François Coppe'nin şiir kitabını hediye eden Tevfik Fikret'i eleştirir. Pozitivist ve özgür düşüncenin hâkim olduğu Batı'yı self oryantalist bir tutumla Doğu karşısında yücelten Nusret'in içinde bulunduğu ortamın havasını dahi teneffüs etmeye tahammülünün olmadığı görülür:

“Hayır, açma! Dışarısının pisliği içeri girmesin istiyorum. Dışarısının pis, sefil, bayağı havası, şu iğrenç, despot karanlık içeri sızmasın. Biz burada iyiyiz...” . . . Pencereyi kimse açmasın! Burası, benim memleketim, orada, Fransa'da olduğu gibi karanlıktan kurtuluncaya, Abdülhamit yıkılıncaya, her şey aydınlık, temiz, namuslu, iyi oluncaya kadar kimse pencereyi açmasın...” (Pamuk, 2013, s. 29)

Romanda Cevdet Bey'in yakın dostu olan; ancak onun ağabeyi ile benzer fikirleri taşıyan Fuat Bey, tıpkı onun gibi Doğu'nun Batı'dan gelen ışıkla aydınlanacağını düşünür ve kendisi ile zıt kutupta yer alan Cevdet Bey'i eleştirir. Fuat Bey'e göre ilerlemenin yolu züppelerle yemek yemek, dans etmek, Fransızca konuşmak, şapka giymekten değil Avrupa'dakilere benzeyerek hürriyetten, serbestlikten yana olmaktan (Pamuk, 2013, s. 46) geçer. Fuat Bey'in, tek hedefi iyi bir aile ve iş kurmak olan Cevdet Bey'e (Pamuk, 2013, s. 48) bu hedefin siyasete engel olmadığını söylediği ve daha iyi bir evlilik yapması için ona Jöntürkleri anlaması gerektiğini (Pamuk, 2013, s. 47) öğütlediği görülür. Hürriyetten yoksun oluşu itibarıyla Doğu'nun Batı'dan geri olduğunu düşünen Fuat Bey, bu doğrultuda oryantalist bir tutumla bir tüccar olarak siyasetten uzak durmayı tercih eden Cevdet Bey'in şahsında Doğu'yu eleştirir:

“Böyle düşünürsen her şeyi halledersin tabii. Ama böyle değil. Hayat böyle mi? Böyle değil. Ağbini anladığını söylüyorsun, ama anlamıyorsun. O ne istiyor? Hürriyet, serbestlik filan... Sen de bunu düşünsene: Bir şey yap demiyorum! Düşün! Düşünürsen anlarsın! Hiç de korkunç değil. Sonra biz niye yaşıyoruz ki? Yalnızca ticaret için, para kazanmak için değil mi? Değil! Bir aile, bir ev, çocuklar... Bunlar için! Ama hürriyetin olmadığı yerde bunlar da sınırlı. Her şey oradaki, Avrupa’daki gibi serbest olursa fena mı olur? Kadınlarımız köle gibi, ramazanda oruç tutmayan mahkemeye çıkarılır...” (Pamuk, 2013, s. 45-46).

Cevdet Bey ve Oğulları’nda aydınlığın anayurdu olarak aklın ışığının parladığı (Pamuk, 2013, s. 88) Batı’yı gören ve karanlıkta kaldığını düşündüğü Doğu’nun kurtuluşunu Batı’da arayarak Jöntürklüğe merak saran Nusret’in, acı ve buhran içindeki ölümü, Doğu’nun geri kalmışlığa mahkûm oluşunun göstergesidir. Romanda Cevdet Bey’in aldığı Işıkcı soyadı ile Nusret’in oğluna verdiği Ziya ismi, Doğu’nun karanlığını ironize eden metaforik bir öz içerir. Kendisi ölürken evine gitmeyi, paşa kızını, öteki hesaplarını, çevirdiği dolapları düşünen kardeşi Cevdet Bey’in (Pamuk, 2013, s. 80) yaşamasına içerleyerek bunu kendisine karşı bir haksızlık addeden Nusret, hiçbir şeyin değişmemiş olmasının yarattığı hayal kırıklığı ile kendisini bir “aptal” olarak görür:

“Demek, boş yere içmişim! Tabii içtim. Çünkü ancak içki gemleyebiliyordu beni. Benim kafam seninki gibi küçük hesaplarla değil, nefretle, öfkeyle dolu. Sen bunu anlayamazsın! Öfke nedir sen biliyor musun? Ben öfke duydum. Benim için en değerli şey buydu. Nefret ettim, iğrendim, hepsi yıkılsın istedim. Hepsinden önemlisi, bu öfkem soğumasın istedim. Bunu başardım. Sen ise hayranlık ve özlem duydun . hayran olduğun şeylere ulaşmak için de anlamaya çalıştın. Ben anlamak istemiyorum! Anlayan öfke duyamaz! Ben oysa...” “Ben oysa aptalın tekiyim. Bu halimde bile gururlanacak bir şey buluyorum! Kendini beğenmiş bir aptal! Aptal gibi de ölüyorum! Akıllılar bir yolunu bulup yaşar... Aptallar da ölür...” (Pamuk, 2013, s. 84-85).

Cevdet Bey ve Oğulları’nın ikinci bölümünde, Batı ile Doğu dünyası arasındaki ilişki, self oryantalist bir tutumla Doğu’nun değerler sistemi ile bir hesaplaşma içinde olan Ömer, Refik ve Muhittin’in Cumhuriyet dönemi inkılâplarının savunuculuğunu yapan figürler ile karşı karşıya getirilmesi suretiyle kurulur. Bu bölümde Batı ve Doğu medeniyetinin eşiğinde arafta kalan “. . . huzursuz ruhlar” (Doğan, 2014, s. 207) olarak nitelendirilebilecek olan bu üç gencin, self oryantalist bakışından hareketle inkılâplara yaklaşım biçimi itibariyle Batı’nın aydınlığı karşısında karanlıkta kalan bir Doğu

profiline işaret edilerek Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin aklın ışığından soyutlanmış modernleşme algısının eleştirisi yapılır.

Romanda kendisini içinde bulunduğu Doğu kültürüne yabancı hisseden Ömer, bu kültürü çeşitli yönleri itibariyle eleştirir. İstanbul'da Mühendis Mektebi'ni bitirdikten sonra dört yıl bulunduğu Londra'da yüksek mühendis diploması alarak 1936 yılında İstanbul'a dönen Ömer'in, gelir gelmez içine bir hüznün çöktüğü ve “. . . eski çöplükte gene eşelenmek zorunda kalacağı için” (Pamuk, 2013, s. 98) pişmanlık duymaya başladığı görülür. Ona göre “sıradan şeylere, sıradan bir hayata her zaman karşı koymalı, . . . günlük hayatın çekiciliğinden, küçük mutluluklardan insan kaçınmalı”dır (Pamuk, 2013, s. 137). Ömer, “. . . uyuz bir Türk olmak” (Pamuk, 2013, s. 137) niyetinde değildir. Ömer'e göre gündelik yaşamın bayağılığının yanısıra kadınların evlere mahkûm edildiği Doğu'da, dünya kadınlara cehennemdir (Pamuk, 2013, s. 145). Romanda Ömer'in demiryolu inşaatı sırasında tanıdığı Kerim Naci Bey'den hareketle Doğu'daki efendi-köle ilişkisinin de eleştirisi yapılır. Türkiye'de hoşlanmadığı ne varsa Kerim Naci Bey'in yaptığını (Pamuk, 2013, s. 496) düşünen Ömer, ondan nefret eder.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda self oryantalist bir figür olan Ömer, Cumhuriyet dönemi inkılâplarını sorgulayarak Batı'yı Doğu'ya üstün kılar. Doğu'da da bir şeyler yapıldığını (Pamuk, 2013, s. 123) iddia eden Osman'a Londra'da bir süre bulunmuş biri olarak Batı'nın Doğu'dan çok ileride olduğunu (Pamuk, 2013, s. 123) söyleyen, inkılâplara bağlılığı ile dikkat çeken nişanlısı Nazlı'nın babası Muhtar Bey ile aralarında geçen bir diyalogda ise Batı'nın Doğu'yu “. . . hala fesli, haremli, çarşafli bir memleket” (Pamuk, 2013, s. 128) olarak gördüğünden söz eden Ömer, Cumhuriyet dönemi inkılâplarına karşı küçümseyici bir tutum sergiler. Ömer'de o inkılâplarla hiçbir şey olmayacağına, inkılâpların Türkiye'ye ışık getirmeyeceğine (Pamuk, 2013, s. 348) dair bir inanç vardır. Romanda bu inanç, sistematik olarak Doğu'nun düşünce yapısının akıl odaklı Batı zihniyetinden nasibini almamasına bağlanır. Nitekim kendisi için her şeyin üzerinde aklın olduğunu (Pamuk, 2013, s. 520) dile getiren Ömer'in, Doğu'daki herkesi köle, ikiyüzlü, yüzeysel, yalancı, kötü; iyi denilebilecek şeyleri ise acınacak zavallı şeyler (Pamuk, 2013, s. 349) olarak vasıflandırdığı dikkat çeker. “. . . Ahmakların ve pisliğin ülkesi” (Pamuk, 2013, s. 521) olarak gördüğü Türkiye ya da Doğu'da insanın hiçbir şeye akli ile inanamayacağını (Pamuk, 2013, s. 349) düşünen Ömer, işçi barakalarındaki insanlardan hareketle Batı ile Doğu'yu mukayese eder ve Batı'nın aydınlanmacı zihniyeti karşısında karanlıkta kalmış bir Doğu'nun altını çizer:

“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? . . . 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!” (Pamuk, 2013, s. 349)

Cevdet Bey ve Oğulları’nda aşağılayıcı bir söylemle Batı’yı Doğu’ya üstün kılan Ömer’in self oryantalist tutumunda, bir Batılı olarak Doğu’ya yaklaşım tarzıyla şarkiyatçı bir figür olduğu açıkça anlaşılan Alman Mühendis Herr Rudolph etkilidir. Sivas-Samsun yolunda çalışmak üzere Almanya’dan on yıl önce Türkiye’ye gelen, sonra Sivas-Erzurum hattında çalışmaya başlayan Herr Rudolph’un (Pamuk, 2013, s. 292), Doğu’dan hoşlanmadığı, ruhunun buradaki insanlarla uyuşmadığı (Pamuk, 2013, s. 293) görülür. Ona göre Doğu “. . . ruhların tutsak olduğu” (Pamuk, 2013, s. 346) “. . . karanlığın ve köleliğin ülkesi”dir (Pamuk, 2013, s. 346). “. . . Kölesinin başını okşayan iyi efendi!” (Pamuk, 2013, s. 297) olarak nitelendirdiği Kerim Naci Bey’e gösterilen hayranlığa anlam veremeyen Herr Rudolph, Doğu’nun akıldan ziyade karanlık güçlere itibar eden zihniyetini eleştirir ve Türkiye’yi Amerika ile karşılaştırarak orada insanların inanarak, hayran olarak değil, başka türlü yaşayamayacağını düşünerek çalıştığını (Pamuk, 2013, s. 297) dile getirir.

Çoktan ele geçtiğini düşündüğü Avrupa’ya nazaran kendi çöplüğü addettiği Türkiye’de her şeyin yeni, hazır olduğunu (Pamuk, 2013, s. 99) düşünen Ömer’in “bir fatih”, “bir Rastignac” (Pamuk, 2013, s. 102) olma isteği Doğulunun iktidar tutkusunu imler. Romanda Türkiye’nin “. . . fethedilmemiş bakir toprak” (Pamuk, 2013, s. 125) olarak lanse edilmesi, Batı’nın emperyalist zihniyetinin bir yansımasıdır. Nitekim 20. yüzyılda oryantalist bir bakışla Batı’yı eril, Doğu’yu ise dişil olarak şematikleştiren bir eğilimin varlığı söz konusudur. Gürbilek’in de (2010) ifade ettiği üzere başlangıçta Asya kemale ermiş kudretli erkek, Avrupa ise fethedilmeyi bekleyen genç bakire iken (s. 77) “Avrupa’nın . . . fatihini bekleyen genç kadından fetihçi oğula dönüşmesi”yle (s. 91) Doğu’nun Batı tarafından kadın olarak temsil edilmeye başlandığı görülür. Sözü edilen bu eğilim, *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda kendisini Türk’e benzetemediğini (Pamuk, 2013, s. 460) ifade eden self oryantalist kişilikli Ömer aracılığıyla somutlaştırılır. Ömer’in azla yetinmeyip büyük bir hırsıyla her şeyi ele geçirme isteğinde (Pamuk, 2013, s. 100) bir süre yaşadığı Londra’da karşı karşıya kaldığı Avrupai

zihniyet etkilidir. Avrupa'dan çok şey öğrendiğini (Pamuk, 2013, s. 134) ifade eden Ömer, artık Doğu'da hımbıl bir insan olamayacağına (Pamuk, 2013, s. 134) kanaat getirir ve İstanbul'u terk ederek gitmeye karar verdiği Sivas'ta kazanacağı para ile her şeyi ele geçireceğini (Pamuk, 2013, s. 135) düşünür. Romanda Ömer'i bu karara iten olgu, ona sirayet eden “. . . Avrupa kapitalist modernite anlayışının, para eksenli ahlak anlayışı”dır (Solmaz, 2003, s. 44).

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Ömer'in her şeyi elde etme arzusunda iken bir toprak ağası olup “aptal bir kadın”la (Pamuk, 2013, s. 625) evlenerek şiddetle karşı çıktığı Doğu'nun değerler sisteminin bir parçası olması, iktidar fikrinin Doğu ile örtüşmediğinin bir göstergesidir. Akıllı rehber edinin “. . . taklitle ve tepeden inme inkılaplarla gerçek bir Batılılaşma ve Aydınlanma gerçekleşmeyeceğinin farkında”lığı (Işık, 2012, s. 48) ile yola çıkan Ömer, yarı yolda kalmış, en nihayetinde kendisini bir “asalak” (Pamuk, 2013, s. 460) gibi hissetmiştir. Romanda iktidarın Doğu'ya değil Batı'ya özgü olduğu gerçeğinin yansıtılmasında şarkiyatçı bir figür olan Herr Rudolph'un söylemi etkilidir. Kendi memleketi yolun sonunda iken aklın ışığının yeni düştüğü Doğu'yu yolun başında (Pamuk, 2013, s. 296) addeden Herr Rudolph, Doğu'nun sert, acımasız toprağı Ömer'i Rastignac yapan tohumun yeşermesine elverişli olmadığından bu ışığın Doğu'da olgunlaşmaya fırsat bulamayacağını (Pamuk, 2013, s. 296) ifade eder. Herr Rudolph'un deyimiyle “Balzac'ın Rastignac'ının arkasında kanlı Fransız devrimi var”ken (Pamuk, 2013, s. 296), Ömer'in Rastignac olma fikri Batı'yı taklit ederek Avrupai bir yaşam süren Sait Nedim Bey'in karısı Atiye Hanım'ın buluşudur (Pamuk, 2013, s. 138).

İktidarın Doğu'ya değil Batı'ya atfedilen bir nitelik oluşunun romandaki bir başka emaresi, başkalarına benzemediğini (Pamuk, 2013, s. 144) iddia eden ve kendi yapacağı şeylere inanarak (Pamuk, 2013, s. 348) içinde bulunduğu toplumdan kendisini soyutlayan Ömer'in birey olma yolunda harcadığı çabanın boşa çıkışıdır. Nitekim romanda Batı'daki akılcı düşünceden esinlenerek Cumhuriyet dönemi inkılaplarını sorgulayan Ömer, inkılapların savunuculuğunu yapan figürlerin tepkisiyle karşılaşır. Sözelimi kendisini bir “Cumhuriyet kızı” (Pamuk, 2013, s. 389) olarak gören Nazlı, Ömer gibi akıllı, kültürlü bir mühendisin gerçekçilikten uzaklaşabilmesine (Pamuk, 2013, s. 389) hayret ederek onun bir Rastignac, bir fatih olma isteğini yadırgar. Ömer'in Kemah'taki Salih ve Enver adlı iki ortağı ise onun Alman mühendisle satranç oynamasıyla (Pamuk, 2013, s. 367) alay eder. Dolayısıyla romanda Doğulu'nun bireyleşme sorunsalı irdelenir. Bu bağlamda Pamuk'un kendisi ile yapılan bir söyleşide

tam da romanı yazdığı bir zaman dilimine tekabül eden bir dönemde birey ve cemaat olma fikrine dair ortaya koyduğu görüşlerin, *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda irdelenen bu sorunsala bizzat aksettiği görülür:

18 ile 25 yaş arasında ben o konuya kafayı takmıştım. Birey olmak veya cemaat insanı olmak... Rönesans, bireyi dayatır, arkasında birey vardır Bu, Batı medeniyetinin zaferidir. Bireyin bu çeşidine; kendi ayrıksılığıyla, indirgenemezliğiyle, başkalarından farklı oluşu ile, kendisiyle muzafferane bir şekilde gururlanan bireye bizim toplumumuzda ve cemaatlerimizde rastlanmaz Bence ‘birey insan’ dünyanın her yerinde vardır, ama bazı kültürler bunu tanır, teşhis eder ve övünç kaynağı yapar. Bizim cemaat kültürümüzde ise elbette her yerde birey var; ama farklı olmakla, birey olmakla övünülmez, bunun altı çizilmez. Bilakis birbirine benzemekle, herkes gibi olmakla övünülür (Aktunç, Gümüş, Özpalabıyıklar ve Özer Savlı, 1999, s. 9).

Cevdet Bey ve Oğulları’nda babasının ticarethanesinde çalışan; ancak bir süre sonra yaşadığı hayatı sorgulamaya başlayarak bir çıkmaza giren Refik, hayatına bir yön verme arayışı içerisinde. Refik’in kendisini “boş, bomboş, geçmişi ve geleceği olmayan kişiliksiz bir eşya”ya (Pamuk, 2013, s. 254) benzettiği ve içinde yetiştiği aile çevresi başta olmak üzere Doğu’nun değerler sistemini eleştirdiği görülür. Ona göre evdeki ve ticarethanedeki hayat “. . . onurlu bir insana yakışmayan, uyuşuk, kötü, pis, dar kafalılıkla dolu, zavallı bir hayat”tır (Pamuk, 2013, s. 252). Refik, Sait Nedim Bey’in Avrupai yaşam biçiminden alaylı bir dille söz ederek onu bir “soytarı”ya (Pamuk, 2013, s. 268) benzetir. Yeğeni Cemil’in sünnet törenine katılan Refik’in, bu töreni tam Doğu’ya göre “. . . çok aptalca, vahşi, ilkel” (Pamuk, 2013, s. 504) bulduğu görülür.

Romanda, yaşadığı buhranın bir tezahürü olarak Doğu’ya self oryantalist bir bakışla yaklaşan Refik’ten hareketle Batı Doğu’ya üstün kılınarak Cumhuriyet dönemi modernleşmesi bir sorunsal olarak işlenir. Voltaire, *Kızıl ile Kara* ya da *İtiraflar*’ı okurken karşılaştığı aydınlık ruhu kendisinde, tanıdığı, hiçbir insanda ve bir Türk yazarında bulamadığını (Pamuk, 2013, s. 251) dile getiren Refik, Doğu’yu karanlık Batı’yı ise aydınlık addeder. Onun Rousseau ya da Voltaire okumak hoşuna giderken Tevfik Fikret ya da Namık Kemal’den zevk almadığı (Pamuk, 2013, s. 251), Schopenhauer’i okurken ise kendini zavallı ve çaresiz hissettiği (Pamuk, 2013, s. 547) görülür. Refik’in Rousseau’dan esinlenerek yeğeni Cemil’e Robinson Crusoe’u hediye etmesi onun oryantalist eğiliminin bir yansımasıdır. Nitekim bu roman Nurullah Çetin’in

(2014) işaret ettiği üzere bir macera romanı olmasının ötesinde Batı emperyalizminin kendi dışındaki insanları, milletleri nasıl gördüğünün, onları nasıl aşağıladığının, nasıl sömürgeleştirdiğinin, nasıl köleleştirdiğinin zihniyetini veren (s. 14) “tipik oryantalist bir eser”dir (s. 15). Ruhuna bir kere aklın ve aydınlığın ışığı düştüğü için kendisini memlekete yabancı hisseden Refik (Pamuk, 2013, s. 433), Ömer’de olduğu gibi Türkiye’nin modernleşme sürecinde Cumhuriyet dönemi inkılâplarını yetersiz bulur ve her şeyin “devlet, inkılâp, cumhuriyet” (Pamuk, 2013, s. 433) ile kuşatıldığı bir ortamda kendisine yol olmadığını düşünür. Romanda Batı’yı Doğu’ya üstün kılarak Doğu’nun ihtiyacı olan şeyin Batı’daki Rönesans kültürü ve aklın ışığı olduğunu (Pamuk, 2013, s. 485) ileri süren Refik’in Türkiye’nin özgürlükten ya da aydınlıktan vazgeçerek ilerleyeceğine inanan Muhtar Bey’in (Pamuk, 2013, s. 433) şahsında Doğulu’nun modernite anlayışının eleştirisini yaptığı görülür.

Ömer’de de dikkat çektiği üzere öz kültürüne oryantalist yaklaşımında Alman Mühendis Herr Rudolph’un etkili olduğu Refik, Kemah’ta bulunduğu sırada Türk ekonomisi, devletçilik ve inkılâplar üzerine düşünüp yazdıklarını onunla tartışır (Pamuk, 2013, s. 295). Kendisine Rousseau’dan bahseden Refik’e içinde yaşadığı dünyanın bambaşka olduğunu söyleyen Herr Rudolph (Pamuk, 2013, s. 294), ona akılcılıktan vazgeçmemesini öğütler. Refik’in Herr Rudolph’un ezbere parçalar okuduğu Hölderlin’i okuması, onun Batı’yı Doğuya üstün kılan oryantalist zihniyetine bir dayanak teşkil eder. Atinalılardan, eski Yunanlılardan, onların yaşadığı altın çağın güzelliğinden söz eden bu kitaptan (Pamuk, 2013, s. 477) hareketle Refik, Antik Yunan’ı en mutlu çağ kılan “akıl, denge ve uyum”un (Pamuk, 2013, s. 483) aydınlık için Türkiye’de de gerekli olduğunu düşünür. Ona göre kitapta sözü edilen “. . . Atina sanatı, felsefesi ve devlet şekli” (Pamuk, 2013, s. 477) de Türkiye için elzemdir.

Refik’in self oryantalist bir bakışla karanlıkta kaldığını düşündüğü Türkiye’ye aydınlık getirmek için harekete geçmesi, kuramsal bağlamda Doğu’nun iktidar arayışının romandaki işaretidir. “. . . Naif bir romantik ve oryantalist” (Işık, 2012, s. 63) edasıyla Kemah’ta bulunduğu sırada gözlemlediklerinden yola çıkarak bir köy kalkınması tasarısı hazırlayan Refik’in, bu girişimi, şarkiyatçı bir seyyahın Doğu’ya yaklaşım biçimi ile örtüşür. Nitekim Batı da ““Doğu hakkında gözlemler yaparak, Doğu’ya ilişkin görüşleri onaylayarak, Doğu’yu tarif ederek, orada yerleşerek, kâğıt üzerinde onu üreterek”” (Parla, 2012, s. 21) oryantalist edimini icra eder. Zamanla tasarıları dediği “. . . bazı tuhaf ve belirsiz şeyler”le (Pamuk, 2013, s. 323) uğraştığını düşünmeye başlayan Refik, Hölderlin’den hareketle aydınlık bir çağ olduğuna kanaat

getirdiği Eski Yunan'dan esinlenerek Türkiye'nin iktisadi değil daha çok kültüre ilişkin önerilere ihtiyacı olduğunu (Pamuk, 2013, s. 483) düşünür ve “*Robinson Crusoe* gibi herkesin okuması gereken kitapları yayımlayan bir yayınevi” (Pamuk, 2013, s. 506) kurmaya karar verir.

Romanda tasarıları başarısızlıkla sonuçlanan Refik'in iktidar arayışının boşa çıkışı, iktidarın Doğu'ya özgü olmadığını gösterir. Köy kalkınması için getirdiği bazı ilkelere söz eden kitabı Tarım Bakanlığı'nca basılan; ancak beklediği ilgiyi uyandırmayan Refik, onca uğraşın ardından Nazlı'nın deyimiyle “. . . bir anlayışsızlık duvarı” (Pamuk, 2013, s. 389) ile karşılaşır. Aydınlığın Doğu'ya despotlukla değil ancak akıl ile getirilebileceğini savunan Refik'in karşısında, Muhtar Bey'in reform ve ilerlemenin devletle ve inkılâpla zor kullanılarak gerçekleştirileceğine inanan (Pamuk, 2013, s. 405) zihniyeti yer alır. İnkılâbın biricik gücünü devlet ve kadrolara indirgeyen Teşkilatçı yazar Süleyman Ayçelik (Pamuk, 2013, s. 428), onun ortaya koyduğu görüşlerle Türkiye'yi bir köylü cenneti yapmak istediğini (Pamuk, 2013, s. 426) söyler. İnkılâpları savunan Enver ve Salih ise alaycı bir üslupla Refik'i “Kürtlere, açlara, memleketin sefaletine bakmak için” (Pamuk, 2013, s. 371) Kemah'a gelen bir “alık”, “hödük” (Pamuk, 2013, s. 370) addeder. Hayatına yön vermek için yaptığı tasarıların saçma ve boş, kendisinin de bir hayalci olduğu (Pamuk, 2013, s. 430) gerçeğiyle yüzleşerek kendisini ““iyi niyetli bir budala”” (Pamuk, 2013, s. 432) olarak gören Refik, Türkiye'nin ihtiyacı olduğunu düşündüğü bir kültür hareketi için harekete geçer; ancak bu girişimi de öteki tasarıları gibi ütöpik bulunur (Pamuk, 2013, s. 548). Bu bağlamda Refik'in oğlu Ahmet'in onu “. . . vatanın kurtuluşunu odasında arayan bir Robinson” (Pamuk, 2013, s. 626), arkadaşı Muhittin'in ise “. . . kafası karışmış, ayağı yere basmayan . . . amaçsız, ilkesiz, iradesiz ve en önemlisi hedefsiz Türk aydını ... Ya da Türkiye'de yaşayan Frenk aydını” (Pamuk, 2013, s. 492) olarak nitelendirmesi dikkat çekicidir.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Ömer ve Refik'in Mühendis Mektebi'nden arkadaşı olan Muhittin, tıpkı onlar gibi bir huzursuzluk içindedir. Nişancılığıyla ünlü mülahım Haydar Bey'in oğlu olduğu ve şiir yazdığı bilinen Muhittin'de Doğu'nun değerler sistemini eleştirel bir bakışla sorgulama görülür. Bu bağlamda Muhittin'in, romanda “Cevdet Bey'in kurmak istediği alafranga yaşamın altından sırtan alaturka öğelerden biri” (Acar, 1984, s. 53) olarak dikkat çeken sarkaçlı saati kırmak istemesi, karşı çıktığı yaşam biçimine duyduğu tepkinin bir ifadesidir. Cevdet Bey'in evindeki eşyalara sinen

kültürel atmosferden iğrenen Muhittin, her şeyi kırıp dökmek ister. Bu bağlamda onun sarhoşken bilincinden akan şu düşünceler dikkat çekicidir:

“Cevdet Bey... Cevdet Bey’in hayatı!” . . . “Eşyalar, eşyalar, bir aile, kalabalık, neşe, mutluluk!” “Öteki odalarda ne var?” Bir büyük yatak... Tüccarla karısı... Sabun ve parfüm kokusu... Kadifeler, koltuklar... Buralarda yaşıyorlar...” (Pamuk, 2013, s. 525).

“Cevdet Bey’in odası, yatağı!” “Cevdet Bey, Cevdet Bey!” “Sarhoşum!” Havlular, masa örtüleri, ipekli kumaşlar, birkaç porselen fincan... “Bunları kullanıyorlar... Bunları kullanarak, hayata güvenerek yaşıyorlar!” (Pamuk, 2013, s. 526)

Romanda self oryantalist bir eda ile Doğu’ya karşı “sürekli bir aşağılama ve nefretle beslenen alaycı bir tavır” (Pamuk, 2013, s. 194) içinde olan Muhittin’in (Pamuk, 2013, s. 488) akıldan ziyade duygu ve coşkunun öncelendiği Doğu atmosferinde akılcı yanını bastırmak zorunda kalması, onda bir dışlanmışlık ve değersizlik hissi uyandırır. Romanda akla ve zekâyâ atfettiği değer dolayısıyla öteye itilen bir figürün sancısı dillendirilerek Doğulunun akılcı düşünceden yoksun kalmışlığına işaret edilir.

Romanda Muhittin’in akıl ile duygu arasında yaşadığı ikilemin benliğinde yarattığı buhran ile Türkçülüğe sarılması, bir iktidar arayışının timsalidir. Yüreğini coşturup aklının o küçük sinsi ve hınzır alevini söndürerek (Pamuk, 2013, s. 333) Kasımpaşa Lisesi’nde edebiyat öğretmeni olan Mahir Altaylı’nın tavsiyesiyle Türkçü olmaya karar veren Muhittin, ancak bu şekilde mutsuzluktan kurtulacağını, kendini otuz yaşında öldürmek gibi saçma saplantılara kapılmayacağını, düzenli, inançlı bir hayatının olacağını (Pamuk, 2013, s. 335) düşünür. Onun, yazdığı şiirleri yayımlatma arzusu da toplum içinde kendisini ispatlama çabasının bir göstergesidir.

Romanda Muhittin’in Ömer ve Refik gibi hedeflediklerine ulaşamadığı, Işık’ın (2012) deyimiyle “aydınlanma aklının ışığını yanlış yere düşürüp başarısız ve mutsuz olmuş bir karakter” (s. 55) olarak kaldığı görülür. Nitekim o ne ateşli bir Türkçü ne de başarılı bir şair olabilmiştir. Muhittin, Türkçüler arasında zekâsı yüzünden “iğrenç”, “fazla kültürlü” ve “küstah” (Pamuk, 2013, s. 441) addedilerek toplumun dışında kalmaya mahkûm edilmiştir. Romanda Freud’un felsefesini bazı bakımlardan doğru bulduğu için (Pamuk, 2013, s. 540) onu kendisine dolayısıyla da Türkçülere saygısızlıkla suçlayan Türkçü Profesör Gıyasettin Kağan, zekâsını kanıtlamaya çalışan ve kişiliğine ve gururuna düşkün olan onun gibi birinin (Pamuk, 2013, s. 540) Türkçü

olamayacağı kanaatindedir. Baudlaire hayranı olan Muhittin'in, Batı kültürüyle zehirlendiğini düşünen Mahir Altaylı (Pamuk, 2013, s. 490) onun şiir diye beğendiği şeyleri Avrupalılar tarafından yazılan çirkin şeyler (Pamuk, 2013, s. 314) olarak görür ve Baudlaire'i "çürümüş, esrarkeş bir Fransız" (Pamuk, 2013, s. 314) olarak nitelendirir. Kendisini ne kadar zorlasa da içine akıl; Mahir Altaylı'nın deyimiyle "kültürün şeytanı" (Pamuk, 2013, s. 490) düştüğü için bir Türkçü olamayacağını anlayan Muhittin'in, Türkçülüğü küçümsemesi, Mahir Altaylı'nın tepkisine yol açar. Ona göre insan önce kendini duygularına bırakarak inanıp heyecanlanmalı, sonra aklını kullanmalıdır; çünkü duygulanmadan düşünmenin sapıklık olarak görüldüğü Türkiye'de derinlemesine düşünmek, insanı toplumun dışına iter (Pamuk, 2013, s. 317). Şiir kitabı yayımlanan; ancak beklediği aksi uyandırmayan Muhittin'in kendisinde mutlu olamayacak kadar fazla zekâ olduğunu (Pamuk, 2013, s. 546) düşünerek pes etmesi, kuramsal olarak Doğu'nun akılcı düşünce bağlamında Batı karşısındaki mağlubiyetinin göstergesidir. Nitekim akılı ölçüt olarak "yaşadığı toplumu . . . Avrupa kültür merkezli bir bakış açısıyla algılamaya ve yorumlamaya çalışan" (Solmaz, 2003, s. 61) Muhittin, sonuçta bir milletvekili olur.

Romanın üçüncü bölümünde, Batı'nın modern sanat anlayışından yana olan Ahmet ile onun zıt kutbunda yer alan arkadaşı Hasan'dan hareketle Batı ile Doğu'nun karşı karşıya getirildiği ve Ahmet'in soluduğu geleneksel Doğu atmosferinde modernleşme sorunsalı bağlamında sanatın algılanış biçiminin self oryantalist bir bakışla eleştirildiği görülür. Romanda sözü edilen eleştiri, sanata siyasi bir işlev yükleyen ve bu yolda sanatçıyı bir araç olarak gören Doğu zihniyeti çevresinde sergilenir. Bu bağlamda Ahmet'in arkadaşı olan Hasan'ın sanata dair görüşleri dikkat çekicidir. Sanatı vatanın kurtuluşuna bağlayan Hasan'a göre sanat devrim yapmayı olanaklı kılacak bir nitelik arz etmelidir. Resimleri Goya'dan etkiler taşıyan Ahmet'in yaptığı resimlere bakan; ancak bunları anlamadığını (Pamuk, 2013, s. 592) dile getiren Hasan, devrim yapılacak nitelikte bulmadığı için (Pamuk, 2013, s. 594) bu resimlere kayıtsız kalır ve Ahmet'in kendisine gösterdiği Goya röprodüksiyonlarından hareketle arkadaşının resimleriyle alay eder:

"Evet, hoş şeylermiş doğrusu". . . "Biz sanatı ihmal ettik son zamanlarda..." . . . "Bak, bak o da senin gibi kedi yapmış! Bir çocuk, bir kuş, kediler..." . . . "Bunlar da, evet, gülünç. Krallar, kibar kadınlar... Hah ha. Sevdim Goya'yı. Aferin herife!" . . . "Yaşa be, bana eğlenceli birkaç dakika geçirttin!" (Pamuk, 2013, s. 593).. . .

“Bak, sen de kediler yapmışsın... Burjuvalar, ya da neyse işte şu insanları yapmışsın, bakınca bir şeyler hissediyorum şimdi!” . . . “Gerçekten seziyorum bir şeyler ama... Ama kardeşim bunlarla, sen de biliyorsun herhalde, devrim olmaz!” (Pamuk, 2013, s. 593-594).

Cevdet Bey ve Oğulları’nda self oryantalist bir figür olan Ahmet’ten hareketle Batı’nın modern sanat anlayışı karşısında Doğu’nun geri kalmışlığına işaret edilir. Romanda Ahmet’in içinde bulunduğu ortamda yaptığı resimleri anlamsız bularak sanata olan inancını yitirme noktasına gelmesi, bu bağlamda dikkat çekicidir. Cevdet Bey ailesinin üçüncü kuşağından olan ve Doğu’nun geleneksel yaşam biçimi ile şekillenen atmosferinde kendisini bir “öteki” olarak hisseden Ahmet, Doğu’da her şeyde olduğu gibi sanatın da vatanın kurtuluşuna bağlanmasını tuhaf bularak (Pamuk, 2013, s. 633) Doğu’nun bu minvalde alımlanan sanat anlayışını eleştirir. Resimlerinin anlaşılmadığından ve kimsenin onlara bakarak devrim yapmadığından (Pamuk, 2013, s. 636) dem vuran Ahmet, umutsuzluğa kapılarak yaptığı resimleri “. . . çiğ, yüzeysel, sahte, içtenliksiz, bayağı” (Pamuk, 2013, s. 599) bulur ve hepsini “. . . Goya’nın, Bonnard’ın, sonra bütün emprestyonistlerin defalarca yaptığı şeylerin bayat bir tekrarı” (Pamuk, 2013, s. 599) olarak görür. Türkiye’de sanatın gerekliliğinden şüpheye düşen Ahmet’e göre gazetelerde ölüm haberleri çıkarken resimle uğraşmak, aptallık, küstahlık, kendini beğenmişliktir (Pamuk, 2013, s. 631). Ahmet Batı’daki sanat anlayışının aksine Türkiye’de resim yapmanın insanın bağıra bağıra konuşması gereken bir ülkede dilsizliği seçmesi gibi bir şey olduğunu (Pamuk, 2013, s. 632) düşünür. Dolayısıyla romanın bu bölümünde pragmatik bir sanat anlayışının hakim olduğu Doğu’nun Batı ile karşı karşıya getirilmesi suretiyle Batı’nın Doğu’ya üstün kılındığı ve Türkiye’nin sanatın gelişimi için uygun bir zemin teşkil etmediğine vurgu yapılarak Doğu’nun sanat algısının oryantalist bir bakışla eleştirildiği görülür.

Cevdet Bey ve Oğulları, Pamuk’un Batı’yı Doğu’ya üstün kılan oryantalist bakışının hâkim olduğu bir romandır. Yazar bu romanında Tanzimat’tan postmodern döneme kadar Türk romanına hâkim olan Batı-Doğu karşıtlığı ile temellendirilmiş, self oryantalizme dayalı bir eleştiri ile şekillenen oryantalist yaklaşımı aksettirir. Romanda Pamuk’un Doğu ile kaynağında Rönesans kültürünün yer aldığı Batı mantalitesini karşı karşıya getirmek suretiyle Türk modernleşmesini sorunsallaştırdığı ve kendi kültürüne Batılı bir gözle bakarak kurguladığı self oryantalist figürlerin başarısızlıkla sonuçlanan deneyimlerinden hareketle Batı’nın görmek istediği bir Doğu imgesi yarattığı görülür. “. . . Cumhuriyetçi, laik, Batı pozitivistinin kendine özgü bir çeşidinden etkilenmiş bir

aile çevresi”nde (Dursun, 1995) yetişen ve kendisinin bir “Batılılaşmacı” (Quintana, 2005, s. 531) olduğunu ileri süren Pamuk, Türk modernleşmesine ilişkin kişisel görüşlerini *Cevdet Bey ve Oğulları*’na izdüşürerek “. . . Cumhuriyet’in ve Batılılaşmanın hikâyesi” (Pamuk, 2014, s. 362) üzerine inşa ettiği romanında hem bürokrasinin hem de yeni zengin tabakanın batılılaşmayı “Batı’yı körü körüne taklit etmek” (Gurria-Quintana, 2005, s. 532) olarak alımlayan sınırlı kavrayış biçimini (Gurria Quintana, 2005, s. 531) Batı’yı Doğu’ya üstün kılan bir minvalde eleştirir.

Türk edebiyatında Doğu’ya yönelik birtakım toplumsal eleştirilerle varlığını hissettiren; ancak *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda toplumsal bir eleştirinin ötesinde kurmaca karakterlerce metnin içinde ifa edilen bir yaklaşım biçimi olarak dikkat çeken self oryantalizmin kaynağında Batı’nın Doğu’dan üstün olduğu fikrine koşutlandırılan bir aşağılık kompleksi vardır. Romanda yer alan self oryantalist figürlerin kendilerini ispatlama çabası içine girerek toplumda bir saygınlık kazanma arzuları ve modernleşme bağlamında Batı’nın ışığı karşısında karanlıkta kaldığına kanaat getirdikleri Doğu’ya aydınlık getirme çabaları, bu kompleksin yansılardır. Pamuk’un roman kahramanlarında Gürbilek’in (2010) ifadesiyle “üstün olduğu varsayılan bir yabancıyla karşılaşmanın, benliğini o yabancıya göre tanımlamak zorunda kalmanın, kendini onun karşısında yetersiz hissetmenin, yani tam ve tek olmadığını fark etmenin yol açtığı bir narsistik yara” (s. 82) vardır. Pamuk’un (2014) batılılaşma çabası içinde olan self oryantalist figürlere atfettiği bir utanç duygusu söz konusudur:

Batılılaşmacı önce Avrupalı olmadığı için utanır. Sonra Avrupalı olabilmek için yaptıklarından utanır (her zaman değil). Avrupalı olabilmek için yaptıklarının yarım kalmasından utanır. Avrupalı olacağım diye kendi kimliğini kaybetmekten utanır. Kendi kimliğine sahip olmaktan ve olmamaktan utanır. Zaman zaman şiddetlenip, zaman zaman kabul ettiği bu utançlarından da utanır. Bu utançlarından söz edilmesinden de utanır (s. 375).

3.1.4.2. Sessiz Ev

Orhan Pamuk’un *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan bir yıl sonra 1983 yılında yayımlanan ikinci romanı *Sessiz Ev*, Cennethisar mahallesinde bir araya gelen Darvınoğlu ailesinin hikâyesi üzerine kuruludur. Bir kuşak ve aile hikâyesi oluşu ile *Cevdet Bey ve Oğulları* ile örtüşen bu roman, kronolojik bir sıradan ziyade kahramanların kavrayış biçiminin belirlediği zamansal kurgusu ve her bir kahramanın sesiyle şekillenen polifonik yapısı ile yazarın ilk romanından farklı bir çizgidedir.

Cevdet Bey ve Oğulları'nı bitirdiğinde 19. yüzyıl gerçekçiliğinden sıyrıldığını ve gözünün önünde başka bir ufuk açıldığını (s. 119) dile getiren Pamuk'un (2014) bu romanda ilk defa dille oynama, cümleleri uzatma, cümleleri hafif hafif devirme, katlama, birbirinin içine geçirme ya da en azından onlarla görsel açıdan bir yenilik yapma olanağını veren edebiyat biçimlerine kaydığı (s. 119) görülür. İki kurmaca zeminden oluşan ve “. . . aşağı yukarı yüzyıllık bir dönemi kapsayan olay örgüsünü bir haftalık süre içinde veren” (Kırkoğlu, 1984, s. 68) romanda, Pamuk, dünya edebiyatında ilk defa William Faulkner'ın *Döşegimde Ölürlen* ve *Ses ve Öfke* adlı romanlarında denediği biçime dayanan roman anlayışından esinlenerek romanı birinci tekil şahısla çok anlatıcıyla kurar (Aktunç vd., 1999, s. 18). *Sessiz Ev*'de Kılıç'ın (2006) deyiimiyle “hikâyeyi yukardan bakan bir üst anlatıcı değil diziliş ahengini yazarın kurduğu kahramanlar art arda söz alarak birinci tekil şahısta anlatır” (s. 63). Bunun yanı sıra romanda dikkat çeken bilinç akışı tekniği kahramanların geçmiş yaşantısına geçişi sağlayan bir kurgusal stratejidir. Pamuk kurguda odak noktası olan bu tekniğin romandaki mahiyetini şu cümleleriyle açıklar:

Sessiz Ev'de hikâye her kahramanın aklından geçenlerin tasviriyle anlatılır. Bir bilinci akıtırken, o kahramanın, mesela babaannenin kelime dağarcığı içinde kalmadım. Böyle bir kısıtlamanın bir bilincin içinde olup bitenleri anlatmayı kolaylaştırmayacağını, tam tersine güçleştireceğini düşünüyorum. Her şeyden önce, düşünürken, zaten kelimelerle düşünmeyiz, kelimeler dil ile beyin arasında bir yerdedir: Zaman zaman aklımıza takılıp giderler. *Sessiz Ev*'de kullandığım bilinç akışı, bilinçlerin içinin olduğu gibi resmini çekmeye yönelik de değildi. Kahramanların bilinçlerinin içinde gezinenleri, kendimi pek fazla geriye çekmeden ben anlatıyorum (Demirtepe, 1984, s. 143).

Sessiz Ev romanının birinci kurmaca zemini, babaanneleri Fatma Hanım'ı ziyarete gelen Faruk, Nilgün ve Metin'in 1980 yılında Cennethisar'da geçirdikleri bir haftalık sürede şekillenir. Romanda 90 yaşında olan babaanne, kocası Selahattin Bey'in evdeki hizmetçiden peydahladığı Recep ile birlikte yaşamaktadır. Tarih doçenti olan ve evlenip boşanan Faruk, Cennethisar'da zamanının büyük bir kısmını içki içmekle ve Gebze Kaymakamlığı Arşivi'nde tarih üzerine araştırmalar yapmakla geçirir. Nilgün sosyoloji okuyan bir devrimci; Metin ise oradayken zaman geçirdiği arkadaş grubundan Ceylan'a platonik bir aşkla bağlanan ve üniversiteyi Amerika'da okumak isteyen bir lise öğrencisidir. Romanda bir ülkücü olan Recep'in yeğeni Hasan'ın, Metin'in parasını alması ve plak ile tarih defterine el koyması, romana bir hareketlilik kazandırır. Plak ile

önceden çantasından aşırıldığı tarağı kendisine vermek üzere Nilgün'ün yanına giden; ancak ondan karşılık bulamayan Hasan, Cumhuriyet gazetesi okuduğu için zaten öncesinde dış bilemediği Nilgün'ü döverek ölümüne sebep olur ve Faruk'un tarih defterini çöpe atıp Cennethisar'ı terk eder. Romanın sonunda yalnızlığa ve sessizliğe terk edilen Fatma Hanım'ın bilinciyle baş başa bırakıldığı görülür.

Romanın ikinci kurmaca zemininde Darvinoğlu ailesinin yaklaşık yüzyıla uzanan geçmişi, Fatma Hanım'ın bilincinden geçenlerle gün yüzüne çıkartılır. Bir doktor olan Selahattin Bey ile 16 yaşında iken evlendirilen Fatma, siyasi nedenlerle İstanbul'dan sürülen kocasıyla Cennethisar'a yerleşir. Zamanının büyük bir kısmını Doğu'yu kurtarmak umuduyla yazmakta olduğu ansiklopediye ayıran Selahattin ile Fatma'nın uyuşmadığı ve evliliklerinin kâğıt üzerindeki bir akitten öteye geçemediği görülür. Selahattin'in kendisini aldattığı hizmetçi kadın ile iki çocuğunu eve yerleştirmeye karar vermesi üzerine çocukları döven Fatma, İsmail'i topal, Recep'i ise cüce bırakır. Doğan, romanda babasının anneleri ile birlikte köye yolladığı çocukları bulup tekrar eve getirir. Çocuklardan İsmail, başka bir eve yerleşirken, Recep babasının evinde kalarak yıllarca hizmetçiliğini yaptığı Fatma'dan kötü muamele görür.

Her romancının eserini hayat hakkında yaptığı on binlerce küçük gözlemini, yani duyumlara dayalı hayat deneyimini sergilediği bir yıldızlar kümesine (Pamuk, 2016, s. 34) benzeten Pamuk'un, bu romanı da ilkinde olduğu gibi otobiyografik bir özden beslenir. Cevdet Bey'deki gençlerden doğduğunu (Çubukçu, 1990, s. 149) ileri sürdüğü *Sessiz Ev*'de kendi gençliğine ve ruhuna ilişkin bir şeyler olduğunu (Kızıltan, 1990, s. 144) dile getiren yazar, romanda yer alan gençlerin her birini kendisiyle özdeşleştirerek kendi deyimiyle gençliğin ayrı ayrı ruh hallerini kurcalar ve eğlenir (Kızıltan, 1990, s. 145). Nitekim romandaki gençler çevresi, araba yarıştırmak, evlere toplanıp kafayı çekmek, diskoteğe gitmek, sahilde buluşup vakit öldürmek gibi ayrıntılar, yazarın 1970'lerin başındaki Bayramoğlu Sahil Mahallesi'nden arkadaşlarının hikâyelerinden çıkmadır (Pamuk, 2014, s. 144). Babalarından araba alıp yarıştıran parçalayan ama çok fazla da yaramazlık yapmayan bu gençlerin içinden gelen Pamuk, romanı yazarken onları sevgiyle hatırladığını (Pamuk, 2014, s. 144) ifade eder. Romanda Selahattin Bey ile Fatma Hanım arasındaki ilişki, yazarın hukuk okumak için Berlin'e giden dedesinin o sırada nişanlı olduğu anneanesi Nikfal Hanım'a yazdığı mektupların havasını taşır:

Bu mektupların havası biraz Selahattin Bey'in Fatma'ya ders vermesine benziyor. “Burada kadınların da oy verme hakkı tartışılıyor, siz ne düşünüyorsunuz, kadın

hakları konusunda ne düşünüyorsunuz, Avrupa’da şu var, bu var, ne diyorsunuz?” gibi şeyler var mektuplarda. Anneannemin tepkisinin ise ilgisizlik ve “günah, yasak” çevresinde dolandığını biliyorum. Kâğıttan, kitaptan hoşlanmayan, acımasızca gerçekçi bir insandı. Romandaki Fatma gibi. Aralarındaki mutsuz ilişkiyi hayal edince *Sessiz Ev*’i kurmaya başlamış oldum (Pamuk, 2014, s. 144).

Yayımlanışının ardından 1984 yılında Madaralı Roman Ödülü’nü kazanan *Sessiz Ev*, “. . . Pamuk’un yabancı dile çevrilen ilk kitabı”dır (Kılıç, 2006, s. 64). Fransa’da ünlü Gallimard Yayınevinden çıkan roman, Münevver Andaç’ın yaptığı çeviriyle 1991 yılında Avrupa Keşif Ödülü’ne (Prix de la decouverte europeenne) layık görülür (Kılıç, 2006, s. 64). Pamuk’un 1980 askeri darbesinden sonra yayımlatamayacağını anlayarak bir kenara bıraktığı yarım kalmış bir siyasi romanın ardından yazmaya başladığı (Engdahl, 2006, s. 322) *Sessiz Ev*, üç yılda tamamlanır ve yazarın ilk romanının aksine kısa bir süre içinde yayımlanır.

Kuramsal bağlamda irdelendiğinde *Sessiz Ev* oryantalist söylem kapsamında analiz edilmeyi olanaklı kılan özü ile dikkat çeker. Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektiğin self oryantalist bir figür olan Selahattin Bey ile Doğu’nun değerler sisteminin temsili bir figürü olarak kurgulanan Fatma Hanım aracılığıyla kurulduğu romanda, dini bir temele dayandırılan bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden sergilenen bir oryantalist söylem mevcuttur. Sözü edilen temsil biçiminin oluşumunu olanaklı kılan Doğu bilgisinin Fatma Hanım’ın tutum ve davranışlarından hareketle aksettirildiği romanda, bu bilginin self oryantalist bir figürce işlenmesi suretiyle Batı’nın Doğu’ya üstün kılındığı ve böylece bilgi ile iktidar arasındaki mekanizmanın işleyiş kazandığı görülür. Batı’da hâkim olduğunu düşündüğü bilimsel düşüncenin Doğu’da da gerekliliğine inanan Selahattin Bey’in Doğu’yu kurtarmak umuduyla çıktığı yolda yarıda kalması, Doğu’nun Batı karşısındaki geriliğinin göstergesi olarak iktidarın Doğu’ya değil Batı’ya özgü olduğuna işaret eder. Romanda tarihin Faruk aracılığıyla bir hikâye olarak anlatı düzlemine taşınması ise oryantalist söylemi olanaklı kılan bir kurgu tekniğidir. *Sessiz Ev*’de yazarın bir dönemin tarihini kendi bakışından ziyade kurguladığı bir kurmaca karakter aracılığıyla okura sunması, tarihi de kurmacanın bir parçası haline getirmiş ve böylece romanda bir tarihçinin gözüyle sorunsallaştırılan makro tarih, romandaki temsil biçiminin oluşumunda etkin bir rol oynamıştır.

Sessiz Ev bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsilinin oluşumunu olanaklı kılan Doğu bilgisi bakımından zengindir. Romanda yaşamına günah işleme korkusunun yön

verdiği Fatma ile Selahattin arasında tam bir tezat vardır. Bilimi günahla özdeşleştiren Fatma, Allah'ın varlığı sorununu bilimlerin Batı'da gösterdiği inanılmaz ilerlemeye koşturarak gülünç bir sorun olarak gören Selahattin'in (Pamuk, 2013, s. 26) hazırladığı ansiklopedi taslağını “. . . günah kağıtları” (Pamuk, 2013, s. 27) olarak niteler ve aklı kastederek kocasının şeytanca teslim alındığına (Pamuk, 2013, s. 62) inanır. Fatma'ya göre odası “. . . baştan aşağı kitap, tuhaf büyü aletleri, . . . pireyi deve yapan mercekler, ucundan duman tüten borular, iğnelenmiş kurbağa ölüler” (Pamuk, 2013, s. 67) ile dolu olan Selahattin'in muayenehanesine hasta gelmemesinin nedeni onun imansızlığıdır. Kocasının aldığı Darvinoğlu soyadından tiksinen ve bir gün kendi mezar taşının üzerinde bu çirkin adın yazılacağını düşünerek ürperen (Pamuk, 2013, s. 100) Fatma, Selahattin'in Fransızca kitaplardan çıkardığı akıl yürütmeyle kaleme aldığını söylediği (Pamuk, 2013, s. 198) ansiklopediyi yakar. Soba, Selahattin'in günahlarını yuttukça içi ısınan Fatma (Pamuk, 2013, s. 199) kocasının bütün hayatını verdiği eserinde (Pamuk, 2013, s. 199) yazdıklarından iğrenerek onu iblis addeder:

Bakalım ne yazmış iblis? Yırtıp yırtıp yakarken okumuştum da: Başına bazı kısa notlar yazmış: Cumhuriyet: Bize gereken yönetim şekli budur... . . . Darwin'in kuramını Kuran'la karşılaştır ve ahmakların bile anlayacağı basit mesellerle bilimin üstünlüğünü anlat... Deprem, tamamen jeolojik bir olay olup, yer kabuğunun sarsılmasıdır... Kadın erkeğin tamamlayıcısıdır...

....

Bütün padişahlar ahmaktır... . . . Bizim bahçedeki kertenkelelerin, Darwin okumadıkları halde, Darwin'in düşüncesine uygun olarak kuyruklarını bırakmalarını bir mucize değil, insan düşüncesinin bir zaferi olarak görmeli! (Pamuk, 2013, s. 200)

Sessiz Ev'de öz kültürüne Batılı bir gözle bakan Selahattin'in, karısı Fatma'nın şahsında sergilenen Doğu bilgisini bir şarkiyatçı gibi alımlayarak bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsiline çevirdiği ve bu suretle Batı'yı Doğu'ya üstün kıldığı görülür. Doğu'nun hala ortaçağın derin ve iğrenç karanlıklarında uyuduğunu (Pamuk, 2013, s. 26) düşünen Selahattin, bilimsel olarak Batı ile Doğu arasındaki farkı daha kısa bir zaman içerisinde kapatmak için (Pamuk, 2013, s. 26) “bütün doğal ve toplumsal bilimler”i (Pamuk, 2013, s. 28) içeren bir ansiklopedi yazmaya girişir. Selahattin'e göre Doğu'da her şey bilimsizlik yüzünden sefildir (Pamuk, 2013, s. 63) ve Doğu için gerekli olan, Batı'daki gibi bir rönesans, bir bilim uyanışıdır (Pamuk, 2013, s. 63). Tanrı'nın varlığını kanıtlamak için elde skolastik saçmalardan başka bir şey kalmadığını (Pamuk,

2013, s. 66) düşünen ve öteki dünyayı “. . . uydurulmuş iğrenç bir yalan” (Pamuk, 2013, s. 66) olarak gören Selahattin, karısı Fatma’yı budalalık, aptallık ve ahmaklıkla suçlar. Ona göre muayenehanesine hasta gelmemesi kendi suçu değil “. . . lanet olası ülkedeki saçma inançların bir sonucu”dur (Pamuk, 2013, s. 98). Doğu’da sanıldığıının aksine her türlü doğa olayının Allah’ın hikmetinden ziyade kendi ansiklopedisinde yazdıkları olduğunu (Pamuk, 2013, s. 133) düşünen Selahattin, bilimi asıl Tanrı (Pamuk, 2013, s. 134) addeder. Ona göre “deneye dayanmayan ve deneye kanıtlanmayan hiçbir bilgi geçerli değildir... Bütün bu bilimsel bilginin dayanak noktası olan bu cümle, Allah’ın varlığı sorununu da bir hamlede saf dışı bırakır” (Pamuk, 2013, s. 198).

Romanda sözü edilen temsil biçiminden hareketle Selahattin Bey’in self oryantalist bir yaklaşımla Batı’yı Doğu’ya üstün kıldığı görülür. Kendisini “Doğu’dan çıkıp gelmiş bir Batılı” (Pamuk, 2013, s. 270) olarak gören Selahattin, Şark’ın korkunç bir boyun eğiş (Pamuk, 2013, s. 93) içindeki haline vurgu yapar. O, Avrupa’dakilerin her şeyi onlardan önce bulup en ince ayrıntısına kadar incelediklerini kabul eder (Pamuk, 2013, s. 137) ve söylenecek yeni bir söz kalmamışken Doğu’da oturup yeni bir şey bulup becerebilmeyi budalalık (Pamuk, 2013, s. 138) olarak görür. Selahattin en nihayetinde Doğu ile Batı’yı birbirinden ayıran görünmez sınır çizgisinin kıyafetler, makineler, evler, mobilyalar, peygamberler ve hükümetlerle fabrikalar değil, Batı’nın ölüm denilen dipsiz kuyunun, Hiçliğin farkına varmış olması (Pamuk, 2013, s. 270) olduğunu düşünerek “ahmaklığın ve uyuşukluğun” (Pamuk, 2013, s. 270) hüküm sürdüğü Doğu’da ölümü keşfetmekle (Pamuk, 2013, s. 270) iftihar eder:

Doğu’da ölümü keşfettim! Ne dediğimin farkında mısınız? Boş boş bakıyorsunuz! Tabii, çünkü ancak karanlığı bilen aydınlığı anlar, ancak hiçliği bilen varolmak ne demektir bilir. Ölümü düşünüyorum, demek ki varım! Hayır! O Doğulu uyuşuklar da ne yazık ki varlar ve sen, elindeki örgü şişlerin de varsınız, ama ölümden hiçbirinizin haberi bile yok! O zaman, doğrusu şöyle söylemeli: ölümü düşünüyorum, o halde Batılıyım! (Pamuk, 2013, s. 270)

Sessiz Ev romanında Selahattin’in Batı’daki bilimsel düşüncüyü Doğu’ya aşılama için hazırladığı ansiklopedi, kuramsal bağlamda Doğu’nun iktidar tutkusunu imleyen bir “erk nesnesi”dir. Romanda Cennethisar’da “taptaze, basit, özgür, neşeli, yepyeni şeyler düşünerek, yaşayarak yeni bir dünya”, “. . . Doğu’nun daha hiç görmediği bir özgürlük dünyası”, “yeryüzüne inmiş bir akıl cenneti” (Pamuk, 2013, s. 92) kuracağı inancı ile hareket eden ve Darwin gibi gerçek bir bilim adamı olmak

isteyen (Pamuk, 2013, s. 133) Selahattin, kırk sekiz ciltlik ansiklopedisi bittiğinde Doğu’da söylenmesi gereken bütün temel düşünceler ve sözlerin bir anda söyleneceğini ve en önemlisi kendisinin halk tarafından anlaşılacağını (Pamuk, 2013, s. 96) umut eder.

Romanda Selahattin’in emeline ulaşmadan ölmesi, kuramsal bağlamda Doğu’nun erksizliğinin işaretidir. “Yalanların ahmak huzuruna gömülmüş, dünyanın kafalarındaki safsatalara ve ilkel hikâyelere uygun olduğuna inanmanın ilkel sevinciyle” (Pamuk, 2013, s. 114) uyuduğunu düşündüğü Doğu’yu “. . . pislikler . . . boş inançlar ve ‘yalanlar’”dan (Pamuk, 2013, s. 58) kurtarmak isteyen Selahattin’i başarısız kılan, Doğu’daki “. . . düşünce boşluğu”nu (Pamuk, 2013, s. 96) yüreklere korku salarak ve gerekirse zor kullanarak dolduracağına inanmasıdır. Selahattin aracılığıyla kendilerinden korkmayı ve tiksinimeyi öğrenen bir Müslüman Doğulu (Pamuk, 2013, s. 271) profilinin yaratıldığı romanda Doğulun bilime yaklaşım biçimindeki sorunsal gün yüzüne çıkar. Nitekim Selahattin’e göre kendisinden hiçbir şey beklemeyen, kendisini sürüden ayırmayı bilmeyen, yalnızca ne olduğunu bilmediği bir akışa boyun eğen ve başka türlüünü isteyen de sapık ya da deli sanan Doğulu, ancak yüreğine salınan ölüm korkusuyla kendisini sorgulayacaktır (Pamuk, 2013, s. 271). Işık’ın (2012) ifadesiyle Selahattin bütün kolonyal çabasına rağmen ansiklopedisini bitirememiş, Aydınlanma/Batılılaşma/modernleşme ‘kafalara vura vura’ tamamlanamamış, akıl cenneti kurulamamıştır” (s.90). Çünkü onun “. . . Darwin’den mülhem soyadının ima ettiği evrim, ‘karanlık’tan zor yoluyla ‘aydınlık’a geçivermek anlamına gelmez (s. 91).

Sessiz Ev’in kurgusal atmosferinde anlatının bir parçası olarak soluk alan tarih bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili çevresinde şekillenen oryantalist söylemin aksettirilmesinde etkin bir rol üstlenir. Romanda tarih doçenti olan Faruk aracılığıyla tarihin bilimsel nesnellikten soyutlanarak hikâyeleştirildiği ve bu suretle güvenilirliği sorgulanarak romandaki temsil biçimi ile koşutlandırıldığı görülür.

Yayımlanmış ilk edebiyat eseri Stendhal’in *İtalya Hikayeleri*’nden etkilenecek yazdığı bir tarihi hikâye olan Orhan Pamuk (Oran, 1999), tarih kitapları okumaktan, tarihi imgelerle haşır neşir olmaktan hoşlanan (Eken, 1988, s. 177) bir yazardır. Reşat Ekrem Koçu, Feridun Fazıl Tülbentçi gibi popüler tarih yazarlarının Padişah Hikâyeleri, İstanbul’da Tuhaflıklar türünden kitaplarla (Eken, 1988, s. 179) tarihe ilgi duymaya başlayan ve Marksist kuramcı Lukacs’ın *Tarihi Roman*’ını (Eken, 1988, s. 179) ilgiyle okuyan Pamuk için o zamanlar ideal tarihi romancı Tolstoy’dur (Eken, 1988, s. 179). 19. yy. romanına açık bir anlayışla yazdığı ilk üç tarihi hikâyesinin Umberto Eco tarafından okunup sevilmesinden hoşnut olan Pamuk’un (Eken, 1988, s. 179) tarihî

roman anlayışı zamanla değişerek “. . . romantizm, ekspresyonizm, sürrealizm”e (Eken, 1988, s. 180) yaklaşmıştır. Tarihi ampirik bir gerçeklikten ziyade bir “imge ambarı” (Eken, 1988, s. 180) olarak gören Pamuk, tarihi romanı son derece pozitivist, hayal gücünden ve yaratıcılıktan yoksun bir anlayışla ele alan Türk yazarlarını eleştirir (Eken, 1988, s. 177). Mikro tarihçi bir yaklaşımla günlük hayatı anlatı düzlemine taşıyan Pamuk’un “. . . demografik tarih . . . ya da diplomatik tarih”le (Eken, 1988, s. 177) ilgilenmediği, “. . . günlük hayatın ve hayal gücünün tarihi”ni (Eken, 1988, s. 181) öncelediği ve tarihe bir imge avcısı edasıyla yaklaştığı görülür:

Ben tarih kitaplarını okurken orada çok az şey ararım; birkaç kelime, birkaç imge. Mesela Naima’daki bir av sahnesindeki bir tavşan ya da Abdülhamit’in paravana arkasından dinlediği polisiye romanları okuyan biri, o odadaki koku; iki ayrı kültürden gelmiş iki ayrı insanın karşılaşmasına ilişkin bir şey; bir köle pazarındaki bir sahne, alışverişteki birkaç söz... Bir dönem hakkındaki ayrıntı hurdalar, kaçak ayrıntılar ilgilendirir beni; bunlar, garip bir şekilde hayal gücümü canlandırır, arada bir bu tür hayaller kurmaktan hoşlanırım. Bu tür hayallerde bir şiddet buluyorum, o tür hayallere asılmaktan, onlarla hikâyemi renklendirmekten hoşlanıyorum (Eken, 1988, s. 177).

Tarihi “edebiyatın bir alt kolu” (Eken, 1988, s. 181) olarak “. . . en sonunda bir hikaye anlatmak ve bu hikayeyle insanları ikna etmek” (Eken, 1988, s. 181) olarak gören Pamuk’un bu görüşü, *Sessiz Ev*’de bir tarih doçenti olan Faruk Darvinoğlu’nun tarihe bakışına sirayet eder. Faruk’a göre tarihin en çarpıcı yanı bir hikâye, bir eğlence oluşudur (Pamuk, 2013, s. 119). Romanda önceki yıl kayıtlarına rastladığı vebanın izini sürmek (Pamuk, 2013, s. 82) için Gebze Kaymakamlığı arşivinde çalışmaya başlayan Faruk’un, bu izi herhangi bir başka hikâyede arayabileceğini düşünerek (Pamuk, 2013, s. 82) zamanla kendisini bir hikâye deryasına kaptırdığı görülür. Tarihi vesikaları okudukça aklında “. . . iç içe geçmiş milyonlarca hayat ve hikâye” (Pamuk, 2013, s. 81) beliren Faruk, tarihi aklında canlanan “. . . bu renkli, hayat dolu şey” (Pamuk, 2013, s. 81) olarak alımlar. O, “hırsızlıklar, ticari anlaşmazlıklar, eşkıyalar, evlenip boşananlar...” (Pamuk, 2013, s. 83) üzerine okuduğu sayısız hikâyeyi tarih defterine geçirir. Tarihçiliği “matrak ama sabır isteyen bir iş” (Pamuk, 2013, s. 117) addeden Faruk’un, vebanın izini sürmeyi bırakıp “. . . eğlenceli bir hikâye için biçilmiş kaftan” (Pamuk, 2013, s. 121) olarak gördüğü “Budak adlı bir adamın Gebze’de çevirdiği dolaplar”ın (Pamuk, 2013, s. 118) peşine düştüğü ve onunla ilgili bir hikâye uydurma çabası içine girdiği dikkat çeker:

Budak'ın serüvenlerinden 16. Yüzyıl Gebze'sine ilişkin başı ve sonu olmayan bir kitap yazmayı tasarladım. Kitabın tek ilkesi olacaktı: O yüzyılın Gebze ve yöresine ilişkin bulabileceğim bütün bilgileri, hiçbir önem ve değer sıralaması gözetmeden kitaba alacaktım. Böylece et fiyatlarıyla ticari anlaşmazlıklar, kız kaçırma olaylarıyla isyanlar, savaşlarla evlilikler, paşalarla cinayetler kitapta, birbirlerine bağlanmadan, ya yana, tıpkı arşivlerde durdukları gibi uslu ve alçakgönüllü dizileceklerdi. Budak'ın hikâyesini de bunların üstüne oturtacaktım, ama ötekilerden daha önemseydiğim için değil, tarih kitabında hikâye arayanlara bir tane olsun verebilmek için" (Pamuk, 2013, s. 151-152).

Romanda tarihi bir hikâye yazmak isteyen Faruk'un bilimsel nesnelliğe dayanan pozitivist tarihçe ketlenmesi onda bir buhran yaratır. Tarihi birbiriyle ilişkisiz, milyarlarca olgunun kafasında oluşturduğu dumansı bir kitle (Pamuk, 2013, s. 150) olarak gören Faruk, kafasını “. . . içinde kurtlar gezinen bir ceviz"e (Pamuk, 2013, s. 159) benzetir. Olguları sıralayan, onlar hakkında konuşurken kendi yargılarına hiç yer vermeyen ve onları insan tutkuları ve heyecanlarından arındıran (Pamuk, 2013, s. 211) Evliya Çelebi gibi “tek kişilik bir ruhu” (Pamuk, 2013, s. 217) olsun isteyen Faruk'un, estetik bir temele dayanan tarihi algısıyla iki ruh arasında kaldığı görülür. Mikro tarihçi bir yaklaşımla “birbiriyle ilişkisi, öncesi ve sonrası, arkası ve önü, nedeni ve sonucu” (Pamuk, 2013, s. 213) olmayan tarihi olguları iskambil kâğıdı büyüklüğündeki kâğıtlara yazarak bu kâğıtları “tarih ve hayat” (Pamuk, 2013, s. 213) niyetine okura sunmak isteyen Faruk, her sıralamadan bir düzen, her olgudan bir simge bulup çıkaran (Pamuk, 2013, s. 152) makro tarihçi zihniyetle çarpışır ve umutsuzlukla tarihi, hatta hayatı olduğu gibi kelimelere geçirmenin bir yolu olmadığını (Pamuk, 2013, s. 152) düşünür.

Tarihi olguları bilimsel ölçütlerle irdeleyen makro tarihçi yaklaşımın Faruk Darvinoğlu'ndan hareketle sorunsallaştırıldığı *Sessiz Ev*'de Faruk'taki buhranın içerdiği oryantalist öz, romanda tarihe, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan kurgusal bir işlev kazandırır. Tarihe olan inancını yitirme noktasına gelen Faruk'un yazmak isteyip de bir türlü yazamadığı hikâye, kuramsal bağlamda iktidar mefhumu ile yakından ilişkilidir. Faruk'u Işık'ın (2012) ifadesiyle “. . . tarihe kuşkuyla yaklaşan ve tarih yazacak iktidarı bir türlü elde edemeyen bir tarihçi” (s. 110) olarak nitelendirmek mümkündür. Aralarında inançla ilişki kuramadığı tarihi olguları boşlukta salınır gibi beyninin kıvrımları arasında kıpırdanan korkunç solucanlara, kurtlara benzeten Faruk (Pamuk, 2013, s. 161) iyi bir tarihçi olacağına dair inancını yitirışinden Türkiye'yi sorumlu tutar ve insanın iyi hiçbir şey olamayacağını düşündüğü Türkiye'de

çıldırılmamak için kendini romanda doğrudan bir “. . . yenilgi simgesi” (Pamuk, 2013, s. 216) olarak aksettirilen içkiye verir. Parla (2012), modernleşme projesinin sakatlığını simgeleyen, ayrıca, vebayla temsil edilen soy lanetini taşıyan Faruk Darvinoğlu’nun bu eğilimini onun bu lanetten kurtulmak için tarihçiliğini yazarlığa nasıl dönüştüreceğini bilememesi yüzünden düştüğü çaresizliğe (s. 240) bağlar. Romanda yabancı turistlere Türkiye’deki son gecelerinde düzenlenen Doğu gecelerinden birine katılan Faruk’un izlediği göbek dansının imgeleminde yarattığı aşağılanmışlık hissi ile yenilginin ve akıl karışıklığının tadını çıkartması (Pamuk, 2013, s. 262) oryantalist söylemle doğrudan ilişkilidir. “Doğulu nesne kadın”ın yaptığı “göbek dansı” ile turist erkeklerin başındaki “fes” romanda bu söylemin oluşumunu olanaklı kılan birer oryantalist leitmotiftir:

Dansöz, Doğulu nesne-kadın gibi görünmeyi oynuyor. Işık konisi masalar arasından gezindikçe, Alman kadınların yüzlerine bakıyordum: Şaşkın değillerdi, ama belki de şaşırmak istiyorlar, gülümsüyorlardı, bekledikleri şey yavaş yavaş gerçekleşiyordu, dansöze bakarken, kendilerinin “öyle” olmadığını düşünüyorlardı; bu yüzden huzur duyduklarını, kendilerini erkekleriyle bir hissettiklerini seziyordum; bizleri hepimizi “öyle” gördüklerini de seziyordum: Tıpkı hizmetçisine hükmederken kocalarıyla eşit olduklarına inanan ev kadınları gibi aşağılıyorlardı bizleri! (Pamuk, 2013, s. 262).

Kuramsal bağlamda oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan özü ile dikkat çeken *Sessiz Ev*, oryantalist bir bakışla Batı’nın Doğu’ya üstün kılındığı bir romandır. Romanda kendi öz kültürüne bir şarkiyatçı gibi yaklaşarak bu kültürü Batı’nın pozitivist dünya görüşünden hareketle bir dönüşüme uğratma gayesi güden Selahattin’in Doğu’yu terbiye etmek isterken yarı yolda kalması, alımlanış biçimi itibarıyla bilimsel düşüncenin Doğu’da geçer akçe olmadığını göstergesidir. *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda bir problematik olarak dikkat çeken bireyleşme sancısını *Sessiz Ev*’e de sirayet ettiren Pamuk, ite kaka birey olmayı öğreten tam bir ‘jakoben’ (Aktunç vd., 1999, s. 9) ilan ettiği Selahattin Bey’in bu tutumunu oryantalist bir zeminde irdeleyerek Doğu’nun bilimsel olarak Batı karşısında geri kalmışlığını vurgular.

3.1.4.3. Beyaz Kale

Orhan Pamuk’un 1985 yılında yayımlanan üçüncü romanı *Beyaz Kale*, 17. yüzyılda Osmanlı’ya esir düşen Venedikli bir köle ile efendisi arasında geçenlerle şekillenen bir anlatıdır. Öznenin değil söylemin öncelendiği çok sesli, oyunsu kurgusu

ve metinlerarasılıkla örülü dokusu ile baştan aşağı postmodern bir inşada olan anlatı, yazarın önceki iki romanında imkânlarından belirli bir ölçüde yararlandığı postmodern kurmaca ile birlikte anlatıda dikkat çeken realist ve modernist çizgiden farklı bir doğrultudur. Her ne kadar Pamuk kendisinde postmodern roman yazma eğiliminin Kara Kitap'ta başladığını söylese de (Yücel, 2013, s. 138) *Beyaz Kale*'nin kurgusal atmosferi beslendiği postmodern öze öne çıkar. Pamuk'un birer aile aracılığıyla bütün bir ülkenin tarihini kapsayan iki hikâyeye anlattığı ilk iki romanından sonra yazdığı *Beyaz Kale*'yi yazarın “. . . yazarlık yaşamında önemli bir dönüm noktası” (s. 77) olarak gören Kılıç (2006), bu romanı “Türkiye’de postmodern yönsemeden ilham almış ilk kitaplardan biri” (s. 77) addeder. *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev*'in kategorik olarak dâhil olduğu bildungsromanın, *Beyaz Kale*'de yerini Batı edebiyatı jargonuna Almanca bir terimle yerleşen ve “ikiz, öteki, benzeri tipleri” (Parla, 1992, s. 86) ile “. . . çiftilliği, efendi köle veya ben-öteki ilişkisini ele alan” (Esen, 2001, s. 217) “doppelganger hikayesine”ne (Esen, 2001, s. 217) bıraktığı görülür. Romanda köle ile efendinin yer yer birbirinin yerine geçmesi suretiyle oluşan ikiz izleğinin temelinde Parla'ya (1992) göre bu izleği efendilik kölelik ekseninde irdeleyen Hegel'in (s. 86) köle-efendi diyalektiği yer alır. Bu bağlamda Parla'nın (1992) bu görüşünü açtığı şu cümleler dikkat çekicidir:

Efendinin köleye, kölenin efendiye egemen olabilmek için giriştiği kurnazlıklar, diğerinin iradesine nüfuz edebilmek için kendi iradesini yok edebilmek becerisinden geçer. Kendi iradesine gem vurabilen efendi olur. Sınırlanmış bu iradeyi köle, kendisine uzanan bir arzu olarak yanlış yorumlayacak ve bu arzuya boyun eğecektir; ama aynı zamanda gururlanacaktır da. İşte bu gururla bu kez o kendi iradesini dizginlemeyi deneyecek ve başarılı olduğu ölçüde bir rol değişimini gerçekleştirerek, efendinin yerine geçecektir. Böylece efendi ve köle arasında sürekli gidip gelen bu irade ve arzu onları döngüsel bir oyuna mahkûm eder; kaçınılmaz bir biçimde sado-mazoşist yöntemlerle sürdürülen bir oyuna (s. 86-87).

Temelde iki kurmaca zeminden oluşan *Beyaz Kale*'de üstkurmaca *Sessiz Ev* romanının kahramanlarından biri olan tarihçi Faruk Darvınoğlu'nun 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiği Gebze Kaymakamlığı'na bağlı döküntü arşivde, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tıklış tıklış doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde bulduğu (Pamuk, 2014, s. 7) ve çevirisini yaparak yayımladığı bir el yazması ile şekillenir. Romanda sözü edilen el yazmasının da

hikâye kahramanlarından biri olan Hoca'nın kaleme aldığı bir anlatı olduğu görülür. Hoca anlatısında kendisini de bir kurmaca karakter olarak hikâyesine dâhil etmiş ve Venedikli köleyi hikâyesinin anlatıcısı kılarak kimliksel geçişlerle kendisini ötekinin bakışı ile yansıtmıştır. Kendi içerisinde başka bir anlatıyı da ihtiva eden formu ile polifonik bir yapı arz eden *Beyaz Kale*'de Pamuk, birbirinin yerine geçirdiği Hoca ile kölesinden hareketle uyguladığı geçişken anlatıcı stratejisiyle bakış açısını muğlaklaştırmış ve böylece anlatıyı renklendiren oyunsu bir kurmaca ortaya koymuştur. Yazar romanda Şara Sayın'ın (1997) ifadesiyle “tek kişinin tekelinde olmayan, tek kişi de yazsa gene de bir ölçüde kollektif bilincin ürünü olan” (s. 105) “. . . kostümlerin ve maskelerin, onların arkasındaki kişiden daha gerçek olduğu bir oyun”a (s. 105) dayanan “bir tür ‘kostümlü balo’” (s. 105) oluşturur.

Beyaz Kale'de romanın birinci kurmaca zemininde Faruk Darvınoğlu'nun yazdığı önsözle Beyaz Kale'nin yazılış ve yayımlanış süreci açıklığa kavuşturulur. Üniversiteden ayrılarak dede mesleği olan ansiklopediciliğe merak saran Faruk, yazarı belli olmayan, yalnızca ilk sayfasında “‘Yorgancının Üvey Evladı’” (Pamuk, 2014, s. 7) yazan bir elyazmasını hiçbir üslup kaygısı gütmeksizin kendi yorumuyla Türkçeye çevirerek yayımlamaya karar verir. Tarihe olan kuşkusu dolayısıyla elyazmasının “bilimsel, kültürel, antropolojik ya da ‘tarihsel’ değerinden çok anlattığı hikâyenin kendisi”ne (Pamuk, 2014, 7) odaklanan Faruk'un, kız kardeşi Nilgün Darvınoğlu'na ithaf ettiği kitabın adını yayınevi verir.

Romanın ikinci kurmaca zemini, Faruk Darvınoğlu'nun yayımladığı kitabın kahramanlarından biri olan Hoca'nın, kölesi ile başından geçenleri kölesinin bakış açısıyla yansıtarak kaleme aldığı anlatısı ekseninde gelişir. Venedik'ten Napoli'ye yol alan bir gemide Osmanlı donanması esir edilerek İstanbul'a getirilen Venedikli, tez zamanda bilime ve sanata ilişkin bilgisi ve görgüsü ile diğer kölelere olduğundan farklı bir muamele görür. Anatomi bilgisinden ziyade aklını kullanarak tedavi ettiği birkaç kişiyi iyileştirip herkesi hekim olduğuna inandıran ve paşayı iyi etmesiyle atıldığı zindandan çıkarılan Venedikli, kendisine çok benzeyen Hoca'ya köle olarak verilir. Bilime meraklı olan; ancak kendisini yetersiz gören efendisi ondan vakıf olduğu tüm Batı bilgisini kendisine öğretmesini ister. Zamanının büyük bir kısmını bir yandan kölesi ile birlikte çalışarak Paşa'ya sunacağı saatin ve kozmografya kuramının ayrıntıları ile geçiren Hoca, öte yandan Padişah'a sunacağı *Hayat-ül Hayvan* ve *Acaib-ül-Mahlûkat* adlı iki risalenin hazırlığı içindedir. Romanda tasarıları Padişah tarafından desteklenmeyen Hoca'nın, başarısız olduğuna kanaat getirerek benliğini ve ötekinin

gözünden nasıl görüldüğünü sorgulamaya başladığı görülür. Hoca ile kölenin karşılıklı olarak birbirlerinin hayat hikâyesini yazdıkları romanda, bilhassa köle, iki ay içinde efendisi hakkında on bir yılda öğrenemediği kadar çok şey öğrenir. Şehirde baş gösteren vebayı kölesinin yardımıyla bertaraf eden Hoca, Padişah'ın beğenisini kazanarak baş müneccim olur ve sultanın talimatıyla bir silah tasarısı için çalışmaya başlar. Hoca silah hayalleriyle baş başa iken Hoca'ya her şeyi kölenin öğrettiğinin farkında olan Padişah da köle ile daha fazla vakit geçirir. Romanda Hoca'nın anlatısı, Osmanlı ordusunun çıktığı seferde “beyaz kale” olarak da adlandırılan Doppio Kalesi'nin yapılan silahın balçığa saplanması sonucunda fethedilememesi ve Hoca ile kölenin birbiriyle yer değiştirerek birbirinin kimliğine bürünmesi ile son bulur.

Beyaz Kale'de yukarıda ana çizgilerine yer verilen anlatının yazarı olarak söz alan Hoca, okurla yaptığı hasbıhalde yıllar önce bir daha okumamak üzere bir köşeye kaldırdığı kitaptaki hikâyenin sanıldığıının aksine henüz bitmediğini, bu kitabı kendisini ziyarete gelen bir yolcu dolayısıyla yeniden ortaya çıkararak istediği ve düşlediği gibi bitirmeye karar verdiğini okura duyurarak bataklıkta biten bir bozgunla son verdiği hikâyesine kaldığı yerden devam eder. Kölesi savaş alanından kaçtıktan sonra yalnızlığa dayanamayarak yeni bir köle satın alan; ancak onu köle pazarına geri satan Hoca, evlenir ve Padişah'ın onu sürekli kölesi ile mukayese ederek aşağılaması ve ondan Venedikli kölenin başından geçenleri sanki kendi başından geçmişçesine bir kitapta yazmasını buyurması üzerine Gebze'ye kaçarak oraya yerleşir. Romanda Hoca'nın, hazırladığı seyahatnamede İtalya'ya da yer vermek isteyen Evliya Çelebi'nin ricası ile ona “birbirinin yerine geçen iki insan üzerine sevebileceği bir hikaye” (Pamuk, 2014, s. 134) anlatması, anlatıyı metinlerarası bir düzleme taşır. Romanda Hoca, kitabını onu bitirmeye karar verdiği günü anlatarak bitirir. Hoca'nın İstanbul tarafından gelen bir yolcudan öğrendiğine göre Venedikli köle, ülkesine döndükten sonra Türkler arasında geçirdiği inanılmaz serüvenler üzerine bir yığın kitap yazmış, yazdıkları Aristokratlar ve özellikle kibar hanımefendiler arasında yeni yeni yaygınlaşan Doğu merakı yüzünden ilgiyle karşılanmış, kitapları çok okunmuş, akademide dersler vermiş ve zengin olmuş; dahası yazdıklarının heyecanına kapılan eski nişanlısı kocasından ayrılıp onunla evlenmiştir (Pamuk, 2014, s. 138). Ayrıca yolcunun dediğine göre kölenin “Yakından Tanıdığım Bir Türk” başlığıyla Hoca üzerine yazmakta olduğu bir kitap, İtalyan okuyucusuna sunulmak üzeredir. Hoca, kölenin gerçek bir Türk dostu olmadığını, Türkler için çirkin şeyler yazdığını bir sır verir gibi kendisine söyleyen yolcuya on altı yıldır elini sürmediği kitabını verir. Roman, bu kitabı okuyan yolcunun Hoca'nın

anlatısında İtalyan kölenin tasvir ettiği ev ile Hoca'nın Gebze'deki evinin birbiriyle örtüşüğünü fark etmesi ile son bulur.

Beyaz Kale yazarın önceki iki romanında belirgin bir özellik olarak dikkat çeken otobiyografik kurmaca geleneğinin sürdürüldüğü bir anlatıdır. Romanda belirgin olarak dikkat çeken başkasının kimliğine bürünme izleği yazarın ağabeyi ile arasındaki kıskançlığa dayalı ilişkiyle şekillenen bir otobiyografik özden beslenir. Başlangıçta annesinin sevgisi için ağabeyiyle şiddetli bir mücadele ve rekabet içine giren (s. 23) Pamuk (2016), okuldaki başarısı, mantıklı ve sorumluluk sahibi oluşuyla kendisinden daha iyi olduğunu düşündüğü ağabeyini kıskanır (Gurria-Quintana, 2005, s. 530). Bu kıskançlığı her zaman başa çıkmaya çalıştığı sinir uçları galaksisi (Gurria-Quintana, 2005, s. 530) olarak nitelendiren Pamuk'un ağabeyine karşı çok derinden hissettiği imrenme ve kıskançlık (Gurria-Quintana, 2005, s. 530) “. . . *Beyaz Kale*'de iki ana karakter arasındaki neredeyse sado-mazoşist ilişki"ye (Gurria-Quintana, 2005, s. 530) sirayet eden temalardır.

Pamuk'un pek çok dile çevrilerek kendisine uluslararası bir ün sağlayan romanı *Beyaz Kale*, birer aile romanı olan ilk iki romanından sonra yazarının rastlantılarla son halini aldığını (Engdahl, 2006, s. 323) ifade ettiği “. . . İtalyan bir köle satın alan bir 16. yüzyıl Osmanlı âliminin hikâyesi” (Engdahl, 2006, s. 323) ile şekillenen “bir tür Doğu-Batı romanı”dır (Engdahl, 2006, s. 323). *Sessiz Ev*'deki tarihçi Faruk'tan *Beyaz Kale*'nin çıktığını (Çubukçu, 1990, s. 149) dile getiren Pamuk, bu romanı "kısıklığı, edası, ölçüleri ve temposu göz önünde tutulduğunda, Avrupalıların 'nuvel' dediği biçim"e (Atikoğlu, 1985, s. 145) benzetir. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı bitirdiğinde hayaletimsi ilk hayali Pamuk'un (1986) aklında olan *Beyaz Kale* (s. 144), başlangıçta yazarının iyi niyetle, "bilim"le işe başlayan, pek bir heyecanla karşılanmayan bu bilgisini saraya kabul ettirebilmek için hiç de sevmediği, ama astronomi merakı yüzünden kolayca öğrendiği müneccimlik sanatını önce istemeyerek uygulayan sonra da kehanetlerinin getirdiği güç ve iktidarla başı dönünce dolaplar çevirmeye başlayan bir kahinin (s. 144) hikayesi ile şekillenen Kahin adlı bir roman tasarısı iken, zaman içinde Hegel'in efendi köle ilişkisinden beslenen bir özdeşlik düşüncesinden doğan; yazarının deyimiyle “. . . edebiyat tarihi denilen hazinenin o ünlü, ikizler, benzerler, birbirlerinin yerine geçen çiftler teması” (s. 146) çevresinde gelişen bir hikayeye evrilir. Adını “Tadeutz Trevanian'ın *Transilvanya'da Yolculuklar* adlı gravürlü kitabında kalenin tarihçesinden başka kütüphanesindeki, bir barbarla bir Fransız romancısının yer

değiştirmesine ilişkin bir roman”dan (Pamuk, 1986, s. 149) alan *Beyaz Kale* yazarının muhtelif kaynaklardan ilham alarak şekillendirdiği bir anlatıdır:

İyi niyetli, iyimser İtalyan’ımı Hoca’nın kölesi yapabilmek için . . . bir yüzyıl önce tıpkı Cervantes gibi Türklere esir düşen adsız bir İspanyol’un ikinci Filip’e sunduğu bir kitaptan yararlandım. Cervantes’le aynı yıllarda Osmanlı gemilerinde kürek köleliği yapan Baron W. Wratislaw’ın zindan günleri kölemin hücre hayatına örneklik etti. İstanbul’a onlardan kırk yıl önce gelen bir Fransız’ın, Busbecq’in mektuplarından veba günlerini . . . ve İstanbul adalarına sığınan Hristiyanları yazarken yararlandım. Fişek gösterisine kimi İstanbul manzaraları ve gece eğlencelerine (Antonie Gallant, Lady Montagu, Baron de Tott) Padişah’ın sevgili aslanlarına ve aslanhanesine (Ahmet Refik), ordunun Lehistan seferine (*Ahmet Ağa’nın Viyana Kuşatması Günlüğü*), çocuk padişahın kimi rüyalarına (Babaannemin evindeki kütüphanede okuduğum Reşat Ekrem Koçu’nun aynı malzemeyle yazdığı başka bir kitap: *Tarihimizde Garip Vakalar*), İstanbul’un başıboş köpeklerine, vebaya karşı alınabilecek önlemlere (Helmut von Moltke’nin *Türkiye Mektupları*) kitaba adını veren Beyaz Kale’ye . . . ilişkin bazı ayrıntıları da hikayemin geçtiği dönemin değil, başka bazı devirlerin tanıklarından derledim (Pamuk, 1986, s. 148-149).

Beyaz Kale oryantalizm kuramı bağlamında analiz edilmeyi olanaklı kılan bir anlatıdır. Takındığı self oryantalist edayla kendi öz kültürüne ötekileştirici bir tutumla yaklaşan Hoca ile şarkiyatçı bir figür olan Venedikli kölesinin karşı karşıya getirilmesi suretiyle Doğu ile Batı arasındaki diyalektik ilişkinin kurulduğu romanda, bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden aksettirilen bir oryantalist söylem mevcuttur. Romanda gerek Doğulu gerekse Batılı olan iki figüratif bakıştan hareketle bu temsil biçimine vurgu yapılır. Doğu ile Batı’nın karşılıklı olarak iktidar tutkusunun sergilendiği romanda bir yandan Batı’nın bilgiyi bir erk aracına dönüştürmek suretiyle Doğu üzerinde kurduğu hâkimiyet üzerinde durulurken öte yandan Batı’ya bağımlı kılınan bir Doğu profili çizilerek Doğu’nun bilimsel olarak Batı karşısındaki geri kalmışlığı açığa çıkartılır. Romanda anlatının şekillendiği üstkurmaca zeminin tarihi bir elyazması olarak kurgulanması, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan postmodern bir kurgu tekniği olarak işlenmeye müsaittir.

Beyaz Kale’de bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsilinin oluşumunu olanaklı kılan Doğu bilgisi, self oryantalist bir figür olan Hoca’nın kendisinin de bir kurmaca karakter olarak dâhil olduğu ve Batılı bir bakış açısı ile kaleme aldığı anlatısında ana hatları ile okura aksettirilir. Sözelimi romanda Venedikli kölenin bilime olan ilgisi

(Pamuk, 2014, s. 14) ile alay edildiği, Paşa'da nükseden nefes darlığının Doğulu hekimlerce tedavi edilemediği (Pamuk, 2014, s. 16), hazırladığı gök kuramını köyde ve Gebze'de tanıdığı en akıllı gençlere, çocuklara anlatan Hoca'nın kapısının önüne içinden hala ılık bir kan sızan okunmuş bir koyun yüreği bırakıldığı (Pamuk, 2014, s. 48) ve vebanın tıbbi bir hastalık olmaktan ziyade “. . . Allah'ın takdiri” (Pamuk, 2014, s. 63) ile ortaya çıkan bir hastalık olarak algılandığı görülür. Hoca'nın yıldızlara bakmasını, merceklerle oynayıp tuhaf saatler yapmasını iyiye yormayan ve onun düpedüz keçileri kaçırdığını düşünen mahalleli (Pamuk, 2014, s. 67), Hoca'nın, kitaplara keselerle para verdikten sonra onları yere atıp içinde peygamberin adı olan sayfaların üstüne bastığını; gökyüzünü saatlerce seyretmekle içindeki şeytanı yatıştıramadığı için, gün ışığında yatağına yatıp evinin kirli tavanını seyrettiğini, kadınlardan değil, yalnızca oğlanlardan hoşlandığını, ramazanda oruç yediğini ve vebanın da onun yüzünden yollandığını (Pamuk, 2014, s. 68) iddia eder.

17. yüzyılda IV. Mehmet (Avcı Mehmet) zamanında geçen olaylarla (Naci, 1985, s. 82) şekillenen *Beyaz Kale*'de padişahın bilimsel düşünceden ziyade kehanetlere itibar ettiği görülür. Romanda astronomiye duyduğu merakla birtakım araçlar tasarlayan Hoca'dan yıldızlara bakarak göğün hasta aslanı için ne dediğini (Pamuk, 2014, s. 35), gebe aslanının kaç tane ve nasıl doğuracağını (Pamuk, 2014, s. 37), avda “tavşana dişleri işlemeyen hain köpek” (Pamuk, 2014, s. 45) vakasını, çatlayan bir aynayı, Yassıada açıklarına düşen yeşil bir yıldırım, durup dururken tuzla buz olan vişne suyuyla dolu kan rengindeki bir sürahiyi (Pamuk, 2014, s. 46) yorumlamasını isteyen padişah, bilim ile safsatayı birbirine karıştırır. Hoca'nın kendisine sunduğu rasathane tasarısını tatlı bir masal dinler gibi dinleyen padişahın (Pamuk, 2014, s. 37), kendisi ile ilgili öngördüğü kimi kehanetlerin gerçekleşmesi üzerine Hoca'yı ödüllendirdiği görülür. Romanda Hoca'nın Padişah'ı vebadan korumak için kehanete dayalı bir hikâye uydurması (Pamuk, 2014, s. 80), bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsilinin dikkat çekici bir örneğidir.

Romanda sözü edilen temsil biçiminin Doğulu bir figür olmakla birlikte self oryantalist bir bakışla kendi öz kültürüne yaklaşan Hoca'nın söyleminden yansıtıldığı kimi örnekler de mevcuttur. Bilimsel buluşlara meraklı olan; ancak gerek yeterli bilgi birikiminden yoksun oluşu gerekse içinde bulunduğu Doğu atmosferi dolayısıyla hayal kırıklığına uğrayan Hoca, etrafındaki insanların aptal oldukları için başlarının üstünde gezinen yıldızlara bakıp düşünmediklerini, öğrenecekleri şeyin önce neye yarayacağını sorduklarını, ayrıntılara değil özetlere meraklı olduklarını (Pamuk, 2014, s. 38) düşünür.

Romanda İtalyan kölenin birkaç yıl önce ülkesinde iken yapmaktan hoşlandığını söylediği açıklamalarla (Pamuk, 2014, s. 38) eşdeğer olan bu düşünceler kuramsal bağlamda şarkiyatçının Doğu'ya dair ürettiği söylem biçiminin bir örneği olarak nitelendirilebilir. Hoca'ya göre yapılması gereken asıl bilim Doğulunun neden aptal olduğunu anlamak ve bunu bilip ona göre düşünmekten geçer (Pamuk, 2014, s. 47). Ait olduğu öz kültürü bir şarkiyatçı edasıyla “öteki” addeden ve bir aşağılık kompleksiyle Batı'nın gözünden nasıl görüldüğünü sorgulayan Hoca'nın (Pamuk, 2014, s. 50), kölesi ile yazışmalarında “öteki”lerin aşağılık ve ahmak oluşundan yakındığı, hatta “Yakından Tanıdığım Aptallar” şeklindeki bir başlıkla sınıflandırdıkları üzerine bir şeyler yazdığı (Pamuk, 2014, s. 56) görülür. Ona göre “. . . ötekilerin çoğu eksik ve olumsuz”dur (Pamuk, 2014, s. 57) ve gerçeklerin farkına varmayan birer ahmaktır (Pamuk, 2014, s. 94). Romanda Hoca'nın yakınısının İtalyan kölenin bakışından dillendirildiği şu cümleler dikkat çekicidir:

Sonra, şiddetiyle beni de peşinden sürükleyen bir öfke buhranına kapılır, Padişah'ın bir şaşkın domuzun peşinden saatlerce at sürmesinin, ya da tazılarına yakalattığı tavşana gözyaşı dökmesinin saçmalığından söz eder, av boyunca sözlerinin Sultan'ın bir kulağından girip ötekinden çıktığını istemeye istemeye itiraf eder ve nefretle tekrarlar: Bu ahmaklar gerçeklerin farkına ne zaman varacaklardı? Bu kadar aptalın birbirini bulması bir rastlantı mıydı zorunluluk mu? Niye bu kadar aptaldılar? (Pamuk, 2014, s. 93-94)

Beyaz Kale, Doğu'nun Batı karşısında sergilediği zaafın bir ifadesi olan bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsilinin İtalyan kölenin şarkiyatçı bakışı ile doğrudan aksettirildiği bir anlatıdır. Romanda efendisi konumundaki Hoca'nın bilimsel birikimini sığ bulan kölenin onu içten içe aşağıladığı görülür. Hoca'nın ilgilendiği “dünyanın yuvarlaklığı yüzünden, gündüzle gece arasında büyük zaman farklılıkları olan soğuk ülkelerde namaz ve oruç vakitlerinin nasıl belirleneceği . . . Mekke'den başka ne yana dönerse dönsün insanın kibleye bakabileceği bir başka nokta olup olmadığı” (Pamuk, 2014, s. 30) gibi sorunları küçümseyen ve onun kendisine verdiği Almageist'in özeti niteliğindeki bir kitapta Dünya'ya göre gezegenlerin basit çizgilerle çizilmiş kürelere yerleştirildiği bir şemayı ilkel bulan (Pamuk, 2014, s. 22) köle, Hoca'nın padişah için uydurduğu kehanetlere bizzat şahit olur.

Beyaz Kale'de yukarıda örneklerine yer verilen ve kuramsal bağlamda Doğu bilgisine işaret eden temsil biçimi ekseninde şarkiyatçı bir figür olan İtalyan kölenin

oryantalist edimini gerçekleştirmek üzere başvurduğu kimi yollarla Doğu üzerinde kurduğu hâkimiyet sergilenir. Batı ile Doğu'nun iktidar tutkusunun aksettirildiği romanda, bilgiye yaklaşım tarzı itibariyle kölelikten efendiliğe yükselen İtalyan'dan hareketle oryantalizmin kuramsal dayanağı olan *iktidar* ile *bilgi* arasındaki devinim gerçekleşmiş ve Batı, vakıf olduğu Doğu bilgisi ile Doğu'yu kendisine bağımlı kılmıştır.

Romanda esir edilerek getirildiği İstanbul gibi güzel bir şehirde “. . . köle değil efendi olması gerektiği”ni (Pamuk, 2014, s. 15) düşünen İtalyan'ın, iktidar tutkusunun bir tezahürü olan bu düşüncesini hayata geçirebilmek için şarkiyatçılıkla ilintili kimi stratejiler uyguladığı görülür. Hekim olmadığı halde sahip olduğu bilgi ile hem küreğe verilmekten kurtulan (Pamuk, 2014, s. 13) hem de yaralarını iyileştirdiği Türklerle hemen ilişki kuran (Pamuk, 2014, s. 14) köle, hekimlik ücreti olarak aldığı para ile Türkçe dersleri alır (Pamuk, 2014, s. 15) ve Paşa'yı iyileştirdikten sonra tıpla, astronomiyle, bilimle uğraşıp onlara yardım edebileceğini söyleyerek hücredeki zincirlerinden kurtulur (Pamuk, 2014, s. 16). Hoca'ya köle olarak verildikten sonra efendisi ile yazışmalarında Doğu bilgisine ulaşmak için türlü yollara başvuran kölenin oryantalist bir niyetle efendisinin yaşadığı benlik karmaşasını kendi lehine çevirdiği görülür. Başlangıçta Hoca'nın isteği üzerine esir düşene kadar yaşamış olması gereken iyi kötü ne varsa düşleyerek yazan ve zamanla bundan zevk aldığını fark ederek (Pamuk, 2014, s. 53-54) bu işi oryantalist bir edime dönüştüren köle, Hoca'yı bu işe çekmek için çocukluğundaki bazı deneyimlerinden söz etmek, düşgücünü bile zorlamadan aynı şeyleri yeniden yazarak (Pamuk, 2014, s. 55) onun tepkisini ölçmek, kendi kötülüğünün abartılmış hikâyeleri ile doldurduğu kağıtlarla (Pamuk, 2014, s. 58) Hoca'yı da zaafalarını yazmaya teşvik etmek ve bir oyun olarak gördüğü yazma işini bırakmasın diye kendisini Hoca karşısında aşağılamak (Pamuk, 2014, s. 61) gibi oryantalist yollara başvurur. Romanda kölenin Doğu'ya ilişkin bilgiyi elde etmek için kendisi ile ilgili hikâyeler uydurması, Foucault'nun söylem analizinde üretilebilir bir olgu olarak tanımlanan ve iktidarla yakın bir ilişki içinde bulunan bilginin kuramsal özü ile örtüşür.

Beyaz Kale'de İtalyan kölenin bilgiyi bir erk aracı olarak kullanmak suretiyle Doğu üzerinde kurduğu yetke, Batı'nın iktidar tutkusunun başarıyla sonuçlanışının bir ifadesidir. Romanda yıllardır biriken öfkesi gemi azıya alan (Pamuk, 2014, s. 60) ve intikam ateşi ile yanıp tutuşan kölenin Hoca'yı kendinden şüpheye düşürmek, kendisinden dikkatle sakladığı itirafları okuyup onu aşağılamak (Pamuk, 2014, s. 60) ve

Hoca'ya kendini iyice aşağılattıktan sonra kendi üstünlüğünü hiç olmazsa özgürlüğünü ona kabul ettirerek (Pamuk, 2014, s. 61) azat olmak düşüncesiyle çıktığı yolda hedefine ulaştığı görülür. Hoca ile geçirdiği ilk günlerinde bir yanılsamayla varsaydığı eşitlik duygusunu sonunda bulduğunu (Pamuk, 2014, s. 60) duyumsayan köle, Hoca'nın kendisine duyduğu güven ve saygısını giderek kaybetmesinden (Pamuk, 2014, s. 59) hoşlanır ve onun umudunu kırmak, heyecanını söndürmek için elinden geleni yaparak onu aptallarla aynı kefeye koyar (Pamuk, 2014, s. 66). Romanda her ne kadar efendisi tarafından hor görülse de kölenin “kendi üstünlüğü ve farklılık”ının (Pamuk, 2014, s. 30) bilincinde olması, Batı'nın Doğu karşısında üstün kılındığının romandaki belirgin bir emaresidir:

Benim gibilerin, “onların” bana bütün o bilgileri öğreten, kafamın içine o kutuları, o bilgi gözlerini yerleştiren ötekilerin düşüncelerini öğrenmek istiyordu asıl. Onlar bu durumda ne düşünür acaba? Bana sormak için can attığı, ama sormadığı buydu işte! Gururunu ayaklar altına alıp, bu soruyu bana cesaretle sormasını ne kadar çok bekledim! (Pamuk, 2014, s. 46)

Ampirik bir gerçeklikten ziyade oryantalist eğiliminin ürünü olan Doğu bilgisini Batı'nın çıkarlarına uygun düşecek bir minvalde işleyen şarkiyatçı bir Batı profili ile iktidar tutkusu boşa çıkarılan ve Batı'ya bağımlı kılınan bir Doğu profilinin karşı karşıya getirildiği *Beyaz Kale*'de Doğu'dan ziyade Batı'ya atfedilen bir nitelik olarak lanse edilen iktidar mefhumundan hareketle Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı görülür. Romanda ülkesine döndükten sonra Türkler üzerine yazdığı sayısız kitap ile ünlenip zenginleşen İtalyan kölenin aksine yaptığı araçları padişaha sunan; ancak beklediği ikbalin ışıklarını bir türlü alamayan Hoca (Pamuk, 2014, s. 47) hayal kırıklığına uğrar. Bu bağlamda romana adını veren fethedilemeyen “beyaz kale” iktidarın Batı'ya özgürlüğünü imleyen metaforik bir öze işaret eder.

Beyaz Kale'de romandaki temsil biçiminin bir tezahürü olarak Doğu'nun bilimsel bağlamda Batı'ya bağımlı kılınması Batı'nın Doğu karşısındaki üstünlüğünün göstergesidir. Nitekim romanda Hoca'nın pek çok bilgiyi kölesinden öğrendiği ve onun yardımı olmadan tek başına ilerleyemediği görülür. Sahip olduğu bilgi dolayısıyla taşıdığı özgüvenle Hoca'nın kendisine danışıp ona ihtiyaç duyacağından emin olan kölenin, Hoca'nın her şeyi kendisinden öğrenmesinden (Pamuk, 2014, s. 40) haz alması şarkiyatçı tutumunun bir yansımasıdır. Köleye göre Hoca kendisi olmadan kendi kendine hiçbir yere varamayacak, onsuz hiçbir şey düşünemeyecek (Pamuk, 2014, s. 51) ve

düşündüklerini onun nasıl bulduğunu öğrenmeden yazamayacaktır (Pamuk, 2014, s. 46). Romanda veba ile ilgili her şeyi Hoca'ya kendisi öğreten köle, Hoca'nın vebayı yenerek kazandığı zaferi yalnızca kendisine mal etmesinden rahatsızlık duyar:

Ona hak veriyordum, Müneccimbaşı olması, Padişah'ın ona her sabah rüyalarını anlatması, bütün o ahmak kalabalığı çevresinde değilken Padişah'a kendini dinletebilmesi, on beş yıldır beklediğimiz şeylerdi bunlar, zaferdi; ama onlardan niye yalnızca kendi zaferiymiş gibi söz ediyordu? Vebaya karşı önlemleri benim önerdiğimi, pek de doğru çıkmayan ama öyleymiş gibi karşılanan takvimi benim hazırladığımı unutmuş gözüküyordu (Pamuk, 2014, s. 88).

Oryantalizmin en temel koşullarından biri olan dışsallaştırma veya ötekileştirmenin köle ile Hoca'dan hareketle Batı ile Doğu'nun yekdiğerinin karşısında bir öteki olarak konumlandırılması suretiyle sergilendiği *Beyaz Kale*'de, bu işlem, Doğu'ya dair malzemeyi bir erk nesnesi olarak alımlayan Batı'nın üstünlüğünü ilan edişini olanaklı kılarken Doğu'nun aleyhine işler. Nitekim romanda kölenin Doğu'yu ötekileştirmek suretiyle kendi öz kültürünü inşa ettiği, Hoca'nın ise ötekilerin üstünlüğünü görerek onlara benzemeye çalıştığı (Pamuk, 2014, s. 96) görülür. Doğan'ın (2014) ifadesiyle Hoca “. . . öteki olmak istediği için, öteki'nin üstünlüğünü kabul ettiği için ben olmaktan çıkmaya başlamıştır” (s. 161). Romanda uğradığı başarısızlıklarla boşlukta umutsuzluk içinde kıvranarak (Pamuk, 2014, s. 49) bir benlik karmaşası yaşayan Hoca'nın edinmek istediği benliğin Batı ile ilişkilendirilerek lanse edilmesi, kuramsal bağlamda Doğu'nun Batı'ya bağımlı kılındığının göstergesidir. Erdağ Göknar'ın (2006) “. . . bütünsel/özel bir kimliğin simgesi” (s. 130) olarak nitelendirdiği “beyaz kale”nin fethedilememesi içerdiği metaforik özün yanısıra aynı zamanda romanda bütüncül bir kimlik inşasından mahrum olan Doğu'nun Batı karşısındaki acizliğini imler.

Oryantalist söylemin hâkim olduğu bir üstkurmaca zeminde şekillenen *Beyaz Kale*'de anlatının Faruk Darvinoğlu'nun öznel bir bakışla yeniden kaleme aldığı tarihi bir elyazması çevresinde gelişmesi bu söylemin oluşumunu olanaklı kılan postmodern bir kurgu tekniğidir. Anlatıda ele alınış biçimi itibariyle bilime değil kehanetlere itibar eden bir Osmanlı Padişahının hüküm sürdüğü bir tarihsel dönemde geçen olaylarla şekillenen romanda, anlatının oturtulduğu tarihsel zemin, romandaki temsil biçimine bir dayanak teşkil etmesiyle dikkat çeker. Romanda anlatıdaki temsil biçimi ile doğrudan ilintili olan veba salgını örneğinde görüleceği üzere tarihi olayların tarihsel gerçekliklere

riayet edilmeksizin yansıtılması oryantalist söylemin oluşumunda etkin olan bir kurgusal strateji olarak düşünülebilir. Sayın'ın (1997) ifadesiyle on yedinci yüzyılda pek çok ölüme neden olan ve Bayrampaşa vebası diye adlandırılan bir salgın yaşanmasına karşın tüm İstanbul'u kırıp geçiren veba salgınının 1812'de olduğunu yazarın bilmediği varsayımından yola çıkan okur için belgelenmiş tarihin sınırlarının aşılması bir eleştiriye neden olabilse de (s. 102) Pamuk'un bu tutumu, tamamen postmodern kurmacanın gerektirdiği tarih algısı ile ilintilidir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide de yazarın *Beyaz Kale*'de bir tarihsel dönemi anlatmak için değil, bir hikayeyi anlatmak için tarihten yararlandığını, bu romanda anlattıklarını bir tarihsel dönemin sorunlarını dile getirmekten çok bir hikayeyi daha canlı kılmak için tarihe oturttuğunu (Üster, 1985, s. 145) vurgulaması, tarihin romanda ele alınış biçimi itibariyle, içerdiği oryantalist veri ile dikkat çeken hikayenin oluşumuna olanak tanıyan bir kurgusal strateji olduğunu doğrular.

Beyaz Kale tarihin ele alınış biçimi ile Erol Koroğlu'nun (t.y.) gerçeklik-temsiliyet veya yaşam-kurmaca ikili karşıtlıklarını sorunsallaştırarak Osmanlıyı özne, Avrupalıyı öteki olarak inşa edip kendi zayıf konumunu anladığında Avrupalı ötekini kendine örnek alan bir Osmanlı kimliğiyle ilgili hegemonik söylemin anlatısına odaklı bir palimpsest tarih (s. 156); Koçak'ın (1991) ise ". . . 'tarihyazımsal üstkurmaca' türünde, bir *tour de force*" (s. 149) olarak tanımladığı bir anlatıdır. Sunduğu bir tebliğde Kanadalı eleştirmen Linda Hutcheon'ın formüle ettiği postmodern edebiyat çevresinde ortaya çıkan bu kavramın (s. 111) çıkış noktasının ". . . geçmişin kendisi değil, geçmişle ilgili anlatıların konvansiyonları" (s. 112) olduğu üzerinde duran Kılıç (2006), *Beyaz Kale*'yi tarihyazımsal üstkurmaca kılan nitelikleri şöyle açıklar:

Beyaz Kale klasik tarihsel romanlardan beklenebileceği gibi ele aldığı dönemin tarihsel panoramasını vermez. Tarihsel dönem o döneme ait olmak zorunda olmayan romanın hikâyesini renklendirmek üzere bir fon vazifesi görür. Böyle olduğu için bu tarihsel dönem hiç de vazgeçilmez değildir. Bir yüzyıl önce ya da sonra geçmesi hikâyede anlamlı bir değişiklik yaratmaz.

....

Dolayısıyla *Beyaz Kale*, Avcı Mehmet dönemi hakkında bir roman değildir. O dönemde geçtiği bile ancak yuvarlak bir yargı olarak söylenebilir. Yani bu romanın o döneme göndermesi yoktur denebilir (s. 114).

Orhan Pamuk'un oryantalist söylemin self oryantalist figürlerce aksettirildiği ilk iki romanından sonra bu söylemin somut olarak mukayeseli bir zeminde Batı ile

Doğu'nun karşı karşıya getirilmesi suretiyle yansıtıldığı romanı *Beyaz Kale*, ikizler izleğinin Türkiye'nin ezeli Doğu-Batı ikilemi üzerine oturtulduğu (Kılıç, 2006, s. 77) bir anlatıdır. *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev*'de Türkiye'nin Avrupa'ya yönelmesinin toplumsal sürecini saydamlaştırmak için ele aldığı tarihsel kesitlerin tipik oyuncularını ve bu kesitlerdeki ideolojik konumları bir ailenin bireylerine izdüşüren Pamuk, *Beyaz Kale*'de Doğu Batı sorunsalını alegorik bir düzeye taşır (Kırchner, 1999, s. 13). Roman Kılıç'ın (2006) deyiimiyle ". . . iki kahramanının . . . Hegelci köle-efendi diyalektiğini çağrıştıran ilişkisini Doğu Batı meselesi çerçevesinde veren alegorik bir hikâye"dir (Kılıç, 2006, s. 77).

Beyaz Kale, her ne kadar Pamuk'un Doğu ve Batı'nın birbirinden ne kadar uzak ya da yakın olduğundan çok Rudyard Kipling'in "East is East, West is West" mısralarında dile getirdiği basmakalıp tutumdan kurtulmak için (Özcan, 1990, s. 147) kaleme aldığını belirttiği bir anlatı olsa da anlatının kurgusal atmosferinde Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı oryantalist bir bakış hâkimdir. Bu bağlamda romanda Doğulu bir figürce kaleme alınan bir anlatıda anlatıcı olarak başrolde yer alan Batılı figürün Orhan Pamuk'un romanı yazarken beslendiği otobiyografik özle örtüşmesi, Pamuk'un Batılı bir gözle romanı kaleme alabileceğini düşündürür. Nitekim romanda İtalyan köleye çocukluğunda yapıldığı gibi Pamuk'un da yeni elbisesi ağabeyine giydirilmiştir; ancak bu elbise romandaki gibi kırmızı değil de mavi beyazdır (Pamuk, 1986, s. 149). Ayrıca Pamuk kendisi ile yapılan bir söyleşide bir Doğu ülkesinde Batılı olduğuna inandırılarak yetiştirildiğini (Özcan, 1990, s. 146) ifade eder. *Beyaz Kale*'yi yazarken tüm meselesinin hayatında önemli bir yer tutan Doğu-Batı sorununu yazıyla bir oyuna dönüştürme çabası olduğunun (Özcan, 1990, s. 147) altını çizen Pamuk'un, sözü edilen sorunun bir tezahürü olan kimlik dertlerini kitabın kalbinde yatan "Doppelganger teması"na bir oyun havası içinde oturarak (Özcan, 1990, s. 147) romanda köle ile efendisini birbirinin yerine geçirmesi, onun Doğu ile Batı'yı eşit kıldığı anlamını taşımaz. Öyle ki romanda Batı'yı temsilen anlatıda yer alan Venedikli köle, oryantalist bir edimle vakıf olduğu Doğu bilgisini Batı'nın lehine olacak şekilde kullanarak kölelikten efendiliğe yükselirken, Doğu, başarısızlığı ile baş başa bırakılır. Dolayısıyla romanda Doğu ile Batı'nın ikizler izleği ekseninde eşit kılınması yalnızca Pamuk'un romanı kurgularken oynadığı oyunun bir parçasıdır. Edward Said'in kastettiği anlamda oryantalizmin ". . . Doğu kültürünün Batılılar tarafından algılanışı . . . ve çarpıtılışı . . . ve bu algılanışın sonucu olan iktidar ve hükmetme ilişkileri" (Dursun, 1995) olduğunu vurgulayarak kendisini bu anlamda bir oryantalist gibi görmediğini (Dursun, 1995) dile

getiren yazarın *Beyaz Kale*'sinin içerdiği özle tam da oryantalizmin bu tanımına uyarlanabilir bir roman niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür.

3.1.4.4. Kara Kitap

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'den beş yıl sonra 1990 yılında yayımlanan dördüncü romanı *Kara Kitap*, Galip'in kendisini terk eden karısı Rüya ile amcasının oğlu köşe yazarı Celal Salik'i arayışı üzerine kurulu izleksel yapısı ile dikkat çeken bir anlatıdır. Kutlu'nun (1990) deyiimiyle “. . . bir *arayışın* romanı” (s. 21) olan anlatı, postmodern kurmacanın bir izdüşümü olarak polifonik bir zeminde kolajlar, epigraflar ve parodilerle çeşnilendirilen metinlerarası dokusu ve bu dokuyu şekillendiren olayların kurgulanış biçimi ile “. . . kapağı açıldıkça iç içe geçmiş kilitli sandıkların ortaya çıktığı büyükçe bir sandık”ı (Doğan, 2014, s. 187) andıran bir giriftliktedir. Nitekim romanda anlatı içerisinde aktif olarak konumlandırılan okurun tekinsiz bir dünya ile baş başa bırakıldığı görülür.

Kara Kitap'ta tarih parçacıkları, gelecek parçacıkları, şimdiki zaman, değişik, birbirlerine yabancı gibi görünen hikâyeleri yan yana getirmek suretiyle yıllardır hep yapmak istediği bir tür kolajı gerçekleştirdiğini (Çağdaş, 1990, s. 152) ifade eden Pamuk, anlatısını “. . . kitabın kendi içine gönderme yapan epigraflar”la (Hadzibegovic, 2013, s. 23), *Binbir Gece Masalları*, *Mantıku't Tayr*, *Hüsn ü Aşk*, *Mesnevi*, *İlahi Komedi*, *Karamazov Kardeşler* gibi eserlere yaptığı göndermelerle ve geleneksel İslam edebiyatından oluşan malzemeyi Calvino veya Borges tarzı bir zihinsel çerçeveye tekrar ele alabileceğini fark edip (Gurria-Quintana, 2005, s. 529) birbiriyle alakasız gözükken Batı edebiyatının hikaye ve anlatı yöntemleriyle geleneksel Doğu masal ve hikayeleri arasında aslında yüksek duvarlar olmadığını okuyucuya hissettirerek (Hadzibegovic, 2013, s. 9) Batı ile Doğu'yu ortak bir zeminde buluşturduğu parodilerle zenginleştirir. Yazarın başka metinlere yaptığı göndermelerle ilmek ilmek ördüğü anlatıda, olaylara da akronolojik bir çizgide iç içe geçen anlatılarla şekil verdiği görülür. Yazarın bu tutumunda *Kara Kitap*'ın yayımlanışından yıllar sonra roman teorisini ortaya koyduğu *Saf ve Düşünceli Romancı* (2016) adlı kitabında sözünü ettiği “Rus Formalistleri'nin olay örgüsü kuramı” (Pamuk, 2016, s. 46) etkilidir. Olay örgüsünü; anlatmak, üzerinden geçilmek istenen noktaları birleştiren ve romanın malzemesini, içeriğini, yani kendisini değil, onu yapan binlerce, on binlerce küçük noktanın kitaba dağılışına işaret eden bir çizgiye (Pamuk, 2016, s. 46) benzeten yazar,

birimler, konular, motifler, alt hikâyeler, hikâyecikler, şiirsel anlar, kişisel deneyimler, bilgiler, vs.den oluşan bu noktaları kendisini roman yazmaya sevk eden, heveslendiren irili ufaklı enerji topları (Pamuk, 2016, s. 46) olarak görür ve bu kuramı *Kara Kitap*'ı yazarken sezdiğini (Pamuk, 2016, s. 99) ifade eder.

Kara Kitap'ta Pamuk'un ilk üç romanında karşılaşılmayan iki temel kurgusal yön göze çarpar. Bunlardan ilki romanın yazı izleği ile şekillenen kurmaca atmosferinde adeta postmodernizmin teorisinin ortaya konulmuş olmasıdır. Bu bağlamda romanda Celal'in birer kolaj olarak anlatıya eklemlenen köşe yazılarının içerdiği parodi ve pastişlerle şekillenen metinlerarası atmosfer ve bu yazılarında subjektif bir yaklaşımla irdelenen tarihi olgular dikkat çekicidir. Sözgelimi romanın Birinci Kısım'ının on dördüncü bölümünde yer alan “Hepimiz O'nu Bekliyoruz” başlıklı yazısında Celal'in Deccal'e ilişkin pek çok esere gönderme yaptığı (Pamuk, 2013, s. 156) ve yazının başlığında “O” ile işaret ettiği Mehdi hikâyesini anlattığı Doktor Ferit Kemal'in *Le Grand Pacha* adlı eserinin Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'indeki Büyük Engizitör parçacığındaki bir küçük risaleden yürütüldüğünün ileri sürülmesini acıklı bularak (Pamuk, 2013, s. 156) postmodern teorideki parodi tekniğini okurlarına anıttığı görülür. Romanda yer alan “Uyuyamıyor musunuz?” ve “Cellat ve Ağlayan Yüz” adlı yazılar ise belirgin olarak mikro tarihçi bir yaklaşımla tarihin hikayeleştirilerek okura sunulduğu köşe yazılarından. Bu doğrultuda *Kara Kitap*'ı “. . . postmodernizmin bir poetikası” (s. 149) olarak nitelendiren Orhan Koçak'ın (1991) bu görüşünü yerinde bir tespit olarak kaydetmek mümkündür. Romanı yazarın önceki romanlarından farklı kılan bir diğer yönü ise bir “ansiklopedik roman” (Adak, 1996, s. 275) oluşudur. Kaynağında Erasmus'un yazının daha önce yazılanlara bağımlı olduğu “taklit” kuramının yer aldığı ve türün örneklerinde tek bir kaynaktan değil, birçok kaynaktan alıntıların kullanıldığı ansiklopedik romanın (Adak, 1996, s. 278), metinlerarası dizge ve bununla ilintili olarak parodi ile doğrudan ilişkilendirilebilecek bir doğası vardır. Bu bağlamda *Kara Kitap*'a “ansiklopedik bir roman” (s. 275) olarak açılım kazandıran Adak'ın (1996) şu analizi dikkat çekicidir:

Pamuk *Kara Kitap*'ta sürekli olarak, öteki metinlere gönderme yapma konusunda kendini rahat hissetmenin zeminini oluşturmaya çalışır. Tüm romanın yapısı metinseldir, öykü içinde öyküler içeren ve ana temaları arayış izleği olan yapıtlara dayanır: *Kara Kitap*'ın yapısı ve olay örgüsü, Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ı, *Binbir Gece Masalları*, *Mesnevi* ile *Hüsn ü Aşk*'in sentezine dayanır; bununla birlikte, *Kara Kitap*'ın yapısının dayandığı temel yapıt *Hüsn ü Aşk*'tir. Bu metinsellik,

karakterler açısından da geçerlidir; sözgelimi, köşeyazarı Celal romanda bir kişi olarak yer almaz: Yalnızca yazıları vardır Celal'in, romanda yalnızca anlatı olarak vardır (s. 282).

Biri on dokuz diğeri on yedi bölüm olmak üzere iki kısımdan oluşan *Kara Kitap*'ta üstkurmaca, Galip'in, Celal Salik'ten dinlediği hikayeleri bir araya getirdiği “Kara Kitap” adlı anlatısı üzerine şekillenir. Romanda bu anlatının anlatıcısı vasfıyla yer yer anlatıya müdahil olan Galip, korkunç bir hafıza hastalığına yakalanan ve bu hastalığını herkesten gizlemek için saklanan Celal'in bazı geceler geçmişini bulmak ve yeniden kurmak için Rüya ile kendisine saatlerce bitip tükenmeyen hikâyeler anlattığından (Pamuk, 2013, s. 453) söz eder. Rüya ile Galip adlı masal da Galip'in karlı bir kış gecesinde Celal'in Rüya ile kendisine anlattığı bir hikâyedir (Pamuk, 2013, s. 465). Dolayısıyla *Kara Kitap* kendi içine evrilen anlatı formu ile öne çıkan bir romandır. Bu bağlamda Galip'in şu cümleleri romanın üstkurmaca zeminine işaret eden özü ile dikkat çeker:

Bugün Rüya'dan bana kalanlar ise yalnızca yazılar; bu kara, kapkara, karanlık sayfalar. Bazan bu sayfalardaki hikâyelerden birini, sözgelimi Cellad'ın hikâyesini ya da Rüya ile Galip adlı masalı Celal'in ağzından ilk duyduğumuz karlı kış gecesini hatırladığımda, insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikâyeyi hatırlıyor, kara bir kitapta yan yana getirmek istediğim bu hikâyeler de bana, tıpkı bizim birbirlerine açılan aşk hikâyelerimiz ve belleklerimiz gibi, bir üçüncü, bir dördüncü masalı, İstanbul'un sokaklarında kaybolunca başka biri olan aşığın hikâyesiyle, yüzündeki kayıp anlamı ve esrarı arayan adamın hikâyesini heyecanla hatırlatıyor ve böylece, eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum (Pamuk, 2013, s. 465).

Kara Kitap'ın Birinci Kısım'ı avukatlık yapan Galip'in, kendisini terk eden karısı Rüya ile bir reklam şirketinde yapımcı olan arkadaşı İskender'in Türkiye üzerine program yapan BBC televizyoncularıyla görüştürmek istediği köşe yazarı Celal'i arayışı ile başlar. Yer yer geriye dönüşlerle Galip-Rüya-Celal üçlüsünün Nişantaşı'ndaki Şehrikalp Apartmanı'nda birlikte geçen çocukluk yıllarına yer verilen anlatıda, Rüya, Celal'in kendisi ve annesini terk ederek yurtdışına giden babasının ikinci evliliğinden doğan kızı, Celal ise Galip'in amcasının oğludur. Celal'in “Boğazın Suları Çekildiği Zaman”, “Alaaddin'in Dükkanı”, “Bedii Usta'nın Mankenleri”, “Üç Silahşörler”, “Göz”,

“Öpüş”, “Kendim Olamıyorum” ve “Apartman Karanlığı” gibi geçmiş tarihli köşe yazılarını okuyan Galip, İstanbul'da köşe bucak aradığı Rüya'nın Celal ile birlikte olabileceği kuşkusuyla onları bulma yolunda bu yazıları birer işaret olarak görür ve Celal'in Şehrikalp Apartmanı'ndaki dairesine doğru yol alır.

Romanın İkinci Kısım'ında Celal'in evinde yaşamaya başlayan Galip, bir yandan aradığı şeyi bulma umuduyla köşe yazılarından mektuplara, Hurufilikle ilgili kitaplardan risalelere kadar evde bulduğu her türlü yazıyı okurken öte yandan belirli aralıklarla telefon eden Mehmet adındaki bir okurla Celal'in şahsında telefon görüşmeleri yapar. Okumanın bir başkasının belleğini ağır ağır edinmekten başka bir şey olmadığını (Pamuk, 2013, s. 325) düşünen Galip, uzun süredir gazeteye yazı göndermeyen Celal'in köşesinin boş kalmasını engellemek için onun imzasıyla yazılar yazmaya başlar. Rüya'ya seslenerek yazdığı “Ayna'ya Girdi Hikaye” adlı yazının ardından Emine adlı bir kadın tarafından aranan Galip, bu kadının Celal'in eski sevgilisi; aynı zamanda da Mehmet'in karısı olduğunu öğrenir. Galip, Mehmet'in Celal ile buluşma teklifindeki ısrarı üzerine onlarla Alaaddin'in Dükkanı'nın önünde buluşmaya karar verir. Bu sırada Celal'i bulacağını söylediği İskender tarafından yeniden aranan Galip, Celal'in yerine konuştuğu BBC televizyonunda anlattığı “Şehzade'nin Hikâyesi”nin ardından tam da kendisinin Mehmet ve karısına verdiği buluşma adresinde Celal ve Rüya'nın vurulduğunu öğrenir. Cinayetin ardından ilgililere başvuran bir görgü tanığı, olay yerine yakın bir yerde üzerinde tuhaf bir pelerin ve tarihi filmlere yakışır tuhaf bir kıyafetle Fatih Sultan Mehmet'e benzettiği birinden (Pamuk, 2013, s. 451) söz eder. Sözü ettiği bu kişi “Fatih Mehmet Üçüncü” adlı emekli albay” (Pamuk, 2013, s. 457) Mehmet'tir. Celal'in babası Melih Amca'dan onun Nişantaşı'nda bir başka dairesi olduğunu öğrenen Galip, gittiği dairede Celal ile Rüya'nın birbirlerine hikaye anlatmak üzere orada saklandıklarını anlar. Celal'in Şehrikalp Apartmanı'ndaki dairesine taşınan Galip'in, sonraki hayatı davalarla, Celal adına köşe yazıları yazmakla ve Rüya'yı hatırlamakla geçer.

Kara Kitap Orhan Pamuk'un kendi yaşamından izler taşıyan otobiyografik nitelikli bir kurmacadır. Bu bağlamda romandaki hikâyenin *Cevdet Bey ve Oğulları* romanıyla benzer olarak Pamuk'un doğup büyüdüğü Nişantaşı'nda geçmesi dikkat çekicidir. Hayatından ve hatıralarından birazcık değişerek *Kara Kitap*'a giren çok şey olduğuna (s. 343) dikkat çeken Pamuk (2000), romanı, hem kendi hayatının, sevdiği dükkânların, şeylerin, hala açık olan Alaaddin'in dükkânının, Nişantaşı Karakolu'nun, Taksim Meydanı ve Beyoğlu'nun ve buralardaki pek çok kişisel anının bir tarihi hem de

bu noktalardan çıkarak bütün İstanbul tarihiyle kucaklama çabası (Pamuk, 2014, s. 151-152) olarak nitelendirir. Romanda Galip, Celal ve Rüya'nın kalabalık bir aile ortamında büyüdükları Şehrikalp Apartmanı, yazarın yetiştiği Pamuk Apartmanı ile örtüşür. Öyle ki yazar asansörün inlemesinden merdivenlerin kokusuna, o “aydınlık”tan aile içi kavgalara pek çok şeyi buradaki hayattan çekip çıkarmıştır (Pamuk, 2000, s. 344). Romanda bu apartmanın kapıcılığını yapan Kamer ve İsmail de “. . . bir zamanlar Pamuk Apartmanı'nda kapıcılık yapmış kişilerin gerçek isimleridir” (Hadzibegovic, 2013, s. 50). Sözü edilen apartmanda yaşayan aile efradının da yazarın kendi aile çevresiyle benzeştiği görülür. Sözgelimi romandaki babaannenin yazarın kendi babaannesine benzediği, Rüya ve Celal'in babası Melih Amca'nın bazı davranışlarının Orhan Pamuk'un dayısı Süreyya'dan ilhamla yazıldığı, sağır-dilsiz Vasıf'ın da yazarın babasının Kemal adlı bir akrabasından yola çıkılarak yaratıldığı (Hadzibegovic, 2013, s. 50) dikkat çeker. *Kara Kitap*'ın otobiyografik kurmaca niteliğini yansıtan belirgin bir niteliği ise romanın çıkış noktasının yazarın kişisel deneyimiyle şekillenmesidir. Nitekim Pamuk'un da (2000) romanda İskender'in İngiliz televizyoncularıyla görüştürmeyi düşündüğü Celal'i bulmak için uğraşan Galip gibi bir ara 1982 anayasasını İsviçre'den gelen bir televizyon kanalında eleştirecek aydınlar bulmak konusunda kendisine danışan teyzesinin oğluna yardım ettiği görülür.

. . . İstanbul kazan ben kepçe üniversite odalarından ansiklopedi bürolarına, reklam ofislerinden gazete yazıhanelerine, evlere, pek çok yere bu işi yapmayı kabul edebilecek aydınlarla konuşmaya gittim . . . O dönem aydınlar üzerinde asker ve devlet baskısı Sovyetler Birliği'ni aratmayacak düzeyde olduğu için beni reddeden gazetecilere, yazarlara, iyi insanlara hak verir, onları zor bir ahlaki seçim karşısında bıraktığım için suçluluk duyardım. Pera Palas'ta bir odada beklemekte olan yabancı televizyon kanalı çekim sırasında demeç verecek kişinin arkadan aydınlatılarak yüzünün karartılabileceğini de söylemişti bana. Tıpkı *Kara Kitap*'ın sonunda otel odasında kameraya konuşan Galip gibi . . . hiçbir aydını ikna edemeyen benim de istersem demeç verebileceğim de sonunda bana söylendi, ama kendime güvenim ve cesaretim yoktu benim (s. 343).

Yayımlanışının ardından Fransızca çevirisiyle 1994 yılında Prix France Culture Ödülü'nü kazanan *Kara Kitap*, Pamuk'a bütün eserleri için Nobel edebiyat ödülünü veren İsveç Akademisi başkanı Horace Engdahl'ın Pamuk'un en özgün başarısı olduğunu (Hadzibegovic, 2013, s. 7) söylediği romanıdır. Kitap için yazarın “. . . asıl kendi sesimi bulduğum roman” (Pamuk, 2016, s. 99) ifadesini kullandığı eser, birbirinin

içinden doğan Pamuk romanlarından dördüncüsüdür. Romanın *Beyaz Kale*'nin düşsel ortamından, oradaki kimi tarihi sahnelerden, esrarlı mavi gece diyebileceği karanlık sahnelerden doğduğuna (Çubukçu, 1990, s. 149) dikkat çeken Pamuk'un romanın içinde de bu romana göndermeler yaptığı görülür. Sözgelimi romanda “Karlı Gecenin Aşk Hikayeleri” adlı bölümde “. . . birbirlerinin yerine geçen, birbirlerinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucularının 'tarihi' dediği bir kitap”tan (Pamuk, 2013, s. 168) söz edilir.

Kara Kitap yazımı Amerika'da başlayıp Türkiye'de sona eren bir anlatıdır. 1985 yılında üçüncü romanı *Beyaz Kale*'nin yayımlanmasından sonra Columbia'da doktora eğitimi yapacak olan karısı Aylin'le New York'a taşınan ve Iowa Yazı Okulu'na devam edip bir Türk dili sınıfında dersler veren Pamuk, çoğunlukla zamanını geçirdiği Columbia kütüphanesinin üzerindeki küçük bir odada *Kara Kitap* adlı romanını yazmaya başlamış (Wroe, 2004, s. 93), Erenköy'deki yüksek apartman dairesinde de romanı yazmayı bitirmiştir (Pamuk, 2013, s. 475). Romanın ilk düşüncesi -daha önce sözü edildiği üzere- yazarın teyzesinin oğlunun ricası üzerine İsviçre televizyonunda eleştiri yapacak bir aydın bulmaya çalıştığı gün doğar. Gün boyunca bütün şehri dolaşmasını daha sonra James Joyce'un ünlü romanı Leopold Bloom'un Dublin sokaklarında dolaşmasına benzeten ve yaşadığı bu uzun günün bir roman için harika bir başlangıç olacağını düşünen Pamuk (Hadzibegovic, 2013, s. 81), zihninde beliren “. . . bir kahramanın İstanbul'da dolaşıp birisini araması” (Hadzibegovic, 2013, s. 81) fikrinden hareket ettiği roman için başlangıçta şehrin o dönemki nüfusundan dolayı “Altı Milyon” ismini düşünür (Hadzibegovic, 2013, s. 81). Yazarın *Kara Kitap* üzerine tuttuğu defterlerden birinde ise romanın adını “Alaaddin'in Dükkanı” olarak tasarladığı öğrenilir (Hadzibegovic, 2013, s. 95). 1985'ten 1990 yılına değin uzanan beş yıllık yoğun bir çalışmanın ürünü olan roman, beslendiği zengin öze dikkat çeker. Pamuk'un Columbia Üniversitesi'nin kütüphanesinde ilk defa İngilizce çevirilerinden okuduğu *Mesnevi*, *Mantıku't-Tayr*, *Hüsn ü Aşk* gibi Doğu klasikleri (Hadzibegovic, 2013, s. 66), “İslam Ansiklopedisi'nden, *Madame Bovary*'ye, Ulunay'ın Milliyet Gazetesi'nin 7.6.1952 tarihli sayısında yayımlanmış bir köşe yazısından, E. A. Poe'nun *Shadow-A Parable*'ına kadar uzanan geniş bir yelpaze”ye (Aytaç, 1990, s. 40) dayanan epigraflar, “Mevlana'dan Borges'e postmodern romanlardan mesnevilere, Dante'den James Joyce'a özgürce ve korkusuzca kullanılan zengin miras” (Hadzibegovic, 2013, s. 53) bu öze işaret eder.

Kuramsal bağlamda irdelendiğinde *Kara Kitap* oryantalist söylemin hâkim olduğu bir anlatıdır. Bireyleşme sorunsalı ekseninde Batı ile Doğu'nun karşı karşıya getirildiği romanda kimlik problemi içerisinde olan Doğulu figürlerden hareketle birey olma yetisinden yoksun kalmış bir Doğu temsili üzerinden aksettirilen bir oryantalist söylem mevcuttur. Doğu'nun iktidar tutkusunu imleyen bireyleşme çabasının sergilendiği anlatıda, bireyleşmeyi Batı taklitçiliği olarak alımlayan Doğu'nun bu yetiden yoksun oluşu dolayısıyla yenilgiye ve köleliğe mahkûm oluşuna işaret edilerek iktidar mefhumunun sözü edilen temsil biçimi ile diyalektiğe geçirildiği ve böylece Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı görülür. Romanın kurgusal zemininde önemli bir rol oynayan mikro tarihçilik ile metinlerarasılıkla ilintilendirilebilecek olan parodi, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan birer kurgu tekniği olarak romanda öne çıkar.

Kara Kitap'ta Celal Salik'in yazdığı köşe yazıları birey olma yetisinden yoksun kalmış bir Doğu temsilini aksettiren bir nitelik taşır. Her şeyi bir taklit olarak gören ve bu düşüncesini köşe yazılarına sirayet ettiren Celal'in yazıları büyük ölçüde Batı'yı taklit eden ve kendisi olmakta güçlük çeken figürlerle şekillenir. “Alaaddin'in Dükkanı” başlıklı yazısında Alaaddin'in Batı taklitçiliği karşısındaki şaşkınlığına dikkat çekerek Doğulunun taklitçiliğini “tuhaf”, “anlaşılmaz” ve “korkutucu” (Pamuk, 2013, s. 52) addeden Celal, köşe yazılarından birinde de sekiz yaşındaki oğluna Batı Uygarlığı'nın temel taşlarından olan bir 'doğum günü' töreni düzenleyen ileri görüşlü bir devlet büyüğünden (Pamuk, 2013, s. 102) söz eder. “Kendisini hep bir başka kişi olarak gören krallar”, “bir başka birisi olabilmek için saraylarını yakan Çin imparatorları”, “geceleri kıyafet değiştirip halk arasına karışmayı artık bir hastalık haline getirip, günlerce saraydan ve devlet işlerinden uzak kalan padişahların hikayeleri” (Pamuk, 2013, s. 263) “. . . hafızasını kaybeden şairler, sihirbazlar” ve “. . . çift kimlikli şarkıcı kadınlar” (Pamuk, 2013, s. 272) Celal'in yazılarındaki temel izleklerdir.

Çocukluğundan beri içinde “'kendim olmalıyım' nakarat”ını (Pamuk, 2013, s.184) taşıyan ve yaşadığı kimlik buhranını yazılarıyla gün yüzüne çıkarttığı anlaşılan Celal'in farklı kimliklere bürünme çabası bu buhranın bir tezahürüdür. Öyle ki Galip, yarı kalmış anı benzeri hikâyecikleri yazdığı bir defterde onun kendisini sırasıyla Leibniz, ünlü zengin Cevdet Bey, Muhammed, gazete patronu, Anatole France, başarılı bir ahçı, vaaz veren ünlü bir imam, Robinson Crusoe, Balzac ve üzerleri utançla çizilmiş altı kişi daha olarak gördüğünü okur (Pamuk, 2013, s. 263). Romanda Celal'in kılık değiştirmesi de bu buhranla ilintilidir. Galip'e Celal'in geceleri kıyafet değiştirip

kahramanlarının kılığına girdiğini söyleyen ihtiyar köşe yazarı Neşati, onun Beyoğlu'nda bir gece bir sinemanın kapısında Mehdi ya da Fatih Sultan Mehmet olarak gözükp filmin başlamasını bekleyen şaşkın kalabalığa bütün milletin kılık değiştirerek başka hayatların içine girmesi gerektiğini vaaz ettiğinden (Pamuk, 2013, s. 334-335) bahseder. Galip de Celal'in evinde onun tebdil-i kıyafet araçlarını koyduğu bir kutuyla (Pamuk, 2013, s. 377) karşılaşır. Celal'in sergilediği bu tutum kendi deyimiyle kendi olamaması, taklit ettiği bütün kişilerin toplamı olan kendini taklit etmesi (Pamuk, 2013, s. 187) ile ilişkilidir. Bütün hayatı kendi olamadığı zamanlarla şekillenen anılarla dolu olan Celal, sözgelimi askerliğini 'silah arkadaşları' onun öyle biri olduğuna karar verdiler diye 'en zor durumda şaka yapmaktan vazgeçmeyen biri' olarak geçirmiş, gittiği kötü filmlerin beş dakika aralarında sigara içen işsiz güçsüz kalabalığın bakışlarından kendisini 'çok anlamlı işler yapmaya aday değerli bir genç' olarak gördüklerine karar verdiği için 'çok anlamlı, hatta ulvi düşüncelere boğulmuş bir dalgın', gibi davranmış ve sırf yılbaşı gecesini denilen o korkunç geceyi tek başına geçirecek cesareti olmadığı için gittiği babaannesinin evinde, herkese katılmak için tombala oynarken çok eğleniyormuş gibi yapmıştır (Pamuk, 2013, s. 186).

Romanda öz kimliğinin inşasını Batı taklitçiliği olarak gören Doğu zihniyetine vurgu yapılan “Bedii Ustanın Evlatları” adlı köşe yazısında bu zihniyet dolayısıyla Doğu'nun erksizliğe mahkum oluşuna işaret edilir. “. . . Abdülhamit'in emri ve zamanın şehzadesi Osman Celalettin Efendi'nin ilgisiyle açılan Bahriye Müzesi'ne gereken mankenleri hazırlayan Bedii Usta'nın (Pamuk, 2013, s. 65) hikayesinin anlatıldığı yazıda, bu ustanın bir bireyleşme hamlesiyle tamamıyla Doğu insanını aksettiren yerli birer ürün olarak tasarlayıp yaptığı mankenler, kuramsal bağlamda bir iktidar tutkusunun; uğradığı başarısızlıkla bu tutkusunun boşa çıkışı ise Doğu'nun erksizliğini imler. Bu bağlamda Bedii Usta'nın müzede sergilenen mankenlerinin zamanın şeyhülislamınca Allah'la bir çeşit boy ölçüşmek olarak görülüp müzeden kaldırılması (Pamuk, 2013, s. 66), kendisinin mahalledeki komşuların büyücülük, sapıklık ve zındıklık suçlamalarına (Pamuk, 2013, s. 66) maruz kalması dikkat çekicidir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Batılılaşma atmosferinin etkisiyle Beyoğlu caddesindeki vitrinlerde yurtdışından getirilen mankenleri sergileyen dükkan sahiplerine kendi yaptığı manken örneklerini götüren; ancak bunların Batılı ülkelerin insanlarına değil, Doğu insanına benzediği (Pamuk, 2013, s. 67) gerekçesiyle dükkan sahiplerince geri çevrilen Bedii Usta, büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Öyle ki bu dükkan sahiplerinden biri Türklerin artık “Türk” değil, başka bir şey olmak istediğinden (Pamuk, 2013, s. 67), bir

diğeri ise müşterilerinin asıl satın almak istediklerinin o elbiseyi giyen “ötekiler” gibi olabilme hayali olduğundan (Pamuk, 2013, s. 67) söz eder. Bedii Usta'nın atölyesinden bir iki 'mal' alan bir dükkan sahibi ise kimsenin ilgilenmediği bu mankenleri testeresiyle parça parça edip bu parçaları yıllarca küçük dükkanının vitrininde Beyoğlu kalabalığına şemsiye, eldiven, çizme, ayakkabı sergilemek için kullanır (Pamuk, 2013, s. 71).

Kara Kitap'ta Bedii Usta'nın oğlu tarafından yeraltındaki manken atölyesine götürülen Celal, kendisine bakan, kendi hayatına doğru ilerleyen, kendisini temsil eden bu amca, teyze, arkadaş, akraba, tanıdık, bakkal, işçi mankenleri arasında kendi benzerlerini; hatta o yenik, umutsuz karanlık içinde kendisini de görür (Pamuk, 2013, s. 70). Doğu'nun üzerine sinen mutsuzluk ve yenilgi duygusunu kendi olmakta direnmenin (Pamuk, 2013, s. 70) bir cezası addeden Celal'in bu düşüncesi, kuramsal bağlamda Doğu'nun birey olma yetisinden yoksun olduğu için yenilgiye mahkûm oluşu tezini doğrular. Romanda Doğu'nun kendine özgü bir bireysel benliğinin olmayışına işaret eden “Göz” başlıklı yazıda kendisine bir ötekinin gözünden bakan Celal'in insanın taklit etmeden, bir başkası olmak istemeden yaşayamayacağını (Pamuk, 2013, s. 119) düşünerek kendisini zavallı, çaresiz ve kederli bulması da (Pamuk, 2013, s. 122) bu teze dayanak teşkil eder.

Romanda Celal'in yakalandığı hafıza kaybı hastalığı, kuramsal bağlamda Doğu'nun kimlik ve aidiyet sorununa; dolayısıyla da iktidarsızlığına işaret eden bir metafordur. Bu bağlamda Koçak'ın (1991) “. . . bir bakıma romanı başlatan 'olay'ın izdüşümü” (s. 179) addettiği “Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman” adlı köşe yazısında Celal'in belleğinin 'kuruması' ile Boğaz'ın sularının kuruması arasında bir koşutluk görmesi (s. 179) metaforik olarak romandaki temsil biçimine doğrudan işaret eden bir tespittir. “Öpüş” başlıklı yazıda yavaş yavaş hafızasını kaybettiğinden (Pamuk, 2013, s. 136) söz eden Celal'in bu hastalığı yazı yazarak tedavi etmesi (Pamuk, 2013, s. 137), onun var olma, benliğini kanıtlama çabasının yansımasıdır. Dolayısıyla romanda bir izlek olarak “yazı” Doğu'nun iktidar tutkusunu imleyen bir temsil metaforudur.

Kara Kitap'ta Batı ile Doğu medeniyetinin karşı karşı karşıya getirildiği bir minvalde yukarıda örnekleri sergilenen temsil biçiminden hareketle 'öteki'nden bağımsız bir kimlik inşasından aciz olan Doğu'nun bu aciziyeti dolayısıyla köleleşmeye mahkûm oluşuna vurgu yapılır. Bu suretle sözü edilen temsil biçiminin oryantalist söylemdeki iktidar mefhumuna devinim kazandırdığı romanda “Hepimiz O'nu Bekliyoruz” başlıklı köşe yazısında Doğu'nun kurtarılmaya muhtaç bir yer olarak aksettirilişi, kuramsal bağlamda Doğu'nun erksizliğinin bir göstergesidir. “O” ile büyük

kurtarıcı Mehdi'nin anıştırıldığı bu yazıda Doktor Ferit Kemal'in "O"nu bütün gerçekliğiyle tasvir eden" (Pamuk, 2013, s. 156) Fransızca eseri *Le Grand Pacha*'dan hareketle Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı görülür. Bir gece yarısı İstanbul'a gelen ve coşkuyla karşılanan O'nun Grand Pacha'nın adamları tarafından yakalanıp zindana atılması ile başlayan eser, Grand Pacha'nın bütün gece o zindan hücresinde O'nu susturan ve ikna eden mantığı ve sözleri (Pamuk, 2013, s. 160) ile şekillenir. O'na bir kurtarıcı olarak kendisinden medet uman Doğu'yu kurtarmaya muktedir olamayacağını söyleyen Grand Pacha, yalnızca İslam'ın değil, Doğu'nun Batı önünde büyük çaplı bir zafer kazanmasının artık bir hayal olduğunu gösteren askeri, iktisadi karşılaştırmalar yapar (Pamuk, 2013, s. 160). Ona göre "kendilerini 'O' diye tanıtan düzmece Mehdi'lerin Hindistan'da, Afrika'da İngilizlere, Fransızlara bir süre kök söktürmelerinden sonra ezilip yok olmaları" (Pamuk, 2013, s. 160) ve ". . . daha büyük yıkımlara yol açmaları" (Pamuk, 2013, s. 160) bunun ispatıdır. Grand Pacha'nın Batı'nın zenginlik düzeyiyle Doğu'nun sefaletini gerçekçi bir siyasetçinin yapacağı gibi dürüstçe karşılaştırdığını düşünen Celal, eserde O'nun Doğu'ya dair çizilen bu iç karartıcı resmi sessizce ve hüznle onayladığına (Pamuk, 2013, s. 161) dikkat çeker. Grand Pacha eserinde Doğulunun zaman içinde hep birlikte inanacağı bir hikayesi kalmayacağı, anlatmak istediği kendi hikayesine inanmaya başladığında da kalabalık şehirlerin kirli sokaklarında, bir türlü çekidüzen verilmeyen çamurlu meydanlarında bir mutsuzluk halesi taşır gibi gezineceği için kendisini karamsarlığa, ahlaksızlığa, ruhsal sefalete kaptıracağını (Pamuk, 2013, s. 162) düşünür. Doğu'ya dair olumsuz bir profilin çizildiği yazıda inanılacak ve anlatılacak bir hikâyenin kalmayışı, Doğu'nun bir birey olarak ayakta duramayacağını; güçten yoksun oluşu dolayısıyla da mağlubiyete mahkum olacağını göstergesidir. Bu bağlamda Grand Pacha'nın şu cümleleri Batı'nın zaferi karşısında Doğu'nun kurtuluş umudunun boşa çıkışını sergilemesi bakımından dikkat çekicidir:

. . . onların gözünde sen O değil, Deccal olacaksın artık, Deccal de sen! Bu sefer senin değil Deccal'in, O'nun hikâyelerine inanmak isteyecekler. Zaferle geri dönen ben ya da benim gibi biri olacak Deccal. O da bu mutsuzlara senin yıllardan beri onları kandırdığını, umut değil, onlara yalan aşıladığını, aslında O değil Deccal olduğunu söyleyecek. Belki buna da gerek kalmayacak, ya Deccal'in kendisi ya da yıllardır senin kendisini kandırdığına karar vermiş bir mutsuz, bir gece yarısı, karanlık bir sokakta tabancasının kurşunlarını senin bir zamanlar kurşun işlemez sanılan ölümlü gövdene boşaltıverecek. Böylece, yıllarca onlara umut verdiğin ve yıllarca onları kandırdığın için, artık alışıp sevmeye başladığın çamurlu

sokakların, kirli kaldırımların birinde, bir gece ölünü bulacaklar (Pamuk, 2013, s. 162).

Romanda Celal'in yukarıdaki yazısında sözünü ettiği Mehdi mevzusunda esin kaynağı, Galip'in onun Hurufilikle ilgili kitapları arasında bulduğu F. M. Üçüncü'nün *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı* adlı eseridir. Üç ana kısımdan oluşan bu kitabın ilk bölümünde Hurufiliğin kurucusu Fazlallah'ın “. . . bir peygamber, bir mehdi, bir şehit, bir aziz, bir evliya” (Pamuk, 2013, s. 309) olmasının ötesinde “. . . su katılmamış bir Doğulu” (Pamuk, 2013, s. 309) olduğuna dikkat çekilerek onun düşüncelerini Batılı Oryantalistler'in yaptığı gibi, Panteizm, Plotinusçuluk, Pitagoras ya da Kabala etkisiyle açıklamaya kalkmanın bütün ömrü boyunca karşı olduğu Batı düşüncesiyle onu vurmaktan başka bir şey olmadığı (Pamuk, 2013, s. 309) vurgulanır. İyi ile kötü, ak ile kara, şeytan ile melek gibi bütünüyle birbirinin tersi, reddi, karşıtı olan Doğu ve Batı'nın dünyanın iki yarısını paylaştığını; ancak bu iki âlemin birbiriyle uzlaşıp barış içinde yaşamalarının imkansız olduğunu (Pamuk, 2013, s. 309) dile getiren F.M. Üçüncü, iki alemden birinin her zaman üstün geldiğine, her zaman iki dünyadan birinin efendi, ötekini köle olmak zorunda kaldığına (Pamuk, 2013, s. 309) işaret eder. Ona göre “Doğu'nun ve Batı'nın birbirlerine üstün geldikleri dönemler rastlantısal değil mantıksal”dır (Pamuk, 2013, s. 310) ve “bu âlemlerden hangisi 'o tarihsel dönemde' dünyayı içinde sırlar kaynaşan, çift anlamlı esrarlı bir yer olarak görmeyi başarır o alem ötekini yenip ezer” (Pamuk, 2013, s. 310). “. . . Esrarın kaybının ayrıntılı bir tartışması”nın (Pamuk, 2013, s. 310) yapıldığı ikinci bölümde F.M. Üçüncü, dünyanın içine gizlenmiş bir merkez anlamına gelen 'esrar' düşüncesini kaybeden bir uygarlığın düzenini de kaybedeceğini (Pamuk, 2013, s. 310) ifade eder. “. . . Hurufilerin en önemli konusu olan harflerle yüzler ilişkisi” (Pamuk, 2013, s. 311) ile devam eden bu bölümde, mutluluk ve zafer çağlarında yüzlerdeki anlamın dünyanın içinde esrar ve yüzlerde harfler gören Hurufilikle ilişkilendirildiği, Hurufiliğin kayboluşu ile dünyadaki esrar kadar yüzlerdeki harflerin de kaybolduğuna (Pamuk, 2013, s. 311) dikkat çekilir. Kitabın üçüncü bölümü yüzlerin üzerindeki boşluğu yeniden anlamlandırmak için yeni bir dizge kurulması gerektiği (Pamuk, 2013, s. 311) düşüncesiyle şekillenir. F.M. Üçüncü'ye göre “. . . bütün Doğu'yu kurtaracak bir Mehdi'nin zuhurunun Anadolu'dan, Türk toprağından beklendiği günlerde, Türkçenin 1928'den sonra dile geldiği yirmi dokuz Latin harfinin insan yüzündeki hatlarla temellendirilmesi, kaybolan esrarın yeniden keşfi için atılacak ilk adım”dır (Pamuk, 2013, s. 321).

Doğu ve Batı'yı yansılayış biçimi ile Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı oryantalist bakışın ağır bastığı bir kitap olduğu anlaşılan *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı*'nda dünyayı basit, tek anlamlı, esrarı olmayan bir yer olarak gören” (Pamuk, 2013, s. 310) ve “bunun kaçınılmaz sonucu olan köleliğe mahkûm olan” (Pamuk, 2013, s. 310) âlem, esrar düşüncesini dolayısıyla da yüzündeki anlamı kaybeden Doğu'dur. “İstanbul'un, Şam'ın ya da Kahire'nin sokaklarını dolduran insanların, gece yarıları mutsuzluktan inleyen hayaletler gibi birbirlerine benzemesi ve çatık kaşlı erkeklerin hep aynı bıyıkları bırakması ve hep aynı başörtüsünü takan kadınların çamurlu kaldırımlarda yürürlerken hep aynı şekilde önlerine bakmaları” (Pamuk, 2013, s. 311) yitirilen bu anlamla ilintilidir. Galip'in de bu kitabı okurken yüzlerdeki boşluğa, bakışlara ve ifadelere sinen anlamsızlığa (Pamuk, 2013, s. 311) dikkat çektiği görülür. Celal'in eski sinema yazılarını okuyan Galip, onun, bazı Amerikan yıldızlarının yüzlerinden mermer ve saydam heykellerden bir gezegenin görünmeyen ipeksi tarafının yüzeyinden uzak ülkelerin rüyaları hatırlatan hafif masallarından söz eder gibi acı ve özlemle söz ederken, Türk oyuncuların yüzlerinden hiç de aynı üslupla söz etmediğini; bu yüzleri şifresiyle birlikte anlamları da unutulup kaybolmuş yarım asırlık savaş telgraflarına benzettiğini (Pamuk, 2013, s. 269) fark eder.

Romanda sözü edilen kitaptaki esrar düşüncesini Doğu'nun benliğini ispat etme çabasına işaret eden bir temsil metaforu olarak “yazı” ile doğrudan ilişkilendirmek mümkündür. Nitekim Hurufilik öğretisi gereğince yüze esrar; dolayısıyla da anlam kazandıran olgu “yazı”yı meydana getiren harflerden başkası değildir. Romanda Celal'in, sırta kadem basar gibi kaybolmanın kayıp esrarı yeniden kurmak için iyi bir yöntem olduğuna (Pamuk, 2013, s. 310) dikkat çeken kitaptan hareketle ortadan kaybolması, “. . . Doğu'yu Batı önünde köleliğe iten esrar düşüncesi”ni (Pamuk, 2013, s. 323) yeniden Doğu'ya kazandırma çabasının; dolayısıyla da iktidar tutkusunun bir imleyicisidir; ancak romanın sonunda bir cinayete kurban gidişinden anlaşılabileceği üzere onun bu tutkusu boşa çıkmıştır. Öyle ki Celal'in katili Mehmet, onu bütün bir ülkeyi kandırdığı, rezil hayallerini saçmasapan kuruntularını, pervasız yalanlarını sevimli şaklabanlıklar dokunaklı incelikler ve oturaklı sözler kılığına sokup bütün bir millete ve en başta da kendisine yutturabildiği (Pamuk, 2013, s. 385) ve bütün yazı hayatı boyunca kendisi gibileri avlamaya çalıştığı (Pamuk, 2013, s. 387) için öldürmüştür. Hiçbir zaman kendisi olmadığının (Pamuk, 2013, s. 391) yakının Mehmet, maktulunun bilmeden bildiği, anlamadan yazdığı gibi bu yenikler ve ezikler ülkesinde kimsenin kendisi olamayacağı; var olmanın bir başkası demek olduğu (Pamuk, 2013, s. 394) gerçeğiyle

yüzleşir. İhtiyar köşe yazarı Neşati'ye göre Celal'i başarısızlığa iten olgu onun birey olmayı Batı dünyasını taklit ederek gerçekleştireceğine inanmasıdır. Oysa Galip'le aralarında geçen diyalogdan anlaşılacağı üzere Neşati, Doğu'nun ancak kendi özüne itibar ederek kendi olabileceği kanaatindedir:

Galip Bey oğlum, amcanın oğlu Celal Bey sakat ve acıklı bir insandır: Bizim kendimiz olabilmemiz için onun yaptığı gibi gardroplarımızda peruklar, takma sakallar ve tarihi giysiler, tuhaf kıyafetler saklamamıza gerek yoktur hiç. I. Mahmud her akşam tebdil-i kıyafet ederdi, ama ne giyerdi bilir misin? Padişah sarığının yerine bir fes, bir de baston; o kadar! Öyle Celal gibi her gece saatlerce makyaj yapmaya, farfaralı tuhaf elbiseler ya da yırtık pırtık dilenci esvapları edinmeye gerek yok hiç. Bizim dünyamız bir bütün dünyadır, parçalanmış bir dünya değil. Bu alemin içinde başka bir alem daha vardır, ama Batılıların dünyasında olduğu gibi görüntülerin, dekorların arkasındaki gizli saklı bir dünya değildir ki bu, örtüleri kaldırıncaya arkasındaki gerçeği zaferle görelim. Bizim alçakgönüllü alemimiz her yeredir, bir merkezi yoktur, haritalarda bulunmaz ama esrarımız da budur (Pamuk, 2013, s. 335).

Kara Kitap'ta Celal'in yazılarını okuyan ve bu yazıların içeriğini kendi düşüncelerine yakın bulan Galip, tutum ve davranışları ile Celal'den sonra romandaki temsil biçimini aksettiren bir Doğu figürüdür. Celal'in ortadan kayboluşunun ardından onun yazılarını okudukça kafasındaki Celal imgesi bütünüyle değişen (Pamuk, 2013, s. 269) ve tıpkı Celal gibi bir benlik sorunu yaşayan Galip'in, bilhassa *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı* adlı eseri okuduktan sonra “. . . bütün belleğinde yalnızca yenilgi ve yıkımın sırrı”nı (Pamuk, 2013, s. 327) duyumsayarak Celal'in yerine geçmeye karar verdiği görülür. Celal'den yıllar sonra İskender ve BBC televizyoncularıyla gittiği Merih Manken Atölyesi'ndeki mankenleri gören Galip, tıpkı Celal gibi o mankenlerle “. . . aynı yazgıyı paylaştığını, aynı şeyleri düşündüğünü” (Pamuk, 2013, s. 199) hisseder. O, bütün yüzlerin kendi yüzü, bütün umutsuzlukların kendi umutsuzluğu olduğunu hissettiği için kendisine kıpır kıpır yaklaşan o mankenlere hiç bakmamak, onlarla göz göze gelmemek ister ama kendi ikizinden uzaklaşamayan biri gibi gözlerini onlardan alamaz (Pamuk, 2013, s. 198). Dolayısıyla Galip'te de Celal'deki erksizlik hissi söz konusudur. Bu bağlamda Galip'in Celal'in yerine çıktığı BBC kanalında romandaki temsil biçimini aksettiren içeriği ile dikkat çeken bir şehzadenin hikayesini anlatması, kuramsal bağlamda Batı'ya tam da onun hoşuna gidebilecek bir Doğu imgesi sunduğunun göstergesidir. Öyle ki gazeteci kadın Galip'in anlattığı bu hikayeyi son

Osmanlı padişahlarını, gizli Türkiye Komünist Partisi'ni, Atatürk'ün bilinmeyen ve esrarengiz mirasını, Türkiye'deki İslamcı hareketi ve siyasal cinayetlerle bir askeri darbe ihtimalini kapsayan geniş bir çerçeve içine işbirlikle yerleştirip dinleyicilerine heyecanla sunar (Pamuk, 2013, s. 419-420). Dolayısıyla Galip, sergilediği çeşitli zaaflarla kendisini temsil etme gücünden yoksun olduğunu oryantalistle hissettiren ve ona kendisini temsil etme olanağını veren Doğu profilinin romandaki temsilî bir figürüdür. O, İskender'e söylediği şu cümlelerle Doğu'nun birey olma yetisinden yoksun oluşunu Batı dünyasına bizzat ilan etmiş ve böylece Batı'nın oryantalist emelini gerçekleştirmesinde onun ekmeğine adeta yağ sürmüştür:

“Hiçbirimiz kendimiz değiliz” . . . “Hiçbirimiz kendimiz olamayız. Herkesin seni bir başkası olarak görebileceğinden hiç kuşkun yok mu senin? Kendin olduğundan o kadar emin misin sen? Eminsen, kendin olduğuna emin olduğun o kişinin kim olduğundan emin misin? Ne istiyor bu adamlar? Aradıkları kişi, akşam yemeğinden sonra televizyona bakan İngiliz seyircilerin, dertleriyle dertlenecekleri, hüznüyle hüznülenecekleri ve hikâyelerinden etkilenecekleri bir yabancı değil mi? Tam bu duruma uygun bir hikâyem var benim!” (Pamuk, 2013, s.416)

Galip'in İngiliz televizyonunda anlattığı “Şehzade'nin Hikâyesi” “. . . hayatın en önemli sorununun insanın kendisi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfetmiş” (Pamuk, 2013, s. 422) Osman Celalettin Efendi adlı bir şehzadenin kendi olabilme çabasını işleyen bir hikâyedir. Hikâyede söz konusu keşfin hikâyesini kaleme aldirmek için kendisine bir kâtip tutan şehzade, içinde yaşadığı lanetlenmiş topraklarda insanın kendisinin olabilmesinin en önemli sorun olduğunun ve bu sorun gereğince çözülmedikçe yıkıntı, yenilgi ve köleliğe mahkûmiyetin kaçınılmazlığının (Pamuk, 2013, s. 424) bilincindedir. Ona göre “kendisi olabilmenin bir yolunu bulamamış bütün kavimler köleliğe, bütün soylar soysuzluğa, bütün milletler yokluğa, hiçliğe mahkûmdur” (Pamuk, 2013, s. 424). Bir gölge değil, gerçek bir padişah, bir başkası değil kendisi olmak (Pamuk, 2013, s. 429) isteyen şehzade, tahta çıkmadan evvel yıllarca her şeyden uzak yaşayıp kendini okumaya vermiş; ancak bir süre sonra kendisini okuduğu kitaplarla özdeşleştirdiğini fark ederek defalarca bu kitaplardan kurtulmuştur. Hem kendisi hem de yıkılmakta olan Osmanlı devletine kaderleri bağlanmış milyonlarca talihsiz için (Pamuk, 2013, s. 434) bir benlik mücadelesi veren şehzadenin sonuçta tahta çıkamadan ölmesi, sonrasında ise Osmanlı devletinin yıkılması, kuramsal olarak Doğu'nun yenilgisine işaret eder. Böylece hikâyede

şehzadenin kendileri olamayan bütün kavimlerin, bir ötekini taklit eden bütün uygarlıkların, başkalarının hikayeleriyle mutlu olabilen bütün milletlerin yıkılmaya, yok olmaya, unutulmaya mahkum olduğu (Pamuk, 2013, s. 434) yönündeki çıkarımı somutluk kazanmış olur.

Gündelik yaşam tarihinin ön planda olduğu *Kara Kitap*'ta tarih, aksettiriliş biçimi itibariyle romandaki temsil biçiminin oluşumunda etkin bir rol oynar. Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda itibar ettiği “büyük anlatı odaklı”, “. . . geleneksel bir tarih anlayışı”ndan (Hadzibegovic, 2013, s. 70) sonra gerek *Sessiz Ev* gerekse *Beyaz Kale*'de tarihi bir anlatı formuna çevirdiği; *Kara Kitap*'ta ise bu iki romandaki tarih kurgusundan büyük ölçüde beslenerek “şimdi'nin günlük ayrıntılarında, nesnelerinde, gazete haberleri ve köşe yazılarında, halkın heyecanla konuştuğu komplo teorilerinde, gecekondularında anlatılan hikayelerde” (Hadzibegovic, 2013, s. 70) varlığını hissettiren bir mikro tarih algısını romandaki temsil biçimiyle ilintili olarak bilhassa Celal'in yazılarıyla okura aksettirdiği görülür. Sözgelimi romanda Celal, kurbanının yüzündeki esrarı fark edip bu esrarı bozan bir celladın ölüme mahkûm edilmesini anlatan “Cellat ve Ağlayan Yüz” (Pamuk, 2013, s. 289) adlı bir hikâyeye köşe yazısında yer verir. Galip'in Celal'in evinde bulduğu ve İngiliz televizyonunda anlattığı “Şehzade'nin Hikayesi”nde ise Osmanlı'nın çöküşüne işaret eden bir tarihi atmosferde bireyleşme çabası içinde olan bir şehzadenin hikayesi anlatılır. Romanda Mehmet'in Hurufilik'ten ilhamla kaleme aldığı kitabını, F.M. ile Fatih Mehmet'in; Üçüncü ile de “. . . Kemal Tahir'in takma adı F.M. İkinci”nin (Hadzibegovic, 2013, s. 24) anıstırıldığı, F. M. Üçüncü takma adı ile yayımlatması, kuramsal olarak Doğu'nun iktidar tutkusunun boşa çıkışının metaforik bir açılımıdır. Öyle ki İstanbul'un fethinden on beş yıl sonra elinde Fazlallah'ın risaleleri, dünyanın esrarından, harflerin sorduğu sorulardan ve yeni yerleştiği sarayından seyrettiği Bizans'ın sırlarından söz eden, elleriyle bir bir işaret ettiği her bacanın, her kubbenin, her ağacın yeraltındaki başka bir âlemin esrarına nasıl anahtar olabileceğini araştıran Fatih Sultan Mehmet, bir kumpas düzenleyip Sultan'a yaklaşabilen Hurufileri diri diri yaktıran ulema (Pamuk, 2013, s. 304) yüzünden bu esrara ulaşamaz. Ever'in (1991) ifadesiyle “. . . Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u fethedince Hurufî risaleleri yardımıyla bu şehrin esrarını sezmiş, ama ele geçirememiştir. İstanbul'un (ve ülkenin) mutsuzluğunun tarihsel kökeni buradadır” (s. 119).

Postmodern kurmacada metinlerarasılığın bir alt dalı olan parodi, *Kara Kitap*'ta oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir başka kurgu tekniğidir. Sözgelimi

romanın “Hepimiz O’nu Bekliyoruz” (Pamuk, 2013, s. 154) başlıklı bölümünde *Karamazov Kardeşler* romanının “Büyük Engizisyoncu” (Dostoyevski, 1999, s. 266) bölümündeki bir hikâyenin parodileştirilmesi suretiyle ortaya konan Doktor Ferit Kemal’in *Le Pancha* adlı eserinde Batı’nın Doğu’ya üstün kılındığı görülür. Dostoyevski’nin romanında dirilerek yeryüzüne inen ve insanlara özgürlük vaat eden (Dostoyevski, 1999, s. 271) Mesih’i zindana attıran büyük engizisyoncu (Dostoyevski, 1999, s. 270); *Le Grand Pacha*’da Mehdi’yi zindana attıran bir paşa olarak dikkat çeker. Pamuk’un (2013) deyiimiyle “Büyük Paşa, Dostoyevski’nin Karamazov Kardeşleri’ndeki Büyük Engizitör’e bir naziredir” (s. 474).

Oryantalist söylemin etkin olarak varlığını hissettirdiği *Kara Kitap*, bireyleşme sorunsalı ekseninde Batı’nın Doğu’ya üstün kılındığı oryantalist bakışın hâkim olduğu bir anlatıdır. *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda dolaylı olarak işaret edilen, *Sessiz Ev*’de baskıcı bir Doğu zihniyeti ile özdeşleştirilen, *Beyaz Kale*’de ise “doppelganger hikâyesi” bağlamında okura aksettirilen bu sorunsal, *Kara Kitap*’ta yazarın doğrudan doğruya Doğu’nun bağımsız bir birey olamayacağına vurgu yapan bir temsil biçimi içerisinde romanın merkezine koyduğu bir izlek olarak dikkat çeker. Romanı yazarken tuttuğu defterlerden birinde bir “Türkiye romanı” yazma planıyla (Hadzibegovic, 2013, s. 81) yola çıktığını dile getiren ve bu romanla “. . . Türk olma sorunlarını irdelemek” (s. 471) gibi bir endişesi olduğunu belirten Pamuk’un (2013), *Kara Kitap*’ta amacına ulaştığı; Amerika’da romanı yazmaya başladığı sırada taşıdığı Türkiye’nin kültürel yönünün ve kimliğinin sadece Batılılaşma olması gerektiği yönündeki inancına (Engdahl, 2006, s. 323) oryantalist bir bakışla somutluk kazandırdığı görülür. Yazarın New York’ta iken kendisine kim olduğu, geçmişi, kendi kimliği hakkında güçlü sorular yönelttiği bir dönemde (Pamuk, 2006, s. 13) kaleme aldığı ve asıl kendi sesini bulmuş olduğunu (Pamuk, 2006, s. 13) ifade ettiği *Kara Kitap*’ta çizdiği Doğu profili ile oryantalist bakışını aksettirdiği görülür.

3.1.4.5. Yeni Hayat

Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*’ın ardından 1994 yılında yayımlanan beşinci romanı *Yeni Hayat*, okuduğu bir kitaptan etkilenerek hayatının anlam arayışına çıkan bir üniversiteli gencin hikâyesidir. “. . . Başından sonuna bir arayış (*quest*) öyküsü” (Akçay, 2011, s. 48) olan romanda, yaşamla uzlaşmak için çırpınıp duran, bir çıkış ararken kendini yollarda bulan ve başkalarının kimliklerine girip varlığına başka bir anlam

arayan kahramanın (Akten, 1995, s. 307) “. . . trafik kazaları, siyasi cinayetler, paranoid komplo teorileri, resimli romanlar ve kaybolan eski eşyalar” (Kılıç, 2006, s. 225) ile süregiden yolculuğu sergilenir. Döngüsel bir zaman kurgusunun dikkat çektiği romanda yazarın yer yer anlatıya müdahil olmak suretiyle okuru anlatıda aktif kıldığı, pek çok sorunsal fragmanlar biçiminde kopuk kopuk, postmodern sanatın yapısına uygun bir şekilde resmettiği (Akçay, 2011, s. 70) ve başta Dante’nin aynı adlı kitabı ve Rilke’nin *Duino Ağıtları* adlı eseri (Esen, 2012, s. 219) olmak üzere yaptığı göndermelerle anlatıyı başlı başına metinlerarası bir zeminde inşa ettiği görülür. Bu yönleri ile postmodernizmin kurgusal dünyası bağlamına dâhil edilebilecek olan roman, içerdiği yolculuk izleğinin mahiyetiyle “bir yandan . . . *Bildungsroman* geleneğine bağlanırken, bir yandan da bu geleneğin bir alt türü olan sanatçının büyümesi ve sanatla gerçek arasındaki ilişkiyi kavramasını anlatan sanatçı romanına (*Künstlerroman*) yaslanır” (Parla, 1995, s. 265). Nitekim romanda kahramanın yaptığı yolculuk Işık’ın (2012) deyimiyle “yaratıcılığa ve esere yani hayatın ve kitabın derindeki esrarına yapılan bir olgunlaşma yolculuğudur” (s. 169). Romanda bu yolculuğun bildungsromanın aksine bütünsel ve anlamlı bir sonla nihayete ermeyişi romanı bu roman geleneğinden ayırarak künstlerromana yaklaştıran temel noktadır. Bu bağlamda Parla’nın (1995) şu cümleleri açıklayıcıdır:

Yeni Hayat’ın en çarpıcı yanı klasik *Bildungsroman* kurgusunu benimserken bu romanların düz zamanından tümüyle ayrılarak çok çağdaş bir duyarlılığı yakalamış olmasıdır. İster kendini bulma, ister yenilgiyle bitsin, *Bildungsroman* kahramanları belirli bir sona doğru ilerler. Ve bu tür romanlar anlamlı bir sonla biter. Hiç değilse yirminci yüzyılın başına kadar. Ondan sonra gördüğümüz örneklerde Joyce’un *Bir Sanatçının Genç Adam Olarak Portresi*’nde Mann’ın *Büyük Dağ*’ında Stephan Dedalus ve Hans Castorp’un yolculukları bitmez ama anlamlı bir devam noktasında kesilir. *Yeni Hayat*’ın sonunda bu ikisi de yoktur; Yeni Hayat o güne dek kurtulmayı becerdiği sayısız otobüs kazalarından birinde ölmesiyle biter Osman’ın ve bu sonun hiç ama hiçbir anlamı yoktur (s. 272).

Anlatı içindeki anlatı formu ile çok katmanlı bir kurgusal atmosferde şekillenen *Yeni Hayat*, üstkurmaca zeminde Orhan Pamuk’un kurguladığı karakterlerden biri olan Rıfkı Hat’ın Osman’ın yolculuğunu içeren aynı adlı anlatısı üzerine kuruludur. Döngüsel bir yazınsal atmosferde bizzat yazı üzerine şekillenen roman, metaforik dokusuyla “. . . bir şeyi sadece sunmayan aynı zamanda başka anlamlar açısından da çözümlenmesinde ısrarcı olan özel bir sembolik anlatım tarzı” (Lodge, 2013, s. 173)

olarak tanımlanabilecek alegorik bir postmodern kurmacadır. Öyle ki romanda başta anlatının başkahramanı Osman'ın hayatına yön vereceğini düşündüğü “Yeni Hayat” adlı kitap olmak üzere kahramanın kendi öyküsü ile şekillenen bu kitabın içindeki pek çok izlek temsili birtakım göndermeler içerir. Akçay’a (2011) göre romanda *Yeni Hayat*’la anlatıcının okuduğu romanın adının aynı olması, karakterlerin kitabın birer nesnesi olması ve kitabı olduğu gibi yaşamaları . . . referansların hep kendisine dönük (*self-reflexive*) olması alegorik okumayı kaçınılmaz kılar (s. 69). Romanın en temel alegorisinin kendisini (*Yeni Hayat*’ı) anlattığı kısım olduğuna dikkat çeken Akçay (2011), romanın serüvenini aktaran, anlatıcının yaşayacaklarını önceden bildiren her cümlenin, her sözcüğün, her metnin romanın kendisine bir gönderme ve aynı zamanda alegorik olduğunun (s. 69) altını çizer.

“Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti” (Pamuk, 2013, s. 7) cümlesiyle başlayan *Yeni Hayat* okuduğu bir kitabın etkisiyle bir anlam arayışına giren Osman'ın yolculuğu çevresinde gelişir. Annesi ile birlikte yaşayan ve mühendislik okuyan Osman, etkisini yalnız ruhunda değil, onu o yapan her şeyde gösteren (Pamuk, 2013, s. 7) bir kitap okumuş ve hayatı o andan itibaren değişmeye başlamıştır. Osman bu kitabı ilk olarak mimarlıkta okuyan Canan'ın elinde görmüş ve okuduktan sonra kıza platonik bir aşkla bağlanmıştır. Kitabı önceden okuyan ve kendisine kitabın sonunda ölümden başka bir şey olmadığını söyleyen Mehmet'le tanışan Osman'ın Mehmet'in vuruluşuna şahit olduğu, o günden sonra da ne Canan'ın ne de Mehmet'in izine rastlayarak kitabın vadettiği yeni hayatı bulmak umuduyla uzun otobüs yolculuklarına çıktığı görülür.

Romanda Osman'ın arayışı bir otobüs kazası sırasında karşılaştığı Canan'la süregider. Osman ve Canan “. . . bütün kötülüklerin kaynağı” (Pamuk, 2013, s. 76) olduğunu düşündükleri kitaptan intikam almak için yola çıkan; ancak bir otobüs kazasında ölen bir çiftin kimliğine bürünerek Ali ve Efsun Kara adı ile onların yerine Mehmet'in babası olan Doktor Narin'in düzenlediği Kırık Kalpli Bayiler toplantısına katılır. Oğlunun ölümünden sorumlu tuttuğu kitaba karşı savaş açan Dr. Narin, onlara Batı'dan gelen Büyük Kumpas'tan söz eder. Dr. Narin'in kitabı okuyan yüzlerce gençle birlikte izlettiği oğlu hakkında Zenith, Movado, Serkisof ve Omega gibi birer saat markası ismi verdiği araştırmacılara tutturduğu raporları okuyan Osman, kitabı okuduktan sonra hayatı rayından çıkan Mehmet'in asıl adının Nahit olduğunu, bir otobüs kazasında kimlik değiştirerek Mehmet adını aldığını, Canan ile birlikte Osman'ı kitabı vermek için bir av olarak seçtiklerini, kitabın yazarının ise babasının

demiryolundan arkadaşı Rıfki Hat olup onun Dr. Narin'in adamlarınca öldürüldüğünü öğrenir. Raporda kendisinden ""hiçbir özelliği olmayan hülyalı bir genç"" (Pamuk, 2013, s. 140) olarak söz edildiğini gören Osman, Canan'ı Dr. Narin'in konağında bırakarak Mehmet'ten intikam almak üzere yola çıkar ve Osman takma adı ile huzuru kitabı yeniden yazmakta bulan Mehmet'i öldürür.

Dr. Narin'in konağında Canan'ı bulamayıp İstanbul'a geri dönen Osman evlenir ve bir süre sonra uzun zamandır haber alamadığı Canan'ın Samsunlu bir doktorla evlenip Almanya'ya yerleştiğini öğrenir. Kitabı yeniden okuyarak Rıfki Amca'nın evine giden Osman'a, Ratibe Teyze, kocasının yazı çizi merakıyla gençliklerini zehir ettiğini, onun Demiryol dergisine yazdığı yazılardan sonra resimli romanlar yazdığını söyler. Okumak için Ratibe Teyze'den Rıfki Amca'nın kitaplarını alan Osman, Rıfki Hat'ın yazdığı Yeni Hayat'ın “. . . ya bu kitaplardan ilhamla yazıldığını, ya da doğrudan onlardan alındığını” (Pamuk, 2013, s. 216) görür ve Ratibe Teyze'nin kendisine hediye ettiği gümüş şekerlikteki Yeni Hayat karamelalarının üzerinde de rastladığı “melek”in sırrını çözmek için bu karamelaların üreticisi Süreyya Bey'i bulmak üzere yola çıkar. Sonpazar kasabasında bulduğu Süreyya Bey'in karamelalarındaki melek resmini Heinrich Mann'ın *Der Blaue Engel (Mavi Melek)* adıyla sinemaya taşınan *Profesör Unrat* adlı romanından esinlenerek kullandığını öğrenen Osman, kendisi için icat edebileceği bütün sırların, serüvenlerin ve yolculukların sonuna geldiğini (Pamuk, 2013, s. 239) anlayarak evine dönmeye ve kendisini ailesine adamaya karar verir; ancak yeni bir hayata geçmeyi beklerken geçirdiği kaza anında imgeleminde canlanan “melek”le yüz yüze gelerek ölür.

Yeni Hayat yazarın önceki romanları ile benzer olarak ihtiva ettiği otobiyografik özle dikkat çeker. Kahramanı kendisine benzeyen (s. 158) bir roman yazma niyetiyle *Yeni Hayat*'ı yazmaya başlayan Pamuk'un (2014) romanın ana karakteri olarak kurguladığı Osman ile kimi yönleri itibariyle benzeştiği görülür. *Yeni Hayat*'ın kahramanı Osman'ın yaşının kendisinin romancı olmaya karar verdiği yaşa denk düştüğünü (Ercan, 1999, s. 160) ifade eden Pamuk, o zamanlar kendisinin de Osman gibi İstanbul Teknik Üniversitesi'nde okuduğunu ve annesiyle yaşadığı evde odasına kapanıp içeride bir romancı yaratmaya çalıştığını (Ercan, 1999, s. 160) dile getirir. Öte yandan romanda sözü edilen Yeni Hayat karamelaları yazarın çocukluğunda başka şirketler tarafından yapılmış taklitlerine rastladığını (Oran, 1994, s. 163) belirttiği bir tür şekerlemedir.

Yeni Hayat'ın yarattığı akisle Orhan Pamuk, önceki dört romanına nazaran bu romanında gerek biçimsel gerekse içerik olarak romancılık serüvenindeki farklı bir tarzla okuru yüz yüze getirir. 18 yaşında iken yazdığı şiirleri yayımlanan; ancak hiçbir zaman açıklayamayacağı teknik nedenlerden ötürü şiir yazmayı bırakan (s. 164) Pamuk'un (2014) *Yeni Hayat*'ı yazarın kırk yaşındayken şiir yazmak, bir ölçüde şair olmak isteğiyle (s. 164) daha şiirsel olarak (Balabanlılar, 1994, s. 158) kaleme aldığı romanıdır. Pamuk'un (2014) bir yazarlar festivali için davetli olduğu Avustralya'da bir otel odasında ansızın yazmaya başladığı ve o sırada yazmakta olduğu Benim Adım Kırmızı'ya ara vererek içinden geldiği gibi, şiirine sadık kalarak iki yılda bitirdiğini (s. 158) dile getirdiği romanın çıkış noktalarından biri “. . . Novalis'in ve Alman Romantiklerinin hayal dünyası"dır (Oran, 1994, s. 160). *Yeni Hayat*'ı Alman Romantikleri'nde var olan ölümle senli benli ahbaplık, mutlak'ı arayış ve bu arayışın biraz öteye, var olmayan bir düzleme ulaşan bir “şiir” yaratma özlemiyle kurduğunu (Oran, 1994, s. 160) dile getiren yazar, bu yönüyle romanın bütün kitaplarından değişik olduğunu (Oran, 1994, s. 160) ifade eder. Pamuk'un romanı yazarken yaptığı ön hazırlık yazarın önceki romanlarındaki yazarlık tutumuyla örtüşür. Öyle ki yazar *Yeni Hayat*'ı yazarken İstanbul'a çok da fazla uzak olmayan kasabalarda; *Sessiz Ev*'de anlattığı yörenin, Marmara bölgesinin kasabalarında sık sık gezmiştir (Oran, 1994, s. 161).

Yeni Hayat romanı üzerine yapılan oryantalizm kuramı odaklı bir okumada romanın bu kuram bağlamında irdelenmeye müsait bir yapıda olduğu anlaşılır. Doğu ile Batı arasındaki ilişkinin Batı'ya karşı duruşu ile Doğu'nun değerler sisteminin bir savunucusu konumundaki Dr. Narin ile yazdığı bir kitapla emperyalist Batı'nın temsili bir figürü olarak anlatıda lanse edilen Rıfkı Hat'ın karşı karşıya getirilmesi suretiyle kurulduğu anlatıda, ötekileştirmeden sonra oryantalizme kuramsal bir dayanak teşkil eden Batı'nın emperyal zihniyetine vurgu yapılır. Bu zihniyetin bir temsil biçiminden ziyade yazının bir temsil nesnesi olarak seçildiği metaforik bir zeminde aksettirildiği romanda Batı karşısında yenik düşmüş bir Doğu profiline işaret edilerek emperyalist Batı'nın Doğulu bir figürü piyon olarak kullanmak suretiyle Doğu üzerinde kurduğu hakimiyet gözler önüne serilir. Romanda figüratif olarak Doğu'yu temsil eden Dr. Narin'in Batı kolonyalizmine karşı açtığı savaşta yenik düşmesi kuramsal bağlamda Doğu'nun iktidarı elde edemeyeceğinin göstergesidir.

Yeni Hayat romanında Batı'nın Doğu'ya yönelik emperyalist edimi, içerdiği öze metaforik olarak Batı ve Doğu'yu imlediği anlaşılan Büyük Kumpas ile Kırık Kalpli Bayiler'in karşı karşıya getirilmesi suretiyle icra edilir. Romanda Dr. Narin'in Büyük

Kumpas dediği küresel bir komplo hareketine karşı kurduğu Kırık Kalpli Bayiler, yerel bir örgütlenmeyle muhafazakâr bir yerli oluşumun (Akçay, 2011, s. 24) ifadesidir. Doğu'yu yok eden yabancı uygarlıklara savaş açan (Pamuk, 2013, s. 76) ve Büyük Kumpas'ın bir aracı olarak gördüğü "Yeni Hayat" adlı kitap dolayısıyla yazıya karşı büyük bir mücadele içerisine giren Dr. Narin'in (Pamuk, 2013, s. 76) kurduğu örgüt, kelimeleri çalışkan elin, sabırlı parmağın ve titiz kalemin yetiştiremeyeceği kadar hızla çoğaltıp bir zamanlar etle kemik gibi olan söz ile eşyanın birbirine sırt dönmesine (Pamuk, 2013, s. 94) neden olan matbaacı Gutenberg'i ". . . Büyük Kumpas'ın piyonu" (Pamuk, 2013, s. 94) addeder. Eşyaların bir hafızası olduğunu (Pamuk, 2013, s. 108) düşünerek Batı'dan gelen yeni eşyalara karşı çıkan Dr. Narin, kaymaklı yoğurt yerine MİS yoğurt, vişne şurubu ya da ayran yerine MR TÜRKCOLA ve COCA COLA, çam tutkalı yerine Alman Uhu, killi toprak yerine LUX sabununu pazarlayan bayilere tepki duyarak dükkânında atalarının yüzyıllardır bildiği, tanıdığı eşyaları satmaya (Pamuk, 2013, s. 111) devam eder.

Romanda Büyük Kumpas'ın bilinçli ve bilinçsiz maşalarının, piyonlarının yazıyla, kitapla saldırısı (Pamuk, 2013, s. 114) karşısında Dr. Narin'in Rıfkı Hat'ı öldürtmesi, kuramsal bağlamda dikkat çekicidir. ". . . Doğu-Batı sentezciliği peşinde koşan, muhafazakar ve Atatürkçü bir Cumhuriyet aydını" (Akçay, 2011, s. 83) edasıyla Batı'nın yanısıra Doğu'nun ahlaki ve milli değerlerini çocuklara aşlamak için bu iki medeniyeti birbirine dost kıldığı Mari ve Ali, Pertev ile Peter gibi karakterlerle şekillendirdiği resimli romanlardan sonra çocukları oyaladığı, eğlendirdiği gibi birkaç yetişkini de oyalayıp eğlendirmek amacıyla yazdığı "Yeni Hayat"la (Pamuk, 2013, s. 188) okuyanları ölüme sürükleyen Rıfkı Hat, Dr. Narin'e göre Doğu'nun hafızasını boşaltarak unutma vebasını Doğu'ya bulaştıran Batı'nın (Pamuk, 2013, s. 115) yazdığı kitabı savunacak kadar cesareti bile olmayan zayıf kişilikli (Pamuk, 2013, s. 115) bir piyonudur. Dolayısıyla romanda Dr. Narin'in deyimiyle zayıflığı, silikliği ve bir hiç oluşu (Pamuk, 2013, s. 115) ile yazdığı kitap Batı tarafından amacı dışında kullanılan Rıfkı Hat, Batı'nın Doğu'ya yönelik oryantalist eğiliminin bir izdüşümü olan emperyalist emeline alet ettiği bir figür; bu figürün kaleme aldığı "Yeni Hayat" ise Batı'nın bu emelini icra etmek için araçsallaştırdığı temsili bir metaforudur.

Yeni Hayat romanında güç ve yaratıcılığı elde etme (Pamuk, 2013, s. 118) kaygısıyla Büyük Kumpas'ı ortadan kaldırıp büyük bir devlet kurmayı amaçlayan Dr. Narin'in (Pamuk, 2013, s. 120) emeline ulaşamaması, Doğu'nun Batı karşısındaki iktidarsızlığının göstergesidir. Dr. Narin aracılığıyla kaynağında "bir tarafta

'kaybedilmiş geçmiş' ve saflık arayışı, öbür tarafta ise küresel iktisadi ve kültürel dinamiklerin önlenemez yükselişi”nin (Doğan, 2014, s. 193) yer aldığı “içe kapanmacı milliyetçi taşralılık ile küresel kapitalist dinamikler arasındaki çatışma hali”nin (Doğan, 2014, s. 193) sergilendiği romanda kapitalist sisteme dayalı Batı kolonyalizminin Doğu üzerinde kurduğu hâkimiyet söz konusudur. Nitekim romanda Dr. Narin'in ülkenin kalbine yerleştirmek istediği ücra Çatık kasabasında eczanenin vitrinine dizilmiş dijital Japon saatleri, çarşı yerine sıra sıra dizilip adları yabancı harfler ve kelimelerle yazılmış gazoz, araba, dondurma ve televizyon bayileri, Dr. Narin'in Büyük Karşı Kumpası'nın ve hizmetindeki saatler örgütünün çöktüğünün hem gerçek hem de simgesel olarak ilanıdır (Pamuk, 2013, s. 231). Yeni Hayat karamelalarının üreticisi Süreyya Bey'e göre Dr. Narin'in yanlışı, tıpkı bir materyalist gibi, eşyalara inanarak onları saklayarak kaybolan ruhu koruyacağını sanması; bunu yapamayacağını anlayınca da işi teröre dökerek örgütündeki her bir katilin kendi özerk prensliğini ilan etmesine (Pamuk, 2013, s. 236) neden olmasıdır. Süreyya Bey, kolonyalist zekaların zekice bir taktikle “Ortadoğu” dedikleri muhteşem toprakların özerkliklerini ilan etmiş acemi prens katillerle kaynaşmasını (Pamuk, 2013, s. 236), kendi medeniyetine sahip çıkma konusunda yitip gitmekte olan bir medeniyeti ütöpik bir romantizmle korumaya çalışan (Doğan, 2014, s. 196) Dr. Narin'in uygulamadaki başarısızlığına bağlar. Dolayısıyla romanda uyguladığı oryantalist stratejiyle Doğu'ya hükmetmeye muktedir olmuş kolonyalist bir Batı profilinin karşısında muktedirsizliği ile kolonyalizme teslim olmuş bir Doğu profili söz konusudur.

Romanda Batı'nın kolonyalist edimini gerçekleştirmek üzere bir araç olarak aksettirilen “Yeni Hayat”, Batının Doğu üzerinde kurduğu otoriteye işaret eden oryantalist özü haiz bir kitaptır. Yeni Hayat karamelalarının üreticisi Süreyya Bey'in söyleminden Batının oryantalist zihniyetinin vurgulandığı romanda, başlangıçta Doğu'nun tahakküm ettiği bilgiyi kendisine mal etmek suretiyle Batı dünyasının nasıl kendisini Doğu'dan üstün kıldığı örneklenir. Doğan (2014) Batı'nın bu edimini Batı medeniyetinin gücünü kabul ettirdiğini gösteren işaretleri içeren ve bir çeşit uyarılama, kendisine ait olmayanı kendisine ait kılma yöntemi olan bir aranjman (s. 195) olarak nitelendirir. Satrancı Doğuludan öğrenmesine karşın bu oyunu kendi akıllarının ve dünyadaki akılcılığın zaferi olarak Doğu'ya geri veren Batı'nın aklıyla Doğu'nun kendi hassasiyetini anlamaya çalışmasına ve bunu uygar olmak zannetmesine (Pamuk, 2013, s. 235) tepki duyan Süreyya Bey'in, bir mahiyette kendi gücünün bilincinde olmayan Doğu dünyasına eleştiride bulunduğu görülür. Osman'a Sekizinci Haçlı Seferi sırasında

Orta Anadolu'da sıkıştırılıp kalan birtakım şövalyelerin Kapadokya'daki mağaralardan birine girip yeraltında şehirler kurmasından ve içinde Haçlılar Soyundan Yüzbinlerce Kişinin (HSYK'ler) yaşadığı bu güneş yüzü görmemiş labirentler ülkesinden bir casusun bazan kılık değiştirip şehirlere sokaklara sızarak Batı medeniyetinin ne yüce bir şey olduğunu vaaz etmesinden (Pamuk, 2013, s. 236) söz eden Süreyya Bey, Batı'nın Doğu'daki şarkiyatçı faaliyetine ışık tutar.

Yeni Hayat romanında Süreyya Bey'den kitaptaki “melek”in Batı kaynaklı bir esere dayandığını öğrenen Osman'ın, yeni hayatı bulmak için çıktığı yolculukta umduğunu bulamadığı ve Batı'nın Doğu karşısındaki üstünlüğü ile birebir yüzleştiği görülür. Kendisini başkalarından ayırmak, herkesinkinden daha başka bir amacı olan özel biri olarak görmek isteyen Osman'ın, Rıfkı Amca'nın çocukluğunda okuduğu resimli romanlardan edindiği bu hayalin imkânsızlığını (Pamuk, 2013, s. 242) duyumsaması, kuramsal bağlamda Doğu'nun Batı karşısındaki yenilgisine işaret eder. Nitekim Osman, Batı karşısında Doğu'yu yüceltip Doğuluya güç ve değer atfeden resimli romanlarda karşılaştığı manzarayı *Yeni Hayat*'ta bulamamış ve kafasına yavaş yavaş dank eden bu acımasız sonuçla (Pamuk, 2013, s. 242) bizzat Doğu'nun Batı karşısındaki erksizliği ile yüzleşerek eve dönüş yolundaki bir molada karşılaştığı bir satıcının sözleriyle kendisini avutmuştur:

“Bugün biz artık kaybetmişiz,” . . . "Batı bizi yuttu, ezdi geçti. Çorbamıza, şekerimize, donumuza kadar her yerimize girip işimizi bitirdiler. Ama bir gün, bin yıl sonra bir gün, bu kumpasa son verip onları çorbamızın, çikletimizin, ruhumuzun içinden mutlaka çekip çıkaracak, intikamımızı alacağız” (Pamuk, 2013, s. 243).

Yazarın önceki romanlarından farklı olarak anlatıdaki iktidar mefhumunun bir temsil biçiminden ziyade metaforik bir zeminde “yazı”yla şekillenen kolonyalist bir zihniyet çevresinde aksettirildiği *Yeni Hayat*, oryantalist bir bakışla Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı bir anlatıdır. Batı'nın oryantalist edimi karşısında yenik düşen bir Doğu profiline işaret edilen romanda, öz kimliğinin inşasında emperyalist ideallerini gerçekleştirmek üzere Doğu'yu oryantalist bir araç olarak alımlayan Batı'ya nazaran kendisini güçlü kılacak kimi değerlerin bilincinde olmayan Doğu dünyasının, Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı oryantalist bir zeminde eleştirildiği görülür. Bu bağlamda Işık'ın (2012) görüşleri bu yargıyı destekler niteliktedir. *Yeni Hayat*'ı “hayata ve varoluşa dair bilgiyi bilimin ve Aydınlanmanın ışığında ve tekil anlamında değil karanlıktaki

çoğullukta arayan bir metin” (s. 134) olarak nitelendiren Işık (2012), romanın imgelem rengi olarak gördüğü karanlığın Batı'ya aydınlık diyenlerin Doğu'ya atfettikleri karanlıktan farklı olarak bilginin yoğun ışığını da içeren; üstüne ışıklı düşünceleri sızdıran, alttaki, duyguların, inançların bilincinde olmadıklarımızın geniş karmaşık karanlığı olduğunun (s. 135) altını çizer.

3.1.4.6. Benim Adım Kırmızı

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'tan dört yıl sonra 1998 yılında yayımlanan altıncı romanı *Benim Adım Kırmızı*, 16. yüzyıl Osmanlı toplumunda nakış ve resmin birer izlek olarak seçildiği bir atmosferde yaşanan olaylarla şekillenen bir anlatıdır. Elli dokuz bölümden oluşan ve postmodern kurmacanın bir izdüşümü olarak her bir bölümde farklı bir sesin söz aldığı anlatı, “. . . karışıklıkların/bakışlılıkların bir karnaval coşkusu içinde yaşandığı çoğulcu/çokkathmanlı bir metin”dir (Ecevit, 1999, s. 43). *Sessiz Ev*'de etkilendiği Faulkner tarzı bakış açısını bu romanında daha derin bir şekilde deneyerek aynı hikâyeyi çeşitli bakış açılarından anlattığına (Engdahl, 2006, s. 322) dikkat çeken Pamuk, aynı zamanda romandaki kahramanlarının, hikâyelerini anlatırken hem birbirleriyle hem de okurla konuştuklarının (Bengisu, 1999, s. 173) altını çizer. Öyle ki romanda yer yer okurla hasbıhal eden bu kahramanlar okuru metnin bir parçası haline getirir. İçerdiği çok sesli atmosferin yanı sıra *Benim Adım Kırmızı* metinlerarasılıkla örülü dokusu ile de dikkat çeken bir anlatıdır. Romanın başında Kur'an-ı Kerim'in kimi ayetlerine yapılan göndermelerle şekillenen üç epigrafin yanı sıra romanda bilhassa Nizami'nin *Hüsrev ü Şirin*'inin, Firdevsi'nin *Şehname*'sinin sıkça anıştırıldığı görülür. Dolayısıyla romanı bu yönü itibarıyla “metinlerin çoksesliliği üzerinde yapılanmış bir roman” (Ecevit, 1999, s. 53) olarak nitelendirmek mümkündür.

Benim Adım Kırmızı romanında üstkurmaca, kendisini, ağabeyi Şevket'i ve annesi Şeküre'yi bir kurmaca karakter olarak anlatıya dâhil eden Orhan Pamuk'un annesinin kendisine anlattığı ve kendisinin de kaleme aldığı anlatı ile vücut bulur. Öyle ki romanın sonunda Şeküre, resmedilemeyecek bu hikâyeyi belki yazar diye oğlu Orhan'a anlattığını, Hasan ve Kara'nın kendisine yolladığı mektupları, Zarif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini ona çekinmeden verdiğini (Pamuk, 2012, s. 470) okura duyurur. Okuru, her zaman asabi, huysuz, mutsuz ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmayan Orhan'ın (Pamuk, 2012, s. 470), kaleme aldığı anlatıda Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarını olduğundan zor, Şevket'i kötü ve

kendisini olduğundan güzel ve edepsiz anlatma ihtimaline karşı ona inanmaması (Pamuk, 2012, s. 470) konusunda uyarın Şeküre, bu ihtarıyla onu postmodern anlatının tekinsiz atmosferi ile yüz yüze getirmiş olur.

Öldürölüp kuyuya atılan 16. yüzyıl Osmanlı nakkaşlarından Zarif Efendi'nin sözleri ile başlayan *Benim Adım Kırmızı*, bu cinayetin polisiye ve aşk izleği ekseninde aydınlatılması üzerine kurulu olay örgüsü ile şekillenir. Acem ülkesinde kâtiplikler ve yolculuklarla paşaların hizmetinde geçirdiği on iki yılın ardından eniştesinin çağrısıyla İstanbul'a dönen Kara, yokluğunda âşık olduğu teyzesinin kızı Şeküre'nin bir sipahi ile evlendiğini, Şevket ve Orhan adlı iki oğlu olduğunu; ancak kocasının çıktığı seferden dönmemesi üzerine Enişte ile birlikte yaşamaya başladığını öğrenir. Padişah için gizli bir kitap hazırlatan ve bunun için nakkaşhanedeki usta nakkaşlardan Leylek, Kelebek ve Zeytin ile anlaşılan Enişte'nin Kara'dan istediği, hazırlattığı kitaptaki yarı Venedik yarı Acem tarzındaki resimlere uygun bir hikâyeyi yazmasıdır. Zarif Efendi'yi sözü edilen kitaptaki bir resim dolayısıyla Enişte'yi zındıklıkla suçlaması üzerine öldüren katil, Enişte'yi de bu resmi kendisine göstermemesi ve canının nakkaşlar arasında olduğunu düşünerek kitabı Kara ile bitirme kararı alması üzerine öldürür. Babasının öldürölmesinin ardından kayınpederi ve kocasının kardeşi Hasan'a karşı sahipsiz kalan Şeküre, Kara'nın yardımıyla kadı önünde kocasından boşanıp onunla evlenir. Şeküre'nin kendisiyle evlenmek için şart koştuğu kitabı bitirmeye kararlı olan Kara, saraya gider ve Hazine-i Darbaşı onu ve Üstat Osman'ı hem kitapta padişahın resmi için ayrılan sayfayı bularak kitabı bitirmek hem de katili bulmak üzere görevlendirir. Zarif Efendi'nin cebinden çıkan at resmindeki kusurdan hareketle nakkaşlarının çizdiği resimler üzerinde iz süren Üstat Osman, bir sonuca ulaşamayınca Kara'nın Hazine-i Enderun'da baktığı sayısız eserden birinde rastladığı benzer kusurdan hareketle katilin Zeytin olduğunu saptar. Leylek, Kelebek ve Üstat Osman'la birlikte Zeytin'i metruk bir tekkede bulan Kara, ondan kayıp olan resmi ister; ancak Zeytin'in direnişi üzerine Üstat Osman'ın kendisini kör ettiği usta nakkaş Behzat'ın sorguçlu iğnesiyle onu kör eder. Romanda resmi onlara verip Kara'yı yaralayarak Hint padişahı Ekber'in İslam'ın bininci yılı için yaptırttığı kitabı yetiştirmek üzere diyar-ı Hind'e gitmeyi planlayan Zeytin, son kez uğradığı nakkaşhanenin önünde Hasan tarafından öldürölür. Romanın sonunda Şeküre'nin Kara ile yirmi altı yıl beraber yaşadığı, kitabın bitirilemediği, Leylek'in ise Üstat Osman'dan sonra başnakkaş olduğu görülür.

Benim Adım Kırmızı otobiyografik kurmaca niteliği taşıyan bir anlatıdır. Romanın şekillendiği üstkurmaca zeminden anlaşılacağı üzere kendisi ile birlikte annesi

ve ağabeyini de anlatıya dâhil eden Pamuk'un romanındaki bu karakterlerin kimi yönleri itibariyle kendi yaşamıyla örtüştüğü görülür. Borges ve Calvino'nun kendisine verdiği oyunculuk duygusuyla 1950'lerde annesi Şeküre, ağabeyi Şevket ve kendisinin babasız geçen aile hayatının mahrem ayrıntılarını romanına olduğu gibi taşıdığından (s. 375) söz eden Pamuk (2010), Şeküre'nin ne yaptığını bilen, hâkim, kuvvetli bir kadın oluşu ile annesine benzediğine (Çalışlar, 1998, s. 175), bütün hayatı boyunca yazmayı beklediği bu romanda aralarında sürekli bir çekişme olduğu bilinen Şevket'i bölümsüz bırakarak adeta onunla kozlarını paylaştığına (Aktunç vd., 1999, s. 21) ve romandaki Orhan gibi kendisinin de İranlılarla savaşa değil Paris'e egzistansiyalist kahvelerine şiir yazmaya giden babasının dönüşünü beklediğine (Pamuk, 2010, s. 375) dikkat çeker. Ayrıca yazarın bu romanı ile kendi yazarlık tutumuna ilişkin birtakım ipuçlarını da otobiyografik bir kurmaca ile okura aksettirdiği görülür. Romanında kendi romancılığından, yazarlığından çıkan, sanat, hayat, hayatı sanata vermek, bunun sorunları gibi şeyleri tartıştığına (Aktunç vd., 1999, s. 17) işaret eden yazarın *Babamın Bavulu*'ndaki (2006)) şu cümleleri bu bağlamda dikkat çekicidir:

Benim Adım Kırmızı adlı romanımda, tutkuyla aynı atı yıllarca çize çize ezberleyen, hatta güzel bir atı gözü kapalı çizebilen İranlı eski nakkaşlardan söz ederken yazarlık mesleğinden, kendi hayatımdan söz ettiğimi de biliyordum. Kendi hayatını başkalarının hikâyesi olarak yavaş yavaş anlatabilmesi, bu anlatma gücünü içinde hissedebilmesi için, bana öyle gelir ki, yazarın masa başında sabırla yıllarını bu sanata ve zanaata verip, bir iyimserlik elde etmesi gerekir (s. 12-13).

“1998’de Avrupa yayın çevreleri tarafından ‘dünyanın en iyi yedi yazarı’ arasında kabul edilen Orhan Pamuk” (Üner, 2004, s. 90), 2003’te bu romanı ile Fransa’da Prix du Meilleur Livre étranger, İtalya’da Grinzane Cavour (2002) ve İrlanda’da International Impac-Dublin (2003) ödüllerini kazanır. Hüsrev ile Şirin’de yer alan resme bakıp âşık olma temasından hareketle ilk olarak romanın adını “İlk Resim’de Aşk” (Ercan, 1999, s. 38) olarak düşündüğünü ifade eden Pamuk, sonrasında her şeyin konuştuğu, renklerle, görme zevkiyle ilgili olan bu kitabına daha renkli bir kitap adı olan *Benim Adım Kırmızı*’yı koymuştur (Ercan, 1999, s. 38). Pamuk'un önceki romanları ile benzer olarak yoğun bir çalışmanın ürünü olan roman, yazarın bir yandan “kendi yaşadıkları”, “resim yapma zevki” “klasik İslam edebiyatı” ve “masalsı, sihirli bir malzeme”; öte yandan ise “belgeler” “tarih kitapları” “merakla okudukları” ve “tarihsel

malzeme” (Pamuk, 2010, s. 371) ile beslenir. Romanın ilk hayalleri 1980'lerin sonunda aklında olan ve müzelerde minyatürlere bakarak konuyla ilgili kişilerle konuşarak, kitapçı kitapçı gezerek kütüphanelerde fotokopiler çekerek ve tarihten felsefeye pek çok şey okuyarak yıllarca araştırma yapan Pamuk (2010), asıl okuma zevkine 1994'te *Yeni Hayat* romanını bitirip yayınladıktan sonra kapıldığını (s. 371) ifade eder:

Her gün evden çıkarken, “Artık tarihî kitapları hiç okumayacağım. Bugün yeni romanımın ilk cümlelerini yazmaya başlayacağım!” derdim küçük kızıma. Ve her akşam ilk cümleyi yine yazamamış olarak ama pek çok kitaptan ilginç sayfalar okumuş olarak yazıhaneden eve dönerdim. Bu bir yıl böyle sürdü, ama maneviyatım hiç bozulmadı, tam tersi romanı yazmak için gittikçe artan bir istek duyuyordum. Okudukça önümde küçük, tuhaf ve insani ayrıntılardan yapılmış koskocaman bir âlem, bir kıta canlanıyordu. Şimdiye kadar hiçbir romancının araştırıp temsil etmediği bu el değmemiş âlemin renkleri ve özgünlüğü beni heyecanlandırır, bu dünyanın ima ettiği sorunlar yumağının karmaşası ve derinliği başımı döndürürdü (s. 371-372).

Kuramsal bağlamda irdelendiğinde *Benim Adım Kırmızı* oryantalist söylemin dikkat çektiği bir anlatıdır. Batı'daki modern resim anlayışına karşı çıkan Doğulu figürlerle Batılı bir sanat anlayışından yana olan self-oryantalist figürlerin karşı karşıya getirilmesi suretiyle Doğu ile Batı dünyası arasındaki diyalektiğin kurulduğu anlatıda sanatsal olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden aksettirilen oryantalist söylemle Batı Doğu'ya üstün kılınır. Romanda sözü edilen bu temsil biçimi ekseninde Doğu'da resme günah olduğu için karşı çıkıldığı, resim ve nakışta üslubun bir kusur olarak görülüp körlük ve hafızaya itibar edildiği, Batı'nın modern resim anlayışını şekillendiren perspektif ve portreye hoş bakılmadığı ve Doğu'da resme gereken önemin verilmediği görülür. Doğu sanatını Batı'nın sanatsal değerleriyle buluşturmaya çalışan Doğulu figürlerin iktidar tutkusunun sergilendiği romanda, Doğu'da Batı taklitçiliğinden öteye geçmeyen sanat anlayışı dolayısıyla bu tutkunun boşa çıkışına; dolayısıyla da sanatsal bağlamda Doğu'nun Batı karşısında yenilgiye mahkûm oluşuna işaret edilir. Romanda kurgusal olarak dikkat çeken mikro tarihçi yaklaşımın popüler bir ürünü olan oğlansevicilik ise romana hâkim olan temsil biçiminin oluşumunda etkin bir rol oynar.

Benim Adım Kırmızı'da bağnazlıkla şekillenen bir din algısı dolayısıyla Doğu'da resmin günah, resimle uğraşmanın ise zındıklık olarak düşünüldüğü görülür. Bu bağlamda anlatıda yer alan Erzurumlu Hoca ve taraftarlarının nakkaşları baskı altına

almaları Doğu sanatının muhafazakârlığını açıkça ortaya koyar. Romanda makam ile ezan okumanın, tekkelere toplanıp kucak kucağa zikredip çalgı eşliğinde kendinden geçmenin ve kahve içmenin Allah'ın sözüne aykırı olduğunu söyleyen (Pamuk, 2012, s. 332) Erzurumlu Nusret Hoca'dan korkan bazı nakkaşlara göre Frenk usullerince nakşetmek şeytan işidir (Pamuk, 2012, s. 332). İstanbul'daki şarap ve fuhuş yuvalarını, kahvehaneleri temizleyip, Hz. Muhammed'in yolundan çıkanları, tekke ayini diye musikiyle raks edip göbek atanları cezalandıran Erzurumlu Nusret Hoca'nın adamları, din düşmanlarına, şeytan ile işbirliği yapanlara, puta tapanlara, zındıklara ve resmedenlere söverek Erzurumi Hoca'ya dil uzatılıp edepsizlikler edilen kahvenin (Pamuk, 2012, s. 400) meddahını öldürür. Romanda Zeytin'in Erzurumlu Nusret Hoca'ya intisap eden Zarif Efendi'yi öldürmesinin nedeni, müzehhibin padişahın siparişi ettiği kitap için çalışanları zındık ilan edip onları gözü dönmüş Erzurumlu Hoca'nın adamlarının önüne atmasını (Pamuk, 2012, s. 143) engellemektir. Öyle ki Zarif Efendi öncesinde Zeytin'e kitaptaki bir resimden söz ederek bu resmin çok büyük bir günah, kimsenin cüret edemediği bir küfür, bir zındıklık olduğunu (Pamuk, 2012, s. 27) söylemiştir. Karısı Kalbiye'nin Ester'e anlattığına göre Zarif Efendi, Enişte Efendi'nin onca tezhibini yaptırdığı nakışlı sayfaların, yavaş yavaş nakışlı sayfa olmaktan çıkıp düpedüz resim olmaya başladığını ve bu resimlerin de akla hayale gelmeyecek dinsizlik, münkirlik, hatta küfür işaretleri taşıdığını görmeye başladıkça huzursuzluk geçirmiş ve doğru ile yanlış arasında bocalamaya başlamıştır (Pamuk, 2012, s. 281).

Romanda Başnakkaş Üstat Osman ve nakkaşlarına göre üslup bir kusur olup nakış ve resimde asıl olan körlük ve hafızadır. Frenk üstatlarının resim anlayışına karşı çıkan Üstat Osman'ın, has bir nakkaşı hünersiz, imansız nakkaştan ayıran üç kıstası vardır. Bu kıstaslardan ilki üslup ve imza, ikincisi zaman, üçüncüsü ise körlüktür (Pamuk, 2012, s. 74). Nakkaşlarının değil Osmanlı nakkaşhanesinin bir üslubu olmasından (Pamuk, 2012, s. 429) yana olan Üstat Osman, birinci ile ikinci kıstası birleştirerek nakşın en derin yeri olan “Allah'ın karanlığında belireni görmek”e (Pamuk, 2012, s. 74); dolayısıyla da körlük ve hafızaya ulaşır. Üstat Osman'a göre sözgelimi elin ezberden bir anda çizdiği at, hüner, çile ve bilgiyle çizildiğinden Allah'ın atına yakın bir at iken hiçbir bilgi biriktirmeden ne yaptığını bilip düşünmeden çizdiği at kusurludur (Pamuk, 2012, s. 292).

Benim Adım Kırmızı'da İstanbul şehrindeki yoksulluk, veba, ahlaksızlık ve rezilliği İslamiyetten uzaklaşıp yeni çirkin adetler edinilmesine ve Frenk usullerinin araya sızmasına (Pamuk, 2012, s. 82) bağlayan Kelebek, üslup ve imzaya karşı olup

nakşî göz zevki ve imanı için değil de parası ve namı için yapan soysuzlar çoğaldıkça üslup ve imza merakı gibi daha pek çok çirkinlik ve tamahkârlığın görüleceği (Pamuk, 2012, s. 76) kanaatindedir. Frenk etkisiyle Doğu’da üslup, imza ve şahsiyet heveslerinin ortaya çıktığına (Pamuk, 2012, s. 76) dikkat çeken Kelebek, bu konuya ilişkin Elif, Be ve Cim başlıklı “Üç Üslup ve İmza Meseli” anlatır. Bu mesellerden ilki bir zamanlar Herat’ın kuzeyindeki dağlardaki kalesinde nakşa ve resme meraklı bir han ile onun güzeller güzeli sevdiceği Tatar kızının resimlerini kusursuzlukla nakşeden; ancak resimlerindeki kusursuzluğu eski üstatlara borçlu olduğunu unutup resimlerine kendi şahsiyetinden bir parça koyan ustalar ustası bir nakkaşın (Pamuk, 2012, s. 77); ikincisi babasının yeni evlendiği Çinli karısına âşık olup onun için yaptığı resme imzasını atan Padişahın oğlunun (Pamuk, 2012, s. 78); üçüncüsü ise erkek evladı olmayan bir hanın kızını evlendirecek usta bir nakkaş seçmek için açtığı yarışmada yaptığı resme imzasını gizleyen bir nakkaşın (Pamuk, 2012, s. 79) hikâyesidir. Romanda Kelebek’in anlattığı üç meselde de üslup ve imzanın nakkaşları hüsrana sürüklediği görülür. Kelebek; birinci hikâyenin, üslubun bir kusur olduğunu; ikinci hikâyenin, kusursuz resmin imza istemediğini; üçüncü hikâyenin ise birinci ile ikincinin aklını birleştirip imza ve üslubun kusurla küstahça ve aptalca böbürlenmekten başka bir şey olmadığını gösterdiğini (Pamuk, 2012, s. 80) dile getirir.

Romanda Leylek’in “Üç Nakış ve Zaman Hikâyesi” başlığı altında anlattığı ve sırasıyla nakkaşın hüneri ne olursa olsun kusursuz resim yapanın zaman; zamanın dışına çıkmanın tek yolunun hüner ve nakış; kusursuz hayattan ve nakıştan ayrılanın sonunun ise ölüm olduğuna (Pamuk, 2012, s. 90) dikkat çektiği üç hikâyenin ardından Zeytin, körlük ve hafıza üzerine görüşlerini içeren üç hikâye anlatır. Üslubu kişisel bir iz bırakmaya yol açan bir hata (Pamuk, 2012, s. 27) olarak gören ve üslubu olanı Şeytan’a benzeten (Pamuk, 2012, s. 329) Zeytin, Heratlı eski büyük üstatların yolundan giderek usta bir nakkaşın Allah’ın bahsettiği âlemi görmeden de hafızadan nakşedebileceği kanaatindedir. Ona göre “büyük üstatların resim aşkı, renklerin ve görmenin karanlıktan yapıldığını bilip, Allah’ın karanlığına renklerle dönmeyi ister” (Pamuk, 2012, s. 92) ve “bütün büyük üstatların resmi, renklerin içinde, zamanın dışındaki o derin karanlığı arar” (Pamuk, 2012, s. 92).

Benim Adım Kırmızı’da resmi günah addeden Doğu zihniyetince nakış ve resimde perspektif ve portreye karşı çıkıldığı görülür. Romanda gerçekçi resimler yapabilmek için bu teknikleri kullanan Batılı ressamın aksine Doğu sanatında bu tekniklere putperestliği anımsattığı dolayısıyla hoş bakılmadığı görülür. Enişte’ye

kendilerine ilişkin ortaya atılan üstü örtülü bir şekilde dine küfretmek, münkirlik ve zındıklık edip gâvur ustalarını taklit ederek Padişah Hazretleriyle alay etmek ve âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp, bir at sineği ile bir camiye - cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte resmetmek yolundaki söylentileri düşünmekten geceleri uyuyamadığını (Pamuk, 2012, s. 182-183) söyleyen Zeytin'in, onu öldürmesinin nedeni, hazırlanan kitapta padişahın resmi için ayrılan son sayfayı ona göstermemesidir. Kendisine perspektif ilmiyle resim yapmanın, Frenk üstatlarının usullerinden yararlanmanın Şeytan ayartması olduğunu, son resmin Frenk usulleri kullanılarak ölümlü birinin yüzünün ona bakanda, resim değil gerçek izlenimi uyandıracak bir şekilde resmedildiğinden görenlerde tıpkı kiliselerde olduğu gibi resme secde etme isteği uyandırdığını ve perspektifin resmi Allah'ın bakışından sokaktaki itin bakışına indirdiğini (Pamuk, 2012, s. 185) söyleyen Zarif Efendi'ye itibar eden Zeytin, Enişte tarafından kandırıldığını düşünür. Zeytin'in aynı zamanda resimde Frenk usulü portre anlayışına da karşı olduğu görülür. Nitekim romanda bir anlatıcı olarak söz alan Ağaç'ın dikkat çektiği üzere Doğu'da asıl olan “... bir ağacın kendisi değil, manası olmak”tır (Pamuk, 2012, s. 63).

Romanda sanatsal olarak geri kalmış Doğu temsilinin bir başka göstergesi Doğu'da sanata gereken önemin verilmeyişidir. Resme, nakşa, güzel kitaplara sevgi duymuş bütün hanların, şahların, padişahların itibar için ilk başta resme önem verdiklerinden; ancak hayatlarının sonbaharında dünyada bırakacakları bir ölümsüzlükle ilgilenmeyerek Cennet'in kapısını kendilerine kapatacağını düşündükleri resmin öte dünyada yer edinmek için bir engel olduğuna hükmettiklerinden (Pamuk, 2012, s. 184) hayıflanan Enişte, bu bağlamda kendisi de üstat nakkaş olan, gençliğini kendi nakkaşhanesinde geçiren Şah Tahmasp'ın, ölüme yaklaştıkça nakkaşhanesini kapatıp mucize ressamlarını Tebriz'den uzaklaştırmasından, yaptırdığı kitapları dağıtmasından, pişmanlık buhranları geçirmesinden (Pamuk, 2012, s. 185) söz eder. Kara ise Enişte'ye Tebriz'in üstat nakkaş ve hattatlarının yoksulluk ve umutsuzluk içinde olduğunu, yalnız Tebriz'de değil, Meşhed'de, Halep'te parasızlık ve ilgisizlikten pek çok nakkaşın kitap nakşetmeyi bırakıp tek yapraklık resimler yapmaya, Frenk seyyahlarını eğlendirecek acayiplikleri resmetmeye ve açık seçik resimler çizmeye başladığını, Şah Abbas'ın Tebriz'de barış anlaşması sırasında padişaha hediye verdiği kitabın parçalanıp sayfalarının başka bir kitap için kullanıldığını işittiğini ve Tebriz ve Kazvin'in en parlak nakkaşlarının ellerindeki işi bırakıp onun sarayına koştuğunu (Pamuk, 2012, s. 32-33) anlatır. Katili bulmak için Hazine-i Enderun'da Üstat Osman ile birlikte sayısız kitap

kariştıran Kara, atların burun deliklerinde işaret aramaktan öte o topraklarda birkaç asırdır resim ve nakış yapan bütün üstatların ilham hüner ve sabrına bir çeşit kederli hayranlık töreni yaptıklarını (Pamuk, 2012, s. 351) düşünür. Romanda Kara'nın nakış ve resim hevesi, tahta geçen Sultan Mehmet'in nakış ve resme sırtını dönmesiyle gösterişle kutlanan bir zevkten, kapalı kapılar arasında tek başına yaşanan bir sırra dönüşür (Pamuk, 2012, s. 467). Sanatın padişahlarca  nemslenmediği anlaşılan romanda Sultan Mehmet'in tahta çıkışının üçüncü yılında kendisine İngiliz Kralı tarafından gönderilen içinde körüklü bir musiki aleti olan ve İstanbul halkının kayıtsız bir hayranlık duyduğu mucizevi saatten huzursuzluk duyduğu (Pamuk, 2012, s. 468), ondan sonraki padişah Sultan Ahmet'in ise saati ve heykellerini tuzla buz ettiği (Pamuk, 2012, s. 468) görülür. Padişahın bu tutumu sanatı günah addeden Doğu zihniyetiyle birebir örtüşür:

Haberi ve söylentileri yetiştirenler, Padişahımızın uykusunda Peygamberimiz Hazretlerinin mübarek yüzünü nur içinde gördüklerini, Resulullah'ın ona resimlere, hele insan misali olup Allah'ın yarattığıyla yarışanına kavminin hayran olmasına izin verirse, Allah'ın buyruğundan ayrılacağını söyleyip uyardığını, Padişahımızın da g r z n  daha rüyayı görmekteyken kaptıklarını ekliyorlardı (Pamuk, 2012, s. 468).

Benim Adım Kırmızı romanında resim ve nakışta Doğu sanatını Batı'nın modern sanat anlayışına ulaştırmaya  alışan Enişte'nin Kara ile birlikte padişah için hazırlattığı kitap, kuramsal bağlamda Doğu'nun kendisinden üstün addettiği Batı karşısındaki iktidar tutkusuna işaret eden metaforik bir anlam içerir. Kitabını gizlice bitirip Venedik'e bir kere daha gidebilmeyi özlemle düşleyen Enişte (Pamuk, 2012, s. 113), nakışı Allah'ın bakışından uzaklaştırmayı (Pamuk, 2012, s. 131) amaçlaması ve Müslüman nakkaşların, Heratlı efsane üstatların usulleri dışında resimler düşlemesi (Pamuk, 2012, s. 131) ile Doğu'nun sanat anlayışıyla ters düşer. Enişte'nin tıpkı Venedikli üstatların resimlerindeki gibi padişahın bütün âlemini temsil etmesi (Pamuk, 2012, s. 34) gayesiyle saray nakkaşlarına resmettirdiği kitap, padişahın ve Osmanlı devletinin “. . . Frenklerin usullerini de onlar kadar kullanabileceğini göstermek” (Pamuk, 2012, s. 42) amacıyla Hicret'in bininci yılında Venedik Do una hediye edilecek; bu suretle “. . . Venedik Doğu'nun gözüne İşlam'ın kılıcı ve gururu Âli Osman'ın gücünü ve zenginliğini, gönüllerine de korkusunu yerleştirecek”tir (Pamuk, 2012, s. 262).

Batı sanatına duyduğu hayranlıkla resimde portreyi bir “erk nesnesi” olarak alımlayan Enişte’nin bu algı ile hazırladığı kitabın kalbine padişahın portre tarzı bir resmini yerleştirmeyi planlaması, bir iktidar tutkusunun tezahürüdür. Nitekim Enişte, Kara’ya Venedik’te parası ve gücü olanların hem kendi hayatlarına bir tanık, bir hatıra olsun diye hem de servetlerinin, güçlerinin, iktidarlarının işaretleri olarak sanki bir salgına kapılmış gibi kendi portrelerini yaptırdıklarından (Pamuk, 2012, s. 125) söz eder. Venedik’te gördüğü portreler karşısında kendisini kusurlu ve güçsüz hisseden (Pamuk, 2012, s. 127) ve sanki âlemdeki yerini o usullerle resmedilirse daha iyi kavrayacağını (Pamuk, 2012, s. 127) düşünen Enişte, Frenk üstatlarının elinde bir çeşit mağrur çocuk oyununa dönüşen şeyin yüce padişaha yönelmesi halinde haklı bir güce, dine hizmete dönüşeceğine (Pamuk, 2012, s. 127) kanaat getirir.

Benim Adım Kırmızı’da “Doğu da Allah’ındır, Batı da” (Pamuk, 2012, s.186) teziyle yola çıkarak nakış ve resimde Doğu ve Batı geleneklerini birleştirmekten yana olan Enişte’nin emeline ulaşamaması; Doğu’nun iktidar tutkusunun boşa çıkışına işaret eder. Romanda Kara’nın, bir cinayete kurban giden Enişte’nin ardından verdiği onca uğraşa karşın hazırlatılan kitaptaki resimlerle ilgili hikâyeleri bir türlü yazamadığı; kitap için yapılmış sayfaların da nakkaşhaneye ait başka bazı ilgisiz resimlerle birlikte ciltlettirilip çeşit çeşit murakka ciltlerine dağıtıldığı (Pamuk, 2012, s. 468) görülür. Self oryantalist bir tutumla sanatsal olarak Batı’yı Doğu’ya üstün kılan Enişte, Doğu’ya nazaran iktidarın sanatsal gücü elinde bulunduran Batı’ya özgülülüğünü ortaya koymuş olur. Kara’ya hayal kırıklığına uğramaması için ne kadar hüneri ve yeteneği olursa olsun parayı ve iktidarı nakış ve sanatta değil başka yerlerde aramasını (Pamuk, 2012, s. 32) öğütleyen Enişte, katili Zeytin’e ise kitap bittiğinde padişahın hem Doğu’dan hem Batı’dan mülhem yaptıkları resimlere değil, kendi resmine hayran olacağını (Pamuk, 2012, s. 196), kendilerinin ise hak ettikleri sevgiye hiçbir zaman ulaşamayacaklarını (Pamuk, 2012, s. 196) söyler. Doğu’nun Batı karşısındaki sanatsal geriliğini Frenk taklitçisi olma korkusuna (Pamuk, 2012, s. 197) bağlayan Enişte Doğu’nun sanatsal olarak geri kalmışlığa mahkûm oluşuna işaret eder:

Frenk taklitçisi olmaktan ne kadar korktuklarını öldürdüğün Zarif Efendi merhumdan öğrenmedin mi? Korkmayıp, deneseler de aynı kapıya çıkar. Sonunda bizim usullerimiz ölecek, renklerimiz solacak. Kitaplarımızla, resimlerimizle kimse ilgilenmeyecek, ilgilenenler de ya hiçbir şey anlamayıp, dudak büküp, neden perspektif yok, diyecekler ya da kitapları hiç mi hiç bulamayacaklar. Çünkü ilgisizlikle birlikte, resimlerimizi zaman ve felaketler yavaş yavaş yiyip bitirecek.

Ciltlerindeki arap zambında balık, kemik, bal olduğu için ve sayfaları yumurta ve nişastayla yapılmış aharla cilalandığı için, aç gözlü arsız fareler sayfaları hapır hupur yutacak; beyaz karıncalar, kurtlar, bin bir çeşit böcek kitaplarımızı tıklar tıklar kemirip yok edecek. Ciltler parçalanacak, sayfalar kopacak; hırsızlar, ilgisiz hizmetkârlar, çocuklar, ocak yakan kadınlar sayfaları, resimleri düşüncesizce yırtacak (Pamuk, 2012, s. 197).

Romanda Enişte ile birlikte Zeytin de yukarıda sözü edilen tezin geçersizliğini açığa çıkarmak ve iktidarın Doğu'ya değil Batı'ya özgü olduğunu vurgulamak üzere anlatıya dâhil edilmiş gibidir. Doğulu bir nakkaş olmakla birlikte Batı'nın modern sanat anlayışına özenen Zeytin'in modernleşme çabasının başarısız kılındığı anlatıda, Doğu'da resim sanatının Batı taklitçiliğinden öteye geçemeyeceğine, dolayısıyla da Doğu'nun Batı'ya bağımlı kılınarak özgün bir sanat anlayışına sahip olamayacağına işaret edilir. Kendisine İtalyan ustaların resimlerinin daha inandırıcı, hayatın kendisine daha çok benzediğinden (Pamuk, 2012, s. 196), perspektif gibi yeni usullerle yaptıkları resimlerin çekiciliğinden (Pamuk, 2012, s. 196), yüzünü kıyamete kadar bırakmanın yolunun Frenk usullerinden geçtiğinden (Pamuk, 2012, s. 197), ileride bir gün herkesin onlar gibi resmedeceğinden ve resim deyince bütün cihanın onların yaptığı şeyi anlayacağından (Pamuk, 2012, s. 197) söz eden Enişte'ye "Eh, biz de o resmi yaparız o zaman" (Pamuk, 2012, s. 197) diyen Zeytin, uğradığı başarısızlıkla Batı'nın sanatsal iktidarına boyun eğmiş olur. Bu bağlamda Zeytin'in hazırlanan kitapta padişahın portresi için ayrılan sayfaya kendi resmini yapmaya yetecek hüner ve bilgide olmayışı (Pamuk, 2012, s. 455) Doğu sanatının Frenk usullerini uygulayacak yetkinlikte olmadığını, kapalı ve taklitçi bir yapısının bulunduğunu imlemekte; dolayısıyla da romanda işlenen "Doğu da Allah'ındır, Batı da" (Pamuk, 2012, s.186) tezini çürütmektedir. Yaptığı resmin ilkelliğinden, onu doğru dürüst kendine bile benzetememesinden, Frenk ustalarının hünerlerinin asırlarla öğrenilecek bir şey olduğu (Pamuk, 2012, s. 455) sonucuna varan Zeytin, Doğu'daki nakkaşların bütün ömürlerince şahsi bir üslubu olsun diye Frenkleri taklit edeceğini; onları taklit ettikleri için de şahsi bir üslupları olmayacağını (Pamuk, 2012, s. 457) dile getirerek Batı'nın sanatsal üstünlüğünü kabullenmiş olur.

"16. yüzyıl sonu Osmanlı nakkaşları arasında geçen bir tarihi roman" (Esen, 2001, s. 219) olan *Benim Adım Kırmızı*'da mikro tarihçi bir yaklaşımla Osmanlı'daki toplumsal yaşamla ilintili olarak öne çıkarılan oğlansevicilik, romandaki temsil biçimi kapsamında Osmanlı nakkaşlarına atfedilen bir nitelik olarak dikkat çeker. Nakkaşlığın

kurmaca bir tarih anlayışı çerçevesinde şekillendirildiği romanda aşkın ters yüz edildiği ve cinsellik bağlamında Osmanlı toplumunda yerleşmiş bir ikonun kırılarak nakkaşlar arasında saptırılmış cinselliğin bir ürünü olan oğlansevicilikten hareketle Doğu'ya dair olumsuz bir profilin çizildiği görülür. Romanın “Ben, Kadın” başlıklı bölümünde bir kadını canlandıran meddah, dinin emrettiği gibi kadınları, özellikle güzel olanları nikâhlanmadan hiç görmemenin en iyisi olduğunu (Pamuk, 2012, s. 401) düşünmekte ve şehvi hisleri mecburen tatmin için kadınları aratmaz güzel oğlanların dostluğunu tek çare (Pamuk, 2012, s. 401) olarak görmektedir. Romanda meddah, nakkaşların kadınlardan çok güzel oğlanları sevdiğinden (Pamuk, 2012, s. 403) söz eder. Zeytin'in kahvehanede dostlarla aşırı hareketlerle öpüşerek iyice coşunca işi el şakalarına, boyun öpmelere kadar vardırması (Pamuk, 2012, s. 326) ve Üstat Osman'ın bilhassa Kelebek'le diğer nakkaşlar arasında kıskançlığa sebep olacak bir yakınlık kurması (Pamuk, 2012, s. 423) oğlansevicilikle birebir örtüşür.

Oryantalist söylemin etkin olarak varlığını hissettirdiği *Benim Adım Kırmızı*'da Orhan Pamuk'un oryantalist bir yaklaşımla adeta bir Batılı'nın gözünden Doğu'yu anlatarak okura Batı'nın hoşuna gidebilecek bir Doğu imgesi sunduğunu söylemek mümkündür. Kendisini hem Doğu hem Batı yazınının mirasçısı olarak gören Pamuk (Parla, 2012, s. 357), romanın sonunda her ne kadar *Doğu da Batı da birdir* mesajını veriyor gibi görünse de aslında sanatsal bağlamda olumsuz bir Doğu profili çizmekte ve okura Batılı yanının daha ağır bastığını hissettirmektedir. *Benim Adım Kırmızı*'da tekrar *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndaki birey olma, üslup-herkes ayrımı; ‘Batı'da bu var bizde bu var’ sorununa girdiğini (Aktunç vd., 1999, s. 10) dile getiren yazarın romanın sonunda ulaştığını belirttiği “bir üslubu olmamayla övünme, mağrur bir şekilde herkese benzemeyi ortaya çıkarma” (Aktunç vd., 1999, s. 10) gibi sonuçlarla üslup meselesi bağlamında Doğu'nun sanat anlayışını oryantalist bir bakışla ele aldığı ve Doğu ile Batı'yı sentezleme çabasının boşuna bir uğraş olduğunun göstergesi olarak Doğu'yu Batı karşısında sanatsal olarak kimliksizleştirdiği görülür. Kitabının Batı resmi karşısında Doğu'da unutilan sanatın fecaati ve kederi üzerine olduğunu (Çalışlar, 1998, s. 175) belirten Pamuk'un şu cümleleri kitabın bu yönünü ortaya koymaktadır:

Bana sorarsanız bu kitap en derinden şu unutulmak korkusunu ve sanatsal unutulmanın korkunçluğunu anlatır. 250 yıl İran etkisiyle Timur zamanının sonundan 16. yüzyılın sonuna kadar -ondan sonra Batı etkisiyle değişir- Osmanlı'da iyi kötü resim yapılmıştır. Nakkaşlık İslam'daki resim yasağını kenarından köşesinden zorlar. Resimleri, padişahlar, şahlar, hakanlar, şehzadeler

paşalar yaptırdığı için kimse bunları sorgulayamamıştır. Kimse bunları görmemiştir. Zaten bunlar kitap içinde kalmıştır. Daha çok şahlar bu işi aşkla sevmişlerdir. Şah Tahmasp gibi nakkaşlarla düşüp kalkıp kendileri nakkaşlık yapacak kadar işi ileri götürmüşlerdir. Sonra bu zarif gelenek gaddarca tarihin acımasız gücüyle Batı resminin bambaşka bir gücü ve portre resminin çekiciliği yüzünden ve onların yöntemleri daha cazip geldiği için yok olup gitmiştir (Çalışlar, 1998, s. 175).

3.1.4.7. Kar

Orhan Pamuk'un 2002 yılında yayımlanan yedinci romanı *Kar*, Frankfurt'ta uzun yıllar siyasi bir sürgün hayatı yaşayan Ka'nın, belediye seçimleri ve intihar eden genç kızlar hakkında bir yazı yazmak üzere Cumhuriyet gazetesince gönderildiği Kars'ta başından geçen olaylarla şekillenen bir anlatıdır. Postmodern bir kurmaca niteliği taşıyan anlatıda üstkurmaca, Ka'nın eski bir arkadaşı olarak kendisini kurmacaya dâhil eden Orhan Pamuk'un, arkadaşının hikâyesini içeren anlatısından oluşur. Romanda yazarın yer yer anlatıya müdahil olmak suretiyle Ka'nın Kars'ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan bildiğini (Pamuk, 2014, s. 11) okura duyurduğu ve kahramanının hikâyesini yazım sürecini okurla adım adım paylaştığı görülür. Ka'nın Frankfurt'ta hayatının son sekiz yılını geçirdiği küçük daireye Kars'a gelişinden dört yıl, ölümünden kırk iki gün sonra giden (Pamuk, 2014, s. 262) ve onun "... Kars'ta kendisine gelen şiirleri yorumladığı defterler"i (Pamuk, 2014, s. 271) okuyarak arkadaşının kayıp şiir kitabının bölüm pörçük hikâyesini (Pamuk, 2014, s. 356) anlatmaya karar veren Pamuk, Kars'ta yaptığı araştırmanın ardından "Kar" adını verdiği bu kitabı yazar. Dolayısıyla *Kar*, Orhan Pamuk'un üstkurmaca düzlemde kaleme aldığı aynı adlı anlatısının inşasıdır.

Kırk dört bölümden oluşan roman, on iki yıldır Frankfurt'ta yaşayan Ka'nın annesinin cenazesi için geldiği İstanbul'da ziyaret ettiği Cumhuriyet gazetesinden gençlik arkadaşı Taner'in kendisinden Kars'taki belediye seçimleri ve intihar vakalarına ilişkin bir yazı yazmasını istemesi üzerine çıktığı Kars yolculuğu ile başlar. Yıllar önce okuldayken âşık olduğu İpek'in, babası Turgut Bey ve kardeşi Kadife ile işlettiği Karpalas Oteline yerleşen Ka, Kars'ta zamanının büyük çoğunluğunu Serhat Şehir Gazetesini çıkaran Serdar Bey eşliğinde hevesli bir gazeteci gibi seçmenlerle ve intihar eden kızların yakınlarıyla görüşmekle geçirir. Bu suretle Kars'ın siyasal İslamcılarla laikler arasındaki çekişmeyle şekillenen siyasi atmosferini soluyan Ka'nın kendisini kısa sürede bu atmosferin merkezinde bulduğu görülür. Serdar Bey'den İpek'in eski

kocası Muhtar'ın “. . . Allah'ın partisinin belediye başkan adayı” (Pamuk, 2014, s. 36) olduğunu, eski bir komünist olan Turgut Bey'in küçük kızı Kadife'nin ise “. . . türbancı kızların en militanı” (Pamuk, 2014, s. 37) olarak anıldığını öğrenen Ka, türbanlı öğrencileri derslere sokmayan Enstitü müdürünün vurulduğu Yeni Hayat Pastanesi'nin önünden geçerken Necip adlı bir genç tarafından “. . . siyasal İslamcı bir militan” (Pamuk, 2014, s. 72) olan Lacivert'le görüştürülür. Kars'a siyaset için değil intiharların yayılmasını durdurmak için geldiğini (Pamuk, 2014, s. 82) ileri süren Lacivert, Ka'dan Kars'taki intihar vakalarını yazmamasını ister. Necip'in arkadaşları Mesut ve Fazıl'la bu vakalar üzerinden inanç ve ateistlik üzerine kimi tartışmalara giren Ka, içinde hissetmeye başladığı Allah inancı ile dört yıl sonra Kars'ta yeniden şiir yazmaya başlar.

Romanda Ka, Kars'a asıl geliş nedeni olan İpek'le evlenip Frankfurt'a yerleşmeyi düşünürken Sunay Zaim'in Millet Tiyatrosu'nda sahnelenen Vatan Yahut Çarşaf adlı oyunun sonunda ihtilal ilan etmesi üzerine kendisini siyasi olayların içinde bulur. Kadife'nin metresi olduğunu öğrendiği Lacivert, ondan askeri darbeye karşı hazırladığı bir demeci Alman gazetelerinden birinde yayımlatmasını ister. Sunay Zaim'in isteğiyle Kadife'yi Millet Tiyatrosu'nda sergilenecek olan oyunda rol alarak Lacivert'in salıverilmesi karşılığında başını açmaya ikna eden Ka, dincilerin boy hedefi haline gelerek öldürülmekten korkar (Pamuk, 2014, s. 322); ancak İpek'in kendisiyle Almanya'ya geleceğini söylemesi üzerine Lacivert ile Kadife arasında yaptığı arabuluculukta yalan söylemekten çekinmez. Z. Demirkol'dan İpek'in de bir zamanlar Lacivert'in metresi olduğunu öğrenen Ka, Kadife ile görüşmek üzere çıktığı otele bir daha geri dönmez. Ka ile Frankfurt'a gitmeye hazırlanırken Lacivert'in öldürüldüğünü öğrenen İpek ise onu ihbar ettiğini düşündüğü Ka ile gitmekten vazgeçer. Romanda bir yandan Ka hayal kırıklığı içerisinde Kars'ı terk ederken öte yandan Kadife rol aldığı oyunda dolu olan tabanca ile Sunay Zaim'i vurarak tutuklanır. Roman, Ka'nın Frankfurt'ta siyasal İslamcılarca öldürülmesinden sonra Frankfurt'a ve Kars'a giden Orhan Pamuk'un, Ka'ya dair topladığı bilginin ardından onun hakkında bir roman yazmak üzere Kars'tan ayrılışı ile son bulur.

Pamuk'un önceki romanları ile benzer olarak içerdiği otobiyografik özle dikkat çeken bir anlatı olan *Kar*'ı yazarın kişisel tecrübelerinin bir ürünü olarak düşünmek mümkündür. Nitekim Pamuk'un *Kar*'ı yazım serüveninde karşılaştıkları ile romanda kurguladığı Ka'nın başından geçenlerin yer yer birbiriyle örtüştüğü görülür. Bu bağlamda gerek Pamuk'un gerekse kurguladığı Ka'nın bir gazete aracılığıyla Kars'a gönderilmeleri ve şehirde karşılaştıkları siyasi atmosfer dolayısıyla gördükleri muamele

dikkat çekicidir. Sözelimi şehre karlı, sisli Erzurum yolundan otobüsle ilk girişinin aynen Ka'nın gelişi gibi olduğunu (s. 449) dile getiren Pamuk'un (2014), şehirde peşine takılan sivil polisler (s. 449) Ka'nın Erzurum-Kars yolundaki yolculuğu ile başlayan romanda da dikkat çeker. Kitaptaki birçok kişi ve yerin gerçek hayatta bir karşılığı olduğunu (Gurria-Quintana, 2005, s. 535) belirten yazar, iki yüz satan yerel gazeteleri, ta 1890'larda Almanya'da yapılmış kurşun dizgi makinelerini, horoz dövüşürenlerin toplandığı derneği, siyasi partilerin yerel şubelerini Ka gibi tek tek gördüğünden (Pamuk, 2014, s. 449) söz eder.

Kar'ı önceki romanlarına, özellikle *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'ya kıyasla çok fazla zorlanmadan neredeyse kaleminin ucuna geldiği gibi, üç yıldan kısa bir sürede yazdığını (s. 447) dile getiren Pamuk (2014), bu romanı yazabilmek için “. . . Türkiye'nin küçük siyasi bir minyatürü” (s. 459) olarak hayal ettiği Kars'a ve Ka'nın hayatının son yıllarını geçirdiği Frankfurt'a gitmiş (Pamuk, 2005, s. 60); bu iki şehirde edindiği izlenimlerden hareketle romanını şekillendirmiştir. *Benim Adım Kırmızı*'nın yayımlandığı günlerde, kendisinden onlar için bir şeyler yazmasını isteyen Türkiye'nin büyük gazetelerinden Sabah'ın genel yayın yönetmenine Kars'ta geçen bir roman yazmayı düşündüğünü, ama öncesinde Kars hakkında bir röportaj da yapabileceğini (Pamuk, 2014, s. 448) söyleyen yazar, edindiği basın kartıyla gittiği Kars'ta şehrin dertlerini büyük bir gazetede yayımlanacak bir yazıda anlatacak İstanbul'dan gelen ünlü bir genç yazar (Pamuk, 2014, s. 450) olarak karşılaşır. Şehirde bulunduğu süre içerisinde halkın kendisine içtenlikle anlattığı çaresizliklerini, öfkelerini hayallerini dinleyen (s. 450), Kars gazetelerini, şehir hakkında kitapları, emekli öğretmenlerin Kars hatıralarını okuyan (s. 451) ve Kars sokaklarının kendisinde uyandırdığı yazma isteğini yatıştırmak için Birlik Kırathanesi gibi şehrin önde gelen kahvehanelerine giderek sürekli yanında taşıdığı bir deftere notlar alan (s. 453) Pamuk (2014), bu notları Frankfurt'ta iken ilk romanını yazan acemi ve özentili bir romancı gibi aldığı gereksiz derecede ayrıntılı notlarla (Pamuk, 2005. S. 61) birleştirerek kitabını tamamlar. 1980'deki askeri darbeden sonra hayatının iki yılının boşa gitmesi gibi bir sonuç veren gençlik romanının ardından aynı kaybı bir kere daha yaşamak istemeyen (s. 453) Pamuk'un (2014) önerisiyle yayımlanmadan önce bir avukata gösterilen (s. 453) ve “. . . bir iki küçük siyasi düzeltme”nin (s. 454) ardından yayımlanan roman, sanıldığının aksine toplatılarak bir dava konusu olmamış, edebiyat dünyası daha çok kitabın çok satması, yayınevinin yaptığı reklamın fazlalığı gibi şeylerle ilgilenmiştir (s. 456).

Kar, 1990'ların ortasında Kürt gerillalara karşı savaşın şiddetlendiği dönemde eski kuşağın solcu ve özgürlükçü aydınlarıyla aynı fikirde olan ve kendisinden dilekçeler imzalaması ve kitaplarıyla ilgisi olmayan siyasi şeyler yapılması istenen Pamuk'un, kurulu düzenin kişiliğine yönelik bir karalama kampanyasıyla karşı atağa geçmesi üzerine Türkiye'nin derin dertlerini, yoksulluğu, siyasi sorunları roman yazarak anlatma (Gurria-Quintana, 2005, s. 534) gayesiyle kaleme aldığı siyasi bir romandır. Edebiyatın ahlak ve siyasete hizmet ettiğine inanarak Steinbeck ve Gorki'nin toplumcu gerçekçi modeline özenen yazarların aksine Faulkner, Virginia Woolf, Proust gibi yazarlardan hoşlanan yeni kuşağın romancısı olarak Türkiye'de başlangıçta iyi karşılandığını (Gurria-Quintana, 2005, s. 519) ifade eden yazar, 90'ların ortasından sonra romanları çok satmaya başladığında Türk basını ve entelektüelleriyle yaşadığı o kısa balayı ve iyi karşılanmanın sona erdiğine (Gurria-Quintana, 2005, s. 519) dikkat çekerek çoğu uluslararası röportajlardan cımbızlanıp alınan ve Türk basını tarafından kendisini gerçekte olduğundan daha radikal ve siyasi açıdan daha kafasız göstermek için utanmazca manipüle edilen, orasından burasından kurnazca değiştirilen siyasi yorumları yüzünden kötü bir şöhrete sahip olduğundan (Gurria-Quintana, 2005, s. 520) yakınır. Yazarın *Kar*'ı yayımlamadan önce yaşadığı çekince onun bu yakınısının bir tezahürüdür:

Kitap yayınlanmadan önce arkadaşlarıma ve yayıncıma lafını esirgemeyen siyasi bir romanın tamamlamak üzere olduğumu söyledim. Avukatlara gösterelim mi? diye sordum. Hayır, hayır dediler, Türkiye artık Avrupa birliği ile yakınlaşıyor, sen de artık hem Türkiye'de hem uluslararası alanda ünlüsün gerek yok. Peki. Bir süre sonra kitabı yayıncılarıma teslim ettim. İşte kitap dedim. Bir hafta sonra beni aradılar ve dediler ki: Kitabı okumuşlar, çok sevmişler, ama avukata göstermek için iznimi istiyorlarmış. Savcılık dava açabilir ya da kitaba yayımlanmadan el koyabilir diye çekiniyorlarmış. İlk baskı yüz bindi. Yayıncılarımın esas kaygısı işin haklı olarak ekonomik tarafıyla ilgiliydi. Önemli bir miktar kitabı bir yere sakladılar, el konduğu takdirde ellerinde biraz olacaktı (Star, 2004, s. 387).

Yayımlanışının ardından *New York Times Review* tarafından 2004 yılının en iyi 10 kitabından biri seçilen ve Fransa'da her yıl en iyi yabancı romana verilen Le Prix Medicis etranger ödülüne layık görülen *Kar*, siyasi içeriği ile kısa sürede edebiyat dünyasında uyandırdığı akisle dikkat çeker. Pamuk'un 16. Yüzyıl Osmanlı ressamı üzerinden yaşadığı topluma baktığı *Benim Adım Kırmızı*'dan sonra siyaset üzerinden Türkiye'nin çelişkilerine baktığını (Oskay, 2014) dile getirdiği roman, "laik bir devlet

ve İslamcı bir hükümet, fakirlik, işsizlik, türban, modern bir ordunun rolü, intihar” (Buchan, 2004, s. 95) gibi konuları siyasi bir eleştirel perspektifle ele alan özü ile toplumda muhtelif kesimlerin tepkisini çekerek kimi eleştirilere maruz kalır. Nitekim yazarın kendisiyle yapılan bir söyleşide dikkat çektiği üzere Türkiye’de hem muhafazakârların veya siyasi İslamcılarının hem de laiklerin kitaptan rahatsız oldukları (Gurria-Quintana, 2005, s. 536) görülür. Bu bağlamda Necmiye Alpay’ın romana “kışkırtıcılık ölçüsünde cüretli, neşter gibi bir roman” (Alpay, 2002, s. 81) niteliği atfeden görüşünü yerinde bir tespit olarak değerlendirmek mümkündür.

Kuramsal bağlamda irdelendiğinde *Kar*, oryantalist söylemin dikkat çektiği bir anlatıdır. Doğu ile Batı arasındaki ilişkinin anlatıda aşırı dinci kesime işaret eden siyasal İslamcılarının Batılılaşmacı laik kesimin temsili bir figürü olarak kurgulanan Sunay Zaim ile self oryantalist bir zihniyetle hareket eden Ka’nın karşı karşıya getirilmesi suretiyle kurulduğu romanda modernleşme bağlamında Doğu’nun dini algılayış biçiminin sorunsallaştırıldığı ve bu algının anlatıda hüküm süren bağnaz bir Doğu temsili üzerinden eleştirisinin yapıldığı görülür. *Kar*’da oryantalist söylemin oluşumunda *bilgi* ile arasında diyalektik bir ilişki bulunan *iktidar* mefhumunun romanda iki şekilde belirdiği tespit edilmiştir. Bunlardan ilki Batı’nın aydınlık ve özgür düşünceyle şekillenen modernite anlayışının savunusunu yapan Sunay Zaim’in aydınlanma yolunda uğradığı başarısızlık, bir diğeri ise Doğu’nun bağnaz zihniyetiyle şekillenen değerler sistemini şarkiyatçı bir edayla eleştiren Ka’nın oryantalist edimi ile ortaya çıkar. *Kar*’da romandaki temsil biçiminin oluşumunda rol alan Doğulu figürlerin oksidental bir bakışla yarattığı; kaynağında “öteki”nin; dolayısıyla da Batı’nın kendisinden üstün olduğu fikrine koşutlu zihniyetiyle şekillenen bir aşağılık kompleksinin yer aldığı Batı imgesini bir bilgi nesnesi olarak alımlayan Ka’nın, Doğu’nun bu zaafından hareketle Doğu ile alay ederek oryantalist faaliyetini icra ettiği görülür. Bu kompleks, *Kar* romanında doğrudan doğruya Doğulu figürler aracılığıyla aksettirilerek Batı’nın Doğu’ya üstün kılınışı sergilenir. Romanda iktidar mekanizmasının harekete geçtiği her iki durumda da Doğu’nun taşıdığı bağnaz zihniyetle Batı modernitesi karşısındaki geri kalmışlığına işaret edilir.

Kar romanında yukarıda sözü edilen temsil biçiminin oluşumunu olanaklı kılan Doğu bilgisi dini siyasi emellerine alet eden siyasal İslamcılarının taassuplarla örülü dünyasında dine yaklaşım biçimi çevresinde sergilenir. Romanda Cumhuriyet karşıtı aşırı dinci kesimin kendisi dışındaki laik kesimi ötekileştirdiği ve mutaassıp bir eda ile ateist addettiği bu kesime düşmanlık beslediği görülür. Kendilerini dini için savaşılmaya

hazır Müslümanlar (Pamuk, 2014, s. 73) olarak nitelendiren bu kesim, işledikleri cinayetleri inanç kisvesi altında meşru kılma eğilimindedir. Bu bağlamda romanda dine dayalı bir devlet düzeni kurulması fikrini yaydığı için “bir zamanlar” 163. maddeden mahkûm olup Almanya’ya kaçan (Pamuk, 2014, s. 79) “siyasal İslamcı bir militan” (Pamuk, 2014, s. 72) olan Lacivert’in küçük bir televizyon kanalında yapılan para ödüllü bir bilgi yarışmasının cicili bicili renkli elbiseler giyip, açık saçık ve sıradan şakalar yapıp ‘cahilleri’ de sürekli aşağılayan kadınsı ve züppe sunucusu Güner Bener’i Hazreti Peygamber hakkında yakışsız bir söz söylediği için ölümle tehdit etmesi (Pamuk, 2014, s. 75) ve ardından Atatürk ve Cumhuriyet düşmanı gerici sapıklardan korkmadığını söyleyen sunucunun İzmir’deki lüks otel odasında ölü bulunması (Pamuk, 2014, s. 76) dikkat çekicidir. Siyaset gereği yaptığı hiçbir şeyden pişman olmadığını ve İmam Humeyni’ye uyararak namaz kılmak ve oruç tutmaktan öte kendisini İslam’ı korumaya (Pamuk, 2014, s. 335) adadığını dile getiren Lacivert, İslam düşmanlarının gerekirse öldürülmesine inanmakla birlikte kimseyi ne öldürdüğünü ne de öldürttüğünü (Pamuk, 2014, s. 336) ifade ederek Kars’a intihar eden genç kızlar yüzünden geldiğini (Pamuk, 2014, s. 336) iddia eder.

Kar’da “. . . siyasal İslam’ın simgesi” (Pamuk, 2014, s. 28) olarak lanse edilen türban, romandaki temsil biçimini aksettiren bir metafordur. Öyle ki romanda imam hatip lisesi öğrencisi Necip, türbancı kızların lideri olan Hicran’ı “türbanı ezilen Müslüman Anadolu kadınının siyasal bayrağı haline getiren bir azize” (Pamuk, 2014, s. 114) addeder. Romanda Hande’nin, başını açarsa erkekleri kışkırtmak isteyen, şehvet düşkünü bir kadın olacağına aslında hiç inanmadığını (Pamuk, 2014, s. 127) söylediği halde başı açık halini gözünün önüne getirdiğinde hayalinde ya örtülü kızların sayısı artınca onları başlarını açmaya ikna etsin diye Ankara’dan yollanan iknacı kadın gibi kötü bir yabancı (Pamuk, 2014, s. 127), ya da şehvet düşkünü bir kadın (Pamuk, 2014, s. 128) canlanması, doğrudan bağnazlıkla bağdaştırılabilecek bir zihniyetin tezahürüdür. Başörtülü kadının siyasal İslamcılarca yüceltilip dindar addedildiği romanda, türbanlı öğrencileri derslere sokmadığı gerekçesiyle eğitim enstitüsü müdürünün öldürüldüğü görülür. Romanın “Katil ile Maktul Arasında İlk ve Son Konuşma” başlıklı bölümünde eğitim enstitüsü müdürünün üzerindeki ses kayıt cihazında öldürülmeden hemen önce katiliyle arasında geçen diyalogu içeren kayıt, romandaki temsil biçimini açıkça yansıtır. Romanda İslamcı Mücahit Adaleti’nin ölümüne mahkûm ettiği profesörü infaz etmek üzere yollanan (Pamuk, 2014, s. 51-52) ve kendisini “. . . laik, materyalist ülkede imanları için mücadele eden ve haksızlığa

uğrayan adsız kahramanların adsız bir savunucusu” (Pamuk, 2014, s. 49) addeden katile göre Allah'ın sözü olan *Kur'an-ı Kerim*'in Ahzap ve Nur surelerinde çok açık bir şekilde belirtildiği halde üniversite kapılarında zulmedilen kızların çilesinin vicdanını sızlatmadığını (Pamuk, 2014, s. 48) düşündüğü profesör “şerefsiz bir ateist”tir (Pamuk, 2014, s. 51). Oysa profesör devletin emri ile Allah'ın emrinin ayrı şeyler olduğunu düşünerek laik devletin emrini yerine getiren (Pamuk, 2014, s. 47) bir Müslüman'dır. Kadının başörtüsünü çıkardığında toplum içinde daha rahat, daha saygın bir yer edineceği görüşünde olan profesörün aksine dinlerinin gereğini yerine getiren mümin kızların laiklik bahanesiyle derslere alınmamasını (Pamuk, 2014, s. 47) “müminlere işlenmiş bir haksızlık” (Pamuk, 2014, s. 48) olarak gören katil, tesettürün bilakis kadını tacizden, ırza geçme ve aşağılanmadan koruduğunu ve daha rahat toplum içine çıkar hale getirdiğini (Pamuk, 2014, s. 51) savunarak türbanı kadının namusunun nişanesi addeder:

Amerikalı Müslüman zenci profesör Marvin King tarafından yapılan istatistiğe göre kadınların tesettürlü olduğu İslam ülkelerinde ırza geçme vakaları yok denecek kadar azalmakta, taciz olayına ise neredeyse hiç rastlanmamaktadır. Çünkü çarşaf içinde tesettürlü bir kadın, kıyafetiyle erkeklere önce şöyle der: 'Lütfen beni taciz etmeyiniz'. Hocam, lütfen bir soru sorabilir miyim: Başını örten kadını eğitimsiz bırakıp toplum dışına sürmekle, açılıp saçılanı da baştacı etmekle kadınlarımızın namusunu seks devrimi sonrasındaki Avrupa'da olduğu gibi iki paralık etmek, kendimizi de af buyurun pezevenk durumuna mı düşürmek istiyoruz? (Pamuk, 2014, s. 48)

Romanda siyasal İslamcıların taşıdıkları bağnaz zihniyetle genç kızların din uğruna kendilerini öldürmelerini olumlayan bir tavır takınmaları dikkat çeker. Sözelimi imanları için bütün hayatlarını ortaya koyan ‘türbanlı kızlara’ âşık olduklarını (Pamuk, 2014, s. 90) dile getiren Necip, Fazıl ve Mesut adlı imam hatipli üç genç, laik basının ‘türbanlı kızlar’ lafını kullandığı bütün Müslüman kızların imanları için hayatlarını ortaya koymaları gerektiğini (Pamuk, 2014, s. 90) savunur. Genç kızları intihara sürükleyen temel itkiyi onların okulla namus arasında kalarak bunalıma girmelerine (Pamuk, 2014, s. 49) bağlayan siyasal İslamcıların Kars'ta yaygın olarak görülen genç kız intiharlarından başörtüsüne karşı katı ve baskıcı bir tutum sergileyen laik rejimi sorumlu tuttıkları görülür. Sözelimi Hande, kendisi için başörtüsünün “. . . yalnız Allah sevgisi değil, kendi imanı ve onuru da demek” (Pamuk, 2014, s. 124) olduğunu düşündüğü Teslime'nin, başını açması için uğradığı baskı yüzünden intihar

ettiği (Pamuk, 2014, s. 124) düşüncesindedir. Kendileri arasında “. . . dini için, Allah'ın sözü için mücadele eden en imanlı kız” (Pamuk, 2014, s. 124) olarak gördüğü Teslime'nin intihar edeceğine hiç ihtimal vermeyen Hande'nin, onun kendini astığını işittiğinde kendisinin de aynı şeyi yapabileceğini düşünerek bu intihara herkesten önce inandığı (Pamuk, 2014, s. 125) görülür. Kadife ise Teslime'nin acının son noktasında intihar ederek inançsızca öldüğünü (Pamuk, 2014, s. 117) söyleyen Ka'ya tepki göstererek bunun Teslime'ye duydukları neredeyse aşka denk derin sevgiyi eksilttiği anlamına gelmediğini (Pamuk, 2014, s. 117) dile getirir. Oysa *Kar*'da bu intihar, profesörün katiliyle arasında geçen konuşmada belirttiği üzere siyasi değil kişisel bir nedene dayanır. Romanda idam kararında dinine bağlı, imanlı kızlara, başlarını açmıyorlar, *Kur'an-ı Kerim*'in sözünden dışarı çıkmıyorlar diye, laik T.C. devletinin Müslümanları Batı'nın kölesi haline getirme, onursuzlaşma, dinsizleştirme gizli planına alet olarak zulmetmekle (Pamuk, 2014, s. 52) itham edilen profesör, Teslime'nin okula alınmadığı için ya da babasının baskıları yüzünden değil, “. . . bekaretini kendinden yirmi beş yaş büyük bir polise düşüncesizce verdikten sonra adamın ne yazık ki evli olduğunu ve kendisiyle evlenmeye hiç niyeti olmadığını söyleyince” (Pamuk, 2014, s. 52) intihar ettiğini dile getirdiğinde katilin “Sus rezil. O işi senin orospu kızın yapar” (Pamuk, 2014, s. 52) şeklindeki tepkisiyle karşılaşır. Katilin gözünde kendisine başı örtülü anasına nasıl hiç karışmıyorsa başı açık kızına da hiç karışmadığını söyleyen profesör (Pamuk, 2014, s. 50), kızının soyunmasıyla gururlanan şerefsiz bir zalimdir (Pamuk, 2014, s. 51).

Kar romanında gençliğinde Nişantaşı ve Beyoğlu sokaklarında yürüdüğünü, Batı filmlerini seyredip bütün Sartre'ları ve Zola'ları okuyarak Türkiye'nin geleceğinin Avrupa olduğuna inandığını (Pamuk, 2014, s. 210) dile getiren tiyatro sanatçısı Sunay Zaim'in, Millet Tiyatrosu'nda sergilediği oyunlar aracılığıyla Batı'daki aydınlık ve özgür düşünceye vurgu yaparak Doğu'nun dini algılayış biçimindeki bağnazlığı eleştirdiği görülür. Romanda, giydiği kara çarşafı çıkararak yakan bir kadının eli tespihli çember sakallı yobazlarca öldürülecekken Cumhuriyet'in genç askerlerince kurtarılmasını (Pamuk, 2014, s. 154) konu alan *Vatan Yahut Türban* adlı oyunda, siyasal İslamcıların, kadının kara örtüsünü bir aydınlanma ve özgürlük hamlesiyle açtığını (Pamuk, 2014, s. 154) anlamaktan öte bu sahneyi yuhalaması,, Doğu'nun aydınlık ve özgür düşünce ile şekillenen Batı modernitesinden yoksunluğuna işaret eder. Nitekim oyunda Funda Eser'in “öfkeli kızın neden çarşafını attığını, yalnız insanların değil milletlerin de cevherlerinin kıyafetlerinde değil, ruhlarında olduğunu, . . . ruhu . . .

karartan ve geriliğin simgesi çarşaf, türban, fes ve sarıktan kurtulup uygar ve modern milletlerin yanına Avrupa'ya koşmanın gerektiğini anlatışı” (Pamuk, 2014, s. 158) salonda imam hatipli öğrencilerin yuhalamaları, tehdit ve öfkeli çılgınlıkları arasında pek az kişi tarafından işitilebilir.

Kar'da Sunay Zaim'in, *Vatan Yahut Türban* adlı oyunun sonunda sahnedeki erlere ateşlettiği silahlarla seyircileri öldürerek ilan ettiği ihtilal, Doğu'nun bağnaz zihniyetine karşı duyduğu öfkeye bir tepki olarak kuramsal bağlamda Doğulunun iktidar tutkusunu imler. Romanda Batı'nın modernite anlayışını Doğu'ya empoze etme çabası içinde olan Sunay Zaim'i başarısız kılan, onun Doğu'yu despotlukla modernize etmeye çalışmasıdır. O, Batılılara benzemiyorlar diye halka ateş eden biri olarak darbeyi millet için yaptığını (Pamuk, 2014, s. 420) dile getirir. İhtilal havası içinde sokağa çıkma yasağının ilan edildiği (Pamuk, 2014, s. 175), siyasal İslamcı öğrencilerin gözaltına alındığı (Pamuk, 2014, s. 177), üniversite yurtlarının, imam hatip okullarının, partilerin basıldığı ve Kur'an kursları ve siyasal parti faaliyetlerinin yasaklandığı (Pamuk, 2014, s. 184) romanda, pek çok kişinin öldürüldüğü görülür. Ka'nın dökülen kanlar yüzünden kendisini eleştirmesi üzerine Sunay Zaim'in, “aklı Avrupa'da gönlü imam hatipli militanlarda kafası karışık şair” (Pamuk, 2014, s. 215) olarak nitelendirdiği Ka'ya verdiği yanıt, onun despotik zihniyetini açıkça ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir:

Avrupalılar burada yaptıklarımızı görürse mahcup olurum diye mi korkuyorsun? Onlar senin hayran olduğun o modern dünyalarını kurabilmek için ne kadar adam astılar biliyor musun? Atatürk senin gibi kuş beyinli bir liberal hayalperesti daha ilk günden sallandırırdu Biraz Batılılaşmış herkesin, özellikle de halkı küçümseyen burnu havada aydınların bu ülkede soluk alabilmek için laik bir orduya ihtiyacı vardır, yoksa dinciler onları ve boyalı karılarını kör bıçakla kıtır kıtır keser (Pamuk, 2014, s. 212).

Kendisini “korkağın teki” (Pamuk, 2014, s. 322) olarak gören; ancak bir iktidar tutkusuyla “bütün korkaklar gibi bir gün çok kahramanca bir şey yapacağını hayal eden” (Pamuk, 2014, s. 323) Sunay Zaim'in, Thomas Kyd adlı bir İngiliz yazarın bir kan davası ve intikam trajedisi olan *İspanyol Trajedisi* adlı oyununu halkın zevk ve terbiye alacağı bir şekilde değiştirip basitleştirerek (Pamuk, 2014, s. 321) *Kars'ta Trajedi* adıyla Millet Tiyatrosu'nda sergilediği oyunda, rol gereği Kadife'ye bilinçli olarak verdiği silahla vurulması, kuramsal bağlamda Doğu'nun iktidar tutkusunun boşa çıkışının

göstergesidir. Romanda Sunay Zaim'in siyasi İslamcı bir kız olan Kadife'nin silahından çıkan kurşunla ölmesi, onun Doğu'nun bağınaz zihniyeti karşısında çaresiz kalarak yenilgiyi kabul edişine işaret eder. Nitekim Kadife'yi Sunay Zaim'in isteğiyle Lacivert'in salıverilmesine (Pamuk, 2014, s. 346) karşılık oyunda kan davasına neden olan törelere başkaldırıp herkesin önünde başını açmaya (Pamuk, 2014, s. 321) ikna eden Ka'dır. Dolayısıyla romanda Kadife'nin başını açması, Sunay Zaim'in amaçladığının aksine bir aydınlanma ve özgürlük çıkışından çok siyasi bir çıkar uğrunadır. Nitekim Kadife, sahnede Sunay Zaim'e başını ne onun zoruyla ne de Avrupalıları taklit etmek için açacağını (Pamuk, 2014, s. 418), onu da millet, din ve kadın düşmanı bir mikrop temizlensin diye öldüreceğini (Pamuk, 2014, s. 418) söyler. Romanda ne Sunay Zaim'in ne de onun siyasi emellerine kişisel çıkarları uğruna alet olan Ka'nın, Doğu'yu terbiye edebildiği görülür. Bu bağlamda romanda ülkesinin kalkınmasını, insanların özgürleşmesini, modernleşmesini bir çocuk gibi iyi niyetlerle istediğini (Pamuk, 2014, s. 102) ifade eden Ka'nın self-oryantalist bir bakışla Sunay Zaim ve kendisi gibilerin kahramanlık yapayım derken ya birilerini ya da kendilerini öldüreceğini (Pamuk, 2014, s. 323) dile getirmesi dikkat çekicidir. Nitekim Ka'ya göre “kahramanlık düşü, mutsuzların tesellisi”dir (Pamuk, 2014, s. 323). Dolayısıyla romanda Doğu'nun bağınazlıkla örülü atmosferinde modern düşüncenin soluk alamayışına yapılan vurgu dikkat çeker.

Kar romanında İstanbullu bir Batılılaşmış burjuva (Pamuk, 2014, s. 29) olan Ka'nın yukarıda örnekleri sergilenen temsil biçiminden hareketle Doğu'nun bağınazlıkla şekillenen din algısını Avrupalı bir bakışla eleştirdiği görülür. İstanbul'da cumhuriyetçi laik bir ailede yetişen ve ilkokuldaki din derslerinin dışında hiçbir İslami eğitim almamakla (Pamuk, 2014, s. 25) birlikte içinde bir Allah inancı taşıyan Ka, Kars'ta siyasi İslamcılarının bağınazlıkla ilintilendirilebilecek olan önyargısıyla ateist addedilir. Sözelimi romanda imam hatip lisesi öğrencisi olan Necip, Ka'nın İstanbullu bir sosyetik olarak Avrupalıların inandığı şeylere inandığı için hiçbir zaman Allah'a inanmayacağını (Pamuk, 2014, s. 109) düşünür. Ona göre “ateist olması için kişinin önce Batılı olması gerekir” (Pamuk, 2014, s. 150). Oysa Ka, Necip'in sandığının aksine hem Batılı olup hem de inanabilmek isteyen (Pamuk, 2014, s. 150) biridir. Romanda önyargılı bir yaklaşımla Ka'nın inancını sorgulayarak onu ötekileştiren Necip'in sonrasında bizzat kendisinin Allah'ın varlığından şüphe duymaya başlayarak bir inanç buhranı içine düştüğü görülür. Bu bağlamda Ka'nın Necip'ten aldığı ilhamla yazdığı “Allah'ın Olmadığı Yer” (Pamuk, 2014, s. 152) adlı şiir, romanda bu buhranı

aksettirmesi bakımından dikkat çekicidir. Türkiye’de Allah’a inanmanın, insanın tek başına en yüce düşünce, en büyük yaratıcıyla karşılaşması değil, her şeyden önce bir cemaate, bir çevreye girmek demek olduğuna (Pamuk, 2014, s. 66) dikkat çeken Ka, Türkiye’de kolektif bir bilinçle şekillenen inanç sistemini eleştirir. Romanda bu bilincin siyasal bir simgesi olarak dikkat çeken türbana da olumlu bakmadığı anlaşılan Ka’nın, “çocukluğunu geçirdiği İstanbul’un Batılılaşmış çevrelerinde baş örtüsü takan bir kadın ya mahalleye üzüm satmak için İstanbul’un civarından, . . . gelen biri . . . ya sütçünün karısı, ya da aşağı sınıflardan bir başkası”dır (Pamuk, 2014, s. 28). Ayrıca Ka, başörtülü bir kadına cinsel bir çekim duyabilecek biri de değildir (Pamuk, 2014, s. 118).

Romanda türbanlı kızları koruma siyaseti güden Refah Partisi’nin (Pamuk, 2014, s. 55) başkan adayı olan Muhtar’la arasında geçen diyalogda inanmayan bir cemaat adamını, inanan bir bireyden daha güvenilir bulduğunu düşündüğü Muhtar’ın (Pamuk, 2014, s. 66) Allah’tan ve tek bireyin inancından hiç söz etmeden cemaatlerin yararından söz etmesine (Pamuk, 2014, s. 66) tepki duyan Ka’nın, Doğu’yu din ve cemaat; Batı’yı ise devlet ve ticaret işleri ile ilişkilendirdiği görülür. Din dışı işleri, Batı ile ticaret ve siyaseti hakkıyla götürecek bir dinsizin çalışkanlığına güvenemeden insanın bu ülkede gönül rahatlığıyla ibadet edemeyeceği (Pamuk, 2014, s. 66) görüşünde olan Ka, dini alımlayış biçimi itibarıyla Doğu’yu, modern addettiği Batı karşısında geri kılar. Nitekim romanda İpek’in isteğiyle gittiği tekkede Şeyh Efendi ile arasında geçen diyalogda İstanbul’da Nişantaşı’nda sosyetik bir çevrede büyüyen ve Avrupalılar gibi olmak isteyen (Pamuk, 2014, s. 103) biri olarak kendisini onlara çok yabancı hissettiğini ve onlardan korktuğunu (Pamuk, 2014, s. 101) dile getiren Ka’nın, hayatının dinden uzak geçmesinin nedeni, kadınları çarşafın içine sokup, yüzlerini örttüren bir Allah ile Avrupalı olmaya aynı anda inanamayacağını anlaması ve Avrupa’ya gidince sakallı, irticai, taşralı tiplerin anlattığından bambaşka bir Allah olabileceğini hissetmesidir (Pamuk, 2014, s. 103). Şeyhe onların inandığı Allah’a inanıp onlar gibi basit bir vatandaş olmak istediğini; ama içindeki Batılı yüzünden kafasının karıştığını (Pamuk, 2014, s. 104) söyleyen Ka ile şeyh arasında geçen şu konuşma dikkat çekicidir:

“Avrupa’da başka bir Allah mı var?”

. . .

“Huzuruna çıkmam için ayakkabılarımı çıkarmam, birilerinin elini öpüp dizlerimin üzerine çökmem gerekmeyen bir Allah istiyorum ben. Benim yalnızlığımı anlayacak bir Allah.”

“Allah tektir,” . . . “Her şeyi görüyor, herkesi anlıyor. Senin yalnızlığını da. Ona inansaydın ve yalnızlığını gördüğünü bilseydin, yalnız hissetmezdin kendini.”

. . . Yalnız olduğum için Allah'a inanamıyorum, Allah'a inanmadığım için de yalnızlıktan kurtulamıyorum. Ne yapayım?”

....

“Benden gerçekten akıl istiyor musun? . . . Bizler sizin sakallı, irticai taşralı dediğiniz kişileriz. Sakalımızı kessek bile taşralılığımızın çaresi yok.”

....

“Bütün hayatım boyunca eğitimsizlerin, başı örtülü teyzelerle eli tespihli amcaların inandığı yoksulların Allah'ına inanmadığım için suçluluk duydum. İnançsızlığımın mağrur bir yanı vardı. Ama şimdi dışarıdaki şu güzel karı yağdıran Allah'a inanmak istiyorum. Dünyanın gizli simetrisine dikkat kesilmiş, insanı daha uyar, daha ince kılacak bir Allah var” (Pamuk, 2014, s. 103-104).

Kar romanında Batı'nın Doğu'ya yönelik oryantalist eğiliminin bilincinde oldukları anlaşılan siyasal İslamcıların oksidental bir bakışla geliştirdikleri bağnazlık derecesindeki bir Batı düşmanlığı ile bu eğilime tepki duydukları; ancak Batı karşısında kapıldıkları aşağılık kompleksiyle Batı tarafından temsil edilmeyi olanaklı kılarak alttan alta Batı'nın üstünlüğünü kabullendikleri görülür. Şarkiyatçı bir zihniyetle hareket eden Ka'nın Doğu'nun bu kompleksini ironize ediş biçiminin sergilendiği romanda, onun oryantalist emelini icra etmek için fazla bir çaba harcamadığı; Doğu'nun bizzat kendisine sunduğu olanaktan hareketle bu emeline ulaştığı görülür.

Kar'da gerek siyasal İslamcılar gerekse halk arasında oryantalizme karşı bir farkındalık söz konusudur. Oksidental bir tutumla Ka'nın Kars'ta bir öteki olarak konumlandırıldığı romanda, Ka üzerinden eleştirel bir bakışla bu farkındalığa dikkat çekilir. Sözgelimi anlatıda Cumhuriyet gazetesinin Kars'a adam yollayacak kadar orayla ilgilenmesinden pirelenen Lacivert (Pamuk, 2014, s. 80), bunun altında oryantalist bir niyet arayarak Ka'ya karşı duyduğu antipatiyle onu “Batı'dan casusluk etmeye gelmiş bir ateist” (Pamuk, 2014, s. 333), “. . . bir Batı ajanı” (Pamuk, 2014, s. 338) ve bütün gerçek köleler gibi köle olduğunu bile bilmeyen, Avrupalıların azat kabul etmez bir kölesi (Pamuk, 2014, s. 338) addeder. Nişantaşı'nda biraz Avrupalılaşıp halkın dinini ve geleneğini küçümsemeyi öğrendiği için kendini milletin efendisi olarak gördüğünü (Pamuk, 2014, s. 338) düşündüğü Ka'nın iyi ve ahlaklı olmanın yolunu dinden Allah'tan, milletin hayatını paylaşmaktan değil Batı'yı taklit etmekten geçen (Pamuk, 2014, s. 338) zihniyetine tepki duyan Lacivert, “insanın Avrupalıları taklit etmeden, onların kölesi olmadan da mutlu olabileceği”ne (Pamuk, 2014, s. 338) inanır. Lacivert'in sevgilisi Kadife'nin de “‘Teslime'yi İstanbul gazetelerinde, Almanya'da ilginç bir

hikâye olarak anlatırsın artık” (Pamuk, 2014, s.117) diyerek Ka'ya tepki duyduğu görülür. Romanda Serhat Şehir Gazetesi'nde Ka ile ilgili çıkan bir haberde ise kendisinden “. . . Türkiye'den kaçarak yıllarca Almanya'da yaşayan . . . şaibeli kişi” (Pamuk, 2014, s. 307) olarak söz edilen Ka'nın, birden casus gibi Kars'ta belirmesinin halk arasında sorulara yol açtığından (Pamuk, 2014, s. 307) ve bütün Kars'ın Karpalas Otelinde kalan bu sözde şairin şehre neden geldiğini çok merak ettiğinden (Pamuk, 2014, s. 308) bahsedilir. Bu bağlamda haberin ayrıntılarını içeren aşağıdaki kesit dikkat çekicidir:

“Bir entelektüelin işi milletin mukaddesatına dil uzatmaktır,” diyerek Allah'ı inkar etmek midir Avrupa'daki fikir özgürlüğü? Alman parasıyla besleniyor olmak sana bu milletin inançlarını ayaklar altına alma hakkını vermez! Yoksa bir Türk olmaktan utandığın için mi asıl adını gizliyor da ecnebi taklidi uyduruk Ka ismini kullanıyorsun? Okurlarımızın gazetemize ettiği telefonlarda esefle belirttikleri gibi, Batı taklitçisi bu imansız şu zor günlerimizde aramıza fitne sokmak maksadıyla şehrimize gelip gecekondulu mahallerimizdeki en yoksul kapıları çalıp halkı isyana teşvik etmiş, hatta bize bu vatani, bu Cumhuriyeti veren Atatürk'e dahi dil uzatmaya yeltenmiştir (Pamuk, 2014, s. 308).

Kar romanında Batı'nın küçümseyici bir tutumla Doğu üzerinde üstünlük kurma çabasına karşı çıkan siyasal İslamcıların kapıldıkları aşağılık kompleksiyle kendilerini bizzat Batı karşısında aşağı kıldıkları görülür. Bu bağlamda romanda Batı'nın işkence, zulüm, hapisane koşulları gibi Doğu'yu aşağılayan şeylerle ilgili olduğunu (Pamuk, 2014, s. 240) düşünen, milleti küçümsemek için Türkiye'de bireyin olmadığını, Batılı olmak için kişinin önce birey olması gerektiğini söyleyen Batı hayranlarına Batılılara karşı çıkan bir birey olarak (Pamuk, 2014, s. 338) tepki gösteren ve çıkarttıkları haberlerle dünyadaki İslamcı hareketi küçültmek için abartan oryantalistleri rezil (Pamuk, 2014, s. 240) addeden Lacivert'in, hazırladığı demeci bir Batı gazetesinde yayımlatmak istemesi ve Asya Otelinde bu demece ilişkin yapılan toplantıda siyasal İslamcılarca Batı'nın alımlanış biçimi dikkat çekicidir.

Batılılar ilgilenmedikçe kendi milletin sefaletiyle ve acılarıyla ilgilenmeyen Türk gazetelerinden (Pamuk, 2014, s. 81) yakınan Lacivert'in askeri darbe aleyhine hazırladığı demeci Ka'nın Hans Hansen adlı tanıdığı aracılığıyla Frankfurter Rundschau adlı bir Alman gazetesinde yayımlatmaya karar vermesi (Pamuk, 2014, s. 237), kuramsal bağlamda kendi adına konuşma yetisinden yoksun olan Doğu'nun Batı'ya kendisini temsil etme olanağını kendisinin verişine işaret eder. Öyle ki Lacivert

içgüdüsel olarak kendilerini küçümsedikleri için Avrupa kamuoyunu düşman bellediği (Pamuk, 2014, s. 283) halde, tanınmak gayesiyle “*Frankfurter Rundschau*’da bir demeci çıkarsa İstanbul’daki küçük İslamcı gazetelerin bunu övünerek ve abartarak çevirecekleri”ni (Pamuk, 2014, s. 245) aklından geçirir. Bir Doğulu olarak içinde Batı’ya karşı bir aşağılanmışlık hissi taşıyan Lacivert, Hans Hansen’in ailesinin kendisine acıdığını hissetmediğini söyleyen Ka’ya “onlar üzerine varıp sana acıdıklarını göstermeseler de, insanın içinde vardır böyle bir acınma isteği” (Pamuk, 2014, s. 241) diyerek bu hissini açığa vurur. Lacivert’in, Almanya’dayken yolda gördüğü bir Alman’ı kafasında kendiliğinden diğerlerinden ayırıp ona yoğunlaştığını (Pamuk, 2014, s. 79) ve onun kendisi hakkında ne düşündüğünü hayal ederek kendi kılığını, kıyafetini, hareketlerini, yürüyüşünü, tarihini, nereden gelip nereye gittiğini, kim olduğunu onun gözlerinden görmeye çalıştığını (Pamuk, 2014, s. 79) ifade ederek çoğu zaman Avrupalının aşağılamadığına, Doğulunun ona bakıp kendisini aşağıladığına (Pamuk, 2014, s. 79) dikkat çektiği görülür. Nitekim romanda Lacivert’e intisap eden siyasal İslamcıların Batı karşısında duyduğu aşağılık kompleksini yansıtan kimi örnekler mevcuttur. Sözelimi önceden bir ateist olan Kadife, “Batılılaşmamışları ilkel, ahlaksız, aşağı bir sınıf olarak görüp dayakla adam etmeyi kuran bir laik” (Pamuk, 2014, s. 329) olarak gördüğü Ka’nın kendisine acıdığını hisseder (Pamuk, 2014, s. 119). Romanda Batı’nın kendisini akıllı, üstün ve insancıl görmek için Doğu’yu gülünç ve sevimli bularak sevme eğiliminde olduğunun (Pamuk, 2014, s. 443) bilincinde olan Fazıl’ın, Orhan Pamuk’un Kars hakkında yazacağı romanın içinde yer almak istememesi, Batı karşısında duyduğu aşağılık kompleksinin bir yansımasıdır. Bu bağlamda Orhan Pamuk ile aralarında geçen diyalog, Doğu’nun Batı karşısındaki özgüven eksikliğini yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir:

“... Yüzünden anlıyorum, bizim ne kadar yoksul, senin romanlarını okuyan insanlardan ne kadar değişik olduğumuzu anlatmak istiyorsun. Ama beni öyle bir romana koymayı istemem.”

“Niye?”

“Beni tanımıyorsun ki! Tanıyıp olduğum gibi anlatabilen bile senin Batılı okurların yoksulluğuma acımdan benim hayatımı göremezler. Mesela benim İslamcı bilimkurgu romanı yazıyor olmam onları gülümsetir. Küçümseyerek gülüp sevecekleri biri gibi anlatılmak istemem” (Pamuk, 2014, s. 427).

Romanda “tiyatro darbesi” (Pamuk, 2014, s. 237) olarak da anılan askeri darbe aleyhine “eski komünist-yeni demokrat” (Pamuk, 2014, s. 243) Turgut Bey’in de

imzasıyla ortak bir bildiri hazırlanması için Asya Oteli'nde yapılan gizli toplantıda, Doğu'nun Batı karşısında duyduğu aşağılık kompleksiyle nasıl kendisinden üstün bir Batı imgesi yarattığı sergilenir. Toplantıda Turgut Bey'in bildiriye imza atmak için cevaplanmasını şart koştuğu “büyük bir Alman gazetesi size iki satır yer açsa Batılılara ne derdiniz?” (Pamuk, 2014, s. 286) şeklindeki sorusuna siyasal İslamcıların verdikleri yanıtların, özünde, bu kompleksini içerdiği görülür. Öyle ki romanda yaşadığı süreçte Avrupalıları taklit etmeyi, onlara benzemediği için kendini aşağılamayı hiç düşünmediğini (Pamuk, 2014, s. 283) dile getiren Lacivert, zaten onların gölgeleri altında yaşadıklarını (Pamuk, 2014, s. 286) düşünmesiyle Batı'yı Doğu'ya üstün kılmış olur. Lacivert'in yanında oturan gençlerden biri ise “güzel”, “akıllı” ve “modern” bir Avrupalı olmaktansa “çirkin”, “aptal” ve “saf” bir Doğulu olmayı tercih edişiyle (Pamuk, 2014, s. 291) Lacivert'in kanısına bir nevi dayanak oluşturur. Toplantıda Batı'nın Doğu'yu “fakir” olarak gördüğü için “aptal”, “kafasız”, “tembel”, “pis” ve “beceriksiz” (Pamuk, 2014, s. 288) addetmesine tepki duyan Kürt gençlerinden birinin, bir gün Avrupa'ya gitse ve sokakta karşılaşacağı ilk Batılı adam da iyi biri çıkıp onu aşağılamasa bile bu sefer kendisinin sırf Batılı olduğu için bu adamın onu küçümsediğini zannedip huzursuz olacağını (Pamuk, 2014, s. 290) ifade etmesi, taşıdığı kompleksin bir tezahürüdür. Ona göre Almanya'da Türkiye'den gelenler her hallerinden belli olduğu için aşağılanmamak için yapılacak tek şey bir an önce onlara onlar gibi düşündüğünü kanıtlamaktır; ama bu da hem imkânsız hem daha da gurur kırıcı bir şeydir (Pamuk, 2014, s. 290). Romanda kara ceketli adamın da “eğer Avrupalılar haklıysa ve bizim onlara benzemekten başka bir geleceğimiz ve kurtuluşumuz yoksa bizi bize daha da çok benzeten saçmalıklarla oyalanmamız ahmakça bir vakit kaybından başka bir şey değildir” (Pamuk, 2014, s. 292) şeklinde bir mesaj verdiği ve “sanki Batılılardan çok akıllı, çok değerliymişiz gibi davranıyoruz beyler, ama bugün Almanlar Kars'ta bir konsolosluk açıp herkese bedava vize verseler yemin ediyorum bütün Kars bir haftada boşalır” (Pamuk, 2014, s. 292) sözleriyle Doğu'yu alenen aşağıladığı görülür.

Kar romanında iktidar mefhumunun, Doğu'nun oksidentalist bir bakışla yarattığı Batı imgesinin romandaki Batı mihrakının temsili bir figürü olarak kurgulanan Ka aracılığıyla işlenmesi suretiyle işleyiş kazandığı görülür. Romanda Ka, Batı karşısında bir aşağılık kompleksine kapılan Doğu'nun bu edimini uyguladığı şarkiyatçı strateji ile alay konusu haline getirmiş ve böylece Batı'yı Doğu'ya üstün kılarak oryantalist emeline ulaşmıştır. Ka'nın romanda gösterdiği oryantalist faaliyet, Said'in “Şark, . . .

‘Şarklılığı’ keşfedildiği için değil, Şark’ın Şarklı *kılınabilmesi* –yani, Şarklı kılınmışlığa boyun eğmesi- için de Şarklaştırıldı” (Said, 2013, s. 15) şeklindeki kanısı ile örtüşür. Öyle ki romanda bir yandan bir öteki olarak konumlandıkları Batı’nın oryantalist bir eğilimle Doğu’yu küçümsemesine tepki duyan; ancak öte yandan Doğu’yu temsilen kendilerine Batı’nın gözüyle bakarak bir aşağılık kompleksine kapılan siyasal İslamcılar, sergiledikleri bu çelişkili tutumla kuramsal bağlamda Batı karşısında kendisini temsil etme gücünden yoksun olduğunu oryantalist hissettiren Doğu gibi Ka’nın kendilerini oryantalize etmesine olanak tanımış olurlar.

Romanda self oryantalist bir zihniyetle hareket eden; ancak bu hareketin bilincinde değilmiş gibi davranarak siyasal İslamcılara karşı bunu bir reddetme eğilimi içine giren Ka’nın Doğu’yu ironize etmesi onun bu zihniyetine somutluk kazandıran bir olgudur. Kars’a geliş nedenini Frankfurt’ta şiir yazmak için çarpışması gereken huzursuz edici gürültüyü duyamaz olması (Pamuk, 2014, s. 41) ve İpek’le evlenmek istemesi (Pamuk, 2014, s. 42) olarak açıklayan Ka, Kars’ta olup bitenleri dışarıda kimseye anlatmayacağını (Pamuk, 2014, s. 117) belirtmiş olsa da yazdığı şiirlerin Kars’ta iken görüp geçirdikleri ile beslenmesi kuramsal bağlamda dikkat çekicidir. Nitekim Ka’nın bir kar tanesinin üzerinde yer verdiği hafıza hayal ve mantık dallarına yerleştirdiği (Pamuk, 2014, s. 391) on dokuz şiirden beşi oryantalist bir öz içerir. Romanda Ka’nın “İntihar ve İktidar” ile “Satranç” adlı şiirleri izleksel olarak “iktidar zevki” (Pamuk, 2014, s. 208), “mutluluk ve iktidar” (Pamuk, 2014, s. 341), “bilgelik ve hırs” (Pamuk, 2014, s. 341) gibi mefhumlarla şekillenmesi itibariyle onun iktidar tutkusuna işaret eder. “Gizli Simetri”, “Bütün İnsanlık ve Yıldızlar” ve “Allah’ın Olmadığı Yer” adlı şiirlerinde ise Ka’nın şarkiyatçı bir zihniyetle şiirlerinin temelini Doğu bilgisi ile inşa ettiği görülür. Nitekim bu şiirlere sırasıyla Ka’nın Şeyh ile Allah’ın varlığı hakkında yaptığı karşılıklı konuşma (Pamuk, 2014, s. 106), Asya Otelindeki toplantı (Pamuk, 2014, s. 296) ve bir inanç buhranı yaşayan Necip’in “Allah’ın olmadığı yer”e ilişkin söyledikleri (Pamuk, 2014, s. 152) konu olur.

Kar romanının “Lacivert’in Bütün Batı’ya Demeci”ni (Pamuk, 2014, s. 236) içeren yirmi altıncı bölümünde Ka’nın oryantalist bir stratejiyle Batı’yı Doğu’ya üstün kılan bir söylem biçimi geliştirdiği görülür. Ka, hazırladığı demecin bir Batı gazetesinde yayımlanması için kendisinden yardım isteyen Lacivert’e yalan söyleyerek onun şahsında tüm Doğu’nun oksidental bir bakışla ürettiği Batı imgesini alay konusu haline getirir. Öyle ki Lacivert’e söylediğinin aksine Ka’nın herhangi bir Alman gazetesinde onun yazısını yayımlayacak bir tanıdığı yoktur (Pamuk, 2014, s. 81).

Frankfurter Rundschau'da "demokrat bir Alman gazeteci" (Pamuk, 2014, s. 237) olarak sözünü ettiği Hans Hansen ise "Kaufhof'ta bir tezgâhtar"dır (Pamuk, 2014, s. 240). Romanda Kadife ile Lacivert arasında arabuluculuk yaparken de yalan söyleyen Ka'nın "aptal . . . Kars kentinde" (Pamuk, 2014, s. 345) kendilerini saçma sapan siyasi kavgalara vermiş bahtsız insanlara bu yalanları zevkle kıvırdığı için memnun olduğu (Pamuk, 2014, s. 345) görülür. Lacivert'in Batı Batı diye, sanki bir tek kişi, tek bir görüş varmış gibi konuşmasını sevimsiz bulan Ka (Pamuk, 2014, s. 238), Doğudakinin aksine Batı'da insanların herkes gibi düşünmekle övünmediğini, orada herkesin, en sıradan küçük bir bakkalın bile kişisel görüşleri olduğu için böbürlendiğini (Pamuk, 2014, s. 238) ifade ederek Batı'yı Doğu karşısında yüceltir. Ona göre Batı'da hayat, Doğu'daki gibi ". . . körüne bir uğraş, bir acı imtihanı değil", ". . . sorumluluk gerektiren ciddi bir iş"tir ve "bu ciddiyet hayat dolu, olumlu bir şey"dir (Pamuk, 2014, s. 242).

Romanda kendisine bir şarkiyatçı gözüyle bakan siyasal İslamcılara Türk olduğunu (Pamuk, 2014, s. 377) ve bir Batı ajanı olmadığını (Pamuk, 2014, s. 337) kanıtlamaya çalışan Ka'nın Kars'ta gösterdiği faaliyetle self-oryantalist bir profil çizdiği açıktır. ". . . İstanbul'da yetişip yaşadığı çevrelerin ve Türkiye'deki Batılılaşmış hayatın sonuna gelindiği korkusu"nu (Pamuk, 2014, s. 33) içinde taşıyan Ka, içinde bulunduğu atmosfere duyduğu yabancılıkla kendisini Doğu karşısında ötekileştirmiş ve Kars'ta yüz yüze geldiği, kendisini Batı karşısında aşağı kılan Doğu profilini, kendi öz kültürünü oryantalize etmek için bir bilgi nesnesi olarak alımlamıştır. Sözgelimi Ka'nın Muhtar'ın emniyette yediği dayağı Kars'ta kapıldığı iktidar hırsı yüzünden hak ettiğini (Pamuk, 2014, s. 69) ve ülkesinin yoksulluğu ve budalalığı yüzünden çektiği suçluluk duygusu ve ruhsal eziyetten yediği bu dayak sayesinde arındığını hayal ettiği (Pamuk, 2014, s. 70) görülür. Bu bağlamda Batı'nın oryantalist bir niyetle Doğu'ya yaklaşmasına tepki duyan Lacivert'in, Ka'ya ilişkin görüşü bu yargıyı destekler niteliktedir. Lacivert'e göre Ka'nın bir ajan olduğunu bilmemesi ve böyle hiçbir niyetinin olmaması onun bir Batı casusu olmadığı anlamına gelmez (Pamuk, 2014, s. 247). Onun kanaatine Ka, kendini beğenmiş Batılı bakışlarıyla onları yargılamış, içten içe onlara gülümsemiş ve aralarına kendi saflığı ile birlikte Avrupalının mutluluk vaadini, doğruluk hayalini sokarak akıllarını karıştırmıştır (Pamuk, 2014, s. 247).

Kar romanında Frankfurt'a dönüşünün ardından öldürülen Ka'nın Kars'ta geçirdiği hayatı yer yer oryantalist çizgilerle aksettirdiği şiirlerinin yayımlanmamış olması, onun oryantalist emelinin boşa çıktığı anlamını taşımaz. Kuramsal bağlamda düşünüldüğünde onun genç İslamcılar tarafından intikam için öldürülmesi metaforik

olarak Doğu'nun taşıdığı bağnaz zihniyetin Batı modernitesi karşısındaki zaferine; dolayısıyla da Doğu'nun modern düşünceden yoksunluğuna işaret eder. Nitekim yıllar sonra Ka'nın yazdığı şiirler hakkında bir kitap yazmak (Pamuk, 2004, s. 427) için Kars'a giden Orhan Pamuk, kentte hiçbir şeyin değişmediğine bizzat şahit olur. Sokak sokak Kars'ı gezen, Ka'nın konuştuğu insanlarla konuşup onun gittiği yerlere giden Orhan Pamuk (Pamuk, 2014, s. 428), Muhtar'ın yeni kurulan İslamcı partide belediye başkanı adayı çıktığını (Pamuk, 2014, s. 429), Kars'ta hala siyasal İslamcılarla Kürt milliyetçilerinin devletle çatışma hali içinde olduğunu (Pamuk, 2014, s. 429) görür.

Oryantalist söylemin varlığını belirgin bir şekilde hissettirdiği *Kar*, Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı oryantalist bakışın hâkim olduğu bir anlatıdır. Ka'nın anlatısının anlatıcısı olarak romanda rol alan Pamuk, tıpkı Ka gibi bir oryantalist edasıyla Kars'ta olup bitenleri araştırmış ve elde ettiği bulguları yazacağı romanda bir veri olarak kullanmak üzere kaydetmiştir. Bir kurmaca karakter olarak romanda yer almasının ötesinde kendisiyle yapılan bir söyleşide hem ruhen hem de ahlaken kendisini romanının kahramanına yakın hissettiğini (Star, 2004, s. 386) dile getiren Pamuk, romanda Türkiye toplumunun en yoksul kesimlerine gittiğinde başkalarının sesini, öfkesini, hayatını temsil etmenin tuzaklarına düştüğünü (Star, 2004, s. 386) düşündüğü Ka'dan hareketle bu siyasi romanında temsil sorununu kurgunun bir parçası kıldığını (Star, 2004, s. 386) belirtir. Yazarın romandaki bu tutumunu onun oryantalist bir yaklaşımla Doğu'yu temsil edilecek bir yer olarak kurguladığının bir göstergesi olarak yorumlamak mümkündür. Kitaplarında her zaman Doğu ile Batı diye bilinen dünyalar arasında bir uyum aradığını (Star, 2004, s. 388) dile getirse de Pamuk'un bu romanında bağnaz bir zihniyetle Batı'nın modernite anlayışına yüz çeviren bir Doğu imgesi yaratarak Batı'yı Doğu'ya üstün kıldığı görülür. Bu bağlamda yazarın yazdığı bu romanla “taşrada olma duygusu”nu (Pamuk, 2006, s. 25) bütünüyle tanıyabildiğine dikkat çekmesi de oryantalist yaklaşımının bir yansıması olarak dikkat çeker. Öyle ki romanda Kars'ın taşralaştırılması özünde bir ötekileştirme ve yabancılaştırma içerir. Bu bağlamda Ka'nın şu cümleleri bu yargıyı destekler niteliktedir:

Taşralıydı, buralıydı; Ka'ya yabancıydı ve bir yabancıнын anlayamayacağı bir şey istemişti ondan. . . . önce İstanbul'dan buraya gelmekle ne kadar aptallık ettiğini, sonra da Frankfurt'tan Türkiye'ye gelmekle yaptığı yanlış düşündü. Yirmi yıl önce oğlunu normal bir hayat yaşasın diye şiirden, edebiyattan uzak tutmaya çalışan annesi, kırk iki yaşına gelince, onun mutluluğunun Kars şehrinde “mutfağa bakan” ve ekmekleri kalın kalın dilimleyen bir kadına bağlı olduğunu

bilseydi ne derdi? Babası oğlunun Kars'ta köyden gelme bir şeyhin önünde diz çöküp gözyaşlarıyla Allah'a inancından söz ettiğini işitseydi ne derdi? (Pamuk, 2014, s. 185)

3.1.4.8. Masumiyet Müzesi

Orhan Pamuk'un *Kar*'dan altı yıl sonra 2008 yılında yayımlanan sekizinci romanı *Masumiyet Müzesi*, aşk üzerine kurulu kurgusu ile dikkat çeken bir anlatıdır. İstanbul burjuvazisinin önde gelen isimlerinden biri olan Kemal ile onun uzaktan akrabası Füsün arasındaki aşkla gelişen anlatı, 1975'ten 2005'e değin uzanan otuz yıllık bir süreçte mekânsal olarak hem “. . . magazin basınının yüksek sosyete diye alay edeceği çevrede. . . hem de Cihangir'in, Beyoğlu'nun arka sokaklarında ve daha yoksul mahallelerde” (Güven, 2008, s. 435) geçer. Yazarının “. . . aşk ilişkilerinin kurulabileceği, bunların açıkça dile getirilebilmesinin zor olduğu bir toplumda yaşanan bir aşkın hikâyesi” (Güven, 2008, s. 435) olarak nitelendirdiği romanın kalbinde “. . . görüşüp tanışma, birlikte gezme . . . çıkma, ondan sonra daha ciddileşme, nişanlanma, evlilik öncesi sevişme, evlilik öncesi sevişmenin ciddileşmesi, sonuna kadar gitmek . . . bekaret konusu, cinsel ahlak, arkadaşlık, evlilik ve mutluluk” (Güven, 2008, s. 435) gibi konular irdelenir.

Romanda üstkurmaca kendisini bir kurmaca karakter olarak anlatıya dâhil eden Orhan Pamuk'un Kemal'in aşk hikâyesini içeren anlatısı üzerine şekillenir. Dolayısıyla *Masumiyet Müzesi*, kurmaca bir atmosferde hikâyesi Kemal'e, yazarı ise Orhan Pamuk'a ait olan bir aşk romanıdır. Her ne kadar Pamuk bu romanın yalnızca ele aldığı ve hikâyesini anlattığı çevrenin benzerliği yüzünden değil, geleneksel roman ya da 19. yy. romanı denilen biçimi kullanışı yüzünden de ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın dünyasına bir geri dönüş olduğunu hissettiğini (Pamuk, 2016, s. 97) dile getirse de roman, postmodern anlatının kurgu dünyası bağlamına dâhil edilebilecek bir kurmacadır. Nitekim yazarın romanda yer yer anlatıya müdahil olup okurla hasbıhal ettiği, *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Kara Kitap* gibi romanlarına yaptığı metinlerarası göndermelerle önceki romanları ile organik bir bağ kurduğu görülür. Evrim Altuğ'un aktardığına göre (2012) Pamuk, 28 Nisan 2012'de Masumiyet Müzesi'nin ziyarete açılmasını takiben 5-6 Mayıs 2012 tarihlerinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından Masumiyet Müzesi için düzenlenen bir sempozyumda romanını “notlandırılmış bir müze kataloğu”na benzetmiş

(s. 27), Parla ise romanın 83 alt bölümden oluşan yapısını kurgusal bağlamda edebi montajın biz izdüşümü olarak kaydetmiştir:

83 bölümün 83 kareye hapsedilmesinde bir montaj fikri var elbette. . . . Müze romanı, roman müzeyi destekliyor. Kuvvetlendiriyor, zenginleştiriyor. Ama aynı zamanda ayrı ayrı da var ediyor. Çünkü montajın temelinde bu fikir yatar: Hem beraber, hem ayrı durmak, durabilmek. Pamuk bütün kitaplarında denediği ‘parçaların poetikası’ dediğim bu montaj sayesinde okuru hikâyeye bağlar, onu karakterlere çok yaklaştırmaz ama küçük hikâyeleri sahiplendirir. Çünkü hayatımız da sürekli, kesintisiz bir şey değildir. Hayatımız en eski anılarımızdan bugüne tam bir sekans olarak değil, bütün bir nehir olarak değil, kesik kesik parçalarıyla bizimdir; bir montajdır belleğimizde (s. 27)

Masumiyet Müzesi Kemal ile Füsun’un 26 Mayıs 1975’te Teşvikiye Caddesi numara 131’de bulunan Merhamet Apartmanı’ndaki birlikteliği ile başlar. Yaklaşık bir ay öncesinde nişanlısı Sibel’e hediye almak için gittiği Şanzelize Butik’te Füsun ile karşılaşan Kemal, ondan etkilenmiş ve aralarında bir ilişki başlamıştır. Üniversite sınavına hazırlanan Füsun’la matematik dersi çalışmak için sık sık Merhamet Apartmanında bir araya gelen çift arasında yoğun bir aşk ve cinsellik söz konusudur. Romanda Kemal ile Sibel’in nişan töreninde Kemal’in Sibel ile zaman zaman birlikte olduğunu öğrenen Füsun’un ortadan kaybolması üzerine Füsun’a olan aşkı zaman içinde saplantılı bir hal almaya başlayan Kemal’in, Füsun’un eşyaları ile teselli bulmaya başladığı ve nişandan sonra hissettiği pişmanlıkla karışık suçluluk duygusu ile yazdığı pek çok mektubu yerini bildiğini düşündüğü Füsun’a iletmesi için Ceyda’ya verdiği görülür. Sibel’e Füsun ile arasında geçen aşk hikâyesini anlatan Kemal, bir müddet onunla birlikte yaşar; ancak Kemal’in iyileşeceğine dair umudunu yavaş yavaş yitiren Sibel’in Paris’e gidişi ile Anadoluhisarı’ndaki yalıdan ayrılarak Fatih Oteline yerleşir.

Romanda Sibel’in Paris dönüşünde nişanı bozduğu; Kemal’in ise Füsun’dan aldığı bir mektup üzerine evlilik teklifi etmek üzere gittiği Füsun’larda onun bir senaryo yazarı olan Feridun ile evlendiğini öğrenerek hayal kırıklığına uğradığı görülür. Film yapma hayallerine destek olacak zengin bir akraba olarak gördükleri için Füsun ile kocası tarafından çağrıldığını düşünerek kendisiyle alay edildiğinin ve aşağılandığının farkına varan Kemal, bir daha oraya gitmemeyi düşünse de bunu başaramaz ve Feridun’a çekmek istediği sanat filmi için destek olmaya karar verir. Kemal, Füsun’un annesi Nesibe Hanım’ın kendisine kızının gönlünü almasını öğütlemesi üzerine Füsunlar’a düzenli olarak gidip geldiği sekiz yıl içinde Keskinler’in evinden pek çok

eşya aşırır. Bu eşyalar onun aşkının yoğunluğunu gösteren işaretlerdir (Pamuk, 2014, s. 377).

Feridun'un, Kemal'in kurduğu Limon Film'in kendisine devredilmesi karşılığında Füsün'dan ayrılması üzerine Füsün ile Kemal çıkacakları Avrupa yolculuğunun ardından evlenmeye karar verirler; ancak bu yolculuk sırasında nişanlandıkları Büyük Semiramis Otelinde aradan geçen sekiz yılın ardından yeniden birlikte oldukları bir gecenin ertesinde geçirdikleri bir trafik kazasında Füsün ölür, Kemal ise Füsün için bir müze kurma fikrine kapılarak Avrupa'da gezdiği sayısız müzeden ilhamla Füsünler'in Çukurcuma'daki evini bir müzeye dönüştürür. Romanda müzesinin içindeki bütün eşyaların hikâyesinin tek tek ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı bir kataloğu olması gerektiğini anlayan Kemal (Pamuk, 2014, s. 529), bu kataloğu tıpkı bir roman yazar gibi kaleme alması için hikâye anlatmayı ciddi bir şekilde sevdiğini duyduğu (Pamuk, 2014, s. 529) Orhan Pamuk'a başvurur. Romanın sonunda *Masumiyet Müzesi* adı ile kaleme aldığı Kemal'in hikâyesinde söz alan Pamuk, okura Kemal Basmacı'nın 12 Nisan 2007 tarihinde Füsün'un ellinci doğum gününde Milano'da öldüğünü duyurur.

Masumiyet Müzesi, kitaplarındaki pek çok şeyin çocukluğundan, yaşadıklarından, içine attıklarından geldiğini (Güven, 2008, s. 440) ifade eden Pamuk'un önceki romanları ile benzer olarak otobiyografik kurmaca niteliği taşıyan bir anlatıdır. Kendisi ile yapılan bir söyleşide Goethe'nin 'Bütün romanlarım bir büyük itiraftan parçalardır' sözüne değinerek yazarlığın zevkli yanının yaşanılan şeyleri başkası yaşamış gibi anlatmak ve yaşanmış gibi gelen ve artık inanılmaya başlanılan şeyleri kahramanlara yaşatmak olduğunu (Börekçi, 2013) vurgulayan Pamuk, yazarlığı anlatılanların birazını yaşamak birazını hayal etmek (Börekçi, 2013) olarak tanımlar. Romanda kendisinden sekiz yaş büyük olarak kurguladığı Kemal'in çocukluğunda ve orta yaşlarında gördüğü şeyleri kendisinin de gördüğünü ve onun gibi özellikle çocukluk ve ilk gençlik yıllarında 70'lerin ortalarına kadar ailesi parasını çok fazla kaybetmeden evvel zenginler arasında gezindiğini (Güven, 2008, s. 439) belirten Pamuk (2013), romanında anlattığı zenginlerin bir kısmını babasının, amcalarının arkadaşlarından, bir kısmını kuzenleri ve onların arkadaşlarından, bir kısmını da kendi lise arkadaşlarından ilhamla yazar (s. 560). Romanında kurguladığı Feridun gibi Pamuk da (2013) 1983 yılında evlendiği ve biraz paraya ihtiyaç duyduğu günlerde ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı beğenen bir film yönetmeninin teşvikiyle çekilemeyen, yarıda kalan senaryolar yazmış, Beyoğlu'ndaki sinemacı barlarına gidip 1960'ların

sonunda açık hava sinemasında Türk filmleri seyrederek (s. 560) sinema camiasının havasını solumuştur. Yazarın romanda sözünü ettiği 56 Chevrolet, şoförlüğünü Çetin'in yaptığı teyzesinin arabası, Satsat ise Pamuk'un babasının Harbiye'de askeriyenin girişindeki Atatürk Heykeli'nin tam karşısında Aygaz'ın genel müdürlüğünü yaptığı yazıhanedir (s. 559).

Masumiyet Müzesi Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülü'nü aldıktan sonra yayımlanan ilk romanıdır. “Kendi şehrinin melankolik ruhunun izlerini sürerken kültürlerin çatışması ve birbirine kaynaşmasının yeni simgelerini bulduğu” (Erciyes, 2006, s. 84) gerekçesiyle İsveç Akademisi tarafından 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülen Pamuk, bu ödülü alan ilk Türk yazarıdır. 2006 yılı Aralık ayında Stockholm'da Nobel Edebiyat Ödülü'nü alırken yaptığı “Babamın Bavulu” (2006) adlı konuşmada kendisi için yazarlığın sırrının nereden geleceği belli olmayan ilhamda değil, inat ve sabırda olduğunu (s. 12) ifade eden Pamuk (2006), kendisi ile yapılan bir söyleşide Nobel'in kendisi ve kitaplarını daha ünlü yaptığını; ancak bunun düşünmesinde ve çalışmasında bir değişiklik yaratmadığını, daha çok çalıştığını (Gümüş, 2015, s. 32) vurgular. Nitekim yazar Nobel Edebiyat Ödülü'nü aldığı sırada ortasında olduğunu belirttiği *Masumiyet Müzesi*'ni (Gümüş, 2015, s. 32) itina ile yazmaya devam etmiştir. Bu bağlamda yazarın bu romana ilişkin bir anısını da içeren şu pasaj dikkat çekicidir:

Bazı yazarlar, Nobel'den sonra artık yazamazlar, alışılmış bir durumdur bu. Yaşlandıklarındandır. Yazmak yerine, Nobel'in tadını çıkarmayı tercih ederler belki de. Bende öyle olmadı. Talihliydim. Nobel alırsam ve ardından “Masumiyet Müzesi” çıkarsa, ne biçim okunur diye geçti aklımdan. Komik bir şey anlatayım size... Bunu yazmaya 2000 yılında karar vermiştim. Müze için Yapı Kredi'nin desteği söz konusuydu, karşılığında ben de onlara “İstanbul” kitabımı verecektim. Bunu esas evim olan İletişim'e anlatmam şarttı. Öyle heyecanlıydım ki, yemekte bir başladım, bütün gece anlattım da anlattım. İçlerinden biri nihayet dedi ki, “Orhan sen bu kitabı yazarsan, vallahi bir gün Nobel alırsın” (Börekçi, 2013)

Orhan Pamuk'un (2013) hem bir aşk romanı yazmak hem de o romanda sözü edilen eşyaları sergilediği bir müze açmak (s. 555) fikriyle hareket ettiği *Masumiyet Müzesi*, yazarın Vladimir Nabokov'un bir şiire mısra mısra yazılmış notlardan oluşan bir romanı olan *Solgun Ateş*'ten (Pamuk, 2008, s. 406) esinlenerek *Kar*'ı yayımladıktan hemen sonra 2002'de ilk önce bir müze kataloğu biçiminde yazmaya başladığı; ancak çok geçmeden bu biçim ile Kemal ile Füsun'un aşk hikâyesinin ima ettiği şeyleri iyi

araştıramayacağını ve yeterince ifade edemeyeceğini hissederek (Pamuk, 2012, s. 17) klasik roman biçiminde yazmaya karar verdiği romanıdır. Pamuk'un (2013) “. . . her şeyden önce aşk hakkında bir düşünme” (s. 558) olarak nitelendirdiği ve cinselliği tüm boyutlarıyla anlatının bir parçası haline getirerek işlediği bu romanında aşka önceki romanlarından farklı bir boyut kazandığını söylemek mümkündür. Kitabının klasik aşk hikâyesi gibi olmamasına çok dikkat ettiğini (Güven, 2008, s. 445) vurgulayan Pamuk, büyük aşk hikâyelerine kıyasla kendi romanında değişik olanın aşkı şarkılarda olduğu gibi alıp çok yüce bir şeymiş gibi davranmayışı (Güven, 2008, s. 437) olduğunun altını çizer.

Orhan Pamuk romanının yayımlanışının ardından dört yıl sonra 2012 yılında İstanbul Çukurcuma'da kurduğu Masumiyet Müzesi'nin açılışını yapar. Müzenin kataloğu olan *Şeylerin Masumiyeti*'nde bir roman ve müze olarak Masumiyet Müzesi'nin ilk çekirdeğinin 1982 yılında bir aile toplantısında Osmanlı Padişahı V. Murat'ın küçük torunu olan ve Osmanlı Devleti yıkılıp hanedan İstanbul'u terk etmeden önce Orhan Pamuk'un ondan kırk elli yıl sonra kendi çocukluğunu geçirmeye başlayacağı Ihlamur Kasrı'nda yaşayan Şehzade Ali Vasıf Efendi ile tanışması (s. 10) olduğunu uzun uzadıya anlatan Pamuk (2012), bu şehzadenin çocukluğunda çok vakit geçirdiği bu yerde bir müze rehberi olarak çalışmasını hayal etmiş ve daha sonra bu hayalleri yeni biçimler bulmak isteyen genç bir romancının iştahıyla geliştirerek (s. 10) romanının kahramanı Kemal'e kurmaca bir dünyada kurdurduğu müzeyi bizzat kendisi hayata geçirmiştir. Yazar bir yandan Çukurcuma'da satın aldığı 1897'den kalma harap binayı bir müze mekânına çevirirken öte yandan da yazdığı romanda o evde 1975 ile 1984 arasında yaşadığını hayal ettiği kurmaca bir ailenin kullanacağı eşyaları toplamış (Pamuk, 2016, s. 67) ve kurduğu müzeyi 70'li yıllara tanıklık etmemiş nesillere doğal olarak eşyalar aracılığıyla bir dönemi ve eşyaların kendi sihrini görme imkânı veren “. . . küçük ve alçakgönüllü bir günlük hayat müzesi” (Börekçi, 2012) olarak nitelemiştir. Romanı yazmaya başladığında Avrupa'dan başlayarak dünya müzelerinde gezen ve notlar tutan Pamuk (Güven, 2008, s. 444), bu tarz bir müze kurarken en çok eşyalarla duygusal ilişki fikrini duygusal müze düşüncesine dönüştüren ilk kişi olan İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri'nin 1979 yılında Almanya'nın Köln şehrinde sıradan günlük hayat eşyalarını öne çıkaran ve “Duygusal Müze” adını verdiği sergiden (Pamuk, 2008, s. 412) esinlenir. Yazarın gezdiği onca müze arasında Spoerri'nin etki kaynaklarından biri olan Frederic Mares'e ayrı bir önem atfettiği görülür:

Spoerri, Köln'deki Duygusal Müze'nin etki kaynaklarından birinin, Barcelona'daki Frederic Mares Müzesi olduğunu söylemiştir. Bu müzenin “üst katındaki tokalar, küpeler, oyun kâğıtları, anahtarlar, yelpazeler, parfüm şişeleri, mendiller, broşlar, gerdanlıklar, çantalar, bilezikler” romanımın kahramanı Kemal Basmacı ve daha sonra benim tarafımdan defalarca ziyaret edilerek incelenmiştir. Hem romanımı hem de müzemi tıpkı Proust, Joseph Cornell, Tolstoy, Nabokov, Borges, Milano'daki Bagatti Valsecchi Müzesi gibi derinden etkileyen Frederic Mares'e de bu vesileyle teşekkür ediyor, onu saygıyla anıyorum (Pamuk, 2008, s. 413).

Masumiyet Müzesi oryantalizm kuramı bağlamında analiz edilmeyi olanaklı kılan bir anlatıdır. Taşıdığı Avrupalı zihniyetle self oryantalist bir eğilim sergileyen Kemal ile geleneksel Doğu değerlerinin temsili bir figürü olarak kurgulanan Füsun'un yaşadığı aşktan hareketle Batı ile Doğu'nun karşı karşıya getirildiği anlatıda, Doğu'nun aşk ve cinsellik algısının sorunsallaştırıldığı ve bu algının içinde yetiştiği Doğu kültürüne ötekileştirici bir tutumla yaklaşan Kemal tarafından eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden aksettirilen bir oryantalist söylem aracılığıyla eleştirildiği görülür. Romanda aşk ve cinselliğe yaklaşım biçimi itibarıyla Doğu'ya nazaran Batı'yı modern addeden Kemal'in Doğu'nun değerler sistemini zamanla kanıksayarak tabulara yenik düşmesi, kuramsal bağlamda Batı'nın Doğu karşısında geri kalmaya mahkûm oluşuna işaret eder. Kadına yönelik eril bir söylem biçiminin hâkim olduğu anlatıda iktidar mefhumunu Said'in çizdiği kuramsal çerçeveden hareketle 20. yüzyıl oryantalizmine damgasını vuran eril Batı-dişil Doğu şeklindeki temsil biçimi ile ilişkilendirerek açıklamak mümkündür. Nitekim bu temsil biçimi Doğu kadınına erkek karşısında değersizleştiren cinsiyetçi bir temele dayanır.

Masumiyet Müzesi'nde eril zihniyetli Doğu temsili oluşumunu olanaklı kılan Doğu bilgisi Kemal'in Doğu'da aşk ve cinselliğin alımlanışına dair çizdiği olumsuz profil üzerinden sergilenir. Doğu'nun tabu ve geleneklerle şekillenen yaşam biçiminin “. . . aşk, evlilik, görücü usulü ve ‘modern hayat’” (Pamuk, 2014, s. 132) gibi mevzular üzerinden irdelendiği romanda, kadını toplumsal yaşamdan soyutlayan ve kadına bekâreti ölçüsünde değer atfeden eril bir Doğu zihniyetine vurgu yapıldığı görülür. Romanda Kemal, kendisi ile Füsun'un sık sık akşam yemeklerinde bir araya gelişleri karşısında Feridun'un ilgisizliğini annesinin ve babasının önünde evli bir kadına değil asılmanın, yan bakmanın bile özellikle yoksullar ve taşralılar arasında ölüm nedeni olduğu bir ülkedeki tabu ve geleneklerle açıklar (Pamuk, 2014, s. 323). Kemal'in annesi Vecihe'nin Türkiye'de güzellik yarışmalarına katılan kızlara hoş bakmadığı (Pamuk,

2014, s. 17) ve kızı Füsün'un bu tür yarışmalardan birine katılmasına göz yumduğu için uzaktan akrabası olan Nesibe'ye yüz çevirdiği (Pamuk, 2014, s. 16) görülür. Kemal aracılığıyla “. . . Türk kızlarının evlenmeden önce cinsel hayata başlama korkuları”na (Pamuk, 2014, s. 19) dikkat çekilen romanda evlilik öncesinde bekâretini kaybeden Doğu kadınının maruz kaldığı aşağılayıcı muamele örnekleriyle sergilenir. Sözgelimi Kemal, bir süre beraber yaşadığı Sibel ile aralarındaki nişan bozulursa sosyetenin Sibel'i küçümseyeceğini, ne kadar Avrupalı olurlarsa olsunlar arkadaşlarının bunu bir aşk hikâyesi olarak değil şerefi lekelenen bir kadının hikâyesi olarak anlatacaklarını (Pamuk, 2014, s. 216) dile getirir. Kemal'in ağabeyinin karısı Berrin ise evlenmeden önce fazla yakınlaştılar diye yıllar sonra karılarını aşağılayan erkeklerden (Pamuk, 2014, s.120) söz eder. Kemal'in de tanıdıkları arasında evlenmeden önce çok seviştikleri için sevgilisinden ayrılan aşırı muhafazakâr bir askerlik arkadaşı vardır (Pamuk, 2014, s. 71). Kemal'e göre İstanbul'un en Batılılaşmış ve zengin çevrelerinde bile bir genç kızın evlenmeden önce bir başka erkekle “sonuna kadar” giderek sevişmesinden çıkarılabilecek en hafif sonuç gençlerin zaten evlenmeye karar vermiş olmalarıdır (Pamuk, 2014, s. 69) Aksi takdirde Doğu toplumunda “aklı başında ve bakire genç bir kızın böyle durumlara düşmesi, kendisiyle evlenme niyetinde olmayan bir erkeğe kendini 'teslim etmesi' düşünülemediği için, böyle bir şeyi yapan, yani evlenme sözü ve umudu olmadan bir erkekle yatan kızın aklının başında olmadığı”na (Pamuk, 2014, s. 70) kanaat getirilir.

Bekâret ile ilişkilendirilerek evlilik dışı ilişkinin Doğu kadını için bir utanç kaynağı olarak lanse edildiği *Masumiyet Müzesi* 'nde aynı tip ilişkinin erkek için meşru kılınması eril zihniyetli Doğu temsilinin romandaki açık bir göstergesidir. Romanda kadın için bekâret namusun nişanesi olup “. . . evliliğe kadar korunması gereken kıymetli bir hazine” (Pamuk, 2014, s. 69) iken erkeğin yaşadığı her türlü ilişkinin normal karşılandığı görülür. Kadını salt cinsellikle ilintilendirerek cinsel bir obje konumuna indirgeyen eril bir zihniyetin hâkim olduğu anlatıda erkeğin gözünde Doğu kadınının “. . . sınırsız şehvetin bir ifadesi” (Said, 2013, s. 220) olarak görüldüğünü söylemek mümkündür. Kadına atfedilen bu nitelik kuramsal bağlamda Said'in (2013) 20. yüzyıl oryantalizminde Doğunun Batılının gözünde ahlakdışı cinselliğin timsali olarak tanımlandığı “Şark usulü aşk” (s. 202) ile yakından ilişkilidir. Romanda Sibel ile evlenme hazırlığı içerisinde iken Füsün ile şehvetli bir aşk yaşayan Kemal, kendisini “mutluluklarının asıl kaynağı gizli sevgilileri olan, ama karıları ve aileleri sayesinde mutluymuşlar gibi davranan erkekler gibi” (Pamuk, 2014, s. 130) hisseder ve Allah'ın

bazı özel kullarına, babasına, amcasına ancak elli yaşlarında ve büyük eziyetlerden sonra bağışladığı ahlak dışı erkek mutluluğunu; yani bir yandan eğitimi, kültürü uygun, akli başında ve güzel bir kadınla mutlu bir aile hayatını bütün zevkleriyle paylaşıırken, diğer yandan güzel çekici ve vahşi bir kızla gizli ve derin bir aşk ilişkisini yaşayabilme talihini kendisine daha otuz yaşındayken ve çok da bir acı çekmeden neredeyse karşılıksız olarak bağışladığını (Pamuk, 2014, s. 125-126) düşünerek huzur bulur. Annesi Vecihe ise Kemal’e eril bir zihniyetin hâkim olduğu geleneksel Doğu atmosferinde onun Füsün ile mutlu olamayacağını ima eder:

“Kadınla erkeğin yan yana gelemediği, birbirleriyle görüşüp konuşamadığı memlekette aşk olmaz.” . . . “Neden biliyor musun? Çünkü erkekler uygun bir kadın görür görmez, iyi-kötü, güzel-çirkin, hiç bakmaz, haftalardır aç kalmış hayvanlar gibi üzerine atlarlar. Hepsinin alışkanlığı budur. Sonra da bunu aşk zannederler. Böyle bir yerde aşk olur mu? Sakın kendini kandırma” (Pamuk, 2014, s. 467).

Romanda Kemal’in yukarıda örneklerine yer verilen temsil biçimi ekseninde Doğu’ya dair çizdiği söz konusu profilden hareketle Doğu’nun aşk ve cinsellik algısını Batı’yı Doğu’ya üstün kıldığı oryantalist bir minvalde eleştirdiği görülür. Batı’yı aşk ve cinselliği alımlayış biçimi itibarıyla modern, Doğu’yu ise Batı karşısında geri kalmış addeden Kemal, “kadın erkek ilişkilerinin daha açık olduğu, kaçgöç, mahrem gibi şeylerin olmadığı modern bir Batı toplumu”ndan (Pamuk, 2014, s. 323) yanadır. Kemal’e göre Türkiye de yüz yıl sonra modern olabildiğinde herkes bekâret endişelerinden ve korkularından kurtulup cennette vaat edildiği gibi sevişip mutlu olabilecek; ancak o güne kadar daha çok insan nice aşk ve cinsellik acıları çekerek kıvrınacaktır (Pamuk, 2014, s. 127). Nitekim romanda Kemal’in Batılılaşmış bir aileden gelen nişanlısı Sibel’in dahi “. . . kadın ile erkeğin aile dışında tanışıp, görüşüp hiç buluşmadığı bir alemde” (Pamuk, 2014, s. 361) bekâret tabusunu aşamadığı, kendisiyle evlenme niyetinin ciddiyetinden emin olduktan sonra Kemal ile birlikte olduğu (Pamuk, 2014, s. 19) görülür. Kemal’e göre bu sorumluluk duygusu kendisi ile Sibel’in evlenmeden önce seviştikleri için hissettikleri “özgür ve modern” oldukları yanılsamasına gölge düşürür (Pamuk, 2014, s. 19). Dolayısıyla Kemal, Sibel’in Fransa’da okuyan aydın ve mutlu bir Türk kızından sorunlu bir zenginle nişanlanıp içkiye alışan dertli ve alaycı bir Türk ev kadınına dönüştüğünü düşünür (Pamuk, 2014, s. 208). Cinsellik konusundaki cesareti ile Füsün’u Sibel’e göre daha “cesur ve modern”

(Pamuk, 2014, s. 58) addeden Kemal'in "hoşuna gideceğini sanarak" (Pamuk, 2014, s. 58) Füsün için yaptığı bu nitelemenin aslında onu çok da memnun etmediği görülür. Nitekim Füsün, Kemal'in sandığının aksine "tıpkı hayallerdeki Avrupalı kadınlar ya da İstanbul sokaklarında dolaştığı söylenen kimi efsane kadınlar gibi" (Pamuk, 2014, s. 58) evlenmeden önce bir erkekle yatmanın ya da evlendiği gece bakire olmamanın yük olmayacağı (Pamuk, 2014, s. 58) bir kadın değildir. Ayrıca romanda Füsün'un, evlenmeden önce kendisine sahip olan Kemal'i onunla evlenecek tıynette biri olmadığını düşünerek (Pamuk, 2014, s. 501) suçladığı görülür.

Masumiyet Müzesi'nde aşk ve cinsellik konusuna yaklaşım biçimi itibarıyla modern bir Batı zihniyetini benimseyen Kemal'in self oryantalist bir tutumla eleştirisini yaptığı Doğu zihniyetini kanıksayarak davranış biçimini yer yer bu zihniyetle şekillendirmesi, kuramsal bağlamda Doğu'nun Batı modernitesi karşısındaki geriliğine işaret eder. Batı'nın aşk ve cinsellik meselesi bağlamında Doğu karşısında modernize edilmesi suretiyle iktidar mefhumuna devinim kazandırılan anlatıda, eril bir zihniyetin hüküm sürdüğü Doğu atmosferinin modernleşme için uygun bir zemin teşkil etmeyeişine vurgu yapılır. Nitekim romanda kendi öz kültürünü ötekileştirerek bu kültürün aşk ve cinsellik algısını eleştiren Kemal'in modern olma çabasının boşa çıkışı ve onun da zaman içinde Doğu'nun geleneksel yaşam biçimine eklemlenen zincirin bir halkası oluşu sergilenir. Bu bağlamda Kemal'in evlenmeden önce yakınlaşmanın tehlikelerine hiç girmek istemeyen Füsün'a uyum sağlaması (Pamuk, 2014, s. 455) ve hatta evlenmeden önce çiftlerin kendilerini kaybedip düşüncesizce sevişmelerinin daha sonra evliliğe mutluluk getirmeyeceğini, tam tersi bir hayal kırıklığı ve iç sıkıntısı yaratacağını düşünmeye başlayarak (Pamuk, 2014, s. 455-456) Füsün'a aslında kendisinin de onunla görücü usulüyle evlenmek istediğini (Pamuk, 2014, s. 475) söylemesi dikkat çekicidir. Oysa Kemal öncesinde görücü usulü evliliği Avrupalı bir bakışla eleştirmektedir. Romanda bütün Avrupalı olma havalara rağmen (Pamuk, 2014, s. 383) sanat veya iş için bile olsa, Füsün'un bir başkasıyla öpüşmesini hiç istemeyen Kemal'in (Pamuk, 2014, s. 383) duyduğu kıskançlıkla onun film yıldızı olmasını ketlemesi, Avrupalı bir zihniyetle örtüşmediği gibi aynı zamanda Füsün'un ölümü ile sonuçlanan eril zihniyetli bir Doğu temsilinin tezahürüdür. Nitekim romanda Füsün Kemal ile aralarında geçen bir tartışmanın ardından kaza yapar:

"Senin yüzünden hayatımı yaşayamadım Kemal" . . . "Gerçekten artist olmak istiyordum ben."

“Özür dilerim.”

....

“Feridun ile sen benim filmlerde oynamama bile bile mani oldunuz. Bunun için mi özür diliyorsun?”

“Papatya gibi, Pelür’deki sarhoş kadınlar gibi olmak istiyor muydun gerçekten?”

“Zaten artık hep sarhoşuz “. . . “Üstelik ben onlar gibi olmazdım hiç. Ama siz, meşhur olur, sizi bırakır giderim diye kıskançlıkla hep evde tuttunuz beni.”

“Sen de yanında güçlü bir erkek olmadan o yollara tek başına çıkmaktan hep korktun, Füsün...” (Pamuk, 2014, s. 503)

Romanda Kemal’in Füsün’un ölümünün ardından kurduğu müze, kuramsal bağlamda Batı karşısında bir aşağılık kompleksine kapılan Doğu’nun Batı’ya kendisini ispatlama çabasıyla giriştiği iktidar arzusunu imleyen metaforik bir anlam içerir. Avrupa’da gezip gördüğü pek çok müzeden hareketle Batılılar gururlanırken, dünyanın büyük çoğunluğunun utanç içerisinde yaşadığını (Pamuk, 2014, s. 535) fark eden Kemal, kurduğu müze ile yalnız Türk milletine değil, dünyanın bütün milletlerine yaşadıkları hayat ile gururlanmayı öğretmek ister (Pamuk, 2014, s. 535). Nitekim ona göre Doğu’daki utanç verici şeyler bir müzede sergilenirse gururlanacak şeylere dönüşürler (Pamuk, 2014, s. 535). Kemal’in müzelerin işlevine ilişkin bu kanaati, Doğu’nun iktidar tutkusunu yansılaması bakımından dikkat çekicidir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Orhan Pamuk, romanındaki Kemal’in kendi düşüncelerini seslendirdiğini, kendisinin de Kemal gibi müzelerin esas gizli konusunun gurur olduğu (Güven, 2008, s. 448) kanısında olduğunu dile getirir. Batı medeniyetinin keşfettiği birinci müze dalgasının bir zenginin, bir prensin, güçlü bir insanın, kendi gücünü, zenginliğini, ne kadar kültürlü ve ince biri olduğunu gösterme azmi ile olduğuna (Güven, 2008, s. 449), sonrasında ise müzelerin bir prensin değil, bir devletin, bir milletin, bir halkın ne kadar kültürlü, gelişmiş sanat sahibi, ne kadar çok tarihi ve kültürü olduğunu, efsaneleri olduğunu göstermek için kurulduğuna (Güven, 2008, s. 448-449) dikkat çeken Pamuk (2016), müzelerin iktidar fikri ile ilişkisine ışık tutar:

Müzelerin arkasında; 17. Yüzyıldan başlayarak uzak diyarlardan, tuhaf kaynaklardan gelen deniz kabuklarını, mineral örneklerini, bitkileri, fildişlerini ve resimleri sergileyerek kendi güçlerini göstermek isteyen zenginlerin, güçlülerin “Tuhaflıklar Odaları” (Cabinets of Curiosities) ve “Harikalar Odaları” (Wunderkammern) olduğunu hatırlayalım. İlk müzeler, bu anlamda Avrupalı prenslerin, kralların saraylarının en gösterişli odaları, salonları, iktidar sahiplerinin kendi güçlerini, zevklerini, inceliklerini eşyalar ve resimlerle sergiledikleri

yerlerdi. Daha sonra bu seçkinler iktidardan düşünce ve Louvre saraydan müzeye çevrilince, temsiliyet konusunda çok büyük bir değişim olmadı. Louvre artık Fransız krallarının değil, Fransız halkının gücünü, kültürünü, zevkini temsil ediyordu ve resimler ve diğer sanat eserleri sıradan halkın ziyaretine de açılmış oldu (s. 71).

Oryantalist söylemin dikkat çektiği bir anlatı olan *Masumiyet Müzesi*, Orhan Pamuk'un Batı karşısında geri kalmış bir Doğu profili çizerek oryantalist bakışını aksettirdiği bir anlatıdır. Doğu'ya eleştirel bir yaklaşımın dikkat çektiği romanda, Pamuk'un kurguladığı self oryantalist bir figür olan Kemal'den hareketle Doğu'yu bir öteki imge olarak Batı karşısında konumlandığı ve Doğu'nun aşk ve cinsellik algısını bu imge üzerinden Batılı bir gözle irdelediği görülür. “. . . Bekaret, cinsel ahlak, evlenmeden önce yaklaşma, sevişme ve bu konulardaki özentiler, gelenekten gelen ağırlık, tabular, insanın kendini ne kadar Batılı hissederse hissetsin, toplum değişmedikçe nasıl toplumun kurbanı olacağı, olabileceği gibi şeyler”in (Güven, 2008, s. 437) yazarın Doğu'daki aşk algısına dair çizdiği profilde temel nitelikler olarak dikkat çektiği anlatıda, Doğu'nun aşk ve cinselliğe bakışının “. . . yüzeysel bir Batı taklitçiliği düzeyinde kalması”nın (Güven, 2008, s. 436) Pamuk'un oryantalist bakışını şekillendiren temel mesele olduğunu söylemek mümkündür. Yazarın romanda bu mesele üzerinden Batı'yı Doğu'ya üstün kılarak oryantalist bakışını icra ettiği görülür.

3.1.4.9. Kafamda Bir Tuhafılık

Orhan Pamuk'un 2014 yılında yayımlanan dokuzuncu romanı *Kafamda Bir Tuhafılık*, 1969 ile 2012 yılları arasındaki 43 yıllık süreçte “. . . boza ve yoğurt satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatının ve hayallerinin hikâyesi” (Pamuk, 2014, s. 15) ile şekillenen bir anlatıdır. Yedi ana bölümden oluşan ve akronolojik bir zaman kurgusunun dikkat çektiği anlatıda, Mevlut'un başından geçenlerin anlatıcısı olarak kendisi de üçüncü tekil kişi anlatıcı konumuyla anlatıya dâhil olan Orhan Pamuk'un yanı sıra roman kahramanlarından oluşan her bir anlatıcının, anlatıda söz sahibi olduğu ve postmodern kurmacanın bir izdüşümü olarak her birinin kendi bakış açısıyla anlatıyı polifonik bir düzleme taşıdığı görülür. Kitabı üçüncü tekil şahısla yazmaya başladığını; ancak neredeyse yarısını yazmışken Mevlut dışındaki diğer kahramanların derinliğini veremediği için hissettiği bir eksiklik, fazla otoriter ve arkadan bakan yazar sesi dolayısıyla sözü edilen tekniği denediğini (Gümüş, 2015, s. 25) ifade eden Pamuk, bu

teknikten hareketle okur ile roman arasında bir bağ kurarak okuru anlatıda aktif kılar. Nitekim metnin kurgusal atmosferinde romandaki anlatıcıların yer yer anlatının akışını keserek kimi zaman okurla hasbıhal ettiği kimi zaman da kendisi dışındaki anlatıcılara müdahale ettiği görülür. Kahramanların, özellikle birinci tekil şahısla konuşan kahramanların metnin içinde bir romanın parçası olduklarını hissettirmelerini Bertolt Brecht etkisine (Gümüş, 2015, s. 29) bağlayan Pamuk, romana hâkim olan çok sesli anlatıcı stratejisini “yabancılaştırma etkisi”nden çok “anlatımı hızlandırmak” (Gümüş, 2015, s. 29) ve okurda küçük bir sürpriz etkisi yaratarak hikâyeyi renklendirmek (Gümüş, 2015, s. 29) amacıyla kullanır:

Brecht, tiyatrosunun Marksist ve öğretici olmasını isterdi. Böylelikle oyunu okurların izleyicilerin duygularına kapılarak izlememelerini, katarsis, duygusal boşalım yerine zihinsel anlama yapmalarını istediği için, “Durun bir oyun bu, öyle ağlayıp zırlama, ne olup bittiğini, nedenleri, anlatmaya çalıştığım mekanizmayı anla önce” diye izleyiciyi yabancılaştırıyordu. Duygusal özdeşleşme yaşayarak çözümleyemeyen okuyucuyu ve izleyiciyi. Onun amacı bir anlamda eğitimdi. Benim amacım o değil. Benim amacım biraz hızlılık, yeni bir nokta bularak anlatımı hızlandırmak. Yani kahraman da bundan önce yazılanlara gönderme yapıyor. Bu, romanı hızlandırır. Hemen başkasının çengeline atıyor hikâyeyi, tartışmaya başlıyor. Halbuki öte yandan, o kahraman araya başka dolayimler koyacak, onu öğreneceğiz, o fikirde olmadığını söyleyecek, yarım sayfa gidecek (Gümüş, 2015, s. 29).

Romanda Mevlut’un hikâyesinin anlatıcısı olarak kendisini romana dâhil eden Orhan Pamuk’un ortaya koyduğu anlatı, metnin şekillendiği üstkurmacaya işaret eder. Romanın ilk bölümünde Mevlut’le tanışan biri olarak okurla hasbıhal eden Pamuk’un, metnin yazılış sürecini okura ifşa ettiği; Mevlut’un hikâyesine henüz başlamadan evvel okura bütünüyle gerçek olaylara dayanan bu kitap boyunca hiç abartmayacağını, zaten olup bitmiş bazı tuhaf olayları sıralamakla yetineceğini, kahramanının hayatını ve hayallerini daha iyi anlatabilmek için hikâyesinin ortasından bir yerden, Mevlut’un 1982 Haziran’ında Konya’nın Beyşehir kazasına bağlı Gümüşdere köyünden kız kaçırma vakasından başlayacağını (Pamuk, 2014, s. 15) ilan ettiği görülür. Dolayısıyla romanda Pamuk, postmodernizmin oyuna dayalı kurgusal dünyasına riayet ederek metne yer yer müdahil olmak suretiyle okurla adeta kurmaca bir oyun oynar.

Roman 1957 yılında yoksul bir Orta Anadolu köyünde doğan ve on iki yaşındayken İstanbul’a gelerek yoğurt ve boza satıcılığı yapan Mevlut Karataş’ın, 17

Haziran 1982 Perşembe günü, dört yıl önce amcasının oğlu Korkut'un düğününde gördüğü ve üç yıl boyunca aşk mektupları yazdığı kızı kaçırmayı; ancak Korkut'un karısı Vediha'nın kız kardeşi olan bu kızın düğünde gördüğü Samiha değil, onun ablası Rayiha olduğunu; dolayısıyla mektupları yıllarca adını Rayiha sandığı küçük kız olan Samiha'ya yazdığını anlaması ile başlar. Romanın 30 Mart 1994 Çarşamba günü geçen II. Kısım'ında, Rayiha ile kaçıp İstanbul'a gelmelerinden on iki yıl sonra boza satarak geçimini sağlayan Mevlut'un iki adam tarafından soyulduğu görülür. Romanda 1968-1982 yılları arasındaki süreci işleyen III. Kısım'da, Mevlut'un çocukluk yıllarına geri dönülür. İlkokulu bitirdikten sonra İstanbul'da babasının yanında bir yandan yoğurt ve boza satarken öte yandan Atatürk Lisesi'nde okuyan Mevlut, içinde bulunduğu siyasi atmosferin de etkisiyle derslerden iyice uzaklaşarak 1977 Haziran'ında okulu dondurur ve babası ile para meselesi yüzünden aralarında geçen bir tartışmanın ardından evi terk ederek arkadaşı Ferhat'la lokanta işletmeye başlar. Bir süre sonra askere giden ve askerde iken babasının ölüm haberini alan Mevlut, askerden döndükten sonra Süleyman'ın yardımıyla aşk mektupları yazdığı kızı kaçırmayı ve anlatı böylece romanın ilk Kısım'ı olan 17 Haziran 1982 Perşembe gününe eklemlenmiş olur. Romanda 1982'den 1994 yılına kadarki olaylarla şekillenen IV. Kısım'da, kızının Mevlut'a kaçtığını Vediha'dan öğrenen Abdurrahman Efendi'nin onları affettiği, Süleyman'ın âşık olduğu Samiha'nın Ferhat'la kaçtığı, Mevlut'un ise evini geçindirmek için bir yandan boza satarken öte yandan kısa süreli de olsa kâh nohutlu pilavcılık, kâh dondurmacılık yaptığı görülür. Romanın Mevlut'un soyulduğu 1994 yılı ile noktalanın bu kısmının ardından V. Kısım'ı 2002 yılına kadar süregelir. Bir süre Ferhat'la boza dükkânı işleten, kısa bir süre sonra ise bir reklam şirketinin yazıhanesinin otoparkında çalışmaya başlayan Mevlut, üçüncü çocuğunu düşürmeye kalkışan karısı Rayiha'yı kaybeder. Bu sırada Süleyman'ın, kendisinden gebe kalan kapatması Mahinur Meryem'le evlendiği, Samiha'nın ise başka bir kadına tutularak eve uğramayan Ferhat'ı terk ettiği görülür. Büyük kızı Turizm Okulu'nu kazanan ve okulda tanıştığı Burhan'la evlenerek İzmir'e yerleşen, küçük kızı ise bir şoförle kaçan Mevlut, tüm ailenin kendisine uygun gördüğü Samiha ile evlenerek babasından kalan Kültepe'deki eve yerleşir. 15 Nisan 2009 gününü içeren Romanın VI. Kısım'ında, Mevlut, yerini kentsel dönüşüm kapsamında on iki katlı bir apartmana bırakacak olan bu arsa için amcaoğulları ile zorlu bir anlaşma sağlar. Romanın son bölümü olan VII. Kısım'ı 2012 yılında tüm ailenin birlikte oturduğu Kültepe'deki apartmanda yaşayan Mevlut ile

Samiha'nın Çukurcuma'ya taşınmaya karar vermesi ve Mevlut'un Rayiha'yı hayal ederek İstanbul sokaklarında boza satması ile son bulur.

Kafamda Bir Tuhaflık, yazarın önceki romanları ile benzer olarak Pamuk'un hayatından kimi çizgiler taşıyan bir anlatıdır. Romanda kurguladığı Mevlut'un kendisine en yakın tarafının kafasında taşıdığı tuhaflıklar ve tuhaf ayrıntıları görüp onlardan felsefe yapma zevki ve yatkınlığı olduğuna (Çopur, 2014) dikkat çeken yazar, onun kadar iyimser olmasa da Mevlut'teki iyimserliği severek ve isteyerek yazdığını (Çopur, 2014) ifade eder. Romanda Mevlut'un boza satarken tanıştığı ve zaman zaman ziyaret ettiği Efendi Hazretleri, yazarın muhafazakâr hatta koyu dinci denilebilecek olan Çarşamba semtinde mürit toplayan çok da ünü olmayan küçük bir dergâhtaki hat hocası Efendi Hazretleri'nden (Oğuz, 2014) esinlenerek romanda yer verdiği bir karakterdir. Öyle ki yazarın kendisi de 1974'te Teknik Üniversite'yi bırakıp başka şeylerle uğraşmak istediğinde bir süre böyle bir hocadan hat dersleri almış, sonrasında sıkılarak ressam olmak istemediğini anladığı gibi hattat olmak istemediğini de anlayarak ders almayı bırakmıştır (Oğuz, 2014). Romanda Mevlut'un İstanbul sokaklarında sattığı boza ise Pamuk'un çocukluğundan itibaren yakından tanıdığı bir içecektir:

Romanda da var, bir evden bozacıyı çağırıyorlar, Mevlut bozayı bir kaba koymak için mutfığa giriyor, evdekiler bozacıya sorular soruyor, dalga geçiyor. Ben bunları yaşadım. Babaannem “bozacıyı” diye bağırdı ya da “İsmail bozacıyı çağır” derdi, kapıcıya söylerdi bunu. Bozacı da gelirdi, evdeki çocuklar bakar ya böyle uzaydan ya da tarihten gelen adama baktıkları gibi... (Günay, Oral, Ak, 2014)

Orhan Pamuk'un müze kurmak ve Nobel ödülünün getirdiği meşguliyetler arasında kaybettiği iki buçuk yıllık bir vakit kaybının ardından aslında üç buçuk yılda yazdığı (Çopur, 2014) *Kafamda Bir Tuhaflık*, yoğun bir çalışma ve emeğin ürünüdür. Bu yönü itibariyle harcadığı vakit kaybına rağmen bu romanında romanın önemli bir kısmının başka kitaplarında olmayan bir bilgi roman olduğunu (Günay, vd., 2014) ileri süren Pamuk, sancılı bir sürecin ardından önceki romanından altı yıl sonra bu romanını okurla buluşturur. Kapsadığı alan, girmek istediği insanın çeşitliliği ve zenginliği, dayandığı araştırma, verdiği vakit ve hayal gücü olarak bu kitaba çok şeyin gittiğini (Oskay, 2014) ifade eden Pamuk, kitapta geçirdiği herhangi bir bilgiyle ilgili olarak araştırmalara girişmiş, başka arkadaş ve asistanların yardımıyla anlattığına yakın kişilerle röportaj ve konuşmalar yapmış (Günay, vd., 2014), romanı yazarken semtler

hakkında yazılmış monografı ve megapolis sorunlarını okumuş (Ulupınar, 2015), kentsel dönüşüm, yüksek apartmanlar, hayatın fazla betonlaşması üzerine sosyolojik bir araştırma yapmış (Gümüş, 2015, s. 27) ve pek çok bozacı, yoğurtçu, satıcı ile doğrudan kendisi konuşmuştur (Gümüş, 2015, s. 23). Kitabı yazım sürecinde hacim konusunda kimi sıkıntılar yaşayan Pamuk'un bu romanda kitabı biraz daha hacimli hale getirmek isterken metnin çok büyük bir hal aldığı, küçültmeye çalıştığında ise zaman kaybına uğradığı (Günay, vd., 2014) görülür.

İstanbul'a yaklaşım biçimi itibariyle Orhan Pamuk'un (2014) önceki sekiz romanından farklı bir özde olan *Kafamda Bir Tuhaflık*, yazarın İstanbul'u "Nişantaş, Şişli ve Beyoğlu'nun yetiştirdiği biri" (s. 308) olarak dışarıdan bir gözle ele aldığı önceki romanlarının aksine ilk başta dışarıdan gördüğü, ama hep anlayıp anlatmak istediği bir âlemin içinden görerek (Oskay, 2014) aksettirdiği romanıdır. Güngör'ün (2015) ifadesiyle "önceki romanlarında daha çok Nişantaşı, Teşvikiye, Taksim, Harbiye, Beyoğlu gibi İstanbul'un orta ve üst sınıf insanların yaşadığı mekânlarında geçen olay ve durumları ele alan yazar, bu romanında Gazi Mahallesi, Tarlabası, Kasımpaşa, Şişhane, Taşlıtarla gibi daha çok 'ötekileştirilmiş' insanların ikamet ettiği mekânlarda, yani 'Öteki İstanbul'da geçen olay ve durumları ele alır" (s. 125) Pamuk'un ". . . zengin şehirlilerin değil, yoksul şehirlilerin romanı" (Oğuz, 2014) niteliğini yaptığı romanda, İstanbul'un değişimine ve bu değişimin orada yaşayan insanlarda yarattığı etkiye odaklandığı görülür. Öyle ki yazarın romandaki derdi "şehrin değişimini yukarı sınıf bakışı ya da eski İstanbul nostaljisi olarak değil, orada yaşayan insanların gözünden anlatmak"tır (Günay, vd., 2014). Bu bağlamda yazarın, romanı okurken insandaki kenti gördüğünü ifade eden Günay'ın (2014) romana ilişkin bu tespitini doğrulaması dikkat çekicidir:

Evet, teşekkürler. Kent ele gelmez ama karakterimizi belirler. Dışarıdan geliriz, ona alışırız, onu öğreniriz, aynı Mevlut gibi. Tam öğrendim dersin bir bakarsın öğrendiğin her şey değişmeye başlar. Seversin, sen de ona katkı yapmışsındır, senin kuşağının binaları da vardır, belki de en sevdiğin zaman odur. Sonra bir bakarsın sen dışarı itildiğin gibi senin binalar da gidiyor. Bu üç aşamayı Mevlut da yaşıyor. Ben de birazcık yaşlandığım için Mevlut'un yaşlılığını da anlatmak istedim. Bizler de geçiciyiz, bütün o binalarla birlikte kuşağımız da gidecek. Öyle bir şey de var. Aman bizimkiler kalsın gibilerinden öyle hırslı da değilim (Günay, vd.).

Kuramsal bağlamda irdelendiğinde *Kafamda Bir Tuhaflık* oryantalist söylemi olanaklı kılan kuramsal çerçeveden uzak bir anlatıdır. Nitekim anlatının kurgusal atmosferinde ne Batı ile Doğu dünyası arasında kurulan bir diyalektik ne de bu diyalektiğin doğurabileceği bir Doğu temsili ekseninde Batı'nın Doğu üzerinde kurduğu hâkimiyetle şekillenen iktidar mefhumu söz konusudur. Daha ziyade yazarın bu romanında eril zihniyetli bir Doğu profili çizilerek bu profil üzerinden Doğu'nun aşk, evlilik ve cinsellik algısının sorunsallaştırılması suretiyle bu algının eleştirisinin yapıldığı görülür.

Kafamda Bir Tuhaflık, Doğu'nun eril bir zihniyetle şekillenen kadın algısını yansıtan örnekler bakımından zengindir. Kadının aşağılandığı ve toplumsal yaşamdan soyutlandığı romanda kadına erkek söylemince atfedilen bir değer biçilmesi dikkat çekicidir. Sözelimi romanda Mevlut'un Rayiha'nın çalışmasına izin vermediği (Pamuk, 2014, s. 218), Korkut'un Samiha'nın kiminle, nereye kaçtığını öğrenene kadar karısı Vediha'nın evden çıkmasını yasakladığı (Pamuk, 2014, s. 210) ve Süleyman'ın kendisinden hamile kalan Mahinur Meryem'i aşağıladığı (Pamuk, 2014, s. 356) görülür. O dönemde evli kadınların kürtaj yapma hakkından yararlanabilmeleri için kocalarını ikna edip çocuğun alınmasına rıza gösterdiklerini kanıtlayan bir imza almalarının gerekli olması (Pamuk, 2014, s. 339), romanda ilkel bir yolla bebeğini düşürmeye kalkışırken kan kaybı ve acıdan ölen Rayiha (Pamuk, 2015, s. 348) örneğinden anlaşılacağı üzere eril zihniyetin kadının yaşamına kastedici vafına işaret eder. Yazarın bu romanında da bir önceki romanında olduğu gibi kadının evlilik öncesinde erkek ile yakınlaşmasına hoş bakılmadığı görülür. Nitekim yirmi bir yaşında olan ve hayatında hiçbir kadınla yatmayan Mevlut, evlenmeden önce kendisiyle yatan bir kızla evlenmek istemez (Pamuk, 2014, s. 132). Çünkü ona göre kendisinin de evlenmek isteyeceği “güzel, başörtülü ve temiz ahlaklı bir kız evlenmeden önce kendisiyle yatmaz” (Pamuk, 2014, s. 132). Mevlut, durumu mesele etmeden ve ailesine belli etmeden, erkeklerle ancak başörtüsü takmayan kızların yatabileceği (Pamuk, 2014, s. 133) düşüncesindedir. Romanda sürekli olarak kocası Korkut'un kendisine karşı kötü muamelesinden dem vuran Vediha'nın sözlerinden kesitler içeren aşağıdaki pasaj, kadının kendisine hükmeden eril zihniyet karşısındaki isyanını dillendirir:

Yirmi yıl önce gelin olarak girdiğim şu ailedeki kavgaları yatıştırmak, kusurları gizlemek, çatlakları onarmak için onca çabama karşın, bütün eksikliklerden ve mutsuzluklardan yalnızca benim suçlanmam doğru mu? . . . Korkut'un benim sokağa çıkmamı, hadi çıktım, Duttepe sınırlarını geçmemi şiddetle yasaklaması

doğru mu? Korkut'un, annesinin babasının yanında beni azarlaması doğru mu? Çocukların yanında beni küçümser edayla konuşması doğru mu? (Pamuk, 2014, s. 375-376) Bozkurt ile Turan'ın babalarını taklitle bana saygısız davranmaları doğru mu? Hoşlanmadıkları herkese babaları gibi ya 'ibne' ya da 'Yahudi' demeleri doğru mu? Korkut'un onların yanında bana 'sıkıysa yapma!' demesi doğru mu? Korkut'un bileğimi acıtacak ve morartacak kadar sıkması doğru mu? (Pamuk, 2014, s. 376-377)

Romanda gerek Boynueğri Abdurrahman Efendi'nin gerekse Mevlut'un evden kaçan kızlarını affetmesinin nedeni kızlarına verdikleri değerden öte şereflerini lekelenmekten kurtarmaktır. “‘Babası aslında biliyordu’ iftirası”ndan kurtulmak için kızı kaçan babanın hemen bağırıp çağırıp karanlığa silah sıkması gerektiğini (Pamuk, 2014, s. 190) dile getiren Abdurrahman Efendi, köyde dedikodu olmasın diye, evden kaçan kızı Rayiha için savcıya başvurur (Pamuk, 2014, s. 190). Küçük kızı Fevziye'nin evden kaçmasıyla kızı kaçan her babanın yaşadığı çaresizliği hisseden Mevlut ise, kızını hemen affetmez, damadını seviyor ve benimsiyor gibi yapmazsa kızının kaçtığı ve evlenmeden bir başkasıyla yaşadığı haberi hemen yayılıp şerefi lekeleneyeceğinden, herkesin ya kendisinin bu işte payı olduğunu ya da kızının evlenmesine razı olmak için yüklü bir para aldığını düşünmesini (Pamuk, 2014, s. 400) göze alarak kızını kaçıran adamı affetmeye karar verir (Pamuk, 2014, s. 400).

Eril bir zihniyetin şekillendirdiği kadın erkek ilişkilerinin hüküm sürdüğü *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta, evlilik müessesesinin de bu zihniyetin bir tezahürü olarak görücü usulü ile gerçekleştirildiği ve bu doğrultuda ortaya çıkan trajikomik durumların ironik bir üslupla okura aksettirilerek Doğu'nun aşk, evlilik ve cinsellik algısının eleştirel bir dikkatle irdelendiği görülür. Mevlut'un kız kaçırma sahnesini içeren I. Kısım'ının başında Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro eserinden bir kesite gönderme yapılan romanda, Mevlut ve Rayiha üzerinden görücü usulü evliliğin parodik olarak eleştirisi yapılır. Nitekim romanda Mevlut'un kaçırdığı kız, amcasının büyük oğlu Korkut'un düğününde gördüğü ve üç yıl boyunca aşk mektupları yazdığı Samiha değil onun ablası Rayiha'dır. Kendisine düğünde gördüğü kız yerine onun ablasının yollandığını düşünerek aldatıldığını anlayan Mevlut'a (Pamuk, 2014, s. 20) bu oyunu Samiha'da gözü olan amcasının oğlu Süleyman oynamıştır. Ayrıca romanda Mevlut'un kız kaçırma vakasından hareketle görücü usulü evlilikle ilişkili olarak ilk görüşte aşkın ironisinin yapıldığı görülür. Bu bağlamda yalnızca bir kere göz göze geldiği bir kıza

âşık olarak uğruna aşk mektupları yazan Mevlut'un, ilk mektupları yazdığını arkadaşı Ferhat ile aralarında geçen aşağıdaki diyalog dikkat çekicidir:

“... Düşünde göz göze gelmemizin yalnızca kısmet olduğunu düşünmüyorum. Onun da niyeti olmalı. Kendi masasından babasının yanına niye tam ben oradayken yürüdü? Bu bir rastlantıysa bile Rayiha da o karşılaşmamızın, göz göze gelmemizin özel bir anlamı olduğunu bence benim gibi düşünmüştür.”

“Nasıl geldiniz göz göze?”

“Birisiyle göz göze gelirsin ve bütün hayatını onunla geçireceğini hissedersin ya...”

“İşte bu duyguyu yaz” ... “Nasıl baktı sana?”

“... Benim gözlerimin içine dimdik, gururla baktı.”

“Sen ona nasıl baktın? Taklit et nasıl baktığımı?”

“Ferhat benim mektubumu sen daha iyi yazarsın. Avrupalı kızlar bile etkilenirdi mektuplarından”

“Peki ama önce senin bana bu kızda ne bulduğunu söylemen lazım. Nesini seviyorsun onun?”

“Bu kız deme Rayiha'ya. Her şeyini seviyorum.”

“Tamam bu şeylerin birini söyle...”

“Kara gözleri... Çok yakından baktık birbirimize.”

“Onu yazarım... Başka... Başka bir şeyini biliyor musun?”

“Başka bir şeyini bilmiyorum çünkü henüz evlenmedik...”

“Yarın sokakta görsen onu tanıyabilir misin?”

“Uzaktan tanıyamam. Ama gözlerinden hemen tanırım. Zaten herkes biliyor onun ne kadar güzel olduğunu.”

“Bu kızın bu kadar güzel olduğunu herkes biliyorsa işin zor.”

“Her şeyi yaparım onun için”

“Ama mektubu ben yazıyorum” (Pamuk, 2014, s. 147-148).

Romanda görücü usulü evlilikten yana olan Boynueğri Abdurrahman Efendi'ye göre evlilikte “önemli olan ilk başta kimin kime âşık olduğu değil ... evlendikten sonra mutlu olmaktır” (Pamuk, 2014, s. 265). Süleyman'ın gönül verdiği küçük kızı Samiha'nın başka birine kaçması üzerine onu “... keşke hiç tanışmadan evlenseydiniz. O zaman mutlu olacağınızdan adım gibi eminim” (Pamuk, 2014, s. 211) şeklindeki düşüncesiyle teselli eden Abdurrahman Efendi, tam da bu sebepten Peygamberin evlenmeden önce kızla erkeğin tanışıp, boş yere sevişip heyecanlarını tüketmelerini yasakladığını (Pamuk, 2014, s. 265) dile getirerek evlilik öncesinde kadın ile erkeğin tanışmasının sakıncalı oluşuna dikkat çeker. On altı yaşındaki büyük kızı Vediha'ya koca bulmak için İstanbul'a gittiği ve kızının resmini meyhanede yarenlik ettiği

dostlarına gösterdiği (Pamuk, 2014, s. 123) halde Abdurrahman Efendi'nin, kızı Vediha için zengin bir koca peşinde olduğu, başlık parasını cebe atacağı ve rakı parası edeceği (Pamuk, 2014, s. 123) şeklindeki dedikodulara karşı çıktığı; aynı şekilde kızı Samiha'nın Süleyman ile evlenmesi karşılığında Süleyman ve Korkut'un kendisine hediyeler ve para verdiğini (Pamuk, 2014, s. 265) de yalanladığı görülür. Nitekim dişlerinin parasını Korkut'tan alan Abdurrahman Efendi, bu cömertliği küçük kızının başlık parası olarak değil kızı Vediha'nın kocasının bir hediyesi (Pamuk, 2014, s. 265) olarak görür. Ona göre “Samiha gibi bir güzelin başlık parasının takma diş olacağını sanmak . . . küstahlıktır” (Pamuk, 2014, s. 265). Kızlarına onların mutluluğundan başka bir şey düşünmediğini (Pamuk, 2014, s. 268) ve yıllarca çektiği çilenin, gördüğü aşığılamanın onları daha iyi yaşatacak iyi bir koca bulmak için olduğunu (Pamuk, 2014, s. 269) söyleyen Abdurrahman Efendi'nin, kızlarını satıp başlık parası aldığını reddederek eril bir zihniyetle bu tutumuna ironik bir kılıf uydurduğu görülür. Öyle ki Abdurrahman Efendi'ye göre “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” (Pamuk, 2014, s. 269). Dolayısıyla görücü usulü evlilikteki başlık parası geleneğinin eril bir zihniyetle meşru kılınışının sergilendiği romanda, bu gelenek üzerinden Doğu'nun evlilik algısının ironize edildiği görülür. Abdurrahman Efendi'nin kızlarına hitaben sarfettiği şu cümleler, onun eril zihniyeti karşısında geliştirdiği bir tür savunma mekanizmasına işaret eder:

Bu memlekette babaların hepsi en moderni bile evladı kız değil erkek olsun diye adaklar adar, şeyhlere gidip büyüler yaptırır, cami cami gezip Allah'a yalvarır. Ama ben her kızımın doğumunda, o kötü ruhlu erkeklerin aksine zil takıp oynamadım mı? Ben herhangi birinize bir kerecik bile bir fiske vurdum mu? Hatta sizlere bir kere bağırdım, bir kere kalbinizi kırarak kötü söz söyledim, gül tenlerinizde bir leke bırakacak kadar hiç sesimi yükselttim mi? Şimdi siz babanızı sevmiyor musunuz? Öyleyse öleyim ben! (Pamuk, 2014, s. 269)

Kafamda Bir Tuhaflık'ta Hacı Hamit Vural, kara sevdaya yakalanan Süleyman'a verdiği öğütlerde adeta Doğu'nun eril bir zihniyetle şekillenen aşk ve evlilik algısının sınırlarını çizer. Süleyman'a iki türlü aşkın varlığından söz eden Hacı Hamit Vural'a göre tanımadan evlenmenin bir sonucu olarak insan, ya hiç tanımadığı ya da evlendikten sonra birlikte bir hayat geçirdiği birine âşık olur (Pamuk, 2014, s. 127). Ona bir kızı “evlendikten . . . nişanlandıktan, . . . olmadı söz kesildikten . . . en azından başlık parası

kararlaştırıldıktan sonra” sevmesi gerektiğini (Pamuk, 2014, s. 126) öğütleyen Hacı Hamit Vural, aksi taktirde ağabeyi gibi kızın babasıyla başlık parası pazarlığına oturduğunda hinoğluhin babaların ondan bütün dünyayı isteyeceklerini (Pamuk, 2014, s. 126) dile getirir. Nitekim romanda damat adayı Korkut’un, kızını parasıyla elde edeceğini sanmasının izzeti nefesine dokunduğunu söyleyen (Pamuk, 2014, s. 124) ve ona KIZIM ASLA SATILIK DEĞİLDİR diyerek (Pamuk, 2014, s. 125) tepki gösteren Abdurrahman Efendi, onun kendisiyle para pazarlığı etmesine hayır dememiş, ondan ailecek gayret edip borç alsalar da veremeyecekleri kadar çok şey istemiştir (Pamuk, 2014, s. 126).

Orhan Pamuk’un Doğu’nun aşk ve cinsellik algısını sorunsallaştırarak bu algının eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden oryantalist bir bakışla eleştirisini yaptığı Masumiyet Müzesi’nden sonra bu romanında, benzer sorunsalı aynı zihniyet çerçevesinde oryantalist bir edim içermeyen mizahi bir bakışla işlediği görülür. Kadınla erkeğin yan yana geldiği mekânların az olduğu, toplumun evlilik dışında kadınla erkeği birlikte görmek istemediği, kadınların erken evlendirildiği ve erkeklerle temasının son derece sınırlı olduğu bir yerde aşkın ancak hayal gücüyle gelişeceğine (Oğuz, 2014) işaret eden Pamuk, romanda aşkın sözü edilen bu mahiyetini ironik ve mizahi çizgilerle bezediği örneklerle okura aksettirerek Doğu’nun aşk ve evliliğe yaklaşım biçimini alay konusu haline getirir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide de bu kitapta aşka, ilişkilere dair mizah ve ironiyle çok şey söylediğini (Oğuz, 2014) ifade eden Pamuk, Türkiye’de dışarıdan bakıp eleştirilecek en büyük şeyin kadının toplumdaki yeri olduğuna (Oskay, 2014) dikkat çekerek özellikle kadınların Türkiye’de ezilmesini kitabında sloganlarla değil, günlük ayrıntılarla göstermek istediğini (Oskay, 2014) dile getirir ve bu isteğini romanında verdiği örneklerle somutlaştırır.

3.1.4.10. Orhan Pamuk ve Oryantalizm

Orhan Pamuk’un Cevdet Bey ve Oğulları (1982), Sessiz Ev (1983), Beyaz Kale (1985) Kara Kitap (1990), Yeni Hayat (1994), Benim Adım Kırmızı (1998), Kar (2002), Masumiyet Müzesi (2008) ve Kafamda Bir Tuhaflık (2014) adlı romanları üzerine yapılan kuramsal analiz sonucunda yazarın Sessiz Ev (2013), Beyaz Kale (2014), Kara Kitap (2013), Yeni Hayat (2013), Benim Adım Kırmızı (2012), Kar (2014) ve Masumiyet Müzesi (2014) adlı romanlarının oryantalizmin kuramsal altyapısını ihtiva eden anlatılar olduğu; Cevdet Bey ve Oğulları (1982) ile Kafamda Bir Tuhaflık’ın (2014) ise bu kuram

bağlamında analiz edilmeyi olanaklı kılan bir anlatı olmadığı anlaşılmıştır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda, oryantalist bir söylemden ziyade Tanzimat döneminden postmodern döneme kadar Türk romanına hakim olan Batı-Doğu karşıtlığı ile temellendirilmiş, self oryantalizme dayalı bir eleştirinin şekillendirdiği oryantalist bir bakış kanalıyla, Doğunun modernleşme algısının akılcı düşünce ve sanatsal bağlamda eleştirisinin yapıldığı; *Kafam'da bir Tuhaflık*'ta ise eril zihniyetli bir Doğu profili çizilerek bu profil üzerinden Doğu'nun aşk, evlilik ve cinsellik algısının eleştirel bir bakışla irdelendiği görülür.

Yazarın sözü edilen yedi romanında söylemsel olarak oryantalizmin oluşum biçiminin farklı şekillerde tezahür edişi söz konusudur. Buna göre yazarın *Kar ve Masumiyet Müzesi* romanlarında oryantalist söylem kanalıyla bir Doğu eleştirisinin yapıldığı; *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'da Batı taklitçiliğine dayanan Doğu zihniyetinin oryantalist bir söylem aracılığıyla irdelendiği; *Sessiz Ev*'de sözü edilen söylemin self oryantalist; *Beyaz Kale*'de ise hem self oryantalist hem de oryantalist bir bakışla aksettirildiği sonucuna varılmıştır. *Yeni Hayat*'ta yazarın yedi romanından farklı olarak bu söylemin bir temsil biçiminden ziyade oryantalizme kuramsal bir dayanak teşkil eden emperyalizm ekseninde bir temsil metaforu aracılığıyla oluşturulduğu görülmüştür.

Batı ile Doğu'nun, mensup olduğu öz kültürünü ötekileştiren self oryantalist figürler ile Doğu'nun değerler sistemini temsilen kurgulanan figürler aracılığıyla karşı karşıya getirildiği *Kar ve Masumiyet Müzesi* romanlarında Doğu'ya ilişkin sorunsallaştırılan kimi meselelerden hareketle oryantalist bir söylem aracılığıyla gerçekleştirilen bir Doğu eleştirisinin varlığı dikkat çeker. Yapılan incelemede Doğu'nun *Kar*'da din; *Masumiyet Müzesi*'nde ise aşk ve cinsellik algısının sırasıyla bağınaz ve eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden eleştirisinin yapıldığı saptanmıştır. *Kar*'da oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynayan temsil biçimi ile iktidar arasındaki etkileşim, bir iktidar tutkusu içerisinde olan; ancak Batı karşısında yenik düşen self oryantalist figürlerle sağlanmış ve böylece Doğu'nun Batı karşısındaki iktidarsızlığına işaret edilerek Batı'nın Doğu'ya üstün kınıması sergilenmiştir. Romanda Batı'daki aydınlık ve özgür düşünce ile şekillenen modernite anlayışının Doğu'da da gerekliliğine inanan figürlerin uğradığı başarısızlık söz konusudur. *Masumiyet Müzesi* romanında ise Batı'nın Doğu karşısındaki üstünlüğü, bizzat self oryantalist bir figür olan Kemal'in aşk ve cinsellik konusunda karşı çıktığı Doğu değerlerine boyun eğişi ile yansıtılmıştır.

Yazarın Doğu'nun bireyleşme ve sanatsal bir kimlik edinme çabasını aksettiren *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı romanlarında bu çabanın birey olma yetisinden yoksun kalmış ve sanatsal olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden sergilendiği görülür. *Kara Kitap*'ta bir aidiyet buhranı içinde olan Doğulu figürlerden hareketle aksettirilen kimlik sorunsalının, *Benim Adım Kırmızı*'da sanatsal bir bağlama taşınarak Doğu'yu temsilen anlatıda yer alan figürlerin self oryantalist figürlerle karşı karşıya getirilmesi suretiyle aksettirildiği görülür. Yazarın sözü edilen iki romanında da bir iktidar tutkusu içerisinde olan ve öz kimlik inşasını Batı taklitçiliği olarak alımlayan Doğu zihniyetinin Batı karşısında yenilgiye mahkûm oluşuna işaret edilerek kendi kendini inşa etmekten aciz, Batı'ya bağımlı bir Doğu profili çizilir.

Orhan Pamuk'un *Kar*, *Masumiyet Müzesi* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı romanları ile benzer olarak Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektiğin bir iktidar tutkusu içerisinde olan self oryantalist bir figür ile Doğu'nun değerler sisteminin temsili bir figürünün karşı karşıya getirilmesi suretiyle kurulduğu *Sessiz Ev*'de, self oryantalist bir bakışla din izleği ekseninde bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden sergilenen bir oryantalist söylem söz konusudur. Aynı temsil biçiminin dikkat çektiği *Beyaz Kale*'de ise self oryantalist bir bakışın yanı sıra vakıf olduğu Doğu bilgisini bir erk aracına dönüştüren oryantalist bir bakışın da anlatıda söz sahibi olduğu görülür. Dolayısıyla bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili hüviyeti ile beliren Doğu bilgisi, *Sessiz Ev*'de Doğulu; *Beyaz Kale*'de ise hem Doğulu hem de Batılı bir bakışla işlenmiş ve bu suretle oryantalist söylem vücuda getirilmiştir. Doğu'nun iktidarsızlığının, bir iktidar arzusuyla Batı'daki bilimsel düşünceyi Doğu'ya taşımak isteyen self oryantalist bir figürün uğradığı başarısızlıkla gözler önüne serildiği *Sessiz Ev*'den sonra *Beyaz Kale*'de bu arzu, Doğulu ve Batılı figürlerce karşılıklı olarak sergilenmiş ve sonuçta Batılının icra ettiği oryantalist edimle kölelikten efendiliğe yükselişi Batı'ya bağımlı kılınan bir Doğu imgesiyle pekiştirilmiştir.

Yeni Hayat, Pamuk'un yukarıda sözü edilen romanlarından farklı olarak oryantalist söylemin bir temsil biçiminden ziyade yazının bir temsil metaforu olarak seçildiği bir zeminde aksettirildiği romanıdır. Batı'nın bünyesinde taşıdığı emperyal zihniyeti ile Doğu üzerinde kurduğu hâkimiyetin sergilendiği romanda, bu zihniyete boyun eğen Doğu'nun Batı karşısındaki mağlubiyeti ortaya koyulmuştur.

Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar* ve *Masumiyet Müzesi* adlı romanlarının kesiştiği ortak payda, bu romanlarda oryantalist söylemin başat ögesi olan iktidar mefhumunun bir iktidar tutkusu içerisinde olan; ancak bu

tutkusu boşa çıkan self oryantalist figürlerin Batı karşısında uğradığı başarısızlıkla vücuda geliyor oluşudur. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda da bu izleğin örneklerinin sergilendiği; ancak oryantalist bir söylem bağlamında işlevselleşmediği görülür. Yapılan analizde sözü edilen romanlardaki Doğulu figürlerin öz kültürlerini ötekileştirerek sergiledikleri self oryantalist tutumun temelinde bir aşağılık kompleksinin yattığı saptanmıştır. *Kar* romanında bu kompleks, Batı'ya ilişkin oksidental bir söylem biçimi geliştiren Doğulu figürlerde doğrudan gözlenmekle birlikte self oryantalist bir figürce işlenen bir Doğu bilgisi hüviyeti ile de karşımıza çıkmıştır. Pamuk'un *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* adlı romanları da metaforik olarak iktidar tutkusuna işaret eden bir yön içerir; ancak sözü edilen romanlarda bu tutku self oryantalist figürlerce işlenmez.

Yapılan incelemede, Pamuk'un oryantalist söylemin dikkat çektiği yedi romanı içinde yer alan *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* adlı dört romanında bu söylemin şekillenmesinde postmodern anlatının belli başlı kurgu tekniklerinden en az birinin etkili olduğu gözlenmiştir. Sözü edilen romanların dördünde de tarihin anlatılaştırıldığı ve mikro tarihçi bir yaklaşımla resmi tarih anlayışının parodize edildiği dikkat çeker. *Sessiz Ev*'de hikâyeleştirilerek anlatı düzlemine taşınan tarihin, *Beyaz Kale*'de metnin üstkurmaca zeminine işaret ettiği, *Kara Kitap*'ta ise gündelik yaşam tarihçiliği bağlamında öne çıkarak oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynadığı görülür. *Kara Kitap*'ta bu söylemi olanaklı kılan bir başka kurgu tekniği ise metinlerarasılık bağlamında parodileştirmedir.

Orhan Pamuk'un romanları üzerine yapılan kapsamlı analizde yazarın oryantalist söylemi içeren yedi romanında Doğu ve Batı dünyasını işleyiş biçimiyle oryantalist bakışlı bir yazar olduğu sonucuna varılmıştır. Yedi yaşındayken babasının mühendislik yaptığı Cenevre'ye giderek (s. 350) Batı dünyası ile ilk kez tanışan; ancak kardeşi ile birlikte Cenevre'deki devlet ilkokulunda yaşadığı uyum problemi dolayısıyla Türkiye'ye yollanan (s. 359) Pamuk'un (2014) bu deneyiminin romanlarındaki oryantalist yanla doğrudan ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Yaşadığı olumsuzluk dolayısıyla Avrupa'ya ilişkin anılarını “. . . dramatik oldukları ölçüde anı olmaktan çıkıp birer rüya” (s. 350) addederek kendisinin gerçek bir Avrupa anısından ziyade Avrupa hayalleri ve kuruntuları olan biri olduğunu (s. 350) dile getiren ve Avrupa'ya gidip geldikten sonra pasaportu “. . . bizim kendi kimliğimizi belgeleyen bir kâğıt değil, başkalarının bizim kimliğimiz hakkında düşündüklerini gösterir bir belge” (s. 354) olarak alımlayan Pamuk (2014) için Avrupa, “. . . iyi ya da kötü, istenilen ya da

korkulan bir hayal, yaklaşmakta olan bir amaç ya da tehlike” (s. 350); dolayısıyla da Doğu’nun ulaşmayı arzuladığı bir hedeftir. Pamuk’un çizdiği bu Batı imajını, büyük ölçüde romanlarında kurguladığı self oryantalist figürlerin Batı karşısında duyumsadıkları aşağılık kompleksi ile okura aksettirdiği ve böylece oryantalist bir bakışla Batı’yı Doğu’ya üstün kıldığı görülür. Pamuk (2006) her ne kadar kendi dünyasını “yerel, milli bir dünya ile Batı dünyasının karışımı” (s. 19) olarak nitelendirse de onun romanları Batı’yı ulaşılması amaçlanan bir arzu nesnesi olarak Doğu karşısında yücelten örnekler bakımından zengindir. Bu bağlamda yazarın Batı ile kendi ilişkilerinde hissettiği utanç duygusunun bu teze dayanak teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Gelenek ile modernliğin, ya da memleket ile Avrupa arasındaki sorunların hiçbir zaman büsbütün yok olmayan bir utanç duygusu üzerinde geliştiğini (s. 70) ve kendisinin hep bu utancı, tam tersi bir duygu olan gururla birlikte görmeye çalıştığını (s. 70) ifade eden Pamuk (2005), romanlarını bu tür utancın, gururun, ezikliğin, öfkenin malzemesiyle yazdığına (s. 71) vurgu yapar.

BÖLÜM IV

SONUÇ

4.1. Sonuç

Edward W. Said'in 1978 yılında yayımladığı *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* adlı kitabı ile kuramsal çerçevesini çizdiği oryantalizmin postmodern anlatıdaki görünümünün irdelendiği bu çalışmada, postmodern anlatıda oryantalist söylemin varlığını büyük ölçüde hissettirdiği ve postmodern yazarların bu söylemi anlatının bir parçası kılarak yansıttıkları sonucuna varılmıştır.

Çalışmada postmodern Türk edebiyatının önde gelen romancılarından olan İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Elif Şafak ve Orhan Pamuk'un 33 romanı oryantalist bir okumaya tabi tutulmuş ve bunun sonucunda bu romanlardan 15'inin oryantalizmin kuramsal altyapısını ihtiva edişi ile bu kurama uyarlanabilir olduğu saptanmıştır. Sözü edilen romancıların geriye kalan 18 romanından *Efrasiyab'ın Hikâyeleri*, *Galiz Kahraman*, *Pinhan*, *Şehrin Aynaları*, *Mahrem*, *Araf*, *Bit Palas*, *Baba ve Piç*, *Aşk*, *Cevdet Bey ve Oğulları* ve *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı 11 romanının Doğu'ya ilişkin bir veri içerdiği; ancak *Efrasiyab'ın Hikâyeleri*, *Galiz Kahraman*, *Mahrem*, *Bit Palas*, *Baba ve Piç*, *Aşk*, *Cevdet Bey ve Oğulları* ve *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı 8 romanında bu verinin Doğu ile ilgili bir temsil biçiminden ziyade bir Doğu eleştirisini olanaklı kıldığı; *Pinhan*, *Şehrin Aynaları* ve *Arafta* ise roman yazarıyla ilintili olarak otobiyografik bir özün izdüşümü olduğu görülmüştür. *Sonsuzluğa Nokta*, *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Uykuların Doğusu*, *Heba* ve *Siyah Süt*'te ise oryantalizme kuramsal bir dayanak teşkil edebilecek herhangi bir veriye rastlanmamıştır.

Yapılan analizde İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyele*, *Amat*, *Suskunlar* ve *Yedinci Gün*; Elif Şafak'ın *İskender*, *Ustam* ve *Ben* ve *Havvanın Üç Kızı*; Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar* ve *Masumiyet Müzesi* adlı romanlarının oryantalizmin kuramsal altyapısını ihtiva eden romanlar olduğu; ancak İhsan Oktay Anar'ın sözü edilen beş romanında, oryantalist söylemin Batı'nın Doğu üzerinde kurduğu yetkeden ziyade *iktidar* ile *bilgi* arasındaki ilişkinin işleyiş biçiminin sergilenerek yansıtılışı itibarıyla bir oryantalizm eleştirisinin yapıldığı anlaşılmıştır. Nitekim Anar'ın romanlarında Doğu üzerinde hâkimiyetini ilan eden bir Batı yetkesi söz konusu değildir. İncelenen 9 romanından 7'sinin oryantalizm kuramı bağlamında ele alınmaya müsait olduğu saptanan Orhan

Pamuk'un romanlarının büyük ölçüde oryantalist bir söylemle şekillendiği; Doğu'ya ilişkin malzemeye çeşitli şekillerde anlatılarında yer veren Elif Şafak'ın romancılığında ise bu söylemin yazarın son üç romanına hâkim olduğu görülmüştür.

Edward Said'in oryantalizm kuramı ile paralel olarak oryantalist söylemin dikkat çektiği romanlarda Batı ile Doğu arasındaki diyalektiğin muhtelif şekillerde kurulduğu saptanmıştır. *Puslu Kıtalar Atlası*, *Ustam ve Ben* ve *İskender*'de Batılı figürler ile Doğulu figürlerin; *Amat*, *Suskunlar* ve *Yedinci Gün*'de Doğulu gibi görünen Batılı figürlerle Doğulu figürlerin; *Beyaz Kale*'de Batılı figürler ile self oryantalist figürlerin; *Sessiz Ev*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar ve Masumiyet Müzesi*'nde self oryantalist figürler ile Doğulu figürlerin, *Havva'nın Üç Kızı*'nda Batılı ve self oryantalist figürlerle Doğulu figürlerin; *Yeni Hayat*'ta Batı'nın temsili bir figürü olarak kurgulanan Doğulu bir figür ile Doğulu figürlerin karşı karşıya getirilmesi ile kurulan bu ilişki, *Kitab-ül Hiyele* ve *Kara Kitap*'ta anlatıda dikkat çeken Batı özentili Doğulu figürler aracılığıyla kurulmuştur. Elif Şafak'ın ve Orhan Pamuk'un Batı ile Doğu arasındaki diyalektiği self oryantalist figürler aracılığıyla kurdukları romanlarıyla, self oryantalist yaklaşımı oryantalist söylemin bir parçası kıldıklarını ve bu suretle bu yaklaşıma söylemsel bir işlev kazandırdıklarını söylemek mümkündür. Nitekim sözü edilen bu yaklaşım, Tanzimat döneminden postmodern döneme gelinceye değin Doğu dünyasına yönelik bir eleştirinin ötesine geçememiştir. Bu durum Orhan Pamuk'un ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda açıkça aksettirilmiştir.

Çalışmada yukarıda sözü edilen romanlarda Doğulunun sergilediği çeşitli zaafılara karşılık gelen Doğu bilgisinin bir ifadesi olan çeşitli temsil biçimlerine rastlanmıştır. Yapılan analizde *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül, Hiyele*, *Yedinci Gün*, *Ustam ve Ben*, *Havva'nın Üç Kızı*, *Sessiz Ev* ve *Beyaz Kale*'de bilimsel; *Suskunlar*, *Yedinci Gün*, *Ustam ve Ben* ve *Benim Adım Kırmızı*'da sanatsal olarak geri kalmış, *İskender*, *Havva'nın Üç Kızı* ve *Masumiyet Müzesi*'nde eril zihniyetli; *Kara Kitap*'ta birey olma yetisinden yoksun kalmış; *Amat*'ta günahkâr, *Kar*'da bağınaz bir Doğu temsiliyle; *Yeni Hayat*'ta ise metaforik bir temsil nesnesiyle karşılaşılmıştır. Dolayısıyla çalışmada bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsili başta olmak üzere sanatsal olarak geri kalmış ve eril zihniyetli Doğu temsili postmodern anlatıda sıklıkla yer aldığı saptanmıştır.

Amat'ta günahkâr; *Kar*'da bağınaz; *Yedinci Gün*, *Ustam ve Ben*, *Havva'nın Üç Kızı* ve *Sessiz Ev*'de bilimsel; *Suskunlar*'da ise sanatsal olarak geri kalmış Doğu temsili doğrudan din izleği ile ilintili oluşu, özünde İslam'a ilişkin geliştirilen karşıt

imgeleri barındıran oryantalizmin kuramsal altyapısıyla örtüşmektedir. Çalışmada sözü edilen romanlarda Batı'nın islamofobik bir yaklaşımla dini oryantalist emellerinin bir aleti olarak alımlayışı dikkat çekmiştir.

Çalışmanın sonucunda Doğu'ya ilişkin temsil biçimlerinin, Edward Said'in kuramsal dayanağı olan Foucault'nun *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu* ve *iktidarla yakın bir ilişki içinde bulunduğu* kabulüne dayanan söylem analizi bağlamında postmodern bir kurmacada bir söylem biçimine dönüştüğü saptanmıştır. Bu doğrultuda İhsan Oktay Anar'ın romanlarında Batı'nın Doğu üzerinde yetke kurma çabası ve Doğu'nun Batı karşısındaki *iktidar* tutkusunun başarısızlıkla sonuçlanması üzerinden kurulan bir oryantalist söylem aracılığıyla bir oryantalizm eleştirisinin yapıldığı, Elif Şafak'ın ve Orhan Pamuk'un romanlarında ise çeşitli biçimlerde kurulan *iktidar-bilgi* diyalektiği çevresinde Batı'nın Doğu'ya üstün kılınışının sergilendiği anlaşılmıştır.

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Amat*, *Suskunlar* ve *Yedinci Gün* adlı romanlarında Doğu'ya ilişkin temsil biçimlerine karşılık gelen Doğu *bilgisini* kendi çıkarları doğrultusunda bir erk nesnesine dönüştüren Batı'nın sergilediği bir *iktidar* tutkusunun; *Kitab-ül Hiye* romanında ise romandaki temsil biçiminden hareketle *iktidar* tutkusu boşa çıkarılan bir Doğu profili çizilerek oluşturulan bir *iktidar* izleğinin varlığı dikkat çekmiştir. Yazarın *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Yedinci Gün* adlı romanlarında da dikkat çeken bu izleğin kimi metaforlarla anlatıda lanse edildiği görülmüştür.

Yapılan analizde *Ustam* ve *Ben* ile *İskender*'de şarkiyatçı figürlerin, sırasıyla bilimsel ve sanatsal olarak geri kalmış ve eril zihniyetli bir Doğu temsiline işaret eden Doğu bilgisini bir erk nesnesi olarak alımlaması suretiyle Batı'nın Doğu üzerinde kurduğu hâkimiyetin sergilendiği anlaşılmıştır. *Havva'nın Üç Kızı*'nda ise bu hâkimiyet şarkiyatçı ve self oryantalist figürlerce bilimsel olarak geri kalmış ve eril zihniyetli bir Doğu temsili aracılığıyla Doğu'ya dair üretilen şarkiyatçı söylem biçimleri ile kurulmuştur. Orhan Pamuk'un *Kar* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarında oryantalist söylem kanalıyla bir Doğu eleştirisi yapılmıştır. *Kar*'da din; *Masumiyet Müzesi*'nde ise aşk ve cinsellik algısı sırasıyla bağnaz ve eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden eleştirilmiştir. Yazarın bu romanlarında oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynayan temsil biçimi ile *iktidar* arasındaki etkileşim, bir *iktidar* tutkusu içerisinde olan; ancak Batı karşısında yenik düşen self oryantalist figürlerle sağlanmış ve böylece Doğu'nun Batı karşısındaki iktidarsızlığına işaret edilmiştir. *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'da sırasıyla birey olma yetisinden yoksun kalmış ve sanatsal olarak geri kalmış

Doğu temsiliyle öz kimlik inşasını Batı taklitçiliği olarak alımlayan self oryantalist ve Doğulu figürlerin iktidar tutkusunun boşa çıkarılışı ile Doğu'nun Batı karşısındaki iktidarsızlığı ilan edilmiştir. *Kar*, *Masumiyet Müzesi* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarıyla benzer olarak Batı ile Doğu arasındaki ilişkinin bir iktidar tutkusu içerisinde olan self oryantalist bir figür ile Doğu'nun değerler sisteminin temsili bir figürünün karşı karşıya getirilmesi suretiyle kurulduğu *Sessiz Ev*'de self oryantalist bir bakışla din izleği ekseninde aksettirilen bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden sergilenen bir oryantalist söylem söz konusu olmuştur. *Beyaz Kale*'de ise aynı temsil biçimi üzerinden self oryantalist bir bakışın yanı sıra oryantalist bir bakışın da oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynadığı görülmüştür. Yazarın bir iktidar tutkusunu ihtiva eden *Yeni Hayat* romanında ise bu tutkunun sonuçsuz kalışı ve emperyalist Batı'nın Doğulu bir figürü piyon olarak kullanmak suretiyle Doğu üzerinde kurduğu hâkimiyet sergilenmiştir. Çalışmada sözü edilen romanların tümünde oryantalist söylemin oluşumunda Batı'nın emperyalist ve ötekileştirici tutumunun baskın oluşu dikkat çekmiştir.

Çalışmada oryantalist söylemin dikkat çektiği romanlarda Doğu'nun sergilediği çeşitli zaafların ifadesi olan temsil biçimlerinin yanı sıra *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Yedinci Gün*, *Yeni Hayat* ve *Kara Kitap*'ta Doğu'nun temsili figürlerinin; *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar* ve *Masumiyet Müzesi*'nde ise self oryantalist figürlerin iktidar tutkusunun boşa çıkışı, Doğu'nun Batı'ya kendisini temsil etme olanağını bizzat kendisinin vermesi kabulü ile şekillenen oryantalist söyleme kuramsal bir dayanak teşkil etmektedir. Nitekim çalışmada analiz edilen romanlardan hareketle Doğu'nun Batılı bir gözle alımlanışının bir ifadesi olan self oryantalizmin temelinde Batı'nın Doğu'dan üstün olduğu fikri ile koşutlandırılmış bir aşağılık kompleksinin yer aldığı saptanmıştır. Bu kompleks ayrıca *Kar* romanında oksidental bir söylem biçimi üzerinden yansıtılmıştır.

Yapılan incelemede postmodern anlatıda oryantalist söylemin, Edward Said'in kuramıyla ilintili olarak bu söylemi meydana getiren temsil biçimlerinin metinlerarası bir düzlemde metinler aracılığıyla katlanıp genişlemesi suretiyle oluştuğu sonucuna varılmıştır. Oryantalist bir okumaya tabi tutulan romanların yayımlanış tarihleri göz önüne alındığında postmodern anlatıdaki ilk oryantalist temsil biçimlerinin Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985) ve *Kara Kitap* (1990) adlı romanlarında dikkat çektiği; *Sessiz Ev* (1983) romanındaki bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsili *Beyaz Kale* (1985), *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996),

Yedinci Gün (2012), *Ustam ve Ben* (2013) ile *Havva'nın Üç Kızı*'nda (2016); *Benim Adım Kırmızı*'daki (1998) sanatsal olarak geri kalmış Doğu temsilinin *Suskunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012) ve *Ustam ve Ben*'de (2013); *Masumiyet Müzesi*'ndeki (2008) eril zihniyetli Doğu temsilinin *İskender* (2011) ve *Havva'nın Üç Kızı*'nda (2016) tekrarlandığı görülmüştür. Dolayısıyla Orhan Pamuk'un romanlarında dikkat çeken temsil biçimlerinin kendi romanları dışında İhsan Oktay Anar'ın ve Elif Şafak'ın kimi romanlarına eklemlendiği görülmüştür. Bu durum, oryantalizmin kuramsal altyapısıyla örtüşmekte ve postmodern anlatıda oryantalist söylemin metinlerarası bir düzlemde nasıl şekillendiğini göstermektedir.

Çalışmada postmodernizmin oryantalizmin oluşumu için uygun bir zemin teşkil ettiği anlaşılmıştır. Nitekim analiz edilen romanlarda oryantalist söylemin postmodern anlatının metinlerarasılık, tarihin anlatılaştırılması ve üstkurmaca gibi belli başlı kurgu teknikleri bağlamında şekillendiği görülmüştür. Çalışmada *İskender* romanının dışında kalan romanlarda tarihin anlatılaştırılması, *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Amat*, *Suskunlar* ve *İskender*'de anlatının şekillendiği üstkurmaca düzlem, *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Amat* ve *Kara Kitap*'ta metinlerarasılık oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılmaktadır. Dolayısıyla tarihin anlatılaştırılması başta olmak üzere üstkurmaca ve metinlerarasılık postmodern Türk yazarlarının oryantalist söylemi ihtiva eden anlatılarında sıkça kullandıkları kurgu teknikleridir.

Çalışmanın sonucunda Elif Şafak ile Orhan Pamuk'un oryantalist bakışlı birer yazar olduğu ve bu bakışı anlatılarının bir parçası haline getirerek yansıttığı; İhsan Oktay Anar'ın oryantalist söylemi içeren romanları ile oryantalizmin postmodern anlatıdaki işleyiş tarzını sergileyip bu söylem biçimi üzerinden oryantalist zihniyeti eleştirdiği, Hasan Ali Toptaş'ın ise oryantalizme ilişkin herhangi bir veri içermeyen romanları ile oryantalist bakışlı bir yazar olmadığı sonucuna varılmıştır. Çalışmada Hasan Ali Toptaş'ın romanlarının analizini içeren kısım, postmodern anlatıda oryantalist söylemin olmadığı romanların da olduğunu, dolayısıyla her postmodern yazarda oryantalist söylemin olmadığını göstermesi ile dikkat çekmektedir. Oryantalizmin kuramsal çerçevesi uyarınca Elif Şafak ve Orhan Pamuk'un Batı'yı Doğuya üstün kılan oryantalist bakışından kişisel olarak bizzat bu yazarlar değil, kuramsal olarak oryantalist söylem sorumludur. Nasıl ki Doğu'ya ilişkin temsil biçimleri tek tek değil metinlerarası bir atmosferde önceki temsil biçimlerine eklenerek bir söylem oluşturuyorsa, anlatılarda dikkat çeken oryantalist bakış da kişisel bir söylemden ziyade söylemsel bir alanda metnin bir parçası olarak işlev kazanır. Dolayısıyla

postmodern anlatıda oryantalist yaklaşım, önceki yaklaşımın aksine kişisel görüş ve düşüncelerin bir izdüşümü değil, metinsel bir söylemin ürünüdür.



KAYNAKÇA

- Acar, E. (1984). Cevdet Bey ve Oğulları'nın mekânında zaman ve anlam. E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s.50-62). İstanbul: İletişim.
- Adak, H. (1996, Ocak). Pamuk'un 'ansiklopedik romanı'. N. Esen (Der.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 275-294). İstanbul: İletişim.
- Ak, E. (2014, 24 Ocak). Kasımpaşa'da bir muhterem "galiz". *Cumhuriyet Kitap eki*.
http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/33311/ihsan_Oktay_Anar_dan_Gal_z_Kahraman_.html. Erişim Tarihi: 11.02.2016.
- Akçay, A. S. (2001). Elif Şafak ile söyleşi. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 51, 74-78.
- Akçay, A. S. (2007). Postmodern kurmaca ve yeni tarihselcilik. *Kitap-lık*, 111, 93-94.
- Akçay, A. S. (2011). *Okumanın Farkı Orhan Pamuk Okumanın İmkânsız Alegorileri*. (1. bs). İstanbul: Pozitif.
- Aker, P. G. (2000, 18 Kasım). Elif Şafak: "Sayılarda gizlenen "Mahrem". *Cumhuriyet Kitap eki*. <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2879>. Erişim Tarihi: 27.07.2016.
- Akgün, M. (2012, 29 Haziran). 'Kelime eskimez... Olsa olsa yaşlanır'. *Radikal Kitap*.
http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/kelime_eskimez_olsa_olsa_yaslanir-62806 Erişim Tarihi: 04.08.2016.
- Akın, H. (2013, 11 Nisan). Uyku ile uyanıklık arası Heba. *Yeni Şafak*.
<https://www.yenisafak.com/kitap/uyku-ile-uyaniklik-arasi-heba-509357>. Erişim Tarihi: 14.03.2016.
- Akman, N. (2005, 13 Kasım). "1915 olaylarını Türklerin hatırlamaya Ermenilerin Unutmaya ihtiyacı var". *Zaman*.
<http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=101>. Erişim Tarihi: 11.11.2016.
- Akova, M. (2012). Yazmak, zamana müdahaledir. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 289-291). İstanbul: İletişim.
- Aktan K. D. (2007). Puslu Kıtalar Atlası'nın muktedir mâdûnları. *Kitap-lık*, 111, 102-104.
- Aktaş, B. (2013). Dünyaya hâlâ o çocuğun gözleriyle bakıyorum. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 239-244). İstanbul: İletişim.

- Akten, S. (1995). Yeni Hayat, yeni kitap, yeni roman. E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 299-310). İstanbul: İletişim.
- Aktunç, H., Gümüş, S., Özpalabıyıklar, S. ve Özer Savlı P. (1999). Orhan Pamuk-“Roman, üzerimizde hayat yelpazesi gibi rengârenk bir etki bırakır”. *Kitap-lık*, 36, 6-29.
- Aktunç, H. (2014). Yeni roman ülkelerinde. *Puslu Kıtalar Atlası* içinde (s. 9-10). İstanbul: İletişim.
- Akyol, E. (2010). *Oryantalizm ve Orhan Pamuk'un eserlerinde İslam'ın tasvir edilmesi*. Yüksek lisans tezi, Fatih Üniversitesi, İstanbul.
- Alkan, B. (2011). Hayal ile hiyel arasında. *Notos Öykü*, 30, 54-56.
- Alkan, C. (2015). *Oryantalizm: Coğrafi ayırmadan söylemsel ayırmaya Türk düşünce hayatı örneği*. Yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- Alpay, N. (2002, Mart). KAR kışkırtıcı. *Milliyet Sanat*, 516, 81-83.
- Altuğ, E. (2012, Haziran). Masumiyetin üç katı. *Sabitfikir*, 16, 22-27.
- Anar, İ. O. (2012). *Yedinci Gün*. (2. bs.). İstanbul: İletişim.
- Anar, İ. O. (2013). *Amat*. (12. bs.). İstanbul: İletişim.
- Anar, İ. O. (2013). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*. (27. bs.). İstanbul: İletişim.
- Anar, İ. O. (2013). *Kitab-ül Hiyel*. (25. bs.). İstanbul: İletişim.
- Anar, İ. O. (2013). *Suskunlar*. (14. bs.). İstanbul: İletişim.
- Anar, İ. O. (2014). *Galîz Kahraman*. (1. bs.). İstanbul: İletişim.
- Anar, İ. O. (2014). *Puslu Kıtalar Atlası*. (50. bs.). İstanbul: İletişim.
- Andaç, F. (2002, Temmuz). Elif Şafak ile söyleşi. *Varlık Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi*, 2002/7-1138, 61-67.
- Andaç, F. (2002). Hikâye anlatmayı bilen bir yazar Elif Şafak. *Cumhuriyet Kitap*, 647.1,4-6.
- Apaydın, M. (2009). Postmodernizmin değeri dışlayan 'çoğulcu estetik'i ve bunun 1980 sonrası Türk romanına yansımaları. L. Sunar (Ed.), // *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu* içinde (s. 27-35). Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Aral, F. (Ed.). (2007). *Orhan Pamuk Edebiyatı Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları*. (1. bs.). Agora: İstanbul.
- Argın, Ş. (2009). Elif Şafak'ın “Aşk”ı: ‘Umutsuz ev kadınları’na sûfiyâne tavsiyeler. *Mesele Kitap Dergisi*, 34, 4-15.
- Arlı, A. (2003). *Oryantalizm ve oksidentalizm tartışmaları ekseninde Şerif Mardin*. Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

- Arlı, A. (2014). *Oryantalizm Oksidentalizm ve Şerif Mardin*. (3. bs.). İstanbul: Küre.
- Arman, A. (2013, 15 Aralık). Aşka gelince... Bak, orada acemiylim!. *Hürriyet*.
<http://www.hurriyet.com.tr/aska-gelince-bak-orada-acemiylim-25358864>. Erişim Tarihi: 25.08.2016.
- Arman, A. (2016, 25 Haziran). Kendi kendine yazık eden Türkiye'yi anlattım. *Hürriyet*.
<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/kendi-kendine-yazik-eden-turkiyeyi-anlattim-40122269>. Erişim Tarihi: 20.10.2016.
- Aslan, G. (2008). Ben Okudum. "Siyah Süt, yeni başlayanlar için postpartum depresyon. *İzinsiz Gösteri Serbest Fikir Mecmuası*, 163.
<http://www.izinsizgosteri.net/new/?issue=49&page=1&content=396>. Erişim Tarihi: 28.06.2016.
- Aslolan özdür, öz de aşktır. (2004). *KAOS GL*, 19
<http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=230>. Erişim Tarihi: 22.06.2016.
- Atabilen, E. (2015, Eylül). Orhan Pamuk'tan genç yazarlara tavsiyeler.
<http://724kultursanat.com/orhan-pamuktan-genc-yazarlara-tavsiyeler/>. Erişim Tarihi: 27.01.2017.
- Atasever, G. (2009). *Doğu-Batı İlişkileri bağlamında oryantalizm*. Yüksek lisans tezi, Muğla Üniversitesi, Muğla.
- Atıkoğlu, A. (1985, Temmuz). "Yarı tarih yarı masal". M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye içinde* (s. 145). İstanbul: YKY.
- Atilla, N. (2012, 2 Eylül). Cumhuriyet'in üzerinde dolaşan Osmanlı hayaleti. *Akşam*.
<http://www.aksam.com.tr/pazar/cumhuriyetin-uzerinde-dolasan-osmanli-hayaleti--136408h/haber-136408>. Erişim tarihi: 26.11.2015.
- Atmaca, E. (2003, 28 Aralık). "Aslolan kitaptır, kâtibî Değil". *Akşam*.
<http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2883>. Erişim Tarihi: 22.06.2016.
- Avluklu, A. (2005). *Oryantalizm ve küreselleşme ilişkisi üzerine*. Yüksek lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- Aygündüz, F. (2000, 19 Kasım). Doğru insana aşık olursanız, o aşk değildir! *Milliyet*.
www.milliyet.com.tr/2000/11/19/sanat/san01.html. Erişim Tarihi: 15.07.2016.
- Aygündüz, F. (2004, Mart). 'İşittim ve itaat ettim yabancılık hissi geçmeyecek!'. *Milliyet Sanat*, 540, 84-86.
- Aygündüz, F. (2005, 5 Haziran). "Evlenerек dört duvar arasına girdim ama içerisi püfür püfür". *Milliyet Pazar*. <http://www.milliyet.com.tr/-evlenerek-dort-duvar->

[arasina-girdim-ama-icerisi-pufur-pufur](http://pazar/haberdetayarsiv/05.06.2005/118812/default.htm)

/pazar/haberdetayarsiv/05.06.2005/118812/default.htm. Erişim Tarihi: 08.11.2016.

Aygündüz, F. (2009). “Kitap içinde kitap, hikâye içinde hikâye, aşk içinde aşk...”

Milliyet Sanat Dergisi, 600, 90-95.

Aygündüz, F. (2011). Elif Şafak “İskender”i nasıl yazdı?. *Milliyet Kitap*, 70, 4-6.

Aytaç, G. (1990, Temmuz). Orhan Pamuk'tan bir "yeni roman". *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi*, 23, 40-41.

Aytekin, S. (2009). “Aşk” romanına farklı bir okuma. *Evrensel Kültür Aylık Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi*, 216, 11-14.

Bağbaşı, G. (2010). “Güç” ve “egemenlik” kavramları bağlamında Antonio Gramsci ve Edward Said’in görüşlerinin değerlendirilmesi. Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Bahçekapılı, N. (2004). Elif Şafak ile, ne uzak ne de yakın, kıyısında olmak İstanbul’un. *Yirmibir Mimarlık, Tasarım ve Kent Dergisi*, 19.

<http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=176>. Erişim Tarihi: 22.06.2016.

Balabanlılar, M. (1994). “Orhan Pamuk Yeni Hayat’ında hüznün ve şiddetin girdabındaki insanımızı anlatıyor: Okursan eğlenirsin inanırsan hayatın kayar.” M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 158-160). İstanbul: YKY.

Baran, E. (2014). Tamamlanan metin eksiktir. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 83-94). İstanbul: İletişim.

Bars, Y. Kendinizi yeniden doğurmadan, annelik yapamazsınız. (t.y.).

<http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=220>. Erişim Tarihi: 28.06.2016.

Başğömez Çetin, A. (2015). *Türk edebiyatında oryantalizm*. Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Bengisu, N. (1999). “Romancı tarihe haksızlık edebilir.” M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 172-173). İstanbul: YKY.

Bezci, B. ve Çiftci, Y. (2012). Self Oryantalizm: İçimizdeki modernite ve/veya içselleştirdiğimiz modernleşme. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 7 (1), 139-166)

- Birkiye, A. (2000, 28 Kasım). “Karnaval dünyasına yol alış. *Cumhuriyet*.
<http://www.elifsafak.us/degerlendirmeler.asp?islem=degerlendirme&id=15>.
 Erişim Tarihi: 21.07.2016.
- Börekçi, G. (2005). Biz sekiz kişiyiz aynı bedende. *Picus Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 28, 10-13.
- Börekçi, G. (2012, 20 Mayıs). ‘Ruhum ikiye bölünmüştü, şimdi birleşti’. *Habertürk*.
<http://www.haberturk.com/yazarlar/gulenay-borekci/743693-ruhum-ikiye-bolunmustu-simdi-birlesti>. Erişim Tarihi: 14.07.2017.
- Börekçi, G. (2013, Mayıs). Orhan Pamuk: “Aşkın tarifinde, sebebini bilmemek de var”.
<http://egoistokur.com/orhan-pamukun-harikalar-odasindan-ask-ataturk-heykeli-gibi-bir-sey/>. Erişim Tarihi: 13.07.2017.
- Börekçi, G. (2016, 2 Temmuz). Elif Şafak: İçimde bir kadın da var, erkek de...
Habertürk. <http://www.haberturk.com/yasam/haber/1261763-elif-safak-icimde-bir-kadin-da-var-erkek-de>. Erişim Tarihi: 20.10.2016.
- Buchan, J. (2004, Mayıs). Donmuş varlıklar. *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi* , 64 içinde (s. 95).
- Bulduk, Z. ve Öz, A. (2000). Elif Şafak: “Yazarlığın oniki ay-yirmidört saat edebiyatla ve edebi sorunlarla ilgilenmek olduğunu düşünmüyorum”. *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 20, 8-13.
- Bulut, Y. (2000). 1945 sonrasında oryantalizme yöneltmiş eleştirilerin değerlendirilmesi. Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Bulut, Y. (2003). Edward Said’e ve Oryantalizm’e dair. *Sosyoloji Dergisi*, 8, 113-160.
- Bulut, Y. (2007). Oryantalizm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 33. s. 428-437). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Bulut, Y. (2012). Orientalism’in ardından. *Sosyoloji Dergisi*, 24, 1-57.
- Bulut, Y. (2014). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*. (5. bs.). İstanbul: Küre.
- Can, S. (2009, 7 Mart). Elif Şafak bu kez “Aşk”la geldi. *Star*.
<http://www.elifsafak.us/degerlendirmeler.asp?islem=degerlendirme&id=122>.
 Erişim Tarihi: 17.05.2016.
- Cengiz, S. (2010). Orhan Pamuk'un romanlarında Doğu-Batı ikilemi. *Türkiyat Araştırmaları*, 12, 63-89.
- Coşkun, Ö. (2015, Eylül). 'Türkiye, incinmiş insanların ülkesi'.
www.dw.com/tr/turkiye-incinmis-insanlarin-ulkesi/a-18711628. Erişim Tarihi: 25.08.2016.

- Çağdaş, H. (1990, Nisan). "Orhan Pamuk Kara Kitap'ı anlatıyor". M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s.152). İstanbul: YKY.
- Çalışlar, O. (1998, Aralık). "Nakkaşın mürekkebi kırmızı". M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 174-175). İstanbul: YKY.
- Çamözü, F. (2012, 17 Nisan). "Benimki sürekli öğrencilik hali". *Hürriyet*.
http://www.hurriyetaile.com/sizin-icin/tv-magazin/benimki-surekli-ogrencilik-hali_6759.html. Erişim Tarihi: 04.08.2016.
- Çetin, N. (2014). *Türk'e Oryantalist Kuşatma*. (1. bs.). Ankara: Berikan.
- Çetinkaya, B. A. (2009). Batı'daki 'sürgün' Doğulu/Yabancı Edward Said'in gözüyle oryantalizm –"Öteki"nin tanımlanması-. *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, 1, 3-23.
- Çevik, S. (2004). "Hudutların karşısında mevzileniyorum!". *Kılavuz Dergisi*, 16-17.
<http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=88>. Erişim Tarihi: 18.08.2016.
- Çiftçi, İ. (2004). Kâğıda değil, zamana yazılır. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 293-295). İstanbul: İletişim.
- Çopur, Y. (2014, 30 Aralık). Orhan Pamuk: Bendeki talih kimde var?. *Star*.
<http://www.star.com.tr/roportaj/bendeki-talih-kimde-var-haber-986345/>. Erişim Tarihi: 15.08.2017.
- Çoruk, A. Ş. (2007). Oryantalizmin Sergüzeşt'i. *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 36 (36), 79-100.
- Çoruk, A.Ş. (2007). Oryantalizm üzerine notlar. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 193-204.
- Çubukçu, M. (1990, Nisan). "Şapkadan tavşan çıkarıyorum" M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 149). İstanbul: YKY.
- Dalkılıç, E. (2010, Aralık). Yoksunluğun gerçeküstü halleri (Kayıp Hayaller Kitabı-Hasan Ali Toptaş). <http://www.terninja.com/14591/>. Erişim Tarihi: 14.03.2016.
- Dalkılıç, E. (2013). Hakikat diye bir şey varsa. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 301-303). İstanbul: İletişim.
- Dede, M. B. (2000) Elif Şafak: "Kelimelerin de insanlar gibi ömrü vardır". *Dergibi*.
<http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2849>. Erişim Tarihi: 22.06.2016.

- Dede, M. B. (2002, Nisan). "Tasavvuf benim edebiyatçılığımın ayrılmaz/ayrışmaz bir katmanı". *Dergibi*. <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2834>. Erişim Tarihi: 29.11.2016.
- Demirci, M. (2000, Temmuz). Dünyaya borcum var. http://www.aksiyon.com.tr/kultur-sanat/dunyaya-borcum-var_506404. Erişim tarihi: 11.02.2016.
- Demirkol, H. (2014, Mart). 'Unutulanların, küçümsenenlerin hikâyelerini anlattım'. <http://www.okuryazar.tv/elif-safak-ustam-ve-ben/>. Erişim Tarihi: 25.10.2016.
- Demirtepe, Ü. (1984, Şubat). 'Roman kahramanları yazarın değil, romanın hizmetinde olmalı. M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 142-144). İstanbul: YKY.
- Devellioğlu, F. (2004). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. (21. bs.). Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dirmir, Y. (2012). İhsan Oktay Anar'ın *Amat*'ındaki gerçeklik arayışları [Elektronik Versiyon]. *PİVOLKA*, 21(7), 6-7.
- Doğan, Z. (2011). *Orhan Pamuk edebiyatında tarih ve kimlik söylemi*. Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Doğan, Z. (2014). *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*. (1. bs.). İstanbul: İthaki.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar*. (2. bs.). İstanbul: İnkılâp
- Dostoyevski, F.M. (1999) *Karamazov Kardeşler (1. cilt)*. İstanbul: Morpa Kültür.
- Duman, S. ve Çelik, B. (1998). Yazdığım Her Romanla Romanı Yeniden Tanımlamaya Çalışıyorum. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 119-121). İstanbul: İletişim.
- Dursun, E. (1995). Orhan Pamuk: "Kendimi orientalist gibi görmüyorum" *Aksiyon Dergisi*, 10 <http://cezmyurtsever-osmanldevleti.blogspot.com.tr/2011/03/orhan-pamuk-kendimi-orientalist-gibi.html>. Erişim Tarihi: 15.05.2017.
- Duruel, N. (1982). "İlk romanı Cevdet Bey ve Oğulları'yla dikkati çeken Orhan Pamuk'a birkaç soru: 'Seçkin Yazar Değil, Vatandaş Yazar Olmanın Yolu Aranmalı'." M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 140-141). İstanbul: YKY.
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (2. bs.). (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Ecevit, Y. (1996). Roman yazan bir şair. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 159-168). İstanbul: İletişim.
- Ecevit, Y. (1996). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: Gerçek. Ecevit, Y. (1999). "Benim Adım Kırmızı"da çoğulcu estetik. *Varlık Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi*, 1098, 43-56.
- Ecevit, Y. (2012). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. (8. bs.). İstanbul: İletişim.
- Eco, U. (2012). *Yorum ve Aşırı Yorum* (6. bs.). (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can.
- Eken, A. (1988, Ekim). Orhan Pamuk'la edebiyat-tarih ilişkileri üzerine söyleşi: "Tarih, edebiyatın alt kollarından biridir..". *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi*, 2, 176-181.
- Elif Şafak ın English. (2004). *Tempo* 03/840, <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=70>. Erişim Tarihi: 18.08.2016.
- Elif Şafak ile bir röportaj. (t.y.). <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=43>. Erişim Tarihi: 22.06.2016.
- Engdahl, H. (2006). Nobel röportajı. B. Siber (Ed.), *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 321-332). İstanbul: İletişim.
- Erbaş, Ş. (2001). Başlarken yalnızsın, bitirdiğinde daha da yalnız. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 13-21). İstanbul: İletişim.
- Ercan, E. (1999, Nisan). "Looking into the soul of Istanbul." M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s.160). İstanbul: YKY.
- Ercan, E. (1999). Orhan Pamuk: "Benim Adım Kırmızı", Bir atı nasıl gördüğüm üzerine değil, nakkaşların nasıl gördüğü üzerine bir kitap. *Varlık Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi*, 1098, 38-42
- Erciyes, C. (2006, Mart). "Hafızayı kuşaktan kuşağa kadınlar aktarıyor". *Milliyet Sanat*, 564, 94-96.
- Erciyes, C. (2006, Aralık). Şehrin anahtarı hüznün. *Milliyet Sanat*, 573, 84-85.
- Erdem, S. (2012). Osmanlı Türk romanında ulusal oryantalizm ve oryantalist uluslaşma. Yüksek lisans tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Eren, B. (2004). "Arabi, iki kapılı bir ev yapmayı öğretti". *Zaman Turkuaz*. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=90>. Erişim Tarihi, 22.06.2016.

- Eren, G. (2013). Edward Said: Oryantalist söylem analizinin metodolojik temelleri. Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Eryılmaz, S. (1987). "Her edebiyatçının rüyası yepyeni bir biçim bulmaktır." M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikaye* içinde (s. 140). İstanbul: YKY.
- Esen, N. (1997). Puslu Tarihler romanı: Puslu Kıtalar Atlası. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* içinde (s. 284-288).
- Esen, N. (2001). Orhan Pamuk'un romanlarında anlatım çeşitliliği. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* içinde (s. 215-222). İstanbul: İletişim.
- Esen, N. (2012). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. (3. bs.). İstanbul: İletişim.
- Esen, N. (2013). *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. (3. bs.). İstanbul: İletişim.
- Eşitmez, M. (1998). Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, *Virgöl Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi*, 10, 6-8.
- Ever, M. (1991, Ağustos). Adlar ve kitaplar. N. Esen (Der.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 115-127). İstanbul: İletişim.
- Foucault, M. (2014). *Bilginin Arkeolojisi*. (2. bs.). (V. Urhan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2017). *Hapishanenin Doğuşu*. (7. bs.). (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge.
- Gökberk, M. (2008). *Felsefe Tarihi*. (18. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökmen, Ü. (2015). İroniden komediye bir eğlence aracı: Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri. *Turkish Studies*, 10/8, 1087-1106.
- Gökner, E. (2006). Beyaz Kale'de özdeşleşme politikası. E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 115-131). İstanbul: İletişim.
- Gökyay, O. Ş. (1940). Kâtib Çelebî. *MEB İslam Ansiklopedisi* (C. 6. s. 432 - 438). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gökyay, O. Ş. (1993). Cihannümâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 7. s. 541-542). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Gönültaş, E. (2008). *Edward Said'ın eserlerinde emperyalizm ve oryantalizm ilişkisi*. Yüksek lisans tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
- Görmüş, A. (2006, Mart). Bugünden 1915'e bakmak. *Yeni Aktüel*, 35, 36-40
- Gurria-Quintana, A. (2005). "Paris review röportajı" Roman sanatı hakkında. B. Siber (Ed.), *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 517-541). İstanbul: İletişim.

- Güçbilmez, B. ve Yılmaz, Ş. (2010). Hasan Ali Toptaş'ın yazıevreninde bir takımyıldızı olarak benzerlik ya da içinden sözlük geçen bir deneme. B. Öztuna (Ed.), *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* içinde (s. 185-202). İstanbul: İletişim.
- Gümüş, S. (2005, 23 Eylül). Tanımlanması olanaksız bir roman. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/kitap/tanimlanmasi-olanaksiz-bir-roman-857430/>. Erişim Tarihi: 30.03.2016.
- Gümüş, S. (2011). Bunlar roman, belgesel Değil. *Notos Öykü*, 30, 19-21.
- Gümüş, S. (2011). İhsan Oktay Anar romanına açılan kapılar. Amat kadar gerçek bir roman. *Notos Öykü*, 30, 36-39.
- Gümüş, S. (2013). Ezeli bir acemi. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 57-64). İstanbul: İletişim.
- Gümüş, S. (2015, Şubat-Mart). Kafamda Bir Tuhaflık ve öteki konular... *Notos Öykü*, 50, 22-34.
- Günay, T., Oral, S., ve Ak, E. (2014, 11 Aralık). Orhan Pamuk: 'Bozacı kahramanımın ruh hali değil, hayatı tuhaf...'. *Cumhuriyet Kitap Eki*. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/161561/Orhan_Pamuk___Bozacı_kahramanimin_ruh_hali_degil_hayati_tuhaf..._.html. Erişim Tarihi: 15.08.2017.
- Günaydın, A. U. (2004, Mayıs). Elif Şafak. *Varlık Kitap Eki*, 1160, 10-12.
- Gündüz, O. (2012). *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası*. (2. bs.). Ankara: Grafiker.
- Güner, S. (2008). Oryantalizmin Ortaçağ Avrupasındaki düşünsel kökenleri: Batı'nın "ötekileştirdiği" Müslüman doğu. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 25(1), 57-73.
- Güneş, İ. (2016). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında oryantalizm etkisi: Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Nurullah Ataç örneği*. Yüksek lisans tezi, Karabük Üniversitesi, Karabük.
- Güngör, B. (2015). Öteki İstanbul'un anlatısı: *Kafamda Bir Tuhaflık* romanının yapısalcı metodoloji ışığında çözümlenmesi. *Türkiyat Mecmuası*, 25/1, 119-141.
- Gürbilek, N. (2010). *Kör Ayna Kayıp Şark*. (3. bs.). Metis: İstanbul.
- Güven, B. (2008). Banu Güven ile Masumiyet Müzesi röportajı. B. Siber (Ed.), *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 434-450). İstanbul: İletişim.
- Hadzibegovic, D. (2013). *Kara Kitap'ın Sırları Orhan Pamuk'un Yazı ve Resimleriyle*. (1. bs.). İstanbul: YKY.

Hakan, A. (2006, Mart). Tarafsız bölge-14 Mart 2006.

<http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=127>. Erişim Tarihi: 08.11.2016.

Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. (6. bs.). (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Heterodoks>.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Tekvin>. Erişim tarihi: 11.02.2016.

Iggers, G. G. (2000). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı*. (1. bs.). (G. Çağalı Güven, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Işık, B. (2011). Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev ve Yeni Hayat Adlı romanlarında demiryolu/tren imgesi. Yüksek lisans tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.

Işık, B. (2012). *Aydınlıktan Karanlığa İktidar Orhan Pamuk Romanlarında Demiryolu*. (1. bs.). İstanbul: İletişim.

İlhan, A. (2003). Elif Şafak: "Elif Şafak kendini anlatıyor" *düşLE İnternet Edebiyat Dergisi*, 25. <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2876>. Erişim Tarihi: 27.06.2013.

İnci, H. (2011). Anar'ın romanlarında bengal kaplanları. *Notos Öykü*, 30, 31-34.

İşeri, G. (2007, 8 Aralık). ELİF ŞAFAK: Sanatın derdidir hayat.... *Birgün*. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=190>. Erişim Tarihi: 28.06.2016.

Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (1. bs.). (N. Plümer ve A. Gölcü, Çev.). Ankara: Nirengi Kitap.

Kafaoğlu-Büke, A. (2007, Aralık). "Siyah Süt" Elif Şafak. <http://edebiyatelestiri.blogspot.com.tr/2007/12/siyah-st-elif-afak.html>. 28.06.2016.

Kafaoğlu-Büke, A. (2011). Gotik ortamların mimarı. *Notos Öykü*, 30, 47-49.

Kahraman, H. B. (2006, Aralık). Orhan Pamuk'la söyleşi. *Orhan Pamuk Edebiyatı Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları* içinde (s. 157-179). Agora: İstanbul.

Kale, S. (2006, 3 Şubat). Taşra sıkıntısı geçer mi?. *Radikal Kitap*. http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/tasra_sikintisi_gecer_mi-55359. Erişim Tarihi: 14.03.2016.

- Kanar, Y. (2006). *Batı'nın Doğu'su/Avrupa Barbarlığının Küreselleşmesi*. (1. bs.). İstanbul: Kitabevi.
- Kaplan, K. (2006). Uykuların Doğusu. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız*, içinde (s. 113-117). İstanbul: İletişim.
- Karaca, A. (2005). İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası adlı romanının olay örgüsü, fantastik özellikler ve tema bakımından incelenmesi. *Araştırmalar -İnsan Bilimleri Araştırmaları-*, 14, 93-108.
- Karaca, A. (2006). Amat'ın dinsel ve felsefi teması. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, 280, 32-35.
- Karaca, A. (2008). *Suskunlar*'ın sıkı öyküsü. *Kitap-lık*, 112, 99-106.
- Karaduman Okay, E. (2006). Hayatın tuhaf mucizeleri var. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 209-213). İstanbul: İletişim.
- Karahan, M. (2010, Haziran). Bir Hasan Ali Toptaş sergisi: Efendime Söyleyeyim. <http://www.sabitfikir.com/elestiri/bir-hasan-ali-toptas-sergisi-efendime-soyleyeyim>. Erişim Tarihi: 22.04.2016.
- Karahan, H. (2010). "Gölgesizler zeki bir film!". B. Öztuna (Ed.), *Efendime öyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* içinde (s. 126-135). İstanbul: İletişim.
- Keleş, Ş. (2014, Ağustos). Heba: Kayıp değerler kitabı. <http://hasanalitoptas.com/tr/heba-kayip-degerler-kitabi-sukru-keles/>. Erişim Tarihi: 23.02.2016.
- Keyman, E. F. (2004, 18 Temmuz). Araf ve tarihsellik. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/radikal2/araf-ve-tarihsellik-871618/>. Erişim Tarihi: 18.08.2016.
- Keyman, F., Mutman, M. ve Yeğenoğlu, M. (1996). *Oryantalizm, Hegemonya ve ültürel Fark*. (1. bs.). İstanbul: İletişim.
- Kılıç, E. (2006). *Orhan Pamuk'u Anlamak*. (3. bs.). İstanbul: İletişim.
- Kılıç, E. (2006). Pamuk'un tarihyazımsal üstkurmacasında kimlik ve modernlik. *Orhan Pamuk Edebiyatı Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları* içinde (s. 110-121). Agora: İstanbul.
- Kırchner, M. (1999). Muhasara-ı Kal'e-i Doppio-Orhan Pamuk üzerine notlar. E. Kılıç (Der.), (G. S. Kızıltan, çev.). *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 9-13). İstanbul: İletişim.
- Kırkoğlu, S. R. (1984). Bir zaman romanı: Sessiz Ev. E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 66-70). İstanbul: İletişim.

- Kızıltan, N. (1990, Eylül). “Dünyayı ateşler içine atmak isterdim” M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 144-145). İstanbul: YKY.
- Koçak, O. (1991, Ağustos-Aralık). Aynadaki kitap/kitaptaki ayna. N. Esen (Der.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 142-183). İstanbul: İletişim.
- Koçak, O. (1991). Güzeldi Beyaz Kale!. E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk’u Anlamak* içinde (s. 149-153). İstanbul: İletişim.
- Koçakoğlu, A. (2010). *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*. (1. bs.). Konya: Palet.
- Koçakoğlu, A. (2011). Ahmet Koçakoğlu, İhsan Oktay Anar’ı anlatıyor. *Notos Öykü*, 30, 35.
- Kojo, T. (2010), Yaşasın stigma!. B. Öztuna (Ed.), *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* içinde (s. 100-103). İstanbul: İletişim.
- Koloğlu, O. (2003). Lawrence, Thomas Edward. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 27. s. 114-116). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Korat, G. (2007, 21 Haziran). Toptaş kendi halince yazıyor. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=224685>. Erişim Tarihi: 13.05.2016.
- Korat, G. (2009, Nisan). Hayali İstanbul atlası. <http://gurselkorat.blogspot.com.tr/2009/04/hayali-istanbul-atlasi.html> Erişim tarihi: 19.10.2015.
- Köroğlu, E. (t.y). Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: Beyaz Kale’de özne ve öteki. E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk’u Anlamak* içinde (s. 154-164). İstanbul: İletişim.
- Kula, O. B. (2011). *Batı Edebiyatında Oryantalizm-I*. (1. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2011). *Batı Edebiyatında Oryantalizm-II*. (1. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2012). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*. (2. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kutlu, M. (1990, Mayıs). Kara Kitap. N. Esen (Der.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 20-24). İstanbul: İletişim.
- Küçükalp, K. (2003). Edward W. Said’in Şarkiyatçılık düşüncesinin felsefi arkaplanı. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12 (1), 269-278.

- Lakşe, E. (2013, 9 Mayıs). Okumak istediğim romanı yazdım. *VatanKitap*.http://vatankitap.gazetevatan.com/haber/okumak_istedigim_romani_yazdim/4/20376. Erişim Tarihi: 23.02.2016.
- Lodge, D. (2013). *Kurgu Sanatı*. (1. bs.). (A. Ören, çev.). Ankara: Hece.
- Meier, G. (2010), Hasan Ali Toptaş. B. Öztuna (Ed.), *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* içinde (s. 97-98). İstanbul: İletişim.
- Meriç, C. (1981). Oryantalizm Boğaziçi Üniversitesi Konferansı. *Sosyoloji Notları ve Konferanslar* içinde (s. 345-349). İstanbul: İletişim.
- Meriç, C. (2013). *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*. (16. bs.). (Ü. Meriç, yay.haz.). İstanbul: İletişim.
- Mezkit, M. (2011). Oryantalizm ve bizim oryantalistler. *Yeni Fikir*, 8, 6-11.
- Mülayim, A. (2012). Postmodern edebiyat, İ. Oktay Anar ve Türkiye’de müslümanlar. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, 190, 120-124.
- Naci, F. (1985). Beyaz Kale. E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk’u Anlamak* içinde (s. 82-84). İstanbul: İletişim.
- Oğuz Atay Ödül Töreni ve Paneli (2008, Aralık). <http://kastamonunet.blogcu.com/3-oguz-atay-odul-toreni-ve-paneli/4593094>. Erişim tarihi: 11.02.2016
- Oğuz, K. (2012, 9 Eylül). "1995’te Kuzey Irak’ta Çelik Harekâtı’ndaydım". *Habertürk*.www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/774884-1995te-kuzey-irakta-celik-harekatindaydim. Erişim tarihi: 20.10.2015.
- Oğuz, K. (2014, 13 Aralık). Orhan Pamuk’tan ‘tuhaf’ açıklamalar!. *Habertürk*.<http://www.haberturk.com/yasam/haber/1018716-orhan-pamuktan-tuhaf-aciklamalar>. Erişim Tarihi: 15.08.2017.
- Oral, S. (2013). Sessizliğin evinden taşan büyüğü sözcükler. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 181-185). İstanbul: İletişim.
- Oran, F. (1994). Orhan Pamuk’la yeni Romanı, *Yeni Hayat* üzerine: ‘Mutlak’ın karamela tadı...’ M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikaye* içinde (s. 160-162). İstanbul: YKY.
- Oran, F. (1994). Orhan Pamuk’la yeni Romanı, *Yeni Hayat* üzerine: ‘Mutlak’ın karamela tadı...’ M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikaye* içinde (s. 163). İstanbul: YKY.
- Oran, F. (1999). Orhan Pamuk’la “Benim Adım Kırmızı üzerine” *Cumhuriyet Kitap*, 465, 12-14.

- Oskay, Ç. (2014, 7 Aralık). Orhan Pamuk: Türkiye’de düşünce özgürlüğü yerlerde sürünüyor. *Hürriyet*. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/orhan-pamuk-turkiye-de-dusunce-ozgurlugu-yerlerde-surunuyor-27720162>. Erişim Tarihi: 15.08.2017.
- Öğüt, H. (2006, Mart). Hafızanın kapılarını kırmak. *Radikal Kitap*, 260, 26-27.
- Öğüt, H. (2008). Elif Şafak’ın melankolik vedası: Loğusa humması mı, birentelektüel tesettür romanı mı?. *Mesele Kitap Dergisi*, 13, 29-32.
- Ökten, S. (1993). Cezerî, İsmâil b. Rezzâz. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 7. s. 505-506). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Örgen, E. (2008). Amat’ta yapı ve simgeler. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, 160-174.
- Öz, A. (2012, Ekim). İhsan Oktay Anar romanlarının söylemi. <http://www.dunyabulteni.net/haber/231162/ihsan-oktay-anar-romanlarinin-soylemi>. Erişim Tarihi: 11.02.2016.
- Özcan, C. (1990). “Yazar Orhan Pamuk’un Beyaz Kale’sini Almancaya Ingrid İren çevirdi – Benliğin gizlerine yolculuk.” M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 146-148). İstanbul: YKY.
- Özdal, K. (2005, Kasım). Daimi göçebe. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=102>. Erişim Tarihi: 08.11.2016.
- Özdem, E. (2012). Fatma Aliye, Halide Edip Adıvar ve Nermin Abadan Unat’ın eserlerinde oryantalizmin etkisi ve kadın. Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özdemir, G. (2014). *İhsan Oktay Anar’ın Romanları*. (1. bs.). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Özer, A. (2000). İhsan Oktay Anar: Elime her kağıt kalem aldığımda lunaparka girmiş gibi oluyorum. *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 17, 8-11.
- Özer, A., Öztoprak, H. ve Aşçı, B. (2000, Ocak). Orhan Pamuk “Her gün bir masanın başında yalnız kalabilmek için yazdım” *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 10, 6-14.
- Özer, Y. (2012, Mayıs). <http://www.yaprakozer.com/kalabalikta-yasayan-yalniz-kadin/>. Erişim Tarihi: 27.07.2016.
- Özgen, A. (2015). Zamanlar arasında yalnız bir yolcu: İhsan Sait. Roman Kahramanları, *Roman Kahramanları*, 22, 179-184.
- Özhan, A. M. (2015). Galîz Kahraman. *Roman Kahramanları*, 22, 167-170.

- Özkan, F. N. (2001). Elif Şafak ile İstanbul söyleşi. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=47>. Erişim Tarihi: 30.01.2016.
- Özkan, F. (2004, Mayıs). İki arada; bir Araf'ta.. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=195>. Erişim Tarihi: 18.08.2016.
- Özkan, F. (2006, 3 Ocak). Elif Şafak: "Derdimiz nobel almak değil onaylanmak". *Yeni Şafak*. <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2942>. Erişim Tarihi: 11.11.2016.
- Özmenek, E. ve Şenol, R. (2005, Nisan). Benimle beraber gelen tek bavul hep yazı olagelmiş. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=93>. Erişim Tarihi: 15.05.2016.
- Öztin, İ. (2009, Ekim). Oryantalist bir aşk. <http://www.haber7.com/yazarlar/ilhan-oztin/441750-oryantalist-bir-8220ask8221>. Erişim Tarihi: 22.06.2016.
- Öztop, E. (2004, 15 Temmuz). "Beni anlatmak değildir edebiyat, ben olmaktan çıkmaktır". *Cumhuriyet Kitap Eki*. <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2915>. Erişim Tarihi: 05.08.2016.
- Öztop, E. (2005). Kalkın ey gafiller. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 283-288). İstanbul: İletişim.
- Öztoprak, H. (2002, Nisan). Elif Şafak ile söyleşi. *E Aylık kültür ve Edebiyat Dergisi*, 37, 34-44.
- Öztunç, M. (2013). Harflere sadece ses olarak bakmam; onlar birer canlıdır gözümde. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 77-81). İstanbul: İletişim.
- Pala, İ. (2005). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı.
- Pamuk, O. (1986, Temmuz). SONSÖZ Beyaz Kale üzerine. *Beyaz Kale* içinde (s. 143-150). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2000). "Kara Kitap: On yıl sonra" B. Siber (Ed.), *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 340-345). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2005, Ekim). Kars'ta ve Frankfurt'ta. *Babamın Bavulu* içinde (s. 59-83). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2006, Aralık). Babamın bavulu (2006 Nobel konuşması). *Babamın Bavulu* içinde (s. 7-38). İstanbul: İletişim.

- Pamuk, O. (2006). Bir hayat hikayesi denemesi. B. Siber (Ed.), *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 11-14). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2007). *Babamın Bavulu*. (1. bs.). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2008). *Masumiyet Müzesi*'nin ilham kaynakları arasında bir gezinti. B. Siber (Ed.), *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat*, içinde (s.404-413). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2010). “Benim Adım Kırmızı”nın Everyman klasikler dizisinden çıkan İngilizce baskısına önsöz”. *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. 368-384. İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2010). Eskiden Heybeli'deyken. B. Siber (Ed.), *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 182-183). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2010). *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. (1. bs.). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2010). Nişantaşlı olmak. B. Siber (Ed.), *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 148-151). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2010). Sonsöz ülke, aile roman. *Cevdet Bey ve Oğulları* içinde (s. 643-649). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2012). *Benim Adım Kırmızı*. (37. bs.). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2012). *Şeylerin Masumiyeti*. (1. bs.). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2013). *Cevdet Bey ve Oğulları*. (1. bs.). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2013). *Kara Kitap*. (1. bs.). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2013). *Sessiz Ev*. (1. bs.). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2013). Sonsöz: Aşk ve müze üzerine. *Masumiyet Müzesi* içinde (s. 555-561). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2013, Ağustos). Sonsöz: Romanın yazılış hikâyesi. *Kara Kitap* içinde (s. 469-476). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2013). *Yeni Hayat*. (1. bs.). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). Avrupa neresi?. M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 349-352). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). Avrupalılaşmak ve kıyafetimiz: Gide, Tanpınar ve Atatürk. M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikaye* içinde (s. 365-376). İstanbul: YKY.

- Pamuk, O. (2014). Bayram ziyaretlerinde Doğu-Batı, milliyetçilik. M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikaye* içinde (s. 361-365). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). *Beyaz Kale*. (2. bs.). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). İlk pasaportum ve öteki Avrupa yolculuklarım. M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 353-355). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). İstanbulluyum. M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 307-341). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). *Kafamda Bir Tuhaflık*. (1. bs.). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). *Kar*. (2. bs.). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). Kimlik konusunda bilinmesi gereken ilk hikaye. M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 356-359). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). *Masumiyet Müzesi*. (3. bs.). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. (2. bs.). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). *Sonsöz*. *Kar* içinde (s. 447-460). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). 1970-80 arasında roman. M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 117-119). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2016). *İstanbul Hatıralar ve Şehir*. (15. bs.). İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2016). *Saf ve Düşünceli Romancı*. (1. bs.). İstanbul: YKY.
- Parla, J. (1992, Şubat). Roman ve kimlik: Beyaz Kale. E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 85-98). İstanbul: İletişim.
- Parla, J. (1995). Sanat ve yaşam paradoksunda bir genç adamın sanatçı olarak portresi: *Yeni Hayat*. E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 265-275). İstanbul: İletişim.
- Parla, J. (2012). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. (11. bs.). İstanbul: İletişim.
- Parla, J. (2012). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. (5. bs.). İstanbul: İletişim.
- Parla, J. (2012). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. (2. bs.). İstanbul: İletişim.
- Parla, J. (2012). "Az kalsın o anda resmim çiziliyordu!": Benim Adım Kırmızı. *Don Kişot'tan Bugüne Roman* içinde (s. 357-365). İstanbul: İletişim.
- Parlakışık, A. (1995). *Oryantalizmin Soruları*. (2. bs.). İstanbul: İnsan.
- Rehhanogulları, G. (2015). Cennetin rengi: Bir kız çocuğunda hayat bulmak ve Cezzar Dede Efrâsiyab'ın Hikâyeleri. *Roman Kahramanları*, 22, 173-178.

- Said, E. W. (2006). *Kış Ruhu/Edward W. Said'den Seçme Yazılar*. (2. bs.). (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Said, E. W. (2013). *Şarkiyatçılık/Batı'nın Şark Anlayışları*. (7. bs.). (B. Ülner, Çev.). İstanbul: Metis.
- Sarı, O. (2008). Oryantalizm üzerine bir araştırma. Yüksek lisans tezi, Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Sarıcaoğlu, F. (2000). İhlâsî, Şeyh Mehmed. *Türkiye Diyanet Vakfıİslâm Ansiklopedisi* (C. 21. s. 538-539). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Sarıdoğan, K. (2014, Ağustos). Hasan Ali Toptaş ve Heba Üzerine. <http://hasanalitoptas.com/tr/hasan-ali-toptas-ve-heba-uzerine-koray-saridogan/>. Erişim Tarihi: 14.03.2016.
- Sayın, Ş. (1997). Beyaz Kale bir düş mü?. E. Kılıç (Der.), *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 99-109). İstanbul: İletişim.
- Sazyek, E. (2013). Elif Şafak'ın romanlarında çokkültürlülüğe giden aşamalar. *Turkish Studies*, 8/4, 1221-1242.
- Serbes, E. (2006). Belki de ne olduğumu anlamak için yazıyorum. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 225-231). İstanbul: İletişim.
- Serbes, E. (2006). Kelime yolculuğu. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 23-27). İstanbul: İletişim.
- Serper, S. (2007). Aklım, fikrim, gecem, gündüzüm hep onda. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 191-198). İstanbul: İletişim.
- Solak, H. (2013, 29 Aralık). Bu toprağın evladıyım tabi ki Osmanlı'yı yazacağım. *Yeni Şafak*. <http://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/bu-topragin-evladiyim-tabi-ki-osmanliyi-yazacagim-598223>. Erişim Tarihi: 25.08.2016.
- Solmaz, Y. (2003). *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Arayışı*. (1. bs.). Ankara: Phoenix.
- Sorgun, H. (2000, 2 Ekim). Giz göze geldi. *Zaman*. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=153>. Erişim Tarihi: 13.05.2016.
- Sorgun, H. (2001, 19 Kasım). "Erkek olsaydım, yadırganmazdım." *Zaman*. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=46>. Erişim Tarihi: 27.07.2016.

- Sönmez, S. (2004, 18 Ocak). Cehaletin kutsanmasına anlam veremiyorum. *Zaman Turkuaz Eki*. <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2887>. Erişim Tarihi: 18.08.2016.
- Sönmez, A. (2006, Mayıs). “Bir an evvel yaşlanmak istedim!”. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=131>. Erişim Tarihi: 11.11.2016.
- Star, A. (2004, Ağustos). “Kar hakkında röportaj” B. Siber (Ed.), *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 385-389). İstanbul: İletişim.
- Sunar, L., Gümüş M. F. ve Şentürk, M. (2007). *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Şafak, E. (2000). Dosya-Kadınlar farklı mı yazıyor?. *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 12, 47-52.
- Şafak, E. (2007, Aralık). Bol salçalı oryantalizm. <http://www.elifsafak.us/yazilar.asp?islem=yazi&id=604>. Erişim Tarihi: 22.06.2016.
- Şafak, E. (2013). *Bit Palas*. (24. bs.). İstanbul: Doğan.
- Şafak, E. (2013). *Pinhan*. (34. bs.). İstanbul: Doğan.
- Şafak, E. (2013). *Ustam ve Ben*. (1. bs.). (O. A. Korugan, Çev.) İstanbul: Doğan.
- Şafak, E. (2014). *Araf*. (22. bs.). (A. Biçen, Çev.) İstanbul: Doğan.
- Şafak, E. (2014). *Araf (Ek: Biyografi, Söyleşi, Görüşler)*. İstanbul: Doğan.
- Şafak, E. (2014). *Aşk*. (398. bs.). (K.Y. Us, Çev.) İstanbul: Doğan.
- Şafak, E. (2014). *Baba ve Piç*. (32. bs.). (A. Biçen, Çev.) İstanbul: Doğan.
- Şafak, E. (2014). *İskender*. (127. bs.). (O. A. Korugan, Çev.) İstanbul: Doğan.
- Şafak, E. (2014). *Mahrem*. (30. bs.). İstanbul: Doğan.
- Şafak, E. (2014). *Şehrin Aynaları*. (17. bs.). İstanbul: Doğan.
- Şafak, E. (2015). *Siyah Süt Yeni Başlayanlar İçin Postpartum Depresyon*. (97. bs.). İstanbul: Doğan.
- Şafak, E. (2016). *Havva'nın Üç Kızı*. (1. bs.). (O. A. Korugan, Çev.) İstanbul: Doğan.
- Şahin, B. (2015). Orhan Pamuk romanlarında oryantalizm. Yüksek lisans tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.
- Şakar, C. (2007, 5 Aralık). Suskunlar'ın simge(me)sel dünyası. *Yeni Şafak Kitap Eki*. <http://www.yenisafak.com/kitap/suskunlarin-simgemesel-dunyasi-91886>. Erişim tarihi: 11.02.2016.

- Şanlı, Y. (2013). *Orhan Pamuk'un romanlarında Doğu-Batı algısı*. Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. (4. bs.). Ankara: İmge.
- Talashlı, G. (1997). Grinin ara sokakları. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 47-53). İstanbul: İletişim.
- Taşdemir, Ö. (2004) Elif Şafak söyleşi. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=91>. Erişim Tarihi: 22.06.2016.
- Tatlıpınar, E. (2013, 12 Mayıs). Orhan Pamuk: Resim yapma isteği cinsel istek gibi. *Akşam*. <http://www.aksam.com.tr/ekler/orhan-pamuk-resim-yapma-istegi-cinsel-istek-gibi/haber-204860>. Erişim Tarihi: 16.01.2017.
- Tekin, L. (2006). Dilin müziği, dilin kokusu. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 29-46). İstanbul: İletişim.
- Tokay, M. (2013, Mayıs). Yeryüzüne bir Kafka yeter ikinciye gerek yok. <http://hasanalitoptas.com/tr/yeryuzune-bir-kafka-yeter-ikinciye-gerek-yok/>. Erişim tarihi: 23.02.2016.
- Topçuoğlu, A. ve Aktay, Y. (1999). *Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm*. (2. bs.). Ankara: Vadi.
- Toptaş, H. A. (2012). *Bin Hüzünlü Haz*. (5. bs.). İstanbul: İletişim.
- Toptaş, H. A. (2013). *Kayıp Hayaller Kitabı*. (4. bs.). İstanbul: İletişim.
- Toptaş, H. A. (2013). *Uykuların Doğusu*. (4. bs.). İstanbul: İletişim.
- Toptaş, H. A. (2014). *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız (Söyleşiler Kitabı)*. (2. bs.). İstanbul: İletişim.
- Toptaş, H. A. (2014). *Gölgesizler*. (10. bs.). İstanbul: İletişim.
- Toptaş, H. A. (2014). *Heba*. (2. bs.). İstanbul: İletişim.
- Toptaş, H. A. (2014). *Sonsuzluğa Nokta*. (4. bs.). İstanbul: İletişim.
- Tuncer, B. (2004). İstanbul'un sokaklarını Özlüyorum. *Zip İstanbul*, 133. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=74>. Erişim Tarihi: 30.07.2016.
- Turner, B.S. (1994). Orientalism postmodernism and globalism. (Y. Aktay, Çev.), *Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm* içinde (s. 36-57). Ankara: Vadi.
- Turner, B. S. (2003). *Oryantalizm Postmodernizm ve Globalizm*. (2. bs.). (İ. Kapaklıkaya, Çev.). İstanbul: Anka.

- "*Türkçenin geçirdiği 'dil budaması devrimi'nden üzüntü duyuyorum.*" (2004, 21 Nisan). *Dünya Gazetesi*. <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2900>. Erişim Tarihi: 18.08.2016.
- Türkeş, Ö.(1998). Tarihi roman roman gibi tarih. *Virgöl Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi*, 9, 16-19.
- Türkeş, Ö. (2007, Ocak). Hasan Ali Toptaş'ın Kayıp Hayaller Kitabı.<http://yeniguneturku.blogcu.com/hasan-ali-toptas-in-kayip-hayaller-kitabi-a-omerturkes/933943>. Erişim Tarihi: 14.03.2016.
- Türkeş, Ö. (2011). Hayal, hayat, tarih, hakikat. *Notos Öykü*, 30, 40-42.
- Uğurlu, S. (2005). *Oryantalizmin Türk kültürüne etkileri*. Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Uludağ, T. Mahrem üzerine... (t.y.).<http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=41> Erişim Tarihi: 13.05.2016.
- Ulupınar, S. T. (2015, Mart). Orhan Pamuk'la edebiyat, romanları ve bilinmeyenler üzerine bir söyleşi. <http://www.edebiyathaber.net/orhan-pamukla-edebiyat-romanlari-ve-bilinmeyenler-uzerine-bir-soylesi-selva-trak-ulupinar/>. Erişim Tarihi: 16.08.2017.
- Uzun. T. ve Atasever, G. (2010). Türkiye'de modernleşme süreci bağlamında oryantalist ve oksidentalit bakışlar. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26, 175-182.
- Üner, Ö. (2004, Temmuz). Dosya: Orhan Pamuk, dünya edebiyat arenasında. *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 64, 90-95.
- Üster, C. (1985). "Türk'ün romana özenmesi, Türk'e özgü davranış değil." M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.), *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye içinde* (s. 145). İstanbul: YKY.
- Varlık, M. (2010). *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*. (1. bs.). İstanbul: İletişim.
- Varlık, M. (2010). Hasan Ali Toptaş olayı ve HAT metinleri üzerine ilk tezler. B. Öztuna (Ed.), *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı içinde* (s. 29-41). İstanbul: İletişim.
- Varlık, M. (2013). Kelimeleri havalandırmak. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 131-138). İstanbul: İletişim.

- Weidner, S.(2010),Bizim Franz'ımızın adı da Hasan Türk mucizesi: Hasan Ali Toptaş'ın şiirromanı, B. Öztuna (Ed.), *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* içinde (s. 93-96). İstanbul: İletişim.
- Wroe, N. (2004, Mayıs). Batılı kahraman. *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi* içinde (s. 90-94).
- Yalçın Çelik, S. D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. (1. bs.). Ankara: Akçağ.
- Yavuz, H. (1999). *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*. (2. bs.). İstanbul: Boyut.
- Yavuz, H. (2002). “Oryantalizm” üzerine bir ‘giriş’ denemesi. *Marife Dergisi (Oryantalizm Özel Sayısı)*, 3, 53-63.
- Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. (1. bs.). İstanbul: Metis.
- Yıldız, Ş. (2002). *Oryantalizm ve İslam tarihine oryantalist yaklaşımlar*. Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Yıldız, F. (2004). *Geçmişten günümüze oryantalizme sosyolojik bir bakış*. Yüksek lisans tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
- Yıldız, A. (Ed.). (2014). *Oryantalizm: Tartışma Metinleri*. (2. bs.). Ankara:Doğu Batı.
- Yılmaz, M. Y., Cemal, H., Cıvaoğlu, G., Tulgar, A., Ulagay, O., Akyol, T. vd. (2004, 8 Mart). Kadınsılığı törpülemek bir öğreti. *Milliyet*. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=73>. Erişim Tarihi: 18.08.2016.
- Yılmaz, Z. (2004, Nisan). Elif Şafak ile söyleşi: “Aşk bir milat bir başlangıç...”. *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 61, 9-13.
- Yılmaz, O. (2013, Nisan). Eli sopalı insanlığın kuş duası. <http://www.sabitfikir.com/sahanebirkita/eli-sopali-insanligin-kus-duasi>. Erişim Tarihi:14.03.2016.
- Yılmaz, A. (t.y.). Elif Şafak yaşadığı doğum depresyonunu anlattı. <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=191>. Erişim Tarihi: 28.06.2016.
- Yüce, C. B. (2005). Sessizliğin ustasından ses geldi. L. Cantek (Ed.), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* içinde (s. 139-141). İstanbul: İletişim.
- Yücel, F. (2013). *Ötekinin Gözünden Orhan Pamuk “Beyaz Kale’yi Çevirmek”*. (1. bs.). İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat.

Zileli, I. (2014, Şubat). Elif Şafak ile söyleşi. *Remzi Kitap Gazetesi*.<http://www.irmakzileli.com.tr/2014/01/31/elif-safak-ile-soylesi-2/>.Erişim Tarihi: 13.05.2016.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı-Soyadı: Emine AYAN

Doğum Tarihi: 26.06.1986

Doğum Yeri: Beypazarı

İletişim Bilgileri

İş Adresi: Çukurova Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü 1. Kat. Sarıçam/Adana

e-posta: enacak@cu.edu.tr

Öğrenim Durumu

Doktora: 2012-2018, Çukurova Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü/Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans: 2010-2012 Gazi Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü/Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

Lisans: 2004-2008 Gaziosmanpaşa Üniversitesi/Fen Edebiyat Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yabancı Dil Bilgisi: İngilizce

İş Deneyimi

2011- Çukurova Üniversitesi /Fen Edebiyat Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/
Araştırma Görevlisi