

ORHAN PAMUK'TA POLİTİKA VE MİLLİYETÇİLİK

Adem YILMAZ*

Gönderim Tarihi: 04.02.2020 - Kabul Tarihi: 13.03.2020

Yılmaz, A. (2020). "Orhan Pamuk'ta Politika ve Milliyetçilik". *Etkileşim*. 5. 186-202.

Özet

Bu yazı, Orhan Pamuk'un düşüncesinde politika ve milliyetçilik mefhumlarının sahip olduğu içeriği ortaya koyma çabasındadır. Bu doğrultuda öncelikle, kişisel yüz yüze gelişlerinin yazarın romana ve politikaya dair düşüncelerinde yarattığı etkileri ele almaya çabalayan yazı, politikanın romancının sözlüğündeki karşılığını somutlaştırmaya çalışacaktır. Bu bağlamda, Pamuk'un düşünce dünyasında romanın politik oluşu ile romancının politikliği arasındaki farka değinilecektir. Toplumsal gerçekliğin romancıyı edilgin kıldığı geleneksel roman yazımı ile modernist roman üzerinden kurulacak olan bu ayrım, Pamuk'un lügatında politik tutumun tanımını, romanın mevcut gerçekliğe dair eleştirel bir yaklaşımla etkin bir yaratımın mekânı olması anlayışını temellendirmektedir. Bununla birlikte yazı, romancının düşüncesinde milliyetçilik ve millet kavramlarının karşılıklarını somutlaştırmaya çalışacaktır. Son kertede Pamuk'un düşüncesinde milletin, sınırlılıklarıyla tahayyül edilen, kurulan bir cemaat; milliyetçiliğin ise edilgin bir duygulanış biçimi olabileceği iddia edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, Ahmet Hamdi Tanpınar, politika, milliyetçilik, roman.

* Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
yilmazadem@yahoo.com, Orcid: 0000-0001-5847-6835

POLITICS AND NATIONALISM IN ORHAN PAMUK'S THOUGHT

Adem YILMAZ*

Received: 04.02.2020 - Accepted: 13.03.2020

Yılmaz, A. (2020). "Orhan Pamuk'ta Politika ve Milliyetçilik". *Etkileşim*. 5. 186-202.

Abstract

This study focuses on revealing the content of politics and nationalism in Orhan Pamuk's thought. In this sense, it deals with Pamuk's views about the definition of politics, as well as his personal experiences which have influence on the writer's thoughts on the novel and politics. In addition, the difference between the politics of the novel and the politics of the novelist in Pamuk's thought will be mentioned. There is a distinction between the traditional novel writing, in which social reality makes the novelist passive, and the modernist novel. According to Pamuk, this distinction is based on the definition of political attitude and the understanding that the novel is the place of an effective creation with a critical approach to the existing reality. This study also deals with the meaning of nation and nationalism in the writer's thought. In the thought of Pamuk, it will be claimed that the nation is a community that is established and imagined with its limitations, and nationalism can be a passive state of mind.

Keywords: Orhan Pamuk, Ahmet Hamdi Tanpınar, politics, nationalism, novel.

* PhD Student, Ankara University, Institute of Social Sciences,
yilmazadem@yahoo.com, Orcid: 0000-0001-5847-6835

Giriş

“Bir Doğu ülkesinde Batılı olduğuma inandırılarak yetiştirildim” (Pamuk, 2006: 134). Romancının bu ifadesi, Batı'nın bir parçası olduğuna dair tahayyülün, belki de bir fantazmanın üzerine bina edilen bir varoluş hâlinin kırılğanlığına gönderme yapmaktadır. Öyle ki, Batı'nın Türkiye'yi, Türkleri basmakalıp bir şekilde ele aldığı anda ya da “Doğulu” olarak tanımladığı zamanlarda, “Batılı olduğuna” kani olanların öfkesi hemen kendisini açığa vurur (Pamuk, 2006: 134). Pamuk bu noktada, “fazlasıyla siyasi” (2006: 135) olarak tanımladığı bu kırılğanlığın daimî güncelliğinin ötesine geçme uğraşında bir romancı olmuştur: “İçimizde alev alev yanan Doğu-Batı sorununun ciddiyetinden kurtulmak” bir özgürleşme girişimidir, Pamuk için (2006: 135). Nitekim tahayyül ile gerçeklik arasındaki uyumsuzluk hâline karşılık gelmektedir bu ciddiyet. “Kim olduğuna” dair tükenmek bilmeyen bir tartışma ve olunmak istenen “kim”e dair performans gösterileri romancı için bir dert, bir keder kaynağıdır. *Yeni Hayat*'ta, “kendimiz olamayacağımızı anlamak, evet bir kederdir; ama bu olgunluk bizi felaketlerden de korur” şeklinde ifadesini bulan bir daimî keder karşısındaki olgunluktur, bu özgürleşme girişiminin diğer yüzü (Pamuk, 1994: 93).

Pamuk'un, romanı bir kaçış olarak görmesine yol açan bu “özgürleşme arzusu”, hayatına göz atıldığında, yazara ailesi tarafından dayatılan rollerden bir kaçış girişimi olarak kendisini ifşa eder. Nitekim Cumhuriyet'in ilk burjuva kuşağının parçası olan Pamuk ailesinde inşaat mühendisliği, bir tür aile geleneğidir. Babası ve amcaları İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) mezunu olan yazarın, “ailenin sanatçısı” olarak kabul edilmesi sebebiyle, yine aynı üniversitede mimarlık okumasına karar verilir: “Benden de oraya (İTÜ'ye-A.Y.) gitmem bekleniyordu ve ben de, ‘Tamam, giderim,’ dedim. Ama ben ailenin sanatçısı olduğumdan, fikir benim mimar olmamdı. Bu herkes için tatmin edici bir çözümdü” (Pamuk, 2010: 524).

Pamuk'un, ailenin sanatçısı olarak “tatmin edici” bir çözüme mecbur kalışı bir yana, sonrasında ailesi ile yaşadığı tartışma da “fazlasıyla siyasi” olan Doğu-Batı ayrımının izlerini taşımaktadır. Çözüme mecbur kalışının öncesinde Pamuk, “mutlu bir çocukluk hayali” olarak gördüğü resim zevkini, hayatının bütününe yayma arzusu içindedir: “Resim yapmadan yaşamak, arada bir terketmek zorunda olduğum asil dünyayı, başkalarının ‘hayat’ dediği şeyi yavaş yavaş bir hapisaneyeye çeviriyordu” (Pamuk, 2016: 319). Romancının, atölyesinde “başka” bir hayat inşa etme çabası ise, ailesinin, özellikle de annesinin tepkisiyle karşılaşır. Pamuk'tan beklenen, kendi düşünsel ve ahlâki “takıntılarını” fazla önemsememesi, “eğer tutkulu olacaksa” herkes gibi normal ve sıradan biri olma yolunda tutkulu olmasıdır (2016: 334). Pamuk'a, ailesi tarafından defaatle dikte edilen şudur: “Resim, sanat, yaratıcılık filan gibi şeyleri fazla ciddiye almak Avrupalıların hak ettiği bir şey”dir. Dahası, Cumhuriyet'in ilk yıllarında elde ettiği serveti ikinci kuşağının neredeyse hiç ettiği düşün bir burjuva ailesinin üyesi böyle bir şeye kalkışmamalı, “Burada zaten hiçbir şey olmayacağını” aklından çıkarmamalıdır (Pamuk, 2016: 334-335). Bir başka ifadeyle, Doğu'da doğan bir Batılının, Batılı olma serüveninin de bir sınırı vardır. Zaten 1972 yılı-

nın ikinci yarısından itibaren gitmeyi bıraktığı mimarlık fakültesinden ayrılma ve kendisini tümüyle sanatına verme isteğini annesine açtığı anda, aldığı yanıt, yine, “yıkıcı ve ihtiyatlı orta sınıf dilinin” (2016: 334) bir yansımasıdır:

Burası Paris değil, İstanbul. Dünyanın en iyi ressamı da olsan kimse iplemez seni. Yapayalnız kalırsın. Önünde güzel bir hayat varken her şeyi bırakıp ressam olmak istemeni de kimse anlamaz. Sanata, resme kıymet veren zengin bir toplum olsak, hadi neyse. Ama Avrupa'da bile Van Gogh ve Gauguin'in biraz çatlak olduğunu zaten herkes bilir (2016: 338).

Bu “gerçeklik” şunu da ifade ediyor gibidir: Doğulu bir toplumda Batılı olduğuna inanabilirsin. Fakat bu inancı somutlaştırmaya çalıştığında asla bir Batılı gibi muamele görmezsin. Bir başka deyişle, “herkes gibi” olmanın konforu içinde, Batılı olduğuna dair kolektif bir tahayyülün parçası olabilirsin. Öte yandan, bilindik olanın, kabul edilmişin ötesine geçmek, Batı'da geçer akçedir; “Doğu'da” değil.

Pamuk'un yüz yüze bırakıldığı bu seçim kendi zeminini, sanatçı olmanın, kendi tutkularının peşinden gitmenin “bize mahsus” olmadığı düşüncesinde bulur. Annesinin yazara belirttiği şu ifadeler, “bize mahsus” olanı tüm çıplaklığıyla ortaya koyar: “(...) Orası Fransa. Büyük sanatçı deyince akan sular durur. Burada ise okulunu bırakıp, bütün hayatını annesinin karşısında geçiren ressam sonunda ya tımarhanelik olur ya meyhanelik” (2016: 341). Buradaki trajik nokta şudur: Pamuk'tan mevcut gerçekliğin kalıplarına ve anlam dünyasına teslim olması beklenir. Kendi kişisel dünyasının, tutkularından ve arayışlarından oluşan kendi dünyasının, “dışarıdaki” dünya karşısında bir hüküm olmadığı devamlı olarak ona buyrulur. Çünkü kendi içsel dertleri, arayışları ile hayatı kurulamak, “herkes gibi olmamak”, “bize özgü” değildir.

Bu bağlamda ifade edilmelidir ki Pamuk'un “fazlasıyla siyasi” dediği durum, Doğu ve Batı arasındaki içselleştirilmiş olan bu varoluşsal fark, dışarıdaki gerçekliğin bir mutlaklık olarak dayatılmasıdır, aynı zamanda. Pamuk'un dünyası içinden bir alegori ile ifadelendirilirse bu, İstanbul'un günlük güneşlik manzaralarının keyfini herkes gibi çıkarmak yerine, “soğuk kış gecelerini, solgun sokak lambalarının ışığı altında hayal meyal seçilen yarı gölge insanlarını ve artık herkesin unutmakta olduğu parke taşlı manzaraları ve tenhaliği” sevmek, öteki İstanbul'un parçası olmak, kendi içindeki trajiğin, daemonik tutkunun peşinde olmak “bize mahsus” değildir (2016: 341). Fazla Batılıdır. Böylesi bir seçimin, en iyi tabirle, eğreti görüldüğü, Pamuk'un karşılaştığı tepki bağlamında aşikârdır.

Görüldüğü üzere Pamuk'un kendi hayatı, mevcut gerçekliğin bir parçası, bir örneği olmama mücadelesini içermektedir: “Bize mahsus” olana yönelik bir öfke, bir karşı çıkış söz konusudur burada. Dolayısıyla da Pamuk için romanın “bize mahsus” olanı yansıtmakla, temsil etmekle yetinmesi; hatta onu inşa etmesi, “kabul görme”, dışarıdaki dünya tarafından benimsenme kaygısının edebî yaratımın önüne geçmesi demektir. Öte yandan, kendisine dayatılan, onu edilgin kılan mevcut gerçekliğin bir parçası olmayı reddetme noktasında romanı, bizatihi farklı bir dünyayı inşa etmesi sebebiyle, politikleştirir Pamuk. Bir

diğer ifadeyle, Pamuk'un politikliği, genel olandan, kabul görenden ayrılmakla başlar ve onun romanlarında "etkin bir şekilde" kendisini ifşa eder.

Orhan Pamuk'un Politika Anlayışı

Orhan Pamuk'un romana bakışı, onun lüğatindeki politikanın içeriğini oluşturmada yardımcı olacaktır. Çünkü Pamuk (2006: 129), "hem benim hem de ailemin romanı" olarak tanımladığı ilk kitabı *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982) ile de arasına bir mesafe koymasına yol açacak roman anlayışını modernist bir romancı olma talebi ve bu taleple bağlantılı "temsil etmeme" ilkesi üzerine kurmuştur. Romancının özellikle 1980 öncesi Türk romanının içine gömülmüş olduğu ve kendisinin ilk romanına da eşlik etmiş olan "yalnkat gerçekçiliğin" içinden, yani 19. yüzyıl gerçekçiliğinden, geleneksel roman anlayışından bir kopuş gerçekleştirmek istediği, o zamana kadar Türk romanının standartlarını belirlemiş olan bu gerçekçilikten, "ister bilinçle, ister içgüdüyle", bir şekilde kurtulmak istediği aşikârdır (Pamuk, 2006: 107).

Bu isteğin ardında, ilk olarak, Pamuk'un 1960 sonrası Türk romanına hâkim olan ve onu şekillendiren "edebiyat ideolojisi" eleştirisi yer almaktadır. Pamuk'a göre, 1960'lar sonrası Türkiye'de yükselen sol, kendi politik ve toplumsal etki gücüne yakışmayacak denli zayıf bir edebiyat ideolojisi oluşturmuştur. Bu ideoloji, romancının en azından konusunu köylerden, köy yaşantısından seçmesini ya da romanının kurgusunu ezilenlerin günlük deneyimleri, mücadeleleri ile inşa etmesini telkin etmekteydi. Pamuk, bu ideolojinin baskısının karşısında, Nişantaşı'nda, ayrıcalıklı bir burjuva ailesinin yaşantısını konu alan bir romanın, gerçekten, birilerini ilgilendirip ilgilendirmediğini düşündüğünü belirtir (2006: 106). 1970'li yıllar Türkiye'sinde toplumun politik karakterini niteleyen sınıf mücadelesinin gerek legal gerek illegal düzeyde kendisini tüm şiddetiy-le açığa vurma, yaşantının hemen her kertesine sızması ve sadece romanda değil, neredeyse tüm sanatsal kategorilerde politik kaygının estetik kaygıyı, özel alanı baskılaması göz önüne alındığında, Pamuk'un eleştirisinin yerinde-liğine hak verilebilir: Edebiyatın, tikelliğini yitirecek denli politik ve toplumsal gelişmelerin tahakkümü altında olduğu bir dönemde 1970'li yıllar. Bu durumun benzer dertler ve konular üzerinden içeriklenmiş, estetik kaygılardansa mesaj verme kaygısında boğulmuş eserlere yol açtığı açıktır.

Bununla birlikte, Pamuk'un kendisinin de dile getirdiği üzere, "bir burjuva ailesinin" üyesi olmanın ayrıcalığı da romancının bu gerçekçiliğin ötesini resmedebilmesine katkıda bulunmuştur. Nitekim sınıfsal konumu gereği bu gerçekliğin dışında bir yaşantı deneyimleme şansına sahipti, Pamuk. İşçi sınıfının her düzeydeki örgütlülüğü ile burjuvazinin bu örgütlülüğe yanıt vermedeki güçsüzlüğü arasındaki denge hâlinin politik istikrarsızlığa yol açtığı, bu istikrarsızlığın da sokak cinayetlerine dönüştüğü bir dönemde kendi şahsi tutkusunun peşinde sürüklenen "burjuva" Kemal'in, *Masumiyet Müzesi*'ndeki (2008) şu ifadeleri de böylesi bir şansın görünmez kanıtı gibidir: "Artık geceleri mahallenin sokaklarında siyasi grupların silah sesleri yankılanıyordu ve evin dışındaki

âlem bize gittikçe tekinsiz geliyordu” (Pamuk, 2008: 419). Bir başka ifadeyle, *Masumiyet Müzesi*'ndeki Kemal, politik olanın kendi hayatına nüfuz etmesine müsaade etmeme ayrıcalığına sahip bir karakterdir. “Evin dışında” olanın tekinsizliğinin farkında olsa da, özel alanı ile politik alan arasındaki o sınırdan yaşayabilmektedir. Bu anlamda, döneminin Türk burjuvazisinin gündelik yaşamına dair önemli ayrıntıları içermesinin yanı sıra, özel alandaki bir tutkunun peşinden gidebilmenin, 70'li yıllar Türkiye'sinde sınıfsal bir ayrıcalık gerektirdiğini de ifade eden bir Pamuk romanıdır *Masumiyet Müzesi*.

Benzer bir şekilde Pamuk, toplumsal ve politik talepler karşısında mevcut gerçekliği resmetmenin ötesine geçememe hâlinin, edebiyatın politik ve ahlâki normların hizmetinde olması gerektiğine dair inancın “yoksul ülke” romancılarında yaygın olduğunu da ifade eder (Pamuk, 2010: 519). Bir başka ifadeyle, edebiyatı gerçekliğin temsiline indirgeyen roman anlayışı, Pamuk'a göre, yoksul ve geri kalmış ülkelerin romancılarının olağanıdır. Pamuk'un düşüncesinde iktisadi gelişmişlik düzeyi, son kertede, gerek ülkeler gerekse bireyler düzeyinde romanın içeriğini, edebiyata biçilen rolü belirler; dahası bu düzeyin, edebiyatı bir temsil etme aracına, gerçekliği temsil etme mekanizmasına indirmediği de söylenebilir.

Pamuk'a göre bu indirgeme, yani romanın gerçekliğin bir temsilinden ibaret görülmesi, Batı'nın dışında kalan, özellikle “yoksul” coğrafyalarda romanın bir tür olarak yabancı olması ile perçinlenir: Roman bu bölgelerde, bir Batı biçimi olarak kültürel yabancılığın simgesi hâline gelir. Roman türünde eserler veren yazarların görece ayrıcalıklı kesimlerden çıkması da, söz konusu Batı dışı coğrafyaların gerçekliğinden yola çıkıldığında, romanı ve romancıyı daha da yabancı ve uzak kılar. Dahası bu yabancılık, roman okuru bağlamında hem nitelik hem de nicelik açısından bir eksikliğe de yol açar (Pamuk, 2011: 111). Pamuk'a göre Batı dışındaki bir romancının karşılaştığı en önemli zorluk, nitelikli okur eksikliği ve bununla ilintili olarak okur kitlesinin, bizatihi roman biçiminden beklentisinin dar bir çerçevede şekillenmesi; bu kitlenin de, mevcut gerçekliğin temsili dışında yeni bir şeyler söyleme yönündeki çabaları, teknik açıdan farklı denemeleri “züppelik” olarak tanımlıyor olmasıdır (Pamuk, 2006: 108-109). Bir başka ifadeyle, Pamuk için Batı dışındaki romancı çifte kıskaç altındadır: Bir yandan, roman türünün yabancı görüldüğü coğrafyada onu icra etmenin zorluğu; diğer yandan, okur olarak muhatap alacağı kesimin darlığı...

Batı'nın dışındaki coğrafyalardaki romancının önünde, birbiriyle ilişkili bu zorlukları aşmak için iki yol vardır Pamuk'a göre: İlki, “varlığı ile yokluğu belli olmayan” okurları küçümsemek; onları, romanını anlayacak kapasiteye sahip olmamakla itham etmektir. Bir başka deyişle romanlarının okunmamasından ya da az okunmasından dolayı övünmek için bir sebep çıkarmaktır. Romanın hem tür hem de içerik olarak yabancılığından kendisine paye çıkarmaktır. Görüldüğü üzere, bu tercihte mevcut gerçekliği temsil etmekten kaçınma hâli de söz konusudur. Bu romancı kendi şahsi kurgularını ve anlam dünyasını ortaya koymak adına yaptığı tercihin bedelini kendi ülkesi için “bu ülkeye ait olma-

makla", "bu kültüre yabancı" ve "hayattan kopuk" olmak şeklinde ithamlarla karşılaşarak öder. İkincisi ise, o coğrafyaya özgü anlayışın ve toplumsal işleyişin bir parçası olmaktır. Romanı, içinde bulunulan toplumun ya da cemaatin istekleri doğrultusunda şekillendirmek; söz konusu kesimler tarafından kabul görmek için kullanmaktır. Bu yolu tercih eden romancılar, ait olmakla ve temsil etmekle övünürler. Toplumun aynası olmak, onu olduğu gibi yansıtmak ve onun kalıplarından benzer kurgular ortaya koymak bu romancılar için gurur kaynağıdır. Nihayetinde Pamuk'un penceresinden bakıldığında, Batı'nın sınırları dışındaki romancının kaderi "aşırı gurur ile aşırı gurursuzluk" arasında gidip gelmektir (2011: 111). Bir diğer ifadeyle, "ben" ile "biz" demenin arasındaki farktır bu. Nitekim Pamuk'un düşüncesinde, Batı'nın komşusu Türk romancısının en önemli problemi, onun "ben" demekten imtina ediyor; hatta, "ben" dememeyi kutsuyor olmasıdır: "Romancılarımızın çoğu hâlâ dünyaya kendilerine göre bir anlam vermeyi, kişisel olmayı küstahça bir davranış olarak görüyorlar. (...) Daha da acıklısı, toplumdışı olanların herkesten önce sanatçılar tarafından suçlandığı bir ülkede yaşıyor olmamız" (Pamuk, 2006: 109).

"Ben" diyemeyen, demesi de beklenmeyen Türk romancısı toplumsalın anlatısından feyz almaya, o anlatının kurumsallaşmasına katkıda bulunmaya eğilimlidir. "Bize mahsus olan"ı, bizim geçmişimizi, bizim kültürümüzü konu etmelidir romanında; bize ve bizim gibi olanlara seslenmelidir. Pamuk'un bu bağlamdaki örneği, Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Pamuk'un deyimiyle Tanpınar, toplumun içinden, o topluma seslenen ve böylece o toplumu kuran bir romancıdır. İnşa ettiği metin, kaynağını topluma karşı duyulan bir öfkeden, onun temsil ettiklerine dair düşmanlıktan almaz. Aksine, "toplumla ilişkisi bir öğretmen ve ideolog ilişkisi"dir Tanpınar'ın. Pamuk'un gözünde, "bize özgü olan"ı söylemekle kalmıyor Tanpınar; onu inşa ediyor da. Öyle ki, iki kişi arasındaki aşkı konu ettiğinde dahi, o aşkı gözetlemekte olan bir cemaati, bir toplumu anlatıyor. Tanpınar, bu anlamda Pamuk için, "bir cemaat adamı ve yol göstereni" adeta (1995: 41). Pamuk'un bakış açısından Tanpınar, bu hâliyle, ahlâkçılığın ve toplumun bir parçası olarak geleneksel roman anlayışını "temsil etme" pratiğini sürdürmektedir. Keza bir "cemaat insanı" olarak, içinde yaşadığı topluma karşı sorumluluğunu daima hissettirir. Romanında, kahramanı ile okur arasına girmekten çekinmez; orada olduğunu gösterir. Geleneksel romanın "temsil etme" pratiğini o denli içselleştirmiştir ki, romanlarında beliren "biz" herhangi bir tanıma dahi ihtiyaç duymaz (Pamuk, 1995: 39). Pamuk'un gözünde tipik bir 19. yüzyıl romancısıdır Tanpınar aynı zamanda. Kahramanlarının içsel dünyasının, kendilerine özgü karmaşasından, kişiselliğinden söz etmez; aksine, her karmaşa, özgül değil tanıdık karmaşalardır ve varacakları yer, onları var eden bir düzendir; karmaşalar arası uyumdur (1995: 39). Bir diğer ifadeyle, her tekil düzensizliğin ardındaki düzenin vurgusu, "bize göre" olanın sessiz ama metnin tümüne sinmiş olan ilanı ile birleşir Tanpınar'da.

"Biz" inşasının ve bu inşaya temel oluşturan, her tekil olayın ardında yer alan düzenin vurgulanması hayatın bütününe aktarma, temsil etme çabasına işaret eder. Bu ise hayatı, içinde "bize mahsus olanın" pratik edildiği mevcut ya-

pıları ve rolleri ile olumlayan bütünsel bir çerçeve içinde sunmaktır. Pamuk'un ifadesiyle, "cemaat havasından, toplumun ruhundan" uzaklaşmama hâlidir (1995: 34). Geleneksel roman anlayışının ifadesi olan bu tutum, "babadan kalma" olanın aktarılması, akılda tutulması kaygısını taşır. Pamuk, bu tutumu ve kaygıyı, romanın "bize özgü" olanı, yani kendisine benzer olanı yansıtması, temsil etmesi şeklinde yorumlar. Bir başka deyişle, Pamuk için, "bize özgü" olanı ve onun ardındaki düzeni ifade etmek, kendi kimliğini ve o kimliğin gerektirdiği dünyayı yansıtmaktan fazlası değildir. "Bize özgü" olan kimliğin gerektirdiği bir dünyayı yansıtmak, o dünyayı kuran gelenek ve kuralları öne çıkarmaktır. Dahası, "bize özgü" olanın, yerleşik olanın, tanıdık ve bilindik olanın dışında kalanın penceresinden dünyayı görmemeyi tercih etmektir. Pamuk'un düşüncesinde bu hâl, "siyasal olarak, kültürel olarak bağımlı" olmanın doğal bir sonucudur (2010: 529).

Romancının toplumsal ve politik angajmanı, Pamuk'un gözünde romanı hem konu hem de romanı ele alış bağlamında dar kalıplara hapsedişin ifadesidir (2010: 529). Bir başka deyişle geleneksel anlayışın, romanı hayatın temsiline, "ben"i göz ardı ederek belli bir "biz" in temsiline indirgeyen yorumu, romancının politik bağlılıklarının bir ürünüdür Pamuk için. Türkiye'de 1980 öncesinin yoğun politik ikliminin romanı hapsettiği "yavan gerçekçilik", Pamuk açısından "ben" in ortaya çıkmasını engelleyen ve roman anlayışını "biz" i temel alan bir gerçeklik temsiline indirgeyen edebiyat ideolojisinin resmidir. Pamuk'un Tanpınar özelinde değindiği "cemaat ruhu" taşıma hâli de romanı geleneksel anlayışın temsil ilişkisinin hükmüne maruz bırakır. Bu bakımdan, Pamuk'un gözünde Tanpınar'ın politik bir romancı olduğu söylenebilir. Nitekim Pamuk için Tanpınar, belli bir toplumsalın içinden konuşarak, o toplumun "biz" ini inşa etmeye de katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla, Pamuk'un düşüncesinde romana dair geleneksel anlayışın temsiliyet savunusu ile belli bir toplumun ya da politik bağlılığın penceresinden, "ben" i göz ardı ederek gerçekleştirilen "biz" i inşası romancının politikliğinin bir sonucudur. Bu nokta, Pamuk'un düşünce dünyasındaki temel bir ayrıma işaret eder: Romanın politik olmasıyla, romancının politik olması arasındaki ayrım.

Romancının politik olması, onun belli bir toplumsal ya da politik grubun dilinden konuşması; dahası, toplumsal ya da politik gerçekliğin bir temsili çerçevesinde metnini inşa etmesidir. Pamuk'un, romancının politik oluşunun karşısına koyduğu romanın politikliği, yazarın modernist roman anlayışına dair düşüncelerinde kendini ifşa eder. Romanı gerçekliğin bütünsel temsiline ve "biz" in serimlenmesine indirgeyen geleneksel anlayışın aksine modernist roman Pamuk için, toplumun ruhundan, gerçekliğinden ve onun sınırlarından uzaklaşmayı ifade etmektedir (1995: 32). Modernist anlayış, böylelikle, romanı "hayatın aynası" olma rolünden, toplumsal ve politik gerçekliği aktarma yükünden kurtarır. Bununla birlikte, romandaki modernist tavır, bir "biz" kimliğinin inşasının parçası olmak yerine, bizatihi "biz" i var eden normlara ve kurallara karşı olmayı gerektirir. Bir başka ifadeyle modernist anlayış, verili bir dünyanın gerçekliğini aktarmak yerine, kendi başına dünya olan bir romanı savunmaktır.

Modernist roman, bu haliyle, mevcut gerçeklik ve onun sınırları ile bir hesaplaşmayı, ona dair bir öfkenin temelinde oluşmuş bir başka dünyanın varlığını ortaya koyma amacındadır. Romanın modernist varoluşu, yazarın kaynağını kendi dışından aldığı ya da almak zorunda kaldığı bir kurgu değil; kendi içsel dünyasının temel oluşturduğu, dışarısının sınırları ve konuları ile kısıtlanmadığı bir dünya yaratmasıdır. Pamuk'a göre modernist tutum, romancının dünya ile olan ilişkisini mevcut bir gerçeklik dolayımıyla kurmadığı; aksine, hayat ile olan ilişkisini doğrudan bir yakınlık içinde geliştirdiği bir mizacı ifade eder (1995: 32-33).

Romanın, verili gerçekliğin bir yansıması olmasının ötesinde, ona karşı ve ondan bağımsız bir dünya olarak kurgulanması, Pamuk'un gözünde romanı politik kılan temel bir uğraktır. Bunun yanı sıra Pamuk (2010: 533), dışarıdaki gerçekliğin aidiyetlerinden kurtulan romancının, içinde yaşadığı toplumun iç-güdülerinden, yargılarından da kurtulacağını belirtir. Onun düşüncesinde, bir romancı içinde bulunduğu, deneyimlediği kültürün ötesinde yargıda bulunabilecek olandır; "dışarıda" olabilir (2010: 533). Verili gerçekliğin ötesinde olma hâlinin öteki boyutu da, hayatı bütünsel yansıtmaya iddiasının yarattığı bir yanılsamadan, "otorite olma" hâlinde de kurtulmaktır. Pamuk için, Türkiye gibi "kenar ülkelerde", romanın kendisinden sadece bir roman olduğu, kendi başına bir dünya olduğu için keyif alma isteği pek sık rastlanan bir şey değildir. Kenar ülkelerin talebi, hayatın ne olduğunu anlatan romanların "otoriteleri ile büyülenmektir". Çünkü kenar ülke okurunun, okuma alışkanlığı yoksunluğu nedeniyle, aradığı şey, "bir mantık ya da bir anlam bulma çabasıyla çok bir aynaya ya da dürbüne bakıp hayatın göstermediklerini, hayatın alışkanlıkları içinde görmek"tir (Pamuk, 1995: 33). Pamuk'a göre, tıpkı romancının Tanpınar özelinde büründüğü "cemaatin yol göstereni" rolü gibi, okurun bu büyülenme hâli ve talebi de cemaat ruhunun ve ahlâkçılığın bir uzantısıdır. Başka bir ifadeyle Pamuk için, verili toplumsal gerçekliğin hükmünde ortaya konan roman politikanın bizatihi kendisidir. "Bize mahsus olan"ın konuşulması, anlatılması, temsil edilmesi, bunun dışında olanın "görülmemesi" hâlidir.

Romancının "politik" olduğu, geleneksel anlayıştan beslenen bu temsiliyet ilişkisi, Pamuk açısından (2011: 109-110), "bizim gibi olmayanları kararlılıkla anlamama işidir". Öte yandan, modernist anlayışın temel oluşturduğu romanın politik olması durumunda, politikanın sınırı yoktur: Bu noktada romancı, "hayal gücü kendine benzemeyenleri, başka cemaatlere, cinslere, kültürlere, sınıflara, milletlere ait olanları anlamaya çalıştıkça siyasi olur" (Pamuk, 2011: 110). Bir başka deyişle romanı politik kılan şey, romancının toplumsal ya da politik bağlılıkları, üye oldukları gruplar değil; "kültür, sınıf, cinsiyet vs. olarak kendimize benzemeyen birisini anlamak, ahlâki, kültürel, siyasi yargıdan önce şefkat duymak, yani bütün bu özdeşleşme ihtiyacı ve onun gücüdür" (Pamuk, 2011: 55). Romanın politikliği ile romancının politikliği arasındaki fark, ait olunan toplumsal grubun ötesini görebilmekte ve o toplumsal grubun gerçekliği-ne dair bir temsiliyet kaygısı içinde olmamakta yatmaktadır. Pamuk'a göre bu "saf romancı" olma hâlidir. Pamuk'un özellikle Amerikan romancılarında göz-

lemlediği bu saflığın nedeni, “yazarlarla okurların sanki aynı sınıfa, aynı cemaate ait olduklarını karşılıklı hissetmeleri; yazarların da birilerini temsil etmek için değil, sırf kendi mutlulukları için yazmalarıdır” (Pamuk, 2011: 110). Burada, “kenar ülkeler”deki durumun tam tersi bir roman pratiği söz konusudur. Mevcut olanı “temsil etme”ye dair zorunluluk halinin ötesinde, kendi gibi olmayanı anlama çabası içinde olan “saf romancı”, bizzat bu saflığı ile politik olur. Romancıyı politik kılan bir şey varsa bu, onun “saf romancı” olması; romanının berisindeki toplumsal ya da politik kimliğinin hükmünde eser verme kaygısına düşmemesidir.

Nihayetinde Pamuk için politik olmanın anlamı, romanın berisindeki dünyanın hükmünde, verili gerçekliğin kurguladığı ve şartlandığı bir temsiliyet ilişkisinin ötesindedir. Bir başka ifadeyle, Pamuk’un politik anlayışı romanın politikliği ile romancının politikliği arasında ayırımın izini taşır. Roman, romancının “saf” yaratısının, “ben”liğinin ifadesi olduğu ve mevcut toplumsal ve politik gerçekliğe karşı eleştirel yaklaştığı ölçüde politiktir. Keza romancının, kendi kimliğinin, “bize mahsus olan”ın ötesinde, dünyayı farklı anlamlandıran; dahası, farklı dünyaları olan insanları anlama çabası da romanın politikliğine katkıda bulunur. Kendisinin ifadesiyle, Jean-Paul Sartre’in politikaya dahil olmasıyla romancılığın ve yaratıcılığın sönümlenmesi arasındaki ilişki Pamuk için kabul edilebilir değildir. Buna ek olarak, “beni yazar olarak siyasetle çok az ilgilenen yaratıcı yazarlar etkilemiştir: Proust, Borges gibi” ifadesinin de gösterdiği üzere, romancının politikaya dahil olması ile Pamuk’un politik olma hâlinde anladığı şey bir ve aynı değildir (Pamuk, 2006: 325). Pamuk, politikliği romanın kendisinde gören; fakat bunu da “politik olma” gayretiyle yapmayan bir romancıdır. Ona göre roman, modernist anlamda, verili gerçekliğe karşı eleştirel olması ve mevcut anlam dünyasının ötesinde farklı bir dünyayı kurgulaması ölçüsünde politiktir.

Romancının politikliği ise, romanı mevcut gerçekliğin bir temsiline indirgeyen, onu toplumsal ve politik bağlanımların bir uzantısı haline getiren eserlerde söz konusudur. Bu hâl, Pamuk için, romancının içinde bulunduğu gerçekliğin sınırları içinde eserler üretmesi, farklı dünyaları kurgulama gibi bir kaygıdan yoksun olması anlamına gelmektedir. Romancı içinde bulunduğu toplumun sesi olmaya gayret ettiği ölçüde, kendi politik kimliğine katkıda bulunur; romanın politikliğine değil. Bu tutum, Pamuk’a göre, romana dair yaratıcılığın, edebi eserin özgül varoluşunun aleyhine bir tercihi ifade etmektedir. Çünkü Pamuk, kendisine dayatılan gerçeklikler üzerinden eserini kurgulamayı reddeder. Borges ya da Proust gibi, dünyalar inşa etmek ile mevcut dünyanın dikte ettiklerinin yazmanı olmak ya da verili gerçekliğin “ne olduğunu”, “ne anlama geldiğini” söyleyen bir otorite olmak arasındaki fark, Pamuk’un roman anlayışına ve onun politikadan anladığı “farklı dünyalar inşa etme ve eleştirel olma” hâline temel oluşturmaktadır. Örneğin Pamuk, Tanpınar’ın yaptığını söylediği gibi, verili bir kültüre bulanıp “biz”in parçası olmak istemez. Aksine, farklı kimliklere bürünüp dünyayı farklı anlamlarda kurmak ister. Kendisinin ifade ettiği üzere (Pamuk, 2010: 525) üçüncü tekil şahıs yerine birinci tekil şahıs üzerinden

kurguladığı anlatımı da, farklı kimliklere bürünme isteği de, “biz”in parçası olmayı, gerçekliği aktarmayı reddetmesinden ileri gelmektedir. Pamuk’un, sadece hikâyelerini anlatmak isterken röportajları nedeniyle politik görüldüğüne dair yakınması¹ da bu pencereden okunabilir. Çünkü onun için politik olmak ile bir edebiyatçının mevcut realitenin güncel problemlerine yanıt vermeye zorlanması arasında bir bağ yoktur. Sonuç olarak Pamuk için politika, toplumsal gerçekliğin tahakkümüne ya da zorlamasına maruz kalmayı reddeden “saf romancının” verili gerçekliğe olan öfkesini, bu öfkeyi kanalize ettiği yaratım kuvvetini ve tahayyül gücünü ifade eder.

Orhan Pamuk’ta Millet, Milliyetçilik ve “İstanbul Kültürü”

‘Orhan Pamuk’ta milliyetçiliğin ne olduğuna’ dair bir sorunun yanıtı, romancının bir kimliğin oluşumuna ve tanımlanmasına dair düşüncelerinde aranabilir. Bununla birlikte, Pamuk açısından bir tutum ve duygu hâli olarak milliyetçiliğin somut gündelik yaşamdaki görünüşleri ve bu görünüşlere dair yorumları da bu bağlamda bir yanıtın oluşmasına katkıda bulunabilir. Aslına bakılırsa bu iki farklı adım da birbirleriyle ilişki içindedir. Pamuk’ta kimliğin inşası, kurucu bir dışsallığa ihtiyaç duyar. Bir başka ifadeyle Pamuk için, bir grubun kendini tanımlamasına olanak veren şey, o gruba kimlerin dahil olmadığına dair verilen karar ve bu kararın muhataplarıdır; yani, dışarıdakilerdir.

Pamuk (2006: 321), “İçeri girilmez” alegorisi üzerinden bir kimlik inşası sürecini hikâye ettiği yazısında, üzerinde “İçeri girilmez” uyarısı yazan bir kapının, bir sınırın kurucu niteliğine işaret eder. Söz konusu olan, sınırı aşabilenler ve aşamayanlar; bu kapıdan içeriye girme “ayrıcılığına” sahip olanlar ve olmayanlar arasındaki bölünmedir. Bu ayrıcalıkların ne olduğuna dair soru, “İçeri girilmez” yazısını gören ve içeriye girme gibi bir durumu olmayan kişinin kafasında canlanır: “Kim girebiliyordur bu kapıdan içeri? Onları bu kapıdan içeriye sokan şey nedir? Bu ayrıcalıklı kişileri öyle yapan nedir?” (2006: 322). Nihayetinde, bu kapıyı gerekli kılan ve içeridekilerle dışarıdakileri ayıran bir ayrıcalıklar silsilesi söz konusu olmalıdır. Öyle olmasaydı, kapıdan içeri girme ayrıcalığına sınırlı sayıda kişi sahip olmazdı. Başka bir ifadeyle, sınırlı sayıdaki kişi, yine de “kapıya yazı asmak yerine herkese birer anahtar vermeyi mümkün kılmayacak kadar da kalabalık olan kişileri” (2006: 322), kendilerini dışarıdakilerden ayrı tutan bir şeye sahip olmalıdır. Bu noktaya kadar kendini açığa vuran şey, sınırlı olma hâlidir. İçeriye girme ayrıcalığının, bir ayrıcalık olarak kabul edilebilmesi için bu sınırlılık zorunludur da. Nitekim herkesi kapsayan, sınırın olmadığı bir durumda içerisi ile dışarı arasında bir farka, “İçeri girilmez” tabelasına da ihtiyaç duyulmazdı.

Kapıya “İçeri girilmez” tabelasını asanların “İçeridekiler” olarak kendilerini tanımlamaya dair çabalarına değinir Pamuk (2006: 323). Bu tanımlama isteği-ne yol açan şey, dışarıdan kimlerin içeri girip girmeyeceğine dair karar verme

¹ 2017’de gerçekleştirilen bir röportajı için bkz.: (T24, 15 Ekim 2017)

noktasına gelmeleridir (2006: 322). Herkesi içeri almaları söz konusu değildir. "İçeri girilmez" tabelasının asılmasına yol açan kalabalığı içeridekilerden ayırarak olan bir karardır bu. Öyle ki, kararın arifesinde, içeridekilerin bir kısmı da tedirgin olmuşlardır. Muhtemelen, karar neticesinde dışarı atılacaklardır çünkü (2006: 322). Fakat "içeri girilmez" tabelasının orada asılı kalmasının anlamını sürdürebilmesi için bu karar gereklidir. Öte yandan, karara dair tartışmayı başlatanlar ise, içeride olmanın, "dışarıdan" olmamanın ayrıcalığına "en fazla" sahip olanlar, bu ayrıcalıkların keyfini en fazla çıkarırlardır (2006: 323). Demek ki, içeridekiler arasında da, pek bahsedilmek istenmeyen, belki de görülmeyen bir hiyerarşi söz konusudur: Birileri, içeridekilerin geri kalanından daha fazla bu ayrıcalıkların keyfini sürmektedir. Pamuk'a göre, bu "daha ayrıcalıklı" kesim, kendi ayrıcalıklarını koruma telaşıyla hareket ediyormuş gibi görünmek istemedikleri için, sorunu daha örtülü bir şekilde ortaya koymak amacındadır. Bir başka deyişle içerideki kalabalık içerisinde, kendilerini daha da ayrıcalıklı kılan, dar grup çıkarlarını ifşa etmek istememektedirler. Bu nedenle de, tikel çıkarlarını genel çıkarlar, ayrıcalıklar olarak sunmaya yönelirler: "Malımız, mülkümüz, zevklerimiz, alışkanlıklarımız nedir bizim?" diyeceklerine 'kimiz biz?' derler" (Pamuk, 2006: 323). Bu soru, ayrıcalıkların muhafazasına dair tikel gayreti gizleyecek denli "keyifli" bir sorudur. Nitekim dışarıdan birilerinin içeridekilere dahil olmasında sakınca görmeyenler bile "kendilerini dışarıdakilerden ayıran değerli şeyleri sayıp dökmenin üstü örtülü ve ukalaca yolunu bulmanın zevkini hisseder" (2006: 323). Bu hissediş öylesine bir büyülenme yaratır ki içeridekiler üzerinde, tabelayı daha önce neden asmadıklarına hayiflanırlar: "Bir anda, dışarıyı, kendilerini tarif eden şeylere karşın saldırgan bir alana dönüşmüştür. Kendileri, şimdi, neyseler, dışarıdakiler de o değildir artık. Hatta denilebilir ki, kapının dışındaki başka bir dünya yüzünden kendileri olabilmişlerdir" (2006: 323). Pamuk'un alegorisinin bu noktasında, bir tahayyül ve onunla eşzamanlı olarak bir icat ediş söz konusudur. İçeridekiler, kendilerini dışarıdakilerden ayıran değerli şeyleri ve ayrıcalıkları temel alan bir kurgu üzerinden hem içerisini hem dışarısını icat etmişlerdir. Dışarıyı bu andan sonra, içeridekiler için kendi ayrıcalıklarına, değerlerine tehdit oluşturacak denli somutlaşmış hâldedir. Hem sınırı hem de içeridekilerin birbirine olan tutunumu kuvvetlendiren bir "keşfediş"tir bu. Dahası, bu keşfedilen şeyden dışarıdakilerin de haberdar olması istenir. Dışarıdakiler sayesinde kendilerini icat edebilmiş, özgül, sadece içeride oldukları için ayrıcalıklara sahip bir cemaat olarak hayal edebilmişlerdir çünkü. "İçeri girilmez" tabelasının kurucu gücüne dair farkındalığına bu noktada erişirler, diye belirtir Pamuk (2006: 323): "Bu levha, (...), dışarıdakilere de bir dışarıda olma bilinci vermiştir". Hayat böylece içeridekiler ve dışarıdakiler diye ikiye bölünmüş durumdadır. Kendini açığa vuran bir şey daha söz konusudur burada: Kimin içeride, kimin dışarıda olacağına dair karar ortaya konduğu anda, içeridekilerin, kapının berisinde bir egemenlik ilânı da gerçekleşmiştir. Bu ilânın simgesi de, "içeri girilmez" tabelasıdır.

Tabelanın karşısında, dışarıda olan için bu kurucu güç, öncelikle küçümser. Pamuk (2006: 324), dışarıdaki herhangi biri için bu tabelanın varlığının

yapaylığının ve kırılğanlığının, bir an için, aşikâr olduğunu ifade eder. Fakat dışarıda varılan bu yargı geçicidir. Çünkü tam da bu kırılğanlık ve yapaylık, içeriği bir cemaat hâline getirmiştir. “İçeri girilmez” tabelasının asılı olduğu kapının kolaylıkla aşılabilirliğidir içerideki ortak tahayyülü mümkün kılan. Bu noktadan sonra dışarıdakiler de kendilerini kurgulamaya, “kim” olduklarına dair ortak bir karara ulaşmaya çalışacaklardır: “İçeridekilerin kendini beğenmişliklerine karşı o da kendi kimlik kurumunu geliştirmelidir” artık (Pamuk, 2006: 324). Dışarıdaki biri de, kendini içeride olmama üzerinden inşa edecektir. Dahası, bir “dışarıdakiler cemaatinin” parçası olduğuna dair bir tahayyül geliştirecektir. Aslında, hiçbir ortaklık hissetmediği kişilerle, sadece “dışarıda” olduğu için bir bütünlük oluşturduğuna kani olacaktır. Pamuk’un (2006: 324) dediği gibi, ikna olduğu şeyin farkına vardığı anda, “(...) kapiya bu levhayı asanların bu durumu öngördüklerini” sezecektir.

Pamuk’un “içeri girilmez” alegorisi, romancının bir kimliğin inşası sürecine bakışını özetlemektedir. Bu alegoride, görüldüğü üzere, üç temel unsur ön plana çıkmaktadır: sınırlılık, egemenlik, tahayyül. Bu üç unsur, bir “içeridekiler cemaati”nin oluşmasını mümkün kılar. Pamuk’un alegorisi, bu anlamda, Benedict Anderson’ın *Hayali Cemaatler’ine* (1983/2011) gönderme yapmaktadır. Anderson’a göre, bir ulusun kökeninde yatan şey tahayyül gücüdür: “Bir ulus, hayal edilmiş bir siyasal topluluktur-kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir” (2011: 20). Bir ulus, bu anlamda bir tahayyüldür; çünkü onu oluşturan üyelerin her birinin zihnindeki bütünden ibarettir. Birbirlerini doğrudan tanımayan insanların zihninde, onları bir ve aynı cemaate ait kılan bir muhayyilenin ifadesidir (2011: 20-21). Bununla birlikte, ulus daima sınırlı olarak ve egemen bir şekilde hayal edilir: “Hiçbir ulus kendisini insanlığın tümü ile örtüşüyor olarak hayal etmez” (Anderson, 2011:21). Pamuk’un alegorisinde de görüldüğü üzere, her tahayyül bir fark üzerine kuruludur. Bu farkın ifadesini bulduğu ayrıcalıkları, kendi kimliklerini muhafaza etmek için, “içeridekiler”, içeridekiler olarak kalmak için tahayyüllerine bir sınır koymak zorundadırlar. Keza “içeridekiler”in, içeriye kimlerin girebileceğine dair kararının da gösterdiği üzere, “içeri”nin kendisine dair tasarrufta bulunma hakkı vazgeçilmez bir haktır. Bir başka ifadeyle, “içeridekiler” egemen bir cemaat oldukları sürece, kendilerinin kim olduğuna dair kararın sürekliliğini sağlayabilirler.

Anderson’ın cemaat vurgusu ise, ulus tanımının esasını oluşturmaktadır. Bir ulus, cemaat olarak tahayyül edilir; çünkü “her ulusta fiilen geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun, ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır” (Anderson, 2011: 22). Bu bağlamda, Pamuk’un alegorisinde, “fiilen” içeride olmanın ayrıcalığının keyfini daha çok sürenleri; bir başka deyişle, içeriinin mevcut hâliyle tanımlanıp dışarıyla olan sınırının kesinleşmesi gerektiğini “diğerlerinden daha çok” talep edenleri göz önünde bulundurmak yeterli olacaktır. Fiiliyatta var olan bu ayrımın, bir cemaat olarak ortak bir tahayyülün inşasını engellemediği; hatta, söz konusu “dışarıdakiler” olduğunda, yatay bir eşitlik yarattığı açıktır.

Nihayetinde, Pamuk'un "içeri girilmez" alegorisindeki "içeridekilerin" inşası ile Anderson'ın sınırlı, egemen bir tahayyül olarak ulus tasarımı arasındaki ilişki, Pamuk'un millet ve milliyetçilik mefhumlarına dair bakışını oluşturmamıza yardımcı olabilir. Bir başka ifadeyle, Pamuk için millet mefhumunun merkezinde bir cemaat olarak tahayyülün yer aldığını söylemek mümkündür. Bu tahayyülü, öncelikli olarak, olanaklı kılan şey ise, "dışarısının", yani, kendi gibi olmayanın varlığı yer almaktadır: Dışarısı, içeridekiler gibi olmayanlardır; içeridekilerin sahip olduğu "ayrıcılıklara", salt "içeride" bulunduğu için sahip olunan ayrıcalıklardan yoksun olanlardır.

Milliyetçiliğin de, Pamuk'un lügatinde, tahayyül edilmiş bir cemaatin "dışarı"ya ihtiyaç duymasına benzer bir biçimde, bir tepkisellik taşıdığı söylenebilir. Bu, "dışarı"nın "ne olduğu ya da olmadığı" şey üzerinden kendini kurması bağlamında bir tepkiselliktir. Bu tepkisellik neticesinde, milliyetçilik bir duygu durumu olarak, Pamuk'un düşüncesinde kendisini göstermektedir. Pamuk'ta, milliyetçiliğin bir duygu durumu, kabul edilen bir "dışarısının" karşısındaki hissiyat olarak vuku buluşu, genelde Türkiye'nin, özelde Türk burjuvazisinin Batı karşısındaki tutumuna dair yorumlarında görülebilir. Bir başka ifadeyle, Türk toplumunun Batılılaşma, modernleşme sürecindeki tepkiselliği Pamuk'un milliyetçilik yorumu olarak okunabilir. Nitekim bu minvalde Pamuk (2006: 339), Cumhuriyet'in kuruluşuna eşlik eden Batılı olabilme umudunun, yerini bıraktığı öfke ve hüzünden söz eder. Pamuk'a göre, bir gün Batılı olabilmeye dair performansa ve umuda karşılık gelen "Batılılaşmanın çocukluk çağı" artık gerilerde kalmıştır (2006: 340). Bir performans gösterisi olarak Batılılaşma, bir uygarlık düzeyine ulaşma sürecini ifade etmek kapasitesini yitirmiştir artık. Süreç içerisinde, Batılılaşma adına, değişmesi, mücadele edilmesi gereken ne varsa; artık "Batı'da da var" şeklinde ele alınmaktadır: İşkence mi, Batı'da da var (Pamuk, 2006: 340-341). Bir başka ifadeyle, ulaşılması gereken bir hedef olmaktan çıkan Batı ile varsayılan mesafe, "onların da kötü" olması nedeniyle kapanmış durumdadır. Pamuk, bu anlamda, milliyetçilik şeklinde açığa çıkan duygu hâlini, hayal kırıklığına uğramışlık ve hınçla ilişkilendirir. Bu hayal kırıklığına uğramışlık hissi, Batı'nın Türklere karşı niyetini konu etmeye; dolayısıyla da, Türklerin, özellikle de Türk burjuvazisinin, Batılılaşma yolunda göz ardı ettiği kendi geleneklerinin farkına varmasına yol açıyordu. "Çocukça" umutların yerini alan bu öfke ve nefret de, en az umutların çocuksuluğu kadar sağlıksızdır Pamuk'a göre (2006: 340-342).

Pamuk (2010: 531), bu sağlıksızlığın kaynağını Türkiye'nin yönetici seçkinlerinin "Batılılaşma kavrayışındaki sınırlılığa" görmektedir. Bu sınırlılığın besleyen en önemli olgu, Pamuk'a göre, kendi simgeleri ve ritüelleriyle bir yerel kültür yaratmaya yönelik bir özgüven eksikliğidir. Öyle ki, Pamuk'un "Doğu ve Batı'nın organik birleşimi olacak bir İstanbul kültürü" olarak adlandırdığı, "Doğulu bir geçmiş ile Batılı bir şimdiki zamanın bir bileşimi" olması gereken bu yerel kültür, Türkiye'nin, Batı ile olan karşılaşmasını, kendi geleneklerinin ağırlığının farkında olarak gerçekleştirmesini sağlayabilirdi. Bu karşılaşmayı daha sağlıklı kılabilecek olan özgüvenin nesnel koşulları da söz konusuydu Pamuk'a

göre. Batı, Türkiye'yi Hindistan gibi iki yüz yıl boyunca sömürgeleştirmemişti: "Batılı, Türkü, Arabı veya Hintliyi aşağıladığı gibi aşağılamadı. İstanbul yalnızca iki yıl işgal altında kaldı ve düşman gemileri geldikleri gibi gittiler, dolayısıyla bu ulusun ruhunda derin bir yara izi bırakmadı" (Pamuk, 2010: 532). Buna rağmen Pamuk'a göre, bu yerel kültürün oluşmasını mümkün kılacak denli bir özgüvenin olmayışı, "Türklerin kendi kendine uyguladığı baskı"dır. Batılılaşma çabasının, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüyle de birlikte, kültürel bir aşağılanmışlık duygusuyla eşzamanlı sürmesi, bu "kendi kendine baskı"ya yol açmaktaydı (2010: 532-533). Nitekim Pamuk'un *Kar*'ında (2002/2018) Lacivert'in Ka'ya yönelik şu dile getirişi, bu sağlıksız Batı kavrayışının, kendi üzerinde tahakküm kurmanın izlerini taşımaktadır: "Çoğu zaman Avrupalı aşağılamaz. Biz ona bakıp kendimizi aşağılarız" (2018: 73).

Pamuk'un şikâyet ettiği sağlıksız Batı kavrayışı, onun düşüncesinde, Cumhuriyet'le gerçekleşen bir olguydu. Cumhuriyet'in öncesinde, Batılılaşma çabalarının ilk zamanlarında Pamuk'a göre, onun sınırlı Batılılaşma kavrayışına dair eleştirisindeki yerellik vurgusuna eşlik eden "İstanbul kültürü"nü somutlaştığı dönemler de yaşanmıştı: "Osmanlı medeniyet ve kültürünün Batı etkisine girdiği, ama kendi özgünlüğünü ve gücünü kaybetmediği çok zengin bir dönem", "gösterişli bir uygarlığın" İstanbul boğazındaki kalıntıları ile karşılaştığında hissetmektedir Pamuk (2016: 57-58). Bir başka ifadeyle, Osmanlı medeniyet ve kültürü, Cumhuriyet Türkiye'si'nin "çocuğu" Batılılaşmasının aksine, Batı ile olan ilişkisinde kendi özgünlüğünden ödün vermemiştir. Dolayısıyla da bir köprü olmaktan ziyade Doğu'yu ve Batı'yı "Türkiye'nin iki ruhu" (Pamuk, 2010: 531) olarak muhafaza eden bir İstanbul kültürünü olanaklı kılabilmıştır. Pamuk'a göre, *Kar*'ın Lacivert'inde dile getirdiği gibi, bugün o döneme göre "daha yoksul, daha kırık, daha ezik ve taşralı"yızdır (2016: 58). Bu taşralılığa yol açan şey, Pamuk'un düşüncesinde, iki ruhlu olan bir ülkenin ya Doğu'yu ya Batı'yı seçmek zorunda bırakılmasıdır: "Eğer bir tarafınızın bir diğer yanınızı öldüreceği sizi fazla endişelendiriyorsa, sonunda tek bir ruhla kalakalırsınız" (Pamuk, 2010: 531). Bu bağlamda şu da ifade edilebilir: Pamuk için, "İstanbul kültürü" imkânının gerçekleşmemesi Batı'nın tavrına göre değişen, tepkisel bir tavra, hayal kırıklığı ile beslenen bir milliyetçiliğin zuhur etmesine yol açmaktadır. Bir başka ifadeyle, Batı ile özgüvenli bir ilişkinin kurulmasını mümkün kılacak bir yerellik vurgusu, tepkiselliğin ifadesi olan milliyetçiliği engelleyecek bir olgudur Pamuk'a göre.

Sonuç olarak, Pamuk'un düşüncesinde kuvvetli bir yerellik vurgusunun, Doğu ile Batı'yı bir arada tutabilecek bir İstanbul kültürünün inşasının, tepkisel bir duygulanış olarak gördüğü milliyetçiliğin panzehri olarak sunulduğu söylenebilir. Aksi bir durumda, ki Pamuk'a göre güncel durum budur, Türkiye, Batı ile olan ilişkisini özgüvenli bir şekilde sürdürememenin yol açacağı, Batı'nın tavrına göre değişen duygu durumlarının ifadesi olarak kendini gösterecek olan bir milliyetçilik ile yüz yüze gelecektir. Bu bağlamda, Pamuk'un sözlüğünde milliyetçiliğin, tepkisel, edilgin bir duygulanış olduğu da söylenebilir. Nitekim Pamuk için özgüvenli bir ilişkinin simgesi olan "İstanbul kültürü" imkânı yitiril-

diğinde, geride kalan özgüven eksikliği yaşayan bir toplum olmuştur. Bununla birlikte, Pamuk'un ulus inşa sürecine, bir "hayali cemaat" pratiği olarak baktığının da altı çizilmelidir. "İçeri girilmez" alegorisinin yanı sıra, Türkiye'nin yönetici seçkinlerinin "yanlış Batılılaşma" kavrayışına ve bu kavrayışın İstanbul kültürü imkânını göz ardı ederek inşa ettiği "ulus"un, daimi dışarısı olarak kabul ettiği Batı ile olan "çocuksu" ilişkisine dair yorumu, millet mefhumunun Pamuk'taki karşılığının "tahayyül" olduğunun ifade edilmesine olanak tanımaktadır.

Sonuç

Orhan Pamuk için politika, kendi farklılığının inşasıdır; kendisine dayatılanın ötesinde yer alma girişimidir. Bu anlamda, bu inşaya zemin oluşturan romanlar, bizatihi farklılığın, verili gerçekliğe karşı öfkenin ifadesi oldukları sürece, politiktirler. Bu politik tavır, Pamuk'un özel yaşamında, onu sanata, özel olarak da edebiyata yönelten süreçte de görülmektedir. "Bize mahsus" olanın mutlaklığına dair varsayımı reddetmek, dışarıdaki gerçekliğin, "herkes gibi" bir parçası olmak yerine, kendi içsel tutkularının, dertlerinin peşinden gitmek... Gilles Deleuze'ün (2013: 183) kavramsallaştırması çerçevesinde ifade edilecek olursa, çoğunluğun "uygun olunması gereken bir model" olarak ortaya koyduğu düşünsel ve pratik yaşantının peşinden gitmemektir bu. Pamuk'un, "bize mahsus" olanın uyulması gereken bir model olarak karşısına çıkarıldığı anda, ona dahil olmayı reddetmesi, "günlük güneşlik" manzaranın değil de puslu ışıkların karanlığını arzulaması, dışsal gerçekliğin önüne koyduğu sorunların, sıradanlığın parçası değil de; kendi içsel tutkularının peşinden gitmesi, Deleuzecü anlamda 'bir azınlık olma uğrağının örneği' olarak kabul edilebilir.

Öte yandan, romancının milliyetçilik tanımı da, tepkisel, edilgin bir duygulanışın yol açtığı bir tavrı ifade etmektedir. Pamuk için, milliyetçilik, ötekinin tavrına bağlı olarak zuhur eden bir duygulanış, bir hınç durumudur; negatif "eşitlik" talebidir. Buna ek olarak, Pamuk'ta ulus mefhumu, bir kimlik inşası bağlamında, tahayyülün kurucu olduğu sınırlı bir cemaatin inşasına gönderme yapmaktadır. Bu bakımdan, Benedict Anderson'ın 'ulusun, sınır bir şekilde inşa edilmiş hayali bir cemaat olduğu' tanımı ile benzer bir düşünüşe sahiptir Pamuk. Tüm bunların ötesinde Pamuk için önemli olan, milliyetçilik denen özgüvensizliğin, geçmişe çocuksu bir şekilde sırtını dönmeyen beslediği edilgin duygu durumunun da karşıtı olan "İstanbul kültürü" vurgusudur. İstanbul kültürü, Pamuk için, Doğu-Batı arasında bir köprü değil; Türkiye'nin Batı ile olan karşılaşmasını, kendi özgün yanlarını ve geçmişini inkâra kalkışmadan örgütleyebilmesini ifade eder.

Kaynakça

- Anderson, B. (2011). *Hayali Cemaatler*. (İ. Savaşır, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
Deleuze, G. (2013). *Müzakereler*. (İ. Uysal, çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- Pamuk, O. (1994). *Yeni Hayat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (1995). "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi". *Defter*. 23. 31-48.
- _____ (2006). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2008). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2010). *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2016). *İstanbul Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2018). *Kar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- T24. (15 Ekim 2017). "Orhan Pamuk: Sevdiğim İstanbul'u Yok Ettiler; Politik Olarak Artık Orada Yaşayamam". <https://t24.com.tr/haber/orhan-pamuk-sevdi-gim-istanbulu-yok-ettiler-politik-olarak-artik-orada-yasayamam,465481>. 22 Haziran 2019.