

## Orhan Pamuk Anlatlarındaki Yeme İçme Sahneleri Bağlamında, İstanbul Burjuvazisi Ne Yer, Nerede Yer, Nasıl Yer, Neyi Temsil Eder?

Tülin Ural<sup>1</sup> 

### Öz

Bu makalede Orhan Pamuk anlatlarında, İstanbullu burjuvazinin yer aldığı yeme içme sahnelerinin nasıl ele alındığı ve bu sahnelerin Türkiye modernleşmesi açısından ne temsil ettikleri ele alınmıştır. Makale burjuvazi tanımlamanın zorlukları ve kavramın çok anlamlı yapısı üzerine bir tartışma ile başlar. Ardından gündelikliğin modern edebiyattaki merkezi konumu ve bu bağlamda, yeme-içme sahnelerinin, Moretti'nin tanımladığı hali ile 'dolgular' kavramı etrafında ele alınabileceği tartışılır. Daha sonra Orhan Pamuk'un özellikle *Masumiyet Müzesi*, ayrıca *Sessiz Ev* ve *Cevdet Bey ve Oğulları* romanları ile *Manzara'dan Parçalar*, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* gibi otobiyografik anlatıları yeme-içme sahneleri ekseninde derinlemesine bir okuma ile analiz edilmiştir. Bu sahnelerin hem olgusal içeriği; hem de sınıf, kadınlık ve erkeklik, modernlik ve geleneksellik açısından, bu sahneler vasıtasıyla inşa edilen çeşitli anlamlar incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda, birincil olarak, Orhan Pamuk anlatlarında burjuvazinin yeme-içme alışkanlıklarının tarihsel ve toplumsal olarak inşa edilmiş büyük anlam kümeleriyle sıkı bağlantı içinde olduğu söylenebilir. Ancak aynı zamanda bu anlatılar, gıdanın ve yeme-içmenin tarihsel ve toplumsal bağlamın ötesinde, evrensel ve zamanüstü anlamlar içerdiğini de vurgularlar.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Pamuk • Türkçe Roman • Yeme-içme Sahneleri • Burjuvazi • Modernite

**What, Where and How Do the Istanbul Bourgeoisie Eat; What Do They Represent in the Context of the Food Scenes in Orhan Pamuk's Narratives?**

### Abstract

This article examines how Orhan Pamuk addresses the food scenes where the Istanbul bourgeoisie are staged in his narratives and what these scenes represent in terms of Turkish modernization. The article begins with a discussion of the difficulties in defining the bourgeoisie and the polysemic structure of the concept. Next the article discusses the central position of everydayness in modern literature and how the eating scenes can be considered as 'fillers' in this context as defined by Moretti. Later on, this article analyzes Orhan Pamuk's novels, especially *Masumiyet Müzesi* [*Museum of Innocence*], *Sessiz Ev* [*House of Silence*], and *Cevdet Bey ve Oğulları* [*Cevdet Bey and His Sons*] as well as his autobiographic narratives such as *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* [*Istanbul: Memories and the City*] and *Manzaradan Parçalar* [*Fragments of the Landscape*] through a deep reading on the axis of food scenes. The article examines the actual content of these scenes as well as the various meanings that have been constructed around them with regard to class, gender, modernity, and tradition. As a result of this investigation, the eating habits of the bourgeoisie in Orhan Pamuk's narratives can primarily be said to have a close relationship with the historically and socially constructed set of meanings. However, these narratives at the same time also emphasize food and eating to have universal and timeless meanings beyond the historical and social contexts.

**Keywords:** Orhan Pamuk • Turkish novel • Food scenes • Bourgeoisie • Modernity

1 Tülin Ural (Dr.), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Rektörlük, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Koordinatörlüğü & Sosyoloji, İstanbul, Türkiye. Eposta: [tulinural@yahoo.com](mailto:tulinural@yahoo.com) ORCID: 0000-0002-2587-9416

**Atfı:** Ural, T. (2020). Orhan Pamuk anlatlarındaki yeme içme sahneleri bağlamında, İstanbul burjuvazisi ne yer, nerede yer, nasıl yer, neyi temsil eder? *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 40, 397–418. <https://doi.org/10.26650/SJ.2020.40.1.0031>

### **Extended Summary**

This article examines how Orhan Pamuk has handled the food scenes where the Istanbul bourgeoisie are staged in his narratives and what these scenes represent in terms of Turkish modernization. The article begins with a discussion on the difficulties of defining the bourgeoisie and the polysemic structure of the concept. It then discusses the central position of everydayness in modern literature and how food scenes in this context can be considered as ‘fillers’ as defined by Moretti (2015, p. 86). Later, the article analyzes Orhan Pamuk’s novels, especially *Masumiyet Müzesi* [*Museum of Innocence*], *Sessiz Ev* [*House of Silence*], and *Cevdet Bey ve Oğulları* [*Cevdet Bey and His Sons*] in addition to his autobiographic narratives such as *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* [*Istanbul: Memories and the City*] and *Manzaradan Parçalar* [*Fragments of the Landscape*] through a thematic reading upon the axis of food scenes.

The article first examines the factual content of these scenes as well as the various meanings constructed around them in reference to class, gender, modernity, and tradition. As a result of this investigation, the bourgeoisie’s eating habits in Orhan Pamuk’s narratives can primarily be said to have a close relationship with the historically and socially constructed set of meanings. However, at the same time, these narratives also emphasize food and eating to have universal and timeless meanings beyond the historical and social context.

Defining the bourgeoisie is not easy. The problem being that it consists of a very broad and diverse class. Thus, like many terms in social sciences, ‘bourgeoisie’ also refers both to a factual reality in the social realm and an abstraction in fictional (or even scientific) texts.

When compared with peasant/manual labor life, bourgeois life implies comfort, manners, and cleanliness. In contrast with a noble life, however, it implies a certain absence of true luxury and a certain type of awkwardness in social behavior. Much later, when urban life became richer and more complex, the bourgeoisie lifestyle could also be set against that of an artist or an intellectual and represented order, social convention, sobriety, and dullness in contrast to all that is spontaneous, joyful, and more brilliant.

Indeed, this serious, boring bourgeoisie was also the precursor of a new narrative form in novels and the centerpiece of modern cultural discourse. Reflecting its ghostlike formlessness in modern society, one that had already been self-initiated, the bourgeoisie has been illustrated in quite different ways in novels. Its essence has always been a central concern in modern narratives; however, it has appeared both as a protagonist, the hero who conquers the modern World and even more so as the super-individualistic antagonist.

But relationship does being a bourgeoisie have with food scenes in literature?

At this point, we still should ask what general purpose food scenes serve in novels. The answer is in explaining the predominance of everydayness and everyday repeated activities in the representation of the bourgeois life. These nonstop silent actions compose what Moretti calls ‘fillers’ of the novel (Moretti, 2015, 87). These fillers reflect regular work and rational lifestyles and show the hidden rhythms of these regularly repeated activities, meals certainly being one of them.

So, to understand how these fillers function, let’s take a closer look now at the dinner scenes in Orhan Pamuk’s novels, this great narrator of the anxious bourgeoisie of Turkey.

Indeed, Pamuk’s real skills as a writer and Nobel Prize winner lies in his talent for creating an ordinary atmosphere and mundane characters through details. As such, he’s particularly good at employing fillers, including food scenes. However, very little has yet been done to get below the surface of the atlas that Pamuk has genuinely knitted.

Let’s start with *Cevdet Bey ve Oğulları*. In this splendid family saga, we encounter three kinds of meals: business lunches/feasts, occasional but somehow regular family gatherings, and finally friends eating together on a completely random basis. *The Museum of Innocence* is perhaps Pamuk’s richest novel in terms of dining scenes. Already, the long lasting dinners that our love-besotted protagonist Kemal has eaten with his beloved Füsün’s family in their little house in Çukurcuma for almost 8 years stand at the center of the book. However, in contrast with these informal, private, and peculiarly regular meals, we also read about meals in some Istanbul restaurants: The famous Fuaye where rich friends meet to talk about the latest business gossip or their deepest feelings, enjoying the special attention of an experienced waitress. Or the Bosphorus restaurant where Kemal and Füsün’s family occasionally drink rakı, eat fish, and enjoy old Turkish music. The novel *Silent House* also has many narratives on eating; while these are on the eve of the 1980 coup d’état in a restless country, most of them are quiet, anxious, scrapped scenes. Even the only occasion where the whole family gathers closes with silent, uneasy, and broken moments.

All of these passages give us particularly rich factual information on the eating landscape of Istanbul, on how the food fashions of the city have changed over time, and on which foods and eating habits have resisted these changes.

In *Fragments of the Landscape*, composed of autobiographic texts, Pamuk also writes about his relationship with street food in İstanbul and how it provokes an attractive sense of escape from the private realm and mother’s kitchen to a feeling of sin in eating alone and of significant (but still attractive) guilt by violating the rule of healthy nourishment from mom.

This theme of escape from mother’s rule is mostly dominant in *Museum of Innocence*. From 1976 to 1984, Kemal eats many dinners at his beloved Füsün’s family home,

leaving his mom alone at home. Thus, this distant relating of the family with a wealthier origin finds himself completely peaceful and happy in this modest home in a poor Istanbul neighborhood. However, these dining rituals not only unite the families, but also remind us of Anderson's claims about the formation of nations as imagined communities; living in an analogous time, these actions simultaneously unite the whole nation too.

However in *Cevdet Bey ve Oğulları*, the family gatherings that are occasionally held on religious holidays are represented in quite a different atmosphere. This time, we hear the anxious inner voice of the mother who seeks in vain for a certain peace, harmony, and happiness in the family in contrast with the loud voices of the men who fight over political causes, business problems, or property rights. We also witness all the tension that continues working within this wealthy family. Through these food scenes, we also see that some people are still excluded from this community, such as the son of a unionist uncle who asks for his share of the heritage (in *Cevdet Bey*) or a son born out of wedlock who works as the family's servant (in *The Silent House*); none of them are invited to these tables.

Nevertheless, in spite of this stressed atmosphere, Orhan Pamuk's desperate characters continue to join these family dinners, like all of us, because they seek to be part of a community. So a divided personality working like a machine exists behind Pamuk's bourgeois characters who spontaneously seek the meaning of life and make endless calculations to raise and protect their interests. We catch them mostly at dinner scenes where they come together and form a community.

## Orhan Pamuk Anlatılarındaki Yeme İçme Sahneleri Bağlamında, İstanbul Burjuvazisi Ne Yer, Nerede Yer, Nasıl Yer, Neyi Temsil Eder?

Burjuvazi üzerine yazmanın en temel zorluğu, burjuvayı tarif etmektir. En temel sorun, kavramın haddinden fazla geniş ve çeşitli bir sınıfa gönderme yapmasıdır (Wallerstein, 1989, s. 102–103)<sup>1</sup>. Bu nedenledir ki sosyal bilimlerdeki birçok terim gibi ‘burjuva’ da hem toplumsal alanda gerçekleşen olgusal bir gerçekliğe hem de kurgusal (hatta sosyal bilimsel) metinlerde karşımıza çıkan bir soyutlamaya karşılık gelmektedir. Biz bu belirsizliği kendi içinde yaşadığımız döneme ve bağlama şöyle tercüme edebiliriz: “Acaba mütevazî bir ücret karşılığında çalışan bir öğretim üyesi olarak ben (bizler) ve büyük kentlerde ya da taşrada kök salmış olması fark etmeksizin Türkiye’nin büyük servet sahibi ailelerinden birinin herhangi bir ferdi, hepimiz burjuva mıyız? Hepimiz aynı sınıftan mıyız? Bizleri birleştiren nedir?”

Bu sorunun da çağrıştırdığı üzere burjuvaları ortaklaştıran ‘gelir’ veya ‘sermaye’den ibaret değildir; çok daha karmaşık bir yapıdan, kişileri yapılandıran çok daha girift yatkinliklerden bahsetmemiz gereklidir aslında:

“Buna göre, burjuva yaşam tarzı, bir yandan soyluların, diğer yandan da köylü/zanaatkarların yaşam tarzlarıyla karşıtlık oluşturuyordu. Köylü/zanaatkarların yaşam tarzı karşısında burjuva yaşam tarzı, konforu, adab-ı muaşeretini, temizliği ifade ediyordu. Ama soylununki karşısında, belirgin bir lüks yoksunluğunu ve toplumsal davranışlardaki beceriksizliği temsil ediyordu (yani, nouveau riche imajına uygun düşüyordu). Çok sonraları, şehir hayatı zenginleşip karmaşıklaşınca, burjuva yaşam tarzı, bir sanatçının ya da bir entelektüelin yaşam tarzıyla da karşıtlık içine girdi. Bu karşıtlıkta burjuva yaşam tarzı, düzeni, toplumsal uyumluluğu, temkinliliği, alıklığı temsil etti. Yani burjuva, kendiliğindenlik, serbestlik, şenlik ve zekilik adına ne varsa hepsine karşıt, nihayet bugün bizim kültür-karşıtı (counter-cultural) dediğimiz bir yaşam tarzına sahipti. Son olarak, kapitalist gelişme, bir proleterin, aynı anda burjuvanın ekonomik rolünü de üstlenmeksizin, sahte bir burjuva yaşam tarzını benimsemesini olanaklı kıldı ki biz buna “işçilerin orta sınıflaşması” diyoruz” (Wallerstein, 2005, s. 103).

Öte yandan tüm bu çok katmanlılığın yanında ‘kent’le, ‘kentlilik’le ilişkili bağlantısı içinde<sup>2</sup> burjuva modern hayatın müellifidir: Ekonomi ve siyaset alanını geri dönüşsüz şekilde dönüştürecek, servet sahibi ve feodal sistemin dışında, kendi kendini yönetebilme pratiğini yavaş yavaş geliştirecek bir varlık (Kocka ve Mitchell, 2015, s. 7). Modern çağın belki de ilk kahramanı, “Modern dünya mitolojisinde baş oyuncu”dur burjuvazi (Wallerstein, 2005, s. 102). Yine de Batı dünyasındaki gelişimi boyunca herkes onu bir kahraman gibi görmemiştir. Bilindiği gibi Weber, *Protestan Ahlakı*’nda aynı zamanda tasarruf, sadelik ve hesapçılık üzerine kurulu ideal burjuva tipinin

1 Burada parantez içindeki ifade yazara aittir. Williams da sözcüğün, burjuvazinin ulusal ve uluslar arası temsilcileri, tüm kentli vurguya rağmen taşralı burjuvazi, sermaye sahibi burjuvazi ile küçük burjuvazi arasındaki ayrımlar gibi alanlarda karışıklık içerdiğini belirtir (Williams, 2005, s. 59). Öte yandan Moretti de geçirgen sınırları ve kendi içinde zayıf bir uyumu burjuva sınıfının tanımlayıcı hususiyetleri arasında sayar (Moretti, 2015, s. 11).

2 Bilindiği üzere, ‘citizen’, yani yurttaş teriminin kökeninde ‘city’, yani kent terimi vardır.

oluşumunu da ele alır (Weber, 1997). Bilhassa 18. yüzyılda bu sınıfın hesap kitap ve istikrar yüklü yaşamı, aristokrasi tarafından derinliksiz ve ince bir zevkten yoksun olmakla eleştirilmektedir (Williams, 2005, s. 57). Norbert Elias, Batılı üst sınıflar arasında ayyuka çıkan bu kavgayı adab-ı muaşeret üzerinden izler (2002, s. 213–214). 16. Yüzyıldan başlayarak aristokrasi, ayrıcalıklarının temelini oluşturan, ince ve ancak zamanla biriktirebilecek bir zevke dayanan temel kültürel farkı, bilhassa yükselmekte olan ‘sonradan görme’ burjuvazi karşısında kıskançlıkla korur (Burke, 1996, s. 305). Tüm bu gelişmeler, sofra adabına da inceliğin sergilendiği, diğer sınıflara kapalı sofra toplulukları olarak ‘zevk meclislerinin’ yükselmesi biçiminde yansır (Flandrin, 2007, s. 294–295). Burjuvazi, marksistler tarafından da kapitalizm denilen canavarı yaratan ve bundan asıl nemalanan sınıf olmakla eleştirilir. Öte yandan 19. Yüzyılda burjuva toplumu artık oluştuğunda, onun pek de hesap edilmemiş ürünü sayılabilecek bohem entelektüeller de (çoğunlukla içinden çıktıkları) bu sınıfın sığınağına, hesapçılığına ve yarattıkları hayatın baskıcılığına ve sıkıcılığına yönelik bir eleştiri getirirler. Fakat dikkatle bakıldığında tüm bu eleştirilerde (en kestirme tabirle söylersek) bir ‘hödüklük’ vurgusu gizlidir (Williams, 2005, s. 58–59). Demek ki burjuva sadece belirsiz değil hem de ‘küçümsenen’ bir sınıftır.

Burjuva modernitenin olduğu kadar bu yeni yaşamın anlatı biçimi olan romanın da müellifidir; bu modern kültürel söylemin merkezindeki kahraman olarak adı, liberal yüzyılın büyük icadı ‘girişimci ruh’ terimi ile birlikte anılır. Ancak aynı zamanda bu terimde ima edilen cesaret ve gözü peklik vurgusuyla pek de uyuşmayan bir düzensizlik, hesapçılık, sıradanlık, temkinlilik ve sonradan görmelikle itham edilir. Tam da bu çift değerliliği yüzünden, kendi öncülüğünde oluşan modern toplum içinde, hayaletvarî bir biçimsizlik içinde temsil edilen burjuvazi, romanda da oldukça farklı şekillerde çizilir. Bu bağlamda burjuvazinin özsel nitelikleri, modern anlatının her daim peşinden koştuğu merkezi bir mevzu olmuştur. Burjuva romanda hem modern Dünya’yı fetheden bir iyi kahraman hem de (ve çoğunlukla) süper bireyci bir kötü kahraman olarak karşımıza çıkar<sup>3</sup> (İronik olan şudur ki roman her şeyden önce bireyin anlatısıdır). Bununla birlikte, her durumda, bu yeni sınıfın psikolojisi ya da ideolojisine ilişkin bir mistifikasyon etrafında, romanlardaki kadın ya da erkek burjuva karakterlerin ele avuca gelmezliği, burjuva toplumunun dayanıklılığına ya da yapaylığına gönderme yapacak şekilde, hem bir sağlamlık hem de bir uçuculuk iması içerir.

3 Wallerstein, bireyciliği varsayımının tutucuları, liberalleri ve marksistleri ortaklaştıran bir diğer unsur olduğunu; ancak bunun farklı –aslında taban tabana zıt– şekillerde yorumlandığını belirtir: “Her üç düşünce okulu da burjuva girişimcinin, geçmiş çağlardakinden farklı olarak (Marksistlere göre, gelecek çağlardakinden de farklı olarak), yalnızca kendisini gözettiğini ileri sürdü. Onun toplumsal yükümlülük duygusu yoktu, toplumsal sınırları tanııyordu (ya da az tanıyordu), daima Bentham’cı bir haz ve acı hesabıyla hareket ediyordu. 19.yüzyıl liberalleri bunu özgürlüğün kullanılması olarak tanımladılar, ve biraz da gizemli bir biçimde, herkesin bunu yürekte yapmasının kendi avantajlarına olacağını iddia ettiler. Kaybeden olmayacaktı, sadece kazananlar olacaktı. 19.yüzyıl tutucuları ve marksistler bu liberal lâkaytlığı ahlaken dehşet verici ve sosyolojik olarak da endişe verici buldular. Liberaller tarafından “özgürlük”ün kullanılması ve insanın ilerlemesinin kaynağı olarak görülen şey, onlar tarafından, uzun erimde, toplumu bir arada tutan toplumsal bağların çözümlenmesine yolaçacak “anarşi” durumuna götüren birşey olarak görüldü.” (Wallerstein, 2005, s. 110–111).

Ancak bir burjuva olmakla edebiyattaki yeme içme sahneleri arasındaki bağlantı nedir? Bu bağ nasıl kurulabilir?

Bu baği kurabilecek kavram ‘gündelik’dir. Esasen modern edebiyat her zaman gündeliğin peşinde olmuştur. Lefebvre’in de dikkat çektiği üzere; modernlik, başka hiç bir şeyin değil, asıl gündeliğin üzerinde yükselir: “Gündeliklik ve Modernlik karşılıklı olarak birbirini belirtir ve gizler, meşrulaştırır ve telafi eder” (1998, s. 31). Modernlik öncesi dönemde henüz şiirini yitirmemiş üslûp ve şenlik, oyun vardır; oysa modernlikle bu yerini, (kitlesel ve parçalanmış) “kültür”e, düzyazı ile ifade edilebilecek anlamlara ve gündelik hayata bırakır (bu nedenle modern gündelik hayat nostalji, inatla üslûp aranması ve geçmiş üslûpların yağmalanması ile ayırt edilebilir) (1998, s. 44). Üstelik evrensel bir gündelik hayattır bu: İçinde yerellikler ve farklar giderek silinir. “Zaten piyasanın (ürün ve sermaye piyasasının) yaygınlık kazanmasından itibaren her şey, nesnelere, insanlar, ilişkiler, dünyayı bir düzyazıya indirgeyen bu baskın nitelik tarafından bekirlenmekte, sürekli değişmektedir” (Lefebvre, 1998, s. 37).<sup>4</sup> Demek ki bizim de Lefebvre’ın başladığı yerden başlamamız, gündelik hayatı, edebiyattan başlayarak konuşmamız pekâlâ mümkündür. Edebiyat bize hem döneminin gündelik hayatını etkileyen ve (etkileri bugüne dek süren) yaygın kodları, duygusal yatırımları ve hezeyanları; ama hem de gündelik hayata ilişkin olgularını gösterir. Bununla da kalmaz: O hem içinden çıktığı toplumdaki ve onun büyük dönüşümünden etkilenir hem de o toplumu ve dönüşümü etkiler.

Bu tarafıyla gündelik olanın veya ondan ayrışmanın eşsiz birer göstergesi olarak sofralar, günlük ve rutin yemek sahneleri ya da olağanüstü ziyafetler, beklenmedik öğünler, umulmadık menüler, tuhaf sofralar toplulukları edebiyatta (tesadüflerin ya da sembollerin oynadığına benzer biçimde) karakterleri ve ilişkilerini dile getirmek (ya da basitçe bir atmosferi ifade etmek) üzere her zaman ayrıcalıklı bir role sahip olmuştur.

Bir yazar, romanda ne zaman bir sofraya kursa, külyutmaz okurlar olarak ve yazarla aramızdaki zımnî sözleşme uyarınca, birazdan bir şeyler olacağını biliriz ve içimizi o tatlı merak ve tedirginlik kaplar (okuma eyleminin en sihirli anlarından biridir bu beklenti kıvılcımı).

Tam da buradan başlayarak edebiyatın sofralarına yaklaşırken genel olarak hangi soruları sorabileceğimizi biraz daha detaylandırabiliriz: Acaba sofralar anlatıda olağan bir yer tutmakta ve tekrarlanmakta mıdır, yoksa olağanüstü bir ana mı tekabül ederler? Peki olağanüstü sofralarsa bunlar, karakterlerin kaderinde bir dönüm noktası teşkil ederler mi ya da önemli bir dönüşümü tetiklerler mi? Elbette bu sofraların, kimler tarafından, nasıl ve ne kadar özenle hazırlandığı önemlidir. Ama herhalde kritik sorulardan biri de bu sofralara kimlerin katılabildiği, yani kimlerin cemaatten sayıldığıdır. Ve de bu sofralarda ne ikram edilir; bu ikramı kim, nasıl hazırlar? Ya da

4 Moretti de burjuva anlatısında düzyazının hakimiyetine değinir (2015, s. 27).



bu yemeklerde bir âdâb-ı muaşeret kodu izlenir mi, nasıl bir koddur bu? Peki ikramlar, davranışlar hep aynı mıdır, yoksa sürprizlere yer var mıdır? Ve elbette sofralarda kimler, neleri, nasıl konuşur (ve kimler konuşmaz/konuşamaz)? Meselâ kavga çıkar mı bu sofralarda, yoksa her şey bir mutluluk bulutunun ardında gizlenen imalarla mı olup biter (ki bu sofralar sadece mutluluk anlatısı olsa zaten edebiyat olmaz)? Sonra nasıl toparlanır bu sofralar ve topluluk nasıl dağılır? Bu soruları daha da çoğaltabilirsiniz. Biraz da metinler çağırır aslında hangi soruların sorulacağını. Ama bu kadarı dahi, bu sofraya sahnelerinin bize edebiyat ve toplum adı verilen her iki muamma hakkında da çok şey anlatmaya muktedir olduğunu göstermeye yetecektir.

Öyleyse şimdi, bu genel soruları da yanımıza alarak, yeme-içme temasının romanlarda nasıl çalıştığını anlamak için huzursuz ve endişeli Türkiye burjuvazisinin büyük anlatıcısı Orhan Pamuk'un anlatılarında yer aldığı hali ile yemek sahnelerine daha yakından bakalım. Bu inceleme boyunca, burjuvazinin maddî ve kültürel sermayesi arasındaki gerilimin ve burjuva zaaflarının; başka bir deyişle hem modern yaşamın kurucusu ve hem de bir "sonradan görme" olarak burjuvanın Orhan Pamuk anlatılarında, yeme-içme sahneleri etrafında nasıl temsil edildiğine bakacağız. Bu bağlamda, bu anlatıları derinlemesine okuma yöntemiyle inceleyerek, Türkiye modernleşmesi boyunca burjuva yeme içme alışkanlıklarının hangi olgusal unsurları içerdiğini, hangi dönüşümleri kat ettiğini anlamaya çalışacağız. Bu olgusal arka plan önünde, burjuvazinin modernlikle ve gelenekle kurduğu bağı aydınlatmak üzere, Pamuk'un anlatılarındaki yeme-içme sahneleri etrafında öne çıkan, aile ya da kurban kesme ve içki içme gibi konuları, kadın ve erkeklik ya da aşk gibi temaları inceleyeceğiz. Son olarak da bu anlatıların, yeme-içme sahneleri etrafında, modernliğin zamansal ve mekânsal bağlamının ötesindeki varoluşsal temalara da uzandığını göstereceğiz.

Bu analiz sonucunda edebiyat sosyolojisi çalışmalarına katkıda bulunmak kadar Türkiye'de yeni yeni gelişen yeme-içme sosyolojisi alanına (elbette edebiyatın en nihayetinde kurgusal olduğu kaydını düşerek) katkı yapmak amaçlanmıştır. Böylelikle edebiyat sosyolojisine özgü araçların yeme-içme çalışmalarında getirebileceği açılımlara ve yeme-içme çalışmalarının edebiyat incelemelerinde ne tür imkânlar açabileceğine ilişkin bir örnek ortaya koymak da hedeflenmiştir.

Bu çerçevede makale, Orhan Pamuk'un özellikle *Masumiyet Müzesi*, ayrıca *Sessiz Ev* ve *Cevdet Bey ve Oğulları* romanları ve *Manzara'dan Parçalar*, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* gibi otobiyografik anlatıları üzerine inşa edilmiştir. Öte yandan buradaki analiz, tüketici bir okumaya dayanmaz. Orhan Pamuk edebiyatı, Cevdet Bey'in gençliğinde iş arkadaşı ile yediği yemek (Pamuk, 1983, s. 39–46); Cevdet Bey'in oğlu Refik'in arkadaşlarıyla yediği yemek (Pamuk, 1983, s. 124–132); aynı arkadaşların yıllar sonra yedikleri diğer yemek (Pamuk, 1983, s. 483–503); bir vekilin sofrası (Pamuk, 1983, s. 320–325) ya da Işıklı ailesinin yıllardan ve birçok ölümden sonra



yine aynı sofraya etrafında toplanması (Pamuk, 1983, s. 575–581) gibi birçok kritik yemek sahnesi dışarıda bırakılmıştır. Bu yemek sahnelerine bakılırsa, 1930’larda burjuva gençlerinin hedefleri ve yaşadıkları düş kırıklıkları, erkeklerin cesur girişimcilerden rahatına düşkün ve aksi aile babalarına doğru dönüşümleri ya da babalar ve oğullar arasındaki farklar üzerinden burjuva ailelerinin edebiyatta defalarca işlenmiş makus talihini okumak da mümkün olurdu. Ancak Pamuk anlatıları yeme-içme sahneleri açısından öyle yüklü ve bu sahneler öyle yoğundur ki bunların tamamını tek bir yazıda ele almak imkânsızdır. Kaldı ki burada asıl hedefimiz Pamuk anlatılarında yeme-içme sahnelerinin olgusal yönü ve işaret ettikleri derin anlamlar olduğu için, bu yazıda bu temalar açısından önemli, temsil edici sofralar ele alınmıştır.

### **Orhan Pamuk Anlatılarında Yeme-İçme: Burjuvanın Sofra Maceraları**

Nobel ödüllü Pamuk’un yazarlık becerileri, kendini asıl, ayrıntılar üzerinden sıradan bir atmosfer ve sıradan karakterler yaratma (ve sıradan olanın içindeki sıradışı anlamı işleme) konusunda gösterir. Bu bağlamda Orhan Pamuk anlatısında her zaman önemli bir yer işgal eden gündelik ayrıntıların, öncelikle romanlardaki yeme-içme sahnelerinin genel olarak nasıl bir işlev üstlendiğini sormalıyız. Bu sorunun yanıtı burjuva yaşamının temsilinde, tekrara dayanan gündelik faaliyetlerin son derece baskın olmasında aranabilir. Kesintisiz şekilde süren bu sessiz eylemler, Moretti’nin romanın ‘dolgular’ı dediği şeyi oluşturur: “Bu dolgular aslında pek bir şey yapmıyorlar...19. yüzyıl romancılarının çok değer verdiği iyi terbiye benzeri bir işlev görürler; hayatın ‘anlatsallığını’ kontrol altında tutmak, ona bir düzenlilik ve ‘üslûp’ vermek için tasarlanmış bir mekanizmadırlar” (Moretti, 2015, s. 86). Moretti’ye göre: “Burada bahsedilen, ‘çalışmaya ve rasyonel yaşam tarzlarına yönelik eğilim’ (Kocka) ve “gündelik yaşamın kendiliğinden karakterine” bir yöntem getiren tekrarlanan faaliyetlerin –yemeklerin, ofis planlarının, piyano derslerinin, evle iş arasında yapılan yolculukların..- “gizli ritimleridir”...-ufak ama düzenlidirler ve ayrıntılar üzerinde yoğunlaşan bir dikkatin sonucudurlar ...“yeni burjuva hayat düzenine uygun bir anlatı hazzı sunarlar” (Moretti, 2015, s. 87, 96).

Öyle görünüyor ki bu satırlardaki anahtar kavramlar düzen, tekrar ve ayrıntıdır ve bunlar, hep birlikte, bu muazzam burjuva icadında, yani romanda, gündeliklik anlatısının ana malzemesini oluştururlar. Yine Moretti’nin sözleriyle, “Ardı arkası kesilmeyen sessiz faaliyet: İşte dolgular bu işe yarar...Küçük şeyler, ‘küçüklüklerini’ kaybetmeden önemli hale gelirler. Gündelik olanlar ise gündelikliği elden bırakmadan anlatıya dönüşürler” (Moretti, 2015, s. 97). İşte Pamuk, yemek sahneleri de dahil olmak üzere dolguları kullanmakta özellikle maharetli bir romancıdır. Ancak, hem edebiyat analizi hem de edebiyat sosyolojisi açısından, Pamuk’un dahiyane bir ustalıklarla ördüğü bu atlasın dokusuna nüfuz etmek için bugüne dek pek az adım atılmıştır. Şimdi bu açığı biraz olsun kapamak için, Orhan Pamuk anlatılarında yeme-içme temasının gündelik

ayrıntılar üzerinden nasıl kurulduğunu, tam da Moretti'nin tarif ettiği şekilde 'dolgular' olarak nasıl işlevler üstlendiğini anlamak üzere ilk adımlardan birini biz atalım.

Pamuk'un ilk romanı olan muhteşem aile sagası *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda yeme-içme sahneleri üç şekilde karşımıza çıkar: İş yemekleri veya ziyafetler; ara sıra, ama bir şekilde düzenli olarak süren aile toplantıları ve nihayet birlikte, tamamen rastgele bir şekilde yemek yiyen arkadaşlar. *Masumiyet Müzesi* ise, yemek sahneleri açısından belki de Pamuk'un en zengin romanıdır. Bir kere karasevdalı kahramanımız Kemal'in sevgilisi Füsun'un ailesiyle, Çukurcuma'daki küçük evlerinde, neredeyse 8 yıl boyunca yediği uzun akşam yemekleri kitabın belkemiğini oluşturur. Ancak romanda, mahrem alanda süregiden bu ailevi ve tuhaf biçimde düzenli enformel yemeklerin yanında, İstanbul'un bazı restoranlarında yenen yemekleri de okuruz. Bu bağlamda zengin genç arkadaşların, son iş dedikoduları veya en derin duyguları hakkında konuşmak için buluştukları; usta ve deneyimli bir garsonun özel ilgisinin tadını çıkararak<sup>5</sup> yemek yedikleri ünlü Fuaye burada ayrıcalıklı bir yer tutar.

Pamuk, Fuaye'nin Türkiye modernleşmesi içindeki yerini ve burjuvazi açısından anlamını; bu modernleşme serüvenindeki dönüşümlerin ve burjuvazinin karakterindeki değişimlerin bu mekânlardaki yansımalarını; elbette bir zamanlar moda olan mekânların bu dönüşüm içinde unutulup gidişini; dolayısıyla bu modernleşme serüveninin birçok şeyi nasıl tükettiğini *Masumiyet Müzesi Kataloğu Şeylerin Masumiyeti*'nde yer alan şu satırlarla anlatır:

“Yıllar sonra resimli yemek listesini, bir ilanını, özel kibritini ve peçetesini arayıp bulduğum ve burada sergilediğim Fuaye, kısa zamanda Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı gibi semtlerde yaşayan sınırlı sayıda zenginin (gazetelerin dedikodu sütunlarının alaycı diliyle söylersek “sosyetenin”) en çok sevdiği Avrupa tarzı (Fransız taklidi) lokantalarından biri oldu. Müşterilerine bir Avrupa şehrinde oldukları izlenimini altını çok çizmeden vermek isteyen bu lokantalara Ambassador, Majestik, Royal gibi Batılı ve iddialı adlar yerine, Batının kenarında, İstanbul'da olduğumuzu hatırlatan Kulis, Merdiven ve Fuaye gibi adlar verilir. Daha sonraki kuşak yeni zenginlerin gösterişli mekânlarda annelerinin pişirdiği yemekleri tercih etmeleriyle, gelenek ve gösterişi birleştiren Hanedan, Sultan, Hünkâr, Paşa ve Vezir gibi pek çok yer açıldı ve Fuaye unutulup gitti” (Pamuk, 2012, s. 72).

Öte yandan Türkiye için son derece modern bir olgu olarak başlayan ev dışında yeme-içme etkinliğine (Akarçay, 2016, 105–114) ilişkin yegâne örnek Fuaye ile sınırlı değildir. Kemal'in Füsun'un ailesiyle birlikte ara sıra birlikte rakı içtiği, balık yiyip eski Türk müziğinin tadını çıkardığı, pek manidar şekilde Huzur adını taşıyan ve gayet huzursuz ve sıradan sokak kavgalarına sahne olan Boğaz restoranı da bu dönüşümün örneklerinden birini sergiler.

5 Bu garsonla restoranın müdavimleri arasındaki ilişki formel ve enformel arasında sürekli gidip gelir ve badan oğula devredilir. Şu pasaj, İstanbullu tecrübeli bir garsonun asıl hünerinin balık konusunda olduğunu da belgeler: “Sadi'yi Fuaye açılmadan önce babamın sık gittiği Abdullah Efendi'nin Beyoğlu'ndaki yerinden, ta çocukluğumdan beri tanıyordum. Hayatında denizi ilk defa on dokuz yaşında geldiği İstanbul'da otuz yıl önce görmüş, eski Rum meyhanecilerinden ve ünlü Rum garsonlardan kısa zamanda İstanbul'da balık seçip hazırlamanın inceliklerini öğrenmişti. Bize de sabah balıkhanede kendi eliyle seçtiği barbunyalari, iri ve yağlı bir lüferi ve levreği bir tepsiyeye koyup gösterdi.” (Pamuk, 2008, s. 244).

Ancak (restoranda yenen yemekler ya da aile toplantıları gibi) bu bütüncül temaların dışında Orhan Pamuk'un kitaplarında yeme içme teması etrafında birçok başka pasajla da karşılaşmak mümkündür: *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndaki çay bahçesi sahnesi (Pamuk, 1983, s. 156) ya da *Masumiyet Müzesi*'nde 1980'lerle bar kültürü yaygınlaşırken anlatılan Pelür Bar sahneleri (Pamuk, 2008, s. 334–339) gibi. Bu pasajların hepsi bize İstanbul'un yeme-içme manzaraları hakkında, kentten yemek modasının zamanla nasıl değiştiği ya da hangi yeme alışkanlıklarının bu değişime karşı direnebildiği gibi eksenlerde çok sayıda olgusal bilgi de verir. Örneğin, kentteki ilk hamburgerlerin Hilton'da Batının 'harika'larını temsil eden lüks bir yiyecek olarak servis edildiğini ve varlıklı aileler tarafından modern olmanın bir işareti olarak tüketildiğini *Masumiyet Müzesi*'nden öğreniriz: "Pazar akşamları, daha Türkiye'de başka hiçbir lokantaya ulaşmamış "hamburger" denen harika şeyden yemek için bütün aile otele geldiğimizde, pala bıyıklı kapıcının altın rengi kordonlu, cıvıl cıvıl düğmeli apoletleri, nar kırmızısı üniforması ağabeyimle beni büyüledi. O yıllarda pek çok "Batılı" yenilik önce Hilton'da denenir, büyük gazeteler otelde bir muhabir tutarlardı" (Pamuk, 2008, s. 117).

1950'lerle beraber yavaş yavaş kabuğunu kıran Türkiye'de, mutfağın modernleşmesi de ilk önce burjuva evlerinde rastlanan teknolojik harikalarda karşılık bulur ve burjuvazi tarafından, kanları pahasına bir hayretle karşılanır. *Masumiyet Müzesi*'nde bu süreç şu satırlarla anlatılır:

"Nurcihan da annesinin Türkiye'de ilk mikser kullanan kişi olmakla övündüğünü itiraf etti. Bakkalarda konserve kutularında domates suyunun satılmaya başlamasından yıllar önce, yani 1950'lerin sonunda, annesinin briç oynamaya gelen arkadaşlarına domates, kereviz, pancar, turp suları ikram ettiğini, ellerinde kristal bardaklar sebze suyu içen sosyete hanımlarını mutfağa buyur edip Türkiye'ye gelmiş ilk mikser makinesini göstermeyi alışkanlık edindiğini anlattı. Böylece o yıllardan kalma hoş bir müziğin eşliğinde, İstanbul burjuvazisinin önde gelenlerinin tıraş makinelerini, et kesme bıçaklarını, elektrikli konserve açacaklarını ve daha birçok tuhaf ve korkutucu aleti Türkiye'de ilk defa kullanma hevesiyle, nasıl ellerini yüzlerini kanlar içinde bıraktıkları hatırlandı... hizmetçi kızları korkutan elektrikli kahve değirmenlerinin Türkiye'de yedek parçaları olmayan mayonez yapma makinelerinin, bir türlü kıyılıp atılmadıkları için evlerimizin tozlu köşelerinde yıllarca unutulup saklandıklarından söz ettik" (Pamuk, 2008, s. 141–142).

Ancak İstanbul burjuvazisinin yeme-içme serüveni lüksten ve nadir bulunan harika cihazlardan ibaret değildir. Otobiyografik metinlerden oluşan *Manzaradan Parçalar*'da da Pamuk, İstanbul'da sokak lezzetleriyle ilişkisi hakkında yazar. 60'lı yıllarda 'modern' sokak lezzetlerinin şehir hayatını nasıl yavaş yavaş istila ettiğini gösterir ve sokaklarda herkesle birlikte tükettiği bu lezzetli 'Türk' lahmacunlarının, 'Türk' sosislilerinin ve 'Türk' hamburgerlerinin nasıl özel alandan, annenin mutfağından çekici bir kaçış hissi yarattığını; annenin sağlıklı beslenme kuralını ihlal ederek bunları tek başına yemenin getirdiği (yine çekici) günah hissini ve suçluluk duygusunu dile getirir (Pamuk, 2010, s. 43–48).

Annenin yasasından kaçma teması *Masumiyet Müzesi*'nde de karşımıza çıkar. 1976'dan 1984'e kadar, 7 yıl 10 ay boyunca Kemal, sevgilisi Füsün'un aile evinde birçok akşam yemeği yiyerek, beklenti içindeki annesini sofrada yalnız bırakır (Pamuk, 2008, s. 341). Füsün'un ailesinin mütevazı evindeki geceler, tek devlet kanalı olan TRT'de programın başlamasıyla açılır ve televizyonun kapanmasıyla biter<sup>6</sup>. Buradaki tuhaf varlığı ise yeme içmeyle ilgili olağan cümleler arkasına saklanır: "Sizin sevdiğiniz sigara böreğinden var," ya da "Bu sabah Füsün ile çok güzel yaprak dolması sardık, bayılacaksınız," gibi bir şeyler söylerdi. Bunun durumunun tuhaflığını gizlemek için söylenmiş bir cümle olduğunu düşünürsem, utançla susardım" (Pamuk, 2008, s. 323). Böylece ailenin daha zengin bu uzak akrabası kendini, hemen her gece, tam bir huzur ve mutluluk içinde, İstanbul'un fakir bir semtindeki bu mütevazı evde bulur. Yemek masası etrafındaki herkesin oturduğu yerlerin bile belli olduğu (Pamuk, 2008, s. 324) şaşmaz bir ritüel havasında devam eden bütün bu geceler boyunca Kemal, Füsün'u gizlice izler, aralarındaki ilişkinin her bir ayrıntısını dikkatle zihnine kazırken, evden, daha sonra Masumiyet Müzesi'nde sergileyeceği bir sürü küçük eşyayı, hatırayı toplar (gerçekte çalar).

Ancak, bu yeme-içme ritüelleri sadece aileleri birleştirmekle kalmaz, tam da Anderson'ın analog bir zamanda yaşayan ve eşzamanlı eylemlerle bütünleşen hayali topluluklar olarak kavramsallaştırdığı muhayyile içinden tüm bir ulusu birleştirir (Anderson, 1995):

"Ekranında beliren saate bakışımız, televizyonun kapanış saatinde ekranda İstiklal Marşı'yla beliren bayrağa bakışımıza benzerdi: Kendi köşemizde, tam akşam yemeğine başlamışken ya da tam televizyonu kapatıp akşamı sona erdirmek üzereyken, bizimle aynı şeyi yapmakta olan milyonlarca ailenin varlığını, millet denilen kalabalığı, devlet denilen kuvvetin gücünü ve kendi küçüklüğümüzü hissederdik. Ev içinde yaşadığımız dağınık, kuralsız hayatın devletin resmiyeti dışında olduğunu, bu milli saatleri ("Memleket saat ayarı derdi," arada bir radyo), bayrakları ve Atatürk ile ilgili programları seyrederken de hissederdik" (Pamuk, 2008, s. 317).

Oysa *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda, dini bayramlarda ya da olağanüstü günlerde düzenlenen, dolayısıyla rutin yemekleri yansıtmayan aile sofraları oldukça farklı bir atmosferde temsil edilir. Bu sefer, ailede barış, uyum ve mutluluğu boşuna arayan annenin endişeli iç sesini duyarız. Cumhuriyet gençse de aile yaşlıdır artık. Sahne, evin becerikli ev sahibesi ve ailenin müşfik annesi rolünü otuz yıldır başarı ile sürdürmüş olan Nigan Hanım'ın masa başında, kendinden emin duruşu ve aslında bir hayli tedirgin iç sesi ile açılır: Elinden kayıp giden gençliğe yanarak, tüm eşyaları, porselenleri, gümüşleri kullanmaktan yanadır Nigan Hanım (Pamuk, 1983, s. 98–99).<sup>7</sup> Aslında otuz yıllık evliliğinde altmış kez bayram yemeği düzenlemiş olduğundan

6 Ancak bazı geceler Kemal, evi televizyon kapandıktan sonra dahi terk edemez.

7 Edebiyatta ömrünü büyük aile sofraları kurarak heba ettiğini düşünen bir diğer burjuva kadın da Virginia Woolf'un *Deniz Feneri*'ndeki Mrs. Ramsay'dir. Aynı şekilde Ökten de *Benim Adım Kırmızı*'da mutfak ve yemeğin nasıl kadınlara özgü hayatın ve hayatta kalma stratejilerinin merkezinde durduğuna değinir; (1999, s. 405). *Kırmızı* üzerine bu gözleme dayanarak, kadınlar, eviçleri ve mutfak bağına ilişkin unsurların Pamuk anlatılarında bir süreklilik arz ettiğini söyleyebiliriz.

birazdan başlayacak yemeğe ilişkin tüm olağanüstü beklentilerinin şaşmaz bir ritm içinde eriyip gideceğinin de tüm emeğinin uçucu olduğunun da farkındadır ve belki de bunun için, evliliğinin sağlamlığının nişanesi olan, yıllardır biriktirdiği tüm eşyayı hızla tüketmek, vitrinde bekleyen yemek takımlarını kırıp dökmek, sandıklarda çürüyen masa örtülerini lekelemek istemektedir artık. Onun beklentilerinin aksine ailede (ve yemeklerinde), uyumlu olmak bir yana, siyasi nedenlerle veya iş sorunları ya da mülkiyet hakları için savaşıp duran erkeklerin yüksek sesleri hakimdir. Yemek sahneleri vasıtasıyla, bu varlıklı ailede, alttan alta durmadan işleyen gerilimlere tanık oluruz. Yine bu yemek sahneleri vasıtasıyla, aile denilen, birlik ve beraberlikle andığımız kutsal cemaatten aslında birilerinin nasıl da dışlandığını görürüz: (Cevdet Bey’de) mirastan payını isteyen İttihatçı amcanın oğlunun veya (Sessiz Ev’de) ailenin hizmetçisi olarak çalışan gayrimişru oğulun<sup>8</sup> bu masalarda yeri yoktur. Demek ki mülkiyetin tunç yasası halen çalışmaktadır (Ural, 2018).

*Sessiz Ev*’de de bazı yemek anlatıları karşımıza çıkar, ancak 1980 darbesinin arifesindeki, huzursuz bir ülkede, çoğu kez sessiz, endişeli, pejmürde sahnelerdir bunlar. Bu romanda tüm ailenin masa başında toplandığı tek akşam yemeği bile sessiz, tedirgin edici, kırık dökük anlarla kapanır. Her şeyden önce son derece sıradan bir yemektir yenen; menüde son derece mütevazı bir tat, patlıcan kızartması vardır. Cevdet Bey’deki yemek sahnelerinin aksine, sıkıcı ve marazî bir sessizlik içinde geçer sahne. Ortama rengini veren, (aynen Cevdet Bey gibi homurdanıp duran) büyük annenin artık iyice yer etmiş nefreti ve tiksintisidir. Hem aile hem tek tek fertleri, aynen ülkenin tamamı gibi taze idealizmi, bütünlüğü ve sakinliği içindeki Nilgün’ün de baş edemeyeceği kadar derin bir kriz içindedir. Bu romanda yemek sahnesi neredeyse kendiliğinden, pejmürde, tamamlanmamışlık içinde, adeta gecede eriyerek noktalanır (Pamuk, 2019, 157–163). Oysa *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndaki sahneler, zaman içinde değişse dahi burjuva ailesinin boğucu sarsılmazlığını, modern zamanlarda nasıl hem büyük bir sıkıntı ve gerilim kaynağı olduğunu, ama hem de modernliğin gelip geçiciliği karşısında nasıl bir sığınak gibi algılanıp mutluluk verebildiğini göstermektedir bize. *Sessiz Ev*’deki sahne ise modern zamanlar (ve modern askerî darbeler) karşısındaki kırılmasını betimler (Ural, 2018).

Bu huzursuz ve dışlayıcı atmosfere rağmen, yine de Orhan Pamuk’un umutsuz karakterleri, hepimiz gibi bu aile yemeklerine katılmaya devam ederler. Çünkü bir cemaatin parçası olmak isterler. Halen ‘mercimek çorbası’, farklı kuşakları veya farklı sınıfları birleştirebilir ve bu kitapların kahramanları da, tıpkı bizler gibi bu çorbadan içerek toplumsal ayrımları unutmayı, huzur bulmayı hedeflerler<sup>9</sup>. Veya portakallı

8 Elbette bu karakter, Recep, *Karamazov Kardeşler*’in Smerdyakov’una açık bir gönderme içerir.

9 Mercimek çorbasının bu yönü *Benim Adım Kırmızı*’da, *Masumiyet Müzesi*’nde ve *“Kara Kitap”*’ta ele alınır; Benim Adım Kırmızı için Bkz. Ökten, 403-404. Aile sofralarına bağlılığımızı şu metinde de okumak mümkündür: Tülin Ural, “Türkiye Burjuvazisi Aile Sofrasında: Cevdet Bey ve Oğulları ve Sessiz Ev’de Aile Yemekleri; [https://t24.com.tr/k24/yazi/aile-yemekleri,1564#\\_ftn8](https://t24.com.tr/k24/yazi/aile-yemekleri,1564#_ftn8)

kadayıf, yani başka biri değil de bu spesiyaliteyi icat eden aşçı, huzursuz Cevdet Bey ailesinin farklı nesillerini halen birbirine bağlar ve Türkiye'nin, 20. yüzyılın değişimini baş döndürücü hızla yaşayan son derece fırtınalı modernlik sahnesinde adeta ailenin devamlılığını simgeler (Pamuk, 1983, s. 581).<sup>10</sup>

Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'de, buna benzer aile yemeklerini aşağıdaki otobiyografik sahnede anlatıyor:

“Bütün ailenin hep birlikte toplanıp şakalaşarak yemek yediği akşamları, şeker ve kurban bayramlarında yenen öğle yemeklerini, ve yaşım ilerledikçe her seferinde “artık gelecek yıl gelmeyeceğim” deyip gene geldiğim yılbaşı yemeklerini ve sonra hep birlikte tombala oynamayı çocukluğumun ilk yıllarında çok severdim. Bu kalabalık yemekler, şakalaşmalar, amcamın rakı ya da votka, babaannemin de azıcık içtiği biranın etkisiyle gülüşmeleri bana bir yandan çerçeve dışında kalan hayatın çok daha eğlenceli olduğunu hissettirir, diğer yandan da mutluluğun bir aileyle, bir kalabalıkla paylaşılan bir güven duygusu, bir şakalaşma, bir rahatlık olduğu yanılmasını verirdi. Öte yandan hep birlikte gülüşen, eğlenen, uzun bir bayram yemeği yiyen akrabalarımın, arada bir alevlenen mal-mülk kavgalarında birbirlerine ne kadar acımasızca davrandıklarının da kendimi bildim bileli farkındaydım” (Pamuk, 2016, 10–11).

Demek ki Pamuk'un burjuva karakterlerinin arkasında, bir makine gibi durmaksızın, bir taraftan yaşamın anlamını spontan ayrıntılarda arayan, bir taraftan da çıkarlarını korumak için bitmek bilmeyen hesaplar yapan, parçalanmış bir kişilik vardır. Burjuva bireyi içinde durmadan çalışan bu düşmanları, çoğunlukla başka burjuvalarla bir araya gelip bir cemaat oluşturdukları yemek sahnelerinde yakalarız. Böylece, Orhan Pamuk'un burjuva karakterlerinde, Moretti'nin Warburg'dan alıntılıdığı aşağıdaki sözlerle tarif ettiği şu gizemli varlıkla bir kez daha karşılaşabiliriz:

“Medici dönemi Floransa'sında bir yurttaş; Ortaçağ'a özgü bir Hristiyanlık, romantize edilmiş bir şövalyelik yahut klasik bir yeni Platonculuk anlamında idealizm ile, bahsedilen idealizmden tamamen farklı özellikleri olan Pagan bir Etrüsk tacirinin maddiyata düşkün ve pratiğe önem veren karakterini kendinde birleştiriyordu. Bu esrarengiz insan/yaratık basit ama düzenli yaşamında, her ruhsal itkiyi kendi zihninin bir uzantısı, boş zamanlarında geliştirilecek ve sonra faydalanılacak bir şey olarak seve seve kabul ederdi” (Moretti, 2015, s. 13).

Öyle ise burjuvazinin ikili niteliği, (elbette buna elverişli olanaklara, paraya, zamana, en önemlisi sağlam bir yaşam düzenine sahip olduğu için) yaşamın derin anlamının peşinde koşmaya hevesli karakteri ile pratik ya da maddî çıkarlarını gerekirse yarıcı olmak pahasına koruma refleksi Pamuk romanlarında, en kestirme biçimde aile yemekleri vasıtasıyla anlatılır. Öte yandan Füsün'un orta burjuvaziden ailesindeki yemeklerin huzuru ve sıradanlığı ile varlıklı burjuvaziye mensup Cevdet Bey ve ailesindeki huzursuz ziyafetler arasındaki karşıtlık, burjuva zaaflarının servetle bağlantısını, hem de bir sınıf meselesi olduğunu gösterir. Son olarak, tüm bu yemeklerde kadınların beklentileri ile erkeklerin hırçınlığı arasındaki açıklıklar da açığa çıkar:

<sup>10</sup> Nazlı Ökten'in de *Benim Adım Kırmızı* bağlamında işaret ettiği gibi, yemekler, özellikle tatlı lezzetler, cemaatleri, bizi birbirimize bağlar (1999, s. 403–404).

Kadınlar gündelik ya da olağanüstü yemekleri bizzat hazırlar ya da organize ederken, burjuva ailenin sembolik sermayesini ve duygusal dünyasını tahkim ederler ki bu o sağlam düzenin ve yaşamın anlamının gündelik olarak üretilmesi anlamına gelir; ancak erkekler, yaşamın siyaset ya da edebiyat gibi alanlarda karşılık bulan olağanüstü anlamları peşinde koşarken ya da servetlerini büyük bir yırtıcılıkla savunurken, kadınların kurduğu gündelik anlamı sürekli ve zalimce paramparça ederler.

Fakat tüm hikâye bundan ibaret değil; Türkiye burjuvazisinin hikâyesi, Orhan Pamuk romanlarında modernliğin, bu modern yaşamı el yordamı ile kurarken gelenekle cenk etmenin, tüm bunlarla din arasındaki gerilimli ilişkinin, bu meselelerin sınıf ve toplumsal cinsiyetle bağlantısının sahnelendiği bir anlatıya dönüşür. Gariptir ki modernlikle ve Türkiye toplumu ile ilişkili, demek ki tam anlamıyla tarihsel ve toplumsal bir bağlam içine yerleşen, zaten bağlamı da romanlarda açıkça ortaya konan bu anlatı, aynı zamanda modernlik etrafında ortaya çıkan gerilimli anlam dünyasının nasıl tarih ve toplum üstü bir anlamlar dünyasına çıpa attığını da gösterir. Tüm bu girift denklem yeme-içme alanında iki temel konu etrafında seslendirilir: Kurban kesme ve içki içme.

### **Modern Burjuva Hayatının Bazı İcapları: Kurban ve İçki**

Demek ki Orhan Pamuk anlatılarında karşımıza çıkan yeme-içmeye ilişkin tüm ayrıntılar, uzun yıllar boyunca burjuvaya ve zenginliğe yüklediğimiz ve şimdilerde değişime uğrayıp uğramadıklarımızı tartıştığımız<sup>11</sup>, sosyolojiyi de başından beri meşgul eden çok temel bir tema ile iç içedir: Modern bir hayat sürmek ve bunun anlamı.

Türkiye’de toplum hemen her zaman kendi hakkında ‘sınıf’ üzerinden değil de ‘modern ve geleneksel’ kavramları ve bu kavramlara yüklenen değişken anlamlar üzerinden tartışmıştır; daha doğru bir deyişle sınıf meselesi dahi temelde bu kavramlar etrafında yankı bulur. ‘50’lere kadar resmî kültürel alandan, ‘50’lerden başlayarak popüler kültür içinden çıkan hemen hemen her ürün, temelde bu ‘modern & geleneksel’ ve buna bağlı olarak da ‘Batılı & yerli’ ikilemini, hep keskin bir ikilik ve çözülemez bir çelişki halinde kavrayarak tartışır. Bu tartışmanın en bilinen karşılığı ise imkânsız aşktır. Bu aşkın imkânsızlığı geleneksel ve modern ikileminde yankılanan sınıf farkına dayanır: Zengin (ve modern) erkek ile yoksul (ve ya tamamen ya bir ölçüde geleneksel) kız arasında yaşanır (Özbek, 1998, 172–175; Ural, 2019, 187–188)<sup>12</sup>.

11 Elbette burada, son yıllarda İslamî burjuvazinin yükselişi, bunun modern göstergelerle bağlantısı ve bu sürecin biraz altta giderek genişleyen orta sınıflara etkilerine ilişkin tartışmaları kast ediyoruz.

12 ‘70’lerde yükselen, o yıllarda entelektüel hayatta tartışılmaz bir yer kaplayan sol eğilimin parçası olan ve kadın yazarlar tarafından kaleme alınan göz doldurucu edebî kanon da aynı yaygın imkânsız aşk temasını, tam tersine çevirerek kullanır: Zengin (ve modern) burjuva kız ile yoksul (geleneksel, çoğunlukla köylü kökenden gelen, ancak modern sosyalist hareketin kahramanı olan) delikanlı arasındaki imkânsız (daha doğrusu hep romanların sonunda bir imkân olarak bırakılan) aşk.



Bu minvalde esasen tüm *Masumiyet Müzesi* de Türk melodramlarından gayet iyi bilinen bu karşıtlık üzerine kurulmuştur ve Türkiye burjuvazisinin modernlikle kurduğu tüm ilişki, yeme-içme alışkanlıklarında da karşılık bulan modern yaşamaya ilişkin (bir önceki bölümde değindiğimiz) tüm gündelik parçalar ve anlamlar, aşk teması etrafında sergilenir. Ancak bu karşıtlığın yeme-içme sosyolojisine de uzanan en önemli karşılığı kurban temasında ve bu tema ile maharetle iç içe geçirilmiş içki bahsinde kendini gösterir. 27 Şubat 1969 tarihinde, Kurban Bayramı'nın ilk gününde o yıllarda burjuva evlerinde yaygın olan likör ikramı çerçevesinde açılır bu sahne<sup>13</sup>:

Bizim Nişantaşı'ndaki evde bayram sabahlarında hep olduğu gibi, yakın ve uzak akrabalarından sık giyimli, kravatlı, ceketli, neşeli bir kalabalık öğle yemeğini bekliyordu... babam bir ara beni ve ağabeyimi bir kenara çekti. "Süreyya Dayımız gene 'Niye likör yok?' diye tutturdu çocuklar," dedi. "Biriniz Alaaddin dükânından nane ve çilek likörü alsın." (Pamuk, 2008, s. 44).

İçki içmek modern, demek ki o dönemler için burjuva olmanın tartışmasız bir göstergesidir. Ancak henüz içkiye alışmamış, onu adabıyla içmeyi beceremeyen babalar sarhoş olur ve kadınlar habire bu durumu denetlemeye çalışır<sup>14</sup>. Ancak bu aile içi 'mahrem' gerilim, kadınlar ve erkekler arasındaki çekişmelerin modernlik meselesiyle karmaşık bağı gösterircesine ve Türkiye'de hemen tüm mahrem konularda olduğu gibi kamusal ve siyasal bir tartışmaya evrilir:

"O yıllarda bile, babam bazan içkiyi fazla kaçırdığı için, annem bayramlarda kristal bardaklar ve gümüş tepside nane ve çilekli Kurban Bayramı likörü sunma âdetini yasaklamıştı. Bu kararı babamın sağlığı için almıştı. Ama iki yıl önce gene böyle bir bayram sabahı, Süreyya Dayı likör diye tutturunca, annem konuyu kestirip atmak için "Dini günde alkol mü olurmuş!" demiş, bu da bitip tükenmez din, medeniyet, Avrupa, Cumhuriyet tartışmasının, aşırı Atatürkçü laik dayımız ile annem arasında da başlamasına yol açmıştı" (Pamuk, 2008, 44-45).

Ancak bu romanlarda içki sadece bir laik-dindar çekişmesinin alanı değildir. Pamuk, sosyolojik gerçekler ile hayatın derin anlamları arasında ustaca ördüğü bağı, içki konusunda da sergiler. İçmek hem de bir imkân içerir: "İçe içe insanın bütün dünyanın birliğini ve teklğini hissettiği o derin ruh haline girmiştim" (Pamuk, 2008, s. 526).

Fakat likör alma yolculuğu, kahramanımız Kemal ile yoksul akrabası Füsün arasında yıllar sonra başlayacak ilişkinin ve bu ilişkideki merkezî anlamın, keskin ve son derece sosyolojik bir cinsel gerilimin bir habercisi gibi girer anlatıya. Türkiye toplumunda kadınlık ve erkeklik, cinsellik ve bekâret gibi 'mahrem' konularla, dindarlık, modernlik, geleneksellik gibi büyük 'kamusal ve politik' mevzuların sıkı bağı; tüm bunların gerisinde bir de derin felsefi sorgulama olduğunu gösterircesine; kurban kesmenin dinî ve dünyevî anlamlarının, buradan başlayarak tam da modern hayatın icap, imkân

13 *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda da 1968'de geçen başka bir bayram yemeği daha anlatılır (Pamuk, 1983, s. 575-582).

14 *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda bayramda içkiyi fazla kaçıran bir başka baba daha karşımıza çıkar (Pamuk, 1983, s. 99, 112)..

ve imkânsızlıklarının, kadınlar ve erkekler, yoksullar ve zenginler açısından farkına uzanan bir tartışmaya bağlanır. Kesilen kurbanı, akıtılan kanı dehşetle karşılayan küçük kız çocuğunu, Füsün’u, İbrahim’in hikâyesinin hakiki anlamına dair bilmiş sözleriyle yatıştırmaya çalışır Kemal<sup>15</sup>:

“Hiç konuşmadan yürüdük, sokağa çıktık. Küçük kızın böyle bir şeye tanık olmasına seyirci kaldığım için mi huzursuzdum? Bir suçluluk duyuyordum, ama nedenini tam olarak bilemiyordum. Ne annem ne de babam dindardı, ikisinin de namaz kılıp oruç tuttıklarını hiç görmemiştim. Cumhuriyetin ilk yıllarında yetişmiş pek çok evli çift gibi, dine saygısız değil ilgisizdiler yalnızca ve bu ilgisizliği de pek çok tanıdıkları, dostları gibi Atatürk sevgisi ve laik bir cumhuriyetçilikle açıklarlardı. Buna rağmen Nişantaşlı, laik pek çok burjuva aile gibi bizimkiler de, her kurban bayramında bir koyun kestirir ve kurban etini gerektiği gibi yoksullara dağıtırlardı. Ama ne babam ne de aileden herhangi biri koyunla, kurbanın kesilişiyle haşır neşir olmaz, etinin ve derisinin yoksullara dağıtılmasını da ahçı ile kapıcıya bırakırlardı...” “Demin korktun mu?” diye sordum. ...”Zavallı koyun...” dedi. “Kurbanın neden kesildiğini biliyorsun, değil mi?” “Bir gün biz cennete giderken o koyun, sırat köprüsünden bizi geçirecek...” Bu, çocukların ve okumamışların kurban yorumuydu. “Hikâyenin bir de başı var...” dedim bir öğretmen havasıyla. “Onu biliyor musun?” “Hayır.” “Hazret! İbrahim’in çocuğu olmuyormuş. ‘Allahım, bir çocuğum olsun, her istediğini yapayım,’ diye çok dua etmiş. Sonunda duaları kabul olmuş, bir gün oğlu İsmail doğmuş. Dünyalar Hazreti İbrahim’in olmuş. Oğlunu çok seviyor, onu her gün öpüp okşuyor, sevinçten uçuyor, her gün de Allah’a şükrediyor-muş. Bir gece rüyasında Allah ona görünmüş ve demiş ki, ‘Oğlunu şimdi benim için boğazla, kurban et onu,’ demiş.” “Niye demiş?” “Dinle şimdi... Hazreti İbrahim de, Allah’ın sözüne uymuş. Bıçağını çıkarmış, tam oğlunu kesecek... Derken orada bir koyun belirmiş.” “Niye?” “Allah Hazreti İbrahim’e acımış, çok sevdiği oğlu yerine kessin diye koyunu yollamış ona. Çünkü Allah, Hazreti İbrahim’in kendisine itaat ettiğini görmüş.” “Allah koyunu yollamasaymış, Hazreti İbrahim gerçekleşen de oğlunu kesecek miymiş?” dedi Füsün. “Kesecekmiş,” dedim huzursuzlukla. “Keseceğinden emin olduğu için Allah onu çok sevmiş ve üzülmesin diye koyunu yollamış.” Ama çok sevdiği oğlunu kesip öldürmeye çalışan bir babayı, on iki yaşındaki bir kıza anlatamadığımı görüyordum, içimdeki endişe, şimdi küçük kıza kurbanı anlatamama sıkıntısına dönüşüyordu... Sokaklarda yürürken, Füsünün sevebileceği bir Hazreti İbrahim yorumu düşündüm: “Hazreti İbrahim, koyunun oğlunun yerini alacağını başta tabii bilmiyor,” dedim. “Ama Allah’a o kadar inanıyor ve onu o kadar çok seviyor ki, sonunda kendisine Allah’tan hiçbir kötülük gelmeyeceğini hissediyor... Birisini çok çok seversek, onun için en kıymetli şeyimizi verirse, ondan bize bir kötülük gelmeyeceğini biliriz. Kurban budur. Sen hayatta en çok kimi seviyorsun?” (Pamuk, 2008, s. 46–48).

Füsün hayatta en çok Kemal’i sevecek, bir kurban gibi onun uğruna kan dökecek, bekâretini ona “verecektir”. Sahi bu büyük toplumsal sahnede kadınlar hep kurban mıdır? Füsün, neden romanın bitiminde, tam da kendi melodramının mutlu sonuna yaklaşırken, Kemal ile evlenmek üzere iken kendini bir kez daha kurban edip intihar eder? Onunkisi anomik bir intihar mıdır, yoksa tam da bu toplumda normal olanı ifşa eden büyük bir jest midir? Ya bu büyük jestin sınıfla bağlantısı nedir? Füsün

15 Elbette, İbrahim Hikâyesi, derin felsefi ikilemlere de uzanan ve teoloji içinde derinlemesine tartışılmış bir meseledir. Bu tartışmalar, antropoloji içinde yürütülen ‘kurban’ tartışmalarına da bağlanabilir. Ancak bizim burada yürüttüğümüz sosyolojik ve hayli dünyevî tartışmayı bambaşka mecralara taşıyacağı için bu yorumlara girmeye şimdilik gerek yok. Yine de bu aşamada, kitabın burada alıntılanan pasajını, diğer büyük tartışmalarla bağlantılandırmanın bir hayli ilginç sonuçlar verebileceğini belirtmekle yetinelim.

gerçekleşemeyen evlilikleri öncesinde Kemal'e annesinin gelip kendini resmî olarak istemesini ve özür dilemesini şart koşarken, düğünlerinin Hilton'da olmasını isterken, dışlanmışlığının diyetini istemektedir elbette. Bu noktada kurban üzerine şu diğer yorum ve bu yorumda halen çınlayan fark yaraları önemli:

“Çetin Efendi, Allahaşkına çocuğa anlatsana niye kurban kesiyoruz. Ben iyi anlatamadım.” “Aman estağfurullah Kemal Bey,” dedi şoför. Ama dinine bizlerden daha çok sahip çıktığını göstermenin zevkinden de vazgeçemedi. “Allah’a, bizler de çok şükür Hazreti İbrahim kadar bağlıyız demek için kurban kesiyoruz... Kurban, Allah için en kıymetli şeyimizi bile feda ederiz, demektir. Allah’ı o kadar seviyoruz ki, küçük hanım, onun için en sevdiğimiz şeyi bile veriyoruz. Hem de hiçbir karşılık beklemeden.” “Sonunda cennete gitmek yok mu?” dedim kurnazca. “Allah yazdıysa... O kıyamet günü belli olacak. Ama biz bu kurbanı, cennete gitmek için kesmiyoruz. Bir karşılık beklemeden, Allah’ı sevdiğimiz için kesiyoruz.” “Sen dinî konulara çok meraklıymışın be Çetin Efendi.” “Estağfurullah Kemal Bey, siz o kadar okumuşsunuz, daha iyi bilirsiniz. Hem zaten bunları bilmek için dine de, camiye de gerek yok. Çok değer verdiğimiz, üzerine titredığımız en kıymetli bir şeyi, birisine sırf onu çok sevdiğimiz için karşılıksız olarak veririz.” “Ama o zaman da bu fedakârlığı yaptığımız kişi huzursuz olur,” dedim, “bir şey istediğimizi sanır.” “Allah büyüktür,” dedi Çetin Efendi. “Allah her şeyi görür ve bilir... Bizim de onu karşılıksız sevdiğimizi anlar. Kimse Allah’ı kandıramaz” (Pamuk, 2008, s. 49).

1969’da bir bayram sabahı, sokakları kan içindeki tuhaf bir İstanbul’da dolaşan bu garip topluluk, kurbanda ve hayatın derin anlamlarında açığa çıkan tartışmayı derinleştirirken, başta Füsun’u sakinleştirmek için fikrini sorduğu Çetin Efendi ile şimdi çatışan Kemal’in, o büyük anlam alanından ve duygu dünyasından dışlandığını da okuruz. Evet, duyguların alanı, aynen bu yılların melodramlarında olduğu gibi yoksullara kalır ve bir zengin, ancak onların arasına karışırsa bu alana yaklaşabilir:

“(Füsun) Bana gülümseyip cesaretle göz kırptı. “Çocuğunu kesmek isteyen adamdan koyunları kaçırmaz değil mi?” “Kaçırmaz,” dedim ben. “Küçük hanım çok akıllısınız,” dedi Çetin Efendi. “Aslında Hazreti İbrahim oğlunu kesmeyi hiç istemiyordu. Ama emir, Allah’ın emriydi. Allah’ın her dediğine itaat etmezsek dünya altüst olur, kıyamet kopar... Dünyanın temeli sevgidir. Sevginin temeli de Allah sevgisidir.” “Ama bunu babasının kesmek istediği çocuk nasıl anlasın?” dedim ben. Çetin Efendi’yle gözlerimiz bir an dikiz aynasında buluştu. “Kemal Bey, biliyorum siz de babanız gibi bana takılmak, şakalaşmak için söylüyorsunuz bunları,” dedi. “Babanız bizi çok sever. Biz de ona çok hürmet ederiz, şakalarına hiç kırılmayız. Sizinkilere de kırılmam. Cevabımı bir misal ile vereceğim. Hazreti İbrahim adlı filmi gördünüz mü?” “Hayır.” “Siz tabii öyle filmlere gitmezsiniz. Ama küçük hanımı da alın, bu filmi mutlaka görün. Hiç sıkılmayacaksınız... Ekrem Güçlü, Hazreti İbrahim’i oynuyor. Biz hanım, kayıvalide, çoluk çocuk, ailecek gittik, hep birlikte doya doya ağladık. Hazreti İbrahim eline bıçağı alıp da oğluna baktığı vakit de ağladık... Oğlu İsmail Kuran-ı Kerimde yazdığı gibi ‘Babacığım, Allah’ın emri ne ise yap!’ dediği zaman da ağladık... Oğul yerine kesilecek kurbanlık koyun gelince ise, hep birlikte bütün sinemayla birlikte sevinçten ağladık. Çok sevdiğimiz bir varlığa, hiçbir karşılık beklemeden en değerli şeyimizi verirsek, işte dünya o zaman güzel olur, onun için ağlıyorduk küçük hanım” (Pamuk, 2008, s. 50–51).

Gariptir ki çok kadim ve dinsel bir ibadet üzerinden yürüyen ve modern sınıfların farkına, sınıf farkı ve modernlik bağına uzanan tartışma, “Küçük hanım sakın bakmayın

siz” diyerek uzak tutulmaya çalışılan Füsün’un sonuna ilişkin bir kehanet gibi, çok modern bir felaketle, bir trafik kazası sahnesi ile sonuçlanır:

“Yokuşta freni patlayan bir kamyon şerit değiştirmiş ve bir-iki dakika önce, özel bir arabayı acımasızca altına almıştı. “Allahım sen büyüksün!” dedi Çetin Efendi. Ön kısmı tamamen ezilmiş arabanın içinde can çekişirken başını hafifçe oynatan birilerini hayal meyal gördük. Arabamızı üstünden geçtiği cam kırıklarının şıkırtısını ve sonraki sessizliğimizi hiç unutmadım” (Pamuk, 2008, s. 52).

Neyse ki hayatın garip ve keskin ironileri, büyük dersleri de vardır. Sonunda Kemal “Bey” ile Füsün’un nişanını takacak olan, şu bilmiş bilmiş had bildirilen ve son derece saygılı biçimde, neredeyse alttan alarak onunla tartışan Çetin Efendi olacaktır<sup>16</sup>. Yine gariptir ki Keskinler’in evinde yemek yediği tüm o geceler boyunca da Kemal kendini yoksul mahallenin bir parçası olarak görür ve onlara karşı bir aşağılama hissine kapılmaz:

“Halkı küçümsemeyi iş edinmiş bazı aydınlar gibi, Türkiye’de her gece “birlikte oturan” milyonlarca kişinin bu kelimelerle aslında hiçbir şey yapmadıklarını ortaya koyduklarını asla düşünmez, tam tersi, birbirlerine sevgiyle, dostlukla, hatta tam ne olduklarını bilmedikleri, daha derin içgüdülerle bağlı insanlar arasında “birlikte oturmanın” bir ihtiyaç olduğunu geçirirdim aklımdan” (Pamuk, 2008, s. 327).

Pamuk’un bilhassa yeme-içme alışkanlıkları, yeme-içme mekânları üzerinden olguları ve anlamları ile birlikte anlattığı tüm bu karmaşık motifler şu temel iddiaya bağlanır: Evet, kadınların ve erkeklerin ilişkisine ve bedenlerine adeta kazınmış olan, modern ve geleneksele yüklenen anlamlara bağlanan, kendini tüm bir yeme-içme sosyolojisi üzerinden gösteren sınıf farkları, zenginler ve yoksullar, elbette vardır ve bu fark, evet, sürekli işler. Ama bir de bunların derininde süregiden, tarih ve sosyoloji üzeri bir anlamlar dünyası içinde yaşarız.

Ökten’in, burjuva denilen varlık Frenk diyarlarında henüz yeni yeni doğmakta iken Osmanlı’da süregiden bambaşka bir hayatı konu alan *Benim Adım Kırmızı* okuması da Pamuk anlatılarında tarihsel ve toplumsal olarak inşa edilmişin hemen yanı başında tarih ve toplum üstü, zamandan ve bağlamdan azade unsurların arz ettiği sürekliliği (ve bunun asıl yeme-içme teması üzerinden kurulduğunu) vurgular:

“Her birinin elbisesini giyip ben olsaydım ne yapardım diyen yazar, hepsinin üzerinden nanik yapar bize...Ne denli iyi anlatırsam anlatayım bu bir hikâye, burası benim dünyam, sevdiğiniz hoşgeldiniz, sevmedinizse gidersiniz, der gibidir. Tarihler ve kültürler üzeri ortak bir insan doğasına değilse bile hayatta kalma, varolanı koruma ya da daha iyisine sahip olma stratejilerine inanmanız gerek. Bir de basit ortaklıklara, yemek gibi, sevişmek gibi... *Benim Adım Kırmızı*’da yemek... bugünkü yaşantımızla oradaki ve o zamanki yaşantı arasındaki bağlantıyı kuran bir eksendir... Biz hem o hikâyenin dışında hem de devamındayız” (1999, s. 406, 408).

16 Füsün’un hayal ettiği Hilton düğününün hiç gerçekleşmediğini biliyoruz. Nişanı da Türkiye’nin Batı sınırındaki salaş bir otelin, Semiramis’in yemek salonunda gerçekleşecektir (Oysa Kemal bir yüksek dış işleri bürokratinin kızı olan ilk nişanlısı ile Hilton’da nişanlanacaktır). Sınıfsal kontrast, sonuna dek durur romanda.

Sahi böyle midir bu? Gerçekten de zamanın ve toplumsal bağlamın üzerinde bir hakikat, bir sofraya, bir metin ve bir okur var mıdır? Bilhassa eşitsizlik ve dışlanma gibi yakıcı gerçekler içinde yaşarken. Bu son derece kışkırtıcı soruyu sadece çarpıcı bir jest için ortaya atmış değiliz. Bu soru, Orhan Pamuk romanlarının onu sorabilmemiz için uygun bir çerçeve ortaya koyduğunu göstermek için dahi anılmaya değer. Yine de Pamuk'un şu satırları, medeniyet, modernlik, Batı ile farklarımız, bu farkı en büyük kederle (ya da günümüzde öfkeyle) hisseden sınıf olarak burjuvazimiz ve elbette hepsini birleştiren, zenginler ve yoksullar arasındaki imkânsız aşklarda yankısını bulan eşitlik meselesi ve bu sorunun Orhan Pamuk anlatılarındaki yanıtı hakkında bize bir fikir verebilir:

“Şimdi artık derdinin, fakir ülkede zengin olmakla ilgili bir kompleks (o zamanların moda kelimesiydi bu) olduğuna karar verdim. Bu da bir tezgâhtar kıza geçici bir hevsten daha derin bir derttir tabii.” “Belki öyledir...” dedim. “Avrupa’da zenginler, kibarca zengin değil gibi yaparlar... Uygarlık budur. Bence kültürlü ve uygar olmak da herkesin birbiriyle eşit ve özgür olması değil, herkesin kibarca diğerleriyle eşit ve özgürmüş gibi davranmasıdır. O zaman kimsenin suçluluk duymasına gerek kalmaz.” “Hmnnnnnn... Sorbonne’da boş durmamışsın,” dedim. “Artık balıkları da isteyelim mi?” (Pamuk, 2008, s. 243).

Bu satırlarla da anlaşılıyor ki Pamuk, tüm o evrensel ve zaman üstü anlamlar dünyasına gönderme yaparken, geride işleyen toplumsal bağlamı ve bu bağlamda üretilen kültürel anlamların ne kadar kritik olduğunu hep akılda tutmaktadır. Kadınlar ve erkekler, yoksullar ve varlıklılar arasındaki eşitsizlikler, karşılıklı etkileşim halinde, burjuvazinin de içine yerleştiği tüm bu toplumsal bağlamı kurmakta; tüm bunlar medenî olanlar ve olmayanlar, modern olanlar ve olmayanlar arasındaki farka tahvil edilmektedir. O tarihsel dönemde modern ve medenî tarafta duran, kendi varlığını ve hatta varsılığını, hem kendi gözünde hem de yoksulların gözünde bu tarafta durması ile meşru kılan, suçluluğunu böyle dindiren Türkiye burjuvazisi, medeniyet adına herkesi aynı oyuna davet eder. Ancak bu satırların arkasında gene de Türkiye burjuvazisinin dışarıda, daha büyük medenî dünya karşısında hissettiği eziklik de okunur. Tüm bunlar balık yemeden hemen önce konuşulur; tüm bunlar hem de bir modernlik işareti olan o balık tarafından temsil edilir ve elbette tüm bunlar, ne o suçluluk duygusu ne de o eziklik sırf o balığı yemekle, kılçıklarını büyük bir maharetle ayırarak yemekle, garsonun müşterilerini ezelden beri tanıdığı Boğaz’daki meşhur bir restoranda, büyük bir medeniyet jesti olarak yemekle çözülemez.

### **Sonuç: Türkiye Burjuvazisinin Acı Yazgısı**

“*Saf ve Düşünceli Romancı*”da Pamuk, romanda gizli bir merkeze olan inancımıza dayanarak yeme içme sahneleri de dahil olmak üzere romanda tüm bu sonsuz, küçük ayrıntıların ve düzenli eylemlerin (Moretti’nin dolgular diye adlandırdığı unsurların) işlevini açıklıyor:

“Romani, destandan, Ortaçağ’ın mesnevilerinden, uzun şiirlerden ve geleneksel serüven kitaplarından ayıran ilk şey, bu merkezdir. Elbette romanlar, kahramanlarının ruhlarının daha

karmaşık ve modern olması, sıradan insanlardan güçle söz açabilmeleri, günlük hayatın bütün ayrıntılarına derinlemesine girebilmeleriyle de epiklerden ayrılır; ama bu özelliklerini, bu güçlerini, arkalarda bir yerde bir merkezleri olmasına ve roman oldukları için onları bu umutla okumamıza borçludurlar. Roman bize hayatın sıradan ayrıntılarını, küçük hayallerimizi, günlük alışkanlıklarımızı ve eşyaları gösterdikçe, bu şeylerin daha gerilerdeki derin bir anlamı, bir niyeti işaret ettiğini bildiğimiz için onları merakla, hatta hayretle okuruz. Büyük, geniş manzaranın her ayrıntısı, her yaprağı ve çiçeği ilgi çekici ve merak uyandırıcıdır, çünkü arkalarında gizlenmiş bir anlam vardır” (Pamuk, 2011, s. 26).<sup>17</sup>

Bana kalırsa hemen yukarıdaki satırlar, bizi Orhan Pamuk’un romanlarında başat bir yeri olan ve binbir çeşit görünüm altında karşımıza çıkan burjuvaziye ilişkin derin anlamı ele vermektedir. Yeme-içme Pamuk’a göre sadece tarihsel ve toplumsal olarak kurulmuş olmakla kalmayıp, tarih ve toplum üstü olmasıyla ayrışan bu gizli anlama gitmek için birçok kapı açar romanda. Moretti’nin “Farklı değerlerin “olağandışı bir aradalığı”nı yansıtan, hem idealist hem de maddiyata düşkün, esrarengiz bir insan/yaratık” (2015, s. 13) olarak tanımladığı burjuva tam da bu çifte karakteri içinde belirir Pamuk’un anlatısında.

Ayrıca İstanbul’da yeme-içme sahnesinin, sokak lezzetlerinden aile yemeklerine ve farklı restoranlara, menülerden modern icatlara, adab-ı muşeret kodlarından derin duygulara uzanan bir tarihini de bu metinlerde görebiliriz. Ama tüm bunların yanında bir de İstanbullu bir burjuvanın sofraya hayatının sadece tarihsel, olgusal boyutu değil; aynı zamanda modern olmak, varlıklı olmak ve aşık olmak, aile olmak, kadın ya da erkek olmak gibi derin anlamlara açılan boyutu da yemek sahneleri aracılığıyla irdelenir.

Dolayısıyla Orhan Pamuk anlatıları bir yandan delice bir hızla modernleşen Batı-dışı bir ülkedeki burjuvazinin yeme-içme alışkanlıklarını olgusal yanlarıyla konu alırken, bir yandan da geride işleyen tarihsel & toplumsal mekanizmaya değinir. Burada sınıflar arası farklar, mülkiyet yasası etrafında ailelerden dışlananlar, kadınlık ve erkeklığe yüklenen anlamlar işler. Bu bağlamda Orhan Pamuk, kesinlikle yazdıklarının diğer romanlardaki hallerini, edebiyat kuramı açısından anlamını, sosyal bilimlerde hangi açılardan ele alındığını bilen; iyi yazıp yazmadığını, yazdığını hayata benzetip benzetemediğini, başka yazarlardan etkilenip etkilenmediğini kafaya takan düşünceli ve endişeli romancılardandır. Ancak, tam da kendi içinden çıktığı burjuva hayatını anlattığı içindir ki dilinde saf bir romancının rahatlığı, gamsızlığı da sezilir sıkça.

Demek ki Pamuk’taki yeme-içme sahneleri, tam da seküler burjuvaziye mensup bir yazar olduğundan, bize büyük dünyevî zevkler, okumanın zevkleri, aşkın zevkleri ve yemenin zevkleri arasındaki sıkı bağlantıyı hatırlatır ve tüm bu zevklerin, ölümlü bedenler ve zihinler için sadece geçici oyalanmalar olduğunu da. Ve anlatıcısı ister saf ister endişeli olsun, tüm bu yeme-içme sahneleri arzulu okuyucularını kesinlikle, mükellef bir sofraya önündeki gurmeler kadar mutlu edecektir.

<sup>17</sup> Elbette Pamuk’un bu sözleri ile Moretti’nin romandaki dolgulara; bunların gündelik, tekrara dayanan, ayrıntılı yapısına ilişkin tespitleri örtüşmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author declares no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

**Grant Support:** The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this article.

---

## Kaynakça/References

- Akarçay, E. (2016). *Beslencenin sosyolojisi*. Phoenix Yayınevi.
- Anderson, B. (1983). *Hayalî cemaatler* (İ. Savaşır, Çev.). Metis Yayınları.
- Burke, P. (1996). Halk kültürü ve toplumsal değişme (G. Aksent, Çev.). *Yeniçağ başında Avrupa halk kültürü* içinde (s. 275–320). İmge Yayınları.
- Elias, N. (2002). *Uygurluk süreci I* (E. Ateşman, Çev.). İletişim Yayınları.
- Flandrin, J. (2007). Beğeniye göre ayırım (D. Çetinkasap, Çev.). R. Chartier (Ed.), *Özel hayatın tarihi III: Rönesans'tan Aydınlanma'ya* içinde (s. 291–338). Yapı Kredi Yayınları.
- Kocka, J., & Mitchell, A. (2015). İngilizce derlemenin önsözü (U. Kocabaşoğlu, Çev.). J. Kocka & A. Mitchell (Ed.), *19. Yüzyıl Avrupası'nda burjuva toplumu* içinde (s. 7–9). İletişim Yayınları.
- Lefebvre, H. (1998). *Modern dünyada gündelik hayat* (I. Gürbüz, Çev.). Metis Yayınları.
- Moretti, F. (2015). *Tarih ile edebiyat arasında burjuva* (E. Buğlalılar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Ökten, N. (2006). Kırmızının iştahı. E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'u anlamak* içinde (s. 401–408). İletişim Yayınları.
- Özbek, M. (1991). *Orhan Gencebay Arabeski ve popüler kültür*. İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (1983 [1982]). *Cevdet Bey ve oğulları*. Can Yayınları.
- Pamuk, O. (2008). *Masumiyet müzesi*. İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2010). *Manzaradan parçalar: Hayat, sokaklar, edebiyat*. İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve düşünceli romancı*. İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2012). *Şeylerin masumiyeti*. İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2016 [1998]). *Benim adım kırmızı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2016 [2003]). *İstanbul: Hatıralar ve şehir*. Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2019 [1983]). *Sessiz ev*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ural, T. (2018). *Türkiye burjuvazisi aile sofrasında: Cevdet Bey ve oğulları ile sessiz ev'de aile yemekleri*. <https://t24.com.tr/k24/yazi/aile-yemekleri,1564>
- Ural, T. (2019). Çok derin, fazla sathî: '47'liler. S. Kaygusuz & D. Gündoğan İbrişim (Ed.), *Gafllet: Modern Türkçe edebiyatın cinsiyetçi sinir uçları* içinde (s. 186–200). Metis Yayınları.
- Wallerstein, I. (1989). *Kavram ve gerçeklik olarak burjuva(zi): 11.yüzyıldan 21. yüzyıla* (H. K. Yıldırım, Çev.). *Defter*, 8, 102–118.
- Weber, M. (1997). *Protestan ahlakı ve kapitalizm ruhu* (Z. Aruoba, Çev.). Hill Yayınları.
- Williams, R. (2005). *Anahtar sözcükler* (S. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.