



“Bozayı Sattıran Satıcının Sesidir”: *Kafamda Bir Tuhaflık*’ta Ses, Anlatı Sesi, ve Lirik Söylem

Sound, Narrative Voice, and Lyric Discourse in *A Strangeness in My Mind*

Melih LEVİ*

Öz

Bu makale, Orhan Pamuk’un *Kafamda Bir Tuhaflık* romanını inceleyerek, ses ile anlatı sesi arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Romanda, görsel ve anlatısal yapıların baskınlığı, seslerin ve kahramanların seslerinin duyulmasını zorlaştırmaktadır. Bir yandan, Pamuk’un betimleyici üslubunda egemen olan görsel unsurlar işitsel öğeleri bastırmakta; diğer yandan da yazar kişinin aşırı kontrolcü inşa tekniği kahraman seslerini ve öznelliklerini gölgede bırakmaktadır. Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*’ta, “belgesel tekniği” adını verdiği tarzı ilk kez kullanmaktadır. Bu teknik sayesinde, sesin duyulur hale gelirken geçirdiği aracısal ve dolaylı yöntemler daha belirgin hale gelmekte ve serbest dolaylı anlatımın uç bir örneği ortaya konmaktadır. Yazarın anlatı üzerindeki kontrol ve hakimiyeti, Pamuk’un romanlarında sıkça rastlanan bir özellik olsa da, bu romanda şehir hayatının bastırdığı seslerin duyulabilir hale gelme süreci ile kahramanların aşırı kurgulanmış yapıda seslerini duyurma çabası iç içe geçmiş durumdadır. Romanın başkahramanı Mevlut, kendi sesini duymakta ve duyurmakta zorlanır; bu durum, romanın yapısal düzeyinde de kendini gösterir. Mevlut, romanın merkezinde olmasına rağmen, sürekli dolaylı anlatıma maruz kalır ve en az doğrudan söz hakkı verilen kahramanlardan biri olur. Mevlut’un iç sesini duymaya yönelik çabası, romanın dolaylı anlatım teknikleriyle öyle yoğunlaşır ki, bu çaba hayatından çok romanın yapısına yönelik bir mücadele gibi görünmeye başlar ve romanın yapısal sınırlarını aşma uğraşına dönüşür. Akşamları İstanbul’un sokaklarında tekrarladığı “Boo-zaa” sesleniş, bu çabanın sembolik bir tezahürü haline gelir. Bu sesleniş, romanın panoramik ve belgesel tarzından daha lirik bir düzleme geçişine de işaret eder. Böylece, *Kafamda Bir Tuhaflık*’ı Pamuk’un öyküleme sanatında “panoramik” ve “lirik” olarak tanımladığı yöntemleri dengeleme çabasının bir yansıması olarak görmek mümkündür. Nihayetinde, Pamuk’un titizlikle kurduğu anlatı yapısı, dışarıdan kontrolcü ve katı bir düzen gibi görünse bile, yine bu özellik sayesinde sınırlarını aşar, görsel ve aracısal unsurların baskın olduğu bir dünyada seslerin ve kahramanların kendilerini duyurma mücadelesini gözler önüne serer.

Anahtar sözcükler: Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, anlatı, ses, dolaylı anlatım, lirik söylem.

Abstract

This study examines Orhan Pamuk’s novel *A Strangeness in My Mind* to explore the interplay between sound and narrative voice. In the novel, mediating structures—both visual and narratorial—often overshadow the audibility of

* Doç. Dr., The University of Chicago. Fundamentals: Issues & Texts. E-posta: melihle@uchicago.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0485-0024



sounds and character voices. It specifically investigates how sounds are frequently overwhelmed by the visual dominance that pervades Pamuk's descriptive style, and how his characteristically hyper-controlled construction and authorial presence can obscure character voices and subjectivity. In *A Strangeness in My Mind*, Pamuk introduces his so-called documentary technique for the first time, making the mediation of voice even more pronounced. Although this level of control is a hallmark of Pamuk's novels, it is challenged here by the unsettling and irreducible nature of sound. The protagonist, Mevlut, struggles to hear his own voice amid the urban cacophony, which mirrors his marginalized position in the novel's structure: despite being central to the story, he ironically receives the least direct voice. His efforts to break through the controlled narrative voice become more acute, until they are no longer merely struggles in his life but appear as attempts to transcend the narrative's structure itself. His recurring call, "Boo-zaa," repeated as he walks through the streets of Istanbul at night, serves as a symbolic representation of this struggle. This cry marks a shift from a panoramic, documentary style to a more lyrical, introspective tone. *A Strangeness in My Mind* can thus be seen as reflecting Pamuk's attempt to balance what he refers to as "panoramic" and "lyric" modes of storytelling. Ultimately, Pamuk's meticulously constructed narrative structure, though it may appear rigid and authoritative, transcends its own boundaries through this very feature, revealing the struggle of sounds and characters to make themselves heard in a world dominated by visual and mediated elements.

Keywords: Orhan Pamuk, *A Strangeness in My Mind*, narrative, sound, indirect discourse, lyric discourse

"Oysa sanat yapıtlarının büyüklüğünün tek ölçüsü de ideolojinin sakladığı şeyi dillendirmeleridir. Bir yapıt başarılıysa, ister amaçlanmış olsun ister olmasın, yanlış bilincin ötesine geçilmiş demektir."

Theodor Adorno, "Lirik Şiir ve Toplum"

Giriş

Orhan Pamuk'un romanları yapı ve üslup bakımından incelendiğinde gözlemlenebilecek genel özelliklerden bazıları şunlardır: Duyular arasından görsel olanın iktidarı mevcuttur ve anlatıcı figürü romanın neredeyse her köşesine nüfuz etmiştir. Anlatıcı, detaycılığıyla dikkat çeker ve olay örgüsünün inşasında kışkırtıcı bir hakimiyet sergiler. Anlatıcının dili bir inşa dilidir ve geniş olay örgüsünün kıskaçlarından kurtulamaz. Bütünsel ve panoramik olanı temsil etme arzusu baskın olan anlatıcının, bir âna odaklanıp dilini, o ânda şekillenen bir bilincin uzantısı olarak ve o ânın sunduğu duyusal uyarıcılar doğrultusunda esneterek kullanması oldukça nadirdir. Anlatıcının sesinden çok dili demeyi tercih ediyorum çünkü Pamuk'un romanlarında anlatıcının sık sık dilsel bir olgu haline geldiğini hissederiz. Her kurmaca metinde olduğu gibi, Pamuk'un romanlarında da olayların bir aracı bilinç ve dil tarafından aktarıldığını deneyimleriz. Onun aşırı kurgulanmış görsel düzenekleri içinde, hem akustik bir olgu olarak sesin hem de kahramanların sesinin bastırılması kaçınılmazdır.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında, Pamuk'un ilk kez kullandığı belgesel anlatı yöntemi sayesinde bu durum daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Romandaki görsel iktidardan ve anlatıcı dilinin hakimiyetinden sıyrılabilen "sesler"—hem kahramanların iç sesi hem de işitsel imgeler—sınırlıdır. Başkahraman Mevlut'un iç sesi bu kurmaca düzen içinde ilaveten bastırılmıştır çünkü roman boyunca, diğer kahramanların aksine, Mevlut'a ayrılmış bir monolog ile karşılaşmayız. Bu durum, Mevlut'un iç sesini anlatıcıya daha bağımlı hale getirir ve bastırır. Ancak bu bastırılma durumunun çelişkili sonuçları vardır: Mevlut'un tuhaflığı daha esrarengiz bir hale gelir ve onun iç dünyasının gizemi her sayfada derinleşir. Romanın sonunda yer alan lirik kesitlerde, Mevlut ve anlatıcının duyarlılıklarının neredeyse ayrılmaz bir bütün haline geldiğini hissederiz; bu sayede Mevlut'un tuhaflığı, romanın kurmaca dünyasının tuhaflığıyla neredeyse eşdeğer bir duruma gelir.

Burada çelişkilerle dolu bir durum belirir: Mevlut, kurmacanın en esrarengiz, tuhaf ve lirik merkezi midir? Yoksa anlatıcının, yani hâkim düzenin, girdabına en şiddetle kapılan ve sonuç olarak bu düzenin adeta yansıması haline gelen bir kahraman mı? Pamuk ve anlatıcısının duyarlılığını temsil eden bir kahraman olmaya mahkûm mudur, yoksa kendini bu düzenden ayırıştırabilecek midir? Mevlut, Pamuk'un birçok başkahramanı gibi hep bu eşikte sıkışıp kalacaktır. Bu soruya cevap ararken, yani Mevlut'un

bastırılmış sesine ve öznel dünyasına ulaşmaya çalışırken, karşımıza çıkacak en güçlü öge yine ses olacaktır. Ne de olsa görsel öğelerin baskın olduğu bu romanda sesler, Mevlut gibi, duyulur hale gelme ve duyulabilme eşliğini aşma gayreti içinde olacaktır. Romanın akustik arka planında sürekli uğultuların, kitlesel seslerin ve gürültünün yer aldığını göz önünde bulundurursak, bireye ait, kalabalıktan ayrışıp özerklik kazanabilen sesler bilincimizde daha ayrıcalıklı bir yer edinecektir.

Anlatı sesi ile fiziksel sesin birbirleriyle ilişkisi olmadığı düşünülebilir ve aralarındaki bağın yalnızca mecazi bir ilişkiden ibaret olduğu varsayılabilir. Yani “anlatı sesi” dediğimizde, bunun fiziksel bir sesle ilgisi olmayan, sadece anlatıcının konuşma tarzını tanımlamak için kullanılan bir benzetme olduğunu düşünebiliriz. Ancak edebi geleneğin sözlü mirasını ve okuma sürecinde kelimeleri zihnimizde ya da sesli olarak canlandırdığımızı unutmamak gerekir. Özellikle tiyatro gibi türlerde bu bağlantı daha belirgindir, çünkü metin sesli icra edilmek üzere yazılmıştır. Romanlar da doğası gereği çok seslidir; kahramanların sesleri ile anlatıcının sesi arasında gidip gelen geçişler, okuma deneyiminin temel bir boyutunu oluşturur. Orhan Pamuk’un romanlarında anlatıcı veya yazarın niyeti oldukça baskın olduğundan, kahramanların sesine erişim bir mücadele alanına dönüşür. Serbest dolaylı anlatım bu gerilimi daha da derinleştirir, çünkü sesin kime ait olduğunu belirlemek giderek zorlaşır. Bu anlatım türündeki belirsizlik, kelimeleri seslendirmemizi ve farklı tonlamalar denememizi zorunlu kılar; bu durum, “ses”in romanın işleyişindeki merkezi rolünü daha da ön plana çıkarır.

Pamuk’un eserlerinde bastırılan yalnızca roman kahramanlarının sesleri değildir. Pamuk’un görsel odaklı anlatımı, sesleri görsel imgelerle tasvir etmesi, fiziksel sesleri, kahramanların seslerinde olduğu gibi, anlatı otoritesinin süzgecinden geçirir. Sesler kendi başlarına var olamazlar, hep merkezi bir bilincin aracılık sürecine maruz kalırlar. Bu durum, seslerin duyulabilirliklerini kaybedip anlamsal öğeler haline gelmesine neden olur. Böylece anlatının ideolojisi, şehir sesleriyle kahramanların seslerini benzer bir baskı mekanizması altında bir araya getirir. Mevlut’un sokaklarda “Boo-zaa” diye seslendiği anlar, bu iki ses türü arasında bir köprü oluşturur. Çoğunlukla anlatıcı tarafından sembolik bir değer yargısına yerleştirilen ve nesnelleştirilen boza, Mevlut’un çağrılarında hem öznel hem de nesnel dünya arasında bir dengeyi simgeler ve bu ses, anlatının egemenliğine karşı lirik bir direnişin ifadesi haline gelir.

Fiziksel ses, anlatı sesi ve lirik söylem, Orhan Pamuk’un anlatısındaki otoriteye karşı ortak bir direniş alanı yaratır. Pamuk’un görsel ideolojisi, şehirdeki fiziksel sesleri baskı altına alırken, kahramanların iç sesleri de benzer şekilde gölgelenir. Mevlut’un “Boo-zaa” seslenişleri, bu ikili baskıyı kırarak hem fiziksel sesin hem de kahramanın öznel sesinin öne çıkmasını sağlar. Bu noktada lirik söylem devreye girer, çünkü sesin en dirençli şekilde var olabildiği alanlardan biri lirik ifadedir. Lirik söylemde sesin maddesel niteliği ile öznellik arasındaki bağ o kadar kuvvetlidir ki, bu söylem Pamuk’un otoriter ve postmodern anlatısına bir direnç oluşturur.

Dolaylı Anlatım ve Lirik Söylem

Romanın lirik söylemle olan ilişkisini vurgulamamın temel sebebi, ses kavramının en dirençli şekilde var olabildiği söylem türleri arasında lirik söylemin, edebi türler arasındaysa lirik şiirin başta gelmesidir. Theodor Adorno’ya göre lirik söylem, “her bireyin... baskıcı bir deneyim olarak yaşadığı bir toplumsal duruma yöneltilen bir protestoyu ifade eder” (Adorno, 2004, s. 118). Bu sayede de bize “yapıtın dolaysız varoluştan uzaklığı” hakkında ipuçları verir (2004, s. 118). Adorno’nun lirik söylem hakkındaki bu analizi diğer anlatı sanatları için de son derece önemlidir. Örneğin, postmodern romanın en önemli özelliklerinden biri “dolaylı varoluşu” azami seviyelere çıkarmasıdır. Pamuk’un postmodern kurmaca düzenindeki her detay, her ilişki, her olay merkezi bir bilincin aracılığıyla, dolaylı yoldan okuyuculara sunulur.

Romanın anlatıcısı, yer yer “kameronasını” çevirip farklı kahramanlara odaklandığında bile kullanılan dil, mimetik olma çabası içinde değildir. Bu bölümlerde kullanılan dil, kahramanların “seslerini” ve kendilerine özgü üsluplarını yansıtmaz. Dolayısıyla, kahramanlar birinci tekil kişi perspektifinden konuştuklarında da söylediklerinin anlatıcının dolambaçlı süzgecinden geçerek bize ulaştığını hissederiz. Bu hissiyatın en önemli nedenlerinden biri, kahramanların sesinin ve kullandıkları üslupların ayrıştırıcı özelliklerinin asgari düzeyde temsil edilmesidir. Bu ayrıştırıcı özellikler, kullanılan ifadeler ve sözcük seçimleriyle sınırlıdır. Örneğin, “hay Allah senden razı olsun” (Pamuk, 2020, s. 94), “gariban” (s. 95),

“maşallah” (s. 123), “laf sokuşturmak” (s. 263) gibi kelimeler ve hitap şekilleri, kahramanların hayat tarzları, değer yargıları ve duygusal mücadeleleri hakkında bize fikir verebilir.

Ancak, anlatı sesinin içinde sıkışmış bu ifadeler bile, kahramanlar adeta kameraya bakarken “kamusal” bir alanda seçilmiş gibi hissedilir. Kahramanların sesi, anlatıcının kurduğu düzenin bir uzantısı olma durumundan kurtulamaz. Onların iç seslerine, konuşma ritimlerine, duraklamalarına, dil sürçmelerine ya da hazırlıksız tepkilerine tanık olmayız. Seslerinin sürekli olarak anlatıcının üslubuna yaklaştığını ve işitsel özelliklerini kaybedip anlamsal düzeneğe yedirildiğini görürüz. Böylece kahramanlar, anlatıcının olay örgüsü ve anlatım endişelerinin birer yansıması haline gelir. Örneğin, Rayiha’nın “sırası gelmişken söyleyeyim” (s. 293) şeklinde konuşması ya da Ferhat’ın “Benim hakkımda yanlış bir fikir edinmeyeziniz diye bir dakikalığına araya giriyorum” (s. 234) demesi bu duruma örnek teşkil eder.

Doğrusal zamanı reddeden ve Mevlut’un yaşamının farklı dönemleri arasında dolaşan bu romanda, bir kahramanın “sırası gelmişken söyleme” arzusu doğal olarak ironik bir hal alır. Olay örgüsünün doğrusal düzlemde ilerlemediği ve sürekli farklı zamanlar arasında gidip geldiği bir romanda, kahramanların konuşma “sırasına” dair herhangi bir ipucu, ister istemez romanın merkezindeki bilinci işaret eder. Hatta, okura romanın başında anlatıcının araya girdiği anları hatırlatır: Örneğin, romanın daha başlarında “bu noktada” diyerek olay akışını kesen anlatıcı, “hikâyemizin tam anlaşılması için” boza hakkında bilgi verir (s. 27). Bu sebeple, kahramanlar da benzer şekilde anlatı zamanına yönelik yorumlar yaptıklarında, onları anlatıcının konuşturduğunu hissederiz. Dolayısıyla, kahramanların sesini değil, anlatı evreninin dolaylı düzeni içinde taşıdıkları “anlamı” duyarız.

Merkezcil çekim kuvvetinin böylesine belirgin olduğu bir kurmaca düzende lirik söyleme yer kalabilir mi? Dolaylı anlatımın iliklerine kadar işlediği bu sistemde, kendi özerkliğini arayan bir lirik ses barınabilir mi? Pamuk, *Öteki Renkler* kitabında yer alan “İstanbuluyum” yazısında romanlarında yer verdiği “lirik” ve “epik” dürtülerden bahseder:

Ben romancıyım. Kitaplarımda pek çok lirik an, şiirsel, hissedilmiş, yürekte gelen ya da ilhamla yazılmış sayfalar var. Ama bütün bu panorama, epik hikâye de benim için eşdeğerde önemlidir. Ben bütünü görmekten hoşlanırım. Bir İstanbul romancısıyım ve şimdiye kadar, hiç kimse benim kadar, İstanbul’un bütününe yataylamasına ve dikeylemesine, yani derinlemesine, tarihine ve ruhuna işleyen ve konumunu, denizlerin üzerine yerleşimini, uzanışını kapsayıcı bir şekilde görmedi. Benim yazıhanemin gördüğü manzaranın, bir romancıya yakışan böyle bir ayrıcalığı var. Buradan gördüğüm her şeyi hak ettiğimi düşünürüm bazen. (2014, s. 315)

Pamuk, romanlarında lirik ve “yürekte gelen” kesitlerin bulunduğunu belirttikten sonra, ifadesini “ama” ile keskin bir viraja sokup bu kez “bütüne” odaklanır. Bu değişim o kadar belirgindir ki, ifade ansızın yazar egosuna doğru evrilip İstanbul’un edebi temsili üzerinde bir hüküm kurmaya kadar varır. Şehir üzerinde lirik dürtünün özüne ters düşen bir hakimiyet kurma çabası ve şehre tepeden “panoramik” bakan “ayrıcalıklı” bir bilinçle karşılaşırız. Romanın epik ve panoramik inşası içinde kayboluveren lirik dürtü keza bu kesitte bile gölgede kalan, bastırılmış bir hal alıyor. Ayrıca, Pamuk’un İstanbul’u betimlerken kullandığı dilin çoğunlukla şehrin görsel düzeniyle sınırlı olması dikkat çeker. İstanbul’u detaylı ve kapsamlı bir şekilde anlatan nadir yazarlardan biri olduğunu söylese de Pamuk’un dikkatinin büyük ölçüde görsel unsurlara, manzaralara ve panoramalara yöneldiği görülür. *Kafamda Bir Tuhaflık*, şehrin sokaklarına inen bir antropolojik roman olmasına rağmen, görsel unsurların egemenliğinden kurtulamaz.

Duyulmayan Seslerin Görsel Dili

Başka bir açıdan bakıldığında, ses, bu görsel düzende marjinalleşmiş, sınıflandırılması zor ve mevcut düzeni rahatsız edebilecek politik bir boyut kazanmıştır. Romanda belgesel teknikten mahrum bırakılmış yegâne kahraman olan Mevlut’un iç sesini dolaysız ve doğrudan duymaya çalışmak, romanın görsel düzeni ve şehrin gürültüsüyle bastırılan bireysel sesleri duymaya çalışmakla neredeyse eşdeğer bir çaba haline gelir. Anlatı dili de bu durumu zaman zaman doğrular. Romanın en başında, Mevlut’un yanlış

kişiyi kaçırdığını fark ettiği ve “birlikte bütün bir ömür geçireceği karısının yüzünü ilk defa yakından” gördüğü gecenin anlatıldığı bölümde, aklından geçen düşünceler betimlenir:

Yağmur aracın tavanında bir tıptırtı çıkarıyor, silecekler tuhaf bir inleme sesiyle çalışıyordu, ama Mevlut derin bir sessizliğin içine doğru ilerlediklerini biliyordu. Arabanın soluk turuncumsu ışıklarının aydınlatığı ormanda yoğun bir karanlık vardı. Kurtların, çakalların, ayıların gece yarısından sonra yeraltı ruhlarıyla buluştuklarını çoktan işitmiş, efsanevi yaratıkların, şeytanların gölgeleriyle geceleri İstanbul sokaklarında Mevlut çoktan karşılaşmıştı. (s. 18-19)

Bu tasvirin sembolik bir anlam taşıyıp taşımadığını sorgulamaya gerek yoktur; zira anlatıcı, sessizliğe ve karanlığa sembolik bir önem atfetmektedir. Tasvir, işitsel algıyı harekete geçirirken, duyulabilir sesler genellikle mekanik gürültüler veya kalabalıkların belirsiz, kimliksiz sesleri olarak karşımıza çıkar: Yağmurun tıptırtısı ve sileceklerin inlemesi gibi. Mevlut’un sessizliğine derinlik katan bu sesler, onun için yeni deneyimler değildir; zira gençliğinde, İstanbul’un sokaklarında ve gecelerinde bu tür duyuları çoktan yaşamıştır. Bu tasvirler, romanın İstanbul’un mahalle ve sokaklarını konu edecek bölümlerine hazırlık niteliğindedir. Aynı zamanda, görsel tasvirlerin işitsel öğeleri nasıl bastırdığına dair ipuçları sunar. İşitsel algı giderek soyutlaşırken, görsel tasvirlerle “aydınlatıcı” bir özellik kazandırılmıştır. Bu güçlü görsel düzende, kitlesel seslerin yanı sıra, Mevlut’un sessizliği ve bu sessizliğin taşıdığı gizem, roman boyunca ona atfedilen “tuhaflığın” önemli bir yansıması olarak ortaya çıkar.

Alıntıda tasvir edilen “sessizliğin içine doğru ilerleme” eylemi, sadece olay anına dair bir betimleme değil, aynı zamanda anlatı dili ve tekniğini açıklayan bir detaydır. Mevlut, anlatı düzeninde ebedi bir sessizliğe doğru ilerlemektedir. Diğer kahramanlar, roman boyunca bize hiçbir zaman kendi sesiyle hitap edemeyecek ve anlatıcının dolaylı aracılığına muhtaç olacaktır. Birkaç cümle sonra, anlatıcı bu durumu onaylarcasına Mevlut’un sessizliğini tekrar dile getirir:

Mevlut, içine girmekte olduğu tuhaf sessizliğin yıllarca süreceğini anlamıştı. Hayatın kendisine kurduğu tuzağa nasıl girdiğini çıkarmaya çalıştıkça ‘Köpekler havladığı, karanlıkta yolumu şaşırdığım için böyle oldu’ gibi bir mantık kuruyor, bu mantığın yanlış olduğunu çok iyi bilmesine rağmen, bir teselli olduğu için istemeden inanıyordu. (s. 19)

Mevlut’un tanımlayıcı özelliği olarak görülen sessizlik, arka planda sürekli havlayan köpeklerin imgeleriyle pekiştirilmiştir. Bu sessizlik, sürekli olarak bastırılan ve gürültüye maruz kalan bir durum olarak betimlenmiştir. Mevlut’un bu “tuhaf sessizlik” içinde ilerlemesi, sadece amca oğullarının değil, aynı zamanda anlatıcının da bir tuzağı gibi algılanabilir. Pamuk’un romanlarında “hayat” genellikle romanın yapısal özellikleriyle özdeşleşir; dolayısıyla “hayatın kendisine kurduğu tuzak” ifadesi, “romanın kendisine kurduğu tuzak” olarak da yorumlanabilir.

Mevlut, beğendiği kadını kaçırpı yeni bir hayat kurmaya çalışırken tuzağa düşer ve beklemediği bir “kurmaca” evrenin içine adım atar. Bu tuzağa düşen Mevlut, artık bir kahraman haline gelmiştir; hem de öylesine bir kahraman değil. Romanın başkahramanı olarak tescillenmiş, kendisine diğer kahramanlardan farklı bir yer tahsis edilmiştir. Peki, bu yerin niteliği nedir? Anlatıcı, bu sessizliği bize nasıl hissettirecektir? Yukarıdaki alıntı, bu sorulara ışık tutmaktadır. Cümle yapılarını ve “röportaj” tekniklerini incelediğimizde, Mevlut’un anlatısal düzen içindeki sessizliğinin nasıl inşa edileceğine dair ipuçları bulabiliriz. Pamuk, bu cümlelerde adeta inşa ve anlatı tekniklerinin inceliklerini sergilemiştir.

Nedir bu incelikler? Bu cümlelerde, Mevlut’un aklından geçen düşüncelerin aktarıldığını biliyoruz. Ancak hangi kelimeler Mevlut’a, hangileri anlatıcıya aittir? Mevlut’un aklından geçen bir kelimeyi anlatıcının sesinden ayırtmak mümkün müdür? Belki “tuhaf” kelimesi, belki de bu kelime Mevlut’a aittir ve onun aklından geçmektedir. Ya da “tuzak” kelimesi. Bu belirsizliği artıran, anlatıcının tırnak içinde Mevlut’un sözlerini aktarıyor gibi görünmesine rağmen hemen ardından “gibi” ifadesini eklemesidir: “Köpekler havladığı, karanlıkta yolumu şaşırdığım için böyle oldu.” Genellikle tırnak işaretiyle yapılan doğrudan aktarımlarda sesin kime ait olduğu açıktır. Ancak burada, anlatıcı, doğrudan aktarım izlenimi

verdikten hemen sonra “gibi” ifadesini ekleyerek tırnak içindeki sözleri sahihsiz bırakır. Böylece sözler Mevlut’a ait olmaktan çıkar; onun düşünce tarzının ve mantığının kaba bir taslağı olarak sunulur. Anlatının Mevlut’a kurduğu tuzak işte bu noktada kendini gösterir: Mevlut, bu andan itibaren kendi hikayesini doğrudan anlatma imkânından mahrum bırakılır. Artık, tamamen kendisi için inşa edilmiş karmaşık bir tuzaga, bir anlatı evrenine adım atmıştır.

James Wood *Kurmaca Nasıl İşler* kitabında serbest dolaylı anlatım tekniğini şöyle açıklar: “Her şeye hâkimlik [omniscience] adı verilen şey neredeyse imkânsızdır. Birisi bir kahramanla ilgili bir hikâye anlattığı anda, anlatı sanki bu kahramana evirilmek, onunla birleşmek, onun düşünme ve konuşma biçimine bürünmek ister. Bir romancının her şeye hâkimiyeti, kısa bir süre sonra gizli bir paylaşıma dönüşür” (Wood, 2010, s. 20). Bu durum Mevlut için de geçerlidir. Mevlut, yazarın en çok sessizliğe ittiği, tuzak kurduğu kahraman olduğu gibi, aynı zamanda yazarın duyarlılığına en berrak aynayı tutan kahramandır. Nasıl ki “[ş]ehrin sokaklarında geceleri gezmek Mevlut’a kendi kafasının içinde geziniyormuş duygusu” veriyorsa (s. 462), bu romanda anlatılanlar dış dünyayı temsil ediyor gibi görünse bile, aslında bir inşa eden bilincin uzantıdır.

Aslına bakılırsa, Pamuk bu durumu – romanın yapısal ve anlatısal tuzaklarını – okuyucusuna hatırlatmaktan asla kaçınmayan bir yazardır. Bu yaklaşım, romanın ilk cümlelerinden itibaren okuyucunun zihnine kazınır:

Okurlarım benim gibi Mevlut’la tanışsalar, onu yakışıklı ve çocuksu bulan kadınlara hak verirler, hikâyemi renklendirmek için abartmadığımı teslim ederlerdi. Bu vesileyle, bütünüyle gerçek olaylara dayanan bu kitap boyunca hiç abartmayacağımı, zaten olup bitmiş bazı tuhaf olayları, okurlarımın daha iyi takip edip anlamasına yardım edecek bir şekilde sıralamakla yetineceğimi belirteyim. (s. 15)

Bu cümlelerdeki söz dizimi bile anlatıcı “ben” ve Mevlut’u ayıran sınırları muğlaklaştırmaktadır. Örneğin, “Mevlut’la benim gibi tanışsalar” veya “Mevlut’u benim gibi tanışsalar” demek yerine, anlatıcı “benim gibi Mevlut’la tanışsalar” şeklinde tuhaf bir söylem kullanır. Bu, roman türünün ilk örneklerinde ve Pamuk’un diğer eserlerinde sık sık karşılaştığımız aldatma tekniklerinin bir yansımasıdır. Anlatıcı, yalnızca olay örgüsünü “sıralama” işlevini üstlenir ve öykünün geri kalanının tamamen gerçek olduğuna dair bir izlenim yaratır. Böylece Mevlut’un “sessizliği” gibi anlatıcının “sessizliği” de gündeme gelir. Mevlut, zaman zaman kendi hikayesine yabancılaşarak sesini duyamaz hale gelirken, anlatıcı da olay örgüsünün karmaşık yapısında kaybolur ve nadiren birinci tekil bakış açısıyla okuyucuya seslenerek varlığını hatırlatır.

Tuhaflik

Hem kitabın adında hem de yukarıdaki alıntılarda karşılaştığımız “tuhaflik” olgusu, bu ikiliğin en önemli yansımasıdır. Mevlut’un “tuhaf sessizliği” ifadesi, onunla ilişkilendirilen “tuhaflik” özelliğini vurgular. Bu “tuhaflik,” aynı zamanda “tuhaf olaylar” ifadesiyle hikayenin tümünü ve bu hikayeyi bir arada tutan merkezi hayal gücünü tarif eder. Peki, “tuhaflik” nedir ve Pamuk neden bu kavramı romanın merkezine yerleştirmeyi tercih etmiştir? “Tuhaf” kelimesi genellikle anlaşılması güç, garip ya da acayip şeyleri tanımlamak için kullanılır. Fakat bu kelimenin çağrışımları bir hayli değişkendir. Tam olarak anlam veremediğimiz ve gizemli nitelikler taşıyan şeylerden bahsederken “tuhaf” kelimesini kullanırız: “İnsan hep zıddına âşık oluyor. Ne tuhaf değil mi?” Bu tür ifadelerde, kavramın yorumsal çekiciliğini ve yarattığı gizem duygusunun cazibesini kabul etmiş oluruz. “Tuhaf” kelimesi, ayrıca normların dışında hareket eden ve beklenmedik davranışlarda bulunan bireyleri tanımlarken de kullanılır: “Ne tuhaf adam, bir merhaba bile demedi.” Bu tür kullanımlarsa olumsuz, yargılayıcı çağrışımlar barındırır. Genellikle normların dışında kalan ve eksantrik davranışlar sergileyen kişiler için kullanılan “tuhaflik” kavramı, gerçek hayattan uzaklaşıp hayal gücüne sığınan, yalnızlıktan beslenen yaratıcı kişilikler ve yazar figürleriyle de ilişkilidir. Bu kavram, hayal dünyası ile gerçek dünya arasında gidip gelen, bu ikisi arasındaki geçişlerden beslenen kişilikler için geçerlidir.

Romanın adının, İngiliz Romantik şairi William Wordsworth’un bir şiirinden seçilmiş olması ise tesadüf değildir. Kişisel deneyimi, yalnızlığın önemini, hayal gücünün yetkinliğini vurgulayan Wordsworth’un *Prelüd* eserinden alınmış bu sözcükler, hem Mevlut’un şehirdeki dalgın ve introspektif yalnızlığını hem de yaratıcı eylemin ve yazarlığın tuhaf arada kalmışlığını tasvir eder. Pamuk’un yazarlık eylemini anlattığı yazılarında da “tuhaflik” kavramını kullanması dikkat çekicidir. Örneğin, *İstanbul* anlatısında “ben” kavramının oluşum sürecindeki çocukluk anılarını hatırlar: “Hayal kurmayı yalnızca kendi tuhaflığım diye algılayıp aklımdan geçenleri saklamanın bir başka nedeni de bu ikinci dünyanın bana hiçbir geri dönüş zorluğu çıkarmamasıydı” (2013, s. 30). Hayal etme, hayal evreninde canlandırılan şeyleri onlara geri dönebilmek için aklın bir köşesinde saklama, yani kurmaca diyarlar yaratma dürtüsü “tuhaflik” ile bağdaştırılmıştır. Yine aynı metinde, Pamuk’un görsel imgeleri ön plana çıkardığını ve hayal gücü kavramını görsel detaylarla pekiştirdiğini gözlemleyebiliriz: “... istediğim hayali istediğim gibi kurar, sonra odadan çıkarken lambayı kapatan biri gibi (‘ışıklar söndür’, çocukluğumda en çok duyduğum sözlerden biridir) hayali kapatıp huzurla normal dünyaya geri dönebilirim” (2013, s. 30). Birkaç sayfa sonra, “aklımdaki ikinci âlemin korkunçluğunu, tuhaflığını, uygunsuzluğunu kendime saklamam gerektiği” hissiyatını hatırlar (2013, s. 32). Bu örnekler, Pamuk’un çağrışım dünyasında “tuhaflik” kavramının hep yaratıcı süreçle ilişkilendirildiğini ortaya koyar.

“Korkunçluk” ve “uygunsuzluk” gibi ifadelerle tamamlanmış olması, “tuhaflik” kavramının ve yaratıcı sürecin ikiliğini açıkça sergiler. Bu “ikinci âlem” hem hayal gücünün yüceliğini vurgulama potansiyeline sahiptir hem de dünyadan kopuşu, fanteziler diyarına çekilmeyi ve mevcut durumdan kaçma ihtiyacını ifade eder. Mevcut durumdan kaçma arzusu, toplumsal normlara ve düzenlere karşı bir başkaldırıdır. Tuhaflik, eksantriklik, enteresanlık, gariplik gibi normatif düzenin dışında hareket eden, toplumsal beklentilere uymayan birey ve davranışları tanımlamak için kullanılır. Aynı zamanda, bu terimlerin olumlu çağrışımları (“ne enteresan adam”) da vardır. Bu olumlu çağrışımlar, “tuhaf” bulduğumuz şeylere karşı istemsizce duyduğumuz yakınlık ve arzuya işaret eder. Sanki karşımızdaki “tuhaf” kişiye veya “eksantrik” davranışlara eklenmiş çekici bir katman vardır ve bu katmanı anlamak, yorumlamak ve açıklamak isteriz. Bu nedenle, “tuhaf” olan, tam olarak anlamadığımız ama anlamak istediğimiz bir olguya dönüşür ve bizi anlama arzumuzla baş başa bırakır. Pamuk’un dünyasında, roman yazarının “ikinci âlem”i ve Mevlut’un “kafasındaki tuhaflik” da bu türden olgulardır.

Tuhaflik olgusunun taşıdığı bu anlam ve anlaşılmayı reddeden katmanı, psikanalitik kuramlar ve Ödipal tiyatro çerçevesinde anlamaya çalışabiliriz. Ödipal tiyatrodan, anne, baba ve çocuk arasındaki ilişkiler öne çıkar. Bebeklik döneminin ilk aşamalarında, çocuk, anne figürüyle bir bütünlük içindedir ve benlik ya da öz bilinçten yoksun bir varoluş sergiler. Ancak, baba figürünün bu ilişkiye dahil olmasıyla birlikte, bu bütünlük kısa sürede sona erer. Baba figürü genellikle otoriter, kuralcı ve yasaklayıcı bir birey olarak tanımlanır. Çocuk, anne figürünü baba figürü ile paylaşmak zorunda kaldığında, arzularının denetim altına alındığını fark eder. Bu süreç, çocuğun arzularını ifade etmek için bir simgesel sistem olan dile başvurmasına neden olur. Arzularını doğrudan ifade etmek mümkün olmaktan çıkar; çocuk, arzu ettiği şeylerin başkaları tarafından da arzulandığını anlamak zorundadır. Bu durum, çocuğun arzu ve ihtiyaçlarını bir sosyal ve sembolik bağlam içinde değerlendirmesini gerektirir.

Bu gergin üçgenin şekillendirdiği dil deneyimi ve kendini ifade etme yetisi, coşmuş bir öz bilinç algısı ve bilinçaltı faaliyetleriyle iç içe geçer. Artık ifade tamamen dolaylı bir hale gelmiştir. Bu karmaşık durum, zamanla kuralcı ve otoriter baba figürüne karşı bir sempati geliştirme ve anne figürüne karşı tavır alma şeklinde tezahür edebilir. Psikanalitik kuramın sunduğu bu Ödipal üçgen, ataerkil toplumda hüküm süren normatif cinsiyet kategorilerini temel alır. Ancak, aile içindeki bu dinamiği toplumsal bir düzleme taşımak mümkündür. Öznenin benlik kavramının ve arzularının yerleşmiş normlar, kurallar ve ideolojik dinamiklerin etkisinde şekillendiğini düşünerek daha geniş bir toplumsal bağlamda ele alabiliriz. Bu toplumsal denklemde özne, kendi arzularına yabancılaşır ve hangi öğeleri neden arzuladığını kavramakta zorlanır. Dolayısıyla, “tuhaf” olarak nitelendirilen şeyler, öznenin parçalanmış ve bir araya getirilmesi imkânsız durumunun yansıması haline gelir. Tuhaf olarak geçirtilen bu olgular, aslında neyin tuhaf olduğunu tam olarak ifade edemediğimiz bir belirsizliği yansıtır.

Genel hatlarıyla özetlenen psikanalitik model, Pamuk’un kurmaca dünyasına atfettiği tuhaflığı ve bu dünyanın görsel işleyişini anlamakta faydalı olacaktır. Nitekim, Pamuk bu durumu açıklarken sıklıkla

Ödipal tiyatroyu çağrıştıran dil ve imgelere başvurur. Örneğin, “İstanbuluyum” başlıklı denemesinde şehrin nesnel değil, zihinde yaşatılan öznel gerçekliğinden bahsederken şöyle der:

Kafamın içinde yalnızca Kartezyen bir düzlem değil, bu yörelerin birer tuhaf resmi de vardır; bir şehrin hayaletimsi bir cadı-anne gibi akıldan hiç çıkmayan imgesi. Sanki sokaklarda yürürken bu harita beni takip eder. Yalnız şehirdeki yerimi değil, hayattaki yerimi de bu harita-cadı resimle tarif ederim. Bu haritada kendimi gördüğüm kadar, bir hayale yaklaşıp gibi kendimi kurgularım ve konumlarım. (2014, s. 308)

Şehrin haritalarda resmedilen Kartezyen düzeni, nesnel ve standart bir düzen gibi algılanabilir. Ancak bu haritalar, aslında bir yerleşik düzenin, siyasi düzenlemelerin ve toplumun benimsediği şehir algısının yansımasıdır. Bu temsili sistemler, bilinçte iz bırakır ve şehir deneyimine kılavuzluk eder. Pamuk, bu Kartezyen düzenin ötesinde, kişisel şehir deneyimlerinden damıtılmış imgeleri “tuhaflik” olarak nitelendirir. Bu imgeler, yazarın bilincinde şekillenen ve çeşitli deneyimlerle iç içe geçen kavramlardır.

Görselliğin İktidarı

Pamuk’un sıkça işlediği “cadı-anne” imgesi, psikanalitik model çerçevesinde derin bir yansıma taşır. Çocuk, başlangıçta masallaştırdığı ve baba figürünün kuralcı, düzenleyici düşünce tarzından farklı olarak gördüğü anne figürüne zamanla yabancılaşmıştır. Dili kullanma süreci, anne figürünü yerleşik düzeni ve kuralları onaylayan bir figür haline dönüştürmüş ve bu nedenle anne imgesi kafasında bir düşman olarak şekillenmiştir. Pamuk’un *İstanbul* anlatısında benzer dinamiklerle karşılaşmak mümkündür. Kitabın ilk bölümlerinde, Pamuk erkek figürlerini hayal gücünden yoksun, çirkin karakterler olarak tasvir eder: “Annem gibi güzel kadınlar dışında, yetişkinleri öyle çok fazla sevdiğimi de söyleyemem. Çirkin, kıllı ve kabaydılar. Fazla hantal, fazla ağır ve fazla gerçekçiydiler. Dünyanın içinde gizli bir ikinci dünya olduğunu bir zamanlar görmüşler, ama hayret etme ve hayal etme yeteneklerini kaybetmişlerdi... Erkeklerin parmaklarının üst kısmındaki, boyunlarındaki tüylerden ve kulaklarından, burunlarının içinden fışkıran kıllardan hoşlanmaz, onların daha kötü, daha bayağı yaratıklar olduğunu düşünürdüm” (2013, s. 32). Anlatının ilerleyen bölümlerinde, annenin “şefkat ile sevgi” ifadeleri, babanın yokluğunda evdeki sohbetler ve dertleşmeler ön plana çıkar. Fakat zamanla, aralarındaki tartışmalar çoğalmaya başlar. Annenin gelecekle ilgili endişeleri, genç Pamuk tarafından yaratıcı sürece balta vuran evhamlar olarak algılanır: “Annemin sık sık hissettiğim bu ihtiyat dürtüsü ‘normal olan, sıradan olun, herkes gibi,’ olun derdi bize. ‘Dikkati çekmeyin hiç.’” (2013, s. 335). Bu tartışmalar ve kavgalar, Pamuk’un kendini şehrin sokaklarına daha ısrarlı bir şekilde atarak şehri kendi öznel çerçevesinden deneyimlemesine ön ayak olan ve yaratıcı dürtülerini teşvik eden öğeler haline gelir.

Pamuk, “İstanbuluyum” denemesinde “Kartezyen” düşünce sisteminin yetersizliğinden bahsederken, ironik bir şekilde, kendi bilincinde şekillenmiş düşünsel imgeler, sanki bir Kartezyen düzen içinden titizlikle seçilerek birleştiriliyormuş gibi bir izlenim verir. “Cadı-anne” ve “harita-cadı” gibi birleştirmeler adeta hesap tablosundan çıkarılıp bir araya getirilmiş izlenimi uyandırır. Pamuk’un ifadeleri, çelişkili bir biçimde, yerleşmiş temsil sistemlerini reddettikçe baba figürünün kuralcı diline bürünmektedir.

Bu durumun bir başka örneği, yazının devamında İstanbul’un Paris’teki Eyfel Kulesi veya Londra’daki Big Ben gibi belirgin falik sembollerden yoksun olduğuna dair yapılan genelleseyici açıklamalarda görülür:

Bütün şehirleri birleştiren imgeler vardır; siluet bunun gibi bir şeydir. Bir de şehri birleştiren, herkesin gördüğü ve herkesin o şehirde yaşadığını hissettiği yukarılarda bir noktası vardır. İstanbul’un böyle bir yeri yok.... bütün bunların üstüne çıkan, basit ve herkesin kabul edebileceği bir ortak imgesi, herkesin şehri temsil edeceğini kendiliğinden inanacağı bir simgesi yok. (Pamuk, 2014, s. 317)

Bu türden açıklamalarda benzer bir ironiyle karşılaşırız. Bir yandan Pamuk’a hak verip İstanbul’un Big Ben gibi merkezi bir simgesinin olmadığını iddia edebiliriz. Bu iddianın belki doğruluk payı olabilir ve İstanbul’un birçok “çekim merkezi” olan, simgeselliği reddeden bir tarafı olduğu savını pekiştirebilir. Ancak, diğer yandan, Pamuk’un İstanbul gibi olmayan şehirlerden bahsederken, yani merkezi bir simge etrafında birleştiğini iddia ettiği şehirlerden bahsederken kullandığı açıklamalar, görsel simgelere abartılı bir önem atfetmektedir Şehirlerin merkezi simgeleri, şehri “birleştiren” unsurlar olarak tanımlanabilir mi? Bu simgeler gerçekten de herkese o şehirde yaşadığı hissini verebilir mi? Pamuk bu merkezi simgeleri evrenselleştirmekte, belki de biraz abartılı bir şekilde şehre aidiyet duygusuyla bağdaştırmaktadır.

Pamuk, İstanbul’un falik bir merkezden yoksun olduğunu öne süren bu çarpık karşılaştırmasıyla, merkeziyet hissiyatının aslında bir fanteziye dayandığını açığa çıkarmaktadır. Bu sözde “eksiklik,” yazarın kurgusal evreninde kendisine bir merkez oluşturma fırsatı sağlar. Pamuk’un romancılık pratiğinde, bu merkezi simgenin eksikliği, temel bir aldatmaca tekniği olarak işlev görür. Örneğin, *Kafamda Bir Tuhaflık*’ta, romanın “bütünüyle gerçek olaylara dayanan” bir metin olduğu iddia edilirken, aslında olay örgüsünü ve kahramanları kurgulayan merkezi bir bilincin varlığı ısrarla vurgulanır (s. 15). Bu durum, Pamuk’un kurmaca dünyasının görsel simgeler ve tasvirler etrafında şekillendiğini gözler önüne serer. Psikanalitik kuramlarla bu durumu irdeleyerek, yaratıcı öznenin kurmaca evrende – hem bilinçli hem de bilinçsiz olarak – yarattığı iktidar algısıyla ilişkilendirebiliriz.

Anlama Yedirilemeyen Ses

Görsel olanın egemenliği sadece Pamuk romanlarında karşılaştığımız bir durum değil, modern yaşamın ve düşüncenin bir uzantısıdır. Theodor Adorno’nun belirttiği üzere, “insan kulağı burjuva, rasyonel ve nihayetinde endüstriyelleşmiş düzene henüz göz kadar adapte olamamıştır” (Adorno & Eisler, 1994, s. 20-21). Slavoj Žižek ise rasyonel toplumda, sese hemen bir anlam yükleme arzusundan bahsederken, sesin ardında bıraktığı tortuya dikkat çeker: “Ses, imleyende (*signifier*) anlama direnendir” (1996, s. 65). Anlam taşıyan bir ifadeye indirgenemediği ve terbiye edilemediği noktada, belirsiz bir kimlikte askıda kalan ses, mevcut düzeni rahatsız etme potansiyeline sahiptir: “Sesin fazlalığı böylece radikal olarak belirlenemez konumdadır” (1996, s. 66).

Sesin anlama yedirilemeyen veya anlamı aşan özelliklerini vurguladığımız bu noktada, Jean-Luc Nancy’nin “duymak” ve “dinlemek” eylemleri arasındaki ayrımı ele almak yararlı olabilir. Nancy’ye göre, duymak halihazırda kodlanmış bir “anlamı anlamak” ile ilişkilidir. Örneğin, bir alarm sesi duyduğumuzda uyanmamız gerektiğini, zil çaldığında derse dönmemiz gerektiğini veya bir komut duyduğumuzda harekete geçmemiz gerektiğini anlamak bu kategoriye girer. Dinlemek ise “bir anlama ulaşmak için çabalama durumudur.... Dinlemek, hep bir anlamın eşliğinde konumlanmak demektir... hep bir benliğe doğru çabalama veya bu çaba içinde olma durumudur” (Nancy, 2007, s. 7-9). Bu kavramsal ayrımı pekiştirmek için bir müzik eserini dinlemeyi örnek verebiliriz. kodlanmamış ancak dikkatli bir dinleme ile ulaşılabilecek bir anlamın var olduğunu hissederiz. Kendimizi bu anlama ulaşmak için sürekli bir çaba içinde buluruz.

Haliyle, konumlandırıldığımız bu eşikte ulaşmaya çalıştığımız şey, yalnızca dinlediğimiz değil, aynı zamanda kendimizi, benliğimizi de kattığımız bir eyleme dönüşür. Benzer bir ayrım görsel süreçler için de yapılabilir; örneğin, “bakma” ve “görme” eylemleri arasında farklılıklar ortaya konabilir. Ancak burada vurgulanması gereken nokta, Theodor Adorno’nun da belirttiği gibi, modern toplumda duyma eyleminin görme eylemi kadar keskinlik kazanmamış olmasıdır. Görsel imleri ve işaretleri, anlam ifade eden matrislere daha pratik ve hızlı bir biçimde yediririz. Başka bir deyişle, anlama yedirilemeyen ses, anlama yedirilemeyen görselden daha tekinsizdir.

Sesin bu tekinsiz yapısını incelemeye alan en güçlü düşünürlerden bir diğeryse Slovenyalı filozof Mladen Dolar’dır. Dolar, *Sahibinin Sesi* kitabına bir fıkayla başlar. Bir savaşta, askerlerine “hücum” emrini veren İtalyan komutan, ilk başta sesine karşılık bulamayınca, emrini üç kez, her seferinde daha da ısrarcı bir şekilde tekrarlar. En sonunda askerlerden biri “Cha bella voce! / Ne güzel bir ses” şeklinde yanıt verir” (2013, s. 16). Dolar’a göre bu fıkra sesin iki öngörülebilir işlevini ortaya koyar. İlki “anlam vasıtası olan ses”tir (s. 11). Duyduğumuz komut ne anlama geliyor? Bunu doğru anlayan askerin hücum etmesi gerekir.

İkincisi ise “estetik hayranlık kaynağı olan ses”tir (s. 11). Hayranlık uyandıran, estetik özelliğiyle kulakta yankılanan ses.

Birinci senaryoda ses kaybolup anlama karışmaktadır. Dolar, bu ses ve anlam ilişkisini dilbilim ekseninde inceler: “Ses anlama işaret eden bir şeydir, içinde anlam beklentisi doğuran bir ok vardır sanki” (s. 20) Ancak anlama ulaşıldığında, ses kendiliğinden kaybolur. Başka bir deyişle ses anlamın “... kaybolan aracı gibidir – söyleyişi mümkün kılar, ama onun içinde yok olur, üretilen anlamın içinde buhar olup uçar” (s. 21). Bu kaybolma durumu, özellikle serbest dolaylı anlatımda belirginleşir. Serbest dolaylı anlatımda, anlatı sesinin inşasına kahramanların sesleri ve bilinçleri dahil olur. Üçüncü tekil anlatıcı bir karakterin bakış açısına odaklandığında, kullanılan kelimelerin o kahramanın düşünce dünyasından seçilmiş olduğunu sezeriz. James Wood’un da belirttiği gibi, bu durumda “sözcüğe kimin ‘sahip olduğunu’ kesin olarak bilemeyiz” ama sesin kime ait olduğunu hisseder gibi oluruz” (2010, s. 21) Lakin, bu belirsizlik yorumlama çabalarımızı genellikle anlamsal düzeyle ve simgesel zincirle sınırlı bırakır. Sözcükleri okuruz ve seçeriz, ama “işitmeyiz.” Sonuç olarak, serbest dolaylı anlatım sesin anlam içinde tamamen buharlaşmasına neden olur ve işitme eylemini lüzumsuz kılar.

İkinci senaryoda, ses estetik bir olgu olarak belirir ve akustik özellikleriyle anlamı tamamen baskılar. Peki bir orta yol mümkün değil midir? Bu noktada yine lirik söylemi ele alabiliriz. Ne de olsa bu söylemin en güçlü biçimde ortaya çıktığı lirik şiirde ses ve anlam neredeyse kusursuz bir diyalektik içinde kıvrılır. Ne ses ne de anlam birbirini tamamen baskılayabilir. Lirik şiirde, anlamın öne çıktığı ve işitsel öğelerin adeta buharlaştığı anlar olduğu gibi, ses düzeninin üstün geldiği ve anlama duyduğumuz ihtiyacın gevşediği durumlar da vardır. Ancak, kurdukları güçlü diyalektik ilişki sayesinde, bu denge her okuyuşta farklı biçimlerde ortaya çıkacaktır. Bu açıdan, Pamuk’un romanında işitsel öğelerin görsel öğeler tarafından bastırılması, kahramanların seslerinin anlatı sesi tarafından bastırılması ve lirik söylemin epik/panoramik söylem tarafından bastırılması birbirleriyle ilintili süreçlerdir.

Şehrin Gürültüsü İçinde Kaybolan Sesler

Kafamda Bir Tuhaflık’ın başında, Mevlut’un içine çekildiği “tuhaf sessizlik” yalnızca onun hayatını değil, romanın genel yapısını da açıklayan bir nitelik taşır. Mevlut’la birlikte anlatı da – iki işitsel öge dışında – genel bir sessizliğe bürünür. Bu öğelerden ilki, daha önce de belirtildiği üzere, ayrıştırılması zor olan kitlesel sesler ve gürültülerdir. Bu sesler, bireylerin şahsiyetini ön plana çıkarmaktan ziyade, kamusal alanda duyulan ve işitilebilen seslerin nesnellliğini vurgular. İkinci öge ise Mevlut’un İstanbul sokaklarında bir boza satıcısı olarak kullandığı “Boo-zaa” şeklindeki çağrıdır. Bu ses, ilk bakışta kâr amacı güden, pratik bir çağrı gibi algılanabilir. Ancak, romanda “Boo-zaa,” Mevlut’un öznel kimliğini en güçlü biçimde sarmalayan, iç ve dış dünya arasındaki geçişleri somutlaştıran ve anlatıcının simgesel zincirine dahil olup buharlaşmayı reddeden bir ses olarak karşımıza çıkar.

Öncelikle, romandaki kitlesel ses ve gürültülerin hangi anlatı teknikleriyle tasvir edildiğini anlamak yararlı olacaktır. Bu sesler, bireysel ifadenin önemini vurgulayan lirik söylemle tezat oluşturur. Onları genelde serbest dolaylı anlatıcının tasvirlerinde duyarız: “Sokaklardaki boz ve solgun kifayetli sessiz ve ezik insanlar gitmiş, yerlerine gürültücü, hareketli ve iddialı kalabalıklar gelmişti” (s. 29). Bu cümledeki gözlemlerin Mevlut’a ait olduğunu, hatta bu düşüncelerin onun aklından geçtiğini hissederiz. Ancak, şehrin ve anlatının gürültüsü içinde hangi kelimelerin ona ait olduğunu belirlemek zorlaşır; onun “sesini” duyamayız. Aslında, Mevlut’un durumu da bizimkinden pek farklı değildir; biz onu duyamadığımız gibi, o da kendini tam olarak duymaz.

Şehrin gürültüsü, Mevlut’u hem kendine hem de kendi sesine yabancılaştıracaktır. Benzer şekilde, anlatının gürültüsü ve çoksesliliği de okuyucuyu, romanın başkahramanı olan Mevlut’un sesinden uzaklaştırır. Bu yabancılaşmayı daha da tekinsiz kılan unsur, roman boyunca süregelen ve Mevlut’un sesine oldukça yakın ve aşına olduğumuz yanılsamasıdır. Serbest dolaylı anlatım tekniği sayesinde, Mevlut’un sesi roman boyunca anlatıcının içine gizlenmiş gibi görünür; sesini duymamıza rağmen ona yakın olduğumuz izlenimi yaratır. Bu tekinsizliği, genç Mevlut’un İstanbul’a yeni geldiği dönemde evde yalnız geçirdiği gecelerin tasvirinde daha detaylı bir şekilde gözlemleyebiliriz.

Geceleri evde tek başına kalınca, kendisini ne kadar zorlarsa zorlasın pencereden giren rüzgârın uğultusunu, farelerin ya da cinlerin bitip tükenmez tıkırtısını, dışarıdan gelen ayak seslerini ve köpeklerin çığlıklarını unutup kafasını coğrafya kitabına bir türlü veremiyordu (s. 54).

Pamuk burada sözdizimini listelemek için kullanarak anlatı sesinin çeşitli ses ve gürültüleri nasıl taşıyabildiğini göstermektedir. Bu anlatı tekniği, kullanılan dilin anlatıcının gizli polifonisini ve çok sesliliğini açığa çıkarması açısından mimetik bir andır. Pamuk, şehrin ancak geceleri duyulabilen gizemli akustik evrenini, coğrafya kitabının görsel ve Kartezyen evreniyle karşılaştırır. Mevlut, evde tek başına kaldığı bu gecelerde, sabahları gördüğü, dolaştığı, tanıdığı şehrin farklı, tekinsiz bir hal aldığını hissederek ve saklanmaya çalışır. Şehir genç Mevlut için henüz bir yorum matrisine, belki de elindeki coğrafya kitabında sunulan modellere indirgenebilir bir hal almamıştır. Mevlut’un duyularını uyandıran bu sesler yalnızca bir arka plan gürültüsü veya ehlileştirmeye elverişli sesler değildir.

İstanbul’a gelmeden önce köyde doğayla hemhal olduğu ânlarda kendine yönelttiği “bu dünya konuşsaydı acaba ne derdi” sorusu şüphesiz ki bu yalnız gecelerde de aklından geçmektedir (s. 50). Fakat artık iç mekân ve dış mekân arasındaki mesafe büyümüş, dışarıdan gelen tanıdık sesler tekinsiz ve korkutucu bir kılığa bürünmüştür. Birkaç sayfa sonra, yine benzer koşullarda, Mevlut bu sefer coğrafya kitabına değil yorganının içine gömülecektir:

Mevlut, İstanbul’da ilk aylarında geceleri yatağında yatarken şehrin uzaktan gelen gürültüsüne dikkat ederdi. Bazan korkuyla uykusundan uyanınca sessizlikte çok uzaktan gelen köpek havlamalarını duyar, babasının eve dönmediğini anlar, kafasını yorganın içine gömüp uyumaya çalışırdı (s. 56).

Serbest dolaylı anlatım tekniği burada da Mevlut’un sesini zaman zaman duyulabilir kılarken, zaman zaman uzaklaştıran bir işlev üstlenmektedir. Özellikle “uzaktan” kelimesinin bir sonraki cümlede “çok uzaktan” şeklinde tekrarlanması, korkuyla başa çıkmaya çalışan Mevlut’un bu sesleri kendinden uzaklaştırma ihtiyacını ortaya koymaktadır. Mevlut’un sesinin ve anlık tepkilerinin anlatıcının sesine karıştığını hissetsek de, dolaylı anlatım tekniği bize aslında aksinin yaşandığını, her adımda Mevlut’un sesinin bizden ve kendisinden uzaklaştığını anımsatmaktadır.

Boo-zaa: Dolaylı Anlatım ve Nesneleşen Ses

Romanın ilerleyen bölümlerinde karşılaştığımız işitsel detaylar hep öznellik ve nesnellik arasında savrulurlar. Örneğin, Mevlut’un aklından “Babası ‘yoğurtçu’ diye bütün gücüyle bağırıırken, bazılarını takmazdı, neden anlamazdı” düşünceleri geçerken, işittiği sesin geride iz bırakan, simgesel zincirlerin içinde tümüyle buharlaşmayı reddeden bir tarafı vardır. Babasının “yoğurtçu” diye bağırışı, Mevlut’un gelecekte sokaklarda “Boo-zaa” diye bağırıırken hissedeceği duyarlılığın izlerini taşımaktadır (s. 67). Mevlut bunun farkında olmasa da, etraftaki diğer seslerden farklı olarak bu sese karşı özel bir duyarlılığı vardır. Buna karşıt birkaç sayfa sonra karşılaşacağımız sesler kişisel bir duyarlılığın yansıması değil, aksine kitlesel düzeyde vücut bulan sesler olacaktır. Örneğin, “marşın hep birlikte, ‘tek bir yumruk’ gibi söylenmesini isteyen ve ‘marşı bin iki yüz öğrenciye yeniden yeniden’ tekrar ettiren müdür (s. 71), “hoparlörün sesi bütün sesleri bastırdığı için İstiklal Marşı’nı” daha kısık sesle okuyan öğrenciler (s. 79).

Bu işitsel arka planı gözeterek romanda karşılaştığımız ikinci türden sese dönebiliriz: “Boo-zaa” sesi. Bu ses, Mevlut’a dış ve iç dünyası arasında daha güçlü bir bağ kurma hissi verir. Onun sayesinde, Mevlut kafasında hissettiği tuhaflıkla dış dünyası arasında bir kopuş değil, tersine bir bağ kurduğunu fark eder. Romanın ilk sayfalarından itibaren, anlatıcı bu sesi kavramsallaştırır ve anlamsal bağlamına oturtur:

Bu noktada, hikâyemizin tam anlaşılması için, önce bozanın ne olduğunu bilmeyen dünya okurlarına ve onu önümüzdeki yirmi otuz yılda ne yazık ki unutacağını tahmin ettiğim gelecek kuşak Türk okurlarına, bu içeceğin darının mayalanmasıyla yapılan, ağır kıvamlı, hoş kokulu,

koyu sarımsı, hafifçe alkollü geleneksel bir Asya içeceği olduğunu hemen söyleyeyim ki, zaten tuhaf olaylarla dolu hikâyemiz büsbütün tuhaf sanılsın (s. 27).

Anlatıcının ve uluslararası okuyucu kitlelerine ulaşmayı amaçlayan yazar figürünün yerli okuyucuların tanıyacağı bir içeceği tanımlama ihtiyacı duyduğu bu tuhaf girişim, Mevlut'un zanaatıyla ilişkilendirilebilir. Mevlut gibi, anlatıcı da ürününün farklı okuyucu kitlelerine, yaş gruplarına ve değişen duyarlıklara hitap edeceğinin bilincindedir. Mevlut, nasıl ki sokaklara çıkmadan önce bozasını "tam" kıvamına getirmeye çalışıyorsa, anlatıcı da hikâyesinin başında detayları netleştirerek onu doğru kıvama getirmeye çalışmaktadır.

Ancak, bu cümlelerde kavramsallaştırılan boza, Mevlut'un bozasından oldukça farklıdır. Anlatıcı bozasını, anlaşılması gereken bir terim olarak okuyucuya sunmaktadır: "Hikâyemizin *tam* anlaşılması için." Bu cümleleri okurken anlatıcının emellerini ve inşaaya yönelik hırslarını hissetmemek mümkün değildir. Pamuk'un varlığını bu yorumlarda hissetmek neredeyse imkânsızdır. Anlatıcı ve yazar arasındaki ayrım sıklıkla bulanıklaşır, ve anlatıcının bozayı açıklarken kullandığı üslup, Pamuk'un düşünce yazılarındaki üslupla belirgin benzerlikler taşır. Örneğin, Pamuk "İstanbuluyum" denemesinde bozadan şöyle bahseder: "Bütün satıcıların en dokunaklısı, bağırsı yüreğe en çok işleyeni, en sevileni budur. Hiç içmemiş olana bozayı nasıl anlatmalı? Darı ezilerek ve mayalandırılarak yapılan, rengi safranımsı, kıvamı koyu, hafifçe alkollü bir içkidir. Kışları akşam yemeğinden sonra üzerine tarçın serpilip içilir, yanında kavrulmuş leblebi yenir. Çok içilmedikçe dince yasak olmadığı için boza son beş yüz yılda İstanbul'da kış akşamları hep içilmiştir. Elinde güğümleri, belindeki torbada leblebisi, tarçını, kar yağarken karanlık arka sokaklarda 'İyi booza' diye yanık ve kederli bir sesle bağırarak bozacının sesi kadar pek az şey bütünüyle İstanbulludur. Karda, kışta, çamurda boza satarak ekmeğini kazanmaya çalışan bozacının çabası, bize sıcak evlerimizde, odalarımızda olmanın mutluluğunu duyurur. Ama bozacının sokaklar arasından duyulan hüznü sesinde bizi sokaklara çağıran bir şey de vardır. Gece bir divana uzanıp iç düşüncelere çekilmiş İstanbullu, hiç susmayan bu büyük şehirde hayatın özlemin ve öfkenin satıcı çılgınlıklarıyla da dile geldiğini bozacıyı dinlerken anlar" (2014, s. 328).

Mevlut'un bozası, romanın başından itibaren kurmaca dünyasının bir ögesi haline gelmiş, anlatıcının emellerinin uzantısı olmuştur. Mevlut'un sesinin roman boyunca dolaylı anlatının buyruğuna gireceğini hatırlarsak bu pek şaşırtıcı bir detay değildir. Ancak, romanın sınırlı akustik altyapısı göz önüne alındığında, boza kelimesinin tüm bileşenleriyle kavramsal düzleme oturtulması ve anlatıcı ekseninde öne çıkarılması, Mevlut'un bu sesi sahiplenip öznellesirmesini geciktirecektir. Anlatıcının bu yorumlarıyla boza, Mevlut'un zanaatının ve bilincindeki bileşenlerin dışavurumu olarak değil, anlatının ve bu anlatıya şekil verecek simgesel zincirlerin bir parçası olarak konumlandırılmıştır.

Modernist Bir Alternatif

Söylemsel katmanların üst üste geçtiği postmodern evrende, kurmacanın inşasına bu şekilde dikkat çekilmesi şaşırtıcı değildir. Aksine, Pamuk'un okuyucularının alışık olduğu bir müdahaledir. Bu, roman türünün kökeninde bulunan ve ilk örneklerinde sıkça rastladığımız, postmodern anlatıda yeniden ve farklı epistemolojik hedeflerle gündeme gelen bir dürtü olarak görülebilir. Modernist anlatıda ve özellikle Pamuk'un edebiyatçı kimliğinin gelişiminde önemli bir rol oynayan modernist yazarların üslubunda bu durum biraz daha farklıdır. Örneğin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında, şehrin akustik mimarisinde istikrarlı bir yer edinmiş sesler ve bu seslerin Mümtaz'ın iç dünyasında bulduğu yankılar aktarılırken, daha soyut, akışkan ve metafizik bir üsluba başvurulur.

Kendimizi verdiğimiz düşüncenin arasında, hepimizin alışık olduğumuz bu seslerin, kendilerini göstermeden, adeta bir metinde lüzumsuz bir virgül, bir nokta gibi gelip geçişleri vardır. Sonra yavaş yavaş zihin sadece bekleyişten ibaret bir hayata başlayınca bu sesler günün merhalelerini işaret eden alametler olurlar, nihayet vakit gelip de Nuran gelmeyince daha evvelki tecrübelerin acı hatıralarına kalb olurlardı. Saat ona doğru yoğurtçunun sesi, sadece ev kadınlarına ilk kolaylığı bahşetmekten başka bir şey ifade etmezken, on ikiye doğru adeta

düşüncesini Nuran’ın gelişi meselesinde teksif etmeği genç adama hatırlatır, ikide aynı satıcı aynı sesle Nuran’ın gelmesi saatidir, diye haykırır, üç, üç buçukta -Bugün de geçen haftaki gibi olacak, gelmeyecek!- der, akşama doğru ilk karanlık arasında bağırdığı zaman ise bu sesin kıvrımlarında -Ben sana söylemedim mi?...- gibi bir nevi hitap başlardı (2001, s. 308).

Bu kesitte, Adorno’nun “romanın aşırı öznelcilik içinde çözüldüğü bir dal” olarak tanımladığı Proustyen anlatı tekniği öne çıkmaktadır (2004, s. 43). Anlatıcı sesi ve Mümtaz’ın düşünceleri arasında belirgin bir uyum mevcuttur. Pamuk’un eserinde olduğu gibi, üçüncü kişi anlatıcı Mümtaz’ın düşüncelerini dolaylı anlatım teknikleriyle aktarırken, anlatı sesi birinci çoğul kişiye kayarak bireysel düşünceyi evrenselleştirmektedir. Bu durum, Mümtaz ile okuyucu arasında düşünsel bir ortaklık kurar. Tanpınar’ın anlatıcısı ise işitsel öğelerin dil ve anlam ilişkisini üç boyutlu bir çerçevede ele alır. İşitsel öğeler bazen işitilmeyen, bazen de “lüzumsuz bir virgül” gibi esas aktiviteyi saptıran gürültüler olarak ortaya çıkabilir. Bu öğeler, öznel yorumlar uyandırarak kaybolan tetikleyiciler de olabilir. Sesin “radikal olarak belirlenemez” hali, Pamuk’ta olduğu gibi, görsel imgelerle aktarılır: “İşaret eden alametler,” “sesin kıvrımları.” Anlatıcının ustalığı, okuyucuyu öznel düşünce evrenine çekerken dış dünyadaki nesnel öğelerin varlığını da onaylamasında görülüyor. Bu sayede dolaylı anlatımda bile nesnel olanın öznel olana dönüştüğü anlar muhafaza edilmiş ve çeşitlendirilmiştir. Mümtaz’ın işitsel öğeleri öznel algısıyla tercüme edişi hem dolaylı hem de dolaysız yoldan aktarılır. Böylece, Mümtaz’ın bu satıcı seslerini duymasına ek olarak, onları dinlemesine de tanıklık ederiz.

Vücut Bulmuş Ses

Kafamda Bir Tuhaflık’ta, romanın “aşırı öznelcilik içinde çözülmesi” durumu gözlemlenmez çünkü anlatıcı deneyimi evrenselleştiren bir üsluptan kaçınır. Romanın odak noktası, sesin ve öznel düşüncenin lirik ya da metafizik kırıdayışları değil, etraflıca kurgulanmış panoramik ve kalabalık kurmaca düzen içinde var olmaya çalışan Mevlut’un hikayesidir. Ancak belirtildiği gibi, Mevlut’un 'Boo-zaa' sesi, anlatının dolaylı güzergahlarından sıyrılıp mevcudiyet kazanacak tek işitsel öge olacaktır. Bu ses, sokaktan sokağa yankılanan, herkes tarafından farklı işitilen ve farklı yorumlanan bir nitelik taşır; kimine göre bir satıcı sesi, kimine göre ise geçmiş günleri taşıyan saf, hüzünlü ve ahenkli bir sestir.

Mevlut’un birey olarak kendine özgünlüğünü ve şahsiyetini duyulur kılan tek sesin, aynı zamanda kâr amacı güden bir satıcı sesi olması şaşırtıcıdır. Ancak Mevlut, sıradan bir satıcı, tüketici toplumunda yalnızca kâr amacıyla sokaklara dökülen bir figür değildir; bozacılık onun için neredeyse her evrede vazgeçilmez bir uğraş ve zanaat haline gelmiştir. Başka işlerle uğraştığında bile geceleri boza satmak üzere kendini sokaklara atmaktan vazgeçememiştir. “Boo-zaa” sesi, her okuyucuda farklı çağrışımlar uyandıran bir yazarın sesi gibi sürekli çoğalan ve sabit bir anlama indirgenmeyi reddeden bir sestir. Aynı zamanda içinden çıktığı açıklıkla, menşeiyle ilişkisini yitirmeyi reddeden bir ses. Hem anlatının sessizliğini hem de Mevlut’un kendi tuhaf sessizliğini kırabilen bir ses. Kitlesele sesleri ve gürültüleri aşıp menşesindeki şahsiyeti ortaya koyabilen bir ses. Hem vücut bulduğu bireyden tamamen ayrışamayan hem de vücuttan ayrıldıktan sonra herkesçe farklı yorumlanmaya açık olan bir ses. Belki romanın başında Mevlut’u taciz eden kötü niyetli saldırganlar için saf ve savunmasız bir adamın sesi. Kimileri için nostaljiye, şehrin değişen silüetini ve değerlerini düşünmeye yönlendiren, kimileri içinse “müezzin gibi” olan bu “yanık ses”in taşıdığı hüznü hissettiren bir ses (s. 33).

Özetle, bir yandan anlamın içinde kaybolabilen ve sadece işitenlerin “duyduğu” sinyallere indirgenebilen bir nitelik taşırken, diğer yandan hangi sokakta yankılanırsa yankılasın, hangi evin penceresinden içeri girerse girsin, hangi kulaklarda çınlarsa çınlasın, öznellik ve şahsiyet barındıran bir ses olarak varlığını sürdürür. Anlamın içinde tamamen kaybolmayan, bizi bir eşikte konumlandıran ve kodlanmamış anlamlar içeren bir iz bırakır. Bu tanımlar, sanatçının sesine, özellikle tüketici çağında öznelliğini korumayı başaran bir sanatçının sesine benzemiyor mu? Tıpkı sanatçının sesi gibi, “Boo-zaa” çağrısı Mevlut’un dünyasında sadece kâr amacı güden bir aktiviteden öte, hem öznel hem de nesnel dünyayı yorumlanabilir bir ilişkiler bütünü haline getiren bir iz bırakır. Žižek’in “radikal olarak belirlenemez” olarak tanımladığı ses fazlalığı durumu, “Boo-zaa” sesi için de geçerlidir. Bu belirlenemezlik, sanat eserlerinin

yok edilemeyen belirsizliği gibi, insanın düşünme ve yorumlama eylemlerini harekete geçirir. Bu durum, roman boyunca defalarca vurgulanmıştır.

‘Boo-zaa’ diye bağırdıkça iyi hissediyordu kendini. (s. 282)

‘Boo-zaaa’ diye bağırınca şehrin inşalarının kafasında da canlandığını ve onu bu yüzden yukarı çıkarıp boza aldıklarını anlıyordu artı. (s. 295)

Çünkü ‘Boo-zaa’ diye bağırırken, kafasındaki renkli resimlerin, resimli romanlardaki konuşma balonları gibi sanki ağzından çıkıp yorgun sokaklara bulut gibi karıştığını hissediyordu. Çünkü kelimeler şeylerdi, şeylerin her biri de bir resim. Geceleri boza satarken yürüdüğü sokakla kafasının içindeki âlemin artık tek bir bütün olduğunu seziyordu. (s. 295)

Bu güçlü sesin aynı cümle içinde, aynı sözdizimiyle hızla görsel imgelere dönüşmesi ve bu imgelerin temsili dünyasında hapsedilmesi, Mevlut’un sesini bastırmaktadır. Modern tüketici toplumunda her şeyin dolaylı olarak, birbiriyle olan ilişkileri üzerinden anlam kazandığı gibi, anlatısal düzen içinde Mevlut’un sesi de ancak kısa bir ân için ilişkiler sistemine ve simgesel zincirlere indirgenmeden var olabilmektedir.

Buradaki görsel imgeler, Pamuk’un diğer görsel imgelerinden farklı olarak, sesin ağızdan çıktığı ânı uzatmak amacıyla kullanılır. Bu an, sesin ağızdan çıkıp vücudu terk ettiği ve dolaylı anlatı düzeninin içine karıştığı andır. Ses, öteki bireyler tarafından bir yönelimsellik (intentionality) denkleminden geçerek algılanacak ve farklı bilinçlerde çeşitli çağrışım ve duyumlara kapı aralayacaktır. Anlatıcı da bu süreçten muaf değildir. O da bu sesi işitecek, onu dolaylı anlatı tekniğinin içine doğru çekmeye çabalarken belirli dürtülerinin harekete geçtiğine tanık olacaktır. Bu belirtilerden en belirginiyse anlatıcının havada kalmak için kıvranan bu sesi görsel imgeler ve simgesel zincirlere indirgeme, bu şekilde ehlileştirme çabasıdır. Bu durum, romanın dolaylı anlatıcısının aslında kahramanlara “ses veren bir vantrilok” olduğunu hatırlatır. “Boo-zaa” sesini temsil edilebilir bir görsele çevirirken, anlatıcı kendi çekici görünmezliğini de ifşa eder. Mladen Dolar’ın dediği gibi, “[s]esin kaynağı asla görülemez, açığa çıkmayan ve yapısı gereği gizlenmiş bir ‘iç’ten çıkar, görebildiklerimizle eşleşmesi mümkün değildir” (2013, s. 73). Sesin geldiği “[a]çıklığı görüyor olmamız sesin gizemini ortadan kaldırmaz; aksine, esrarı büyür” (2013, s. 73).

Mevlut’un sesiyle anlatının sesi, roman boyunca iç içe geçmiş bir bütünlük oluşturur. Ancak, bu tasvirlerde, Mevlut’un sesinin fiziksel olarak ortaya çıkış anına, yani “ağzından” ya da bir “iç’ten çıktığı” ana vurgu yapılmaktadır. Bu vurgu, “Boo-zaa” sesinin yankılanmasını sağlar ve sesin dolaylı anlatım zincirinden geçici bir süreliğine de olsa kurtulmasına yol açar. Bu sayede ses, sadece anlamaya indirgenebilecek bir işaret olmaktan çıkar; kökeni ve bağlamıyla ayrılmaz bir bütün olarak belirginlik kazanır ve Pamuk’un romanlarına hâkim olan yazınsal ve söz dizimsel farkındalığı sarsar. Mevlut’un düşüncelerinin ve kelime seçimlerinin dolaylı anlatı tekniğine yedirilmesine alışmış okuyucular için bu vurgu, sesi aniden tekinsiz hale getirir. Dolar’a göre “sesi geri gönderen bir yüzey bulunduğu anda ses kendine ait bir özerklik kazanır ve öteki boyutuna girer; ertelenmiş bir ses haline gelir ve narsisizm ufanır” (2013, s. 43-44). Anlatıcının panoramik narsisizmi böyle anlarda parçalanmaktadır. Aradaki çatlaklardan yüzeye ulaşabilen lirik ses anlatının dolaylı yapısının tesis ettiği duyulabilme eşiğini aşmakta, duyulabilir bir hal almaktadır. Bu durum, romanın en dikkat çekici yapısal ironisini yeniden belirgin kılar. Mevlut’un, diğer kahramanlar gibi bu belgesel anlatı tekniğinde “kameraya” konuşma fırsatı olmamıştır. Mevlut bu ifade biçiminden mahrum bırakılmıştır. Ancak, bu eksiklik onun sesinin daha belirgin bir şekilde duyulmasına yol açar. Anlatıcının “özerklik” kazanmasına fırsat tanımadığı ve içselleştirdiği bu sesin dışavurumu da anlatının bütün yapısal mekanizmasını ifşa edebilecek güce sahiptir. Mekanizmanın ifşa edildiği, büyükün bozulduğu bu anlar özneliliğin en belirgin olarak hissedildiği anlardır. Bu nadir anlarda, bu “açıklık”tan Mevlut hem kendisi hem de okuyucu için – anlaşılır değil – “duyulabilir” bir hal alır.

Sonuç

Roman boyunca aşırı belirlenmiş, örgülenmiş dolaylı olayların ve anlatı tekniklerinin içinde sessizliğe bürünen Mevlut’un “Boo-zaa” sesi “radikal olarak belirlenemez” bir boyut kazanır. Bu ses, dolaylı ilişkilerin ötesine geçebilen bir öznelliği açığa çıkarır. Görsel ve dolaylı anlatı yapısı içinde hem bir aydınlatıcı unsur hem de bir kör nokta işlevi görür. Bu ses, hem anlatının marjinalleştirdiği düzeni açığa çıkarır hem de anlatıcı figürünün ötesine geçerek Mevlut’un şahsiyetini ifade eder. Kısacası, bu ses anlatının lirik merkezi haline gelmiştir. Adorno’nun lirik söylemden bahsederken tarif ettiği süreç aydınlatıcı olacaktır: “Kendini sanki nesnel bir şeye teslim eder gibi dile teslim eden öznenin kendini unutuşu ve öz-bilinçsizliği ile o öznenin dışavurumunun dolaysızlığı ve kendiliğindenliği aynı şeydir... böyle anlarda, öznenin başarılı dışavurumu, dilin kendisiyle, dilin içkin eğilimiyle bir uyum içine girer” (2004, s. 123).

Bu analiz ışığında, romanın son bölümünde, Mevlut’un boza satmak üzere çıktığı İstanbul sokaklarında yaşadığı özgürlük duygusun neden daha lirik bir üslupla aktarıldığını anlayabiliriz:

“Boo-zaa” diye seslenirken, içinden geçen duyguların evlerde oturanlara geçtiğinin hem gerçek olduğunu, hem de tatlı bir hayal olduğunu da biliyordu Mevlut. Bu âlemin içine gizlenmiş bir başka âlem olduğu ve ancak kendi içine gizlenmiş ikinci kişiyi dışarı çıkarabilirse hayalindeki âleme yürüye yürüye ve düşünce düşünce ulaşacağı da doğru olabilirdi. Mevlut şimdi bu âlemler arasında seçim yapmayı reddediyordu. Resmi görüş de doğrudu, şahsi görüş de; kalbin niyeti de haklıydı, dilin niyeti de. (s. 464)

Mevlut’un gerçekte iç içe geçirdiği “başka âlem”ler Pamuk’un kendi hayal gücünden bahsederken kullandığı “ikinci âlem” kavramlarıyla oldukça örtüşmektedir. Mevlut’un tuhaflığı, romanın genelinde olduğu gibi burada da sanatçının tuhaflık ve duyarlılığıyla ilişkilendirilmektedir. Yazar, “hayalindeki âlem”i okuyuculara aktarmak isterken bir kurmaca evren yaratmak zorunda kalmış ve bu evrenin merkezine Mevlut’u bir uzantısı olarak yerleştirmiştir. Bu bağlamda “... içine gizlenmiş ikinci kişiyi dışarı çıkarabilme” arzusu Mevlut’a olduğu kadar yazara da aittir. Mevlut’un öznel dünyasının dışavurumu olan “Boo-zaa” ifadesinde vücut bulan olasılık sadece Mevlut’un kendisi için değil onu yaratan yazar için de bir özgürleşme ânını ifade eder. Yazar da hayal âleminde taşıyıp hayat verdiği bu “ikinci kişiyi dışarı çıkarabilme” arzusunu paylaşmaktadır. Mevlut’un “Boo-zaa” sesiyle serbest kalan lirik dürtü, bu özgürleşmenin mümkün olduğunu hissettirir.

Bu sayede, romanın başında “hikâyemizin tam anlaşılması için” hiçbir detayı aksatmadan okuyucuya sunmaya çabalayan panoramik anlatıcıdan farklı, lirik bir duyarlılık mevcudiyet kazanmıştır. Anlatı dili artık “düşüne düşünce” yürüyen Mevlut’la birlikte yürüyecek ve onun sesine riayet edecektir. Romanın bu son bölümde “Boo-zaa” sesinin sık sık tekrarlanması bundandır. Mevlut için öznel ve nesnel dünya arasındaki uzlaşma bu sesin kıvrımlarında, kıvranımlarında barınmaktadır: Bu ses artık simgesel zincirler içinde buharlaşmayı, görsel düzence seyreltmeyi ve dolaylı ilişkilere indirgenmeyi reddeden, “radikal olarak belirlenemez” bir hal almıştır. Bir tortu gibi kalır. Arkasında iz bırakır. Sesin hem ağızdan ayrıldığı bu ân ve menşeiyle olan ilişkisi muhafaza edilmiş hem de ses bitmez tükenmez bir yorumlanabilme kapasitesiyle donanmıştır. İşte lirik söylem de bu diyalektikte yolculuk eden sesin kıvranımlarında hayat bulur.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Adorno, T., & Eisler, H. (1994). *Composing for the films*. Continuum.
- Adorno, T. W. (2004). *Edebiyat yazıları* (S. Yücesoy & O. Koçak, Çev.). Metis.

- Dolar, M. (2013). *Sahibinin sesi: Psikanaliz ve ses* (B. E. Aksoy, Çev.). Metis.
- Nancy, J.-L. (2007). *Listening* (C. Mandell, Çev.). Fordham University Press.
- Pamuk, O. (2013). *İstanbul: Hatıralar ve şehir*. Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2020). *Kafamda bir tuhaflık*. Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2014). *Öteki renkler: Seçme yazılar ve bir hikâye*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2001). *Huzur*. Dergâh Yayınları.
- Wood, J. (2010). *Kurmaca nasıl işler*. Ayrıntı Yayınları.
- Žižek, S. (1996). Müstehcen efendi. *Toplum ve Bilim*, 70, 63-77.