

2020, 7(1): 28-41

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.2841>

Makaleler (Tema)

MASUMİYET MÜZESİ'NİN SINIRLARI: “DÜŞÜNCE SİZ” NOSTALJİ VE MASUMİYETİN İMKÂNSIZLIĞI

Jale Özata Dirlikyapan¹

Öz

Nostalji, bugünün toplumsal memnuniyetsizliğine ve parçalanmışlık hissine karşılık, “eski günlerin” bütünlüğünü, mutluluğunu ve evde olma hissini vadeder. Dolayısıyla, memnuniyetsizlik arttıkça kültürel alanda nostaljik temalara yönelik ilginin de arttığı gözlemlenir. Bu ilgiye karşılık edebiyatta da geçmişe özlem söyleminin güçlendiği, bugün eksikliği hissedilen neyse, geçmişin o eksikliği kapatacak bir bakışla ele alındığı dikkat çeker. Orhan Pamuk’un 2008’de yayımlanan romanı Masumiyet Müzesi de 70’li yılların sonlarında geçen bir aşk hikâyesini anlatırken, o yıllara yönelik kolektif hafızayı tazeleme niyetindedir. Ancak duygulardan söz ediş biçimi ve duyguları betimleyerek derinleştirmekten ziyade onları adlandırma çabası, metindeki nostaljik yönelimi bir “sahne kurma” formuna dönüştürür. Politik gelişmelere yönelik dikkat ve perspektif eksikliği, geçmişten artakalanlara ve yıkıntılara yönelik huzurlu hüznü ve şüphe fikrine uzak bakış açısı, romanı modernist “düşünsel nostalji”den ve masumiyet fikrinden uzaklaştırır. Anlatıcı Kemal ile Orhan Pamuk, hafıza özünde bir “anti-müze” olsa da, geçmişle ele geçirmeye yönelik kuvvetli arzularını, anlamından emin oldukları gururlu bir müzeye dönüştürmüşlerdir.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, nostalji, düşünsel nostalji, 1970’ler, artakalanlar, kolektif hafıza

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

ORCID ID: 0000-0002-9521-9034, jozata@gmail.com

Makalenin Geliş Tarihi: 01/03/2020 | Makalenin Kabul Tarihi: 28/04/2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

LIMITS OF THE MUSEUM OF INNOCENCE: “UNREFLECTIVE” NOSTALGIA AND THE IMPOSSIBILITY OF INNOCENCE

Abstract

Nostalgia promises wholeness, happiness and a sense of being at home in response to the social discontent and sense of being disintegrated. Therefore as discontent grows, it is observed that the interest toward nostalgic themes also grows. So in literature, nostalgic discourse becomes strong and the past is handled in such a way that satisfies the lack which people feel today. Orhan Pamuk’s novel *The Museum of Innocence* which was published in 2008 narrates a love story which takes place at the end of 1970s and aims to refresh our collective memory of that years. But Pamuk’s style of expressing emotions with the lack of profundity and with his effort of naming the emotions recurrently, the text’s nostalgic intentions turn into a form of a “set up stage”. Lack of attention and perspective toward political issues, its peaceful melancholy towards residuals and ruins of the past and its point of view away from “suspicion”, moves the novel away from modernist “reflective nostalgia” and the notion of innocence. Despite the memory being an “anti-museum”, narrator Kemal and Orhan Pamuk both transform their powerful desire to seize the past into a proud museum which has a meaning they are sure of.

Key Words: Orhan Pamuk, reflective nostalgia, 1970s, residuals, collective memory

Giriş

Nostalji, modernliğin kendini tüm koşullarıyla topluma dayattığı, hızın ve zihinsel parçalanmaların yoğunlaştığı süreçte güçlenmiş; gündelik hayatta, kitle iletişim araçlarında, edebiyat ve sinemada sıkça karışımıza çıkarak, bizi belli bir duygu durumuna sokma noktasında kimi zaman manipülatif bir çabanın somutlaşmış hâline dönüşmüştür. Kuşkusuz nostalji, kolektif bir biçimde kendini var eden bir eksiklik hissine karşılık geldiği ve geniş kitlelerce talep edildiği için kültürel bağlamda kendini duyuran güçlü bir tema olmuştur. Jacques Le Goff, “Hemen hemen herkes [...] bir tür kolektif amneziye kapılarak belleğini yitirme korkusuyla tedirgin–bu korku geçmiş zaman modalarına duyulan tuhaf bir ilgi ile ifade ediliyor ve nostalji tacirleri tarafından utanmazca sömürülüyor, bu yüzden de bellek kavramı tüketim toplumunda çok satar hale geliyor” (alıntılayan Connerton, 2012, s. 12) sözleriyle, geçmiş özlemini moderniteyle ve bir yaşam biçimi olarak her alanda dayatılan hızla birlikte düşünür. Bu hızın ve sadece gelip geçilen “yok-yer”lerin gündelik hayatta hâkimiyetini artırışı, bireylerin yavaşlamaya, hatırlamaya, “yuva” fikrine yönelik arzularını güçlendirir. Paul Connerton’ın deyişiyle, “mekânların uzamı artık miadını doldurdu[ğu] ve “akışların uzamında

git gide daha fazla zaman geçir[diğimiz]” için (s. 103) bir yandan kendimizi unutmak niyetiyle “hız iblisi”ne teslim olurken (Kundera, 1996, s. 102), bir yandan da nostaljinin kollarında dinleniriz.

Ancak dinlenmemizi mümkün kılan şey, geçmişin ağırlığıyla birlikte değil, duygusal ihtiyaçlarımız doğrultusunda hafifletilerek bize sunulmasıdır. “Kolektif hafıza” kavramına yaklaşımıyla hafıza çalışmalarında önemli bir yeri edinen Maurice Halbwachs’a göre, “hatırlama edimini neredeyse tamamıyla bugünün bağlamı ve ihtiyaçları belirler. Dolayısıyla bellek, ne geçmişin temsili ne geçmişe tutulan bir ayna ne de geçmiş deneyimin doğrudan bir yansımasıdır. Bellek, geçmişin seçmeci biçimde, bugünün ihtiyaçları ve inançları doğrultusunda inşası ve yeniden inşasıdır” (aktaran Orhon, 2013, s. 75-76).

Nostaljinin bir salgına dönüşmesinin ardında benzer nedenler tespit eden Svetlana Boym da Nostaljinin Geleceği kitabında şöyle diyecektir: “Kolektif hafızası olan bir cemaate duyulan dokunaklı bir hasret, parçalanmış bir dünyada sürekliliğe duyulan bir özlem vardır. Yaşamın hızının arttığı ve tarihsel altüst oluşların yaşandığı bir çağda nostaljinin bir savunma mekanizması olarak kendini göstermesi kaçınılmazdır” (s. 15). Nostaljik kişilerin tarihi silmek ve özel ya da kolektif bir mitolojiye dönüştürmek, zamanı mekân gibi yeniden ziyaret etmek istediklerini belirten Boym, bu kişilerin “zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğmeyi” reddettiklerini söyler. Ancak tam da bu noktada Boym’un “düşünsel nostalji” ile “yeniden kurucu nostalji” arasında yaptığı ayrım önemlidir. Nostalji fikrinin etrafındaki olumsuz görüşleri “düşünsellik” koşuluyla dağıtan, türlü görünüşleri ve farklı niyetlerle inşa edilmiş biçimleri olan nostaljinin, manipülatif potansiyeline ve hakikati gizleme imkânına karşı izlerkitleyi uyanık tutan bir ayrımdır bu. Yeniden kurucu nostalji nostos’u vurgular ve yitirilmiş evin tarihasırı bir tarzda yeniden inşasına teşebbüs eder. Düşünsel nostalgide ise algia, özlemin kendisi gelişip serpilir. Düşünsel nostalji insanın özlemlerinin ve aidiyetinin çiftdeğerliliği üzerinde durur, modernliğin çelişkilerinden çekinmez. Yeniden kurucu nostalji mutlak hakikati korurken, düşünsel nostalji sorgular (s. 20). Düşünsel nostalji ev diye adlandırılan mitik yeri yeniden inşa ettiğini iddia etmez: “göndergenin kendisine değil, mesafeye âşıktır o” (Stewart’tan alıntılanan Boym, s. 88). Boym’a göre, bu tür nostaljik anlatılar ironik, sonuçsuz ve parça parçadır; “özdeşlik ile benzerlik arasındaki boşluğun farkındadır; ev yıkıntılar içindedir ya da tersine, tanınmayacak derecede yenilenmiş ve mutenalaştırılmıştır” (s. 88).

Her nostaljik metinde bu ayrımı kalın çizgilerle yapmak mümkün görünmese de, nostaljinin niteliği ve işlevleri üzerine düşünmek için kullanışlı kavramlar sunmuştur Boym. Zaten kendisi de “Bu iki tür nostalji mutlak türler değil, daha ziyade birer eğilim, özleme şekil ve anlam vermenin iki yoludur” (s. 76) diyerek, bu eğilimlerin farkını ortaya koymaya çalışır.

Kaybetme korkusu ve hızla akan yaşantılar içinde sağlam bir şeye tutunma arzusuyla nostaljiye duyulan bu ilgi ve ihtiyacı tespit eden edebiyatta da, 2000’li yılların başından bu yana artan bir ivmeyle bir yandan hatırlama-unutma temaları ekseninde, diğer yandan da geçmişi yeniden inşa eden ve kolektif hafızayı canlandıran yapıtlar ortaya çıkmıştır. Orhan Pamuk’un on yıl boyunca aklında taşıdığını ve altı yılda yazdığını söylediği (2017, s. 362) romanı Masumiyet Müzesi 2008 yılında yayımlanır ve epey ilgi görür. Büyük oranda 70’lerin ikinci yarısı ile 80’lerin başında geçen bir aşk hikâyesinin anlatıldığı roman, nostaljik itkilerle yazılmış, Pamuk’un geçen zamanı ele geçirme, ona sahip olma arzusunun somut göstergelerinden birine dönüşmüştür. Romanın yayımlanmasının ardından açılan müze de, Türkiye’de zaten halihazırda güçlü bir “trend” olan 70’ler, 80’ler nostaljisi ile birlikte kitaba gösterilen ilginin itici güçlerinden biri olmuştur. Aynı zamanda yazar, bu romandan önce, 2003 yılında yayımlanan İstanbul: Hatıralar ve Şehir kitabında kurduğu anlatısıyla nostaljik dikkatlerini ve duyarlılıklarını göstermiştir. Bu kitap her ne kadar, anı ya da otobiyografi türünde yazılmış bütün kitaplar gibi, kurmaca fikrinden bütünüyle azade olmasa da, okurun Orhan Pamuk’u

tanıma, geçmişini bilme arzusuyla okuduğu bir kitaptır. Tam da bu nedenle, beş yıl sonra yayımlanacak olan ve benzer temaları, benzer çevreleri, benzer kişileri konu alan Masumiyet Müzesi'nin okurları, bu iki metnin anlatıcılarını özdeşleştirmeye yatkın hale gelmişlerdir. Anı kitabının anlatıcısı ve başkarakteri Orhan Pamuk ile romanın anlatıcısı ve başkarakteri Kemal arasındaki zihniyet ve anlatım benzerliği, Masumiyet Müzesi'ni düşünsellikten uzak bir nostaljik roman yapan nedenlerden biri olmuştur.

Bu yazının niyeti, sözü edilen zihniyet ortaklığını her iki metne atıflarla göstermek, Masumiyet Müzesi romanının geçmişi görme ve yansıtma biçimine odaklanarak, romandaki kolektif bellek anlatısının niteliği üzerine düşünmek, metnin işlettiği nostaljik mekanizmanın masumiyetini ve işlevini sorunsallaştırmak olacaktır.

Cemaatin İçinden

Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk'un içine doğduğu sosyal çevreyi, o çevrenin insanlarını konu alan bir romandır. Yazar, kendi ailesiyle aynı sosyal statüde olan, hatta romanda da Pamuk ailesiyle tanış olduklarını belirttiği "hayali" Basmacı ailesinin oğlu Kemal'i romanın anlatıcısı yapmış, bu yolla kendi geçmişinden izleri ve bu geçmişe bakışını romana aktarabilmiştir. Orhan Pamuk'un 2003 yılında yayımlanan, çocukluğunu ve ilk gençliğini İstanbul ile ilişkilendirerek anlattığı İstanbul kitabını, "hikâye anlatma" tarzı ve geçmişi anlatırken kurduğu cümlelerin yapısı açısından Masumiyet Müzesi romanı ile kıyasladığımızda, biri anı kitabı, diğeri roman olan bu iki kitaptaki üslupların birbirine epey benzediğini tespit etmek hiç de zor olmaz. Anlattıkları değişse de değişmeden kalan şey, "anlatıcı" Orhan Pamuk ile Kemal Basmacı'nın ortak sesidir. Öyle ki bu "kalıp", içine ne alırsa alsın kendisine dönüştürecek, dolayısıyla konu Pamuk'un ilk aşkı da olsa² Kemal'in tek aşkı da olsa duyulan bu "tek ses" olacaktır. Bu durum da, romanın kahramanı ile romancı arasında bir "özdeşlik" kuran okur algısını mümkün ve baskın kılar.³ Kuşkusuz pek çok metin okurda bu özdeşlik yanılmasına yol açmıştır. Masumiyet Müzesi örneğinde bu durumu sorunsallaştıran ise, Pamuk'un bu romanla ilgili konuşma ve söyleşilerinde genel okur kitlesindeki özdeşlik algısından sık sık ve memnuniyetle söz ettiği⁴, yazarla özdeşleştirilen kurmaca kişinin özellikleri ve Pamuk'un bununla bağlantılı bir biçimde yorumlanabilecek "Sanatçı ait olduğu toplumdan, cemaatten, milletten ayrılan kişidir" sözleridir (2017, s. 284).

Anı anlatıcısı ve deneme yazarı Orhan Pamuk ile roman karakteri Kemal'in duygularını ve bakış açılarını dile getirme biçimleri birbirine epey benzer. Pamuk'un kurmaca-dışı metinlerinde de Masumiyet Müzesi'nde de "mutluluk" üzerine cümleler, nerdeyse bir saplantı olarak değerlendirilebilecek sıklıkta karşımıza çıkar.

² Orhan Pamuk'un *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabındaki "İlk Aşk" bölümü okunduğunda, yazarın ilk aşkı anlatma tarzı ve sözcük seçimlerinin Kemal'inkine oldukça benzediği dikkat çeker.

³ Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* kitabında (2010) ve çeşitli söyleşilerinde birçok insanın kendisine "Kemal siz misiniz?" diye sorduğunu belirtir.

⁴ "Birçok kişinin kendisine, 'Kemal siz misiniz' diye sorduğunu dile getiren Pamuk, 'Tabi ki Masumiyet Müzesi'ndeki Kemal ben değilim. Ama okurlarımın beni Kemal sanmalarını da engelleyemem. Evet, ben Kemal değilim ama umarım buna inanmazsınız' diye konuştu." (Berkbayrak, 2009).

2013 yılında Boğaziçi Üniversitesi'nde Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un konuşmacı olduğu bir etkinlikte Orhan Pamuk şöyle der: "Masumiyet Müzesi'ni okuyanlar, 'Kemal siz misiniz' dediklerinde. Hayır, ben Orhan'ım demiyorum. 'Evet, Kemal benim. Ama bunu kimseye söylemeyin' diyorum (Çapan,2013).

“Roman Okuma Mutluluğu” yazısındaki, “Bütün büyük romanlar gibi, hayatın anlamı da mutlulukla sıkı sıkıya ilişkiydi” (2017, s. 186) cümlesiyle, yazarın romanı da hayatı da en nihayetinde bir mutluluk arayışı bağlamına yerleştirdiği anlaşılır. Metinlerinde, mutluluk sorgulamaları ve mutlu olma koşulları o kadar “karmaşıklıktan uzak” ve sık dile getirilir ki, her basit duygu beyanında metin modernist endişeden ya da duygu karmaşasından uzağa konumlanır. Masumiyet Müzesi de Kemal’in “Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum” sözleriyle açılıp, “Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım” sözleriyle kapanır. Mutlu ya da mutsuz oldukları anları dikkat çekici sıklıkta kaydetmelerinin yanı sıra, roman anlatıcısı Kemal de hatıra anlatıcısı Orhan Pamuk da, duyguları net, şüpheden uzak ve modernist bir tavrın hakkını verecek derinlikten yoksun bir tarzla ele alırlar.⁵ Derinlemesine betimlemelerden çok “adlandırmalar” üzerine kurulu bir duygu ağı, anlatıcının, kişilerin dışında konumlandırılmış “mutluluk/mutsuzluk”, “acı”, “korcu”, “merhamet”, “kıskançlık” gibi belli başlı duygular arasından bağlama uygun olan birini seçip o kişilere verdiğini hissettirir. Bu durum da Pamuk’un romanını ve hatıra yazılarını kimi zaman insanlar ile duyguların birleşip ayrıldıkları bir “sahneye” dönüştürür. Pamuk’un, bu sahnedeki şeylerin hakikatinden çok “simetrisi” üzerine kafa yordüğünü da şu sözlerinden anlarız: “Ama bir ressam için şeylerin gerçekliği değil biçimi, romancı için olayların sırası değil düzeni ve hatıra yazarı için de, geçmişin doğruluğu değil simetrisi önemlidir” (2006, s. 273). Okurda bıraktığı “nostaljik etki” açısından baktığımızda ise bu sahne, sadece olay örgüsü ve anlatının mantığına ilişkin değil, aynı zamanda duygusal topografyaya ilişkin düzeni ve simetrisiyle de donuk, bugünü dönüştürecek bir potansiyel taşımayan, yüzeysel bir havaya bürünür.

Kemal ile Orhan Pamuk’u birlikte düşünmemizi mümkün kılan bir diğer ortaklık da geçen zamanı ve aşka dair görüntüleri, Proustvari bir tavrı—ancak çoğu zaman betimleme ve ayrıntılarda derinleşme düzeyinde değil tematik düzeyde—saklama, ele geçirme arzuları, bunları yitirmeye tahammül etmekte zorlanışlarıdır. Kemal, “âni bir hatıra gibi yaşamak, zamanla ilgili bir yanılsamadır” (s. 468) derken de şimdi’yi bile hatıralaştırıp zihninde hemen zapt ettiğini söyler aslında. Zapt edemediği şimdi’ler onu üzer: “Oraya Füsün ile Sibel’in arasına oturdum. O sırada bir fotoğrafımın çekilmesini ve yıllar sonra sergilemeyi ne çok isterdim!” (s. 160). Füsün’la gezdikleri yıkık dökük evlerle dolu sokakların fotoğraflarını “tutkuyla” biriktirir. Bu anları fotoğraflama tutkusu öyle yoğun bir hal alır ki, Füsün’a ulaşamadığı günlerde, sokaklarda onu gördüğünü sandığı anları bile fotoğraflar. Kuşkusuz bu tutkusunun kaynağı Füsün’dur. Ama “Füsün aşkı” da mekânla çok yakından ilişkili olduğu için, Kemal o aşkı ve heyecanı duyduğu mekândan, çoğunlukla Füsünların evinden küçük eşyalar toplar: “Arka odada onunla üç-beş dakika konuşabilmek, zaten kendi başına bir mutluluktur. Ama bu mutluluk, biraz da içinde bulunduğumuz mekânın, odanın sonucuydu” (s. 394).

⁵ “[S]ıradan bir bakkalın vitrin olarak kullandığı buzdolabının ya da çocukluğumdan kalma bir reklam mankenini hâlâ sergileyen bir eczanenin vitrinine bakarken aslında ne kadar da mutlu olduğumu fark edecektim” (Pamuk, 2006, s. 341)

“Evde kimse olmadığı ve bir iş yapılmadığı zaman kılınan bu namazlar sırasında, gölgeli odayı kaplayan ve arada bir dua fısıltılarıyla bölünen sessizlik de beni sinirlendirirdi” (Pamuk, 2006, s. 168).

“Cetveli elime aldım, burnuma götürüp Füsün’un elinin kokusunu hatırladım ve gözlerimin önünde o canlandı. Gözlerim sulanacak mıydı?” (Pamuk, 2008, s. 182)

“O zaman Füsün’a derin bir şefkat duyduğumu da fark eder ve aşk acım da ona karşı pek çok öfke ve kırgınlık olduğunu hatırlardım” (Pamuk, 2008, s. 219).

“Geçen yaz olduğu gibi, artık aşk acımı bir telaş, bir umutsuzluk, bir öfke şeklinde yaşamıyordum” (s. 299).

“Aşk acım biraz hafiflerken yerini bir başka şey, aşığılanma acısı almıştı” (s. 299).

Pamuk, romanları hakkında yazdığı bazı yazılarda, Kemal gibi Füsün aşkıyla değil ama "roman aşkı"yla bazı görüntülere ya da birtakım eski eşyalara sahip olmak istediğinden söz eder: "Şimdi Kars'ın görüntülerini, hüzünlü sokakları, dükkânları...acele acele saptayıp saklamak isteği var içimde" (2017, s. 350) ya da "bu görüntülere sahip olmak, onları bir çerçeve içerisine koyup seyretmek, onları hiç kaybetmeyeceğimden emin olmak isterdim" (s. 363) sözleri, hem modernitenin hızı içinde sürekli değişen, yıkılıp yeniden inşa edilen şehrin görüntüsünü yitirmeme hem de hayalindeki romana kaynak olacak görüntüleri fotoğraflarda dondurarak onlara sahip olma arzusunun açıkça göstergesidir. Küçük eşyaları, gündelik hayat parçalarını toplarken tıpkı Kemal gibi Pamuk'un heyecanı da bir koleksiyoncunun heyecanı değildir; bu eşyayı "bir romanın ve bir müzenin parçası yapmayı tasarlayan, bu hayalle başı dönen birinin" heyecanıdır (s. 363). Kemal'in Füsün aşkı uğruna neler yaptığını sergilemesinden duyduğu övünç, Pamuk'un da bir roman-müze uğruna neler yapabildiğini gösterecek olmasından duyduğu övünçtür.

Anlatıcı Kemal ile anlatıcı Orhan Pamuk arasındaki zihniyet benzerliği, yazının devamında üstünde duracağımız perspektif eksikliğiyle birlikte düşünüldüğünde, Orhan Pamuk'un içinde yetiştiği cemaate yakalanışının, o cemaatten zihnen çıkamayışının ifadesi olarak düşünülebilir. Kendisinin "burjuva" olarak adlandırdığı cemaatin içinden çıkamadan yaratmaya çalıştığı nostalji de, Boym'un tabiriyle "düşünsellikten" uzaklaştığı ölçüde masumiyetten de uzaklaşacaktır.

Geçmişin Yıkıntıları, Artakalanlar

Geçmişin yıkıntıları ve geçmişten kalanlar, Pamuk'un, hem sevdiği eski yazarların edebiyatları hem de şehrin hızlı değişiminden artakalan izlere yönelik kendi tanıklıkları nedeniyle üzerinde uzun uzadıya durduğu bir konudur.⁶ Bu "artakalanlar", eşyalar, yapılar ve yaşantı biçimleri, Masumiyet Müzesi'nin de çıkış noktasıdır aslında. Romanın yazılma hikâyesini anlattığı "Masumiyet Müzesi'nin İlham Kaynakları Arasında Bir Gezinti" yazısında, romanının ve müzesinin bir parçası yapmak için Çukurcuma'daki eskici dükkânlarından aldığı eşyaları ve bu eşyaları romanına nasıl dâhil edeceğini düşündüğünü anlatır. Kemal'in Füsün aşkının başladığı ve sonradan bu aşkı tek başına yaşamayı sürdürdüğü mekân, annesinin eski ya da artık kullanmadığı eşyalarıyla dolu olan apartman dairesidir. Sonradan, Füsün'dan izler taşıyan eşyaları getireceği ve bu eşyalara dokunarak acısını hafifletmeye çalışacağı yer de burası olacaktır. Annesinin geçmişten kalan eşyalarının yanına, Füsün'un "şimdi"den kalan eşyaları, Kemal'in hep bir "hatıra" olarak deneyimlediği şimdiden kalan nesnelere de gelecek, Kemal'in zamanında anne ve Füsün'la simgelenen geçmiş ile şimdi, okurun zamanında da iki farklı geçmiş üst üste binecektir.

Kemal'in Füsün'u görmek için yıllarca gidip geldiği ve ilk kez bu kadar yakından görme imkânı bulduğu yoksul semt Çukurcuma'da, insanlara yönelik gözlemi yine "mutluluk" odaklı olur:

Dar sokaklarda, çarpık çurpuk kaldırımlar ve basamaklar üzerinden yürürken, pencerelerin iyi çekilmemiş perdeleri arasından televizyonlarını kapatıp yatmaya hazırlanan aileleri, uyumadan önce karşılıklı son bir sigara içen yoksul ve yaşlı karı-kocaları görüyor ve bahar akşamında soluk sokak lambalarının ışığında, bu sessiz ve ücra mahallelerde yaşayan insanların mutlu olduğuna inanıyordum. (s. 274)

⁶ *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabının "Dört Hüzünlü Yalnız Yazar", "Gautier'nin Kenar Mahallelerde Melankolik Yürüyüşü", "Yıkıntıların Hüzünü: Tanpınar ile Yahya Kemal Kenar Mahallelerinde" bölümlerine bakılabilir.

Pamuk, İstanbul kitabında, yıkılmış bir medeniyetten artakalan yıkık dökük yapılarla, surlarla ve ahşap evlerle yaşama hüznünden sık sık söz eder: “Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkım duygusu, yoksulluk ve şehri kaplayan yıkıntıların verdiği hüznün, bütün hayatım boyunca, İstanbul’u belirleyen şeyler oldu. Hayatım bu hüznle savaşıyor ya da onu, bütün İstanbullular gibi en sonunda benimseyerek geçti” (s. 16). Benzer duyarlılığı Kemal’de de görürüz. Çoğu zaman arabasının arka koltuğundan dar sokakları seyrederek⁷; bakımsız eski konaklara yönelik dikkati de had safhadadır. Tıpkı Tanpınar’ın Huzur’unda Mümtaz’ın Nuran aşkı gibi, Kemal’in Füsün aşkı da İstanbul’un uyandırdığı duygulardan bağımsız düşünülemez olur. İlk sevişmelerinde bile “Hayrettin Paşa’nın yıkıntı konağının eski bahçesinde” top oynayan çocukların seslerini duyacaklardır (s. 39). Ya da aradan yıllar geçtikten sonra, Füsünlerin komşusu, Kemal’e “yıkıntı halindeki bir ahşap evin penceresi”nden seslenecektir (s. 479).

Peki, Orhan Pamuk’ta bu artakalanlara yönelik duyarlılığın anlamı nedir? İki dünya savaşı arasındaki yıllarda “tarih” üzerine düşünen, bu felaketlerle dolu geçmişle ne yapacağımız hakkında yazmakta olan Walter Benjamin, tarih kavrayışında “enkaz” fikrinden yola çıkar. Yıkıntıları üst üste yığıp “tarih meleği”nin ayaklarının önüne fırlatan felaketten söz eder: “Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet’ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır” (Benjamin, 2012, s. 44). Benjamin için “göğe yükselen” bu yıkıntıların kefareti ödemediği özgürleşmek de mümkün değildir. Lunn’un belirttiği gibi “Benjamin’in geçmişle ilişkisi, bir geriye gitme arzusu; geçmiş nostaljisi değildir. ‘Geçmişteki umut’, tarihsel bilgi ve devrimci eylemin, ‘önceki kuşakların şimdiki zaman için besledikleri umutların kurtarılmasıyla’ bugün için ‘umut kıvılcımının körüklenmesi’ arzusuna dayanır” (alıntılanan Özbek, 2000, s. 77). Benjamin düşüncesinde yıkım ve yeniden başlama aynı anda vardır. Onda tarihin yıkıntıları arasından yeniden başlamaya ilişkin devrimci bir mutluluk vaadinin, geçmişin kefareti ödeyerek özgürleşme inancının, derin bir yeri bulunur” (Özbek, 2000, s.72-73).

Benjamin’in sözünü ettiği felaketin yıkıntılarıyla, Orhan Pamuk’un hüznüyle izlediği yıkıntılar arasında benzerlikten çok, esaslı bir farktan söz etmek gerekir. Benjamin’in tarih düşüncesinin temelinde, zafer kazananla mağlup olanın aynı tarih anlayışına sahip olmadığı fikri vardır. Tarih, ezilen sınıflar için bir enkaz, bir yıkıntılar yığını, bir talan alanıdır. “Başka öyküleri tüketerek, unutturup yok ederek kendini tek kıl[an]” muzaffer içinse geçmiş bir hazine, kıymetli bir mirastır (Gürbilek, 2012, s. 34). Pamuk’un yıkıntı ahşap evlere, yalılara, konaklara olan düşkünlüğü, ezilen sınıfların “yıkıntılar yığını” olarak algıladığı Türkiye tarihine değil, gücünün hazinesini koruyamamış olmayı temsil eden yıkıntıların yol açtığı geleneksel hüznü düşkünlüktür. “Büyük, güçlü, son derece kendine özgü bir üsluba ulaşmış bir uygarlığın” mirası (Pamuk, 2006, s. 59), eski İstanbullu yazarlardan kalan ve yıkıntıların arasında gezinirken hissedilen estetize edilmiş hüznüdür. Kemal’in, üzerine uzun uzadıya düşünmese de görmeden geçemediği, evlerini bırakıp Yunanistan’a göçmek zorunda kalan Rumlardan kalmış eski ahşap evlere ve yoksul halka yönelik dikkati ise, Kemal’in karşısına “ezilenler” cephesinden bir üye çıkarılmadığı ve onların tarih anlayışı temsil edilmediği için yüzeysel ve işlevsiz kalacaktır. Benjamin’de geçmiş, “devam” fikrinin, paşa konaklarının, zengin yalılarının, lüks içinde keyfi sürülen Boğaz gecelerinin, “Boğaz’ı yakından tanıyanların bilebileceği kimi ayrıntıların sürekliliğini[n]”

⁷ “Kenar mahallelerden geçerken, yıkıntılar halindeki şehir surları boyunca ilerlerken, arabaya yerleşen sessizlik uzun bir süre bozulmadı” (s. 51).

“Bazı akşamlar dönüş yolunda Çetin ara sokaklardan ağır ağır kıvrılarak Beyoğlu’na çıkar, ben de arka koltukta sigara içerek ev içlerini, dükkânları, sokaklardaki insanları seyredirdim. Parke taşla kaplı budar sokaklarda, kaldırımlara yıkılacakmış gibi eğilen yıkıntı halindeki ahşap evler, Yunanistan’a göçen son Rumların bıraktığı boş binalar ve o boş yapılara kaçak yerleşen yoksul Kürtlerin pencerelerden dışarıya uzattıkları soba boruları, geceye korkutucu bir görüntü verirdi” (s. 321).

(Pamuk, 2006, s. 70) değil, memleketlerinden sürülen, iş yerleri ve evleri yağmalanan, ezilen, yoksullaştırılan halkların geçmişi. Nurdan Gürbilek'in Benjamin'le Tanpınar'ı karşılaştırdığı ufuk açıcı yazısında dediği gibi, Benjamin'in hiçbir zaman böyle bir vatani, böyle bir milleti, böyle bir kalesi olmaz. Kendine güvenli bir ev bulmak istemesine rağmen böyle bir kale kurma özlemi de yoktur (2011, s. 116). Geçmişin yıkıntıları arasından şimdiye seslenmektedir Benjamin. Cumhuriyet sonrasında, görkemli Osmanlı medeniyetinden artakalanlara odaklanan estetize edilmiş geleneksel hüznü, bugünü kazanmak için geçmişi kurtarma sorumluluğunu tam olarak üzerine almayan, yıkıntılar içinden ona bakan suçlayıcı gözle bakışmayan, ikircikli ve kafası sorularla dolu olmayan, net bir hüzdür. Oysa Benjamin'de geçmişin kurtarılması fikrine tarihin sürekliliğini parçalayacak olağandışı, neredeyse kavranamaz ve mucizevi bir kesinti fikri eşlik eder (Gürbilek, 2011, s. 129). Pamuk'un İstanbul'u, aşkı ve geçmişi kavrayış noktasında Tanpınar'ı devam ettirme hedefi, onun muzaffer olandan artakalanlara yönelik duyarlılıklarını sürdürmesiyle ilgilidir.⁸ Peki geçmişten bir yazarı "devam ettirmek", onun duyarlılıklarını devam ettirmekle mi olur? Onun şimdi için bir şey ifade etmeyen duyarlılıklarının, şimdi için bir şey ifade etmediğini metninde göstererek daha hakiki ve tarihsel bir ilişkiye girmiş olmaz mı yazar onunla? Orhan Pamuk, Tanpınar'ı, yine onunla diyalog halinde tersyüz etme yolunu seçerek ve nostaljisini yapısöküme uğratarak, yani mucizevi bir kesintiyle sürdürebilecekken, bunu yapmamıştır.

Eksik Kolektif Hafıza ve Romanın Dikiş İzleri

Maurice Halbwachs, kolektif hafıza kavramsallaştırmasıyla, bireyin asla tek başına hatırlamadığını, şimdiki zamanda içinde yaşadığımız toplumun sunduğu çerçevelerle bir hafıza inşa ettiğimizi öne sürer. Ona göre, "hatırlamak kişisel değil, dışsal ve toplumsal bir edimdir; ait olduğumuz toplumsal gruplar bizlere belleğin inşası ve yeniden inşası için gerekli çerçeveleri sağlarlar" (aktaran Orhon, 2013, s. 76). Göze Orhon, Halbwachs'ın kolektif hafıza ile bireysel hafıza arasında varsaydığı karşıtlığı ve ikiliklerle düşünme biçimini eleştirdiği yazısında şöyle der:

Kişisel ve kolektif olanı farklı alanlara yerleştirmek ve ikisi üzerine de birbirinden bağımsız analizlere girişmek yerine, kişisel ve kolektif arasındaki bağlantı öznelerarası bir yaklaşımla kurulmalıdır. Öznelerarası bir yaklaşım da, kolektif belleğin ancak her bir öznenin katkısı ve dönüştürücü niteliğinin ve kolektif çerçevelerin kişisel hatırlama edimi üzerindeki baskısının eş zamanlı olarak göz önünde bulundurulmasıyla sürdürülebilir. (2013, s. 78)

Edebiyat, kolektif belleğin inşasında kuşkusuz önemli aktörlerden biridir. Romanlarda ve öykülerde anlatılan geçmiş yaşantılar, bu yaşantıların anlatılma biçimleri, görmezden gelinenler ve fazlasıyla görülenler, hâlihazırdaki kolektif hafıza unsurlarından yararlanmakla kalmaz, en nihayetinde o hafızaya etki eder,

⁸ Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'ndeki aşk anlayışı, tıpkı Tanpınar'ınki gibi bütüncül ve İstanbul sevgisiyle iç içedir. "Bu yeni sokaklar, İstanbul'a her gün bir yenisi eklenen betondan tuhaf mahalleler, hastaneden çıktıktan sonra hemen hissettiğim şeyi, Füsün'un ölümünden sonra İstanbul'un bambaşka bir yere dönüştüğü duygusunu kuvvetlendiriyordu" (Pamuk, 2008, s. 542).

"[A]rtık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân bulamazdı" (Tanpınar, s. 187).

"Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?" (Tanpınar s. 188).

değişip dönüşmesine zemin hazırlarlar. İdeolojik olanı tam da bu “görme/gösterme biçimleri”nde, neyin gösterilip neyin gösterilmediği, neyin söylenip neyin söylenmediğinde aramak gerekir.

Pierre Macherey, metnin içeriğini anlamı gizleyen “konuşkan ve aldatıcı bir maske”ye indirgese de (2019, s. 104), metnin ideolojisini ve anlamını nerede aramamız gerektiği konusunda önemli bir şey söyler: “[E]serde görülmesi gereken şey, onda eksik olandır, bu eksiklik olmadan eser var olamaz, bu eksiklik olmadan söyleyeceği bir şey olamaz” (2019, s. 108). Macherey’e göre bir yapıt ne söylediği kadar ne söylemediği bakımından da ideolojiyle bağlantılıdır. Bu, bir metnin anlamlı sessizlikleridir; metnin boşluk ve eksikliklerinde bulunur ve ideolojinin varlığı en kesin biçimde buralarda hissedilir. Eleştirmenin “konuşması” gereken sessizlikler bunlardır (Eagleton, 2012, s. 50).

Kemal’in hafıza anlatısı, kolektif hafıza ile kurmaca bireysel hafızanın iç içe geçtiği bir yolda ilerler. Pamuk, geçmişini anımsayan roman kahramanını yaratırken, romanı yazma sürecine ilişkin yazılarından da anladığımız gibi, bizzat kendi hafızasına, geçmiş deneyimlerine sıkça başvurmuştur.⁹ Kolektif hafızayı yok sayan, hikâyeyi yalnızca Kemal’in hafızasına indirgeyerek bütünüyle öznel bir bellek anlatısı kuran bir roman değildir Masumiyet Müzesi. Tersine, anlatıcının en mahrem, en özel anlarda bile, bir nesneden ya da mekândan yola çıkarak verdiği ortak-geçmiş bilgisi, bu iki belleğin birbirini belirleme güçlerine, bireysel deneyimlerin bağlam ve toplumsal koşullar içinde yaşandığı, anlamlarına öyle kavuştuğu gerçeğine vurgu yapma isteğini gösterir. Bunu Boym’un şu tespitiyle birlikte düşündüğümüzde, melankoliden çok nostaljiye yakın bir içerikle karşı karşıya olduğumuz açıklık kazanır: “Bireysel bilinç düzlemiyle sınırlı olan melankolinin aksine, nostalji bireysel biyografi ile gruplar ya da ulusların biyografisi arasındaki, kişisel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki ilişkiyi konu alır” (s. 18).

Nostaljik metinlerde geçmiş, önemli bir oranda seçilmişliğiyle, kurgu ürünü olmasıyla vardır. Bugün kitlelerce eksikliği hissedilen her ne ise, onu yine bugün, kendi bağlamı ve spesifik koşulları içinde aktif hamlelerle anlama çabası göstermektense, o eksik parçanın her zaman geçmişte olduğunu söyleyen bir anlatıya sığınmak ve geçici doyumlarla şimdinin eksiğinde yaşamayı sürdürmek çoğu zaman daha cazip geldiğinden, pek çok edebiyat metni de bu çekime kapılıp okurda nostalji duygusunu uyandırmayı hedeflemiştir. Modernist bir kavrayıştan uzak olan bu hedefe, kolektif hafızada yer etmiş, hâlihazırda anımsanmaya hazır vaziyette olan, popüler kültürün de sık sık anımsattığı unsurları devreye sokarak ulaşır. Masumiyet Müzesi’nde sık sık geçen ürün adları, yağ, ruj, çanta markaları, dönemin popüler topluluk/şarkı adları, Yeşilçam sineması ya da kolektif hafızada yer etmiş ev içi ritüeller—yılbaşı kutlamaları, televizyon izleme alışkanlıkları—kamusal hayattan sahneler, vb. tam da bu hedefin göstergeleridir. Yazar, okurunu, romanın geçtiği dönemin toplumunu masum insanlardan oluşan “organik bir toplum” olarak düşünmeye

⁹ Pamuk bu deneyimleri “Masumiyet Müzesi’nin İlham Kaynakları Arasında Bir Gezinti” yazısında ayrıntılarıyla anlatır.

sevk eder, edebi aygıtlarını büyük oranda bunun hizmetine koşar.¹⁰ Esas sorun da tam olarak burada ortaya çıkar.

Toplumsal hafızada, romanın geçtiği 1970’li yıllara ve 1980 sonrasına damgasını vuran en önemli gelişmeler, politik çatışmalar ve ardından gelen darbe ve sıkıyönetimin ilanidir. Kemal, sokak çatışmalarından, bombalamalardan ve idamlardan, çoğunlukla televizyon haberlerinden duyduğu kadarıyla söz ederken, “burjuva bir aile”ye mensup olduğu ve ne aktif ne zihinsel herhangi bir politik mücadeleye göstermediği için şaşkıncı olmayacak bir biçimde ya devlet söylemi içinden, adeta o dönemin bir haber spikeri gibi konuşur --“Ülke bir iç savaşa doğru sürükleniyordu”, “teröre bulaşmış pek çok kişi” idam ediliyordu (s. 420), televizyonda “askeri darbe yapan paşamızın öfkeli bir nutku” vardı (s. 321)-- ya da meseleye düşünsel anlamda uzaklığından ötürü, cümle kurmakta, sözcük seçmekte zorlanır --“Şehrin bütün duvarları üst üste yazılmış sloganlarla rengârenkti”, “üniversitelerde her iki günde bir işgal-boykot gibi şeyler yaşanırdı” (s. 341). Aynı zamanda, içlerini izlemekten hoşlandığı, gördükçe hafiften hüznlendiği, Yunanistan’a dönen Rumlardan kalma yıkıntı halindeki ahşap evlerden söz etse de, arada 1950’li yıllarda geçen çocukluğuna döndüğünde 6-7 Eylül olaylarından hiç söz etmez; idam haberlerini dinlese de, ajansta verilmeyen işkence vakalarından habersizdir.

İstanbul’un köklü bir ailesine mensup işadami “âşık” Kemal’in Türkiye’nin içinden geçtiği politik süreçlere böylesine yabancı ve uzak olması, anlatısında politik gelişmelere göstermelik düzeyde ve aşk yaşamını etkilediği kadarıyla yer vermesi, anlaşılabilir. Ancak yazarın, anlatıcının yanına politik hadiseleri “kendi sözü”yle kavrayan başka bir ses, öteki bir duruş eklememiş olması, dönemin politik koşullarını daha “içerden” bilen, bu koşulların acısını derinden yaşayan bir kişinin romana kısa süreliğine de olsa dâhil edilmemiş olması, Kemal’in yaşanan acılara, idamlara, işkencelere bu kadar uzaktan bakmasıyla birleştiğinde, metin kolektif hafızayı çıkamadığı cemiyetin içinden temsil etmiş olur. Dolayısıyla, Orhon’un sözünü ettiği, kolektif hafızaya öznelarası yaklaşımın gerektirdiği “her bir öznenin katkısı ve dönüştürücü niteliği”ni önemseme ve Boym’un (2009, s. 92), “kolektif hafızayı ele almanın yegâne yolu” olarak gördüğü, “dört bir tarafa dağılmış diğer yurttaşlarla, sürgünlerle ve göçmenlerle hayali diyaloglara girme” noktasında Masumiyet Müzesi güçsüz kalacaktır. Yaptığı, nostaljik sularda, gelenekselleşmiş bir hüznle, Benjamin gibi söylersek “o felaketin kefareti ödemedi” gezinmeye dönüşür. Aslında “felaket” fikriyle arasındaki mesafe daha en baştan, romanın adıyla kurulmaya başlanmıştır. O yılları, o yıllarda yaşayan insanları daha en baştan “kirlenmemişlik”, “saflik” gibi çağrışımları olan “masumiyet”le kodlamak, kolektif hafızamızdaki idamlara ve işkencelere kayıtsız kalmayı tercih eden, büyük oranda “nostaljik hoşluklar”dan oluşan bir metinle karşı karşıya olduğumuzu baştan ilan etmektir. Oysa, “meşum” sözcüğünün ağırlığını hafifleterek söylersek, “halkın ‘hiç var olmamış olan daha iyi günlere yönelik nostaljik özlemini’ gidermek, sadece ‘basit bir nostalji’ değildir; ‘meşum bir perdeleme’dir” (Januszczak’tan aktaran Lowenthal, 1989, s. 25).

¹⁰ “Küçük, yoksul ama tertemiz odadaki eşyalara bakarken (1950’lerin moda ev eşyalarından güzel bir barometre ve ‘Bismillah’ levhası vardı duvarda) bir an Rahmi Efendi’nin karısıyla birlikte ben de ağlayacağım sandım” (S. 112).

“Bütün Türkiye’nin izlediği ve çarşamba günü bitecek olan ‘Kaçak’ dizisinin (Dr. Richard Kimble, işlemediği bir suçtan aranmakta, masumiyetini kanıtlayamadığı için hep kaçmakta, kaçmakla, kaçmaktır!) sonucu üzerine herkesle birlikte ben de bahse girdim (s. 141).”

“Gümüş Yapraklar’ın çaldığı ‘O Yazdan Bir Hatıra’, Sibel ile önceki yaz aşırı mutlu olduğumuz günlerin tatlı hatıralarını, tıpkı müzemdeki eşyaların yapmasını hep istediğim gibi, olanca hatırlatma gücüyle canlandırmış, Sibel de bana aşkla sarılmıştı” (s. 151).

“Otobüs yolculuklarının başında, muavinin tek tek bütün yolculara sunduğu kolonya gibi, bizim kolonya da her akşam televizyon etrafında toplanan bizlere bir cemaat olduğumuzu, aynı kaderi paylaştığımızı (televizyondaki haberlerin de vurguladığı bir duygu), her akşam aynı evde buluşup televizyon seyretmemize rağmen hayatın bir serüven olduğunu ve hep birlikte bir şey yapmanın güzelliğini hissettirirdi” (s. 435).

Öte yandan, “bireysel biyografi ile gruplar ya da ulusların biyografisi arasındaki, kişisel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki ilişki”ye odaklanması bakımından “nostaljik” diyebileceğimiz Masumiyet Müzesi’nde, tam da bu ilişkinin iyi kurulamadığı, “ilişki kurma çabası”nın, “dikiş izlerinin” fazla görünür olduğu anlar vardır. Kolektif hafızada yeri olan ürün ya da nesnelere, kişisel hikâyeye montajlarken bazı “tuhaf” durumlar dikkat çeker: “Tatlılıkla gülümseyince, dudaklarını hafif pembe bir rujla boyadığını fark ettim. Misslyn marka, basit, yerli malı ruj o zamanlar çok popülerdi, ama onda tuhaf bir etki yapmıştı” (s. 24). Nostaljik “o zamanlar” söylemiyle, rujun markasını belirtmek için tuhaflığını açıklamadığı bir etkiden söz eder anlatıcı. Ya da araba kazasını anlatırken, tam da son hızla giden arabayla ağaca çarpmak üzereyken, ağacın arkasındaki fabrikanın Batanay marka ayçiçek yağının fabrikası olduğunu ikisinin de fark ettiğini belirtir; Füsün ilk sevişmelerinde de gözlerini kapadığında ayçiçekleriyle kaplı bir tarla görmüştür (s. 38): “Çınar ağacının gerisindeki ayçiçeği tarlası ve ortasındaki ev, Keskinlerin sofrasında yıllarca kullanılan Batanay marka Ayçiçek yağının üretildiği küçük fabrikacıktı. Kazadan az önce araba hızla yol alırken, bunu Füsün da ben de fark etmiştik” (s. 540). Ya da aşk acısından kurtulmak için gece kulübünde geçirilen bir zaman anlatılırken araya “aranjman şarkılar” vurgusu sıkıştırılması, fazla göze çarpar: “Tayfun'un beni sürüklediği bir gece kulübünde gece yarısı eski arkadaşlarla karşılaşır çoğu İtalyan ve Fransız şarkılarından çalınmış Türkçe pop parçalarını dinlerken yeni bir şişe viski açtırdığımızda, eski sağlıklı hayatıma yavaş yavaş geri dönmekte olduğum gibi yanlış bir düşünceye kaptırıyordum kendimi” (s. 342). Öyle ki, romanın kahramanı dönemin bütün tüketim markalarını, şarkı-film-dizi adlarını hatırlar ve bunları kimi zaman “zorlama” denecek bir biçimde kişisel hikâyeye montajlar. Tam olarak hatırlayamadığı çok az şey vardır. Süreler bile çok net bir biçimde hafızasındadır: “On sekiz dakika sonra, Merhamet Apartmanındaki yatağımıza uzanmış, boş evden aldığım eşyalarla acımı hafifletmeye çalışıyordum” (s. 207), “Ama yirmi dakika sonra saatime bir daha baktım” (s. 30), “Apartmana girdikten yirmi dakika sonra, Füsün kapıyı çaldı” (s. 30). “Yirmi dakika sonra Merhamet Apartmanı’ndaki yatağımızda...” (s. 183). “Sokağa çıkma yasağının başlamasından yirmi dakika sonra, erlerden biri geldi. Kimliklerimizi geri verdi” (s. 426). Bu net hatırlayışlar anlatıyı gerçekçi kılmaya yönelik hamleler gibi dursa da, olan bunun tam tersidir. Nitekim Svetlana Boym’un dediği gibi, “Yalnızca sahte hatıralar tümüyle hatırlanabilir” (s. 95).

Sonuç: Düşünsellikten Uzak Nostalji

Masumiyet Müzesi nostaljisinin niteliğini, Micheal Kammen’in şu sözleriyle birlikte düşünebiliriz: “Nostalji. . . özünde suçun olmadığı tarihtir. Miras, bizi utançtan ziyade kibirle dolduran bir şeydir”. Yazara göre bu anlamda nostalji, kişisel sorumluluktan feragat etmek, suçlardan arınarak eve dönmektir; etik ve estetik bir başarısızlıktır (alıntılanan Boym, s. 15). Ödenemeyen kefarete ve yıkıntılar arasında fark edilmeyen suçlayıcı gözler tam da bununla ilgilidir. Masumiyet Müzesi, evin neresi olduğundan, otantiğin ne olduğundan, neyin ve kimin masum olduğundan son derece emin bir edebi söyleme sahiptir. Buna, duyguları gerçek olamayacak kadar net ifade edişler de eklenince, metnin “modernliğin yaşıtı ve akranı olan”, “bireysel sorumluluğa karşıt olmayan” (Boym, 2009, s. 19) modernist düşünsel nostaljiden uzak bir konuma yerleştiğini tespit etmek zor olmaz. Düşünsel nostalji, “özlem ile eleştirel düşüncenin birbirine karşıt olmadığını gösterir”, zira duygusal hatıralar kişiyi yargı ve eleştirel düşünceden kurtaramaz (s. 88). Oysa Masumiyet Müzesi’ndeki nostaljik söylem, “o yıllara” dair neredeyse her şeye masumiyet atfeden, eleştirelilikten, sorgulamadan ve bunların zorunlu kıldığı endişeden uzak bir konumdadır. Pamuk’un geçmiş anlatısıyla Kemal’in geçmiş anlatısı, cümlelerin yapısı ve sahiplenici sözcük seçimleriyle (çocukluğum, aşk acım, romanım, müzem), anlatabildiğinden, hatırlayabildiğinden son derece emin bir “nostaljik kalıba” sahiptir. Dolayısıyla anlatı “ironik, sonuçsuz ya da parça parça” değildir. David Lowenthal, “[nostaljik] geçmiş

hatalıdır; sadece özellikleri güzelleştiği ve faziletleri abartıldığı için değil, orada yaşayanlar kendi koşullarını hiçbir zaman anlatıldığı gibi görmediği için de” der (çeviri bana ait, s. 29). İşte, Kemal’in içini izlemekten haz aldığı o ahşap evlerde ve yıkıntı sokaklarda yaşayanlara bu kavrayışla yaklaşan bir düşünsellik yoktur Masumiyet Müzesi’nde. Romana dair kendisine sorulan bir soruya yanıt verirken Pamuk, masumiyetin “insanın niyeti ile ilgili, suç ve ceza ile ilgili, yaptığımız bir şeyin sonuçlarını taşımakla ilgili, hayat hakkında önyargılı olmamakla ilgili ve hayat hakkında rahat olmakla ilgili, içinde insanın sanki şeytanın olmamasıyla ilgili bir şey” (Pamuk, 2017, s. 387) olduğunu söyler. Metni düşünsellikten uzaklaştıran da, işte bu “içimizdeki şeytan”ı görmemeyi tercih etmiş olmasıdır.

Pamuk’un söyleşilerde anlattıkları, kendi geçmişinden, aile ve yakın çevresinden izler taşıyan olayların ve roman kişilerinin yazar tarafından açıklanması, müzede bizi ilk karşılayan nesnenin -Füsun’un içtiklerinden değil, Pamuk’un asistanlarınca toplanan izmaritlerden oluşan- devasa bir izmarit koleksiyonu olması; epey emek harcanarak iyi planlanmış, hırslı bir çocuk zihninin ürünü olabilecek bir “oyunla” karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Ama bu çocuk zihninin edebi hakikatine ve gücüne gölge düşüren şey, o zihne hükmeden, hakikatten çok simetriyi dert edinmiş bir akılla eksik kavranmış kolektif hafızanın varlığıdır. Anlatı simetrisi uğruna hakikatin başboşluk içindeki ani parıldayışlarına, yıkıntıların düzensizliğine ve tüm bunların doğal sonucu olarak, adlandırılmamış karmaşık duygulara yoğunlaşmamak, hatırlamayı bu simetrinin emrine vermek, geçmiş anlatısını “sahte”liğe yakınlaştıracaktır. “Hafıza bir tür anti-müzedir; yerelleştirilemez” der Michel de Certeau; kişisel hafıza şehirdeki ortak bir topos’a bağlı olmakla birlikte, tam da hafızaya alınabilirlikten kaçan şey olabilir (alıntılaman Boym, s. 136). Pamuk’un hem bizzat kendisinin hem de anlatıcısının hayata yönelik dikkati ise, şu ânı bile hafızaya aldığından emin olma ve derhal belgeleme isteğine yöneliktir.

Romanın adı, müzenin de varlığıyla, nesnelere algılanışındaki masumiyeti ima eder. Nesnelere anlamlar yüklenmediğinde, bir neden-sonuç ilişkisi içinde ya da işlevsellikleriyle ele alınmadıklarında, kendilerine yönelik bakışların “saf” olduğunu ve bu anlamlandırma süreçlerinin etkisi altında olmadığını söyleyebiliriz. Burada “masum”luktan kasıt tam da bunun tersi, nesnelere yüklenen değer ve yoğun anlamlardır. Asker huzuruna çıkan ve ne işe yaradığı sorgulanan bir “ayva rendesi”, Kemal’in “en mutlu anımmış” dediği o anda Füsun’un kulağından düşüveren tek küpe, Füsunların evinde, televizyonun üzerinde duran köpek biblosu vb., Kemal tarafından Füsun aşkının koşulladığı bir geçmiş-şimdi sarmalı içinde idrak edilirken, okur tarafından sürekli geçmişe gönderen nostaljik bir yönelimle kavranır. Bu nesnelere sadece bir aşkın değil, çoktan tarihe gömülmüş bir geçmişin hatıra eşyaları olarak masumiyet halesiyle donatılır. Metnin birincil amaçlarından biri de budur. Metnin anlam dünyasında, 1970’lerin ikinci yarısı ve 1980’lerin ilk yılları, aşkla bakan gözlerin “yanıltıcı” masumiyet atıflarıyla anılır. Oysa Susan Stewart’ın ifadeleriyle, “Her anlatı biçimi gibi nostalji de her zaman ideolojiktir: Arayışında olduğu geçmiş, sadece anlatı şeklinde var olmuştur, yani her zaman namevcuttur” (çeviri bana ait, s. 23).

Stewart, nesnelere hakiki deneyimin izleri olarak hizmet görme kapasitesinin, “hatıra eşya” ile örneklenebileceğini söyler: “Hatıralık eşya, kökensel kaynağa hasretin diliyle seslenir, çünkü ihtiyaç veya kullanma değerinden değil, nostaljinin zorunlu olarak doyumsuz taleplerinden ortaya çıkmıştır” (s. 135). Orhan Pamuk’un romanı yazmaya başlamadan önce ve yazma sürecinde topladığı eşyalar kuşkusuz yazar için böyle bir nostaljik etkiye sahiptir. Topladığı eşyalar etrafında bir anlatı örme niyetine vurgu yapan Pamuk, “her zaman eksik” ve “ilk el koyma sahnesinin metonimisi” (Stewart, 2007, s. 136) olan bu eşyaları, kurmaca bir anlatıyla tamamlamayı arzular. Ancak Masumiyet Müzesi özelinde, çifte el koyma söz konusudur: Biri Orhan Pamuk’un temelde roman yazma ve müze kurma arzusuna hizmet eden ve kendi geçmişinden de izler taşıyan eşyalara el koyuşları, ikincisi de roman kişisi Kemal’in Füsun’a olan aşkıyla iç

içe geçmiş, onunla geçirdiği zamana dondurarak sahip olma isteğini somutlayan el koyuşları. Orhan Pamuk ile Kemal'i birbirinden ayırt edemediğimiz noktalarda, her iki sahiplenme isteği de geçmişe yöneliktir. Ve nihayetinde her ikisinin de eşyanın "eksikliğini" tamamlama, ona bir anlam verme gayreti, bu anlamın verildiğinden fazlasıyla emin, "gururlu" bir müzeye dönüşür.¹¹ Ev, yıkıntılar içinde değildir.

Romanı okuyan "saf okur" ya da okurun "saf" yanı, bu saflığı kolayca etkisi altına alabilecek bir biçimde anlatılan aşkın büyüüne kapılacak ve "düşünceli" yanını işletmediği sürece, bu aşk hikâyesinin gelişip serildiği "o zamanlar" söyleminin masalsı nostaljisiyle dinlenebilecektir. Ancak romanı yapan tekniklere, yazarın "numaralarına" karşı uyanık olan düşünceli okur, bu huzura eremeyecek kadar neler olup bittiğinin farkında olacaktır.¹² Çünkü, "kitabın nasıl yapıldığını görmek, aynı zamanda neden yapıldığını da görmektir: Kitaba tarihini ve tarihle ilişkisini veren bu kusurdan değilse neden yapılmış olabilir ki?" (Macherey, 2019, s. 108).

Kaynakça

- Benjamin, W. (2012). Tarih kavramı üzerine. Nurdan Gürbilek (Der.), Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy (Çev.), içinde, Son bakışta aşk: Walter Benjamin'den seçme yazılar (s. 39-51). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berkbayrak, E. (11 Ekim 2009). 'Masumiyet Müzesi' Milano'da tanıtıldı. Radikal. Erişim: 9 Nisan 2020, <http://www.radikal.com.tr/kultur/masumiyet-muzesi-milanoda-tanitildi-958683/>.
- Boym, S. (2009). Nostaljinin geleceği. F. B. Aydar (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Connerton, P. (2009). Modernite nasıl unutturur. Kübra Kelebekoğlu (Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Çapan, G. (9 Nisan 2013). Umberto Eco: İnanıyorum ki dünyadaki insanların çoğu aptaldır. Akşam. Erişim: 10 Nisan 2020, <https://www.aksam.com.tr/kultur-sanat/umberto-eco-inaniyorum-ki-dunyadaki-insanlarin-cogu-apt-aldir/haber-185310>.
- Gürbilek, N. (2011). Tanpınar'da hasret, Benjamin'de dehşet. Benden önce bir başkası. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012). Sunuş. Nurdan Gürbilek (Der.), içinde, Son bakışta aşk: Walter Benjamin'den seçme yazılar (s. 7-39). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kundera, M. (1996). Yavaşlık. Özdemir İnce (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Lowenthal, D. (1989). Nostalgia tells it like it wasn't. Christopher Shaw ve Malcolm Chase (Der.), içinde, The imagined past (s. 18-33). Manchester ve New York: Manchester University Press.

¹¹ "Şimdi tıpkı bir antropolog gibi, topladığım eşyaları, kap kaçağı, incik boncuk ile elbiseleri ve resimleri sergilersem, yaşadığım yıllara bir anlam verebilirdim ancak" (s. 548).

¹² Orhan Pamuk açısından "saf" ile "düşünceli" ifadelerinin yazar ve okur için ne anlama geldiğini öğrenmek için yazarın *Saf ve Düşünceli Romancı* kitabına bakılabilir.

- Macherey, P. (2019). Edebi üretim teorisi. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Orhon, G. (2003). İkilikler ve karşıtlıklar: Halbwachs'ın entelektüel mirası üzerine eleştirel bir değerlendirme. *Toplum ve Bilim*, 128, s.71-83.
- Özbek, M. (2000). Walter Benjamin'i okumak 1. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 55 (2), s. 69-96.
- Pamuk, O. (2006). İstanbul: hatıralar ve şehir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2008). Masumiyet müzesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2010). Saf ve düşünceli romancı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2017). Manzaradan parçalar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Stewart, S. (2007). Longing. Durham ve Londra: Duke University Press.
- Tanpınar, A. H. (2000). Huzur. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tiedemann, R. (2012). Pasajlar yapıtı'na giriş. A. Cemal (Çev.), içinde Pasajlar (s. 9-36). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.