

Orhan Pamuk'un 'Kafamda Bir Tuhaflık' Romanı'nda Yerellik ve Geleneksellik

Ali BUDAK*

alibudak@yeditepe.edu.tr

Öz

Orhan Pamuk, *Kafam'da Bir Tuhaflık*'ta, boza ve yoğurt satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatı ve aşkı çevresinde 1950'lerden itibaren kuvvetli bir değişim ve dönüşüm sürecine giren İstanbul'u anlatmaktadır. Eser, sadece bu yönüyle, yeni ve dikkat çekici görülmeyebilir. Ne var ki, kurgusu, yapısı, yazım ve anlatım teknikleriyle son derece çarpıcıdır. Özellikle de sıradan denilebilecek bu içeriği özgün bir bakış açısıyla ele alışı, işleyişi ve yorumlayışı üzerinde durulmaya değerdir.

Orhan Pamuk'a göre, romanları diğer anlatılanlardan ayıran şey; gizli bir merkezlerinin bulunmasıdır. O merkez, romanın kelime kelime izlenen düzleminden uzakta, gerilerde bir yerde, görünmez ve kolayca ele geçmez bir durumdadır. Makalemizde, bir bakıma, "romanın ana meselesi" diye açmılabileceğimiz işte bu merkez duygu veya düşüncenin izi sürülmüştür. *Kafamda Bir Tuhaflık* romanı, acaba, bize nasıl bir ikinci hayat önermektedir? Derin köklerde bu sorunun cevabı aranmış; bu arada, romanın yapısı, yazım ve anlatım teknikleri de incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, Kafamda Bir Tuhaflık, yerellik, gelenekçilik.

Localism and Traditionalism in Orhan Pamuk's 'A Strangeness in My Mind'

Abstract:

In his novel "A Strangeness in My Mind", Orhan Pamuk tells us about the city of Istanbul, which has undergone changes and transformations starting from the 1950s, through the life and love affair of a street vendor named Mevlut Karataş, who sells yogurt and boza, a traditional Turkish beverage. Merely by this aspect, the novel may not seem so inventive or an attention catcher. However, the novel is quite remarkable as a fiction due to its structural properties, and its techniques of writing and narration. Pamuk's original perspective and approach in tackling and interpreting this seemingly ordinary content is worth laying emphasis on. For Orhan Pamuk, what distinguishes novels from other narrations is the presence of an undisclosed center in novels. That center is far from the level that can be traced through existing words, somewhere in the background, out of sight and uneasy to capture. What we aimed to do in this article was to trace the central emotion and the idea, which may be regarded as the 'major issue of the novel'. What kind of a second life does the novel "A Strangeness in My Mind" offer us? We searched for an answer to this question while also investigating the writing and the narration techniques.

Keywords: Orhan Pamuk, A Strangeness in My Mind, localism, traditionalism.

*Prof. Dr. Ali Budak, Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi. alibudak@yeditepe.edu.tr

GİRİŞ:

Orhan Pamuk, içinin derinliklerinde belli “mesele”ler tortulanmış bir yazar. Eserlerine, oldukça yüzeysel bir yaklaşım bile, onların tematik bir bütünlük, en azından bir süreklilik taşıdıklarını ortaya koyabilmektedir. Orhan Pamuk, sanki başından beri, tek bir büyük hikâyeyi, bu ülkenin ve insanların modernleşmesinin sancılı uzun hikâyesini anlatmaktadır.

Elbette ana meselesini, Doğu-Batı aralığında yaşanan kimlik problemleri ve anlam arayışları oluşturuyor. Pamuk, bu meseleyi, *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev* gibi romanlarında Türkiye'nin iç tarihi bakımından inceliyor. Söz konusu romanlarda Tanzimat'tan 1980'lere kadar yapılan Batılılaşma atılımları ve bunlara karşı geliştirilen düşünceler, çok geniş bir yelpazede, farklı bakış açılarıyla ele alınıyor. *Kara Kitap*'ta ilave olarak, hayal ve gerçek arasında bir çizgi üstündeki tedirgin sanatçıyı, romanın merkezine yerleştiriyor. *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında, Doğu-Batı karşılaştırması, bu defa fen ve sanat alanlarında Avrupa-Osmanlı karşıtlığına dönüşerek, daha farklı bir boyut kazanıyor. *Kar*'da ise, Kars'taki yerel tarih, başörtüsü problemi, intiharlar, darbe konularıyla Doğu-Batı problematiği bir kere daha, Türkiye içinden, iç politika ekseninde ve terminolojisi ile tartışılıyor.¹⁴

Mâsumiyet Müzesi'nden sonra *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta da esas “mesele” ve onun

¹⁴Orhan Pamuk'un edebi kişiliği ve romanları bilimsel platformlarda çokça tartışılmıştır. Pamuk romanlarına farklı bakış açıları ve değerlendirmeler için bkz; **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Derleyen: Nüket Esen, İst. , İletişim Yayınları, 1996. **Orhan Pamuk'un Edebî Dünyası**, Hz. Nüket Esen- Engin Kılıç, İst. , İletişim Yayınları, 2008. **Kara Kitap'ın Sırları**, Orhan Pamuk'un Yazı ve Resimleriyle, Hazırlayan: DarminHadzibegovic, İst. , YKY Yayınları, 2013.

sorgulaması, buralara özgü saf bir aşk algısı üzerinden yapılıyor. Romanın asıl kahramanı da yine İstanbul... Fakat Orhan Pamuk bu kez İstanbul'u, sanki çok daha sıcak ve samimi duygularla kucaklıyor. Adeta, bu karmaşık, ama bir o kadar da derin ve büyümlü şehri, artık bütünüyle kucaklamak, onun bütün taraflarıyla uzlaşmak istiyor, okuyucusunu da uzlaştırmak... Sadece Şişli, Nişantaşı, Cihangir, Beyoğlu ya da Çukurcuma değil, Fatih'ten Tarlabası'na, Kadırga'dan Gazi Mahallesi'ne ve Gültepe'ye kadar pek çok semt giriyor bu kez yelpazeye. Aynı şekilde, yalnızca zenginleri ve entelektüelleri değil, yoksulları ve okuyamamışları, köylüleri, gecekonducuları, yığıntıçıları, bozacıları, ev hanımları, köşe dönücülerini, görmüşleri, görmemişleriyle bütün bir şehir halkı soluk alıp veriyor *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta...

1. ROMANIN OLAY ÖRGÜSÜ:

Kafamda Bir Tuhaflık, boza ve yoğurt satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatı çevresinde 1950'lerden itibaren kuvvetli bir değişime ve dönüşüme uğrayan İstanbul'un anlatıldığı bir roman. Yazarı, eserini şöyle özetliyor:

“Bu, boza ve yoğurt satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatının ve hayallerinin hikâyesi. Mevlüt, Asya'nın en batısında bir yerde, puslu bir göle uzaktan bakan yoksul bir Orta Anadolu köyünde 1957'de doğdu. On iki yaşındayken İstanbul'a geldi ve ondan sonra hep orada, dünyanın başkentinde yaşadı. Yirmi beş yaşındayken köyünden bir kız kaçırdı, tuhaf bir şey oldu, bu bütün hayatını belirledi. İstanbul'a döndü, evlendi, iki kızı oldu. Yoğurtçuluk, dondurmacılık, pilavcılık, garsonluk gibi çeşit çeşit işte hiç durmamasına çalıştı. Ama akşamları İstanbul sokaklarında boza satmayı ve tuhaf hayaller kurmayı hiçbir zaman bırakmadı.” (*Kafamda bir Tuhaflık*, s. 15)

Sözü edilen Asya'nın en batısındaki yer; Konya'nın Beyşehir ilçesinin Cennetpınar Köyü'dür, Puslu göl ise Akşehir. Yazar, kahramanı Mevlut'u, uzun boylu, sağlam, ama

zayıf yapılı, iyi görünüşlü bir kişi olarak tanıtıyor. Onun, kadınlarda şefkat uyandıran çocuksuyüzünü ise, en temel özelliği olarak okuyucuya sunuyor. Kumral saçlı, dikkatli bakışlı kahramanın ikinci önemli hususiyeti; bu çocuksu yüzü sayesinde kırkıktan sonra bile kadınlar tarafından güzel bulunmasıdır. Yazar, saflık derecesinde bir iyimserliği de yine Mevlut'un farklılıkları arasında sayıyor.

Mevlut'un kız kaçırmasından sonra başına geldiği bildirilen "tuhaf şey" ise, romanın vak'alar zincirinin ana halkasını oluşturuyor.

Şimdi özete yazarın bıraktığı yerden biz devam edelim. Mevlut, Atiye-Mustafa Karataş çiftinin ikisi kız, üç çocuğunun en küçüğüdür. Köyde, doğru dürüst arazileri olmadığı için, geçimleri hiç de kolay değildir. Bu yüzden, babasının, aile bütçesini denkleştirebilmek için, kış aylarında boza ve yoğurt satıcılığı yapmak üzere İstanbul'a gitmesi gerekmektedir. Mustafa Karataş ile ağabeyi Hasan Aktaş, İstanbul'a bu geliş-gidişleri sırasında Kültepe denilen üçra tepede arazi çevirmiş, kendi gecekondualarını bile yapmışlardır. Mustafa Karataş için İstanbul, para kazanmak için kışın gidilen, yazın da dönülen bir yerdir. Ağabeyi Hasan Aktaş ise, giderek istikbalini İstanbul'da görmeye başlamış, kardeşinin yardımıyla karşıdakiDuttepe'debir gecekondu daha yükseltince de karısını ve iki oğlunu temelli olarak yanına almıştır.

Mevlut, amcasının oğulları Korkut ve Süleyman gibi, okulu bitirir bitirmez İstanbul'a gideceği hayalleri içindeyken, bir yıl boyunca köyde çobanlık yapmak zorunda kalmıştır. Çünkü babası kendince sebeplerle, belki de kaprislerle onugötürmemiştir. Götürdükten sonrası ise, Mevlut için tek odalı bir gecekonduya sıkışmış yalnız bir hayattır. Gündüz okula gitmekte, gece babasıyla boza veya yoğurt satmaktadır. Böyle böyle, İstanbul'a gelişinin üzerinden yaklaşık on yıl geçecek; Mevlut, lise son sınıfa kadar güç bela gelecek, ancak,

diploma almayı bir türlü başaramayacaktır. Amcasının oğlu Korkut'un Mecidiyeköy'deki düğününe gitmesiyle de yaşantısı tamamen değişecektir. Çünkü düğünde gelinin küçük kızkardeşlerinden biriyle bir an göz göze gelmiş, yaman bir aşka tutulmuştur. Üç yıl adını bile bilmediği bu genç kıza duygulu mektuplar yazacak, sonunda, amcasının küçük oğlu Süleyman'ın aracılığı ve yardımcılığıyla onu, kendilerine komşu Gümüşdere Köyü'ndeki evlerinden bir gece vakti, kaçıracaktır. Ne var ki, karanlıkta yüzünü görmeden kaçırıldığı genç kız, yıllardır gözlerine övgüler düzdüğü düşlerindeki sevgili değildir.Süleyman'ın oyununa gelmiş;yüzlerce aşk mektubu yazdığı güzel Samiha yerine, ablası Rayiha'yıkaçırmıştır. Olan "tuhaf şey" işte budur.Yine de bozuntuya vermeyecek, olup biteni kader deyip kabullecektir Mevlut. Genç kız da, kaçtığı adamda bir sükût-ı hayal yarattığını hissedecek, ama bunun pek üzerinde durmayacaktır, daha doğrusu, içinde bulunduğu şartlar içinde, durmayacaktır. Esasen, adına yazılmış mektupların muhatabının kendisi değil küçük kız kardeşinin olabileceği, tabiatıyla aklının ucundan bile geçmemiştir. Çünkü, her şey onun bilgisi dışında gelişmiştir.

Bu kasıtlı, fakat basit yanlılığı "tuhaf" yapan Mevlut'un pasif tepkisidir. Derin bir sessizlik biçiminde beliren bu tepkiyi, bir tür tepkisizlik ya da bilinçsizce uygulamaya konulmuş bir "sabır" eylemi olarak nitelendirmek de mümkündür. İlk şaşkınlığı atlattımlar, istasyonda tren beklemeye başlamışlardır. Müstakbel karı-kocanın birlikte geçirdikleri ilk zamanlarıdır. Elbette bundan sonraki hayatları için belirleyici olacaktır. Mevlut, büfeden iki bayat açma almış, bunlardan birini verdiği sırada Rayiha'nın yüzünde beliren "şükran ifadesi"yle içinde yeni bir alanın açılmakta olduğunu beli belirsiz hissetmiştir. Onun "bir suç işler gibi ağır ağır ve ihtiyatla açmasını yemesi", kompartımda masum bir çocuk gibi uyuyakalması, uykusundan tatlı bir

gülümsemeyle uyanması da içindeki yeni alanı biraz daha genişletmiştir. Hele, kendisinin soğuk ve mesafeli duruşunu fark ederek “Sen beni sevmiyorsun” diye ağlamaya başlaması ve bunu uzun uzun sürdürmesi, Mevlut’u fazlasıyla etkilemiş, tavırlarından dolayı suçluluk ve pişmanlık duymasına sebep olmuştur. Bir vagona başbaşa bu uzun yolculukları ona başka duygular da tattıracaktır. Rayiha bir ara uyuyakalacak, başı omuzuna yaslanacak, Mevlut da bundan hem sorumluluk hem de içten içe mutluluk duyacaktır.

Rayiha’nın özellikle samimi gülümseyişinden, açık ve aydınlık yüzünden hoşlanacaktır Mevlut. İlkokulu bitirmiş genç kızın, çok fazla zorlanmadan deniz kıyısındaki uzak ülkelerin adlarını sayabilmesinden de gurur duyacak, daha İstanbul’a varmadan ona sevgiyle gülümsemeye başlayacaktır. Sonraki günlerde Rayiha’ya duyduğu sıcaklık artacak, giderek onu çok sevecektir.

Önce Tarlabası’nda küçücük bir daire tutmuş, sonra da Rayiha’yı babası Boynueğri Abdurrahman Efendi’den istemiş, evlenmeleri için müsaadesini almıştır. İstanbul’da yoğurtlar, artık marketlerde satılmaktadır. Mevlut bu yüzden gündüzleri başka işler deneyecek; bir süre sokak sokak dondurmacılık, bir süre de Kabataş’ta tavuk-pilavcılık yapacaktır. Bozacılık ise, gecelerinin vazgeçilmez işidir; Feriköy, Osmanbey, Taksim, Tarlabası, Karaköy de başlıca uğrak yerleri... Çok yorulmaktadır, lâkin zaman geçtikçe daha çok sevdiği ve bağlandığı akıllı karısıyla mutludur. Hayatının en güzel dönemi olarak sık sık anımsayacaktır bu ilk evlilik yıllarını. Çok geçmeden Fatma adını verdikleri bir kızları olmuş, onu, ikinci kızları Fevziye takip etmiştir.

Bu sıralarda, Mevlut’un ilk görüşte âşık olduğu ve unutamadığı gözlerine yıllarca övgü mektupları yazdığı Samiha, ablası VEDIHA’nın yanında kalmaktadır. Herkes onun

Süleyman’la evleneceğini düşünmektedir. Ama o, beklenmedik bir şekilde başka bir gençle kaçmış, başta ablaları olmak üzere herkesi şaşırtmıştır. Kaçtığı genç ise, Mevlut’un en yakın arkadaşı Ferhat’tan başkası değildir. Samiha böylece Mevlut’u da müşkil bir vaziyete sokmuştur. Samiha’ya gönderdiği ilk mektuplarına yardım eden, hatta birçoğunu bizzat kendisi yazan arkadaşı Ferhat, bir anda bambaşka bir kimliğin sahibi oluvermiştir. Görünüşte bacanağıdır, ama aslında, bütün gerçeği bile bile, sevdiği kadını kaçırmış hain rakibidir. Mevlut uzun süre ne yapacağını, bu olay karşısında nasıl tavır takınacağını bilemeyecektir. Bir yanda hiçbir şeyden haberi olmayan karısı Rayiha vardır, bir tarafta, kendisine yazılmış mektuplardan haberi olup olmadığı belli olmayan baldızı Samiha, bir tarafta da, birlikte geçirdikleri vakitleri hep memnuniyetlerle hatırladığı sözde can ciğer arkadaşı Ferhat vardır.

Mevlut’un tuhaf evliliğinin müsebbibi ve dolayısıyla büyük sırrının bir numaralı tanığı Süleyman ise, çılgına dönmüştür. Bütün bu oyunu kendisinin olması için kurguladığı Samiha, ona değil başkasına yar olmuştur. Oysa Süleyman’ın planı Rayiha’nın Mevlut’la evlenmesi ve sıranın çarçabuk Samiha’ya gelmesidir. Onun bu aşamada kendisini tercih edeceğinden zerre kadar bile şüphesi yoktur. Ama olmamış, işler hiç de istediği gibi gitmemiştir. Aşkına karşılık bulamamayı bir türlü içine sindiremeyen, yıllarca aramasına rağmen kendisine münasip bir başka kismet de bulamayan Süleyman, bu sancılı döneminde, yanık aşk mektuplarını Samiha yerine ablası Rayiha’yakendisinin yönlendirdiğini de Mevlut’a itiraf etmiştir. Mevlut’u artık tedirgin günler bekleyecektir. Her şeyin ortaya çıkmasının sonuçlarını kestirememekte, kafasından ara ara geçen; “acaba güzel Samiha ile evlensem daha mı iyi olurdu” muzip düşüncesinden duyduğu belli belirsiz hoşnutluktan da fena halde ürkemektedir.

Ferhat ile Samiha önceleri maddi zorluklar çekse de sonraları refaha kavuşacaklardır. Ferhat hem çalışmış hem üniversiteyi bitirmiş, özel bir firmanın elektrik tahsildarlığı işine girmiştir. Mevlut'la da yeniden yakınlaşmışlardır. Süleyman, Melahat isimli bir pavyon şarkıcısına tutulmuş, evlenmiş, iki oğul sahibi olmuştur.

Hayat bütün aile için nispeten düzenli bir akışa girmiş görünmektedir. Yalnızca, Mevlut'un iş durumundaki sıkıntıları ve arayışları hâlâ sürmektedir. İşlek bir büfenin yöneticiliğinden elemanların kaçaklarına göz yumduğu için kovulacak, Ferhat'la ortak açtıkları bozacı dükkânını da çalıştıramayacaktır. Ama asıl yıkımı, ev hayatında, karısının beklenmedik ölümüyle yaşayacaktır. Üçüncü kez hamile kalmış olan Rayiha, çocuğunu ilkel yöntemlerle düşürmeye kalkmış, kan kaybından can vermiştir. Daha yaşamının baharında, otuz yaşındadır.

Mevlut, iki kızıyla kala kalmıştır. O da henüz otuz sekiz yaşındadır. O kadar alışmış, o kadar yaslanmış ki, Rayiha'sız kalmaya hiçbir şekilde hazır değildir. Lise yıllarından bir arkadaşının sayesinde bulduğu otopark bekçiliğini sürdürmekteyken, Ferhat onu kendisine yardımcılık teklif edecek, Mevlut da kızları için biraz daha para kazanabilmek adına elektrik tahsildarlığı işine gerecektir. Gerçekten de kaçak elektrik kullanımının çok yaygın olduğu o yılların İstanbul'unda bu iş elini ve cebini epeyce rahatlatacaktır.

Epeyce bir zamandır tahsilatçılık işini şahsi çıkarları için kullanmış, fiyat kırmalar, göz yummalar ve şantajlarla çok para ve çevre kazanmış olan Ferhat, artık başka bir boyutta mücadele etmektedir. Kaçak elektrik kullanmakta olduklarını söylemek üzere çaldığı bir kapıda gördüğü genç kadına âşık olmuş, İstanbul kazan kendisi kepçe onu aramaya başlamıştır. Adının Selvihan olduğunu öğrendiği

bu genç kadının aşkı sonunda Ferhat'ı canından etmiştir. Selvihan'ın birlikte olduğu Sürmeneli Sami'nin pavyonunu "çökertmek" isterken öldürülmüştür.

Böylece Mevlut'la Samiha bir kere daha karşı karşıya geleceklerdir. Artık her ikisi de duldur. İkisi de birbirleriyle ilgilidirler. Özellikle Mevlut, ta en başa dönmüş olmanın heyecanını yaşamaktadır içten içe. Bir görüşte âşık olduğu ve uzun mektuplar yazdığı genç kadın şimdi ulaşabileceği ve dokunabileceği yakınlıktadır. Üstelik kızları da, babalarının tam istediği gibi olmasa da, kendi yuvalarını kurmuşlardır. Büyük kızı Fatma teyzesiyle evlenmesine açık destek bile vermektedir.

İş hayatında da bir istikrar sağlamıştır. Bir süredir, artık bir işadamı ve siyasi bir figür olan amcasının oğlu Korkut'un ön ayak oluşuyla kurulan hemşeri derneğinin yöneticiliğini yapmaktadır. İlk göz ağrısıyla olası bir birliktelik Mevlut'a yıllardır meşgul eden "acaba..." sorusunun cevabını da vermiş olacaktır.

Ve Mevlut'la Samiha evlenmişler, Kültepe'deki tek odalı gecekonduya taşınmışlardır. Mevlut'un ergenlik ve ilk gençlik yıllarının mekânı biraz tadilattan sonra oturulur hale getirilmiştir. Samiha Ferhat'tan kalan dairelerin kiralarını da almaktadır. Uzatmalı sevgililer, gecekondualarını kat karşılığı verip yeni dairelerine taşınunca daha da rahatlayacaklar, fakat Mevlut kış geceleri boza satmayı yine de bırakmayacaktır. Çünkü o sokakları sevmekte gerçek huzuru ancak sokaklarda bulmaktadır. Şehre söylemek istediği son sözü de ona sokaklar söyleyecektir. Bu, aynı zamanda kafasını yıllarca meşgul eden can alıcı sorunun da cevabı olacaktır:

"Ben bu âlemde en çok Râyiha'yı sevdim."

2. ROMANIN YAPISI:

Kafamda Bir Tuhaflık, adını William Wordsworth'un bir şiirinden almış görünüyor. Yazar, takdim sayfasında üç epigrafa yer veriyor. Bunlardan birincisi Wordsworth'un şiiridir. Sanki ettiği niyetle bulduğu kısmet arasında bir ömür tüketen Mevlut Karataş'a ve karsız dünyasına ışık tutmaktadır:

"Kafamda bir tuhaflık vardı,
İçimde de ne o zamana
Ne de o mekâna aitmişim duygusu."

İkinci epigraf, romanın diğer ve belki asıl kahramanı İstanbul için konulmuş gibidir. İstanbul'da, 1950'lilerden itibaren baş gösteren gecekondulaşmaya, Jean Jacques Rousseau'dan bir alıntıyla yeni bir yaklaşım getirilmektedir:

"Bir parça araziyi ilk çeviren ve 'Burası benim' deyip kendisine inacak kadar saf insanlar bulabilen ilk kişi, sivil toplumun gerçek kurucusudur."

Burada, şimdiye kadarki gecekondulu ve gecekonducu algısına bir itiraz olduğu çok açıktır...Yazar, daha eserine başlarken, bu konuda, hiçbir "toptancı ve küçümseyici" bakışa itibar etmeyeceğini ilan etmektedir.

Üçüncü epigraf, *Kara Kitap*'ın meşhur köşe yazarı Celâl Salik'ten alınmıştır:

"Vatandaşlarımızın şahsî görüşleriyle resmî görüşleri arasındaki farkın derinliği devletimizin gücünün kanıtıdır."

Hemen her alana müdahil olmaya çalışan otoriter yönetici zihniyetimiz, insanımızı sıradanlaştırırken, aynı zamanda samîmiyetsizleştirmiş ve ikiyüzlüştürmüştür. Bu tespit, ikinci epigrafla birlikte değerlendirildiğinde ise, denilebilir ki, yazar, okuyucuyu

bir tercihe zorlamaktadır. Yukarıdan inmecilik mi, yoksa halkın, kimseden bir buyruk ve işaret almadan, kendi kendini idare etmesi mi? Kendi çözümünü kendi bulması mı? Veleve ki şehrin dört bir yanında plânsız programsız gecekondular kurmak suretiyle olsun. Bu, Türkiye'de gecekondulaşmayla başlayan sürecin, bir tür sivilleşme ve örgütlenme hareketi olarak da değerlendirilebileceği görüşü, oldukça yeni ve bir o kadar da çarpıcıdır.

Yazar, hikâyesini anlatmaya da iki epigrafla başlıyor. İlki Tanzimat devri edebiyatçısı İbrahim Şinasi'nin meşhur *Şâir Evlenmesi*¹⁵ oyunundan bir cümledir:

"Büyük dururken küçüğü kocaya vermek pek âdet değildir."

İkincisi; Beyşehir yöresinden bir halk deyişidir:

"Söylenecek yalan ağızda, akacak kan damarda, kaçacak kız konakta durmaz."

Orhan Pamuk, postmodern edebiyat tekniklerine ilgi duymuş, özellikle *Kara Kitap*'tan itibaren parodiden üstkurmacaya ve metinlerarasılığa, bu akımın öne çıkan yöntemlerini bilinçli bir şekilde kullanmıştır. Yalnız, bu noktada, çarpıcı bir dönüş gerçekleştirmiş; Doğu'ya, Doğu edebiyatlarına da yönelmiştir. Doğu'nun zengin anlatı geleneğiyle Batı'nın yeni tekniklerini buluşturmak gibi zor bir işe soyunmuş, üstesinden de gelmiştir.

Kara Kitap, *Binbir Gece Masalları*'nın, *Mantıku't-Tayr*'ın, *Mesnevi*'nin ve *Hüsn ü Aşk*'ın mucizevibir sentezi gibi ortaya çıkmıştır. Hem, her biriyle ayrı ayrı ilişkiler kurmakta, hem de, hiçbirisi değil, sadece kendisi olmayı başarmaktadır. Eser, aynı zamanda, Türk-Osmanlı-İslam kültür ve edebiyatının bu kadim hikâyelerini, Batı edebiyatının bazı modern ve

¹⁵ İbrahim Şinasi Efendi, *Şâir Evlenmesi*, 1859.

deneyisel dışavurumlarıyla da cesurca yana getirmiştir. *Kara Kitap*, bu yanıyla, birbirleriyle alakasız gözükten Batı edebiyatı anlatı ve yöntemleriyle geleneksel Doğu masal ve hikâyeleri arasında aslında yüksek ve aşılmaz duvarlar olmadığını da kanıtlı gibidir.

Coğrafya ve kültür açısından olduğu kadar, zamanları ve mekânlarıyla da farklılık ve çeşitlilik arz eden sayısız edebi metin göndermeleriyle roman gerçekten başdöndürücüdür. Kimisi yeniden yazılmış, kimisi başka şekillere sokulmuş, kimisinin parodisi veya pastışı yapılmış, kimisi hicvedilmiş, kimisi anıştırılmıştır. Orhan Pamuk, Mevlânâ'dan Borges'e, Attar'dan Dante'ye, Şeyh Galib'den James Joyce'a, postmodern romanlardan mesnevilere uzanan geniş ve zengin bir mirastan özgürce yararlanmışır.

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'da bu kez resim sanatı üzerinden bir Doğu-Batısorgulamasına girişmiştir. Yalnız bu defa, okuyucuyu da tarihe, 1591 yılının İstanbul'una götürmüş, saray nakkaşların gizemli dünyalarına konuk etmiştir. Kadim metinler yerine de, Doğu resmi ile Batı resmini karşı karşıya koymuştur.

2.1. Parodik Göndermeleri:

*Kafamda Bir Tuhafluk*da birçok eserin parodisi niteliğindedir. İlk olarak da *Şâir Evlenmesi*'nin. Yazar, romanın başına koymuş olduğu epigrafla, bunu peşin peşin, kendisi haber vermiştir.

2.1.1. Şâir Evlenmesi'ne:

Türk tiyatrosunun basılmış ilk metni olan *Şâir Evlenmesi*'nde Şâir Müştak Bey'e, sevdiği Kumru Hanım yerine, onun çirkin ve yaşlı ablası nikâhlanmıştır. Müştak Bey gerdek gecesi işin farkına varmış ve çılgına dönmüştür. Neticede, arkadaşı Hikmet Efendi imdadına yetişmiş, nikâhı kıyan mahalle imamı Ebulaklakaya'ya gizlice bir miktar para

vererek yanlış düzeltmiştir. İmam durumu, kitaba şöyle uydurmuştur:

“Müştak Bey büyük kızla nikâhlanmıştır, amayaşça değil boyca büyük kızla. Yani, Kumru Hanımla.”

Orhan Pamuk, oyun oynamayı çokça ve çocukça sevmektedir. Belki de postmodern tercihlerinin altında da bu oyun sevgisi yatmaktadır. *Şâir Evlenmesi*'ni okurken birçoğumuzun aklına hiç gelmemişse de bazılarımız herhalde “Acaba Müştak Bey Kumru Hanım yerine çirkin ablasıyla evlenmiş olsa ne olurdu?” diye içten içe düşünmüştür. Şinasi, eserini tek perdede bıraktığı için Müştak Bey'in Kumru Hanım'la mutlu olup olmadığını da bilmiyoruz.

Mevlut Karataş'ın bir görüşte âşık olduğu Samiha yerine ablası Rayiha ile evlenmesi, Şinasi'nin oyununun, yeni bir çağda, yeni bir coğrafyada adeta yeniden yazılmış hali gibidir. Fakat Orhan Pamuk, burada bırakmamış, sanki Şinasi'nin yazmadıklarını da yazmayı, hikâyenin bütün boşluklarını doldurmayı amaçlamıştır. Güzel kardeşe niyet edip çirkince ablayı kısmet deyip bağrına basmış Mevlut, böylece, Müştak Bey'den farklı davranılabileceğini, bunun hep zannedilegelediği gibi, o kadar da kötü olmayabileceğini, sıra dışı yaşamıyla kanıtlamıştır. Hattabunun, daha iyi bile olabileceğini...

Orhan Pamuk'un bu şekilde, bir yol daha var yürünecek diyerek yeni bir yönelişe girmesi, basit bir boşluk doldurma eylemi değildir. Evet, “yanlış düzeltilmemiş olsaydı Müştak Bey ne yapardı ki?” çocukça sorusunun izi sürülmüş, bir oyun oynanmış, ciddi ciddi cevaplar verilmiştir belki, fakat yazarın ayrıca söyledikleri, altını çize çize vurguladıkları da vardır:

“...anlarıyla birlikte hafızasının uzak köşelerine ittiği KISMET, gece yürüyüşlerinde Mevlut’a eşlik etti. Ağaçların yaprakları, kelimeleri söyleyerek kıpırdandılar. Kalbin niyetiyle dilin niyeti arasındaki köprü KISMET idi elbette: İnsan her şeye niyet edebilir, başka niyetler dile getirebilir, kısmeti bu ikisini birleştirebilirdi. Şimdi çöplere konmaya çalışan şu martı bile önce bir şeye niyet ediyor, gak gak diyerek bunu kendi kendine dillendiriyor, ama kalbinin niyetiyle dilinin niyeti ancak rüzgâr, rastlantı, zaman gibi, KISMET’e bağlı şeyler sayesinde gerçekleşiyordu. Rayiha ile mutluluğu Mevlut’un hayatındaki büyük KISMET’iydi ve ona saygılı olmalıydı.” (KBT, s. 390-391)

“Kime niyet kime kısmet” atasözüne bir çözümleme denemesi olarak da nitelendirilebilecek bu satırlarda belirginleşen; açık bir kadercilik anlayışıdır. İnsan kalbiyle niyet etmeli, bunu diliyle ifade etmeli, nihayetinde ise, kısmetine çıkana razı olmalı; kendisine rağmen olana bitene tevekkül göstermelidir. Oysa Şinasi, *Şair Erolenmesi*’ni yazarken Aydınlanma Felsefesinin mutlak etkisindedir. Üstündeki gelenek gömleğini çıkarmaya çalışırken, yüreğinin hizmetinden çıkmış, aklının hizmetine girmiş, kavrayabildiğince yepyeni bilgilerin ve algıların peşine düşmüştür. O kadar ki, ünlü *Münâcaât* şirinde yaratıcının varlığını bile aklının tanıklığına bırakmıştır.¹⁶

Öyleyse, kasıtlı ya da kasıtsız olarak bir yanlışlığı “hayırlısı böyleymiş” diye kabul etmekle asla kabullenmemek arasında, bazan, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki derin uçurumlar kadar farklılıklar oluşabilmektedir.

Kafamda Bir Tuhaflık’ta yürüdüğü yol itibarıyla Orhan Pamuk’un, yeniden kadim geleneğin “tevekkül gömleği”ni giymeyi

¹⁶Münâcaat’ın birinci beyti:
Vahdet-i zâtına aklımca şahâdet lâzım
Cân u gönülümle münâcât ü ibâdet lâzım.

denediğini söylemek hiç de yanlış olmayacaktır. Zira, romanın genel söyleminde; insan, yeri geldiğinde rasyonaliteyi bir kenara bırakabilmesi, kaderine razı olabilmeli, zamana ve yüreğine inanabilmelidir cümleleri apaçık seçilebilmektedir.

2.1.2. Hazreti Yakup Kıssası’na:

Kafamda Bir Tuhaflık, iki kız kardeşle evliliği içeren genel konuyla aslında, çok daha eski, Yakup Peygambere kadar uzanan bir geçmişe de gönderme yapmaktadır. Hazreti Yakup dayısının iki kızından küçüğü Rahel’e âşık olmuş, evlenmek istemiştir. Dayısı ise, bunun ancak, yedi yıl kendisi için karın tokluğuna çalışırsa mümkün olabileceğini belirtmiştir. Hazreti Yakup’un kabul etmekten başka çaresi yoktur. Sonunda yedi yıl geçmiş evlilik zamanı gelmiştir. Ne var ki, Yakup’u bir sürpriz beklemektedir. Dayısı bir şölen vermiş ve gelin olarak büyük kızı Lea’yı göndermiştir. Yakup geceyi birlikte geçirdiği kızın Rahel olmadığını ancak sabahleyin anlayacak, dayısına neden böyle yaptığını sorduğunda, ablası varken küçük kardeşin evlenemeyeceği cevabını alacaktır. Ama Yakup da aşkıdan vazgeçmeyecek, yedi yıl daha çalışıp Rahel’le evlenmeyi başaracaktır.

Orhan Pamuk’un, bu kutsal ve yaygın öyküyü de özellikle çağrıştırmak istediği muhakkaktır.¹⁷ Bir dünya yazarı sıfatıyla onun, insana dair kök bir temayı işlediğinin, bunun da evrensel bir genişliğinin bulunduğu farkında olduğu, rahatlıkla düşünülmelidir.

Parodiyi, kısaca, “daha önceye ait bir metni, yeni bir metinle komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye koymak” olarak tanımlayabiliriz. Denilebilir ki; yazar, parodisini yapacağı metni bir “tez” olarak görmekte ve ona kendi “antitez”iyle yaklaşmaktadır. Bu durumda, parodi bir “sentez”

¹⁷ Metin Celal, “Kafamda Bir Tuhaflık”, *Cumhuriyet Kitap Eki*, 14 Ocak 2015.

olarak “yeniden yorumlama” ve buna bağlı bir “fikir değiştirme faaliyeti”dir. Ancak söz konusu sentezin hiçbir zaman tam olmayacağını unutmamak lazımdır. İki metin ya da dünya görüşü arasındaki fark “komik bir uyumsuzluk” hâlinde hep ortada olacaktır.

Başka bir söyleyişle, parodi, bir “üst-metin” (hypertext) ile bir “alt-metin”den (hypotext) oluşan bir türdür. “Alt-metin” parodinin konu edindiği orijinal metni gösterirken, “üst-metin”, altmetnin maruz kaldığı değişiklikleri ifade etmektedir. Alt-metne ilişkin unsurların, ister bir hesaplama, ister bir geliştirme gayesi gütsün, üst-metin tarafından değiştirilmesi olgusu ise, “parodik dönüşüm” adını taşımaktadır. Buna göre, parodinin alt ve üst-metinleri arasında “oyunlu” bir ilişki söz konusudur.¹⁸

Kafamda Bir Tuhaflık, yazarın yerel olarak *Şair Evlenmesi*'ni evrensel olarak *Hazreti Yakup Kıssası*'nı alt metin olarak kullandığı parodik bir üst-metin görünümündedir ve gerçekten işlenen orijinal temayla oyunlu bir ilişki içerisinde. Eseri bu özelliğiyle spesifik olarak *Şair Evlenmesi*'nin genel olarak kadim *Hazreti Yakup Kıssası*'nın parodileri olarak değerlendirmek de yanlış olmayacaktır.

Parodinin genel olarak eleştirel bir tür olduğu ve çoğu parodinin satir özelliği taşıdığı göz önünde tutulduğunda *Kafamda Bir Tuhaflık* romanı, bir boyut daha kazanmaktadır. Bu durumda soru şudur: Yazar neyi eleştirmektedir? Söz konusu metinleri mi, konuları mı, toplumsal algıları mı?

¹⁸Ayrıntı için bkz; Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler; Parodi, Satir ve İroni**, İst., İthaki, 2008, s. 82-83. Uygulamalı bir çalışma örneği için bkz; Ali Budak, **Ziya Paşa'nın İroni ve Parodi Şaheseri Zafernâme, Çağdaş Kuramlarla Bir Satir Analizi**, İst., Bilge Kültür Sanat Yayınevi, 2013.

Bakhtin iki tür parodiden söz etmektedir. Bunlardan birincisi “dışadönük” edebî parodidir ve “hedef metne” yönelik bir “saldırı”yı içinde barındırmaktadır. İkinci tür parodide ise, parodi edilen söylemle bir tür “dayanışma hâli” söz konusudur. Burada amaç, alt metni çarpıtmak ve yıkmaktan ziyade, söylemini geliştirmek ve zenginleştirmek, daha da anlaşılır kılmaktır.¹⁹ Ama, hemen belirtmek gerekir ki, bu tür parodik yapılarda da eleştirel nitelik büsbütün ortadan kalkmamaktadır. Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta sanki bu ikinci türü örneklemiştir. Odağı doğrudan doğruya alt metnin kendisi değil, söylemidir. Bu hem spesifik hem evrensel söylemi, başka yerde, başka zamandayeniden ele almış, yeniden işlemiş, yeniden yorumlamıştır. Eleştirisini de, Şinasi gibi o da, kadim söylemi zerrek miktar değiştiremeyen ve dönüştüremeyen insanımıza ve toplumumuza ve şartlarımıza yöneltmiştir. Bunun ipucunu daha romanına Beyşehir'in İmrenler yöresinden bir halk deyişi epigrafiyle başlamak suretiyle vermiştir.

2.1.3. Tanzimat Edebiyatı'na,

Kafamda Bir Tuhaflık, daha geniş bir açıdan bakıldığında ve “metin odaklı” olarak incelendiğinde, adeta bütün bir Tanzimat edebiyatının parodisi gibidir. Karşımızda, daha ilk sayfalardan itibaren, sanki Ahmed Midhat Efendi vardır ve konuşmasını yüzyıl önce bıraktığı yerden devam ettirmektedir:

“Kahramanımız Mevlut uzun boylu, sağlam ama zayıf yapılı, iyi görünümlüydü.” (KBT, s.15)

“...Mevlut'un bu iki temel özelliğini hikâyemizin anlaşılması için arada bir okurlarıma hatırlatacağım.” (KBT, 15)

“Kahramanımızın hayatını ve hayallerini daha iyi anlatabilmek için hikâyesinin

¹⁹ Cebeci, a.g.e., s. 99-100.

ortasından bir yerden başlayacak, önce Mevlut'un 1982 Haziran'ında (Konya'nın Beyşehir kazasına bağlı) komşu Gümüşdere köyünden kız kaçırmasını anlatacağım." (KBT, 15)

Postmodern anlatının da kullandığı bir teknik, hikâyesi ile kendisini ayıran yazar, koyduğu bu mesafeyi, tıpkı Brecht gibi, sık sık okuyucunun da dikkatine sunmuş, yer yer gözlerinin içine sokmuştur. Zaten, roman, bütün karakterlerin birinci şahıs kipiyle tek tek konuşmaları ve olayları sıcağı sıcağına kendi açılarından irdelemeleriyle bir tür tiyatro metni niteliği de taşımaktadır. Yazar bu tercihiyle de, zannımca, Tanzimat devrinin oynanmak için değil okunmak için yazılmış tiyatro eserlerine içtenlikli ve sevecen göndermelerde bulunmaktadır.

"**Mustafa Efendi.** Biliyorum, benden gizli amcanlara gidiyorsun, Hasan Amcanın bakkal dükkânına gidip gazete katlıyorsun, sofralarına oturup yemek yiyorsun, Süleyman ile oynuyorsun, ama unutmama, onlar bizim hakkımızı yediler, diye uyarırdım Mevlut'u. ..." (KBT, 59)

"**Süleyman.** Doğru değil: Mevlut bu inşaatın, Mustafa Amca İstanbul'da kazandığı parayı İstanbul'da bırakmayıp geriye köye götürdüğü için yarım kaldığını biliyor. Geçen sene ise, bu sefer ben ve ağabeyim evi yaparken Mustafa Amca bizimle olsun çok istedik biz, amcamın huysuzluğundan..." (KBT, 62)

2.1.4. Selvi Boylum Al Yazmalım'a:

Nihayet, *Kafamda Bir Tuhaflık*, Cengiz Aytmatov'un ünlü eseri *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ını da kuvvetle anıştırmaktadır. Hem vefalı son cümlesiyle, hem de birinci ağızdan anlatımlara yer veren bu kurgusuyla. Aytmatov da hikâyeye kendisi başlamış, devamını, iki rakip karakter İlyas ve Baytemir'in ağızlarından ve açılarından aktarımlarla getirmiştir. *Selvi Boylum Al Yazmalım*'dada genç bir şoför olan İlyas

ilk görüşte Aysel'e âşık olmuş ve kaçırmıştır. Ne ki, bir çocukları da olmasına rağmen, İlyas'ın işiyle ilgili hırsı ve manasız gururu yüzünden evlilikleri üzerine gölgeler düşmeye başlamış; araya bir başka kadın da girince Aysel oğlunu da alarak evi terk etmiştir. Sonra hayatına Baytemir girmiştir. Baytemir İlyas kadar genç de yakışıklık da değildir. Ama bitmez tükenmez bir iyilik, sevgi ve hoşgörüle hem ona hem oğluna sahip çıkmıştır. Ve bir gün, Baytemir eve yolda kaza geçirmiş bir gençle dönmüştür. Aysel büyük şaşkınlık geçirmiştir, çünkü bu genç terk ettiği kocası İlyas'ın ta kendisidir.

İlyas oğlu ve Aysel'e karşı yapmış olduğu hataların yarattığı pişmanlık duyguları içerisinde. Hayatını kurtaran Baytemir'e karşı da minnettarlık hisleriyle doludur. İyileştikten sonra da eve sık sık gelmeye başlamıştır. Önceleri hiçbir şeyden haberi olmayan Baytemir sonraları durumu öğrenmiş, ama konumunu hiç değiştirmemiştir. Aysel'in de İlyas'a olan aşkının bitmediğini anlamıştır. Aysel kimi tercih edecektir? Bu arada, İlyas, hergün oğlunu Aysel'den ve Baytemir'den habersizce görmektedir. Sonunda da Samet'i kaçıracaktır. Fakat Samet, babasını istemeyecek tercihini Baytemir'den yana koyacaktır. Aynı şekilde Aysel de Baytemir'i seçecektir. Çünkü Atif Yılmaz'ın harika beyaz perde yorumunda özetlendiği gibi, "Sevgi emektir, sevgi güvendir, sevgi fedakârlıktır."

Orhan Pamuk da neredeyse bütün ömrünü Rayiha mı Samiha mı kararsızlıkları ve tedirginlikleri içerisinde kafasında bir tuhaflıkla geçirmiş olan Mevlut'a söylettiği; "Ben bu âlemde en çok Râyiha'yı sevdim" cümlesiyle Aytmatov'un vardığı noktaya ulaşmıştır. Mevlut'a emeği ve güveni Rayiha vermiş, saf ve içten sevgisini sessiz fedakârlıklarıyla Rayiha taçlandırmıştır.

3. ROMANIN İÇERİK ANALİZİ:

Kafamda Bir Tuhaflık, bir ailenin tarihi çerçevesinde yaşanan bir aşkı sorgularken, arka planda geniş ve sürekli değişen bir fon olarak İstanbul'u kullanmaktadır. Konu, İstanbul'un sadece fiziki değişimi ve dönüşümü değildir. Yeni insanlarıyla birlikte şehir yeni bir ruh ve kültür de edinmekte, bu da, tıpkı dünle bugünün binaları, camileri, mezarları, çeşmeleri arasında olduğu gibi, insanların değer yargıları ve yaşama biçimleri arasında da derin uyumsuzluklar ve uçurumlar meydana getirmektedir. Elli-altmış yılda şehir, plansız programsız uçsuz bucaksız büyüklükler gerçekleştirirken, insanlarını da, ekonomi algısında olsun, din ve maneviyat algısında olsun, siyaset algısında olsun bir haylibölmüş, parçalamış, başkalaştırmış, çeşitlendirmiştir.

Denilebilir ki, asıl anlatılmak istenilen İstanbul'un kendine özgü bu akıl almaz metamorfozudur. Romanın, Mevlut'la birlikte, onun arkasında dev bir silüet olarak konumlanan bir diğer kahramanı İstanbul'dur. Amaikisinin hikâyeleri öyle içiçe geçmiştir ki, bu değişim ve dönüşüm sürecinde özdeşleşmişler; şehir ve insan olarak bütünleşmişlerdir. Artık, Mevlut'un hikâyesi İstanbul'un, İstanbul'un hikâyesi Mevlut'un hikâyesi olmuştur. Adeta, her şeyi birlikte ve her şeyi birbirlerinde yaşamışlardır.

Kafamda Bir Tuhaflık, bu içeriğiyle özellikle dikkate değerdir ve ayrıca özel bir derinlik arz etmektedir.

3.1. Tasavvufta İnsan ve Şehir:

İnsanı ve şehri bir arada düşünmek ve ele almak, tasavvufi edebiyat geleneğimizin de önemli dışavurumları arasındadır. Yunus Emre bir şiirinde, insanın vücudunu, içinde ulu bir sultanın yaşadığı, her kapısında yüz bin çerinin nöbet tuttuğu ulu bir şehre benzetmiştir:

Bu vücûdum şehrine bir dem giresümgelür
İçindeki sultânunyüzüingöresümgelür.²⁰

Yunus Emre, başka bir şiirinde ise, bu muazzam vücûdşehri biraz daha belirginleştirmiştir:

Alnumı ay bilürem bu gözlerümi yılduz
Bu vücûdum şehrinde buçuk
pûllukassumyok.²¹

Yunus Emre'ye göre, Yaratan, dışarıda değil, içeride, insanın içinde aranmalıdır. İnsanın içinde bir ben daha vardır ve o ben, Yaratanın da mekânı olan gönlün ta kendisidir:

Gönül Çalab'un tahtı Çalabgönüle baktı
İki cihan bedbahtı kim gönül yıkar ise.²²

İnsan bedenden ve ruhtan oluşmuştur. Bedenimiz maddi dünyamıza, ruhumuz/canımız da manevi dünyamıza dönüktür. Yunus'un muhkem ve muazzam şehrinin de insanın mânâ tarafı, daha doğrusu onun özü durumundaki gönül olduğuna inanılmaktadır. Tasavvufi söylem içinde gönlün, insanın ruhu ve bedeni arasında bir köprü gibi algılanmış olduğunu söylemek de pekâlâ mümkündür. Buna göre, insan, iki dünyası arasındaki münasebeti onun vasıtasıyla kurabilmektedir. Gönül her iki tarafın da ortak alanıdır. Gönlün şehre benzetilmesi işte bu algının ortaya çıktığı bir sonuçtur. Şehirler de bu tür ortak mekânlar değil midir? İnsanların birbirlerini görüp tanıdıkları, iyi-kötü ilişkiler kurdukları, yaşamayı öğrendikleri... Kalp ya da gönül, merkezîliği, düzeni, sistemi, sevk ve idaresi, maddî ve manevî dokusu, halden hale geçişe imkân veren daima yenilenen varlığıyla şehre benzetilmiştir.

Yunus Emre'den yüz küsur yıl sonra Hacı Bayram Velî'de şehir-insan metaforu bir kere daha karşımıza çıkacaktır. Hacı Bayram Velî, insanı iki cihan arasında yaratılmış bir şara, yani şehre benzetecektir:

²⁰ Azmi Bilgin, *Yunus Emre Hayatı ve Sanatı*, İst. , Bilge Kültür Sanat Yayınevi, 2013, s. 96.

²¹ Bilgin, a.g.e. , s. 121

²²Bilgin, a.g.e. , s. 164.

Çalabım bir şâr yaratmış iki cihânâresinde
Bakıcakdîdârgörinür ol şârınkenâresinde.

Hacı Bayram Velî, baştan sona bir bütünlük arz eden şiirinin;
Nâgihân ol şâra vardım ol şârı yapılr gördüm
Ben dahi bile yapıldım taş u toprak arasında.

Mısralarında ise sanki bir dervişin seyr ü sülûkunu anlatmıştır. İnsan, içindeki asıl beni keşfettiği ve onun nasıl bir ustalıkla inşa edildiğini fark ettiği zaman, maddi varlığıyla da bir oluşum süreci yaşayacaktır. Manaya uyum sağlamak adına kendisini taş taş yapacak, meydana getirecektir. Yani nefsinin sıkı bir terbiyeden geçirecek, gönül şehrine yakışır bir olgunluğa ulaştıracaktır.²³

3.2. Romanda Şehir ve İnsan:

Bir "İstanbul romancısı" olmasına karşılık Orhan Pamuk'un şimdiye kadar İstanbul'u tüm coğrafyasıyla ve tüm yaşayanlarıyla yansıtamadığı görüşü yaygındır. Gerçekten daha çok Nişantaşı ve çevresiyle Cihangir ve Beyoğlu'nu, varlıklı insanlar ve entelektüellerin oyunculuklarında, başlıca mekânlar olarak sahnelemiştir. *Kafamda Bir Tuhaflık* ise, İstanbul'un kurmaca iki gecekondu mahallesi; "Kültepe" ve "Duttepe"de geçmektedir. Orhan Pamuk'un tariflerinden ve tasvirlerinden bu semtlerin bugünkü "Gültepe" ve "Seyrantepe" oldukları anlaşılmaktadır. Romanda bu ikisi dışındaki bütün semtler hem adlarıyla hem konumlarıyla gerçeğe uygundur. Yazar, bu semtleri de, belli ki, gecekondulaşmayı dikkat çekici bir şekilde somutlaştırmak için kurmaca adlarla eserine yerleştirmiştir. Doğal olarak, Kültepe ve Duttepe'yi İstanbul'un dört bir yanındaki gecekondulaşmanın

tipik ve sembolik örnekleri olarak sunarken, başrolleri de yoksullara verecektir.

Roman, kuvvetli bir gözlemin yanı sıra politik ve sosyolojik verilerle de İstanbul'un yakın tarihini gözler önüne sererken, bir taraftan da şehrin kazanmaya başladığı ruhu ve manayı tanımlama çabasıdadır. Yazar, İstanbul'un yeni kültür değerlerini, eserin paralel kahramanı Mevlut'un kişiliği üzerinden yansıtmakta ve sorgulamaktadır. Burada da bir insan-mekân ilişkilendirmesi söz konusudur. Özellikle Hacı Bayram Velî'nin son beyitinde ifadesini bulan insanın şehirle birlikte "yapılma"sı durumu, adeta *Kafamda Bir Tuhaflık* romanının ana fikrini oluşturmaktadır. İstanbul'un elli-altmış yıllık değişim ve dönüşüm sürecine paralel olarak Mevlut da büyümüş, gelişmiş ve oluşmuştur. Şehir kendisiyle birlikte onu ve kimliğini de inşa etmiştir. O şehir, şehir de o olmuştur:

" Bazen hiçbir perdenin kıpırdamadığı, hiçbir perdenin açılmadığı sessiz sokakta yürürken, bunun buralardan ilk geçişi olduğunu mantığıyla bilmesine rağmen, bu sokaktan masallar kadar eski bir zamanda geçmiş olduğunu hissediyor, şu anı bir hatırayı yaşar gibi yaşamaktan zevk alıyor, 'Boo-zaa' diye bağırırken aslında kendi hatıralarına sesleniyormuş gibi hissediyordu kendini." (KBT, 408)

Mevlut bütün ruh hâllerini şehir üzerinden algılamış ve yaşamıştır:

"Rayiha'nın ölümünden ve kızlarının evlenmesinden sonra sanki İstanbul'un sokakları daha uzamış, sonu gelmeyen karanlık kuyulara dönüşmüştü. Bazen uzak bir mahallede, çok geç saatte zilini çalıp 'Boza' diye ilerlerken, bu sokağa, bu mahalleye daha önce hiç gelmediğini aklına getiriyor, Bu duygu da tuhaf, korkutucu bir hatıraya, çocukluğunda, gençliğinde yasak bir yere girdiği zaman (köpekler havlarken) hissettiği az sonra yakalanacağı,

²³Yunus Emre ve Hacı Bayram Velî'nin şiirlerinde gönül şehri temasına dair bir inceleme için bkz; Rifat Araz, "Çalab'ın Tahtından Gönül Şehrine...", **Bizim Külliye**, Üç Aylık Kültür Sanat Dergisi, Haziran-Temmuz-Ağustos 2007, Sayı:32, Sayfa:69-74.

cezalandırılacağı, demek kendisinin kötü bir insan olduğu duygusuna açıliyordu.” (KBT, 407)

Bir takım inanç değerlerini bile:

“Mevlut şehrin büyüyerek kendisinden uzaklaşması ve karanlık sokakların sonunda evde kendisini bekleyen birisi olmaması sonucunda Allah’a daha çok ihtiyaç duydu. Yalnız cumaları değil, içinden geldiği diğer günlerde de, derneğe gitmeden önce Şişli Camii’nde ya da gelişigüzel başka camilerde namaz kıldı.” (KBT, 408)

Bu noktada bir itiraz cümlesi gelebilecek, haklı da olabilecektir: Elbette, bir bozacı yaşadığı şehirle bu tür etkileşimler içerisine girecektir. Ne var ki, Mevlut’un, değişen hayat koşullarına karşın, ısrarla her gece sokaklara çıkmaya devam etmesi, şehirle ilişkisinin sadece işiyle alakalı olmadığını göstermektedir. Bu ısrarın altında, büyük ölçüde, onun İstanbul’la kendisi arasında kurduğu “benzeşme” psikolojisi yatmaktadır:

“ Mevlut kafasının içindeki ışık ile karanlığın şehrin gece manzarasına benzediğini hissetti. Belki de bu yüzden, getirdiği para ne olursa olsun, kırkı yıldır geceleri şehrin sokaklarına boza satmak için çıkıyordu.” (KBT; 462)

Bu patolojik de denilebilecek şehir-insan ilişkisi yahut bireyin yaşadığı şehre psikolojik bağlanış hali, zamanla, bütünleşmeye, daha doğrusu ikisinin “aynılaşma”sınadönüşecektir:

“Şehrin sokaklarında geceleri gezmek Mevlut’a kendi kafasının içinde geziniyormuş duygusu veriyordu. Bu yüzden duvarlarla, reklamlarla, gölgelerle, karanlıkta seçemediği tuhaf ve esrarlı şeylerle konuşmak kendi kendine konuşmak gibi geliyordu ona.” (KBT, 462)

Şehir ona hep sıcak ve ilgili davranmıştır. Neredeyse bir ömür süresince geceler boyu “işaretler ve kelimeler” yollamıştır. Artık Mevlut’un da gerçek ve ağır bir karşılık verme zamanı gelmiştir. Konuşma sırası kendindedir. Fakat şehre ne söyleyecektir? Bozayı içinden geldiği için satmaktadır ve kıyamete kadar da satmaya devam edecektir, ama, asıl söylemek istediği bu değildir. İçinin derinliklerinden yükselip gelen ses, sanki onun, hem kültürel aidiyetinin keşfininve tescilinin, hem de olgunlaşma sürecinin tamamlanışının habercisidir. Derviş, seyr ü sülûk yolculuğunda sona epeyce yaklaşmıştır:

“Şehre söylemek, duvarlara yazmak istediği şey şimdi aklına gelmişti işte. Bu hem resmi, hem şahsi görüşüydü; hem kalbinin hem de dilinin niyeti idi: ‘Ben bu âlemde en çok Rayiha’yı sevdim,’ dedi Mevlut kendi kendine.” (KBT, 466)

3.3.Romanın Merkezi:

Orhan Pamuk’a göre, romanları diğer anlatılanlardan ayıran şey, gizli bir merkezlerinin olmasıdır. Okuyucunun okuma sırasında varlığına kuvvetle inandığı ve aramaya koyulduğu bu gizli merkez, kendisini hemen ele vermez. Romanın kelime kelime izlenen yüzeyinden uzakta, gerilerde bir yerde, görünmez ve kolayca bulunmaz, neredeyse hareketli ve ele geçmeyen bir şeydir. Ama belirtileri her yerdedir. O kadar ki, bu merkez sayesinde bir romanın bütün ayrıntıları, büyük manzaranın yüzeyinde karşılaşılan her şey birbirine bağlanır. Pamuk’a göre, roman okurken hissettiğimiz derinlik duygusu ya da üç boyutlu bir âlemde olduğumuz yanılması da, işte bu gizli merkezin varlığından kaynaklanmaktadır. Ve onun için bir romanın değeri, merkezinin dünyanın merkezini, anlamını ima edebilme gücünde yatmaktadır. Bir romanın gerçek değeri, bizde hayatın tam böyle bir şey olduğu duygusunu uyandırmasıyla ölçülmelidir. Romanlar, hayat hakkındaki temel

düşüncemize seslenmeli ve bu beklentiyle okunmalıdırlar.

Orhan Pamuk, görüşlerini, sonuçta, şu yargıya temel yapmaktadır:

“Hayatın gizli anlamını, kayıp bir değer araştırılmaya, bulmaya uygun yapıları yüzünden, roman sanatının ruhuna ve biçimine en uygun tarz, Almanların ‘Bildungsroman’ dediği genç kahramanların dünyayı tanıyarak olgunlaşmasını anlatan gelişme, eğitim, olgunlaşma romanlarıdır.”²⁴

Kafamda Bir Tuhaflık, işte, tam da böyle bir yürüyüşün ve bilgeleşme sürecinin romanıdır. Orhan Pamuk’un gençliği süresince okuya okuya kendisini geliştirdiğini belirttiği Flaubert’in *Duygusal Eğitim*’i, Thomas Mann’ın *Büyülü Dağ*’ı gibi ‘Bildungsromanlar’ serisinden bir eser meydana getirmiştir. Ama altını çizmek adına bir kere daha vurgulamak gerekirse, bunu sadece romancılığın teknik bir gereği olarak yapmamıştır. Roman yazmak aslında, ona göre, “...Bu dünyadaki yolculuğumuzun, yani şehirlerde, sokaklarda, evlerde ve odalarda ve doğada geçen hayatımızın da, varlığı şüpheli bir gizli anlamı aramaktan ibaret olduğu” üzerinde düşündürmektir. İyi bir romanın her cümlesi bize asıl büyük bilgiyi hissettirmeli, bu dünyada var olmak ne demek, bu nasıl bir duygudur, ifade etmelidir.²⁵

Şu halde, *Kafamda bir Tuhaflık*, dünyada var olmanın ne ve nasıl bir duygu demek olduğu sorunsalını çözme arayışında bir “gelişim” romanıdır. Bireyin ‘asıl büyük bilgi’ye doğru çetin bir oluşum yolculuğunun hikâyesidir. Şimdi biraz daha geriye gidebilir, bir kere daha, Hacı Bayram Velî’ye yaslanabiliriz.

²⁴ Orhan Pamuk, “Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter?” **Saf ve Düşünceli Romancı**, İst. , İletişim Yayınları, 2011, s. 25-28.

²⁵ Pamuk, **a.g.e.** , s. 28.

Şüphesiz böyle bir derinleşme, esere ve yazarına, -akla hiç getirilmemiş olsa bile-, ilave bir katman ve çarpıcı bir zenginlik kazandıracaktır:

Mevlut, bir çocuk, yeniyetme bir deriş adayı, bir sâlik olarak İstanbul’a, koca dergâha gelmiş, zorlu bir hayat yaşamış, seyr ü sülüksürecinden geçmiş, nihayetinde kendince doğrulara ulaşmış, görünenin arkasındaki görünmeyenin giz perdelerini bir biralamaya koyulmuştur.

Kafamda Bir Tuhaflık’ta, İstanbul’un baş döndürücü genişlemesi ve bunun getirdiği sorunlar adeta bir belgesel gözlemciliği ve gerçekliğiyle sunulurken, yazar, o bildik ‘ah nerde o eski güzel İstanbul’ yakınmaları kolaycılığına hemen hiç düşmemiştir. Yukarıdan bakan, küçümseyen ya da umursamayan bir tavır da geliştirmemiş, okuyucuya böyle bir his vermemiştir. Aksine, anlamaya, empati kurmaya çalışan, hoşgörülü, hatta sevecen bir yaklaşım, baştan sona, hiç eksiltmeden muhafaza edilmiştir. Karşımızdaki; şehriyle barışmış, onun farklı kültürleriyle uzlaşmış, Doğu-Batı karşılaştırmalarının sonu belli yargılamalarından kurtulmuş bir Orhan Pamuk’tur. Apaçık, okuyucusunu da kendisiyle ve çevresiyle uzlaştırma gayretine girmiştir. *Kafamda Bir Tuhaflık* romanının merkezini, hiçbir şekilde oryantalist esintiler taşımayan, insanımıza ve değerlerimize yüreğin ta içinden gözlerle bakan, işte bu “saf ve düşünceli” yaklaşım olduğunu düşünüyorum.

Esasen Orhan Pamuk, “Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter?” adlı aynı denemesinde, bu bakışın nasıl bir bilincin dışavurumu olduğunu gayet kesin ifadelerle şöyle dile getirmiştir:

“Roman sanatının insanı yargılarken değil, anlarken en büyük, en parlak sonuçlarını

verdiğini hiç unutmayalım ve kafamızın bu yanına çok kapılmayalım.”²⁶

Fakatbu farkındalık yazarın yaklaşımıyla ilgilidir, romanın merkeziyle değil. Romanın merkezi yazım sürecinde ortaya çıkan bir sonuçtur. Çok zaman, olay örgülerini ve hikâyelerini romanlarını yazmaya başladıktan sonra adım adım oluşturan yazarların, Orhan Pamuk’a göre, gücünü belirsizliğinden alan roman merkezini önceden tam olarak bildikleri düşünülemez. Bu, en kontrollü ve planlı yazılar için bile geçerlidir.²⁷ Öyleyse, romanlar, yazarları için de bir bilinçlenme, gelişme, olgunlaşma sürecidir. *Kafamda bir Tuhaflık*’ta Orhan Pamuk’un yerlilikle ve gelenekçilikle ilişkilendirilebilecek bu tür bilinçli yahut bilinçsiz açılımlar gerçekleştirmesi ve bize farklı yorumlama imkânları sunmuş bulunması da yazım ve yaratım sürecinin başlangıçta hesap edilmemiş bir dışavurumu olarak değerlendirilmelidir. Başka bir şekilde söylersek, diyebiliriz ki; görünüşte bir aşk sorgulaması niteliğindeki roman, yazıldıkça, kendi özel ve gizli merkezini, kendisi böylece meydana getirmiştir.

Bu merkezin içinde neler yer almamıştır ki: Menderes dönemi ve İstanbul’daki ilk yıkım faaliyetleri, dalga dalga 12 Eylül rejimi, Anavatan iktidarı ve İstanbul’un asıl büyük fiziki değişimi, nihayet Ak Parti dönemi... Bu arada, köylerin çıkıp iş peşinde koşanlar, gecekonducular, türedi zenginler, rantçılar, tarikatçılar, dinciler, aleviler, ülkücüler....

3.4. Din - Dindarlar – Tarikatçılar:

Türkiye’nin elli-altmış yıllık yakın tarihinin bu panoramik değerlendirmesinin romana “merkez” oluşturan özelliği, tekrara düşmeyi göze alarak bir kere daha

²⁶ Pamuk, a.g.e. , s.23.

²⁷ Pamuk, “Merkez” adlı denemesinde bu konuyu enine boyuna tartışmıştır. Bkz; a.g.e. , s.115-136.

vurgulayalım; yazarın yaşananlara mümkün mertebe objektif ve içeriden bakabilme gayretiyle kucaklayıcı ve uzlaştırıcı yaklaşımı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu zaman diliminin son otuz yılına damga vuran dini söylem ve faaliyetler de, ister istemez, genel manzaranın odağına yerleşmiştir. Romanın belki de en açık yansımalarından biri, İstanbul’da Çarşamba Cemaati denilince ilk akla gelen yaygın bağnaz ve tutucu dinî gruplar algısına kocaman bir soru işareti koymasındır. Eserde dindarlarla dinciler ve tarikatçılar özenle birbirlerinden ayrılmışlardır.

3.4.1.Boza ve Kültür:

Mevlut’un işine ibadet derecesinde bağlı bir bozacı karakter olarak çizilmesi, artık eminiz, yazarın şehri en içten ve en derinden kavrama arzusuyla ilişkilidir. Boza büyük ölçüde İstanbul’a özgü bir içkidir. Şehrin hem geleneğinin hem de bu geleneğin niteliklerinin bir göstergesi, adeta nostaljik bir semboldür. Romanda bu, dünya okurlarına da, ansiklopedik bir dille, daha en başta anlatılmıştır:

“..hikâyemizin tam olarak anlaşılması için, önce bozanın ne olduğunu bilmeyen dünya okurlarına ve onu önümüzdeki yirmi otuz yılda ne yazık ki unutacağını tahmin ettiğim Türk okurlarına, bu içeceğin darının mayalanmasıyla yapılan, ağır kıvamlı, hoş kokulu, koyu sarımsı, hafifçe alkollü geleneksel bir Asya içeceği olduğunu hemen söyleyelim ki zaten tuhaf olaylarla dolu hikâyemiz büsbütün tuhaf sanılmasın. (KBT, s. 27)

Anadolu’da ve bilhassa İstanbul’da İslam, Orta Doğu coğrafyasından hayli farklı yorumlanmıştır, yüzyıllar içinde, neredeyse buraya özgü bir inanç sistemi hâline gelmiştir. Yahya Kemal, bunu Türk Müslümanlığı olarak değerlendirmiştir. Vehbi Eralp, “Vatan Şairi Yahya Kemal” adlı makalesinde onun şu cümlelerini aktarmıştır:

“Bizim Müslümanlığımız bile başka milletlerinkine benzemez, kendi mahsustur” derdi. “İçki ile domuz eti, ikisi de haram olduğu halde, biz bol bol içki içeriz, ama domuz eti yemeyiz; namazla oruç farzdır, biz namaz kılmayız, oruç tutarız.”²⁸

Orhan Pamuk da sanki boza üzerinden bu coğrafyanın kendine özgü farklı din anlayışına kapı aralamaya çalışmıştır.

Mevlut 1994 yılının Mart ayında bir gece, sokak köpeklerinin saldırısına uğramak üzereyken Gümüssuyu’nda bir apartman dairesine çağrılmış, kurtulmuştur. Ne var ki, içerde, bu defa da, içki içip eğlenen kadınlı erkekli topluluk tarafından sıkıştırılmıştır:

“ ‘-Sen dindar mısın?’

Bu sorunun zengin evlerinde artık siyasi bir anlamı olduğunun farkındaydı Mevlut. Üç gün önce yapılan belediye seçimlerini daha çok yoksulların oy verdiği dinci parti kazanmıştı. Beklenmedik bir şekilde İstanbul belediye başkanı seçilen adayı, hem dindar olduğu hem de kızlarının gittiği Kasımpaşa’daki Piyalepaşa okulunda okuduğu için Mevlut da oy vermişti.

‘Ben bir satıcıyım’, dedi kurnazca Mevlut. ‘Bir satıcı hiç dindar olabilir mi?’

-Niye olamaz?

-Ben hep sokaklarda çalışıyorum. Sabahattan akşama kadar sokaklardaysan beş vakit namazı nasıl kılacaksın ki...” (KBT, s.32-33)

Konuşma sonra boza üzerinde yoğunlaşmıştır:

“‘Bozada alkol mü var?’, dedi kadınlardan biri kaşlarını kaldırarak.

‘Kızım senin de hiçbir şeyden haberin yok!’ dedi erkeklerden biri. ‘Boca alkolün, şarabın yasak olduğu Osmanlı’nın içkisi. Dördüncü Murat geceleri kıyafet değiştirip yalnız şaraphaneleri, kahvehaneleri değil, bozacıları da kapattırılmış.’

‘...Bozanın alkolü vardır, ama çok azdır. Osmanlı zamanında alkol alıp kafayı bulmak isteyen dindarlar, bu yüzden ‘Bozada alkol yok canım!’ der, gönül rahatlığıyla on bardak içip kafayı bulurlardı.’

‘- Belki İslami yasaklar ve boza geri gelir...’ dedi Mevlut’a kışkırtıcı bir bakış atan sarhoş, ince burunlu adam. ‘Ne diyorsun seçim sonuçlarına?’

‘-Hayır’ dedi Mevlut istifini bozmadan. ‘Bozada alkol yoktur. Olsaydı ben satmazdım zaten.’

‘- Bak gördün mü, adam senin gibi değil, dinine bağlı,’ dedi erkeklerden biri ötekine.

‘- Sen kendi hesabına konuş. Ben hem dinime bağlıyım hem de rakımı içerim,’ dedi ince burunlu olanı. “ (KBT, s.35

3.4.2. Çarşamba Cemaati:

Mevlut, kederli bir günün gecesinde bu defa da Çarşamba sokaklarında üç katlı bir apartmana davet edilmiştir. İçerisi yine kalabalıktır. Bir masada oturan altı yedi kişi önlerindeki yazıyla meşguldürler ve bellidir ki “ iyi niyetli” dirler:

“ ‘- Bozacı kardeşimizi görünce çok sevindik,’ dedi yaşlı, gümüş saçlı ve iyi yüzlü bir adam Mevlut’a gülümseyerek.

Ötekiler onun öğrencileri gibiydiler; saygılı, ciddi, ama neşeli. Gümüş saçlı

²⁸ H. Vehbi Eralp, “Vatan Şairi Yahya Kemal”, **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, Cilt: 14 (1966), s. 1-8.

adam da öğrencileriyle aynı masada oturuyordu.” (KBT, s. 283)

Mevlut o gece gümüş saçlı adama derdini anlatacak, o da ona, anlayışla ve samimiyetle söylediği; ‘İnsan kâinat ağacının en yüksek meyvesidir’, ‘İnsan eşref-i mahlûkattır. Kimse senin kalbindeki cevheri yok edemez’ gibi sözlerle teselli edecektir. Mevlut, bir yandan, böyle akıllı ve önemli bir adamın kendisine vakit ayırmasından gururlanacak, bir yandan da talepleri bekletiyor olmaktan huzursuzluk duyacaktır. Ama gümüş saçlı ihtiyar, bu defa da ‘Beklesinler’ dedikten sonra, ‘Açılmaz düğümler Cenab-ı Hakk’ın iradesiyle çözülür, her müşkülât onun kudretiyle hallolur’ diye devam eden sözleriyle Mevlut’un gönlünü bir kere daha fethedecektir. Ruhuna işleyecektir bu sözler Mevlut’un ve ertesi hafta yolunu yine oraya düşürecek, kafasındaki soruların cevabını da bulacaktır:

“Gümüş saçlı ihtiyar adama öğrencileri ‘Hocam’, eve gelip giden başkaları ‘Efendi Hazretleri’ diyorlardı; öğrencileri kamış kalem, hokka ve mürekkeple resim yapar gibi masada kocaman harflerle yazı yazıyorlardı, bunlar Kur’an-ı Kerim’in dile geldiği Arap harfleriydi. Evde Mevlut’un hoşuna giden başka eski ve kutsal şeyler de vardı: eski tarz bir kahvedanlık; duvarlarda, masada resmedilen harfler ve kelimeler benzeri hat levhaları; sedef kakmalı bir kavukluk; tıkrıtısıyla bütün fısıltıları bastırarak kocaman dolaplı bir hamam saati; Atatürk’ün ve onun gibi çok ciddi, çatık kaşlı ama sakallı bazı önemli kişilerin çerçeveli fotoğrafları.” (KBT, s.284 - 285)

Ve Efendi Hazretleri Mevlut’un hayatından ölünceye kadar çıkmayacaktır. Gerçi bu hiçbir zaman sıkı bir bağlılık olmayacaktır. Zaman zaman yaptığı ziyaretlerdir hepi topu; bıraktığı bozalardan ücret almamak, fırsat bulursa birkaç satır sohbet edebilmek... Ama gönlünde bir şekilde daima yer tutacaktır

Efendi Hazretleri. Ta ki, dışarıdan ithal siyasal dindarlık ya da dincilik, bu tarihsel yapının tabiiliğini ve sevecenliğini de gölgeleyinceye kadar.

“ 1998 sonbaharında Mevlut, Efendi Hazretleri’ne pek çok kereler uğradı. Dergâhta istekli ve ısrarcı yeni bir kalabalık vardı. Onlardan hoşlanmıyor, onların da kendisinden hoşlanmadığını, fazlalık olarak gördüğünü hissediyordu. Gittikçe artan sakaklı dindarlar, kravatsız kenar mahalliler, hayranlar ve müritlerden Mevlut’a sıra gelmiyordu. “ (KBT; s. 387-388)

Orhan Pamuk da Yahya Kemal gibidir. O da, - benimsemesin benimsemesin - , içinde yaşadığı şehrin paylaştığı cemaat duygusundan uzak düşmemeyi istemiştir. Her zaman kolektif ruhun bir parçası olarak kalabilmeyi... Aksi, onun için derin bir suçluluk halidir. Din konusunda bu hassasiyetini hatıralarında çok açık ifade etmiştir:

“Benim için asıl dinî konu suçluluk duygusudur. Çocukluğumda aklıma arada bir düşen beyaz çarşaf, muhterem kadın imgesinden yeterince korkmadığım ve ona yeterince inanmadığım için suçluluk duydum. Ona inananlardan kendimi ayrı tuttuğum için de suçluluk duydum.”²⁹

Kafamda Bir Tuhaflık’ta Çarşamba Cemaatinin ele alındığı düzlemin, yazarının bu yaklaşımına paralel düştüğü söylenebilir. Peşin peşin, yaygın ve alışlageldik gerici, bağnaz, ürkütücü cemaat söylemiyle değerlendirilmemiştir onları. Tarikatlar, şeyhler, dergâhlar İstanbul’un manevi iklimini oluşturan unsurlar arasındadır. Asırlardır yaşadıklarına göre toplumda bir karşılıkları olmalıdır. Ama bu köklü kurumlar da tarihsel bağlarından koparılmış, son zamanlarda siyasi bir güç ma-

²⁹ Orhan Pamuk, *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, İst. YKY, 2003, s.175, 178.

nivelasına dönüştürülmüşlerdir. Orhan Pamuk, şehrin tekke ve dergâh kültürüne saygısını belli eden bir duruşla yerel niteliklerini yitirip yozlaşmış tarikatları, şeyhleri ve müritlerini bilvesile cesurca gündeme taşımış, konularını tartışmaya açmıştır:

“Mevlut en son altı ay önce dergâha uğramıştı. Efendi Hazretleri erişilemeyecek bir mesafede, hayran kalabalığının arasında çok uzaklardaydı artık ve söylediklerini işitmek, anlamak mümkün değildi. Son on yılda evinin çevresi, Çarşamba sokakları da çeşit çeşit tarikatın renk renk kıyafet giyen adamıyla dolmuştu. Bunlar İran’daki, Arabistan’daki gibi eski dini kıyafetleri giyiyordu. Mevlut onların siyasi dindarlıklarından ürkmüş, bir daha gitmemişti o mahallelere.” (KBT, s. 439)

Romana, Aleviler Ferhat karakteriyle, devrin türedi zenginleri ve rantçıları Hacı Hamit Vural ve oğullarıyla, Ülkücüler, Hasan Aktaş’ın oğlu Korkut’la yansımıştır. Yazar, genellikle anlayışlı ve hoşgörülü bir yaklaşım içindeyken, sadece ülkücüler anlatırken bundan biraz uzaklaşmış gibidir. Azerbaycan’daki başarısız darbe girişiminin faillerinden biri olarak çizilmiş Korkut, belki de romanın olumsuzluğuna vurgu yapılmış tek karakteridir.

4. ROMANIN ANLATIM TEKNİKLERİ:

Roman sanatı, anlatıma dayalı bir sanattır. Anlatılan şey kadar, hatta daha çok anlatım biçimi önemlidir. Çünkü anlatılan şey anlatılana, ancak bir biçimle, bir teknikle ulaşılabilmektedir. Anlatıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandıran işte bu biçim yahut tekniktir.

Başka bir söyleyişle, bir romanda estetik dokuyu meydana getiren şey, onu roman yapan unsur; dilin şu veya bu biçimde kullanılmasıyla elde edilmiş olan anlatım biçimi

veya tekniğidir. Bu da temel esprisi itibariyle iki şekilde gerçekleşmektedir: Anlatılan şey, yani olay, ya anlatıcı tarafından anlatılmaktadır (diegesis), ya da aracısız olarak canlandırılmaktadır (mimesis).

Birinci anlatım biçimi destanlarla, ilk dönem romanları ve hikâyeleri, ikincisi ise, tiyatrolar için geçerlidir. Gerçekten, realistlere gelinceye kadar, romanlarda anlatıcının, anlatımın biçimlenmesinde tartışılmaz ağırlığı ve önemi bulunmaktaydı. Dikkatler mutlak anlamda onun üzerinde yoğunlaşmaktaydı. Anlatıcıyı, metnin önüne geçiren veya üzerine çıkaran bu yöntemin yetersizliği realistler tarafından ortaya konulmuştur. Realistler bu “anlatma” yönteminin kusur ve yetersizliğini ortadan kaldırmak için “gösterme” yöntemini devreye sokmuşlardır. Tiyatrodan ödünç olarak alınan ve genellikle “anlatma” ile birlikte kullanılan “gösterme” yöntemiyle roman sanatının yapısı büyük ölçüde değişmiş, ölçüleri nispeten daha objektifleşmiştir.

“Anlatma”da olay hikâye nakledilmekte, “gösterme”de ise okuyucunun gözleri önünde adeta tecessüm ettirilmektedir. Anlatıcı, üçüncü gerekli eylem olan “tasvir etme”den de mekân ve kişilerle ilgili özellikleri okuyucuya yansıtmakta yararlanmaktadır.

4.1. Bakış Açıları:

Kafamda Bir Tuhaflık, anlatıcının “anlatma”ları ve “tasvir”lerinin, kahramanlarının “gösterme”leriyle dengelendiği bir roman olarak karşımızdadır. Anlatıcı, destanlardan kalma bir söylemle herşeyi gören ve bilen olarak hikâyesini anlatırken, araya giren roman karakterleri birinci ağızdan tanıklıklar sergilemişlerdir. Güya bunu, anlatılan olaylara açıklık getirmek, kendi durumlarını ortaya koymak için yapmışlardır. Amabir yandan da, anlatıcıyı sorgulamışlar, böylece, hem metni, tek açılı bir bakışın sığılından ve

sıkıcılığından kurtarmışlar hem de yer yer tartışmalı hale getirmişlerdir.

Romanda aynı olay üç ayrı bakış açısıyla şöyle yansıtılmıştır:

“Gece yarısı, sokaklarda koşanların çığlıkları, sloganlarıyla baba oğul uyandılar. Koşanların kimler olduğunu bilmiyorlardı. Babası kapının sürgüsünü kontrol etti, arkasına Mevlut’un akşamları üzerinde ders çalıştığı topal masayı itti. Kültepe’nin öteki yamacındaki bir yangının alevlerini gördüler.... Silah sesleri duyular.” (KBT, s. 114)

“**Korkut.** Alevilerin camiye bomba koyduğuna ben de açıkçası inanmadım ama yalan hemen yayılıyor. Ama Duttepe’nin sabırlı, sessiz ve dindar kalabalığı cami duvarlarına, ta en ücra mahallelere asılmış komünist afişlerini ‘kendi gözleriyle’ gördükleri için öfkeleri güçlüydü. Sen hem Karaköy’de oturacaksın, hatta İstanbul’da bile değil, Sivas’ta, Bingöl’de oturacaksın, hem de Duttepe’de yaşayanların arazilerine sahip çıkacaksın. Dün akşam kimin evinin asıl sahibi, kim evinde gerçekten yaşıyor belli oldu. Dinine küfür edilmiş genç milliyetçiyi durdurmak çok zordur. Pek çok ev tahrip oldu. Yukarı mahallede bir ev yangını zaten olayları büyütme için kendileri çıkardılar ki gazeteler ‘Milliyetçiler Alevileri kesiyor’ diye yazsın ve POL-DER’li solcu polisler müdahale etsin.” (KBT, s. 115)

“**Ferhat.** Polis hiçbir şeye karışmadı, karıştıysa baskınlara yardım etmiştir. Suratlarını atkıyla gizleyip, takımlar halinde gelip evleri basmaya, vurup kırmaya, Alevilerin dükkânlarını yağmalamaya başladılar. Üç ev, dört dükkân, Dersimlilerin bakkalı hep yanmış. Bizimkiler de damlara çıkıp ateş etmeye başlayınca gece geri çekildiler. Ama ortalık aydınlanınca gene geleceklerini sanıyoruz.” (KBT, s. 115)

Roman ve hikâye gibi kurmaca metinlerde “bakış açısı”, neredeyse teknik ve yöntem kadar önemlidir. Anlatının kimin gözüyle izlendiği, mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledildiği soruları bizi, doğrudan “bakış açısı”na götürecektir. Yazarın kendi sınırsız bakış açısı ile anlattığı bir roman, yani (O) anlatıcılı bir roman, hikâyenin kahramanı tarafından anlatılan bir romandan, yani, (Ben) anlatıcılı bir romandan, kapsamı ve üslubu bakımından olduğu gibi, anlam yaratma yolları ve yöntemleri bakımından da çok farklıdır. Romanda “bakış açısı”ndan yararlanan kişiyi, olayları yansıtan bir aynaya benzetmek olasıdır. Ne var ki, bu ayna önündeki her şeyi olduğu gibi gösteren bir ayna değildir. Kendine gelen görüntüleri yapısının özelliklerine göre bir ölçüde değiştirmektedir.³⁰

İşte *Kafamda Bir Tuhaflık*, anlatıcının dışında, karakterlerin de olayları kendi zaviyelerinden anlatmaları ve yorumlamalarıyla, aynı anda birden çok, daha doğrusu bütün belli başlı karakter sayısınca bakış açısını okuyucuya sunabilmiştir.

“**Vediha.** Samiha’yı zorla arabanın içine aldılar. Pencereden gözlerimle gördüm. İmdat diye bağırdım. Yetişin, suçu bana atacaklar! Kız kardeşimi kaçırıyor haydutlar, imdaat.” (KBT, s. 207)

“**Süleyman.** Arkalarından koştum, yetişemedim. Öfkeden öleceğim. Geri döndüm, kamyonete atladım, motoro çalıştırıp gaza bastım....Torpido gözüne uzandım, Kırıkkale tabancayı çıkardım ve havaya iki el ateş ettim. Yazmayın, çünkü kaçtığı doğru değil. Yanlış anlaşılacak.” (KBT, s. 207)

³⁰ Bu konuda ayrıntı için bkz; Ünal Aytür, **Henry James ve Roman Sanatı**, Ank. , Ankara Üniversitesi Basımevi, 1977, s. 18-19.

“**Samih**a. Hayır, doğru anlıyorlar. Kaçtım. Hem de kendi isteğimle. İştikleriniz doğru. Ben de inanmıyorum. Âşık oldum....” (KBT, s. 207)

“**Vedi**ha. Silah seslerini işitince çocuklar bayram fişekleri atılmış gibi neşeyle bahçeye fırladılar. Bozkurt, Turan diye bağurdım arkalarından, girin eve, kapıyı kapayın. Dinlemiyorlardı, birine tokat attım, ötekini kolundan zorla içeri aldım. Polise telefon edeyim, dedim. Ama silahı Süleyman attı; polis çağırmak doğru mu?...” (KBT, s. 208)

“**Süley**man. Benim kamyonet Mecidiyeköy’e gelmeden onlar Şişli’yi geçmişlerdi bile. Eve döndüm, kamyoneti park ettim, sakın olmaya çalışarak. Kimsenin İstanbul’un ortasında güpegündüz sözlümü kaçırmaya cesaret edeceğine ihtimal veremediğim için gördüğüm şeylere hâlâ inanmıyordum....” (KBT, s. 209)

“**Abdurrah**man Efendi. Kızları sürekli kaçan bir baba olmak nasıl bir şey? Biraz utanıyorum ama gurur da duyuyorum: Çünkü kızlarım başkalarının seçtiği kocalara değil, cesaretle kendi seçtiklerine varıyorlar.” (KBT, s. 210)

“**Kork**ut...Bir kere Abdurrahman Efendi ile yalnız kalmıştık. ‘Bazı babalar önce birinden para alır, çöplenir, sonra da daha zengin bir kısmet çıkınca kızı zengine satar, bir de kız kaçtı numarası yaparlar. Hiç yanlış anlama Abdurrahman Efendi. Abdurrahman Efendi, sen muhterem bir adamsın, ama Samihakaçarken bunu hiç mi düşünmedi?’ diye sordum. ‘Bunun hesabını ona ilk ben soracağım’ dedi...” (KBT, s. 210)

Teknik kullanımında bu tercih, metinde “anlatma”dan daha çok “gösterme” eylemine başvurulduğu anlamına gelmektedir. Orhan Pamuk da Henri James gibi yazarların izinden yürümüş, *Kafamda Bir Tuhaflık*’tateknik olarak “gösterme”yebüyük ağırlık vermiştir. Gereğesini de bir röportajında şöyle açıklamıştır:

“Herkes kendi hikâyesini kendi anlatıyor. *Benim Adım Kırmızı*’da da aynı yapı var. Bu benim bulduğum bir şey değil. Önemsemiş bir konu, derslerimde de bahsediyorum. Bir romanı kabaca ikiye ayırabiliriz: anlatılan hikâye ve anlatılan hikâyenin kimin görüş açısıyla anlatıldığı. Amerikalı yazar Henry James’le anılır bu teknik. Kısaca anlatmak gerekirse, kalabalık bir yerdeki olayı tanrı bakış açısı ile anlatabilirsiniz. Ya da bu olayı bu kalabalıktaki bir kişinin bakış açısı ile anlatırsınız. Buna örnek olarak Anna Karenina’yı örnek verebilirim. Kitabın sonunda AnnaKarenina intiharına doğru giderken, gördüğü şehri normal bir şehir tasviri olarak görmeyiz. Şehri ölüme doğru giden bir kadının hüznüyle onun gözünden görürüz. Bu romana inandırıcılık verir. Bunu diğer romanlarımda da yaptım. Bu kitapta daha çok yaptım.”³¹

4.2. Sesleri ve Karakterleri:

Kafamda Bir Tuhaflık, *Benim Adım Kırmızı*’da olduğu gibi, herkesin kendi hikâyesini kendi bakış açısıyla anlattığı bir romandır, ancak, bu onun doğrudan, çoksesli bir eser olduğu anlamına gelmemektedir. En azından, eserin, içinde Bakhtin’in tanımladığı türden bir çoksesliliği barındırdığı kolayca söylenemeyecektir.

Bakhtin’in karnaval kuramından yola çıkarak geliştirmiş olduğu temel kavramlardan birisi “diyaloji”dir. Ona göre, anlam, ancak diyalojik bir süreçte oluşabilmektedir. Diyaloji, Bakhtin’in, diyalog eyleminden, yani iki kişi arasındaki karşılıklı dil alışverişinden esinlenerek türetmiş olduğu muğlak bir kavramdır. Buna göre, her söz, en basit günlük konuşma bile, temelde diyalojiktir;

³¹28 Şubat 2015 tarihinde Caddebostan Kültür Merkezi’ne konuk olan Orhan Pamuk’un Erkan İrmak’la yaptığı söyleşiye; yazievi.yesimcimcoz.com/adresinden şu linkle ulaşılabilir: <http://dergi.yesimcimcoz.com/orhan-pamuk-icin-yaziyorum/>

insan varlığının ve dilinin "çoksesli" niteliğinin dışavurumudur. Daha açık bir ifadeyle; kelimeler, başka zamanlarda, başka dönemlerde kendilerini kullanmış olan sesleri de anlamları içinde taşımaktadırlar. Bu durumda, geçmiş kullanımlarla gelecekteki kullanımlar arasında derhal diyalojik bir ilişki hali ortaya çıkmaktadır. Elbette, kelimelerden türlere kadar uzanan çizgide, bütün bu özellikler edebiyatta daha bir yoğunlaşmıştır. İyi edebiyatın ölçüsü de, "hayattaki ve dildeki diyaloji ile çoksesliliğin hakkını en üst düzeyde verebilmek" olarak belirginleşmiştir. Bakhtin'in "çokseslilik" lekasdettiği ise, romanda anlatıcının sesiyle kahramanların seslerinin aynı düzlem üzerinde yanyana gelmeleridir. Öyle ki, bu seslerin hiçbirine fazladan bir otorite kurma olanağı tanınmayacak, böylece dile gelen karşıt bakış açıları arasında bir sentez arayışına gidilmeyecektir.³²

Öteden beri kadın karakterler yaratmak konusunda eksiklikleri bulunduğu ileri sürülen ve eleştirilen Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta, bu zaafını gidermek için ciddi çaba sarfetmiş görünmektedir. Hiç değilse eserini bu farkındalık içinde yazmıştır:

"Kadın karakter konusunda, iyi niyetli bir erkek yazar olarak eksikliklerim olduğunu kabul ediyorum. İlk romanlarımda özellikle, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda ve *Sessiz Ev*'de öyle birinci tekil şahısta konuşmazdı. O kitap çıkar çıkmaz haklı olarak bir karşı çıkış oldu. Kadın röportajcılar özellikle. Baskıcı erkek egemen bir toplumda bir erkek yazar ne kadar bir kadını yazabilir. Cevabım yazmalıdır. Bir romancı kendinden bir baş-

kası gibi, başkasından kendisi gibi bahsedebilmelidir"³³

Ne var ki, romanda, karakterlerle yazar arasında, Dostoyevski'nin romanlarında- kine benzer diyalojik bir ilişkinin varlığından söz etmek bir hayli güçtür. Romanda, yazarın sesini ve söylemini bastırarak karakter sesleri dikkat çekmemektedir. Esasen, esere destan anlatıcısı tavrıyla konumlanmış olan yazar, karakterleriyle aynı düzlemde eşitlikçi bir yaklaşımı daha en baştan kapılarını kapatmıştır. Pamuk, benzetme yerindeyse, İstanbul'un yakın geçmişine tuttuğu aynanın içindekileri ince ince seçerek romanına yansıtmıştır. Ama Pamuk, bununla yetinmemiş, tavrını bir adım daha ileri götürmüş; roman boyunca aynanın kendi elinde olduğunu sürekli hatırlamış ve hatırlatmıştır. Karakterlerin kendi içlerindeki aykırı sesler de, hiçbir zaman, Bakhtin'in vurguladığı türden bir çokseslilik hâlini alamamıştır. Pamuk, bu eserinde kadınları daha çok sahnede tutma amacına ise büyük ölçüde ulaşmıştır.

SONUÇ:

Romanları "ikinci hayatlar" olarak gören³⁴ Orhan Pamuk için asıl olan insanın yaşadıklarının doğru bir temsille sahneye konulmasıdır. Bu sebeple roman kişinin karakterinden çok, yaşadığı manzaraya³⁵ yerleşmesi, olaylar ve şeylerle çevrilmesidir daha belirleyici olan. Pamuk'a göre, romancı özellik- le bir karakter yaratmanın değil, hayatın nasıl ve en uygun kimlerle temsil edilebileceğinin peşinde olmalıdır.³⁶

³²28 Şubat 2015 tarihinde Caddebostan Kültür Merkezi'nde Erkan Irmak'la yaptığı söyleşiden.

³⁴Orhan Pamuk, "Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter?", *Saf ve Düşünceli Romancı*, İst., YKY, 2011, s. 2.

³⁵Pamuk, "Edebi Karakter, Olay Örgüsü, Zaman", *a.g.e.*, s. 53-54.

³⁶Pamuk, "Edebi Karakter, Olay Örgüsü, Zaman", *a.g.e.*, s. 53-54.

³²Mihail Bakhtin, *Karnaval'dan Romana*, İst., Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 11.

Kafamda Bir Tuhaflık'ta, her şeyi bilen tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı elli- altmış yılı içeren bir zaman kesitini genel çizgileriyle kendince özetlemiş, kendi görüşü ve sıralamasıyla da "panoramik" bir tarzda okuyucuya sunmuştur. Olayları veya durumları belli bir yer ve zaman içinde canlandırmak ve somutlaştırmak istediğinde de roman kişilerini kendi ses, renk ve bakış açılarıyla bir bir sahneye çağırmıştır. Romanın büyük sahnesi ise baştan sona İstanbul olması devam etmiştir.

Roman, yedi ana kısım ile bunların elli yedi bölümünden oluşmuştur. Romancı, kısımları tarihlerle, alt bölümleri ise başlıklarla sunmuştur. Bu sayede uzun zaman kesitini algılamada okuyucuya kolaylık tanınmıştır. Öyle ki, kişilerin ve olayların karıştırılmasını önlemek adına kitabın başlangıcına bir soyağacı çizelgesi, sonuna da genel bir kronoloji konulmuştur. Yazarın böylece, kitabını belge-selleştirmek istediği, asıl amacının bir aşk hikâyesi anlatmak değil İstanbul'un özelinde Türkiye'nin modernleşme macerasını anlatmak olduğu apaçık anlaşılmaktadır. Aynı zamanda postmodern teknikleri kullanmayı iyi bilen ve seven yazarın bu tür eklemelerle uğraşını bir oyuna çevirdiği de düşünülebilecektir. Esasen, her iki yaklaşım da hem esere hem yazarına uygun düşmektedir.

Kaynakça :

ARAZ, Rifat: "Çlaba'nın Tahtından Gönül Şehrine..."Bizim Külliye, Üç Aylık Kültür Sanat Dergisi, Haziran-Temmuz-Ağustos 2007, Sayı:32, Sayfa:69-74.

AYTÜR, Ünal: Henry James ve Roman Sanatı, Ank. , Ankara Üniversitesi Basımevi, 1977.

BAKHTIN, Mihail: Karnavaldan Romana, İst. , Ayrıntı Yayınları, 2001.

BİLGİN, Azmi: Yunus Emre Hayatı ve Sanatı, İst. , Bilge Kültür Sanat Yayınevi, 2013.

BUDAK, Ali: Ziya Paşa'nın İroni ve Parodi Şaheseri Zafernâme, Çağdaş Kuramlarla Bir Satir Analizi, İst. , Bilge Kültür Sanat Yayınevi, 2013.

CEBECİ, Oğuz: Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni, İst.,Ithaki, 2008.

CELÂL, Metin: "Kafamda Bir Tuhaflık", Cumhuriyet Kitap Eki, 14 Ocak 2015.

ERALP, H. Vehbi: "Vatan Şairi Yahya Kemal", Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Cilt: 14 (1966), s. 1-8.

ESEN, Nüket – Engin Kılıç: Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası, İst. , İletişim Yayınları, 2008.

ESEN, Nüket (Derleyen): Kara Kitap Üzerine Yazılar, İst. , İletişim Yayınları, 1996.

HADZİBEGOVIC, Darmin (Hazırlayan): Kara Kitap'ın Sırları, İst. , Yapı Kredi Yayınları, 2013.

İbrahim Şinasi Efendi: Şâir Evlenmesi, 1859.

PAMUK, Orhan: İstanbul Hatıralar ve Şehir, İst. Yapı Kredi Yayınları, 2003.

PAMUK, Orhan: Kafamda Bir Tuhaflık, İst. Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2015.

PAMUK, Orhan: Saf ve Düşünceli Romancı, İst. , İletişim