

# Orhan Pamuk'un Roman Kuramı Üzerine

## On Orhan Pamuk's Novel Theory

Osman Fırat BAŞ<sup>1</sup> , Olga ŻYMINKOWSKA<sup>2</sup> 



### <sup>1</sup>Sorumlu yazar/Corresponding author:

Osman Fırat Baş (Doç. Dr.),  
Adam Mickiewicz University in Poznań, Faculty  
of Polish and Classic Philology/ Institute of Slavic  
Philology, Poznań, Polonya  
E-posta: osman.bas@amu.edu.pl  
ORCID: 0000-0001-9303-1604

<sup>2</sup>Olga Jadwiga Żyminkowska (Yüksek Lisans  
Öğrencisi), Adam Mickiewicz University in  
Poznań, College of Interdisciplinary Individual  
Studies in Humanities and Social Sciences  
,Institute of Philosophy, Poznań, Polonya  
E-posta: olgazyminowska@onet.pl  
ORCID: 0000-0002-6049-8854

**Başvuru/Submitted:** 30.12.2021

**Revizyon talebi/Revision requested:**  
12.05.2022

**Son revizyon/Last revision received:**  
15.05.2022

**Kabul/Accepted:** 30.05.2022

**Atıf/Citation:** Baş, Osman Fırat. ve  
Żyminkowska, Olga. "Orhan Pamuk'un Roman  
Kuramı Üzerine" *Türkiyat Mecmuası-Journal of  
Turkology* 32, 1 (2022): 337-353.  
<https://doi.org/10.26650/iuturkiyat.1045495>

### ÖZ

Bu çalışma, Orhan Pamuk'un roman kuramındaki temel konuları incelemektedir. Yazarın *Saf ve Düşünceli Romancı* (2010) başlıklı kitabında romanın bilişsel değeri, sanatların karşılıklı etkileşimi (romanla resmin ilişkisi), romanın kompozisyonu ve kahramanı kavramlaştırma yöntemi gibi birkaç felsefi ve edebi sorun ayırt edilebilmektedir. Makalenin yazarları, Orhan Pamuk'un yapıtlarında sanatın belirli alanları ile kurgusal türlerin ontolojisi ve alımlama kuramı arasındaki ilişkilere dair pek çok düşünce bulunabileceği sonucuna varmışlardır. Bu makalenin temel amacı, Pamuk'un yapıtının teorik yönüne dikkat çekmek ve Türk yazar üzerine yeni araştırma alanlarını ortaya koymaktır.

**Anahtar kelimeler:** Orhan Pamuk, Roman Kuramı, Sanatların Karşılıklı Etkileşimi, Romanın Ayırt Edici Niteliği, Bilgisel Değer, Nesnelere Dönüş

### ABSTRACT

In this study, the main topics in Orhan Pamuk's theory of novel are examined. The *Naive and The Sentimental Novelist* (2010) is employed to distinguish several philosophical and literary problems: the cognitive value of the novel, relations between the novel and painting, the novel's composition, and the way in which the protagonist has been conceptualized. The authors concluded there are numerous thoughts on the relationships between specific fields of art, ontology of the fictional genres, and reception theory in Orhan Pamuk's work. The main purpose of this article was to examine the theory underlying Pamuk's work and to present new research fields involving the Turkish writer's reflections.

**Keywords:** Orhan Pamuk, Novel Theory, Relations Between The Novel and Painting, Differentia Specifica of Narrative Fiction, Cognitive Value, Turning Toward Things

## EXTENDED ABSTRACT

This article is the result of cooperation within the scope of a project between a Polish philosophy student from the Adam Mickiewicz University in Poznań and a Turkish philologist who works at the same university. The role of the philologist was limited to merely counseling. Undoubtedly, the first author is the Polish philosophy student.

In this study, selected philosophical and literary problems in *The Naïve and The Sentimental Novelist* (2010), including its cognitive value, its *differentia specifica*, the relationship between the novel and painting, the novel's composition, how the protagonist was conceptualized, and Pamuk's approaches to these topics were examined.

The following conclusions were reached.

The novel's cognitive value involves the oscillation between naive and sentimental attitudes. Pamuk's writing strategy is based on creating the feeling that although what he conveys in the novel may be true, the reader is made aware that the novel is fiction. He also recommends that when reading the novel, the reader should apply naive and sentimental attitudes in accordance with how the writer changes the same.

In relation to the *differentia specifica*, Pamuk is of the view that the novel has typical features. However, its primary distinguishing feature from other literary genres is being in possession of the "hidden center."

Regarding the relationship between the novel and painting, the visual quality of the former is emphasized. Pamuk believes the novel's visuality is important in both reading and writing processes. Reading involves primarily transforming words into pictures and creating a perceptible landscape of the world in which the novel is set, whereas writing is reminiscent of the work of a stage designer who oversees each scene's decor.

The composition of the novel focuses on a central point as the dominant element of thought in the novel.

In his conceptualization of the protagonist, Pamuk conveys a distant attitude toward the psychological novel. Thus, the psychology of the protagonist is not fully shaped. Rather, his role is to invite the reader to the novel's secret center. Pamuk begins writing first by identifying the situations that he wants to narrate before shaping the heroes who appear in these situations. In actuality, the protagonist helps the author in the formation of these situations.

## Giriş

Aşağıda okuyacağınız metin Poznan Adam Mickiewicz Üniversitesi'nden Polonyalı bir felsefe öğrencisi ile aynı üniversitede görevli Türk kökenli bir filologun bir proje kapsamında bir araya gelmelerinin sonucudur. Projeyi hazırlayan felsefe öğrencisiydi ve gerçekleştirilebilmesi için üniversitenin onayını da almıştı. Proje kapsamında bir dizi etkinlik yapılması öngörülmüştü, ancak koronavirüs salgınınun başlaması nedeniyle bütün bu planlar rafa kalktı. Felsefe öğrencisi tarafından – filolog hocanın danışmanlığında – bir bilimsel metin yazılması ve planlanan etkinlikler kapsamında sunulması – ve hatta mümkün olursa yayınlanması – da düşünülmüştü. Öyleyse hemen girişte belirtmek gerekir ki bu metnin asıl yazarı Polonyalı felsefe öğrencisidir; Türk hocanın rolü önce danışmanlıkla, sonra da öğrencinin ortaya çıkardığı geniş materyalin küçük bir bölümüne bir makale formu vermekle sınırlıdır.

Bazı sanatçılar, sanatları üzerine kuramsal sayılabilecek yazılar da yazar; bunun birçok örneği var. Orhan Pamuk da *Saf ve Düşünceli Romancı*'yı yayınlayarak kendi sanatlarına dair düşüncelerine, onu kavrayışlarına ayrıca bir biçim kazandıran bu sanatçılar arasına katılmış oluyor. Roman özelinde pek çok başka yazar da, hiç değilse *Roman Sanatı* başlıklı deneme kitabıyla Milan Kundera, Pamuk'la aynı şeyi yapmış olduğundan, farklı yazarların kuramsal yaklaşımları karşılaştırmalar yapmak için oldukça cazip bir araştırma alanı açıyor. Felsefe öğrencisi de “daha geniş materyal” diye tanımladığımız ilk çalışmada Pamuk ile Kundera'yı roman sanatını kavrayışları açısından karşılaştırıyordu. Yukarıda başlıkları verilen denemelerinde her iki yazar için de ortak olan ve kafalarını en çok meşgul eden sorun öbekleri belirlenmiş, bunlar karşısında benimsedikleri tutumlar her biri için ayrı ayrı kristalize edilmeye çalışılmış, sonunda da tutumları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar gösterilmişti. Bu makale Kundera'yla yapılan karşılaştırmayı kapsamıyor ve yalnızca Pamuk'un düşüncelerine odaklanıyor ama her ikisi için de şu edebi ve kuramsal sorun öbekleri belirlenmişti: Romanın bilgisel değeri, sanatların karşılıklı etkileşim sorunu (Pamuk özelinde resmin edebiyatla olan ilişkisi), romanın özgüllüğü, kompozisyon sorunu, anlatıda bakış açıları ve kahramanın ontolojisi. Bu metnimizde Pamuk'un bu konular etrafında şekillenen görüşleri belirlenmeye ve en sonunda da bir tablo halinde özetlenmeye çalışılmaktadır.

Metinde *Saf ve Düşünceli Romancı*'nın Tomasz Kunz tarafından yapılmış Lehçe tercümesi temel alındı, çünkü felsefe öğrencisi ile hocanın üzerinde konuşabilecekleri metin o dildeydi, dolayısıyla alıntılarda verilen sayfa numaraları da o yayındandır. Ancak alıntılar – çeviriden çeviri yapmak anlamsız olacağından – doğrudan doğruya kitabın İletişim Yayınları'ndan çıkmış Türkçe versiyonundan yapılmaktadır.

## Pamuk'a Göre Romanın Bilgisel Değeri

“Romanlar ikinci hayatlardır.”<sup>1</sup> *Saf ve Düşünceli Romancı*'yı Gerard de Nerval'den<sup>2</sup> alıp biraz değiştirdiği bu cümleyle başlatıyor, Pamuk. Ardından edebiyat yapıtının edebiyat dışı gerçeklikle ilişkisi sorununun yazarın kafasını o henüz daha yazar olmaya karar vermemişken, henüz yalnızca iyi bir okurken de epeyce kurcaladığını okuyoruz. Yazmaya başladığında da bu sorun, yani kurgunun bilgisel değeri sorunu, hem deneme yazılarında roman kuramının merkezinde yer alan bir sorun hem de romanlarının kurgusal dünyasında sıkça tekrarlanan bir motif oluyor. “Bu ikinci hayatların bize gerçeklikten daha gerçek gelmesi, sık sık romanları gerçeğin yerine koymamıza, en azından onları hakiki hayatla karıştırmamıza yol açar. Ama bu yanılısma, bu saflık, şikâyetçi olduğumuz bir şey değildir hiç.”<sup>3</sup> Orhan Pamuk'u meraklandıran ve bu olguyu araştırmaya kışkırtan şey de işte tam olarak bu sorun: Yani, bir roman dünyası günlük deneyimlerimize dayalı olabilirlik<sup>4</sup> hissini hiç vermese bile, bizim ona hayalen katılabilmekten haz alıyor oluşumuz.

Yazar, roman dünyasındaki yaşantımızın gerçeklik içinde ondan tümüyle özerk bir deneyim olarak anlaşılmasını talep eder. Romanın ayırt edici iki niteliği yüzünden böyledir: (1) Gerçek hayatta olduğu gibi bir manzaranın karşında dikiliriz ama onu anlatıcının gözleriyle görürüz ve gerçek hayatta da olabileceği gibi bazı hislere kapılırız, yalnız bunları okuduğumuz sözcükleri sürekli görselleştirerek<sup>5</sup> hissederiz. (2) Roman dünyasında (Pamuk'a göre edebi türler içinde yalnızca romana özgü olmak üzere) genel gerçeklerden tekil olaylara, manzara resimlerinden anlık yakın çekimlere büyük bir hızla geçiş yapılabilir.<sup>6</sup> Yani okuyucuyla anlatıcı yan yana durmuş örneğin uçsuz buçaksız bir tarla manzarasına bakarlarken, anlatıcı uzak bir yerlerde – okuyucunun net göremeyeceği kadar uzakta – hoplayıp zıplamaktaki bir tavşanı sanki yakından görüyormuş gibi görüp tasvir edebilir. O yüzden Pamuk için roman sanatının temel özelliği, hayal olduğu bilinen bir şeyin içine, hayal olduğu biline biline duygusal ve zihinsel olarak katılma isteğindeki tutarsızlığı ortadan kaldırabilmesidir. Yukarıdaki basit örneğimiz üzerinden devam edelim: Anlatıcıyla birlikte durdukları yerden o tavşanın gerçeklikte net

1 Orhan Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, çev. Tomasz Kunz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012), 9.

2 Bu sözün aslı “Rüya ikinci hayattır.” şeklinde ve yazarın *Aurélia* başlıklı kitabındandır. Türkçeye çeviri Seçil Kıvrak (İstanbul: Kolektif Kitap, 2018).

3 Pamuk aynı yer.

4 “Edebi olabilirlik dünyanın düzenine ilişkin yaygın görüşlere değil yalnızca, ama aynı zamanda edebi türe de, demek ki toplumsal olarak onaylanıp stabil hâle getirilmiş bir söylem türüne de bağlıdır. Olasılık ve gerçeğin ortak yanı her şeyden önce okuyucunun imgelemine beraberce seslenmeleri, ama onda başka başka bilinç alanlarını harekete geçirmeleridir. Denilebilir ki olası olan, okuyucunun dünyanın yapısı, işleyiş mekanizması, içinde yer alan süreçleri, aynı zamanda da insan davranışlarını yöneten ilkelere ilişkin ön kabullerine seslenir.” Michał Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych* (Varşova: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973), 19.

5 Edebiyat ile resim arasında kurulan ilişkinin tarihi Horatius'un *Ars Poetica*'sına (diğer adıyla *Pisolarla Mektup*'a) kadar gider (“*ut pictura poesis*”/ “Şiir de resim gibidir” yaklaşımı). Bu konunun ikinci önemli metni ise, Gotthold Ephraim Lessing'in Horatius'a eleştiri olarak yazmış olduğu 1766 tarihli *Laocoön. Resmin ve Şiirin Sınırları Konusunda Bir Deneme* başlıklı yapıtı olmaktadır.

6 Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, 16.

olarak seçilemeyeceğini okuyucu bilir, ama bu bilgi onu hiç rahatsız etmez, bir romanda o tavşanın buldukları noktadan görülüp ayrıntısıyla tasvir edilebileceğine inanmaya hazırdır, hatta bu yapılsın ister ve bundan haz alır.

Pamuk, Friedrich Schiller'in "Saf ve Duygusal Şiir Üzerine" başlıklı denemesinde yaptığı terminolojik ayrıma atıfla, saf yazar (ve okuyucu), yani yaratma ve okumanın teknik boyutlarının bilincinde olmayan, ne olduğu açıklanamaz bir ilhamın etkisiyle yazan, dili ise (kendi bakış açısından) dil dışı gerçekliğe karşılık düşen bir yazar (ve okuyucu) ayrımı yapmaktadır. Bu anlamda dili gerçekliğin bir aynası (ya da Stendhal'ın *Kızıl ile Kara*'daki ünlü metaforunda yazdığı gibi "Yol boyunca gezdirilen ayna") olarak anlamanın saf yazar ve okuyucuya daha yakın olduğu söylenebilir. Saf şair<sup>7</sup> için sözcükler dünyanın bir resmini yansıtır ve gerçekliğin gizlenmemiş anlamını gösterirler. Balzac tarzı gerçekçi roman geleneği saf tutum açısından çekincesizce kabul edilebilir niteliktedir.<sup>8</sup> Balzac'ın realizmi kavrayışının ayırt edici niteliği üzerine Michał Glowinski şunları yazıyor: "(...) roman dünyaya dair bir bilginin aktarımıydı, bir şekilde onun doğal durumu oluyordu, ona doğasının verdiği bir armağandı. Romanın mecazen «dünyanın resmi», «gerçekliğin aynası» vb. şekillerde adlandırılması da bundan ileri gelir."<sup>9</sup>

Pamuk da Schiller'in izinden giderek yazar ve okuyucuları düşünceli ve saf olarak iki ayrı grupta toplamaktadır. Düşünceliler kategorisi yazma durumunun ve metni alımlamanın yapaylığının kendisine meftun olmuş, dilin yapısını ise artık dünyanın yapısına simetrik bir yapı olarak görmeyen, bu ikili arasındaki ilişkinin fazlasıyla sorunlu ve felsefi düşünce gerektiren bir ilişki olduğunu düşünen yazar ve okuyucuların kategorisidir. Öyleyse duygusal tutum, romanı Glowinski'nin kuşku çağının ürünü dediği, biçiminin ise dünyanın artık hatasız bir resmi olmadığını söylediği *nouveau roman* ruhuyla düşünmeye yakın bir tutum olabilir.<sup>10</sup> Düşünceli yazar ve okuyucu figürü, öncelikle Alman Aydınlanması'nın dil felsefesi geleneğiyle (Herder ve Humboldt ile)<sup>11</sup> uyumlu bir dil düşüncesi için karakteristik ve aslında daha çok postmodern felsefe ile ona ait olan epistemik/bilgisel şüphecilığe özgüdür. Böylece dili bir *ergon* (ürün) değil, ama *energeia* (etkinlik) olarak kavrayış, duygusal tutuma daha yakın durmaktadır. Onlar için, ürünü dünyanın dilsel bir resmi olabilen dil çok daha üretkendir.

Bunun karşısındaki saflık ise, Pamuk'un da kullandığı "manzara" benzetmesini biraz değiştirerek kullanmayı sürdürürsek, yukarıda seyredilen o tarladaki küçücük tavşanın o uzaklıktan görülebileceğine gerçekten inanan yazarla okura özgü bir tutumdur. Anlattığı bu "manzaranın gücüne" bu denli çok inanan yazar da o tavşan hakkında rahatlıkla "konuşmaya ve düşünceli romancıyı kıskandıracak kuvvetli şeyler söylemeye başlayabilir."<sup>12</sup> Ama o tavşanın

7 "Şiir" hem Schiller'de hem de Pamuk'ta genel olarak sanat ve edebiyat anlamındadır.

8 Pamuk *Pisarz naiwny i sentymentalny*, 22.

9 Michał Glowinski, *Porzadek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej* (Varşova: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968), 96.

10 Glowinski aynı yer.

11 Burada öncelikle Wilhelm von Humboldt'un getirdiği *sprachliche Weltbild* (dünyanın dilsel görünüşü ya da resmi) kavramı söz konusu edilmektedir.

12 Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, 23.

o uzaklıktan görülemeyeceğini okur kadar yazar da bilmektedir. Öyleyse, Inga Iwasiow'a göre on dokuzuncu yüzyılın erken pozitivist dönem yazarlarının karşı karşıya kaldıkları bir zorluğu, yani kurgunun "çok anlamlılığını, (içgüdüsel olarak sezilen) yapaylığını alt etmek zorundadır. Okuyucuyu bir oyunun içine çeker, onu metne «çivilemeyi», tek anlamlı bir dünya vizyonunu kabule zorlamayı ister."<sup>13</sup> Bu hedefe ulaşmak için birçok araca başvurur ki hem yazarın kendisiyle özdeş olan hem de bir çağın çoğunlukça kabul edilmiş fikirlerini seslendiren anlatıcı da bu araçlardan biridir. Saf romancının anlatıcısı her şeyi bilir, roman dünyasına da onun referans ilişkisi içinde olduğu dış dünyaya da hükmeden yasaları belirler, sözlerine onunkilere güvenildiği kadar güvenilmemesi gereken kahramanın zıt kutbu olur. Anlatıcının bu konumu ancak Flaubert sayesinde erişilen bir dönüm noktasından sonra değişmiştir. Glowinski, aşağı yukarı *Madam Bovary*'nin yayınlandığı tarihten başlayarak romanın bir ahlaki tez olmaya karşı çıktığı görüşündedir. "Bu ölçekte belki de ilk kez, türün ahlaki yapısında bilinçli olarak gedikler açan Flaubert'in kalemiyle isyan etti roman. Potansiyel ahlakçılık alanını sınırlayıp yazarın romanının içinde mevcut olmaması gerektiğini, onun lirizminin ve yorumlarının romandan çıkarılması gerektiğini ilan ederken, aslında derdi onun değillesmesini yapmaktı."<sup>14</sup> Anlatıcının ortadan kalkması ve sözün kahramanlara bırakılması ideali, roman dünyasını hükmedecek bir "nesnel" düzen kurma hakkından vazgeçiş eylemiydi. Anlatıcının bakış açısı artık romanın tartışılmaz ve üzerine söz söylenilmez yorumlama dili olmaktan çıkmaktadır. Bu dönüm noktası tek sesli romandan çok sesli romana geçişle kıyaslanabilir. Bununla birlikte yazar ve okuyucu arasındaki o kendine has anlaşma da değişir. O andan itibaren okuyucu, olayların anlatıcı-yazar tarafından sunulan versiyonuna güvenip kabul etmeye mecbur değildir. Artık hiçbiri mutlak sorgulanılmaz olarak kabul edilmeyen çeşitli bakış açıları romanda konuşan kişilerin çoksesliliği ve desantrilizasyonu içinde bulunabilir ancak.

Bu noktada, Pamuk'un (kendisini düşünceli romancı ve okura daha yakın hissetse de) saf ve düşünceli tutumları birbirlerine karşıt olarak konumlandırmadığı, seçimini onların birlikte var olmasından yana yaptığı da vurgulanmaya değer.<sup>15</sup> Her iki tutum arasındaki farkı görünür kılmak için, bir arabanın yolcuları metaforunu kullanır:

Saf romancı ve saf okur, araba manzarada ilerlerken, pencereden görülen memleketi tanıdığına, insanlar anladığına içtenlikle inanan biri gibidir. Arabanın penceresinden gözükken manzaranın gücüne inandığı için de, manzara hakkında, insanlar hakkında konuşmaya ve düşünceli romancıyı kışkıracak kuvvetli şeyler söylemeye başlayabilir. Düşünceli romancı ise, arabanın penceresinden gözükken manzaranın sınırlı olduğunu, zaten ön camın çamurlu olduğunu söyler çoğunlukla ve ya Beckett tarzı bir suskunluğa sürüklenir ya da benim gibi

13 Inga Iwasiów, "Wycofanie głosu – prawda i kłamstwo pisma", *Kłamstwo w literaturze*, red. Zofia Wójcicka, Piotr Urbański (Kielce: Wydawnictwo Szumacher, 1996), 189-190.

14 Glowinski, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, 25.

15 Yine vurgulanmalıdır ki birbirinin zıt kutbu olan bu iki tutumun eşit haklarla ve birbirleriyle çatışmadan bir arada olmasından taraf olmak, postmodern düşüncedir. Çünkü: "Her şeyin karşıtıyla birlikte hiçbir çatışmaya yer vermeden varolduğu, farklılıkların barışçı bir karnaval atmosferi içinde bir arada yaşadığı bir tinsel varoluş biçiminin adıydı postmodern." Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), 62.

ve başka pek çok günümüz edebi romancısı gibi, arabanın direksiyonunu, düğmelerini, çamurlu camını, viteslerini de manzaranın bir parçası olarak resmeder ki, gördüklerimizin, romanın görüş açısıyla sınırlı olduğunu hiç unutmayalım.<sup>16</sup>

Demek oluyor ki saf yazar dünyanın ona nasıl görüldüğü ile kendi içinde dünyanın ayrımını yapmayan yazardır. Buna karşılık düşünceli yazar kendi bakış açısını keyfi, yanılabilir ve kurguladığı roman dünyasının bütün niteliklerini belirleyen bir nokta olarak algılayarak yazarlık durumun tüm yapaylığını görür. Dolayısıyla onun yazarlığı kavrayışı, *nouveau romanın* kabullerini anımsatmaktadır. Bu programın ana sloganını, Michel Butor'un "Arayış Olarak Roman"<sup>17</sup> denemesinin başlığından aldığı varsayılabilir.<sup>18</sup> Yeni romanın anlatıcısı, örneğin Balzac'ın romanlarında sahip olduğu o sarsılmaz epistemik otoritesini yitirir. "«Yeni romanın» anlatıcısı yalnızca kendi konumuyla sınırlanmış ve her şeyi bilen bir hikâyecinin tanrısal meziyetlerinden yoksun kalmış bir anlatıcı değildir, o aynı zamanda bir «durumun» ya da daha doğrusu «durumların» içindeki bir insandır."<sup>19</sup> Anlattığı hikâye bölüm bölümdür, dardır ve parçalanmıştır, ayrıca metnin basmakalıplığı ve yapmacılık boyutu da görünür kılınır. Düşünceli tutumun karşılığı olan yeni roman, kendi bakış açısının keyfiliğini vurgular. Bu anlamda film çekme yöntemini anımsatır: "(...) zira sinema, bir şeyin izlendiği noktayı işaretlemek zorundadır; fotoğraf bir yerlerden çekilir. Plandaki değişiklikler ilke olarak fark edilir, dolayısıyla da gerekçelendirilmeleri gerekir."<sup>20</sup> Sinemanın yeni roman için bir ilham kaynağı olduğunu örneğin Allain Robert-Grillet de kabul eder.<sup>21</sup>

Saf ve düşünceli tutumlar arasındaki bu farklılaşma Pamuk'ta anahtar niteliğinde bir rol oynamaktadır. Sanatın özüne nüfuz etmeye çalışırken yazar, onun çelişkili doğasına işaret eder ve romanın bir kurgu ve yazarın imgelemenin bir ürünü, aynı zamanda da okuyucunun hayal ve düşünceleriyle uygunluğu bağlamında bir gerçek olarak görülmesi gerektiği tezini ileri sürer. Romanın amacı ve özü işte bu iki uç nokta arasındaki, aslında saf ve düşünceli tutum arasındaki bu diyalektik gerilimi korumaktır. Pamuk, "(...) roman sanatının etkileme gücünü, (...) ortak bir kurmaca anlayışı olmamasından" aldığını savunur<sup>22</sup>, dolayısıyla da yazardan ve okurdan bu konuya karşı kişisel bir tutum takınmalarını, yani düşünceli şair rolünü benimsemelerini talep eder. Metnin yapaylığının ve gerçeklikle ilişkisinin sorunlu doğasının bilincinde olmak, metne safça yaklaşma arzusunu gölgelemez (en azından Pamuk'a göre, gölgelememelidir) ki bu da yapıtı okumaktan alınan keyfin kaynaklarından biri olmaktadır. "İdeal" yazar ve okuyucu "tipi" işte bu iki karşıt tutumun benimsenmesinde, saflık ve düşüncelilik arasındaki yolun yarısında bulunur.

16 Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, 23.

17 Michel Butor, "Le roman comme recherche (1955)" *Répertoire. Etudes et Conférences 1948-1959* (1960) içinde; Türkçede "Arayış Olarak Roman", *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, yay. haz. Hüseyin Salıhoğlu (Ankara: İmge Kitabevi, 1995), 297-302.

18 Głowiński, *Porzqdek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, 49.

19 Aynı yer, 108.

20 Aynı yer, 61.

21 Aynı yer.

22 Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, 37.



Pamuk romanlarının dünyasında başta İstanbul olmak üzere birçok gerçek yer adı bulunur. Bunlar, okuyucuda saf alımlama için karakteristik olan o gerçeklik duygusunu güçlendirir (Roland Barthes'in sözünü ettiği "gerçeklik etkisi"ni<sup>23</sup> oluşturur). Ama yazarın hayalinin ürünü birçok yer adı da vardır. Dış dünyada karşılığı olan yerler ile yapıtın dışında var olmayan yerlerin bu birleşimi, Pamuk'un bu her iki tutumun da – yani saf ve düşünceli yazar tutumlarının – birleştirilmesi gerektiğine olan inancını işaret etmektedir.

Bu noktada, bu iki tutum arasında gidip gelme ve bunların bir arada var olmaları postulatının oynadığı rolün ne olduğunu ve Pamuk'un bu alternatiflerden birine niçin tam taraf olmadığını sormaya değer. Mevcut entelektüel yönelimler karşısında saf tutumun savunulması, daha önce sözünü ettiğimiz nedenlerden ötürü, biraz anakronik gözükebilir, yine de yazar, okuyucusunun roman dünyasına katılma ve kahramanlarla özdeşleşme hakkını savunmaya çalışarak, dikkatinin çoğunu bu savunmaya ayırır, çünkü bir metni okumaktan keyif almanın kaynaklarından biridir bu. Aynı zamanda Pamuk, her iki tutumun birleştirilmesi olarak sunduğu kurgu yaklaşımının tarihsel gerekçelerini de işaret eder. Akıl yürütmelerinin bu aşamasında kendilerini baskıcı iktidarlar ve sansürlerden korumak için yapıtlarının kurgusallığını vurgulayan, ama bir yandan da romanlarının içeriğinin sansür mekanizmalarının sanacağı kadar da uydurma olmadığını okuyucularına belli belirsiz sezdiren yazarları anar.

Bu noktada da her bir romanın değer kıstasının ne olduğunu sormak uygun düşecektir. Bu değer onun dışarıdaki bir nesnel gerçeklikle uyumu mudur, yoksa romanda sunulan dünyanın yalnızca gerçeğinin bir imkânı olması yetecek midir? Pamuk'a göre bir romanın değeri, onun romanda sunulan dünya vizyonunu gerçek olarak algılabilmek becerisiyle, tek kelimeyle ikna ediciliğiyle ölçülür. Bu gerçeklik izlenimine, bazen karşı konulamaz bile olsa, romanın gerçekliğin kusursuz bir aynası olmadığını, asla saydam bir yansıtıcı yüzey olmayıp yalnızca atıfta bulunulan ve okuyucunun neyi, nasıl göreceğini belirleyen bir "çamurlu cam"<sup>24</sup> olduğunun bilgisi daima eşlik etmelidir. Bu bakış açısının özneliği, en azından romanı algımlarken okuyucu otomatikman ve içgüdüsel olarak romanda anlatılanları kendi deneyimiyle kıyasladığı içindir ki akıldan çıkarılamaz. Ayrıca romandaki önermelerin gerçek ya da sahte olup olmadıklarının sağlamlasının yapılabilmesinin temel yöntemi de budur. Yine de bunun anlamı, okuyucu, kendi görüşleri ile romanın dünya vizyonu arasında bir uyumsuzluk keşfedecek olduğunda bile, yapıtı olumsuz değerlendirmeli demek değildir. Pamuk'un da vurguladığı gibi, romanın normatif değil, ama betimleyici bir niteliği vardır. Başka bir deyişle: Roman, ahlaki veya epistemik otoritelere özgü değerlendirmeler yapmaya değil, ama dünyayı anlamaya, betimlemeye, sunmaya ya da kurgusal bir dünya yaratmaya çalışır. Okurun ve yazarın vizyonlarında bir uyumsuzluk ortaya çıkacak olduğunda, okuyucu saf tutumu benimser, çünkü söz konusu o uyumsuzluk seçilen bir gözlem noktasının keyfilikliğini açığa çıkarmaktadır. Kurgusal dünya vizyonunun tutarsızlığına ya da hatta (genelde ütopya biçimine bürünen) sahteliğine rağmen, o bakış açısına karşı içinde

23 Roland Barthes, "Efekt rzeczywistości", çev. Michał Paweł Markowski, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 4(136) (Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2012), 119-126.

24 Aynı yer, 23.



gizli gizli taşıdığı beklentileri karşıladığı için, okuyucunun o vizyonla birleşmeyi ve ona inanmayı istediği olur (hem de bayağı sık olur).

İstanbul’da Pamuk’un kurduğu ve yine onun tarafından finanse edilen Masumiyet Müzesi, aynı adlı romanında adları geçen objelerin sergilendiği bir müzedir. Müzenin varlığı yazarın roman kuramının somutlaşmış bir hâli sayılabilir, çünkü müze, yazar ve okuyucunun iki tutumunu birleştirerek alımlayanda romanda anlatılanların gerçek olduğu duygusunu ortaya çıkartmakta; kahramanın bakış açısından görünen dünyaya yalnızca imgelememde değil, aynı zamanda onu kuşatan nesnelere fiziksel mevcudiyetiyle de girilmesini sağlamak ve üstelik bu olurken, müze ziyaretçisinin aldığı keyif ve kapıldığı hayranlığın nedeninin, romanın dünyası ile müzenin fiziksel dünyası arasındaki farklılığın bilincinde olması olduğu da unutulmamaktadır. Masumiyet Müzesi, kendisini gerçekle edebi kurgunun sınırında konumlandırarak, kurgu ile gerçek dünya arasındaki farkın bilincine vardiıyor ve böylece Pamuk’un yazarlık yaklaşımını ete kemiğe büründürüyor. Roman sanatının özünün çelişkili doğası öyle bir sonuç getiriyor ki artık Pamuk, Flaubert’e atfedilen bir sözü<sup>25</sup> biraz değiştirerek aynı anda hem “Ben Kemal’im!” hem de “Ben Kemal değilim!”<sup>26</sup> diye haykırabilir. Ve gerçekten böyle bir şey yapacak olsa, bu sözlerindeki tutarsızlık onun tutumunun değerini de düşürmez.

### Orhan Pamuk’a Göre Romanın Resimle İlişkisi

Romanın resimle bağlarının ne denli önemli olduğu, Pamuk’un *Saf ve Düşünceli Romancı*’da topladığı derslerinin hepsinde görülmektedir. Okuma sürecinin kendisi de yazara göre romansal bir manzara çizmek demektir:

Savaş ve Barış’ta Borodino Savaşı’nı Pierre’in bir tepeden seyredişini okumak, benim için roman okumanın bir çeşit modeli gibidir. Romanın ince ince işlediği, bizi hazırladığı ve okurken hep aklımızda hazır tutmak ihtiyacını hissettiğimiz pek çok ayrıntı, sanki bu sahnede bir anda bir resimde olduğu gibi görünür olur. Sanki bir romanın kelimeleri arasında değil, bir manzara resminin karşısında olduğunu zanneder okur. Burada yazarın görsel ayrıntıya dikkatiyle, okurun kelimeleri kendi hayalinde bir büyük manzara resmine çevirebilmesidir belirleyici olan.<sup>27</sup>

Okuyucun romanı algılama süreci, okuduğu sözcükler ile o sözcüklerin zihninde çağrıştırdığı resimler arasındaki sıkı bağa bağlıdır. Pamuk, okuma sürecinin bir manzara resmine bakmakla kıyaslanmasını; panoramik seyirden enstantane yakın çekimlere geçilmesini önerir. Gerçekleşen görselleşme romanın “atmosferini” hissetmenin yöntemlerinden biridir ki bu da okunan şeyden alınacak hazzı belirler. Resimlere dönüştürülmüş sözcükler okunan bir öyküye belirli bir şekil verir, sunulan dünya vizyonunun içine girebilmeyi olanaklı kılar ve böylece de onun “gizli merkezini”, yani olay örgüsünün arkasına saklı temel düşünceyi ya da dünya görüşünü aramayı kolaylaştırır.<sup>28</sup> Resimler aynı zamanda kahramanın bakış açısıyla bütünleşmesi için

25 “Ben Madame Bovary’yim.”

26 Kemal, *Masumiyet Müzesi*’nin birinci tekil şahısta konuşan anlatıcı-kahramanı.

27 Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, 13.

28 Aynı yer, 137.

okuyucuya yapılan bir davet olur, o resimler aracılığıyla romanın dünya vizyonunu daha inandırıcı bir hâle getirirler, okuyucuda bir empati duygusu harekete geçirirler ki bu da o “gizli merkezin” daha tam şekilde anlaşılmasına olanak verir. Okuma eylemi sırasında okuyucu kendi gündelik gözlemlerini ve yaşantılarını (duygusal deneyimini) temel alarak onların hem benzersizliklerinin, tekrarlanamazlıklarının ve hem de öznelerarası iletişilebilirliklerinin farkına varır. Öyleyse duygusal deneyim, özellikle de sözcüklerin görselleştirilmesini mümkün kılan görme duygusu, bir roman metnini alımlama sürecinin temelidir. Pamuk'un yapıtlarında resim sanatının ve edebiyatın yolları işte öncelikle algılama türündeki bu benzerlikte keşişir.

Bu iki sanatın keşiştiği bir sonraki nokta da romancıların görsel (ki bu gruba ilk sırada Tolstoy dâhil edilir) ve “kelimesel” tip (Dostoyevski) yazarlar olarak ayrıldıkları yerdir.<sup>29</sup> Pamuk Homeros, Coleridge ve Dostoyevski'nin kahramanlarını karşılaştırarak romanın görsel bir tür olduğu sonucuna varır, çünkü o her şeyden önce okuyucunun görsel zekâsına seslenir ve yazarının mekân duygusuna dayanır.<sup>30</sup> “Roman yazmayı” da (Proust'un “Romanım bir resimdir” deyişine atıfla) “kelimelerle resim yapmak” olarak adlandırır. Bu işlem, sanatçının aklındaki zihinsel bir resimden hareket edip onu okuyucusunun zihninde belirli bir sahnenin net bir “doğru hayalini” canlandırabilecek şekilde sunmasıdır.

Resimle edebiyatın yakınlığı üzerine düşünceleriyle Pamuk, Lessing'in zamansal sanat (edebiyat) ve mekânsal sanat (resim) ayrımını da reddetmeksizin, Horatius'un *ut pictura poesis* (“Şiir de resim gibidir”) geleneğine bağlanmaktadır. Şunu yazar:

Romanlar da, tıpkı resimler gibi, dondurulmuş anları gösterir bize. Ama bu küçük ve bölünemez anlardan (...) romanlarda bir değil, binlerce, on binlerce vardır. Roman okumak, kelimelerle tasvir edilmiş bu anları (Zaman'ı) hayalimizde resimlemek, yani Hacim'e çevirmektir.<sup>31</sup>

Pamuk, resim sanatının, gerçekliği temsil etmenin yanı sıra, bir manzaranın maddi gerçekliğini de gösterdiği düşüncesindedir. Bir roman da kelimeleri ne denli ustaca imgelere dönüştürebilirse, o “gerçekliği” (romanda sunulan dünya vizyonunu) o ölçüde iyi temsil eder.

Resmin ve edebiyatın spesifik özelliklerinin keşiştikleri diğer bir düzlem de nesnelere romanda sunulan dünyadaki rolleridir. O dünyanın nesnelere mevcudiyetleri açısından yapılan tasvirleri, etkili bir biçimde bir “gönderme yanılması”, merkez ile – Jolanta Brach-Czaina'ın “varoluşun yarıkları”<sup>32</sup> dediği – “hayatın en temel özellikleri”<sup>33</sup> arasındaki ilişkiye dayalı bir gerçeklik iması izlenimi yaratırlar. Yazarın kaleminden büyüyen gelen görsel verilerle zenginleştirilmiş edebi manzara, okuyucunun özellikle saf yaşam deneyimine hitap eder ve böylece romanda sunulan dünyanın gerçek bir dünya olduğuna inancını artırır. Aynı anda da bu inanç, kurgusal dünyanın yapaylığının “duygusal” farkındalığıyla da çelişir. Dolayısıyla burada gene işimiz saf ve düşünceli tutumlar arasında bir salınan bir sarkaç hareketiyledir.

29 Aynı yer, 81.

30 Aynı yer, 84.

31 Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, 88.

32 Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia* (Varşova: Dowody na Istnienie, 2018).

33 Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, 111. Burada söz konusu olan şey öncelikle gündelik duygusal deneyimler.

Pamuk, nesnelere ve onların romanın ve yazma-okuma süreçlerinin yapısındaki rolü üzerine bir hayli felsefi akıl yürütme yapmakla maddi kültür araştırmalarında adına “nesnelere dönüş”<sup>34</sup> denilen akıma dâhil oluyor. Masumiyet Müzesi girişimi yazarın edebiyatta maddeselliğe nasıl büyük bir önem verdiği bir kanıtıdır. Fakat Pamuk’un yapıtlarında sunduğu dünyanın şekillendirilmesinde nesnelere nasıl bir ontolojik statüleri olduğu sorusunu sormaya değer. Bunlar bir yandan bir sırrı (romanın gizli merkezini) gizleyen, dolayısıyla romanın “hizmetkârı” olan varlıklardır. Öyleyse rollerine “hipostatik”<sup>35</sup>, “türevsel”<sup>36</sup> ve “aracı” bir rol denilebilir. Bu işlevleri daha ziyade, ana tezi nesnelere metinleştirilmesi olan postyapısalcı gelenek sınırları içine girer.<sup>37</sup> Postyapısalcılık maddiliğin kendisine, nesnelere duyumsallığına değil de, daha çok onun içinde bulunduğu söylemin bir türevi oluşuna vurgu yapar. Pamuk da benzer şekilde aynı vurguyu yapmaktadır: *Masumiyet Müzesi*’nin sayfalarında nesnelere kaçınılmaz bir biçimde metinsel tasvirler, kendilerine has birer “ekphrasis”<sup>38</sup> işlevi görürler.

Diğer yandan, İstanbul’da maddi olarak var olan Masumiyet Müzesine bakacak olduğumuzda, Pamuk’un yüzünü postyapısalcı yönelimlerden “nesnelere dönüşe” çevirdiği izlenimine kapılırız, çünkü artık yazar için nesnelere “maddiliklerini”, “nesneliklerini”, “fizikselliklerini” göstermek kilit nitelikte bir iş olmuştur. Hâlâ bir sır gizlerler ve kendilerinden daha başka bir şeyi işaret ederler, ancak şimdi buna başka bir ek bildirim de eklenmiştir: Alımlayıcıya nesnelere maddiliklerinin kendisi hitap etmeye başlar. Alımlayıcı artık nesnenin yalnızca metinsel temsiliyle ilişkiye girmez, aynı zamanda o nesnenin bütün duyumsallığını duyusal olarak deneyimleme şansı da vardır. Böylece gerçekliğin duyumsal alanlarını söylemsel olmayan şekilde deneyimlemenin ne kadar önemli bir rolü olduğunu da kavramış oluruz. Buna ek olarak, Masumiyet Müzesindeki nesnelere tam da genetik anlamda metinsel varlıklar olmaları (romanın dünyasındaki rollerini tamamen yerine getirmeleri), ama aynı zamanda da romanın dışındaki bir zaman ve mekâna yerleştirilmişlikleri sayesinde alımlayan ile maddilikleri üzerinden söylemsel olmayan bir düzeyde iletişim kurdukları içindir ki ontolojik statüleri karmaşıklaşır. Burada sözcükler ve şeyler birbirlerini açıklayıp karşılıklı olarak tamamlayarak sıkı bir bağımlılık ilişkisi içindedirler: Sözcükler duyumsal olarak başka tür bir varlık kisvesine “bürünürler”, fiziksel nesnelere ise sözcüklerle ifade edilebilir. Bunlar, aralarında kesintisiz bir “kristal” örgüsünün<sup>39</sup> akıp geçtiği iki farklı dildir.

34 “Geçtiğimiz yüzyılın 70’li ve 80’li yılları dilsel ve metinsel geri dönüş zamanları olarak bilinirken, bugünün sosyoloji ve kültür bilim çalışmalarında “nesnelere dönüşü” gözlemliyoruz.” Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, çev. Bożena Shallcross (Varşova: IBL PAN, 2013), 36. Yine aynı konuda bk. Deyan Sudjic, *Język rzeczy*, çev. Adam Puchajda (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2013).

35 Baskın nitelikte olmayan.

36 İkincil nitelikte olan, türetilmiş olan şey.

37 Bk. Olsen’in kitabında “Bir Metin Olarak Maddi Kültür / Sorunlu Bir İlişkiden Sahneler” başlıklı bölüm, 67-103.

38 Kökeni Yunanca ve doğrudan Pamuk’un yaptığı tanımla “görsel bir sanat eserini şiirle tasvir etmek işi” demek oluyor. Pamuk, bunun bir örneği olarak Homeros’un *İlyada*’da Akhilleus’un yeni kalkanını tasvir edişini verir.

39 “Uzay örgüsü”. Atomların veya atom kümelerinin uzayda meydana getirdikleri kümeler. Onları yedi kristal sistem içinde on dört farklı örgü olarak tanımlayan Auguste Bravais’e atıfla “Bravais örgüleri” diye de biliniyorlar.

### Orhan Pamuk Romanlarının Kompozisyonu. Romanın *Differentia Specifica*'sı<sup>40</sup>

Önceki paragraflarda romanın “merkezi” kavramını birkaç kez andık. *Saf ve Düşünceli Romancı*'da Pamuk bu kavramın açıklanmasına epeyce sayfa ayırıyor. Onun yaptığı tanımları bir kez daha anımsayalım:

Merkez; hayat hakkında derin bir görüş, bir çeşit sezgi, derindeki gerçek ya da hayali, esrarlı bir noktadır. Romanları bu yeri araştırmak, onu sezdirmek için yazarız ve romanların böyle okunacağını da biliriz. Ama ilk başta, bir romanı hayal ederken, bu gizli merkez için yazdığımızı bazen düşünüp biliriz, bazen bilmeyiz. (...) Ama manzaradaki ağaçların, evlerin, nehirlerin tek tek çekimine ne kadar kapılırsak kapılalım, her ağacın, her uçurumun harikuladeliği, tuhaflığı ve güzelliği ile ne kadar büyülenirsek büyülenelim, gene de manzaranın tek tek ağaçların, şeylerin toplamından daha derin ve esrarlı bir anlamı olduğunu da biliriz.<sup>41</sup>

Dolayısıyla “merkez” bir tür olarak romanın kompozisyon eksenini ve aynı zamanda onun genetik açıdan ayırt edici niteliği oluyor. Romanda sunulan dünya manzarasının bütün o plastik zenginliği (tıpkı nesnelere ontolojisinde de olduğu gibi) o manzaraya göre dışarıda olan bir şeyin (merkezin) işaret edilmesi değil yalnızca, ama aynı zamanda kendisinin metinsel “maddiliğiyle” alımlayıcı için de bir bildirim.

Romanın merkezi, metnin yazara ilham veren ve romanda bir mekân ve zamanın içinde sunulan dünyanın eş merkezli olarak onun etrafında inşa edildiği temel düşünce anlamına geliyor. Bu merkez çoğu kez metin üzerinde çalışılmaya başlanıldığında ortaya çıkıyor. Yazar yazarken, okuyucu ise anlatılanları alımlarken, hikâyelerin üst üste gelerek artışlarıyla birlikte dönüşümlere uğrayan bu “olması şart ama ne olduğu da belirsiz merkezi” arayıp bulmak için yoğun bir çabaya girer. Barthes'in kavramlaştırmasıyla konuşursak, metnin verdiği haz, romanın gizli anlamını gösteren ayrıntıların kodlarını çözmekten ve her şeyden önce “görünüm katmanlarının” resimsel doğasında eserin kendine özgü atmosferini yaratan yapıların, kompozisyonların, karakter portrelerinin tadını çıkarmaktan gelir. Ama bunlar yalnızca bir merkezi işaret etmesi gereken ikincil unsurlar da değildir. Daha ziyade onlar doğaları gereği onun içinde yer alırlar ve onun özüne aittirler.

Fakat bu merkezi yakalamak ne çok kolay ne de çok zor olmalıdır. Merkezin gizlilik derecesini dengelemek, yaratıcı çalışmanın değerinin ana belirleyicisidir. Birazcık bir mağaradan adım adım dışarıya çıkmayı anımsatan bu ayrıntı kodlarını çözme işi, yarı karanlık/yarı aydınlıktan başlanılarak sonunda merkezin için için yanan ışığının beklenmedik bir anda görünüvereceği ana kadar kademeli olarak yapılmalıdır. İşte bu denli muğlaktır “merkez” kavramı (ki ışık metaforu da bunu gösteriyor), çünkü (dünyanın merkezi, hayatın anlamı gibi) diğer kavramlar ve metafizik problemlerle benzer bir doğaya sahiptir. Pamuk, onun, okuyucunun hayata dair kendi görüşlerini merkezden yansıyan “ışıkla” kıyaslayabilmek için boy ölçüşmek zorunda kaldığı “temel mesaj” olduğunu yazıyor. Yine de o hiç değişmeyen, özne ve koşullardan bağımsız bir Arşimet noktası da değildir. Okuma zevklerine ve zamansal-uzamsal

40 Latince'dir ve “ayırt edici vasıf” olarak Türkçeleştirilebilir.

41 Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, 137-138.

bağlama bağlıdır. Onu öznenin tarafından bakarak tanımlamak en kolaydır: En kesin ölçüsü, okuyucunun “zihninin işleyişini şiirsel bir şekilde saptama, bu sayede de hayatımızın şimdiye kadar hiç dikkat edilmemiş ayrıntılarını tasvir etme ve ortaya çıkartma[dan]” aldığı zevktir.<sup>42</sup> Yazarın tarafından bakıldığında ise, merkez onun türlü biçimsel stratejilerle şekillendirdiği bir yerdir, çünkü “bir hikâyeyi anlatmanın, bir romanı biçimlendirmenin her yeni yolu hayata yeni bir pencereden bakmak anlamına da gelir”<sup>43</sup>, yani o zaman başka nitelikte bir merkezin inşası da demektir. Bir metin için merkez illa da bir tane olmak zorunda değildir, hatta daha fazla olmalıdır, çünkü romanda tek bir merkez olmaması, bizim bilincimizin ve görüşlerimizin (ya da genel olarak yapıt dışındaki tüm gerçekliğin) de tek bir merkezi olmadığını, ikilemimizin gerçekliği “anlamak için bir merkeze ihtiyaç duymak ile bu merkezin gücüne, hâkim mantığına karşı çıkma” isteği<sup>44</sup> olduğunu anlamamızı sağlar.

Okuyucunun merkezi keşfetmekten aldığı zevkin temeli en başta ironi (“önemli şeylerden önemsizmiş ve önemsiz şeylerden önemliymiş gibi bahsetme sanatı”)<sup>45</sup> olmak üzere romana özgü bazı işlemlerde ve romansal kurgunun muğlak statüsündedir (anlatılan olayların “gerçekten olup olmadıklarını” bilmeyiz ve bu durum bizi yalnızca metne karşı değil, ama roman dışındaki dünyaya karşı da mesafeli bir tutum almaya kışkırtır). Üstelik merkez, onu bulma beklentisi ile metnin onu işaret edebilecek gerçek unsurları arasındaki gerilimlerin diyalektik oyunu içine de ulanmıştır. Bu genel anlamda edebiyatla kurulan ilişki için tipik bir gerilimdir.<sup>46</sup> Çünkü okuyucu edebiyat kültüründe daha önce kazandığı deneyimler sayesinde adına “aktarımda içtenlik” denilebilecek bir ilkeyi benimsemek eğilimindedir, yani metnin bütün unsurlarında bir anlam aramaya ve bunlardan herhangi birini yazarın kötü niyetle romana kattığı bir anlamsızlık ve gereksizlik olarak görmeye isteklidir.

Özetlersek; bir romanın merkezinin önemli oluşu öncelikle onun aranmasında, onun göreliliğinin ve muğlaklığının bilinmesinde, hikâye örgüsünün zenginliğinin kodlarının çözülmesinde, romanda sunulan dünya manzarasının görselleştirilmesinde, kahramanla empati kurarak onun düşünceleri içine girmenin denenmesinde ve son sırada da ahlaki yargılarımızın askıya alınmasında yatmaktadır. Bir koyut olarak (normatif anlayış yerine) tanımlayıcılık, romanın bir tartışma (hatta “en apaçık” şeylerin bile tartışılacağı bir yer), farklı bakış açılarının birbirleriyle eşit haklara sahip çok sesliliklerinin, bizimkilerden daha farklı deneyimlerin içine empati yoluyla girebileceğimiz bir alan olarak anlaşılmasına uygun düşen bir yaklaşımdır.

42 Aynı yer, 146.

43 Aynı yer, 147.

44 Aynı yer, 155.

45 Aynı yer, 151.

46 Jonathan Culler’in bir yorumuna atıf yapıyoruz. Şöyle diyor: “(...) yazının ‘yazınsallık’ niteliği dilsel malzeme ile okurların yazının ne olduğuna ilişkin geleneksel beklentileri arasındaki gerilimle yatıyor olabilir.” Jonathan Culler, *Yazım Kuramı*, çev. Hakan Gür (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007), 56.

## Pamuk'un Roman Kahramanı

“(…) dünyaya roman kişilerinin gözünden, aklından, ruhundan bakmaktır.”<sup>47</sup> Edebi figür, sunulan dünyanın diğer bileşenlerinin algılanmasını sağlayan bir gözlem noktasıdır. Bununla birlikte, kahramanın kişiliği, yalnızca roman dünyasının diğer tüm unsurları bağlamında anlam kazanır. Yazarlar arasında kahramanın önceliği ve karakter psikolojisine aşırı bir ilgi olduğuna dair yaygın inanca rağmen, Pamuk’a göre, 19. yüzyılın sonunda, araştırmalarda edebi karakterlerin psikolojisine doğru bir kaymanın başladığına tanık olduk. O dönemin pek çok teorisyeni (E.M. Forster dâhil), kahramanı öyküyü, olayın geçtiği yeri ve yapıtın konusunu arka planda bırakarak öne çıkan bir unsur olarak kabul etti. Roman sanatında kahramanın önceliğine dair bu dogma, Pamuk tarafından genel olarak tutarlı ve sabit bir insan kişiliğinin varlığına dair batıl bir inanç olarak algılanır. Ona göre, adına “karakter” denilen nesne, “insan ruhunun sırlarını” resimlemekten zevk alan on dokuzuncu yüzyıl romancılığı tarafından yaratılmış bir yapıdır (örneğin Dostoyevski kişilerinin karmaşık “derinliklerine” duyulan hayranlık da bundan ileri gelir). Pamuk, romanlarının “psikolojik roman” olarak sınıflandırılmasını istemez, çünkü yazarlığının amacı insan karakterlerinin zenginliğini anlatmak değil, ama “hayatın hiç ifade edilmemiş bir bölgesini araştırmak, (...) [onunla] aynı âlemde yaşayan pek çok kişinin yaşadığı durumları, duyguları, şeyleri ilk defa kelimelere geçirmektir”. Kahramanın kendisi, yalnızca yazarın planladığı gerçekliğe bakış açısını harekete geçirdiği için önemlidir. Açıkta ki bu bakış açısı kesinlikle onun bireysel durumuna ve koşullarına bağlıdır. Yazar, karakter inşa ederken, dünyayı onların gözüyle görebilmek, anlayabilmek ve değerlendirebilmek için, onlarla “bütün (...) [gücüyü] özdeşleşmeye” çalışır.<sup>48</sup>

Pamuk’un önerdiği empatik bakış hem yazma eylemine hem de okuma sürecine ilişkindir. Bu yaklaşım, kahramanın yapıp ettiklerini anlayabilmek ve değerlendirebilmek için onunla empatiye dayalı bir özdeşleşmeye, kendini onun yerine koyma denemesine girişmeyi öngörür. Ancak bu durum, kahramana “safça” yaklaşıyor demek de değildir, çünkü kahramanla özdeşleşme, okuyucunun ve yazarın romana bir bütün olarak bakmaya dayanan ve bizi onun odak noktasına götürecektir diğer bir çabasını saf dışı bırakmaz.<sup>49</sup> Kahramanın başına gelenler, onun prizmasından sunulan dünyaya bakılarak ulaşılan merkezi arama yolu olması açısından önemlidir. Burada saf ve duygusal tutumlar arasındaki gerilimle bir kez daha karşılaşırız:

47 Pamuk, *Pisarsz naiwny i sentymalny*, 57.

48 Aynı yer, 65.

49 Kahramanı anlamaya ve değerlendirmeye çalışmanın tek yolu başkahramanla “özdeşleşmek” değildir. Birçok edebiyat teorisyeninin paylaştığı bir görüştür bu, örneğin Terry Eagleton şöyle yazıyor: “Öncelikle, bütün edebi eserler bizi karakterleriyle özdeşleşmeye çağırır. Ayrıca birini anlamının tek yolu empati değildir. Hatta düz anlamıyla alındığında, empati anlamının bir yolu değildir. (...) Birinin acısını paylaşmakla (sempati) hislerini hissetmek (empati) farklı şeylerdir. Şayet hayal dünyamızda Oidipus’la birbirimize karşısak onun hakkında nasıl yargıda bulunabiliriz? (...) Bir şeyi değerlendirebilmek için onu belli bir mesafede tutmak gerekir; bu tutum sempatiyle örtüşür, ancak empatiyle değil. Antik Yunan’ın edebiyat sanatı bizden insanın kalbine hançer saplanmasının yahut rahminde bir canavar olmasının nasıl bir şey olduğunu hissetmemizi istemez. Onun yerine, karakter ve olayları bizim takdirimize sunmak üzere sahneye koyar.” Terry Eagleton, *Edebiyat nasıl okunur?*, çev. Elif Ersavcı (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 86-87.

Karakterlerle özdeşleşme duygusu hiçbir zaman tam değildir ve bu nedenle de saf değildir. Zihnin bir kısmı romanın bir bütün olarak değerlendirilmesiyle ilgilenir, kompozisyonuna bakar, anlatının analiziyle uğraşır ve böylece metnin yapaylığına dair (düşünceli tutum için tipik olan) bir farkındalığı korur. Dolayısıyla işimiz bir yandan özdeşleşmeyle, diğer yandan da mesafeyledir. Bu iki tutum arasında zihnin bir sarkaç gibi salınım hareketi hem yaratma eyleminde hem de alımlamada vardır.

Pamuk’a göre edebi figür, romanın manzarasının, kompozisyonun bir parçası, yazarın yarattığı dünya imgesinin bir ögesidir.<sup>50</sup> Böylece roman kendisini kahramanla saf bir psikolojik özdeşleşmeye indirgemez, ama kahraman sayesinde ki kendi dünyasının zenginliğini “her hali, her rengi, her olayı, her meyvesi, yani duyuların kendisine ulaştırdığı her şeyle”<sup>51</sup> birlikte okuyucuya açar. Metinle ilişki kurmaktan alınan zevkin kaynağı, kahraman ve roman dünyasının onun tarafından görülen her ayrıntısı üzerinden ulaşılan odak noktasının aranıp bulunmasındadır. Alınan zevk, yalnızca okuyucunun merkezi ararken gerçekleştirdiği analitik zihinsel işlemlerden ileri gelmez. Aynı zamanda o, kaynağını sözcüklerin resimlere çevrilmesinde bulan duyumsal bir deneyimdir (ki böylece bir metinle ilişkiden alınan duyumsal haz, okuma eyleminin Susan Sontag’ın önerdiği erotizm koyutuyla kesişebilir).<sup>52</sup>

Özetlersek, Pamuk’un vizyonuna göre kahraman, romanın dünyasına açılan bir pencere olmasına rağmen, onun psikolojik olarak kavranan kişiliğinin “romanın konusuna”, gizli merkezi oluşturan ve romanda derinleştirilen problemlere karşı önceliği yoktur. Kahramanı ele aldığı bölümde Pamuk şunları yazıyor:

Romancılar önce çok özel bir ruha sahip bir edebi kişilik icat edip, sonra bu kişinin istediği A, B ve C konularına ya da deneyimlerine sürüklenmezler. Önce A, B ve C konularını anlatmak ister romancılar. Sonra da bu konuları anlatmaya en uygun kahramanları hayal ederler. Ben hep öyle yaptım. Herkesin de bilerek bilmeyerek böyle yaptığını hissettim.<sup>53</sup>

### Tablo

Girişte belirlediğimiz hedefe uygun şekilde, Pamuk’un *Saf ve Düşünceli Romancı*’sında tartıştığı önemli bazı edebi ve kuramsal sorun odaklarını, bunlar karşısında yazarın – yukarıdaki değerlendirmede belirlemeye çalıştığımız – tutumlarını önce bir tablo yardımıyla özetlemeyi deniyoruz.

50 Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, 69.

51 Aynı yer, 70.

52 Susan Sontag, *Yoruma Karşı*, çev. Osman Akinhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2018), s. 20. Sontag diyor ki “Bizim bir yorumbilim yerine, bir sanat erotikasına ihtiyacımız var.”

53 Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, 72.



Sorun	Orhan Pamuk
<b>Romanın bilgisel değeri</b>	Saf ve düşünceli tutumlar arasında lımım.
<b>Romanın <i>differentia specifica</i>'sı</b>	Pamuk, romanın tipik özellikleri olduğuna inanıyor. "Gizli merkezi" olmasının romanı diğer edebi anlatı türlerden farklılaştıran temel özellik olduğunu düşünüyor.
<b>Roman kompozisyonu</b>	Romanda düşüncenin baskın unsuru olan bir merkez nokta etrafına odaklanan kompozisyon.
<b>Sanatların karşılıklı etkileşimi</b>	Romanın görsel niteliğine vurgu yapıyor.
<b>Anlatının bakış açısı</b>	Arabadan seyredilen manzara: Romanda sunulan dünyanın romanın bakış açısıyla sınırlı olduğunu hiç unutturmuyor. Ama bunu unutturmamak, romanın dünyası ile gerçek dünya arasında bir üstkurmaca konulması demek. Saf ve düşünceli tutumlar arasında bir salınım öneren Pamuk, bakış açısında düşünceli romancı tutumunu benimsiyor.
<b>Edebi karakter</b>	Psikolojik romana karşı mesafeli bir tutumu var ve o yüzden kahramanın psikolojisi sonuna kadar şekillendirilmemiş oluyor. Kahramanın rolü okuyucuyu romanın gizli merkezine götürmek. Pamuk, yazmaya önce anlatmak istediği durumları belirleyerek başlıyor, ardından bu durumlar içinde belirecek ve aslında bu durumların oluşmasında yazara yardım edecek kahramanlar biçimlendiriyor.

## Sonuç

Yukarıdan beri yaptığımız akıllı yürütmelerin sonucunda, Pamuk'un roman gerçekliğiyle dünyanın gerçekliği arasındaki ilişkinin daha çok atıfsal düzeyde kalmasından yana olduğu net olarak görülmektedir. Roman gerçekliğin "aynası" olmaya soyunmamalıdır, hatta soyunamaz da, çünkü o yalnızca belirli bir zamanda, mekânda ve belirli şartlar içinde beliren, anlattığı şeye belirli bir perspektiften bakan tek bir kişinin gerçeklik yorumundan ibarettir. Buna rağmen, okuyucunun kurgusal olana (kurgusal olduğunu da bildiği hâlde) katılma isteğinin (kendisi de bir okuyucu olarak) farkında olan yazar, saf ve düşünceli tutumları bir arada kullandığı bir strateji geliştirmiştir. Bir yandan okuyucusunu (tam da onun beklediği şekilde) anlattıklarının gerçek olabileceğine inandırmaya yönelirken, bir yandan da kesintisiz olarak (ve anlatıcının kısıtlı bakış açısını vurgulayarak) romanın kurgusallığını görünür kılmaya çalışmaktadır. Daha da fazlası; okuyucuya da saf ve düşünceli tutumları yerine göre değiştirerek okumayı salık vermektedir.

Pamuk, romanın en ayırt edici niteliğini gizli bir merkezinin olmasında, yani kompozisyon düzeyinde görüyor, çünkü romanın bütün bir kompozisyonu ve kahramanları bu gizli merkez etrafında şekillendiriliyor. Kahramanlarının ayrıntılı tasvirinden kaçınması da belki biraz yazarın psikolojik romana olan mesafesinden, ama herhalde en çok da kahramanın statüsünü gizli merkezden aşağıda görmesinden ileri geliyor. Pamuk'un kahramanları yalnızca bir durum içinde, tam olarak söylersek "merkeze doğruyken" resmediliyorlar. Bununla birlikte okuyucunun kahramanla özdeşleşebilmesine de büyük bir önem atfediyor. Pamuk'a özgü kahramanla özdeşleşmek ise okuyucunun roman dünyasına girerken, gerçek dünyadaki ahlaki yargılarını bir süreliğine unutması, romanı yalnızca betimleyici bir anlatı olarak okumayı bilmesiyle mümkün. Çünkü silik, hakkında çok şey bilinmeyen, ancak ne olduğu belirsiz bir gizli merkeze

doğru okuyucuyla birlikte yürürken şekillenen bir kahramanla empati kurabilmenin şartı, onun eylemlerini herhangi bir değer yargısı kefesine vurmaktan anlamaya çalışmaktır.

Pamuk açısından romanın görselliği hem okuma hem de yazma süreçlerinde çok önemli: Okumak öncelikle sözcükleri resimlere çevirmeye ve roman dünyasının duyumsanabilen bir manzarasını yaratmaya dayanıyor. Yazmak ise her bir sahnenin dekor ayrıntılarına özen gösteren bir sahne tasarımcısının işini anımsatıyor. Olasıdır ki yazarın örneğin *Cevdet Bey ve Oğulları* gibi aslında büyük gerçekçi romanlar geleneğine bağlanan hacimli romanlar yazması da onun resimle romancılık arasında kurduğu bu güçlü bağın, bir tarihsel dönemdeki toplumsal yaşantının büyük bir tablosunu sözcükler yardımıyla yapabilme idealinin bir sonucudur.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

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

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

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

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynaklar/References

- Barthes, Roland. “Efekt rzeczywistości”. Çev. Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 4(136), Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk (2012): 119-125.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Varşova: Dowody na Istnienie, 2018.
- Butor, Michel. “Arayış Olarak Roman”, *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*. Yay. haz. Hüseyin Salihoğlu. Ankara: İmge Kitabevi, 1995: 297-302.
- Culler, Jonattan. *Yazım Kuramı*. Çev. Hakan Gür. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat nasıl okunur?* Çev. Elif Ersavcı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Głowiński, Michał. *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Varşova: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
- Głowiński, Michał. *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Varşova: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.
- Iwasiów, Inga. “Wycofanie głosu – prawda i kłamstwo pisma”, *Kłamstwo w literaturze*. Red. Zofia Wójcicka, Piotr Urbański. Kielce: Wydawnictwo Szumacher, 1996.
- Olsen, Bjørnar. *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Çev. Bożena Shallcross. Varşova: IBL PAN, 2013.
- Pamuk, Orhan. *Pisarz naiwny i sentymentalny*. Çev. Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Sontag, Susan. *Yoruma Karşı*. Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2018.
- Sudjic, Deyan. *Język rzeczy*. Çev. Adam Puchejda. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2013.

