

ORHAN PAMUK'UN *CEVDET BEY VE OĞULLARI*,
SESSİZ EV VE YENİ HAYAT ADLI ROMANLARINDA
DEMİRYOLU/TREN İMGESİ

BERİL IŞIK

108667015

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI

PROF. DR. JALE PARLA

2011

Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev* ve
Yeni Hayat Adlı Romanlarında Demiryolu/Tren İmgesi

Beril Işık
108667015

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Jale Parla
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Nazan Aksoy
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Murat Belge

Tezin Onaylandığı Tarih: 7 Haziran 2011

Toplam Sayfa Sayısı: 188

Anahtar Kelimeler

- 1) demiryolu/tren imgesi
- 2) modernleşme
- 3) eril/kolonyal iktidar
- 4) dişil *topos*
- 5) aydınlık
- 6) alacakaranlık
- 7) karanlık

Key Words

- 1) railroad/train image
- 2) modernization
- 3) masculine/colonial power
- 4) feminine topos
- 5) light
- 6) twilight
- 7) dark

ÖZET

Bu çalışmanın amacı demiryolu/tren imgesinin, Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev* ve *Yeni Hayat* adlı romanlarında iktidarın çeşitli veçhelerini temsil eden çok boyutlu ve dinamik 'eril/kolonyal bir iktidar imgesi' olarak yer aldığını ortaya koymaktır. Metnin imgelem rengi romanların kronolojik sırasına göre değişirken imgenin iktidar temsili çoğullaşır, genişler ve demiryolu/tren postmodern bir imgeye dönüşür. İmgelem rengi ve iktidar temsiline dönüşümü sırasında imgenin iktidar alanı olan dişil *topos* da postmodernleşir ve çoğullaşır.

Türk modernleşmesi, Doğu-Batı ve kimlik sorunları temaları bağlamında, postmodern ve postkolonyal bakış açısıyla ve Pamuk romanları arasındaki süreklilik ilişkisi temelinde yapılan yakın okuma tezi desteklemektedir: Klasik gerçekçiliğe yakın duran *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda bilimin 'aydınlık'ındaki iktidar temsili eril/kolonyal/komplekstir; dişil *topos*, ANAdolu/Doğu'dur. Hem modernist, hem postmodernist özelliklere sahip *Sessiz Ev*'de bilimsel bilgi-sanatsal bilgi geriliminin 'alacakaranlık'ında iktidar imgesi eril/kolonyal/komplekstir, ama postmodern çağrışımlara da sahiptir; dişil *topos*, ANAdolu/Doğu/tarihtir. Postmodern roman *Yeni Hayat*'ta sanatla ulaşılan varoluş bilgisinin 'karanlık'ında iktidar imgesi eril/kolonyal/komplekstir, ama iyice çoğullaşır, postmodern çoğulluğun ve Tanrısal iktidarın sınırsız genişliğine sahip bütünlüklü bir iktidarı temsil eden postmodern bir imgeye dönüşür; dişil *topos*, kelimenin iki anlamıyla: yer ve tema olarak, hem ANAdolu/Doğu, hem de metindir.

Anahtar Kelimeler: Demiryolu/tren imgesi, modernleşme, eril/kolonyal iktidar, dişil *topos*, aydınlık, alacakaranlık, karanlık.

ABSTRACT

The purpose of the present study is to prove that the railroad/train image appears in *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev* and *Yeni Hayat* by Orhan Pamuk as a multi-dimensional and dynamic 'masculine/colonial power image' that represents the various aspects of power. As the imagination colour in the text changes in the chronological order of the novels, the power representation of the image is pluralized, expanded and the railroad/train turns into a postmodern image. The feminine topos, the space of power is postmodernized and pluralized through the change of the imagination colour and power representation.

The close reading from the postmodern and postcolonial perspective, within the context of the Turkish modernization, East-West, and identity problems themes and on the basis of the continuity relation between Pamuk novels supports the thesis: In *Cevdet Bey ve Oğulları*, close to classical realism, the power representation in the 'light' of science is masculine/colonial/complex; the feminine topos is Anatolia/East. In *Sessiz Ev*, which has both modernist and postmodernist characteristics, in the 'twilight' of scientific knowledge-artistic knowledge tension, the power image is masculine/colonial/complex, but has the postmodern connotations; the feminine topos is Anatolia/East/history. In postmodern *Yeni Hayat*, in the 'darkness' of the existence knowledge provided by art, the power image is masculine/colonial/complex, but thoroughly pluralized, turns into a postmodern image that represents a complete power that has the limitless breadth of postmodern plurality and divine power; the feminine topos, in both senses of the word: as place and theme, is both Anatolia/East and the text.

Key Words: railroad/train image, modernization, masculine/colonial power, feminine topos, light, twilight, darkness.

Annemle babamın hatırasına...

TEŐEKKÜR

Çalıőmalarım süresince beni cesaretlendiren, görüş ve önerilerini benimle paylaşan tez danıőmanım Prof. Dr. Jale Parla'ya, jüride yer alan Prof. Dr. Murat Belge ve Prof. Dr. Nazan Aksoy'a çok teőekkür ederim. Bu hocalarıma, lisans ve yüksek lisans eğitimimdeki emekleri için de teőekkür borcum büyüktür.

Cömert yardımları için Dr. Özgür Kökalan ve Fuat Torlak'a da teőekkür borçluyum.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. <i>CEVDET BEY VE OĞULLARI</i>	16
1.1. CEVDET BEY VE DEMİRYOLU/TREN.....	19
1.2. HERR RUDOLPH, KEMAH VE DEMİRYOLU/TREN	22
1.3. ÖMER, KEMAH VE DEMİRYOLU/TREN.....	25
1.4. MUHİTTİN, MİLLİYETÇİLİK VE DEMİRYOLU/TREN	43
1.5. REFİK, KEMAH VE DEMİRYOLU/TREN	49
1.6. RESSAM AHMET VE DEMİRYOLU/TREN.....	67
2. <i>SESSİZ EV</i>	73
2.1. SELAHATTİN DARVINOĞLU VE DEMİRYOLU/TREN.....	77
2.2. DADACI RUH: PARÇALARDAN BÜTÜNE, TARİHTEN	
<u> SANATA, HAFIZADAN HİKÂYEYE</u>	81
2.3. FARUK DARVINOĞLU: TARİHTEN HİKÂYEYE,.....	
<u> PARÇADAN BÜTÜNE, İKİ KİŞİDEN TEK KİŞİYE</u>	85
2.4. FARUK DARVINOĞLU VE DEMİRYOLU/TREN	95
2.5. HASAN VE DEMİRYOLU/TREN	103
2.6. <i>SESSİZ EV-BEYAZ KALE DÖNEMECİ</i>	111
3. <i>YENİ HAYAT</i>	117
3.1. DEMİRYOLCU YAZAR RIFKI HAT.....	124
3.2. KAZA, <i>YENİ HAYAT</i> 'A KANLI TREN BİLETİ	128

3.3. KURGU DÜZENİ VE DEMİRYOLU/TREN	135
3.4. ÜST KURMACA, KİTABIN DÜNYEVİLİĞİ VE.....	
<u>DEMİRYOLU/TREN.....</u>	146
3.5. METİNLERARASILIK, KUTSAL KİTAP, FİLM VE.....	
<u>DEMİRYOLU/TREN.....</u>	150
3.6. KENDİNİ YENİDEN YAPMA VE DEMİRYOLU/TREN.....	156
SONUÇ.....	175
KAYNAKÇA.....	185

KISALTMALAR

<i>BAK</i>	<i>Benim Adım Kırmızı</i>
<i>BK</i>	<i>Beyaz Kale</i>
<i>CBVO</i>	<i>Cevdet Bey ve Oğulları</i>
<i>MP</i>	<i>Manzaradan Parçalar</i>
<i>ÖR</i>	<i>Öteki Renkler</i>
<i>SE</i>	<i>Sessiz Ev</i>
<i>YH</i>	<i>Yeni Hayat</i>

GİRİŞ

24 Temmuz 1904 tarihli *The New York Times*'da yayımlanan bir makalenin başlangıç cümlelerinde de görüldüğü gibi, demiryolu Batı'yla ve kolonyalizasyonla özdeşleşmiştir: 'Taşımacılığın gelişmediği bütün yeni ülkeler vahşi kalmaya mahkûmdur. Demiryollarının uygarlık ve zenginlik getirdiğine kesinlikle inanan Avrupalı güçler Afrika'daki kolonyal mülklerini edindiklerinden beri, esas olarak, kıyılardan kıtanın içlerine doğru demiryolları döşemeyi planlıyorlar' (C. C. Adams).

Önemsiz ve alışkanlıkların alanı gibi görünen gündelik hayat, aslında karmaşık dokusu içinde, insanı, bireyi ve toplumu büyük ölçüde biçimlendiren dinamikleri barındıran bir alan (Gardiner 1-23) olduğuna göre, yine gündelik hayatı ele veren bir kaynaktan alıntılanarak, 2 Haziran 2004 tarihli *Radikal* Gazetesi haberine göre, deneme seferine çıkacak olan Ankara-İstanbul hızlı trenine, yapılan anket sonucu Yahya Kemal Beyatlı adı verilmesi ve hızlı trenlere verilecek adlar için 25 bin DDY personeli arasındaki başka bir oylamada, en çok oy alan birkaç isimden birinin, liste dışı olduğu halde Nazım Hikmet olduğuna (Timur Soykan) bakılırsa, belki de Türk toplumunun hafızasında trenlerle edebiyat arasında kurulmuş ilginç bir bağdan söz edilebilir. Türklerin hayatına ve hafızasına Batılılaşma çabaları sırasında, 1850'lerde giren tren ve demiryolu pek çok mani, bilmece, ninni ve türküde yer alır; edebiyat metinlerinde, nakil aracı olmanın ötesinde, tekrarlanan bir motif olarak ortaya çıkar. Türk siyasal ve

kültürel tarihinde milliyetçilikle birlikte gelişen modernleşme sürecinde büyük önem atfedilen demiryolu (araba ve traktör gibi), edebiyatımızda genellikle Türk Edebiyatı'nın en verimli konusu olan Batılılaşma/modernleşme ile ilişkilendirilir.

Demiryolu/tren, Orhan Pamuk'un, kronolojik sırayla, *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev* ve *Yeni Hayat* adlı romanlarında, Batılılaşma/modernleşme ve kimlik problemleri temaları bağlamında, eril/kolonyal ve kompleks bir iktidar imgesi olarak ortaya çıkar. Tek boyutlu değil, iktidarın çeşitli veçhelerini temsil eden çok boyutlu bir imgedir; aynı zamanda, statik değil, dinamik bir iktidar imgesidir. Roman metnindeki imgelem renginin romanların kronolojik sırasına göre gerçekleşen değişimine paralel olarak dönüşür. *Cevdet Bey*'in on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğine yakın metninde, bilimin karanlık karşısı 'aydınlık'ındaki eril/kolonyal/kompleks demiryolu/tren imgesi, *Sessiz Ev*'in modernist ve postmodernist özelliklere sahip metninde, bilimsel bilgi-sanatsal bilgi geriliminin renksiz 'alacakaranlık'ında postmodernist çağrışımlar da edinerek zenginleşir, *Yeni Hayat*'ın postmodern metninde, sanatla ulaşılan varoluş bilgisinin 'karanlık'ında tam bir çoğul anlamlı postmodern imge olur. İmgenin iktidar alanı olan 'dişil' *topos* (yer ve tema) da aynı değişimi izler. Bu dönüşüm, daha derin ve değerli olana, kolonyal bir dönüşümdür.

Orhan Pamuk'un romanlarında demiryolu/tren imgesini incelemeye değer kılan husus bu imgeye postmodern ve postkolonyal açılardan bakışın mümkün kıldığı iktidar çağrışımlarının, Pamuk romanlarının bağlam ve temalarında taşıdığı zenginlik ve dinamizmdir. Kişisel tarihinden edebî kaynak olarak yararlanmayı seven bir yazar

olan Pamuk'un aile geçmişinde yeri olan Demiryolu Projesi ve Kemah'ı (bir Doğu ilçesi, istasyonu ve 1930'larda demiryolu şantiyesi) romanlarında çeşitli vesilelerle anması anlamlı olmalıdır.

Demiryolunun, Türk modernleşmesindeki rolüne paralel olarak, Pamuk metinlerinde modernleşme, Batılılaşma, Doğu-Batı çatışması, kimlik sorunları temaları bağlamında taşıdığı anlam ile metinlerin dilsel yapısında imge olarak üstlendiği rol arasında gösterilebilir bir ilgi vardır. Bu ilginin 'iktidar' kavramında billurlaşması ve Pamuk romanlarının süreklilik ilişkisi içinde gösterdiği gelişim dikkat çekicidir.

İncelenecek roman metinlerinde 'demiryolu/tren' imgesine odaklanmadan önce, ileri sürülen tezin düşünsel planını, Türk modernleşmesinin demiryolu projelerinden başlayarak ortaya koymak gerekir. Osmanlı İmparatorluğu'nda olduğu gibi, Türkiye Cumhuriyeti'nde hazırlanan 'Umur-u Nâfia' programlarında da öncelik demiryollarına ve özellikle Doğu Anadolu Demiryolları'na verilir (217-21). Tekeli -İlkin'in tesbitlerine göre, Cumhuriyet öncesinde yapılmış demiryolları bir limanı ağaç dalları şeklinde hatlarla iç bölgeye bağlayan ve dış pazara bağlanma amacını ön plana çıkaran (İzmir-Aydın hattı gibi) sömürge tipi demiryollarıdır. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra, küçük burjuva kökenli aydın (asker-sivil) ve Anadolu eşrafına dayanan Ankara hükümeti sömürge tipi demiryolu sistemini, Ankara başkentli merkezî bir devlet kurmaya, ulus-devletin iç pazar bütünlüğünü ve Cumhuriyet ekonomisinin dünya kapitalist sistemine eklemlenmesini sağlamaya elverişli bir demiryolu ağı haline getirir (Tekeli-İlkin 377-379). Böylece, ANAdolu

‘ülkeyi demir ağlarla örmek’¹ amacını güden demiryolu politikasıyla bir ulus-devlet yurduna dönüştürülürken, aynı zamanda, bir iç kolonizasyonun ve toplumsal mühendislik çalışmalarının da altyapısı gerçekleştirilir. Şu birkaç cümle İsmet İnönü’nün, İnkılâp’ın demiryollarına bakışını özetler: “[Ş]imendifer politikası her şeyden evvel bir inşaat politikasıdır”; aynı zamanda “Millî Devlet için şimendifer ihtiyacı, millî vahdet, millî müdafaa ve millî siyaset meselesi, asırların muhassalası ulan millî istiklâlin muhafazası meselesidir” (Tekeli-İlkin 379). Devletin, altyapıların geliştirilmesini kendi sorumlulukları arasında görmesinde ve kendi kamusal sorumluluklarının içeriğini genişletmesinde, yönetimin toprağın her noktasında sistemi denetleyebilir kılınmasında, modernite öncesinin küçük bir alana hapsolmuş bireyin yerel dışına çıkmasını sağlamakta ve bireyin eylem mekânının ‘merkezden yönetilen modernite alanı içinde’ genişlemesinde, modernleşme hamlesinin bir altyapı projesi olarak (Tekeli-İlkin 176) demiryollarına spesifik ve kolonyal bir rol yüklenmiştir.

ANAdolu’da girişilen, toplumu ekonomik ve kültürel alanda dönüştürme çabaları başarısız olunca ve İnkılâpçı aydınlar ANAdolu’yla aralarındaki uzaklığın farkına varınca, İnkılâp’ın Batılılaşma/Aydınlanma/modernleşme/kalkınma çabaları obsesif bir tahakküme ve bir iç kolonizasyona dönüşür. Türkiye hiçbir zaman resmen Batı’nın sömürgesi olmamıştır; ama modernleşme sürecinin bir iç kolonizasyon olduğu, ciddî bir akademisyenin köşe yazılarında on bölüm halinde yer alacak kadar hayatın içinde olan bir hakikattir: Halil Berktaş’ın “Bizim İlkellerimiz

¹ Bu deyişin, İsmet Paşa Kabinesi’nin Nâfia Vekili, zamanın az sayıdaki demiryolu mühendislerinden biri olan Süleyman Sırrı Bey’e ait olduğu söylenir. İlhan Tekeli ve Selim İlkin, *Cumhuriyet’in Harcı: Modernitenin Altyapısı Oluşurken* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004), s. 271.

(5)” başlıklı köşe yazısında belirttiği gibi, Batı karşısında geri kalmış, ama egemenliğini korumuş ülkelerdeki yerli elitler modernleşme sürecinde kendi topraklarına sömürge gibi bakıp sömürge muamelesi yaparak bir çeşit sömürgecilik zihniyeti geliştirirler (*self-colonization*). Geç dönem Osmanlı İmparatorluğu ve modern Türkiye, en radikal Batılılaşma programını yürürlüğe koyarak kolonyal modernizasyonun adeta prototipini oluşturur:

Sömürgeleştirilmiş bir ülkede modernite sömürge valileri, ordusu ve polisi, hukuku ve yargıçları, liman tesisleri, yolları, demiryolları ve telgraf hatları, [...] plantasyonları, maden işletmeleri ve belki tek tük fabrikaları, giderek okulları ve bütün eğitim sistemiyle çıkagelir. Sömürge olmayan, ama gene de geri veya az gelişmiş bir ülkede bu işleri, modernitenin gereğini ve kaçınılmazlığını her nasılsa kavramış yönetici kesimler üstlenir. (*Taraf* gazetesi, 15 Ocak 2011)

Erdağ Gökner’in belirttiği gibi, kültür devriminin amaçladığı kolonyal ‘uygarlaştırma’ ve ‘modernleştirme’ nin yöntemi daha ileri bir topluma, yani sömürgeci Batılı/öteki/saldırgana özenmek ve onunla özdeşleşmektir. Modernleşmenin psikolojik sonucu, içselleştirme yoluyla ‘baba: Atatürk: Türklerin babası’ ile özdeşleşmek olsa da, ‘zor yoluyla Batılılaşma/özdeşleşme’ kolonyal bir egemenlik anlamı taşır. Bu iç kolonyalizm sürecinde, okuryazarlığı geliştirmek amacıyla da olsa, kültürel mirasın sürekliliğinde radikal bir kopukluğa sebep olan dil devrimi tipik sömürgeleştirici bir eylemdir (118,119).

İç kolonizasyon ve toplumsal mühendislik bağlamında, millî şimendifer siyasetini gündeme getiren önemli bir sebep de, Cumhuriyet’in, Misak-ı Millî sınırları içinde yer alan ve farklı bir etnik yapıya sahip, ulaşılması zor ‘Vilâyât-ı Şarkiye’yi, ulus devletle bütünleme kaygısıdır. Ayşe Durakbaşa’nın da değindiği gibi, ulus-devlet ve millî kimliğin inşası

sürecinde, vatandaşlığın ‘millî kimlik’le tanımlanması ‘Türk tarihi tezi’ni gündeme getirince, tarih, 1930’lardan itibaren, ulusal bilinç ve vatandaşlığın temel dinamiği olarak, bizzat Atatürk’ün gözetiminde yeniden yazılır (141-42). İnşa edilecek Türk kimliğine, milliyetçilik gereği aranan ‘öz’ ve ‘millî birlik ve beraberlik’ anlayışı temelinde, ANAdolu’da mevcut farklı etnik kimlikleri yok sayan bir kapsayıcılık kazandırılır. Zafer Toprak’ın belirttiği gibi, daha önceki Doğu raporlarında anılan ‘Kürt’ ve ‘Kürtçe’ kelimeleri, özellikle Dersim ayaklanmasından sonra hazırlanan raporlarda ‘dağ Türkü’ ve ‘dağ Türkçesi’ olarak kullanılır ve eğitim seferberliği kapsamında da, dağ Türkçesinden başka bir ses duymamış vatandaşlara mekteplerde eğitim Türkçe yaptırılır. Osmanlı’da görece özerk bir konumda kalmış olan Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da devam etmekte olan aşiret düzenine son vermek için devletin bu uzak bölgeyi ulaştırılabilir kılması, memuruyla ve varlığıyla orada görünür olması gerekmiştir. Ağaların evlerinden daha büyük inşa edilmesi istenen devlet daireleri ve jandarma karakolları gibi, demiryolları da devletin varlığını ve gücünü temsil eder. Bu bölgede devletin hâkim kılınmasında, ulusal bütünlüğün güçlendirilmesinde ve ‘iktisadî, içtimaî, fikrî’ hareketlere hız verilmesinde ‘millî şimendifer siyaseti’ önemli rol üstlenmiştir (Toprak ix-xxi).

Demiryolunun dünya ve Türkiye bağlamındaki kolonyal niteliğinin bu çalışma açısından önem taşıyan diğer bir vechesi de, sömürgeleştirilen alanın cinsiyet temsilidir. Robert Young’ın, Arthur de Gobineau’dan aktardığı, ırkların eşitsizliği teorisini şematize eden tabloda siyah ırk zayıf zihinsel faaliyet, çok güçlü hayvani eğilim ve kısmen gizli ahlaki

tezahürlere sahip en geri ırk olarak gösterilir; beyaz ırk ise canlı zihinsel faaliyete, güçlü hayvani eğilimlere ve yüksek düzeyde eğitilmiş ahlaki tezahürlere sahip en ileri ırktır. Aradaki az gelişmiş sarı (ve kahverengi) ırk da, beyaz adamın perspektifinden, ‘zihinsel olarak orta düzeyde, hayvani eğilimleri ılımlı ve ahlaki tezahürleri de kısmen ileri’ olarak görülür. Tanımlanan özelliklere göre, siyah ırk ‘çocuk’, beyaz ırk da uygar ‘erkek’ tir. Aradaki az gelişmiş toplumların kolonize edenlerdeki algısının, çocuk ile erkek arasında, bir ‘kadın’ imgesi olduğu açıktır; zaten onlara atfedilen özellikler, aslında, erkeğin on dokuzuncu yüzyıl kadınından bekledikleridir. (‘Kadın’ toplumlar, Avrupa’nın kendisine güçlü bir ‘ben’ imgesi kurmak için yarattığı zayıf ‘öteki’ dir.) Erkek, yani beyaz, Avrupalı kolonici bu kadın fantazisini, uygarlaştıracağı az gelişmiş toplumlara projekte eder. Burada dikkat çekici nokta, kadının çocuk kadar kolay eğitilebilir olmamasıdır; öyleyse kadını uygarlaştırıcı güç *fallus*, kadını dölleyip yeni bir toplum yaratacaktır (90-109). Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki iç kolonizasyonun alanı da dışıldır. Yeni bir ulus-devletin inşa ediliş sürecinde ANAyurt/ANAdolu, hem yurt, hem toplum olarak, başta Türklerin babası² Atatürk olmak üzere, Aydınlanmacı/modernleşmeci/Batılılaşmacı İnkılâpçılar tarafından hem kurtarılacak, hem fethedilecek bir kadındır. Onu dölleyip uygar bir yurt ve ulus yaratacak Aydınlanmacı/

² Taha Parla’nın tesbit ettiği gibi, Atatürk, Nutuk’ta, kendisini halaskâr (kurtarıcı), hâmi (koruyucu), bâni (kurucu), mürşit (kılavuz), reis, lider ve nihayet ata (baba) olarak tanımlar; Türklerin “baba” sı unvanını, taşıdığı soyadıyla pekiştirir. Taha Parla, *Türkiye’de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları: Atatürk’ün Nutuk’u* (İstanbul: İletişim, 1991), ss. 39, 52, 59.

modernleşmeci/Batılılaşmacı/kalkınmacı/İnkılâpçı iktidarın falik temsilcisi de demiryoludur/trendir³.

Burada tartışmaya dâhil edilmiş olan ‘iktidar’ kavramı, doğası gereği ‘eril’dir ve bu çalışma kapsamında Michel Foucault’nun kavramsallaştırdığı anlamda kullanılacaktır. Bu çerçevede, kolonize edenle edilenin ilişkisi, bütün ilişkiler gibi, özünde bir iktidar ilişkisidir. Karşılıklar/tepkiler alanında kurulan iktidar ilişkisinde ‘söylemsel pratikler (bilim)’ ve ‘söylemsel olmayan pratikler (kurumlar)’ eliyle kurduğu bir ‘hakikat rejimi’ olarak doğrunun ve yanlışın kurallarını ortaya koyan tarafın otoritesi, ilişkide hâkim olan ‘iktidar’dır; ‘düşünme, hissetme ve davranma’ biçimlerini belirleyerek öznenin davranışlarını teşvik eder, genişletir, sınırlandırır, engeller; tahakküme de varabilir (*Özne ve İktidar* 57-97).

Gelinen bu noktada, yine Batılılaşmayı arka plana alarak, Batı’nın iktidar alanı Doğu’nun Türk edebiyat metinlerindeki ‘dişil’ temsiline de değinmek gerekir. Nurdan Gürbilek’in de aktardığı gibi, Jale Parla, İlk kuşak Tanzimat yazarlarında Asya’yı erkek, Avrupa’yı kadın olarak kişileştiren bir evlilik metaforunun yer aldığını belirtir (*Babalar ve Oğullar* 17). Gürbilek, Avrupa’yla kurulan ve başından bu yana hep cinsel terimlerle anlatılan ilişkide Peyami Safa’ya ve Ahmet Hamdi Tanpınar’a geldiğinde tarafların cinsiyetinin değiştiğini belirtir: Metinlerde erkek, etkin, eril, nüfuz eden Avrupa ile kadın, edilgen, dişil, nüfuz edilen Doğu arasındaki ilişki yer almaya başlar. Doğu’yu cömert ve mistik anneyle özdeşleyerek aşma çabalarıyla ‘ana Şark, oğul Garp’ formülüne gelinir.

³ ‘Demiryolu’, treni de içeren bir kapsayıcılığa sahip olduğu halde, ‘falik’ temsilden uzak düşmemek için imge, çalışma metninde ‘demiryolu/tren’ olarak anılmaktadır

Burada Batı akıl, fikir ve maddedir; Doğu hep ruhtur ve vaktiyle Batı'yı da doğurmuş bir ANA'dır. Bu kişileştirme, Avrupa'yla karşılaşmanın içerdiği narsistik yaralanmayı ve yerli kültürün Avrupa karşısında yaşadığı yenilginin ezikliğini yansıtır. Aynı zamanda, Cumhuriyet'le birlikte başlatılan modernleşme sürecinde, geçmişten ve yerli kültürden radikal olarak koparılmış Batılılaşmış bilincin tamlık arzusunun da ifadesidir (77-96). Bu ödipal arzunun nesnesi dişil Doğu'dur; aynı zamanda Doğu'yu/taşrayı/geleneksel kültürü temsil eden ANAdolu'dur.

Bu çalışma, incelenecek romanlarda eril/kolonyal imge demiryolu/tren'in iktidar temsilinin alanı olarak ANAdolu'dan oluşan 'dişil' *topos*'un (hem mekân, hem tema), son romanda 'roman metni'ni de kapsadığını ileri sürer. Dolayısıyla bu aşamada, edebiyat metnini yazar iktidarının dişil alanı olarak tanımlayacaktır. Pamuk'un "romancı için olayların sırası değil düzeni" önemlidir (Köroğlu 95) dediği noktada, Erol Köroğlu'nun önerisiyle Paul Ricoeur'e yönelince karşılaşılan üç aşamalı *mimesis* sürecinde prefigürasyonu, yani düzenleme öncesini dil yoluyla anlatılır kılmak için, onu yeniden düzenler ve belli bir biçimde konfigüre ederiz. Algılayıcı, bizim konfigürasyonumuzu kendi prefigürasyonu çerçevesinde algılar ve yeniden düzenleyip refigüre ederek kendi prefigürasyonuna dâhil edince anlamlanan *mimesis* spirali, her seferinde başka bir prefigürasyon yaratan diyalektik bir süreçtir. Dilsel anlatı, bir dilsel yaratı ise, belirleyici olan, konfigürasyon aşamasında, yazarın olayları belli bir kapanış doğrultusunda ilerleyen bütünlüklü bir düzen içinde sunmasıdır (Ricoeur 31-90). Köroğlu, Ricoeur'ün argümanında dil aracılığıyla yaratma olarak betimlenen *mimesis* sürecinin merkezine

konfigürasyonun yerleştirilmesini ‘yazarsal niyet’le ilişkilendirir. Yazarın, ‘tasallut’la (Edward Said’de: *molestation*), yani dilin koyduğu sınırlarla çekişerek kurmacasının dilsel dokusunu üretmesini mümkün kılan şey ‘yetke’dir (Said’de: *authority*); yani dilin sağladığı imkânlar ve yazarın niyetidir. Kurmaca metnin ontolojik ve epistemolojik sınırlarını da yazar belirler; kurmaca dünyasına gerçek dünyanın hangi unsurlarını katacağını ve hikâyesini anlatmasını sağlayacak kuralları belirledikten sonra özgün ve kasıtlı bir düzenlemeyle kurmaca dünyasını oluşturur (93-102).

Yanı sıra, Wayne C. Booth “yazar bir ölçüde kendini saklamayı seçebilir, ama asla kaybolmayı seçemez” der (20). Jale Parla’nın Booth’dan aktardığına göre, anlatı mutlaka bir yazarı varsaydırır. Kurmaca anlatıcının kimliği ve bakış açısı ne olursa olsun, okurun anlatıya mutlaka yakıştırdığı ve metnin taktik, retorik, oyun ve ironiyle gerçekleştirdiği anlam, ‘varsayılan yazarın’ sesini oluşturur. Okur mutlaka bu sesin arkasına bir yazar yerleştirir. Jale Parla, E. D. Hirsch’den de farklı yorumlar mümkün olsa da bir metnin asıl anlamının yazarın ne anlatmak istediği olduğunu, bunun ötesindeki bütün yorumların o metnin değişik zamanlarda öne çıkan birbirinden farklı ikincil anlam potansiyelleri olduğunu aktarır. Jale Parla’ya göre de, okur merkezli kuramların tanımladığı alımlama süreçlerinden süzülen anlamlar, yazarın amaçladığı anlamlardan tümüyle bağımsızlaşamaz ve Booth’un kast ettiği ‘yazar sesi’ ve bu sesin yol göstericiliği yadsınamaz. Yazarın ‘o şekilde’ kurmuş olduğu bir anlatı, kelimelerin tesadüfi biraradalığından ortaya çıkmış bir anlatı değildir; anlatı metnindeki dilsel kasıtlılık, yani kelimelerin dizilişindeki kasıtlılık göz ardı edilemez (*Don Kişot’tan Bugüne...* 131-

68). O halde, metin yazıyı anlam bakımından ve dilsel olarak düzene sokan, belli bir anlam doğrultusunda rayına koyarak bütünlüklü bir ülkeye evrilmesini sağlayan yazarın kolonyal iktidarının dışıl alanıdır.

Çalışmanın temel aldığı düşünsel-kuramsal çerçeveyi tamamlamak üzere değinilecek olan, Jale Parla'nın, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Renklerin Dili" başlıklı makalesindeki argümanı, çalışmanın ana eksenini olacaktır. Burada, Parla, Pamuk'un romanlarının önde gelen izleklerinden birinin, "modernleşme tarihimizin sanatın sağladığı bilgiden yoksun kaldığı/bırakıldığı" olduğunu ve bu izleğin "Pamuk anlatılarının renklerinde nasıl belirdiği"ni (58), Pamuk romanlarının süreklilik ilişkisi içerisinde gösterir. Pamuk'un, Tanzimat'ın ve bilim ve teknoloji saplantısı içindeki Cumhuriyet'in modernleşme projesinin sanata ve felsefeye yer vermeyerek, kurulacak uygarlığı sanatın sağladığı insani bilgiden yoksun bıraktığını ifade ettiği paragrafı Parla da alıntılar:

1920'lerde doğmuş bu kuşak [Cumhuriyet kuşağı] okuma yazmayı öğrendiği yıllarda Harf İnkılâbı yapıldığı için eğitimini çok sınırlı sayıda kitap ile yapmak zorunda kaldı. Aynı yıllarda geleneksel olarak devletin gücüne dayalı tek sesli İslâm yorumuna direnen tarikatlar kapatıldığı için—yaratıcı müziğin, İslâm içindeki sıra dışı düşüncenin, sanatın ve edebiyatın çoğu tarikatlar çevresinde yapılıyordu—Cumhuriyet ile birlikte devletin din yorumuna, insan ve dünya arayışına karşı direnen geleneksel düşünce kendini ifade edecek alanlar bulamıyordu. [...] Kendi tek boyutlu, zorlamacı "Batılılaşma" anlayışında ısrar eden Cumhuriyet için bu yıllarda eleştirel düşünce kendi modernleşme çabasına karşı bir tehdit olarak gözüktü. Farklılaşma, çok sesli bir toplum anlayışı, bu isteklerin yazıyla ifade edilişi de modernlik karşıtı bir başıbozukluk, disiplinsizlik olarak algılanıp yeraltına itildi. [...] Bir yandan Batılılaşmaya çalışırken, Batıcı eleştirel düşüncenin yasaklanması, ya da bir yandan Türk kimliği vurgulanmaya çalışılırken, geleneksel kültürün yer altına itilip hor görülüşü, bütün bu çelişkili ve muğlak siyasal ve kültürel tutumlar Türkiye'nin modernleşme çabasını derinden sakatladı. [...] Gelenekten, gelecekte, Doğu'dan ve Batı'dan, kültür çatışmalarından ve bir kültürün taşınması gereken karmaşalardan

telaşa kapılmak, korkmak ve yalıtılmak modern Cumhuriyet'in yetiştirdiği yeni seçkinlerin en kötü alışkanlığı oldu. (ÖR 257-258)

Bu paragrafın da desteklediği perspektifte, Parla, Pamuk'un "renklerle iletildiği sanatsal bilginin siyasi ve insani boyutları"nı (58) konu ederken bilimsel bilginin karşısına sanatsal bilgiyi koyar ve *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı izleyen Pamuk romanlarında, roman geleneğimizin belkemiğini oluşturan baba-ev-tarih-yazar-yazı temalarının "Pamuk'un renkleriyle ve sanatın ileteceği varoluş bilgisiyle" bir kez daha nasıl yazıldığını aydınlatır (61). Pamuk'ta, sanatsal bilginin hayati olduğunu belirten (73) Parla'ya göre, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda imgelem rengi karanlık karşıtı 'aydınlık'tır; *Sessiz Ev*'de metin renkten epeyce arındırılmıştır, dilin rengi 'gri alacakaranlık'tır; *Yeni Hayat*'ın alacakaranlık atmosferinde asıl renk kara ve 'karanlık'tır ("Orhan Pamuk'un Romanlarında..." 58-71).

Sonuç olarak, bu çalışma demiryolu/tren imgesini, yazılış sırasıyla, *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev* ve *Yeni Hayat*'ta, Pamuk'un Batılılaşma, Doğu-Batı ve kimlik sorunları temaları temelinde bağlamsallaştırarak ve yakın okuma yöntemiyle, bilimsel bilgiden sanatsal bilgiye gidilen çizgide izleyecektir. Öncelikli amaç, sözü edilen imgenin bu metinlerde, imgelem rengi değiştikçe, iktidar alanı olan 'dişil' *topos*'la birlikte zenginleşerek dönüşen eril/kolonyal, kompleks, çok boyutlu ve dinamik bir iktidar imgesi olarak yer aldığı, bu dönüşümün de daha zengin ve değerli olana kolonyal bir dönüşüm olduğunu göstermektir. Postkolonyal ve postmodern bakış açısını hiç kaybetmeyecek olan çalışmada Pamuk romanları arasındaki süreklilik ilişkisi temel alınacak ve romanların incelendiği üç bölüm

arasındaki süreklilik de net olarak ortaya koyularak söz konusu imgenin çevresinde geliştirilen argüman bütünlüklü kılınacaktır. Demiryolu/tren imgesinin izini süren bu çalışma, elbette, yazarın zihnine ya da romanın “zaman zaman [yazara] da kapalı olan esrarı”na (MP 345) ulaşmaya çalışmayacaktır; yapılan yakın okumanın uyandırdığı düşüncelerin analizini yapacaktır. Burada, Pamuk’un şu tesbiti gözden kaçmamalıdır: “Bizim için büyük sorun olan, bizim için bir ufuk, yeni bir dünya olan bir imge, başkasının hayatında bambaşka bir yere ışık düşürebilir” (Ecevit 72). Bu yerin koordinatları Pamuk’un konu edinilen metinlerinde aranacaktır.

Hazırlık aşamasında başvurulmuş kaynakların hiçbirinde, demiryolu/tren imgesine bu çalışmada benimsenen perspektiften bakılmamış, imge bir iktidar imgesi olarak görülmemiştir. Genel olarak Batılılaşma/modernleşme veya kurgu düzeniyle ilişkilendirerek, adı geçen imgeye değinen makalelerin başlıcaları şunlardır: Jale Parla, “Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili” ve “Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi: *Yeni Hayat*”; Sibel Irzık, “Orhan Pamuk’ta Temsil ve Siyaset”; Erdağ Gökner, “*Yeni Hayat* ve Türk Milliyetçiliğinin Eleştirisi”; Mustafa Ever, “Dante’den Orhan Pamuk’a *Yeni Hayat*”; Sevim Akten, “*Yeni Hayat*, Yeni Kitap, Yeni Roman”; Berna Moran, “Tutunanlar’dan Tutunamayanlara Bir Yolculuk”. Yıldız Ecevit de, *Orhan Pamuk’u Okumak* adlı kitabında söz konusu imgeyi idealizm temsili olarak nitelemiştir. Cumhuriyet dönemi romanlarında demiryolu/tren imgesi konusunda ayrıntılı, spesifik bir çalışma yapılmamış olması bu incelemeyi anlamlı kılmaktadır.

Çalışma şu doğrultuda gelişecektir:

Birinci bölümün konusu olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda, ailenin hikâyesi Abdülhamit döneminin son yıllarında, başlar; 1930'ların sonlarında tek parti döneminde devam eder ve 12 Mart 1971 darbesi öncesinde sona erer. Önce Cevdet Bey'in ticaretle belirlenen hayatına nicedir Batı'yla karşılaşmış toplumun derinlerde hissettiği dönüşüm sıkıntıları çerçevesinde bakılacaktır. Sonra imgelemin 'aydınlık-karanlık' zıtlığı keskinleşirken, ANAdolu'ya Batı aklının ışığını getirdiği iddiasındaki Cumhuriyet ideolojisinin Batılılaşma hareketleri bağlamında ikinci kuşak karakterlere odaklanılacaktır. Son olarak modern toplum çalkantılarını yaşayan ailenin ressam torununun ideoloji ve sanat tartışmaları öne çıkarılacak ve 'ışsız, alacakaranlık' bir imgeleminde okuma sonlanacaktır. Seçilen karakterlerin sosyal ilişkilerindeki ve iç dünyalarındaki gerilimler, iktidar arayışları ve iktidar kavramıyla ilişkileri netleştirilirken, eril/kolonyal ve kompleks demiryolu/tren imgesine yakından bakılacaktır.

İkinci bölümde incelenecek olan *Sessiz Ev*'de karakterler rasyonalizm ve Batılılaşma ile muhafazakâr geleneksel kültür arasındaki iletişimsizlik ve çatışmayla oluşan politik, sosyal ve kültürel bağlamın çeşitli figürlerini temsil ederler. *Sessiz Ev*'in 'gri, alacakaranlık' imgeleminde, *Cevdet Bey*'de başlanan sanat tartışmalarına devam edilerek, bilimsel bilgi ile sanatın sağlayacağı varoluş bilgisi karşılıklı yerleştirilir. Metin, tarihçi-yazar karakterin, ontolojik ve estetik çabasının ürünü *Beyaz Kale*'ye, yani bilimle sanatı buluşturacak olan bütünlüklü sanat eserine ve bütünlüklü kimliğe yol

alışının gerilimli hikâyesi olarak okunurken, kolonyal iktidar temsilinin ve dişil *topos*'un ne şekilde zenginleştiği görülecektir.

Üçüncü bölümde *Yeni Hayat* ele alınacaktır. Romanın imgelem rengi 'kara' ve 'karanlık'tır. Pamuk'un tasavvufa edebî bir kaynak olarak duyduğu ilgiden ve bütünlük arayışından yola çıkılarak, bu karanlığın Batı'ya aydınlık diyenlerin Doğu'yla özdeşledikleri karanlık olmayıp, postmodern bilinemezlikteki çoğul anlamı barındıran Tanrısal bir karanlık olduğu gösterilecektir. Çoğul bir okumaya imkân veren *Yeni Hayat*, ana karakterin bölünmemiş saflığı içeren yeni bir hayatı karanlıkta arayış yolculuğu, diğer bir deyişle, kitabın kendi yazılışının postmodern hikâyesi olarak okunacaktır. Aynı zamanda, kitabı yazan ana karakterin bir yazara evrilmesini de anlatan çok katlı bir estetik-ontolojik yolculuğun hikâyesi olarak değerlendirilecektir. Hem somut hayatta, hem kurmaca hayatta dolaşan şiirsel metinde, diğer imgelerin desteğiyle sahip kılındığı güçlü çağrışımların yardımıyla izlenecek olan demiryolu/tren imgesinin ve dişil *topos*'un nasıl postmodernleştiği gösterilecektir.

Metinlerin incelenmesinin ardından Sonuç bölümünde, bu çalışmanın, demiryolu/tren imgesinin Pamuk'un üç romanındaki eril/kolonyal tezahürüne ve roman metinlerinin birbirleriyle eklemlenen akışı içinde imgelem renklerinin, çoğul iktidar temsilinin ve 'dişil' *topos*'un paralel dönüşümlerine dair ileri sürdüğü görüşlere metinlerde bulunan cevaplar özetlenerek tez doğrulanacaktır.

1. CEVDET BEY VE OĞULLARI

Orhan Pamuk kendi aile hayatından izler taşıyan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda ailenin “bizde olmayan, Batı'nın kapitalistleşmiş ailesi gibi olmaya çalışmasının” (ÖR 130) ve “aynı zamanda Cumhuriyet'in ve Batılılaşmanın hikâyesini” (ÖR 340) anlattığını belirtir. Romanı oluşturan üç bölümde, Cevdet Bey ailesinin birbirini izleyen üç kuşağı anlatılırken, Türkiye'nin üç ayrı döneminde, bu ailenin tarihi ve ülkenin tarihi paralel olarak izlenir. Romanın birinci bölümü ‘İlksöz’, Abdülhamit döneminin (1876-1909) son yıllarında, on yıllardır derinden derine devam eden toplumsal dönüşüm sırasında Batı'yla karşılaşmış toplumun sıkıntıları çerçevesinde, Müslüman tüccar Cevdet Bey'in, 1905 İstanbul'unda yaşadıklarından bir günlük bir kesit sunar. İkinci bölümde, tek parti döneminde, 1930'ların sonlarında ithalatçı tüccar ailenin hayatı anlatılırken, karakterler İnkılâp Türkiye'sinin sosyal-politik-ekonomik dinamikleriyle biçimlenir; ikinci kuşak, yani Cevdet Bey'in oğulları ve onların arkadaşları öne çıkar. 12 Aralık 1970 gününü kapsayan ‘Sonsöz’ de 12 Mart 1971 darbesi öncesinde, modern toplum çalkantılarıyla tanışmış montaj sanayici ailenin hikâyesi içinde ressam torunun, ideoloji ve sanat tartışmalarına ağırlık verir.

Cevdet Bey ve Oğulları'nın, her ne kadar 19. yüzyıl gerçekçiliğiyle yazıldığı düşünülse de, Pamuk'un “yalınkat gerçekçilik'ten ister hissederek, ister bilinçle, ister içgüdüyle kurtulmaya çalıştı[ğ]ı” (ÖR 107) bir roman olması, demiryolu/tren

imgesine ve bu imgenin temsil ettiği iktidar kavramına geniş bir açıyla bakmayı mümkün kılar. *Cevdet Bey*'de, Jale Parla'nın belirttiği gibi, "Türk modernleşmesinin bilim ve teknoloji saplantısı ve ağdaşlaşma hamlesini aydınlık-karanlık karşıtlığında sylemleştirmesi" sorgulanır ve buna uygun olarak da romanın "imgelem rengi aydınlık ve karanlık karşıtlığıdır" ("Orhan Pamuk'un Romanlarında..." 58). Karanlık olduğu kabul edilmiş Doğu'ya Cumhuriyet'in pozitivist/Aydınlanmacı, monist Batılılaşma/modernleşme projesiyle Batı'nın aydınlığının getirildiği düşünülür. Oysa Pamuk'un belirttiği gibi, Batılılaşmaya çalışırken, hem Batıcı eleştirel düşünce, hem de devletin yakın durduğu tek sesli İslam yorumu dışında kalan geleneksel düşünce ve kültür yasaklanmıştır (ÖR 257-58). Bu bağlamda, iktidar kavramıyla ilişkileri temelinde incelenecek olan *Cevdet Bey* karakterleri, getirildiği iddia edilen 'aydınlık' ve onun karşısında konumlandırılan 'karanlık' arasında, kendi 'ışık'ları altında var olmaya çalışırlar.

Cumhuriyet ncesi Batılılaşma süreci içinde Cevdet Bey'in çevresindeki genel olarak rahatlatıcı 'ışık'ta demiryolu/tren, kompleks iktidar imgesini nceleyecektir. Batılılaşmacı Cumhuriyet'in, milliyetçilik ve devletçilik esasları çerçevesinde, kolonyal ve jakoben modernleşme/kalkınma sürecinde büyük önem taşıyan Demiryolu Projesi'ne, Kemah'ta, mer ve Refik'in 'ışık'ları altında odaklanılacak, bu iki karaktere ve onların"akıl"la ilişkilerini eleştiren Alman mühendis Herr Rudolph'a yakından bakılarak demiryolu/tren imgesinin, iktidar kavramını hangi açılımlarla temsil ettiği gösterilecektir. İktidar

imgesine Muhittin'in 'ışık'ı altındaki bakışa, Cumhuriyet'in milliyetçilik veçhesi de katılacaktır.

İkinci kuşak karakterlerin her biri için, Cumhuriyet'in Batılılaşma/kalkınma hamlesinde tepe noktasında olan, karanlık karşıtı 'aydınlık'taki 'ışık' ve demiryolu/tren imgesinin temsil ettiği 'iktidar' farklıdır. Her bir karakter madde-ruh/akıl-yürek gerilimi içinde, kendi 'ışık'ı altında, demiryolu/tren imgesinin temsil ettiği kolonyal iktidarın kendilerine göre bir veçhesini arzular. Cevdet Bey, suçluluk da duysa, iktidar sahibidir; diğerlerinin her birinin (Herr Rudolph hariç) kadınlarla ilişkilerinde de bir iktidar problemi sezdirilir; bu bağlamda, iktidara duydukları arzu, Kemah'ta temsil edilen kolonyal eylemi demiryolu/tren aracılığıyla gerçekleştiren Cumhuriyet iktidarının cinsel iktidar tonlarıyla örtüşür. Ahmet iktidarını kime ve nereye yönelteceğinin bilincindedir.

Öte yandan, Cevdet Bey'de sadece zayıf bir teşebbüsle, Refik'te ve Muhittin'de somut çaba ve başarısızlıkla beliren yazı serüveni ve yazar iktidarı arayışı süreci, Ahmet'te tutkulu ve bilinçli bir sanat faaliyetine dönüşür. Karakterlerin birbirinden farklı 'ışık'larının eşlik ettiği bu süreç sonunda; karanlık karşıtı aydınlığın ortadan kalktığı 'ışıksızlık'da, ressam Ahmet'in sanatçı kimliğinde iktidar kavramının yeni ve yaratıcı bir tezahürü görülecektir. Demiryolu/tren imgesinin önceki temsillerine eklenecek olan bu yeni iktidar temsili, akıl-ruh geriliminin netleşerek dönüştüğü bilimsel bilgi-sanatın sağladığı bilgi gerilimi bağlamında, *Sessiz Ev*'e ve tarihçi Faruk'a geçişi anlamlandırır.

1.1. CEVDET BEY VE DEMİRYOLU/TREN

Roman Cevdet Bey'in, sübyan mektebindeyken hem hoca, hem de çocuklar ve üstelik de kendi ağabeyi tarafından suçlandığı ve küçümsendiğı halde, isterse herkesi bir çırpıda falakadan geçiren hocanın onu bir türlü cezalandırmadığını gördüğü rüyasıyla başlar; sanki hocanın (babanın) iktidarını ele geçirmiştir: "Ben başkaydım, yalnızdım, ama beni cezalandıramıyorlardı" (CBVO 11). Suçu, alınından ve göğsünden akan tuzlu sularla (müslüman bir tüccar olarak şimdi akıttığı alın teri gibi) mektebi doldurarak, hem inancı, hem dünya işlerini belirleyen kutsal ve mutlak bilgiyi aktaran hocanın temsil ettiği dîni/seküler iktidara meydan okumaktır (babaya ödipal meydan okuma gibi). Şimdi ise Cevdet Bey kendini zengin Yahudi, Rum ve Ermeni tüccarlar arasında ve birkaç Müslüman tüccarın da en zengini olarak, çok yalnız hissetmektedir: "Rüyada da öyleydim. Herkes birlikte, ben tek başınaydım. Alnımdan ter akıyordu" (CBVO 18). Yani rüyasındaki çocukluk suçluluğıyla şimdi hayatından ve hayallerinden duyduğu suçluluk çakışır. Gayrimüslimler gibi ticaret yaparak ve ANAdolu'ya trenle lamba yollayarak zengin olduğu, Avrupalı ailelerin hayatını örnek alacak bir evlilik planlayarak Doğu'ya ihanet ettiği, Avrupai bir hayat kurmak için geleneksel hayat tarzını ve Nişantaşı'ndaki konakta yaşamak için Haseki'yi ve oradaki yakınlarını terk edeceği için, kısacası başka biri olup, başka bir hayat kuracağı için suçluluk duymaktadır. Ama rüyasındaki gibi, iktidarın sahibi odur: "Ben başkayım, böyleyim, ama kimse beni cezalandırmıyor!" (CBVO 13).

“Çok çalıştım. [...] Sonunda da kazandım” (*CBVO* 18) diye düşünerek rahatlayan ışıkçı Cevdet Bey bir yandan nişanlısını ve yakındaki evliliğini, diğer yandan da bol kazançlı işlerini düşünerek dükkânına yaklaşırken “[s]is açılmış, o tuhaf ışığın yerine her zamanki parlak ışık yerleşmişti[r]” (*CBVO* 14). Osmanlı Paşası kayınpederinin konağından, yani “gülünç ve çürümüş” (*CBVO* 62) Osmanlı aristokrasisinin mekânından “evet, ben onlardan iyiyim. Ben ilerdeyim. Ben daha temizim!” (*CBVO* 62) diye düşünerek çıktığında kendini başarılı, güçlü, huzurlu ve sağlıklı hisseder ve yine “geniş ve temiz göğü, pırıl pırıl güneşi fark ed[er]” (*CBVO* 63).

Cevdet Bey, Paşa kızı nişanlısıyla evlenir, Avrupalı bir hayat sürmeyi planladığı konak Batılı bir tarzda döşenir, ama bir alaturka helâ da eklenir ve bahçe kapısına Haseki’dekiler gibi bir çingirak asılır; konakta gelinler ve torunlarla bir arada yaşarlar; akşamları ve neşeli Bayram günleri kalabalık yemekler yerler. Hanımlar Beyoğlu pastanelerinde çay içer, kız torun piyano dersi alır. Batılılaşmış, kozmopolit İstanbul’da—ve “yarı burjuva yarı Osmanlı” Pamuk ailesinde (*MP* 334)—olduğu gibi, kurban bayramının kurbanı değil, bayramı vurgulanır; Batılılaşmış kıyafetler giyilir; likörler içilir ve modern bir aile olma özlemiyle kadınlar, erkekler, büyük bir masanın etrafında Batı usulü yemek yerler (*ÖR* 340). Batılı ve geleneksel yaşama biçimlerinin hayatın akışı içinde bulunduğu bu konağın bahçesine, “insanda hüznün değil, dostluk ve kardeşlik duygusu uyandırarak” batmakta olan (*CBVO* 67) güneş ‘yakıcı ve çiğ’ değil, ‘sakin ışığını’ düşürmektedir. (Son bölümde konak, burjuvalaşan ve İstanbul’un en zengin mahallesi haline gelen Nişantaşı’nın modern apartmanlarına

yenik düşüp büyük aile de bölününce bu ışık kaybolacaktır.) Cevdet Bey'e göre, insan "iyi bir iş, iyi bir kız" bulmalı, "çalışmalı, sevmeli, yemeli, içmeli, gülmeli!..."dir (CBVO 134); bu koşulların gerçekleşmesi hayatı aydınlık kılar. Cevdet Bey'in çevresini aydınlatırken onu güçlü, başarılı ve sağlıklı hissettiren güneş ışığı yarı Osmanlı-yarı Avrupalı, huzurlu ve başarılı hayatının ışığıdır.

Öte yandan, Cevdet Bey'in ağabeyi askerî doktor Nusret bir süre Paris'te yaşamış bir Jöntürk'tür; Cevdet Bey'i para kazanmaktan başka bir amacı olmayan bir tüccar olduğu için ve Avrupa'nın hayat tarzına hayranlığı yüzünden küçümser. Kendisi ise Avrupa'nın başka bir veçhesine hayrandır: "Benim kardeşim Avrupa'dan gelen her şeye hayrandır! Bir şey hariç... [...] Revolüsyon! [...] Sen revolüsyon ne demek biliyor musun? Ya da ihtilal? Kanın gürül gürül aktığı, giyotinli bir revolüsyon?" (CBVO 28). Aydınlanmacı, İttihatçı Nusret'e göre, uyuşuk ve sefil insanların "aptal ve küçük gündelik hayatlarının" (CBVO 78) yaşandığı memlekette "iğrenç, despot karanlık" (CBVO 28) hüküm sürmektedir: "Kanlı bir ihtilal! Giyotinler nereye kurulacak? Sultanahmet Meydanı'na! [...] Ancak böyle bir şey olursa buraya ışık gelir" (CBVO 83). Nusret'in hasta odasında da, jakoben bir aydınlık, "çiğ ve çıplak", göz yakan bir ışık (CBVO 75) vardır. Veremli Nusret ölür; Aydınlanma aklının ışığıyla isimlendirdiği oğlu Ziya büyür, Işıkçı soyadını alır ve Cumhuriyet'in 'çifte ışıklı' bir subayı olur.

Çevresini aydınlatan ışık Cevdet Bey'i ara sıra bunaltıp rahatsız ettiğinde, yaptığı ticareti ve hemen ardından Jakobenist ağabeyini sıkıntıyla hatırlar: "[Y]az güneşinin şimdiden ısıttığı arabada pişiyordu.

‘Çok sıcak bir gün olacak! Bugün ne yapacağım? Dükkânda işleri çabuk bitirmem lâzım! Belki ağbimi gider görürüm!’”(14). ‘Yakıcı ışık’ imgesinin bu ikili çağrışımından hareketle, lambaları trenle Anadolu’ya yollayarak (*CBVO* 17) bol para kazanan ışıkçı Cevdet Bey’in, Doğu’nun ‘aydınlatılmasına’ katkı sağlarken kolonyal bir ton da taşıyan bu ticari faaliyeti, ANAyurt’u dört baştan demiryollarıyla örecektir olan Aydınlanmacı/Batılılaşmacı/modernleşmeci/kalkınmacı/inkılâpçı/jakoben Cumhuriyet’in entelektüel ve maddi iç kolonizasyon faaliyetini önceleyen bir metafordur. Kayınpederi Şükrü Paşa’nın sözleri de Cevdet Bey’in ticaretine kolonyal bir anlam atfeder: “Demiryolu da yapıldı. Pamuğu, tütününü vagona yükleyin, lambayla kumaşı vagonlardan indirin, arada ceplerinizi doldurun” (59). Cevdet Bey’in, yaptığı ticaret ve yaşadığı Avrupai hayat yüzünden duyduğu ve cezalandırılmayan, adeta, iktidara dönüşen suçluluğunu, çocukluğunun ödipal arzularını da açığa çıkaran rüyasındaki suçluluğuyla ele verdiği hatırlanarak, dişil figür ANAyurt/anne ile onun uzak noktalarına ulaşarak kazandıran falik imge demiryolu/tren ilişkisi temelinde, imgenin temsil ettiği maddi/ideolojik kolonyal iktidarı cinsel iktidarla ilişkilendirmek ve romanın ikinci bölümünde ortaya çıkacak iktidar açılımlarını da öncelikle mümkündür.

1.2. HERR RUDOLPH, KEMAH VE DEMİRYOLU/TREN

On yıldır Türkiye’de bulunan Herr Rudolph soylu general babasından, Alman dar kafalılığından, Hitler Faşizminden hoşlanmayan, özgürlükçü, disiplin karşıtı, Aydınlanmacı bir Alman mühendistir. Herr Rudolph Doğu’yu Friedrich Hölderlin’in cümleleriyle tarif eder: “Tıpkı

muhteşem bir Despot gibi [D]oğu, gücü ve göz kamaştıran ışığıyla insanları yere çalar, insan orada daha yürümeyi öğrenmeden diz çökmek, konuşmayı öğrenmeden dua etmek zorunda kalır!” (CBVO 279-80). Geri kalmış Doğu’yu modernleştirmek için, Demiryolu Projesi’nde daha önce Samsun-Sivas hattında çalışmıştır; şimdi Sivas-Erzurum hattında ANAdolu’nun ‘altından girip, üstünden çıkanlardan’, tünel yapan yabancı mühendislerden biridir. Bu, dilini kusursuz konuştuğu, “karanlığın ve köleliğin” (CBVO 330) ülkesinde kalmak niyetinde değildir; Ömer bu sömürgeci tavrı işaret eder: “[B]iraz oturdunuz, para kazandınız, şimdi rahata kaçıyorsunuz!” (CBVO 279). Öyleyse, demiryolu/tren imgesi Alman mühendisin, geri kalmış ANAdolu’yu kalkındırmak, modernleştirmek amacıyla demir ağlarla örerek bir iç kolonizasyon gerçekleştiren jakoben, inkılâpçı iktidar hizmetine bol para karşılığında verdiği kolonyal iktidarını temsil eder.

Herr Rudolph, aklın ışığının Doğu’nun ruhuyla, yani hem Refik’in, hem Ömer’in ruhuyla uyuşmadığını ileri sürer: “Şeytan girmiş bir kere içinize, ruhunuza aklın ışığı düşmüş, artık yabancısınız, ne yaparsanız yapın yabancısınız. Yaşadığımız dünya ile ruhunuz arasında bir uyumsuzluk var. [...] Ya dünyayı değiştireceksiniz, ya da dışarda kalacaksınız!” (CBVO 280). Alman’a göre, Refik kafa karışıklığından kurtulamayacak, Rousseau’yla ve Voltaire’le baş edemeyecek; ne kendi hayatına, ne de köylülerin hayatına yeni bir yön verebilecektir. Hırslı Ömer aklın ışığıyla özgürleşemeyecek, bir fatih olamayacak, dünyayı değiştiremeyecektir; çünkü “Balzac’ın Rastignac’ının arkasında[ki] kanlı Fransız Devrimi” (CBVO 282) gibi bir devrim Ömer’in genetiğinde

yoktur. “Burada en büyük efendi hâlâ Kerim Naci Bey”dir (CBVO 282); Ömer de olsa olsa, Kerim Bey gibi devletle el ele vermiş güçlü bir ağa olabilir. Herr Rudolph, çalıştırdığı insanların tümünün inanıp hayran olduğu toprak ağası/milletvekili/demiryolu müteahhidi Kerim Bey’i küçümser ve ondan nefret eder; akıl çağında, insanların bu ‘karanlık güç’e hayranlık duymalarını, adeta kölelik etmelerini anlayamaz. Ona göre, insanlar inanarak mutlu olmak yerine, Amerika’daki gibi, yaşamak için gerekli olduğunu bilerek çalışmalıdırlar.

Herr Rudolph’a göre ‘aydınlık’, aklın özgürlüğüyle mümkün olabilen ve Alman İdealizminin ve Romantizminin temsilcilerinden Hölderlin’den Aydınlanma epistemolojisine, entelektüel/teorik düzlemde pratik hayata ve gündelik hayattaki iktidar ilişkilerine kadar, hayatın bütün alanlarını kapsayan bir durumdur. Bu Batılı karakter, Batılılaşma ve aklın ışığıyla ilişkilerini doğru kuramamış, ikisi de ‘yarım’, Doğu’lu karakterler olan, akli maddî hırsla esir etmiş Ömer ile akli idealizmde boğmuş Refik’in, aşırılıklardan arınmış bir bütünü gibidir. Alman mühendise bir iktidar sorunu da atfetmek mümkün değildir. O halde, Batılılaşma/modernleşme/Aydınlanma imgesi olarak demiryolu/tren, kendi iktidarıyla parasını kazanan, hayatının yönünü değiştirebilen, ‘von’ ünvanını ve Faşizm Almanya’sını terk edip özgürlükler ülkesi Amerika’ya giderek planlarını gerçekleştirmeyi başaracak olan, ezberden Hölderlin okuyan edebiyatsever mühendis Herr Rudolf için hem idealde, hem eylemde bir kolonyal iktidar imgesidir.

1.3. ÖMER, KEMAH VE DEMİRYOLU/TREN

1936 Şubat'ında, Ömer'i, Paşazade Sait Bey, onun karısı Atiye Hanım ve kardeşi Güler Hanım'ı Paris'ten İstanbul'a getiren demiryolu/tren, Türkiye'yi Avrupa'ya bağlayan ve Batı'yı/Batılılaşmayı/modernleşmeyi temsil eden bir imgedir. Ancak Batılılaşmacı/modernleşmeci/inkılâpçı Cumhuriyet ideolojisinin tepeden inme iktidarını da simgelediğini Sait Bey ve beraberindeki hanımlara biraz yakından bakarak görmek mümkündür. Bu gözlem, aynı imgenin, Ömer'e odaklanınca çeşitlenerek güçlenecek kolonyal iktidar vurgusunun analizine bir ön hazırlık olacaktır.

Paşazade Sait Bey, babasının Osmanlı konağındaiken de yabancı olmadığı Batılılaşma hareketinin Cumhuriyet'le kazandığı baş döndürücü hıza “vagon-restoranla birlikte sallan[arak]” alışmaya çalışmaktadır: “Bindokuzyüzelli'ye ne kaldı? İçelim, içelim ve gururu bir yana bırakıp Cumhuriyet'i ve Avrupa'yı içimize sindirelim...” (CBVO 91). “[H]er yıl karısıyla Avrupa'ya çıkmayı alışkanlık edinmiştir” (CBVO 92). Atiye Hanım “içkiyi ancak yurt dışında gönül rahatlığıyla” (CBVO 92) içebilse de, “biz kadın hakları konusunda birçok Avrupa ülkesinden ileriyiz” der (CBVO 92). Çocuğunun fotoğrafını “bu da benim tatlı görevim!” (CBVO 92) diye yeni tanışıkları Ömer'e gösterirken, modern Cumhuriyet kadınının birinci görevinin iyi ve sağlıklı nesiller yetiştirmek olduğunun bilincindedir. “Kültürlü[dür], ama günahattan da çekiniyordu[r]” (CBVO 95). Fotoğraf çekmeye düşkündür, Fransız edebiyatından haberdardır; Ömer'i *Goriot Baba* karakteri *Rastignac*'a benzetir. Güler Hanım

geleneksel değer yargılarının dışına çıkabilmiş ve asker kocasından boşanmış bir kadındır. İki kadın da Batılı kadınlar gibi, göz alıcı, geniş kenarlı şapkalar giyerler.

Ayşe Durakbaşa'nın belirttiği gibi, Kemalistler modernleşme sürecinde, kadını geleneksel cinsiyet rollerinin (annelik ve eş) alanından toplumsal hayata (yardımseverlik çalışmaları, profesyonel faaliyetler) ıkarırlar. İktidarın temsilcileri, yani babalar ve Atatürk (milletin, özellikle Türk kadınının babası) kızlarını bu alanda desteklerler; ama onları toplumsal hayata kendi patronajları altında sokarlar (139-155). Kocalar ve ağabeyler de sosyal alanda bu iktidarın ortaklarıdır: Sait Bey “hanımlar da içsin. [...] Daha Türkiye'ye gelmedik...” (CBVO 91) deyince kadınlar şarap alırlar; Atiye kadın haklarından söz ederken, karısına “eninde sonunda kadınların dünyanın her yerinde görevleri aynıdır” (CBVO 92) hatırlatmasını yapar; karısının ve kız kardeşinin mer'e gösterdikleri hafif flrtu ilgiyi ve samimi sohbetlerini sık sık bölüp, kadınların hamisi olarak yakınlığın dozunu ayarlamaya çalışır; “[r]akı erkek ikisidir!” (CBVO 92) derken erkekliğin tadını mer'le paylaşarak çıkarmak hoşuna gider. İnkılâp'ın tepeden inme Batılılaşma hareketinden bunalan ve “onlar gibi olmak için kasılmaktan ve içimden geleni yapmamaktan bıktım” (CBVO 226) diyen Sait Bey, Rahmetli Paşa babası gibi, “bütün tarihin bu sessiz akışını sağlamış” olan uzlaşmalar sayesinde büyük değişmelerin fazla göz almadan gerçekleşmesinden yanadır (CBVO 224). Babasından kalan köşkü tadilatla modern hayata uyduran Sait Bey'e göre, insan sakin ruh ve beceriklilikle “eskiyi biraz kıvrıp bükerek yeniye çevirebilir, birçoklarının

yenibaştan yapmaya kalkıştığı şeyi küçük ve zeki uzlaşmalarla zamana yudurulan eskinin içinden çıkarabili[r]” (CBVO 223).

“Trenin gürültüsü”yle sallanan Ömer (CBVO 92) ise “vagon-restoran”la sallanarak Batılılaşma’ya çalışan, hiç hırsı olmayan Sait Bey’e hiç benzemeyen, Avrupa’dan ve Aydınlanma akılcılığından şiddetle etkilenmiş, çok hırslı, genç, yakışıklı ve aktif yapısıyla genç, güzel, dinamik, eril Avrupa’yı da çağrıştıran, Avrupa’da dört yıl yaşamış bir yüksek mühendistir. “Ben uyuz bir Türk olmak istemiyorum!” (CBVO 131) diye düşünen Ömer, Türkiye’ye içerden birinin gözüyle bakmamaktadır: İnkılâplar hakkındaki fikrini “ben de onlara katılıyorum” (CBVO 124) diyerek belirtirken ‘onlar’la kast ettiği Türkler midir, yoksa İngiltere’deki dostları mıdır, anlaşılmaz; ‘biz’ derken Türkleri, Türkiye’yi mi kast eder, belli değildir (CBVO 122); Türkiye’ye beyaz Avrupalı gözüyle bakan, “Avrupa çoktan ele geçmişti. [...] Türkiye’de her şey başka. Yeni, hazır bana göre...” (CBVO 94) diye düşünen, “Türkiye’yi taşra değil, fethedilmemiş bakir toprak olarak” gören (CBVO 119) tam bir kolonici figürdür:

“Çok şey yapmak istiyorum. Azla yetinmek istemiyorum. [...] Benim hırslım belli bir şeye karşı duyulan hırs değil! Her şeye karşı hırslıyım! Bütün o şeyi... hayatı, önüme gelen her şeyi ele geçirmek istiyorum! [...] Güzel kadınları, parayı, şanı, şerefi, şöhreti. Görüyorsunuz. Ama çekinmeden, uğruna can yakacak kadar istiyorum bunları. [...] Bir fatihim ben! Bir Rastignac...”. (CBVO 96-98)

Ömer statik Doğulu hayattan ve Cevdet Bey’in köşkünde her zaman duyulan ‘saat tıkırtısı’nın temsil ettiği düzenli, dingin aile hayatından hoşlanmaz. Bir sömürgeci gibi, düzeni istediği yönde hoyratça değiştirmek ve her şeye sahip olmak arzusu içindedir: “Her şeyin gürül

gürül, çatır çatır değişmesini, her şeyin dönmesini istiyorum. [...] bunlar benim olsun. Bunlara izimi vurayım, bunları alt üst edeyim” (CBVO 116). “Bu uyuşuk, rahat, hımbıl yumuşaklığa, bu tutkusuz aile hayatına kendimi bırakmayacağım” (CBVO 126) diye düşünür: “Günlük hayatın çekiciliğinden, küçük mutluluklardan insan kaçınmalı!” (CBVO 131). Avrupa’da, ölümün bir başlangıç değil, hayatın sonu olduğunu öğrenmiş olması kolonyal iştahını kabartmıştır: “Avrupa’dan çok şey öğrendim. Burada hımbıl bir insan olamam artık. Azla yetinemem. Avrupa’da öğrendim... Bir hayatım olduğunu, sonra öleceğimi öğrendim! [...] Bu hayatta bir şeyler yapmalı. Onu doldurmalı. Her şeyin ötesine geçmeli.[...] Sıradan bir hayat istemiyorum ben.[...] Sivas’a gidip para kazanacağım! [...] Bu parayla her şeyi ele geçireceğim! Her şeyi!” (CBVO 128-29). Sivas-Erzurum hattında çalışmak için Kemah’a gidecektir.

Pamuk, Kemah’ın kendi kişisel tarihindeki yerinden çeşitli vesilelerle söz eder: “Sivas-Erzincan tren yolunun yapımını, Ömer’in bu yolda ve yol üzerindeki Kemah’ta geçen günlerini yazabilmek için yalnız aile hatıralarını dinlemedim, kendim de bu yerlere gittim” (MP 338). Pamuk’un “demiryolu inşaatlarından çok paralar kazanmış, fabrikalar kurmuş başarılı bir mühendis ve işadam[1]” olan dedesi de (MP 11) Kemah’ta çalışmıştır. (Kemah, jakoben Batılılaşmayı temsil eden Selahattin’le muhafazakâr kültür temsilcisi Fatma’nın uyumsuz evliliğinden olan ve genç yaşta ölen Doğan’ın idealist ve mutsuz bir kaymakam olarak bulunduğu, köylülere eziyet edilen bir Anadolu kasabası olarak, *Sessiz Ev*’de de yer alır.)

Demiryolu Projesi, genç Cumhuriyet ekonomisinin dünya kapitalist sistemine eklemlenmesinde önemli etkisi olan modernite projesinin altyapı çalışması olarak, Tekeli ve İlkin'in belirttiği gibi, özellikle 1933'ten itibaren ihaleleri Türk firmaların kazanmaya başlamasıyla (296-97), yeni burjuvazinin devlet eliyle ortaya çıkmasını da sağlayan bir alandır. Soyadı kanunu çıkınca "Demirağ, Yolaçan, Demirbağ, Kayadelen gibi soyadları alan" (CBVO 325) yeni zenginlerden oluşan yeni burjuvazi, varlığının, kazancının ve geleceğinin devlete bağlı olduğunu bilir. Bu sebeple, Batılılaşmacı/modernleşmeci/kalkınmacı jakoben Cumhuriyet iktidarıyla ideal ve eylem ortaklığı içindedir. Kalkınma hamlesi mühendislere çok önem atfederken, Avrupa'da okumuş olması ikinci bir övgü sebebi olan Ömer de atılımcı doğası, para ve güç kazanma hırsıyla, modernleşme projesini ülkenin her köşesine ulaştıracak demiryolu ağının yapımında inşaat mühendisi ve müteahhit olarak yer alır. Yeni burjuvaziye dâhil olacak, ama onun sıradan hayatını reddedecek olan Ömer'in Kemah'ta Cumhuriyet ideolojisinin kolonyal iktidarına eklemlenmiş, kazanıp zenginleşmeye, sahip olup, sarsarak dönüştürmeye yönelik kolonyal iktidarını demiryolu/tren imgesi temsil eder.

Kemah'ta, Ömer'le Alman mühendis, kolonide keyif süren koloniciler gibidirler. Herr Rudolph "Avrupa'nın üzerine kapanan korku onu [Ömer'i] ilgilendirmiyor. Onu ilgilendiren şey yalnızca satranç. [...] Ama doğrusu şimdi ben de buna ilgisiz sayılmam" der (CBVO 278) ve heyecanla satranç oynarlar, konyak içerler. Öte yandan, Ömer'in tavla değil de satranç oynaması, rakı değil de konyak içmesi, Berlin radyosundan vals dinlemeyi tercih etmesi gibi, "[k]onyak ikram edin bize

Herr!’ deyip, ev sahibinin cevabını beklemeden şişeyi alıp getirmesi de Doğu’lu davranışlar değildir; hemen eklediği “[b]ir de şunu söyleyin: Yarı Türk sayılmak size niye o kadar gülünç geliyor?” (CBVO 279) sorusuyla da Ömer, Alman’ın Doğu’yu ve Türkleri küçümsediğine inandığını ortaya koyar. Burada, Homi Bhabha’nın *mimicry*⁴ olarak adlandırdığı kolonyal ‘taklitçilik’ durumunu (85-92) hatırlamamak mümkün değildir. Tarihe bakıldığında, 19. yüzyıldan itibaren rollerin değiştiği ve— Nurdan Gürbilek’in edebiyatımızdaki yansımalarını anlattığı gibi— Batı’nın, Doğu için özenilen ve taklit edilen ‘erkek’ konumuna geçtiği gözlenir (öncesinde Doğu için Batı ‘arzulanan kadın’ken, sonrasında Batı, Doğu’yu kolonize edilecek, arzulanan kadın olarak görür) (77-96). Batı’ya özenen Osmanlı fiilen sömürge olmamışsa da, özellikle Cumhuriyet’in Batılılaşma hareketinin iç kolonizasyonu çerçevesinde, karşısında eziklik duydukları Avrupa, Türkler için hem nefret edilen, hem özenilen bir eril figür olmuştur. (Ekonomik-sosyal-kültürel zorunluluklardan başka, bunun insani bir sebebi de, Freudcu yorumla⁵, çocuğun anneye duyduğu arzu ve nefret ettiği ‘baba’ gibi olma arzusudur) Demiyolu/tren imgesinin temsil ettiği bu iç kolonizasyon bağlamında Ömer de, Batılılaşırken, Batı-Doğu arasındaki köprü sınıfı oluşturacak bir *mimic* adamdır.

Ömer’in Erzincan’la Kemah arasındaki şantiyesinde yapılan çalışma, cinsellik çağrıştıran dile bakılırsa, cinsel iktidar kodlarıyla, bir ‘toplu ırza geçme’ eylemi olarak okunabilir. Geri kalmış ANAdolu’yu

⁴ Homi K. Bhabha’ya göre, *mimicry*, sömürgeci kültürle mağdur kültür arasındaki geçiş sınıfını oluşturmak üzere, sömürgeci dilinin, giyiminin, davranışının madun tarafından taklit edilip benimsenmesidir. *The Location of Culture* (Londra ve New York: Routledge, 2000), ss. 85-92.

⁵ Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, çev. James Strachey (New York, Londra: W. W. Norton & Company, 1961), ss. 3-78.

medenileştirmek ve kalkındırmak için, yani kolonyal biçimlendirmenin gereği olarak demiryolunun/trenin geçmesi için tünel inşa etmek amacıyla kayalara delikleri açanlar, başta “devlet gibi adam. Hem ağa, hem müteahhit, hem milletvekili” (CBVO 395) Kerim Naci Bey olmak üzere müteahhitler, yerli ve Avrupalı mühendisler, devletin memurları ve işçilerdir. Bunlar bizatihi erkek oldukları için ve bu kolonyal eylemi “eli sopalı” (CBVO 385) Devlet Baba’nın eril ve zorba İnkılâp ideolojisinin iktidarı adına, onunla birlikte gerçekleştirerek cinsel iktidarı temsil ederler: Tünelin “ağzından içeri girdiler. [...] içi nemliydi” (CBVO 268). Refik’in, “[t]ünelin ağzından girerken, buraya her gelişinde içini saran pişmanlık ve suçluluk” ve “utanç duygusu”na yakalanması (CBVO 343), bir yandan da, burada ANAdolu’ya yapılanın yüz kızartıcı bir eylem olduğunu düşündürür. Refik—cinsellikle ilgili göndermelerle sunulan—“ray ferşiyatı”nın (ray döşeme eylemi) demiryolu dersinde ayrıntılarıyla öğretildiğini hatırlar; hattâ hoca Türkiye’nin tek ray döşeyicisi Pozcu Bekir’den bile söz etmiştir (CBVO 344). ‘Poz’, Fransızca *pose* kelimesinden gelir, ‘koyma eylemi’ demektir (*poser*: koymak). Pozcu Bekir, dişil ANAdolu’ya falik rayları poz ederek, yani koyarak zengin olmuş bir erkek ve kolonyal figürdür. “Kendi usta ve becerikli takımıyla ray döşüyor, gene arsa alıyordu[r]” (CBVO 344). Burada, müstehcen kelime oyunu olarak yer alan “takım”la yapılan iş, ‘poz’un edepsiz erkek dilindeki karşılığıdır; dişî beden üzerinde (dişil ANAdolu’da) gerçekleştirilir.

Aynı üslup genç mühendis Enver’in, uykudan uyanan Refik’in kuvveden fiile geçememiş, iktidardan yoksun idealizmiyle de alay ederek

bağırırken kullandığı erkek dilinde “zorla cinsel ilişki” imasıyla devam eder: “Sen daha uyu. Biz işi bitirdik. Bitti, bitti, [...] Şimdi ray döşüyorlar. Lokomotif geldi. Düdüğünü çaldı. Biz de ona yeşil bayrağı salladık” (CBVO 345). Kahkaha atarak eliyle ayıp bir işaret yapıyor olmalıdır: “Nah bayrağı böyle salladık. Gel, ulan, gel, döşe rayını bakalım Pozcu Bekir dedik!”; [b]ayrağın nasıl sallandığını gösteriyormuş gibi elini oynatıyor, gülüyordu[r]” (CBVO 345). Poz katarının Kemah’a, Batı ve Batılılaşma simgesi olarak, batı yönünden geldiği ve demiryolu müteahhidi/ milletvekili/ağa Kerim Naci Bey’in de, yaptırdığı köprüyle, rayları poz etme işine destek olduğu gözden kaçmamalıdır. Bu arada, tünelleri bitiren ve ray döşeyen taşeronlarla ustalar da (işçiler değil) eğlence gecesinin sonunda, Sivas’tan Erzurum’a bütün şantiyeleri gezen göçebe çingene topluluğunun kadınlarıyla yatarlar. Böylece onlar da kendi iktidarlarıyla daha alt bir düzeyde birer “pozcu” olurlar. Bu bağlamda, demiryolu/tren (ve lokomotif) imgesi, dışıl ANAdolu’nun topluca ırzına geçen, ondan keyif, çıkar ve güç sağlayan kolonyal/eril iktidarı temsil eder. Bu iktidar Batılılaşmacı/modernleşmeci/kalkınmacı/inkılâpçı Cumhuriyet’in, ona göbekten bağlı ve modernite projesi kapsamında demiryolu yapımından büyük paralar ve statü kazanan yeni burjuvazinin, son olarak da Cumhuriyet’in ortadan kaldıramayıp el ele verdiği toprak ağalarının kolektif iktidarındır.

Refik’in amcasının oğlu göğsünde madalyasıyla askerî üniformalı Cumhuriyet subayı Ziya Işıklı’ya göre, Doğu’da görmeye değer tek şey yine, demiryolunun/trenin ‘girme’ eylemidir; Doğu’dan dönmüş olan Refik’e sorar: “İnkılâbın bu toprağa nasıl girdiğini görmeye gittin ha?”

(CBVO 392). İnkılâp'ın Batılılaştırarak/modernleştirerek kalkındırma seferberliği, Ziya'nın ifade ettiği gibi, düzenleme ve rayına koyma faaliyetlerinin ötesinde bir eril iktidar eylemidir; memleketin sahibi edasıyla sorar: “Ee, nasıl buldun bakalım memleketi? [...] Dersim'e de gittin mi? Nasıl oralar, sütlüman değil mi? Ordumuz her şeyi bastırdı. [...] Canlarına okuduk. İnkılâp oraya da giriyor. Artık bellerini doğrultamazlar, çünkü inkılâbın demir yumruğu orada” (CBVO 391-92). Ziya, Cumhuriyet'in 15. yılı töreninde Refik'e orduyu takdim eder: “Şimdi de orduyu seyredeceksin. Bu ordu büyük bir güç! Bu güç olmazsa, bu demir yumruk olmazsa, ne inkılâp ne ilerleme olur, değil mi? [...] Ordu her şeydir. Ordu inkılâbı gözetir. Haksızlıklara, düzensizliklere karşı bekçidir. Hakkını almasını da bilir” (CBVO 392). Bütünüyle erkeklerin oluşturduğu ordunun topu, tüfeği ve törende “alçaktan korkunç bir gürültüyle” geçen uçakları da (CBVO 395) demirden, sert falik imgelerdir. Burada İnkılâp iktidarının ordu vasıtasıyla, zorla ve sertlikle dış ANAdolu'nun bir uzak köşesine girerek onu cezalandırması, yola getirip düzene sokması (rayına koyması), cezalandırmanın küfürbaz erkek dilindeki karşılığı olan, erkek iktidarıyla yapılan eylemi çağrıştırır⁶. Bu bağlamda Demiryolu/tren imgesi, Demiryolu Projesi çerçevesinde, ordunun demir iktidarını da kendisine katıp ANAdolu'ya giren sert, zorba, inkılapçı, milliyetçi ve jakoben eril Cumhuriyet iktidarını temsil eder.

Ömer'in ve Refik'in Aydınlanma aklının ışığıyla karşılaşan ruhlarının—ilkinin bir fatih, diğerinin bir idealist olarak—olgunlaşmasına

⁶*Penal* (cezaya dair), *penis* (erkeklik organı), *penetrate* (içine girmek, vaginaya girmek) kelimeleri arasındaki etimolojik benzerlik ilginçtir. Postmodern romanda dış *topos* olan metin bağlamında da *pen* (yazmak) kelimesi aynı benzerliği gösterir.

engel olacak güç, Doğu'nun mutlakçı epistemolojisinin⁷ yanı sıra, Herr Rudolph'un küçümsediği (CBVO 283) (ama diğer yandan da kolonyal işbirliği yaptığı) Kerim Naci Bey'dir. Başka bir deyişle, hem "Eskişehir'de gezmekle bitmeyecek toprağı" olan (CBVO 283) bir toprak ağası, hem zengin demiryolu müteahhidi, hem de Cumhuriyet'in milletvekili olarak, emrinde çalışanların bile hayranlık duyduğu, işçilerinin hem kölelik edip, hem sevdikleri, hakkında efsaneler uydurdukları, "kölesinin başını okşayan iyi efendi" (CBVO 283), demiryolu inşaatının en büyük patronudur. Kerim Naci Bey figüründe somutlaşan, iç içe geçmiş eril geleneksel iktidar ve eril, jakoben İnkılâp iktidarından oluşan birleşik kolonyal iktidarı, Kemah'ta, demiryolu/tren imgesi temsil eder.

İktidar simgesi cömert patron (Kerîm: cömert, ulu; Nâci: cennetlik [Devellioğlu 509, 794]) Kerim Naci Bey'in her yıl verdiği yemekteki ikramın betimlenişi hayvani bir açlık ve vahşet çağrışıdır. "Yarım saattir sofranın çevresinde aç kediler gibi dolanan konuklar" (CBVO 321), yani dostları, müteahhitler, Avrupalı ve Türk mühendisler, doğu gezisinden dönen parti müfettişi ile bir devlet denetçisi "kuzunun parçalanmasını bekliyorlardı[r]. [...] bir ahçıyla bir uşak ilerde bir ağacın altında hayvanın üzerine eğilmiş kesiyorlardı[r]" (CBVO 321). Doğu gezisinden dönen parti müfettişi milletvekili İhsan Bey "[g]eçen yılın Dersim harekâtından sonra [D]oğuda huzur sağlanmıştı. [...] Huzur ve düzeni sağlayan yalnız askerin gücü değil, ayrıca Cumhuriyet'in bayındırlık ve eğitim seferberliği idi"

⁷ Jale Parla, 'mutlak metin: Kelâm' bağlamında ampirik pozitivist dayandırmayan, apriorist, idealist Doğu epistemolojisi tanımlar. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), ss. 23-50.

(*CBVO* 322) dediği sırada aşçının pişirdiği kuzuyu parçalayıp hepsine paylarını dağıtması, İnkılâp'ın bu jakobence rayına koyma seferberliği kapsamındaki demiryolu yapımında hepsini pay sahibi kılan vahşi kolonyal ortaklığı çağrıştırır. “[U]zun süren, pahalıya oturan, kanlı bir zaferden sonra evlerine dönmeyi bekleyen dikilip dur[an]” demiryolcu işçiler de (*CBVO* 347) sanki bir sömürge savaşından nasiplenmeyi beklemektedirler.

Ömer de ortaklardan biridir; ama “şu ünlü milletvekili toprak ağası ve müteahhit Kerim Naci Bey’in varlığının altında ezilmediğini fark etmek” ister (*CBVO* 325). Bunu sarhoş olarak gerçekleştirmeye kalkışır. Gerçekten de, fazla rakı onu helâya kusturduğunda, ona ağır gelen ortaklık ve iktidar ilişkilerini de kusmuş, ferahlamış gibidir; çünkü aynadaki yüzü beyaz değil, aksine renkli ve sağlıklıdır:

Ben başkayım. Ben onlardan değilim. Ben onlar gibi olmayacağım!
[...] Efendiler ve köleler... Kerim Naci Bey! Ondan neden nefret ediyorum? [...] Çünkü o her yeri tutmuş! [...] Bu doğruysa ona, devlete ve devletin şu iğrenç kullarına karşı yapacak bir şeyim yoktur! Ama bir şeyler yapmak, her şeyi kırıp dökmek istiyorum! Ben bir efendi olmak istiyorum. Üstelik o Kerim Bey'den çok daha... daha akıllı bir efendi. (*CBVO* 326)

Ruhuna düşmüş akıl ışığı onu farklı kılmıştır; ama arkasında bir Rönesans-bilim-Endüstri Devrimi-Aydınlanma-Fransız Devrimi tecrübesi yoktur; bu yüzden isteyebileceği şey ancak daha akıllı bir efendi olmaktır, aklın ışığıyla özgür olmak ve efendi-köle tipi iktidar ilişkilerini dönüştürmek değil: “Ne yapayım? Daha çok para kazanayım. Bu boş düşünceleri bırakayım... Düşünceler, ahlak! Neye yarar?.. Evet, gidip oturayım, işlerimden başka bir şey düşünmeyeyim! Peki sofrada herkes ona bakarken ben ne yapacağım? Bunu düşünmeyeceğim!” (*CBVO* 327).

Refik'e "Burada herkes köle. Burada herkes ikiyüzlü, yüzeysel, yalancı, kötü. [...] Hepsi kişiliksiz, taklitçi, zavallı... Geçen yıl Dersim'de neler yapıldığını da biliyorsun... [...] Sen Rousseau filan diyorsun. Ne ilgisi var onların burayla?.. Rousseau Türkiye'de yaşasaydı bir falakadan geçirir adam ederlerdi" (CBVO 332) diyen Ömer'e göre:

Türkiye'de insan hiçbir şeye aklıyla inanmaz. [...] Ya onlar [işçiler] gibi Allah'a inanırsın, ya da hiçbir şeye. Çünkü her şey sahte burada. Her şey taklit! [...] Rousseau diyorsun. Bizim Rousseau'muz kim? Namık Kemal mi? Okuyabiliyor musun? Okuyunca içinde bir şey uyanıyor mu? [...] Şu Alman haklı: Fransa'da elli yıl süren o çağ, bizde beş ay bile sürmedi. Her şey gene eski bayağılığına, ikiyüzlülüğe gömüldü. (CBVO 333)

Yani Ömer taklitte ve tepeden inme inkılâplarla gerçek bir Batılılaşma ve Aydınlanma gerçekleştiremeyeceğinin farkındadır; ama yine de yapacağı şey bellidir: Aklın ışığını almışsa da, Doğu'nun ve İnkılâp'ın sert iklimlerinde olgunlaşamayan ruhunda baskınlaşan hırsıyla daha çok çalışacak, Kemah'ta tünel açmaya, ANAdolu'nun altından girip üstünden çıkmaya devam ederek daha çok para kazanacak, her şeye sahip olan en güçlü, en akıllı efendi olacaktır; demiryolu/tren imgesi Ömer'in, taklitçi/Batılılaşmacı/modernleşmeci/kalkınmacı/jakoben İnkılâp iktidarından ayırıp dönüştüremediği kolonici/jakoben iktidarını temsil eder. Herr Rudolph'un Doğu/karanlık/ kölelik ve Batı/aydınlık/özgürlük karşılaştırmalarını, Refik'in de her şeye rağmen iyimser düşüncelerini dile getirdikleri Hölderlin'li, Rousseau'lu, İnkılâp'lı idealizm sohbetleri Ömer için gülünç, kitaptan çıkma ve sıkıcı, boş laflardır. Refik "bir şeyler yapılacağına" (CBVO 332) inanırken, "ben kendi yapacağım şeylere inanıyorum!" (CBVO 332) diyen Ömer bir aksiyon adamıdır, maddi dünyada fatih olacaktır. Yani demiryolu/tren onun için idealizm değil,

eylem imgesidir. Kemah'taki ölçüsüz ışık da onun aklını dönüştürdüğü kolonyal iştahının ışığıdır.

Ömer, demiryolundaki işini bitirip “Benden söz ederlerken artık ‘zengin herif’ diyecekler” (CBVO 346) dediği noktada, fatih olmaya hazırdır; ama huzursuzdur. Onun sıkıntılarının sebebinin Avrupa’da hayatının değerini öğrenmesi olduğunu düşünen nişanlısı Nazlı’ya hak verir: “Ben Türk’e benzemiyorum! Ben sessiz duramıyorum, [...] hep kendimi düşünüyorum. Herkesi, her şeyi araç olarak görüyorum” (CBVO 437). Ömer bu Batılı, akılla aydınlanmış düşüncenin buraya yabancı olduğunun farkındadır: “Kendimin kendim olduğumu bütünüyle bir ben biliyorum ve bunun için [...] bir hayvana dönüyorum. [...] Buradaki [...] dengeli insanlar arasında kıpır kıpır kötü düşüncelerimle bir hayvandan başka neye benziyorum ki? Hem üstelik bir patronum da... İğrenç, kurnaz, ikiyüzlü bir patronum” (CBVO 438). Ömer’in öğle yemeğinde yediği “hafif kanlı bir bifte[k]” (CBVO 449) ile akşam yediği “dana bonfile” (CBVO 448) beş kez tekrarlanarak çağrıştırılan ‘hayvan’, onun insan ve patron olarak iktidarının da sahibidir; onu yeniden Kemah’a, bir parçası olduğu doğaya yöneltir.

‘Yolculuk’ başlıklı 51. Bölüm’de, Kemah’a trenle yaptığı yolculukta, Ömer’in kendi gerçeği olarak iktidar tutkusu öne çıkarılırken ‘tren, istasyon, vagon, tünel’ kelimeleri, yaklaşık iki sayfalık metin parçasında yirmi altı kez tekrarlanarak, içinde yol alan Ömer’in ‘hayvani’ iktidarını da kapsayan, İnkılâp’ın kolonyal iktidarı vurgulanmış olur. Kompartımanında on bir saat huzur içinde uyuduğu tren ve ‘hayvan’ adeta birlikte çalışmaktadır: “[T]ren yolculuğunda toprak gözünün önünden

aktıkça, içinde uyanan, hayatın dolu dolu yaşanması gereken, uzun, karışık ve zengin bir şey olduğu duygusuna kapılarak kendisini gene diri hissetti” (CBVO 450). (‘Gövdesini diri’, ‘kendini diri’ hissetmesi gibi gövdeye yapılan vurgular iktidarı/‘hayvan’ı ima eder.) Ömer, yolculuk sırasında merkezî iktidarın buradaki ortağı olarak sık sık “Dün Ankara’daydım, bu gün burada!” diye düşünür (CBVO 451). Kemah’tan sonraki küçük istasyona yaklaştıkça sabırsızlanır; içindeki ‘hayvan’ın kolonyal arzusu ve iktidar hırsı ateşlenir, bir türlü durmayan trene öfkelenir. Kolonyal ortağı tren onu fatih yapmak için Kemah’a getirmiştir; başka kimse inip binmez, sadece onun için durur: “Ankara’daydım, İstanbul’daydım, İngiltere’deydim, yaşıyorum, görüyorum... [...] Zenginim, hırslıyım... Evet? Fatih! İstanbul!... İşte işte! Duruyor!” (CBVO 451). Burada ‘Fatih, İstanbul’ birlikte anılarak Ömer’in fethine emperyal bir ton katılır; bir imparatormuş gibi, “[s]anki birisi hayattan kimsenin alamadığı bir tadı alması için çevresini onun için düzenliyor, canı sıkılmasın, huzuru kaçmasın diye yapılması gerekenleri yapıyor, Ömer’e de kendisine sunulan bu şeylerin tadını çıkararak yaşamak kalıyordu[r]” (CBVO 451). Gidilen yere, köleleştirme ve yağmalamanın ötesinde, sermaye götürerek yatırım yapmak emperyal bir eylemdir; Ömer sermayesini buraya yatıracak, bir köşk ve arazi alıp toprak ağası olacaktır. Yani önce buranın fatihi olacak, sonra sıra İstanbul’a gelecektir.

Kemah istasyonunda durunca etrafını çocukların, meraklıların sardığı Batılı tren gibi, onun temsil ettiği Batılılaşmacı/modernleşmeci İnkılâp iktidarının tepeden inmeyle getirdiği yenilikler de bu topraklara yabancıdır; zaten tren sonraki küçük istasyonda “dönemeçte kaybolunca[,]”

dağlar arasına sıkışmış bu karla kaplı düzlükte” (CBVO 451) var olan şey İnkılâp değil, sadece Doğu’nun sessizliğidir. Gerçi, istasyondaki odanın duvarında tek partili dönemin tek adamı Atatürk ile ikinci adamı İnönü’nün resimleri asılıdır; ama bunların altında istasyon memuruyla tavla oynarlar—İnkılâp’ın kolonyal şantiyesinde Alman’la oynadıkları gibi satranç değil. Karlı ağaçların arasına asılmış renkli çamaşırlar, çamaşır dolu bir sepet, tavuklar ve kümesten oluşan, ‘hayvan’ın “Ne güzel, yaşıyor ve görüyorum!” hazzıyla seyrettiği geleneksel manzara, yani uzak ve gözlerden saklı bu köşenin dişil mahremiyeti Ömer için “[n]e güzel, ne gerçek!”tir (CBVO 451). ANAdolu’nun mahremiyetine İnkılâp’ın ve kendisinin ortak kolonici iktidarıyla, yani demiryolu/trenin pornografik işleviyle girmiş ve gerçek olanı görmüştür. Hattâ demiryolu memurlarının lojmanından çıkan bir kadın “Ömer’i görünce şaşır[ır] ve eli kendiliğinden başörtüsüne gi[der], ama başında örtü yoktu[r]”; Ömer için “[e]vet, bu hepsinden daha gerçek!”tir (CBVO 451). Devletin diğer memurları gibi, demiryolcular da İnkılâp yeniliklerinin (içkili gar lokantaları, kadınlı erkekli sosyalleşme) ANAdolu’ya taşıyıcısıdır. Fakat, geleneksel hayat manzarasının ve demiryolcu eşinin hâlâ kaybetmemiş olduğu başörtüsü refleksinin işaret ettiği gibi, bu yenilikler zorlamadır. Ömer’in kompartıman arkadaşı, “şimdi iyiliğini gördükleri şu demiryolunun iyilik kadar kötülük getireceğini” (CBVO 450) söyleyen Elazığlı ihtiyar memurun da “demiryoluna, zamana, memleketin ilerlemesine ilişkin, hiç de bir memurun görüşlerine benzemeyen düşünce ve şikâyetler[i]” vardır; bazı şikâyetleri için görüldüğü “Ankara’daki doktor” da derdine çare bulmamaktadır (CBVO 450). Memur, trenin her

tünele girişinde, belki de demiryolu/trenin temsil ettiği iktidarın dağları delen ve ANAdolu'nun 'altından giren üstünden çıkan' şiddetini hissettiği için, susar ve tünelden çıktıktan sonra kaldığı yerden devam eder; tren de “sık sık uzun tünellere giriyor[dur]” (CBVO 450).

Ömer, Kemah'ta, küçümsediği Namık Kemal'in sürgündeyken yaptırmış olduğu, hurdaya dönmüş köşkün bir odasında kalmaktadır. Tamir, alış veriş, inek sağmayı denemek gibi ıvır zıvırla vakit geçirmek için kolunda saate ihtiyacı yoktur; “zamanı parçalamanın keyfini” çıkardığına inanır (CBVO 470). Çiftliği satın almayı düşünürken aklına gelen, “gururlu bakışlarından iğren[diği]” (CBVO 472) Kerim Naci Bey'i, kendi 'hayvan' kimliğinde, gerçek insan olarak tanımlar: “Yirminci yüzyılda ve Ortaçağ'ın kenarında” (CBVO 469) yaşayan “bir ortaçağ şövalyesi, bir tımarlı sipahi, bir büyük toprak sahibi, gerçek bir insan gibi hissediyorum. Şu çizmeler ne güzel... Artık kimse giymiyor! [...] İşte, işte! [...] Bu, gerçek insan bu!” (CBVO 472) diye düşünürken tam bir ağa gibidir: “Çizmeleriyle ahşap döşemeleri döverek” yürüdüğünde “[a]şağıdan duyarlar ve kahvaltımı hazırlarlar! Evet! [...] Emir vermek için yaratılmışım ben! Bunu her zaman içimde hissettim” (CBVO 472) diye aklından geçirir.

Nişanlısı Nazlı'dan hiçbir şey beklemiyordur; Ömer, bir fatih olarak her şeye sahip olacaktır: “Ben yalnız onu istiyorum!” (CBVO 425). İlerde “karım” diyeceğini şaşkınlıkla fark ettiği (CBVO 172) Nazlı'yı nişan gecesini gizlice öptükten sonra “sanki kendisinde kirli, utanç verici bir hastalık varmış ve bu öpüşle hastalık kıza bulaşmış gibi suçluluk” duyması ve bu öpüşün onu “kral gibi” hissetmekten alıkoymasını (CBVO 195),

Ömer'in, erkeklik iktidarını da fatih iktidarına teslim ettiğini düşündürür. Yani Ömer, demiryolu/tren'in iktidar temsiline cinsel iktidarı da yansıtmıştır. Evlenmez. Aile hayatı içinde kaybolmamak, şehirlerdeki “bayağı, sıradan hayat” (CBVO 472) içindeki “o soytarılığı[n]ı, ikiyüzlülüğünü unutmak ve kendi[si] gibi olmak” için (CBVO 473), yani kendi ‘gerçek’i olan ‘hayvan’ iktidarını sere serpe yaşamak için Kemah’tadır. Doğan güneşin “[b]urada her şey[i] nasılsa öyle” (CBVO 471) gösteren ışığı onun iktidarını da gösteren ışıktır: “Burada doğanın içinde her şey saf ve gerçek... Burada sahtelik yok, işte bunun için!..” (CBVO 472). Bunları, “[k]üçüklüğü[n]de de kazak giyip çıkarırken” yaptığı gibi “başını kazağın içine gömer[ek]” düşünür (CBVO 473). Buradaki ‘küçüklük’ iması da ‘ego’yu, ‘gerçek’i, yani içindeki ‘hayvan’ı işaret ediyor olmalıdır; zaten burada, çocuk gibi, “her pantolon giyişinde içinde [...] koşma, sıçrama, yaşama heyecanı” uyanır (CBVO 472).

Aydınlanmacı/Batılılaşmacı/tepeden inmeçi İnkılâp’ın Ömer’in ‘hayvani’ iktidarına paralel kılınan iktidarının da İnkılâp’ın ‘gerçek’i olduğunu, Bülent Somay’ın bir argümanından yola çıkarak düşünmek mümkündür. Kartezyen süreçte, kuşkudan kesinliğe, “habis bir iblis”in var olduğu şüphesinden Tanrı’nın var olduğuna kesin inanca gidişinde Descartes’in, “*Cogito ergo sum*” (Düşünüyorum, öyleyse varım.) önermesiyle bir ‘ben’in var olduğunu var sayarken asıl kanıtlamaya çalıştığı şey bütün varoluşun temeli olan Tanrı’nın varlığıdır. O halde, pozitif bilgi ve ahlakî kesinlik, inanç ya da bilim yoluyla ‘artık, bildiği’ noktada, şüphe ederek işlediği günahın bilincinde olan öznenin ‘Babanın Adı’ tarafından onaylanma talebinin, ‘*Pater, peccavi*’: “Beni bağışla

Baba” yakarışının bir ifadesidir. Başka bir deyişle, çok iyi bilmek, kendini daha üstün bir ahlakî otoriteye, yani özneyi sorumluluktan kurtaran Babanın Adı’na teslim etmektir. Böylece bilgisinin kesin olduğuna inanan özne, bu bilgiye riayet etmeyen ince ayrıntıları da görmezlikten gelerek, Fransız İhtilali’nin Jakobenleri gibi, bildiğini uygulamak için her yola başvurabilir (Somay 11-51). Buradan hareketle, 51. Bölüm’de demiryolu/ tren imgesi, ‘çok iyi bilen’ İnkılâp’ın, halkın hayrına olanları, halka rağmen halka getiren jakoben iktidarını, yani onun ‘gerçek’ini ve onun paralelinde, Ömer’in ‘gerçek’ini, yani Avrupa’dan etkilenmiş, aklın ışığını almış, ama doğru yere yansıtamamış ‘hayvani’ iktidarını temsil eder.

Ömer’e bedenini diri, kendisini zeki, talihli, yakışıklı ve zengin hissettiren “parlak güneş” ve “güneşli gün” gibi “aydınlık” imgeleri (CBVO 470-73) Ömer’in doruktaki iktidarını desteklerken, o İstanbul’a gitmeyi düşünür: “Kararı da verdim galiba! Verdim mi? Fatih! Hah!” (CBVO 473). Bu noktada Herr Rudolph’u duyar gibi olur: “Siz nereyi fethedeceksiniz Herr Fatih?..” (CBVO 473). Nitekim İstanbul’u fethedemez. Gerçekleştirdiği tasarılarını sayıp dökerken toprak ağası olduğunu söyler ve ekler: “O dağ başındaki köye elektrik verdim mesela... Yani o köşke...” (CBVO 486). Devam eder: “Orada sabah kalkıyorum, kendime bir iş buluyorum. Jeneratör, kamyonun tamiri, su tulumbasını yağlamak, ya da benzeri bir iş... [...] Şimdi sıra toprakta” (CBVO 490). Arada alış veriş için Kemah’a, vali ve doktorla ahbablık etmek, poker oynamak, içki içmek için Erzincan’a gittiğini söyler. Herr Rudolph haklı çıkmıştır: Ömer, İstanbul’daki sıradan hayatı yaşamamaktadır; ama fatih olamamış ve “[h]er şeyin gürül gürül, çatır çatır değişmesini, her şeyin

dönmesini istiyorum. [...] bunlar benim olsun. Bunlara izimi vurayım, bunları alt üst edeyim” (CBVO 116) diye ifade ettiği arzusunu ne İstanbul’da, ne de Doğu’da gerçekleştirebilmiştir. Yani demiryolu/tren imgesi, nesnesini dönüştüremeyen kolonyal öznenin (hem İnkılâp’ın, hem Ömer’in) jakoben iktidarını temsil eder.

1.4. MUHİTTİN, MİLLİYETÇİLİK VE DEMİRYOLU/TREN

Murat Belge, ulus-devlet inşa edilirken Türk’ü Osmanlı’dan kurtarma çabaları sürecinde Türkçülük, Osmanlıcı anlayış karşısında özerkleşince, milliyetçi (ve dinî) ideolojilerde önemli yeri olan ‘öz’ nosyonuna dayanan Turancılık, ırkçılık gibi yeni arayışların da başladığını belirtir (18-22). Milliyetçi Cumhuriyet’in öz arayışının bu yeni açılımlarına bulaşan Muhittin, Ömer’le Refik’in mühendislik fakültesinden arkadaşıdır; geçinmek için mühendislik yapar, bir yandan da kötü şiirler yazarak geleceğine bir yön vermeye çalışır. Ama o da, diğerleri gibi, Aydınlanma aklının ışığını yanlış yere düşürüp başarısız ve mutsuz olan bir karakterdir. Muhittin’in aklının sesiyle ruhunun sesinin çarpıştığı ortamın ışığı Beyoğlu lokantalarının “lambalarından fişkırان renkli, ölü ışıklar” (CBVO 274) ve genelev odasının “kırmızı ampul”ünün, kadının yüzüne de vuran “kırmızı”ışığıdır (CBVO 275-76). Bir zamanlar yazmaya başladığı “Kırmızı Ampul” adlı, açık yüreklilik ve içtenlik gerektiren şiiri “korkaklık ve ikiyüzlülüğten bitiremediğini” bu kırmızı ışık altında düşünür, ama aslında yazamamıştır (CBVO 275). Kırmızı ampule bakarak “Baudlaire gibi yalnız, karamsar, zeki, aşka susamış bir şairim ben! [...] Baudlaire gibi tek dostum orospular; ondan tek eksikim

frengi” derken de kendini kandırmakta ve gelen kadınla yatma fikrinden kaynaklanan tedirginliğini yatıştırmaya çalışmaktadır (CBVO 275).

“Hayalindeki prensese benzemeyen bütün kadınları küçümsüyordu[r]”, ortağı ona “kadın düşmanı” diyerek takılır (CBVO 276). Ama akıyla da başı dertte olan ve bir ulaşılmaz kadın hayalinin arkasına saklanan kötü şair Muhittin’in hem yazıyla, hem kadınlarla ilişkisinde iktidar problemi vardır; zaten “kırmızı, kirli” ampul, “[y]anmasına rağmen insanda soğuk izlenimini uyandırıyor[r]” (CBVO 275). Bu ikili iktidar problemini projekte ettiği ama sahip olamadığı Türkçülük iktidarının eklemeliği milliyetçi/ırkçı İnkılâp iktidarını demiryolu/tren temsil eder.

Fethi Naci’ye göre, Pamuk, *Cevdet Bey*’de ırkçıları biraz alay ve yergiyle anlatır (21); bu alay ve yergi Muhittin’de yansır: Zeki olduğuna inanır, çirkin, aşırı miyop, kısa boyludur; annesinin bir “iblis”e (CBVO 183) benzettiği “korkunç” (CBVO 193) ve “hırçın” yüzü “insanda ya korku uyandırır, ya da hayranlık, ama sevgi değil” (CBVO 188). Bir türlü yayımlanmayan şiir kitabı nihayet yayımlanmış, ama ilgi görmemiştir. Otuz yaşına kadar ünlü bir şair olamazsa kendini öldürmeye karar vermiş olan Muhittin “bu gencecikken unutulma ve yok olma düşüncesini cesaretle göğüslemesinden, tam kendine bir kahramanlık payı çıkarıyor[ken]” iyi bir Türkçü adayını keşfedercesine karşısına çıkıveren eski asker Mahir Altaylı’ya göre, “[b]ir Türk olarak, bütün Türklerin ortak ülküsü için” şiir yazmalıdır, “Avrupalılar tarafından yazılan çirkin şeyler” (CBVO 299) gibi değil. “Turancılığı, ırkçılığı ve milliyetçiliği doğru bulm[ayan]” (CBVO 301), Türkçü yazıları ve şiirleri ikiyüzlü ve gülünç bulan (CBVO 297) Muhittin, Altaylı’nın “[h]eyecanlanın, inanın,

toplumun içine katılın, kendi aklınızı silin. İşte o zaman mutlu olacaksınız...” (CBVO 302) gibi sözlerinden etkilenir. [S]insi ve hınzır” (CBVO 318) aklı yüzünden gömüldüğü umutsuzluk, nefret, yalnızlık ve mutsuzluktan kurtulmak ve saygı görmek için “ Bir Türkçü olmaya karar ver[ir]” (CBVO 316).

Ziya Gökalp’in kitaplarını, “basit, ilkel ve yüzeysel” bulsa da (CBVO 320) Rıza Nur’un *Türkiye Tarihi*’ni okur. “Deliriyorum galiba! [...] Bir Türkçü oluyorum” (CBVO 318) der, ama “[y]üreğinin sesini dinlemeye, toplumun içinde kaybolmaya, şu küflü bilinci silip, yerine coşku koymaya alışacaktı[r]” (CBVO 319). Muhittin, Refik’i Hölderlin okuduğu ve Herr Rudolph ile mektuplaştığı için kınarken, milliyetçiliğin Batı’ya düşmanca bakışını ve dine yakın duruşunu, aklının süzgecinden geçirmeden, coşkularına kattığını ortaya koyar: “Bir Hıristiyan’la mektuplaşıyor ve... [...] Zaten hep Hıristiyan’a benzetirdim seni! Söylemiştim: Frenkleştin sen!”(CBVO 496). Ömer ise, Herr Rudolph Doğu’yu eleştirdiğinde onu, Türkler’i küçümsemekle suçlayarak milliyetçi bir refleks göstermiş bile olsa (CBVO 281) Muhittin’in Türkçülüğüyle ve Turancı şiirleriyle alay eder, çıkardığı dergi için “Turancı saçmasapan bir dergi. [...] İğrenç bir şey!” der CBVO (484). Türkçülüğü, “*Rassen-Psychologie* lakırdısıyla urukçuluğu sulandıranlar”la (CBVO 510) başlar, “kafatasçı” (CBVO 511) Gıyasettin Kağan’ın⁸ evinden kapı dışarı edilerek son bulur: Zekâsını kanıtlamaya çalışan, “[k]işiliğine ve gururuna düşkün olan biri böyle bir harekete girişmemeli[dir]” (CBVO 514). Zaten aklı, gururu ve hırsıyla benzeştiği arkadaşı Ömer de ona aklını geride

⁸ Milliyetçi ideolojinin önde gelen teorisyenlerinden Prof. Dr. Zeki Velidi Togan’ın metindeki izdüşümü.

bırakmasının mümkün olmadığını söylemiştir: “Biz, ikimiz hiçbir şeye inanamayız. Bunu biliyorum!” (CBVO 498). Türkçülüğü de beceremeyen Muhittin intihara niyetlenir, ama aklıyla yüreğini birleştirecek iktidara sahip değildir, beceremez; sonra Refik’e bir intihar mektubu gönderir, yine beceremez. Sonunda Adalet Partisi milletvekili olur.

Demiryolu Projesi milliyetçilik ve devletçilik temelinde, merkezî devleti güçlendirme amacına da hizmet eder. Manisa Milletvekili Muhtar Bey’in Ömer’e söylediği birkaç cümle bu amacı ifade eder: “Bu demiryolu çok önemli. Doğu kaynıyor. Bu yapılan demiryolu Türkiye’yi bir bütün yapacak. İnkılâbı Doğu’ya götürecektir. Siz önce, demek ki, inkılâba hizmet ediyorsunuz. Böyle söyleyin...” (CBVO 124). Kemah’ta, parti müfettişi milletvekili, Kerim Bey’in yemeğinde “İnkılâba ve devlete güvenin! [...] bir yanlışlık yapmaktan korkan herkes devletle birlikte olmalıdır” der (CBVO 324). Gerçekten de, “bütün varlıklarının ve geleceklerinin İhsan Bey gibi milletvekillerine ya da Kerim Bey gibilerine, devlete bağlı oldu[ğunu]” sezen yeni burjuvazi ve bu yeni zenginleri küçümseyen, ama onlar gibi olmak istedikleri için onlara kıskançlık, hayranlık, öfke ve tiksinti de duyan devlet denetmenleri, memurlar, maaşlı mühendisler “Cumhuriyet’in başarılarını, Hatay davasını, bastırılan Kürt isyanlarını, kardeşlik ve beraberlik sözlerini” sevinçle karşılarlar (CBVO 325).

Cumhuriyet ideolojisinin millî birlik söyleminin, yine demiryolu/tren imgesinde somutlaşan ırkçılık boyutu da vardır. Durakbaşı’nın da değindiği gibi, ulus-devletin ve millî kimliğin inşası sürecinde, vatandaşlığın “millî kimlik”le tanımlanması “Türk tarihi tezi”ni gündeme getirince, tarih, 1930’lardan itibaren, tarihi ulusal bilinç ve vatandaşlığın

temel dinamiği olarak gören resmî ideolojinin ve bizzat Atatürk'ün gözetiminde, özellikle milliyetçi tarihçiler tarafından yeniden yazılır (141-42). Kurulan Türk kimliğine, milliyetçilik gereği aranan 'öz' ve 'millî birlik ve beraberlik' anlayışı temelinde, ANAdolu'da mevcut farklı etnik kimlikleri yok sayan bir kapsayıcılık kazandırılır. Zafer Toprak'ın "Sunuş" yazısında belirttiği gibi, daha önceki Doğu raporlarında, mesela Abdülhalik Renda'nın raporunda sakınılmadan kullanılan 'Kürt' ve 'Kürtçe' kelimeleri, özellikle Dersim ayaklanmasından sonra hazırlanan raporlarda, mesela Necmeddin Sahir Sılan'ın 1940'larda hazırladığı raporda 'dağ Türkü' ve 'dağ Türkçesi' olur. Toplumsal mühendislik bağlamında Cumhuriyet'in temel kaygısı, Misak-ı Milli sınırları içinde yer alan ve farklı bir etnik yapıya sahip, ulaşılması zor 'Vilâyât-ı Şarkiyye'yi, ulus devletle bütünlemektir. Osmanlı döneminde görece özerk sayılabilecek bir konumda kalmış olan Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da, devletin Cumhuriyet'e kadar çok sınırlı bir biçimde hissedilen varlığının güçlendirilmesinde, devletin bu bölgelerde hâkim kılınmasında ve bu çok fakir ve geri bölgede 'iktisadî, içtimaî, fikrî' hareketlere hız verilmesinde 'millî şimendifer siyaseti' önemli rol üstlenmiştir (Toprak ix-xx). Aşiret düzeninin her şeye rağmen uzun yıllar devam ettiği bölgede ortaya çıkan ayaklanmalar şiddetle bastırılmış ve Cumhuriyet'in İnkılâp ideolojisi, 'millî birlik ve beraberliği' sağlamak amacıyla devlet eliyle ve Demiryolu Projesi'yle ANAdolu'nun her köşesine girerken ordu tarafından da desteklenmiştir. Cumhuriyet subayı Ziya Işıkçı'nın, Kemah'tan dönmüş olan Refik'e ordunun sert desteğinin önemini övünerek anlatışından, İnkılâp'la ordu arasında kurulmuş bu iktidar ortaklığının geleceği de

kapsadığı öğrenilir. Ordunun müdahale edeceği ‘düzensizlikler’in ‘Vilâyât-ı Şarkiyye’ ile ilgili olduğu açıktır; ‘haksızlıklar’la da ordunun mutlaka alacağı ‘hakkı’ arasında bir ilişki olmalıdır. Ziya, asker ortağın kararlılığının altını çizmeyi de ihmal etmez:

Dersim’e de gittin mi? Nasıl oralar, sütliman değil mi? Ordumuz her şeyi bastırdı. [...] Canlarına okuduk. İnkılâp oraya da giriyor. Artık bellerini doğrultamazlar, çünkü inkılâbın demir yumruğu orada. [...] Ordumuz, inkılâbın ve devletin gücü bunu da çözdü işte. [...] Ordu olmazsa inkılâp olmaz. [...] Bu ordu büyük bir güç! Bu güç olmazsa, bu demir yumruk olmazsa, ne inkılâp ne ilerleme olur, değil mi? [...] Ordu her şeydir. Ordu inkılâbı gözetir. Haksızlıklara, düzensizliklere karşı bekçidir. Hakkını almasını da bilir. Öyle değil mi? Bir gün sonunda hakkını da alır. (CBVO 391-92)

Muhtar Bey de, milletten aldığı vekâleti “millî mücadelede savaşıp, madalya almış” (CBVO 392), şimdi de iktidara ortak olmuş Ziya İşkîçî’yle gelecekte de paylaşacak olmaktan memnundur: “Böylelerini görmek beni ne kadar ferahlatıyor, bilsen. Memleketin geleceğinden hiç endişelenmiyorum artık” (CBVO 393). Parti müfettişinin de doğu gezisinde gözlemlediği gibi, “Dersim harekâtından sonra doğuda huzur sağlanmıştı[r]. Artık kimse eşkıya korkusuyla titremiyor, kimse yarın kimbilir ne olacak diye endişelenmiyordu[r]. Huzur ve düzeni sağlayan yalnız askerin gücü değil, ayrıca Cumhuriyet’in bayındırlık ve eğitim seferberliği[dir]” (CBVO 322). Eğitim seferberliği kapsamında, “ölümüne kadar dağ Türkçesinden başka bir ses duymayan vatandaşları Türk camiasında temsil edebilmek için” [Toprak xxi) mekteplerde eğitim Türkçe yapılır; böylece ‘ulusal bütünlük’ güçlendirilir. İnkılâp’ın geri kalmış bu uzak coğrafyadaki—Halil Berktay’ın adlandırmasıyla—‘bizim ilkellerimiz’e uygarlık götürürken ve onları düzene sokup rayına koyarken Türkçeyi hâkim kılması iç kolonizasyon faaliyetinin tipik bir tezahürüdür.

Demiryolu/tren Cumhuriyet'in kalkınmacı hamlesini ve dilini ANAdolu'nun ulaşılması zor köşelerine devlet eliyle götürürken, aynı zamanda, o uzak bölgelerde devletin varlığını ve gücünü, "devleti temsil edecek bir düzeyde inşa ve tefriş edil[miş] [...] [v]ilayet, kaza ve nahiye daireleri ile jandarma karakolla[rı]" (Toprak xv) ile birlikte temsil eder. Yanı sıra, ulus-devletin bütünlüğünü tehdit eden Doğu ve Güneydoğu'da huzur ve düzeni, milliyetçi ve ırkçı bir anlayışla ve ordunun gücüyle sağlayan, gelecekteki huzur ve düzeniyle millî birlik ve beraberliğini de bu iç kolonizasyon seferberliğinde el ele verdiği orduyla iktidar ortaklığına bağlayan Cumhuriyet'in İnkılâp iktidarını temsil eder.

1.5. REFİK, KEMAH VE DEMİRYOLU/TREN

Mühendislik yerine babasının kurduğu işte tüccarlık yapan, Cevdet Bey'in küçük oğlu Refik "evdeki ve ticarethanedeki hayatın onurlu bir insana yakışmayan, uyuşuk, pis, darkafalılıkla dolu, zavallı bir hayat" (CBVO 240) olduğunu düşünmektedir. Zamanla yazıhaneye gitmeyi bırakıp, okuyamadığına hayıflandığı kitaplara gömülür. Ömer'in uzak durduğu, sürprizsiz, küçük mutluluklarla renklenmiş bu güvenli hayatı "her saniye işlenen bir günahmış gibi" (CBVO 237) görerek dünya ile arasındaki uyumun ortadan kalktığını hisseder: "Hayatım rayından çıktı" (CBVO 233). Elinden bırakmadığı, Jean-Jacques Rousseau'nun *İtiraflar*'ından etkilenmiş ve hatıra defteri tutmaya başlamıştır. Deftere yazdığı gibi, Sait Bey'in kardeşi Güler'in "[n]e yaptığını, günlük hayatını, sonra bütün hayatını merak" ettiğini "nedense [...] yazmak ihtiyacını" duymasının (CBVO 242) ve düşüncelerini, sıkıntılarını yazarken onu

“[ç]ok daha karışık, küçük belki, ama can sıkıcı, milyonlarca şey”i (CBVO 243) aktarmaya zorlayan ayrıntı merakının (Pamuk’ta olduğu gibi) sebebi yazar dürtüsü olmalıdır. Ama bu dürtü Refik’e yazı yazacak iktidarı sağlamaz: “Bu yazdıklarımı okudum. Günlük hayatımı doğru yansıtmıyor. [...] Defter artık gerçeği yansıtmadığı için artık yazmaktan da vazgeçiyorum. Yazarken zaten hep ikiyüzlülük ediyordum gibi bir duyguya kapılıyorum” (CBVO 243). Ömer’le ikisinin fakülteden arkadaşı Muhittin’e şiir yazdığı için gıpta etmektedir. İktidar arayışı içinde, “Ömer’e demiryoluna gideyim mi diye” düşünür (CBVO 234). Orada kitap okuyup bir şeyler yazarak hayatını rayına sokacaktır.

Refik’in Kemah’ta, şantiyedeki ilk gecesinde gördüğü rüya— babasının başlangıçtaki rüyasını hatırlatarak—suçluluk duygusunu ele verir. Rüyada annesi ve babası Refik’i değil, karısı Perihan’ı suçlamakta; Perihan ise durmadan gülererek “[h]iç kimse Refik’e kızmaz. Hepimiz onu seviyoruz!” demektedir (CBVO 265). Bu, hayatına yeni bir yön vermek isteyen Refik’in, bilinçli olmasa da, yazarak başka birine dönüşme ve ANAdolu’yu da dönüştürme arzusundan, yani aslında babanın yerine ve iktidara duyulan ödipal arzudan kaynaklanan suçluluktur. Refik— geçmişte babasının da yaptığı gibi—onaylandığına inanmak ister. (Bu iktidar arzusunu rüyada destekleyen karısı, gerçeklikte onu terk edecek, zaten Refik de yazamayacaktır.) Şantiyedeki ilk gününün sabahını anlatan 26. bölümde o da, babası gibi, rüyasından sonra güne ‘ışık’la başlar; bu ışık Refik’in romantik ve ölçüsüz idealizminin ışığıdır: Yedi sayfa içinde ‘güneş’ ve ‘ışık’ on beş kez anılır, ‘parlak, pırıl pırıl gökyüzü’ ve ‘parıldamak’ da defalarca tekrarlanır:

Refik pencereden dışarı, insanı çağıran dağlara ve gökyüzüne baktı. Dışarı çıkınca karda parıltıyan güneş gözünü aldı. Hiç görmediği, keskin, ama sakin bir ışık vardı. [...] ışığa, gözünü ve bilincini dolduran tuhaf parlaklığa alışmaya çalışıyordu [...] gözlerini ışığa alıştıra alıştıra başını gökyüzüne doğru kaldırdı. Orada, her şeyin çevresinde, tertemiz, geniş, pırıl pırıl gökyüzü, mavi, durgun, derin gökyüzü vardı. ‘Belki de bunun için geldim!’ diye düşündü. ‘Sanki aklımda dağınık, birbiriyle ilgisiz, paramparça duran bir şeyi şu ışık, şu gök birleştiriyor ve rahatlıyor, huzur duyuyorum. Huzur!’ (CBVO 267-68)

Refik yüzeydeki bu huzurlu dengenin altındaki kıpırdanıştan rahatsız olur; bundan kurtulmak için, potansiyel enerjisini kuvveden fiile dökmesi, yani “belki hiç bulamayacağı bir şey gerekiyordu[r]”; düşünmemeye karar verir (CBVO 270). Şantiyedeki dinamizmden ve işçilerin yorucu bedenleniş biçiminden esinlenip, içinde “bir şeyler yapma isteği uyandığını hissederek” (CBVO 268) yapmayı planladığı şeyler “bir yanardağ ağzı gibi uğuldayan” (CBVO 269) tünelin yapımı için kompleks bir iktidarla gerçekleştirilen vahşi ve derin faaliyetten çok uzakta, yüzeyde ve şekildedir:

Tünelde çalışan işçileri, işleyen âletin, delinen dağın uğultusunu düşündü. ‘Ben de gövdemi yormak istiyorum!’ diye mırıldandı. Barakaya doğru yürüyor, hafif bir utanç duyuyor, tasarılar yapıyordu: Her sabah jimnastik yapacak, küçük de olsa, insanı aşağılayan şu göbeğini eritecek, gövdesinin hamlığını giderecek, getirdiği bütün kitapları okuyacak, bir şeyler yazacak, düşünecek, eskiden olduğu gibi, sağlıklı, dengeli ve mutlu bir insan olarak Nişantaşı’ndaki evine dönecekti. (CBVO 270)

Mühendis Refik, Batılılaşmacı/kalkınmacı, naif idealizminden ibaret çabasıyla, şantiyede demiryolu çalışmasının etrafında dolaşır durur; ama tünele girmek istemez. Arzuladığı iktidarı oradaki kolonyal faaliyeti gerçekleştiren iktidara eklemekten, bilinçli olmasa da, kaçınır; demiryolu dersini aynı hocadan almışlardır, ama o “bu işlerden bir şey hatırlamayacak kadar uzaklaş[mıştır]” (CBVO 266).

Hayatına bir yön vermek için demiryoluna gelmeyi seçen Refik, “[b]aşkaları tarafından yürüne yürüne oluşan o küçük ve dar yoldan değil, kayaların, dikenlerin arasından gelişigüzel” yürür (342). Bu özgürlükçü görünen, aslında romantik bir seçimdir. “İstanbul’dan, şehirden kaçtım, dinleneceğim!” (CBVO 266) diyerek, Anadolu’ya naif bir romantik ve oryantalist gözle bakar. Kemah’taki demiryolu şantiyesine, yani Cumhuriyetin İnkılâp ideolojisi’nin, yeni burjuvanın ve toprak ağalarının ortak kolonyal iktidarının ANAdolu’daki projeksiyonuna, karla kaplı ıssız doğaya, çalışan işçilere, işçilerin barakalarına, iş arayan köylülere, geceleri duyduğu kurt ulumalarına ve hizmetkâr Hacı’ya bakışı da aynıdır: “‘Dışarısı ne güzeldi! Tünel nasıl uğulduyordu...’ diye düşündü. ‘Tabii her gün böyle güneş olmaz. [...] barakalar, ırmak uzaktan ne hoş görünüyor!’” (CBVO 271). Yine aynı atmosfer içinde Hacı, barakanın önünde neşeli ve akıllı köpeğiyle “[i]kisinin birlikte orada oluşturdukları bir yakınlık” (CBVO 271) içinde konuşarak patates soymaktadır. Modernleştirmek istediği köye ne kadar yabancı olduğunu hatıra defterinde itiraf eder: “[B]ir hayvana rastladık. Kalın, kocaman bir kuyruğu vardı. Tilkiymiş. Hacı tüfeğiyle nişan alana kadar kaçtı. Bu Hacı da tuhaf bir adam, daha anlayamadım” (CBVO 286); “Bir ata bindim, düşerim sandım, düşmedim. At yürüyor, her şeyi kendi yapıyor, sen üstünde duruyor, gidiyorsun” (CBVO 288).

Hem milletvekili, hem toprak sahibi ağa, hem de demiryolu müteahhidi olan tipik kolonyal figürün kimliğinde toplamış olduğu, iktidarın farklı veçhelerini teşhis edeceğine, onu sadece ilginç bulur: “Şu meşhur Kerim Naci Bey’i de tanıdım. Atı ile geziyordu. Söylendiği kadar

var. Nerdeyse atına binmiş Napolyon. Herkes ağzı açık, hayran, el pençe divan durup bakıyor. O da ordusunu teftiş eden kumandan gibi başını sallıyor” (CBVO 288). Refik, Ömer’e göre, Doğu’ya “[d]eğişik şeyler görmek için hayvanat bahçesine gelir gibi “ gelmiştir (CBVO 328). Ömer, toprak ağası/milletvekili/demiryolu müteahhidi Kerim Naci Bey’in akşam yemeğinden sonra, Kerim Bey’in temsil ettiği kompleks iktidarı kast ederek “Allah hepsinin belâsını versin!” diye bağırır, isyan ederken Refik şaşırır: “Aaa, ben de sizi iyi kötü eğleniyorsunuz sanmıştım” (CBVO 328). Refik yemekte tanık olduğu, Ömer’in “[b]izim hayatımız, işimiz, kanımız, canımız” dediği, iktidar ilişkileriyle örülmüş hayatın karanlığını çözümlenmekten acizdir: İyi eğlendik, değil mi? [...] Yemek güzeldi. Sonra değişik insanlar gördüm [...] Değişiklikti işte!” (CBVO 328).

Hatıra defterine yazdıkları, itirafları gibidir. Herr Rudolph’un ‘aydınlık’ dediği şeyi çok iyi anladığını yazar; ama aklın ışığı onu sanki aptallaştırmıştır: “Çok zeki bir insan olmadığımı da biliyorum artık. [...] Ben aptal mıyım? [...] Türkiye’de köy meselesinin çözümü için ne yapmalı?” (CBVO 286). Başucu kitabı Rousseau’nun *İtiraflar*’ıdır, kitabın en sevdiği bölümleri de kır hayatına, doğaya ilişkin olanlardır. Ama aynı zamanda, Voltaire’i de sever. *İnkılâp ve Teşkilat, Devlet ve Fert, İktisadi Devletçilik, Vergi Siyaseti* gibi kitaplar okuyor, “Türk ekonomisi, devletçilik ve inkılâplar üzerine düşünüyor, bir şeyler yazıyor, düşünüp yazdıklarını Herr Rudolph ile tartışıyor, bütün bunlardan bir sonuca varmak istiyordu[r], ama daha düşüncelerini toparlayamamış, bunu da kolay kolay yapamayacağını anlamıştı[r]” (CBVO 280-81).

“Niye onlar öyle de biz böyleyiz? Niye Rousseau ya da Voltaire okumak hoşuma gidiyor da, Tevfik Fikret ya da Namık Kemal’den zevk alamıyorum?” (CBVO 238): Refik, Doğu ile Batı arasında yerini belirleyememiş, kimlik bunalımı içindedir: “Geçmiş ve geleceği olmayan, kişiliksiz bir eşya, bir saksı, ya da bir kapı tokmağı gibi hissediyorum kendimi” (CBVO 253). Alman mühendis “[a]kılıclıktan vazgeçmeyin” (CBVO 281) der; ama ideolojide tutuklu kalmış dar görüşlü ‘aydın’ Refik bunu, düşünceyi ve hayatı teoride ve fiilen dönüştürecek değil, rutin hayatında kaybettiği dengeyi yeniden kurmasına yarayacak bir ideal gibi algılar; Aydınlanma aklını aydınlık ve geri kalanı da karanlık kabul ederek bir denge oluşmayacağına farkında değildir: “Nedir bu akılcılık dediği?... Sağlıklı, dengeli olmak, düşüncelerime coşkularımı ve tutkularımı karıştırmamak. Böyle şeyler olmalı [...] Nişantaşı’ndaki evde eski huzuru bulmama yardımcı olur mu bu ‘akılcılık’ denen şey?” (CBVO 281). Ömer iktidarını hayalden pratiğe geçiremeyen Refik için şöyle der: “O içer, derin düşüncelere dalar, sevgili eviyle, sevgili memleketi arasında bocalar. Biz de bu arada işimizi görürüz!..” (CBVO 284).

Jakobenizm nüansı da taşıyan bir hayalle, köyleri ortaçağın karanlığından kurtaracak, şehirlerle ve inkılâplarla ilişkiye sokmaya yarayacak yeni şeyler bulmak için düşünmekte; fakat akli karışmaktadır. Düşünce-duygu ilişkisini kuramaz ve akli özgürleştiremez; İnkılâp’ın devletçilik çerçevesi içinde kalır, resmî ideolojiye alternatif üretmez. Türkiye’de yazılmış ütopya metinlerinde olduğu gibi, inkılâplarla çerçeveleyerek, “şimdiye kadar yapılanları bir adım ileri götürmek için tasarılar” geliştirmeye çalışmakta (CBVO 370), fakat bunların da hayalden

ibaret olduğunun farkına varmamaktadır: “Nazlı en çok Refik’in bunu fark etmemesine şaşırıyordu: nasıl oluyordu da, onun gibi akıllı, kültürlü bir mühendis gerçekçilikten bu kadar uzaklaşabiliyordu?” (CBVO 370). Zaten Refik’in başucu kitaplarından biri de böyle bir ütopya metni, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Ankara* romanıdır; tasarılarının o romanda anlatılan, “inkılâplara inanmış iyi insanlar üzerinde yapacağı etkiyi hayal ederek sevin[ir]” (CBVO 344). Aslında, “her zamanki gibi önce okuduğunu gülünç ve zavallı bul[muş], sonra kendini zorlayarak yazarın heyecanına inan[mıştır]” (CBVO 367). Batı ile Doğu, akıl ile yürek arasında kaybolmuş, akıl peşinde kafası karışmış, hayalperest İnkılâpçı Refik’in idealizmini ve bunu teslim ettiği Aydınlanmacı/Batılılaşmacı/modernleşmeci/devletçi/jakoben Cumhuriyet ideolojisi iktidarını Kemah’ta demiryolu/tren temsil eder.

Ziraat Bakanı’nın sözleri demiryolunda yedi ay boyunca tasarılarını yazan, sonra da Ankara’da yirmi gündür bir devlet büyüğüne sunmak için bekleyen Refik’i umutlandırır: “Memleketin sizin gibi, bir şeyler yapmak isteyen, çırpınan evlâtlara ne kadar ihtiyacı var, biliyor musunuz? [...] Köylerimizin kalkınması ve ziraat üzerine bütün yeni düşüncelere değer veririz!” (CBVO 363-64). Bunlar aslında basmakalıp sözlerdir; çünkü Refik köy kalkınması tasarılarını bastırmak için Bakanlıktan maddi yardım değil, yazdıklarının okunmasını ve “bir tartışma ortamının açılmasını” istediğini ısrarla belirttiğinde (CBVO 365) bakan bundan hoşlanmaz ve yardım edeceğini söylemeye devam ederek onu savar. Takdir edip desteklediği mühendis Refik’i “Ankara bu! Ama sen hiç canını sıkma!” (CBVO 362) diyerek teselli ettiği halde, Ömer’in

müstakbel kayınpederi milletvekili Muhtar Bey'in de kafasındaki İnkılâp mutlaktır; dil sürçmesi onu ele verir: “‘Eğer senin gibi birine de yardım edemezsek...’ Düşünceli bir tavırla sustu. Sonra ‘Eğer senin gibi birinden yararlanamazsak...’ diye düzeltti” (CBVO 362).

Manisa Milletvekili Muhtar Bey, İnkılâp'ın Batılılaşarak/ modernleşerek kalkınma yönteminin tipik özelliğinin altını çizer: “Zor olmadan senin tasarılarını kim uygulayacak? Tasarılarını köylüler mi okuyacak... Hah hah... Zor olmadan hiçbir şey olmaz! Bize eli sopalı biri lâzım!” (CBVO 385). Kendisi valiliği sırasında tehdit ve küfür dolu mektuplar almasına rağmen “Şapka ve Kıyafet Kanunu'nu uygulamak bahanesiyle kentteki bütün küçük dükkân sahiplerinin, din adamlarının canına okumuştur[r]” (CBVO 399). Refik zor kullanmaktan yana olduğunu da, buna bütünüyle karşı olduğunu da söyleyemez. İnkılâp'ı korumak için Dersim'in üzerine sopayla yürümeyi de meşru sayan Muhtar Bey Adana'da göçebe kalmak isteyen Türkmen aşiretlerinin iskân edilmesini de örnek gösterir: “Sonunda zor ile, sopayla, bir yere yerleştirildiler. Ne oldu? Verim arttı! Tarım ilerledi! Memleket ilerledi! Orada şimdi bütün dünyanın istediği pamuk ekiliyor! Onlara kalsa o eski, geri ve sefil hallerini tercih ederler... İşte zorun önemi!” (CBVO 386).

Tek partili, Jakoben Cumhuriyet'in inkılâpçı milletvekili Muhtar Bey'e göre hayat, modernitenin çerçevelediği ikili zıtlıklar temelinde, ya aydınlık ya da karanlıktır; ama aydınlığı da karanlığı da itiraz kabul etmez Cumhuriyet ideolojisi tanımlar: “İlerlemek önemli. Memleket ilerlesin de, varsın etraf şu aydınlık dediğin şeye bulanmasın. Karanlık kalsın. Karanlık kalsın, ama memleket ilerlesin, tarım ilerlesin, sanayi ilerlesin. Yoksa hiç

ilerlemeyecek, öyle değil mi? Çünkü ne yapıldıysa sopayla yapıldı!” (CBVO 386). Refik’e önerdiği iki şık ya devletle bir olup karanlıkta kalmak ya da özgürlüğü seçip başka bir karanlığı boylamaktır: “Ya bizimle, devletle ve inkılâpla birlikte olur, eline sopayı alırsın, istediğin reformları ve ilerlemeleri gerçekleştirirsin, ya da tek başına kalırsın belki de boş yere hapse girersin!” (CBVO 385). “Halka karşı güç uygulanarak getirilen yenilik belki tarihimizde var” (CBVO 387) diyen Refik “ilke olarak ilerlemeye yol açan zora karşı çıkılamayacağını” düşünürken (CBVO 386) kafası karışıktır: “Ama aydınlık ve ilerleme insanlara eziyet ederek getirilemez ki!” (CBVO 386).

Kemah’ta demiryolu/tren, Batılı ve Batılılaşmayı/modernleşmeyi temsil eden bir imge olarak, Aydınlanma aklının iktidarını temsil etmeliyken, insanları özgürlükten yoksun ve dolayısıyla Aydınlanma ışığını karanlık kılan eli sopalı jakoben Cumhuriyet’in inkılâpçı ideolojisinin eğilip bükülmeyen, sert iktidarını temsil eder. Diğer yandan da, “iyiniyet ve inkılâp aşkı”nı her şeyin üstünde tutan (CBVO 406) ve “Bir şeyler yapmak istiyorum! [...] “Aydınlığı getirmek istiyorum!” (CBVO 388) diye çarpınırken kafası da karışmış Refik “Şimdi bir serbest seçim yapılırsa, ikinci, üçüncü partilere izin verilse bütün hacılar, hocalar, madrabazlar Meclis’e girer. O zaman onların Meclis’e girmesini engelleyecek kanunlar koymalı: Mesela din siyasete âlet edilemez, üniversite bitirmemişler Meclis’e giremez. Sonra halkı da iyi insanları seçecek bir şekilde eğitmeli!” (CBVO 388) diye düşünürken, ilerleme için zor kullanılmasını da “ölçülü olmak” (CBVO 385) şartıyla uygun görmektedir. Öyleyse, demiryolu/tren imgesi Refik’in hem köylüye

merhameti, hem bilinçsiz bir jakoben bakışı içeren, aydınlığı ararken karanlığa düşen idealizmini içinde boğan jakoben İnkılâp iktidarını temsil eder.

Refik'in birlikte bir köylü hareketi başlatmak umuduyla tasarılarını gönderdiği, "Teşkilat" hareketi lideri, yazar Süleyman Ayçelik, "Kadro" hareketi lideri, yazar Ş. Süreyya Aydemir'in romandaki yansımasıdır (Refik'in okuduğu, Ayçelik'in *İnkılâp ve Teşkilât* adlı kitabı da Aydemir'in *İnkılâp ve Kadro*'sudur) ve jakoben devletçiliğin ateşli bir savunucusudur. Eskiden Marksist olmaya çalışmış, ama sonra duygularına yenilmemeyi öğrenmiştir: "İnkılâp ve devlet o köylülere dayanarak yükselecek. Eğer duygularımıza yenilir, elde avuçta ne varsa onlara geri verirse sanayi nasıl kuracağız? Sanayi kuramazsak çünkü emperyalizm bizi yutacak!" (CBVO 408). "Köylü cenneti" sözünü bir aşağılama olarak kullanan Ayçelik (CBVO 405) emperyalizme yem olmamak için devlet eliyle gerçekleştirilen bir iç kolonyalizmi savunur: "Siz inkılâbın biricik gücünün devlet ve kadrolar olduğunu anlamamışsınız. Siz yalnızca [...] [köylüleri] daha iyi şartlar içinde yaşatmayı, onlara modern dünyanın teknik olanaklarını götürmeyi tasarlıyorsunuz. [...] Önce devletin daha güçlenmesi [...] ve bu güçle ilerlemenin önündeki engelleri yıkması gerekir. Önce devlet! Bizde devletin çok kendine özgü bir yeri olduğunu anlamamışsınız!" (CBVO 407). Devletçi yazarın görüşleri ışığında, kolonyal imge demiryolu/tren, önüne çıkan engelleri açılan tünellerle aşarak ANAdolu içlerine ilerlerken İnkılâp'ın, gücünü kadrolardan ve devletten alan iktidarını temsil eder.

Teşkilatçı yazar, demiryolu müteahhidi/ağa/milletvekili Kerim Naci Bey'i de hatırlatarak, İnkılâp'ın ağalara dokunamadığını kabul eder. Yani ağa ve devlet ortak kolonyal figürlerdir. Devletin memuru da olan ve Dersim gibi “[b]ütün günahları” bildiğini ve benimsediğini (CBVO 408) açıklayan Süleyman Ayçelik'e göre, “Devlet için yapılan hiçbir şey günah sayılmaz. [...] İnkılâp halkın hayrına olanları, halka rağmen, fakat halk için, halka getirmek işidir...” (CBVO 409). Milletvekili Muhtar Bey'in gösterdiği biri aydınlık, diğeri karanlık iki yolu o da Refik'e önerir: “Ya bizimle, ya da bize karşı... Bize karşı olanları biliyorsunuz” (CBVO 409). Yani devlete yararlı olmanın aydınlık yolu, ülkeye Aydınlanma'yı getirmek için, günahlarını benimseyecek cesareti gösterip devletin memuru olmaktır. Bu Refik'e göre aslında cesaret değil, devlete kul olduğunun bilinciyle “suçu tarihe ve çevresindeki varlığa” bırakıp ve arada bir de gururla “Bütün günahları biliyorum, bütün günahları benimsiyorum!” diyerek rahatlamaktır (CBVO 412). Ama o, devlet memuru olmaya karşı çıkarak da hiçbir şey yapamayacağını farkındadır: “Ah, ben ne devlette olabiliyorum, ne de ona karşı çıkabiliyorum!” (CBVO 409) derken aydınlık nerededir, bilemez. Öte yandan Refik, Ayçelik'e “Köylülerin hayatı çok kötü! [...] Ben demiryolunda her şeyi gördüm!” (CBVO 407) der; bunu sonra bir arkadaşına da tekrarlar: “Demiryolundaydım. Memleketi gördüm!” (CBVO 443). (Aldığı cevapta, kolonyal ton eksik değildir: “Şu demiryolu işi de iyi fırsattı. Herkes gitti, gördü, kazandı” [CBVO 443].) ANAdolu'nun altından girip üstünden çıkarak, dağların içine tüneller kazarak derinliklerinde saklı gerçekliğine—sanki mahremine ulaşır gibi— ulaşan ve modernite/

Aydınlanma simgesi olarak, ulaştığı uzak köşelerdeki karanlığı aydınlatması ve aynı zamanda ‘her şeyi’ bilinir kılması beklenen demiryolu/trenin bu pornografik işlevi paralelinde, Kemah’ta, Refik bilmediği Doğu gerçeğini görmeye ve kendine bir yön çizmeye (kendi gerçeğini görmeye değil) çalışır. Fakat demiryolu/trenin getirdiği Aydınlanma ışığı Refik için kafa karıştırıcı olmuştur; çünkü Aydınlanma aklının teoride Doğu’nun despot ruhuna yabancı ışığı, pratikte İnkılâp’ın elinde dogmalaştırılarak ANAdolu’ya götürülen Aydınlanma’nın jakoben ışığına dönüşmüş, özgürlüğü kölelik kılmıştır: Refik “[Barakalar] her yere yayılan katıksız ışığın içinde alçakgönüllü ve sakin duruyordu. İnsanlar da alçak gönüllüydü; bu ışığın içinde başka türlü olamazlardı” (CBVO 269) diye düşünürken, demiryolu tren imgesi, özgürlük/aydınlık ve kölelik/karanlık kavramlarını tersine çeviren İnkılâp’ın Aydınlanmacı/devletçi/Jakoben iktidarını temsil eder.

“Biz her şeyi düzenleriz. İyi neyse, hangisiyse, senin için uygun olan her şey neyse biz onu yaparız! Senin gibi bir ölümlüye düşmez böyle şeyler! Karanlıkmış, aydınlıkmış, özgürlükmüş, nereden çıkartıyorsun bunları? Bir kul olduğunu hatırla ve boyun eğ!” (CBVO 412) diyen Modernleşmeci/Aydınlanmacı İnkılâp aydınlık ve özgürlük getirmemiştir. Refik zaten Kerim Naci Bey’i Ankara’da, 15. yıl töreninde “frak, silindir şapka, madalya, üniforma denizi içinde kıpırdan[an]” şeref tribününde, “kadınların renkli elbiseleri, küçük şapkaları, oraya buraya asılmış bayraklar” birlikte dalgalanırken (CBVO 393), “inkılâbın demir yumruğu” ordunun (CBVO 392) geçişini beklerken gördüğünde de anlamıştır: “Her şey şu devlet, inkılâp, cumhuriyet dedikleri şeyle çevrili. Bana yol yok!”

(*CBVO* 412). Devletin zorundan keyifle bahseden Muhtar Bey'in dediklerini hatırlayarak düşünür: “[Ö]zgürlükten, ya da aydınlıktan vazgeçmek bizi ilerletecek... Öyle mi? Peki özgürlüğü kim istiyor? Devlet istemiyor! Tüccarlar buna fazla meraklı değiller. Toprak ağaları nefret ediyor! Köylüler duymamış. Başka kim var? İşçiler?.. Bir de ben! Hah, hah...” (*CBVO* 412). Aklın ışığı, onu bu memlekete yabancı kılmıştır: “Aydınlık mı, karanlık mı?” (*CBVO* 412).

Öte yandan, demiryolu yapımını yakından değil de, “[l]okomotif, çalışan işçilere fazla sokulmadan, uzaktan” izleyen Refik (*CBVO* 344), ‘her şeyi’ gördüğünü sansa da, aslında görmemiştir: “Bütün bu tasarıları hayatıma bir yön vermek için yaptım. Hayatıma bir yön ve amaç vermek için köylülere acıdım. Sonra işte bütün bunların saçma ve boş olduğu, [...] bir hayalci olduğum ortaya çıktı. Rousseau okudum... İstanbul'dan kaçtım. Köylülerin sefaletini gördüm... Ama yanıldım...” (*CBVO* 409). Köyü ve Devlet'i bilmeden köy kalkınması ile ilgili tasarılar yaparak aynı zamanda kendi hayatına yön verme arzusuyla bir özgürleşme çabasına girmiş, demiryoluna gitmiştir. Özgürlüğünün aydınlığında köylülerin hayatını tepeden inmecilikle ıslah etme idealiyle, köylüler için, özgürlükleri daraltan karanlık bir alan tasarlamıştır. Hem memleket, hem de kendisi için aydınlık nedir, karanlık nerededir; göremez, kafası karışır. Eve dönmeyi düşünür; yine özgürlük-kölelik, aydınlık-karanlık alanları karışıklığa uğrar: “Orada ne yapacağım? Her şey eskisi gibi mi olacak? O zaman ben de devlete karşı çıkarım... Buna cesaret etsem ne olur?” (*CBVO* 410). Sıradan gündelik hayatın zorunluluklarını terk etmekle devlete karşı çıkmak—hayatına yön vermek ve köy kalkınması tasarıları

yapmak gibi—birbirinin yerini tutar mı, bunların ilki özgürlükse/ aydınlıksa, ikincisi de özgürlük müdür, yoksa özgürlüğün sonu ve karanlığa kapatılmak mıdır, bir türlü bilemez. Köy tasarılarının yayımlanmasını ve beğenilmesini isterken, yine aydınlık-karanlık ikileminden oluşmuş bir “düşünce çemberi” içine hapsediğini fark eder (CBVO 413). Refik’in aradığı ‘denge’, belki de aydınlık-karanlık arasında bir yerdedir.

İstanbul’a bakanlığın yayımladığı bir kitap yazmış olarak dönen Refik ‘istekli ve iyi niyetli’dir; fakat Pamuk’un sonraki yazar karakterlerinde görülecek olan, yazarlık dünyayı ve kendini dönüştürme ve bir ‘yeni’ yaratma gibi bir çabanın bilincinde değildir. Bu yüzden yazar olamaz; amaçladığı şey hem kendi hayatını hem memleketi, ütopyasında da olduğu gibi, ‘bir düzene sokmak’tan ileri gidemez. İstanbul’da “Demek şimdi bir yazar oldun sen! [...] Ne yazıyorsun? Memleket sorunları hakkında tabii değil mi?” (CBVO 445) dediğinde ‘yazar’ kelimesini işitmekten rahatsızlık duyar. Köy cenneti tasarıları kabul görmemiş, Refik ne köyü, ne de kendi hayatını değiştirebilmiştir. “Hepsi düzelecek... Bütün hayatım bir düzene girecek. Yapılması gereken şeyi bulacağım” diyen Refik bundan sonra, hayatını “düzene sokacak” bir “büyük tasarımı” bulmaya çalışacaktır (CBVO 447). Okuya okuya, ruhuna “akıl ve aydınlığın ışığı bir kere düşmüş[ş]” (CBVO 412), şeytan gibi, dünya hayatının değerini de göstermiştir: “Ben öleceğim. Hepimiz öleceğiz” (CBVO 446) diye düşündüğüne göre, bu büyük tasarımı hem kendi hayatını, hem başkalarınınkini değiştirmeli ve değerli kılmalıdır. Tasarladığı hayatı bulmak için rehber edineceği kitapları ‘okunması gereken’ kitaplarla

sınırlar. Hölderlin'in *Hyperion*'unu elinden düşürmez; Eski Yunan, "[a]kıl, denge, uyum" (CBVO 459), "Rönesans kültürü... Aklın ışığı" (CBVO 461) derken kendi kültürüne yabancılaşmaya başlar: "Şu sünnet denen şey çok aptalca, [...] ilkel, vahşi, tam bize göre çirkin bir tören bu!" (CBVO 479). Tasarladığı ekonomik önlemlerle hayatı değiştirmeyi başaramayan Refik'e göre, "[b]ize asıl gereken kültüre ilişkin önlemler"dir (CBVO 478): "Sünnet törenlerini yasaklamalı! [...] Bunu hangi hükümet yapabilir? İnkılâpçı bir hükümet gerekli, ama inkılâplar da bitti" (CBVO 480). Hayatı kültürel önerilerle değiştirmek için yola çıkarken başka bir iktidarın desteğine ihtiyacı vardır. İnkılâp, Refik'in bir türlü iktidara dönüştüremediği ideallerini zaten hep yutmuştur. Refik, hem kendi hayatına, hem de başkalarının hayatına bir denge ve huzur getirecek iktidarı edinebilmek için bu sefer yazarların iktidarından destek alacaktır: "*Robinson Crusoe* gibi, herkesin okuması gereken kitapları yayımlayan bir yayınevi kuracağım!" (CBVO 481). Okuyup aydınlanıp da hayata çeki düzen verme fikri Crusoe ile yan yana geldiği zaman, bunu yapacak iktidarın kolonyal karakterinin de altı çizilmiş olur.

Refik'te de—yazamayan Muhittin gibi—bir erkek iktidarı problemi sezilir. Karısı Perihan, Refik'in eski dengesinin kalmadığını söylediğinde, Refik "[b]iraz utanarak: 'Babam öldü!'" der (CBVO 216); bu iki kelimeyi babasının cenazesi kalkarken de defalarca mırıldanmıştır (CBVO 213). Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülü konuşmasında da belirttiği gibi, yazarak yaratma sürecinin temelinde 'baba' imgesiyle hesaplaşmanın ve babanın yerine geçme arzusunun yarattığı gerilim vardır ("Babamın Bavulu" 1-10). Babanın ölümü Refik'te yazar iktidarına

dönüşmez. Babasıyla birlikte Refik'in hayatındaki iktidar da yok olmuştur. Bu iktidar boşluğunu karısının teşhis etmesi ilginçtir; heyecanla “Sonra bir kızım oldu!”(*CBVO* 216) diyerek karısına bir kanıt gösterirse de, “Babam öldükten sonra çok düşündüm ne yapayım diye [...] Artık böyle olmaz. Bir şeyler yapmam lâzım!” (*CBVO* 217) diyen Refik'in hayattaki dengesini yeniden kuracak bir iktidar arayışının onu yönelttiği şey “[c]iddi ciddi okumak ve düşünmek” (*CBVO* 217) ve bir şeyler yazmaktır. İktidarı aramak için gittiği demiryolundaki genç mühendislerden biri “o lokum gibi karyı bırakmış, buraya gelmiş. [...] Köyü kalkındırmak için yazılar yazıyor, ağlıyor. O karı kılıkli Alman'a gidiyor, ağlıyor. Oğlum, madem tüccarsın İstanbul'da paşa paşa otur, işlerini yürüt, o lokum gibi karının yatağını boş koyma! Hayır, olmaz! Buraya gelip ağlayacak!” (*CBVO* 352) derken, demiryolu/tren imgesinin temsil ettiği kompleks iktidarın cinsel iktidar çağrışımı akla gelir. Zaten Refik de yazdığı tasarıların Ankara'da kabul göreceğini ve böylece İnkılâp'ın iktidarı sayesinde iktidar kazanacağını zanneder: “Perihan'a mektup yazayım. Artık ne olacaksa Ankara'da olacak!” diye düşünür (*CBVO* 341).

Bir buçuk yıl aradan sonra hatıra defterine, bilinçli bir kararla değil, kitaplarını toplarken defter gözüne çarptığı için yazmaya başlar. İçinde yine yazma arzusu uyanır; ama beceremediğinin de farkındadır: “Şimdi bir anda her şeyi birden yazmak geliyor içimden, ama düzenli olmak lâzım. Sonra yazarım. [...] Zaten bu deftere her başlayışında böyle yazmaya hevesli olurum, sonra bırakırım” (*CBVO* 518). “Neden evden ayrıldığımızı deftere uzun uzun yazmalıyım!” (*CBVO* 519) arzusu, Pamuk'un, kişisel ve aile tarihini edebî bir kaynak olarak gördüğü

hatırlanırsa, sanki bir yazar dürtüsüdür. Hatıra defterine uzunca yazdığı bir günlük bir bölümün sonunda “Yazdıklarımı okudum! Gene olup biteni iyi yansıtmıyor” (CBVO 520), başka bir gün “Daha düzenli, daha kurallı yazmak istiyorum” (CBVO 521) yazması, hep yazarlığın eşiğinden geçemeyişin bilinçsiz kıvranırlarıdır.

Refik’in, İkinci Bölüm biterken, Süleyman Ayçelik’ten aldığı mektubu cevaplamayıp, Ömer’in mektubundaki davete uyarak onun Kemah’a yakın çiftliğine gitmesi, farklı bir iktidar arzusunun yönlendirdiği bir tercihtir. Zaten ekonomik dönüşümler tasarlamaktan ve bunları gerçekleştirerek hem kendisinin, hem başkalarının hayatını rayına koyup bir dengeye kavuşturabilmek için Cumhuriyet ideolojisinin iktidarına sığınmaktan vazgeçmiştir: Ankara’dan 29 Ekim’de değil de, 31 Ekim günü, hattâ trenden hiç inmeden geçerler; sadece Refik geçen bayram Ankara’da olduğunu hatırlar (CBVO 523). Kültürel dönüşümler üzerinde düşünmektedir ve bilincinde olmayarak, yazar iktidarı peşindedir. Bu yolculuğa ‘karısı’yla birlikte çıkması, ‘trenle’ gitmesi, on iki tünele gire çıkma Kemah’a yaklaşımları cinsel iktidar ve kolonyal iktidarın Refik’in arzuladığı iktidarda üst üste binmiş tonlarını da görünür kılar. “İyi ki bu defteri yanıma almayı akıl ettim... [...] Oh, iyi ki yaşıyorum!” (CBVO 523) diye düşünen Refik halinden memnundur: “Trendeyiz... Bunu kompartımanda sallanarak yazıyorum. Kendime küçük bavulla bir masa yaptım! Oh! İki gün trendeyiz! Okuyup, buraya bol bol yazmaya karar verdim” (CBVO 523). Perihan’ın sık sık esneyerek okuması, Refik’in tutkulu okumasını ve yazıyla ilişkisini vurgular gibidir.

Yine sık sık anılan ‘tren, vagon, kompartıman, istasyon’ gibi imgeler iktidar arayışını çağrıştırırken, Refik ve karısı, Kemah’a (iktidara) yabancı kalırlar: “Trenle Kemah’a gittik, gezdik. Herkes bize, Perihan’a bakıyor. Peşimize çocuklar takıldı” (CBVO 524). Sonra “İstasyonda dört saat tren bekle[r], [...] [i]stasyon binasının içinde kös kös otur[urlar]” (CBVO 525). Ömer’e bir haftalığına gittikleri halde üç günde dönmeye karar verirler. İktidar arayışı başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Dönüşte, trende çok mutsuzdurlar: “Perihan bir ağlamaktır tutturdu. ‘Neden ağlıyorsun?’ diyorum, cevap vermiyor, ama biliyorum, çünkü benim içimden de ağlamak geliyor” (CBVO 525).

Refik, İstanbul’daki sıradan günlük hayatına dönmüştür, huzursuzdur, yapmak istediği program ve yayımcılık hâlâ aklındadır. Yazmayı beceremez, fakat vazgeçemez de; bu sefer de çeviriler yapmayı düşünür: “Sonuna kadar susabilmek isterdim, ama biliyorum yapamam. Çünkü ahmağın tekiyim.” (CBVO 527). “Terlikler”i ayağında ve “[h]er şey çok iyi, olağan, iyi”yken (CBVO 538), Alman mühendisle hâlâ mektuplaşmaktadır: “Herr Rudolph’a yazdığım gene aynı ikilem: Karanlık, ışık!” (CBVO 527). İktidar yoksunu Refik bir sürprizle karşılaşır: “Perihan gebe olduğunu söyledi. İnanamadım!” (CBVO 527). Yazamayan ve bir sanat eseri yaratamayan, kalbi kırık Cumhuriyet aydını Refik’in oğlu Ahmet karanlık-ışık ikileminin ortasına doğar. Kurduğu yayınevi batan, karısı tarafından terk edilen, okumak, yazmak için kapandığı odada on sene, ikilemiyle yaşayan Refik kanserden ölür.

1.6. RESSAM AHMET VE DEMİRYOLU/TREN

Ahmet, karanlık karşıtı ‘aydınlık’ın ‘alacakaranlık’ imgeleme nasıl dönüştüğünü anlamaya ve demiryolu/tren imgesinin bir sonraki romanda nasıl zenginleşeceğini öngörmeye yardımcı olacak bir karakterdir. Cevdet Bey’in torunu, Galatasaray’da okumuş, Paris’te resim eğitimi almış, küçük burjuva kültürünü eleştiren, devrimci, kıt kanaat geçinen genç ressam Ahmet nefret ettiği Nişantaşı’nda, köşkün yerini almış olan aile apartmanı, Işıklı Apartmanı’nda oturur. Bir yandan da beklediği askerî darbenin “bütün Nişantaşı ve bütün burjuvayı sarsan” (CBVO 544-45) sol bir darbe olacağını uman, ama solcuların da hiçbirini beğenmeyen bir ‘bağımsız sosyalist’ tir. “Soluk, hiçbir şeyde karar kılamayan belirsiz bir gök” altındaki (CBVO 544) tedirgin bir sanatçı olarak Ahmet, Pamuk’un yazar karakterlerine geçmeden önce ve genç ressam Orhan Pamuk’u çağrıştırarak, sanat için yaşayan bir karakterdir. Refik’in “Ne yapmalı hayatta?” (CBVO 526) sorusu, Ahmet’te “Hayat! Ne yapayım? Sanat?” (CBVO 604) olmuştur; “Ben neyim?” (CBVO 544) sorusunun net cevabı da ölü babadan (Refik) sonraki sanatçı iktidarını ifade eder: “Ne yaptığımı biliyorum! Sanat ağacından bir meyve koparmak için hayatımı sunuyorum!” (CBVO 544).

Refik’in, ‘karanlık- aydınlık’ ikilemi içindeki kafa karışıklığının ve iktidar bunalımının, sanatçı olmayı başarmış oğlu ressam Ahmet’te aldığı durum, Bülent Somay’ın ikirciklilik söylemini hatırlatır. Somay, “bu güne kadar aksiyomatik olarak kabullenegeldiğimiz pozitivist, ‘bilinebilirici’ Aydınlanma anlayışının” ve “son zamanlarda kendisini bunun karşısında

konumlandırılan relativist, ‘bilinemezci’ postmodernist anlayışın” (21) oluşturduğu ikili yapı karşısına teorik/etik/politik bir tutum olarak ‘radikal ikirciklilik’ durumunu koyar. Somay’a göre, Lacancı anlamda ‘Gerçek’in yarattığı tekinsizlik duygusuyla başa çıkabilmek için, Gerçek’i bilmediğini bilmeyerek, bildiğini sanma fantazisi ve kibriyle yaratılan fantastik bilgi hiçbir zaman olgularla sınınamayacağı için ‘mutlak’tır. Başka bir ifadeyle, bilgi hazinesi içinde bulunmayan bir olgu hakkında fantazi geliştirmek, gündelik hayat içinde mutlak iktidar alanları yaratmaya veya mevcut iktidar alanlarını desteklemeye yarar. Öyleyse, bilinmeyen karşısında ikircikli kalmak yürürlükteki egemenlik ilişkilerinin dışında kalarak, daha yüksek bir otoriteye değil de, kendi *ethos*’una sorumlu olmaktır. İkirciklilik, kararsızlık değildir; etik bir pozisyondur ve verili ikiliğe bağımlı olmayı ya da bu ikilikle sınırlandırılmayı reddeder (23-51). O halde Refik’in aydınlıkta aradığı, ama bulamadığı özgürlük ve iktidar, aydınlıkla karanlık arasında bir yerde, yani ikircikliliktedir; Platoncu bakışla, özgürlük ve iktidar bilgiyle mümkün olduğuna göre, hayata ve insana dair bilgi de ikirciklilik alanındadır. Sanat tarihi doktorası yapan arkadaşı İlknur da, Ahmet gibi, ikircikliliği keşfetmiştir: “Aydınlık, karanlık, ışık... Evet, [Refik] cahilliğinden her şeyi bunlarla anlamaya çalışıyor...” (CBVO 596). İkirciklilik, Jale Parla’nın tanımladığı ‘alacakaranlık’ta olmaktır.

Parla’nın da belirttiği gibi, Cumhuriyet’in Aydınlanmacı modernleşme projesi bilimsel bilgiyi egemen kılmış ve sanatın sağlayacağı insani bilgiyi yok saymıştır. Dolayısıyla, bu bilgiyi Aydınlanma/Batılılaşma/modernleşme hamlesinin aydınlık/karanlık

karşıtlığı söyleminde, aydınlıkta aramak boşunadır. Pamuk'un karakterleri, *Cevdet Bey*'den sonra, sanatın ileteceği varoluş bilgisini alacakaranlıkta arayacaklardır (“Orhan Pamuk'un Romanlarında...” 57-61). İlknur'la yaptıkları sanat tartışmalarından anlaşıldığı gibi, Ahmet, aydınlık ve karanlıkla sınırlanmayı aşarak alacakaranlığa adım atmış bir sanatçı karakterdir. Dedesi Cevdet Bey'in resmini yapmak niyetinde olan Ahmet, babası Refik'in hatıra defterlerini okuyarak resmin havasına girebileceğini sanmış, fakat yanılmıştır:

Bütün nerede? Ben bir bütün kurmak zorundayım. Uydurmak zorundayım...[...] Bu defterlerde hayatı, somut hayatı ele geçirebileceğimi sanmıştım. Oysa gene, kim bilir kaçınıcı defadır ki, umutsuzluk, pişmanlık ve hüznle görüyorum ki, hayatı ele geçirmenin, somut hayatı kavramanın benim için tek yolu başka. Uydurarak, hayal kurarak, çalışarak, çalışarak, çalışarak sanat yapmalıyım bunu.(*CBVO* 593)

Diğer bir deyişle, hayata dair “en derin gerçeği” kavramak (*CBVO* 593) sanatla mümkündür. Nitekim eve kapanıp sanatla uğraşan Ahmet'in “her zaman daha çok anlatacak şeyi” vardır: “Ben zengin ve derin yaşıyorum. İnsan günde yüz kişiyle ilişki kurabilir, çatışabilir, ama yüzeyi aşamaz. [...] Ben bütün toplum için derine iniyorum” (*CBVO* 588). Resimlerinin yararlılığı, gerekliliği, kavranabilirliği, açıklanabilirliği ve siyasi işlevi üzerine yaptıkları tartışmada “[k]aranlıktan, ışıktan, hayattan, vatanın kurtuluşundan, başka hayatlardan, hayatın anlamından” söz ederek (*CBVO* 596) ve “[s]anat bir bilgi türüdür” (*CBVO* 599) inancını sorgulayarak geldikleri, “bireyci olmak” ile “vatanın kurtuluşu” arasındaki ikircikli/alacakaranlık alanda “kendini düşünme, anlama, tedirgin olma” zevkiyle (*CBVO* 602) sanat yapma düşüncesi Ahmet'i rahatlatır.

Işıkçı Ailesi'nin hikâyesi Pamuk ailesinin geçmişine benzer; karısı ve iki çocuğuyla oldukça rahat yaşayan bir tüccarken her şeyini kaybeden, aklına esince Fransa'ya gidip bir otel odasına kapanan, orada bir kahvede Sartre'ı gören, çok okuyan ama yazar olmayı beceremeyen mühendis Refik de Pamuk'un babasından esinlenilmiş bir karakterdir. Bu durum ressam Ahmet'in de, ressam Pamuk gibi, yazara dönüşeceği beklentisini uyandırır. Ahmet'in, Pamuk gibi, eve kapanıp belli bir disiplin ve zaman kaybetme endişesi içinde çalışması, arada bir insanları ve günlük hayatı görmek için sokağa çıkması, babasının kitaplarını karıştırması, eşyalara, ayrıntılara, "çürüyen, yıkılan eskilere" (CBVO 586) ve aile geçmişine ilgisi, resim sanatında kendini yetersiz buluşu ve başka ifade biçimleri araması yazar karakterlere gidişin işaretleri gibidir. Ahmet, "Cevdet Bey'in resmini yapmalı! [...] Depodaki mallar, işçiler, ev eşyaları ve ailesiyle birlikte" (CBVO 573) diye düşünür; bu Pamuk'un, aile romanıyla yaptığı resimdir. Hafıza problemleri yaşayan yaşlı ve hasta Nigân Hanım'ın, torunu Ahmet'e "[S]enin baban çok büyük bir insandı! [...] Baban, Cevdet Bey! Her şeyi o kurdu!" (CBVO 574) derken Cevdet Bey ve Refik'i birbiriyle karıştırması ilginçtir. Kendi aydınlığında yaşayan Cevdet Bey 'Yarım Asırlık Ticaret Hayatım' diye bir başlık atıp gerisini getirememiştir. İnkılâp'ın 'karanlık- aydınlık' ikilemi içinde kafası karışmış, sağdan sola yazan, ama defteri soldan sağa alafranga ilerleyen (CBVO 589) Refik de, içindeki güçlü okuma ve yazma arzusunu entelektüel bir çabaya dönüştürmüş, ama yazar olamamıştır. Babaannenin üst üste koyduğu, ikincisi birincisinden bir adım ileri gidebilmiş bu iki 'ölü baba', Pamuk'un yazarak dönüşen karakterlerini önceler gibidirler.

Refik'in köy hayatını düzene sokacak tasarılarını Bakanlık basınca ortaya çıkan beğenilmeyen kitap da her şeyi değiştirip yeni bir hayat kuracak kitabın, *Yeni Hayat*'in işareti, başka bir deyişle, yazı ve demiryolu/tren imgesi ilişkisinin ipucu olmalıdır.

Babaannenin ölümü ve sarkaçlı saatin tıktırmasının durmasıyla Cevdet Bey'in ışığından kalanlar yok olur; Ahmet babasına ait "kitapları ve defterleri yerine koy[arak]" (CBVO 608) Refik'in ışığını ortalıktan kaldırır. Daha irileşmiş ve şişmanlamış, yüzünde Erzincan depreminden kalma yara izleri ve aptal karısıyla, Kemah'ta "tuhaf bir köşke kapanmış, kimseyi görmeden kendi kendine satranç oyn[ayan]" (CBVO 594) Ömer'in ışığı da sönmüştür; Muhittin'in yalancı, kırmızı ışığının sözü bile edilmez. Son sahnede, aydınlık-karanlık ikiliği terk edilmiştir; Nişantaşı'ndaki ışık, titreyen bir reklam ışığından ibarettir. Sessizlikte, bir 'ışıklı' reklamın 'cıvırtısı' öne çıkar; bir taksinin gürültüsü ve müzikli kornası, bir çöp tenekesinin kaldırırma yuvarlanan kapağının gürültüsü gibi seslerle roman biterken, roman boyunca aydınlık olan gökyüzü değişmiştir: "Yukarıda özelliksiz bir gök vardı. [Ahmet] Çalışmak için içeri girdi" (CBVO 610). Ahmet, aydınlık-karanlık ikileminin ötesindeki "en derin gerçeği" (CBVO 593) kavramaya çalışacaktır. Işık ve görsel imgelerin geri plana itilmesi, belki de, resmin sonraki romanda yazıya dönüşeceğinin işaretidir. "*Cevdet Bey ve Oğulları*'nın son cümlesindeki 'özelliksiz gökyüzüne' yazılmışçasına renksiz" (Jale Parla, "Orhan Pamuk'un Romanlarında..." 61) *Sessiz Ev*'in alacakaranlıklarında Faruk, Ahmet'in tartışmasını yazıda devam ettirecek, metin ikircikliliğin alacakaranlıktaki, hem modernist, hem postmodernist özellikler taşıyan

“ikircikli” anlatısına dönüşecek ve kompleks iktidar imgesi demiryolu/
tren, postmodern çağrışımlar da yüklenecektir.

2. SESSİZ EV

Öteki Renkler'de Pamuk şöyle der: “Benim bütün kitaplarım, bir önceki kitabın içinden doğar. [...] *Cevdet Bey*'deki gençlerden bir anlamda *Sessiz Ev* doğdu. *Sessiz Ev*'deki tarihçi Faruk'tan *Beyaz Kale* çıktı. *Beyaz Kale*'nin düşsel ortamından [...] *Kara Kitap* çıktı” (136). Jale Parla'ya göre, *Sessiz Ev*'le *Beyaz Kale* arasındaki süreklilik çok kritik bir önem taşır; çünkü “Pamuk'un yazarlık dönemecini” oluşturur (“Orhan Pamuk'un Romanlarında...” 63). Pamuk romanlarının sürekliliğindeki bu önemli dönemeç, aynı zamanda Pamuk'ta demiryolu/tren imgesinin de dönemeci olarak, bu çalışmada *Sessiz Ev* okumasının temelini oluşturacaktır. Demiryolu/tren imgesi bu temelde ve Faruk'un ‘tarih defteri’ nin ‘Hasan tarafından’ ‘tren istasyonu’ndaki’ ‘çöp tenekesi’ne atılması yeri geldikçe hatırlanarak incelenecektir.

Jale Parla'nın da belirttiği gibi, ilk iki romanında kültürel tarihe ağırlık veren Pamuk, bellek ve kimlik gibi önemli sorunları da göz ardı etmeksizin, artık sanatı ve sanata dair sorunları öne çıkaracağını *Sessiz Ev*'deki tarihçi Faruk'un bulduğu bir metin olarak sunulan *Beyaz Kale*'de ilan eder (“Orhan Pamuk'un Romanlarında...” 63). İkinci romanı *Sessiz Ev*, yapısıyla, bu dönemeci zaten sezdirmiştir: “*Cevdet Bey ve Oğulları*'nı bitirdiğimde [...] ben zaten 19. yüzyıl gerçekçiliğinden sıyrılmıştım ve gözümün önünde başka bir ufuk açılmıştı. Çekinmeden bu roman anlayışına doğru yöneldim. *Sessiz Ev*'i yazdım” (ÖR 107). Tarih defteri

tren istasyonundaki çöp tenekesine atıldıktan sonra, *Beyaz Kale*'de ise 'yazının, kurmacanın ve kurgunun' kendisi öne çıkar; Pamuk artık nasıl hikâye ettiğini anlatmaktadır.

Sessiz Ev'de demiryolu/tren imgesi üzerinde düşünmeye başlarken, önce Pamuk'un var oluş bilgisine ulaşma çabası içinde edebiyata verdiği ayrıcalıklı yer hatırlanmalıdır:

[K]elimeler ve edebiyat, karıncalar ya da su gibidir: Çatlaklara, deliklere, görünmez aralıklara her şeyden önce ve en iyi şekilde kelimeler girer. Hayat hakkında, dünya hakkında asıl merak ettiğimiz şey de, önce bu görünmez çatlaklarda belirir ve onu her şeyden önce iyi edebiyat görür. Yeni ve iyi edebiyatın, hayat hakkında hiç söylenmemiş parlak bir söz gibi, vazgeçilmez bir haber niteliği vardır. (MP 210)

Edebiyatta ise romanın yeri Pamuk için önemlidir: "Nedir bu esrar dediğim şey? İçinde yaşadığımızın farkında olmadığımız bir ilişkinin bilinci, kuşkusu, sezgisi... Bunu ancak edebiyat, hattâ ancak roman gösterebilir!" (ÖR 141). Yanı sıra, Jale Parla'nın şu tesbiti zihin açıcı olacaktır: "Pamuk romanlarının içeriğinde her zaman sanatsız ve felsefesiz uygarlık (tarih) olamayacağı, sanatı ve felsefeyi ihmal ederek, yalnızca bilim ve teknolojiyle uygarlaşamayacağı ve hattâ sanatın sağladığı bilginin, bilimin sağladığı bilgiden daha önemli ve yaşamsal olduğu savı yatar" ("Orhan Pamuk'un Romanlarında..." 56). Bu savla ilintili olarak, Parla'nın alıntısı tekrarlanırsa, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Ahmet, dedesi Cevdet Bey'i gerçeğe daha yakın resmedebilmek için, babası Refik'in hatıra defterini boş yere okur; çünkü hafıza parçaları onu gerçekliğe götürmemiştir:

"Bütün nerede? Ben bir bütün kurmak zorundayım. Uydurmak zorundayım. [...] Bu defterlerde hayatı, somut hayatı ele geçirebileceğimi sanmışım. Oysa gene, kim bilir kaçınıcı defadır ki, umutsuzluk, pişmanlık ve hüznle görüyorum ki, hayatı ele

geçirmenin, somut hayatı kavramanın benim için tek yolu başka. Uydurarak, hayal kurarak, çalışarak, çalışarak, çalışarak sanat yapmalıyım bunu.” (CBVO 593)

Faruk’un Hasan tarafından tren istasyonundaki çöp tenekesine atılan tarih defterindekiler gibi birbirinden kopuk tarih/hafıza parçalarından hayat hakkında asıl merak ettiğimiz şeye götüren bir bütün kurulacaksa, bunu, hayalle ve çalışmayla, yani edebiyatla gerçekleştirmek için gerekli olan iktidarı, yani yazarı ve onun kurguladığı düzeni, postkolonyal ve postmodern bağlamda, demiryolu/tren imgesi temsil eder.

Neden-sonuç ilişkilerinin artık pek kurulamadığı 20. yüzyıl dünyasının gerçekliğini anlatan anlamlı bir bütün oluşturmak için yeni anlatım yollarının denendiği bilinir. “[B]ir yerlerde bir gerçek olduğu duygusu artık çok uzak bir yerlerde. [...] Roman yazmak için elimizde artık parçacıklar, parçacıklar var” diyen Pamuk’a göre, “birbirlerinden ve geçmişlerinden kopmuş imgeler ve hikâyelerle” yazılacak olan roman artık “[d]ünyanın ve hayatın derinliğine değil, dünyanın ve hayatın genişliğine bir yolculuk”, yani “[p]arçalara, parçalanmış olanlara” yolculuk demektir (ÖR 123, 124). Bu bağlamda, *Sessiz Ev*, Pamuk’un *Tristram Shandy*’nin ilk Türkçe baskısına yazdığı Önsöz’deki şu cümlesini hatırlatır: “Hayat büyük kitaplarda anlatılanlara değil, şu elinizde tuttuğunuz kitabın yapısına benzer” (ÖR 215). Yakın tarihin belli figürlerini ve ideolojilerini sessiz evin bireylerinin temsil ettiği, Doğu-Batı çatışması parantezinde, rasyonalizm/jakobenist Batılılaşma ile muhafazakâr geleneksel kültür arasındaki iletişimsizlik ve çatışmanın ürünü olan parçalanmış siyasi, toplumsal ve kültürel bağlama alegorik bir gönderme olarak *Sessiz Ev*’in yapısı da Türkiye’deki hayata benzer: Çok

sesliliği, çoğul anlamı ve muğlâklığı mümkün kılan bir stratejiyle, beş ayrı roman kişinin kendi perspektifinden, iç monologlar ve bilinç akışı gibi yöntemlere başvurulmuş, ben-anlatımla verilen parça parça, birbirinden bağımsız anlatılardaki kişisel hikâyeler ülkenin yakın tarihinde adım adım ilerleyen hikâye çerçevesinde bütünleşerek roman metnini meydana getirir. Her bir anlatı, Aydınlanmacı/Batılılaşmacı/ kalkınmacı iktidarı ve onun tepeden inme düzenini temsil eden demiryolu ağı sayesinde rayına koyulmuş bir bütün çerçevesinde düzenlenmiş ülke parçaları gibidir (*Yeni Hayat*'ta yazıyla ulaşılan roman metni, bütünlüklü bir yeni ülke ve bir yeni hayat olarak tanımlanır). Romanın ve Türkiye'deki hayatın birbirine benzeyen yapılarında demiryolu/tren imgesi, postkolonyal ve postmodern 'ideolojik/edebî' bağlamda benzer metaforik işleve sahiptir. İlerlemeyi pozitivist/Aydınlanma aklının/bilimin dogmatik/doğrusu yönünde, tepeden inmecilikle Batılılaşmada gören dede Selahattin'den, Doğu-Batı çatışmasının ürünü, hasta ve erken ölmüş oğul Doğan'ı atlayıp, çoğul doğruyu tarihte değil de hikâyede arayacak olan torun Faruk'a gelince, demiryolu/tren imgesinin temsil ettiği iktidar da değişecektir. Bilimsel bilginin karşısına sanatın vereceği bilgiyi koymak, Pozitivist/Aydınlanmacı/Jakobenist Cumhuriyet ideolojisinin karanlık karşıtı 'aydınlık'dan kurtulup 'alacakaranlık'ta dolaşmak demektir: Faruk, sanat metnine gidişin yollarını, Parla'nın belirttiği gibi, "renksiz [...] alabildiğine gri" sessiz evde ("Orhan Pamuk'un Romanlarında..." 61) arayacaktır

2.1. SELAHATTİN DARVINOĞLU VE

DEMİRYOLU/TREN

Engin Kılıç'ın belirttiği gibi, “1881’de doğan, alkole düşkün, cumhuriyetçi ve Jakoben Selahattin’de Atatürk’ten de izler vardır. [...] [Selahattin] İttihat ve Terakki dönemi modernleşme projelerinin ve özellikle erken Cumhuriyet dönemi resmî ideolojisinin ve toplum mühendisliği üslubunun tecessüm etmiş hali”dir (“*Sessiz Ev’in Sesleri*” 144). “[B]ütün bir millet uyuyor, bütün Doğu uyuyor; [...] Elime sopa alıp kafalarına vura vura uyandıracam onları!” (SE 119) diyen Aydınlanmacı/pozitivist/ampirist/jakoben Batılılaşmacı, Doğu’ya ve İslam’a düşman doktor Selahattin Darvinoğlu, İttihatçılarla ters düşünce, İstanbul’dan sürülür ve genç karısı Fatma’yla birlikte Gebze’ye demiryolu/trenle gelir; burada ona Aydınlanmacı düşünceleri empoze edecek, onu zorla modernleştirmeye çalışırken, postkolonyal bağlamda, dişil Doğu’yu/ruh ve bedende kadını, erkek/eril ve jakoben Batı/resmî ideoloji olarak kolonize edecektir. Öyleyse, demiryolu/tren imgesi Selahattin karakteriyle ilişkilendirildiğinde, Batılılaşmayı/ modernleşmeyi/ kalkınmayı iç kolonizasyonla gerçekleştirmeye kararlı ve Selahattin’i trenle süren İttihatçı iktidarı temsil eder. Selahattin’in yazacağı ansiklopedi metni bilimsel metin olduğu için, burada edebî metindeki anlamıyla yazar/kurgu iktidarından söz edilemez. Yani, onu ansiklopedi yazmaya getiren demiryolu/tren, yazı bağlamında da bilimin, dolayısıyla yine Batı’nın/pozitivizmin/Aydınlanma’nın iktidarını temsil eder.

Cennethisar'a geldikleri günün hatırasından Fatma'nın andığı ilk şey “[d]emiryolu yapıldıktan sonra terkedilmiş bir iskele”dir (SE 96); kalkınma ve Batılılaşma ideolojisi demiryolu aracılığıyla hayata müdahale etmeye başlamıştır; “bağlar, bahçeler içinden” giden tren, bir zaman sonra “fabrikalar ve depolar arasından” (SE 154) gidecektir. Selahattin için, Aydınlanma filozofu Rousseau ilham kaynağıdır: “İnsanın doğa karşısında hayrete kapılmaması zaten elde değil, biz de Ruso gibi, doğanın kucağında yaşayalım ve doğal olmayan o aptal padişahlarla, dalkavuk paşalardan uzak duralım, her şeyi akıllarımızla yeniden gözden geçirelim” (SE 96). Burada, aklın ve bilimin iktidarıyla “yeni bir dünya kuraca[ktır]; Doğu'nun daha hiç görmediği bir özgürlük dünyası, yeryüzüne inmiş akıl cenneti” (SE 96). Ne var ki, Jakoben Selahattin'in karısı Doğu'nun/ muhafazakâr geleneğin bir tezahürüdür: “[B]udala kadın, bir de sen o aptal köylüler gibi saçmalama, utanıyorum senden, o kadar adamı insan edeceğim diyorum ama, daha karımın kafasına iki düşünceyi sokamadım, ne kadar ahmaksın, hiç olmazsa aptallığını anla da bana inan” (SE 69).

Fatma, Selahattin'in dayattığı değişime, günahattan korkarak, inatla karşı çıkar. Aynı zamanda, “suçtan ve günahattan ve utançtan arınarak” (SE 224), kocasıyla tensel zevkleri yaşamayı da reddetmekte, “her şeyi [...] o saçma inançların ve ahlakın zehiriyle berbat” etmektedir (SE 224).

Fatma'nın kocasına direnci ve nefreti git gide artar; çünkü Selahattin anlayışın ve aşkın sıcaklığını “doğanın kendilerine verdiği zevklerin ve keyiflerin hakkını veren, rahat, dertsiz, tasasız, sinirsiz, öfkesiz, doğal” (SE 218) aşağı sınıf kadınlarda arayan Rousseau, Goethe, Marx ve birçok filozof gibi, hizmetçi kadınla yatmaktadır. Kadından iki oğlu bile olur,

ama aralarında “evlilik denilen, o gülünç anlaşmadan başka hiçbir şey” (SE 225) kalmasa da Fatma’yı boşamaz, hizmetçiyi almaz. Oysa “milleti[n]in güzelliği”ni (SE 221) taşıyan hizmetçi kadının, köylü de olsa, birçok meziyeti vardır: “Çalışkan o kadın, dürüst, namuslu, açık sözlü ve güzel! Senin gibi yalnızca suçtan ve cezadan korkarak yaşamıyor, çünkü senin gibi çatal bıçak tutmayı ve kibarlık taslamayı öğrenmemiş!” (SE 223). Selahattin kadını, kulübede üşüyen çocuklarıyla, evin bir odasına alır; milletin babası Atatürk gibi: “[u]nutma ki, onlar sonunda benim evlatlarımdır” (SE 224) der. Fatma korkar: “Belki akşam yemeğinde de bundan sonra aynı sofraya oturacağımızı söyler. Çünkü hepimizin eşit olduğunu söylemiyor mu?” (SE 225). Söyleminde köylüyü milletin efendiliğine yücelten, ama başkentinin ana caddelerinde hayata sokmayan resmî ideolojiye gönderme yapılırcasına, Jakoben Aydınlanmacı/ Batılılaşmacı/kolonyalist/toplum mühendisi Selahattin onları sofraya almaz.

Akıl dünyasını kurabilmek için önce Avrupa’da Ortaçağ’dan çıkışın ve Rönesans’ın yolunu açan temel dinamik olan ticaretten medet umar: “Yalnız bizim millet değil, bütün Doğu ticaretle uyanacak; önce para kazanmayı, hesabı, kitabı öğrenmeliyiz: Bu matematik demektir, sonra ticaret ve matematik ve para bir araya gelince fabrikalar kuracaklar. O zaman, işte biz de, yalnız onlar gibi kazanmayı değil, onlar gibi düşünmeyi de öğreneceğiz!” (SE 99). “Doğu’da söylenmesi gereken bütün temel düşünceler ve sözler”i (SE 100) 48 cilde sığdıramayacağını anlayıp 54 cilde çıkarmayı planladığı ansiklopedisini yazabilmek için, geçim derdi olmamalıdır. Fatma’nın ailesinin çeyiz diye verdiği çeşit çeşit mücevheri,

yıllar geçerken, Kapalıçarşı kuyumcusu Yahudi Avram Efendi'ye birer ikişer satar. Bu satış Doğu'yu aydınlatmayı mümkün kılmasını beklediği bir ticaret gibidir. Ama öte yandan da Doğu'nun (Fatma'nın) maddî ve kültürel zenginliklerinin Batılılaşma, ilerleme ve modernleşme uğruna Batı ve Batıcılar tarafından talan edilmesinden farkı olmayan bir kolonyal eylemdir. Zaten Selahattin'in işbirliği yaptığı Avram Efendi'yi de Gebze'ye getiren araç, Aydınlanmayı/Batılılaşma/kalkınmayı/iç kolonizasyon'u temsil eden demiryolu/trendir: "Yahudi istasyondan buraya tipi altında yürüdüğünü [...] söyledi" (SE 105).

"Yahudi aşağıda bekliyor Fatma! Kutudan yalnızca bir küçük parça çıkaracaksınız! Yalnız, şu herifi başımızdan savmak için değil, yüzyıllardır uyuyan Doğu uyansın diye" (SE 103): Yahudi, İstanbul'dan trenle gelmeye ve mücevherleri değerlerinin altında alarak, Batılılaşmacı/Aydınlanmacı/iç kolonyalist iktidarın temsilcisi Selahattin'le el ele Fatma'yı sömürmeye devam etmekte ve aynı zamanda da ülkede Batılılaşma tepeden inme inkılâplarla sürmektedir; Fatma'nın, yani Doğu'nun/ANAdolu'nun perspektifinden şöyle anlatılır:

Sekiz ay sonra elmaslı bileziklerimden birincisini almaya geldiğinde o başındaki şapkayı Müslümanlar da giymek zorundaydı. Elmaslı bileziklerin ikincisini almaya geldiğinde yıl, artık 1345 değil, 1926 idi. Öteki bilezik için geldiğinde [...] artık güzel hizmetçi kadını soramıyordu. Belki de, artık karılarını boşamak için iki kelime değil, bir mahkeme gerektiği için, diye düşünmüştüm. [...] öteki gelişinde getirdiği gazetede Müslümanların başlarında Hıristiyan şapkalarından başka, altlarında da Hıristiyan harfleri vardı. [...] Yahudi'nin altı ay sonraki gelişinde [...] Selahattin soyadını yazdırmak için daha Gebze'ye gitmemişti. (SE 104-05)

Selahattin en son 'yakutlu ay yıldız' iğneyi satar; yani memleket tamamen kolonize edilmiştir. Ölmeden az önce de elmaslı 'bu da geçer yahu' iğneyi

satar; yani çok övünülen eski zenginlikler geçip gitmiştir, ya da tam tersi, bu kötü günler de bir gün geçecektir. Ama bütün kolonyal çabasına rağmen ansiklopedisini bitirememiş, Aydınlanma/Batılılaşma/modernleşme ‘kafalara vura vura’ tamamlanamamış, akıl cenneti kurulamamıştır. Çünkü, “müthiş herif, gerçek bir bilim adamı” (SE 141) dediği Darwin’den mülhem soyadının ima ettiği evrim, ‘karanlık’tan zor yoluyla ‘aydınlık’a geçivermek anlamına gelmez, ‘alacakaranlık’ta, akıl-ruh/Batı-Doğu ilişkisini kurarak mümkün olacaktır.

2.2. DADACI RUH: PARÇALARDAN BÜTÜNE, TARİHTEN SANATA, HAFIZADAN HİKÂYEYE

Orhan Pamuk 1985’te gittiği Amerika’da zengin ve çarpıcı Amerikan kültürüyle karşılaştığında, Ortadoğu’dan gelen ve var olmaya çabalayan bir Türk yazar olarak kendine güveninin sarsıldığını ve bunun üzerine köklerine, geleneksel İslam edebiyatına dair malzemeye geri döndüğünü söyler: [O] malzemeyi Calvino ve Borges tarzı bir zihinsel çerçeveye yeniden ele alabileceğimi fark ettim. [...] Bu bir deneydi—her şeyi, dadaist bir kolaj gibi, bir araya getirmek; [...] Bazen tüm bu kaynaklar kaynaşır ve yeni bir şey ortaya çıkar (MP 528, 529). İkinci Yeni şiirinin de yer yer dadacı bir karmaşaya ulaşmasıyla, kendisini heyecanlandığını belirten (MP 109) Pamuk, ‘eşyalarla duygusal ilişki fikrini duygusal müze düşüncesine’ dönüştürmekten söz ederek, ‘günlük hayat eşyalarında şiir bulma heyecanının’ sıradan eşyalarla sanatı birleştirmek isteyen dadacı ruhunu işaret eder. Pamuk’a göre, “dadaistler bize sanatın öncelikle, daha önce hiç bir araya gelmemiş şeyleri bir araya

getirmeye kalkışmak olduğunu öğretmişlerdir. İyi sanatın veya farklı sanatın başlangıcında dadaist bir fikir yatar” (MP 325). Bu düşünce ışığında, örneğin, *Kara Kitap*’ta yaptığı, “[ç]ocukluğunu hatırla[mak] ve şehri eşyaların ve imgelerin, tarihin ve efsanelerin katmanlar halinde bir araya geldiği bir yer olarak görmeye çalış[mak] ve bunu deneysel, postmodern Avrupa avangardizmiyle ve klasik tasavvuf metinleriyle birleştir[mek]”tir (MP 325). O halde, yazar biriktirdiği ve duygusal ilişki kurabildiği şeyleri, eşyaları, birbiriyle ilişkisi olmayan kişisel ve toplumsal tarih/hafıza parçalarını dadacı bir ruhla bir araya getirerek bizi “bir olay örgüsüne ve oradan da bir romanın tutarlı, zengin ve insani âlemine” (MP 412, 413), bu âlemi ören demir ağlar üzerinde, yani kurduğu edebiyat metninin kurgu düzeni temelinde götürür.

Pamuk için, *Sessiz Ev*’de olduğu gibi, “[t]arih parçacıkları, gelecek parçacıkları, şimdiki zaman, değişik, birbirine yabancı gibi görünen hikâyeler... Yan yana getirmek, sezdirilmesi, belli belirsiz gösterilmesi gereken bir anlamı işaret etmek için iyi bir yöntem”dir. (ÖR 139). “17. yüzyıldan kalma bir eşya dökümünü okurken “mesela fare kapanını dört yüz yıl önce İstanbul’da kullanmış olan kişilerin hayatlarına yakınlaştığımı hisseder[im]” (MP 377) diyen Pamuk, yazdığı romanı “tek tek eşyaları ve insanları, taş taş üstüne, kocaman bir kubbeyi tasarlayan usta mimar gibi” (MP 377) koyarak kurar.

Faruk’un dedesi Selahattin Darvinoğlu yarım kalan ansiklopedisinde hayatı bütün veçheleriyle rasyonel, maddi ve bilimsel bir süreç olarak tanımlamaya çalışmıştır. Oysa hayat, *Sessiz Ev*’de karakterlerin her birinin geçmişteki ve şimdideki düşüncelerinin,

duygularının ve pratiklerinin birbirleriyle karşılıklı ilişki içinde oluşturduğu bütünlüklü karmaşa gibi, hiç de ansiklopedinin aralarında bir ilişki olmaksızın alt alta dizilen maddelerinde çözülecek gibi değildir. Tarihçi Faruk da tarihî belgelerde hayatı bulamaz; ama sezinler: “Ne işe yarayacaktı bu hikâyeler? [...] İlk defa, 23 Recep 1028 tarihli o günü görür gibi olduğuma karar verip keyiflendim. Gün boyunca ne yaptıklarını ayrıntılarıyla anlatan işçilerin söylediklerini dikkatle birkaç kez okudum. [...] okuduklarımı olduğu gibi defterime geçirdim. Bu iş çok uzun sürdü, ama bittiği zaman keyfime diyecek yoktu” (SE 85, 86).

Hayat, defterine rastgele geçirdiği tarih parçalarının arasından görünecektir: “Bu kâğıt parçalarının arkasında bütün bir ömrü geçirmeye yetecek kadar hikâye vardı, bu hikâyeler sizin arkasındaki kara parçasını bana gösterecekti. Bunları düşününce kendime ve yaptığım işe daha çok güvendim” (SE 86). Bundan sonra yapacağı iş parçalardan bütüne gitmek ve tarihin/bilmin sisini pusunu dağıtarak gerçekliğin görülmesini sağlamak, yani hikâyeyi kurgulayarak var oluş bilgisine sanatla ulaşmak olmalıdır. Bütün bu farklı parçaları bir demiryolu projesine göre düzene sokarak bütünlüklü bir ülke yaratmak; bunu yaparken de kolonize ettiği parçaların bütün değerlerini kattığı ülkeyi zenginleştirmek; yani bir olay örgüsüne sahip, tutarlı ve bütünlüklü bir romanı, planladığı kurgu düzeniyle yazmak olmalıdır; tarih defteri istasyonun çöp tenekesine atıldıktan sonra, *Beyaz Kale*’de yaptığı gibi.

Parla, *Öteki Renkler*’den Pamuk’un şu cümlelerini alıntılar:

Kara Kitap hem benim kendi hayatımın, sevdiğim dükkânların, şeylerin, hâlâ açık olan Alaaddin’in dükkânının, Nişantaşı Karakolu’nun, Taksim Meydanı ve Beyoğlu’nun ve buralardaki pek çok kişisel anının bir tarihidir, hem de bu noktalardan çıkarak

bütün İstanbul'un tarihiyle kucaklaşma çabasıdır. Bu ikisinin birleştiği yer benim korkularım, hayat sevgim ve kimi zaman esrar, kimi zaman da kişisel paranoyalarımıdır diye düşündüğüm yarı karanlık bölgedir. ("Orhan Pamuk'un Romanlarında..." 75)

Pamuk, yaratıcılığının mekânı olan bu 'alacakaranlık' bölgede, kişisel hafızasından parçalarla İstanbul'un tarihini birleştirdiği tarih-sanat/hafıza-hikâye ilişkisinde romanını kurar: "Tıpkı bir eskici dükkânında olduğu gibi, bütün zamanları çağrıştıran eşyalarla kıpır kıpır dolu olduğu için hafıza 'dümdüz' bir hikâyeden kaçınmak isteyen her yazar için vazgeçilmez bir hazinedir. Ayrıca yazarın kendi gücünü dayandıracağı iyi bir korugan, vazgeçilmez bir kaledir de" (ÖR 140).

Cevdet Bey'de ve *Sessiz Ev*'de kişisel hafızasından aşına olduğu kalabalık aileleri, aile içi çatışma ve işnelemeleri hikâye eder. Berlin'de okuyan dedesi (Selahattin gibi) ile onun yazdığı, modernlik derslerine benzeyen mektupları ilgisizlikle karşılayan tutucu babaannesi (Fatma gibi) arasındaki mutsuz ilişkiyi hayal edince *Sessiz Ev*'i kurmaya başlamıştır; romandaki gençler de Pamuk'un Bayramoğlu'ndaki delikanlılık arkadaşlarının hikâyelerinden çıkmadır (ÖR 132). Yıllar geçtikçe büyük ailesi yavaş yavaş dağılan ve yaşlandıkça yalnızlaştığını fark ederek bazen ürperdiğini söyleyen Pamuk, çocukluğunun masalları ve korkutucu hikâyelerinden kalan, "yalnızlık ile rüyalar, hayatın güzelliği ile acımasızlığı arasında gezinen tatlı ve korkutucu bir duygu"nun (MP 13) geceleri uyumadan önce onu sardığından söz eder. *Sessiz Ev*'de "uykuyla uyanıklık arasındaki bu bölgeye babaannenin monologlarıyla" girer (MP 13); bu 'alacakaranlık' bölge, aynı zamanda *Beyaz Kale*'deki "rüyalar ile gerçeklik, hayal ile tarih arasındaki iç içe geçme"ler (MP 13) bölgesidir. Yaratıcılığının mekânı bu yarı karanlık bölgede Pamuk'un yaptığı ve

Faruk'a yaptıracağı şey, demiryolu/tren imgesinin temsil ettiği iktidarla, yani kurgu düzeni çerçevesinde ve yazar iktidarıyla, parçaları birleştirerek bilimden sanata, tarihten edebiyata, hafızadan hikâyeye gitmek, kurmaca hayatı yaratmak, roman metnini kurgulamaktır.

2.3. FARUK DARVINOĞLU: TARİHTEN HİKÂYEYE, PARÇADAN BÜTÜNE, İKİ KİŞİDEN TEK KİŞİYE

Çok şişman, alkolik, annesini ve babasını çok erken kaybetmiş, çocuk sahibi olamamış, karısı tarafından terk edilmiş ve tarihçilikle hikâyecilik arasında bölünmüş Faruk, *Beyaz Kale*'de estetik ve ontolojik bir yaratıcı eylemle, yazarak, hem eseri, hem kendisini var eden Hoca/Venedikli karakterini önceler. Faruk'un tarih yazımı metodolojisi hakkındaki düşünceleri de, *Sessiz Ev*'in yapısal özelliklerini işaret eder ve üstkurmacaya ve postmodern romana gidişteki sorunları dile getirirken, Pamuk'un ilk üstkurmaca romanı *Beyaz Kale*'yi önceler. Öbür karakterlerin tersine, hiç bir ideolojiyi temsil etmeyen, bir tarih kitabı yazmayı tasarlar ve 'nasıl yazmalı' sorusuna cevap ararken bilimin tekli gerçeklikte sakladığı bilgiye, sanatla/hikâyeye/kurguyla çoğul gerçeklikte ulaşmanın yolunu, renksiz, gri *Sessiz Ev*'in 'alacakaranlık'ında bulacak bir karakter olarak Faruk'la ilişkilendirildiğinde, kolonyal demiryolu/tren imgesinin çağrışımlarında yazarın ve kurgu düzeninin iktidarı ağırlık kazanır.

Faruk, tarihle hikâye arasındaki farkı aramaktadır: “[T]arih, hikâyeden başka bir şeydir. İyi bir tarih kitabını, iyi bir hikâye kitabı ya da bir romandan ayıran dipnotlarından başka şeyler de olmalıdır. Nedir

bunlar?” (SE 84). Bunları bir türlü bulamaz. Kâğıtlardaki tarihî olguların dış dünyada karşılığı vardır, ama Faruk onları okuyup düşününce karşılık kafasında oluşur; yani olgular aklında, birbirine değmek ve hikâye kurmak için kıpırdanmaya başlar: “Bir nedensellik bulunca, bunun kendi aklımın yakıştırması olduğunu hemen hissediyorum. O zaman olgular korkunç solucanlara, kurtlara benziyor. Boşlukta salınır gibi beynimin kıvrımları arasında kıpırdanıyorlar” (SE 173). Faruk’a göre, tarihi oluşturan bütün hikâyelerden kurtulmak gerekir: “Beyinlerimiz sürekli hikâye arayan ve yutan birer obura benziyor. Bu hikâye düşkünlüğünden kurtulmalıyız! O zaman özgürleşeceğiz, dünyayı olduğu gibi göreceğiz” (SE 174).

Özgürleşmenin diğer yolu da, “hatıraları, tarihleri, yayı[m]lanmış belgeleri okurken [...] hayal gücüm okuduğum ayrıntıları bir anda bir hikâyenin parçasına çevirebiliyor, bundan da büyük bir haz alıyordum” (MP 374) diyen Pamuk gibi, hikâye kurmaktır. Faruk, tarih doçenti olmuştur; tarihi, yani aslında, bütün hikâyeleri ve karşı hikâyeleri bilmektedir; ama bunlara heyecanla kanması mümkün olmamaktadır; “tarih denilen şeye inancı[n]ı yitirmekten kork[maktadır]” (SE 41). O halde, kendisi tarihin karşısına daha değerli, güvenilir ve inandırıcı bir şey koymalı, bilimin gizlediği gerçekliği sanatla, hikâyeyle görmeli, göstermelidir:

Okudukça, bu kâğıtları yazan, yazdıran ve hayatları bu yazılanlara bir ucundan bağlı olan insanları görür gibi olduğumu sanıyorum. Belki de arşive, geçen yıl gördüğümü sandığım vebanın izini sürmek için değil, bu keyif için gelmişimdir. [...] Uzun bir gemi yolculuğundan sonra, yol boyunca sizi bunaltan sis açılır da, bir kara parçası her ağacı, taşı ve kuşuyla birden bire sizi kendisine hayran bırakarak nasıl belirirse, okudukça aralanan kâğıtlar arasından iç içe geçmiş milyonlarca hayat ve hikâye birden aklımda beliriverir. O zaman çok keyiflenir, tarihin işte aklımda canlanan bu renkli, hayat dolu şey olduğuna karar veririm. Bunun ne olduğunu anlat, deseler anlatamam. Biraz sonra, zaten o, arkasında tuhaf bir tat bırakarak geçip gider. (SE 83)

Bunaldıkça içkiye ya da başucu kitabı Evliya Çelebi

Seyahatname'sine başvurur veya Nilgün'le konuşur. Evliya Çelebi'nin, yaptığı ile yazdığını çakıştırabildiğine ve bunun Evliya'nın dünyayı olduğu yalınlıkta görebilen bilincinin eseri olduğuna inanır. Kendisi hayatı kurgulamadan yazmaya kalksa, hep hikâye kuran 'suçlu' aklıyla, bunu beceremeyecektir: "İşin içine kendimi sokardım; karışık ve suçlu aklım, olguların çıplaklığını örterdi. Yaptığım ile niyetim, olan ile yargılarım birbirine karışır, nesnelere Evliya'nın kurduğu o dolaysız ve gerçek ilişkiyi bir türlü kuramadan, burnumu yüzeylere sürte sürte acı çekerdim" (SE 230). Nilgün ise, tarih metnini nedensellikten ve hikâyeden soyutlamaz ve Faruk'un bıktığı, tarihçi ile hikâyeci arasında kalan ikili hayatı kavrayamaz. Faruk sorar: "Sana da olur mu bazen öyle: İki kişiyim ben, diye bazen düşünürüm" (SE 237); Nilgün cevap verir: "Hayır [...] Hiç olmaz" (SE 237). Faruk'un aksine, ahlakçılık onu rahatsız etmez; tarihçinin hikâye ve anlam üreterek "[i]nsanlara umut vermek" (SE 239) gibi bir görevi olduğuna inanır. Faruk'un tarih ve hikâye ile karışmış zihninde, Nilgün'le, onun aksine, nedensellik ilişkilerine tarihte hiç yer vermeyen Evliya'nın zaman zaman yan yana gelmesi dikkat çekicidir: "Nilgün'e bir kere daha hastaneyi sordum, gitmeyeceğini söyledi. Odama çıktım, yatağıma yattım, Evliya Çelebi'yi açtım" (SE 288); "tarihi, hikâyeleri, hastaneye götürmem gereken Nilgün'ü, Evliya Çelebi'yi düşünerek [...] sallana sallana yürüdüm" (SE 292). Yürürken ikisinin farklı önerileri arasında sallanır ve yeni bir yol arar gibidir.

Romanda beş anlatıcı (Fatma, Faruk, Hasan, Metin, Recep) farklı bölümlerde, kendi bilinçleri içinden bireysel hikâyelerini anlatırlar;

Selahattin Fatma'nın iç konuşmalarını yer yer bastırarak kendi sesini yeterince duyurur ve hattâ erken ölmüş, kalbi kırık Cumhuriyet aydını oğulları Doğan'ın sesi bile Fatma'nın sesi içinden duyulur. Devrimin eşiğindeki Rusya'nın Batılılaşma sancılarının anlatıldığı ve yaralanıp ihmali yüzünden ölen Bazarov karakterinde kendisini ve içinde yer aldığı ideolojik çatışmaları çağrıştıran Turgenyev romanı *Babalar ve Oğullar*'ı da 'ikinci defa' okumakta olan, devrimci olmaya çalışan ve *Cumhuriyet* gazetesi okuyan öğrenci Nilgün, yani "Devrimci Düşünce" (Ahmet Kuyaş 73), düşüncelerini kendi bilinci ve perspektifinden aktarmayan, kendisine bir bölüm ayrılmayan tek karakterdir. Bahçede, plajda, evde, gece gündüz kitap okur; teorik-ideolojik boyutlu, olgusu ve hikâyesiyle hayatı metinden ibaret gören, "[k]itapların dışına bir adım atmaya öd[ü] kopa[n]" (SE 238) bir devrimci adaydır. Vahşi kapitalizmin hırslı sesi Metin'e göre, Nilgün "kitap okuya okuya her şeyi unut[muş]" (SE 43), çok ideolojik, çok çığ ve beyni yıkanmıştır (SE 60). Faruk, kardeşi Nilgün'ü naif bulur: "Gazetelere inanacak kadar genç daha o. Ölülerini okuyor heyecanla" (SE 59). Kuzeni Hasan'dan ölümcül dayağı yedikten sonra bile okur: "Zaten hep böyle hasta olmak isterdim" dedi. 'Yatıp gönül rahatlığıyla istediğim kitabı okuyabilmek için.' [...] Ufak şeylerle rahatsız edilmek istemeyen bir kitap kurdu gibi, beni önemsemeden, okumak istediğini söyledi. [...] ben, o şişik, mosmor gözlerin, hâlâ okuyabilmesine şaşarak orada dikilip kaldım" (SE 288). Dayak yerken, Nilgün'ün elinden Hasan'a "[m]anyak faşist" (SE 274) diye bağırıktan başka bir şey gelmez. Maddî hayatta varlık gösteremez. Kendisi de neredeyse metinden ibaret devrimci Nilgün'ün kâğıt gibi bembeyaz yüzüne Hasan'ın (ülkücü ideoloji, maddî dünya,

şiddet, eril iktidar) yumruklarıyla “[m]or bir mürekkeple mühürler vurulmuş gibi[dir]” (SE 291). Nilgün’ün ölümü de—manidardır—‘beyin’ kanamasından ve Hasan’ın elinden olur.

Nilgün, “Bilimsel Düşünce”yi (Ahmet Kuyaş 73), yani Faruk’u ve kaygılarını anlayamaz; her şeyin bir nedeni olduğuna inandığı için hayatı ve tarihi, nedensel ilişkiler kurarken oluşuveren hikâyeden ayıramaz: “Hikâye dediğin şeyler, aslında hikâye değil, gerçekler! [...] Dünyayı açıklamak için gerekli onlar” (SE 175) der. Faruk’un, hem suçluluk hissedip hem de beyin kanaması tehdidi altındaki Nilgün’ü hastaneye götürmek için ısrarcı olmayarak, sanki Nilgün’ü ölüme terk etmesi anlamlı olmalıdır: Tarihin, düşünceyi biçimlendiren nedensellik ilişkileriyle yazılmasını olağan sayan Nilgün ölür (zaten önceden, ağabeyi Faruk’un evinde birlikte oturma teklifini de reddetmiştir); saf olguyu ve hayatı yazan Evliya Çelebi zaten ölüdür. Faruk ise, Evliya’dan da Nilgün’den de farklı bir biçimde, tarihle hikâyeyi buluşturarak başka bir metinde yaşamaya devam edecek ve var oluşa dair bilgiyi bilimle değil sanatla, romanın bütünlüklü metninde bulacaktır. Bunun için, tarihsel olgular yazarın/kurgu düzeninin iktidarına teslim edilecek, tarih defteri tren istasyonundaki çöpe atılacaktır.

Faruk, yeni bir yöntem bulur: Kendi yargılarını hiç araya sokmadan, olguların sonsuz bir tasvirini yapmalı, hattâ “tek tek bütün olguları iskambil kâğıdı büyüklüğünde kâğıtlara yaz[malıdır]. Sonra, yüzlerce, hayır milyonlarca kâğıttan oluşan o korkunç desteyi, bir iskambil destesi karıştırır gibi, tabii, daha zorluklarla, özel makinelerle, noterler huzurunda kullanılan piyango makineleriyle karıştır[malı]” (SE 233) ve

aralarında oluşabilecek bütün nedensellik ilişkilerini yok etmelidir. Okura ‘tarih ve hayat’ diye sunacağı bu destenin arasına “hikâyenin kendisini yazan kâğıtlar[1]” da (SE 233), ‘hikâye’ başlığı altına toplayıp tarihten ayırarak, Jale Parla’nın deyimiyle, “gerçekliğin tanığı jokerler gibi” (“Orhan Pamuk’un Romanlarında...” 75) sıkıştırmalıdır. Böylece, hem tarih, hem hikâye yazmış olacak, ama okura tarihi, hikâyeden arınmış olgular olarak sunacak ve tarihin, beyinde birbirine degecek ve bir hikâye kuruvorecek gibi kıpırdanan kurtlarından da hikâye yazıp kurtulmuş olarak özgürleşecektir. Diğer bir deyişle—Nietzscheci bir yaklaşımla—özgür düşünmekten korkan, hayatın sırrını anlamaya çalışma zorunluluğu karşısında huzurla yaşayabilmek ve ahlak inşa edebilmek için anlama ihtiyaç duyan okura, tarih diye hikâye yazmak zorunluluğundan kurtularak özgürleşecektir.

Ayrıntı merakı (daha önce Refik’te de gözlenmişti), Faruk’un hikâyecilikten keyif alacak yapısının bir işareti olmalıdır: Nilgün “[b]ir yakını ölünce hemen, kendi de ölmek isteyen hastalar gibi[,] umutsuz ayrıntıları neden merak ediyorsun?” diye sorunca Faruk “[ç]ünkü öyleyim, de[r] tuhaf bir keyifle” (SE 284). Werner Heisenberg’in “Belirsizlik Makalesi”ne göre, “konum ne denli doğrulukla ölçülürse, momentumun belirsizliği aynı oranda büyür, ya da tam tersi”dir⁹; dolayısıyla ne kadar çok ayrıntı bilinirse, kesinlikten ve pozitif bilgidен o kadar uzaklaşılır (Somay 23-24). Bu çıkarımla paralellik kurulursa, ayrıntı merakı Faruk’u ‘ikircikli’ kıldıkça, o da tarihsel kesinlikten uzaklaşır;

⁹ Heisenberg’in –Somay tarafından Türkçesi aktarılan—konum ve momentum için belirsizlik prensibinin basitçe ifadesi: “*The more precisely the position (momentum) of a particle is given, the less precisely can one say what its momentum (position) is*” (“*The Uncertainty Principle*”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/qt-uncertainty/>).

hikâyeye yakınlaşır. Faruk, ancak ‘ikirciklilik’ pozisyonunda mümkün olabilen varoluş bilgisine, özgürlüğe ve iktidara ulaşmanın yolu olarak sanatı bilimin karşısına koyacaktır.

Gerçek bir tarihçi olamadığına inanmaktadır; bakkalda göz göze geldiği, aktör Edward G. Robinson benzeri adamda adeta kendini görür: “bütün bir ömrü, bir başka adamın silik bir kopyası olarak geçirmek, biliyor musunuz, bana ne ağır geliyor?” (SE 234). Mendirek içine sığınarak Iodostan kurtulduğunda “kendisini sallayan, kıpırdatan bir bilinçaltı olduğunu bil[meyen]” mutlu kotra (SE 232) imgesi, duygu, düşünce ve davranışlarını biçimlendiren itkileri kontrol edemediğinin bilincindeki mutsuz tarihçi Faruk’un tam karşıtıdır:

Yeter! [...] kendimi kandırıyorum! Hepsini gizliden gizliye sevdiğimi, ruhsuz ve bayağı bildiğim her şeyi derinden derine özlediğimi, tiksindiğime inanmak istediğim şeyin bir parçası olduğumu biliyorum. [...] Bu iğrenç yüzey sarhoşluğuna bile bayıldığımı biliyorum ben. Gazoz ve sabun reklâmlarına, çamaşır makinelerine ve margarinlere bayılıyorum. Yaşadığım yüzyıl, gözüme her şeyi kırıp büken bir gözlük yerleştirmiş, gerçeği göremediğimi seziyorum, ama Allah kahretsin seviyorum da gördüklerimi! (SE 232)

Zaten Gebze çayırında aranırken, kocaman reklâm panosundaki “[y]abancı dergilerden yürütüldüğü hemen anlaşılın, askılı kısa bir pantolon giymiş, sevimli olması istenmiş, budala, yerli, taklit ve umutsuz” (SE 167) diye betimlediği tavuğun ahmak bakışından, yani tavuğa yargılarıyla kurduğu hikâyeden kaçmak istemiştir; ama kaçamamıştır. Yine, çayırı nesnel bir anlatımla betimlerken araya duygusunu katıvermiştir: “çingenelerin kırsığı küçük bir koşu tutturunca arkasından hayran hayran” bakmıştır (SE 168). Dertleşirken Nilgün ona “sen roman mı okuyorsun?” dediğinde heyecanla, Albet Camus’nün romanı *Veba*’yı çağrıştırır bir şekilde, “bu

veba düşüncesi beni gittikçe sarıyor” (SE 235) diyerek Aztek tarihindeki bir “veba hikâyesi”ni anlatmış; sonra da “[a]rtık [tarihle] uğraşamam diye korkuyorum” (SE 235) demiştir. (Arşivde arayıp durduğu veba, ‘İstanbul’da veba’ motifi, *Sessiz Ev* metninin kendi serüveninin devamında Faruk’un yazacağı *Beyaz Kale*’de de yer alacaktır.)

Tarihçi Faruk bir bilim insanı, bunca yıl okumuş bir tarihçi olarak kendine hep hâkim olmaya çalışarak yaşarsa sahici olamayacaktır. Hem sahici, hem mutlu olmak için içindeki, onu yoldan çıkaran hikâyeciyi, dolayısıyla kendini koyuverecektir: “İki ruhla yaşamaya dayanamadığım için teslim oluyorum. [...] artık kararımı verdim, olmayacak. Tek kişi olacağım, bir bütün, tastamam sağlıklı bir insan” (SE 237). Gerçekten de olacak gibidir: “Kasap Halil’in 21 akçelik sığır eti tartıldı 120 dirhem eksik çıktı. Tarih, 13 Zilhicce 1023” (SE 240); Nilgün bunu ilginç bulunca Faruk “İlginç mi? Nesi ilginç?” (SE 240) der. Tam da bu noktada, “[s]izi şaşırtacak olan benim romanlarımdır, tarihimiz değil” (ÖR 113) diyen ve bir Doğulu aydın olarak, tarihimizdeki olayların önemi hakkında kafasında daima bir şüphe bulutu taşıyan Orhan Pamuk için, tarihte olan bitenin ne anlama geldiğini kısaca hatırlamak—Faruk’un yazı serüveninin tarihî roman *Beyaz Kale*’yle süreceğini de düşünerek— yararlı olacaktır:

6-7 Eylül 1955’te çapulcu ve yağmacıların İstanbul’un Ortodoks ve Yahudi azınlıklarının evlerini, dükkânlarını yağmalayıp papazları öldürmelerinin arkasında, Türk gizli servisleri kadar Kıbrıs’ın tamamen Yunanlılara ait olmasını istemeyen İngilizlerin olduğunu bilmek de o kadar önemli görünmezdi bana, Atatürk’ün İran Şahı’yla Boğaz gezisinde ne konuştuklarını okumak da.[...] İkinci romanım *Sessiz Ev*’de, Osmanlı arşivlerinde yüzlerce yıllık belgeleri okuyup, olguların hiçbirini unutmadan hepsini kafasında taşıyan, ama hiçbirini birbiriyle ilişkilendiremeyen tarihçi kahraman Faruk gibi, ben de karamsarlık zamanlarımda, kütüphanemde başarıyla muhafaza ettiğim bütün bir tarihin [...]

önemi üzerine endişelenmeye başladım. Büyük İzmir yangını
kimin çıkardığının bugün ne önemi vardı? (MP 117)

Faruk'un tarihimize bakışında da benzer şüphe, iktidar kaygısıyla
eklemlenmiş olarak yansır. Bu şüpheye, artık "ikili hayattan bıkmış"
olan tarihçi Faruk'un (SE 237) kendisi olmak için ihtiyaç duyduğu
iktidarın cinsel iktidar tonları taşıdığına da değinerek yaklaşmak uygun
olacaktır. Faruk: "Tek kişilik bir ruhu var o herifin [Evliya Çelebi'nin].
Kendisi olabilmeyi beceriyor. Ben olamıyorum" (SE 237) diye düşünür.
Karısının da, sahici olmayan, ikili, oturmamış kimliği yüzünden onu terk
ettiğine inanır; karısı belki de çocuk sahibi olamayan Faruk kısır
olduğundan, tarihçi kimliğiyle bir eser üretmediğinden onu terk etmiştir;
yaratmanın bu iki iktidar veçhesine birden yaptığı falik/kolonyal atıfla,
neredeyse "bayağılaşa[rak]" (SE 237): "[i]stedığı yere bir türlü
ulaşamıyordum çünkü..." (SE 237) der. Burada ima edilen 'eril iktidar',
tarih yazarak kendisi olmak için gereken iktidarı da kapsayarak,
postmodern/poskolonyal bağlamda, demiryolu/tren imgesiyle temsil edilir.

Bir turistik gösterideki dansöz sahnesinde de Faruk'un tarihimize
şüphe ve yine aynı eril iktidar kaygısı içinde yaklaştığı gözlenir: "[Y]arı
karanlığın içinde gezinen ışık konisinin ucunda dalgalanan yanık dansöz
etini gördüm, titreyen parlak takılar gözümü aldı: Hızlı hızlı
kıpırdandıkça, kışından ve memelerinden ışık fışkırıyordu sanki.
Heyecanlandım. Ayağa kalkmışım" (SE 292). Dansöz, Doğulu nesne
kadın gibi görünmeyi seçtiğinde, Faruk, seyreden Avrupalı turistlerin
'bizi, hepimizi' aşağıladıklarını düşünür; kendini de yenik hisseder; ama
müzik ve dans birden sertleşince saldırgan ve gururlu bir edayla dans
etmeye başlayan dansözün yüzündeki beklenmedik zafer ve güven onu

rahatlatır: “Evet, işte: O kadar kolay değildir bize boyun eğdirmek” (SE 293). Sonra, dansöz onlara meydan okur bir hal aldığında, başı fesli turist erkekler “saygıdeğer bir kadın karşısında küçülür gibi” (SE 291) kendilerini koyuverdiği zaman mutlu olur, yeniden iktidara yaklaşır: “Dansözün hantal, ama hareketli gövdesi beni heyecanlandırdı. Hepimiz bir uykudan uyanıyorduk. Terle parlayan göbeğin çevresindeki yanık ete bakarken her şeye dört elle sarılabileceğimi düşündüm” (SE 293-94). Buradaki uykudan uyanış, hem cinsel iktidarın uyanışıdır; hem de Faruk, Osmanlı’nın geçmişteki iktidarını dansözün mağrur bedeninde fark edip vurgularken, heyecanlanır ve tarih yazacak iktidarı hisseder. Hattâ, Nilgün’ün önerdiği gibi, “ince eleyip, sık dokumadan kendi[n]i tarihe ver[meyi]” bile düşünür; bir türlü hastaneye götürmediği Nilgün’ü, bu sefer, ölümden kurtarmaya karar verir: “Hemen şimdi eve döneyim, Nilgün’ü hastaneye götüreyim” (SE 294). Ama dansöz, Alman erkeklerine göbek attırıp sonra onlardan birini soymaya başlayınca, adamın yüzündeki, eğlence için gönüllü razı oluş ifadesinden her şeyin bir oyun olduğunu anladığı zaman, Doğu’nun eski iktidarından da, cinsel iktidarla örtüşen, tarih yazma iktidarından da eser kalmaz; “aklı[n]ın kurguları ve kuruntuları içinde döne döne, lanet olsun, bu pis yerde, bu çirkin müziğin içinde” (SE 294) her zaman “iki kişi” olarak kalacağını, başka bir deyişle, iktidar bunalımının devam edeceğini düşünür. Gece rüyasındaki tarih meleğinin ona vaat ettiği şeyi, yani tarihin sırrını, ertesi sabah cebinde, buruş buruş bulur: Bu sır, dansözlü gecede turist erkeklerin eğlence olsun diye taktıkları festir. O halde, tarih Doğu ile Batı’nın birlikte yer aldıkları bir eğlenceli oyunun, yani kurgunun bir elemanı olmalıdır. Dansözün

içinde dans ettiği “ışık konisi”nin (*SE* 292-93) aydınlığında net olarak görüldüğü gibi, tarih defteri tren istasyonunun çöp tenekesine atılmalıdır.

Pamuk, Batıların tanımadığı geleneksel kültürümüzü Türk aydınlarının da tanımamasına tepkilidir; çünkü Batı’dan, merkezden uzak olmanın, yani taşralılık duygusunun verdiği eziklikten kurtulmanın taşradan kaçarak değil, o duyguyla özdeşleşmekle mümkün olacağını düşünür (*MP* 119). Bu düşünce Pamuk’un tarihe bakışını etkilemiş olmalıdır. Tarih, ona göre, içindeki tuhaf sesi bulmak ve onu kendine ve başkalarına duyurmak için yazan yazarı farklı kılan özelliklerinden biridir; yani ruhunun derinlikleri, gövdesi, evi, ailesi, sokağı, şehri ve dili gibidir (*MP* 125). Kendi sesine uygun edebî biçimi arayış gibi kişisel bir edebî sorun da yazarı tarih ve gelenekten yararlanmaya yöneltir: ‘Yalnızca bir imge deposu’, bir ‘hazine’ olarak gördüğü tarihe bağlı olmama zorunluluğu, tarihi Pamuk için çekici kılar; çünkü o, tarihte olup biteni anlamlandırmakla uğraşmaz; “tarihsel imgelerin raflarından dikkatle indirilip, paketlerinden titizlikle çıkarılıp ‘gerekli’ yere yerleştirilmeleri gerektiğini” düşünür (*ÖR* 113). Faruk da olgusal tarih metni içinde alt alta sıraladığında hiç de ilginç bulmadığı tarihsel olguları yazar iktidarıyla, belirlediği kurguya göre düzenleyeceği metinde yerli yerine koyarak hikâye yazacaktır. Bunun için, tarih defteri tren istasyonunun çöp tenekesine atılmalıdır.

2.4. FARUK DARVINOĞLU VE DEMİRYOLU/TREN

Romanın 14. bölümünde, Faruk’un tarihçilikle ilgili düşünceleri kendi sesinden sunulur; tarihçiliği üzerindeki hikâyecilik gölgesi dikkat

çekicidir. Arşivdeki ilk gününde, belgelerde rastladığı Budak adlı bir adam hakkında ilgisini çeken şey onun “Gebze’de çevirdiği dolaplar”dır (*SE* 123). Faruk, Budak’ın belgelerde izini sürerken ona bir hikâye yakıştırdığında, 17. yüzyılda İstanbul’da tutulmuş narh defterlerini okurken memleketin o zamanki durumunu ve ekonomiyi düşünmeyen, “canı belgelerdeki incir ve kızılıcık kurusunu çeken ve sonunda bunları almak için çarşıya giden kahramanlar icat eden” (*MP* 374) Pamuk’u çağrıştırır.

Faruk’un kurnaz ve becerikli bir düzenbaz olan Budak’ıyla, Gebze’nin ünlülerinden söz eden kitaptaki Burak çok farklıdır; oradaki, lise tarih kitaplarına resmi konacak, saygıdeğer, oturaklı bir resmî tarih Osmanlısıdır. Faruk, “Budak’a ilişkin kayıtlarla çelişmeyecek, yeni ve daha zengin bir hikâye acaba uydurabilir miyim” (*SE* 123) diye düşünür. Ona göre, aslında “[y]azılar yazıp, birtakım olayları hikâye etmekten başka bir iş” (*SE* 123) olması gereken tarihçilik, “dipnotları ve belge numaralarıyla süslediği hikâyeleri[nin]” (*SE* 124) daha iyi olduğunu, ötekileri çürüterek kanıtlamaya çalışmaktır veya geçmişi araştırarak “ideoloji üretip insanlara dünyaya ve kendilerine ilişkin doğru yanlış bir düşünce” vermektir (*SE* 24). Zihninde hikâye ile tarihi yan yana taşıyan Faruk’un bunlara ekleyecekleri de vardır: “İnsanları oyaladığımızı, eğlendirdiğimizi söylemeleri de gerekir [...] Tarihin en çarpıcı yanının bu eğlence olduğuna inanırım” (*SE* 124).

Belgelerdeki olguları, belki de aklından geçen hikâyeler sayesinde, gülererek, eğlenerek okur; defterine geçirir. Bunları deftere, tarihî olguları

hikâye eden arkadaşlarını telaşlandıracak biçimde, yani olguları birbiriyle ilişkilendirmeden yazmıştır. Fakat yine de akli hikâyededir:

Bir iyi hikâye de bulabilirsem, o zaman tam şaşırırlardı. Şarap ticareti yapan, sonra dolaplar çevirerek yükselen şu benim Budak, aslında, böyle bir hikâye için biçilmiş kaftan. Dipnotları ve belge numaralarıyla allayıp pullayacağım böyle bir hikâye için etkili bir ad aramaya başladım: Ayanlık Düzeninin bir Prototipi: Gebzeli Koca Budak! Fena değil! Yalnız Budak değil, Budak Paşa olsaydı belki daha iyi olacaktı. Acaba sonradan paşa olmuş muydu? Belki de nasıl paşa olduğunu anlatan bir yazı yazardım, yazının başına da 16. yüzyılın ilk çeyreğinin bir genel görünüşünü çizerdim. (SE 127)

Hikâyeyle keyiflenirken, makalenin sıkıcı ayrıntıları aklına gelince keyfi kaçır, hattâ o kadar bunalır ki ağlayacak gibi olur.

Faruk, 18. bölümde, artık tarih ile hikâyeyi ayıramadığının bilincindedir. Gebze arşivinde, geçen yıl gördüğü bir mektubu ararken, tarihi “birbiriyle ilişkisiz, milyonlarca olgunun kafa[sın]da oluşturduğu dumansı bir [kitle]” (SE 160) olarak hisseder, ama bu duygu kalıcı olmaz; yerini tarih ile hikâyenin bunaltıcı ilişkisine bırakır:

[Ç]eyrek yüzyılın bütün olguları, birbirlerine bir nedensellikte bağlanmadan beynimin kıvrımları arasında öylece duruyorlar[dı] [...] olgu solucanları beynimin içinde gezinir gibi boşlukta kıpırdanıyorlardı, ama birbirlerine bağlanıp dokunmuyorlardı da [...] Ama bu heyecan, gene çok sürmedi. Dumansı galaksi dağılıp gitti! İşte, inatçı aklım, eski alışkanlığıyla, benden gene aynı şeyi bekliyor şimdi: Bütün olguları özetleyen kısa bir hikâye bulmam, inandırıcı bir masal uydurmam gerek sanki! Yalnız tarihi değil, galiba, dünyayı ve hayatı da olduğu gibi görebilmek, anlayabilmek için beyinlerimizin yapısı değişmeli! Ah... şu hikâye dinleme tutkusu, hepimizi kandırıyor, düşsel bir dünyaya sürüklüyor bizleri. (SE 161)

Öyleyse, “hikâye düşünlerini, dünyayı hikâyelerle anlamaya çalışanları tavlayacak” cinsten ayrıntıları da (SE 161) kullanarak Budak’ın serüvenlerinden bir kitap yazmalıdır:

[O]naltıncı yüzyıl Gebze’sine ilişkin başı ve sonu olmayan bir kitap yazmayı tasarladım. Kitabın tek ilkesi olacaktı: O yüzyılın

Gebze ve yöresine ilişkin bulabileceğim bütün bilgileri, hiçbir önem ve değer sıralaması gözetmeden kitaba alacaktım. [...] Bunlar] kitapta, birbirlerine bağlanmadan, yan yana, tıpkı arşivlerde durdukları gibi uslu ve alçakgönüllü dizileceklerdi. Budak'ın hikâyesini de bunların üstüne oturtacaktım; ama ötekilerden fazla önemseydiğim için değil, tarih kitabında hikâye arayanlara bir tane olsun verebilmek için. (SE 161-62)

Fakat kutsal gözüktüğü için “aldanış ve ahmaklık kokan” (SE 162) bu tasarımı asla gerçekleştiremeyecektir; çünkü daha yazmaya başlar başlamaz bir sorunla karşılaşacaktır:

Benim niyetim ne olursa olsun, yazdıklarımın bir başlangıcı olmak zorundaydı. Sonra, olguları da, nasıl yazarsam yazayım, bir sıraya dizmek zorundaydım. Bütün bunlar da, ister istemez, okuyucu için bir anlam ve düzen demektir. [...] eski alışkanlıklarına bağlı insan aklı, her sıralanmadan bir düzen, her olgudan bir simge bulup çıkaracak, benim kurtulmak istediğim hikâyeyi, olguların arasına, bu sefer de kendisi, bulaştırıp duracaktır. (SE 162)

O halde, “[t]arihi, hattâ hayatı olduğu gibi kelimelere geçirmenin bir yolu yok[tur]” (SE 163). Zaten defterine yazdıklarını kendisinin de hiçbir hikâyeye kapılmadan okumayı başarabildiğinden emin değildir. Yine de, arşivde geçen yıl okuduğu, “tarih dediğ[i] işe olan inancı[n]ı büsbütün kaybetmeden” (SE 165) birkaç yıl daha geçirmesini sağlayabilecek bir mektuba bel bağlamıştır.

İçinde mektubu, yani ‘tarihi ve hayatı’ bulamadığı arşivi ‘küflü bodrum’ diye niteler; vebayı/tarihi/hayatı (mektupta sözü edilen kervansarayın yıkıntısını) açık havada, Gebze ile Tuzla arasındaki çayırdaki arayacaktır. Bu geniş çayır hem tarih/hayat, hem hikâyedir. Tarihi arayışın başlangıç noktasının—tıpkı kurgunun/hikâyenin başlangıç noktası olan, tarih defterinin çöpe atıldığı Gebze tren istasyonu gibi—çayırın bir ucundaki, “Cumhuriyet ve bürokrasi kokan istasyon” (SE 163) olması ve arayışın çayırdan geçen ‘demiryolu’ boyunca gerçekleştirilmesi dikkat

çekicidir. İstasyonda “[e]vlerine dönen işçiler [kapitalizm ve sömürü], blucinli gençler [genç ve eril, modern Batı taklidi], başörtülü teyzeler [yaşlı ve dişil, geleneksel Doğu]” (SE 162) gibi sembolik bir karışımın İstanbul’dan gelmesini bekledikleri tren—ve demiryolu—içinden geçtiği çayırın ve derenin tükenmesine yol açan kalkınma ve Batılılaşma projelerini mutlak doğru olarak dayatan Kemalist/Cumhuriyetçi ideolojinin iktidarını temsil eder. Dolayısıyla, eril Batı’yı/kolonyalizmi/ rayına sokmayı/ düzenlemeyi/iç kolonyalizmi ve bu kavramlardan hiç uzaklaşmadan yazar ve kurgu düzeninin iktidarını çağırır.

Faruk tarihi ve hayatı hikâyeden, kurgudan arınmış, olduğu gibi yazmak için yola çıkmıştır, ama—yazar iktidarını ve kurgu düzenini temsil ettiği, tarih defteri istasyondaki çöpe atıldıktan sonra netlik kazanacak bir imge olan—demiryolunu izleyen bir yol seçmiştir. Çayıra döşenmiş demiryoluyla yan yana, doğal yatağında akan dere, kurgulanmamış tarihi/hayatı temsil ediyor olmalıdır. Kervansaray yıkıntısının küçük duvarını ve “geniş bir alana yayılmış iyi yontulmuş iri taşlar”ını (SE 164), yani kurgulanmamış tarihi “ilk defa küçükken, [...] [s]ekiz-dokuz yaşlarınday[ken]” (SE 163) görmüştür; ama Faruk, tarihe kuşkuyla yaklaşan ve tarih yazacak iktidarı bir türlü elde edemeyen bir tarihçi olarak, “küçükken de demiryolu boyunca yürümekten hoşlan[mış]” (SE 163) olduğuna göre, edebiyat yazacak iktidarı edinmeye yatkındır. On üç-on dört yaşındayken ise yıkıntıyı, “parçası olduğu şeyi gözü[n]ün önünde canlandırmaya kalkmadan, gördüğü[n]den başka hiçbir şey kurmadan, yalnızca duvara ve taşlara bakarak durup seyretmişti[r]” (SE 164). Kurgudan uzak durarak, hayatı/tarihi olduğu gibi görebildiği bu

noktada dere, çevresinde avlandıkları ve böğürtlen topladıkları, etrafına da hayat veren canlı bir dere, çayır da bolca incir ağaçlarının da bulunduğu yemyeşil bir alan olarak betimlenir.

Faruk tarihle hikâyenin farkını bulmaya çalışmaktadır; oysa mektupta salgınlar ve vebadan gerçekten söz ediliyor muydu, ya da kervansaraydan söz edilmiyordu da o mu hastaların kervansarayda tıklılı kaldığını hayal ediyor, vebayı yıkıntıyla ilişkilendiriyordu, emin değildir. Üzerindeki tuhaf devlet adına ve mührüne bakılırsa, mektubun 19. yüzyılda, Gebze'deki bilinmeyen bir devlet tarafından gönderilmiş olması gerekiyordu; ama buna da inanamıyordu. Öteki belgelerle de hiçbir ilişkisi olmayan mektuba “[n]eredeyse gerçekdışı diyece[k]” (SE 164) olduğu bu noktada aradığı şeyi kurguluyor ve kurgusuz tarihten/hayattan uzaklaşıyor tasvir edilen dere ölüdür: “Pis ve çürük bir kokuyu ağır ağır bırakıyor, ama kurbağaları da hâlâ barındırabiliyor. Vıraklamıyorlar; zehirden ve pislikten uyuşmuş gibiler, otların, yaprakların üstüne bulaşmış zift parçaları gibi öylece duruyorlar” (SE 165). Derenin çevresi ve çayır da ölmüştür: Faruk “çürümüş, zehirli sıvılar döküldüğü için ölmüş otların üzerinden, hâlâ ölmemiş dikenlerin, bir küçük koyun kafatasının ve iskeletin neresinden çıktığı anlaşılmayan bir kemiğin yanından” yürür (SE 167).

Tarihçi Faruk, aradığı mektuptaki, 19. yüzyılda Gebze'de var olan bir devlet gibi şaşırtıcı bilgilere dayanarak yeni bir teori ileri sürerken yine hikâyeye sivrulur:

[İ]nanılmayacak kadar çok ‘tarihsel gerçek’i bir anda saf dışı edebileceğim. Böylece, sanki birer kurgu parçası değilmiş [...] gibi, varlığından hiç kuşkuyla düşülmeden benimsenen o hikâyelerin hepsi havada asılı kalıverecekler. Böylece, bir yığın

inançlı tarihçi, yaptıkları işin hikâyecilik olduğunu kesinlikle anlayıp, benim gibi inançsızlığa düşecekler. Ortaya çıkacak kuramsal bunalımı hazırlıklı karşılayan ben, o gün, yazılarım ve saldırılarımla bu şaşkınları teker teker avlayacağım. (SE 165-66)

Kurgulamaksızın, “ipuçlarını kovalayarak, bir olgunun peşinden koşma[nın]” (SE 166) daha eğlenceli olduğunu hissederken, aynı zamanda da “rüyaya benzeyen o zafer gününü ayrıntılarıyla hayal etmeye” çalışır (SE 166), yani zihninde “kurgular”; zaten o sırada “demiryolunun kenarında” (SE 166) durmaktadır ve “[d]emiryolunun ucunda beliren elektrikli tren birden büyüyerek geçip gi[der]” (SE 166); tarihi/hayatı kurgulayan resmî iktidar ile hikâyeyi kurgulayan yazar/kurgu düzeni iktidarı aynı anda ima edilir.

“Tarihe olan inanc[ı], sanki şu taş parçalarını bulma[sın]a bağlı[dır]” (SE 166). Hem o duvarı ve taş yığınlarını bulacağını, onları kervansaraya benzeteceğini, buradan vebaya, vebadan da meçhul devlete ulaşabileceğini sezinler; hem de “[b]ütün bunların gerilimler yaratıp tuhaf bir acı çekme keyfiyle, bu gerilimleri gevşetmekten hoşlanan [yani hikâye kuran] aklı[n]ın bir oyunu olup olmadığını da bilmiyordu[r]” (SE 166). Duvarın ve taşların olduğunu “iyi hatırlıyorum” (SE 166) diyerek tarihe kaydığı noktada tarih ile hikâye, hayat ile kurmaca, yani dere ile demiryolu birbirinden uzaklaşır. Biraz ötede, ikisinin de “üzerinden geçen bir köprü”nün (SE 167) altında yine yakınlaşırlar; o zaman da Faruk “demiryolu ve dere arasında” (SE 167) yürüyerek, “[b]elki olmadıkları şeyleri onlara ben yakıştırabilirim diye [...] belgelerin sözünü ettiği insanların buralarda yaşadıklarını hayal etmeye” çalışır (SE 167); yani yine tarihte bir hikâye kurmaya başlar. Fakat o eski zamanlarda derenin kötü kokmadığını düşünerek hikâye “umutları[n]ı boşa çıkarmanın

keyfi”ni (SE 167) duyar; çünkü canlı dere, kurgusuz tarih/hayat demektir; öyleyse insanlar burada yaşamış olmalıdırlar. Çayırdaki arayışı sırasında aralarında yürüdüğü, bazen birbirine yaklaşan, bazen birbirinden uzaklaşan dere ve demiryolu, Faruk’un tarihçi ve hikâyeci arasında kalan ikili kimliğini işaret eder. İki kimliği örtüştürdüğü zaman tarihî roman *Beyaz Kale*’yi yazacaktır.

Bir zamanlar Osmanlı’nın canlı, yaşanan, “[ö]teki ucunda Fatih’in öldüğü geniş çayır”ıyken (SE 168), şimdi “bir yerlerde olmalı tarih” (SE 166) diyerek dolaştığı çayır kuru ve çürümüş otlar, hayvan kemikleri, fabrika döküntüleri, çöp, zift, çingene çadırları ve kötü gecekonduyla doludur; bu ölü çayırdaki tarih yoktur: Gecekondu duvarları “[a]radığı[ı] sert ve yontulmuş taşlarla değil” (SE 167), “fabrika görmüş bir çağın çürük, ölü briketleriyle” (SE 167) örülmüştür. Bu noktada yine ideolojinin ve kurgunun iktidarına (demiryoluna) gelinir: “Demiryolu kenarındaki bir işaret levhasını nişan tahtası niyetine kullanmışlar” (SE 168). Artık Faruk’un hikâyeye yönelişi kısa cümlelerde hızlanmıştır:

Çürük suyun çamuru! Nilgün’le konuşurum. Tarih? Tarih bir ...
Kiremit kırıkları toprağı kıızıla boyamış. Bir kadın gecekondu bahçesinde çamaşır topluyor. Hikâyedir derim. [...] Taş duvar yok!
Eskiden ben küçükken. Durdum; birden bir şey hatırlamışım gibi,
kararlı kararlı yürüdüm, bir tren daha gelip geçti, inşaat artıklarına,
kalaslara, kalıp tahtalarına baktım, hayır, yok. (SE 168)

Hikâyeye yaklaştığı noktada yine bir tren geçişinin hemen ardından, Faruk tarihin değil, çağımızın sembelleri “paslı demirlerin, plastiğin, kemiklerin, betonun, tel örgülerin arasında” (SE 168) yürümeye devam eder: “çünkü aradığının ne olduğunu biliyorum” (SE 168). Aradığı şey tarihin göstermediği gerçekliği, yani sanatla ulaşılan bilgiyi sağlayacak olan hikâyedir. Öyleyse, Hasan, Faruk’un tarih defterini, tren istasyonunun çöp

tenekesine atacak ve defterde yazılı olan, birbirinden kopuk tarih olgularını Batılı/eril/kolonyal imge demiryolu/trenin temsil ettiği kurgu düzeninin ve yazarın iktidarına teslim edecektir. Defterde bulunan ve rayına konarak düzenlenecek tarih parçalarının Osmanlı'ya/Doğu'ya ait olması, imgenin kolonyal çağrışımını güçlendirmektedir.

2.5. HASAN VE DEMİRYOLU/TREN

Hasan, pozitivism/Aydınlanma/jakoben Batılılaşma bütünü Selahattin'le cahil, yoksul, köylü, dışıl ANAdolu'yu temsil eden hizmetçi kadının gayrimeşru ilişkisinin sakat ürünü İsmail'in oğludur. İsmail ve Recep, yani Topal İyi-Niyet ve Cüce Hümanizm (Ahmet Kuyaş 72) Doğu'yu/geri kalmış Anadolu'yu kolonize eden Batıcılığın 'piç'leridir. (Jale Parla'ya göre de, Recep, "Darvinoğlu'nun ancak 'cüce' kalabilen bilimsel ihtirasıdır" ["Orhan Pamuk'un Romanlarında..." 62]). Onları Fatma'nın, yani bu kolonyal ilişkiyi uygunsuz bulan apriorist, muhafazakâr, dışıl figür Doğu'nun/geleneğin dayacağı sakat bırakmıştır. Fatma'nın dayak aleti baston da geleneğin ve günah korkusunun katı, sert, sakatlayıcı baskısının simgesidir.

İdeolojik bağlamda, Batılılaşmayı/Aydınlanma'yı/ modernleşmeyi/ iç kolonizasyonu temsil eden demiryolu/tren, metnin bugününde, İstanbul'u çevre yerleşim alanlarına bağlar. Gebze'den geçen demiryolu da modern büyük şehrin, kırsal yaşama biçimini yavaş yavaş terk ederek kapitalist sistemde var olma savaşı veren dar gelirli çalışanları ve yoksulları sabahları toplayıp, akşamları dağıtan koludur. Denize yakın oturan yazlıkçı zenginler İstanbul'a arabalarıyla gider gelirler. Metin'in

lüks arabalı arkadaşlarının hiç uğramadığı tren ve istasyon, Hasan ve benzerlerinin zavallı dünyalarında, “görevini başarmış insanlar gibi” (SE 34) boy gösterdikleri sosyal, ideolojik ve politik bir alandır: “Tren Tuzla’ya gelince heyecanlandım, ama korkmadım. Komünistler her an içeri girebilirler. [...] Tren hareket edince komünistlerin duvarlara yazdıklarını okudum: Tuzla faşistlere mezar olacak! O faşist dedikleri bizmişiz. Biraz küfür ettim. Sonra tren bizim istasyona geldi, indik” (SE 35). Hasan’ın topal babası da trende (Aydınlanma/ Batılılaşma/ kolonizasyon) piyango bileti (sakat bir iyimserlik) satar.

Lise 2’de beklemeli Hasan’ın, milliyetçi ve İslamcı tonlardaki ülkücülüğü, Engin Kılıç’ın belirttiği gibi, ideolojik bir seçim değildir; fakirliğini, çaresizliğini, başarısızlığını, boşaltamadığı gençlik enerjisini, aşağılanmışlığını telafi etme, sosyalleşme, güç ve iktidar edinme arzusundan kaynaklanır (146). Hasan, iktidar tutkusunun sebebi olan iktidar kuşkusunun ipuçlarını, çocukken bir kartala benzettiği, çok yağmur yağdığı zaman içinden sular damlayan bir tavan çatlağındaki karaltıya şimdi bakarken verir: “Kanatlarını açmış ve ben uyurken benim üzerime gelip beni alacak sanki bu eski kartal ve sanki ben erkek değil, kız olacağım o zaman! [...] Ama çok eskiden yoktu, çünkü babam, daha bu odayı yapmamıştı. Ama o zamanlar ben, bizim evimiz küçük, babam bir satıcı ve amcam cüce uşak diye o kadar çok utanmazdım” (SE 206).

Jakoben Batılılaşma (Selahattin) iktidarının (demiryolu/tren) sakat ürünlerinden doğan nesillerin bir temsilcisi olan Hasan’ın büyüdükçe bilincine vardığı, cinsellik, kimlik, özgüven, güç ve itibar bunalımları iktidar tutkusuna dönüşür. Başka bir deyişle, ona çömez muamelesi yapan

Ülkücü arkadaşları arasında, erkek olarak ulaşamadığı karşı cins karşısında ve en altlarında yer aldığı toplum içinde iktidar sahibi olma arzularının i içe geçip bütünleşerek meydana getirdiği iktidar tutkusu, yoksunluklarından temellenir.

lkcler adına “[D]uvarlara yazmak, çarşıda davetiye satmak” (SE 152) gibi işler Hasan’ı tatmin etmez. “ok önemli işleri olan insanlar gibi [...] bir yere doğru düşünceli düşünceli” yürüyerek (SE 80) ve iktidar hayalleri kurarak, doğuştan aresizliğiyle umutsuzca baş etmeye çalışır: “[B]yk bir iş yapınca, evet evet, o işi düşündüm ve tam ne olduğunu bilemediğim için, gene gazetenin birinci sayfasına bakmak istedim, büyük olayların arasında, sanki kendi adımı görmek ve yapılacak işi orada bulmak için, ama gazete parçalanmıştı, birinci sayfasını arıyor bulamıyordum; sanki gazeteyi değil kendi geleceğimi kaybetmişim” (SE 186). İdeoloji şemsiyesi altında şiddete başvurmayı fark edilmenin ve g kazanmanın tek yolu olarak görür: “Bazen canım bir kötülük yapmak ister, utanırım, biraz canlarını yakayım da beni fark etsinler diye: Böylece cezalarını vermiş olurum ve kimse şeytana uymaz ve belki bir tek benden korkarlar o zaman: şunun gibi bir duygu: Biz iktidara, onlar da yola gelmişler” (SE 77). Bazen de ‘Müslüman yardımcı kız’ dediği sekreterine yan gözle bakmayan, komünistlerden korkmayan, eski lkc ağabeylerinden ltfedip 10 milyonluk davetiye alan, dürüst, fitresini ve zektını veren, kendilerini küçük ortak ettiği için sendikalara ve komünistlere kanmayan işçileriyle iftar yemeği yiyen, emrinde yedi bin işçi çalıştıran, mert bir fabrikatör olarak iktidar sahibi olduğunu hayal eder.

Hasan başarısızlıklarının ve eksikliklerinin yerini başarılı, zengin ve mutlu erkeklere ve kadınlara duyduğu öfke ve nefretle doldurur: Zengin erkekler “saatte 100 kilometreyle sabah İstanbul’a dolap çevirmeye ve birbirlerini kazıklamaya koş[an] [...] kravatlı ve boynuzlu beyler”dir (SE 110); kadınlar plajda yarı çıplak yatan “sosyetik orospu”lardır (SE 115). Bu sözün çağrıştırdığı kadınlar Hasan’a göre korkunçtur: “[K]aranlık bir düşünceleri var sanki, bir yerleri öyle ürpertici ki, kapılır gidersen felâket gelir. Ölüm gibi bir şey, ama başına mavi kurdela takmış gülümsüyor da kahpe!” (SE 259). İktidar kuşkusunun cinsel iktidar kaygısında somutlaştığı bu noktada kadını, annesi gibi korunmaya muhtaç ve iyi kadın olarak idealize ederek bir çıkış yolu bulur; kadınlara saygılı ve nazik olmak gerektiğini bilir; onlara “kötü gözle bakanları sevme[z], onlara bakıp yalnızca yatmayı düşünenler, kötü, sivilceli abazanlarla, materyalist zenginler ve pis heriflerdir” (SE 210). Çocukluğundan beri hem âşık olduğu, hem karşısında eziklik duyduğu, şimdi de, *Cumhuriyet* okuduğu için cezalandırması istenen Nilgün’le ilgili düşüncelerinde de, yine karmaşık cinsel-toplumsal-ideolojik iktidar hayallerine kaçar:

O gün, ben bir telefonda öbürüne koşar emirler yağdırırken [...] alo Kars, orada durum nasıl derim, neredeyse tamam liderim, derler hepsini bitirmek üzereyiz, [...] arkamdaki kalabalıkla birlikte büyük salona girerken, binlerce temsilci beni heyecanla ayakta alkışlayarak karşılıyorlar ve [...] ben mikrofona, arkadaşlar, derim, Ülkücü Yıldırım Harekâtı şu anda sonuçlanmış bulunuyor, [...] Türkiye’de yaşayan tek bir komünist kalmamıştır derken ben, yaverim kulağıma bir şeyler fısıldar ve [...] bütün komünistlerin şefi bu kızıl kadınmış, derken, ben, hemen çözün onu derim, bize bir kadının ellerini bağlamak bile yakışmaz, [...] 40 yaşında daha güzel ve olgun kadın olmuşsun ve sana bir sigara ikram ederken, beni tanıdınız mı Yoldaş Nilgün Hanım, derim, evet dersin, sen de utanarak, [...] ben ve arkadaşlarım kadınlara ve kızlara hiçbir zaman kötülük etmeyiz, sâkin olun lütfen, biz binlerce yıldır sürüp gelen bu Türk töresine sonuna kadar bağlıyız, onun için [...] cezanızı ben değil, tarihin ve milletin mahkemesi

verecek, [...] derken ben, birden bir bakarım, aa, sen soyunmaya başlıyorsun Nilgün, soyunup bana yaklaşıyorsun, tıpkı, Pendik'te kimseye görünmeden, gizlice gittiğim o seks filmindeki, arsız, edepsiz kadınlar gibi olmuşsun, aman Allahım, bir de beni sevdiğini söylüyor[sun], [...] ama ben buz gibiyim, senden tiksindim, soğudum hemen ve sen yalvarırken, ben nöbetçileri çağırıp derim ki: Alın götürün bu Katerina'yı[.] (SE 208-09)

Hasan için sigara içmek bir iktidar göstergesidir (Hayalinde Nilgün'e de ikram etmiştir). Hayalinde, bir kadının sigarasını yakmayı düşündüğü çakmağın biçimi (iktidar sahibi ülkücü ağabeylerden birinin çakmağı gibi), demiryolu/tren imgesi-iktidar ilişkisinin altını tekrar çizer: “[O]ooo, sigara mı içiyorsunuz, hem de sokakta içiyorsunuz, tabii, içebilirsiniz, sizin de hakkınızdır, ben geri kafalı değilim, çat, lokomotif biçimindeki çakmağımla bir seferde yakarım ve ben bir kadınla tıpkı bir erkekle ya da bir sınıf arkadaşımınla konuştuğum gibi rahat rahat, yüzüm kızarmadan [...] konuşabilirim” (SE 210). Burada, lokomotifin, güçlü bir falik/kolonyal/Batılı imge olduğu hatırlanmalıdır.

“Uzak ülkeleri, bitip tükenmeyen demiryollarını, Afrika ormanlarını, [...] filleri, Hindistan'ı, kızılderilileri, [...] uzay savaşlarını, bütün savaşları, tarihi, bizim tarihimizi, davullarımızın bütün gücünü ve dinleyen kâfirin korkusunu” (SE 260) düşünürken ‘demiryolları’ da dâhil olmak üzere, sömürgeciliği çağrıştıran imgeleri sıralar ve köleliğine isyan eder: “İnsan başka biri olabilir, evet. Köle değiliz: Bütün korkuları, kuralları, sınırları yırtıp atarım, hedefime yürürüm, bayraklar dalgalanır: Kılıçlar, bıçaklar, tabancalar, iktidar! Ben başka biriyim, geçmişim değilim ben, anılarım değil artık yalnızca geleceğim var benim. Anılar köleler içindir” (SE 260). Yine de, ona biraz yakınlık göstereceğini umarak Metin'in arabasını karanlıkta, şimşekler ve yağmur altında gücü

tükenene kadar, bir köle gibi iter; ama acı bir hayal kırıklığına uğrayınca, iktidara doğru yürüyüşe başlar. İlk aşamada, Faruk'un Anadolu'da kalmış tarih defterini ele geçirmiştir.

Nilgün'ün olduğunu sandığı plağın üzerindeki 'Elvis'in ibne yüzünü' ayakkabısıyla ezmez. Isınmak için ateş yakar:

Keyifle gövdeme baktım, alttan vuran alevlerin içinde
çırılçıplak; ben hiçbir şeyden korkmam! Çükümün alevlerin içinde,
orada, öyle duruşuna baktım. Sanki gövdem başka bir erkeğin
gövdesi gibiydi: Güneşten yanmış, sağlam, çelik gibi, yay gibi!
Düşündüm: Erkeğim ben, elimden her şey gelir, benden korkun!
[...] kıçım ürpererek üşüdü, aklıma geldi: Kadın değilim, diyorum
ben, ibne değilim: Onlar korkar. Düşündüm. Ateş yeniden
alevlendikten sonra, içine girip çüküme bakarak düşündüm:
Yapabileceğim şeyleri, ölümü, korkuyu, ateşi, başka ülkeleri,
silahları, zavallıları, köleleri, bayrağı, ülkeyi, şeytani, isyanı,
cehennemi. [...] hepsini düşünerek çamursuz bir köşeye uzanıp
yattım. Hemen uyumuşum. Uyandığında, düş gördüğümü
biliyordum, ama düşümde ne gördüğümü bilmiyordum. Sıcak bir
şey gibi. (SE 268-69)

Bu alıntı, James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak*

Portresi adlı romanında, ergen Stephen Dedalus'un deniz kenarında kuş
kızı gördüğü *epiphany* sahnesini (*Portre* 183-85) çağrıştırır. Kızın
günlüğündeki dişi, narin, beyaz güzelliği hayata, özgürlüğe ve
sanatın/yazarın adeta tanrısal iktidarına çağrıdır; Hasan'ın ise ateşin
ışığındaki erkek, çelik gibi, güneş yanığı bedeni (ve çükü) de hayata,
özgürlüğe, ama sanatçınıninkine göre çok aşağı, dipte bir maddi iktidara
çağrıdır. Ergen Stephen, toprağın üzerinde, zihninde estetik imgeleriyle
uyuya kalır ve ıslak, ergen rüyası görür; ergen Hasan da toprağın üzerinde,
ama şiddet, korku ve iktidar imgelerini düşünerek uykuya dalar, o da ıslak
rüya görür. Her iki ergenin de iktidara bunalımlı yürüyüşü karmaşık
politik-dinî-erotik bağlamda anlatılır. Stephen yazar olup hayatın bilgisine,
politika ve dinle değil, sanatla, yazıda ulaşmaya karar verir. Hasan ise,

politikayı ve dini de bünyesinde taşıyarak önemli biri olup maddî hayatta hükmedecektir. Hasan'ın seçtiği iktidarın düzeysizliği, sanki Stephen'la zıtlık içinde bir paralellik kurularak vurgulanmış gibidir; Hasan kararını tam bir kolonyal söylemle ortaya koyar: “Bütün bunları yola getirmek bana düşecekmiş demek. Bakın bana: Benim bir kırbacım var: Efendiyim ben, bir beyefendiyim” (SE 269). Bu, Stephen'a zıt noktada Hasan, 'çük'ünü, yani iktidarını vurgulayan ateşi birkaç sayfasıyla yaktığı tarih defterini 'tren istasyonu'nun çöp tenekesinin dibine 'atıverecek' ve sanatın iktidarına teslim edecektir.

Önce Nilgün'ü (kadın, zengin, okumuş, *Cumhuriyet* okuyan devrimci) yola getirmelidir. Nilgün “[m]anyak faşist, bırak beni!” (SE 274) diye bağırınca, döve döve cezalandırır, ölümüne sebep olur. Böylece kadınlara, ülkücü arkadaşlarına, komünistlere, onu aşağılayan üst sınıflara ve topluma iktidarını kanıtlamaya başlar.

Hasan'ın, Faruk'un olguları rastgele yazdığı tarih defterini— Pamuk'un tarihimizdeki olgulara bakışı doğrultusunda—“bir işe yaramasa bile” (SE 320), saygı uyandırır diye elinde taşıyarak, tren yolu boyunca istasyona yürümesi bilimden sanata, tarihten hikâyeye/kurguya gidişin başlangıcıdır. Korkuyla arada bir gözlediği demiryolu, aynı zamanda, resmî iktidarın jandarmasını onu yakalamak için getirecek yoldur (SE 325). Fabrikayı modern hapisane ve işçileri orada ömür tüketen köleler olarak tanımlaması, işçilerin girişini engelleyen kapının trenin geçiş üstünlüğünü temsil eden iner kalkar kapıya benzetilmesi, “balık istifi dizilmiş” (SE 323) işçilerle dolu trenler, onu kandırarak çeşmede sırasını alan uyanık işçiye kızıp onun cüzdanını çalması gibi ayrıntılar iç içe

geçmiş Batılılaşma, modernleşme, kapitalist sistem, sömürü ve iktidar savaşlarından oluşan bir hayata atıftır. Burada da, kolonyal çağrışımlar yüklü demiryolu/tren hayatın dokusundaki iktidarı temsil eden bir imgedir. Hasan da kendi resmini, çaldığı işçi kimliğine yapıştırarak köleleşse de, kırsalın ve Cennethisar'ın, yani “lanet yerin bu kızıl çamuru”nu (SE 323) ayakkabılarından temizleyerek ve öldürdüğü, “teoride ve metinlerde yaşayan” Nilgün'ün aksine, pratik/maddi hayatta yaşamaya, İstanbul'da var olmaya ve iktidara gidecektir. Defterdeki yazılardan bir anlam çıkaramaz; Pamuk'un tarihimizdeki olgulara bu günden bakışı ve tarih anlayışı burada da vurgulanır: “Faruk'un elyazısıyla dolu tarih defterine bir baktım, biraz okudum! Saçma! Tarih köleler içindir, hikâyeler uyuşuklar için, masallar budala çocuklar için, aptallar, zavallılar, korkaklar için tarih! Defteri yırtmadım bile. Bankın yanındaki çöp tenekesinin dibine atıverdim” (SE 328): Tarih defterini ‘yırtmaz’ ve ‘fırlatıp atmaz’, yazarın/kurgu düzeninin iktidarına ‘atıverir’; çünkü tarih kurmacaya dönüşecek ve kurmacanın bir ögesi olacaktır. Hasan kendi iktidarına doğru yola devam eder:

Sonra [...] yaptıklarını düşünmeyen insanlar gibi, herkes gibi, sigaramı umursamadan yere attım, ayağımla izmariti de sizler gibi düşünmeden ezdim. [...] Vagonun içinden bana bakan yüzlerce kafa: Sabah işe gidiyorlar, akşam işten dönüyorlar, sabah işe gidiyorlar, akşam işten dönüyorlar [...] zavallılar, bilmiyorlar, bilmiyorlar! Öğrenecekler! Öğreteceğim. Ama şimdi değil; şimdi, peki, ben de [...] hepiniz gibi bakın, kalabalık trene biniyorum, aranıza giriyorum. [...] Korkun benden, korkun artık! (SE 327-28)

Yazarın kurgulayarak rayına koyacağı metin, vagonun, Hasan'ın da yer aldığı, “kıpır kıpır insan sıcaklığıyla nemli ve sıcacık” içidir (SE 328), yani hayattır. Pamuk'a göre de:

Şeytanlarla fazlasıyla kaynaşan bir toplumda modernizmin şeytanı yeterince akıllı olamıyor. Aydınlanmacılığın akıllı da çoğu zaman şeytanlarla konuşabilmek için devletin gücü ve otoritesine sığınıyor. Belki de pek çok yazar gibi kavramlarla konuşamadığım için alegoriler arıyor, hikâyeler anlatıyorum. Ama şikâyet etmiyorum ve talihli olduğumu biliyorum, çünkü benim ülkemde alegoriler felsefenin yerini tutar ve hikâyelere de teorilerden daha çok inanılır. (ÖR 286)

Öyleyse, Faruk tarihi ve hayatı bilimde değil, hikâyede anlatacak ve varoluşa dair bilgiye sanatla ulaşacaktır.

2.6. SESSİZ EV-BEYAZ KALE DÖNEMECİ

Pamuk, geçmişteki hayatlara, tarihe başvuran yazarın gerçekliği doğru temsil edebilmek için tarihî belgelerdeki “malzemenin kendi hayallerine, romantik ya da gerçekçi kurgularına uygun yanını araştırarak bulması”, yani “yazarın kişisel derdi ve sesiyle, araştırdığı, canlandırdığı dönemin malzemesi arasında bir uyum olması” gerektiğini belirtir (MP 370, 371). Bu görüş çerçevesinde, *Beyaz Kale*, Doğu-Batı ve kimlik meseleleriyle ilişkilendirerek, Pamuk’un *Sessiz Ev*’den sonra artık öne çıkardığı sanatın, yazının ve kendi yazılışının hikâyesini anlatırken, kurgu düzeninin iktidarını vurgular. Metinde Pamuk, Hoca’ya, Immanuel Kant’ın estetik teorisini çağrıştıran bir soru sordurarak kurguyu işaret eder: “Vereceği okuma ya da dinleme zevkinden başka hiçbir sonucu ve anlamı olmayan bir hikâye uydurabilir miydi insan?” İtalyan cevaplar: “Müzik gibi mi?” (BK 105). Hikâyenin nasıl kurulması gerektiği üzerinde de, Edgar Allan Poe’nun “Kuzgun” şiirini nasıl kurduğunu açıkladığı “*The Philosophy of Composition*” (Kompozisyonun Felsefesi) makalesine atıfta bulunurcasına, “[İ]yi bir hikâyenin başı masal gibi çocuksu olmalı, [...]

ortası korkulu rüya gibi korkutucu, sonu da ayrılıkla biten bir aşk hikâyesi gibi acıklı olmalıydı” (BK 105) diye düşünürler.

Sessiz Ev'in tarihçisi Faruk'un Gebze arşivinde bulduğu bir metin olarak sunulan *Beyaz Kale*'nin başlangıcında Nilgün Darvinoğlu'na ithaf ve “Faruk Darvinoğlu” imzalı giriş yazısıyla *Sessiz Ev*'den *Beyaz Kale*'ye geçilir. Pamuk'un yazarlık dönemecini oluşturan bu geçişle Faruk, tarihle hikâyeyi tarihî romanda buluşturan bir yazar olmuş, kurgunun hikâyesini anlatmıştır. *Beyaz Kale*'nin giriş yazısında edebiyat metni, tarih metinleri karşısında konumlandırılır. Rüya, psikanalitik bakışla, bilinçdışını ve dolayısıyla gerçekliğin altındaki hakikati ele veriyorsa, “[r]üyaları hatırlatan mavi ebrulu zarif bir ciltle ciltlen[miş]” (BK 7) ve üstelik yanlışlığa meydan vermeyen ‘okunaklı bir yazıyla’ yazılarak ‘kurulmuş’ elyazması, tarihî metinlerden daha gerçektir; zarif cildi hayata dair bilgiye sanatla, edebiyatla gidişin zarafetini de ima ederken, elyazması, “soluk devlet belgelerinin arasında pırıl pırıl parla[maktadır] (BK 7). Burada elyazması, *Yeni Hayat*'ta yazılışı konu edilen ve yer yer Kutsal Kitap'la (Hakikat'in Kelam'ı) benzerlik ilişkisi kurulan ‘pırıl pırıl parlayan’ kitabı çağrıştırırken, yine, bilimin vermediği bilgiye gidişin kurguyla mümkün olduğunu düşündürür.

Elyazmasında anlatılanlar tarihsel gerçeklikle yer yer örtüşse de, *Sessiz Ev*'in tarihçisi Faruk, bulduğu “hikâyede anlatılan kimi olayların pek de gerçeği yansıtmadığını” (BK 8) görmüştür. Öte yandan, tarihsel “bilgilerimiz”in (BK 8), yani belletilmiş resmî tarihin kitaptaki olayları doğrulaması da ikna edici olmadığı gibi, zaten dil, gerçekliği kaydederken yeniden ürettiği için, tarih metinlerinde gerçekliğin hakiki temsili mümkün

değildir. Faruk, “[t]arihe olan kuşku hâlâ sürdüğü için, elyazmasının bilimsel, kültürel, antropolojik, ya da ‘tarihsel’ değerinden çok, anlattığı hikâyenin kendisiyle ilgilenmek istedim” (BK 7) diyerek hikâyenin “simgesel değerinden, bugünkü gerçeklerimize değindiğinden ve günümüzü bu hikâye ile anladığı[n]dan” (BK 9) söz eder. Kendisi de metni bugünün Türkçesine çevirirken “[b]ir masanın üzerine koyduğ[u] elyazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kağıtları[n]ın durduğu başka bir odadaki öteki bir masaya geç[miş], aklı[n]da kalan anlamı” (BK 10) aktarmıştır; yani Faruk elyazmasında kurulmuş hikâyeyi, öznel ve yaratıcı bir çalışmayla, yeniden kurmuştur (somut gerçeklik düzleminde de bunların tümü yazar tarafından, bir kurgu düzeni çerçevesinde kurularak bir edebiyat metni yaratılmıştır). Erdağ Gökner’in belirttiği gibi, “[b]ir ‘tarihçi/ansiklopedici’nin elyazması çevirisinin sahihliğini neredeyse kasıtlı olarak ve herhangi bir kaygıya kapılmaksızın bozması tuhaf bir şeydir. Yoksa, değer, irdelenmesi olanaksız veya onaylanmış asıl ile onun kopyasında değil de, içerik ile aktarımın [...] oluşturduğu karmaşık bütünde mi içermektedir?” (“*Beyaz Kale*’de Özdeşleşme...” 120).

Romanın konusu 17. yüzyıl İstanbul’unda otuz yıl boyunca bir eve kapanan iki insan arasındaki ilişkidir. Pamuk, hikâyeyi Hoca ile Venedikli kölesinin “sıkıntısı, vakit öldürmesi, dünyanın karanlık yönlerini keşfetmesi, kendi ruhlarının gizli köşelerine birbirlerine eziyet ederek inmeleri” (ÖR 135) gibi, anlatmayı çok sevdiği hayat parçalarından kurar ve “bir tarihsel dönemin sorunlarını dile getirmek için değil, [...] hikâyeyi daha canlı kılmak için” bir tarihsel zamana yerleştirir (ÖR 133). Tarihsel

zamana dair mekânlar, nesnelere, kişiler, olaylar, çatışmalar gibi malzemeyle kimlik sorununu, Hoca ile Venedikli'nin efendilik-kölelik ilişkisi ve Doğu-Batı bağlamında dokur. Kitabı okurken, Jale Parla'nın belirttiği gibi "tarihten bu güne, toplumdan bireye, yaşamdan sanata uzun bir yol kat ettiğimizi biliriz. Bu yolda hep ikizlerle karşılaşırız. Ta ki sonunda okur olarak yazarın ikizi mertebesine yükseltilişimize dek" ("Roman ve Kimlik" 85-98).

Adı *Doppio* İtalyanca 'çift' anlamına gelen Beyaz Kale, Doğu-Batı ekseninde, Doğulu efendi ile Batılı kölenin anti-oryantalist bağlamda birbirleriyle özdeşleşerek oluşturduğu bölünmemiş bütünü temsil eder ve Parla'ya göre, "bütün, yorumlanamaz, kusursuz, Estetik Nesne"dir ("Roman ve Kimlik" 92). Hoca ve ikizi Venedikli 'neden benim ben' sorusunu cevaplamaya çalışırken, ortaya bir hikâye çıkmaya başlar. Bu karşılıklı kendini arayış ve karşılıklı yaratma sürecinde yazdıkça bütünleşerek bölünmüşlüğü, kültürel farklılığı ikili yaratıcılıkla ortadan kaldırır, fethedemedikleri *Doppio*'yu/Beyaz Kale'yi yazıda kurarlar: *Beyaz Kale*'yi okuyup bitiren okurun ve hikâye yazarının, romanın sonunda aynı anda, aynı çerçeve içinden gördükleri düş, Venedikli esirin vaktiyle İtalya'daki bahçesini gördüğü düştür; ama düşteki sedirde bu kez yetmişine yaklaşmış, İstanbullu olmuş Venedikli, tıpkı bir minyatür figürü gibi, oturmaktadır. Bu figür, Venedikli'nin İtalya'daki hayatına göçen Hoca'dır. Bu düş Müslüman/Hıristiyan, Osmanlı/Avrupalı, hoca/bilim adamı, efendi/köle, Doğu/Batı bütünüdür ve ikiz figürler okur ile yazarın aynı düşte bütünleşmesidir. "Pencerenin çerçevesi içinden" (BK 180) görülen bu ortak düş, çerçevenerek somutlanmış, bütünlüklü ve

'kurgulanmış' sanat eseridir: *Beyaz Kale*'dir. Hasan'ın istasyondaki çöpe attığı tarih defterinin dönüştüğü tarihî romandır.

Pamuk *Beyaz Kale*'de, edebiyatı tarihe üstün kılarken kimliği de tarih karşısında sorunsallaştırır ve *Sessiz Ev*'de düşünce düzleminde tartışılan dönüşerek kendini bulma (hakikat arayışıyla paralel olarak) motifi burada, karakterlerin bütünlüklü benliğe özdeşleşme yoluyla ulaşması biçimini alır. Gökner'a göre, bir kolonyal süreç olan özdeşleşmeyi, karakter ve hikâyenin anlatıcısı olarak yer değiştiren Hoca ile Venedikli köle arasında belirsiz ve değişken olarak kurgulayarak "Ötekinin [kimlik aracılığıyla] Benliğin egemenlik alanına sokulup asimile edildiği bir şiddete dayalı temellük etme" sürecini yok eder ("*Beyaz Kale*'de Özdeşleşme..." 125). Kimlikler arasındaki (yazarı ve okuru da kapsayan) bu yer değiştirme, tanımlanmış kimliği gerektiren tarih karşısında kurmaca kimliği ve kurmaca metni üstün kılar.

Faruk Darvinoğlu, *Beyaz Kale*'nin giriş yazısında, günümüzün hastalığının "her şeyi birbiriyle ilgili görmek" (*BK* 10) olduğunu (nedensellik ilişkileri ve 'kurgu') söylerken, soyadıyla ve Darwinist bir ton taşıyan bu düşüncesiyle, ilkel olandan ileri olana evrilmeyi çağırır. Bu bağlamda, hem yazar tarafından kurulan, hem de kendi tarihselliği içinde, kelimelerin, imgelerin çağrışımlarıyla bunu okuyan okur tarafından yeniden kurulan gerçekliğin, muğlâk ve çoklu oluşuyla, tekli gerçeklikten ileri olduğu vurgulanır: "Şimdiyse her şey üç boyutlu, gerçek gölgeli, baksana; en sıradan karınca bile gölgesini, arkasında ikizini taşır gibi sabırla katlanarak taşıyor" (*BK* 52). Başka bir deyişle, *Beyaz Kale*'de yazılan bütünlüklü hikâye evrilmiş ve ileri olandır. Bu ilerleme, Dadacı

nüanslarla, Faruk'un bölünmüş tarihçi/hikâyeci kimliği hikâyecide bütünlenerek, ikiz karakterler Hoca ile Venedikli'nin—bütünleşmeyen Fatma ve Selahattin'den farklı olarak—birbirlerine dönüşmesi/bütünleşmesiyle ve tarihle hikâyeye bütünleştirilerek gerçekleştirilir. Pamuk hikâyeye geçerken tarihi geçmişte bırakmaz; eskiden yeniye, Doğu'dan Batı'ya, Doğulu ve geri olandan Batılı ve ileri olana, manevi olandan maddi olana, ruhtan akıla öncekini terk edip de geçmez; birini diğerinin bünyesinde yok etmez; ikisini bütünleştirir.

Sessiz Ev'de bir yönleri öne çıkarılan karakterler Selahattin, Fatma, Nilgün, Metin ve Hasan'dan, somut/simgesel eksiklikleriyle Cüce ve Topal'dan ve bölünmüş Faruk'tan *Beyaz Kale*'de geçilen Müslüman/Hıristiyan, Doğulu/Batılı, Osmanlı/Avrupalı, Hoca/bilim adamı, efendi/, köle ve yazar/okur kimliği, Jale Parla'nın deyimiyle, "hayata dair kayıp bilgi[dir] [...] bilimin, tarihin, hafızanın sakladığı gerçekliğin" ("Orhan Pamuk'un Romanlarında..." 75) hikâyedeki tezahürüdür. Bütünlüklü edebiyat metninin ve bütünlüklü kimliğin bilim-sanat/tarih-hikâyeye buluşmasıyla gerçekleşen evrim sonucu meydana gelişi, tarihçi Faruk Darvınoğlu'nun ontolojik ve estetik çabası sonucunda mümkün olur. Yani bu ilerlemenin mimarı bir türlü Fatma'yla bütünleşmeyen ve ansiklopedisini de yazıp bitiremeyen jakoben Batılılaşmacı Selahattin değil, kurguladığı *Beyaz Kale*'de, Pamuk'un bütünlük arayışlarını metin düzleminde 'kurgu' ile somutlaştıran Faruk Darvınoğlu'dur. Öyleyse, demiryolu/tren imgesi, Hasan, Faruk'un tarih defterini tren istasyonundaki çöp tenekesine 'atıverirken', Doğu'nun tarihini Batı'nın falik aracıyla kolonize ederek rayına koyup tarih metinlerini daha estetik, daha

derinlikli, daha değerli olan ve hayata dair çoklu anlamı barındıran edebiyat metnine dönüştürerek, tarihi, edebî metinde bir yapı elemanı kılan yazarın ve kurgu düzeninin iktidarını temsil eder. İktidar alanı dışıl *topos* ANAdolu'dur/Doğu'dur, aynı zamanda edebiyat metninde yapı elemanı kılınacak olan tarihtir.

Demiryolu/tren, eril ve kolonyal çağrışımlarını terk etmeksizin, *Cevdet Bey*'de bilimsel bilginin 'karanlık karşıtı aydınlığından' hareket edip, *Sesiz Ev*'in 'gri alacakaranlığında' bilimsel bilgi-sanatsal bilgi çekişmesinde sanata dönüp *Yeni Hayat*'a yöneldiğinde, postmodern çağrışımlar da edinmiştir. Metin de 'karanlık karşıtı aydınlık'ta gerçekçilikten yola çıkıp 'alacakaranlık'ta bünyesine modernist ve postmodernist özellikler de katmış bir metne dönüşmüştür.

3. YENİ HAYAT

Orhan Pamuk'un, *Yeni Hayat*'ı *Benim Adım Kırmızı*'ya ara vererek yazmış olması dikkat çekicidir. *Kırmızı*'da Enişte Efendi, Tanrı'ya kâfir resimlerinden etkilendiğini itiraf ederken, O'nun sözlerini hatırlar: "Doğu da, Batı da benimdir"; "Peki, hepsinin, bütün bunların... bu âlemin anlamı ne?" diye sorduğunda, içinde, "Sır", ya da "Sev" diye işitir; bu ikisinden de tam emin olamaz (*BAK 267*). *Kırmızı*'nın sonunda, bütünlükteki Hakikat'e, yani bu 'Sevilesi Sır'a erişmenin mutluluğu yer almaz: Enişte'nin, perspektif ile nakşı birleştiren resmi bitirilemez; Şekûre'nin çok istediği, mutluluğun resmi yapılamaz: "Her şeye bir akıl yetiştirmeye çalışacak kadar akılsız oğlum Orhan, zamanı durduracak Heratlı üstatların beni ben gibi asla çizemeyeceklerini hatırlatıp, oğlunu kucaklayan güzel anne resimlerini durmadan çizen Frenk üstatların ise zamanı hiç durduramayacaklarını anlatıp, benim mutluluk resmimin zaten hiçbir zaman yapılamayacağını bana yıllarca söylemiştir" (*BAK 469-70*). Pamuk, 1992'de, Bir Avustralya gezisinde otel odasındaki ilk gecesinde, "[i]çi[n]de 'yazar olmak' düşüncesiyle birlikte bir 'safılık', hakikilik özlemi[yle]" (*ÖR 145*), belki de, *Kırmızı*'da resimde ulaşılamayacak olan bölünmemiş, bütünlüklü saflığın yazıda aranışını anlatarak hakiki olmak, yani kendisi olmak için, hiç beklemediği bir şekilde *Yeni Hayat*'ı yazmaya başlar.

Yeni Hayat'ın kapağındaki 'demiryolları ve bir istasyondan hareket etmiş tren' resmi yazarın hitap etmeyi örtük olarak amaçladığı, belli bir tarihsel ve kültürel birikime sahip okura Cumhuriyet'in Batılılaşma, modernleşme, ANAyurdu demir ağlarla örerak kalkınma ideolojisini çağrıştırır. Bir genç adamın demiryolunu/treni gören pencere önünde kitap okumakta oluşu, okuma ediminin kendisinde, metnin içsel bir yapısı olarak, kitap-demiryolu ilişkisini kurar. Resimdeki 'karanlık', bu karanlık içindeki kitaptan, okuyanın yüzüne vuran 'ışık' ve resmi çevreleyen 'mor'¹⁰ çerçeve tasavvufun da Pamuk'un edebî kaynakları arasında olduğunu bilen okuru için anlamlı olmalıdır.

Roman meşhur cümleyle başlar: "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti" (YH 1). Anlatıcı okuduğu kitaptan çok etkilenmiştir; sonrasının ipuçlarını Pamuk daha ilk sayfada verir:

Öyle güçlü bir etkiydi ki bu, okuduğum kitabın sayfalarından yüzüme ışık fışkırıyor sandım: Aynı anda hem bütün aklımı körleştiren, hem de onu pırıl pırıl parlatan bir ışık. Bu ışıkla kendimi yeniden yapacağımı düşündüm, bu ışıkla yoldan çıkacağımı sezdim, bu ışıkta daha sonra tanıyacağım, yakınlaşacağım bir hayatın gölgelerini hissettim" (YH 1).

Batılılaşmacı Cumhuriyet ideolojisinin/pozitivizmin/modernitenin/ Aydınlanma'nın bilimi dogmalaştıran tek hatlı yolunun ideolojik simgesi demiryolu/tren ise, kitaptan fışkıran ışık, romanın anlatıcı/ana kişinin bu tek hatlı yoldaki aklını körleştirir. Aydınlanma'nın araçsal aklını¹¹ körleştiren ışıkla parlayan akıl ise hem kâinatın Hakikat'ine uyanan, hem de kişiyi Batı ve kitap düşmanlarının ve apriorist/idealist Doğu

¹⁰ Işık, kutsal bağlamda 'nur'u çağrıştırır; 'karanlık' (gecenin rengi) ve 'mor', tasavvufta iç dünyanın/Hakikat'in/Canan'ın rengidir. Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman* (İstanbul: İletişim, 2008), ss. 171-81

¹¹ Bkz. Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragment* (California: Stanford University Press, 2002).

epistemolojisinin rayından da çıkaran akıldır. Anlatıcı bu akılla, kendini yeniden yapmak üzere, maddi hakikati ve Doğa'nın hakikatini İlahi Hakikat'le buluşturacak bir yeni hayata doğru içsel bir yolculuğa çıkar. Bilinçdışındaki kendi hakikatine de yaptığı bu otobüs yolculuğu, kurgu düzeninin hattı demiryoluyla sık sık kesişerek devam eder ve *Yeni Hayat*'a varır. Pamuk, kitabın merkezine 'hayatla ilgili derin esrarı' koymaz, 'bu esrarın etrafında hızla savrulan kahramanı' koyar: "Burada önemli olan, o derindeki birliği saptamak [...] değil, onun ipuçları arasında uykuyla uyanıklık arasında bir otobüs yolculuğundaki gibi, sezgilerle dolaşmak"tır (ÖR 145).

Jale Parla'nın belirttiği gibi, "okumak artık bir katekizm değil, her türlü yeni değerlendirmeyi, hattâ hesaplaşmayı içeren bir değişim süreci, bir yolculuktur. [...] Bu yolculukta yazar ve okur tam anlamıyla birer yoldaştır" (*Don Kişot'tan...*144). Bu noktada, Batı ile Doğu arasında rahatça gezinen kimliğiyle, "[t]asavvufla bir edebî kaynak olarak ilgileniyorum" (ÖR 152) diyen Pamuk'un şu sözleri hatırlanmalıdır:

Roman, Batı medeniyetinin ürettiği en büyük sanatlardan biri. Bu sanatın görüntünün ve tarihin arkasındaki büyük hakikati araştırma yeteneği ve gücü var. Ama ben romanlarımı o büyük harflerle yazılmış hakikati keşfetmek ve keşfettiğim şeyi duyurmak için yazmıyorum. Romanlarımın felsefi bir yanı var. Ama benim roman yazarken hissettiğim şey bir yolculuğa çıkmanın heyecanı. Yolculuğun altını çiziyorum çünkü bu benim büyük hakikatim aynı zamanda. Eğer roman yazmak hakikate yapılan bir yolculuksa benim hayat tarzım onun "arayış" kısmına denk düşer. [...] Kafasını büyük hakikate takmış yazarlar bana kalırsa hayatın renklerini ve neş'esini göremezler. Büyük hakikatler konusunu hiç düşünmemiş, kendi sıradan hatıralarını, ya da basit, hayali bir fanteziyi anlatmaya başlayan hünerli bir romancı ise bir gün öyle bir şey yazar ki o hakikat bu gündelik detaylar arasından beliriverir. (ÖR 104)

Romanın birinci bölümünde ‘yolculuk, yol, yola çıkmak, yoldan çıkmak, yolundan çıkarmak, yoluna girmek, yolu bulmak, yol almak’ anlatıcının kitapla ilişkisi temelinde defalarca tekrarlanarak vurgulanır; çünkü roman kendi yazılış yolculuğunu anlatır. Aynı bölümde, anlatıcı okuduğu kitabın etkisi altında, gece karanlığında, kendini sokaklara atmış, otobüs garajlarına giden yollarda yürüyerek yolculuğa çıkmıştır bile: Kitapta, yani “o ışıktan ülkede gezinirken” (YH 19) istasyon meydanından ve iki kez tren yolundan geçer, uzaktan geçen trenlerin seslerini, “en son banliyö treninden sonra geçmeye başlayan upuzun yük trenlerinin sabırlı tak-taklarını” (YH 19) işitir. Yanı sıra, Demiryolu emeklisi babasından ve yine DDY’den emekli, “Demiryol dergisine demiryolculuk ateşi üzerine yazılar” (YH 16) yazan Rıfki Amca’dan söz eder; sokaklarda dolaşırken uzun uzun baktığı evin “Demiryolcu Rıfki Amcaların evi olduğunu [...] fark etmeden fark etmişti[ir] de, hayatı[n]ın bir kitapla baştan aşağı değiştiği günün akşamında ona içgüdüsel bir selam yolluyordu[r] belki” (YH 18). Böylece, yolculuk-baba-yazı-demiryolu/tren ilişkisinin ipuçları verilmiş olur. Rıfki Amca’nın yazdığı *Pertev ile Peter ve Kamer Amerika’da* (Pertev: ışık, Kamer: ay [Devellioğlu]) gibi çocuk kitapları, evindeki şimendifer resimleri, Batılı bir vitrinli büfenin raflarında likör takımları, şekerlik ve kitaplarla birlikte duran minyatür vagonlar, kontrolör zımbaları, demiryolu hizmet madalyaları, semaver ve odadaki televizyonun—kitabın mistik ışığını çağrıştıran—ışığı hep birlikte Doğu-Batı-kolonizasyon-Batılılaşma-modernleşme-kalkınma-iç kolonizasyon-demiryolu/tren-roman-yazı ilişkisini işaret eder.

Diğer yandan, romanın yine birinci bölümünde “Kitabın bana [...] gösterdiği şey, okudukça anlıyordum, orada, benim ruhumun derinliklerinde yıllardır yatıyormuş. Kitap suların dibinde asırlardır yatan kayıp bir hazineyi bulup ortaya çıkarıyor” (YH 10) ve “Böylece kendi geleceğime bütünüyle sahip olduğuma inanacağım geldi, ama biliyordum, şimdi kitaptı bana sahip olan. Kitap içime yalnızca bir sır ve günah gibi sinmekle kalmamış, beni bir rüyadaki gibi bir çeşit dilsizliğe sürüklemişti” (YH 14) gibi cümleler psikanalitik yoruma alan açan ipuçlarıdır. Psikanalitik bakış üçüncü bölümün sonunda, uyku/rüya imasıyla desteklenir:

[G]ecenin içinde motorlarının gürültüsü beni o ülkeye çağıran otobüsler. Birine biniverdim [...] Uyuyakalmışım. [...] [G]ünler boyu karanlığın içine gittim ve dedim ki kendime, nasıl da kararlıymış bu genç yolcu kendisini o bilinmeyen ülkenin eşğine götürecek yollarda sürüklenmeye. (YH 48)

Yazar iktidarı edinemeyen karakterler Cevdet Bey, Muhittin ve Refik'ten ve iktidarının bilincine varan Ressam Ahmet'ten sonra, *Sessiz Ev*'in tarihçisi Faruk'un bilimin gizlediği bilgiye sanatla ulaşmaya karar verip yazara evrilmesiyle, iktidar sahibi yazar karaktere gelinmişti. Pamuk'un *Yeni Hayat*'ı yazmaya, 'yazar olmak' düşüncesi ve 'hakikilik' özlemine içinde birlikte taşıyarak başladığı (ÖR 145) gibi, romanın yazar kahramanı da kendi iç yolculuğunda, kendi iktidarının marifetiyle kendini yeniden yaparak hakikiliğe evrilirken ve aradığı hakiki hayatı yazıda kurarken, *Yeni Hayat*'ın yazılışını anlatır. Bu evrim, Jale Parla'nın belirttiği gibi, Pamuk'un romanlarının içeriğinde her zaman yer alan, “sanatın sağladığı bilginin, bilimin sağladığı bilgiden daha önemli ve yaşamsal olduğu” (“Orhan Pamuk'un Romanlarında...” 56) savını

destekler. *Yeni Hayat*, hayata ve varoluşa dair bilgiyi bilimin ve Aydınlanma'nın ışığında ve tekil anlamında değil, karanlıktaki çoğullukta arayan bir metindir. *Cevdet Bey*'de 'aydınlık'ta başlayıp, *Sessiz Ev*'de 'alacakaranlık'ta devam edilen yolculuğun sonunda gelinen *Yeni Hayat*'ın imgelem rengi 'karanlık', hem bilinçdışının, hem Hakikat'in¹² rengidir. Aynı zamanda, bilim ve Aydınlanma ışığının karşıtıdır, ama Batı'ya aydınlık diyenlerin Doğu'ya attıkları karanlıktan farklıdır; aslında, bilginin yoğun ışığını da içeren bir karanlıktır. Sayfalarından, okuyanın yüzüne ışık fışkıran *Yeni Hayat*'ta anlatılan yolculuk da karanlıkta, Hakikat'e doğru yapılır. Hakikat'in karanlığı postmodern bilinemezlikteki çoğul anlamı barındırır. Böylece, yoruma ve çok-katlı bir okumaya imkân veren *Yeni Hayat*, ana karakterin *Yeni Hayat*'a, kendi içindeki ve bilinçdışındaki yeni hayata yaptığı yolculuğun, yani Batı/maddi dünya ile Doğu/manevi dünya arasındaki, Doğa'nın bölünmemiş saflığını da içeren yeni hayatı arayış yolculuğunun, diğer bir deyişle, kitabın kendi yazılışının postmodern hikâyesi olarak okunacaktır. Bu okumada biçimsel öğeler, imgeler ve metaforlarla dokunmuş şiirsel metnin kurmaca dünyasında imge olarak var olan 'demiryolu/tren', diğer imgelerle desteklenerek sahip kılındığı güçlü çağrışımların da yardımıyla izlenecektir. Temel amaç, kitabın estetik dokusu uyarınca hem somut hayatta, hem kurmaca hayatta dolaşarak incelenecek olan demiryolu/trenin kitapta anlatılan çok-katlı yolculuktaki eril/kolonyal yerinin yine bir iktidar imgesi olarak irdelenmesi olacaktır.

¹²Hakikat, tasavvufta Allah/Sevgili/Canan demektir; iç dünyanın karanlığına yolculuk, Tanrı'ya kavuşmak için yapılır, yani sonunda vahdet-i vücûd vardır. Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), ss. 171-181.

3.1. DEMİRYOLCU YAZAR RIFKI HAT

“İçinde en azından bir kere bir tren gözükmeyen resimli roman çizmem ben” (YH 236) diyen Rıfkı Hat’ın hem demiryolcu, hem yazar olması önemlidir; yani kitapta demiryolu/tren hem demiryolculuk ruhunun benimsemiş olduğu Batılılaşma/kalkınma idealinin yaratıcısı Cumhuriyet iktidarını, hem de kurgu düzeninin/yazarın iktidarını temsil edecektir. Romanın anlatıcı ana karakteri ile Rıfkı Hat, içinden tren geçen bir mahallede, Erenköy İstasyonu’na yakın evlerde otururlar. Rıfkı Hat, anlatıcının demiryolcu babasının arkadaşıdır; DDY’nin çeşitli kademelerinde yıllarca çalıştıktan sonra başmüfettişlikten emekli olmuştur. Evinin duvarındaki bir fotoğrafta, “Haydarpaşa Garı’nın önündeki merdivenlerde, aynı ceketleri, aynı kravatları, aynı pantolonları giyen ve çoğu aynı bıyığı bırakmış” otuz beş-kırk adamla, “bu memleketin demiryollarıyla kalkınacağına” inanmış “[d]emiryol müfettişleri” ile birlikte, “[ö]tekilerle birlikte olmaktan, onlara benzemekten mutlu”, gülümsemektedir (YH 238). Evinde demiryolculuk ruhunu, Batılılaşma/modernleşme/kalkınma idealini temsil eden başka eşyalar da göze çarpar: duvarlarda asılı özenle çerçevelenmiş vagon ve lokomotif resimleri, aynalı büfenin gözlerinde yarım kalmış bir şişe likör, likör takımları, bir kontrolör zımbası, demiryolu hizmet madalyaları, lokomotif şeklinde bir çakmak (*Sessiz Ev*’de de iktidar imgesi olarak vardı), minyatür vagonlar, yirmi beş yıllık tren tarifeleri ve kitaplar.

Yazarlığa demiryolu dergisindeki yazılarının yanına, “demiryolcuların çocukları da [...] bu memleketi kurtaracak demiryol

davasına inansınlar diye” (YH 236) o günlerde çok okunan *Karaoğlan*, *Kaan* gibi Türk cengâverlerinin değil de, cesur Türk çocuklarının Amerika’daki serüvenlerini anlatan idealist, hayalperest resimli romanlar ekleyerek başlar. “Doğu’nun ahlakı ile Batı’nın akılcılığının karşılaştırıldığı” (YH 115) bu kitaplarda Doğu değerlerini Batılı çocuklara öğreten Türk çocukları sayesinde, çocuk okurlara “atalarımızın bize miras bıraktığı ahlakı ve millî değerlerimizi” (YH 114) daha çok sevdirmeyi de amaçlar. Buradaki idealizm ve milliyetçi ton, Rıfki Amca’nın sonra büyükler için yazdığı *Yeni Hayat*’ta demiryolu/tren imgesiyle taşınır: Kitabın kahramanı küçükken ‘Yolçatı’yla Kurtalan’ ve ‘Amasya’yla Sivas’ arasındaki istasyonları Rıfki Amca’ya teklemeyi sayar ve “Rıfki Amca’nın her akıllı Türk çocuğu ezbere bilmelidir dediği tarifeyi ezberlemiştir” (YH 247). Yani Rıfki Hat gibi, toplumu Batı uygarlığı yönünde değiştirmek isteyen Cumhuriyet aydınlarının idealizmini ve ANAYurdu demir ağlarla ören Batılılaşmacı/modernleşmeci/kalkınmacı Cumhuriyet’in kolonyal iktidarının ANAdolu’da taşıyıcısı olan demiryolu/tren, Rıfki Hat’ın kitaplarındaki kurmaca dünyada demiryolu/tren imgesidir.

Rıfki Hat’ın demiryolu/treninin Batılı çağrışımlar yanında Doğulu çağrışımları da vardır. Kendi heyecanlarını en çok yansıttığı resimli romanı *Demiryolu Kahramanları*’nda Pertev ile Peter, “Amerika’yı Doğu’dan Batı’ya bağlayacak demiryolcu öncülere destek olur[lar]”; çünkü “1930’lardaki, Türkiye’nin demiryol davası gibi, Amerika’yı bir uçtan bir uca geçecek olan demiryolunun yapılması da (kolonyal faaliyet) ülke için ölüm kalım meselesidir” (YH 115-16). Peter’in Texas’taki

endişesi Türkiye’de de, ironik olarak, geçerlidir: “Demiryolu davası başarısızlığa uğrarsa [...] ülkemizin kalkınması suya düşecek ve kaza denen şey bir kader olacaktır” (YH 116). Başka bir deyişle, Rıfkı Hat’ın yazı ülkesinde demiryolları, kaza anlarında yaşanan “doluluk, bu tamlık ve kusursuzluk” anına (YH 53) götürür; yani iki dünya arasında, bu dünya-öteki dünya/madde dünyası-mânâ dünyası/Batı-Doğu/somut hayat-yazıdaki hayat arasında, ortak eşikteki saf ve bütünlüklü *Yeni Hayat*’a götürür. Zaten Pamuk’a göre de Rıfkı Amca farklıdır:

[D]emiryolculuk ruhuna, yani demiryollarının Türkiye’yi kalkındıracağına inanmış, çocuklara sevgiyle, kendi yaşıtlarına şefkat ve kardeşlikle dolu; gençlere ve kendinden daha küçük olanlara kitaplarla, çocuklara resimli romanlarla bir şeyler öğretmek isteyen bir insan. Manevi hayatındaki bir eksikliğin bilincine vararak bazen açıkça bazen derinden derine bir huzursuzluk duyan, ama gene de Cumhuriyet’in ilk yıllarına özgü bir kalkınma, büyüme, modern olma özlemlerini kendi küçük eşyaları; büfesi, aynası, dolabı, tarağı, çorabı, ayakkabısıyla; kendi dünyasıyla bu modernleşme düşünüyü birleştirmeye çalışan biri. Bu bağlamda da nesli tükenmiş, naif bir Cumhuriyetçi’dir. (ÖR 152).

Yeri gelmişken, Rıfkı Hat’ın soyadının ve demiryolcu, üstelik başmüfettiş unvanının, Batılılaşmacı/Aydınlanmacı/modernleşmeci/jakoben resmî ideolojinin ve yazar kimliğinin eril iktidarlarıyla özdeşlenen kolonyal çağrışımlarının yanı sıra, Arapçada ‘Rıfkı’ “yumuşaklığa, yavaşlığa, tatlılığa mensup” (Devellioğlu) anlamına gelir. O halde, ‘Hat’ı oluşturan iki raydan biri bu dünya/madde dünyası/Batı/somut hayat ise diğeri de öteki dünya/mânâ dünyası/Doğu/yazıdaki hayat olmalıdır. Diğer yandan da, demiryolcu Rıfkı Hat’ın karısının adı Ratibe (Râtibe) Arapça kadın adıdır, ‘vazife’ anlamını taşır; ‘Râtib’ de ‘tertîbeden, sıraya koyan’ demektir (Devellioğlu). Yani yine kolonyal/eril iktidar vazifeyi yapacak, dişil olanı düzene sokacak, rayına koyacaktır, tıpkı demiryolcu yazar

iktidarının kitabın metnini rayına koyduğu gibi ve Batılılaşmacı/
modernleşmeci/kalkınmacı eril Cumhuriyet iktidarının/Devlet BABA'nın
ANAYurt'u, ANAdolu'yu, bozkırlarını kat edip dağlarını delerek, demir
ağlarla ördüğü gibi.

Doğayı/eskiyi/Doğu'yu temsil eden Dr. Narin, hem kapitalizme/
moderne/Batı'ya, hem de matbaaya ve kitaba düşman olduğu için trenlere
de düşmandır:

Saat tıkırtısı bizim için, tıpkı cami avlusundaki şadırvanın şıkırtısı
gibi, dünyayı fark etmenin değil, iç âleme geçmenin sesidir, [...] Günde beş vakit namaz, sahur vakti, iftar vakti...
Muvakkithanelerimiz ve saatlerimiz Batı'da olduğu gibi dünyaya
yetişmenin değil, Allah'a koşmanın araçlarıdır. [...] Avrupa
saatçiliğinin en büyük müşterisi hep bizdik. Onlardan alıp da
ruhumuza kabul ettirebildiğimiz tek şey de saatlerdir. Bu yüzden,
tıpkı silah gibi saatin de yerlisi yabancıası olmaz. Bizler için
Allah'a yakınlaşmanın iki yolu vardır. Cihadın aracı silahla ve
namazın aracı saatle. Silahlarımızı bozdular. Şimdi saatlerimizi
bozalım diye bu trenleri çıkardılar. Ezan vaktinin en büyük
düşmanın tren vakti olduğunu herkes bilir. (YH 151)

Batı'da, saat tıkırtısı gibi, tren sesi de ampirik hayatı fark etmenin
ve dünyaya yetişmenin bir aracıdır. Dr. Narin, Doğu ile Batı'nın bu
şiddetli epistemolojik çatışma noktasında, Doğu/İslam kültüründe mutlak
bilginin kaynağı olan Kelâm'ın sahibi Allah'a çağırın ezanın karşısına en
büyük düşman olarak treni koyar O halde Dr. Narin'e göre, 'tren' Batı
epistemolojisinin bilim/Aydınlanma/pozitivizm/modernite hattında
gitmektedir; bu demiryolu hattı Batı dünyasını kurgulayan düzenin
metaforudur. Frankfurt Okulu'nun Aydınlanma Eleştirisi hatırlanırsa,
bilimi dogmalaştıran Aydınlanma'nın ve büyük anlatıları, tekil
doğrularıyla pozitivizmin ve modernitenin hattı üzerindeki Batı treni, aynı
eril/kolonyal çağrışımlarıyla, Cumhuriyet'in Batılılaşma/Aydınlanma/
modernleşme/kalkınma ve Atatürkçü laiklik ideolojisini de taşır. Dr.

Narin'in düşman olduğu bu tren dinî dogmanın karşısında, sanatın sağladığı bilgiye ulaştıran ve yazıda, kendi kurduğu demiryolu, yani kurgu düzeni içinde bir dünya kuran yaratıcı iktidarı da temsil eder. Zaten demiryolcu yazarı da Dr. Narin öldürtür.

3.2. KAZA, YENİ HAYAT'A KANLI TREN BİLETİ

Anlatıcı/yazar 'karanlık'taki yolculuğunun başlarında, otobüsteki televizyonda bir film seyretmektedir. "Ekran, kız oyuncu konuşurken Canan'ın paltosu rengine bürünüp morlaş[r]" (YH 49). Ekran dışıl Doğu'yu temsil eden kız varken, yani ekrandaki gerçekliğe Doğu'nun söylemi egemenken ekran Canan'ı, yani Sevgili'yi/Tanrı'yı/Hakikat'i saran gecenin/manevi âlemin/Doğu'nun rengine, mora bürünür. Ekran, eril Batı'yı temsil eden "aceleci ve hızlı oğlan [kıza] cevap yetiştirirken bir gün bir tarihte [anlatıcının] içi[n]e işlemiş soluk bir maviye dönüşü[r]" (YH 49). Aydınlanma'nın/aklın/modernitenin, acele ve hızın, yani Batı'nın söyleminin rengi soluk mavidir. İki rengin, yani Batı ile Doğu'nun aynı karede birleşmesi, o anda anlatıcı/yazarın aklında olan Canan'a/Hakikat'e/hayatın sırrına tekabül eder. Anlatıcı/yazar yine o anda kız ile erkeğin öpüşeceklerini umar; ama bir türlü öpüşmezler: Yolculuğun, yani okuyarak/yazararak kendi hayatını/kurmaca hayatı yeniden yapma sürecinin başlarında, Doğu/manevi, mistik dünya ile Batı/maddi akıl dünyası birleşmesi, derindeki esrar peşindeki anlatıcı/yazarın zihninde Hakikat'le henüz örtüşmez.

"Hâlâ bir türlü öpüşemeyen âşıkların kararsızlığıyla içi[n]de yükselen öfkeli sabırsızlık [...] tedirginliğe" dönüşürken (YH 50) 'kaza' gerçekleşir. Bu noktada, tümü arayışa çıkmış Pamuk kahramanlarının

“aşka, huzura, başarıya ulaşmaya çalışırken hep karanlığa” (“Orhan Pamuk Romanlarında...” 68) daldıklarını belirten Jale Parla’nın *Benim Adım Kırmızı*’dan söz ederken yaptığı bir tesbiti hatırlamak yerinde olacaktır:

Burada sanatçı olarak Pamuk’u ele veren kelimeler “hakiki” ve “karanlık”. Sanattan söz ederken Pamuk’un en sık kullandığı sözcüklerden biridir “hakiki” ve “hakikilik”. Bir de, biliyoruz ki karanlık Pamuk estetiğinde yaratıcılıkla doğrudan bağlantılıdır. Yaratıcılık anı hep kara ve karanlıktır. (“Orhan Pamuk Romanlarında...” 67)

“[O] derin ve gerçek şey şimdi yaklaşıyor” duygusu içinde sezindiği kaza olduğunda anlatıcı/yazarın da gözleri “karanlık” yoldadır (YH 50). Anlatıcı/yazar “[o]tobüsün arka kapısından karanlık gecenin bahçesine çık[ar] ve [h]aftalardır hayali[n]de cennet sıcaklığıyla kıpırdanan bu sessiz ülke[de] [...] gecenin kadifemsi karanlığı içinde korkusuzca ilerle[r]” ve sonra “anısız ve geçmişsiz yepyeni biri” olarak “[c]ennet karanlığın içinde bir yerde toprağa uzan[ır]. Yukarda tek tük yıldızlar, yanı[n]da gerçek bir kaya parçası. Ona hasretle dokun[ur], gerçek dokunuşun inanılmaz tadını duyarak”(YH 51): Hem Cennet’te, hem yeryüzü gerçekliğinde olduğunu düşünür; aynı zamanda, panteist yaklaşımla, Doğa’da yansıyan Tanrı’ya, O’nun evreni oluşturan parçalarına dokunup kâinatın Hakikat’iyle bütünleştiğini hisseder. ‘Gece’ ve ‘karanlık’ imgelerinin tasavvufta bilgiyi, hakikati barındırdığı hatırlanırsa, hayatın sırrının peşindeki yolcu, Cennet bahçesine benzettiği gece karanlığında Tanrı’nın/Hakikat’in bilgisine ve O’nun parçası olarak kendi bilgisine ulaşacağını düşünür: “Kendimle, kendimle dopdoluyum” (YH 51). Bu bütünleşme anlatıcı/yazarın kaza anından sonra ‘ölüm’ ‘uyku’ sunun ‘zaman’sız ‘huzur’unun eşliğinde olduğu zaman; yani “[h]uzur, uyku,

ölüm, zaman”ı yüreğinde hissettiğinde, “uyuşmuş gövde[si] ve bilinci[yle], hem orada, hem burada” iken (YH 51) mümkündür.

Yıldız Ecevit’e göre, “yeni hayat, melek, ışık” (‘cennet, karanlık, gece’ de eklenebilir) gibi mistik imgelerin kaza anlarında yoğunlaştığı metinde, kazaların mutluluk içeren kelimelerle betimlenmesi, “kader”in, yani “Tanrı’ca önceden belirlenmiş olanın, zamanı geldiğinde, gene Tanrı’ca gerçekleştirilmesi”yle, yani “kaza”nın İslam terminolojisindeki karşılığıyla anlam kazanır (105). Anlatıcı/yazar, “Tanrı’nın mutlu kullarına [...] ihsan” (YH 52) ettiği kazada “eşsiz an denen talih anının” (YH 52), “bu doluluk, bu tamlık ve kusursuzluğu”n (YH 53) ancak ölümle mümkün olduğunu hisseder. Kaza anından hemen sonra otobüsleri, geceleri, şehirleri, yolları, köprüleri, “geceleri şahinler gibi bastıran yalnızlı[ğ]ı, [...] yüzeyle takılıp kalan kelimeler[i]” (YH 52), yani Hakikat peşinde yalnız ve zahmetli yaşama/okuma/yazma sürecini, diğer bir deyişle, romanın sonunda, Hakikat’e/ölüme geçen “dönüşü olmayan zaman”ı düşünür. Bu zamanın “üç boyutu”nu, yani “hayatı, dünyayı ve kitabı” kavrayacak olgunluğa henüz ulaşmadığını fark eder (YH 52). Öyleyse Mutlak Hakikat’le/Canan’la buluşma zamanı, ‘melek’in görünme zamanı gelmemiştir; şimdi ölmeyecektir; Pamuk’un yazar kahramanı, Hakikat’in peşinde savrulmaya, otobüs yolculuğuna, romanı okumaya/ yazmaya ve dönüşmeye devam edecektir.

Kazada, sabah şehirdeki trene yetişmesi gereken bir ‘teyze’ ölür ve yüzü ‘kandan kıpkızıl’ olan kadının “kanlı tren bileti” (YH 53) anlatıcı/ yazarda kalır; bu sırada fark ettiği “en sihirli rastlantı, en kusursuz talih” (YH 53) de sağlam kalmış televizyondaki âşıkların, yani Batı/eril/madde/

akıl ile Doğu/dişil/mânâ/beden'in birbirlerine sarılarak öpüşmeleri ve “birbirlerinin dudaklarından ruj ve hayat” (YH 53) içmeleridir. Pamuk bu öpüşme/kanlı tren bileti/kaza bütününi, anlatıcının hafızasındaki ‘camdan vuran beyaz ışığın içinde (mistik imge) Canan’la/Hakikat’le öpüşme anının’ hatırasıyla buluşturarak Hakikat’le örtüştürür ve anlatıcı “Canan’ın adını” (YH 54) (Allah/Sevgili) gözyaşlarıyla tekrarlar. Burada öpüşen âşıkların “video âşıkları” (YH 53) olduğu ve bütünleşmenin video gerçekliğinde, yani kurmaca gerçeklikte mümkün olduğu gözden kaçmamalıdır.

Canan hem erotik/maddi, hem de mistik/manevi aşkın temsilcisidir; Canan’la hem maddi dünyada, hem manevi dünyada birleşmek, kaza anında bu dünyadan öbür dünyaya geçerken, tam hayatla ölüm arasındaki eşikte kalmakla mümkündür. Bu da ancak kurmaca hayatta mümkün olabilir; tıpkı video âşıklarının öpüşmesi gibi. Burada anlatıcı, yani yazar *Yeni Hayat*’ın kurmaca metninde ‘kaza’ anını, yani Canan’la/Hakikat’le birleşmesini bir orgazm anıyla özdeş kılarak betimler. İki dünya arasındaki eşikte varoluş bilgisine/Hakikat’e ‘kurmacada’, sanatla ulaşıncı yaşadığı orgazmı sağlayan cinsel iktidar, aynı zamanda yazar iktidarındır. Canan’a/Hakikat’e/varoluş bilgisine/orgazma kaza anında, iki dünya arasındaki eşikte ulaşmak için yazar olmak, onu edebiyat yaparak kurmacada bulmak gerekir; anlatıcı/yazar da zaten kendi yazma serüvenini yazıyordu: “[Ö]fkeli sabırsızlık, daha kesin ve derin bir tedirginliğe” dönüşürken, “[ş]imdi, şimdi o geliyor, o derin ve gerçek şey şimdi yaklaşıyor duygusu” içinde, “derin ve karşı koyulmaz beklenti, her

yeri[n]i saran b[ir] sabırsız istek”le kaza anını beklerken “iç organları[n]ı yerinden oynatan bir gücün kararlılığıyla sarsıl[ır]” (YH 50):

[O]tobüs yeni bir istekle sallanırken her zamankinden daha fazla varolduğumu hissettim: Bacaklarımın arasında büyüyen ağır yüzünden: Gerilmek, patlamak ve gevşemek istiyorum. Sonra daha daha derine gitmiş olmalı istek; bütün dünya olmalı, yeni bir dünya. [...] terlerken bekliyordum, bekliyordum istekle ve neyi beklediğimi bilmeden ki her şey, ne ağır, ne yavaş mutlulukla patladı, eridi, yitip gitti. Önce o muhteşem gürültüyü duyduk, sonra kaza ertesinin bir anlık huzurlu sessizliğini. (YH 79-80)

Pamuk sabah treninin biletine (aydınlıkta yol alan modern Batı/madde dünyası/bu dünya), gece karanlığındaki kazada ölerək Hakikat’e ulaşan, ama maddi hayatta kalamayıp Batı trenini kaçırın teyzenin dudağının kanını yani Doğu’nun özünü bulaştırır (hayatta kalıp Batı’yla öpüşen genç kızın dudağının ‘yapay’ rengini, rujunu değil). Romanın anlatıcısı/yazarı, yolculuğunun en başında trene bindiyse de, bu trene binmeyecek ve artık hiç tren yolculuğu yapmayacaktır; ama otobüs yolculuğu sırasında, çocukluğundan beri hep hayatında olan demiryolları, trenler ve istasyonlarla bir araya gelecektir. Otobüs kazası sırasında eline geçen, eril/falik/kolonyal çağrışımlarıyla bu kanlı tren bileti, onun, yazar iktidarını kullanarak roman yazarken bulmaya çalışacağı, Jale Parla’nın deyimiyle, “bilimin sağlayamadığı, sanatla ulaşılan varoluş bilgisi”ne (“Orhan Pamuk’un Romanlarında...” 75), yani okur/yazar olarak kuracağı *Yeni Hayat*’a ulaşma çabası sürecinde; ‘kendini yeniden yapma’, yazarken hakiki olana dönüşme yolculuğu boyunca hep yanında bulunduracağı bilettir. Anlatıcı/yazar kendi bilinçdışının, Doğu’nun yüzyıllar içinde oluşmuş—Jungcu ifadeyle—kolektif bilinçdışının genetik kodlarını da taşıyan karanlığına yapacağı yazı yolculuğu süresince, kendisinin de bir parçası olduğu Hakikat’le/Canan’la, yani “Tanrı’yla gözgöze gelmenin

ışığına] [...], varoluşun, aşkın, hayatın ve zamanın tek ortak sırrını[n]”
(YH 58) ‘karanlık’taki, yeni hayattaki bilgisine edebiyatla yapacağı
yolculukta Batı’nın/Batı icadı romanın/yazının/kurgunun bu ‘kanlı’
biletini hep cebinde taşıyacaktır.

Cananla yolculuk sırasında, yani kitabı okuma/yazma/dönüşme sürecinde otobüs, hayatın sarsılarak, savrularak gidilen, rastlantılara ve ‘kaza’lara açık yoluyla yazının kesiştiği noktada, “bir demiryolu kavşağında bir türlü gelmeyen bir treni sabırla” (YH 65) bekler. Hayatın yolu, üzerinde “parıldayan beyaz yol şeritleri[yle] [...] mor gecenin içinde” (YH 70) fark edilir, ama kendi yazılışını anlatan bu kurmaca metinde geçiş üstünlüğü trenindir; yani kurgunun/yazarın iktidarınıdır. Bu noktada, trenin “başka bir diyardan gelen suçlu ve uysal hayaletler gibi” geçen “buğday, makine ve kırık cam yüklü vagonları”, anlatıcı/yazara mahallesinde “gece yarısından çok sonra [...] çılgınlarla geçen karanlık” trenleri hatırlatır (YH 65). Maddi dünya’ya ait sömürme, eskitip parçalayarak tüketme kavramlarını çağrıştıran nesnelere taşıyan vagonlar Batı teknolojisi eseridir, aynı zamanda da manevi diyarlardan gelmiş hayaletlere benzer. Üstelik bu tren anlatıcı/yazarın zihninde, tam da odasında okuduğu/yazı yazdığı (Pamuk’un da yazdığı) çok geç saatlerde geçen ve kitabı okuyarak/yazarak hayatın sırrının peşinde, derinliklerine doğru savrularak ‘otobüs yolculukları’na çıktığı ‘gece’nin Hakikat’i barındıran sessiz ‘karanlık’larını yırtan, ‘karanlık’tan gelip ‘karanlık’a giden, kendileri de ‘karanlık’ trenlerle buluşur. İlk ‘kaza’da anlatıcı/yazarda kalan ‘kanlı tren bileti’ böyle trenlerin bileti olmalıdır: Batı’lı maddi değerleri taşırken Doğu’lu manevi değerleri de kuşanmış,

Doğu/ANAdolu/geleneksel/Hakikat ile, kolonyal tonlarıyla
Batı/Batılılaşma/modernleşme/Cumhuriyet ideolojisi buluşmasını
çağrıştıran trenin bileti olmalıdır. Yanı sıra ve yine kolonyal tonlarda,
Pamuk'un 'Doğu'nun yöntem, usul, alışkanlık ve tarihini' Batı'ninkilerle
harmanlayarak yazdığı ve Batılılaşma hareketleri sırasında ithal ettiğimiz
Batılı bir tür olan romanın kurgu düzeninin/yazının kurallarının/kuramın/
edebiyat kurumunun ve yazarken dönüşen yazarın iktidarını temsil eden
trenin bileti olmalıdır. Yazar anlatıcının, ANAdolu'nun 'kederli' kasabası
Viranbağ'da, 'hüzünlü' düdüğünü duyduğu, bölünmemişliğe, bütünlüğün
saflığına yazıyla götüren trenin bileti olmalıdır.

Pamuk, 'Kaza'nın İslami anlamına gönderme yaparak ve 'gece,
karanlık, gizli bahçe, cennet, beyaz ışık, melek, Canan, yolcu' gibi
'mistik' kelimelerle betimlediği kaza sahnelerinde, paramparça olup
birbirine karışarak 'karanlık' içine saçılmış, 'maddi' dünyaya ait
'bedenler'le 'nesnelere' anlatır. "Nedir zaman? Bir kaza! Nedir hayat? Bir
zaman! Nedir kaza? Bir hayat, yeni bir hayat!" (YH 59) gibi bir basit
mantık yürüterek, kazayı 'yeni bir hayat' olarak tanımlar; bu yeni hayatı
iki dünyanın "mutlu ve hararetle buluşma anı" (YH 69) ve "ne oradayken
ne buradayken, hem oradayken hem buradayken" (YH 82) farkına vardığı
bir eşliğe "çıkış" (YH 76) diye niteler. Bu çıkışla, annesi, odası, eşyaları,
yatağı, evi gibi 'şeylerle' Canan'ı, yani madde dünyasıyla manevi dünyayı
yan yana getirerek Hakikat'i bulmanın hayalini kurarken, yani somut
hayatında yazar iktidarıyla, *Yeni Hayat'ı* "sinsi mi sinsi bir akılcılık ve
ölçülü suçluluk duygusuyla" (YH 76) kurarken cebinde 'kanlı tren bileti'
vardır. Ölüm, anlam, zaman ve ışık Doğu'yu, hayat, hareket, rastlantı ve

mutluluk Batı'yı çağrıştırıyorsa, "ölümle hayatın, anlamla hareketin, zamanla rastlantının, ışık ile mutluluğun birbirine karıştığı [...] gizli bahçe" (YH 61) hem Doğa'daki Hakikat'tir, hem de Doğu/manevi âlem ile Batı'nın/maddi âlemin buluştuğu kazadır; yeni bir hayattır; yani Pamuk'un, 'teyzenin kanlı tren biletiyle' 'iki dünya arasında' rahatça gezinerek kurduğu *Yeni Hayat*'tir: "Bütün kitaplarım Doğu'nun ve Batı'nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum. Kendi rahatlığım, çift mutluluğum da buradan gelir, iki dünya arasında suçluluk duygusu duymadan, kendi evimde gezinir gibi gezinirim" (ÖR 155).

3.3. KURGU DÜZENİ VE DEMİRYOLU/TREN

Jale Parla demiryollarının kurgu düzeninin bir metaforu olduğunu belirtir: "[D]emiryolları düzenli, planlı, geometrik güzergâhlar olarak serseri mayın gibi köy-kasaba, dağ-bozkır dolaşan otobüslerin tam tersi bir simge, yaşama karşı sanatın simgesidirler. Otobüslerin seyri yaşamın seyrinin metaforuysa, demiryollarının döşenişi kurgunun seyrinin metaforudur" ("Sanat ve Yaşam paradoksunda ..." 273). Gerçekten de, trenlerde Yeni Hayat karamelaları satılır; "*Malatya Ekspres* dergisinde" (YH 253) Yeni Hayat karamelalarının ilanları çıkar; "[d]emiryolu dergisine yazan, otobüslerden nefret eden ve bağınaz bir demiryolcu" (YH 212) olan yazar Rıfki Hat "[i]çinde en azından bir kere bir tren gözükmeyen resimli roman" çizmez (YH 236); Dr. Narin matbaa ve kitaba olduğu gibi trenlere de düşmandır.

13. bölümde, Viranbağ'da, kitap/yazı/yazar temaları öne çıkarken, 'bölünmemiş saflık, bütünlük' fikri temelinde, kolonyal çağrışımlarıyla, demiryolu/tren-kurgu düzeni/yazar iktidarı ilişkisi belirginleşir. Burada, hayat ve okuma/yazma yolculuğunun çıkış noktası "otobüs garajları"nın "tren düdüğünün geldiği yön"de (YH 190) bulunması demiryolu/tren-yazı/hayat ilişkisini kurarken, anlatıcı/yazarın "[b]u unutulmuş kasabayı bir an önce terk edip bir otobüsün beni götüreceği sevgili kadife geceme dönmeliydim ben" (YH 190) diye ifade ettiği, Hakikat'i gizleyen karanlık içinde kitabı okuma/yazma yolculuğuna dönme arzusunu bu 'hüzünlü' kasabada duyduğu 'kederli tren düdüğü' uyandırır ('hüzün': melankoli, Doğu'dan kopamazken Batılılaşmanın duygusudur; tren düdüğü Anadolu insanların ortak hafızasında ayrılık 'hüznünü' ve kayıp 'keder'ini de çağrıştırır). Kitapla tanıştığı ilk günlerde de, "[y]üzü[n]ü kitaptan fıskıran ışığa doğru tutarken ruhu[nu] [...] açık bir defterin tertemiz sayfası" (YH 41) gibi hissetmeden hemen önce, yani "statik dersi için satın al[ıp]" (YH 41) (mimarlık okurken yazı yazan Pamuk gibi), kullanmadığı defterin "ilk sayfasını aç[ıp], temiz ve beyaz sayfanın kokusunu içi[n]e çek[ip], tükenmez kalemi[n]i alıp, kitabın [o]na söylediklerini cümle cümle deftere yazmaya" (YH 41) başlamadan önce dinlediği "birden gecenin seslerine hâkim olan o uzun yük trenlerinden birinin gürültüsü"(YH 41) karanlığın gizlediği ilahi düzeni kurgulayan Hakikat iktidarının sesidir. Aynı zamanda, Hakikat'in izdüşümü olarak bilinçdışı karanlığının dışavurumu olan, anlatıcı/yazarın somut hayatının, yani demiryolcu yazarın kurduğu kurmaca hayatın kurgu düzeninin iktidarının temsilcisidir. Bu tren sesinin iktidarı, anlatıcı/yazarın somut hayatını, dolayısıyla yazıyı kurar; hem

anlatıcıyı/yazarı ve hem de onun verdiği ipuçlarını izleyen okuru belirler. Bu iktidardaki Batı'yı/Batılılaşmayı/modernleşmeyi de çağrıştıran kolonyal vurgu önemlidir: “[Demiryolcu] Rıfki Amca'nın yeni hayatımda bana daha ne tuzaklar hazırlamış olabileceğini düşündüm” (YH 205). Demiryolcunun/yazarın, hayatı yeniden düzenleyen, rayına koyan kolonyal bir iş yaparken kurguladığı düzeni demiryolu/tren imgesi temsil eder.

Viranbağ'da Nahit Mehmet Osman'ın anlatıcı/yazarı götürdüğü yer istasyon kahvesinin istasyona bakan bahçesidir: “İstasyonda bir lokomotif manevra yapıyordu, baktık. Puf puf iri dumanlar salarak ve yaşlı, yorgun ama hâlâ dinç çın çın bir belediye orkestrası gibi tencere, demir ve inilti sesleri çıkararak önümüzden geçerken, başlarımız lokomotif izledi” (YH 202). Seyrederek “hayatın, kitabın, zamanın, yazının, meleğin, her şeyin anlamını” (YH 203) konuştukları lokomotif bütün bu anlamları çekip götüren, belki çok sesliliği, ama daha ziyade çeşitliliğin çıkardığı tek bir sesi (belediye orkestrası gibi) temsil eden, eski ve yorulmuş da olsa, otoriter, Batılı, bir Doğu ANAdolu kasabasına kadar girmiş, teknolojik, delici, sert, sağlam, güçlü, karşı durulması zor kolonyal gücün simgesi bir falik figürdür. Viranbağ aşamasında bu noktada, otobüs yolculuklarının, yani *Yeni Hayat*'a yazı yolculuğunun ANAdolu'ya, hayata, bilinçdışına, iç âleme ve Hakikat'e yapıldığı hatırlanmalıdır; yolcu, elindeki 'kanlı tren bileti'yle, bu yazı yolculuğu boyunca kolonyal iktidarın/yazar iktidarının temsilcisi lokomotifin, üzerinde manevra yaptığı kolonyal demiryollarından, yani kurgusal düzenden hiç kopmaz. Viranbağ istasyonu, bu yolculukta bir aşama istasyonudur.

Anlatıcı/yazar, “adamın gözlerinde, lokomotif [gözden] kaybolunca bir keder belirdi[ğinde], [b]ir an kardeşlik duygusuyla bu gözlerdeki çocuksuluğa ve hüzne bakarken Canan’ın bu adamı neden o kadar çok sevmiş olduğunu anla[r]”; aşkıdan dolayı Canan’a saygı duyar, çünkü anladığı şeyin çok “gerçek” ve “doğru” olduğunu düşünür (YH 202). Hakikat/Canan, Nahit Mehmet Osman’a yazar olduğu için âşıktır. Onun, Hakikat’e giden yolda lokomotife, yani yazar iktidarına tutkun gözlerindeki masum çocuksulukla, dönüşmenin gerçek duygusu hüznün, hakikilik ifade eder. O, hakiki olduğu için ve Canan’ı somut hayatında terk edip yazıda arayarak hayatın esrarına/Canan’a/Hakikat’e edebiyatla ulaşma yolunu seçtiği için Canan’ın aşkını hak etmiştir.

“[S]aygıya yaklaşan bir dikkatle” izlediği geri dönmekte olan lokomotifin, gözleri onun “güneş altında pırıl pırıl ışıltısına” (YH 202) dalan Nahit Mehmet Osman’a hatırlattığı şey “masada olma saati[nin]” (YH 203) geldiğidir. Yani anlatıcının kurmaca hayatını anlatan kitapta demiryolu/tren ve lokomotifin temsil ettiği kurgu düzeni/yazarın kolonyal iktidarı, aynı zamanda kitabın yazarı Nahit Mehmet Osman’ın somut yazar hayatını da kurgular:

Yeni hayatım düzenli, disiplinli, dakiktir... Dokuza doğru her sabah kahveden kalkar eve, masamın başına dönerim. Dokuz oldu mu, masama oturmuş, kahvemi hazırlamış, yazmaya başlamışımdır. [...] öğleyin bire kadar istekle çalışırım, başka hiçbir şey yapmam, hiçbir şey de işimden alıkoyamaz beni. [...] Sonra öğle yemeği yemek için dışarı çıkarım. [...] Öğleleri hiç içmem. Bazen biraz kestiririm, o kadar. Önemli olan, saat ikibuçuk oldu mu, yeniden masama oturmamdır. Akşam altıbuçuk yediye kadar düzenli çalışırım. İyi yazıyorsam daha da devam ettiğim olur. (YH 198-99)

Yazar Nahit Mehmet Osman bazen “aracılara komisyon ver[ir]” (YH 214) ve “[p]ara için” (YH 200) temiz okul defterlerine, el yazısıyla, her gün

ortalama sekiz-on saat çalışarak yazar: “Yazmak hayatının tek işiydi. Herkes gibi bir işi olması gerektiğini biliyordu. Başka işlerden de hoşlanabilirdi. Evet, o işler ekmek parası getirseydi onları da yapabilirdi” (YH 202).

“[K]itabın ne demek olduğunu” (YH 208) ‘ağır ve içkili Demiryol Lokantası’nda konuşurlar. Hayatı kurgulayan Demiryolu Projesi kapsamında, demiryollarının ulaştığı yerlerdeki istasyonlarda kurulan ve Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet eliyle kalkınma/Batılılaşma/modernleşme çabasının bir simgesi olan bu lokantalar buldukları yerin geleneksel hayatına yabancıdır; Batı’nın ANAdolu’ya giriş kapılarındandır. “Batı medeniyetinin [...] en büyük buluşu”, bize yabancı “roman denen modern oyuncak”ı (YH 227) konuşmak için çok uygun olan bu mekânda duvardaki Atatürk fotoğrafı ve yanındaki ‘tren resimleri’ kolonyal bir tonda, kurgu düzenini ve bunu kuran eril iktidarı ülkenin somut hayatında ve yazıda örtüştürür; yani ki hayatın kurgu düzeni de demiryolu/tren imgesiyle temsil edilir.

Kitapla hayatın, sanatla gerçekliğin ilişkisi demiryolu, tren, lokomotif, istasyon gibi imgelerle, kurgu iktidarı temelinde kurulurken, Canan’la sevişmek ve evlenmek isteyen, yani “kelimelerin ötesinde yer alan ülkeyi yazının ve kitabın dışında” da (YH 208) arayan anlatıcı/yazarın, gerçeklik-kurmaca karmaşası içinde bocalayışı “istasyona bakan bahçedeki sert, rahatsız bir tahta sandalyenin vıdı vıdı huzursuzluğu”nu (YH 199) hissetmek ve “[r]adyonun yağmurlu olacağını ilan ettiği, parçalı bulutlu, sıradan bir Doğu Anadolu sabahı, huzurlu istasyonun pırıl pırıl aydınlığı”nda içine düştüğü kafa karışıklığı (YH 204) olarak tanımlanır.

Nahit Mehmet Osman ise kitabın ve hayatın ayırtındadır. Ona göre, dünyada da değersiz sayılamayacak şeyler kurgulanmıştır, “sabah bir kahvede çay içer[ek] tatlı tatlı konu[ş]mak, lokomotifleri, trenleri seyre[tmek], yusu[ç]ukların makara çekişlerini dinle[mek]” gibi (YH 203). Ama varoluş bilgisini içeren yeni bir hayata ise yazıda, kurmacada gidilebilir: “Bana, bulacağım şeyin başlangıcı ve sonu olmayan bir yer olması gerektiğini söylüyordu.[...] onca yolculuktan sonra gördüğü yeni bir ülke yok muydu? Ötede bir yer varsa, yazının içindeydi bu, ama yazıda bulduğunu yazının dışında, hayatta aramanın boşuna olduğuna karar vermişti. (YH 203) Hayatın sırrı iyi kitaptadır:

İyi bir kitap bize bütün dünyayı hatırlatan bir şeydir [...] Kitabın kendi içinde olmayan, ama varlığını ve sürekliliğini kitabın anlattıklarıyla hissettiğim bir şeyin parçasıdır kitap. Dünyanın sessizliğinden ya da gürültüsünden çıkarılmış bir şey belki, ama o suskunluğun da gürültünün de kendisi değil. [...] İyi bir kitap, olmayan şeylerin, bir çeşit yokluğun, bir çeşit ölümün anlatıldığı bir yazı parçasıdır... (YH 208)

Nahit Mehmet Osman yazıda “öte taraftan nice manzaralar seyredebilmiş” (YH 213) bir yazar olarak: “Her şeyin aslına, İlk Neden’ine, kökenine, [...] [s]af olana, bozulmamış olana, sahih şeye [...] [h]epimizin taklidi olduğu bir asıl, bir anahatar, bir söz, bir köken”e ulaşmak (YH 213) (“İlk Neden”, yazılışına bakılırsa, Tanrı olmalıdır) maddi hayatta mümkün değildir der; zaten o da ulaşamamıştır: “Kitabın yazdığı meleklerle karşılaşmadım hiç [...] İnsan ölü[ri]ken belki bir otobüsün penceresinden görebilir” (YH 204). Yani varoluşun sırrına ancak, otobüsle, kendi hayatını anlatan kitabı okuma/yazma yolculuğuna çıkmış anlatıcı/yazar, yaşadığı/yazdığı metinde ulaşabilir. Diğer bir deyişle, iki dünya arasındaki, yani Doğu ile Batı/mânâ dünyası ile madde dünyası/öbür

dünya ile bu dünya/kurmaca hayat ile somut hayat arasında, ortak eşikteki yeni hayat, hem orada hem burada olan bölünmemiş saflık kitaptadır; bu saflığa kurmaca hayatta iki dünyanın karşılaştığı ‘kaza’da, ölümle hayat arasındayken ulaşılır. Bunu ancak demiryolu tren imgesinin temsil ettiği kurgu düzeni ve yazar iktidarı mümkün kılar.

Anlatıcı/yazar Viranbağ’dan döndükten sonra “yeni dünyanın hayali” (YH 231) içinde kıpırdanırken, “Canan’ın sevdiği adam yazdıkça” (YH 230) dile gelen karanlığın sesini, “derin gecenin gerçek fısıltısı”nı (YH 230), yani Hakikat’i işitme isteği ve yazma arzusuyla, yıllar evvel kitabı okuma/yazma yolculuğunun en başında yaptığı gibi, aynı karanlık sokaklarda yürüyerek ve aynı şekilde betimlenen Erenköy İstasyonu’ndan geçerek, yine demiryolcu yazar Rıfki Amca’nın evine gider. Yıllar önce eve girmemiştir; şimdi ise girer ve “hayatın görünmez simetrisinin artık belirmesini” bekler (YH 237). Demiryolu/tren imgesi bu evde, kurmaca ve somut hayat simetrisini kuran bir imgedir: “[Y]ıllar sonra evleneceğ[i] o kederli kız, kitabı ilk defa okuduğ[u] gün ilk görm[üş]” olması ve bunu da “evlendikten yıllar sonra hayatı[n]ın gizli geometrisini bulup çıkarmak için [kurgu raylarını döşeyen demiryolcu yazar] Rıfki Amca’nın [yazar otoritesini simgeleyen] koltuğunda otururken hatırlayıp fark etmesi” (YH 235) iki esaslı ve şaşırtıcı rastlantıdır. Yani anlatıcı olarak kendi hayatının kurgu düzeniyle, yazar olarak kendi hayatını anlattığı yazının kurgu düzenini—birinin somut hayatın, diğerinin kurmaca hayatın kurgusu olduğunun bilincinde olarak—birbiriyle çakıştırır. Büfenin bir tarafındaki gözde yarım şişe likör ile likör takımlarının yanında kontrolör zımbası, demiryol hizmet madalyaları ve lokomotif şeklindeki bir çakmak,

kolonyal bağlamda, Cumhuriyet'in somut hayatı kurgulayan Batılılaşmacı/modernleşmeci/kalkınmacı iktidarını temsil eder. Gizli bir simetriyle, diğer gözde arkalarındaki aynada yansıyan 'minyatür vagonlar' ve 'eski tren tarifeleri' ile "Rıfkı Amca'nın *Yeni Hayat*'ı yazdığı yıllarda okuduğu kitaplar" (YH 234) yansıtma kuramını, kurgu düzenini ve metinlerarasılığı da içeren kurmacayı kuran yazar iktidarını çağırıştırır. Anlatıcının "çocukluğu[n]da hep mutlu bir gün ışığı içinde" (YH 234) gördüğü vagon ve lokomotif resimlerinin, şimdi gün ışığının taklidi ve roman gibi Batı icadı olan "televizyon ışığı altında unutulup tozlandıklarını" (YH 234) fark ederek, somut hayatı ve onun taklidi kurmaca hayatı hem ayırır, hem de vagon ve lokomotif resimlerinin simgelediği kurgu düzeni üzerinde ilişkilendirir.

Rıfkı Amca'nın evinden, aynasında odadaki her şeyin "küçülüp yuvarlanıp yassılaşıp yansıdı[ğ]ı, [...] dünyayı gözlerimiz denen anahtar deliklerinden değil de, başka bir mantığın merceğinden görme[mizi]" sağlayan gümüş şekerlikle (YH 238) ve Rıfkı Hat'ın, *Yeni Hayat*'la aralarında 'gizli fısıldaşmalar' kurduğu 'otuz üç' (kutsal sayı) kitapla eve döner ve yansıtma, perspektif, kurgu ve metinlerarasılık çağrışımlarıyla, bunları yan yana koyarak kitabın "şerh kısmı"na (YH 242) geçer:

Bu kısımda, yani 16. Bölüm'de, özellikle kurgu düzeninin altı çizilir. Anlatıcı/yazar sözü Doğu'ya giden, kolonyal/falik/Batılı çağrışımlar yüklü trenlere getirir:

Gece yarılarında çok sonra [...] o uzun yük trenleri Doğu'ya doğru geçip gittikten sonra mahallenin büründüğü sessizlikte, bir ışığın, bir kıpırtının, anısını hatırlamaktan hoşlandığım bir hayatın çağrısını duymak ister ve kâğıtlar, defterlerle karmakarışık masada oturan beni, sigara içişimi, açık duran televizyonu yansıtan

şekerliğe sırtımı dönüp pencereye gider, perdelerin arasından karanlık gecenin içine bakardım. (YH 243)

Gece, ‘bir ışık-bir kıpırtı-hatırlamaktan hoşlandığı bir hatıra’ üçlüsünü tamamlamayı umarak, karanlıktaki derin Hakikat’i görmeye çalışırken, yani yazarken, “kazayı ve rastlantısal olanı dışarıda bırakan mutlak güzellikten” (YH 245) oluşan o Hakikat’in Rıfkı Hat’ın/kendisinin bütün kitaplardan aldıklarını da kurgulayan düzenin eseri olduğunu hisseder. Kurgu düzeninin kolonyal çağrışımıyla, bu noktada anlatıcının yapacağı şey “asıllarından daha çok sevdiğ[i]” (YH 245), evde etrafa dağılmış yüzlerce melek resmi fotokopisini toplayıp istasyona gitmek, trenlere bakmaktır; yani yazılmış metinlerden alıntıları da toplayıp dâhil ettiği yazıyı, yazar otoritesiyle düzenleyip rayına koyarak yeni hayatı kurgulamaktır. Melek resmi fotokopilerini her yere dağıtan da sonra toplayan da üç yaşındaki kızıdır; anlatıcı/yazar birlikte gittikleri istasyonda, kucağındaki minik kızına sarılarak trenlere bakar. Öyleyse, çocukluk-saflık-Hakikat bağlantısı kurularak, bütün metinleri akraba kılan metinlerarasılığın, aslında, bölünmemiş saflık ve bütünlük olduğu düşünülmelidir; bu bütünlüklü saflığı, yani hayatın sırrını kurmaca hayatta kuran da kurgu düzeni ve yazar iktidarındır. Doğu’nun/karanlığın/mânânın ve Batı’nın/aydınlığın/maddenin hakikatlerini üstünde toplamış bir gece treninin, arkasına taktığı hayatları rayların üstünde çekip götürerek, müthiş gücüyle ve bütün kolonyal, mistik ve psikanalitik çağrışımlarıyla istasyondan geçişi yazarın ve kurgunun hayatı/yazıyı kuran iktidarını anlatır:

Güney Ekspresi, önce derinlerden bir yerden, sanki toprağın ruhundan gelen ağır bir motor uğultusuyla, derken köprüünün duvarlarında ve çelikten ayaklarında yansıyan ışığıyla bize kendini

duyurdu, istasyona yaklaşırken sanki bir sessizleşti, derken birbirine sarılan biz iki küçük ölümlünün önünden motorlarının sarsıcı ve durdurulmaz gücüyle tozu dumana katarak geçti. Arkasında bıraktığı daha insani uğultunun içinde tak-taklarla geçen ışıl ışıl vagonlarda kaykılmış oturan yolcular gördük, pencereye yaslanmış, ceketini asan, konuşan, sigara yakan, bizi görmeyen yolcular göz açıp kapayıncaya kadar kayıp kayıp geçtiler. Trenin geride bıraktığı hafif bir esinti ve sessizlik içinde son vagonun arkasındaki kırmızı ışığa uzun uzun baktık. (YH 246)

Kızına “[n]ereye gidiyor biliyor musun sen bu tren?” (YH 246)

diye sorup da cevabı düşünürken kendi çocukluğunu hatırladığında ‘anısını hatırlamaktan hoşlandığı bir hayatın çağrısı’yla ‘ışık-kıpırtı-hatıra’ üçlüsünden biri tamamlanır: Çocukken, demiryolcu yazar Rıfkı Amca sorduğunda, Anadolu’daki istasyonların isimlerini, biri hariç, saymıştır; unuttuğunu da Rıfkı Amca’nın karısının verdiği Yeni Hayat karamelasını yiyince hatırlamıştır: Viranbağ. Yirmi üç yıl sonra, tasarımcının kurguladığı gibi, bu trenin o istasyondan yarın geçeceğini, Ratibe Teyze’nin karamelayı ona yıllar sonra hediye ettiği gümüş şekerlikle vermiş olduğunu, kızının ağzında bir tane ve kendi elinde yüz gram karamela varken fark ettiği yer bir istasyondur. Yani, anlatıcı/yazarın hayatını/yazısını rayına koyan kurgu düzeninin demiryollarının bulunduğu, “kazalardan uzak, çok uzak” (YH 248), yani kurgulanmış bir “kesişme noktası”dır (YH 248); zaten hayat “[b]ütün acımasızlığıyla ağır ağır yol alan bir tren” gibi (YH 229) demiryolları üzerinde gider.

Evde, hatıralar “iyice koyulaşıp kıvama gir[ince]” (YH 248)

(kişisel ve aile tarihi Pamuk için de önemli bir edebî kaynaktır) yazıyı temsil eden gümüş şekerlik—mistik tonda—“aşk ve kitap kurbanı kırık kalpli adam”a (YH 248) çağrıştırır: “yirmi üç yıl önce ağzımda karamela, gümüş şekerliğe bakarak ‘Viranbağ’ deyince ben, ‘Aferin’, demişti Rıfkı

Amca. [...] ‘bir gün bir kitap yazacağım’, [...] ‘kahramanına da senin adını vereceğim [...] senin hikâyeni anlatacağım” (YH 249). Demek ki Viranbağ istasyonu, demiryolunun temsil ettiği kurgu düzeni üzerinde yazar iktidarı sayesinde *Yeni Hayat*’a gidişte önemli bir istasyondur. Aynı zamanda, anlatıcı/yazarın yazının ve kitabın ne olduğunu, hayatın sırrına yazıda ulaşıldığını ve yazarlığı öğrenerek olgunlaşma sürecinin son aşamasına geldiği istasyondur. Anlatıcı/yazar, pencereden ‘karanlık’ sokağa bakarken üç (kutsal sayı) evin lambaları birden yanınca ‘bir ışık’ (kutsal imge) ve istasyondaki köpek kapının önünden geçince ‘bir kıpırtı’, yani üçlü koşuldan kalan ikisi de tamamlanır (ev lambalarının yanması ve sokak köpeği, anlatıcı/yazar karakterin yazı yolculuğu sırasında diğer bazı aşamalarda da karşılaşılan iki *leitmotif*’tir). Diğer bir deyişle, yazarlığın şartları tamamlanır ve anlatıcı/yazar şekerliğin sıkışmış kapağını birden açar. Şekerliğin içinden 7 (kutsal sayı) tane Yeni Hayat karamelası çıkar; bu karamelaların, çocukluğunda trenlerde de satıldığını ve küçükken, bu karamelalardan yiyince, unuttuğu ‘Viranbağ’ istasyonunu söyleyiverdiğini hatırlar. (Yine Yeni Hayat-çocukluk (hakikilik)-tren-istasyon bağlantısıyla yazıdaki Hakikat ima edilir.) Yani demiryolcu yazar “işî rastlantı ve kazaya bırakma[mış]” (YH 249) ve “rastlantısal görünümlü bütün [bu] şakaların arkasına bir mantık yerleştirmiş” (251), kurgulamıştır. Yeni Hayat karamelaları üzerindeki meleklerle (kutsal imge), Canan’ı/ Hakikat’i temsil eder. Bunları “yirmi yıldır katlandıkları şekerliğin karanlığından” (YH 250), yani bilinçdışının karanlığından, diğer bir deyişle karanlığında Viranbağ istasyonunu da barındıran bilinçdışının hakikatinden günışığına anlatıcı/yazar çıkarır.

3.4. ÜST KURMACA, KİTABIN DÜNYEVİLİĞİ VE DEMİRYOLU/TREN

Sanat, Sibel Irzık'ın belirttiği gibi, kendin olmama özgürlüğü, anlam çoğulluğu ve maddi gerçeklikten bağımsızlık sunar. Bunların yanı sıra iktidar olguları, mutlaklık tutkuları ve kendi dışına taşma arzuları da sanata içkindir (40): “Işıktan kamaşan gözler[i] kitaptaki dünya ile dünyadaki kitabı birbirinden ayıramaz” olan anlatıcı/yazar (YH 10), kitabın ona açtığı tuhaf ve şaşırtıcı “âlemin içine bütünüyle gömülmemek için şimdiki zamanla ilgili bir şeyler hissetme telaşı” (YH 8) içindedir; “dünyadaki” kitap “aslında sıradan bir eşya”dır (YH 8); yani “içinde yaşadığımız dünya içinde dolaşıma giren bir söz, bir güç olarak, hattâ bir nesne olarak” (Irzık 32) dünyevidir: “[K]itabın gücünü öyle bir hissettim ki içimde, oturduğum masadan ve sandalyeden gövdemin kopup uzaklaştığını sandım” (YH 7).

Irzık'ın Edward Said'den aktardığı gibi, kitap “her zaman etrafa, zamana, yere ve topluma dolanmış” olarak var olur (34). Kitabın dünyeviliğini mümkün kılan üstkurmacaya yönelik, oyunculuktan ve metinsellik itirafının sağlayacağı dürüstlükten ziyade, dünyaya geri dönme ve denetimi bırakmama arzusundan kaynaklanır (Irzık 40). Pamuk'un kitabıyla, yani okurun elinde tuttuğu *Yeni Hayat*'la Rıfık Hat'ın yazdığı kitabı ve aynı zamanda, Rıfık Hat'ın kitabıyla da anlatıcı karakterin yazdığı kitabı özdeş kılma çabasında bu arzu vardır. Kitabı okuduğu gün anlatıcı/yazarın bütün hayatının değişmesi ve romandaki bazı ipuçları bu çabayı destekler: “[H]ayatımın alacağı yolu bana bu kitap gösterecekti”

(YH 8); “[kitabın sayfalarında] kendi hayatımı gördüm, kendi hayatımın alacağını sandığım yolu” (YH 9); “[O]rada yaşıyordum ben. Kitap da, tabii, ben orada yaşadığıma göre, benden söz ediyor olmalıydı. Benim düşündüklerimi, benden önce biri düşünüp yazdığı için böyleydi bu [...] kitabın anlattığı dünyaya bütünüyle girdiğimde, ölümü gördüm. Kendi ölümümü”(YH 10); “‘Bir gün bir kitap yazacağım,’ demişti Rıfkı Amca bana, ‘kahramanına da senin adını vereceğim.’ [...] ‘senin hikâyeni anlatacağım’”(YH 249).

Anlatıcı/yazar, “kitaptan yüzü[n]e fıskıran ışıktaki köhnemiş odalar gör[ür], çılgın otobüsler, yorgun insanlar, soluk harfler, kayıp kasabalar ve hayatlar, hayaletler gör[ür] (YH 9); “yollara düş[er], [...] otobüslerde gecele[r], şehir şehir gez[er], kitabı bir daha, bir daha” (YH 81) okurken gördükleri kendi somut hayatıdır. Yanı sıra, anlatıcının “Kelimeleri tek tek okurken, bir yandan yolunu bulmaya çalışıyor, bir yandan da yolunu büsbütün kaybettirecek hayal harikalarını hayretle tek tek ben kuruyordum” (YH 8) derken sözünü ettiği ‘hayal harikaları’, somut hayatında yaşadıkları olmalıdır; yani kitabı ‘kitaptaki hayal harikalarını tek tek kuran’ anlatıcı yazmıştır:

İlk sayfasını açtım, temiz ve beyaz sayfanın kokusunu içime çektim, [...] kitabın bana söylediklerini cümle cümle deftere yazmaya başladım. Kitap bir paragrafbaşı yaptığında, ben de yeni bir paragrafa başladım ve bir süre sonra o paragrafın sözlerini olduğu gibi defterime yazmış olduğumu da gördüm. Böylece, bir paragrafı, ardından diğerini yazarak kitabın bana söylediği şeyleri yeniden yeniden canlandırdım. [...] Deftere ben yazmıştım, ama yazdıklarım kitapta yazılanların aynısıydı. Öyle hoşuma gitti ki bu, her akşam sabaha kadar aynı işi yapmaya başladım. (YH 41)

Orhan Pamuk *Öteki Renkler*’de “[h]er romanda, bunu ne kadar reddetsem de, en azından düşüncelerinin kıvamı, örgüsü ve dokusu olarak

kendime yakın hissettiğim, benden bir çeşit kederler ve kararsızlıklar taşıyan bir kahraman vardır” (160) der. *Yeni Hayat*’ın anlatıcısı da

Pamuk’un romancı olmaya karar verdiği yaşlardadır:

Bir yerde değil, sanki her yerde olmalıydım. Odam bir yerdi, her yer değildi! ‘Sabah Taşkışla’ya neden gideyim ki,’ dedim kendi kendime. ‘Canan Taşkışla’ya gelmeyecek!’ [...] Artık yazının beni götüreceği yerlere gidecektim. Canan da, yeni hayat da orada olmalıydı. [...] Çok sonra, aldığı yoldan memnun olan bir yolcu gibi doldurduğum sayfalara göz atarken dönüşmekte olduğum yeni insanın kim olduğunu apaçık gördüm.

Masada oturup kitabı cümle cümle defterine yazan ve yazdıkça aradığı hayata çıkan yolun yönünü sezen o kişi bendim. Bir kitap okuyup bütün hayatı değişen, âşık olan, yeni bir hayata doğru yol alacağını hisseden o kişi bendim. Yatmadan önce annesinin, kapısını tıklatıp, ‘sabahlara kadar yazıyorsun, bari sigara içme’ dediği kişi bendim (YH 45).

Pamuk da o zamanlar, anlatıcı gibi, İTÜ-Taşkışla’da okur, mimarlık koridorlarında sinirli sinirli dolanırmış; kendini genç bir sanatçı olarak görmeye çalıştığı o yıllarda, tıpkı romanın adı kendisinininkiyle kafiyeli anlatıcı/yazar kahramanı (Osman) gibi, annesiyle bir evde yaşar, bir odaya kapanarak içerde bir romancı yaratmaya çalışırmış (ÖR 147); annesi ona da ‘bari sigara içme’ dermiş. Zaten anlatıcı/yazar, okurla, kitap üzerine konuştuğu üstkurmaca vurgulu bölümlerde Pamuk’un gerçek kimliğine çok yaklaşır: “Bu sayfaların içinde okurun benim sesimi kart kart duymasıda, [...] [roman denen] bu yabancı oyuncağın içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için” (YH 227).

Metinde, anlatıcının kurmaca hayatı, aynı zamanda yazar kahramanın kendi somut hayatıdır; bu somut hayat hem Rıfkı Hat’ın yazdığı kurmaca hayattır; hem onun somut hayatıdır; Rıfkı Hat’ın somut hayatı da Orhan Pamuk’un metnindeki kurmaca hayattır. *Yeni Hayat*, romanın bölünmemiş, bütünlüklü saflığa ulaşma arzusu temasıyla

bağlantılı olarak, kurmaca dünyayla somut dünyanın gizli simetrisini ve bütünlüğünü amaçlayan ve kitabı dünyevileştiren denetim arzusuyla üstkurmaca yapısı temelinde kurulmuştur. Metni kuran üç özdeş yazardan biri olan Rıfkı Hat'ın 'demiryolcu ideolojisi' ile farklı dünyaları *Yeni Hayat*'ta bütünleyen kurgu düzeni, doğudaki uzak köşelerini merkezle bütünleştirmek ve Doğu'ya Batı'nın Aydınlanma'sını/modernitesini götürüp kaldırmak için dışıl ANAdolu'nun eril/kolonyal demir ağlarla örülmesini çağrıştırır. Kitap, Pamuk okurunun elindeki kitapla özdeşleşerek şimdiki zamanda ve okurun dünyasında bir nesne olarak cisimleşirken, anlattığı hikâyeyle kendi varoluş biçimini özdeş kılar ve okunup yorumlanma sürecini de kapsamaya çalışır (Irzık 40). Bunu postmodern kurgu düzeniyle gerçekleştiren yazar iktidarını, Cumhuriyet'in kolonyal iktidarını ANAdolu'da cisimleştiren demiryolu/tren temsil eder.

Demiryolcu yazar, hayatı rayına koyarken, kitabı okuyan/yazan kahramanını rayından çıkarmış, "hayatın görünmez simetrisi" (YH 237) peşindeki yolculuğuna somut hayatın seyrinin metaforu otobüsle çıkarmıştır. Böylece kurmaca hayat/somut hayat simetrisi içindeki bütünlük amaçlanmış olmalıdır. Demiryolu-karayolu kesişme noktalarında da, yani yazıdaki dünya-somut dünya kesişmelerindeki bütünleşme noktalarında otobüsün sabırla beklediği tren ve karayolunu kesen demiryolu, yazının kurgusunu, somut hayatın kurgusuyla bütünleştiren, ama ona üstün kılarak kitabı dünyevileştiren yazarın iktidarını temsil eder.

3.5. METİNLERARASILIK, KUTSAL KİTAP, FİLM VE DEMİRYOLU/TREN

Anlatıcı/yazar, “Rıfkı Amca’nın küçük kitabını, yalnız otuzüç kitaptan değil, bütün kitaplardan [Doğulu-Batılı, kutsal-dünyevî kitaplar, çocuk-yetişkin kitapları] çıkmış bir kitap olarak” görür (YH 244):

Rıfkı Amca’nın bu küçük kitapçığına başka bir kitaptan sızmış yeni bir cümleyle, bir imgeyle, bir fikirle karşılaştım, hayallerindeki melek kızın hiç de öyle saf olmadığını öğrenen hayalperest delikanlı gibi, önce bir hayal kırıklığına uğrar, sonra gerçek bir aşk kurbanı gibi, ilk bakışta saf gözükmeyen şeyin aslında daha derinlerde yatan büyüleyici bir sırrın, benzersiz bir hikmetin işareti olduğuna inanmak isterdim. (YH 243)

Misafir alıntılar kitabın kılınırken, yazarın iktidarıyla ve kurgu düzeni gereği kitapta kendilerine yer bulduklarında, kitap, metinlerarasılığın derinindeki, bütün kitapları kucaklayan bölünmemiş saflığa dâhil olur. Bu bağlamda, *Yeni Hayat*’ın Kuran’a benzetildiği çok açıktır: “[O]kuduğum kitabın sayfalarından yüzüme ışık fışkırıyor sandım” (YH 7). Anlatıcı “yapma[sı] gereken şeyleri, inanmak istedikleri[n]i, görebilecekleri[n]i, hayatı[n]ın alacağı yolu” (YH 8) gösteren ve adeta Tanrısal gerçeği barındıran “kitaptan fışkıran ışığa kendini bütünüyle ver[ir]” (YH 19). İlk sayfada beş kez tekrarlanan, metin içinde kitapla birlikte çok sık kullanılan ve kutsal ışık ‘nur’u çağrıştıran ‘ışık’ simgesi ve ‘melek, ölüm, ölümden sonraki hayat, öte dünyanın gözükeceği eşik, cennet, yeni bir hayat, huzur, kaza, hikmet’ gibi kavramlar kitaba kutsallık atfeder. Nahit Mehmet Osman’ın “bir çeşit dînî coşkuyla” (YH 141) okuduğu kitap “yeşil bir çuha” (YH 207) üzerindedir;

bir kasabada aracın ”şoför mahallinde Kuran saklar gibi” (YH 180) tutulmaktadır. Kitabın yazarı, İslam mutasavvıfı İbni Arabî'nin “Fususü'l Hikem” (YH 240) ve “Fütuhâtü'l Mekkiye” (YH 241) kitaplarından alıntılar yapmıştır.

“Edebiyat kutsaldır” (Ecevit 38) diyen Orhan Pamuk, edebiyatı bir tür ibadete benzetir:

Romancılık ya her şeydir ya hiçbir şeydir. Romana bu derece kökten bir şekilde bağlıyım [...] Benim Kundera gibi, Llosa gibi diğer inançlı yazarlarla paylaştığım bu dünya sanki bir çeşit tarikattır. [...] modernizmden öğrendiğim ve bizim tasavvuf kültüründen de izler taşıyan edebiyat; bir tür ‘ibadet’ şeklindedir. (Ecevit 38)

Pamuk “kitap” kelimesini “K” ile başlatarak Kutsal Kitap’a gönderme yapar (YH 198); kahramanını ve onun yaptığı işi kutsal gibidir:

Tek bir virgül atlamadan, tek bir harfin, noktanın yerini şaşırmadan Kitap’ı yeniden yeniden yazarım. Her şey noktasına, virgüline kadar aynı olsun isterim. Ve bu da aynı ilham ve istekle yapılabilir ancak. Başkaları işime kitabı kopya etmek diyebilir, ama basit bir kopya işinden ötedir benim işim. Hissederek, anlayarak ve her seferinde her cümle, her kelime, her harf benim buluşummuş gibi yazarım. (YH 198)

Kutsal metinler, İrzık’ın tesbitiyle, tarih, mekân ve zaman ötesi, doğruya ve anlama yönelik mutlak metinler olarak varoluş rehberidir; kendi yorumlanışlarının kural ve terimlerini belirlerken, bir yandan da dünyayı, hayatı biçimlendirerek dünyevileşir ve böylece metinlerin dünyeviliğinin temelini oluşturan ‘iktidar’ olgusunun en somut örneğini verir (35). Romanda çok sık tekrarlanan ‘kitap’, İslami bir terim olarak, ‘Kuran’ anlamına gelir. Kuran, Tanrı Kelâmı’dır; Yıldız Ecevit’in belirttiği gibi, Tanrı kâinatı bir kelimeyle yaratmıştır: “Ol!” buyurmuş, kâinat olmuştur. Her varlık, her insan Allah’ın bir kelimesidir; kâinatın ve insanın kökeni kelimedir. Kitap (*Yeni Hayat*)-Kuran analogisi bağlamında,

kelime (*logos*) ile Tanrısal yaratıcılık ilişkisi, yazarın estetik yaratıcılığına Tanrısal [ve kolonyal] bir iktidar atfederken, hayat Allah'ın kelâmıyla, roman da yazarın kelimeleriyle kurulur (183): Rıfkı Hat'ın kahramanı “hayatın kendisi sanarak mutlulukla karşıladığım, aşkla sevdiğim rastlantı bir başkasının kurgusuymuş yalnızca” (YH 156) diye düşünür:

Hayat bir zırdelinin anlattığı saçma sapan bir hikâye değilse [...] hiçbir mantığı olmayan bir saçmalıklar zinciri değilse hayat, o zaman Rıfkı Amca *Yeni Hayat*'ı yazarken rastlantısal görünümlü bütün o şakaların arkasına bir mantık yerleştirmiş olmalıydı. O zaman meleği yıllardır oradan buradan, benim karşıma çıkarıveren büyük tasarımcının bir niyeti olmalıydı. (YH 251)

Yeni Hayat'ın “görünmez simetrisi”ni (YH 237) büyük tasarımcı Tanrı, kitabı yazan Rıfkı Hat'ın/yazar karakterin somut hayatında kurgular; aynı simetriyi yazar karakterin/anlatıcının hayatını anlatan kitabın Tanrı ile özdeşlenen büyük tasarımcısı, yani demiryolcu yazarı/yazar karakteri de kurmacada kurgular (Orhan Pamuk ikisini de kurgular). Kitapta iç içe geçmiş, Tanrı'nın kurgu düzeni ve eril iktidarıyla da örtüşen bu kurgu düzenini ve yazar iktidarını, kolonyal demiryolu/tren imgesi temsil eder.

Anlatıcı, ‘gece’ trenlerinin ardından ‘karanlığa’ bakıp ‘melek’ten ‘Hakikat’i beklerken, Rıfkı Amca'nın kitaba son şeklini verirken “‘içinde her şeyin yazıldığı’ kitabın inişini ve akıp giden, kaybolan ve aydınlanan yıldızlar arasında, karanlık geceyle, ağaran gün arasında Cebrail’in ufukta Muhammet’e görünüşünü anlatan El Tekvir suresinin bazı ayetlerini [...]hatırlamış olabileceğini” (YH 244) parodik bir dille, Kuran'ı çağrıştırmak ifade eder. Gece trenleri Doğu/mânâ dünyası, Batı/madde dünyası, metinlerarasılık, yazı ve hayatı birbirine bağlarken, hem Doğu'nun, hem Batı'nın sahibi Allah'ın (BAK 267) kelâmıyla da metinlerarası ilişki içindeki yazar kelâmında, yani okuyan/yazan

karacterin hayatını kurgulayan kitabın okunuşunun/yazılışının öyküsü olarak sunulan *Yeni Hayat*'ta demiryolu/tren imgesi, hayatın/kurmacanın gizli geometrisinin, kurgu düzeninin iktidarını temsil eder.

Anlatıcının 'hem burada, hem orada' olabilmeyi yalnız bu kitapta değil, Rıfki Amca'nın "geleneksel Doğu değerlerini, Huzur'u, Tevekkül'ü ve Sabır'ı" (YH 113) anlattığı çocuk dergilerinde de okuduğunu hatırlaması hem saf ve bozulmamış çocukluk durumuna, hem de kitaptaki metinlerarası bütünselliğe gönderme yapar. Rıfki Amca'nın kitabında ve çocuk dergilerinde "aynı kâğıt ve mürekkep kokusunu" (YH 11) bulan anlatıcının "[s]abah karıştırdığı[1] çocuk dergilerinde, kitaptaki bilgelik bir çekirdek halinde en çocuksu biçimiyle vardı[r]" (YH 163). Aynı zamanda, Ecevit'in belirttiği gibi, kutsallık çağrıştıran imgelerle kutsal kitaba da paralel kılınan bu dergiler (196), Batılı ve Doğulu kahramanlarıyla, *Mari ile Ali* (Meryem ile Ali), *Pertev ile Peter* (Pertev: ışık ile Petrus), *Nebi Nebraska'da* (nebi: peygamber) gibi kutsal tonlarda isimler taşır (Ecevit 232). Kitabın "Allah'ın üflemesiyle birlikte âleme ruhla birlikte Âdem'in gözü de değdi. O zaman cilasız aynada olduğu gibi değil, âlemde oldukları gibi, evet, tam da çocukların göreceği gibi gördük şeyleri. Gördüğünü adlandıran, adıyla da gördüğü şeyi bir tutan biz çocuklar o zamanlar ne şendik!" (YH 104) gibi kutsal kitap diliyle yazılmış bölümünde, Ecevit'in belirttiği gibi, 'ben' ile dünyayı, özne ile nesneyi henüz birbirinden ayırmamış çocuğun bölünmemiş saflığına (198) atıf vardır. Çocukluğu "etle kemik gibi olan söz ile eşya"nın (YH 104) birbirlerine sırt dönmediği varoluş dönemine benzeten ve hem Kutsal Kitap'la hem 'içinde mutlaka tren görünen' çocuk dergileriyle metinlerarasılık ilişkisi kuran kitabın,

söz-eşya/özne-nesne bütünlüğü ve bölünmemiş saflık temelinde üstkurmaca oluşturarak ilahi ve dünyevi iktidarı temsil eden kurgusunun eril/kolonyal metaforu demiryolu/ tren imgesidir.

Yıldız Ecevit, mistisizme göre, gerçek hayatın soyut düzlemde yaşandığını ve dünyevi yaşamın bir oyun, bir yanılsama olduğunu aktarır (190); yani “yeni ekran yeni hayattır” (YH 91). Anlatıcı/yazar ile Canan’ın otobüs yolculukları (iç dünyaya yapılan okuma/yazma/olgunlaşma yolculuğu) sırasında seyrettikleri video filmleri, Parla’ya göre, “iç vizyonlarının metaforu olmalı”dır (“Sanat ve Yaşam Paradoksunda...” 270). Otobüste film seyrederek zaman zaman dünyadaki, yani anlatıcı/yazar karakterin somut hayatındaki gerçeklikle filmde kurulmuş gerçeklik iç içe geçer; hayatın da bir kurmaca gerçeklikten ibaret bir yanılsama olduğu ima edilir: Anlatıcı “filmlerdeki kararlı ve budala adamlar gibi” (YH 29), “dublaj dili ile ve dizi film havasıyla”, “[h]ayat hakkında pek çok şey” den söz eder (YH 161); Nahit/Mehmet/Osman “bir sokak lambasının altına girince, sanki soluk bir sahne ışığıyla aydınlanıyor[dur]” (YH 195). “[P]erspektif sokağı” (YH 206) ve “kurulu perspektif düzenine saygıyla boyun eğen Emniyet Oteli” (YH 196) ile vurgulanan yazıda/hayatta kurgu ile filmde kurgu ilişkisine başka bir örnek de şöyledir:

Hani tatlı sarhoşluk anlarının sonunda, kafa iyici bulanır da, sabah olduğunda ‘İşte orada film koptu’ denir ya; bunun gibi bir şey gelmişti başıma. Önce ses gitti [...] Sesin arkasından [kız ile Canan’ın] görüntü[sü] de bir süre kaybolmuş olmalı ki, bir süre gördüklerim anıların arasına hiç karışmadan, hiçbir kayıt aletine takılmadan buharlaşıp gitti. (YH 82)

Benzer şekilde, “Niye otel odalarında kendi zavallılıklarına batmış acıklı katillerin hüznünü bize hiç göstermez bu filmler? Ben yönetmen olsaydım,

filmimde [...] katil adayının [...] mor ceketinin karıştırıp durduğu ceplerinin içini, yatağının kenarında kamburunu çıkarıp oturuşunu [...] gösterirdim” (YH 206) gibi ifadelerle, anlatıcının hayatının somut gerçekliği ile hayatını anlatan kitaptaki kurmaca gerçeklik (ya da kitabı yazma öyküsünü anlatan yazar karakterin kendi hayatının somut gerçekliği ile hayatını anlatan kitaptaki kurmaca gerçeklik) bir filmin kurmaca gerçekliği olarak özdeş kılınır. Kurgu düzeninin metaforu demiryolu/tren burada da bu özdeş kurgu düzenini ve kurgulayanın iktidarını temsil eder; zaten trenleri de, filmleri de ‘makinist’ler çalıştırır:

Osman, yazar ikizi (içindeki yazar) Nahit Mehmet Osman’ı öldürmeye gidişini kendisinden “[a]şk için katil olmaya kararlı gözü dönmüş genç” diye söz ederek, “Canan’ın otobüs videolarında bayılarak seyrettiği” (YH 214) bir gerilim filmi gibi anlatır; zaten cinayeti “film oynayan salon[d]a” işler: “Eli silahlı kara gölge sinema perdesine düştü ve gömleğimin ve mor ceketimin üzerinde renkli bir film oynamaya başladı” (YH 215). Dünyevi tutkularından arınmış, inzivaya çekilmiş ve kitabı hiç durmadan okuya/yaza olgunlaşmasını tamamlamış Nahit Mehmet Osman, Hakikat peşindeki yolculuğunun sonunda ölümlük Hakikat’e/Tanrı’ya kavuşurken¹³ (vuslat), yani dünya değiştirirken ‘Yeni Dünya Sineması’ndadır. Karanlık salonda seyretmekte olduğu film *Sonsuz Geceler*, aynı zamanda, katilinin perdedeki gölgesi çevresinde ve mor ceketini üzerinde de oynar. Buradaki mistik imgelerden ‘sonsuz gece ve karanlık’ Hakikat’i içerir, ‘mor’ da karanlık gecenin, Hakikat’in rengidir;

¹³ Vuslat, Yıldız Ecevit’in belirttiği gibi, tasavvuf’ta, Müslümanların ‘vahdet-i vücüd’ dedikleri, Tanrı’ya kavuşmak, onunla varlık birliğini gerçekleştirmektir. *Orhan Pamuk’u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman* (İstanbul: İletişim, 2008), s. 212.

kendi somut hayatını anlatan kurmaca metnin ana kişinin de—kendisi üzerinde de oynadığı için—içinde yer aldığı *Sonsuz Geceler*'in yönetmeni de, mistik bağlamda, Tanrı olmalıdır. Zaten Kuran'ın Hadid Suresinin 20. ayeti “bilin ki dünya yaşamı bir oyundur” der (Ecevit 190). Kitabın, filmin ve somut hayatın, bir oyun kurgusunda ve karanlığın Hakikat'inde çakışan kurgu düzenlerini ve bu düzeni kuran yazar iktidarını, ‘makinist’ imgesiyle de bağlandıkları, demiryolu/tren imgesi temsil eder.

Dönüp “[b]en adam öldürdüm” (*YH* 215) dediği ‘karanlıktaki seyirci’, okur gibi, onun ‘metindeki’ cinayetini de, Hakikat’ini de paylaşır. O, salondan çıkarken birisi ‘makinist!’ diye bağırır; “trenleri harekete geçiren kişi ile filmleri harekete geçiren kişinin ülkemizde neden aynı Frenkçe kelimeyle çağrıldığını” (*YH* 215) sorgulayan anlatıcı/yazar, dikkati kurguya ve yazar iktidarına çeker. Demiryolu ve film şeridi ince-uzun, siyah bir şerit gibi yapılarıyla morfolojik benzerlik gösterirken, ilki metnin kurgusunun, diğeri filmin kurgusunun metaforuysa, Pamuk’un sinema perdesinde de Tanrı’yla adeta özdeşleştiği yaratıcıların, yani ‘yazar ve yönetmen’in kurgularına hareket veren kişi de aynı kelimeyle çağrılır: Makinist! Böylece, kurgu düzeninin metaforu eril/falik/kolonyal demiryolu/tren imgesi, kitaptaki kurmacanın yönetmeni yazarın, hayat kurmacasının yönetmeni Tanrı’nın iktidarıyla özdeş iktidarını temsil eder.

3.6. KENDİNİ YENİDEN YAPMA VE DEMİRYOLU/TREN

Jale Parla’nın belirttiği gibi, ‘büyüme/bilinçlenme/olgunlaşma romanı’ (*Bildungsroman*) geleneğine yaslanan *Yeni Hayat* “bir sanatçının büyümesi ve sanatla gerçek arasındaki ilişkiyi kavramasını anlatan sanatçı

romanı” (*Künstlerroman*) türündedir (“Sanat ve Yaşam Paradoksunda...” 265). Anlatıcı/ana kişinin tutkulu bir aşkla sevdiği, “[a]dının hem sevgili hem Allah anlamına geldiğini” (*YH* 43) söylediği Canan’a ulaşma arzusu ile yaptığı yolculuk, yaratıcılığa, yani hayatın/kitabın derindeki esrarına yapılan bir olgunlaşma yolculuğudur. Kendi adını taşıyan kahramanın hikâyesini, anlatıcı karakter okurken/yazar karakter yazarken, kendi hayatını ve kimliğini yeniden kurmaktadır.

Mehmet, Canan’a “bir zamanlar başka bir insan[ken], daha sonra istekle, daha başka biri ol[duğundan]” (*YH* 64) söz etmiştir. “Nahit” der Canan “Venüs yıldızı demekmiş” (*YH* 110). Erotik aşka gönderme yapan bu isim, ‘Nâhîd’, Farsçada Venüs’ün yanı sıra ‘yeni yetme kız’, Arapçada da ‘turunç memeli kız’ anlamına gelir; ama her iki dilde de erkek isimdir (Devellioğlu). Nahit’in çağrıştırdığı cinsel aşka düşkün, dişil ve gelişmemiş figür, Hakikat’in/Canan’ın peşine düşüp, Rıfkı Hat’ın yazdığı kitabı okuma/yazma yolculuğunda olgunlaşacaktır; Gobineau’nun kolonyal söyleminden esinlenilirse, kendini bu konuda hak ve sorumluluk sahibi olarak gören eril/kolonyal bir iktidar tarafından rayına koyulmalı, eğitilmelidir. Diğer bir deyişle, kendi içine/bilinçdışına/Hakikat’e/yazıyla ulaşılacak varoluş bilgisine, yani *Yeni Hayat*’a giden yolda sanatla/yazıyla/kurgu düzeni ve yazar iktidarıyla olgunlaşmalıdır. Anlatıcı/yazarın “[b]enim de böyle bir adım olsaydı ve böyle bir babam, ben de başka biri olmak isterdim” (*YH* 110) diye düşünmesi (Nahit’in geçmişe/manevi değerlere/Doğu’ya ve Doğa’ya bağlı, Batı/teknoloji/kapitalizm ve matbaa/kitap düşmanı babası Dr. Narin’i kast ederek) dikkat çekicidir. İki

dünya arasındaki yeni hayata/Hakikat'e sanatla yolculuğu yazan Rıfki Hat ise 'yazar baba'dır.

“Ben bir zamanlar başka biriydim, o başka biri de ben olmak isterdi” (YH 60): Gerçekten de romanın anlatıcısı/yazar karakter, Dr. Narin'in evine Nahit'in ölüm gününde, ayın on dördünde gider; tam Nahit'in yaşındadır, ona çok benzediğini söylerler. Onun odasında kendi çocukluğunu bulur; Nahit de çocukluğunda Rıfki Amca'nın resimli kitaplarını okumuştur. Pamuk “yüksek bir tepeden varoluşun kendi iradesiyle kıpırdanan hareketine bakan bir Tanrı gibi” (YH 124) konuşturduğu Dr. Narin'e, anlatıcı/yazara “Oğlum ol! Onun yerine geç” (YH 130) dedirtir. Demek ki, anlatıcı/yazar bir zamanlar 'Nahit' iken yazıyla geçirdiği bir süreç başlamıştır: “Mehmet'in bir Nahit olarak hayatının bitmesinden sonra edindiği yeni kimliği ve başladığı yeni hayatından [...] Mimarlık Fakültesi Kayıt Bürosu” hiç şüphelenmemiştir (YH 152). Buradaki 'bir Nahit olarak' (olgunlaşmamış) saptaması anlamlıdır; yazarın yazarak dönüşme sürecinin başlarını işaret eder. Yani Nahit'in yerine Mehmet geçecek, sonra Mehmet de Viranbağ'da yaşayan Osman'a dönüşecektir. Pamuk'un Mehmet'i üst üste koyduğu, Taşkışla'da okuyan ve yazarak kendini yeniden yapacak olan anlatıcı/yazar karakterin ismi de Osman'dır ve Taşkışla-Mimarlık'ta okumuş olan Orhan Pamuk'un adıyla kafiyelidir.

Nahit, Batı ve kitap düşmanı babasının yolundan çıkmış, İstanbul'da Batı eğitimi almakta, Çapa Tıp Fakültesi'nde okumaktadır. Okuduğu kitaptan etkilenmiş ve Doğu/mânâ dünyası/öteki dünya/yazıdaki hayat ile Batı/madde dünyası/bu dünya/dünyadaki hayat arasındaki yeni

hayatı, Hakikat'i aramaya başlamıştır. Haydarpaşa'dan 'trene' biner; kitabın demiryolcu yazarının (ve anlatıcı/yazarın) mahallesinde, Erenköy istasyonunda iner. Anlatıcının da birkaç sene sonra yapacağı gibi, karanlık sokaklarda dolaşır, Rıfkı Hat'ın evinin ışıklı pencerelerine bakar. Bir gün, okuduğu kitabın demiryolcu yazarı ile o evde uzun uzun konuşurlar (anlatıcı/yazar karakterin de yapacağı gibi). Burada ima edilen yakınlık, Nahit'in, yazarlığı bırakmış olarak ölen 'yazar baba' Rıfkı Hat'ın öldüğünü haber alıp yerine geçmesi, yazar iktidarını edinmesi biçimini alır; bunu Rıfkı Hat'ın ölümüne gösterdiği tepkiyle kanıtlar: “[O]dasına kapan[ır], bir çeşit dini coşkuyla sabahtan akşama kadar hiç durmadan kitabı okumaya” (YH 141) ve “kitaptaki dünyadan, oraya varmaktan, eşikten, huzurdan, eşsiz andan, kazadan heyecanla” (YH 142) söz etmeye; başka bir deyişle, kitabı okuma/yazma yolculuğuna başlar. Birkaç yıl sonra, aynı yolculuğa çıkan anlatıcı/yazar karakter de odasına kapanıp aynı şeyleri yapacaktır.

Nahit'in okuma/yazma yolculuğunu “bir ilham anında gelişigüzel” bindiği (YH 142) otobüslerle çıktığı yolculuklar temsil eder. “[B]elki bir ışık, belki bir melek, belki bir kaza” beklentisi içinde, onu “bilinmeyen bir ülkeye götürecek işaretleri” (YH 143) ararken, “Mehmet'in bir Nahit olarak yaşadığı ilk hayatını zaferle sonuçlandırdığı trafik kazasına” ulaşır (YH 144). Bu, kitabı okuma/yazma/olgunlaşma yolculuğunda ilk adımdır: İçinde olduğu 'SELAMET EKSPRES'in 'matbaa mürekkebi' yüklü bir tankere 'gece' çarparak “simsiyah bir sıvıyla ışılda[dığı], sonra geceyarısı bir alevle pırıl pırıl yan[dığı]” (YH 144) ve “yeni hayata doğru ilk çıkışının” (YH 76) gerçekleştiği kazada iki dünya buluşmuştur. 'Selamet:

kurtuluş, gece, simsiyah ışıldama, pırıl pırıl parlama' gibi mistik imgeler Hakikat'in imgeleridir; bu imgelerin matbaa mürekkebiyle çarpışma sonucu ortaya çıkması ve çarpışan otobüs gibi, trenlere de 'ekspres' denmesi, Hakikat-yazı-kurgu düzeni-yazar ilişkisini kurar. Yanında, 38 numaralı koltukta yanarak kömür olan ve kendi yerine, 37 numaraya oturttuğu yolcunun kimliğini alır, yerine kendi kimliğini bırakır; yani kendini yok etmiş olur. (Anlatıcı/yazar karakter de hep 37 numarada yolculuk yapacak, Viranbağ'a, Nahit Mehmet Osman'ı öldürmeye giderken 38 numaralı koltukta oturacak ve sonra onu yok edip yerine geçecektir.) Böylece 'Nahit' olmaktan kurtulur, 'Mehmet' olur. İlk kazada, Doğu'nun kanının, yani özünün bulaştığı tren biletini cebine koyan anlatıcı/yazar, bu aşamada da 'siyah mürekkebin' okuma/yazma yolculuğuna bulaşmasıyla, Hakikat'e, yazıyla yol almaya devam edecektir. 'Kaza'da Doğu ile Batı/mânâ dünyası ile madde dünyası/öbür dünya ile bu dünya/yazıdaki kurmaca hayat ile dünyadaki kurmaca hayat arasındaki eşikte yeni hayatın Hakikat'ine tanık olan Mehmet, elbette, hem dünyevi, hem mistik aşkın simgesi Sevgili/Hakikat/Canan'la da tanışır ve birbirlerine âşık olurlar. Ama bir süre sonra Mehmet, Canan'da uzaklaşır ve anlatıcı/yazar karakterin olgunlaşmasının ikinci aşaması hazırlanır. Anlatıcı/yazar bir kazada, Mehmet'i arayan Canan'ı bulacak ve onun peşinde yolculuğa birlikte devam edeceklerdir.

Melek/Sevgili/Hakikat/Canan'ın Taşkışla koridorlarında öptüğü anlatıcının iç sesinden, kalbine Hakikat (hem maddi, hem manevi dünyada Hakikat) aşkının düştüğünü duyarız: "Anne ben âşık oldum, anne ben kayıp gidiyorum, [...] onun için her şeyi de yapabilirim. [...] yürüdüm

kendimi arkada bırakarak, bıraktıkça Canan'ı düşünerek” (YH 27); yani anlatıcı/yazar karakter Hakikat peşinde *Yeni Hayat*'ı okumaya/yazmaya başladığında, kendini yeniden yapmaya, başka biri olmaya başlamıştır: “[K]aldırımdan kendi odasının aydınlık pencerelerine bir başkasının kırılğan ve tükenmiş hayatına [...] bakar gibi bak[arak] [...] yeni hayata coşkuyla koş[maktadır]” (YH 45).

Bir gün, Canan'la tartışan Mehmet'in “kötü bir ruh gibi” (YH 31), Sevgili/Hakikat/Canan'a sırtını dönüp uzaklaşırken vurulduğu anda Canan, ‘mor’ paltosuyla Taşkışla'ya, anlatıcıya doğru yaklaşmaktadır. Duraktaki değnekçi, Canan'ı karşılamaya koşan anlatıcı/yazar karaktere, “tetiği çeken suçlu [oymuş] gibi” bakar (YH 33). Zaten o da Mehmet'i vuran adamın kardaki izini kendi iziymiş gibi sürer: “[A]damın ayak izleriyle benimkilerin çoktan birbirlerine karıştıklarını gördüm. Derken, çalılar arasından benim gibi suçlu, benim gibi tanık iki karanlık köpek çıkıp korkuyla kaçtılar” (YH 34). Bu noktada Hakikat'i terk etmiş kurşuni¹⁴ ceketli Mehmet'i vurup, onun yerine geçmiş gibidir; Mehmet de ‘yok’ olmuştur. Artık “O ülkeye yaptığı yolculukta [...] [Canan'la/ Hakikat'le anlatıcı/yazar] canyoldaşı yol arkadaşları” olacaklar ve “haftalar boyu gece otobüslerinde gövdeleri[ni] birbirine yaslayarak, yan yana” oturacaklardır (YH 67). Anlatıcı/yazar, *Yeni Hayat*'ı okuma/yazma ve olgunlaşma yolculuğunu Canan'la, Hakikat'ten, melekten, ölümden konuşarak, yani Hakikat'i arayarak sürdürecektir: “Yol aldıkça [...] bir gece bir otobüsün penceresinden, meleklerle göz göze geleceğimi bilirim. Onları görmek için bakmasını bilmek lazım. Bu otobüsler insanı istediği

¹⁴Kurşuni, Yıldız Ecevit'in belirttiği gibi, mistik içerikli bir renk simgesidir; bu dünyanın, ölümlülüğün rengidir. *Orhan Pamuk'u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman* (İstanbul: İletişim, 2008), s. 230.

yere en sonunda götürür. Otobüslere inanıyorum” (YH 69). Otobüsün götüreceği yer somut hayatında kaza ve ölümle gidilen Hakikat’tir; yazıdaki kurmaca hayatındaysa yine kaza, ama hem burada, hem oradaki yeni hayatın Hakikat’idir; yani hayatın yazıyla ulaşılan gizli simetrisi, varoluş bilgisidir (Zaten roman biterken, kurmaca hayatının sonundaki ölümünü ve Hakikat’e ulaşmasını anlatır).

Bu yolculukta anlatıcı/yazar hep Canan’la birleşmenin peşinde olacaktır: “[B]elki de bütün bu yolculuğun beni ulaştırabileceği tek cennet parçası[1] Canan’la uzandığım bu yatak” diye düşünür (YH 162). Kimi zaman sevişirler, ama birleşme gerçekleşmez. Hakikat’i yazıda aramaya giden Nahit Mehmet’e âşık Canan “Yapma canım. [...] Çok tatlısın, ama yapmayalım” diyerek reddeder (YH 166). Okuyarak/yazararak kendini yeniden yapma süreci yazar iktidarına yaklaşarak devam ederken, Canan hastalanacak, anlatıcı/yazar karakter onu terk edilmiş baba Dr. Narin’in evinde bırakıp yazar olmaya gidecek, döndüğünde de bulamayacaktır. Yani Canan’ın somut varlığı onun hayatından uzaklaşacaktır. Zaten anlatıcı/yazar karakterin, Canan hastayken gelen doktoru kıskanması, ama aynı zamanda hemen gidip nefretle, doktoru öldürürcesine atış talimi yapması, onun Canan’ı iyileştirmesine de bilinçsizce engel olma arzusudur. Bu, Canan’ı/Hakikat’i somut hayatından uzaklaştırmaya, yani yazıda aramaya duyduğu arzudur ve olgunlaşmayı işaret eder. Doktoru öldürme fantazisinde de olduğu gibi, gizli tabancası (tren gibi) hem Hakikat’e ulaşma peşindeki yazar iktidarı, hem Canan’la birleşme peşindeki cinsel iktidarındır: Canan sevişmeyi yine durdurur: “[U]mutsuzca

öptüm onu. Yatak darmadağınık olmuştu. Walther’imin sertliğini fark etmiş miydi?” (YH 161).

Anlatıcı/yazar, Nahit Mehmet’i Viranbağ’da bulur. ‘Yok’ olan Nahit Mehmet bu kasabaya yerleştiğine göre, artık bir otobüs kazası ihtimali, yani onun, maddi dünya/manevi dünya arasındaki eşige, yeni hayatın bölünmemiş saflığına/Hakikat’in bütünlüğüne çıkma şansı yoktur. Çünkü Hakikat’in peşinde okuma/yazma ve ‘kendini yeniden yapma’ yolculuğunun bu aşamasında maddi dünyanın zevklerinden ve kadınlardan da uzaklaşmış, inzivaya çekilmiş, başka biri olmuştur: “Canan’dan çok hoşlanmıştı. Evet. Ona âşık da olmuştu. Ama sonra kaçmayı başarmıştı” (YH 201). Nahit Mehmet, maddi/erotik aşkın simgesi Canan’dan uzaklaşmış olduğuna göre, yeni hayatın Hakikati’nin bütünlüklü saflığına (maddi/manevi Hakikat’e) giden bu yolculuktaki misyonu ortadan kalkmış olmalıdır.

On üçüncü bölümde, “Canan, bak nasıl arkadaş olduk biz onunla”, “[boyu] hafifçe benden kısa”, “yürüyüş üslubunda bana yakın bir şeyler [var]”(YH 197), “o da benim gibi ‘nasıl söylesem’ dedi” (YH 200) gibi karşılaştırmalarla ve Nahit Mehmet’in “Osman” ismini aldığı için, kitabın ana kişinin adının da Osman olduğunun ortaya çıkmasıyla ikisi arasındaki yakınlık ima edilir. (Çalışmanın bu noktasından itibaren anlatıcı/yazar karakter ‘Osman’ olarak anılacaktır.) Osman’ın Demiryolcu Rıfkı Amcayı çocukluğundan tanınması, yani yazı ve yazarlıkla olan ilişkisi de bir bağlantı, işaretidir; çünkü bunu işitmek, yerinde olmak istediği yazar hasmına “nedense bir tuhaf geliyor”dur (YH 212); ama ikisi de hiçbir şeyin tuhaf olmadığını bilirler: “Her şey öyleydi, öyleydi her şey.

‘Viranbağ kasabasında daha da öyle, öyle’ dedi sevgili dostum” (YH 212). Osman bir otobüs yolculuğu sırasında Canan’ı ‘kanatarak’ öpmüştür; ama Canan onu reddetmiştir: “Hayır, hayır canım [...]. Ona çok benziyorsun, ama sen o değilsin. O başka bir yerde...” (YH 79). Osman’ın benzediği kişi, Viranbağ’daki Nahit Mehmet Osman’dır; yani Canan’ın/Sevgili’nin âşık olduğu, ibadet edercesine yazandır. Aslında, Nahit Mehmet Osman, Osman’ın içindeki yazardır, ‘öteki ben’idir. Gerçekten çok yakındırlar, ama Canan’ın âşık olduğu adam bir adım ileridir: “Bana hoşgörüsüyle öyle bir gülümsedi ki, [...] eşitlik duygusu tuzla buz oldu” (YH 203). Osman’ın onunla eşit olabilmek için “hayatın kalbine” ulaşması gerekir; varabildiği “kendi sefaletinin sınırlarına[d]a” bu bilge şeyhe rastlar (YH 203); benliğinin sınırını geçince o, yani yazar olabilecek ve “hayatın, kitabın, zamanın, yazının, meleğin, her şeyin anlamını” (YH 203), Hakikat’i kavrayabilecek, sahip olacağı iktidarla Canan’la da birleşebilecektir.

Osman, Viranbağ’da, özdeşleşeceği yazardan istasyonda, demiryolunun kenarında, lokomotif izleyerek, hayatı, kitabı, Hakikat’i, kurgu düzeni ve yazar iktidarını öğrenmeye çalışır: “Onu öldürecektim. Ama hemen değil. Daha konuşmalıydık. Ruhumun kaybolup gitmiş odak noktasını bulabilmek için ağzından laf almalıydım” (YH 204). Osman, onun rayına girmiş yazar kimliğini kendine katarak olgunlaşma sürecinde bir eksikliğini daha tamamlayacaktır. Hattâ, Nahit Mehmet Osman’ı öldürdükten sonra aynada gördüğü kişiyi “katilden çok maktulün hayaletine” benzetecektir (YH 216).

Viranbağ, Osman’ın okuma/yazma/olgunlaşma yolculuğunda yazı/kurgu düzeni/yazar iktidarı istasyonudur. “Hiçbir yerdeydim ve her

yerdeydim ve bu yüzden de, bana öyle geliyordu ki dünyanın var olmayan merkezindeydim” (YH 196): Adını çocukluğunda Rıfki Amca’ya istasyonları sayarken unutup, gümüş şekerlikten Yeni Hayat karamelasını yiyince hatırladığı, “[a]dı bile aklında kalmayan bu unutulmuş” (YH 190) bu kasabada “yazı-demiryolu-tren-hayatın sırrı-kitabın sırrı-Viranbağ” biçiminde bir ilişkiler zinciri kurulur. Osman bu kasabada Hakikat peşinde bir adım daha atar ve yolculuğun başlarında (Doğu’da, Erzincan’dan) aldığı ‘vişne rengi’ ceketini de (yine bir Doğu kasabası olan) Viranbağ’da ‘mor’ olur.

Osman’ın otobüs garajlarına, yani yazıya doğru yürürken ‘dikiz aynasında’ yansıyan silüetinin farkında olması yansıma/kuram/yazı-somut hayat ilişkisini kurar: “Tabancam gizli; yeni alınmış mor ceketim, cebimde Dr. Narin’e hediye Serkisof, bacaklarımda blucinim, beceriksiz ellerim” (YH 190). Batı malı Walther tabancayı Doğa’yı/geçmiş/Doğu’yu temsil eden Dr. Narin vermiştir. Batılılaşmayla özdeşleştirilen bir kurum olan DDY’nin efsane saati Serkisof¹⁵ Batılılaşma, teknoloji ve tren düşmanı Dr. Narin’e hediye; ‘saat’ zaten Batı ile Doğu’nun ilginç bir buluşmasıdır¹⁶. Batılı blucinini (video filminde Batı’yı temsil eden genç görüldüğünde de ekran, blucin gibi, soluk mavi olmuştu), Hakikat’in/gecenin/Canan’ın paltosunun/Doğu’nun renginde, ‘mor’ bir ceketin altına giymişken; yani bir Batı/maddi dünya/somut hayat - Doğu/manevi dünya/kurmacadaki hayat kombinasyonu halindeyken, ellerine bir beceriksizlik atfeder; zaten

¹⁵ Devlet Demir Yolları’nın emeklilerine hediye ettiği, ‘efsane saat’ diye nitelenen, lokomotif kabartmalı, köstekli saat. Osman Uygun, Demiryolu Saatler: Serkisoflar, 14 Mayıs 2011 <http://wownturkey.com/forum/viewtopic.php?t=37612>

¹⁶ Kuşu yerine bağlanmış, namaz saatlerinde üç kez “Allah uludur!” diyen minik bir imamla saat başlarında “Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm!” diyen kravatlı ve bıyiksiz bir minik oyuncak beyefendiyle minare, müezzin, hoparlör ve Batılılaşma-İslamlaşma sorununu bir hamlede çözmüş, guguklu saat (YH 87) buna iyi bir örnektir.

“ceplerini karıştırıp durduğu mor ceket”i de (YH 206) yeni almıştır: Henüz bulamadığı yazar iktidarını, iki dünyanın Hakikat’ini, yani bölünmemiş saflığı aramaktadır.

Osman’ın Viranbağ’da garajlara (yazıya) giderken girdiği sirk çadırı Hakikat’in karanlığında, “gecenin içinde”dir (YH 190); bölünmüşlüğü öncesindeki bütünlüklü saflığın, bilinçdışının mekânıdır. Sirkte şarkı söyleyen kadın, Fars minyatürleri (Doğulu/perspektifsiz) ile yerli film yıldızlarının (Batı’dan alınma/çok boyutlu) bir “kırma”sı (YH 190) olan bir ‘melek’ kılığındadır. Meleğin kostümü Osman’ın annesinin Süreyya Plajı’nda giydiği modern/Batılı, bir yandan da iyice kapalı, mutaassıp/Doğulu bikinilerden biridir. Kadın (iyi/dişil/anne/Doğu/mânâ) boynuna bir ‘yılan’ (kötü/eril/falık/Batı/madde) dolamıştır. Öte yandan bu, iki dünya kırması, hem ‘soyut’ ve ‘kutsal’, hem de para karşılığı erkeklerle yatan ‘somut’ bir ‘fahişe’ olarak da iki dünyaya mensuptur. Osman’ın bu iki dünya bütünlüğünü izlerken görür gibi olduğu ya da görmeyi beklediği veya beklediğini sandığı “tuhaf bir ışık” (YH 191) ana rahmini, doğum öncesini ve kâinatta varoluş öncesini çağrıştıran bir imgedir. Osman “[y]ılanla tatlı tatlı konuşan meleğe [Batı’yla/maddi dünyayla uyum içinde birleşmiş Doğu’ya/manevi dünyaya]” bakarak “Hiçbir şey her şeyi untabilmenin verdiği huzurdan değerli olamaz” (YH 191) diye düşünür: Bu en değerli huzur dişil-eril birleşmesinden sonraki ve hatırlamanın olmadığı, ana rahmindeki bölünmemiş bütünlüğün saflığı içindeki huzurdur. Hem anne, hem fahişe melek figürü, gümüş şekerlikten çıkan ve Hakikat’i temsil eden Yeni Hayat karamelalarının üstündeki, *Mavi Melek* filminde melek gibi görünen fahişeyi oynayan Marlene Dietrich’ten

esinlenilmiş melekleri (YH 264) de çağrıştırır ve Osman'ın bilinçdışı Hakikat'yle de örtüşür: Babayla sevişerek bebeğe ihanet eden 'fahişe ve melek' annenin rahmine Doğu/mânâ - Batı/madde bütünleşmesinin ürünü olarak dönüp—Lacancı bir yorumla—arzu nesnesine ulaşmış olmak ölümle eş, yani her şeyin unutulduğu derin huzur demektir; sirk çadırındaki meleğin adı da zaten "Arzu Meleği"dir (YH 194). O halde, anlatıcının peşinden koştuğu huzur, bütünlüklü saflık, hayatın esrarı, kitabın (Kitap'ın) sırrı, Melek/Hakikat/ Sevgili/Canan, yeni hayat ve *Yeni Hayat* Osman'ın bilinçdışıdır ve ölüm demektir. Osman buna iki dünyayı, yani bu dünya ile öbür dünyayı/Batı ile Doğu'yu/somut dünyası ile kurmaca dünyasını bütünleştirdiği yazıda, kurgu düzeni ve yazar iktidarıyla ulaşacaktır.

Sirk çadırı uykuda, bilinçdışının 'karanlık'ında bastırılmış arzuların su yüzüne çıktığı rüyanın da mekânıdır. Zaten yazar özdeşi Rıfkı Hat'ın bir zamanlar "trenlerin uğradığı herhangi bir yerde yaşayabilirim ben, [...] Çünkü uykudan önce insanın bir trenin düdüğünü duyamayacağı bir hayatı hayal bile edemiyorum" (YH 191) dediğini hatırlatan tren düdüğünü Osman, iki dünyanın tatlı bir uyumla birleşmesini çağrıştıran fahişe/meleği görmeden hemen önce duymuştur. Tasavvuf düşüncesine göre de, bilinçdışının Hakikat'i, kâinatın Hakikati'nin ve Tanrı'nın insandaki yansıması (Ecevit 199) olduğuna göre, bilinçdışına dönüş Hakikat'le buluşmak demektir; Yıldız Ecevit'in belirttiği gibi, ruhsal gelişimin önkoşulu olan ruhsal arılaşma, Tanrısal öze, 'ben'in en aza indirgenip yok olduğu ve özne-nesne ayrımının henüz olmadığı

bütünlüğe¹⁷, çocukluk saflığına dönüş demektir (199). Pamuk da “Allah’ın üflemesiyle” yaratılan henüz bölünmemiş, “söz ile eşya”nın “etle kemik gibi” olduğu cennetsi bir dünyayı “[g]ördüğünü adlandıran, adıyla da gördüğü şeyi bir tutan” çocukların (YH 104) gözüyle betimler. Anlatıcı da kendisinde otobüs yolculuğuna çıkma (kitabı okuma/yazma) arzusu uyandıran tren düdüğünü duyduğu o huzurlu kasabada, Viranbağ’da, ana rahmindeki bir bebek gibi, bütünlüğün, Doğu’yu da Batı’yı da, mânâyı da maddeyi de, özneyi de nesneyi de, hayatı da kurmacayı da barındıran Tanrısal özün saflığı içinde “hayatı[n]ın sonuna kadar yaşayabileceği[n]i çok iyi hayal edebiliyor[dur]” (YH 191). Bu hayat, *Yeni Hayat*’taki anlatıcı/yazar hayatıdır; kazadaki ölümünü yazınca kitap da bitecektir.

Nahit Mehmet Osman’ın Viranbağ’daki huzuru anlatıcının hayal ettiği, iki dünya arasında eşikteki bütünlüğün huzuru değildir; zaten ‘mor’ değil, “[k]urşun geçirir bir boz ceket” (YH 197) giymektedir. Viranbağ istasyonundaki demiryolu/saygıyla izlenen lokomotif imgesi, olgunlaşmış yazarın/kâmil insanın “çoktan yerine otur[muş]” (YH 200) ve “rayına gir[miş]” (YH 201) hayatının kurgusunun metaforudur ve hem bu hayatı maddi dünyada kurgulayan Tanrı’nın iktidarının, hem yazıdaki dünyada kurgulayan yazarın iktidarının yanı sıra, Nahit Mehmet Osman’ın kendi iradesinin iktidarını da temsil eder. Nahit Mehmet Osman, Tanrı’nın/ yazarın iktidarıyla özdeşleşen bu iktidarla, *Yeni Hayat*/Kutsal Kitap analogisi bağlamında, Tanrı’nın kelâmını yaşayarak ve bu Kelâmın

¹⁷ Bu saflaşma tasavvufta “fenâ” makamı demektir. Fenâ, “ben” bilincinin sıfıra indiği ve nesne-özne ayrılmadan önceki, sûfilerin “bir araya gelme” dediği “cem” durumudur. Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman* (İstanbul: İletişim, 2008), s. 199.

yazarının kurguladığı kaderini hayata çevirerek, “insan-ı kâmil”¹⁸, “hayatın kalbine bir göz atabilmiş olgun [adam]” (YH 207), “bilge şeyh” (YH 203) olur; mistik bağlamda, kendi iç âlemine giden yolculukta kendini yeniden yapar. Foucault’nun, özünde bir “artistik çaba”¹⁹ olarak nitelediği bu ‘kimliğini kurma’ çabasını, Canan “O ülkeye giderken kendine dönersin, kitabı okuyorum sanırken kendini yazarsın” (YH 70) diyerek tanımlar. Bu kimlik yazıdaki gerçeklikle somut hayattaki gerçekliği ayırabilmiş, somut sevgili Canan’ı edebiyatta estetiğe dönüştürmüş ve bilimin gizlediği bilgiyi, yani hayatın Hakikat’ini edebiyatta bulmuş, olgun bir yazar kimliğidir.

Osman, hasmının hayatının “çoktan yerine oturduğunu, kitabın dediği gibi, ‘rayına girdiğini’” görebiliyordur (YH 201): “ O da benim gibi kitaptan yola çıkmış, ölüm, aşk ve felaketlerle karşılaştığı arayışlar, yolculuklar ve serüvenlerden sonra ama, benim yapamadığım şeyi başarmış, her şeyin yıllarca aynı kalacağı bir dengeyi, bir iç huzurunu bulmuştu” (YH 201). Nahit Mehmet Osman’ın hayatı, bir yazarın hayatı gibi kurgulanmıştır: “[B]öyle alçakgönüllü çabaya bütün hayatını veriyor olması – çekine çekine söyledi bunu – istemediği halde çevresinde bir çeşit ‘yumuşak bir efsane’ yaratmış; ona saygı duyuyorlar, yaptığı işte—o da benim gibi ‘nasıl söylesem’ dedi— kutsal bir yan buluyorlarmış” (YH 200). İç huzuruyla, “[h]akiki bir şey sunuyor[dur] onlara. İnançla, kanla,

¹⁸ Tasavvufta, insan-ı kâmil ruhsal yönden gelişmiş, özne-nesne ayırımını aşmış, Allah’la bütünleşmiş insandır. Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman* (İstanbul: İletişim, 2008), s. 206.

¹⁹ İnsanın, kendilik pratikleriyle, kendini geliştirme ve belli bir oluş tarzına ulaşma kaygısıyla, bilgi, özgürlük pratikleri, etik ve iktidar temelinde, kendi kendisi üzerinde çalışarak, yaratıcı bir çabayla kendini oluşturması. Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay, Hz. Ferda Keskin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), ss. 221-47.

canla her kelimesi de bu yüzden elle yazılmış bir kitap. Onlar da dürüst emeği[n]in karşılığını [o]na az çok veriyorlar[dır]” (YH 200). Çalışma düzeni ve yöntemi Orhan Pamuk’u hatırlatır. Yanı sıra, hakkındaki efsaneyi niteleyen ‘yumuşak’ sıfatı yazarın soyadını çağrıştırmaktadır (Ecevit 148). Nahit Mehmet Osman da yazı masasının üstünde, Pamuk’unkinde olduğu gibi, “[k]alemler, silgiler, sigara paketi, tütün döküntüleri, küllüğün yanında kol saati, kibrit, bir fincan soğumuş kahve” (YH 207) bulunan bir yazardır. Aslında profesyonel olarak, “yazmak hayatının tek işi[dir], ama tek mutluluğu değil; [...] dünyaya bakmak, gerçek anlamıyla görerek bakmak da çok zevkli bir şeydi[r]” (YH 202), zaten bu bakış yazarın hatıralar, imgeler, kişiler, eşyalar biriktirmesi için de (Pamuk’un yaptığı gibi) teknik bir gerekliliktir.

Nahit Mehmet Osman aşk ve saygıyla bağlı olduğu lokomotifin iktidarına teslim olmuş; ama hayatından maddi dünya zevklerini ve maddi dünyadaki sevgilisi Canan’ı çıkarmış, kitapta (Kitap’ta) bulduğu Canan’ı/Hakikat’i somut hayatta aramaktan vazgeçmiştir: Nahit Mehmet iken “[k]itabın sessizliğini, orada yazılan şeyin [...] kendi iç müziğini unuttum. [...] bu müziği sokaklarda, uzak yerlerde, her neresiyse bir yerlerde işitebilme umuduna budalaca kapıldım. [...] Kitabın ne demek olduğunu unutuyordum ki şükür vurdular beni” (YH 208). Nahit Mehmet Osman’ın kitabı ibadet eder gibi “yeniden yeniden” (YH 198) okurken ve yazarken fark edip de öğrendiği şey önemlidir: “Yeni hayatı ve yeni ülkeyi yazının ötesinde aramak boşunaydı. Bunu yaptığı için cezalandırılmayı hak etmişti” (208). Beceriksiz katili omzundan yaralamış, o da Canan’dan kaçmış, yok olmuş, Viranbağ’da demiryolu/tren/lokomotifin temsil ettiği,

dünyadaki kurmaca hayatın/yazıdaki kurmaca hayatın kurgu düzeni ve bu düzenin kurucusu iktidar tarafından kolonize edilip, olgunlaşp, Nahit Mehmet Osman'a dönüşmüştür. Kendi içindeki, ilahi özün parçası olan kendi Hakikat'ıyla, yani Kitap'taki/yazıdaki Hakikat'le, yazıdaki Canan'la birleşmiştir. Nitekim Osman da onu, yakıştırdığı kutsal imge "Perteve" (Işık) (YH 214) adıyla anıp resimli romanın 'çocuk' kahramanıyla özdeşleyerek Hakikat'le birleştirir. O halde somut hayatta yok olup, Kitap'taki Hakikat'le, Allah'la buluşacaktır: Onu vurmakla "yaza yaza sonsuzluk zamanının huzuruna kavuşmuş olan bu adama hiçbir şey yapmış olamayacaktır[1]. Aynı kıpırtısız zaman içinde, biraz başka türlü de olsa, yoluna devam edecektir" (YH 201).

Osman, Nahit Mehmet Osman'ın kitap için komisyon verdiği adamla birlikte 'onu yerleştirip postalamayı düşündüğü' trenden incek ve yazılıp, basılıp, satılacak kitabın kurmaca dünyasında bir roman kişisi olmaktan kurtulacaktır. Sonra, Canan'ın âşık olduğu adamın, kitabı "yeniden, yeniden" (YH 206) yazarak bulduğu huzuru Canan'la bulabilmek, yani hem onun yerine geçip yazarak, hem de ona âşık Canan'la evlenerek hem yazıda, hem somut hayatta Hakikat'e ulaşmak için onu öldürecektir. "Kendim olamıyorum. Hiçbir şey olamıyorum. Yardım et bana" (YH 207) diye yakınan anlatıcı, Canan'ın/Hakikat'in âşık olduğu bu adamı, öteki ben'ini, öldürecek ve onu da kendi benliğine mal edecektir: "Canan beni gerçekten sevebilir mi, az sonra öldüreceğim adamı sevdiğinin yarısı kadar bile olsa. Ben de Nahit Mehmet Osman gibi yapabilir, bütün ömrümü demiryolcu Rıfkı Amca'nın kitabını yeniden yeniden defterlere yazmaya verebilir miydim?" (YH 206). Başka bir

deyişle, o da somut hayatında ve yazıdaki hayatında, kurgu düzeninin iktidarına, yani demiryollarına, trene ve lokomotifle teslim olabilir, bir yandan da bu düzenin kurgulayıcı iktidarına sahip olabilir miydi?

Hasmını öldürür; ama Canan'ı kaybeder. Osman annesinin ölümüyle olgunlaşma yolunda bir adım daha ilerler. Ama yerine geçtiği yazar babası Rıfkı Hat'ın, "çocukluğu[n]da yaptığı gibi, [...] saçları[n]ı koklayarak başı[n]dan öp[en]" (YH 233) ve televizyonun karşısında kendi annesi gibi yün örmeyip, fosur fosur sigara içen 'çocuksuz' dul karısı Ratibe Teyze ona Hakikat'in simgesi 'Yeni Hayat' karamelalarını saklayan gümüş şekerliği (adeta pırıl pırıl bir yazarlık tacı)vermiştir. Hattâ, Rıfkı Hat'ın *Yeni Hayat* diye bir kitap yazdığını da "Yok öyle bir şey" diyerek reddetmiştir (YH 237); zaten "özenle çerçevenip duvara asılmış vagon ve lokomotif resimleri"ndeki yorgun araçların "çoğu hizmetten kalkmış", resimleri de ölü yazar babanın resmi yanında, unutulup tozlanmış (YH 234). Yani Osman, ölmüş demiryolcu yazarın koltuğuna oturmuş, kitabı ve yazar iktidarını devralmıştır. Aslında, yazı yolculuğunun en başında Hakikat'i/Canan'ı bulmaya gitmek için "[i]stasyona yürüdü[ğü], trene bindi[ği]" sırada, Rıfkı Hat'ı yerine koyduğu ölmüş demiryolcu "baba[sı]nın o ağır ve eski paltosunu" giymekte (YH 21) olan anlatıcı sırtına giydiği baba/yazar iktidarını yadırgamamıştır.

Olgunlaşma yolculuğunun son istasyonu (ve ilk istasyonu) Erenköy İstasyonu'ndan geçen ve Anadolu'nun 'karanlık' gecelerine giden güçlü Güney Ekspresi ile hepsi demiryoluyla/trenle/yazıyla/kurgu düzeni ve yazarın kolonyal iktidarı ile ilişkili çağrışımlar yüklü şekerlik,

karamelalar ve bir hatıra-bir kıpırtı-bir ışık Osman'ı yazarlığa ve kitaptaki Hakikat'e götürür.

Osman'ın bir babası eskinin/Doğu'nun/Doğa'nın temsilcisi Dr. Narin, diğer babası demiryolcu yazar Rıfki Hat'ı öldürtür, sonra kendisi de ölür. Hakikat'i Yeni Hayat karamelaları olarak imal etmiş ve iki dünyayı kendi somut hayatında birleştirmiş olan baba, Süreyya Bey, gerçi hayattadır ve evini Viranbağ'daki kırma meleğin "hayatı severek yaşamasını" (YH 194) bilenlere yalandan hediye ettiği Yedi Kandilli Süreyya'nın eşi bir avize aydınlatmaktadır; fakat kendisi kördür; kendi karanlığındaki iç ışığını görür ve Anadolu'nun en doğusunda oturur. Mehmet'in ikizi olan karakter, "[k]itabı [...] adamakıllı sağlam bir başka yolla sindirim sistemine katıp onunla birlikte huzur ve tutkuyla yaşayabil[en]" (YH 187) ve kitaptaki Hakikat'i kitabın dışında aramayan Dr. Mehmet somut hayatında ödüllendirilmiş ve Canan'la evlenmiştir. Zaten doktor olarak kalmış, bir yazara dönüşmemiş, yazıda Canan aramamıştır ve Batı'da, Almanya'da yaşarmaktadır. Kitabın anlatıcısı/yazarı Osman ise olgunlaşır, Canan'ı hem kitapta, hem hayatta aramaktan vazgeçer, kavuştuğu yazar iktidarı cinsel iktidarla çakışır; evlenir, bir kızı olur. Yazarlığı rutin hayatının düzenli bir parçası haline getirir; kitabı yazar, bitirir.

Kendi hayatını ve sonunda da kendi ölümünü anlattığı kitabın kurmaca dünyasında, kitabı okuyarak/yazarak kâmil insan olur, o zaman da 'kaza' 'kader'i olur: "[G]ecenin karanlık kadifesi[de]" (YH 268), "kapkaranlık" bozkırda (YH 273) yol alırken, "otobüsün iç karanlığı ile dışarının karanlığının aynı olduğu o sihirli anda" (YH 273), yani yazıdaki

Hakikat anında, ön camın sağ ve doğu tarafında gördüğü değişik “melek”in (“içi[n]de canlanan şaka duygusu”na ve ona yakınlık duymasına [YH 274] bakılırsa, belki de camdaki kendi görüntüsünün) çevresindeki parlak ışığın, “inanılmaz bir sabah ışığı[n]”, “birbirini geçen iki kamyon[un] uzak ışıklarının” (YH 274) ve “kitaptan çıkan inanılmaz ışığı[n]” (YH 275) çakıştıkları anda kaza olur. Hakikat’ın bu çoğul ama bütünlüklü ışığında, “[n]e orada ne burada [...] iki dünya arasındaki eşikte” (YH 273-74), Batı ile Doğu/madde dünyası ile mânâ dünyası/bu dünya ile öteki dünya/dünyadaki somut hayat ile yazıdaki kurmaca hayat arasındaki yeni hayatı, yani hayatın gizli simetrisini, “hayat denen gizli ve hesaplanmamış geometrinin” (YH 109) sırrını: Hakikat’i görür. Ve ölür.

Hem somut hayatındaki, hem yazdığı kitaptaki yazar olarak, sanatın sağladığı var oluş bilgisine hem estetik, hem ontolojik, hem de kolonyal bir çabayla, kendini ve *Yeni Hayat*’ı kurarak ulaşmıştır. Bunu hem somut dünyada, hem yazıdaki dünyada, tesadüfe yer vermeyen Büyük Yaratıcı’nın/yazarın iktidarı, kurgu düzeniyle, bütün malzemesini düzenleyerek gerçekleştirir. *Yeni Hayat*’ta, pozitivist/Aydınlanma’nın/modernitenin/Batılılaşmacı jakoben Cumhuriyet’in tek anlamcılığının ve karanlık karşıtı aydınlığının tam karşısında, postmodern çok anlamlılığın derin karanlığında gizli olan kurgu düzenini ve iktidarı eril/kolonyal/postmodern imge, kendisi de karanlık demiryolu/tren temsil eder.

SONUÇ

Türklerin hayatına 1850'lerde, Batılılaşma çabaları sırasında dâhil olan demiryolu Türk Edebiyatı'nda da genellikle Batılılaşma/modernleşme ile ilişkilendirilir. Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev* ve *Yeni Hayat* adlı romanlarında, Batılılaşma/modernleşme temalarıyla ilişkili olarak, postmodern ve postkolonyal perspektifle, iktidarın çeşitli veçhelerini temsil eden çok boyutlu ve dinamik, eril ve kolonyal bir iktidar imgesi olarak, dinamik bir 'dişil' *topos*'la birlikte yer alır.

Modernleşme kapsamında, Osmanlı'da ve Türkiye Cumhuriyeti'nde hazırlanan 'Umur-u Nâfia' programlarında demiryolu projelerine öncelik verildiğini belirten Tekeli-İlkin'e göre, Cumhuriyet, eskinin sömürge tipi demiryollarını, ANAyurt alanına yayılmış bir demir ağa dönüştürerek iç kolonizasyonun ve toplumsal mühendislik çalışmalarının da altyapısını gerçekleştirmiş olur (217-379). Berktaş da, geç dönem Osmanlı ve modern Türkiye modernleşmesinde yerli elitlerin kendi topraklarında bir çeşit sömürgecilik zihniyeti geliştirdiklerini belirtir (*Taraf* gazetesi, 15 Ocak 2011). Göknaş'ın belirttiğı gibi, kültür devriminin kolonyal 'uygarlaştırma' ve 'modernleştirme'si sömürgeci Batı'yla ve aynı zamanda, içselleştirerek 'baba: Atatürk: Türklerin babası' ile özdeşleşmektedir; ama 'zor yoluyla Batılılaşma/ özdeşleşme' kolonyal bir eylemdir (118, 119). Ulus-devlet ve kapsayıcı millî kimlik inşası bağlamında aranan 'öz' ve 'millî birlik ve beraberlik' anlayışı gereğı,

ANAdolu'da mevcut farklı etnik kimlikler yok sayılırken (Durakbaşı 141-42), Doğu ve Güneydoğu ANAdolu'da devletin fiilen ve ideolojik olarak hâkim kılınmasında ve ulusal bütünlüğün sağlanmasında 'millî şimendifer siyaseti' önemli rol üstlenmiştir (Toprak ix-xxi).

Young, Gobineau'dan siyah ırkla beyaz ırkın arasındaki az gelişmiş sarı ve kahverengi ırkın, beyaz adamın perspektifinden 'kadın' olarak cinsiyetlendirildiğini aktarır. Erkek, yani Avrupalı kolonici, kadın fantazisini yansıttığı az gelişmiş toplumları *fallus*'la dölleyip yeni bir toplum yaratarak uygarlaştıracaktır (90-109). İnkılâp'ın iç kolonizasyonu sürecinde, 'dişil' ANAyurt'u dölleyip uygar bir yurt ve ulus yaratacak modernleşmeci iktidarın falik temsilcisi de demiryoludur/trendir. Eril 'iktidar' kavramı bu çalışmada, Foucault'nun kavramsallaştırdığı gibi, bir iktidar ilişkisinde öznenin 'düşünme, hissetme ve davranma' biçimlerini belirleyen (*Özne ve İktidar* 57-97) otorite anlamında kullanılmıştır.

Gürbilek'e göre, Doğu, Tanpınar'dan itibaren Türk edebiyat metinlerinde 'ana Şark, oğul Garp' formülüyle, 'dişil' olarak temsil edilmiştir. Bu temsilde, Batı kültürü karşısında eziklik hisseden Batılılaşmış bilincin tamlik arzusunun (77-96) nesnesi dişil Doğu aynı zamanda ANAdolu'dur. Ricoeur'e göre, bir dilsel yaratıda prefigürasyon-konfigürasyon-refigürasyon aşamalarından oluşan *mimesis* sürecinde asıl belirleyici, yazarın konfigürasyon aşamasındaki tercihleri (Ricoeur 31-90) ve Köroğlu'na göre de kurmaca metni yaratan, konfigürasyondaki 'yazarsal niyet' (93-102) olduğuna göre, edebiyat metni de, ANAdolu gibi 'dişil' bir *topos*, yani yazarın düzenleyici, kolonyal iktidarının dişil alanıdır. Jale Parla da Booth'dan her anlatının mutlaka bir yazarı

varsayırdığını, Hirsch'den de bir metnin asıl anlamını yazarın belirlediğini aktararak, yazarın 'o şekilde' kurmuş olduğu bir metindeki dilsel kasıtlılığa vurgu yapar (*Don Kişot'tan Bugüne...* 131-68).

Seçilen düşünsel-kuramsal plan çerçevesinde, demiryolu/tren imgesi incelenen Pamuk metinlerinde bir iktidar imgesi ve *topos* da (mekân ve tema) onun dışı iktidar alanı olarak tesbit edildikten sonra, Jale Parla'nın, Pamuk romanlarında 'modernleşme tarihimizin sanatın sağladığı bilgiden yoksun kaldığı/bırakıldığı' temasının 'Pamuk anlatılarının renklerinde nasıl belirdiği'ni gösterdiği "Orhan Pamuk'un Romanlarında Renklerin Dili" (58) başlıklı makalesinden çalışmanın ana eksenini olarak yararlanılmıştır. Romanlar, aralarındaki süreklilik ilişkisi temelinde ve Pamuk romanlarının Batılılaşma/modernleşme ve kimlik sorunsalı temaları bağlamında, yakın okumayla incelenmiştir.

Birinci bölümde incelenen *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda, sanatın sağladığı bilgiyi yer altına iten, bilim ve teknoloji saplantısı içindeki Türk modernleşmesinin, Batılılaşma hamlesini karanlık karşıtı 'aydınlık'ta söylemleştirmesi sorgulanır. Demiryolu/tren, Cumhuriyet öncesi Batılılaşma sürecinde Cevdet Bey'in Batı'yla pek sert olmayan karşılaşmasının genellikle rahatsız etmeyen 'ışık'ı altında ve ticari faaliyeti çerçevesinde sahibi olduğu—cinsel iktidarını da içeren— iktidarı temsil eden ve kompleks bir iktidar imgesini önceleyen bir kolonyal iktidar imgesi olarak belirir.

Cumhuriyet'in Aydınlanma/modernleşme/kalkınma hamlesinin sert aydınlık-karanlık zıtlığında ele alınan, zihinleri Batılılaşmış ikinci kuşak karakterlerin her biri kendi 'ışık'ı altında, 'akıl'la ilişkisi

temelinde ve madde-ruh/akıl-yürek gerilimi içinde var olmaya çalışırken, demiryolu/tren imgesinin temsil ettiği kolonyal iktidarın kendilerine göre bir veçhesini arzular. Üçünün de kadınlarla ilişkisinde iktidar problemi sezdirilir; cinsel iktidara duydukları arzu, Kemah'ta gerçekleştirdiği kolonyal eylem cinsellik çağrıştıran kelimelerle anlatılan Cumhuriyet iktidarındaki cinsel iktidar tonlarıyla örtüşür.

Demiryolu/tren imgesi, demiryolu yapımının hızla devam ettiği Kemah'ın 'ölçsüz ışığı' altında, karanlık ANAdolu'ya Batı aklının ışığını getirdiği iddiasındaki pozitivist/Aydınlanmacı/Batılılaşmacı/modernleşmeci/kalkınmacı/devletçi/milliyetçi/inkılâpçı/jakoben Cumhuriyet ideolojisinin tek sesli/eril/kolonyal iktidarını temsil eder. Ağa iktidarı ve yeni burjuva iktidarıyla el ele olan bu iktidar, ANAdolu'ya giren ordunun demir iktidarıyla da örtüşür. Bu iri ve kompleks eril iktidar temsili, aklın keskin ışığını maddi hırsla dönüştürmüş, her şeye sahip olmak isteyen hırslı mühendis Ömer'in hayvani kolonyal iktidarını; mutsuz mühendis Muhittin'in, yalancı bir ışıktaki, ulaşamadığı şair iktidarını projekte ettiği Türkçülük iktidarını ve aydınlık-karanlık zıtlaşmasında kafası karışmış kalbi kırık Cumhuriyet aydını, hakiki bir dürtüyle yazmaya çalışan ama yazar olamayan, ne köylülerin ne de kendi hayatını yazarak değiştirebilen mühendis Refik'in naif idealizmini de kapsar. Aynı zamanda, Herr Rudolph kimliğinde, aklın/özgürlüğün iktidarını ve İnkılâp iktidarından nasiplenen Avrupalı kolonyal iktidarı da içerir. Türkiye'de modernleşme taklitçiliğe dönüşür; Ömer fatih, Refik yazar, Muhittin de şair olamaz. Yani demiryolu/tren imgesi, nesnesini dönüştüremeyen kolonyal öznenin de (hem İnkılâp'ın, hem Ömer, Refik ve Muhittin'in)

iktidarını temsil eder. İktidar alanı olan 'dişil' *topos*, ANAdolu'dur/Doğu'dur; yazı henüz bu alan dışındadır.

Cevdet Bey'de, Refik'te ve Muhittin'de başarısızlıkla beliren yazı serüveni ve yazar iktidarı arayışı, aydınlık-karanlık karşıtlığının dönüştüğü 'ışksızlık'da, ressam torun Ahmet'te, cinsel iktidarı da içererek, sanatçı iktidarına dönüşür. Demiryolu/tren imgesinin önceki temsillerine eklenecek olan bu yeni iktidar temsiliyle, madde-ruh/akıl-yürek geriliminin netleşerek dönüştüğü bilimsel bilgi-sanatsal bilgi gerilimi bağlamında, *Sessiz Ev*'e ve tarihçi Faruk'a geçilir.

İkinci bölümde *Sessiz Ev*, tarihçi Faruk Darvinoğlu'nun ontolojik ve estetik çabasıyla, bilimle sanatı/tarihle hikâyeyi buluşturarak gerçekleştireceği evrimle *Beyaz Kale*'ye, yani bütünlüklü sanat eserine ve bütünlüklü kimliğe gidişinin gerilimli hikâyesi olarak okunmuştur. Sessiz evin bireyleri, rasyonalizm/jakobenist Batılılaşma ile geleneksel kültür arasındaki çatışmanın ürünü olan parçalanmış siyasi-toplumsal-kültürel bağlamda, yakın tarihin belli figür ve ideolojilerini temsil ederler.

Fatma ve hizmetçi kadının temsil ettikleri dişil geleneksel kültürü/ANAdolu'yu/ruh ve beden olarak kadını kolonize eden, Doğu ve din düşmanı Dr. Selahattin'de, demiryolu/tren imgesi, pozitivist/Aydınlanmacı/Batılılaşmacı/modernleşmeci/jakoben Cumhuriyet'in eril/kolonyal iktidarını, Selahattin'in cinsel iktidarını da kapsayarak temsil eder. Bu temsil, Selahattin hayatı bilimsel-ansiklopedik bilgiyle tanımlamak isterken Batı'nın/bilimin/pozitivizmin/Aydınlanma'nın kolonyal iktidarını da içerir; Aynı zamanda, Selahattin'in hizmetçi kadınla gayrimeşru ilişkisinden olan torunu fakir, çaresiz, başarısız ülkücü

Hasan'ın hayallerindeki karmaşık cinsel-toplumsal-maddi-ideolojik iktidarı da temsil eder.

İmgenin Faruk'taki temsili, Doğu-Batı, kimlik meseleleri ve artık öne çıkmaya başlayan kurgu ile ilişkili olarak, bütünleyici ve değerli olana dönüştürücü bir eril/kolonyal iktidar temsilidir. Bir ideolojiyi temsil etmeyen, bilimin tekil doğruya gömdüğü bilgiye, hikâyeyle/kurguyla sanatın çoğul gerçeğinde ulaşmanın yolunu, renksiz *Sessiz Ev*'in 'alacakaranlık'ında bulan Faruk'un tarih defterini Hasan, tren istasyonunun çöp tenekesine atar. Böylece, defterdeki—*Sessiz Ev*'i ve ülkeyi oluşturan parçalar gibi—birbirinden kopuk Osmanlı/Doğu tarihi parçalarının rayına koyularak hayata dair çoğul anlamı barındıran estetik ve değerli edebi metne dönüştürülmesi için teslim edilen kurgu düzeni ve yazar iktidarını, Batı'nın falik/kolonyal aracı, demiryolu/tren imgesi temsil eder. Bu temsile, Faruk'un, bölünmüş, tarihçi-yazar kimliğinin parçalarını bütünleyip onu, *Beyaz Kale*'nin postmodern düzleminde, bölünmemiş bütünlüğe sahip tarihi roman yazarı kimliğine yükseltecek yazar iktidarı da—cinsel iktidarıyla örtüşerek—dâhildir. Bu iktidarın alanı olan 'dişil' *topos* ANAdolu/Doğu/tarihtir. Demiryolu/tren imgesi hem 'karanlık'tan bilim ve zor yoluyla 'aydınlık'a geçmeyi başaramayan iktidarın, hem de romanın 'alacakaranlık' imgeleminde, bilim-sanat/akıl-yürek/madde-ruh/Batı-Doğu ilişkisini kurarak sanatın sağladığı varoluş bilgisine ulaşmayı başaran iktidarın temsilcisidir.

Üçüncü bölümde, *Sessiz Ev*'in alacakaranlığından gelinerek incelenecek olan *Yeni Hayat*'ın imgelem rengi 'kara ve karanlık'tır. Bu karanlık Batı'ya aydınlık diyenlerin Doğu'yla özdeşledikleri karanlık

değildir. Bilim ve Aydınlanma'nın tek boyutlu ışığını da içeren, postmodern bilinemezlikteki çoğul anlamı barındıran Tanrısal ve bütünlüyci bir karanlıktır. Alacakaranlıktan geçerken gerçekçi metinden uzaklaşarak modernist-postmodernist metne evrilmiş olan metin, *Yeni Hayat* karanlığında, bilimin gizlediği, sanatın sağladığı varoluş bilgisini içeren, çoğul anlamlı, kurgunun serüvenini anlatan tam bir postmodern bir roman olmuştur.

Yeni Hayat hem kendi okunuşunu/yazılışını, hem de kitabı okuyan/yazan ana karakterin bir yazar oluşunu anlatan ikili estetik-ontolojik yolculuğun postmodern hikâyesidir: Ana karakterin hem kendi iç âlemine, hem bilinçdışına ve hem de Hakikat'e karanlıkta yaptığı yolculukta kendini yeniden yaparak hakikiliğe evrilişinin ve bölünmemiş saflığı içeren hakiki hayatı, yazıda, *Yeni Hayat*'ta kuruşunun hikâyesidir; âşık olduğu Canan'a kavuşmak, onunla sevişmek, evlenmek için gecenin karanlığında ANAdolu'ya yaptığı otobüs yolculuğunun hikâyesidir ve nihayet, bunların tümünün özdeş olduğu, Batı ile Doğu/madde dünyası ile mânâ dünyası/bu dünya ile öteki dünya/somut dünya ile kurmaca dünya arasındaki eşikte yeni hayata, hem orada, hem burada yapılan, çoğul bir eril/kolonyal iktidar peşindeki yolculuğun, yani yazının hikâyesidir. Bu postmodern çok katlılıkta, eril/kolonyal karakterini koruyan postmodern imgenin temsil ettiği iktidar çoğul ve bütünlüklüdür. ANAdolu/somut hayat/kurmaca hayat/kitap bu iktidarın çoğullaşmış alanı 'dişil' *topos*'tur; Orhan Pamuk, Rıfkı Hat ve Osman metni kurgulayan eril/kolonyal iktidarın sahibi üç özdeş yazardır.

Demiryolu/tren imgesi yazarın, Osman'ı ANAdolu'nun hakikatine, kendi içinin hakikatine, bilinçdışında gizli hakikate ve bunların hepsini içeren Hakikat'e, bölünmemiş saflığa kâmil insan ve yazar olarak ulaştırarak ona kendini yeniden yaptıran iktidarını, Osman'ın kendini yeniden yapan iktidarını temsil eder. Yazar karakter, anlatıcının kurmaca hayatını, aynı zamanda kendi somut hayatını kurgular; Rıfkı Hat yazar karakterin kurmaca hayatını, aynı zamanda kendi somut hayatını kurgular; Orhan Pamuk da Rıfkı Hat'ın kurmaca hayatını kurgular. Büyük Tasarımcı Tanrı, *Yeni Hayat*'ın 'görünmez simetrisi'ni, kitabı yazan Rıfkı Hat'ın/yazar karakterin somut hayatında kurgular. Kutsal Kitap'la da metinlerarası ilişkide olan kitapta Tanrı'nın kurgu düzeni ve iktidarıyla da örtüşen bu kurgu düzenini ve yazar iktidarını, aynı zamanda, yazar karakterin Hakikat'le/ Tanrı'yla/Sevgili'yle özdeşlenen Canan'ın peşindeki cinsel iktidarını demiryolu/tren imgesi temsil eder.

Demiryolu/tren imgesi, hem demir ağlar sayesinde uzak köşelerini bütünleyerek ANAdolu'ya Batılılaşmayı götüren, aydın idealizminin de eklemlendiği Batılılaşmacı/Aydınlanmacı/modernleşmeci/jakoben Cumhuriyet'in, hem de kurgu düzeni sayesinde farklı hayatları bütünleyerek metni *Yeni Hayat*'a dönüştüren yazarın eril/kolonyal iktidarını temsil eder. Başka bir deyişle, yazarın, kitap-hayat/sanat-gerçeklik ilişkisini kurgu düzeni temelinde kuran iktidarını temsil eder. Yazarın, yazı/kuram/edebiyat kurumu otoritesini de yapısında yansıtan postmodern kurgu düzeni sayesinde kitabı, okurunun elindeki kitapla özdeşleyerek şimdiki zamanda ve okurun dünyasında bir nesne olarak cisimleştirip okurun yorumunu da belirleyen iktidarını temsil eder. Dr.

Narin'e göre ise, demiryolu/tren, Aydınlanma/pozitivizm/ampirizm/modernite çizgisinde, din ve doğa düşmanı Batı'yı ve Batı epistemolojisini temsil eder.

Eril/kolonyal demiryolu/tren imgesi, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda bilimin karanlık karşıtı 'aydınlık'ında başlayıp, *Sessiz Ev*'in 'renksiz alacakaranlık'ındaki bilimsel bilgi-sanatla ulaşılan varoluş bilgisi geriliminden sonra *Yeni Hayat*'ta, pozitivist/Aydınlanma'nın/modernitenin/Batılılaşmacı jakoben Cumhuriyet'in tek anlamcılığının ve aydınlık-karanlık ikiliğinin tam karşısında, postmodern çok anlamlılığın derin 'karanlık'ında gizli olan kurgu düzeninin ve yazar iktidarının postmodern temsilcisidir.

Sonuç olarak, Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev* ve *Yeni Hayat* adlı romanlarında, Batılılaşma/modernleşme/kimlik sorunları temaları bağlamında, eril/kolonyal ve kompleks bir iktidar imgesi olarak ortaya çıkan demiryolu/tren, iktidarın çeşitli veçhelerini temsil eden çok boyutlu ve dinamik bir imgedir; Klasik gerçekçiliğe yakın duran *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda bilimin 'aydınlık'ındaki iktidar temsili eril/kolonyal/ komplekstir; 'dişil' *topos*, ANAdolu/Doğu'dur. Hem modernist, hem postmodernist özelliklere sahip *Sessiz Ev*'de bilimsel bilgi-sanatsal bilgi geriliminin 'alacakaranlık'ında iktidar imgesi eril/kolonyal/komplekstir; ama postmodern çağrışımlara da sahiptir; 'dişil' *topos*, ANAdolu/Doğu/tarihtir. Postmodern roman *Yeni Hayat*'ta sanatla ulaşılan varoluş bilgisinin 'karanlık'ında iktidar imgesi eril/kolonyal/komplekstir, ama iyice çoğullaşarak, postmodern bilinemezliğin ve Tanrısal iktidarın sınırsız genişliğinde, bütünlüklü bir iktidarı temsil eden

postmodern bir imgeye dönüşür; 'dişil' *topos*, kelimenin iki anlamıyla da, yer ve tema olarak, hem ANAdolu/Doğu, hem de metnin kendisidir. Demiryolu/tren imgesinin iktidar temsilinde yazarın gerçekleştirdiği dönüşüm daha zengin, derin ve değerli olana kolonyal bir dönüşümdür.

KAYNAKÇA

- Adams, C. C. "Railroad Development in the Heart of Africa". *The New York Times*. 24 Temmuz 1904. 6 Mayıs 2011
<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F10911FA345E12738DDDAD0A94DF405B848CF1D3>
- Akmerkezci, Tuba ve Muazzez Pervan. Der. "*Doğu Sorunu*": *Necmeddin Sahir Silan Raporları (1939-1953)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2010.
- Belge, Murat. *Genesis: "Büyük Ulusal Anlatı" ve Türkler'in Kökeni*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. 17-26.
- Berktaş, Halil. "Bizim İlkellerimiz (5)". *Taraf Gazetesi*, 15 Ocak 2011.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. 1. baskı. Londra ve New York: Routledge, 2000. 85-92.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. İngiltere: Penguin Books, 1983.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2008.
- Durakbaşı, Ayşe. "Kemalism as Identity Politics in Turkey". *Deconstructing the Images of the Turkish Woman*. Hz. Zehra Arat. Mac Millan, 1998. 139-55.
- Ecevit, Yıldız. *Orhan Pamuk'u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Foucault, Michel. *Özne ve İktidar*. Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay.

- Hız. Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Çev. James Strachey. New York, Londra: W. W. Norton & Company, 1961. 3-78.
- Gardiner, Michael E. "Introduction". *Critiques of Everyday Life*. Londra: Routledge, 2000. 1-23.
- Gökner, Erdağ. "Beyaz Kale'de Özdeşleşme Politikası". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006. 115-30.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis, 2004.
- İrzık, Sibel. "Orhan Pamuk'ta Temsil ve Siyaset". *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Haz. Nüket Esen, Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. 31-53.
- Joyce, James. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*. Çev. Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- Kılıç, Engin. "Sessiz Ev'in Sesleri". *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Hz. Nüket Esen, Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. 139-50.
- Koroğlu, Erol. "Başlangıç: Cevdet Bey ve Oğulları'nda Niyet ve Yöntem". *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Hz. Nüket Esen, Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. 87-121.
- Kuyaş, Ahmet. "Tarihçi Gözüyle Sessiz Ev". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006. 71-74.
- Naci, Fethi. "Romanda Büyük Bir Yetenek". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006. 18-21.

- Pamuk, Orhan. "Babamın Bavulu". *The Nobel Foundation 2006*. 10
Haziran 2011. [http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/
laureates/2006/pamuk-lecture_tu.pdf](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/pamuk-lecture_tu.pdf).
- . *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- . *Beyaz Kale*. İstanbul: Can Yayınları, 1990.
- . *Cevdet Bey ve Oğulları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- . *Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. İstanbul: İletişim
Yayınları, 2010.
- . *Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: İletişim
Yayınları, 2006.
- . *Sessiz Ev*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- . *Yeni Hayat*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik
Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- . *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- . "Orhan Pamuk'un Romanlarında Renklerin Dili". *Orhan Pamuk'un
Edebî Dünyası*. Hz. Nüket Esen, Engin Kılıç. İstanbul: İletişim
Yayınları, 2008. 55-76.
- . "Roman ve Kimlik: *Beyaz Kale*". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Der.
Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006. 85-98.
- . "Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak
Portresi: *Yeni Hayat*". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Der. Engin Kılıç.
İstanbul: İletişim Yayınları, 2006. 265-75.
- Parla, Taha. *Türkiye'de Siyasi Kültürün Resmî Kaynakları: Atatürk'ün
Nutuk'u*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. C.1. Çev. K. McLaughlin ve D. Pellauer. Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 1983. 31-90.
- Somay, Bülent. *Çok Bilmiş Özne*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Soykan, Timur. “En Süratli ‘Yahya Kemal’”. *Radikal* İnternet Baskısı, 2 Haziran 2004. 11 Mayıs 2011 <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=118188>
- “The Uncertainty Principle”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 5 Şubat 2011 <http://plato.stanford.edu/entries/qt-uncertainty/>
- Tekeli, İlhan ve Selim İlkin. *Cumhuriyet’in Harcı: Modernitenin Altyapısı Oluşurken*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004.
- Toprak, Zafer. “Sunuş”. “*Doğu Sorunu*”: *Necmeddin Sahir Silan Raporları (1939-1953)*. Der. Tuba Akekmekçi, Muazzez Pervan. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2010. ix-xxvi.
- Uygun, Osman. “Demiryollu Saatler: Serkisoflar”. 14 Mayıs 2011 <http://wownturkey.com/forum/viewtopic.php?t=37612>
- Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. Londra ve New York: Routledge, 1990. 90-117.