

Nesne, Dil ve Roman: Masumiyet Müzesi

Anlam Üzerine

| İbrahim Şahin |

“Sabit fikirli kişi durgun suya benzer ve aklın sürüngenlerini yaratır.”¹

Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev*'den sonra yazma tarzını değiştirdi. *Beyaz Kale* ve *Kara Kitap* Orhan Pamuk'un, modern roman tarzından, postmodern roman tarzına geçtiği metinlerdir. Günümüz edebiyatının ilhamdan ziyade teknik bilgiye inanan sanat anlayışını göstermesi yanında bu geçiş, Orhan Pamuk'un büyük eser için harcanması gereken emek konusunda ne kadar isteksiz olduğunu da gösterir. Bazı yazarlar, galiba zamanla amatör ruhu ve arkasındaki emeği ihmal edip profesyonel bir üreticiye dönüşüyor. İnsanın dahi otomatik bir makineye benzediği günümüzde, yazıcılık faaliyeti de otomatik bir eyleme dönüşmüş. Artık, arzu hazdan arınmış ve otomatikleşmiş görünüyor. Arzu etmeden yaşayabiliyor, hayatta kalabiliyoruz, antidepressanlar sayesinde. Öyle ki arzu etmeden sevişmek bile mümkün artık!

Hâlbuki ister resim ister musiki ister şiir ya da roman olsun, sanat eserinin derin bünyesinde bir gizli akış, arzunun harekete geçirdiği dehşet bir süreç vardır. Artık profesyonelleşmişsanatkarın eserinde, derindeki arzu yerine, sadece boya, ses ve kelimeler vardır. Malzeme birbirinin -dolayısıyla bütünün- dünyasına girmeden ortalıkta salınır. Her bir figür-ister eşya ister insan olsun- yerini arar; hangi münasebetle bu zeminde bulunduğu, buraya nasıl ve neden savrulduğunun cevabını bulamayan figürler, sadece kalabalık oluşlarıyla dikkat çeker.

Masumiyet Müzesi,² aşk romanı iddiasıyla yazılmış ve yayımlanmış olmasına rağmen, arzuyu diri tutmak için bulunmuş eşyanın romanıdır. Bir romanın, bir resmin şüphesiz şeyleri içermesine itiraz edilemez. Nitekim sanat şekilleri, bilhassa figüratif sanatlar, insanın dünya ile yani şeylerle münasebetini ve bu



münasebetin arkasındaki duygu ve düşünceyi anlatır. Sanat eseri parçalardan oluşan bir bütünlüktür. Parçalar yapıya ilişkin tercihler olabileceği gibi malzemeye ilişkin tercihler de olabilir. Örneğin *Masumiyet Müzesi*'nin klasik tarzda başlayıp, son bölümde yazarı devreye sokarak yapıyı değiştirmesi, sonuçta bir yazar tercihidir. Öte yandan, Füsün'a ait eşya üzerinden, Kemal'in, tutkulu -belki de takıntılı- bağlılığını anlatmak da malzemeye ilişkin bir tercihtir. Sorun, tercih edilen yapı ya da malzeme ile ilgili değildir. *Masumiyet Müzesi*'nin sorunu "aşk" gibi ele avuca sığmaz ve görüldüğü her yerde başka şeylerin de

¹ William Blake, *Cennet ve Cehennem Evliliği*, Altıncıbeş Yayınları, İstanbul, 2003, s. 28.

² Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, (Birinci baskı), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.



görünmesini sağlayan bir "hâli" anlatabilecek kesafeti içermemesidir. Kısacası eşya, -Fusun'a ait eşya- bir duygu durumunu vermekten ziyade, bir devri veren katalog gibi görünmektedir. Şeylerin toplamından doğan duygu durumu ise, nostaljidir. Bireysel anlamda Kemal'in, toplumsal anlamda okuyucunun nostaljisi anlamına gelen bu ses tonu, romandaki seslerin en yükseğidir. *Masumiyet Müzesi*, 1970'li yılların eşya kataloğudur. İki duygu durumunun ton bakımından derecesini mukayese etmek, romanın, bir aşk romanı mı, yoksa yetmişli yılların nostaljisini içeren bir roman mı sorularının cevabını verir. Tanpınar 22 Ekim 1953'te, Floransa'dan Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektupta şöyle diyor: "Bu sabah PonteVecchio'dan içimde hep herhangi bir dükkândan şimdi Cellini çıkacak vehmiyle geçtim, küçük bir dükkânın önünde Michel Ange'la Leonardo'nun kavgalarına şahit olacağım diye ürktüm... Ama bütün bunlar ikinci derecede iş kaldı. Çünkü Floransa acayip terkibine yarım saat sonra beni de kattı, hiçbirini düşünemez oldum. Roma'da mazi modern hayatı adım başında buluyor. Parçalıyor. Burada mazi, hâl, istikbal yok. Gayrimuayyen, iç içe bir zaman var, sürüp gidiyor, mazi neyi ayırabilir ki, seninle beraber sokakta."³

Roma'da mazinin modern hayatı adım başında bulmasını, modern hayatın maziyi adım başında "bozduğu" şeklinde de okuyabiliriz. Tanpınar, modern hayatın "şeyler"inden mazinin "hava"sını bozduğu için şikâyet eder. Hâlbuki Floransa'da "gayrimuayyen" bir atmosfer vardır. "Şeyler" Orta Çağ'ın bütün atmosferini taşır, sadece şeylerin arasında insan yenidir. Kendinizi unuttuğunuzda, hiç şüphe yok ki, başka bir asrın vatandaşı olursunuz.

³ Ahmet Hamdi Tanpınar 'in Mektupları, (haz. Zeynep Kerman), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1974, s. 128.

Masumiyet Müzesi'nde Orhan Pamuk dili, bir müze formunda eşyayı sıraladığında ve yazar Orhan Pamuk, Kemal'in anlattıklarını kayda geçiren bir yazıcı kimliğiyle devreye girdiğinde, atmosferi bozar. Yani, Tanpınar metnindeki Roma'ya benzer *Masumiyet Müzesi*! Biz, romanın son kısmında anlatılan, Kemal'in dünyaca meşhur bazı romancıların müze evlerini gezerken hissettiklerini, ne Çukurcuma'da kurulan müzeyi gezerken ne de *Masumiyet Müzesi*'ni okurken hissederiz. Müzedeki "şimdi", müzenin atmosferini bozarken, romandaki teknik -oyun zevki- romanın atmosferini bozar. Böylece *Masumiyet Müzesi*, bir aşk romanı olmaktan ziyade bir katalog olur.

Eğer aşk Lacan'ın dediği gibi "ötekinin arzusunun arzusu" ise bastırılmış cinselliği de içerir. Saffet Murat Tura'nın ifadesiyle de -Freud'dan mülhem- insan cinselliğinin görüldüğü her yerde utanç, küçük düşme, sevgiyi kaybetme korkuları, bilinç dışı suçluluk duyguları, cezalandırılma korkusu ve arzusu, pişmanlık, kaygı, sıkıntı, bağımlılık isteği ve korkusu ikilemi, kadir-i mutluluk iddiası ve muhtaç olma çelişkisi, haset, rekabet, hüsrân, ruhi çöküntü, şiddet ve hatta bilinç dışı adam öldürme arzuları, istekleri ile eşleşmiş olarak ortaya çıkar.⁴ Orhan Pamuk bütün bu hâlleri, eşyaya sinmiş hatıralar üzerinden anlatmayı denemiştir. Unutmayalım ki eşya, hafızayı besler; eşyanın çağrışım yoluyla şimdiki zamana çağırıldığı imgeler, arzuyu diri tutacaktır. Böylece zamanın geçmiş, eylemin çoktan bitmiş olmasının bir önemi kalmaz. Özne, eşya üzerinden, arzulamayı sürdürür ve yücelttiği nesneyi geri çağırır. Arzu, inanca dönüştüğünde, kayıp nesne geri gelir; tıpkı William Blake'in dediği gibi: "Ardından sordum: Bir şeyin öyle

⁴ Jacques Lacan, *Fallus'un Anlamı*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2013, s. 18. (Yukarıdaki cümleler, metnin çevirimeni Saffet Murat Tura'ya ait önsözden alınmıştır.)

olduğuna duyulan sarsılmaz inanç, o şeyi öyle yapar mı?

Yanıtladı: Tüm şairler bunun böyle olduğuna inanır ki imgelemçağında bu güçlü inanışdağları yerinden oynatmıştı; fakat pek çok insan, herhangi bir şeye güçlü bir inanç besleyebilme yeteneğinden mahrumdur.⁵

Orhan Pamuk aşkın hâllerini tanımlayan kelimelerin yerine eşyayı koymuştur. Romanın merkezi imgesi, Kemal ve Füsün'un sevişme sahnesinin hatırasını içeren küpedir. Kemal küpe aracılığıyla, geçmişini hafızasında yeniden canlandırabildiğini fark ettiğinde kayıp nesneyi geri çağırarak için Füsün'a ait eşyanın peşine düşer. Şeyler *Masumiyet Müzesi*'nde, hâllerin karşılıklarıdır.

Orhan Pamuk *Masumiyet Müzesi*'nin ilk sayfasına üç epigraf koymuş. Bunlardan biri Tanpınar'ın *Günlükler*'inden alınan ve bizim *Günlükler*'deki hâliyleaşağıya aldığımız paragraftır: "7 [Ağustos 1961] Sabah. Dün Dragos'ta idim. Evvela Âli ve Ahu ile misafirler de vardı. Bir çocuk cennetiydi. Sonra G. geldi. Circe'nin adası oldu. Evvela yatağının yanında bir yatakta bir saat kadar uyudum. Bilinen hayatı, çocukluğu, hasta denecek taşkınlıkları, deniz merakı ile becerikliliği, soğukkanlılığı, hülasa kendi hayatını yakan güzel çocuk tali'yle boş yatak beni büyülemiş gibi oldu. Hiçbir elmasta mknatısın kıymeti yoktur. Hâlbuki bu siyah elmasta bütün bir çıldırtıcı çekicilik vardı. Evvela masa üzerindeki küçük süslerini, kullandığı losyonları, tuvalet eşyasını seyrettim. Aldım, baktım. Küçük saatini elimde evirdim, çevirdim. Sonra elbise dolabına baktım. Bütün o kat kat elbiseler, süsler. Her kadını tamamlayan şeyler bana korkunç bir yalnızlık, acıma ve onun olma his ve arzusunu verdiler. Utanmasaydım yere diz çöker, çarşafı ayağının yerini öperdim, yastıkta ve örtülerde vücudunun izlerini. Yapamadım. Kültürün, makul hayatın, muvazeneli ruhun ötesinde kendisine adeta kıyan hayatıyla bana adeta başıboş cinsin bir enkarnasyonu gibi görünüyor ve beni öyle çekiyordu."⁶

Tanpınar'ın gittiği bir davette, G. adlı birine ait eşyaya ilişkin bu yorumları, *Masumiyet Müzesi*'nin yapısına ilişkin üzerinde durulması gereken temel meseleyi, eşya ve insan arasındaki derin münasebeti, bir kurgu çerçevesinde değil, bir günlük gerçekliğinde sunmaktadır. Tanpınar'ın benzer bir durumu anlatan başka bir metni de "Her Şey Yerli Yerinde" adlı şiirinde geçen şu mısradır: "Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner."⁷

5 Blake, age., s. 20.

6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, (Hazırlayanlar: İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 315-316.

7 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1989, s. 40.

Eğer eşyanın dili olsaydı ve bize kendini anlatabilseydi, tıpkı insanlar gibi onlar da geçmişlerinden bahsettiklerinde dramatik bir yas dilini tercih ederler miydi? Eşyanın dili olmadığına göre, onun dili varmış gibi konuşmasını sağlayan roman figürüdür ve aslında eşyaya atfedilen bütün vasıflar roman figürünün bilincine aittir. O zaman örtülü bir alegorik yapı söz konusudur. Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'nde, Kemal'in Füsün'a olan aşkından ziyade, asıl roman, şeylerin toplamdaki ahvalidir. Şeylerin roman malzemesi olma gerekçesi,

Füsün'la münasebetlerine bağlıdır. Başlangıçta, sadece Füsün'la münasebetine bağlı olarak romana dâhil olan bu eşya, bir süre sonra, Füsün'la münasebetinden uzaklaşarak, kendi tarihsel sürecini inşa edecek ve toplumsal tarihin vesikası konumuna geçecektir. Toplumsal tarihin hikâyesi, doğası gereği geçmişe ilişkin olduğundan dilinin de yas dili olması icap eder ve bu ihtiyacı, Füsün'a karşı hissettiklerinin azabıyla yaşayan Kemal'in duygusal ses tonu karşılar. Küpeden mutfak rendesine, tuzluktan sigara izmaritine, kibrit kutusundan saatlere kadar bir yığın eşya romanın dekorunu ikmal eder. Bu dekor, romancının Tanpınar'ın *Günlükler*'inden edebî metinlerinden değil- alıp romanın ilk sayfasına yerleştirdiği epigrafta görüleni izah

ve ifade etmeye çalıştığı eşya ve insan arasındaki münasebeti teşrih için lüzumludur. Pamuk, eşya ile sahibi arasındaki tanımlanamaz ünsiyeti tarif ve tavsif etmeye çalışırken, sosyal tarihin bir dönemini, zevk ve yaşayış biçimlerini, duygu formlarını, mesela sevme ve terkedilme hâllerini objeler üzerinden anlatmayı dener. Böylece roman Kemal'in Füsün'a olan aşkının hikâyesi olmaktan uzaklaşarak bağımlılığın, eşya fetişizminin, hayatlarındaki büyük boşlukları şeyleri biriktirerek gidermek ve gizlemek isteyen insanların hikâyesi olur. Kısacası, *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal'in Füsün'a olan aşkı ikinci planda kalır ve her ne sebeple olursa olsun, roman nesne ile geçmiş arasında bağlantı tahayyül eden, kaybı nesne üzerinden telafiye çalışan insanın hikâyesi hâline gelir.

Masumiyet Müzesi, ciddi bir sosyolojik değişimin eşiğinde yaşanan -1970'li yıllar- bu duygusal münasebet aracılığıyla, hiçbir tarih ya da sosyoloji kitabında

Eğer eşyanın dili olsaydı ve bize kendini anlatabilseydi, tıpkı insanlar gibi onlar da geçmişlerinden bahsettiklerinde dramatik bir yas dilini tercih ederler miydi? Eşyanın dili olmadığına göre, onun dili varmış gibi konuşmasını sağlayan roman figürüdür ve aslında eşyaya atfedilen bütün vasıflar roman figürünün bilincine aittir.

yahut romanda bu kadar yoğunlukla bulunamayacak bir eşya birikimini gerçekleştirmiştir. Eşyayı biriktiren Kemal değil, Orhan Pamuk'tur; yani yazardır. Fakat bir roman için eşya, olay, aksiyon, duygu vs. sadece kelimelerden ibarettir. Yan yana dizilerek bazen virgülle bazen nokta ile münasebetleri mesafeli kılmak aslında eşya değil, kelimelerdir. Bu kelimelerin birbirinden ayrılması, bir türlü birleşememesi ne kadar trajik bir durum ise, eşyanın ve insanların da zaman denilen olgunun tahakkümü ile birbirinden kopması o kadar trajiktir. Kelimeler şeylerin isimleridir; gramerin soğuk terimleri, dilin bizim hayal gücümüzü tahrik ve teşvik eden kabiliyetini inkâr eder. Zaten roman ve şiir okuyucusu, kelimelerin formunu değil,

Orhan Pamuk'un romanında bize söylenen, sezgiyle bulunup işlenendir. Buradan, bu ülkenin 1970-2000 yılları arasındaki sosyolojik durumunu, siyasal atmosferin ihmali çıkarılanlar da olabilir. Hatta bu kültürdeki sevme biçiminin nasıl değiştiğine bu romanı örnek gösterenler de olabilir. Bunların hepsi mümkündür.

imgesini görür. Onun gördüğü kelimelerin hayal ettirdikleridir.⁸ *Masumiyet Müzesi*'nin kelimeleri romanın bir aşk hikâyesi olduğu iddiasını yersiz ve geçersiz kılar. Romanda bize haz veren, şeylerin hikâyesidir. Bu haz, küçük şeylerin tarihsel geçmişlerinin dil yoluyla yeniden canlandırılmasından, diriltilmesinden kaynaklanan bilginin hazzıdır. Çoğu zaman eşyanın Kemal'in ya da Füsün'un veya herhangi bir kahramanın hayatındaki yeri değil, kendi tarihi edebî hazzın kaynağı olur; yoksa Kemal'in Füsün'a olan tutkusu, roman okuyucusu için bir noktadan itibaren marazi bir tecessüs ve eşya da bu tutkunun görsel nesnesidir.

Marcel Proust ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da eşya hassasiyeti/eşya ve insan münasebeti, romancının dil aracılığıyla eşyaya nüfuzu şeklinde görülür. Ancak *Masumiyet Müzesi*'nde, yazar eşyaya nüfuz etmeyi

hedeflemiş olsa bile, kullanılan dil, hedeflediği duygu yükünü eskalar. Konuyu daha iyi anlayabilmek için Tanpınar'ın *Mahur Beste*'sinin bazı sahnelerine ve *Huzur*'un Sahaflar Çarşısı'nı ve *Mümtaz*'ın bir antikacıda Behçet Bey ile karşılaşmasını anlatan sahnelerine bakmak lazımdır. *Huzur*'un Nuran'ın *Mümtaz*'dan ayrıldıktan sonraki günlerini içeren kısımları, eşya ile insan arasındaki ünsiyeti, eşyanın tarihinden ziyade, bizdeki imgesinden ve eşyaya yönelik tahayyülümüzden yola çıkarak verir. Kullanılan dil, geniş hayallerin mekanizmasına dönüşür ve kendiliğinden zarifleşir. Çünkü tarihin

⁸ Halit Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair III*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1955, s. 99-102, 154-157.

dili, hayalin diline nazaran daha kabardır; zarafetten mahrum ve hayal gücünü tahrik açısından nakıstır. Marcel Proust'un *Geçmiş Zaman Peşinde*'sinin aşağı yukarı tamamı, bu emsalsiz dalışın romanıdır. Oysa Orhan Pamuk'un dalışı, daha yüzeyde bir dalıştır. Çünkü Orhan Pamuk'un kelimeleri, hayal ettirmez. Orhan Pamuk nesne ile karşılaştığında otomatik olarak nesnenin tarihine yönelir. Nesnenin kimliğini ve kişiliğini, öznedeki niteliğini bize ancak imge verebilir. Anlaşıyor ki tarih, hayal gücü sınırlı romancılar için bir kurtuluştur. Benzer tekniği, kaçı zaman zaman Tanpınar ve Proust'ta görsek bile, onlar bu yöntemi ikinci ya da üçüncü dalışlar için araç kılarlar. Geniş bir tarih bilgisi gerektiren ikinci ve üçüncü boyuttaki dalışlar, Orhan Pamuk romanında görülmez. Bizim gibi sert ve keskin bir kültür değişimi yaşamış toplumlarda, üstelik hızla değişen bir kültürde, eşyanın tarihi hususunda malzeme bulmak nispeten kolaydır. Üstelik *Masumiyet Müzesi*, tarihî zaman açısından yakın bir dönemi, bizzat yazarının yaşadığı bir dönemi anlatmaktadır. Eşya tarihsel derinlik kazandıkça, insan da dalışın hazzına bağlı olarak, zenginleşir. Orhan Pamuk, değişen ve değiştiren şeylerin tarihini, kesintisiz ve ayrıntılı vermez. Çünkü eşyaya dair kesintisiz ve ayrıntılı bilgi, uzmanlık derecesinde bilgi ve emsalsiz hayal gücü gerektirir. *Masumiyet Müzesi*'nin dilinde, ne uzmanlık derecesinde bilgi ne de emsalsiz hayal gücü vardır. Romanın anlattığı ile dili arasındaki en keskin ilişki, zaman üzerinden kurulmuştur: Dil ve geçmiş arasındaki münasebet, "yas" ima eder; yasin dili ise santimantaldır. Kemal'in anlatıcı olarak kullanıldığı *Masumiyet Müzesi*'ndeki yas dili, eşya ile onu gören insan arasındaki duygusal bağdan kaynaklanmaktadır. Sonuçta okuyucu, roman figürünün bir ya da birkaç cümle ile verilen dramına, eşyanın da iştirakini görür. Böylece yas, bütün roman atmosferini kapsar:

"Alman yapımı, zarif, ahşap kutulu, sarkaçlı, cam kapaklı, gonglu büyük duvar saatinden başlayayım. Füsünların evinde kapının hemen yanında asılı duran bu saatin görevi zamanı ölçmek değil, evi ve hayatın sürekliliğini bütün aileye hissettirme ve dışardaki 'resmi' dünyayı hatırlatmaktır. Zaman gösterme görevini son yıllarda televizyon, radyoda da çok daha eğlenceli bir şekilde yaptığı için, saat tıpkı şehirdeki yüzbinlerce diğer duvar saati gibi önemini kaybediyordu.

Bu saatten daha gösterişli, kurgulu, ağırlıklı ve sarkaçlı büyük duvar saatleri, İstanbul'da önce 19. yüzyılın sonunda Batılılaşmış paşaların ve zengin gayrimüslimlerin konaklarında moda olmuş, 20. yüzyılın başında ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batılılaşma gayreti ve özentisiyle şehrin orta sınıflarına hızla yayılmıştı. Çocukluğumda, bizim evimize de başka pek çok tanıdığım evinde benzeri ya da daha ağır, ahşap işlemeli bir duvar saati, ya giriş kapısının

açıldığı sofanın, holün ya da koridorun duvarlarında asılı dururdu, ama çok az bakılırdı artık onlara; unutulmak üzereydiler. 1950'lerde artık 'herkesin', çocukların bile bir kol saati ve evlerde sürekli açık birer radyo vardı çünkü. Televizyon ekranları evlerin iç seslerini ve yeme-içme-oturma alışkanlıklarını değiştirene kadar, yani hikâyemizin başladığı 1970'lerin ortalarında, artık çok az bakılmalarına rağmen bu duvar saatleri evlerde alışkanlıktan tikirdamaya devam ediyordu. Bizim evdeki saatin tikirtisi ve saat başlarını ve buçukları gösteren gongu, yatak odalarından ve salondan hiç duyulmadığı için kimseyi rahatsız etmezdi. Bu yüzden saati durdurmak yıllarca kimsenin aklına gelmedi ve yıllarca bir sandalyeye çıkıp kurularak çalıştırıldı! Füsün'un aşkıyla çok içtiğim bazı geceler mutsuzluktan uyanıp bir sigara yakmak için odamdan salona geçerken, koridorda saat başını vuran gongu iştince mutlu oldum.”⁹

Romandan alınan bu uzun parçada, söylediklerimizi destekleyecek ya da Orhan Pamuk yazarlığının genel vasıflarını gösterecek neler var? Birincisi bir nesneden bahsediliyor ki bu nesne saattir. Pamuk, önce bu nesnenin Batılı hayat tarzıyla/Batılılaşmayla ilgili olduğunu belirtmek amacıyla, Alman yapımı olduğunu söylüyor. Fakat asıl önemli olan bu bilgi değildir. Orhan Pamuk'un yazarlığının genel özelliğini göstermesi açısından, saate-şeyyayışkin “zarif, ahşap kutulu, sarkaçlı, cam kapaklı, gonglu büyük duvar saati” kelimelerinden oluşan kelime grubu önemlidir. Çünkü bu kelime grubu, “zarif” kelimesi dışında, saatin somut özelliklerini vermektedir. Dolayısıyla bu yapıda hayal ettiren tek bir kelime vardır: Zarif! Bu ifadelerin hemen arkasından yazar, birdenbire, vakanın cereyan zamanına yani yetmişli yıllara dönmektedir. Fakat bir sonraki paragrafta, saatin tarihi hakkında bilgi vermeye yeniden dönülür. Gösterişli, kurgulu, ağırlıklı ve sarkaçlı büyük duvar saatlerinin İstanbul'da on dokuzuncu yüzyılın sonunda Batılılaşmış paşaların ve zengin gayrimüslimlerin konaklarında moda olduğunu, yirminci yüzyılın başında ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batılılaşma gayreti ve özentisiyle şehrin orta sınıf evlerine hızla yayıldığını ifade eden sonraki uzun cümle, aşağı yukarı otuz-kırk yıllık bir zaman dilimini birdenbire atlayarak, başka bir tarihî devir hakkında bilgi vermektedir. Üstelik cümlede, Halit Ziya'nın ifadesiyle hayal gücünü harekete geçirecek, “hayal ettirecek” kelime yoktur. Zaten bu cümlelerin arkasından romancı yeniden yetmişli yıllara döner.

Masumiyet Müzesi aşkta mündemice olan hâli/hâlleri ve onun tezahürlerini anlatmaktadır. Genel okuyucu, iç hâllerini adlandırmak konusunda çoğu zaman ehliyetsiz olduğundan, birçok hâli/hâlleri tek bir kelime ya da kavramla ifade etmek

alışkanlığındadır. Sorun, kullandığımız dil ve içinde yaşadığımız kültürle ilgilidir. İddialı olmakla birlikte, kültürümüz bastırmaya/örtmeye meyilli bir kültürdür; dolayısıyla o kültürün en görünür malzemesi olan dil de bu tavrın/tarzın, bu iğrenç duruşun ifadesi konumuna getirilmiştir. Bir kültürün ikiyüzlülüğünü en iyi dilde görebilirsiniz. Kültür riyakârlaştıkça dil bu riyakârlığı modernizmin gereği olduğunu iddia ettiği nezâket kisvesinde takdim ederek riyakârın aracı olur. İmge olarak zihnimizde kalan, dilin tecessüm ettirdiğidir. Öznenin kimliği, dile dönüşmüş olarak bizde kalır; artık sesler ve kelimeler söyleyenden/öznenen bağımsız olarak bizde yaşar ve biz onun üzerinden düşünürüz. Bu bir çeşit soyutlamadır; dil gerçekliğin yerini almıştır. Kemal'in bilincinde hayatiyet kazanan süreç, eşya ile dilin yer değiştirmiş olmasından doğmuş ve eşyaya yüklenen anlamlar, gerçekliğin yerini almıştır. Suçluluk, merhamet, vicdan azabı, kıskançlık, aşağılanma ya da başka bir sebeple Füsün'a ait şeylere atfedilen hiçbir anlamın gerçekte karşılıkları; en azından Füsün'un nezdinde bir karşılığı söz konusu değildir.

Orhan Pamuk'un romanında bize söylenen, sezgiyle bulunup işlenendir. Buradan, bu ülkenin 1970-2000 yılları arasındaki sosyolojik durumunu, siyasal atmosferin ihmali çıkarılabilir. Hatta bu kültürdeki sevmeye biçiminin nasıl değiştiğine bu romanı örnek gösterenler de olabilir. Bunların hepsi mümkündür. Unutmamalı ki somutun tarihini yazmak ile soyutun tarihini yazmak arasında fark vardır. Bu soyut duygudur ve duygu tarihi, malzemenin ele gelmezliği yüzünden yazılması zor olan bir alandır. Ne demek istediğimizi ilk romanlarımızdaki aşk telakkisi ile ondan aşağı yukarı kırk sene sonra yazılan romanlarda gördüğümüz aşk tezahürlerini mukayese ederek de gösterebiliriz. Edebiyat tarihi duygu tarihine ilişkin malzeme içerir. Toplumda, hayat tarzı dediğimiz formlar değiştikçe, sevmeye biçimleri de değişir. “Kerem ile Aslı”, “Leyla ile Mecnun” hikâyelerinin içselleştirildiği bir kültür Yeşilçam sinemasını doğurmuş ve arkasından bildiğimiz sebeplerle, geleneksel aşk hikâyelerinin coğrafyası büyük şehirlere taşınmıştır. *Masumiyet Müzesi*'nin vakasına, Kemal'in tutkulu/takıntılı serüvenine buradan da bakılabilir. Orhan Pamuk bize, sosyolojik bir vakayı değil, insanlığımızı hatırlatacak, unuttuğumuz bir zemini, o zemindeki sevmeye biçimini hatırlatıyor. Kemal'in Füsün'a karşı hissettikleri -Füsün'un Kemal'e değil; çünkü yeteri kadar bilmiyoruz- bugünün nesli için mitolojik bir öykü görünümündedir ki asıl güzel olan da budur.

Söylediklerimiz romanın içeriğine ilişkindir. Fakat sanatta içerik tartışması ister istemez ideolojik bir duruş gerektirir. Eğer romancının -modern romandan söz ediyorum elbet- sunduğu içerik felsefi/sosyolojik bir arka plan taşıyorsa, katılıp katılmamanıza göre

⁹Pamuk, age., s. 312-313.

bir mevzi belirler ve oradan konuşursunuz. Böyle bir eleştirmenin metni, edebî eleştiri örneği olmaktan ziyade, sosyolojik ya da felsefi bir metin olur. Bu yüzden yukarıda yaptığımız değerlendirmenin bir içerik eleştirisi değil, bir içerik şerhi olarak anlaşılmasını yeğleriz.

Masumiyet Müzesi'ni okurken dikkat çekmesi gerekenin tahkiyenin akışı olduğunu söyleyelim. Metni edebî kılan da bu tahkiyenin gücüdür. Gücünün kronolojiden alan bu tahkiye, yazar Orhan Pamuk'un vakaya dâhil oluşuyla bozulur; roman edebiliğe ilişkin gücünü kaybeder. Çünkü tahkiyenin kronolojik akışındaki büyü bozulur. Öte yandan,

Âşık olmak,
sevgilide kapsanan
çoğul dünyaları
açmak ve
geliştirmektedir diyor
Deleuze. Açma ve
geliştirme işlemini
gerçekleştiren
elbette âşıktır.
Hafızamızdaki
hiçbir resim
gerçekliğin
aynısı değildir.
Aynı ânı tekrar
hatırladığımızda
bile, önceki
hatırlayışımızdan
farklı hatırlarız. Onu
tekrar tekrar üretip
farklılaştırmak aşkın
sürmesi için bir
zorunluluktur.

romanda ismi birkaç kez geçen Marcel Proust izi, hem içerik hem de kurgu ve cümle yapısı bakımından kolaylıkla takip edilebilmektedir. Zaman zaman arkasında Tanpınar gördüğümüz cümleler olmakla beraber, imgelerden arındırılmış o uzun paragrafların, hem Tanpınar'ı hem de Proust'u çağrıştırdığı açıktır.

Ancak Tanpınar'da, tefrika yahut mizaç gerekçeleriyle, yoğunlaştırılmış, imgeye boğulmuş dil, Orhan Pamuk'ta sadeleştirilmiştir. Tanpınar'ın cümlelerinin gramatikal düzenini, yan cümlelerle genişletilmiş yapıları, imgelerden arındırığımızda karşımıza Orhan Pamuk çıkacaktır. Aynı yapıyı daha evvel, Orhan Pamuk'un İstanbul: Hatıralar ve Şehir¹⁰ kitabında da görmüştük. Bilhassa edatlarla başlayıp edatlarla devam eden, "gibi" ve "sanki"lerin yönlendirdiği cümleler, imgeden arındırılmış Tanpınar cümleleridir. Proust'la Orhan Pamuk benzerliği ise, bir duygu durumundan bir roman inşa edilmesidir. *Masumiyet Müzesi*, tek bir temayı geniş-

letirken diğer temaları da kapsayacak bir analizden ibarettir. Analiz edilen "aşk"tır. Bu analiz, aşkın göstergeleri olarak kullanılan objelerle kurgulanmıştır. *Masumiyet Müzesi*'ndeki eşya fetişizminin gerekçesi aşkın evrenini tasvir ve tavsiftir. Her bir göstergenin kendi etrafında inşa ettiği bir daire söz konusudur ve bütün roman yanyana duran bu dairelerin

toplamıdır; sigara izmaritinin, sevgilinin dudağından nefesine, oradan da ateşli sevişme sahnelerine doğru ilerleyişi gibi.

Masumiyet Müzesi'nin tahkiyesini, zamanın, metin düzeyinde kronolojik, ancak Kemal'in zihninde dairesel algılanması idare eder. Deleuze'ün fark ve tekrar dediği sorun bu konuyu açmamıza yardımcı olabilir. Romanda okuyucuya bildirilen kronolojik süreç, tarihsel zaman sekiz yıldır. Bu sürecin dört yılı, Kemal'in Füsün'u arayışını, diğer dört yılı ise Kemal'in Tarık Beylerin evine gidiş-gelişlerini kapsar. Tarihsel zaman diliminin Kemal açısından bir önemi yoktur aslında; okuyucu ve romancı açısından önemi vardır. Kemal'in Füsün'a hissettiklerini, aşk dışında bir duygu adıyla -daha çok da bir hastalık imasıyla adlandıranlar- Kemal'in de bu sekiz yılı bizim gibi algıladığını farz edenlerdir. Hâlbuki Kemal bu süreci, takvimsel bir zaman dilimi gibi algılamamakta, algılamamak için elinden geleni yapmaktadır. Geçen sekiz yılı takvimsel bir zaman dilimi olarak algılamamak için Kemal'in bulduğu yol, Füsün'a ait eşya ile sürekli münasebettir. Böylece, zaman Kemal'in bilincinde, "geçen bir dilim" değil, merkezi sabit kalmak kaydıyla, daire formunda genişleyen bir imgedir. Kemal'in dairesel zaman algısının temelinde ise eşya fetişizmi olarak adlandırılan "şeyler"e bağlılık vardır. Füsün'a ait eşyaları biriktirmek, Kemal'in, zamanı algılama biçimini belirler. Eşya, *Masumiyet Müzesi*'ndeki göstergelerdir. Marcel Proust'un *Geçmiş Zaman Peşinde*'sinde, göstergeler, bazen bir madlen çikolata bazen bir elbise bazen Vintüel'in bir cümleciği bazen bir jesttir. Orhan Pamuk'ta ise daha çok eşyadır. Fakat eşya bolluğuna, yetmişli yılların filmlerini, müziğini ya da Boğaz'daki bir yığın lokantayı da ekleyebiliriz. Böylece roman bir aşkın değil, bir devre ait eşyanın romanı olur. Proust, *Geçmiş Zaman Peşinde*'nin herhangi bir cildinde, şüphesiz bu kadar yoğun eşya kullanmamıştır. Çünkü onun romanı sonuçta yedi cilttir ve "şeyler" bu yedi cilde yayılmıştır. Geçmiş, farklı ama aynı zamanda tekrar edilenin hatırlanmasıdır ya da hatırlamanın doğasında fark ve tekrar vardır. Biz geçmişti şimdide/ şimdiki bir şey aracılığıyla yaşarız. Bu durum, özellikle istençsiz/irade dışı hafızanın getirdikleridir. İstençli hafıza, bilerek ve isteyerek göstergeleri arayıp bularak hatırlamadır ve çoğu zaman göstergelerimiz soyut kayıtlardır. Bir tek kayıttan bütün bir geçmişe gidilemez; sadece geçmişin bir anına gidilebilir; ancak bir tek "şey" ile gidilen geçmişte yakalanan ikinci bir "şey" aracılığıyla, geçmişte, ikinci bir geçmişe ve hatta aynı yöntemle, üçüncü bir geçmişe de gidilebilir. Fakat her durumda geçmiş şimdide yaşanır. İstençsiz hatırlama ise, şeylerin otomatik yönlendirmesiyle mümkündür. *Geçmiş Zaman Peşinde*'de, Proust madlen çikolatayla bunu deneyimler. Göstergeler şimdide, özneyi, geçmişe götürmek için değil, geçmişti

10 Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, (Onbirinci baskı), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

şimdiye getirmek için toplanmıştır. Eğer sevgiliye ait eşya, istençli hatırlamanın birer nesnesi olarak toplanıyorsa, bilinçli bir tercih söz konusudur. Proust'un tersine, Orhan Pamuk'ta hatırlama tesadüfi değildir. Romanda tesadüfi diyebileceğimiz çok az hatırlama nesnesi/şeyi vardır. Bilinçli olarak tercih edilen sokaklar, Füsün'la gezilen sokaklardır; gidilen lokantalar, sinemalar, Tarık Beylerin evi; en azından butik böyle bir mekân-nesne konumundadır. Basit bir akıl yürütmeye diyebiliriz ki, "füsün" kelimesinin anlamı, Kemal'i "teshir" etmiştir; aslında teshir eden Füsün değil, eşyaya sinen rüyamızdır. Kemal bu eşyayı toplayarak, şimdide kendine ait bir geçmişi inşa eder.

Kemal'deki eşya tutkusunun/fetişinin başka bir sebebi daha vardır. Eşya, sevgilinin çoğullanmasının ana sebebidir. Çünkü hiçbir aşk tekil değildir. Başka bir deyişle sevgili daima çoğuldur. Yani Füsün yok Füsünler vardır. Eşya fetişi olmayan bir âşık bile, sevgilisini tekil olarak hatırlamaz/hatırlayamaz. Çünkü biz "an"ları hatırlarız; süreklilikleri değil. Hafızamız görüntülerin sürekliliğini kaydetmez, hareketteki gerekirci (determinist) süreklilik hafızamızda yoktur. Ancak anlar vardır. Bu anlarda sevgilinin hep başka bir yanı söz konusudur. Her gerçek an, hatırlandığında değiştirilir. Aynı âni her hatırladığımızda çoğullaştırarak hatırlatırız; unuttuğumuz bir şey varmış duygusu, sevgilinin bir başka yönünü ilk defa keşfediyormuşuz duygusu buradan kaynaklanır. Tanpınar'ın "Aşk ve Ölüm" başlıklı yazısında, sevgiliye ait her yeni durumda onu yeniden keşfetmekten kastettiği budur.¹¹ Dolayısıyla, Kemal'in topladığı eşyanın her biri başka bir Füsün'dur. Karşı karşıya konmuş aynalarda çoğalan görüntüler gibi, sevgiliye ait anların kayıtlarını hafızamız, her hatırladığında çoğaltır. Kemal bunu şeyler vasıtasıyla yapar. Farklıdır ama aynı zamanda tekrardır. Fark, her bir "an"ın resimsel farklılığından, tekrar ise, aslında bunların Füsün imgesinin görüntüleri olmasından kaynaklanır. Çocukluk fotoğraflarımızın hem biz olup hem de bizim artık o olmayışımız gibi. Aşkın göstergeleri, aslında maddidir ve onlar, özü yalnızca genel ve belirsiz biçimde sunar. Burada öz aşktır. Ona ait gösterge saf aşkı sunmaz; genel bir sunuşu mümkün kılar. Aşkta öz, âşğın çeşitli aşk ilişkilerine temel bir tekrarın yasalarına uygun bir dizi anlam veren soyut bir tema olarak açığa çıkar.¹² Aşkın göstergeleri doğal olarak aldatıcıdır ve her aşk dizisi kaçınılmaz bir biçimde düş kırıklıkları ve ihanetler dizisine doğru yönelir. Aşkın göstergesi

sevgiliye ait bir eşya ise, âşğın bu eşya ile teması çoğu zaman bir boşluk duygusu yaratacaktır. Kısa hatırlamaların arkasından gelen trajik boşluk duygusu bir yanılsama içinde hissettirir bizi. Aynı durumu, aşkın göstergesi olarak algıladığımız, bakış, gülüş gibi jest ve mimiklerde de yaşarız. Çünkü anlamı veren biziz. Gerçek anlamın ne olduğunu biz bilmeyiz; sevgili bilir ya da bildiği kabul edilir. Aşktaki düş kırıklıkları bu noktada başlar. *Masumiyet Müzesi*'nde bütün anlamları veren Kemal'dir, Füsün değil. Düş kırıklığının olması doğaldır.

Kemal'in aşkındaki şeylerin fetiş yönünü, romandaki zamansal sorunun izahı için kullandıktan sonra, bu şeyler dizisinin ilk objesinin bir küpe olduğunu tekrar hatırlatalım. Düşünceler, Marcel Proust'ta daima bir "olay" ile başlamış. Kemal'de hayaller daima bir eşya ile başlar. Düşünmek yorumlamaktır ya da tek düşünme biçimi vardır o da yorumlamaktır. Kemal fazla yorumlamaz sadece hayal eder; hayalin giriş kapısı objelerdir. Merhamet Apartmanı'ndaki dairenin, Kemal ile Füsün'un ilk sevişmesine tanıklık eden odası ve pencere ve perde ve dışarda küfürleşen çocuklar... Füsün'un ayrılışından sonra bulunan küpe, roman boyunca bir leit-motive gibi tekrarlanır. Çünkü obje dizisinin/göstergelerin ilki küpedir ve zaten roman da göstergelerin hikâyesinden oluşmaktadır. Bu objeler topluluğu, Füsün'la bağlantılı olduğundan ortaya bir Kemal aşkı -Füsün aşkı değil- çıkar. Romandaki her bir objenin aşka ait bir göstergeye dönüşmesinin sebebi de Kemal'in bakış açısından kaynaklanmaktadır. Bu şeylerin, Füsün için bir anlamı olduğuna dair romanda hiçbir işaret yoktur. Her bir obje aşka ait bir göstergedir fakat aynı zamanda aldatıcıdır; aldatıcı olmasının sebebi, Füsün'un dünyasında eşyanın, Kemal'in yüklediği anlamla benzerliğinin olmamasındandır. Böylece Orhan Pamuk, âşğın iç dünyasındaki anlamlandırma sürecini eşya aracılığıyla dışarı çıkararak, modern insanın şeylerdeki anlam arayışının boşluğunu/beyhüdeliğini de tahkiyelendirmiştir.

Âşık olmak, sevgilide kapsanan çoğul dünyaları açmak ve geliştirmektir diyor Deleuze.¹³ Açma ve geliştirme işlemini gerçekleştiren elbette âşıktır. Hafızamızdaki hiçbir resim gerçekliğin aynısı değildir. Aynı âni tekrar hatırladığımızda bile, önceki hatırlayışımızdan farklı hatırlarız. Onu tekrar tekrar üretip farklılaştırmak aşkın sürmesi için bir zorunluluktur. Öte yandan sevgiliyi olmadığı gibi görüşümüzün de asıl sebebi, bu tekrarların onu çoğaltmasıdır; çoğalan sevgili sonuçta bizi kapsar ve biz o oluruz; o biz değil.

11 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, t.y., s. 104-108.

12 Ronald Bogue, *Deleuze-Guattari [Deleuze ve Guattari Üzerine Bir İnceleme]*, Birey Yay., İst., 2002, s.61.

13 Bogue, *age*, s.61.