



Kara Kitap Üzerine

Tahsin Yücel

Anasayfaya
Eleştiri
sayfasına

KARA KİTAP İLE İLGİLİ DİĞER SAYFALARIMIZ

KARA KİTAP Anasayfası

ORHAN PAMUK'UN "KARA KİTAP" I ÜZERİNE BİR İNCELEME

Nükhet Erkmen Lisans Tezi

ÜSTKURMACA OLARAK "KARA KİTAP" - Berna Moran

ORHAN PAMUK İLE AŞK VE KİMLİK ÜZERİNE SÖYLEŞİ - Nükhet Erkmen

HÜSN-Ü-AŞK VE ŞEYH GALİP ÜZERİNE - Gonca Kuzay

YABANCI GÖZÜYLE KARA KİTAP - İki Eleştiri

Kara Kitap

Tahsin Yücel

Kötü bir yazar iyi bir romancı olabilir mi? İlk bakışta olmazmış gibi geliyor insana. Ama bunca yıldır Orhan Pamuk'un yapıtlarını göklere çıkararak ünlü eleştirmenlerimize, özellikle de şu son aylarda aynı yazarın Kara Kitap adlı romanı konusunda yazılanlara biraz olsun değer veriyorsanız, bu soruyu "Evet, bazı bazı", "Evet, neden olmasın?" ya da "Evet, olabilir; hatta iyi bir romancı olabilmek için önce kötü yazar olmak gerekir!.." biçiminde yanıtlamanız gerekir. Çünkü, kimi yazarlarımızın öve öve bitiremedikleri bu kitabı alıcı bir gözle okumayı denerseniz, tekdüze ve topal tümceleri, günümüz Türkçe'sinin çok gerilerinde kalmış sözcük dağarcığı, sıradan imgeleri karşısında, böyle bir kitabın yazarını "iyi yazar" olarak nitelemenin olanaksız olduğunu görürsünüz.

Gerçekten de, "... yıllardır buyruklarına uyduğum O'nunla ilk defa 'eşit' olmuşuk" (s.108), "Bu geometrik ve tertemiz manzarada, (hoş yanı da buydu ya zaten) kendimi dışarıdan seyrederken O'nu kendimin yarattığını hemen anlamıştım")s.108) ya da "...bir zamanlar olduğu Galip adlı çocuk" (s.385) türünden biçimler, olsa olsa, dilimizi sonradan öğrenmiş acemi çevirmenin başarısız bir denemesini düşündürür bize, "... çok beklerseniz, bir elin derginin sayfalarını çevireceğini, bacağı tembel tembel kaşıyacağını da görürsünüz" (s.193), "Celal'e göre hiç de anlaşılamayacak bir davranıştı bu" (s.237) "yarım yüzyılı geçkin bir zamandan beri" (s.300), "gene pırl pırl kabak kafasıyla sökün etti" (s.305), "Benim adreslerden hiçbiri var mı sizde?" (s.350), türünden kullanımlar, Türkçe'yi sonradan öğrenmiş bu acemi çevirmenin, hem dilbilgisini, hem de sözcük dağarcığı açısından daha işin çok başında olduğunu, bu nedenle, bir dili sonradan öğrenen herkes gibi, "ince belli çay fincanı" (s.299), "pencerenin kulpu" (s.300) gibi gülünç sözler etmekten kurtulamadığını gösterir.

Ne var ki, Türkçe bilgisinin yetersizliğinden kaynaklanan bu yanlış ve yabancı

Orhan Pamuk'un "alışılmamış" diye nitelenen dilinden aldığımız bu örnekler, yazımızın başında sorduğumuz sorunun yersiz bir soru olmadığını hatta başka türlü sorulması gerektiğini gösteriyor: Dilini doğru dürüst bilmeyen bir kişi iyi romancı olabilir mi? Ama biz işin kuramsal yanını bırakarak Pamuk'un son romanına şöyle bir göz atmakla yetinelim.

Kara Kitap "edebiyatımızda bir benzeri bulunmayan yeni, modern" bir roman olarak sunuldu. Öyleyse biz de alışılmış romanlar gibi bakmayalım kitaba, gerçekçi romanın isterlerine göre inceleyelim onu, kurgusunda sıkı bir olay örgüsü, oluntuları arasında sıkı bağlar, kişilerin edimleri ve tutumları arasında belirgin tutarlılıklar aramayalım. Günümüz romanı bunları aştı. Ama, bu böyledir diye, olmayacak yanlışlarla dolup taşan bir dille savrukluğu özgünlüğe dönüştüremeyiz, her türlü tutarlılık gereksinimini

kullanımlar, birçok ünlü eleştirmenimizin iyi bir romancı karşısında bulunduğumuzu kesinleşmesini önlemediği gibi, “romancı”nın şaşırtıcı bir gözüpeklikle “proustien” tümceler kurmaya girişmesini de önlemez. Böylece, “Babaanneyle Dede, Melih Amcanın Marakeş’te **bir Türk kızıyla** evlendiğini, **gelinin** Muhammed’in soyundan geldiğini, yani bir seyyide olduğunu, **kadının** çok güzel olduğunu, sonraları silah tüccarlarının ve casusların aynı bar kadınlarına vurulduğu bir Amerikan filmine de mekan olan kolonyal otelin elle renklendirilmiş **resmi üzerinde gözükten bir kartpostal**dan öğrenmişler” (s.15) diyerek hem tek özne için üç ayrı ad kullanarak yazın sanatından ilginç bir örnek verir, hem de, gerçeküstü bir tutumla, kartpostalı resmin üstüne oturtur. Gene böylece, “**Bu karara varıp**, Celal’le birlikte apartmandan çıkıp, vakıflarda küçük bir memurluğu olan babasıyla annesinin Aksaray’daki ahşap evine dönmeye **karar verebilmesi** için, dünya savaşı çıkması ve arkasından, Melih Amcanın Bingazi’den onlara üzerinde tuhaf bir cami minaresiyle uçağın görüldüğü bir kartpostal yollaması gerekmiş” (s.15) diyerek hem özgün bir yineleme örneği sunar, hem her minarenin kilise ya da havra minaresi olmadığı gerçeğini vurgular, hem de, gene gerçeküstücü bir yaklaşımla, savaş dönemi kartpostallarının değişken niteliğine parmak basar.

Ama, hemen belirtmek gerekir ki, bu gerçeküstücülük örnekleri çoğaldıkça biktirici olmaya başlar. Hele “Zaten okumak yazarın harflerle anlattığı şeylerin aklın sessiz sinemasında bir bir resimlendirmekten başka nedir ki?” (s.250) diyen yazarımızın “harflerle” anlattıklarını “aklın sessiz sinemasında” resimlendirmeye giriştiğimiz zaman. İşte size birkaç örnek:”... parke yollarda titreyen **otobüslerle** Bebek’e ya da Tarabya’ya **sandal** gezintisine çıkarırlardı (s.10); “O zamanlar, **atlı tramvaylar** o kadar yavaş giderdi ki, bazı yolcular bir **iskelede** iner, ıhlamur ve kestane ve çınar ağaçlarının altından güle konuşa öteki **iskeleye** kadar yürür, **iskele** kahvesinde bir çay içtikten sonra, ancak yetişen aynı vapura binip yollarına devam ederlerdi” (s.386); “... Galip, boşalan handan çıkmadan önce, adını değiştirmek isteyen bir müvekkilin dosyasına **sokak lambalarının** ışığında bakarak tuhaf adı buldu” (s.30; semtin sokak lambaları kahraman rahat okusun diye penceresinin önüne üşüşmüş olmalı); “Vasıf beyaz saçlarında gezdirdiği **elini omuzlarına sarkıttı**: Rüya? (...) Sonra ellerini birleştirerek yaptığı yastığa **başını bükerek** yasladı: Yatıyor” (s.10; tek bir eli yukardan, iki omuza birden nasıl sarkıtıyor bu adam, başını nasıl büküyor?); “... düdük almadan önce **bütün bir kutuyu** nasıl tek öttüren emekli subaylar görmüştü” (s.45; ben de görmek isterdim doğrusu; bütün bir kutuyu nasıl tek tek öttürüyorlardı?) “Çevrede Alaaddin’in dükkanı olarak bilinen bu dükkana kızkardeşin ağır ağır yürüyerek yaklaşır nasıl girdiğini, **ağacın köküne kendine siper eden Alaaddin**’in onu nasıl göremediğini, gazeteci, önemli bir sahnenin filmini geri sardırıp yeniden yeniden seyreden bir dedektif gibi yeniden yeniden yazmıştı” (ss.412,413; bu Alaaddin Efendi ağacın kökünü korumak için kendi canını gözden çıkardı diyelim; yerin altındaki köke kendini siper etmeyi nasıl başarıyor? Kara Kitap üzerine koca bir kitap yazılabileceğini belirten eleştirmenimizden rica etsek, kitabını yazdığı zaman bizi bu konuda aydınlatır mı acaba?).

Şaka bir yana, Orhan Pamuk’un Türkçe’si gerçekten yetersizdir; bu nedenle, en yalın nesnelere, en yaygın sözcükleri bile birbirine karıştırır. Şurasını da söyleyelim ki, burada verdiğimiz örnekler 426 sayfanın içinden cımbızla çekilmiş aykırı örnekler değildir, kitap, bir baştan bir başa, topal tümcelerle, aksak anlatımlarla dolup taşar. İşin ilginç yanı, Orhan Pamuk’un elinde beş on tümce örnekçesi vardır, dönüp dolaşıp bunlara gelir genellikle. Örneğin, “Apartmanın hep aynı kokan, (Celal’in öfkeyle karşılanan bir yazısındaki çözümlemeye göre, kokunun formülü: Apartman aralığı kokusuyla ıslak taş, küf, **kızarmış yağ** ve soğan kokusunun karışımı) merdivenlerini **çıkarken Galip, az sonra** içeride bir bir **göreceği** küçük sahnelere ve görüntülere,

hiç saymakla “yeni”, “modern” bir “arayış romanı” yaratamayız. Örneklerini çok gördük, günümüz romanında tutarlı ve bağdaşık bir olay örgüsü, tutarlı kişilikler ve davranışlar aranmıyor her zaman. Ama, ister “geleneksel” olsun, ister “çağcıl”, romanın göndergesi kendi kendisidir, öncelikle kendi kendisiyle açıklanır. Bu da çağcıl romanda en azından bir iç tutarlığın, bir iç birliğin, öğeleri arasında birtakım derin bağlantıların varlığını içerir ve ister istemez birtakım biçimsel zorunluluklar getirir, belirli bir “tutumluluk” ister. Orhan Pamuk’un “ansiklopedik” diye nitelenen kitabıysa, kurgu açısından hiçbir biçimde “modern” bir roman olmadığı gibi (tam tersine, kendince süslü anlatımı, bitip tükenmek bilmeyen, biktirici benzetme ve uzatınlarıyla yüzyıl başı romanlarını anımsatır) bu gerekler de uymaz.

Roman, görünüşte, anahtar kişisi Galip’in kendisini bırakıp giden karısını arayışının öyküsüdür. Ama, daha ilk sayfalarda, öykünün yazarın başka konulara atlamak için seçtiği bir “araç” olduğu anlaşılır. Günümüz romanı, iyi örneklerinde, bu türlü araçlara gönül indirmez. Gönül indirdiği zaman da onları tutarlı bir biçimde, işlevsel olarak kullanır. Kara Kitap’ta, arada sırada, kahramanın karısını aradığı, hatta özlediği söylenirse de çoğu kez kadıncağızla hiç mi hiç ilgisi bulunmayan

birçok kereler yeniden okuduğu bir kitabın sayfalarını alışkanlık ve sabırsızlıkla çeviren bir okuyucu gibi acele ecele **göz atıyordu**” (s.31) tümcesi romanda en az bin kez karşılaştığımız bir biçimdir. Batı dillerine öykünerek özneyi hep bir yan tümcenin arkasına yerleştiren, ama Türkçe'nin yapısına uymadığından çok hantal kaçan bu biçim, romanın tümünün yarattığı kötü çeviri izlenimini büsbütün arttırır; işin içine söylemin düşünsel ve imgesel derbederliği ile girince, yan tümceyi temel tümcenin önüne çıkararak anlamı bulandırır, kısa tümcelere bile zor başa çıkan yazarın ipin ucunu büsbütün kaçırmayacak yanlışlar yapmasına neden olur; üstelik, nerdeyse her sayfada dört beş kez yinelenişinden, bıktırıcı ve uyutucu bir tekdüzelik duygusu verir. Pamuk'un çok tutkun olduğu bir başka örnekçe, “Kalabalık bir caddede yüzlere ve insan lekelerine baka baka yürürken bir dükkan vitrininde ya da bir dizi mankenin arkasındaki geniş aynada kendimizi görür de, **nasıl bir an şaşırırsak**, kendimi dışarıdan seyrederken de sürekli **aynı hasrete kapılıyordum**” (s.110) ya da “Sonra, haritaya ilk defa bakan aynı kişi, hatırlanması bütün bir ömür alacak binaların, sokakların, parkların, evlerin kendi anlarıyla yüklü bütün o yerlerin nasıl birer küçük çizgiyle, noktayla işaretlenip geçirtildiklerini, koca haritayı kaplayan öteki çizgi ve işaretlerin yanında ne kadar küçük, önemsiz ve anlamsız olduğunu görüp **nasıl hayal kırıklığına kapılırsa, öyle bir tatsızlığın tadını aldım**” (s.110) türünden örneklerde gördüğümüz “hidrosefal” tümce biçimidir. Türkçe'de “nasıl” aracılığıyla iki eylem, iki olgu arasında denklik bağıntısı kuran tümcelerde denklik biçime de yansır, yani eylemi belirten sözcük yinelenir. Ama Orhan Pamuk “harita” sözcüğünün anlamından habersiz olduğu gibi bu kuraldan da habersiz olduğundan, bu sakat biçimi sık sık yineler. Şu var ki, “Bu kız, tam bu ara bir başkasıyla **da** evlendirilmek üzereymiş” (s.405); “Salonun ışıkları **da**, Galip evden çıkarken bıraktığı gibi kapalıydı, koridordakilerse açık” (s.41) ve “Galip görür görmez ‘eski koca’yı tanıdı, **ama** o Galip’i **değil**” (s.115) örneklerinde görüldüğü gibi, sakatlık en kısa tümcelerde bile çıkar karşımıza. Üstelik, bütün bu sakat tümceler günümüzde hiçbir yazarın gönül indiremeyeceği türden benzetmelerle dolup taşar: “hemen aklının sinemasına başka bir bobin taktı” (s.57); evet, sinemaya, bobin takar Orhan Pamuk); “aklın sessiz sineması” (S.250); “Aklınızın beyaz perdesi” (s.250); “hafızanın bahçesi” (s.25); “sincap rengindeki saçlarının karanlık ormanı” (s.56); “... birden bire taşan bir tencere sütün tatsızlığıyla içinde hissetti” (s.54) vb.

şeylerle uğraştığı, ilgiliymiş gibi gösterilen kimi arayışlarının (örneğin şu uzun ve saçma arşiv araştırması) inandırıcılıktan yoksun olduğu, bu arada, düşünde ya da gerçekte, başka bir kadınla sevişmekten geri durmadığı görülür. Öte yandan, söz konusu arayış çok geçmeden köşe yazarı Celal'in aranmasıyla birleşince, romancının zavallı kadını o karlı kış gününde sokaklara salması anlatısal açıdan bir savurganlık olarak belirir. Böyle bir romanı bir aşk romanı olarak nitelemekse, yalnızca gülünçtür. Ama, kahramanın sonradan karısının onun yanında bulunduğu düşündüğü için aramaya giriştiği köşe yazarı Celal'in aranması da bir tür kurgusal araçtır gene: yazar, kahramanına onu aratma görüntüsü altında, onun konutları, edimleri, eski ve yeni köşe yazıları, eşyaları, gazete kesikleri ve fotoğraf koleksiyonları aracılığıyla, yüzeydeki konuyla da, birbirleriyle de fazla bir bağıntısı bulunmayan birtakım oluntulara dalar, kaynağını anlatının yapısından almayan birtakım izlekler geliştirir, kitabının uzun bir kitap olmasını istediği için de, Mevlana Celaleddin'le Şemsi Tebrizi'nin ilişkisinden hurifiliğin ilkelerine varıncaya dek, usuna esen her şeyi bu sözde arayışın gevşek kurgusu içine boca eder. Ama örneğin Mevlana'yla Şems'in ilişkisiyle hurifilik, kesik baş öyküsüyle yeraltında

gizlene garip mankenler ya da Boğaz'ın sularının çekilmesi arasında bir bağıntı bulunduğunu kanıtlayabilmek için yeni bir roman yazmak gerekir. Bu parçaların yarısını çıkarın, hiçbir şey değişmez; bir bu kadar parça dah ekleyin, gene hiçbir şey değişmez. “Ansiklopedik roman” deyimi, romanı öncelikle bir “yapı” olarak görenleri şaşırtma bu bağıntısızlığa kılıf olarak bulunmuştur.

Benzer bir tutumla, öyküye bol bol “sır”, “esrar”, “işaret”, sözcüleri sokularak bir derinlik, derin bir birlik havası yaratılmak istenir. Kitabın arka kapağında da okurun “bir yandan her bacası, her sokağı, her insanı başka bir esrarlı alemin işaretine dönüşen İstanbul’da Galip’in araştırmalarını ve karşılaştığı kişileri izlerken, bir yandan da bu araştırmaları değişik işaretler ve tuhaf hikayelerle tamamlayan Celal’in köşe yazıları”nda aynı özellikleri bulacağı vurgulanır. Ancak roman bunu yalanlar: “Her yerin “sır”la, “esrar”la dolup taşıdığı, her şeyin kendinden daha derin, daha zengin bir şeyin “işaret”i olduğu, kendinden daha öteye gönderdiği söylenirse de “sır” nedir, “esrar”ı ne oluşturur, ne neyin göstergesidir, belirtilmez: “Esrar”ın varlığı kesinlenir yalnızca, niteliği konusunda hiçbir şey söylenmez. Öykü kişinin giz ve gizlem karşısındaki bunalımını bile duyuramaz okura. Hurifilik konusundaki

uzun ve sıkıcı sayfalarda da aynı şey: Harflerin anlamlığı konusunda bol bol gevezelik edilir, ama belirlenen hiçbir anlam yoktur. Kısacası, okur hep derinlik olduğu söylenen bir yüzeysellikle oyalanmak istenir. Bunun da, eğri oturup doğru konuşalım, ne gizleme bir ilgisi vardır, ne de yenilik ya da çağcılıkla.

Konu, kurgu, oluntu ve betimleme düzleminde de bulamadığımız yeniliği, içten birliği izlek düzleminde de bulamayız. Kara Kitap'ta birtakım izlekler hemen kendini belli eder: Örneğin kişinin her yaptığı gören yabancı göz izleği, üstü ve altıyla büyük kent izleği, kesik baş ve cellat izleği, “çiftillik” ya da ben / başkası izleği. Ancak bu izleklerin çoğu geleneksel Batı romanının çok çiğnenmiş yollarından toplanmıştır. Örneğin büyük kentin batakhane çevreleri ve yeraltı, Hugo'dan, Balzac'tan, Sue'den beri kimbilir kaç kez çiğnenmiştir; kişiyi her gittiği yerde izleyen göz izleğini çok eskiden Balzac geliştirmiştir. Çiftillik izleğiye, nice batılı yazarın çok sık yöneldiği ve çok ilginç biçimlerde geliştirdiği bir izlektir. Başkalarınca çok işlenmiş izleklerin yeniden işlenemeyeceğini söylemek istiyoruz, ama orta malı izleklerle “modern” bir roman kurmak zordur: Orhan Pamuk, bu derleme izlekleri anlatısına “yedirme”yi bile başaramaz. Örneğin kişiyi izleyen “göz” izleği başka öğelere bağlanamaz,

olayların gelişmesinde ya da kişinin tutumunda bir etki yaratmaz, yalnızca bir süs ögesidir.

Kuşkusuz, romanın belli başlı izlekleri arasında, çiftillik izleği daha bir süreklilik gösterir, hatta romanın bildirisini de kendinde barındırmış gibidir. Nerdeyse herkes ve her şey birbirinin öyküntüsüdür: Galip yazılarını kendisi yazacak ölçüde köşe yazarı Celal’le özdeşleşir, kimi okurları da öyle. Gene Galip bir ara “Ben bir başkasıyım”, demekten haz duyar; ama kendisi sonunda öykündüğü kişinin yerini almaya yöneldiğine, Celal’in Celal olmuş okuru da yok etmeyi gerçek varlığını kazanmanın koşulu olarak gördüğüne göre, çelişkin biçimde, kişi hem ister istemez başkasının öyküntüsüdür, hem de kendim olacağım diye başkasını yok etmeye ya da, temel sorunu kendisi olmak olan Şehzade Osman Celalettin efendinin tutumunda tanık olduğumuz gibi, başkasını tanımayı yadsımaya, bilmezlikten gelmeye, dolayısıyla kesin bir yalnızlığa ve yadsımaya yönelir: Her şey bir başka şeyin öyküntüsüdür, bütün kitaplar öyküntüdür, bütün cinayetler öyküntüdür, gene de cinayette özgün birşey vardır (ss.227,228). Bunun için, romanın baş kişisi, hayran olduğu Galip’i, bir okurun cinayetine kurban gitmesinden önce, onun adıyla yazılar yazarak tinsel biçimde kendisini öldürür. Ancak ozaman

“Evet, evet, ben benim!” diyebilir (s.405; şu var ki, kendisini başkası olarak gördüğü zaman da gene aynı biçimde kendisidir, yani hiçbir şey değişmez). Böylece bir açılım, bir söyleşim izleği olan bu izlek tam tersine çevrilerek bir kapanma, bir iletişimsizlik, bir devinimsizlik izleği olur. Orhan Pamuk bilerek mi bulaşır bu sonuca, yoksa anlamadığı yazarlara öykünme tutkusu yüzünden mi, yoksa yukarıda örneklendirmeye çalıştığımız dilsel yetersizliğinden mi, kesin bir şey söylemek zor. Ne olursa olsun, insanın devinimsizliğini, iletişimsizliğini, gelişmezliğini savunmak başka şey, “yeni, modern” bir roman yazmak başka bir şeydir.

“Avrupalılardan utandığımız için de, arada bir oy veriyoruz ki, yabancı gazeteciler gelince artık onlara benzediğimizi gönül rahatlığıyla söyleyebilelim” (s.307) türünden parlak güncel gözlemlerse, XIX. Yüzyıl romanında çok sık rastladığımız “uzatı” tanımına tıpa tıp uyduğuna göre, “yeni, modern” romandan olsa olsa uzaklaştırır bizi.

Öyle anlaşılıyor ki, “modernlik” Orhan Pamuk’un kendi kendine verdiği bir sıfattır. Kara Kitap’ın “yeni, modern” bir roman olduğu savını güçlendirmek için de “Hikaye anlatamayanların hikayesi”, “Aynaya girdi hikaye”, “Hikayeci değil, hikaye”, “Ama bunları yazan ben” türünden

bölüm başlıklarıyla çağcıl anlatı sanatından (ya da özgün bir anlatı sanatından) örnekler verir görünür; gene aynı amaçla, bütün anlatı üçüncü kişi ağzından öykülenirken, romanın başlarında (s.11), birde sonlarında (s.416) birdenbire birinci kişi ağzından öykülenmeye geçer. Balzac'tan Michel Butor'a anlatı / anlatıcı bağıntılarının nasıl bir gelişim gösterdiğini, açılı değişimlerinin nasıl işlevsel uzantıları bulunduğunu biliriz. Ama, bir kez daha. Orhan Pamuk'un çabası, biçimde bile değil, sözde kalır: Ne bakış ve işlev değişimi, ne şu, ne bu: Her şey tıpkısının aynısıdır: Aynı bıktırıcı, tekdüze, derbeder anlatım, aynı sağlıksız, umutsuz, özellikle de yazınsız kenter bakışı hep sürer.

“Peki, bunca baskı yapan, bunca eleştirmeni hayran bırakan bu kitapta tutarlı sayılabilecek hiç bir şey yok mudur?” diyeceksiniz. Olmaz olur mu? Örneğin iki yarım tümcesi vardır ki, kurgusuyla da, içeriğiyle de gerçekten doğru görünür: “Ne tuhaf okurlarsınız siz, ne tuhaf ülke burası?” (s.128)

**Hürriyet Gösteri –
Kasım 1990 – Sayı:120
syf:45-46-47-48**