

PAPER DETAILS

TITLE: ORHAN'DA SAKLI FERIT BEYAZ KALE'DE

AUTHORS: Songül TAS

PAGES: 504-522

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/273736>

ORHAN'DA SAKLI FERİT BEYAZ KALE'DE

Songül TAŞ*

ÖZ

Bir “yazılış süreci anlatısı” olan *Beyaz Kale*’yi, postmodernizmin öne çıkan özellikleri ve kendiliknesnesi aktarımları çerçevesinde yorumlayan bu çalışmada, anlatı kişileri, yazarın aynı zaman içinde farklı iki dönemini anlamlandırması olarak değerlendirilmiş ve İtalyan Köle’nin, Orhan Pamuk; İstanbullu Hoca’nın da Orhan Pamuk’un gençlik yılları yani Ferit Pamuk olarak okunabileceği gösterilmiştir.

Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*’deki İtalyan Köle gibi gençliğini suçluluk duygusuyla yüklü bir korkuyla hatırlar. Bu şekilde hatırlamasının altında gençlik yıllarında kendisini hep “bir baltaya sap olamamak” ile suçlayan yakın çevresi, özellikle de annesi vardır. *Beyaz Kale* anlatısının başında “O zamanlar annesinin, nişanlısının ve dostlarının başka bir adla çağırdıkları başka bir insandım.” diyen anlatıcı gibi Orhan Pamuk da –belki- o zamanlar Ferit adı ile yaşadığı gençliğini sonradan Orhan adını öne çıkaran “yazarlığı”, başarıya ulaşmış, “bir baltaya sap olmuş” hâli ile değiştirme arzusunu somutlaştırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, Kendiliknesnesi Aktarımları, Postmodernizm, Anlatı.

FERİT HIDDEN IN ORHAN IS IN THE WHITE CASTLE

Abstract

In the present study that interprets Orhan Pamuk's 'writing process narrative' *The White Castle* within the frames of the prominent characteristics of postmodernism and self-object transference, narrative persons were evaluated as the author's interpretation of two separate periods within the same time frame, and it was demonstrated that while the Italian Slave can be read as Orhan Pamuk himself, Istanbulian Hoja can be read as the youth of the author, i.e. Ferit Pamuk.

Orhan Pamuk recalls his youth with fear, loaded with a sense of guilt, just as the Italian Slave in *The White Castle* does. Under this fear lay his close circle and particularly his mother that always blamed him to be useless, or as expressed through a local idiom "having failed at being the handle of an axe". Just as the narrator who states at the beginning of *The White Castle*'s narration “At those times I was a different person, called a different name by his family, fiancé and friends”, Orhan Pamuk -maybe- objectifies the desire to replace the youth he lived under the name of Ferit, with his successful "authorship" that puts forward his late name Orhan, or with his self that has "succeeded at being the handle of an axe".

Key Words: Orhan Pamuk, *The White Castle*, Selfobject Transference, Postmodernism, Narration.

* Prof. Dr. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü, songul.tas@inonu.edu.tr

Sıra dışı bakışı ve yorumlayış tarzıyla, modern sonrası anlatının vardığı noktanın izini süren ve Türk anlatısının gelişme ve değişmelerini yansıtmaya noktasında öncü ve yol açıcı olan Orhan Pamuk'un eserleri, kendi dünyasına ışık tutan, karanlıkta kalmış yönlerini açığa çıkaran birer ayna gibidir. Eseri anlamada yazar, yazarı çözümlemede eser aydınlatıcı işlevi ile dikkati çeker. Ne kadar kapalı olursa olsun ne kadar karmaşık durursa dursun her eser, satır aralıkları ve harf boşluklarında ona vücut veren sanatçının iç dünyasını gizler.

Sanatçı gerçek, eser imge dünyası olarak değerlendirildiğinde Orhan Pamuk'un eserlerinin dokusuna sinen aynalama, yanılsama ve kararsızlık gün yüzüne çıkar. Gerçek mi daha gerçek, onun aynadaki yansıması olan imge mi? Yazar, eser, dış dünya ve okur merkezli edebiyat ve eleştiri kuramları, çeşitli yöntem ve tekniklerle sanat eserinin bu imge yüklü gizlerini açığa çıkarmayı hedefler. Bu konuda, yazar ve eserine ilişkin önemli çalışmalar vardır (Ecevit 1996, 2006; Orhan Pamuk'u Anlamak 2000).

Her eser aslında incelenme yöntem ve tekniğini de içinde saklar. *Beyaz Kale* eseri bu çerçevede, karma bir bakışla yorumlanma izlenimini beraberinde getirir. *Beyaz Kale* eseri ile ilgili inceleme, yazara ait gerçeklerle harmanlandığı için başta yazara dair bazı hususları Cemal A. Kalyoncu ile yaptığı röportajdan hareketle hatırlamak gerekir (Kalyoncu 2002).

Orhan Pamuk: Baba tarafı Türkleşmiş Çerkezlerden olan Orhan Pamuk'un hem anne hem baba tarafı 1890'lara kadar Manisa'nın Gördes kazasında yaşar. Daha sonra baba tarafı İzmir'e geçer. Pamuk'un büyükbabası Mustafa Şevket Bey ile Maide Pakize Hanım'ın evliliğinden Özhan, Aydın, Gündüz (Orhan Pamuk'un babası) ve Gönül adında dört çocuk dünyaya gelir. Anne tarafı da 1720'lerde Girit valiliği yapmış olan İbrahim Paşa'ya dayanır. Pamuk'un annesinin babası Cevdet Ferit (1882- 1953) Almanya'da hukuk eğitimi alır ve Darülfünun (İstanbul Üniversitesi), Hukuk Fakültesine dönüşüncüye kadar (1933) orada dersler verir. Cevdet Ferit- Nikfal Hanım evliliğinden Türkân, Şekûre (Orhan Pamuk'un annesi) ve Gülgün dünyaya gelir. (Kalyoncu 2002).

Şevket- Pakize çiftinin oğlu Gündüz ile Cevdet Ferit- Nikfal çiftinin kızı Şekûre 1949'da evlenir. Bu evlilikten 1950 yılında Şevket ve 1952 yılında Orhan

dünyaya gelir. Şevket'e baba tarafından dedesinin adı, Orhan'a da hem annesinin arzusu ile Sultan Orhan'dan hareketle Orhan (Akdemir 2009) hem de resmîyetle olmamakla beraber anne tarafından dedesinin adı Ferit verilir. (Kalyoncu 2002).

Beyaz Kale'deki Hoca'nın, anne tarafından dedesi Abdullah Efendi'den gelen adından hoşlanmayışı gibi Orhan Pamuk da anne tarafından dedesi Cevdet Ferit'ten aldığı Ferit adından hoşlanmadığını ifade eder.

Orhan, İstanbul'da Işık Lisesinde başladığı eğitimine babasının görevi münasebetiyle Ankara'da Mimar Kemal İlkokulunda devam eder. Tekrar İstanbul'a dönerler. Işık Lisesi, Orhan'ı kabul etmeyince o da Şişli Terakki'den diplomasını alır. Robert Kolej'e kayıt yaptırır. 1970'te mezun olur. Tembel, şımarık, durmadan şaka yapan biridir. Okulda ressam olarak tanınır. 6- 7 yaşlarında başladığı çizimlere 22 yaşına kadar devam eder. İstanbul Teknik Üniversitesinde mühendis olmak için okur (1970). Üçüncü yılın sonunda buradan ayrılır. Tıpkı *Beyaz Kale*'deki Faruk Darvinoğlu'un üniversiteden ayrılmak zorunda kalması gibi. (Pamuk 1996: 8).

Askerliği ertelemek için yine de bir okul olsun diye İstanbul Üniversitesinde gazetecilik okur. 1977'de burayı bitirir. Yine askerliği ertelemek için lisansüstü öğrenim programına başlar. 12 Eylül'den sonra çıkan kısa dönem askerlik imkânı ile Tuzla'da 4 ay askerlik yapar.

Resmî, romana geçmek için bırakır. Kavgacı bir ailede yetiştiğini belirten Orhan Pamuk, annesi ile babasının 1972'de evlerini ayırdıklarını ve 1978 yılında da boşandıklarını belirtir. Babası Gündüz Bey 1989- 1993 yılları arasında Fatma Feyza Geç Hanım'la ikinci evliliğini yapar. Bu evlilikten 1980 yılında bir kızı – Hümeysra- olur. Bu dönem; ağabeyi Şevket, Amerika'da olduğu için (Teşvikiye'de) annesi ile yalnız oturmak zorunda kalan Orhan Pamuk için hayatındaki en zor dönemdir. Annesi, oğlunun romanla ilgilenmesini saçmalık olarak görür.

Bu hususta, 2008'de yayımlanan *Masumiyet Müzesi* adlı romanda aynı sebeplerle annesiyle Teşvikiye'de uzun süre yalnız yaşamak zorunda kalan Kemal'in (olgunlaşma), Füsun (yazmanın büyüğü olarak görülebilir) ile ilgilenmesinin annesi tarafından saçmalık olarak görülmesi hatırlanabilir. Annesi -Kemal'in annesi gibi- Orhan'ın "bir baltaya sap olamadığını" (Kalyoncu 2002) düşünür.

Orhan Pamuk'u yazmaya iten unsurlardan biri de istediği gibi bir kız arkadaşının olmayışı, yani ikili ilişkilerdeki başarısızlığıdır. Kendi ifadesiyle “Ben size göstereyim, bakın ne kadar parlakım” (Kalyoncu 2002) deme isteği, onu yazarlığa iter.

Aile çevresi, 30 yaşına kadar herhangi bir iş yapmayışını, sadece roman yazışını hoş görmez. Yalnızca daha sonra belli bir süre evli kalacağı Lal Aylin Türegün Hanım, onu destekler. 1982’de Aylin Türegün ile evlenen Orhan Pamuk’un 1991 yılında, adını eseri *Kara Kitap*’taki Galip’in aradığı kayıp eşinden hareketle verdiğini belirttiği kızı Rüya dünyaya gelir.

Pamuk’un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*, 1982 yılında basılır. Bunu *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar*, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, *Masumiyet Müzesi*, *Kafamda Bir Tuhaflık* eserleri ve birbiri ardına gelen ulusal ve uluslararası ödüller ile izler.

Beyaz Kale’nin Yazılışı, Yeniden Okunma Ritüeli, Ad ve Süreç: Yazar ile eser arasında derin bir ilişki ve hatta kıskançlık olduğunu hissettiren Pamuk, bunu *Beyaz Kale*’yi kastederek şu sözlerle dile getirir: “... [Y]azarın kafasındaki kitap imgesi, kitapçı dükkânlarında satılan ve yazarın niyet ettiği kitaptan bambaşka bir şey olmaya başlayınca, yazar elinden kaçıp gitmekte olan bu yeni ucubeye onu nasıl ortaya çıkarttığını hatırlatmak ister.”(1996: 184).

Bir “yazılış süreci anlatısı” olan, diğer bir deyişle üstkurmaca tekniğiyle yazılan *Beyaz Kale*’nin baş kısmında yer alan ve Orhan Pamuk’un *Sessiz Ev* eserinin kişilerinden Faruk Darvinoğlu’nun açıklamaları biçiminde verilen “Giriş”te, Darvinoğlu, bulduğu (birinci sayfasına yabancı bir elin “Yorgancının Üvey Evlâdı” başlığını yazdığını belirttiği) elyazması için “İlk zamanlarda kitabı yeniden, yeniden okumaktan başka, ne yapacağımı bilmiyordum pek.” der. “Kitabı yeniden yeniden dönüp okumak” büyü etkisi yaratır. Bu büyüü anlamak aynı yolu kullanmakla yani eseri “yeniden yeniden dönüp okumak”la mümkündür.

Darvinoğlu’nun hemen girişte ifade ettiği bu ritüeli andıran “yeniden yeniden dönüp okuma” tavrı ile Venedikli Köle’nin eserin ilk bölümünde yer alan şu açıklamaları mitlere ilişkin yorumları akla getirir:

“Floransa’dan büyük paralar vererek aldığım bir cildin sayfalarını çevirirken gözlerim nemlendi; dışarıdan gelen bağırışları, telâşlı ayak seslerini, gürültüleri

duyuyordum, az sonra elimdeki kitaptan uzaklaştırılacağım aklımdaydı, ama bunu değil, kitabın sayfalarında yazılanları düşünmek istiyordum. Sanki kitaptaki düşünceler, cümleler, denklemler arasında kaybetmek istemediğim bütün geçmişim vardı; gözüme rastgele takılıveren satırları dua eder gibi mırıldanarak okurken bütün kitabı aklıma kazımak istiyordum ki, onlar gelince, onları ve bana çektireceklerini değil, severek ezberlenmiş bir kitabın sevgili kelimelerini hatırlar gibi geçmişimin renklerini hatırlıyayım.” (Pamuk 1996: 12- 13).

Dua eder gibi severek ezberlenmiş bir kitabın sevgili kelimeleri, yaşamın bir göstergeler dünyası olduğu gerçeği ile buluşunca istenilen zamana dönüş ve süreci yeniden yaşayış kapısı aralanır:

“... kökene ilişkin miti bilmek yeterli değildir, onu ezberden okumak gerekir; insan bir bakıma bilgisini ilan eder, onu gösterir. Ama iş bu kadarla kalmaz: Kökene ilişkin miti ezberden söylemekle ya da törenini yapmakla insan, bu mucizeli olayların olup bittiği kutsal atmosferden ister istemez etkilenir. (...) Mitlerin, ezberden okunması sırasında bu masalsı zamana yeniden dönülür, dolayısıyla da, anımsanıp yeniden canlandırılan olaylarla ‘zamandaş’ duruma gelinir.” (Eliade 2001: 27).

Yeniden yeniden dönüp okunan eserin yazılışı ile ilgili olarak Orhan Pamuk, kitabın sonuna -sonradan- eklenen ve kurmaca eserin bir parçası olan “Beyaz Kale Üzerine” yazısında şu açıklamayı yapar:

“Beyaz Kale'nin hayâletimsi ilk hayâli, sanırım Cevdet Bey ve Oğulları bittiği zaman aklımda vardı: Bir geceyarısı, mavi sokaklardan çağrılı olduğu saraya yürüyen bir kâhin. Kitabın adı da buydu o zamanlar. İyi niyetle, 'bilim'le işe başlayan Kâhin'im, pek bir heyecanla karşılanmayan bu bilgisini Saray'a kabul ettirebilmek için hiç de sevmediği, ama astronomi merakı yüzünden kolayca öğrendiği müneccimlik sanatını önce istemeyerek uyguluyor, sonra da kehânetlerinin getirdiği güç ve iktidarla başı dönünce dolaplar çevirmeye başlıyordu. Gerisini bilmiyordum.” (1996: 184).

Kâhin adı ile yayımlanması tasarlanan anlatı, kurmaca dünyanın kendi gerçekliğini, yaşanan gerçek dünya ile iç içe geçirme arzusu sonucu, *Sessiz Ev*'in kahramanlarından “Faruk Darvinoğlu”nun belirttiği kadarıyla yayınevinin tercihi ile *Beyaz Kale* adını alır (Pamuk 1996: 10).

Üstkurmaca tekniğiyle anlatının daha giriş aşamasında adı ve var olma süreci ile başlatılan bilinç bölünmesi, anlatı arayışında bu bilinçlerin birer yüzleşme, aynalama, hesaplaşma, aynılaşıma sancısına dönüşerek iç içe geçmesi ile ilerletilir.

Faruk Darvinoğlu'nun yazdığı “Giriş” ile on bir (11) bölüm ve Orhan Pamuk'un yazdığı “Beyaz Kale Üzerine” başlıklı -esere sonradan eklenen- sonuç yazısından oluşan eser, kurmaca ile gerçek; gerçek ile kurmaca biçiminde iç içe

geçirilir. Kurmaca kişilerden Nilgün Darvinoğlu'na ithaf edilen eserde sesten kitabın bölümlerine uzanan bir bakışlılık, bir yansıma, ayna, gölge dikkati çeker. Darvinoğlu'nun sesi ile başlatılan eser, Pamuk'un yankısı ile son bulur. Darvinoğlu da Pamuk da bilimsel gerçekler ve belgelerle iç içe düşsel bir anlatı atmosferi oluşturur. Yazılanların gerçekliği ve kurmaca oluşu, *yaşanılabilir olması* ve *hayal edilebilir olması* çizgisinde labil yani kaygan ve geçişken bir zemine taşınır.

Orhan Pamuk, yazmaya başladığı yıllarda eserini yayımlatmakta büyük bir sıkıntı yaşar. Çevresi tarafından mimar, mühendis olması beklenirken onun roman yazması “yavaş yavaş delirdiği” hükmünü doğurur. Bu hükümde sekiz yıl boyunca yaşadığı bir nevi inziva, melankoli hayatı etkili olmuştur.

Çalışmada yer yer gönderimler yolu ile yorumlamaların yapıldığı melankoli, narsisizm, kendilik psikolojisi ve rüyaların psikanalitik yorumu ile ilgili ayrıntılar, psikiyatri sahasının uzmanları ile disiplinlerarası bir çalışmayı gerekli kıldığından bu yazıda sadece görünen yüze işaret edilmekle yetinilecektir.

Aslında yazar, sanat gücünü bu melankoli ile iç içe geçmiş yaşamına, yaradılışına, hayal ve hafıza gücüne borçludur, denilse yeridir. Aristoteles, “melankolik kişinin, imgeleminin genişliği ve belleğinin gücü sayesinde, dehanın kişilik özelliğine sahip olduğunu” iddia eder ve böylece “Derin hüznün ve karamsarlık dönemlerinin coşku dolu yaratı anlarına gebe olduğu inancı”nı yerleştirir. (Göle 2007: 163).

“İntihal/ çalıntı” tartışmaları ile dikkatleri çeken *Beyaz Kale*, Pamuk'un postmodern unsurlarla iç içe yazma anlayışını, üstkurmaca ve metinlerarasılık merkezli anlatı tekniğini ve başlı başına kendini arayışı somutlaştırır.

(Ç)Alıntı Tartışmaları, Beyaz Kale ve Postmodernizm: İbrahim Kiras'ın Yeni Şafak'taki (1995) yazısıyla başlatılan Ahmet Yıldız'ın Edebiyat ve Eleştiri'de (2006: 3- 5) ve Murat Bardakçı'nın Hürriyet'teki (2002) yazıları ile sürdürülen “intihal/ çalıntı” tartışmaları, Beyaz Kale'nin metinlerarası bir tekniği esas alan kurgulanışını ve bu konudaki çalışmaları gündeme getirir.

Beyaz Kale, “modern” bir kavram olan “intihal/ çalıntı”nın kendisine yer bulamadığı bir başka kavram alanı içindedir: “Postmodernizm”. Tartışmalar bir taraftan yazara tanınma konusunda katkı sunarken diğer taraftan postmodern metnin

metinlerarasılık, üstkurmaca, belirsizlik, olasılık ve uyumsuzluk ile ilişkisini, kurmaca yoluyla oyun oynama tekniğini dikkatlere sunar.

Yapısalcılar “bir yapıtın özgül yaratıcısı” olduğu fikrini reddederler, hiçbir şeyi sadece belli bir yazara ait bir yapıt olma anlamında gerçekten özgün görmezler, her şey kopyadır:

“...[Y]apısalcılık sonrasında, yapıtların, daha önce yazılmış yapıtlardan bağımsız, tek ve özgün olmayacağı, her metnin kendinden önce gelen metinlerle ilişkili olduğu (intertextuality) ortaya konuldu. Bir anlamda, metinleri meydana getiren daha önceki metinlerdir deniyordu. Çünkü yazar yansıtmak istediği gerçeklikle baş başa kalamaz, araya girmiş başka metinler vardır ve gerçekçi roman bu olguyu ne kadar gizlemeye, hissettirmemeye çalışırsa çalışsın, yazar başka metinlerin gerçekliği yansıtma yollarını sergilemekten kurtulamaz. Bunu yaparken elbette ki bir yenilik getirebilir, ama yazarın bu katkısı, bu yeniliği bile ancak başka yapıtlarla karşılaştırıldığında meydana çıkar. Çağımızın postmodernist yazarları ise gerçekçilerin tersine, bu olguyu açığa vurmaya, görünür hâle getirmeye çalışıyor ve romancıların kullanagelmekte oldukları taktikleri, kurgu mekanizmalarını, konvansiyonları kendi romanlarının konusu yapıyorlar. Romana dış gerçekliği yansıtan, sosyoloji, ahlak ya da felsefe alanlarında doğrudan dile getirilen bir metin değil, kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun olarak bakıyorlar.” (Moran 1994: 98- 99).

Beyaz Kale’nin temel yapısını şekillendiren postmodernizmin özelliklerini, modernizm ile karşılaştırmalı olarak şu şekilde vermek mümkündür (Hassan 2008: 273- 274):

510

Tablo 1. *Ihab Hassan’ın Hazırladığı Tablo*

MODERNİZM	POSTMODERNİZM
Romantizm/Simgencilik	Patafizik/ Dadacılık
Form (birleştirici, kapalı)	Antiform (ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hakimiyet/ logos	Tükenme/ sessizlik
Sanat nesnesi/ bitmiş yapıt	Süreç/performans/ happening
Mesafe	Katılım
Yaratma/ bütünselleştirme/ sentez	Yaratmayı imha/ yapıbozum/antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür/sınır	Metin/metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecazı mürsel
Seçme	Bileşim
Kök/ derinlik	Rizom/yüzey
Yorum/okuma	Yoruma karşı/ karşı okuma
Okunaklı (okuyucuları)	Yazılabilir (yazarları)
Gösterilen	Gösteren

Anlatı/ büyük tarih	Anlatı karşıtı/ küçük tarih
Ana kod	İdiyolekt (kişisel dil)
Belirti	Arzu
Tür	Mutasyona uğramış
Tenasül uzuvları (fallik)	Çok biçimli (androjin)
Paranoya	Şizofreni
Köken/neden	Fark-fark/iz
Tanrı Baba	Ruhülkudüs
Metafizik	İroni
Belirlenmezlik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

Beyaz Kale, postmodernizmin daha çok oyun, rastlantı, süreç, yapıbozum, metin/ metinlerarasılık, gösteren, kişisel dil ve belirsizlik özellikleriyle dikkati çeker.

Kölelik ve Efendilik Temi Çerçevesinde Kişi: 17. yüzyılda bir gemi yolculuğu esnasında Türklere esir düşenler İstanbul'a getirilir. "Osmanlı kanunlarına göre savaşta elde edilen esirlerin beşte biri padişaha düşmekte[dir]; kalanları ise öteki devlet büyükleri paylaşır." (Parlatır 2012: 30). Padişah, Osmanlı kanunlarına göre payına düşen esirleri alır. Diğerleri, esere konu olan Venedikli Köle de dâhil Sadık Paşa'nın zindanına gönderilir: "Padişah, biz onu göremeden, hakkına düşen esirleri seçip ayırttı. Bizi de Galata'ya geçirip Sadık Paşa'nın zindanına tıktılar." (Pamuk 1996: 15).

511

Venedikli, Sadık Paşa'nın zindanında kalır. Kendisine iyi yaşama şartları sağlayabilmek için hekim olduğu yalanını söyler. Çevresindekilerden bazılarını da iyileştirir. Sadık Paşa'nın nefes darlığına çözüm bulunca Paşa tarafından himaye edilir.

Bir sabah Paşa'nın konağından çağrılan Venediklinin konakta yaşadığı anlar, postmodernizm açısından önemli bir unsur olan zamanların iç içe geçme özelliğini ve olasılıkları, "beş- altı yaş farkla, aynı anın içinde olma" şeklinde de yorumlanabilecek bir bilinç bölünmesi ile gösterir. (Pamuk 1996: 20-21).

Sadık Paşa, Başvezir'in kızıyla evlenecek olan oğlunun düğünü için Hoca ile Venediklinin birlikte çalışmasını ve düğün şenlikleri için havaî fişek gösterisi hazırlamalarını ister. Beraber çalışan benzerler, bu gösteriyi başarıyla tamamlar.

Hoca'yı Venedikliden ayıran taraf sakalıdır. Hoca, kölesinden Venedik'i ve Batı bilimini öğrenmek ister. Bu iki kişi, efendi ile köle birbirlerini tanımak, anlamak ve anlatmak için Haliç'e bakan karanlık ve boş bir evde, aynı masanın iki ucunda oturur, konuşurlar. Korkmaz'ın (2009: 119- 130) metaforik dönüştürme biçimleri ve

efendi-köle diyalektiği bakımından ayrıntılı olarak çözümlediği eserde Köle, Hoca'ya hikâyeler anlatır. Birçok konuda birlikte çalışır, hastalıklara çare, padişaha meşgaleler ararlar. Padişah tarafından emredilen bir silah yapımında beraber çalışırlar, bütün çabaları boşa çıkar ve bir türlü fethedilemeyen *Beyaz Kale* önlerinde hüsrana uğrarlar.

Sadık Paşa, Venedikli Köle'ye Müslümanlığı seçmesi hâlinde kendisini azat edebileceğini söyler, Venedikli, din değiştirmedigi için ölüm cezası ile cezalandırılır, cezanın uygulanacağı sırada başını kütüğe dayamadan önce gördükleri ve düşündükleri aynı “ben”in kişilik bölünmesini akla getirir. (Pamuk 1996: 31).

Bundan sonra Paşa, Venedikli din değiştirmemekte ısrar edince onu Hoca'ya hediye eder. Bu kölelik, “yer değiştirme” motifine kadar yıllarca sürer. Gerçekte ise kölelik süresi “..beyaz köleler için dokuz, siyahiler için yedi yıl[dır.]. Bu sürenin sonunda kendilerine ‘âzâdlık kâğıdı’ verilir..”(Parlatır 2012: 37).

Kendiliknesnesi Aktarımları (Benzerlik, İdealleştirme, İkizlik): Heinz Kohut'un kurucusu olduğu “kendilik psikolojisi” çerçevesinde yorumlanabilecek *Beyaz Kale*'deki bilinç bölünmesi, narsistik bir yapının –“bir uçta kaygılı bir büyüklenmeci duygu ve kamçılanmadan, diğer uçta hafif bir mahcubiyet ve kendinden tedirginlik haline, ya da şiddetli bir utanç, hipokondriya ve depresyona uzanan bir yelpaze” (Kohut 2004: 35)- gölgesinde kaldığı izlenimi uyandıran yazarın “ikiz” temine ilgisini de açıklayıcı niteliktedir:

“Psikanalizin temel kavramlarından aktarım'ı yepyeni bir içerik ve bağlamda kavrayan Kohut'a göre, görece stabil olan ‘kendiliknesnesi aktarımları’ sayesinde narsistik bakımdan yaralanmış hastaların psikolojik gereksinimleri karşılanmaktadır. Aynalama (tümüyle beni anlayan birisi), idealleştirme (ileride kendisi gibi olabileceğim birisi) biçiminde olabilen kendiliknesnesi aktarımlarına, son zamanlarında Kohut, bir de ikizlik (bu dünyada bana benzeyen birisi) aktarımını eklemiştir.” (Göka 1997: 162). “Freud'un ilk yazılarındaki [...] titiz metapsikolojik tanıma göre, aktarım terimi, bastırılmış, çocuksu, nesne libidosuna ait itkilerin, hâlihazırda varolan nesnelere (ön)bilinçsel yönelişlerle karışımına işaret eder.” (Kohut 2004: 38).

Eserde, kendiliknesnesi aktarımları diye değerlendirilebilecek kısımlar arasında en fazla “ikizlik” aktarımı öne çıkar. Narsistik bir tutumla kendini seyretmek, sevmek, zaman zaman kendinden nefret etmek ve bunu “ben”in bir başkası olması yoluyla bir yüzleşme, aynalama ve hesaplaşma biçiminde yansıtmak söz konusudur.

Bu durum aslında anlatı kişisi üzerinden yazarın iç dünyasını da kendilik psikolojisi açısından değerlendirmeye müsait malzemeler sunar.

Anlatı kişisi İtalyan Köle, aynalama (tümüyle beni anlayan birisi) diye yorumlanabilecek bir biçimde, Hoca'nın “ben, sen oldum” diyecek kadar kendisini anladığı düşüncesini şöyle aktarır: “Ensemi sıkkan parmakları gevşemişti, ama aynanın karşısından çekilmiyordum. ‘Senin gibi oldum ben,’ dedi sonra Hoca. ‘Nasıl korktuğunu biliyorum artık. Ben sen oldum!’” (Pamuk 1996: 92).

Kendisiyle karşılaşmış biri gibi heyecana kapılan İtalyan Köle, geçmişinin somut hâli gibi düşündüğü Hoca'ya karşı zaman zaman hayranlık duyar ve idealleştirme (ileride kendisi gibi olabileceğim birisi) diye yorumlanabilecek bir duygu yoğunluğu yaşar: “Kimsesiz bir çocuğa benzetiyordum onu, bana köleliğimin ilk yıllarını hatırlatan öfkesini ve hüznünü seviyordum; ben de onun gibi olmak istiyordum.” (Pamuk 1996: 120).

Eserden yapılan aktarmalar, bir yandan ikizlik kendiliknesnesi şeklinde Hoca ile İtalyan Köle arasındaki durumu gösterir, diğer yandan bunun eser yazarının hayatı ile bağlantılı okunmasına imkân sağlar. Yazarın gençliğini Hoca (Orhan Ferit Pamuk), orta yaşlı hâlini ise İtalyan Köle (Orhan Pamuk) olarak okumak; “kimlik dertlerini”, “yazıyla oyuna dönüştürme çabası”nda olan yazara (Öteki Renkler: 134- 135), oyunda eşlik etmek anlamına da gelebilir:

“Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. Ben oradaymışım! İlk anda böyle düşünmüştüm. Sanki bana oyun etmek isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor ve şöyle diyordu: Bak, aslında böyle olmalıydın sen, kapıdan içeri böyle girmeliydin, elini kolunu böyle oynatmalı, odada oturan öteki sene böyle bakmalıydın! Göz göze gelince selâmlaşttık. Ama o şaşırmışa benzemiyordu pek. O zaman bana öyle çok benzemediğine karar verdim, sakalı vardı onun; hem kendi yüzümün de, ben, neye benzediğini unutmuştum sanki. O karşımda otururken aklıma bir yıldır aynaya bakmadığım geldi.” (Pamuk 1996: 21).

Bir yıl süresince aynaya bakmamış olmak, kendi yüzünün neye benzediğini bilmemek karşılaşılan kişinin aslında aynadaki yansıma olabileceği yorumunu kuvvetlendirir. Bir de buna “anıların çekiciliğine kapılmak” eklenince aynaya bakmak eylemi, kendisi ile gençliği ile yüzleşmek anlamını da içeriğine katar:

“Durup durup başıma gelenlerin büyüüne, anıların çekiciliğine kapılıyordum çünkü: Bana o kadar benzeyen bir insanı ölüme terk ettim diye neredeyse kendimi

suçlayacaktım. Şimdiki gibi onu tutkuyla özlüyordum; bana gerçekten anılarımdaki kadar benziyor muydu, yoksa kendimi aldatıyor muydum; sonra, bu on bir yılda bir kere olsun yüzüne doya doya bakmadığıma karar veriyordum; oysa çok yapmıştım bu işi. İçimden İstanbul'a yetişip cesedine son bir kere daha bakmak bile geldi. Özgürleşebilmek için aramızdaki benzerliğin yanlış hatırlanan bir anı, unutulması gereken tatsız bir yanılsama olduğuna kendimi inandırmam, buna alışmam gerektiğine karar verdim”. (Pamuk 1996: 98).

Benzerlik artık aynılığa doğru ilerler. Bu kendilik psikolojisi çerçevesinde “Biz içinde ben deneyimi” (Kohut 2004: 11) şeklinde de okunabilir. Beden ve görünüşe iç dünya, duyuş ve düşünüş ortaklığı eşlik eder:

“Elini omuzuma koyarak yanıma geçti. Dertleştigi bir çocukluk arkadaşıydım sanki. Parmaklarıyla enseme iki yanından sıkıştırdı, beni çekti. ‘Gel birlikte aynaya bakalım.’ Baktım ve lâmbanın çiğ ışığı altında, bir daha gördüm ne kadar çok benzeştığımızizi. Sadık Paşa’nın kapısında beklerken onu ilk gördüğümde de bu duyguya kapılmıştım, hatırladım. O zaman, olmam gereken birini görmüştüm; şimdiyse, onun da benim gibi biri olması gerektiğini düşünüyordum. İkimiz birmişiz! Şimdi, bu bana çok açık bir gerçekmiş gibi geliyordu. Elim kolum bağlanmış, tutulup kalmıştım sanki. Kurtulmak için bir hareket yaptım, sanki benim, ben olduğumu anlamak için: Aceleyle elimi saçlarımın içinde gezdirdim. Ama, o da yapıyordu aynı şeyi, üstelik ustalıklı, aynanın içindeki simetriyi hiç bozmadan. Bakışımı da taklit ediyordu, kafamın duruşunu, aynada görmeye katlanamadığım, ama korkunun merakıyla gözümü alamadığım dehşetimi de tekrarlıyordu: Arkadaşının sözlerini ve hareketlerini taklit ederek onu sinirlendiren bir çocuk gibi neşelendi sonra. Bağırды! Birlikte ölecekmişiz! Ne saçma, diye düşündüm. Ama korktum da. Onunla geçirdiğim gecelerin en korkuncuydu.” (Pamuk 1996: 90- 91). “Ben orada olmalıydım, çünkü ben Hoca’nın kendisiydim! Tıpkı, sık sık gördüğüm korkulu rüyalarda olduğu gibi, dışardan gördüğüm kendimden ayrı düşmüştüm; kendimi dışarıdan gözleyebildiğim için, demek ki, bir başkasıydım; kimliğine büründüğüm bu başkasının kim olduğunu öğrenmek bile istemiyor, önümden beni tanımadan geçen kendime korkuyla bakarken, bir an önce katılmak istiyordum ona.” (Pamuk 1996: 109).

Bütün bu paragraflarda, büyük olasılıkla Ferit’i çok özleyen Orhan’ın izleri saklıdır. Başka bir deyişle bu, hem roman kişinin hem de roman kişisinde saklı yazarın geçmiş zamana, gençlik yıllarına duyulan özlemin, geri dönme arzusunun yansımalarından başka bir şey değildir.

Venedikli Köle’nin “O zamanlar” diye anlattığı gençlik yılları, yer yer rüyalarla iç içe geçirilerek Freud’un “örtüşme/ özdeşleşme” (Freud 2014: 348- 351) diye değerlendirdiği anlamda İstanbullu Hoca ile örtüşür:

“O zamanlar annesinin, nişanlısının ve dostlarının başka bir adla çağırdıkları başka bir insandım. Bir zamanlar ben olan, ya da şimdi öyle sandığım o kişiyi arada bir

hâlâ rüyalarımda görüyorum ve terle uykudan uyanıyorum...” (Pamuk 1996: 13-14).

“Sonraları, Padişah'ın bizi silâhla birlikte Edirne'ye sefere çağırdığını öğrenene kadar, sıklıkla aynı rüyayı gördüm: Karışıklığı İstanbul'daki eğlenceleri hatırlatan bir eğlencede, Venedik'te bir maskeli balodaymışız: Yüzlerindeki ‘bayağı kadın’ maskelerini indirince kalabalıkta gördüğüm annemle nişanlımı tanıyarak umutlanıyor, ben de, beni artık tanısinlar diye, kendi maskemi indiriyordum, ama onlar benim ben olduğumu anlamıyorlardı bir türlü, sapından tuttıkları maskeleriyle, arkamdaki birini gösteriyorlardı; dönüp baktığımda, benim ben olduğumu anlayacak bu adamın Hoca olduğunu görüyordum. Beni tanınması için, bu sefer de ona umutla yaklaşıncı, Hoca olan adam, bana hiçbir şey söylemeden maskesini indiriyor ve altından, beni suçluluk duygusuyla korkutarak rüyamdan uyandıran gençliğim çıkıyordu.” (Pamuk 1996: 140).

Freud'un rüya ile ilgili olarak söylediği “Rüyalar kesinlikle egoisttir. Rüya içeriğinde kendi egom değil de yabancı bir kişi yer alıyorsa şayet, rahatlıkla iddia edebilirim ki bir özdeşleşme söz konusudur ve bu kişinin ardında benim egom gizlidir.” (Freud 2014: 350) sözleri *gözü açık görülen rüya* olarak değerlendirilebilecek sanat için de söz konusudur. Kişiler ve kişilerin anlatıda yer alış biçimleri de Orhan Pamuk'un iç dünyasının yansımalarıdır.

“Bir Doğu ülkesinde Batılı olduğuna inandırılarak büyüdüm” (Pamuk 1999: 134) diyen Orhan Pamuk da gençliğini suçluluk duygusuyla yüklü bir korkuyla hatırlar. Bu şekilde hatırlamasının altında gençlik yıllarında kendisini hep “bir baltaya sap olamamak” ile suçlayan yakın çevresi, özellikle de annesi vardır. Eserin başında “O zamanlar annesinin, nişanlısının ve dostlarının başka bir adla çağırdıkları başka bir insandım.” diyen anlatıcı gibi Orhan Pamuk da –belki- o zamanlar Ferit adı ile yaşadığı gençliğini sonradan Orhan adını öne çıkaran “yazarlığı”, başarıya ulaşmış, “bir baltaya sap olmuş” hâli ile değiştirme arzusunu somutlaştırmıştır. Üstelik anlatı içinde rüya olarak verilen satırlar, *gözü açık görülen bir rüya*, yani sanat yolu ile yazarın iç dünyasını sezdirenen ipuçlarına dönüşmüştür. Yakın çevresi –rüyada annesi ve nişanlısı- tarafından yeni “ben”i ile kabul görmediği hâlâ eski hâli ile tanındığı, hatta buna içindeki sesin de eşlik ettiğine dair –Hoca olan adamın maskesini indirmesi ile altından anlatıcının gençliğinin çıkması şeklinde- ıstırabını duyurur.

Geçişken Anlatıcı: Bakış açısı ve anlatıcı konusunda eser, anlatı kişinin bakış açısını ilahi bakış ile kesişecek bir noktaya çeker ve bu bakışla imkânsız zorlayan bir anlatımı olasılık çerçevesinde dile getirir. Kahraman anlatıcı, diğer bir

kahramanın aklından geçenleri bildiğini çünkü onunla (gençlik yıllarında denediği bir biçimde) alıştırmalar sonunda aynı şeyleri düşünebilme becerisi kazandığını belirtir. Bu alışılmış kuralın kırılması, yıkılması ya da yapısının bile isteye söküme uğratılmasından başka bir şey değildir. Tanrısal bakış açısının anlatı kişisine yüklenmesi, anlatıcı tekniklerinin durağan ve keskin çizgilerini yıkmak, bakış açısı ve anlatıcı tekniğini geçişken bir zemine taşımak anlamına gelir. Kurmaca ile gerçeğin geçişkenliği çerçevesinde, yazılanın yazarın bellek dünyasından geldiği, istenildiğinde yapıbozucu bir anlayışla bilinçli olarak bakış tarzı ve anlatıcılık konumunun ters yüz edebileceği hissettirilir:

“Sanki her şey, üzerinde kuşların uçtuğu beyaz kalenin, gittikçe kararan kayalık yamacın ve durgun ve karanlık ormanın görüntüsü gibi kusursuzdu: Yıllardır rastlantı olarak yaşadığım birçok şeyin, şimdi zorunluluk olduğunu, askerlerimizin, kalenin beyaz kulelerine hiçbir zaman erişemeyeceklerini, Hoca'nın da benim gibi düşündüğünü biliyordum. Sabah saldırıya geçtiğimizde, aracımızın, içindeki ve yanındaki adamları ölüme terkederek, bataklığa yatıvereceğini, sonra, uğursuzluk söylentisini, korkuyu ve askeri yatıştırmak için onların önüne benim kellemi atmak isteyeceklerini de, Hoca'nın da benim kadar gördüğünü çok iyi biliyordum. Yıllar önce, bir kere, onu kendisini anlatmaya kışkırtmak için, aynı anda aynı şeyleri düşünme alışkanlığını geliştirdiğimiz bir çocukluk arkadaşımın söz ettiğini hatırladım. Onun da aynı şeyleri düşündüğünden hiç kuşku yoktu. (...)Hoca'nın da aynı şeyi düşündüğünü, kendi hikâyesine sevinçe inandığını biliyordum.” (Pamuk 1996: 160- 161-162).

Beyaz Kale'nin elyazmasını, “İtalyan Köle'nin mi, Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum.” (Pamuk 1996: 189) diyen Orhan Pamuk, kurmacayı belirsizliklerin hâkim olduğu bir oyuna döndürür ve ben dilini kullanan anlatıcının kimliğini belirsiz ve geçişken kılar. İtalyan Köle'den beş altı yaş büyük diye gösterilen Hoca, Köle'nin gençliği olarak anlam kazanır ve alışılmış olanı, bilinenleri kelime oyunuyla ters yüz eder. (Pamuk 1996: 91).

Venedikli ile Hoca “sakallı olup olmama” yani şekil özellikleri ile birbirinden ayrılır. Bu şekil özelliği esas alındığında değişip dönüşen anlatıcı daha iyi gözlemlenir. Eserin ilk sayfalarında “içeri benden beş altı yaş büyük biri girdi, (...) Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. (...) sakalı vardı onun; hem kendi yüzümün de, ben, neye benzediğini unutmuştum sanki. O karşımda otururken aklıma bir yıldır aynaya bakmadığım geldi.” (Pamuk 1996: 20- 21) diyen anlatıcı, İtalyan Köle gibidir. Buradan bir yıl aynaya bakmadığını ifade ederek belirsizlik ve olasılık durumuna da

dikkati çeken Köle'nin sakalsız, Hoca'nın da sakallı olabileceği düşüncesi öne çıkar. Bu, Ferit'in sakallı, Orhan'ın sakalsız oluşu şeklinde de okunabilir.

Daha sonra aynı dili kullanan anlatıcının “sakalsız”lık ile ilgili değerlendirmesi ve Edirne anıları ile İstanbullu Hoca olduğu görülür:

“Ölümünden yıllar, belki de yüzyıllar sonra bir meraklının bizden çok kendi hayatını düşleyerek okuyacağını sandığım, aslında, kimse okumasa da pek fazla aldırmayacağım ve bunun için de O'nun adını çok da derine olmasa da gizleyerek gömdüğüm gölgemin kitabına bunun için döndüm: Veba gecelerini, Edirne'deki çocukluğumu, Padişah'ın bahçelerinde geçirdiğim güzel saatleri, O'nu o sakalsız haliyle Paşa'nın kapısında ilk gördüğüm zaman sırtımda duyduğumu sandığım ürpertiye yeniden düşlemek için.” (Pamuk 1996: 176).

Anlatıcı, arzu ettiği yetkileri kullanma konusunda geçişken bir dil ve bakış açısı kullanır. Aynı bedende iki farklı kişiyi somutlaştırma, bir “başkası”na dönüşen “ben”i anlamada zorlukları ortadan kaldırır. İtalyan ile İstanbullu, aynı kişi olarak okunduğunda belirsizlikler olasılığa dönüşür.

Postmodern anlatıda kelimeler, karşılık geldikleri temsil ettikleri unsurlardan bağımsız hareket ederler. Beş altı yaş büyük olan anlatı kişisi, kendisinden beş altı yaş küçük olanın gençliği olarak somutlaştırılır, sezdirilir. Alışılmış olan daha çok gençlik yıllarının yaşlılıktan önce gelmesidir. Bu, göstergelerarası geçişkenlik, yani küçük ile büyük kelimelerinin karşılık geldiği anlamların yer değiştirmesi olarak okunabileceği gibi kronolojiyi ters yüz eden önce geleceğin sonra geçmişin yaşanması şeklinde de yorumlanabilir.

Her Şey “An”da Gizli: 7 yaşında tahta çıkmış olan Osmanlı padişahlarından IV. Mehmet (Avcı Mehmet) dönemini, önceki ve sonraki dönemlerle harmanlayarak kurgulayan Beyaz Kale, tarihî gerçeklere yaslanarak oluşturulan yönleri ile olabilirlikleri, dönemsel geçişlerle iç içe kurgulanan zamanlar arası yönü ile de olasılıkları derinleştirir. 17. yüzyıla ait olmayan -yazarının da işaret edeceği- bazı olaylar bu yüzyılda yaşatılarak zamanların üst üste geçişi ile yani bütün zamanların “yaşanılan an”da saklı oluşu ile kronolojiyi bilinçli olarak ters yüz eder.

Önce geleceğin ve daha sonra ona zemin olmuş geçmişin yaşanması şeklinde de alışılmış kronoloji bilinçli olarak kırılır ve ters yüz edilir. Giriş'te Darvinoğlu'nun sözünü ettiği el yazması, tekrar tekrar okununca içeriği bir başka boyutta gelecek içinde saklı geçmişte ve geçmiş içinde saklı gelecekte yeniden hayat bulur. Bu el

yazması, “Rüyaları hatırlatan mavi ebrulu zarif bir ciltle ciltlendiği, okunaklı bir yazıyla yazıldığı ve soluk devlet belgelerinin arasında pırıl pırıl parladığı için [Darvinoğlu’nun] hemen dikkati[ini] çek[miştir.]” Bu kitap, "solak hattat"ın temize geçtiği, “[k]enarlarına ve sayfa boşluklarına bir çocuk elinin bol düğmeli elbiseler giyen küçük kafalı insanlar çizdiği” bir kitaptır.

Eserin 7. bölümünde; Hoca ile Köle’nin yazdığı hikâyeyi temize çeken “solak hattat”, “ebrulu, mavi bir kapakla” ciltlenmiş risale, kitaptaki resim/çizim unsurları, Giriş kısmında Darvinoğlu’nun bulduğunu belirttiği elyazmasının yazılış ve ciltleniş sürecinin zamandizimsel/ kronolojik düzeninin ters yüz edilmesi, belirsizleştirilmesi, doğal akışının bozulması ve gelecekte sonra yaşanan geçmiş anlayışını sergiler. Ulaşılmak istenilen aslında metnin kendisidir. Anlatılan da metnin kendi kendini bulma sürecidir:

“Yan odada Hoca’nın hâlâ sonunu getiremediği hikâyesinin baş kısımlarını temize çeken dostumuz solak hattat vardı. (...) Hoca, hemen oracıkta takvimin bazı tarihlerine mısralar düzüp, işini bitirmekte olan hattatın eline tutuşturdu; benden de mısralarının bazılarını resimlememi istedi. Öğleye doğru, ebrulu, mavi bir kapakla alelacele ciltlettirdiği risaleyi yanına alıp giderken neşesizdi, sıkıntılıydı, korkuyordu.” (Pamuk 1996: 105).

518

Yaklaşık olarak otuz yıllık bir zamanın esas olduğu anlatıda, Venedikli Köle’nin kendisi ile ilgili zaman tespiti ve yorumları da dikkat çekicidir: “Esir düşerse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız kürek kölelerini şiddetle kırbaçlatmak için bir türlü emir veremiyordu. Sonraları, bütün hayatımın kaptanın bu korkaklığı yüzünden değiştiğini çok düşündüm. Şimdiyse, kaptanımız kısa süren o korkaklığa kapılmasaydı hayatım asıl o zaman değişirdi, diye düşünüyorum.” (Pamuk 1996: 11).

Venedikli bu yorumdan sonra zamanın rastlantılar toplamından çok rastlantı gibi görünen zorunluluklar olduğu fikrine yönelir. Aslında bu bir yazgıdır: “Önceden belirlenmiş bir hayat olmadığını, bütün hikâyelerin aslında birer rastlantılar zinciri olduğunu birçokları bilir. Ama gene de, bu gerçeği bilenler bile, hayatlarının bir döneminde, geri dönüp ona baktıklarında, rastlantı olarak yaşadıkları şeylerin birer zorunluluk olduğuna karar verirler.” (Pamuk 1996: 11- 12)

Tarihî bir dönem, öncesi ve sonrası ile harmanlanarak kesin çizgilerden uzaklaştırılır. Yazarın çocukluk yıllarından yansıyanlar ile Hoca'nın ve Köle'nin kesişen hayatları, imge ile gerçek çizgisinde bir yanılısamaya dönüşür.

Bellek Yolculuğunun Durakları: *Beyaz Kale*, kitap sayfalarının sözcüklerden kurulu burçlarını mekân olarak belirler: Gebze, Haliç'e bakan oda, saray ve ötesi, deniz ve gemi, yıllarca odaya kapanma, hayaller kurma, kitapların dünyasında yaşama, yazı masasına oturup kendi yazıcısı ile sınırlı bir kurmaca evren içinde dolanıp durma... gibi.

Beyaz Kale'de mekân her an değişime uğrayabilen geçişken bir "bellek" dünyası olarak şekillenir. Sınırları, hem yazıya hapsedilecek kadar dar hem de akıl ve hayal gücünün sınırları kadar geniştir. Kurmacanın bellek oyunu olması süreci yazarı, eğlenceli bir yazma ortamına çekmiş gibidir. *Beyaz Kale*'nin mekânı, "[oturulan evin] arka bahçesine bakan bir pencereden" görülenler ile okunup hayal edilenlerin tasarlandığı, yeniden kurgulandığı sayfalardır. Bazen uyku öncesi ya da ölümle uyku ilişkisi iması ile iç içe de verilir. Eserin kurgulandığı mekân anlatıcının evinin "arka bahçeye bakan çalışma oda[sı]"dır. (Pamuk 1996: 179).

519

Çalışma odasından görünen manzara, önce İtalyan Köle'nin din değiştirmek istemediği için boynunun vurulması kararı ile ilgili önemli bir anda, "başka bir şey düşünmek" isterken gözünde canlanan tablo şeklinde verilir:

"Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerinde pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordum. Onların arasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu." (Pamuk 1996: 30- 31)

Eserin sonunda ise anlatıcı, konuğunun pencereden neleri gördüğünü bildiğini şüpheyi yer bırakmayacak şekilde ifade eder. Önceki manzaradan farklı bir tek husus vardır. O da sonunda, anlatıcının da söz konusu manzara içinde "yetmişine merdiven dayamış ben orada oturuyordum" cümlesi ile yerini almış olmasıdır: "Sonra yeniden, evimin arka bahçesine bakan o pencereden görebileceklerine baktı. Ne gördüğünü, tabii ki çok iyi biliyordum: Bir masanın üstündeki (...) konmuştu; yetmişine merdiven dayamış ben orada oturuyordum; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu ..." (Pamuk 1996: 180).

Bu yer, eserin sayfaları olarak da değer kazanabilir. Anlatıcının penceresinden bakmak, anlatıcının anlatı evreni ile sınırlandırılmak anlamına da gelir. Yerdeğiştirmece ile yazı ve pencere, yazarın dünyasından görmek, yazıcının betimlemesi ile düşlemek şeklinde de okunabilir.

Ertelenen Anlamlar: Eserdeki bütün anlamlar hep bir olasılık ve belirsizlik ile oyun üzerine yapılandırılır. Bu da kelimelere yüklenen post- modern kaygının kendisidir. Çünkü yanılsamalar ile ilerleyen kurmaca, şizofreni sıradanlaştıran bir anlayışın izini sürer.

Kelimelerle, yazıyla oyun oynama; kurmaca ve rüya ile gerçeği iç içe geçirme arzusu, anlatımı kaygan, geçişimli bir yapıya, yapıbozuma uygun bir yapıya sürükler. Oyun, postmodern anlayışın yazıcıya verdiği sanat ve bellek gücünü yoklama ve şaşırtma temeline yaslanır. Gerçek ve kurmaca anlatıcı, oynanan “oyun”un farkındadır:

“Bütün gece böyle sürdü. Hastalığı ve korkusunu bana bulaştırmaya çalışırken benim o, onun da ben olduğumu tekrarlayıp durdu. Kendi dışına çıkıp kendisini seyretmenin zevkini alıyor da ondan, diye düşünüyordum, rüyadan uyanmak isteyen biri gibi kendi kendime tekrarlıyordum: Oyun oynuyor; çünkü kendi de söylüyordu bu ‘oyun’ sözcüğünü, ama öte yandan da ağır ağır terliyordu; sıcak bir odada boğucu sözlerinin korkusuyla bunalan biri gibi değil, gövdesinde sakatlık olan hasta biri gibi.” (Pamuk 1996: 94- 95).

Özel adlar okunduğunda, tarihî bir roman izlenimi veren anlatıda, kelimeler zaman zaman anlamlarının karşıtını ifade eder (küçük kelimesinin büyük kelimesiyle anlam değişikliğine gitmesi gibi), tekrarlanan motifler ile zamandizimsel sapmalar, yer değiştirmeler öne çıkar (öncelik sonralık kavramlarının yer değiştirmesi gibi).

Venedikli Köle ve İstanbullu Hoca etrafında okunan eser, anlamın kendini erteleyen yönü ile benzerler ve ikizler temine çok katmanlı bir bakış getirir. İstenildiğinde bu çalışmada yapıldığı gibi İstanbullu Hoca, Orhan Ferit Pamuk ve Venedikli Köle, Orhan Pamuk olarak okunabilir; istenildiğinde bunun dışında farklı çağrışımlarla yüklü olarak Venedikli Köle, Cervantes; İstanbullu Hoca, Evliya Çelebi olarak görülebilir; istenildiğinde kişiler sadece Batı- Doğu, Ptoleme- Batlamyus, madde- mana, beden- ruh, köle- efendi, bilim- hurafe, astronomi- astroloji, kâhin- müneccim, amca- amcanın kardeşi (yorgancının öz evlâdı- yorgancının üvey evlâdı), gençlik- yaşlılık.. mecazları çerçevesinde yorumlanabilir; arzu edilirse bir şizofrenin

aynaya bakışı, yani aynı zaman içinde farklı iki dönemini göçebe bir bakışla anlamlandırma denemesi olarak algılanabilir ve bu istenildiği kadar uzatılabilir...

Sonuç: Kurmaca kişilerden Darvinoğlu'nun sesi ile başlatılan ve Pamuk'un yankısı ile son bulan Beyaz Kale, yeniden yeniden okunma ritüeli ile iç içe düşsel bir anlatı atmosferi oluşturur. Yazılanların gerçekliği ve kurmaca oluşu, *yaşanılabilir olması* ve *hayal edilebilir olması* çizgisinde labil yani kaygan ve geçişken bir zemine taşınır. Beyaz Kale, postmodern metnin metinlerarasılık, üstkurmaca, belirsizlik, olasılık ve uyumsuzluk ile ilişkisini, kurmaca yoluyla oyun oynama tekniğini ve rastlantı, süreç, yapıbozum, gösteren, kişisel dil unsurlarını dikkatlere sunar. Orhan Pamuk, kurmacayı belirsizliklerin hâkim olduğu bir oyuna döndürür ve ben dilini kullanan anlatıcının kimliğini belirsiz ve değişken kılar. Tanrısal bakış açısının anlatı kişisine yüklenmesi yoluyla anlatıcı tekniklerinin durağan ve keskin çizgilerini yıkıp bakış açısı ve anlatıcı tekniğini geçişken bir zemine taşır. Eserdeki bütün anlamlar hep bir olasılık ve belirsizlik ile oyun üzerine yapılandırılır. Bu da kelimelere yüklenen post- modern kaygının kendisidir. Çünkü yanılsamalar ile ilerleyen kurmaca, şizofreni sıradanlaştıran bir anlayışın izini sürer. Eserde, büyük olasılıkla Ferit'i çok özleyen Orhan'ın izleri saklıdır. Başka bir deyişle *Beyaz Kale*, hem roman kişinin hem de roman kişisinde saklı yazarın geçmiş zamana, gençlik yıllarına duyulan özlemin, geri dönme arzusunun yansımasından başka bir şey değildir.

KAYNAKÇA

- Akdemir, Handan (2009). "Yazının Gücünü İspatlayan Adam". *Chronicle* 12: 24- 32.
- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Andaç, Feridun (2006, Kasım). "Orhan Pamuk'un Romanla Süren Yolculuğu". *Hürriyet Gösteri*, 8-10.
- Bardakçı, Murat (2002, Mayıs 26). "Reşad Ekrem 'cemal aşığı' idi ama intihâlcı değildi". *Hürriyet*.
- Ecevit, Yıldız (1996). *Orhan Pamuk'u Okumak*, İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Ecevit, Yıldız (2006). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*. Çev.Sema Rifat. İstanbul: Om Yayınevi.
- Freud, Sigmund (2014). *Rüyaların Yorumu*. Çev. Dilman Muradoğlu. İstanbul: Say Yayınları.

- Göka, Erol (1997). *Varoluşun Psikiyatrisi*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Göle, Münir (2007). “Aşk Melankolisi Diye”. *Cogito* 51: 163.
- Hassan, İhab (2008, Haziran-Temmuz-Ağustos). Bir Postmodernizm Kavramına Doğru. *Hece* 138/139/140: 273-274.
- Kalyoncu, Cemal A. “Valla Yahudi Değilim”. (2002, Haziran 10). www.aksiyon.com.tr/portreler. [Erişim: 19 .01.2016].
- Kiras, İbrahim (1995, Ocak 31). “Pamuk Nereden Koşuyor”. *Yeni Şafak*.
- Kohut, Heinz (2004). *Kendiliğin Çözümlemesi. Narsistik Kişilik Bozukluklarının Psikanalitik Tedavisine Sistemli Bir Yaklaşım*. Çev. Cem Atbaşoğlu, Banu Büyükkal, Cüneyt İşcan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2009). Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale. *bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi* 50: 119-130.
- Moran, Berna (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. C.3. Dü. Nazan Aksoy, Oya Berk. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Orhan Pamuk'u Anlamak (2000). Dü. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan (1996). *Beyaz Kale*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan (1999). *Öteki Renkler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlatır, İsmail (2012). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Yıldız, Ahmet (Ocak- Şubat 2006). “Orhan Pamuk’a İvedi Yanıtılaması Dileğiyle Birkaç Soru”. *Edebiyat ve Eleştiri* 85: 3-5.
- www.yenisafak.com/arsiv/2002/haziran/11/kultur.html/ intihal üstü intihal [Erişim: 19 .01.2016]