



YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (38-59)

Makalenin Geliş Tarihi: 08.03.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 31.03.2019

EDWARD W. SAID'İN ORYANTALİZM KURAMINDAN HAREKETLE ORHAN PAMUK'UN ANLATILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

Emine AYAN²

ORCID: 0000-0003-2132-5587

ÖZ

Yüzyıllar boyunca etkileşim içinde bulunan Batı ile Doğu arasındaki ilişki üzerine kurulan oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu görme biçimlerine dayanan bir bilgi alanıdır. Başlangıçta Doğu bilgisine dayalı kurumsal bir alan olan oryantalizmin, Edward W. Said'in *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* (1978) adlı kitabı ile kuramsal bir açılım kazanarak bir söylem hâline geldiği görülmüştür. Michel Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi* (1969) ve *Hapishanenin Doğuşu* (1975) adlı kitaplarından esinlenen Said, *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu ve iktidar ile yakın bir ilişki içinde bulunduğu* kabulünden yola çıkarak oryantalizmi hümanist bir yaklaşımla kurgusal bir zeminde metinler aracılığıyla şekillenen bir söylem biçimine dönüştürmüştür.

Bu makalede postmodern Türk romanının başlıca yazarlarından biri olan Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008) ve *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) adlı anlatıları kuramsal bir incelemeye tabi tutularak oryantalizmin postmodern anlatıdaki görünümü açığa çıkartılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Edward W. Said, oryantalist söylem, temsil, *bilgi-iktidar*, postmodernizm, Orhan Pamuk, anlatı.

¹ Bu makale *Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Postmodern Türk Romanlarında Oryantalist Temsiller Üzerine Bir İnceleme* başlıklı doktora tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

² Araş. Gör., Çukurova Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
eposta: eayan333@gmail.com



A RESEARCH ON THE NARRATIONS OF ORHAN PAMUK WITH REFERENCE TO THE ORIENTALIST THEORY OF EDWARD W. SAID

ABSTRACT

Orientalism built on the relationship between the West and the East which has been interacting for centuries, is an area of knowledge based on the way that the West sees the East. It was observed that orientalism which was initially an institutional field based on Eastern knowledge became a discourse by gaining a theoretical opening with Edward W. Said's book *Orientalism Western Conceptions of the Orient* (1978). Said, who was inspired by the books called *Bilginin Arkeolojisi* (1969) and *Hapishanenin Doğuşu* (1975) of Michel Foucault, has transformed orientalism into a form of discourse with a humanistic approach shaped by texts on a fictional ground based on the assumption that *knowledge is a non-objective, productive phenomenon and closely related to power*.

In this article, the appearance of orientalism in postmodern narrative will be revealed with subjecting to an examination to the narrations called *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008) and *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) of Orhan Pamuk who is one of the main authors of the postmodern Turkish novel, in the context of Edward W. Said's theory of orientalism.

Keywords: Orientalism, Edward W. Said, orientalist discourse, representation, *knowledge-power*, postmodernism, Orhan Pamuk, narration.

Giriş

“Doğu bilimi” anlamını taşıyan oryantalizm, köken olarak güneşin doğuşunu ifade eden Latince *oriens* sözcüğüne dayanır. Başlangıçta “Doğu veya Yunan kilisesinin bir üyesi” (Bulut 2007: 428) anlamı ile öne çıkan oryantalist sözcüğü zaman içerisinde anlamsal bir açılım kazanarak Bulut’un (2007: 428) tespitiyle ‘Doğu araştırmalarında uzmanlaşmış kişi’ bağlamında ilk defa 18. yüzyılda İngilizcede ve Fransızcada kullanılmış; 19. yüzyılda ise ‘Doğu incelemesi’ anlamıyla *Dictionnaire de l’Academie française*’e girmiştir.

Bir kavram olarak oryantalizmin kökenini Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektiğin başlangıcı kadar eskiye dayandırmak mümkündür. Tarım vasıtasıyla kendisinden daha önce medenileşen (Bulut 2014: 18) Doğu’yu yakından takip eden Batı’nın 7. yüzyıldan itibaren İslamiyet’in yayılmaya başlamasıyla Doğu’nun giderek güç kazanmasından rahatsızlık duyarak İslam’a ilişkin olumsuz imgeler üretmeye başladığı; Haçlı Seferleri’nden sonra ise Doğu’nun zenginliklerinden yararlanmak için Doğu ile yakın temas içinde bulunduğu görülür. 12. yüzyılda ilk Kur’an tercümesinin yapılması; 14. yüzyılda İslam’ın daha iyi anlaşılması için dil okullarının açılması, Arapça, Grekçe, İbranice ve Süryanice

kürsülerinin kurulmasının kararlaştırılması, Doğu'yu gezen seyyahların sayısındaki artış; 16. yüzyılda Paris'te ilk Arapça kürsüsünün açılması (Bulut 2007: 429) Batı'nın kendisi için bir tehdit olarak algıladığı Doğu'yu yakından tanıma çabasının ürünleridir. 18. yüzyılda oryantalizm Batı'nın Doğu'ya yönelik emperyalist amaçlarını icra edebileceği akademik bir disiplin hâline gelir. Bu dönemde Doğu artık Batı için "Batı'nın kendisine uzaktan, farklı farklı açılardan bakmasına imkân veren bir araç" (Bulut 2014: 71) kisvesindedir. Bu yüzyılın sonlarına doğru Napolyon'un Mısır Seferi (1798) esnasında uyguladığı, Doğu'nun gözünde Mısır'ın işgalini meşru kılan (Bulut 2014: 90) oryantalist strateji bu yüzyıla damgasını vuran emperyalist zihniyetin en somut örneğidir. 19. yüzyılda oryantalizm kökleşmiş bir gelenek hâlini almış; ayrıca bu dönemde "Doğu'ya dönük . . . romantik-egzotik ilgi"nin (Bulut 2007: 431) bir tezahürü olarak 'fantastik ve düşsel bir Doğu miti' oluşmuştur.

20. yüzyıl oryantalizmin tarihi seyrini değiştiren çarpıcı gelişmelere sahne olmuştur. Bu dönemde hem 1973 yılında Paris'te düzenlenen 29. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde akademik bir disiplinin ötesinde sömürgecilikle örtüşen bir anlamı çağrıştırmaları dolayısıyla *oryantalist* terimi yürürlükten kaldırılmış (Bulut 2014: 1) hem de 1978 yılında Edward W. Said oryantalizme kuramsal bir açılım kazandıran *Orientalism Western Conceptions of the Orient (Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları)* adlı kitabını yayımlamıştır. Oryantalist kanona paralel olarak Batı ile Doğu arasındaki diyalektikten hareket eden ve oryantalizmi sömürgeci zihniyetle koşut kılan Said'i bu kanondan farklı kılan hümanist bir yaklaşımla Batı ile Doğu'yu birbiri için gerekli kılması, Batı'nın yarattığı Doğu temsilleri üzerinde durması ve Foucault'nun *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu ve iktidarla yakın bir ilişki içinde bulunduğu* kabulünden yola çıkarak oryantalizmin tıpkı bir anlatı gibi kurgusal bir zeminde metinler aracılığıyla şekillenen bir söylem olduğunu savunmasıdır.

Bu çalışmada Edward W. Said'in oryantalizm kuramından hareketle Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008) ve *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) adlı dokuz anlatısının kuramsal bir analize tabi tutulması suretiyle oryantalizmin bu yazarın postmodern anlatılarındaki görünümünün açığa çıkartılması amaçlanmaktadır.

Edward W. Said'den Hareketle Oryantalizmin Kuramsal Çerçevesi

Yüzyıllar boyunca Doğu-Batı karşıtlığı ile temellendirilmiş kurumsal bir bilgi alanı olarak dikkat çeken oryantalizm, 1935 yılında Kudüs'te Hristiyan Filistinli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve kendisini "Mısır'da okula giden, İngiliz ön adlı, Amerikan

pasaportlu ve kesin hiçbir kimliği olmayan bir Filistinli" olarak tanımlayan Edward W. Said'in (2006: 16) 1975-1976 yılları arasında kaleme aldığı *Şarkiyatçılık* Batı'nın *Şark Anlayışları* adlı kitabı ile kuramsal bir mecraya taşınmıştır.

Said'e göre (2013: 13) oryantalizm "Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğretmek, oraya yerleşerek, onu yöneterek-uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark'a egemen olmakta, Şark'ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi"dir. Oryantalizmde çıkış noktası, ampirik bir gerçeklikten ziyade kurmaca bir gerçekliktir. Said'in (2013: 82) ifadesiyle "Şark'a ait sayılan sorunlarla, nesnelere, niteliklerle, bölgelerle uğraşma alışkanlığı demek olan şarkiyatçılığı benimsemiş herkes, hakkında konuştuğu ya da düşündüğü şeyi bir sözcük ya da ifadeyle gösterecek, adlandıracak, imleyecek, sabitleyecek ve böylece bu sözcüğün de ya gerçeklik kazandığı ya da zaten gerçekliğin kendisi olduğu düşünülecektir." Ancak Batı'nın Doğu ile ilgili yarattığı kurmaca dünya "Şark'a ilişkin uçuk bir Avrupalı hülyası" (Said 2013: 16) değildir; oryantalist, somut bir bölge olarak var olan Doğu'yu kurgusal bir düzlemde değiştirip dönüştürerek kendi çıkarlarına uygun Doğu temsilleri yaratır. Dolayısıyla "Şarkiyatçının Şark'ı, Şark'ın kendisi değil Şarklaştırılmış Şark'tır." (Said 2013: 114)

Oryantalizm ötekileştirici bir zihniyete dayanır. Şark teriminin de Batı kavramının da ontolojik bir istikrarı olmadığını, bunların ikisinin de kısmen olumlularla kısmen de ötekinin tespiti yoluyla üretildiğini dile getiren Said (2013: ii), oryantalizmin Batı'nın Doğu'yu ötekileştirerek yarattığı bir kurgu olduğu düşüncesindedir. Buna göre Batı, kendi kimliğini inşa etmek için bir öteki imge addettiği Doğu karşısında kendisini konumlandırmaktadır. Batı'nın Doğu'yu ötekileştirme işleminin kaynağında ise sömürgeci zihniyet yer almaktadır. Sömürgeciliğin örtük söylemi olarak nitelendirilebilecek olan oryantalizmde bu ötekileştirme işlemi "Avrupalı olmayan halklarla, kültürlerle karşılaştırıldığında, Avrupalı kimliğinin diğerlerinden üstün olduğu fikri"ne (Said 2013: 17) dayanan hegemonya ile yakından ilişkilidir.

Şarkiyatçılığın bir söylem olarak incelenmedikçe, Aydınlanma sonrasında Avrupa kültürünün Şark'ı çekip çevirebilmesini -hatta üretebilmesini- sağlayan o müthiş sistemli disiplinin anlaşılmasının olanaksız olduğunu ifade eden Said (2013: 13), söylem kavramı konusunda Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi* (1969) ile *Hapishanenin Doğuşu* (1975) adlı eserlerinden esinlenmiş ve Foucault'dan hareketle *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu ve iktidarla yakın bir ilişki içinde bulunduğu* görüşünden hareket etmiştir. *Bilgiyi "söylemsel bir pratik tarafından düzenli bir biçimde oluşturulmuş ve (...) bir bilimin kuruluşu için gerekli olan öğeler toplamı"* olarak tanımlayan Foucault (2014: 212),

belirlenmiş bir söylemsel pratik olmaksızın bilginin olmayacağını, her söylemsel pratiğin oluşturduğu bilgiyle tanımlanabileceğini dile getirir. İktidar ve bilginin birbirlerini doğrudan içerdiklerini ifade eden Foucault (2017: 65), bu iki kavram arasında kurduğu ilişkide işlenen suçlara karşı 18. yüzyıldan itibaren uygulanan cezalandırma biçimlerinden yola çıkar. Buna göre başlangıçta “bedenin iktidarın nesnesi ve hedefi olarak keşfedilişi” (Foucault 2017: 208) söz konusu iken 19. yüzyılda “bedeni kudurtan kefarete cezasının yerine kalp, düşünce, irade, ruhsal durum üzerine derinlemesine etki eden bir ceza” (Foucault 2017: 51) sistemi söz konusu olmuştur. Bu dönemde “zihinleri dönüştürecek bir makine” (Foucault 2017: 196) olarak dikkat çeken hapisane, cezanın yöneldiği bir temsil nesnesi haline getirilen bireyler üzerinde “onları sabitleştirmek... onlardan en fazla zaman ve en fazla gücü çekip almak (...) onlara ilişkin olarak biriken ve merkezileşen bir bilgi meydana getirmek” (Foucault 2017: 335) suretiyle “bir bilgi aracı olarak” (Foucault 2017: 198) işlev görmüştür. Dolayısıyla *Bilgi* ile *iktidar* oryantalist söylemi meydana getiren iki temel unsurdur. Foucault'nun söylem analizine uyarlandığında *bilgi*, Batı'nın yapı bozumuna uğratarak çeşitli temsil biçimleri ürettiği Doğu malzemesi; *iktidar* ise yetkeyi elinde bulunduran oryantalist, dolayısıyla da Batı'dır. Buna göre oryantalist, Doğu ile ilgili bir temsil biçimi üretirken Doğu bilgisini Batı'nın çıkarları doğrultusunda değiştirip dönüştürerek Doğu üzerinde yetke kurmaktadır. Bu suretle oluşturulan temsil biçimlerinden de Doğu'ya has bir söylem oluşmaktadır.

Oryantalistin “görüş alanındaki (ve dışındaki) her şeyi (...) kaydetmek; her gözlemlenebilir ayrıntıdan bir genelleme, her genellemeden de Şark doğasına, mizacına, zihniyetine (...) ilişkin değişmez bir yasa türetmek; en önemlisi de, yaşanan gerçekliği metinlerin hammaddesine dönüştürmek” (Said 2013: 95) suretiyle ürettiği temsil biçimlerini bir düşünce sistemi olarak mimesis kavramına (Said 2006: 112) dayandırmak mümkündür. Bu kavramla bağlantılı olarak “dolaysız Şark gözlemleri ya da Şark'ın duruma bağlı betimleri, Şark'a dair yazıların sunduğu birer kurmacadır” (Said 2013: 189). Temsil kavramını “tiyatro kökenli bir düşünce” addeden Said (2013: 72), Doğu'yu Doğu'ya has malzemenin sergilendiği bir tiyatro sahnesine; Batı'yı ise sergilenen bu malzemeyi kendi alımladığı şekliyle değiştirip dönüştürerek Doğu'ya dair yepyeni temsil biçimleri üreten bir izleyiciye benzetir. Oryantalist, temsil düşüncesinde ‘Doğu'nun kendi kendini temsil etme yetisinden yoksun olduğu’ kabulünden yola çıkar. Buna göre sergilediği çeşitli zaafarla Batı'ya kendisini temsil etme olanağını veren Doğu'nun kendisidir. Said'e (2013: 15) göre Şark, ‘Şarklığı’ keşfedildiği için değil, Şark'ın Şarklı *kılınabilmesi* -yani Şarklı kılınmışlığa boyun eğmesi yüzünden Şarklaştırılmıştır. Şarkiyatçı, Doğu'ya ilişkin bir temsil biçimi üretirken tektipleştirici bir tutumla Doğu ile ilgili karşısına çıkan herhangi bir olumsuz durumu tüm Doğu'ya mal ederek yansıtmakta, böylece Doğu'yu Batı için, Batı'nın işine yarayacak şekilde

değiştirip dönüştürebilmektedir. Bu dönüştürmenin disiplinleşmiş bir süreç olduğunu ve Batı'nın hâkim kültürel, siyasal düsturlarıyla beslendiğini ifade eden Said (2013: 77), kültürlerin başka kültürleri oldukları gibi değil -alımlayanın lehine olmak üzere- olmaları gerektiği gibi alımlayarak, bu kültürlerle bütünsel dönüşümler dayatma eğilimi gösterdiklerine dikkat çeker.

Edward Said'e (2013: 32) göre "önünde sonunda bir yapıt ve yazar alıntılama dizgesi" olan şarkiyatçılık, metinlerarası düzlemde şekillenen bir söylemdir. Buna göre her bir oryantalist metin, özünde kendisinden önce kaleme alınan oryantalist metinleri içerir. Bu bağlamda oryantalistin asıl malzemesi gözlemediği gerçek Doğu bilgisi değil, kendisinden önceki metinlerde işlenen Doğu bilgisidir. Said'in (2013: 79) ifadesiyle "Şark'a ya da Şark'ın herhangi bir bölümüne ilişkin ampirik verilerin önemi yoktur pek; önemli, belirleyici olan (...) Batı'da Şark hakkında düşünmüş kim varsa hepsinin ortak malı olan bir tasavvurdur". Şark'ı "bir mekândan ziyade (...) bir *topos*, bir göndermeler öbeği" olarak gören Said (2013: 189), metinlerarasılık ile oryantalizm arasında kurduğu ilişkide Foucault'nun söylem analizinden yola çıkar. Söylemi farklı öğelerin oluşturduğu bir çoğullukla inşa edilen bir yapı olarak sunan Foucault (2014: 143), kendileriyle meşgul olunan farklı metinlerin nasıl birbirlerine dayandığını gösterir.

Oryantalizm kuramı uyarınca oryantalist söylemden yazar değil kurmaca metin sorumludur. Doğu'ya dair üretilen herhangi bir *bilginin* doğruluğunun ya da yanlışlığının sorgulanmaya müsait olmadığı oryantalist söylemde, Doğu ile ilgili üretilen herhangi bir temsil biçiminde, o Doğu temsilinin üreticisi olan yazar değil, Doğu ile ilgili çeşitli temsil biçimlerinin oluşturduğu oryantalist söylem odağa alınmalıdır. Said'in söylemin bu niteliğine ilişkin esin kaynağı olan Foucault (2014: 79) "oluşum kuralları bireylerin 'zihniyetleri'nin ya da bilincinin içinde değil, fakat bizzat, söylemin içinde yerlerini alır" şeklindeki ifadesiyle tikel olana değil söylemin kendisine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla oryantalist söylemde de esas olan söylemi meydana getiren metinlerin tek tek üreticileri değil, söylemin bizzat kendisidir.

Kendisini "çalışma alanı edebiyat olan bir hümanist" (Said 2013: viii) olarak gören ve Batı ile Doğu'yu birbiri için gerekli olan iki medeniyet olarak alımlayan Said (2013: 11) Şark'ın Batı'nın karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak Batı'nın tanımlanmasına yardımcı olduğu kanaatindedir. Said'in oryantalizmi hümanist bir dünya görüşü ile temellendirmesinde "iki İngiliz sömürgesinde geçmiş çocukluğundan kalma bir 'Şarklılık' bilinci"nin (Said 2013: 35) etkili olduğunu söylemek mümkündür. Çocukluğunda Batı'nın Doğu'ya yönelik emperyalist tutumuna bizzat maruz kalan Said bu eseriyle adeta kendisinden önce hüküm süren oryantalist yaklaşıma bir eleştiri getirmiştir. Dolayısıyla

1973 yılında *oryantalist* teriminin yürürlükten kaldırılmasının ardından, 1978'de Said'in oryantalizme bir söylem niteliği kazandırdığı çalışmasının yayımlanması bir tesadüf olmasa gerektir.

Edward Said'in oryantalizm ile 1960'ların sonlarında, öncelikle Fransa'da yaygınlaşmaya başlayan (Doltaş 2003: 21) ve 1960'lı yıllarda New York'taki sanat çevrelerinde modern sanatın estetik anlayışının aşılmasıyla yeni bir estetik anlayışına geçilmesi gerektiği yönündeki tartışmalardan (Şaylan 2009: 55) hareketle kapitalizmin yeniden yapılanma sürecini ifade eden (Şaylan,2009: 11) bir söylem biçimi olarak doğan postmodernizm arasında sıkı bir ilişki kurduğu görülür. Said (2013: 365) postmodernizmin de Avrupamerkezci bir eğilim olduğuna ve postmodernizmde yerel ile olumsalın, neredeyse süs unsuru haline gelen tarihin hafifliğinin, pastişin, hepsinden önemlisi tüketim düşkünlüğünün üzerinde duran kuramsal, estetik vurgununun baskınlığına işaret etmiş; 1980'lerde ortaya çıkan postmodernizmin pek çok durumda, birer öncel olarak *Şarkiyatçılık* türünden çalışmaları göz önünde bulundurduğunu (Said 2013: 364) belirtmiştir. Said'in sözünü ettiği bu çalışmalar, *bilgi* ile *iktidar* arasındaki diyalektik, İslam dini, emperyalist zihniyet, ötekileştirme ve tektipleştirme gibi oryantalizme ilişkin meseleler üzerine yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla postmodern dünyada oryantalist eğilimin varlığını büyük ölçüde hissettirdiğini söylemek mümkündür.

Anlatı düzleminde Edward Said postmodernizm ile oryantalizmi metinlerarasılık, tarihin anlatılaştırılması ve üstkurmaca gibi kurgu teknikleri bağlamında birbiri ile örtüştürür. Postmodern bir romanda dikkat çeken herhangi bir temsil biçiminin başka bir romanda da dikkat çekmesi oryantalist bir atmosferde metinlerarasılığın bir göstergesi olup, Said (2013: 285) bu durumu "yirmi ayrı düzlem parçasıyla kaplanmış bir yüzeye eklenen yirmi birinci parçanın, diğer parçaların kıpırdayıp yer değiştirmesine, ardından da yeni, uyumlu bir ortak düzene geçip yerleşmesine yol açması"na benzeter. Eagleton'ın (2011: 45) ifadesiyle tarihi değil büyük T'li Tarih'i reddeden; dolayısıyla tarihi bütünüyle yok saymayan, ancak yapıbozumuna uğrattığı geçmişe dair olguları bir malzeme olarak kullanmak suretiyle tarihi tekinsiz bir atmosferde soluk alan bir nesne olarak konumlandıran postmodernizmle benzer olarak oryantalizmde de mikro tarihçi bir yaklaşımla Doğu tarihinin yapı bozumuna uğratılışı söz konusudur. Şark'ın bir kurgu olarak tarihin bozulup yeniden yazılmasıyla üretildiği kanaatini taşıyan Said'e (2013: iv) göre tarih ve onun temsilini sağlayan anlatı devingendir; yani Şark tarihinin sürekli olarak değiştirilmesine olanak tanır ve tarihin nesnel bir koşulu olmadığını kesinler (Said 2013: 252). 'Kurmaca içinde kurmaca'ya karşılık gelen üstkurmaca ise postmodern anlatının inşasında etkili olan belli başlı bir kurmaca tekniği olarak yer yer oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılar.

Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Orhan Pamuk'un Romanları Üzerine Bir İnceleme

Türk edebiyatında 1980 sonrasında tartışılmaya başlanan; 1990'dan sonra ise Türk romanına egemen olan postmodernizmin (Apaydın 2009: 27) önde gelen yazarlarından biri olan Orhan Pamuk, kaleme aldığı romanlarında inşa ettiği anlatı dünyasıyla postmodern Türk romanına bir açılım kazandırır. Batı ile etkileşimin hız kazandığı Tanzimat döneminde self oryantalist bir tutumla Doğu kültürüne yönelik birtakım toplumsal eleştirilerle varlığını hissettiren oryantalist postmodern anlatıdaki görünümünün Orhan Pamuk'un ilk dokuz anlatısının kuramsal olarak analiz edilmesi suretiyle gösterileceği bu bölümde, yazarın anlatılarında saptanan temsil biçimlerinin postmodern bir kurmacada *bilgi-iktidar* diyalektiği ile şekillenen bir söylem biçimine nasıl dönüştüğü, Orhan Pamuk'un oryantalist bir bakış açısına sahip olup olmadığı ve bu bakış açısını anlatının bir parçası hâline getirerek yansıtıp yansıtmadığı tartışılarak oryantalist unsurların postmodern anlatının popüler bir malzemesi hâline gelmesinde etkili olan kuramsal çerçeveye irdelenecektir.

Orhan Pamuk'un büyük ölçüde klasik anlatı tekniği ile kaleme alınan ve Cevdet Bey ve ailesinin üç kuşaklık aile serüvenini işleyen ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), oryantalist kuramına uyarlanabilir bir roman olmaktan ziyade Tanzimat'tan postmodern döneme değin Türk entelijansiyasının oryantalist yönelik duruşunu aksettiren bir romandır. Türkiye'de 1905 ile 1970 yılları arasındaki süreçte hüküm süren modernleşme sorunsalının self oryantalist figürlerce irdelenerek Doğu'nun modernizasyon algısının eleştirisinin yapıldığı romanda; ilk bölümde istibdat dönemi İstanbul'unun baskıcı atmosferi, ikinci bölümde Cumhuriyet dönemi inkılapları odağa alınarak Doğu'nun akılcı düşünceden yoksunluğuna işaret edilmiş, üçüncü bölümde ise Doğu'nun sanat anlayışı modernleşme sorunsalı bağlamında eleştirilmiştir. Batı'nın ve Doğu'nun "aydınlık" ve "karanlık" olmak üzere iki metaforik düzlemde işlendiği romanda, Batı'da aklın üstünlüğü ile şekillenen modernite anlayışının gerekliliğini savunan self oryantalist figürlerin hüsrana uğratılması Doğu'nun Batı karşısındaki geriliğine işaret etmektedir.

Romanın Cevdet Bey ile ağabeyi Nusret'in Doğu ile Batı'nın temsili iki figürü olarak kurgulandığı birinci bölümünde Doğu'nun pozitivist düşünceden ziyade yaşam biçimine odaklı modernizasyon algısının eleştirisi yapılır. Romanda "Fransız ailesinin günlük hayatına benzer bir hayat" (Pamuk 2013: 16) kurmak isteyen Cevdet Bey'in aksine Nusret'in self oryantalist bir Türk aydını edası ile pozitivist ve özgür düşüncenin hüküm sürdüğü Batı'yı yücelterek Doğu'yu eleştirdiği görülür. Doğu'nun kurtuluşunu aydınlığın anayurdu olarak aklın ışığının parladığı (Pamuk 2013: 88) Batı'da gören Nusret'in sefalet

içerisindeki ölümü Doğu'nun geri kalmışlığa mahkûm oluşunun göstergesi olarak yorumlanabilir.

Romanda Batı ile Doğu arasındaki diyalektiğin bu iki medeniyetin eşiğinde kalan "huzursuz ruhlar" (Doğan 2014: 207) olarak nitelendirilebilecek self oryantalist tavrılı üç gencin Türk inkılaplarının savunuculuğunu yapan figürler ile karşı karşıya getirilmesiyle kurulduğu ikinci bölümde, Cumhuriyet dönemi Türkiye'si mercek altına alınarak Doğu'nun akılcı düşünceden soyutlanmış modernleşme algısı eleştirilir. Türk inkılaplarına karşı küçümseyici bir tutum sergileyen ve Doğu'dan çok ileride olduğunu (Pamuk 2013: 123) düşündüğü Batı'nın aydınlık zihniyeti karşısında karanlıkta kalmış bir Doğu profili çizen Ömer'in, bir iktidar tutkusu ile "bir fatih", "bir Rastignac" (Pamuk 2013: 102) olma edası ve "taklitle ve tepeden inme inkılaplarla gerçek bir Batılılaşma ve Aydınlanma gerçekleşmeyeceği" (Işık 2012: 48) düşüncesi ile yola çıkmasına karşın en nihayetinde Doğu'nun değerler sisteminin bir parçası olması romanda iktidarın Doğu'ya değil Batı'ya özgü oluşuna işaret etmektedir. Ömer ile benzer olarak self oryantalist bir tutumla Doğu'nun değerler sistemini eleştiren Refik, Doğu'nun ihtiyacı olan şeyin Batı'daki Rönesans kültürü ve aklın ışığı olduğu (Pamuk 2013: 485) düşüncesinden hareketle hazırladığı köy kalkınması tasarısının başarısızlıkla sonuçlanması karşısında kendisini "iyi niyetli bir budala" (Pamuk 2013: 432) gibi hissetmiştir. Nitekim oğlu Ahmet de onu "vatanın kurtuluşunu odasında arayan bir Robinsan" (Pamuk 2013: 626) addetmiştir. "Yaşadığı toplumu (...)Avrupa kültür merkezli bir bakış açısıyla algılamaya ve yorumlamaya çalışan" (Solmaz, 2003: 61) ve Doğu'ya karşı "sürekli bir aşağılama ve nefretle beslenen alaycı bir tavır" (Pamuk 2013: 194) içinde olan Muhittin ise romanda akıldan ziyade duygunun öncelendiği Doğu atmosferinde akılcı yanını bastırmak durumunda kalarak sonuçta bir milletvekili olmuştur.

Benimsediği self oryantalist tutumla Batılı bir sanat anlayışından yana olan Ahmet ile anlatıda geleneksel resim sanatının temsilî bir figürü olarak kurgulandığı anlaşılan Hasan'ın karşı karşıya getirilmesiyle Batı ile Doğu arasındaki ilişkinin kurulduğu üçüncü bölümde, sanata siyasi bir işlev yükleyen Doğu sanatı modernleşme sorunsalı bağlamında eleştirel bir dikkatle irdelenir. Doğu'da her şeyin olduğu gibi sanatın da vatanın kurtuluşuna bağlanmasını tuhaf bulan (Pamuk 2013: 633) Ahmet'in Doğu'nun sanat anlayışını eleştirdiği romanda Batı'nın modern sanat anlayışı karşısında pragmatik bir sanat anlayışının hüküm sürdüğü Doğu'nun geri kalmışlığı vurgulanır.

Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı oryantalist bakışın hâkim olduğu *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Orhan Pamuk kurguladığı self oryantalist figürlerin başarısızlıkla sonuçlanan deneyimlerinden hareketle kurmaca bir dünyada Batı'nın görmek istediği bir Doğu imgesi

yaratmıştır. Romanın anlatı düzleminde Doğu'nun modernleşme sorunsalının bir parçası olarak dikkat çeken self oryantlizmin kaynağında bir aşağılık kompleksinin yer aldığı saptanmıştır. Gürbilek'in (2010: 82) ifadesiyle Pamuk'un roman kahramanlarında "üstün olduğu varsayılan bir yabancıyla karşılaşmanın, benliğini o yabancıya göre tanımlamak zorunda kalmanın, kendini onun karşısında yetersiz hissetmenin . . . yol açtığı bir narsisistik yara" söz konusudur. "Cumhuriyetçi, laik, Batı pozitivistizminin kendine özgü bir çeşidinden etkilenmiş bir aile çevresi"nde (Dursun, 1995) yetişen ve kendisinin bir "Batılılaşmacı" (Gurria Quintana 2005: 531) olduğunu ileri süren Pamuk (2014: 362) "Cumhuriyet'in ve Batılılaşmanın hikâyesi" üzerine inşa ettiği bu romanında hem bürokrasinin hem de yeni zengin tabakanın batılılaşmayı "Batı'yı körü körüne taklit etmek" (Gurria Quintana 2005: 532) olarak alımlayan sınırlı kavrayış biçimine (Gurria Quintana 2005: 531) karşı sergilediği eleştirel tutumu ile Tanzimat'tan postmodern döneme değin Türk romanına hâkim olan oryantalist eğilimi aksettirmiştir.

Orhan Pamuk'un ilk romanının aksine büyük ölçüde 19. yüzyıl gerçekçiliğinden sıyrıldığı (Pamuk 2014: 119) ikinci romanı *Sessiz Ev* (1983), Darvinoğlu ailesinin hikâyesi üzerine kuruludur. Oryantalizm kuramı bağlamında ele alınmaya müsait bir anlatı olduğu anlaşılan romanda Batı ile Doğu dünyası arasındaki ilişkinin self oryantalist bir figür olan Selahattin Bey ile karısı Fatma aracılığıyla kurulduğu ve bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden aksettirilen bir oryantalist söylemin varlığı dikkat çekmiştir. Sözü edilen temsil biçimine karşılık gelen Doğu bilgisinin Fatma Hanım'ın tutum ve davranışlarından hareketle yansıtıldığı ve bu bilginin self oryantalist bir figürce işlenmesi suretiyle iktidar mekanizmasının devreye geçirildiği romanda Batı'yı kuşatan bilimsel düşünceyi Doğu'ya empoze etme çabası içinde olan Selahattin'in uğradığı başarısızlıktan hareketle iktidarın Doğu'ya değil Batı'ya özgü olduğu; dolayısıyla da Doğu'nun bilimsel olarak Batı karşısındaki geriliği sergilenir. Romanda bir anlatı olarak dikkat çeken tarih, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan postmodern bir kurgu tekniği olarak boy gösterir.

Sessiz Ev romanında bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsilinin oluşumunu olanaklı kılan Doğu bilgisi Fatma'nın şahsında çeşitli örnekleriyle sergilenir. Bu bağlamda romanda Fatma'nın bilimi günahla özdeşleştirerek Selahattin'in bilimsel düşünceyi esas alarak hazırladığı ansiklopediyi "günah kâğıtları" (Pamuk 2013: 27) addetmesi ve kocasının şeytanca teslim alındığına (Pamuk 2013: 62) inanması dikkat çekicidir. Anlatıda kendisini "Doğu'dan çıkıp gelmiş bir Batılı" (Pamuk 2013: 270) olarak görüp Doğu'da her şeyin bilimsizlik yüzünden sefil olduğunu (Pamuk 2013: 63) düşünen Selahattin'in Fatma'nın tutum ve davranışlarını bir Şarkiyatçı edasıyla alımlayıp bir Doğu temsiline dönüştürerek Batı'yı Doğu'ya üstün kıldığı görülür. *Bilgi* ile *iktidar* arasındaki devrimin bu suretle harekete geçirildiği romanda Selahattin'in Doğu dünyasında da "Batı'daki gibi bir Rönesans,

bir bilim uyanışı" (Pamuk 2013: 63) gerçekleştirme çabasıyla hazırladığı ansiklopediyi tamamlayamaması iktidarın Doğu'ya değil Batı'ya özgü olduğuna işaret etmektedir. Doğu'yu "pislikler (...) boş inançlar ve yalanlar"dan (Pamuk 2013: 58) kurtarmak isteyen Selahattin'i başarısız kılan Doğu'daki "düşünce boşluğu"nu (Pamuk 2013: 96) despotik bir tutumla dolduracağını düşünmesidir. Dolayısıyla Doğu'nun bilimsel düşünceye yaklaşım biçiminin sorunsallaştırıldığı romanda "Aydınlanma/Batılılaşma/modernleşme 'kafalara vura vura' tamamlanamamış, akıl cenneti kurulamamıştır" (Işık 2012: 90).

Sessiz Ev'de tarih doçenti Faruk Darvinoğlu aracılığıyla hikâyeleştirilerek anlatı düzlemine taşınan tarih, romandaki temsil biçimi ile örtüşen yapısı ile oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılmaktadır. Bu bağlamda romanda mikro tarihçi bir yaklaşımla "birbiriyle ilişkisi, öncesi ve sonrası, arkası ve önü, nedeni ve sonucu" (Pamuk 2013: 213) olmayan tarihî bir hikâye yazmak isteyen; ancak bir türlü yazamayan Faruk'un tarihe olan inancını yitirışinden Türkiye'yi sorumlu tutması dikkat çekicidir. Doğu'da hüküm süren makro tarihçi yaklaşımın sorunsallaştırıldığı romanda "tarih yazacak iktidarı bir türlü elde edemeyen bir tarihçi" (Işık 2012: 110) olan Faruk, kuramsal bağlamda Doğu'nun bilimsel olarak Batı karşısındaki geri kalmışlığını temsil eden bir figürdür.

Sessiz Ev, kurmaca bir atmosferde oryantalist bir bakışla şekillendirilen bir anlatıdır. Pamuk'un bu romanında self oryantalist bir figür olarak kurguladığı Selahattin Bey aracılığıyla bilimsel düşüncenin Doğu'daki geçersizliğine vurgu yaptığı ve bu suretle Batı'yı bilimsel olarak Doğu karşısında üstün kıldığı görülür. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda bir problematik olarak dikkat çeken bireyleşme sancısını *Sessiz Ev*'e de sirayet ettiren yazar, ite kaka birey olmayı öğreten tam bir 'jakoben' (Aktunç vd. 1999: 9) ilan ettiği Selahattin'in bu tutumunu oryantalist bir zeminde irdelemiştir.

17. yüzyılda Osmanlı'ya esir düşen Venedikli bir köle ile efendisi arasında geçen olaylarla şekillenen *Beyaz Kale* (1985), oryantalist söylemin "çiftilliği, efendi köle veya ben-öteki ilişkisini ele alan" (Esen 2001: 217) ve temelinde Hegel'in köle-efendi diyalektiğinin yer aldığı (Parla 1992: 86) "doppelganger hikâyesi" (Esen 2001: 217) üzerine inşa edildiği bir anlatıdır. Self oryantalist bir eda ile öz kültürünü alımlayan Hoca ile şarkiyatçı bir figür olan Venedikli köleden hareketle Doğu ile Batı arasındaki diyalektiğin kurulduğu anlatıda karşılıklı olarak bir iktidar tutkusu içerisinde olan iki figüratif bakışla aksettirilen bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden sergilenen bir oryantalist söylem söz konusudur. Batı'nın bilgiyi bir erk aracına dönüştürmek suretiyle Doğu üzerinde kurduğu hâkimiyetin sergilendiği anlatıda anlatının şekillendiği üstkurmaca zeminin tarihî bir elyazması olarak kurgulanması oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılmaktadır.

Bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsilinin tezahürü olarak söz gelimi Venedikli kölenin bilime olan ilgisi ile alay edildiği (Pamuk 2014: 14) ve padişahın bilim ile safsatayı birbirine karıştırdığı romanda, uyguladığı oryantalist strateji ile Doğu bilgisini alımlaması sayesinde efendiliğe yükselen köleden hareketle *iktidar* mekanizması harekete geçirilerek Batı'nın Doğu'ya hükmedişi sergilenir. Esir edilerek getirildiği İstanbul'da "köle değil efendi olması gerektiği"ni (Pamuk 2014: 15) düşünen Venedikli, Hoca'nın yaşadığı benlik karmaşasını Batı'nın işine yarayacak oryantalist bir malzeme olarak alımlayarak azat olmak düşüncesiyle çıktığı yolda hedefine ulaşmıştır. Romanda ülkesine döndükten sonra Türkler üzerine yazdığı sayısız kitap ile ünlenen kölenin aksine yaptığı araçları padişaha sunan Hoca'nın beklediği ikbalin ışıklarını bir türlü alamaması (Pamuk 2014: 47) Batı'nın Doğu karşısındaki üstünlüğünün göstergesidir. Bu bağlamda romana da adını veren fethedilememiş "beyaz kale" iktidarın Doğu'dan ziyade Batı'ya özgülüğünü imleyen bir metafordur.

Bilimsel düşünceden ziyade kehanetlere itibar edilen kurgusal tarihsel bir zemine oturtulan *Beyaz Kale*'de tarih, romandaki temsil biçimine dayanak teşkil eden postmodern bir kurmaca tekniğidir. Nitekim tarihten bir tarihsel dönemi değil bir hikâyeyi anlatmak için yararlandığını (Üster 1985: 145) ifade eden Pamuk, bu romanında anlatının içerdiği oryantalist öze paralel olarak tarihi olayları bilimsel ölçütlere riayet etmeksizin işlemiştir. *Beyaz Kale*'de tarih bu yönü itibarıyla gerçeklik-temsiliyet veya yaşam-kurmaca ikili karşıtlıklarını sorunsallaştırarak Osmanlıyı özne, Avrupalıyı öteki olarak inşa edip kendi zayıf konumunu anladığında Avrupalı ötekini kendine örnek alan bir Osmanlı kimliğiyle ilgili hegemonik söylemin anlatısına odaklı bir palimpsest tarih (Koroğlu: 156) kategorisinde işlenmeye müsaittir.

Beyaz Kale, her ne kadar Orhan Pamuk'un Doğu-Batı sorununu yazıyla bir oyuna dönüştürme çabası içinde yazdığını (Özcan 1990: 147) ifade ettiği ve köle ile efendiye birbirinin yerine geçirmek suretiyle ikizler izleği ile şekillendirdiği bir anlatı olsa da "bir Doğu ülkesinde Batılı olduğuna inandırılarak yetiştirilen (Özcan 1990: 146) yazarın oryantalist bakışının hâkim olduğu bir anlatıdır. Öyle ki romanın sonunda Batı'yı temsilen anlatıda yer alan Venedikli köle, kölelikten efendiliğe yükseltilirken Hoca başarısızlığı ile baş başa bırakılmıştır. Dolayısıyla romanda Doğu ile Batı'nın ikizler izleği ekseninde eşit kılınması yalnızca Pamuk'un romanı kurgularken oynadığı oyunun bir parçasıdır. Edward Said'in kastettiği anlamda oryantalistin "Doğu kültürünün Batılılar tarafından algılanışı (...) ve bu algılanışın sonucu olan iktidar ve hükmetme ilişkileri" (Dursun 1995) olduğunu vurgulayarak kendisini bu anlamda bir oryantalist gibi görmediğini (Dursun 1995) dile getiren Pamuk'un *Beyaz Kalesi* içerdiği öze oryantalistin kuramsal altyapısına örnek teşkil etmektedir.

Galip-Rüya-Celal Salik üçgeni ekseninde bir arayış izleği üzerine kurgulanan *Kara Kitap*'ta (1990), birey olma yetisinden yoksun kalmış bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylem söz konusudur. Doğu'nun iktidar tutkusunun bir ifadesi olan bireyleşme çabasının sergilendiği anlatıda, bireyleşmeyi Batı taklitçiliği olarak alımlayan Doğu'nun uğradığı yenilgiye işaret edilerek Batı Doğu'ya üstün kılınır. Romanda postmodern birer kurgu tekniği olarak dikkat çeken mikro tarihçilik ile metinlerarasılığın bir parçası olan parodi oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynamaktadır.

Romandaki temsil biçiminin bir ifadesi olarak her şeyi bir taklit olarak gören ve bunu köşe yazılarında aksettiren Celal Salik'in öz benlik inşasını Batı taklitçiliği olarak alımlayan zihniyetinden hareketle *bilgi* ile *iktidar* arasındaki ilişkinin kurulduğu anlatıda, öteki'nden bağımsız bir kimlik inşasından aciz olan Doğu'nun bu aciziyeti dolayısıyla Batı karşısında köleşmeye mahkûm oluşuna vurgu yapılır. Bu bağlamda "Hepimiz Onu Bekliyoruz" başlıklı köşe yazısında Doğu'nun kurtarılmaya muhtaç bir yer olarak aksettirilip Batı'dan geri kılınması (Pamuk 2013: 160) dikkat çekicidir. Sözü edilen yazıya konu olan Mehdi mevzusunda Celal Salik, "Hurufilerin en önemli konusu olan harflerle yüzler ilişkisi"nden (Pamuk 2013: 311) hareketle dünyayı esrarlı bir yer olarak görmeyi başaran Batı ya da Doğu âleminin ötekini yenip ezdiğine (Pamuk 2013: 310) işaret ederek "dünyayı esrarı olmayan bir yer olarak gören" (Pamuk 2013: 310) Doğu'yu köleliğe mahkûm eden (Pamuk 2013: 310) F. M. Üçüncü'nün *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı* adlı eserinden esinlenir. *Kara Kitap*'ta Celal'in yazılarını kendi düşüncelerine yakın bulan; *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı* adlı eseri okuduktan sonra ise "bütün belleğinde yalnızca yenilgi ve yıkımın sırrı"nı (Pamuk 2013: 327) duyumsayan Galip, Celal'in yerine çıktığı BBC kanalında anlattığı bireyleşme çabası boşa çıkan "Şehzadenin Hikâyesi" ile kuramsal bağlamda Batı'ya tam da onun hoşuna gidebilecek bir Doğu imgesi sunar.

Mikro tarihçi bir yaklaşımla tarihin romandaki temsil biçimi ile ilintili olarak aksettirildiği *Kara Kitap*'ta sözgelimi F. M. ile Fatih Mehmet'in; Üçüncü ile de "Kemal Tahir'in takma adı F. M. İkinci"nin (Hadzibegovic 2013: 24) anıştırıldığı eser, kuramsal bağlamda Doğu'nun iktidar tutkusunun boşa çıkışına işaret eder. Öyle ki romanda Fatih Sultan Mehmet Doğu'yu iktidara ulaştıracak olan âlemin esrarına Hurufileri diri diri yaktıran ulema (Pamuk 2013: 304) yüzünden ulaşamaz. Anlatıda oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir başka kurgu tekniği olan parodi ise Doktor Ferit Kemal'in Batı'yı Doğu'ya üstün kılan *Le Pancha* adlı eserinde Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'indeki Büyük Engizitör'e bir nazire (Pamuk 2013: 474) olan Büyük Paşa ile örneklenir.

Kara Kitap, Orhan Pamuk'un ilk üç romanında çeşitli şekillerde temas edilen bireyleşme sorunsalının oryantalist bir bakışla bir temsil biçimi ekseninde romanın merkezine

yerleştirilen bir izlek olarak işlendiği bir anlatıdır. Yazarın New York'ta iken kendisine kendi kimliği hakkında gcl sorular yönelttiği bir dönemde (Pamuk 2006: 13) kaleme aldığı roman, Pamuk'un Türkiye'nin kültürel yönünün ve kimliğinin sadece Batılılaşma olması gerektiği yönündeki inancına (Engdahl 2006: 323) oryantalist bir bakışla somutluk kazandıran özü ile dikkat çekmektedir.

Yeni Hayat (1994) okuduğu bir kitabın etkisiyle hayatının anlam arayışına çıkan Osman'ın hikyesidir. Doğu'nun değerler sisteminin bir savunucusu konumundaki Dr. Narin ile yazdığı kitap dolayısıyla emperyalist Batı'nın temsilî bir figürü olarak anlatıda yansıtılan Rıfka Hat aracılığıyla Doğu ile Batı'nın karşı karşıya getirildiği anlatıda bir temsil biçiminden ziyade yazının bir temsil nesnesi olarak seçildiği metaforik bir zeminde aksettirilen bir oryantalist söylem kapsamında Batı karşısında yenik düşmüş bir Doğu profiline işaret edilir.

İktidar ile *bilgi* arasındaki ilişkinin Büyük Kumpas ile Dr. Narin'in bu komplo hareketinin piyonlarının yazıyla, kitapla saldırısı (Pamuk 2013: 114) karşısında kurduğu Kırık Kalpli Bayiler'in karşı karşıya getirilmesiyle kurulduğu *Yeni Hayat*'ta Dr. Narin'in Batı kolonyalizmine karşı açtığı savaşta yenilgiye uğraması Doğu'nun iktidarı elde edemeyeceğinin göstergesidir. Nitekim romanda Büyük Kumpas'ı ortadan kaldırıp büyük bir devlet kurmayı amaçlayan (Pamuk 2013: 120) Dr. Narin "bir tarafta 'kaybedilmiş geçmiş' ve saflık arayışı, öbür tarafta ise küresel iktisadi ve kültürel dinamiklerin önlenemez yükseliş"nin (Doğan 2014: 193) hâkim olduğu bir atmosferde Batı kolonyalizmine yenik düşmüştür. Bu bağlamda Dr. Narin'in Büyük Karşı Kumpas'ının hizmetindeki saatler örgütünün çökmesi (Pamuk 2013: 231) dikkat çekicidir. *Yeni Hayat* karamelalarının reticisi Süreyya Bey'in söyleminden Batı'nın oryantalist zihniyetinin vurgulandığı romanda başlangıçta Doğu'nun tahakküm ettiği bilgiyi kendisine mal etmek suretiyle Batı'nın nasıl kendisini Doğu'dan üstün kıldığı sergilenir. Süreyya Bey'den kitaptaki "melek" in Batı kaynaklı bir esere dayandığını ğrenen Osman, yeni bir hayata doğru çıktığı yolculukta Doğu'nun yüceltildiği resimli romanlardaki manzarayı (Pamuk 2013: 242) bulamamış; Batı'nın Doğu karşısındaki üstünlüğü ile bizzat yüzleşmiştir.

Oryantalist söylemin "yazı"yla şekillenen kolonyalist bir zeminde aksettirildiği *Yeni Hayat*, oryantalist bir bakışla Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı bir anlatıdır. Batı karşısında yenik düşmüş bir Doğu profiline işaret edilen romanda, öz kimliğinin inşasında Doğu'yu oryantalist bir araç olarak alımlayan Batı'ya nazaran kendisini gcl kılacak kimi değerlerin bilincinde olmayan Doğu dünyasının oryantalist bir bakışla eleştirisi yapılır.

16. yüzyıl Osmanlı toplumunda nakış ve resim izleği çevresindeki olaylarla şekillenen *Benim Adım Kırmızı*'da (1998) sanatsal olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden aksettirilen bir oryantalist söylemle Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı görülür. Batı'daki modern resim

anlayışına karşı çıkan Doğulu figürlerle Batılı bir sanat anlayışından yana olan self oryantalist figürlerin karşı karşıya getirilmesiyle Doğu ile Batı dünyasının ilişkilendirildiği anlatıda, bir iktidar tutkusuyla Doğu sanatını Batı'nın sanatsal değerleriyle buluşturmaya çalışan Doğulu figürlerin uğradıkları başarısızlıktan hareketle Doğu'nun Batı karşısında yenilgiye mahkûm oluşuna işaret edilir. Mikro tarihin baskın olduğu romanda oğlansevicilik anlatıdaki temsil biçiminin oluşumunda oynadığı rol ile dikkat çekmektedir.

Resmin günah; üslubun bir kusur addedildiği, perspektifle portreye hoş bakılmadığı ve resmin önemsenmediği bir Doğu atmosferinde sanatsal olarak geri kalmış Doğu temsilinin örneklerinin sergilendiği *Benim Adım Kırmızı*'da söz gelimi resimle uğraşmayı zındıklık olarak gören Erzurumlu Hoca ve taraftarlarının baskısı altında kalan bazı nakkaşlarca Frenk usullerince nakşetmenin şeytan işi (Pamuk 2012: 332) addedildiği, üslubu olanın şeytana benzetildiği (Pamuk 2012: 329) perspektifle portrenin putperestlikle eş tutulduğu ve parasızlık ve ilgisizlikten pek çok nakkaşın kitap nakşetmeyi bırakıp tek yapraklık resimler yapmaya başladığı (Pamuk 2012: 32) görülür. "Doğu da Allah'ındır, Batı da" (Pamuk 2012: 186) teziyle yola çıkarak nakış ve resimde Doğu ve Batı geleneklerini birleştirmekten yana olan Enişte'nin emeline ulaşamamasından hareketle Doğu'da Batı taklitçiliğinden öteye geçmeyen sanat anlayışı dolayısıyla iktidarın Doğu'ya değil Batı'ya özgü oluşuna dikkat çekilen anlatıda sanatsal bağlamda Batı Doğu'ya üstün kılınır. Bu bağlamda romanda padişahın ve Osmanlı devletinin "Frenklerin usullerini de onlar kadar kullanabileceğini göstermek" (Pamuk 2012: 42) gayesiyle hazırlanan kitabın bir türlü tamamlanamaması ve Doğulu bir nakkaş olmakla birlikte Batı'nın modern sanat anlayışına özenen Zeytin'in hazırlanan kitapta padişahın portresini yapmaya yetecek hüner ve bilgide olmaması Doğu sanatının Frenk usullerini uygulayacak yetkinlikte olmadığına işaret ederek romanda işlenen "Doğu'da Allah'ındır, Batı da" tezini çürütmektedir.

Benim Adım Kırmızı'da mikro tarihçi bir yaklaşımla Osmanlı'daki toplumsal yaşama iliştirilen oğlansevicilikten hareketle cinsellik bağlamında Osmanlı toplumunda yerleşmiş bir ikonun kırıldığı ve nakkaşlar arasında saptırılmış cinselliğin ön plana çıkarılarak anlatıda olumsuz bir Doğu profilinin çizildiği görülür. Sözgelimi romanın "Ben, Kadın" başlıklı bölümünde bir kadını canlandıran meddah, dinin emrettiği gibi kadınları, özellikle güzel olanları nikâhlanmadan hiç görmemenin en iyisi olduğunu (Pamuk 2012: 401) düşünmekte ve şehvi hisleri mecburen tatmin için kadınları aratmaz güzel oğlanların dostluğunu tek çare (Pamuk 2012: 401) olarak görmektedir.

Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı oryantalist bakışın hâkim olduğu *Benim Adım Kırmızı*'da Orhan Pamuk'un adeta bir Batılının gözünden Doğu'yu anlatarak okura Batı'nın hoşuna gidebilecek bir Doğu imgesi sunduğunu söylemek mümkündür. Kendisini hem Doğu hem

Batı yazınının mirasçısı olarak gören Pamuk (Parla 2012: 357), romanın sonunda her ne kadar *Doğu da Batı da birdir* mesajını veriyor gibi görünse de aslında sanatsal bağlamda olumsuz bir Doğu profili çizmekte ve okura anlatı dünyasında Batılı yanının daha ağır bastığını hissettirmektedir.

Ka'nın belediye seçimleri ve intihar eden genç kızlar hakkında bir yazı yazmak üzere gönderildiği Kars'taki serüvenini içeren *Kar* (2002), oryantalist bir söylemle şekillenen bir anlatıdır. Doğu ile Batı arasındaki diyalektiğin siyasal İslamcılarla Batılılaşmacı laik kesimin temsilî bir figürü olarak kurgulanan Sunay Zaim ve self oryantalist bir figür olan Ka'nın karşı karşıya getirilmesiyle kurulduğu anlatıda modernleşme sorunsalı bağlamında Doğu'nun dini algılayış biçiminin bağnaz bir Doğu temsili üzerinden eleştirisi yapılır. Batı'nın pozitivist düşünceyle şekillenen modernite anlayışının savunusunu yapan Sunay Zaim'in aydınlanma yolunda uğradığı başarısızlıktan ve Doğu'nun bağnaz bir zihniyetle şekillenen değerler sistemine tepki duyan Ka'nın oryantalist ediminden hareketle *bilgi-iktidar* mekanizmasının işleyiş kazandığı romanda Doğu'nun bizzat oksidentalit bir bakışla üreterek özümsemiği aşağılık kompleksi ile Batı'nın Doğu'ya üstün kılınışı sergilenir.

Doğu'ya ilişkin temsil biçiminin dinî/siyasi emellerine alet eden siyasal İslamcıların taassuplarla örülü dünyasından hareketle sergilendiği *Kar*'da bu kesimin işledikleri cinayetleri inanç kisvesi altında meşru kıldığı ve türbanı "siyasal İslam'ın simgesi" (Pamuk 2014: 28) addettiği görülür. Hazreti Peygamber hakkında yakışsız bir söz söylediği için sunucu Güner Bener'in; türbanlı öğrencileri derslere sokmadığı gerekçesiyle ise eğitim enstitüsü müdürünün öldürüldüğü romanda Türkiye'nin geleceğini Avrupa'da (Pamuk 2014: 210) görerek Doğu'yu eleştiren tiyatro sanatçısı Sunay Zaim'in Batı'daki modernite anlayışını Doğu'ya empoze etme çabasının boşa çıkması Batı karşısında geri kalmış bir Doğu profiline işaret etmektedir. Bu bağlamda Sunay Zaim'in siyasal İslâmci bir kız olan Kadife'nin silahından çıkan kurşunla ölmesi dikkat çekicidir. Romanda hem Batılı olup hem de inanabilmek isteyen (Pamuk 2014: 150) İstanbullu bir Batılılaşmış burjuva (Pamuk 2014: 29) olan Ka'nın ise Doğu'nun bağnazlıkla şekillenen din algısını Batı'yı Doğu'ya üstün kılan bir bakışla eleştirdiği ve oksidentalit bir söylem biçiminin ürünü olan Doğu'nun Batı karşısında kapıldığı aşağılık kompleksini oryantalist bir malzemeye dönüştürerek Doğu'yu ironize ettiği görülür. Bu bağlamda Ka'nın romanda icra ettiği oryantalist faaliyet kuramsal bağlamda Said'in (2013: 15) "Şark, . . . 'Şarklığı' keşfedildiği için değil, Şark'ın . . . -Şarklı kılınmışlığa boyun eğmesi- için de Şarklaştırıldı" şeklindeki kanısı ile örtüşmektedir.

Batı'nın modernite anlayışına yüz çeviren bir Doğu profilinin yaratıldığı *Kar*, Orhan Pamuk'un Batı'yı Doğu'ya üstün kıldığı bir anlatıdır. Her ne kadar Pamuk kitaplarında her zaman Doğu ile Batı diye bilinen dünyalar arasında bir uyum aradığını (Star 2004: 388) dile

getirse de *Kar*'ın kurgusal atmosferinde oryantalist bakışını okura sirayet ettirir. Öyle ki Ka'nın anlatısının anlatıcısı olarak romanda rol alan yazar, tıpkı Ka gibi bir oryantalist edasıyla Kars'ta olup bitenleri araştırarak elde ettiği bulguları yazacağı romanda bir veri olarak kullanmak üzere kaydetmiş, kendisi ile yapılan bir söyleşide de hem ruhen hem de ahlaken kendisini romanının kahramanına yakın hissettiğini (Star 2004: 386) dile getirmiştir. Dolayısıyla *Kar* kurmaca bir dünyada oryantalist bakışın hâkim olduğu bir anlatıdır.

Kemal ile Füsun arasındaki aşk üzerine kurgulanan *Masumiyet Müzesi* (2008), oryantalist kuramı bağlamında ele alınmayı olanaklı kılan bir anlatıdır. Self oryantalist bir figür olan Kemal ile geleneksel Doğu değerlerinin temsili bir figürü olarak kurgulanan Füsun'un karşı karşıya getirilmesiyle Batı ile Doğu arasındaki ilişkinin kurulduğu anlatıda Doğu'nun aşk ve cinsellik algısının sorunsallaştırıldığı ve bu algının Doğu kültürüne ötekileştirici bir tutumla yaklaşan Kemal aracılığıyla eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden aksettirilen bir oryantalist söylem aracılığıyla eleştirisinin yapıldığı görülür. Romanda aşk ve cinselliğe yaklaşım biçimi itibarıyla Batı'yı modern addeden Kemal'in Doğu'nun değerler sistemini kanıksayarak tabulara yenik düşmesi kuramsal bağlamda Doğu'nun Batı karşısında geri kalmaya mahkûm oluşuna işaret etmektedir.

Eril zihniyetli Doğu temsilinin Kemal'in Doğu'daki aşk ve cinsellik algısına ilişkin çizdiği olumsuz tablo üzerinden aksettirildiği *Masumiyet Müzesi*'nde evlilik dışı ilişkinin Doğu kadını için bir utanç kaynağı olarak lanse edilirken erkek için meşru kılındığı görülür. Romanda erkeğin gözünde Doğu kadınının kuramsal bağlamda "sınırsız şehvetin bir ifadesi" (Said 2013: 220) olarak alımlandığını söylemek mümkündür. Sibel ile evlenme hazırlığı içerisinde iken Füsun ile şehvetli bir aşk yaşayan Kemal'in kendisini "mutluluklarının asıl kaynağı gizli sevgilileri olan, ama karıları ve aileleri sayesinde mutluymuşlar gibi davranan erkekler" (Pamuk 2014: 130) gibi hissetmesi romanda bu kaniya dayanak teşkil etmektedir. Doğu'nun aşk ve cinsellik algısını oryantalist bir minvalde eleştiren Kemal'den hareketle *iktidar* mefhumunun harekete geçirildiği anlatıda "kadın erkek ilişkilerinin daha açık olduğu, kaçgöç, mahrem gibi şeylerin olmadığı modern bir Batı toplumu"ndan (Pamuk 2014: 323) yana olan Kemal'in sonuçta eleştirisini yaptığı Doğu zihniyetinin geleneksel yaşam biçimine ayak uydurması Doğu'nun Batı modernitesi karşısındaki geriliğine işaret etmektedir. Bu bağlamda romanda Kemal'in Füsun'un ölümünden sonra kurduğu müze kuramsal bağlamda Batı karşısında bir aşağılık kompleksine kapılan Doğu'nun Batı'ya kendisini ispatlama çabasıyla giriştiği bir iktidar tutkusunun ifadesidir. Avrupa'da gezip gördüğü pek çok müzeden hareketle Batılılar gururlanırken, dünyanın büyük çoğunluğunun utanç içerisinde yaşadığını (Pamuk 2014: 535) fark eden Kemal, Doğu'daki utanç verici

şeylerin bir müzede sergilenirse gururlanacak şeylere dönüşeceği (Pamuk 2014: 535) kanaatindedir.

Müzenin iktidar fikri ile koşut kılınan bir mekân olarak kurgulandığı *Masumiyet Müzesi* Orhan Pamuk'un kurmaca bir dünyada Batı'yı Doğu'ya üstün kıldığı bir anlatıdır. Müzelerin iktidar fikri ile ilişkisine ışık tutan Pamuk'un (2016: 71) romanda self oryantalist bir figür olarak kurguladığı Kemal'den hareketle Doğu'yu bir öteki imge olarak Batı karşısında konumlandığını ve Doğu'nun aşk ve cinsellik algısını bu imge üzerinden Batılı bir gözle irdelediğini söylemek mümkündür.

Orhan Pamuk'un "boza ve yoğurt satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatının ve hayallerinin hikâyesi" (Pamuk 2014: 15) olarak kurguladığı dokuzuncu romanı *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014), oryantalizm kuramı bağlamında ele alınmayı olanaklı kılan kuramsal çerçeveden uzak bir anlatıdır. Yazarın Batı ile Doğu dünyasının bir izlek olarak dikkat çekmediği bu anlatısında *bilgi* ile *iktidar* arasındaki devinimi harekete geçirecek bir temsil biçiminden ziyade eril zihniyetli bir Doğu profili üzerinden Doğu'nun aşk, evlilik ve cinsellik algısının eleştirisi söz konusudur. Kadının aşağılandığı ve toplumsal yaşamdan soyutlandığı örneklerle örülü olan anlatıda kadına erkek söyleminde atfedilen bir değer anlayışı dikkat çekmektedir. Orhan Pamuk Doğu'nun aşk ve cinsellik algısını eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden oryantalist bir bakışla eleştirdiği *Masumiyet Müzesi*'nden sonra bu romanında benzer sorunsal oryantalist bir bakış içermeyen eleştirel bir yaklaşımla irdemiştir. Nitekim Pamuk kendisiyle yapılan bir söyleşide bu kitapta aşka, ilişkilere dair mizah ve ironiyle çok şey söylediğini (Oğuz: 2014) ifade etmiştir.

Sonuç

Orhan Pamuk'un kaleme aldığı dokuz romanının Edward W. Said'in oryantalizm kuramından hareketle bir analize tabi tutulduğu bu çalışmada yazarın *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002) ve *Masumiyet Müzesi* (2008) adlı yedi anlatısının oryantalizmin kuramsal altyapısını ihtiva eden birer anlatı olduğu; *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982) ile *Kafamda Bir Tuhaflık*'ın (2014) ise bu kuram bağlamında analiz edilmeyi olanaklı kılan birer anlatı olmadığı anlaşılmıştır. Çalışmada Pamuk'un sözü edilen yedi anlatısında söylemsel olarak oryantalizmin oluşum biçiminin muhtelif şekillerde tezahür ettiği saptanmıştır. Bu bağlamda *Kar* ve *Masumiyet Müzesi*'nde oryantalist söylem kanalıyla bir Doğu eleştirisinin yapıldığı; *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'da Batı taklitçiliğine dayanan Doğu zihniyetinin oryantalist bir söylem aracılığıyla irdelendiği; *Sessiz Ev*'de sözü edilen söylemin self oryantalist; *Beyaz Kale*'de hem self oryantalist hem de oryantalist bir bakışla aksettirildiği;

Yeni Hayat'ta ise yazarın adı geçen anlatılarından farklı olarak bu söylemin bir temsil biçiminden ziyade oryantalizme kuramsal bir dayanak teşkil eden emperyalizm ekseninde bir temsil metaforu aracılığıyla oluşturulduğu görülmüştür.

Yapılan analizde Doğu'ya ilişkin temsil biçimlerinin bir ifadesi olan Doğu bilgisinin Edward Said'in kuramsal dayanağı olan Foucault'nun *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu ve iktidarla yakın bir ilişki içinde bulunduğu* kabulüne dayanan söylem analizi bağlamında postmodern bir kurmacada bir söylem biçimine dönüştüğü saptanmıştır. Bunun yanı sıra çalışmada Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev, Beyaz Kale, Benim Adım Kırmızı, Kar ve Masumiyet Müzesi* adlı anlatılarında oryantalist söylemin başat ögesi olan iktidar izleğinin bir iktidar tutkusu içerisinde olan; ancak bu tutkusu boşa çıkan self oryantalist figürlerin Batı karşısında uğradığı başarısızlıkla vücuda geldiği dikkat çekmiştir. Yapılan incelemede sözü edilen anlatılardaki Doğulu figürlerin öz kültürlerini ötekileştirerek sergiledikleri self oryantalist tutumun temelinde bir aşağılık kompleksinin yer aldığı saptanmıştır. *Kar* romanında bu kompleks, Batı'ya ilişkin oksidental bir söylem biçimi geliştiren Doğulu figürlerde doğrudan gözlenmekle birlikte self oryantalist bir figürce işlenen bir Doğu bilgisi hüviyeti ile de karşımıza çıkmıştır. Orhan Pamuk Batı ile Doğu arasındaki diyalektiği self oryantalist figürler aracılığıyla kurduğu anlatılarıyla self oryantalist yaklaşımı oryantalist söylemin bir parçası kılmış ve bu suretle Tanzimat döneminden postmodern döneme gelinceye değin Doğu dünyasına yönelik bir eleştirinin ötesine geçemeyen bu yaklaşıma söylemsel bir işlev kazandırmıştır.

Çalışmada Orhan Pamuk'un oryantalist söylemi anlatının bir parçası haline getirerek yansıttığı anlaşılmıştır. Nitekim yazarın *Sessiz Ev, Beyaz Kale, Kara Kitap ve Benim Adım Kırmızı* adlı dört anlatısında bu söylemin şekillenmesinde postmodern anlatının belli başlı kurgu tekniklerinden en az birinin etkili olduğu gözlenmiştir. Sözü edilen anlatıların dördünde de tarihin anlatılaştırıldığı ve mikro tarihçi bir yaklaşımla resmî tarih anlayışının parodize edildiği dikkat çekmiştir. *Sessiz Ev*'de hikâyeleştirilerek anlatı düzlemine taşınan tarihin, *Beyaz Kale*'de metnin üstkurmaca zeminine işaret ettiği, *Kara Kitap*'ta ise gündelik yaşam tarihçiliği bağlamında öne çıkararak oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynadığı görülmüştür. *Kara Kitap*'ta bu söylemi olanaklı kılan bir başka kurgu tekniği olarak parodileştirme karşımıza çıkmıştır.

Oryantalizmin postmodern anlatıdaki görünümünün irdelendiği bu çalışmada Orhan Pamuk'un anlatıları üzerine yapılan kuramsal analizden hareketle postmodern anlatıda oryantalist söylemin varlığını büyük ölçüde hissettirdiği ve Orhan Pamuk'un anlatı dünyasında Doğu ve Batı dünyasını işleyiş biçimiyle oryantalist bakışını okura sirayet ettiren bir yazar olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Oryantalizmin kuramsal çerçevesi

uyarınca Said'in hümanist dünya görüşünün bir izdüşümü olarak Orhan Pamuk'un Batı'ya Doğuya üstün kılan oryantalist bakışından kişisel olarak bizzat Pamuk'un değil kuramsal olarak oryantalist söylemin sorumlu olduğunu belirtmek gerekir. Nasıl ki Doğu'ya ilişkin temsil biçimleri tek tek değil metinlerarası bir atmosferde önceki temsil biçimlerine eklenerek bir söylem biçimi oluşturuyorsa, Pamuk'un anlatılarında dikkat çeken oryantalist bakış da kişisel bir söylemden ziyade söylemsel bir alanda metnin bir parçası olarak işlev kazanır. Dolayısıyla çalışmadan hareketle postmodern anlatıda oryantalist yaklaşımın önceki yaklaşımın aksine kişisel görüş ve düşüncelerin bir izdüşümünden ziyade metinsel bir söylemin ürünü olduğu anlaşılmıştır.

Kaynakça

- Aktunç, Hulki vd. (1999). "Orhan Pamuk 'Roman, üzerimizde hayat yelpazesi gibi rengârenk bir etki bırakır". *Kitap-lık*, 36: 6-29.
- Apaydın, Mustafa (2009). "Postmodernizmin değeri dışlayan 'çoğulcu estetik'i ve bunun 1980 sonrası Türk romanına yansımaları". L. Sunar (Ed.), // *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu*. s. 27-35. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Ayan, Emine (2018). *Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Postmodern Türk Romanlarında Oryantalist Temsiller Üzerine Bir İnceleme*. Doktora tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Bulut, Yücel (2007). "Oryantalizm". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 428-437.
- Bulut, Yücel (2014). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*. İstanbul: Küre.
- Doğan, Zafer (2014). *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*. İstanbul: İthaki.
- Doltaş, Dilek (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar*. İstanbul: İnkılâp
- Dursun, Ercüment (1995). "Orhan Pamuk: "Kendimi orientalist gibi görmüyorum". <http://cezmyurtsever-osmanldevleti.blogspot.com.tr/2011/03/orhan-pamuk-kendimi-orientalist-gibi.html>. [Erişim Tarihi: 15.05.2017].
- Eagleton, Terry (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. Mehmet Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Engdahl, Horace (2006). "Nobel röportajı". Bahar Siber (Ed.). *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. İstanbul: İletişim.
- Esen, Nükhet (2001). "Orhan Pamuk'un romanlarında anlatım çeşitliliği". *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim.
- Esen, Nükhet (2012). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim.

- Foucault, Michel (2014). *Bilginin Arkeolojisi*. Veli Urhan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel (2017). *Hapishanenin Doğuşu*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge.
- Gurria Quintana, Angel (2005). “‘Paris review röportajı’ Roman sanatı hakkında”. Bahar Siber (Ed.). *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 517-541). İstanbul: İletişim.
- Gürbilek, Nurdan (2010). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis.
- Hadzibegovic, Darmin. (2013). *Kara Kitap'ın Sırları Orhan Pamuk'un Yazı ve Resimleriyle*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Işık, Beril (2012). *Aydınlıktan Karanlığa İktidar Orhan Pamuk Romanlarında Demiryolu*. İstanbul: İletişim.
- Kılıç, Engin (2006). *Orhan Pamuk'u Anlamak*. İstanbul: İletişim.
- Köroğlu, Erol (t.y). “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: Beyaz Kale’de özne ve öteki”. Engin Kılıç (Der.). *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 154-164). İstanbul: İletişim.
- Oğuz, Kürşad (2014, 13 Aralık). “Orhan Pamuk’tan ‘tuhaf’ açıklamalar!” *Habertürk*. <http://www.haberturk.com/yasam/haber/1018716-orhan-pamuktan-tuhaf-aciklamalar>. (Erişim Tarihi: 15.08.2017).
- Özcan, Celal (1990). “Yazar Orhan Pamuk’un Beyaz Kale’sini Almancaya Ingrid İren çevirdi – Benliğin gizlerine yolculuk.” M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 146-148). İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2006). “Bir hayat hikâyesi denemesi”. Bahar Siber (Ed.). *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 11-14). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, Orhan (2010). *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. İstanbul: İletişim.
- Pamuk, Orhan (2012). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim.
- Pamuk, Orhan (2013). *Cevdet Bey ve Oğulları*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2013). *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2013). *Sessiz Ev*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2013, Ağustos). “Sonsöz: Romanın yazılış hikâyesi”. *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2013). *Yeni Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). “Bayram ziyaretlerinde Doğu-Batı, milliyetçilik”. Murat Yalçın ve Darmin Hadzibegovic (Ed.). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). *Beyaz Kale*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). *Kar*. İstanbul: Yapı Kredi.

- Pamuk, Orhan (2014). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). *Kafamda Bir Tuhaflık*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). "1970-80 arasında roman". Murat Yalçın ve Darmin Hadzibegovic (Ed.). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2016). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Parla, Jale (1992, Şubat). "Roman ve kimlik: Beyaz Kale". Engin Kılıç (Der.). *Orhan Pamuk'u Anlamak*. İstanbul: İletişim.
- Parla, Jale (2012). "'Az kalsın o anda resmim çiziliyordu!': Benim Adım Kırmızı". *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim.
- Parla, Jale (2012). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim.
- Said, Edward Wadie (2006). *Kış Ruhü/Edward W. Said'den Seçme Yazılar*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Said, Edward Wadie (2013). *Şarkiyatçılık/Batı'nın Şark Anlayışları*. Berna Ülner (Çev.). İstanbul: Metis.
- Solmaz, Yusuf (2003). *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Arayışı*. Ankara: Phoenix.
- Star, Alexander (2004, Ağustos). "Kar hakkında röportaj" Bahar Siber (Ed.), *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. İstanbul: İletişim.
- Şaylan, Gencay (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge.
- Üster, Celal (1985). "Türk'ün romana özenmesi, Türk'e özgü davranış değil." Murat Yalçın ve Darmin Hadzibegovic (Ed.). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi.