

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI  
ANABİLİM DALI

**ORHAN PAMUK'UN BEYAZ KALE VE LOUIS GARDEL'İN  
SEVENLERİN ŞAFAĞI BAŞLIKLİ ROMANLARINDA ÖTEKİ  
İMGESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Aylin Öcel

Ankara-2006

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI  
ANABİLİM DALI

**ORHAN PAMUK'UN BEYAZ KALE VE LOUIS GARDEL'İN  
SEVENLERİN ŞAFAĞI BAŞLIKLI ROMANLARINDA ÖTEKİ  
İMGESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Aylin Öcel

Tez Danışmanı  
Yard.Doç.Dr.Nur Melek Demir

Ankara-2006

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI  
ANABİLİM DALI

ORHAN PAMUK'UN BEYAZ KALE VE LOUIS GARDEL'İN  
SEVENLERİN ŞAFAĞI BAŞLIKLARI ROMANLARINDA ÖTEKİ  
İMGESİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı :

Tez Jürisi Üyeleri

**Adı ve Soyadı**

**İmzası**

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

Tez Sınavı Tarihi .....

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
GİRİŞ.....	II
<b>I. BÖLÜM: Doğu/Batı ya da Ben /Öteki Arasındaki Uyum ile Karşıtlık</b>	
A. <i>Beyaz Kale</i> .....	1
B. <i>Sevenlerin Şafağı</i> .....	12
<b>II. BÖLÜM: Öteki İmgesi Bağlamında Varlık ve Kimlik Sorunsalı</b>	
A. Varlık.....	29
B. Kimlik.....	38
<b>III. BÖLÜM: Öteki İmgesi ve İkizler İzleği</b>	
A. Öteki İmgesi.....	52
B. İkizler İzleği.....	64
SONUÇ.....	79
ÖZET	
KAYNAKÇA	

## ÖNSÖZ

Louis Gardel'in *Sevenlerin Şafağı* ve Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* başlıklı yapıtlarını 'Öteki' imgesi açısından inceleyeceğimiz çalışmamızın başında, öncelikle, çalışmamızı sürdürmemizi, rehberlikleri ve bilgi birikimleri sayesinde olanaklı kılan, değerli tez danışmanım, Yrd. Doç. Dr. Nurmelek Demir'e, engin bilgilerini ve önderliklerini bizlerden esirgemeyen, değerli Bölüm ve Anabilim Dalı başkanımız, Prof. Dr. Tuna Ertem'e ve Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nın değerli öğretim üyeleri Prof. Dr. Nedim Kula'ya, Prof. Dr. Arzu Etensel İldem'e, Prof. Dr. Emin Özcan'a, Doç. Dr. Zümral Ölmez'e ve Yrd. Doç. Dr. Gülser Rehber Çetin'e, bizlere her zaman destek olan öğretim üyelerimizin şahsiyetlerine ve devamında, çalışmamıza ışık tutan yapıtlarıyla bize yol gösteren ve öncülük eden araştırmacılarımıza ve yazarlarımıza sağladıkları destek ve önümüzde açtıkları yol sebebiyle teşekkürü bir borç biliriz.

Son olarak, çalışmamızın hazırlık sürecinde, anlayışı ve desteği nedeniyle sevgili eşim, Nabi Enis Akıl'a ve yine bizden yardımını esirgemeyen Nezih Akıl'a, Ege Kaska'ya ve Reyhan Kaya'ya teşekkür etmek isteriz.

Teşekkürümüzde ismini tekrar etme olanağı bulamadığımız ve bu ya da diğer araştırmaların, bilimsel ve sanatsal çalışmaların varlığında emeği olan bilim ve sanat adamlarına teşekkür ederiz.

## GİRİŞ

İncelememizin büyük bölümünü oluşturacak olan ‘öteki’ kavramı edebiyattan başka psikoloji, toplum bilim, siyaset bilimi gibi alanlarda sürdürülen bir çok çalışmanın da konusu olmuştur. Biz, yüksek lisans tezi çalışmamızda, bu geniş açılımlara sahip olguya açılımlarının bütününde yer verme olanağı bulamayacağız. Buna karşılık, söz konusu alanlarda verilmiş inceleme ürünlerinin ve edebi örneklerin öncülüğünde ‘öteki’ kavramını, Louis Gardel’in *Sevenlerin Şafağı* (L’Aurore des biens-aimés) ve Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* başlıklı yapıtlarının sınırları içinde ele alacağız.

İncelememiz süresince izleyeceğimiz yol, *Sevenlerin Şafağı*’nda ve *Beyaz Kale*’de ‘öteki’ kavramının ön plana çıktığı bölümleri belirlemekle başlayacaktır. Devamında, incelediğimiz yazarların farklı kültürel özelliklerin hangilerine yer verdiklerini, bu özellikleri işlerken yazar olarak tutumlarını, ifade tarzlarının ne boyutta benzerlik ya da değişiklik gösterdiğini, yazarların her birinin kültürel farklılıklar karşısındaki tarafsızlık ya da tarafsızlık durumlarını sorgulama yoluna gideceğiz.

Çalışmamızda yararlanacağımız bir diğer yaklaşım da ‘egzotik’ yaklaşımdır. ‘Egzotizm’ kavramını kısaca, öz kültürüne sahip çıkarken, diğer bir zenginliği gözlemlemek, öğrenmek, yargılamadan ama öykünmeden de tanıyabilmek şeklinde özetleyebiliriz. Kültürlerin çakıştığı noktalardaki zenginliklere şahit olan ve aktaran aydın yazarların içinde buldukları çabayı incelerken ‘egzotizm’in bakış açısına başvurmak yerinde olacaktır.

XIX. yüzyılda, bu tutum, ilk defa olarak bir isme kavuşmuştur. Pierre Loti, Nerval gibi örnekleri olan XIX. yüzyıl gezginlerinin ‘öteki’ne karşı tutumlarının ismi ‘egzotizm’ olarak belirlenmiştir. Tarafsız ve saygılı, bir o kadar da kendi kültürüne sahip gezginlerin sahip oldukları sıfat ise ‘egzot’ sıfatıdır. Biraz önce söylediğimiz gibi, ziyaret ettiği, şahit olduğu kültürü öğrenen, değişik ya da ters gelen noktaları dahi, ayrı bir kültürün alışkanlıkları olarak kendi bütününde değerlendirerek hoş gören, bununla beraber, kendi kültürüne sadık kalarak, değişmeyen, başkasına dönüşmeyen, böylelikle de kültürlerin birbirini eritip yutmasını engelleyerek, kültürler çeşitliliğini ve zenginliğini destekleyen kişi anlamına gelmektedir. Bu anlamda, Louis Gardel ve Orhan Pamuk’un farklı kültürlerin buluşmasını konu edindikleri yapıtlarında, anlatıcıları aracılığıyla sergiledikleri tutumun birer ‘egzot’ tutumu olup olmadığını inceleyeceğiz.

İncelememizin konusu doğrultusunda, başvuracağımız diğer bir yaklaşım da ‘evrensel uyum’ düşüncesidir. Dostoyevski, Romain Rolland gibi yazarların da yapıtlarında rastladığımız bu düşünce, kültürlerin farklılıklarını hoş görme bakımından, ‘egzotizm’ düşüncesine yaklaşmaktadır. ‘Evrensel uyum’a göre, farklı ya da benzer, doğanın her ögesi, basit mantık çözümlenmeleriyle işleyiş mantığı çözümlenemeyecek olan bir bütünlüklü evrensel uyum içerisinde aynı yönde ve aynı amaç için hareket eder. Bitiş noktasında yeniden bir başlangıcın gözlendiği bu ahenkli hareket döngüseldir.

‘Evrensel uyum’ düşüncesinin ardından değinmek durumunda kaldığımız felsefe Tasavvuf felsefesidir: Tasavvuf’a göre, varlıkların her türlü özelliklerini hoşgörü

süzgecinden geçirerek değerlendirmek ve evrenin ortak çıkarı adına döngüsel ilerlemeler kat ederek, varlıkların iyiye ve olumluya doğru evrileceklerine dair bir güven taşımak, bu doğrultuda onları yönlendirmek ve cesaretlendirmek gereklidir.

Bu noktada, farklı pencerelerin karşılaştığı öyküleri kaleme alan bir Fransız çağdaş yazar ile bir Türk çağdaş yazarın romanlarında ‘öteki’ kültürlerin nasıl buluştuklarını, bu buluşmayı yazarların nasıl kaleme aldıklarını ve hangi tutumu benimsediklerini inceleyeceğiz.

Güçlü destansı kişilikleriyle, yazgılarını cesurca tamamlayan, Sultan Süleyman, sonuna kadar vefalı dostu ve hizmetkarı İbrahim Paşa ve önce ‘âşık sevgili’ sonra ‘fedakâr anne’ olan Hürrem Sultan karşımıza çıkar. Devamında bu üçlünün ve yazgılarının ayrılmaz parçası, hatta mimarı Hafsa Hatun incelememize katılır. Diğer tarafta benzerlik olgusuyla bizi tekrar karşı karşıya getiren Venedikli esir ve Hoca kişileri incelememizin odak noktaları olacaklardır. Bu kişilerin birbirleriyle iletişim ve etkileşime girişlerinin öyküsü bizim ‘öteki’ olgusunu incelerken gözlemleyeceğimiz başlıca bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yapıtların kişileri ve imgeleri, bu kişilerin yapıt süresince uğrayacakları değişimler incelememizde varacağımız çıkarımları yönlendirecektir.

Diğer yandan Doğu’nun ve Batı’nın kesişme noktasında bulunan bizler için, Batı’nın bize bakışı hep değişik açılardan önemli olmuştur. Türkler için ise Batı, bazen ‘yabancı’, ‘düşman’, bazen de müttefik ya da ulaşılmak istenen model olmuştur.

Ancak, hangi şekilde olursa olsun Batılının imgelemindeki imajımız hep merak uyandırmıştır. Bu konuda pek çok söz söylenmiş, araştırma yapılmış, saptamalarda bulunulmuştur. Bizim çalışmamız tüm bu yelpazeye, sınırlı bir katkıda bulunabilecektir.

‘Öteki’ kavramının yapıtlardaki göstergelerini incelerken, edebiyattaki ‘ikizler izleğinde’ ait oldukları yere yerleşen Süleyman-İbrahim, Köle-Efendi ve Doğulu-Batılı ilişkisini de tüm boyutlarıyla ele alacağız.

Her iki yapıt da bir Doğu Batı çaprazında, bir köle-efendi benzerliği, hatta ikizliği ile karşımıza çıkmaktadır. Aralarında farklı olan ise *Sevenlerin Şafağı*’nın ikizlerinin bu yazgıyı benimsemesi, *Beyaz Kale*’ninkilerin ise devamlı bu durumu yadsımaya hatta bundan kurtulmaya çalışmasıdır. Bu tutum, göreceğimiz gibi, her iki yapıtın geneline de yansımaktadır: Gardel’in yapıtlarının felsefi sorulara ‘yazgı’ ve ‘ilâhi uyum’ ile cevap verdiğini, Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’sinin ise soruları üretmeye yazgıyı sorgulamaktan başladığını göstermeye çalışacağız.

Söz konusu yaklaşımların ele alınmasıyla şekillenecek çalışmamızın bütünü, ‘öteki’ kavramının *Sevenlerin Şafağı* ve *Beyaz Kale* yapıtları özelinde nasıl ele alındığını inceleyecektir.

# I. BÖLÜM: Doğu / Batı ya da Ben / Öteki Arasındaki Uyum ile Karşıtlık

## A. *Beyaz Kale*

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* adlı yapıtı Batı ve Doğu kültürlerinin karşılaşmasını konu alır. Ancak, romanda Batı ve Doğu kültürlerinin birbirlerine bakışı doğrultusunda bir 'öteki' olgusu izlenebildiği kadar, çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde ele alacağımız gibi, iki bireyin birbirine bakışı açısından da bir 'öteki' imgesi söz konusudur.

*Beyaz Kale*, Batı ile Doğu'nun çarpışmasıyla başlar. Bu çarpışma yapıtın ilerleyen bölümlerinde iki kişiliğin, Venedikli ile Hoca'nın da çarpışmaları olacaktır. Yapıtta iki kültürün somut çatışmasına örnek olarak, baş sayfalarda savaş gemilerinin çarpışmasından söz edebiliriz. Böylece, Batı-Doğu, Venedikli-Hoca ve savaş gemileri olmak üzere üç farklı boyutta çarpışmadan söz etmek olasıdır. Bu çarpışma üçlemesi ise yapıtın bütününe hâkim olan Orhan Pamuk'un imgesel tarzının bir yansımasıdır. İmgesellik başlangıçta savaş gemilerinin çarpışmasının iki kültürün çarpışmasını simgelemesiyle karşımıza çıkar. Devamında ise gemilerin ölüm-kalım yarışı hangi kültürün bir diğerini egemenliği altına alacağını belirleyeceği yarışır. Diğer bir deyişle, gemilerin yarışı gibi somut dünyada gerçekleşen bir yaşantı, aynı zamanda egemenlik gibi soyut bir kavramı simgelemektedir. Sonunda ise kişisel ilişki boyutunda Hoca – Venedikli ilişkisinde kimin baskın olacağı benzer bir yarış konusu olacaktır.

Yapıt öncelikle, Venedikli'nin İstanbul'a tutsak olarak getirilişi ve devamında ülkesine dönmenin yollarını araştırdığı bir bölümle başlar. İlerleyen bölümlerde, Venedikli ile Hoca iletişimi yoğun olarak başlamıştır. Aynı evi paylaşmaktadırlar. Venedikli köle, Hoca da onun efendisidir. Venedikli hâlâ evine dönme düşüncesini barındırmaktadır, ancak bu olasılığa ne kadar inandığı belirsizdir. İkinci bölümde, Venedikli ile Hoca'nın birbirine bağlılığı yoğun olarak, bilim ve keşif ekseninde ilerler. Açıklamak gerekirse, İkili bir araya geliş nedenlerinden başlayarak, önce Paşa, sonra da Padişah için pek çok buluş peşinde koşmuşlardır. Padişahın şehzadelik dönemindeki sünnet düğününden, son çalışmaları olan büyük silaha kadar değişik alanlarda çalışmışlardır. Hoca, Venedikli'nin Batı'dan miras getirdiği bir bilgiye ulaşmaya çalışmaktadır. Venedikli de hâlâ kendisinden beklenenleri en iyi şekilde yerine getirirse salıverileceği düşüncesini sürdürmektedir. Yapıtın ortalarına doğru eve dönme isteği zayıflar, çünkü aradan on beş yıl geçmiştir ve Venedikliyi İtalya'ya bağlayan anne büyük olasılıkla ölmüş ve nişanlı da evlenmiştir. Dönülecek ev bundan sonra Venedikli'nin, daha çok, kendisine ait bir geçmişin, bir özel kimliğin varlığına dair ihtiyaç duyduğu kanıt görevini üstlenmiştir. 'Öteki' olgusu doğrultusunda kimlik kavramını ele alırken, bu noktada, geçmiş – kimlik ilişkisini incelemek gereklidir. Başlangıçta Venedikli kim olduğundan emin görünmektedir. Bir sosyal hayatı, ailesi, nişanlısı vardır. Daha sonra, bizzat kendisi olan bu genç adamı yüzeyselliği yüzünden eleştirir. Geçmişi eskisi gibi gurur duyduğu bir olgu değildir, sadece bir geçmişi olduğuna göre bu diğerlerinden özellikle de hocadan ayrı bir kişi olduğunu gösterir. Bu noktada, bireyin kendini farklı ve bağımsız bir varlık olarak tanımlama gereksinimini saptarız. Ancak, *Beyaz Kale*' de bir öyküye sahip olmak kimlik taşımak için yeterli değildir. Sahip olunan kimlik, sebep sonuç

ilişkileriyle birlikte farkında olunan bir kimlik olmalıdır, hatta seçilmelidir. Bir sonraki aşamada ise bu geçmişin gerçek mi uydurma mı olduğundan ne Venedikli'nin kendi, ne de okuyucu emindir. Yapıt sürekli olarak gerçek ile hayal izlenimi arasında gidip gelir. Hoca ile Venedikli'nin benzerliği gerçek midir, yanılısma mıdır? Venedikli'nin İtalya geçmişi uydurma mıdır? Söz konusu kaygan zemin okuyucuyu sürekli sorgulamaya yönlendirir. Sorgulama, hem yapıtın bir kişilik sahibi olmak için öngördüğü yoldur, hem de bilimin vazgeçilmez bir yöntemidir. Eşzamanlı olarak, Hoca yapıt boyunca, bilime ulaşmaya çalışacak, ancak kültürel alışkanlıkları gereği uzak kalacaktır. Orhan Pamuk yarattığı sorgu havasıyla okuyucusunu, bir yandan bilgi arayışının içine çekmektedir, diğer taraftan da, önemli olanın; Venedikli'nin geçmişinin gerçek mi uydurma mı oluşunda saklı olmadığı iletisini vermektedir. Çünkü Venedikli söz konusu geçmişi yaşarken kim olduğu üzerinde düşünmemiştir. Böylelikle, Doğu tarzında bir kabullenmişlik içinde kendisine biçilen hayatı yaşamıştır ve uydurma değilse bile seçmediği için o hayatın onun hayatı olup olmadığından kuşku duyulmalıdır. Bir bölümünü yorumladığımız bu zincirleme felsefi sorgulamaların ulaştıkları ilginç bir nokta ise 'niye benim ben?' sorusunu birlikte sorarak ve birbirlerini durmaksızın kışkırtarak, iki yabancının, iki 'ötekinin', birbirlerine kendilerini tanıma konusunda yardım eden tek kişi olmalarıdır.

Geçmiş ve kimlik, benlik sorunsallarıyla eşzamanlı olarak, bir bilgiye sahip olma çabası gözlenmektedir. Ancak, aranan bilginin ne tür bir bilgi olduğu, tam olarak hangi bilim dalının hangi araştırmasının konusu olduğu açık değildir. Yapıtın başlarında Hoca'nın araştırmaları uzay merkezli görünmektedir. Zaman geçtikçe

Hoca tutarlılığını yitirir ve peşinde koştuğu bilgi bilimin alanına mı girer, psikolojik bazı bulgulara mı ihtiyaç duymaktadır, savaş teknikleriyle mi ilgilidir, yoksa karanlık bazı şeytansı buluşları mı kurcular, ayırdetmek olası değildir. Hoca önce somut şekilde gökbilimiyle ilgilenir; gezegenlerin maketlerini yapar. Barutla cisimlerin fırlatılmasını sağlayan mekanizmalarla uğraşır. Bu ikincisi sarayın kutlamalar gereği verdiği siparişlerin bir parçasıdır ancak, Hoca bilimsel ilişkilendirmelerde bulunarak, bir bilim adamı gibi heyecanlanmaktadır. Bu süreç sırasında Venedik’li, Hoca’ya eşlik eder, teknik bilgisini hizmetine sunar. Buna karşılık Venedik’li için asıl önemli olan, bilimsel umutlar değil evine dönebilme olasılığıdır. Hoca’nın coşkusu ve heyecanı onu etkilemektedir. Hoca’nın gösterdiği tutku ve inanç Venedikli’de eksiktir ve onu özendirir, bu tutku Venedikli’nin doldurmayı istediği bir boşluğa karşılık gelmektedir.

Ancak, anlatıcı bu durumu açıkça saptamaz, okuyucuyu bu şekilde düşünmeye yönlendirir. Sonraları Hoca, belirsiz bir bilim kavramından söz etmeye başlar ve bunun peşinden gider. Peşine düştüğü bilimin ana temasına ulaşabilmek için de kendi ile Venedikli’nin farkını ortaya koymaya çalışır. “Niye benim ben?” sorusu işte bu noktada ortaya çıkar. Temelde bilimin sırrına Venedikli’nin sahip olduğunu düşünmektedir ve ikisinin farklarını ortaya koymak demek, bilgiye ulaşmak için Hoca’da ve kültüründe neyin eksik olduğunu bulmak demek olacaktır. Böylelikle eksik tamamlanıp, bilginin önündeki engel kaldırılabilir. Ancak, “niye benim ben?” sorusu ve beraberinde getirdiği, yoğun, karşılıklı itiraf sahneleri, okuyucuyu bilimden başka bir sorunsalla karşı karşıya getirir. Kimlik sorunuyla; bir insanı ‘o’ yapan ve diğerlerinden farklı olmasına yol açan nedir? Diğer taraftan bilginin

farkında olup onun arayışında olanlar ve hiçbir şeyi merak etmeden yaşayanlar diye bir kutup tanımlanır. Hoca bu noktaya varırken, padişahın çevresindeki dalkavuklardan ve bazen de padişahın kendisinden söz ederken ‘onlar’, ‘diğerleri’ benzeri ifadeler kullanır. Söz ettikleri, Hoca’nın ‘bilimini’ önemsemeyenlerdir. Böylelikle Batı-Doğu, kişi ve öteki, bilimi önemseyenler ve önemsemeyenler diye üç kutup oluşur.

Yapıtın son bölümünde Hoca kendini, olağanüstü bir silahın yapımına adayacak, bununla birlikte, Batılıların niye ‘öyle’ olduklarına dair bir büyük sırrın izini, neredeyse hastalıklı bir tutkuyla, sürmeye devam edecektir. Bu uğurda, savaşta işgal edilen Hıristiyan köylerinin sakinlerine zor kullanarak, itiraflarda bulunmalarını istemekle başlayıp daha uçtaki garip davranışlara kadar gidecektir:

“Onları bizden ayıran çok daha derin, çok daha gerçek günahları olmalıydı. Padişah’ı kandırarak, bu gerçekleri elde etmek, “onların”, sonra da “bizlerin” nasıl olduğunu gösterebilmek için gerekirse şiddet de kullanacaktı.” (Pamuk, 2002:149- 150)

Sonraları Hoca’nın bu gizli gerçek avı umutsuz bir alışkanlığa dönüşür. Hoca her denemesinde bir kat daha umutsuzluğa düşmekte, ancak her yeni olanakta, bir şans oyunundaymış gibi bu defa bilgiye ulaşacağına dair bir umuda kapılmaktadır:

“Daha derin bir gerçek olduğunu sürekli tekrarlıyordu, ama kendisi de, sanırım, bizler gibi, buna ulaşacağımızdan zaman zaman şüpheyeye düşüyordu. En azından,

bizim kuşumuzu sezerek öfkeye kapılırdı, ama bırakmaya niyeti olmadığını, biz de, Padişah da seziyorduk.” (Pamuk, 2002:152)

Bir sırrın peşinde sürüklenen yapıt boyunca karşımıza bilgisizlikten başka iki büyük düşman daha çıkar. Birincisi, İstanbul’da yok edilmesi gereken bir veba salgınıdır. İkincisi ise yapıta adını veren ‘Beyaz Kale’dir. Veba bir şekilde kontrol altına alınır, ancak ‘Beyaz Kale’ ulaşılmazdır. ‘Ötekinin’ sırrına erişilemeyen uygarlığını simgelemektedir.

“Yüksekçe bir tepenin üzerindeydi, bayraklı kulelerine batan güneşin belli belirsiz kızıllığı vurmuştu, ama beyazdı; bembeyaz ve güzel. Nedense, insanın böyle erişilmez bir şeyi ancak rüyasında görebileceğini düşündüm. O rüyada, karanlık bir ormanın içinde kıvrılan bir yolda, tepedeki aydınlık, beyaz yapıya yetişmek için telaşla koşarsınız; sanki orada, sizin de katılmak istediğiniz bir eğlence, kaçırmak istemediğiniz bir mutluluk vardır, ama her an bitivereceğini sandığınız yol bir türlü bitmez. Karanlık ormanla, yamacın etekleri arasındaki düzlükte, sık sık taşan ırmağın yaptığı pis bir bataklık olduğunu onu aşabilen piyadelerin, topçu ateşinin desteğine rağmen, yamacı bir türlü geçemediklerini öğrendiğimde, bizi buraya getiren yolu düşünüyordum ben. 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” (Pamuk, 2002: 160-161)

Yukarıdaki alıntıda sözü geçen ‘mükemmellik’, ‘zorunluluk’ kavramları kader olgusunu çağrıştırır. Her şey ancak öyle olabileceği için öyledir. Yaşananın mükemmel oluşu, iyi ya da kötü olmasına değil, ancak böyle olabileceği gerçeğine bağlıdır. Bu mükemmellik yaklaşımı, Voltaire’in *Candide*’inde sözü edilen, ‘olabilecek en iyi dünyada yaşanan en iyi yaşam’ düşüncesini anımsatmaktadır. En iyi yaşam budur; çünkü olanaklar eşliğinde gelinebilecek nokta burasıdır. Bu noktada Hoca’nın başından beri ‘bilgi’ için çırpınıştaki umutsuz taraf daha da belirginleşir. Hoca kültüründen getirdiği miras gereği, sözgelimi, bilgi birikimi, yaklaşım ve kavrayış tarzı, sorunları ve verileri ele alış tarzı bakımından somut bilime uzak bir birikim barındırmaktadır. Kişi olarak sahip olduğu yetiler, kültürel engellerini aşmasına yetmez, en azından doğru bilimsel bilgilere bile ulaşamamaktadır. Bu bilgileri yeniden, Antik Yunan filozofları gibi kendisinin keşfetmesi ise izlemeye alışık olduğu, Doğu’ya özgü akıl yürütme sistemleri yüzünden olası değildir. Oysa dünyanın dengesi, artık Batı tarzı bilgiden yana ağır çekmektedir ve kabul görmesi için o tarz bilgiye ulaşması gereklidir. Diğer yandan kimliği gereği kendi toplumunda kabul görmekte zorlanmayan, üstelik de bu Batılı bilgi yöntemini üzerinde felsefi konuşmalara girecek kadar tanıdığını düşünen Venedikli, Batı dünyasından uzak kaldığında, bu bilgiye onu tekrar kuracak kadar hâkim olmadığının ayırdına varır. Orhan Pamuk’la Louis Gardel’in, farklı kültürlere ait kişileri ele alırken, izledikleri ortak yaklaşım, kişileri kültürel kimliklerinden önce insan olarak değerlendirmeleridir. Batı ya da Doğu, hangi toplumda olursa olsun, kişinin bilgiye ulaşması için bir bütün gereklidir. Bu bütün kültürel miras ve kişisel çabadır. Kişinin merakı ve çalışması olmaksızın bilgiye ulaşamaz. Aynı şekilde, toplumsal miras desteklemediğinde, kişisel çalışma ve tutku, bilgiye ulaşmak için yeterli değildir.

Öyleyse Hoca'nın ve Venedikli'nin bir ortak noktaları vardır, toplumlarının bilgeliğine gereksinim duymaktadırlar.

Hoca'nın ve Venedikli'nin benzerliği, yapıtın ana motifidir. Tüm yapıt boyunca bu benzerlik düşüncesini pekiştiren ifadelere ve imgelere yer verilmiştir:

“Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu.” (Pamuk, 2002: 21)

“Bakışlarımı üzerimde hissederken aramızdaki benzerliği fark etmemesi beni tedirgin ederdi. Bir iki kere de benzerliği sezdiğini, ama bunun farkında değilmiş gibi davrandığını düşündüm.” (Pamuk, 2002: 24)

“Paşa, benim yüzümü hatırlamaya çalıştığını, ama aklına Hoca'nın yüzü geldiğini söylemiş.” (Pamuk, 2002:38)

Yapıtın büyük bölümüne egemen olan bir imge de ‘ayna’ imgesidir. Ayna, Hoca ile Venedikli'nin benzerliklerini vurgulamak için kullanılmaktadır. Zaman zaman da sadece ‘yüz’ sözcüğüne yer verilerek, ayna çağrıştırılmaktadır.

“Birlikte yazdığımız gibi birlikte aynaya da bakacak mıydık?” (Pamuk, 2002:68)

Benzerlik ve farklılıklarının izini sürerken ‘bilim’ denen olguyu keşfetmeye çalıştıkları sıralarda, bir masanın iki ucuna karşılıklı oturup, “niye benim ben?” diye yazarlar ve kişiliklerinin gizli anahtarlarını çözmek umuduyla, onları diğerlerinden ayırıyor olması beklenen geçmişlerini, zaaflarını, itiraflarını, buhran ve duygusal

sarhoşluk içinde kaleme alırlar. Garip olan şudur ki, farklılıklarını bulmak için giriştikleri bu çaba onları yakınlaştırır ve bir kat daha benzemelerine yol açar. Tutkulu ve gizemli, biraz da tehlikeli bir işe girişen bir insanın ruh haline bürünmüşlerdir. İtirafları ilerledikçe, sırayla birbirlerini küçümserler ve sırayla biri ve diğeri, ilişkide baskın kişilik konumuna yükselir. Bu durum da yine kültür farklılıklarına rağmen, insan türünde ortak bir tutumu gözler önüne serer. İlişkide güçlü taraf olma güdüsü ve zayıf tarafı küçümseme eğilimi değişik kültürlerde de aynı şekilde seyretmektedir.

Farklılıkların küçümsendiğini gösteren önemli bir bölüm de veba salgınının işlendiği bölümdür. Venedikli, tam Hoca ile ilişkisinde güçlü taraf olmaya başlamışken, vebadan korkması nedeniyle, bu konumunu kaybeder. Hoca ve diğerleri tarafından küçümsenir. Korku zayıflık belirtisidir. İnsan zayıflık belirtisi gördüğünde ilkel içgüdüsüyle saldırır. Bu da insanoğlunda ortak bir davranış şeklidir. Yalnız saldırı tarzı ve yöntemi kültürüne göre değişebilir. Diğer taraftan bu bölüm Batı'nın ve Doğu'nun yazgı karşısındaki tutumuna da örnek teşkil etmektedir. Batı'yı simgeleyen Venedikli sorunu tanımlayıp, çerçeveleyip, sistemli hamlelerle savaşmayı seçerken, Doğu'yu simgeleyen Hoca, vebayı pek çok başka olay gibi Allah'ın takdirinin bir yansıması olarak görür ve karşı koymayı saygısızlık ve korkaklık olarak görür. Karşılaşılan olaylarda hareketsiz kalıp geçmesini bekleme ile onları tanıyıp yenmeye çalışma iki kültürün iki zıt geleneği olarak gösterilmektedir:

“Sonra, korktuğumu söyledi bana, suratımdan anlamış, hâlâ Hıristiyanlıkta direndiğim için korkuyormuşum! Beni azarladı; burada mutlu olmak istiyorsa

Müslüman olurmuş insan, ama evinin nemli karanlığına kapanmadan önce, ne elimi sıktı, ne de dokundu bana.” (Pamuk, 2002: 78-79)

Yukarıdaki alıntıda Müslümanlığı seçmiş bir eski Hıristiyan'ın Venedikli karşısındaki tutumu görülmektedir. Bu bölüm hem Doğu'nun felâketlere olan yaklaşımını, biraz da aşırı bir ifadeyle örneklemede hem de, yeni ortamına uyum sağlarken, öz kültüründen gelen alışkanlıkları da üzerinden atamayan birini sergilemektedir.

Yapıt hem benzerlik bildiren ifadelerle örülüdür, hem de Hoca sürekli farklılıklardan söz eder, Farklılıklar, Hoca ile Venedikli'nin, Hoca gibilerle diğerlerinin farklılıklarıdır. Öyle ki, farklılığın dile getirildiği hemen her bölümde beraberinde küçümseme olgusu da gelmektedir:

“Bu çekingenliği hissetti; beni küçümsediğini anladım, bu da öfkелendirdi beni. O günlerde üzerinde anlaştığımız tek konu belki de buydu: ikimiz de birbirimizi küçümsüyorduk.” (Pamuk, 2002: 24)

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si, toplumların ve kişilerin benzerlikleri ve ayrılıklarını irdelemektedir. Yapıt boyunca Hoca ve Venedikli bir çekişme içindedir. Venedikli gitmeye, Hoca onu alıkoymaya çabalar. Birbirleri karşısında üstün olmaya çalışırlar. Tüm bunlara rağmen aynı kasvetli ve umut kırıcı yaşamı paylaşmak zorundadırlar. Venedikli evine dönememekte, amacına ulaşamamaktadır. Hoca ise arzuladığı bilimsel bilgiye ve toplumsal takdire ulaşamamaktadır. Sürecin sonunda iki roman

kişisi yer değiştirir. Hoca kendisine engeller getiren kültürden kaçarak Batı kültürüne Venedik'linin yerine geçerek dâhil olur. Buna karşılık Venedikli de Hoca'nın yerine geçerek Doğu kültüründe yaşar. Hoca'nın bundan sonraki yazgısı hakkında bilgi verilmemektedir, ancak Venedik'linin yapıtın baş bölümlerine göre daha huzurlu bir yaşam sürdüğü gözlenir. Hoca'nın sahip olduğu tutku ve meraka sahip olmayan Venedikli ülkesine ve geçmişine dönme sabit düşüncesinden vazgeçtiğinde rahatlamış ve uyum sağlamıştır. Yapıtın ulaştığı önemli bir nokta da iki roman kişinin, serüvenlerinin son bölümünde birbirlerine gerçekten gereksinim duyduklarını ve özlediklerini keşfetmeleridir. Orhan Pamuk farklılıklardan yola çıkarak işlediği yapıtının sonunda birbirine benzeyen ve birbirini tamamlayan iki yabancı kurgulamıştır. Öyleyse 'öteki', 'öteki' adını taktığımızdır. Taktığımız ad, gerçek yaşam sürecinde çeşitli darbelerle zayıfladıkça ne kadar benzediğimiz çıkar ortaya, farklı olan onu dile getiriş tarzımızdır. Başlangıçta Hoca ve Venedik'li birbirlerini kimliklerinden kaynaklanan basmakalıp bakış açılarının penceresinden algıladılar. Bir masa kullanıp, kullanmama ya da Venedik'linin Hıristiyan oluşu onları birbirinden farklı gösteriyordu. Birlikte yaşadıkça en insana özgü tarafları belirginleşti, söz gelimi ölüm korkusu ve birbirlerine ne kadar benzedikleri ortaya çıkmıştır.

Yapıtın sonunda Pamuk'un vardığı nokta, insana dair bir iyimserlik-kötümserlik doğrultusunda incelenirse, Louis Gardel'e göre daha karamsar bir aşamadır. Gardel insanın bilgelige ulaşma yetisine güvenirken, Orhan Pamuk daha çok kim olduğunu çözemeyen bilgelikten çok uzak, kaybolmuş bir modern insan görüntüsü

resmetmiştir. Buna karşın her iki yazar da farklı görünenin aynı olabildiği düşüncesinde ortak bir yaklaşım sergilemişlerdir.

## **B. Sevenlerin Şafağı**

Louis Gardel'in *Sevenlerin Şafağı* adlı yapıtında, Batı ve Doğu kültürlerinin karşılaşması söz konusudur. Gardel, kişilerini tarihsel kişilerden seçmiş ve birebir, Osmanlı İmparatorluğu'nun en ünlü isimlerinin, Kanuni veya - Batı'daki yaygın ifadeyle - Muhteşem Sultan Süleyman'ın ve İbrahim Paşa'nın yaşamlarının bir bölümünü ele almıştır.

İncelememizde ileri süreceğimiz görüşlerle ilişkilendirmek amacıyla, *Sevenlerin Şafağı*'nin yazarı Louis Gardel'in yazarlığına kısaca değinmek yerinde olacaktır: Roman yazarı, senarist ve yayıncı kimlikleriyle karşımıza çıkan Louis Gardel, 1939 yılında, Cezayir'in başkenti Cezayir'de dünyaya gelmiştir. Bir Kuzey Afrika kentinde yaşama gözlerini açan yazar, yapıtlarında Batı ve Doğu karşılaştırmasına tanıklık eden konulara yer vermiştir. Altı romanı Doğu kültürüne ait yerlerde geçmektedir. 1980'de *Saganne Kalesi* (Fort Saganne), Académie Française (Fransız Akademisi)'in 'Büyük Roman Ödülü'nü kazanmıştır, 1997'de *Sevenlerin Şafağı*, 'France Télévision' ödülünü almıştır ve 1999'da *Muhteşem Süleyman* yayınlanmıştır.

Louis Gardel, edebiyatın yanı sıra sinema ile de uğraşmış ve Alain Corneau'un 1984'de çektiği *Saganne Kalesi* filminin senaryosunu yazmıştır. Yine 1989'da, aynı yönetmen için *Hindistan Karanlığı*'ni (Nocturne Indien) yazmıştır. Devamında da, *Afganistan, Yasak Ülke* (L'Afghanistan: Le Pays Interdit,1990) gelmiştir. Diğer senaryolarından bazılarını, *Karşıdaki İnsanlar* (Les Gens d'en Face,1999), *Doğu-Batı* (L'Est-Ouest,1999), *Çin Hindi* (L'Indochine,1992) oluşturmaktadır. *Çin Hindi*,

1995'te 'en iyi yabancı film' Oscar'ına lâyık görülmüştür. Yazarın geçmişine ve çalışmalarına bakıldığında, doğumundan başlayarak yaşamı ve gerek yazınsal, gerek görsel yapıtları ile Batı-Doğu kavşağında yaşayan ve bunu konu edinen bir sanatçı kimlik ile karşılaşılmaktadır. Louis Gardel'in yaşamının Cezayir- Fransa köprüsünde geçişi ve yapıtlarına seçtiği konular, onun 'öteki' imgesiyle tanışık bir yazar olması açısından bizi ilgilendirir. Yukarıda bir bölümünü sıraladığımız yapıtlarının herbiri başlıklarında ve içeriklerinde Batı-Doğu ilişkisine değinmektedirler. İncelememizin kapsamı, yapıtların herbirinin derinlemesine tartışılmasına olanak sunmamaktadır. Ancak, söz konusu yapıtların Batı-Doğu ilişkisini konu almaları, 'öteki' imgesini incelediğimiz bu çalışmada Louis Gardel'i değerlendirmemiz açısından önemlidir. Gardel'in yazar olarak yabancı kültürlerin karşılaşması karşısında izlediği tutum, tarafsız tutumdur. Yazarın taraflardan birini haklı ya da haksız çıkardığına rastlamak olası değildir. Gardel kültürlerin yaşam tarzlarının çatıştığı noktada bunu aktarmakla yetinir, çatışma büyük ya da küçüktür. Çatışmanın boyutuna göre ortaya çıkan sahne okuyucunun değerler sisteminde kabul görmesi zor bir noktaya karşılık gelebilir; ancak, bu durumu öven ya da yeren bir yazar değildir. Gardel, değerlendirmeyi okuyucuya bırakır. Çünkü, yaşananları insana özgü bulmaktadır. Farklı olana karşı verilen tepkilerin hepsi de insanca tepkilerdir. Tepkinin biçimi ise kültürel kimliğe göre değişir. Lévi- Strauss, "biz" in, "öteki" ile aynı seviyeye yerleştiği noktada, düşünce sistemini kurmaktadır. ( Özcan, 2003: 38-39)

Louis Gardel görkemli konulardan hoşlanan bir yazar oluşuyla dikkatimizi çeker. Görkemli yaşamlar, zorlu karakterler, güçlü, fırtınalı aşklar, idealler, yapıtlarını donatırlar. Olaylar, kişiler, *Saganne Kalesi* romanındaki gibi ya eski bir Fransa

sömürgesinin parçasıdırlar ya da *Binbir Gece Masalları*'nı andıran ortamların kişileri olarak karşımıza çıkarlar.

Efsane, olağanüstülük ve büyük tarihi kişiliklerin kabına sığmayan yazgıları yazarın esin kaynaklarıdır. Sözelimi, *Sevenlerin Şafağı*'nin devamı niteliğinde olan *Muhteşem Süleyman* romanının başkişisi, Osmanlı Sultanları içinde, Batı dünyasında 'Muhteşem' sıfatıyla anılmıştır; Avrupa'nın korkulu rüyalar görmesine sebep olmuştur. Bir 'Dünya İmparatoru' olan Padişah'ın zaferleri Gardel'in yapıtında bir gölge halinde bulunmaktadır, diğer yandan, *Sevenlerin Şafağı*'nda da ele alacağımız gibi Kanuni Sultan Süleyman'ın insani yönü sergilenmekte, içsel incelemeler dikkat çekmektedir. Kanuni'nin ihtişamı ve gücü, çoğu egzotik öğeler taşıyan betimlemelerle pek çok yerde vurgulanmaktadır; ancak, fetihlerin askeri ya da siyasi ayrıntılarına fazla yer verilmemektedir.

Gardel roman kişilerinin iç dünyalarına eğilir, onları irdeler, ruhsal durumlarına öncelik verir. Üstelik yazar, okuyucunun kendini roman kişinin yerine koymasını sağlar. Roman kişinin, ilk bakışta iyi ya da kötü olarak değerlendirilebilecek davranışlarının, insana özgü duygusal sebeplerden, zaafardan ya da gerekliliklerden ileri geldiğinin anlaşılmasına olanak verir. Güçlü bir sultan olmanın yolu daha az insan olmaktan geçmemektedir, belki de daha insanca özellikler taşımayı gerektirir. Louis Gardel'i ilgilendiren 'insan'dır. Bu bağlamda, Gardel'in, kişilerine başarıyla özeleştiri yaptırması ustalığının göstergesidir.

*Sevenlerin Şafağı*'nda toplumsal katmanların iki zıt ucunda, efendilik ve kölelik kutuplarında devam eden iki yazgının nasıl biraraya gelerek bir bütün oluşturduğuna tanık olunur. Öyle ki zıtların dengesi görkemli bir ifadeyle örneklenmektedir. Padişah ile köle zıtların dengesini kurmaktadır, çünkü her ikisinin de varlığını sürdürme güdülerini kültürlerinden ve toplumsal konumlarından kaynaklanan önceliklerinden ötürü zıt yönlerde doğru ilerlemelidir. Oysa yazgılarının birleştiği andan itibaren evrensel erdemler adına, bu iki bilge kişi zıt devinimlerinden edindikleri bilgi birikimlerini ve davranış yetilerini ortak bir veya birkaç amaç için aynı yönde kullanacaklardır. Sözgelimi, dostluk gibi evrensel bir değer adına her ikisi de dürüst bir iletişim kurmaya, birbirlerine bağlı kalmaya kendilerini adayacak, dostluklarını yaşarken köklerinin farklılığından gelen değişik öğretilerin onları ayırmasına izin vermeyeceklerdir. Diğer taraftan sorumluluk bilinci adına Sultan Süleyman ve İbrahim Paşa devlet işlerinde üstlerine düşeni en doğru ve iyi şekilde yerine getirmek için elbirliğiyle gayret göstereceklerdir. Kanuni Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa'nın uyumları etkileyici bir evrensel uyum örneğidir. Evrensel uyum Dostoyevski, Romain Rolland gibi yazarların yapıtlarında da rastladığımız bir felsefi yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre evren, -her zaman ilk bakışta görülemeyen- bir denge ile kendisini oluşturan öğeler arasında dairesel devinimlerle bir ilerleme ve uyum oluşmasını sağlar. Her şey yaşamın olası olan en iyi denklemde devam etmesi için elbirliği içinde görevini yerine getirir. Birbirinden uzak ya da farklı görünen öğeler aslında aynı evrenin devamı için uyum içinde çalışırlar. Bu felsefe dinlerüstü bir ilahi uyum felsefesidir (Ertem, 2003: 17-25). *Sevenlerin Şafağı* barındırdığı olağanüstü öyküye karşın büyük bir sadelikle yazılmıştır. Doğu felsefesine özgü alçakgönüllülüğü

başarıyla yapıtına aktaran yazar, söz konusu sadeliğin ve alçakgönüllülüğün sınırlarına trajik bir dostluk öyküsü sığdırmıştır.

Louis Gardel'in öz ve abartısız bir ifadeyle yoğun anlamları dile getirebilmesi, onun sinemacı kişiliğinin yapıtını etkilemesiyle de ilgilidir. Gardel, romanında fotoğraf kareleri oluşturur. Fotoğraf karesinin kapsayabildiği görüntü kısıtlıdır, ancak öyle bir çerçevelenmiştir ki görünenden, yani *Sevenlerin Şafağı*'nda okunandan çok daha fazlasını anlatır:

“Bundan bir süre sonra, bir gece, haremde bir yangın çıktı. Marmara Denizi'nden esen rüzgârın yardımıyla, yangın eski ahşap sarayı yok etti. Hürrem ve diğer kadınlar kaçmayı başardılar. Haremağaları onları Sultan'ın oturduğu yeni Topkapı Sarayı'na getirdiler. Titreşen kızlar hizmet binalarına yerleştirilirken, Süleyman sevgilisine kol kanat germek için koştu. Hürrem'i alıp kendi izni olmadan geçilemeyen üçüncü avlunun gerisindeki, evinin hizmetine bakan birkaç devşirmenin yattığı eve götürdü. Devşirmeler, uyandırmak için kaburgalarını tekmeleyen yüce şahsiyeti karşılarında görünce karanlıkta dağıldılar. İçlerinden biri, korku içinde, Boğaz'a bakan pencerenin pervazına bastı, dengesini kaybederek düştü ve kayalıklara çarpıp kafası parçalandı. On dört yaşındaydı ve İbrahim'le aynı köyde doğmuştu. Ama kimin umurundaydı?”  
(Gardel, 1998: 78)

*Sevenlerin Şafağı*'nın son bölümlerinde yer alan alıntının açıkça gösterdiği gibi, kişiler okuyucunun imgeleminde canlı bir film karesindeki gibi korku içinde koşuşturmaktadır. Yaşanan ise bir harem yangınından çok daha fazlasıdır. Hürrem

Sultan için ‘Yüce Şahsiyet’ yanı başına kadar gelmiş ve onu kendi özel alanına geçirmiştir. Sultan Süleyman ile Hürrem Sultan’ın ilişkisi açısından bu gelişme çok önemlidir; saray dengelerini takip eden birçok kişi için de öyledir. Diğer tarafta ise bir yaşam gerçekliğine değinilmektedir: Büyük yazgıları olanların altında, küçük hayatları olanlar, yok olduklarının fark edilip edilmediği bile kesinleşmeden kayıp gitmektedirler. Gardel’in olumsuz eleştiriye uzak duran tarzı ise bu bölümde ahlâki bir sorguya yer verir: “Kimin umurunda?”. Bununla birlikte, yapıtın bütününe egemen olan felsefi yaklaşım, okuyucuyu önyargıyla sonuca varmaktan alıkoyar. Sultan Süleyman’ın dolaylı şekilde neden olduğu üzücü olay, onun kötü düşüncesinden ya da genç devşirmeyi incitmek istemesinden değil, dünyanın erdemli dengesinin, bazen daha güçlü olanın yazgısının sürmesi uğruna, güçsüz olanı feda etmek durumunda kalmasından kaynaklanır. Böylelikle, yukarıdaki alıntının da örneklediği gibi *Sevenlerin Şafağı* romanına evrensel denge düşüncesi egemendir. Evrensel denge yukarıda da değindiğimiz gibi doğanın kendi devamı adına ilahi bir uyum ve döngü içinde dairesel aşamalarla ilerlemesidir. Sözüne ettiğimiz kavramı daha yakından incelemek amacıyla, Romain Rolland’ın yapıtında karşılaştığımız evrensel uyum düşüncesine bir göz atmak yerinde olacaktır:

“ Evrensellik, edebiyata hümanizma hareketiyle birlikte, rönesans döneminde katılmış bir felsefi yaklaşımdır. Bu yaklaşımı benimseyen isimler arasında başlıca, Rabelais ve Montaigne’i sayabiliriz. Takip eden yüzyıllarda da, Corneille, Racine, Molière, Diderot, Balzac, Flaubert, Sthendal gibi yazarlar bu yaklaşımı benimsemişlerdir. Evrensellik düşüncesine göre, insan, her şeyden önce insan yönüyle değerlendirilir. Milliyeti, ırkı, dini insan olma özelliğinden sonra gelirler. Evrensellik ve evrensel

uyum düşüncesine yapıtlarında rastladığımız Romain Rolland'a göre ise, Yaratan ile yaratılan arasında hiçbir uzaklıktan söz edilemez, Yaratan ve yaratılan birbirlerine doğru kesintisiz bir ivme içindedirler ve sonunda birbirlerinde kaybolurlar.” (Ertem, 1983: 109-110-115). Rolland'ın bu düşüncesi Mevlevi kültürün, Yaradan'dan ötürü yaratılanı sevmek düşüncesine de yakındır. Tüm bu bilgilerin ışığında Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa'nın iletişimine tekrar bakacak olursak, kültürel farklılıklarını bir kenara iterek, dostluklarının ön planına insan olma özelliklerini koyduklarını ve her ikisinin de Tanrı'ya yaklaşarak bilgelikle, Tanrı'ya kendilerini adayarak, Tanrı'da, dolayısıyla da birbirlerinde kaybolduklarını söyleyebiliriz. İleride 'mutlak dostluk' kavramından söz ederken bu bilgiden yola çıkacağız.

Yapıta egemen olan ikinci bir kavram ise 'mutlaklık' kavramıdır. Sözgelimi, koşulların son derece kesin çizgilerle ayırdığı iki adam böylesine mutlak bir dostlukla birleşebilmektedirler. 'Mutlak dostluk' kavramını, 'mutlak aşk', 'mutlak sadakat', 'mutlak inanç' kavramları izlemektedir. Dolayısıyla *Sevenlerin Şafağı*'nin masalsi çerçevesinde yaşanan her türlü ilişki derinlemesine ve sonuna kadar yaşanmaktadır.

'Mutlak dostluk' kavramına en çarpıcı örnek, İbrahim Paşa'nın kendisini ölümün beklediğini bilmesine karşın, Sultan Süleyman ile Hürrem Sultan'ın ilişkisinde kapladığı yerden vazgeçerek, görevinden affedilmek istediğini Sultan'a bildirmesidir. Paşa'nın davranışı aslında, bir tür gönüllü canına kıymadır. İbrahim Paşa görevinden ayrılmak istediğini söylemiştir, çünkü devam etmek, Sultan'ına yararlı olmayacak, üstelik İbrahim Paşa'nın kaçındığı çetrefilli saray ilişkilerine karışmasını gerektirecektir. Bu durumda 'mutlak dostluk' zedeleneyecektir. İbrahim Paşa gitmekten

söz ederken, dostluğunu son nefesiyle mühürlemiştir. Mührü ise, güçlü bir imgesellikle, büyük dostu Padişah'ın fermanı basmıştır. Burada güçlü bir imgeden söz edebiliriz çünkü, dostluğun yaşamdaki son noktasını istifa kararı ile İbrahim Paşa koymaktadır, ancak görünürde kararı mühürleyen Sultan Süleyman gibidir, padişah odur ve karar vermek onun işidir. Öyle ki, Padişah, dostunun dileğini anlamış ve onun verdiği kararın altına mührünü basmıştır. Bu son, bir kere daha, olağanüstü bir uyumun ve işbirliğinin yansımasıdır. İki bilge dost, elbirliği ile çizdikleri bir sanat başyapıtının son çizgisini yine birlikte çekmişlerdir. İbrahim Paşa dünyadan çekilmek istemiş, Sultan Süleyman saygı duyarak uygulamıştır. Evrensel uyum düşüncesine yapıtında rastladığımız Rönesans düşünürü ve *Denemeler* (Les Essais)'in yazarı Montaigne, dostluk kavramından söz ederken anlamadan geçilemeyecek bir düşünürdür. Düşünürü evrensellik kavramına yaklaştıran, 'epikurosu' anlayış, öncelikle Montaigne'in doğasından kaynaklanır. Yaşamı seven, yaşama sanatını bilen, evrensel bir hoşgörüyü insanlarla ilişki kurmaktan zevk alan yazarın yapısında, çocukluğunda aldığı eğitimin izleri de vardır. La Boétie'nin etkisiyle yöneldiği ve XVII. yüzyılda Pascal'in Tanrı'ya ulaşma yolu olarak tanımladığı "septik" görüş ise Montaigne için mutluluğa açılan kapı olmuştur. Ona göre mutluluk, insanın kendi doğasını bütünüyle ve uyum içinde yaşamasına bağlıdır. Ülkesini kana bulayan mezhep savaşlarından kurtulup insanlığı huzura kavuşturan tek yolun buradan geçtiğine inanır" (Ertem, 1993: 109-110). Montaigne araştırmamızın anahtar kavramları açısından önemli bir isimdir ve yine onun La Boétie ile paylaştığı örnek dostluk, Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa ilişkisinde tekrar karşımıza çıkmaktadır. Gardel'in ikizleri (Sultan Süleyman ve İbrahim Paşa) kültürel farklılıklarını aşarak, dürüstlüğü ve bağlılığı her şeyin üzerinde tutmuşlardır. İleride bu tutumlarına yapıttan alıntılarla yer verilecektir.

La Boétie ise “ Sadık bir dostluktan daha güzel ne olabilir” (Ertem, 1993: 111) demektedir.

‘Mutlak aşk’ kavramına ise örnek göstermek gerekirse, Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa arasındaki dostluğu, Tasavvuf anlayışını andıran bir tür tinsel aşka benzetmek olasıdır. Yapıtın öteki tutkulu ilişkisinde yaşanan, Sultan Süleyman ile Hürrem Sultan’ın aşkı için ise, seçilebilecek en iyi nitelime yine, ‘mutlak’ nitelimesidir:

“Çocuklaşıyor Hürrem, Süleyman’ın kendisini duymadığından emin olunca onunla konuşmaya cesaret ediyor, alnını okşayarak: “Çocuğum, beni koru... Hayatım, beni yanından ayırma... Senden ayrılırsam ölürüm.”

Süleyman uykudan uyanınca, ağzından çıkan ilk sözler, bu isteği kabul ettiğini bildiriyor: “— Bundan böyle, seni yanımdan ayırmayacağım.” (Gardel, 1998: 84)

Yukarıdaki alıntının da gözler önüne serdiği gibi, aşk, Hürrem Sultan için yaşamıyla eşdeğerdir. İki sevgilinin birbirlerine bağlılığının diğer bir göstergesi ise, birbirlerinin içini okurcasına aynı yönde düşünmeleridir. Romanın ilerleyen sayfalarında yılların âşıkları yıpratmasına tanık oluruz. Buna karşılık roman kişileri inançlarından ödün vermezler. Yaşamı inandıkları doğrultuda sürdürürler:

“Bütün bu yıllar boyunca, Hürrem’in aşkı gücünden bir şey kaybetmedi. Sultana duyduğu aşk onun tek saplantısıydı.” (Gardel, 1998: 96)

‘Mutlak sadakat’ düşüncesini örneklerken, Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa ilişkisine dönmek gerekir. Yapıtın pek çok boyutunda sadakatten söz etmek olasıdır. Sözgelimi, Sultan Süleyman’ın devlete ve görevine duyduğu sadakat ya da İbrahim Paşa’nın Valide Sultan’a gösterdiği bağlılık. Ancak, hepsinin içinde, derinden etkileyici olan, iki adamın dostluklarında sergiledikleri sadakattir. Her ikisi de dostluklarının bittiğini görmektense, ölümü tercih etmektedirler. Bu acı sonu hazırlayan ne siyasi oyunlardır, ne de Hürrem Sultan’ın kıskançlığı; bu iki öge de rol oynamıştır kuşkusuz, ancak asıl neden Sultan Süleyman’ın yaşlandıkça Tanrı’ya yakınlaşması, İbrahim Paşa’nın da baştaki kuşkuculuğunu terk edip, aynı inancı paylaşmasıdır; her ikisi de dünyevi bir dostluktan çok ilahi bir inanç doygunluğuna yaklaşmışlardır.

İki tarihsel roman kişinin dostluğu, iki insanın birbirini seçmesi etkileyici bir olgudur. Antik Yunan’da olduğu kadar, Rönesans döneminde de, dostluğun böyle bir ideal olduğunu görmekteyiz: sözgelimi Montaigne için dostluk kavramının böylesine derin ve ilahi bir açılımı vardır. İki insanın birbirini tamamlayışı ve aralarına Hürrem Sultan gibi aşık olunan bir sevgilinin girmesiyle bile dostluklarının bozulmaması, Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa ilişkisinin tinsel bağlılığının en önemli kanıtıdır:

“İbrahim, Hürrem’in iktidarı umursamadığını ve aşktan başka bir şey düşünmediğini bilen tek kişi. Hürrem, coşan neşesiyle sadece aşkını yaşayabilmek için dünyanın hayhuyundan kopmuştu. Masumca yakaladığı bu büyük mutluluk, onun gözünde neredeyse kutsal, harika bir şey. İbrahim bu inzivanın bekçiliğini üstlendi, hiçbir şeyin onu bozmaması için çaba gösteriyor.” (Gardel, 1998: 86)

‘Mutlak inanç’ ise yukarıda saydığımız öğeleri birbirine kenetleyen bir ana damar konumundadır. ‘Mutlak inanç’ roman kişilerinin temel kişiliğidir. Başlarda İbrahim Paşa’nın ilahi inancı Hıristiyan kökleri nedeniyle, çekimser olduğu kadar da sitemkâr bir tutum takınsa da, dinlerüstü tasavvufi bir ilahi inanca her zaman yakın durmaktadır. Diğer yönden, onun Sultan Süleyman’a olan sarsılmaz inancından söz etmek gerekir. Sultan Süleyman’ın ilahi inancının sarsılmaz bütünlüğü ise güçlü bir şekilde gösterilmektedir:

“İbrahim’e gelince, diye ekledi, o imparatorluğumdaki insanların toplamından bile daha değerlidir, çünkü o bana ben de Allah’a hizmet ediyorum – Allah’a şükür- o, aranızdaki hiç kimsenin olamayacağı kadar imanlıdır.” (Gardel, 1998: 96)

Yukarıda değinilen noktaların da gösterdiği gibi *Sevenlerin Şafağı* romanı egemen kavramlar ve kişiler ilişkisi üzerine kurulmuştur. Roman, kişilerin, farklı kültürlerine rağmen, birbirleriyle ve ana kavramlarla bütünleşmeleri sürecidir. Yan kişiler ve yüce kişiliklerin altında kalan basit hesaplar, ana kişilere ve temalara değmeden bağımsız kümeler halinde varlıklarını sürdürürler. Öyle ki, yüce varoluşlar ile sıradan varoluşlar, birbirine değmeden dönen güneş sistemlerini anımsatırlar. Dünyanın ya da toplumun her zaman etik gözetmeyen acımasız, hatta bencil bir işleyişi vardır. Ancak yüce kişilikler, insandan çok diğer canlılara yakın olan bu bencilce varlığını sürdürme çabasından sıyrılır ve insan varoluşunu olduğu kadar, yaptıkları işleri de kendileriyle birlikte yüceltirler.

‘Yüce varoluşlar’ adıyla andığımız roman kişileri, elbette başta Sultan Süleyman ve İbrahim Paşa olmak üzere, Hürrem Sultan devamında da, oğluna duyduğu bağlılık ve bu uğurda sergilediği zekâ ile Valide Sultan’dır. Burada, ‘yüce’ ile ‘sıradan’ söyleyişlerine başvururken, Montaigne’in dostluk tanımından yararlanalım:

“Montaigne dostluk kavramını sıradan ve gerçek olarak ikiye ayırır. Montaigne’e göre sıradan dostluklar, bir rastlantı sonucu kurulan ya da çıkar ilişkisine dayanan yakınlaşmalar ve birlikteliklerdir. Bu tür dostluklarda güçlü bir ruhsal bağdan söz edilemez. Gerçek dostluklara gelince, bunlarda iki insan ruhu birbirine öyle sıkı bir bağla bağlanmış, öylesine evrensel bir biçimde karışmıştır ki, ‘onları birleştiren dikişi’ bulabilmek olanaksızdır. Böylesine soylu bir bağda, sıradan dostlukları besleyen karşılıklı görev ve iyilik duygularına yer yoktur. İki insanın hizmetlerde hiçbir karşılık beklenmediğinden ‘görev, iyilik, yükümlülük, rica, teşekkür, minnet’ gibi sözcükler yer almaz gerçek dostluklarda, derin ruhsal bağlarla bağlı iki insan arasında ‘istek, düşünce, yargı, mal-mülk, şeref, hattâ yaşam’ ortak olduğundan, onlar için karşılıklı vermek ya da ödünç vermek söz konusu olamaz. İki bedende tek ruhturlar çünkü.” ( Ertem, 1993: 111-112).

‘Yüce kavramlar’, onların yaşamlarının ana damarları olan, yukarıda sözünü ettiğimiz kavramlarla şekillenen yaşam biçimleridir. Sıradan olan kavramlar ise, diğerleridir; bütünlüklü bir kavrayıştan uzak, kendi kısıtlı çıkarlarını gerçekleştirmeye ve sıradan varoluşunu sürdürmeye şartlanmış kişilerin taşıdıkları kavramlardır: ün, zenginlik, iktidar gibi küçük ölçekli kaygılardan oluşurlar. Yüce var oluşlar da, elbette üne, iktidara, zenginliğe sahip olabilirler ancak, bu kavramlar onların davranışlarını

yönlendiren varoluş nedenleri değildir. Onların varoluş nedenleri; varoluşlarına karşı taşıdıkları sorumluluk duygusuyla yeryüzünde insan olarak görevlerini yerine getirerek onurlu yaşamaktır. Bu durumda kültürleri farklı da olsa, ‘ötekinin’ iki uç kutbuna -Doğu ve Batı kültürleri- ait de olsalar, Gardel insanoğlunu, Batı ve Doğu toplumlarına ait olanlar değil, ‘yüce’ ve ‘sıradan’ var oluşlar olarak ikiye ayırır. Birinci sırada yer alanlar yaşam deneyimlerini yorumlayarak ders alan, kendilerini ileriye taşıyan kişiliklerdir.

‘Yüce varoluşlardan’ söz ederken, bu kişiliklerin ayrıcalıklı bir yazgı tarafından belirlendikleri düşüncesine kapılmamak gerekmektedir: Sultan Süleyman şehzade olarak doğmuştur. Ancak, onun, diğer şehzadelerin, amcalarının, amca çocuklarının, Sultan Bayezid’in eşlerinin, taht için fırsat kollayan ve engelleri ortadan kaldırmaya hazır bekleyişlerinin arasından sıyrılıp yazgısını yüceltmesi, onun kişiliğini de yüceltmüş olmasıyla ilgilidir. Benzerlerinin arasında onlarcasından, binlercesinden biriyken özel bir hayat öyküsü dokumayı başaran bir diğer kişi de İbrahim Paşa’dır. Binlerce devşirmenin arasında kayıp bir hayat yaşaması işten bile değilken, yazgısını, köle olarak ayak bastığı imparatorluğu etkileyen kararlarda rol alacak ve tarihin en tutkulu ve trajik dostluklarından birini ‘Muhteşem’ Sultan Süleyman ile paylaşacak bir noktaya taşımayı başarmıştır. Bu ilerleme onun da Sultan Süleyman gibi kişiliğini eğitmesinden ve yüceltmesinden kaynaklanır. Sultan Süleyman’ın ve İbrahim Paşa’nın başlangıçta, onlarca, binlerce benzerlerinin arasında gizlenen varlıkları yapıtta şöyle ifade edilmektedir:

“İstanbul’a getirilip devşirmeleri yöneten ak hadımlara teslim edilen İbrahim, bundan böyle geleceğinin sadece kendisine bağlı olduğunu hemen anladı. (...) At Meydanından geçen alayları, sarayların cephesini, lale bahçelerini, parıldayan sarıkları, silahları, gümüşü kumaşlarla kaplanmış Türkmen atlarını görüyordu. Bu gösterilerin ardında ne vardı? Bunları kim düzenliyordu? (...) Arkadaşlarının anlattığı göz kamaştırıcı yükseliş hikâyeleri kışkırtıcıydı, ama İbrahim onları dinlemiyordu. (...) Bugünden yarına alçalmış beye dönüştüren bu masallara inanmıyordu. Her şey ona bağlıydı. Her şey onun kendi olanaklarından doğacaktı.” (Gardel, 1998: 10)

“Aynı şekilde, ölüm Süleyman’ın da tepesinde dolaşmakta. (...) Amcaları tahtın çevresinde dönüp duruyorlar. Üvey erkek kardeşleri, daha doğrusu, onların anneleri tarafından haremin derinliklerinde oluşturulmuş gruplar da gözlerini tahta dikmiş. Hiçbir şey ona hükümdar olmayı vaat etmiyor.”(Gardel, 1998: 11- 12)

Böylelikle, korkutucu yazgısıyla başa çıkmak zorunda olan genç şehzade mistik şiirler okuyarak tinsel dinginliği aramaktadır. Köle ikizi devşirme İbrahim ise tüm yetilerini yazgısını nitelikli kılmak için uyanık tutmakta, çaba göstermektedir. Şehzade Süleyman’ın okuduğu şiir şöyle yakarmaktadır Tanrı’ya:

“Seni istiyorum seni / Gayem sevap değil, hasret ve azap / Erdirdin her emelime ey  
Mevlâ beni / Tek arzum kaldı: Vecdimdeki tatlı ıstırap... Gece doğar sevenlerin  
güneşi / Grubu yok aralıksız parıldar / Gündüzün güneşi akşamdan batar / Hiç  
solmayan o gönüller güneşi.” (Gardel, 1998: 13)

Hüseyin Hallac-ı Mansur'un *Divan*'ından alınan bu şiir roman kişilerinin "Sevenlerin –batmayan- Şafağı"nda yaşadıkları, yazgılarını değerli ve anlamlı kılma çabalarını etkileyici bir ifadeyle yansıtmaktadır.

*Sevenlerin Şafağı* romanında Batı ve Doğu kültürlerine ait kişilerin Doğu kuralları altında, birlikte yaşamak durumunda kaldıklarını ve yaşamdan öğrenme ve benliğini iletme yetisine sahip olanların, Batı- Doğu çatışması yaşamaktan ileri giderek var oluşlarını insan türünde ortak bir uyum ve bilgelik seviyesine taşıdıklarını görmekteyiz. Kişi bilgelik seviyesine yaklaştıkça kültürlerin geleneksel farklılıkları daha az önem taşımaktadır. Çünkü her hangi bir olay karşısında verilen belirli bir kültürel tepki değil bir tepki veriliyor olması önemlidir. Bilge kişilik olaylar karşısındaki tutumlarını öğrenilmiş göstergelerden ve ezberlenmişliklerden soyutlayarak yaşanılanın özünü ilgilenmeye başlar. Bu da bir çeşit sözsüz dil gibidir. Bir evrensel dil, müzik gibidir. Göstergelerin farklılığı onların özde ortaklaştıkları yönleri saklamaktadır. *Sevenlerin Şafağı*'na göre, görüntüden sıyrılarak içine bakan kişi özdeki benzerliğe ulaşır. Bu benzerlik farklı görünüşler altında da olsa insan olma önceliğinden kaynaklanan benzerliktir. Lévi-Strauss'a göre, insanoğlu doğadan kültüre geçiş yaparken, biyolojik varoluşlarını anlamlandırır, ancak, kendini ifade ederken kullandığı göstergelerin kültürel farklılığının dışında, insanoğlunun ortak ya da benzer yönleri azımsanamayacak orandadır. (Maniglier, 2002: 9)

## II. BÖLÜM: Öteki İmgesi Bağlamında Varlık ve Kimlik Sorunsalı

### A. Varlık

‘Öteki’ sözcüğü, ötede olanı, diğerini yani, ‘ben’ olmayanı ifade eder . Bir varlık türünün biri ve diğeri söz konusu ise, iki kutuptan söz etmek gerekir. Öyleyse, bu iki kutuptan birinde durduğumuzda, diğeri ‘öteki’ olacaktır. ‘Öteki’ kavramı, dışta bulunma bildiren bir sözcük olmanın ötesine geçmiştir. Sözcüğü kullananın bakış açısını ifade eden ve imgelemine yansıtan bir ifadeye dönüşmüştür. ‘Öteki’ imgesinin, farklı olanın, ‘diğerinin’ imgesi olduğu açıktır. Ancak, farklı olan kimdir? Nedir? Ya da nasıl görünmektedir? Neye göre belirlenir? Nasıl bir kimlik taşır? Bu soruların özeldeki cevapları, ‘ötekine’ hangi kutuptan bakıldığına göre değişiklik göstermektedir.

‘Öteki’ kavramı ele alındığında, ‘ötekine’ bakışın, bakanın da kültürünü sorgulaması anlamına geldiği görülür. İnsanın oluşturduğu imgeler, psikolojinin de ifade ettiği gibi kimlikleriyle doğrudan ilintilidir. İmge kendisini ifade edenin iç dünyasını yansıtır (Lévi-Strauss, 1955: 40). Öyle ki konuyu kültürel bağlamda algılasak toplumların kendilerinden çok karşılarındaki toplumları incelediklerine ve sorguladıklarına dair, yaygın bir araştırmacı kanısıyla karşılaşırız. Öyleyse, ifade edenin iç dünyasını yansıtan imge yeri geldiğinde, kendine bakmak, kendini görebilmek adına bir ayna kadar gerekli bir araç haline mi dönüşmektedir? İmgenin içimizdekileri ve imgelem sınırlarımızı yansıttığını kabul edeceksek, ‘öteki’nin imgesi

de bizim ne olup, ne olmadığımızla, ya da ne olmayı isteyip istemediğimizle yakından ilişkilidir. Olmak istediğimiz şeyi, olmak istemediğimizi göstererek, ‘ötekini’ göstererek belirleriz. Oysa kendimizi yeterince incelemediğimiz konusundaki görüşü doğru kabul edecek olursak, ‘ya biz de ‘ötekinde’ belirleyip, istenmedik kabul ettiğimiz özelliklere sahipsek ve sadece bu durumdan haberdar değilsek?’ sorusu gündeme gelir. Bu nokta, ‘öteki’ imgesinin felsefi anlamda incelendiğinde, kendi içinde birbirine zıt (benzediğimiz ve farklı olduğumuz şeklinde) iki anlamı da barındırdığının ortaya çıktığı noktadır. İki zıt olguyu aynı kavramın içermesi ise oldukça ilgi çekici bir tablo oluşturmaktadır:

“Dehşete düştüm o yüzü görünce

Mehtap aydınlatınca.

O bendim, kendim.” (Milas, 2005: 13)

Milas’ın *Öteki ve Kimlik* başlıklı yapıtında yer verdiği, Franz Schubert imzalı dizeler, etkileyici aydınlanma anını çarpıcı bir yalınlıkla gözler önüne sermektedir:

Bizim ne olduğumuzun çerçevesini daha iyi belirlemek için, reddettiğimiz özellikleriyle tanımlayıp, kendisine benzemekten kaçındığımız ‘öteki’, diğer bir deyişle ‘biz olmayan’, gerçekte bizimle aynı mıdır?

Yukarıda sorduğumuz sorulara yanıt ararken, Louis Gardel’in *Sevenlerin Şafağı* ve Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* adlı yapıtlarının ‘öteki’ olgusuna benzer bir sorgulamayla yaklaştıkları görülmektedir. İki farklı kültürün ögesi, iki farklı birey, gerçekte ne kadar farklıdır? Ne kadar aynıdır? Belirli insani özellikler kültürler üstü

müdür? Ya da aslında ne olduğumuzu, bize benzemesi konusunda hiç kuşulanmadığımız bir farklı kültür bireyine tarafsızca bakarken mi görürüz? Yoksa söz konusu bireye taraflı bakarken, giysilerinin kumaşı, evinin damı ya da yemek listesi bizimkilerden farklı olduğu için, bize ne kadar benzediğini gözden mi kaçıırız?

Söz konusu sorular son birkaç yüzyıldır, antropologların ve sosyologların, birbirleriyle zaman zaman çelişen kanılara vararak üstünde durdukları konulardır. Bizim çalışmamızın toplumbilimsel bir iddiada bulunması olası değildir. Ancak, Louis Gardel'in ve Orhan Pamuk'un söz konusu iki yapıtının konuya hangi çerçeveden değindiğini, nasıl sorular sorup, nasıl cevaplara ulaştığını ya da ulaşamadığını belirlemeye çalışacağız.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* yapıtında, 'öteki' ilişkisi, İstanbullu Hoca ile Venedikli köle arasında geçer. Yine, biri Batılı, Diğeri Doğuludur. Biri Padişah değilse bile efendi, diğeri köledir.

"İmaj içimizde taşıdıklarımızdır, düşünme sınırlarımızı ilan eder. Ötekinin imajı kimliğimizle ilgilidir, nasıl olmak istediğimizi gösterir ve bu, ne olmak istemediğimizi göstererek yapılır: Ötekini göstererek."( Milas, 2005: 11)

Böylelikle bir 'ben ve önceki ben' çatışması da yapıtların ana temalarından birini oluşturmaktadır ve 'ikizler' izleğine koşut olarak işlenmektedir. Bu bağlamda, kişinin kendine yabancılaşması için ille de farklı bir kültürde köle olarak yaşamasının

şart olmadığı için altını çizmek gerekir. Birey sıradan yaşantısının değişik yerlerinde bir önceki evreye yabancılaşarak kendi kendisinden uzaklaşabilmektedir. Buna ek olarak çok farklı bir kültürle yaşanan kültür çatışması anlatıcıların ikilemini arttırmıştır.

‘Öteki’ kavramıyla ilgilendiğimizde, değişik kaynaklardan değişik görüşlerin ortaklaştıkları bir düşünceyle karşılaşırız: ‘Öteki’ ne olmadığıdır, başka bir deyişle kendini tanımanın bir başka yoludur, ters aynaya bakmak gibi... Aynanın ne derece tarafsız ve nesnel olduğu tartışılır; *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalının kraliçesinin ünlü soru cümlesinin - “ayna ayna söyle bana...”- örneklediği gibi. Kişi yansımasını, elinde tuttuğu ayna yakınlığında görürken bu soruyu soruyorsa tarafsızlığından şüphe edilmelidir. Kendi görüntüsü karşısında ne kadar özeleştiri yapabildiğini bilmek gerekir. Öteki üzerinden kendini tanımlarken, ötekine biçtiği özelliklerin ne derece isabetli ve doğru olduğunu sorgulamak gerekir. Bu soruların cevaplarını vermek kolay değildir.

Çalışmamızın bu aşamasında, sırasıyla *Sevenlerin Şafağı* ve *Beyaz Kale* adlı yapıtlarda ‘öteki’ imgesinin yansımasını inceleyeceğiz:

Her iki yapıt da eskiden beri ‘öteki’nin iki kefesine yerleşen Doğu ve Batı kültürlerinin karşılaşmasını konu alır. Her iki yapıtta da “öteki” hem Doğu ve Batı ikileminde görülür, hem de bireysel ilişkiler temelinde, insan ilişkilerini sorgulayan düzeyde ‘ben ve öteki’ olarak belirir. *Sevenlerin Şafağı* XVI. yüzyılda, Kanuni Sultan Süleyman, Makbul İbrahim Paşa ve Hürrem Sultan ilişkileriyle biçimlenirken,

*Beyaz Kale*, erken XVII. yüzyılda, Venedikli bir genç öğrenci ile kendisine ‘Hoca’ ismini veren, İstanbullu bir bilim adamı arasında geçecektir.

Yapıtların ilki Fransız yazar ve sinemacı Louis Gardel tarafından kaleme alınmıştır. ‘Öteki’ kavramını ve ‘ikizler izleği’ni irdelerken, karşılaştırmalı yaklaşımla başvurduğumuz ikinci yapıt: Türk çağdaşı Orhan Pamuk’a aittir. İncelediğimiz yapıtların yazarlarına baktığımızda da bir “öteki” durumuyla karşılaşırız: Louis Gardel kendi kültürünün ve zamanının dışında gelişen bir hikayeyi resmederken, Orhan Pamuk kendi kültürüne ait ama kendi zamanının dışında bir kurgu aktarmıştır. Pamuk’un kendisi değilse bile anlatıcısı, yaşadığı yere göre ‘öteki’ konumundadır ve yapıt anlatıcıya göre egzotik imgeler içermektedir. Sözelimi, kutlamaların görkemliliği, bir eşeği ortadan ikiye bölen Padişah öyküsünün gizemli ürkütücülüğü bu duruma örnek oluşturur. Dolayısıyla yazarların yapıtlarının karşısındaki tutumları da incelememizin bir parçası haline gelmektedir.

*Beyaz Kale*, Venedik gemilerinin Türk filolarıyla çarpışmasıyla başlar. Venedikli kaptanın kırbaçlattığı esirlerden, Türklerin kazığa oturttuğu kaptana kadar, ‘öteki’ kültürün ‘vahşi’ ve ‘düşmanca’ yanını gösteren bir dizi olay gözler önüne serilir.

Her iki yapıtta da çatışma kurulmuştur: farklı iki kültür çarpışacaktır ve kazanan diğerine, kendisini, zaman zaman acımasızca da olsa dayatacaktır. Yine iki kültürden, Doğu ve Batı’dan söz ederken, incelediğimiz iki yapıtta sırasıyla, Osmanlı kültürünün nasıl yansıdığına genel olarak bakmak yerinde olur.

*Sevenlerin Şafağı*'nda İmparatorluk altın çağını yaşamaktadır. Sultan, kimliğiyle öncü ve örnektir. Savaşlardan şan, şöhret ve ganimetle dönülür. Türk olmak, yani İmparatorluk' un zaferlerini paylaşmak gurur verir.

*Beyaz Kale* ise İmparatorluğun duraklama döneminin hazırlık evresinde geçer. Bu yüzden, ilk yapıttaki ihtişam yerini, durgunluğa, üretimsizliğe ve hayalperestliğe bırakır.

La Fontaine'in *Fabl*'larında (Fables) hayvan karakterler, nasıl toplum düzeninden kişileri temsil ediyorlarsa, *Beyaz Kale* 'nin çocuk padişahı ya da dalgın Paşa'sı da bir duraklama döneminin başındaki bir büyük İmparatorluğun, zayıf dişlilerini temsil etmektedir. Yaşayan nefes alan kişiler değil de, satranç taşları gibidirler, görevlerini yaparlar.

“Sultan bizim için rüyalar görmeye başlamadan önce biz onun için rüyalar görmeye başladık işte.”(Pamuk, 2002: 44)

“Pamuk'un esrarlı, korku dolu ve karanlık İstanbul'u bizlere birçok yerde Moll Flanders'ta betimlenen Londra'nın karanlığını hatırlatıyor” (Bash, 1996: 77-79).

İki yapıtın genel anlamda benzerlik ve ayrılıklarını inceleyecek olursak, öncelikle her iki yapıtın da Osmanlı İmparatorluğu'nu konu aldıklarını söylemeliyiz. Her iki yapıt da tarihsel romana yaklaşmaktadır. Louis Gardel, Kanuni Sultan Süleyman hakkında edindiği bilgiye dayanarak ve kendi ifadesiyle, hikâyesinden etkilenererek, bir zaman

yolculuğuna çıkmış ve İstanbul ziyaretinde gezmiş olduğu saray ve bahçelerde, meydanlarda, klasik öyküleme tarzıyla öyküyü yeniden kurgulamış, felsefi ve masalsı bir havada *Sevenlerin şafağı* romanını kurmuştur. Öyküleme tarzında olduğu gibi, olgulara yaklaşımı da Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'sine göre klasik romana daha yakındır. Kişileri, postmodern roman kişileri değil, klasik roman kahramanlarıdır. Yazar, kahramanlarının tarafındadır. Anlatıcısı, tarzını felsefi bir söyleyiş üstüne kurar; kahramanlarının davranışlarını, insana dair kusur, zaaf, hırs gibi taraflarını saptar ve sebep sonuç ilişkisi içinde tarif eder. Ama yine de kişileri en iyi o anlar ve zaaflarının hafifletici sebeplerini hemen bulup çıkarır. Üstelik Gardel'in kahramanları bu güveni hak ederler: öğrenir, gelişirler, hatalarından ders alırlar, olgunlaşırlar.

Gardel'in kahramanları, Jale Parla'nın sözünü ettiği (Parla,1992: 93-119), yukarıda dile getirdiğimiz: 'Bildungsroman' tipine yakın durmaktadır:

'Bildungsroman'da çizilen inişli çıkışlı yaşam çizgisinde, doğruyla yanlışın farkını bilen yaratıcı/yazarın kişileri, doğar, büyür ve gelişirlerdi. Genç yaşta uğradıkları büyük bir kimlik bunalımından mutlak bir kimlik edinmiş olarak çıkar ve bu kimlikleriyle roman kahramanı olurlardı. *Sevenlerin şafağı*'nın kişileri 'Bildungsroman' tipine yakınlıklarıyla, bilgedirler ve okuyucularına güven aşırlar, onlar öğrendikçe okuyucu rahatlar ve onlara saygı duyar. Okuyucunun kendisini kahramanlarla özdeşleştirdiği klasik tarzın yakınında dururlar. Bu özellik ilginç bir sonuca ulaşır, ekseninde iki önemli yabancılaştırıcı unsuru, kültür farklılığını ve köle-efendi ayrımını içeren yapıt, bu iki büyük ayrılığa rağmen felsefi bir yaklaşımla,

evrensel bir bakışla kahramanlarını birbirleriyle ve devamında okuyucuyla özdeşleştirir. Onlar Batılı ya da Doğulu, efendi ya da köle olmalarıyla birbirlerinden ve okuyucudan farklıdırlar, üstelik ait oldukları tarih dilimi nedeniyle de okuyucudan farklıdırlar. Ancak anlatıcının sık sık saptadığı ve romanın dile getirdiği insani yanlarıyla da bizlerden biri gibidirler. Gardel'in bu hoşgörülü ve duygudaşlık yönü kuvvetli yaklaşımı sonunda, sert bir tarzla betimlenmiş kültürel farklılıklar bile, sözgelimi Batılı bir okuyucuya o kadar da 'zalimce, barbarca', farklı ve kabul edilemez gibi görünmeyebilir.

Gardel'in anlatımı yapının tedirgin edici olabilecek içeriğine rağmen, genel bir huzur yayar ve açıklayıcı ve toparlayıcıdır. Orhan Pamuk ise, *Beyaz Kale*'de çok farklı bir yol izlemiştir.

Orhan Pamuk'un yapıtı da tarihsel özellikler taşır, üstelik Erol Köroğlu'na göre 'palempsest' (Köroğlu, 1992, Yayımlanmamış Makale) tarihe, -yani iz sürülerek ulaşılan bir üst geçmiş arayışı romanına- daha yakındır. Ancak, Orhan Pamuk'un ele aldığı tarih aralığı 'palempsest' tarih kavramıyla örtüşemeyecek kadar yakın bir tarih aralığıdır. Yine, Doğu-Batı, efendi- köle ikilemeleri ve edebiyatın 'ikizler' izleği yapıtta yer almaktadır. Ancak Pamuk'un yapıtında felsefi yaklaşım ve sorgulama çok farklı işlemektedir. Gardel'deki güven ve huzur duygularının yerini tedirginlik ve belirsizlik alır, okuyucu her an ayaklarının altından çekilebilecek bir halının üstünde gezinmektedir. Nirengi noktaları her an sorgulanmaktadır. Yakaladığı ipuçları ya da doğru kabullendiği yerler tersine dönebilmektedir. *Beyaz Kale* klasik anlatıya benzeyen bir tarzda, güvenilir bir 'farklı kültürler, öteki ve köle-efendi' hikayesi

olarak başlayıp, başta macera türüne ait özellikleri de barındırıp, roman ilerledikçe baştaki hızını, devinimini yitirmiştir. Okuyucusunu da kişilerinin içine düştüğü döngüye sürükler ve bu döngü Sisifos'un tanrılar tarafından sonsuza dek zirveye itmekle cezalandırıldığı büyük kaya parçasını andıran, sonu gelmeyen zorlu bir çabaya dönüşür. Saptamaların yerini sorular alır, roman kişileri zaman ilerledikçe güven kazanacakları yerde kendilerinden şüphelenmeye başlarlar, atmosfer tedirgin edici ve kaygandır. Beyaz Kale'nin yeri XVII. yüzyıl İstanbul'udur, ama okuyucuda zaman zaman Dünya üzerinde başka bir yer de olabileceği izlenimini uyandırır. Kahramanları sorgulayan ve kaygılanan modern insan tipine daha yakındır. Doğu ve Batı kültürünü birbirinde eritip, Batılı Doğulu'nun, Doğulu da Batılı'nın yerinde olabilirdi duygusunu yaratarak, ikizleri birbirine karıştırarak, bu izlenimi kuvvetlendirip, Gardel'le buluşur. Her iki yazarın felsefi yaklaşım tarzları ve kişileri, atmosferleri çok farklıdır, buna karşılık, 'öteki'lik içinde olan zıt benzerleri ve insanı genel olarak, insan olma önceliğinde birleştirdikleri bir tavırla tekrar yaklaşılır.

Sophie Bash, *Beyaz Kale* 'de ikizler konusunun işlenişine değinirken şöyle söyler:

"Pamuk'un bu kısa romandaki, röportajlarındaki ifadesiyle, 'buluşu', edebiyatın bilinen "ikizler" izleğini Türkiye'nin ezeli Doğu-Batı ikilemi üzerine oturtmasıdır. Bir yandan son derece basit bir masalın, yalın bir edebi hikayenin kurallarını yerine getiren, bir yandan da Türkiye'nin iki yüzyıldır ayrılmaz parçası olan sorunları bir alegoriyle harmanlayan kışkırtıcı, Dostoyevski'vari bir psikolojik hikayedir *Beyaz Kale*." (Bash, 1996: 135)

Bu noktada, eklemek gerekir ki, *Beyaz Kale*'nin, Doğu-Batı konusuyla, ikizleri birlikte ele alışı, *Sevenlerin Şafağı* ile ortak bir yönüdür. *Sevenlerin Şafağı* Türkiye'ye, özelinde siyasi bir yorumla olmasa da, dünya kültürleri adına Doğu-Batı sorununa değinmekte ve ayrılıkların nasıl ikizliğe dönüşebildiğini inceleyerek, 'Ne kadar yabancıyız? Ne kadar kardeş?' gibi felsefi bir soruya da cevap aramaktadır. Sophie Bash, *Beyaz Kale* için şöyle söylemektedir:

“İki kahramanın gerçekçi, psikolojik yoğunluğu yüksek, Hegel’ci köle-efendi diyalektiğini çağrıştıran ilişkisini Doğu-Batı meselesi çerçevesinde veren alegorik bir hikâyedir.” (Bash, 1996: 135)

*Sevenlerin Şafağı* ile *Beyaz Kale*'nin en çarpıcı ortak noktası köle-efendi diyalektiği, Doğu-Batı çelişkisinin içinde felsefi soru-cevaplar ya da cevapsızlıklar içinde işleniyor olmasıdır. *Sevenlerin Şafağı*'nda bir döneme damgasını vurmuş görkemli bir imparatorluğun, Muhteşem Süleyman diye anılan padişahı ve Doğu'nun padişahlarına yaraşır, tutku, bağlılık, dostluk ve aşk dolu öyküsü, diğer yanda Venedikli bir öğrenci olan köle ile Osmanlı Hoca'nın simgeledikleri modern insanın var oluş sıkıntısı, acısı ve arayışı sergilenmektedir. Birincisi cevaplara ulaşırken, ikincisi her cevap denemesinden yeni sorular doğuracaktır.

## B. Kimlik

*Sevenlerin Şafağı*'nda, İbrahim Paşa'nın, Batılı bir akıl yürütüşle bazı şekilsellikleri anlamlandırmakta güçlük çekmesine rağmen, Tasavvufi bir inanç anlayışının özüne sahip olduğunu görürüz. İbrahim Paşa'nın inancı, dostuna gösterdiği bağlılık ve sevgide somutlaşır. Bu durum da yine onların ilişkisinin mistik yönünü ortaya çıkarır. Yukarıda değindiğimiz gibi, Tasavvuf'un 'yaratılanın içinde Yaradan'dan bir parça bulunur' (Ertem,1992: 19-31) düşüncesiyle de bağdaşmaktadır. Öyle ki İbrahim Paşa'nın ibadeti âdeta dostuna karşı sergilediği sadakatin ifadesidir.

İbrahim Paşa Hafsa Sultan'ı Hürrem Sultan ile ilgili kuşkularında yatıştırmak amacıyla konuşurken şöyle söylemektedir:

“ Oğlun bir insanın göz dikebileceği en üst basamakta: uçsuz bucaksız bir imparatorluğun Sultanı, bitmez tükenmez bir zenginliğin efendisi, savaş meydanlarının galibi, dürüst kanunlar koyan, şairleri ve bilginleri anlayan, Tanrı'ya ibadet eden biri. Her şeyin tamam olması için aşk eksikti.” (Gardel, 1998: 22-23)

“Tutku içinde, bu mükemmelliğin yüce bir kararla oluşturulduğuna inanmak istiyordu. O, insanların en akli başında ve dikkatli olanı, gerek kendi hayatında gerekse devlet işlerinde, her şeyin adeta kendiliğinden oluştuğuna inanmıştı: Yüceliğe ve mükemmelliğe her zaman yetersiz kalan beşeri hesaplarla erişilemez, dahi bir tasarımcının ürünü de olsalar, en soylu davaları bile yozlaştıran alaycı gerçekçiliğin gölgesi düşer üstlerine.” (Gardel, 1998: 23)

Diğer bir bölümde ise, Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa arasında iman ve bir olmak üzerine önemli bir konuşma geçer:

“İbrahim kitabı karıştırdı ve rastgele bulmuş gibi yaptığı iki dizeyi okudu, aslında bu dizeleri ezbere biliyordu:

-“Ruhun ruhuma karıştı, amberle bütünleşen misk gibi. Ben sana karıştım artık; Sen, bensin, ayrılık mümkün değil.”

Süleyman gülümsedi:

—Rastgele seçmedin, görmediğimi mi zannediyorsun? Ama günaha giriyorsun küçük Yunanlım benim! Şair mısralarında Allah’tan söz ediyor.

İbrahim’in cevabı hazırды:

Allah yarattıklarının içinde değil midir?” (Gardel, 1998: 35)

*Sevenlerin Şafağı*’nda Batılı ile Doğulu başkişilerin başka ortak noktaları da, adalet duyguları, dürüstlükleri, vefa özellikleri, zekâları, fiziksel yapı ve güçleri gibi kişisel özellikleridir.

İzini sürdüğümüz benzerlik Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’sinde şu şekilde ortaya çıkmaktadır:

“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!” ( Pamuk, 2002: 21)

Hoca ile Venedikli'nin ilk karşılaşmaları bu şekilde anlatılmaktadır. Bu metinde değişik olan Hoca'nın yapıt boyunca söz konusu benzerliği hiç fark etmemesi ya da fark etmemiş olmayı yeğlemesidir:

“Ama o şaşırmaşa 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, 2002: 21)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi benzerlikten kuşku duyulan nokta ‘sakal gibi toplum yaşantısının şekilsel belirleyicilerinden biridir. Öyleyse Hoca ile Venedikli'nin benzeyen ya da aynı olan noktaları nelerdir? İlerleyen satırlarda, anlatıcı, iki roman kişisini bir araya getiren paşanın vereceği görevle ilgili isteğini belirtirken: “Birbirimizi tamamlayacakmışız!” (Pamuk, 2002: 13). Cümlesinin kullanıldığını görüyoruz. Tamamen yapılacak etkinlikten söz eden bir bölümde geçen bu ifade âdeta biri ve öteki denklemini özetlemektedir.

Gardel' in yapıtında ‘öteki’ imgesini incelerken, öncelikle yabancı kimliğiyle Osmanlı yaşantısına önce köle, sonra devşirme olarak katılan İbrahim Paşa'nın gözüyle, dönemin Osmanlı yaşantısına bakmak yerinde olur.

Batı uygarlığının çocuğu olan İbrahim Paşa, bu yapıtta, çocuk yaşında Doğu kültürü ile karşılaşır, üstelik bu karşılaşma zorunlu yaşanır. Çocuk köledir. Romanın içerdiği yüzyılda kültürlerarası karşılaşmaların ya zorunlulukla, savaş esiri olarak, ya yüksek düzey siyasi görevli olarak, ya da gezgin kimliği ile yaşandığını hatırlatmak gerekir. Söz konusu durum, büyük ölçüde, ulaşım ve haberleşme teknolojilerinin daha yoğun bir karşılaşmaya izin vermemesinden kaynaklanır. Sonraları Makbul ve Maktul takma adlarıyla anılacak olan İbrahim Paşa, henüz çocuktur ve yapıtın başında yeni ismini almamıştır bile, zaten, yapıt boyunca İbrahim Paşa'nın ilk ismini öğrenemeyiz. *Sevenlerin Şafağı*'nda 'ötekiyi' araştırırken, İbrahim Paşa roman kişisi olarak odak noktalarımızdan birisi olmak durumundadır. Daha yapıtın ilk sayfasında, 'ötekiyle' karşılaşırız:

“İmparatorluk topraklarının uçlarından, gayrimüslimlerden toplanmış yüz dolaylarında çocuk da Galata Kışlası'nda sünnet oldu. Onlardan birine İbrahim adı verildi; isim, âdet olduğu üzere, Kuran'dan rastgele seçilmişti.” (Gardel,1998: 7)

Yapıt sünnet sözcüğüyle başlıyor. Sünnet İslamiyet'in bir şartı olduğuna göre, Batı'nın gözünde 'öteki'nin yaşam alışkanlıklarına yönelik en egzotik uygulamalardan biridir. Diğer yönden çocuğa isminin rastgele seçilerek verilmesi, kendisine yabancı egemen kültürün çocuğa yeterince değer vermediğinin bir göstergesi gibi de algılanabilir. Ancak, Kuran'dan rasgele seçilen isim İslami mistisizmin, kulu bir kum tanesi gibi görerek inancın bütünlüğünde eriyip, tek başına belirginliğini kaybetmesi, ancak bütünle ortaya çıkması şeklinde kendini gösteren düşünce sisteminden de kaynaklanmaktadır. 'Doğu'yu söz konusu olay

çerçevesinden değerlendiren ‘Batılı, ‘Doğu’nun tutumunu yabancılaştırıcı bularak, olumsuz duygular yaşayabilir. Toplumların yaşadığı düşmanlıkların çoğu da benzeri farklılıkların yarattığı tedirginlikten ve olumsuz duygulardan kaynaklanmıştır. Ancak, daha genel bir çerçeveden bakacak olursak, özelde âdetleri ne olursa olsun, toplumların çoğu, kendilerine dışarıdan dâhil olan bireyleri kendi uygulamalarına, gönüllü ya da zorunlu olarak dâhil etme eğilimi göstermişlerdir. Öyleyse, toplumun uyguladığı adetler farklı da olsa, yabancıyı da uygulamalarına katma, ya da en azından, onun yazgısında hak iddia etme yönleri ortaktır. Özel adetlerinde farklı, ancak davranış tarzlarında aynıdırlar. Eğer kültür, insan türüne özgü bilgi, inanç ve davranışlar bütünü ise, devamında da insanın edindiği teknik ve toplumsal becerileri anlatmak için kullanılan, uygarlık (civilisation) sözcüğünün Latince kökeninin , Latince ‘düzenli’ eğitimli’ ya da ‘kibar’ gibi anlamlar taşıdığı anımsanırsa, şöyle bir çıkarıma varılabilir: Öyleyse bir toplumun geliştirdiği davranışlar sistemine göre uygar olan, bir diğer toplumun farklı davranış sistemine göre, tam tersi ‘barbar’ olabilmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi kültürleri farklı da olsa diğer kültürlerin öğelerini ‘barbar’ olarak algılamaları ve o ölçüde genellikle de olumsuz şekilde davranmaları kültürlerin çoğunun ortak tutumudur. Kültür farklılıklarından söz ederken, aralarında, Lévi-Strauss’un da bulunduğu pek çok antropoloğun, tek bir kültür modelinin geçerli olamayacağı görüşünü anımsamak gerekmektedir. Lévi-Strauss, *Mit ve Anlam*’da bu görüşü şöyle özetlemektedir:

“İnsanlığın ayrı ayrı bölümleri arasında kültürel farklılıklar vardır, ama antropolojik araştırmaların sonuçlarından biri de insan zihninin her yerde bir ve aynı olduğu ve aynı yetilere sahip olduğudur... İnsanlığa ait bütün yetiler bir kerede geliştirilemez.

Yalnızca küçük bir bölümü kullanılabilir ve bu bölüm her kültürde farklıdır. Hepsi bu.” (Lévi-Strauss, 1977: 44-51). Yine Strauss’a göre her kültür simgesel öğeleri farklı bir düzenleme içinde bir araya getirdiği için öbürlerinden ayrılır. Bu öğeler özde zihinseldir ve her yerde aynıdır. İnsanlığın büyük mitleri, onun her zaman benzer bir sınıflandırma, ayırma ya da yasaklama çabasının bir göstergesidir. (Lévi-Strauss, 1977: 51)

Yapıtın, Batı’dan gelen gözü İbrahim Paşa da sünnetle erken tanışır. Tanışmasının zoraki oluşu, İbrahim’in İslam dinine ve kültürüne yabancı oluşuna eklenince, farklı olanla karşılaşması sırasında yaşadığı çarpışma daha şiddetli bir şekilde gerçekleşir. Anlatıcı bu şiddeti, İbrahim Paşa açısından olduğu kadar, diğer devşirme çocukların açısından da ele alarak, çocukların bu yabancı ve zorunlu durum karşısında yaşadıkları korkuyu ortaya koyar:

“Kışlanın avlusunda arkasında bir delikanlı bağırmaya başlıyor(...) Dizlerinin üstüne çöküp Meryem Ana’ya yalvarıyor. Hadımlar koşuyorlar. İbrahim duvara doğru seğirtiyor. Tırmanamadan yakalanıyor. Tüm gücüyle çırpınıyor. Onu yere yapıştırıyorlar. Her biri kendisinin iki katı gelen üç adamın ağırlığı altında boğuluyor. Elleri arkadan, ayak bilekleri de kenevir ipliyle bağlanıyor. Aşağı odaya sürüklüyorlar.” (Gardel, 1998: 11)

Söz konusu sahne, yazarın tüm tarafsız anlatımına rağmen okuyucunun içinde bir olumsuzluk uyandırır. Okuyucu uygarlıklar çatışmasının ortasında, devşirilmeyi bekleyen çocuklar kadar çaresiz kalma riski altındadır. Kimi kayırmalıdır? Klasik

okuyucu, geleneksel anlatıları, öykünün bir parçasına dönüşerek, roman kişilerinin yazgılarını içselleştirerek okur. Bazı okuyucuya öyle gelir ki; sanki okuyucunun büyüdü bir gücü vardır ve kimin tarafını tuttuğu romanın devamı için önemlidir. *Sevenlerin Şafağı*'nın yazarı işte bu noktada kaleminin gücünü ortaya koyar. Roman kişileri, taraf tutulacak ya da öfke duyulacak saflar değildir. Yukarıdaki sahnede çocukları inciten beyaz hadımlara içerlememek belki okuyucunun elinde değildir. Ancak, Gardel'in tarzı açık seçik hissettirir ki, beyaz hadımların da birer öyküsü vardır. İçinde buldukları acımasız tutum, bir bakıma onların zorlu yazgılarının bir yansımasıdır.

“Tam o sırada İbrahim devşirmelerin arasında tepinmekteydi. Hadımlar, devşirmeleri, (...) din adamlarının bulunduğu odaya doğru iteliyor, onları azarlıyorlardı. Genizden gelen tehditkâr gülüşlerle onları korkutuyorlar, “Ödlekler, iğdiş olacaklar,” diyorlardı.” (Gardel, 1998: 7)

Gardel'in yapıtında, bir çeşit 'korku egzotizminden' de bahsedebiliriz: saray içi entrikalara bağlı ölümler, kuytularda sicimlerle ölüm cezasını infaz eden dilsizler, yapıtta sıkça okuyucunun karşısına çıkan öğelerdir.

*Sevenlerin Şafağı*'nda egzotik bir debdebe görüntüsüne, İbrahim'in ilk devşirmelik dönemini anlatan bir bölümde rastlayabiliriz. Bu bölümde XVI. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun gücü ve zenginliği de sergilenmektedir. Aynı zamanda Doğu'nun Batı tarafından nasıl bir zenginlik kaynağı olarak görüldüğünün de bir göstergesidir:

“At meydanından geçen alayları, sarayların cephesini, lale bahçelerini, parıldayan sarıkları, silahları, gümüşü kumaşlarla kaplanmış Türkmen atlarını görüyordu. Bu gösterilerin ardında ne vardı? Bunları kim düzenliyordu? ” (Gardel,1998: 18)

Bu alıntıda, Osmanlı İmparatorluğunun zenginliğinin, gücünün yanı sıra İbrahim Paşa'nın yeteneğinin ve zekâsının da örneklerini bulmak mümkündür. İbrahim içinde bulunduğu değişik ortama ve kültüre uyum sağlamayı bilmiş, hayatta kalmayı başarmış ve hatta kendisini yüksek basamaklara taşımayı bilmiştir.

Osmanlı Hükümdarının gücünü simgeleyen bir başka bölümde de Sultan, İbrahim' e şöyle seslenmektedir:

“ Ulu emrim, alın yazısı gibi çağırıp bağlayan emrim odur ki; zenginler ve yoksullar, kentler ve köyler, kullar ve haraç ödeyenler, hepsi sana itaat etmek zorundalar, çünkü sen benim elçim ve benim irademini temsilcisisin. Şayet bazıları yerine getirmeleri gereken yükümlülükleri geciktirirlerse, ister emir, ister fakir olsunlar, onlara ölüm cezası vermekten çekinme. Bu bildirimleri bütün taşra valilerine göndereceğiz. Elimini ağır olacağının bilinmesi gerekir.” (Gardel, 1998: 18)

Yine yapıtın başlarında yer alan bir bölüme göz atıldığında, Doğu'nun, yani Osmanlı İmparatorluğu'nun ihtişamını ve aslında çoğu Batı kültüründen gelen devşirmelerin, Osmanlı'ya tabi olmaktan duydukları gururu görürüz:

“ İlk kez birbirlerini gördüklerinde Süleyman on dört, İbrahim on altı yaşında. Devşirmeler, Sarayın ikinci avlusunda, eskiden bir Bizans kilisesi olan silahhanenin önünde sıralanmışlar. Türk silahları en yeni ve en korkunç silahlar: Hiçbir Hıristiyan ya da Şii ordusu, böylesine uzun menzilli ve büyük çaplı toplara sahip değil, Osmanlıların toplarıyla rekabet etmeleri mümkün değil. Devşirmelerin hepsi bunu biliyor. İbrahim, sırtını bu kuvvete dayadığı için gururlu.

Şafak sökerken, hadımların gözetiminde, arkadaşlarıyla birlikte Galata Kışlasından ayrıldı. Onları silahhanenin önüne sıralayan hadımlar kıpırdamamalarını buyurdular. Hiç kıpırdamadan duruyorlar. Padişah onları teftiş edecek. Bir haftadan beri teftiş için hazırlanıyorlar. Bu, artık hiç söz etmedikleri eski bir anı olan sünnetten bu yana yaşadıkları en önemli olay. Ustura onları Müslüman yaptı, Sultanın bakışı da Türk yapacak. Türk olmayı kim istemez ki? Kim, daha şimdiden tüm dünyanın hem hayranlık duyduğu hem de korktuğu bu İmparatorluğun yükselişinde kazanılacak zaferlerin hayalini kurmayı umut etmez ki?

Galata Kışlasında, akşam görev bittikten sonra, hadımlar öğrencilerine padişahın ağzından çıkan bir sözle saltanattan ölüme savrulan yüksek mevkilerdeki görevlilerin adlarını sayarak eğlenirler. ‘Yüksek mevkilere geldiğiniz zaman, onları hatırlayınız, derler. İlk yanlış adımda, hatta en ufak bir yanlış adım kuşkusunda bile, cellat kellelerinizi havada sallayacaktır. Sultanın adaleti acımasız ve kesindir. Kartal gibi saldırır. Allah padişaha yol gösterir.’ Devşirmeler kentin sokaklarında dolaşırken, suçular onlara gülerek Saray hizmetine girer girmez vasiyetnamelerini hep üzerlerinde taşımalarını salık veriyorlar. Ama hadımlar zaten kısaltılmışlardır, ayrıca

onlar da baltadan uzak değildir. Sucular ise suçu olarak ölecekler. Silahhanenin önünde heykel gibi beklerken İbrahim ölümü düşünmüyor ya da bunu, bir göğe yükseliş, olağanüstü bir alın yazısının taçlanması gibi algılıyor.” (Gardel, 198: 15)

Yine görüyoruz ki XVI. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nda ödüle en çok yaklaşanlar tehlikeye de en çok yaklaşanlardır. Söz konusu olgulara bir Batılı gözüyle tekrar bakmaya çalışacak olursak, egzotizmin doğuşunu tetikleyen öğelerle karşı karşıya kalırız ki, bunların kaynağında, merak, zenginlik, olağanüstülük ve aynı zamanda korkutucu olan vardır.

Üzerinde durulması gereken diğer bir öğe ise, klasik Batılı ‘egzotik’ öğesi, yani Osmanlı’da kadındır:

Özellikle ‘harem’ olgusu Batı’nın kültürüne yabancı, anlaşılmasa da merak uyandıran bir unsurdur.

*Sevenlerin Şafağı*’nda, metnin değişik bölümlerinde ‘kadın sunmaktan’ söz edilir: “Kısa bir zaman sonra, yetkili bir kurul Kefe’de karaya çıkıyor. Kurulun başındaki vezir Süleyman’ın önünde eğilerek Selim’in oğlunu İstanbul valisi olarak atadığını belirten buyruğu ona uzatıyor. Yola çıkmak gerekiyor. Tatarlar onu gelişine kıyasla daha büyük bir coşkuyla yolcu ediyorlar. Ona hançerler, atlar, kadınlar sunuyorlar. Büyükbabası Mengli Giray gemisine kadar eşlik ediyor ve ellerini öpüyor. Kalabalık çığlık çığlığa bağırıyor.” (Gardel, 1998: 27)

Diğer bir bölümde ise Hafsa Hatun, Hürrem'in karşısında iktidar sağlayabilmek için Sultan Süleyman'ın ilgisini başka yöne çekmek için bir hazırlık yapar:

“Hafsa Hatun, Kırım Tatarlarının Hanının kızıydı. Kefe'ye haberciler yolladı. Bu ulaklar usulüne uygun bir biçimde eyalet valisine, Sultanı, annesiyle akrabalık bağı olan soylu ailelerden gelen on bakirenin armağan edilmesinden daha fazla hiçbir şeyin memnun edemeyeceğini söylediler. Süleyman'ın kendi soyundan gelen bir erkek evlat arzuladığını da eklediler. Bu soylu kızların içinden, oğlunu doğuracak olanı kendisi seçecekti. Kızların hepsi sağlıklı, uysal ve son derece güzel olmalıydılar. Hafsa Hatun, bu hikâyeleri uydururken gerçekte şu anda geçici bir körlüğün kendisinden uzak tuttuğu oğlunun istekleriyle aynı olduğundan hiç kuşku duymuyordu. Onun duygularını ortaya çıkarmak için gerekli koşulları yaratmak doğru bir davranıştı. Kalbinin derinliklerinde, Süleyman'ın ona duyacağı minneti, onu içine düştüğü yanılığdan kurtardığı için kendisine yağdıracığı teşekkürleri düşünüyordu.

Vali İstanbul' a ayak bastığı zaman, Hafsa Hatun, doğrudan saraya gitmeyip Sultanın kendisini görmeye geldiği gün ve saatte değerli yükü ile kendi evine gelmesi için onu ikna etti. Hafsa Hatun'un tahminine, kurduğu hayale göre, Süleyman Tatar kızlarıyla karşılaşınca, annesiyle aynı kandan gelen ve annesinin korumasındaki bu kızlardan birinin onun gözdesi olmaya layık olduğunu anlayacaktı. Hafsa hatun bu 'öteki kendi'ni etkisi altında tutacaktı, onu daha şimdiden sevmeye başlamıştı.” (Gardel, 1998: 76)

Edward Said, *Oryantalizm* adlı yapıtında, klasik öğelerin belirlenmesinden ve desteklenmesinden söz ederken, Flaubert'in Mısır'lı 'kibar fahişesi' örneğini verir. (Said, 2004:15)

“Fikirler, kültürler ve tarihlerin gerçekten anlaşılması ve araştırılabilmesi için bunların gücünün ya da daha keskin bir deyişle, iktidar yapılarının da incelenmesi gerekir. Şark'ın yaratılmış olduğuna –ya da benim deyişimle “Şarklaştırılmış” olduğuna- inanıp da bunun yalnızca imgelemin bir gereği olarak ortaya çıktığını öne sürmek ikiyüzlülük olur. Garp ile Şark arasındaki ilişki, bir iktidar, egemenlik ilişkisidir, derecesi değişen karışık bir hâkimiyet ilişkisidir; bunu en açık biçimde dile getiren, K.M. Panikkar'ın klasik yapıtının adı, *Asia and Western Dominance* 'dir (*Asya ve Batı Egemenliği*).\* Şark, sırf sıradan 19. yüzyıl Avrupalı'sının tüm o basmakalıp biçimleriyle “Şarklığı” keşfedildiği için değil, Şark'ın Şarklı kılınabilmesi-yani, Şarklı kılınmışlığa boyun eğmesi- için de Şarklaştırıldı. Sözcüğü, Flaubert'in Mısırlı kibar fahişeyle karşılaşmasının, etki alanı geniş bir Şark kadını modeli yaratmış olduğunu kabullenmek pek güç; bu kadın hiç kendinden söz etmemiş, duygularının, kişiliğinin ya da tarihinin temsilciliğini üstlenmemişti. Onun adına konuşan, onu temsil eden Flaubert'di. Flaubert yabancıydı, kadına göre varlıklıydı, erkekti; tüm bunlar, Flaubert'in (...) onun adına konuşmasını, onun niçin “tipik Şarklı” olduğunu okurlarına söylemesini de sağlayan tarihsel egemenlik olgularıydı. Flaubert'in Küçük Hanım karşısındaki güce dayalı konumunun münferit bir örnek olmadığını öne süreceğim. Bu örnek, doğu ile Batı arasındaki göreceli güç kalıbını, bu kalıp tarafından olanaklı kılınan Şark'a ilişkin söylemi, olduğu gibi dile getiriyor.” (Said, 2004: 17-18)

Said'in saptadığı, iktidar savaşını ve güç dengelerini, çalışmamızın değişik noktalarında belirlediğimiz, 'ben' ve 'öteki' izleklerinin içinde gözlemek olasıdır. İki insanın olduğu yerde iktidar vardır. Yalnız, incelediğimiz romanların özelinde, bu durum, kişilere göre farklılık gösterir. Örneğin, Sultan Süleyman- İbrahim Paşa ilişkisinde dengeleri sağlayan bir ilahi uyuma duyulan inanç sebebiyle, isyan neredeyse yok gibidir. İkilinin ne zaman hangi üyesinin ilişkilerinin iktidarını elinde tuttuğu her zaman net değildir ama resmi söylem olarak Süleyman'ın 'padişah yazgısıyla' doğduğu, seçildiği, her ikisi tarafından da kabul görmektedir. Diğer yandan, Hürrem Sultan da bu yazgıyı kabullenir ve: "Sen benim efendimsin, beni sevmezsen yaşayamam" der (Gardel, 1998: 57).

Öbür kutupta, Hoca-Venedikli ikilisinde Doğu-Batı çekişmesi kadar ikilinin iktidarı elinde tutma çabası da gözler önündedir. İktidar bir Hoca'ya, bir Venedikli'ye geçecektir.

Böylece, okur kendisini iktidar, kimlik ve var oluş üzerine sorgulamalarla gelgitler içinde bir arayışa dâhil olmuş bulur.

Yapıtın ilerleyen bölümlerinde, Sultan olgunlaşacaktır, ileride yine 'ikizler izleği' çerçevesinde karşılaştırmalı olarak ele alacağımız, Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si ile *Sevenlerin Şafağı* arasındaki farklılıklardan şöyle bahsedebiliriz:

Gardel'in kahramanları, Jale Parla'nın sözünü ettiği 'Bildungsroman' tipine yakın durmaktadır (Parla, 1992: 82-91).

“Bildungsroman’da çizilen inişli çıkışlı yaşam çizgisinde, doğruyla yanlışın farkını bilen yaratıcı/yazarın kişileri, doğar, büyür ve “gelişirlerdi”. Genç yaşta uğradıkları büyük bir kimlik bunalımından mutlak bir kimlik edinmiş olarak çıkar ve bu kimlikleriyle ‘roman kahramanı’ olurlardı.” (Parla, 1992: 87)

İşte *Sevenlerin Şafağı*’nın kişileri ‘Bildungsroman’ tipine yakınlıklarıyla, bilgedirler ve okuyucularına güven aşılarlar, onlar öğrendikçe okuyucu rahatlar ve onlara saygı duyar. Okuyucunun kendisini kahramanlarla özdeşleştirdiği klasik tarzın yakınında dururlar. Bu özellik ilginç bir sonuca ulaşır; ekseninde iki önemli yabancılaştırıcı unsuru, kültür farklılığını ve köle-efendi ayrımını içeren yapıt, bu iki büyük ayrılığa rağmen felsefi bir yaklaşımla, evrensel bir bakışla kahramanları birbirleriyle ve devamında da, okuyucuyla özdeşleştirir. Onlar Batılı ya da Doğulu, efendi ya da köle olmalarıyla birbirlerinden ve okuyucudan farklıdırlar, üstelik ait oldukları tarih dilimi nedeniyle de okuyucudan farklıdırlar.

Ancak, anlatıcının sık sık saptadığı ve dile getirdiği insani yanlarıyla da bizlerden biri gibidirler. Tam da Gardel’in bu hoşgörülü ve duygudaşlık yönü kuvvetli yaklaşımı sonunda, sert bir tarzla betimlenmiş kültürel farklılıklar bile, sözgelimi Batılı bir okuyucuya o kadar da ‘zalimce, barbarca’ ve buna benzer, farklı ve kabul edilemez görünmeyebilir. *Sevenlerin Şafağı*, tedirgin edici olabilecek içeriğine rağmen, *Binbir Gece Masalları* gibi bir huzur havası taşıırken, ve bununla beraber, açıklayıcı ve toparlayıcı bir biçime sahipken, *Beyaz Kale* çok farklı bir yol izlemiştir.

### III. BÖLÜM: Öteki İmgesi ve İkizler İzleği

#### A. Öteki İmgesi

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* başlıklı yapıtı ile Louis Gardel'in *Sevenlerin Şafağı*'nda, 'öteki' imgesinin izi sürüldüğü zaman, öncelikle dikkat çeken iki çiftle karşılaşılır.

Şehzade veya Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa, İstanbullu Hoca ile Venedikli esir, başlangıçta birbirlerinin 'ötekisi' konumundadırlar. Daha önce de belirtildiği gibi, insanlık tarihinde 'öteki' kavramı bilinmeyen, yabancıyı keşfedilmesiyle doğmuş olmalıdır. Bu keşif ise, bilinmeyen yarattığı korku ve var olan olanakların paylaşılması olasılığı ile beraberinde, 'ben' ile 'ötekinin' çatışmasını da getirir.

İki yapıt da çarpıcı, yabancılaştırıcı gücü yüksek sahneler ya da imgelerle başlamaktadır. Okuyucu ilk satırlarda bir 'ötekilik' durumunu yaşamaya başlar. Buna karşılık, Louis Gardel, tarafsız ve yargılamayan tutumuyla, en uzak, acımasız uygulamaların bile insana dair olduğu duygusunu uyandırarak, okuyucuyu, ilk irkilmesinden sıyrılarak roman kişilerine yakınlaşmaya yönlendirir. Hattâ Gardel, başta 'öteki' olan ile duygudaşlık kurmaya iterken, Orhan Pamuk, yapıtın devamına sinen kayganlık ve sorgulayıcılık ile okuyucunun, roman kişilerine yaklaşmak şöyle dursun, kendinden bile uzaklaşmasına sebep olur. Bu noktada da farklı yönden bir duygudaşlıktan söz edebiliriz: okur da roman kişileri gibi bir arayış içerisinde bulur

kendini, öyle ki Hoca ve Venedikli gibi: “Niye benim ben?” diye sorması işten bile değildir. Dolayısıyla, Gardel’in kişileri, klasik roman kişileriyle uyumlu, okuyucuda güven duygusu uyandıracak şekilde, belirli, betimlenebilir, kendilerine özgü özellikleri olan kişilerdir. *Sevenlerin Şafağı*’nda roman kişilerinin karakterleri belirgindir.

Sultan Süleyman, yaşamının değişik evrelerine göre küçük farklılıklar gösterse de genel olarak, güçlü, cesur, mantıklı, adil, dostluğuna ve sevgisine sadık bir kişiliktir, aynı zamanda Mevlevi bir alçakgönüllülükle dinine bağlıdır.

Anlatıcı, İbrahim Paşa’yı, daha genç bir köleyken, “Yüzü, zekâ, dürüstlük, cesaret ve sevimlilikle ışıldıyordu”(Gardel, 1998: 10) diyerek tanımlamaktadır. Daha sonraları, gücü elinde tutarken ne iyiliği ne de kötülüğü unutan hafızasıyla, efendisi gibi adaleti ve bir o kadar da otoriter kimliğiyle dikkat çekmektedir.

Hafsa Hatun, *Sevenlerin Şafağı*’nın başında, fedakâr, kendini şehzadesine adanmış ve hatta onu korumayı bir sabit düşünce haline getirmiş bir anne olarak karşımıza çıkarken, sonlara doğru, hedefine ulaştığında, devamlı oğlunun ilgisinin kanıtlarını bekleyen, sınırları şüphecilikten yıpranmış bir Valide Sultan’dır.

Hürrem Sultan da yapıtın başından sonuna değişiklik gösterecektir; *Sevenlerin Şafağı*’nın ortalarında sahneye çıktığında, saf, art niyetsiz, neşeli ve âşık bir cariyedir, sadedir, olduğu gibidir. Zaten onu diğerlerinden farklı kılan da bu sadelik ve dürüstlüktür. İlerleyen bölümlerde, yaşın ve geçen yılların yıpratmasının etkisiyle,

Hürrem Sultan, haremin derinliklerine hapsolme tehdidi altında kendini ve şehzadelerini koruyan gözdelerin acımasız yazgısını yaşarken bulur kendisini. Diğer gözdelerden farklı şekilde, gözde olarak başlayan öyküsünü, Hanım Sultan olarak sürdürecektir.

Pamuk'un kişileri ise, kişilik içeriklerini devamlı birbirlerine aktaran, kimin kim olduğundan kendilerinin bile emin olmadıkları bir körebe oyununun içine sürüklerler okuyucuyu.

Bu durumda bile, her birinin temsil ettiği bir rol, bir 'üst' kimlik vardır yine de; söz gelimi 'Hoca', Osmanlı'nın içinde bulunduğu tehlikeyi sezen, Batı uygarlığına öykünen ve nereden başlayacağını tam kestirememekle birlikte, saraydan başlayan bir Batılılaşma hayali kuran bir Türk aydınını simgelemektedir. Buna karşılık, Venedikli bilime ve nesnelığe yakın duruşu, bilgiyi elinde bulunduruşu ile Batı rolündedir. Dalgın Paşa ya da çocuk Padişah karakterleri ise Osmanlı'nın içine düşmekte olduğu olumsuz durumları; batıl inanç ve hurafenin nasıl egemen olmaya başladığını temsil ederler.

*Beyaz Kale*'nin birinci bölümünün, ilk paragrafi şöyledir:

“Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti.”(Pamuk, 2002:8)

Venedik, Napoli kimliğiyle, Türk kimliği karşılaştığında, yapıta göre, çatışma kaçınılmazdır.

“Biz topu topu  gemiydik, onların ise sisin içinden kadırgalarının arkası kesilmiyordu bir türlü.” (Pamuk, 2002: 9)

Bir adım sonrası, iki kültüre ait olanların çıkarlarının çatışmasıdır:

“Gemimizde bir anda korku ve telaş başladı; çoğunluğu Türk ve Mağripli olan Krekilerimiz sevinç çığlıkları atıyordu; sinirlerimiz bozuldu(...) esir düşerse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız kürek kölelerini şiddetle kırbalatmak için bir türlü emir veremiyordu.” ( Pamuk, 2002: 11)

İki kimliğin karşılaşmasıyla “korku ve telaş” ile birlikte “sevinç çığlıkları” da başlar. Burada açıkça görülen uygarlıkların çıkar çatışması, Louis Gardel’in *Sevenlerin şafağı*’nda daha az vurgulanmıştır. Yapıtın ilk bölümünde yer alan ‘sünnet’ sahnelerinde, devşirmelerin korktukları ve fiziksel olduğu kadar duygusal olarak da acı çektikleri gözlenmektedir. Ancak, yapıtın değişik bölümlerinde, Hıristiyan aile bireylerinden devşirmelere kadar pek çok kişinin, Osmanlı İmparatorluğu’nun o dönemde sahip olduğu gücün bir parçası olmaktan gurur duyduklarını, hattâ bu amaçla rekabete girdiklerini gösteren ifadeler vardır. *Sevenlerin şafağı*’nın anlatıcısı devşirme okulu hakkında bilgi verirken şöyle söyler:

“Okul, Boğaz’ın kıyısında, padişahın hüküm sürdüğü sarayın yakınlarındaydı, köylerde sancakbeyleri tarafından seçilen genç Hıristiyanlar bu okulda imparatorluğa hizmet için yetiştiriliyorlardı. Çocukların seçiminde bir devlet memuru ve bir yeniçeri, sancakbeyine yardım ediyordu. Bu üç kişi, seçtikleri çocukları ailelerinden koparıken ender olarak kuvvet kullanmak zorunda kalıyorlardı. Kendileri de devşirmeydiler, onların gücü bu zavallı insanların karşı koymalarını engelleyen çok iyi bir kanıttı. Oğullarının alınması için kavga bile edebilirlerdi.” (Gardel, 1998: 9)

Yukarıdaki alıntıda sözü geçen Hıristiyanları temsil etmesi beklenen Balkanların bu azınlıklar üzerinde yönlendirici ya da destekleyici bir gücü hissedilmemektedir. Bu durum, *Sevenlerin Şafağı’nın* yansıttığı dönemin Osmanlı İmparatorluğu’nun Balkanlar karşısındaki gücüne işaret eder.

*Beyaz Kale’* de ise korku ve sevinç çılgınlıkları gibi zıt tepkilerin bir arada bulunuşlarının nedeni, rollerin değişme olasılığıdır. Bu demektir ki Osmanlı İmparatorluğu’nun kazanacağı eskisi kadar kesin değildir. Kürek mahkûmları örneğinde olduğu gibi her toplum, ‘ötekini’ kimsenin bulunmayı arzu etmeyeceği konumlara düşürebilmektedir. Çatışma, söz konusu durumlardan kurtulmak ya da tercih edilen saygın kimlikleri terk etmemek için verilen savaştan doğar. Böylece, *Beyaz Kale* daha ilk bölümünün ilk sahnesinde, böyle bir çatışmalar tablosuyla karşılaşır okuyucusunu. Venedikli asiller bir taraftan, köle durumuna düşmeleri riski altında kürek mahkûmlarını kırbaçlatmakta çekingen davranırken, diğer taraftan özgür ve onurlu kalmak adına, kendilerini savaşmak zorunda hissederler. Aynı

şekilde kürek mahkûmları da kırbaç darbelerinin baskısı altında hızlı kürek çekmek ile özgürlük umuduyla yavaşlamanın arasında kalırlar.

Venedikli köle böyle bir ortamda çıkar okuyucunun karşısına. Betimlemedeki karmaşanın aksine, daha sakin, başına gelenleri, “bütün hayatının değişimini” (Pamuk, 2002: 11) sanki bir gözlemci gibi anlatır. Bir kültürün iradesinden diğerine geçişini, bir ayin, bir ibadet gibi yaşar:

“Sanki kitaptaki düşünceler, cümleler, denklemler arasında kaybetmek istemediğim bütün geçmişim vardı; gözüme rasgele takılıveren satırları dua eder gibi mırıldanarak okurken bütün kitabı aklıma kazımak istiyordum ki, onlar gelince, onları ve bana çektirdiklerini değil, severek ezberlenmiş bir kitabın sevgili kelimelerini hatırlar gibi geçmişimin renklerini hatırlayayım.” (Pamuk, 2002: 11)

*Sevenlerin Şafağı*'nın Yunanlı esiri İbrahim Paşa ise, başlangıçta daha genç ve daha heyecanlı çıkar okuyucunun karşısına:

“İbrahim çevikti, arkadaşlarından daha iri, daha kuvvetliydi. On adımda kale duvarına erişebilir, okalıptüs ağacının gövdesinde oluşan bir gediği onarmak için kurulmuş iskeleye tırmanıp atlar, koşup, kentteki ahşap evlerin ve küçük dükkanların labirentinde kaybolabilirdi.” (Gardel, 1998: 8)

*Sevenlerin Şafağı*'nin esiri ilk bakışta fiziksel yönü ve cesaretiyle göze çarparken, *Beyaz Kale* 'nin Venedikli öğrencisi kavgaya gürültüye pek yanaşmayan bir salon

beyefendisine daha yakındır. Gardel'in Yunanlı esirinin aksine, Venedikli, Türk kadırgalarıyla karşılaşınca kadar hayatını mücadele ile kazanmak ve hayatta kalmak zorunda olmamıştır. Oysa İbrahim Paşa, balıkçı çocuğudur ve doğayla mücadele gerektiren, bu yolla hayatını sürdüren ailesinden korsanlar tarafından koparılmış, bu sefer de küçük bir köle olarak hayatta kalmanın yollarını keşfetmek zorunda kalmıştır.

“İbrahim Korfu’ya yakın bir kasabada balıkçı doğmuştu, balıkçı oğluydu. Cezayirli korsanlar tarafından kaçırılıp Manisa’da dul bir kadına satılmıştı. Bu kadın, küçük kölesinin olağanüstü yeteneklere sahip olduğunu hemen anladı. Yüzü, zeka dürüstlük, cesaret ve sevimlilikle ışıldıyordu, öyle ki güzelliği tinsel bir nitelik gibi görünüyordu. Kadın onu toprak işlerinden uzak tuttu ve gözden düşmüş bir beylerbeyinin eski kâtibinden ona Türkçe okuma öğretmesini istedi. Kadının yaptığı iyi yüreklilikten değildi. O kendi çıkarının peşine düşmüştü. İyi olan tay, çayırd, hemcinslerinin önünde dörtnala gider, sahibi ona özenle bakar. Bir insan attan daha değerlidir, daha fazla kazanç sağlayabilir. Dul kadın karar vermişti: Küçük Yunanlısını devşirme okuluna verecekti.” (Gardel, 1998: 8)

*Beyaz Kale*'de ise Venedikli daha sakindir ve kendisini korumak için bir ölçüde kurnazca davranmak zorunda kalır; olmadığı halde hekim olduğunu söyler ve bu onu kürek mahkûmluğundan ve belki de ölümden kurtarır.

“Anatomi bilgimi değil de, aklımı kullanarak tedavi ettiğim birkaç Türk’ün yarası kendiliğinden kapanınca herkes hekim olduğuma inandı. Türklere hekim olmadığımı

söyleyen bazı kıskanç düşmanlarım bile geceleri ambarda bana yaralarını gösterdiler.”( Pamuk, 2002: 15)

Orhan Pamuk’un Venedikli esiri aynı zamanda *Beyaz Kale*’nin anlatıcısıdır. ‘Ben’ anlatıcı olarak, âdeta ‘Tanrı’ anlatıcıdan ödünç alınmış özellikleri vardır. Bilinemeyecek olanı bilerek, görülemeyecek olanı görerek, zaman zaman onun kudretine yaklaşır. Bu durum ona gizemli bir büyücü havası katar. Romanın ‘geriye dönük’ bir anlatım olduğu düşünülürse, Venedikli’nin geçmişi bilmesi doğaldır. Öyle de olsa bildiklerinin ve biliyor göründükleri sayesinde, Venedikli yapıtın bilgiye sahip karakteridir ve bir o kadar da merak uyandırıcıdır.

*Sevenlerin Şafağı* ile *Beyaz Kale* yapıtlarının din konusuna değinimleri de birbirinden çok farklıdır; ilkinde Süleyman’ın dini yaşayışı, dine bağlılığı, saygı duyulan, bilgeliğe yakın bir tutum olarak sergilenirken, diğesinde, din adı altında yaşanan hurafelere değinilmekte, daha çok bu batıl alışkanlıklardan, inanışlardan örnekler verilerek, dinin yanlış yorumlanması eleştirilmektedir.

Yine bir diğere fark, Süleyman ile İbrahim’in toprak fetihleri peşinde koşmaları ve buna karşılık, Hoca ile Venedikli’nin bir çeşit psikolojik keşfe çıkmalarıdır. Batı uygarlığını ve bilimi temsil ederek, *Beyaz Kale*’de bilgiyi elinde tutan, Hoca tarafından bilginin adresi olarak gösterilen Venedikli, çelişkili olarak, cevapları vermesi beklenirken, soruları çoğaltır ve en temel varlığını, kendi var oluşunu sorgular: “Niye benim ben?” (Pamuk, 2002: 70). Aynı Venedikli, yapıtın başında sanrı benzeri gelgitler yaşar gibidir:

“Başımı kütüğe dayamadan önce ağaçların arasından uçar gibi geçen birini görerek şaşırdım: Ben, sakallarım uzamış, orada, ayaklarım toprağa değmeden sessizce yürüyormuşum.”(Pamuk, 2002: 31)

Anlatıcının içine düştüğü bu çelişki, ona atfedilen ‘bilgiye sahip olan’ özelliğini azaltmaz, diğer yandan, anlatıcıya, farklı, mistik bir boyut kazandırır. Sanki anlatıcı her şüpheye düştüğünde, her soru ürettiğinde ufuk biraz daha uzaklaşacak, dünyanın hacmi genişleyecektir.

Diğer taraftan, Doğu ve Batı kültürlerinin çatıştığı bu yapıtta, gizem, Doğu’ya atfedilen bir sıfat olarak, yapıtın soluk egzotik yönünü güçlendirir. Gizem, kavram olarak, Doğu’ya yakındır, oysa *Beyaz Kale*’de Batılı şüphecilik yöntemi ile gizem atmosferine ulaşılır. Bu da yapıtta dikkatimizi çeken bir zıtlıktır. Yapıt boyunca, Venedikli’nin gerçek mi, sanrı ürünü mü olduğu kesinlik kazanmaz ve bu durumun yarattığı gizemli kaygı atmosferi egzotik ortamları anımsatır. Diğer yandan, varoluşun nirengi noktalarının Batılı şüphecilik yöntemiyle sürekli sorgulanması benzer bir belirsizlik yaratarak, yine egzotik belirsizlik hissini çağırıştırır.

*Beyaz Kale*’de birkaç tane ‘öteki’ ikilisinden bahsedebiliriz: ‘Hoca-Venedikli; ‘Doğu-Batı’; ‘erken XVII. yüzyıl-günümüz; Venedikli-Venedikli ya da Hoca-Hoca; son olarak da, yapı-okuyucu. Yapıtın dayandığı yabancılaştırıcı unsurlar, ‘öteki’ kavramının yoğun düzeyde karşımıza çıkmasına ve değişik boyutlarda kayarak dolaşmasına olanak sağlar. Öyle ki yapıtın tam anlamıyla kavranması güçtür. Yapıtın giriş bölümünde yer alan Faruk Darvinoğlu imzalı kısım, okuyucuyu soru işaretlerine

yönlendirir. Tarz o kadar gerçekçidir ki, Faruk Darvinoğlu'nun gerçek bir kişi olduğu duygusuna kapılmak olasıdır, okuyucu yapıtta söylendiği gibi *Beyaz Kale*'nin eski bir el yazmasından aktarma olabileceğini düşünebilir. Devamında Faruk Darvinoğlu'nun yazarın başka bir karakteri olduğu anlaşılır; ancak, yine de yapıta egemen olan belirsiz atmosfer tamamen ortadan kalkmamaktadır. Darvinoğlu'nun kalemi o kadar gerçek gibidir ki, kurmaca olanın sınırı daha giriş bölümünde yitmeye başlar. Dahası anlatıcı sık sık okuyucusunu ikileme düşürecek açıklamalar yapar, geçmişinden söz ederken 'bir zamanlar ben olduğunu zannettiğim genç' (Pamuk, 2002: 20) gibi ifadeler kullanır. Okuyucunun kimin kim, neyin gerçek neyin kurmaca olduğunu, üstelik neyin yazarın, neyin roman kişilerinin kurmacası olduğunun ayırdına varması gittikçe zorlaşır. Hattâ roman boyunca, Hoca ve Venedikli, çocuk padişah için hayali hayvanlardan ve ülkelerden söz ettikleri masallar yazarlar, bu da kandırmacanın romanın olay örgüsüne yansıyan tarafıdır.

*Beyaz Kale*'de öteki kavramına dönmek gerekirse, Venedikli esir, birkaç noktada ön plana çıkar. Bakan ve bakılındır aynı zamanda; 'öteki' kavramının her iki kefesine de sırasıyla yerleşir. Merak eden, gözlemleyen, garipseyen, yeni ve farklı olanla karşılaşan da Venedikli'dir, merak edilen, garipsenen, değişik bulunan da yine Venedikli'dir. Venedikli kimliği nedeniyle taraftır. Kendisi bir savaşçıdan çok salonlara alışkın genç bir öğrencidir; yaşamak istediği yer kendi ülkesi, seçtiği ve benimsediği kültür, Batı kültürüdür. Her fırsatta evine dönmek ister. Bir tarafta Doğu'nun farklı alışkanlıklarıyla çarpışırken, diğer yanda kölelik şartlarıyla çarpışacaktır. Venedikli, kazanan kaybeden ikilisinden, kaybeden taraftadır. Zafer

kazanan ‘ötekine’ bakmaktadır. Yapıtın ilerleyen bölümlerinde, ‘ben ve öteki’ ikilisi irdelenir.

“Bir zamanlar ben olan ya da şimdi öyle sandığım o kişiyi arada bir hâlâ rüyalarımda görüyorum ve terle uykudan uyanıyorum. Soluk renkleri, sonraları yıllarca uydurduğumuz, o olmayan ülkelerin, hiç yaşamamış hayvanların, inanılmaz silahların düşsel renklerini hatırlatan bu insan yirmi üç yaşındaydı, Floransa’da, Venedik’te “bilim ve sanat” okumuştur, astronomiden, matematikten, fizikten ve resimden anladığına inanıyordu; tabii kendini beğenmişin tekiydi, kendinden önce yapılan şeylerin çoğunu yutmuştu, hepsine de dudak büküyordu; (...) benzersizdi; (...) kısaca sıradan bir gençti. (...) Bu gencin, sık sık yaptığım gibi kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanmak gücüme gidiyor. (...) Yazdıklarımı sabırla okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığını anlayacaklardır(...)”(Pamuk, 2002: 20)

Böylelikle bir ‘ben ve önceki ben’ çatışması da yapıtın ana temalarından birini oluşturmaktadır ve ‘ikizler izleğine’ koşut olarak işlenmektedir. Bu bağlamda, kişinin kendine yabancılaşması için ille de farklı bir kültürde köle olarak yaşamasının şart olmadığı ortaya çıkmaktadır. Birey sıradan yaşantısının değişik evrelerinde bir önceki evreye yabancılaşarak kendi kendisinden uzaklaşabilmektedir. Buna ek olarak çok farklı bir kültürle yaşanan kültür çatışması anlatıcının ikilemini arttırmıştır.

Böylelikle, iki yapıtın da kişilerinin ana özellikleri felsefenin temel soru işaretlerine kendi tarzlarında cevap verirler; Sultan Süleyman, İbrahim Paşa ve Hürrem yazgılarını yiğitçe göğüsleyerek, olabildiğince dürüst yaşarlar, diğer tarafta Hoca ve Venedikli cevaplarını sorgulamalar üzerinden oluşturarak bir sorgulama felsefesi geliştirirler. Onların dünyasında kesin olan, hiçbir şeyden emin olamayacağımızdır. Sorgulamak, kandırmacanın panzehiridir. Yazgının karşısında karakterlerin seçtiği, bu zıt iki tutum için hangisinin doğru ya da yanlış olduğundan söz etmek olanaklı değildir, söz konusu olan kişilerin seçimleridir.

## B. İkizler İzleği

Louis Gardel'in *Sevenlerin Şafağı* adlı yapıtında Şehzade ve devamında Sultan Süleyman ile köle ve devamında Sadrazam İbrahim yer almaktadır. 'Öteki' ilişkisinin iki kutbunu oluştururlar. Biri Batılı, diğereri Doğulu'dur. Biri köle, diğereri efendidir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi *Sevenlerin Şafağı* sünnet sahnesiyle başlamaktadır. Doğu ve Batı'nın kültürel ayrımının en şiddetli yaşandığı alanlardan biri dindir, dolayısıyla dini uygulamalardaki farklılıklar "ötekine" bakışta, 'ötekinin' dini adetlerinin, anlaşılması güç, tuhaf adetler olarak algılanmasına sebep olabilir. Tarihte de öyle olmuştur. Bir kültürün diğerine göre 'tuhafılığı' korku ve hattâ öfke duyulmasına sebep olur ve işte 'ötekiyle' çatışmanın başladığı yer de bu duygulardır. Farklı adetler korku ve endişe yaratır, hele de söz konusu olan vücudun bir bölümünün kesici bir aletle buluşmasıysa yabancı bir kültürde bunun nasıl ürpertici bir düşünce olabileceğini hayal etmek yerinde olur.

Böylece, *Sevenlerin Şafağı* devşirmelerin iradesi dışında gerçekleştirilen sünnet deneyimi ile başlamıştır. Bu noktada XVI. yüzyılın yabancı kültürlerinin birbirlerinin temsilcilerine sünnet gibi zorlamalarda buldukları gözler önüne serilir. Üstelik aynı tarzda zoraki uygulama erken XVII. yüzyılda geçen yapıtımız, *Beyaz Kale*'de de karşımıza çıkar. Birbirinin 'ötekisi' iki kültüre ait kişiler birbirinin 'ötekisi' olmakla kalmaz, bir de köle-efendi ilişkisi gibi karmaşık bir ilişki içinde, birbirlerine karşı olan tutumlarını duygu ve düşüncelerini belirlemek zorundadırlar.

Kültürel bir gösterge olan şehir iki yapıtta farklı açılardan ele alınmıştır: *Sevenlerin Şafağı*'nda İstanbul, Osmanlı'nın ihtişamını ve gücünü yansıtırken, *Beyaz Kale*'nin İstanbul'u silik, gizemli ve iç karartıcıdır, salgın hastalıklarla tehlikelidir, karanlık ve dardır. Her iki yapıtta da İstanbul dolayısıyla mekân, Doğu ve Batı yabancılığı duygusunu besler. Birincisinde, *Binbir Gece Masalları*'nı andıran bir görkem ve zenginlik vardır. Diğerinde ise farklı bir kültürün karanlık ve tehlikeli sokaklarının ürperticiliği göze çarpar.

Bu noktada 'öteki' kavramının yabancılaştırırken ikizleştiren bir çelişkisinin var olduğunu hatırlamak gerekir:

Gardel'in ikizleri benzerliklerini, öncelikle Süleyman'ın annesi Hafsa Hatun'a borçludurlar. Hafsa Hatun'un Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa'yı bu kadar çok benzetmesi, annenin hasretini çektiği oğlu yerine Yunanlı köle İbrahim'i koyması ve özdeşleştirilmesi gibi görünmektedir. Oysa başlangıçta Şehzade Süleyman'ı at meydanında padişah dedesinin yanında gören İbrahim de kendini görür gibi olmuştur. Elbette henüz tanışmamaktadırlar. Sonraları, Hafsa Hatun Süleyman'ı komplolardan, süikastlerden korumak için benzerliklerine başvurmak istediğinde, bu benzerlik daha nesnel bir boyut kazanır, çünkü herkes onları birbirine benzetmektedir. Daha sonra ise köle-efendi ikizleri, bağlı iki dosta ve yandaşa dönüşür, İbrahim, bütünleştiklerini ifade eden, yukarıda söz ettiğimiz dizeleri seçip okuyacaktır.

Başka bir paragrafta ise Süleyman, İbrahim'e:

“Öyleyse bize birlikte hüküm sürmek kalıyor” (Gardel, 1998: 57) demektir. Ve daha ilerde yineler:

“Yüreğimin senin için seçtiği yere sen kendi kendini yükselttin. Bundan böyle hayalim gerçekleşecek. Birlikte hüküm süreceğiz. Artık yalnız değilim İbrahim. Şu ölümlü dünyada insanın umut edebileceği lütufların en büyüğüdür...”(Gardel, 1998: 58)

İbrahim’in karşılığı şöyledir:

“ Hiçbir irade, Padişahınki bile olsa, birini ‘köle’ diğerini ‘İmparator’ yapan düzeni tersine çeviremez.”(Gardel, 1998: 11)

Ancak, Süleyman ve İbrahim, köle ve efendi olarak başlayıp, dost olarak devam etmişlerdir:

“ Belki yenersin diye cevap verdi Süleyman, ama ölebilirsin de... Sensiz kalabilirim.”(Gardel, 1998: 59)

İki yapıt arasında, hedeflenenler ve ulaşılanlar arasında da ciddi bir fark vardır:

Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa hedeflerine tamamen olmasa da ulaşmışlardır:

“Birkaç yılda, Süleyman, yardımcısı İbrahim ile birlikte, daha doğrusu, görevini paylaşan İbrahim ile birlikte, Osmanlı İmparatorluğu’nu doruk noktasına çıkardı.”  
(Gardel, 1998: 103)

Oysa Venedikli ile Hoca bir türlü amaçlarına ulaşamazlar, yıllar hayal kırıklığı ile birbirini kovalar, onları kovalayan kasvet okuyucuyu da sarar. En sonunda, en büyük hedef olan, yıllarını vererek yaptıkları büyük silah çamura saplanıp kalır.

Yapıtlar arasındaki başka bir fark da, yukarıda söz ettiğimiz üzere, ‘kadın’ motifidir: *Sevenlerin Şafağı*’nda ‘kadın’ çok önemli bir yer tutarken, *Beyaz Kale*’de neredeyse hiç geçmemektedir. Birincisinde sırasıyla, Hafsa Hatun ve Hürrem Sultan olayların kaderine etki eden güçlü karakterlerdir. Diğerinde ise neredeyse hiç kadın yoktur. Özellikle üstünde durulması gereken nokta ise *Sevenlerin Şafağı*’nda ‘kadının’ ikizlerle birleşerek; ‘üçüzü’ oluşturduğudur:

“Ona duyduğu aşkla Hürrem, Süleyman’ı kendisinden bile daha iyi tanıy gibiydi, sanki iki ayrı kişilik ve iki ayrı cins tek vücut olmuştu Hürrem bu vücudun ışıldayan parçasıydı.”(Gardel, 1998: 71)

Yukarıdaki alıntıda *Sevenlerin Şafağı*’nın anlatıcısı Sultan Süleyman, İbrahim Paşa ve Hürrem Sultan arasındaki üçlü uyumu ifade etmektedir. Ancak, bir ikizler öyküsüne bir üçüncü kişi sığmamıştır. Denge bozulmuştur.

Yapıtların felsefi boyutuna tekrar değinmek gerekirse, *Sevenlerin Şafağı*'nın cevapları verdiğini, *Beyaz Kale*'nin ise soruları yarattığı düşüncesini destekleyecek biçimde İbrahim Paşa'nın şu düşüncesini tekrarlamak yerinde olur:

“Tutku içinde bu mükemmelliğin, yüce bir kararla oluşturulduğuna inanmak istiyordu. O, insanların en akli başında ve dikkatli olanı, gerek kendi hayatında gerekse devlet işlerinde, her şeyin adeta kendiliğinden oluştuğuna inanmıştı: yüceliğe ve mükemmelliğe her zaman yetersiz kalan beşeri hesaplarla erişilemez, dâhi bir tasarımcının ürünü de olsalar, en soylu davaları bile yozlaştıran alaycı gerçekçiliğin gölgesi düşer üstlerine.”(Gardel, 1998 : 73)

Daha önce de İbrahim kendisini köle, Süleyman'ı padişah yapan düzenin hiçbir irade tarafından değiştirilemeyeceğini söylüyordu. *Sevenlerin Şafağı*'nda felsefi cevabın ilahi uyum, ilahi denge olduğu sonucu yine karşımıza çıkmaktadır.

Gardel'in anlatıcısının, kişilerine karşı anlayışlı, onları önemseyen yaklaşımı, Yukarıda değindiğimiz gibi, Romain Rolland'ın 'evrensel uyum' düşüncesini hatırlatır. Buna göre, kültürler farklı da olsa doğanın ilahi dengesi içinde herkes eşit değerdedir ve döngünün içinde kendi rolünün gerektirdiği halkada bulunur ve döngüye hizmet eder. Döngü felsefenin temelindedir, gecenin gündüze döndüğü, Ay'ın Dünya'nın, Dünya'nın Güneş'in etrafında döndüğü gibi, yazgımız da döngünün bir parçasıdır; doğar, ölür, yeniden başa döneriz ve öykü yeni yazgılarla tekrar başlar. Yazgıların hepsinin birleşimi ise ilahi uyumu oluşturur. Böylece, *Sevenlerin Şafağı*'nın cevapları 'evrensel uyum' felsefesinin izlerini taşımaktadır.

*Beyaz Kale* ise sorularını sorup, kuşkuyla yaklaşırken, 20. yüzyılın kuşkucu insanını anımsatır. Camus'nün 'Absürd'ünden (Demirkan, 2004: 29-49), Sartre'ın 'Varoluşçuluğu'na ve postmodern başkaldırılarına kadar, insanın süregelen cevaplarla yetinmediği, kendi var oluşunu, benliğini dahi sorguladığı, modern felsefi sorunsallara yaklaşmaktadır: "Niye benim ben?" (Pamuk, 2002: 79)

Böylece iki yapıtın da, 'ben ve öteki eşim' zincirlemesini barındırdığını saptamak yerinde olur; sırasıyla ikizleri şöyle tekrar etmek olasıdır, *Sevenlerin Şafağı* 'nda:

'Sultan Süleyman ve İbrahim; Sultan Süleyman ve Hürrem; Hürrem ve İbrahim.

*Beyaz Kale* de ise: Venedikli esir ve İstanbullu Hoca alıntılanan bölümlerin de gösterdiği gibi 'öteki' imgesi yapıtlara ağırlığını koyan imgedir, zaman zaman kendini olumlama, zaman zaman da kendini başka bir kimliğe yansıtma görevlerini üstlenen ayna el değiştirir ama hiç sahneden inmez.

Öyleyse, yeryüzünde tek bir insanoğlu kalıncaya dek 'öteki' ve birinin diğerine yansıttığı ayna hep var olacaktır.

Her iki yapıtta da 'öteki' ilişkisini kuran bireyler arasında bedensel ve davranışsal bir benzerlikten, hatta 'ikizlikten' söz edilir. *Sevenlerin Şafağı* 'nda bu benzerlik herkes tarafından kabul görmektedir:

"Yunanlı salona girdiğinde, (...): Hafsa Hatun oğlunu gördüğünü sandı; aynı boy, aynı ince ama sağlam beden, fildişi beyazlığındaki aynı ten, hem kararlı hem ihtiyatlı

aynı ifade, onu selamlamak için yaklaştığında fark ettiği aynı yürüyüş.” (Gardel, 1998: 22)

Diğer bir bölüm de, gözle görülen bu benzerliği doğrulamaktadır. Söz konusu benzerlik, iki adamın tinsel olarak yakınlaşmalarından mı yoksa rastlantısal bir ikiz yaratılmışlık sonucunda mı ortaya çıkmıştır, açıkça bilinmemektedir.

“Her an her yerde Süleyman’ın yanında olması için İbrahim’e yalvardı. Birbirlerine benziyorlardı, kölenin bey gibi giyinmesiyle bu benzerlik artacak, böylece tehlike anında şehzadeye yönelik darbeler benzer tarafından önlenebilecekti. (...) saygıdeğer dostuyla karıştırılarak yaşamak fikri hoşuna gitmişti. Bu oyunu kabul etmesi için Süleyman’ı razı etti. Böylece birbirlerinden ayrılmaz oldular. Protokol gereği Süleyman’ın en ön sırada bizzat durmasının icap ettiği törenler dışında-ki bu sırada da İbrahim onun iki adım gerisinde ayakta duruyordu- her yere eşit ve arkadaş olarak gidiyorlardı. Atlarına binmiş, yan yana At Meydanından geçtikleri zaman, ancak onları çok iyi tanıyan biri kimin kim olduğunu anlayabilirdi.” ( Gardel, 1998: 28)

Louis Gardel’in Sultan Süleyman-İbrahim Paşa ikizleri, tamamen başka kültürlerin çocukları olmalarına karşın, yaşama karşı benzer bir tutum içerisindedirler. Onlar hayata geliş nedenlerine sahip çıkarlar ve ona saygı duyarlar. Her ikisinin de sorumluluk bilinci üst düzeydedir ve üstlendikleri görevleri en yüksek seviyede yerine getirmek adına yaşamlarını ortaya koyarlar. Bu kararlılık ve bağlılık onları en çok birbirlerine yaklaştıran, ortak özellikleridir. Sorumluluk ve bağlılık duyguları öylesine güçlüdür ki, diğerlerinin anlam veremediği kodlamalar içeren bir özel dil

konusur gibidirler, başka bir deyişle, diğer insanlarla aynı soydan gibi görünüp farklı değer sistemlerinin egemen olduğu, kendine özgü bir dili olan başka bir gezegenden gelmiş gibidirler. Bu durumda Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa ne derece birbirlerine yabancıdırlar, birbirlerinin ötekisi olmaları olası mıdır? Bu soruyu olumlu yanıtlamak gerekir, çünkü Sultan Süleyman ve İbrahim Paşa, yaşamı algılayışları ve uygulayışları açısından çok fazla ortak noktaya sahip olsalar da, bunları simgeleştirme yöntemleri, ögesi oldukları toplumun belirlemelerine göre farklılıklar göstermektedir. Sözgelimi Sultan Süleyman dininin gereklerini İslam dininin öğretilerine göre yerine getirirken, İbrahim Paşa'nın dine dair öğretileri Hıristiyan çocukluk anıları doğrultusunda şekillenmiştir. Çocuk yaştan itibaren Osmanlı egemenliğinde köle sıfatıyla yaşam sürdüğünden Hıristiyan kimliğini yetişkinlik düzeyinde geliştirememiştir; ancak, devşirme okulunda öğretilen İslam dinini, disiplinli bir öğrenci dikkatiyle öğrenip incelemesine karşın, asla benliğinde bütün olarak içselleştirememiştir:

“Belli bir görevi olmadığı için, günlerini istediği gibi serbestçe geçirebilirdi. Valide Sultan'ın hizmetine kendisi gibi Yunanlı kökenli olan bir düzine devşirme verdirmesini sağladı. Onları avlanma, güreş ve ok atma konusunda yetiştirdi. Onlarla gülüyor, eğleniyordu, Onların yalınlığı sıkıntılı düşüncelerini dağıtıyordu. Korkuyla irkilen devşirmelere, zorla edinmiş olduğu din hakkında alaycı fikirlerini söylemekten çekinmiyordu, onlar da bu dini almışlardı, saygı göstermek zorundaydılar.” (Gardel, 1998: 40)

“Bir akşam, Hafsa Hatun İbrahim'in uyuduğu küçük odaya bizzat geldi. Telaş içinde ve korkudan perişandı. Selim'in, daha önce Korkud'u, oğullarını ve yeğenlerini

boğan dilsizi çağırıldığını haber almıştı. İbrahim'i Süleyman'ın dairesine kadar götürdü, Süleyman'ı uyandırdı ve Yunanlıya onun yatağına yatmasını emretti. Süleyman itiraz etti: eğer dilsiz gelirse işini yapacaktı, şayet babası onu yok etmeye karar vermişse bu kaçışın onu kurtaramayacağını ekledi. Fakat İbrahim, Hanım Sultan'ın ihtiyatını doğru bulduğunu belirtti. Efendisiymiş sanılarak onun yerine öldürülmeyi bir şeref olarak değerlendiriyordu. Padişahın Süleyman'dan başka üç oğlu daha vardı. O gece, söylendiğine göre, onlardan biri, Murad adındaki şehzade öldü. Hazfa Hatun'un korkuları yatışmamıştı. Selim'i tanıyordu, onun öfkesini, zulmünü besleyen ürkütücü güvensizliğini, ondan sonra kimin başa geçeceğine aldırmandan kendi iktidarına rakip olabilecek bütün erkek çocuklarını yok edebileceğini biliyordu.” (Gardel, 1998: 51)

*Sevenlerin Şafağı* 'ndan alıntıladığımız bu kesit, yapıta dair pek çok noktaya şahitlik etmektedir. Sarayda cinayetin nasıl alışıldık bir kavram olduğundan başlayarak, Hafsa Hatun'un 'koruyucu' anne kimliğinin diğer tüm özelliklerinin önüne geçişi, İbrahim Paşa- Sultan Süleyman dostluğu ve benzerliği aynı bölümde yanyana bulunmaktadır.

*Sevenlerin Şafağı*'nda kültürel geleneklerin farklılığının çarpıcı şekilde resmedilmesi, daha sonra ortaya konacak olan benzerlik saptamasının daha belirgin ortaya çıkmasına sebep olur:

“Süleyman, Osmanlı hanedanının kurucusu Osman'ın soyundan geliyordu, Bizanslılardan İstanbul'u almış olan Fatih Sultan Mehmed'in torununun oğlu,

hüküm süren Sultan Beyazid'in torunu, o sırada Trabzon valisi olan Selim'in oğluydu. Gözyaşlarını tutarak, annesinin yanında sünnet için kendisini götürmeye gelmelerini bekliyordu; az önce köşkün çatısına bir karga sürüsü konmuştu. Tören giysilerinin içinde kaskatı durmasına rağmen kargaların çığlıkları onu ürpertmişti. Kara kuşlar, hem ürkek çocuk kırılğanlığıyla, hem de şehzadeliğiyle alay eder gibiydiler. Törenin ertesi güne ertelenmesi için yalvarmıştı ki kimse duymamıştı.”(Gardel, 1998: 8)

Sonraları Kanuni Sultan Süleyman gençliği ile karşımıza çıkar, hâlâ bir şehzadedir, ancak devlet yönetimine katkısı olur, kitleleri peşinden sürükleyebilecek nitelikleri vardır, ateşli ve heyecanlıdır. Kölesi ve aynı zamanda arkadaşı olan İbrahim ile dostlukları da bu dönemde başlar:

“Bitmez tükenmez yarenliklerinde arkadaşlar arasındaki samimiyetin yarattığı şaka ve havadan sudan konuşmalar hayatın anlamı, iktidar, iyi ve kötü, ölüm ve ölümsüzlük üzerine düşünceler karışıyordu. Aralarındaki uyum artıyor ve derinleşiyordu. Birlikte bir kıta keşfeder gibiydiler, beyinleri ve ruhlarıyla birbirlerini tamamlıyor, gençliklerinin açtığı dürüst yolda ilerliyorlardı. Çekingenliğin neden olduğu ciddiyetten kurtuldular, bazen gerçeklerin acımasızlığını gösteren cevaplara yol açan keskin soruların darbesiyle, bazen de kelimelere gerek duymaksızın anlaşıyorlardı, birbirinin gizlediğini öteki tahmin ediyordu.

Güreşte birbirlerine meydan okuyorlardı. Vücut vücuda güreşirken hem çocukça eğleniyor, hem de kavganın kurallarına uyuyorlardı, bu güreşler onları sohbetleri kadar birbirlerine yakınlaştırıyordu: Göğüs göğse gelen iki eşit gücün eğlencesi. Yorgunluktan tükenince duruyorlardı. Birisi ya da öbürü ayağa fırlayıp avlanmayı, yüzme yarışı yapmayı şiir okumayı önerene dek soluk soluğa yan yana oturuyorlardı.” (Gardel, 1998: 30)

Louis Gardel ‘Muhteşem Süleyman’ın yaşamını sahneye koymaktadır; XVI. yüzyıl İstanbul’u karşımızdadır ve bu mekân -zaman dekorunda, okur da bir egzotik şölenle baş başa kalır. Söz konusu yüz kırk sayfa boyunca okur Kanuni Sultan Süleyman’ı sünnet merasiminden başlayarak, İbrahim Paşa’nın ölümüne kadar takip etmektedir. Gençliğinde, şehzadenin hayatı, diğer şehzadelerin ve onların annelerinin gölgesi altında tehlikededir. Sonraları ise İbrahim Paşa ile güçlü dostlukları okuyucuyla buluşur. İbrahim, Yunanlı bir esirdir, başlarda o da şehzade gibi gençtir ve birinci romanın sonlarında, okuyucu olgunluk dönemine ve sonunda ölümüne tanık olacaktır. İbrahim, kölelikten sadrazamlığa giden yazgısında Sultan’dan hiç ayrılmayacak, hatta ileride sözünü edeceğimiz gibi edebiyatın ‘ikizler izleği’ne bir yenisini ekleyecektir. Sultan’a fiziksel olarak benzemekle kalmaz, adeta, onun ‘ruh ikizidir’, Sultan’ en iyi anlayan, aklından neyin geçtiğini bilen kişidir. Böylelikle, elbette, sarayın ‘kem gözlerini’, kıskançlık oklarını üzerine çekecektir. *Sevenlerin Şafağı*’nın başından beri önemli bir rolü de Kanuni Sultan Süleyman’ın annesi Hafsa Hatun üstlenir; şehzadenin korunması ve padişahlık yolunun, art niyetli rakiplerinden temizlenmesinden başlayarak, Süleyman-İbrahim ilişkisinin kurulmasına varıncaya kadar, romanın önemli kilit noktalarında Hafsa Hatun vardır.

İbrahim'i keşfeden fedakâr 'anne', ömrünün sonuna kadar da onu koruyacak, müttefiki kalacaktır. Romanın ikinci bölümünde ise, ikinci kadın sahneye çıkar: 'Hürrem Sultan'. Elbette başlangıçta o da sadece bir köledir, ancak, İbrahim'in yazgısında rol oynayarak, kendisini Sultan Süleyman'la tanıştırmasının değerini bilecek ve içten bir aşk ile bağlanarak, Kanuni Sultan Süleyman'ın önce gözdesi, sonra da eşi olacaktır. Osmanlı Hanedanlığı tarihinde ilk 'eş' sıfatını kazanan cariye olma özelliğini de taşıyacaktır. Böylelikle okuyucu, romanın ikizler izleğinin üçüzlere doğru kaymasına neden olan, üçüncü ya da Hafsa Hatun ile birlikte dördüncü önemli kişilikle de tanışmış olur. 'Hürrem', yani 'neşe saçan', romana, dostluk, analıktan sonra üçüncü boyutu, yani, aşkı katacaktır. Diyebiliriz ki, Louis Gardel, dostluğu, aşk ve güç üçgeninin de, üçlü bir 'ayna' imgesi yaratmıştır. Kanuni Sultan Süleyman'ın aynaları, İbrahim ve Hürrem'dir, ayrıca Hürrem ve İbrahim birbirlerinin kadın-erkek ikizleri gibidirler. Üçgenin dengeleri, kişilere ve zamana göre ayarlanır, *Sevenlerin Şafağı*'nın sonunda iki dost, ölümü, ölümü veren ya da kabul eden olarak, ayrılığa tercih etmişlerdir. *Sevenlerin Şafağı*'nda kullanılan güneş imgesi tekrar belirir; güneş batmış, Süleyman-İbrahim dostluğu son noktasını koymuştur.

*Sevenlerin Şafağı*'nın sonlarında Kanuni Sultan Süleyman kişilik bakımından, artık farklı bir boyuttadır. Sultan ihtişamından, gücünden hiçbir şey kaybetmemiş, ancak yaşlanmıştır. Aşkı en saf haliyle yaşayan Hürrem de artık ismini takip eden 'Sultan' sıfatına yakışır şekilde daha olgun, daha gerçekçi ve hattâ ciddidir. Sultan diğer gözdelelerin, yazgısına yakalanmaktan kurtulamaz; bir varoluş sebebi olarak, oğullarından birinin tahta çıkması, aşkının dahi önüne geçecektir:

“Hürrem, Sultana bir oğul verdi. Yaşamı boyunca, kızları saymaksızın dört oğlan doğurdu. Ruhunun huzur bulması için, aşk kanatlarına ihtiyacı vardı. Süleyman, sevdiğinin mutluluğunu kendi itibarına yeğleyerek, onun her arzusunu karşılıyordu. Ama, bu arada Hürrem, kendisine ağırlığını hissettiren bir konuma gelmişti. İmparatoriçe ve veliahdın annesi olarak, üstlenmesi gereken bir rol, koruması gereken menfaatler, yönlendirmesi gereken bir oyun vardı. Fedakârlıktan kendini savunmaya sürükleyen şu inişten kurtulmak mümkün müdür? Başarılı bir hayatın, aşkla başlayıp hırsla sürmesi kaçınılmaz mıdır?” (Gardel, 1998: 101-102)

Zaman galip gelmiştir, yaş ve hayatın gerçekleri adı verilen bir dişli mekanizma ruhları değiştirmiştir. Sevgili artık annedir. Fedâkarlıklar fedâkarlıkları izleyecektir, onlara da başka ölümler eklenecektir ve fırtınalı dostluk ve aşk sahneleriyle başlayan bir öykü ‘iktidar’ adında kalın bir dişlinin egemenliğine geçecektir, bunun adına da ‘yazgı’ denilecektir. Bu acımasız yazgı sürecinde, Kanuni Sultan Süleyman iktidarın bütünlüğü adına ve Sultan kimliği altında çok zor kararlar verir.

Romanın son sayfasında İbrahim Paşa’nın en güzel yazısıyla kaleme aldığı ileti Sultan’a şöyle seslenmektedir:

“Sevgili cellâdım, şayet bundan böyle ölümümü istiyorsan, bu benim kabulüm, sen kararını verdin, ben de bunu seçtim.” (Gardel, 1998: 116)

## SONUÇ

Çalışmamızda göstermeye çalıştığımız gibi, Louis Gardel, ‘egzot’ kimliğini hak eden bir ‘gezgindir’. Betimleme ve anlatılarında, hayret, şaşkınlık, merak uyandıracak öğelerden fazlasıyla söz edebilirken, yergi, olumsuzluk içeren ifadelerden söz etmek olası değildir. Louis Gardel gördüğünü gördüğü gibi aktaran ve taraf tutmayan bir aracıdır. Zaman zaman yerel kültüre ait yabancılaştırıcı gerçeklerden, âdet ya da alışkanlıklardan söz etmek durumunda kalır. Öyle olduğunda dahi, aktarmasında, insanoğlunu hoş gören, her türlü davranışında içinde bulunduğu şartların, yazgısını belirleyen nedenler silsilesinin etkisi olduğunu hissettiren bir tarzı vardır.

Louis Gardel insanoğlunu kayırır; insanın en kötüsünün bile davranışının sebepleri vardır ve o tek sorumlu değildir. Kendi ülkesinin sömürgeciliğini eleştiren bir tonlamayı yer yer kullandığı yapıtı *Saganne Kalesi*’nde söz konusu tutumu ve tarafsız olmaya gösterdiği özen hissedilmektedir. Yapıtlarında bir çeşit ‘ilahi yazgıdan’, hatta ‘ilahi uyumdan’ söz etmek olasıdır.

Arapçada ‘yazgı’ sözcüğünün karşılığı ‘mektub’ dur, Louis Gardel’in Cezayir doğumlu oluşu ve Arap kültürüne yakınlığı bir tarafta düşünülürse, Sultan Süleyman ile İbrahim Paşa’nın Hafsa Hatun yönlendirmesiyle, mektuplar ve pusulalar aracılığıyla şekillenen yazgıları ilgi çekicidir, zira ‘pusula’ da yol gösteren anlamına gelir. Tüm bu izler yapıtın, bir genel yazgı felsefesi üzerine oturduğu düşüncemizi destekleyen simgesel göstergelerdir.

Evrensel bir yazarın, hoşgörü ve tarafsızlıkla kaleme aldığı, kültürel ve tarihi yolcuğu incelemeye çalıştık.

Diğer yanda, yine evrensel yazar kimliğine sahip bir Türk yazarın, Orhan Pamuk'un, 'Öteki' kültürlerin buluşmasını nasıl ele aldığını inceledik. Orhan Pamuk'un da Louis Gardel gibi insanı evrensel değerler çatısı altında eşit seviyeye ve değere yerleştiren bir yazar olup olmadığını, kültürel farklılıklar karşısında tarafsız mı yoksa taraflı mı durduğunu sorguladık.

Sonuç olarak iki farklı kültürden, iki çağdaş yazarın kültürler buluşmasını konu edinen romanları *Sevenlerin Şafağı* ve *Beyaz Kale*'de 'Öteki' imgesinin yansımalarını incelediğimizde, kültürlerin, özü kendilerinde başka simgeler arkasına saklanarak var olabilecek çeşitli adetlere ve uygulamalara ön yargı ve yargılama ile yaklaşabildiklerini gördük. Ancak, Louis Gardel'in ve Orhan Pamuk'un yapıtlarının sonunda vardıkları noktaya göre: İnsanoğlunun özü kültürel farklılıklara rağmen benzerdir. Her iki yazar da insana karşı hoşgörü sonucunda birleşmektedirler.

Louis Gardel söz konusu hoşgörü yaklaşımını toplumların âdetlerine karşı da göstermeyi sürdürür ve uygulamaların kendi içinde 'evrensel uyumdan' kaynaklanan bir nedenselliği olduğu düşüncesini yansıtır.

Orhan Pamuk ise insana karşı hoşgörülü yaklaşırken, toplum alışkanlıklarına ve uygulamalarına karşı aynı tutumu sergilememektedir. *Beyaz Kale*'de, Orhan Pamuk'un toplumsal aksaklıklara eleştirel yaklaştığı sonucuna varıyoruz. Fabl tarzı

bir imgesellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun sonun başlangıcında içine düşmüş olduğu yanlış tutumların eleştirisini yapmaktadır. Louis Gardel'den farklı olarak Orhan Pamuk, modern insanın içinde yaşadığı toplumla yabancılaşarak, bir diğer 'öteki' ilişkisi kurmasına ve yaşadığı hayatı anlamlandırma sorunlarına değinmiştir.

Diğer tarafta, Louis Gardel'in kişilerinin hayatı anlamlandırma sorunları yoktur. Yaşamakta oldukları hayat, yaşamaları gerekli olandır. Gardel'in kişileri hayatlarını bir sorumluluk gibi üstlenirler ve bu sorumluluğu varoluşsal sorgulamalara sapsadan en iyi şekilde yerine getirmeye çalışırlar.

Her iki yazar da savundukları düşünceleri ortaya koyarken çeşitli imgelere başvurmuşlardır. Roland Barthes'ın da dediği gibi, edebiyat, toplumsal yaşama ilişkin işlevini imgeler aracılığı ile gerçekleştirir. İmgelerin arkasındaki anlamların saptanması gerekmektedir. Bu anlamlar ise her zaman "farklar" üzerine bina edilirler. "İnsan akli her zaman karşıt olan çiftler oluşturur... İkilem aldatıcı bir mantıksal varsayımdır". 'Öteki' her zaman bizden, ister olumlu ister olumsuz olsun, farklı olmalıdır.

Louis Gardel ve Orhan Pamuk tüm bu farklılıkları yok saymaksızın, insanın taşıdığı benzerlikleri ön plana çıkarmışlardır.

Örneğin, edebiyatta yer verilen 'ayna' imgesi öyle değişkendir ki bazen ne olduğumuzu, bazen de ne olmadığımızı gösterir. Konunun en fazla ilgi çekici yanı ise, 'aynanın' ne olmadığımızı yansıttığı sırada içinde kendimizi görmemizdir. Bu

durumun sorgulaması Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanında daha fazla işlenmiştir. Louis Gardel ise daha çok farklı kültürlerden gelen kişileri özdeki benzerliği üzerinde durmuştur.

Sonuç olarak, üzerinde yaşadığımız dünya imgesel göstergelerle doludur ve bu göstergeler derinine inilmeden ele alındığında toplumlar ve kişiler üzerindeki yargılarımızı yanılsamaya sürükleyebilirler. Her iki yapıtın da incelenmesinin sonunda vardığımız nokta, yüzeyde görebildiklerimizin altına inildiğine, sorgulayıcı bir yaklaşımla farklılıkların benzerliğe, uzaklıkların da yakınlığa dönüşebileceğidir. İnsanoğlu farklı toplumsa göstergeler aracılığıyla da olsa aynı yeryüzünde birlikte yaşamaktadır.

## KAYNAKÇA

### I. İncelenen Yapıtlar:

Gardel, L., (1997), **L'Aurore Des Bien-Aimés**, Paris: Seuil.

Gardel, L., (1998), **Sevenlerin Şafağı**, (Çev. Altan M. Ü. )İstanbul: Can Yayınları.

Pamuk, O., (2002), **Beyaz Kale**, İstanbul: Can Yayınları.

### II. İncelenen Yazarların Yararlanılan Diğer Yapıtları:

Gardel, L., (1980), **Fort Saganne**, Paris: Seuil.

Gardel, L., (1993), **Dar Baroud**, Paris: Seuil.

Pamuk, O., (2003a), **Benim Adım Kırmızı**, İstanbul: Can Yayınları.

Pamuk, O., (2003b), **Cevdet Bey Ve Oğulları**, İstanbul: Can Yayınları.

### III. Yararlanılan Diğer Kaynaklar:

#### 1.Kitaplar:

Anonim, (2005), **Binbir Gece Masalları** (Çev. Onaran, A.), İstanbul: YKY.

Aksoy, B., (2003), **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, İstanbul: Pan Yay.

Avcıoğlu, D., (1996), **Türkiye'nin Düzeni Dün Bugün Yarın I**, İstanbul: Tekin Yay.

Aytaç, G., (1997), **Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi**, Ankara: Gündoğan.

Aytaç, G., (1995), **Edebiyat Yazıları I**, Ankara: Gündoğan.

Claudon, F., (1992), **Précis de Littérature Comparée**, Paris: Nathan.

Demir, N., (1998), **İkinci Dünya Savaşı Sonrası Fransız Romanında Egzotizm**, Ankara: S.B.E. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Divitçioğlu, S., (2003), **Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu**, İstanbul:YKY.

Downway, F., (1975), **Kanuni Sultan Süleyman**, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Dupriaz, B., (1984), **Gradus, Les Procédés Littéraires**, Paris: Union Générale.

- Eagleton, T., (1990), **Edebiyat Kuramı**, İstanbul:Ayrıntı.
- Ecevit, Y., (1996), **Orhan Pamuk’u Okumak**, Ankara: Gerçek Yay.
- Engünün, İ., (1995), **Halide Edip Adıvar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi**, Ankara: M. E. B.
- Gürol, Ü., (1987), **İtalyan Edebiyatında Türkler**, Ankara:İmge.
- Herodotos, (2002), **Herodot Tarihi**, İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Kılıç, E., (2000), **Orhan Pamuk’u Anlamak**, İstanbul: İletişim.
- Kula,O., (1992), **Alman Kültüründe Türk İmajı I**, Ankara: Gündoğan.
- Maniglier, P., (2002), **Le Vocabulaire de Lévi-Strauss**, Paris:Ellipses.
- Milas H., (2005), **Türk ve Yunan Romanlarında ‘Öteki’ ve ‘Kimlik’**, İstanbul:İletişim.
- Milas, H., (1996) **Türk Edebiyatında Yunan İmajı: Ö. Seyfettin, Kebikeç**, Ankara: İmge.
- Moran, B., (1994), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Ankara :Cem.
- Öztuna, Y., (1989), **Kanuni Sultan Süleyman**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Pageaux,, D.H., (1994), **La Littérature Générale et Comparée**, Paris: Editions Armand Colin.
- Parlar, İ., (1987), **Tanzimat Edebiyatında Kölelik**, Ankara: Yayınlanmamış Doçentlik Tezi.
- Platon, (2001), **Timaios**, İstanbul: Sosyal Yay.
- Platon, (2002), **Devlet**, İstanbul: Sosyal Yay.
- Reşit, M., (1969), **Divan Şiiri Antolojisi**, Ankara: Varlık Yay.
- Rousseau A.M. –Pichois Cl., (1994), **Karşılaştırmalı Edebiyat**, Ankara: M. E. B.
- Said,W. E., (2004), **Şarkiyatçılık**, İstanbul: Metis Yay.
- Sencer, M., (1982), **Osmanlı Toplum Yapısı**, Ankara:May Yay.
- Strauss, L. (1977), **Mit ve Anlam**, İstanbul: İletişim.
- Timur, T., (1986), **Osmanlı Kimliği**, İstanbul: Hil.
- Timur, T., (1991), **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İstanbul: Afa.

Timur, T., (1989), **Osmanlı Çalışmaları, İstanbul: V Yay.**

Ünlü, S., (1988), **19. yüzyıl Alman Edebiyatında Türkiye ve Türkler**, Konya:Selçuk Ü.

Voltaire, (2000), **Candide**, Paris: Folio.

Yavuz, H., (1976), **Roman Kavramı ve Türk Romanı**, Ankara: Bilgi.

Yücel, Y., (1987), **Muhteşem Türk, Kanuni İle 46 Yıl**, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

## 2.Makaleler

Bash, S., (1996), “L’Istanbul de Pamuk”, **La Quinzaine Littéraire**, Paris.

Demir, N., “L’Image du Turc infidèle chez Nicolas de Nicolay”, **Littera**, Cilt 12, 2003, s. 41-46.

Demirkan, Murat, “L’Absurde et L’Humour Dans L’*Etranger* de Camus”, **Littera**, 2004, s.29-49.

Ertem, Tuna, “Romain Rolland et l'Esprit d'Universalisme”, **Sosyal Bilimler Dergisi I**, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 1983, s.109-117 .

Ertem ,Tuna, “Le Rôle symbolique de l' Eau dans *Jean-Christophe* de Romain Rolland I”, **Sosyal Bilimler Dergisi VI**, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Haziran 1986, c-12, s.79-80.

Ertem, Tuna, “Le Rôle symbolique de l' Eau dans *Jean-Christophe* de Romain Rolland II”, **Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı.8, Haziran 1987, s.95-97 .

Ertem, Tuna, “Yunus Emre ile Romain Rolland'ın Mistik ve Evrensel Mesajları”, (Prof.Dr. Tanju İnal ile ortak yayın), **Gündoğan Edebiyat**, sayı.1, Kış 1992, s.19- 31.

Ertem, Tuna, “Montaigne'de Dostluk Kavramı”, **Frankofoni**, no. 5, Aralık 1993, s.109-121.

Etensel, İldem, Arzu, “Jeux de stéréotypes dans *Notes d'une voyageuse en Turquie* de Marcelle Tinayre”, **Littera Edebiyat Yazıları** , Sayı 15, 2003, s. 25-33 .

Etensel İldem, Arzu, “L'image comparée du Grec et du Turc chez les voyageurs français de la première moitié du XIXème siècle”, **Frankofoni** , cilt 11, 1999, s., 91-102.

Özcan, Emin, “Voyager et comparer: le rôle du récit du voyage dans la formation de l'esprit comparatiste”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2003/Cilt: 20, Sayı: 1, s. 33-42.

Özcan, Emin, “Imago et logos ou poésie et théorie dans *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss”, **Littera**, C.12, 2003, s. 38-39.

Parla Jale, “Roman ve Kimlik: Beyaz Kale”, **Varlık**, Şubat 1992, s. 82-91.