

Yüksek Lisans Tezi

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA ERKEĞİN İKTİDARI

MÜZEYYEN SAĞLAM

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2014

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

## **ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA ERKEĞİN İKTİDARI**

MÜZEYYEN SAĞLAM

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2014

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Müzeyyen Sağlam, 2014

Sevgili aileme

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Doç. Dr. Nuran Tezcan  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Talât Sait Halman  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Doç. Dr. G. Gonca Gökcalp Alpaslan  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün Onayı

.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

### ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA ERKEĞİN İKTİDARI

Sağlam, Müzeyyen  
Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü  
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nuran Tezcan

Eylül 2014

Postmodernist Türk romanının en önemli temsilcilerinden biri olan Orhan Pamuk'un romanlarında erkeğin iktidarı daha önce hiçbir çalışmada bütünlüklü bir şekilde ele alınmamıştır. Pamuk'un romanlarındaki kadın karakterler ve kadının nasıl temsil edildiği meselesi, iki tezde ve birçok makalede inceleme konusu yapılmasına rağmen bu süreçte erkek karakterler ve onların kadınlar üzerindeki hegemonyası göz ardı edilmiştir. Edebiyat araştırmalarında tespit edilen bu eksikliği kapatmak "Orhan Pamuk'un Romanlarında Erkeğin İktidarı" başlıklı bu tezin temel amacıdır. Çalışmanın daha bütünlüklü bir şekilde yürütülmesi ve yapılan değerlendirmelerin daha objektif sonuçlar verebilmesi adına Orhan Pamuk'un bütün romanları (*Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar* ve *Masumiyet Müzesi*) bu incelemeye dâhil edilmiştir. Tezin "Kuramsal Arka Plan" başlıklı birinci bölümünde "erkeklik" ve "hegemonik erkeklik" tartışmalarının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmak adına toplumsal cinsiyet kuramının ne olduğu ve kuramın dünyadaki ve Türkiye'deki gelişimi ele alınmıştır. "Orhan Pamuk'un Romanlarında Erkek Olmak" adlı ikinci bölümde ise edebiyat araştırmalarında arka plana atılan erkek karakterler ana odak olarak alınmış; erkek kimliğinin ve iktidarının oluşumunda, gelişiminde ve aktarılmasında, geleneksel toplum ve aile yapısının etkisi, kamusal alandaki pratikler ve bu süreçte iki cinsiyetin birbiriyle olan etkileşiminin rolü üzerinde durulmuştur. Ayrıca erkekliğin ve erkek iktidarının inşa sürecinde kadın karakterlerin metin içerisinde nasıl konumlandırıldığına ve hegemonik erkeklik ilişkileri çerçevesinde sözü edilen romanlarda üstlendiği rollere de değinilmiştir. Tüm bu incelemelerin sonucunda ise Orhan Pamuk'un Türk romanına getirdiği farklı bakış açısına rağmen erkek kimliğinin ve iktidarının inşası sürecinde hâlâ geleneksel roman anlayışını sürdürdüğü tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Pamuk, toplumsal cinsiyet, erkeklik, hegemonik erkeklik, iktidar

## ABSTRACT

### POWER OF MEN IN THE NOVELS OF ORHAN PAMUK

Sağlam, Müzeyyen  
M.A., Department of Turkish Literature  
Supervisor: Asst. Prof. Nuran Tezcan

September 2014

Power of men in the novels of one of the most important representative of postmodernist Turkish novels, Orhan Pamuk has never been entirely addressed in any study before. However much the female characters and the way of depicting the female characters in the novels of Orhan Pamuk have been the subject of two theses and many articles, the masculine characters and the hegemony of these characters on the women have always been ignored. Thus, the main objective of this thesis, “Power of Men” is to fill this gap in literature studies. For the purpose of ensuring that this study is more encompassing and that it reaches more objective results, all novels of Orhan Pamuk (*Mr. Cevdet and His Sons*, *the Silent House*, *the Black Book*, *New Life*, *My Name is Red*, *Snow and the Museum of Innocence*) have been included in this study. Within the scope of the first chapter of the thesis “Theoretical Background”, the gender theory has been described and the development of this theory in the world and in Turkey has been addressed so as to ensure better understanding of discussions on “masculinity” and “hegemonic masculinity”. The main focus of the second chapter “Being a Man in the Novels of Orhan Pamuk”, is the male characters who have been ignored in the literature studies. In this chapter, the impact of traditional society and the family structure on the formation, development and transfer of the masculine identity and power; the practices in public area and the role of interaction between two genders in this process have been discussed. In addition, it has also been touched upon the positioning of the female characters in the development process of the masculine power in the novels and the roles of the female characters in the novels observed with regard to the hegemonic masculinity relations. As a result of all these observation it has been determined that Orhan Pamuk, despite introducing a different perspective to the Turkish novels, still follows the traditional way of writing about the development process of masculine identity and masculine power.

**Key words:** Orhan Pamuk, gender, masculinity, hegemonic masculinity, power

## TEŞEKKÜRLER

Tezimin hazırlanış sürecinde, benden maddi ve manevi olarak desteğini esirgemeyen kişilere burada teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Öncelikle böyle bir tez konusunun ortaya çıkmasında verdiği Türk Edebiyatında Modernizm adlı dersle ufkumu açtığı ve farklı bakış açıları kazanmama yardımcı olduğu için Hilmi Yavuz'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Bu süreç zarfında yoğun çalışma saatlerine rağmen ilgisini ve iyi niyetini benden hiçbir zaman esirgemeyen tez danışmanım Nuran Tezcan'a teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Tezimin oluşum ve gelişim sürecinden, son hâlini alana dek değerli eleştirileri ve öğütleriyle bu süreçte beni hiç yalnız bırakmadığı için G. Gonca Gökalp Alpaslan'a çok teşekkür ederim. Bana, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümünün kapılarını açtığı ve tez savunmam esnasında tezimin karanlık kalan noktalarını sıra dışı yorumlarıyla aydınlattığı için Talât Sait Halman'a binlerce teşekkür borçluyum.

Tezimin hazırlanış aşamasında, neredeyse bir yıldan daha fazla bir süredir, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi'nde uzun saatler boyunca birlikte çalıştığım, yemekler yiyip, kahveler içtiğim, "Bu tez bitmeyecek!" diye umutsuzluğa düştüğüm en zor anlarda bile eleştirilerini ve desteklerini benden esirgemeyen can arkadaşlarım Sinem Şahin, Ercan Akyol ve Melike Aysu Akcan Altıntaş'a ayrı ayrı teşekkür ederim. Deneyimleriyle ve öğütleriyle benden desteğini esirgemeyen, yüksek lisans tezini kılavuz bellediğim kıymetli arkadaşım Meriç Kurtuluş olmasaydı bu süreç



tahmin ettiğimden çok daha zor geçirdi. Çalışmam boyunca, benden moral desteğini esirgemediği ve birçok teknik konuda yardımcı olduğu için sınıf arkadaşım İsmail Uygun'a çok teşekkür ederim.

Bu zahmetli ve sıkıntılı tez yazma sürecime en az benim kadar dâhil olduğu için Fatih Gümüş'e büyük bir teşekkür ve özür borçluyum. Çalışma alanı olmadığı hâlde bu tezin oluşum sürecinde beni yalnız bırakmadığı ve bana olan güvenini hiç kaybetmediği için Fatih Gümüş'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Fakat bu süreç zarfında kendisini tüm sıkıntılara ortak ettiğim ve bu çalışma esnasında onunla geçirdiğim zamanlardan çaldığım için de binlerce özür borçluyum.

Son olarak hayatımın her aşamasında, aldığım kararların arkasında oldukları ve atıldığım edebiyat macerasında koşulsuz desteklerini benden esirgemedikleri için kıymetli annem, babam ve kardeşime çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>TEŞEKKÜRLER</b> .....	<b>v</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>vii</b>
<b>TABLOLAR LİSTESİ</b> .....	<b>ix</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>BİRİNCİ BÖLÜM: TOPLUMSAL CİNSİYET KURAMININ</b>	
<b>DÜNYADA VE TÜRKİYE’DEKİ GELİŞİMİ</b> .....	<b>9</b>
A. Toplumsal Cinsiyet Kuramının Dünyadaki Gelişimi .....	9
B. Toplumsal Cinsiyet Kuramının Türkiye’deki Gelişimi .....	21
<b>İKİNCİ BÖLÜM: ORHAN PAMUK’UN ROMANLARINDA</b>	
<b>ERKEK OLMAK</b> .....	<b>30</b>
A. Orhan Pamuk’un Romanlarında Erkeğin Toplumsal İktidarı.....	30
B. Erkek Karakterlerdeki Sanatçılık ve Yazarlık Tutkusu .....	52
C. Kayıp Düşler Peşinde: Maceracı ve Kâşif Erkekler .....	80
D. Erkek Dışarıda, Kadın Evde .....	96

<b>SONUÇ.....</b>	<b>116</b>
<b>SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....</b>	<b>120</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>127</b>

## TABLULAR LİSTESİ

1. Tablo: Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Kadın ve Erkek  
Karakterlerin Dökümü ..... 44
2. Tablo: Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Karakterlerin Sanata ve  
Edebiyata Olan Yönelimlerine Göre Sınıflandırılması..... 54

## GİRİŞ

Osmanlı-Türk toplumunu 19. yüzyılın başından itibaren ilgilendirmeye başlayan modernleşme sürecinin, “iktidar” ilişkileri üzerinde çok boyutlu bir etkisi olmuştur. 1839 yılında demokratikleşmenin ilk somut adımı olarak görülen Tanzimat Fermanı’nın Gülhane Parkı’nda okunmasıyla başlayan Batılılaşma süreci Osmanlı toplumunun sadece siyasal ve sosyal yapısında değil aynı zamanda kültür ve sanat hayatında da köklü değişiklikler yapmıştır. Bu nedenle Tanzimat Fermanı, Osmanlı padişahının saltanatına –sınırlı bir şekilde de olsa- yıkıcı bir darbe indirmekle beraber modern Türk edebiyatının doğuşu olarak da kabul edilebilir. Tanzimat Dönemi’nde var olan edebî geleneğe Batı’dan gelen türlerin de eklenmesiyle Türk anlatı geleneği yeniden şekillenmeye başlamıştır. Şüphesiz Tanzimat’tan bugüne Batı edebiyatının da etkisiyle büyük açılımlar geçiren fakat zaman içerisinde kendi sesini bulan türlerden biri de romandır. Fakat modern Türk romanının ve yazarlarının başlangıcından itibaren ağırlıklı olarak Batı edebiyatından beslendiği yargısı sık sık dile getirilir. Hatta günümüze gelindiğinde bile modern araştırmacılar ve eleştirmenler ağız birliği etmişçesine modern Türk romanının hâlâ kendi sesini bulamadığından yakınır. Bu eleştirilere maruz kalan romancılardan biri de 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’ne layık görülen Orhan Pamuk’tur. Oysa Pamuk, daha sonra *Babamın Bavulu* adıyla kitap hâlinde yayımlanan Nobel töreni konuşmasında “Bütün kitaplarım Doğu’nun ve Batı’nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin

karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğini de buna borçluyum” (10) diyerek sanatının kaynağının sadece Batı edebiyatı olmadığını açıkça belirtmiştir. Aynı konuşmanın devamında Pamuk, kendi romancılık anlayışının milli bir dünya ile Batı dünyasının karışımı olduğunu da vurgulamıştır (12).

Orhan Pamuk, sekiz roman sığdırdığı otuz iki yıllık sanat hayatında Türk edebiyatının üzerine en çok yazılan, çizilen ve tartışılan yazarlarından biri olmuştur. Eserleri hakkında yazılan onca doktora ve yüksek lisans tezinde ve yayımlanan kitap ve makalelerde Orhan Pamuk’un romanlarının kurgusunda erkek karakterlerin hem sayıca hem de ses olarak üstünlük sahibi olduğuna, kadınlarinsa erkek egemen yapının etkisiyle kurguda ve söylemde ikinci planda kalmasına pek değinilmemiştir. Yusuf Solmaz’ın 2005 yılında Babil Yayınları’ndan çıkan *Orhan Pamuk’un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Çağrısı* adlı kitabında, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanındaki erkek karakterler başlıklar hâlinde incelenmiş, psikanalitik kuram vasıtasıyla erkek karakterlerin tahlilleri yapılmıştır. Daha çok betimleyici bir çalışma niteliğindeki bu kitapta, erkek ve kadın karakterlerin ilişkisi, eril ve dişil söylemin oluşumu, hegemonik olarak üstün erkekliğin inşası gibi konulara hiç girilmemiştir. 2011 yılında İstanbul Üniversitesinde Ayşe Şule Süzük tarafından yazılan “Orhan Pamuk’un *Kar ve Masumiyet Müzesi* Adlı Romanlarında Kadının Temsili” adlı yüksek lisans tezinde *Kar ve Masumiyet Müzesi* romanlarındaki kadınların Türk edebiyatındaki temsili üzerine odaklanılmıştır. Aynı yıl İstanbul Bilgi Üniversitesinde Elif Söğüt tarafından kaleme alınan “Orhan Pamuk'un Romanlarında Aşk Anlayışı ve Kadın İmgeleri” adlı tezde ise *Sessiz Ev*, *Yeni Hayat* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarında yazarın aşkı nasıl işlediğine ve kadınların bu aşk içerisindeki yerine değinilmiş; tezin sonucunda Orhan Pamuk’un romanlarında aşkın da

kadınların da kaçınılması gereken varlıklar olduğu yargısına varılmıştır. Bu iki tezin ana odağını Orhan Pamuk romanlarındaki –ki bunlar yazarın bütün romanları da değildir- kadın karakterler oluşturmuştur. Söğüt ve Süzük’ün tezlerinin ana odağını kadın karakterler oluşturmuş, erkek karakterlere ise yeterince değinilmemiştir ve bu iki tez, yazarın romanlarının sadece bir kısmını ele aldıklarından dolayı da bütünlüklü bir çalışma olmaktan uzaktır. Oysa Orhan Pamuk’un romanlarının tümüne bakıldığında (*Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar* ve *Masumiyet Müzesi*) olay kurgusunun erkek karakterler çevresinde döndüğü, ikileme düşen ve varoluş kaygısı çekenlerin hep erkek karakterler olduğu göze çarpacaktır. Bu romanlardaki kadınlar ise erkeklerin tam tersine olay kurgusunda eylemsiz, silik, psikolojik derinliği olmayan, çoğu zaman sesi duyulmayan, erkek karakterlerin dilinden anlatılan ve varlıkları romandaki erkeklerin varlığına bağlı olan karakterlerdir. Böyle bir alanda iktidarı kullanma yetkisini elinde bulunduran cinsiyet olarak erkek karakterler, sosyal ilişkilerin karakteristik özelliklerini eril söylemin ihtiyaçları doğrultusunda belirlemektedirler. Öteki cinsiyet olarak kadın karakterlere, bu alanda egemen güç olan erkeklerin belirlediği rol ve beklentileri gerçekleştirmek düşmektedir. Kadınlar, böylece üstün erilin iktidarını meşrulaştırmakta ve hatta rol ve beklentileri yerine getirerek bu iktidarın devamlılığını sürdürmektedirler.

Yukarıda sözü edilen boşluğu doldurmayı amaçlayan ve Orhan Pamuk’un tüm romanlarını kapsayan bu tezde, edebiyat araştırmalarında ikinci plana atılan erkek karakterler ana odak olarak alınacak, kadın karakterlerin metin içerisinde nasıl konumlandırıldığına ve hegemonik erkeklik ilişkileri çerçevesinde sözü edilen romanlarda üstlendiği rollere de değinilecektir.

Türkiye'de 1970'lerden başlayarak üniversitelerde ya da çeşitli dernekler etrafında kadın çalışmaları adı altında yeni bir akademik çalışma alanı oluşturulmuştur (Sancar 2011: 23). Fakat kadın çalışmalarının resmî olarak üniversite bünyesinde yer alması, 1989 yılında ilk Kadın Sorunları ve Araştırma Uygulama Merkezi'nin İstanbul Üniversitesinde kurulmasıyla başlamıştır (Çakır 1996: 225). Günümüzde ise Türkiye'de 1993'te İstanbul Üniversitesinde, 1994'te Orta Doğu Teknik Üniversitesinde, 1995'te Ankara Üniversitesinde ve 1996'da Ege Üniversitesinde Kadın Çalışmaları Bölümleri kurulmuş ve yüksek lisans-doktora düzeyinde eğitim vermeye başlamıştır. Özellikle disiplinler arası çalışmalara ağırlık veren bu bölümlerde; Türk edebiyatında roman, öykü, şiir ve tiyatro gibi çalışma alanlarında kadının kimliği, konumu ve söylemi ile ilgili pek çok makale yazılmış, yüksek lisans ve doktora düzeyinde tezler yapılmıştır. Türkiye'de ve dünyada erkekler üzerine yapılan çalışmaların tarihinin çok daha eskilere dayandığı düşünülmesine rağmen erkeklik çalışmaları (masculinity studies), sosyal bilimlerde ayrı bir disiplin olarak çok daha geç kabul görmüştür. Ekonomi, felsefe, fen bilimleri, tıp ve mühendislik gibi birçok alanın erkekler tarafından kuşatıldığı düşünüldüğünde toplumsal cinsiyet çalışmalarının erkekler üzerine çok daha geç bir zamanda yönelmesi epey ironiktir. 1970'lerdeki II. Dalga Erkek Hareketine kadar erkeklik, bir araştırma konusu olarak ele alınmamış; erkeklerle ve erkek kimliğiyle bugüne kadar yalnızca kadınların ezilmesiyle ilişkili olduğu ölçüde ilgilenilmiştir (Durakbaşı 2000: 77, Kandiyoti 2011: 197, Sancar 2011: 23). R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı kitabında bunun nedenini genel olarak erkeklerin mevcut toplumsal yapıda avantajlı durumda olmalarına bağlar (12). Erkek ve dişi arasında doğuştan herhangi bir ayrım olmamasına rağmen, toplum erkek çocuğunu



iktidar sahibi olarak yetiştirirken, kız çocuğu makus talihine boyun eğmek zorundadır. Kate Millett, *Cinsel Politika* adlı kitabında, erkeklerin kadınlara egemenliğinin doğuştan kazanılmış bir hak gibi görüldüğünü ve bu durumun toplum düzeni içerisinde farkına varılmadığını hatta zamanla kurumsallaşmış bir nitelik taşıdığını belirtmiştir (47). Bu nedenle feminist hareketin başlangıcı 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarına kadar götürülebilirken toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik çalışmalarına ancak 20. yüzyılın başlarında rastlanır. Özellikle son zamanlarda popüler olmaya başlayan LGBTT (lezbiyen, gay, biseksüel, transeksüel ve travesti) örgütlenmeler sayesinde kamuoyu erkeklik hareketleri hakkında daha fazla bilgi sahibi olmuş ve bu örgütlerin yaptıkları çalışmalarla erkeklik çalışmalarının gerekliliği vurgulanmıştır.

Feminist hareketin başlangıcından bu yana tartışma konusu olmuş bir diğer mesele ise “dil” olgusudur. Fransız feminist düşünür Helene Cixous dildeki yapıya dikkat çekerek kadının konumunu analiz etmiştir. Cixous’a göre kültür dediğimiz dilden başka bir şey değildir (alıntılayan Şahin 55). Kültür, insan doğar doğmaz içinde bulunduğu dil aracılığıyla kendini bireye benimsetmektedir. Kültürde, iktidarı elinde bulunduran taraf/sınıf/cins diğeri üzerinde örtük bir şekilde de olsa söz sahibi olmaktadır. “Erkekler [...] babanın dilini benimseyerek erkek egemen söylemi kurarlar, kadınlar ise erkek egemen söyleme ulaşmaya, bir bütünlüğü barındırdığını sandıkları bu söylemin olmayan anlam odaklarının gizini çözmeye çalışırlar” (Parla 2011: 31). Bu durum bir hiyerarşiyi de beraberinde getirmektedir. Cixous, dildeki bu hiyerarşik yapılanmanın tümünün, insan yaşamından gelip kadın/erkek ilişkilerine dayandığını ifade etmektedir (alıntılayan Şahin 55). Kadın böylece erkek dünyasında onun terimleriyle bir anlam kazanmakta ya görmezlikten gelinmekte ya da “erkeğin

diğeri” olarak kabul edilmektedir. Orhan Pamuk’un romanlarının söylemine bakıldığında da bu yaklaşımla karşılaşılabacaktır. Yazarın romanlarında söz söyleme ve özellikle “düşünme” iktidarını elinde bulunduran taraf hep erkeklerdir. Kadınlar Cixous’un bahsettiği gibi hiyerarşik yapılanmanın aşığısında kalmış, ancak erkeklerin söylemi ve düşünceleri aracılığıyla var olmuşlardır. Orhan Pamuk, kurmaca anlayışı ve anlatım teknikleri bakımından Türk romanına yeni bir soluk getirmesine rağmen romanlarında hegemonik erkek egemen bir tablo çizerek, kadınları ötekileştirmiştir. Yazar, bir yandan anlatı tarzında değişiklikler yaparken diğer yandan geleneksel eril söylemi devam ettirmektedir. Bu şekilde “erkek yazar kadın okur” klişesi her türlü modernleşme çabasına rağmen bir türlü kabuğunu kıramaz. Sibel Irzık ve Jale Parla *Kadınlar Dile Düşünce* adlı kitabın önsözünde erkek yazar kadın okur klişesinin “[e]debiyattaki kadın imgelerinin esas olarak erkek yazarlar tarafından oluşturulduğuna, edebiyattaki kadının erkeğin yazdığı kadın olduğuna” (9) işaret ettiğini vurgular. Pamuk’un romanlarındaki kadınlar da ya romanın başkişisi olan erkek karakterler ya da eril anlatıcı ses (bu bazen yazarın kendi sesi olmakla beraber çoğunlukla romanlarındaki erkeklerden birinin sesidir) tarafından var edilir. Üstün erilin dilinden var edilen kadın, ataerkil ideolojiler tarafından bastırılır, sesi kısılır ve özel alana sıkıştırılır. Aynı “ideolojiler kadınların varoluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık gibi kavramlarla tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşıtı olarak kurgular” (Irzık ve Parla 7). *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan başlamak üzere Orhan Pamuk’un diğer romanlarında (*Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar*, *Masumiyet Müzesi*) kadınlar hep hane içerisinde yani özel alanda kurgulanırlar. Erkeklerse kadınların aksine en az içerde geçirdikleri kadar dışarıda da vakit

geçirirler, seyahatlere çıkarlar ve şehir değiştirirler. Bu seyahatler çoğu zaman (*Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat* romanlarında olduğu gibi) erkek karakterin varoluş kaygılarından, kendilerini keşfetme ve yeni bir benlik kazanma isteğinden kaynaklanır. Kate Millett, *Cinsel Politika*'da toplum içerisinde üretilen cinsel rollerin, kadınlara ev işleri ve çocuk bakımı gibi işleri yüklerken erkeklereyse ilgi ve istek duyma, ilerleme ve yükselme gibi geri kalan insancıl üretimlerin tümünü yüklediğini belirtir (49). İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan bu yana Orhan Pamuk'un roman çizgisine bakıldığında Millett'in değindiği bu durumun örnekleriyle karşılaşılacaktır.

Yukarıda dile getirilen tespitler çerçevesinde, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Erkeğin İktidarı" başlıklı tez çalışmasında Orhan Pamuk'un romanlarında (*Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar* ve *Masumiyet Müzesi*) erkek kimliği ve hegemonik erkeğin iktidarı incelenecektir. Orhan Pamuk'un romanlarında erkek egemenliğini daha iyi anlayabilmek için, öncelikle egemen eril iktidar mekanizmalarının nasıl üretildiğini, bu mekanizmaların kendini yenileyerek iktidarını nasıl pekiştirdiğini ve sürekliliğini sağladığını anlamak bu tezin temel meselelerinden biridir. Tezin odağı erkekler ve hegemonik erkek söylemi olduğu hâlde bu çalışmada kaçınılmaz olarak kadınların egemen söylem karşısındaki duruşları da incelenecektir. Kadının hak arayış süreciyle şekillenen ve başlangıcını 18. yüzyıla kadar götürebileceğimiz feminist kuramdan ve toplumsal cinsiyet kuramından yararlanılacaktır. Ayrıca toplumsal cinsiyet kuramına paralel olarak gelişen, dünyada ve Türkiye'de yeni yeni bir disiplin olma özelliği kazanan erkeklik çalışmalarından (masculinity studies) da faydalanılacaktır. Fakat bu tez, temelde Orhan Pamuk'un romanlarındaki hegemonik

erkekliğin inşasını ele aldığı için tezin ana dayanağı toplumsal cinsiyet kuramı ve hegemonik erkeklik ilişkileri olacaktır. Pamuk'un romanlarındaki erkek iktidarı ve kadının konumu; erkeklere yüklenen entelektüel edimler, geleneksel toplum ve aile yapısı, kamusal alandaki pratikler ve bu süreçte iki cinsiyetin birbiriyle olan etkileşimi bağlamında incelenecektir.

Tezin “Kuramsal Arka Plan” olarak adlandırılan birinci bölümünde dünyada ve Türkiye’de toplumsal cinsiyet kuramının gelişimine bakılacaktır. “Orhan Pamuk’un Romanlarında Erkek Olmak” adlı ikinci bölümde ise öncelikle yazarın romanlarındaki toplumsal iktidar ve hegemonik erkeklik ilişkisine değinilecek ve bu ilişkinin romanlara nasıl yansıdığını incelenecektir. İkinci bölümün diğer alt başlıklarında ise romanlardaki üstün erile yüklenen özellikler ve üstün erilin kendini var etme biçimleri tartışılacaktır. İkinci bölüm, tezin temel meselesi olan Orhan Pamuk’un romanlarındaki erkek kimliğine ve erkeğin iktidarına odaklandığı tezin odak noktasını oluşturmaktadır. Hegemonik erkekliğin inşasında tezin merkezini erkek karakterler oluşturmakla beraber kadın karakterler olmadan bu tarz bir söylemin gelişemeyeceği bir gerçektir. Bu yüzden alt başlıklarda hegemonik erkekliğin gelişim sürecinde kadın imgesinin nasıl kullanıldığı, kadına ne gibi roller atfedildiği ve kadın karakterlerin bu roller karşısında nasıl bir tavır takındığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KURAMSAL ARKA PLAN

#### A. Toplumsal Cinsiyet Kuramının Dünyadaki Gelişimi

Kadınların hak arayış sürecinin geçmişini, 18. yüzyıl Aydınlanma Dönemi'ne ve bu dönemin sonunda meydana gelen 1789 Fransız İhtilali'nin çıkışına kadar götürmek mümkündür. Hatta Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabında bu geçmişin Rönesans'a kadar uzandığını ileri sürer (18). Fatmagül Berktaş da "Kadınların İnsan Hakları Gelişimi ve Türkiye" başlıklı makalesinde kadınların ezilmesinin ve ayrımcılığa uğramasının "bilinen" tarih boyunca hep var olduğunu ancak bu tarihler boyunca kadınların ikinci plana atılmışlığına "sistemli" bir karşı çıkışın her zaman olmadığını dile getirir (4). Bu nedenle feminizmin doğuşunu, Çakır'ın da dediği gibi, Rönesans hareketlerinin başlayıp geliştiği 15 ve 16. yüzyıllara kadar götürsek de feminist kuramın sistemli bir hâl alması ancak 18 ve 19. yüzyıllardadır. 18. yüzyıl, hem Avrupa'da hem de Amerika kıtasında kadınların siyasal ve toplumsal alanda erkeklere nazaran eşitsiz bir konumda olduklarının farkına vardığı bir dönüm noktasıdır.

Rönesans hareketiyle birlikte kültür, sanat, edebiyat, bilim ve mimari gibi birçok alanda değişiklikler yaşanmıştır. Rönesans'ta meydana gelen bu değişikliklerle temelleri atılan 18. yüzyıl Aydınlanma Hareketi, Avrupa'nın düşünsel ve toplumsal yaşantısında köklü değişiklikler yaratmış ama kadınlar ve erkekler arasında beklenen eşitliği getirmemiştir. Dorinda Outram, *Aydınlanma* adlı kitabında Aydınlanma'nın cinsiyet hakkında birçok iç tutarsızlığa sahip olduğunu, erkeklerin artan hak talepleri ve kadınlardan beklenen bağımlılık arasında büyük uçurumlar oluştuğunu dile getirir (102). Erkeklerin artan talepleri karşısında kadınların ve kölelerin de bu haklardan yaralanması gerektiğini savunan Mary Wollstonecraft'ın 1792'de kaleme aldığı *Kadın Haklarının Bir Savunusu* (A Vindication of the Rights of Woman) adlı eser feminist kuramın temelini oluşturur. Wollstonecraft, bu kitapta kadının akla ulaşabilmesi için erkeğe ihtiyacı olduğu görüşünü reddeder (83) ve kadının erkekler tarafından önemsiz hazlarla ilişkilendirilerek değersizleştirilmesini eleştirir (88). Mary Wollstonecraft, kadınların “kendiliğinden” ve “doğuştan”mış gibi görünen ikinci plana atılmışlığının gerçekte öyle olmadığını ve toplumun egemen sınıfları tarafından “sonradan” ve “yapay” bir şekilde düzenlendiğini yüksek sesle dile getirme cesareti gösteren ilk kadın olduğu için feminist kuram açısından önemli bir yere sahiptir.

Fransız İhtilali'nin temelinde olduğu gibi feminizmin temelinde de “eşitlik” ve “özgürlük” arayışı yatmaktadır. Fransız İhtilali'nden sonra çıkarılan *Erkek ve Yurttaş Hakları Bildirgesi* (İnsan Hakları Bildirgesi) toplumun tüm kesimlerine tam manasıyla eşitliği getirmemiş, bildirgenin evrenselliği ve eşitliği kâğıt üzerinde kalmıştır. Burjuvazinin yönetime katılma ve eşitlik taleplerinin temelini oluşturan bu ilkelerin mülk sahibi olan ve vergi veren erkekleri kapsadığı anlaşılmıştır (Göztepe

188). Bunun üzerine Olympe de Gouges 1791 yılında, “Adam, sen, adil olabilir misin? Sana bu soruyu bir kadın soruyor. En azından bu hakkı ondan alamazsın. Söyle bana benim cinsimi baskı altına alan, kendinden menkul iktidarı kim verdi sana? Gücün mü? Yeteneklerin mi?” (185) sözleriyle başlayan ve erkek iktidarını sorgulayan *Kadın ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi*’ni yayımlamıştır. Fakat Olympe de Gouges’un başlattığı bu sivil direniş pek uzun sürmemiş, De Gouges yayımladığı siyasi bir broşür nedeniyle 3 Kasım 1793’te idam edilmiştir (Abadan Unat 6). Böylece 18. yüzyıl Fransa’ında kadının eşitlik ve özgürlük arayışına ilk darbe vurulmuştur. 19. yüzyıla gelindiğinde ise kadınların iktisadi, hukuki, siyasi ve toplumsal birçok alanda ikinci plana atıldığı ve pek çok haktan mahkûm bırakıldığı John Stuart Mill tarafından *Kadınların Boyun Eğmişliği* (The Subjection of Women)’nde dile getirilmiştir. *Özgürlük Üstüne* (On Liberty) adlı kitabında da Mill, kadınların “oy hakkı” kazanarak, siyasi haklara kavuşmalarını savunmuş ve *suffragetelerin* seçme ve seçilme mücadelelerini desteklemiştir (20).

Kadınların ötekileştirilmişliği ve görmezden gelinmişliği 18. ve 19. yüzyıllarda Mary Wollstonecraft, Olympe De Gouges ve John Stuart Mill gibi dönemlerinin öncü isimleri tarafından dile getirilmiştir. Fakat kadın ve erkekler arasındaki her türlü toplumsal ve siyasal eşitliğin yok edilmesi demek olan feminizm kuramı; kitlesel ve kurumsal anlamda ilk defa 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır (Ataman 2-3). Fransa’da Simone De Beauvoir’ın *İkinci Cins* (1949); Amerika’da Betty Friedan’ın *Kadınlığın Gizemi* (1963), Kate Millett’in doktora tezinden kitaplaştırdığı *Cinsel Politika* (1970), Nanc Chodorow’un *Anneliğin Yeniden Üretimi* (1978); İngiltere’de Juliet Mitchell’in *Kadının Yeri* (1971) adlı kitaplar kadın hareketini kuramsallaştırarak tüm dünyaya duyurmuştur. 19. ve 20. yüzyıllarda bu gelişmelere

paralel olarak İngiltere, ABD, Fransa ve Almaya gibi ülkelerde kadınların toplumsal ve siyasal eşitlik mücadeleleri, onlara oy kullanma hakkı gibi hukuki alanda pek çok kazanım sağlamıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra seçme ve seçilme hakkını elde eden kadınlar, 20. yüzyıl boyunca yeni kültürel ve felsefi görüşler ortaya koyarak uluslararası politikalarda baskı grupları oluşturmuştur (Ataman 4). Bu durumun sonucunda “eş” ve “anne” olarak ev içine hapsedilen kadın, sesini tüm dünyaya duyurma fırsatı yakalamış ve özel alandan kamusal alana gerçek anlamda bir geçiş yaşamıştır.

19. yüzyılın başları ve 20. yüzyılın sonlarında etkili olan I. Dalga Feminist Hareket, erkeklerin sürekli artan ve gelişen hakları karşısında kadınların eşit bir şekilde eğitim fırsatlarından yararlanamamaları, oy kullanamamaları ve çalıştıkları işlerde hak ettikleri ücretleri alamamaları üzerine ortaya çıkmıştır. I. Dünya Savaşı sonrasında kadınların hak arayışları sonuç vermiş ve kadınlar kamusal, siyasi ve iktisadi pek çok alanda haklar elde etmiştir. Kadının birçok hakka sahip olması onun toplumdaki geleneksel rolünü değiştirmemiş aksine bu rolü egemen güçlerle iş birliği yaparak dönüştürmüş ve pekiştirmiştir. Müge Ersoy Kart, “Toplumsal Cinsiyet Roller ve Siyasal Tutumlar: Sosyal Psikolojik Bir Değerlendirme” adlı makalesinde kadınların siyasal katılımını sadece oy verme ve bir siyasi partiye üye olma olarak algıladıkları için bu alanda yetersiz kaldıklarını, oysa dolaylı faaliyetler aracılığıyla da siyaset yapacağını dile getirir (98). Fakat I. Dalga Feminist Hareket, kadınların sadece siyasal haklar elde etmeleriyle sınırlı kalmış ve kadın sosyal ve kültürel alanda yine ikinci plana itilmiştir. Bu nedenle 1960'larda kadına verilen siyasi hakların onu toplumda erkeklerle tam manasıyla eşit konuma getirmeye yeterli olmadığını savunan II. Dalga Feminist Hareket ortaya çıkmıştır. II. Dalga Feminist



Hareket, kadınların akademik ve sosyal hayatta daha fazla ön plana çıkmalarını sağlamış ve uluslararası örgütlenmeler (BM, CEDAW, STK vb.) vasıtasıyla dünya çapında kadın hareketine ilgiyi ve duyarlılığı artırmıştır. 1960 sonrasında gelişen feminizmin bu kolu, hem eşitlikleri hem farklılıkları vurguladığı için I. Dalga Feminist Harekete göre daha kapsamlıdır. II. Dalga Feminist Hareketle birlikte bugüne kadar erkeğin tekelinde olan bilim, teknoloji, iktisat, tarih, sanat ve edebiyat gibi birçok alan kadın gözüyle ve farklı bir bakış açısıyla yeniden sorgulanmıştır. Böylece kadın hareketi, I. Dalga Feminist Hareketin amaçladığı siyasal değişimin ötesine taşınmış ve kültürel dönüşüm gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle II. Dalga Feminist Hareketin amacının kadının toplumsal cinsiyet farklılıklarının tanınması ve bir “değer” olarak yükseltilmesi olduğu söylenebilir (Karadağ ve Sabancılar 95).

II. Dalga Feminist Hareket, kadının hak arayışının sadece siyasi alanda olmadığını ortaya çıkarmış ve bu durum yeni bir alan olan “toplumsal cinsiyet” sorgulamalarını da beraberinde getirmiştir. Yıldız Ecevit, bu nedenle toplumsal cinsiyet tartışmalarının gelişim tarihinin feminizmin gelişim tarihine paralel ilerlediğini belirtir (2011: 11). Kadın çalışmaları (women studies), 1970’lerden itibaren dünyada akademik alanda yeni oluşumlar sağlamış, üniversitelerde yüksek lisans ve doktora düzeyinde verilen derslerle pekiştirilmiştir. Kadın çalışmalarının sadece kadınların ezilmişliğine ve ikinci plana atılmışlığına yönelik araştırmalarının bu konunun tek bir boyutunu oluşturduğunun giderek farkına varılmıştır. Erkek egemen sistemin ve patriarkal kurumların sadece kadınlar için değil; aynı zamanda birçok erkek için de baskı mekanizması oluşturduğu ve tahakküm aracı olduğu dile getirilmiştir (Sancar 2011: 28). Tüm bu gelişmelere paralel olarak son yıllarda kadın çalışmalarından (women studies) çok toplumsal cinsiyet çalışmalarından (gender

studies) ve bunun da ötesinde erkeklik çalışmalarından (masculinity studies) bahsedilmeye başlanmıştır.

Amerikalı psikiyatrist ve psikanalist Robert Stoller, 1968’de yayımladığı *Sex and Gender* (Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet) adlı kitabında kadınlık ve erkeklik durumlarını birbirinden ayırmak için ilk defa “toplumsal cinsiyet” terimini kullanmıştır (Ecevit 2011: 6). Birbirinin tamamlayıcısı olarak görülen kadın ve erkek, tarih boyunca eşit şartlara sahip olmamıştır. Son yıllara gelindiğinde ise bu durum iyice belirgin hâle gelmiş; kadına yönelik şiddet, cinsel istismar ve aile baskısı gibi olaylar giderek artmıştır. Fakat bu olaylara yönelik araştırmalar hep ezilen ve mağdur edilen kadının perspektifinden sunulmuştur. Oysa toplumsal cinsiyet çalışmaları, sadece kadınları değil erkeklerle birlikte tüm toplumu inceleyen daha bütünlüklü bir çalışma çerçevesi sunmakta ve kadın-erkek ilişkilerinin çok yönlülüğünü görünür kılmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramı sayesinde her türlü oluşumun altında gizlenen iktidar ilişkileri gün yüzüne çıkarılmakta, “kendiliğinden” ve “doğalmış” gibi gösterilen farklılıkların “sonradanlığı” ve “yapaylığı” vurgulanmaktadır.

Bugünkü anlamıyla toplumsal cinsiyet kavramı ilk defa 1970’lerde kullanılmış olsa da cinsiyet rollerinin kullanımı daha eskilere gitmektedir. Antropolojik kanıtlara göre cinsiyet rolleri, değerli olarak görülen “kamusal” alan aktiviteleri ve değersizleştirilen “özel alan” işleri arasındaki en eski iş bölümüne dayanmaktadır (Zanden 221). *Biyolojik cinsiyet* (sex) kadının ya da erkeğin kalıtsal ve fizyolojik olarak sahip olduğu doğuştan gelen özellikler iken *toplumsal cinsiyet* (gender) sosyal çevre içerisinde sonradan edindiğimiz, kalıtsal olmayan özelliklerin tümüdür. 1960’larda patlak veren II. Dalga Feminist Hareket, özellikle

cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farkların üzerinde durmuş, kadınlar ve erkekler arasındaki eşitsizliğin biyolojik farklılıklardan kaynaklanmadığını, egemen ideoloji tarafından görünmez ağlarla yaratıldığını ve kültürel ilişkiler aracılığıyla düzenlendiğini ileri sürmüştür. Feministlerin ve toplumsal cinsiyet araştırmacılarının bu alana en büyük katkısı, kendiliğindenmiş gibi görünen fakat iktidara hizmet eden ve kadınlar üzerinde hâkimiyet kuran sistemi tartışmaya açmasıdır.

Toplumsal cinsiyet kavramının en önemli özelliği ne tek başına kadınlara ne de erkeklere değinmesidir. Bu kavram, hem kadını hem erkeği hem de kadın ve erkek arasında kültürel olarak sonradan oluşturulan ilişkileri inceler. R. W. Connell *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı kitabında, yıllardır kadın ve erkek ilişkilerinin tek yapısal gerçek olan erkekliğin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulmasını eleştirmiştir (245). Çünkü toplumsal cinsiyet ilişkileri toplumdaki topluma farklılıklar göstermektedir. Bu nedenle kadın ve erkek arasındaki ilişkileri önceden belirleyerek, belli kategorilere ayırmak ve sabitlemek cinsler arasındaki ilişkilerin anlaşılmasını daha da karmaşık hâle getirecektir. Toplumsal cinsiyet ilişkileri doğumdan itibaren içinde yaşanılan çevrede şekillenir. Çevre, bireyin sosyal hayatındaki statüsüne göre edineceği rolleri, bu rollerin sınırlarını ve sorumluluklarını belirler. Örneğin erkeğe atfedilen güçlü, savaşçı, hırslı gibi kişisel özellikler onu kamusal alana ve üretim dünyasına katılmaya teşvik ederken; kadına atfedilen zayıflık kırılabilirlik, müşfiklik gibi özellikler onu üretim dünyasının merkezi olan özel alanda yani ev içinde kalmaya zorlar. Bu nedenle Joan Wallach Scott'un *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi* adlı kitabında belirttiği gibi toplumsal cinsiyetin, cinsiyeti olan bir bedene zorla kabul ettirilmiş bir kategori olduğunu söylemek geçerli bir tespit olacaktır (11).

Mualla Türköne, *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü* adlı kitabında önceden cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının özdeş kabul edildiğini dile getirmiştir (8). Feminist hareket, toplumsal cinsiyet kavramına getirdiği yeni bakış açısıyla bu tip yerleşik yargıların kırılmasını sağlamıştır. Bu sayede toplumsal cinsiyetin de millî ve dinî bağlar gibi bir “yapıntı” olduğu kabul edilmiştir (Tanrıöver 152). Toplumsal cinsiyet kavramının “sonradan” ve “yapay” olduğunun anlaşılması, toplum içerisinde farkına varılmayan ve kanıksanmış eşitsizlik mekanizmalarının varlığını ortaya çıkarmıştır. Bu durum akademi dünyasında da büyük yankı bulmuş; tarih, iktisat, sanat ve edebiyat gibi birçok alanda çalışma yapan araştırmacılar kendilerini sorgulamaya ve yeniden okuma denemeleri yapmaya başlamışlardır. Toplumsal cinsiyet kuramıyla şekillenmeye başlayan yeni akademik çalışmaların temel amacı, tarih boyunca perde arkasına gizlenen kadını görünür kılmak olmuştur. Kadınlar ve onların yaşamı, birbirini tekrarlayan, yeniden üretime dayanan ve önemsiz aktivitelerle dolu olduğu için yazmaya değer görülmemiş ve erkek merkezli tarih yazıcılığı yüzünden göz ardı edilmiştir (Çakır 1994: 17 ve Ecevit 2011: 9). Toplumsal cinsiyet çalışmaları ise kadını ihmal eden, kanıksanmış erkek egemen bakış açısını yıkmış; yeni ve çok yönlü yorumlamalara olanak sağlamıştır.

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının öne çıkardığı kavramlardan bir diğeri de “hegemonik erkeklik”tir. *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar kitabının* yazarı R.W. Connell, erkeklik çalışmalarının (masculinity studies) kurucu isimlerindedir. 1990’lardan sonra erkeklik ve hegemonik erkeklik konulu çalışmaların sayısı oldukça artış göstermiş ve feminist bakış açısıyla erkeklik ideolojisinin eleştirisi yapılmıştır (Birkalan Gedik 340-41). Erkeklik çalışmaları da tıpkı kadın çalışmalarında olduğu gibi erkekliğin ve hegemonik erkekliğin anlamı üzerinde

durmuştur. Ayrıca bu çalışmalar, toplumsal hayattaki hegemonik erkek ilişkilerinden yalnızca kadınların değil erkeklerin de mağdur olabileceğinin altını çizmiştir. İçinde bulunduğumuz çağ “genelde erkekliğin iktidarla muteber sayıldığı bir görüntüye sahip” olsa da erkeklik çalışmaları tüm erkeklerin mutlu azınlığa dâhil olmadığını ortaya çıkarmıştır (Atay 21). Toplumsal cinsiyet kapsamında incelenen “hegemonik erkeklik” kavramı; eril iktidarın nasıl inşa edildiğini, toplumsal pratiklerle çağa uygun olarak nasıl dönüştürüldüğünü ve sürdürüldüğünü anlamak açısından önemlidir.

Matthew Gutmann “Trafficking in Men: The Anthropology of Masculinity” (“Erkekler Karaborsada: Erkekliğin Antropolojisi”) adlı makalesinde erkekliği şöyle özetliyor: “1) Erkeklerin yaptığı veya düşündüğü herhangi bir şey, 2) Erkeklerin ‘erkek olmak için’ yaptıkları herhangi bir şey, 3) Bazı erkeklerin doğuştan veya sonradan yakıştırılarak bazı diğer erkeklerden ‘daha erkek’ oluşu, 4) Kadın-erkek ilişkilerini gözeterak kadınların yapmadığı/olmadığı herhangi bir şey” (alıntılayan Baliç ve Özbay 91-92). Buradan da anlaşılacağı üzere “erkeklik” ya da “hegemonik erkeklik” kavramı doğuştan değildir; kültürün insana olan yakıştırması hatta dayatmasıdır. Gutmann’ın tanımından çıkartılabilecek ikinci bir özellik ise erk sahibi olarak tanımlanan erkeğin, sadece kadınları değil aynı zamanda iktidarın belirlediği sınırların dışına çıkan erkeği de ötekileştirerek hâkimiyeti altına almasıdır. Toplum içerisinde üstün erilin belirlediği kurallara uymayan erkekler kadınsılık, kılıbıklık veya gaylikle suçlanır. Erkeklik çalışmalarının alana en büyük katkısı burada ortaya çıkmaktadır. Tarih boyunca hiyerarşik yapılanma altında ezilen kesimin daha çok kadınlar olduğu düşünölmekteydi, oysa erkekler arasında da sahip olunan statü, eğitim, meslek ve cinsel yönelimler gibi farklılıklar hiyerarşik bir dizilişe sebep

olmuştur. Erkeklerle kadınlar ve erkeklerle erkekler arasındaki bu hiyerarşik yapılanmanın tek sebebi içine doğulan çevre veya geleneksel yapı değildir. Connell, cinsel politika pratiğinin kültürel nedenler dışında büyük ölçüde devlet, şirket, aile, sendika ve ordu gibi kurumlara bağlı olduğunu dile getirmiştir (165-66). Kamusal alan pratiklerini oluşturan devlet, şirket, sendika ve ordu gibi kurum ve kuruluşların en ayırt edici özelliği heteroseksüel oluşları ve hem kadınları hem de kurallarını üstün erilin belirlediği sınırların dışına çıkan erkekleri dışlamasıdır.

Erkek olmak, kadınlık içerisinde tanımlanan ve kadınsı olarak görülen her türlü harekete ve özelliğe izin vermeyen; dölleyici, koruyucu ve geçindirici özelliklere sahip olmayı gerektirmektedir (Demren 38-39). Hegemonik erkeklik, kadına ve erkeğe sınırlarını ve kurallarını yine erkeğin belirlediği roller yükler. Bu roller, kadına ev işleri ve çocuk bakımı gibi yeniden üretim etkinliklerini dayatırken; erkeğe ise para kazanma dışında kadının emeğinden ücretsiz olarak yararlanma fırsatını da sağlar. Egemen erkeklik kavramı da erkeğin doğal yollarla elde ettiği bu kazançlı konuma dayanır. Bu nedenle Connell, hegemonik erkeklik kavramını “acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlük” (246) olarak tanımlar. Türkiye’de ve dünyada erkeğin kazandığı bu avantajlı konumdan rahatsızlık duyan çok sayıda kadın, erkek ve LGBTT (lezbiyen, gay, biseksüel, transeksüel ve travesti) varken erkeklik çalışmaları üzerinde yeterince durulmaması oldukça ironiktir. Kurtuluş Cengiz ve arkadaşları “Hegemonik Erkekliğin Peşinden” adlı makalelerinde bu durumu erkekliğin gündelik hayatımızda çok konuşulmayan iktidar konumlarından biri olduğu için kendini tartışmaya açmak istememesine bağlamaktadır (53). Fakat erkekliğin iktidarını gizliden gizliye

yürütme çabası pek de işe yaramamış, 1980'lerden itibaren hem erkeklik çalışmaları hem de Judith Butler öncülüğünde gelişen queer kuram tüm dünyada hızla yayılmıştır.

1980'lerde ortaya çıkan queer kuramın feminist kuramdan, kadın ve erkek çalışmalarından ayrılan tarafı kimlikleri “kadın” ve “erkek” olarak sınıflandırmaktansa herhangi bir sabitlemeden ve sınıflandırmadan kaçınmasıdır. Queer kuram da tıpkı feminizm hareketinin doğuşunda olduğu gibi önce bireysel ve toplumsal etkinlikler sayesinde sesini duyurmuştur. Bu nedenle queer kuramının akademik incelemelere konu olması oldukça yenidir. Bu kuramın oluşumunda özellikle LGBTT (lezbiyen, gay, biseksüel, transeksüel ve travesti)'ler çok etkili olmuş ve toplumda yerleşik hâle gelmiş heteroseksist (karşı cinsler arasında yaşanan cinselliği ve ilişkiyi destekleyen tutum) anlayışı ve homofobi (eşcinsellere ya da eşcinselliğe karşı duyulan korku) karşıtlığını sorgulamışlardır. Bunun sonucunda homofobi karşıtı topluluklar, STK'lar, dergiler kurulmuş, üniversitelerde queer kuramını anlatan toplantılar ve cinsler arası eşitliği savunan buluşmalar düzenlenmiştir.

Queer terimi ilk defa “heteroseksüel anlayışın dayattığı ikili kimlik (kadın ve erkek) rejiminde (yani toplumsal cinsiyet yapısında) öteki olarak görülenleri ve bu kişilerin eşit haklara sahip olmak için verdikleri mücadeleyi anlatmak için” kullanılmıştır (Ecevit 2011: 24). Diana Fuss ve Eve Kosofsky Sedgwick gibi yazarlar queer harekete dikkat çeken isimler olmakla beraber Judith Butler, queer kuramının kurucusu olarak anılmaktadır. Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity) adlı kitabında insan bedenlerinin erkek ve dişi olarak ikiye ayrılmasının tek sebebinin

bu ayrımın heteroseksüelliğin ekonomik ihtiyaçlarını karşılaması ve heteroseksüellik kurumuna doğal bir görünüm vermesi olduğunu söyler (192). Bu açıdan bakıldığında queer hareketin de tıpkı feminist hareket gibi ataerkil düşünceye karşı mücadele verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Fakat queer hareketin feminizmden ayrılan tarafı, sadece kadınlara yapılan ayrımcılığa karşı değil toplumun tüm bireyelerine karşı yapılan ırk, din, cinsiyet ve politik görüşe yönelik dışlayıcı tavırlara da son vermek istemesidir.

Queer kuramının önemi küreselleşen dünyada kadın ve erkeğe yüklenen rollerin düşünüldüğü gibi normatif olmadığını, aksine bu rollerin de değişikliklere ayak uydurduğunu ve dinamik bir yapı sergilediğini dile getirmesidir. Ayrıca queer kuram, dinamizmi savunmasının yanı sıra cinsler arası ilişkilerde ve geçişlerde esneklikten yanadır. İnsanlar arası ilişkileri heteroseksüel anlayışa göre düzenlemek ve bireyleri sadece kadın ve erkek olarak ayırmak toplumun büyük bir kesimini yok saymaktır. Bu yüzden queer kuram kimliğin “imkânsızlığına” ya da bir başka deyişle “altüst edilmesine” dikkat çeker. Hülya Durudoğan da “Judith Butler ve Queer Etiği” başlıklı makalesinde queerin bir kimlik olmadığını aksine her türlü kimliğin yoldan çıkarılıp, saptırılmasına dayanan ve ezber bozan bir tuhaflaştırma, kimliksizleştirme olduğunu öne sürer (88). Queer kuramı vasıtasıyla kadın, erkek ve LGBTT (lezbiyen, gay, biseksüel, transeksüel ve travesti) ayırmaksızın kimliksizleştirilen bedenler sayesinde hegemonik ve homofobik erkeklik pratikleri köklü bir sorgulamaya maruz kalmıştır.



## **B.Toplumsal Cinsiyet Kuramı'nın Türkiye'deki Gelişimi**

Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de toplumsal cinsiyet kuramının gelişimi yenidir ve bu hareketin temelleri Osmanlı kadın hareketine dayanır. Türkiye'de 1980'lerden sonra kadın hareketine verilen önem artmış ve buna bağlı olarak da kadın hareketinin tarihi, akademik araştırmaların merkezini oluşturmaya başlamıştır. Türkiye'de kadın hareketi 1980'lerden sonra akademik bir araştırma alanı hâline gelse de aslında bu hareketin geçmişi 19. yüzyıla kadar götürülebilir. Türkiye'de feminizmin kadın dergileri ve dernekleriyle beslenen nerdeyse yüz yıllık bir geçmişi vardır (Çakır 1994: 313, Tekeli 1990: 19 ve 1997: 177, Toska 1994: 198).

19. yüzyıl Osmanlı tarihi için devletin tüm kurum ve kuruluşlarında Batı tarzı yeniliklerin yapıldığı bir erken modernleşme dönemi olarak adlandırılabilir. Osmanlı toplumunda orduda, ekonomide, eğitimde ve sosyal hayatta yapılan bazı köklü değişiklikler bu yüzyıldadır. Ayrıca günümüzde de geleneksel Türk toplum yapısında hâlâ önemini yitirmemiş olan aile kurumu da bu dönemdeki değişikliklerden en çok etkilenen kurumdur. Modern Osmanlı ailesinin yaratılma sürecinde en büyük görev kadına düşmekteydi; kadın hem özel alana hapsedilmekte hem de ailenin ve ahlakın koruyucusu ve kollayıcısı olarak nitelendirilmektedir. Şirin Tekeli, "Türk Aydınlanması Kadına Nasıl Baktı?" makalesinde bu tarz Batılılaşma hareketleriyle yeni, seçkin bir sınıf yaratıldığını ve 19. yüzyıl ortalarından itibaren yeni Osmanlı seçkinlerinin kadının toplumdaki yerinin nasıl olması gerektiğini tartıştıklarını dile getirir (173). Fakat bu tartışmalar hep modern Osmanlı kadının nasıl olması gerektiği üzerinedir. Şirin Tekeli bu nedenle Osmanlı İmparatorluğu'ndaki modern erkekleri "ilk feministler" olarak nitelendirmektedir (173). Yeni nesil Osmanlı aydınının Türk

kadınını modernleşmesine bu kadar ehemmiyet vermesinin nedeni olarak hem Batı ile Osmanlı toplumu arasındaki farkı kapatmak hem de eşler arası ilişkileri düzenleyerek vatana millete faydalı evlatlar yetiştirmek olduğu söylenebilir. Bu nedenle erkeklerin öncülüğünü yaptığı Osmanlı kadın hareketi, kadının erkeklerle eşit hâle getirilmesinden çok iktidar sahibi erkeğin çıkarlarına hizmet etmektedir. Fakat Şirin Tekeli'nin ve Serpil Çakır'ın özellikle üzerinde durduğu nokta Tanzimat'tan sonra çıkarılan kadın dergilerinin ve kurulan kadın derneklerinin Osmanlı kadın hareketindeki rolü göz ardı edilmemesidir. Bu dönemde, Kadınlar Halk Fırkasının da kurucusu olan Nezihe Muhittin, Osmanlı kadın hareketinin öncü isimlerindedir (Durakbaşı 2011: 191).

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen süreç içerisinde hem Batı tarzı sosyal ve siyasal yapılanmanın kurucusu sayılan yeni nesil Osmanlı erkeği hem de çıkarılan dergilerle ve kurulan derneklerle sesini duyurmaya çalışan Osmanlı kadını, Osmanlı-Türk kadın hareketinin gelişimi açısından önemli roller üstlenmişlerdir. Zehra Toska, "Çağdaş Türk Kadını Kimliğini Oluşturan İlk Aşama: Tanzimat Kadını" adlı makalesinde Tanzimat Dönemi'nde çıkarılan süreli yayınlarda yer alan yazıların ağırlıklı olarak ev içi ve çocuk bakımıyla ilgili olduğunu söylese de (200) Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabında bu tarz yazıların olduğunu kabul etmekle beraber *Kadınlar Dünyası* (1913) dergisinin kadın hareketini başlatması ve kadın hareketine zemin hazırlamış olması bakımından ayrıcalıklı bir yeri olduğunu savunmuştur (1994: 86). Osmanlı kadın hareketini anlamak açısından Serpil Çakır'ın kitabı akademi dünyasında yeni ufuklar açmıştır.

Türk kadın hareketinin gelişim çizgisinde Cumhuriyet'in ilanı, Atatürk devrimleri ve Medeni Kanun'un kabulü önemli adımlardır. 1926 yılında Türk

Medeni Kanun'un kabul edilmesiyle Ahmet Cevdet Paşa öncülüğünde bir komisyon tarafından hazırlanan Mecelle Kanunları yürürlükten kaldırılmıştır. Türk Medeni Kanunuyla birlikte kadın ve erkek evlilik, boşanma, miras ve velayet hakkı gibi birçok konuda eşit hâle getirilmiştir. Türk kadınına 1930'da belediye, 1933'de muhtarlık ve 1934 yılında da milletvekili seçimlerine katılma hakkı verilmiştir. Siyasal alanda Avrupa ve Amerika'daki kadınlar gibi pek çok hakka sahip olan Türk kadını, Cumhuriyet'in ve Atatürk devrimlerinin siyasi ve sosyal alanda getirdiği inkılâplar sayesinde görece seçkin konumlara geldikleri için Şirin Tekeli'nin deyimiyle feminizme sırt çevirmişlerdir (1990: 20). Cumhuriyet'in getirdiği özgür ortam sayesinde kadınlar hem siyasi haklar elde etmişler hem de kamusal alanda görünürlük kazanmaya başlamışlardır. Fakat Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Yurttaşlar, Bacılar* adlı kitabında “kadınların Türkiye’de kamu yaşamına girmelerinin ‘cinsiyetsiz’ bir kimliğe, hatta bir ölçüde erkek kimliğine bürünmekle meşrulaştırıldığını” ileri sürer (2011: 196). Bu nedenle Cumhuriyetçi ideolojinin kadına sosyal ve siyasi alanda haklar getirmekle beraber bu hakların sınır ve sorumluluklarını yine iktidarı elinde bulunduran erkeklerin belirlediklerini söylemek yerinde bir tespit olacaktır. Deniz Kandiyoti, erkek eliyle yapılan bu modernleştirme denemesini kamusal roller üstlenen kadınların saygın erkekler gibi davranmaya zorlanarak “erkeksileştirilmesi” ve “cinsiyetsizleştirilmesi” olarak nitelerken (2011: 196) Serpil Sancar bu şekilde modern bir eril tahakküm rejimi yaratıldığını ileri sürmüştür (2012: 21). Cumhuriyet'in ilanından 1980'lere kadar geçen süreç içerisinde kadın hareketleri bu tarz bir seyir izlemiştir.

Kadınlar, Türkiye’de 1920-40 yılları arasında Atatürk devrimleriyle siyasi ve hukuki alanda haklar elde etmişler. 1940-60 yılları arasında kadınların iş gücüne

katılım oranları oldukça yükselmiş, 1960'lardan 80'lere kadar ise kadın eğitime ve aileye verilen önem artmış, aile planlamaları yapılmış ve doğum kontrolü yöntemlerinin kullanılması yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. 1980'lerde ise Türkiye'de kadın hareketinin yapısı ve ilerleyişi farklı bir boyut kazanmıştır. Bunda Avrupa'da ve Amerika'da 1960'larda başlayan II. Dalga Feminist Hareketin de önemli bir rolü vardır. Türkiye'de 80'lere kadar hem iktidar sahibi erilin "sözde" desteğiyle hem de kadın dergileri ve dernekleriyle el yordamıyla ilerleyen kadın hareketi, bu tarihten sonra daha sistemli ve bilinçli bir ilerleme kaydetmiştir. Fatmagül Berktaş, "1980'lerde Türkiye'de gelişen yeni feminist hareket[in], özellikle var olan toplumsal cinsiyet kalıplarını, yani egemen kültür tarafından belirlenen kadınlık ve erkeklik kimliklerini ve rollerini sorgulayarak ataerkil değerlere karşı önemli bir ideolojik saldırı başlattı[ğın]" ileri sürer (2004: 21). Osmanlı-Türk kadın hareketinin 1980'lere kadar olan seyrine dikkat edildiyse modernleşme ve modernleştirme çabaları hep kadınlarla ilgilidir; yapılan devrimlerin ve verilen hakların amacı kadının yaşam şartlarını iyileştirmekle ilgilidir. Fakat kadını ön plana çıkarırken erkeği perde arkasına gizleyen bu durum, dünyada 1960'lardan Türkiye'de ise 80'lerden sonra köklü bir değişikliğe uğramıştır.

Dünyada 1960'larda başlayan II. Dalga Feminist Harekete paralel olarak gelişen toplumsal cinsiyet kuramı, Türkiye'de ancak 1980'lerde yaygınlık kazanabilmiştir. Bunda 1970'lerde kurulan kadın çalışmaları bölümlerinin akademik bir disiplin hâline gelmesinin de etkisi vardır. Bu bölümlerdeki kadın odaklı akademik çalışmaların toplumsal cinsiyet ilişkilerini anlamakta yeterli olmadığı ortaya çıkmış ve "erkek, erkeklik, hegemonik erkeklik" gibi daha önce üzerinde durulmayan konulara değinilmeye başlanmıştır. Bunun üzerine Türkiye'de toplumsal

cinsiyet çalışmaları, yeni bir akademik disiplin olarak doğmuştur. İsveç Cinsiyet Eşitliği Eylem Planı, Türkiye’de ve dünyada toplumsal cinsiyet çalışmalarının gelişiminin bu kadar zaman almasının nedenini cinsiyet eşitliğini geliştirme konusundaki çabaların çok uzun süredir sadece kadınlara yöneltilmesi ve onların sorunlarıymış gibi gösterilmesine bağlamaktadır (alıntılayan Berktaş 2004: 28). Oysa toplumsal cinsiyet eşitliği meselesi, kadınları olduğu kadar erkekleri de ilgilendirmektedir. Fakat dünyada olduğu gibi Türkiye’de de 1980’lere kadar erkeklik, hakkında konuşulan fakat politik, ideolojik ve akademik olarak irdelenmeyen bir mevzu olarak kalmıştır (Sancar 2011: 23). Bunun nedeni kadın ve erkeğin birlikte dâhil olduğu ataerkil sistemin sadece erkekler tarafından yaratılması, kurallarının ve sınırlarının onlar tarafından belirlenmesidir. Eğer kadın ataerkil sistemin kurallarına uymazsa ve sınırlarını aşarsa toplumdandan izole edilir, tekileştirilir hatta psikolojik ve fizyolojik olarak şiddete maruz kalabilir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet çalışmalarının hız kazandığı 1980’lere gelinceye kadar cinsiyet eşitliği çalışmaları üstün erilin dışında gelişmiştir.

Türkiye’de erkeklik çalışmaları, çeşitli dernekler ve atölye çalışmaları vasıtasıyla adını duyurmuştur. Atilla Barutçu, ‘‘Türkiye’de Erkeklik İnşasının Bedensel ve Toplumsal Aşamaları’’ adlı yüksek lisans tezinde, erkeklik çalışmalarının edebiyat, medya ve kültür gibi disiplinler arası bir alana taşınmasının 90’lı yılların başında olduğunu ileri sürer (12). Fakat ilk defa resmî bir kurum bünyesinde, erkek kimliğinin oluşumu ve inşası üzerine araştırmalar yapan, atölyeler düzenleyen ve bunları yayımlayan *Erkek Muhabbeti* adlı grubun kuruluşu 2010 yılının Mart ayıdır. Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları Merkezi (SOGEP)’nin çatısı altında faaliyet gösteren Erkek Muhabbeti grubu, resmî internet

sayfasında (www.erkekmuhabeti.com'da) kuruluş amacını şu şekilde açıklar:  
“Erkek Muhabbeti erkek egemenliğine, transfobiye, bifobiye, türkülüğe, cinsiyetçiliğe, homofobiye karşı bir erkeklik çalışma grubudur. Amacı erkeklerin erkekliğe dair eleştirel çalışmalar yapmasına katkı sağlamaktır. Özellikle genç erkekler hedef kitesidir”. Bu grup, çalışmalarını vasıtasıyla toplum içerisinde erkeklikten ne anladığımızı ve egemen erkeklik deneyimlerini sorgulamakla kalmamış aynı zamanda erkeklerin de erkekliği daha rahat konuşabileceği bir alan yaratmıştır. Danışmanlığını Mehmet Bozok'un üstlendiği Erkek Muhabbeti grubu, 2010'dan bu yana “Erkekler Erkekliklerini Sorguluyor” adı altında beş atölye çalışması düzenlemiştir. 2011 yılında ise Mehmet Bozok tarafından *Sorular ve Cevaplarla Erkeklikler* adlı kitap yayımlanmıştır. Ayrıca grubun yaptığı çalışmalar bunlarla da sınırlı kalmamış; erkeklik sorgulamalarının daha iyi anlaşılabilmesi adına Bilgi, Boğaziçi, Galatasaray, İstanbul, Marmara ve Yıldız Teknik gibi birçok üniversitede çalışma grupları düzenlenmiş, konuyla ilgili yayınlar ve kaynakça çalışmaları yapılmış, “Erkek(lik) Nedir?” başlıklı bir video film çekilmiş ve söyleşiler düzenlenmiştir. Erkek Muhabbeti'nin tüm faaliyetleri, Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları Merkezi tarafından *Erkek Muhabbeti 2010-2013* başlığı altında grubun resmî internet sitesinde yayımlanmıştır.

Türkiye'de erkeklik çalışmaları 1990'lardan itibaren akademik düzeyde tartışılmaya başlansa da bu konuyla ilgili çalışmaların sayısı oldukça yetersizdir. Erkek Muhabbeti grubu, “Bibliography of Masculinity Studies in Turkey” (Türkiye'deki Erkeklik Çalışmaları Bibliyografyası) adı altında 2013 yılına kadar Türkiye'de yapılan tüm araştırmaları; yayımlanan kitap, rapor ve makaleleri; üniversite bünyesinde yazdırılan lisan, yüksek lisans, tezsiz yüksek lisans, doktora,

sanatta yeterlilik ve tıpta uzmanlık tezlerini; sempozyum sunumlarını ve bildirilerini bir araya getirmiştir. Bu kaynakça çalışması, Türkiye’de erkeklik çalışmalarının akademik ilerleyişini görebilmek adına oldukça önemlidir.

Erkeklik çalışmaları üzerine odaklanan bir diğer grup ise Çimen Günay Erkol öncülüğünde; edebiyat, sosyoloji, psikoloji, tarih, siyasal bilimler ve iletişim gibi daha birçok alandan akademisyenlerin ve aktivistlerin katkılarıyla kurulan *Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnsiyatifi*’dir. Bu grubun amacı, egemen erkeklikle ilişkilendirilen tarih, devlet, aile, okul, kamu kurum ve kuruluşları gibi her alanı sorgulayarak; eleştirel bir bakış açısı yaratmaktır. Çimen Günay Erkol ise Hülya Anbarlı ile yaptığı bir röportajda Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnsiyatifi’nin çalışmalarını şu şekilde özetlemiştir:

Biz, feminist çalışmaların “erkekliğe” daha fazla eğilmesi gerektiğini düşünen akademisyenler olarak bir araya geldik. Erkeklik çalışmaları salt erkeklere özgü bir şey olarak düşünülüyor. Oysa kadınların pek çok sorunu erkeklerden ve erkeklikten kaynaklanıyor. Bu gerçekten hareketle biz erkekliğin üzerine gitmek istedik. [...] Bizim amacımız, erkekliğin bir norm olmadığı, kırılabilir ve değişken olduğu önermesiyle toplumsal, kültürel, sosyolojik ve sanatsal alandaki erkek egemenliğinin tartışılmasını genişletmeye katkıda bulunmak[tır]. (Anbarlı 2014)

Çimen Günay Erkol’un belirttiği gibi erkek kimliğini ve egemen erkeklik ilişkilerinin sorgulanmasını amaçlayan Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnsiyatifi, bu konuda daha fazla duyarlılık yaratmak için sempozyumlar, konferanslar, çalıştaylar düzenlemekte ve *Masculinities: A Journal of Identity and Culture* (Erkeklikler: Kimlik ve Kültür Üzerine bir Dergi) adlı bir e-dergi çıkarmaktadır. Şubat ve Ağustos olmak üzere yılda iki kere çıkması planlanan bu dergi, erkek kimliği ve egemen erkeklik ilişkileri üzerine yurtiçinden ve yurtdışından araştırmacıların makalelerini içermektedir. İngilizce olarak yayımlanan *Masculinities: A Journal of Identity and Culture*’nin ilk

sayısı 2014 yılının Şubat ayında çıkmıştır. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnsiyatifi'nin ikinci büyük organizasyonu ise 11-13 Eylül 2014 tarihleri arasında İzmir'de düzenlenen *1. Uluslararası Erkekler ve Erkeklikler Sempozyumu*'dur. Erkeklik çalışmalarının önemli isimlerinden Michael Kimmel, Jeff Hearn, Elijah C. Nealy ve Serpil Sancar'ın katıldığı sempozyumun amacı "Küresel Güney ve Doğu Avrupa'ya odaklanarak, erkeklere ve erkekliklere ilişkin teorileri, anlatıları, deneyimleri, itirazları, söylemleri ve aktivizmi, cinsiyetçi ve heteroseksist erkekliklerin dönüşümüyle ilişkisi içinde tartışmaya açmak" olarak açıklanmıştır (Tosyalı 2014). 1. Uluslar arası Erkekler ve Erkeklikler Sempozyumu Türkiye'de ilk defa erkekler ve erkeklikler üzerine düzenlenen bir sempozyum olması açısından epey önemlidir. Bu sempozyumu, 1-2 Kasım 2014 tarihleri arasında İstanbul'da Türkiye Aile Sağlığı ve Planlama Vakfı (TAPV) tarafından düzenlenecek olan *Cinselliği ve Rollerini ile "Güçlü" Erkeklik* toplantısı izleyecektir. Cinselliği ve Rollerini ile "Güçlü" Erkeklik adı altında gerçekleşecek olan bu toplantı, geniş bir toplumsal zeminde erkekliği konu alacak, erkeklik ve kadınlık durumlarını irdelleyecektir (Koç 2014). Görüldüğü üzere toplumsal cinsiyet çalışmalarına paralel olarak gelişen erkeklik çalışmaları, Erkek Muhabbeti ve Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnsiyatifi gibi gruplar tarafından yayınlar, sempozyumlar, konferanslar ve atölye çalışmaları vasıtasıyla geliştirilmeye çalışılmaktadır. Fakat bu grupların faaliyetlerine rağmen Türkiye'de üniversite bünyesinde Erkeklik Çalışmaları Bölümleri hâlâ kurulmamıştır. Bu nedenle erkekler ve erkeklikler üzerine yapılan çalışmaların Türkiye'de henüz istenilen düzeye ulaşamadığı söylenebilir.

Türkiye'de 1990'lara gelindiğinde ise toplumsal cinsiyet eşitliği alanında yapılan çalışmaların aslında toplumun genelini kapsamadığı ortaya çıkmış, akademi



dışında gelişen sivil örgütlenmelerle özellikle LGBTT (lezbiyen, gay, biseksüel, transeksüel ve travesti)'ler vasıtasıyla “queer hareketi” olarak bilinen yeni bir yapılanma meydana gelmiştir. LGBTT (lezbiyen, gay, biseksüel, transeksüel ve travesti) hareketi Türkiye’de günümüze kadar “sokakta olan” ile özdeşleştirilmiş ve kuramsal düzeydeki akademik tartışmalar ancak 2000’li yıllarda görülmeye başlanmıştır (Birkalan Gedik 347).

Queer kuramı, Türkiye’de adını ilk defa Boğaziçi Üniversitesinde 2004 yılında düzenlenen “Queer, Türkiye ve Kimlik” başlıklı konferansla duyurmuştur (Birkalan Gedik 346). Fakat Türkiye’de queer kuramıyla ilgili akademik kaynaklar, hem bu kuramın geçmişinin sadece yirmi yıllık bir süreyi kapsamamasından hem de kuramla ilgili kitapların ve makalelerin çoğunun henüz Türkçeye çevrilmemiş olmasından dolayı oldukça yetersizdir. Ayrıca queer sözcüğünün İngilizce-Türkçe sözlüklerde, daha çok ‘acayip’, ‘garip’, ‘homoseksüel’, ‘sahte’, ‘tuhaf’, ‘yadırganan’ gibi anlamları bulunsa da Türkçede tam oturmuş bir karşılığı yoktur (Birkalan Gedik 346). Türkiye’de queer kuramla ilgili çalışmalar henüz çok yeni olsa da bu kuram, toplumsal cinsiyet çalışmaları çerçevesinde heteroseksüelliğin yeniden sorgulanmasını sağlamış ve egemen erkeklik ilişkileri üzerine eleştirel bir bakış açısı sunmuştur.

## İKİNCİ BÖLÜM

### ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA ERKEK OLMAK

#### A. Orhan Pamuk'un Romanlarında Erkeğin Toplumsal İktidarı

Tanzimat Dönemi'nden itibaren görülmeye başlanan modernleşme çabaları, Türk romanında etkisini en çok kadın karakterler üzerinde göstermiştir. Erkeğin aksine kadınlık, Tanzimat yazarlarından günümüz yazarlarına gelinceye kadar en çok sorgulanan, üstüne konuşulan ve tartışılan meseledir. Fakat kadınlık en çok konuşulan ve tartışılan meselelerden biri olmasına rağmen bu tartışmalarda kadının kendi sesini duymak neredeyse imkânsızdır. Çünkü kadınlar, “erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorunda [bırakılmışlar]” ve bu nedenle “onlar hakkında ve onlar üzerinden, onların *dolayısıyla* konuşan bir dil tarafından” sahiplenilmişlerdir (Irzık ve Parla 8). Erkeklerin kendi seslerinin yanı sıra kadın sesini de bu derece hâkimiyetleri altına almaları ise toplumda bir cinse gereğinden fazla önem verilmesini sağlarken; diğer cinsiyetin neredeyse yok sayılmasına sebep olmuştur. Bu şekilde erilin dili aynı zamanda iktidarın da dili hâline getirilmiştir.

Zeynep Ergun, *Erkeğin Yittiği Yerde* adlı kitabında “Türkiye’nin dünü[nün] ve bugünü[nün], ataerkil bir dizgenin, ‘baba’ imgesinin, erkek söylemlerinin, erkek metinlerinin içinde sıkışmış kalmış” olduğunu ve “baba/ata yitirilirken yerine başka bir baba/ata simgesi[nin] egemen kılınmaya çalışıl[dığını]” ileri sürer (xi). Bu nedenle ataerkil ideolojinin bir atadan bir başka ataya geçerek aktarılması; iktidarın da aynı cemaat içerisinde devredilmesine ve toplumun bir kısmının hep sessiz kalmasına sebep olmuştur. Erkek egemen pratiklerin toplum içerisinde bu şekilde devridaime girmesi, sadece günlük hayat pratiklerine yansımakla kalmamış; edebî eserlerde de kendini göstermiştir. Günlük hayatında erkek egemen bir dille kuşatılan kadın, bu metinlerde de erkek yazarın diliyle var edilir. Ne yazık ki bu durum, 1950’li yıllarda kadın yazarların ve kadın yazının patlamasına değin sürecektir. Çimen Günay Erkol, “Osmanlı-Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm” adlı makalesinde “erkek yazarların edebiyat dünyasındaki egemenliği nedeniyle fallosentrik (erkek merkezli) bir dil[in] belirginleş[tiğini]” ve “[z]amanla kadınlığa ilişkin motifler[in] de[ğiş]mesine rağmen, fallosentrik dilin kurulmasına temel oluşturan süreçlerdeki devamlılı[ğın]” sürdürdüğünü vurgulamıştır (147). Bu nedenle Türk edebiyatına da egemen olan fallosentrik dili kırmak ve yeni bir dil yaratmak için özellikle kadınların ve kadın yazarların var olan dilin kullanımlarına karşı direnmeleri ve buna alternatif olarak kendi dillerini üretmeleri gerekmektedir.

Türk edebiyatında erkek egemen bir bakış açısının oluşmasında değilse de sürdürülmesinde etkili olan erkek yazarlardan biri Orhan Pamuk’tur. Pamuk’un romanları, olay kurgusu bakımından her zaman erkek karakterlerin çevresinde geçer, bu nedenle romana hâkim olan dil de erkeğin dilidir; kadın karakterler, çoğunlukla

erkekler aracılığıyla okuyucuya aktarılırlar. Pamuk'un romanlarındaki kadınlar ya çok az konuşurlar ya da hiç konuşmazlar. Fakat *Sessiz Ev*'de Fatma, *Benim Adım Kırmızı*'da Şeküre ve Ester, *Kar*'da ise İpek ve Kadife, Pamuk'un diğer kadın karakterlerin aksine romanlarda daha çok seslerini duyurmuşlardır. Pamuk'un romanları boyunca bu kadınlar, seslerini duyurma imkânı bulsalar da kadın sesi, egemen erkekliğin sesiyle kıyaslandığında epey geridedir ve romanlarda kadınlar var olmak için her zaman erkeğin nefesine muhtaçtır. Çünkü Pamuk'un romanları kadının değil erkeğin hikâyesini konu alır.

Orhan Pamuk'un ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda erkek karakterler, sayı ve ses bakımından kadınlara üstündür. Nişantaşı'nda oturan bir ailenin üç kuşak hikâyesini anlatan bu roman, aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme sürecini de konu alır. Romanın ilk kısmı, Cevdet Bey'in ticarete atılarak işlerini büyütmesini, Nişantaşı'nda bir konak satın almasını ve Nigân Hanım'la olan evliliğini anlatır. Yazar, birinci bölümde Cevdet Bey'in iç dünyasına ve düşündüklerine geniş bir şekilde yer verirken Nigân Hanım'dan nerdeyse hiç bahsetmez. Onu, Cevdet Bey'in okuyucuya anlattığı kadarıyla tanırız. Romanın ikinci bölümü ise Cevdet Bey'in oğulları Osman ve Refik dışında Refik'in arkadaşları Ömer ve Muhittin'in hikâyesine de odaklanır. Osman'ın babası gibi ticarete atılarak işleri büyütmesi, Refik'in varoluş sıkıntılarını gidermek için köy kalkınma projesine girişmesi, Ömer'in zengin olma hayaliyle Erzincan'a yerleşmesi ve Muhittin'in iyi bir şair olabilmek için çeşitli siyasi gruplara ve dergilere üye olması romanın ikinci kuşağının hikâyesini oluşturur. Erkek karakterlere odaklanan ikinci bölümde de Osman'ın karısı Nermin'in, Refik'in karısı Perihan'ın ve Ömer'in nişanlısı Nazlı'nın sesi duyulmaz. Ayrıca Nigân Hanım ve kızı Ayşe de gelinleri gibi

erkek karakterlerin hikâyelerine katkıda buldukları ölçüde romana dâhil olurlar. 1970’lerde geçen romanın son kısmında ise karşımıza Refik’in oğlu Ahmet ve sevgilisi İlknur çıkar. İlknur, *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndaki diğer kadınların aksine daha fazla konuşma hakkına sahip olmuştur. Romanda İlknur, konuşan kadın olarak karşımıza çıkmasına rağmen onun da diğer kadınlar gibi erkek karakterin öyküsüne katkı sağlamak amacıyla var olduğu anlaşılır. Zaten yetmiş bir sayfalık üçüncü bölüm, Ahmet’e ve Işıkçı ailesinin modern çekirdek ailelere dönüşmesine odaklandığı için bu bölümde yazarın İlknur’u derinliği olan bir kadın karakter şeklinde çizmesi neredeyse imkânsızdır.

Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda erkek karakterlerin iç sesini ve hesaplaşmalarını okura duyururken; kadınların ne iç sesleri duyulur ne de onların iç hesaplaşmalarına tanık olunur. Çünkü Pamuk, erkeklere verdiği iç derinliğini ve varoluş sıkıntısını kadınlara yüklememiştir. Romanda ara sıra Nigân Hanım’ın sesi yükselir. Cevdet Bey’lerin geniş salonunda erkekler politikadan ve savaştan bahsederken Nigân Hanım bu konuşmaları “ciddi erkek tartışma[ları]” (103) olarak niteler ve “bu tartışmalardan hiç hoşlanmadığını, böyle tartışılırken ne kendisinin, ne de başkasının istediği sözleri söyleyebildiğini” (103) aklından geçirir. Çünkü savaş ve politikadan konuşmak erkeklere özgü bir eylemdir; kadınların ise bu tarz tartışmalarda söyleyecek hiçbir sözü yoktur. Bu yüzden Nigân Hanım içinden artık “başka şeyler konuşsalar ya!” (102) diye geçirir. Çünkü “erkeklerin dünyası kesin ve aşılmaz bir çizgiyle [Nigân Hanım’ın] dünyasından ayrılı[r]” (102).

Sema Zafer Sümer, *Tarih İçinde Görünürlükten Kadınların Tarihine: Amerikan Kadın Romanında Feminist Bilinç ve Politika* adlı kitabında kadın konuşmalarının erkekler tarafından nasıl algılandığını şu şekilde dile getirmiştir:

Uzun yılar boyunca kadınlar, yazma ve okuma edimlerinden ezici çoğunlukla mahkûm bırakılmışlardır. Ama bir biçimde konuşma edimlerini kimse ellerinden alamamıştır. Ne var ki, bu edim özel alanın kalesi olan eve ait görülmüş; dır-dır, dedi-kodu, gevezelik ya da akılsızca, duygu dolu ve kamusal bir anlam içermeyen bir ilişki olarak yaftalanarak değersizleştirilmiştir. (198)

*Cevdet Bey ve Oğulları*'nda da kadınların konuşmaları Nigân Hanım'ın paşababası tarafından "ha ha ha, hi hi hi hi" (58) ve "dedikodu" (58) olarak nitelendirilir. Cevdet Bey'in oğlu Osman'ın ise arka bahçede çay içip, dedikodu yapan kadınları düşündükçe "aklına ruh sağlığı, dinlenme, neşe gibi şeyler geli[r]" (306). Çünkü kadınlar, erkekler gibi ağır ve can sıkıcı konulardan konuşmak yerine günlük hayatın basit detlerinden ve dedikodulardan bahsederler. Bu şekilde *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda kadın karakterlerin konuşmalarına izin verilmiştir fakat onların konuşmaları erkek karakterler tarafından küçümsenmiş ve değersizleştirilmiştir. Ayrıca romanda, kadınlara kendi sıkıntılarından ve iç dünyalarından bahsedecek kadar yer ayrılmamıştır. Biz, roman boyunca Cevdet Bey'in, oğulları Refik ve Osman'ın, Refik'in arkadaşları Ömer ve Muhittin'in iç dünyalarına yakından tanık olurken hiçbir kadın karakter hakkında onlar kadar detaylı bilgiye sahip olamıyoruz. Çünkü bu romanda Pamuk için erkeklerin sıkıntılarını ve varoluş kaygılarını anlatmak, kadınlarınkinden daha önemlidir. Bu nedenle *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda hegemonik erilin sesi yazarın da katkılarıyla öne çıkarılırken; kadının sesi kahkahaların ve dedikoduların arasında kaybolmuştur.

Orhan Pamuk'un ikinci romanı olan *Sessiz Ev*, Faruk, Nilgün ve Metin'in babaannelerini görmek için gittikleri Cennethisar'da geçirdikleri bir haftanın hikâyesidir. Babaannelerinin yanına gelen torunlardan Faruk, tüm zamanını Gebze Arşivinde geçirir. Metin ise yaz boyu zengin çocuklarına özel ders vererek kazandığı parayı zengin arkadaşlarıyla gezerek harcamaktadır. Romanın en sessiz karakteri

Nilgün, her sabah erkenden kalkar ve plaja gider. Üvey kuzen Hasan, milliyetçi arkadaşlarıyla gezmediği vakitleri Nilgün'ü gözetleyerek geçirir. Babaanneninin torunlarına karşı olan ilgisizliği ise Recep'in ilgi alakasının yanında pek fark edilmez. *Sessiz Ev*, bu şekilde bölümler vasıtasıyla birbirine bağlanan altı kişinin hikâyesini anlatır ve bu hikâyenin sonunda roman boyunca iç sesini hiç duymadığımız Nilgün ölür. Otuz iki bölümden oluşan *Sessiz Ev* romanı, her bölümde farklı bir karakterin konuşturulduğu çok sesli bir anlatıdır. Romandaki seslerin dağılımına bakıldığında Hasan 8, Fatma 7, Recep ve Faruk 6, Metin ise 5 bölümde karşımıza çıkmaktadır. Fakat bir de romanda olup özel bir bölümde sesini duymadığımız; diğer roman kişilerinin anlatıları içerisinde var olan Selahattin ve Nilgün Darvinoğlu vardır. Büyükbaba Selahattin Darvinoğlu, özellikle karısı Fatma'nın ve hizmetçiden olan oğlu Recep'in konuşmalarıyla olay kurgusuna taşınır. Torun Nilgün ise tüm roman kişilerinin anlatılarında karşımıza çıkmasına ve romanda merak unsurunu pekiştiren karakterlerden biri olmasına rağmen kendisine özel bir bölüm ayrılmamıştır. Nilgün, düşünceleriyle ve hayata bakış açısıyla *Sessiz Ev*'de en çok dikkat çeken karakterlerden biri olmasına rağmen biz onun iç dünyası hakkında bilgi sahibi olamayız. O, romanda etkileşime geçtiği karakterlerle yaşadığı ve konuştuğu oranda okuyucuya aktarılır; ne fazlası ne de azı. Ahmet Kuyaş, "Tarihçi Gözüyle *Sessiz Ev*'de" dişi olan devrimci düşüncenin yazar tarafından hiç konuşturulmamasını; konuşmak için yeterli bilgiye sahip olmamasına ve kendinden önce gelenleri öğrenmesi gerektiğine bağlamaktadır (73). Nilgün'e aldığı gazeteyle ve okuduğu kitaplarla devrimci düşüncenin propagandası yaptırılmasına rağmen onun devrim hakkındaki gerçek düşünceleri neydi öğrenemiyoruz. Otuz iki bölüm boyunca tüm roman kişileri Nilgün ile ilişkilerini oldukça ayrıntılı bir şekilde

anlatırken; hiçbir karakter onun bu konu hakkındaki düşüncelerini okuyucuya aktarmaz. Orhan Pamuk, bu şekilde Nilgün'ü diğer roman kişileri aracılığıyla var ettiği hâlde ona bu romanda “anlatıcı” olma imkânı sağlamaz. Romanın sonunda ise Faruk'un “en masumumuz” olarak nitelendirdiği Nilgün, milliyetçi düşüncenin temsilcisi Hasan tarafından sokak ortasında atılan dayak yüzünden öldürülür. Nilgün'ün öldürülme sebebi ise onun yerleşik düzene karşı çıkması ve hegemonik erkeklikler tarafından kendi iktidarlarına bir tehdit olarak görülmesidir. Bu nedenle yazar, hegemonik erkeklikle iş birliği yapar ve onun iktidarını pekiştirmek için zaten roman boyunca susturduğu Nilgün'ü romanın sonunda öldürür.

*Sessiz Ev*'in yedi bölümünde karşımıza çıkan büyükanne Fatma ise kendi hatıralarını anlatmakla kalmamış; yıllar önce ölen kocası Selahattin Darvinoğlu'nu da anlatısıyla geçmişten günümüze taşımıştır. Yazar, Fatma'yı bir kadın anlatıcı olarak karşımıza çıkarmasına rağmen romandaki erkek sesinin ezici üstünlüğü dikkati çekmektedir. Romanın sadece yedi bölümü kadın anlatıcı Fatma'ya ayrılırken; geri kalan yirmi beş bölümde erkek karakterlerin sesini duyarız. Bu nedenle romanda sayısal olarak üstün olan erkeklerin anlatıcı ses olarak da ön planda olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Yazarın bu tavrı, romanın çok sesli yapısını zedelemektedir. Ayrıca Fatma'nın roman boyunca kendinden çok Selahattin'e yani hegemonik erkeklığe odaklanan anlatısı ve Nilgün'ün bastırılmış iç dünyası Orhan Pamuk'un cinsiyetçi bir söylemin sürdürücüsü olduğunu göstermektedir. Yazar, cinsiyetlerin kendilerini ifade etmesi için eşit fırsat tanımamış; kadın karakterlerin anlatıdaki nüfuzunu, anlatıcı rollerini ya sınırlayarak ya da ellerinden alarak kırmaya çalışmıştır. Bu nedenle *Sessiz Ev*'in, Darvinoğlu ailesinin hikâyesi olmasının dışında eril bir tarih anlatısı olduğu söylenebilir.



17. yüzyılda İstanbul'da geçen *Beyaz Kale*, Hoca ve Venedikli kölesinin romanıdır. Venedik'ten Napoli'ye doğru seyahat eden kölenin gemisi Osmanlı donanması tarafından tutsak edilir. Tutsaklardan biri olan Venedikli bilim adamı, padişah tarafından Hoca'ya köle olarak hediye edilir. Birbirine tıpatıp benzeyen Hoca ve Venedikli köle, padişah emriyle kitaplar, risaleler ve yeni buluşlar üzerinde çalışırlar. Romanın sonuna gelindiğinde ise Hoca ve Venedikli kölesi yer değiştirerek yeni kimlikler edinirler. *Beyaz Kale*, Hoca ve Venediklinin yavaş yavaş aynı kişi oluşlarının hikâyesini anlatan bir romandır. *Beyaz Kale*, olay kurgusuna hiçbir kadını dâhil etmediği için Orhan Pamuk'un diğer romanlarından ayrılır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan itibaren Pamuk'un romanlarında ev kadınlarını, anneleri, sevgilileri ya da kamusal alandaki bazı kadınları görürüz ve hatta duyarız. Bu kadınlar, olay kurgusunda ön planda olmamalarına rağmen erkek karakterin maceraya atılmasına sebep olan ve onu bir arayışa iten ana tetikleyici olarak karşımıza çıkarlar. Fakat *Beyaz Kale*'nin kurgusuna bakıldığında erkek karakteri yolculuğa ya da yeni şeyler arayışına iten bir kadının varlığından söz edilemez. Romanda kadın olarak, sadece birkaç bölümde Hoca'dan adını duyduğumuz kız kardeşinden, Venedikli kölenin annesinden ve nişanlısından ve sık sık gidilen genelevlerdeki orospulardan bahsedilir. *Beyaz Kale*'nin hegemonik erkeklik tarafından kuşatılan saray ve çevresine, bilim dünyasına, yazmaya ve yaratmaya odaklanması, romanı *Sessiz Ev*'deki gibi eril bir tarih anlatısı yapmaya yeter. Kadınların tarih boyunca iktidarla olan sorunlu ilişkisinden dolayı onların kamusal alanda iktidar kullanmaları engellenmiş ve bu yüzden onlar da özel alanlarına çekilmek zorunda kalmışlardır (Berktaş 1998: 521). *Beyaz Kale*'de Osmanlı toplumunda, özellikle bilim ve sanat dünyasının erkek cemaatinin tekelinde olduğu düşünüldüğünde romanın kadınsız

yapısı yadırganmayacaktır. Fakat yazarın birbiri ardına çıkardığı üç romanında kadınların ya susturularak bir kenara itilmesi ya da *Beyaz Kale*'de olduğu gibi olay kurgusunda kendilerine hiç yer verilmemesi yazarın bilinçli bir tercihinin göstergesidir. Bu nedenle Orhan Pamuk'un tüm romanlarında olduğu gibi *Beyaz Kale*'de de sayıca ve ses olarak erkek karakterleri ön plana çıkarırken; kadınları yine bir kenara ittiği söylenebilir.

*Kara Kitap*, Rüya'nın arkasında birkaç satırlık bir mektup bırakarak Galip'i terk etmesiyle başlar. Galip ise karısının üvey abisi Celâl'in yanında olacağından şüphelendiği için Celâl'i aramaya başlar. Bu arayış sonucunda Celâl'in de kaybolduğunu fark eden Galip, onları bulabilmek için Celâl gibi düşünmesi gerektiğinin farkına varır. Galip, öncelikle Celâl'in evine yerleşir, zamanla Celâl gibi davranmaya ve onun adına gazeteye köşe yazıları yazmaya başlar. Galip'in Rüya ile başlayan daha sonra Celâl'e yönelen arayış serüveni romanın sonunda tamamıyla yön değiştirir. Galip'in asıl amacı kendi benliğini ve yazıyı bulmak olmuştur artık. Romanın sonuna gelindiğinde ise Celâl ve Rüya, Celâl'in eski bir hayranı tarafından kurşunlanarak öldürülürken; Galip olgunlaşarak bu süreçten sıyrılır.

Otuz sekiz bölümden oluşan *Kara Kitap*'ın iki ana anlatıcı kişisi vardır: Galip ve Celâl. Romanın başından itibaren Galip'in yaşadıklarına ve iç dünyasına onun kendi sesi aracılığıyla tanık oluruz. Gazeteci Celâl Salik ise bu sürece köşe yazıları aracılığıyla dâhil olur. *Kara Kitap* da tıpkı *Beyaz Kale* gibi kadın anlatıcının sesini hiç duymadığımız bir romandır. Romanın başkışisi Rüya, olay kurgusunun tetikleyici figürü olmasına rağmen roman boyunca sesi hiç çıkmaz. Rüya, Galip'e “on dokuz kelimelik [bir] terk mektubu” (49) bırakarak ortalıktan kaybolur ve ölünceye değin ortaya çıkmaz. Bu nedenle *Kara Kitap*'ta Rüya, Galip'in olgunlaşma

sürecinde ona yardım eden işlevsel ve derinliksiz bir figürden başka bir şey değildir. Çünkü okur, roman boyunca Galip'in gelişim sürecine çok yakından şahit olurken ve onun iç dünyasına yaklaşırken; Rüya, ismi gibi bir gizemli ve hülyalı olarak kalmıştır. Tıpkı *Sessiz Ev*'deki Nilgün gibi Rüya'nın da iç dünyasından, kaygılarından ve mutluluklarından haberdar olamaz okur. Çünkü Rüya, roman boyunca yazma ve yaratma edimine sahip olamadığı gibi konuşma edimine de sahip değildir. Galip ise çıktığı kendini bulma yolculuğunun sonunda yazma ve yaratma edimine ulaşırken; Rüya için bu yolculuğun sonu ölümdür. Pamuk, Rüya'nın sesini duyurması için olan bütün yolları kapatır; okur, tam “Ortaya çıktı, konuşacak işte!” derken; Rüya yazar tarafından sonsuza kadar susturulur.

Helene Cixous, “[k]onuşma[nın], kadın için güçlü bir kural bozucu edim, yazma[nın] ise dönüşüm için ayrıcalıklı bir uzam” olduğunu vurgular. Bu nedenle konuşmanın ve yazının kadınların ve hatta tüm insanlığın var olabilmesi için en önemli eylemlerden biri olduğu söylenebilir. Fakat *Kara Kitap*'ta “ayrıcalıklı bir uzam” olarak tanımlanan yazma eylemi yalnızca Galip'e ve Celâl'e bahşedilmiştir. Rüya ise bu eylemin tamamen dışında bırakılmıştır. Zira yazar tarafından konuşmasına bile izin verilmeyen Rüya'nın yazmasını ve yaratmasını beklemek pek de doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Pamuk'un Rüya'ya karşı olan bu tutumu şaşırtıcı değildir. Diğer romanlarında olduğu gibi Rüya'nın da susturulması, bir kenarda unutulması ve sonunda ölüme mahkûm edilmesi Orhan Pamuk'un kadın karakterleri için hazırladığı kaçınılmaz sonlardan biridir. Pamuk'un atalarından miras aldığı bu fallosentrik dil sonucu bir kez daha erkekler karakterler, sözle *var eden*, yaratıcı görevini üstlenirken; kadınlar ise erkekler aracılığıyla *var edilen* yani yaratılan varlıklar olarak konumlandırılmışlardır.

Jale Parla ve Sibel Irzık, *Kadınlar Dile Düşünce* adlı derleme çalışmalarının önsözünde “[k]onuşan kadın[ın], özellikle kamusal alanda konuşan kadın[ın], hep öznellik ile nesnellik arasında, sözün sahibi olmak ile söz tarafından sahiplenilmek arasında kal[dığımı], kendi içinde kendine karşı bölünmesi gerek[tiğini]” dile getirmişlerdir (8-9). *Yeni Hayat*’ın Canan’ı da kamusal alanda sınırlı da olsa konuşan kadın imajıyla, bu ikilemi yaşayan roman karakterlerinden biridir. Canan’ın ardı sıra gizemli bir kitabın ve Nahit=>Mehmet=>Osman’ın peşinde düşen Osman, *Yeni Hayat*’ın anlatıcı kişisidir. Bu nedenle Canan’ın romandaki varlığı Osman’ın sesine bağlıdır. Canan, romanın ilk kısımlarında Osman tarafından okuyucuyla buluşturulsa da kendi sesine sahip olan bir kadın imajı çizmekten; romanın ortalarına doğru sessizleştirilmekte ve sonundaysa arayış sürecinden tamamen dışlanılarak susturulmaktadır. Bu nedenle Canan’ın Orhan Pamuk’un neredeyse tüm romanlarında görülen susturulmuş ve sindirilmiş kadınlarından biri olduğu söylenebilir.

*Benim Adım Kırmızı*, 16. yüzyıl İstanbul’unda sultan III. Murat zamanında geçen bir romandır. Roman, padişahın emriyle, Enişte Efendi ve usta nakkaşlarının Frenk tarzıyla resmettiği gizemli bir kitabın hazırlanış öyküsünü anlatır. Fakat bu kitabın hazırlanışı esnasında nakkaşlardan Zarf’in ve Enişte Efendi’nin ölümü romanın seyrini değiştirir. Kara, hem nakkaş Zarf’in ve Enişte Efendi’nin katilini bulmakla hem de kitabın tamamlanmasıyla görevlendirilir. *Benim Adım Kırmızı*’nın arka planında ise Şeküre ve Kara’nın aşk hikâyesi anlatılır. Romanın sonuna gelindiğinde ise Kara hem katili bulur hem de Şeküre’ye kavuşur. Elli dokuz bölümden oluşan *Benim Adım Kırmızı* insanların, hayvanların, nesnelere ve hatta ölümlerin konuşulduğu çok sesli bir roman örneğidir. Fakat elli dokuz bölümden

yalnızca on üç tanesinde (8 bölüm Şeküre ve 5 bölüm Ester) kadın karakterler anlatıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sayı, oldukça az olmasına rağmen Orhan Pamuk'un diğer romanlarıyla karşılaştırıldığında kadınların roman kurgusuna ve anlatma eylemine katılma oranının oldukça yüksek olduğu fark edilecektir. Pamuk, diğer romanlarının aksine *Benim Adım Kırmızı*'da kadın karakterlerine konuşma fırsatı vermiştir. Romanda Şeküre ve Ester'in anlatma işini üstlendiği bölümlerde onların iç dünyalarından, ne düşündüklerinden ve neler planladıklarından haberdar oluruz. Bu bakımdan *Benim Adım Kırmızı*, kadın karakterlerini bir kenara atmayan, onlara da söz hakkı tanıyan ve onların iç dünyalarını okuyucuya açan bir romandır. Buraya kadar incelediğimiz Orhan Pamuk romanları arasında, sadece *Sessiz Ev*'de anlatıcı olarak bir tek kadın karakterle, Fatma'yla karşılaşmıştık. Bu nedenle anlatıcı kadrosuna yeni kadın karakterlerin eklenmesi bakımından *Benim Adım Kırmızı* bir dönüm noktası olabilir. Fakat kadın karakterlerin romanın anlatıcı kadrosuna dâhil edilmelerine rağmen hâlâ matematiksel olarak ses ve sayı açısından erkek karakterlerin gerisinde kalmış oldukları göz ardı edilmemelidir. Pamuk, kadın karakterleri, metnin kurgusuna ve anlatım sürecine dâhil etse de hiçbir zaman onların erkek karakterlerin önüne geçmesine izin vermemiştir. Bu nedenle Orhan Pamuk'un romanlarında kadın karakterlerine karşı takındığı geleneksel tutumun tam manasıyla değişmediğini söylemek yerinde olacaktır.

*Kar*, annesinin ölümü üzerine on iki yıldır siyasi sürgün olarak yaşadığı Frankfurt'tan İstanbul'a dönen Kerim Alakuşoğlu'nun hikâyesidir. Kendine Ka diyen roman kişisi, son zamanlarda artan türbanlı kızların intiharını araştırmak için Kars'a gelir. Apolitik bir karakter olarak çizilen Ka'nın Kars'a gelmekteki asıl amacı ise üniversiteden sınıf arkadaşı olan İpek'le evlenerek Frankfurt'a geri dönmektir. Ka,

bu uğurda siyasi olaylara dâhil olsa da romanın sonunda Frankfurt'a İpeksiz dönmek zorunda kalmıştır. Ka, Frankfurt'a dönüşünden birkaç yıl sonra da kimliği belirsiz bir katil tarafından öldürülür. *Kar*'da Pamuk'un diğer yapıtlarının aksine romanın sonunda hem baş erkek karakter öldürülmüş hem de kadın karakterlere daha fazla sesini duyuma fırsatı verilmiştir.

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'dan sonra sayıca erkek karakterlerin oldukça gerisinde de olsa kadın karakterlerine seslerini duyurma imkânı tanımıştır. *Benim Adım Kırmızı*'da Şeküre ve Ester'le yükselen kadın sesi, *Kar*'da İpek'in ve Kadife'nin sesine dönüşmüştür. *Kar* da Pamuk'un diğer romanları gibi sayı ve ses olarak erkek üstünlüğüne dayanan bir roman olmasına rağmen İpek ve Kadife'nin yanı sıra Funda Eser ve türbanlı kız Hande'nin sesini de okuyucuya duyurur. Fakat Orhan Pamuk, *Kar*'da kadın karakterlerine konuşma ve olay kurgusuna katılma imkânı sağlarken; onların iç dünyalarına oldukça uzak kalmıştır. Okuyucu, romanın pek çok bölümünde özellikle İpek'in ve Kadife'nin güçlü, cesur ve kendinden emin tavırlarına şahit olurken; onların iç dünyalarında ne olup bittiğinin farkında değildir. Bu nedenle Orhan Pamuk'un kadın karakterlerine söze sahip olma fırsatı vermesine rağmen onları iç derinlikten yoksun yüzeysel karakterler olarak çizerek verdiği şans bir anlamda geri almaya çalıştığı söylenebilir.

*Masumiyet Müzesi*, zengin iş adamı Kemal ve onun uzaktan akrabası, orta hâlli bir ailenin kızı olan Füsun'un aşk hikâyesini konu alır. Roman, Kemal ve Füsun arasındaki aşkı anlatmasına rağmen okuyucu sadece Kemal'in iç dünyasına konuk olur. Yazar, Füsun'a ise kendi duygu ve düşüncelerini anlatma imkânı tanımaz. Bu nedenle Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'da ve *Kar*'da kadına verdiği konuşma ve kendini ifade etme hakkını, *Masumiyet Müzesi*'nde geri aldığı söylenebilir.

Burada kadın karakterin konuşma hakkının elinden alınmasıyla kastedilen onun sesinin hiç duyulmaması değildir. Romanın anlatıcı kişisi Kemal aracılığıyla Füsun'un konuşmalarına şahit oluruz. Fakat bu konuşmaların hiçbiri Füsun'u tanıyacağımız ve onun iç dünyasına misafir olacağımız şekilde derinlikli konuşmalar değildir. Kemal, roman boyunca Füsun'u dış görünüşünden karakterine kadar çok ayrıntılı bir şekilde tasvir etmesine rağmen; Füsun'un yaşanan onca olaydan sonra gerçek anlamda ne hissettiğinden hiçbir zaman emin olamayız. Oysa Kemal'in Füsun'u elde etmek için geçtiği yollardan, çektiği acılardan ve onun iç dünyasından tüm ayrıntılarıyla haberdarızdır. Füsun ise okuyucu için Kemal'in anlattığı kadarıyla vardır; o da tıpkı *Kara Kitap*'ın Rüya'sı gibi erkek karakter aracılığıyla okuyucuya sunulur. Bu nedenle Füsun da Orhan Pamuk'un geleneksel anlatı tekniklerine kurban ettiği kadın karakterlerden biridir.

Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*'de "dil[in] bir bakıma hem bir toplumsal kurum hem de bir değerler dizgesi" olduğunu vurgular (36). Aynı zamanda dilin varlığı, kullanımı ve gelişimi "toplumsal bir sözleşmeye" (Barthes 36) dayanmaktadır. Toplumun geneli tarafından benimsenen dil, tek bir bireyin çabalarıyla değiştirilemez. Bu nedenle günlük hayatta ve edebî metinlerde kullanılan dilin topluma egemen olan kitle tarafından yaratıldığını ve yine bu kitle tarafından sürdürüldüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durum feminist söylemin en temel tartışma konularından birini oluşturmaktadır. Kadınların topluma egemen olan erkekler tarafından yapılmış bir dilin sınırları içerisinde yaşamak zorunda bırakılmaları, sadece günlük hayatta değil; edebiyat tarihinde de sık rastlanan bir durumdur. Yukarıda Orhan Pamuk'un tüm romanları üzerine yapılan bu incelemede de kadınların hegemonik erilin dili içerisine sıkıştırılmış oldukları ve iktidarın izin

verdiği ölçüde bu sınırlar arasında hareket ettikleri tespit edilmiştir. Orhan Pamuk'un diğer romanlarının aksine *Sessiz Ev*'de, *Benim Adım Kırmızı*'da ve *Kar*'da kadın karakterlere roman kurgusunda ve anlatımında konuşma ve kendini ifade etme fırsatı verilmesine rağmen kadınlar, hem sayı hem de ses olarak erkek karakterlerin gerisinde kalmışlardır. *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat* ve *Masumiyet Müzesi*'nde ise kadın karakterler, anlatıya hâkim olan fallosentrik dil tarafından hegemonik erilin istediği ölçüde var edilmişlerdir.

Orhan Pamuk'un romanlarında erkek karakterlerin hem sayısal çokluğu hem de kurguya daha fazla dâhil olması, romanlardaki erkek egemenliğinin açık bir işaretidir. Yazarın ilki 1982'de sonuncusu ise 2008'de yayımlanan sekiz romanına bakıldığında tüm olay kurgusunun erkek karakterlerin çevresinde döndüğü ve bu karakterlerin sayısal olarak da romanlarda ezici bir çoğunluğa sahip olduğu görülmektedir. Aşağıdaki tabloda Orhan Pamuk'un tüm romanlarındaki başkarakterler ve olayların gelişiminde birinci derecede etkili olan yan karakterler, kadın ve erkek olarak iki gruba ayrılmıştır.

**1. Tablo: Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Kadın ve Erkek Karakterlerin Dökümü**

<b>ROMANLAR</b>	<b>ERKEK KARAKTERLER</b>	<b>KADIN KARAKTERLER</b>
<b>Cevdet Bey ve Oğulları (1982)</b>	Cevdet Bey, Osman, Refik, Ömer, Muhittin, Nusret, Ziya, Muhtar Bey, [Torunlar: Cemil, Ahmet, Remzi] Kerim Naci Bey, Her Rudolph	Nigân Hanım, Ayşe, Perihan, Nermin, Torunlar ( Lâle, Melek, Mine), Nazlı, İlknur
<b>Sessiz Ev (1983)</b>	Selahattin Darvinoğlu, Recep, Faruk Bey, Metin, Hasan, İsmail, Doğan Bey	Büyükhanım (Fatma), Nilgün



<b>ROMANLAR</b>	<b>ERKEK KARAKTERLER</b>	<b>KADIN KARAKTERLER</b>
<b>Beyaz Kale (1985)</b>	Hoca, Venedikli	
<b>Kara Kitap (1990)</b>	Galip, Celâl Salik	Rüya
<b>Yeni Hayat (1994)</b>	Osman, Mehmet (Nahit => Mehmet => Osman)	Canan
<b>Benim Adım Kırmızı (1998)</b>	Kara, Enişte Efendi, Üstat Osman, Leylek, Zeytin, Kelebek, Zarif Efendi, Hasan, Orhan, Şevket	Şeküre, Bohçacı Ester, Hayriye (cariye)
<b>Kar (2002)</b>	Ka (Kerim Alakuşoğlu), Lacivert, Muhtar, Turgut Bey, Sunay Zaim, Zeki Demirkol, Necip ve Fazıl, Orhan	İpek, Kadife, Hande, Funda Eser
<b>Masumiyet Müzesi (2008)</b>	Kemal, Feridun, Zaim, Mehmet, Osman, Çetin Efendi, Tarık Bey, Kemal'in babası	Füsun, Nesibe Hala, Sibel, Kemal'in annesi, Nurcihan, Papatya

Tablo incelendiğinde, toplam 71 karakterden 44'ünün erkek 27'sinin ise kadın olduğu görülecektir. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda 13 erkek karaktere karşılık 9 kadın karakter vardır. *Sessiz Ev*'de 7 erkek, 2 kadın karakter karşımıza çıkarırken *Beyaz Kale*'de sadece iki erkek karakter göze çarpar. *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'ta ise ikişer erkek karaktere karşılık bir tane kadın karakter görülür. *Benim Adım Kırmızı* ise Pamuk'un erkek karakterlere en fazla yer verdiği romanlardan biridir. Bu romanda, 10 erkek karaktere karşılık 3 kadın karaktere rastlarız. *Kar*'da ise erkek ve kadın karakterlerin oranı neredeyse yarı yarıyadır. Roman karakterlerinden 9'u erkek iken 4'ü kadındır. *Masumiyet Müzesi*, şahıs kadrosu açısından Orhan Pamuk'un en

zengin romanlarından biridir. Öne çıkan erkek karakterlerden 9'u erkekken 7'si kadındır. Bu sınıflandırmaya romanların kurgusunda birinci derecede etkili olmayan ya da sadece adı geçen karakterler eklendiğinde de durum pek farklı değildir. Pamuk'un *Beyaz Kale* dışında kalan tüm romanları şahıs kadrosu açısından çok zengindir. Fakat yazarın romanlarında kadın ve erkek karakterlerin oranına bakıldığında bu tabloda olduğu gibi büyük bir farkla karşılaşılacaktır. Bunun nedeni Pamuk'un romanlarının ev içerisinde olduğu kadar kamusal alanlara da yayılmasıdır. Kamusal alan, Pamuk'un romanlarında erkek cemaatiyle sınırlı tutulduğu için burada kadın karakterlere pek rastlanmaz. Kadınlar *Yeni Hayat* ve *Kar* dışındaki romanlarda hep ev içerisinde konumlandırılırlar. Fakat erkek karakterlerin hem özel hem de kamusal alanda yer almaları, Pamuk'un romanlarında sayı ve ses olarak öne çıkmalarına neden olmuştur.

Tablodan elde edilen sayısal verilerden yola çıkarak Orhan Pamuk'un romanlarında egemen bir erkek iktidarının olduğunu iddia etmek doğru olmasa da bu veriler, yazarın romanlarında istikrarlı bir şekilde erkeklerin söz sahibi olduğu bir dünya yaratmaya devam ettiğini kanıtlamaktadır. Zeynep Ergun, *Erkeğin Yittiği Yerde* adlı kitabında ataerkil toplum yapısının değiştirilmek istenmeyen tek şey olduğunu ve ister Atatürkçü ister İslam'a odaklanmış olsun ya da postmodern, liberal, küreselleşme taraftarı olsun, sesini duyurabilen tüm kesimlerin paylaştıkları erkek merkezli iktidardan ayrılmadıklarını iddia eder (ix). Pamuk'un roman kişileri de *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda kapitalist, antikapitalist, liberal; *Sessiz Ev*'de milliyetçi, *Kara Kitap*'ta entelektüel, *Kar*'da radikal İslamcı ve solcu, *Masumiyet Müzesi*'nde burjuva gibi farklı dünya görüşlerine sahip olsalar da bu karakterlerin birleştikleri nokta ellerindeki iktidarı kaybetmeme arzusudur. Orhan Pamuk da sekiz

romanındaki erkek karakterler vasıtasıyla iktidarın bir erkekten başka bir erkeğe aktarılmasını kolaylaştırmıştır. Erkeklerin sayıca ve ses olarak üstünlüğü iktidarın meşrulaştırılmasında ve güç kazanmasında etkili olmuştur. Çünkü erkekler tarafından ikinci plana atılan ve susturulan kadınlar, iktidarın gücü karşısında hem sayıca hem de ses olarak küçük bir azınlığı temsil etmektedirler.

Orhan Pamuk, roman kurgusunda her zaman erkek karakterlerine ayrıcalıklı bir konum yüklemiştir. Pamuk'un romanlarında erkek karakterler, sadece sayı ve ses açısından değil; ailedeki ve iş dünyasındaki yerleri, sosyal konumları ve entelektüel birikimleri açısından da kadın karakterler karşısında daha iyi bir yere sahiptirler. Kadın karakterlerin, erkekler karşısında bu şekilde ikincileştirilmesinin temel nedeni ise toplumsal iktidarın ve mülkiyetin dışında tutularak özel alana hapsedilmeleridir (Bora 1998: 65). Toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle kadınlar, kamusal alan etkinliklerinden uzak tutulmuşlardır. Ayrıca kamusal alanın erkek egemen yapısı, kadını rekabete ve güce dayalı bir arenaya benzeyen bu alandan dışlar. Kadın, ailenin ve ahlakın koruyucusu olarak görüldüğü için en güvenli yer sayılan ev içiyle özdeşleştirilir. Kadınlar ev içerisinde yeniden üretim mekanizmasının sürdürülmesini sağlarken erkekler kamusal alanda iktidar sahibi olmak, takdir edilmek ve para kazanmak gibi görevleri üstlenirler. Pamuk'un erkek karakterleri de benzer kaygıları taşıdıkları için romanlarda düşünme, yaratma, yazma gibi entelektüel edimlerle beraber aile ve iş kurma, servet edinme gibi ayrıcalıkların da sahibidirler.

1972 yılında Lenore Weitzman ve arkadaşları, okul öncesi çocuklarının en çok kullandıkları kimi kitaplarda kadın ve erkeklere yönelik cinsiyet rollerinin çözümlenmesine yönelik bir araştırmada şöyle sonuçlara ulaşmışlardır:

Erkekler, serüven türü uğraşlar ile bağımsızlık ve güç gerektiren ev dışı etkinlikleri gerçekleştirmekteydiler. Kızlar söz konusu olduğunda, edilgin ve çoğunlukla ev işleriyle uğraşarak olarak sergilenmekteydiler. Kızlar, erkekler için yemek pişirip temizlik yapar ya da onların dönüşünü beklerlerdi. Aynı şey öykü kitaplarında bulunan yetişkin kadın ve erkekler içinde doğrudur. Eş ve anne olmayan kadınlar, cadılar ya da periler gibi düşsel yaratıklardı. Çözömlenen bütün kitaplarda, evi dışında mesleği olan hiçbir kadın yoktu. Buna karşın, erkekler, savaşı, polis, yargıç, kral vd. idiler. (alıntılayan Giddens 101)

Lenore Weitzman ve arkadaşlarının 1972 yılında çocuk kitapları için yaptığı bu tespitini, Orhan Pamuk'un romanları için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Pamuk'un yapıtlarında tüm erkek karakterler, kamusal alanla özdeşleşen mesleklere sahip oldukları hâlde kadınlar, ya *Kara Kitap*'ın Rüya'sı, *Yeni Hayat*'ın Canan'ı, *Kar*'ın İpek ve Kadife'si ve *Masumiyet Müzesi*'nin Füsün'u gibi ev içinde düşünmüşer ya da *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın Nigân Hanım'ı ve gelinleri, *Sessiz Ev*'in babaannesi Fatma ve *Benim Adım Kırmızı*'ni Şeküre'si gibi ev hanımı ve anne olarak çizilmişlerdir. Sekiz romanın tamamında ev hanımları büyük yer kaplamakla beraber anne ya da büyükanneler de Orhan Pamuk romanlarının vazgeçilmezlerindendir. *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev*, *Benim Adım Kırmızı* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarında ön planda olan anne/büyükanne karakteri bazen geleneksel ataerkil yapı tarafından ezilmekte ve dışlanmakta bazen de sessiz kalarak ve düzene ayak uydurarak sistem içerisinde kendine yer bulmaktadır. *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat* ve *Kar* romanlarında ise anne/büyükanne karakteri yer almakla beraber bu karakterler, yazarın diğer romanlarında olduğu kadar söze değer bulunmamıştır. Ancak *Kara Kitap*'ta Rüya'nın, *Kar*'da ise İpek'in çocuk sahibi olamamaları ve annelik duygusundan mahrum bırakılmaları onları toplumun gözünde bir anlamda yetersiz ve değersiz kılmıştır. Çünkü toplum çocuk doğur(a)mayan kadına baskı yaparak kadının acısını artırmakta ve bu şekilde çocuk

yetiştirme görevi kutsallaştırılarak öğretilen bir rol hâline getirilmektedir (Yıldırım 51). Ayrıca *Kara Kitap*'ta anne ve büyükanneye yüzeysel olarak yer verilmekle beraber *Kar* romanında ise Ka'nın annesinin varlığı o kadar siliktir ki ölümü bile bir satırla geçiştirilmiştir: "Cam kenarında oturan yolcu, çocukluğunu ve mutluluk yıllarını yaşadığı şehre, İstanbul'a on iki yıldan sonra ilk defa bir hafta önce annesinin ölümü üzerine dönmüş, orada dört gün kalmış, hiç hesapta olmayan bu Kars yolculuğuna çıkmıştı" (*Kar* 10). *Yeni Hayat*'ta da anne karakteri romanın kurgusunda aktif değildir fakat Osman'ın Canan'ı sürekli evin içinde ve karısı –bir anlamda da ev hanımı- olarak hayal etmesi yine kadının özel alanla özdeşleştirilmesine bir kanıttır. Roman boyunca Osman'ın hayallerini bir gün Canan'la yaşayabileceği mutlu aile hayatı süsler (*Yeni Hayat* 173). *Beyaz Kale* için ise Orhan Pamuk'un en kadınsız romanı denebilir. Romanda yer yer Venedikli kölenin annesinden ve nişanlısından, Hoca'nın kız kardeşinden ve orospulardan bahsedilse de kurguya birinci derecede dâhil olan ya da en azından adını hatırlayabileceğimiz bir kadın karakter yoktur.

Aksu Bora, "Kamusal Alan / Özel Alan: Mahrumiyet-Özgürleşme İkileminin Ötesi" başlıklı makalesinde, ev içine hapsedilen kadının erkeklerin koruması ve kontrolü altına girdiğini; kamusal alanla özdeşleştirilen erkeklerinse kadınlar gibi ataerkil ağ içerisinde kısıtlanmadığını dile getirir (65). Orhan Pamuk'un romanlarında da evdeki genç kız kardeşler, eşler ve sevgililer ataerkil ideoloji tarafından denetlenir. Yazarın ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda bu denetlemeden en çok nasibini alan Cevdet Bey'in kızı Ayşe'dir. Ayşe, hem bir anlamda eril iktidarın ortağı olan annesi hem de abisi Osman tarafından sürekli sınırlandırılır. Nigân Hanım, kızının müzik dersinden tek başına dönmesine razı

olmaz. Ayşe, kendisini dinlemeyince de “Evlendirmeli bu kızı, [...] [e]n kısa zamanda mutlaka evlendirmeli. [...] Sözüm ona on altı yaşında... Evlendirmeli!” (144) diyerek düşüncelerini dile getirir. Nigân Hanım, Ayşe’nin üzerinde yeterli bir otorite kuramayınca bunu ancak kızını evlendirerek ve dizginlerini başka bir “erkeğe” (damada) teslim ederek sağlayabileceğini düşünür. Pamuk’un ikinci romanı *Sessiz Ev*’de ise kadınları denetleme görevi milliyetçi genç Hasan’a düşmüştür. Hasan, üvey kuzeni Nilgün’ün bikini ile denize gitmesinden ve sol görüşe yakın kitap ve gazeteleri okumasından rahatsızlık duyar. Arkadaşları kendisinden Nilgün’ün aldığı gazeteyi yırtmasını isteyince de “ben kadınlara karşı saygılı olmamız gerektiğini bilirim, değil elinden gazeteyi alıp yırtmak! Kadın zavallı bir yaratıktır, onlara kötü davranmamalı, annem ne iyi insandır!” (210) diyerek tepkisini gösterir. Hasan, Nilgün’ün elinden gazeteyi alıp yırtmak istemez fakat bu onun görüşlerine saygılı olduğu için değil; Nilgün kendini korumaktan âciz, zavallı bir kadın olduğu içindir. Hasan’a göre kadınlar erkekler tarafından korunup kollanmalıdır. Bu alıntıda anneye yapılan atıfla kadının kutsallığı vurgulanmaktadır. *Masumiyet Müzesi*’nde ise Kemal ve Feridun arasında Füsun’un oyunculuk yapmak istemesiyle ilgili şöyle bir diyalog geçer: “‘Füsun için uygun mu konu?’ diye sormuştum Feridun’a. ‘Hiç değil. Papatya için uygun, çok hafif bir rol. Kadın oyuncunun biraz açılıp soyunması gerekiyor’” (427). Romanın büyük bir bölümü boyunca hep ev içinde kurgulanan Füsun, Kemal ve Feridun için temizliğin ve saflığın sembolüdür; evin dışındaki Papatya ise saflık ve temizlikten yoksundur, erkeklerin önünde rahatlıkla soyunabilecek hafif bir kadın olarak kurgulanmıştır. Bu yüzden Füsun böyle basit rollere layık görülmez, kendisine bile sorulmadan bir denetleme ve sınırlama mekanizması olan Kemal ve Feridun tarafından engellenir.

Görüldüğü üzere Orhan Pamuk'un romanlarındaki kadın karakterler, erkek iktidarının kapsama alanı içine girmekte ve bu iktidar karşısında boyun eğerek erkeğin otoritesini meşrulaştırmaktadırlar. Erkekliklerin belirli davranış kalıplarıyla şekillendiği toplumsal cinsiyet düzeni içerisinde kadınlara düşen rol, erkeklerin kendi güçlerini ve iktidarlarını görmeye alıştıkları “ayna” işlevi görmekten öteye gitmemiştir (Koyuncu ve Onur 33). Pamuk'un romanlarındaki kadınlar da erkeklerin kurduğu üstünlük ilişkileri karşısında onlara tabii olarak iktidarın yansımalarını oluşturmaktadırlar.

Orhan Pamuk'un romanlarında erkek egemenliğinin birinci aşaması erkek karakterlerin kadınları sayıca geride bırakmaları ve romanın kurgusuna hâkim olmalarıdır, demiştik. Bu sürecin ikinci aşamasını ise kadınlar ve erkekler arasında, sosyal ve kültürel hayatta geleneğe dayalı farklılıklar oluşturmaktadır. Fatmagül Berktaş, “Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye” adlı makalesinde ataerkil toplum yapısının kadın ve erkek arasında hiyerarşik farklılıklar yarattığını ve buna göre erkeğin akli, uygarlığı ve kültürü temsil ettiği için üstün sayılırken; kadının bedeni, duyguları ve doğayı temsil ettiği için küçümsendiğini dile getirmiştir (2-3). Fakat kadının bu şekilde küçümsenişi ev kadınlarına yüklenen “evdeki melek” imgesi ve anneliğin kutsal örtüsü altına gizlenmiştir. Erkeklerin iktidarlarını yeniden üretmek ve sürdürmek için gizliden gizliye yaptıkları sözleşmeler, özellikle kadınlar ve diğer marjinal gruplar tarafından görmezden gelindikçe hem gerçek hayatta hem her türlü kurum ve kuruluşta hem de kitle iletişim araçları tarafından yayılacak ve kabullendirilecektir. Orhan Pamuk'un romanları da toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ve egemen erkek kimliğinin inşasına ve sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır.

## B. Erkek Karakterlerdeki Sanatçılık ve Yazarlık Tutkusu

Ataerkil yapının hüküm sürdüğü toplumlarda düşünmeye ve yaratmaya yönelik işler erkeklere mahsus olduğu gibi sanatçılık ve yazarlık da onların uzmanlık alanına girmektedir. Ataerkil ideolojiler tarafından yazarlığın “erkek işi” olduğu ve kadının elinin hamuruyla “erkek işine” karışmaması vurgulanarak yazma eylemi tek bir cinsiyete atfedilmiştir. Çünkü yazma eyleminin Tanrı tarafından sadece erkeklere bahşedildiği düşünülür. “Allah Baba” diyerek erkekleştirdiğimiz Tanrı, nasıl tüm âlemlerin yaratıcısıysa erkek de tıpkı bir Tanrı gibi yazma eyleminin yaratıcısıdır. Erkek, bu şekilde Tanrı tarafından da kutsanmış yazma eylemini üstlenirken, kadına ise onun yazdıklarını okumak düşer. Böylelikle okuyan kadının varlığı yazan erkeğin varlığına bağımlı kılınarak edilgenleştirilir. Kadının ve erkeğin basın yayın organlarındaki etkinliğini tespit etmek amacıyla Medya İzleme Projesi’nin Türkiye’nin de dâhil olduğu 71 ülkede yaptığı araştırmadan şöyle bir sonuç çıkmıştır:

[G]azetecilerin (muhabir, haber spikeri, röportaj yapan, haberi resimleyenlerin) yüzde 57’si erkek, yüzde 43’ü kadın. Bir konuda görüşlerine müracaat edilen, kendisinden alıntı yapılan kişilerin ise yüzde 83’ü erkek, yüzde 17’si kadın. Yine bu çalışmaya göre; gazete ve televizyonlarda kendilerine danışılan kişilerin büyük çoğunluğunu 35 yaşın üzerindeki erkekler oluşturuyor. 60 yaş üzerinde ise tamamen erkeklerin varlığı görülüyor. İleri yaştaki kadınlara hemen hemen hiç görüş sorulmuyor. (Gündem ve Öztürk: *Aksiyon Dergisi*)

Medya İzleme Projesi’nin verilerine göre Türkiye’de ve diğer 71 ülkede basın ve yayın organlarında hegemonik bir erkek üstünlüğünün olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Aynı durum yazın hayatı için de söz konusudur. Türkiye’de erkeklerin “erkek yazar” yerine sadece “yazar” olarak anıldığı kadınların ise “kadın yazar” kimlikleriyle ön plana çıktıkları bir edebî söylem söz konusudur. Türk edebiyatında kadın yazarların geçmişini Halk, Âşık ve Divan Edebiyatı geleneğine kadar götürsek



de kadınlar, 1950'lerden sonra seslerini daha çok duyurma imkânı bulmuşlardır. Hülya Argunşah, “Kadın Edebiyatı Üzerine” başlıklı makalesinde kadın yazar sayısının 1970 ve sonrasında sayısal olarak büyük bir çoğunluğa ulaştığını ve kadın yazarların bu tarihten sonra herkesin kabul ettiği iyi örnekler hakkında söz sahibi olmaya başladıklarını dile getirir (39). Bunun en önemli nedeni 1970'lere hatta 80'lere kadar çoğunlukla erkeklerin edebiyat ürünlerinin yaratıcısı yani üreticisi sayılırken kadınların ise bu ürünlerin okuyucusu yani tüketicisi olarak görülmesidir. Nitekim Nurdan Gürbilek de “Erkek Yazar, Kadın Okur” başlıklı makalesinde Tanzimat'tan bu yana yayımlanmış romanların birçoğunda “Âşık olan her genç kızın, ihanet eden her kadının, intikam hırsıyla yanan, intihar arzusuyla davranan hemen hemen her kadın karakterin elinde ‘boş vakitlerinde’ okuduğu bir roman” olduğunu ileri sürer (278). Kadın, tarihin her döneminde sadık bir roman okuyucusu olarak görülmüştür. Orhan Pamuk'un romanlarında da bu geleneksel bakış açısı değişmemiştir. Yazarın tüm romanlarının erkek karakterleri şair ruhlu, edebiyatla veya diğer sanat dallarıyla yakından ilgilenen kişilerdir.

Sibel Irzık, “*Kar*'da Sanat ve Siyaset” adlı makalesinde sanata modernleştirme, uygarlaştırma ve geri kalmış insanları eğitme gibi önemli anlam ve görevler yüklendiğini dile getirmektedir (70). Sibel Irzık'ın sanatın işleviyle ilgili düşünceleri Aristotelesçi sanat görüşüne yakındır. Aristoteles'e göre sanat yapıtlarına duyulan ilginin temel nedeni insandaki anlama, bilinmeyenin bilgisine ulaşma ve öğrenme isteğidir (15). Bunların dışında sanatın tüm insanlarca paylaşılan eğlendirme, hoşça vakit geçirme ve dinlendirme gibi işlevleri de vardır. Orhan Pamuk'un romanlarının da vazgeçilmezi olan sanat ve edebiyat, herkese hitap eden çoğulcu özellikleriyle değil; bireye ve bireyin bilinmeyene ulaşma arzusuna göre şekillenir. Jale Parla,

“Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili” makalesinde Pamuk’un romanlarında “her zaman sanatsız ve felsefesiz uygarlık (tarih) olamayacağı[nı], sanatı ve felsefeyi ihmal ederek, yalnızca bilim ve teknolojiyle uygarlaşılamayacağı[nı] ve hatta sanatın sağladığı bilginin, bilimin sağladığı bilgiden daha önemli ve yaşamsal olduğu savı yat[tığı]” ileri sürer (56). Fakat Orhan Pamuk’un romanlarında uygarlığa ulaşma yolunda birer araç olan sanat, edebiyat ve felsefe gibi düşünme ve yaratıcı güç isteyen uğraşlar erkek karakterlerin tekelindedir.

Aşağıdaki tabloda Orhan Pamuk’un romanlarında kimi yazar kimi şair kimiye güzel sanatlarla ilgili olan erkek karakterlerin ve okuyucu olarak karşımıza çıkan kadınların bir dökümü verilmiştir:

**2. Tablo: Orhan Pamuk’un Romanlarındaki Karakterlerin Sanata ve Edebiyata Olan Yönelimlerine Göre Sınıflandırılması**

<b>ROMANLAR</b>	<b>ERKEK KARAKTERLER</b>	<b>KADIN KARAKTERLER</b>
<b>Cevdet Bey ve Oğulları (1982)</b>	<b>Cevdet Bey:</b> Yazar <b>Refik:</b> Yazar <b>Muhittin:</b> Şair	<b>Nazlı:</b> Okuyucu <b>İlknur:</b> Okuyucu
<b>Sessiz Ev (1983)</b>	<b>Selahattin:</b> Yazar <b>Faruk:</b> Yazar	<b>Nilgün:</b> Okuyucu
<b>Beyaz Kale (1985)</b>	<b>Hoca:</b> Yazar <b>Venedikli:</b> Yazar	
<b>Kara Kitap (1990)</b>	<b>Galip:</b> Yazar <b>Celâl Salik:</b> Yazar	<b>Rüya:</b> Okuyucu
<b>Yeni Hayat (1994)</b>	<b>Osman:</b> Mühendislik öğrencisi <b>Nahit =&gt; Mehmet =&gt; Osman:</b> Mühendislik öğrencisi <b>Rıfkı Hat:</b> Yazar	<b>Canan:</b> Okuyucu

ROMANLAR	ERKEK KARAKTERLER	KADIN KARAKTERLER
<b>Benim Adım Kırmızı (1998)</b>	<b>Kara:</b> Yazar <b>Enişte Efendi:</b> Nakkaş <b>Üstat Osman:</b> Baş nakkaş <b>Leylek:</b> Nakkaş <b>Zeytin:</b> Nakkaş <b>Kelebek:</b> Nakkaş <b>Zarif Efendi:</b> Nakkaş	
<b>Kar (2002)</b>	<b>Ka:</b> Şair <b>Lacivert:</b> Şair <b>Muhtar:</b> Şair <b>Sunay Zaim:</b> Oyuncu <b>Necip:</b> Şair ve bilimkurgu hikâyeler yazar <b>Fazıl:</b> Şair ve bilimkurgu hikâyeler yazar	<b>Funda Eser:</b> Oyuncu
<b>Masumiyet Müzesi (2008)</b>	<b>Feridun:</b> Senarist-yazar <b>Orhan:</b> Yazar	

Tablodan elde edilen verilere göre Orhan Pamuk'un tüm romanlarının erkek karakterleri şair ruhlu, edebiyatla veya diğer sanat dallarıyla yakından ilgili iken *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın Nazlı'sı ve İlknur'u, *Sessiz Ev*'in Nilgün'ü, *Yeni Hayat*'in Canan'ı ve *Kara Kitap*'in Rüya'sı okuyucu kimlikleriyle karşımıza çıkmaktadır. *Beyaz Kale*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarında ise kadınların okur yönlerine hiç dikkat çekilmemiştir. Fakat *Kar*'da diğer romanlardan farklı olarak Funda Eser karakteri tiyatro oyuncusu olarak çizilmiştir. Pamuk, romanlarının tamamında erkek karakterleri yaratıcılık isteyen entelektüel edimlerle donatırken; kadın karakterlerini bu edimlerden yoksun bırakmıştır. Her romanda birden fazla yazar veya sanatçı erkek karakter varken; söz konusu kadınlar olduğunda bu sayı ya bire düşmekte ya da hiç görülmemektedir. Yaratma ve yazma edimlerinden yoksun kadınların Orhan Pamuk'un tüm

romanlarında dikkat çekmesi, bunun bilinçli bir tercih olduğunun göstergesidir. Geleneksel görüş tarafından kadının gerçek yaşamı betimlemesi imkânsız olarak algılandığı için (Ege 23) Pamuk'un kadın karakterleri yaratıcılığa dayanan yazma ediminden uzak tutulmuşlardır. Kadın karakterlerin roman okuyucusu kimliğiyle sınırlı tutulmalarının asıl nedeni ise onların "başkalarının işine karışan ve bunları duygularıyla özdeşleştiren varlıklar olarak" görülmeleridir (Ege 24).

Kadınlar, Pamuk'un romanlarında sadık birer roman okuyucusu olarak sınırlandırılmakla kalmamışlar aynı zamanda bu edim belirli bir sınıfa özgü olarak çizilerek hemcinsler arasında da bir ayrıma neden olmuştur. Örneğin; söz konusu romanlarda okuma edimine sahip olan Nazlı, İlknur, Nilgün, Rüya ve Canan gibi kadın karakterler toplum içerisinde saygı duyulan ailelere mensup, iyi eğitilmiş kadınlar olarak çizilmişlerdir. *Benim Adım Kırmızı*'da Şeküre ve *Kar*'da ise İpek ve Kadife de kalburüstü ailelere mensup olmalarına rağmen okuyan karakterler olarak tasvir edilmemişlerdir. *Masumiyet Müzesi*'nin Füsün'u ise hem alt sınıftan bir aileye mensup hem de üniversite eğitimi dahi alamamış olmasıyla zaten "okur" olarak çizilme şansını baştan kaybetmiştir.

Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* adlı kitabında Pamuk'un romanlarının ortak noktası olarak yazarlık tutkusunu ve ortak serüven arayışını görür (239). *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Refik ve Muhittin, *Sessiz Ev*'de Selahattin Darvinoğlu, oğlu Doğan ve torunu Faruk, *Beyaz Kale*'de Hoca ve Venedikli köle, *Kara Kitap*'ta Galip ve Celâl Salik, *Yeni Hayat*'ta Osman ve Nahit=>Mehmet=> Osman, *Kar*'da Ka ve yazar arkadaşı Orhan, *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal'in hayatını kaleme alan yazar Orhan yazma eylemine büyük bir tutkuyla bağlı ve bu uğurda her şeyi göze alabilecek karakterler olarak çizilmişlerdir. *Benim Adım*

*Kırmızı*'da ise Leylek, Zeytin ve Kelebek III. Murat Dönemi'nin yetenekleriyle öne çıkan nakkaşları arasındadır. Pamuk'un romanlarında edebiyata ve sanata ilgisi olan erkek karakterler de tıpkı okuyucu kimliğiyle karşımıza çıkan kadınlar gibi dönemin kalburüstü ailelerine mensup, tahsilli erkeklerden oluşurlar. Pamuk'un belli bir yaşam kalitesine ve gelir seviyesine sahip olan erkek karakterleri, hayatlarından mutlu olmadıkları için *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat* ve *Kar* romanlarında yazıya ve şiire yönelirler. *Benim Adım Kırmızı*'da ise nakkaşlık Zeytin, Kelebek, Leylek ve Enişte Efendi için gelir getiren bir iş olmakla beraber aynı zamanda prestij göstergesidir. *Masumiyet Müzesi*'nde ise Kemal, ölen sevgilisinin anılarını canlı tutmak için yazıya yönelmiştir. Kemal, Pamuk'un tüm erkek karakterleri arasında entelektüel edimlerle en az donatılmış olanıdır. Fakat buna rağmen Orhan adlı yazara bir kitap yazdırması ve sevgilisi için müze açması Kemal'e entelektüel edimleri finanse eden bir "patron" izlenimi vermektedir.

Orhan Pamuk'un tüm romanlarında günlük hayatlarından sıkılan erkek karakterlerin entelektüel edimler vasıtasıyla yeniden var olma çabaları göze çarpar. Örneğin *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Refik günlük hayatın rutininden ve evlilikten sıkıldığı bir sırada kendini şöyle tanımlar: "Bir tüccar ailesinin tüccar oğlu... Tasasız, dertsiz, boş bir herif... Evlendim... Çocuğumuz oldu. Şimdi de hayatımda anlam olsun istiyorum" (220). Refik, hayatındaki bu boşluğun nedeni olarak karısı Perihan'ı görür ve bir kavga sırasında ona: "Sen kafasız, yüzeysel, zavallı bir yaratıksın! [...] Beni hiçbir zaman anlamadın, ne de anlamaya çalıştın" (256) diye bağırır. Kavga sonunda hem içindeki anlamsız boşluğu doldurmak hem de biraz sakinleşmek için arkadaşı Ömer'in yanına Kemah'a gider. Refik, Kemah'tan karısına

yazdığı bir mektupta, “Burada bazı tasarılar üzerine çalıştığı[n]ı, bütün günü[n]ü okumak ve düşünmekle geçirdiği[n]i, eve hemen dönerse başladığı şeyi bitirememekten korktuğu[n]u” (285) anlatan bir mektup yazar. Anlaşılacağı üzere Refik, ticaret hayatını ve evliliğini kişisel gelişimi üzerindeki en büyük iki engel olarak görmektedir. O, bu engellerden de ancak bulunduğu yerden uzaklaşarak ve yazarak kurtulacağına inanmaktadır.

*Cevdet Bey ve Oğulları* romanına bakıldığında okumuş ve entelektüel eğilimli erkeklerin sayısının oldukça kabarık olduğu görülürken, Refik’in üniversiteden arkadaşı, Ömer’in eski nişanlısı Nazlı ve Cevdet Bey’in torunu Ahmet’in kız arkadaşı İlknur dışında kalan diğer kadınlar, ev hanımı olarak çizilmişlerdir. Fakat Nazlı ve İlknur, entelektüel karakterler olarak karşımıza çıksalar da romanın ağırlık merkezini oluşturmazlar. Nazlı, eski milletvekili Muhtar Bey’in kızı ve Ömer’in nişanlısıdır. Ömer’in Nazlı’yla evlenmek istemesinin nedeni ise hem Muhtar Bey’in nüfuzundan yararlanmak hem de Nazlı’nın eğitilmiş ve akli başında bir kız olmasıdır. Fakat bir süre sonra Ömer, Nazlı’nın mektuplarını ve okuduğu kitapları küçümsemeye başlar. Bir konuşma esnasında Ömer, Nazlı’ya “Çok okuyorsun galiba! Ben yaşamak gerektiğine inanıyorum!” (138) der. Nazlı’nın cevabı ise “Evet, ama sen bir erkeksin!” (138) olur. Kadının hane içine hapsedilmesi ve kamusal alanın da erkekler tarafından kuşatılmış olması nedeniyle, kadınlar dünyayı anlamak ve anlamlandırmak için okumaya yönelirler. Okuma ise kadının metne ve yaratma eylemine çok sınırlı bir şekilde dâhil olmasına neden olur. Çünkü okumak, yazmak gibi değildir. Okuyucu metne müdahale edemez, onu değiştiremez; sadece yazar tarafından aktarılanların hayalini kurar. Bu nedenle Nazlı, Ömer’e göre hep bir yönüyle eksik kalmaya ve küçümsemeye mahkûmdur. Çünkü Nazlı’nın

düşünceleri, okuduğu kitapların karakterleriyle kendini özdeşleştirmekten ve mektuplarında evlilikle, ilerde yaşayacakları evle ve çocuklarıyla ilgili hayaller kurmaktan öteye geçmez. İlnur ise Nazlı'nın aksine ayakları yere basan bir kadın karakter olmasına rağmen romanın sadece üçüncü bölümünde karşımıza çıkmaktadır. İlnur'u *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndaki diğer tüm kadın karakterlerden ayıran hem gerçek anlamda eğitilmiş ve entelektüel bir genç kız olması hem de sevgilisi Ahmet karşısında, Nazlı'nın aksine kararlı bir şekilde düşüncelerini savunmasıdır. Fakat tüm bunlar İlnur'u romanın baskın karakterlerinden biri yapmaya yetmez, o da Orhan Pamuk'un diğer kadın karakterleri gibi yazar tarafından ikinci plana itilir ve ana hikâyeden uzaklaştırılır.

Cevdet Bey'in karısı Nigân Hanım, kızı Ayşe, gelinleri Perihan ve Nermin, torunları Lâle, Melek ve Mine; Nazlı ve İlnur'un aksine olay kurgusunda daha ön plandadırlar ve bütün bu kadınlar eğitilmiş eğitimsiz fark etmeksizin romanda iyi birer ev hanımı olarak karşımıza çıkarlar. Bu kadınlar arasından Ayşe dışında hiçbirine entelektüel vasıflar yüklenmemiştir. Hepsinin görevi iyi bir eş ve anne olmak, yuvalarını sürdürmek ve boş zamanlarında dedikodu yapmaktır. Aslında Ayşe'nin de annesinden, yengelerinden ve yeğenlerinden büyük bir farkı yoktur. Çünkü Ayşe'ye yazar tarafından entelektüel eğilimler yüklense de onun aslında öyle olmadığını piyano dersinden sonra Cezmi'yle aralarında geçen diyalogdan da çıkartabiliriz:

Cezmi: Kreutzer sonatı ile birlikte çalabilirdik. Aynı adlı hikâyeyi okudunuz mu?

Ayşe: Okumadım!

Böyle durumlarda Cezmi hiç roman okumadığını Ayşe'ye hatırlatırdı, ama bir şey söylemedi. Bir süre konuşmadan yürüdüler.

Cezmi: Peki, Hatay davamız hakkında ne düşünüyorsunuz?

Ayşe: Hiç!

Cezmi: Bir düşüncen olmalı ama!

Ayşe bir şey söylemedi. (290)

Ayşe, bilgiyle kuşatılmış bir genç olan Cezmi'yle konuşurken onun hiçbir sorusuna cevap veremez. Çünkü Ayşe; piyano çalsa da onun ne bestelerden ne de bestecilerden haberi vardır, okuma edimine sahip değildir ve üstüne üstlük yaşadığı dönemin siyasi olaylarına karşı bile çok ilgisizdir. Bu nedenle Ayşe; özel okullarda eğitim almış, piyano kursuna gitmiş ve dil eğitimi için yurt dışına çıkmış bir kız olarak karşımıza çıksa da aslında gerçekler hiç de öyle değildir. Onu, annesinden ve yengelerinden ayıran tek şey anne isminin önüne “eğitimli” sıfatını alacak olmasıdır. Nitekim romanın sonunda Ayşe, zengin aile dostlarının oğluyla evlenir ve tüm dünya işlerinden elini ayağını çekerek, yuvasında mutlu bir ömür sürer.

Cevdet Bey'in karısı Nigân Hanım, romanda ideal ev kadını olarak karşımıza çıkar. O da Sessiz Ev'in babaannesi Fatma gibi zengin ve köklü bir ailenin kızı olmak dışında herhangi bir vasfa sahip değildir. Bu nedenle Nigân Hanım'ı kızından gelinlerinden ayırmak pek mümkün olmaz. Paşababa, Cevdet Bey'e kızı Nigân'dan bahsederken onu şöyle tanımlar: “Nigân içe kapanıktır. Ne istediğini bilir. Onu hediyelerle, fincan takımlarıyla -fincanlara, porselene bayılır- küçük eğlencelerle oyalayabilirsin. Arabaya binip gzmekten hoşlanır. Dünyayı çok görmemiştir. Ne çok bilir, ne de az. Kitaplar, şiirler okur; Fransız romanları da okur, ama sanma ki, okumaya çok düşkündür” (59). Paşababanın, anlatımından Nigân Hanım'ın küçük bir burjuva kadını olduğunu çıkarmak çok zor olmasa gerek. Nigân Hanım, yazar tarafından neredeyse Tanzimat Dönemi romanlarından fırlamış bir kadın karakter gibi tasvir edilir. Tıpkı onlar gibi kadınlar arasındaki ev eğlencelerinden, hediyelerden hoşlanır; arabayla mesire yerlerine gider, hane içinde yetiştigi için dünyadan bihaberdir ve evin bir köşesine çekilip dönemin ünlü romanlarını ve şiirlerini okur. Ama Nigân Hanım da Pamuk'un diğer kadınları gibi yazamaz ve



yaratamaz çünkü o, okuyucu olarak bile kendini yetiştirememiştir henüz. Bu nedenle Nigân Hanım da romandaki diğer kadın karakterler gibi entelektüel eğilimlerden uzak tutulur, hane içinde ideal eş ve anne rolleriyle okuyucuya sunulur. Kadınların aksine Cevdet Bey, Refik ve Muhittin, yazdıkları şeylerden istedikleri sonuçları almasalar da yazma süreci boyunca geliştikleri ve olgunlaştıkları için entelektüel kimlikleriyle ön plana çıkarlar. Hatta *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda entelektüel bir kimliğe sahip olmak, erkekler arasında da ayırt edici bir özelliktir. Romanda para kazanma ve servet edinme hırslarıyla ön plana çıkan mühendis Ömer ve Cevdet Bey'in büyük oğlu Osman, yazar tarafından gizliden gizliye küçümsenir. Bu şekilde yazma ve yaratma yeteneği para kazanmaktan ve servet biriktirmekten üstün tutulur. Hatta bununla da kalmayarak kadınların dışlandığı sınırlı bir erkek grubu tarafından sahip olunan yaratma ve yazma yeteneğine sahip olmak, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda iktidarın ve hegemonik erkekliğin itici güçlerinden biridir.

İçinde bulunduğu toplumun geri kalmışlığından, Osmanlı'nın Batı'da meydana gelen gelişmelere ayak uyduramamasından ve evliliğinin verdiği memnuniyetsizlikten dolayı yazma eylemine yönelen bir diğer karakter ise *Sessiz Ev*'in Selahattin'idir. Ayrıca Selahattin Darvinoğlu'nun oğlu Doğan ve torunu tarihçi Faruk da romanda ikinci derecede de olsa okuyan ve bir şeyler yazıp çizen erkek karakterlerdir. Fakat romanda Selahattin'in yazarlığı diğerlerine göre daha ön plana çıkmakta ve hatta bir süre sonra onun gerçek mesleği olan doktorluğunun bile önüne geçmektedir. Doktor Selahattin romanda, 19. yüzyılda Tanzimat Dönemi yazarlarında görülen "toplum mühendisliği" görevini üstlenmiştir. Selahattin'e göre Batı'nın gerisinde kalan Osmanlı toplumunun ilerlemesini sağlamak ve halkı bilgilendirmek ancak yazmakla mümkündür. Bu nedenle Selahattin tüm hayatını tamamlayamadığı

kırk sekiz ciltlik ansiklopedisine adar. Tanzimat Dönemi aydınlarının, 18. yüzyıl Fransız yazarlarından esinlenerek Osmanlı kültürüne adapte ettikleri ansiklopediciliğin temel amacı pozitif bilimlerin toplum içerisinde yerleşmesini sağlamaktır (Balık ve Uğurlu 2312). Selahattin'in de benimsediği bu görüş yine erkek eliyle ve yaratıcılığıyla topluma adapte edilmeye çalışılmıştır. Karı koca arasında geçen bir konuşmada Selahattin, karısı Fatma'ya gereğinden fazla uzayan ansiklopedi çalışmasıyla ilgili şöyle der:

Artık İstanbul'a ansiklopedi bitince döneriz Fatma, çünkü bu ansiklopediye yapacağım inanılmaz işin yanında, İstanbul'daki ahmakların siyaset dedikleri o günlük, küçük saçmalıklar bir hiç kalır, çok daha derin ve büyük bir iş benim burada yaptığım, yüzyıllar sonra bile etkisini sürdürecektir inanılmaz bir görev; bu görevi yarıda bırakmaya hakkım yok. (24)

Selahattin'e göre yaptığı işin ehemiyeti çok büyüktür; Allah Baba nasıl tüm kutsal kitapların yazarı ve âlemlerin yaratıcısıysa kendisi de Osmanlı'nın kurtuluşunu sağlayacak kırk sekiz ciltlik ansiklopedinin yazarı ve Batı tarzı, modern bir toplumun yaratıcısı olacaktır. Bu nedenle Selahattin, yeni bir toplum yaratmak için değişime en yakınından yani karısı Fatma'dan başlamak ister. Çünkü erkeklerin sınırlarını belirlediği yeni toplum içerisinde Fatma ve diğer tüm kadınlar kültürün yaratılmasında ve aktarılmasında hayati bir öneme sahiptirler. Bu şekilde Tanzimat'la gelen “etkileyen ama kendisi etkilenmemiş” erkek yazar ve “daima etkilenen” bir figür olan kadın okur (Gürbilek 289) klişesi aradan neredeyse 200 yıl geçmesine rağmen Orhan Pamuk tarafından da devam ettirilmektedir.

*Sessiz Ev*'in iki temel kadın karakterinden biri olan Büyükanne Fatma hem kocası Selahattin Darvinoğlu hem de torunları tarafından küçümsenmektedir. Çünkü bu romanda Fatma'ya köklü ve zengin bir ailenin kızı olmak dışında herhangi bir entelektüel özellik yüklenmemiştir. Aksine Fatma, geçmişe körü körüne bağlı,

Selahattin'in yaptığı hiçbir şeyi dikkate almayan, hatta içten içe onun deneyleriyle ve ansiklopedi yazma girişimiyle dalga geçen bir kadındır. Sadece romanın bir yerinde Fatma ve Tanzimat Dönemi kadınlarına yüklenen okuma eylemi arasında bir bağlantı kurulmuştur. Fatma, misafir olarak gittikleri Şükrü Paşaların konağından tam çıkacakken, orada gördüğü bir kitabı almak ister. Evin kızı Şükran, Fatma'nın almak istediği kitapları getirince annesi; "efendim bu kitaplar bu kıza göre olmasa gerek, üstelik o okumayı da pek sevmez" (335) diyerek yanıt verir. Bu durum Fatma'nın aslında kitaplarla ve okumakla çok yakından ilgili olmadığına bir göstergesidir. Fakat burada dikkat çekici bir nokta ise Şükran'ın getirdiği kitaplar arasında Monte Cristo, Xavier de Montepin, Paul de Kock ve Hikâye-i Robenson gibi Tanzimat Dönemi'nde en çok çevrilen ve kadınlar arasında en çok okunan kitapların olmasıdır. Osmanlı-Türk romanının ilk örneklerinde, bir köşede elinde bu romanlardan birini okuyan ve anlatılanlardan etkilenen kadınları görmek şaşırtıcı değildir (Gürbilek 275-276). Fakat Fatma, entelektüel bir nitelik olarak görebileceğimiz okuma edimine bile sahip değildir.

*Sesiz Ev*'de Nilgün'e özel bir bölüm ayrılmış olmamasına rağmen ona hem üniversiteye giden hem okuyan hem de güncel siyasî olayları takip eden entelektüel bir kadın imajı yüklenmiştir. Orhan Pamuk'un diğer romanlarında olduğu gibi Nilgün de okuyan kadın kimliğiyle karşımıza çıkar, daha fazlasıyla değil. Fakat Nilgün'e yazar tarafından kendi düşüncelerini anlatma ve entelektüel olarak var olma şansı verilmez. Nilgün'ün düşünceleri, okuduğu kitaplar ve gazeteler başta kendi kardeşi Metin tarafından küçümsenir. Metin, romanda hegemonik iktidarın en büyük destekleyicisi olan güce ve paraya tapmaktadır. Bu yüzden ablasının yaptığı

“kadınca” işlere burun kıvrır. Ayrıca Metin, Nilgün’ü okuduklarından dolayı gereğinden fazla ideolojik olmakla suçlar:

Metin: Gördün mü? Çok ideolojik oldun. Çok çığ.

Nilgün: Sen ideolojik ne demek biliyor musun?

Metin: Bilmez olur muyum? Öyle bir ablam var beyni yeni yıkandı, her gün görüyorum. (60)

İlerde egemen erkekliğin katı bir temsilcisi olacak olan Metin, ablasının düşüncelerine saygı göstermez. Çünkü düşünmek özellikle de politika hakkında düşünmek kadınlara değil; erkeklere mahsus bir iştir. Nilgün’ü düşüncelerinden ve naif devrimciliğinden dolayı küçümseyen diğer kişiler ise ülkücü genç Hasan, aynı zamanda onun üvey kuzenidir, ve onun arkadaşlarıdır. Her sabah plaja giden ve burada *Babalar ve Oğullar*’ı okuyan Nilgün, eve dönerken bakkaldan Cumhuriyet gazetesi alır. Hasan ve arkadaşları, Nilgün’ü kendi iktidarlarına karşı bir tehlike olarak gördükleri için onun devrimci kitapları ve gazeteleri okumasından hoşlanmazlar. Nilgün’ün sonunu getiren de Hasan ve arkadaşlarının bu tutumu olur. Romanın sonunda Nilgün, Hasan tarafından öldürüleseye dövülür ve sonrasında beyin kanamasından ölür. Aslında Nilgün’ün yazar tarafından ölüme mahkûm edilmesi hiç şaşırtıcı değildir. Çünkü Orhan Pamuk, biraz olsun entelektüel bir görüntüye sahip olan kadın karakterlerini romanlarının sonunda ya öldürür ya da evlendirerek olay kurgusundan bir şekilde uzaklaştırır.

Orhan Pamuk’un yayımlanan üçüncü romanı olan *Beyaz Kale*’de yazar kimlikleriyle öne çıkan üç karakter vardır: dedesi Selahattin Darvinoğlu’ndan miras kalan ansiklopedicilik geleneğini sürdürmek isteyen Faruk Darvinoğlu, karşılıklı oturup padişah için risaleler, küçük hikâyeler ve projeler hazırlayan Venedikli köle ve Hoca. “Giriş” adlı bir bölümle başlayan *Beyaz Kale*, temelde “okuma” ve özellikle yaratıcı düşünceye dayanan “yazma” eylemi üzerine kurulmuş bir romandır.

Pamuk'un diğer romanlarında olduğu gibi bunda da yaratıcılık isteyen yazma eylemi erkek karakterlere bahşedilmiştir. Faruk Darvinoğlu, 1982 senesinde Gebze Kaymakamlığının arşivinde bulduğu el yazmasının tarihsel değerinden çok edebî değerine odaklanarak, biraz metnin orijinaline sadık kalarak biraz da kendinden bir şeyler katarak ortaya yepyeni bir hikâye çıkarır. Faruk Darvinoğlu, bu yaratım sürecini okuyucuya şöyle aktarır: “Bir masanın üzerine koyduğum el yazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtların durduğu başka bir odadaki öteki masaya geçiyor, aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum” (9-10). Faruk Darvinoğlu, el yazmasına katı bir tarihçi objektifliğiyle yaklaşmaktansa; aklımda kalanları yazıya geçirirken satır aralarına kendi hayallerini de gizler ve metne üslubuyla dâhil olur. Bu nedenle “Giriş” adlı bu bölüm, okuyucuya hem Faruk Darvinoğlu'nun yaratıcı gücünü gösterir hem de hikâyenin devamını el yazmasından öğreneceğinin işaretini verir. Elyazmasının geri kalanında ise “yazma” eylemini Hoca ve Venedikli köle üstlenir. Roman boyunca iki karakter, bazen birlikte bazense ayrı ayrı kitaplar, risaleler, ansiklopedi maddeleri kaleme alırlar. Ve bu süreç boyunca birbirleriyle gizliden gizliye yazılanların en güzelini, en iyisini yaratmak için mücadele ederler. Fakat romanın sonunda Hoca ve Venedikli köle birbirlerine dönüştükleri için bu yarışın tek bir kazananı olmaz. Böylelikle “yazma” eylemi de bir yarış aracı olmaktan çıkar ve hayatın amacı oluverir. Artık tek bir kişi olan Hoca ve Venedikli köle için “Hayatın en hoş yanı hoş hikâyeler uydurup hoş hikâyeler dinlemek[tir]” (151). Orhan Pamuk, bu sözleriyle yazma eyleminin “yaratıcılık” istediğini vurgular fakat hiç sürpriz olmayan bir şekilde yine bu eylemin gerçekleştiricileri olarak erkek karakterleri seçer. Zaten *Beyaz Kale*'de Pamuk'un diğer romanlarının aksine kitap okuyan kadınlara ve ev hanımlarına rastlanmaz.

Venedikli köle, birkaç kere annesinden ve nişanlısından bahseder; Hoca ise çok uzaklardaki kız kardeşinden. Bunun dışında sık sık sözü geçen kadınlar ise orospulardır. *Beyaz Kale*'yi Pamuk'un diğer romanlarından ayıran da budur; kadın karakterlerin olay kurgusuna hiçbir şekilde dâhil edilmemeleri ve roman boyunca yazar tarafından susturulmaları.

Orhan Pamuk'un tüm romanlarında kitap, yaratıcılık, yazma ve okuma eylemleri metnin arka dokusunu oluştururken; *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'ta diğer romanlarının aksine bu dört temel izlek hikâyenin merkezini oluşturmuştur. *Kara Kitap*'ın başkarakteri Galip romanın başlangıcında silik sıradan bir avukat portresiyle okuyucunun karşısına çıkarken; romanın sonunda kuzeni ünlü gazeteci Celâl Salik'le özdeşleşir ve bir yazar olur. Bu yüzden *Kara Kitap* için aslında Galip'in yazarlık serüvenini anlatan bir roman demek yanlış olmayacaktır. Roman, Rüya'nın arkasında kısa bir mektup bırakarak Galip'i terk etmesiyle başlar. Bunu üzerine Galip, Rüya'yı aramaya koyulur. Başlangıçta roman, kayıp Rüya'nın aranışı üzerine kurulsada bir süre sonra bu arayış yön değiştirir. Galip, romanın geri kalanında Celâl'i ve o güne kadar sahip olamadığı yazma yeteneğini aramaya başlar. Kemal Atakay, "Kara Kitap'ın Sırrı" adlı makalesinde Galip'in Rüya'yı ve Celâl'i aramasını sonunda bir kimlik edinme çabasına çıkacak olan ilhamın ve yazının aranması olarak görür (36). İlhamı temsil eden Rüya, roman boyunca ismi gibi hülyalı ve büyülü kalmıştır. Rüya'nın romandaki tek işlevi Galip'i kendini bulma yolundaki arayışa sevk etmesidir.

*Kara Kitap*'ın başlangıcında yazma yeteneği sadece Celâl'e bahşedilmiştir ve onun ünü tüm toplum tarafından onaylanmıştır. Bu şekilde hem yazma kudretine sahip olması hem toplum tarafından kabul görmesi, doğal olarak Celâl'e kendi

alanında bir iktidar sağlamıştır. Münevver Kınalı ve Ezgi Taşçıoğlu, “*Kara Kitap*’ta Kadın Karakterler” makalesinde hikâye anlatabilme yeteneğinin gücü ve iriliği temsil ettiğini vurgulamışlar ve bu yeteneğe sahip olan Celal’in de egemen erkekliğin sembolü olduğunu dile getirmişlerdir (90). Bu nedenle egemen erkekliğin sadece kadınları baskı altına alıp sindirmekle kalmayıp, aynı zamanda erkekler arasında da hiyerarşik bir yapılanmaya sebep olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Erkekler arasındaki hiyerarşik yapılanma genellikle eğitim, aile, servet, mesleki statü gibi durumlardan kaynaklanırken *Kara Kitap*’ta erkekliğin ve iktidarın pekiştireci yaratma ve yazma yeteneğine sahip olmaktır. Galip için bu iki yeteneğe ulaşmanın yolu ise iktidarı yani Celâl’i devirmekten geçer. Bu yüzden Galip, ilk önce Celal’in Şehrikalp Apartmanı’ndaki dairesine yerleşir ve yıllardır biriktirdiği gazete haberlerini, röportajları, köşe yazılarını, mektupları, adres defterlerini hiç atlamadan okumaya başlar. Galip, okudukça Celâlleşir; “[s]ekiz saatlik okuma sonunda kafasındaki Celâl imgesi bütünüyle değişmiş, böylece sanki kendisi de başka biri olmuştu[r]” (246). Bundan sonra Galip, Celâl’in pijamalarını giymeye, onun yatağında yatmaya ve her sabah Celâl’in yaptığı gibi yazı masasına oturup onun gazetede çıkan köşe yazısının imla hatalarını düzeltmeye başlar. Zamanla Celâl’in yerine geçen Galip, bununla da kalmayarak onun gazetede köşesini de sahiplenir. Kuzenin yerine gazeteye yazmaya başlayan Galip, “[kendi] yazılar[ın] Celâl’in köşesine tam istediği ve beklediği gibi yerleşeceğinden emindi[r]” artık (302). Çocukluğundan beri Celâl’in gizli iktidarının altında ezilen Galip, romanın sonunda gücü temsil eden hikâye anlatabilme yeteneğine sahip olmuş ve artık olgunlaşmıştır. Galip, bu şekilde Celâl’in elinden iktidarı devralırken; Rüya ise arayış sürecinin merkezinden çıkmış, giderek silikleşmiş ve sonunda “[m]asalların sihirli isminin yani

Alaaddin'in dükkânını dolduran ıvır zıvır arasında" (Kınalı ve Taşcıoğlu 91) ölü bulunmuştur. Romanda Rüya'nın katliyle onun Galip'in kendini bulma ve olgunlaşma yolculuğundaki rolüne son verilmiştir.

*Kara Kitap*'ta kadınlar ve özellikle Rüya, Galip'in yazarlık sürecinin inşasında işlevsel bir role sahiptir. Nasıl ki aşk mesnevilerinde kadın karakter, erkek karakteri aşk ve taht yolunda eğitiyorsa (Tezcan 2013: 419) Rüya'ya da yazar tarafından aynı rol üstlendirilmeye çalışılmıştır. Fakat Rüya, Galip'in yolculuğunun tetikleyici gücü olmaktan öteye geçememiştir. Rüya, *Kara Kitap*'ta polisiye romanlar okuyan, yapmak istediği çevirilere bir türlü başlayamayan, herhangi bir işte çalışmayan ve romanın sonunda ne çeviri ne de yazma eylemine ulaşan bir karakter olarak verilmiştir. Romanın ilk kısmında somut olarak varlığına rastlayamadığımız Rüya, ikinci kısımda ise tamamen görünmez olur ve tekinsiz bir hâl alır. Susan Gubar ve Sandra Gilbert, *The Madwoman in the Attic* (Çatıdaki Deli Kadın)'de fallusun ve kalemin erkeğin iktidarını simgelediğini; bunlardan yoksun olan kadının ise erkek yazarların eserlerinde gölge figür olarak kaldığını ve yazıya hapsedilerek susturulduğunu dile getirirler (alıntılayan Ege 2005). *Kara Kitap*'ta Galip'in, Celâl'in ve romanın asıl yaratıcısı olan Orhan Pamuk'un metnin içerisine hapsederek susturdukları ve gölge bir figür hâline getirdikleri kişi ise Rüya'dır. Romanda Rüya'ya yüklenen tek entelektüel edim polisiye romanlar okuması ve bunları çevirmek istemesidir. Fakat yazar tarafından Rüya'ya okuma ve çevirme yeteneği bahşedilmiş olsa da okur Rüya'nın okuduğundan da bir şeyler çevirdiğinden de emin olamaz. Galip, bir sabah uyandığında salondaki küllüğü dolu görünce "Rüya[nın] yeni bir polisiye roman okuyarak ya da okumayarak sabaha kadar oturmuş" (18) olduğunu düşünür. O da emin değildir Rüya'nın bu romanları okuyup



okumadığından. Kitabın on yedinci bölümünde Galip, Belkıs'a Rüya'yı anlatırken “[onun] bir işte çalışmadığını, polisiye romanlar okuduğunu, arada bir okuduğu romanlardan birini de ağır ağır çevirdiğini söyle[r]. [...] [A]ma Rüya'yı o masada çalışırken bir kere görmediği gibi hayâl [bile] edeme[z]” (184). Bu şekilde Rüya, başından beri yaratma ve yazma yeteneğinden yoksun bırakıldığı gibi aslında onun okuma ve çeviri yeteneğine bile yeterince sahip olmadığı vurgulanmaktadır.

*Kara Kitap*'ta Rüya'ya yüklenen okuyucu ve çevirmen misyonu, Galip ve Celâl'in sahip olduklarının yanında değersiz kalmaktadır. Çünkü polisiye romanlar, entelektüel gelişime katkı sağlamayan, toplumun geneli tarafından okunabilen, nitelikli ve niteliksiz okuru birbirinden ayırt edemeyen ve “bestseller” (çok satanlar) olarak adlandırılan popüler roman türüdür. Yelda Eroğlu, “Polisiyeye Kadın Eli Değince” adlı makalesinde ciddi olarak görülen edebî bir eserin tekrar tekrar okunduğunu fakat polisiyelerin düğümün çözülmesiyle okuyucuda yeniden okuma isteği uyandırmadığını dile getirir (2008). Bu nedenle polisiye roman okuru sıfatıyla nitelenen Rüya'nın okuma eyleminin, yazar tarafından küçümsendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Galip ve Celâl; tasavvuf, Mevlâna ve Mevlevilik, Hurufilik, filmler, mektuplar, Atatürk, harf inkılâbı, eski köşe yazıları, gazete haberleri gibi birçok alana dönük okumalar yaparken ve üstelik bunları yaratıcı zekânın süzgecinden geçirerek bir de yazıya dökerken; Rüya çok da ciddi olmayan ve okuyucuda yeniden okuma isteği uyandırmayan polisiye romanlarla meşguldür.

Çünkü:

Polisiyeler, olağanüstü kontrollü romanlardır. [...] Tam da bu yüzden, özellikle kadın okurlar, hayatın iplerinin ellerinden kaydığını, her şeyin kontrolden çıktığını hissettikleri kriz zamanlarını polisiye okuyarak geçirirler. [...] Kendi minicik hayatını düzenlemekten o an için aciz depresif okur, ‘Saat sekizi tam on yedi dakika geçiyordu’ gibi kesin cümlelerle kısa bir kontrol hissi yaşar. Bu yüzden de bir

dönemin toplumcu romanlarında, bunalım geçiren küçük burjuva kadınları polisiyeyi ellerinden düşürmezler. (Eroğlu 2008)

*Kara Kitap*'ın Rüya'sı da son zamanlarda hem Galip'le olan evliliğinden hem de hayatının tek düzeliğinden dolayı polisiye romanlara sarmış bir küçük burjuvadır.

Romanda okur kimliğinin yanı sıra çevirmen kimliğiyle de karşımıza çıkan Rüya, tam anlamıyla gerçek bir okur sayılmadığı gibi gerçek bir çevirmen olarak da görülmez. Zaten çevirmenlik de polisiye roman okuyuculuğu gibi *Kara Kitap*'ta çok değer verilmeyen bir uğraştır. Yazarlık, yaratıcı düşünce isterken ve yazar, bu yolla dünyaya yeni bir şey getirirken; çevirmenliğin üslupla alakalı olduğu ve var olanın başka bir dile aktarılmasını sağladığı için yaratıcı bir çaba gerektirmediği düşünülür. Rüya'nın aslında tam olarak sahip olamadığı bu iki yetenek onu entelektüel platformun dışına itmektedir. Bu nedenle *Kara Kitap*'ta Galip ve Celâl, yaratıcılığın ve yazının iktidarı olarak görülürken; Rüya, yani kadın karakter Orhan Pamuk'un diğer romanlarında olduğu gibi ikinci plana atılır ve erkek tarafından yaratılan bir imge olmaktan öteye gidemez.

*Yeni Hayat* romanı, Osman adlı başkarakterin “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti” (7) cümlesiyle başlar ve onun kitabın esrarını çözmek için çıktığı yolculukla devam eder. Roman boyunca ana karakterler Osman, Nahit=>Mehmet=>Osman, Canan ile yan karakterler; Doktor Narin ve onun tuttuğu ajanlar gizemli bir kitabın peşi sıra sürüklenirler. Semra Saraçoğlu, esrarengiz bir şekilde elden ele dolaşan bu “kitap ve yeni [bir] hayat arasındaki ilişki[yi] yazar ve yazma eylemi arasındaki karşılıklı ilişkiy[e]” benzetir (118). Bu yazarı bilinmeyen kitaba ve yazma eylemine tutkun olan Osman ve Nahit=>Mehmet=>Osman, kitabın esrarına ulaşma isteğini roman boyunca sürdürürken, *Yeni Hayat*'ın kadın karakteri Canan bu yolculuğu yarım bırakır ve Samsun Sosyal Sigortalar Hastanesi'nde

tanıştığı Doktor Mehmet’le evlenerek Almanya’ya taşınır. Zaten Canan’ın bu yolculuğa çıkmaktaki birincil amacı kitabın esrarına ulaşmak değil; kaybettiği sevgilisi Nahit=>Mehmet=>Osman’ın izini bulmaktır. Bu nedenle Canan, yazar tarafından gerçeğin bilgisine ulaşma yolculuğunda saf dışı bırakılır. Kitabı ve Nahit =>Mehmet =>Osman’ı arama yolculuğunda Osman’a belli bir süre refakat eden Canan, hem romanın başkişisinin cinsel isteklerinin odağıdır hem de aşkın varlık imgeleriyle donatılan tasavvufi bir semboldür (Ecevit 1996: 187). Bu şekilde romanda hem cinsel obje ve hem de hakikate ulaşma yolunda bir araç olarak görülen Canan’a yazar tarafından herhangi bir entelektüel vasıf yakıştırılmamıştır. *Yeni Hayat*’ta yazma ve yaratma yeteneği bu gizemli kitabın sonradan ortaya çıkan yazarı Rıfki Hat’a ve Nahit=>Mehmet=>Osman’a bahşedilmiştir. Nahit =>Mehmet =>Osman, Rıfki Hat’ın yazdığı, sonradan adının *Yeni Hayat* olduğunu öğrendiğimiz esrarlı kitabın ikinci yaratıcısıdır. Nahit=>Mehmet=>Osman, yaptığı bu yeniden yaratma işini şöyle özetler: “Başkaları işime kitabı kopya etmek diyebilir, ama basit bir kopya işinden ötedir benim işim. Hissederek anlayarak ve her seferinde her cümle, her kelime, her harf benim buluşmuş gibi yazarım” (198). Pamuk, bu şekilde Nahit=>Mehmet=>Osman’ın yaptığı bu işi basit bir kopyalama işlemi olmaktan çıkarır ve yaratıcı bir eyleme dönüştürür. *Yeni Hayat*’ın başkarakteri Osman ise romanın sonunda hem kitabın sırrına ulaşır hem de Nahit=>Mehmet=>Osman’ı öldürerek bu esrarlı kitabın tek sahibi olur. Roman boyunca hikâyenin ana izleğini oluşturan esrarlı *Yeni Hayat* kitabı, böylece bir erkeğin hâkimiyetinden bir diğerine geçer.

*Benim Adım Kırmızı* romanı, 16. yüzyıl Osmanlı toplumunun sanat anlayışını, dönemin en önemli sanatlarından biri olan nakkaşlığı ve nakkaşhane çevresinde

gelişen bir dizi olayı hikâye eder. Olaylar, padişahın Enişte Efendi'den Osmanlı nakkaşlık geleneğinin aksine Frenk usulünce hazırlanmış bir kitap sipariş etmesiyle başlar. *Yeni Hayat* romanında olduğu gibi *Benim Adım Kırmızı*'da da olaylar silsilesini başlatan bir kitaptır. Bu romanda da *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'taki gibi yaratma, yazma ve bunların yanı sıra resmetme yetenekleri ön plana çıkmaktadır. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı kitabında öyküleme ve resim yapma kaygısının romanın kaygan zemini içerisinde sürekli iç içe geçtiğini dile getirir (146). Bu nedenle hem yazı hem de resim romanın birbirinden ayrılmaz iki temel parçasını oluşturur.

Pamuk'un romanlarında görülen özgün bir edebiyat ve sanat kaygısı *Benim Adım Kırmızı*'da doruk noktasına çıkmıştır. Roman boyunca, 16. yüzyılın gözde sanatı nakkaşlık, nakkaşhane çevresi, dönemin sanat anlayışı, yeni sanat anlayışlarına yönelişler ve birkaç sanatkâr arasında filizlenmeye başlayan özgün bir tarz geliştirme kaygısı işlenmiştir. Orhan Pamuk da *Öteki Renkler*'de *Benim Adım Kırmızı*'nın “temel sorun[unun] nakkaşların çilesi, sanatçının derdi” olduğunu dile getirmiştir (33). Bu nedenle romanın odağında nakkaşlar bulunmaktadır. Padişahın nakkaşhanesinde hizmet ediyor olmak Zeytin, Kelebek ve Leylek için büyük bir prestijdir. Çünkü nakkaşhane aynı zamanda padişaha diğer bir deyişle iktidara olan yakınlığın simgesidir. Bunun dışında nakkaşhane, Osmanlı toplumunda kadınların dışlandığı ve katılımcılarını erkeklerin oluşturduğu entelektüel bir sanat platformudur. Romanda nakşetme yeteneği üstat Osman'a ve onun yetiştirdiği Zarif, Zeytin, Kelebek ve Leylek'e atfedilirken; yazı/anlatma/öyküleme yeteneği ise Enişte Efendi ve Kara tarafından üstlenilmiştir. Romanın ana kadın karakterleri Şeküre ve Bohçacı Ester ise keskin zekâlarıyla ön plana çıkmalarına rağmen 16. yüzyıl Osmanlı

toplumunun sosyokültürel yapısı gereği tüm entelektüel çevrelerden dışlanmışlardır. Onlar, zekâlarını yeni bir şey yaratmaya yöneltmektense; erkeklerin ardından gizli işler çevirmeyi ve olayları yönlendirmeyi tercih etmişlerdir. Enişte Efendi'nin kızı olan Şeküre, aslında babasının konumundan dolayı sınırlı da olsa bir eğitim görmüş ve hatta nakkaşların eserlerini inceleme fırsatı bulmuştur. Fakat Şeküre'nin resimlere bakışı entelektüel bir arayıştan ziyade daha basittir. O, bu izlenimlerini okuyucuya şu şekilde aktarır: “Babamın kitaplarındaki resimlere yıllardır bakar, içlerinde hep kadınları, güzelleri ararım. Seyrek de olsa vardılar ve hep mahçup, utangaç, önlerine en fazla özür diler gibi birbirlerine bakarlar. Erkekler, savaşçılar ve padişahlar gibi başlarını kaldırıp dimdik dünyaya baktıkları hiç olmaz” (54). Şeküre, okuyucuya resimlerle ilgili entelektüel bir yorum sunmamasına rağmen dönemin toplum yapısıyla ilgili büyük ipuçları verir. 16. yüzyıl Osmanlı toplumunda kadınlar göz önünde bulundurulmaktansa hane içerisinde varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu durum Osmanlı sanatına da yansımış; nakkaşların resimlerinde kadınlar mağrur ve kendi hâllerinde çizilirken; erkekler güçlü ve gururlu bir şekilde resimlerde yerlerini almışlardır.

Öyküleme ve resmedebilme yeteneğine sahip olmak, *Benim Adım Kırmızı*'da erkek egemenliğinin bir sembolüdür. Bu nedenle hem nakkaşlar hem de Üstat Osman ve Enişte Efendi arasında iktidara sahip olabilmek adına gizli bir savaş söz konusudur. Zarif, Zeytin, Leylek ve Kelebek, kendi aralarında en güzel resmi çizmek için yarışır. Üstat Osman ve Enişte Efendi ise klasik üslubu sürdürmek ya da Frenk üslubu aracılığıyla bireye has yeni bir tarz geliştirip geliştirmemek konusunda çatışırlar. Nakkaşlardan Zarif Efendi, Frenk üslubuyla resim yapmaktan hoşnut olmadığı için Zeytin tarafından öldürülür. Zarif Efendi'nin öldürülmesiyle modern ve

bireye ait farklı bir resim tarzı geliştirmenin önündeki en büyük engellerden biri kaldırılmış olur. Romanda, Zarif Efendi'nin katilini ortaya çıkarmak için olay kurgusuna dâhil olan Kara, ilerleyen bölümlerde Enişte tarafından resimlere hikâye bulmakla görevlendirilir. Çünkü minyatürler ancak bir yazıyla ve öyküyle var olabilirler (Ecevit 2001: 144). Bu nedenle polisiye roman kurgusuyla ilerleyen *Benim Adım Kırmızı*'da nakkaşların yaptıkları resimlere uygun hikâyeleri bulmak; en az Zarif Efendi'nin ve daha sonra öldürülecek olan Enişte Efendi'nin katilini bulmak kadar önemlidir. Bu yüzden romanda, hikâye anlatmaya dayanan meddahlık geleneğinden de yararlanılmıştır. Resim ve yazıyı aynı potada eritmeye çalışan Pamuk; resmi nakkaşlıkla, yazıyı ise meddahlıkla koşutlar ( Ecevit 2001: 147). Bunu yaparken de yeni bir tarz geliştirmek için kendine yardımcı olarak Enişte Efendi'yi seçer. Yazıyı ve resmi bir araya getirerek padişah için yepyeni bir kitap hazırlayan Enişte Efendi, bunun ancak Frenk üslubu gibi yepyeni ve bireye has bir tarzla oluşturulabileceğini kafasına koymuştur. Bu durum tıpkı nakkaş Zarif gibi Enişte Efendi'nin de ölümüne sebep olacaktır.

*Benim Adım Kırmızı* nakkaş Zarif'in ve Enişte Efendi'nin ölümünün arkasındaki sırrı ve katili ortaya çıkarmaya çalışan polisiye bir kurgu gibi işlemektedir. Bunun yanı sıra Şeküre ve Kara arasında geçen aşk hikâyesi romanın arka planını oluşturmaktadır. Fakat padişahın sipariş ettiği gizemli kitap ve nakkaşlardaki kendilerine has yeni bir sanat tarzı yaratmakaygısı olayların tetikleyicisidir. Yani *Benim Adım Kırmızı* klasik bir polisiyenin veya bildiğimiz aşk hikâyelerinin ötesine geçmiş bir kitaptır. 16. yüzyılda Doğu ve Batı kültürünün resme yaklaşımını da görebildiğimiz bu roman, aslında bugün yabancı olduğu bir dünyanın nakkaşlık sanatının, nakkaşhanenin, minyatürlerin ve meddahlık

geleneğinin kapılarını aralamıştır. Orhan Pamuk, *Manzaradan Parçalar*'da “[b]u roman[ın] gerçek resimlere, kitapların sayfalarında unutulmuş binlerce İslam minyatürüne bakılarak çizilmiş gerçekçi bir masal” olduğunu söyler (381). Bu nedenle *Benim Adım Kırmızı* bir polisiye ya da aşk romanı olmaktan çok sosyokültürel değişimler nedeniyle bir kenara itilmiş olan nakkaşların ve meddahların hayatlarının anlatıldığı, ayrıca onların resmetme ve öyküleme tarzlarının dile getirildiği bir romandır. *Benim Adım Kırmızı*'yı Pamuk'un diğer romanlarından ayıran şey; öyküleme ve resmetme kaygısının kitabın tamamına sindirilmiş olmasıdır. Fakat bu romanı, Pamuk'un diğer eserlerine bağlayan taraf yaratma, yazma ve buna ek olarak resmetme yeteneğinin yine erkeklerin dünyalarına ait bir entelektüel varoluş biçimi olduğunun tekrarlanmasıdır.

Orhan Pamuk'un yedinci romanı olan *Kar*, diğer romanlarının aksine döneminin politik olaylarına şahitlik ettiği ve bunları farklı bir kurguyla okuyucuyla aktardığı için yazarın diğer romanlarından ayrılır. *Kar*, politik bir roman olarak nitelendirilse de metnin Ka olarak anılan başkarakteri Kerim Alakuşoğlu, son derece apolitik bir karakterdir. Ka, “On iki yıldır Almanya'da siyasi bir sürgün hayatı yaş[amasına rağmen] hiçbir zaman siyasetle fazla ilgilenmiş değildi[r]. Asıl tutkusu, bütün düşüncesi şiirdi[r]” (10). Fakat Ka, tüm bunlara rağmen özel bir gazetenin isteği üzerine son zamanlarda Kars şehrinde artan türbanlı kızların intihar olaylarının asıl nedenlerini araştırmak için bu şehre gider. Romandaki olaylar silsilesi de Ka'nın Kars'a gelmesiyle başlar. Pamuk'un Ka'sı Nişantaşı'nda sosyetik bir çevrede yetişmiş, Avrupalılar gibi olmak isteyen (100) ve özellikle Batı edebiyatından eserler okuyan (22) sanatçı ruhlu bir burjuvadır. Okuyucuya bu şekilde tasvir edilen Ka'nın Kars'ta yaşanan olayları araştırması için bu şehre gönderilmesi aslında onun tabiatına

hiç uymamaktadır. Zaten Ka da bu durumun farkındadır ve romanın ilerleyen bölümlerinde “Kars'a geldiğinden beri ilk defa bu şehirde İpek'i tavlamaktan ve şiir yazmaktan başka yapacak bir işi olmadığını düşün[ür]” (211). Bu nedenle aslında Ka'nın yeni anlam arayışları içinde olan ve bunun için de yazmaya yönelen *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın Refik'inden ya da *Kara Kitap*'ın Galip'inden hiçbir farkı yoktur. Çünkü Ka, etrafında gelişen siyasi olaylara karşı duyarlı değildir; istemeden dâhil olduğu durumlarda ise tek amacı şiir yazmayı sürdürebilmek ve İpek'i elde etmektir. Zaten “Ka[’yı] İstanbul’dan Kars’a [sürükleyen de] evlen[eceği] kızın İpek olduğuna gizli gizli inan[masıdır] (28).

Ka, şair olmasına ve geçimini şiir okuyarak kazanmasına rağmen yıllardır istediği gibi şiirler kaleme alamamaktadır. Fakat Kars şehrinin atmosferi sayesinde Ka'ya yeniden şiirler gelmeye başlar. Ka, Kars'ta ilerde katili tarafından çalınacak olan on dokuz tane modern şiir kaleme alır. Şiir ve şiir yazma metaforu romanda önemli bir yer kaplamaktadır. *Kar*'da İpek'in eski kocası Muhtar ve eski sevgilisi Lacivert de Ka gibi şiir yazarlar. Fakat ne Muhtar'ın ne de Lacivert'in şiirle olan ilişkisi Ka'nınki gibi ön planda değildir. Fakat yazar tarafından, bu iki karaktere de entelektüel bir edim olan yaratma ve yazma yeteneği yüklenmiştir. Romanda dikkat çeken bir diğer nokta ise ünlü şair Necip Fazıl Kısakürek'in adını aralarında paylaşan Necip ve Fazıl adlı iki gençtir. Bunlardan Necip şiir yazmaz fakat bilimkurgu roman denemeleri yapar. Necip, Ka ile olan bir konuşmasında “[Z]engin de olmak istemiyorum. Şair, yazar olmak istiyorum. Bir bilimkurgu romanı yazıyorum. Kars'taki gazetelerden birinde, *Mızrak*'ta belki yayımlanacak, ama ben romanımın yetmiş beş satan bir gazetede değil, binlerce satan İstanbul gazetelerinde yayımlanmalarını istiyorum” (106) diyerek yaratma hevesini dillendirir. Fazıl'dan ise



Necip'ten bahsedildiği kadar ayrıntılı bir şekilde bahsedilmemiştir. Romanın sonunda onun İpek'in kız kardeşi Kadife ile evlendiğini öğreniriz sadece.

*Kar* romanında şairlik ve yazarlığın yanı sıra öne çıkan bir diğer entelektüel edim ise Sunay Zaim ve karısı Funda Eser'in oyunculuklarıdır. Fakat Sunay Zaim ve karısı sanılanın aksine yıllarca bayağı oyunlarda yer almış, ikinci dereceden tiyatrocular olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Sunay Zaim, Millet Tiyatrosu'nda sergilemeyi düşündüğü *Vatan Yahut Türban* adlı oyunuyla bir devrim yapmayı planlamaktadır. Bu oyunun tasarısı ve sergilenmesi kitapta çok ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir fakat bu tasvirler okuyucuya, entelektüel bir bilgi ya da sanatsal bir haz sağlamaz. Çünkü roman, sahnede bir oyun sergilemenin verdiği sanatsal hazza değil; bu oyunun politik etkisine odaklanmıştır. Fakat Sunay Zaim ve karısının bir tiyatro oyunu aracılığıyla ülke çapında bir devrim gerçekleştireceklerine inanmaları sanatın etkileyici ve yönlendirici gücünün göstergesidir. Romanda Funda Eser ve *Vatan Yahut Türban* adlı oyunda zorla sahneye çıkarılan Kadife dışında entelektüel edimlerle karşımıza çıkan kadınlara rastlanmaz. Funda Eser'in bayağı rollerle karşımıza çıkan oyunculuğu küçümsenir. Kadife ise romanda zekâsıyla ön plana çıkmasına rağmen romanın sonunda Orhan Pamuk'un diğer eserlerindeki kadınlarla aynı kaderi paylaşır. Kadife'nin keskin zekâsı yazar tarafından hegemonik erkekliğin iktidarına bir tehdit olarak algılanmıştır. Bu nedenle Pamuk, romanın sonunda Kadife'yi ön plana çıkarmak yerine Fazıl'la evlendirerek ve kucağına bir de çocuk vererek onu erkeklerin dünyasından kadınların dünyasına geçirmiştir. *Kar*'ın bir diğer önemli kadın karakteri İpek ise yaratmak, yazmak ve okumak gibi entelektüel edimlerden yoksundur; o hep güzelliğiyle ön plana çıkar. Ka, İpek'i otelde ilk gördüğünde aklından onun üniversite yıllarındaki güzelliğini ve şu an içinse hayal

ettiğinden çok daha güzel olduğunu geçirir (27). *Kar*'da Kadife zekâsıyla, İpek güzelliğiyle ve Funda Eser'se bayağı oyunculuğuyla da olsa dikkat çekmelerine rağmen entelektüel yaratım gücü açısından erkek karakterlerin önüne geçememişlerdir. Yazma ve yaratma yeteneği, bu romanda da erkek dünyasıyla sınırlı tutulmuştur.

Orhan Pamuk'un son romanı *Masumiyet Müzesi*, 1970'lerden 2000'lere uzanan, zengin iş adamı Kemal Basmacı ve uzaktan akrabaları Füsun arasında geçen aşk hikâyesini konu alır. Pamuk'un diğer romanlarında aşk, metnin kurgusunda daha arka planda kalırken; *Masumiyet Müzesi*'nde romanın ana konusunu oluşturur.

Yazarın kendi çevresinden etkilenecek yazdığı bu roman, 1970'li yıllarda Nişantaşı çevresinde yaşayan gençlerin yasak aşka, bekâret kavramına ve cinsellik gibi konulara yaklaşımını okuyucuya sunmaktadır. Füsun ve Kemal arasında başlayan yasak aşkı; ayrılık, yeniden bulma, kavuşma ve ölüm temaları izler. Yazar, roman boyunca Kemal karakterinin duygularına odaklanır. Kemal'in çektiği aşk acısı, tüm hayatını takıntılı bir şekilde Füsun'a adanması ve Füsun'un ölümü üzerine onun hatıralarını canlı tutabilmek için giriştiği anılarını yazdırma ve müze kurma çabası romanın genel çerçevesini oluşturur.

Romanın ilk kısmı Nişantaşı çevresinde geçtiği için Kemal, Sibel, Zaim, Mehmet ve Nurcihan gibi karakterlerin eğitim durumlarından, yurt dışı deneyimlerinden ve yaptıkları kazançlı işlerden sık sık bahsedilir. Fakat Orhan Pamuk, diğer romanlarının aksine *Masumiyet Müzesi*'nde roman kişilerinin entelektüel özelliklerinden hiç söz etmez. Bu romanda bir şeyler yazan çizen ve varoluş kaygısı çeken erkek karakterlere, şairlere, resamlara, nakkaşlara veya kitap okuyan kadınlara rastlayamayız. *Masumiyet Müzesi*, Yeşilçam filmlerindeki gibi bir

aşk hikâyesi kurgusu taşır. Fakat tüm bunlara rağmen romanın sonunda Kemal'in Füsun'un hatırasını ilelebet yaşatmak için Orhan adlı bir yazara anılarını yazdırdığını ve Füsunların evinden gizli gizli yürüttüğü eşyaları bir müzede toplamak istediğini öğreniriz. Orhan Pamuk, 600 sayfalık romanı boyunca Kemal'in ailesinden, işinden ve özel yaşantısından tüm ayrıntılarıyla bahsetmesine rağmen ona hiçbir entelektüel vasıf yüklememiştir. Füsun'un ölümüyle Kemal, hem anılarını yazdırma kararı almış hem de kendi müzesini açmadan önce örnek alabilmek için dünyadaki tüm büyük müzeleri tek tek gezmeye başlamıştır. Kemal'in kendince entelektüel bir adama dönüşmesi ancak Füsun'un ölümün getirdiği olgunlaşma süreciyle başlamıştır. Bu nedenle Füsun, hem Kemal'in olgunlaşma sürecindeki en büyük engel hem de onun bu sürece geçişindeki itici güçtür. Aslında bu durum, Orhan Pamuk romanları için şaşırtıcı bir sonuç değildir. Çünkü Pamuk'un diğer romanlarında olduğu gibi *Masumiyet Müzesi*'nde de kadın karakter kişisel olgunlaşma sürecinden öldürülerek veya evlendirilip uzaklara gönderilerek uzaklaştırılırken; erkek karakter, kadın figürler aracılığıyla çıktığı olgunlaşma yolculuğunu küçük başarısızlıklarla da olsa tamamlar.

Orhan Pamuk, 1982 yılında yayımlanan ilk kitabı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan itibaren tüm romanlarında yaratma ve yazma kaygısını bazen oldukça ön plana çıkarırken bazen de yardımcı bir arka fon olarak kullanmıştır. Fakat Pamuk'un tüm romanlarında değişmeyen tek şey; sanat ve edebiyat düşkünü erkek karakterlerin varlığıdır. Orhan Pamuk, romanlarında erkek karakterlerini bu şekilde entelektüel edimlerle donatırken; kadınları ise tüm bunlardan mahrum bırakmıştır. Pamuk'un kadınları entelektüel bakımdan tüm romanlarında erkeğin çok gerisinde kalmıştır.

### C. Kayıp Düşler Peşinde: Maceracı ve Kâşif Erkekler

Yolculukla başlayan maceraya atılma dürtüsü ve yeni şeyler keşfetme arzusu hem Türk hem de dünya edebiyatında sık kullanılan metaforlardan biridir. Yolculuk metaforunun geçmişi dinî tasavvufi metinlere, Divan edebiyatında özellikle aşk mesnevilerine kadar uzanmaktadır. Yolculuğun bu tarz metinlerde dinî tasvufi göndermeleri olduğu gibi bu metafor, tamamıyla fizikî bir yolculuk sürecine de işaret edebilir. Bu nedenle yolculukla kastedilen bazen mesafelerin fiziksel olarak aşılmasıyken bazense bireyin içsel yolculuğu olabilir. Yolculuğun tetikleyicisi ise arayıştır. Arayış, bir kişiye veya nesneye yönelik olabileceği gibi bireyin kendi içine doğru da olabilir. Bu şekilde kullanılan yolculuk metaforu ve buna bağlı olarak gerçekleşen arayış süreci Orhan Pamuk'un romanlarında da bazen dinî tasvufi anlamlara gelecek şekilde kullanılırken bazense fiziksel mesafelerin aşılması olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle Pamuk'un romanlarının ortak noktalarından birinin "arayış" olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Parla 239 ve Koçak 168).

*Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan itibaren göze çarpan yolculuğa çıkma ve arama metaforu, Pamuk'un roman kurgusunun temel ögesidir. Yolculuğun tetikleyicisi *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Refik'in "Hayatta ne yapmalı?" sorusunun yanıtını aramasıyken, *Yeni Hayat*'ta gizemli bir kitap ve *Kara Kitap*'ta Galip'in evi terk eden karısı Rüya'yı bulma isteğidir. *Sessiz Ev*'de ise yolculuğa çıkma metaforu, torunların babaannelerini görmek için aştığı fiziksel mesafe olarak ele alınabileceği gibi babaanne Fatma'nın iç monologlarıyla yaptığı bilinçaltı yolculuğu olarak da düşünülebilir. Bu romanda arayış metaforunu ise büyükbaba Selahattin Darvinoğlu temsil eder. *Benim Adım Kırmızı*'da ise Kara, hem Enişte Efendi'nin isteği üzerine

hem de Şeküre'yi tekrar görebilmek için çok uzak diyarlardan memleketine doğru bir yolculuğa çıkmıştır. Bu durum fiziksel bir mesafeyi aşmayı simgelemesine rağmen romanda ağır basan yolculuktan ziyade arayış metaforudur. Kara, roman boyunca hem nakkaş Zarfî'nin ve Enişte Efendi'nin katilini hem de padişah için hazırlanan kitabın kayıp sayfasını arar. Bunun dışında Kara'nın arayışının en büyük parçası ise Enişte Efendi'nin resmettiği kitaba uygun hikâyelerin bulunmasını içermektedir. “Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk” (11) girişiyle başlayan *Beyaz Kale* ise daha açılış cümlesiyle okuyucusunu bir yolculuğa çıkaracağını sinyallerini verir. İkizlik izleği üzerine kurulmuş olan bu roman, Hoca ve Venedikli kölenin yeni bir kimlik arama ve edinme sürecini anlatır. Romanın sonuna doğru ise zaten fiziksel olarak da birbirine benzeyen bu iki roman kişisini birbirinden ayırt etmek giderek zorlaşmıştır. Artık Hoca, Venedikli köle olmuştur; Venedikli köle ise Hoca. Bu nedenle Ahmet Oktay, “Bir Arayışın ve Bir Oyunun Romanı” adlı makalesinde *Beyaz Kale*'yi geçmiş ve geleceği hem kendisi hem de bir başkası şeklinde sürdürebilmenin yollarını arayan karakterlerin romanı olduğu için bir arayış yolculuğu olarak nitelendirir (80). Orhan Pamuk'un yedinci romanı *Kar* ise başkarakteri Ka'nın Frankfurt'tan başlayarak Kars'a uzanan yolculuğunun romanıdır. *Kara Kitap*'ın Galip'i nasıl roman boyunca yazı arayışı içerisindeyse *Kar*'ın Ka'sı da Kars şehrinde yıllardır yazamadığı şiirleri aramaktadır. *Masumiyet Müzesi*'nin Kemal'ini bir arayışa sürükleyen ise Füsün'un hiçbir haber vermeden ortadan kaybolmasıdır. Kemal, Füsün'u bulabilmek için İstanbul'un altını üstüne getirir ve sonunda bu çabaları karşılık verir. Fakat Kemal'in Füsün'u bulması ve ikinci kere kabetmesinin arasından çok uzun bir süre geçmez. Füsün'un bir araba kazası sonucu ölmesi, bu

sefer Kemal'i başka ülkelere doğru yolculuklara çıkaracaktır. Görüldüğü üzere Kemal'i bir arayışa iten de ve sonrasında yolculuklara çıkararan da Füsün'dur.

Vladimir Propp, *Masalların Yapısı ve İncelenmesi* adlı kitabında “[a]rayıcı kahramanların amacı[nın], bir şeyi aramak [olduğunu], diğerleri[nin] ise, her türlü maceranın kendilerini beklediği yola, bir şey arama düşüncesi olmadan çık[tıklarını]” dile getirir (64). Propp'un arayıcı kahramanlarla ilgili yaptığı bu tespit, arayan kişiyi bu sürecin öznesi yani eyleyeni yaparken; diğerlerini ise pasifleştirir ve bu sürecin dışına iter. Arayış ve yolculuk temasının ağırlıklı olarak işlendiği Orhan Pamuk'un roman karakterleri de Propp'un arayıcıya yüklediği vasıfları taşır. Örneğin üç kuşağın öyküsünü anlatan *Cevdet Bey ve Oğulları* romanı hayatından memnun olmayan, varoluş kaygısı duyan ve eksik olan bir şeyleri arayan erkek karakterlerle doludur. Romanda bu arayış en çok Refik'te kendini gösterse de Cevdet Bey'in kardeşi Nusret, Refik'in arkadaşları Ömer ve Muhittin de aynı dertten muzdariptirler. Bu nedenle romanda, erkek karakterleri bir arayışa itenin ve yolculuklara çıkararının varoluş kaygısı olduğu söylenebilir. Fakat bu kaygı Pamuk'un diğer romanlarında olduğu gibi erkeklere özgüdür. Nigân Hanım ve romandaki diğer kadınlar evlerinde mutlu mesut yaşarlarken; iyi bir eş ya da anne olmak dışında herhangi bir şey düşünmezler. Onlar, yazar tarafından toplumsal cinsiyet rollerinin beklentilerini yerine getirmekle sorumlu tutulmuşlardır. Erkekler ise kendi aralarında varoluş kaygısının üstesinden gelmeye çalışırlar.

"Ne konuşuyordunuz siz?" dedi Cevdet Bey. Gövdesini sevgili koltuğuna dikkatle yerleştiriyordu. "Ne konuşuyordunuz, söyleyin bakalım!"

Ömer: "Hayatta ne yapmalı, diyorduk!" dedi.

"Bak hele! Ne yapmalıymış?"

"Daha karara tam varamamıştık," dedi Ömer.

"Bundan kolay ne var? Hayatta çalışmalı, sevmeli, yemeli, içmeli, gülmeli!.."

"Ama amaç ne olmalı? Biz bunu tartışıyorduk?"  
Cevdet Bey elini kulağına götürdü: "Amaç mı diyorsunuz?"  
Refik: "Yani asıl hedef ne olacak, bunu söylüyorlar baba!"  
dedi. (133-134)

Refik, Muhittin ve Ömer aralarında sık sık bu şekilde "Hayatta ne yapmalı?" sorusunun cevabını ararlar. Bu sorunun cevabı Refik için topluma faydalı bir şey yapmak iken, Muhittin için iyi bir şiir kitabı yazmak ve Ömer içinse zengin olmaktır. Muhittin, yazacağı hakiki şiiri bazen ait olmadığı çevrelerde ve dergilerde arar. Ömer ise zengin olabilmek için hayatının geri kalanını Kemah'ta bir çiftlikte geçirir. Bu arayış sürecinde Refik'i Ömer ve Muhittin'den farklı kılan kendi arayışı uğruna hem fiziksel hem de ruhsal olarak mesafeler kat etmesidir. Refik, karısıyla yaşadığı bir kavga sonucu evi terk eder ve kısa bir süreliğine Kemah'a gider. Aslında Refik'i Kemah'a sürükleyen tek şey karısıyla yaşadığı küçük kavga değildir. Refik, Kemah'a gidiş nedenlerini hatıra defterinde şu şekilde kaydetmiştir: "1. Evden uzaklaşıp her şeye uzaktan biraz bakabilme[k]. Başka bir dünya da olduğunu görme[k]. 2. Şu okuduğum kitaplara kendimi verecek enerji ve rahatlığı bulma[k]" (285). Refik, bu yolculuğun ve arayışın sonunda istediği sonucu alamasa da ne istediğini tespit etmesi ve istediği şey için adımlar atması onu romandaki diğer erkek ve kadın karakterlerden farklı kılar. Çünkü Refik, hem fiziksel hem de ruhsal olarak bir yolculuğa çıkma cesareti göstermiş hem de bunun sonuçlarına katlanmıştır.

Orhan Pamuk'un ikinci romanı olan *Sessiz Ev*'de arayış ve yolculuk metaforun diğer romanlarının aksine ön planda değildir. Roman kişileri gizemli bir nesne ya da bir kişi arayışıyla uzak diyarlara doğru yolculuklara çıkmazlar. Sadece Faruk, Nilgün ve Metin'in babaannelerini görebilmek için İstanbul'dan Gebze'ye yaptıkları küçük bir yolculuk söz konusudur romanda. Fakat *Sessiz Ev*'de pek çok okuyucunun dikkatini çekmeyen gizli bir bilinçaltı yolculuğundan bahsetmek yanlış

olmayacaktır. Romanın iç monologlar şeklinde çok sesli bir yapıyla kurgulanmış olması bu bilinçaltı yolculuğunu mümkün kılmıştır. Birden fazla anlatıcının sesini duyduğumuz *Sessiz Ev*'de sırasıyla babaanne Fatma, Recep, Faruk, Metin ve Hasan'ın konuşmalarına şahit oluruz. Fakat babaanne Fatma'nın iç monologlarını diğerlerinden ayıran bir nokta vardır. Onun konuşmaları geçmişle şimdi arasındaki bir köprü gibidir; kocası Selahattin Darvinoğlu'nu Fatma'nın konuşmaları sayesinde tanırız. Orhan Pamuk'un diğer romanlarının aksine *Sessiz Ev*'de ilk defa bir kadın anlatıcı, romanın aktarılması sürecinde aktiftir. Fatma, roman boyunca hem kendi hikâyesini hem de kocasının hikâyesini okuyucuya aktarır. Bir nevi okuyucuyu geçmişten şimdiye uzanan bir zaman yolculuğuna çıkarır. Bu nedenle romanda fiziksel olarak mesafelere dayanan bir yolculuk izleğine rastlanmasa da Fatma'nın iç monologlarıyla yaptığı bir bilinçaltı yolculuğundan bahsetmek mümkündür. *Sessiz Ev*'i farklı kılan da hem bu bilinçaltı yolculuğu hem de Orhan Pamuk'un kadın karakterini sınırlı da olsa ilk defa ön plana çıkarmış olmasıdır.

*Sessiz Ev*'de romanın kurgusunda arayış metaforu da yolculuk metaforu gibi ikinci planda kalmıştır. Romanda ne *Yeni Hayat*'taki gibi peşine düşülecek gizemli bir kitap ne de *Kara Kitap*'taki gibi kaybolan güzel bir eş vardır. Fakat *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın Refik'i gibi Selahattin Darvinoğlu ve oğlu Doğan yaşadıkları toplumda eksik olan bir şeyler olduğunun farkındadırlar. Bu eksikliğin ne olduğunun keşfinde ve çözüm arayışında Selahattin daha çok ön plana çıkar. Selahattin, Osmanlı toplumun tek eksiği olarak Batı tarzı bilginin yokluğunu görür ve bunun peşine düşer. Büyükbaba, notlarında Osmanlı toplumunun durumunu şöyle değerlendirir: “Doğunun hâlâ Ortaçağın derin ve iğrenç karanlıklarında uyuyor olması, bizi, bir avuç aydını umutsuzluğa değil, tam tersi büyük bir çalışma heyecanına sürüklemelidir



[...] çünkü açık olan şu ki, bütün bu bilimi biz, yalnız oradan alıp buraya taşımak değil, yeniden bulmak zorundayız” (26). Batı tarzı bilginin peşisıra sürüklenen Selahattin, kalan ömrünü kırk sekiz ciltlik ansiklopedisine adasa da harf devrimiyle birlikte bütün çabaları da bir gecede yok oluverecektir. Fakat roman boyunca Selahattin’in, tüm hayal kırıklıklarına ve başarısızlıklarına rağmen bilginin peşinden koşmayı bırakmaması ve ölünceye kadar bu arayışını sürdürmesi dikkat çekici bir noktadır. Babaanne Fatma ise Selahattin’in bu arayış sürecinde ondan maddi anlamda desteklerini esirgemese de manevi anlamda hiçbir zaman onun yanında olmamıştır. Kocasının ölümü üzerine de onun tüm çalışmalarını sobada yakarak Selahattin’den kalan arayışın izlerini de tamamen yok etmiştir. Bu nedenle Fatma Hanım’ın, bilginin geleceğe yani oğlu Doğan’a ve torunlarına doğru olan yolcuğunu engellediği savunulabilir. Yazar, Fatma’yı bu şekilde çizerek tüm kaba ve kötü davranışlarına rağmen kocası Selahattin’i okurun gözünde aklar ve hegemonik erkekliğin mütemadi haklılığını okuyucuya bir kez daha gösterir.

Şara Sayın, “*Beyaz Kale Bir Düş Mü?*” başlıklı makalesinde *Beyaz Kale*’nin psikolojik ve tarihsel bir roman olarak yorumlanmasının yanı sıra bilinçaltına yapılan bir seyahatin romanı olarak da okunabileceğini ileri sürmüştür (99). Fakat *Beyaz Kale* sadece Hoca’nın ve Venedikli kölenin bilinçaltına yapılan bir yolculuğun hikâyesi değil, aynı zamanda Napoli, Venedik ve İstanbul arasında geçen bir seyrüseferin de hikâyesidir. Roman, kölenin Napoli’den Venedik’e dönerken Osmanlı donanması tarafından esir edilip İstanbul’a getirilmesiyle başlar ve aradan yıllar geçtikten sonra bu kölenin –ki köle artık Hoca’dır- İstanbul’dan Venedik’e dönüşüyle son bulur. Roman bu açıdan bakıldığında mesafelerin aşılmasına dayanan maddi anlamda bir yolculuğu anlatır. Fakat Çiğdem Yıldırım Mirol, Venedikli

kölenin mesafeleri kat ederek geçirdiği bu yolculuğun aslında fiziksel olarak gerçekleşmediğini; bunun bilinçaltına yapılan bir yolculuk olduğunu dile getirir (93). Bu düşüncesini de romanın sisler içerisindeki bir atmosferle başlayıp yine bu şekilde son bulmasıyla destekler (93). Yıldırım Mirol'un dediği gibi sis imajı, yolculuğun bilinçaltına yapıldığını desteklese de, tam anlamıyla somut bir kanıt değildir. Sis metaforuna ek olarak *Beyaz Kale*'nin tamamına odaklanıldığında romanın masalsı havası; kölenin sisler içindeki bir gemiden çıkagelmesi, ardından birtakım maceralar yaşaması ve tekrar eve dönmesi Propp'un öne sürdüğü kahramanın yolculuğu arketipine benzer. Bu masalsı yolculuk da realiteden çok karakterin hayal dünyasını ve bilinçaltını yansıtır.

Köle, romanın üçüncü bölümünde masal uydurur gibi “anıları[n]ı toparlayıp kendi[n]e [yeni] bir geçmiş uydurmaya çalı[şır]” (38). Bu bir nevi kölenin yeni bir gelecek yaratma çabasının da başlangıcıdır. Romanda ikizlik izleği üzerinden verilen yeni bir kişilik edinme ve yeni bir geleceğe sahip olma hem köle hem de Hoca için bir arayışın başlangıcıdır. *Beyaz Kale*, Hoca ve Venedikli köle için yeni bir kimlik arayışının başlangıcıyken Ömer Köroğlu “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: Beyaz Kale” adlı makalesinde; bu romanın silinmiş ya da aslında hiç varolmamış olan bir tarih arayışı olarak nitelendirir (alıntılayan Yıldırım Mirol 17). Bu nedenle *Beyaz Kale*'yi hem fiziksel hem de bilinçaltına yapılan bir yolculuğun romanı olarak okuyabileceğimiz gibi aynı zamanda hem karakterlerin yeni bir kimlik arayışının hem de Faruk Darvinoğlu'nun yeni bir tarih yaratma isteğinin romanı olarak da okuyabiliriz. Tüm bunların dışında Orhan Pamuk'un diğer romanlarının aksine *Beyaz Kale*'de bu yolculuk ve arayış sürecinde dikkat çeken nokta ise kadınların bu sürecin

tetikleyicisi olmamalarının yanı sıra bu sürece hiçbir şekilde dâhil de edilmemeleridir.

Arayış ve yolculuk metaforu, Orhan Pamuk'un tüm romanlarında görülmesine rağmen; *Kara Kitap*'ı farklı kılan bu iki metaforun romanın ana kurgusunu oluşturmasıdır. *Kara Kitap*, Galip'in evi terk eden karısı Rüya'yı aramaya koyulmasıyla başlar ve sonrasında bir polisiye roman akışıyla devam eder. Bu romanda Rüya, aşk mesnevilerindeki gibi erkek karakterin yola çıkmasına vesile olan bir figürdür. Fakat roman ilerledikçe başlangıçta Galip'in arayışının gerçek öznesi olan Rüya yerini Celal'e bırakır. Romanın sonuna gelindiğinde ise Rüya ismi gibi bir rüyadan ibaret oluvermiştir. Başlangıçta, Rüya'nın evi terk etmesiyle Galip, olduğu zannettiği kişinin aslında kendi olmadığını fark eder, bir süre sonra bu farkındalık onun ızdırabını körükler ve arayış, yani yolculuk başlar (Koçak 168). Bu yolculuk, Galip'in sıradan bir avukat olarak geçirdiği günlük hayatının seyrini tamamen değiştirir. Galip'in karısını arama yolculuğu onu gecekondu mahallelerine, eski dostların evlerine, meyhanelere, tarihî mekânlara hatta genelevlere kadar sürükler. Bütün bu mekânlar Galip'in yıllardır alışık olduğu çevreye farklı bir gözle bakmasını sağlamış ve onu başlangıçtaki amacından uzaklaştırmıştır. Bir süre sonra Galip'in karısını aramak için çıktığı bu yolculuk, romanın ilerleyen kısımlarında kendi benliğini bulmaya çalıştığı bir yolculuğa dönüşür. Galip, yıllar sonra gerçek benliğini kuzeni Celâl Salik'te bulur. Galip'in arayışını Celâl'e çevirmesiyle ise Rüya'nın romandaki görevi sonlanır. Fethi Demir, Rüya ve Celâl'in Galip'in yazıyı arayış yolculuğunda alegorik birer figür olduklarını ve Galip'in onların ölümüne neden olarak yani onları aşarak yazıya vardığını dile getirir (1814). Bu nedenle Celâl de Galip'in arayış sürecinde işlevsel bir figür olmaktan öteye geçemez.

Galip'in Rüya ile başlayan, Celâl ile devam eden ve yazıyı bulmayla sonlanan yolculuğu, onun gerçek kişiliğinin oluşmasında, yani ham insandan insan-ı kâmile dönüşmesinde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu nedenle Galip'in Rüya ile başlayan yolculuğu yazıyı bulmasının yanı sıra kendisini bulmasının da hikâyesidir. Romanın sonunda geldiğinde arayan da aranan da değişmiştir artık. Celâl, bir köşe yazısında bu durumu şöyle açıklar: “[O]kuyucu, arananla arayanın birbirleriyle yer değiştirdiği, bulmanın değil hedefe doğru yürümenin, kayıp sevgilinin değil bahanesi olduğu aşkın öne çıktığı mistik ve panteist bir âlemin afyon dumanları, gül suları ve yarasalar arasında buluyordu kendini” (242). Romanın arayanı Galip'in de arananları Rüya ve Celâl'in sürekli değiştiği bu kitap, bulmaktan ziyade yolculuğun önemini vurgulaması açısından Pamuk'un diğer romanlarından ayrılır. Fakat arayan öznenin erkek oluşu ve kadın karakterlerin arayış sürecinden dışlanması, *Kara Kitap*'ı Orhan Pamuk'un diğer romanlarıyla benzer kılar.

*Kara Kitap*'ta Galip'in yolculuğunun temel amacı yazıyı bulmak iken *Yeni Hayat*'ta ise Osman'ın yolculuğa çıkararak gizemli bir kitaptır. Okuduğu bir kitapla hayatı değişen Osman, gizemli kitabın üstündeki etkisini şöyle açıklar: “Kitabı okudum. Ona boyun eğerek, beni bu diyardan alıp götürmesini dileyerek kitabı saygıyla okudum. Önümde yeni ülkeler, yeni insanlar, yeni görüntüler belirdi. Alev renginde bulutlar gördüm, karanlık denizler, mor ağaçlar, kızıl dalgalar” (40). Romanın ilerleyen bölümlerinde bu gizemli kitap, Osman'ın yukarıda dilediği gibi onu İstanbul'dan çok uzak diyarlara sürükler. Başlangıçta bu yolculuğun nedeni *Kara Kitap*'ta olduğu gibi bir kadın, yani Canan'dır. Osman'ı ve Canan'ı birlikte yolculuğa çıkararak ise Nahit=>Mehmet=>Osman'ı ve yanında götürdüğü gizemli kitabı bulmaktır. *Yeni Hayat*'ta Rüya'nın aksine Canan, erkek karakterin yolculuğuna

eşlik eder. Orhan Koçak, Canan'ı *İlahi Komedya*'nın Beatrice'ne benzetir. “Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ında Canan, tıpkı Dante gibi, kahramanın kavuşamadığı, ona yolculuklarının büyük çoğunluğunda ‘aydınlık teni’ ve ‘belirgin bir inceliğe sahip boynu’ ile eşlik eden ve apansız ortadan kaybolan kılavuz bir melek gibidir” (Koçak 169-170). Fakat bir süre sonra Canan, Nahit=>Mehmet=> Osman'ı ve gizemli kitabı arama yolculuğunda Osman'ı yalnız bırakır. Osman hem romanın sonunda hem Nahit=>Mehmet=> Osman'ı hem de kitabı bulurken; Canan ise Samsun'da tanıştığı Doktor Mehmet ile evlenerek çok uzaklara doğru yol almıştır bile. Canan, tıpkı Rüya gibi Osman'ın arayış yolculuğuna çıkmasına sebep olmasına rağmen romanın sonunda işlevselliğini kaybetmiştir. Yazar, *Kara Kitap*'ta Rüya'yı öldürdüğü gibi Canan'ı öldürmek yerine onu evlendirerek hem arayıştan hem de yolculuk sürecinden saf dışı bırakmıştır.

“Ben Ölüyüm” adlı bölümle başlayan *Benim Adım Kırmızı*, daha ilk satırlarından itibaren polisiye bir roman kurgusunu hatırlatır okura. Birkaç bölüm sonra, ilk kısımda konuşan ölünün padişahın nakkaşlarından Zarif Efendi olduğu anlaşılır. Zarif Efendi'nin katilini bulmakla görevlendirilen Kara'ya ilerleyen bölümlerde ölecek olan Enişte'nin de katilini bulma görevi de verilir. Bu nedenle arama eylemi, daha ilk bölümden itibaren romanda ön plana çıkmıştır. Fakat Orhan Pamuk'un diğer romanlarının aksine *Benim Adım Kırmızı*'daki arayış metaforu varoluş kaygısından ya da bireysel endişelerden kaynaklanmamaktadır. Buradaki arayışın kaynağı bireyin iç dünyası değil; otorite tarafından verilen bir görevin ifa edilmesidir. Roman boyunca devam edecek olan katillerin aranması sürecine ilerleyen bölümlerde Batı tarzı, özgün yeni bir resim üslubunun aranması, padişahın isteği üzerine hazırlanan kitaba öyküler aranması ve bu kitabın kaybolan bir

sayfasının aranması da eklenecektir. Bu nedenle polisiye romanların da kurgusunun temeli olan arayış eylemi *Benim Adım Kırmızı*'nın ana meselesidir.

*Benim Adım Kırmızı*'da da Pamuk diğer romanlarında olduğu gibi bir şeyleri aramakla yükümlü olanlar erkeklerdir. Kara, hem Zarif Efendi'nin ve Enişte'nin katilini hem padişah için hazırlanan kitabın hikâyelerini hem de kitabın kaybolan sayfasını aramakla yükümlüken; usta nakkaşlar Zeytin, Kelebek ve Leylek ise Enişte Efendi öncülüğünde yeni bir sanat tarzı aramakla görevlendirilmişlerdir. Romanın önde gelen kadın karakterlerinden sayabileceğimiz Şeküre ve Bohçacı Ester ise bu arayışta her zamanki gibi ikinci planda kalmışlardır. Ancak Şeküre, arama sürecine dâhil olamasa da bu süreci hızlandırmak için Kara'nın üstünde önemli bir etkiye sahiptir. Enişte Efendi'nin ölümünden sonra Şeküre ve Kara, antlaşmalı bir evlilik yaparlar. Şeküre, Kara'ya evlilik için şartlarını şu şekilde sıralar: “[B]abamı katleden alçak bulununcaya, ya da sen buluncaya -ona kendi elimle işkence etmek isterim!- ve Padişahımızın kitabı senin hüner ve gayretinle bitirilip ona şerefle teslim edilinceye kadar benimle aynı yatağı paylaşmayacaksın” (220). Şeküre, talep ettiği şartlar sayesinde arayış sürecinin hızlanmasına sebep olmuştur. Bu nedenle Şeküre, *Kara Kitap*'ın Rüya'sı ve *Yeni Hayat*'ın Canan'ı gibi erkek karakterin arayış sürecinde tetikleyici bir role sahiptir. Fakat o da diğer romanlardaki kadınlar gibi bu sürece aktif olarak dâhil olamadığı için arayış eylemi yine erkek karakterlerle sınırlı kalacaktır.

*Kar*, Kerim Alakuşoğlu'nun Frankfurt'tan başlayarak İstanbul'a oradan Kars'a ve sonra yine Frankfurt'a doğru olan yolculuğunun romanıdır. Yolculuk metaforu, *Kar* romanında roman kişinin fiziksel olarak mesafeleri aşmasını simgelemektedir. Ka'yı Frankfurt'tan İstanbul'a sürükleyen “annesinin cenazesine

yetişebilmek kadar on iki yalnız yıldan sonra evleneceği bir Türk kızını bulmak” (28) iken onun Kars’a gidiş sebebi ise “bu evlenilecek kızın İpek olduğuna gizli gizli inan[masıdır]” (28). Orhan Pamuk’un diğer romanlarında olduğu gibi *Kar*’da Ka’nın yolculuğa çıkmasını tetikleyen temel faktör kadınlardır: annesi ve İpek. İpek de tıpkı Rüya gibi geçmişte kaybedilmiş ama şimdi ulaşılmak istenen sevgilidir. Fakat *Kar* romanının sonunda da diğer Orhan Pamuk romanlarında olduğu gibi yolculuğun tetikleyicisi olan kadın karaktere hiçbir zaman ulaşılmaz. Çünkü kadınlar, başlangıçta erkek karakteri yola çıkaran ana figür olsalar da romanın sonunda işlevselliklerini kaybederler ve bu yolculuk sürecinde erkekleri yalnız bırakırlar.

Ka’yı önce İstanbul’a oradan da Kars’a sürükleyen ilk sebep evlenilecek bir kız arayışı iken ikincisi ise yıllardır kendisine gelmeyen şiirlerin bu küçük şehirde birden çıkagelmesidir. Şiir, Ka’nın Kars’ta İpek’ten sonra aradığı en önemli ikinci şeydir. Kars yolculuğu, Ka için kaybettiği şairlik yeteneğinin bir nevi tekrar bulunuşudur. Bu nedenle romanın sonunda Ka’nın evlenilecek kız arayışı olumsuz sonuçlansa da Tanrı’dan aldığı ilhamla gelen on dokuz modern şiir onun kaybettiği şairlik yeteneğini tekrar bulduğunun göstergesidir.

Orhan Pamuk’un son romanı olan *Masumiyet Müzesi*’nin Kemal’i de roman boyunca tıpkı *Kara Kitap*’ın Galip’i gibi ortadan kaybolan sevgilisini arar. *Kara Kitap*’ta Galip’i arayış yolculuğuna sürükleyen Rüya’nın yerini *Masumiyet Müzesi*’nde Füsün almıştır. Bu bağlamda Füsün’u da aşk mesnevilerindeki gibi karakteri yolculuğa çıkartan ve bu yolculuk esnasında onun olgunlaşmasını sağlayan işlevsel bir figürdür. Nuran Tezcan, “Divan Edebiyatında Aşk, Kadın Kahramanlar ve Kıyafet Değişirme Motifi” başlıklı makalesinde erkeğin olgunlaşma sürecinde kadın kahramana düşen rolü şu şekilde açıklamıştır:

Erkek kahramanın güçlü bir kişilik kazanmasında, onu bir anlamda sınava tabi tutan, doğa ve toplum zorlukları karşısında deneyim kazanmasını sağlayan, zorluklar karşısında cesaretlendirip yüreklendiren bu kadın, erkeğin beklentisinde, bir anlamda yine onun hizmetinde, dolayısıyla aşk mesnevilerinin hedefinde kadındır. (108)

Nuran Tezcan'ın tanımından yola çıkarak Füsun'un Kemal'in olgunlaşma sürecinde aşkıyla onu sınava tabi tuttuğunu ve doğanın zorlukları karşısında olmasa da toplumdaki zorluklar karşısında deneyim kazanmasını sağladığını söyleyebiliriz. Fakat Füsun, Kemal'in olgunlaşma yolculuğu esnasında ona cesaret veren ve onu yüreklendiren sevgili tanımına uymamaktadır. Çünkü aşk mesnevilerinde erkeği yönlendiren kadın kahraman hem güç hem de sosyal statü olarak erkek kahramanla aynı konumdadır. Nuran Tezcan, "Aşk Mesnevilerini Şövalye Aşkına Bağlamında Okumak" başlıklı makalesinde kadının konumunu şu şekilde tanımlamıştır:

Mesnevilerde de, tahtın vârisi olan şehzadeyi sınava tâbi tutan kadın, sıradan bir kadın değildir. Her zaman ulaşabileceği cariyeleri olan bu şehzade, asıl aşkını kendi düzeyindeki bir kadınla, bir padişah kızıyla yaşar; hem sosyal statü hem de yetenek ve güç bakımından onun dengidir. Şehzadenin kafa, beden ve ruh gücünü ortaya çıkarmak için, karşısındakinin de aynı güçte, yani onu ortaya çıkaracak güçte olması gerekir. (58)

Füsun, kendisine atfedilen dış güzellik açısından aşk mesnevilerindeki kadın kahramanlara benzese de sosyal statü, yetenek ve güç bakımından onlarla karşılaştırılmaz. Kemal ve Füsun, aşk mesnevilerinin aksine aynı sosyal statüyü paylaşmazlar ve olay kurgusunda Füsun'u hiçbir zaman güçlü, kararlı ve tayin edici bir kadın olarak göremeyiz. Aksine o, Kemal ve kocası Feridun tarafından kısıtlanan ve onların izin verdiği ölçüde kamusal alana dâhil olan atıl bir kadın karakter rolündedir. Bu nedenle Füsun'u tam anlamıyla aşk mesnevilerindeki kadın kahramanın dengi olarak görmek mümkün değildir.



*Masumiyet Müzesi* de *Kara Kitap* gibi sevgilinin tetiklemesiyle âşğın arayış yolculuğuna çıkması ve bu yolculuk esnasında çeşitli sınavlardan geçmesi bakımından klasik aşk mesnevileriyle benzer bir olay örgüsüne sahiptir. Klasik aşk mesnevilerinde asıl amaç şehzadenin olgunlaşması ve tahta oturmasıdır (Tezcan 2006: 55). *Masumiyet Müzesi*'nde de Kemal, Füsün'u arayış ve sonrasında gelen kaybediş süreciyle olgunlaşan âşğın sembolüdür. Kemal'in Füsün'a duyduğu aşk ise mesnevilerde olduğu gibi "bir araç durumundadır" (Tezcan 2006: 55). Bu nedenle *Masumiyet Müzesi*'nde hem Füsün'un hem de aşğın Kemal'in olgunlaşma sürecinde işlevsel bir öneminin olduğu söylenebilir. Sonuç olarak *Masumiyet Müzesi*'nin kadın karakteri Füsün, işlevsel olarak aşk mesnevilerindeki kadın kahramanlarla aynı rolü üstlense de güç ve sosyal statü bakımından onlara denk değildir. Aşk mesnevilerinde kadın kahraman, olay kurgusuna bazen aktif bazen de pasif bir şekilde katılmasına ve olayları yönlendirmesine rağmen Füsün ise roman boyunca Kemal'in dile getirdiği ölçüde var olur. Romanın sonuna gelindiğinde ise Pamuk, Füsün'un varlığına tamamen son verir. Füsün'un ölümü Kemal'in olgunlaşma sürecinin son aşamasını oluşturur. Nasıl *Kara Kitap*'ta Rüya işlevini tamamladıktan sonra yazar tarafından öldürülerek kurgunun dışına atıldıysa, Füsün da bir araba kazasında öldürülerek Kemal'in olgunlaşma sürecinin tamamlanmasına vesile olur.

Orhan Pamuk'un, sekiz romanında da erkek karakterlerini arayış ve yolculuk sürecinin baş aktörü yaparken; kadın karakterlerini bu süreçten ya öldürerek ya evlendirerek ya da onlara *Beyaz Kale*'de olduğu gibi hiç yer vermeyerek saf dışı bırakması bu durumun bilinçli bir tercih olduğunun göstergesidir. Pamuk'un arayış ve yolculuk metaforu çevresinde birleşen romanlarının ortak noktası; erkek karakterlerin bu süreçte aktif katılımcıyken kadın karakterlerinse sadece tetikleyici

figürler olarak ele alınmasıdır. Aslında Pamuk'un arayış ve yolculuk sürecinde erkeği aktif, kadını ise pasif bir şekilde çizmesi şaşırtıcı bir durum değildir. Çünkü Türk edebiyat geleneği içerisinde hem Halk hem de Divan Edebiyatı ürünlerine bakıldığında bir şeyleri aramakla yükümlü olan ya da bir amaç uğruna yolculuğa çıkan ve bu arayış/yolculuk esnasında çeşitli zorluklarla karşılaşmış, bunların üstesinden gelen ve sonunda amacına ulaşan karakterlerin erkekler olduğu görülecektir. Bu durumda asıl sorulması gereken gizemli bir nesnenin aranışı ya da kutsal bir amacı yerine getirme görevi niçin hep erkek karakterlere verilir? Kadınlar niçin bu süreçte sadece tetikleyici figür ya da yolculuğun sonunda ulaşılabilecek bir ödül olarak konumlandırılırlar?

Erkeğin ve kadının toplum içerisinde olduğu gibi edebî metinler içerisinde de belirli görevler üstlenerek sergilenmesinin temel nedeni; onlara yüklenen toplumsal cinsiyet rolleridir. Toplumsal cinsiyet rolleri gereği erkekler kamusal alanda ve güçlü, cesur, rekabetçi olarak çizilirken; kadınlar ise ev içerisinde naif, şefkatli ve sevecen bir şekilde çizilirler. Orhan Pamuk'un romanlarında da erkek ve kadın karakterlere yüklenen geleneksel rollerin izleri görülmektedir. Yolculuğa çıkmak ve maceraya atılmak evden uzaklaşmayı ve tehlikelerle burun buruna gelmeyi gerektirdiği için *Yeni Hayat*'ta ve *Benim Adım Kırmızı*'da erkek karakterler tarafından üstlenilir. Roman kişilerinin içsel gelişim yolculuğuna ve toplumda eksik olan bir şeylerin arayışına dayanan *Cevdet Bey ve Oğulları* ve *Sessiz Ev*'de ise yine erkek karakterler ön plandadır. Bu iki romanda varoluş sıkıntısı çeken erkek karakterler fiziksel olarak güçleriyle değil; düşünme yetenekleriyle ön plana çıkarlar. Çünkü toplumsal cinsiyet rollerine göre düşünme edimi erkeklere atfedilirken; duygular kadınlarla özdeşleştirilir. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Refik, Muhittin ve

Ömer; *Sessiz Ev*'de ise Selahattin, Doğan ve Faruk hayatta kendileri için anlamlı olan şeylerin arayışında zekâlarıyla dikkat çekerler. *Beyaz Kale*'de hem fiziksel olarak mesafelerin aşılmasına dayanan yolculuk hem de bilinmeyenin keşfedilme süreci anlatılır. Hoca ve Venedikli köle, bu süreçte hem cesaretleriyle hem de zekâlarıyla geleneksel toplumun erkeğe yüklediği meziyetleri temsil ederler. Rüya'nın ve Füsun'un aranışı üzerine kurulan *Kara Kitap*'ta ve *Masumiyet Müzesi*'nde erkek karakterler aktifken kadın karakterler pasiftir. Aynı durum *Kar* romanında da görülür. Ka adlı karakter, Frankfurt'tan Türkiye'ye evlenilecek bir kız ve yeni şiirler bulmak umuduyla gelir. *Kara Kitap*, *Masumiyet Müzesi* ve *Kar*'da erkek karakterler fiziksel olarak mesafeler aştıkları gibi romanların sonunda zihinsel olarak da büyük ilerlemeler kaydederler. Pamuk'un bu şekilde toplumsal cinsiyet rollerine paralel olarak çizilen erkek ve kadın karakterleri romanlarda kendilerinden beklenen rollerin dışına çıkmazlar. Erkek karakterler her zaman hareket hâlinde, kamusal alanda ve macera peşindeyken; kadın karakterler genellikle durağan rollerde, hane içerisinde ve sakin hayatlar sürmektedirler.

## D. Erkek Dışarıda, Kadın Evde

Toplumun en küçük ve en temel kurumu olan aile, sosyokültürel süreçlerin gelişimine bağlı olarak ait olduğu sistemin genel özelliklerini yansıtmakla ve aktarmakla sorumludur. Tarihsel süreç içerisinde toplum yapısının değişimine paralel olarak Osmanlı-Türk aile yapısında da değişiklikler görülmeye başlamış ve hatta geleneksel ve modern toplum ayrımı, ailede ve daha özelde kadınlarda, annelerde ve eşlerde, görülen değişiklikler üzerinden tanımlanmıştır. Bu şekilde aile yapısı ve kadın, çağının koşullarına ayak uydurmak için değişirken hatta değiştirilirken; erkek ise hem kadınları hem de aileyi değiştirme görevini üstlenmiştir. Erkek, değişim sürecinin etkileneği değil etkileyenidir. Bu durum, özellikle değiştiği hatta daha da modernleştiği düşünülen Türk aile yapısına bakıldığında açıkça fark edilecektir. Tür toplumunun aile yapısı, büyüklük ve yapı bakımından değişse de aile içi ilişkilerde son söz erkeklere ve yaşlılara aittir; yani aile içerisindeki patriyarkal yapı iktidarından hiçbir şey kaybetmez (Tekeli 1990: 17). Bu nedenle Türk aile yapısındaki değişikliklere rağmen geleneksel değerlerin hâlâ devam ettirildiğini söylemek yanlış olmaz. Kadının kamusal hayattaki varlığı geçmişe nazaran daha belirgin olmasına hatta kadının eğitim ve iş hayatına katılımının artmasına rağmen Türk toplumunda evin reisi hâlâ erkektir. Kadının toplumsal hayata ve aileye olan katkısı erkeğinkinin yanında çoğu zaman ikinci planda kalmaya ve küçümsenmeye mahkûmdur. Nitekim bu durum sadece gündelik hayatın pratiklerinde görülmekle kalmamış sanat ve edebiyat eserlerine kadar taşınmıştır. 21. yüzyılın önemli yazarlarından biri olan Orhan Pamuk'un romanlarında da aile kurumu ön plana çıkmıştır.

Orhan Pamuk'un romanlarında aile kurmak, mutlu bir aileye sahip olmak ve onu sürdürmek sık rastlanılan bir izlektir. *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan itibaren yazarın romanlarında geniş ya da çekirdek ailelere rastlarız. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda, *Sessiz Ev*'de, *Kara Kitap*'ta ve *Masumiyet Müzesi*'nde aileler, roman kurgusunda işlevsel bir role sahiptirler. *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı* ve *Kar*'da ise geniş ailelere rastlamasak da erkek karakterlerdeki aile kurma ve büyük işler başarma düşüncesi bu romanlarda ön plana çıkmaktadır. *Beyaz Kale*'de ise aile kurma düşüncesi ön planda değildir. Fakat bu romanda da Hoca'nın komşularının onu evlendirme çabalarına şahit oluruz.

Geleneksel inanca göre mutlu ailenin temeli kadına dayandığı için Pamuk'un romanlarındaki kadın karakterler, hep evin ve ailenin içinde çizilir. İngiliz romanında görülen "evdeki melek" imgesi, Pamuk'un kadın karakterlerine yüklenen görevin de bir göstergesidir. *Kara Kitap*'ın Rüya'sı ve *Yeni Hayat*'ın Canan'ın evdeki melek imgesine pek uymayan karakterler olarak çizilseler de bu iki romanın erkek karakterleri onları öyle hayal eder. Çünkü erkek karakterlerin aklındaki geleneksel kadın imgesi, evdeki melek tasavvuruna dayanır. Evin ve ailenin erkekler tarafından dış dünyanın pisliklerinden uzak, son derece masum ve temiz bir yer olarak düşünülmesi, kadınların bu temiz yere hapsedilmelerine neden olurken; erkeklerin dış dünyaya açılmalarını sağlamıştır (Bora 2012: 59-60). Bu nedenle Pamuk'un kadın karakterleri genellikle hane içerisinde ve geleneksel kadın imajından çok da soyutlanmamış bir şekilde çizilirler. Pamuk'un erkek karakterleri ise kadınların aksine kamusal alanda da görülürler. Evdeki kadınlar; temizlik, çocukların ve eşlerin bakımı gibi yeniden üretim mekanizmasına dayanan ve sürekli kendini tekrarlayan işlerle meşguldürler. İş ve aile kurmak, bir şeyler yazmak çizmek veya sanat eserleri

ortaya çıkarmak gibi Tanrı tarafından sadece tek bir zümreye bahşedildiği düşünölen büyük işler ise erkek karakterlere özgüdür. Bu yüzden Orhan Pamuk'un romanlarında kadın karakterler, sıradan işlerin sürdürücüsü olarak düşünölürken; erkek karakterler kamusal alanda güce ve rekabete dayanan büyük ve önemli işler başarmanın peşindedirler. Diğer bir deyişle Pamuk'un kadın karakterleri erkeğın kuracağı ailenin parçası olmayı bir kenarda beklerken, erkek karakterler her zaman dışarıda önemli işlerin ve buluşların peşindedir.

Orhan Pamuk'un ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*, bir ailenin 1905'ten 1970'e uzanan üç kuşaklık hikâyesini anlatır. Romanın ilk bölümü Cevdet Bey'in evlilik hazırlıklarını ve nişanlısını konu alırken, ikinci bölümünde onun yaşlılığını ve geniş ailesini görürüz, üçüncü bölümde ise Cevdet Bey'in ne hayallerle kurduğu bu geniş ailenin çekirdek ailelere dönüşmüş hâline tanık oluruz. Roman boyunca aile, ailenin önemi ve aile kurma gerekliliğı birçok karakter üzerinden işlenir. Bunlardan ilki Cevdet Bey'dir. Cevdet Bey, hem ailenin hem de ilerde çocuklarına bırakacağı Işıkcı Şirketi'nin kurucusudur. O, sürekli roman boyunca Müslüman bir tüccar olarak gayrimüslimlerin arasından sıyrılıp, şirketini büyütmekle övünür. Hatta son nefesinde bile "Evet artık fabrika şart. Siemens'le mesela anlaşsınlar, burada bir fabrika kursunlar. Artık şart. Biz yapmazsak çünkü, başkası yapacak! (204) diyecek kadar adamıştır kendini ticarete. Bunun dışında aile kurmak, Cevdet Bey'in ikinci büyük başarısıdır. Yazar, Cevdet Bey'in karısı hakkındaki ilk düşüncelerini şu şekilde aktarır: "Cevdet Bey, sonraları, o gün gördüğü kızı, tasarladığı evin ve aile hayatının içine yerleştirmişti. Nigân çok güzel değildi, ama tasarılarındaki yerini dolduruyordu ve Cevdet Bey her şeyden önemli olanın bu olduğunu biliyordu" (49). Yazar, bu şekilde romanın ilk bölümünde Cevdet Bey'in evlilik hayallerinden

bahsederken Nigân Hanım'ı da bu hayallerin içerisine kendi rızası olmadan yerleştiriverir. Çünkü Cevdet Bey, “az önce gördüğü o hareketli şeyin, ailesi ne kadar tuhaf, eski ve kendisine uzak olsa da, kocasını sevmek için yetiştirildiğini biliyordu[r]” (64). Yazar, bu şekilde Nigân Hanım'ı değersizleştirir ve onu sadece hane içerisinde huzuru ve Cevdet Bey'in ihtiyaçlarını sağlayacak bir nesne olarak konumlandırır.

*Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Cevdet Bey'in oğlu Osman ve Refik'in arkadaşı Ömer de önemli işler peşinde koşan erkekler olarak çizilirler. Osman, tıpkı babası Cevdet Bey gibi hayatı boyunca şirketi büyütmeyi amaçlar. Osman'ın servetini artırma ve yükselme hırısı öyle büyüktür ki Hatay'daki sorunlara bile kayıtsız kalır: “Hatay'ın bizim olmasının benim ticaretime ne faydası olabilir? Hatay'a ne satabiliriz” (309). Nigân Hanım ve evdeki diğer kadınlar da Osman'ın bu başarılı iş adamı tavrını desteklerler; çünkü o ailesini geçindirmek için büyük adımlar atar ve onların geleceklerini garantiye alır. Ömer de tıpkı Osman gibidir; roman boyunca onun “fatih” olma hayallerini dinler okuyucu. Ömer'in ilk amacı iş kurmak ve çok zengin olmaktır, evliliği amaçlara yardımcı olarak algılar. Bunu onun iç konuşmalarından anlarız:

Bir milletvekilinin kızı. Bir milletvekili fatih olma yolunda insana neler sağlayabilir? Kendini Nazlı'nın kocası ve o milletvekilinin damadı olarak düşündü. Ankara'da yeni yeni ihaleler alıyor, çok para kazanıyor, ona ve karısına hayran oluyorlar, arkasından da “Şu Ömer Bey hiçbir şeyle yetinmez” diyorlar. (135)

Bu nedenle evlilik, Ömer için amaçlarına ulaşmasında ve hızla yükselmesinde prestij sağlayacak bir organizasyondan başka bir şey değildir.

Romanda Cevdet Bey, oğlu Osman ve Refik'in arkadaşı Ömer iktidarın temsilcileridir ve iktidarlarını pekiştirmek için mutlu bir aileye ve bol kazançlı bir işe

ihtiyaçları vardır. Roman boyunca bu üç erkek karakterin, erkekliklerini pekiştirmek için ihtiyaç duydukları Şeylerin peşinden gittiklerine şahit oluruz. Üçü de hem toplum hem de çevrelerindeki kadınlar tarafından desteklenirler. Çünkü onlar, aile ve iş kurarak toplumun bir erkekten beklediği her Şeyi yerine getirmişlerdir. Roman boyunca erkekleri bu tarz büyük işlerin peşinde seyrederken kadınları ise ya yemek hazırlıklarıyla meşgulken ya çocuklarla ilgilenirken ya da bahçede kahve içip, dedikodu yaparken görürüz. Çünkü kadın karakterlerin yapacak başka işleri yoktur; hane içerisine kapatılmış kadın dış dünyadan uzakta, herhangi bir varoluş kaygısı çekmeden yaşayıp gider. Nigân Hanım'ın paşababasının sözlerinden de kadınların boş işlerle uğraşan varlıklar oldukları anlaşılmaktadır: “Onlar nereye gidiyor? Naime Hanım'a. Orada ne yapacaklar? Ha ha ha, hi hi hi gülüőecekler. ay içip Őundan bundan konuşacaklar, dedikodu edecekler... Kitaplar okurlar, okuduklarından söz ederler, elbiselerden konuşurlar...” (58). Paşababaya göre kadınlar boş zamanlarında çay içip, dedikodu yaparlar. Oysa erkekler öyle midir? Onlar, para kazanıp evi geçinme derdindedir. Boş zamanlarında kadınlar gibi basit konulardan değil; savaştan, enflasyondan ve politikadan bahsederler. Çünkü ciddi ve önemli meselelerden konuşmak erkek işiyken; basit ve gündelik konular kadınlara kalmıştır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda bu geleneksel rol dağılımına uyulmuş; erkek karakterler önemli ve büyük işlerin peşinde koşarlarken; kadınlar dış dünyanın pisliğinden uzak, izole ama mutlu yaşamlar sürmektedirler.

Hoca ve onun Venedikli kölesinin hikâyesini anlatan *Beyaz Kale*, kadınların olay kurgusundan tamamen uzak tutulduğu, erkek dünyasında geçen bir romandır. Özellikle kadın karakterlerin varlığıyla doldurulan aile kurumu, bu romanda neredeyse hiç göze çarpmaz, dolayısıyla romanda erkeklerin mutlu bir aile kurma



çabaları yer almaz. *Beyaz Kale*, Hoca'nın ve Venedikli kölenin büyük ve önemli işler başarma yolunda birlikte çıktıkları bir maceranın romanıdır. Romanda Hoca, Osmanlı toplumunun; köle ise Batı'nın aydın tipini sembolize eder. Roman kişilerinin ikisi de birbirinden zeki olmasına rağmen Hoca, Venedikli köleyi şöyle anlatır okura:

Floransa'da, Venedik'te "bilim ve sanat" okumuştun, astronomiden, matematikten, fizikten ve resimden anladığına inanıyordu; tabii kendini beğenmişin tekiydi, kendinden önce yapılan şeylerin çoğunu yutmuştu, hepsine de dudak büküyordu; daha iyilerini yapacağından kuşkusu yoktu; benzersizdi; herkesten akıllı ve yaratıcı olduğunu biliyordu. (13)

Görüldüğü gibi Hoca, Venedikli kölesinin zekâsından çok etkilenmiştir. Yeni şeyler keşfetmek ve padişahın gözüne girmek için ondan Batı'nın bilimi hakkındaki her şeyi öğrenmeye karar verir; bunun karşılığında o da köleye Doğu'yu ve onun ilmini öğretecektir. Hoca ve Venedikli kölenin bilgi alışverişi onları birlikte büyük işler yapmaya yöneltir. İlk önce Hoca ve köle, yıllardır kimsenin bu kadar görkemli bir şekilde yapamadığı bir havai fişek gösterisi hazırlarlar. Bu gösteriyi çok beğenen padişah, Hoca'yı ve köleyi yeni buluşlar, kitaplar ve risaleler için finanse eder. Fakat bir süre sonra Hoca, yeni bir şey icat etmeyi takıntılı bir durum hâline getirir. Hoca'nın en büyük hayali kimsenin yenemeyeceği bir silah icat ederek, müneccimbaşılığa yükselmektir. Hoca'nın yeni bir şeyler icat etme ve yükselme tutkusu roman boyunca devam eder. Hoca, bu takıntılı sürece ne köleyi ne de bir kadını dâhil eder. Zaten romanın geçtiği 17. yüzyıl Osmanlı toplumunda bilim, edebiyat ve sanat gibi uğraşlar erkeklerin hâkim olduğu alanlardır. Bu nedenle *Beyaz Kale*'de kadınların bu sürece dâhil edilmemesi çok tuhaf karşılanmayabilir. Fakat genel olarak romandaki kadınsızlık metnin başından itibaren dikkati çekmektedir.

*Sessiz Ev*, erkek karakterlerinin başarısız evliliklerinin ve başlayıp da bir türlü bitiremedikleri projelerin romanı olduğu için Orhan Pamuk'un diğer romanlarından ayrılır. Aile kurumu, *Sessiz Ev*'in kurgusunda farklı bir yönden öne çıkar, roman başarısız evlilikler yapan üç kuşak erkek karakteri anlatır. Selahattin Darvinoğlu'nun Fatma ile olan evliliği o onu hiçbir zaman tatmin etmez; çünkü Fatma Doğu'nun dine dayanan anlayışına körü körüne bağlıdır ve Batı'nın pozitif bilimi hiçbir zaman onun ilgisini çekmez. Selahattin, aynı zamanda başarısızlığının nedenini de karısına bağlar ve "istediği gibi bir kadını olsaydı" (119) her şeyin çok daha iyi olacağını düşünür. Bu nedenle Fatma'da istediğini bulamayan Selahattin, hizmetçi kadınla yasak bir ilişkiye girer. Fakat o, bu durumdan da kendini hiç suçlu hissetmez çünkü hizmetçi kadın "dürüst, namuslu, açık sözlü ve güzel[dir]" (223) ve "[Fatma] gibi yalnızca suçtan ve cezadan korkarak yaşam[az] (223). Romanda Fatma, evine ve kocasına karşı ilgisiz, soğuk bir kadın olarak çizilerek Selahattin'in haklılığı vurgulanmaya çalışılsa da Ahmet Kuyaş, "Tarihçi Gözüyle Sessiz Ev" makalesinde Selahattin'in aslında "[karısına] söz hakkı tanımayan bir evlili[ğin]" yürütücüsü olduğunu vurgular (72). Oysa onların evliliklerini bu noktaya getiren hem Selahattin'in tüm ilgisini ansiklopedisine yöneltmesi hem de Fatma'nın onun kirli ve günahkâr dünyasına bulaşmak istemeyerek kocasından uzaklaşması ve odasına kapanmasıdır. Fakat yazar, romanda Selahattin'in karısına olan davranışlarını çok doğalmış gibi betimlerken; Fatma frijit bir kadın olarak çizilmiştir. Bu nedenle toplumun temeli olan aile kurumu *Sessiz Ev*'de daha en başından yara almıştır. *Sessiz Ev*, Pamuk'un romanlarında geniş ve mutlu ailelerin aksine küçük, mutsuz ve sessiz bir ailenin romanıdır.

*Sessiz Ev*'in diğ er başarısız evlilikleri ise Selahattin'in oğ lu Doğ an ve torunu Faruk tarafından yapılmı ştır. Doğ an, karısını hastalıktan; Faruk ise ş iddetli geçimsizlikten dolayı kaybetmi ştir. Orhan Pamuk'un diğ er romanlarında oldu ğ u gibi *Sessiz Ev*'de de evlenme, aile kurma ve iş gü ç sahibi olma saygınlı ğ ın ve egemen erkekliliğ in göstergesidir. Ancak bu romanın erkek karakterleri, başarısız girişimlerinden ve hiçbir zaman sonuca ulaşmayan projelerinden dolayı çevrelerinde yeterince saygın ve etkin olamamışlardır. *Sessiz Ev*'de yükselme ve para kazanma hırsıyla dedesinden, babasından ve ağ abeyinden daha fazla dikkati ç eken bir karakter vardır: Metin. O, hem ailesini erken yaş ta kaybettiğ i için hem de ç ektiğ i maddi sıkıntılardan dolayı arkadaşlarının yanında kendini ezik hissetmektedir ve bu durumdan kurtulmanın tek yolunu "iş adamı" olmakta görmektedir. Ç ünkü iş adamlı ğ ı, Türk toplumunda gü cün, paranın ve saygınlı ğ ın yani egemen erkekliliğ in göstergesi olan şeylerin elde edilmesinde bir basamaktır. Metin'in iş adamlı ğ ına yüklediğ i derin anlamı onun iç konuşmalarından da anlayabiliriz:

Ben soğ ukkanlı bir uluslararası zengin, ç apkın olacağ ım, evet, evet gazetelerde Kontes de Rouchfoltien ile bir resim ve ertesı yıl Amerika'daki büyük Türk fizik bilgininin özel ve günlük hayatı, Time dergisi bizi Lady filancayla İtalyan Apleri'nde el ele yürürken yakalıyor ve mavi yolculuk için özel yatımla Türkiye'ye geldiğ imde Meksikalı petrol milyonerinin biricik ve güzel kızı üçüncü karımla Hürriyet'in birinci sayfasındaki kocaman resmimi görünce sen, Ceylan, ben Metin'i seviyorum, diye düşüncecek misin bakalım... (189)

Metin'e göre ç apkılık, gazete ve dergilerde ç ıkan sayısız haber, lüks seyahatler ve ardı sıra yapılan evlilikler iktidar sahibi, gü çlü erkek imajının pekiştirilmesi için gerekli olan şeylerdir. Metin, tıpkı dedesi, babası ve amcası gibi büyük hayallerin peşindedir. Fakat onların aksine Metin için bireysel çıkarlar toplumsal çıkarlardan daha önemlidir. Metin, kendi çıkarlarını toplumun çıkarlarından üstün tuttuğ u için

aile üyelerinden ayrılrsa da Darvinoğlu ailesinin erkekleri, büyük işler başarma miti etrafında birleşirler. Ailenin kadınları ise ya Fatma gibi koca baskısından dolayı çevresinde olup biten her şeye kayıtsız kalmayı tercih etmiştir ya da Nilgün gibi tam da okurun merakını kamçılarken ve öne çıkacakken yazar tarafından öldürölüvermiştir. Bu nedenle Pamuk'un diğer romanlarında olduğu gibi *Sessiz Ev*'de de evdeki kadınları bekleyen kaçınılmaz sonun ya evlilik ya ölüm olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

*Kara Kitap* ise tıpkı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndaki gibi geniş bir aile çevresi içerisinde geçer. Fakat romanın odak noktasında Galip ve Rüya'nın çekirdek ailesi vardır. Roman boyunca Galip ve Rüya'nın evlilikleri hakkında Rüya'nın ev hanımı, Galip'in ise sıradan bir avukat olması dışında hiçbir şey öğrenemeyiz. Mutlu muydular, mutsuz muydular ve Rüya evi niçin terk etti gibi bir sürü soru romanın bitiminde dahi cevabını bulamaz. Rüya ve Galip'in evlilikleriyle ilgili “anlaşamıyorlardı, geçinmiyorlardı” gibi şeyler söylenmemesine rağmen ters giden bir şeyler olduğunun işaretleri hep sezdirilir. *Kara Kitap*'ta Galip, sıradan evli bir erkek olarak çizilirken; Pamuk'un diğer romanlarındaki evli kadınların aksine Rüya, çoğu sorumluluğunu yerine getirmez. Zaten Galip de onu hiçbir zaman sıradan bir ev kadınıymış gibi hayal edemez: “İstatistiklerin ve bürokratik sınıflamaların 'ev kadını' diye adlandırdığı o anonim kişinin, (Galip'in Rüya'ya hiçbir zaman benzetemediği o deterjanlı ve çocuklu kadının) hayatında böyle gizli, esrarlı ve kaygan bir bölge olduğunu Galip, evlendikten sonra keşfetmişti[r]” (54-55). Fakat Rüya, romanda ev kadını olmayı beceremediği gibi iş kadını da olamamıştır. Rüya hakkında bildiğimiz tek şey “bir işte çalışmadığı” (184) ve “polisiye romanlar oku[yarak], arada bir okuduğu romanlardan birini de ağır ağır çevirdiği[dir]” (184). Bunun dışında roman

boyunca Rüya'nın ailesi ve eski evliliğiyle ilgili birkaç ayrıntı verilse de okuyucu onun karakteriyle ilgili bilgi sahibi olamaz. Rüya, romanda varla yok arası bir şekilde çizilir; yazar ne onun hayallerine ne de polisiye roman çevirmek dışında yapmak istediklerine odaklanır. Bu nedenle *Kara Kitap*, Rüya'nın değil Galip'in romanıdır.

*Kara Kitap*'ta Galip'in aile kurma kaygısı ön plana çıkmamasına rağmen; onun evliliğini sürdürmek için çabalayışlarına tanık oluruz. Başlangıçta bu çaba evliliği korumak ve Rüya'ya kavuşmak içinken; romanın ilerleyen bölümlerinde Galip'in kendini gerçekleştirme ve yazar olabilme çabasına dönüşür. Galip'in Pamuk'un diğer romanlarındaki erkek karakterler gibi ticarete atılmak ve zengin olmak gibi bir kaygısı yoktur fakat bu onun önemli işler peşinde olduğu gerçeğini değiştirmez. O, romanın sonunda herkesin okuduğu, toplum tarafından sevilen ve beğenilen bir yazar olmuştur; Celâl Salik olmuştur artık. *Kara Kitap*'ın Galip'inin başarmakla yükümlü olduğu büyük iş de budur; yazarlık. Bu şekilde romanın sonunda büyük bir amaç peşinde olan erkek karakter, Galip, amacına ulaşırken; kadın karakter Rüya, Pamuk'un diğer romanlarındaki kadınlar gibi başarısız olmuştur.

Orhan Pamuk'un diğer romanlarında olduğu gibi *Yeni Hayat*'ta geniş ya da çekirdek ailelerin yaşamlarına odaklanılmamıştır. Bu romanda, ticaretle uğraşan ve zengin olmak isteyen erkeklere; evde çay içip dedikodu yapan kadınlara rastlayamayız. Fakat aile kurma isteği ve sıcak bir aile özlemi romanın başkarakteri Osman'in en büyük isteğidir. Zaten Osman'in Canan'in peşine takılıp gizemli bir kitabı aramaya yönelten de ilerde "Canan'la bir gün yaşabilece[kleri] mutlu aile hayatının hayalleri[dir]" (173). *Yeni Hayat*'ta Osman için Canan'la evlenip, mutlu bir aile kurmak, başlangıçta gizemli kitabı ve Nahit=>Mehmet=>Osman'ı bulmaktan

daha önemlidir. Fakat romanın sonuna gelindiğinde, geçirdiği olgunlaşma sürecinin de etkisiyle Osman'ın amacı değişikliğe uğramış ve kitabın esrarına ulaşmak, Canan'ı elde etmekten daha önemli bir hâl almıştır. Bu nedenle romanın sonunda Osman'ın tekrar büyük bir amaç uğruna arayışa çıktığını görürüz. Fakat bu sefer Osman'ın yanında ne Canan ne de başka bir kadın vardır. Çünkü Pamuk'un romanlarında kadının gerçek yeri evidir. Bu romanın başından beri Canan, kamusal alanda kurgulanmasına rağmen yazar, en sonunda onu Doktor Mehmet'le evlendirerek kamusal alanın dışına yani hane içerisine itmiştir. Bu şekilde Canan, romanın kurgusunda önemli bir yere sahip olan kitabın esrarına hiçbir zaman ulaşamamıştır.

*Yeni Hayat*'ta dikkati çeken ikinci bir nokta ise Canan'ın Osman tarafından "melek" olarak nitelendirilmesidir. Kadınlara atfedilen melek imgesi; saflığın, temizliğin, masumiyetin ve bakireliğin simgesidir. "Romanda; 'ışık', 'kitap' ve özellikle de 'melek' imgesiyle kutsallığı pekiştirilen Canan, sürekli yüceltilir; ana kişinin yakınlaşma çabalarına karşılık 'dokunulmaz' kalır" (Ecevit 1996: 147). Bu nedenle roman boyunca Osman'ın Canan'ı hem ruhsal hem de fiziksel olarak elde etme çabaları başarısız olur. Çünkü Canan, Tanrı'nın yeryüzündeki bir temsili olmanın yanı sıra Tanrı'nın kendisidir de. Bu nedenle hem yazar hem de Osman, Canan'ı kutsallaştırırlar ve onun kirlenmiş, kokuşmuş, güce ve kavgaya dayalı erkeklerin dünyasındaki, yani kamusal alandaki varlığına son verirler.

*Benim Adım Kırmızı*, erkek karakterlerin roman kurgusunda hem ses hem de sayı olarak belirgin bir üstünlüğü olduğu için bu yönüyle *Beyaz Kale*'ye benzer. Roman boyunca öne çıkan üç tane kadın karakter vardır: Şeküre, Bohçacı Ester ve Enişte Efendi'nin cariyesi Hayriye. Sayı ve ses bakımından üstünlüklerinden dolayı

*Benim Adım Kırmızı*'ya erkeklerin romanı denebilir. Şeküre ve Bohçacı Ester, romanın kurgusunda kısmen etkili olsalar da olaylar çoğunlukla erkek karakterlerin etrafında dönmektedir. Enişte Efendi ve usta nakkaşları, padişah için gizemli bir kitabın hazırlıklarıyla meşguldürler. Kara ise hem bu kitabın hikâyesini hem de katili aramakla görevlidir. Şeküre, yıllar önce öldüğünü düşündüğü kocasından boşanmaya ve kendini koruyup kollayacak yeni bir koca bulmaya çalışmaktadır. Bohçacı Ester ise bu süre zarfında Şeküre'ye yardım eden ve onun pusulalarını ileten aracı kadın rolündedir. Diğer romanlardaki kadınların aksine *Benim Adım Kırmızı*'daki kadın karakterler, romanda daha görünür bir şekilde çizilmişlerdir. Fakat namuslu kadınlar olarak görülen Şeküre ve cariyeleri Hayriye, küçük kaçamaklar dışında hep hane içerisinde kurgulanırlar. Kamusal alanda gördüğümüz Bohçacı Ester ise gayrimüslim olduğu için hem hane içinde hem de hane dışında görülür. Fakat yazar, Müslüman kadınlara aynı hakkı tanımamıştır.

Romanda, padişah tarafından emredilen bir kitabın hazırlayıcısı olmak erkek karakterlere verilen görevin ehemmiyetini daha da artırmıştır. Enişte Efendi ve nakkaşları tarafından hazırlanan kitap, o kadar önemlidir ki bunun neyle ilgili olduğu, nasıl resmedildiği ve ne gibi hikâyeler anlattığı padişahın baş nakkaşı Üstat Osman'dan bile gizli tutulur. Bu nedenle erkeklerin yaptığı bu işe ayrı bir önem atfedilir. Bu gizli görevin yanında Şeküre ve Ester'in Şeküre'ye koca bulma çabaları ikinci planda kalmaktadır. Çünkü Enişte Efendi, Kara ve nakkaşlar son derece gizli ve önemli bir işin peşindeyken; Şeküre ve Ester dedikodu yapmakla, oradan oraya haber uçurmakla ve ortalığı karıştırmakla meşguldürler. Yazar bu şekilde, Şeküre ve Ester'in yaptıklarını okuyucuya değersizmiş gösterirken; erkek karakterlerin uğraşına

bir de gizem ekleyerek onların üstlendikleri görevin daha hayati bir hâl almasını sağlar.

*Benim Adım Kırmızı*'da olayların yönlendirilmesi ve kendi lehine sonuç çıkarma konusunda Şeküre'nin zekâsı dikkat çekmesine rağmen; o, romanda daha çok güzelliğiyle ön plana çıkmaktadır. Kara'yı uzak diyarlardan İstanbul'a sürükleyen de Şeküre'nin yıllardır aklından çıkmayan güzelliğidir (41). Ayrıca Kara da tıpkı *Kar* romanının Ka'sı gibi İstanbul'a evlenilecek bir kız bulmak ve aile kurmak için gelmiştir. Kara, yıllarca Şeküre ile kuracağı mutlu ailenin hayalleriyle oradan oraya savrulmuştur. Fakat onun için evlilik ve aile kurmak başka anlamlara da gelmektedir: "Erkek evlenince evini birisi düzene sokuyordu. [...] İkincisi, suçlu suçlu otuz bir çekmekten ve daha da suçlulukla karanlık arka sokaklarda pezevenklerin arkasından orospu peşinde sürüklenmekten kurtuluyordu[nuz]" (65). Bu nedenle Kara'nın Şeküre ile evlenmek istemesini, sadece ona olan aşkına bağlamanın yanı sıra yeme-içme, barınma ve cinsellik gibi temel ihtiyaçlarını karşılama arzusuna da bağlayabiliriz. Kara'nın temel ihtiyaçlarının giderilmesine yönelik bu tarz istekleri Şeküre'nin kocasının isteklerini karşılayan bir arzu nesnesi olarak konumlandırılmasına neden olmuştur. Romanda cariye Hayriye de tıpkı Şeküre gibi Enişte Efendi'nin temel ihtiyaçlarının karşılanmasına hizmet etmektedir. Fakat Bohçacı Ester, başına buyruk hâlleriyle ve gayrimüslim olmasının da etkisiyle Şeküre ve Hayriye'ye göre daha özgür bir kadındır. Genel olarak romanın tamamına bakıldığında ise Şeküre de Hayriye de Ester de romanda erkek karakterlerin gölgesinde kalmaktadırlar. Kadın karakterler, hem erkeklerin hazırladığı gizli kitabın yaratım aşamasında hem de katillerin bulunması sürecinde romana büyük katkı sağlamazlar. Çünkü yaratma ve yeteneğe dayanan kitap hazırlama eylemi ile güç ve



cesaret isteyen katillerin bulunması ancak erkek eliyle gerçekleştirilebilecek şeylerdir. Bu nedenle *Benim Adım Kırmızı*'nın da Pamuk diğer romanlarında olduğu gibi erkeklerin hegemonik iktidarını pekiştirirken; kadınları hane içerisine kapatan ve onların yaptıklarını değersizleştiren bir anlayışın romanı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Orhan Pamuk'un buraya kadar olan altı romanında erkek karakterler, istisnasız bir şekilde öne çıkarken; kadınların buna paralel olarak hep ikinci planda kaldığı görülmektedir. Sadece *Benim Adım Kırmızı*'da yazarın diğer romanlarına oranla Şeküre ve Ester öne çıkmaktadır. Fakat onların eylemleri de yazar tarafından değersizleştirilmektedir. *Kar* ise Orhan Pamuk'un bu klasik çizgisini kırdığı romanıdır. *Kar*'da temel karakter Ka, evlenilecek bir kız aramakta ve mutlu bir ailenin özlemine çekmektedir fakat karşısındaki kadın karakterler Pamuk'un diğer romanlarında olduğu gibi sesi çıkmayan atıl kadınlar değildir. Romanın öne çıkan kadın karakterleri İpek, Kadife ve Funda Eser, kendi ayakları üstünde duran ve kendi kararlarını veren kadınlar olarak kurgulanmışlardır. *Kar*'daki kadınlar isimlerinin çağrıştırdığı naif ve hoş anlamların aksine yeri geldiğinde yırtıcı karakterler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Kutsal aile miti *Kar* romanında da işlenmektedir. Nitekim Ka'yı Kars'a kadar sürükleyen şey İpek'le evlenip mutlu bir aile kurma isteğidir (40). Fakat Ka, romanın sonunda yeni şiirler yazabilmek dışında hiçbir amacına kavuşmadan Frankfurt'a geri dönmek zorunda kalmıştır. Orhan Pamuk, *Kar*'da diğer romanlarında olduğu gibi entelektüelliği, yazma ve yaratma yeteneğini, maceraya atılma arzusunu erkeklere yüklemiş olsa da onlara özgü cesaret ve güç gibi kimi özellikler kadınlara atfedilmiştir. İpek, romanın büyük bir bölümünde hane içerisinde, otelin işlerini

gören ve babasıyla pembe dizi izleyen bir ev kadını olarak çizilmesine rağmen yeri geldiği zaman güçlü bir kadın da oluvermektedir. İpek, kocasıyla mutsuz olduğu için küçük bir şehirde yaşamasına rağmen kendinde kocasından boşanacak cesareti bulmuştur (40). Bunun yanı sıra İpek, Ka ile oturdukları pastanede Eğitim Enstitüsü müdürünün aniden öldürülmesi üzerine tüm soğukkanlılığını koruyarak olay mahallinden uzaklaşırken; Ka olduğu yerde donakalmış ve ancak bir süre sonra İpek’in arkasından koşmayı aklına getirebilmiştir (42). Ayrıca İpek, kendinden emin bir şekilde Ka’nın odasında gelip “[b]uraya seninle sevişmeye geldim.” (247) diyebilecek cesarete de sahiptir. Fakat o, kız kardeşi Kadife ve oyuncu Funda Eser karşısında yeterince güçlü bir karakter bile değildir. Funda Eser, cinselliğini tiyatro sahnesinde feminist amaçlar uğruna bir mücadele aracı olarak kullanmıştır (Riley 36). O, İpek gibi hane içerisine sıkışmamış ve ülküsü uğruna sahnede soyunmaktan bile çekinmemiştir. Fakat Funda Eser’in bu tavrı, onu toplumda yüceltmemiş aksine o, sahneye çıkan bir kadın olduğu için insanlar tarafından ucuz ve bayağı görülmüştür. Bunun temel nedeni Funda Eser’in Türk toplumunun kafasında yatan geleneksel kadın imajına yani “evdeki melek” tasavvuruna uymamasıdır. O, erkeklere ait olan kamusal alana adım attığı için hem yazar hem de toplum tarafından küçümsenir.

Cesaret ve güç açısından *Kar* romanının erkek karakterlerden bile daha fazla öne çıkan roman kişisi İpek’in kız kardeşi Kadife’dir. Öyle ki Necip ve Fazıl, Kadife’yi “türbanlı kızların en militanı” (35) olarak tanımlarlar. Ayrıca romanda Kadife, soğukkanlılığıyla da dikkat çeker: “Yakınlarda bir yerde bir patlama oldu, bütün ev sarsıldı, camlar titredi. Bir-iki saniye sonra Lacivert ve Ka korkuyla ayağa kalktılar. ‘Ben gidip bakayım,’ dedi Kadife. Aralarında en soğukkanlı gözükən

oydu” (235). Fakat romanın sonunda Kadife’nin tüm bu cesaretine ve soğukkanlılığına rağmen kendinden dört yaş küçük olan Fazıl’la evlenip kendini otelin işlerine adanması (411) oldukça ironiktir. Bu durumu yine Orhan Pamuk’un öne çıkan bir kadın karakteri evlendirerek sindirmesi olarak yorumlayabiliriz.

Orhan Pamuk’un diğer romanlarında olduğu gibi *Kar*’ın olay kurgusunda da erkek karakterler ön planda olmasına rağmen onlara özgü “cesaret” kadınlara yüklenmiştir. Etrafına kitleleri toplayan, emirler yağdıran ve kendisine itaat edilenler yine erkeklerdir. Romanda Lacivert’in çevresinde birleşen radikal İslamcı grup, Şeyh Efendi’nin müritleri, Muhtar’ın parti çevresi, Sunay Zaim ve onun etrafında toplanan halk, Ka’nın imam hatipli iki gençten oluşan hayran kitlesi bunlara örnek verilebilir. Fakat etrafında kitleler toplayan bu karakterden Sunay Zaim dışındakiler romanın zayıf erkek karakterleri olarak görülebilir. Özellikle romanın başkarakterleri olan Ka ve Lacivert, sevgilileri İpek ve Kadife’yle kıyaslandıklarında oldukça güçsüz karakterler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Ka, romanda kararsızlığı, özgüvensizliği ve korkaklığıyla dikkat çekmektedir (Riley 40). Lacivert ise İpek tarafından şöyle tasvir edilir: “Bir çocuktur. Bir çocuk gibi oyundan, hayallerden hoşlanır, taklitler yapar, Şehname’den, Mesnevi’den hikâyeler anlatır” (364). Romanda, radikal İslamcı bir grubun liderliğini yapan Lacivert’in böyle naif bir şekilde tasvir edilmesi oldukça ilginçtir. Ka ve Lacivert’in aksine romanın en güçlü erkek karakteri olan Sunay Zaim ise Kars halkına devrimi ve özgürlüğü getirebilmek için canını verebilecek kadar cesurdur.

*Kar*, kadın karakterlerin sesi ve etkinliği açısından Orhan Pamuk’un diğer romanlarından ayrılır. Bu nedenle *Kar*’ı Pamuk’un kadınlarla ilgili geleneksel bakış açısının kısmen de olsa kırıldığı romanı olarak görebiliriz. Fakat yine de kadın

karakterler tam anlamıyla erkeklerin ulaştığı seviyeye ulaşamamışlardır. Evet, İpek, Kadife ve Funda Eser güçlü kadınlar olarak karşımıza çıkmaktalar fakat entelektüel edimlere sahip olmak, maceraya atılmak, etrafında kitleleri toplama ve onlara emredebilmek açısından hâlâ Ka'nın, Lacivert'in ve Sunay Zaim'in gerisindedirler. Ayrıca romanın sonunda da İpek en başta olduğu gibi kamusal alanın uzakta hane içerisindedir. Roman boyunca çoğunlukla kamusal alanda gördüğümüz Kadife de tıpkı İpek gibi hane içerisine çekilmeyi tercih etmiştir. Funda Eser'in ise ne olduğu bilinmemektedir. Bu nedenle bir Orhan Pamuk romanının sonunda daha kamusal alanın erkekler; özel alanın ise kadınlar için olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Orhan Pamuk'un son romanı olan *Masumiyet Müzesi* ön plandaki aşk öyküsünün ardında Kemal ve Füsun'un ailelerinin öyküsüdür. Bu romanda geleneksel aile ve evlilik miti bir nebze de olsa kırılmaya başlamıştır. Mutlu bir aile kurmak, hâlâ ebeveynler tarafından kutsal olarak kabul edilirken yeni neslin evliliğe bakışında farklılıklar ortaya çıkmıştır. Özellikle bu dönemde kadınların ve erkeklerin, evlilik öncesi cinsel ilişki ve bekâret konusundaki yargıları oldukça değişmiştir. Hatta bu dönemde “gelecekteki koca adaylarıyla evlenmeden önce yatan, üst sınıfa mensup, iyi eğitilmiş genç kadınlar, bu hareketlerini [...] töreye aldırış etmeyecek kadar modernleşmiş ve özgür olmakla açıklamaktan hoşlan[mışlardır]” (73). Bu nedenle Pamuk'un diğer romanlarının aksine *Masumiyet Müzesi*'ndeki kadınları kamusal alanda görmek pek şaşırtıcı değildir. Fakat romanın baş kadın karakteri Füsun'a gelince durum pek de böyle olmamıştır. Romanın ilk kısmında Füsun'un Şanzelize Butik'te çalışan bir tezgâhtar olduğunu (9) ve liseden sonra güzellik yarışmasına katıldığını (65) öğreniriz. Yani Füsun da tıpkı o dönemin kadınları gibi bir erkeğin refakati olmadan kamusal alana çıkabilmekte hatta

geçimini sağlamak için çalışabilmektedir. Fakat evlendikten sonra Füsun'un kamusal alana çıkmadığını; çıkarsa da yanında ya kocası Feridun'un ya annesinin ya da Kemal'in olduğunu görürüz. Bekârken istediği gibi kamusal alana çıkabilen Füsun, evlendikten ve bir erkeğe bağlandıktan sonra özel alanda sıkışıp kalmıştır. Çünkü Feridun ve Kemal, Füsun'u evde tutarak onu dış dünyanın kötülüklerinden koruduklarını düşünmektedirler. Bu nedenle romanın son bölümlerinde Füsun'un artist olma çabaları etrafındaki erkekler tarafından engellenir. Füsun, Feridun ve Kemal'in kendisine engel olma çabalarını "siz, meşhur olur, sizi bırakır giderim diye kıskançlıkla hep evde tuttunuz beni" (537) sözleriyle eleştirir. Fakat eril tahakküm o kadar güçlüdür ki Füsun'un Feridun ve Kemal'in karşısında boyun eğmekten başka çaresi yoktur. O, romanın büyük bir bölümü boyunca hane içerisine hapsedilir ve geleneksel ev kadını rolleriyle kuşatılarak okuyucuya sunulur.

*Masumiyet Müzesi*'nin olay kurgusuna birinci derecede etkili bulunan erkek karakterleri Kemal ve Feridun, evde olmadıkları zamanlarda kamusal alandadırlar. Kemal'in yönetmekle yükümlü olduğu bir holdingi, Feridun'unsa yapım şirketi vardır. Kemal, yurt dışında eğitim almış sonra da gelip aile şirketinin başına geçmiş olduğu için hiçbir zaman hayatta iş kurma, para kazanma ve yükselme telaşı yaşamamıştır. Kemal'in roman boyunca arzuladığı tek şey Füsun'dur. Onun için mutluluğa ulaşmanın tek yolu "Füsun ile evlenip, iş hayatı[n]ı düzene koyup, çok para kazanıp sosyeteye zaferle geri dönmek"tir (408). Kemal de tıpkı *Yeni Hayat*'ın Osman'ı, *Benim Adım Kırmızı*'nin Kara'sı ve *Kar*'ın Ka'sı gibi evlenip, mutlu bir aile kurmak istemektedir. Feridun ise Füsun'la evli olmasına rağmen karısını Papatya ile aldatmakta ve geri kalan vaktini de film projelerine harcamaktadır. Feridun için evlilik ve aile kavramı Kemal'de olduğu gibi kutsal bir hâl almamıştır.

1970’li yılların Türkiye’sini konu alan *Masumiyet Müzesi*’nde kamusal alanda istedikleri gibi dolaşan kadınları görmek şaşırtıcı değildir. Kemal’in eski nişanlısı Sibel ve onun arkadaşı Nurcihan, dönemin özgür kadınlarının temsilidir. Fakat romanın başkarakteri Füsun’un evlendikten sonra tamamen ev içerisine kapanmış ve atıl bir kadın karakteri çizmiştir. Evde oturup annesiyle yemekler pişirmiş, elbise siparişleri yetiştirmiş, bir hevesle resim yapmaya başlasa da bunu da yarım bırakmış ve hatta kocasının kendisini aldatmasına göz yummuştur. Füsun da tıpkı *Kara Kitap*’ın Rüya’sı gibi hayatta arzuladığı hiçbir şeyi elde edemediğinden yok olup gitmiştir. Onun hayatı bir yığın başarısızlıkla doludur. Füsun, liseden sonra güzellik yarışmasına katılıp manken olmak istemiş ama dereceye bile girememiştir. Üniversite sınavı deneyimleri başarısızlıkla sonuçlanmış, sevdiği adam başkasıyla nişanlanmıştır. Tüm bunların sonunda istemediği bir adamla evlenmek zorunda kalmıştır. Kemal’in tekrar hayatına girmesiyle Füsun’un gözünde artist olmak gibi hayaller canlansa da bu da gerçekleşmemiştir. Onun ehliyet alma deneyimi bile başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Romanın en sonunda da Füsun, tam mutlu olacakken tıpkı Rüya gibi arkasında önemli hiçbir şey bırakmadan, ismi gibi büyümlü bir şekilde ölüvermiştir. Kemal ise Füsun’un ölümünden sonra yaşadıklarını kitap hâline getirmiş ve onun anılarını yaşatmak için bir de müze açmıştır. Bu nedenle Kemal, Füsun’un aksine yazdırdığı kitap ve açtığı müzeyle arkasında kocaman bir tarih bırakarak bu dünyadan ayrılmıştır.

Orhan Pamuk’un romanlarının gelişim seyri, erkek karakterlerinin gelişimine paralel olarak ilerlemektedir. Kadın karakterler ise bu sürecin ya çok gerisinde ya da tamamen dışında kalmaktadırlar. Daha önceki bölümlerde olduğu gibi entelektüellik, yazma ve yaratma gibi sanatsal edimlere sahip olma, maceraya atılma nasıl erkek

karakterlere özgü özellikler ise kamusal alana çıkma, aile ve iş kurma ya da daha mühim işlerin peşine düşme gibi davranışlar da yine erkek dünyasına aittir. Pamuk'un erkek karakterleri ailenin kurulmasında, geçindirilmesinde ve genişletilmesinde önemli roller üstlenirken; hane içerisindeki kadın, erkeğin temel ihtiyaçlarını karşılayan ya da karşılaması beklenen arzu nesnesi olarak kurgulanmıştır. Kadın karakterler *Benim Adım Kırmızı*'da kısmen *Kar*'da bariz bir şekilde seslerini duyurmaya başlasalar da erilin yerleşik iktidarı karşısında tam anlamıyla ön plana çıkamamışlardır.

## SONUÇ

Geçmişten günümüze edebiyat araştırmalarının gelişim sürecine bakıldığında kadına, kadın kimliğinin oluşumuna ve gelişimine yönelik birçok çalışmanın yapıldığı gözlemlenirken; erkek kimliğine ve egemen erkeklığe dair çalışmaların arka planda kaldığı fark edilecektir. Oysa bilim, teknoloji, tıp, tarih, felsefe gibi birçok alanın hegemonik olarak erkekler tarafından kuşatıldığı düşünülduğünde; edebiyat çalışmaları çerçevesinde erkek karakterlere yönelik değerlendirmelerin yetersiz olması oldukça ironiktir. Orhan Pamuk'un romanlarında erkeğin iktidarını konu alan bu tezin amacı, Türk romanında erkek karakterlerin ve erkeklik kimliğinin değerlendirilmesi yönündeki eksiklikleri bir nebze de olsa kapatmaktır. Tabii ki erkek kimliğinin ve iktidarının inşa süreci tek bir çalışmayla tamamlanmayacaktır; ancak bu tez edebiyat araştırmalarında erkeklik çalışmalarına yönelik incelemelerin artmasında bir basamak olacaktır.

Orhan Pamuk'un olay kurgusunda yazar, erkek karakterlere kadınlar karşısında hem sayısal hem de ses olarak ezici bir üstünlük vermiştir. Kadınlar ise *Yeni Hayat*'ın Canan'ı ve *Kar*'ın Kadife'si ve Funda Eser'i dışında, hane içerisinde sıkışan küçük bir azınlığı temsil ederler. Hatta *Beyaz Kale*'de ev içerisinde temsil edilen bu küçük kadın grubuna da rastlanmaz. Toplumsal cinsiyet rolleri gereği Orhan Pamuk, kadın karakterlerine ev işleri, çocukların ve eşin bakımı gibi rolleri yüklerken; erkek karakterlerine düşünme, yaratma, başarma ve yükselme gibi daha



insanî özellikler atfeder. Pamuk'un erkek karakterleri iş kurmak, aileyi geçindirmek, servet edinmek gibi maddi kazançlar sağlamak dışında varoluş kaygılarını gidermek, toplumun kalkınmasını sağlamak gibi amaçlar doğrultusunda hane içinde olduğu kadar hane dışında da etkinlik sahibidirler. Kadın ve erkeğin eşitsizliğine dayanan bu geleneksel roller; erkeğin üstünlüğü kadının ise atıllığı ve bağımlılığı esasına dayanır.

Orhan Pamuk'un romanlarının tümüne bakıldığında sanat ve yazarlık kaygısıyla dolu erkek karakterlerle karşılaşılırken kadınlar ne sanattan ne de edebiyattan nasibini almıştır. Sadece *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Nazlı ve İlknur, *Sessiz Ev*'de Nilgün, *Kara Kitap*'ta Rüya ve *Yeni Hayat*'ta Canan okuyucu olarak çizilirken; *Kar*'da Funda Eser tiyatro oyuncusu olarak karşımıza çıkar. Pamuk, kadın karakterlere entelektüel olarak okuyucu vasfı yüklese de erkeklerin sahip olduğu yazma ve yaratma yeteneği karşısında kadınları değersizleştirir. Çünkü yazma ve yaratma yeteneğine sahip olan erkekler, zekâsıyla ön plana çıkarken; kadın karakterler okudukları romanların içerisinde kaybolurlar. *Sessiz Ev*'in Nilgün'ü Pamuk'un diğer kadın karakterlerine nazaran daha entelektüel bir görüntü çizmektedir. Fakat Nilgün çizdiği entelektüel kadın imajıyla, egemen erkeğin iktidarına bir tehdit olarak görüldüğü için yazar tarafından kendisine konuşma hakkı verilmez ve romanın sonuna gelindiğinde ise tamamen ortadan kaldırılır. Aynı durum okur ve çevirmen kimliğinden dolayı kısmen de olsa entelektüel olarak niteleyebileceğimiz *Kara Kitap*'ın Rüya'sı için de geçerlidir. Polisiye romanlar okuyan ve ara sıra bunları çeviren Rüya'nın roman boyunca hiç sesi duyulmaz. Anlatının sonuna gelindiğinde ise Nilgün gibi o da yazar tarafından öldürülür. Peşine düştükleri gizemli kitabın okuru olan *Yeni Hayat*'ın Canan'ı ise Nilgün ve

Rüya gibi öldürülme de bir doktorla evlendirilerek romandaki varlığına son verilir. *Kar*'da tiyatro oyuncusu olarak karşımıza çıkan Funda Eser'in sonunun ise ne olduğu bilinmez. Sadece *Cevdet Bey ve Oğulları* romanının okuyan karakterleri Nazlı ve İlknur, romanın sonunda yazar tarafından ne öldürülür ne de evlendirilir. Nazlı ve İlknur'un Nilgün, Rüya ve Canan'la aynı sonu paylaşmamalarının nedeni romanda egemen erilin iktidarına tehdit oluşturmamaları ve olay kurgusuna çok az dâhil olmalarıdır. Bu nedenle kadın karakterlere sınırlı bir şekilde yüklenen okuyucu vasfı bile onlar için tehlikelidir. Çünkü geleneksel toplum yapısında entelektüel olma, düşünme ve yaratma erkeklere özgüdür; kadın üyelerini erkeklerin oluşturduğu bu platforma hiçbir şekilde dâhil edilmez, dâhil olmaya çalıştığı takdirde ise yazar tarafından cezalandırılır.

Yolculuğa çıkma, maceraya atılma ve arayış metaforu, Orhan Pamuk romanlarının vazgeçilmezleri arasındadır. Ancak bir şeyi aramak üzere yolculuğa çıkmak ve bu süreç zarfında çeşitli maceralar yaşamak kamusal alanda olmayı, tehlikeyi, gücü ve rekabeti gerektirdiği için erkek karakterlere atfedilmiş eylemlerdir. Pamuk'un diğer romanlarında olduğu gibi kadın karakterler, nasıl entelektüel eylemlerden dışlandıysa, erkeklere özgü niteliklere sahip olmadıkları için yolculuk ve arayış sürecine de dâhil edilmez. Yazarın erkek karakterlerindeki macera tutkusunu, kadınlarda yerini miskinliğe ve huzurlu bir hayat yaşama arzusuna bırakmıştır. Romanlardaki kadın karakterler evde oturup çocuklarını büyütürken ve yeniden üretim mekanizmalarına katkıda bulunurken; erkekler iş ve aile kurma tutkusuyla doludurlar. Ev içerisinde kurgulanmayan ya da maceraya atılmaya kalkışan kadın karakterler ise ya *Sessiz Ev*'in Nilgün'ü gibi sokağa çıkmanın bedelini canıyla öder ya da *Yeni Hayat*'in Canan'ı ve *Kara Kitap*'in Rüya'sı gibi kitabın ortalarına doğru

giderek silikleşerek yok olur. Pamuk'un romanlarında kadın karakterler sadece yolculuğun ve arayışın tetikleyicisidirler; erkekler tarafından bu sürece asla dâhil edilmezler.

Orhan Pamuk'un romanlarındaki erkek karakterleri ve erkeğin iktidarını konu olan bu inceleme vasıtasıyla yazarın kadın erkek ilişkilerinde cinsiyetçi ve heteroseksist bir tutuma sahip olduğu tespit edilmiştir. Pamuk, sekiz romanı boyunca kadına ve erkeğe toplum tarafından yüklenen belirli rollerin etkisinde kalmıştır. Yazarın romanlarında, toplumsal cinsiyet rolleri gereği hem kadın hem de erkek karakterlerin görev ve sorumlulukları, faaliyet alanları ve sınırları önceden belirlenmiştir. Ayrıca Pamuk, sahip olduğu fallosentrik dil aracılığıyla romanlarında kadını görünmez kılarken; egemen erkeğin iktidarını pekiştirmiştir. Sonuç olarak Orhan Pamuk'un romanlarının tamamında, hem toplumsal cinsiyet pratiklerinin etkisiyle hem de yazarın sahip olduğu fallosentrik dil nedeniyle kadın karakterler ikinci plana atılmış; erkek karakterler ise ön plana çıkartılmıştır. Pamuk'un kadın ve erkek karşısındaki bu taraflı tutumu, onun romanları vasıtasıyla ataerkil ideolojinin sürdürücüsü olduğunun göstergesidir.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abadan-Unat, Nermin. "İdeoloji Açısından Kadın Araştırmaları". *20. Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek Konferansı*. Ed. Oya Çitci. Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü, 1998: 3-11.
- Acar-Savran, Gülnur. "Heteroseksizm: Patriyarkanın En Güçlü Dayanağı". (27 Ağustos 2009) 26 Haziran 2014. <<http://www.kaosgl.com>>
- Anbarlı, Hülya. "İzmir'de 'Erkekler' ve 'Erkeklik' Tartışılıyor". (12 Eylül 2014) 14 Eylül 2014. <<http://www.ucansupurge.org/turkce/index2.php?Hbr=1603>>
- Argunşah, Hülya "Kadın Edebiyatı Üzerine". *Türk Edebiyatı Dergisi* 387 (2006): 38-40.
- Aristoteles. *Poetika*. Çev. Nazile Kalaycı. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005.
- Atakay, Kemal. "Kara Kitap'ın Sırrı". *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Der. Nükhet Esen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Ataman, Muhittin. "Feminizm: Geleneksel Uluslararası İlişkiler Teorilerine Alternatif Yaklaşımlar Demeti". *Alternatif Politika* 1(Nisan 2009): 1-41.
- Atay, Tayfun. "Erkeklik En Çok Erkeği Ezer!". *Toplum ve Bilim* 101 (Güz 2004): 11-30.
- Balık, Macit ve Seyit Battal Uğurlu. "Sessiz Ev'in Hayaleti: Gündük Bir Aydınlanma Projesi". *Turkish Studies* 4/8 (Sonbahar 2009): 2307-2339.
- Baliç, İlkyay ve Cenk Özbay. "Erkekliğin ev halleri!". *Toplum ve Bilim* 101 (Güz 2004): 89-103.
- Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. 4. Basım. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Kaf Yayıncılık, 1997.
- Barutçu, Atilla. "Türkiye'de Erkeklik İnşasının Bedensel ve Toplumsal Aşamaları". Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2013.

- Berktaş, Fatmagül. “Kadınlar ve İktidar: Paylaşmak mı, Dönüştürmek mi?”. 20. *Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek Konferansı*. Ed. Oya Çitci. Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü, 1998: 521-523.
- \_\_\_\_\_. “Kadın İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye”. *Sivil Toplum ve Demokrasi Gelişimi Konferans Yazıları 7*. 2004: 1-30.
- Birkalan-Gedik, Hande. “Türkiye’de 2000’li Yıllarda Farklılık, Cinsel Kimlikler ve Kimlik Politikalarının Yönetimi”. *Cogito 65-66* (Bahar 2011): 340-352.
- Bora, Aksu. “Kamusal Alan / Özel Alan: Mahrumiyet-Özgürleşme İkileminin Ötesi”. 20. *Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek Konferansı*. Ed. Oya Çitci. Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü, 1998: 63-69.
- \_\_\_\_\_. *Kadınlar Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Butler, Judith. *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Connell, R. W. *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Tarih İçinde Görünürlükten, Kadınların Tarihine: Türkiye’de Kadın Tarihi Yazmak”. *Kadın Araştırmalarında Yöntem*. Yay. Haz. Serpil Çakır ve Necla Akgökçe. İstanbul: Sel Yayıncılık, 1996: 222-229.
- De Gouges, Olympe. “Kadının ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi”. Çev. Ece Göztepe. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi 1*. Cilt 45. 1996: 185-193.
- Demir, Fethi. “Orhan Pamuk’un Postmodern Bir Labirentte Yazıyı Arayan Kahramanları”. *Turkish Studies 6/3* (Yaz 2011): 1811-1822.
- Demren, Çağdaş. “Erkeklik, Ataerkillik ve İktidar İlişkileri”. *Toplumsal Cinsiyet, Sağlık ve Kadın*. Ed. Ayşe Akın. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2003: 33-44.
- Durakbaşı, Ayşe. *Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Tarih Yazımı”. *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Ed. Yıldız Ecevit ve Nadide Karkıner. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 2011: 178-201.
- Durudoğan, Hülya. “Judith Butler ve *Queer* Etiği”. *Cogito 65-66* (Bahar 2011): 87-98.

- Ecevit, Yıldız. *Orhan Pamuk’u Okumak*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç”. *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Ed. Yıldız Ecevit ve Nadide Karkıner. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 2011: 2-30.
- Ege, Ufuk. “Bir Yazın Kuramı Olarak ‘Gynocriticism’ (Jino Eleştirisi) Feminizm Geleneğinin İncelenmesi”. (Aralık 2005) 27 Ağustos 2014.  
<<http://www.littera.hacettepe.edu.tr>>
- Ergun, Zeynep. *Erkeğin Yittiği Yerde*. İstanbul: Everest Yayınları, 2009.
- Eroğlu, Yelda. “Polisiyeye Kadın Eli Değince”. (30 Haziran 2008) 27 Ağustos 2014.  
<<http://polisiye.com>>
- Evin, Ahmet. “Orhan Pamuk: Türk Roman Geleneğinde Yeni Açılım”. *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları* (19-20 Aralık 2006). İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007: 1-13.
- Giddens, Anthony. *Sosyoloji*. Yay. Haz. Hüseyin Özel ve Cemal Güzel. Ankara: Ayraç Yayınevi, 2000.
- Gilbert, Sandra ve Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. London: Yale University Press, 1979.
- Göztepe, Ece. “Kadının ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi”. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi* 1. Cilt 45. 1996: 185-193.
- Gutmann, Matthew. “Trafficking in Men: The Anthropology of Masculinity”. *Annual Review of Anthropology* 26. 1997: 385-409.
- Güldü, Özgür ve Müge Ersoy Kart. “Toplumsal Cinsiyet Roller ve Siyasal Tutumlar: Sosyal Psikolojik Bir Değerlendirme”. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* 3. Cilt 64. 2009: 97-116.
- Günay-Erkol, Çimen. “Osmanlı-Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm”. *Türkiyat Mecmuası*. Cilt 21. (Güz 2011): 147-175.
- Gündem, M. Mehmet ve Hamdullah Öztürk. “Kadın Yazarlığı Diye Bir Şey”. *Aksiyon* 1024. (11 Kasım 1995) 25 Temmuz 2014.  
<<http://www.aksiyon.com.tr>>
- Gürbilek, Nurdan. “Erkek Yazar, Kadın Okur”. *Kadınlar Dile Düşünce*. Derleyen: Sibel Irzık ve Jale Parla. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005: 275-305.

- İrzık, Sibel ve Jale Parla. *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyatı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- İrzık, Sibel. “Kar’da Sanat ve Siyaset”. *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları (19-20 Aralık 2006)*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007: 63-77.
- Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. Çev. Aksu Bora vd. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Karadağ, Ahmet ve Sıla Sabancılar. “Toplumsal Cinsiyet’ten Çoklu Kesişen Farklılıklara Küreselleşme ve Kadın”. 07 Temmuz 2014 <iys.inonu.edu.tr>
- Kınalı, Münevver ve Ezgi Taşçıoğlu. “Kara Kitap’ta Kadın Karakterler”. *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları (19-20 Aralık 2006)*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007: 77-93.
- Koç, Caroline N. “Cinselliği ve Roller ile ‘Güçlü’ Erkeklik”. (11 Eylül 2014) 14 Eylül 2014. <<http://kasimtoplantilari.org>>.
- Koçak, Orhan. “Modern Romanın Değişimi: Anlatıda Öznenin Dönüşümü”. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (3)1*. 2009: 159-174.
- Koyuncu, Berrin ve Hilal Onur. “Hegemonik Erkekliğin Görülmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler”. *Toplum ve Bilim 101* (Güz 2004): 31-49.
- Köroğlu, Erol. “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: Beyaz Kale’de Özne ve Öteki”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000:154-165.
- Mill, John Stuart. *Hürriyet Üstüne*. Çev. Mehmet Osman Dostel. Ankara: Liberal Düşünce Topluluğu Avrupa Komisyon, 2003.
- Millett, Kate. *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınevi, 2011.
- Oktay, Ahmet. “Bir Arayışın ve Bir Oyunun Romanı”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999: 80-81.
- Outram, Dorinda. *Aydınlanma*. Çev. Sevda Çalışkan ve Hamit Çalışkan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Pamuk, Orhan. *Beyaz Kale*. İstanbul: Can Yayınları, 1985.
- \_\_\_\_\_ . *Kara Kitap*. İstanbul: Can Yayınları, 1990.
- \_\_\_\_\_ . *Yeni Hayat*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- \_\_\_\_\_ . *Öteki Renkler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

- \_\_\_\_\_ . *Kar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- \_\_\_\_\_ . *Cevdet Bey ve Oğulları*. Can Yayınları, İstanbul, 2006.
- \_\_\_\_\_ . *Babamın Bavulu*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- \_\_\_\_\_ . *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- \_\_\_\_\_ . *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- \_\_\_\_\_ . *Manzaradan Parçalar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- \_\_\_\_\_ . *Sessiz Ev*. İstanbul: Can Yayınları, 2012.
- Parla, Jale. “Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili”. *Orhan Pamuk’un Edebî Dünyası*. Haz. Nüket Esen ve Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008: 55-76.
- \_\_\_\_\_ . “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”. *Kadınlar Dile Düşünce*. Der. Sibel Irzık ve Jale Parla. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- \_\_\_\_\_ . *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Propp, J. Vladimir. *Masalların Yapısı ve İncelenmesi*. Çev. Hüseyin Gümüş. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Riley, Nathaniel Brann. “Orhan Pamuk’un *Kar*’ında Epigrafik İlişkiler”. Ankara: Bilkent Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2007.
- Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- \_\_\_\_\_ . *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Saraçoğlu, Semra. “Self-reflexivity in Postmodernist Texts: a Comparative Study of the Works of John Fowles and Orhan Pamuk” Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Üniversitesi Doktora Tezi, 2003.
- Sayın, Şara. “Beyaz Kale Bir Düş Mü?”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletim Yayınları, 1999: 99-109.
- Scott, Joan Wallach. *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. Çev. Aykut Tunç Kılıç. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.
- Solmaz, Yusuf. *Orhan Pamuk’un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Çağrısı*. Ankara: Babil Yayınları, 2005.



- Söğüt, Elif. “Orhan Pamuk'un Romanlarında Aşk Anlayışı ve Kadın İmgeleri”. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2011.
- Sümer, Sema Z. *Tarih İçinde Görünürlükten Kadınların Tarihine: Amerikan Kadın Romanında Feminist Bilinç ve Politika*. İstanbul: LiteraTürk, 2011.
- Süzük, Ayşe Şule. Orhan Pamuk'un *Kar ve Masumiyet Müzesi* Adlı Romanlarında Kadının Temsili”. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2011.
- Şahin, Çağatay. “Erkek Egemen Cinsiyetçi Söylemin Türkiye'deki Kadın Haklarına Yansımaları”. *Hukuk Gündemi* (Şubat 2012): 52-59.
- Tanrıöver, Hülya Uğur. “Medyada Kadınların Temsil Biçimleri ve Kadın Hakları İhlalleri”. *Kadın Odaklı Habercilik*. Haz. Sevdâ Alankuş. İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları, 2007.
- Tekeli, Şirin. *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Türkiye Aydınlanması Kadına Nasıl Baktı?”. *Türkiye'de Aydınlanma Hareketi: Dünü, Bugünü, Sorunları*. İstanbul: Adam Yayınları, 1997: 171-181.
- Tezcan, Nuran. “Aşk Mesnevilerini Şövalye Aşkı Bağlamında Okumak”. *Virgül Dergisi* 99 (Eylül 2006): 55-57.
- \_\_\_\_\_. “Divan Edebiyatında Aşk, Kadın Kahramanlar ve Kıyafet Değiştirme Motifi”. *Kültürümüzde Tebdil-i Kıyafet-Acta Turcica* 8/1 (Temmuz 2012): 104-117. <<http://www.actaturcica.com>>.
- \_\_\_\_\_. “18. Yüzyılda Klasik Mesnevide Değişim ve Sürelik Bağlamında Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'inin 'İşknâme' Olarak Kurgusu”. *Journal of Turkish Studies* 40 (Kasım 2013): 401-422.
- Toska, Zehra. “Çağdaş Türk Kadını Kimliğini Oluşturan İlk Aşama: Tanzimat Kadını”. *Tarih ve Toplum* 124 (1994): 197-204.
- Tosyalı, Murat. “Uluslararası Erkekler ve Erkeklikler Konferansı”. (19 Mart 2014) 14 Eylül 2014. <<http://www.kaosgl.org/sayfa.php?id=16091>>.
- Türküne, Mualla. *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*. Ankara: Ark Yayınevi, 1995.
- Wollstonecraft, Mary. *Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi*. Çev. Deniz Hakyemez. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.

Yıldırım, Nilgün. “Toplumsal Cinsiyet ve Aile-Din-Toplum”. *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Çev. Metin Susan ve diğer. İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği, 2007: 49-55.

Yıldırım-Mirol, Çiğdem. “Arketip Bir Yolculuk İçinde, Narsistik Bir Kitap Biçiminde: Beyaz Kale”. Ankara: Bilkent Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2011.

Zanden, James Wilfrid Vander. *Sociology*. New York: McGraw-Hill, 1993.

## ÖZGEÇMİŞ

Müzeyyen Sağlam 10 Ocak 1989 Antalya doğumludur. 2011 yılında Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun olmuştur. Aynı yıl yüksek lisans eğitimi için Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümüne kabul edilmiştir. Hâlen Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümünde lisansüstü eğitimine devam etmektedir.