



**ORHAN PAMUK ROMANLARINDA
TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU**

Fereshteh EBADI ASAYESH

**Doktora Tezi
Sosyoloji Anabilim Dalı
Prof. Dr. Mevlüt ÖZBEN
2019
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

Fereshteh EBADI ASAYESH

**ORHAN PAMUK ROMANLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET
OLGUSU**

DOKTORA TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mevlüt ÖZBEN**

ERZURUM – 2019



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



08/03/2019

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum " Orhan Pamuk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Olgusu " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim *.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

08.03.2019

Fereshteh EBADI ASAYESH

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi **MADDE 6– (1)** Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

F-83/00/22.12.2016



**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Mevlüt ÖZBEN danışmanlığında, Fereshteh EBADI ASAYESH tarafından hazırlanan bu çalışma 08 / 03 / 2019 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından Sosyoloji Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Ahmet SARI

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Mevlüt ÖZBEN

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Nuray KARACA

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Müjdat AVCI

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Metin TÜRKMEN

İmza:

İmza:

İmza:

İmza:

İmza:

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
KISALTMALAR DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	3
1.2. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI	4
1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	4

İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET	6
2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Kimliği	17
2.1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerleri	21
2.1.3. Toplumsal Cinsiyet ve Ayrımcılık	24
2.1.4. Toplumsal Cinsiyet Kuramları	25
2.1.4.1. Feminist Kuramlar	25
2.1.4.2. Beden Teorisi.....	29
2.1.4.3. Queer Teorisi	32
2.2. EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ.....	34
2.2.1. Edebiyat ve Toplum	38
2.2.2. Edebiyat Sosyolojisi Çerçevesinde Roman	40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3.1. ORHAN PAMUK'UN HAYATI VE ROMANLARI	46
3.1.1. Orhan Pamuk Romanlarındaki Kadın Figürleri	54
3.1.2. Orhan Pamuk Romanlarındaki Erkek Figürleri	63

3.2. ORHAN PAMUK ROMANLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYETE

DAYALI ÖNEMLİ TEMALAR.....	76
3.2.1. Evlilik.....	76
3.2.1.1. Evlilik Öncesi Süreç	81
3.2.2. Aile	83
3.2.2.1. Aile İçi Roller ve İlişkiler	87
3.2.2.1.1. Eşler Arası İlişkiler	89
3.2.2.1.2. Annelik ve Babalık Rolü.....	92
3.2.2.1.3. Kardeşler Arası İlişkileri.....	104
3.2.2.2. Aile İçi Şiddet.....	107
3.2.2.2.1. Encest	110
3.2.3. Boşanma	113
3.2.4. Cinsellik	116
3.2.4.1. Aşk ve Mahremiyet	123
3.2.4.2. Cinsel Kimlik.....	128
3.2.4.3. Namus ve Bekâret.....	133
3.2.4.4. Kadın Bedeninin Metalaşması.....	137
3.2.4.5. Evlilik Dışı İlişkiler	142
3.2.4.5.1. Aldatma.....	143
3.2.4.5.2. Fuhuş.....	147
3.2.5. Şiddet.....	150
3.2.5.1. Cinsel Şiddet.....	151
3.2.5.2. İntihar.....	154
3.2.6. Toplumsal Cinsiyet Eşitsizlikler	156
3.2.6.1. Kadın Hakları ve Kadına Bakış	161
3.2.6.1.1. Kürtaj	164
SONUÇ.....	166
KAYNAKÇA.....	171
ÖZGEÇMİŞ.....	186

ÖZET

DOKTORA TEZİ

ORHAN PAMUK ROMANLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU

Fereshteh EBADI ASAYESH

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mevlüt ÖZBEN

2019, 186 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mevlüt ÖZBEN

Prof. Dr. Nuray KARACA

Prof. Dr. Ahmet SARI

Doç. Dr. Müjdat AVCI

Dr. Öğr. Üyesi Metin TÜRKMEN

Bu çalışmada edebiyat alanında Nobel ödüllü romancı Orhan Pamuk'un eserlerinde toplumsal cinsiyet olgusunu ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmada Pamuk'un yayınlanmış tüm romanları çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Pamuk'un 2019 yılına kadar yayınlanan tüm romanlarında kadın ve erkek karakterleri işleyişi üzerinden toplumsal cinsiyet kodları hermeneutik yöntem ile ele alınacaktır. Çalışmada Pamuk'un roman metinlerine söylem analizi uygulanmış ve Pamuk'un cinsiyet, toplumsal cinsiyet, kadınlık ve erkeklik gibi toplumsal cinsiyet olgusu etrafındaki kavramları kendi kurmacasında nasıl ele aldığı analiz edilmiştir. *Orhan Pamuk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Olgusu* adlı bu çalışmada, toplumsal cinsiyet olgusu farklı başlıklar altında ve önemli kavramlar etrafında ele alınmıştır. Bir edebi eser türü olarak roman, toplumun özelliklerini de yansıttığı için bu çalışmada, Pamuk'un romanlarda toplumsal cinsiyetin yanı sıra edebiyat ve sosyolojinin birlikteliği de incelenmiştir. Elde edilen sonuçların en temeli Pamuk'un çağdaş bir yazar olmasına karşın romanlarında, dünyadaki gelişmelere rağmen, ataerkil ayak izlerini açıkça sergilemekten kaçınmadığıdır. Kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rolleri, kimlikleri, erkek egemenliği altında ortaya çıkan eşitsizlik ve ayrımcılık çok da hızlı değişmemektedir. Bu çalışma sonucunda, Orhan Pamuk'un romanları toplumsal cinsiyet olgusu ile değerlendirildiğinde, bütün romanlarda benzer konular ve temalar karşımıza çıkmaktadır. Pamuk'un romanlarındaki kadın ve erkek figürlerin toplumdaki konumları, özellikle Türkiye'de kadın ve erkeğin konumu ile ilgili gündelik yaşama ait bir görünüm ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, Toplumsal Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet Roller, Edebiyat Sosyoloji, Roman

ABSTRACT**Ph.D. DISSERTATION****THE GENDER PHENOMENON IN ORHAN PAMUK NOVELS****Fereshteh EBADI ASAYESH****Advisor: Prof. Dr. Mevlüt ÖZBEN****2019, Page: 186****Jury: Prof. Dr. Mevlüt ÖZBEN****Prof. Dr. Nuray KARACA****Prof. Dr. Ahmet SARI****Assoc. Prof. Dr. Müjdat AVCI****Asst. Prof. Dr. Metin TÜRKMEN**

The aim of this study is to examine the gender phenomenon in the works of Nobel Prize winner novelist Orhan Pamuk. In the study, all published novels of Pamuk constitute the universe of the study. In all the novels of Pamuk until 2019, gender codes have been addressed by hermeneutic method through the functioning of his female and male characters. Discourse analysis was applied to Pamuk's novel texts and the way how Pamuk handled the concepts around gender phenomenon such as sex, gender, femininity and masculinity in his fiction. In this study named as "The Gender Phenomenon in Orhan Pamuk Novels", the gender phenomenon is discussed under different headings and important concepts. The novel, as a type of literary work, also reflects the characteristics of society. In this regard, in the works of Pamuk, the coexistence of literature and sociology is also examined in addition to gender phenomenon, Despite the developments in the world. One of the most fundamental results of the study is that although Pamuk is a contemporary writer, he does not refrain from clearly showing his patriarchal footprints in his novels. Gender roles, identities, inequality and discrimination under male dominance do not change very quickly. Examining the novels of Orhan Pamuk in the light of gender phenomenon, similar issues and themes are encountered in all novels. The societal status of men and women figures in Pamuk's novels reflect a casual picture of the status of men and women in Turkey.

Keywords: Orhan Pamuk, Gender, Gender Roles, Sociology of literature, Novel

KISALTMALAR DİZİNİ

BAK	: Benim Adım Kırmızı
BB	: Babamın Bavulu
BBA	: Ben Bir Ağacım
BK	: Beyaz Kale
CBVO	: Cevdet Bey ve Oğulları
İHVŞ	: İstanbul Hatıralar ve Şehir
HM	: Hatıraların Masumiyeti
K	: Kar
KBT	: Kafamda Bir Tuhafılık
KK	: Kara Kitap
KSK	: Kırmızı Saçlı Kadın
MM	: Masumiyet Müzesi
SE	: Sessiz Ev
SVDR	: Saf ve Düşünceli Romancı
YH	: Yeni Hayat

ÖNSÖZ

Doktora tezi olarak sunduğum bu çalışma, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümünde gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmanın konusu, “*Orhan Pamuk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Olgusu*” dur.

Öncelikle Türk Edebiyatını bana sevdiren ve çalışmama bilgi ve tecrübeleriyle değerli katkılarda bulunan kıymetli ve saygıdeğer danışman hocam Sayın Prof. Dr. Mevlüt ÖZBEN’e ve Sosyoloji Bölümü’nde değerli hocalarıma, destek veren arkadaşlarıma ve tez jürimdeki hocalarıma Prof. Dr. Ahmet SARI, Prof. Dr. Nuray KARACA, Doç. Dr. Müjdat AVCI ve Dr. Öğr. Üyesi Metin TÜRKMEN’e katkılarından dolayı teşekkürlerimi arz ederim. Çalışmalarım esnasında gerekli yardımı ve yakın ilgiyi esirgemeyen Arş. Gör. Dr. Sait GÜLSOY’a ve Arş. Gör. Hülya DOĞAN’a teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca hayat boyu yanımda olup her zaman bana destek veren, emeklerinin karşılığını hiçbir zaman ödeyemeyeceğim aileme, sevgili babama, anneme ve kardeşlerime şükranlarımı sunarım.

Erzurum-2019
ASAYESH

Fereshteh EBADI

GİRİŞ

“Orhan Pamuk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Olgusu” adlı bu tez üç bölümden oluşmakta olup yazarın yazdığı tüm romanlarında toplumsal cinsiyet olguları değerlendirilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde araştırmanın amacı ve önemi, sınırlılıkları ve araştırmanın yöntemi hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümünde ise kuramsal ve kavramsal çerçevesi ele alınmıştır. İkinci bölümün ilk alt başlığı tezin adında da yer alan “toplumsal cinsiyet” kavramını kuramsal olarak ifade etmeyi amaçlamaktadır. Kavramın tanımı, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farklar, toplumsal cinsiyet kimliği, toplumsal cinsiyet rolleri, toplumsal cinsiyet ve ayrımcılık gibi konulara değinilmiştir. Toplumsal cinsiyet kuramlarına da yer verilen bölümde feminist kuram, beden teorisi ve queer teorisi ele alınmıştır.

Edebiyat sosyolojisi ikinci bölümün ikinci alt başlığı olarak yer almıştır; edebiyat ve toplum arasındaki ilişkilere değinilerek, edebiyat sosyoloji çerçevesinde sanat eseri olarak roman hakkında bilgilendirmeler yapılmıştır. Edebiyat sosyolojisi, edebiyat ve sosyolojinin birlikteliğinden oluşur ve farklı disiplinler olmayıp aksine birbirini tamamlayan faaliyet alanlarının birleşimidir. Edebiyat ve toplum arasındaki etkileşimi incelemek, toplumun sorunlarını edebi eserlerde yansımaya ve eserin içinden çıktığı toplumu tanımasına yardımcı olur. Öte yandan, sanatçının düşüncelerinin ve mesajının sosyal ve politik meseleler üzerindeki etkisi açıkça ifade edilir ve karşılıklı etkileri gösterilir. Başka bir deyişle, edebi bir eser, sanatçının zihniyetini ele alan sosyal yapıların yansımalarının bir ifadesidir. Tarihsel bir belge olmasa da ancak edebi bir belge olarak kullanılabilen roman, toplumların yazılı bir mirası ve kültürel tarihidir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Orhan Pamuk’un hayatı ve romanları anlatılmıştır. İlk romanlarındaki kadın ve erkek figürler hakkında bilgi verilmiştir ve yazarın romanlarında karşımıza çıkan sayısız kadın ve erkek figürler ile yazarın toplumsal cinsiyet çerçevesindeki konuları nasıl ele aldığının izi sürülmüştür. Pamuk romanlarında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ilişkileri, ailenin tasviri, ailedeki bireyleri karşılıklı rolleri, evlilik, boşanma, cinsellik, şiddet, namus, cinsiyet ayrımcılığı gibi konular alt başlıklarda incelenmiştir. Ayrıca toplumsal cinsiyete dayalı anne ve babanın rolleri ve görevleri aile içerisinde şekillenmesi çocukları ile olan ilişkileri anlatılmıştır.

Nobel Edebiyat ödölüne sahip olan tek Türk yazar olarak Orhan Pamuk'un romanlarındaki konular, güncel tarihle iç içe olmasından dolayı sosyoloji ile yakın temas halindedir. Gerek bu çalışmada alınan toplumsal cinsiyet olgusu gerekse siyaset kurumu gibi pek çok toplumsal mesele güncel veya dönemsel bakış açılarıyla yazarın karakterlerinden doğru izlenebilmektedir.

Orhan Pamuk romanları gerçekçi ve sosyal yönleri göz önüne aldığı ve çağdaş tarih ile yakın bir bağı olduğundan dolayı aslında sosyolojik soruları da cevaplamaktadır. Yazarın romanları salt basit bir kurgu temelinde değil toplumsal, dönemsel bağlamları dâhilinde kurgulandığı için toplumsal yapı hakkında ve kimi kavramların toplumsal gerçeklikte nasıl kurgulandığı hakkında bilgilendirici olmaktadır. Çalışmanın konusu olan toplumsal cinsiyet olgusuna ilişkin konular, Pamuk'un tüm romanlarında merkezi bir öneme sahip olacak şekilde ele alınmıştır. Özetle bu çalışmada, Orhan Pamuk'un romanları edebiyat sosyolojisi ve roman kuramları bağlamında incelenecek ve romanlarındaki cinsiyetçi ideolojiler serimlenmeye çalışılacaktır. İlk romanındaki silik kadın karakterlerden son romanlarındaki birey ama toplumsal normların dışında yer alan kadın karakterlere, Türkiye'de toplumsal cinsiyet olgusunun izi sürülmüştür.

Orhan Pamuk'un çalışmaya dâhil edilen ve 2019 yılına kadar yayınlanmış olan romanları ise şöyledir: Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev, Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat, Benim Adım Kırmızı, Kar, Masumiyet Müzesi, Kafamda Bir Tuhafılık, Kırmızı Saçlı Kadın.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu çalışmanın amacı Orhan Pamuk’un romanlarında kadın ve erkek karakterleri toplumsal cinsiyet bağlamında incelemektir. Buradan hareketle toplumsal cinsiyet kavramını sosyolojik açıdan yorumlamak ve Orhan Pamuk’un romanlarının toplumsal cinsiyet olgusunu nasıl yansıttığını çözümleyebilmek amaçlanmaktadır. Orhan Pamuk’un romanları, toplumsal cinsiyete dayalı ele alındığında farklı temalarla karşılaşılacaktır. Yazarın tüm romanlarında bire bir aynı olmasa da benzer temalar ve motifler farklı şekillerde görülmektedir. Bu gözlemin bir sonucu olarak bu çalışmada, “Orhan Pamuk romanlarında toplumsal cinsiyet olgusu” edebiyat sosyolojisi bağlamında irdelenecektir.

Teorik kapsamı, edebiyat sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet olgusunu açıklamaya çalışan sosyolojik yaklaşımlar, Feminist Teori, Queer Teori, çerçevesinde sınırlandırılan; *Orhan Pamuk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Olgusu* adlı bu çalışmada toplumsal cinsiyet olgusu çeşitli yönleriyle incelenmektedir. Orhan Pamuk’un yazmış olduğu romanlar pek çok sosyal boyuta sahiptir. Nobel ödüllü bir romancı olan Orhan Pamuk’un romanlarında; toplumsal cinsiyet olgusunu ve yazarın romanlarını sosyolojik açıdan incelemek, yazarın toplumsal cinsiyet kavramına yüklediği anlamı ortaya koymak, romanlarındaki toplumsal cinsiyetin Türkiye tasvirinde yansımaları açıklamak çalışmanın öncelikli amaçlarındandır. Edebiyat sosyolojisinin araçlarını ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının birikimini kullanan bu çalışma, romancının karakterlerini etkileşime koyduğu sosyal durumların analizine odaklanmaktadır. Türk toplumunun sosyokültürel analizi içerisinde romancının kadın ve erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet rolleri, toplumsal cinsiyet kimlikleri, aile yapıları, aile içi rolleri ve ilişkileri gibi konular merkeze alınarak romanları incelenmiştir.

1.2. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Araştırmanın konusu Orhan Pamuk romanlarında işlenen toplumsal cinsiyet olgusu olmasından ötürü, araştırma evreni de Orhan Pamuk romanlarından oluşmaktadır. Çalışma, Orhan Pamuk'un yayınlanmış ve erişimi mümkün olan romanları ile sınırlandırılmıştır. Araştırmadaki temel veri kaynağı, Orhan Pamuk'un 1982-2016 yıllar arasında yazmış olduğu şu romanlarıdır:

Cevdet Bey ve Oğulları, 1982

Sessiz Ev, 1983

Beyaz Kale, 1985

Kara Kitap, 1990

Yeni Hayat, 1994

Benim Adım Kırmızı, 1998

Kar, 2002

Masumiyet Müzesi, 2008

Kafamda Bir Tuhaflık, 2014

Kırmızı Saçlı Kadın, 2016

İsimleri geçen romanlarda, kadın ve erkek karakterleri, toplumsal cinsiyet olgusuna dayanarak sınırlandırılmıştır. Bu romanlar, farklı alt başlıklar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bunlar:

- Romanlarda kadın ve erkek karakterler
- Romanlarda toplumsal cinsiyet kimliği
- Roman karakterlerinin aile içi ilişkileri
- Romandaki erkek karakterlerin kadınlara davranışları

1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Edebiyat sosyolojisinde sosyoloji, edebiyattan aldığı verileri kendi yöntemleriyle analiz etmektedir. Bu araştırmadaki temel veri kaynağı, Orhan Pamuk'un tüm romanlarıdır. Orhan Pamuk romanlarının kurgusal evrenindeki toplumsal cinsiyet olgusu irdelenmektedir. Analiz aşamasında, romanların toplumsal cinsiyet olgusunu nasıl yansıttığını çözümleyebilmek adına söylem analizi yapılmıştır.

Araştırma sürecinde ilk olarak yazarın tüm romanları okundu. Romanları okuma işlemi yapılırken, romanları analiz etmek ve toplumsal cinsiyet bağlamında anlamı ortaya çıkarmak, anlamak ve yorumlamak için “hermeneutik” yöntem (yorumsamacı yöntem)¹ kullanıldı. Daha sonra toplumsal cinsiyet ile ilgili literatür, konu ile ilgili incelemeler ve kaynak taraması yapıldı. Toplumsal cinsiyet ve edebiyat sosyolojisi ile ilgili literatür taraması yapılarak araştırmanın kuramsal çerçevesi oluşturuldu. Çalışma konusuyla ilgili kitap, makale, tez, röportaj üzerine bir tarama yapılarak, ulaşılan kaynaklar incelendi. Literatür taraması ve değerlendirilmesi yapılırken, yazarın tüm romanları tekrar toplumsal cinsiyet kuramına yönelik okunup toplumsal cinsiyet ile ilgili unsurlar tespit edildi ve sosyolojik açıdan değerlendirildi.

Bu çalışmada romanların son baskıları esas alındığından dolayı tez içerisinde bir çok roman aynı tarihlidir, çalışmada hangi referans verildiğini daha kolay anlaşılması için roman adları kısaltılarak kullanılmıştır.

Özetle, bu çalışmada sosyolojik yaklaşım olarak tarama modeli uygulanmıştır. İlk olarak literatür taraması yapılmış, daha sonra Orhan Pamuk romanları materyal olarak kullanılıp, romanlar söylem analiz modeli² ile incelenmiştir. Okunan romanlardan elde edilen verilerin tasnifi yapılmıştır. Yapılan sınıflandırma ile ortaya çıkan veriler toplumsal cinsiyet ile ilgili bulguları somutlaştırmıştır. Okunan romanlarda toplumsal cinsiyetin yeri ve önemi vurgulanıp, toplumsal cinsiyet ile ilgili temalar belirlenmiştir. Belirlenen temalar üzerinden toplumsal cinsiyet olgusu yorumlanmaya çalışılmıştır.

¹ Dilthey, hermeneutiğin bir anlama (yorumlama/açıklama) sanatı olarak ele alır (Dilthey, 1999: 89)

² Fairclough, Söylem Analiz Modelini, metnin incelemesi (tanımlama), etkileşim (yorumlama) ve bağlam analizi (açıklama) olarak anlatmıştır (Bal, 2016: 394).

İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET

“*Toplumsal cinsiyet*” kavramı, erkek ve kadın arasındaki fiziksel ve toplumsal değişiklikleri anlatmak için kullanılır. Sosyal bilimciler bu kavramı tanımlamaya ve cinsiyet davranışlarının natürel ve doğuştan ya da toplumsal ve “erkek” icadı olarak anlamaya çalışırlar (Slattery, 2012: 341). Sosyolojik açıdan toplumsal cinsiyet, farklı kültürlerde farklı biçimlerde tanımlanan, sosyal olarak kurulmuş erkeklik ve kadınlık kategorilerini ve iki gruba atfedilen sosyal olarak empoze edilmiş yükümlülük ve davranışları belirtir (Bilton, vd. 2009: 129). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tamamen birbirinden ayırmak imkânsızdır; kültürün kadından ve erkekten beklentileri (toplumsal cinsiyet) kadının ve erkeğin biyolojik bedenlerine (cinsiyet) ilişkin gözlemlerden tamamen ayrı değildir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyetin kültürel yapılandırması bir anlamda biyolojik cinsiyeti de içerir (Dökmen, 2010: 20). Aslında toplumsal cinsiyet, cinsiyeti olan bir bedene -farkında olarak ya da olmadan- zorla kabul ettirilmiş toplumsal bir kategoridir (Scott, 1986: 1056).

1962’de Amerikalı psikanalist Robert Stoller, California Üniversitesi’ndeki meslektaşları ile ilk Toplumsal Cinsiyet Kimliği Araştırma Kliniği’ni (GIRC) kurmuştur. 1968’de ise Stoller, “*Sex and Gender*” (Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet) adlı kitabında cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı tanımlamıştır (Meyerowitz, 2014: 1354). 1960’lar ve 1970’lerin radikal hareketleri, biyolojik ve toplumsal cinsiyet, cinsiyet rollerine dayalı eşitsizlikler, eşcinsellere karşı şiddet gibi konular hakkında tartışmaları tetiklemiştir. Yaygın bir şekilde 1970’lerin ortasında bu konular hakkında toplumun anlayış biçimi de değişmeye başlamıştır ve bu konularla ilgili toplumsal yaklaşımlar değişmeye devam etmektedir (Connell, 1998: 9-10).

1970’lerden itibaren yapılan toplumsal cinsiyet çalışmalarında üç önemli yaklaşım karşımıza çıkmaktadır: İlk aşamada, cinsiyet farklılığına (kadın-erkek) vurgu yapılmaktadır, erkeklerle kadınlar arasındaki davranışsal farklılıkların biyolojik bir temelden kaynaklandığı tespit edilmektedir. İkinci aşamada, sosyalleşme ve cinsiyet

rollerine vurgu yapılmıştır. Son olarak üçüncü aşamada, cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin biyolojik bir temelinin olmadığını ve her ikisinin de tamamen toplumsal olarak oluşturulduğu ileri sürülmüştür. Ayrıca bu aşamada cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin sosyal sistemlerde (sınıflı ve ataerkil) merkezi bir rolünün olduğunu fark etmiştir. Böylece; ücretli çalışma, aile, politika, gündelik yaşam, ekonomik kalkınma, hukuk, eğitim vb. farklı alanlarda yapılan araştırmalarda toplumsal cinsiyet olgusuna da önem verilmiştir (Giddens ve Sutton, 2016: 666-667; Ecevit, 2012: 4).

Toplumsal cinsiyete dair teoriler, Batı icadıdır ve kesinlikle modern toplumun ürünüdür (Connell, 1998: 48). Toplumsal cinsiyet literatürüne bakıldığında kavramın kendisine ilişkin farklı tanımlamalar bulunmaktadır:

- Marshall, Sosyoloji Sözlüğünde (1999: 98) toplumsal cinsiyet (*gender*) terimini sosyolojiye kazandıran feminist sosyolog Ann Oakley olduğunu söyler; “cinsiyet” (sex) biyolojik erkek-kadın ayrımını anlatırken, “toplumsal cinsiyet” (gender) erkeklik ile kadınlık arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır”. Dolayısıyla “toplumsal cinsiyet”, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde kurulmuş yönlerine dikkat çekmektedir.
- Stoller, cinsiyet terimini, biyolojik olarak sınırlandırmayı tercih eder. Böylece, birkaç istisna dışında, erkek ve kadın olmak üzere iki cinsiyet, vardır. Cinsiyeti belirlemek için kromozomlar, dış genital organlar, iç genital organlar gibi bazı fiziksel koşullar şarttır. Toplumsal cinsiyet, biyolojik çağrışımlardan ziyade psikolojik veya kültürel bir terimdir. Eğer cinsiyet terimleri “erkek” ve “kadın” ise, toplumsal cinsiyete ilişkin terimler de “erkeksi” ve “kadınsı” olmaktadır; toplumsal cinsiyet biyolojik cinsiyetten bağımsızdır. Toplumsal cinsiyet, bir insanda bulunan erkeklik veya kadınlık miktarıdır. Başka bir ifadeyle toplumsal bağlamda normal olan erkeğin erkeklikte ve normal olan dişinin kadınlıkta üstünlüğüdür (Stoller, 1968: 9).
- Toplumsal cinsiyet (gender) ve cinsiyet (sex) ayrımı, feminist kuramlar için belirleyici önem taşır. Özellikle Simone de Beauvoir’ın kuramsal yaklaşımı içerisinde cinsiyet, cinsellik tarafından yapılandırılan kültürel bir kimliği tanımlar (Beauvoir, 1967:301).

- Connell (1998: 190- 191). Toplumsal cinsiyeti insanların eril ve dişil olarak üremeye dayalı rollerinin belirlenmesi, bu belirlenim kapsamında örgütlenmiş bir kullanım biçimi olduğunu ve toplumsal cinsiyetin bir nesne olmaktan çok bir süreç olduğunu söyler. Connell *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı kitabında; bu sürecin katı bir biçimde toplumsal olduğunu ve toplumsal cinsiyetin de toplumsallık içerisinde yer alan bir fenomen olduğunu açıklamaktadır.
- MacKinnon (1981) ise toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasında olan ilişkiyi şöyle açıklar: “Cinsiyetler arası eşitsizlik kişinin niteliği olarak durağanlaştırıldığında toplumsal cinsiyet biçimini alır; kişiler arasında bir ilişki olarak hareket ederken ise cinsellik biçimini alır. Toplumsal cinsiyet, erkekler ile kadınlar arasındaki eşitsizliğin içselleştirilmiş ve katılaşmış halidir” (Ak. Butler, 2008: 17).
- Butler (2008: 50- 51) cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı “biyolojik kaderdir”³ ifadesine itiraz etmek için kullanılmıştır, bu itiraza göre toplumsal cinsiyet kültürel olarak inşa edilmektedir. Butler, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımını mantıksal olarak açıklamak iddiasındadır ve cinsiyetli bedenler ile kültürel olarak inşa edilmiş toplumsal cinsiyet arasında kökten bir süreksizlik olduğu ifadesine varmaktadır. İki cinsiyet olduğunu varsayıldığında, erkeğin inşasının eril bedenlere, kadının inşasının da yalnızca dişi bedenlere mahsus olacağı anlamına varılamaz. Eğer toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bedenin üstelendiği kültürel anlamlar bütünüyse, toplumsal cinsiyetin herhangi bir cinsiyetten tek bir şekilde kaynaklandığı söylenemez. Ayrıca, zaten, toplumsal cinsiyetin iki ile sınırlı kalmasını varsaymak için herhangi bir sebep yoktur.
- Giddens (2012: 505) cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında önemli bir ayrım yapılması gerektiğini vurgulamaktadır. Sosyologlar *cinsiyet* terimini genellikle bedenin erkek ya da kadın olarak tanımlanmasına neden olan fizyolojik farklılıkları dile getirmek için kullanmışlardır. *Toplumsal cinsiyet* terimi ise,

³ “Anatomic kader” kadın ve erkekte büyük bir ayrılık gösterir. Ahlak ve toplum içindeki durumları, bu ayrılığa ayak uydurmuştur. Ta atalarımızdaki uygarlıktan beri kadının namusu ön plandadır. Cinsel arzuların giderilmesinde erkeklere geniş haklar tanındığı halde kadınlar ancak bu arzularını evlilik içinde gerçekleştirebilirler. (De Beauvoir, 1967: 58).

erkek ve kadın arasındaki toplumsal ve kültürel farklılıklarla ilgilidir. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım esastır, bu yüzden erkekler ve kadınlar arasındaki çoğu farklılığın kökeni biyolojik değildir.

- Toplumsal cinsiyet, bir toplumun üyelerinin kadın veya erkek olmaya bağladığı sosyal konumlara ve kişisel özelliklere işaret etmektedir (Macionis, 2012: 328).
- Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında bir ayrım yapma gerektiğini düşünen Touraine'e (2007) göre, toplumsal cinsiyet eril bir tahakkümün belirleyiciliği etrafında anlaşılmaktadır. Yani, toplumda kadınlık ve erkeklik üzerine inşa edilen bir bağlam vardır ve bu bağlamda erkeklik durumu merkez alınarak diğer her şey onun etrafında değerlendirilmektedir (Ak. Özben, 2012 a: 124).
- Cinsiyet (sex) terimi, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmektedir ve biyolojik bir yapıya karşılık gelmektedir. Cinsiyet demografik bir kategoridir. İnsanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyet, bu terimin anlamına uygundur. Toplumsal cinsiyet (gender) terimi ise, kadın ya da erkek olmanın toplum ve kültür tarafından yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir; bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini içermektedir. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı (feminen) ya da erkeksi (maskülen) biçiminde karakterize eden psiko- sosyal özelliklerdir (Bayhan, 2013: 53).
- Toplumsal cinsiyet (gender), biyolojik cinsiyetten (sex) farklı olarak toplumsal ve kültürel olarak belirlenen, dolayısıyla içeriği yere ve zamana göre değişebilen "cinsiyet konumu" ya da "cins kimliğidir". Yalnızca cinsiyet farklılığını belirtmekle kalmaz, aynı zamanda cinsler arasındaki *eşitsiz güç ilişkilerini* de belirtir (Berktaş, 2013: 8).
- İstanbul sözleşmesi 2012 yılında 6284 sayılı kanunun 3.maddesinin C bendinde toplumsal cinsiyet, "kadınlar ve erkekler için toplum tarafından uygun görülen ve sosyal olarak inşa edilen roller, davranışlar, eylemler ve nitelikler" şeklinde tanımlanmaktadır (Uygur, 2015: 198).

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tanımları ışığında toplumsal cinsiyet olgusuna sosyoloji yaklaşımları farklı noktadan değinmektedir (Macionis, 2012: 343):

- Yapısal işlevsel yaklaşım, toplumu pek çok ayrışmadan oluşan ancak bütünleşen parçalara sahip karmaşık bir sistem olarak görmektedir. Bu bakış açısından hareketle toplumsal cinsiyet, sosyal hayatı düzenlemenin bir aracı olarak görev yapmaktadır. Parsons'a göre toplumsal cinsiyet, erkekleri ve kadınları aile birliğine bağlayan ve her iki cinsiyete önemli görevleri üstlenmeleri için sorumluluk yükleyen tamamlayıcı roller dizgesini oluşturmaktadır. Parsons'a göre ailede kadınlar *duygusal* roller içinde olduğundan dolayı evi idare edip çocuklar için bakım ve güvenlik sağlamaktadır; diğer taraftan erkekler ise *araçsal* rollere sahiptir. Başka bir ifade ile erkekler, ailenin geçimini sağlamak ve iş gücüne katılarak aileyi daha geniş bir dünyayla birleştirmektedir. Bu nedenle de toplumsal cinsiyet, toplumsallaştırmada önemli bir rol oynamaktadır. Parsons 1950'lerde, sosyologların toplumsal cinsiyeti bir farklılıklar sorunu olarak yorumladıklarını öne sürmüştür. Ona göre güçlü aileleri, maskülen erkekler ve feminen kadınlar oluşturmuştur ve böylece düzenli bir toplum inşa etmişlerdir (Macionis, 2012: 343-345; Giddens ve Sutton, 2016: 668).
- Sembolik etkileşimci yaklaşımı, gündelik yaşamda yüz yüze etkileşime odaklanan bir mikro düzey toplum görüşüdür. Bireyin toplumsal cinsiyeti kişisel performanslarının bir parçası olarak kullanıp etkileşimde bulunurken deneyimledikleri gerçekliği, toplumsal olarak oluşturduklarını öne sürmektedir. Toplumsal cinsiyet toplumun yapısal boyutu içinde, bireylerin tekil olarak anı kontrolünün ötesindedir ve bazılarını diğerleri üzerinde güç kullanma imkânı tanımaktadır. Dolayısıyla gündelik toplumsal etkileşim kalıpları, toplumdaki toplumsal cinsiyet tabakalaşmasını yansıtmaktadır. Gündelik etkileşim aynı zamanda da bu eşitsizliğin erkekler lehine pekiştirilmesine yardımcı olmaktadır (Macionis, 2012: 345).
- Sosyal çatışma yaklaşımı, son yıllarda toplumsal cinsiyeti bir eşitsizlik sorunu olarak yeniden yorumlamaktadır. Toplumsal cinsiyet, sadece davranışa değil, güce ilişkin de farklılıklar içermektedir. Toplumsal cinsiyete ilişkin geleneksel düşünceler toplumun kolayca işlemlerini sağlamak; kadınlar statükoyla (mevcut durum) mücadele ederken, erkekler ayrıcalıklarını korumaya çabalamaktadır. Bu yaklaşım yoğun bir şekilde Marx'ın düşüncelerini

yansıtmaktadır. Marx erkekler üzerine yoğunlaşırken, Engels toplumsal cinsiyet tabakalaşması kuramını geliştirmiştir (Macionis, 2012: 345-346). Marx toplumsal cinsiyet ve aile üzerine çok eğilmemiş, cinsiyet konusuna dair de sistematik bir teori geliştirmemiştir. Marx'ın bazı eserlerinde cinsiyet, aile, iş bölümü, üretim (kadın ve çocuk emeği) ile ilgili tespitler yer almaktadır. Marx ve toplumsal cinsiyet ile ilgili çalışmalarda; -örneğin ev işinin değeri üzerinde tartışma- Marksist feministlerin çalışmalarında, kadınların ev içi emeğinin politik, ekonomik ve sosyal olarak yeniden değerlendirilmesi için Marx'ın kuramlarına başvurulmaktadır (Brown, 2016: 13-14).

Simone de Beauvoir *İkinci Cins*'te “kişi kadın doğmaz, kadın olur”, diyor, yani kadınlık doğuştan değil sonradan kazanılan bir özelliktir. “Bilinen tüm toplumlarda kadın hep öteki/başkası olarak ele alınmıştır”. Bu bağlamda Beauvoir; biyolojik cinsiyeti toplumsal cinsiyetten ayırt eder, çünkü kimsenin toplumsal cinsiyet ile doğmadığını ve toplumsal cinsiyetin zaman içinde edinildiğini anlatır. Toplumsal cinsiyet kültürel olarak “inşa edilmiştir” ve bu inşa her zaman için kültürel bir mecburiyetten doğar. Beauvoir'ın açıklamalarına göre kadın olma edimini gerçekleştiren “kişinin illa ki dişi olduğuna dair bir ifade yoktur. (Aytemiz, 2016: 58; Butler 2008: 54-191; De Beauvoir, 1967: 7; Özküralpli, 2016: 215). Beauvoir'e göre “kadın” olmanın yolu, doğal ve biyolojik bir kendilik olarak kadın cinselliğinin biçimlenmesinin sonucudur. Bu anlamda cinsellik, toplumsal cinsiyeti yapılandıran, işaret eden, gösteren bir kavram olarak değer bulur. De Beauvoir için önemli olan, kadın cinsiyetinin sınırlarını “keşfederek” kadın olmayı öğrenmektir. Sorun olan, bastırılmış bir cinsellikte saklı kadın cinsiyetini tüm zenginlikleriyle birlikte açığa çıkartabilmektir. (Taburoğlu, 2013: 9). Toplumsal cinsiyet kategorisi kadınları, doğuştan değil ancak ataerkil kültür tarafından ikinci cins haline getirmektedir (Köse, 2013: 42). Çünkü yaşamın her alanında kadının konumu, erkeğin konumuna bağlı olarak inşa edilmiş ve bu süreçte kadınların da ataerkilliğin inşasında rolü olmuştur (Baran, 2012: 413). Beauvoir'ın düşünceleri, kadını biyolojik bakış açısından çıkarmak ve onu bir ‘nesne’ olarak gören ataerkil toplumların tarihlerinde konumlandırarak ‘özne’ düzeyine yükseltmek için tam önemli bir dönemeçtir (Kristeva, 2017: 45).

Cinsiyete dayalı iş bölümü, iş bölümünün toplumsal cinsiyet ilişkilerinden kaynaklanan biçimidir; bu biçim tarihsel ve toplumsal olarak değişir. Örneğin erkekler,

daha yüksek bir toplumsal değeri olan işlevlere (siyasal, dinsel, askeri vb.) el koymuşlardır. Toplumsal iş bölümünün iki ilkesi vardır; ayrılma ilkesi (bir erkek işleri, bir de kadın işleri) ve hiyerarşi ilkesi (erkek işleri kadın işlerinden daha “değerlidir”). Bu ilkeler bütün toplumlarda geçerlidir (Kergoat, 2015: 87- 88).

Marshall’ın *Sosyoloji Sözlüğü* (1999: 99) adlı kitabında, toplumsal cinsiyet kavramı ile ilgili iki tür eleştiriye rastlanır. İlk eleştiri, biyolojik ve toplumsal etken arasında kurulan yanlış bir ikiliğe dayanır. Michel Foucault’nun yazılarından yola çıkan sosyologlar, beden konusunu tartışmalarda kabul etmekte gönülsüz oldukları gibi toplumsal cinsiyeti, analizin bir nesnesi olarak görmeye de daha az eğilimlidirler. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının, âdet, gebelikten korunma, üreme teknolojileri, kürtaj ya da çocuk doğurmakla ilgili biyolojik politikayla beraber bir feminist politikayla bağlantılı olduğunu söylenmektedirler. İkinci eleştiri, toplumsal cinsiyet kavramının kadınlar ile erkekler arasındaki, iktidarın ve baskı aleyhine işleyen farklılıklarda odaklanmasıyla bağıntılıdır. Bazı yazarlar, iktidar sorununu ataerkillik terimi ile açıklamaktadırlar. İktidar her yerdedir ve tüm ilişkilerde üretilmektedir (Küntay, 2016: 24). Güçlü bir iktidar bir boyun eğme alışkanlığı inşa etmek olması da aynı ölçüde anlaşılabilir bir şeydir. Kocaların iktidarı aile içinde ortaya çıkmaktadır ama kesinlikle yalnızca burada temellenmemektedir. Aile içi şiddet ise kaba kuvvetin pek çok ailede önemli olduğunu göstermektedir (Connell, 1998: 170-171). Kadın ve erkek arasındaki iktidar ilişkisinin temelini de büyük oranda erkeği merkeze alan bu soy ideolojisi oluşturmaktadır. Soyun temel belirleyicisi ise erkek olduğuna göre gücün sahibi de erkektir denilebilir (Ökten, 2009: 305).

Erkek, kültürel anlatılarda toprağa benzetilen kadını dilediği zaman tohumlama hakkına sahiptir. Türkçede toprak için kullanılan “toprak ana” deyiminin bir nedeni de bu eril algılama biçimidir. Fakat toprak tek başına bir anlam ifade etmemektedir. Değerli olan ve neslin devamını sağlayan, sürülen veya sürülebilen toprak, yani “tarla” dır. Toprağı tarla yapan ise erkeğin onu sahiplenmesi ve işlemesidir. Bu sahiplenme olmadan “toprak”, “tarla” ya dönüşmez. Hem toprağın hem de kadının erkeğin sahiplenmesine, muhafazasına ve korumasına ihtiyacı vardır. Delaney’e göre, bu muhafaza altına alınma ve sahiplenme kadının örtünmesi ile sağlanır. Toprak ile özdeşleştirilen kadın bedeni, görüldüğü üzere erkeğin sahiplenmesi ile anlam kazanmaktadır, Germaine Tillion tarafından çok önceden ortaya konan, “her kültürün ve

kimliğin toplumun kendi özünden değil, toplumun toprağa el koyma biçiminde, el koymanın örgütlenme şeklinden ve bu örgütlenmenin zaman içinde geçirdiği evrimden kaynaklandığı” tezi tekrar doğrulanmış olur. Çünkü kadını ve toprağı sahiplenerek ona bireysel olarak bir anlam yüklenmesine engel olan bu eril anlayışta, erkek kimliği kadına sahip olma duygusu ile gelişirken, kadın erkeklerin oluşturduğu kolektif kimliğin bir sembolüne dönüşmektedir (Doğan, 2016: 25-26).

Eril iktidar ya da ataerkillik tarihsel bir olguya sahiptir ve insanlık tarihinde belli bir aşamada belirdiği yönünde güçlü veriler vardır. Aslında erkek iktidarı ezelden beri var olan “doğal” bir durum değildir. Nasıl tarihin bir noktasında ortaya çıktıysa, yine tarihin akışı içerisinde bir başka noktada da ortadan kalkabilir ve kalkmalıdır (Özben, 2012 b: 744 - 745). Ataerkilliğin ilkesinin tarihe tümüyle hükmetmesinden önce kadın “Toprak”, “Ana”, “Tanrıça” olarak görüldüğünde, dişilik “hayata gelişin yaratıcı ilkesi” olarak düşünülüp kutlu sayıldığında ve erkek ona dehşetle dolu bir saygı duyduğunda kadın çoktan “mutlak başka”, “aynı olmayan başka” olarak kurulmuştur zaten. Başka bir deyişle, kadını tarihteki eşitsizliğine ve felaketine sürükleyen yapı bizzat anaerkil denen düzen içine tesis edilmiştir. Lévi-Strauss (1969)’a göre anaerkillikten ataerkilliğe geçişin sebebi, erkeğin yeğenlerinden çok oğullarına bağlı olması, erkeğin kendisini kritik bir anda dayı olarak değil, baba olarak olumlamayı seçmesidir. Beauvoir anaerkillikten ataerkilliğe geçişi tarım kültürü içinde bir kopuşu, bir değişim momentini kurgulayarak anlatır (Direk, 2010: 41-42). Kültürel feminist teorisi altında anaerkil düşünce yatmaktadır. Barışseverlik, iş birliği ve hayatın uyumlu bir şekilde düzenlenmesi dâhildir. (Donovan, 2005: 70). Bachofen’e göre anaerkilliğin ilkesi; hayat, birlik ve huzurdur. Anaerkilliğin ilkesi evrenseldir. Oysa ataerkil sistem, sınırlamalar getirir. İnsanlığın evrensel kardeşlik ideali, annelik ilkesinden kaynaklanır ve bu ilke, ataerkil toplumun gelişimiyle birlikte kaybolur. Ataerkillik, evrensel eşitlik ve özgürlük ilkesinin, barışın ve iyi insanlığın temelidir (Fromm, 2004: 11). Toplumsal cinsiyet çalışmaları, kadının ve erkeğin toplum içindeki konumunu ataerkillikten bağımsız değerlendirmenin eksik bir çaba olduğunu göstermiştir. Ataerkillik, erkeğin egemenliğine işaret eder ve bu toplumsal gücün erkeğe ait olmasını gösterir. Ataerkilliğin ortaya çıkışı tartışma konusudur, özellikle bazı feministler bu sistemin ortaya çıkmasının nedenini ahlaki temellere dayandırır. Kültürel feministlere göre, erkekler, ahlaki açıdan kadınlardan daha zayıf ve şiddete eğilimlidir, kadınları ise

barışçı, güvenliği ve paylaşımı öne çıkartan bireylerdir. Erkekler, olumsuz özelliklere rağmen, fiziksel güçleri sayesinde yönetimi ele geçirir ve kadınlar üzerinde egemenlik kurarlar (Kılıçaslan ve Işık, 2016: 37-38).

Ataerkil terimi, Chirs Weedon'un anlattığı gibi “kadın çıkarlarının erkek çıkarlarına tabi kılındığı güç ilişkisi” ni ifade etmektedir. Ataerkil güç, biyolojik cinsel farklılıklara atfedilen sosyal anlamlara dayanmaktadır (Oktan ve Küçükalkan, 2013: 222-223). Sylvia Walby, ataerkillik kavramının eşitsizliği oluşturduğuna dayanarak, “erkeklerin kadınlara egemen olduğu, onlara baskı uyguladığı ve onları sömürdüğü toplumsal yapıların ve pratiklerin oluşturduğu bir sistem” olduğuna işaret eder. Erkeklerin kadınlara hükmettiği ve kadının boyun eğmesinin altında yatan sebepleri; ev içi üretim, ücretli iş, erkek şiddeti, cinsellik ve kültür belirtmektedir (Giddens ve Sutton, 2016: 672; Pilcher, 2009: 115). Millet (1987), ataerkillik olgusunun “nüfusun kadın olan yarısının, erkek olan yarısı tarafından denetlendiği yönetim biçimi” olduğunu söyler (Ak. Aytemiz, 2016: 59), başka bir deyişle erkeğin, kadın ve çocuklar üzerinde mutlak bir egemenlik sahibi olmasını anlatır. Radikal feminizm de kadınlar her yerde şiddetli biçimde patriarki tarafından baskı altındadır. Radikal Feminizm, eril tahakkümü patriarkal, yani erkekler tarafından yönetilen olarak adlandırır. Radikal feministler, erkeklerin bir grup olarak kadınları tahakküm altına aldıklarını düşündüklerinde, kadınların patriarkiyeye karşı durmak için feminist harekete ihtiyacı olduğunu savunurlar. Radikal feministler, erkek biyolojisinin erkekleri tahakküm kurmaya mecbur ettiğini düşünürler ve erkeklerin hükmeder şekilde davranmaları için, kadınlar da itaatkâr olmak zorunda kalırlar (Stone, 2016: 27). Kadınların ve çocukların erkekler tarafından baskı altında tutulmasının kökeni tek başına özel mülkiyetin denetimine dayanmaktadır. Engels'e göre özel mülkiyet lağvedildiğinde kadınlar artık erkekler tarafından ezilmeyecektir (Brown, 2016: 84). Gilmen (1903)'e göre, ataerkilliğin “özel mülkiyete dayalı aile” sinde, kadınlar ev içerisinde erkeklerin malıdır; kadınların “ilk ve tek amaçları erkeğe haz vermek” tir, bu durumda kadınlar nesnelerden daha az önemlidirler. “Aile ilişkilerine” ilişkin “her kanun ve gelenek eril bakış açısından düzenlenir” kısacası kadınların, erkeklere hizmet etmesi gerektiği şartı ortaya çıkar (Ak. Donovan, 2005: 97-98). Amerikalı feminist yazar Kate Millet (1970), ataerkilliğin kaynağını biyolojik değil, kültürel olduğunu söyler “diğer siyasi akidelere de bulunabileceği üzere erkek üstünlüğünün nihai kaynağı fiziksel güç değil, biyoloji ile

ilgisi bulunmayan bir değer dizgesinin kabulüdür”, “cinsellik politik nitelik taşıyan bir sınıflama”dır ve bu politika bir cinsin öbür cinse egemen olmak için kullandığı yolları ifade ettiğini açıklar. Kadın ataerkil düzende baskı altındadır çünkü güç sağlayan tüm kurumlar erkeklerin denetimindedir (Ak. Moran, 2013: 251-252., Ak. Kılıçaslan ve Işık, 2016: 41). Ataerkil yapıya dayalı toplumsal cinsiyet sistemi içinde kadının emeği ve bedeni erkekler tarafından denetlenmekte ve kadının emek ürünlerine karşılıksız el konmaktadır. Aile içerisinde erkekler kadının hem emeği hem de yeniden üretim kapasitesi üzerine otorite kurar ve bu otorite kadının hayatının her aşamasında yayılır (Kılıçaslan ve Işık, 2016: 42). Kadın emeğinin mutlaka toplumsal cinsiyet kavramının analizine dâhil edilmesi gerekmektedir (Urhan, 2016: 122).

Erkek egemenliğini yeniden üretmenin en önemli araçlarından birisi de şiddettir. Dünya Sağlık Örgütü (WHO), şiddeti “fiziksel güç veya iktidarın kasıtlı bir tehdit veya gerçeklik biçiminde bir başkasına uygulanması sonucunda maruz kalan kişide yaralanma, ölüm ve psikolojik zarara yol açması ya da açma olasılığı bulunması” durumu olarak tanımlanmaktadır (Ak. Polat, 2016: 15-16). Şiddet büyük bir ölçüde fizikseldir ve ayrıca psikolojik bir bağlamda meydana gelir. Şiddet ataerkil sistemden beslenir. Ataerkillikte beslenen şiddet, sadece bir bireyin yeterince eğitim almamış olmasından veya düşünce yapısından kaynaklanan bireysel bir sorun değil, belki sistematik ve yaygın bir sorun kastedilmektedir. Çünkü aynen sınıf ve devlet egemenliğinde olduğu gibi, ataerkil sistemde de eril kuralların hem rıza hem de güç kullanarak bireye benimsetilir (Doğan 2016: 22; Moy, 2013: 202). Ataerkillik ile şiddet arasındaki bağlara tek yönlü işaret etmek yeterli değildir. Aslında normlar şiddetin belirli biçimlerini dengelemekte, sınırlandırmakta ya da dönüştürmekte işlev görebilirler (Özkazanç, 2015: 70). “Kadına şiddet” bir tahakküm kurma çabası ya da ilişkisinin çirkin yüzlerinden birisidir ve bu olgunun kaynağı her şeyden önce kültüre dayanmaktadır (Özben, 2012 b: 744). Psikanaliz kuramları aracılığıyla konuya bakınca şiddet, derin nüfuz etmiş, çok yaygın, kontrol edilemez bir güç olarak görünmektedir. Ruhsal yapı ve ataerkil kültür-toplum düzeyinde etkisi olan korku, kaygı, saldırganlık, öfke, utanç, husumet, düşmanlık ve rekabet gibi dinamikler çeşitli şiddet biçimlerine zemin hazırlar. Her tür şiddetin, baştan beri ve farklı açılardan derin biçimde cinsiyetlendirilmiş olduğu görünmektedir (Özkazanç, 2015: 69-70). Kadınlara cinsiyetleri yüzünden uygulanan şiddet biçimleri çok çeşitlidir. Bu şiddet; kadınları

sindirmek, cezalandırmak, aşağılamak ve fiziksel bütünlükleri ile öznelliklerini yaralamak amacıyla, özel ya da kamusal yaşamda onlara tehdit, baskı ya da zor yoluyla fiziksel, cinsel veya psikolojik acılar veren bütün edimleri kapsar (Alemany, 2015: 274). İlk kez 1993 yılında Birleşmiş Milletler tarafından kadına yönelik şiddet beyannamesi açıklanır. Bu beyannamede, toplumsal cinsiyet temelli şiddet, kadına yönelik şiddet olarak ele alınmıştır ve şiddet fiziksel, cinsel ve psikolojik zarar, acı verme sonucunu doğuran veya bu sonucu doğurması muhtemel olan, cinsiyete dayalı her türlü şiddet eylemi olarak tanımlanmaktadır. Ekonomik şiddetten açıkça söz edilmemektedir, sadece kadınların siyasal, ekonomik, sosyal, kültürel, medeni veya herhangi başka bir alanda tüm insan haklarından ve temel özgürlüklerden eşit olarak yararlanma ve bunların eşit koruması altında olma hakları olduğu belirtilir (Memiş, 2015: 179-181). O’Leray (1993) Saldırganlığın çeşitlerini, sözel saldırganlık, fiziksel saldırganlık, aşırı saldırganlık olarak anlatmıştır. Sözel saldırganlık; kontrol gereksinimi, gücün kötüye kullanımı, kıskançlık ve eşler arası uyumsuzluktan ortaya çıkmaktadır. Fiziksel saldırganlık; şiddeti bir kontrol yöntemi olarak benimsemek, çocukken istismar edilmiş olmak, aşırı alkol kullanımı ve aşırı saldırganlıkta ise kişilik bozukluğu olarak görünmektedir (Akın ve Subaşı, 2003: 10).

Kamusal/özel alan ayrımı en basit şekli ile evin içi ve dışı arasındaki fiziksel sınırları ifade etmektedir. Dolayısıyla özel alanda ev/hane içinde meydana gelen şiddet devletin müdahalesini gerektirmeyen mahrem bir konu olarak kalmakta ve ev/hane içinde kadına karşı şiddet olgusu meşrulaştırılmakta, normalleştirilmektedir (Doğan, 2016: 63). Ev içinde güçlü olan (ekonomik güç veya evi idare etme gücü) daha güçsüz ve bağımlı olanlara şiddet uygulamaktadır. Baba, eş, erkek çocuk, yakın erkek akrabalar, kadınlar üzerinde şiddet uygulamaktadırlar. Hanedeki kayınvalide ve diğer kadın akrabalar da şiddet uygulayanlar olabilmektedirler (Kümbetoğlu, 2016: 48). Erkeğin kadına şiddet uygulaması, kadın ve erkeğin içinde yetiştiği ataerkil cinsiyet rejimine bağlıdır. Ataerkillik insanların doğuştan getirdikleri cins farklılıklarını doğal, kültürel ayrımlarına oturtur. Erkek üstünlüğünü, doğadan erkeğe bahsedilen bir özellik olarak yansıtır (Kümbetoğlu, 2016: 50-51).

2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Kimliği

“Kimlik” üzerine tartışmadan önce toplumsal cinsiyet kimliği üzerine tartışmak yanlıştır; çünkü “kişiler” toplumsal cinsiyeti uygun bir şekilde cinsiyetlendiklerinde idrak edilebilirler (Butler 2008: 65). Butlere’e göre bir kişi özünün bir parçası değil, belki eylemler ve davranışlarının ürünüdür. Yani kişiler, maskülen veya feminen kimlik olarak görülen eylemler ve davranışların tekrar tekrar gerçekleştirilmesi ve yanı sıra toplum tarafından empoze edilen tabular tarafından üretilirler (Atkinson, 2015: 60). Toplumsal cinsiyet kimliği bilgi ve farkındalık ile başlar, ancak bir kişi geliştikçe, toplumsal cinsiyet kimliği çok daha karmaşık hale gelir, örneğin; kişi kendini sadece bir erkek değil belki erkeksi bir erkek ya da kadınsı bir erkek ya da hatta fantezileri olan bir kadın olarak algılayabilir. (Stoller,1968: 10).

Cinsiyet kimliği ya da toplumsal cinsiyet kimliği (gender identity) kişinin kendini kişilik ve davranış olarak belli bir cinsiyette hissetmesi ve ona göre davranmasıdır, başka bir deyişle; kişi kendini kadın veya erkek olarak tanımlaması cinsiyet kimliğidir. Birey kendini ya da başkasını tanıtmak isterse en başta, cinsiyet ile tanıttacaktır. Cinsiyet kimliği, kimliğin bütünleştirilmeye çalışıldığı ergenlikten önce kazanılır. Oysa (sexual identity) cinsel kimlik, daha çok tercih edilen cinsel yönelimi ifade etmek üzere kullanılır. Heteroseksüellik (karşı cinse yönelim), homoseksüellik (eşcinsellik), biseksüellik (her iki cinsiyete yönelim), transseksüellik (kendini diğer cinsiyetten biri olarak görme ve hissetme) ya da aseksüellik (hiçbir cinse belirgin cinsel yönelim olmaması) cinsel kimlik sınıflandırmalarındandır (Dökmen, 2010: 26-28). “Toplumsal cinsiyet” terimi geleneksel olarak erkeklik ve kadınlığın psikolojik, toplumsal ve kültürel veçhelerine atıfta bulunmak için kullanılıyor olmakla birlikte, toplumsal cinsiyet kimliği kişideki dişil ya da eril özelliklerin üstünlüğü aracılığıyla da kurgulanır. Bir dikotomi olarak temsil edilseler de bu özellikler birbirlerini dışlamazlar (Echániz, 2006: 351). Onun yanı sıra toplumsal cinsiyet bağlamında düşününce kadınlık ve erkekliğin ardından akla gelen iki önemli kimlik annelik ve babalıktır (Kılıçaslan ve Işık, 2016: 56).

Toplumsal cinsiyet kimliklerinin içselleştirilmesi de içsel ben idealinin inşa sürecine dâhildir. Freud ben idealinin Oidipus komplekse bir çözüm niteliğinde olduğunu, dolayısıyla erilliğin ve dişliliğin başarılı bir biçimde pekiştirilmesinde işe

yaradığını ifade eder (Butler, 2008: 129). “Cinsiyet” ve “toplumsal cinsiyet” kavramları arasındaki ayırım Freud’un “dişinin dişiliğini”, “erkeğin erilliğini” kuramsal bir biçimde tanımlama girişiminin mirasıdır ve Freud’un psikoanalitik kuramı toplumsal cinsiyet kimliğinin ortaya çıkmasında belki de en etkili olan kuramdır (Direk, 2009: 70). “Cinsiyet” dişil ve eril olmak üzere ikili bir rejim kurar ve olanı doğallaştırmaktadır. (Köse, 2013: 45). Erillik, belli bir kültürde erkeklere atfedilen sosyal olarak kurulmuş çeşitli varsayım, beklenti ve davranış biçimleri setidir, onun yanında dişilik, belli bir kültürde kadınlara atfedilen sosyal olarak kurulmuş çeşitli varsayım beklenti ve davranış biçimleri setidir (Bilton, vd. 2009: 130). Freud için de önemli olan kadının ve erkeğin biyolojik doğası değildir. Belki, kadının ve erkeğin biyolojilerinin bir aynası olan psikolojileridir. Çocuk dışı cinsiyetle doğmuşsa, içinde büyüdüğü kültür sayesinde dişiliği, erkek doğmuşsa erkekliği kazanacaktır (Direk, 2009: 70).

Cinsiyetlerini değiştirenler, değiştirme arayışındakiler veya cerrahi yolla ve sentetik hormonlarla değiştirme sürecine girenler olduğu düşünülebilir. Bunun nedeni, kendi cinsiyetlerinin, toplumsal cinsiyetleriyle uyummadığını “dışi bedeninde sıkışmış bir erkek” gibi hissetmeleridir. Muğlak bir toplumsal cinsiyet kimliği ve davranış biçimine sahip olan birisinin transgender olduğu düşünülebilir. Bu muğlaklığın farklı biçimleri olabilir. Kişinin kimliği ve davranışı hem dişil hem eril toplumsal cinsiyet unsurları içerebilir (Stone, 2016: 69).

Toplumsal cinsiyetin en açık seçik uygulanmalarından birisi Freud’un libido teorisidir. Jung “Anima ve Animus” başlıklı makalesinde cinsel karakterin, kadınlık ve erkekliğin geleneksel toplumsal role bağdaşan kamusal yüzünün her zaman için karşıtlarının bastırılmasıyla kurulduğu anlamında, sistematik olarak katmanlaştığını öne sürer. Freud’un yaklaşımı ise dürtü, bastırma ve simgeleştirme diyalektiği üzerinedir (Connell, 1998: 276-278). Freud’un düşünce tarihindeki önemi, cinsellik temasını popülerleştirmesinden kaynaklanmaz. Belki duygusal yaşam ve insan gelişimi hakkında yeni bilgi üreten ve analiz birimi olarak türler, yaşam öyküsü üzerinde odaklanmaya yönelen bir araştırma yöntemini, yani “psikanalizi” ortaya çıkarmaktadır. Böylece psikanaliz, kadınlık ve erkekliğin toplumsal süreçleri tarafından oluşturulmaktadır (Connell, 1998: 53).

Freud'un özellikle *Cinsiyet Teorisi Üzerine Üç Deneme* 'de öne sürdüğü argümanlar, her iki cinsin karakterlerinin de doğal olarak belirlendiği görüşünü çürütmüştür. Freud'un insan duygularında "biseksüelliğin" baskın olduğunu vurgulaması ve duygusal yaşamın içerdiği çatışmaların önemine dikkat çekmektedir. Freud "Oidipus kompleksi" konusunda ileri giderek farklı çocukluk hallerinin duygusal yaşamın her yönünü yeniden biçimlendirdiğini söylemektedir (Connell, 1998: 53). Connell'e göre Oidipus kompleksi, ailenin duygusal içyüzünün haritasıdır (Connell, 1998: 171). Freud Oidipus kompleksinin evrensel olduğunu ve her kültürde ortaya çıktığını öne sürer (Connell, 1998: 57). Freud'un Oidipus kompleksini ifade ederken kadınlık ve erkeklik tartışmalarına değil, onun ruhsal ve toplumsal arasındaki ilişkisine dair genel bir teoremin izindedir. Bu izlek, Freud'un 1908 yılında, kadınların cinselliğinin bastırılması üzerinde temellenen kurumlar olarak evlilik ve çift standartta ilişkin önemli bir psikolojik eleştiride bulunmasına yol açmıştır (Connell, 1998: 261-262).

Freud'a göre, doğumdan itibaren erkek ve kız çocukların cinsiyet ve toplumsal cinsiyet deneyimleri aynıdır, 5 yaş civarında da cinsel kimlikler oluşur. Freud'a göre erkeklik hep merkezdedir (Dökmen, 2010: 42-43).

Freud toplumsal cinsiyetin kazanılmasında üç dönemden bahsetmektedir. Freud'a göre, kadının kişiliğini belirleyen üç öge vardır: pasiflik, mazoşizm ve narsisizm (Doğan, 2016: 35). Kız çocuklarında, karmaşık bir eksiklik duygusuyla yani "penis özentisi" veya "penis kıskançlığı" ile kadın kişiliği başlar. Bir penise sahip olma arzusuna kapılmayı ve sonra bu eksikliği bir bebeğe ve bunu sağlayacak bir erkeğe sahip olma arzusuna dönüştürülmesini içerir (Connell, 1998: 271). Freud'a göre kız çocukları penislerinin olmadığını görür ve bu durumu kayıp olarak algılayarak kıskanma duygusu ile tepkide bulunurlar ve vücutlarında, içerde bir yerde penis olduğunu ve büyüyeceğini düşünerek penise sahip olmayı ümit ederler. Bu duruma penis kıskançlığı ya da "Elektra kompleksi" adı verilir. Ayrıca bu nedenle, kız çocukları ilgilerini anneden babaya yöneltirler. Çünkü penis sahibi olmayan anne de eksik ve kusurludur. Dört yaşına gelen kız, erkek genitalini gördüğünde, erkekle rekabet edemeyeceğinin farkına varır. Dolayısıyla, kadın olarak doğmak ve penis sahibi olmamak, kadının hayatı boyunca eksik olmasına ve erkeklere gönüllü olarak tabi olmasına neden olur. Bu kadın kişiliğinin pasifliğine işaret eder. Kadın pasif olarak

erkeğin egemenliği altına gönüllü girer ve bu durumundan zevk alır, dolayısıyla kadın kişiliğinde mazoşist bir unsur bulunur. Ayrıca penise sahip olmayan kadın, penis sahibi olmamanın yarattığı eksiklik veya kusurla zamanla özdeşleşir, kendini fiziksel yönden de beğenmeye başlar, bu da kadınları narsist kılar (Dökmen, 2010: 44; Doğan, 2016: 37; Stone, 2016: 160). Irigaray tam Freud'un psikanalitik geleneğin iddiasının aksine, kadın ne penise haset eder ne de fallusa. Ama erkek penisini iktidar aracı olarak kullanarak kadının doğurganlık gücü üzerinde iktidarını geliştirmiştir (Işık, 1998: 78).

Freud'a göre söz konusu durum erkek çocukları için daha farklıdır. Dört yaşına gelince, her erkek çocuğu Oidipus Kompleksi'nin sancısı içine girmektedir. Erkek çocuk, cinsel dürtülerin annesine yönelmesinden sonra annesini bir arzu nesnesi olarak görmekten vazgeçer çünkü baba korkusuyla bastırılır ve babasını rakibi gibi görmeye başlar. Bu korku, çocuğu babayla özdeşleşmeye teşvik eder, yasakların içselleştirilmesine ve güçlü bir süper ego oluşumunu harekete geçiren buna benzer başka bir süreç yoktur. Freud tüm aşamalardan geçerek "eksiksiz" bir Oidipus kompleksinin, ebeveynlerin her ikisine de hem arzu hem de nefret şeklinde müphem duygular oluşturacağı konusunda açıklamalar yapmıştır. (Connell, 1998: 271; Stone, 2016: 159).

Kadın ve erkek arasındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinde, Freud'a göre erkeğin tamamlayıcısı ya da karşıtı olan bir kadın tasvirine yer vermez. Kadın esasında "eksik erkek" ten başka bir şey değildir. Fıtrat düşüncesinde ise kadın ve erkeğin birbirini tamamladıkları düşüncesi de vardır. Freud'un kadın cinselliğine ilişkin görüşlerinde kadın genel olarak pasifliği ve pasif cinsel kimliği sebebiyle erkeğin egemenliğinin altına gönüllü giren ve bu durumundan zevk alan mazoşist bir kişilik olarak görülür (Mernissi, 2011: 41-47). Freud'u izleyen psikanalistler mazoşizmi üç kısma ayırmışlardır. Birincisi, acı ile şehvetin karışması, ikincisi, kadının cinsel bağımlılığı kabul etmesi, üçüncüsü ise kendi kendine ceza vermesidir. Bu açıklamalara göre kadın mazoşisttir. Çünkü onda zevk ve acı, kızlığının bozulmasına ve doğurmağa bağlıdır (De Beauvoir, 1967: 71-72).

2.1.2. Toplumsal Cinsiyet Roller

Toplumsal cinsiyet rolü, toplumda sergilenen açık davranışlardan ibarettir (Stoller, 1968: 10). Toplumsal cinsiyet rollerinin ana fikri bireyin eril veya dişi oluşunu teşkil etmesidir. Bu nedenle de her zaman iki cinsiyet rolü mevcut olmuştur: Erkek rolü, kadın rolü ya da eril rol ve dişi rol (Vatandaş, 2007: 34).

“Cinsiyet rolleri” literatürü oldukça geniştir. Özellikle “cinsiyet rolleri”, “cinsiyet farklılıkları” ve “cinsel karakter”. “Rol” kavramı toplum teorisi olarak göze çarpmaktadır. Cinsiyet rol teorisi, toplumsal yapıyı kişiliğin oluşumuyla birleştirir ve bu önemli bir teoridir. Ralf Dahrendorf rol teorisini savunanlardan birisidir ve rol kavramının “sosyoloji ve psikolojinin sınırında durduğu” nu iddia eder. Cinsiyet rolü teorisinde önemli olan “rolün öğrenilmesi”, “toplumsallaşma” veya “içselleştirme” aşamalarıdır. Böylece kadınlık karakteri kadınlık rolüne toplumsallaşma ile aynı şekilde erkeklik karakteri de erkek rolüne toplumsallaşma ile üretilmektedir. “Erkek rolü” ve “kadın rolü” Farklı toplumsal beklentilere yanıt verdikleri için kadının ve erkeğin davranışlarının birbirinden farklı olduğunu vurgulayarak cinsiyet farklılığına dair biyolojik varsayımlardan kurtulmamıza olanak tanır. 1940’larda “cinsiyet rolü”, “erkek rolü” ve “kadın rolü” terimleri yaygın bir şekilde kullanılıyordu. 1950’lerin ilk başlarında Amerikan sosyologlar cinsiyet rollerine ve kültürel çelişkilere ilişkin bir işlev teorisi geliştirmişlerdi. “Cinsiyet rolü” akademik düşüncenin merkezi kategorisi olarak kaldı ve cinsiyet farklılığı literatüre de giderek “rol” başlığı altında toplandı (Connell, 1998: 56-79).

Mead’ın *Erkek ve Dişi*, Parsons’ın *Ailede Toplumsallaşma ve Etkileşim Süreci* makaleleri ve Simone de Beauvoir’ın *Kadın*’ı, çok farklı politikalar içeriyordu. Hepsi psikanalitik bir görüş benimsemişlerdi. Her ne kadar farklı terimler kulansalar da üçü de görüşlerinde cinsiyet rolleri veya toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında çalışmışlardı. Bu yazarların üçünde de cinsel karakter ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin toplumsal olumsallığı hissi derinlere kök salmıştır. Mead insan gelişiminde kötü tanımlanmış bazı biyolojik kurallara, Parsons toplumun işlevsel zorunluluklarına, de Beauvoir ise erkekler ve kadınlar arasındaki ilişkilerin ben/öteki yapısına başvurarak, her üçü de toplumsal cinsiyet örüntülerini öncelikle çekirdek aile içerisindeki ilişkiler kapsamında tanımlamıştır (Connell, 1998: 57-58). Baktığımızda aile, toplumun temeli ve onun

karmaşık bir üründür. Ailenin içi, jeolojik katmanlara benzer, birbirinin üzerine yığılmış çok katmanlı bir ilişkiler sahnesini sergiler. Başka hiçbir kurumda ilişkiler, böylesine yaygın; temas esnasında böylesine yoğun, ekonomi, duygu, iktidar ve direniş örüntüleri açısından böylesine sıkı değildir (Connell, 1998: 167-168). Amerikalı sosyolog Talcott Parsons’a göre aile, işlevi yeniden üretim ve sosyalizasyon olan bir kurumdur. Bu işlev, kadın ve erkek arasında bir rol paylaşımı ile gerçekleşir. Evliliğe dayalı, çiftin ve çocukların oluşturduğu aile tek “gerçek” ailedir; diğer aile biçimlenmeleri işlev bozukluğuna ya da sapmaya işaret eder (Devreux, 2015: 33). Kadınların önem verdikleri ve hayatlarını üzerine kurmaya çalıştıkları değerler sosyalizasyon sürecinde öğrendikleri toplumsal cinsiyet rolleri üzerine kuruludur. (Kümbetoğlu, 2016: 52). Bu yüzden kadınının konumu büyük oranda geleneksel rol ve statüler tarafından belirlenmektedir. Cinsiyete dayalı işbölümü temelinde, büyük oranda “ev hanımı” ve “analık” rollerini yerine getiren kadınların daha çok özel alana sıkıştırıldığı görülmektedir (Ökten, 2009: 311). Kadın için, ev içi üretim, ev ekonomisi, ev işi, ev içi faaliyetleri, ev kadını, eş, anne gibi bütün bu terimler “ev emeği” teriminde anlam bulmaktadır. Ev emeği, insanların bakımıyla bağlantılı olan ve aile içinde yapılan işlerin bütünü olarak tanımlanmaktadır, bu karşılıksız emek hemen tümüyle kadınlar tarafından harcanır (Schwebel, 2015: 144). Kadının hane içi konumu ve öznelliği tartışmaları, genellikle, alışlageldik bir şekilde kurban edilmiş ve gelip geçici yaşam deneyimlerinin kültürelliğini ve süreğenliğini içinde barındırmaktadır (Çivelek, 2013: 87).

Cinsiyet rolleri (*sex roles*) sosyolojide, 1970’lere kadar kadın ve erkek arasındaki fark ve ilişkileri biyolojik farklılıklar olmadığını, toplumsallaşmanın ürünü olduğunu ifade etmekteydi. Cinsiyet rolleri, erkek ve kadının nasıl davranmaları gerektiğini ve onlardan beklenen farklı görevleri ortaya koymaktadır. İleri sanayi toplumlarında, kadına düşen rol, ev işlerini yapmak ya da hizmet işlerinde çalışmaktır. Erkek ise hayatını evin dışındaki kariyerle geçirir, erkeğin işi kadına göre çoğunlukla daha iyi ücretlendirilir ve statü olarak daha üst seviyede olur. İşlevselcilere göre, cinsiyet rolleri birbirlerini tamamlayıcı özelliklere sahiptir ve erkek ile kadın arasındaki iş bölümü ailenin istikrarını arttırır. Bu görüş, geleneksel cinsiyet rollerinde gücün önemine vurgu yapan feminist yazarlarca eleştirilmiştir. Feministler, cinsiyet rollerinin, esas olarak kadınları erkeklerin hizmetine sokmanın bir yolunu yansıttığını ve erkeklerin bu

mevkiin devamını sağlayarak kendi öz çıkarlarını korudukları ataerkil toplumdan kaynaklandığını ileri sürerler (Marshall, 1999: 101). Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin antropolojik incelemesi, erkeklere ve kadınlara atfedilen roller ve bu rollerin, toplumsal etkileşimin çeşitli özel ve kamusal alanlarda nasıl yaşanıp algılandığına ilişkin kültürel inşaları gözler önüne sermeyi hedefler (Echániz, 2006: 344). Chodorow (2007: 81) toplumsal cinsiyetin aksine, cinsiyeti bütünüyle kültürel, dilsel ya da politik bir şekilde inşa edildiğini söylemez, belki kültürel olmanın yanı sıra aynı zamanda kaçınılmaz olarak kişisel olduğunu iddia etmektedir.

Cinsiyet rolünün oluşumunda toplumsal normların, değerlerin etkisi, doğum öncesinden başlayarak yaşam boyu devam etmektedir. Zaten “toplumsal cinsiyet” dünyası, bebeğin kıyafetlerinin seçiminden itibaren varlığını hissettirmeye başlar (Kılıçaslan ve Işık, 2016: 3). Yeni doğan bir çocuk biyolojik cinsiyete sahiptir ama henüz toplumsal bir cinsiyete sahip değildir. Aslında toplum çocuğun önüne cinsiyetine uygun kurallar, şablonlar ve davranış modelleri dizisi koymaktadır. Toplumsallaştırma sürecinde aile, medya, arkadaş grupları ve okul, toplum tarafından çocuğa verilen davranış modellerini somutlaştırarak, çocuğun bunları sahipleneceği ortamları hazırlar (Connell, 1998: 255). Aileler ve toplumun büyük çoğunluğu tarafından erkek çocukların saldırganlığı, atılganlığı, akılcılığı, mantıksallığı ve problemlerin üstesinden gelebilmeleri beklenir. Buna karşın kız çocuklarının ise iyi sosyal ilişkiler kurabilmesi, sepatik, hanımefendi, uyumlu, ağırbaşlı, sorumluluk sahibi ve ev işlerinde becerikli olması, törelere uygun yaşaması ve aile büyüklerine, özellikle de eşine ve babasına itaat etmesi beklenmektedir (Gürsoy, 2017: 82). Bu yüzden bunun devamında, karı-koca ilişkisinde bile, karı, kadın olarak erdemi boyun eğmek, koca erkek olarak onuru, gücünden kaynaklanmaktadır (Boyne, 2017: 42).

Bir toplumda kadın ve erkeklerin toplumsal hayata katılım biçimi, oranı, görünürlüğü ve temsil biçimi önemli oranda o toplumda geçerli olan toplumsal cinsiyet algısından etkilenir. Dolayısıyla, bir toplumda kadın ve erkeğin toplum içindeki statüsü ve buna uygun rollerini büyük oranda toplumsal olarak kurulan toplumsal cinsiyet rejimi, cinsiyet rollerini belirler. Başka türlü ifade edilirse, toplumsal cinsiyet rolleri, rejimleri ve buna uygun olarak gelişen yöntemler, mekanizmalar, tarih içinde, coğrafyaya, zamana, sınıfa ya da ırka göre olduğu kadar toplumun siyasi ve ekonomik koşullarına göre de çeşitlilik göstermektedir (Ökten, 2009: 302-303).

2.1.3. Toplumsal Cinsiyet ve Ayrımcılık

Sosyoloji Sözlüğünde, ayrımcılık kavramı “adil olmayan davranışlar” anlamıyla yer almaktadır (Marshall, 1999: 50-51). Felsefe tarihinde antik Yunan’da kadın ve erkek arasındaki ayrım iki yanıt ile ortaya çıkar. Birincisinde Aristoteles, erkek ile kadının ayrı doğaları olduğunu ileri sürerken; ikincisinde ise Platon, erkek ile kadının doğalarının ve rollerinin bir olduğunu savunur (Ak. Collin, 2015: 67). Bakıldığında, insanlık tarihinin ilk eşitsizliği, erkekle kadın arasında beliren eşitsizliktir (Özben, 2012 b: 744). Toplumsal eşitsizlik toplumun her sistemine yayılmıştır ve bu yüzden fırsat eşitliğinin sağlanmasının olanaksız olabileceği bir görüş olarak dikkate alınabilir. Aslında kadın ve erkeğe sağlanan fırsatların eşit olduğu zannedilirken, belki de kadının dezavantajları yeterince saptanamamıştır (Kılıçaslan ve Işık, 2016: 13). Erkekler ve kadınlar toplumda sadece farklı olarak değil, eşitsiz olarak da konumlandırılmıştır. Kadınlar, aynı konumdaki sınıf, ırk, meslek, etnik grup, din, eğitim veya başka sosyal öneme sahip etkenle belirlenen konumlardaki erkeklerden daha az maddi kaynak, statü, güç ve kendini gerçekleştirme fırsatı elde ederler. Aslında bu eşitsizlik, kadın ve erkekler arasında biyolojik veya kişilik farklılıklarından dolayı değil, toplumun örgütlenmesinden ortaya çıkmaktadır (Ritzer ve Stepnisky, 2013: 171). Donovan (2005: 124) *Feminist teori* adlı eserinde, kadın ve erkek farklılığından bahsetmektedir, kadın ve erkek farklılığı eğer genlerde değilse, o zaman toplumsal çevrenin bir sorunudur. Eğer böyleyse, kadına ve erkeğe atfedilen tüm özellikler toplumsallaşma, eğitim vb. süreçlerde değişebilir. Toplumsallaşma sürecinde erkek ve kız çocuklarının öğrendikleri, kültürün cinsiyetlerine "uygun" bulduğu duygu, tutum, davranış ve roller arasındaki farklılıklar "toplumsal cinsiyet farklılıkları" şeklinde ele alınır. Kadınların daha duyarlı ve ilgili algılanmaları çerçevesinde ev kadını, öğretmen, hemşire vb. olmalarının beklenmesine karşılık; erkeklerin bağımsız, atılgan, kuvvetli vb. algılanmaları ve asker, mühendis, tüccar vb. olmalarının beklenmesi toplumsal cinsiyet farklılıklarıdır. Bu farklılıklar, toplumun kendi kalıplarını bireye dayatması sonucu oluşmaktadır. Ancak, bu toplumsal cinsiyet özellikleri bakımından cinsiyetler arasında farklılıklar gözlenebileceği gibi, aynı cinsiyetten bireyler arasında da bu özellikler bakımından çeşitlenmeler gözlenebilir (Dökmen, 2010: 10-11). Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, sosyal, siyasal yaşamda olduğu gibi ekonomik yaşamda da kadın aleyhine sonuçlar yaratır. Kadın ve erkekler arasındaki ekonomik eşitsizlik daha çok istihdam

oranı, işsizlik oranı, ücret düzeyi vb. görünmektedir ki bu eşitsizlikler feminist tartışmaların gidermeye niyetlendiği hedefleri olmuşturlar (Erdem ve Altun, 2017: 163)

Son yüzyılda kadınların erkeklerden, farklılıklarına itiraz olarak kurulmuş olan eşitlik ilkesi, kadınların kurtuluş mücadelelerini imkânsız bir seçimle karşı karşıya bırakmıştır. Bir yandan, kadınların siyasal ve toplumsal açıdan tamamen tanınması, “erkekler gibi olmaları” gerektiği anlamına gelen talepler ve diğer yandan da kadınların erkeklerden farklılıklarını göz önüne alan ve “oldukları gibi” kabul edilmeleri gerektiğini vurgulayan talepler söz konusudur. Bu ikilem sürgit biçimde kadınları “eksik erkekler” olarak özgül bir katılma biçimine mahkûm etmektedir (Varikas, 2015:132).

Coote ve Gill (1974) *Women's Rights* adlı eserlerinde kadın hakları konusunda şöyle demektedirler: “Toplumsal hiçbir düzeyinde kadınlar erkeklerle eşit haklara sahip değildir. 19. yüzyıl başında kadınların fiilen hiçbir hakları yoktu. Babaların ve kocaların malıydılar. Evlilikte alınıp satılırlardı. Oy veremezlerdi. Sözleşme yapamazlardı. Evlenince mülk sahibi olamazlardı. Çocukları üzerinde herhangi bir hakları, kendi bedenleri üzerinde de denetimleri yoktu. Kocaları hiçbir hukuki engel olmaksızın onları dövebilir ve ırzlarına geçebilirdi. Eve kapatılmadıkları zaman, gelişen sanayileşme tarafından işçi ordusunun en aşağı kesimlerine katılmak zorunda bırakıldılar. O zamandan bu yana, kadınlara eşit haklar konusundaki ilerleme gerçekten de pek yavaş olmuştur” (Ak. Kılıçaslan ve Işık, 2016: 12).

2.1.4. Toplumsal Cinsiyet Kuramları

2.1.4.1. Feminist Kuramlar

Feminizm kavramını bazıları, Latince “femina” yani dişi, kadın kelimesinden türediğini savunurken, diğerleri feminizmi 19. yüzyıl ideolojik “izm” leri gibi değerlendirmektedirler. Feminist kuram içinde farklı kuramlar yer almaktadır; kültürel feminizm, fenomenolojik feminizm, liberal feminizm, rasyonel feminist, psikanalistik feminizm, radikal feminizm, sosyalist feminizm bunlardan bazılarıdır (Notz, 2012: 9; Ritzer ve Stepnisky, 2013: 162). 1970’lerin sonları ve 1980’lerde hiçbir köke sahip olmayan bağımsız bir fenomen olarak feminizm teorileştirilmiştir (Connell, 1998: 137).

Feminist kuram, toplumsal yaşam ve insan deneyimine dair kadın perspektifinden geliştirilmiş genel kapsamlı disiplinler arası fikirler sistemi ve kadın merkezli bir sistemdir. Kadının durumunu ve toplumdaki yerini ele alır, kadınların kurtuluşu, özgürlükleri, eşitlik çabaları ve haklarını savunmak için yürüttükleri bir mücadele olarak ortaya çıkmıştır, sonra da dünyayı kadınların farklı konumundan tanımlamaya ve eleştirel olarak değerlendirmeye çalışmıştır (Notz, 2012: 13; Ritzer ve Stepnisky, 2013: 162). Feminizm, temelde kadın ile erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeyi amaçlayan bir siyasal öğretilerdir (Arat, 2010: 29). Wollstonecraft gibi feminist kuramcılar, kadınların da erkekler gibi haklara doğal olarak sahip olabilecekleri konusunda umut besliyorlardı. Bu nedenle, toplumdaki cinsiyet eşitsizliğinin ortadan kaldırılması adına feminist teori tarihinde yapılan ilk önemli çalışmanın, Mary Wollstonecraft “*A Vindication of the Rights of woman*” (kadın haklarının savunusu) adlı eser olduğu kabul edilir. (Donovan, 2005: 16). Feminist hareketler aslında, kadınların devasa bir karşılıksız harcanan emek ve ezilme bilincine varmaları ile ortaya çıkmıştır. Bu emek görünmez olduğu ve kadınlar bu emeği kendileri için değil de başkaları için ve her zaman doğa, sevgi ve annelik görevi adına harcadıklarını fark etmişlerdir (Kergoat, 2015: 89).

Feminist kuram tarihi amaç ve etki bağlamında, dalgalar şeklinde tanımlanır. 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan toplumsal mücadelede birinci dalga feminizm olarak tarihteki yerini alan hareketin temel talepleri eşitlik üzerine kurulmuştur. Simone de Beauvoir, birinci dalga feminist hareketleri bir eşitlik feminizmi olarak adlandırır. Birinci dalga feministlerin esas amacı erkeklerle aynı haklara sahip olma arzusuna dayanmaktaydı. İlkesel olarak erkeklerle aralarında hiçbir fark olmadığını, dolayısıyla da aynı sosyal ve politik haklara sahip olmaları gerektiğini iddia ediyorlardı. Kadınlar, doğal hakları olduklarını düşündükleri oy verme, eğitim, mülkiyet, çalışma gibi haklarının tanınmasını istiyorlardı ve kadın ile erkek çalışanlar arasında ücret farklılıklarının ortadan kaldırılmasını talep ediyorlardı. Birinci dalga feminizm, Birinci Dünya Savaşı sonrası kadınlara oy hakkının tanınması ile sona erdirilmektedir (Aytemiz, 2016: 58; Değirmenci, 2017: 19; Durudoğan, 2010: 67; Ritzer ve Stepnisky, 2013: 163;). Avrupa ve ABD’de “birinci dalga” feminizmin ataerkilliğin etkisi altında olmadığını, özel doğasına odaklandığına dikkat çekilmektedir (Atkinson, 2015: 97).

İkinci dalga feminizm 1960-1990 yıllar arası kendini göstermiştir. İkinci dalga feministler, birinci dalga feministlerden farklı olarak kadınlık rollerini sorgulamışlardır (Altınbaş, 2006: 22). “Farklılık” fikrini esas alıp bir önceki kuşağın amaçları doğrultusunda göz ardı ettiği “kadın olma” halinin değerini ön plana çıkarmaya çalışmışlardır (Duru doğan, 2010: 68). Sonunda 1970’lerde kadının ve erkeğin kültürel olarak ikili bir halde varlıkları kabul görmüştür. Böylece “kadın” kategorisi feminist hareket ve politikanın da kurucu öznesi olmuştur (Yarar, 2015: 14).

“İkinci dalga” feminizm, sosyolojiyi önemli ölçüde etkilemiştir. Toplumsal cinsiyet çalışmaları uzunca bir süre feminizm başlığı altında ele alınmıştır (Marshall, 1999: 241). Feminist sosyolojik kuramın en önemli katkılarından biri toplumsal cinsiyet kavramını geliştirerek kadın ve erkeğe dair biyolojik özelliklerle, erkeklik ve kadınlığa dair toplumsal olarak inşa edilen davranışları ayırtmak, yapılan çalışmaların izlediği yol olmuştur (Ritzer ve Stepnisky, 2013: 163). İkinci dalga feministler, cinsiyet (sex) ile kadın ile erkek arasındaki biyolojik-anatomik farklara işaret ederken, toplumsal cinsiyet (gender) ile de cinsel kimliklerin kuruluşunun, cinsel kimlikler arasındaki ilişkinin toplumsal ve kültürel olduğuna işaret etmişlerdir. Cinsellik ile doğurganlığın birbirinden ayrılması, kürtaj, doğum kontrolü, cinsel taciz/ tecavüz, kadına yönelik şiddet; kısaca kadının kendi bedeni üzerinde söz sahibi olma isteği, kamusal alanda kadın olarak var olma isteği ve toplumsal cinsiyetle çizilmiş kalıp yargıları kırma çabası bu dönemin belirleyici unsurlarıdır. Örneğin kürtaj hakkı İngiltere’de 1967, Fransa’da 1975, ABD’de 1973, Türkiye’de 1983 yılında tanınmıştır (Değirmenci, 2017: 20). 1967’den itibaren doğum kontrol hapına kavuşulması kadınlara doğurganlıklarını iptal etme ya da sınırlama ve çocuk sahibi olup olmamayı seçme özgürlüğünün yolunu açmıştır (Collin ve Laborie, 2015: 42). Türk Ceza Kanununa göre sadece kadının hayatı ve doğacak çocuk için tehlike görülen hallerde kürtaj yapılabilirdi ve yasa üzerinde üç aya kadar kürtajın serbest bırakılmasını öngörmüştür. (Abandan-Unat, 1982: 19- 20).

Üçüncü dalga feminizm, Jennifer Drake (1997)’nin ifadesiyle “üçüncü dalga kadın koalisyonları” 1990’lardan sonra ikinci dalga feminizmin mirasını almakla beraber çok daha farklı bir toplumsal bağlamda gelişmiştir. 1990’lardan sonra küreselleşme, çok kültürlülük, iletişimde dijital devrim, internetin yayılması, genetik biyoteknolojiler vb. dünyada önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Üçüncü dalga feminizm ırk, sınıf, kültür, cinsiyet arasındaki kesişimleri dikkate almış ve farklı

kimliklerin farklılığını ifade etmiştir. Bu yeni feminizm akımında kadınlara karşı şiddet, kaçakçılık, beden ameliyatı vb. daha önceki feminist dalgalara göre kadınlık konusunda evrensel cevaplar ve tanımlar sunmuştur. Birinci ve ikinci dalga feminizmler, kadınlar adına kadınların dışında birileriyle (bu erkekler ya da ataerkil kültür ve sistem) tartışmaktayken üçüncü dalga feminizm ise doğrudan doğruya kadın hareketinin kendisidir denilebilir. (Çaha, 2010: 364-365; Giddens ve Sutton, 2016: 681; Yüksel baba, 2016: 127).

1960'lardan sonra, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım, feminist felsefe de dâhil olmak üzere feminist düşüncenin gelişmesinde temel olmuştur (Stone, 2016: 53). Toplumsal cinsiyet çalışmalarında önemli bir yere sahip olan feminist yaklaşımlardan söz etmek gerekir (Baran, 2012: 427). Feminist kuramcılar toplumsal cinsiyetin, cinsiyetin kültürel yorumu olduğunu ya da kültürel olarak inşa edildiğini iddia etmektedirler (Butler 2008: 53).

Cinsiyet eşitsizliğine dair en önemli kuram liberal feminizmdir. Liberal feminizm, (1) tüm insanların akıl, ahlaki aktörlük ve kendini gerçekleştirme için kapasitesi olduğunu; (2) bu kapasitelerin kullanımının evrensel hakların yasal kabulüyle sağlanabileceğini; (3) erkekler ve kadınlar arasındaki cinsiyete bağlı eşitsizliğin doğal bir temeli olmayan sosyal inşalar olduğunu; (4) eşitlik için sosyal değişimin kamuya seslenerek ve hükümetin güçlerini kullanarak örgütlenebileceğini iddia etmektedir. Başka bir deyişle liberal feminizm, eşit eğitim ve ekonomik fırsatlar, aile hayatında eşit sorumluluk, aile eğitimi ve kitle medyasında cinsiyetçi mesajları önlemek adına gündelik hayatta bireysel cinsiyetçi mesajlara karşı mücadele ederler. Çünkü liberal feministlerin ana fikirleri kadınların ve erkeklerin eşit ölçüde akıl yetisine sahip oldukları savı, yani akıl bakımından doğal olarak eşit oldukları ve dolayısıyla eğitime ve kamusal alana eşit erişme hakkına sahip olmaları gerektiğidir (Ritzer ve Stepnisky, 2013: 171-173; Stone, 2016: 24-26).

Feminist projenin derdi sadece toplumsal cinsiyet kazanmış veya cinsiyetlenmiş kimliği değil, bütün bir özne çerçevesini yeniden tanımlamaktır. Foucault öznenin ne şekilde inşa edildiğini eleştirel ve tarihsel bir inceleme olarak tanımlar. Özne incelemesi, sosyopolitik pratik olarak tanımlanan bilimsel ve felsefi araştırmada mevcut olan belli meşru şiddet biçimlerinin, yani iktidar oluşumlarının inşa edilmesine

adanmıştır. Foucault, bir insanın kendini özne haline getirme yollarına odaklanır (zira toplumsal cinsiyet de tesadüfi değildir) (Braidotti, 2017: 136-230). Kişi çeşitli performanslara karşılık gelen bir özne olarak tanınmalıdır ama aynı zamanda salt performansa indirgenmeyen bir benlik olmalıdır; ancak böyle bir durumda eylemler, tutarlı, kendini biçimlendiren şu ya da bu öznenin edimleri olarak anlaşılır bir şekilde konumlandırılabilir (Colebrook, 2011: 217)

2.1.4.2. Beden Teorisi

Sosyolojik yazında, uzun süre ihmal edilmiş olan beden, 1980’li yıllarda önemli bir tartışma konusu olmuştur. Klasik sosyologların bedene yönelik düşünme biçimleri sonraki dönemler için anlam içermeye başlamıştır. Klasik sosyologlar, beden sosyolojisinde biyolojik ve antropolojik yaklaşımlarla farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Başka bir ifadeyle; beden sosyolojisi ile ilgili yaklaşımlar, bedenin sadece fiziksel ve biyolojik bir nesne olmadığını, aynı zamanda ruhsal ve sosyal yapısıyla bir özne olduğunu savunmaktadır. Zaten sosyolojik analizlerde, bireyin biyolojik yapısı asla inkâr edilmemekte, çünkü beden bir bütün olarak ele alınmaktadır. Beden biyolojik, ruhsal ve sosyal boyutuyla karşılıklı etkileşim içindeki bir varlık olarak kabul edilir. Çağdaş sosyoloji beden üzerine daha çok anlam üretmeye başlamıştır. Sosyolojide bedene olan ilgi Foucault’da “söylemsel beden”, Bourdieu’da “bedensel sermaye”, Elias’da “uygarlaşmış beden” ve Baudrillard’da ise “hipergerçek beden” kavramları ile artmıştır. Sosyoloji bütünsel bir bakış açısına sahip olduğu için, bedeni değerlendirmede diğer bilim dallarına da rehberlik etmektedir. Bedenle ilgili incelemeler, modern sosyolojik araştırmalarda çok gelişmiştir, seks terapisi, çağdaş dans, vücut geliştirme endüstrisi, çocukların yönlendirilmesi, yiyeceklerin yararı ve lezbiyenlerle geylerin imajları gibi çok çeşitli temaları kapsamaktadır (Bayhan, 2012: 8; Kara, 2015: 24-27; Marshall, 1999: 62; User, 2016: 148).

Foucault, iktidar ilişkisinin merkezine bedeni koyup analiz yaparak bedenin sosyal olarak inşa edildiğine dair teorik çerçevenin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Foucault, bedeni kuşatan bir dizi iktidar ağının olduğunu tespit etmektedir. Bourdieu, habitusla ilişkisi içinde, bedeni insanın günlük yaşamı ve bedenin gelişmesini sağlayan sınıf temelli nesnel koşul olarak değerlendirir. Bourdieu’ya göre beden, sınıfsal beğenin maddileşmesidir. Bu bağlamda erkek ve kadın bedeni üzerinde tüm kültürel

görünüm, cinsiyetle ilişkili olarak bedenin kullanılmasını vurgular. Norbert Elias’a göre beden, bitmemiş toplumsal bir süreç olarak değerlendirilir ve sosyal süreçlerde dış görünüm değişikliklerini öne çıkarır. Ona göre, toplumsal figürleşme değiştiğinde insan bedeninin gelişimi üzerine olan etkiler de değişmektedir. Figürlerin değişmesi, toplum ve kişiler arası uyumla gerçekleşir. Bu değişim ve dönüşümde bireyin dış görünümü de değişir ve yeniden biçimlenir. Elias’ın çalışmalarında incelediği konular bedenin uygarlaşması ve aynı zamanda rasyonelleşmesi sürecidir. İlk olarak Elias’ın uygarlaşma sürecini ele alışı ve uygarlaşma kavramından anladıklarını ortaya koymak gerekmektedir. Elias’ın tanımlamaya çalıştığı temel nokta, Batı toplumlarında insanın fiziki görüntüsü ve davranış kalıplarında oluşan dönüşümlerin mantığıdır. Elias uygarlaşmayı yeme içmeden uyumaya kadar uzanan bir çerçevede, alışkanlıkların farklılaşması süreci olarak ele almaktadır. Baudrillard, üretim toplumunun yerini tüketim toplumuna bırakmasıyla birlikte, bireyin serbest zaman ve yaşam tarzı bağlamında tanımlanır olduğunu söylemektedir. Beden böylece modern ve post modern zamanlar içinde tüketimin aktif bir nesnesi haline dönüşmüştür. Bu yüzden tüketim düzeninde beden, ayrıca gösterge mezarlığına dönüşmüş durumdadır (Işık, 1998: 129; Kara, 2015: 28-29).

Beden sahip olduğumuz bir şey değildir, olduğumuz şeyin bir parçasıdır. Dolayısıyla “beden” sadece anatomik bir yapı da değildir, aynı zamanda anlam taşıyan sembolik bir yapıdır. Bedenin taşıdığı anlam en temelde kişinin toplumsal cinsiyetiyle ilgilidir, toplumsal cinsiyet ise tüm diğer anlamları mümkün kılan anlamdır. Toplumsal cinsiyet teorisi, genellikle bedenselliğin yeniden düşünülmesine katkıda bulunur. Toplumsal cinsiyet altında yatan cinsiyeti dışsal özellikler üzerinden belirten kuvvetli bir koddur. Toplumsal cinsiyet anlamlarının anatomik olarak farklılaşmış bedenlere işlendiği fikri belli bir determinizmle sunulmaktadır ve bu bedenler amansız bir kültürel yasanın edilgen alıcıları olarak kavranmaktadır. Toplumsal cinsiyeti inşa eden biyoloji değildir, başka bir ifadeyle toplumsal cinsiyet bağlamında kültür kaddedir (Butler 2008: 53; Elcık, 2016: 187; Holmes, 2011: 104; Marcos, 2006: 98). Bedenlerin toplum içinde üretilmeleri onların toplum için üretildikleri sonucunu ortaya çıkartmaktadır. Bu, bedenlerin toplumsallaştırıldıklarını göstermektedir. Bedenler, toplum tarafından işlenir, eğitilir, yetiştirilir ve değiştirilir. Böylece bedenler, toplumsal ilişkileri, kurumları ve

toplumsal yapıyı meydana getiren esas öğelerden birini temsil eden gövdelere, toplumsal bedenlere dönüştürülmektedir (Bingöl, 2017: 88).

Judith Butler *Toplumsal Cinsiyet Belâsında*, cinsiyet farklılığının toplumsal cinsiyet normlarıyla ve yasayla kurulduğu ilişkiler içinde inşa edilmiş olduğunu ileri sürmüştür. Butler insanın ne anlama geldiğinin özgür irade ile determinizm arasındaki geleneksel felsefi kutuplaşmada görüldüğünü söyler. Hâlbuki “beden” in kendisi de bir inşadır, tıpkı toplumsal cinsiyetli öznelerin alanını teşkil eden sayısız “bedenler” gibi. Dolayısıyla beden toplum tarafından inşa edilir ama toplum bedenleri üretmez; ancak onları etkilemek, biçimlendirmek veya biçimlerini bozmak olanaklarına sahiptir. Yani toplumsal yaşam insan bedenlerinin bütünlüğüne nasıl müdahale edebildiğini de göstermektedir (Butler 2008: 54; Direk, 2011: 40; User, 2016: 149).

Türkiye’de beden teorilerini açıklamak için biyopolitika kavramı tek başına yeterli olmaması nedeniyle Foucault’ un yönetimsellik kavramı üzerinden de beden yönetiminde namus kavramıyla birlikte söz edilmektedir. Kadın bedeni, namus tartışmalarında, farklı aktörlerin politik alanın değişik şekillerde bir parçası olmaktadır. Kadına uygulanan şiddet, çeşitli tartışmaların merkezinde olduğu için, kadın bedeni üzerinden yürütülen politikaların ve kamusal alan içinde namusla birlikte işleyen kontrol mekanizmalarının sosyal bilimlerde de sorgulanmasına yol açmıştır (Göksel, 2012: 345).

Bourdieu bedeni eril tahakküm uygulamalarının maddileşmiş yüzeyi saymaktadır. Gözden ve güçten düşürülmüş dişi beden, aslında tahakkümcü düşünce ve uygulamaların bir ürünüdür ve eril/dişi bedeni ayrımı, üzerlerinde güç ve iktidar oyunlarının sürdürüldüğü bir olanaklar, haklı ve haksız kılımlar, kabuller ve dışlamalar, doğrulamalar ve yanlışlıklar, aşağılamalar ve yüceltilerden kurulu asimetrik bir söylemsel düzene tabidir. (Köse, 2016: 183).

“Namus” kelimesinin erkek tarafından sahiplenilen toprak anlamına gelmektedir, aslında kelimenin kökeninde sahiplenmek fikri yatmaktadır. Eski yunanların kullandığı “nomos”, iktidar, kanun, kural anlamında gelir (Doğan, 2016: 28). Namus kavramı aslında şiddete neden olup ve şiddet beklentisini yaratmaktadır. Şiddete neden olan namus, bireysel bir kişilik özelliği değil belki kolektif kimliğin bir parçası olarak kabul edilmektedir. Şiddete neden olan namus kavramı, cinsiyetçi yapıda erkeklerin namusu,

kadınların cinsellikle ilişkilendirilebilen davranışlarından kaçınmasına, dolayısıyla kadınların ve kadın cinselliğinin kontrolüne bağlanır (Doğan, 2016: 87-96). Kadın bedeni üzerindeki toplumsal kontrolde bekâret tabusu örneklerin birisidir (User, 2016: 153). Erkek egemen değerlerle sınıksız sarmalanan kız çocuk ile ilgili olarak “namus” ve “bekâret” kavramlarının bir arada düşünülmesi, beden üzerindeki özgürlüğünün tanınmaması, “aile” ve “toplum” tarafından haklarının kısıtlanması ya da tümüyle yok sayılması onlar açısından çok sınırlayıcı yönelimlerdir (Küntay, 2016: 23). Foucault, beden üzerinde siyasi bir tahakküm olduğundan söz eder ve insan bedeninin iktidarın dolaşımına kolaylıkla uyum sağlayabilen bir araç olduğunu doğrular. *Cinselliğin Tarihi*’nde Foucault, bedenler arasında bir hiyerarşi kurmaktadır (Katz, 2017: 180-181). “Cinsellik” terimi Foucault’un söylediği gibi, 19. yüzyılda biyoloji ve zoolojide kullanılıyordu ama aynı yüzyılın sonlarına doğru yaygın olarak bugün bizim için sahip olduğuna yakın bir anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Cinsellik iktidar alanları içerisinde işleyen bir toplumsal inşadır (Giddens, 2010: 27). Cinsellikte, toplumsal bir yapının var olduğunun kabul etmek için, ilk başta cinselliği toplumsal olarak görülmesi gerekmektedir. Foucault’nun *Cinselliğin Tarihi* adlı eserinde, cinselliğin toplumsal olarak kurulduğuna dair argümanı ilk baştan kabul edilmektedir. Cinselliğin bedensel boyutu, insanlar arasındaki ilişkilerin biçimlendiği ve sürdürüldüğü toplumsal pratiklerden önce veya pratiklerin dışında var olmamaktır (Connell, 1998: 156). Cinsellik, beden ve toplum ilişkisinde öne çıkan, önemli konulardan birisidir. Kadın bedeni, zayıflık veya güçsüzlük nedeniyle toplumsal hayatın bütün alanlarında iktidarı elde etme yarışında mağlup olmaktadır ya da kadının erkek bedenine ve toplumsal bedene hâkim olabildiği en önemli alan cinselliğini, kadınlığını öne çıkardığı alandır denilebilir (Okunmuş, 2015: 54).

2.1.4.3. Queer Teorisi

Queer sözcüğünün kullanımı açısından Türkçede tam oturmuş bir karşılığı bulunmamaktadır. İngilizce “Queer” kelimesi, Türkçe ’de “acayip”, “garip”, “sahte”, “tuhaf” vb. kelimelerle karşılanmaktadır. 1980’lerin sonunda eş bireyleri, yani genellikle eşcinsel erkekleri aşağılamak için kullanılan *Queer* kelimesi, 1990’ların başında normative heteroseksüellikten farklı olan bütün davranışları (eşcinsellik, lezbiyenlik, transseksüellik, travestilik, biseksüellik vb.) onaylamak ve ikili kimlik

rejiminde öteki kılınanları ve onların eşit haklar mücadelesini bir araya toplamak üzere kullanılmaktadır (Gedik, 2011: 346; Mathieu, 2015: 82; Özküralpli, 2016: 219; Öztürk, 2011: 5).

Queer, kolaylaştırıcı bir kelime değil aksine bir kavram ve kuram, bir politik görüş ve duruştur (Özküralpli, 2016: 223). Queer kuramı postmodern bir kuramdır çünkü cinselliğin toplumsal olarak inşa edilen ve tarihsel boyutunu vurgulamaktadır (Ritzer ve Stepnisky, 2013: 215). Queer, kendini her an yeniden kuran ve yıkan, bir kimliksizleşme olması anlamında göçebe bir harekettir (Özküralpli, 2016: 226). Queer yaklaşımlarda amaçlar temellendirilmezse, queer yaklaşımının asla hemfikir olmayacağı, mevcut toplumsal yapının kavramlarının yeniden üretimine yol açılmaktadır. Queer kavramı, bir kimlik siyaseti markası ya da sıfatı değildir, aksine bir yüklemi ya da süreci tanımlamaktadır (Braidotti, 2017: 390).

Queer kuramı post işlevselci düşünceden, özellikle de Judith Butler ve Michel Foucault'dan etkilenmiştir (Giddens ve Sutton, 2016: 674). En önemli queer kuramcılarından Judith Butler, toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin sosyal performanslarla yaratıldığını savunmaktadır. Feminist kuramlarda toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeklerin oynadığı sosyal rollerdir. Bu roller genelde sosyal inşalar olarak ele alınır. Cinsiyet kadın ve erkeklerin biyolojik oluşumudur. Butler, cinsiyetin de sosyal inşa olduğunu savunmaktadır. Bir insan zaman içinde sosyal performansla kendini inşa ettiği gibi cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel arzu da performansla üretilmektedir (cinsiyet ve toplumsal cinsiyet bedenin biyolojisine bağlı değildir, sosyal performansla yaratılır). Performans kavramı queer kuramı için önemlidir. Queer sadece sosyal bir inşa değil aynı zamanda sürdürülmesi gereken bir performanstır. Örneğin kadın olmak için kadın gibi yürümek ve konuşmak gerekir (Butler, 2008: 224; Ritzer ve Stepnisky, 2013: 218-219). Queer kuramı için “erkek olmak”, “kadın olmak” ya da “eşcinsel olmak”, cinsel kimliği doğrulayan türlü icralar, *performatif*’ler içerisinden, belli bir cinsiyete sahip olma kararlılığıyla ilişkilidir. Kadın olmak da tüm diğer cinsellik türleriyle ilgili icralarda olduğu gibi, hedeflenen ama sürekli ertelenen bir varoluştur. Cinsel kimlik, her zaman için açık kalan bir varsayım, bir yanı hep belirsiz, eksik, yapılaşmamış kalan deneyimlerin, icraların anlık bir sonucudur, bu nedenle Queer içerisinde, erkekliği, kadınlığı ya da eşcinselliği tanımlı, tutarlı kimliklerin parçası gibi işaretlemek, feminist ya da eşcinsellikle ilgili kuramların temel sorunu sayılır. Erkek,

kadın ya da lezbiyen olmak, cinsellikle ilgili çok sayıdaki yorumlardan yalnızca birisi sayılmalıdır (Taburoğlu, 2013: 12-13).

2.2. EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ

Edebiyat sosyolojisinin konusu, edebiyat ile toplumsal alan (toplumsal olgular / olaylar) arasındaki ilişkileri inceleyerek, edebiyat-toplum ilişkisinin değişik yönlerini ve yansımalarını ortaya koymaya çalışmaktadır. Edebiyat sosyolojisi, temelde edebî eserleri merkezi alan olarak seçmektedir (Alver, 2012: 303). Edebiyat sosyolojisi ansiklopedik bir tanımla açıklanırsa, Wilport'a (1989) göre, edebiyat sanatı ile toplum arasındaki karşılıklı etkileşimi, toplumsal hayattaki edebiyatın fonksiyonunu ve edebiyat sanatının toplumsal koşullardan nasıl etkilendiğini ortaya koyan ve edebiyat ile sosyolojinin metodlarından yararlanan bir disiplin olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle edebiyat sosyolojisi edebiyat ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkiyi aydınlatmaya çalışan bir araştırma alanı olarak tarif edilebilir. Bütün bu açıklamalar edebiyat sosyolojisinin çerçevesini çizerken aynı zamanda toplum ve edebiyatın karşılıklı bir etkileşim içerisinde olduğunu göstermektedir (Ak. Cuma. 2009: 82).

Edebiyat ve sosyoloji ayrı ve bağımsız iki çalışma alanıdır. Sosyoloji edebiyatla ilgilenmek zorundadır, çünkü edebiyat onun ham maddesidir; ama edebiyat başka bilimlerle ilgilenmek zorunda değildir. Edebiyat sosyolojiden önce gelir, o yüzden sosyolojiye değil, sosyoloji ona dayanır. İlerledikçe edebiyat ve sosyoloji arasında sıkı bir iş birliği olduğunu fark edilir. Her edebi eser sosyal bir olaydır, yani bireyin eseridir o yüzden edebiyat, sosyolojiden bağımsız değildir. Ayrıca edebi eserin ana özelliği kişiyle toplum arasında bir bağlantı aracı olmasıdır (Meriç, 1971: 8-9).

Edebiyat sosyolojisinin ana varsayımı, edebiyat eserlerinin toplumsal değer ve norm yapılarını yansıttığı ve geriye dönüp bu yapılara bağlı olarak toplumu etkilediği düşüncesidir (Güllülü, 1988: 69). Sosyoloji, toplumsal bir varlık olan insanın, sosyal kurum ve süreçlerin bilimsel bir incelemesidir. Bir toplum nasıl meydana gelir, nasıl işler, nasıl devam eder türünden sorulara cevap arar. Sosyoloji gibi edebiyat da öncelikle insanın toplumsal dünyasıyla, ona uyumuyla ve onu değiştirme arzusuyla ilgilenir (Alver, 2015: 345). Edebiyat sosyolojisi incelemesi sadece edebiyat metinlerinin sosyolojik okuması ile sınırlandırılmaz. Edebi metinlerin sosyolojik

okuması/eleştirisi, edebiyat sosyolojisi incelemesinin bir yönüdür ve kesinlikle tümü değildir. Yazar/edebiyatçı, okur ve toplum merkezli incelemeler, birer edebiyat sosyolojisi incelemesidir. Edebiyat ilişkilerinden hareketle toplumsal olanı açıklamak, toplumsal ilişkilerle edebiyat ilişkilerinin buluşma noktalarını analiz etmektir (Alver, 2004: 7). Ayrıca bir milletin edebiyat tarihinin yazılma süreci ve bu sürecin ortaya çıkardığı tarihi, siyasi, iktisadi ve nihayet sosyal zemin de edebiyat sosyolojisi gibi bir disiplini zaruri kılmaktadır (Önal, 1999: 86).

Her disiplinin kendine özgü bir “dili” vardır ve edebiyat sosyolojisi bilmek için bu dili öğrenmek gerekir (Özben, 2017: 41), edebiyat ile sosyolojinin farklı iki disiplin olmalarına karşın toplumu anlama ekseninde birbirlerini destekledikleri söylenebilir. Edebiyatı ve sosyolojiyi bir araya getiren (edebiyat sosyolojisi) bağlam da bu karşılıklı destek halidir (Alver, 2012: 15). Başka bir deyişle edebiyat ve sosyoloji birbirinden tamamıyla farklı disiplinler olmayıp, tersine toplumu anlamada birbirini tamamlayan faaliyet alanlarıdır. Tarihsel süreç içinde her iki disiplin de birbirlerinden uzak durmuşlardır. 19. Yüzyılda ilk sosyologlar; Auguste Comte, sanat sosyolojisinin hiçbir dalıyla ilgilenmemiştir. 20. yüzyılda da Emile Durkheim ve Max Weber bazı noktalarda edebiyata atıfta bulunsalar da çoğunlukla sosyal yapı incelemesine nazaran edebiyatı ikinci planda görmüşlerdir. Marx ve Engels, edebiyat veya sanat kuramı diye bir şey geliştirmemişlerdir. Sadece sanatı “üst yapıya” konumlandırmışlardır yani sanatı ekonomik yapıya bağlı kılıp aradaki bağın niteliği üzerinde pek durmamışlardır. Sosyolojinin gelişiminde, kurucu sosyologlar bağlamında edebiyat sosyolojisi denilebilecek belirli bir külliyat neredeyse yoktur; bu nedenle de edebiyatın sosyolojik incelemesi hayli geç bir dönemde başlamıştır denilebilir (Swingwood, 2012: 103; Moran, 2013: 46).

Edebiyat sosyolojisi, akademik bir nitelik kazanmadan evvel de edebiyat-toplum ilişkisi çerçevesinde çalışmalar yapılmıştır. Edebiyatın çeşitli türleri ile toplumsal hayat arasındaki ilişkiye dokunan yazarlara rastlanmaktadır. Bu yazarlar, sosyolojisinin kurucuları değiller ve fakat seçtikleri konular bağlamında edebiyat sosyolojisine öncül olmuşlardır. Edebiyat sosyolojisinin akademik özgünlüğünün özellikle 1960 ve 1970 yılları arasında olduğu söylenebilir (Escarpit, 1992: 11; Kösemihal, 1964: 2). Edebiyat sosyolojisinin Batı’da ortaya çıkmasında belli başlı isimlerin katkıları olmuştur. Kökleri, henüz sosyolojinin bir disiplin olarak ortaya çıkmadığı dönemde yaşamış olan

Louis de Bonald, Madame de Staël, Hippolyte Taine, Wilhelm Dilthey, Georg Lukács ve Lucien Goldmann gibi isimlerin etkisi daha belirgindir. Sonraki dönemde edebiyat ve toplum ilişkisi Marksist kuramcılardan Louis Althusser ve post-Marksist kuramcılar Pierre Macherey ve Terry Eagleton tarafından daha ayrıntılı biçimde ele alınıp sorgulanmıştır (Şan, 2012:127-168).

Madame de Staël (1967: 1) 'in *Toplumsal Kurumlarının İlişkileri içinde Edebiyat* adlı yapıtında, hiç kuşku yok ki Fransa'da edebiyatla toplum kavramlarının sistemli bir incelemesini yapmak için ilk girişimdir. Madame de Staël, *Edebiyata Dair* eserinde dinin, âdetlerin ve yasaların edebiyat üzerinde, edebiyatın da din, âdet ve yasalar üzerindeki etkisini incelemeyi hedeflemiştir. 1813' de yazdığı eser *De l'Allemagne (Of Germany)*, *Zeitgeist (dönemin ruhu)* ve *Volksgeist (ulusun ruhu)* olmak üzere iki temel kavramından bahsetmektedir. Kitabın içeriğinin birçok kısmı edebiyat ile ilgili değildir, fakat yine de kitapta bir edebi teori görülmektedir. Aslında toplumun, edebiyat üzerindeki etkisi ve etkilenmesi, *dönemin ruhu*, *ulusun ruhu* Hippolyte Taine'in edebiyat sosyolojisi üzerinde olan teorilerini etkilemiştir. Taine'in öğretisinde daha esnekçe dile gelen üçlü formül içinde paylaşılmış olarak bulunur: *ırk, ortam, dönem*. Edebiyat olayını belirleyen, işte bu üç etkenin birbirine yaklaşmasıdır (Escarpit, 1992: 9-11). Taine'in görüşüne göre, edebiyat kesinlikle sosyal bir fenomendir ve o edebiyatın bu üç faktörden etkilendiğine inanır. Taine, edebi eserlerin biyolojik, kültürel ve tarihsel faktörlerin etkileşimi sonucunda ortaya çıktığını anlatmaktadır. Toplum insanlarda doğuştan var olan mevcut özelliklerdir. Kültürel faktörler; çevrede ve ortamda ortaya çıkar, ortam edebiyatı açıklamada en önemli rolü oynar ve tarihsel faktörler; zaman içinde oluşmaktadır (Alaei, 2001: 23; Moran, 2013: 84). Taine edebiyatla toplum arasındaki ilişkiyi özellikle *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (1863) adlı kitabında inceler. Taine bu kitabında: "sanat yapıtları, toplumların belirli bir çevre ve zaman içindeki duygularını, düşüncelerini yansıtır" ilkesine dayanarak 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar İngiliz dehasını temsil eden yazarların yapıtlarını inceler (Kösemihal, 1964: 3). 19 yüzyılda Hippolyte Taine'i Edebiyat Sosyolojisi Kurucusu olarak tanımlarken, 20. yüzyılda Lukács ve Goldmann edebiyat sosyolojisi ve özellikle romanın sosyolojisi için yeni bir plan hazırlayıp edebiyat sosyolojisini bir üniversite bilimine dönüştürmüşlerdir.

20. yüzyılın başlarında Almanya'da, edebiyat sosyolojisinin ilk sistemli çalışmaları sayılabilecek "toplumcu gerçeklik" kuramına Lukács'ın açtığı yoldan devam

eden önemli bir teorisyen Fransız sosyolog Lucien Goldmann'dır. Goldmann, ağırlıklı olarak kültür sosyolojisi ve edebiyat sosyolojisi alanında önemli çalışmaları ile kendisinden söz ettirmiştir. Goldmann, edebiyat ve sosyolojik bir bakış açısı ile incelediği *The Hidden God* ve *Towards a Sociology of the Novel* adlı çalışmalarıyla Marksist edebiyat kuramına önemli katkılar sağlamıştır ve Marksist yaklaşımları daha ileri aşamalara taşımıştır (Şan, 2012: 145). Goldmann'ın Genetik Yapısalcılığı Marksist eğilimli olmakla birlikte, estetiğin özgün sorunlarının bilincindedir (Escarpit, 1992: 14). Frankfurt Okulu kurucularından olan Lukács ve Goldmann değişik açılardan bu görüşü savunmaktadırlar. Lukács'a göre düşünce kategorileri açısından bir eserin içeriği fazlaca önem taşımaktadır, edebiyat eseri ile onun ortamı arasında kendiliğinden bir ilişki öngörülmektedir. Goldmann'e göre bir eserin yazarının kendi toplumsal evrenini yansıtır yansıtmaması önemli değildir, bulunan biçimlerin yapısıyla toplumun en önemli yanları arasındaki yapısal benzeşmeye önem verilmelidir (Güllülü, 1982: 6). Yapısalcı kuramların gelişmesi, özellikle ilk başlarda Roland Barthes'in etkisi altında edebiyat sosyolojisinde yeni perspektifler açmıştır. Semiyoloji ve semiyotik ile sosyolojik bir bütünlük kazanma alanı olarak yazı ve metne önem verilmiştir (Escarpit, 1992: 14).

Edebiyat eleştirmenlerinin ve toplumsal düşünürlerin, edebiyat sosyolojisi hakkındaki görüşleri farklılaşmaktadır. Edebiyat sosyolojisine özel ilgi duyan Alan Swingwood, sosyoloji ve edebiyat arasında genel olarak iki yaklaşımdan bahsetmiştir. İlk ve en yaygın yaklaşım; edebiyat ve toplum arasındaki ilişkidir ve edebiyatın kendi çağına ayna tuttuğunu ileri sürmektedir. Yazar eseriyle dünyayı resmeder; ele aldığı tüm olgu ve durumlar okuyucuya bir ayna tutar. Fransız filozof Louis de Bonald, herhangi bir milletin edebiyatını dikkatlice okuyarak kişinin o milletin hangi yapıda olduğunu söyleyebileceğini savunan ilk yazarlardan biridir. Edebiyat normları, işçi sınıfı ve orta sınıfların cinselliğe karşı tutumlarını da yansıtır. Nihayetinde edebiyatın işlevinin pür sosyolojik malzemeyi desteklemek ve izah etmek şeklinde görüldüğü ileri sürülebilir. İkinci yaklaşım, edebiyat çalışmalarına vurgudan, üretim yanına özellikle de yazarın toplumsal durumuna kaymaktadır. Fransız sosyolog Robert Escarpit, Edebiyat Sosyolojisi kitabında yalnızca bu yöne yoğunlaşmıştır; ona göre edebiyat üretimi ve tüketimi özel edebiyat çalışmalarının şekil ve muhtevasını etkilemektedir (Swingwood, 2012: 103-109). İkinci yaklaşımla ilgili Balzac'da edebiyatın tüm boyutlarıyla üretim ve

tüketime dönüştüğünü açıklar. Kâğıt üretiminden inançlara kadar, düşüncelere ve yazarların duygularına kadar hepsinin metaya dönüştüğünü anlatmaktadır. Balzac, teorik ve örtük sonuçlarını belirtmek için kapitalizmin bu egemenliğinin yeterli olmadığını fakat her alanda (basın, tiyatro, yayın merkezleri) kapitalizmin gerçek sürecini her aşamada ve tüm özelliklerini tespitleriyle ortaya koymaktadır (Lukâcs, 2013: 69).

Türkiye’de edebiyat sosyolojisi akademik bir disiplin olarak ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra varlık kazanmıştır. Ancak, edebiyatı toplumsal olay ve olgular çerçevesinde değerlendirmek, açıklamak ve okumak eğilimi daha gerilere götürülmektedir. Buradan hareketle Türkiye’de edebiyat sosyolojisi çalışmalarını genelde iki ana damar içinde değerlendirmek mümkündür. İlki, edebiyat ile toplumsal alan arasında ilgi kurarak sosyolojik okuma/sosyolojik eleştiri gerçekleştiren çalışmalardır; diğeri ise bir bilimsel disiplin ve araştırma alanı olarak varlık kazanan, belli yöntem ve bakış açısına ulaşmış edebiyat sosyolojisi çerçevesinde yapılan çalışmalardır. Bu temel bakıştan hareket edildiğinde Türkiye’de edebiyat sosyolojisi çalışmalarının önemli bir değişim gösterdiği söylenebilir (Alver, 2015: 347).

2.2.1. Edebiyat ve Toplum

Edebiyat ve toplum ilişkisinde temeli dil oluşturur (Alver, 2012: 12). Dil, bir iletişim aracıdır ve kendine özgü bir sistemi vardır, dolayısıyla öğeleri arasındaki bağlantıları düzenleyen birtakım kuralları, yasaları olması gerekir (Moran, 2013: 191). Aslında edebiyat ve toplumu birbirine bağlayan önemli aracı, yazar ve dildir (Alver, 2004: 14), çünkü “Edebiyat, malzemesi dil, kaynağı yaşantılar ve hayal gücü olan bir yaratıcılık, başka deyişle bir sanat dalıdır” (Aytaç, 2009: 9). Edebiyat sıradan dili dönüştürür ve yoğunlaştırır, günlük konuşmadan sistematik olarak sapar (Eagleton, 2004: 18), fakat edebiyat dile dayanan, dil yoluyla gerçekleşen bir sanat olmak açısından kökeni de toplumsaldır, çünkü dil toplumsaldır. Dil bir yandan temel bir kültür ögesi, bir yandan da kültürün taşıyıcısıdır (Güllülü, 1982: 3), ve toplum, “Genel olarak, ortak bir kültürü paylaşan, belli bir toprak parçasında yerleşik ve kendilerini birleşik ve özgün bir varlık olarak gören insanlardan oluşan bir gruptur” (Marshall, 1999: 732). Sosyolojik açıdan edebiyat, bir toplumsal olgudur ve toplumda varlığını sürdürür. Ayrıca, yazarlar, kitaplar, basın-yayın-dağıtım kurum ve örgütleriyle okuyucu

gruplarından oluşan dört boyutlu bir ilişkiler ağına dayanarak var olduğu için de bir toplumsal olgudur (Tezcan, 2011: 83). Edebiyat her toplumda ve toplumun çeşitli tabakalaşma düzeylerinde işlevsel bir çerçeveye yerleşmektir. Bazı ilkel toplumlarda ve kültürel olarak gelişmiş toplumlarda edebiyat diğer toplumsal tezahürlerle bütünleşir (Löwenthal, 2017: 209-210).

Edebiyat, araç olarak toplumsal bir özellik taşıyan dili kullandığı için sosyal bir kurumdur (Wellek ve Warren, 1983: 123). Dil, kültürün en önemli parçası, taşıyıcısı ve toplumda bulunan semboller sistemlerinin en önemlisidir (Dönmezer, 1982: 127). Bu yüzden, edebiyat ve toplum arasındaki ilişki de Bonald'ın "Edebiyat toplumun ifadesidir" formülünden yola çıkarak tartışılır. Edebiyat "hayatı" temsil eder, "hayat" ise büyük ölçüde sosyal bir gerçekliktir (Wellek ve Warren, 2005: 74-75). Edebiyat ve toplum arasındaki ilişkinin belirlenebilmesi için ilk başta edebiyatın içeriğinin ortaya konması gerekir. Edebiyat birçok öge ve nitelikleri içine alan son derece karmaşık bir kavramdır (Güllülü, 1996: 92). Edebiyat, söz ve yazı biçimini almış bir yaşantı, sözlü ya da yazılı bir anlatım biçimidir (Kösemihal, 1964: 9). Edebiyat, toplumun somut, siyasal ve ekonomik yapılarındaki gibi, toplumu ifade ettiği için kendi ruhu ve ruhsal yapıları içinde toplumu ifade eder. Böyle olunca da sadece bir sınıfın ya da grubun duygularını değil, toplumun ortak bilincini, gerçek komplekslerini ortaya çıkarır (Michaud, 2012: 59). Ayrıca, edebiyat iki yönlü bir iletişimdir. Orijinal mesaj, yazar tarafından okuyucu topluluğuna yayılır, okuyucu topluluğunun kendisine tepkisi de düşünceleri, kelimeleri, edimleri ve diğer mesajları şekillendirir ki, bu da birbirini ve yazarın kendisini etkiler. O yüzden daima bir öteki konumundan bahsedilebilir. Bir okuyucu için yazar ve bir yazar için okuyucu ötekidir. Bu yüzden sadece toplumun yazarı etkilediği düşünülmez, yazar da toplumu etkiler. Sanat, hayatı sadece yansıtmaz, aynı zamanda onu şekillendirir (Wellek ve Warren, 2005: 81).

Edebiyat ve toplum ilişkisi, hermeneutiğin kurucusu olarak Wilhelm Dilthey'in de ilgi alanı olmuştur. Dilthey (1999: 33)'e göre büyük sanatçılar kendi çağlarındaki kültürel oluşum ve düşünsel savaşlarıyla içten bir ilişki içinde eserlerini yaratırlar bu yüzden edebiyat, kültürün bir parçası olarak sadece belirli bir sosyal ortamda ve sadece sosyal ilişkiler içinde meydana gelir (Wellek ve Warren, 1983: 140).

Öteden beri edebiyat ve toplum arasındaki ilişki üzerindeki araştırmalarda görülen en yaygın yaklaşım şekli, çoğu kere edebi eserleri sosyal bir belge ya da sanki sosyal gerçekliğin bir tablosu gibi incelemektedir. Aslında edebiyattan bir çeşit sosyal tablo çıkarmak mümkündür. Sosyal bir belge olarak kullanıldığında edebiyattan toplum tarihinin ana çizgileri çıkarılabilir (Wellek ve Warren, 2005: 82-83). Bu yüzden edebiyat bir çağın özelliklerini sadakatle kaydeden ve insan davranışlarını en güzel ve en anlamlı şekilde ortaya koyan kendine has bir özelliğe sahiptir. Edebiyat esasen örfler ve âdetler hazinesidir. Edebiyat, sosyal bir belge olarak kullanıldığında sosyal tarihin ana hatlarını ortaya koyacak şekilde kullanılabilir (Wellek ve Warren, 1983: 136), ve bunun için kendi çerçevesinin normlarını, değerlerini ve beklentilerini anlatmaktadır (Alver, 2004: 44). Bu bakımdan tarihi bir metni edebiyat olarak okuyabileceğimiz gibi, edebi metinleri de tarihin bir parçasına dönüştürmek, bir tarih yorumu olarak okumak pekâlâ mümkündür. Edebiyat ve tarih ilişkisi aslında bir yorum üzerine kurulur (Akçay, 2011: 17). Derrida ise edebiyat ve dil bilimi arasında genel olarak şu farka işaret etmiştir: Edebiyat yazarı, söylemek istediğini açıkça değil, imgelerle, simgelerle, retorik oyunlarla dolaylı bir yoldan dile getirir. Bu yüzden metnin anlamı apaçık değil örtüktür. Edebiyat kavramı üzerinde, Derrida'nın da önemli etkisi olmuştur, çünkü edebiyatın özünü tanımlamış, biçime önem vermiştir ve edebiyatın kendine özgü bir dil olduğunu söylemiştir (Moran, 2013: 203).

2.2.2. Edebiyat Sosyolojisi Çerçevesinde Roman

Roman bir sanat çeşididir (Wellek ve Warren, 1983: 290). Kundera (1989: 166) *Roman Sanatı* adlı kitabında romanı “yazarın deneysel egolar (kişiler) aracılığıyla varoluşun bazı büyük temalarını sonuna kadar irdelediği büyük düzyazı biçimi” olarak tanımlar. Roman bir hikâye anlatır, ama bir roman yalnızca bir hikâye değildir (Saf ve Düşünceli Romancı, s. 18). Yani romanlar bir insanın, bir ailenin, bir toplumsal tabakanın hayatını anlatır (Çıkla, 2002: 114). Roman belli bir zaman ve mekân içinde, belli bir kişinin başından geçenlerin sebep-netice ilişkisi ve sağlam bir mantık dokusu içinde, sade bir nesir dili ile hikâye edilmesidir (Kantarcıoğlu, 2004: 24). “Roman yazarın itirafları değildir. Bir tuzağa dönüşmüş dünyada insan yaşamının araştırmasıdır.” (Kundera, 1989: 35). Aslında roman, içinde doğup büyüdüğü toplumun bir özetidir yani kendi toplumunun özüdür denilebilir (Yılmaz, 2011: 27). Bu yüzden ne

ölçüde bağımsız olursa olsun her yazarın kendi toplumsal tabakasına yöneleceği kesindir (Güllülü, 1996: 32).

Namık Kemal romanı, “tabiat-ı beşeriyetin tahliline çalışmaktır” diye tanımlarken, Beşir Fuat ise romanı sosyolojinin bir şubesi olarak düşünür. Ona göre sosyoloji, insan topluluklarının oluşum ve teşekkülünü, fert ve cemiyet ilişkilerini ve etkileşimlerini nasıl anlatıyorsa roman da böylece bunları anlatmalıdır (Yılmaz, 1997: 45). Edebiyatın farklı türleri içinde, insanı bütünüyle ele alan hiç şüphesiz romandır. Farklı sanat dalları da insanı konu olarak ele alabilir. Yalnızca roman, insanı hem birey hem de toplumsal yönde ele alan bir türdür. Çünkü roman toplumları ve fertleri kendini kuşatan kültürel, sosyolojik ve tarihsel olguların içinde gösterir (Sağlık, 2004: 190).

Goldmann (2005: 24-25) roman sosyolojisinde, edebî bir tür olarak roman ile modern toplum arasındaki ilişkiden bahseder. Goldmann, *Towards a Sociology of the Novel (bir Roman Sosyolojisine doğru)* adlı eserinde, roman belli bir arayışın ve yeni değerlerin inşası aşamasında bir araç olarak kabul etmekte ve edebiyat sosyolojisini bilimsel araştırma sahaları arasına dâhil etmektedir. Goldmann’a göre roman, “çürümüş, bozulmuş düzey ve değerini yitirmiş bir arayışın tarihidir. Bir başka düzeyde ilerlemiş ve bir başka biçim kazanmış, kendisi de çürümüş bir dünyada bozulmamış değerlerin arayışdır”. Ona göre roman, “bir yaşam öyküsü” ve hem de günü gününe yazılmış tarihi-toplumsal olayların bir dökümü olduğuna göre edebiyat sosyolojisinin bir alt dalı olarak roman sosyolojisine ihtiyaç vardır (Şan, 2012:145- 146).

Forster (1985)’e göre romanın iki temel özelliği söz konusudur: roman yazarları bir yandan yaşanan olayları örnek alır, gerçekçi bir tutum sağlamaya çalışır; diğer taraftan kendi yarattıkları olay ve kişilerden oluşan bir dünyada hayal gücünü işleterek, günlük yaşamdan uzaklaşabileceklerinin bilinci içindedirler. Başka bir deyişle roman gerçeklik ve düşsellik arasında uzanan geniş bir yazı alanıdır (Ak. İnal, 2014: 19).

Ziya Gökalp (1980: 178) “roman müşahhas bir sosyolojidir” der, Gökalp’a göre sosyolojinin en derin meselelerini romanlar halletmektedir. Ona göre sosyolog olmayan bir yazar iyi bir romancı olamaz iyi bir romancı olabilmek için ülkede sosyoloji ve psikoloji tetkik etmek lazım gelir. Sosyoloji açısından roman düşsel, gerçek, olanaklı ya da olanak dışı, az ya da çok önemli veya tümüyle önemsiz olgular ve olayların düz yazıyla aktarılan öyküsüdür. Bir romanda yer alan olgular ve olaylar açısından tek bir

serüven söz konusu değildir. Birden fazla serüven mantıksal bir sıra izler ve bu serüvenlere katılan kişilerin davranış ve duygularıyla ilişki içinde tam bir bütünlük oluşturur. Bu klasik roman tanımlamalarının dışında bazı yazarlar farklı açıdan yepyeni bir biçim de denemişlerdir ve postmodernist roman adını vermişlerdir ve adına postmodernist roman demişlerdir. Postmodernist roman kişilerin bakış açısını ön plana çıkarır (Güllülü, 1996: 102). Geleneksel romanlarda anlam kavramı yer almıştır. Anlam, geleneksel romanın kurgusunda diyalektik yapı içinde karşıtıyla birlikte var olur. Geleneksel romanın doğasında, uyum ve düzen içeren bir yapı vardır. Romanın geleneksel temasında yolculuk dıştan içe yönelir. Modernist romanda ise kişiler artık somut coğrafya üzerinde değil, iç dünyanın kaygan/geçişimli düzleminde yolculuk eder. Modernist romanda önemli olan biçimdir. Bu metinlerde anlam sözel düzlemde yer almaz. Modernist roman metinde, uyum, düzen ve denge aranmaz. Modern sonrası edebiyat, her şeyden önce Lyotard'ın "*postmodern durum*" diye nitelendirdiği *olağanüstü bir toplumsal yaşamın* edebiyatıdır; dış dünyadan (geleneksel gerçekçiler) soyut bir biçimciliği (moderninseler), oradan da kurmacanın kendine yöneldiği üst kurmaca düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuktur (Ecevit, 2004: 42-72). Postmodernist romanda yazar dış dünyayı ve dış gerçekliği birebir yansıtmaktan kaçınır. Okurun da katılacağı bir oyun gibi romanı kurgular. Postmodern romanda yazar, düş ve düşlemselle yaşanan somut gerçekler arasındaki sınırları ortadan kaldırma yoluna gider (Özdemir, 2007: 322). Modern ve postmodern eserler arasındaki fark; "Modern dönemde yazar ısrarla kendini eserinde gizler; okuyucunun inanmasını sağlamak için eserin kurmaca olduğunu unutturmak ister" , hâlbuki postmodern eserlerin çoğunda, yazar kendini romana dâhil eder (Şakar, 2006:128), yazarın kendini romana dâhil etmesi postmodern romanın beklenen özelliklerindendir.

Roman sanatı, edebiyat sosyolojisi için hep birinci kaynak olarak görülmüştür. İnsan hayatını bir bütünlük içinde yansıtan ve belirli bir olay örgüsü ekseninde insanı kuşatan bütün olguları (diğer insanlarla ilişki, çevre, kültür vs.) gözler önüne seren romanlar, sosyologlar tarafından birer belge olarak kullanılmaktadırlar (Sağlık, 2004: 190).

Roman Sanatı adlı kitabında Kundera (1989: 167), romancı ile ilgili "Sartre'ın "Yazmak Nedir ?" adlı kısa denemesini yeniden okumuştur ve "roman" ve "romancı" sözcüklerini hiç kullanmadığını söylemektedir. "*Düzyazı Yazar*"ından başka bir şey

demiyor. Doğru bir ayırım. Yazarın özgün fikirleri ve taklit edilmeyecek bir sesi vardır. Herhangi bir biçimden (roman da içinde olmak üzere) yararlanabilir ve düşüncesiyle belirlenen, sesiyle gelen her şey yapıtının bir parçasıdır. Romancı düşüncelerine fazla önem vermez”.

Lukâcs (2011: 10-11) romanı somut, yaşanmış bir deneyim olarak *bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü* bir dünyanın epiğidir. Terry Eagleton *After Theory* adlı kitabında, romanı öyle bir yazın türü olarak anlatır ki yazan kişi ne yalan söyleyebilir, ne doğruyu söyleyebilir, ne de hata yapabilir. Romancı yalan söylemez çünkü okuru zaten ondan doğruları anlatmasını beklememektedir. Romanın gerçek yaşamdan daha fazla gerçekçi ve doğrucu olma durumu elbette vardır ama romancının yalan söyleme ihtimali yoktur (Antakyalıoğlu, 2013: 37). Bu yüzden romancı, yapıtlarında toplumsala yönelir, toplumsal(cı) gerçekçi olur, var olan sorunları saptar ve insanlar/ insanlık için çıkış belki de kurtuluş yolu üretebilirse bilinçli bir aydın kimliği/sorumluluğu içerisinde var olduğu topluma ve toplumlar üstü alana (evrensele) katkısı daha fazla olur. Böylelikle ve ancak romancılar başta kendi ulusları olmak üzere öteki ulusların ufkunu açar ve genişletirler (Kızılçelik, 2000: 173). Pamuk için bir romanın gerçek değeri, bizde hayat duygusunu uyandırmasıyla ölçülmelidir, yani roman hayat hakkındaki düşüncemize seslenmektedir. Romanları diğer ayrıntılı anlatılardan, uzun hikâyelerden, eski destanlardan ayıran, gerilerde bir yerde bir merkezleri olduğu fikridir. Roman sanatının kuvvetli özelliği, okurun yazarı en çok unuttuğu anlarda onun metinde en çok var olması gerçeğidir. Çünkü yazarı unuttuğumuz zamanlarda, yazarın dünyasını doğal, hakiki dünya, yazarın “aynasını” mükemmel ve doğal ayna sanırsınız (SVDR, s. 22-32). Lukâcs (2013: 23) ’a göre de, yazar dünyaya bir ayna sunar ve insan evrimini bu aynaya yansıyan görüntünün yardımıyla ilerletir.

Roman edebiyatın içeriği ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişki üzerine kuruludur (Goldmann, 2005: 24). Ama edebiyat her zaman toplumu yansıtmaz, bazen birey realiteye karşı isyan eder (Meriç, 1971: 6). Bir roman veya hikâyeye değer biçmek ve hatta övmek için yazıldığı dönemi çok iyi yansıtmaması gerekebilir. Yazar yalnızca kendi yaşadığı dönemin değil, geçmiş günlerin de tanığıdır; tanığı olmasa dahi anlatıcısı olmaya çalışabilir (Yılmaz, 2011: 69). Allen (1957). Romancının, roman unsurlarını - karakter, olaylar dizisi ve düşünce unsurları- bir kültür ortamı içinde, kendi dünya görüşünü yansıtacak bir şekilde düzenlenmesi, romanın “yazarın hayat görüşünü ifade

eden çok yanlı, yoğun bir benzetme, olarak tanımlanmasına imkân verir” (Ak. Kantarcıoğlu, 2004: 27). Dünya edebiyatının roman çeşitliliğinde sosyal hayata dair birçok tasvir bulunabilir. Bu yüzden dünyanın her yerinde edebiyat, hayatın aynasıdır (Wellek ve Warren, 2005: 82- 83). Roman bir dünya yaratmaksa, bir dünyada olan her şey onda olmalıdır, insanda ve eşyada dikkat çekici olan ne varsa onda ortaya konmalıdır. Romanın bize sunduğu tablo bir resim kadar, hatta bazen ondan çok daha canlı ve hareketlidir (Soykan, 2015: 311).

Orhan Pamuk iki tür roman yazarından söz eder, ki bunlar “saf” ve “düşünceli” yazar tipleridir. Roman yazmanın yapay bir yanı olmasını hiç mesele etmeyen, doğal bir şey yapıyormuş gibi sanki kendiliğinden yazan bir yazarları ‘saf’, yazdığı metinlere özel bir şekilde dikkat eden yazarları ise ‘düşünceli’ olarak nitelemektedir. Ona göre, düşünceli modern yazar, algıladığı her şeyden ve kendi algılarından şüphelenir. Örneğin, Yaban’ın yazarı Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun İstanbul’da geçen bütün romanları saf bir yazarın dünyasını yansıtırken, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay gibi romancıların eserleri ise düşünceli bir yazarın dünyasını hissettirir (SVDR, s. 14-17).

Pamuk’a göre, romanları diğer edebi anlatılardan farklı kılan şey, gizli bir merkeze sahip olmasıdır, başka bir ifadeyle romanlarda varlığına inanılan ancak yüzeysel olmayıp aranması gereken merkezleri vardır. Bu merkezler yüzeyden uzak, görünmez, kolay bulunmaz olmaları sebebiyle roman evrenindeki her şeyi ve toplumsal olanı birbirine bağlarlar(SVDR, s. 20-21). Pamuk’un merkez dediği şey, hayat hakkında derin bir görüş ile yazarın bakış açısını, ezgilerini içeren derindeki gerçeklerden ya da hayali, esrarlı şeylerden oluşan bir noktadır. Romanı değerli kılan şey merkezidir (SVDR, s. 83-90).

Lukács’ın anlattığı gibi roman, *yazarın etiğinin, eserin estetik sorunlarına dönüştüğü* tek edebi türdür. Roman sosyolojisi sorunu, edebiyat sosyologlarını hep düşündürmüştür; fakat Goldmann (2005: 24) ’a göre, bu sorunu aydınlatma adına yeterli bir adım atılamamıştır. Oysa temelde roman, tarih boyunca bir biyografi ve toplumun yaşadığı tüm olayların kaydedildiği bir günlük olduğuna göre; böyle bir günlüğün, az ya da çok dönemin toplumunu yansıttığını görebilmek için bir sosyolog olmaya gerek

yoktur. Bununla beraber Lukács, roman tipolojisini kahraman ve dünya arasındaki ilişkiyi üç farklı yapıda belirler (Goldmann, 2005: 19-20):

- Soyut idealizm romanları: Kahraman eylemlerde bulunur ve dünyanın karmaşık yapısı karşısında son derece dar bir bilince sahiptir.
- Psikolojik Romanlar: Özel yaşamın analizine ağırlık verilir, kahraman pasiftir ve uzlaşmacı dünyanın kendisine sunduklarından tatmin olabilmesi için geniş bir bilince sahiptir.
- Eğitsel romanlar: Kahraman, arayışından vazgeçer ama bu arada ne uzlaşmacı dünyayı kabullenir ne de değer yargılarını bir kenara bırakır. Dolayısıyla roman kendini sınırlama ile son bulur.

Pamuk’a göre, romancının her şeyden önce ilk ve asıl işi bir kahraman icat etmektir. Roman sanatının en belirgin yanı dünyayı, kahramanların bütün duyumlarıyla ‘hissettiği’, anladığı gibi göstermektir. Onun için roman yazmak, genel bir tasvirde, romanda kişilerin ruh hallerini, duygularını, düşüncelerini görme hüneridir. Romanın bir yandan bütünüyle kurmaca ve hayal ürünü olduğunu kabul ederken, diğer taraftan onun bir hayal ürünü değil de tüm ayrıntılarına kadar gerçek olduğuna inanmak istemektedir (SVDR, s. 40-69). Pamuk’a göre romancının işi dünyanın nasıl olduğunu değil, dünyanın şu veya bu kahramana nasıl gözüktüğünü ortaya koymaktır. Bu görünüm, bir de anlatıcının dilinin süzgecinden geçirilmektedir (Çağdaş, 2011: 227). Roman kuramı, gerçeklik ile hayal arasındaki özgürlük alanından faydalanmaktadır (SVDR, s. 34).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3.1. ORHAN PAMUK'UN HAYATI VE ROMANLARI

Orhan Pamuk, 7 Haziran 1952'de, İstanbul'da özel bir hastanede doğdu. Romanlarında anlattığı gibi çocukluk yılları kalabalık bir ailede şehrin zengin semti Nişantaşı'nda annesi, babası, ağabeyi (Şevket), babaannesi, amcaları, halaları, yengeleri ve hizmetçilerle birlikte beş katlı bir apartmanın çeşitli katlarında büyüüp yetişerek geçmiştir. Ailesi, Orhan Pamuk doğmadan bir yıl önceye kadar bir büyük Osmanlı ailesi gibi hep birlikte büyük taş konakta yaşamaktaydı. Ailesi, apartmana taşındıktan sonra taş konağı özel bir ilkokula kiraya vermiştir. Geleneksel Pamuk apartmanı ve bu apartmanın içindeki, kavgalar, çekişmeler, kalabalık aile yemekleri, mutluluklar, oyunlar, eşyalar vb. birçok unsur, Orhan Pamuk'un romanlarına da yansımaktadır. Aslında Orhan Pamuk, İstanbul adlı otobiyografi kitabında yer verdiği mekânlara, sokaklara, mahallelere ve bazen hayatındaki kişilere romanlarında yer vermektedir (İstanbul Hatıralar ve Şehir, s.13-20). Kalabalık bir mühendis ailesinde yetişmiştir. Sanata değil matematik ve zekâ oyunlarına değer veren ailesinde, 1930'larda Anadolu'da demiryolu müteahhitliği yapan dedesi gibi, babası ve amcası da inşaat mühendisleriydiler (Benim Adım Kırmızı, s. 439). Orhan Pamuk'un romanlarında kendi aile izlerini görmek mümkündür. Kendi ailesi içerisindeki ilişkilerin benzerlerini romanlarına taşıdığı görülmektedir.

Babası bazen işi icabı uzak bir yerlere giderdi ve Pamuk ailesi onu uzun süre göremezdi. Bu yokluğun başlangıcı tuhaf bir şekilde çocuklara hissettirilmezdi. Kayıp olduğu ya da çalındığı çok daha sonra anlaşılan yokluğunu iyice ve acıyla fark ettiklerinde bu yokluğa çoktan alışmış olduklarını hissederlerdi ama bu yokluğu evin kalabalığında bile unutamazlardı (İHVŞ, s. 78). Orhan Pamuk'un annesi, uzun süren iz sürmelerden sonra, babasının Mecidiyeköy'de bir yerde sevgiliyle buluştuğu apartmanı bulmuş, anahtarı beceriklilikle kapıcıdan almış ve boş daireye girmiş, annesi gördüklerinden uzun bir süre kimseye söz etmemiş, aylar sonra Orhan'a her şeyi anlatmıştı. Orhan bu hikâyeyi her hatırlayışında, babasının her gün gidip bir süre yaşadığı o ikinci evin varlığı içinde tüylerini ürperten bir metafizik duygu uyandırmaya

başlamıştı. Sanki babası Orhan'ın yapamadığı şeyi yapmış da şehirdeki benzerini, ikizini bulmuş ve her gün bir süre gizli sevgilisiyle değil de ikiziyle buluşuyormuş gibi bu yanılsama Orhan'ın hayatında ve ruhunda bir eksiklik olduğunu ona sürekli hissettirirdi (İHVŞ, s. 352). Orhan'ın annesi ile babası 1978'de resmen boşanırlar ve babası başkasıyla evlenir, ikinci evliliğinden bir kızı olur (Gezici, 2006: 41). Baktığımızda Pamuk'un romanlarında hemen hemen hepsinde aldatılmış kadın ve evlilik dışı ilişkileri olan erkekler, baba özlemiyle büyüyen çocuklar, dikkat çekmektedir. Orhan Pamuk ve annesi, sekiz sene aynı evde birlikte oturduğundan dolayı, bazı romanlarında anne ve oğul karakterleri kendi ilişkilerinden etkilenmiştir.

Orhan Pamuk, altı ile on altı yaşları arasında abisiyle sürekli kavga ederdi. Şevket (Orhan Pamuk'un abisi) çok daha güçlü kuvvetliydi. O yüzden ondan gittikçe artan bir şiddetle dayaklar yerd. Liseyi İstanbul'da Robert Kolej'inde okudu ve o sırada abisi Amerika'ya, Yale Üniversitesi'ne okumaya gitti (İHVŞ, s. 58- 281).

Orhan Pamuk, yedi yaşından yirmi iki yaşına kadar, sadece ileride ressam olacağını düşleyerek bol bol resim yaptı. On beş yaşından itibaren takıntılı bir şekilde İstanbul manzaraları resmetmeye başlamıştı. Resim yaparken, yaptığı resmin bir parçası olduğunu düşünürdü. Çünkü resmetmekten çok zevk aldığını ve büyük bir mutluluk duyduğunu keşfetmişti “*İsveçli yazar Strindberg bu mutluluğu afyonun verdiği zevkle karşılaştırmıştır*”. Ama bu zevk ve mutluluk, yirmi bir - yirmi iki yaşlarındayken hiç beklemediği bir şekilde ve esrarengiz bir havayla birdenbire ve hiçbir zaman tam olarak anlayamadığı bir nedenle hızla çekip gittiler. On yıl sonra otuz yaşlarındayken, Pamuk'un ilk romanı Türkiye'de beklemediği bir ilgiyle yayınlanıp okunmaya başlayınca, çocukluk ve gençliğindeki ressam olmak hakkında bir roman düşlemeye başlamıştır. (BAK, s. 439- 440; İHVŞ, s. 247-248).

On dokuz yaşındayken Orhan Pamuk bir genç ressam olarak genç modeli ile bir aşk hikâyesini yaşamaya başladı. Ama sevgilisinin babası, Orhan ve kızının ilişkisini fark ettiği için kızını okuldan alıp İsviçre'ye gönderdi (İHVŞ, s. 306). Ressam olmayacağını sezmişti ama hayatında ne yola gireceğini tam bilemiyordu (Babamın Bavulu, s. 18). *Masumiyet Müzesi*'ndeki romanda, Füsün ve Kemal arasındaki aşk hikâyesi birazda olsa Orhan Pamuk ve Karagül deki aşkına benzerlik vardı.

Pamuk, İstanbul'daki Amerikan Robert Koleji'nden mezun olduktan sonra üç yıl boyunca İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mimarlık okumaya başladı, ancak mimar olma isteğinden vazgeçti ve bu bölüme devam etmeyi bıraktı. Anne ve babası Orhan'ın mühendis olmasını istiyorlardı, ama "Apartman yapmak istemediğim için!" Mimarlık okumayı bıraktığını söylemişti. İstanbul Üniversitesi'nde gazetecilik okumaya başladı ve bu bölümden mezun oldu. Ancak gazeteci olarak çalışmadı, yirmi iki yaşında Pamuk romancı olmaya karar verdi. Yazar olmaya karar verdiği zaman, başta ailesi olmak üzere hep bir ağızdan –babası hariç– hepsi, “yapma, yazma, kim okuyacak senin romanlarını?” dediler, ama Pamuk diğer her şeyden vazgeçerek dairesine çekildi ve yazmaya başladı. Mimar olmayıp apartman yapmaktan kurtuldu. Yazar oldu ve apartmanlar hakkında çok şey yazdı (İHVŞ, s. 281; Hatıraların Masumiyeti, s.61; Pamuk, 1999: 277). Orhan Pamuk'un babasının bin beş yüz kitabı ve iyi bir kütüphanesi vardı. Orhan Pamuk yirmi iki yaşındayken, bu kütüphanedeki tüm kitapları okumamıştı, ama bütün kitapları tanıyordu. Hangisinin önemli, hangisinin hafif ama kolay okunur, hangisinin klasik, hangisinin dünyanın vazgeçilmez bir parçası, hangisinin yerel tarihin unutulacak ama eğlenceli bir kitap olduğunu biliyordu. Bazen babasının kütüphanesine bakıp, kendisinin de bir gün ayrı bir evde hatta babasınınkinden daha iyi bir kütüphanesi olacağını düşünürdü. Kitaplardan kendine bir dünya kuracağını düşlerdi. 1970'lerden başlayarak kendine bir kütüphane kurmaya başladı (BB. s, 18). Yazar olmaya karar verdiği günden itibaren, toplam yirmi iki kitap yazıp yayınlattı ki bunların on tanesi romandır.

Orhan Pamuk 1982'de evlendi ve 1991'de Rüya adında bir kız çocuğu oldu ve yirmi yıllık evlilikten sonra eşinden 2002 yılında boşandı (Gezici, 2006: 43). Orhan Pamuk 1985 yılında Amerika'ya giderek uluslararası yazı programına katılır ve *Kara kitap* adlı romanını orda yazar. Amerika Dışişleri Bakanlığı tarafından 1980'den sonra hazırlanan bir raporda, Amerikan değerlerin yayılması için; “*medeniyetler arası diyalog*” çalışmaları yapan yazarları, ödüllerle özendirmeyi beyan etmişti, bu yüzden dünyanın her bir tarafından aydınlar, küresel değerler doğrultusunda eğitilip, fon, burs ve ödüllerle teşvik edilerek yeni bir aydın tipi var edilmeye çalışılmaktaydı. Bu kurumlardan biriside “uluslararası yazı programı (International Writing Program-IWP)” dır. Yani her yazar batılı bir anlayışla düşünce biçimlendirici öncüler olarak ülkelerine döneceklerdir. (Acar, 2013: 20-21). Orhan Pamuk Nobel edebiyat ödülünü 2006 yılında

kazandı. Kitapları 63 dile çevrilmiş ve aynı zamanda edebiyattaki başarısı nedeniyle hem Türkiye’de ve hem de yurtdışında çeşitli ödüllere layık görülmüştür. Ayrıca on beş üniversiteden fahri doktora unvanı kazanmıştır.

Pamuk 20. yüzyıl Batı romancılarının birçoğu gibi bir “*araştırmacı-romancı*” dır, “*ben araştırma yapmak için doğmuşum*” diyen roman yazarı Umberto Eco gibi davranır (Ecevit, 2004: 129-130). Pamuk Türk romancılardan çok şey öğrendiğini söyler; yazarlık tutumu ve yazarlık tavrını öğrendiğini işaret eder. Yalnızca teknik, roman dili ve biçimsel olanakların Türk romancılardan değil de onları batı edebiyatından öğrendiğini söyler. Kemal Tahir’den tarihe nasıl bakılabileceğini öğrenmiş, Yaşar Kemal’den yazarın nasıl kendi dünyasına inanması gerektiğini, A.H. Tanpınar’dan bir ressam gibi arayıp ne görmesi gerektiğini ve Oğuz Atay’dan Batı’nın modern roman tekniklerini nasıl verimli bir şekilde yararlanabileceğini öğrenmiştir. En önemlisi, yazarlık işinin kendisini batı romanlarından öğrendiğini anlatır (Çağdaş, 2011: 231-232). Pamuk bütün romanlarında bir tarihçi titizliğiyle irdelediği, kurcaladığı geçmişe de keskin bir sosyolog gözlemciliğiyle sergilediği şimdiye dek eşit ve ironik uzaklıkta durur (Parla, 2018: 8). Çünkü Pamuk’un romanlarındaki konular toplumun sorunları üzerinde durmaktadır.

Pamuk romanlarını son on yıldır hayatta gördüklerini, hayatın, dünyanın, yaşadığı yerin nasıl bir şey olduğunu ifade edebilmek için yazmaktadır. 1974’ de yazmaya başladığı ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*, oldukça muhafazakâr bir şekilde kaleme alınmıştır. İlk başlarda örnek aldığı isimler arasında 19. yüzyıl romancılarından; Tolstoy, Stendhal, Mann, Dostoyevski vardır. 19. yüzyıl romanlarına olan bağlılığının kendi eserlerindeki etkisinin de farkında olmuştur. Daha sonrasında kendisini, modernist ve deneysel olmaya zorlamıştır. Öğrenilmesi gerekenin, romancılığın kuralları değil, kuralsızlığın dünyası olduğunu fark etmiştir. Faulkner ve Virginia Woolf ile birlikte modern Amerikan romanının yanı sıra Fransız ve Latin Amerikan romanlarının etkilerinin kendi eserlerine sızmasına izin vermiştir. (SVDR, s. 98-99). Tüm romanlarında yaşadığı dönemin siyasal gelişmeleri eserlerinin olay örgüsünde etkili olmuştur.

Pamuk *Yazarın Odası* adlı eserin önsözünde “ ilk romanı yazmak, insanın kendi hikâyesini bir başkasının hikâyesi gibi anlatma değildir. Yalnızca aynı zamanda insanın

kendini, bir romanı baştan sona tutarlı bir şekilde hayal edebilecek bir kişiye dönüştürmesidir” der (Pamuk, 2009: 11).

Orhan Pamuk *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı eserini 1974’den itibaren yazmaya başlamıştır ve dört yıl süren yazım süreci sonrasında roman, ilk baskısını 1982’de yapar ve böylece bu ilk romanı ile birlikte yazarın edebiyat hayatı da başlamış olmaktadır. Roman Osmanlı döneminden başlayarak kritik toplumsal geçişleri ve zamanın akışında ailenin değişimini, uç kuşağını ve bu kalabalık ailenin hikâyesini farklı karakterlerle anlatır. Pamuk geleneksel anlatımlı bu romanında ataerkil yapının ve erkekliğin farklı kuşaklardaki varoluşunu göstermeye çalışmıştır.

Orhan Pamuk’un “*Cevdet Bey ve Oğulları* kitabı bir yandan kendi ailesinin romanıdır. İçinde yetiştiği İstanbullu yarı burjuva yarı Osmanlı büyük aileye ait olduğu için hem mutluluk, hatta bir sevinç duygusuyla hem bir kızgınlık, hatta sonu alaycılığa varan bir öfke duyuyordu, kendi yaşadığı Pamuk Apartmanı’nı örnek almıştı. Amca-hala çocuklarıyla, akrabalar, dostlar kalabalığı anlatmıştı ama bu kitabı yazdığı dönemde bu kalabalık aileden hiçbir iz kalmamıştı. Çoğu seksen yaşlarında yeni dünyadan kopuk bir şekilde ev içlerinde sessiz yaşıyorlardı. Bu roman diğer taraftan hayal gücüyle kurulmuş başka bir ailenin romanıdır. Yalnızca bir ailenin değil, tıpkı Anne Karenina gibi doğrudan bütün bir toplumu resmetme amacı vardır (Cevdet Bey ve Oğulları, s. 575-579; Pamuk, 1999: 106-107). *Cevdet Bey ve Oğulları* Türkiye’de olmayan, Batı’nın kapitalistleşmiş ailesi gibi olmaya çalışmasının hikâyesini anlatır (Pamuk, 1999: 130). Romandaki olaylar 1905 yılıyla başlar. Bu kitapta İttihat ve Terakki, 1930’lar, 1970’ler yani Türkiye Cumhuriyeti’nin formasyonunda belirleyici rol oynamış dönemler seçilmiştir (Parla, 2018: 11). Romanda hikayenin geçtiği dönemlerin siyasal olayları roman figürlerin konuşmalarına ve tartışmalarına yansıtılmıştır.

Sessiz Ev, 1983 yılında yayımlanan yazarın ikinci romanıdır, Pamuk’un ilk romanı gibi, *Sessiz Ev* romanı da bir ailenin uç kuşak arasında köprü kurmaya çalışmasını gösterir ama *Cevdet Bey ve Oğulları*’na benzememektedir. Türkiye’de Batılılaşma sürecinin etkisini göstermeye çalışan romanda olaylar 1980 yılındaki askeri darbe arifesinde geçmektedir. Roman o dönemin aile yapısını, siyasi çerçevesini ve

sosyokültürel özelliklerini göstermeye çalışırken aynı zamanda iç monolog tekniği kullanmaktadır. Bu roman geleneksel ama gerçekçi bir romandır.

Orhan Pamuk'un yazdığı üçüncü kitap olan *Beyaz Kale* 1985 yılında yayınlanmıştır. Aslında *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın yazım süreci bittiği zaman bu kitabı aklında tasarlamıştır. Pamuk *Saf ve Düşünceli Romancı* kitabında *Beyaz Kale*'nin tarihi roman olduğundan bahseder; romanda tarihten söz eder ancak amaç bir tarihsel dönemi anlatmak değildir. *Beyaz Kale*, biraz masum, biraz muzip ama güncel ve yerel bir kimlik söylemiyle başlar, Hegel' i hatırlatan, efendilik-kölelik ilişkisi bu kitapta çokça geçmektedir. İki farklı kültürlerden farklı insanlar arasındaki ilişkileri ve kimlik arayışlarını anlatmaya çalışan bir hikâyedir. Orhan Pamuk bu kitabı yazarken, Doğu-Batı veya geleneksel-modern arasındaki siyasi gerilimleri aşmak umuduyla kitabın hikâyesini geçmişte kurgulamıştır (Beyaz Kale, s. 127-129; Pamuk, 1999: 133-135; Parla, 2018: 118). Olay 17. yüzyılda İstanbul'da geçen iki farklı kültürden, iki kişi arasında otuz yıllık bir efendilik ve kölelik ilişkisinden bahsetmektedir.

Pamuk'un dördüncü eseri *Kara Kitap* 1990'da, yazar otuz sekiz yaşındayken, üç yıllık bir çalışmanın ardından Türkiye'de yayınlanmıştır. Bu romanda post modern anlayıştaadır. Yazar, bu kitabı yazarken edebiyattan başka hiçbir iş ile meşgul olmadığını söylemektedir. *Kara Kitap* yoğun bir çalışma ve hayal kurma döneminin ürünüdür. Türü polisiyeye yaklaşan bu kitapta en önemli tema kimlik sorunudur. İstanbul'un sokaklarında Rüya adında kayıp karısını aramakta olan bir avukatın mistik bir yolculuk hikâyesidir. Bu kitap, genç avukatın Rüya'ya tek taraflı aşkından ve tek bir kişiyi, tek bir kadını seven bir erkeğin hikâyesidir. Pamuk, böyle bir aşkın çocukluktan başladığını düşünmektedir. Kara Kitabın sonsöz bölümünde; romanın yazılış hikâyesinde bu kitabı yazdığı süreçte kendisini Galip gibi yapayalnız bulduğunu anlatır, çünkü on yedi katlı bir apartmanın tepesinde boş bir daireye kendini kapatmış ve hiç durmadan yazmıştır. *Kara Kitap*'ın temel kaynağı Pamuk'un kendi ailesi, hayatı, yaşadıklarıdır, bunun yanı sıra diğer kaynak Türk ve Dünya edebiyatının bazı temel kitaplarıdır. (Kara Kitap, s. 417- 421; Pamuk, 1999: 141).

Pamuk, *Yeni Hayat* adlı kitabını 1994 yılında yayınlamıştır. *Yeni Hayat* kitabı "Türkiye' nin bir rehber kitabı olarak" nitelendirilmektedir (Akçay, 2011: 15). *Yeni Hayat*'ta kültür meselesi çok geniş bir ekseninde okunabilir, anlatının kendisinden

anlatıcıya, gündelik hayattan tarihe, şehirden taşraya, milliyetçilikten batıcılığa, çizgi romanlara kadar uzanan metinler romanda birer problematik olarak karşımıza çıkmaktadır (Akçay, 2011: 41-42). Pamuk'un Öteki Renkler adlı eserinde, aşktan söz etmek, cinsellikle, aşkla ilgili temel duygulardan söz etmekte sanki bir ölçüde kendi yetersiz kalmışlığını anlatmaktadır (Pamuk, 1999: 150-151).

1998 yılında *Benim Adım Kırmızı* adlı eseri yayınlanan Pamuk, bu kitap hakkında *Öteki Renkler* (1999: 155) adlı eserinde şöyle söyler; bu kitapta temel sorun doğu-batı arasındaki farklılıklar değil, nakkaşın çilesi, sanatının derdidir. Bu kitabın konusu sanat, gündelik hayat, evlilik, mutluluk olmakla beraber en önemlisi de aile, cinayet ve aşk romanı olmasıdır. Doğu batı arkalarda bir yerde gezinir. *Benim Adım Kırmızı*, tümüyle sanata ve sanatçı psikolojisine ilişkin bir romandır (Parla, 2018: 79). *Benim Adım Kırmızı* 16.yüzyıl İstanbul'unda, bireyseli ve toplumsal, hayatı ve ölümü, çöküşü ve yükselişi, gerçeği ve düşü anlatmaktadır (Oran, 1999: 12). Pamuk bu romanda Doğu minyatür sanatı, meddahlık, halkbilim ve tarih alanlarında ciddi araştırmalar yapmıştır (Ecevit, 2004: 130). 1950'lerde Orhan Pamuk'un annesi Şeküre, ağabeyi Şevket ve kendisi, babasız geçen aile hayatlarının mahrem ayrıntıları romana olduğu gibi taşınmıştır. Sık sık ortalıktan yok olan babalarının, romanda olduğu gibi gündelik hayatta da hep dönüşünü beklemişlerdir. Kitabın kalbinde yatan Şeküre, babası ve çocuklarının günlük hayatı için ise, Osmanlı kayıtlarından başka bir şey kullanılmamıştır (BAK, s. 445-446).

Orhan Pamuk, en siyasi romanı *Kar*' ı 2002 yılında yayınlamıştır. Gençlik yıllarından beri, siyasetin ve hayatın tuhaflığını gösteren bir roman yazmak isteyen Pamuk'a "siyasal roman yazmak da siyasi kültür hakkında rahatça konuşmak da zor olduğunu söyler" (Kar. s, 395). Siyasi romandan kast ettiği, yazarın siyasi görüşleri ya da üye olduğu partiler değil; kültür, sınıf, cinsiyet vs. olarak kendimize benzemeyen birisini anlamak, ahlaki, kültürel, siyasi yargıdan önce şefkat duymak, yani bütün bu özdeşleşme ihtiyacı ve onun gücüdür (SVDR, s. 42). *Kar* romanı 2006 yılında Nobel ödülünü kazanmıştır. Pamuk bu romanında yaşadığımız yakın tarihi ele almıştır. Hikâyenin geçtiği bölge Kars olup toplumsal konular, hem ataerkillik hem de kadın sorunlarına değinilerek irdelenmiştir.

Masumiyet Müzesi, 2008 yılında yayınlanan bir aşk hikâyesidir. Bu romanın önemli teması aşk, cinsellik ve Batılılaşmadır. Parla (2018: 52), Orhan Pamuk'un yazdığı tüm romanlarında, *Masumiyet Müzesi*'ne kadar aşk uğruna evi terk eden karakterler olmadığını ve bu karakterlerin sanat ve aşkınlık arayışında aşkın bir vesile, bir bahane olduğunu ima ettiğini söyler. Bu romanda aşk, romanda baştan sona kadar tek duygu, tek amaç, tek anlam olarak görünmektedir.

2014 yılında Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı romanını yayınlamıştır. Bu roman gecekondulu insanın hikâyesini anlatmaktadır. Hikaye başkarakter Mevlut'un bakış açısından anlatılmaktadır. Orhan Pamuk'un bu romanı da diğer romanları gibi toplumsal konuları ele almaktadır. Bu romanda aşk, kırsal bölgelerden kente göç etmek, gecekonduda yoksulca yaşamak önemli temalar olarak gözükmektedir. Pamuk'un diğer romanlarında genellikle roman karakterleri üst sınıf ve zengin semtlerde yaşayan aile mensuplarıyken bu roman, alt sınıf ve yoksul tabakaların hayat mücadelelerini ve hikâyelerini anlatmaktadır.

Kırmızı Saçlı Kadın, Pamuk'un 2016 yılında yayınlanan romanıdır. Bir gencin yaşadığı aşk hikâyesini anlatan bu roman; baba ve oğlu ilişkisini iki temel efsaneden esinlenerek ele almıştır. Söz konusu efsanelerden biri Batılı Sophokles'ın *Kral Oidipus* (babayı öldürmek) olurken diğeri ise Doğulu Firdevsî'nin Rüstem ve Sührab'ı (oğulun öldürmek) olmuştur.

Pamuk, romanlarında modernist ve postmodernist eğilimleri birbiriyle harmanlamaktadır. Pamuk'un romanlarına ilişkin bir tasnif denemesi yapılabilir (Demir, 2016: 87; Ecevit, 2004: 91):

- Klasik ve Modern: Cevdet Bey ve Oğulları ve Sessiz Ev.
- Postmodernizme Geçiş; Beyaz Kale.
- Postmodern: Kara Kitap ve Yeni Hayat.
- Tematik Romanlara Geçiş: Benim Adım Kırmızı.
- Tematik: Kar, Masumiyet Müzesi, Kafamda Bir Tuhaflık ve Kırmızı Saçlı Kadın.

Roman yazarının her şeyden önce ilk işi roman kahramanlarını icat etmektir sonra romanda nelerin olacağını ve romandaki olayları anlatmaktır (SVDR, s. 40). Aslında Pamuk, *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* adlı eserinde kendi roman

karakterleri hakkında şöyle demektedir “Kahramanlarımı zaferleri ve cesaretleriyle değil, sessizlikleri, kararsızlıkları ve kederleriyle sevdirmek isterim. Ben de öyle sevilme isterim okurlarım tarafından” (Pamuk, 1999: 161).

3.1.1. Orhan Pamuk Romanlarındaki Kadın Figürleri

A. Giddens (2010: 12) kadınları ikiye ayırır, erdemli ve hafif kadınlar. “Hafif kadınlar” namuslu toplumun sınırlarında yaşayabilirken “erdemli kadınlar” ise kadının cinsel ilişkiye teslim olmayı reddetmesiyle tanımlanmaktadır. Pamuk’un romanlarındaki kadın figürler de hafif ve erdemli kadınlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Romanlarında kadın tipleri genel olarak; geleneksel, alafranga ve ideal tiplerden oluşmaktadır. Pamuk’un romanlarında çok çeşitli kadın imajlarını görülmektedir. Aslında Pamuk bir erkek yazar olarak, erkek yazar bakışıyla, yazdığı her roman için ilgili hikayenin dönemindeki kadını tasvir etmeye çalışmıştır. Romanlarında geçen dönemler ele alınırsa eski Türk toplumlarında kadın, Osmanlı toplumunda kadın ve Cumhuriyet döneminde kadın tasvir edilmektedir. Kadın doğduğu andan itibaren, kız çocuğu, anne, sevgili ve eş olarak hayatının her döneminde farklı roller ile karşımıza çıkmaktadır. Pamuk’un romanlarında da kadının farklı rolleri ile karşılaşmaktadır.

İlk romanlarında kadınlar, daha çok geleneksel ev hanımı, güçsüz, evde oturup çocuk yetiştiren, kendi ayakları üzerinde duramayan kadınlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Ancak sonraki romanlarında ise kadın imajı ve karakterleri değişmektedir. Toplumdaki kadın figüründe adeta kuşak değişimini sergilemek isteyen Pamuk, kendi ayakları üzerinde duran ve haklarının bilincinde olan kadın karakterler kaleme almıştır. Bu yeni kuşağı temsil eden kadın karakterler, eğitilidirler, çalışma hayatına ve kamusal alana açıktırlar. Romanlarda eğitimli kadınlar ve kitap okuyan kadınların gözlerinin daha açık olduğu fark edilmektedir. Üniversite eğitimi olmayan karakterler genellikle geleneksel ev hanımıdırlar. Pamuk’un romanlarında kadın başkahraman olarak görünmese de romanların merkezinde kadın karakterler yer almaktadır.

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda üç farklı nesilden kadın figürleri vardır. Sadece ev ve çocuklarla uğraşan hemen hemen hayatlarını hiç sorgulamadan yaşayan itaatkâr kadınlarla karşılaşmaktadır.

Nigân Hanım, Cevdet Bey'in eşi, kültürlü, zengin bir çevrede yetişmiş Şükrü Paşa'nın kızıdır (CBVO, s. 293). Piyano çalıp, Fransızca romanlar okur. Babasının bir arkadaşının tavsiyesiyle Cevdet Bey ile evlenir. Şükrü Paşa'ya göre kızı;

“Nigân zeki bir kızdır. Akıllı başındadır. Ama gördün, biliyorsun, dünyanın en güzel kızı da değildir. Kibardır, zariftir, incedir, ama gene laf aramızda kalsın, kızlarımın içinde en sevdiğimin o olduğunu söyleyemem. Nigân içe kapanıktır. Ne istediğini bilir. Onu hediyelerle, fincan takımlarıyla -fincanlara, porselene bayılır-küçük eğlencelerle oyalayabilirsin. Arabaya binip gezmekten hoşlanır. Dünyayı çok görmemiştir. Ne çok bilir, ne de az. Kitaplar, şiirler okur dedim; Fransız romanları da okur, ama sanma ki, okumaya çok düşkündür. İşte öyle okur, vakit geçirmek için, Efendimiz' in polis romanı dinlemesi gibi okur! Alafranga hayatı sever, ama ölçülüdür. Bu konuda sana ayak uydurur herhalde. Kanaatkârdır diyemem, ama gözü doymaz da değildir. Zaten biz onun hiç farkına varmadık. Bu konakta iyi ne varsa öğrendi, kötü ne varsa gördü. Bilmem kötüyü alışkanlık edindi mi? Ha, bir kötü alışkanlığı vardır; durmadan gözlerini kırıştırır.”(CBVO, s. 56)

1905 yılında Cevdet Bey ile evlenir, tam bir geleneksel kadın tipini yani geleneksel değerleri sergilemektedir. Üç çocuk sahibi olur, hayatı boyunca sadece ev işleri yapar, ailesi ve çocukları ile ilgilenir ve ahabap ziyaretlerine gider.

Mari, Batılı kadın tipine sahiptir. Nusret'in Ermeni sevgilisidir, tiyatro artistidir. Şirin ve ilginç bir kadın olarak aktarılır.

“Bu kadında bir şey vardı ki, Cevdet Bey Nigân' da da olsun istiyor, ama ne olduğunu çıkaramıyordu.”(CBVO, s. 67).

Nermin, Osman'ın eşi ve sıradan bir burjuva kadınıdır. Sürekli gazete okur, iki çocuk annesi olmasına rağmen kocası tarafından aldatıldığını öğrenince aynı şekilde kocasını o da aldatmaya başlar (Perihan görmesine rağmen umursamaz).

Perihan, Refik'in eski eşi Ahmet ve Melek'in annesidir. İyi bir ailede yetişmiş bir kadındır. Zamanını eşi ve çocuklarıyla geçiren bir annedir. Refik onu ve çocuğunu bırakıp bunalımlardan dolayı Kemah'a gittikten sonra evliliklerini ayakta tutmaya çok çalışmıştır. Nermin'in kocasını aldattığını öğrenince her şeyi içine atmıştır. Sonunda Perihan kocasının bunalımlarından yorulmuş, Refik'ten ayrıлып ünlü bir avukat ile evlenmiştir (CBVO, s. 518).

Ayşe, Nigân ve Cevdet Bey'in küçük çocuğudur. Yüzeysel bir tiptir, liseyi bitiren Ayşe'nin ailesi, Fransızcasını sağlamlaştırmak için İsviçre'deki teyzesinin yanına gitmesini istemektedir. Ancak Ayşe İsviçre'ye gitmek istememektedir (CBVO, s. 273). Müzik dersinde Cezmi adında bir çocukla tanışmıştır. Ailesi onu İsviçre'ye yollamıştır

(CBVO, s. 315) ve İsviçre’den bambaşka bir insan olarak dönmüştür, hayata bakışı açısı değişmiştir (CBVO, s. 338-339).

“Ben zaten artık bu eve bu kadar kapanmaya niyetli değilim... Üniversiteye kayıt yaptıracağım, ama çok fazla da düşünmüyorum.” (CBVO, s. 339) On dokuz yaşındayken Remzi ile nişanlandı, “Remzi o kadar iyi çocuk ki!” dedi. “Hep benim iyiliğimi istiyor. Hep beni düşünüyor. Tam bir centilmendir. Kibar. Eli açık. Dürüst. (CBVO, s. 339) .

Nazlı, milletvekili Muhtar Bey’in iyi yetişmiş, kültürlü ve ahlaklı kızıdır. Üniversitede edebiyat bölümünde okumaktadır. İngilizce bilen Nazlı komşu çocuğuna İngilizce öğretmektedir. Romandaki kadın figürler arasında en kültürlü olandır. Yüzü ne güzel ne çirkindi, alını geniş, gözleri büyük, burnu babasının burnu gibi küçük, ağzı da gülünçtü şeklinde tasvir edilmektedir (CBVO, s.117-131).

İlknur, Ahmet’in sevgilisidir. Eğitim görmüş kültürlü ve üniversite mezunudur. Sanat tarihi alanında doktora yapmak için yurt dışına gitmek isteyen bir karakterdir. Baktığımızda Pamuk romanlarında ortalama kadın karakterin aksine bilgiye sahip ne istediğini bilen ve kendi hayatı ile ilgili kendi kararlarını veren bir kadındır. Ahmet’in evine rahat gelmesi, onunla fikir münakaşaları yapması, sohbet etmesi özgür bir kadın olduğunu göstermektedir.

Sessiz Ev romanında ataerkil toplum kurgusal düzlemde yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla birinci kuşak kadın karakterler cahil ve hurafelerle yaşayan bir kesimi temsil etmektedir.

Fatma, Selahattin’in eşidir ve 16 yaşındayken babasının isteği üzerine, hiç görmeden ve tanımadan jakoben bir doktor ile evlenir. Doğan’ın annesidir ki oğlunu genç yaşta kaybeder, tam bir geleneksel kadın temsilidir. Ataerkil toplumdan geldiği için kocasına hiç bir şey sormadan, yani erkeği sorgulayamayan, itaatkâr zavallı bir kadın izlemine vermektedir. Kendisini hep yalnız hisseder ve toplumdan uzak durarak hayatına devam etmektedir. Tüm roman boyunca iç monolog ile olayları anlatmaktadır. Başarısız ve mutsuz bir evliliğe sahiptir, kocası ile anlaşması mümkün olmamıştır. Hiçbir zaman hiçbir konu üzerinde düşüncesi ve fikri olmadığı için kocası tarafından aşığılanmaktadır ve aldatılan bir kadın figürü sergilemektedir. Selahattin’e göre Fatma “budala kadın” olarak tasvir edilmektedir.

Hizmetçi kadın, Salahattin bu kadın ile Fatma'yı aldatmıştır. Evlilik dışı iki erkek çocuğa sahiptir. Fatma, Salahattin'in evinde hizmetçilik yapmaktadır ve kendi çocuklarına şiddet uygulamaktadır.

“Zavallı bir köylü kadıncağız! Buralı değil, kocası askere giderken burada bir uzak akrabaya bırakmış... Biz de hizmetçi arıyorduk, aç kalmasın diye aşağı küçük odaya yerleştirdik. Çalışkandır. Ama oraya sığmıyor. Bir kulübe yaptım. Kocasını da askerden dönmedi.” (Sessiz Ev, s. 87)

Gül Darvinoğlu, Doğan'ın eşi Fatma ve Salahattin'in gelini, iki erkek bir kız çocuk annesidir, genç yaşta ölmüştür ve çocuklarına teyzeleri bakmıştır.

Kimseden bir şey istemez, kimseye yük olmaz, neden yaşadığını da sanki bilmez: Gölge gibi: Kedi gibi de, derdi Büyükhanım: Kocasının peşinde: Ama gülerdi de, güneş gibi, ama alçakgönüllü. (SE, s. 226).

Doğan, sevdiği kızı evlerine getirmiştir. Fatma'nın kız hakkında düşündükleri şöyledir:

“Küçük, soluk, renksiz kız. Doğan'ım da seni beğendi, getirip elimi öptürdü, sonra odama geldi. Akşam sessizce, nasılsın anne? ne diyeyim oğlum, bu cılız, bu soluk kız demiştim, hemen anlamıştım çok yaşamayacağını. Üç çocuk doğurmak yetti sana, tükeniverdin, zavallılık, kedi gibi tabağının kenarından yerdin, bir iki lokma, bir kaşık daha koyayım kızım derdim, gözleri umutsuzlukla büyüdü: yemekten korkan bir küçük renksiz gelin, zaten ne günahın olacak ki benim duama ihtiyaç duyasın.” (SE, s. 64- 65)

Nilgün, Doğan ve Gül'ün kızıdır, küçük yaşta anne ve babasını kaybetmiş ve teyzesi ile yaşamaktadır. Nilgün üniversite öğrencisidir, sosyoloji okumaktadır, birinci sınıfı bitirmiştir (SE, s. 37). Sürekli boş zamanında kitap ve her sabah Cumhuriyet Gazetesi'ni okumaktadır (SE, s. 58) ve devrimcidir. Milliyetçi Hasan'ın aşkına karşılık vermediği için Hasan tarafından dövülüp beyin kanaması geçirip ölmüştür.

Kara Kitap romanında kadın karakterler silik ve cansız kalmışlardır ya da romanda kadın figürlerinin fiziksel varlıkları belli değildir denilebilir.

Rüya, Melih Salik ve Suzan hanımın kızıdır, Galip'in eşi ve Celal'in üvey kardeşidir. Galip'ten önce bir kere evlenip, boşanmıştır. Mutsuz bir kadındır, çok kitap okur, özellikle polisiye romanları tercih etmektedir. Bir mektup bırakıp Galip'i terk ettiğini anlatır romanın sonunda ve Rüya'nın cesedi de oyuncak bebekler içerisinde bulunur.

Belkıs, ortaokuldayken Rüya ve Galip ile aynı sınıftadır (KK, s. 178). Kocası ölmüştür. “Galip kadının parlayan gözlerinde hayata bağlı bir merak gördü. Öyle olağanüstü bir güzelliği yoktu belki Belkıs'ın, ama insan onun ne yapacağını merak ediyordu” (KK, s. 180). Ortaokuldayken Galip'i sevmektedir, o yüzden Rüya ve Galip'i gördüğünde kendini Rüya'nın yerine koymaktadır:

“Bir değil, on iki kere sinemada, altmış kereden fazla sokakta, üç kere lokantada, altı kere dükkânlarda gördüm sizi. Eve döndüğümde, tıpkı çocukluğumda yaptığım gibi, yanındaki kızın Rüya değil, be olduğumu düşünürdüm.” (KK, s. 183)

Yeni Hayat, eserinde karşımıza fazla kadın karakter çıkmamaktadır.

Canan, orta sınıf modern bir ailenin çocuğudur. Mimarlık fakültesinde öğrencidir (Yeni Hayat, s. 14). “Canan bir taraftan cinsel olarak arzulanan güzel bir kadın, bir taraftan da ideal bir sevgilidir.” (YH, s. 14) Canan hem mistik hem dünyevi sevgilidir (Parla, 2018: 154). Canan, Mehmet'in sevgilisidir, aynı zamanda Osman da ona âşık olmuştur. Mehmet'i bulmak için yollara düşer. O sırada Osman'da Canan'ı bulmak için yollara düşmüştür.

Benim Adım Kırmızı romanında Pamuk, yazdığı önceki romanlara göre güçlü kadın karakterini tasvir etmektedir. Romanda en güçlü kadın karakter olan Şeküre figürünün kendi annesine benzerlikleri ile kuşaklar arası bağa da işaret edilmektedir.

Şeküre, Enişte Efendi'nin tek çocuğudur, babası teyzesinin oğlu Kara ile evlenmesine izin vermez. O yüzden bir sipahi görüp âşık olur ve hemen evlenir. İki erkek çocuk annesidir ve kocası dört yıl önce gittiği seferden dönmemiştir ama yine Şeküre kocasını beklemektedir. Kayınbiraderi ve kayın pederi ile birlikte yaşamaktadır. Kayın biraderi Hasan ona âşıktır, Şeküre'yi rahatsız ettiği için babasının evine dönmeye karar verir. Şeküre güçlü kadını temsil etmektedir. Çünkü kocası savaştan geri dönmemesine rağmen o tek başına çocuk yetiştirmektedir. Kara'nın İstanbul'a geri dönmesi ile Şeküre onunla evlenmiştir.

“Her zaman olduğu gibi yemekle, çocuklarla, babamla, başka şeylerle uğraşacağım ve bir süre sonra kalbim benim sormama bile gerek kalmadan neyin doğru, neyin yanlış olduğunu kendiliğinden bana fısıldayacaktır. Yarın öğleye kalmaz kiminle evleneceğimi bilirim.” (BAK, s.206)

Kar, romanında Pamuk'un kadın figürleri önceki romanlardan farklı olarak, politik kimlikleri ile karşımıza çıkmaktadırlar. Pamuk bu romanında kadını daha güçlü

ve kararlı göstermeye çalışmıştır; artık kadını önceki romanları gibi sadece ev içerisinde tasvir etmemektedir.

İpek ve Ka üniversite arkadaşlarıdır. Üniversite yıllarında Muhtar adında birisi ile evlenir ama sonra Muhtar’dan ayrılır. İpek, Karpalas Otel’inde babası ve Kız kardeşi Kadife ile yaşamaktadır. Babası eski komünisttir ve anneleri trafik kazasında ölmüştür (K, s. 13). İpek güzel ve cinsel anlamda çekici olduğu için Ka, Muhtar, Lacivert ve Orhan ona âşık olurlar. Aslında İpek ilk başlarda Ka’ya aşk konusunda inanmamaktadır. İnanması da vakit almıştır. Çünkü İpek’in düşüncesine göre; “Sizin gibi sabırsızlar bir kadını sevmeyi değil, onu elde etmeyi düşünürler...” (K, s. 202). İpek;

“Muhtar’ı sevmeyi çok istedim, olmadı; Lacivert’ i çok sevdim, olmadı; Ka’yı sevebileceğime inandım, olmadı; bir çocuğum olsun çok istedim, olmadı. Bundan sonra kimseyi aşkla sevebileceğimi sanmıyorum. Artık yeğenim Ömer can’ a bakmak istiyorum yalnızca.” (K, s. 386)

Kadife, İpek ve babası ile Kars’ta yaşamaktadır. Eğitim enstitüsünde öğrenim gören ve türban taktıkları için okula alınmayan kızların lideri konumundadır. Akıllı, gururlu ve cesur, hiçbir şeyden korkmayan, kararlı biridir. Lacivert’ in sevgilisidir.

“Kız kardeşim Kadife üniversite imtihanlarında ilk yıl başarılı olamadı,” dedi İpek. “İkinci yıl da buradaki eğitim enstitüsünü kazanabildi” (K, s. 39).

Tiyatro sahnesinde başını açar ve boş sandığı silahla Sunay Zaim’i vurur ve onu öldürür. Yirmi ay hapiste kalır ve hapisten tahliye olduktan iki ay sonra kendinden dört yaş küçük Fazıl ile evlenir (K, s. 375).

Funda Eser, Sunay Zaim’ in hayat arkadaşıdır, ikisi de tiyatroçudur. Romandaki güçlü kadın karakterlerden biridir. Funda Eser bir seslendirme stüdyosunda çalışıp tiyatro oyunculuğu da yapmaktadır. Annesi aynı rolü 1948 yılında Kütahya lisesinde oynamıştır (K, s. 138).

Sahnede “... Yarı cinsel hareketlerle kıvrandı. Aslında bir aydınlanma kahramanı gibi değil, gezgin taşra tiyatrolarında çok sık canlandırdığı “ırzına geçilecek kadın” gibi davranıyordu. Alışkanlıkla bir kurban gibi boynunu büküp yalvaran bakışlarıyla erkek seyircinin cinselliğine sesleniş beklediği kadar bir heyecan uyandırmadı.(K, s. 143).

“Funda Eser kocasının öldürüldüğü gece sinir krizi geçirip, öfkeyle herkese saldırdığı, herkese şikâyet ve ihbar ettiği için Ankara’daki askeri hastanenin psikiyatri bölümünde dört ay müşahede altında tutuldu. Taburcu olduktan yıllar sonra, sesinin popüler bir çocuk dizisinde seslendirdiği cadı karakteriyle bütün ülkede tanındığı...” (K, s. 375).

Masumiyet Müzesi'ndeki kadın figürler başka romanda geçen kadınlara göre daha kararlı ve güçlü görünmektedirler.

Fusun'un babası emekli öğretmendir (Masumiyet Müzesi, s. 24) ve annesi terziilik yapmaktadır. Kemal'in Annesi tarafından uzak akrabasıdır (MM, s. 15), "Geçen sene puanı istediği bölümü tutmadığı için üniversiteye girememişti. Şimdi Şanzelize Bu-tik'ten geri kalan vakitlerinde, üniversite sınavına hazırlanmak için Üstün Başarı Dershanesi'ne gidiyordu. Üniversite sınavına bir buçuk ay kaldığı için çok çalışıyordu" (MM, s. 30). Fusun on altı yaşındayken ve Nişantaşı Kız Lisesi'nde okurken babasının haberi olmadan bir güzellik yarışmasına katılmıştır (MM, s. 16). Fusun cinsellik konusunda oldukça cesur birisidir hâlbuki diğer karakterlerden Avrupa'da okumuş Sibel ve Nurcihan bu konuda daha muhafazakâr davranmaktadır (MM, s. 52-53). Fusun'un giyimi biraz da olsa karakterini göstermektedir, (o zamanda mini etek) giyimi yüzenden başka erkekler onunla rahat ilişki kurabileceklerini düşünmektedir. Fusun, Kemal ve Sibel nişanlandıktan sonra geride hiçbir iz bırakmadan uzun bir süre ortadan kaybolur... Romanın final kısmında sarhoşken araba kullanması kaza geçirip kendi ölümüne sebep olmuştur...

Sibel, "Çok hırslı, mağrur, gururlu bir kızdı" (MM, s. 231). Sorbonne' da okumuştur (MM, s. 12). Batılaşmaya ayak uydurmuş alafranga bir kadındır. "Paşa dedesinden kalan son arsaları satmış ve sıfırı tüketmiş emekli bir elçinin kızı, bir anlamda bir "memur kızı" olması, Sibel'e zaman zaman huzursuzluk ve güvensizlik verirdi." (MM, s. 20) Avrupa'da o kadar okumuş ama Fusun kadar cinsellik konusunda cesur ve modern değildir... (MM, s. 53), arkadaş grupları ile sosyete partilerinde zaman geçirip eğlenmektedir. Fusun'un iz bırakmadan terk edip gitmesi Kemal'i çok üzer, bu sırada Sibel elinden geleni yapmaya çalışır ama Kemal'e hiç iyi gelmez. Kemal'i o yaşadığı bunalımlı hayatta bırakır ve en sonunda pes ederek Kemal'i terk edip Avrupa'ya döner...

Kafamda Bir Tuhaflık romanında kadın karakterler romanın tam merkezinde yer alır. Kadın figürler Pamuk'un önceki romanlarındaki zengin ailelere mensup değildirler. Pamuk bu romanda sıradan ve halktan olan kadınları ele almıştır, yoksul ve hayata tutunmak için direnen kadınları tasvir etmektedir.

Vediha, Abdurrahman Efendi'nin ilk çocuğudur. Aslında erkek olması çok istenmiştir (Kafamda Bir Tuhaflık, s. 47), on altı yaşındayken babası onu evlendirmek istemektedir; “Vediha’ ya uygun birini bulmak için çok uğraşıyorum” (KBT, s. 123-124), Korkut ile evlenir, Bozkurt ve Turan adlarında iki erkek çocuğa sahip olur. Vediha kocası ile çok kavga etmektedir (KBT, s. 206). Kocası onu dövdüğünden Vediha da sinirden çocuklarını dövmeye başlamıştır (KBT, s. 208), mutlu ve başarılı bir evliliği olmamış, üç kere kürtaj yaptırmıştır ve yaptırdığından dolayı pişmandır. Kocası çocuk istememektedir (KBT, s. 339). Kocası sürekli Vediha’ yı azarlar ve küçümser. Çocuklar da babalarını taklit edip annelerine saygısız davranmaktadırlar ve edepsiz küfürler etmektedirler (KBT, s. 376).

Rayiha, Abdurrahman Efendi'nin ikinci çocuğudur. 17 yaşındayken, 25 yaşında Mevlüt’e kaçmıştır. Fatma ve Fevziye adlarında iki çocuk annesidir. Fakir ve yoksul bir hayatları vardır ama Mevlut ile mutludur (KBT, s. 292). Uyumlu ve uyum gösteren bir kadındır. Çeyizci dükkânlarına el işi yaparak evin kirasını ödemekte Mevlut’a yardım etmektedir (KBT, s. 273). Otuz yaşında tekrar gebe kaldığı için ilkel yolları kullanarak kendi çocuğunu düşürmeye çalışmıştır ancak kan kaybından ölür (KBT, s. 348).

Semiha, Abdurrahman Efendi'nin en küçük kızıdır, babası onu Süleyman ile evlendirmeye çalışmıştır ama Ferhat’a kendi isteğiyle kaçıp evlenmiştir (KBT, s. 207). Kocasının üniversite bitirmesini çok istemiştir, sonunda kocası Anadolu Üniversitesi’nden diplomasını almış ve iyi bir iş bulmuştur (KBT, s. 267). Kocası üniversite bitirsin diye gündelikçiliğe gidip çalışmaktadır, çalışarak ailesinin geçimini sağlamış ve kendi ayakları üzerinde durabilmiştir ama mutsuzdur çünkü artık kocası eve geç gelmekte ya da hiç gelmemektedir (KBT, s. 329). Kocası mafyaya bulaşması sebebiyle evinde öldürüldüğünden tüm mal varlığı Semiha’ya kalmıştır (KBT, s. 382-385). Ablası Rayiha öldükten sonra Fatma ve Fevzi’ye kendi çocukları gibi bakmıştır ve sonunda Semiha, Mevlut ile evlenirken gelinliği kendi parası ile kiralamıştır.

Mahinur Meryem, asıl adı Melahat’tır. Taksim Kız Lisesi’nde iyi bir öğrencidir. Pop müzik yarışmasında takımları finalist olunca adı gazetelere çıkmıştır, üniversiteye giremediği için babası onu evlendirmek istemiştir. “Sık sık dövdüğü için on dokuz yaşında evden kaçıp kendi istediğimle evlendim. İlk kocam da benim gibiydi: Babası Şişli Belediyesi’nde hademeydi; ama o da müziğe meraklıydı. Ne yazık ki ne bu ilk

evlilik ne ikincisi, ne de sonraki ilişkilerim, müzik hevesleri, parasızlık ve sürekli vaatle bulunup hiçbir sözünü tutamayan erkekler yüzünden başarısız geçti. Tanıdığım erkeklerin hepsini anlatsam roman olur ve beni de Türklüğe hakareten hemen yargırlarlar.” (KBT, s. 250-251)

“Süleyman’ı orada Paris Pavyon’ da, şarkı aralarında tanışmak isteyen ısrarcı erkeklerden biri olarak tanıdım. Paris’e aşkta hayal kırıklığına uğramış, başına gelen mutsuzluğu kabul edemeyen ve adına rağmen alaturka müzik seven erkekler gelir. Tabii ki önce yüz vermedim. Ama tek başına olması, her akşam gelmesi, yolladığı buket buket çiçekler, ısrarı ve saf hali beni etkiledi.” (KBT, s. 251)

Süleyman, Mahinur’un Cihangir’deki apartman dairemin kirasını ödemektedir ve Mahinur, Süleyman’dan gebe kalmıştır. On yıllık birliktelikleri sonucunda evlenmişlerdir (KBT, s. 356)

Kırmızı Saçlı Kadın romanının kadın figürleri ev dışında, iş hayatında ayakları üzerine durmaya çalışmaktadırlar ama hiç birisinin başarılı bir evliliğe sahip olmadıkları görülürken aile ilişkileri de güçlü değildir.

Asuman, Cem’in annesidir, başarılı bir evliliği olmamıştır. Kocasından aldatılan bir kadındır. Kocasından terk edilmiştir ve Asuman, Gebze’ye ablasının yanına taşınmıştır (Kırmızı Saçlı Kadın, s. 12). Asuman oğlunun yazar olmasını hiç istememektedir, ayrıca babası gibi siyasetle ilgilenmesinden de hiç hoşlanmamaktadır. Kocasından başka birisi ile evlenmiştir ve oğlu Cem zengin olduktan sonra annesine ev alır.

Gülcihan (Kırmızı saçlı kadın), gizemli bir kadındır, babası vali emeklisidir. Kendi saçlarını kendi isteği ile ve bilerek kırmızı renge boyamıştır.

“Uzun boylu ve Kırmızı saçlı bir kadın belirdi. Kadının çok değişik, çekici bir havası vardır.” (KSK, s. 22) “Yirmili yaşlarımda ortalarında eski masal ve efsanelerden ibretler çıkaran bir tiyatrocu değil, modern bir orta oyuncu, öfkeli ama mutlu bir solcuydum. Üç yıllık gizli ilişkimizin sonunda benden on yaş büyük, evli, yakışıklı ve devrimci sevgilim beni terk etmişti. Oysa birlikte heyecanla kitap okurken ne romantik, ne mutluyduk!” (KSK, s. 175)

Sevgilisi onu terk ettikten sonra Turhan ile evlenir, solcudur, jandarma tarafından vurulur ve ikinci kayıptan sonra Turhan’ın kardeşi Turgay ile evlenir. Turgay, Gülcihan’dan yedi yaş küçüktür (KSK, s. 176). “Turgay kendinden yedi yaş büyük bir kadınla evlendiği için bazen utanıp evli olduğumuzu saklıyor” dedi. “Gençliğine bakma, çok akıllı, çok iyi bir kocadır.” (KSK, s. 71). İlk defa Cem’i gördüğünde eski sevgilisine benzetmiştir. O zaman Gülcihan 33 yaşındadır ve Cem 16 yaşındır. Birlikte

olmuşlardır (KSK, s. 72). Cem ile cinsel ilişki yaşadığı zaman Turgay ile halihazırda evlidir. 16 yaşında, eski sevgilisinin oğlundan bir erkek çocuğa sahip olmuştur (KSK, s. 143).

Ayşe, İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi'ni kazanmıştır. Cem, Ayşe'yi ilk gördüğü andan itibaren ona âşık olacağını ve onun da Cem'e kayıtsız kalmayacağını sezmişti (KSK, s. 97). Muhafazakâr bir ailenin çocuğudur, nişanlanıp evlenir, mutlu bir evliliği olur ama çocuk sahip olamamaktadır. Cem bir şirket kurar ve Ayşe'de şirketin başına geçmesini ister. Ayşe, Cem'in tarafından hiç aldatmayacağını, ondan gizli manevi bir hayatı, bir kaçamağı, bir sırrı olmayacağını da biliyordu (KSK, s. 140), takı Cem'in seneler önce bir oğlu olduğunu öğrendi.

3.1.2. Orhan Pamuk Romanlarındaki Erkek Figürleri

Pamuk'un romanlarındaki başkahramanlarının ortak noktası yazarlık tutkusudur (Parla, 2018: 130). Pamuk'un tüm romanlarının başkahramanları erkek figürlerden oluşur, erkek başkahramanlar çoğunlukla aileyi terk edip kendilerini bulmak için yollara düşüp ya da hep başkası olmak için çabalamışlardır.

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda, erkek tipler tam hayatı sorgulamaktadırlar ama ikinci nesil erkekler amaçsız, hayatlarında ne istediklerini tam anlamıyla bilmeyen tiplerdir. Bu romanda Pamuk bir geleneksel ataerkil toplumu tasvir etmiştir.

Cevdet Işıkçı, Romanın ilk ve ana karakteri. Müslüman bir tüccardı ve ticaret yapıyordu. Cevdet' in babası ve annesi öldükten sonra abisi Nusret kendisine kalan her şeyi Cevdet'e bırakmış ve Paris'e kaçmıştır. Cevdet Bey tek başına kalmış ve babasının işini devam edip ticaret işini büyütmüştür (CBVO, s. 18-19).

“Herkesten başkaydım, yalnızdım, beni küçümsüyorlardı.” otuz yedi yaşındayken, nişanlanmıştı ve yakında evlenecekti. (CBVO, s. 11). Cevdet 1905 yılında evlendi. Cevdet Bey hayatında sorumlulukları, amaçları ve bir hedefi vardı! (CBVO, s. 23) “İyi bir ailem olsun. İşlerim de iyi olsun. İyi bir hanım, çocuklar... İşte benim hedefim bu!” (CBVO, s. 44).

Nusret Işıkçı, Cevdet Bey'in abisi ve Ziya'nın babasıdır. Askeri Tıbbiye' ye girmiş ve askeri doktordur. Jön Türklere katılıp ve bir devrimciydi. (CBVO, s. 18)

“Nusret, Jön Türklüğü birinci Paris yolculuğunda öğrenmişti. Askeri Tıbbiye’yi yüzbaşı rütbesiyle bitiren Nusret, iki yıl Haydarpaşa Hastanesi’nde staj yapmış, sonra birkaç yıl Anadolu ve Filistin’deki askeri hastanelerde çalışmış, galiba çok hırçın ve kavgacı olduğu için, oradan oraya sürülmüş...” (CBVO, s. 22)

Cevdet Bey, Nusret’in parasız, işsiz ve aç kalınca da İstanbul’a döndüğünü düşünüyordu. Üstelik alkolikti ve her şeye karşı çıkmak gibi kötü bir huyu vardı. Rahmetli anneleri gibi Nusret’te verem hastalığına yakalanmıştı (CBVO, s. 22-23). Beyoğlu’nda bir pansiyonda hasta yatağına düşmüştü ve sevgilisi Mari ona bakmaktaydı (CBVO, s. 14).

Muhtar, eşi öldükten sonra evlenmemiş ve kızı Nazlı ile yaşamaktaydı. Kızını çok seven ve hiç üzülmelerini istemeyen bir babadır. Geleneksel değerlere çok önem veren bir figürdür. Ama bunlara rağmen kızı nazlının ne kadar da bir mühendis ile evlenmesini istemese de kararlarına saygı duyuyor ve kabul ediyordu.

“Hiçbir zaman kendini renkli, çok yönlü biri olarak görmemişti. Hayattan kendisi gibi olanların çoğunun aldığı zevki de almamıştı. Karısı öldükten sonra İstanbul’da içkili bir eğlence gecesinde tanıdığı bir kadından başka kadın tanımamış, yaşlı gövdesinin isteklerini biraz kararsızlığından, biraz da uyuşukluğundan bastırmıştı.” (CBVO, s. 375)

Osman, Cevdet Bey ve Nigan Hanımın büyük ve ilk çocuğudur. İki çocuk babasıdır. Lise’yi bitirdikten hemen sonra babasının yanına girmişti (CBVO, s. 289). Cevdet Bey öldükten sonra evin büyük erkeği olarak babasının tüm işlerini ele alıp işlerin başına geçer ve şirketin sorumluluğunu yüklenir. Kendi kardeşlerine göre bir babacan tavrı vardır. İyi bir babadır ama mutlu bir evliliği olmasa da dışarıya yansıtmamaya çalışırdı ve eşini aldatan bir kocadır.

Refik, Cevdet Bey ve Nigan Hanımın küçük oğludur. Perihan ile evlendi. Melek ve Ahmet adında iki çocuk babasıdır, mühendistir, hayatın rutin yaşamından sıkılmış bir iç çatışma ile yaşamaktaydı. Belki de hayatında hedef ve amacının ne olduğunu bilmiyordu ve onun için hayat çok rutin geliyordu. Bu iç çatışma yüzünden karısı ve çocuğunu bırakıp Kemah’a gider,

“Evlendim ben, görüyorsun karım çok güzel, birbirimizi çok seviyoruz, yazıhaneye gidiyorum, mühendislik yerine babamın yanında tüccarlık yapıyorum, aldığım kitapları okuyamıyorum. Evlendim, dört yılda yaptığım tek şey budur!” (CBVO, s. 110)

Refik’in arkadaşı Muhittin’e, göre Refik’in hayatı düşündüğü kadar kötü değildi:

“Evlisin. Bir çocuğun var. Mühendissin. Seni fazla sıkıntıya sokan zor bir işin yok. Mutlu bir evde yaşıyorsun. Her şeyin, sevimli bir karın, birkaç arkadaşın, bir çevren, sakın bir günlük hayatın var... Bunları sana hatırlatan ben mi olacaktım? Bütün bunların farkındasın herhalde.” (CBVO, s. 221)

Kemah’tan dönüyor, istediğini ve aradığını bulamıyor, karısı onu terkeder ve annesinin dairesinde kitapla dolu bir odada on sene yaşamaktan sonra, kanserden ölüyor. (CBVO, s. 505).

Ömer, annesi ve babası öldükten sonra Londra’ya gitti. Dört yıl Londra’da inşaat mühendisliği okudu. Babası öldükten sonra alkol almaya ve çok içmeye başlamıştır. Annesi öldükten sonra da içmeye alışmıştı (CBVO, s. 88-89).

“Doktora yapacaktım, yüksek mühendis diplomasıyla yetindim, gezdim, tozdum, biraz kendimi düşündüm, annemle babamdan kalanları yedim, yaşadım... Şimdi dönüyorum... Şimdi, 1936 Şubat’ında dönüyor ve teyzemin beklediği gibi hayata atılıyoruz.” (CBVO, s. 88)

Ömer’in İstanbul’a dönmekte amacı;

“Bir kadın, bir çocuk, mutlu bir aile, daha çok kazanılması gereken para... Bunlar için mi?” Her şeyi ele geçirmek istiyordu. Güzel kadınları, parayı, şanı, şerefi, şöhreti. (CBVO, s. 89-92)... “Kadınları, parayı, herkesin hayranlığını kazanmak istiyorum...” (CBVO, s. 123).

Ömer, Milletvekili Muhtar Bey’in kızı, Nazlı ile nişanlanır, Kemah’ta tünel inşaatında çalışmaya başlar ve bir süre sonra Nazlı’dan ayrılır.

Muhittin, Refik ve Ömer’in arkadaşıdır. Amaçsız ve yalnız bir gençti. Kendisini çirkin, değersiz görüyordu ve Mühendislik yapmaktaydı;

“Büro çok vaktimi alıyor! Yorgun, eve dönüyorum. Bazen Beyoğlu’na çıkıyorum. Beşiktaş meyhanelerinde de tanıdıklarım var! Evde şiir yazıyorum. Yetiyor bunlar!” (CBVO, s. 121)

Ziya, Nusret’in oğluydu. Nusret, eşinden ayrıldıktan sonra oğlunu Haseki’deki akrabalarının yanına bırakmıştı. Dokuz yaşındayken Nusret’in ısrarı ile Cevdet Bey, Ziya’yı kendi yanına alır ve amcası tarafından büyütür. Cevdet Bey evlendikten sonra Ziya’yı yatılı askeri okuluna gönderir, Askerlikten başka bir şey yapamamış! (CBVO, s. 156). Cevdet Beyden para ister yani babasının hakkını istiyordu. Askerlikten istifa edip eşinden ayrılıp ve sevdiği birisi ile evlenmek istiyordu.

Ahmet, Refik ve Perihan’ın oğlu, romandaki ailenin üçüncü kuşağın temsilcisidir. Tüm geleneklerden uzak yaşamaktadır. Bireysel ve kendine göre bir hayat

sürdürmektedir, “resim öğrenimi” için gittiği Paris’ten dönmüş, yapılan uzun hesaplardan sonra babası Refik’ten, Ahmet’le Melek’e ⁴ bir çekme kat değerinde, hatta daha değersiz bir şey kaldığı açıklanmış, ablasının ihtiyacı olmadığı için bu iki odalı daireye yerleşmişti. Kira vermediği, apartmanın ısıtma masrafına katılmadığı, yemekleri de aşağıda babaannesinde yediği için fazla bir paraya ihtiyacı yoktu (CBVO, s. 511-512). Babası gibi hayatından mutlu değildir ve bunalımlar içerisinde. (CBVO, s. 569).

Cemil, Osman ve Nermin’in oğullarıdır. Cevdet bey ve Babası Osman gibi ticaretle uğraşmaya başladı. “Bu sefer bütün işe sen yükleneceksin!” dedi Osman. “Evet!” “Her şey iyi olsun. Ailemize yaraştığı gibi olsun. Aman, dikkat et!” (CBVO, s. 573).

Sessiz Ev romandaki erkek karakterler;

Selahattin, doktordur, Fatma ile evlenir ve bir oğlu olur. Ateistidir, siyasetle uğraştığı için ve iktidarı eleştirmekten dolayı sürgüne gönderilir. Dolayısıyla karısını alır, Fatma ile Cennet Hisar da yerleşirler. Hayatında sadece bilimin var olmasını istemektedir. O yüzden tüm ömrünü ve vaktini bilimsel araştırmalarına ve ansiklopedi yazmayla geçirir. Para kazanamadığı için Fatma’nın tüm mücevherlerini satmaya mecbur eder. Fatma ile iyi, başarılı ve mutlu bir evliliği olamamıştır, aynı evde iki yabancı gibi yaşamaktadırlar. O yüzden Fatma’yı aldatır, evlilik dışı Recep ve İsmail adlarında iki çocuk sahibi olur.

Doğan, Salahattin ve Fatma’nın tek evlatlarıdır. Gül ile evlendi 52 yaşında üç çocuk sahibi oldu. Kaymakamlık yapıyordu, anne ve babasına göre daha vicdanlıydı, çünkü babasının gayri meşru çocuklarına sahip çıktı.

“Anne, dayanamıyorum artık, hepsi iğrenç, çirkin anne, vah zavallı yavrum benim, sen niye ötekiler gibi işinle evin arasında gidip gelmiyorsun, ama biliyorum dedim bir gün, öfkelenmişim, çünkü tembel ve korkaksın değil mi, baban gibisin, yaşamaya, insanlar arasına karışmaya cesaretin yok değil mi, onları suçlamak ve hepsinden nefret etmek daha kolay; hayır anne, hayır, sen bilmiyorsun, hepsi iğrenç, kaymakamlığa bile dayanamıyorum artık, orada zavallı köylülere, fakir fukaraya şöyle yapıyorlar, böyle eziyet ediyorlar.”(SE, s. 63)

“Karım da öldü, çocuklara teyzeleri baksın, ben istifamı verip, buraya gelip yerleşeceğim, ne olur Anne bana ilişme, ben bu sakin köşede yıllardır hep bunu düşünüyorum” (SE, s. 63)

⁴ Melek, Perihan ve Refik’in ilk çocuklarıdır, iyi bir evlilik yapmıştı ve kocası avukattır.

Recep, Selahattin Bey ve hizmetçi kadının büyük oğludur. Mutlu bir çocukluğa sahip olmayan birisidir. Cüce kalmasına neden olan Fatma'nın hizmetçiliğini yapmaktadır. Faruk'un çocuklarına şefkatli bir amcadır.

“Cüce Recep bir anlamda Batı hayranı, pozitivist, ama bir o kadar da bencil ve duyarsız Selahattin Darvınoğlu'nun ancak "cüce" kalabilen bilimsel ihtirasıdır. Aynı zamanda Fatma Hanım'a acılarını ve mutsuz evliliğini hatırlatan geçmişin hayaletidir. Orhan Pamuk gerek Cevdet Bey'de gerekse *Sessiz Ev*'de simgesel bir mekân olarak kullandığı aile evlerinde geçmişin koyu gölgeli hayaletlerini dolaştırmayı sever” (Parla, 2018: 75).

İsmail, Selahattin Bey ve hizmetçi kadının küçük oğludur. Hassan isminde bir oğlu var. Fatma'nın şiddetine maruz kaldığı için sakat kalmış, sıradan kendi halinde bir figürdür, karısına ve oğluna bazen şiddet uygular.

Faruk, Doğan ve Gül'ün ilk oğullarıdır. Başarısız bir evliliği vardır. Babası ve dedesi gibi mutluluğu yakalayamamıştı. Faruk ve eşi boşanmışlar ve eşi Selma yeniden evlenmişti(SE, s. 38),

“Elimde koca çantamla okula gidip geldiğimi, geceleri boş evde pineklediğimi, yemek yiyip televizyonun karşısında uyukladığımı söylemedim. (SE, s. 37) Faruk doçent olmuştu” (SE, s. 38)

Faruk çok içki içiyordu Recep onu merak ediyordu,

“Faruk Bey, derdim o zaman, çok içiyorsunuz, bu gidişle babanız gibi, dedeniz gibi, Allah korusun, mide kanamasından öleceksiniz!” (SE, s. 147)

Metin, Doğan ve Gül'ün küçük oğullarıdır. Zengin olma hayalleri içinde bir lise öğrencisidir. Liseyi bitirip, Amerika'ya gitmeyi planlamaktadır. Kışları Ankara ve İstanbul'da okul yatakhaneyle teyzesinin evinde geçiriyordu ve biraz para için aptal zengin çocuklarına matematik, İngilizce ve poker dersleri veriyordu (SE, s. 42). Metin, Ceylan adında bir kızıdan hoşlanıyordu ama kız sevgilisinin zengin olmasına dikkat ediyor, Metin'in sadece zengin olmadığını düşünüyordu.

Beyaz Kale romanında erkek figürler, birbirleri ile kimlik değiştiriyorlar. Pamuk'un bu romanında sadece bir kahraman karşımıza çıkmamaktadır, Türk hoca ve Venedikli köle ağzından anlatır hikâyeyi.

Venedikli Köle, Batılı bir tıptır. 17. yüzyılda Türk korsanlar tarafından köle olarak esir düşüp İstanbul'a getirilir. Fizik, bilim, astronomi, matematik, resim ve biraz da mühendislik okuduğunu ve tıptan da anladığını, birçoklarını iyileştirdiğini söyler (BK, s. 15). Esir düştüğü andan itibaren aklını kullanarak kendini zindandan kurtarmayı başarır, ilk başlarda hastaları tedavi ederek kendini doktor tanıttırır. Venedikli Köle ve Hoca romanın sonunda birbirlerine çok benzemekte oldukları için kimlik değiştiriyorlar. Ondan sonra aile hayatını kurar ve Padişah yanında müneccimbaşılık yapar.

Türk Hoca, Doğulu bir tipe sahiptir. Babası çok erken ölmüştü, suratını ya hatırlıyor, ya hatırlamıyordu. Annesi çalışkan bir kadındı. Sonra, bir daha evlenmişti. İlk kocasından biri kız biri erkek iki çocuğu vardı. Öteki kocasından ise dört tane erkek çocuğu olmuştu. Yorgancıymış bu adam. Okumaya en meraklı kardeş, tabii ki, kendisiymiş. Kardeşleri arasında en akıllı, en becerikli, en çalışkan ve en güçlü olanın da kendisi olduğunu öğrendim; en dürüstleri de oymuş. Kendini okumaya vermişti ve okumaktan başka bir şey yapmamıştı. Bir kere evlenmek üzere olduğunu yazdı. Annesinin ölümünden sonra ona haksızlık edildiğini, eline geçen parayla İstanbul'a geldiğini, bir ara bir tekkeye dadandığını, ama oradakilerin hepsinin alçak ve sahtekâr olduğunu gördükten sonra ayrıldığını öğrendim (BK, s. 49-50). Hoca sürekli büyük projeler ve işler peşindeydi hep yeni bir şeyleri öğrenmek istiyordu, altı ayda İtalyancayı öğrenir, Venedikli köleye çok benzediği için onunla kimlik değiştirip Batıya gider.

Evliya Çelebi, bütün ömrünü gezilerde olduğu için on ciltlik seyahatname yazmaktaydı, Seyahatnamesinde İtalya hakkında yazmak istediği için Venedikli kölen yanına gelir ve bilgiler almak ister. “Benden on, on beş yaş büyük olmalıydı. Evliya'yımış adı, yüzündeki kederi görür görmez derdinin yalnızlık olduğuna karar verdim, ama öyle demedi: Bütün ömrünü gezilere ve bitirmek üzere olduğu on ciltlik bir seyahatnameye vermiş” (BK, s. 119).

Kara Kitap romanında, yazarın yazdığı ilk romanlara göre karakterler burada daha silik kalır.

Galip, romanın başkahramanıdır. Avukat olan Galip çocukluk aşkı olan amcasının kızı ile evlenir. Aslında çocukluktan beri Rüeyayı çok sevmektedir. Birlikte

büyümüşler ve aynı okullarda okumuşturlar ama üç senelik bir evlilikten sonra karısı onu terk eder. Çünkü Galip ve Rüya arasında karşılıksız bir aşk vardır. Galip'in aşkı paranoyaya dönüşür, onu arar ancak bulamaz. Rüya onu terk ettikten sonra Belkıs ve Türkan Şoray'a benzeyen iki kadın ile ilişkiye girer. Celal'in de kayıp olmasından dolayı onun yerine geçer ve köşe yazarlığına başlar.

Celal, Melih Salik' in ilk evliliğinden olan oğludur. Rüya'nın üvey ağabeyi ve Galip'in kuzenidir. Galipten yirmi yaş büyüktür. Babası onu ve annesini yıllar önce terk edip yurt dışına gitmişti o yüzden babasız büyüyor. Milliyet gazetesinde yazardır. Celal sosyalist köşelerine yazıyor ve artan vakitlerde de bedava girdiği sinemalarda gördüğü en son Amerikan filmlerini eleştiriyor ve çatı katında tek başına yaşamaya devam ediyor (KK, s. 18). Rüya'nın kayıp olmasından Celal evinde de, gazetede de yoktu (Rüyanın kayıp olması ile beraber celal da ortadan kayıp olmuştu (KK, s. 59), Kendisini, tehdit eden birilerinden saklanıyordu (KK, s. 399) ve romanın sonunda vurulur:

“Cumhuriyet gazetesinde yayımlanmış yazı, kısaydı, açıktı:

Ünlü Köşe Yazarıyla kız kardeşi, cuma akşamı saat yedide, köşe yazarının Nişantaşı'ndaki evinden çıkmışlar... Teşvikiye Caddesine çıkmışlardı. Tam karakolun önündelerken... Katil üç kurşun Köşe Yazarına, biri kız kardeşine isabet etmişti. Kurşunlardan biri kalbine girdiği için, Köşe Yazarı hemen olay yerinde düşüp ölmüştü. Kız kardeşi ise sol ciğerinden ağır yaralı olarak yürümüş ve olay yerine karşı karakol kadar yakın olan bir tütüncü gazeteci dükkânına girmişti...” (KK, s. 402)

Melih Salik, avukattır. Celal ve Rüya'nın babası ve Galip'in amcasıdır. Eşini ve oğlunu bırakmıştır. Önce Avrupa ve Afrika, sonrasında İzmir'de yaşadıkdan sonra İstanbul'a ve apartmana dönmesi yıllar almıştır (KK, s. 15). Melih Amcasının savaş sırasında Kuzey Afrika'da çevirdiği karanlık işler (silah ticareti, bir krala rüşvet, vs.) sonunda milyoner olmuş (KK, s. 17) tekrar evlenmiş ve bir kız çocuğu sahibi olmuştur.

Yeni hayat adlı romanda erkek figürler

Osman, yirmi iki yaşında, çekingen içe kapanık, Teknik Üniversite inşaat Fakültesi öğrencisidir ve tek sığınağı kitaplardır (YH, s. 14). Annesi ile birlikte sakin bir hayat yaşamaktaydılar. Babası ise devlet demiryollarında çalışırdı ki bir kaç yıl önce vefat etmiştir. Canan'ı gördükten sonra hayatı değişmeye başlar ve Canan'a âşık olur ama Canan bir an ortadan kayıp olur senelerce aşk acısı çekerek onu arar ama bir iz bile

bulamaz. Sonra başka birisi ile evlenir, çocuklu, iyi aile babasıdır ve belediye imar müdürlüğünde çalışmaktadır. (YH, s. 179)

Nahit, Mehmet, Osman, Dr. Narin'in tek oğludur. Farklı adları ile sürekli kimlik değiştirmektedir. Tıp fakültesinde öğrencidir ve çok fazla kitap okumaktadır (YH, s. 14). Çok zeki olduğu tasvir edilir, dört buçuk yaşında okumaya başlamıştır, üstelik gazeteyi baş aşağı çevirince tersinden dahi okuyabilmektedir (YH, s. 96). Babasıyla, ailesiyle ilişkisini kesmiştir ama onlardan kolay kurtulamamıştır. Çünkü babası sürekli onun peşine birileri takip ve takip ettirmektedir. Asıl kurtuluşunun, yeni hayata doğru ilk çıkışının trafik kazasıyla gerçekleştiğini söyler... (YH, s. 62) Taksim yakınlarındaki bir otelde hem kâtiplik, hem gece bekçiliği yapmaktadır. Liseyi Canan ile birlikte okumuştur ama yakın arkadaş olamamıştır (YH, s. 30).

Doktor Narin, uzun boylu, yakışıklı, altmış beş-yetmiş yaşlarında, gözlüklü Nahit'in babasıdır (YH, s. 87). “Aslında doktor değildi. Bir vidanın sekizgen somunu, manyetolu telefonun çevriliş hızı gibi ufak tefek tamir işlerinde yararlı olan ayrıntılara dikkat ettiği için, askerde arkadaşları vermişti bu lakabı ona” (YH, s. 95).

Üç kızı ve bir oğlu vardı. En küçükleri, mutlu ve hülyalı Gülizar, geçkin yaşına rağmen bekârdı. Ortancaları, Gülendam babasından çok, karşımda, burnundan sesli sesli soluyan doktor kocasına yakındı. En büyükleri, güzel Gülcihan -altı yedi yaşlarındaki iki uslu kızının konuşmalarından anladım- kocasından çoktan ayrılmış olmalıydı. Gül kızların anneleri, küçük tehditkâr bir kadındı: Yalnız gözleri ve bakışları değil, bütün duruşu, bakın, şimdi ağlarım ha, diyordu (YH, s. 87).

Rıfkı Amca, Ortadan uzunca boylu, ince. Biraz yakışıklı, biraz kederliydi (YH, s. 190). Demiryolcu Rıfkı Amca ölümü doğal bir ölüm değildi onunkisi. Bir gece kahveye giderken üzerine ateş edilip öldürülmüş, katil yakalanamamış, bir kıskançlık lafı çıkmış, babam ela hayatının son bir yılında o lafa hiç inanmamıştı (YH, s. 16). Çocuklara resimli çocuk öyküler kitabı yazmıştı. “Rıfkı Hat kitabın yazarıydı. Bu eseri on iki yıl önce yazmış, utangaç hevesliler gibi üzerine kendi adını koymaya cesaret edememişti”(YH, s. 112).

“MİT basın görevlileri, ihbarlar üzerine kitabın bazı gençlerimizi yoldan çıkardığını anlamışlar, amatör yazarın kimliğini matbaadan belirlemişler ve sorunun çözümünü işinin ehli basın savcısına bırakmışlardı. On iki yıl önce savcı kitabı sessizce toplatıp depoya kaldırtmış, ama hevesli yazarı bir dava açıl

korkutmasına bile gerek kalmamıştı. Çünkü yazar, emekli demiryolu müfettişi Rıfki Hat, savcılığa ilk çağrılışında kitabının toplatılmasına karşı olmadığını, toplatma kararına itiraz etmeyeceğini neredeyse memnuniyete yaklaşan açık bir dille belirtmiş, kendi isteği üzerine tutulan bir zaptı da derhal imzalamış, bundan sonra da yeni bir kitap yazmamıştı. Hamilton'un raporu Rıfki Amca'nın öldürülmesinden on bir gün önce yazılmıştı.”(YH, s. 113)

Benim Adım Kırmızı romanda sınırlı olarak Pamuk'un kendi yaşadıkları üzerine kurulmuştur. Orhan ve Şevket adlarında iki figür karşımıza çıkıyor ki Pamuk bu romanı yazarken kendi gerçek yaşamını ve kendi ailesinin bir parçasını da anlatmaktadır.

Kara, on iki yıl önce İstanbul'da teyzemin çocuk yaştaki kızına Şeküre'ye âşık olmuştu (BDK, s. 13), aşkını ilan ettikten sonra Enişte Efendi yani Şeküre'nin babası tarafından onaylanmadığı Enişte Efendi'nin de bu ilişkiyi onaylamaması üzerine çareyi İstanbul'dan ayrılmakta bulur. On iki yıl farklı işlerde çalışır ve sonunda Enişte Efendi onu önemli ve gizli bir iş için İstanbul'a çağırır. Ve sonunda Şeküre ile evlenir.

Orhan ve Şevket; Orhan, altı yaşındaydı, Kara'ya göre; Orhan kırılgan, küçük, akıllı (BDK, s. 165). Şevket, yedi yaşında, Kara'ya göre “İnatçıdır, gücünü, kararlılığını, dürüstlüğünü, aklını, inatçılığını seviyorum” (BDK, s. 165). Babasız büyümekteydiler, her ikisi de büyüyünce anneleri ile evlenmek istiyorlardı.

Şeküre'nin kocası, iki çocuk babasıdır,

“Esmerdi, bembeyaz tenli, yeşil gözlü bir güzeldi; güçlü kolları vardı, ama aslında uyuyakalmış çocuk gibi hep masum ve sessizdi. Belki de, bütün gücünü savaşlarda adam öldürerek, ganimet toplayarak tükettiği için, bana belli belirsiz kan kokar gibi gelirdi, ama evde hanım gibi yumuşacık ve sakin dururdu”(BAK, s. 52).

Hasan Şeküre'nin kayın biraderidir ve Şeküre'ye âşıktır.

“Kayıp kocamdan sekiz yaş küçüktü, kocam evdeyken kardeşim gibiydi ve bu duygu beni ona yaklaştırmıştı. İddiasız, ama tutkulu oluşunu, çocuklarımla oynamayı sevişini ve bana bazen sanki o susuzluktan ölen birisi, ben de bir bardak soğuk vişne şerbetiymişim gibi özlemle” (BAK, s. 53).

Meddah, kahvehanelerde akşamlar tablolar anlatırdı ve bu sırada Meddah Efendi her şeyin taklidini yapardı. “Şehir şehir gezip, gece yarılarna kadar düğünlerde, eğlencelerde, kahvehanelerde sesimiz kısılana kadar her şeyi taklit edip hikâye anlattığımız için evlenmek hiç nasip olmadı.” (BAK, s. 375)

“Meddahı öldürmüşlerdi. Boyalarla kadına benzetilmiş yüzünde kan izi yoktu. Ama çenesi, gözü, kırmızıya boyalı ağzı ezilmiş, morluklar içindeki boynu

sıkılmıştı. Elleri iki yandan arkaya doğru uzanmıştı. Biri kadın kıyafeti içindeki ihtiyarın iki elini arkadan tutarken öbürlerinin suratına yumruklar atarak dövdüklerini, sonra boğduklarını çıkarmak zor değildi. "Vaiz Hoca Efendi Hazretleri'ne uzanan dilini kesin şunun" deyip bu işi yapmaya girişmişler miydi?" (BAK, s. 379).

Kar, romanında Pamuk aynı bu kitaptaki kadın figürleri gibi erkek figürlerin de daha çok siyasi bakış ve siyasi yöndeki kimliklerini öne çıkarmaya çalışmıştır. Bu romandaki kadınlar daha eğitilmiş ve kültürlü kadınlardır.

KA romanın başkahramanıdır. Adını Kerim Alakuşoğlu olduğunu, ama bundan hiç hoşlanmadığı için kendisinin adının ilk harfleriyle Ka denmesini tercih etmiştir (K, s. 10), Ka'nın babası avukat, annesi ev hanımı ve bir kız kardeşi vardı. Çocukluğu Nişantaşı'ndaki orta sınıf hayatı yaşamaktaydılar (K, s. 23), "Ka, İstanbul'da cumhuriyetçi laik bir ailede yetişmiş, ilkokuldaki din derslerinin dışında hiçbir İslami eğitim almamıştı." (K, s. 24) "On iki yıldır Almanya'da siyasi sürgün hayatı yaşıyordu, ama hiçbir zaman siyasetle fazla ilgilenmiş değildi. Asıl tutkusu, bütün düşüncesi şiirdi. Kırk iki yaşındaydı, bekârdı ve hiç evlenmemişti" (K, s. 10). "Ka Almanya'daki ilk yıllarında halde hamallık, ev taşımacılığı. Türklere İngilizce öğretmenliği, boyacılık gibi işler yapmış, kendisini resmen "siyasal sürgün" olarak kabul ettirip "mülteci maaşı" almaya başladıktan sonra bu işleri bulduğu Türk halkevi çevresindeki komünistlerden kopmuştu." (K, s. 235-236) Ka, Frankfurt'tan on iki yıl sonra annesinin ölümü üzerine bir haftalığına İstanbul'a gelir ve bir arkadaşının önerdiği için intihar eden kızlar hakkında araştırma yapmak için karsa gider. Ka seçimleri izlemeye ve intiharcı kızlar hakkında belki bir yazı yazabilir diye karsa gider (K, s. 16).

"Bütün Türkiye'ce tanınan şairimiz KA dün serhat şehrimize geldi. Küller ve Mandalina ve Akşam Gazeteleri adlı kitaplarıyla bütün ülkenin takdirini kazanmış olan Behçet Necatigil Ödülü sahibi genç şairimiz Cumhuriyet gazetesi adına belediye seçimini izleyecek. Şair KA uzun yıllardır Almanya'nın Frankfurt şehrinde Batı şiirini tetkik ediyordu" (K, s. 32).

Ka, Kars'ta İpekle karşılaşır ve ona âşık olduğunu tekrar hatırlar ve İpek'i onunla evlenmeye ikna etmeye çalışıp birlikte Alman' yaya dönmek planlarını yapar. Ka Karsın kar yağma atmosferi ve İpek'e duyduğu aşktan dolayı şiir yazmaya başlar.

"O saf şair değil, saf âşık," dedi Funda Eser (K, s. 189).

Ka, İpek'in Lacivert'e âşık olduğunu anlar ve kıskançlıktan dolayı Laciverti ispiyonlar o yüzden İpek onunla Almanya'ya gitmez ve tek başına Almanya döner. Lacivert 'in yerini darbecilere söylemesi yüzünden öldürülür,

“Ka gece saat on ikiye doğru vurulmuştu” (K, s. 233). “Kırk iki gün önce yeni yılın ilk cumartesi saat 11.30'da Ka bir şiir gecesine katıldığı Hamburg' tan dönmüştü. Altı saat süren tren yolculuğundan hemen sonra, istasyonun güney kapısından çıkıp kestirmeden Gutleutstrasse yakınındaki evine gideceğine tam tersi yöne, Kaiserstrasse'ye girmiş, bekâr erkekler, turistler, sarhoşlar kalabalığı içerisinde, hâlâ açık seks dükkânlarının ve müşteri bekleyen orospuların arasında yirmi beş dakika oyalanmıştı. Yarım saat sonra World Sex Center'dan sağa sapmış, Münchenerstrasse' de karşı kaldırıma geçer geçmez vurulmuştu.” (K, s. 234).

Lacivert, “Radikal işlemcidir” (K, s. 214), “olağanüstü yakışıklı gözüküyordu” (K, s. 72), “Lacivert hakkında siyasal İslamcı ve meşhur olduğundan başka pek az şey biliyordu Ka. Almanya'da eline geçen Türk gazetelerinden yıllar önce onun bir cinayete bulaştığını okumuştı. Adam öldüren pek çok siyasal İslamcı vardı; hiçbiri ünlü değildi bunların. Lacivert' i ünlü yapan şey küçük bir televizyon kanalında yapılan para ödüllü bir bilgi yarışmasının cicili biçili renkli elbiseler giyip, açık saçık ve sıradan şakalar yapıp “cahilleri” de sürekli aşağılayan kadınsı ve züppe sunucusunu öldürdüğü iddiasıydı” (K, s. 68-69). “İslamcı terörist Lacivert. Türbancı, intiharcı kızlara akıl vermek için” (K, s. 31). “Ben biraz paranoyak olabilirim,” dedi Lacivert.” (K, s. 215) Sunay Zaim Lacivert hakkında düşündüğü;

“Kadife, Lacivert' in metresidir. Lacivert Kars'a siyaset için değil aşk için geliyor, ilişki kurduğu genç İslamcılar belirleyebilmek için yakalamıyorlardı bu katili. Şimdi pişmanlar. Çünkü dün akşam yatakhane baskınından önce kaşla göz arasında yok oldu. Kars'taki bütün genç İslamcılar ona hayran ve bağlıdırlar” (K, s. 189-190)

Muhtar, İpek ve Ka aynı üniversitede okumuşlar, Ka' ya göre Muhtar'ın hiçbir özelliği yoktu (K, s. 51). İpek ile evlenir ama “Muhtar İpek'e çok kötü davranır, çocukları olmadığı için onu suçlardı” (K, s. 330). Siyaset ile uğraşmaya başlıyor ve Refah Partisi'nin belediye başkan olmak için aday oluyor. İpek tekrar Muhtara geri dönüyor.

Sunay Zaim, “Kuleli Askeri Lisesi'nde okumuştı. Sandalla İstanbul'a kaçıp Beyoğlu tiyatrolarında oyalandığı ve "Buzlar Çözülmeden" adlı oyunu okulda gizlice sahnelemeye kalkıştığı için son sınıftayken atılmıştı. 1980'deki askerî darbe bütün bu

siyasal sol tiyatroyu yasakladı ve devlet yüzüncü doğum yıldönümü dolayısıyla televizyonda gösterilecek büyük bir Atatürk filmi çekmeye karar verdi” (K, s. 176).

“Yıllar önce oynadığı bir reklam filminde iştahla bira içerken, gençlik döneminde oynadığı bir filmde dayak yerken, orak çekiçli bayrak önünde yumruğunu sıkarken, karısının başka erkek oyuncularla rol gereği öpüşmesini seyrederken... Karısının lezbiyen kendisinin ise hâlâ eskisi gibi komünist olduğu, kaçak porno filmlerine dublaj yaptıkları ...” (K, s. 177-179)

Bir tiyatro esnasında, Kadife’ ye boş silah ile ateş etmesini ister ama aslında silah boş değildir ve Sunay Zaim ölür;

“Son olarak kendi hesabıma konuşuyorum: Demin beni gönül rahatlığıyla vuracağınızı söylediniz. Askerî darbe yapıp, Batılılara benzemiyorlar diye halka ateş eden biri olduğum için benden iğreniyorsunuz herhalde, ama bunu millet için yaptığımı da bilmenizi isterim.” (K, s. 370)

Masumiyet Müzesi romanında, Orhan Pamuk’un kendi hayatının izleri de görünür. Başkahraman tutkulu ve takıntılı bir aşk hikâyesi anlatır. Pamuk, hiçbir romanında bu kadar âşık bir erkek dilinden yazmamıştır denilebilir.

Kemal, Amerika’da iş idaresi okuyup dönmüş, askerliğini bitirmişti; babasının gittikçe büyüyen fabrikasında, kurulan yeni şirketlerin yönetiminde, ağabeyi gibi onun da etkili olmasını istemiştir, bu yüzden genç yaşta Kemal’i Harbiye’deki dağıtım ve ihracat şirketi Satsat’ın genel müdürü yapmıştı (MM, s. 17).

Otuz yaşındayken üst sınıfa ait olan modern ve Avrupa’da üniversite okumuş Sibel ile nişanlandı. Uzak akrabalarından birisini görüp ona âşık olur. Onu unutmaya çalışsa da gönlü 18 yaşına yeni basan butikte tezgâhtarlık yapan akraba kızda kalır. Füsün ile aşk yaşamaya başlıyor. İki ilişkiyi devam ettirir, Füsün’un iyi bir sevgili olduğunu ve Sibel ile mutlu gelecek hayalleri kuran Kemal, nişan töreninden sonra Füsün geride hiçbir iz bırakmadan onu terk ettiğini anlar. Aşk acısı çeker, Sibel ile mutlu olamaz o yüzden ayrılırlar. Füsün’u bulduğu zaman başka birisi ile evliydi. Yıllar sonra Füsün kocasından ayrılır ve Füsün ve kemal uzun süre sonra kavuşsalar da bu sırada Füsün çok hızlı araba kullanırken kaza geçirerek ölür.

“Kemal Basmacı, 12 Nisan 2007 tarihinde, yani Füsün’un ellinci doğum gününde, kendisi altmış iki yaşındayken, Milano’da her zaman kaldığı Grand Hotel de Milan’ın Via Manzoni’ye bakan büyük bir odasında, sabaha doğru uykusunda geçirdiği kalp krizinden öldü” (MM, s. 490).

Kafamda Bir Tuhaflık romanı Pamuk'un diğer romanlarına göre farklıdır, burjuva ailesinden değil de sıradan ve yoksul bir kişinin hayatını ele almıştır.

Mevlut, Bir Orta Anadolu köyünde 1957'de doğmuştur. On iki yaşındayken İstanbul'a gelmiş ve yaşamına burada devam etmiştir. (KBT, s. 15), İstanbul'a babasının yanına, okumaya ve çalışmaya gider ancak ders çalışmadığını hatta doğru düzgün okula bile gitmediğini babasından saklar. (KBT, s. 119). Yirmi beş yaşındayken kendi köyünden Rayiha adında bir kızı kaçıırır (KBT, s. 15). Rayiha ile ilk imam nikâhı kıyar, Rayiha on sekiz yaşına geldiğinde ise resmi nikâh kıydırır. Bir yıl arayla iki kız çocuğu olur. Ancak, kaçırdığı eşi istediği ve gördüğü kız değildir çünkü Mevlüt'ün mektuplaştığı kişi Rayiha'nın kardeşidir. Mevlüt, hayatta çok zorluklar çeker, farklı işlerde çalışır, pilavcılık, garsonluk ve kış akşamları bozacılık yapar ama yine de karısı ile mutludur,

“Sabahları pilav arabasının arkasında, elleri ceplerinde, soğukta hiç kıpırdamadan beklerken hayal gücü zayıflıyor, dünyanın boş ve anlamsız olduğunu kavırıyor, içinde büyüyen derin yalnızlıktan korkarak hemen Rayiha' ya dönmek istiyordu.” (KBT, s. 201)

Karısı öldükten sonra kızları evlenir ve tekrar yalnız kalır. Sonrasında karısının kız kardeşi ile evlenir.

Kırmızı Saçlı Kadın, romanında erkek figürler,

Cem'in babası Marksist'tir. Cem küçükken yıllarca hapis yatmıştı (KSK, s. 68). Asuman ve Cem'i terk edip başka birisi ile evlenmişti. Dershane parasını biriktirmek için çalışmak zorunda kaldı, bir usta yanında kuyuculuk yapıyordu. Kuyuculuk döneminde Mahmut usta ona bir baba gibi davranırdı, yazar olmak hayallerinden aç kalır diye, babası olduğu gibi başına siyasi belalar gelir diye çok korkuyordu. 1987 yazı sonunda İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Maçka'daki Jeoloji Mühendisliği bölümünü beşinci olarak kazandığını açıkladı. (KSK, s. 94) Ayşe ile evlendi çocukları olmadığı için daha çok zamanlarını seyahatlerde geçiriyorlardı. Bir şirket açtı ve iyi para kazanmaya başladı. On altı yaşındayken hayatında ilk defa otuz üç yaşında bir kadınla cinsel ilişki yaşar ve seneler sonra bir erkek oğlu olduğunu öğrenir. Oğlu tarafından silahla gözünden vurulur (KSK, s. 145).

3.2. ORHAN PAMUK ROMANLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYETE DAYALI ÖNEMLİ TEMALAR

3.2.1. Evlilik

Foucault (2016: 412), evliliği evrensel bir ilişki olduğunu söyler, eril bir bakışla tanımladığı evliliğin avantaj ve dezavantajlarını, meşru bir kariya sahip olmak ve onun sayesinde onurlu bir soy edinmek, tahammül etmek, çocuklarını gözetmek, onların gereksinimlerini karşılamak vb. şeklinde sıralamaktadır. Giddens (2012: 247) ise evlilik kavramını şu şekilde tanımlar, “Evlilik iki yetişkin birey arasındaki toplumsal olarak kabul edilen ve onaylanan bir cinsel birleşim olarak tanımlanabilir”. De Beauvoir’a (1967: 35-85) göre evlilik, bir yandan kadının toplum içindeki yerini elde etmesine ve cinsel bakımdan hem sevgili hem de anne olabilmesini sağlayan tek yoldur, diğer yandan bağımsız iki kişinin istekleriyle kabul ettikleri bir birleşmedir. Yasal bir kurum olduğu için elbette diğer cinsel ilişkilerden farklıdır (Ak. Russell, 1999: 85). Evlilik cinsel ilişkiyi meşrulaştıran kurumdur (Lhomond, 2015: 62). Ataerki yapıda, evlilik önemli bir yere sahiptir çünkü erkeğin mutlak egemenliği üzerine kurulmaktadı; kadın ve çocuklar erkeğe tabidir ve kadının kendisini gerçekleştirmesinin önündeki en büyük engellerden biri olarak görülür (Aytemiz, 2016: 60). Evli erkek, bir aile reisi, onurlu bir yurttaş ya da diğer insanlar üzerinde hem siyasal hem de ahlaksal iktidara sahip olan bir kimse olduğunda topluma özgül kimliğini kabul ettirebilir (Foucault, 2016: 407). Evlilik, heteroseksüel bir kuruluş olarak toplumda tanımlanmıştır.

Pamuk’un romanlarında evlilik, en temel konulardan biridir; kurgunun tarihine ve dönemine bağlı olarak geleneksel veya modern evlilik biçimleriyle karşılaşılmaktadır. Romanlarında kurguladığı tarih günümüze yaklaştıkça Pamuk, görücü usulü evliliklerin yerine modern evlilikleri tasvir etmektedir. İlk romanlarında evlilik kararlarını kızlar kendileri değil de otorite sahibi olan aile büyükleri vermektedir, ancak sonraki romanlarında ise evlilik kararlarını kızlar kendileri vermektedirler. Geleneksel evlilikte biraz da olsa mantık duygu yerine geçmektedir çünkü herkes para ve itibara sahip birileri ile evlenmek istemektedir Pamuk’un romanlarında. Romanlarda geleneksel ailelerde evlilikler görücü usulü ile yapılmaktadır ve kadınlar geleneksel ailelerde sorgusuz sualsiz bazı şeyleri kabul etmektedirler. Pamuk’un farklı romanlarında görüldüğü üzere gözü kapalı ve cahil kızları görücü usulü ile evlendirmek kolaydır ama

eğitimli kızlar, aşk kavramına önem verdikleri için görücü usulü evliliklere yanaşmamaktadırlar. Pamuk'un romanlardaki baba figürleri çocuklarına karşı umut besleyerek çocuklarının iyi birer evlilik yapmasını istemektedirler. Ancak Pamuk'un romanlarında kendi istedikleri eş adayları ile evlenen kızlar bu tercihleri sonucunda başarılı bir evlilik gerçekleştirememektedir. Pamuk'un romanlarında kurguladığı karakterler, evliliklerinin kötü sona doğru seyrettiğinin her daim farkındadırlar.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında aile ve evlilik öne çıkan toplumsal kurumlardır. Bu romandaki evlilikler geleneksel görücü usulü ile yapılmıştır; sadece Muhtarın kızı Nazlı, Ömer'i beğenmiştir ve bu konuda babası bir şey söylemeden kabul etmiştir. Başka bir ifadeyle bu romandaki evlilikler duygu yerine mantık ile gerçekleşmiştir. Cevdet Bey bir Paşa kızıyla, Refik bir doktor kızıyla, Ayşe bir öğretmen çocuğu yerine bir tüccar oğlu Remziyle, Melek bir avukatla evlenirken, Ömer ise muhtarın kızı ile nişanlanır. Cevdet Bey bir paşa kızı ile evlenerek statü atladığını düşünmektedir:

“Bu evlilik bana çok pahalıya oturuyor, ama şarttı...” Evliliği, yıllardır hayâlini kurduğu yeni hayatını, satın alacağı evi, kuracağı aileyi, iki kere yüzünü gördüğü nişanlısını hatırlayınca neşelendi.” (CBVO, s. 13)

Cevdet Bey'in evliliği eşler birbirini hiç tanımadan, 1905 yılında gerçekleşir. Ataerkil toplum yapısı sebebiyle Nigân, hiç tanımadığı birisi ile babasının otoritesi doğrultusunda evlenmiştir. Cevdet Bey'in ağabeyi Nusret, yıllarca Paris'te yaşadığı için Batılı düşünceye sahiptir ve Türkiye'de nasıl bir kadınla evlenmesinin doğru olacağını kestirememektedir; ayrıca görmeden konuşmadan evlilik yapmanın “kötü geleneklerin, buradaki pis, sefil, kötü hayatın bir sonucu olduğunu düşünmektedir.” (CBVO, s. 31) Paşa, kendisi de durumun farkındadır aslında ve evlilik konusunda kendisini geri kafalı hissetmektedir. Bunu aşmak için Cevdet'e, Nigân'ı görmek isteyip istemediğini sorar:

Paşa: “Görmek istemiyor musun?” dedi. “İstiyorsundur, ama çekiniyorsun. Kabahat bende. Niye onu buraya çağırmadım ki? Sanki buraya gelse ne olur? Ben o kadar geri kafalı mıyım? Üstelik herkesle oturuyor, yemek yiyor. (CBVO, s. 56)

Cevdet Bey evliliğe çok önem veren birsidir, onun için oğlu Refik'e şöyle der, “Sen evlendin. Artık senin asıl amacın bellidir. Evin ve işin...” (CBVO, s. 127). Cevdet Bey, Refik'in arkadaşı Ömer'e de evlenmesi için tavsiyede bulunur: “Bir iş bul çabuk. Bir de kız. Maşallah yakışıklısın, iyi de okumuşsun. Evet, iyi bir iş, iyi bir kız. Hayatta önemli olanlar bunlardır.” (CBVO, s. 128)

Muhtar Bey, Nazlı'nın annesi ile görücü usulüyle evlenmek zorunda kalmadığı için kendisinin talihli olduğunu düşünür (CBVO, s. 146), bu sebeple de Ömer ve Nazlı; “Kendi kendilerine görüşmüşler, anlaşmışlar. İkisinin de aklı başında. Bana kalırsa bizlere söz bile düşmez. Doğrusu da bu galiba. Bize söz düşmemeli, mademki onlar aklı başında ve iyi okumuş iki insan, bize kararlarını doğru bulmak düşer.” (CBVO, s. 164).

Muhtar Bey bir baba olarak bütün babalar gibi kızını düzgün birisiyle evlendirmek ister, zaman ilerledikçe Muhtar, kızının Ömer ile evlenmesini hiç istememektedir. Muhtara göre Ömer, sevimsiz ve kendini beğenmiş birisidir (CBVO, s. 378)

Sessiz Ev romanında, Fatma, geleneksel bir aile yapısı içerisinde büyür. Görücü usulü ile eşi olacak erkeği hiç görmeden evlenir. Babası Fatma'ya erkeğe hiç bir şey sorulmaz diye tembihlemiştir; Fatma'nın evliliği de mantık üzerindedir. Babası onu parlak geleceği sahip olan bir doktor ile evlendirmek istemektedir. Babasına göre çalışkan, hırslı, namuslu ve zeki bir adam olan damat adayı için babası Fatma'ya nasihatte bulunur:

“Kızım baba evinden gidiyorsun, şunu kulağına küpe et: Erkeklerle çok sormamak gerektiğini anlatıyordu, merak kediler içindir, peki baba, zaten biliyorum, ben sana bir kere daha söyleyeyim de kızım, elini de öyle koyma, bak tırnaklarını da ısırma artık kaç yaşındasın, peki baba sormam, sormayacaksın, sormadım.” (SE, s. 20)

Evlilikte cinsel ilişkinin temelinde üreme fonksiyonu yatmaktadır. Ayrıca cinsel ilişkinin yokluğu evlilik bağına koparan bir unsurdur. Evlilik dışı ilişkiler de (yalnızca kadınlar değil, erkekler için de) gayri meşru soyların yaratacağı sakıncaları engellemek için eleştirilmektedir (Foucault, 2016: 421). Fatma ve Selahattin evlilikten sonra mutlu bir hayat yaşamamışlardır, çünkü Fatma kocasına karşı soğuk ve uzak durmaktadır. Hatta odalarını bile ayırmışlardır ve bu yüzden Selahattin hizmetçi kadın ile Fatma'yı aldatmaya başlamıştır.

Beyaz Kale romanındaki Venedikli Köle, müneccimbaşı olduğu yıllarda çok para biriktirmiştir ve bu sayede evlenip dört de çocuk sahibi olmuştur (BK, s. 114).

“Müneccimbaşıyken evlendiğim karım benden çok küçük, ev işlerinden çok iyi anlıyor, bütün evi, başka ufak tefek işlerimi o çekip çeviriyor, yetmişine merdiven dayayan beni de kitaplarımı yazayım, hayal kurayım diye bütün gün bu odada yalnız bırakıyor ” (BK, s. 114)

Kara Kitap romanında ise Melih Salik, eşi ve oğlu Celal'i terk edip, Marakeş'te tanıştığı bir Türk kıızıyla evlenerek bir kız çocuk sahibi olmuştur (KK, s. 17) Celal'in annesi de bir avukatla yeniden evlenmiştir ancak doktorlarca tanısı tam konulamayan bir hastalık sebebiyle genç yaşta ölmüştür (KK, s. 18).

Benim Adım Kırmızı romanında Şeküre, en güzel yaşında, bir sipahi ile evlenmiştir. Romanda Şeküre'nin eşi eril dille; iki oğlan çocuk doğurtuktan sonra sefere çıkıp bir daha dönmeyen ve dört yıldır da haber alınamayan kimse olarak anlatılmaktadır (BAK, s. 32), Enişte Efendi ise evlilik çağına gelen kızını kaybetmekten veya acı çekmesinden korktuğu için iyi birisi ile evlendirmek ister:

“Onun seçtiği bir adamla evlenmedim ben; kendi görüp beğendiğim bir sipahiye vardım. Babama kalsa beni vereceği adam hem en büyük âlim olacak, hem nakıştan, sanattan anlayacak, hem güç iktidar sahibi olacak, hem de Karun gibi zengin olacaktı ki, böyle bir şey onun kitaplarında bile olmayacağı için ben yıllarca evde oturup bekleyecektim. Kocamın yakışıklılığı dillere destandı,... ” (BAK, s. 51)

Şeküre'nin ilk kocasının savaşa gidip dönmemesi ve dört sene onu beklemesi üzerine yapmaya karar verdiği ikinci evlilikte benzer sıkıntıları çekmemek için mantığını öne aldığı görülmektedir. Dul bir kadınla evlenmeyi göze alan Kara'nın ise aşması gereken zorluklar vardır; bunlar dul ve çocuklu bir kadınla evleniyor olmanın getirdiği toplumsal baskıya dayanmanın yanında üvey evlatlara bir baba gibi davranmanın zorluğudur. Şeküre, Kara'nın da yaşayacağı zorlukları bilmesine rağmen kendisini garantiye almak ister ve evlilik için şartlar sunar:

“Birincisi, bana tahammül edilemeyecek kadar kötü davranırsan ya da üzerime bir başkasıyla evlenirsen Beni nafakayla boşamış sayılacağına dair iki şahit önünde yemin edeceksin. İkincisi, sebepli sebepsiz altı aydan fazla evini terk eder ve geri dönmezsen benim boş sayılacağıma ve bana nafaka bağlanacağına dair iki şahit önünde yemin edeceksin. Üçüncüsü, evlendikten sonra tabii ki evime taşınacaksın, ama babamı 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. Dördüncüsü, o yatağı benimle paylaşan oğullarıma onlar senin oğullarınmış gibi sevgi duyacaksın.” (BAK, s. 208)

Masumiyet Müzesi romanında Sibel ve Kemal'in evliliği, mantık evliliğidir. Kemal aslında Füsun'a âşıktır. Kemal'in ağabeyine göre Sibel ile evlenmek Kemal'e iyi gelecektir; “Sibel esaslı kadın, ayağı yere basıyor. Senin akıllı bir karış havada, uçarı

yanını dengeler. Umarım Sibel'i de öbür kızlar gibi bezdirmezsin.” (MM, s. 47) Kemal Sibel ile nişanlanır fakat evlenmeden ayrılır. Füsün ise mutsuz bir evlilik yapar.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında Mevlut’a göre, evli olmanın en müthiş yanı insanın istediği zaman ve istediği kadar sevişebilmesidir (KBT, s. 185).

“İlk konu evlilik değil, iyi bir kadına sarılmak, onu öpmek, onunla sevişebilmektir. Mevlut bu istek ve evliliği ayrı şeyler olarak görüyor ama evlilik olmadan cinselliği elde edemiyordu. Kendisine ilgiyle bakan kızlardan biriyle ciddi bir şekilde arkadaşlık edip (parka, sinemaya gidebilir, bir yerde gazoz içebilirlerdi), onda evleneceği izlenimini uyandırıp (en zor kısım bu olmalıydı) sonra onunla yatabilirdi. Ama böyle bir sorumsuzluğu ancak kötü ruhlu bencil erkekler yapardı, Mevlut değil.” (KBT, s. 132-133)

Samiha, görücü usulü ile evlilikte zor olan şeyi, kadının hiç tanımadığı biriyle evlenmesi değildir ancak zaten sosyal yaşamda bir kadının bir erkeği tanıdıkça sevebilmesinin mümkün olmadığını da belirtmektedir. Samiha’nın bu fikri toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden ve erkek egemen toplum yapısının bir dışavurumudur: “hiç tanımadığı birini sevmek zorunda olmasıdır, ama aslında bir kızın hiç tanımadığı biriyle evlenebilmesi daha kolay olmalı, çünkü tanıdıkça inanın erkekleri sevmek daha da zorlaşıyor” (KBT, s. 203).

Evlilik bazen mutsuzluğa yol açar. Bir kişiye çılgınca âşık olmak, bir kaç yıl kendini tümüyle ona adanmak ve fakat eninde sonunda cinsel alışkanlık tarafından kemirilen sevgi neticesinde tükenmek mümkündür. Bu tükenişin sonucunda da eski heyecanı yeniden yaşamak için aldatmaya uzanan arayışlar başlamaktadır (Russell, 1999: 90). Samiha, Ferhat’ı sevdiği için ona kaçmıştır, ancak sonrasında heyecan ve sevgi yerini mutsuz bir evliliğe bırakıp rutinleşmiştir. Ferhat, başlarda anlayışlı eş olarak yaklaşmıştır. Kaçırıldığı kıza evlendikten sonra hizmetçi gibi davranmamak için direnmiş ancak bir süre sonra Samiha, Ferhat’ın eşi olmakla beraber sanki evin hizmetçisi gibi ev işi yükünün tamamını sırtlamıştır (KBT, s. 234). Toplumsal cinsiyet rollerinin evli kadına ev içi emek olarak görmezden geldiği ve mutlak beklediği roller Samiha’nın omuzlarına yüklenmiştir.

Reyhan Abla, iki kere evlenmiştir ama ilk evliliği resmi nikâhsızdır. On beş yaşındayken babası kimseye sormadan onu bir keçe tüccarına vermiştir. Kaçarak evlendiği ikinci kocasına resmi nikâh şartı koymuştur ve nikâhlanmayı başarmıştır. Hiç

mutlu bir evliliği olmamakla beraber kocasından tarafından şiddete uğrayan karakterler arasındadır (KBT, s. 256).

Abdurrahman Efendi, evlilik konusunda Süleyman'a nasihat etmektedir çünkü Süleyman pavyonda çalışan birine âşık olmuştur: "Süleymancığım, evladım, önemli olan ilk başta kimin kime âşık olduğu değildir. Evlilikte önemli olan, evlendikten sonra mutlu olmaktır. Bunun için Peygamberimiz, evlenmeden önce kızla erkeğin tanışıp, boş yere sevişip heyecanlarını tüketmelerini ve Kuran-ı Kerim de yetişkin kızların başı açık gezmelerini de yasaklamıştır ya işte..." (KBT, s. 265)

Abdurrahman Efendi kız çocuklarını kendi isteğince evlendirilmek istemektedir ve damat adayından maddi beklentileri vardır. Ancak, Rayiha ve Samiha, babalarının izni olmadan kocaya kaçarak evlenmişlerdir. Sonrasında babalarının gönlünü alsalar da babaları çok üzölmüştür. Kendi fikri alınmadan ve hatta haber verilmeden kızlarının kaçmış olması kabul edilemez bir durumdur (KBT, s. 190). Dönemin ataerkil yapısı evlilik kurumunun tahsisinde evin reisi olan babanın mutla dahlinin olmasını bunun aksinin ise toplumsal yapıda kabul görmeyen bir uyumsuzluk olduğunu serimlemektedir.

Kırmızı Saçlı Kadın romanında Cem ve Ayşe görücü usulü ile değil birbirilerini görüp tanıdıktan sonra evlenmeye karar verirler. Ancak çocukları olmamasına rağmen mutlu bir evlilik yaşarlar (KSK, s. 115). Bir evlilikten toplumca beklenen çocuğun olmayışı bazı evlilikleri kadının ya da erkeğin eksikliği temayülü yüzünden yıpratmaktaysa da Cem ve Ayşe kurgusunda olduğu gibi günümüzde çocuk sahibi olamamanın göz ardı edilebilecek bir niteliği vardır.

Kırmızı Saçlı Kadın romanında Cem ve Ayşe, Kafamda Bir Tuhaflık romanında Mevlut ve Rayiha karakterleri, Pamuk'un kurgusundaki dost ve arkadaş gibi olan modern kadın-erkek çiftleri temsil etmektedirler. Ataerkil yapıdan uzak, her konuda birbirlerinin fikirlerini soran ve fikirlerini paylaşan uyumlu eş portresinde tasvir edilmektedirler.

3.2.1.1. Evlilik Öncesi Süreç

Başlık parası ya da kısaca başlık, koca ve/veya onun akrabaları tarafından evleneceği kadına ve/veya onun akrabalarına evlilik öncesinde verilen geleneksel bir

armağandır denilebilir. Başlık yerine kullanılan diğer bir kavram da gelin bedelidir. Başka bir ifadeyle başlık olan toplumlarda, toplum için evlilik erkek tarafınca satın alınabilen bir statüdür. Dolayısıyla da evlenilecek olan kadın alınıp-satılabilen bir nesneye, evlilik ise bir pazarlığa dönüşmektedir (Kottak, 2001: 427). Başka bir yanıyla da bu durum evlenecek olan kadınların nesne durumunda olmalarından sebep yapacakları evlilik üzerinde söz hakkı olmadığını, özne durumuna ise ancak ataerkil yapıya ve baba otoritesine karşı başkaldırıp başkasına kaçtıklarında erişebilmektedirler.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında başlık parası yer almaktadır ancak Pamuk'un romanlarında kızını evlendirirken başlık parası almak nadiren görülmektedir. Yalnızca kırsalda yaşayan ve yoksul ailelerdeki kadını ekonomik bir nesne olarak aktaran Pamuk, başlık parası olmadığına bile babaların kızlarının varlıklı eşlerle evlenmelerini istemeleri noktasında dolaylı bir iktisadi kaygının izini sürmektedir.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında, Reyhan iki kere evlenmiştir. İlk evliliği nikâhsızdır: Reyhan, on beş yaşındadır, babası kimseye sormadan ve ani bir kararla onu bir keçe tüccarına vermiştir, elinde yalnızca bohçası ile Malatya'ya yerleşmiştir ve anne-babasını yani ailesini bir daha görmemiştir. Kendisini sattıklarını düşündüğü için onlara kızmaktadır ve asla yedi çocuklu, çok yoksul bir aile olunmasını bu eylemin mazereti olarak görmemektedir: “Kızlarını istemediği adama değil vermek, uzaktan bir kere olsun onu göstermeyen ne iyi analar babalar var Rayiha,” derdi. İlk kocasına onu satarken resmi nikâh şartı koymadığı için de kızardı babasına. Kaçarak evlendiği ikinci kocasına resmi nikâh şartını kendi koymuş ve başarmıştı (KBT, s. 256). Reyhan'ın ailesi ise kız çocuğunu mümkün olduğunca erken yaşta evlendirerek hem kız çocuğun maddi yükünden kurtulmuştur hem de aldıkları başlık parası ile aileye gelir sağlamışlardır.

Abdurrahman Efendi, on altı yaşına gelen büyük kızı Vediha'ya uygun birini bulmak için çok uğraşır. Sırf bu amaçla kızının fotoğrafını cebine koyup otobüse binip İstanbul'a gitmiştir (KBT, s. 123). Bir yandan kızlarını asla satılık değildir der fakat diğer yandan kızlarına koca bulmaya çalışır ki hayalinde çok fazla başlık parası almak vardır (KBT, s. 125). Abdurrahman Efendi'nin üç kızı vardır, büyük kızı Vediha'yı kendi istediği gibi evlendirir, ikinci kızı Mevlut'e kaçır. Abdurrahman Efendi, küçük kızını ise tam kendi istediği kişi ile evlendirmek üzereyken kızı başkası ile kaçır.

Samiha'nın köyde çok isteyeniyi vardır ama Abdurrahman Efendi İstanbul'da kalırlarsa daha 'iyi' bir kısmet bulacağına inanmaktadır (KBT, s. 202). “Babam Süleyman ile Korkut'tan ne aldı, ne söz verdiler bilmiyorum. Ama babamın takma dişlerini onlar ödediler” (KBT, s. 202). “Süleyman'dan takma dişleri için, başka bir sürü şey için para ve hediye aldı (KBT, s. 206). Abdurrahman Efendi, küçük kızı Samiha'yı Süleyman ile evlendirmek istemektedir. Samiha, Ferhat'a kaçtıktan sonra babası onun geri gelmesini çok ister, çünkü kendi damat adayı olan Süleyman'dan çokça para ve hediye almıştır. Başka bir ifadeyle kızının evliliğini bir takas aracı olarak görmektedir. Rayiha ve Vediha başlık parası ile evliliğe kaşıdırlar ve babalarına çok kızmaktadırlar:

“HİÇBİRİMİZ SATILIK DEĞİLİZ” dedi Rayiha, “SEN NE BİÇİM BABASIN” dedi Vediha. “Yuva yıkar mıymış hiç bir baba, kızını satıp başlık parası almak için?” (KBT, s. 268-269).

3.2.2. Aile

Türk Dili Kurumu (TDK) Aileyi, evlilik ve kan bağına dayanan, karı, koca, çocuklar, kardeşler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu toplum içindeki en küçük birlik, aynı soydan gelen veya aralarında akrabalık ilişkileri bulunan kimselerin tümü, birlikte oturan hısım ve yakınların tümü, aynı gaye üzerinde anlaşılan ve birlikte çalışan kimselerin bütünü olarak tanımlamaktadır.

Bir sosyal ortam olarak aile; çeşitli roller ve statüler ve bunların arasındaki ilişkilerle meydana gelir. Dolayısıyla ailedeki ilişkiler temelde bir takım roller ve statüler arasındaki iletişimde yapılanmaktadır (Yıldırım ve Yıldırım, 2009: 173). Simone de Beauvoir'a göre; aile toplumsal bir kurumdur, kadınlık ve annelik, doğal dürtülerle açıklanamayacak toplumsal ve kültürel bir kurgudan ibarettir (Çeler, 2013: 168). Aile toplumların gelişme aşamalarına göre farklı özellikler gösteren bir kurumdur (Kongar, 1972: 11). Aileni sınıflandırılmak gerekirse, geleneksel geniş aile ve modern aile ayırt ediliyor, geleneksel aile, birçok üyeden oluşan ve geniş akrabalık bağlarıyla varlığını sürdüren aile yapısıdır. Geniş aile, en yaygın biçimiyle geleneksel toplumlarda ve tarımsal üretim tarzı toplumlarda görülmektedir. Geleneksel aileye karşılık, modern toplumlarda aile tipi çekirdek aile ve sanayi toplumlarda görülmektedir, bir evde anne-baba ve çocuklardan ibarettir, çekirdek aile fonksiyonu ilk üreme (çocukların

sosyalizasyonu) ve ikincisi ise eşler arasında psikolojik dengenin sağlanmasıdır (Yıldırım, 2009: 88-93; Kongar, 1972: 14-15).

Sosyologlar geleneksel geniş aile ile modern çekirdek aile arasında başka aile tipleri de belirlemişlerdir. Postmodern toplumda aile, *çözülen aile*, *parçalanmış aile* ve *tamamlanmamış aile* tiplere ayrılmaktadır. William F. Ogburn (1953) *Çözülen aile*, kavramını ortaya koyar ve modern toplumda ailenin yok olduğunu savunur. Sadece karı kocadan meydana gelen fakat aralarında yoğun ilişkinin olmadığı, birbirine karşı sorumluluğu ve bağlayıcılığı bulunmayan bir aile tipini kastetmektedir. Pollak 1964’de *The Broken Family* eserinde *parçalanmış aile* ve *tamamlanmamış aileden* bahseder. *Parçalanmış aile*, çekirdek ailenin üyelerinden birisi sonradan farklı sebeplerden dolayı aileden ayrılması sonucunda ortaya çıkan bir aile tipidir. *Tamamlanmamış aile* ise, çekirdek ailenin kurulmamış halidir ki genellikle annelerin gayrimeşru çocuk ya da çocuklarıyla birlikte yaşadıkları aile tarzıdır (Ak. Kongar, 1972: 22-23).

Kadın geleneksel aile yapısı içinde en önemli üyedir. Geleneksel ailede kadın erkeklere bağımlıdır ve bu bağımlılık evlilikten sonra da devam eder. Geleneksel ailedeki kadın modern ailedeki hemcinslerinin aksine sadece üretim unsuru konumundadır (Ortaylı,2009: 92). Hannah Arendt Geleneksel ailede otoritenin en önemli belirtisinin baskı ve iknaya gerek olmadan istenilenlerin sorgusuz sualsiz olarak kabul edilmesi olduğunu söylemişti (Ak. Özbay vd. 2011: 63). Geleneksel ailede kadının görevi namus, sadakat ve itaat ise, modern ailede zevk, kültür ve dünya görüşü uyumundan sosyal ilişkiler ve çocuk terbiyesine kadar genişletilir (Gülendam, 2015: 28-31).

Aile, feministlere göre; toplumdaki cinsiyet hiyerarşilerini ve cinsiyet ayrımcılığını yansıtan bir kurumdur ve aile, kadın ve erkek arasında güç ilişkilerinde dengesizliği içermektedir (Canatan, 2009: 51). Günümüzde “ aile ” hiç kuşkusuz toplumsal cinsiyet ilişkileri sosyolojisinin incelediği bir konudur. (Devreux, 2015: 33). Toplumsal cinsiyet, aile içerisinde erkek ve kadın rolleri yani ailedeki iş bölümü üzerinde durmaktadır.

Orhan Pamuk, romanlarında, olay kurgularında, yazıldığı çağın özelliklerini eserlerinde okuyucuya yansıtmaya çalışmıştır ve romanlarında farklı kuşakların hikâyesinde farklı aile tiplerinin tasvir etmiştir. Güç ve iktidarın erkeklere mahsus

olduğunu hemen hemen tüm romanlarında vardır ve genellikle bu romanlarda kadınlar erkek egemenliği kabul etmişler ve kaderlerine razı olmuşlardır. Pamuk'un romanlarında erkek egemenliği ve iktidarı ilk başta aile içerisinde ortaya çıkıyor. Romanların geleneksel geniş ailelerde, aile kurmanın ve aileyi bir arada tutmanın ne kadar önemli olduğunu gösterir. Pamuk, farklı kuşaklarda farklı aileleri tasvir ederek, bazı romanlarda ise git gide ailenin önemini kaybetmesini gösterip ve daha çok parçalanmış ailelere dönüşmeye başladıklarından söz eder. Başka bir deyişle Pamuk romanlarında, geniş aileden modern aileye geçişte geleneksel özelliklerinden arınmış olduğunu gösterir. Aile ve evin temeli baba, ana ve evlattan oluşur. Pamuk'un romanlarında babasız ailelerle, yani babanın evi terk edip de çocuğun sadece anne ile yaşamakta olduğu ailelerle de karşılaşırız. Pamuk romanlarında ailede çocuk sayısının düşük olması da dikkat çekmektedir. Pamuk'un romanlarında çağın özellikleri görülse de konu çocuk sayısına geldiğinde anlatılan kuşağın gündelik yaşamdaki çocuk sayısının altında bir kurguyla karşılaşılmaktadır. Bu durum da Pamuk'un kendisinin burjuva bir ailede yetişmesinin etkisi olabilir.

Cevdet Bey ve Oğulları adlı eserde farklı üç kuşak, toplumsal gelişimler ve farklı ailelerle karşılaşırız; geleneksel geniş aile, modern çekirdek aile ve parçalanmış aile. Aslında Pamuk hepsini bir romanda tasvir etmektedir.

Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanıyla Türk edebiyatına tipik bir “aile romanı” kazandırmıştır. “Aile romanı” bir aileyi konu alır ve onu bir ya da birkaç kuşak boyunca işler, yani konusu aile olan romanlardır. (Aytaç, 2006: 28-29).

İlk kuşak temsilcisi Cevdet Bey aslında Şükrü Paşa'nın kızını, Nigân'ı parası ve zengin olduğu için istemiyordu. Ama Fuat Bey⁵ (Cevdet Bey'in arkadaşı) farklı düşünüyordu:

“Ama bir paşa kızını da tercih ediyorsun! Bu ayıp bir şey değil. Asıl doğru olan budur. Sen iyi bir aile, iyi yetişmiş bir kız istiyorsun. Bu da şimdi paşalarda, saray çevresinde bulunuyor. Onlar da biraz parası olan birini istiyorlar, seni de uygun gördüler.” (CBVO, s.43-44)

Aile Cevdet Bey için çok önemli olduğu için Nusret ağabeyinin sevgilisi Mari gördüğünde şaşırdı, Cevdet; “kadına hayran olmaktan korkarak, “Evet, ama bir

⁵ Fuat Bey tüccarlık gelenekleri olan bir aileden geliyordu: Müslümanlığa dönen Selanikli bir Yahudi ailesindendi (CBVO, s. 39)

tiyatrocu!” diye düşündü. “Bir aile ona ne kadar uzak!” Çünkü her akşam yüzlerce göz onu seyrediyor.”(CBVO, s. 38)

Batı hayranı olan Cevdet Bey ailesinde batı kültürü etkisi üzerinde kurmaya çalışmış ama başarılı olmamış: “Alafranga bir aile kurayım dedim, ama sonunda hepsi alaturka oldu!” diye düşündü. (CBVO, s. 105)

Cevdet Bey’in kurduğu aile geleneksel geniş bir aileydi, aynı Pamuk’un çocukluğunda ki aileler gibi, kalabalık aile, çocuklar, gelinler ve torunlarla beraber bir arada yaşamaktaydılar ama Cevdet Beyden sonraki kuşak artık o geleneksel kalabalık aileden uzaklaşmak ve çekirdek ailede yaşamak istiyorlardı.

Ama artık geleneksel aile yavaş yavaş anlamını yitirmeye başlamıştır: Refik’e göre koskoca evde oturacak bir oda da yok. Üç katlı evde kümes gibi bir odaya tıklmışız... Zaten bu zamanda, böyle bütün aile bir evde oturmak hata. Herkes dikkatle birbirini izliyor, bir şey yapmaya kalksan hemen kokusu çıkar (CBVO, s. 208).

Nigân hanım konağı, apartmana dönüştürmeye karşıydı, çünkü her kes aynı apartmanda yaşasa da, artık geniş aile dağılacaktı, ona göre kutularda ayrı ayrı yaşamak ailen dağılmasına sebep olacaktır;

“Benim ailem büyük evlerde oturmuştur... üst üste kutularda değil. Herkes birbiriyle ilgilenmeli, herkes birbirini sevmeli, kimsenin hayatı ötekinden gizlenmemeli... Doğrusu budur! Eğer, Allah korusun, bir gün birbirimizden koparsak, o zaman ben ayrı kutulara taşınmak değil, birbirimizle ilgilenmemizi isteyeceğim. Doğru olan budur!” (CBVO, s. 431)

Başkaları dışardan bakınca Cevdet Bey’in ailesi “ Cevdet Bey kusursuz bir aile kurdu. Belki gülünç bulacaksınız, ama sizin ailenize, Işıkçı ailesine hayranım: Başarılı bir baba, çalışkan çocuklar, güzel ve iyi anneler, sağlıklı torunlar... Nasıl olması gerekiyorsa öyle. Saat gibi, ama renkli canlı, tam onlar gibi!” Sait Bey böyle düşünürdü (CBVO, s. 213). Cevdet Bey evin reisi olarak aile birliğini temsil eder.

Sessiz Ev adlı eserde, aile toplumun geçirdiği toplumsal dönüşümlerden etkilenmiştir, (Kılıç, 2006: 65). Fatma ve Selâhattin’in ailesi çözölen aileye dönüşmüştür, çünkü karı koca arasında yoğun ilişkinin olmadığı görölmektedir. Onların oğulları Doğan ile eşi modern ise çekirdek aile örneğiiken, torunları Faruk’un ailesinin ise parçalanmış bir aile olduğunu gözlemliyoruz.

Kara Kitap'ın da ilk kuşak geleneksel aileden ibaret ama sonraki kuşaklar çekirdek aile dönüşümler, aslında ailenin önemi olduğu için bu romanda Celal'in annesi ailesin ayakta tutmak için fedakârlık eder.

Evin kadını kocası için her tür fedakârlık yaptı; Celâl'in annesi, kocası Melih'e para yollamak gerektiği için, bir ara sandık odası olarak kullanılan ve daha sonraları yarım bir daireye çevrilen o küçük ve içerlek çatı katına çıkıp yerleşmişler ki, kendi daireleri kiraya verilsin, annesi, Celâl'i alıp baba evine dönmeyi tasarlıyormuş, babasıyla annesinin Aksaray'daki ahşap evine dönmeye karar verebilmesi için, dünya savaşı çıkmıştır (KK, s. 16)

Masumiyet Müzesi'nde, çekirdek aile, parçalanmış ailelereler karşı karşıya geliriz. Bu romanda Kemal'in yengesi Berrin aile mutluluk yaratmaya sebep olması ile ilgili şöyle söyler:

“Mutluluk nedir sorusuna Kemal'in yengesi Berrin şöyle cevap verir: “Aile, çocuklar, kalabalık” dedi Berrin. “Mutlu olmasan bile, hatta en kötü gününde bile (bir an ağabeyimi işaret etti gözleriyle) mutluymuş gibi yaşıyorsun. Bütün sıkıntılar bu aile havası içerisinde eriyip, dağılıp gidiyor. Siz de çocuk yapın hemen. Çok çocuk yapın, köylüler gibi” (MM, s. 108).

Kırmızı saçlı kadın romanında, Cem'in düşündüğüne göre, yersiz yurtsuz göçebe tiyatrocular aile değerlerine inanmazlardır (KSK, s. 73).

3.2.2.1. Aile İçi Roller ve İlişkiler

Anne ve baba, aile içinde yer alan en temel statülerin başında gelmektedir (Yıldırım ve Yıldırım, 2009: 174). Kadın hem annedir, hem erkeğin eşidir, hem sevgilisidir, hem de onu eve dönmeğe mecbur eden bir zindancıdır. (De Beauvoir, 1967: 174). Toplum evde erkeğin de yardım etmesini beklese bile, ev ve çocukları esas olarak kadının sorumluluğunda görür (Fine, 2011: 103). Bir kadından beklenen eş ve anne olmasıdır. Toplumsal cinsiyet rollerinde sürekli kadınları bağımlı kılarak ev ortamına hapsetmekte ve böylece onlara denetlenen rolünü vermektedir ve erkeklere de karar veren ve denetleyen rolünü uygun görmektedir. Pamuk romanlarında geleneksel kadın figürleri, genellikle ev işleri ve çocuk bakımından sorumludur, tabi ki Pamuk romanlarındaki burjuva sınıftan hizmetçiler ev işleri ile meşguller. Romanlarda bazı kadın karakterler evliliklerinde fedakârlıklar yapıp ve kocalarının en büyük destekçileri

olarak görünüyorlar. Kadın ve erkek arasında toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünde bir ayrımcılık ortaya çıkıyor, erkek dışarda ücretli çalışır kadın ise ev içinde ücretsiz çalışır hiçbir ücret almadan emek harcamaktadır. Pamuk romanlarında kadın birkaç figür dışında genellikle bir ev hanımı ve anne olarak görünmektedir.

Tarih boyunca kadın hep başkaları için var olan kişidir. Kadın, kendisi adeta yoktur; çocukları, eşi, anne babası her zaman kendisinden önce gelmektedirler. Bir anne ve eş olarak yükümlülükleri onu diğerleri için var olan haline getirmektedir. Kadının değeri iyi bir evlilik yaptıysa ve istenilen çocukları doğurduysa kabul edilebilir. Bir kadının evliliğin iyi gitmemesi onun başarısızlığından kaynaklanır (Kümbetoğlu, 2016: 53). Bir evliliğin yolunda gitmemesi sadece kadının başarısızlığına dayanmıyor o zaman Pamuk'un tüm romanlarında kadınlar başarısız bir figür olarak karşımıza çıkıyorlar, tüm romanlarda mutsuz ve başarısız evliliklere şahidiz. Romanların ilk başlarında belki ailede herkes birbirini seven mutlu bir görüntü veriyor belki ama sonrasında bir takım sorunlar ortaya çıkarak mutlu aileden eser kalmıyor ve birçok mutsuz aileyle tanışılmaktadır.

Giddens'a göre bazı evlilikler hala esasen çocuk doğurma ve yetiştirme hatırına kurulabilir ve ya sürdürülebiliyor (2010: 143). Pamuk'un romanlarında çocuksuzluk bir eksiklik gibi detaylandırılmaktadır. Örneğin *Sessiz Ev* romanında Faruk ve eşi Selma çocukları olmadığı için ayrılırlar. *Kara Kitap*'ta Galip ve Rüya, *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında Samiha ve Ferhat'ın çocukları olmadığı için mutsuz bir evlilikleri olduğunu görüyoruz. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında ise Cem ve Ayşe çocukları olmadığı halde mutsuzluklarını yansıtmamaya çalışıyorlar kendilerini iş ve seyahat gezilere adıyorlar.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında Nigân hanıma göre “erkekler daha erkek, kadınlar da sanki bir vazo” (CBVO, s. 103) gibi düşünürdü çünkü önemli konularda konuşulduğunda kadın düşüncesi veya bakışı sorulmuyordu. Nigân aslan gibi iki oğlu, bir kızı, iki şeker gelini ve torunlara sahip bir kadındır (Sene 1936) Tek meşguliyeti, ev idaresi, ahabap ziyareti, kızını evlendirmektir. Kocasını öldükten sonra ailesini hep bir arada tutmaya çalışmıştır (CBVO, s. 95).

3.2.2.1.1. Eşler Arası İlişkiler

Toplumdaki kadın ve erkeğin görevleri, toplumsal cinsiyete dayalı olarak şekillenir. Toplumsal cinsiyete dayalı kadın ve erkek arasında bir iş bölümü yapılır, geleneksel toplumda kadının önemli rolü annelik ve itaatkâr eş iken, günümüzde kadın ev dışı kamusal alanlarda çalışmaya başlayıp evdeki rolünü ve dışardaki çalışma alanında ki rolünü beraber yürütmektedir. En önemlisi kadın toplumun gözünde bir eş olarak kocası ile ilgilenmek zorundadır.

Kadının ailedeki statüsü, halen toplumsal statüsü için en belirleyici unsurlardan biridir. Kadın ve erkek arasındaki aile içi güç dağılımının kadının aleyhine olması, hem kadınların toplumdaki ikincil konumunu, hem de kadınların uğradıkları ayrımcılıklara karşı stratejiler üretmelerindeki sınırları belirlemektedir (İlkkaracan, 1998: 190).

Pamuk romanlarında ataerkil aile yapısının tüm izlerini görmemiz mümkündür. Bu romanlarda eşler arası ilişkilerde, karı koca arasındaki olan anlaşmazlıklara sık rastlarıyoruz. Bazı roman figürleri arasında anlaşmazlık durumunda erkek başka kadınlarla ilişkiye girip, kendi karısını aldatmaya başlar. Erkeğin bu kadar hak ve yetki sahibi olduğu ataerkil toplumda, çok eşli olması ya da karısını aldatması da gayet normal karşılanıyor.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında Refik hayatına anlam veremediğini ve böyle yaşayamadığını anlatırken ve Perihan'a ne yapacağına dair bir fikri olmadığını söylerken, karısı ilgisiz karşılık veriyor. (CBVO, s. 206). Bu sırada Refik bunalımlar içinde evi terk etmek için bahane arıyordu, bir yandan karısı çocuklara çok ilgilediği için kıskanır , o yüzden küçük bir meseleden büyük bir kavga çıkartıp Perihan ve yeni doğan çocuğu terk edip aylarca gidiyor. Çünkü son bir yıl içinde hırçın, kavgacı, sinirli bir insan olduğunu kendisi de farkındaydı, eğlenceye davetliymişler, Refik gitmek istemiyordu ama Perihan o eğlenceye gitmek istiyordu, bu sırada Perihan Refik'in konuşmasını taklit etmeye başladı Refik kızdı ve...

“Zaten şimdiye kadar bütün istediğin de buydu: Eğlence... Bir gömleğin düğmesini bile dikmiyor, hep eğlence düşünüyorsun!” Perihan'ın etkilenmemiş gözükmeye çalışarak çocukla meşgul olduğunu görünce daha çok bağırdı: “Sen kafasız, yüzeysel, zavallı bir yaratıksın!” Perihan'ın dönüp kendisine baktığını gördü ve gene bağırdı: “Sığ, aptal ve işe yaramaz bir yaratıksın sen, anlıyor musun? Beni hiçbir zaman anlamadın, ne de anlamaya çalıştın.” Perihan'ın yaptığı taklidi düşünüyordu. Birisi önceden karısının kendisiyle böyle alay edebileceğini,

kendisinin de kaba ve hayvani sözler söyleyeceğini bildirseydi, ona inanmaz, böyle şeylerin zayıf ve ahlaksız insanların evliliklerinde olacağını söylerdi. Perihan yatağın kenarına oturmuş ağlıyordu. Çocuk da ağlıyordu. “Beni hiçbir zaman anlamadın! Benimle hiç ilgilenmedin!” (CBVO, s. 242-243).

Cevdet Bey ve Oğulları romanında Ömer ikinci kuşağı temsil etmektedir. Aslında Ömer evlilikten ve hayattan ne istediğini bilmiyor, çünkü kendisi evlilik sorumluluklarını taşıyamayacağını biliyordu sürekli nişanlısı Nazlı ile tartışıyorlardı;

“Nazlı ile tartışıyoruz, çünkü o ne istediğini biliyor, ben ise bilmiyorum! Ben ne istiyorum? Benim ne istediğim açık! Ben bunu hep söylüyorum. Bir fatih olmak. Peki, açıkça ne demek bu? Yani başkalarına göre bunun ne anlamı var, ya da ne anlamı olması gerekir? Basit: Ben herkes gibi olmak, azla yetinmek istemiyorum. Ben sıradan bir aile babası, yeni eşyalarla, yeni bir ev, çocuklar ve bir aileyle yetinen bir insan olmak istemiyorum. Ben hep, “ben, ben,” diyorum. Bunun çirkin olduğunu biliyorum. Ben...” Birden korkuyla durdu. “Ben ne olmak istemediğimi biliyorum, ama ne olmak istediğimi bilmiyorum!” diye düşündü. “Ben gencim. Ama düşünmeye başladım! Düşünmeyeceğim. Düşünmek bana göre değil!” (CBVO, s. 401)

Sessiz Ev romanında, Selâhattin siyaset ile uğraştığı için İstanbul’dan uzaklaştırıldı, o yüzden hayatlarını devam ettirmek için Fatma’dan fedakârlık istiyordu “malımızı mülkümüzü satmalıyız Fatma, fedakârlığa hazır mısın? ” (SE, s. 21) Fatma fedakârlık edip kocası için sürgünü kabul ediyor. Ancak fedakârlığı bununla da kalmıyor; kocası doktorluktan para kazanamadığı ve işi bırakıp tüm zamanını ansiklopediye adadığı için para kazanamıyordu. Bu yüzden Fatma’nın tüm elmasların, yüzüklerini sattı (SE, s. 61). Ataerkil toplumda erkeğin maddi açıdan gücü olup olmasa bile ailenin reisliği erkeğe aittir.

Sessiz Ev romanında, Selâhattin ve Fatma evliliklerin ilk yıllarında, karı koca beraber konuşurlardı;

“gel Fatma, seninle gezelim, derdi, kusura bakma, burada tıkişip kaldım, seni hiçbir yere götüremiyorum, ansiklopedim beni çok yoruyor, vaktim hiç yok diye ben Doğulu bir despot erkek gibi davranmak istemem, karımı eğlendirmek ve mutlu kılmak isterim, gel bari biraz bahçelerde yürüyelim, hem konuşuruz” (SE, s. 56).

Kadın, erkeğin otoritenin sahip olduğu güç karşısında boyun eğmektedir (Tayfur, 2012: 141). Fatma, Selâhattin ile anlaşamaz ve mutsuz bir ilişkileri olur, hata odalarını bile *ayırdılar*, çünkü Fatma hiçbir şey sormadan sorgulamadan hayatın gerçekleri ile yüzleşmek zorunda kalır. Fatma böyle öğrenmişti; kadın erkeğe boyun eğmeli, onu

dinlemeli ve hiçbir şey sormamalıdır. Sonunda istekleri gibi bir hayat süremezler, Selâhattin ansiklopedi çalıştığı zaman hep düşünürdü;

“bari bütün bunları konuşabileceğim bir dostum olsaydı, hayır, tek dostum olmadığı gibi, bu soğuk kadından da umudumu kesiyorum artık, yapayalnızsın sen Selâhattin, yazmış...” (SE, s. 24)

Karı koca ilişkisinde Fatma sürekli kocası tarafından aşağılanır. Fatma, kocasının yazdıklarını günah kâğıtları diyordu. Bir keresinde Selâhattin odasına girmiş kâğıtları karıştırmış, sırasını bozmuş ve bazılarını yere düşürmüştür. Selâhattin bunu fark edince şöyle söylemiştir:

“Fatma, olsun hiç önemi yok, istediğin kadar okuyabilirsin, oku! ... Okudun değil mi, aferin, iyi etmişsin Fatma, ne düşünüyorsun? Hep bunu istediğimi biliyorsun, değil mi, oku Fatma. Okumak en iyi şey, oku ve öğren, çünkü yapılacak o kadar çok şey var ki, ha? ... Okuyup uyanırsan bir gün göreceksin Fatma, ah ne kadar çok şey yapılacak, ne kadar çok hayatta. Ne kadar çok!” (SE, s. 24-25).

Kara Kitap romanında, Rüya ve Galip sık sık sinemaya giderlerdi. Rüya onu terk ettikten sonra Galip kendi başına sinemaya gidiyordu. Üç yıllık evlilik hayatları boyunca, belirsiz bir yerdeki bilinmeyen bir hayatın neşe ve eğlencesini kaçırmaktan şikâyetçi gözüken hep Rüya olmuştu, Galip değil (KK, s. 55). Eşi onu terk ettikten sonra hep karısının dönüşünü bekledi.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında Mevlut ve Rayiha ne kadar yoksul olsalar da kadın kocasına arkadaş gibidir ve ev idaresinde yardım eder. Mevlut sokakta bir şeye üzüldüğünde, aşağılandığı, kalbi kırıldığında hemen eve dönmek isterdi çünkü evde Rayiha onu teselli ederdi (KBT, s. 41). Bu romanda mutlu karı koca ilişkisi görüyoruz, mutluluğu kocasına hem arkadaş hem eş olarak eşlik etmektedir ve çocuklarına sevgiyle bakmaktadır, Rayiha kocasını yoksulluğuna katlanır ve bunun için kocasına sitem etmez.

Karı koca ilişkisi evde çocukları da etkiler; anne baba arasındaki sevgi saygı ve aşk olunca çocuk babaya hayranlık duyar. Kırmızı Saçlı Kadın romanında Cem’in anne ve babası sürekli tartışırlardır;

“ama babamla annemin aralarındaki sessiz kavgaların tek nedeninin siyaset olmadığını da fark ederdim. Bazen uzun süreler küşüşürler, aralarında neredeyse hiç konuşmazlardı. Belki de birbirlerini sevmiyorlardı. Babamın başka kadınları, pek çok başka kadının da onu sevdiğini seziyordum. Bazen annem başka bir kadın olduğunu benim anlayacağım bir ekil de konuşurdu” (KSK, s. 9).

Kırmızı Saçlı Kadın romanında mutlu bir karı koca ilişkisi ile karşılaşyoruz, her iki kari koca Cem ve Ayşe, üniversite eğitimi almış ve çalışıyorlardı, eğitim ve kadın çalışması kadın erkek rollerinin eşit olmasına neden oluyor;

“Hafta sonları eğer İstanbul’daysam karım ile alışveriş merkezlerine gider, bir film seyreder, lokantalarda bir şeyler atıştırırdık. Akşamları televizyona bakıp devlet büyüklerini, Askerlerin demeçlerini dinleyerek yemek yer... Çocuksuzluk mutlu evliliğimizi zehirlemesin, hayat sevincimizi karartmasın diye aramızda çok konuşurduk” (KSK, s. 101)

“Benim kırkıma, Ayşe’nin otuz sekiz yaşına gelmesinden sonra, önce karım ve ondan etkilenecek ben çocuk sahibi olma hayallerimizin gerçekleşmeyeceğini anlamaya başladık. Birbirimizle daha da iyi arkadaş olduk. Bir çocuğumuz olmayacağını en sonunda anlamak, bizi diğer ailelerden ayırmış, daha entelektüel kılmıştı.” (KSK, s. 121)

3.2.2.1.2. Annelik ve Babalık Rolü

Anne, bebeği doğuran kadın demektir ama annelik sadece doğurmaktan ibaret değildir, anneliğin duygular ve görevler ile bir bütün olduğuna dair bir düşünce vardır (Kılıçaslan ve Işık, 2016: 67). Aslında bir kadının hayattaki en önemli ve temel işlevi, çocuk doğurmak, özellikle erkek çocuğu doğurmaktır (Delaney, 2001: 74). Dolayısıyla annelik, kadınları güçlendiren deneyimlerden biridir; çünkü kendilerini var edebilecekleri meşru bir alan açmaktadır. Bu var oluşun son derece sıkı bir biçimde belirlenmiş, sınırları çizilmiş olsa da, güçlendirici bir etkisi vardır (Ökten, 2009: 306). Böylece kadının fizyolojik kaderi, annelik ile tamamlanır. Ancak üreme işinin yalnızca biyolojik bir durumun hediyesi olması düşüncesi geçtiğimiz yüzyılda kaybolmuştur. Üreme, artık tamamen insanların kontrolü altında gerçekleşen bir olgudur (De Beauvoir, 1967: 112).

Kadın, hem değer verilen bir özellik olan anne olma, yani bir çocuğu dünya getirme gücüne; hem de adına siyasal ya da sosyal haklar talep edilen bir toplumsal kimliğe, ezilmişliğe sahiptir. Feministler arasındaki teorik bir bölünme unsuru olan annelik, karşıtlıkları şekillendirmektedir (Collin ve Laborie, 2015: 39).

Babalık ise erkeğin aile içerisindeki temel rollerinden belki de en önemlisidir. Baba olma, ataerkil sosyalizasyon sürecinde kültürel olarak erkeğin “neslini sürdürebilme yetisine” işaret etmektedir. Baba olmak, erkeğin toplumun en küçük parçası olarak görülen ailenin “reisi” olmasını, yani “erkek egemenliğinin doruğunu” simgelemektedir (Bozuk, 2011: 75). Baba otoritesi hiyerarşik bir toplum sürekliliği için

büyük bir öneme sahiptir. Orta çağ boyunca aile içindeki baba otoritesi kralın ve tanrının otoritesinin bir yansımasıdır (Çeler, 2013: 169) Otorite tarafından sağlanan güç, erkeğe toplumda meşruiyet sağlamaktadır (Özbay vd. 2011: 64).

Aile içinde anne ve baba, kız ve erkek çocuklarına karşı farklı tutum ve davranışlarda bulunmaktadırlar. Ataerkil toplumsallaşma süreci, cinsiyet rollerinin öğrenilmesi için temel oluşturmaktadır. Öğrenilen bu davranış ve tutumlar, kız ve erkek çocuklarını ileride yetişkin olduklarında onlardan beklenen rollere hazırlamaktadır (Turhanoğlu, 2011: 201). Her anne kızının toplum içinde yaşayabilecek gerçek bir kadın olmasını ister. (De Beauvoir, 1967: 12).

Çocuk doğduğu andan itibaren aile tarafından toplumsal cinsiyetine uygun yetiştirilir. Kız çocuğu annesini kendine örnek model olarak ve erkek çocuğu babasını kendine örnek model olarak tercih etmektedir. Tabi ki erkek ve kız çocuk arasında doğdukları andan itibaren bir eşitsizlikle karşılaşırız.

Ailede anne babanın kendi aralarındaki ilişki, çocuğun anne babası ile ilişkisi üzerinde de etkilidir. Baba evde anneye şiddet uyguladığı zaman çocuk babasını ya örnek alıp aynı şekilde davranmaya ya da babasına tavır alıp ondan nefret etmeye başlayacaktır. Pamuk romanlarında baba ve anne ilişkisinin çocuk üzerindeki etkisine de rastlıyoruz. Romanlarda daha çok çocuğun yetiştirilmesi anneye yükümlü olarak görüyoruz. Ailede otorite ne kadar baba elinde olursa olsun çocuk ile iki arkadaş gibi davranması çocuğun yetiştirme tarzı, çocuğun gelecekteki psikolojisinde etkiler ve baba çocuğa ne kadar iyi örnek olursa çocuk o kadar iyi şekil alır.

Ailede en büyük sorumluluk ise annenindir; iş bölümünde ev ve çocukta sorumlu olan da annedir. Bu yüzden anne ve çocuklar vakitlerinin büyük bir kısmını beraber evde geçirirler ve çocuk yetiştirme görevi kadındadır. *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Nigân Hanım aslında hem Ayşe ve hem Osman ve Refik ile iyi bir iletişim sağlayamıyor. Pamuk romanlarında pekiyi bir baba oğul ilişkisine rastlayamıyoruz.

Pamuk'un romanlarında, baba olmanın izleri çok geniş bir yelpazede sürülmektedir (Parla, 2018: 39). Pamuk, romanlarının hepsinde baba karakterini sert, geleneksel ataerkil otorite sahibi olan bir figür olarak göstermemektedir. Pamuk'un romanlarındaki birkaç karakter haricinde baba figürleri siliktir. Aslında Pamuk'un romanlarında anneler babalardan daha fedakâr davransalar da genel olarak annelik ve

babalık rolleri, birkaç karakter haricinde örnek ebeveynleri temsil etmezler. Pamuk'un romanlarının neredeyse tümünde sorunlu bir baba oğul ilişkisi görülmektedir. Erkek çocuklar genellikle baba şefkatinden yoksundur; Pamuk'un romanlarındaki erkek çocukların ya babasının ölmüş olduğu ya da terk edip gittiği görülmektedir. Babaları ile erkek çocukları arasındaki mesafeli ilişkiye karşın Pamuk, romanlarındaki baba-kız ilişkilerini bundan farklı olarak sıcak ve yakın şekilde tasvir etmektedir.

Pamuk'un romanlarındaki bazı çocuklar, babalarının yanında çalışmaya başlayıp baba mesleğini sürdürmüştürler. *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Cevdet Bey, babasının kömürcü dükkânını büyüterek ticarete atılmıştır. Cevdet Bey'in oğlu Osman ise babasının işlerini devralmıştır. Masumiyet Müzesi romanında Kemal ve ağabeyi babalarının dağıtım ve ihracat şirketinde birlikte çalışmaktadır. Kafamda Bir Tuhaflık romanında da Mevlut, küçük yaştan beri yanında olup meslek anlamında da onu yetiştiren babası gibi sokaklarda yoğurt ve boza satış yapmaktadır.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında, hem Cevdet Bey ve hem Nigân hanım tarafından çocukları ile ilgili mesafeli biri ilişki görüyoruz, Nigân hanım huysuz kızı için çile çektiğini düşünüyordu, kızına karşı tavrı ve davranışı sıkıydı, Ayşe müzik kursuna annesinin gelip kendisini almasından hoşlanmıyordu! Annesi hemen kızını iyi birisi ile evlendirmek istiyordu.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında, Cevdet ve Nusret'in içinde büyüdüğü ailede ailesi için işinden vazgeçerek başka bir yere taşınan fedakâr baba karakteri görülmektedir:

“Cevdet beyin babası Osman çok sevdiği anneleri, bir gün hastalanmıştı. Baba karısını hastaneye yatırabilmek için İstanbul'da görev istemişti, ama vermemişlerdi. Bunun üzerine baba istifa etmiş, İstanbul'a gelmiş, anneyi hastaneye yatırmış, kendisi de Haseki'de bir oduncu dükkânı açmıştı.” (CBVO, s. 18).

Cevdet Bey ve Oğulları romanında Nusret, düzgün bir baba olamamıştır. Oğlunu Haseki'de akrabalarının yanına bırakmıştır ve oğluna karşı babalık görevlerini hiçbir zaman yapamadığını düşünmektedir: “Onu Haseki'de bıraktım ve unutmaya çalıştım. Şimdi bir şeyler yapmam gerektiğini anlıyorum, ama geç kaldım.” (CBVO, s. 70). Babalık görevini yerine getiremediğini fark ettiğinde hasta yatağındadır ve elinden bir şey gelmediği için Cevdet Bey'den oğluna bakmasını ister.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında, Nigân Hanım'ın bir anne olarak oğullarına ve kızına verebildiği pek bir şey yoktur. Kendisine göre kızı Ayşe'nin terbiyesine çok dikkat etmektedir ancak kendisini bu konuda yetersiz görmektedir. Tüm olumsuz özelliklerine rağmen kızının eğitimi için çok çabalamıştır:

“Doğur, on altı sene üzerine titre, her şeyi yap, sonra sağlıksız, neşesiz, asık suratlı biri olsun! Cevdet Bey'di bu. Akşamları işinden geldikten sonra kızını öpen bir babaydı: Kızına kendisini sevdirmesini bilen, ama bunun nelere patladığını düşünmeyen sorumsuz bir erkek! Nigân Hanım kocasına yüzünü buruşturmakla yetindi. Bu küçük yüz hareketinin, “Ben terbiye ediyorum, sen şımartıyorsun!” anlamına geldiğini herkes biliyordu. Nigân Hanım, “Ben olmasaydım bu kız piyanoyu bile öğrenemezdi!” diye düşündü.” (CBVO, s. 99)

Babalık duygusu Refik'e heyecan yaşatır. Kızı olduğu için heyecanlıdır ama yüklediği sorumlulukların da farkında olduğu için şaşkındır. Yine de melek gibi bir kızı olmasını istediğini ifade ederek kızının ismini kendisi koyarak ona Melek adını verir. (CBVO, s. 205-248). Ancak, kendisi sorumlulukların yerine getiren bir baba değildir. Refik, kızını ve karısı Perihan'ı bırakıp bunalımlardan kaçmak için Kemah'a gider. Buna karşın Refik'in karısı Perihan iyi bir ebeveynidir ve çocukları ile ilgilenen bir annedir. Perihan, toplum tarafından ona yüklenen annelik rolünü tamamen içselleştirmiştir ve bebeğini çok sever:

“Refik ayağa kalkıp Perihan'ı bu kadar neşelendiren şeyi yakından görmeye gitti. Ama çocukla Perihan'ı birlikte gülerken görünce gene haksızlığa uğramış gibi bir duyguya kapıldı. Bu duygudan korkarak acele söyledi: “Ben aşağı iniyorum. Kütüphanede çalışacağım!” (CBVO, s. 207)

Cevdet Bey ve Oğulları romanında, Muhittin, kendi annesin toplumsal cinsiyete dayalı rolünü şöyle anlatır:

“Evde oturuyor. Misafirlğe gidiyor, misafirleri geliyor, yemek yiyor, gülüyor, uyuyor, nefes alıyor. Saksılarda çiçek yetiştiriyor...” (CBVO, s. 153)

Aynı romanda Muhtar'ın eşi vefat ettikten sonra kızı Nazlı ile yaşıyordu; sıcak bir baba kız ilişkisi vardı, kızının nişanlandığı zaman üzölmüştü, çünkü kızı onu terk edip gideceğini biliyor ve Ömer, Nazlı'yı mutsuz ve üzmesinden tedirgindi; Nazlı yaklaşıp babasının yanaklarından öptü. Milletvekili öpücöklere karşılık verdi.” (CBVO, s. 352)

“Sev, büyüt, başının tacı et, sonra gitsin o züppe, kendini beğenmiş, para delisi herifi seçip beğensin!” Duvardaki Venedik manzarasına bakıyordu. Bu resmi kendisi almış, rahmetli karısı pek beğenmemiş, ama duvara da asmışlardı. Karısını hatırlayınca hüznölendi: “Bir tek onu sevmiştim. O da bütün hayatım boyunca hafif

hafif güldü bana, sonra aldı başını gitti. Şimdi de Nazlı beni bırakıp gidecek.” (CBVO, s. 378)

Sessiz Ev romanında, Fatma, kocası ile anlaşılamadığı için tek dayanağı ve mutluluğu olarak oğlunu görmektedir. Fatma biricik oğlu Doğan’ı babası Salahattin’e benzemesini hiç istememektedir. Babası siyasetle ilgilendiği için sürgüne gönderilmiştir. Ayrıca bütün hayatını da ansiklopedi yazmaya adanmış, Fatma’yı da aldatmıştır. Fatma için varsa yoksa oğludur, oğlu babasına benzemesin diye ellinden gelen tüm fedakârlıkları yapar ancak yine de başaramaz. Oğlu Doğan, babasını örnek alarak, eşi öldükten sonra çocuklarını da ihmal etmiştir:

“Selâhattin sen oğlunu da kendine benzettin, Doğan da çocuklarına ilgi duymadı, anne bunlara artık teyzeleri bakar, benim halim yok...” (SE, s. 55)

“Doğan’ım, ben sana hayatta yapacağın en son iş babana uymamaktır diye kaç kere, kaç kere söylemedim mi, onu görüp kendine örnek almayasın diye ben seni yatılı okullara yollamadım mı, yavrum, hem artık hiç paramız kalmamışken, o yıllarda yalnız rahmetli dedenin ve anneannenin bana çeyiz olarak verdiği kutudaki yüzükler, pırlantalar, elmaslarla evi ayakta tuttuğumuzu ben senden saklayıp en iyi okullara göndermedim mi, cumartesi öğleden sonraları geç gelirdin, sarhoş baban istasyona seni almaya gitmezdi, o tek kuruş kazanamadığı gibi baştan aşağıya küfür olan o saçma yazılarını yayınlamak için benden para sızdırmaya çalışırken, ben yalnız, soğuk kış gecelerinde, oğlum hiç olmazsa Fransız mektebinde okuyor diye avunurken bir gün bir baktım, aa, sen de onlar gibi mühendis ya da tüccar olacağına neden oraya yazıldın, politikacı mı olacaksın...” (SE, s. 62)

Bu yüzden annesi çocuğunun mezarı başında şu serzenişte bulunur: “İstanbul’a git gez, eğlen, kızlarla dolaş da düşünme açıl diye babana göstermeden pembe incilerimi verip, al, İstanbul’a götür sat da eğlen, demedim mi... geniş yaşa oğlum, demedim mi, ben sana hiç olmazsa bari bu işte diren, belki vekil yaparlar, kaymakamlıktan ayrılma, bak valilik sıran geliyormuş oğlum, demedim mi...” (SE, s. 63)

Sessiz Ev romanında Selâhattin tüm zamanını yazdığı bir ansiklopediye sarf ettiği için hem oğlu Doğan, hem de evlilik dışı ilişkisinden olan çocukları Recep ve İsmail’e babalık edemediğinin farkındadır. Fatma, üvey anne olarak, Selâhattin’in oğullarına kötü davranmaktadır:

“ Ah, oğlum ne yazık ki senin ve İsmail’in eğitiminle ilgilenemedim, demişti. Köye götürüp baba diye sizlere gösterdikleri o aptal herif canınıza okumuş sizin, tabii bu biraz da benim kabahatim, Fatma’nın sizi oraya yollamasına göz yumdum, demişti, zayıf davrandım, ama Fatma’yı gücendirmek istemedim, bilim için gerekli masraflarımı hâlâ Fatma karşılıyor, sizin yediğiniz ekmek de onundur, çektiğiniz eziyet de, demişti, üzüldüğüm köydeki o aptalların sizin aklınızı korkularla kireçlenirmiş olmalarıdır. Ama ne yazık ki, sizi artık eğitip, kendi kendine akıl

yürütüp karar verecek birer özgür insan olarak yetiştiremem, çok geç, yalnızca ağaç yaş iken eğildiği için değil, benim bir ayağım çukurda olduğu için de çok geç... Oysa vakit, ah, ne az! Allahısmarladık benim zavallı, sessiz evlâdım, bari sana son bir nasihat edeyim, dinle beni Recep: Geniş ve özgür ol, kendine ve yalnızca kendi aklına inan anlıyor musun?”(SE, s. 250)

Fatma, Recep ve İsmail’in anneleri öldükten sonra hiçbir zaman onlara karşı annelik rolü üstlenememiştir.

Sessiz Ev romanında, Metin, küçük yaşta annesini kaybetmiştir ve bu anne eksikliğini bir ömür boyu kalbinde hissederek:

“Küçükken herkesin akşam eve dönünce onu öpen bir annesi var, benim yok diye düşündüğüm zamanlardaki gibi ve yatakhane, hafta sonlarında çok yalnız hissettiğim ve kendimden ve yalnızlıktan nefret ettiğim ve teyzemin evinde beni kimsenin sevmediğini düşündüğüm zamanlardaki gibi zavallı ve çaresiz hissediyordum kendimi” (SE, s. 160)

Sessiz Ev romanında Hasan babası İsmail ile iyi anlaşamazdı; kendisi okuyamadığı için ve maddi durumu kötü olduğu için çocuğun eğitim almasını istiyordu. “Baba bakışıyla bana bakıyordu. Sonra gene başladı: Oğlum, oğlum niye okumuyorsun, oğlum, oğlum bütün gün sokaklarda ne ediyorsun filan” (SE, s. 92). Bir keresinde babası, “omuzuma bir tane vurunca kızdım. Bir daha bana vurursan ben bu evden kaçırım artık” demişti. (SE, s. 169). Hasan ne kadar annesi çok sevseydi babasını o kadar sevmiyordu çünkü Hasan’ın annesi sürekli çocuğunu babası karşısında savunuyordu (SE, s. 127) annesini çok sevmesi birazda annesi babasından dayak yediğini gördüğü içindir, annesi çocuğu için dayak yemeyi de göze almıştı,

“Bana beni severek bakıyordu. Birden annemi ne kadar sevdiğimi ve babamı ne kadar sevmediğimi düşündüm. Anneme acıdım ve babam onu bir zamanlar dövdüğü için başka kardeşim olmadığı geldi aklıma. Bu hangi suçun cezası? Ama benim kardeşim annemdir: Düşündüm: Biz ana-oğul değil de kardeşiz sanki ve bizi ceza olsun diye bu topal adamın evine yerleştirmişler ve onun sattığı piyangoların parasıyla hadi bakalım, yaşayın yaşayabilerseniz demişler.” (SE, s. 128)

Kara Kitap romanında Celal ve babası Melih’in iyi bir ilişkileri yoktu. O küçükken babası, onu ve annesini terk edip yurt dışına gitmişti. Celâl’in hep yanlış fikirlere kapıldığına inansa da onu da en azından Rüya kadar sevmişti babası. Celal ve Rüya vurulduktan sonra hiçbir evladı yoktu artık. Hayır; tek evladı Galip’ti şimdi. (KK, 403-404) Melih Salik her zaman “Celâl gibi değil, asıl Galip gibi bir oğlu olmasını hep istediğini bir daha tekrarladı; Galip gibi akli başında, olgun, sakın...” (KK, s. 41) bir oğlu olsun isterdi.

Pamuk'un Kara Kitap' romanındaki Melih Salik karakteri de iyi bir baba olarak tasvir edilmemektedir. Eşini ve oğlu Celal'i e terk edip yurt dışına çıkar ve sonra başka birisi ile evlenir. Bu evliliğinden sahip olduğu bir kız çocuğu ile Türkiye'ye geri döner. Celal annesi ile yaşamaya devam eder. Oğlu Celil ve kızı Rüya öldürüldükten sonra Melih Salik, çocuklarına yeterince babalık yapamadığını ve hatta babalık yapmak için de çok geç kaldığını dile getirir (KK, s. 39).

Celal, Kara kitap romanında yalnız bir kişidir. Babası onu ve annesini terk ettikten sonra annesi ile beraber yaşamaktadır. Mum ışığında terzilik yapmaktan kör olan annesinin ameliyat masraflarını karşılamak için Celâl'in gazetede gece nöbeti tutmaktadır (KK, s. 91). "Poe'nun dediği gibi, ölen ya da kaybolan güzel kadın!" (KK, s. 94) dediği annesi için üzülmüyordu ama yine de onunla anlaşıyorlardı, ara sıra tartışmaktaydılar:

"Ona bir şeyler anlatmaya başladım. İlerde yapacağım şeyleri, başarılarımı, hayallerimi çağrıştıran hikâyeler ve hayaller olmalıydı bunlar, ama annem kendini vererek beni dinlemiyordu. Anladım ki, ne anlatırsam anlatayım, önemli değildi; önemli olan bir cumartesi akşamı evde annemle oturup yârenlik etmemdi. Bir öfke duymaya başladım. Saçları o akşam nedense bakımlı ve taralıydı, dudaklarına belli belirsiz bir boya sürmüştü... "Tuhaf tuhaf ne bakıyorsun öyle bana?" dedi korkuyla. Uzun bir sessizlik oldu. Anneme doğru yürüdüm, ama iki adım sonra da durdum; bacaklarım titriyordu. Daha fazla yaklaşımadan, bütün gücümle bağırmaya başlamışım. Ne söylediğimi açık seçik hatırlayamıyorum şimdi; ama hemen, aramızda sık sık çıkan o korkunç kavgalardan biri başlamıştı... Zorlukla kendimi evden dışarı attığımda... Annem ağlıyordu." (KK, s. 126)

Yeni hayat romanında, Dr. Narin üç kızdan sonra bir de erkek evladı olunca daha da mutlu olmuştur (YH, s. 96). Ölen dördüncü çocuğu ve tek erkek evladı Nahit için konağının ikinci katında bir çeşit müze yaptırmıştı (YH, s. 90) . "Oğlundan söz ederken içimi bir öfke kapladı. Neden bu kadar gurur düşkünü olur babalar? Neden bu kadar bilinçsizce zalim" (YH, s. 96). İstanbul'da tıp okuyan oğlu, bütün parlaklığına rağmen, büyük kumpasın oyununa gelmeyecek ve bir kitaba kanmayacak kadar güçlü, iradeli olması gerektiğine inanıyordu (YH, s. 104). Dr. Narin'in oğlunun ailesinden kaçmasının asıl nedeni, bir kitap okuyup hayatını değiştirmek isteğidir.

Benim Adım Kırmızı romanında Kara'nın babası şöyle tasvir edilmektedir: "küçük ve ücra medreselerde müderrislik eden babası huysuzdu, öfkeliydi ve iyice de içerdi. Kara, o zamanlar altı yaşındaydı, annesi ağlıyor diye ağlar, annesi sustu diye susar, bana, Eniştesine korkuyla bakardı" (BAK, s. 30).

Benim Adım Kırmızı romanında, Enişte Efendi, kızı Şeküre'yi çok severdi, Şeküre de bunu bilirdi: “Benden önce üç oğlu olmuş, ama Allah onların canını teker teker almış da ben kıza dokunmamış. Babam üzerime titrer” (BAK, s. 51)

Çocuklar için en emin yer annelerin kucaklarıdır, şiddet görmemek için kendilerini annelerin göğüslerinde saklarlar. Bilhassa birçok erkek çocuk büyümekten korkar (De Beauvoir, 1967: 9). Şeküre'nin kocası da savaşa gider ama dönmez. Savaşa gidip dönmeyen babanın tüm sorumlulukları da annenin üzerindedir. Savaşataki baba, yanlarında olmayışıyla eşine ve çocuklarına tekinsiz zamanlar yaşatmıştır. Roman çocuklarına sığınak olanda Şeküre, güçlü, fedakâr, cesur ve evlat sevgisi ile dolu bir anne olarak tasvir edilmektedir. Çocuklarını kayın biraderinden kurtarmak için boşanıp, başka birisi ile evlenmeye karar verir. Roman anne ile çocuk ilişkisi üzerinden yürümektedir ve Şeküre, toplumsal cinsiyet bağlamında bir anneden beklenen tüm sıfatların toplandığı bir karakter olarak öne çıkmaktadır:

“... Odada nasıl oldu bilmiyorum Orhan ile birbirimize sarılmış bulduk kendimizi. Şevket de sokuldu; bir an aralarında itiştiler. Kavgaya tutuştular zannediyordum ki sedire yuvarlanmış bulduk kendimizi. Köpek yavruları gibi onları sevdim; başlarının arkasından, saçlarından öptüm, göğsüme bastırdım onları, ağırlıklarını memelerimin üzerinde hissettim.” (BAK, s. 50)

“Orhan, benim yatağıma uzanmış. Başını göğüslerimin arasına soktu, baktım o da orada iç çekerek gözyaşı döküyor, iyice kendime çekip bastırdım onu. "Ağlama anne," dedi biraz sonra. "Babam savaştan dönecek."... Sustu. Ama o kadar sevdim, öyle bir göğsüme bastırdım ki onu, bütün sıkıntılarımı unuttum, ince kemikli Orhan'ımın narin gövdesine sarılıp uyuyakalmadan önce, şimdi, bir tek derdim var, onu söyleyeyim size.” (BAK, s. 101)

Şeküre, bütün ömrü boyunca kimseye söyleyemediği bir arzuyu içinde taşımıştır. Bu arzu yapılmasını düşlediği resim ile ilgilidir. Kimseye söyleyemediği bu resim bir anne ve çocuk tablosudur:

“... Mutluluğun resmi yapılsın isterdim. Bunun nasıl yapılacağını çok iyi biliyorum. Bir anne resmi yapılsın isterdim, iki çocuğu olsun; kucığında gülümseyerek tutup emzirdiği küçüğü, o annenin iri göğsünün ucunu mutlulukla gülümseyerek emerken, hafifçe kıskanan büyük kardeşle annenin gözleri buluşsun isterdim. Hem bu resimdeki anne ben olayım, hem de bu resim gökteki kuşu hem uçar gibi, hem de gökte mutlulukla sonsuza kadar asılı kalır gibi gösterip, zamanı durduran Heratlı eski üstatların usulüyle yapılsın isterdim. Biliyorum, kolay değil.” (BAK, s. 438)

Masumiyet Müzesi romanında Füsün babasına karşı artık o geleneksel aile kurallarına uygun “saygı” hareketlerini (babanın yanında içki sigara içmemek, yayılarak

oturup bacak bacak üstüne atmamak vb.) yıllar içinde bırakmıştır. Zaten, Füsün'un babası geleneksel bir baba olarak göstermesi gereken tepkiyi göstermemektedir (MM, s. 371). Füsün'un annesi Nesibe hanım kızının isteği üzere kocasına haber vermeden kızının yaşını büyük gösterip onu güzellik yarışmasına gönderir (MM, s. 16). Füsün ve babası arasında iyi bir ilişki yoktur. Babası roman boyunca sadece yaşananlara sessizce tanıklık eden birisidir. Füsün'un babası zararlı bir ebeveyn olarak anlatılmaktadır. Füsün on yaşındayken babası arkadaşları ile kâğıt oynarken babasının arkadaşları tarafında cinsel tacize uğramıştır ve babası bunu dahi fark etmemiştir.

Masumiyet Müzesi romanında, Pamuk'un tüm romanlarına göre çok farklı baba ve oğul ilişkisi ile karşılaşmaktadır, Kemal ve babası arkadaş gibidirler. Babası seneler önce Kemal'in annesini başka bir kadın ile aldattığını ve yasak bir aşk yaşadığını bile oğluna anlatır (MM, s. 89).

Kafamda Bir Tuhaflık romanında Vediha'nın iki erkek çocuğu vardır. Kocası Korkut, Vediha'ya çocuklarının yanında kötü davranmaktadır. Karısına bir şey söyledikten sonra küçümseyerek "Gene anlamadın!" demektedir. Bu sebeple de çocuklar aynı babaları gibi annelerine davranmaya başlarlar (KBT, s. 376). Vediha da çocukları ile hiç anlaşılamıyordu:

" Saygısız davranmaları doğru mu? Annelerinin yanında en edepsiz küfürleri etmeleri doğru mu? Babalarının onları o kadar şımartması doğru mu? Hep birlikte televizyon seyredirken ikide bir, yüzüme bile bakmadan "Anne, çay!" demeleri doğru mu? Her türlü hizmetlerini gören annelerine bir teşekkür etmemeleri doğru mu? Her şeye "Yaa anne tamam!" ya da "Manyak mısın?" diye cevap vermeleri doğru mu? Odalarında o edepsiz dergileri bulundurmaları doğru mu? Babalarının iki akşamda bir eve o kadar geç gelmesi doğru mu? Babalarının "Satışta önemli!" diye boyalı, sıska ve kaknem bir sarışını işe alıp bu kadar kıymet vermesi doğru mu? Hoşlanmadıkları herkese babaları gibi ya "ibne" ya da "Yahudi" demeleri doğru mu?" (KBT, s. 377).

Abdurrahman Efendi, eşi öldükten sonra kızlarını kendi büyüttüştür, kızlarından her birinin dünya güzeli olduğunu ve onları köyde çok iyi okuttuğunu düşünmektedir. (KBT, s.167) Kızlarına asla bir fiske dahi vurmamıştır (KBT, s.190). Abdurrahman Efendi'nin iki kızı da kocaya kaçarak babalarını çok üzmüştüler: "Kızı kaçan babanın işi zormuş: Hemen bağırp çağırıp, karanlığa silah sıkacaksın ki, dedikoducular "Aslında babası biliyordu," demesinler" (KBT, s.190).

Kızı kaçan baba olarak toplumda hoş görülmemeyi kendince akılcılaştırmaya çalışmaktadır Abdurrahman Efendi : “utanıyorum ama gurur da duyuyorum: Çünkü kızlarım başkalarının seçtiği kocalara değil, cesaretle kendi seçtiklerine varıyorlar. Bir anneleri olsaydı, dertlerini açar, kaçmaya gerek kalmadan en uygun olanını seçerlerdi... (KBT, s.210). Kız çocuklarının evlilik gibi konularda danışacağı merciinin anne olduğunu düşünen Abdurrahman Efendi, kızlarının kaçmalarının gerekçesini de başlarında bir annelerinin olmayışına bağlamaktadır. Anneleri kardeşlerini doğururken, doğan çocuğuyla birlikte ölmeseydi eğer, kızlarının hayatının farklı olacağını düşünmektedir.

Kafamda Bir Tuhaflik romanında Rayiha ve Mevlut çok fedakâr ve şefkatli anne baba karakteri sergileyerek her iki kız çocuklarına da oldukça alakadar yaklaşmaktadırlar. Mevlut, kendi babasının yaşadığı yoksulluğu yaşamamak adına, çocuklarına daha iyisini vermek için çabalamaktadır.

Aynı romanda yani Kafamda bir tuhaflik romanında Mevlut ve kızları arasında çok iyi bir baba kız ilişkileri vardı; Baba ile kız arasındaki duygulu ilişki Mevlut’a mutluluk verir.

“Oysa Fatma’nın evlenip gitmesinden sonra iyi arkadaş olmuşlardı. Fevziye konuşmayı, şakalar, taklitler yapmayı, saçma hikâyeler uydurup babasını güldürmeyi seviyordu (KBT, s. 401).

Kırmızı Saçlı Kadın romanında Cem, anne babasının kavgalarına çokça şahit olmaktadır:

“Annemle babamın kavgaları beni çok hüznlendirdiği için onları düşünmeyi, hatırlamayı kendime yasaklamıştım. Bazen babamın yüzünü hatırlayamıyordum. Babamın kaybolmasından sonra annemle çok iyi arkadaş olmuştuk. (KSK, s. 9-12)

Cem, babasını, onu ve annesini terk ettiği için sevmiyordu ama yıllar sonra babası ile karşılaştığında;

“Ayşe ile evlenince babamı gördüm . Babayı öldürme hikâyeleriyle meşgul olduğum için suçluluk duyuyordum. Ama onun yokluğuyla geçen yıllarda, kendi kendime mücadele ederek büyümüş ve "kendim" olmuşum. Babam yaşlanmıştı ama iyi gözüküyordu. Parası olduğunu, gene başka bir hayata başladığı için utandığını hissettim (KSK, s.100)

Kırmızı Saçlı Kadın romanında Cem'in babası, annesi ile onu parasız bir şekilde terk edip gitmiştir. Cem, kuyumculuk yaptığı yıllarda Mahmut ustanın babacan tavrı ile karşılaşmıştır. Kendi babasından görmediği ilgiyi Mahmut ustadan görür:

“Mahmut Usta bağırdı. O zaman bana hiç bağırmayan, beni hiç azarlamayan babamı özlerdim. Ama onun yüzünden parasızlık çektiğimiz ve burada çalıştığım için babama kızıyordum da. Mahmut Usta babamın hiç yapmadığı gibi benimle ilgileniyor, hikâyeler anlatıyor, dersler veriyor ve ikide bir, iyi miyim, aç mıyım, yoruldu mu diye soruyordu. Ustamın azarları bu yüzden mi beni çok öfkeliendiriyordu? Babam beni azarlarsa, ona hak verir, utanır, olayı unutturdu. Mahmut usta azarlayınca nedense bu daha derine işliyor, hem ona itaat edip dediğini yapıyordum hem de ona öfkeleniyordum.”(KSK, s. 27)

“O güne kadar babam bana hiç masal, hikâye anlatmamıştı. Mahmut Usta ise her gece, televizyondaki belirsiz, hatta soluk bir görüntüden, gün boyunca karşılaştığımız bir dertten, bir hatıradan yola çıkarak hikâyeler anlatırdı.” (KSK, s. 30) “Mahmut Usta'nın sözleri ise hep teselli edici ve güven vericiydi.” (KSK, s. 47) “Babam benimle Mahmut Usta'nın ilgilendiği gibi asla ilgilenmezdi. Mahmut Usta gibi, sabah akşam onunla vakit geçiremezdim. Ama babam hiçbir zaman bana küçümseyerek bakmazdı.” (KSK, s. 49) “Mahmut Ustanın "Oğlum" deyişini içime derinden işler, kafamı karıştırırdı.” (60.sayfa)”Tuhaf bir "baba" özlemi ve öfkesi ruhumu sarıyor, bir akıl karışıklığına kapılıyordum”. (KSK, s. 105)

Cem, kuyuculuk yaptığı dönemde Mahmut ustaya çıraklık eder, kendi babası ve Mahmut ustayı kıyasladığı zaman;

“Babam siyasi sır tutma alışkanlığından, yaptığı önemli şeylere beni katmaz, fikrimi almazdı. Mahmut usta ise kuyuyu nerede kazacağına karar verirken önce düşüncelerini benimle paylaştı. Babamdan hiç görmediğim bu şefkat ve yakınlıktan hem hoşlanarak hem de bir anda ona kızarak.” (KSK, s. 19) Mahmut Usta'ya göre usta-çırak ilişkisinin sırrı, baba-oğul ilişkisine benzemesiydi. Her usta, bir baba gibi çırağını sevmek, korumak ve eğitmekle yükümlüydü. Çünkü işi sonra çırağına miras kalacaktı. Bunun karşılığında çırağın görevi de ustasının işini öğrenmek, onu dinlemek ve ona itaat etmektir. Usta ile çırak arasında sevgisizlik ve isyankârlık girerse, tıpkı bir baba oğula olacağı gibi ikisi de biter, iş de yarıda kalırdı. Ben iyi aileden gelen iyi bir çocuk olduğum için ustamın içi rahatı; benden saygısızlık ve itaatsizlik beklemiyordu. Oğluna güvendiği gibi çırağına güvenilebilen kuyucu ayakta kalır. (KSK, s. 34)

Her kadının anne olma isteği vardır, Kırmızı Saçlı Kadın romanında, Ayşe ve Cem çocuk sahibi olamamaktadır. Doktora gitmeye karar vermişler ancak sonuç alamamışlardır. Çocuk sahibi olamamaları yüzünden mutlu süren evliliklerinin zehirlemesini istememişlerdir. Romanda Cem için baba olmak oldukça önemli bir imgedir:

“Annenin karnına düşürdükten sonra oğlunu hayatının sonuna kadar koruyup sahiplenir. Güçlü, şefkatli bir kişidir baba. Dünyanın başlangıcı ve merkezidir o. Bir baban olduğuna inanıyorsan, onu görmeden bile kendini iyi hisseder, onun

orada olduğunu, gelip seni şefkatle koruyacağını bilirsin. Benim öyle bir babam olmadı.” (KSK, s. 168) Cem’in Oğlu Enver’inde öyle bir babası olmadı.

Kırmızı Saçlı Kadın romanında anne oğlu olan, Gülcihan ve Enver’in ilişkisi anlatılır. Anne oğul iyi anlaşılmaktadır, arkadaş gibidirler. Ancak Enver, babasının hayatta ve kim olduğunu öğrenebilmiştir:

“Çocukluğunda ona Rüstem ile Sührab' ı, Oidipus ile annesini, Hazreti İbrahim ile oğlunu anlattığım için hiç pişman değilim. Oğlum babasını istemeden öldürmüştür.” (KSK, s.100)

Kırmızı saçlı kadın romanında Pamuk, roman içerisindeki karakterler aracılığıyla başka hikâyeler de anlatmaya çalışmıştır. Bu hikayeler ise, Sophokles’in, Kral Oidipus ve Firdevsi’nin Şehnamesindeki Rüstem ve Sührab hikâyeleridir Bu hikayelerdeki baba-oğul ilişkilerinin birinde oğlu babasını diğerinde babası oğlunu öldürmektedir.

Mahmut usta Oidipus hikâyesini Cem’e anlatır. Şehzade Oidipus, ileride babasını öldürecek ve öz annesi ile evlenip, babasının tahtına oturacaktır. Kehanetten korkan baba Laios, doğar doğmaz oğlunu kaçırarak ölsün diye ormana terk edilmesini emreder. Komşu krallığın bir nedimesi Oidipus’u kurtarır ve şehzade gibi yetiştirir. Büyüdüğünde ise bulunduğu ülkede yabancılik hissetmiştir. Bu hissin nedenini merak edip müneccime geleceğini sormuştur. Müneccim ise ona efsanedeki hikayeyi anlatır: Allah, Oidipus' un kaderine, babasını öldürüp anasıyla yatacağını yazmıştır. Oidipus bilmeden asıl ülkesi Thebai'ye gitmiş, bir köprüden geçerken ihtiyar bir adamla lüzumsuz bir nedenle tartışmaya girmiştir. Bu adam, aslında öz babası kral Laios’dur. Bir anlık saçma bir öfkeyle, tek bir kılıç darbesiyle babasını öldürmüştür. Mahmut usta anlatısında Oidipus’un olayın farkında olmadığına altını çizme çabası da vardır: "Elbette öldürdüğünün babası olduğunu bilmiyordu". Sonra bilmeden kendi öz annesiyle de evlenmiştir Oidipus (KSK, s.38).

Rüstem ve Sührab hikâyesinde ise baba ile oğul birbirlerini tanımadan karşılaşan ordularını uzaktan izlerler. Çeşitli hilelerden ve oyunlardan sonra efsane savaşçı Rüstem ile oğlu Sührab savaş alanında karşı karşıya gelirler. İkisi de zırhlar içindedir ve dolayısıyla, aynı Oidipus ve babası gibi birbirlerini tanıyamamışlardır. Zaten Rüstem, karşıdaki cengâverin kendisine bütün gücüyle saldırmaması için dövüşte kim olduğunu özenle saklamıştır. Gözü babasını tahtına oturtmaktan başka bir şey görmeyen çocuk kalpli Sührab, zaten kiminle savaşacağına dikkat etmemektedir (KSK, s. 110).

Şehnamede ki Rüstem de oğlunu bilmeden, tanımadan öldürür. Mahmut usta, Rüstem'in günahını ise oğlunu öldürmesi olarak değil de bir gecelik sevişmeden oğul sahibi olmak şeklinde anlatmaktadır (KSK, s. 112). Oidipus ile Sührab' ı birbirine o kadar benzeten, onları kardeş kılan, babasızlık ve yeni bir baba bulma heyecanıdır. Hem Sührab hem de Oidipus' un asıl babalarından uzak olmaları onları yaşadıkları trajediye sürükleyen gerçekliktir. Romandaki Cem ise kendisinin de baba aradığını kendinden bile saklamak istemektedir:

“Babam beni tıpkı Rüstem'in Sührab' a yaptığı gibi bırakıp önce hapse, sonra başka bir hayata gidince onun yerine kendime yeni babalar aramış, onların öğütlerini dinlemiştim. Mahmut Usta'yı hala sık sık düşünüyordum.” (KSK, s. 116)

3.2.2.1.3. Kardeşler Arası İlişkileri

Orhan Pamuk'a göre “ataerkil toplumlarda, birinci erkek çocuk bütün kuralları koyar, yasaları önerir. İkinciye de bir şey kalmaz. Ona oyun oynamak ve hayal kurmak kalır” (Gezici, 2006: 40). Pamuk'un kendi gerçek hayatında aralarında on sekiz aylık bir yaş farkı olan iki erkek kardeşin birbirleriyle dalaşması, boğuşması, dövüşmesi, İstanbul'da o zamanlar ve belki şimdi de sıradan, hatta sağlıklı bir şey olarak görüldüğü için Orhan Pamuk'un başına gelenleri durduracak güçlü bir irade yoktu. (İHVŞ, s. 273). Toplumsal cinsiyetin gereği, babasının rolünü taklit ederek evin büyük erkek çocuk babacan bir davranış ve annesine ev içinde yardımcı olan kız kardeş, kardeşlerine annelik yapmaktadır. Pamuk romanlarında kardeşler arasında kıskançlık, rekabet ve bazen de anlaşmazlık görünmektedir.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında, romanın birinci kuşak kardeşler, Cevdet ve Nusret arasında tuhaf bir ilişki vardır. Kendisi de, ağabeyi de bütün hayatları boyunca birbirlerini küçümsemişlerdir (CBVO, s. 66). Cevdet ağabeyini sevdiği için, Nusret onu ne kadar küçümsese, ne kadar azarlasa da ona kıyamayacağını biliyordur (CBVO, s. 22). Nusret'in düşüncesine göre Cevdet: “Senin ruhun yok! Aptallıklar için yaşıyorsun! Para, aile hayatı, günlük küçük aptallıklar ve ticaret dertleri... Ruhsuzsun!” diyordu (CBVO, s. 72). Cevdet ve Nusret aynı ailede büyümelerine rağmen farklıdır:

“Abisi Nusret, Cevdet'in hayatından, düşüncelerinden hoşlanmıyor, onu küçümsüyordu. Ama küçümsemesine rağmen, ondan para alıyor, bu yüzden kardeşini görmek istemiyor, onu her görüşünde hem kendisi yerin dibine geçiyor, hem de her seferinde daha ağır sözler ve hakaretlerle Cevdet'i yerin dibine geçirmeye çalışıyordu. Cevdet Bey bunu hissettiği, karşılıklı oturma ikisine de

ağır geldiğini çok iyi bildiği için kardeşine seyrek gidiyordu. Her gidişinde onunla biraz konuşur, bir türlü kurtulamadığı şu hastalıktan sıyrılabilmesi için hastaneye yatmasının şart olduğunu söyler; ağabeyi hastanelerin insanları yalnızca mezara götürmek için yapıldığını, bir doktor olarak bunu çok iyi bildiğini tekrarlar, sonra bir süre karşılıklı susarlar, Cevdet Bey bir zarfa koyduğu parayı bir köşeye bırakır çıkardı.” (CBVO, s. 21).

Cevdet Bey ve Oğulları romanının ikinci kuşak kardeşler ilişkisinde, Cevdet Bey’in her iki oğlu Osman ve Refik iki zıt karaktere sahiptirler. Babaları öldükten sonra Osman Refik ve Ayşe’ye babacan bir tavırla yaklaşmaktadır. Cevdet Bey evde güç ve iktidar simgesiydi ki, O öldükten sonra büyük oğlu Osman onu temsil etmektedir. Refik evi terk ederken; “Osman iki adım atıp Refik’e yaklaştı. Babacan bir tavır takınmaya çalışarak elini kardeşinin omuzuna koydu, ama çok iğreti bir hareketti bu” (CBVO, s. 244). Osman, dışarda Cezmi⁶ ve Ayşe beraber gördüğünde, “Ayşe’nin kolundan tuttu. “Hadi gidelim!” dedi. Sonra rahmetli Cevdet Bey’in babacan hareketlerini andıran, ama onlardan çok daha soğuk ve iğreti bir davranışla Ayşe’nin başını okşadı ve okulu, dersleri hakkında sorular sormaya başladı.” (CBVO, s. 278) Osman’a göre Cezmi Ayşe’nin İyi bir ailenin kızı olduğunu anlamış. “Seni kandıracak, babamın mirasından sana kalanların üzerine yatacak, bütün ömrünce keyif çatacak... Tabii sana borcunu ödemek için gıy gıy keman çalar...” (CBVO, s. 297)

Sessiz Ev romanında, Selahattin evlilik dışı ilişkiden iki erkek çocuğunu eşi Fatma yüzünden köye gönderir. Romanda ikinci kuşak kardeşler arası ilişkisinde Doğan, Selahattin’in oğlu Recep ve İsmail’e iyi davranmaktadır. Doğan onlara para verip şöyle söyler, “alın bu parayı, Recep, İsmail alın, istediğiniz gibi yaşayın, ben annemle babamın suçları ve günahları yüzünden vicdan azabı çekmekten bıktım...” (SE, s. 122) Recep ve İsmail’in Anneleri (hizmetçi kadın) öldükten sonra;

“Doğan Bey bize acıdı da getirdi buraya: Recep sen, anneme ev işlerinde yardım edersin, İsmail de seninle birlikte otursun, alt katta, siz bu odada oturun, sonra ben zaten sizler için bir şeyler yapacağım, o ikisinin günahlarının kefareti niye siz ödeyesiniz (SE, s. 144).

Sessiz Ev romanında üçüncü kuşak kardeşler arası ilişkisinde, Faruk ne kadar olumlu bir tip olsa da Metin’de o kadar olumsuz bir tiptir (Kırkoğlu, 2006: 67). Metin ve Faruk iyi anlaşamamışlar da, Faruk ve Nilgün iyi anlaşıyorlardı. Hatta ağabeyi Faruk

⁶ Cezmi, Yoksul bir Ailenin çocuğudur, anne babası Trabzon’da yaşıyorlardı, İstanbul’da hukuk okuyordu, babası Trabzon’da müzik öğretmenidir. Müzik kursunda Ayşe ile tanışmıştı (CBVO, s. 273)

boşandıktan sonra tek başına yaşarken kardeşi de onunla yaşasın istemektedir: “İstanbul'da teyzenlerle oturacağına benimle otur Nilgün. Koskocaman bir boş oda var evimde, çok yalnızım.” Bir sessizlik oldu. “Bu aklıma gelmemiştii,” dedi Nilgün.” (SE, s. 195)

Beyaz Kale romanında, kardeş ve aile ile ilgili konulara pek fazla rastlanmamaktadır. Türk hoca:

“Kız kardeşleri dışındaki kardeşlerini nefretle anıyordu, uzun uzun kız kardeşi Semra'yı anlattı, onun iyiliğini ve kocasının kötülüğünü; onu yıllardır göremediği için duyduğu üzüntüden söz etti, ama ben bu konuyu merak edince şüphelendi, bir başkasına geçti” (BK, s. 50)

Kara Kitap romanında Celal ve Rüya, üvey olmalarına rağmen öz kardeş gibidirler. Babalarına göre Celal, Rüya'yı da kendi düşünceleri peşinde sürüklemektedir. Romanın sonunda Celal vurulduğunda Rüya' da onun yanındadır ve o da vurulmuştur. Her ikisi de roman sonunda ölürlür.

Melih amcaya göre, Celal; "Türk, milletini ve ordusunu kandıramayınca kız kardeşini kandırdı. Rüya böyle anarşist oldu. Galip oğlum onu o çetecilerin arasından, o fare yuvasından çekip çıkarmasaydı Rüya şimdi evinde yatağında değil, kim bilir nerede olurdu?" "Belki de o zaman, Rüya hapiste olurdu, çünkü Celâl kadar ihtiyatlı da değildir," dedi Melih Amca ve listesinin heyecanına kapılarak ve "Allah korusun" lara aldırmandan saydı: "O zaman, Rüya belki Celâl'le birlikte o haydutların arasına karıştırdı. Beyoğlu gangsterlerinin, eroin imalatçıların, pavyon kabadayılarının, kokain düşkünü Beyaz Rusların, röportaj bahanesiyle aralarına girdiği bütün o sefih takımın arasına karıştırdı zavallı Rüya. Çirkin hazların peşinden ta İstanbul'a gelen İngilizlerin, güreş tefrikalarına ve güreşçilere meraklı homoseksüellerin, hamam âlemine katılan Amerikalı karıların, dolandırıcıların, bir Avrupa ülkesinde değil artistlik, orospuluk bile yapamayacak film yıldızlarımızın, itaatsizlik ve zimmetten ordudan kovulmuş subayların, frengiden sesleri çatlamış erkeksi şarkıcıların, kendini sosyete kadını diye yutturan kenar mahalle dilberlerinin arasında aramak zorunda kalırdık kızımızı." (KK, s. 39-40)

Benim Adım Kırmızı romanında Şevket ve Orhan arasında sürekli bir didişme ve atışma vardır. Şevket, Orhan'dan büyük olduğu için sürekli Orhan'ı azarlayıp, küçük konular için de dövüp canını yakmaktadır.

Kar romanında iki kız kardeş İpek ve Kadife arasında gizliden bir kıskançlık vardır. Kadife ve Lacivert arasında bir ilişki vardır ama aslında Lacivert İpek'ten hoşlanmaktadır. Kadife, Ka ile konuşurken; “Her kardeş ablasının mutlu olmasını ister” der. Ka sadece hayatı boyunca bütün kardeşler arasında içten bir nefret ve zoraki bir

dayanışma gördüğü için değil, ayrıca Kadife' nin her halinde bir yapmacıklık gördüğü için de bu söze hiç inanmamıştır (K, s. 203).

Mevlut'un babası Mustafa ve amcası Hasan, mal ve mülk kavgası ederler ve İstanbul'daki gecekonducularını ayırırlar. Mevlut'un babasına göre kardeşi onun hakkını yemiştir. Babası artık Mevlut'un de onlarla ilişkisini kesmesini istemektedir.

3.2.2.2. Aile İçi Şiddet

Kadına yönelik aile içi şiddet, toplumsal cinsiyet temelli insan hak ve özgürlük ihlali olarak kabul edilmektedir. Bu durum kadınları, sosyal ve ekonomik hayatta olabilecekleri konumdan uzak tutmaktadır. Günümüzde farkındalığı olan bu eşitsizlik türüne dikkat çekilse de kadınlara uygulanan toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizlikler devam etmektedir. Bu durum kadınları sadece sosyal ve ekonomik hayattan uzak tutmamakla aynı zamanda kalmayıp onların duygusal çöküntü yaşamalarına da sebebiyet vermektedir (Şenol ve Yıldız, 2013: 9). Aile içinde kadınların maruz kaldığı şiddet ise yakın zamana kadar tüm dünyada aile içi mahrem bir sorun olarak görülmekteydi. Ancak bugün kadına yönelik aile içi şiddet, geniş bir toplumsal çerçevede sosyal ve kültürel bir sorun olarak ele alınmaktadır (Özbay vd. 2011: 248). Aslında kadınlara cinsiyetleri yüzünden uygulanan şiddet biçimleri çok çeşitlidir ve şiddetin farklı boyutları ilgili başlıkta incelenecektir.

Ataerkil toplumsal yapıda erkek, aile içinde kadına veya çocuklara şiddet gösterdiği zaman normal karşılanır çünkü ataerkil ailede, şiddet göstermek erkek egemenliğinin ve erkek otoritesinin bir göstergesidir. Ailede, şiddet bir tahakküm kurma çabasıdır. Pamuk'un romanlarında aile içi şiddet sık rastlanan bir konu olmasa da toplumsal cinsiyete dayalı şiddet dikkat çekmektedir. Buna karşın aile içi şiddetin bir türü olarak çocuğa yönelik şiddete yazarın romanlarında rastlanmaktadır. Çocuklar aile bireyleri tarafından özellikle de anne, baba veya üvey anne tarafından şiddete maruz bırakılmaktadırlar. Çocuklar ise gördükleri şiddet karşısında tepkisiz kalmayı ya da gerek ebeveynlerine gerekse yaşamlarının ilerleyen yıllarında hayatlarına giren insanlara karşı aynı şekilde şiddete başvurabilmektedirler.

Her evlilikte aile içerisinde anlaşmazlıklar yaşanabilir. Bu anlaşmazlıkların fiziksel veya sözel şiddete dönüşmesi istenmeyen bir durumdur. Evliliğin ilk

zamanlarında kadınlar genellikle sözel şiddete uğradıklarını fark etmezler ama aradan geçen süre içerisinde sözel şiddeti fark etseler dahi itiraz edemez duruma gelirler. Bu da bir eşitsizlik türüdür zira evliliklerde sözel şiddete kadınlar erkeklerden çok daha fazla maruz kalmaktadırlar (Şenol ve Yıldız, 2013: 10).

Kadın bedeninden çok ruh sağlığını etkileyen şiddet türü ise psikolojik şiddettir (Gürsoy, 2017: 89). *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Refik ve Perihan arasındaki tartışmalar bu durumun bir örneğidir. Tartışma sırasında Perihan taklit etmeye başlayan Refik'in ona psikolojik ve sözel şiddet uyguladığını söylemek mümkündür:

“Sen kafasız, yüzeysel, zavallı bir yaratıksın!” Perihan'ın dönüp kendisine baktığını gördü ve gene bağırды: “Sığ, aptal ve işe yaramaz bir yaratıksın sen, anlıyor musun?” (CBVO, s. 242)

Sessiz Ev romanında Fatma, kocası tarafından hakaret ve eleştiriye uğrayınca kocasından uzaklaşır ve içine kapanır çünkü sürekli aşağılanarak hakaret duymaktadır: “Soğuk kadın, zavallı kadın, buz gibisin, ruhsuzsun sen!” (SE, s. 17). Romanda Fatma, bir yandan psikolojik şiddete diğer tarafından ise farkında olmadan ekonomik şiddete maruz kalmaktadır. Kocasını tüm hayatını ansiklopedi yazmaya adanmıştır ve Fatma, babasından kalan mücevherlerin hepsini evin idaresi için satmak zorunda kalmıştır. Kocasını Selâhattin, hem kendi evlerinin ve evdeki hizmetçi kadının hem de evlilik dışı sahip olduğu iki erkek çocuğun tüm masraflarını Fatma'nın parası ile ödemektedir. *Sessiz Ev* romanında, Selâhattin eşi Fatma'yı evin hizmetçi kadını ile aldatmış ve evlilik dışı iki çocuk sahibi olmuştur. Ayrıca Selâhattin ailesinden ziyade onlarla ilgilenmektedir. Selâhattin'in evde olmadığı bir akşam Fatma, hizmetçi kadın ve çocuklarının yaşadığı müstemilata gidip anne ve çocuklarına şiddet uygular:

“Kulübeye vardım... Sefil basit kadın, aptal hizmetçi, hemen açtı. Fare leşleri, baykuşlar, cinler! Onu itip içeri girdim, demek piçlerin bunlar, elimi tutmaya kalktı! Lâğım boruları, hamamböcekleri, ölüm korkuları! Yapmayın hanımefendi, yapmayın çocukların ne günahı var? Habeş köleler, zenciler, paslanmış demirler! Çocuklara vuracağınıza bana vurun hanımefendi, ne günahı var onların. Aman Allah'ım, kaçın çocuklar, kaçın! Kaçamadılar! Çürükler, leşler, piçler! Kaçamadılar ve vurdum onlara ve o sırada, bir de bana el kaldırıyorsun ha, annelerine de vurdum ve o da bana vurmaya kalkışınca daha çok vurdum ve sonunda tabii ki Selâhattin, senin, çalışkan, güçlü kuvvetli kadın dediğin o yıkıldı, ben değil!” (SE, s. 185-186)

Sessiz Ev romanında çocuğa uygulanan şiddet açık bir şekilde ele alınmıştır. Fatma'nın uyguladığı fiziksel şiddet sebebiyle İsmail topal, Recep ise cüce kalmıştır.

Bir keresinde İsmail'in bacağı kırılmıştır ve Recep de mosmor kesilmiştir. Doktora götürdüklerinde şok geçiren çocuklara doktorun teşhisi açık olmuştur: “Doktor, küçük yaşta dayaktan ileri gelen cücelik demişti, sonra güneşe çıkarın bunları, dedi. Küçüğün bacağı güneş görsün, belki düzelir.” (SE, s. 147-186). Bu şiddet sürecinin sonuçları çocukların yaşamlarını da biçimlendirmiş ve şiddeti yeniden üretimine örnek teşkil etmiştir. İsmail, topal olduğu için eziklik hissiyle karısına şiddet uygular; oğlu Hasan'ı kendisini dinlemediği, ders çalışmadığı ve eve çok geç saate geldiği için dövmeye çalışır. Ancak Hasan, babası ona bir kez bile el kaldırırsa evi terk edeceğin söylemiştir: “Anneme acıdım ve babam onu bir zamanlar dövdüğü için başka kardeşim olmadığı geldi aklıma.” (SE, s. 128)

Aile içi şiddeti, ailenin bir üyesi tarafından başka bir üyeye ya da üyelere yöneltilmiş fiziksel şiddet diye tanımlayabiliriz (Giddens, 2012: 261). Benim Adım Kırmızı romanında, Şeküre bazen çocuklarına öfkelenmektedir. Şevket ve Orhan'ın kavgalarını onlara tokat atarak ayırmaya çalışırdı:

“ "Siz insanı rezil edersiniz, piç kuruları." "Orhan yalan söyledi bugün," dedi Şevket. "Beni ustamın yanında bütün işle bırakıp kaçtı." "Sus," dedi annem, ona bir tokat attı (Şevket'e). Hafifçe vurmuştu, ağabeyim de ağlamadı. "Ben babamı istiyorum," dedi. "Babam dönünce Hasan Amca'nın kırmızı kılıcını çekecek ve biz bu evden Hasan Amca'nın yanına döneceğiz." "Sus," dedi annem. Birden öyle öfkelenmişti ki Şevket'i kolundan tuttuğu gibi çekti sürükleyerek, taşlığın ucundaki karanlığa götürdü. Ben de peşlerinden gitmiştim. Annem kapıyı açtı, beni de görünce: "Girin ikiniz de içeri," dedi.... Annem kapıyı üzerimize kapadı" ” (BAK, s. 38).

“... Kendimi tutamayarak ona bir tokat attım. Kimsenin benim taş yürekli olduğumu düşünmesini istemem. Ama benim onların iyiliği için evlenmeyi kurduğum bir erkek için böyle demiş olmasına sinirlendim. Zavallı yetimin hâlâ ağlıyor olması birden çok dokundu bana, kendim de ağlayacaktım. Birbirimize "sarıldık. Arada bir hıçkırıyordu, ama bu kadar ağlanacak şey mi şimdi bu tokat? Saçlarını okşadım.” (BAK, s. 155)

Kara ile evlenip kendisini ve çocuklarını kayınbiraderi Hasan'ın elinden kurtarmak isteyen Şeküre, hala babalarını beklemek isteyen çocuklarına Kara'yı onlara kabullendirmekte zorluk çekmektedir:

"Ben onu istemiyorum. Ben bizim eve, Hasan amcanın yanına döner, babamı beklerim," dedi Şevket küstahça. Bir an öyle kızdım ki, bir tokat attım ona. Kılıcı hâlâ bırakmamıştı, elinden düştü. “Babamı istiyorum,” dedi ağlarken. Ama ben ondan daha çok ağlıyordum. “Babanız yok artık, dönmeyecek,” dedim ağlarken. "Babasız kaldınız, anladınız mı, piç kuruları." Öyle bir ağladım ki içeriden

duymuşlardır diye korktum. "Biz piç kurusu değiliz," dedi Şevket ağlarken. Uzun uzun, kana kana ağladık." (BAK, s. 157)

Kafamda Bir Tuhaflık romanında Vediha, kocası Korkut ile sürekli kavga edip tartışmaktadır. Kocasını Korkut, Vediha'nın evden dışarı çıkmasını yasaklamıştır. Vediha, kocasının tutumu karşısında tepkisini çocuklarına yansıtmaktadır: "Bazen Bozkurt ile Turan'ın edepsizliklerine çok kızıyorum... biraz adam olsunlar diye oğullarıma yıllarca tokat atmaktan ben yoruldum, ama onlar benim tek hayat nedenim..." (KBT, s. 338)

Erkeğin kadın bedeni üzerinde bir denetim hakkına sahip olduğunu düşünmesinin neden olduğu en ciddi sorunlarda birisi de kadının veya kız çocuğunun bedenine şiddet uygulanmasıdır. Bu şiddet erkeğin 'gücünün' yetmediği hallerde, kadına karşı uygulanan tüm eşitsiz uygulamaların öfkeye dönüşmüş halini temsil etmektedir (Küntay, 2016: 34). Kafamda Bir Tuhaflık romanında Reyhan, kaçarak evlendiği ikinci kocasına resmi nikâh şartı koymuş ve nikâhı kıydırabilmiştir. Ancak sonrasında karakter, dayak ile ilgili bir şartı da akıl etmediğine hayıflanmaktadır. İkinci kocası dayığı rakı içtikten sonra attığı için, rakı sofrasını kurduğu geceler kocasının birinci kadehini bitirmesini beklerdi. Dayağın ilk habercileri olan polislikte sorgu hatıraları, anlayışsızlık suçlamaları ve kötü sözler başlayınca masadan kalkar, el işini alıp Rayiha'nın yanına geçmekteydi. (KBT, s. 256). Cinsiyetlenen, erkekten kadına yönelen bir şiddetin tetikleyicisi, taşıyıcısı ve simgesi olarak görülen içki (Özbay vd. 2011: 236) Pamuk'un Kafamda Bir Tuhaflık romanında başvurduğu imgelerden birisidir.

3.2.2.2.1. Ensest

Ensest yakın akrabalar arasındaki cinsel ilişkileri karşılayan bir kavramdır. Kavram özellikle, anne ve/veya babalar ile çocuklar ya da kardeşlerin kendi aralarındaki cinsel ilişkilere göndermede bulunur. Toplumsal olarak tabu kabul edilen bu eylem pek çok açıdan yasak kabul edilir. Toplumsal bağlamda ensestin önüne geçilmesi adına cinselliğin çekirdek aile içinde tek bir kuşakla sınırlaması ve dikey soy çizgisinin karmaşıklaşmaması düşüncesi yata ve bu düşünce modern hukukun enseste bakışını da şekillendirir (Marshall, 1999: 201). Butler, ensest tabusunun aşk ile ilişkisinde bir sorun görmektedir. Bu sorun toplumsal cinsiyetten çok cinsel kimlikle ilişkilidir çünkü aşkta sevgi duyulan bir karşı kimlik gerekiyken enseste tahakküm ilişkisi söz konusudur.

Toplum heteroseksüel birleşmeler dışındaki cinsel yönelimleri kimliksizleştirmektedir (Butler, 2008: 124).

Pamuk'un romanlarında aile içi cinsel taciz, toplumsal gerçekliğin bir parçası olarak anlatılmaktadır. Bu anlatı mitoloji ve hikâyeler içerisinde verilmektedir. Pamuk'un Romanlarda ensest ile korku arasında bir ilişki vardır, ensest ilişki düşünenler aynı zamanda bu fikirden daha doğrusu yaratacağı tepkilerden de korkmaktadırlar.

Benim Adım Kırmızı romanında savaşa giden abi, karısını ve çocuklarını babasına ve kardeşine emanet etmiştir. Şeküre'nin kayınbiraderi Hasan, ev işlerini gören cariyeye kızı alelacele esir pazarına götürüp sattıktan sonra Şeküre'ye musallat olmaya çalışmıştır:

“Cariyesi olmayan kayınbirader Hasan, benim kapımı zorlamaya başlayınca ne yapacağımı şaşırdım... bana çok fena âşık olduğunu bildiğim Hasan ile sevişebilirdim. Ama bunu düşüncesizce yapmak beni sonunda onun karısı değil, Allah korusun, cariyesi olmaya götürürdü.”(BAK, s. 53) Edepsizlikler etti. Bir iki kere beni sıkıştırmaya, öpmeye, ellemeye kalktı, kocamın hiç dönmeyeceğini beni öldüreceğini söyledi, tehditler savurdu... Bir gece çocuklarla birlikte yattığımız odanın kapısını zorlayınca hemen kalktım, çocukların korkmasına aldırmadan avazım çıktığı kadar bağırıp eve kötü cinlerin girdiğini söyledim. Kayınpederi uyandırdım ve daha hevesinin şiddeti geçmemiş olan Hasan'ı cin korkuları ve çılgınlıklarım arasında babasına teşhir ettim. Benim abuk sabuk ulumalarım, ipe sapa gelmez cin laflarım arasında, akli başında ihtiyar, berbat gerçeği, oğlunun sarhoş olduğunu ve diğer oğlunun iki çocuklu karısına edepsizce yaklaştığını utançla fark etti.”(BAK, s. 54)

Pamuk'un Benim Adım Kırmızı romanında ensest ile ilgili bir hikaye de şu şekildedir:

“Doğu memleketlerinin birinde nakış sever mutlu ve yaşlı bir padişah varmış, yeni evlendiği güzeller güzeli Çinli karısıyla çok mutlu yaşamış. Derken padişahın önceki karısından yakışıklı oğluyla genç karısının gönülleri birbirine kaymış. Babasına ihanetten ödü kopan oğul, yasak aşkından utanıp kendini nakkaş haneye kapatıp resme vermiş.”(BAK, s. 72) resimlerin birisinde Hüsrev ile Şirinden bir meclisteki resimlerini çizmiş; “Hüsrev, Şirin'le evlendikten sonra ilk evliliğinden olan oğlu Şiruye, Şirin'e âşık olur ve bir gece camdan girip hançerini Şirin'in yanında yatan babasının ciğerine daldırır.” (BAK, s. 73) “Aynı anda da, nakkaş oğlu tıpkı yaptığı resimdeki gibi, pencereden içeri girmiş ve resimdeki kadar iri hançerini babasının korkudan büyüyen gözlerine bakmadan göğsüne daldırmış.”(BAK, s. 73)

Kırmızı Saçlı Kadın, romanında anlatılan hikâyeye göre Tanrı, Oidipus' un kaderine, babasını öldürüp anasıyla yatacağını yazmıştır. Oidipus, bilmeden asıl

memleketi Thebai'ye gitmiş, bir köprüden geçerken ihtiyar bir adamla lüzumsuz bir nedenle tartışmaya girmişti. Bu, aslında, öz babası kral Laios idi, bir anlık saçma bir öfkeyle bir kılıç darbesiyle babasını öldürmüştür. "Elbette öldürdüğünün babası olduğunu bilmiyordu". Sonra bilmeden kendi öz annesiyle evlenmişti Oidipus. (KSK, s.38) zaman gittikçe karısının kendi öz annesi olduğunu öğrenmiştir. "Annesiyle yattığını anlayınca Oidipus, kendini elleriyle kör etmiştir. "Sonra da şehrini bırakıp başka bir âleme gitmiş." (KSK, s. 39) Oidipus' un annesi mitolojide ilk ensest yaşayan kadındır. Oidipus hem annesi hem karısı olan kadından, kardeş hem de evlat sahibi olur, tam bir kompleks ve ensest ilişkinin içinde yer alır. Pamuk'un Kırmızı Saçlı Kadın romanındaki Cem karakterinin kaderi de Oidipus ve Suhrab hikâyelerinden yola çıkarak, ensest tabusu etrafında kurgulanmıştır.

Cem on altı yaşındayken babasının eski sevgilisi cinsel bir ilişki yaşar ama o esnada ilişki yaşadığı kadının babasının eski sevgilisi olduğunu bilmez. Cem, bu ilişkiden bir erkek çocuk sahibi olur. Bu ilişkinin ensest olarak tanımlanması Cem açısından muallak olsa da Kırmızı Saçlı Kadın karakterinin Cem'in eski kendi eski sevgilisinin oğlu olduğunu bilerek onunla cinsel ilişki yaşaması, Pamuk'un bu romandaki kadın karakterinin ensesti arzuladığını ortaya koymaktadır. Romanın sonunda Cem'in kendi oğlu tarafından öldürülmesi de ensest vurgusunu güçlendirmek üzere yazarın mitolojiye yaptığı bir atıftır denilebilir.

Yine aynı romanda Pamuk, İstanbullular tarafından sevildiğini belirttiği iki farklı hikâyeye yer verir. Birincisi; oğlu askerde, hapiste, uzaktayken babanın, genç ve güzel geliniyle yatması, olayı fark eden oğulun babayı öldürmesidir. Çok işlenen ve sayısız çeşitlemeleri olan ikinci hikâye ise, cinsel açlık içindeki oğulun, bir cinnet anında zorla anasıyla yatmasıdır. Farkı versiyonları anlatılan bu hikâyelerin kimilerinde oğulların bazıları kendilerini durdurmaya ya da cezalandırmaya çalışan babalarını öldürmektedir. Toplum tarafından en çok nefretle karşılanan oğullar bunlardır ama toplum onlardan babalarını öldürdükleri için değil, zorla analarıyla yattıkları için nefret etmektedir. Baba katili bu oğulların bazıları bu pisliği temizleyerek nam yapmak isteyen hapishane ağaları, kabadayılar veya kiralık katil adayları tarafından öldürülmektedir. Bu cinayetlere devlet, hapishane yönetimi, gazeteciler hatta toplum göz yummaktadır (KSK, s. 114). Büyük ailenin kalabalığı içerisinde, amcasının genç karısını gebe bırakan yeğenler, köyden gelip misafir kaldığı apartman dairesinde komşunun karısını, kendi

ağabeyinin karısını hatta öz kız kardeşini bile gebe bırakanlar Pamuk'un romanlarında değinilen ensest hikâyelerdir. Pamuk, romanında aile korunsun, utanç ortaya çıkmasın, kan akmasın diye her şeyin örtbas edildiğini ancak insanların böyle şeyleri unutmadığını ifade eder (KSK, s. 144).

3.2.3. Boşanma

Marshall (1999: 79) boşanmayı, “*Hukuksal olarak kurulmuş bir evliliğin, yine resmi yasalar nezdinde ortadan kalkması*” olarak tanımlamaktadır. Boşanma bir takım özel nedenler sonucu evliliğin yürümesi olanaksız hale geldiğinde, zorlukları hafifletici bir rol oynar. İlişkide terk etme fikri oluştuğunda boşanmanın zemini de doğmuş olacaktır (Russell, 1999: 137-142).

Cevdet Bey'in ağabeyi Nusret, eşini terk etmiştir. Eşi ile aynı kültür ve düşüncelere sahip olmadığını düşünen Nusret, karısından ayrılma sebebini karısının zeki olmayışıyla ilişkilendirmektedir. Nusret'in oğlu Ziya, dağılmış bir ailenin, ayrılmış anne babanın çocuğudur. İleride Ziya'da başka bir kadına tutulduğu için eşinden ayrılacaktır. Ziya'ya göre karşısına eşini aldatabileceği bir kadın çıkması kismetidir ve böyle bir kismet kaçırılmamalıdır (CBVO, s. 158-159). Bu düşünce ile eşinin hasta olmasını dahi önemsemeden onu boşayan bir erkek profili çizer.

Refik, hayatındaki bunalımlardan dolayı eşi Perihan ve çocuklarını bırakıp Kemah'a gitmiştir. Perihan, ayrılmak istemiş ama annesi onu boşanmaktan vaz geçiştirmiştir: “Benim durumumda olan başka bir kadın ne yapardı?” “Hâlâ bu evde oturuyorum, çünkü gurursuzum!” (CBVO, s. 336). Perihan, Refikten ayrılır ve ayrıldıktan sonra bir avukat ile evlenir. Boşanmanın olumsuz etkileri vardır. Yıllar sonra bile çocukları geçmişi merak etmektedirler ve anne babalarının neden ayrıldığı üzerine düşünürler:

“Sence niye annem babamı bırakıp o herifle evlendi?” “Annem haklı, annem haklı...” dedi Ahmet. “Evet, sen bu konuda Perihan'dan, ben de Refik'ten yanayızdır!” dedi Melek. Bazen annesiyle babasını adlarıyla anar, galiba bundan tuhaf bir zevk alırdı.” (CBVO, s. 524).

Ömer ise hayatından ne istediğini bilmediği için Nazlı ile arasındaki olan nişanı bozar:

“Ben seni anlayamıyorum!” dedi Nazlı. “Sen ne istiyorsun? Eğer beni sevmiyorsan, beni kendine uygun bulmuyorsan benimle niye oyalanıyorsun? Beni, biliyorum, küçümsüyorsun; artık eskisi gibi bunu saklamaya bile çalışmıyorsun; bir ev döşeme, içinde oturma isteğimi, iyi elbiseler giyme, toplum içinde, bize benzeyen insanlarla yaşama isteğimi; hayır, yalnızca bunları değil, bütün her şeyimi küçümsüyorsun! Bana alaycılıkla bakıyorsun. İşte şimdi de öyle bakıyorsun. Ama neden? Bunu anlayamıyorum. Suçun kendimde olduğunu düşünüyorum. Yanlış bir söz söylediğimi, aptal olduğumu, senin kadar zeki olmadığımı, senin küçümsediğin şeyleri küçümseyemediğim için yüzeysel olduğumu düşünüyorum. Peki, öyleysen beni niye görüyorsun? Bana düşmanlık besliyorsun, beni küçümsüyorsun, ama beni görüyorsun? Buna mecbur değilsin... Ben senin yalnızca nişanlım!” (CBVO, s. 411)

Hasan⁷ ise annesi ve babasının boşanma nedenini Ahmet’e şöyle anlatır:

“Babam bir gün gene sarhoş olmuş. Ben Galatasaray’da yatılıydım. Gene her zamanki nutuklarından birini atmış. Memleketin yüzde doksanı aç, sefil, perişanken bir şey yapamamanın suç olduğunu söylemiş...” “Bu sarhoş oldu, nutuk attı lafları tabii annenin yorumu.” “Neyse nutuk atıyor, ya da başka bir şeyler anlatıyor, anlatıyor, sonunda Artık bir şey yapmanın zamanı’ diyor. Yani ‘Eylem! Eylem!’ diyor.” “Doğru!” “Annem de şunu söylüyor: Yapabileceğim tek şey var: Bavullarımı toplamak!’ Bavullarını da topluyor.” (CBVO, s. 559)

Sessiz Ev romanında, Faruk ve Selma evlendikten sonra çocukları olmadığı için karısı boşanmaya karar verir ama asıl neden çocuk olmaması değildir: “Karısı, Faruk’u neden bıraktı da gitti sanıyorsunuz? Para için!” (SE, s. 245). Boşandıktan hemen sonra başka birisi ile evlenmiştir (SE, s. 107).

Melih Salik, karısı ve ilk oğlunu (Celal) bırakarak yurtdışına gitmiştir ve yeni karısı ve kızıyla (Rüya) seneler sonra tekrar ülkeye döner (KK, s. 15). Melih Salik evliliğine ve eşine sadakat göstermeyip bir başkasıyla evlenmesi sebebiyle, Celal’ın annesi kocasından boşanır ve bir avukatla yeniden evlenir (KK, s. 18).

Rüya ilk evliliğinde kocasının siyasi örgüt yöneticisi olduğundan dolayı sürekli farklı isimleri kullanmaktan yorulmuştur. Rüya, bir akşam küçük çantasına birkaç eşya tıktırıp daha güvenli bulduğu eski evine, ailesinin yanına dönmüştür. (KK, s. 119). Sonrasında ise Rüya, Galip ile evlenmiştir fakat bir akşam bir not bırakarak Galip’i de terk eder (KK, s.27). Rüya’nın bu evliliği bitirmesi romanda bir sebebe açıkça bağlanmamış olmakla beraber örtülü olarak bir ensest arzusun neden olabileceği okura yansıtılmıştır.

⁷ Hasan, üçüncü kuşak temsilcisidir, Ahmet’in arkadaşıdır, Hasan İşçi Partisi üyesidir. İşçi Partisi üyesi olmakla ve babasının öğretmenliğiyle gururlanırdı. Annesi doktor kızıdır ve kültürlü ailede yetişmiştir (CBVO, s. 528).

Şeküre, savaştan geri dönmeyen kocasından boşanmaya karar verir ve kadından aldığı yazı ile boşanır:

“Kocamın beni nafakasız bırakıp dört yıldır seferden dönmemesine bakarak, mezhebi bizler gibi Hanefi olan kadılar da boşayamaz beni. Ama Üsküdar kadısı, benim durumunda olan ve Acem savaşları yüzünden sayıları her gün artan kadınların boşanmasına imkân vermek için, Padişahımız Hazretleri'nin ve Şeyhülislam'ın göz yummasıyla, arada bir yerini, Mezhebi Şafii olan naibine bırakıyor, o da bizleri şakır şukur boşayıp nafaka bağliymuş” (BAK, s. 209)

İpek'in kocası Muhtar'dan boşanma nedeni ise Muhtar ile çocuklarının olmayışıdır. Muhtar bu konuda İpek'i suçlardı ve ona çok kötü davranmaktadır. Siyaset ile uğraşmaya başlar ve İpek, bu durumu bahane ederek Muhtardan boşanır. Muhtar tekrar evlenmesi ve geri dönmesi için çok ısrar eder (K, s. 330). Muhtar, Ka'dan İpek'le konuşmasını ve tekrar kendisi ile evlenmesi için onu ikna etmesini ister: “Ondan örtünmesini, İslami kurallara uygun giyinmesini istemem bir hataydı. Ona artık dar görüşlü, kıskanç taşralı bir koca gibi davranmayacağımı, evliliğimiz sırasında ona yaptığım baskılardan pişman olduğumu ve utandığımı söyle!”. Romanın sonunda ise İpek yalnız kaldığı için Muhtara geri dönmektedir (K, s. 61).

Masumiyet Müzesi romanında, Sibel nişanlısı Kemal tarafından; Füsün ise kocası Feridun tarafından aldatılmaları nedeni ile ayrılmak zorunda kalırlar. Çünkü aldatma en büyük boşanma ve terk etme nedenidir. Sibel ve Kemal nişanlandıktan sonra Kemal onu çok üzer, çünkü Füsün'a âşık olduğunu anlar, bu sırada Sibel elinden geleni yapmaya çalışır ama sonunda Kemal ile ayrılırlar. Sibel, nişanlısı Kemal'i terk edip Avrupa'ya döner. Bu sırada Füsün ve Feridun evlenmişler ama Füsün ve Feridun arasındaki kavgalardan dolayı boşanırlar. Kocasını, yazın eve çok az uğramıştır. Füsün, büyük ihtimal Papatya ile yaşadığını tahmin etmektedir (MM, s. 382).

Mahinur Meryem, üç kere evlenip ve boşanmıştır “... Ne yazık ki ne ilk evlilik ne ikincisi, ne de sonraki ilişkilerim, müzik hevesleri, parasızlık ve sürekli vaatle bulunup hiçbir sözünü tutamayan erkekler yüzünden başarısız geçti.” (KBT, s. 250-251)

Kırmızı Saçlı Kadın'da Cem'in babası Akın, eşi ve oğlunu habersiz terk etmiştir. Ortadan olmasından yaklaşık iki yıl sonra tekrar evine dönen Akın'ın eşi çocuğuna babasının polis sorgusunda işkence gördüğünü söyler ve çocuğu için aldatıldığını sineye çeker. Akın evi tamamen terk ettikten sonra eşinden boşanarak başka bir kadın ile

evlenir. Bu boşanma Cem'in üzerinde olumsuz etkiler yaratır. Cem, babasız büyüyen ve başkasında babalık sevgisi arayan bir erkek çocuk temsili olarak romanda yer alır.

Pamuk'un romanlarında görüldüğü üzere boşanmanın ana eksenini aldatma veya çocuk sahibi olamamaktır. Aldatılma kadının evlilikle kazandığı statüyü azaltırken çocuk sahibi olamamak ise kadının suçu olarak algılandığından evliliğin bitirilmesi ve kadının dışlanması için bir gerekçedir.

3.2.4. Cinsellik

İnsan cinselliği, fiziksel ve zihinsel haz almak üzere, beden ve özellikle genital organların kullanılmasıyla ilgilidir (Lhomond, 2015: 61). Foucault'nun dikkat çektiği gibi, cinsellik; yalıtılması mümkün olmayan ve tarih içinde sürekli değişikliğe uğrayan bir insan deneyimidir (Berktaş, 2009: 58). Freud'a göre ise cinsellik temel bir güçtür. Ruhsal olduğu kadar toplumsal gerekliliklere de tabidir ama bazı davranışlar toplumdaki normlara karşı bile aykırıdır; mastürbasyon, zina, fuhuş, tecavüz, cinsel şiddet ve eşcinsellik farklı toplumlardaki norm dışı davranışlardan bazılarıdır (Lhomond, 2015: 62-63). Evlilik cinsel ilişkiyi meşrulaştırır ancak içerisinde iktidar ilişkileri barındırır (Connell, 1998: 170). Evlilik dışında ilişkilerin kadınlar açısından çok yönlü etkileri söz konusudur. Toplumun hoş karşılamadığı evlilik dışı ilişki kadını ötekileştirir, kocasının evlilik dışı ilişki olan kadının dahi sosyal itibarı zedelenir ve ayrıca kadın kocasının evlilik dışı ilişkisi olduğunu öğrendiğinde duygusal olarak incinebilir (Foucault, 2016: 421). Pamuk'un romanlarda karakterler arasında gerek evlilik dâhilinde gerekse de evlilik dışı cinsel ilişki atıfları oldukça fazladır. Pamuk'un romanlarındaki kurgu gerçekliğini oluşturan Türk toplumunda Foucault'nun kadınlar için öne sürdüğü durumlar geçerli olmakla birlikte eşi tarafından aldatılan erkeğin de itibar kaybı oldukça yüksektir denilebilir.

Pamuk ilk romanlarında cinselliği olay örgüsünün veya konusunu merkezine almasa da cinselliğin boyutlarını atıflar yapmaktadır. Yazarlığı süresince ise cinsellik konusunda toplumsal bağlamda cinsel özgürlüğün kısıtlı olmadığına vurgu yaparcasına cinselliği kurgunun başat ögesi haline getirmeye devam etmektedir. Pamuk'un romanlarında bekâret, cinsel taciz, fuhuş, evlilik dışı cinsel ilişki, ensest ve pornografi gibi cinsellikle ilgili pek çok konu yer almaktadır. Pamuk'un romanlarında olay

kurgusunun geçtiği zaman-mekan bağlamında toplumsal yapıdaki cinsellik algısını yansıtmaya çalıştığı söylenebilir. Toplumsal yapının bir sonucu olarak erkeklerin her alandaki egemenliği, cinsel alana da yansımaktadır denilebilir. Pamuk'un ilk romanlarında alenen cinselliğe yer vermemesi ve fakat ilerleyen romanlarında merkeze çekmesi ise yazarlık rüştünü ispatlamasıyla toplumsal bağlamda kendisine ayrıcalıklı bir yer edinebilmesiyle ilişkilidir denilebilir. Romanlarında cinselliğin doğal bir ihtiyaç olduğuna ve romandaki karakterlerinin de bu ihtiyacı gidermeye çalıştıkları görülmektedir. Bazı karakterler evlilik öncesi ilişkiler yaşarken bazıları ise evlilik dışı cinsel ilişkiler yaşamaktadırlar. Dikkat edilmesi gereken nokta, yazarın zamanla cinselliği ve erkek iktidarını konularının merkezine almasıdır.

Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında cinsellik konusu üzerinde pek durmamaktadır ancak kapalı atıfları vardır. Ömer ve Nazlı nişanlandıktan sonra, Ömer'in beklentisi olsa dahi Nazlı, evlenmeden önce bir cinsel ilişki yaşamak istemez. Ömer ise cinselliğin erkek için bir ihtiyaç olduğunu düşünmektedir:

“Ömer, az önce barışma öpüşünü hatırladı. “Sarhoşum,” diye mırıldandı, ama başka şeyleri de düşünmeden edemedi. “Benim bir erkek olduğumu, insanların cinsel istekleri olduğunu unutmuş gözüküyor. Beni de kendini de bir melek gibi görüyor olmalı. Öyle göremediği zamanlarda da bir evimiz ve eşyalarımız olması gerektiğini hatırlıyor!” Düşüncelerinden ve kendinden iğrenerek ayağa kalktı. (CBVO, s. 409-410).

Refik ise bir kere geneleve gitmiştir, sonrasında ise pişmanlık buhranları geçirmiştir. Ancak bir diğer karakter olan Muhittin, cinsel ihtiyacını gidermek için geneleve sürekli gitmektedir (CBVO, s. 150).

Sessiz ev romanında, Fatma, gınahtan korktuğu için ateist kocası Selahattin ile başarılı bir evlilik ve cinsel ilişki kuramaz. Bu durumla ilişkili olarak da kocası evin hizmetçisi olan kadın ile evlilik dışı cinsel ilişki yaşar ve bu ilişkiden iki evlilik dışı çocuk sahibi olur. Romanda, Metin'in çevresindeki arkadaşları yani romanın üçüncü kuşağı, cinsellik konusunda o dönemdeki yaşayanlara göre çok rahat düşüncelere sahip oldukları görülmektedir.

Beyaz Kale romanında, Türk Hoca ve Venedikli Köle, cinsel ihtiyaçları gidermek için genelevlere gitmektedirler:

“İki üç haftada bir yaptığımız gibi, Aksaray'daki o eve gitmiş, müzik dinledikten sonra kadınlarla yatmış, eve dönüyorduk. Hoca, bana, sabaha kadar çalışacağımı

söyledi, sonra, kadınları sordu, hiç yapmadığımız bir şeydi kadınlardan söz etmek, "düşünüyorum," dedi sonra birden, ama neyi düşündüğünü söylemeden eve gelir gelmez odasına kapandı.”(BK, s. 36)

“Evden çıktı gitti, gece çok geç döndü. Üzerine sinen kokudan anladım, tahmin ettiğim gibi, o eve, o bayağı kadınlarla yatmaya gitmiş. Gece gene kadınlara gittiğini görünce acıdım ona.” (BK, s. 54)

Kara Kitap romanında Celal, sevgilisi olmadığı için cinselliğini düş kurarak anlamaya çalışmaktadır. “Bir sevgili bulabilme umudu hiç yoktu; sevgilim olabilecek bir kimseyi tanımıyordum ki hiç!” (KK, s. 124) diye düşünen Celal, hikâyeler dinlemek için arkadaşına giden bir karakterdir:

“Öpüşken bir kızın (yani evlenmeden önce öpüşen bir kızın) maceralarını anlatan bir lise arkadaşım vardı. Fenerbahçe'ye onun evine yürürken, o kız olmasa bile, arkadaşım onun gibi başkalarını bilir, diye düşünüyordum.”(KK, s. 125) evlenmeden önce öpüşen kızın orada oturduğunu hayâl ediyordum. "İşte, benimle öpüşecek kız orada!" diye düşünüyordum bir pencereye bakarak. .(KK, s. 125)”Yeniden Avrupa yakasına dönerken, vapurda gördüğüm kadınlardan birini zorla ya da bir an bir yanlışlık olmuş gibi yaparak öpsem ne olur diye düşündüğümü hatırlıyorum, ama ince eleyip sık dokuyacak gibi olmadığım halde, çevremde öyle bir yüz göremiyordum.”(KK, s. 125). “Banyonun aynasına baktığımı, insanın hiç olmazsa kendisini öpebileceğini düşündüğümü, aynaya bakarken filmdeki oyuncular gözümün önüne getirdiğini hatırlıyorum.”(KK, s. 126)

Yeni hayat romanında, Osman, Canan’a âşıktı, yolculuklarının birinde duygularına engel olamamıştır. Yolculuk esnasında Canan’a cinsel açıdan yaklaşmak ister ama Canan izin vermez:

“Canan'la yolculuklarımızın üçüncü ayını bitirirken, bini aşkın öpüş sahnesi görmüş olmalıyız... bir an, şiddetle karışık derin, sert ve anlamlı bir şey yapmak istedim. Tam bilincinde olmadığım bu şeyi, ya da bir benzerini, yağmurlu bir yaz gecesi yaptım da. Karanlık otobüsün yarısı doluydu; ortalarda bir yerdeydik ve ekranda bizden çok uzak, bize çok yabancı tropikal. Bir manzarada yağmur yağıyordu. Bir içgüdüyle pencereye ve böylece Canan'a başımı yaklaştırdığımda dışarıda yağmurun başladığını gördüm. Aynı anda bana gülümseyen Canan'ımın dudaklarım, filmlerde gördüğüm gibi, televizyonda yapıldığı gibi, yapıldığını sandığım gibi öptüm, bütün gücümle öptüm, istekle ve hırsıyla öptüm, melek, çırpınıyordu, kanatarak öptüm.” (YH. S. 64)

Benim Adım Kırmızı romanında Pamuk’un önceki romanlarına göre cinsellik ve aşk konusu ve hatta bu konular çerçevesinde eşcinsellik teması ile karşılaşılmaktadır. Pamuk bu romanında cinsellik konusunu çok cesurca işler,.

Benim Adım Kırmızı romanında Şeküre, Hasan ve Kara tarafından arzulanan bir kadındır. Şeküre ise mantığı ile hareket ederek kayınbiraderi Hasan ile değil, Kara ile

evlenmeyi tercih eder. Bu romanda Şeküre karakterinin yaptıkları, cinselliğin kadın tarafından bir güç olarak kullanılmasının örneğidir. Pamuk, bu romanda Şeküre'nin cinsellik ve erotizm ile ilgili fikirlerini ve duygularını çekinmeden anlatmaktadır. Şeküre, evlenmeden önce Kara ile ilişki yaşar:

“Sanki ne yaptığını bilmiyordu, ama yaptığından daha çok istiyordu. Böylece birbirimize daha çok sarıldıkça aramıza bir korku ve utanç girmeye başladı. Beni kalçalarımın çekip sertleşen kocaman şeyini karnıma dayadığında hoşlandım önce; meraklandım, utanmadım; bu kadar sarılırsan bu da bu kadar olur, dedim kendime gururla. Sonra onu ortaya çıkardığında başımı öte yana çevirdim, ama âletin büyüklüğüyle büyüyen gözlerimi ondan alamadım. Çok sonra, Kıpçak karılarının, hamamda hikâye anlatan edepsiz karıların bile bir anda yapmayacağı edepsizliklere beni zorlayınca şaşkınlık ve kararsızlıkla durakladım.” (BAK, s. 162)

Benim Adım Kırmızı romanında Meddah, eşcinsellikle ve şehvetle ilgili fikirlerini şöyle anlatmaktadır:

“Dinimizin emrettiği gibi kadınları, özellikle güzel olanları nikâhlanmadan hiç görmemek en iyisidir. Şehvi hisleri mecburen tatmin için kadınları aratmaz güzel oğlanların dostluğunu aramak tek çaredir ve sonunda bu da tatlı bir alışkanlık olur. Frenk şehirlerinde kadınların yalnız yüzlerini değil, en çekici yanları olan pırıl pırıl saçlarını, sonra boyunlarını, kollarını, güzel gerdanlarını, hatta anlatılanlar doğruysa güzel bacaklarının bir kısmını ortada bırakacak bir şekilde dolaşmaları, erkeklerin de bu yüzden önlerinin sürekli kalkık olup utançla, acılar sızılar içinde, zar zor yürümeleri, cemaati elbette felce uğratmıştır.” (BAK, s. 375)

Kar romanında, Ka ve İpek arasında evlilik dışı cinsel ilişki sık sık yaşanmaktadır, İpek ilk başta Ka'dan uzak dursa da sonra bu ilişkiyi yaşamak ister:

“İpek de ona sarıldı. Birbirlerini tutmaktan, kucaklamaktan zevk alarak merakla öpüştüler ve yatağın üzerine yan yana devrildiler. Kısa bir sürede Ka o kadar sarsıcı bir cinsel heyecan duymaya başladı ki, az önceki kötümserliğinin tam tersi sınır tanımaz bir istek ve iyimserlikle birbirlerinin elbiselerini çıkarıp uzun uzun sevişeceklerini hayal etmeye başladı. Ama İpek ayağa kalktı. "Çok hoşsun, seninle sevişmeyi ben de istiyorum ama üç yıldır kimseyle birlikte olmadım, hazır değilim," dedi. Ben de dört yıldır kimseyle sevişmedim, dedi Ka içinden... "babam bu kadar yakındayken, aynı evdeyken sevişmem ben." (K, s. 87)

Ka, World Sex Center'dan aldığı ve izlediği pornografi filmlerin etkisindedir:

“İpek'in yeterince kırılgan olmadığını öğrenmekten de korkuyordu Ka. Saçlarını acıtarak bu yüzden çekti, bundan zevk alınca inatla daha da çok çekti, kafasındaki pornografik görüntülere uygun şeylere zorladı onu ve beklemediği bir içgüdünün müziğiyle sert davrandı. Onun da bundan hoşlandığını sezince içindeki zafer duygusu bir kardeşliğe dönüştü.” (K, s. 228)

Ka hiç evlenmediği için evlilik dışı ilişkiler yaşamaktadır ama İpek ile birlikte olduğu zaman bu duyguyu daha önce kimsede hissetmediğini anlar ve aşk ile cinsellik arasında bir bağ düşünmektedir:

Hayatta ilk defa kendini bu kadar rahatlamış hissediyordu. Daha önce kadınlarla sevişirken aklının bir köşesinde hazır tuttuğu cinsel hayalleri, pornografik yayın ve filmlerden öğrenilmiş kimi istekleri unutmuştu. Gövdesi İpek ile sevişirken, Ka'nın daha önceden içinde barındırdığını bilmediği bir müzik bulmuş, onun ahengiyle ilerliyordu. (K, s. 280)

Ka, Kars'tan döndükten sonraki dört yıl hiçbir kadınla ilişki yaşamamıştır (K, s. 235) Ka, öldürüldükten sonra ise Orhan onun eşyalarını almak için Alman'ya gider ve Ka'nın eşyalarının içerisinde Melinda (porno oyuncusu) kasetleri bulur ve şöyle düşünür:

“World Sex Center'da başka Melinda kasetleri bulmak için hayaletler kadar yalnız erkekler arasında gezinirken dünyanın gariban erkeklerini birleştiren tek şeyin, bir köşeye çekilip suçluluk duygularıyla porno kaset seyretmek olduğunu düşündüm. New York'ta 42. Sokak sinemalarında, Frankfurt'ta Kaiserstrasse'de ya da Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki sinemalarda gördüklerim, bu gariban erkeklerin utanç, sefalet ve bir kaybolmuşluk duygusuyla film seyredirken ve film aralarında sefil lobilerde birbirleriyle göz göze gelmemeye çalışırken bütün milliyetçi önyargıları ve antropolojik kuramları şaşırtacak kadar birbirlerine benzediklerini kanıtlıyordu.” (K, s. 237-240)

Masumiyet Müzesi romanında Pamuk'un kurgusu cinsellik, sevgi ve aşk etrafında şekillenen bir hikâyedir. Füsün ve Kemal arasında başlarda sadece cinsellikten ibaret olan ilişkinin zaman ilerledikçe tutkuya ve aşka dönüştüğü görülmektedir. Ancak Füsün'un tutkusunun sebebi Kemal'e olan bağlılığı değil, kendi bedeninden isteğince haz alma isteğinden kaynaklanmaktadır. Füsün, cinsellik konusunda liberal bir kadın karakterdir Pamuk'un bu romanında:

“Füsün'un aslında en çok ilgi duyduğu şey, ne benim gövdem ne de genel olarak "erkek vücudu" ydu. Asıl merak ve heyecanı kendisine, kendi gövdesine ve nazlarına yönelikti. Benim gövdem, kollarım, parmaklarım, ağzım, onun kadife teninin üzerindeki ve içindeki zevk noktalarını ve imkânlarını ortaya çıkarmak için gerekliydi. Kimisini hiç tanımadığı için zaman zaman benim yol göstermem gereken bu yeni tadın imkânları gövdesinin içinde ortaya çıktıkça, Füsün bir şaşkınlık geçiriyor; gözlen hoş bir dalgınlıkla içe dönerken; kendi içinden çıkan yeni hazzın dalgalanışını, zevkin damarlarında, ensesinde, kafasının içinde gittikçe büyüyen bir ürperme gibi kendi kendine ilerleyişini hayretle ve bazen da bir çığlık atarak mutlulukla izliyor, sonra benden yeniden yardım bekliyordu. "Bunu bir daha yap lütfen, bir daha öyle yap!" diye fısıldadı birkaç kere.” (MM, s. 51-52)

Masuniyet Müzesi romanında Kemal, bir yandan eğitimli, kültürlü, akli başında ve güzel bir kadınla mutlu bir aile hayatını bütün zevkleriyle paylaşmak isterken diğeryandan ise güzel, çekici ve hoyrat bir kızla gizli ve derin bir aşk ilişkisi yaşamaktadır (MM, s. 118).

“Bir yandan Füsün'a olan aşkımın şiddetini, çaresizliğimi kendimden saklamaya çalışıyor, yakında ona kavuşacağıma ilişkin saçma sapan ipuçları icat edip kendimi kandırıyor, diğeryandan da Sibel ile ileride kuracağım mutlu aile hayatının hayallerinden vazgeçemiyordum.” (MM, s. 171)

Kafamda Bir Tuhaflik romanında Mevlut, on beş yaşındayken, cinselliğın ancak beklemekle gerçekleşecek bir mucize olduğunu düşünmektedir (KBT, s. 88):

“Erkekler ancak başörtüsü takmayan kızlar yatabilirdi ve Mevlut şehirde doğup büyümüş herhangi bir kızın, (bıyığı Mevlut'a ne kadar yakışırse yakışsın) kendisiyle asla ilgilenmeyeceğini biliyordu. Son yol Karaköy'deki kerhanelere gitmekti. Mevlut oraya hiç gitmedi.” (KBT, s. 133).

Mevlut, Rayiha'yı kaçıırıp İstanbul'a geldikten sonra, evin yolunda Mevlut'un aklında evlilik veya nikâh değil en sonunda Rayiha ile bir odada yalnız kalmak vardır. Bunu aklından hiç çıkaramaz ama nikâhları olmadığı için Rayiha yaklaşmasına izin vermez. (KBT, s. 177). Nikâhtan sonra ise Rayiha, hayatı boyunca kendisini duygusal ve cinsel yönden kocasına adar. Aynı romanda Mahinur, on yıllık birliktelikten sonra kırk yaşına yaklaşan Süleyman'dan hamile kalır (KBT, s. 356):

“Bir kadınla böyle sevişip sonra onu ortada bırakmak bu kadar kolay mı?” derdim. O zaman hepimiz sustuk. O zaman Süleyman'ın değil gebe bırakıp evlenmek zorunda kaldığı için utanmak, bu kadınla evleniyorum diye bir gurur da duyduğunu hissettim.” (KBT, s. 362).

Kırmızı Saçlı Kadın romanında, Cem on altı yaşındayken hayatında ilk defa cinsellik deneyimlemiştir ve bu deneyimi, otuz üç yaşında evli bir kadınla yaşamıştır. Çocukluktan gençliğe geçmekte olan Cem'in ilk cinsel tecrübesidir: “Çok sarsıcı ve çok harikaydı. Bir anda hayat, kadınlar ve kendim hakkında bütün düşüncelerim değişti. Kırmızı Saçlı Kadın bana kendimi ve mutluluğu öğretmişti. Kırmızı Saçlı Kadın'ın vücudunun zaten tahmin ettiğim gibi çok iyi olması ve sevişirken rahat, cesur, hatta biraz edepsizce davranması yaşadığım şeyi daha da inanılmaz kılıyordu.” (KSK, s. 72)

Kırmızı Saçlı Kadın romanında, Mahmut Usta'nın anlatğı Şehnameden bir hikâyede, Turan Şahı'nın kızı Tehmine ve Rüstem evlilik dışı bir ilişki yaşar ve bir erkek çocuk sahibi olur ve çocuğı tek başına büyütür:

“Turan Şahı'nın kızı Tehmine içeri girip yemekte gördüğü yakışıklı Rüstem'e aşkını anlatmış. Namli kahraman, akıllı Rüstem'den bir çocuğu olmasını istediğini söylemiş. Şah'ın kızı yay kaşlı, güzel saçlı, servi boylu, küçük ağızlıymış. (Güzel saçları gözümün önünde kırmızı olarak canlanmıştı.) Rüstem odasına kadar gelen bu akıllı, duyarlı, tatlı dilli güzele hayır diyememiş; sevişmişler. Sabah Rüstem, doğacak çocuğa kendinden bir işaret, bir bileklik bırakıp ülkesine geri dönmüş. Annesi Tehmine babasız doğan çocuğa Sührap adını vermiş.”(KSK, s. 110)

Beauvoir'e göre erkek çocukların kendilerini tanınması 15-16 yaşlarına denk düşer. Oysa, kız çocukları 13-14 yaşlarında kadınlaşırlar. Erginlik her iki cinste de ayrı özelliklere sahiptir; onları bekleyen gelecek birbirinden farklıdır (De Beauvoir, 1967: 29). Pamuk farklı cinsel temaları romanlarına başarıyla yerleştirmiştir. Yeni Hayat' da Osman ve Nihat, Benim Adım Kırmızı'da Kara, Kar romanında Ka, Kafamda Bir Tuhaflik romanında Mevlut ve Kırmızı Saçlı Kadın romanında ise Cem, ergenlik dönemlerinde özel hayatlarında cinsel ilişki yaşayamadıklarından cinsel ihtiyaçların gidermek için mastürbasyon yapmaktadırlar.

Yeni Hayat romanında, Osman'ın mastürbasyon yapmak için çıplak kadın resimli dergileri vardır (YH, s. 16), ama Canan'ı gördükten sonra mastürbasyon yapmadığını hatırlar (YH, s. 36). Nahit; “bütün bir öğleden sonrayı Beyoğlu sinemalarında seks filmleri seyrederek geçiriyordu. Herhangi bir kadınla ilişkisi ya da böyle bir ilişki kurmak gibi bir çabası yoktu. Yurtta yönetici olan Movado, yokluğunda Mehmet'in odasında yaptığı bir araştırmada çıplak kadın resmi yayımlayan birkaç dergi bulmuş, bunların normal öğrencilerin çoğunun istifade ettiği şeyler olduğunu eklemiştir” (YH, s. 113)

Benim Adım Kırmızı romanında Kara, Pamuk'un romanlarında aşkın ve olgunluğun karşısına ergenliğin bir göstergesi olarak koyduğu mastürbasyon yapma eylemini şu şekilde terk eder: “Bir saflık isteğiyle, takıntıyı bir an önce kafamdan çıkarmak için her zamanki alışkanlıkla odanın bir köşesine çekildim, ama bir süre sonra otuz bir çekemediğimi anladım. On iki yıldan sonra ben yine âşık olmuştum!” (BAK, s. 60)

Kar romanında; İpek'in Ka'ya "Almanya'da ne yapardın?" diye sorduğunda, Ka, "Yazamadığım şiirlerle meşgul olurdum ve otuz bir çekerdim hep... (K, s. 119).” Cevabını alması ve ayrıca Kırmızı Saçlı Kadın romanında da Cem'in “Kırmızı Saçlı Kadın'ı arayıp bulmayı hayal ettiğim, onunla sevişmemizi hatırlayıp otuz bir çektiğim

bir dönem geçirdim.” (KSK, s. 98) sözleri, mastürbasyonun Pamuk romanlarında işsizlik, çocukluk ve değersizlik durumlarına atıf yaptığına işaret etmektedir.

Kafamda bir tuhaflık romanında Mevlut, babası tarafından azarlandığında çok utanmıştı çünkü babası onun en büyük sırrından çok rahat söz etmişti;;

“Ulan hem durmadan sigara içiyorsun, hem durmadan askerler gibi otuz bir çekiyorsun, hem de babana yalan söylüyorsun.”, “Allah belanı versin,” dedi babası ve bir tokat attı Mevlut’a. Sonra da kapıyı vurup gitti. Mevlut kendini yatağa attı. Kederden uzun bir süre yataktan kalkamadı. Ama ağlamadı da. Ağır gelen ne sınıfta kalmaktı ne de babasından tokat yemek... Otuz bir çektiğinden, bu büyük sırrından babasının bu kadar rahatlıkla söz edebilmesi ve Mevlut’a inanmayıp ona bir yalancı gibi davranması kırmıştı asıl kalbini. (KBT, s. 90-91)

3.2.4.1. Aşk ve Mahremiyet

Aşk kelimesinin anlamı gerek kadın gerekse erkek için aynı değildir. Onların arasında anlaşmazlık yaratan tek sebep: “kadın âşık olduğu zaman bütün benliğini erkeğe verir”, “erkeğin aşkı, kendi hayatından ayrı bir şeydir” (De Beauvoir, 1967: 162). Aşk sözcüğüne gerçek anlamı verildiğinde, cinsiyetler arasındaki tüm ilişkileri ifade etmez, o coşkun bir şekilde insanı saran bedensel olduğu kadar ruhsal da olan duygu ve ilişkiyi dile getirmektedir (Russell, 1999: 77). Pamuk’un eserlerinin hepsinde tutkulu aşk hikayeleri zamanla bir bağımlılığa dönüşür. Hatta romanlarda tek taraflı ve karşılıksız aşk durumları da görünmektedir.

Cevdet Bey, aşktan çok evliliğini mantık üzerine kurmuştur. Kızı Ayşe de mantık evliğı yaparak, bir öğretmen çocuğuna âşık olmasına rağmen zengin üst tabakadan birisi ile evlenir (CBVO, s. 147). Bu romanda erkek karakterler aşk ile evlenmemişlerdir. Evlilikleri hepsi mantık üzerinedir ve başarılı evlilik örneğı değildir. Sadece romanda üçüncü kuşak temsilcisi Ahmet, İlknur’a âşık olur. Pamuk romanında bu aşka fazla değinmez. Pamuk’un yazdığı ilk roman olan bu eserde, hikayenin geçtiğı dönemin etkisi ile aşk ve cinsellik konuları önemli yer tutmamaktadır.

Sessiz Ev romanında, Selâhattin ve Fatma mantık üzerinde bir evlilik yapmıştır. Fatma zengin bir ailede yetişen kız ve Selâhattin doktordur, onların evlilikleri aşk üzerinde değildir ama Selâhattin hizmetçi kadına âşık olur ve yasak ilişki yaşamaya başlar. Oğulları Doğan âşık olarak Gül ile evlenir. Bu romanda üçüncü kuşak erkekler

(Hasan ve Metin) tek taraflı aşk yaşamaktadır. Hasan, Nilgün'e âşıktır ve Metin, Ceylan'a ama roman boyunca aşkları bir iç konuşmadan öteye gidememektedir:

(Hasan) “yanağının kenarından öpsem: Sen kimsin? Beni tanımadın mı, saklambaç oynardık, seni seviyorum, senin tanıdığın bütün o kibar erkeklerin sevebileceğinden daha çok seviyorum seni ben!” (SE, s. 69). Metin düşünürdü ; “seni düşünüyorum Ceylan: Rıhtımda oturuşunu, bacaklarını uzatışını, seni sevdiğimi ve kendimi de sana sevdireceğimi.” (SE, s. 76)

(Metin) “Ne tuhaf aşk denen şey! Şimdiyi hiç yaşayamıyorum sanki!” (SE, s. 196) Hasan âşık olduğundan sevdiği kızı döverek cezalandırıp öldürdü ve Metin sevdiği ve âşık olduğu kız Ceylan'a zorlama ve tacizde bulundu.

Kara kitap romanı, aynı zamanda bir aşk romanıdır. Galip'in Rüya'ya duyduğu, kıskançlıkla beslenen bir aşkın hikâyesidir. Hep Galip'in bakış açısından ilerleyen bu hikâyede, Orhan Pamuk'un romanı yazdığı dönemde evli olduğu Aylın Pamuk'la ilişkisinden çok şey vardır (Hadzibegovic, 2013: 46). Galip, çocukluğundan beri Rüya'ya âşıktır, aynı apartmanda büyürler, aynı okula giderler ve sonunda evlenirler ama bu aşk tek taraflıdır ve paranoya dönüşür. Kara kitapta Galip'in aşkı bir tutku halindedir; okuduğu kitaplarda yazarlardan etkilendiği cümleleri kullanarak aşk hakkında düşüncesini şöyle anlatır:

“Üç büyük tema, tabii ki, ölüm, aşk ve müziktir... Ama aşk nedir bu konuda karar vermiş olmak gerekir... Aşkı ara. (Okuyucularıma bütün bu öğütler arasına uzun sessizlikler, durgunluklar, suskunluklar girdiğini hatırlatayım)... Aşkı sakla, çünkü sen yazarsın!... Aşk aramaktır... Saklan ki bir sırrın olduğuna hükmetsinler... Bir sırrın olduğunu sezdir ki, kadınlar seni sevsinler... Her kadın bir aynadır. (Burada yeni şişe açıldığı için bana da rakı ikram ettiler)” (KK, s. 85)

Osman, ilk defa âşık olmasına rağmen daha önceler, aşkın yararlı bir acı olduğunu çok işitmiş ve çok okumuştur (YH, s. 35):

“Aşk teslim olmaktır. Aşk, aşkın sebebidir. Aşk anlamaktır. Aşk bir müziktir. Aşk ve soylu yürek aynı şeydir. Aşk hüznün şiiridir. Aşk kırılğan ruhun aynaya bakmasıdır. Aşk geçicidir. Aşk hiçbir zaman pişmanım dememektir. Aşk bir kristalleşmedir. Aşk vermektir. Aşk bir çikleti paylaşmaktır. Aşk hiç belli olmaz. Aşk boş bir laftır. Aşk Allah'a kavuşmaktır. Aşk bir acıdır. Aşk meleklerle göz göze gelmektir. Aşk gözyaşlarıdır. Aşk telefon çalacak diye beklemektir. Aşk bütün bir dünyadır. Aşk sinemada el ele tutuşmaktır. Aşk bir sarhoşluktur. Aşk bir canavardır. Aşk körlüktür. Aşk yüreğin sesini dinlemektir. Aşk kutsal bir sessizliktir. Aşk şarkılarda konu edilir. Aşk cilde iyi gelir. Aşk birisine şiddetle sarılma, onunla aynı yerde olma özlemidir. Onu kucaklayarak, bütün dünyayı dışarda bırakma arzusudur, insanın ruhuna güvenli bir sığınak bulma özlemidir.” (YH, s. 183)

Romanın sonunda birbirine âşık olan Canan ve Mehmet evlenirler:

"Aşk," diye söze başladılar Canan, "insanı bir hedefe yöneltir, hayatın eşyaları içinden çekip çıkarır ve şimdi anlıyorum ki, en sonunda dünyanın sırrına doğru götürür. Şimdi oraya gidiyoruz." (YH, s. 59-60)

Osman, Canan'dan da çok hoşlanmıştı. Hatta ona âşık olmuştur ama sonra Canan ondan kaçmayı başarmıştır (YH, s. 161) çünkü Osman'ın aşkı Canan'a karşı tek taraflı bir aşktır. Yıllar sonra bile, Canan'a karşılaşma umuduyla uzun otobüs yolculuklarına çıkan bir hayalperesttir. Osman (YH, s. 178).

Kara, on iki yıl önce İstanbul'da teyzesinin çocuk yaştaki kızına âşık olur. Şeküre'nin babası Kara ile evlenmesine izin vermediği için İstanbul'u terk eder. Kara yirmi dört, Şeküre ise onun yarı yaşındadır. Babası, Kara'nın aşk ilanını küstahça bulmuştur. On iki yıl sonra, otuz altı yaşında İstanbul'a geri döndüğünde Şeküre ile evlenir (BAK, s. 49). Kara, Şeküre'ye olan aşkıdan İstanbul'u terk edip gittikten sonra, Şeküre başka birisi ile evlenir. Şeküre'ye göre "küsmek aşkın belirtisidir belki, ama küskün âşık da hem sıkıcıdır, hem de hiçbir geleceği yoktur." (BAK, s. 166)

Hasan, Şeküre'ye deli gibi âşıktır. Şeküre, isteseydi Hasan'a âşık olabileceğini belirtir: "Ama bana çamaşır yıkatan, cariyeler, köleler gibi çarşı pazar gezip alışveriş etmemden gocunmayan birine âşık olabilmem için çok gayret etmem gerektiğini de biliyordum. (BAK, s. 54)

"Kara da, Hasan, da bana âşık oldukları için çok acılar çektiler. Kara on iki yıl uzaklara gitti, yok oldu, küstü. Hasan her gün kenarlarına kuş ve ceylan resimleri nakşettiği mektuplar yolladı bana. O mektupları okuya okuya önce ondan korkmayı, sonra da onu merak etmeyi öğrendim." (BAK, s. 154)

Kar romanında aşk konusu biraz karışık işlenir. Romanın baş karakterlerinden Ka, erkeklerin aşk ile olan ilişkisini şöyle yorumlar:

"İki türlü erkek vardır," dedi Ka eğitici bir havayla. "Birincisi, âşık olmadan önce kızın nasıl sandviç yediğini, saçlarını nasıl taradığını, hangi saçmalıkları dert edindiğini, babasına neden kızdığını, onun hakkında anlatılan diğer hikâye ve efsaneleri bilmelidir, ikincisi ise ki ben onlardanım, kız hakkında pek az şey bilmelidir ki âşık olsun." "Ama o zaman aramızdaki yakınlık derinleşerek vücutlarımızı saran bir istek, bizi birbirimize bağlayan mutluluk ve anılara dönüşecek." (K, s.118)

Masumiyet Müzesi'nde Sibel ile nişanlı olan, Kemal, Füsün'a âşık olmak üzeredir ve hatta ona karşı kıskançlığa başlamıştır Kemal, aslında kıskançlığın da çok önemli bir aşk belirtisi olduğunu düşünür (MM, s. 62).

Füsün, geleneksel bir aileden gelen bir kız çocuğu olmasına rağmen aşk ve cinselliği bir arada yaşanmasını ister: “Füsün'un içinden âşık olduğu için dertlenen karamsar bir kız değil, aşk ve cinsel mutluluk içinde erimeye hazır, sağlıklı, hayat dolu bir kadın çıkıyordu. Böylece hayatımın en mutlu anı dediğim şeyi yaşamaya başladık.” (MM, s. 72)

Kemal'in yengesi Berrin, aşk hakkında düşüncesini söyler: "Âşık olmak için yatmak, cinsellik, bunlar gerekmiyor. Aşk, Leyla ile Mecnun'dur." (MM, s. 109). Ama ona göre aslında aşk, bir erkek ve bir kadın ancak bedensel dürtüler üzerine bir araya gelip birleşmesidir (Toker, 2013: 61). Füsün tamamen kayıtsız ve şartsız bir şekilde Kemal'e kendisine teslim eder. Bundan sonra Kemal mantık ve aşk arasında kalır. Aşk Kemal'e bir yandan ıstırap verir diğer yandan ruhunu terbiye eder ve onu daha olgun bir adam yapar:

“Benim gibi uzun bir süre ve yıkıcı bir şekilde âşık olmuş birisi, yanlış olduğunu bildiği bir mantığı, bir hareketi, sonunun hüsrana olacağını bile bile sürdürmeye devam eder, zaman geçtikçe yaptıklarının yanlış olduğunu daha da açık görür. Bu durumda, insanoğlunun üzerinde durmadığı ilginç şey, mantığımızın en kötü günde bile hiç susmaması, tutkunun gücüne karşı çıkamasa da, yaptıklarımızın çoğunun aslında aşkımızı ve acımızı artırmaktan başka bir sonuç vermeyeceğini dürüstlikle ve acımasızlıkla bize fısıldamasıdır. Füsün'u kaybettikten sonra geçen dokuz ayda mantığımın bu fısıltısı gittikçe güçlenerek artmış, bir gün aklımın bütününe hâkim olarak beni bu acıdan kurtaracağı umudunu da vermişti. Ama aşk ile birlikte umut (bu bir gün hastalığımızdan kurtulacağımızın umudu bile olsa) bana acıyla birlikte yaşama gücü verdiği için, çektiğim ıstırapın süresini uzatmaktan başka bir sonuç da vermiyordu.” (MM, s. 215-216)

Masumiyet Müzesi'ne kadar yazdığı romanlarda Orhan Pamuk, aşk uğruna evi terk eden karakterler yaratırken, bu karakterlerin sanat ve aşkınlık arayışında aşkın bir vesile, bir bahane olduğunu ima etmiştir. Bu romanda ise aşk, baştan sona tek duygu, tek amaç, tek anlam olarak vardır (Parla, 2018: 52). Sibel ile nişanlanan Kemal, nişan töreninden sonra Füsün'un kayıp olduğunu öğrenince, artık acılarla ve Füsün'un hatıraları ile yaşamına devam eder. Aşk acısını hastalık diye tanımlayan, Füsün'dan kalan toka, sigara izmariti gibi şeylerle onun yokluğunu telafi etmeye çalışan, nişanlısıyla ilişkisini bencil, kaba, kibirli, duyarsız bir biçimde sürdüren, bütün bunlara rağmen Füsün'u Çukurcuma'daki evinde, ailesi ve kocasıyla bulduğu zaman artık kimse masum değildir. Kemal'in tam sekiz yıl, haftada en az üç dört akşam sırf Füsün'la aynı mekânı paylaşmak için gideceği bu apartmanda herkes neyin ne olduğunu bilir, bilmiyor gibi davranır. Yalandan nefret eden Füsün yalan söyler, mutlu evli kadını

oynamaya çalışır, Kemal'in bulup getirdiği küpesinin tekini bulduğu halde görmedim der. (Parla, 2018: 59). Masumiyet Müzesi romanında başka bir aşk hikayesi Belkıs'ın hikayesidir:

“Belkıs lisedeyken 19 Mayıs törenlerinde yaşıtı bir gençle tanışmış ve birbirlerine âşık olmuşlar. Çocuk o zamanlar İstanbul'un en zengin ailelerinden armatör Kaptanoğlularının en küçük oğluydu, aşkları o kadar şiddetliymiş ya da o kadar kafasızlarmış ki, bu liseli çift evlenmeden önce hem sevişmişler, hem de çevrelerine bunu belli etmişler. Böylece, bir çözüm olarak kızla oğlanı evlendirmeden, ailenin parasıyla Avrupa'ya yollamışlar. Üç yıl sonra Paris'te çocuk, uyuşturucudan mı, umutsuzluktan mı, bir şekilde ölmüş. Belkıs, böyle durumlarda olduğu gibi bir Fransız ile kaçıp Türkiye'yi unutacağına, İstanbul'a dönmüş ve zengin diğer erkeklerle ilişkiler kurarak sosyete de bütün kadınları imrendiren çok zengin bir aşk hayatı ya şamaya başlamış. İkinci sevgilisi Ayı Sabit'ti... Ondan ayrılıp, Demirbağların bir aşk acısıyla yaralı en büyük oğullarıyla bir macera yaşadı. Ondan sonraki sevgilisi Rıfkı da başka bir aşk yarasıyla acılar içinde yanan biri olduğu için, bir dönem sosyete de erkekler ona gülümseyerek 'Teselli Meleği' derler ve hepsi onunla bir macera yaşamayı hayal ederlerdi” (MM, s. 76-77)

Kafamda bir Tuhafılık romanında Hacı Hamit Vural iki tür âşktan söz eder: “âlemimizde iki türlü aşk vardır. Birincisi, birisini hiç tanımadığın için âşık olursun. Çoğu çift zaten evlenmeden önce biraz tanışalardı asla âşık olmazlardı birbirlerine... Bir de evlendikten sonra, birlikte bir hayat geçirdikleri için âşık olanlar vardır ki, bu da tanımadan evlenmenin bir sonucudur.” (KBT, s. 126-127)

Vediha'ye göre aşk evlilikten sonra gelen bir duygudur. Bu sebeple Süleyman'a tanımadığı birisi ile evlenmesini söyler: “bak, Samiha ile evlenmeden önce birlikte gezdiniz, arkadaşlık ettiniz biraz, ama sonunda olmadı. Belki de senin hiç tanımadığın biriyle, bir kere şöyle bir göreceğin kızla evlenmen daha doğru... Aşk evlilikten sonra gelir.” (KBT, s. 244)

Kafamda Bir Tuhafılık romanında, Mevlut kuzenin düğünde gördüğü kıza yanı Samiha'ya âşık olur ve Süleyman aracılığı ile ona mektup yazmaya başlar. Bir müddet sonra kızı kaçıtır ama kaçırdığı kız Rayiha, âşık olduğu kızın ablasıdır. Aşık olduğu ve mektup yazdığı kızın yerine Rayiha ile evlenir ve yaşadıkça ona da âşık olur:

Gülcihan, Cem'in babasının gençlik sevgilisidir. Akın'ın evli ve bir çocuk sahibi olduğunu bildiği halde onunla ilişkisini sürdürür ama iki sene beraber olduktan sonra bir gün Akın onu bırakıp ve evine geri döner (KSK, s. 139). Gülcihan, Akın'ın oğlu, lise öğrencisi, Cem ile bir gece oyun sarhoşluğuyla cinsel ilişki yaşar. Aaslında onun,

babasına âşık olduğunu ama o aşkın da küllendiğini unutmak istediği için bu ilişkiyi yaşadığını bilir (KSK, s. 182).

Mahremiyet

Giddens’a göre (2010: 123) “mahremiyet her şeyden önce, kişiler arası eşitlik bağlamında, diğer insanlarla ve benlikle duygusal iletişim kurma meselesidir.” Toplumda mahremiyet/yakınlık biçimleri, evlilik, aile içi ilişkiler, çocuk yetiştirme vs. egemen olarak tanımlanır (Zengin, 2011: 32).

Birinci kuşakta Cevdet Bey, karısının hiç görüp konuşmadan evlenmiştir. İkinci kuşak onlara göre geleneklere çok önem vermemeye başlar. Muhtar Bey, ahlak konusuna çok önem vermektedir, bir akşam Nazlı ve Ömer’in tek başlarına evde kalmaları ardından endişelenmeye başlar:

“Evde ne yapıyorlar? Ben eve gidiyorum. Kızımı ne diye evde tek başına o herifle bıraktım. Bende ahlâk kalmadı. Buna nasıl dikkat etmedim? Evet ben rahatsızım. Ben rahatsızım. Kerim Bey haklı. Ona ne dedim! Refik Saydam gülüyor! Gazetede gördüm. İsmet de gülüyordu. Neye gülüyorsunuz? Gülünç olan nedir? Ekrem söylemiştir. Eve gidiyorum. Avunmadım! Beni kimse avutamaz. Bir tek kızım var!” (CBVO, s. 409)

“Delikanlı, delikanlı, sizi böyle, bekâr bir genç kızın evinde bu saatte oturup içmekten menederim!” Kızım evlenmeden önce, evinde bir erkekle tek başına, gece yarısı, peki saat dokuzda, içki içiyorsa ve bu alışılmış kurallara göre yakışıksız bir şeyse bunun ilk suçlusu benim! Evet, kendimi kızımı ihmal ettiğim, ya da kendi dertlerimden burnumun dibinde olup biteni göremediğim için suçluyorum. Evet, bunun için sana kızamıyorum. Ama seni de suçlu görüyorum. Biliyorum siz onun, sen onun nişanlısın, yakında evleneceksiniz, ama gene de bu hareketini doğru bulmuyorum, seni de suçluyorum.” Kapıyı işaret etti: “O da suçludur tabii, ama o ne de olsa bir kız!” Oğlum, evleninceye kadar artık bizim eve gelip gitme, kızımı görme. Göreceğin kadar gördün. Bir ay var, evleneceksin. Bundan sonra görme, görmeyeceksin...” Birden galiba heyecanlandı. “Görmeyeceksin. Kararım bu” (CBVO, s. 414-415)

3.2.4.2. Cinsel Kimlik

Pamuk’un romanlarında cinsel kimlik genellikle heteroseksüel eğilimlerde ortaya konulmaktadır. Kimi roman karakterleri ise eşcinsel ilişkilere de yönelebilmektedir; Pamuk’un birkaç roman karakteri transgender ve eşcinsel yönelimlere sahiptir. Ayrıca dikkat Freud’un Oidipus kompleksi Pamuk’un romanlarında cinsel yönelimlere ve cinsel kimliğe yön vermektedir denilebilir.

Erkek çocukların cinsel dürtüleri annelerine yönelik olduğu için annesini bir arzu nesnesi olarak görür. *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında, kız çocuğun babaya erkek çocuğun ise anneye yönelme eğiliminde olduğunu görülmektedir. Ahmet annesinin tekrar evlenmesini doğru bulmakta ve bu kararına hak vermektedir:

“Sence niye annem babamı bırakıp o herifle evlendi?” “Annem haklı, annem haklı...” dedi Ahmet. “Evet, sen bu konuda Perihan’dan, ben de Refik’ten yanayızdır!” dedi Melek. Bazen annesiyle babasını adlarıyla anar, galiba bundan tuhaf bir zevk alırdı.” (CBVO, s. 524).

Cevdet Bey ve Oğulları romanında, Pamuk romanın bir kısmında sünnet törenini anlatır ve karakterlerin ağzından sünnetle ilgili düşüncelerini dile getirmektedir; toplum tarafından erkek olma aşamasında, genel anlamda erkekliği kuran kriterlerden birisi de sünnettir. Refik’e göre sünnet vahşi ve ilkel bir törendir, ona göre hiç bu törene hiç gerek yoktur:

“Refik köşede oturan Lâle ve öteki kızların ne düşündüğünü merak etti. Sonra, “Şu sünnet denen şey çok aptalca, vahşi, ilkel bir tören zaten!” diye düşünerek ayağa kalktı.” Refik, “Evet ilkel, vahşi, tam bize göre çirkin bir tören bu!” diye mırıldanarak içeri girdi. “Gereksiz olduğuna karar verdikleri bir et parçasını kesiyorlar... Buna ne lüzum var?” Bu konuda temizliğe ve sağlığa ilişkin okuduğu, duyduğu bazı düşünceleri hatırladı. “Peki, hadi gerekli diyelim... Ama bunun törenine ne gerek var?.. Herkese bunu duyuruyoruz, herkes böyle bir şey olduğunu biliyor ve hediyeler getiriyor... Bu çirkin olaydan utanan çocuk da hediyeler geldiği için seviniyor.” Kendi sünnetini hatırladı. Herkesten gizlemek istediği, utandığı bu olayın başkaları tarafından neşeye, sevinçle karşılandığını, bir marifet yapmış gibi kendisini sevgiye ve hediyeye boğduklarını görünce o da utancı unutmuş, bazılarının sözlerine de inanarak bu işten gururlanması gerektiğini çıkarıp övünmüştü. Odasına doğru yürürken: “Zaten o zamandan bir kişiliğim olmadığı belliymiş!” diye düşündü. Kendisi için böyle bir tören yapılmayan Lâle kenarda kalmış, ona kardeşini kutlamasını söylemişlerdi. “İğrenç, hepsi iğrenç! Sünnet törenlerini yasaklamalı!” diye düşündü Refik. Sünnet yasaklanmalı! Hayır, bu önemli değil. Yayınevi kurmak gerek, kuracağım.” Bir sünnet töreni. Bu ne kadar çirkin ve iğrenç bir şey, düşünemiyor musun? Hem de küçük kızlardan hiçbir şey saklamadan o zavallı çocuğu giydiriyorlar, başına o gülünç takkeyi koyuyorlar... Onun çevresinde toplanıp o bayağı gevezeliklerini... Ya da hokkabazla alay etmeleri... Dur düşüceksin... Odamıza gidelim. O hokkabaz onlardan bin kere saygıdeğer... O Güler denen kadın. Onun yanına gidip oturacağımı mı sanıyorsun?” (CBVO, s. 451-453)

Sessiz Ev romanında Metin, eşcinsel durumuna ‘düşmeyi’ hiç istememektedir, çünkü eşcinsel bireyler toplum tarafından dışlanmış ve toplumsal baskı altındadırlar,

“Tam kaçacakken Vedat beni gene yakaladı ve bir daha öpüştük ve ben bu öpüşleri şu İngiliz kız görür de bizi ibne sanır diye korkuyorum ve okulda, yatakhane herkesin tek derdinin ötekini ibne durumuna düşürmek olduğunu hatırlıyorum, Allah belânızı versin, manyaklar, hastalar, geri zekâlılar, sapıklar, tüsüzlere ibne

muamelesi yaparlar, Allahtan benim t y m vardır, var mıdır, tabii, var sayılır, istesem bıyık bile bırakabilirim, kötü de durmaz, ben t yl y m, ger i bir kere Süleyman ayısı pandik atmıştı, ama ben de o uyurken üzerine çıkıp bütün yatakhaneye rezil ederek  dettim ona, çünkü böyle yapmazsam zavallı Cem'e yaptıkları gibi ezerler seni bu abazanlar, vahşiler, vahşiler... ” (SE, s. 158)

Kara kitap romanında, Galip; “Büyüyüp erkek olmak isterdi! Saçlarını kestireceğini söyleyince babaannesi pek sevindi” (KK, s. 19), bu sevinç erkeklik üzerindeki toplumsal beklentilerin bir sonucudur ve aslında erkeklik de diğer toplumsal cinsiyet yönelimleri gibi sosyal olarak inşa edilen davranış kalıplarını içerir (Ritzer ve Stepnisky, 2013: 163). Toplum tarafında sünnet olmak, askerli e gitmek, iş bulup çalışmak, evlenmek ve erkek olmayanların yaptıklarından uzak olmak erkekli i inşa eden bileşenlerdendir.

Yeni Hayat romanında, Canan çocukluğunda erkek ve kız arasındaki farkı ne zaman anladığını anlatır;

“ K   ken gece yarıları, ... evde herkes uyurken yata ımdan kalkar, perdeyi aralar, sokağa bakardım. Sokakta bir adam yürüyor olurdu, bir sarhoş, bir kambur, bir şişman, bir bekçi. Hep erkek olurdu onlar... Korkardım, yata ımı severdim, ama orada dışarda olmak isterdim." " teki erkekleri, a bimin arkadaşlarını, yazlıkta saklambaç oynarken tanıdım. Ya da ortaokulda sınıfta, sıranın gözünden çıkardıkları bir şeye bakarlarken ya da daha k   ken, oyunun tam ortasında, birden bire  işleri geldiğinde bacaklarını sallarlarken”(YH, s. 56).

Benim Adım Kırmızı romanında şeküre, adları şevket ve Orhan olmak üzere iki erkek çocuğun annesidir. şeküre’nin kocası savaşa gitmiş ve dönmemiştir, çocukları da başlarında babalarını istemektedirler ve bu durum şeküre’yi çok  zer. Romanda, Freud’un Oidipus kompleksi uyarınca, Orhan ve şevket’in annelerine yönelik cinsel arzuları görülmektedir. Bu iki karakter annelerinin başka bir adamla evlenmelerini istememekte, annelerini bir arzu nesnesi olarak görmektedirler. Annelerini Kara’ya ilgi duyduğu için kıskanmakta, başka bir adamla ilişkisini istememekte ve kendileri büyüdüklerinde anneleri ile evlenmeyi düşünmekte olan şevket ve Orhan, annelerini birbirlerinden dahi kıskanmaktadırlar:

“Anne niye bu güzel mor g mle ini giydin?” der. şevket. İçeri odaya gittim, mor g mle i çıkardım. Hep giydi im soluk yeşili geçirdim üzerime.” (BAK, s. 50). “Anne, o kırmızı yele i niye giydin?” dedi şevket.” (BAK, s. 153) şeküre’ ye göre kötü olan şey yaşlanmak,  irkinleşmek, hatta kocasız ve yoksul kalmak değildir, hayatta kimsenin insanı kıskanmaması, diye düşünüyordu. (BAK, s. 98) Hem şevket ve hem Orhan büyüyünce anneleri ile evlenmek istiyorlardı ve annelerini iki kardeş birbirinden bile kıskanıyorlardı...

"Hiç rüya görüyor musun?" diye sordum Şevket'e. "Evet," dedi gülümseyerek. "Babam gelmiyor, ama sonunda ben seninle evleniyormuşum." (BAK, s. 156)
 "Anne kimseyle evlenmeyeceksin değil mi?" dedi Şevket. (BAK, s. 199)

"Cinler padişahı gelse, dile benden ne dilersin dese, hayatta en çok neyi istersin?"
 "Şevket bizimle olmasın isterim." "Başka ne istersin? Bir baban olsun ister misin?"
 "Hayır. Büyüyünce seninle ben evleneceğim." (BAK, s. 98)

Benim Adım Kırmızı romanında birkaç yerde homoseksüel ve biseksüel ilişkilere işaret edilmektedir: "Erzurumlu Vaiz'in haberi tüm çarşıda dolaşıyordu; "Sabahlara kadar musikiyle oynayıp, oralarına buralarına şişler sokup, her türlü edepsizliği yaptıktan sonra birbirlerini ve küçük oğlanları beceriyorlarmış." (BAK, s. 16)

Sivaslı Nedret Hoca bir yandan güzel oğlanları sevmekle nakşetmeyi lanetlemekte diğer taraftan oğlanlarla cinsel ilişkisi vardır (BAK, s. 59):

"Bir sabah bir baktım, maşallahı var, minare boylu, aslan pençeli dev gibi bir adam ile yukarıda adı geçen benim bu dala çıkıp gür yapraklarımın arasına gizlenmiş, affedersiniz takır takır iş görüyorlar. Sonradan Şeytan olduğunu anladığım dev bizimkini becerirken güzel kulağını hem şefkatle öpüyor, hem de içine fısıldıyor: "Kahve haramdır; kahve günahdır..." diye." (BDK, s. 59)

"Meşhur vaiz Husret bile değil Efendi Hazretleri var ya, evli olmasına evliymiş ama o da tıpkı siz hassas nakkaşlar gibi güzel oğlanları kadınlardan daha çok seviyormuş"(BDK, s. 377).

Erkek çocukları genellikle serbest olmaktan korkarlar, zaman zaman kız olmayı arzularlar, Küçük yaşta kız elbiseleri giyen erkek çocukları, bir süre sonra pantolon giyince ve saçları kesilince ağlamağa başlarlar. Böyle çocukların içinde kız olmaya karşı bir istek olduğu söylenebilir. Bu homoseksüel olmaya doğru atılmış bir adımdır; kız çocukları erkek çocuklar kadar serbest olamazlar (De Beauvoir, 1967: 10-11). Benim Adım Kırmızı romanda Meddah, mükemmel bir kadın performansı sergilemektedir, hayatı boyunca hiç evlenmeyen Meddah, gençken kadın elbiselerinin cazibesine kapılarak anne ve teyzesinin elbiselerini giymiştir ve o elbiselerin içinde fiziksel olarak güçlü bir kadınlık duygusu hissettiğini itiraf eder. Meddah, homoseksüel bir erkek ve kadınsı davranışlara sahip olan bir karakter olarak, gençliğinde annesinden ve teyzesinden başka kadın görmediği için kadınları merak etmektedir (BAK, s. 375). Meddah, kadınların sözlerini, jest ve mimiklerini taklit edip kıyafetlerini giyerek kadınlığı 'hissedebileceğini' düşünmektedir:

"Bir cuma günü annem, babam, ağabeyim, teyzem, hepsi dedemin Fahreng kıyısındaki gül bahçesine gittiklerinde, ben çok hastayım, dedim ve evde kaldım. "Evde tek başına ne yapacaksın?" dedi rahmetli annem. "Senin elbiselerini giyip

kadın olacağım anneciğim," diyemezdin. "Karnım ağrıyor," dedim. Onlar gidince, rahmetli annemin ve teyzemin iç çamaşırlarını ve elbiselerini tek tek giyerken neler hissettiğimi, kadın olmanın o gün anladığım sırlarını anlatacağım. Önce hemen şunu söyleyebilirim: Pek çok kereler kitaplarda okuduğumuzun, vaizlerden dinlediğimizin tersine, insan kadın olunca aslında kendini Şeytan gibi hissetmiyor. Tam tersi: Rahmetli annemin gül işlemeli yün donunu giyince içime tatlı bir iyilik yayıldı, kendimi onun gibi hassas hissettim. Teyzemin giymeye kıyamadığı fıstık yeşili ipek gömleğini çıplak tenime değince içimde bütün çocuklara, hatta kendime karşı bir sevgi yükseldi. Bütün âleme yemek pişirip herkesi emzirmek istiyordum. Göğüslerim olsaydı nasıl hissederdin, böylece, biraz anladıktan sonra, asıl merak ettiğim şey, büyük memeli bir kadın olmak nasıl bir his anlayayım diye göğsüme pek çok şey çoraplar, peşkirler sıkıştırdım ve o kocaman çıkıntıyı görünce evet, peki, Şeytan gibi mağrur hissettim kendimi. Erkeklerin, gölgesini bile görseler onların peşinden koşacağını, ağızlarına almak, için yalvararak çırpınacaklarını hemen anladığım için kendimi çok güçlü hissettim, ama ben güçlü olmak istiyor muydum? Aklım karışmıştı: Hem güçlü olmak istiyordum, hem de bana acısımlar istiyordum; hem hiç tanımadığım zengin, kuvvetli ve akıllı bir erkek beni delice sevsin istiyordum, hem de ondan korkuyordum. Annemin çeyiz sandığının dibindeki yaprak nakışlı çarşafların yanındaki misk kokulu yün çorapların içine sakladığı burmalı altın bilezikleri takıp, hamam dönüşü yanaklarını daha da kızartmak için yüzüne sürdüğü allığı sürüp, teyzemin çam yeşili feracesini giyip, aynı renk ince peçeyi saçlarımı toplayıp takıp, sedef çerçeveli aynada kendimi seyredince ürperdim. Onlara hiç dokunmadığım halde gözlerim kirpiklerim şimdi kadın gözü ve kirpiği olmuşlardı. Yalnız gözlerim ve yanaklarım gözüküyordu ama ben çok güzel bir kadındım ve bu beni çok mutlu etti. Bunu benden de önce fark eden erkekliğim kalkmıştı. Bu beni mutsuz etti. Güzel gözümde kopan bir damla yaşın akışını elimde tuttuğum aynada seyrettim ve o an acıyla içimden bir şiir geldi, hiç unutmadım onu. Çünkü aynı anda yüce Allah'ın verdiği bir ilham ile o şiiri makam ile bir şarkı gibi oynayarak söyleyip derdimi unutmaya çalıştım." (BAK, s. 376- 377)

“Erkeksem kadın, kadınsam erkek olmak istiyorum” (BAK, s. 376) diyen Meddah, aslında muğlak bir toplumsal cinsiyet kimliğine sahip bir karakterdir ve davranış biçimine ve söylemlerine bakıldığında onun biseksüel cinsel yönelimli olduğu düşünülebilir.

Askerlik hizmetinin en önemli sonuçlarından biri de bir erkeğe sahip olması gereken nitelikleri kazandırmak ve erkekliğini şekillendirilmesine imkân sunmaktır (Sünbülöglü, 2009: 61). Kafamda Bir Tuhaflık romanında Mevlut ve Mohini okul arkadaşları ve askerde tekrar karşılaşırlar. Mohini askerde, orduvi kuaföründe çalışmaktadır, askerlik Mohini için bir erkeğin sahip olması gereken özellikleri ona kazandıramamıştır. Bu durum romanda, Mohini'nin kadınsı bir eda ile Mevlüt'e sevgi göstermesinden anlaşılmaktadır (KBT, s. 161). Mohini, heteroseksüel olmayan bir birey olarak cinsel kimliğini toplumundan saklamaya çalışmaktadır çünkü toplum

heteroseksüel yönelim dışındaki cinsel kimlikleri ötekileştiren ve baskılayan bir yapıdadır.

Kırmızı Saçlı Kadın romanında Mahmut Usta, Cem'in kuyuculuk yaptığı dönemde, geceleri ona hikâyeler anlatırdı. Bu hikâyeler içinde Cem'in dikkatini çeken *Kral Oidipus* ve Rüstem Sührab hikâyelerdir (KSK, s. 95). Oidipus'un hikâyesiyle Sührab'ın hikâyesi benzerlikler göstermekle beraber bir de farklılık içerir: Oidipus babasını öldürmektedir; Sührab ise babası tarafından öldürülmektedir. Bir hikâyede oğul baba katili, diğer hikâyede ise baba oğul katili olarak karşımıza çıkmaktadır (KSK, s. 111).

3.2.4.3. Namus ve Bekâret

Bekâret, namusla ilişkisi en güçlü olan kavramdır. Bekâret, kadının cinsel kimliği ve cinsiyet rolleriyle yakından ilişkilidir (Gürsoy, 2017: 86). Namus, Türkiye gibi geleneksel değerlerin ağır bastığı toplumlarda en çok anlam yüklenen değerlerden birisidir, her insanın en kıymet verdiği söylediği kavramlardandır ancak özellikle kadınlar için bu kavram çok daha önemli görülmektedir (Gülendam, 2015: 330). Dolayısıyla namus kavramı ve kadın bedeni kopmaz bir bağlantı içerisindedirler (Kılıçaslan ve Işık, 2016: 120). Bekâret, erkekler arasında bir meseledir, kadınlar bu meselede sadece sessiz birer aracı rolünü üstlenir. Namus gibi bekâret de sadece erkeklere özgü bir saplantının tezahürüdür (Mernissi, 2011: 99). Çünkü bekâretin kendisi değil de ona yüklenen anlam insan ve toplum icadıdır. Kadınların bekâreti, geleneksel ataerkil toplumlarda, önemli bir anlam taşımaktadır. Gelinin bekâreti, hem kendi ailesi hem de damadın ailesi için önem taşımaktadır. Evlenmeden önce cinsel ilişki yaşanmaması güçlü bir tabu olagelmıştır (Kılıçaslan ve Işık, 2016: 119-120). Türkiye'de namusa ilişkin genel algıyı oluşturan toplumsal kurallar ve normlar kadın bedenini, kadının kendine ait bir bedenden öte, erkeğin, ailenin ya da toplumun mülkiyetiymiş gibi kodlamaktadır. Sonuç olarak kadın cinselliğinin kamusal görünürlüğü toplumun genel düzenine dair bir tehdit oluşturmaktadır. Bu durum kadınları namus, edep ve bekâret kavramlarına sahip olma veya olmama durumlarına göre kategorilere ayırabilmektedir (Zengin, 2011: 32). Geleneksel toplumda bir kızın namusunu onun bakire olduğu ispat eder. Pamuk'un romanlarında namus ve bekâret

konusu tüm romanlarda çok açık bir şekilde görülmese de Masumiyet Müzesi romanında önemli bir yere sahiptir.

Evlenmemiş kadının bekâreti, birçok kültür için en çok önem taşıyan konulardan biridir. Gerek geleneksel kesimler için gerekse modern bölgeler için bu durum geçerlidir (Cindoğlu, 2011: 115). Yeni Hayat romanında Osman, Canan'a yaklaştığında Canan tepki gösterir; "Hayır, lütfen lütfen bana dokunma!" dedi Canan. "Hiçbir erkek daha dokunmadı bana." (YH, s. 77).

Benim adım kırmızı romanında Şeküre, dul ama namuslu bir kadın ve annedir, namusunu aynı evde yaşadığı kayın biraderinden korumaktadır ve hatta kayınbiraderinin namusuna zarar vereceğini düşündüğünde baba evine kaçtığı görülmektedir.

Namus meselesi kadınlar için çok büyük bir baskı aracıdır (Gürsoy, 2017: 88), Kar romanında, Kars'ta on altı yaşında bir kıza, öğretmenin sınıfıta onun bakire olmadığını söylemesi nedeniyle kız intihar etmiştir. Muhafazakâr ve ataerkil toplumlarda bekâret ve namus oldukça önemlidir ve evlilik öncesi ilişki yaşayan birisi namussuz olarak tanımlanmaktadır:

"kızın bir öğretmenin sınıfıta onun bakire olmadığını söylemesiydi. Söylentinin kısa sürede bütün Kars'a yayılmasından sonra kızın sözlüsü nişandan vazgeçmiş, güzel kıızı istetmek için daha önceleri eve gelenlerin de ayağı kesilmişti. Kızın anneanesi ona bu sırada "nasıl olsa sen evlenmeyeceksin," demeye başlamış, bir akşam televizyondaki düğün sahnesini hep birlikte seyredelerken sarhoş babası ağlamaya başlayınca kız anneanesinin kutusundan çalıp biriktirdiği uyku haplarını bir seferde yutup uyumuştı (intiharın fikri kadar, yöntemi de bulaşıcıydı), intihar eden kızının bakire olduğunun otopside anlaşılması üzerine babası dedikoduyu yayan öğretmeni suçlamıştı" (K, s. 20-21)

Masumiyet Müzesi romanında, evlilik öncesi cinsellik ve bekâret romanın önemli tartışma konularındandır. Pamuk'un bu romanında olay örgüsü 1970'li yıllarda geçmektedir. Bu romanda, Türkiye'nin 1970'li yıllarda sadece ataerkil, muhafazakâr ailelerde değil ayrıca modern ve batılı ailelerde de bekâretin bir tabu olarak değerlendirildiği anlatılmaktadır. Masumiyet Müzesi romanının önemli bir kısmı, kadının evlenmeden önce bakire olup olmamasının toplum tarafından nasıl algılandığını ele almaktadır. Evlenmeden önce cinsel ilişki yaşayan bir kadının hayatındaki gelecek beklentileri okura sunulmaktadır.

“O yıllarda Türk kızlarının evlenmeden önce cinsel hayata başlama korkularıydı” (MM, s. 18). “Ortadoğu, Güney ve Batı Akdeniz topraklarında, genç kızların "bekâreti", evliliğe kadar korunması gereken kıymetli bir hazine olmaya devam ediyordu” ... Batılılaşma ve modernleşme ye rağmen o yıllarda İstanbul’un en Batılılaşmış ve zengin çevrelerinde bile, bir genç kızın evlenmeden önce bir başka erkekle "sonuna kadar" giderek sevişmesinin bazı ciddi anlam ve sonuçları vardı, Sibel ve Kemal gibi tek tük de olsa hoşgörüyü karşılanıyordu. Gelecekteki koca adaylarıyla evlenmeden önce yatan, üst sınıfa mensup, iyi eğitilmiş genç kadınlar, bu hareketlerini onlara duydukları güvenden çok, töreye aldırış etmeyecek kadar modernleşmiş ve özgür olmakla açıklamaktan hoşlanırlardı, ama ağır ilişkide “bu güvenin kurulmadığı ve "birlikteliğin" henüz toplumsal kabul görmediği durumlarda erkeğin zorlamaları, aşkın şiddeti, alkol, aptallık ve aşırı cesaret gibi yaygın nedenlerle bir genç kız kendisini "tutamayıp" bekâretini verirse, onur kavramına geleneksel anlamıyla bağlı olması gereken erkeğin kızın şerefini korumak için onunla evlenmesi gerekirdi. Gençlik arkadaşım Mehmet’in kardeşi Ahmet, şimdi çok mutlu olduğu karısı Sevda ile böyle bir kaza sonucu ve pişmanlık korkularıyla evlenmişti.” (MM, s. 63)

Sibel ile Kemal evlenmeden önce birlikte olmuşlardır ve artık Sibel’e göre evlenmeleri gerekmektedir. Sibel ne kadar Batı’da okuyup yaşasa ve kendisini modern düşünse de bekâret olgusu kendisi için de önemlidir:

“Batılılaşmış zengin ailelerin, Avrupa görmüş seçkin kızları o yıllarda ilk defa tek tük bu "bekâret" tabusunu kırmaya, evlenmeden önce sevgilileriyle yatmaya başlamışlardı. Sibel de bazan bu "cesur" kızlardan biri olmakla övünürdü, benimle on bir ay önce yatmıştı. (Uzun bir süreydi bu, artık evlenmeliydik!) Sibel bana kendini ancak benim "niyetimin ciddi" olduğunu görünce; yani benim "güvenilir biri" olduğuma inanınca, yani benim sonunda onunla evleneceğimi kesinlikle anlayınca vermişti. Ben de sorumlu, doğru dürüst biri olduğum için, Sibel’le elbette evlenecektim, bunu zaten çok istiyordum; ama istemesem de "bekâretini bana verdiği" için artık onu bırakmama imkân yoktu. Bu sorumluluk duygusu, bizi birbirimize gururla bağla-yan başka bir duyguya, evlenmeden önce seviştığımız için hissettiğimiz "özgür ve modern" (elbette bu kelimeleri kendimiz için kullanamazdık) olduğumuz yanılsamasına gölge düşürüyordu, ama bizi yakınlıktırıyor da.” (MM, s. 18)

Pamuk’un bu romanı tam Doğu ve Batı arasında cinsellik ve namus konusundaki farklılaşmada dikkat çekmektedir. Batıda namus anlamı ve anlayışı Doğu’ya göre daha farklıdır. Sibel’e göre “Eğer modernsek, Avrupalıysak bu (Bekâret) önemli bir şey değildir... yok geleneğe bağlıysak ve bir kızın bakire olması senin de önem verdiğin ve herkesin de saygı göstermesini istediği değerli bir şeyse ..” O zaman bu konuda Kemal herkese ile eşit davranmalıdır (MM, s. 209). Pamuk, bu romandaki karakteri Kemal’in dilinden doğu-batı arası bu uyuşmazlığı bekâret ve modernite ilişkisine indirgeyerek eleştirmektedir. Kemal, bekâret bu kadar önemliyse insanların modernlik göstergeleri gereksizdir. Arkadaşı Zaim ise ona, bekâretin toplumda kadının yeri ile ilgili olduğunu ve erkek kimliğinin konuyu görmezden gelmemesi gerektiği söylemektedir: “Senin için,

benim İçin önemli değil belki... Ama ne kadar Avrupai ve modern olursa olsun, bu konu bu ülkede, tabii ki bir kız için çok önemli.” (MM, s. 392).

Evlilikten önce kızların bakire olmaları hem erkek hem de kız tarafınca önemsenen bir şeydir ve çok az kız, erkek arkadaşları ile cinsel ilişkinin evlilik öncesinde sonuna kadar yaşamasına izin vermektedir (Giddens, 2010: 15). Bu durum Pamuk’un Masumiyet Müzesi romanında Kemal, nişanlısı Sibel ile ancak onu evlilik yolunda ciddi olduğuna ikna ettiğinde ve Sibel için ilişkilerinin evlilik ile sonuçlanacağı düşüncesi kesinleştiğinde ilişkiye girebilmiştir. Kemal’in Sibel’i aldattığı Füsün ise cinsellik konusunda oldukça özgür birisidir ki Kemal ile cinselliği hem evlilik öncesi sonuna kadar hem de Kemal’in Sibel ile olan ilişki durumunu bilmesine rağmen yaşamaktadır. Ancak yine de cinsellik anlamında Füsün’un hayatındaki ilk erkek Kemal’dir. Pamuk, romanda Füsün için ‘en kıymetli hazinesine Kemal sahip olmuştu’ diyerek hazine metaforu ile bekâretin toplumsal değerine atıfta bulunmuştur. Kemal karakteri için ise bu durum bir sorunsaldır:

“Bakire olduğuna göre bu imkânsızdı... Bir ara Füsün'un hayatının bu önemli kararını verdiğini, benimle buraya "sonuna kadar gitmek" için geldiğini hissettim. Ama bu yalnız yabancı filmlerde olurdu. Burada bir kızın durup dururken bunu yapması tuhaf geliyordu bana. Belki de zaten bakire değildi..” diye Kemal düşündü (MM, s. 33).

Sibel, Kemal’i ne kadar sevdiğini ve ona ne kadar güvendiğini evlilik öncesinde onunla cinsel ilişki yaşayarak göstermiştir. Kemal ise bulunduğu toplumun beklentileri doğrultusunda ‘evlilik’ odaklı ve ‘güven’ beklentisi ile kendisiyle olan Sibel’e duyduğu sempati karşısında, bireysel iradesi sonucunda kendisini seçen Füsün’u eleştirmektedir:

"Ama evlenmeden önce sevişmek fikri, hâlâ onu huzursuz ediyor... Bunu anlıyorum. Avrupa'da o kadar okumuş, ama senin kadar cesur ve modern değil..." yani Füsün kadar, "cesur ve modern" iltifatı yüzünden benimle yattığı için benim Füsün'a özel bir sorumluluk ve bağlılık duymayacağım sonucu çıkıyordu. Çünkü "modern" olduğuna göre, evlenmeden önce bir erkekle yatmak ya da evlendiği gece bakire olmamak onun için yük olamazdı... (MM, s. 53).

“Zaim'e göre Nurcihan, Fransız erkekleriyle Paris'te aşklar yaşayıp onlarla seviştiğini Mehmet dahil herkesin bilmesine rağmen, evlenene kadar onunla yatmamaya kararlıydı. Nurcihan bunun şakasını yapıyor, Müslüman bir ülkede yıllar sürecektir hakiki, mutlu ve huzurlu bir evliliğin ilk şartının zenginlik değil, evlilikten önce sevişmemek olduğunu söylüyordu.” (MM, s. 340).

Masumiyet Müzesi romanında değinilen dönemsel bir toplumsal algı da sinemadaki namus temsili ile ilgilidir. Roman, 1970’ler sinemasında bir filmde,

özellikle de zorla, bekâretini kaybeden bir kadının gerçek gündelik hayatta bile toplumsal tepki gördüğünü ve ‘evlenilemeyecek’ olarak nitelendirildiğini aktarmaktadır (MM, s. 246). Toplumsal yapının bekâret ve evlilik ile ilgili algısı oldukça katıdır; bakire olmayan bir kız veya dul bir kadın ile evlenmek toplumsal normların dışında olduğu için hoş karşılanmaz denilebilir.

Kadınların iffetinin çok önemli bir konu olarak görülmesi, kadının evlilik kurumunun gerçek paydaşı olarak ele alınmasıyla başlamıştır (Russell, 1999: 95). Kafamda Bir Tuhaflık romanında Mevlut, “yirmi bir yaşındaydı ve hayatında hiçbir kadınla yatmamıştı. Evlenmek isteyeceği güzel, başörtülü ve temiz ahlaklı bir kız evlenmeden önce kendisiyle yatmazdı. Zaten kendisi de, evlenmeden önce yatan bir kızla evlenmek istemezdi.” (KBT, s. 132) düşüncesiyle bu savı doğrulamaktadır. Rayiha’nın evlenmeden önce cinsel ilişkiye girmemesi, Mevlut’u çok mutlu eder:

“kaçırdığı kızı hiç göremiyordu. Hiç olmazsa ona dokunmak, öpmek istedi ama Rayiha taşıdığı bohçayla hafifçe karşı koydu. Mevlut bundan hoşlandı. Bütün hayatını geçireceği kişiye evlenmeden önce dokunmamaya kararlıydı.”(KBT, s. 17)

Geleneksel ataerkil toplumlarda ve hatta modernizasyon sürecinden geçmiş olan toplumlarda dahi evlilikten önce bekârete verilen önem, erkek egemen namus anlayışının temelini oluşturmaktadır ve toplum açısından da namus kavramı temelinde bekaret olgusuna güçlü anlamlar yüklenmektedir (İlkaracan, 2011: 26). Kırmızı Saçlı Kadın romanında Cem, Ayşe ile olan ilişkisinde tüm flört aşamalarına rağmen cinsel anlamda ileri gitmeyeceklerinin farkındadır ve bu durumu Ayşe’nin geldiği toplumsal kesimin değer yargıları ile yorumlamaktadır:

“Ayşe ile sinemalarda, parklarda, etrafta kimseciklerin olmadığı sokaklarda el ele tutuşmaya, hatta öpüşmeye başlamıştık, ama muhafazakâr bir aileden gelen Ayşe’nin evlenmeden önce, asla benimle yatmayacağını ta ilk haftalardan anlamıştım.” (KSK, s. 97)

3.2.4.4. Kadın Bedeninin Metalaşması

Ürün veya hizmet reklamları küreselleşen bir dünyada mutluluk ve zevk ölçütlerinin ne olduğunu göstermektedir. Reklamlar, başka her şeyden çok aile, cinsiyet ve cinsellik üzerinde konuşlanmaktadır. Reklamlarda kullanılan dil, toplumsal cinsiyet, cinsel enerji, cinsiyet kimliği, arzu ve ayrıca aile kurumunun kontrolü ile yakından ilişki içindedir (Ak. Özbay vd. 2011: 211).

Pamuk'un eserlerinde kadının, sinema, reklam filmlerde ve tiyatrodaki yerinin toplumda nasıl görüldüğünü ve kadına hangi bakış açısıyla yaklaşıldığını göstermeye çalışan roman kurgularıyla da karşılaşmaktadır. Ayrıca çıkan dergilerin kapaklarında yer alan kadın imgesi de erkeğin beğenisine hitap etmekte ve kadını erkeğin toplumsal tatmininin nesnesi, aynı zamanda bir tüketim objesi haline getirmekte olduğunu Pamuk'un romanlarındaki hikâye-olay kurgularından anlaşılmaktadır.

Pamuk'un romanlarında kurguladığı hikâyeler, geçtikleri dönemin özelliklerini barındırmaktadırlar. Hikâyelerde yer alan dergiler de dönem dergilerinin tasviridir. Pamuk'un romanlarında yer alan dergilerdeki kadın imgesi açık giyimli, erkek okuru hedef alan, erkeklerin cinsel arzusunun odağına yerleşmeyi amaçlayan bir karakterdedir. Dolayısıyla sadece reklamı yapılan ürünler değil bunun yanında dergilerin de ürün olarak kendi satışlarını yüksek tutmanın yolu kadının cinsel nesne olarak tüketilmesinden geçmektedir denilebilir.

Reklam sektörü erkek egemenliğindedir ve bu sebeple reklamlarda kadın vücudu ve cinselliği, erkeklerin arzularının ifadesi olarak kullanılabilir. Reklamda cinsel içeriğin büyük kısmının kadınlar tarafından sunulmasının daha etkileyici olduğu düşünülmektedir (Dumanlı, 2011: 139). Dolayısıyla kadının bedeni reklamlarda meta halindedir. Beden, tüketilen şeyler arasında diğer nesnelere göre daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz bir nesne (Baudrillard, 2008: 163) olması bakımından reklamlardaki kadın imgesinin toplumda kadının konumuyla da oldukça ilgili olduğu söylenebilir..

Pamuk, Yeni hayat romanında kadın ve erkeğin reklam imgesi olarak kullanıldığı iki örneğe yer vermektedir. Bu örneklerden ilki tüketim nesnesi olacak bedenin toplumsal normlar dahilinde güzel/yakışıklı kabul edilmesidir ve ayrıca nesnelere yüklenen tüketimin anlamı da beden imgelerine yansımaktadır. Sabun kullanan güzel, sigara içen yakışıklı, karizmatik olacaktır:

“sabun reklamlarından bana gülümseyen güzel kadınlar... Sigara reklamlarındaki yakışıklı erkekler...” (YH, s. 38)

Pamuk'un Kar romanında reklamlardaki kadın imgesinin iki örneği yer almaktadır. İlkinde bir kozmetik ürünü olan şampuan reklamında kadın, güzelliğin

temsili olarak tüm çevresel olumsuzluklara rağmen odaktadır. İkincisinde ise cinsel bir göndermenin taşıyıcısı durumundadır:

“televizyonda gösterilecek bir şampuan reklamı için gelen kız, Kars'ın en fakir ve pis ama en güzel caddesi olan Gazi Ahmet Muhtar Paşa Caddesi'nde yürürken birden kameranın karşısında duruyor, başının bir hamlesiyle beline kadar uzanan harika kumral saçlarını bayrak gibi sallayıp açıyor ve 'Güzel Kars şehrinin pisliğine rağmen saçlarım Blendax sayesinde her an pırıl pırıl,' diyormuş.”(K, s. 102-103). “Sunay'ın karısı Funda Eser sevilen bir sucuk reklamını taklit ederken eline aldığı kangalı "At mı, eşek mi?" diyerek edepsiz bir neşeyle biraz tarttı, daha ileri götürmeden sahneden kaçtı.” (K, s. 130).

Masumiyet Müzesi romanında ise reklamlarda yer alan kadın imgeleri hakkında dönemsel olarak dikkat edilen unsurlardan bahsedilmektedir. Öncelikle o dönem reklamlarında Müslüman olmayan yabancı kadınlar reklamlarda kullanılmaktadır çünkü Müslüman Türk kadınının medyada gözüne bant çekilmeden tüm bedeniyle ve kimliği ile yer alması hoş karşılanmamaktadır. Ayrıca iyi ve namuslu bir kadının sosyal yaşam içerisinde yeri yoktur; şarkıcı, artist ve güzellik yarışmasına katılan kadınlar toplum nezdinde ‘hafif’ olarak anılmaktadırlar. Giddens’a göre ‘hafif kadınlar’ toplumdaki ahlak ve namus algısının sınır çizgisinin üzerinde yaşayan kimseleri temsil etmektedir (Giddens, 2010: 12). Bu temsili Pamuk’un romanlarında sıkça görmekteyiz, ‘hafif’ olarak nitelenen kadınlar, hem arzulanan bir hayat düşünülen hem de toplumun normlarına ters düşen kadın imgesini okura sunmaktadır.

Masumiyet Müzesi romanında bir reklamda yer almasını istediği kadın karakteri tahlil eden roman karakterinin sözleri kadının toplumsal konumu, toplum ahlakı ve reklam arasındaki ilişkiyi ortaya koyması bakımından önemlidir:

“Papatya bizi taşrada daha da kuvvetlendirecek. Ama nasıl bir kadın?... Ona güvenebilir miyiz?" "Bilmem. Hırslı, yoksul bir kız. Annesi, emekli pavyon şarkıcısı... Baba ortalıkta yok. Sen neyi merak ediyorsun?" "O kadar yatırım yapıyoruz. Sonra gidip bir porno filmde göbek atarak oynarsa ya da ne bileyim evli biriyle yakalanırsa... Taşra bunu kaldıramaz. Senin Füsün'un kocasıyla birlikteymiş." (MM, s. 386)

Masumiyet Müzesi romanının geçtiği yıllarda reklamlarda herkes oynamıyordu çünkü özellikle bir kadının oyunculuk yapması toplum tarafından kötü algılanmaktadır. Tenteli firması için yaz aylarında salıncak reklamları yapılmaktadır. Füsün'un arkadaşı Ceyda o reklamda yer alacaktır ama Ceyda'nın sevgilisi çok sert ve muhafazakâr biri olduğu için reklamda değil mini etekle, kapalı elbiselerle bile çıkmasına izin

vermemektedir. Oysa Ceyda mankenlik kursuna gitmiştir ve gazetelerde fotoğrafları da çıkmaktadır (MM, s. 83)

Pamuk, romanlarında serimlediği ve kimi karakterleri aracılığıyla eleştirdiği kadının cinsel meta olarak kullanılması olgusuna karşın kendisi de roman kurgularında bol miktarda kadın bedeni ve cinselliği kullanmaktadır. Toplumun sinema ve tiyatrodaki kadın oyunculara olumsuz bakışını kurgularken kendisi de bu kurguyu bilinçli şekilde devam ettirmektedir. Dolayısıyla Pamuk'un yazınında toplumsal eleştiri ve toplumsal eleştiriye rağmen mevcut durumun yani kadının metalaşmasının onaylandığı görülmektedir. Cevdet karakterinin bu bağlamdaki yorumu şöyledir:

“kadına hayran olmaktan korkarak, “Evet, ama bir tiyatrocusu!” diye düşündü. “Bir aile ona ne kadar uzak!” Çünkü her akşam yüzlerce göz onu seyrediyor.”(CBVO, s. 38)

Pamuk'un özellikle 1970'lerde kurguladığı romanların Türk sinemasında o dönem yaşanmakta olan cinsel içerikli film akımından etkilenmiştir. 1970'lerde sinemadaki filmlerin hemen hemen hepsi cinsel ilişki (seks) üzerindeydi ve o dönem Batı'yı örnek alarak sinema filmlerine cinsel ilişki, şiddet, kadın bedeninin sömürsünü erotizm unsurları olarak eklemektedir. Dönem, Amerikan edebiyatının Beat kuşağı gibi Türk sinema sektörünü ifade eden Yeşil Çam'ın 'erotizm çağıdır'. Pamuk'un ilgili dönemde geçen hikâyelerinin karakterleri de bu toplumsal bağlamdan uzak değillerdir. Kara Kitap romanında Celal, sinemaya gittikten sonra cinsel arzularını gidermek ister:

“Eski sinemaların birinde, bir cumartesi öğleden sonra, belki sinemadan da eski bir Amerikan dedektif filmini (Kızıl Fener) seyrederken pek de uzun olmayan bir öpüşme sahnesi görmüştüm. Siyah beyaz filmlerdeki Öteki öpüşme sahnelerinden farkı olmayan ve bizim sansürcüler tarafından dört saniyeden fazlası kesilmiş sıradan bir öpüşme sahnesiydi, ama nasıl oldu bilmiyorum, bir kadınla aynı şekilde, dudaklarını onun dudaklarına bastırarak, evet, bütün gücümle bastırarak öpüşme isteği öyle bir şekilde yükseldi ki içimde, mutsuzluktan tıkanacak gibi oldum. Yirmi dört yaşındaydım, ama daha kimseyle dudaktan öpüşmemiştim. Hayır, kerhanelerde kadınlarla yatmamış değildim hiç, ama o kadınlar hiç öpüşmedikleri gibi, ben de istemezdim onların dudaklarını öpmeyi.” (KK, s. 124)

Pamuk'un romanlarında karakterlerin anlattığı filmlerin konuları romanın kendi konusuyla benzerlik göstermektedir. Pamuk, bu üslubu ile dönem romanı olan yazınları ile sinema sektörünün eserlerinin yani başka bir ifade ile farklı sanat dallarının aynı toplumsal gerçeklikten beslendiğini göstermeye çalışır:

“...(yerli filmlerde) acımasız tecavüzcü, iyi yürekli çirkin kız kardeş, gür sesli hâkim, anlayışlı anaç teyze ve salak rollerinde görmeye o kadar alışmıştık ki, bir gün bir mola yerinde, duvarlarına cami, Atatürk, artist ve güreşçi resimleri asılmış SUBAŞI HATIRALAR RESTORAN’ da, iyi yürekli kızkardeşle tecavüzcüyü uyuklu gece yolcularıyla birlikte uslu uslu ezogelin çorbası içerken görünce aldatıldığımızı düşündük. (YH, s. 63)

Yeni hayat romanında Osman, kasabada bir çadır tiyatrosuna gider tiyatrodaki kadını meleğe benzetir; "Sanki biraz meleğe benziyordu." Ancak karşılaştığı bir kasabalı, söz konusu kadın oyuncu için şu değerlendirmeyi yapar: "Melek filan değil," dedi. "Kasabanın kalantorlarıyla, parayı bastıran erlerle, yatar. Anladın mı?" (YH, s. 160) .

Kar romanında yer alan Funda Eser karakterinin, yirmi yıl boyunca, Anadolu'da mazlum ve ırzına geçilmiş kadın rolleri ile tiyatro sahnesinde oyunculuk yapmasının tek bir hedefi vardı:

“Kurban pozuyla erkeklerin cinselliğine seslenmek! Kadının evlenmesini, boşanmasını, başını açması ya da kapatmasını onu ezik ve çekici duruma düşürmek için sıradan bir araç olarak gördüğünden, oynadığı Atatürkçü ve aydınlanmacı rolleri bütünüyle anladığı da söylenemez belki ama, bu basmakalıp rollerin erkek yazarları da aslında kadın kahramanlarının erotizmi ve toplumsal görevleri konusunda ondan daha derin ve ince fikirlere sahip değillerdi. Funda Eser erkek yazarların bu roller için nadiren tasarladığı bir duygusallığı içgüdüyle sahne dışı yaşamına katardı.” (K, s. 317)

Masumiyet Müzesi romanında, bir erkek oyuncu, kendi filmini izlemiş olan bşr grup insan tarafından sokak ortasında dövülmüştür. Benzer olayları gündelik yaşamda da yaşayan Türk toplumu için sinema önemli bir etki ve yansıtma aracı olagelmıştır. Sinemadaki kurgu uzun yıllar boyunca oyuncuların gerçek kimliği zannedile gelmiştir denilebilir:

“Son sahneden önce, Papatya’nın, neredeyse çocuk yaştayken kendisini kandırarak namusunu lekeleyen kötü kalpli zengini yalvarta yalvarta öldürmesi de coşkuyla karşılanıyordu. Bu sahne o kadar etkileyiciydi ve kısa zamanda öyle önlenmişti ki. Papatyayı kandırarak bekâretini alan kötü zengini oynayan -Bizanslı papazları ve Ermeni komitacıları da oynardı- Pelürden dostumuz Ekrem Bey, sokaklarda yüzüne tükürmeye, tokat atmaya kalkışan vatandaşlardan bıktığı için bir süre evinden çıkmamıştı.” (MM, s. 383)

Masumiyet Müzesi romanında yer alan sinema filmlerinin birinde; ırzına geçilmiş bir kızın, bekâretini kaybetmesi nedeniyle başka bir erkek ile evlenmesi, halk tarafından normal karşılanmaz. Bakire olmayan bir kızla evlenmek toplum tarafından o dönemde hoş karşılanmamaktadır:

Filmde Orhan Gencebay, Orhan adlı fakir bir genç balıkçıyı canlandırıyor. Ona hamilik eden ve vefa duygusuyla bağlı olduğu zengin bir kötü adam vardı. Onun daha da rezil ve şımarık oğlu ve arkadaşları, daha ilk filmini çeviren Müjde Ar'a, biz de iyice görelim diye üstünü başını açarak, acımasızca ve uzun uzun tecavüz ederlerken, sinema sessizleşti. Hamisi bunu emrettiği ve o da vefalı olduğu için, Orhan olayı örtbas etmek zorunda kalıyor ve Müjdeyle evleniyordu. (MM, s. 245)

Kafamda Bir Tuhaflık romanında Mevlut, farklı yabancı filmleri izlemeye gitmektedir, her ülkenin filmlerinde kadının farklı imajlarda tasvir edildiğini görmektedir. Mevlut, İtalyan filmlerinde seks düşkünü kadının saf ve akılsız gösterilmesinden hoşlanmamaktadır. Alman filmlerinde sanki seks komik bir şeymiş gibi karakterlerin şakalaşmalarından huzursuz olmaktadır. Fransız filmlerinde ise hiçbir bahane icat etmeden hemen yatağa giren kadınlara şaşırıp sinirlenmektedir (KBT, s. 88).

Kırmızı Saçlı Kadın romanında, kasabada yaşayanların çadır tiyatrocularına iyi gözle bakmamaktadırlar: “Geldiğimizde de vardı o reziller” dedi Mahmut Usta. “Askerler için göbek atar, edepsizlik yaparlar tiyatroların kâr haneden farkı yoktur.” (KSK, s. 37). ... “Erlere göbek atan, edepsiz hikâyeler anlatan, yersiz yurtsuz göçebe tiyatrocular aile değerlerine inanmazlardı.” (KSK, s. 73) "Cumartesi-pazar tiyatrodan onlar için (erler) özel bir şeyler oynamıyor musunuz?" diye sordu Cem, "Para kazanmamız gerek..." diye cevap verdi kırmızı saçlı kadın. (KSK, s. 70)

“Sahneye Kırmızı Saçlı Kadın girmişti: Mini etekliyd; bacakları uzun ve güzeldi, boynu, kolları açıktı: Sahnede çok sihirli, sarsıcıydı. Gözlerine kalın çizgiler çekmiş, güzel, yuvarlak dudaklarına kırmızılar sürmüştü. Dudaklarındaki ruj ışıklarda parlıyordu. Derken eline bir kutu deterjan aldı ve televizyon reklamlarıyla alay eden bir şeyler söyledi. Gülümseyişi çok tatlıydı; küçük elleri hızla hareket ediyordu.” (KSK, s. 64)

Kadının yerini ve değerini kaybedip cinsel bir meta haline gelmesi sosyal düzeydeki aksaklıkların sonuçlarından biridir. Çoğunlukla yoksulluk, eğitimsizlik, anne-babadan yoksun oluş veya lüks hayat tutkusu kadının cinsel meta haline dönüşmesindeki güdüleri oluşturmaktadır (Gülendam, 2006: 45).

3.2.4.5. Evlilik Dışı İlişkiler

Evlilik dışı ilişkiler iki farklı alt başlık içerisinde ele alınmıştır, Aldatma ve Fuhuş.

3.2.4.5.1. Aldatma

Evli kadın bütün hayatı boyunca bir erkek için kiralanmıştır, diğeri ise birçok erkeklere vücudunu satmaktadır. Erkek, her türlü kadınla arzusunu giderebilir der Beauvoir (1967: 134). Ona göre, erkek bir yandan kendi karısına namuslu olmayı aşılarken kendisini kötü kadınların kollarına atmaktan da geri kalmaz (De Beauvoir, 1967: 133). Foucault'unun *Cinselliğin Tarihi* adlı eserinde, Demosthenes'in görüşlerini aktarmaktadır: Haz için hafifmeşrep kadınlara, fahişelere, günlük bakım için metreslere, yasal bir soya ve yuvaya sadık bir bekçi olması için de karılara sahibiz (Foucault, 2016: 217).

Kadının ailedeki statüsü, toplumsal beklenti nezdinde evlilik içi cinsel ilişkiyi zorunlu kılar, ancak erkek için karısına karşı görevlerini yerine getirdikten sonra evlilik içi cinsel ilişkiyle sınırlı kalması bir zorunluluk olmayabilmektedir (Foucault, 2016: 219). Pamuk'un romanlarında karşımıza en çok çıkan tema, evli bir erkek ve onun yasak aşk ilişkisidir. Evlilik dışı ilişkide bulunan erkek profilinin genellikle burjuva olması yazarın kendi yaşam öyküsündeki babasından kaynaklı benzer durumun yansımasıdır denilebilir. Yazar, evlilik dışı ilişkileri erkek figürler arasında sıradan olarak kurgulamaktadır. Pamuk'un kurgusunda kadınlar kocalarına sadık kalırken, erkekler tam tersi bir davranış sergileyerek, eşlerini her fırsatta aldatmaktadırlar. Ayrıca, erkeğin sadakatsizliği karşısında kadın, aldatıldığını öğrendiğinde dahi ne kadar kızsda da bu duruma katlanıp yaşamaya devam etmektedir. Bu durum kadının sosyoekonomik olarak statüsünü ve bir noktada eşine mecbur oluşunu ortaya koymaktadır.

Aldatılmak günümüz toplumunda hiç bir kadın tarafından kolay atlatılamayacak bir eylemdir, ancak çocuklar için kendi yaşamlarını hiçe sayan kadınlara rastlanmaktadır. Pamuk'un romanlarındaki anne figürleri de bu gerçekliğe dayanarak kurgulanmış, cefakâr anne rolündedirler.

Her ne kadar Pamuk'un romanlarında mutsuz evlilikler neticesinde oluşan sevgisizlik ortamı yüzünden erkeklerin eşlerini aldatmaya yöneldiğini görsek de aldatma eyleminin gerçekleşmesi için bir kadın profiline daha ihtiyaç duyan yazar kadın aldatmalarını da kurgusuna taşımaktadır. Yazarın kurgusunda toplumsal bir dilemma

olan erkeğin aldatmasının normalleşmiş, kadının aldatmasının ise tabu olarak algılanmasına sıkça rastlanmaktadır.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında Osman, karısını metresi Keriman ile aldatmaktadır. Ona tuttuğu dairede buluşurlar. Kendisi de bir metres edinmenin çirkin bir iş olduğunu düşünmekteyse de karısını aldatmaya devam etmektedir. Kafasında karısının rolünü annelik ve ev işlerini yapan eş olarak düşündüğünde eşini beğenen Osman, onun anlayışsız olduğunu düşünmektedir (CBVO, s. 477):

“Bir metresim var, bu çok çirkin!” diye düşündü. “Ama ne yapayım, o da olmasaydı nasıl yaşardım, neyi bekleyerek yaşardım, bilmem!” “Peki, babam ile annem nasıldılar? Babam bütün ömrü boyunca ondan başka kadın tanımadı! Evet, çünkü annem anlayışlıdır! Şimdi sinirli, ama eskiden anlayışlıydı!” Bu açıklamayı yeterli bulmadığı için, “Onlar eski tür insanlar!” dedi kendine. Bununla ne demek istediğini düşünmek içinden gelmedi. İçindeki huzursuzluğu yatıştırmak için: “Selahattin’in de var, Demirci Mustafa’nın da var, hatta Fuat Bey’in bile bir zamanlar varmış!” diye mırıldandı. “Üstelik Mustafa’ninkini karısı bilir, ses etmezmiş!” “İnsan sigara içmez, bir başka kadınla ilgilenmez de ne yapar?” diye düşündü. Haksızlığa uğradığını düşündüğü için biraz ferahladı.” (CBVO, s. 477-478)

Osman, Nermin’e bir daha asla o kadın ile görüşmeyeceğine dair söz verir ama aldatmaktan kendisini alamaz. Ayrıca Osman, çevresindeki birçok arkadaşının da metresi olduğunu bilmektedir. Osman, metresinin hayatı yaşanabilir kıldığını da düşünerek kendisini rahatlatmaktadır: “İnsan başka yerde huzuru aramaz da ne yapar?” (CBVO, s. 295). “Öğleden sonra Keriman’ı göreceğim diye düşünerek kendini yatıştırdı. Pazar öğleden sonraları Osman’ın ona tuttuğu dairede buluşuyorlardı.” (CBVO, s. 473)

“Haftada bir kere gördüğü metresini tam düşünmeye başlayacaktı ki kendini tuttu. Kurban bayramının arifesinde, Nermin onun farkına varmış, aralarında bir kavga çıkmış, sonra Osman yeminler ederek onu bir daha görmeyeceğini söylemiş, karısı da inanmıştı.” (CBVO, s. 289-290)

Pamuk’un bu romanında karşılıklı aldatmaya da şahit olunmaktadır. Nermin, kocası tarafından aldatıldığını öğrenince, kocasından intikam almak için onu aldatmaya başlamıştır. Perihan onu bir adamla tesadüfen görmüş ama kimseye söylememeyi tercih etmiştir:

“Onu uzun boylu, yakışıklı bir adamla Sirkeci tren istasyonunda kol kola görmüştü (CBVO, s. 335), Perihan Nermin’i görmüştü... Perihan’da korku ve iğrenme uyandıran cinsten bir adamdı. Perihan istasyona, Karaköy’de bulunduğu annesini banliyö trenine geçirmek için gelmişti. Nermin ile bir adam gar lokantasından

çıktıyorlardı. Birbirlerini aynı anda görmüşler, Perihan gözlerini kaçıraramamıştı. Nermin önce telâşlanmış, sonra yavaş yavaş, Perihan'ı korkutan, şaşırtan bir meydan okumayla gülümsemişti. Birbirlerine sekiz on adım kalmışken birden ikisi de başlarını başka yöne çevirmişlerdi. (CBVO, s. 337)

Gülümseyiş: “Bak, ben bunu yapmaktan çekinmem!” diyordu. “Ben senin anlayamayacağın kadar özgür bir kadını. Sen ise böyle şeylerden yalnızca korkar ve uslu uslu kocanı beklersin...” (CBVO, s. 338)

Sessiz Ev romanında Selahattin Bey'in eşi aldatıldığını bilip iğrense de duruma katlanmaktadır. “Soğuk kış gecelerinde, ağzının rakı kuyusundan çirkin kokular tüterken, Selâhattin, beni uyudu sanır, önce merdivenleri sessizce iner, sonra, cücenin bugün oturduğu odada annesi olacak kadın onu beklerken, yarabbi ne aşağılık şey, sessizce yürürdü ve görür iğrenirdim, sarhoş sarhoş çalışma odasından çıkıp gece yarısı oraya gittiği zaman ben odamda, elimde örgüm ve şişlerim, kıpırdamadan oturur, orada ne yaptıklarını düşünürdüm” (SE, s. 182). Selahattin Bey, bir gün Fatma'ya hiç çekinmeden, nedenini açıklayarak anlatır:

“Sonra daha da bağırması: Hiçbir şeyden utanmıyorum ben Fatma, hiçbir şeyden! Senin kafanı örümcek gibi saran o zavallı korkular ve inanç bana vız geliyor: Doğu'nun bütün budalalıklarının ve suçun ve günahın ötesindeyim ben Fatma anlıyor musun? Boş yere seyrediyorsun beni: Senin suçlamak ve tiksirmek zevki aldığın şeylerle ben gurur duyuyorum!... O kadınla da övünüyorum, bana doğurduğu çocuklarıyla da... Çalışkan o kadın, dürüst, namuslu, açık sözlü ve güzel! Senin gibi yalnızca suçtan ve cezadan korkarak yaşamıyor, çünkü senin gibi çatal bıçak tutmayı ve kibarlık taslamayı öğrenmemiş! Bak ne diyeceğim şimdi, iyi dinle beni!... Utanacak, tiksinecek, suçlayacak hiçbir şey yok burada Fatma, özgürüz! Başkalarıdır özgürlüğümüzü kısıtlayan! Toplum denen lanet şeyi İstanbul'da bıraktık, oraya ancak ansiklopedimle bütün Doğu'yu altüst edebileceğim gün döneceğiz. (SE, s. 183-184)

Selâhattin Bey eşini aldattıktan sonra işini meşrulaştırmak için Avrupalı yazarların hayatlarına atıfta bulunarak kendine onları örnek almış gibi davranır: “Kadın erkeğin tamamlayıcısıdır... İkiye ayrılırlar... Birinciler, doğal kadınlardır, bunlar doğanın kendilerine verdiği zevklerin ve keyiflerin hakkını veren, rahat, dertsiz, tasasız, sinirsiz, öfkesiz doğal kadınlardır ki bunların büyük çoğunluğu halktan, aşağı sınıftan çıkar... Ruso'nun evlenmediği karısı gibi... Ruso'ya altı tane evlat vermiştir, bir hizmetçiydi... İkinci tür kadınlar ise asabi, buyurgan, kibar, kör inançlara kanmak zorunda kalan, soğuk, anlayışsız kadınlardır... Mari Antuvanet gibi... Bu ikinci tür kadınlar o kadar soğuk ve anlayışsızdırlar ki, birçok bilgin, filozof, anlayışın ve aşkın sıcaklığını aşağı sınıfın kadınlarında aramışlardır... Ruso'nunki hizmetçi, Göte'nin ki fırıncının kızı veya komünist bilgin Manc'ınki gene evdeki hizmetçiydi... Bundan bir

çocuğu da olmuştur... Engels üzerine almıştır. Niye utanmalı? Hayatın gerçeğidir... Daha da örnek çoktur... Böylece, bu büyük adamlar, soğuk karıları yüzünden hiç hak etmedikleri dertler içinde acılar çekerek hayatlarını zehirlemişler, kimisi bu yüzden kitabını, kimisi felsefesini, kimisi de ansiklopedisini bitirmeden boşu boşuna tüketmişlerdir... Yasanın ve toplumun piç saydığı o çocuklar da bir başka acıdır!.. ” (SE, s. 179).

Benim Adım Kırmızı romanında Şeküre, dul kadın olasına karşın, kocası bir gün belki gelir ve belki hala yaşıyordur diye düşünerek eşine sadık kalır. Ancak kayın biraderi kocasının gelmeyeceğini düşünür ve dul kaldığı için onunla evlenmek ister ama o kabul etmez. Kara, Şeküre'nin yıllarca kocasını beklemesini ve ondan başka kimseyi düşünmemesini takdir eder ve Şeküre gibi bir kadından dürüstlük ve iffetten başka bir şey beklenemeyeceği kanısına varır (BAK, s. 93). Hasan, Şeküre'nin kayın biraderi ile aynı evi paylaştıkları zamanlarda, Şeküre'nin koynuna girmek için çabalar göstermiştir ama Şeküre de ona karşı direnmiştir ve bu direnciyle gurur duymaktadır: “Gecelerin birinde Hasan'ın koynuna girseydim ve onunla sevişseydim hiç kimse fark etmezdi bunu; Allah hariç” (BAK, s. 93).

Masumiyet Müzesi adlı romanda, hem Kemal nişanlısı Sibel'i aldatır hem de babası, Kemal'in annesini yıllar boyu aldatmaktadır. Evli olan babası, genç bir kız ile aşk yaşamıştır. Babası Kemal'e, annesini aldattığını, on bir yıl çok güzel ve genç bir kız ile sevgili olduğunu söyleyerek anlatır. Cebinden genç sevgilisinin fotoğrafını taşımakta olan babası Kemal'e ilişkilerinin yaş farkına rağmen ciddi ve duygusal bir hal aldığını, ona Beşiktaş'ta aldığı dairede bir gün evlenecekleri hayaliyle yaşamaya devam ettiklerini ama Kemal'in annesinin böyle bir durumda ne olacağını kestiremediğinden evlenmeye kalkışmadığını anlatır (MM, s. 89). Kemal'in annesi öteki metresler gibi bunu da hissetmiştir ancak ciddi bir şey olduğunu anlayarak hiç sesini çıkarmamış, durumu kabullenmiştir. Babası, annesiyle evdeyken bir otelde aile taklidi yapar gibi yaşadıklarını dile getirmiştir (MM, s. 89-90). Toplumun vermiş olduğu evli olmak ve çocuk sahibi olmanın getirdiği statü ile Kemal'in annesi bu duruma katlanıp, görmezden gelmeye çalışmaktadır.

Kemal nişanlısı Sibel'i, Füsün ile aldatmaktadır. Sibel bu durumu öğrendiğinde nişanlıdır. Kemal ise nişanlanacakları gün dahi Füsün ile ilişki yaşar:

“Bugün nişanlanıyor olduğumu sanki aklımızdan bile geçirmiyor gibi yapardık. Öyle olmadı. Yoğun, güçlü, dayanılmaz bir keder hissettik ikimiz de. Şakayla geçiştirilemeyecek, konuşmakla azaltılamayacak, paylaşmakla hafifletilemeyecek bu kederden, ancak sevişerek kaçabileceğimizi anladık. Ama keder, sevişmemizi de yavaşlatıp zehirledi. (MM, s. 98)

Kırmızı Saçlı Kadın romanında, Cem’in babası Akın, eşi Asuman’ı kendisinden on yaş küçük bir kız ile üç yıl aldatmıştır. Akın, üç yıl boyunca eve bile uğramaz ancak üç yılın sonunda sevgilisini terk edip evine, karısına, çocuğuna ve eczanesine geri döner (KSK, s. 175-176). Kırmızı Saçlı Kadın romanında Gülcihan, Turgay ile evliyken eski sevgilisinin oğlu ile olan ilişkisinden hamile kalır ve evliliği boyunca kocasına hiçbir zaman sadık olamaz. Gülcihan, Turgay ile evliyken Cem on altı yaşındadır:

“Cem Bey, oğlumuz Enver’in babası siz misiniz, Turgay mı? ... İçimde hep bir şüphe vardı. Ama mahkemeye gitsem bir şey kanıtlayamaz, yalnızca herkesi üzer, sizi ve kendimi rezil ederdim. Böyle bir niyetimin olmadığını siz de biliyorsunuz.” (KSK, s. 153)

3.2.4.5.2. Fuhuş

Para veya maddi karşılığı olan bir şey karşılığında cinsel hizmet sunmak veya geçici beraberlikler kurmak fuhuş olarak nitelendirilebilir (Pheterson, 2015: 167). Fuhşun toplumsal alanda normalleşmesi, fahişelik yapanların maruz kaldıkları zararları giderek daha görünmez kılmaktadır (Legardinier, 2015: 163). Kadın cinselliği etrafında kurulan anlamlar olan bakire/anne/fahişe üçlemesi kadınların önüne bir model olarak sunulmaktadır. Bu üçlemedeki fahişe, diğer iki kategorinin saygınlığının da garantisini sağlar. Türkiye’deki durum da pek farklı sayılmaz: Kadınlar ya kendileri ya da çevreleri tarafından yapılan yatırımlarla bu üç kategori arasından bir pozisyona yerleşmektedir ve/veya yerleştirilmektedirler. "Fedakâr anne", "iyi kadın" ya da “aile kızı” kavramları toplum tarafından saygın bir konuma işaret ederken, "kötü kadın", "orospu" ya da "sokak kadını" toplumsal ahlak hiyerarşisinin en alt kademelerinde kalmaktadır (Zengin, 2011: 73). Ekonomik şartlardan, daha iyi yaşama arzusu veya kendi iradeleri dışında gerçekleşen olaylar sonucunda kadınların yaşamlarını devam ettirmek için toplumsal olarak ‘kötü yol’ olarak betimlenen konuma düştükleri görülmektedir (Gülendam, 2015: 589). Fuhuş teması Pamuk romanlarında nadiren de olsa karşılaşılan konulardandır:

“... müziğin kaynağına indim, bir kapıyı açtım: Masalara oturmuşlar, kadınlı erkekli sarhoş turistler, önlerinde şişeler, başlarında fesler, bağrışıyorlar. Anladım:

Yabancı turistlere Türkiye'deki son gecelerinde düzenlenen Doğu gecelerinden biriydi. İlk kadehi içtikten az sonra, oynak ve yüzeysel bir müzik başladı, zil şıkırtısını duyup tanıyınca baktım, yarı karanlığın içinde gezinen ışık konisinin ucunda dalgalanan yanık dansöz etini gördüm, titreyen parlak takılar gözümü aldı: Hızlı hızlı kıpırdandıkça, kışından ve memelerinden ışık fışkırıyordu sanki. Heyecanlandım. "Alman kadınları, şaşkın değillerdi, ama belki de şaşırmak istiyorlar, gülümsüyorlardı, dansöze bakarken, kendilerinin "öyle" olmadığını düşünüyorlardı; bu yüzden huzur duyduklarını, kendilerini erkekleriyle bir hissettiklerini seziyordum; bizleri, hepimizi "öyle" gördüklerini de seziyordum; Allah kahretsin: Tıpkı hizmetçisine hükmederken kocalarıyla eşit olduklarına inanan ev kadınları gibi aşağılıyorlardı bizleri!" "Başı fesli turist erkeklerin çoğu zaten kendilerini koyuvermişler: Bir nesne kadına yönelir gibi değiller artık, gevşemişler, saygıdeğer bir kadın karşısında küçülür gibi kendilerini unutmuşlar." (SE, s. 235-236)

Orhan Pamuk'un Kara Kitap romanı hakkında kaleme aldığı makalesinde Mcgrath (2006:189). Yazarın kurgusu olan film yıldızlarının benzerleriyle dolu bir genelev fikrini ürpertici ancak son derece keyifli bir fikir olarak nitelemektedir: Galip, sokaklarda yürürken bir adam ona yaklaşır ve Galip adamın kendi eliyle çevirdiği sayfalarda bazı ünlü film yıldızlarının iyi kâğıda basılmış 'inanılmaz' fotoğraflarını görür. Aslında fotoğraflar, ünlü yıldızlara değil, onların kıyafetlerini giyen, takılarını takan ve en önemlisi, pozlarını, duruşlarını, sigara içişlerini, dudaklarının yuvarlaklığını ya da öpecek gibi ileri uzanışlarını taklit eden, benzerlerinin fotoğraflarıdır (KK, s.129). Türkan Şoray'a benzeyen kadın karakter, romanın bu bölümünde tecrübeli ve işini iyi bilen bir hayat kadını olarak tasvir edilmektedir:

Galip hayatında ilk defa, Rüya'dan başka bir kadınla yatabileceğini düşündü... Kadın komodinin yanı başındaki yatağa uzandı. "Hadi gel," dedi. "Hiçbir şey için değmez, hiçbir şey için, anlıyor musun?" Ama Galip kararsızlıkla oturuyordu... Kadın yerli filmlerdeki o hiç gerçekçi olmayan öpüşme sahnelerinde olduğu gibi onu öptü, hangi oyunun, hangi filmin parçasıydı bu? Galip kararsız kaldı. (KK, s. 131-136)

Fahişenin sağladığı avantaj istendiği an emre hazır olması değildir diyen Russell'a göre ayrıca mesleğinin dışında bir yaşamı olmadığı için hiçbir güçlkle karşılaşmadan, her şeyin gizli kalabilmesine ve onunla beraber olan erkeğin ailesine, çevresine ve ibadethanesine onurundan hiçbir şey yitirmeden dönebilmesine imkan sağlamasıdır (Russell, 1999: 96). Beauvoir'a göre ise, kendilerini fuhuş yoluyla satan kadınlarla evlilik yoluyla satanlar arasındaki biricik ayırım, satış için verilen parayla satın alınmanın süresindedir. Her ikisi için de cinsel edim bir hizmettir; evli kadın bir tek erkeğe ömürlük bağlıdır; fahişeninse, parça başına ücret ödeyen bir sürü müşterisi

vardır. Birinci, bir erkek tarafından ötekilerden korunur, ikinciyse her birinin tekeldi zorbalığına karşı hepsinin koruyucu kanatlan altındadır (De Beauvoir, 1967: 201).

“Ka gece saat on ikiye doğru vurulmuştu. O saatlerde tek tük de olsa orospuların kaldırımlarda aşağı yukarı yürüdüğünü söyledi bana Tarkut Ölçün. "Fuhuş" asıl, bir sokak yukarıda Kaiserstrasse'de yapılıyordu, ama hareketli gecelerde, hafta sonları, fuar zamanları "kadınlar" buraya da kayıyorlardı. "Hiçbir şey bulamadılar," dedi benim bir iz arar gibi sağa sola baktığımı görünce. "Alman polisi Türk polisine benzemez, iyi çalışır.” (K, s. 233)

“Seksen yıl önce zengin Rus tüccarlarının, daha sonraları Rusya ile ticaret için İstanbul'dan gelen Türklerin ve Ermenistan üzerinden Sovyetler Birliği'ne sınırdan casus sokan aristokrat kökenli ve çift taraflı İngiliz ajanlarının kaldığı otelde şimdi bavul ticareti ve orospuluk için Gürcistan ve Ukrayna'dan gelen kadınlar kalıyordu. Kars'ın köylerinden gelip bu kadınlara önce oda açan, sonra bu odalarda onlarla bir çeşit yarım evlilik hayali yaşayan erkekler, akşamları son minibüslerle köylerine dönünce kadınlar odalarından çıkıp otelin karanlık barında çayla konyak içerlerdi.”(K, s. 245)

Masumiyet müzesi romanında Belkıs, üç kere evlenip ve ayrıldıktan sonra sosyete de erkeklerin ona gülümseyerek “teselli meleği” dedikleri anlatılmaktadır. Çünkü erkeklerin hepsi onunla bir macera yaşamayı hayal etmektedirler. “Sosyetenin bütün o evli ve zengin kadınların gözü önünde bir dönemin bütün gözde bekârlarıyla herkesin önünde aşk yaşamış ve sanırım pek çok evli ve gizli sevgilisi de olmuş bu Belkıs'ı, kıskançlıktan bir kaşık suda boğmak isterlerdi. Kadının güzelliği artık solduğu, yokluktan üstüne başına yeterince para harcayamadığı için o gün de yaklaşıyordu denebilir. Trafik kazası bu kadın için kurtuluş oldu.”:

“Aslında erkekler onun gibi kadınlara çok fena âşık olurlar. Ama evlenmek başka bir şey. Kaptan oğullarının oğlu Faris'le hiç yatmadan hemen evlenebilseydi, ailesinin yoksulluğu çabuk unutulurdu. Ya da Belkıs çok zengin bir aileden olsaydı, evlendiğinde bakire olmaması mesele edilmeden unutulurdu. Herkesin becerdiği bu şeyleri yapamadığı ve çok zengin bir aşk hayatı yaşadığı için, bütün o sosyete kadınları ona yıllarca Teselli Oropusu dediler. Gençliğinde karşısına çıkan ilk aşka balıklama daldığı, sakınmadan sevgilisine kendini teslim ettiği için Belkıs a belki de saygı duymalıyız.” (MM, s. 78)

Kafamda Bir Tuhaflik romanında Süleyman'ın babası, onun pavyonda çalışan bir kadın olan Mahinur ile evlenmesini ilk başta kabul etmez. Süleyman da mecbur kaldığını düşündüğü için bu kadınla evlilik düşünmeye başlamıştır. Çünkü on yıllık ilişki geçmişine rağmen gündeme gelmeyen evlilik, Mahinur'un hamile kalması ile gündeme gelmiştir. Evlenen çift çocuk sahibi de olduktan sonra çevre tarafından da benimsenmiştir. Pamuk'un bu kurgusunda görüldüğü üzere ‘hafif kadın’ konumundaki Mahinur, beğenilecek ama evlilik düşünülmeyecek bir kadındır. Ancak, hamile kalması

onu anneliğe terfi ettirecek olduğu için ve evlilik ile çocuk sahibi olmak sosyal kabul bağlamında Süleyman'ın 'tam' erkek olmasını sağlayacağı için evlilik gündeme gelmiştir denilebilir. Ayrıca evlilik dışı bir ilişkiden çocuk sahibi olmanın yaratacağı sosyal damga Süleyman'ı olumsuz etkileyeceği için evlilik, Süleyman tarafından gündeme getirilmiştir denilebilir.

3.2.5. Şiddet

Orhan Pamuk romanlarında şiddet fiziksel, cinsel ve psikolojik olarak karakterlerin davranışları değerlendirilerek ele alınacaktır. Şiddet, genellikle Pamuk'un eserlerinde kadına yönelen bir eylem olarak dikkat çekmektedir.

Dünya üzerinde pek çok toplumun sosyal sorunlarından biri olarak kabul edilen şiddet, hem gelişmiş ülkelerde hem de gelişmekte olan ülkelerde her zaman önemli bir sorun olagelmektedir. Şiddetin alanı oldukça geniş olduğu için araştırmacılar şiddeti farklı boyutlara ayırmışlardır. Pamuk'un romanlarında da şiddetin farklı boyutlarıyla karşılaşılmaktadır. Şiddet, kimi yaygın davranış, söylem ve düşünce kalıplarında yer ederek toplumda normal davranış olarak karşılanabilmektedir. Pamuk'un romanlarında şiddet, daha çok aile içerisinde kadına yönelik ve/veya çocuğa yönelik olarak kurgulanmaktadır. Cinayet, istismar ve intihar Pamuk'un romanlarında şiddet ile yakından bağlantılı konulardır.

Dünya Sağlık Örgütü [WHO] (2002) şiddeti, "bireyin kendisine, başkasına, belirli bir topluluk veya gruba yönelik yaralama, ölüm, fiziksel zarar, bazı gelişim bozuklukları veya yoksunluk ile sonuçlanabilen, tehdit ya da fiziksel zor kullanma" olarak tanımlamıştır. WHO, şiddet tiplerini de üçe ayırmaktadır: Birincisi, bireyin kendisine yönelik şiddet uygulaması (İntihar davranışı ve bireyin kendine yönelik kötüye kullanım davranışları yani kendini yaralama gibi), ikincisi; kişiler arası şiddet (Aile ve yakın ilişkilerde eş; kendi içinde çocuk, eş ve yaşlı olarak ayrılır), üçüncüsü ise toplu (kolektif) şiddettir ki buda sosyal, politik ve ekonomik şiddet alt boyutlarını içermektedir.

Pamuk'un romanlarında, cinayet kurbanı olan karakterler ile karşılaşılmaktadır. Kara Kitap romanında Rüya, Celal'in yanında olduğu için, Celal'e sıkılan kurşunlardan birisi de ona isabet etmiştir.

Sessiz Ev romanında Hasan, Nilgün’e âşıktır ama aşkını söyleyemez. Hasan, Nilgün ile siyasi görüşlerinin farklı olduğuna anlayınca onu takip etmeye başlar. Nilgün her gün Cumhuriyet gazetesi alıp okuduğu için Hasan tarafından dövülerek beyin kanaması geçirerek ölür. Böylece Hasan, şiddetin uzanacağı son noktaya cinayet işleyerek ulaşmış olur:

“İnce bileğinden ne güzel tutuverdim kalabalıkta. Dur bakalım! Bu kadar kolaymış. Titriyor. Canım öpmek istedi, ama şimdi ben efendiyim, o da suçunu anladı diye fırsattan yararlanacak değilim: Ben kendimi tutmasını bilirim. Bak, kalabalıktan kimse yardımına koşmuyor, çünkü haksız olduğunu biliyorlar. E, anlat bakalım küçükhanım niye kaçtın benden, söyle, benden gizli, hep birlikte neler çevirdiğinizi anlat da ötekiler de bütün kalabalık da duysun da artık kimse beni suçlamak için yanlış anlamış gibi yapmaya kalkışmasın. Mustafa burada mı? Sanki herkesin bana iftira ettiği, o inanılmaz rüyanın bitip tükenmez korkusu şimdi sona erecek diye, söyleyeceği şeyi bekliyordum ki birden o bağırdı: "Manyak faşist, bırak beni!" İşte, böyle ötekilerle birlik olduğunu itiraf etmiş oldu. Ben önce çok şaşırdım, ama sonra hemen oracıkta onu cezalandırmaya karar verdim ve vura vura cezalandırdım.” (SE, s. 222).

3.2.5.1. Cinsel Şiddet

Toplumsal cinsiyet ilişkisinde iktidar ve güç eril merkezli olduğu için kadın güçsüzleştirilmektedir çünkü şiddet ataerkil sistemden beslenir, dolayısıyla şiddet farklı boyutları ile erkek tarafından kadına mal edilmektedir. Cinsel taciz ve ensest de bu cinsel şiddet kategorisinde yer almaktadır. Michael Selmi, cinsel tacizi “elle taciz, pandik, takip etme, cinsel ilişki için zorla ısrar etme, cinselliğe dair ve pornografik bir dil kullanma kadın kıyafetleri üstünde mastürbasyon yapma” olarak tanımlamaktadır (Ak. Fine, 2011, 92). Cinsel taciz ve ensest de cinsel şiddet kategorisinde yer alır. Kadınların erkekler tarafından taciz edilmesi, daha genel anlamda erkeklerin kamusal alanlarda sahip oldukları eril ayrıcalıklar nedeniyle kadınların fiziksel ve psikolojik olarak incine bilirliliği ve her yerde kendisini gösteren tecavüz tehdidi ile temsil edilen, toplumsal cinsiyet eşitsizliği sistemiyle ilişkilendirilmektedir (Giddens, 2012; 173).

Pamuk’un romanlarında cinsel tacizin farklı boyutları yer almaktadır. *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında sokakta yürüyen Melek bir erkek tarafından sözlü tacize uğrar:

“Geçen gün anneme giderken, Nişantaşı’nın ortasında laf attılar bana! İnsaf artık! Nişantaşı’nın ortasında!” “Ne dediler?” dedi Ahmet. Melek kapıyı açtı: “Yavrum, mavrum, öyle şeyler. Kısa etek de pek giymiyorum ama... Enişten dikkat etmemi söyledi.” (CBVO, s. 562)

Sessiz Ev romanında Metin, Ceylanı çok sevmektedir; alkol alırken ve sarhoşken ona sarılıp öpmek ister. Ceylan kabul etmeyince zorlamaya başlar; Ceylan direnç gösterdiğinde ise Metin daha fazla zorlar:

“Ceylan ben seni çok seviyorum ve ne yapıyorsun, dedi önce gülerek, seni seviyorum, dedim ve yanağından öpmek istedim, Metin çok sarhoşsun sen, dedi, sonra korktu galiba, onu zorla kıyıya çektim ve yükledim ve kuma devrildik ve altımda kıpır kıpır kıpırdanırken ve elim göğüslerini ararken ve sıkarken, hayır, diyor, hayır, hayır, Metin ne yapıyorsun, delirdin mi sen sarhoşsun ve ben, seni çok seviyorum, dedim ve Ceylan olmaz, dedi ve ben yanaklarını kulaklarını ve boynunu öptüm ve inanılmaz kokusunu kokladım ve o beni itti ve ben gene çok seviyorum, dedim ve o gene itince benim kafam bozuldu, beni aşağılık bir herif gibi itmeye ne hakkın var, o zaman daha yükledim, eteklerini kaldırıp işte o uzun yanık inanılmaz bacaklarını parmaklarımın altında ve uzak, erişilmez sandığım sıcak gövde işte bacaklarımın arasında, rüya gibi inanamıyorum ve pantolonumun fermuarını da çözdüm ve hâlâ olmaz, diyor, itiyordu, niye Ceylan niye, seni o kadar seviyorum ki ve birden bir daha itince kumda kedi köpek gibi itişiyoruz ve devriliyoruz ve ne saçma, işte, her şey ne umutsuz, yuvarlanıyoruz ve o hâlâ olmaz sarhoşsun, diyor, peki, peki, ben o kadar aşağılık bir herif değilim, işte, tamam, peki bırakıyorum, ama sanki düzüşsek ne olurdu, ama hayır ben ırz düşmanı da değilim, yalnız seni biraz öpeyim ve sevdiğimi anla, diyordum...” (SE, s. 162-163)

Ceylan, Metin tarafından cinsel saldırıya uğradıktan bir süre sonra Metin ile karşılaşır. Metin şaşırır ve utanır:

“Ceylan'a bakıyorum, demek demin üzerine saldırdığım kız buymuş, ne tuhaf şey, hiçbir şey olmamış gibi sigara içiyor, lâf olsun diye, nasılsın, dedim, iyiyim, dedi, bluzumun düğmeleri kopmuş, dedi, ama öfkeli söylemedi, o zaman onun ne sıcak ve ne iyi bir insan olduğunu düşünerek utanç duydum, Allah'ım ben anlayamıyorum, ne yapmalıyım, biraz sustum, bana kızdın mı, dedim, çok sarhoştum, kusura bakma, dedim, yok, yok, dedi, kızmadım, olur böyle şeyler, ikimiz de sarhoşuz ve ben şaşırdım ve peki ne düşünüyorsun Ceylan, dedim ve o, hiç, dedi, hiçbir şey düşünmüyorum, hadi dönelim” (SE, s.164)

Masumiyet Müzesi romanında önemli temalardan birisi de cinsel istismardır. Füsün çocukluğundan beri çeşitli tacizlere uğramaktadır. Sokaklarda okul çıkış sözlü tacize, evde babasının arkadaşları tarafından cinsel istismara uğradığını Kemal'e anlatır:

Şehrin sokakları her gün yaratıcılıkla yeni bir elleme, mincıklama, sıkıştırma, arkadan dayanma vs. yolu bulanlarla doluydu. Arabanın penceresinden kolunu uzatıp kaldırırda yürüyeni elleyenlere, merdivenlerde ayağı takılmış gibi yapıp dayananlara, asansörde zorla öpmeye başlayanlara ya da paranın üstünü verirken parmağına bilerek dokunup okşamaya çalışanlara şaşmıyordu artık. (MM, s. 59)

Aynı romanda, genel olarak tacizcilerin nasıl davrandıklarını Sibel, Kemal'e anlatmaktadır:

“Taşradan İstanbul'a gelip de başı açık, makyajlı, rujlu güzel bir kadına hiç durmadan sert sert ve hayranlıkla bakan erkeklerin kadınları ne kadar taciz

ettiklerini, Sibel bana sık sık anlatmıştı. Şehirde sık sık olduğu gibi. Bu erkeklerin bazıları daha sonra uzun uzun seyrettikleri kadınların peşlerine düşer. Bazıları varlıklarını tacizkâr bir şekilde belli ederek, bazıları da ruh gibi sessizce saatlerce, bazan günlerce uzaktan kadını izleyerek ona bakarlardı.” (MM, s. 328-329)

Toplumda çocukların da cinsel istismara maruz kaldıkları bilinmektedir ve bu durum gerçekleştiğinde genellikle aile içinde olmaktadır (Giddens, 2012: 260). Füsün, sekiz - on iki yaş arasında, tütüncü-oyuncakçı-kırtasiyeci bir dükkânın sahibi ve babasının arkadaşı Sefil Amca tarafından istismara uğrandığını Kemal’e anlatır. Babası ile arada bir tavla oynayan bu karakter, babası tarafından Füsün onun dükkâna her yollayışında, “Bozuk çıkmadı, dur biraz, sana bir gazoz vereyim,” gibi bahanelerle Füsün’u dükkânda tutar ve kimsenin olmadığı anlarda bir bahane bulup “Sen terlemişsin, dur” diyerek Füsünü ellemektedir (MM, s. 57). Füsün farkında olmadan veya yarı farkında olarak tacizlere uğramıştır:

“On-on iki yaşlarındayken, haftada bir-iki kere şişko karısıyla akşam oturmaya gelen Bıyıklı Bok Komşu vardı, Babasının çok sevdiği bu uzun adam, hep birlikte radyo dinlenir, sohbet edilir, çay içilir, kurabiye yenilirken, hiç kimsenin fark etmeyeceği ve Füsünün da tam ne olduğunu anlayamayacağı bir şekilde elini Füsünün beline ya da omzuna ya da kalçasının kenarına ya da bacağının üst kısmına atar ve orada unutmuş gibi bırakırdı. Bazan da adamın eli ağaçtan sepete ustaca düşen bir meyve gibi pat diye Füsün’un kucağının tam kenarına "yanlışlıkla" düşüverir, orada hafif titreyerek, nemlenip ısınarak yolunu arayıp kıpırdanırken, Füsün bacaklarıyla kalçası arasında bir yengeç varmış gibi kıpırtısız kalır, adam da o sırada öbür eliyle çay içip odadaki sohbete katılırdı.”

“On yaşındaki Füsün arkadaşlarıyla kâğıt oynayan babasının kucağına oturmak isteyip reddedildiğinde (Dur kızım, görüyorsun meşgulüm işte), babasının oyun arkadaşı Sakil Bey "Gel sen bana şans getir," deyip onu kucağına alır, daha sonra pek de masum olmadığını anlayacağı bir şekilde onu okşayıp severdi.” (MM, s. 58).

Çocukken cinsel istismara maruz kalmak mağdur üzerinde çok ciddi etkiler bırakmakta ve gelişimini olumsuz etkilemektedir (Küntay, 2016: 38). Füsün, babasının ihmali yüzünden, babasının arkadaşları tarafından istismara uğramaktadır. Babası bu durumu fark etmemiştir ve Füsün babasının fark edemeyişine anlam verememektedir:

(Babasının) “eve gelen her iki misafirden birinin kısa zamanda Sefil Amcaya ya da Bıyıklı Bok Komşu’ya dönüşüp, koridorda, mutfakta onu sıkıştırdığını, ellediğini hiç fark etmemesiydi.” (MM, s. 58).

Aynı romanda evli ve çocuk sahibi olan çapkın fabrikatör Turgay Bey, rakıyı biraz fazla kaçırdıktan sonra Füsün’u, ısrarlı kahve içme bahanesiyle garsoniyerine davet etmiştir. Füsün onu reddettiğinde ise şiddete başvurmuştur:

"o duygusal, ince adam" ölçüyü kaçırp "Sana her şeyi alırım," demeye başlamış, Mustang' ı boş arsalara, kenar mahallelere sürüp onunla her zamanki gibi öpüşmeye, Füsün karşı çıkınca ona zorla "sahip olmaya" çalışmıştı. "Bir yandan da Füsün'a para vereceğini söylemişti. (MM, s. 61-62)

3.2.5.2. İntihar

İntihar şiddetin en üst boyutunu oluşturmaktadır. Kişinin kendine yönelik olan en büyük şiddet davranışıdır. Çünkü insan kendini sever ve kendisine zarar veremez, zarar vermesi için kendisinden nefret etmesi gerekmektedir. İntihar, kişinin kendi yaşamına son vermesi şeklinde tanımlanabilir. Bu konuda önemli çalışmalar yapmış olan Emile Durkheim'e göre; ölen kişi tarafından ölümle sonuçlanacağı bilerek yapılan olumlu ya da olumsuz bir eylemin doğrudan ya da dolaylı sonucu olan her ölüm olayına intihar denir; "İntiharın her türü, bir erdemin abartılmış ya da sapmış bir biçimidir". Durkheim intiharı "bencil intihar", "özgeci intihar", "kadenci intihar" ve "anomik intihar" olmak üzere dört türe ayırmaktadır (Canatan, 2015: 441; Polat, 2016: 24).

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda Refik'in arkadaşı Muhittin, intihar düşüncesinin en önemli fikrinin yalnızlıktan doğduğunu düşünmektedir. Muhittin, Refik'e mektup gönderir. Refik'e iyi bir hayat dilediği mektubunda intihar nedenini Refik'e anlatmıştır. Romanın genelinden anlaşılan ise Refik'in yalnız olduğu için intihar etmeyi düşündüğüdür:

"Muhittin'in mektubunu okudum. Korkunç bir mektuptu. Akşamüstü Muhittin gelip bu mektubu benden aldığı için (Adresi yolda gördüğü Yılmaz'dan öğrenmiş!) aklımda kalanları özetlemeye çalışıyorum. Şöyle yazmış: "Refik, ben kendimi öldürmeye karar verdim. Bunu birisine bildireyim dedim, aklıma sen geldin! Kendimi otuz yaşında iyi bir şair olmadığım için (daha tam otuzuna da gelmedi ki) öldürmüyorum. Mutlu olmadığım, olamayacağım için öldürüyorum. Hiçbir zaman da mutlu olamam. Bende mutlu olamayacak kadar fazla zekâ var." Muhittin ölmediğine göre bunun bir şaka olduğunu düşündüm. Sonra mektubu attıktan sonra pişman olduğuna karar verdim. Muhittin şaka olduğunu söyledi" (CBVO, s. 489).

Benim Adım Kırmızı romanında Enişte Efendi, Şeküre'nin bir yoksul ile evlenmesine izin vermez ama Şeküre eğer babası evliliğine razı olmazsa kendini öldüreceğini söyler ve babasını razı eder. (BAK, s. 52) Aynı romanda Pamuk, içinde genç bir Tatar kızın intiharının geçtiği bir başka hikaye anlatmaktadır:

"Han, önce sahifelerde o resmediliyor diye Tatar güzelini kıskanmış. Sonra o güzel Tatarı kıskandırmak için başka bir cariye ile sevişmiş. Harem dedikoducularından bunu öğrenmek o kadar kederlendirmiş ki Tatar güzelini, kendini Harem avlusundaki sedir ağacına sessizce asmış. Yaptığı yanlış fark eden ve bunun

arkasında nakkaşın kendi üslup merakı olduğunu gören Han da Şeytan'ın kandırdığı ustayı aynı gün kör ettirmiş.”(BAK, s. 72)

Pamuk'un romanlarında, intihar girişiminde bulunan karakterler farklı yöntemler kullanılmaktadır; ilaç, kendini asma, ateşli silah kullanımı dikkat çekmektedir. Kar romanının kurgusunun büyük bir kısmı intihar üzerinedir. Roman, Kars'ta kadınların intiharını ideolojik bir bakış açısından ele almaktadır:

“Tıpkı Batman'da olduğu gibi Kars'ta da genç kızların tuhaf bir intihar hastalığına yakalandıklarını” Ka bir arkadaşından öğrenir (K, s. 13). ... “Hikâyelerdeki yoksulluk, çaresizlik, anlayışsızlık değildi Ka'yı bu kadar sarsan. Kızlarını sürekli döverek ezen, sokağa çıkmasına bile izin vermeyen ana babaların anlayışsızlığı, kıskanç kocaların baskısı ve parasızlık da değildi. Ka'yı asıl korkutan ve şaşırtan şey intiharların sıradan günlük hayatın içine, habersiz, törensiz, birdenbire girivermesiydi.” (K. s. 18). ... (Hande'ye göre) “Bizim durumumuzdaki pek çok kız için intihar isteği, kendi vücudumuza sahip olmak anlamına gelir. Aldatılıp bekâretini kaybeden kızlar, istemediği adamla evlendirilecek bakireler hep bu yüzden intihar eder. İntiharı bir masumiyet ve saflık isteği olarak görürler” (K, s. 116) ... “Bir kadın gururu kırıldığı için değil, ne kadar gururlu olduğunu göstermek için intihar eder.” (K, s. 364)

İntihar eden farklı kızların romanda yer alan kısa hikâyeleri ise şöyledir:

Yaşlı bir çayhane sahibi ile zorla nikâhlandırılmak üzere olan bir kız mesela, her akşam yaptığı gibi annesi, babası, üç kardeşi ve babaannesiyle birlikte akşam yemeğini yemiş, kirli tabakları kardeşleriyle her zamanki gibi gülüşüp ve çekişerek topladıktan sonra, tatlı getirmek için gittiği mutfaktan bahçeye çıkmış, pencereden annesiyle babasının odasına girip babasının av tüfeğiyle kendini vurmuştu. Silah sesinden sonra yatak odasında mutfakta sandıkları kızlarının kanlar içinde kıvranan gövdesini bulan anne babası onun neden intihar ettiğini hiç anlayamadıkları gibi, mutfaktan yatak odasına geçmesine de akıl erdirememişlerdi.”(K, s. 18)

“On altı yaşındaki bir başka kız, her akşamüstü yaptığı gibi, televizyonda hangi kanal izlenecek ve kumanda aletini kim tutacak diye iki kardeşiyle saç saça baş başa kavga etmiş, onları ayırmaya gelen babasından iki sert tokat yedikten sonra, odasına girip koca bir şişe tarım ilacı Mortalin'i gazoz içer gibi kafasına dikmişti.” (k, s. 19)

“Bir başkası on beş yaşında severek evlendiği, altı ay önce bir çocuğunu doğurduğu işsiz ve ezik kocasından yediği dayaklardan öylesine yılmıştı ki, olağan bir kavga sonrası mutfaka girip kapısını kilitlemiş, içeride ne yaptığını anladığı için kapıyı kırmaya çalışan kocasının bağırışlarına rağmen daha önceden hazırladığı kanca ve iple bir hamlede kendisini asmıştı.”(k, s. 19)

“İntiharın tıpkı veba gibi bulaşıcı olduğu fikri intihar etmek için Batman'dan Kars'a gelen bir kızdan sonra ortaya atılmıştı ilk... kız iki yıl önce gelin gittiği Batman'da sabahtan akşama kadar ev işi yaptığını, çocuğu olmuyor diye kayınvalidesi tarafından sürekli azarlanıyordu... Batman'a döneceği sabah başucunda iki kutu uyku hapi aldığı yazılı bir mektupla yatakta ölüsünü bulmalarının kendilerini çok şaşırttığını açıklamıştı.” (K, s. 20)

“İntihar fikrini Batman'dan Kars'a getiren bu kadını bir ay sonra teyzesinin on altı yaşındaki kızı taklit etmişti ilk... İntiharın nedeni kızın bir öğretmenin sınıfıta onun bakire olmadığını söylemesiydi. Söylentinin kısa sürede bütün Kars'a yayılmasından sonra kızın sözlüsü nişandan vazgeçmiş, güzel kızı istetmek için daha önceleri eve gelenlerin de ayağı kesilmişti. Kızın anneanesi ona bu sırada "nasıl olsa sen evlenmeyeceksin," demeye başlamış, bir akşam televizyondaki düğün sahnesini hep birlikte seyredelerken sarhoş babası ağlamaya başlayınca kız anneanesinin kutusundan çalıp biriktirdiği uyku haplarını bir seferde yutup uyumuştı (intiharın fikri kadar, yöntemi de bulaşıcıydı), intihar eden kızının bakire olduğunun otopside anlaşılması üzerine babası dedikoduyu yayan öğretmen kadar Batman'dan gelip intihar eden akraba kızını da suçlamıştı.” (K, s. 21)

“... bir hafta önce kendini asan "türbancı kız" oldu. Başlarındaki örtüyü çıkarmadıkları için önce derslere, sonra Ankara'dan gelen bir emirle okul binalarına sokulmayan eğitim enstitülü kızlardan biriydi bu. Ailesi Ka'nın konuştuğu aileler içinde en az yoksul olanıydı... Ka kızın kendini asmadan önce intihar fikrini hem ailesine, hem de arkadaşlarına açtığını öğrendi. Başörtüsü takmayı annesinden, ailesinden görmüştü belki kız, ama bunu siyasal İslam'ın bir simgesi olarak benimsemeyi okuldaki yasakçı yöneticilerle direnişçi arkadaşlarından öğrenmişti.”(K, s. 21) “Onun için başörtüsü yalnız Allah sevgisi değil, kendi imanı ve onuru da demektir.” (K, s. 112)

İntihar girişimi bir anlık uygulanan bir eylem değildir. Birey ne kadar bunalımlı ve mutsuz olursa olsun bu eylemi hayata geçirmeden önce intiharı düşünür ve sonra da planlar. İntihar fikri, bu eylemin temelidir. İntihar kişinin kendi şahsına karşı işlediği bir eylem olarak tanımlanabilir. Psikologlar, intihar olayını psikolojik sorunlarla bağlantılı olarak ele alırlar ve intihar olgusunu kişiselleştirirler ama sosyologlar intihar eylemini çoğu zaman toplumsal bir nitelik taşıdığına ve toplumdaki diğer olgularla ilişkili olduğuna vurgu yaparlar (Canatan, 2015: 438-439). Kar romanında yer alan bir ifade intiharın psikososyal bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır:

“Tavana çakılan kancalar, kurşunları önceden yerleştirilen silahlar, yan odadan yatak odasına getirilen ilaç şişeleri intiharcı kızların intihar fikrini uzun zamandır içlerinde taşıdıklarını kanıtlıyordu.” (K, s. 19)

3.2.6. Toplumsal Cinsiyet Eşitsizlikler

Bu bölümde Pamuk'un romanlarında toplumsal cinsiyet eşitsizliği farklı başlıklar altında tartışılacaktır. Öncesinde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ne olduğuna bakılması gerekirse Sylvia Walby'nin (1990), toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerinde yazdığı yazı önemlidir. Walby bu yazısında altı kategoriden bahseder:

- Ev içi üretim ilişkiler
- Ücretli işler

- Devlet
- Eril şiddet
- Cinsel ilişkiler
- Kültürel kuram

Walby'nin bu kategorilerinin ortak bağlamında ataerkil yapı vardır. Erkeğin önde olduğu toplumda kültürel değerler erkeğe göre, devlet eril, cinsel ilişkilerde erkek avantajlı, ücretli işlerde erkek makbuldür ve kadına ise ancak ev içi kalmaktadır, orada bile ücretsiz emeğini erkek için sergilemektedir. İşte bu bağlam toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ya da yeni ifadesiyle adalet temelinde kadın çalışmalarının zeminini oluşturmaktadır (Ak. Baran, 2012: 420-421).

İnsan Hakları Bildirisi'nin ilk maddesi: “İnsanlar özgür ve eşit doğarlar ve öyle yaşarlar”. Varikas'a göre bu madde, insanlığın doğal mirasına gönderme yapan bir önermedir ancak gündelik yaşama bakıldığında erkekler ve kadınlar arasında her toplumda, farklı boyutlarda bir egemenlik ilişkisi söz konusudur (Varikas, 2015: 130-131). Toplumsal cinsiyet ayrımcılığı; eğitim, çalışma, sağlık hizmetlerine erişebilmede, sosyal, siyasal yaşamda ve temel hakların kullanımında kadına yönelik eşitsizlikler olarak karşımıza çıkmaktadır (Gürsoy, 2017: 83).

Kız ve erkek çocuğu daha doğdukları andan itibaren farklı bir değerlendirmeye karşılanırlar. Erkek çocuğun doğum müjdecisi, kız çocuk müjdesine göre farklı ödüllendirilir (Kümbetoğlu, 2016: 46). Beauvoir'e göre kızlar, kadercidir ancak genç bir erkek çocuğu, gayretlidir, düşüncelidir ve geleceğine güvenle bakmaktadır. Bundanh dolaydır ki kızların geleceğe ilişkin tasarrufları erkek egemenliği altındadır (De Beauvoir, 1967: 23). Bu egemenlik erkek çocuğunun diğer erkek çocuklarla arkadaş olmayı seçtiği ve kız çocuklarına, güçlerine güvenerek onlarla dalga geçmeye başladıkları anda kurulmaya başlar (De Beauvoir, 1967: 11). Erkek çocuğun doğması, soyun devamı için tüm toplumlarda hasretle beklenmektedir. Bu, üremede konusunda kadının, erkeğin soyunun devamını sağlayan bir aracı olarak algılandığı düşüncesini güçlendirmektedir. Oğlu olmayan erkeğin üzülmeye ve bu mağduriyetinin hesabını karısından sorması toplumsal bağlamda, farklı toplumlarda yaygın bir şekilde görünmektedir (Kılıçaslan ve Işık, 2016: 92).

Pamuk'un romanlarında kadın ve erkek eşitsizliği konusuna da değinilmiştir. Onun romanlarında da karakterler erkek çocuğu daha çok önemsemektedir, roman karakterleri de erkek çocuğun soyun devamı olduğu bilincindedirler. Örneğin, Cevdet Bey ve Oğulları romanında, Refik, ilk çocuğu kız olduğu için, ikinci çocuğunun erkek olmasını istiyordu (CBVO, s. 505), Çünkü erkek çocuk sahibi olmak ataerkil toplumda erkeğe itibar kazandırmaktadır. Benim Adım Kırmızı romanında ise Enişte Efendi'nin düşüncesine göre: "zordur kız sahibi olmak" (BAK, s.102). Sessiz Ev romanında Faruk, evlendikten sonra çocuk sahibi olamamıştır:

"Evlendiğimiz ilk aylarında çocuğumuz olmasın diye dikkat ederdik. Selma ilâç ve aygıtlara karşı olduğu için her şeyin tadını kaçırarak kadar dikkat ederdik buna. Sonra, zamanla bu dikkatimiz dağıldı. Bir yıl sonra bir kere çocuklardan söz etmiş, artık çocuğumuz olsun diye konuşmuştuk. Bu sefer çocuk olsun diye dikkat etmeye başladık, ama bir türlü olmuyordu. Sonra, bir gün Selma gelip bana, artık doktora gitmemiz gerektiğini söyledi, beni cesaretlendirmek için de önce kendisinin gideceğini söyledi. Ben ona karşı çıktım, doktor denen o hayvanları böyle şeylere karıştırmayacağımı söyledim. Selma doktora gitti mi, gitmedi mi, bilmiyorum. Belki benden gizli gitmiştir, ama bunu da fazla düşünmedim, çünkü az sonra ayrıldık." Faruk'un karısı Sema başka birisi ile evlendi ve karısının yeni kocasından bir çocuğu olacağını düşünmek canımı sıkıyordu (SE, s. 107).

Pamuk, Kafamda Bir Tuhaflık romanında, babaların oğulları olunca farklı bir sevince kapıldığını Abdurrahman Efendi karakteri üzerinden dile getirmektedir. Üç kız çocuğundan sonra bir erkek evlat hayaliyle dördüncü çocuğa hayır diyemeyen Abdurrahman Efendi Murat adını verdiği bir erkek çocuk sahibi olur ancak doğumda hem oğlunu hem de karısını kaybeder (KBT, s. 85). Romanın ilerleyen bölümlerinde aynı konu üzerinde hayıflanmaya devam eden karakter, "Bu memlekette babaların hepsi, en modern bile evladı kız değil erkek olsun diye adaklar adar, şeyhlere gidip büyüler yaptırır, cami cami gezip Allah'a yalvarır" (KBT, s. 269) demektedir.

Aynı romanda Rayiha, üçüncü kez gebe kalınca çocuğu düşürmek ister ama tam aksine Mevlut, iki kız çocuktan sonra çocuğun erkek olma ihtimalini düşünürken bile heyecanlanmaktadır (KBT, s. 340). Aslında erkek çocuk doğurmak anneye de değer katar ama Rayiha çocuğu doğurmamak konusunda kararlıdır.

Kırmızı Saçlı Kadın romanında Cem ve Ayşe'nin çocukları olmadığı için doktorlara gitmeye karar vermişler, Cem, bir erkek çocuk istemektedir. O yüzden şirketinin adını sahip olmadıkları erkek çocuğa koymayı düşündüğü adını yani Sührab'ı koymuştur (KSK, s. 110).

Pamuk'un romanlarında aktarılan ataerki yapıya rağmen Cevdet Bey ve Oğulları romanında Ömer ve Sessiz ev romanında Selahattin, kadınları kendileri ile eşit görmektedir, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Ömer, eğitim alıp yaşadığı Batı toplumu etkisi altında nişanlısı Nazlı'ya kendisine eşit bir birey olarak davranmaktadır. Ancak içinde yaşadığı Türk toplumunun bir parçası olan çevresinin kendi davranışlarını hayretle karşıladığını görmektedir:

“Bir kere Samim'in karısı bir eşit olarak görmediği, ama bir eşiti olmak istediği Nazlı'ya, bir eşitiymiş gibi davranmaya kalkışmış, bu çok tuhaf gözükmüş, herkes şaşırılmış, hiçbir şey de konuşulmamıştı. “Nazlı ile bana aşırı iyi davrandılar, çünkü bizim yaşadığımız, ya da yaşamakta olduğumuzu hayâl ettikleri çevreye girmek, bizim gibi olmak istiyorlar. Bunu açıkça belki düşünmüyorlar, ama bizi görür görmez içlerinden öyle davranmak geliyor.”(CBVO, s. 399)

Pamuk'un ilk yazdığı romanlarında kadınların ve erkeklerin eşit şartlarda eğitim almadıklarına dikkat çekmektedir ve romanlarında da erkek ve kadın ayrımcılığını daha çok eğitim ve iş alanlarında kurgulamaktadır. Kadın karakterlerin eğitimi üzerinde durmasa da ayrımcılığa uğrayan kadınlar genellikle eğitimsizdirler.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında ikinci ve üçüncü kuşakta eğitim düzeyinin yükselmesi, toplumsal bağlamda eğitime verilen önemin artması bakımından dikkat çekmektedir. Hem kadınlar hem de erkekler daha önceki kuşaklara göre daha eğitimlidirler. Refik, sürekli kitap okumaktadır. Refik, Ömer, Muhittin ikinci kuşak temsilcileri olarak mühendislik okumuşturlar. Nazlı da ikinci kuşak kadın karakter olarak üniversitede Edebiyat okumuştur. Üçüncü kuşakta ise İlknur, geleneksel düşünceler dışında hareket etmektedir ve sanat tarihinden doktora yapmaktadır ve yurt dışında eğitimine devam etmek istemektedir: “Doktora için Avusturya'ya gideceğim” (CBVO, s. 552). Ama ilk kuşak Cevdet Bey'in resmi bir eğitimi yoktur, özel hocalardan Fransızca öğrenmiştir, okumak ve zengin olmak istemektedir (CBVO, s. 33). Şükrü Paşa'ya göre Cevdet, fazla kitap okumuş birine de benzememektedir (CBVO, s. 54).

Sessiz Ev romanında, geleneksel düşüncelere sahip olan Fatma, cahil bir kadını temsil etse de sonraki kuşaklarda torunu Nilgün üniversiteye başlamıştır. Kocası Selahattin, erkek olarak karısından daha eğitimlidir ki 48 ciltlik ansiklopedi üzerinde çok emek harcayabilmektedir: “asıl tanrısal şeyin artık bu ciltler olduğunu, ben olduğumu anlayacaklar Fatma.” (SE, s. 121) diye düşünürken, oğlu Doğan ve onun

çocukları Faruk ve Metin, eğitim düzeylerini yükseltmeye çalışmaktadır. Faruk ve Nilgün sürekli kitap okumaktadırlar:

“Ansiklopedimi 48 cilde sığdıramayacağımı anlıyorum, bu geniş malzemeyi 54 ciltte toplamak en iyisi, ama öte yandan, artık bu eser kitlelerin malı olsun diye sabırsızlanıyorum, gerçek bir eser yazmak ne kadar yıpratıcıymış, kısa kesmeye de hakkım olmadığını biliyorum Fatma, çünkü ben gerçeğin bir kenarını bir köşesinin ucunu 100 sayfalık küçük kitapçıklarla gösterip sonra yıllarca şişinen o budalalar gibi basit ruhlu sıradan biri olmakla ne yazık ki yetinmiyorum Fatma...” (SE, s. 125)

Benim Adım Kırmızı romanda Şeküre, o dönemde yaşayan başka kızlara göre rahat bir aile ortamında yetişmiştir; kendi yaşitlarına göre iyi eğitim almıştır ve okuma yazma bilmektedir. Pamuk’un bazı romanlarında kadın ve erkek karakterlerin eğitim durumlarından bahsedilmemektedir. Mesela, Masumiyet Müzesinde sadece Sibel, Nurcihan ve Kemal’in yurt dışında eğitim aldıkları anlatılmaktadır. Kafamda Bir Tuhaflık romanında ise Abdurrahman Efendi’nin her üç kızı için de sadece okula gittiklerinden ama hangi kademeye ya da sınıfa kadar okuduklarından bahsedilmemiştir.

Kafamda bir tuhaflık romanında Mevlut, her şeye rağmen kızlarını okutmuştur. Fatma, üniversitede turizm okumaya başlar. Süleyman ise şehirde yaşarken en büyük servetin eğitilmiş bir evlatta sahip olmak olduğunu dile getirmiştir (KBT, s. 397). Kadının eğitimi, onun ufkunu açmaktadır. Kız çocuğu aldığı eğitim sayesinde gelecekteki hayatına hazırlanabilmektedir. Pamuk’un son dönem romanlarında ise eğitilmiş kadın sayısının arttığı görünmektedir. Ancak eğitilmiş ve eğitimsiz kadın karakterleri romanlarında tezat oluşturacak şekilde yer alsada dahi erkek karakterler her zaman için daha eğitilidirler.

Kırmızı Saçlı Kadın romanında, Teknik Üniversite’nin Maçka’daki binasında mühendislik okuyan çok az kız öğrenci vardır. Olan tek tük kız öğrencilerin de bütün erkekler peşindedir. Cem, kendi yaşında ve üniversiteye giden çok az kız tanımaktadır ve onlardan biri olan Ayşe, İstanbul Üniversitesi’nde eczacılık okumaktadır. Cem ise aynı üniversitede jeoloji mühendisliği okumaktadır. Tüm romanların aksine Cem ve Ayşe, Cem’in kurduğu şirkette beraber çalışmaktadırlar.

Kadın emeği konusunda, Kara Kitap romanı bir örnek olarak, Melih Salık’ın eşi, kocası onu ve oğlu Celal’i terk edip yurt dışına gittikten sonra terzilik yapmaktadır. Celal “Annem masaya oturmuş, kim bilir hangi uzak akrabanın zengin akrabasından

aldığı patronlar ve şifon kumaş kesikleri arasında, bir düğün için gece elbisesi yetiştiriyordu.”(KK, s. 126) derken onun harcadığı emek yoğun işe vurgu yapmaktadır.

Mevlut, sokaklarda satıcılık yapıyor olmasından dolayı zor geçinmektedirler. Bu yüzden Rayiha, el işi yapıp çeyiz dükkânına satarak evin geçinmesine yardım etmektedir. Karısının da çalışmaya başlaması ile az da olsa maddi sıkıntıları hafiflemiştir: “Beyoğlu’nda çeyizlik eşya satan dükkânlara yaptığı el işleri olmasa ay sonunu getiremeyeceklerini” (KBT, s. 338). Bu örnekten anlaşıldığı üzere şehirde yaşayan ailelerde kadının ücretli emeğine de ihtiyaç duyulmaktadır.

3.2.6.1. Kadın Hakları ve Kadına Bakış

Kadın hakları, toplumun neredeyse yarısını oluşturan kadınların, modern yaşam tarzında evrensel insan hakları uyarınca yer almasını gerektirir ve böylece toplumun gelişmesi, ilerlemesi ve sağlıklı bir yapıya kavuşması açısından da hayatidir (Acar, 2009: 9). Pamuk’un romanlarında kadının toplumdaki yeri, kadının toplum içerisinde eril iktidar tarafından nasıl algılandığı ve kadına nasıl davranıldığı erkek her romanda farklı bir şekilde gösterilmektedir. Pamuk’un romanlarında, kadınların hakları konusunda farklı görüşler, karakterlerin tutumları ve tepkileri üzerinden yer yer ele almaktadır. Pamuk’un romanlarında kadın hakları üzerinde yazılan en önemli konu kız çocuklarının yetiştirilmesinde eğitimin çok önemli bir yere sahip olmasıdır.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında, Şükrü Paşa, üç kız çocuk babası ve iki kere evlilik yapmasına rağmen kadınların çok önemsiz işler ile uğraştıklarını düşünmektedir. Ona göre kadınlar sadece dedikodu ederler, elbiselerden konuşurlar (CBVO, s. 55). Aynı romanda Fuat Bey, Doğu ve Batı’da kadın hakları üzerine kıyas yapmaktadır: “Her şey oradaki, Avrupa’daki gibi serbest olursa fena mı olur? Kadınlarımız köle gibi...” (CBVO, s. 41),

“Ama biz kadın hakları konusunda birçok Avrupa ülkesinden ileriyiz,” dedi Atiye Hanım. Sait Bey: “Doğru, bu önemli!” dedi... “Cumhuriyet işte bu...” Yüzüne yakışmayan haşarı bir çocuk bakışı takınarak ekledi: “Ama eninde sonunda kadınların dünyanın her yerinde görevleri aynıdır.” (CBVO, S. 88)

Aynı romanda Ömer, Nazlı’yı anlayışla karşılamaktadır ve Nazlı’nın Türkiye’de işinin ne kadar zor olduğunu bilmektedir: “Burada kadınlara dünya gerçekten cehennem. Sizleri evlerin içine mahkûm ediyorlar!” (CBVO, s. 131). Cumhuriyetten

önceki dönem ve cumhuriyetin ilk yıllarında kadının görevi ve rolü daha çok aile ve ev odaklı kurgulanmıştır:

“Bir Cumhuriyet kızı nasıl olmalı?” Erkeklerin aklındaki “genç ve modern kız” görüntüsünü düşündü. Gazeteler bu konuda anketler düzenliyordu. “Kanaatinizce asri bir genç kız nasıl olmalı?” Cevap: “Kız-erkek münasebetlerinde çekingen olmamalı...” (CBVO, s. 350)

Cevdet Bey’in ağabeyi Nusret, karısından ayrılma sebebini karısının zeki olmayışına bağlamaktadır: “Avrupa’da kadınlar seçme hakkı istiyorlar, eşitlik istiyorlar, ne dersin? Diye sorardım. Siz bilirsiniz efendim, derdi. Ben de onu evine yolladım!” (CBVO, s. 78). O dönemlerde kadının düşüncesi pek sorulmamaktadır, özellikle de eğitim seviyesi düşük olunca erkek tarafından da küçümsenmektedir.

Sessiz Ev romanında Selâhattin Bey’in bir yandan kadını özgür birey olarak görmektedir öte yandan ise zavallı bir yaratık olarak nitelemektedir: “Fatma, sana saygı duyuyorum, seni de özgür bağımsız bir insan olarak görüyorum; ötekilerin karılarını gördükleri gibi bir cariye, bir odalık, bir köle gibi görmüyorum seni: Benim eşitimsin canım, anlıyor musun?” (SE, s. 83). Fatma ise onun düşünceleri hakkında hiçbir şey söylemez ve sadece dinlemektedir, çünkü ona öyle öğretmişlerdir; kadın, kocasına hiçbir şey sormaz. Aslında o dönemki kadınlar genellikle bir şey sormadan ve bir şey düşünmeden hayatlarına devam etmektedirler:

“Kadınlara karşı saygılı olmamız gerektiğini bilirim, Kadın zavallı bir yaratıktır, onlara kötü davranmamalı, annem ne iyi insandır! Kadınlara kötü gözle bakanları sevmem, onlara bakıp yalnızca yatmayı düşünenler, kötü, sivilceli abazanlarla, materyalist zenginler ve pis heriflerdir. Ben biliyorum kibar ve nazik olmak gerektiğini; nasılsınız, kapıdan önce siz buyurun, bir hanımla birlikte yürürken bir kapı görürsen ayakların kendi kendine yavaşlayacak ve sen bir şey bile düşünmeden elin arkadan uzanıp kendiliğinden ona kapıyı açacak, buyurun önden, ben bilirim sizin gibi kadınlarla, kızlarla nasıl konuşulduğunu, oooo, sigara mı içiyorsunuz, hem de sokakta içiyorsunuz, tabii, içebilirsiniz, sizin de hakkınızdır, ben geri kafalı değilim, çat, lokomotif biçimindeki çakmağımla bir seferde yakarım ve ben bir kadınla tıpkı bir erkekle ya da bir sınıf arkadaşım ile konuştuğum gibi rahat rahat, yüzüm kızarmadan, istesem, biraz gayret etsem bir kızla bile kızarıp bozarmadan konuşabilirim; o zaman kızlar benim nasıl biri olduğumu görünce yanlış anladıkları için utanıp şaşırırlar (SE, s. 173)

Beyaz Kale romanında Türk Hoca, kadınlarla ilgili düşüncesini Venedikli köleye söylemektedir:

“”aptallar üzerine düşünüyorum,” dedi ciddiyetle. “Niye o kadar aptallar?” Sonra, benim cevabımı biliyormuş gibi ekledi: “Peki, aptal değiller, ama kafalarında bir şey eksik.” “Onların,” kim olduğunu sormadım. “O bilgiyi kafalarının içinde

tutabilecekleri bir yer yok mu?" dedi, sanki bir kelime arıyordu, çevresine bakındı. "Kafalarının içinde bir kutu, kutular, şu dolabın gözleri gibi, karışık şeyleri içine yerleştirebilecekleri bir köşe olması gerekir, ama sanki yok öyle bir şey. Anlıyor musun?" (BK, s. 36)

Kara Kitap romanında, Celal'e göre "ev kadını denen talihsiz kişi zaten o biktırıcı kocasından başka erkek de görmez hayatında." (KK, s. 122) ifadesinden anlaşılabacağı üzere kadının sosyal hayatta yer alması onun toplum nezdinde değerini arttıran bir etmendir ve bunun aracısı da eğitimidir denilebilir.

Benim Adım Kırmızı romanında Şeküre, Kara'ya mektup yazmıştır. Kara, mektubu okuduktan sonra bir kadının toplumdaki yerini, erkeklere göre daha düşük olduğunu düşünmüştür: "Zavallı Şeküreciğim, bir erkek, bey, paşa değil ki mektubun altına gösterişli mührünü vursun! Kâğıdın dibine adının ilk harfini, küçük, ürkek bir kuş gibi atmış." (BAK, s. 45)

Sahipsiz kadınlar, ataerkil toplumlarda zor bir yaşam ile karşılaşmaktadırlar. Benim Adım Kırmızı romanında, Şeküre'nin kocası savaştan dönmediği için ve babasının ölümünden sonra kadı gözünde velisi kocasının ailesidir. Kayınbiraderi, ağabeyinin yokluğunda Şeküre'den istifade etmeye kalkışır ve Şeküre bunu edepsizlik olarak görmüştür. Bu sebeple resmi olarak dul sayılmadan önce baba evine dönebilmiştir ama babası öldükten sonra bir erkek kardeşi dahi olmadığı için toplum gözünde sahipsizi kalmıştır (BAK, s. 207). Bu noktada, kayın biraderi tarafından zorlamaya ve tacize uğrama korkusundan dolayı Kara ile evlenerek kendisini güvenceye almak istemektedir. Bu anlatı, kadının eğitim düzeyinin düşüklüğü noktasında toplumsal düzlemde sağlıklı bir varoluş için erkeğe muhtaç olduğunu ve ataerkil hiyerarşiyi temsil etmektedir.

Kar romanında Pamuk, o döneme ait toplumsal ve siyasal düşünceleri başörtü üzerinden yansıtmaya çalışmıştır. 1980'lerin ilk yarısından itibaren Türkiye'de başörtü sorunu, sıklıkla tartışılan bir sosyal olguya dönüşmüştür. Üniversite öğrencilerinin üniversite kampüslerinde başörtü takmaları yasaklanmıştır. Romanın en önemli konusu ise türbanlı kızların intiharıdır. Pamuk, romanında bir yandan başörtüsü yasağını desteklemektedir fakat öte yandan da bunu her şeyden önce kadının başörtüsünü, insan ve kadın hakları sorunu olarak görmektedir. Bu durum yazarın kendi dünya görüşü ile realite arasındaki sıkışmışlığının bir yansımasıdır (K, s. 43-44).

Okin'e göre (1992) başörtü için getirilen yasaklar sadece kadınlara yönelik yasaklardır. Feminist siyaset kuramcıları, gerek klasik gerekse modern dönem siyaset felsefecilerinin siyaseti kadınları dışlayarak kurguladıklarını vurgulamaktadır. Feminizm bir yandan, "kadınların kamusal alana girmesini önleyen ve onları eve hapseden yasaları ve uygulamaları ortadan kaldırmayı" hedeflerken, diğer taraftan da özel alanın da siyasal olduğunu vurgulayarak, siyasetin sadece kamusallık odağında düşünülmesini eleştirmiştir (Ak. Borovalı ve Turan, 2013: 57-58).

Kırmızı Saçlı Kadın romanında kadının toplumsal konumu ve ataerkil aidiyeti ile ilgili bir kurgu ise şöyledir:

"Çocuk ana karnına düştüğünde, tiyatrocu annesi bir başka tiyatro oyuncusuyla evliymiş. Türk hukuku, aile müessesesini korumak, babanın otoritesini ve simgesel kimliğini zedelememek için, kim ne derse desin evli kadının kocasını kendiliğinden çocuğun babası olarak nüfusa kaydeder. Zaten aksi imkânsızdır: 'Ben kocamla evliyken başka erkekle yattım, çocuğumun babası kocam değil odur' diyen kadın, eğer kocası ya da kocasının ailesi onu anında bıçaklayıp öldürmezse, eski kanunda zinadan hapse girerdi." (KSK, s: 143).

3.2.6.1.1. Kürtaj

1970'lerde feministlerin gebelik sonlandırma hakkını elde etmek için ileri sürdükleri argümanlar farklı türden beklentilere dayanıyordu. Gizli kürtaja başvuran kadınları tehdit eden ölüm tehlikesini ortadan kaldırma istemi ve kadınların üreme özerkliği talebi bazı örneklerdir (Del Re, 2015: 99). Çocuk aldırmanın serbest olması, kadınların hakları ve özerkliği ile doğacak çocuğun haklarını karşı karşıya getiren sert tartışmalardan sonra 1975'te feministlerin sloganlarına yansımıştır. İstedığımız çocuklara, isteyerek sahip olacağız ve bedenimiz bizimdir anneliği her kadının kendi özgürlüğüne ve kararına bağlıdır şeklinde türetilen sloganlar önemlidir (Collin ve Laborie, 2015: 42). Gebe kadın kendi bedeninin sınırlarının genişlemesi ve bulanıklaşması ile baş etmek durumundadır. Hem bedensel hem de ruhsal olarak rahimde taşınan bebek ile bir kaynaşma söz konusudur, bu yüzden kadının isteğine bağlı olarak gebeliği sonlandırılmasında da benzer bilinçdışı çatışmalar etkilidir. Bu sonlandırmalar kadının bilinçli kararı ile olur. Kadınlık dürtüsü her zaman üreme arzusu ve yaşam dürtüsünün hizmetinde olmayabilir (Özeren, 2013: 39-42). De Beauvoir'e göre Kürtaj her zaman tehlikeli bir oyun olduğundan hep tartışma konusudur doktorlar arasında (De Beauvoir, 1967: 113- 114).

Pamuk'un romanlarında kürtaj konusu sadece Kafamda Bir Tuhaflık romanında karşımıza çıkmaktadır. Kürtajın kadın hakları içerisinde kabul görmesi, kadının kendi bedeni üzerinde sahip olduğu egemenliği göstergesidir ancak toplumda pek hoş karşılanmadığı için, *toplumun* hala kadın bedeni üzerinde bir egemenliği olduğu aşıkardır.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında, Rayiha üçüncü kez gebe kaldığı için ne yapacağını bilememektedir ve kızlarından utanmaktadır. (KBT, s, 334) Rayiha, ablası Vediha'dan bu konuda yardım ister: “Aman abla, çocuklardan utanıyoruz, hemen yardım et, götür beni hastaneye,” ama Vediha, Rayiha'yı bu karardan vaz geçirmek istemektedir: “Canım Rayiha, çocuk ailenin neşesi, kadının tesellisi, hayatın en büyük mutluluğudur, ne olacak, doğuruver bunu da,” (KBT, s. 338).

Vediha, kendisinin üç kere kürtaj olduğundan bahsetmektedir: “Pişmanım şimdi ben yıllarca o kürtajları yaptırdığım için... Kürtajdan pişman olup deliren kadın çoktur da dünya tarihinde daha çocuk sahibi olmaktan pişman olan kadın yoktur.” (KBT, s. 338).

Vediha “Rayiha 'ya, Kenan Evren Paşamızın 1980'deki askeri darbeden üç yıl sonra hayırlı bir iş yapıp hastanelerde bekâr kadınlara on haftayı geçmeden kürtaj yapma hakkı tanıdığını anlattım. En çok, evlenmeden önce sevişebilen cesur şehirli bekârlara yaramıştı bu hak. Evli kadınların ise bu haktan yararlanabilmek için kocalarını ikna edip çocuğun alınmasına rıza gösterdiklerini kanıtlayan bir imza almaları gerekiyordu. Bazı kadınlar da birbirlerinden öğrendikleri ilkel yollarla çocuklarını düşürmüşlerdi. “Mevlut kâğıdı imzalamazsa sakın mahalle karılarına kanıp öyle şeyler yapma, e mi Rayiha, sonra pişman olursun,” dedi . (KBT, s. 339)

Rayiha, kocası Mevlut ile çocuğu aldirmek üzerine konuşur ama Mevlut hala çocuğun erkek olma ihtimalini incelemektedir. Mevlut tartışmalar sonucunda Rayiha'nın kürtaj olmasını kabul eder ancak hastaneye götürmesi gereken belgeleri yoğunluktan dolayı ve konuyu aslında önemsemediği için unuttur. Bu sebepten Rayiha, ilkel yollardan bebeği düşürmeye çalışırken kan kaybından ölür (KBT, s. 348).

SONUÇ

Bu çalışmanın amacı, Orhan Pamuk'un tüm romanlarında yer alan figürleri toplumsal cinsiyet olgusu çerçevesinde incelemektir. Pamuk'un romanları edebiyat eleştirmenlerinin oldukça dikkatini çekmiş ve tartışma konusu olmuştur. Ancak edebi eserlerin toplumsal cinsiyet perspektifinden incelenmesi, nispeten yeni bir tartışma konusudur. Yazarın romanları, birbirlerinden farklı özelliklere sahip birçok kadın ve erkek karakter yer aldığı için toplumsal cinsiyet olgusunun incelenmesi için yeterli done vermektedir. Bir edebi eserde her zaman araştırmak için yeni konular bulmak mümkündür ve araştırmanın bir sonu olduğu asla iddia edilemez. Çünkü bir edebi eserde; her kelimedede, satır ve sayfada gizli ve açık binlerce yorum ve anlam vardır. Dolayısıyla her bakışta, kelimedede ve ifadede yeni bir anlam çıkarabilmek mümkündür. Yazarlık her dönemde, sosyal sorunları ve problemleri ifade etmek için en iyi yöntemlerden biri olmuştur. Romanlar da sadece okuyucuları eğlendirmek için bir dizi etkinlik ve olayların yer aldığı kurgusal eserler değildir veya sadece tüketicilerin ihtiyaçlarını karşılamak için yazılmamıştır. Romanın aramakta olduğu alan, insanın sosyal dünyası ve toplumun ruhudur. Pamuk da, yaşadığı dönemin toplumsal koşulları ve olaylarından etkilenecek yazdığı romanlarda sosyal ve siyasal sorunları göstermeye çalışmıştır ve romanlarında bireysel, sosyal, siyasal ve kültürel temaya yer vermiştir. Yazar tüm romanlarında, Türk toplumundaki bir kadının ve erkeğin konumunu ve durumunu irdelemeye çalışmış ve okuyucuyu da bilgilendirmek istemiştir.

Bu çalışmada Orhan Pamuk'un eserlerindeki toplumsal cinsiyet düzeni anlamlandırmaya çalışılmıştır. Yazarın ilk romanlarından sonra; farklı bir roman anlayışı ortaya koyduğu sonraki eserlerinde izlenebilmektedir. Bunun nedeninin, batı edebiyatı üzerine yaptığı okumalar olduğunu söylemek mümkündür. Bu okumalar, Pamuk'un eserlerinin özgünlüğünün kaynağını oluşturur. Pamuk'un romanlarında, her ne kadar farklı içerikler ve arka planlar olsa da, bazen benzer temalar ile karşılaşılır. Pamuk eserlerinde, kadın ve erkek figürlerin görüşlerini ve davranışlarını cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin ana odağı olarak ele almıştır ve modern ve postmodern edebiyatın anlatım tekniklerini birlikte kullanır. Pamuk bazen eserleri arasında metinlerarasılık yöntemini kullanır, doğulu ve batılı yazarların (özellikle doğu) hikâyeleri ile efsanelere açıkça atıfta bulunur.

“Orhan Pamuk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Olgusu” başlıklı bu çalışmada, toplumsal cinsiyet ile ilgili hem yazarın hem de toplumun bakış açısının Orhan Pamuk romanlarında nasıl yansıtıldığı ele alınarak, kadın ve erkek karakterler farklı temalar ve başlıklar altında incelenmiştir. Toplumsal cinsiyet düzenine ilişkin Pamuk’un romanlarında; aile, aşk, şiddet, namus, evlilik, boşanma, aile içerisinde aile fertlerinin bir birleriyle ilişkileri, annelik ve babalık rolleri, cinsellik ve cinsiyet ayrımcılığı gibi temalar sıklıkla yer alır.

Pamuk’un romanlarında sürekli bir erkek egemen bakış acısı dikkat çekmektedir. Romanlarda sıklıkla erkek egemenliği ve ataerkil sistemi ile karşılaşmaktadır. Pamuk, erkek egemen söyleminin portresini çizerken, sürekli olarak kadını denetim altında tutmaktadır, Pamuk, romanlarında aileyi toplumun merkezine oturtmaya çalışmıştır. Pamuk’un tasvir ettiği aile yapısı ataerkil bir ailedir; kadın ve erkek karakterlerin aile içerisinde farklı konumlarını net bir şekilde göstermektedir. Pamuk’un kendi çocukluğunun ve aile yapısının etkisinin gözlenebildiği ilk romanlarında, geniş ataerkil aile hikâyelerini anlatırken kuşaklar arasında bir köprü kurma çabası görülmektedir. Pamuk’un bu romanlarında; üç kuşak kadın ve erkek figürler, yani büyükanneler ve büyükbabalar, anneler ve babalar, kızları ve oğulları ile roman karakterleri olarak karşılaşmaktadır. Bu çalışma kapsamında ele alınan tüm romanlarda; her yaşta, farklı mesleklere sahip kadın ve erkeklere toplumdaki rolleri ve onlara yüklenen görevlerle birlikte yer verildiği görülmektedir. Aslında ataerkil ve geleneksel değerler etkisi altında olan görüşler; kadınların toplumda bir yere ve statüye sahip olmamalarına yol açmaktadır. Odak karakterleri olarak erkekler farklı roller alırken, kadınların rolleri sınırlı kalmaktadır. Bu bağlamda, yazar gerçekliğe bağlı kalarak, yaşadığı toplumda erkek ve kadın rollerini, roman figürlerinde yansıtmıştır. İlk romanlarında geleneksel aileler tasvir eden yazar, git gide geleneklerin yıkılışını ve parçalanmış aileyi romanlarında işlemeye başlamıştır. Pamuk’un romanlarında; kuşaklar arası siyasal, sosyal değişimler ve bu değişimlerin birey ve aile üzerinde etkisi geleneksel ve modernite ile nasıl karşılaştırmaları dikkat çekmektedir.

Yazarın ilk romanlarındaki kadın karakterler, daha çok geleneksel kadın özelliklerini taşımaktadır. Bu karakterlerin ortak özellikleri, pasif, durgun ve toplum sorunları karşısında tepkisiz olmalarıdır. Bu karakterler, romanlarda sadece ev işlerini yapma ve annelik görevlerini yerine getirme rolleriyle yer almaktadır. Yazarın sonraki

romanlarında kadın karakterlerle, ilk romanlarındaki karakterlerden farklı ve modern özellikler taşıyan rollerle karşılaşmaktadır. Pamuk'un son romanlarındaki kadın karakterler, sadece ev hayatı içinde değil, yani ev hanımı ve anne olarak değil; aynı zamanda sosyal hayatta aktif ve toplum içinde yeri ve görüntüsü değişmiş figürler olarak tasvir edilmektedir. Toplumsal hayatta gözlenen kadınların gerçek, bağımsız ve etkili bir statüye sahip olma çabalarının izlerini, Pamuk romanlarında da sürmek mümkündür.

Orhan Pamuk romanlarında ataerkillik ve erkek egemenliği bireysel, aile içinde ve sosyal hayatta olmak üzere üç farklı düzeyde ele alınabilir. Bireysel düzeydeki ataerkillik, kadının duygularını bastırılması ve aşağılanması olarak; ailede ise, erkek egemenliği, kadını aile içindeki statüsünün aşağılanması ve istismarı olarak ve sosyal hayatta ise kadınların rolünü sınırlanması ve ekonomik bağımlılık olarak ifade edilebilir. Kadının konumunun ve statüsünün yazarın son romanlarında değişmesi ve kadın haklarının kamusal alanda artması görünmektedir.

Pamuk, gerçek hayatı gözlemleyerek romanlarında yansıtmaya çalışmıştır, yoğun bir şekilde kendi yaşadığı ve yetiştiği sınıfın etkisi hissedilir. Pamuk, romanlarında burjuva sınıfının yaşamına geniş bir şekilde yer verse de, romanlarında çok fazla karakter bulunması sebebiyle; kültürel, ekonomik ve sosyal açıdan toplumun farklı sınıflarına ait karakterler de bulunur. Orhan Pamuk'un romanlarına genel olarak bakıldığında, toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerinde değerlendirilebilir. Pamuk'un kadın ve erkek karakterleri arasında belirgin farklar dikkat çekmektedir. Yazarın romanlarındaki erkeklerin tasviri her ne kadar ataerkil, eril güç ve egemen özellikleriyle ön plana çıkmakta ve erkek karakterlerin dikkat çekici özellikleri olarak aktif, cesur, güçlü ve kendine güven olsa da; bu durum bütün karakterler için geçerli değildir. Özellikle romanların başkahramanları olan erkeklerin sürekli hayatı sorguladıkları ve hayattan ne istediklerini bilmeyen bireyler oldukları görülebilmektedir. Bunun aksine; yazar romanlarında, kadınları zayıf, yardıma muhtaç, erkeğe bağımlı, cinsel bir meta olarak göstermektedir. Erkeklerin egemen olduğu dünyada, kadın bir erotik ve cinsel araç olarak görünmekte, ancak romandaki kadın, erkeklerin gücünden ve egemenliğinden kaçmaya çalışmamaktadır. Yazarın romanlarında farklı kadın karakterlerle de karşılaşmaktadır: fahişe ya da hayat kadınları, aldatılmış kadınlar, şiddet mağduru kadınlar.

Pamuk'un romanlarında şiddet konusu dikkat çekmektedir. Şiddet, yazarın romanlarında farklı boyutlar ile yani fiziksel, psikolojik, ekonomik ve cinsel şiddet olarak farklı şekillerde yer bulmaktadır. Şiddet olgusunun altında yatan katmanlarını sergileyen Pamuk, hem aile içerisinde hem de toplumda şiddete uğrayanların genellikle kadınlar ve çocuklar olduğuna vurgu yapmaktadır. Çünkü Pamuk romanlarının kadınları itaatkâr karakterlerdir. Kadına yönelik şiddet, ataerkil bir kültür ürünüdür ve yazarın tüm romanlarında erkeğin kadına hükmettiği dikkat çekmektedir. Bu tahakküm, baskı, zorlama ve kötü muamele kaynağıdır. Erkek, iktidarını sürdürmek ve pekiştirmek için kadınların kontrolünü ele almaya çalışırlar, bu arada bazı kadınlar şiddet kurban gitmektedir. Yazar, roman karakterlerini eşitsizlik dünyasında tasvir etmekte ancak onlar için kaçış yolu göstermemektedir. Romanlarda, şiddet gören kadınlar, şiddet karşısında aynı şekilde yaşamaya devam etmekte, kendilerini savunmak için en ufak güçleri bulunmamakta ve şiddetten kurtulmaya yol aramamaktadırlar. Aslında romanlarda kadınların yaşadığı çeşitli şiddet biçimleri, toplumda var olan şiddeti yansıtmaktadır. Pamuk toplumdaki yaygın şiddeti normalleşme halinin görüntülenmesine neden olmaktadır.

Yazarın romanlarında görücü usulü evlilik aslında toplumdaki geleneğin yansıtması olarak dikkat çekmektedir. Geleneksel ve görücü usulü evlilikler, ataerkillik ve erkek iktidarı unsurlarıyla birlikte ortaya çıkmaktadır. Romanlarda gelenekleri savunan ilk kuşak kadın figürleri bile mutsuz evliliklere sahiptirler; onların karşısında yeni kuşağın evlilikleri ise kadınların eşleri tarafından ihanete uğramaları veya terk edilmeleri nedeniyle boşanmayla sonuçlanmaktadır. Yazarın ilk romanlarında genellikle evlilikte, kadının tercih ve karar alma durumu olmadığı görünse de git gide zaman ilerledikçe ve yakın zamanda bu konuda değişimlerle karşılaşyoruz.

Pamuk romanlarında aldatma ve ihanet konusu sıklıkla karışılan bir olaydır ve aldatma konusu romanlarda ilgi çekici konulardan birisidir. Evlilikte aldatmak ve sadakatsizlik farklı roman temaları gibi eski bir konudur. Aslında aile, sosyal yaşamın temel dayanağı olduğundan, aldatmak ve ihanet toplumun baskıları ve bireyin arzuları arasında bir çatışma ve gerginliğe neden olmaktadır. Pamuk romanlarında da görüldüğü üzere, aldatma roman kurgusunu ilerletmede önemli rol oynamaktadır.

Yazarın romanlarında bekâret ve namus ile ilgili konularla pek çok kere karşılaşmaktadır. Bekâret bireysel olmasına rağmen, tam aksine bireysel bir konu olmadığına ve toplum tarafından kontrol altında olduğuna işaret edilmektedir.

Aşk temasına, Pamuk romanlarında sıklıkla rastlanmaktadır. Bütün hayatlarını bir aşka adayan, hatta aşk uğruna ömürlerini heba eden karakterler ile karşılaşmaktadır.

Pamuk romanlarında LGBT kimliklere ve ilişkilere yer vermektedir. Ancak roman karakterleri heteroseksüel olmayan cinsel ilişkilerini gizlemektedirler. Romanlarda cinsel kimlik şekillenmesi konusunda, ağırlıklı olarak Freud'un Oidipus kompleksi dikkat çekmektedir.



KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, N. (1982), “Toplumsal Değişme ve Türk Kadını”, (N. Abadan-Unat. Der.). *Türk Toplumunda Kadın*, İstanbul: Araştırma, Eğitim, Ekin Yayınları ve Türk Sosyal Bilimler Derneği. 1-32
- Acar, A. (2013). *Nobel Orhan Pamuk ve Yazarlığı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Akçay, A. S. (2011). *Okumanın Farkı Orhan Pamuk “Okumanın İmkânsız Alegorileri”*. İstanbul: Pozitif Yayınları
- Akın, A., Subaşı, N. (2003), “Kadına Yönelik Şiddet; Nedenleri ve Sonuçları”, *Toplumsal Cinsiyet, Sağlık ve Kadın*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları 231-249 <http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/Turkce/HuksamYayinlari.php>
- Alaei, M. (2001). “نقد ادبی و جامعه شناسی” [Edebi Eleştiri ve Sosyoloji]. *Edebiyat ve Felsefe Dergisi*, (10/11) 20-33
- Aleman, C. (2015). “Şiddet Biçimleri”. *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G.A.Savran, Çev.). H. Hirata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 274- 278
- Altınbaş, D. (2006). “Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm”. *Kadın Araştırmaları Dergisi*. (9). 21-52
- Alver, K. (2015). “Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme ”*Sosyoloji Konferansları Dergisi*, (52), 343-354.
- Alver, K. (Ed.). (2004). *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Alver, K. (Ed.). (2012). *Edebiyat Sosyolojisi. Edebiyatın Sosyolojik İmkânı*. 3. Baskı, Ankara: Hece Yayınları. 11-19.
- Alver, K. (Ed.). (2012). *Edebiyat Sosyolojisi. Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi Çalışmaları-Bir Taslak Denemesi*-. 3. Baskı, Ankara: Hece Yayınları, 303-310
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC’si*. 2. Baskı. İstanbul: Say Yayınları
- Atkinson, S. (Ed.). (2015). *Sosyoloji Kitabı*. (T.Göbekçin, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları

- Aytaç, G. (2009). *Genel Edebiyat Bilimi*. 2. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, G. (2012). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. 3. Baskı. Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Aytaç, G.(2006), “Cevdet Bey ve Oğulları”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, 3. Baskı. (E. Kılıç. Der.). İstanbul: İletişim Yayınları. 28-44
- Aytemiz, B. U. (2016). “Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet”. *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. F. Saygılıgil.(Yay. Haz.). Ankara: Dipnot Yayınları. 51-66
- Bal, H. (2016). *Nitel Araştırma Yöntem ve Teknikleri (Uygulamalı- Örnekli)*. İstanbul: Sentez Yayıncılık
- Baran, A. G. (2012). “Toplumsal Cinsiyet”. *Davranış Bilimleri*. (Güngör, N. E., Kütük, B. Ş., Coştur. R. Ed.). Ankara: Siyasal Kitabevi 410-432
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu. Söylenceleri/Yapıları*. 3. Baskı. (H. Delicaylı., F. Keskin. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bayhan, V. (2012). “Sosyolojinin Alt Disiplinleri”, *Sosyoloji*. (M. Özben. Ed.). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Bayhan, V. (2013). “Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet”. *Doğubatı Dergisi, (Toplumsal Cinsiyet)*. (63). 147-164.
- Berktaş, F. (2009). “Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı: Cinsellik”. *Cogito: Feminizm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (58) 58-72
- Berktaş, F. (2013). “Feminist Teoride Açılımlar”. *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. (Y. Ecevit., N. Karkıner. Ed.). 2.Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversite Yayınları 2-23
- Bilton, T., Bonnett, K., Jones, P., Lawson, T., Skinner, D., Stanworth, M., Webster, A. (2009). *Sosyoloji*. (B. Özçelik. Ed.). 2. Baskı. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bingöl, O. (2017). “Bedenin Sosyolojisi: Nasıl? Niçin? ”. *Mavi Atlas*. (5/1) 86-96
- Borovalı, M., Turan, Ö. (2013). “Haklar ve Özgürlükler Perspektifinden Başörüsü: Bir Demokrasi Sorunu”. *Doğu Batı Dergisi, (Toplumsal cinsiyet)*. (64). 53-85

- Boyne, R. (2017). *Foucault ve Derrida'da Feminizm ve Ayırım*. (A. B. Karadağ, Çev.). İstanbul : Say Yayınları.
- Bozok, M. (2011). *Soru ve Cevaplarla Erkeklikler*. İstanbul: Sogep (Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları Merkezi Derneği) Yayınları.
- Braidotti, R. (2017). *Göçebe Özneler: Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet Farklılığı*. (Ö. Karakaş, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap
- Brown, H.A. (2016). *Marx'ta Toplumsal Cinsiyet ve Aile*. (G.Rastgeldi, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Canatan, K. (2009). "Aile Sosyolojisi: Bilimsel ve Kuramsal Çerçeve: Aile Hakkında Kuramsal Perspektifler". K. Canatan., E. Yıldırım. Ed.). *Aile Sosyolojisi*. (İstanbul: Açılım Kitap 37-62
- Canatan, K. (Ed.). (2015). "İnsanın Kendi Benliğine ve Bedenine Karşı Müdahale Biçimi Olarak İntihar ve İntihar Yöntemleri: Karşılaştırmalı Bir Çözümleme", *Beden Sosyolojisi*. 2. Baskı. İstanbul: Açılımkıtap (Pınar) Yayınları. 437-456
- Chodorow, N. J. (2007). *Duyguların Gücü; Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam*. (J. Ö. Dirlikyapan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Cindoğlu, D. (2011). "Modern Türk Tıbbında Bekaret Testleri ve Suni Bekaret". *Müslüman Topumlarda Kadın ve Cinsellik*. (P. İlkaracan. Der.). (E. Salman, Çev.). (T. Güney. Ed.). 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları 115-132
- Colebrook, C. (2011). "Queer Kuramın Olasılığı Üzerine". *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kurm*. (D. Koç, Çev.).İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (65-66) 213-227
- Collin, F. (2015). "Cinsiyet Farklılığı (Teorileri)". *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G.A.Savran, Çev.). H. Hirata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 66-75
- Collin, F., Laborie, F. (2015). "Annelik". *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G.A.Savran, Çev.). H. Hirata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 39-45

- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cuma, A. (2009). “Edebiyat Sosyolojisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi-Sanat ve Bilimin Sınır Ötesi Etkileşimi-”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (22), 81-94.
- Çağdaş, H. (2011). “Orhan Pamuk İle Roman Tekniği ve Romanları Üzerine”. Ö. Fedai (Yay. Haz.). *Romanı Konuştular*. İstanbul: Sütun Yayınları 226-234
- Çaha, Ö. (2010). *Sivil Kadın: Türkiye’de Kadın ve Sivil Toplum*. 2. Baskı. Ankara: Savaş Yayınevi
- Çeler, Z. (2013). “Annenin Serüveni: Kadının Anne Olarak Toplumsal Kurgulanışı”. *Doğubatı Dergisi, (Toplumsal Cinsiyet)*. (63), 165-181
- Çıkla, S. (2002). “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi(Türk Romanı Özel Sayısı)*, (6, 65/66/67), 111-129.
- Çivelek, H. Y. (2013). “Kırmızı Kuşağın Kuramsallığı: Ataerkil Söylem ve Anadolu Kırsalı’nda Kadın”. *Doğubatı Dergisi, (Toplumsal cinsiyet II)*. (64). 87-121
- De Beauvoir, S. (1967). *Kadın Bu Mechul*. 2. Baskı. (C. Unan, Çev.). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
- Değirmenci, B. (2017). “Feminist Hukukun Ataerkil (Eril) Hukuka Bakışı”. *Toplumsal Cinsiyet Farklı Disiplinlerden Yaklaşımlar*. (D.Altun., H. Toker. Ed.). Ankara: Nika Yayınevi. 11- 46
- Del Re, A. (2015). “Çocuk Aldırma ve Doğum Kontrolü”. *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G.A.Savran, Çev.). H. Hirata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 97-102
- Delaney, C. (2001). *Tohum ve Toprak : Türk Köy Toplumunda Cinsiyet ve Kozmoloji*. (S. Somuncuoğlu., A. Bora, Çev.). İstanbul: iletişim
- Demir, F. (2016). “Orhan Pamuk’un Romancılık Kariyerinde Bir Geçiş Romanı: Benim Adım Kırmızı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 9 (46), 86-99

- Devreux, A. M. (2015). "Aile". Eleştirel Feminizm Sözlüğü. (G.A.Savran, Çev.). H. Hırata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 33-38
- Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınevi.
- Direk, Z. (2009). "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi". *Cinsiyetli Olmak: Sosyol Bilimlere Feminist Bakışlar*. 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Direk, Z. (2010). "Simone De Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği". *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları: Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar*. (H. Durudoğan. ve Diğerleri. Der.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. 35-64
- Direk, Z. (2011). "Butler ve Hegel: Arzu, Tanıma ve Akrabalık". *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kurm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (65-66) 37-51
- Doğan, R. (2016). "NAMUS", "TÖRE" ve ERİL ŞİDDET: Yargıtay Kararları, *Toplumsal Cinsiyet Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Donovan, J. (2005). *Feminist teori: Amerikan feminizminin entelektüel gelenekleri*. 3. Baskı. (A. Bora., Gevrek. M. A., F. Say, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dökmen, Z. Y. (2010). *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. 2. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dönmezer, S. (1982). *Sosyoloji*. 8. Baskı. Ankara: Savaş Yayıncılık.
- Dumanlı, D. (2011). "Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Kadın İmgesinin Kullanımı; Bir İçerik Analizi." *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*. (2) Nisan, 132-149
- Durudoğan, H. (2010). "İkinci Dalga Fransız Feminizmine Kısa Bir Bakış". *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları: Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar*. (H. Durudoğan. ve Diğerleri. Der.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları 67- 97
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2004). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları

- Ecevit, Y. (2012). “Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç”. (Y. Ecevit., N.Karkıner. Ed.). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. 2. Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları 2-30
- Echániz, S. O. (2006). “Marian Trinitarian” Tinsel Ayininde Toplumsal Cinsiyet İlişkileri. *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet. (XVII. Uluslararası Dinler Tarihi Kongresi’ne Sunulan Tebliğler ALER Publication, Cuernavaca, Meksika, 2000.)*. (S. Özbudun., B. Şafak., İ. Çayla, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi 344-354
- Elçik, G. (2016). “Beden, İki Nokta Üst Üste”. *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. F. Saygılıgil. (Yay. Haz.). Ankara: Dipnot Yayınları. 187-212
- Erdem, M. G., Altun. D. (2017). “Emeklilik Kararlarındaki Cinsiyet Farklılığı: Birleşik Krallık Üzerine Ampirik Bir Analiz”. *Toplumsal Cinsiyet Farklı Disiplinlerden Yaklaşımlar*. (D. Altun., H. Toker. Ed.). Ankara: Nika Yayınevi. 163- 192
- Escarpit, R. (1992). *Edebiyat Sosyolojisi*. (H. Portakal, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Fine, C. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması; Zihnimiz, Toplum ve Nörocinsiyetçilik Nasıl Fark Yaratıyor?* (K. Tanrıyar, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Foucault, M. (2016). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.). 7. Baskı. Ankara: Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, E. (2004). *Anaerkil Toplum ve Kadın Hakları*. A. Doğangün, Çev.). İstanbul: Arıtan Yayınları
- Gedik, H. B. (2011). “Türkiye’de 2000’li Yıllarda Farklılık, Cinsel Kimlikler ve Kimlik Politikalarının Yönetimi”. *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kurm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (65-66) 340-352
- Gezici, A. (2006). *Vatan Hainliğinden, Nobel Fatihliğine Orhan Pamuk*. İstanbul: Akis Kitap
- Giddens, A. (2010). *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik Ask ve Erotizm*. (İ. Şahin, Çev.). 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. C.Güzel. (Yay. Haz.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

- Giddens, A., Sutton, P. W. (2016). *Sosyoloji*. S. Tüfekçioğlu., A. N. Durakbaşı., F. K. Şenel. (Yay. Haz.). (M. Şenol, Çev.). 7. Baskı. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Goldmann, L. (2005). *Roman Sosyolojisi*. (A. Erkey, Çev.). Ankara: Birleşik Yayınları.
- Gökalp, Z. (1980), Roman. Ş. Beysanoğlu (Yay. Haz.). *Makaleler IX*, içinde (175-179). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Göksel, H. (2012). “Michel Foucault'da iktidar Kurma Pratikleri: Türkiye'de Kadın Bedenini, Namus'u ve Şiddeti Yeniden Düşünmek”. *Cogito: Michel Foucault*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (70-71) 344-370
- Gülendam, R. (2006). *Türk Romanında Kadın Kimliği (1946-1960)*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Gülendam, R. (2015). *Türkiye’de Kadın Olmak. Cumhuriyet Devri Türk Romanlarında Kadın Kimliği (1960-1980)* İstanbul: Kesit Yayınları.
- Güllülü, S. (1982). *Ortaokul Türkçe Kitapları İçeriğinde Ulusal Karakter Modernlik-Geleneksellik*. (Yayınlanmamış Doçentlik Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi-Felsefe-Sosyoloji Bölümü.
- Güllülü, S. (1988). *Sanat ve Edebiyat Sosyolojisi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayıncılık.
- Güllülü, S. (1996). *Sanat ve Toplum*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayıncılık.
- Gürsoy, E. (2017). “Kadına İlişkin Namus Algısının Kadın Sağlığı Üzerine Sınırlayıcı Gücü”. *Toplumsal Cinsiyet Farklı Disiplinlerden Yaklaşımlar*. (D. Altun., H. Toker. Ed.). Ankara: Nika Yayınevi. 79-106
- Hadzibegovic, D. Y. (Haz.).(2013). *Kara Kitap’ın Sırları; Orhan Pamuk’un Yazı ve Resimleriyle*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Holmes, M. (2011). “İnterseks: Tehlikeli Bir Farklılık”. *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kurm*. (B. Günay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (65-66) 98-123
- http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/42495/9241545615_eng.pdf;jsessionid=09822D5BABD12D38C41441B2325ED9E2?sequence=1

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelime=6973

Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. Ankara: Bağlam Yayınları

İlkkaracan, P. (1998). “Doğu Anadolu’da Kadın ve Aile”. *Bilanço, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 173-192

İlkkaracan, P. (2011). “Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik”. (E. Salman, Çev.). (T. Güney. Ed.). 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları 11-32

İnal, H. (2014). “Roman Deyince...” *Düşten Düşe Roman Kahramanları Yazı Yarışması I*. Ankara: TOBB ETÜ Yayınları. 16-23

Kantarcıoğlu, S. (2004). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. 2. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kara, Z. (2015). “Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: Interdisipliner Bir Yaklaşım”, *Beden Sosyolojisi*. 2. Baskı. (K. Canatan. Ed.). İstanbul: Açılımkitap (Pınar) Yayınları. 23-43

Katz, S. (2017). “Michel Foucault”. *Çağdaş Toplum Kuramından Portreler*. (B. S. Turner., A. Elliott. Der.). (B. Özkul, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları 173-188

Kergoat, D. (2015). “Cinsiyete Dayalı İşbölümü ve Toplumsal Cinsiyet İlişkileri”. *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G.A.Savran, Çev.). H. Hırata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 87-96

Kılıç, E.(2006), “Sessiz Ev”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, 3. Baskı. (E. Kılıç. Der.). İstanbul: İletişim Yayınları. 63-65

Kılıçaslan, S. C., Işık, T. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve Efsaneden Gerçeğe Türkiye’de Kadın*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Kırkoğlu, S. R.(2006), “Bir Zaman Romanı Sessiz Ev”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, 3. Baskı. (E. Kılıç. Der.). İstanbul: İletişim Yayınları. 66-70

Kızılcıkelik, S. (2000). *Sosyoloji yazıları II: sosyolojik teori, devlet, cumhuriyet, kır-kent, sanayileşme, ölüm, korku, postmodernizm*. Ankara: Anı Yayıncılık.

- Kongar, E. (1972). *İzmir’de Kentsel Aile: (Yapı, Akrabalarla ve Bazı Bürokratik Örgütlerle İlişkiler ve Zaman İçinde Bazı Değişme Eğilimleri)*. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları
- Kottak, C. P. (2001). *Antropoloji- İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*. (S. N. Altuntek, Çev.). Ankara: Ütopya
- Köse, E. (2013). “Cinsiyet / Toplumsal Cinsiyet İkiciliği Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar Ya da Doğa “Doğal Mıdır?” ”. *Doğubatı Dergisi, (Toplumsal Cinsiyet)*. (64), 37-52
- Köse, H. (2016). “Bourdieu Düşüncesinde Tahakküm-İtaat İlişkisi ve Sosyo-Politik Beden”. *İlef Dergisi*. 3(2) 173-199
- Kösemihal, N. Ş. (1964). “Edebiyat Sosyolojisine Giriş”. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 2 (19-20), 1-37.
- Kristeva, J. (2017). *Simone De Beauvoir Aramızda*. (Ö. Berksooy, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Kundera, M. (1989). Roman sanatı. (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Kümbetoğlu, B. (2016). “Değersizleştirme: Kadın Bedeninin Maruz Kaldığı Şiddet ” *Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. 2.Baskı. (İnceoğlu, Y., Kar, A. Ed.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 45-69.
- Küntay, E. (2016). “Beden Şiddet-Özbenlik Değerlendirmeleri Toplumbilimsel Bir Analiz”. *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. 2.Baskı. (İnceoğlu, Y., Kar, A. Ed.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları 21-42
- Legardinier, C. (2015). “Fuhuş I”. *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G.A.Savran, Çev.). H. Hırata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 161-166
- Lhomond, B. (2015). “Cinsellik”. *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G.A.Savran, Çev.). H. Hırata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 61-65
- Löwenthal, L. (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*. (B. Kejanlıoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Lukâcs, G. (2011). *Roman Kuramı*. (C. Soydemir, Çev.). 3. Baskı. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Lukâcs, G. (2013). *جامعه شناسی رمان: بالزاک و رئالیسم فرانسه* [Romanın Sosyolojisi: Balzac ve Fransız Gerçekçiliği]. (M. J. Puyandeh, Çev.). 2. Baskı. Tehran: Mahi Yayınları
- Macionis, J. J. (2012). *Sosyoloji*. (V. Akan, Çev.). 13. Baskı. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Marcos, S. (2006). “Bedenlerin Dinsel Düşünce: Orta Amerika’da Toplumsal Cinsiyet Kategorileri”. *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet. (XVII. Uluslararası Dinler Tarihi Kongresi’ne Sunulan Tebliğler ALER Publication, Cuernavaca, Meksika, 2000.)*. (S. Özbudun., B. Şafak., İ. Çayla, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi 273-295
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mathieu, N.C. (2015). “Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet”. *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G.A.Savran, Çev.). H. Hirata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 76-86
- Mcgrath, P. (2006), “Karanlık ve Fantastik Yaratı”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, 3. Baskı. (E. Kılıç. Der.). İstanbul: İletişim Yayınları. 187-190
- Memiş, E. (2015). “Şiddet ve Ekonomi”. *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri*. (B. Yazar. Ed.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 175-191
- Meriç, C. (1971, Mart). “Edebiyat ve Sosyoloji V”, *Hisar, Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, (87/162), 6-7.
- Meriç, C. (1971, Şubat). “Edebiyat ve Sosyoloji IV”. *Hisar, Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, (86/161), 8-9.
- Mernissi. F. (2011). “Bekâret ve Ataerki”. *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*. (P. İlkkaracan. Der.). (E. Salman, Çev.). (T. Güney. Ed.). 3.Baskı İstanbul: İletişim Yayınları 99-113

- Mernissi, F. (2011). “İslâm’da Aktif Kadın Cinselliği Anlayışı”. *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*. (P. İlkaracan. Der.). (E. Salman, Çev.). (T. Güney. Ed.). 3.Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları 33-53
- Meyerowitz, J. (2014). “A History of Gender”. *Oxford University Press on behalf of the American Historical Association*. (113/5). 1346- 1356
- Michaud, G. (2012). Bir Disiplin Olarak Edebiyat Sosyolojinin Kurulması. Alver. K. (Ed.). *Edebiyat Sosyolojisi*. 3. Baskı. Ankara: Hece Yayınları. 53-63
- Moran, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. 23. Baskı. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Moy, R. (2013). *Güç ve Masumiyet*. (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Notz, G. (2012). *Feminizm*. (S. D. Çetinkaya, Çev.). Ankara: Phoenix
- Oktan, A., Küçükalkan, Y. (2013). “Kadının Şeytanı Kimyası: “Üçüncü Sayfa” ve “Kıskanmak” Filmlerinde Kadın Tipolojileri”. *Doğubatu Dergisi, (Toplumsal cinsiyet)*. (64). 221-237
- Okumuş, E. (2015). “Beden Müdahalenin Sosyolojisi”, *Beden Sosyolojisi*. 2. Baskı. (K. Canatan. Ed.). İstanbul: Açılımkitap (Pınar) Yayınları. 45-65
- Oran, F. (1999). “Orhan Pamuk’la Benim Adım Kırmızı Üzerine” röportaj. *Cumhuriyet Kitap*. (465) 12-13
- Ortaylı, İ. (2009). *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ökten, Ş. (2009). “Toplumsal Cinsiyet ve iktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nin Toplumsal Cinsiyet Düzeni”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. (2/8) 302-312
- Önal, M. (1999). *En Uzun Asrın Hikâyesi (Yeni Türk Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özbay, Ç., Terzioğlu, A. ve Yasin, Y. (Haz.). (2011). *Neoliberalizm ve Mahremiyet Türkiye’de Beden, Sağlık ve Cinsellik*. İstanbul: Metis Yayınları
- Özben, M. (2012 a). *Kutsallıkların Ölümcül Sıçrayışı: Yapay Kutsallıklar Din-Modernlik Okumaları*. 2. Baskı. Ankara: Kadim Yayınları.

- Özben, M. (2012 b). “Sahip (lik) Algısı ve Kadına (Çocuğa) Şiddet”. *Uluslararası Katılımlı Kadına ve Çocuğa Karşı Şiddet Sempozyumu Bildiri: 27-28 Nisan*. Ankara: Mutlu Çocuklar Derneği Yayınları 744-747
- Özben, M. (2017). *Sosyolojik Kafa*. 2. Baskı. Ankara: Phoenix Yayıncılık.
- Özdemir, E. (2007). *Yazınsal Türler*. 6. Baskı. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Özeren, P. L. (2013). “Anne Bedeninde Tutunamayanlar”. *Cinsiyet, Cinsel Kimlik ve Cinsellik*. (D.Arduman. Der.). İstanbul: İstanbul Bilgi ÜniversiteYayınları 39-43
- Özkazanç, A. (2015). “Psikanaliz, Feminizm ve Şiddet Sorunu”. *Şiddetin cinsiyetli yüzleri*. (B. Yazar. Ed.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 53-84
- Özkürallı, İ. (2016). “Queer Teori”. *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. F. Saygılıgil. (Yay. Haz.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Öztürk, Ş. (2011). “Cinsel Yönelimler ve Queer Kurm”. *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kurm* (D. Koç, Çev.).İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (65-66) 5-6
- Pamuk, O. (1999). *Öteki renkler seçme yazılar ve bir hikâye*. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Pamuk, O. (2007). *Babamın Bavulu*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Pamuk, O. (2007). *İstanbul Hatıralar ve Şehir*. 16. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Pamuk, O. (2009). *Yazarın Odası: Ustalar Yazma Sanatını Tartışıyor*. 2. Baskı. (Ö. Ayman, Çev.). P. Gourevitch. (Yay. Haz). İstanbul: Timaş Yayınları 11-14
- Pamuk, O. (2016). *Hatıraların Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2016). *Kafamda Bir Tuhaflık*. 6. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2016). *Kırmızı Saçlı Kadın*. 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2016). *Masumiyet Müzesi*. 10. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2016). *Saf ve Düşünceli Romancı*. Reyna. İ. (ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2016). *Sessiz Ev*. 5. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2016). *Yeni Hayat*. 4. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

- Pamuk, O. (2017). *Benim Adım Kırmızı*. 9. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2017). *Beyaz Kale*. 7. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2017). *Kar*. 7. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2018). *Cevdet Bey ve Oğulları*. 6. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2018). *Kara Kitap*. 9. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pheterson, G. (2015). "Fuhuş II". *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G.A.Savran, Çev.). H. Hırata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 167-172
- Pilcher, J. (2009). "Cinsiyet ve Cinsiyet Eşitsizlikleri Üzerine Açıklamalar". *Sosyoloji Başlangıç Okumaları*. (G. Altaylar, Çev.). (A. Giddens. Ed.). İstanbul: Say Yayınları 109-119
- Polat, O. (2016). "Şiddet". *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergi*. 22(1), 15-34. <http://dergipark.gov.tr/maruhad/issue/27591/290653>
- Ritzer, G., Stepnisky, J. (2013). *Çağdaş sosyoloji kuramları ve klasik kökleri*. (I. E. Howison, Çev.). Ankara: De Ki Yayıncılık.
- Russell, B. (1999). *Evlilik ve Ahlak*. 6. Baskı. (V. Eranus, Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Sağlık, Ş. (2004). "Popüler Romanlar ve Edebiyat Sosyolojisi". Alver. K. (Ed.). *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*. Ankara: Hece Yayınları. 181-217.
- Schwebel, D. F. (2015). "Ev Emegi". *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G.A.Savran, Çev.). H. Hırata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 144-149
- Scott, J. W. (1986). "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". *The American Historical Review*. (91/5) 1053-1075
- Slaterry, M. (2012). *Sosyolojide Temel Fikirler*. Ü. Tatlıcan, G. Demiriz (Yay. Haz.). 5. Baskı. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Soykan, Ö. N. (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

- Staël, M. D. (1967). *Edebiyata Dair*. (S. Hatay., V. Hatay, Çev.). 2.Baskı. İstanbul: MEB Yayınları.
- Stoller, R. J. (1968). *Sex And Gender; The Development Of Masculinity And Fmininity*. London: Karnac Books
- Stone, A. (2016). *Feminist Felsefeye Giriş*. (Y. Cingöz., B. Tanrısever, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Sünbuloğlu, Y. N. (2009). “Sürüne Sürüne Erkek Olmak”: Normatif Erkekliğin Kurucusu Olarak Askerlik. *Birikim Dergisi*. (240) 59-63
- Swingwood, A. (2012). “Edebiyat Sosyolojisine Yaklaşımlar”. Alver. K. (Ed.). *Edebiyat Sosyolojisi*. 3. Baskı. Ankara: Hece Yayınları. 101-113
- Şakar, C. (2006). *Yazı Bilinci*. Ankara: Hece Yayınları.
- Şan, M. K. (2012). “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar”. Alver. K. (Ed.). *Edebiyat Sosyolojisi*. 3. Baskı. Ankara: Hece Yayınları. 127-168
- Şenol, D., Yıldız, S. (2013). *Kadına Yönelik Şiddet Algısı -Kadın ve Erkek Bakış Açılılarıyla-* Ankara: (Mçd) Mutlu Çocuklar Derneği Yayınla
- Taburoğlu, Ö. (2013). “Queer Kuramı: Yapılaşmamış Kimlikler, Keyfi Cinsiyetler”. *Doğubatı Dergisi, (Toplumsal Cinsiyet)*. (64). 9-19
- Tayfur, Ö. (2012). “Sosyal Etki ve Uyuma Davranışı”. (Güngör, N. E., Kütük, B. Ş., Coştur. R. Ed.). *Davranış Bilimleri*. Ankara: Siyasal Kitabevi 133-152
- Tezcan, M. (2011). *Sanat Sosyolojisi Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Toker, A. Ş. S. (2013). *Pamuk Kadınlar; Orhan Pamuk Romanlarında Kadının Temsili*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Turhanoglu, F.A.K. (2011). “Aile Ve İlişkiler Ağı”, *Aile Sosyolojisi*. Kasapoğlu.A(Ed.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 186-211.
- Urhan, B. (2016). “Kadın Emeği ve Toplumsal Cinsiyet”. *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. F. Saygılıgil.(Yay. Haz.). Ankara: Dipnot Yayınları. 121-151
- User, İ. (2016). “Biyoteknolojiler ve Kadın Bedeni”, *Kadın ve Bedeni*. 2. Baskı (Y. İncoğlu., A. Kar. Ed.). İstanbul: Aynntı Yayınlan. 147-188

- Uygur, G. (2015). “İstanbul Sözleşmesi Işığında Ailenin Korunması ve Kadına Yönelik Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun’un Temel Yaklaşımı”. (B. Yarar. Ed.). *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 193-210
- Varikas, E. (2015). “Eşitlik”. *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (G.A.Savran, Çev.). H. Hırata., F. Laborie., H. Le Doaré., D.Senotier. (Yay. Haz). Ankara: Dipnot Yayınları 130-136
- Vatandaş, C. (2007). “Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı”. *Sosyoloji Konferansları*. (35) 29-56
- Wellek, R., Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. (A. E. Uysal, Çev.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Wellek, R., Warren, A. (2005). *Edebiyat Teorisi*. (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). 4. Baskı. İzmir: Akademi Kitabevi.
- Yarar, B. (Ed.). (2015). “Yakın İlişki İçinde Şiddeti Feminist Bakışla Yeniden Düşünmek”. *Şiddetin cinsiyetli yüzleri*. C.Tüzün. (Yay. Haz). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 13-51
- Yıldırım, E. (2009). “Ailenin Tanımı, Türleri ve İşlevleri: Aile ve Evlilik Türleri”. *Aile Sosyolojisi*. (K. Canatan., E. Yıldırım. Ed.). İstanbul: Açılım Kitap 81-101
- Yıldırım, EM., Yıldırım, ER. (2009). “Tarihsel-Toplumsal Değişme ve Aile İçi İlişkiler: Aile İçi İlişkiler ve İletişim”. *Aile Sosyolojisi*. (K. Canatan., E. Yıldırım. Ed.). İstanbul: Açılım Kitap 173-190
- Yılmaz, D. (1997). *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yılmaz, D. (2011). *Roman Sanatı ve Toplum*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Yükselbaba, Ü. (2016). “Feminist Perspektiften Hukuk”. *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuesi*. (74/1). 123-138
- Zengin, A. (2011). *İktidarın mahremiyeti: İstanbul'da hayat kadınları seks isciliği ve şiddet*. İstanbul: Metis Yayınları

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Fereshteh EBADI ASAYESH
Doğum Yeri ve Tarihi	İRAN- 1983
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Tebriz Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Toplumsal İşbirliği Bölümü (2002-2006)
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Genel Sosyoloji ve Metodoloji, Y. Lisans Programı (2011-2013)
Bildiği Yabancı Diller	İngilice, Türkçe, Farsça, Arapça, Azerice
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	Fereshteh.Asayesh@gmail.com
Tarih	08.03.2019