

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

MASUMİYET MÜZESİ'NDE EDEBİ ALAN

B.J. SUJIBTO

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Köksal ALVER

KONYA – 2016



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin

Adı Soyadı: B. J. SUJIBTO

Numarası: 134205001019

Ana Bilim / Bilim Dalı: SOSYOLOJİ

Programı Tezli Yüksek Lisans ☒

Doktora ☐

Tez Danışmanı: PROF. DR. KÖKSAL ALVER

Tezin Adı: MASUMİYET MÜZESİ'NDE EDEBİ ALAN

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan MASUMİYET MÜZESİ'NDE EDEBİ ALAN başlıklı bu çalışma 20/12/2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

PROF. DR. KÖKSAL ALVER

YRD. DOÇ. DR. M. ALİ AYDEMİR

YRD. DOÇ. DR. İBRAHİM NACAK



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Berdaş S. J.
B.J. SUJIBTO

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanmasında, bilgi, birikim ve tecrübesiyle bana rehberlik ederek planlı ve sistemli bir şekilde çalışmamı sağlayan, kendisine sürekli ulaşma imkânı sağlayarak samimi bir çalışma ortamı oluşturan saygıdeğer danışmanım Prof. Dr. Köksal Alver'e ve yardımcı olan değerli hocalarım Prof. Dr. Ramazan Yeken'e, Prof. Dr. Mahmut Atay'a, Prof. Dr. Mustafa Aydın'a ve Yrd.Doç. Dr. Mehmet Ali Aydemir'e çok teşekkür ederim.

Çalışmalarımı yaparken bana gerekli ortamı sağlayan ve yardımcı olan başta arkadaşlarım İ. Doğan, A. Kaya, E. Inanır, ve S. Sopyan olmak üzere, Konya'daki Endonezya Öğrenci Topluluğu'na ve Türkçe yardımı yapan arkadaşlarım E. Doğan, B. Ok, Ş. Duru, M. Korkut'a çok teşekkür ederim. Bana sonsuz desteği olan ve beni sabırla bekleyen Lia Suryanto'ya teşekkürlerimi arzederim.

Son olarak, çalışmamın şekillenmesi sürecinde bana en büyük desteği veren annem Suapni'ye de ayrıca teşekkür ederim.

Konya – 2016

B.J. SUJIBTO



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	B.J. SUJIBTO	Numarası 134205001019
	Ana Bilim / Bilim Dalı	SOSYOLOJİ	
	Danışmanı	PROF. DR. KÖKSAL ALVER	
Tezin Adı		MASUMİYET MÜZESİ'NDE EDEBİ ALAN	

ÖZET

Orhan Pamuk, çağdaş Türk romancıları arasında önde gelen bir yazar olup uluslararası düzeyde çokça değerlendirilmiştir. Orhan Pamuk edebiyat eserleriyle, edebiyat dünyasına katkıda bulunmuş ve bu eserleriyle ödüllere layık görülmüştür. Pamuk'un modern ve postmodern eserlerinde kullandığı anlatım teknikleri ve mekan keşifleri bakımından yenilikçi bir edebiyatçı olmakla beraber, yazarlığındaki yaratıcı süreç, kendi edebi kalitesini artırma çabasıyla devam etmiştir. Eserlerindeki güçlü mesajlara dikkatle bakıldığında, 2006 Nobel Edebiyat Ödülü töreninde İsveç Kraliyet Bilimler Akademisi Sekreteri Horace Engdahl "Pamuk'un, yaşadığı kentin melankolik ruhunu arayışında, kültürlerin çatışması ve birleşmesinde yeni semboller bulduğunu" söylediğini ve eserlerin hususiyetlerinde İstanbul'un bir örnek olduğunu belirtmiştir.

Orhan Pamuk, bu nedenle, multidisipliner yaklaşım ve araştırmada büyük bir örnektir. Hem Türkiye'deki akademisyenler hem de yurt dışındaki araştırmacılar; doğu ve batı, kimlik sorunu, Avrupa burjuva ailesinin etkileşimi gibi konularda, anlatım tekniği sürekli gelişmekte olan Pamuk'un eserleri üzerinden açıklayarak ilginç bulgular elde etmişlerdir. Ancak sosyolog Pierre Bourdieu tarafından geliştirilen edebi alan teroisi çerçevesinde, Türkiye'de Orhan Pamuk üzerinde araştırmalara pek sık rastlanılmamaktadır.

Bu araştırma Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanındaki "edebi alan"ı incelemeyi amaçlamaktadır. Romandaki edebi alanın unsurları, müze, film, müzik, ressamlık gibi yoğun sanat vurgularıyla, sanat dünyası açıkça deşifre olmuştur. *Masumiyet Müzesi* 'ndeki kullanılacak edebi alan kavramı yapılandırılmış yapı, habitus, sermaye ve güç alanını değerlendirmek için İstanbul'un var olan tarihsel bağlamı vasıtasıyla analiz edilen kültürel eserlerin de büyük bir imkanır. Roman okumanın belli bir yaklaşımı daha çok yerel atmosferi yakalamak yani İstanbul'un kendisini bulmaktır. Bu araştırma, İstanbul sanat dünyasını ve kaçınılmaz bir şekilde Orhan Pamuk tarafından iyi bir şekilde aktarılan sosyal ve kültürel figürlerin yansıtıldığı kültürel eserleri incelemektedir.

Anahtar Sözcükler: 1.Orhan Pamuk 2. Pierre Bourdieu 3. Edebi Alan 4. Masumiyet Müzesi



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	B.J. SUJIBTO	Numarası 134205001019
	Ana Bilim / Bilim Dalı	SOSYOLOJİ	
	Danışmanı	PROF. DR. KÖKSAL ALVER	
Tezin İngilizce Adı		LITERARY FIELD IN THE MUSEUM OF INNOCENCE	

SUMMARY

Orhan Pamuk has phenomenally emerged among the foremost modern Turkish novelists and has internationally been hailed as a respected writer who comes from the East. These outstanding appreciations addressed to him are clearly based on his works and self-achievements dedicated and contributed into the world of literature. Pamuk comes with his persistency and long-term creative process to boost himself up into a hugely innovative literary writer, from modernist traditions to postmodernist techniques to which he belongs. The powerful messages of his works are, referred to Nobel's speech, "in the quest for the melancholic soul of his native city has discovered new symbols for the clash and interlacing of cultures" in Turkey past and present.

Orhan Pamuk, therefore, is a huge example of multidisciplinary research. Researchers both from Turkey and international basis with diverse background of field study have already shown interesting findings by unveiling Pamuk's works which are concerning the interplay of East and West, the question of identity, European bourgeois family and developing multi-layered narrative technique with allegory and metafiction. Among those works of research on Orhan Pamuk's, however, literary field, a theory firstly coined by France sociologist Pierre Bourdieu, does not sound much in Turkey.

This research aims at investigating literary field at Orhan Pamuk's novel *The Museum of Innocence*. In the novel literary elements and world of arts that are related to their products such as museum, film, music and painting are clearly exposed. The approach of literary field consisting in the novel is a disclosure of structured structure, habitus, capital, field of power and cultural productions as well which are analyzed through social, cultural and historical context existed in Istanbul in general. A specific approach of reading the novel is much about the local atmosphere namely Istanbul itself. This research explores Istanbul's world of art and cultural productions which are inevitably reflected into social and cultural figures well narrated by Orhan Pamuk.

Key Words: 1.Orhan Pamuk 2. Pierre Bourdieu 3. Literary Field 3. The Museum of Innocence.

İÇİNDEKİLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	I
BİLİMSEL ETİK SAFYASI	II
ÖNSÖZ	III
İÇİNDEKİLER	IV
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
GİRİŞ	VIII

BİRİNCİ BÖLÜM

PIERRE BOURDIEU'NUN EDEBİYAT SOSYOLOJİSİNE GENEL BAKIŞI

1.1.Edebiyat Sosyolojisi Kuramı	1
1.2.Bourdieu ve Edebiyat Sosyolojisi	5
1.2.1. Kültürel Semaye	9
1.2.2. Habitus	11
1.2.3. Alanlar	16
1.2.4 Edebi Alan	20

İKİNCİ BÖLÜM

ORHAN PAMUK VE *MASUMİYET MÜZESİ* ROMANI

2.1. Orhan Pamuk'un Hayatı ve Eserleri	26
2.2. Masumiyet Müzesi Özeti	37
2.3. Masumiyet Müzesi Romandaki Karakterler	40
2.3.1. Kemal	41
2.3.2. Füsün	42
2.3.3. Sibel	45
2.3.4. Kemal Ailesi	46
2.3.5. Füsün Ailesi	47
2.3.6. Fuaye Lokantası, Abdullah Effendi Lokantası ve Yeşilcam Sineması	48
2.4. Roman, Müze ve Film	50

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
MASUMİYET MÜZESİ'NDE EDEBİ ALAN

3.1. Masumiyet Müzesi'nin İstanbul'u	57
3.1.1. İstanbul'un 1970'li Yılları	58
3.1.2. İstanbul'un Haritası	63
3.2. Masumiyet Müzesi'nde Alanlar ve Sermayeler	65
3.3. Alan Mücadelesi	67
3.3.1. Kemal, Burjuva Çevresinin bir Temsilcisidir	69
3.3.2. Gizli Olan Güç İlişkileri	72
3.3.3. Aşk Sermayesi	75
3.4. Hüznün Habitusu	77
SONUÇ.....	86
KAYNAKLAR	89

GİRİŞ

2006 Nobel Edebiyat Ödülü'nün sahibi olan Orhan Pamuk, özellikle *Kara Kitap* romanını yazdıktan sonra dünya okurlarıyla buluştuğunu ve bu eserin kendisi için bir dönüm noktası olduğunu belirtmiştir. Orhan Pamuk, bundan önce Türkiye'de 1985 yılında yayımlanan tarihi romanı *Beyaz Kale* ile ve bu romanın 1990 yılında İngilizce'ye *The White Castle* adıyla çevrilmesiye de yurt dışında tanınmaya başlanmıştır. 1990 yılında olağanüstü, karmaşa ve yeni anlatım teknikleriyle bilenen *Kara Kitap* adlı romanı yayımlandıktan sonra ve 1994 yılında Fransızca'ya ve İngilizce'ye çevrilen *Kara Kitap* büyük ilgi görmüştür. Bundan sonra Orhan Pamuk sadece bir Türk romancısı değil dünya edebiyatı için mekan-zaman-tarih odaklaması, Doğu-Batı yansıtması, Doğu-Batı'nın kimlik sorunu tartışması, yeni anlatım teknik denemesi (postmodern teknik) ile ve Doğu'nun bir temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Orhan Pamuk'un üç romanında üç ayrı biçim, üç ayrı roman yapısını bulmaktayız: ilk romanda ondokuzuncu yüzyıl romanının, bildiğiniz klasik romanın biçimi; ikinci romanı çağcıl romanın getirdiği yeni anlatım tekniklerinden yararlanan yeni bir biçim; *Beyaz Kale*'de ise düşünle gerçeğin birbirine karıştığı geçmiş bir zamanda geçen bir romana uygun yeni bir biçim kullanılmıştır. Biçimleri değişse de üç romanında Orhan Pamuk'un değişmeyen, ortak bir sorunu alanı vardır: Doğu-Batı sorunu (Naci, 1999: 648). Dahası sadece birkaç sayfayı okumak çok zeki bir romancıyla karşı karşıya olduğumuzu anlamamamız için yeterli bir eylemdir. Şimdiye kadar Pamuk'un kitapları altmıştan daha fazla dile çevrilmiş ve yüzü aşkın ülkede yayınlanmıştır.

Orhan Pamuk'un romanlarına yönelik araştırmalarda ve tartışmalarında yeni bulunan bulgular farklı açılardan ortaya konulmuştur. Pek çok verimli tartışmada Pamuk'un sanatının yapıt içi ve yapıt dışı etkenlerinin çoğu tek tek irdelendi. Bu tartışmalarda, evvelce ilişkileri az olan farklı akımlara, çevrelere özgü görüşlerin birbiriyle karşılaşması için fırsat yaratılmış oldu (Kılıç, 2006: 9). Bunların arasında edebiyat disiplininin yanında edebiyat sosyolojisi bu konu hakkında araştırma yapan öncü disiplinlerdendir. Ayrıca sosyologların edebiyat eserlerine yönelik icra ettiği çalışmalarda gerçek toplum aynası ve sosyal hayatın bir temsili bulunabilmektedir. Bu bağlamda Orhan Pamuk'un romanlarındaki gösterilen tasvirler, simgeler ve olayların arasında

gerçek olup olmadığını ve bir temsilci olarak hareket edip etmediğini sosyolojik açıdan ele alıp okurlara açıklamak gerekmektedir. Bundan dolayı bu çalışmamızda *Masumiyet Müzesi*'nin edebi alanını tahlil ederek yeni bulgular elde etmek esas amaçtır.

Çalışmamızda, edebiyat sosyolojisi bakımından edebi alan teorisini bir metin tahlili üzerinden yapılacaktır. Pierre Bourdieu'nün edebi alan teorisi ile birlikte temel amaçlarından birisi, yazın ve sanat bilimlerinde, “dış okuma” ile “iç okuma” arasındaki son derece tehlikeli karşıtlığın ortadan kaldırılması olduğunu söylemektedir (Bourdieu, 1999: 9). Edebiyat sosyolojisi Bourdieu'nün çalışmalarında çok önemli bir yer tutar ve edebiyat üzerinde edebi alan kavramının ilk uygulandığı eser olarak, *Sanat Kuralları* kitabı kabul edilmektedir. Bazı düşünörlere göre Bourdieu, sanata ve edebiyata meraklı olması ilk bakışta biraz şaşırtıcı ve imkansız görünebilir. Ayrıca edebiyat sosyolojisi yaklaşımlarının çeşitli ve hızla gelişmiş olmasına rağmen özellikle bu konuda bilimsel kanıtlar, halen tartışılmaya devam edilmektedir. Öte yandan Bourdieu'nun kültür sosyolojisini geliştirmek, ‘sosyal dünya’ teorisini -örneğin yapı, alan ve sermaye vs.- daha kapsamlı anlayabilmek için edebiyat eserlerine başvurmuş ve incelemiştir (Boschetti, 2006: 135). Ama Bourdieu'nun ithafı ve edebiyat sosyolojisine katkısı *Sanat Kuralları* ve “*Kültürel Üretim Alanı*”nı yayımlandıktan sonra gerçekleşmiş ve bu çalışma çok çabuk yayılmıştır. Onun bu yaklaşımı hem kültür sosyolojisi hem de edebiyat eleştirisi bakımından, son yıllarda olağanüstü bir etki meydana getirmiştir.

Bu çalışmada Bourdieu tarafından Gustave Flaubert'in *Duygusal Eğitim* adlı romanıyla ilgili yapılan araştırma gibi, aynı şekilde biz de Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* başlıklı bir aşk romanını incelemeye çalışacağız. Ayrıca Bourdieu'ye göre iyi bir romancı olan Flaubert bir sosyolog gibi görünmektedir. Çünkü Flaubert'in romanları, özellikle *Duygusal Eğitim* adlı eseri edebiyat sosyolojisine yakın bir yaklaşımla araştırma yapılarak, geleceğin edebi alan teorisine büyük bir katkı sağlayacaktır. Edebiyat sosyolojisi ile ilgili araştırmalarda yapılan yorumlardan *Duygusal Eğitim* romanı kaynak olarak gösterilmiştir. Çünkü Bourdieu'ye göre Flaubert bütün romancılar arasında özellikle de *Duygusal Eğitim* romanı ile sosyolojik alanda en gerçekçi olanıdır. Flaubert'in yazılarında biçimci arayış çabası, toplumsal belleğin yeniden çağırılması, bastırılmış toplumun geri dönüşü için fırsat olmuştur. Edebiyat sosyolojisinin imkanı şudur: biçimcilik ve gerçekçilik arasındaki çatışma, yine şu saçma sapan çalışmalarından

biri (Bourdieu ve Chartier, 2014: 82). Ancak Flaubert'in eserleri incelendiği zaman, çoğu eleştirmene göre biçimcilik yerine gerçekçilik ön plana çıkmaktadır. Örneğin 18. yüzyılın son dönemlerindeki Fransız toplumsal tarih yapısını yazdığı *Madame Bovary* adlı eserinde hem kendisini hem de bulunduğu ortamın hikayesini anlatırken *Duygusal Eğitim* romanında ise gerçekçiliği ortaya çıkarmaktadır.

Bourdieu'nün edebi alanı, kültürel yapıtların bilimi, aynı derecede gerekli ve zorunlu olarak kavradıkları toplumsal gerçeğin üç düzeyine bağlı bulunan üç işlemi gerektirir. Bu işlemlerden birincisi, yazınsal (vd.) alanın, yetke alanı içindeki konumunun incelenmesi; ikincisi, kendi işleyiş ve dönüşüm yaşalarına bağlı olan bir evren niteliğiyle yazınsal alanın iç yapısının, bir başka deyişle yazınsal alan içinde benimsenmek amacıyla rekabete giren birey veya toplulukların konumları arasındaki nesnel ilişkilerin yapısının incelenmesi; üçüncü ve son olarak da bu konumda bulunanların *habitus*'lerinin, daha açık bir anlatımla, yazınsal alan (vd.) içinde toplumsal bir yönergeyle bir konumun ürünü olup bu konum içinde gerçekleşmek için (alanın oluşturulması, bu alan içinde ardışık bir biçimde yerleşilen bir dizi konum olarak toplumsal yörüngenin oluşturma mantığından önce gelir) az çok elverişli bir olanak bulan düşünce dizgelerinin oluşumunun incelenmesidir (Bourdieu, 1999: 333 ve 1996: 214).

Peki, neden Orhan Pamuk? Bu seçimimizde üç amacımız olduğunu söyleyebiliriz: Birincisi, hiç şüphesiz ki Orhan Pamuk Türk edebiyatı tarihinin önemli romancılardan biridir. Buna ek olarak, Türkiye'de ve uluslararası medyada onun hakkında çokça tartışmaların olması ve bu tartışmalar özellikle Batı medyası yoluyla daha da yaygınlaşmaktadır. Onun için bu edebiyat dışı bağlamda yapılan eleştirilerin haklılığını veya haksızlığını tespit etmek için Pamuk'un edebi tarzının tanınması gerektiğini düşünüyorum. İngilizceye çevirilen Orhan Pamuk romanlarını okuyan bir yabancıydım. Türkiye'ye geldiğimde ve Pamuk'un Türkçe kitaplarını inceleyerek, bütün yazdığı konuları ve temaları ayrıntılı ve kapsamlı bir şekilde öğrendikten sonra daha fazla bulgular elde ettim.

İkincisi, sosyoloji öğrencisi olarak sosyolojik teorinin perspektifinden edebiyat yapıtlarını okuma çabası içerisinde oldum. Bu durumda, Gustave Flaubert'in *Duygusal Eğitim* adlı bir romanı araştırma sırasında, Pierre Bourdieu tarafından edebiyat sosyolojisi bağlamında geliştirilen *edebi alan* teorisini keşfettim. Ne var ki bu edebi alan teorisi

edebiyat sosyolojisinde nadir kullanılmıştır. Ayrıca Türkiye'de edebiyat sosyolojisi çalışmaları incelendiğinde, edebi alan teorisinin sosyoloji araştırmaları üzerinde pek kullanılmadığı görülmektedir.

Üçüncüsü, Pamuk'un romanlarında sanatın eserleri ve edebiyatın yönleri çok zengindir. Edebi alan teorisi, sosyal yapılar (ve ayrıca kültürel üretim) ve sanat dünyası arasındaki ilgilere ilişkin bir odaktır. Buna ek olarak, Bourdieu'nun edebiyat sosyolojisi teorisi bağlamında bir edebiyat yapıtını araştırırken, yine Bourdieu tarafından üretilen güç alanı, sermaye ve habitus teorilerinden de bahsetmek gerekmektedir. Sonuç olarak diyebiliriz ki bu araştırma kapsamında, Orhan Pamuk'un romanındaki edebi alan uygulamalarını tespit ederek, romanda kurgulanan *sermaye, yapı, habitus* ve *alanın gücünü* tanımaya, tanıtmaya çalışacağız.

BİRİNCİ BÖLÜM

PIERRE BOURDIEU'NÜN EDEBİYAT SOSYOLOJİSİNE GENEL BAKIŞI

1.1. Edebiyat Sosyolojisi Kavramı

Edebiyat ve sosyoloji iki farklı disiplindir ve her birinin kendi içinde bir yapısı ve çalışma özellikleri vardır. Edebi eleştiri veya edebi tenkit (*literary criticism*) edebiyat eserini tahlil etmek üzere doğmuş ve bu bağlamda bir disiplin olarak sosyolojiden bahsetmeye başlamıştır. Ancak sosyoloji disiplininin daha önce, Aristo'nun (384-322 MÖ) çokça bahsedilen klasik eseri *Poetics* adlı kitabında, edebi eleştiri konusunda edebiyat sorunlarını ve yapıtlarını konusu haline getiren incelemelere ve değerlendirmelere açıkça rastlanmaktadır. İlk edebiyat kuramcısı olan Aristo'ya göre sanat taklittir (*mimesis*). Sanat yapıtları boş uzaydan hiç gelmiyor ama doğanın içinde yer aldığı evrensel düzeni taklit etmektedir. Sanatta ayrı ayrı ya da bir arada kullanılabilen ritim, dil ve müzik yoluyla üretilen taklitten bahsetmiştir (Aristotle, 1965: 32). Edebi eserin hayat ve toplum üzerindeki etkilerini çözümlemek Aristo'nun 'sanat taklittir' sözünü başlangıç olarak kabul etmektedir.

Toplum bilimlerinde kültür ve toplum ilişkisi 14. Yüzyılda yaşayan düşünür Ibn Haldun (1332-1406)'un eserlerinde de önemli bir örnek olarak gösterilmiştir. Bir kaç yüzyıldan sonra sosyoloji terimini ortaya atan Auguste Comte (1798-1857)'la başlayan resmi disiplin, bundan sonrası toplum ile edebiyat ilişkisini irdeleyen akademik çalışmaların da başlamasıyla devam edegelmiştir. Hatta Aydın'a göre kendi sınırları içinde, Comte, Herbert Spencer (1820-1903 ve Emile Durkheim'in (1858-1917) bağımsızlığa ulaşan, toplumların meydana gelmelerini, yaşayışlarını ve yönetildikleri idarî ve sosyal kurumlarını inceleyen bilim dalı olan sosyoloji, tarifi belirsiz olarak değerlendirilen edebiyat ile edebiyat sosyolojisi çatısı altında birleşmiştir (Aydın, 2009: 5).

Ayrıca sosyolojinin 'kurucu babaları' tarafından edebiyat üzerine ayrıntılı bir çalışma üretilmemiştir, fakat daha sonradan diğer sosyologlar tarafından edebiyat sahası üzerine sosyolojik tahliller geliştirilmiştir. Edebiyat sosyolojisi ayrı bir alt bilim dalı olarak gelişmeden önce kültüre odaklanan ve tüm sanat bilimleri -örneğin müzik tiyatro

ve film gibi- edebiyat üzerine çalışmalar ortaya koymuştur. Çünkü Özdenören'e göre edebiyatı topluma bağlayan önemli hususlardan biri, kültürdür. Kültür, insanın yapıcı etmeleri, dolayısıyla toplumsal ortamda ürettikleridir. Bundan ötürü edebiyat da bir kültür ve uygarlık meselesidir (Alver, 2012b: 42). Bu alanda edebiyat da zamanla insan ve toplum üzerine çözümlemeler devşirilebilen sosyolojik bir saha haline gelmiştir. Dolayısıyla sosyoloji biliminin alt dalları olan edebiyat sosyolojisi, toplum ve kültür çalışmaları alanında araştırma yaparken sık sık kullanılabilir. Fakat edebiyat sosyolojisinin doğuşunu tam olarak bir başlangıç noktasına dayandırmak pek mümkün değildir. Bu hususta çoğu isimler farklı disiplinlerden gelen filozof, yazar, edebiyatçı, tarihçi, siyasetçi ve gazeteci gibi edebiyat ile toplum üzerine tartışarak meydana gelmiştir. Mme de Stael (1766-1817), Honoré de Balzac (1799-1850), H. Taine (1828-1893), Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895), Vissarion Belinsky (1811-1848), Saltikov Şchedrin (1826-1889), Nikolay Çernişevski (1828-1889), Nikolay Dobrolyubov (1836-1861) Nikolay Dobrolyubov (1836-1861), Dmitry Pisarev (1840-1868) ve Georgi Plekhanov (1856-1915) gibi isimlerin çalışmaları edebiyat-toplum ilişkisine dair söylenenler arasında gösterilebilir.

Balzac, gerçekçilik öncüsü olarak toplumsal yaşamı tüm canlılığıyla anlatmak suretiyle bir edebiyatçı olarak yukarıdaki düşünürler arasında özel bir yeri vardır. Kırtıl'ın da ifade ettiği üzere, Balzac'ın eserlerini değerlendiren birçok eleştirmen, eğer Balzac'ın romanları olmasaydı 19. yüzyıl Fransız toplumunu anlamının çok zor olacağını ve Fransız toplumunu anlamaya çalışan her toplum bilimcinin mutlaka Balzac okuması gerektiğini söylemiştir (Kırtıl, 2012: 293). Aynı bağlamda, Berna Moran'a göre, inanılıyordu ki dünya bilenebilir, betimlenebilir bir dünyadır ve dil bu dünyayı bize tanıtabilir, hakkında doğru bilgi verebilir, yani gerçek olanı kopya edebilir (Moran, 2010: 54). Dahası edebiyat-toplum ilişkisi Alan Swingwood'un düşünceleriyle de destektebilir. Ona göre buradaki ayna imgesi yaklaşımının uzun ve belirgin bir tarihi vardır: Fransız filozof Louis de Bonald (1754-1840) herhangi bir milletin edebiyatını dikkatlice okuyan bir kişinin, o milletin hangi yapıda olduğunu söyleyebileceğini savunan ilk yazarlardan biridir (Alver [ed], 2012a: 103).

Öte yandan 1910'larda başlayan edebiyat sosyolojisinin ilk kuramsal kırıldanmaları edebiyat tarihçiliğinde görülmektedir. En geniş anlamda kültürel ve

toplumsal arayışlar, çok çeşitli doğrultularda gerçekleşir. Paul Merker, 1920'lerin başlarına, edebiyat bilimindeki sosyolojik bakış açılarının nelerde kullanılabileceğine dair bir genel değerlendirme yapmıştır (Aytaç, 2005: 79). Bundan başka edebiyat sosyolojisinde *Roman Kuramı* (1916) adlı Georg Lukács tarafından yazılan bir kitap çok önemlidir ve bu alanda ilk düşünür olarak kabul edilmektedir. Lukács'ın ikinci katkısı ise edebiyat sosyolojisi üzerine 1937 yılında Rusya'da yayımlanan *Tarihsel Roman* adlı kitabıdır. Lukács'tan sonra sosyologlar ve edebiyat eleştirmenleri -örneğin Lucien Goldmann, Pierre Bourdieu ve Franco Moretti- edebiyat ile toplum konusunda araştırma yapmışlardır. Fransız edebiyat sosyoloğu Lucien Goldmann, edebiyat eserinde soyut düşüncenin yeri olmadığını söyleyerek; soyut düşüncenin eserde heterojen unsur oluşturduğunu ileri sürer.

Görüldüğü gibi bu alanda çalışan isimler az olmasına rağmen sosyolojinin birçok alanda olduğu gibi, edebiyat sosyolojisinde de seçkin ve gelecek vaat eden çalışmaları vardır. Bu alan belirsiz bir tarihe sahip olmasına rağmen Lukács edebiyat sosyolojisi üzerinde dönüm bir noktası sayılmaktadır. Dolayısıyla George Lukács'ın eserlerinde edebiyat sosyolojisi kuramı belirgin olarak bulunmasa da Lukács'ın *Avrupa Gerçekciliği* (Türkçesi 1987), *Roman Kuramı* (Türkçesi 2003) ve *Tarihsel Roman* (Türkçesi 2010) ismi eserlerinde toplum ve roman ilişkisi ortaya konulmuş ve tarihsel ruh ile toplumun tümünü tasvir eden edebiyat arasındaki etkileşime teorik bir açıklama getirilmiştir (Türkeş, *Radikal* Kitap Eki 06/08/2010).

Yukarıdaki açıklamadan görülebildiği üzere edebiyat sosyolojisi yeni şekillenmekte olan genç bir alt bilim dalıdır. 1900'lü yılların başından itibaren edebiyat eserlerinde kullanılan dil, karakter ve içgörü hayatın gerçekliğinden bir portredir ve edebiyat eseri toplumun aynası olduğu kabul edilerek irdelenmeye başlanmıştır. Çünkü sosyal, siyasi, ekonomik, kültürel ve felsefi, hatta bilimsel yönlendirmelerle sanata ya da edebiyata güzel olanın yanı sıra ikinci bir işlev yüklenen akımlara rağmen, edebiyat Köksal Alver'e göre kendi bağlamında oluşan ilişkiler ortamına (*edebiyat ilişkileri*) bakıldığında, toplumun bütünlüğü ile ilgili olmaktadır (Alver [ed], 2012a: 11). Ayrıca edebî eser bir üretdir ve her edebî üretim, belli bir sosyal ilişkiler ağına sahiptir. Edebiyat sadece soyut bir estetik alan olarak değerlendirilemez. Böylece edebiyatın estetik işlevleri dışında edebiyat sosyolojisi tarafından topluma dair bulgular elde

edebileceğimiz bir misyon yüklenmiştir. Tabii güzellik edebiyat eserlerinde önemli bir koşuldur ancak güzelliğin arkasında, yani edebi yaratıcılığın içinde yazarın ve yaşadığı toplumun yansımalarını barındırmaktadır.

Üstelik Türk edebiyatı tarihinde edebiyat sosyolojisi çalışması Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu ile başlamıştır. Ayrıca inanıyorum ki Osmanlı'nın edebiyat zenginliği, sanat ve edebiyat eserlerinden sosyal hayata yönlendiren çalışmalarla Fındıkoğlu'dan daha eski çalışmalar da vardır. Sezai Coşkun'a göre Fındıkoğlu'nun, Bayburtlu Zihni üzerine yaptığı monografik çalışmaya 'edebiyat sosyolojisi' başlığını koyarak Türkiye'de edebiyat sosyolojisi başlığıyla ilk çalışmayı yayınlamasının ardından yaklaşık 50 yıl geçmiştir. Bu durum Bayburtlu Zihni'nin hayatını anlatırken, şairin yaşadığı toplumsal çevreye de değinilmesiyle alakalıdır. Fındıkoğlu'nun bahsi geçen çalışması herhangi bir önemli sosyolojik tekniğe dayanmasa da edebiyat sosyolojisi bakımından, yazarın sosyolojiye dikkatleri çekmesi önemlidir (Coşkun, 2006: 406).

Bu nedenle anlaşılabilir ki edebiyat sosyolojisi, edebiyat ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkiyi inceleyen bir disiplin olarak bu anlamda önem taşımaktadır. Alan Swingwood'a göre edebiyat incelemesi imge, mecaz, ahenk, karakter tasviri, plan dinamiği ve bunlar gibi kendi iç yapısına dayanır (Alver [ed], 2012a: 101). O yüzden genel olarak edebiyat eserlerinde anlatılanlar ile—özellikle romanlarda—sosyal gerçeklik tıpatıp benzemektedir. Bu varsayım lengüistik uygulamalar açısından yani dilin kendisi, toplumsal-tarihsel bir olgu olarak ortaya koymaktadır.

Kısaca, edebiyat eserlerinin konusu da sosyal-kültürel alan dışında olamamakla beraber gerçek hayatın temsilcilerini oluşturmaktadır. Çünkü herhangi bir edebi eser bir üretimdir ve her edebi üretim, belli bir süre, eğilim ve sosyal ilişkiler ağına dayanmaktadır. Bir başka deyişle edebiyat sosyolojisi, bir yazarın belli bir toplumun belli bir sınıfın üyesi olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla, Francis E. Merril tarafından yazıldığı *Sosyolog Olarak Balzac: Bir Edebiyat Sosyolojisi İncelemesi* isimli makalesini anlatıp edebiyat ile toplum arasında ilişkiler uzun zamandır hem eleştirmenlerin hem de romancıların ilgisi dahilinde olmuştur (Alver [ed], 2012b: 194). Ayrıca son yıllarda, edebiyata ilgi duyan sosyologlar, edebiyat ile toplum arasındaki ilişkileri daha fazla araştırmaktadır.

1.2. Bourdieu ve Edebiyat Sosyolojisi

Bourdieu, sosyolojik çalışmalar dışında genel olarak estetik ve sanatın konuları üzerinde de çalışmalar yapmıştır. Toplumbilim üzerinde bir araştırmacı olarak *Sanat Kuralları* kitabını yazmadan önce estetik, sanat ve edebiyata ilişkin konularda da kendi akademik kariyerini tayin etmiştir. Bunun yanı sıra Bourdieu başka sosyal antropolojiye de odaklayarak Cezayir'de (1958-1962) etnografik araştırmalar icra etmiş ve bu dönemlerde ilk araştırma kitabını yazmıştır. Bunun yanı sıra konumuz için önemli olan ve nihayet kültür üretimi teorisinden söz etmektedir. Estetik ve sanata meraklı olduğundan dolayı hem kendi için hobi olarak, hem de akademik çalışmasını desteklemek için daha sonralarında edebi eserleri ciddi biçimde incelemiştir. Şüphesiz ki Pierre Bourdieu akademik kariyerini önemli ölçüde edebiyat sosyolojisi kuramına borçludur ve bununla beraber edebiyat sosyolojisi onun ürettiği edebi alan ve kültür üretimi teorisinden büyük ölçüde yararlanmıştı.

Jeremy Ahearne ve John Speller'e göre Bourdieu, kişisel olarak edebiyata uzun soluklu bir merakı olmuştur. Çocukluktan beri Balzac hayranı olan Bourdieu'ye göre Balzac'ı sosyolojinin öncülerinden biri olarak görmektedir. (Bourdieu ve Chartier, 2014a: 82). Bourdieu'nun 1966 yılında yazdığı '*Champ intellectuel et projet créateur*' (*Entelektüel Alan ve Yaratıcı Proje*) adlı makalesi edebiyat sosyolojisi açısından önemli bir yayındır (Ahearne ve Speller, 2012: 2). Ayrıca Bourdieu'nün bütün eserlerinde Gustave Flaubert'in dışında bulunan ünlü edebiyatçıların isimli Marcel Proust, Virginia Woolf, Fyodor Dostoyevsky, Umberto Eco ve Honoré de Balzac olduğu gibi bahsedilmektedir. Buna göre edebiyata (ve sanata) ne kadar yakın olduğunu kuşkusuz görülmektedir. Bourdieu *Duygusal Eğitim* romanı üzerine şunları kadetmiştir: "ilk incelediğimde, çalışmamı takım arkadaşlarıma gönderdim. Aralarından biri felsefeciydi ve bana Flaubert'in önerdiği toplumsal burjuva uzamı bakışının temeli olup olmadığını sordu. Bu biraz sorunlu. Sanırım Flaubert'in kendisi bile bu analizi yaptığının tam olarak farkında değildi. Burada biçim sorun olacaktı, aynı zamanda kendi üstüne bir çalışma olan biçim uğraşıyla bir sosyoanaliz işiydi; bu biçim kendisine roman yazdıran nesnel gerçekliği üretiyordu. Çok naifçe 'Flaubert kendini Frederic'le özdeşleştiriyor' dendi, acaba Flaubert Frederic miydi?" (Bourdieu ve Chartier, 2014a: 83).

Bourdieu'ye göre iyi bir romancı olan Flaubert bir sosyolog gibi görünmektedir. Bu bizim için şaşırtıcıdır çünkü Flaubert aynı zamanda biçimci romanın yazarıdır. Bundan ötürü Flaubert'in romanlarından özellikle *Duygusal Eğitim* adlı romanı edebiyat sosyolojisine yeni bir yaklaşımla araştırma yapılarak, geleceğin edebi alan teorisine büyük bir katkı sağlayacaktır. Edebiyat sosyolojisi ile ilgili araştırmalarda her yapılan yorum için *Duygusal Eğitim* romanından kaynak olarak faydalanılmıştır. Çünkü Bourdieu'ye göre Flaubert bütün romancılar arasında sosyolojik açıdan en gerçekçi olanıdır. *L'Éducation sentimentale*'in okunması, okuru, içinde üretildiği ve gün ışığına çıkardığı toplumsal dünyanın incelenmesine hazırlayan yalın bir hazırlık çalışmasının ötesinde bir şeydir (Bourdieu, 1999: 93). Flaubert'in yazılarında biçimci arayış çabası, toplumsal belleğin yeniden çağırılması, bastırılmış toplumun geri dönüşü için fırsat olmuştur. Edebiyat sosyolojisinin imkanı şudur: biçimcilik ve gerçekçilik arasındaki çatışma, yine şu saçma sapan çalışmalarından biridir (Bourdieu ve Chartier, 2014a: 82). Ancak Flaubert'in eserlerini incelendiği zaman çoğu eleştirmene göre biçimcilik yerine gerçekçilikten yana olmuştur. Örneğin Flaubert, 18. yüzyılın son dönemlerindeki Fransız toplumunun tarihsel yapısını yazdığı *Madame Bovary* adlı eserinde hem kendisini hem de bulunduğu ortamın hikayesini anlatırken *Duygusal Eğitim* romanında ise gerçekçilik ağır basmaktadır. Bundan başka Boschetti'ye göre Bourdieu'nün araştırmalarında edebiyatın yerini anlamak için Fransız entelektüellerinin merak ettiği edebiyat ve sanat konusunun dikkate alınması gerekmektedir (Boschetti, 2006: 136). Bourdieu edebi alan teorisini geliştirdiği süreçte diğer Fransız entelektüellerinden etkilendiği söylenmektedir. Edebi alan konusunda entelektüellerin rolü sanat ve edebiyat eserlerini değerlendirmesi konusunda etkisini göstermiştir.

Kuşkusuz edebi alan teroisinin edebiyat sosyolojine yaptığı katkı yadsınamaz. Buna ek olarak, Flaubert'in edebi alanını özel bir yaklaşım ile işleyerek edebiyat eleştirisine de büyük katkıda bulunmuştur. Flaubert'in dünya görüşünü yeniden oluşturmak, başka bir deyişle onun dünya görüşünün ortaya çıktığı toplumsal uzam kesitini, hatta bu toplumsal uzamın kendisini yeniden oluşturmak, bir dünyanın kökenlerinde yer almak için gerçek olanağı sağlamaktır; bu dünyanın işleyişi bizce öyle bildik duruma gelmiştir ki onun boyun eğdiği düzenin ve kuralların ayırımına varmayız

(Bourdieu, 1999: 94). Bourdieu'nün tüm teorilerine bakarsak edebiyat ve sanat eserlerinde uygulanabilen bu geniş teori de bağı bir şekilde söyleyebilmektedir.

Bundan sonraki Bourdieu'nün daha geniş araştırmaları edebiyat alanında ve nihayet onun kendisi tarafından üretilen edebi alan, bir kavram olarak sosyolojinin geleceğine büyük katkısı olacaktır. Aynı zamanda linguistik araştırmanın derin yapılar üzerinde Levi-Strauss'un yapısalcılık yaklaşımından ayırarak bambaşka yöntem ile kullanmaktadır. Bourdieu'nun dil hakkındaki entelektüel etkisi çok belirgindir. Kendisi içinde var olan sosyal-tarihsel bir olgu açısından dil, linguistik teoriler tarafından terk edilen dilin pratiği, etkinliği ve tarihsel karakterleri üzerinde göstermek istemektedir (Bourdieu, 1982: 4). Her metin, kendi içindeki yapısıyla olduğu kadar (metinsel eleştiri) metin dışında tarihsel bağlamıyla da anlaşılabilir hale gelebilir ancak.

Dolayısıyla edebiyat sosyolojisinde Bourdieu'nün çalışmaları çok önemli bir yer tutar ve edebi alan kavramıyla ilgili ya da genel olarak onun edebiyat üzerine düşüncelerin kapsamında *Sanat Kuralları* kitabında rastlanmaktadır. Bazı düşünürlere göre Bourdieu, sanata ve edebiyata meraklı olduğundan ilk bakışta biraz şaşırtıcı ve imkansız görünebilir. Hatta edebiyat sosyolojisi yaklaşımlarının çeşitli ve hızla gelişmiş olmasına rağmen özellikle bu konuda bilimsel kanıtları olmak üzere halen tartışılmaya devam edilmektedir. Öte yandan Bourdieu'nün kültür sosyolojisini geliştirmek ve 'sosyal dünya' teorisini örneğin yapı, alan ve sermaye daha kapsamlı anlayabilmek için edebiyat eserlerini incelemek gerektiğini belirtmektedir (Boschetti, 2006: 135). Fakat Bourdieu'nün edebiyat sosyolojisine ithafı ve katkısı olarak *Sanat Kuralları* ve *Kültürel Üretim Alanı*'nı yayımlandıktan sonra çok çabuk yayılmış ve onun yaklaşımı hem kültür sosyolojisi hem de edebiyat eleştirisi bakımından son yıllarda olağanüstü bir etki meydana getirmiştir. Bourdieu'nün sanattan kültür üretimine dair fikirlerini paylaştığı *Kültürel Üretim Alanı* kitabında sosyolojik bir sanatın algısı, teorisi ve ana hatları diye bir tartışma vardır (Bourdieu, 1993: 215). Hiç şüphesiz ki Bourdieu'nün yaklaşımı edebiyat sosyolojisinde özel bir yeri olup, onun tarafından geliştirilen teorilerini -örneğin sermaye, alan ve habitus gibi- tamamlaması için kültür üretimi üzerinde inceleyip edebiyat serine katkı sağlamıştır. Kültür üretimi çalışmalarında özellikle edebiyat eserleri ile yola çıkıp Bourdieu'nün yaklaşımlarından ayrılmak mümkün olmadığı halde kavramsal kaynakların birçoğu sosyal bilim araştırmacıları için dünden bugüne geliştirilmekte olan bir modeldir.

Bu tartışmaya girmeden önce Gustave Flaubert'in yazdığı *Duygusal Eğitim* isimli bir roman ile ilgili Bourdieu'nün kendi özgün yorumlarından bahsetmek gerekmektedir. Bourdieu, edebiyat sosyolojisini çalıştıktan sonra edebiyat ve sanat konularını tenkit eden *Sanat Kuralları* ve *Kültürel Üretim Alanı* isimli iki kitap ortaya çıkmaktadır. Bourdieu *Sanat Kuralları*'nın önsözünde sosyal bilimlerin imkanlarının olup olmadığını, edebiyata daha geniş yer verilmesi ve geliştirmesi hakkında kritik sorularla ortaya koymuştur. Çünkü edebiyata yaklaşırken sosyal bilimler disiplinlerinde en tartışılan bilimsel-sistematiik pozitifin bakışı gibi ve aynı zamanda edebiyat eserlerinden sağlanan estetik, soyut ve kurmaca konusu arasındadır Bourdieu. Önceki gibi kültür üretimi ile ilgili özellikle edebiyat eserlerine bakarken en fazla çıkan soruşturma budur. Buna ek olarak, toplumsal bir konuyu işleyen roman, bir sosyoloji eserine *bilgi* açısından denk olamaz; bir tarih romanı, bilimsel tarih eseri kadar güvenilir olamaz; daha önemlisi öyle olmak zorunda değildir, çünkü onun başka meziyetleri vardır (Aytaç, 1990:13). Bu amaçla edebiyat sosyolojisinin imkanı konusunda varolabilecek aşağıdaki sorular Bourdieu tarafından tartışılmıştır.

Örnek anlatımını Proust'un *Contre Sainte-Beuve*'ünde (Sainte-Beuve'e Karşı) bulan yazının özerklik istemi, yazınsal metinlerin okunmasının yazının ayrıcalıklı bir alanı olduğunu mu içermektedir? Bilimsel çözümlemenin, estetik hazdan başlayarak yazınsal yapının ve okumanın özgüllüğünü oluşturan şeyi yıkmaktan kaçınamayacağı doğru mudur? Ve toplumbilimcinin kendini görececiliğe, değerlerin aşamalanmasına, büyüklükleri yıkmaya, her zaman tek olanın yanında yer alan "yaratıcı"nın tekilliğini oluşturan farklılıkları ortadan kaldırmaya adanması doğru mudur? Bunun nedeni, çoğunluklarla, ortalamayla, sıradanla ve dolayısıyla vasatla, küçük olanla, *minors*-le (küçük, sıradan), gölgede kalmış ve bu nedenle tanınmamış küçük yazarlar kitlesiyle ve bu zamanın "yaratıcısı"ndan, içerik ve bağlamdan, "gönderge" ve metin dışı, yazın dışı olandan her şeyden daha çok nefret edenle ortak çıkarları paylaşması olabilir mi? (Bourdieu, 1999: 20).

Yukarıdaki sorular edebiyat sosyolojisi alanında gayret sarfeden Bourdieu'nün dönüm noktası olarak önemli tanıtımlardır. Buna göre edebiyat sosyolojisi açısından önem arzeden edebi alan teorisini daha kapsamlı anlamak için en azından merkez ve anahtar kavramını tanımlamak gerekmektedir. Bourdieu, teorisinin merkezine yerleştirdiği, habitus, alan ve sermaye gibi kavramlar eşliğinde toplumsal uzamın ve sosyal gerçekliklerin mantığını anlamaya çalışarak (Aydemir, 2011: 46), edebi alanı

incelemek bu üç kavramı birleştirmiştir. Bunun yanında, edebi alan teorisi tek bir anlayış değil, aynı zamanda Bourdieu'nün anahtar kavramları ışığında *Duygusal Eğitim* romanını incelemiştir. Bourdieu'nun bu üç anahtar kavramı konunun anlaşılmasında son derece önemlidir. Bu yüzden edebi alan teorisini anlamaya yönelik bir araştırmada, üçünün teorisini anlamak gerekmektedir. Çünkü Bourdieu tarafından geliştirilen edebi alan kültür üretim teorisinin de önemli bir anahtar kavramıdır.

1.2.1. Kültürel Sermaye

Genel olarak sermaye iktisat alanında daha çok kullanılan bir terimdir (Eastwood, 2007: 153). Sermaye, sadece yalın olarak değil yanına eklenmiş kelimeler ile söz öbekleri şeklinde kavramlar olarak da kullanılagelmiştir. Şunlar örnek olarak gösterilebilir; entelektüel sermaye, akademik sermaye, ekonomik sermaye, simgisel sermaye, eğitim sermayesi, liguistik sermaye, siyasal sermaye, bilişimsel sermaye vb. (Bourdieu, 2015: 103). Ancak kültürel sermaye Bourdieu'nun bütün çalışmalarında sermaye çeşitleri içinde bir merkez ve eksen kavram olarak karşımıza çıkmaktadır ve aynı zamanda sosyal bilimlerde de çok kullanılan bir terimdir. Bourdieu tarafından üretilen habitus, sermaye ve alan teorisi olarak kültür üretimi gibi geniş bir kavram yelpazesinde de sermaye kavramını kullandığı görülmektedir. Örnek olarak Cezair'in Kabyle'sindeki yaptığı ilk araştırmanın sosyal ve kültürel antropolojinin alanında bulunan sermaye, habitus, yapı ve güç alanı terimleri olduğu gibi kültür üretimi çerçevesinde de kullanıldığı görülmektedir.

Sosyologlar arasında Neo Marxist veya Marxist olarak görülmesine ve kabul edilmesine rağmen, Bourdieu Karl Marx'ın sermaye teorisinden açık bir şekilde etkilenmiştir. Buna göre Marx'ın etkisi son derece belirgindir ve kültürel sermaye kavramında hissedilmektedir. 1970'lerin başından beri Bourdieu, kültürel pratiklerin eleştirel çalışmalarında önemli bir katkı sağlamıştır. Marx gibi, Bourdieu da sermaye toplumsal yaşamın temelini oluşturduğu ve toplumsal düzen içinde kişinin konumunu dikte ettiğini ileri sürmüştür (Bourdieu, 1988: 31). Örneğin sanatsal ve edebi alanda emek sarfeden sanatçı, edebiyatçı ya da entellektüel toplum içerisinde bulunan egemen sınıflardan gelmektedir (Bourdieu,

1990a: 154). Hem Bourdieu'ye hem de Marx'a göre birinin daha fazla sermaye sahip olduğu sürece sosyal hayatta daha güçlü bir pozisyonu da işgal ettiğı görüşü hakimdir. Entelektüel alan bağlamında kültürel sermayeye daha fazla sahip olanlar güçlü pozisyon ve bağlantılar üzerinde daha etkin olabilmektedir (Bourdieu, 1988: 36). Sermaye, bu şekilde, sahip olan bağlantının gücü ve ekonomik, kültürel veya sembolik sermayeyi bağlı olanlar için temsil edebilmektedir. Bourdieu, Marx'in sermaye teorisinin gelişmesi sürecinde önemli ölçüde etkileri olduğunu ve bunun yanı sıra ekonomik, simgesel ve kültürel sermaye kavramlarının üreilmesinde de önemli rolü vardır. Üstelik Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı; özel sosyal sınıftan kullanıldığı simgesel unsurları üzerinden becerileri, zevkleri, duruşları, giyim tarzları, tavırları, kimlik bilgileri vb. gibi bir yönleriyle açığa vurmaktadır.

Bourdieu'nün çalışmalarında çok temel bir yer olan kültürel sermaye ise bir alanda gücü elinde bulunduranların (bugünkü anlamıyla devletin) eğitim yoluyla ailelere ve dolayısıyla bireylere aşladığı yapıdır. Yani bir nevi “bilgi sermayesidir” (Bourdieu ve Wacquant 2003: 108). Buna göre Bourdieu, kültürel sermayeyi formel eğitimle kazanılan ve diplomalarla tescillenen “okul sermayesi” ile aileden kaynaklanan ve doğal bir biçimde, aile hayatı içerisinde kazanılan nitelikleri ifade eden “tevarüs eden kültür sermayesi” olmak üzere ikiye ayrılarak inceler (Aydemir, 2011: 16).

Bourdieu'ye göre kültürel sermaye üç şekilde varolabilir. İlk olarak, somutlaşmış ya da ‘bedenselleşmiş halde’ (*embodied state*) varolur. Akıl ve beden mizacının uzun süreli şekillenmesini ifade eden bir durumdur. İkinci olarak, ‘nesneleşmiş halde’ (*objectified state*) varolur. Resimler, kitaplar, sözlükler, araçlar, makineler, vb. gibi kültürel ürünler şeklinde varolurlar. Üçüncü olarak ise, ‘kurumsallaşmış halde’ (*institutionalized state*) varolur (Aydemir, 2011:17). Kişinin aksanı veya lehçesi somutlaşmış veya bedenselleşmiş haline bir örnektir ve kültürel sermayenin nesneleşmiş, bir başka deyişle ise lüks aracı veya diğer kayıt koleksiyonlarını örnek vermektedir. Kurumsallaşmış biçimiyle, diploma ya da gösterilen belgeler ve nitelikleri kültürel yetkinlik ve yetkiyi simgelemek için kullanılır. Ek olarak, David L. Swartz'a göre Bourdieu'nün kültürel sermaye

kavramı sözlü yetenek, genel kültürel farkındalık, estetik tercih, bilimsel bilgi ve eğitsel başarı gibi geniş bir kaynaklar dizisini kapsamaktadır. Onun amacı kültürün (kavramın en geniş anlamıyla) bir güç kaynağı haline gelebileceğini iddia etmektedir (Swartz, 2013: 186).

Üstelik kültür üretimini kapsamlı bir şekilde anlayabilmesi için kültürel sermaye teorisini daha da geliştirmek önemlidir çünkü kültür üretiminde oluşan en temel öğeler kültürel sermayedir. Çalışmamızın bundan sonraki kısmında edebiyat sosyolojisi bağlamında kültür üretimi alanında ortaya çıkan edebi alan teorisine değinilecektir. Çünkü Bourdieu tarafından kültür üzerinde yapılan bu araştırmalar kültürel sermaye için anahtar bir kavramdır.

1.2.2. Habitus

Habitus, Bourdieu'nün en etkili ancak belirsiz kavramlarından biridir. Bu kavram Bourdieu'nun Cezayir'de yaptığı alan araştırması sonucunda toplumsal sermaye çerçevesinde geliştirdiği sosyoloji teorisinde ilk defa kullanılmıştır. Bir terim olarak habitus, *Habitus Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle* (Fransızca, 1972, İngilizce, 1977 *Outline of a Theory of Practice*) adlı kitabında ilk kez uygulanıp gelecektek araştıracağı kültür üretimi konusunda en çok kullanılan terimlerden bir tanesi olacaktır. Hatta habitus kavramı sosyal teoride en çok dile getirilen bir kavramlardan biri haline gelmiştir.

Bourdieu'den daha önce de habitus kavramı pek çok düşünür tarafından kullanılmıştır. Habitus kavramı ta Aristo'ya kadar uzandığı gibi, Thomas Aquinas (1225-1274) gibi düşünürlerin dönemlerinden de geçerek günümüze gelen çok eski bir kavram özelliğini taşımaktadır. Aristo ya da Thomas Aquinas'da karşımıza çıktığı şekliyle ya da bunun da ötesinde Husserl, Mauss, Durkheim ve Weber gibi farklı farklı kişilerde de karşılaştığımız haliyle habitus kavramı bize çok önemli bir şey söylemektedir: toplumsal 'özneler' anlık akıllar değildir (Bourdieu, 2014: 61-62). Habitus, kökeni Aristoteles'e dayanan, Durkheim ve Weber tarafından kullanıldıktan sonra Bourdieu'nün eylem toplumbilimin merkez kavramlarından birine dönüşen bu terim, kişinin ya da kişiler kümesinin geçmiş

deneyimlerinin içinde bütünleştigi kalıcı yatkınlıklar/elverişlilikler bütününü belirtir (Bourdieu, 2015: 234).

Ayrıca sosyoloji bağlamında, Durkheim *Fransa'da Pedagojinin Evrimi* (1904-1905) adlı derslerinde, Marcel Mauss *Beden Teknikleri Üzerine* (1934) makalesinde ve Max Weber'de *Ekonomi ve Toplum*'da *Dinsel Çilecilik* (1918) adlı tartışmasında habitus kavramını farklı içerikleriyle kullanılmıştır. Ancak bu düşünürlerden hiçbiri habitus kavramına Bourdieu gibi belirleyici bir rol yüklememiştir (Palabıyık, 2011: 128). Bourdieu'de özellikle de bir sınıfın ya da topluluğun habitusu, düşünme ve eyleme konusunda kendiliğindenlik ve özgürlüğe sahip olduğuna ilişkin bir yanılsamadır; gerçekte bu özgürlük nesnel düzenliliklere uygun olarak vardır, çünkü bizzatihi habitus, “o düzenlilikler tarafından nesnel biçimde tanımlanan koşullar dahilinde ve aracılığıyla yaratılır.” (Bourdieu, 2015: 234).

Böylece habitus sosyal ortamımızda bizi yalnızca sağlayan içten rehberdir, yani alışkanlık ve farkındalık eylemleri gibi ortaya çıkmaktadır. Fakat Bourdieu'nun da dediği gibi son derece karmaşık bir tartışma olan habitus kavramının birçok meziyeti vardır. Eyleyicilerin bir geçmişleri olduğu, bireysel bir tarihin ürünü olduklarının ve belli bir ortama bağlı bir eğitimleri olduğunu, bunun yanı sıra aynı zamanda da kolektif bir tarihin ürünü olduklarını ve özellikle de düşünce kategorileri, anlayış kategorileri, algı şemaları, değerler sistemi vb. toplumsal yapılar bütünüünün ürünü olduklarını hatırlattığı için önemli bir kavramdır (Bourdieu ve Chartier, 2014a: 62). Bununla birlikte Bourdieu daha derin bir açıklamayla şöyle ekliyor: bu habitus kavramı, başka şeylerin yanı sıra, benim geliştirmeye çalıştığım ‘prakseoloji’yle (pratikler bilimi) (kimi etnometodoloji biçimleri aracılığıyla yeniden moda olmaya başlayan) aşkın fenomenoloji arasındaki kopmayı vurgulayacaktı: Kökeniyle bile—habitus edinilmiş olandır, *babeo* fiilinden gelir—çok somut bir biçimde eylemlerin ya da tasarımların ve bunların önvarsaydıkları toplumsal gerçekliğin oluşturulma işlemlerinin ilkesinin, evrensel kategorileri devreye sokan (tarihi varlığın içine kaydeden ama bunu varoluşun [*Dasein*], bilgiyi, kavramayı ve dili olabilir kılan aşkın koşullar gibi işlerlik gösteren ‘temel varoluşallar’ın yada varoluşun temel

kipleri'in yapılarını tarihselleştirmeden yapan Heidegger'de de görüldüğü gibi) aşkın bir özne olmadığını belirtecekti (Bourdieu, 2015: 161-162).

Daha kapsamlı baktığımızda habitus, Bourdieu tarafından geliştirilen önemli kavramlardan biridir ve özellikle kültür üretimi konusunu içeren çoğu eserlerinde *Outline of a Theory of Practice* (Fransızca 1972, İngilizce 1977), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Fransızca 1979, İngilizce 1984, Türkçe 2015), *The Logic of Practice* (Fransızca 1980, İngilizce 1992), *Practical Reason: On the Theory of Action* (Fransızca 1994, İngilizce 1998, Türkçe 2006), *The Rules of Art* (Fransızca 1992, İngilizce 1995, Türkçe 1999) ve *The Field of Cultural Production* (İngilizce 1993) adlı kitaplarında sık sık kullanılmaktadır. Habitus ve alan kavramı ile birlikte yapısalcılığa karşı çıkarak, öznellik anlayışı tarafından sunulan çözümlere (bilinç, konu, vb. gibi) bir alternatif ortaya çıkarmaktadır. Burası yapısalcılığın kişisel aktör ve eyleyicinin özgürlük pozisyonu azaldığından dolayı tam tersi bir duruma sahip olmak üzere aktör ve eyleyici her türlü şekilde habitus ile rol oynamaktadır.

Bu açıdan bakıldığında Skolastik gelenek içinde habitusa dönüşen Aristo'cu *hexis* kavramını yeniden kullanarak yapısalcılığa ve onun sıradışı eylem felsefesine bir tepki vermeyi amaçlamıştır. Bourdieu: Levi-Strauss'cu bilinçdışında örtük bir biçimde yer alan ve Althusser yanlılarınca açıktan açığa başvuru bu kavram, etken kişiyi yapının desteği ya da taşıyıcısı (Träger) durumuna indirgeyerek yok ediyordu; Yeni Kant'cı "sembolik biçimler" felsefesinin bilgili katıksız öznesini yeniden işin içine katmaktan kaçınmak için, Panofsky, yapıtında, *La Perspective comme forme symbolique*'in yazarının içinde kapalı kaldığı habitus kavramını bir kez ve biraz da zorlamalı bir biçimde kullanmıştı (Bourdieu, 1999: 281).

Ayrıca Bourdieu'nun habitus kavramını ifade eden tam bir tanımı yoktur çünkü temel konuya göre farklı eserlerinden farklı cümleler de görülmektedir. Ancak çoğu ifadesinde habitusun esas anlamı anlaşılabilir. Aslında Bourdieu habitus kavramını, Cezayir üzerine kaleme aldığı ilk dönem eserlerinden olan *Outline of a Theory of Practice* adlı kitabında kullanılmış ve sonrasında başlıca teorik eserlerinden olan *The Logic of Practice* kitabında geliştirmiştir.

Üstelik *The Logic of Practice* kitabından habitus, değiştirebilen yatkınlık olan dayanıklı bir sistem, yapılaştırılmış yapıdan yapılaştıran bir yapı için yatkın olmak üzere, yalnızca pratikleri ve pratiklerle ilgili algıları organize edip onlara ulaşmak için bilinçli, baştan farzetmedilmeyen bir prensip anlamına gelmektedir (Bourdieu, 1990: 53).

Habitusun bir diğer işlevine dair Bourdieu *Ayrım (Distinction, 1984)* kitabından diyor ki habitus, yalnızca pratikleri ve pratiklerle ilgili algıları organize eden ve yapılaştıran bir yapı değil, aynı zamanda kendisi de yapılaştırılmış bir yapıdır. Sosyal dünyayla ilgili algıları düzenleyen mantığın, sınıflar içerisindeki bölünme prensibi, sosyal sınıflar içindeki bölünmenin içselleştirilmesinin bir ürünüdür (Bourdieu, 1984: 170). Habitus ile paralel giden bir kavram olarak sermaye, Bourdieu'nün teorisinde önemli bir yere sahiptir ve üç temel sermaye türü vardır: Ekonomik (maddi ve parasal değerler), kültürel kıt değerler (kıt sembolik mallar, beceriler ve unvanlar) ve sosyal (bir gruba üyelikten kazanılan) (Şahin, 2011: 129). Habitus kavramı ile Bourdieu bireysel ve toplumsal olanı aynı bünyede toplar ve böylece nesnel olan ile öznel olanı karşıtlık ekseninde değil, tam tersine ilişkisel ekseninde ele alır. Wacquant'a göre habitus bağdaştırıcı bir nosyondur; birey ve toplum arasındaki kabullenilmiş dualist yaklaşımı bertaraf ederek 'dışsal olanın içselleştirilmesi, içsel olanın dışsallaşması' pratiğinden hareketle oluşur (Dikkol, 2016: 5).

Bundan başka *Pratik Nedenler* isimli kitabında konuya ilişkin ifadesi şudur: habitus, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini bütünleşik bir hayat tarzında, yani insanlar, mekanlar ve pratiklerle ilgili bütünleşik bir tercih dizisini dile getiren can verici ve birleştirici kökendir (Bourdieu, 2015: 22). Başka bir deyişle habitus; toplumsal eyleycilerin, tam anlamıyla akılcı olmadan, yani davranışlarını sahip oldukları araçların verimliliğini azamiye çıkartacak şekilde düzenlemeden ya da daha basiti, hesap yapmadan, hedeflerini açıkça ortaya koymadan ve bunlara ulaşmak için sahip oldukları araçları açıkça birleştirmeden, kısacası planlar, tasarılar yapmadan, makul olduklarını, deli olmadıklarını, çılgınlıklar yapmadıklarını açıklamak için varsaymamız gereken şeydir. Bu anlamda habitus bir eyleyici için kader değil, karşılaşılan yeni deneyimlerle

sürekli gelişen/değişen bir yatkınlıklar bütünüdür (Bourdieu ve Wacquant, 2003:121 ve 125). Ayrıca bilimin gündelik rutininde yer alan işlemlerden birçoğunun kökeninde bilimsel habitus yatmaktadır. Ancak ‘basit yeniden üretim’in mantığına uyan toplumların en uç örneğinde bile, yapıyı sürekli harekete geçirerek yeniden üretmek için gereken, yine de gerçek *eyleyicileri* (yapının basit ‘destekleri’nin değil) tarafından gerçekleştirilen tarihsel bir eylemdir (Bourdieu, 2015: 165).

Buna ek olarak habitus ile ilgili en çok dikkat çekilmesi gereken ve önemli noktalarından biri şudur: yatkınlık veya eğilim. Bourdieu, bu yatkınlıklar bütününe habitus adını verir. Yatkınlık, bir şeye, durum, davranış ya da kanaate yatkın olma, elverişli ortam sunma anlamına gelir. Bu sözcüğün Fransızcadaki çokanlamlılığından (yatkınlıkla birlikte, elverişlilik, düzen, tertip, önlem, hazırlık, eğilim, durum, konu) gelen zenginliği Türkçeye aktarmak zor olduğundan, bağlamındaki anlamıyla kısıtlı olan bu terim tercih edilmiştir (Bourdieu, 2015: 236). Böylece aynı eğilimler, belirlenimlerinde göz önünde bulundurulması gereken alanın durumuna göre son derece farklı estetik veya siyasal tutumların belirlenmesine yol açabilir. Yazında ya da resimde, gerçekçiliği bulucularının veya savunucularının, sözgelimi Champfleury ya da Courbet’nin içinden çıktığı toplumsal grupların belirgin özelliklerine –öncelikle de köylülük- doğrudan bağlamayı amaçlayan girişimlerin sonuçsuz kalması buradan kaynaklanır. Eğilimler dizgesi olarak habituslar, ancak toplumsal bakımdan belirgin konumlarca (birçoklarının yanı sıra, bu konumlarda yer alanların, kendilerini algılama olanağı bulunduğu toplumsal özellikleriyle) belirlenmiş bir yapıyla olan bağlantıları içinde tam anlamıyla gerçekleşir; ama tersine, konumlar içinde yer alan şu ya da bu potansiyeller, kendileri de konumlara az çok yetkin bir biçimde uyarlanmış eğilimler aracılığıyla gerçekleşirler (Bourdieu, 2009: 399-400).

Böylece habitus kültürel sermaye dahilinde fiziksel düzenlenmesine yönelik içselleştirilen beceri, alışkanlık, hissetme, düşünme ve davranma şemaları olarak bulunmaktadır. Basitçe söylemek gerekirse, habitus oyunculuk, duygu, düşünce ve varlık üzerinde durmaktadır (Grenfell [Ed.], 2008: 51-53). Aslında habitus hisseden ve alışan bir insanın duygusunun veya eyleminin kolay bir

anlamı olarak görülebilecektir. *Habitat* diye söylenebilecek bir sözdür. Habitus için bisiklete binme örneği verilir. Bisiklete binmeyi bir kere öğrendikten sonra uzun süre bisiklete binmeseniz de bisikletle karşılaştığınızda ona binenilirsiniz ama bunu nasıl yapabildiğinizi hatırlamazsınız. Habitus bu şekilde insanın hayatı boyunca bireyle kurumsallaşmanın birleştiği yerde durur. Kişinin hayat boyunca habitusunu oluşturan unsurlar, onun toplum içindeki güzergahını oluşturur (Şahin, 2011: 129).

Duygusal Eğitim romanını incelediği zaman ve onunla ilgili çıkan kitaplarda -örneğin *Sanatın Kuralları* ve *Kültürel Üretim Alanı (The Field of Cultural Production)* gibi -habitus kavramını çok fazla kullanmamasına rağmen, bu araştırmada *Masumiyet Müzesi* romanına yönelik edebi alan teorisine daha derin bir şekilde hem bir yol açacak hem de habitus konusunu oluşturarak incelenecektir. Bir edebi eser, habitus kavramıyla daha kapsamlı incelediği zaman, o eserdeki kahramanların yatkınlığı ve güç ilişkisi içerisinde bulunduğu görülecektir. Habitus bu şekilde edebiyat sosyolojisinde çok önemli rol oynayacaktır. Swartz'a göre Bourdieu habitus için 'kültürel bilinçdışı', 'alışkanlık oluşturan güç', 'temel, derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler', 'zihinsel alışkanlık', 'zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları', 'düzenli doğaçlamaların üretici ilkesi' gibi ifadeleri kullanır (Dikkol, 2016: 5).

Kahramanların edebi alanı iktidar alanı içindeki pozisyona ve eyleyiciler, içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizmaya dayanmaktadır. Ek olarak edebiyat sosyolojisi üzerine soluk getirebilecek bir uygulama olan *Ayrım*'da da büyük imkan vardır. Habitus kavramını genişlemek için sanat, gıda ve giyim gibi kültürel nesneler olarak, 'tat/tad' ile çeşitli yaklaşımını oluşturması bakımından da bu çalışma içerisinde ele alınacaktır.

1.2.3. Alanlar

Alan kavramı, Bourdieu'nun habitus kavramı ve sermaye teorisi gibi merkez kavramları arasındadır. Bu kavram Bourdieu'nun eserlerinde aslında çok fazla bahsedilmemektedir ancak burada sadece temel açıklaması ve tanımı göz ardı edilmiştir. Alan teorisini anlayabilmek için Bourdieu'nun kendi deyişiyile

tanımlamak gerekirse ‘oyunun içinde bir oyun hissetmek’ şeklinde alıntılanmak daha uygun olacaktır. Alan, kendi belirlenimlerini, içine girenlere dayatan bir güce işaret eder. Bourdieu, sosyal dünyanın oluşturduğu farklı alanlarda sanat, eğitim, din, hukuk, vb. gibi konuların içerisinde kendi benzersiz bilgilerini ve kurallarını ve aynı zamanda her türlü sermaye biçimlerini uygulamak üzere, alanların çeşitlenmesi anlamına gelmektedir. Çünkü aktör veya eyleyici, kendi alanında var olan tüm ilişkisi, sermaye ve konum almaların, mücadelelerin meydana getirdiği bir varlıktır ve sürekli tüm bu bağıntılarla bir arada düşünülmesi gerekir (Şahin, 2011: 128).

Alanları kuran şey kendi içlerinde bir işleyiş mantığı ve ilişkiler ağı oluşturmalarıdır. Her alanın kendi konumları ve pratikleri var olduğu gibi onların içinde sermaye ile konumlarını işgal etmesi ve belirli bir sosyal alanına sahip çıkmak için mücadele etmek zorundadır. Çünkü alanda var olan aktörler ise bu alanın içerisinde konumlarına göre gruplaşarak bir mücadeleye girerler (Şahin, 2011: 128). Ayrıca bu bağlamda alan mücadelesi ile ilgili alanların teorisinden ayrılmak mümkün değildir. Bu yaşam mücadelesinde ayakta kalabilmek için, en uygun durumda, bir yapıtlar ya da üreticiler bütününe bağlı olan niteliklerin en yüzeysellerini ve en göz önünde olanlarını saptamayı amaçlayan *ayırıcı özellikler*’in yeri anlaşılmaktadır (Bourdieu, 1999: 250). Bourdieu, sosyal alanların pozisyonunu veya konumunu kazanmak için, alan mücadelesiyle ilgili düşüncesini, onu oyun yerlerine benzettip tıpkı beyzbol veya futbol sahasıyla örneklemektedir.

Bourdieu, alanı şöyle tanımlar: toplumsal mevkiler arasındaki nesnel ilişkilerin bir ağı ya da düzeni bu toplumsal mevkiler... mülkiyetleri alanda yok olma tehlikesi ile karşı karşıya bulunan belirli kazançlara giriş üzerinde hakimiyet kurmayı sağlayan gücün (veya sermayenin) dağıtıldığı yapılardaki.... kendi mevcut ve potansiyel durumları tarafından.... nesnel olarak tanımlanır (Swartz, 2011: 188). Bir başka deyişle alan, konumlar—sözelimi, roman gibi bir türe ya da sosyete romanı gibi bir alt kategoriye denk düşen veya başka bir bakış açısından, bir dergiyi, salonu ya da küçük topluluğu üreticiler kümesi olarak belirleyen konum—arasındaki nesnel ilişkiler (egemenlik ya da bağımlılık,

bütünleyicilik veya karşıtlık, vd.) ağıdır. Her konum, öteki konumlarla sürdürdüğü nesnel bağıntıya, ya da başka bir anlatımla, özelliklerin bütünsel dağılımına ilişkin yapı içinde, konumun öteki konumlar içindeki yerini saptamaya yarayan ayırıcı özellikler dizgesi aracılığıyla tanımlanır (Bourdieu, 1999: 354).

Buna ek olarak Bourdieu 1966 yılında daha geniş anlamda *Intellectual Field and Creative Project* (*Champ intellectuel et projet createur*) adlı eseriyle alan kavramını anlatarak iki Fransız düşünürün farklılığı -Roland Barthes ve Raymond Picard- üzerinden soruşturmaktadır. Bourdieu'ya bakıldığında genel olarak bu alan teorisi, habitus ve sermaye teorisinden sonra çok etkilenen bir teorisidir. Bourdieu, alan teorisini 1966 tarihli *Champ intellectuel et projet createur* makalesinden itibaren sanat, edebiyat, bilim, siyaset, hukuk gibi konulara yayarak işlemiş ve zaman içinde dönüştürerek geliştirmiştir (Nur ve Koytak, 2014: 353). Ayrıca Mathieu Hilgers ve Eric Mangez'e göre *Introduction to Pierre Bourdieu's Theory of Social Fields* kitabında Bourdieu'nün alan teorisi ile ilgili üç ana makale bulunmaktadır: '*Champ intellectuel et projet créateur*' (1966), '*Genèse et structure du champ religieux*' (1971a) ve '*Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber*' (1971b). Bütün bunlar ilk dönem akademik kariyerinde yazılmıştır. Aynı nesnelere yönelik bu çalışmalarda, toplumun modernleşme sürecinde eşlik ettiği insanın faaliyetlerinin alanlarının farklılaşması, belirli bir meşruiyeti ve işleyişi ile sosyal uzamların yaratılmasına yol açıp göstermektedir (Hilgers ve Mangez [ed.] 2015: 2).

Halbuki çoğunlukla yanlış anlaşılmış olan alan kavramı hukuk, fizik ve tıp alanlarında İngilizce *field* kavramının kullanılmasından öte Bourdieu için aslında bir metafor veya oyun metaforudur. Bir oyunda kurallar, oyuncular, amaçlar, rekabetler, stratejiler, yaptırımlar ve herkesin kendi alanine sahip olduğu aşıkardır. Bir alan aynı zamanda bir çatışma ve rekabet mekanıdır, bu bir savaş alanı analogisidir, bu savaşa katılanlar, bu alanda etkili olan özgül sermaye türü—sanatsal alanda kültürel yetke, bilimsel alanda bilimsel yetke, dinsel alanda papazların yetkesi vs.—üzerinde tekel kurma ve iktidar alanında farklı yetke biçimleri arasındaki “dönüşüm oranlarına” ve hiyerarşiye karar verme gücünü

elde etme amacıyla birbirleriyle rekabet etmektedirler (Bourdieu ve Wacquant, 2003:25-26).

Loic Wacquant ile bir görüşme sırasında *An Invitation of Reflective Sociology* adlı bir eserden daha kapsamlı bir şekilde bizlere sunmuştur. Analitik açıdan, bir alan ile pozisyon arasında nesnel ilişkiler bir bağıntı olarak tanımlanabilmektedir. Bir alan yaratmak kasıtlı bir hareketin ürünü değildir ancak kuralları veya kaidesini takip etmektedir (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 97-98). Ayrıca her alan, içinde en azından mücadele, eyleyici, strateji ve güç barındırır. Bourdieu'ya göre güç alanı ya da yetke alanı, ortak noktaları farklı alanlar içinde egemen konumlara gelmek için gerekli sermayeye (ekonomik veya, özellikle kültürel) sahip olan etken kişi ya da kurumlar arasındaki güç dengelerinin uzamıdır (Bourdieu, 1999: 334-335). Eyleyicilerin stratejileri belirli sermayenin dağılım alanında kullanılmak üzere kendi pozisyona bağlıdır ve algı bir noktadan işlemektedir. Alan ve sermaye son derece ilişkisel bir örnektir çünkü alanda, ilişkisel varoluş olmadığı sürece bir sermaye yoktur. Buna ek olarak Bourdieu'ya göre alan sınırlıdır, yani her alan etkileri bakımından belli bir sınırı vardır (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 100). Bahsedildiği gibi alan, güç ilişkisi arasında özel bir konumdur ve alanın gücünü dönüştürmesi için mücadelesi vardır, bu haliyle alan sonsuz bir değişime tabidir.

Genel olarak Bourdieu'nün alanlarını analiz etmek için gereken üç nokta şudur: birinci olarak güç alanına karşı alanın pozisyonunu analiz etmek gerekmektedir. Sanatçı ve yazar bağlamında, bir konuma hakim olan eyleyici kendi alanını işgal etmektedir ve özerk olarak edebi alan kendi alanını oluşturmaktadır. İkincisi, nesnel yapı bağlamında eyleyicilerin rekabeti ve işgal ettiği pozisyon arasındaki ilişkisini eşleştirmektir. Üçüncü olarak, habitusun aktörlerin veya eyleyicilerin farklı sistemdeki yatkınlıklarını ekonomik ve sosyal durumlarda ele alarak tahlil etmek önemlidir (Bourdieu ve Wacquant, 1992: 104-5). Bu anlamda tüm konumlar, kendi varlıklarını ve içlerinde yer alanlara benimsettirdikleri belirlenimler bakımından alanın yapısı içindeki, bir başka deyişle, ele geçirilmesi alan içinde ortaya atılmış özgül kazançlara (yazınsal saygınlık gibi) ulaşılmasını gerektiren sermaye (veya yetke) türlerinin dağılım

yapısı içindeki güncel ve potansiyel durumlarına bağlıdır. Ancak temel bir alanın karakterini görünce özerk ya da otonom bir şekilde ortaya çıkarmaktadır. Onun için oyunların “kendilerinde” (*games 'in themselves'*) ve “kendileri için” değildir (*not “for themselves”*) çünkü biri oyunla, oyunun içinde doğar (*one is born into the game, with the game*) (Bourdieu, 1990b: 67).

1.2.4. Edebi Alan

Bu çalışmamızda edebi alan ya da yazınsal alan ana kavramdır. Edebi alan, Bourdieu'ya özgül bir teori olarak bu tanımlamada geliştirilen edebiyat sosyolojisine yönelik bir araştırma üzerinde odaklanmaktadır. Önceden bahsedildiği gibi bu kavram sanatsal ve edebi alan ile ilgili çalıştıktan sonra, Bourdieu tarafından sosyoloji sahasına getirilerek, edebiyat sosyolojisinde özel bir yaklaşım haline gelmiştir. Bu nedenle Bourdieu edebiyat sosyolojisi üzerinde parlak bir yol sunmaktadır. Bourdieu'nün kitabında *Sanatın Kuralları* ile edebi eserlerin ya sadece iç okumaya ya da sadece dış okumaya tabi tutulduğunu söylemektedir. Bourdieu'ye göre yapılması gereken iç okuma ve dış okumanın birleştirilmesidir. Bunu yapabilmek için önerdiği yöntem, bir edebi alanı tüm aktörleriyle, yayıncıları, eleştirmenleri, gruplaşmaları, piyasasını vb. incelemek gerektiğidir. Aynı şekilde bir edebi alan içindeki yazarın o alandaki konumunu belirlemek için onun alan içerisinde var olan tüm ilişki ağlarının çıkarılması gerektiğini söyler (Şahin, 2011: 128-129).

Böylece bir roman topluma en yakın olan ve temsil eden bir edebi eser olarak edebiyat ile toplumun özelliklerini ve ilişkilerini anlayabilme noktasında bir önem kazanacaktır. Çünkü edebiyatın kendisi için bunu yapması mümkün olmayacaktır; o sadece edebiyat sosyolojisinin çalışmalarında açıkça belirtilmektedir. Bu bağlamda Bourdieu'nun şu sözleri dikkate değerdir:

Yazarla okuru, metnin dile getirdiği gerçekliğin yadsınmasına yönelik aynı bağıntı içinde bir araya getiren ortaklığı askıya alarak, toplumbilimsel okuma, metnin aktardığı gerçeği onun söylediğinden farklı bir biçimde ortaya çıkarır; üstelik tersten uslamlama yoluyla, söylediği şeyi gerçekliğin söylediği gibi dile getirmemesinden kaynaklanan özgüllük içinde tanımlanan metnin gerçekliğini gösterir (Bourdieu, 1999: 69).

Dolaysıyla edebi alan sanat hiyerarşisinde kendi konumuyla tanımlanmakta ve farklı dönemden ya da ülkeden kendi pozisyonuna göre oluşmaktadır. Örneğin Flaubert'in zamanında Fransa'nın 19. yüzyıldaki edebi ve sanatsal alanın olguları aynı yerde bile bugünkü gerçekleğin durumlarının ve ayrıntılarının farklı olduğunu söyleyebilmektedir. Buna göre edebi alan üzerine araştırılacak olan bir edebiyat sosyolojisi çalışması kendi tarihsel, toplumsal ve yapısal olgularına belli bir zamanda (ve mekanla ilgili) dikkat etmek zorundadır. Her edebi alanda gerek türler gerekse kişiler bazında hiyerarşileşmenin nasıl gerçekleştiği ancak tüm ilişki ağlarının ve bunların birbirleri üzerindeki etkilerinin çıkarılmasıyla gerçekleştirilebilir (Şahin, 2011: 129). Ayrıca bu sosyolojik yaklaşımda Bourdieu, edebi alanı bir mecaz olarak kullanmaktadır. Edebiyat yapıtları, yaratılan ve keşfedilen bir 'kurgusal toplum' olarak belirli bir sosyal gerçeklikten ayrılamaz (Bourdieu, 1993: 163) çünkü yapılandırılmış yapı—yani içindeki sermaye ve güç ile sağlanarak—kurgusal yazarlar ve yazınsal alan tarafından sanal yapı olarak yaratılmaktadır.

Bourdieu edebi alanını gerçekleştirmek amacıyla kültürel yapıtların bilimi, aynı derecede gerekli ve zorunlu olarak kavradıkları toplumsal gerçeğin üç düzeyine bağlı bulunan üç işlemi gerektirmektedir. Bu işlemlerden birincisi, yazınsal (vd.) alanın, yetke alanı içindeki konumunun incelenmesi; ilgili alanın iktidar alanıyla olan ilişkisi ve onun karşısındaki konumu mutlaka hesaba katılmalıdır. İkincisi, kendi işleyiş ve dönüşüm yaşalarına bağlı olan bir evren niteliğiyle yazınsal alanın iç yapısının, bir başka deyişle yazınsal alan içinde benimsenmek amacıyla rekabete giren birey veya toplulukların konumları arasındaki nesnel ilişkilerin yapısının incelenmesi; son olarak da bu konumda bulunanların habituslarının, daha açık bir anlatımla, yazınsal alan (vd.) içinde toplumsal bir yönergeyle bir konumun ürünü olup bu konum içinde gerçekleşmek için (alanın oluşturulması, bu alan içinde ardışık bir biçimde yerleşilen bir dizi konum olarak toplumsal yörüngenin oluşum mantığından önce gelir) az çok elverişli bir olanak bulan düşünce dizgelerinin oluşumunun incelenmesidir. Bütün

bunlar eyleyicilerin habituslarının çözümlenmesinin gereğidir (Bourdieu, 1999: 333 ve 1996: 214).

Kısaca *Sanatın Kuralları* eserinde Bourdieu'nün edebi alan veya yazınsal alan üzerinden örneğini verdiği bu 3 evre sırasıyla şudur: (1) Özerkliğin kazanılması (yani içinde bulunulan alanın yapısına direniş gösterilmesi); (2) İkinci yapının ortaya çıkması (yani iki cepheli bir çatışmanın doğması); (3) Simgesel sermayenin oluşması (yani kendine has bir sermayeyle yeni bir alanın ortaya çıkması) evreleridir. *Sanatın Kuralları* kitabında, edebi alanın oluşumu örneğinden yola çıkarak, alanın oluşumunu sağlayan evreleri ayrıntılı olarak açıklar. Özerkliğin kazanılması, bir anlamda içinde bulunulan alana direniş göstermektir. Bu direniş sayesinde iki cephesi bulunan bir çatışma doğar ve kendi alanına sahip olan (örneğin yazınsal/edebi) alan, kendi sermayesini oluşturarak, oluşumunu tamamlar. Bu süreç, habitusun oluşması ve bu sayede alanın kendisini sürekli yeniden üretmesiyle devam eder (Özsöz, 2007: 18).

Bunlardan başka yazınsal (vd.) alan içine giren herkes üzerinde etkili olan bir güçler alanıdır ve bu kişilerin buradaki konumuna göre (birbirlerinden son derece uzak iki ucu belirtmek için başarılı oyun yazarı ve öncü şairin konumları verilebilir), bu etki, güçler alanını korumak ya da dönüştürmek amacını taşıyan bir rekabet sürtüşmeleri alanıyla aynı anda ayrımsal bir biçimde gerçekleşir. Ve inceleme gereği bir karşıtlıklar 'dizgesi' gibi ele alınabilecek tutum belirlemeler (yapıtlar, siyasal bildiri veya gösteriler, vd.), herhangi bir nesnel uzlaşım biçimi değil, aralıksız bir sürtüşmenin ürünü ve beklentisidir. Bir başka deyişle, bu 'dizge'nin yaratıcı ve birleştirici ilkesi, çatışmanın kendisidir (Bourdieu, 1999: 356).

Dolayısıyla asıl olarak her edebi metnin içinde kural ve dünya vardır. Bourdieu, *Duygusal Eğitim*'i incelerken kendi yapılarını ortaya çıkarır ancak kendine özgü yaklaşımlar ile görebilmesini ve hissedilmesini söyler. Ayrıca Bourdieu tarafından düzenlenen edebiyat araştırmasını anlayabilmek için Fransız entelektüellerin gösterdiği özel ilgileri edebiyat ve sanat gibi dikkate alınması gerekmektedir. Buna göre Fransız geleneğinde, en prestijli olan entelektüel figür veya bilim adamı değil, yazardır. 1967 yılında çıkan *Systems of Education and*

Systems of Thought isimli bir makale sanatsal alan tarihinde 19. yüzyılın Fransız toplumunda bulunan yazarı ve edebi metni kutsallaştırdığından bahsedilmektedir. (Boschetti, 2006: 136).

Bundan başka, belirttiği gibi sanatsal ve edebi alanı incelemek için oyun açısından romansı yanılsamanın romancısı olan Flaubert, böylece bizi bu yanılsamanın kökenine taşır. Gerek yazınsal alan, gerekse saygınlık alanı söz konusu olsun, tüm toplumsal alanların işleyiş ilkesi tersinelemeye (*illusio*), oyuna dayanır (Bourdieu, 1999: 69-70 ve Boschetti, 2012: 15). O yüzden romanın ve romancının yanılsaması olarak belirli bir alan içinde bir oyun metaforuna başvurur ve edebi alan içerisinde bulunabilen oyunlar yanılsamasının ifadesi olduğu gibi göreceli özerkliğe dayanmaktadır.

Bourdieu'nün *Sanatın Kuralları* kitabında ilgi çeken bir düşünce olarak sanat ve piyasa arasındaki ilişkiler bahsedilmektedir. Bourdieu burada, piyasa bağlamında edebi alan teorisini uygulamak üzere sanatın ürünlerine dikkat çekmektedir. Böylece Bourdieu, alan ve piyasa arasında titizlikle mantıklı bir korelasyon kurar: yani burada piyasa alanının kurulması için gerekli ön koşuldur, ama bu durum paradoksal görünebilir çünkü bu alanda ortaya çıkan şey pazarın kendisini reddini gerektirmektedir (Viala, 2006: 82). Benzeri durumda Bourdieu diyor ki üretim alanına egemen olan tanınmış yazarlar, giderek daha çok okunduklarından ve özgül bir eğitime bağlı olsun ya da olmasın az çok uzun bir tanınma süreci aracılığıyla herkese açık bir nitelik kazanmaları ölçüsünde kabul edilebilir nitelik kazandıklarından, yavaş yavaş piyasaya da kendilerini benimsettirme eğilimi gösterirler. Yeni bir üreticiyi, yeni bir ürünü ve yeni bir beğeni düzenini belli bir dönemde piyasaya kabul ettirmek, geçerlik derecesine göre aşamalanma gösteren üreticiler, ürünler ve beğeni dizgelerini geçmişe itmek demektir. Üretim alanına zamansal nitelik kazandıran devinim, aynı zamanda beğenilerin zamansallığını (tüketim seçimlerinde somut bir biçimde ortaya çıkan yeğlemeler dizgesi olarak kabul edilen) tanımlamaya da olanak tanır (Bourdieu, 1999: 253).

Belge buna ek olarak, üretim alanında sanat eserleri ve piyasa ilişkisi ciddi ölçüde Bourdieu tarafından analiz edilmektedir. Edebi alan, bu bağlamda kendi

özgöl yaklaşımı olarak buradaki farkı gösterir. Uzun bir süreden bu yana tüm sanat türlerinde yer alan bu yapı, günümüzde ürünlerin üretimi ve algılanmasını düzenleyen düşünsel bir yapı gibi işlev görme eğilimini yansıtır: Sanat ve para (“ticari” olan) arasındaki karşıtlık: tiyatro, sinema, resim, yazın konularında sanat olanla olmayan, “kentsoylu” sanatla “aydın” sanat, “geleneksel” sanatla “öncü” sanat arasında bir sınır getirmeyi savlayan yargıların birçoğunun üretici ilkesidir (Bourdieu, 1999: 256). Bu anlamda üretici, ürünler ve aynı zamanda yayın yeri hatta piyasa gibi edebi alanın kavramında önemli bir konuma sahiptir. Bourdieu’nun da dediği gibi, bir yayın yerinin (geniş anlamda) seçimi—yayıncı, dergi, galeri, gazete—ancak her yazara, üretim ve ürün biçimine, üretim alanı içinde (daha önceden var olan veya kurulması gereken) doğal bir yere denk düştüğünde önem kazanır ve doğal yerlerini bulmamış—söylendiği gibi “yerinden kaymış” bulunan—üretici ve ürünler şöyle ya da böyle başarısız olmaktan kaçamazlar: Yapı içinde yerini bulmuş olanlara uygun bir izleyici kitlesi, - anlayışlı eleştirmenler vd. - sağlayan tüm türdeşliklerse, doğal alanlarının dışına kaymış olanların zararına çalışır (Bourdieu, 1999: 260).

1986 yılında Princeton’da düzenlenen Hristiyan Gauss Seminerleri’nde Bourdieu’nün konuştuğu roman ile ilgili üç ders vardır. İlk olarak, sıkça bize söylediği gibi *Duygusal Eğitim* romanı ‘toplumun modelini’ önermek için sosyolojik perspektiften odaklanmaktadır. İkincisi, verdiği dersler ‘sosyal uzamda Flaubert’in gerçek konumunu açıklamak’ ve nasıl bu pozisyon bizi anlamak için hem ‘sosyal dünyanın mahsus algıları’ hem de ‘bu dünyanın yapısını algılayarak kendine özgü açıklık ile sergilemek için ona nasıl bir yatkınlık verdiğini’ hedeflemektedir. Üçüncü olarak *Duygusal Eğitim* romanında, örtülü bir biçimde bulunan güç ve sanatsal alanda, alanın daha sistematik bir modelini ortaya çıkarmak için amaçlayan Bourdieu, kapsamlı olarak -Flaubert’in ana proje olmak üzere- ‘iktidar alanının yapısını açıklamak’ gayesini açığa vurmaktadır. Bu analizde *Sanatın Kuralları* yeniden formüle edilmiştir (Eastwood, 2007: 150).

Yukarıda bahsi geçen Bourdieu’nun üç anahtar kavramı kullanılarak Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* adlı eseri, bahis mevzusu çerçevede tartışılacaktır. Örneğin edebi alandaki aktörlerin (romandaki

karakterler/kahramanlar adlandırarak) habituslarını belirleyen temel unsurlardan biri sermayedir. Bahsi geçen üç kavram üzerinden açıklayacak olsak da romanı değerlendirme açısından bizim için en önemlisi edebi alan kavramıdır ve çalışma bu çerçevede devam edecektir.

Özel olarak bu tez çalışması sürecinde, edebi alanın özelliklerini ortaya çıkarmak için olması gereken üç işlem üzerinde odaklanılacaktır. Birincisi, yazarın varlığı –gerçek ve manevi olarak– edebi alanın varlığından ayrılamaz. Buna göre Orhan Pamuk’un varlığı *Masumiyet Müzesi* romanında hem sık sık anlatıcı olarak girip hem de genelde bir ikinci kişilik (*alter ego*) kendini hissettirmektedir. İkinci olarak kahramanların durumları ve romanın oluşturduğu sosyal, tarihsel ve ekonomik yapısına paralel bir şekilde ayrıntılar üzerinden olay örgüsünü incelemenmektir. Bu bağlamda sermaye teorisini anlayabilmek için kullanılması gereken iç ve dış okumanın birleştirilmesidir. Bu nokta, her hangi bir kahramanın sahip olduğu sermaye üzerinden analiz ederek ortaya koyacaktır. Üçüncü ise *Masumiyet Müzesi*’nin habitusunu açığa çıkarmaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

ORHAN PAMUK VE *MASUMİYET MÜZESİ* ROMANI

2. 1. Orhan Pamuk'un Hayatı ve Eserleri

Asıl ismi Ferit Orhan Pamuk olan ancak Orhan Pamuk ismiyle tanınan ve dünya çapında, özellikle son 20 yıllık dönemin en meşhur yazarları arasında yer alan Pamuk'un ailesi Manisa'nın Gördes ilçesinden, İstanbul'un Şişli ve Nişantaşı muhitlerine yerleşmişlerdir. Annesi, Sultan Orhan'ı (1281-1362) çok sevdiği için 'Orhan' ismini kullanarak "benim adımla Osmanlı padişahlarının adları içinden kendisinin seçip bana verdiğini, çünkü padişahlar içerisinde en çok Sultan Orhan'ı sevdiğini söylerdi" (Pamuk, 2014: 335). Pamuk ailesi, Çerkez asıllı olan "burada teni ve saçları aşırı beyaz olduğu için Pamuklar" (Orhan Pamuk, 2014: 19) olarak tanınmıştır. Ailenin zenginliği, 1930'larda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde büyük paralar harcadığı demiryolu inşaatlarında görev alan dedesi Mustafa Şevket Pamuk ile başlamıştır. Mustafa Şevket Bey, Pakize Hanım ile evlenir ve bu evlilikten dört çocukları olur. Bu dört çocuk (Aydın, Özhan ve Gönül) arasından Gündüz Pamuk, Orhan Pamuk'un babasıdır.

O zamanlarda Nişantaşı'nda yaşayan Pamuk ailesi önce bir paşa konağında yaşamışlar ve daha sonra bu konağın bahçesine yaptırdıkları apartmanda ailece beraberlik halinde yaşamışlardır. Mustafa Şevket Bey, 1934 yılında 52 yaşındayken lösemi hastalığından vefat etmiştir (McGaha, 2008: 16-17) ve fabrikasından edindiği servet oğulları arasında eriyip gitmiştir. Ayrıca Orhan Pamuk'un kendi renkli hayatı ve ailesini anyalayabilmek için önemli bir otobiyografik çalışma olan *İstanbul Hatıralar ve Şehir* başlıklı kitabını yazmıştır. Bu, yalnızca kendi ailesinin tarihi üzerine değil, 60'lı ve 80'li yıllar arasında (özellikle İstanbul'da) toplumun yaşadıklarını, öfkelerini, endişelerini ve siyasi gerginliklerini anlatan bir eserdir.

Orhan Pamuk, İstanbul'a yerleşen ailesinin şartlarını şu şekilde aktarmıştır:

Babaannemde Osmanlı haremine yüzyıllarca uzun boylu güzel kız yollayan Çerkez kanı vardı. Babası 1877-78 Osmanlı-Rus savaşı sırasında Anadolu'ya göç etmiş, aile daha sonra İzmir'e geçmiş (İzmir'de bırakılan boş evden arada bir söz edilirdi), oradan da dedemin inşaat mühendisliği okuduğu İstanbul'a gelmişlerdi (Pamuk, 2014: 19).

Orhan Pamuk'un baba tarafından dedesi Mustafa Şevket Bey, Cumhuriyet döneminin ilk mühendislerindendir. Babasından büyük bir miras devralan Mustafa Şevket Bey, "Modern Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yirmi otuz senesini yaşayan batılılaşmış laik bir aileden" gelmektedir. Orhan Pamuk'un annesi Şeküre Hanım'ın kökeni ise Kaptan-ı Derya İbrahim Paşa'ya dayanmaktadır. 1720'lerde Girit valiliği yapmış İbrahim Paşa'nın soyundan gelen Şeküre Hanım'ın dedeleri bez işi yaptıklarından Basmacıade ailesi olarak tanınmışlardır. Şeküre Hanım'ın babası yani Orhan Pamuk'un anne tarafından dedesi Cevdet Ferit (1882–1953) ise Almanya'da hukuk öğrenimi görmüş, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde dersler vermiştir. 1933 reformundan sonra üniversiteden ayrılmıştır (Gezici, 2006: 40-41; Demir, 2011: 6-7).

Cevdet Ferit Bey, Nikfal Hanım ile evlenmiş ve çiftin bu evlilikten üç kızları olmuştur. Kızların en büyüğü emekli hukuk profesörü Türkan Hanım, en küçüğü ise İstanbul eski valilerinden Muhittin Üstündağ'ın oğlu Üstün Üstündağ ile evlenen Gülgün Hanım'dır. Ailenin ortanca kızı Şeküre Hanım ise Gündüz Pamuk ile 1949 yılında evlenir. Gündüz-Seküre Pamuk çiftinin iki çocukları olur. Bu çocuklardan büyüğü Orhan Pamuk'un Osmanlı ekonomisi alanında uzmanlaşmış ve gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında birçok üniversitede ekonomi dersleri veren ağabeyi Şevket Pamuk'tur (Gezici, 2006: 40).

Orhan Pamuk, 7 Haziran 1952'de İstanbul'da dünyaya geldi. Pamuk'un çocukluk ve gençlik dönemleri, bir kısım eserlerinde bahsedilmiş olup, özellikle otobiyografik kitabında daha belirgin anlatılmıştır. Kalabalık bir ailenin koşullarını görebilmesi için *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında anlattığına benzer bir ailede, Nişantaşı'nda büyümüştür. Bu kalabalık ve geleneksel aile apartmanına ilişkin Orhan Pamuk şunları aktarmaktadır: "Annem, babam, ağabeyim, babaannem, amcalar, halalarım, yengeler, beş katlı bir apartmanın çeşitli katlarında yaşıyorduk. Ben doğmadan bir yıl önceye kadar bir büyük Osmanlı ailesi gibi hep birlikte ayrı oda ve kısımlarda yaşadıkları yandaki büyük taş konak terk edilip özel bir ilkokula kiraya verilmişti. 1951'de bitişikteki arsaya şimdi bizim dördüncü katında oturduğumuz "modern" apartman yapılmış, sokak kapısının üzerine de, o zamanki modaya uygun olarak gururla Pamuk Apt. yazılmıştı" (Pamuk, 2011: 17).

İlkokul öğreniminin bazı dönemlerini babasının işi nedeniyle Cenevre Devlet Okulu ile Ankara Mimar Kemal İlkokulu'nda geçiren Pamuk, ilkokulu Nişantaşı'ndaki Teşvikiye İlkokulu'nda bitirdi. Sadece ilkokul yıllarını değil “kadife yumuşaklığında, masal havası da taşıyan eğlenceli ve meraklı bir hikâye” olarak değerlendirdiği ergenlik ve gençlik yıllarını da Nişantaşı'nda geçirir. Pamuk, Şişli Terakki Lisesi'nde başladığı lise öğrenimini Robert Koleji'nde tamamlar. Burada, Batılı, pozitivist bir eğitim alan Pamuk, “açık bir şekilde Amerikan başarı kıstaslarını ve rekabet duygusunu kafalara sokmalarından” pek hoşlanmadığı için Robert Koleji'nde verilen eğitimin kendi mizacına uygun olmadığını vurgular (Demir, 2011: 14).

Liseyi İstanbul'daki Amerikan Lisesi Robert Koleji'nde okudu. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde üç yıl mimarlık okuduktan sonra, mimar ve ressam olmayacağına karar verip okulu bıraktı ve İstanbul Üniversitesi'nde gazetecilik okudu. Çocukluğundan 22 yaşına kadar yoğun bir şekilde hem resim yaparak ve ileride ressam hem de şair olacağını düşleyerek yaşadı. Ama ne gazeteci ne ressam ne de şair olmadı. Pamuk, yirmi üç yaşından sonra yazar olmaya karar vererek kendini tamamen okumaya, yazacağı romanlar üzerine çalışmaya, kendini evine kapatıp yazmaya başladı ve özellikle güncel politik konulardan uzaklaştı.

Pamuk, çocuklukların ve gençlerin hayatındaki renkleri, görüşmeleri ve yeni söyleşleri dışında üç kitabında örneğin *İstanbul Hatıralar ve Sehir*, *Öteki Renkler* ve *Manzaradan Parçalar*'da aktarmıştır. Gerçekçi bir yazar olduğu gibi, yani kendi anılarını ve gençlik hatıralarını yansıtmaya sebebiyle, kentin nefesi ve gerçekliğini ortaya koyması ve tarih kaynakları kullanması münasebetiyle çoğu eseri ikinci şahsiyet (*alter ego*) tekniğine uygun kaleme alınmıştır. Bu nedenle eserlerinde, Pamuk'un kendi yatkınlıkları, yakın çevresi ve İstanbul'un köşelerindeki anlamları hissedilmektedir. Hep İstanbul'da oturmuş ve “New York'ta geçirdiğim üç yılın dışında başka hiçbir yerde yaşamadım” demiştir (Pamuk, 2010: 143). Pamuk'un ve eserlerinin, bu şehrin bir yansıması olduğundan şüphe yoktur.

Orhan Pamuk'un yazarlığa yönelmeye karar verdiğinde annesiyle oturuyordu, bu dönemlerde annesinin endişelerini şu şekilde aktarmıştır: “yazar olmaya kalkıştığım için endişeleniyor tabii. Sekiz sene ikimiz birlikte oturduk aynı evde. Ben yazarken gece yarısı kapımı açar, *yazıyor musun? Bari o kadar çok sigara içme,*” derdi (Pamuk, 2013:

139). Bu zamanlarda Orhan Pamuk'un zahmetli ve zor bir hayatı olmuş ve aynı zamanda o dönem içerisinde annesinin endişelerini hissetmiştir. Ayrıca Pamuk, ilk dönem yazarlık denemelerinde hissettiklerini şu şekilde aktarmıştır:

“22 yaşındayken ilk romanımı yazmaya başladım ve sekiz yılda –kitaplarımı yayımlayamadan– iki buçuk roman yazdım. O sekiz yıl boyunca bir şekilde masama ve çalışmama bağlı olmam gerektiği, kendi çalışmama güvenmem gerektiği konusunda kendimi terbiye ettim. Sekiz yıl boyunca yalnızca yazmadım, olağanüstü miktarda okudum, dünya romanını tanıdım.” (Pamuk, 2013b: 51).

Böylece mimarlık öğrenimini yarıda bırakıp yazar olmaya karar veren Orhan Pamuk'un hayatında sıkıntılı bir dönem başlar. Annesi çevresindeki işten gelen-giden çoğu kişi gibi onun bu kararını onaylamaz. Orhan Pamuk, yazar olmaya karar vermesi üzerine ailesinden ve çevresinden gelen tepkilere ilişkin şunları söyler:

“Annem istemedi. Babam ise bir şey söylemedi. Ben, “Annem istemedi. Babam ise bir şey söylemedi. Ben, "Ben yazar olacağım" dedim. Onlar gülümsediler. Türk toplumunda yazarlık meşru olmadığı için bu konuda ilk muhatap aileniz oluyor. Erdal Öz beni Yaşar Kemal'le tanıştırdığında, "Hikâye yazmış, yazar olacak" diye tanıttı. Kemal'in bana ilk sorduğu "Annen ne dedi?" oldu.” (Pamuk, Sabah, 20 Kasım 1999).

Yalnızlık dönemi boyunca okuma ve yazma işini birarada yaptığı bir çabadır. Orhan Pamuk'un roman sanatı ve yazma sanatı şudur: yavaşça yazıyordu, kaliteye dikkat eder ve derinliğe dayanmaktadır. Onun roman sanatını anlamak için şöyle söyler: “20 senedir yazıyorum. Yazdığım sayfa sayısını topladım, böldüm, çarptım. Hesabıma göre senede 300 güne yakın çalışıyorum ve 170-180 sayfa yazıyorum. Demek ki ben aslında günde 0,75 sayfa yazıyorum. Bir sayfa yazamıyorum ama bütün günüm burada geçiyor” (Gezici, 2006: 28).

Evinde de babasının özel bir kutuphanesi vardı ve onların arasında hayatını yoğunluk ve yalnızlık içerisinde geçirdi. Gençlik dönemini bunca kitap arasında geçiren Orhan Pamuk şöyle söyler:

Babamın bir yazara fazlasıyla yetecek bin beş yüz kitaplık iyi bir kütüphanesi vardı. Yirmi iki yaşındayken, bu kütüphanedeki kitapların hepsini okumamıştım belki, ama bütün kitapları tek tek tanır, hangisinin önemli, hangisinin hafif ama kolay okunur, hangisinin klasik, hangisinin dünyanın vazgeçilmez bir parçası, hangisinin yerel tarihin unutulacak ama eğlenceli bir tanığı, hangisinin de

babamın çok önem verdiği bir Fransız yazarın kitabı olduğunu bilirdim (Pamuk, 2007: 18).

Orhan Pamuk'un çok zor zamanlardan geçtiği bu dönem ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* (bu romanın ismini ilk önce *Karanlık ve Işık* olarak tasarlamış) yaklaşık üç öfkeli yıl boyunca yayınevi tarafından kabul edilmeden, 1982'de yayımlandı ve nihayet *Orhan Kemal ve Milliyet Roman Ödülleri*'ni aldı. Pamuk *Cevdet Bey ve Oğulları*'na kısa bir tanıtım için şöyle söyler: “hem benim kendim ailemin romanıdır hem de bu tür okumalar ve hayal gücüyle kurulmuş başka bir ailenin romanı” (Pamuk, 2013: 140). *Cevdet Bey ve Oğulları*, tipik burjuva dünyasını merkezi bir tema olarak belirleyen, bir ailenin üç kuşaklık yaşantısını takip ederek okuyucuyu burjuva dünyasının türlü ilişkilerinde dolaştıran bir romandır (Alver, 2012: 370). Romanda sık sık geçen aydınlık ve karanlık imgeleri ile Cevdet Bey'in aldığı Işıkcı soyadı arasındaki tezatlık dikkat çekicidir. Aydınlık ve karanlık imgeleri Doğu ve Batı arasındaki kırılmanın sonucudur.

Ne var ki yazılan ilk roman için ulusal ödül kazanmak çoğu yazara nasip olmamış ve bu haliyle Orhan Pamuk bir istisnadır. Acar'a göre genellikle ilk çıkışta yazar yenilik konusunda çekingendir; çünkü yayıncılar yeni, acemi bir yazarın getireceği yeniliklere açık değildir, o nedenle de yazarlığa yeni başlayan biri başlangıçta dışlanmamak adına genel beğeni biçemi üzerinden ulaşmaya çalışır yayıncılara. Bu durum Pamuk için de geçerlidir (Acar, 2013: 88). Yüzyıl dönümü İstanbul'unda başlayan bu roman, Türk toplumunun ilk burjuva ailerinden birini üç kuşak süren uzun öyküsünü içerir. 1905'ten 70'li yıllara uzanan bir zaman kesiti içinde toplumun anatomisini çıkarmıştır. Pamuk bu romanında (Gezici, 2006: 30) bu dönemden sonra nasıl bir yazar olacağının ölçüsünü almakla işe başlamıştır.

Pamuk ertesi yıl *Sessiz Ev* (1983) adlı romanını yayımladıktan sonra uluslararası düzeyde tanınmaya başlanmış ve bu kitabın Fransızca çevirisiyle 1991'de *Prix de la Découverte Européenne* ödülüne hak kazanmıştır. Orhan Pamuk'un diğer romanlarındaki kahramanların hemen hepsinin kendisi ve yakın çevresi olduğunun tipik bir gösteresidir. 1980 öncesinin kanlı sağ-sol çekişmesi, Osmanlı kültüründe rasyonalizmin serüveni ve toplumun değişmekte olan değerleriyle Türkiye'nin uzak ve yakın geçmişi romanın somut gerçeklikle çakışan yönleridir (Gezici, 2006: 30). *Sessiz Ev*, Pamuk'un, sonları kullandığı soyut ve uzun tümcelerle gizemli ve postmodern anlatıma daha ulaşmadığı dönemde

yazdığı kitabıdır; ancak, zaman zaman kurduğu birkaç paragraflık hatta bir kaç sayfalık tümcelerle gelecekte kullanacağı anlatıma dair ipuçarı verir. Çok fazla karmaşık anlatımlar ve tümceler kullanmamasına karşın, genelde bütün kitaplarında yer alan anlatım ve yazım zaafı *Sessiz Ev*'de de görülür (Acar, 2013: 103). “*Sessiz Ev*’in pek çok ilham kaynağından biri de dedemim anneanneme yazdığı bazı mektuplardır. Bu mektuplardan bana teyzem Türkan Rado bahsetmişti” (Pamuk, 2013b: 144).

Bundan sonra üçüncü romanı *Beyaz Kale* (1985) çıktı ve pek çok dile çevrilerek Pamuk’a uluslararası ününü sağlayan ilk romanı olmuştur. Yayınlanan *Beyaz Kale* romanı ile bu kez Amerika’da tanınmaya başlanan ünlü yazar Amerika’da en iyi yabancı roman ödülünü kazanmıştır. Onun bundan sonraki romanları, atak biçim denemelerinin uygulama alanıdır. Nuvel diye tanımladığı üçüncü kitabı *Beyaz Kale* (1985) ile ilgili olarak, 'kurgunun serüveni'nden söz etmektedir Pamuk. Gerçi eskiden beri kendisinde var olan tarih merakının bir ürünüdür bu kitap; ikisi de bilimadamı olan İtalyan köle ile Osmanlı sahibinin öyküsünü içerir. Ancak tarih, bu metinde somut gerçeklikle örtüşmemektedir artık (Gezici, 2006: 30). Orhan Pamuk’un dediği gibi her yeni romanda değişik bir biçimi, yeni bir söyleyiş tarzını araştırmak gerekir. *Sessiz Ev*, *Cevdet Bey ve Oğulları*’na benzemiyordu, bu kitap ikisine de benzemiyor. Kısıllığı, edası, ölçüleri, temposu göz önünde tutulduğunda, Avrupalıların ‘nuvel’ dediği biçimi hatırlatabilir (Pamuk, 2013b: 145). Orhan Pamuk'un aradığı yeni biçimler her romanında gerçekleşmiştir.

1985-88 arasında New York’ta Columbia Üniversitesi’nde misafir hoca olarak karısıyla birlikte Amerika’ya gitti. Bu dönem Orhan Pamuk'un yazarlık kariyerinde en önemli ve belirleyici olduğu söylenebilir çünkü zor, özgün ve heybetli bir yapıt yazmaya başlamıştır ve 1990 yılında en çok çaba sarfettiği kitaplarından biri olan *Kara Kitap* adlı romanı Türkiye’de de yayımlandı. Orhan Pamuk, *Kara Kitap* romanı için şu ifadelerde bulunmuştur “*Kara Kitap* çocukluğumdan başlayarak hayatımın çoğunu yaşadığım yerlerde geçtiği ve benimle yaşıt bir kahramanın maceralarını anlattığı için, tabii ki bana ne kadar Galip olduğum hep sorulmuştur. Hayatımın küçük ayrıntıları; alışveriş eder, pencereden Alaaddin’in dükkanına bakar, gerçek bir kişi olan Kamer Hanım ile konuşur, Cumartesi akşamı yalnızlığı çeker, gece boş sokaklarda yürürken Galip’inkine benzer belki” (Orhan Pamuk, 2010: 344). Pamuk’un dördüncü eseri *Kara*

Kitap ise hem kendisi hem de Türk edebiyatı için devrim niteliğindedir. Fransızca çevirisiyle *Prix France Culture Ödülü*'nü kazanan bu roman, geçmişten ve bugünden aynı heyecanla söz edebilen bir yazar olarak Pamuk'un ününü hem Türkiye'de hem de yurtdışında genişletti. Fransa'da çok okunan bir roman oradaki okuyucu kitlesi tarafından takdir edilmiştir. *Kara Kitap* ilk iki yılında 60.000 satılmıştır. Türk edebiyatında pek az roman bu kadar satmış, bu kadar okunmuş, hakkında bu kadar konuşulmuştur (Esen, 1992: 7).

1994 yılında, "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti" diye başlayan bir cümle, esrarengiz bir kitaptan etkilenen bir genci hikâye ettiği *Yeni Hayat* adlı şiirsel romanı yayımlandı. Orhan Pamuk'un uluslararası düzeydeki şöhreti, *Yeni Hayat* yayınlanmasıyla daha da pekişmiştir. Zafer Doğan'a göre *Yeni Hayat*'ın bir boyutu mistik ve tarih ötesi, zamansız bir düzlemde geçer. 1980'ler ve 1990'lar Türkiye'sinin geçirdiği toplumsal değişimin izlerini romanda takip edebilmek ve bu değişimin ilk boyutu, askeri darbeyi takip eden süreçte Türk-İslam sentezinin artık devletin resmi ideolojisi haline gelmesidir (Doğan, 2014: 194). Orhan Pamuk'un olağanüstü postmodern anlatım teknikleriyle kaleme aldığı romanları uluslararası düzeyde ününü arttıran bir etken olmuştur. Farklı anlam katmanları mimari yapının içine özenli bir çalışmayla ustaca yerleştirilmiş; okuru, ardından gidilen ipucunun götürdüğü yere göre değişik yorumlara yönlendirmiştir. Ancak, dikkatli okurun hemen farkına varacağı 'titizlik' ve kurgusal planlama, bu çokkatmanlı yapının altında—yapısalcı yaklaşımla konuşarsak—belirli bir 'dizge'nin varolduğunu göstermektedir (Ecevit, 1996: 62). Orhan Pamuk *Yeni Hayat* için şunları ifade eder: "o derindeki birliği saptamak, onun peşinden koşmak değil, onun ipuçları arasında uykuyla uyanıklık arasında bir otobüs yolculuğundaki gibi, sezgilerle dolaşmak" (Pamuk, 2013b: 158). Çünkü bu kitap için temel düşünce sezgidir.

Tam dört yıl sonra *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı 1998'de yayımlandı. Osmanlı ve İran nakkaşlarını, derin bir türü hem aşk, hayat, sanat, evlilik, aile, gerilim hem de siyaset romanının entrikasıyla hikâye ettiği, genellikle bölümler halinde yazıldığı ve bölümler ya numaralandırılır ya da bölüm başlıkları ile ayrıldığı postmodern bir roman. Orhan Pamuk'un en renkli ve en iyimser romanım dediği *Benim Adım Kırmızı* 1591 yılında İstanbul'da karlı dokuz kış gününde geçiyor. 2006 yılında *Benim Adım Kırmızı* romanı sayesinde Nobel Ödülü'nü kazandı ve bu ödülü alan ilk Türk vatandaşı olmuştur.

Nobel Ödülü dışında bu kitapla Fransa’da *Prix du Meilleur Livre étranger*, İtalya’da *Grinzane Cavour* (2002) ve İrlanda’da *International Impac-Dublin* (2003) ödülleri kazandı. *Benim Adım Kırmızı* eseri, Orhan Pamuk’un bir başyapıtı olduğu söylenebilir.

2002 yılında yayınlanan *Kar* ve 1998 yılında yayınlanan *Benim Adım Kırmızı* ile uluslararası en çok satan yazarlardan biri haline gelen ünlü isim aynı zamanda Nobel Edebiyat Ödülünü kazanmıştır. *Kar*’daki Orhan Pamuk tarafından postmodern çerçevede bulunan farklı biçim ve teknik ile yolunu açtığı siyaset, şiddet ve siyasi gerginlik gibi gerçekleştirmektedir. Bundan başka Demir’e göre Orhan Pamuk, romancılık kariyeri boyunca kendini sürekli yenileyen, yeni teknikler, yeni anlatım biçimleri ve yeni izlekler deneyen bir yazardır. Hemen her romanı, daha öncekilerle bir biçimde ilişkili olmasına rağmen önemli farklılıkları da bünyesinde barındırır. Pamuk’un en önemli özelliklerinden biri de romanlarına ilişkin dile getirilen eleştirileri dikkate alması ve daha sonraki romanlarında bu eleştirilere bir biçimiyle yanıt vermesidir (Demir, 2011: 542). Orhan Pamuk’un dediği gibi bütün eserlerinde deneysel bir şekilde yenilik oluşturmaları için bilerek ve kasıtlı olarak yapılmaktadır.

Kar, “İlk ve son siyasi romanım” dediği , Kars şehrinde, siyasal İslamcılar, askerler, laikler, Kürt ve Türk milliyetçileri arasındaki şiddeti ve gerilimi hikâye eden bir romandır. Bu roman New York Times Book Review tarafından 2004 yılının en iyi 10 kitabından biri seçildi. Alman Yayıncılar Birliği tarafından 1950 yılından beri verilmekte olan, Almanya’nın kültür alanındaki en seçkin ödülü olarak kabul edilen Barış Ödülü, 2005’te Orhan Pamuk’a verildi. Ayrıca *Kar* Fransa’da her yıl en iyi yabancı romana verilen Le Prix Médicis étranger ödülünü aldı. Aynı yıl Prospect dergisi tarafından dünyanın 100 entelektüeli arasında gösterildi ve 2006 yılında Time dergisi tarafından dünyanın en etkili 100 kişisinden biri seçildi.

2008 yılında yayımlanan *Masumiyet Müzesi*, “Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum” diye başlayan ilk cümlesi ile “Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım” son cümlesi arasında bağlı olan hikaye yapısını oluşturmaktadır. Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*’ni yazmaya 2001 yılında *Kar* adlı romanı yayımladıktan kısa süre sonra başladı. Bir yıl yazdıktan sonra ara verdi ve *İstanbul*’u yazmaya başladı. Pamuk 2003 yılında *İstanbul*’u yayımladıktan sonra, tekrar romana döndü ve aralıksız olarak “aşağı yukarı yedi yıldır hep bu kitapla meşgulüm” (Pamuk, 2010: 434) demiştir.

Masumiyet Müzesi'nden altı yıl sonra hem bir aşk hikâyesi hem de modern *Kafamda Bir Tuhaflık* başlıklı bir destan olarak 2014 yılında yayımlandı. Bu roman Pamuk'un YKY'den çıkan ilk yeni romanı ve seçme hikaye *Ben Bir Ağacım*'dan sonraki ikinci kitabı oldu. *Kafamda Bir Tuhaflık* klasik biçimde yazılmış, kolay okunan, okura İstanbul'un 50 yıllık kentsel ve toplumsal değişimi ve bozacılık, yoğurtçuluk gibi kaybolan meslekler hakkında bolca bilgiyi bir ailenin tarihçesi içinde, aşk öyküleri ile birlikte veren bir romandır (Cumhuriyet Kitap Eki, 14 Ocak 2015).

Pamuk'un romanları ilk yayınevi olan Can Yayınları (Karacan Yayınları harici), bunda sonraki kitapları İletişim Yayınları tarafından yayımlandı ve son olarak tüm romanları YKY tarafından yayımlanmaktadır. 2015 yılında bu roman Türkiye'de Aydın Doğan Vakfı ve Erdal Öz Ödülleri'ni kazandı, daha sonra Ekin Oklap tarafından İngilizce'ye çevrilip 2015 sonunda uluslararası okura ulaştıktan sonra dünya çapında çok tartışılmış ve satılmıştır. Bir ay içinde ikinci baskısıyla raflarda yerini almış, Türkiye'de ve aynı şekilde kısa sürede Londra'da çok satanlar sıralamasında birinci sıraya yerleşti. 2016 yılının en prestijli edebiyat ödüllerinden biri kabul edilen Uluslararası Man Booker Ödülü'ne aday olduğu haberi gösterilen ve kısa listede yer alarak finale kalan yedi eserin ismi arasında Orhan Pamuk *Kafamda Bir Tuhaflık* eseriyle yer aldı.

Orhan Pamuk'un son romanı ve en kısa romanlarından biri olan, aşk, gençlik, kıskançlık ve baba-oğul ilişkilerini tarihsel olaylar üzerinden yaptığı tasvirlerle anlatan *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanı 2016 yılında yayımlandı. Adana'da okurlarıyla bir araya geldiği Çukurova Belediyesi Orhan Kemal Kültür Merkezi'nde Orhan Pamuk şöyle söyler: “Kara Kitap’tan yorulduğum, kısa bir roman yazayım dedim. Okyanusları koşarak geçeyim dedim, mümkün mü diye kısa roman yazmak. O da bende olmadığını düşündüğüm bir hüner, bir deneyim. Bana kalırsa Kırmızı Saçlı Kadın hem kısa, hem doğu-batı milli kimlik üzerine düşünme, şahsiyet ve medeniyet arasındaki ilişkiler gibi konuları irdelediği için tamamen farklı konular belki ama benzeyen yerler var. Bir üçüncüsünü yazıp, üçünü de bir ciltte yayımlama gibi fantezim, hayalim var” dedi (NTV, 6 Mart 2016).

Romanların dışında 1992 yılında yazdığı *Gizli Yüz* adlı film senaryosu Ömer Kavur tarafından çekildi ve film Antalya Film Festivali'nde “En İyi Senaryo” ödülünü kazandı. Varlıklı bir kent ortamında ve Batılı bir ailede büyüyen Orhan Pamuk'un hayatı,

film dünyası çok yakındır. Pamuk, 2007 yılında 60'ıncı yılını kutlayacak olan *Uluslararası Cannes Film Festivali* jürisine seçildi ve bu tecrübesini *Her Edebiyatçının Gençlik Rüyası* adlı bir yazı olarak dile getirdi. Orhan Pamuk, “bir romancının dünyanın en büyük ve etkili film festivalinde jüri üyeliği yapmasının nasıl bir duygu olduğu üzerine” şunları belirterek ifade ediyor ve diyor ki;

“Kırmızı halının üzerinden birkaç kere geçtim; bütün partilere, davetlere ve eğlencelere katılıp herkesin elini sıktım, herkesle iyi niyetle arkadaşlık ettim; çok şey gördüm, çok şey öğrendim ve çok da eğlendim. Çocukluk ve gençliğimde pek çok filmde hayranlıkla izlediğim Michel Piccoli ve ‘Aşk Zamanı’ndaki (*In the Mood for Love*) unutulmaz havasıyla büyülediğim Maggie Cheung ile jüri arkadaşlığı ettim. Ama bunun gibi bir- iki özel anın dışında Cannes’da jüri üyeliğine ilişkin hatıralarımı yokladıkça; bunları ben mi yaşamıştım; yoksa gazetelerde, televizyonda mı görmüştüm demeden edemiyorum. Çünkü yaşadıklarımın çoğunu gazetelerde zaten çoktan görmüştüm.

1970’li ve 80’li yıllarda tıpkı yayımlanmış Türkçe her kitabı şöyle bir görüp karıştırma kararım gibi, dünyadaki kayda değer her filmi de görmek gibi kendi kendime dayattığım aşırı hırslı bir kültür ve eğitim programım vardı. 1982 yılında, bir akrabamın evine gelip Paris’te otuz üç gün kalmış ve Pariscope dergisindeki programlardan bulduğum sinemalarda karımla kırk iki ‘sanat filmi’ seyretmişim. Bu filmler hakkındaki düşüncelerimi, futbol maçları ve futbolcular hakkında defter tutan bir çocuk gibi bir deftere yazar, henüz görmediğim Buñuel ya da Hitchcock filmleri hangileri belirlerdim. O yıllarda İstanbul’da, Henri Langlois’ın Paris’teki Sinematek’ini kendine örnek almış zayıf ve parasız bir Sinematek vardı” (Hürriyet, 28 Mayıs 2016).

Bundan başka *Babamın Bavulu*, Orhan Pamuk’un 2006 yılında Nobel Ödül Töreni’nde yaptığı konuşma metninin başlığı ve 2007 yılında İletişim Yayınları’ndan çıkan ince kitaptır. Yalnız *Babamın Bavulu* metni olmadığı için başka mekaleler örneğin Oklahoma Üniversitesi Puterbaugh Konferansı’nda yaptığı *İma Edilen Yazar* ve Almanya Yayıncılar Birliği Barış Ödülü’nü alırken yaptığı *Kars’ta ve Frankfurt’ta* başlıklı konuşmalarının da metinleri yer almaktadır. Ayrıca Pamuk’un 1998 yılında yayınlanan *Öteki Renkler* adında bir deneme kitabı ve kendi yaşamından kesitler anlattığı, 2003 yılında yayınlanan *İstanbul Hatıralar ve Şehir* adlı bir otobiyografik eseri de vardır (Demir, 2011: 21).

2010 yılında yayımlanan bir kitap, Orhan Pamuk’un yazılar seçkisini kapsamlı bir şekilde, çocukluğundan başlayarak hayatından, yaşadıklarından bütün içtenliğiyle söz

eden hayat, sokaklar ve edebiyat ile ilgili *Manzaradan Parçalar*'da bulunabilmektedir. *Öteki Renkler*'e eklenen bir kitap gibi kendi romanlarının yaratıcılık süreçlerini anlatması ve otobiyografisini genişletmek için yeni röportajları, denemeleri, yazıları ve söyleşilerini biriktirilip yayımlandı. Ertesi yıl Orhan Pamuk'un Harvard Üniversitesi'nde verdiği yaratıcılık süreçleri üzerinde ve edebiyat dersleri için hazırladığı konuşma ve notlardan oluşan kitaptır. Pamuk, yazı yazmanın ve romancılığın otuz beş yıllık meslek sırlarını, Harvard Üniversitesi'nde verdiği Norton derslerinde açıklamıştır. Daha önce T. S. Eliot, Borges, Calvino ve Umberto Eco gibi yazarların da verdiği bu derslerde, Pamuk edebiyat ve sanat anlayışını bir bütün olarak sunmuştur.

2012 yılında *Masumiyet Müzesi*'nin bağlı bir proje, özenle seçilmiş resimler ve fotoğraflar sağlayan bir katalog olarak *Şeylerin Masumiyeti* adıyla yayımlandı. Bu kitapta *Masumiyet Müzesi*'nde anlatan eski İstanbul'un kültürel simgeleri ve kurguları, kalabalık aile fotoğrafları aynı zamanda Pamuk'un on beş yılda kurduğu ilginç müzenin hem hikâyesi hem de kataloğunu oluşturup önemli bir gösterisini bize sunmaktadır. Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'ndeki eşyalar üzerinden İstanbul'u ve kendi hayatını anlatmasını içerir.

Bundan başka 2016 yılında *Masumiyet Müzesi*'ne ait olan bir proje geliştirmek için *Hatıraların Masumiyeti*'nin senaryosunu yayımlandı. "Benim adım Ayla, Füsün'un arkadaşıydım. On bir yıl ona komşu yaşadım..." diye başlayan bir senaryo, *Masumiyet Müzesi* romanındaki Kemal ile Füsün'un aşk hikâyesine Füsün'un arkadaşı Ayla'nın gözünden yeniden bakan bölümler eklemiştir.

Son zamanlarda, Orhan Pamuk bildiğimiz gibi yalnızca roman yazmamakla beraber her türlü edebi metin ve eleştiri yazıları da vardır. Pamuk'un 2016'ya kadar kaleme aldığı bütün eserleri aşağıdadır:

1. *Cevdet Bey ve Oğulları* (roman, 1982), Karacan Yayınları;
2. *Sessiz Ev*, (roman, 1983), Can Yayınları;
3. *Beyaz Kale*, (roman 1985), Can Yayınları;
4. *Kara Kitap*, (roman, 1990), Can Yayınları;
5. *Gizli Yüz*, (senaryo, 1992), Can Yayınları;
6. *Yeni Hayat*, (roman, 1994), İletişim Yayınları;
7. *Benim Adım Kırmızı*, (roman, 1998), İletişim Yayınları;

8. *Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikaye* (yazılar ve söyleşiler, 1999), İletişim Yayınları;
9. *Kar*, (roman, 2002), İletişim Yayınları;
10. *İstanbul: Hatıralar ve Şehri*, (anı, 2003), Yapı Kredi Yayınları;
11. *Babamın Bavulu*, (Nobel Söyleşi, 2007), İletişim Yayınları;
12. *Masumiyet Müzesi*, (roman, 2008), İletişim Yayınları;
13. *Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat* (yazılar ve söyleşiler, 2010), İletişim Yayınları;
14. *Saf ve Düşünceli Romancı*, (Harvard Üniversitesi'nde verdiği Norton Dersleri, 2011), İletişim Yayınları;
15. *Şeylerin Masumiyeti*, (Masumiyet Müzesi Kataloğu, 2012), İletişim Yayınları;
16. *Ben Bir Ağacım*, (Seçmeler, 2013), Yapı Kredi Yayınları;
17. *Kafamda bir Tuaflık*, (roman, 2014), Yapı Kredi Yayınları;
18. *Kara Kitap 25 Yaşında*, (roman, 2015), Yapı Kredi Yayınları;
19. *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehri*, (anı, 2015), Yapı Kredi Yayınları;
20. *Kırmızı Saçlı Kadın*, (roman, 2016), Yapı Kredi Yayınları;
21. *Hatıların Masumiyeti*, (senaryo ve anlatı, 2016), Yapı Kredi Yayınları.

2.2. *Masumiyet Müzesi Özeti*

Dünyanın diğer büyük romancılarında olduğu gibi Orhan Pamuk'un da özelliklerinden biri, romanlarının ilk satırı okuyucuyu cezbeden hatta sihirli bir cümle ile başlamasıdır. Örneğin *Masumiyet Müzesi*'nde “*hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum*” başlayan cümlesi bunlardan bir tanesidir. Bu kısa bir cümleler ile romanlarında geçen hikayeleri daha başından itibaren yansıtmaktadır. *Yeni Hayat*'ın “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti” diye başlayan ilk cümlesi gibi ne kadar derin ve olağanüstü olduğu görülebilmektedir. Ancak bilhassa bu kitabın başlayan ve sona eren “Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım” cümlesi ile verilmek istenen anlamı bağlanmaktadır. Orhan Pamuk, “*Masumiyet Müzesi*’ni de bilinçli olarak bu iki kavramla—hayat ve mutlulukla—açtım ve kapadım,” demiştir (Orhan Pamuk, 2016: 68). Bu romanda genel olarak hayat ve mutluluk temaları bulunabilir ve özel olarak konuların

ekseni: bağıllık, aşk, yalnızlık, korku, ölüm, kardeşlik, aile ve dostluk gibi temalar üzerinedir. Olayların ve çoğu hikayenin merkezi olarak melodramatik Yeşilçam filmlerinin dokusuna paralel bir seyir izlemektedir. Bu tür filmlerin kalıplarının kullanıldığı roman, hem melodramatik toplumsal dokuyu parodize etmekte hem de Türkiye'nin bir dönemini melodrama ruhu üzerinden anlamaya çalışmaktadır (Doğan, 2014: 297).

Masumiyet Müzesi takıntılı ve tutkulu bir aşk romanı denilebilir. *Masumiyet Müzesi*, 1975'ten 1984'e kadar başlayan duygusal ve kırık bir aşk hikayesi, Amerika'da okumuş ve tekstil zengini Basmacı ailesinin şirketlerinin başına müdür olarak 30 yaşındaki oğlu Kemal, uzaktan akrabası yoksul Keskin ailesinin 18 yaşındaki güzel kızı Füsün'un aşkını anlatmaktadır. Bu aşk hikâyesi ilk defa 27 Nisan 1975 tarihinde, beğendiği Jenny Colon marka bir çantayı satın almak üzere, Sibel'e hediye etmek için gittiği Nişantaşı'ndaki bir mağazada Füsün'la karşılaşmaya başladı.

Bundan sonraki süreç bir bahar günü, öğleden sonra Mayıs 1975'te, Kemal'in takıntılı bir tutku halinde gizli görüşmeleriyle devam eder. Merhamet Apartmanı'nda Füsün bekaretini Kemal'e verdikten sonra, genellikle her öğleden sonra saat 02:15 gibi ikili arasında görüşmeler devam etmektedir. Kemal, Merhamet Apartmanı'nda aynı dairede aynı saatte Füsün'u sürekli beklemektedir. Kemal'in ve Füsün'un göstermelik matematik derslerine başlamaları ile ikili arasında tutkulu bir aşk ilişkisine doğar. Bu aşkın ve sevişmelerinin mekânı ise çocukluklarında aile ziyaretleri ile bir araya geldikleri, eski eşyalarla dolu, bir nevi müze ev olan Kemal'in annesinin ailenin apartmanındaki bir dairesidir. Bu dairede 44 gün boyunca buluşurlar, matematik dersi çalışma kılıfıyla da sevişirler. Bütünüyle göstermelik olan bu matematik dersleri sonunda Füsün üniversite sınavını kazanamaz, üstelik sınav öncesi Füsün, Kemal'le sevişmiştir ve Kemal için Füsün'un hayatındaki bu önemli sınavın bir anlamı yoktur adeta (Süzük, 2011: 89). Bu kitap cinsellik, aşk ve sinema temalarının kesişmesi üzerinden Türkiye'nin bir dönemini nostaljiye kaçmadan ele almaktadır.

Aynı zamanda Kemal, bürokrat sınıftan bir ailenin kızı ve Paris'teki bir üniversiteden mezun olmuş, aydınlanmış ve Batılılaşmış bir genç kız olan Sibel ile nişan yapacaklardır. Nişandan birkaç ay önceki Kemal ve Füsün arasındaki gizemli fiziksel ve duygusal ilişkilerin, yasadışı bir ilişki halinde devam edeceği, Kemal tarafından

ciddiyetle düşünülür. Ama Kemal'in düşüncesi Füsün ile gizli ilişkisine devam etmek riss altındadır. Nihayet Kemal, Sibel ile bir gece lüks ve görkemli bir törenle nişanlanacaktır. Bu bağlamda Kemal, aynı sınıfa ait olduğunu söylediği cemiyetten arkadaşlarını davet ederek onlarla eğlenir. O gecede Orhan Pamuk hikayenin içine girip Füsün ile dans edince aynı anda Kemal ile konuşmuştu. Bu romandan da anlaşılacağı gibi romanın anlatıcısı başkahraman Kemal'dir. Ancak Pamuk, postmodern romanda kullanılan, ikinci kişilik (*alter ego*) ve üstkurmaca tekniğiyle, romanın başkahramanı Kemal'in ağzından anlatmış ve kendisine de romanın içinde bir köşe ayırmıştır.

Beni görmemiş gibi yapıyordu. Aramızdaki yedi masanın dördüncüsüne, huzursuz Pamuk ailesi yerleşmişti. O tarafa sokuldum ve bir ara babamla da iş yapmış Aydın ve Gündüz Pamuk kardeşlerle bir-iki laf ettik. Aklım Füsün'un masasındaydı, yanlarındaki masada Satsatçıların oturduğunu, genç ve iddialı memur Kenan'ın herkes gibi gözlerini Füsün'dan alamadığını ve onunla ahbaplık ettiğini fark etmiştim hemen (s.124).

Ben dans edenlere hiç bakmıyordum. Ama müzemizin kuruluşu sırasında, yıllar sonra görüştüğüm Orhan Pamuk Bey, aşağı yukarı o dakikalarda Füsün'un iki kişiyle dans ettiğini söyledi bana. Füsün'un ilk dans ettiği kişiyi o tanımıyor, hatırlamıyordu; ama ben onunSatsat'tan Kenan olduğunu anladım. Füsün'u dansa kaldıran ikinci kişiise, gururla söylediğine göre, Pamukların masasında az önce göz gözegeldiğim Orhan Bey'in kendisiymiş. Kitabımızın yazarı, yirmi beş yılsonra o danstan bana gözleri parlayarak söz etti. Orhan Bey'in, Füsünile dans eder ken hissettiği şeyleri kendi ağzından okumak isteyenler, lütfen "Mutluluk" başlıklı son bölüme baksınlar" (s.132).

Füsün, nişan töreni ertesinde, ailesi (Keskin ailesi) ile birlikte kayıplara karışmış, bir yıla kadar kaybolmuştur. Kemal ise, nişanlısı ile birlikte mutluymuş gibi hayat sürüyor gibi görünmüş ancak birkaç ay geçirdikten sonra Füsün'un yokluğunu içten içe hissetmiştir. Gerçek aşkının kaybolduğundan dolayı yıllarca Füsün'u görmeden, hayatını duygusal ve hassas hisler içerisinde geçirmiştir. Kemal, Füsün'dan ayrı kaldıkça, en azından bir yıl boyunca, ağırlar ve acılar içinde bir yaşamı olmuştur. Füsün'a ulaşamayan Kemal mutsuz günler geçirmeye devam eder. Kemal Füsün'u görmediği süreçte teselli bulmak için, Füsün'ların evinden ve sokaklarından birçok eşya çalmaya başlar ve bunları bir koleksiyon haline getirmek için uğraşmaktadır. Bu roman, Kemal ve Füsün'un kavuşamamalarının ve uzun süreli bir bekleyişinin hikayesidir. Ağrıları ve acıları yaklaşık bir yıllık süre zarfında, Kemal'e, babası öldüğü zaman Füsün'dan bir yerel

gazetede yas tutmak üzere evin adresini içeren bir not gelir. Kemal, Beyoğlu ve çevresinde Füsün'un adresini bulmaya çalışır ve nihayet Çukurcuma Caddesin'de Füsün küçük ve mütevazı bir evde bulur. Bu küçük evde Füsün ve ailesi oturmaktadır.

Kemal ekonomik ve kültürel gücünü kullanarak Füsün'u bulmaya çalışmıştır. Tam 8 yılını, Keskin'in evine, hemen hemen her akşam konuk olarak gelip Füsün'un hatırasını yaşama gayretiyle geçirmiştir. Bu arada Kemal, aşk mücadelesinden sapmaktadır. Pamul bu eserinde, tutkulu aşk fragmanları içeren Gabriel Garcia Marquez'dan *Love in the Time of Cholera*, Vladimir Nabokov'dan *Lolita* ve Nizami Ganjavi'dan *Layla & Majnun* gibi eserleri bize hatırlatıyor.

Füsün'u uzun bir aradan sonra ilk defa görmek, Kemal'in içinde mutluluk duygusu uyandırmıştır. Sevinçlidir Kemal, Füsün'u bulup mutlu bir yuva kurmanın hayallerini kurmaktadır. Oysa yaklaşık beş ay önce Füsün, şişman ve işsiz bir genç sinemacıyla evlenmiştir. Ertesi gün tuhaf bir şey başlayarak Kemal'in hayatında yaşanan kör aşıklık hali şu şekilde bir rutine dönüşmüştür: çay keyfinde, yemek masasında, eğlence yerlerinde, televizyonun karşısında, sinema salonlarında Füsün'la hep birliktedir.

Zaman sürdükçe Kemal hep böyle yapıp sevgilinin aşk anılarını anmak için Füsün'un saç tokası, küpesi ve fincanı, elbisesi, ayakkabı, ehliyeti ve başka pek çok eşyalarını toplamaya çalışmıştır. Bu yoğun ziyaretler sırasında Füsün'un kocası birçok nedenden dolayı hikayeden sürgün edilmiştir. Sonunda babasının ölümünden sonra, koşullar değişir ve Füsün kocasından ayrılmıştır. Bunca acıdan sonra Kemal'le Füsün evlenir. Babaeski'de Edirne yoluna bakan bir otelde dinlenmek için yola koyuldukları gecenin sabahında Füsün'un kullandığı ve Kemal'in de bulunduğu araç kaza yapar. Füsün ölür, Kemal ise ağır yaralanır.

2.3. *Masumiyet Müzesi* Romanındaki Karakterler

Bu başlık *Masumiyet Müzesi*'nin karakterleri ve kahramanların konumlarını daha ayrıntılı bir şekilde irdelenmeye çalışılacaktır. Sadece başkahramanı değil, aynı zamanda özel bir konumu işgal eden ve her türlü sınıftan karakterleri ya da olay örgüsünü oluşturan mekanları da anlatmak gerekmektedir. Çünkü romanın dünyasını ortaya çıkarmak için bu unsurları kullanmak analizi derinleştirecektir. Bir romanda kahramanların dünyasını incelemek, alanların, sınıfların ve sermayelerin sosyolojik

okumasıyla mümkün olabilmektedir. Bu yüzden aşağıda yer alacak olan tasvirlerle romanda geçen karakter ve mekanlar analiz edilecektir.

2.3.1. Kemal

Kemal, 30 yaşında İstanbul Beyoğlu'nda yaşayan, varlıklı bir aileye mensup ve eğitimini Amerika'da tamamlayan bir başkahramandır. Kemal, İstanbul'un 1970-1980 yıllarında sosyoekonomik açıdan üst sınıflarda yer alan, modern bir tiptir ve her türlü sermayeye sahip olan bir temsilcidir. Bu romanın başkarakteri olarak, Kemal'in güçleri ve varlıkları, kendi konumundaki sosyal uzamın içinde varolan ekonomik, simgesel ve kültürel sermayesi Bourdieu'nun sosyolojik bağlamı çerçevesinde bu tez çalışmasında yer almaktadır.

Bu romanda görülebileceği üzere Kemal'in güçleri ve kendi konumunu oluşturan sosyal uzamın içindeki varolan ekonomik ve kültürel sermayeye sahip olduğu gibi sosyolojik bağlamda çok önemli bir noktaya işaret etmektedir. Burjuva ailesi olduğu gibi her türlü ihtiyacı, toplumdaki özel konumunda temin edilebilmektedir. Tekstil fabrikasına sahip olduğu için, Kemal'in konumunu oluşturan sosyal uzamda en güçlü unsurlardan biri ekonomik sermayedir. Bundan başka kişisel bağlamda Kemal saf ve ayrıntılı bir başkarakterdir. Bir örnek vermek gerekirse “Alaaddin'in dükkanının önünden geçmek, küçükken annemle alışverişe çıktığımız sokakların, dükkanların havasını koklamak, ilk birkaç dakika bana o kadar iyi geldi ki, hayattan gerçekten korkmadığımı ve hastalığımın gerilendiğini sandım” diye söyler Kemal (s. 186).

Dolayısıyla Kemal, kendisini destekleyen ekonomik güçten özel bir sosyal uzam kurar ve aynı sınıfa ait olduğunu bir ekipten arkadaşlarıyla buluşarak boş zamanlarında ve aynı zamanda sınırlı sosyal ilişkilerini birlikte eğlenerek geçirmektedir. Yüksek sosyetenin içinde olduğundan dolayı, Kemal işgal ettiği ekonomik ve sosyal alanı koruma mücadelesini vermekte ve kendi çevresi ile bağlantısının güçlenmesi çabalamaktadır. Orhan Pamuk, Kemal üzerinde kişisel olarak şöyle anlatmaktadır:

O da Nişantaşı'nda büyümüş, yaşamış. Bir de daha önemlisi; o aşk yüzünden bense edebiyat siyaset yüzünden belki çevremden uzak

düşmüşüm. Alay etmişler, dışlamışlar. O da inatla direniyor. Kemal'le özdeşleştiğim, ona saygı duyduğum yer bu. Aslında kahraman kim olursa olsun kültür aynı. Evet kahramanlar üzerinden kültür anlatıyoruz ama ilk defa kahramanlar üzerinden derken hayali kahramanlar üzerinden demek istiyorum. Hem böyle diyorum ama aslında Kemal bu müzeden çok hoşnut kalırdı (NTV, 26 Nisan 2012).

Halbuki aşk konusunda Füsün'a hep bağlanan, aşk ve duyguların gücü olduğundan dolayı Kemal'in gücü ve sermayesini yok ederek Füsün'un varoluşunu tamamen eline alması için başka mücadelelerle uğraşmaktadır. Kemal'in varlığı, kendi alanı ve sermayesini Füsün'un önünde hemen yok olmuş gibi görünmektedir. Kemal, Füsün'a yakın olmak için sermayesini kullanarak birtakım film projeleri için destek oluşturmaktadır. Kemal de, varlığını meşrulaştırmak, ailenin yanında olmak ve Füsün'un hayatını kontrol edebilmek için bu destek çağrısına adeta minnettar kalarak yanıt verir. Feridun'la Kemal birtakım projeler üretirler. Füsün ile Kemal arasında ise, bir gerilim sürekli havada asılıdır. Kemal Füsün'a âşıktır ama Füsün'un duygularını net olarak analiz edemeyiz, daha çok bir öfkenin içten içe Füsün'da yer ettiği izlenimine kapılırız (Süzük, 2011: 92).

Orhan Pamuk, Kemal'i şu ifadelerle anlatmıştır:

Roman, Kemal'in aşk hikayesinin biraz gururla, iktidarla, erkeğin iktidarının reddedilmesiyle, sahip olamamakla, iktidarında şüpheye düşmesiyle ilgili bir şey olduğunu da sezdirir ya da kitabı yazarken bunları düşündüm. *Masumiyet Müzesi* bize Kemal'in dünyaya bakışı üzerinden ama onun görüşüyle tamamen uyuşmadan hayatta değerlerin ne olduğunu hissettirir (Orhan Pamuk, 2016: 68).

2.3.2. Füsün

Masumiyet Müzesi'nin kadın ana kahramanı Füsün'dır. Kemal'in tam tersi bir portresidir: yoksul aileden ve liseden mezun olduktan sonra üniversiteye girmekte başarısız olan on sekiz yaşında masum bir kızdır. Babası emekli öğretmen, annesi ise arasıra terziilik yapan bir evkadınıdır. Füsün, üniversite sınavlarına hazırlanmak için Kemal'den matematik derslerini öğrenmek için

destek alır. Ancak Kemal için bu dersler bir bahanedir çünkü Füsun'un hayatındaki bu önemli sınavın bir anlamı yoktur.

Aslında feminist açıdan bu roman sadece ben kişisiyle, yani kahraman anlatıcı bakış açısıyla Kemal'in gözlerinde olaylar okuyucuya aktarılır. Füsun ise, Kemal üzerinden tanımlanır (Süzük, 2011: 89). Füsun bu romanda adeta bir nesne halindedir. Sesi, düşünceleri ve kendi başına bir görüntüsü yoktur. Füsun, bu anlamıyla bir kişi değil, bir hayaletten ibarettir. Ancak özel bir şekilde Füsun'un önemli bir alan mücadelesi vardır, yani ana kadın kahramanın film yıldızı olma ve ünlü olma hayallerini de yansıtmaktadır. Bu durum kendisinin alan mücadelesinin var olup olmadığını göstermektedir.



(1. Tablo Füsün'nun kıyafeti)

Hakikaten Orhan Pamuk Füsün'u çok düşünmüş ve Füsün için şu ifadelere yer vermiştir:

Fusun'un açıklı hikayesi, aslında birazda Türkiye'de kadının hikayesidir. Erkekler kadınları aşklarıyla ezerler! Kadınlara uyguladıkları baskıyı aşklarıyla meşrulaştırırlar. "Seni çok seviyorum, evden dışarı çıkma" gibi. Ya da "Seni çok seviyorum, onun için..." Derler. Kadın kimliğinin gelişimine izin vermezler. Sadece Türkiye'ye özgü bir şey değil. İktidar sahibi erkekler, bana kalırsa, bizim kültürümüzde, dünyanın bu tarafında; aşklarıyla kadınları bir kalıba sokmak isterler (Pamuk, 2016: 89).

Erkek, eylem konusunda bir kafa karışıklığı yaşamadığı gibi, ataerkil ahlâk anlayışında bile, kadını mağdur edebilecek eylemleri karşısında kendini vicdanen sorumlu tutmaz; ya da bu suçluluk duygusunu, takıntılı bir biçimde Fusun'un eşyalarını çalmaya ve biriktirmeye yönlendirir. Fusun ise, sadece "güzel" olarak tanımlanır. Dilsiz, talep etmeyen, kendini dışa vurmayan bir "güzel"dir (Süzük, 2011: 102). Fusun, erkeklerin sunduğu o kalıpları biraz kullanır. Erkeğin istediği etrafında dönerek hayatta kendi istediğini gerçekleştirmek ister; ne yazık ki istediği şey, Yeşilçam film oyuncusu olmaktır (Pamuk, 2016: 89).

2.3.3. Sibel

Kemal'den başka 1970'li yıllarda İstanbul'un burjuvasına bakıldığında bir örnek olarak Sibel'in karakteri incelenebilir ve toplumun üst sınıflarına mensup toplumsal tipler daha net bir şekilde incelenebilir. Her türlü moda akımları genelde, Paris'in pahalı firmalarından İstanbul'a taşınmaktadır. Sorbonne'da okumuş—o zamanlar İstanbul burjuvaları Paris'te bir şeyler okuyan bütün kızlara 'Sorbonne'da okudu,' derlerdi—Sibel kısaca batılılaşmış bir Türk kızı ve modanın bir temsilcidir. Onun moda eğilimleri şöyle anlatılır:

O zamanlar Şişli, Nişantaşı, Bebek gibi semtlerdeki evlerinde canları sıkılan batılılaşmış İstanbullu zengin evkadınları "sanat galerisi" değil, "butik" açar, *Elle*, *Vogue* gibi ithal dergilerden kopya edip diktirdikleri "moda" elbiselerle, Paris ve Milano'dan bavullar içinde getirdikleri kıyafetleri, kaçak ıvır zıvır ve takıları, kendileri gibi canı sıkılan diğer zengin ev kadınlarına saçma denilecek kadar yüksek fiyatlarla satmaya çalışırlardı (s.13).

Kültür konusunda çok sevdiği Avrupa tarzı (özellikle Fransız taklidi) Kemal'in gözü ve sesiyle Sibel'in içinde olduğu olaylarda kolayca

görülebilmektedir. Aşağıda Pamuk'un sesiyle Türkiye'nin Müslüman toplumu arasında ilginç bir şekilde tabulaştırılmış bir alıntıyı paylaşmak yerinde olacaktır:

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 (s.19).

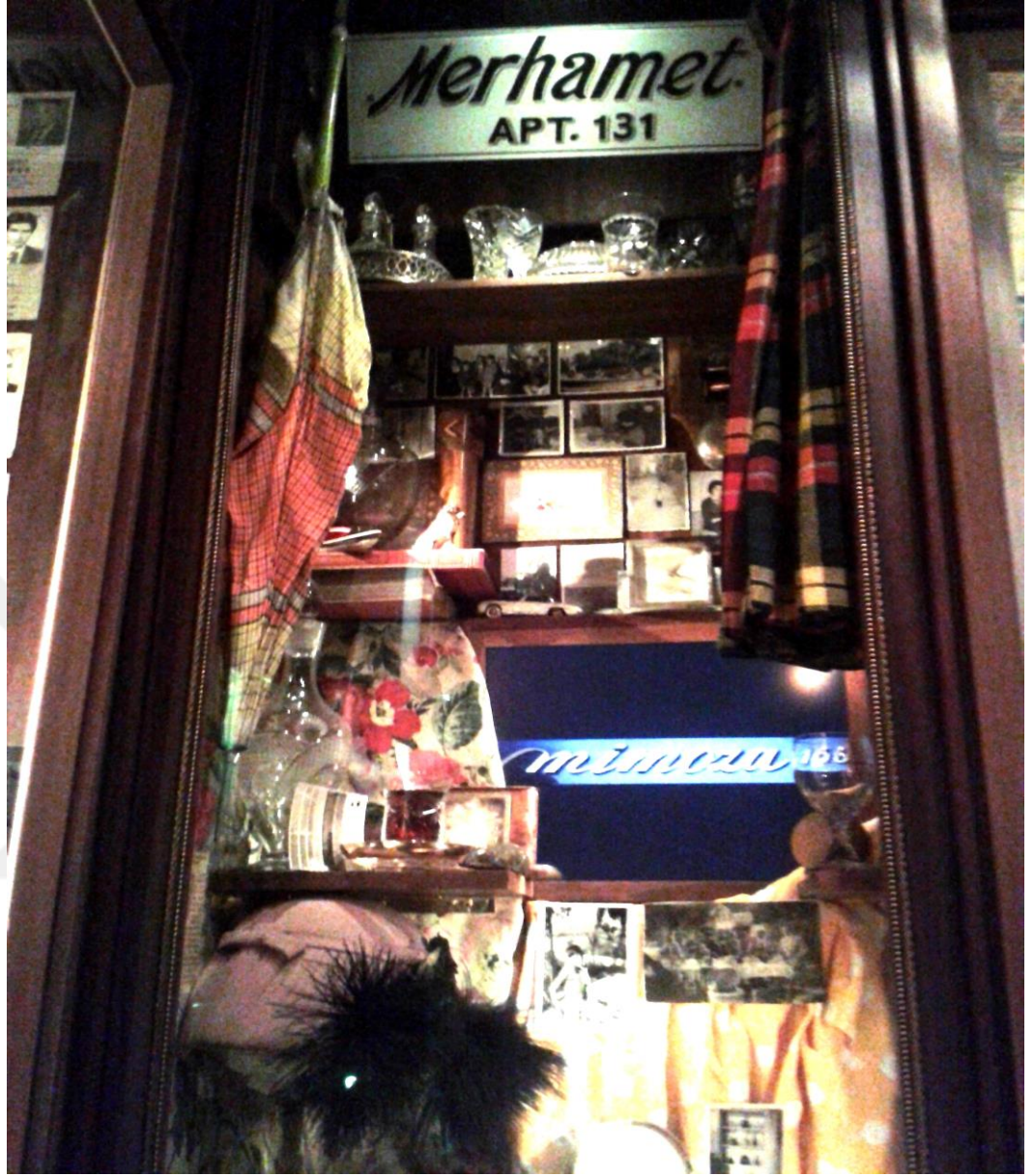
2.3.4. Kemal Ailesi

Kemal'i anlayabilmek için ailesinin özelliklerini ve aile tipini tanımak önemlidir. Onlar toplumun üst sınıfını temsil eden, İstanbullu bir burjuva örneği ve Avrupa'nın modern hayat tarzından etkilenen, adet ve gelenekler konusunda batıyı taklit eden bir ailedir. Aslında Kemal'in babasının koşullarını gördüğümüzde, Kemal'in ailesi için dağılmış bir aile diyebiliriz. Çoğu zaman evinden kaçıp yurt dışına gidip gelen bir iş adamıdır. Bir kez Haziran başında, nişana dokuz gün kala, güneşli bir Perşembe günü babasıyla Emirgan'daki Abdullah Efendi Lokantası'nda bir öğle yemeği yerken, babasının Kemal'e başka kadınla aşk ilişkisinin olduğunu anlatmıştır:

On bir yıl benim sevgilim oldu o kız, çok güzeldi (s.97)... bu anlatacaklarımı sakın ağabeyine söyleme. O katıdır, anlamaz. Sen Amerika görmüşsün, seni huzursuz edecek bir şey de anlatmıyorum (s.98).

Kemal'in ailesi Orhan Pamuk'un ailesine benzer. Kemal'in ailesi, burjuva, batılı, sermayeye sahip olan ve dağılmış bir ailedir. Orhan Pamuk, batılı bir aile tipi olarak Kemal'in ailesini şu şekilde anlatır:

Batılılaşmacı ve laik Türk burjuvazisi, tıpkı Kemal'in ailesinde olduğu gibi, bir yandan kurban kesip etini yoksullara dağıtıp dini ve toplumsal görevini yerine getirirken, dinin yasakladığı alkolü bayramın verdiği şenlik duygusuyla birlikte her zamankinden çok ve Avrupai bir törenli tüketir. Modern ve içkiyi seven (İslam'ın yasaklarına rağmen) bir burjuvazinin oluşmasını çok isteyen Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Kemal Atatürk, 1930'da İstanbul'da bir likör fabrikası kurdurmuştu (Pamuk, 2012: 90).



(2. Tablo Kemal ailesi)

2.3.5. Füsün Ailesi

Alt orta sınıftan bir ailedir; emekli öğretmen, terzi ve Füsün ise dükkanda çalışan bir işçidir. Füsün'un ailesi, İstanbul'un yoksulluk ortamını ve bir bakıma çoğunluğunu temsil eden bir örnektir. Bunun gibi bir aile için pek fazla yapılacak şey yoktur, aynı zamanda çocuğun (yani Füsün) eğitim koşulları felaket olmuş gibi daha üniversiteyi kazanmadan güzellik yarışmasına sokulmuştur. Pamuk, Füsün'un ailesini şu sözlerle ifade eder:

"Çok, çok yoksullardı," dedi annem. Abartmış olmaktan korkarak ekledi: "Ama yalnız onlar mı oğlum, bütün Türkiye fakirdi o zamanlar." Annem o zamanlar Nesibe Halanın "çok iyi bir insan, çok iyi bir terzi" olduğunu söyleyerek onu arkadaşlarına tavsiye eder, yılda bir kere de (bazan iki de olurdu) onu bizim eve bir davet, bir düğün için elbise dikmeye çağırırdı (s.16-17).



(3. Tablo Füsün'un yatağı)

2.3.6. Fuaye Lokantası, Abdullah Efendi Lokantası ve Yeşilçam Sineması

Ayrım kitabının habitusunun daha kapsamlı anlaşılması ve uygulanması için başka alanlarda Bourdieu'nun araştırma yaptığı en ilginç bulgularından biri olan "tat/tad" kavramına bakmak gerekmektedir. *Masumiyet Müzesi*'nde açık bir şekilde 1960-1980 yılları arasında İstanbul'u ve İstanbul'un popüler kültürünü

yansıtan, özellikle film dünyası ve üst ve orta sınıfın yemekleriyle alakalı kısımlara açıkça yer verilmiştir. Bunların oluşturduğu tadın popüler bir anlamı vardır. Orhan Pamuk “müzemizde romanın ve müzenin anlattığı insanların, 60’larda, 70’lerde, 80’lerde orta sınıf İstanbullu Türk ailelerin yediği yemekler sergilenir” (Pamuk, 2016: 74) demiştir. Ayrıca bu romanda da bulunabilen ve Bourdieu tarafından kullanılan habitusta ‘tat/tad’ terimine önem verilir ve İstanbul üst sınıf toplumunun popüler kültürü üzerine genel bir manzarası için önem arz etmektedir. İstanbul’un Beyoğlu, Şişli ve Nişantaşı semtlerinde Fuaye Lokantası, Abdullah Efendi Lokantası ve Yeşilçam Sineması gibi sınırlı ve belirlen sayıda ‘elit tadı’ arasında bulunan boş zaman öldürmek için değerini artırmaktadır. Bu konu hakkında şöyle anlatır Orhan Pamuk.

Yıllar sonra resimli yemek listesini, bir ilanını, özel kibritini ve peçetesini arayıp bulduğum ve burada sergilediğim Fuaye, kısa zamanda Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı gibi semtlerde yaşayan sınırlı sayıda zenginin (gazetelerin dedikodu sütunlarının alaycı diliyle söylersek "sosyetenin") en çok sevdiği Avrupa tarzı (Fransız taklidi) lokantalarından biri oldu. Müşterilerine bir Avrupa şehrinde oldukları izlenimini altını çok çizmeden vermek isteyen bu lokantalara Ambassador, Majestik, Royal gibi Batılı ve iddialı adlar yerine, Batının kenarında, İstanbul’da olduğumuzu hatırlatan Kulis, Merdiven ve Fuaye gibi adlar verilirdi. Daha sonraki kuşak yeni zenginlerin gösterişli mekânlarda anneannelerinin pişirdiği yemekleri tercih etmeleriyle, gelenek ve gösterişi birleştiren Hanedan, Sultan, Hünkâr, Paşa ve Vezir gibi pek çok yer açıldı ve Fuaye unutulup gitti (s.20).

Bir yandan Yeşilçam, 1980 öncesi dönemde film şirketlerinin çoğunluğunun bilenen film merkezi olarak İstanbul’un Beyoğlu semtinin Taksim’e yakın kısmında yer alan bir sokaktır. Orada oyuncular, senaristler ve bütün film projelerini tıkr tıkr üretmektedir. Bundan başka Orhan Pamuk, Yeşilçam Sokağı üzerine böyle anlatır:

O zamanlar senede yedi yüze yakın film üreterek, Hindistan’dan sonra dünya ikincisi sıfatını tanımakla övünen Türk film sanayiinin merkezi, Beyoğlu’nda, Yeşilçam Sokak’ta, on dakikalık bir uzaklıkta olduğu ve pek çok oyuncu Cihangir’de yaşadığı için sokaklar bu filmlerde hep aynı rollerde hep aynı ikincil kişilikleri canlandıran amcalar, solgun ve boyalı teyzelerle doluydu.... Güneşli günlerde, birden bir minibüs peydahlanır,

içinden çıkan oyuncular, ışıkçılar ve ‘film ekibi’ on dakika içinde bir aşk sahnesini şipşak çekip kaybolurlardı (Pamuk, 2014: 88-9).... Bu Beyoğlu sokağı, yetmişlerin ortasında televizyonun derbesiyle karşılaşınca porno film üretmeyi bir care olarak gördü (Pamuk, 2013b: 336).

2.4. Roman, Müze ve Film

Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi* romanıyla büyük bir projenin bir parçası olarak ‘edebi İstanbul’ kurmak amacıyla inşa etmektedir. Aslında onu hiç kimse farketmeden bu roman yazdı ve ondan sonra sıralanan müze ve film projeleri olarak kapsamlı bir şekilde edebi İstanbul adına özgün bir proje gelişmektedir. Bu şehrin bütününe canlandırmak amacıyla hayal kurdu ve İstanbul'un eşyalarından bulunan hatıraları sergilenmektedir. Orhan Pamuk, “eşyalara bakıp hatıralarımızı bir film gibi yeniden görmek mümkün müdür?” diye sordu. *Masumiyet Müzesi* bunun mümkün olduğuna, yani eşyaların sihrine inananlar tarafından yapılmıştır. Bize ilham veren şey, Kemal’in eşyalara olan inancıdır. Bu koleksiyoncu tutkusundan da başka bir duygudur: Asıl istediğimiz, şeylere bir fetişist gibi sahip olmak değil, onların sırrını anlamak! (Pamuk, 2012: 195). Dahası İstanbul'un edebi dünyasını gerçekleştirmek amacıyla ve genel olarak İstanbul'un sanat açısından hiç şüphesiz ki kuruldu bu müze. Orhan Pamuk “Çocukluğumun İstanbul’unu kurarken kafamdaki siyah-beyaz resimlerle onların İstanbul hakkında yazdıklarını birbirime karıştı ve İstanbul’u, benim İstanbul’umu onlarsız düşünemez oldum. Bir ara, otuz beş yaşlarımda *Ulysses* tarzı bir büyük İstanbul romanını yazmayı düşlerken, çocukluğumda benim gezindiğim İstanbul sokaklarında bu dört hüznü yazarın da gezimnesini hayal etmesin zevklerime kapıldım” diye yazdı (Pamuk, 2014: 108). Bu anlamda İstanbul’un tümlerinin bütünlüğü ile Orhan Pamuk ne kadar çok yakındır ve artık birleşmiştir.

Üstelik yurtdışında ve uluslararası medyada konuştuğunda İstanbul’daki roman sanatının inceliklerinden bahsediyor ve İstanbul temsilcisi olduğunu her zaman belirtmektedir. Özellikle *Kara Kitap*’tan sonra kendisini İstanbullu iddia ettiğini yurtdışındaki okuyucu kitleside onu bu şekilde kabul etmektedir. 2006 yılında Nobel Ödülü’nü aldıktan sonra uluslararası tanınması oldu ve İstanbullu olarak Dostoyevsky’nin St. Petersburg’u, Joyce’un Dublin’i ve Proust’un Paris’i gibi Nobel’in konuşması tarafından bahsedilmektedir. Bundan sonrası Orhan Pamuk İstanbullu demektir ve

Masumiyet Müzesi romanı yayımlanınca dört yıl sonra müzesini açıldıktan sonra dünya çapında tam olarak İstanbullu'nun yazarı ve 'kentin nefesi'ni ifade etmektedir.

Dolayısıyla İstanbullu veya 'İstanbul'un nefesi' olan Orhan Pamuk *Masumiyet Müzesi* ile son derece bir ispattır ve İstanbul'da kendi kaderinde olmak üzere romandan müzeye hatta bir film projesini oluşturup kendi ismiyle yazılmaktadır. Ayrıca büyük bir İstanbullu hissettiğini derin bir şekilde söz alır:

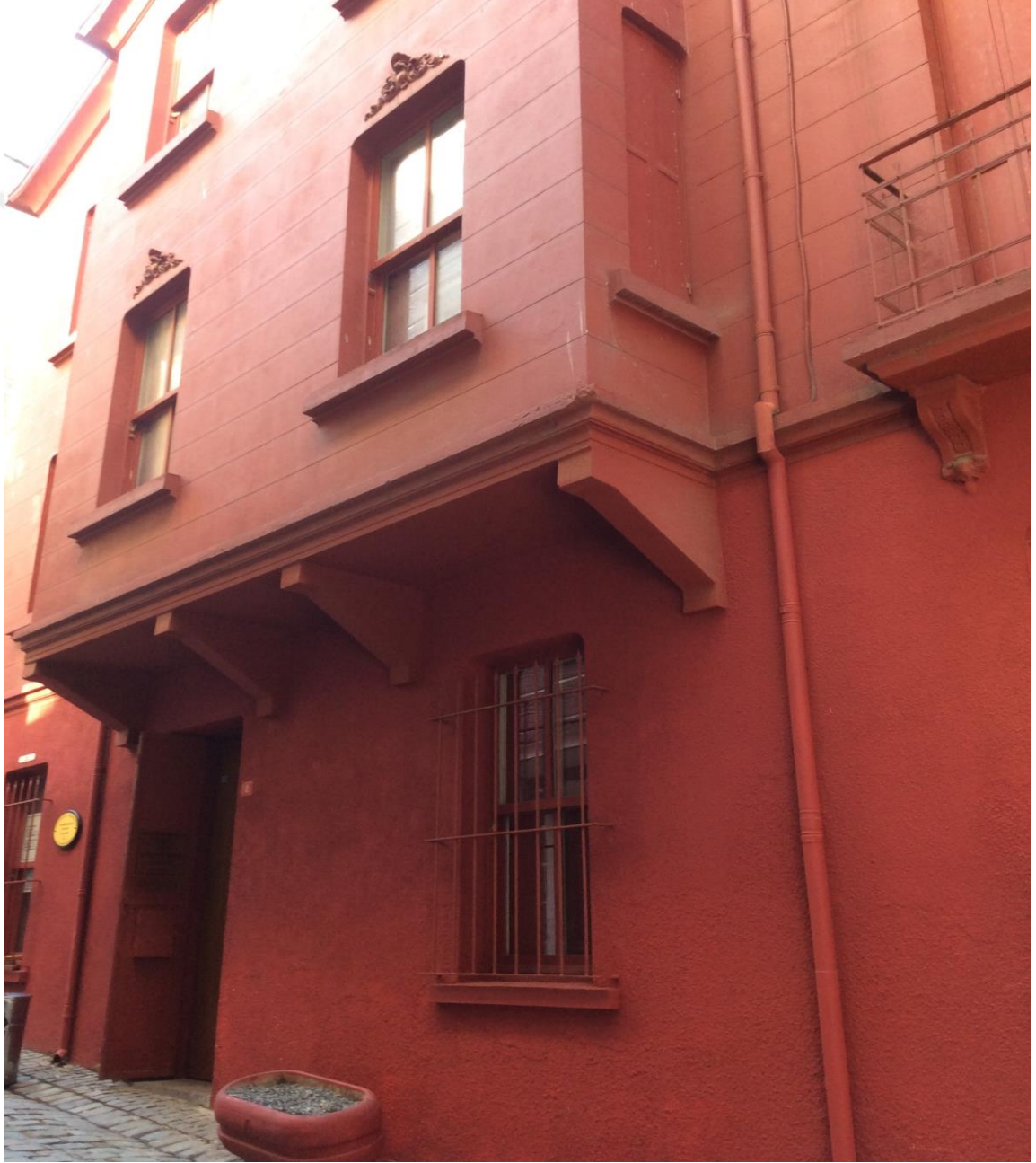
Benim için insanın diğer şehirleri, başka ülkeleri, evleri, hayatları, dünyaları kıyaslayacağı İstanbul'dan başka bir şehir, ülke, vatan, ev yoktur. Bazan İstanbullu olduğum için, oranın yazarı olduğum için, kendimi talihli hissederim: Şehri binlerce yazara yüzlerce yıl yetecek kadar hikayeyle kaynaşır. Bazan da yalnızca İstanbullu olduğum için kendimi eksik ve yetersiz bulduğum olur (Pamuk, 2010: 143).

2012 yılında bir baharda romanın ardından dört yıl sonra müze açıldı. Kitap ile birlikte Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* projesini tamamlayan müze Çukurcuma'da, 19. yüzyıldan kalma bir binada yer almaktadır. Bazı okuyucular çoğunlukla tanınmayan olsa bile, Pamuk "gerçek müzeler, zamanın mekana dönüştüğü yerlerdir" söylediği gibi tüm duygusal hatıranın teselli nesnelerini dönüştürmek ve derinden dokunmadan anılar-mekânına yerleşmek için önem verir. Aynı isimle dünyanın bir roman tarafından esinlenen ilk müzesi olan *Masumiyet Müzesi*, romanın baş kahramanın aşık hikayesi ile ilgili, sevgilisini hatırlatmak için toplandığı eşyalardan oluşmaktadır. Bu müzeyi ziyaret etmek isteyenler unutmayın: romanı alıp 537. sayfasındaki bileti kapıda damgalatırlarsa içeriye bedava girip Füsun'un tüm aşık hikayesini hem gerçek eşyalar hem de aşık atmosferi bile görebilmektedir.

Genel tanıtım olarak müzenin resmi internet sitesi olduğunu düşündüğümüz <http://www.masumiyetmuzesi.org> sitesinin "Müze Hakkında" adlı bölümünde şu açıklamalar yer almaktadır:

Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk'un hem yazdığı bir roman hem de yaptığı bir müzedir. Pamuk 1990'lerden itibaren romanı ve müzeyi baştan beri birlikte düşündü. 1974 ile 2000'lerin başı arasında geçen aşk romanı, biri zengin diğeri orta halli iki aile üzerinden geçmişe dönüşler ve hatıralarla birlikte 1950-2000 arası İstanbul hayatını anlatıyor. Müzede ise romanda anlatılan kahramanların kullandığı, giydiği, işittiği, gördüğü, biriktirdiği, hayal ettiği şeyler dikkatle düzenlenmiş kutu ve vitrinlerde sergileniyor.

Müzeden zevk almak için romanı okumaya gerek yok. Tıpkı romandan zevk almak için müzeyi gezmeye gerek olmadığı gibi. Ama romanı okuyanlar, müzenin çeşit çeşit anlamını daha iyi kavrayacakları gibi, müzeyi gezenler de, romanı okurken fark etmedikleri pek çok şeyi görecekler.



(4. Tablo *Masumiyet Müzesi* binası)



(5. Tablo *Masumiyet Müzesi*'nin binasının farklı açılardan)

Müzeye girince ilginç sergileri masal gibi gösterip ancak aynı zamanda eski İstanbul'un hatıralarından ve kentin gönüllerin gerçeklerinden meydana getirmektedir. Hem roman hem de müze birbirine bağlıdır, hayal ve hikaye ise hissedebilmektir.

Masumiyet Müzesi fikri ile ilgili en çok meydan okuduğın şeyler zaten kitabın ve müzenin hüznü nesneleri ile birlikte kurgulamaya sağlamaktadır. Bütün kitabın hikayesi 83 bölümünde yakalanan ve sergilenen eşyalarıyla müzede de kısım kısım yerleşmektedir. Hem roman hem de müze asıl bir nokta kılarak, 1970'lerde Türkiye'nin özellikle İstanbullunun yaşantısı, evliliği, ailesi, tutkusu, arkadaşlığı, mutluluğu, ağrısı, cinselliği ve kadın baskısına üzerinde bulunmaktadır. Hayalları getirmek için anlatılan kahramanların giydiği, içtiği, gördüğü, hissettiği şeyler dikkatle müzede sergilenmektedir. Dahası müzeyi ziyaretçiler için Orhan Pamuk, müzeye bir hikayeyi takip etmek için kurulmuş bir mekan olarak bakmıyorlar. Müzeye bir duyguyu resimleyen, bir duyguyu işleyen bir yer olarak bakıyor, orayı yaşıyorlar diye talimat vermektedir (Pamuk, 2016: 92).

En büyük eşyası da bu binanın kendisidir. Bu binayı aldım. Burası bambaşka bir şeydi. Onu bir ailenin evi olarak romanda işledim sonra da onu müzeye çevirdim. Yani, tıpkı roman okurken olduğu gibi müzeyi gezenler de hangisi gerçek hangisi yazarın hayali diyecekler. Ama en sonunda en sonunda bir kültürü, İstanbul'u eşyalarla gösteriyoruz (NTV, 26 Nisan 2012).



(6. Tablo *Masumiyet Müzesi*'nin sergisileri)

Orhan Pamuk *Masumiyet Müzesi* üzerine genel olarak şöyle dile getirir:

Masumiyet Müzesi'nde yalnızca İstanbul'da 1950 ile 2000 arasında yaşayan insanların eşyaları değil, o insanların gördükleri manzaralar, filmler, kartpostallar, gazeteler, gözün görmekten hoşlanacağı, bize o eski İstanbul'u hatırlatan, Füsun ve Kemal'in aşkını anlatan her şey ya da benim ve arkadaşlarımla bulabildiği şeyler sergilenir (Pamuk, 2016: 75-6).

Masumiyet Müzesi filmi ise 2016 yılında İngiliz belgesel yönetmeni Grant Gee'nin yaptığı *Hatıraların Masumiyeti* adlı film ortaya çıkar ve 2-12 Eylül 2015'te yapılan 72. Venedik Film Festivali'nin Venedik Günleri bölümünde özel bir gösterimle yer aldı. Filmin yönetmeni Grant Gee, daha önce ünlü İngiliz rock müzik grubu Radiohead ve Alman edebiyatçı Winfried Georg Sebald üzerine yaptığı belgesel filmlerle tanınmaktadır. Bu filmde müzenin içindeki eşyalar, romana konu olan ve 1970'lerin İstanbul'unda yaşanmış talihsiz aşkın izlerini taşımaktadır. Film, eşyalardan hareketle şehrin büyülü kimyası, manzarası ve aşk hikayelerine doğru yolculuğa çıkarmaktadır. Orhan Pamuk, *Hatıraların Masumiyeti* kitabında müze ve film ile ilgili yazıyor ki roman ve müzede olduğu gibi, bu filmin arkasında da her şeyden çok İstanbul'da yaptığım uzun yürüyüşler var. Önce 1990'ların ikinci yarısında kafamdaki kurgusal aşk hikayesinin kahramanlarının yaşayacağı ve sonra müzeye dönüşecek (almaya paramın yeteceği) bir rev bulmak için İstanbul'un merkezini mahalle mahalle, sokak sokak dolaştım. *Hatıraların Masumiyeti* romanın hikayesi kadar, hikayelerin kaynağı esyalara, saatlere, fincanlara, resimlere, İstanbul'da geçen eski filmlerin karelerine ve şiirsel bir şekilde üst üste getirilen hayallerle, gerçek İstanbul manzaralarına dayanıyor (Orhan Pamuk, 2016: 8-9).

Bu filmde başka bir kahraman Füsün'un yerine geçen Ayla'nın gözünden yeniden bakarak *Masumiyet Müzesi* 'nden 'edebi İstanbul' projesini zenginleştirmek üzere daha benzersiz bir şekilde ve yeni kahramanın açısından hale getirmektedir. 2012 yılında İngiliz belgesel film yönetmeni Grant Gee ile Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İstanbul ve Pamuk'un dünyasını kapsayan bir belgesel için çalışmaya karar verdiler ve 2016 yılında bu film sinemalardaydı.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MASUMİYET MÜZESİ'NDE EDEBİ ALAN

3.1. Masumiyet Müzesi'nin İstanbul'u

Pierre Bourdieu, Gustave Flaubert'in romanı *Duygusal Eğitim*'ini araştırırken kendi *Sanatın Kuralları* kitabında Paris ile ilgili yer alan bir semti ele almaktadır. Buna göre Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'ne baktığımızda Flaubert'in anlattığı olay örgüsü ve Paris'teki seçtiği mekan olarak kendi İstanbul'da seçtiği mekana benzemektedir. Bir mekan olarak hem Paris hem de İstanbul kendi özellikleri vardır ancak kentin karakterlerine ve unsurlarına benzemek mümkün olabilir. Ama yazarın kaleme aldığı bu iki şehir üzerinde yoğunluğu yönünden farklı hissiyata yaklaşmaktadır. Bir olay örgüsünde kişiler, zaman ve mekan birbirinden ayırmak mümkün değildir. Öbür yandan Orhan Pamuk'un bütün eserlerinde İstanbul üzerinde anlatır ve hem doğduğu hem de kitaplarına ruhunu veren İstanbul ile özdeşleşmiş bir yazardır. Aşağıdaki yazılar ne kadar derin duygular yatan İstanbul için şöyle ifade etmektedir.

Bir şehirde benim gibi elli yıl –bazan on beş-yirmi yıl hiç dışına çıkmadan– yaşayanlar için aklın kendiliğinden bildiği şehir güzelliği iki türdür: 1. Şehirde yaşadığımız duygularla ilişkilendirdiğimiz güzel manzaralar. Aslında içinden hiç çıkmadığımız bir şehrin sokakları, bir süre sonra duygusal hayatımızın bir çeşit dizini olur. Bir sokak işten atılma acısını hatırlatır; bir başka sokaktan bir köprü'nün görünüşü ise, bir aşk mutluluğunu... 2. Aklın derinden bildiği ama eşyalar, fotoğraflar, kokular olmasa, bir daha hiç hatırlayamayacağı yaşanmış şeyler (Pamuk, 2012: 86)

Orhan Pamuk bu güçlü duygunun nasıl oluştuğunu anlatmak için 1952 ve 1972 yılların İstanbul'una kendi kişisel deneyimlerin ışığında bir yolculuk yapıyor. Bu arada Kemal'in gözüyle bakarak sesleniyor. *Masumiyet Müzesi*'nde İstanbul bir konum olarak bir kozmopolittir. Fakat kozmopolit çerçevesini bir asır içerisinde çatışma yaşanmaktadır. Kozmopolit toplumda İstanbul kozmopolitizm ve taşralılık, Batılı ve Doğulu, zengin ve fakir arasında çatışmalar vardı ve bu taşralılık endişesi, Zafer Doğan'a göre, hem kolektif düzeyde şehrin insanlarını kuşatan hüznün duygusuna hem de kişisel bağlamda yazarın

melankolisine eşlik eder. Böylece bu İstanbul imgesini anlayabilmek için şehrin tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişime bakmak gerekiyor (Doğan, 2014: 283).

Genel olarak Orhan Pamuk için İstanbul bir mekandır ve ayrıca şehir büyük bir ev gibi gösterir. Orhan Pamuk kendi evini anlatırken Ayşe Demir'den tıpkı bir anlatım şöyle var ki “ev düşünüldüğünde geçmiş, an ve gelecek birbirinin içine geçer. Hafıza ve hayal gücü, yaşanılmış, yaşanan ve yaşanılması umut edilen olayları bir araya getirerek mekan ait öznel ve özel bir tarih oluştururlar” (Demir, 2011: 20). Ayrıca kitaplarından bulunan İstanbul üzerinde anlattığı sürece olayları ve karakterleri çoğu zaman evinden ve ailesinden başlamış ve bu geçiş hem yazarın kendisi hem de şehir sakinleri üzerinde hüzünlü bir şehir simgesini yaratmaktadır. Böylece Orhan Pamuk hep şehre bakıp İstanbul'un ruhunu besleyip bütün şehrin üzerinden hayal edip yaşayan bir romancıdır. *Masumiyet Müzesi* dahil bir roman yazma yaratıcı süreç içinde bulunabilen Orhan Pamuk'un romanlarında en has olarak iki mekan vardır: onun evi (genelde Pamuk Apartmanı) ve İstanbul. Orhan Pamuk, romanların neredeyse tümünde şehirli insanların yaşamlarını anlatır ve şehir çoğunlukla İstanbul'dur. İstanbul'un Beyoğlu, Taksim, Nişantaşı, Sişli, Boğaz, Pera gibi mekanları hikayelerinde sık sık karşılaştığımız yerlerdir. Ancak daha kapsamlı olması için gösterecek iki yön ile hem İstanbul'un 1970'li yıllarını hem de İstanbul'un yüresel haritasını sergilenecektir.

3.1.1. İstanbul'un 1970'li Yılları

Orhan Pamuk'un romanlarında çocukluk dönemi ve gençlik anıları çok önemlidir. Bu dönemler Orhan Pamuk için esin kaynağı olmuştur ve eserlerinde bulunan en çoğu olaylar ve durumlar 1970'li yıllarındandır. O dönemlerde Orhan Pamuk liseden mezun olmuş ve üniversiteye başlamak üzere olan bir gençtir. Tam 1970'te on sekiz yaşındayken, kitaplara meraklı her Türk çocuğu gibi şiir yazmaya başladım (Pamuk, 2010: 108) ve 1970'lerin başında, şiir heves ve heyecanımın kısa süre içinde alevlenip sönmesinden sonra romancı olmaya karar verdiğimde, Türkiye'de şiir hakiki edebiyat; roman ise, daha düşük ve popüler bir şey olarak görülüyordu diye yazdı Orhan Pamuk (Pamuk, 2010: 109-10). İstanbul'un 1970'li yıllarını anlatırken Kemal'in gözü ile bakarak İstanbul'un modern yaşamını ve Avrupalı çevresini anlatmaktadır. Örneğin Orhan Pamuk'un

İstanbul ve Masumiyet Müzesi kitabında Orhan Pamuk'un çocukluk ve gençlik anıları ile doludur. *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal, Pamuk'tan 7 yaş daha büyük bir başkahramandır. Bu romanda bir diğer deyişle geçiş döneminde İstanbul demektir. Üstelik, Orhan Pamuk'un 1970'lerdeki yazılmış tüm parçaları ile geçiş döneminde İstanbul aşağıda sağlanmaktadır. İstanbul'un 1970'li yılların durumlarını odaklanır ve Orhan Pamuk'un yazıldığı her türlü ifadeleri o dönemlerde ortaya koyacaktır.

İstanbul hakkından konuşan benden önceki kuşakların pek çok yazarı, şehrin güzelliğiyle başlarının döndüğünü her anlatışlarında, bir yandan beni hikayelerinin ve dillerinin büyümlü havasıyla etkilerken, öte yandan da sözünü ettikleri büyük şehirde *artık* yaşamadıklarını, onların artık Batılılaşmış İstanbul'un modern rahatlıklarını tercih ettiklerini bana hatırlattılar (Pamuk, 2014: 62);

1960 ve 1970'lerin gazinoları, müşterileri olan yeni zenginlerin kaballığı ile Türk Sanat Müziği'nin incelikleri arasındaki çatışmayı masallardan çıkma dekorlarla yumuşatırdı (Pamuk, 2012: 225);

Bu yetmiş yılda Avrupa ve Batı çok büyük bir teknolojik ilerleme ve zenginleşme yaşarken İstanbul fakirleşmiş, dünyadaki gücünü ve çekimini kaybettiği için işsiz ve ücra bir kent olmaya başlamıştı (Pamuk, 2014: 231);

Lise yıllarında kağıt oynayanları seyretmeyi severdim ve bu yüzden bütün erkek cinsel şaka folklorunu birim.... Tavanda floresanlardan başka Aygaz lambaları olması, 1970'lerdeki elektrik kesintilerinin bir sonucu (Pamuk, 2012: 200);

1970'lerde Türkiye'nin "geri kalmışlığı"nın, yoksulluğunun, siyasal ve toplumsal buhranlarının kökenini araştıran büyük tarihsel ciltler, kitapçı dükkanlarının yıldızlarıydılar. Öfkeli bir dille yazılmış bu iddialı, modern tarihler, aldığım ve her gün yeni harflerle yenileri yanına hazırlanan eski Osmanlı tarihlerinin aksine, bizleri başımıza gelen felaketlerden doyalı çok fasla suçlamaz, yoksulluğumuzun, eğitimsizliğimizin ve "geri kalmışlığımızın" nedenlerini ya yabancılarla ya da aramızdaki bir avuç sütü bozuk, kötü insanlar açıklarlar ve belki de bu yüzden çok okunur ve çok sevilirdi (Pamuk, 2010: 115);

1975-1995 arasında her gece saat 03.00-04.00 civarı roman yazdığım yazıhaneden eve yürüyerek dönerken, karanlıkta kopek çetelerinden kormamayı—ya da korkmuyormuş gibi yapmayı—da her İstanbullu gibi öğrendim (Pamuk, 2012: 218);

Dönerli sandviç modasının 1970’lerde bir anda bütün İstanbul’u ve sonra Türkiye’yi kalıcı bir şekilde sarmasından önceki bir diğer heyecan da ‘lahmacun’ patlamasıydı. (Pamuk, 2010: 46);

Çoğu İstanbul evlerinden çıkma köpek bibloların biri hariç (1970’lerde Kütahya Seramik tarafından üretilen Türk malı biblo köpek) hepsi Türkiye dışında üretilmiştir (Pamuk, 2012: 218);

70’lerin olayları da var. Darbe demek, benim çocuklukğumda normal vatandaşın akşam sokağa çıkma yaşağı demektir (Pamuk, 2010: 443);

Sahne de giydiğı kıyafetleri de kendi çizirdi. 1970’lerden sonra bu kıyafetler daha renkli ve cesur olmaya, artık “Sanat Güneşi” diye anılan Zeki Müren sahneye çizmeler ve mini etekle çıkıp eşcinselliğini kibarca ima etmeye başladı (Pamuk, 2012: 224);

1970’lerden sonra yerli araba sanayiinin orta sınıflara görece ucuz fiyatlarla arabalar satması, bu arabaları hızla sürecekk caddeler açma isteğı, geçmişin üzerini beton ve asfaltla kapattı (Pamuk, 2010: 187);

Haliç’in öte yakasındaki pek çok yayınevi, dergi yönetim yeri de bu sokaklara yerleşti. Bu kalabalığa hizmet veren lokantalar, hakvehaneler özellikle Cihangir tarafında kaldırımları o kadar büyük bir hızla değiştirdiler ki, on beş yıl önce gizli açık randevuevlerlerşinden, hırsızlardan, sokakların tekinsizliğinden huzursuz olan biz ev sahipleri, bu sefer sokaklardaki yeni kalabalıklardan şikayet etmeye başladık (Pamuk, 2012: 37);

1970’lerde ve 60’lerde Çukurcuma bitpazarındaki ilk dükkanların arka kısımları, depo olarak kullanılan küçük odacıkları, 1950’lerden başlayarak İstanbul’dan sürgüne zorlanmış gayrimüslimlerin, özellikle de Rumların arkada bıraktığı şeylerle hala tıkkış tıkkış doluydu (Pamuk, 2012: 43);

1977’de kırk iki kişi meydandaki 1 Mayıs töreni sırasında çıkan çatışma ve sonrasındaki kargaşada öldürölmüştü. Sol sağ her türlü siyasi parti, milliyetçiler, muhafazakarlar, sosyalistler ve sosyal demokratlar Taksim’de gösteriler düzenlerlerdi (Pamuk, 2016: 34);

Toplumlarda 1970’lerde yaşanan –Batılıların flört dediğı—ya da bizim görüşüp tanışma, birlekte gezme –eskiden gezme’ denirdi—çıkma, ondan sonra, daha ciddileşme, nişanlanma, evlilik öncesi sevişme, ya da açıkca dillendirelim—çok söylenmez ama—bekaret konusu, cinsel ahlak, arkadaşlık, evlilik ve mutluluk gibi konular kitabın ta kalbinde yer alıyor (Pamuk, 2010: 435);

Bir İstambul romancısıyım ve şimdiye kakar, hiç kimse benim kadar, İstanbulu'nun bütününü yataylamasına ve dikeylemesine, yani derinlemesine, tarihe ve ruhuna işleyen ve konumunu, denizlerin üzerine yerleşimini, uzanışını kapsayıcı bir şekilde görmedi (Pamuk, 2013b: 315);

Yukarıdaki tüm yazılar İstanbul'un 1970'li yılları hakkında bilgileri içermektedir ve Orhan Pamuk'un kendi eserlerinden alınmıştır. Esere bakarak 1970'li yıllardaki İstanbul'un bütün algılarını, gerçekliklerini ve yaşamlarını anlayabilmek mümkündür. Bunun için Pamuk tarafından yazılan parçalar derin bir şekilde ele alınır ve kendisi İstanbullu olarak bu derinliği her zaman hissettirir. Buna göre edebi alan kavramıyla incelemesi için yerel-toplumsal bağlam İstanbul üzerinde muayene edilmelidir. Bu çalışmamız istanbullu'nun sosyo-kültürel yaşamı ve bütün yaşam koşullarının konusunu ele almaktadır. Ayrıca İstanbul'un 1970'li yılları örnek olarak önem taşımaktadır.

Bu romandaki İstanbul'un 1970'li yıllarında film dünyasından mesajlar çok dolu olan bir romandır ve sanatsal alan açısından yönetmenler, pazarlıklar, reklamlar, seyirciler ve genel olarak popüler kültür diyebilecek bir İstanbul'un dönemin eğilimini göstermektedir. Bunlar arasında alan gücü, aktörler/ajanlar ve sermaye net bir şekilde değerlendirip birbirini mücadele edip alanlarını kazanmak için işgal etmektedir. Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'nin edebi alanını incelemeye çalışırken Paris'teki Pierre Bourdieu tarafından Gustave Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'ini ile ilgili anlatıldığı zaman farklı bir anlatım vardır. Fakat ikisi de sanatsal alan konusundan anlatıyorlar, yani Paris'teki resim konusuyla ilgili değerlendirip İstanbul ise film dünyası olarak ortaya çıkmaktadır.

Üstelik, Türkiye'de televizyonun yayına başladığı yıl 1969 ama yaygınlaşması 1970'lerde oldu. Bu anlamda romanın kahramanları yaşadığı dönemler ve İstanbul'da anlattığı olaylar o yıllarda popüler kültürün başlangıcı olduğunu bulunmaktadır. 10 yıldan fazla bir süre Türkiye'nin tek televizyon kanalı olan TRT'dir (s.296), siyah beyaz ve ilk Türk meyveli gazozu Meltem'in gazete ilanlarını ve reklam filmlerini çıkarmaya başladı. Meltem gazozu reklamlarında oynayan meşhur bir manken İnge Alman'dan geldi. 1970'lerin başından sonuna, çatılar 'çatalı' TV antenleriyle kaplandı.

Aynı dönemde 1970'li yıllarda Yeşilçam'ın filmleri İstanbul'dan Türkiye'ye pek çok yaygınmış. Hollywood ve Hindistan'dan sonra Türkiye'nin dünyada en çok film çeken üçüncü memleket olduğunu söylemek hepimizin hoşuna gider (Pamuk, 2012: 212). Aslında bu film endüstrisi olarak 1908 tarihinden itibaren taşrada yaygınlık kazanmaya başlayan sinema gösterimlerini gerçekleştirenler yine yabancı kökenli ve azınlık sinemacılarıdır. 1910 tarihinden itibaren İstanbul'da açılan sinemalar, gayrimüslim veya yabancı uyruklu sinema sahip ve işletmecilerinden sürdürülmüştür (Balcı, 2013:64-65). *Masumiyet Müzesi*'nden İstanbul'un 1970'li yıllarında modernleşme ve Avrupa kültürünü göstermek için İstanbul'un film dünyası özellikle Yeşilçam sineması temsillerini yer almaktadır. Yeşilçam tarafından üretilen filmleri hem komik hem de seks ve tecavüz sahnesinin unsurlarından nitelendirerek, yerli seks filmleri piyasaya büyük ölçüde egemendi. Genel olarak her şehirde sadece bu tür filmler gösteren sinemalar oluşturdular. Dönemin seks filmlerinde Aydemir Akbaş, Behçet Nacar, Figen Han, Zerrin Egeliler gibi isimler çok popüler olmuşlardı (Radikal Gazetesi, 28/12/2010).

Kültür bakımından 1970'li yıllarda geliştiren film endüstrisi olarak İstanbullu'nun ve Türkiye'nin toplumuna gelen popüler akımı bir altın çağ diyebilmektedir. Örneğin 1974 yılında başlayarak altı yıl süren “seks filmleri furysı” ülke çapında bir seyirci patlaması meydana getirir (Özgüç, 1993: 51). Bütün bunlar tam Batılaşmış İstanbullu tarafından üretilmiştir ve aynı zamanda *Masumiyet Müzesi* romanında en çok bahsedilen ve anlatılan filmleri Yeşilçam'dan gelmektedir. Balcı'ya göre çok sayıda Rum, Ermine ve Yahudi sinemacı, ilk yıllardan itibaren sinemada işletmecilik, yapımcılık, ithalatçılık, dağıtımcılık, yönetmenlik, oyunculuk, görüntü yönetmenliği, sanat yönetmenliği, ışıkçılık, ses teknisyenliği, kurguculuk, laborantlık gibi pek çok alanda çalışmıştır (Balcı, 2013: 85-6).

Bu romandaki film endüstrisi ve popüler kültür ile ilgili sadece Yeşilçam'den bir temsilci olarak değildir, ancak 1970'lerde İstanbul'da yaygınlaşan ve bahsedilen filmleri *Küçük Hanımefendi*, *Kırık Hayatlar*, *Kırık Kalp*, *Fakir Bir Kız Sevdim*, *Akasyalar Altında*, *Üç Korkusuz Fedai* ve *Sonhabar*

Kelebekler gibi ortaya çıkarmaktadır. Onun dışında her türlü kültürel üretim örneğın gezete, müzik ve reklam endüstrisine daynayararak İstanbul'un genel portresine bakabildiğini bilirmektedir. Öyleyse İstanbul'un 1960'li ve 1970'li yılları ile ilgili Kemal tarafından anlatılır:

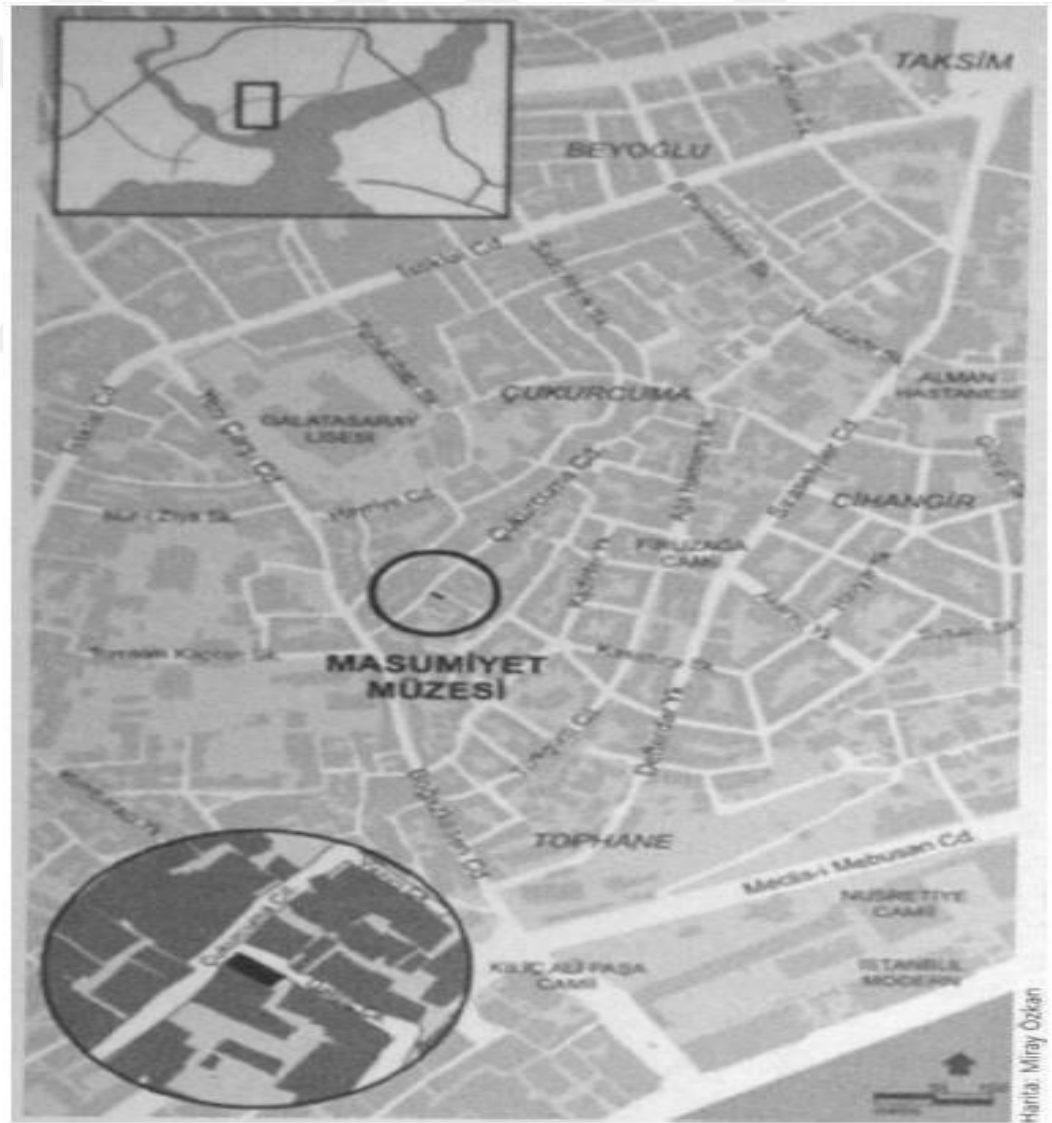
Çocukluğumda, bizim evde ve başka pek çok tanıdığın evinde benzeri ya da daha ağır, ahşap işlemeli bir duvar saati, ya giriş kapısının açıldığı sofanın, holün ya da koridorun duvarlarında asılı dururdu, ama çok az bakılırdı artık onlara; unutulmak üzereydiler. 1950'lerde artık "herkesin", çocukların bile bir kol saati ve evlerde sürekli açık birer radyo vardı çünkü. Televizyon ekranları evlerin iç seslerim ve yeme-içme-oturma alışkanlıklarını değiştirene kadar, yani hikâyemizin başladığı 1970'lerin ortalarında, artık çok az bakılmalarına rağmen bu duvar saatleri evlerde alışkanlıktan tıkırdamaya devam ediyordu. Bizim evdeki saatin tıkırtısı ve saat başlarını ve buçukları gösteren gongu, yatak odalarından ve salondan hiç duyulmadığı için kimseyi rahatsız etmezdi (s.293).

Üstelik 1970'lerin siyaset tarihi, bu iki ismin üzerine kuruludur. Süleyman Demirel, 1965'ten beri siayestin içindedir ve dönemin en başat siyaset figürüdür. Bülent Ecevit 1973'te CHP'de başrol oyuncusu olmuş ve tüm 1970'leri domine eden iki isimden biri olmuştur (Radikal Gazetesi, 28/12/2010). Bundan sonrası 1970'lerde siyaset konusunda değişik bir portresi ortaya çıkar ve İstanbul'un yaşamlarına etkisi vardır. Pamuk'un hatırası darbe ile ilgili şöyle anlatıyor: 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'nden sonra, gece saat ondan sonra sokağa çıkma yasağı konduğu için, benim uzayıp giden yerimden kalkamama derdimin süresine bir sınır konmuş oldu (s.328). Bu roman siyasi roman olmadığına rağmen Kemal gibi ve diğer kahramanları politik kosullarından etkiler vardır.

3.1.2. İstanbul'un Haritası

Orhan Pamuk, İstanbul'da doğan ve büyüyen bir yazar olarak, hikayelerinde İstanbul'u anlatır. Onun eserlerinde İstanbul şehrinin ruhunu barındırarak İstanbul'un duygularını ve hazinelerini keşfetmiş ve buradan hep ayrılamamıştır. Ancak kitaplarında İstanbul'un Beyoğlu'nu en çoğu anlatır Orhan Pamuk. Özpalabıyıklar'a göre Beyoğlu'nun edebiyatımızdaki serüneni hemen bütün türlerde bugüne kadar sürecektir: pek çok öykülde, şiirde, romanda,

denemede, hatıratea yer alır; her yazar, bilgisi görgüsünce, içerden/dışardan, lehte/aleyhte ele alır, işler, anlatır Beyoğlu'nu (Özpalabıyıklar, 2000: 11). Orhan Pamuk, kendine özgü anlatımıyla İstanbul'un ruhunu keşfetmiş, şehrin nefesine şahit olmuş ve İstanbul'un üzerinde yazıldığı hikayeleri ustaca göstermiştir. Renkli hikayeleri özel anlatım sayesinde edebiyat alanında uluslararası bir yazar statüsünü kazanmıştır ve Orhan Pamuk'un kalemiyle İstanbul bir mekan olarak bambaşka bir unsurdur. Aşağıdaki yazıldığı *Masumiyet Müzesi* romanında İstanbul'un haritasını bulunur.



(7. Tablo *Masumiyet Müzesi* Haritası)

Yukarıdaki bir haritada Orhan Pamuk tüm romanın mekanları ve olayları çoğunluk olarak İstanbul'da yerleşir. *Masumiyet Müzesi*'nin olay örgüsü ve kahramanın gittiği yere İstanbul haricinde ise tek Avrupa'ya doğru giderken Edirne'nin sınırında yerleştirilmektedir. Bu romanın mekani tam bir İstanbul'dur.

3.2. *Masumiyet Müzesi*'nde Alanlar ve Sermayeler

Gerçekte *Masumiyet Müzesi* romanında konu ve mekan olarak yeni söz konusu değildir. Genel olarak Türk edebiyatçıları tarafından daha önce yazıldığı gibi bu roman İstanbul ve aşk hikayesi tematik bakımdan oluşturmaktadır. Sosyolojik bakış açısından, bu romanın özellikleri olan İstanbul'un tarihi dönüşümü, popüler kültür fenomeni, sosyal sınıfı, sermayesi ve kahramanların alanları arasında bir mücadele bulunmaktadır. Bu romanda genel olarak İstanbul ve İstanbullunun yaşamları hikayenin ana teması olmuştur. Popüler kültür açısından İstanbul Türkiye için adeta bir pencere gibidir. İstanbul'un 70'li yıllarında önemli değişiklik ve toplumsal dönüşümler meydana geldi. Örnek olarak film endüstrisinin gelişimi, modernlik ve geleneksellik arasındaki çatışma o yıllarda her grubun ideolojik mücadelesinin sertleşmesidir.

Masumiyet Müzesi'ndeki alan geniş bir ölçek göstermektedir. İçinde eğitim alanı, ekonomi alanı, kültür alanı ve sanat alanı mevcuttur. Bütün her şey kendi alanlarında alanların mücadelesini göstermektedir. İçindeki aktörler birbirilerine bağlıdır ve her pozisyon için yarışarak birbirilerini yok etmeye çalışmaktadırlar. Alanların mücadelesi yavaş ama emin adımlarla Kemal'in "Fusun'un aşkını kapmak" süreci ile beraber gitmektedir. Örnek olarak Kemal'in Fusun'a karşı aşk deliliği kendisini feda etme ve bütün alanlar Fusun'daki konum ve duruma uyarlamak zorunda bırakmıştır. Kemal Fusun'la daha sık görüşebilmesi için daha kendisinin düzen ve yatkınlıkları Fusun'unkine göre değiştirmektedir. Örneğin Kemal Fusun ailesinin izlediği tv kanallarını izlemek zorundadır (s. 370).

Romanın kahramanları kendi rolleri belirgin bir şekilde göstererek oynamaktadırlar. Onların rol, makam, konum ve mevkileri alanın başka bir ifadesidir, aktörlerin bulunduğu sosyal yapı, uzam ve geçerli olan kurallar. Kendi kahraman kendi mevkileri ve kapasitelerine göre hareket etmektedir. Konumların arasında çatışma ve mücadele mevcuttur. Ayrıca başka bir deyişle yazınsal alan içinde tanık olunan

sınıflamaların çatışmasından doğan bu Fransa'ya özgü sınıflandırma, henüz oluşum sürecini yaşayan bir alanda, iç konumların, öncelikle yetke alanı içindeki yazarların (ya da yazınsal alanın) türsel yaklaşımları gibi ya da genel olarak yazarlarla o dönem için yetkeyi ellerinde bulunduranlar arasında nesnel bir biçimde kurulan ilişkinin özel biçimleri gibi belirlenmesi gerektiğini anımsatan bir yan taşır (Bourdieu, 1999: 126).

Bunun yanında kahramanların kendi rolleri, alanları ve pozisyonunu incelemek için özellikle ana karakterin her birine ayrıntılı bir şekilde bu tabloda açıklanacaktır. Aşağıda önemli karakterler Bourdieu'nün kuramında eyleyiciler/aktör demektir. Ancak habitus her zaman alanlar ve sermayeler ile ilişki içinde işleyip pratik diye oluşturmaktadır. Alan diye bir kavram (habitus dahil) aslında absürd gözüküyor ancak zor olsa bile aşağıda en kolay yolu kullanarak romandaki alan ve sermayeyi ölçmeye çalışmaktayız.

Karakter Dizini	Alanlar	Sermayeler
Kemal Basmacı, Füsün'a tutkulu sevdalı başkahramandır. Onun yanında olduğu zaman mutlu hissetmektedir.	Eğitim alanı Sanatsal alan Ekonomik/piyasa alanı	Ekonomik sermaye Simgesel sermaye Sosyal sermaye Kültürel sermaye
Füsün, Kemal'in aşk nesnesi olan 18 yaş uzak bir akrabasıdır.	Sanatsal alan	Sanatsal sermaye Kültürel sermaye
Sibel, Fransa'dan mezun olan ve Kemal ile nişanlaşan modern ve Avrupalı-Batılı bir kız.	Eğitim alanı	Ekonomik sermaye Simgesel sermaye Sosyal sermaye Kültürel sermaye
Feridun, film fabrikasında senaryo yazarı olarak çalışan Füsün'un kocasıdır.	Sanatsal alan	Kültürel sermaye
Zaim, tıpkı Kemal gibi zengin aileden bir gençtir. İlk Türk meyveli gazozu Meltem'ine sahip olandır.	Eğitim alanı Ekonomik alan	Ekonomik sermaye Simgesel sermaye Kültürel sermaye
Füsün'un Ailesi, Kemal'in uzak akrabası ve İstanbul'un alt sınıf bir ailedir.	Sanatsal alan	Önemli sermaye yoktur
Kemal'in Ailesi, Batılı, modern, Avrupalı, burjuva, eğitilmiş ve zengin olan bir aile.	Eğitim alanı Sanatsal alan Ekonomik/piyasa alanı	Ekonomik sermaye Simgesel sermaye Sosyal sermaye Kültürel sermaye

Yukarıdaki tabloya bakarak Pierre Bourdieu'nün alan ve sermaye kuramları kolay bir şekilde öğrenebiliriz. Her alan ile ajanlardaki sermayede alanların mücadele süreci bulunmaktadır. Burası kültürel pratiklerden kültürel üreticilere mücadeleler mevcuttur. Bu romanda sermaye ve Kemal'in Füsuna karşı sevgiye dayanarak alanı almak için alanların mücadelesi görülmektedir.

3.3. Alan Mücadelesi

Edebi alan teorisinde roman kahramanların arasında ilişkiler ve hareketler bir mücadele olarak sayılır ve onlar alan, habitus, sermaye ve pratikten etkilenenmektedir. Özel bir şekilde edebi alan teorisiyle çalıştığı zaman bir romanda ortaya çıkan sosyal ilişkiler önemli bir nokta olarak alan mücadelesini ortaya koymaktadır. Bourdieu, *Duygusal Eğitim* romanında çalıştığı gibi *Masumiyet Müzesi*'nden alan ve habitus bakabilmesi için iki önemli bilgi işaret etmekte ve öne çıkarmaktadır. *Birinci* olarak Flaubert'in gösterildiği yazarın pozisyonu, gücü, yapısı alandadır ve *ikinci* ise edebiyattan Flaubert'in 'sosyal dünya'nın temel faktörü olduğunu belirtmektedir (Bourdieu, 1993: 161). Bu açıdan bakıldığında daha kapsamlı bir şekilde alan mücadelesinde bir sembolik mücadele vardır. Başkahraman olan Kemal, Füsün için kişisel mücadelesini gösterir ve bu mücadele tarzında sermayeler, güç ve habitus ile birlikte oluşturarak sembolik mücadeleye çevirdi. Bourdieu'ye göre bu sembolik mücadelelerin, gerek gündelik varoluşun bireysel mücadelesinin gerekse siyasal hayatın organize ve kolektif mücadelelerinin hususi bir mantığı vardır... Sembolik sermayenin, ekonomik veya kültürel sermayenin tanındığında veyahut ikrar edildiğinde ya da dayattığı idrak kategorilerine göre tanındığında aldığı biçimden başka bir şey olmasından ötürü, sembolik güç ilişkilerini güçlendirmeye ve yeniden üretmeye eğilimlidirler. (Bourdieu, 2014b: 206).

Genel olarak bir roman üzerinde çalışırken gücün temsil alanını ve yazarın pozisyonunun incelenmesi için edebiyat sosyolojisi teorisini kullanmak yarar sağlamaktadır. Kemal ve onun sosyal çevresi, aileleri, arkadaşları ve iş ilişkilerinde gücün yapısını temsil ettiğinde sadece sosyal ve ekonomik sermaye değil, aynı zamanda sosyal yapı ve konumunu güçlendirmesi için eğitim, statü ve oluşturduğu alan Kemal tarafından tutulmaktadır. Örneğin prestij sahip olmak için burjuva yaşamı davranışını

göstererek Kemal, ailesiyle yabancı ülkelere veya İstanbul'un lüks çevresindeki tatile gittiler. Buna göre Kemal'in işgal ettiği alan ve oluşturduğu konum sayesinde kültürel ve ekonomik sermaye birer yapı haline geldi. Dolayısıyla Bourdieu'nün söylediği gibi Kemal'in alanı kuralları ve kendi sosyal bağlamıyla yarı bağımsızdır (Bourdieu, 1993: 162).

Masumiyet Müzesi'nde yazarın pozisyonu, gücü, yapısı ve alanı yani Orhan Pamuk kendisi ile ilgili son derece başkahramanını canlandırmaktadır. Tıpkı Orhan Pamuk gibi Kemal'in kendi alanı, sermayesi ve habitusunda bile gösterir. Etkileyici bir biçimde Kemal, Orhan Pamuk diyebilir ve bu aynı konu da okurlar tarafından çoğu zaman soruldular ona. Bunlara cevap vermemesine rağmen ancak bu bağlamda Kemal'in içinde gerçek yazarın hayatını olup olmadığını önemli değildir çünkü Orhan Pamuk'un kendi biyografi kitabında ve başka denemelerinde kapsamlı bir hayatının tarihini sağlamaktadır. Pamuk'un kendi hayatına anlatması gibi özellikle *Masumiyet Müzesi*'nde biyografinin eserleri *İstanbul: Hatıralar ve Şehri*'den, *Manzaradan Parçalar*'dan ve çoğu kısmın *Öteki Renkler* kitabından bize hatırlatmaktadır. Bütün bunlar Pamuk, romanların içinde yazarın pozisyonu ve romanın kahramanından ayrılmaz. Yapının oluşumu, temsilciliği ve güç alanı üzerinde Kemal tarafından pozisyonu belirlenerek aynı zamanda Pamuk'un karakteri iç içe geçtiğini hissedilmektedir. *Masumiyet Müzesi*, gerçek ve hayalin iç içe geçtiği mekan, karakter ve İstanbul'un hayatıdır.

Buna ek olarak yazarın pozisyonu eleştirebilmek için yapılan röportaj *Sessiz Ev* üzerinde Orhan Pamuk "romandaki gençler çevresi, araba yarıştırmak, evlere toplanıp kafayı çekmek, diskoteğe gitmek, sahile buluşup vakit öldürmek gibi ayrıntılar da 1970'lerin başındaki Bayramoğlu Sahil Mahallesi'nden benim de arkadaşlarımla hikayelerinden çıkmadır" (Pamuk, 2013b:144) açıkça söylediğini itiraf etmesidir. *Masumiyet Müzesi*'nde de Pamuk, Kemal'in ağzından romanı anlatıyor. Elbette son bölümde 'bundan sonraki paragraftan kitabın sonuna kadar, hikâyemi anlatan artık Orhan Bey'dir' (s.569) diye bir açıklama Kemal kendisi kabul etmektedir.

"Orhan Bey siz Kemal misiniz?" "Hayır, ben Kemal değilim! O benim uydurduğum bir kahraman," demek kolay. Ama Kemal'in mahrem duygularının ayrıntılarına giren, inanan okuru bu duyguları benim hayatta hiç yaşamadığıma inandırmak daha zor. Zaten romancı olmak kendi duygularınızdan bir başkasının

duyguları gibi ve başkalarının duygularından da kendi duygularınız gibi söz edebilme hüneridir (Radikal Kitap, 17/10/2013). Böylece Bourdieu'ye göre yazarın değeri ve varlığı dengeli olmak üzere roman içinde kalır, yani yazarın varlığı edebiyatının varlığından ayrılmaz. Edebiyatı araştıran ve sosyolog olan Bourdieu “meşhur veya yeni olan herhangi bir (edebi) yazar anlaması için yazarın durumunu oluşturan herşeyi önce anlamak gerektiğini” anlatıyor (Bourdieu, 1993: 163). Bu bağlamda Orhan Pamuk’u anladıktan sonra bütün esenlerini ve neler olduğunu daha kapsamlı da anlayabileceğini belirtmektedir.

Bunun için aşağıdaki anlatacak Bourdieu'nün kapsamlı alan mücadelesi romanındaki bulunan bir uygulama sağlaması için ortaya çıkarmaktadır. *Masumiyet Müzesi*'nin alan mücadelesini anlamak üzere hem yazarın pozisyonu hem de ‘sosyal dünya’ üzerine bir inceleme olarak Bourdieu’ye ait edebi anlanın unsurlarını eleştirmektedir. Yazarın pozisyonu daha önceki anlatır ve ilerlerin analizi yapmasıyla özel bir şekilde sağlamaktadır.

3.3.1. Kemal, Burjuva Çevresinin bir Temsilcisidir

Masumiyet Müzesi’ndeki tek konu burjuva değildir. Ancak çoğu Orhan Pamuk’un romanlarında bulunan her türlü anlattığı üst sınıf olayları ve sermaye sahibi basitçe burjuva olduğunu tekabül etmektedir. Orhan Pamuk, burjuva ailesinin ev döşeme merakını, eşya tutkusunu da romanında işliyor. İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan (ilk baskı 1982) *Kırmızı Saçlı Kadın*’a (ilk baskı 2016) kadar zengin bir aile anlatarken, tıpkı kendi ailesi gibi, çoğu burjuva çevresinin haline getirmektedir. Bir tüccardır; parayla oynayan, borch veren, büyük kapitalist, büyük tüccar, her tür girişim ve bankacılık faaliyetleriyle tanınan bir kişidir (Alver, 2012b: 368). Buna göre *Masumiyet Müzesi*’nde ise Kemal’in gösterdiği davranış, düşünces ve ekonomik sermaye konusunda tam bir örnektir. Ekonomik sermaye kişinin serveti ve gelirleri ile ilgilidir. Doğrudan paraya çevrilebilir ve mülkiyet haklarında kurumsallaşabilir (Bourdieu, 2002: 281). Bu anlamda Kemal’in Satsat şirketinde para ve mülkiyet konusunda bulanmaktadır. Bütün bunlar aynı zamanda zaten yazarın pozisyonu (ailenin hayatına da ait) kapsamlı bir şekilde kolay kolay kurgu ürünlerini üzerinde koymaktadır.

Orhan Pamuk’u incelemesi bağlamında burjuva bahsettiği zaman, örneğin Köksal Alver’den bir araştırmanın *Cevdet Bey ve Oğulları’nda Burjuva Dünyası* makalesini anlattığı gibi, bu çevrenin nasıl düşündüğü, nasıl davradığı, kişiler arası ilişkinin nasıl kurulduğu, önem verilenlerin (para, kadın, eğlence, yeme-içme, Avrupai yaşam, şöhret, tüketim, gösteriş, kısmi serbest aşk), önem verilmeyenlerin (din, gelenek, örf, toplumun değer tabakaları, iktidarın biçimi) hayatın içinde nasıl yer bulduğu bulamadığı, kendi toplumlarına bakışı, Avrupa’ya bakışı, iktidar ile ilişkelerinin derecesini gözler önüne serer (Alver, 2012b: 370). Başka bir deyişle üst sınıfa tekabül eden bir burjuva sınıfı betimlemesidir.

Bunun yanında İstanbul’un burjuva ailesi ve genel çervesine bakarsak Kemal’in ailesindeki bulunan davranışlar, düşünceler, güç ilişkileri ve sermaye sahibi uygun bir temsilcisidir. Burjuva, ekonomik sermaye konusunda farklı açılardan bakabilir çünkü genel olarak Bourdieu’nün ekonomik sermaye kavramı, bireyin sahip olduğu gelir-mal-mülk ve güç ilişkisinin arasında mücadele etmekle bir iradedir. Öz olarak ekonomik sermaye, ekonomik kaynaklar ve varlıklar anlamına gelir. Romandaki kişisel olarak Kemal, Sibel ve Zaim gibi bahsedebilir ve İstanbul’daki bütün film endüstrisinde çalışanlar ekonomik sermayeden arasında bulunur. Ayrıca bunu kapsamlı anlayabilmek için Bourdieu’nün diğer üç sermaye türü olan kültürel, simgesel ve sosyal sermayelere de bakmak önemlidir.

Bunun yanında sanat eserlerin konusunda burjuvanın tatları ve eğilimleri özel bir yer ve ilgi çekici göstermektedir. Bourdieu anlatıyor ki “kentsoylu sanat”ın çoğunluğu tiyatro yazarı olan temsilcileri, kökenleri bakımından olduğu kadar yaşam biçimleri ve benimsedikleri değerler dizgesi bakımından da egemenlere doğrudan ve sıkı sıkıya bağlıdır. Dolaysız bir iletişimi, dolayısıyla yazar ve izleyicileri arasında etik ve siyasal bir işbirliğini varsayan tiyatro türü içinde başarılarının kökenini oluşturan bu yakınlık, onlara büyük parasal kazançlar sağlamakla kalmaz –tiyatro, tüm öteki yazınsal etkinliklerden çok daha fazla para geirmektedir– aynı zamanda, özellikle Akademi gibi kentsoylu değerlerin yücelttiği belgeler başta olmak üzere, tüm sembolik kazançları da sağlar (Bourdieu, 1999: 125).

Buna göre burjuva kavramında yapılandırılmış yapı yoktur ancak değiştirebilecek ve mücadele edebilecek her türlü bir sosyal yapı Bourdieu'den tarafından pratik teorisi ile ortaya koyabilmektir. Bu bağlamda içerisindeki güç ilişkisine ve alan mücadelesine sahip olan bütün alanlar dinamik bir şekilde gerçekleşir ve eyleyicilerin tarafından her türlü oturduğu veya sahip olduğu alanların içerisindeki birbirini işgal etmesi ve alanların güç ilişkilerin arasında mücadele etmeye devam etmesidir.

Bu romandaki burjuvanın örnekleri olarak “İstanbul’un en gözde ve pahalı terzi olan Şpek İsmet’te nişan elbisini süpariş etmişti” (s.13), “Fabrikatör babası son on yılda benimki gibi çok kazanınca, Zaim babasının sermayesiyle yeni, cesur işlere girişmişti” (s.18), “genç yaşta beni Harbiye’deki dağıtım ve ihracat şirketi Satsat’ın genel müdürü yapmıştı” (s.18), “Ambassador, Majestik, Royal ve Batılı gibi gelen müsteriler Fuaye Lokantası’nda” (s.20), “Pazar akşamları, daha Türkiye’de başka hiçbir lokantaya ulaşmamış ‘hamburger’ denen harika şeyden yemek için bütün aile ötele geldiğimizde.... nar kırmızısı üniforması ağabeyimle beni büyülerdi” ve İstanbul’da en lüks ötelde nişanlılık gerçekleşmiş (s.110-111) olduğunu ve başka ifadelerini yazmaktadır.

Dolayısıyla romanın olay örgüsü ve kahramanların karakterlerini ortaya çıkarması için ekonomik sermaye önemli bir nokta haline gelmektedir. Füsun’un istediği filmde oynayabilmek veya film endüstrisinde çalışabilmek için üzerinde ekonomik sermaye ve güç ilişkilerinin gerçekleştirilmesiyle alanların arasında kurulan mücadeleye ilginç bir örnektir. Sermaye ve güç ilişkisine sahip olmadığından, Füsun’un umudunu asla kaybetmeden bu isteklerini erteleyip doğru zaman gelince, özellikle yönetmen Feridun ile evlendikten sonra, nihayet filmde çalışmak açık bir yolun belirleyicisi oldu. Ondan sonra Kemal’den gelen destekler (özellikle filmin yapım bütçesi) Feridun ve Füsun’un film projesine hep birlikte çalışarak ve aynı zamanda Kemal’in tutkulu aşkı biter bitmez, onun yanında bir başka habitusünü kurarak ‘aşk mücadelesi’ ile Füsun’un yanında olmaya çalışmaktadır.

3.3.2. Gizli Olan Güç İlişkileri

Romadaki Kemal ekonomik sermaye ve sosyal ilişkiler açısından güçlü bir karakterdir. 70’li yıllarda o iki özellik kendisinin İstanbulluların arasında bulundurulmasına yardımcı olmuştur. Fakat kültürel sermayenin varolan üç şekli bedenselleşmiş halde (*embodied state*), nesnelleşmiş halde (*objectified stated*) and kurumsallaşmış halde (*institutionalized state*) olduğu gibi Kemal ve onun çevresindeki oluşturmaktadır.

Kemal’den gelen bedenselleşmiş halde (*embodied state*) bir örnek olarak onun ailesi ve çevresindeki üretilen yatkınlık (örneğin s. 15 *uzak akrabalar*, s. 19 *Batılılaşmış ailerinden ve Avrupa bakışından ‘bekaret’ tabusunu kırmak*, s. 57 *aşk, cesaret ve modernlik bakışı*, s. 94 *babasından tıpkı hayat tecrübesi olarak aldatma*) anlatığını belirtmektedir. Bütün bunlar akıl ve beden micazının uzun süreli şekellenmesini ifade eden bir durum olarak başkahraman olan Kemal kendisiyle görülmektedir.

Nesneleşmiş halde (*objectified state*) unsurlarından şudur: Batılılaşmış İstanbullu için butik açar, Elle ve Vogue gibi Paris ve Milano’dan ithal edildi (s.13), ilk Türk meyveli gazozu Meltem’in gazate ilanlarını ve reklam filmlerini sergilemek (s.33), Alman’dan gelen manken Inge (s. 40), Füsun’a ciddiyle matematik öğretmeye çalışıyor (s.55), Hilton’daki davette verecek şampanyayı ve diğer “Avrupa” içkilerin konusunda (s.103), *Mavi Yağmur* filmi ile başlamak (s.312) ve Füsun’un yanında olmak için film bir bahanedir (s.343). Bütün bunlar resimler, kitaplar, sözlükler, araçlar, mekineler, reklamlar vb. gibi kültürel ürünler şeklinde varolar.

Kurumsallaşmış halde (*institutionalized state*) ise romadaki Kemal, Sibel ve Zaim temsilciler olarak diyebilmektedir. Kemal Amerika’da iş idaresi okuyor (s.18), Sibel Sorbonne’de okumuş (s.11) ve bir gecede Hilton’daki Kemal Sibel ile nişan olduğu zaman şu kültürel sermayenin varolan üç şekli bir arada inceleyebilmektedir (s.110). Bu bağlamda simgesel sermaye, Cihad Özsöz’e göre, her sermayenin içerisinde görülebilecek, sahip olunan simgesel değerler bütünüdür (Özsöz, 2007:17). Sermaye kavramının arasında bu gösterge değeri olan en soyut bir durumdur. Bir müze olarak simgesel sermaye ve gösteriler

içerisinde koleksiyonculuk, Füsün'un eşyalarını almakla (s.389) ve antika eserlere sahiplik gibi durumlar simgesel sermayeye ilişkin örnekler olarak önem taşımaktadır.

Genel olarak *Masumiyet Müzesi*'nde sergilenen eşyalar ve eserler Kemal'in habitüsü, oturduğu konum İstanbul ve tarihte olayların yaşandığı dönemlere ilişkin örneklerdir. *Masumiyet Müzesi* resmi sayfasına göre müze, romanda sözü edilen eşyaları ve imgeleri sergileyerek, hikâyeye uygun bir atmosfer yaratır. Aynı zamanda hem kurgusal bir müze hem de küçük bir “yirminci yüzyılın ikinci yarısında İstanbul hayatı” müzesidir (bk. www.masumiyetmuzesi.org/).

Üstelik İstanbul toplumunda Kemal'in konumunu destekleyen önemli noktalar eğitim düzeyidir. Kemal Amerika'dan mezun olduğu için halkın önünde başka bir prestij kazanmıştır. Ayrıca Kemal eğitilmiş bir aileden gelmiştir. Bourdieu'ye göre eğitim kurumlarından bir unvan, diploma ve sertifika kültürel sermaye için önemli bir özelliktir. Kültürel sermaye bir alan olarak eğitim yoluyla ailelere ve dolayısıyla bireylere aşıldığı yapıdır. Yani bir nevi “bilgi sermayesidir”. Kültürel sermayede eğitim düzeyi başarı faktörü halk arasında etkili olan Kemal için önemlidir. Eğitimsel nitelikten, ilgi çeken ürün ve başka varlıklara hükmedilmesinden anlaşılabilen bir formdur.

Bunun yanında Kemal'in iş bağlantıları güçlü olduğu ve arkadaşları aynı üst sosyal sınıflardan olduğu için kendisine tekstil şirketini yürüten bir genç idareci için yararlı olmuştur. Kemal işlerini kolayca işletmekte olup İstanbul'da oturmuş olan kültürel sermaye bağlantıları ile sosyal ilişkilerin stratejik konumlarında yer almıştır. Kültürel ilişki gücü Kemal'e aile içindeki ilişkileri dikte ettirmeye vesile olmuştur, sevdiği kız ve uzak akrabası olan Füsün'a dahildir.

Orhan Pamuk kültürel sermaye ile Kemal sadece ana karakter açısından güçlü göstermiş değildir. Ancak edebiyat açısından Kemal hikayenin tüm perspektiflerini hakim olmaktadır. Bu roman ‘ben’ (Kemal)’ı anlatıp çevrelerini ‘ben’ bakış açısı ile görmektedir. Böylece Kemal'in varlığı çift tarafı göstermektedir. Bir tarafta Kemal, Pamuk tarafından verilmiş sermaye ile

oluşturulmuş sosyal yapılar olduğu bir ana karakter olarak İstanbul halkında gösterilmektedir. Diğer taraf ise, Kemal çevresindeki (özellikle Sibel ve Füsün) anlatan figürdür. Bu romanda Kemal, birinci ağızdan hep 'ben' ile konuşur ve kişinin kendi hayatına ve çevrelerdeki insanlara yönelik tek boyutlu olarak anlattığı bir hikayedir. Orhan Pamuk kitabın sonunda Kemal'den rol aldığı zaman böyle söylüyor. Bu noktada ilginç olan bir şekilde bütün Kemal'in hayatını kaldırıp yazarın pozisyonun önemine taşınmaktadır.

Bu romanda Sibel'in varlıklarına ve Kemal'in hayatına bakıldığında İstanbul'da oluşturulan yapıda sosyal sınıf ilişkilerin doğal sembolüdür. Çünkü oluşturan sosyal sınıfa göre hem Kemal hem de Sibel aynı burjuva çevresinden gelmiştir. Demek oluyor ki etkileşim alanı seçme ve sosyalleşme konusunda burjuvası kendilerinin çevresinden özel bir zevk belirlemektedir. Kemal ve Sibel'in nişanlaması (ikisi de zengin sosyal sınıftan gelmekte) sosyal sınıfının ebedileştirilmesi ve halkın yaşamındaki uygulamalarının sembolüdür. Bu sebeplerden dolayı, güçlü sermayeye sahip olan iki kahramanın birleşmesi her figürün halk yaşamındaki konumunu güçlendirecektir. Fakat enteresan olan şu ki Kemal'in nişanlısı olan Sibel'den ayrılması ve Füsün'u sahiplenmek için mücadele etmesidir. Burası alan mücadelesi bağlamında enteresan bir şekilde meydana gelmiştir çünkü yıllarca Kemal'in tutkulu aşk faktörü vardır. Daha sonra Kemal sadece zengin bir aileden gelen çocuk olarak görülmemektedir, fakat aynı zamanda farklı sermaye yapısına girmeye çalışmıştır.

Buna rağmen Sibel'in Kemal'in zengin aileden gelen arkadaşı olan Zaim ile evlenme kararı kendilerini hapseden üst sınıf çevresi ve burjuva bir hisse kapılmasına neden olmuştur. Zaim gibi zengin biri Sibel'e inandırmak için kolaydır, çünkü o da zengin bir aileden gelmektedir. Yani aynı sosyal sınıf ve sermaye yapısı sahiptirler. Bourdieu'nün dediği gibi onların arasında bir 'zevk' uygunluğu bulunmaktadır.

Daha sonra Kemal Sibel'den ayrılıp Füsün'u sevmeye kalktı. Bu bağlamda, alan mücadelesi kavramının arkasında belirgin bir şekilde okunabilir. Alan mücadelesi halkın arasındaki alanları mevcuttur. Orada güç ilişkileri ve kendilerini koruyan veya başkalarının alanlarını kapmaya çalışan mücadeleler

mevcuttur. Örnek olarak, Füsün Kemal'deki alan ve sermayeden yararlanarak istediği sermaye ve alanı (film yıldızı olmak için) sahiplenmektedir. Onların arasındaki aşk hikayesi güç ve alan mücadelesi ilişkileri denilebilmektedir.

Edebi alan açısından bakarsak İstanbul'daki film endüstrisi ve film yapımı sayesinde yazarın pozisyonunu dayanır; yani, Orhan Pamuk bir senaryo yazmış ve bir zamanlar yönetmenle birlikte çalışmış (Orhan Pamuk, 2013b: 288) olarak *Masumiyet Müzesi* romanındaki film dünyasını seven ve bilen Kemal tıpkı yazar Orhan Pamuk gibi anlayabilmektedir.

3.3.3. Aşk Sermayesi

Aşk, her açıdan bir güçtür hatta bir sermayedir diyebiliriz. Geçmiş medeniyet tarihinin gösterdiği güçlü aşk hikayeleri ve efsaneleri, medeniyetleri güçlendirirken aynı zamanda felaket getirmiştir. Ayrıca bu romanda aşkın gücüne ve eyleyicinin sermayesine baktığımızda sosyal uzam ve edebi alan özel bir anlamda sosyal dönüşüm (içerisinde alanın dönüşümü ve alan mücadelesi) ile ilgili nasıl oluşturduğunu ilginç bir örnek olarak gözler önüne sermekte ve aynı zamanda pratik kavramı da özel bir şekilde sunmaktadır. Kuşkusuz ki aşk sermayesi her türlü toplumsal ilişkilerde ve edebi alanda artık görünür ve aşk sermayesinin konusunda sınıfsız olduğunu gösterir. Bu bağlamda burjuva olan Kemal ile alt sınıf olan Füsün'un aşkı belli bir örnektir. Çünkü aynı zamanda aynı sosyal sınıftan gelen Sibel ile nişanlanmış ancak sonrasında ayrılmıştır. Sonunda Kemal, Füsün ile aşk mücadelesine girişmiştir. Dahası aşk sermayesi, yapı, alan ve habitus durumunu değiştirebilen bir sermayedir ve bunun içerisinde güç alanı ve alan mücadelesi temel unsurlardır. Bu romandaki olaylarda gösterildiği gibi “Aşk sınırsız bir sermayedir” diyebiliriz. Buna göre aşk sermayesi romansal uzam olduğu gibi, elastik bir şeydir. Örneğin Kemal Füsün'un aşkını kazanmak için yaklaşık 8 yıl boyunca kendi sermayesinin, sosyal pratiğin ve alan mücadelesinin Kemal'e ait bütününe kurban etmektedir. Aşk sermayesi nedeniyle Füsün'un sevgisini kovaladıkça Kemal'in kimliği de zamanla değişmiştir.

Bu romanda aşk, en büyük bir sermayedir. Bütün sosyal yapılar, güç alanı ve alan mücadelesi aşk hikayesi üzerinden işlemektedir. Aşk konusunun içinde

bulunan sermaye, işgal ettiği alanlarda başka deyişle habitus olduğunu özel bir şekilde gösterip, Bourdieu'nün edebi alan teorisi üzerinde geliştirmesi için önem arz etmektedir. Sosyal uzamda aşık olan birinin içinde habitus koşulları, güç alanı ve alan mücadelesi ile birlikte yaşanmaktadır. Bu bağlamda Kemal tamamen bir örnektir.

Ağustos ayının başında, bir sabah, aldığım bütün önlemlere, teselli usullerine rağmen, acımın hiç hafiflemediğini, lam tersi hâlâ düzenli bir şekilde arttığını kabul etmek zorunda kaldım. Yazıhanede çalışırken ya da telefonda birisiyle tartışırken, aklım Füsün hakkında bir düşünce üretmiyordu, ama karnımdaki ağır bir çeşit düşünce şeklini almış, aklımın içinde elektrik akımı gibi sessizce ve hızla dolaşıyordu. Aşk acımı yatıştıracak küçük bir umut için yaptığım çeşitli şeyler de ilk başta belli bir rahatlık veriyor ya da beni oyalıyordu, ama uzun vadede hiçbir işe yaramıyordu (s.190).

En kötüsü gecenin ortasında acıdan uyanmak ve uykuya devam edememektir. O zaman rakı içer, çaresizlikten üstüne birkaç kadeh viski ya da şarap yuvarlar; bilincimi, bana huzursuzluk veren ve bir türlü de susmayan bir radyoyu kapatır gibi kapatmak isterdim. Birkaç kere, gece yansı elimde rakı kadehi, annemin eskimiş destesiylefalıma baktım, "pasyans" açtım. Birkaç gece de babamın çok azkullandığı zarlarını -her seferinde bunun son olduğunu düşünerek-binlerce kere attım, iyice sarhoş olunca acımdan tuhaf bir zevk aldığımı,durumumu aptalca bir gururla kitaplara, filmlere, operalara layıkbulduğumu hissederdim (s.191).

Aşk sermayesinin, Bourdieu'nün habitus teorisinden bildiğimiz gibi absürd bir kavram olarak yapısalcı veya işlevselci analiz edilemeyen bir alanı oluşturmak için kendi özel yolu vardır. Fakat habitus kavramını tanımlamak için bu çalışmalarımızda aşk sermayesi yeni bir terim olarak ortaya çıkarmaktadır. Bu arada *Duygusal Eğitim* romanında Paris'teki Frédéric adlı başkahramanın özellikle sanatsal alan arasında meydan okuduğu özel olarak Bourdieu tarafından tahlil edilmektedir. Bourdieu'ye göre *Duygusal Eğitim*'de sanatsal alanlar arasındaki alan mücadelesi ve sermaye net bir şekilde oluşturulmuştur. Bourdieu, bundan bahsetmemesine rağmen romanın olayların içinde tasviri, aşk faktöründen başlanıp diğer sosyal alana ve sosyolojik alana gelmektedir. Ancak bu anlamda Bourdieu, kültür üretimi kavramını geliştirmek amacıyla sosyal, ekonomik ve kültürel sermayeye ve yazarın pozisyonuna odaklanmaktadır.

Aşk sermayesi, belirli bir zaman sonunda sosyal pratik için temel bir karışım ve karakter bileşimi ve içerisindeki duygusal ve sosyal eylemler var olan bir durumdur. Aşk sermayesi habitus gibi bir örnektir ve Bourdieu atıfta bulunarak içindeki belirli karakterlerin eğilimi ve yatkınlığını oluşturmaktadır. Yukarıda tarif edildiği gibi, bu açıdan aşk sermayesi için alan mücadelesi vardır. Aşırı aşamada aşk sermayesi içindeki aktörlerden bir pratik sunmak için mantık sınırları olmayan araçları ve sermaye çalışan "deli mücadele" oluşturmaktadır. Kemal, üst sınıftan ve burjuva ailesinden gelen sevgilisi Füsün'a sahip olmak için sermayenin gücünü kullanmaktadır.

3.4. Hüzün Habitüsü

Genel olarak Orhan Pamuk'un kitaplarını okurken gerek İstanbul'un gerek İstanbul'un hüznü, anahtar sözcük olarak görülmektedir. Pamuk'un romanlarında bulunabilen İstanbul'un hüznü ve içerisinde yaşayan aktörler ve eyleyiciler (romandaki karakterler ya da kahramanlar adlandırılmak ile) olarak, bu bağlamda Bourdieu'nün söz ettiği gibi belirli bir yönde habitus anlamına gelmektedir. Bourdieu, Flaubert'in romanıyla ilgili araştırma yaptıktan sonra yazdığı *Sanatın Kuralları* ve *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* kitabında habitus konusu olarak düzgün bir şekilde yine belirtmektedir. Aynı derecede Pierre Bourdieu, Gustave Flaubert'in *Duygusal Eğitim* romanını incelerken Flaubert'in sosyal dünyanın yapımının temelini oluşturmak için "Flaubert'in habitüsü" diye adlandırmaktadır. (Bourdieu, 1993: 161). Bu terimleri ve İstanbul'u anlamak için "Pamuk'un habitüsü"nü keşfetmemiz gerekir çünkü Orhan Pamuk bu kent ile ilgili yazılmış olan her türlü eserinde İstanbul'un sosyal dünyasının yapımının temelini değerlendirerek yazmaya devam etmektedir. Daha önce bahsedildiği gibi habitus, hissettiği ve alıştığı bir insanın duygusu veya eylemini en temel anlamı ile görebilecektir. *Habitat*, söylenebilecek bir söz yani yatkınlıktır. Bu bağlamda habitus, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini bütünleşik bir hayat tarzında, yani insanlar, mekanlar ve pratiklerle ilgili bütünleşik bir tercih dizisini dile getiren can verici ve birleştirici kökendir (Bourdieu, 2015: 22).

Bu açıdan bakıldığında habitus Orhan Pamuk'un romanın toplumsal yapısının bir formülüdür ve hüznün ise insan, mekân, şehir ve tarihin bütünüdür. Hüznün ve mekân

ayrılması mümkün olmadığı gibi hüznün ve ortamı birbirine bağlayan unsurlar şöyle bulunur:

Ekim başında çıkan bir poyraz fırtınasından sonra Boğaz'ın akıntılı suları girilemeyecek kadar soğuyunca, kısa sürede hüznüm saklanamayacak kadar koyulaştı (s.206).

Burada hüznün kavramı, “Daha geniş bir şekilde” anlamına gelmektedir ve yapılaştıran veya yapılaştırılmış bir yapının tüm yönlerini kapsamaktadır. Bu anlamda hüznü anlayabilmek için iki yön vardır. Bourdieu tarafından Flaubert'in romanının araştırılmasında yapıldığı gibi, ilk olarak Orhan Pamuk'un sosyolojisine odaklamak önemlidir, yani onun ürettikleri sosyolojik metin olarak da ele alınabilmektedir. İkinci olarak ise Orhan Pamuk'un sosyolojik bakış açısıdır, yani sosyolojide o bir nesnedir. (Bourdieu, 1993: 161). Bu olgu hem onun ürettiği sosyolojik metinlerde hem de sosyolojik bakış açısına sahip birçok edebiyat eserinde mutlaka bulunmaktadır. Ayrıca edebi alan konusunda bu iki yön üzerine yapılması gereken iç okuma ve dış okuma birleştirilmelidir. Bu anlamda edebi alanın tüm aktörleriyle, mekanları, yayıncıları, eleştirmenleri, gruplaşmaları ve piyasasını incelemek gereklidir ve aynı şekilde bir edebi alan içindeki yazarın o alandaki konumunu belirlemek önemlidir.

Dahası hüznün habitusünü göstermek amacıyla İstanbul'un ve İstanbullunun bütününe yani örneğin mekan, tarih, kültür, insan, kent dolayımında yaşanan kozmopolitizm ve taşarlılık ile Batı-Doğu çatışmalarını ortaya çıkarmaktadır. Orhan Pamuk artık bu konuda bir uzmandır. Batılılaşmaya çalışan bir toplum ya da şehir bunu başardıkça, Doğulu geçmişleri giderek silinmekte ve onlardan uzaklaşmaktadır. Bir anlamda Batılı gözlerin aradığı, değerli bulduğu egzotik farklılıklar kaybolmaktadır (Doğan, 2014: 292). Orhan Pamuk, İstanbul'un hüznün etmenine “Geçmişleri kaybolarak” sözüyle dikkat çekmektedir. Bu anlamda İstanbul'un habitüsü hüznünde yatar. Orhan Pamuk'un derin bir hissiyatta kalan hüznün etmeni şu anlatıda bulunur:

On altı-on sekiz yaşlarımda, bir yandan radikal bir Batılılaşmacı gibi, şehrin ve kendimin bütünüyle Batılı olmasını istiyor, bir yandan da içgüdülerim, alışkanlıklarım ve anılarımla sevdiğim İstanbul'a ait olmak istiyordum. Çocukken bu iki talebi (bir çocuk ileride hem serseri, hem de büyük bir bilim adamı olacağını aynı anda sorunsuzca düşleyebilir) aklımın iki ayrı köşesinde koruyabilme yeteneğini yaşımla ilerledikçe kaybetmem, beni yavaş yavaş, hüznünlü

bir kişiye çeviriyordu. İstanbul'un yeterince modern olmadığını, yoksulluk ve sefaletinden kurtulmasının, üzerindeki yenilgi duygusunu atmasının daha çok zaman alacağını umutsuzlukla anlıyor, kendi hayatım ve şehrim konusunda kederleniyordum da denebilir. Yaşım ilerledikçe, bütün İstanbul'un hem tevek-külle, hem de gururla sahiplendiği hüznün, benim ruhuma da böyle sızıyordu işte. Ama aynı hüznün müydü bu, yoksa şehrin hüznüne teslim olmanın "hüznü" müydü? Belki de asıl neden ne İstanbul'un yoksulluğuydu, ne de yıkıcı bir yük olarak şehrin taşıdığı hüznün duygusu. Zaman zaman, ölmekte olan, yaralı bir hayvan gibi bir köşeye saklanıp tek başına kalma isteğim, her geçen gün daha da sıklaşan bu istek dışarıdan değil, doğrudan içimden geliyordu belki de. Kaybettiğim için onca hüznü yaşadığım şey neydi o zaman? Neden, kimden ayrı düştüğüm için kederliydim? (Pamuk, 2014: 303).

Ayrıca bu hissiyat, Orhan Pamuk'un İstanbul'u anlatan bütün kitaplarında oluşturduğu her türlü roman karakterleri, düşünceleri ve mekan özelliklerinde bulunabilmektedir. Bu bağlamda İstanbul'un romanı *Masumiyet Müzesi* uygun bir örnek olarak gösterilebilir ve daha gerçekçi bir şekilde kentin popüler kültürü, tarihi, çatışması ve alan mücadelesini de yansıtır. Bunun ötesinde karakterler ve olaylardan bağımsız bir mekan olarak İstanbul üzerinde pek durulmaz. Orhan Pamuk, romanlarında İstanbul'u bir mekan olmasının ötesinde bir imge ve söylem olarak kurgular (Doğan, 2014: 289). İstanbul'daki bu geçiş hem yazarın kendisi hem de şehir sakinleri üzerinde hüznü ve melankolik bir şehir imgesi yaratır. *Masumiyet Müzesi* romanının ana karakteri Kemal'i, özellikle Füsün kaybolduktan sonra belirsiz ve kırık hayat arayışına yönlendiren, onu hatırlatmak için onun hatıraları ve dokunduğu şeyleri toplamasıdır. Bu sefer Kemal'in gözüyle İstanbul'a bakarak hüznün işlenir.

Bunun dışında romanların olay örgüsü ve karakterleri ile Orhan Pamuk'un yarattığı 'sosyal dünya' tamamen şehrin ve kendi tecrübesinin yansımasıdır. Bu bağlamda yalnızca İstanbul bir simge ve olaydır. Flaubert'in Paris'te kendi özellikleri var olduğu gibi Orhan Pamuk'un da İstanbul'da farklı bir kimliği vardır ve bu iki kent ya da diğer kentler romancının gözüyle mutlaka farklı ele alınır. Kuşkusuz hüznün hali diğer şehirlerde de bir unsur olarak var olabilir. Fakat İstanbul dışında kalan her şehrin hüznün unsurlarından habitüsü olabileceği anlatılmaz. İstanbul'un ve İstanbul'un hüznü dünyası Orhan Pamuk tarafından üretilmektedir. Onun için habitüs, ana konu olarak kişisel durumlar olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Orhan Pamuk'ta dikkatimi çeken hüznü hem bireysel hem de toplumsal bir ortak duygu olarak tanımlamasıdır. Hüznün duyguları

sadece bireysel değil, toplumun ortak değerlerinde de hissedilmektedir. Çünkü Orhan Pamuk’a göre romanlarındaki kimlik sorgulaması, geçmiş-şimdi çatışması, İstanbul’un sokakları ve hüznün atmosferi, bir İstanbul ortak psikolojisinin hislerini yansıtır. Orhan Pamuk hüznü anlamak için şunları söyler:

Hüzün İstanbul'da hem önemli bir yerel müzik duygusu, şiir için temel bir kelime, hem hayata bir bakış açısı, bir ruh durumu ve şehri şehir yapan malzemenin ima ettiği şey. Bütün bu özellikleri aynı anda taşıdığı için de hüznün şehrin gururla benimsediği ya da benimser gibi yaptığı bir ruh hali. Bu yüzden de olumsuz olduğu kadar, olumlu bulunan bir duygu... Hüznü melankoliden ayıran şeye geliyoruz. Tek bir kişinin duyduğu melankoli değil, milyonlarca kişinin ortaklaşa hissettiği o kara duyguya, hüzne yaklaşıyoruz. Bütün bir şehrin, İstanbul’un hüznünden söz etmeye çalışıyorum (Pamuk, 2014: 93-94).

Bu bağlamda Orhan Pamuk'un ‘edebi İstanbul projesi’ altında hüznün ve İstanbul’dan ayrılması mümkün değildir. Artık İstanbul ve hüznün, Orhan Pamuk'un kitaplarında kullandığı bir odak olarak bilinir. Bu söylenebilecek ‘sanatsal proje’, ‘yazınsal proje’ ya da ‘edebi İstanbul projesi’ aslında Orhan Pamuk’un edebiyat ve sanat namına bütün yaptıklarına aittir. Zaman ve mekan, anlar ve yerler olarak anlatıldıkça, birbiriyle bütünleşiyor (Kılıç [ed], 2006:50) ve okuyucu hüznün duygusunu tadabilmek için şehrin ruhu, kokusu, kalabalığı ve sessizliğini tamamen hissetmek zorunda kalıyor. Özel bir şekilde İstanbul'da ‘edebi İstanbul projesi’ni oluşturmak için bambaşka bulguları görmekteyiz ve Orhan Pamuk bunu gerçekleştirmek için eserlerin ışığında bir başka İstanbul'u keşfetmek ve İstanbul'un yeni bir yol açıklanmasını göstermektedir. Aslında bunun için büyük bir proje yapılmış ama hiç kimse farketmemiştir. Bir kenti anlatan edebiyat eserleri ve yazarları olarak James Joyce’in Dublin’i, Gustave Flaubert’in ya da Michel Proust’un Paris’i ve Fyodor Dostoevsky’in Petersburg’u, Orhan Pamuk’un İstanbul’u kadar kapsamlı bir proje olarak sunulmamıştır. Pamuk, bu ‘edebi İstanbul projesi’ni gerçekleştirmek için roman ve otobiyografi yazmak, müze inşa etmek ve film projesi yapmak gibi mühteşem bir yol gösterdi bize. İstanbul’un içinde hüznün habitüsü ve (kişisel ve ortak) bir pratik vardır. Hiç şüphesiz ki Orhan Pamuk İstanbul'u yazmaya, anlamaya ve anlatmaya hüznün terimi ile başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında habitüs tıpkı Orhan Pamuk'un romanının toplumsal yapısı gibi bir formüldür ve hüznün ise insan, mekan, şehir ve tarihin bütünüdür. Başka bir deyişle İstanbul'un en temel unsuru ‘edebi

İstanbul projesi'nde hüznün terimidir. Dahası hüznün habitüsü bir pratik olarak sonunda İstanbul'un yaşam tarzı olarak belirtilmektedir (Bourdieu, 1984: 170). Bu yüzden hüznün habitüsünü göstermek amacıyla İstanbul'un ve İstanbul'un bütününe yani örneğin mekan, tarih, kültür, insan, kent dolayımında yaşanan kozmopolitanizm ve taşarlılık ile Batı-Doğu çatışmalarını ortaya çıkarmaktadır. Ayrıntılı olarak Kemal bütün İstanbul'un kalabalığı ve yalnızlığına aşk yoluyla ve kayıp duygusuyla yaşadığı (s.154, 218, 238, 258). Füsün'u kaybetmekten korktuğu zaman Kemal'in yaşadığı karanlık duygu, hayat acıları ve kişisel hüznü yatkinlıkları ile birlikte sürmektedir. Hüznün için İstanbul bir merkez olarak görünmektedir ve hüznün ahlakı, habitus ve pratik ile birbirlerini tamamlamaktadır. Orhan Pamuk'un İstanbul'unu okuması mekan-zaman-aktör ve onlardan üretilen yatkinlıkları bütün bunlar hüznün habitüsü bağlamında ortaya çıkmaktadır. Gençken de dünyaya bakarken sadece kendi gözlerimizle değil, kafamıza yerleşmiş metinlerle, yani başkalarının gözleriyle de bakarız (Esen ve Kılıç [ed.], 2008:270). Bu noktada habitüsün İstanbul'u, ortak hüznün olduğunu belirlemektedir.

Bunun yanında habitus kavramına açıklık getirmek için *Masumiyet Müzesi*'nde yeni bir bakış olabildiğini bu çalışmamızda göstermektedir. Pamuk'un bütün romanlarında bahsedilen İstanbul ve mekanlarına, hüznün atmosferini desteklemek için kayıp, hastalık ve karanlık duygularda yaşayan kahramanların karakterleri ile birçok yeniliğin yerleşmesi sağlanmıştır. Bu anlamda Kemal bir örnektir. Aşk acısına, yaptığım yanlışın utancı da eklenmişti (s.180), dedi Kemal. Bundan başka hüznün derinliğini anlatan kişisel yorumları şöyledir:

Hayat sanki benden uzaklaşmış, o güne kadar hissettiğim gücünü ve rengini kaybetmiş, eşyalar bir zamanlar hissettiğim (ve hissettiğimin de ne yazık ki farkına varmadığım) güçlerini ve hakikiliklerini yitirmişlerdi (s.177).

Pamuk tarafından önemli bir terim olduğu için çoğu zaman kullanılan hüznün sözüyle şimdiye dek hem Türk hem de diğer ülkelerin romanın tarihinde en çok tartışılan sorunlardan biri hep şu olmuştur: mekan içinde kalan derin bir hatıra ve İstanbul bu bağlamda hep hüznün olarak dile getirilmektedir. Orhan Pamuk için manzara da insana hüznü gelir ve sonunda bütün şehrin kaderi gibi gözükür bu duyguyu anlamak gerekir (Pamuk, 2014: 91). Bu bağlamda mekan anlayışı konusunda İstanbul, Pamuk'un kitaplarında, üreten sosyal sınıf ve anlatan sosyal pratik olarak içinde gerçekleşen alan

mücadelesi ve güç alanı barındırmaktadır. Bu mücadele sermayenin gücü arasında yer alır ve bütün oluşturan alanlarda habitustür. Buna göre, habitus anlamlı bir dünya olarak alan oluşturmaya katkıda bulunur (Bourdieu & Wacquant 1992:127).

Üstelik aşağıdaki tablo Michael Grenfell'in *Pierre Bourdieu: Key Concepts*'in adıyla bir kitaptan alınan habitus değerlendirmesi için bize yardımcı olacaktır:

$$[(\text{habitus}) (\text{sermaye})] + \text{alan} = \text{pratik}$$

Habitus ve alan ilişkisel yapıdır ve pratik kavramı anlayabilmek için bu ilişkisel yapılar bağlamında önem arz etmektedir. Pratik oluşturmadan önce hem alan hem de sermaye ve habitus ilişkilerine göz atmak önemlidir çünkü habitus Bourdieu'ye göre pratiği üretir (Bourdieu, 1977: 78). Habitus bireysel ajanların pratiklerine sebep olan evrenselleştirici arabuluculuktur (Bourdieu, 1977: 79). Bu anlamda Kemal, babası (s.94), annesi (s.88), diğer karakterleri ve bütün İstanbul'un sokakları, köprüleri, yokuşları, meydanlarında yansıyan hüznün duygularını bu romanın olaylarında sonuna kadar hep görmektedir. Bu roman kapsamlı bir şekilde tek kelimeyle, hüznün habitüsü bir pratik olarak oluşturulmuştur. Buna göre hüznün *Masumiyet Müzesi*'nde bulunan İstanbul'un bütün alanları, görkemli geçmiş-şimdi kalıntıları ve İstanbul'unun derin duyguları yani bir habitüsün simgesidir. Dahası, *Masumiyet Müzesi*'nde mekanı oluşturan eyleyiciler ve karakterler olarak bir hüznün habitüsü tarafından gerçekleştirilmektedir. Daha geniş bir deyişle Pamuk'un söz ettiği gibi hüznün, “son iki yüzyılda İstanbul kültüründe, günlük hayatta, şiirde yaygın bir şekilde kullanılması, müziğe bu duyunun hakim olması elbette bu itibarla ilgili” dir (Pamuk, 2014: 92). Bütün bunlar habitus ile birbirine geçip pratiklerde hüznü yansıtmaktadır.

Halbuki, habituste ilginç olan, unsur zamandır ve neyse ki *Masumiyet Müzesi* romandaki zaman özel bir şekilde anlatılıyor (s.291-299). Çünkü müze derken aklımıza gelen ilk şey zaman ve anılardır ve her ikisi gösterilerde yansıtılmaktadır. “Romanda ve müzede, küçük, basit, çocuksu bir hatırlama felsefesi geliştirdim. Aristo'nun hepimizin bildiği atomlar teorisi vardır. Atom dediğimiz parçacık, nesnenin en küçük parçasıdır. Daha küçük parçalara bölünemez. Aristo'ya göre, ‘an’ dediğimiz şey de, böyle bir şeydir, daha bölünemez. Zaman ise, anları birleştiren çizgidir. Orhan Pamuk, *Masumiyet*

Müzesi'nin felsefesinde bu Aristocu, basit mantık var" (Pamuk, 2016: 65) diye yazar. Orhan Pamuk bu romanda zaman oyununu akıllıca kullanıp kahramanları dayanıklı sistemlerin altında bilinçli veya bilinçsiz olarak yaşatmaktadır. Bu yüzden İstanbul, hüznün duyguları dayanıklı sistemler olduğundan habitus, yakaladığı sonsuzluk gibi öne sürülmektedir. Tepebaşı'ya göre zaman kavramı edebiyatın özellikle de romanın ilgi odağı olmadan çok önce, düşünürleri hayli uğraştıran bir soru ve sorun olmuştur. Aristo'nun, zamanın diğer her şey gibi aktığını söyleyen Heraklit ile her şeyin olduğu gibi kaldığı, değişmeyi yanılsama sayan Permanides arasında aracılık yaptığı söylenir. Ona göre zaman, artık olmayan geçmiş ile henüz olmamış olan gelecektir. Geçmişin bitimi geleceğin başladığı yerde, şimdide durur (Tepebaşı, 2005 :92). Bu bağlamda hüznün habitüsü dayanıklı sistemlerde olan geçmiş ve gelecek arasında durmaktadır.

Bundan başka, farklı açıdan bakıldığında hüznün özel bir terim olduğu için çok dikkatli olmak gerekir. Bu konuda Orhan Pamuk'u incelemeye çalışırken hüznün anlamı kapsamlı bir değerlendirme ile birlikte bilinmek zorundadır. Çünkü farklı bir terimin kökeni olduğu için hüznün ve melankoli arasında farklı tanım da meydana gelebilecektir. İstanbul'un eski tarihi ve İslamiyet'ten önceki dinin merkezinden biri olduğu gibi, bu derin anlam ve hüznü yansıtmaktadır. O yüzden hüznü anlayabilmek için iki şart vardır.

...birinci görüş, "eğer bu geçici dünyaya fazla kafayı takmasaydın, yani gerçek, iyi bir Müslüman olsaydın zaten bu dünyadan kaynaklanan kayıplarla fazla ilgilenmezdin" diyor bize. Tasavvuf kaynaklı ikinci görüş ise kelimenin anlamı ve bu kayıp ve acı duygusunun hayattaki yeri konusunda daha olumlayıcı ve anlayışlı. Tasavvufi görüşe göre hüznün Allah'a yeterince yakın olamamaktan, bu dünyada Allah için yeterince bir şey yapamamaktan ileri gelen bir eksiklik duygusundan kaynaklanıyor. Gerçek bir tasavvuf yolcusu mal, mülk, hatta ölüm gibi dünyevi dertlere kafayı takamayacağına göre, ona acı veren yokluk, kayıp ve yetersizlik duygusunun Allah'a yaklaşamamak, ruhsal hayatında derinleşmemek gibi bir yanı olmalı (Pamuk, 2014: 92).

Bu açıdan bakıldığında dünyaya meylettiğinden Kemal ve ailesi hüznünlü bir ailedir ve bu romanda da dinin değeri ve dinadamları hiç görünmez. Bu nedenle bu dünyadan kaynaklanan kayıplarla fazla ilgilenerek hüznün anlamı da daha derin yaşanmaktadır. Kemal, dinden uzak yaşamının durumlarını şöyle anlatıyor "Ne annem ne de babam dindardı. İkisinin de namaz kılıp oruç tuttuklarını hiç görmemiştim. Cumhuriyetin ilk yıllarında yetişmiş pek çok evli çift gibi, dine saygısız değil ilgisizdiler

yalnızca ve bu ilgisizliği de pek çok tanıdıkları, dostları gibi Atatürk sevgisi ve laik bir Cumhuriyetçilikle açıklarlardı” (s.44).

Üstelik, yukarıdaki açıklamalar *Masumiyet Müzesi* romanında bulunan İstanbul'un hüznü habitüsü bir harita verecektir. İstanbul'daki şehrin kültürü ve özelliklerinden ortak duyguları oluşturarak Kemal'in kişisel ilişkisi yapılar arasında ve romanın aktörleri/ajanları ile birlikte işlenmektedir. Dolayısıyla İstanbul'a özgü bir konuma yerleştiren aktörler tüm yapılar ve sosyal uzamlarda sermaye ile birlikte habitüsü adlandırmaktadır. Bu çalışmamızda Bourdieu'nün edebi alan kavramını inceledikten sonra *Masumiyet Müzesi* romanında uygulanan habitüs teorisinden hüznü habitüsü diye yeni bulgu olduğu saptanmaktadır. Aşağıdaki tablo daha kapsamlı bir şekilde oluşturulan habitüs, alan, eyleyici, *Masumiyet Müzesi* ve pratik arasında hüznü habitüsü bulmak için koyabilmektedir.

[(habitüs)(sermaye)]+alan+eyleyici+ <i>Masumiyet Müzesi</i> 'ninde İstanbul = hüznü pratiği

Burada söylemek istenen *Masumiyet Müzesi* romanında bahsedilen pratik Bourdieu'nün pratik kavramından daha geniş ve esnek bir kavramdır. Bourdieu'ye göre eyleyicilerle alanlar arasındaki pratik ilişkinin betimlenmesini yararcı görüşe (ve *illusio*'yu yararcılığın çıkarına) indirgemek için iki davranış gerekir. Öncelikle, eyleyiciler bilinçli nedenlerle harekete geçiyormuş, eylemlerinin ereklerini bilinçli bir biçimde ortaya koyuyormuş ve en az maliyetle en çok etkiyi elde etmek için hareket ediyorlarmış gibi davranılır. İkinci olarak, antropolojik varsayım: Eyleyicileri güdümlleyen her şey ekonomik çıkara, parasal bir kara indirgenir. Eyleyicilerle toplumsal dünya arasında bilinçaltı, dil-altı bir ortalık ilişkisi vardır: Eyleyiciler, pratiklerinde, sürekli, birer sav olarak öne sürülmemiş savları ortaya koyarlar (Bourdieu, 2015: 146-7). *Masumiyet Müzesi* romanında pratik 'kurgusal pratik' demektir ve yazarın kontrolü altında bir pratiktir. Dolayısıyla bu pratik roman kahramanlarının ereklerini bilinçli bir biçimde ortaya koymaz ancak bu anlamda tamamen yazarın kontrolündeki bilinçlilik veya bilinçsizliği belirtmektedir.

Nihayet Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanında İstanbul'da yerleşen alan mücadelesi, güç alanı, sermaye, eyleyiciler ve habitüs, 'milyonlarca kişinin ortaklaşa

hissettiği kara duyguya' söz ettiği gibi bir hüznün habitüsü olduğu belirtilmektedir. Bu roman Orhan Pamuk için, İstanbul'un ortak duygularını içeren İstanbul'da yaşayanların günlük hayatları, tarihi, şehrin algıları ve insanların tabiatlarına yönelik bir araştırma içerisinde 'İstanbul edebi projesi'ni genişletmek amacıyla devam edecek somut bir örnektir. Bu hüznün habitüsü, toplumsallaşmış bir bütündür, yapılanmış, bir dünyanın ya da bu dünyanın tikel bir parçasının, bir alanın içkin yapılarını içinde barındıran ve bu dünyanın algısını da oradaki eylemi de yapılandıran bir bütündür.



SONUÇ

Edebi alan bir teori olarak Türkiye'deki akademik alanda pek kullanılmadığı için bu çalışmada edebiyat sosyolojisinde büyük fayda sağlanmaktadır. Bourdieu, bu teoriyi üretmek için ve genel olarak kültür üretimi kavramını geliştirmek amacıyla Gustave Flaubert'in *Duygusal Eğitim* adlı romanını incelemiştir. Ancak Bourdieu'nün önceki yıllarda tanıtılan teorilerini okumadan bu edebi alan teorisi tek başına yeterli olmayabilir. Çünkü edebi alan teorisi kullanılırken Bourdieu'nün geliştirdiği bütün teorileri habitus, alan, sermaye ve sosyal yapılar üzerinden bahsedilmektedir. Orhan Pamuk, bu kültür üretimi bağlamında hem romanlarını hem de denemelerini aynı bakış açısıyla yazmaktadır ve İstanbul'daki kentsel dönüşümle bütün yaşam sıkıntılarını, sosyal yapıları ve kentin sırlarını açığa vurmaktadır. İstanbul'un üst sınıf insanları, popüler kültürü, kentin kalabalığı ve yalnızlığı ve film dünyası düşünüldüğünde *Masumiyet Müzesi* romanı şiddetle tavsiye edilmektedir. *Duygusal Eğitim* romanın ele aldığı Paris, kimi yönden *Masumiyet Müzesi* romanında da mekan olarak seçilen İstanbul ile benzer özellikler barındırmaktadır. Bu iki kentin arasında hem *Duygusal Eğitim*'in hem de *Masumiyet Müzesi*'nin sosyal yapıları ve karakterin bakış açısı birbirine benzemektedir. Ayrıca Pierre Bourdieu tarafından geliştirilen edebi alan bir kavram olarak Orhan Pamuk'un romanlarında burjuva ile ilgili incelemelerini yaparken bu teoriye tamamen uymaktadır.

Bu çalışmanın temel amacından da anlaşıldığı üzere Bourdieu tarafından üretilen edebi alan *Masumiyet Müzesi* romanında nasıl uygulanabileceğini ortaya koymaktadır. Bir edebiyat sosyolojisi çalışması olarak bu çalışma özellikle de edebi alan kavramında edebiyat eserlerine oluşturduğu formülü sunarken yerli romandan yararlanıldığı görülmektedir. Çalışma çerçevesinde incelenen bu romanın hangi mekanlarda ve tarihlerde oluştuğunu görmek için belli bir dönemde İstanbul'daki toplumsal duruma bakarak değerlendirmek mümkün olacaktır. Bu çalışmanın sonunda romandaki sosyal yapıların, güç alanının ve alan mücedalesinin gerçek yaşamdaki İstanbul'unun birer prototipleri oldukları ve romanın sosyal gerçekliğinin önemi anlaşılmıştır.

Nitel araştırma yöntemlerinden belgesel gözlem yöntemi kullanılarak yapılan bu araştırmada incelenen romanın kahramanı, olay örgüsü ve yazarın kurgusu hüznü İstanbul figürleridir. Buradaki hüznü, romanın olay örgüsüne dayanmaktadır. Araştırma bulgularına bakıldığında İstanbul'da habitus ile hüznü olgusu arasında bir ilişkinin mevcut olduğu görülmektedir. Edebiyatın toplumla kesiştiği noktaları saptamayı hedefleyen bu çalışma tamamlandığında varılan sonuçlar aşağıda özetlenmiştir. Bu çalışmada yürütülen birçok önemli sonuçlar ve bulgular ortaya konmaktadır.

Araştırmanın birinci bölümünde de belirtildiği gibi kökleri eski çağlara kadar dayandırılan edebiyat sosyolojisi kavramı özellikle Bourdieu'nun edebiyat sosyolojisinin bir kavram olmaktan ziyade sosyolojik bir olgu olarak görülmesi gerekmektedir. Buradaki edebi alan kavramını tamamlaması için Bourdieu'nün diğer teorileri olan sermaye, habitus, alan gibi teorilerini de kullanarak *Masumiyet Müzesi* için uygun bir formül oluşturulabilir. Edebi alan bu üç kavram ile birlikte genel olarak edebiyat sosyolojisi alanında ve edebiyat eleştirisi üzerinde açıkça yol gösterici olmuştur.

Çalışmamızın ikinci bölümünde ele alınan Orhan Pamuk'un hayatı, eserleri ve yazarlığı; İstanbul'un kültürel değerleri, toplumsal gerçekliği ve genel olarak kentin dönüşümü şeklinde görülmektedir. Bu bölümde daha geniş bir şekilde İstanbul'da kalan duygusal İstanbul'un duygularını ve kentin sınırlarını Orhan Pamuk'un gözüyle görmekteyiz.

Çalışmamızın sonucunda bir takım sonuçlar elde edilmiştir. Dikkatle incelediğimiz bu çalışmanın sonucunda roman kahramanlarının sosyal yapıları, sermayelerin ve alanların hangi nedenlere dayandığı görülmüştür. Üçüncü bölümündeki göstermemiz gereken bir takım sonuçlar şunlardır: Birincisi, İstanbul'un 1970'li yılların durumlarına odaklanır ve Orhan Pamuk'un yazdığı her türlü ifade o dönemi ortaya koymaktadır. İkincisi kahramanların kendi rolleri, alanları ve pozisyonu ayrıntılı bir şekilde aşağıdaki bir tabloda açıklanacaktır. Aşağıda belirtilen, romandaki önemli karakterler, Bourdieu'nun kuramında da eyleyiciler/aktör kavramı üzerinden belirtilmiştir.

Karakter Dizini	Alanlar	Sermayeler
Kemal Basmacı, Füsün'a tutkulu başkahramandır. Kendisini, onun yanında mutlu hissetmektedir.	Eğitim alanı Sanatsal alan Ekonomik/piyasa alanı	Ekonomik sermaye Simgesel sermaye Sosyal sermaye Kültürel sermaye
Füsün, Kemal'in aşk nesnesi, 18 yaşında bir genç kız ve Kemal'in uzak bir akrabasıdır.	Sanatsal alan	Sanatsal sermaye Kültürel sermaye
Sibel, Fransa'dan mezun olan ve Kemal ile nişanlaşan modern ve Avrupalı-Batılı bir kız.	Eğitim alanı	Ekonomik sermaye Simgesel sermaye Sosyal sermaye Kültürel sermaye
Feridun, film fabrikasında senaryo yazarı olarak çalışan Füsün'un kocasıdır.	Sanatsal alan	Kültürel sermaye
Zaim, tıpkı Kemal gibi zengin aileden bir gençtir. İlk Türk meyveli gazozu Meltem'e sahip olan iş adamıdır.	Eğitim alanı Ekonomik alan	Ekonomik sermaye Simgesel sermaye Kültürel sermaye
Füsün'un Ailesi, Kemal'in uzak akrabası ve İstanbul'un alt sınıfına mensup bir ailedir.	Sanatsal alan	Önemli sermaye yoktur
Kemal'in Ailesi, Batılı, modern, Avrupalı, burjuva, eğitilmiş ve zengin olan bir aile.	Eğitim alanı Sanatsal alan Ekonomik/piyasa alanı	Ekonomik sermaye Simgesel sermaye Sosyal sermaye Kültürel sermaye

Üçüncü olarak alan mücadelesi diye bulgular bulunmaktayız. Edebi alan teorisinde roman kahramanların arasında ilişkiler ve hareketler bir mücadele olarak sayılır ve onlar alan, habitus, sermaye ve pratikten etkilenenmektedir. Dördüncüsü romandaki kahramanların her türlü sermayesine sahip olduğunu açıklamaktadır. Bu anlamda yukarıdaki aynı tabloya bakabiliriz.

Üçüncü bölümünde, özel bir şekilde İstanbul'da 'edebi İstanbul projesi'ni oluşturmak için bambaşka bulgular görmekteyiz ve Orhan Pamuk bunu gerçekleştirmek için eserlerin ışığında bir başka İstanbul'u keşfetmek ve İstanbul'un yeni bir yolla açıklanmasını sağlamıştır. Aslında bunun için büyük bir proje yapılmıştı ama hiç kimse bunu farketmemişti. Bir kenti anlatan edebiyat eserleri ve yazarlar olarak James Joyce'in Dublin'i, Gustave Flaubert'in ya da Michel Proust'un Paris'i ve Fyodor Dostoevsky'in

Petersburg’u, Orhan Pamuk’un İstanbul’u kadar kapsamlı bir proje bulunmamaktadır. Bu 'edebi İstanbul projesi'ni gerçekleştirmek için roman ve otobiyografi yazmaktan, müze inşa etmekten ve film projesi yaparak bizlere muhteşem bir yol göstermiştir. İstanbul’un içinde hüznün habitusu ve sonunda (kişisel ve ortak) bir pratik vardır. Hiç şüphesiz ki Orhan Pamuk İstanbul'u yazmaya, anlamaya ve anlatmaya hüznün terimi ile başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında habitus tıpkı Orhan Pamuk'un romanında çözümlenen toplumsal yapı için bir formüldür ve hüznün ise insan, mekan, şehir ve tarihin bütünüdür. Başka bir deyişle İstanbul'un en temel unsuru 'edebi İstanbul projesi'nde hüznün terimidir. Dahası hüznün habitusu bir pratik olarak sonunda İstanbullu'nun yaşam tarzı olduğu belirtilmektedir (Bourdieu, 1984: 170). Bu yüzden hüznün habitusunu göstermek amacıyla İstanbul'un ve İstanbullunun bütünü; örneğin mekan, tarih, kültür, insan, kent dolaylarında yaşanan kozmopolitanizm ve taşarlılık, Batı ve Doğu çatışmaları ortaya çıkararak, bütün bunların ışığında hem bir pratik hem de bir yaşam tarzı oluşturmuştur. Bütün bunlar 'edebi İstanbul projesi' kapsamına girmektedir.

KAYNAKLAR

- Acar, Adnan (2013). *Nobel, Orhan Pamuk ve Yazarlığı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Ahearne, Jeremy & John Speller (2012). "Introduction: Bourdieu and the Literary Field", *Paragraph*, No. 35.1, pp. 1-9.
- Ahearne, Jeremy (2012). "Fields and Fragments: Bourdieu, Pascal and the Teachings of Literature", *Paragraph*, No. 35 (1), pp. 97-114.
- Alver, Köksal [ed.] (2012a). *Edebiyat Sosyolojisi*. 2. Baskı. Ankara: Hece Yayınları.
- [ed.] (2012b). *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*. 2. Baskı. Ankara: Hece Yayınları.
- Aydemir, Mehmet Ali (2011). *Sosyal Sermaye: Topluluk Duygusu ve Sosyal Sermaye Araştırması*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aytaç, Gürsel (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- (2005). *Alanlararasılık Açısından Edeb ve Kültür Araştırmaları*. Ankara: Hece Yayınları.
- Balcı, Dilara (2013). *Yeşilçam'da Öteki Olmak*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Boschetti, Anna (2006). "Bourdieu's Work on Literature: Contexts, Stakes and Perspectives", *Theory, Culture & Society* (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 23 (6), pp. 135–155.
- (2012). "How Field Theory Can Contribute to Knowledge of World Literary Space", *Paragraph* (Edinburgh University Press 35.1), pp. 10–29.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University.
- (1989). "Social space and symbolic power", in *Sociological Theory*, vol. 7, no. 1, pp. 14-25.
- (1990a). *In Other Words: Essays toward a Reflexive Sociology*. Stanford: Stanford University Press.

- (1990b). *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.
- (1991). *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- (1993). *The Field of Cultural Production*. Columbia: Columbia University Press.
- & Wacquant, Loic 1992. *An invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago.
- (1999). *Sanat Kuralları*. (Çeviren: Neçmettin Kamil Sevil). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2002). “The Form of Capital”, *Reading in Economic Sociology*. (Editör: Nicole Woolsey Biggart). Oxford: Blackwell Publishing, s.280-291.
- & Wacquant, Loic (2003). *Düşünümsel bir Antropoloji için Cevaplar*. (Çeviren: Nazlı Ökten). İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2005). “The political field, the social science field, and the journalistic field” in *Bourdieu and the Journalistic Field*, eds. Rodney Benson & Erik Neveu, Polity, Cambridge, pp. 29-47.
- & Chartier, Roger (2014a). *Sosyolog ve Tarihçi*. (Çeviren: Zuhal Karaca). İstanbul: Açılım Kitap.
- (2014b) *Seçilmiş Metinler* (Çeviren: Levent Ünsaldı). Ankara: Heretik Yayıncılık
- (2015). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. 2. Baskı. (Çev. Hülya Tufan). İstanbul: Hil Yayın.
- Coşkun, Sezai 2006, ‘Türkiye’de edebiyat sosyolojisi çalışmakari’, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, sayı 8, s. 405-414.
- Demir, Ayşe (2011). *Mekanın Hikayesi Hikayesinin Mekanı: Türk Hikayesinde Mekan (1878-1922 Dönemi)*. İstanbul: Kesit yayınları.
- Dikkol, Selver (2016). “Conatus’tan Habitus’a Birey/Toplum ve Akıl/Beden İkiliğini Aşmaya Yönelik Bir Deneme”, *Toplum ve Demokrasi*, 10 (21), Ocak-Haziran, s. 1-11.
- Doğan, Zafer (2014). *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih Ve Kimlik Söylemi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Eastwood, Jonathan (2007). ‘Bourdieu, Flaubert, and The Sociology of Literature’, *Sociological Theory*, American Sociological Association, Vol. 25, No. 2 (Jun., 2007), pp. 149-169.

- Ecevit, Yıldız (1996). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- English, James F. (2010). 'Everywhere and Nowhere: The Sociology of Literature After "The Sociology of Literature"', *New Literary History* (The Johns Hopkins University Press) Vol. 41, Number 2 (Spring 2010), pp. v-xxiii.
- Esen, Nüket [ed.] (1992). *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Esen, Nüket & Engin Kılıç [ed.] (2008). *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gezici, Aytekin (2006). *Vatan Hainliğinden Nobel Fatihliğine Orhan Pamuk*. İstanbul: Akis Kitap.
- Hilgers, Mathieu & Mangez, Eric [ed.] (2015). *Bourdieu's Theory of Social Fields: Concepts and Applications*, London: Routledge.
- Kılıç, Engin [ed.] (2006). *Orhan Pamuk'u Anlamak*. 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kırel, Serpil (2005). *Yesilçam Öyküsü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları
- Kırtıl, Gonca (2012). 'Edebi metinlerin sosyolojik imkânı üzerine farklı yaklaşımlar', *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 5 Sayı: 10 Aralık 2012, s. 291-312.
- Loesberg, Jonathan 1993, 'Bourdieu and the Sociology of Aesthetics', *English Literary History* - The Johns Hopkins University Press, Vol. 60, No. 4 (Winter, 1993), pp. 1033-1056.
- Moran, Berna (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*. 28. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2011). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*. 17. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2010). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*. 14. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, Fethi (1999). *Yüzyılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nur, A. ve Koytak, E. (2014). "Mümkün Bourdieu'ler Uzayında bir Bourdieu: Türkiye Bilimsel Üretim Alanında Bourdieu Sosyolojisi", *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 29. Sayı, 2014/2, s.331-356.
- Özsöz, Cihad (2007). *Sosyoloji Notları, 3 Aylık Yaygın Sosyoloji Dergisi (Nisan 2007)*. Ankara, s.15-21.

- (2009). *Sosyoloji Notları, 3 Aylık Yaygın Sosyoloji Dergisi* (Nisan 2009). Ankara, s.23-30.
- Özgüç, Agah (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özpalabıyıklar, Selahattin (2000). *Türk Edebiyatında Beyoğlu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Palabıyık, Adem 2011, ‘Pierre ‘Bourdieu Sosyolojisinde “Habitus”, “Sermaye” ve “Alan” Üzerine’, *Liberal Düşünce*, Yıl 16, Sayı 61-62, Kış-Bahar 2011, s. 121-141.
- Pamuk, Orhan (2010). *Mazarandan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. 2. Baskı. İstanbul: İletişim.
- (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. Baskı. İstanbul: İletişim.
- (2012). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: İletişim.
- (2013a). *Masumiyet Müzesi*. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2013b). *Öteki Renkler: Seçme, Yazılar ve Hikaye*. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2013c). *Kara Kitap’ın Sırları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2014). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. 12. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2016). *Hatıların Masumiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Şahin, Seval (2011). *Kültürel Sermaye Kibar Hırsız ve Şehir*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Sam, Rıza (2007) “Pierre Bourdieu ve Sanatın Kuralları Üzerine”, *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*, 8: s. 69-83.
- Sapiro, Gisele 2002, ‘The structure of the French Literary Field during the German Occupation (1940–1944)’, *Poetics*, 30, pp. 387-402.
- 2003, ‘Forms of Politicization in the French Literary Field’, *Theory and Society*, No. 32, pp. 633-652.
- Swartz, David L. (2013). ‘Kültür ve Din İncelemeleri Arasındaki Köprü: Pierre Bourdieu’nun Sembolik Gücün Politik Ekonomisi’, *Karadeniz (Black Sea-Черное Море)*, Çev. İlkay ŞAHİN, Yıl 5 Sayı 17, s. 182-195.
- Tepebaşı, Fatih (2005). *Edebiyat Yazıları*. Ankara: Hece Yayınları.

Thomson, Stephen (3003). 'The Instance of the Veil: Bourdieu's Flaubert and the Textuality of Social Science'. *Comparative Literature*, Vol. 55, No. 4 (Autumn, 2003), pp. 275-292.

Viala, Alain (2006). 'The Theory of the Literary Field and the Situation of the First Modernity', *Paragraph*, Volume 29, Number 1 (March 2006), pp. 80-93.

Yayınlanmamış Tezler

Demir, Fethi (2011). *Orhan Pamuk'un Romanları Üzerine Bir Araştırma*. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (yayınlanmamış Doktora Tezi).

Dündar, Leyla Burcu (2007). *Edebiyat Sosyolojisi Açısından Türk Öykücülüğü: 1990-2005*. Türk Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi, Ankara (yayınlanmamış Doktora Tezi)

Fresko, Lara (2011). *A Case Study of Excess/Access Media: Simultaneous Construction of Novel and Museum In The Museum Of Innocence*. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı (yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Karatekin, Tülay (2013) *Orhan Pamuk Eserlerinde Aşk*. Şanlıurfa Harran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı (yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

Süzü, Ayşe Şule (2011) *Orhan Pamuk'un Kar ve Masumiyet Müzesi Adlı Romanlarında Kadının Temsili*. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı Programı (yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Internet

Radikal Gazetesi (28/12/2010). '1970'lerin Türkiye'si, Nasıldı?' <http://www.radikal.com.tr/turkiye/1970lerin-turkiyesi-nasildi-1034163/> (Erişim tarihi: 28/10/2016).

NTV (26 Nisan 2012). *'Kemal bu Müzeden Hoşnut Kalırdı'*
<http://www.ntv.com.tr/turkiye/kemal-bu-muzeden-hosnut-kalirdi,aLgRVuaR-UCQ6HFN2f35bA> (Erişim tarihi: 28/10/2016).

Hürriyet Yayınlanma Tarihi: 28 Mayıs 2016). *Her Edebiyatçının Gençlik Rüyası*
<http://www.hurriyet.com.tr/orhan-pamuk-yazdi-her-edebiyatcinin-genclik-ruyasi-40110287> (Erişim tarihi: 28/10/2016).



