

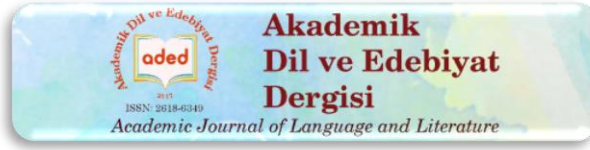
PAPER DETAILS

TITLE: ORHAN PAMUK'UN YENİ HAYAT ROMANI ÜZERİNE ERİL HEGEMONİK SÖYLEM ANALİZİ

AUTHORS: Seda İZMİRLİ

PAGES: 288-297

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/615779>



Cilt/Volume: 2, Sayı/Issue: 3, 2018, ss/pp. 288-297
Geliş Tarihi/Received: 17.08.2018-Kabul Tarihi/Revised: 20.12.2018

ORHAN PAMUK'UN *YENİ HAYAT* ROMANI ÜZERİNE ERİL HEGEMONİK SÖYLEM ANALİZİ

AN ANALYSIS OF MASCULINE HEGEMONIC DISCOURSE IN ORHAN
PAMUK'S *YENİ HAYAT*

Seda İZMİRLİ KARAMANLI

Öz

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında, erkek egemen toplumda kamusal alandan uzaklaştırılmış, belirli mekanlara hapsedilmiş ve o mekanlarda ataerkil söylemin yapılandığı yaşam biçimlerini sürdürmeye mahkûm edilmiş ya da bu söylemin zorladığı işlevsel alanlara itilmiş kadınlardan söz açılmaktadır. Yüzyıllar boyunca 'iyi bir evlat', 'iyi bir anne' ve 'iyi bir eş' olmaktan başka amaç taşımadığı, taşıyamayacağı düşünülen kadınların 'sessiz' hayatlarından kesitler Osman'ın bakışından ve dilinden gözler önüne serilmektedir. Mitler ve tarihi anlatılar boyunca; yılanla, şeytanla, hile veyahut günahla özdeşleştirilen verili kadın imgesinin yeniden ve yeniden üreticiliği yapılmaktadır.

Melekleştirilmediği veyahut melek olmadığı takdirde kabul görmeyen, toplum tarafından belirlenmiş kadın tahayyülü söz konusu edilmektedir. 'Melek gibi' veyahut günahsız kılma dürtüsü, gücü ve hakkı adeta elinden alınmak suretiyle çocuksulaştırılan ve toplum tarafından 'makul' addedilen kadın profiline referans etmektedir. Bourdieu'nün "habitus" kavramı, toplumsal olarak inşa edilen cinsiyet rolleri ve kadın kimliği çerçevesinde *Yeni Hayat* metninin anlam üretim sürecinde önemli rol oynayacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Yeni Hayat*, eril hegemonik söylem, habitus.

Abstract

In Orhan Pamuk's *Yeni Hayat*, it is mentioned about women who are thrown away from public sphere in a masculine hegemonic society, imprisoned in certain place and condemned to maintain the lifestyles constructed by patriarchal discourse in those places. They are also forced to fulfill numerous obligations caused by this discourse. The 'silent' life of women who cannot be supposed to carry any purpose except for being 'a good daughter', 'a good mother' or 'a good wife' throughout centuries are revealed by Osman's narration. In myths and historical narratives, ascribed 'femaleness' associated with snake, demon, cheat or sin has being produced again and again. There is a socially constructed perception of woman which cannot be accepted by the society unless the woman is an angel or an angelized creature. The impulse for making 'angelical' or 'sinless' refers to a perception of woman who is come down to 'a child' by almost depriving her of the strength and the right, and considered as 'reasonable' by the society in this way. Bourdieu's concept of "habitus" will play an important role in the analysis of *Yeni Hayat* within the framework of socially constructed gender roles and female identity.

Keywords: *Yeni Hayat*, masculine hegemonic discourse, habitus.



Yüksek Lisans Öğrencisi, Boğaziçi Üniversitesi, seda.izmirli93@gmail.com

Giriş

Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* romanında, kadınla ilişkilendirilen özel alan ile erkeklerle ilişkilendirilen kamusal alan ayrımı çerçevesinde, kadın kavramının dilde ve diğer kültürel dizgelerde içerdiği anlamlarla şekillendirilen kadın karakterler söz konusu edilmektedir. Birinci tekil şahıs anlatıcı karakter Osman karakterinin bakışından dile getirilen romanın tüm kadın karakterleri için geçerli olan bu husus, ‘melek’ Canan, Osman’ın kocasından şiddet gören adsız annesi, Rıfkı Hat’ın ‘dul’ karısı Ratibe Teyze, Dr. Narin’in Gül kızları ve “yalnız gözleri ve bakışları değil, bütün duruşu, bakın, şimdi ağlarım ha” (Pamuk, 2017, s. 87) diyen adsız karısı, blucinli kız, Viranbağ’daki sirkte boynuna yılan dolanmış ve yılanla tatlı tatlı konuşan melek kostümlü şarkıcı kadına varıncaya kadar açıklamaya çalışacağım şekilde, tutarlı bir düzlemde okuru eril söylemin biçimlendirdiği ‘kadınlık’ halleriyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu minvalde söz konusu metnin feminist okumaya davet çıkaran özelliklere sahip olduğu söylenebilmektedir. İlk olarak, Canan’a duyulan aşkın merkez konumda bulunduğu romanın anlatıcı karakteri Osman merkezinde şekillenecek biçimde eril bakışta toplumsal cinsiyetin, egemen toplumsal cinsiyet ideolojisinin dayattığı erkek - kadın karşıtlığının ve ataerkil ideolojinin nasıl kurulduğu açıklanacaktır.

‘Melekleştirilen’ Canan Tahayyülü

Her türlü basmakalıplaşmaya ve aynı olanın yinelenişine direnen feminist eleştiri çerçevesinde Canan, ulaşılmaz bir arzu nesnesine dönüştürülüp melekleştirilen kadın tahayyülüne; kadınların yalnızca bakılan, seyredilen, gözlenen nesne konumuna indirgenme haline işaret etmektedir. Yeri ve sesi ısrarla yok sayılan, çalışmak zorunda olmayan ve “evdeki melek” olarak günlük ev işlerini yapan, evlilik denen kuruma hazırlanmak ve bu kurumu besleyip ayakta tutmaktan daha fazlası talep edilmeyen toplumsal olarak belirlenmiş kadın cinsiyetine sahip bireyi imlemektedir. Jale Parla’nın “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi” makalesinde altını çizdiğine göre; kadını melek gibi davranmadığı takdirde canavar gibi gören bir toplumda, melek olmadığını bilen kadın kendini canavar gibi görmek, ya da bu bilincin suçluluğuyla bir sürü psikosomatik hastalıklarla boğuşmak zorunda kalmıştır. Histeri, anoreksi, agorafobi bunların en sık görülenlerindendir. (Parla, 2004, s. 24 - 25) Bu minvalde Canan, Osman tarafından idealleştirilip arzu nesnesine dönüştürülürken melekleştirilen, seyredilen, özel alan içinde konuşlandırılan ve naiflik addedilen nitelikleriyle toplum tarafından belirlenmiş kadınlık rolüne büründürülmektedir.

Seyredilme hususunda, “Taklit Aşklardan Taklit Romanlara Genel Kadın Yazarlığı” makalesinde Süha Oğuzertem’in altını çizdiğine göre; [kadınlar]ın yüz ve ad gibi kişileştirici özelliklerinden esirgenen ilgi, tipik olarak, etten ibaret dış yüzlerini ayrıntılarıyla bilme ve umuma sergileme çabasında yoğunlaşmaktadır. (Oğuzertem, 2004, s. 236) Bilme ve ilişki kurma, “onlar”ı dinleme, anlama ve değerlendirmenin sonucu değil, ağırlıklı olarak, görme, görülme, gözetleme ve göstermenin bir türevidir. Canan’ın [blucinli] kızın yüzünü yıkayışını, alnındaki yarayı şefkatle temizleyişini, hareketlerindeki anaç dikkati, zarafeti doya doya seyreden; (67) Canan’a hayran hayran baktığını, Canan’a fark ettirmeden onu seyrettiğini, kitabın sihirli ve ürkek bir kuş misali masasının üzerine bir konup bir havalandığını ve hayatının büyülenmesini yaşadığını; sabah uyanır uyanmaz yanında yatan Canan’ı

uzun uzun seyrettiğini (125) açık eden Osman vasıtasıyla ‘seyredilme’ hususu, *Yeni Hayat*’ın birçok kesitinde gözler önüne getirilmektedir.

Beauvoir *İkinci Cins*’te kadının hep ikinci konuma itildiğinin, sonra da itildiği bu konum sanki onun doğal ya da yapısal özelliklerinin bir sonucuymuş gibi gösterildiğinin altını çizmektedir. Burada paternalizmin; kadını yuvayla, evle, hassaslıkla, maneviyatla ve içkinlikle ilişkilendiriyor oluşunun eleştirisi yapılmaktadır. Erkek - kadın ayırımında biyolojik ve kültürel olanın nasıl örtüştüğü ve bu örtüşmenin sonucunda kadının nasıl hep erkeğin seksüel saldırganlığının pasif bir nesnesi olmaya itildiği gözler önüne serilmektedir. Kadını bir sır veyahut bir gizle özdeşleştiren söylem, kadının ‘dilsizliğini’ ve sesinin elinden alındığını imlemektedir; ‘öteki’nin dilinin anlaşılmaçlığını ima etmektedir. Kadın orada ama kapalı bir peçenin arkasında, belli belirsiz görüntüler arasındadır. Melek mi, şeytan mı veyahut bir aktris mi olduğu soruları cevapsız kalan bir varlıktır. Her cevap yetersiz kalmakta çünkü feminen bir varlık, eril söylem tarafından temel bir belirsizlik üzerine konuşlandırılmaktadır. Diller, gelenekler, masallar, şarkılar, filmler, mitler; kadının nasıl giyineceğine, nasıl konuşacağına, nasıl davranacağına karar verip bunları bireylere kuşak kuşak empoze eden kültür hegemonisi silsilesinden ibarettir. Bu söylem uyarınca denebilir ki, kadınlar artık toplumsal biçimde belirlenmiş verili kimlik rollerini yıkmakla uğraşmak yerine, daha yapıcı bir yazım biçimini benimseyip özgürce kendi dillerini kullanmalıdırlar. Erkek egemen dili işlemez hale getirmek, kadın hareketinin birincil adımını oluşturmalıdır. Toril Moi da “Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture”da, kadın doğulmayıp kadın olunduğu hususunda Beauvoir’la paralellik arz edip kadınlık tanımının toplumsal olarak dayatıldığından ve sosyal bir büyü olduğundan söz açmaktadır. Buna göre, kadın olmak bir özde saklı değildir; rastlantısal olarak dayatılan toplumsal etkilerin bir sonucudur. Kadınlıkla ilişkilendirilen özel alan ve erkeklerle ilişkilendirilen kamusal alan ayrımı çerçevesinde, Osman tarafından dile getirilen alıntılarla gösterileceği şekilde, roman erkek egemen toplumun diliyle şekillendirilen Canan tasavvurunu karşımıza çıkarmaktadır. “‘Küçükken gece yarıları,’ demişti [Canan] bir keresinde, ‘Evde herkes uyurken yatağımdan kalkar, perdeyi aralar, sokağa bakardım. Sokakta bir adam yürüyor olurdu, bir sarhoş, bir kambur, bir şişman, bir bekçi. Hep erkek olurdu onlar... Korkardım, yatağımyı severdim, ama orada dışarıda olmak isterdim.’” (56); “Bir an önce yalnız kalmak ve Canan’la bir gün yaşayabileceğimiz mutlu aile hayatının hayalleriyle oyalanmak istiyordum.” (139); “Bir üçüncü şehrin kuyumcusunda denediğim yüzüğü almadım ve bu hüznü, tozlu ve döküntü yerlerden her çıkışımda bir gün Canan’la böyle yerlere birlikte mutluluk resimlerimizi çektirmek, onun güzelim ciğer salkımlarına sevgi göstermek ve bizi birbirimize ölüme kadar bağlayacak bir yüzük almak için gireceğimizi hayal ettim” (145); “Arzu Meleği’nin bana teselli için verebileceği ve Canan’la evimize asabileceğimiz yedi kollu bir avize umudum bile kalmamıştı.” (177) şeklinde Osman tarafından dile getirildiği şekilde Canan, ev hayatına içkinleştirilen ve onunla özdeşleştirilen bir birey şeklinde tahayyül edilmektedir. Gece yarısı Canan evdeyken dışarıda olanların “sarhoş”, “kambur”, “şişman” gibi hep erkek olanlar ile muhtemel tehlikeleri elimine etmekle yükümlü “bekçi”nin safına karşı Canan; ev içiyle, emniyetli olanla ve korkuyla iç içedir. “Önce o muhteşem gürültüyü duyduk, sonra kaza ertesinin bir anlık huzurlu sessizliğini. Şoförle birlikte, bu sefer televizyonun da tuzla buz olduğunu gördüm. Haykırışlar ve çığlıklar başlayınca elinden tutup

Canan'ı ustalıkla ve salimen yeryüzüne indirdim.” (80) örneğinde olduğu gibi, ancak ve ancak melekleştirilip dünyeviliği elinden alınmak suretiyle muhayyelleştirilen Canan özelinde, bir anlamda toplum tarafından kabul görmenin ön koşulu olarak lanse edilen “melek gibi”, naif, konformist, ılımlı, normlara uygun ve uysal olma hususunda ‘meleklik’, toplumca ‘ideal’ ‘kadınlık’ haline denk düşürülmüş niteliktedir.

İdealleştirirken melekleştirilip naiflik addetme hususunu daha da ileri götürmek için, “Merdivenlere varmadan ona yetiştim ve yüzüne bir an yakından bakınca kitaptan fıskıran ışık gibi güçlü, ama yumuşacık bir ışık vurdu yüzüme” (19); “Ama tam odadan çıkarken, piyanonun üzerinde çerçeveli bir resim görünce pişman oldum. Resimde, dokuz yaşındaki, saçları örgülü Canan, sanırım bir ilkokul piyesi için büründüğü, Batı'dan arak, küçük kanatlı sevimli melek kıyafeti ve hüzünlü çocuk bakışıyla annesinin ve babasının yanında belli belirsiz gülümsüyordu.” (32); “Kız, adının Canan olduğunu söyledi, ben de benimkini söyledim. ‘Seni kitaba bağlayan şey nedir?’ diye sordu. Bir ilhamla, ‘Kitabı senin okumuş olman,’ demek isterdim, melek. Bu melek de nereden çıktı, aklım karmakarışık; aklım hep karışır, ama sonra birisi yardım eder, belki de melek.” (19); “Sonra Canan'ın melekleşmesine koşut olarak yanındaki oğlan da daha fazla dünyevileşiyordu. (...) İyi bir aileden bir genç kızla kimliği, geçmişi belirsiz bir aileden yoksul bir gencin aşkı efendim bu.” (123); “Melek, biliyorsun işte, zavallı çocuk, sevgilisinin yanına uzanıp gün ışığına kadar soluk alış verişlerini dinledi. Canan'ın düzgün ve kişilikli çenesini, Gülizar'ın verdiği gecelikten çıkan kollarını, saçlarının yastığa yayılışını ve dut ağacının yavaş yavaş aydınlanışını seyretti.” (133 - 134) Canan elinde 19 numara, etekliği basmadan, merdivenlerden yukarı ne narin, ne zarif uzaklaştı.” (75); “... Canan'ın gözlerinden yaşlar akıyordu. Gecenin geri kalanını hatırlamak bile istemiyorum. Bana Mehmet namı diğer Nahit için gözyaşı döken Canan'ı avutmak düşmüştü.” (89); “Mehmet sendeleyip düştü. Adam plastik torbasını atıp parka doğru kaçmaya başladı. Canan aynı mutsuz, zarif, küçük kuş adımlarıyla bana yaklaşıyordu.” (26); “Güzelim uzun kolları bazan birbirine paralel iki kırılğan dal gibi benim sabırsız dizlerime doğru uzanır, bazan da biri, perdeden yastığa destek bir ikinci yastık olan elini dengeler, öbürü de denge yapan kolun dirseğini zarifçe dibinden tutardı.” (55); “Bu ağır ve yorgun Mehmet, Canan'ın aklından çıkaramadığı Mehmet'ten ne kadar da uzaktı.” (138); “Bıraktım gitsin bu kendini beğenmiş adam. Onu sevebildiği için Canan'a öfke duyuyordum. Ama Canan'ın haklı olduğunu anlamam için kırılğan ve hüzünlü gölgesine uzaktan bir bakış atmam yetti.” (164); “Gülümseyişinden sonra, çoğu gülümseyişinden sonra, Canan yumuşak bir el hareketiyle saçlarını kulaklarının arkasında toplar ve her seferinde benim aklımdan, benim kalbimden, benim ruhumdan bir parça erir, karanlık gecede kaybolur giderdi.” (24) “... çam ağaçlarına doğru yürüyen beş küçük insandan birinin Canan olduğunu en son aldığı vişne rengi basma elbisesinden, hayır, yalnız ondan değil, yürüyüşünden, duruşundan, inceliğinden, zarafetinden, hayır, kalbimin atışlarından anladım. Birden ta uzaklarda, Dr. Narin'in küçük harika ülkesinin sınırlarının başladığı dağların kıyısında harika bir gökkuşağının oluştuğunu gördüm.” (106) Canan'a atfedilen ‘saflik’ ve ‘naiflik’; küçük harika bir ülke sahibi Dr. Narin gibi, erkeklere biçilen iktidar rolleriyle tezat teşkil etmektedir. “Anayurt Otelinde Geceleyen Kadın” makalesinde Özden Sözalan'ın belirttiği üzere, egemen kültürel ve temsili dizgelerde, ‘öteki’ olarak konumlandırılarak erkeğin görelî üstünlüğünü güvenceye alan kadın, erkeğin olumsuz, eksik özelliklerinin toplamından başka bir şey değildir. (Sözalan, 2004, s.

263) Bu yüzden dilde ve düşüncede aşağılanan, yok sayılan, dışlanan kadın kimliği; kendi adına bir başkalığı ve niteliği olmaksızın, erkeğin sahip olduğuna sahip olmayan, onun muktedirliğini eline alamayan, ‘erkekten daha az’ bir kimlik olarak kurgulanmaktadır.

Canan’ın bir arzu nesnesine dönüştürülmesi hususunda, “Dokuz yaşındaydım, deniz kenarında düştüm, dizim kanadı, annem çığlıklar attı. Otelin doktoru amcaya gittik. Ne tatlı kızsın sen, dedi amca bana, ne şeker kız, yarama oksijenli su döktü, ne akıllı kız. Saçlarıma bakarken amcanın beni beğendiğini anladım. Bana dünyanın bir başka yerinden bakabilen büyülü gözleri vardı. Göz kapakları hafifçe düşüktü, uykulu gibi belki, ama her şeyi ve beni bütünüyle gören biri gibi de...” (56); “Aynı anda bana gülümseyen Canan’ımın dudaklarını, filmlerde gördüğüm gibi, televizyonda yapıldığı gibi, yapıldığını sandığım gibi öptüm, bütün gücümle öptüm, istekle ve hırsıyla öptüm, melek, çırpınıyordu, kanatarak öptüm.” (64); “Uzun bir yolculuktan sonra eve dönen genç koca gibi Canan’ı dudaklarından öptüm, işte en sonunda, onca badireden sonra, ikimiz birlikte evimizde, odamızdaydık. (...) Dudakları dut kokuyordu.” (128); “Benimle evlenir misin? ‘Güzel boyunlu [Canan]’ ... (133); “Elinde iri bir doktor çantası, her şeyden çok doktor olan orta yaşlı tıraşlı biri, dışarıdaki kızarmış ekmek kokusuyla birlikte içeri girdi. Dudakları az önce kan içmiş gibi kıpkızıldı ve kenarında çirkin bir çıban vardı. Ateşler içindeki Canan’ı arsızca soyacak ve titreyen boynunu ve sırtını bu dudaklarla öpecek diye düşünmüştüm.” (...) “Kızıl dudaklı çılgın doktor Cananım’ın kanını afiyetle emmiş, şimdi anneleriyle oturmuş gül kızların çayını içiyordu.” (134) Canan ile Canan’ı bütünüyle görebilen büyülü gözleri olduğundan söz açılan doktor arasındaki beğeni ilişkisi, bir çocuğa duyulan şefkatten öteye geçmektedir. “Doktor amca” tarafından, muayene edilecek küçük kız çocuğun her şeyden evvel dış görünüşü üzerine eğilme ve onu ‘beğenme’ edimi, pedofili sapkınlığını ve cinsel istismar vakalarını hatırlatmakla birlikte kız çocuk da olsa ‘kadın’ doğulma sorunsalına parmak basar niteliktedir. Osman tarafından kanatarak, bütün gücüyle, istekle ve hırsıyla öpülen; “güzel boyunlu”, dudakları dut kokan Canan hususunda; kadın vücudu bir arzu nesnesi olarak yansıtılarak ancak ve ancak bedeni ile var olabilen ‘meta kadın’ imajı kuvvetlendirilmektedir. “Kızıl dudaklı çılgın doktor”un Canan’ı arsızca soyup kanını emeceğini muhayyilesinde canlandıran da Osman’ın birebir kendisidir ve bu sayede, toplumsal cinsiyet kodlarının Osman’ın zihniyetine fazlaca nüfuz ettiği görülebilmektedir. Canan’ı zihninde melekleştirilebildiği oranda seven ve onun bedeninin diğer erkekler tarafından soyulup öpülmesinin saplantılı şekilde korkusunu içinde barındıran Osman’ın, Canan’ı ne denli maddeselleştirdiğinin ve kadına bakışının ne denli eril bir noktadan olduğunun emareleri hissedilebilmektedir. Aynı zamanda, aynı eril bakış tarafından, kadının bedene indirgenmesi ve bunun üzerinden ele alınması, kadına toplum içerisinde ancak ve ancak bu şekilde yer edinebilme şansı verilmesi fikrinin altını doldurur niteliktedir.

Pasifleştirilen ‘Gül Kızlar’

“Küçük harika [bir] ülke” sahibi nitelemesinde olduğu gibi muktedirliğinin altı ısrarla çizilen Dr. Narin’in, o oranda pasifleştirilen Gülizar, Gülendam ve Gülcihan adındaki “gül kızları” ve karısı söz konusu olduğunda da, metnin eril hegemonik söylemi, Osman’ın bakışından aynı tutarlılıkla sürdürülmektedir: “[Canan] üç gül kız kardeşle birlikte sofadaki masaya oturmuş, hasırdan el örgüsü bir sepetin içinden

bir bolluk ve mutluluk mevsiminin olgun elmaları ve portakalları gibi masanın üzerine renk renk dökülen top top örgü yünlerine bakıyordu. Sepetin yanında da, bir zamanlar annemin de aldığı *Ev ve Kadın* dergisinin orta sayfalarından çıkan el - işi örgü patronları, kare kare işlenmiş çiçekler, vak vak ördekler, kediler, köpekler ...vardı. (...) Sonra, Gülcihan'ın esneye esneye annelerine yaklaşan, gözlerini kırıştırarak mutlu aile tablosunun içinde eriyip giden iki küçük kızına dönüp dedim ki: 'Daha hala anneniz yatırmadı mı bakayım sizleri?' Bir şaşırdılar, bir korktular, annelerine sokuldular. Daha da keyiflendim. 'Sizler, sizler, daha solmamış birer çiçeksiniz aman,' bile diyebilirdim beni şüpheyle süzen Gülendamlar ile Gülizar'a." (120); "Yandaki odadan geçiyordum, çocuklarını yatırıp geri dönmüş Gülcihan'ın, titiz Gülizar'ın, sinirli Gülendamlar'ın bakışlarının üzerimde olduğunu sezdim." (122); "Dosyaları, fihristleri gergef işleyen bir kızın dikkatiyle Gülendamlar hazırlamıştır," dedi. "Gülizar bütün yazışmaları yönlendirmeyi, benim cevaplarımın ve isteklerimin ana fikrini benden alıp sevgili ve itaatkâr saatlerime mektuplar yazmayı babasına bağlılık kadar zevk bilir." (126); "Gül kızların anneleri, küçük tehditkar bir kadındı: Yalnız gözleri ve bakışları değil, bütün duruşu, bakın, şimdi ağlarım ha, diyordu." (87); "[Gül kızların annesi] ağlayacak sandım, Dr. Narin'in gözlerinde çakmak çakmak bir öfke gördüm." (87) örneklerinde görüldüğü gibi, yalnızca ev içerisindeki hallerinden haberdar olduğumuz, sadece ev içindeki halleriyle betimlenen Gülizar, Gülendamlar ve Gülcihan ile anneleri; el işi ve örgü işleriyle ilgilenen, Dr. Narin'e bağlılıklarıyla tanınan karakterlerdir. Osman'ın cinsiyetçi bakışından aktarıldığına göre, Gülizar dosyaları ve fihristleri bile gergef işler gibi işlemektedir. Söz konusu dört kadın karakter; kadına ev işlerinin kotarılması haricinde kamusal alanda kapı açtırmayan ataeril söylemin ürettiği yaşam biçimlerini sürdürmeye mahkûm edilen veyahut bu söylemin zorladığı işlevsel alanlara itilerek toplumsal hakları zorla ellerinden alınan; verili cinsiyet rolleri zorla üzerlerine biçilen ve ancak ve ancak bu yolla toplum tarafından 'kabul edilebilir' olan kadın modelinin temsilcisi niteliğindedir. Osman, kızları "solmamış birer çiçek" olarak görmektedir. Ev kadınlığıyla özdeşleştirilen "titiz" ve pejoratif anlamda "sinirli" türünden sıfatlar aracılığıyla kızlardan söz açmaktadır. Dahası, kızlara annelerinin onları neden hala yatırmadığını sorduğunda korkup annelerinin yanına sokulmalarından keyiflenebilmektedir. Annelerini ise ağladı ağlayacak, güçsüz ve dayanıksız şeklinde nitelendirmektedir. "Solmamış bir çiçek" nitelemesi bile başlı başına, kadınları "çiçek"leştiren; salt şekilsel özelliklerine odaklanarak güzelliklerini, renklerini veyahut kokularını ön plana çıkarıp geri kalan bütün niteliklerinin altını boşaltan ve yok sayan bir ifadedir. Dahası, henüz "solmamış" olmaları maharetmiş gibi algılanıp günün birinde solabileceklerinin ve o anda güzel görünüşlerini de kaybederek salt görünüşten ibaret bir nesne gibi hiçleşeceklerinin potansiyelini bünyesinde barındırmaktadır. Bütün bu yaftaların, Osman'ın bakışından ve dilinden okura aktarılması; Osman'ın karanlık eril zihninin işleyişi konusunda oldukça fikir vericidir. Eril dilin egemen olduğu bir dünyada, kadının kültürel cinsiyetinin, bu söylemin keyfiliği içinde üretildiğinin haberciliği yapılmaktadır.

'Ev İçi' Kadınları

Osman'ın annesi de, bu aşamaya kadar bahsi geçen tüm kadınlar gibi, 'ev içi'nden başka herhangi bir sosyal alanda zuhur etmeyen; güzellikle, yumuşaklıkla ve uysallıkla ilişkilendirilip 'iktidarsızlaştırılan' kadınlar silsilesine katılmaktadır. Buradaki annelik hususunda kadının başat görevini annelik, yavrusunu koruyup

kollama ve bütün hayatını annelik rolü üzerine inşa etme misyonu teşkil etmektedir. “Annemi seviyordum, güzel, nazik, yumuşak ve anlayışlı bir kadındı.” (...) “‘Çıkıyorum,’ dedim. ‘Ne zaman döneceksin?’ dedi annem, ‘bekleyeyim mi seni?’, ‘Bekleme. Sonra televizyonun karşısında uyuyakalıyorsun.’ (11); “Dün babam öldü. Bugün gömdük. Baktan herifin tekiydi, hep içerdi, annemi döverdi, bizi burada istemedi.” (14); Geç kaldığım için annem ya meraklanmıştı ya da odamda bir şey arıyordu. (35); “Yatmadan önce annesinin, kapısını tıkladı, ‘Sabahlara kadar yazıyorsun, bari sigara içme,’ dediği kişi bendim. (...) Annesinin odasının kapısında durup içeriden gelen soluma seslerini sevgiyle dinleyen bendim.” (37); “Telefon ettim. Anneler anlamaz, ağlar. (45); “... ağlama anne, yemin ediyorum, eve döneceğim, ağlama anne kolumda bir gün bir melek.” (76); “Hemen otobüsle İstanbul’a döndüm. Sabah ezanı okunurken bana kapıyı açan anneme ne Altın Ülke’nin peşinden koştuğumu söyledim, ne de melek gelininden söz ettim. ‘Bir daha anneni öyle bırakıp gitme!’ dedi.” (175) “Demiryolcu Rıfkı Amca’nın dul karısı Ratibe Teyze’nin başını ve baktığı televizyonu gördüm. Kocasının boş koltuğuna kırk beş derece dönük oturmuş televizyonu seyredirken, tıpkı annemin yaptığı gibi, başını omuzlarının arasına çekmişti, ama annem gibi örgü öreceğine fosur fosur sigara içiyordu.” (16) örneklerinden anlaşıldığı şekilde okur; “güzel”, “nazik”, “yumuşak”, şiddet gören, hayattaki tek rolü annelik olan, anlamayan ağlayan, yalnız olan ve örgü ören bir kadın profili ile karşı karşıya bırakılmaktadır. Bütün bir roman boyunca ev halleriyle zuhur eden, sesi çıkartılmayıp Osman’ın bakışının ve zihninin süzgecinden geçtiği oranda gün yüzüne çıkarılabilen bir anne profili söz konusudur. Osman’ın neyi, nasıl ve ne şekilde gördüğünün roman boyuncaki tüm kadın tasvirlerinde belirleyici oluşu, hakikatte de eril bir süzgeçten geçirilerek anlamlandırılan ve adlandırılan kadının kültürel cinsiyetiyle paralellik arz eder niteliktedir. Ratibe Teyze hususunda tek bir sözcükle bahsi geçen “dul”luk hali dahi, eril olanın dünya üzerindeki maddi hegemonisi sona erdikten sonra dahi onu karısı üzerinde söz sahibi kılan, toplumsal biçimde belirlenmiş kodlardan birine işaret etmektedir. Kadını ‘erkeksiz’ ve ‘başboş’ kalmışlıkla ilişkilendiren bütün olumsuz çağrışımlarıyla bu kültürel kod, eril hegemonik söylemin diliyle biçimlendirilen kadın kimliğinin emarelerini okura bir kez daha hissettirmektedir.

Erkek Egemen Dille Zuhur Eden Diğer Kadınlar

Osman’ın Canan’a, Dr. Narin’in kızlarına ve karısına, annesine yönelik kullandığı erkek egemen dile ek olarak; romandaki sadece bir bahiste adı geçen diğer kadınlara dair bakışı, düşüncesi ve değerlendirmeleri de metnin ataerkil söyleminin altını doldurur niteliktedir. “Uzun saçlı [blucinli] kızın yüzünden gözünden kanlı yağmur suları akıyordu. Biz yaşlarda olmalıydı. Yağmurda pembeleşen yüzünde ölümle yüz yüze gelmiş birinden çok, şaşkın bir çocuk ifadesi vardı. Küçük ıslak kız, senin için biz çok üzüldük. Bir an, bizim otobüsten gelen ışığın altında, koltuğunda oturan ölü erkeğe baktı ve dedi ki: ‘Babam, babam şimdi çok kızacak.’” (65) “Demin şarkı söyleyen kadın gene belirdi, şimdi bir melek olmuştu. (...) Üzerinde annemin Süreyya Plajı’nda giydiği o iyice kapalı bikinilerden biri vardı. Tuhaf bir elbise parçası, bir atkı ya da acayip bir şal sandığım şeyin de, boynuna dolayıp narin omuzlarının iki yanından sarkıttığı bir yılan olduğunu gördüm. ... Orada, o çadırın içinde, melek ve yılan ve öteki yirmi - yirmi beş kişiyle birlikte olmaktan öyle bir mutluluk duydum ki, gözlerimden yaşlar fışkıracak sandım.” (153) “... içleri gül kurusu ve mandalina kabuğu rengindeki şekerlerle dolu kavanozları ve pırıl pırıl

kavanozlar kadar yuvarlak ve düzgün bir anneyi görünce bir an durakladım, kasaya döndüm, sarsıldım. Annenin on altı yaşlarındaki küçük ve solgun bir minyatürü, ... Amerikan filmlerindeki o özgür ve şeytani kadınlar gibi bana açıkça gülümseyerek bakıyordu.” (146) “Ama yan apartmanın penceresinden şirret bir kadın dikizdeki Serkisof’u farkediyor ve avazı çıktığı kadar: ‘Yetişin! Allah cezanı versin, sapık!’ diye bağırdığı için araştırmacı ne yazık ki ... gözlem noktasını palas pandiras terk etmek zorunda kalıyordu.” (111); “‘Canan da,’ demişti çaçeron kadın, sınıf arkadaşı kızların yaptığı evlilikleri bir bir saydıktan sonra, ‘Samsunlu bir doktorla evlenip Almanya’ya yerleşmiş.’” (179) “Titiz bir ev kadınının dikkatini hatırlatan bir zerafet ve kurmay olmaya azimli bir askerin sınıflama tutkusuna yaklaşan bir düzenle bütün mallarını çekmecelerden, el işi torbalardan ve vitrinden çıkarıp bana gösterdi.” (141); “Herhangi bir kadınla ilişkisi ya da böyle bir ilişki kurmak gibi bir çabası yoktu. Yurtta yönetici olan Movado, yokluğunda Mehmet’in odasında yaptığı bir araştırmada çıplak kadın resmi yayımlayan birkaç dergi bulmuş, bunların normal öğrencilerin çoğunun istifade ettiği şeyler olduğunu eklemişti.” (113) örneklerinden anlaşıldığı üzere Osman’ın şaşkın bir çocuk, küçük bir kız gibi gördüğü blucinli kızın, kaza sonrasında ve erkek arkadaşı öldükten dahi sonra aklına ilk gelen husus babasının bu olay akabinde kendisine çok kızacağıdır. Erkekler tarafından müthiş seviyede baskı, kontrol ve denetim altında tutulan kadınların krizi bu gibi nüanslarla hissedilebilir niteliktedir. Viranbağ’da, annesi gibi “iyice kapalı” mayosuyla hüzünlü şarkılar söyleyen kadın şarkıcı, melek kostümüyle ve boynundaki yılanla zuhur etmekte; bunu gören Osman gözlerinden yaşlar fışkıracak sanmaktadır. ‘Meleklik’ rolünün de ‘yılanlık’ rolünün de kadınlara atfedilen nitelendirmeler olduğu ve iki karşıtlığın bir arada tasvir edilmesinin söz konusu atıfların suniliğine, verili ve zorlama oluşuna işaret ettiği düşünülebilmektedir. Osman’ın bakışında, mutfakla ve el işleriyle ilişkilendirilebilecek gül kurusu ve mandalina kavanozları satan kadın, o kavanozlara dönüşmüş, ‘kadınlık’la özdeşleştirilen mutfakın bir parçası, bir uzantısı ve nihayetinde adeta bir objesine dönüşmüştür. Yine Osman tarafından, söz konusu kadının “küçük ve solgun bir minyatürü” şeklinde betimlenen kızı ise, Amerikan filmlerinde “özgür” kadınlar gibi gülümsediği için “şeytani” addedilmektedir. Kadınlar itaatkâr ve boyunduruk altında olabildiği kadar ‘meleksi’, özgür olabildikleri ölçüde de “şeytani” addedilmektedir. Osman’ın metin boyunca tam bir tutarlılıkla sürdürdüğü erkek egemen toplum dilinin eril bir özne tarafından işlenişi, bu noktada da geçerliliğini korumaktadır. Yine Osman’ın bakışından, yan apartmanın penceresindeki “şirret” kadın, Serkisof ismindeki araştırmacının yaptığı gözlemi, sözde ‘kadınlık doğası’ gereği anlayamamış olacak ki, Serkisof’u “sapık” zannedip onun ele verilmesi için sesini duyurmaya çalışmakta ve bu sebeple belirgin bir nefret söylemi içerisinde “şirret” şeklinde yaftalanmaktadır. Tıpkı, Canan’ın Samsunlu bir doktorla evlenip Almanya’ya yerleştiğinin duyuruculuğunu yapan kadının sebepsizce “çaçeron” addedilmesi gibi... Veyahut bu tarz bir ‘dedikodu’ söyleminin neden bir kadın karaktere yaptırıldığının altında yatan toplumca belirlenmiş ‘dedikoducu kadın’ etiketinde olduğu gibi... Titiz bir ev kadının zarafetine karşılık kurmay olmaya azimli bir askerin tutkusu, kadın - erkek ikili karşıtlıklarının, kadının ‘ev içi’ ve zarafetle özdeşleştirilen sözde ve verili ‘doğasına’ karşı; iktidar kimliğinin taşıyıcısı olan eril bireyin asker olmak için taşıdığı ‘tutku’; toplumda kadına ve erkeğe biçilen verili rollerin taban tabana zıtlığının sözcülüğünü yapar niteliktedir. Dahası, Movado’nun Mehmet’in odasında yaptığı çalışmalarda gün yüzüne çıkarılan çıplak kadın resimli dergiler; kadının maddeleştirilmesi,

araştırılması, ihtiyacı karşılayıcı bir eşya veya araç pozisyonuna indirgenmesi hususundaki emareleri okura hissettirir niteliktedir. Görüldüğü üzere, kadını ‘melek kadın’, ‘yılan kadın’, ‘nesne olan kadın’ veya ‘iyi bir anne’ ve ‘iyi eş olan kadın’ gibi kategoriler altında sınıflandıran ataerkil söylem ve bu söylemin içinde belirlenen, onun taşıyıcısı, yeniden ve yeniden üreticisi eril hegemonik dil, ‘iyi’ veya ‘makul’ kadına karşılık ‘kötü kadın’ kategorilerini belirlerken, erkekler de ‘hakimiyet kuran erkek’, ‘tutkulu erkek’ ve ‘muktedir erkek’ görünüşleri altında belirlenmektedir.

Erkek Egemen Söylem Bağlamında Bourdieu’nün “Habitus” Kavramı

Son olarak; Osman’ın bakışından süzülerek gün yüzüne çıkarılan kadın tasvirlerine ve tasavvurlarına ek olarak, farklı karakterler tarafından farklı kadınlara yönelik çeşitli nitelendirmeler de metnin erkek egemen söyleminin destekleyicisi niteliğindedir. “Bizi liseye götüren çocukla, benimle hiç konuşmadığı şeker bir sesle konuştu Canan: ‘O kara gözlükler dünyanı karartmıyor mu senin?’ ‘Karartmıyor,’ dedi çocuk. ‘Çünkü ben Michael Jackson’um.’ ‘Annen ne diyor buna?’ dedi Canan. ‘Bak, annen sana ne güzel bir yelek örmüş.’ ‘Annem karışamaz!’ dedi çocuk. (70); “*Mari ile Ali*’de de ... üvey annesinin evden attığı kızın babasını bulmak üzere birlikte Batı’ya doğru yolculuğa çıkıyorlardı.” (91); Osman’ın Ratibe Teyze’den aktardığına göre; ‘Bak makinenin başındaki kadın tam bir yılan. Olanlar bizim çocuğa oluyor, şu polise. ... Çay vereyim mi?’ (186) örneklerinden yola çıkarak denebilir ki; kendisine yelek ören annesinin, Michael Jackson olmasına karışamayacağını duyuruculuğunu yapan küçük çocuk, Bourdieu’nün “habitus” kavramının hatırlatıcısı niteliğindedir. Bu kavram, insanların belirli bir kültür dizgesi içerisinde yaşamaları sonucunda zihinlerinde sahip oldukları temel bilgi stoğunu anlatmaktadır. “Habitus” kavramı, toplumsal kategorilere ayırmanın içselleştirilmesinin bir tezahürüdür. (Bourdieu, 1996, s. 170) “Habitus”, pratik mantığın kaynağına ve “oyun duygusu”na karşılık gelmekte, toplumsal yapıların temellük edilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu yolla bireyler, zihinlerinde taşıdıkları “habitus’un sürekli eğilimleri” aracılığıyla, var olan kurumları benimseyerek etkinleştirmekte; toplumsal bağlamın etkisini harekete geçirmektedir. Dolayısıyla, kendisine yelek ören annesinin Michael Jackson olmasına karışamayacağını ilk elden duyuran küçük erkek çocuk örneğinde olduğu gibi, toplumun kategorileştirmeci yapısının küçüklük yaşlarından itibaren içselleştirilmesi, yeniden ve yeniden üretilmesi söz konusudur. “Sürekli eğilim” haline getirilmiş eylemlerin adlandırılması hususunda zihinlere doğumdan itibaren yerleştirilen kodlar, verili kimlikler ve cinsiyet rolleri; yelek örme eylemi dışında, erkek çocuğunun üzerinde dahi yaptırım uygulayamayan anne profili, toplumsal biçimde belirlenmiş kimlik imajlarının ilk elden emarelerini taşımaktadır. Ek olarak, Rıfkı Hat’ın *Mari ile Ali* kitabında da, kızı evden attıran kişinin ‘üvey anne’ oluşu ile karısı Ratibe Teyze’nin televizyondaki kadını “tam bir yılan” şeklinde betimlemesi; verili cinsiyet rollerinin ve kültürel kodların kadın nefreti üzerine söylem üretme aracı olan dile nesiller boyunca yerleşmiş kullanımların anımsatıcısıdır. Söz konusu örnek, mitlerde ve hikayelerde en sık kullanılan izleklerden olan “yılan kadın”-yılanın deri değiştirip yinelenmesiyle kadınların adet görmesi ilişkisi veya Adem’i yoldan çıkaran yılan ve Havva paralelliği etrafında şekillenen ‘günaha davet’ hususunda - ve masallar boyunca sürdürülen “üvey anne” yaftalarının; toplumsal - kültürel bağlamda, erkekler kadar kadınlar tarafından da ne denli büyük oranda içselleştirilip

kullanıldığını imlemektedir. Ataerkil söylemin ürettiği rollere bürünmeye ve yaftaları giyinmeye zorlanan kadınların köşeye sıkıştırıldığı bir toplum ve dünya tasavvuru çerçevesinde okuru düşünmeye ve aktif rol üstlenmeye itmektedir.

Sonuç

Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* romanında, eril hegemonik söylemin hüküm sürdüğü bir dünyada; toplumsal alandan uzaklaştırılmış, ev içine hapsedilmiş ve o mekânlarda erkek egemen toplum söyleminin yarattığı yaşam biçimlerini sürdürmeye mahkûm edilmiş ya da bu söylemin zorladığı işlevsellik alanlarına itilmiş kadınlar söz konusudur. Yüzyıllar boyunca kadınlardan ‘iyi bir anne’, ‘iyi bir eş’, ‘iyi bir evlat’ olmaktan fazla beklentisi olmayan bir toplumsal düzende köşeye sıkıştırılmış ‘dilsiz’ kadınlar, eril bakışının ve babanın kanunu olan dilin taşıyıcısı Osman isimli anlatıcı karakterinin bakışından ve dilinden gözler önüne serilmektedir. Denebilir ki tarihin, mitlerin ve kadınlık kimliğini öteleyen tüm anlatıların içinde şekillendiği bağlam boyunca yılanla, şeytanla, yoldan çıkarma veya günahla özdeşleştirilen kadın imgesinin, *Yeni Hayat* romanı söz konusu olduğunda da, yeniden ve yeniden üreticiliği yapılmaktadır. Kadınların ‘melek’ olmadığı veya erkekler tarafından melekleştirilemediği takdirde kabul göremeyeceği bir toplum tahayyülü söz konusudur. Toplum tarafından belirlenmiş ‘melek gibi’ veya ‘yılan gibi’ olan kadın ikili karşıtlığı içerisinde; melekleştirerek pasif kılma ve egemenlik altına alma dürtüsüne karşıt olarak hegemoni altına alamadığını ‘yılanlık’la veya ‘şeytanlık’le ilişkilendirme söz konusu olmaktadır. Bu husus, ataerkil toplum düzeninin dayattığı söylemsel ve işlevsel alanlarına itilen, gücü adeta elinden alınmak suretiyle toplum tarafından ‘makul’ addedilen kadın profiline referans etmektedir.

Kaynakça

- Beauvoir, S. D. (1972). *The Second Sex*. 1949. Trans. HM Parshley. Harmondsworth: Penguin.
- Bourdieu, P. (1996). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. R. Nice. London: Routledge.
- Moi, T. “Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture.” *New Literary History* 22.4 (Autumn 1991): 1017 - 1049. [PDF]
- Oğuzertem, S. (2004). “Taklit Aşklardan Taklit Romanlara Genel Kadın Yazarlığı.” *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (Vol. 139). Irzık, S., & Parla, J. (Eds.). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2017). *Yeni Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Parla, J. (2004). “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi.” *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (Vol. 139). Irzık, S., & Parla, J. (Eds.). İstanbul: İletişim.
- Sözüalan, Ö. (2004). “Anayurt Otelinde Geceleyen Kadın.” *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (Vol. 139). Irzık, S., & Parla, J. (Eds.). İstanbul: İletişim.