

“Benim Müzem, Benim Hafızam”: Masumiyet Müzesi’nde Anlatı ve Temsil İktidarı “My Museum, My Memory”: Narrative and Representative Power in The Museum of Innocence

Merve Esra Özgürbüz^{1*}

¹Dr. Öğr. Üyesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon, Türkiye, <https://ror.org/03z8fyr40>, <https://orcid.org/0000-0002-0616-5071>, mervesrapolat@gmail.com
Assist. Prof. Dr., Karadeniz Teknik University, Faculty of Literature, Department of Turkish Language and Literature, <https://ror.org/03z8fyr40>, <https://orcid.org/0000-0002-0616-5071>, mervesrapolat@gmail.com

* Corresponding author

Araştırma Makalesi

Süreç

Geliş Tarihi: 05.06.2025
Kabul Tarihi: 26.06.2025
Yayın Tarihi: 30.06.2025

Benzerlik

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal yazılımı ile taranmıştır.

Değerlendirme

Ön İnceleme: İç hakem (editörler).
İçerik İnceleme: İki dış hakem/Çift taraflı körleme.

Telif Hakkı & Lisans

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Etik Beyan

Bu çalışma, etik kurul izni gerektirmeyen nitelikte olup kullanılan veriler literatür taraması/yayınlanmış kaynaklar üzerinden elde edilmiştir. Çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. Merve Esra Özgürbüz

Yapay Zeka Kullanımı

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir. Merve Esra Özgürbüz

Etik Bildirim

turkisharr@gmail.com

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Finansman

Bu çalışmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Yayın

Published by Mehmet ŞAHİN Since 2016-
Akdeniz University, Faculty of Theology,
Antalya, 07058 Türkiye

Atıf

Özgürbüz, M. E. (2025). “Benim Müzem, Benim Hafızam”: Masumiyet Müzesi’nde anlatı ve temsil iktidarı. *Turkish Academic Research Review*, 10/2, 496-514, <https://doi.org/10.30622/tarr.1715310>

Öz

Bu çalışma, Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* adlı romanını bireysel hafıza, nostalji, müzecilik ve toplumsal cinsiyet eksenlerinde çok katmanlı bir anlatı olarak ele almayı amaçlamaktadır. Romanın merkezinde yer alan Kemal karakterinin Füsün’a duyduğu aşkı nesneler aracılığıyla muhafaza etme çabası, geçmişin estetik, politik ve toplumsal boyutlarını içeren derinlikli bir hafıza inşasına işaret eder. Bu bağlamda çalışma, Kemal’in Füsün’a ait gündelik nesneleri biriktirme pratiğini Aleida Assmann’ın kültürel hafıza kuramı çerçevesinde yorumlarken Svetlana Boym’un restoratif ve reflektif nostalji ayrımı doğrultusunda tartışmaktadır. Kemal’in bireysel arşivcilik eylemi, estetize eden ve belleği biçimlendiren bir erkek öznenin temsil stratejisi olarak değerlendirilmektedir. Romanın anlatı yapısı, Kemal’in âşık, anlatıcı, koleksiyoncu ve küratör olarak konumlandığı çok katmanlı bir düzlemde şekillenir. Çoklu kimlikler, Jacques Derrida’nın “arşiv = iktidar” önermesi ve Michel Foucault’nun bilgi-iktidar ilişkisi bağlamında çözümlenmektedir. Anlatı boyunca Kemal’in hem bireysel bir geçmiş inşa etmesi hem de geçmişi koleksiyonlaştırarak sergilemesi, müze fikrini bir temsil rejimi olarak gündeme taşır. Müze, romanın kurgusal düzleminde ve gerçek dünyada inşa edilmiş fiziksel bir mekân şeklinde geçmişin seçilerek sabitlendiği ve estetikleştirildiği bir iktidar alanına dönüşmektedir. Bu bağlamda Füsün’un anlatıdaki temsili, özellikle dikkat çekicidir. Roman boyunca Füsün’un sesinin bastırılması, Kemal’in topladığı nesneler üzerinden anılması ve görünür kılınması anlatının cinsiyetli doğasını açık eder. Feminist edebiyat kuramı çerçevesinde bu temsil biçimi erkek bakışı tarafından yönlendirilen, Füsün’un öznelliğini bastıran ve onu simgesel olarak nesneleştiren bir hafıza rejimine işaret eder. Kemal’in hafıza pratiği, geçmişini sadece kaydeden değil; onu yeniden biçimlendiren, kendi arzusuna ve iktidarına uygun hâle getiren bir erk sahibini ortaya koyar. Bu nedenle roman, nostaljinin “masum” bir duygulanım olmadığını; bilakis bastırma, unutturma ve iktidar üzerinden seçici bir hatırlama biçimi olduğunu görünür kılar. Dolayısıyla *Masumiyet Müzesi*, bireysel bir aşk hikâyesinin ötesinde kültürel hafızanın, temsilin epistemolojisinin, nostaljik estetiğin ve cinsiyetlendirilmiş anlatı yapılarının sorgulandığı eleştirel bir kurmaca olarak konumlanmaktadır. Romanın anlatı mimarisi ile eşzamanlı olarak gerçek dünyada kurumsallaşan müze pratiği, yalnızca edebi bir temsiliyet meselesi olmayıp modern hafıza rejimlerinin ve temsil politikalarının somut bir ifadesi olarak değerlendirilmelidir. Bu birliktelik, geçmişin “aşırı estetize edilmesi” yoluyla tahakküm ilişkilerinin nasıl görünmez kılınabileceğine dair yapısal bir eleştiriyi de beraberinde getirir. Hafızanın estetikleştirilmiş biçimi, geçmişe dair belirli anlatıların dolaşıma sokulduğu ve diğerlerinin bastırıldığı seçici bir temsil rejimi kurar. Bu bağlamda müze, söylemsel olarak organize edilmiş bir bilgi alanı, bir tür “iktidar topografyası”dır; anlatıyı ve hafızayı disipline eden, normatif çerçevede sabitleyen bir epistemolojik aygıt olarak işler. Bu çerçevede çalışma, temsilin ontolojik statüsü ve iktidar içeriğini sorgulayan üç katmanlı bir çözümleme yapısı sunmaktadır. “Kemal’in Hafıza Estetiği” başlığı, belleğin nesne üzerinden bedenleşmesini kültürel hafızanın materyal arşivleri bağlamında tartışırken “Etil Nostalji ve İktidar” başlığı, restoratif hatırlamanın iktidar mantığıyla kurduğu patriyarkal tahakküm ilişkilerini görünür kılmaktadır. “Estetik ve Etik Arasında” başlığında ise müze anlatısı, temsilin normatif sınırları ile etik sorumluluk arasındaki gerilim düzleminde ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk edebiyatı, Kültürel hafıza, Restoratif nostalji, Müzecilik, Erkek bakışı, Toplumsal cinsiyet.

Research Article

History

Received: 05.06.2024

Accepted: 26.06.2025

Date Published: 30.06.2025

Plagiarism Checks

This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Peer-Review

Single anonymized-One internal (Editorial Board). Double anonymized-Two external.

Copyright & License

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Ethical Statement

This study does not require ethical committee approval, and the data used were obtained from literature reviews/published sources. It is hereby declared that scientific and ethical principles were adhered to during the preparation of this study and that all studies used are cited in the references. Merve Esra Özgürbüz

Use of Artificial Intelligence

No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. All content of the study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles. Merve Esra Özgürbüz

Complaints

turkisharr@gmail.com

Conflicts of Interest

The author(s) has no conflict of interest to declare.

Grant Support

The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.

Published

Published by Mehmet ŞAHİN Since 2016-Akdeniz University, Faculty of Theology, Antalya, 07058 Türkiye

Cite as

Özgürbüz, M. E. (2025). “My Museum, My Memory”: narrative and representative power in The Museum of Innocence. *Turkish Academic Research Review*, 10/2, 496-514, <https://doi.org/10.30622/tarr.1715310>

Abstract

The aim of this study is to analyse Orhan Pamuk’s *The Museum of Innocence* as a multi-layered narrative revolving around individual memory, nostalgia, museology and gender. At the centre of the novel is the character Kemal and his efforts to preserve his love for Füsun by collecting everyday objects associated with her. This act of collecting refers to a complex construction of memory that encompasses aesthetic, political and social dimensions of the past. Within this framework, the study interprets Kemal’s practise of collecting objects that belonged to Füsun through Aleida Assmann’s theory of cultural memory and discusses it in the light of Svetlana Boym’s distinction between restorative and reflective nostalgia. Kemal’s personal archiving activity is not only sentimental but is also understood as a representational strategy of a male subject who aestheticizes and shapes memory. The narrative structure of the novel unfolds on several levels, in which Kemal appears as lover, narrator, collector and curator. These overlapping roles are analysed based on Jacques Derrida’s thesis “archive = power” and Michel Foucault’s concept of the relationship between knowledge and power. Throughout the narrative, Kemal constructs a personal past and curates it through the act of collecting, transforming the idea of the museum into a regime of representation. The museum, both as a fictional construct within the novel and as a physical institution in the real world, becomes a space of power in which the past is selectively fixed and aestheticised. In this context, the portrayal of Füsun is particularly noteworthy. Her voice is consistently silenced, and she is only made visible through the objects that Kemal collects. This dynamic exposes the gendered nature of narrative authority. From a feminist-literary perspective, this mode of representation is characterised by the male gaze and signals a regime of memory that suppresses Füsun’s subjectivity and symbolically objectifies it. Kemal’s practise of remembering reveals not only a desire to record the past, but also to reshape it according to his own will and authority. The novel thus shows that nostalgia is not an “innocent” feeling, but a selective form of remembering that is interwoven with repression, forgetting and power. *The Museum of Innocence* is thus not only a personal love story, but also a critical narrative that scrutinises cultural memory, the epistemology of representation, nostalgic aesthetics and gender-specific narrative structures. The coexistence of the narrative architecture of the novel with the institutionalisation of the museum in the real world should not only be seen as a question of literary representation, but also as a concrete manifestation of modern regimes of memory and politics of representation. This overlap simultaneously offers a structural critique of how power relations can be made invisible through the “over-aestheticisation” of the past. The aestheticised form of memory establishes a selective regime of representation in which certain narratives about the past are circulated while others are silenced. In this context, the museum functions as a discursively organised field of knowledge -a kind of “topography of power”- that disciplines narrative and memory and acts as an epistemological apparatus that establishes meaning within a normative framework. Within this framework, the study presents a three-stage analytical structure that scrutinises the ontological status and power dynamics of representation. The first part, “Kemal’s Aesthetics of Memory”, discusses the embodiment of memory through objects within the material archives of cultural memory; the second part, “Male Nostalgia and Power”, highlights the patriarchal structures established through restorative memory; and the final part, “Between Aesthetics and Ethics”, examines the museum narrative in the tension between the normative limits of representation and ethical responsibility.

Keywords: Modern Turkish literature, Cultural memory, Restorative nostalgia, Museology, Male gaze, Gender.

Giriş

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanı; edebiyat ile müzecilik, bireysel hafıza ile kolektif tarih, aşk anlatısı ile toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki sınırları bulanıklaştıran ve farklı anlatı düzlemlerini iç içe geçiren çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Bu anlatı yapısı, romanı yalnızca bireysel bir aşk hikâyesi ya da nostaljik bir hafıza kurgusu olarak değil; aynı zamanda temsil iktidarı, toplumsal cinsiyet rolleri ve anlatı kurma eylemi üzerinden şekillenen bir özneleşme süreci olarak değerlendirmeye imkân tanır. Romanın merkezinde yer alan Kemal karakteri, takıntılı aşkı nedeniyle Füsün'a ait gündelik nesneleri yıllarca biriktirerek bir müze kurmaya yönelir. Söz konusu yönelim, bireysel kaybın nesneler aracılığıyla telafi edilmeye çalışıldığı bir hatırlama pratiğiyle sınırlı kalmayıp erkek anlatıcının aşkı, hafızayı ve temsili tek başına üstlendiği bir anlatı evreni inşa eder. Bu kurgu, geçmişin nesneler aracılığıyla estetikleştirilerek yeniden kurgulandığı, hatırlamanın belirli bir özne bakışından gerçekleştirildiği ve toplumsal cinsiyet normlarının anlatı düzeyinde nasıl yeniden üretildiğinin gözlemlenebileceği bir yapı sunmaktadır. Romanın sunduğu hafıza pratiği, kişisel bir arşivcilik örneği olduğu kadar eril nostalji ve temsiliyet üzerinden ilerleyen bir iktidar alanı olarak da değerlendirilebilir. Nitekim Sibel Yanaray ve Yakup Çelik'in Pamuk'un romanları üzerine gerçekleştirdikleri içerik analizinde *Masumiyet Müzesi* başta olmak üzere yazarın kurgusal evreninde erkek karakterlerin anlatının yapısal merkezinde konumlandığı; kadın karakterlerin ise çoğunlukla yardımcı, sınırlı ve işlevsel olmayan biçimlerde temsil edildiği ortaya konmuştur. Bahsi geçen analizde, özellikle mesleki temsillerin cinsiyet temelli dağılımı incelenmiş ve profesyonel rollerde kadın karakterlerin temsiliinin ciddi oranda sınırlı olduğu vurgulanmıştır (Yanaray ve Çelik, 2019: 155-158). Bu durum, anlatıdaki cinsiyet temsillerinin estetik tercihlerle beraber yapısal bir bakış rejimine ve iktidar ilişkilerine dayandığını düşündürmektedir.

Hafıza çalışmalarında öne çıkan Aleida Assmann, bireysel hafızayla kolektif hafıza arasındaki ayrımı netleştirerek kültürel hafızayı ritüeller, anlatılar, imgeler ve nesneler aracılığıyla aktarımda bulunan, uzun vadeli bir bellek biçimi olarak tanımlar (2011: 119-122). Bu yaklaşım, *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal'in kişisel hafızasını kamusal bir müze aracılığıyla estetikleştirme çabasını değerlendirmek açısından işlevseldir. Assmann'a göre nesneler, bireysel hafızanın sabitlemesinde kilit rol oynar; çünkü somut materyal araçlar yoluyla geçmişin bellekte korunması, hatırlama eylemini bedenselleştirir (2010: 36). Bu doğrultuda Kemal'in Füsün'a ait nesneleri sistemli şekilde biriktirmesi ve kurmaca bir müzede sergilemesi, bireysel hafızanın kültürel bir ifade biçimine dönüştüğünü gösterir. Öte yandan bu hafıza biçiminin toplumsal cinsiyetle ilişkisi, Svetlana Boym'un nostalji kuramıyla daha derinlikli biçimde analiz edilebilir. Boym, nostaljiyi "restoratif" ve "reflektif" olmak üzere ikiye ayırır. Restoratif nostalji, geçmişin yeniden inşasına ve "öz"e dönüşe odaklanırken reflektif nostalji, geçmiş sorgulayan, ironik ve mesafeli bir hatırlama biçimi sunar (Boym, 2001: 21). *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal'in sergilediği nostalji türü, restoratif nitelik taşır: Kemal geçmişi, yani Füsün'la olan ilişkisini nesnelerle dondurmaya çalışır; müze, sabitlemenin mekânıdır. Ancak bu nostalji türü, eril bir iktidar alanı olarak da okunabilir. Füsün'un sesi bastırılırken Kemal'in aşkı, hafızası ve anlatısı roman boyunca belirleyici olur. Bu durum, hatırlama ve anlatma eyleminin eril bir tekel üzerinden yansıtıldığının göstergesidir.

Eril hafızanın nesne ve müze aracılığıyla temsil edilmesi, bireysel arşivcilik pratiğini sorgulamak bakımından önemlidir. Jacques Derrida'nın *Arşivin Humması* adlı çalışmasında belirttiği gibi arşiv yalnızca bellek değil, aynı zamanda iktidardır (Derrida, 1995: 3). Arşiv tutma eylemi; seçme, dışlama ve temsil süreçleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda Kemal'in hem anlatıcı hem de müzeci işlevini üstlenmesi, geçmişi tek taraflı olarak yeniden yazması anlamına gelir. Özellikle müze, hafızanın toplumsal onayla sabitlendiği kurumsal bir alana

dönüşerek Kemal’in aşkını estetik ve etik olarak meşrulaştırır. Tüm bu çerçevede *Masumiyet Müzesi*, yalnızca bir aşk anlatısı olmayıp bireysel hafıza, erkek nostaljisi ve müze ideolojisi etrafında örülmüş çok katmanlı bir yapı olarak ele alınmalıdır. Çalışmanın temel amacı *Masumiyet Müzesi*’ni bireysel hafıza, nesne estetiği ve müze anlatısı bağlamında incelerken bu yapıların toplumsal cinsiyet politikalarıyla nasıl iç içe geçtiğini ortaya koymaktır. Feminist anlatı kuramları ile kültürel hafıza yaklaşımları bir arada düşünülerek romandaki anlatı iktidarının eril söylemler ve temsil biçimleri üzerinden nasıl kurulduğu sorgulanmaktadır. Romanın merkezindeki müze yapısı, erkek öznenin geçmiş tek taraflı biçimde hatırlama, sergileme ve meşrulaştırma araçlarına nasıl dönüştüğünü göstermek açısından ele alınmaktadır. Böylece bireysel arşivcilik pratiğinin ideolojik bağlamı ile erkeklik nosyonunun nostalji ve müze üzerinden biçimlenme hâlleri sorgulanmaktadır. Romanın estetik yapısının ötesine geçilerek etik-politik temsiller eleştirel vurguyla çözümlenmekte; müze anlatısı, eril bakışla yeniden kurgulanan bir iktidar aygıtı olarak değerlendirilmekte ve temsil, iktidar, cinsiyet meselelerini merkeze alan eleştirel bir okuma önermektedir.¹

1. Kemal’in Hafıza Estetiği: Nesne Koleksiyonu ve Kültürel Belleğin Cisimleşmesi

Masumiyet Müzesi romanında, başkarakter Kemal’in Füsün’a dair gündelik nesneleri sistemli biçimde biriktirerek bir müze kurması, bireysel hafızanın maddesel temsiller aracılığıyla dışavurumuna olanak tanır. Assmann’ın kültürel bellek kuramı bağlamında değerlendirildiğinde bu eylem, hafızanın salt zihinsel veya soyut bir süreç olmadığını; ritüeller, metinler ve özellikle maddi nesneler vasıtasıyla “somutlaştırılmış bellek” formunda kurumsallaştığını da ortaya koyar. Assmann’a göre kültürel bellek, bireysel belleğin ötesine geçerek kamusal alanda paylaşılabılır hâle gelen, nesneler üzerinden sembolleşen bir anlamlar sistemidir (2011: 271). Kemal’in nesne koleksiyonu, bu anlamda, bireysel arzusun kolektif kodlarla yeniden yazıldığı sembolik bir alan olarak işlev kazanır. Her bir eşya -örneğin, Füsün’un içtiği gazoz şişesinden sigara izmaritine kadar uzanan geniş yelpazedeki objeler- hem geçmiş temsil eder hem de belleğin maddesel olarak inşa edildiği bir hatırlama aracı hâline gelir.² Dolayısıyla müze pratiği, bireysel bir aşk hikâyesinin izlerini muhafaza eden bir alan olmanın ötesine geçerek geçmişin temsili, hatırlama biçimleri ve kültürel belleğin yapılandırılması açısından zengin bir semiyotik düzlem sunar. Bu bağlamda müzede sergilenen her bir nesne, hatırlamanın günceldeki taşıyıcısı ve geçmişin şimdiye yansımış maddesel izdüşümü olarak işlev görür. Salt zihinsel bir süreç olmayan bellek; ritüeller, metinler ve nesneler aracılığıyla tekrarlanabilir ve yeniden kullanılabilir yapılara kavuşur; böylece bir “hafıza mimarisi” kurulur (Assmann, 2011: 276). Kemal’in müze içinde sistematik biçimde bir araya getirdiği objeler, hafıza mimarisinin temel yapı taşlarıdır. Biriktirilen objelerden oluşan koleksiyon, sadece geçmiş muhafaza etmeye dönük nostaljik ya da takıntılı bir eğilim olmayıp belleğin estetik ve kurumsal araçlarla kamusallaştırılması

¹*Masumiyet Müzesi* üzerine yapılan çeşitli akademik çalışmalarda romanın anlatı yapısı, nesne estetiği ve müze kurgusu incelenmiştir. Örneğin Sinem Karaduman’ın “Nesne Düzeni ve İmge Tasavvuru Bağlamında Sanatsal Bir Kurgu Olarak Masumiyet Müzesi” (2016) başlıklı yüksek lisans tezinde, roman ve müzenin kesişiminde yer alan nesne düzeni, sergileme biçimi ve sanatsal kurgu bağlamında Masumiyet Müzesi değerlendirilmiştir. Bu çalışmada ise roman, feminist kuramın sunduğu etik, temsil ve rıza tartışmaları üzerinden okunmaktadır. Füsün karakteri merkeze alınarak cinsiyetli müze pratiği, özne-nesne ilişkisi, hafıza politikası ve eril bakış bağlamında yapı çözümüne tabi tutulmaktadır.

²Roland Barthes, gündelik nesnelerin toplumsal bağlam içinde nasıl anlamlandırıldığını açıklarken onları yalnızca fiziksel varlıklarıyla değil, taşıdıkları kültürel ve ideolojik kodlarla birlikte analiz eder. “Mit” kavramı, Barthes’a göre bir nesnenin, görünürde doğal olan anlamının altında gizli bir kültürel söylemi taşımasıdır. Barthes’ın *Mitolojiler* adlı eserinde belirttiği gibi, sıradan bir eşyaya yüklenen anlamlar, toplumsal bilinçaltının yansımalarını içerir. Bu çerçevede, Masumiyet Müzesi’ndeki nesneler bireysel duygularla beraber toplumsal değerlerin, cinsiyet rollerinin ve nostaljik arzu politikalarının da taşıyıcısıdır. Kemal’in Füsün’a ait objeleri geçmiş kendi öznel mitolojisiyle yeniden kurmak için saklaması, Barthes’ın göstergebilimsel çözümlemeleriyle doğrudan ilişkilidir. Nesneler, anlam üretim zincirine dâhil olan göstergelere dönüşür. Bkz. Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: Hilland Wang, 1972.

yönünde bir çabadır.³ Müze, bu yönüyle bireysel belleğin kültürel formlar aracılığıyla sabitlenmesini ve geleceğe aktarılmasını sağlayan bir “ara yüz” olarak konumlanır. Ali Artun’un belirttiği gibi modern müze, temsil ve anlam üretme yetkisini estetikleştirme yoluyla meşrulaştıran ve geçmişi iktidar ilişkileri içinde düzenleyen bir kurumdur (2012: 24). Bu bağlamda Kemal’in kurduğu müze, modernliğin bireysel özneyi merkezileştirerek geçmişi seçici temsil rejimlerinin bir ürünü olarak yeniden yapılandığı ideolojik kurgunun somut bir tezahürüdür.

Kemal’in nesnelere yüklediği anlamlar, onları “kişisel hatıra” olmaktan çıkarıp seçilmiş, kurgulanmış ve düzenlenmiş bir anlatının parçası hâline getirir. Bu bağlamda *Masumiyet Müzesi*’nde nesneler, fiziksel gerçekliklerinden öte sahiplenme ve konumlandırma stratejileriyle anlam kazanır; her bir nesne, Kemal’in duygusal ve zamansal evreninde belli bir işlevsellik ve düzen içinde yeniden sunulur (Arcagök, 2024: 103). Söz konusu anlamlandırma süreci, Jan Assmann’ın kültürel bellek teorisindeki “referans çerçeveleri” kavramıyla da örtüşür. Sadece geçmişin birer kalıntısı olmayan nesneler, aynı geçmişin nasıl hatırlanacağına ve temsil edileceğine dair bir yapılandırma biçimidir (Assmann, 1995: 130). Bu açıdan bakıldığında *Masumiyet Müzesi*’nde sergilenen her obje, bir hatıranın ikamesi olmanın ötesine geçerek bir tür zamansal sabitleme ve duygusal çerçeveleme işlevi kazanır. Pamuk da *Saf ve Düşünceli Romancı* adlı eserinde romanların sıradan duyuların, jestlerin, nesnelerin ve gündelik hayatın arşivini oluşturduğunu vurgular; müze ile romanın ortak zemini olarak nesneler üzerinden bir hafıza evreni kurulduğunu belirtir (Pamuk, 2011: 71-72). Zira kültürel bellek yalnızca bireylerin anılarından oluşmaz; anılar, kolektif olarak paylaşılan ve aktarılan sembolik yapılar, törenler ve nesneler aracılığıyla toplumun ortak belleğini kurar. Dolayısıyla Kemal, kamusal bir hafıza alanı inşa etme iddiasında olmasa dahi müze, bireysel hafızanın estetik, mimari ve temsili düzenlemesi yoluyla kamusal alana açılacak potansiyele sahiptir. Kemal’in koleksiyonu, Maurice Halbwachs’ın kavramsallaştırdığı şekliyle, bireysel hafızanın “toplumsal çerçeveler” içinde yapılandığı fikrine de yaklaşır. Filozofun kolektif bellek kuramı, bireysel anıların hatırlanma sürecinin toplumsal çerçeveler içinde şekillendiğini savunarak hafızayı bireylerin öznelliğinden çıkarıp toplumsal bağlamlara yerleştirir. Halbwachs’a göre hafıza, bireyde başlar fakat asıl anlamını ve yönünü toplumla olan ilişkiler ağı içinde kazanır; zira bellek, bireyin ait olduğu grubun toplumsal yapısında işler (1980: 54). Kolektif hafızaya sahip olmak, ortak geçmişe dair bilgiye sahip olmak ve geçmişin ortak anlamlarla kodlandığı bir grup aidiyetine katılmak anlamına gelir (Hasanov, 2016: 1439). Halbwachs, kolektif belleği “içeriden görülen grup” metaforuyla tanımlar; grup, geçmişin imgeleri aracılığıyla kendine ait bir otoportre oluşturur ve bu sayede zaman içinde süreklilik arz eden bir kimlik inşa eder (1980: 86).

Masumiyet Müzesi romanında Kemal karakterinin müze kurma arzusu, Halbwachsçı bakış açısından değerlendirildiğinde açık bir kolektif bellek yaratma girişimi olarak okunabilir. Her ne kadar Kemal gerçek bir topluluğun parçası ya da kurucusu olmasa dahi bir grup tahayyülü geliştirerek kişisel hafızasını kamusal bir düzleme taşımaya çalışır. Müze, burada yalnızca hatıraların saklandığı fiziksel bir mekân olmaktan çıkarak toplumsal belleği çağrıştıran simgesel bir çerçeveye dönüşür. Kemal’in takıntılarının maddi izleri olan nesneler,

³Walter Benjamin, “Sanat Yapıtı’nın Teknik Olarak Yeniden Üretilirliği” adlı metninde “aura” kavramını, bir sanat eserinin tarihsel bağlamıyla yüklü olan, kendine özgü ve tekrarlanamaz varlığı olarak tanımlar. Aura, eserin zamansal ve mekânsal konumundan türeyen bir otantiklik hissidir. Modern çağda üretim ve dolaşım tekniklerinin yaygınlaşması, aurayı aşındırmakta; sanat eserleri “orada” ve “o anda” bulunma niteliğini kaybetmektedir. *Masumiyet Müzesi*’ndeki nesneler, Benjamin’i bağlamda aura sahibi olarak okunabilir. Kemal’in her objeyi özenle muhafaza etmesi, onları tekrarlanamaz kılmak ve geçmişin otantik dokusunu yeniden kurmak içindir. Bu çaba, aynı zamanda modernitenin tarihsel kopuşlarına karşı bireyin direnişidir. Benjamin’e göre tarih hem büyük anlatılarla hem de küçük ve sessiz objelerle yeniden kurulabilir; müze de tarihsel hafızanın somut mekânı olarak işler. Bkz. Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. In *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

geçmişin anlatıya dönüştüğü bir tür “hafıza aygıtı” olarak işlev görür. Halbwachs’ın “sosyal çerçeve” kavramıyla (1980: 51-52) düşünüldüğünde nesneler dizisi, bireysel hatıraları toplumsallaştırma yönünde aracılık yapar. Kemal’in müze anlatısı, yaşanmış olanı kendisi ve potansiyel ziyaretçileri için yeniden kurar; bireysel belleğin paylaşımına açıldığı, simgesel bir grup deneyimi üretir. Ancak bahsi geçen grup deneyimi, kuşaklararası aktarımı sağlayan dinamik ve canlı bir kolektif yapıdan ziyade monolojik bir anlatı evreni yaratır. Kemal’in hafızasında yalnızca kendi sesi yankılanır; Füsun’un sessizliği, anlatının tek yönlü oluşuna işaret eder. Böylece müze, paylaşımcı bir kolektif yapıdan ziyade bireysel arzuların kamusal alanda estetize edildiği simgesel bir bellek mekânına dönüşür; buna karşın sosyal çerçeve doğrultusunda bireysel hafızanın toplumsal zeminde düzenlenip anlamlandırılmasına da imkân tanır.⁴ Diğer bir ifadeyle müze, hatırlamanın mekânsal ve nesnel formlar aracılığıyla gerçekleştirilmesini mümkün kılan bir platformdur. Unutulanla hatırlanan, bireysel arzu ile toplumsal norm, öznel deneyim ile kolektif anlatı arasında salınan bir “ara alan” olarak işlev kazanır. Her ne kadar Halbwachs’ın çizdiği kolektif hafıza tanımı, organik ve topluluklar arası paylaşımı önceleyen bir yapı (1980: 31) olsa dahi *Masumiyet Müzesi* bu kavramı daha ironik, kırılğan ve kişisel bir düzleme çeker. Yine de Kemal’in nesne koleksiyonu, bireysel belleğin kolektif belleğe doğru açılma çabasını temsil eden bir sosyal çerçeve örneği olarak değerlendirilebilir; çünkü karakterin çabası, bireysel geçmişin toplumun onayına açılması ve estetik bir anlatı aracılığıyla normatif bir forma dönüştürülmesiyle sonuçlanır.

Kemal’in nesne koleksiyonunun Halbwachsçı bir sosyal çerçeve olarak işlev görmesi, bireysel belleğin toplumsal anlamda kodlanabileceği mekânsal formu gündeme getirir. Bu noktada Pierre Nora’nın “hafıza mekânları” kavramı, romandaki müze anlatısını kavramsal olarak derinleştirmeye imkân tanır. Nora, modern çağda geçmişin geleneksel yollarla aktarılamaz hâle geldiğini ve tarih ile bellek arasındaki bağın radikal biçimde koptuğunu ileri sürer. Ona göre artık hafıza, gündelik yaşamın doğal parçası olmaktan çıkmış, tarih tarafından kuşatılmıştır. Bu durumda hafızanın sürdürülebilirliğini sağlayacak şey, hatırlamanın kendisine adanmış, simgesel ve fiziksel yapılar, yani hafıza mekânlarıdır (Nora, 1989: 18-19). Hafıza mekânları, hatırlamanın doğrudan yaşanmadığı ancak hatırlama ediminin sahnelendiği alanlardır. *Masumiyet Müzesi*, belleğin mekânsallaşması ve estetize edilmesi anlamında tipik bir “lieu de mémoire” örneği sunar.

Kemal’in kurduğu müze, sıradan bir aşk anlatısını fiziksel bir hafıza yapısına dönüştürerek bireysel geçmişin kamusal bir temsile kavuşmasını sağlar. Yakup Gelir, romanın mekânsal kurgusunun estetik ve sınıfsal kodlarla örüldüğünü; Nişantaşı ve Çukurcuma karşıtlığı üzerinden burjuva nostaljisi ile alt sınıf temsili arasında bir gerilim alanı yaratıldığını vurgular. Ona göre bu iki semt, Kemal’in hafıza biçimlerini ve temsil stratejilerini belirleyen sosyo-kültürel bağlamlar olarak romanın anlam haritasını şekillendirir (Gelir, 2019: 601). Bu bağlamda müze mekânı, sınıfsal temsiliyetin inşa edildiği ideolojik bir uzama dönüşür. Eski bir üç katlı binanın dönüştürülmesiyle oluşturulan müze, bir tür “duygusal arkeoloji” pratiği olarak işler. Nora’nın ifadesiyle müzeler, “somut bellek parçacıkları”dır; tarihin soyut akışı karşısında geçmişi elle tutulur hâle getiren direniş alanlarıdır (1989: 7). Kemal’in her vitrini belli bir bölüme, ana ya da döneme karşılık gelecek şekilde düzenlemesi, arkeolojik

⁴Jean Baudrillard, modern toplumu “simülakrlar” çağı olarak tanımlar. Ona göre simülasyon, gerçekliğin yerini alan, ama onunla birebir örtüşmeyen temsiller zinciridir. *Masumiyet Müzesi* bu bağlamda yalnızca bir aşkın ya da geçmişin temsili sunmaz; aksine, kayıp bir aşkın yeniden icadı, yani onun “gerçekliğe benzeyen bir kurgu” şeklinde yeniden inşasıdır. Kemal’in müzesi, aşkın gerçekliğini belgelemekten ziyade onu sahneler; müzedeki her nesne artık birer belge olmayıp kurguya ait göstergedir. Baudrillard’ın teorisine göre nesneler, kullanım değeriyle değil, göstergebilimsel değeriyle işler; bu yönüyle müze, nostaljik bir aşkın simülakrlarına dönüşür. Kemal’in aşkında olduğu gibi gerçeklik kayboldukça, onun yerine geçen göstergeler artar. Bkz. Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

tutumun bilinçli bir formudur. Nesnelerin sergilenme biçimi, zamansal bir mantık içerir. Hatıralar mekânsal bir bağlam içinde zamanın parçalarına ayrılmış, belirli anlatı odakları etrafında yeniden dizilmiştir. Hatırlamanın doğasını nesneleştiren müzedeki her obje, hatırlama ediminin kendisidir. Bu anlamda *Masumiyet Müzesi*, tarih ile bellek arasındaki çatışmanın sahnelendiği bir metin düzlemi sunar. Nora’ya göre tarih, düzenleyici ve totalleştirici bir anlam rejimidir; bellek ise parçalı, duygusal ve özne merkezlidir. Kemal’in müzesi, iki kutup arasında sıkışmış bir hafıza pratiğini temsil eder. Nesnelerin seçimi ve düzenlenişi, bir tür “anılaştırma” stratejisi olarak belirir. Her obje, aşk hikâyesine dâhil olmuş bir aktör gibi davranır; dolayısıyla müze, geçmişin yeniden yazıldığı sahneye dönüşür. Kemal’in yaptığı, tarihsel olanı bireysel belleğe doğru çekerek onu duygularla kodlanmış bir yapıya dönüştürmektir. Böylece müze, bireysel travmanın estetik ve kültürel bir yapıya aktarılmasıyla oluşmuş bir “hatırlama teknolojisi” hâline gelir. Müzecilik, geçmişini kontrol altına alma, düzenleme ve yeniden kurma pratiğidir; modernliğin hızla unutturduğu geçmişe karşı bir hafıza stratejisi olarak şekillenir. Kemal’in stratejik hafıza inşası, geçmişin yeniden inşa edilip sahneye konmasına dayanır; müze, bu sahnelemenin estetik ve epistemolojik çerçevesini oluşturur.

2. Eril Nostalji ve İktidar: Kemal’in Restoratif Hafızası

Masumiyet Müzesi’nde nostalji, bireysel bir kayıp hissiyle beraber toplumsal belleğin yeniden inşasıyla ilişkilendirilen çok katmanlı bir pratik olarak ortaya çıkar. Romanın başkahramanı Kemal, Füsün’u kaybetmesiyle birlikte geçmişi takıntılı bir biçimde yeniden kurgulamaya yönelir. Bu süreç, Boym’un nostalji kuramında ortaya koyduğu iki temel biçimden biri olan restoratif nostalji çerçevesinde anlam kazanır. Boym’a göre restoratif nostalji, geçmişini eleştirel bir mesafeye değerlendirmektense onu sabit ve değişmez bir bütün olarak algılayarak yeniden inşa etmeyi hedefler. Bireysel kayıpları telafi etmeye değil, yitirilmiş bir “ev”i ve onun temsil ettiği bütüncül yaşam biçimini tarihsel olarak yeniden kurmaya çalışır (Boym, 2001: 21). Kemal’in *Masumiyet Müzesi*’ni kurma motivasyonu, açık bir restoratif nostalji örneğidir.⁵ Füsün’la yaşadığı geçmişi hatırlamakla yetinmeyen karakter, onu somut nesneler aracılığıyla sabitlemek ve estetik bir düzleme taşımak ister. Müzede sergilenen eşyalar hem kişisel hafızanın parçaları hem de geçmişin yeniden üretildiği ve kutsallaştırıldığı simgelerdir. Örneğin Kemal’in sigara izmaritlerini toplama pratiği bahsi geçen durumun çarpıcı örneklerinden biridir:

Keskinlere gidip sofralarına oturduğum sekiz yılda, Füsün’un 4213 adet sigara izmaritini saklayıp biriktirdim. Bir ucu Füsün’un gül dudaklarına değen, ağzının içine giren, kimi zaman filtresine dokunarak anladığım gibi diline değen, ıslanan ve çoğu zaman da dudaklarına sürdüğü ruj ile hoş bir kırmızıya boyanan bu izmaritlerin her biri; derin acıların, mutlu anların hatıralarını taşıyan çok özel, mahrem eşyalardır. (Pamuk, 2021: 370)

İzmarit gibi Füsün’a ait nesneler, bireysel anılarla beraber bir dönemin toplumsal duygu rejiminin de taşıyıcılarıdır. Kemal’in nesneleri fetişleştirme biçimi, geçmişini yeniden yaşanabilir ve kurulabilir bir bütün olarak kodladığını gösterir. Bu yönüyle Kemal’in anlatısı, Boym’un ifadesiyle geçmişi “gerçek” ve “bütüncül” bir yapı olarak savunan restoratif nostaljinin ideolojik dilini benimser. Romanın anlatı yapısı da nostaljik yönelimi destekler

⁵ Kemal’in nostalji pratiği temelde restoratif özellikler taşısa dahi Boym’un karşıt olarak tanımladığı *reflektif nostalji* kavramı da kuramsal çerçevenin tamamlayıcı bir ögesidir. Boym’a göre reflektif nostalji, geçmişe duyulan özlemi eleştirel bir mesafeden ele alır; kaybı romantize etmek yerine kaybın yarattığı boşlukla yüzleşmeyi ve geçmişin anlamlarını sorgulamayı hedefler. Reflektif nostalji, “evin” (ya da geçmişin) geri döndürülemez olduğunu kabul ederek bu kopuşla yaşama pratiğini estetize eder; tarihsel süreklilik arayışından çok zamansal kırılmayı düşünsel olarak işler (Boym, 2001: 21). *Masumiyet Müzesi* ise restoratif nostaljinin ağırlıklı olduğu bir anlatı sunar. Geçmiş bir kayıp değil, yeniden sahip olunabilecek bir varlık gibi kurgulanır.

biçimde, geçmişe yönelik eleştirel bir mesafeyi nadiren gündeme getirir. Anlatıcı; Kemal’in sesi, geçmiş olduğu gibi aynı zamanda geçmişin izlerini taşıyan nesneleri muhafaza etme ve bir tür “masumiyet” zemininde sergileme çabasıdır.⁶ Roman, odağındaki aşk anlatısı çerçevesinde modern Türkiye’nin kültürel dönüşüm sürecine dair nostaljik bir bakış sunar. Jale Özata Dirlikyapan’ın da işaret ettiği gibi *Masumiyet* Müzesi’nin nostalji kurgusu, eleştirel sorgulamadan uzak, idealize edilmiş bir geçmiş tasarımına dayanır; böylece “nostaljik kalıp” hâlini alır (2020: 38).

Kemal’in nostaljiye dair restoratif yaklaşımı, maddi kültür aracılığıyla somutlaşır. Bu bağlamda koleksiyonculuk, geçmişin tekrar inşası yönündeki arzusunun kişisel ve kültürel düzlemde bir dışavurumdur. Kemal’in Füsün’a dair topladığı objeler, onun için geçmişini tekrar yaşanabilir ve düzenlenebilir kılma çabasının taşıyıcılarıdır. Susan Stewart’ın ifadesiyle objeler, “hatıra eşyası” (souvenir) olarak nostaljinin zamansal boşluğunu doldurma işlevi görür ve kökensel bir özlemin diline seslenir; geçmişin doyumsuz şekilde yeniden sahiplenilmek istenen fragmanlarıdır. Ancak hatıra nesnelerinin geçmişin bireysel anlamları bakımından yarattığı somutluk hiçbir zaman geçmişin kendisiyle örtüşmez; bu nedenle nostalji daima eksik ve doyumsuz bir arzusunun ürünüdür (Stewart, 2007: 135). Diğer bir ifadeyle Kemal’in topladığı her obje, gerçek yaşamda işlevini yitirmiş birer *nesne* olmasına rağmen onun kurmaca müzesinde bir anıyı dile getirme görevi üstlenir; her zaman eksiktir ve ilk el koyma sahnesinin metonimisi olarak kalır. Objelerin öyküsünü Kemal ancak kurmaca bir anlatıyla tamamlama arzusu içindedir. Bir başka deyişle Kemal, Füsün’un kaygıları veya perspektifi yerine kendisinin anılara yüklediği anlamları sunar ve her bir obje etrafında masalsı anlatısını örür. Söz konusu ontolojik kopuş, nesne ile temsil edilen zaman arasında aşılması imkânsız bir mesafe yaratır. Kemal’in nesnelere yönelimi, geçmişin temsili boşluklarını estetik düzlemde doldurmaya yönelik bilinçli bir telafi stratejisi hâline gelir. Her bir obje, Füsün’la geçirilen belirli bir ana göndermede bulunurken Kemal’in aşk anlatısını kesintisiz bir bütünlük içinde sunma arzusuna da hizmet eder. Masumiyet Müzesi’nin kurgusal mekânında nesneler, bireysel hafıza vitrini işlevi görmek ötesinde İstanbul’un XX. yüzyıl ikinci yarısındaki gündelik yaşamının da bir temsiline dönüşür. Bahsi geçen durum, müzenin estetik ve epistemolojik bir mekân olarak inşa edildiğini gösterir; fakat estetik inşa, derin bir iktidar yapılanmasını içinde barındırır. Zira Kemal’in seçici koleksiyonculuğu, sadece kişisel hafızanın bir düzenlemesi değil, aynı zamanda bu hafızanın hangi biçimde, hangi nesneler aracılığıyla ve hangi anlatı perspektifiyle temsil edileceğine dair tek taraflı bir karar sürecidir. Müzedeki tüm nesneler, Füsün’a ait olsalar dahi Kemal’in anlatısal ve duygusal çerçevesi içerisinde anlamlandırılır ve onun “anlatıcı-iktidar” konumunu güçlendirir. Böylece Stewart’ın belirttiği gibi nostalji nesneleri aracılığıyla kurulan geçmiş, nötr ya da ortak bir tarih olmanın ötesinde öznel arzularla biçimlenmiş bir temsildir. Müze, bu temsili maddileştiren ve sürekli kılan bir iktidar mimarisine dönüşür.

Romanda geçmişin temsili neredeyse bütünüyle Kemal’in öznel anlatısına dayanır. Anlatıcı, koleksiyoncu ve müze kurucusu olarak işlev gören Kemal’in konumu, anlatısal iktidarı büyük ölçüde cinsiyet temelli bir

⁶ Buradaki “masumiyet” vurgusu, anlatıcının geçmişi romantize etme eğilimiyle doğrudan ilişkilidir. Kemal, yaşadığı aşkı ve kaybı, zaman içinde bir tür “kutsal acı”ya dönüştürür ve bunu bir müze aracılığıyla somutlaştırırken geçmişin kirinden arındırılmış, idealize edilmiş bir “masumiyet alanı” inşa eder. Söz konusu çaba, anlatıcının hem kişisel hatalarını temize çekme arzusu hem de toplumsal bellekte İstanbul’a dair nostaljik ve seçmeci bir anlatı kurma eğilimiyle örtüşür. Feminist bir perspektiften bakıldığında masumiyet zemini, Füsün’un öznelliğinin silikleştiği ve nesneye dönüştüğü bir alana karşılık gelir. Füsün’un sessizliği ve hikâyeye yalnızca Kemal’in anlatımıyla katılması, onun temsili bir “kayıp masumiyet” simgesine indirger. Bu durumda masumiyet, kadın bedeninin ve varlığının bir anlatı dekoruna dönüşmesini, anlatıcı-eril bakışın hafızasında idealize edilerek dondurulmasını sağlar. Böylece masumiyet, anlatının nostaljik yapısını pekiştirir ve erkek egemen bir müzecilik anlayışının ideolojik zemini hâline gelir. Nostalji, geçmiş değil, geçmiş hakkında kurulan söyleme duyulan bir özlem olarak işler; anlatıcı söylemini masumiyet imgeleriyle inşa eder.

hâkimiyetle pekiştirir. Feminist anlatı kuramları, özellikle erkek anlatıcının merkezde olduğu metinlerde, kadının temsiline ilişkin sistematik bir sessizleştirme ve nesneleştirme stratejisine dikkat çeker (Mulvey, 2004: 837-848). Bu bağlamda Füsün'un romandaki temsili, öznel bir karakterden ziyade Kemal'in nostaljik arzularının ve kayıp zamanının estetikleştirilmiş bir uzantısı olarak kurgulanmıştır. Her ne kadar *Masumiyet Müzesi* ilk bakışta klasik roman estetiğini çağrışırsa dahi anlatının müzeyle iç içe geçmesi, anlatı ile nesne, metin ile mekân arasında melez bir ilişki kurar. Söz konusu durum Pamuk'un romanını geleneksel anlatıdan ayırırken anlatıcının epistemolojik ve etik merkezietini de görünür kılar. Anlatı boyunca Füsün'un sesine yalnızca birkaç kez ve sınırlı ölçüde yer verilir. Bunlardan en çarpıcısı, romanın "Başka Bir Dünyaya Yolculuk" bölümünde geçen sahnede ortaya çıkar. Füsün, bastırılmış öfkesini ve arzularını ilk kez dile getirerek Kemal'e doğrudan seslenir: "Senin yüzünden hayatımı yaşayamadım Kemal. Gerçekten artist olmak istiyordum ben." (Pamuk, 2021: 454). Öfkeli çıkış, metin boyunca sessiz bırakılmış bir kadın öznenin geç kalmış ama güçlü bir varoluş talebinin ifadesidir. Ancak bahsi geçen nadir özneleşme anı, kısa sürede bastırılır; Füsün'un çıkışı hemen ardından gelen trajik bir eyleme - otomobili bilinçli biçimde çınar ağacına sürerek hem kendi hem de Kemal'in yaşamını tehlikeye atmasına- evrilir. Bu eylem, doğrudan ifade edilemeyen ama bedensel ve dramatik biçimde dışa vurulan bir intihar niyetini düşündürür. Feminist kuramcılarının sıklıkla işaret ettiği gibi, kadın karakterlerin suskunluklarının sonunda ölüm ya da yok oluşla sonuçlanan bir anlatı işlevi üstlenmeleri, patriyarkal temsil yapılarına içkin bir biçimde kadınları özne olmaktan çıkaran ve metinsel varlıklarını sonlandıran bir stratejidir (Kristeva, 1989: 27-30). Füsün'un "artist olmak" arzusu ve arzusunun önündeki tüm yolların Kemal ve eşi Feridun'un müdahaleleriyle kapanması, toplumsal cinsiyetin anlatı içindeki işleyişi açısından da okunmalıdır.

Romanın anlatı yapısı, anlatıcıyı temsil iktidarının mutlak sahibi hâline getirir. Erdi Demir, söz konusu yapıyı eril anlatının duygusal ve temsili gücünü pekiştiren bir erkek hegemonyası biçimi olarak değerlendirir ve yapının kadın karakterlerin özneleşme imkânlarını kısıtladığını vurgular (Demir, 2021: 313-314). Anlatı, neredeyse bütünüyle Kemal'in iç monologları, duygusal çözümlemeleri ve anımsama stratejileri üzerine inşa edilmiştir. Bu durum, *Masumiyet Müzesi*'ni salt "bir aşk romanı" olmaktan çıkarıp anlatısal iktidarın cinsiyetle nasıl kurulduğuna dair bir metinsel laboratuvara dönüştürür. Kemal'in kullandığı dil, sürekli "ben" merkezli bir sahiplenme barındırır. Güzelim, çocukluğum, koleksiyonum, müzem gibi ifadeler anlatıdaki anlam merkezini belirler ve Füsün'u merkezde konumlandırılan bir nesneye indirger. Böylece Kemal'in dili, bireysel bir anlatının sesi olmaktan çıkarak Füsün'un yaşantısına dair anlamı üretme ve kontrol etme yetkisini üstlenen bir iktidar söylemine dönüşür. Bu çerçevede, anlatının yapısal tek sesliliği, feminist teorinin "erkek bakışı" (male gaze) kavramı ile doğrudan ilişkilendirilebilir (Mulvey, 2004: 808-812). Erkek anlatıcı; anlatının yönünü, nesnelerin seçimini, hatıranın biçimlenişini ve müzenin estetik örgütlenmesini belirleyerek temsilin tüm boyutlarında tahakküm kurar. Füsün'un özne olmasına izin verilmez; onun geçmişi, arzuları ve anlatısı yalnızca Kemal'in perspektifinden görünür kılınır ya da daha doğru bir ifadeyle görünmez kılınmış biçimde yansıtılır. Anlatıdaki tek yanlı bakış, temsil hâllerini ve okur algısını yönlendirir. Füsün'un varlığı, çoğunlukla sessizlikle, yoklukla ya da objelere yansımış suretlerle sahnelenir. Pamuk'un anlatıya kendini dâhil ettiği, yazar-anlatıcı kimliğini açık ettiği bölümler ise söz konusu temsil stratejisini tam anlamıyla girift hâle getirir:

"Kitabı birinci tekil şahısla yazıyorum," dedi Orhan Bey.

"Nasıl yani?"

"Hikâyenizi kitapta siz 'ben' diyerek anlatıyorsunuz, Kemal Bey. Ben sizin ağzınızdan konuşuyorum. Şu günlerde kendimi sizin yerinize koymak, siz olmak için çok uğraşıyorum."

“Anlıyorum,” dedim. “Peki siz hiç böyle bir aşk yaşadınız mı Orhan Bey?”

“Hmmmm... Konumuz ben değilim,” dedi, sustu. (Pamuk, 2021: 481)

Yazarın anlatı evrenine doğrudan dâhil olduğu bölüm, anlatısal iktidarın çetrefilli bir katmanını daha açığa çıkarır. Burada Orhan Pamuk’un, anlatıcı Kemal ile kurduğu özdeşlik, metnin kurmaca sınırlarını bulanıklaştırarak anlatı otoritesinin paylaşımını imkânsız hâle getirir. Her şeyi bilen tanrısal anlatıcının yokluğunda yazarın bizzat anlatıcıya dönüşmesi, otoriter bakışın dağıtılmasından ziyade anlatı üzerinde kurulan temsil gücünü pekiştirir. “Kitabı birinci tekil şahısla yazıyorum... sizin yerinize koymak, siz olmak için çok uğraşıyorum” ifadesi, anlatının Kemal’le beraber Orhan Pamuk’un bakışına da indirgenmiş olduğunu imler ve anlatının epistemolojik merkezi, ikili bir özdeşlik stratejisiyle güçlendirilmiş olur. Hem anlatıcı Kemal hem de metin-içi Orhan Bey, anlatının anlam haritasını birlikte inşa ederler. Bu anlatı mimarisi, okurun “anlatıcıya duyduğu güven”i duygusal ve yapısal düzlemde yönlendirir. Linda Hutcheon’un belirttiği gibi postmodern kurgu, özdeşlik oyunları aracılığıyla metnin sınırlarını açarken anlatı içi otoriteyi de yeniden tesis eder (1988: 114-117). Yazarın kendini anlatıya yerleştirilmesi postmodern anlatı teknikleri çerçevesinde değerlendirilirse dahi söz konusu müdahale otoriter bir temsil mekanizmasını da işlevselleştirir. Roman boyunca kurulan anlatısal çerçeve, anlatıcının sınırsız içgörü ve hüküm yetkisiyle şekillenirken içgörüyü karşı herhangi bir alternatif anlatı alanı açılmaz. Postmodern anlatılar, ontolojik belirsizlikle epistemolojik mutlaklık arasında bir gerilim yaratır ve metnin oyunlu yapısı, anlatıdaki otoriteyi çoğu zaman sorgulanamaz hâle getirir (McHale, 1987: 3-11; 27-28). Pamuk’un romanında bu yapı, Orhan ve Kemal özdeşliğiyle pekişir. Orhan’ın *Masumiyet Müzesi* metnine önce “Kemal’in hikâyesini romanlaştıran yazar”, ardından “müze sorumlusu” kimliğiyle dâhil olması, yazarlığın anlatının içinden ve çok katmanlı bir düzlemde işlediğini gösterir. Yazar, bir yandan Kemal’in bireysel anlatısını romana dönüştürürken diğer yandan anlatıya nesnel/kurumsal bir hafıza alanı kazandıran müze figürü olarak konumlanır. Böylelikle anlatı, içeriden (Kemal aracılığıyla) ve dışarıdan (Pamuk’un iki düzlemdeki müdahalesiyle) çok sesli ama birleşik bir anlatı örgüsüyle kurulmuş olur. Çift yönlü temsil tekeli, anlatıdaki özne-nesne ilişkisini merkezileştirir. Füsun’un görünürlüğü yalnızca Kemal’in ve dolaylı olarak Pamuk’un anlatısal çerçevesi içinden mümkün hâle gelir.

Bu durum, feminist anlatı kuramı bağlamında son derece problematik bir temsil stratejisi olarak değerlendirilebilir. Zira hem Füsun’un hem de Sibel’in anlatıdaki özdeşleşme imkânları, tamamen eril bakışla inşa edilmiş anlatısal çerçevenin sınırlarıyla belirlenmiştir. Anlatının merkezinde yer alan Kemal karakteri, yalnızca olay örgüsünün asli figürü olmayıp aynı zamanda anlatının fail öznesi, temsili kuran ve sürdüren bakışın taşıyıcısı ve anlamın üreticisi konumundadır. Laura Mulvey’nin erkek bakışı kuramı çerçevesinde (2004: 808-812) anlatıdaki kadın karakterler, sistematik olarak eril arzusun ve bakışın nesnesine dönüştürülür; kadınlar, kendi arzularını ifade edebilen özneler olarak değil, erkek öznenin arzusunun yansıması ya da temsili olarak konumlandırılır. Bu bağlamda *Masumiyet Müzesi*’nde kadın karakterlerin temsili, anlatı düzeyinde yapısal bir hiyerarşi içerir. Füsun’un anlatıdaki varlığı, Kemal’in duygusal saplantısının nesnesi olarak şekillenir. Anlatı boyunca Füsun’un sesi yalnızca bir kez duyulur ve bu sesin hemen ardından gelen suskunluk, karakterin simgesel düzeyde bastırılışını ve özne olma imkânının iptalini işaret eder. Julia Kristeva’nın kadın öznenin temsiline ilişkin olarak geliştirdiği kavramsal çerçeveye göre ataerkil anlatı yapılarında kadın sesi genellikle bastırılır, ötelenir ya da simgesel düzenin kurallarına tabi kılınarak yeniden kodlanır (1989: 54-60). Dolayısıyla Füsun’un temsili, bastırma stratejilerinin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Benzer bir temsil sorununu Sibel karakterinde de tespit etmek mümkündür. Paris’te eğitim almış, modern, entelektüel, toplumsal olarak ayrıcalıklı bir kadın figürü olarak kurgulanan Sibel, anlatının başlarında idealize edilen bir eş adayı kimliğinde sunulur. Ancak idealizasyon,

Kemal'in duygusal ve cinsel arzuları tarafından belirlenmekte; Sibel'in anlatıdaki varlığı, onun kendi arzularından çok Kemal'in duygusal salınımları üzerinden anlam kazanmaktadır. Sibel, anlatıda hem Batılı ve özgür kadın imajını, hem de geleneksel evlilik kurumuna uygun ideal eş figürünü bünyesinde barındırmasına karşın Kemal'in içsel çatışmaları ve kararsızlıkları karşısında edilginleşir. Arzunun nesnesi olmaktan öteye geçemez ve ne arzusun öznesi olabilir ne de hikâyenin fail figürü hâline gelebilir. Onun aşkına karşılık bulamaması, anlatıcının suçluluk ve pişmanlık temaları üzerinden inşa ettiği bir vicdan anlatısının parçası olarak temsil edilir. Bu bağlamda Sibel'in duygusal gerçekliği bastırılır ve yalnızca Kemal'in içsel hesaplaşmasına fon olarak işlevselleştirilir. Sibel'in şu sözleri bu durumu çarpıcı bir şekilde açığa vurur: “Derdin başka bir kadına âşık olman değil, bana âşık olamaman” (Pamuk, 2021: 189). Bu cümlede, kadın karakterin duygusal emeğinin görmezden gelinmesiyle birlikte aşkın bir karşılıklı ilişki olmaktan çıkıp tek yönlü ve erkek merkezli duygusal bir rejime dönüştüğü görülür. Sibel'in anlatıdaki yerinin giderek silikleşmesi ve pasifleşmesi, onun da tıpkı Füsün gibi bir “kaybedilmiş imkân”, bir “duygusal arka plan” nesnesine indirgenmesine neden olur. Söz konusu dönüşüm, anlatı boyunca kadın karakterlerin duygusal ve yaşamsal varlıklarının, eril öznenin seçimleri ve arzuları doğrultusunda biçimlendirildiğini ortaya koyar. Dahası, yazar figürünün Kemal karakteriyle kurduğu geçişken özdeşlik ilişkisi, anlatı düzeyinde yapısal empati adı verilebilecek bir anlatı stratejisine zemin hazırlar. Yazarın otobiyografik öğelerle beslenmiş bir anlatıcı karakter üzerinden kendini anlatıya dâhil etmesi, okurun erkek karakterle empatik bir bağ kurmasını “doğal” ve “kaçınılmaz” bir izlek hâline getirir. Ancak yapısal empati, anlatıda ses çoğulluğunu bastırır ve eril öznenin anlatı tekeli kurmasını mümkün kılar. Bu noktada Jale Parla'nın tespiti önemlidir. Pamuk'un romanlarında anlatıcılar kendilerini kefaret ödeyen kişiler olarak kurar; ancak kefaretin muhatabı anlatının kurbanı olan kadınlar değil, temsil edenin içsel vicdanıdır (Parla, 2018: 89). *Masumiyet Müzesi*'nde de Kemal'in anlatıcı kimliği, Füsün'un yokluğu üzerinden inşa edilen bir temsil alanı yaratır; bahsi geçen alan erkek öznenin hem duygusal hem etik merkez hâline gelişini görünür kılar. Roman, temsil çerçevesini belirleyen özdeşlik mekanizması nedeniyle de tek yönlü bir anlatı rejimi içerisinde işler. Anlatının çok sesli, çoğulcu ve katmanlı bir temsil üretmesi mümkünken erkek öznenin duygusal, etik ve estetik merkezde konumlanması, anlatı iktidarının cinsiyetli doğasını yeniden ve sürekli olarak üretir. Sonuç olarak *Masumiyet Müzesi* anlatısal düzeyde kadın karakterleri olayların merkezine yerleştiriyor gibi görünse dahi yapısal bakımdan onların sesini bastıran, özdeşleşme imkânlarını sınırlandıran ve onları eril arzusun nesneleri olarak temsilleştiren bir anlatı stratejisine sahiptir. Bu temsil, anlatı içi karakter düzleminde ve anlatıcı-yazar-okur üçgeninde işleyen bir temsil iktidarı biçiminde işler. Böylece anlatıdaki erkek öznenin anlam üretme tekeli pekiştirir; kadın karakterlerin kimliklerini, arzularını ve anlatıdaki konumlarını, nostaljik bir hatıra nesnesine dönüştürerek sabitler.

3. Estetik ve Etik Arasında: İktidarın Müzedeki Gölgesi

Modernite koşullarında hafıza ve tarih arasındaki gerilim; geçmişin kaydedilme biçimiyle, kaydın kim tarafından, ne şekilde ve hangi maksatla yapıldığıyla ilgilidir. Bu bağlamda Jacques Derrida'nın “arşiv = iktidar” önermesi ile Michel Foucault'nun bilgi-iktidar ilişkisi kavramı, bireysel hafıza girişimlerinin ardındaki yapısal güç ilişkilerini görünür kılar. Derrida'ya göre “arşiv”in kökeni, Yunanca “arkhē” sözcüğüne dayanır ve hem başlangıç hem de yönetme erkini taşır. Bahsi geçen kavramsal temel arşivin sadece geçmişin izlerini muhafaza eden nötr bir mekân olmadığını, aynı zamanda geleceğe neyin aktarılacağına dair seçici ve yönlendirici bir erk alanı oluşturduğunu gösterir. Arşiv, hatırlatmanın normlarını belirleyen bir iktidar aygıtı hâline gelir (Derrida, 1995: 2). İktidar formunun bireysel düzlemde nasıl işlediği ise *Masumiyet Müzesi* romanında Kemal'in müze pratiği üzerinden örneklenebilir. Kemal'in bireysel koleksiyonu, unutulmuş ya da kamusal tarihin dışında kalan anıları

özel bir seçkiyle yeniden inşa ederek kurumsal bir yapıya dönüştürür, hatıraları korur ve onlara hangi biçimde anlam yükleneceğine dair bir otorite kurar. Foucault’nun tanımıyla, arşiv söylenebilecek olanın kanunudur; bu yönüyle hangi anlatının “gerçek” addedileceğini ve hangilerinin dışarıda kalacağını düzenler (Foucault, 1972: 128-131). Kemal’in müzesi de benzer şekilde geçmişe dair ne söylenebilir ve görülebilir olduğuna karar veren bir söylem düzeneği kurar. Kemal müzeyi kurarken benimsediği tematik düzen ve spiral zaman çizelgesi, nesneleri salt birer anı nesnesi olmaktan çıkararak onları anlatısal düğüm noktalarına dönüştürür. Foucault’nun “ifade rejimi” kavramı doğrultusunda her nesne, geçmişin hangi biçimde aktarılacağına dair bir normatif çerçeveye işaret eder. Dolayısıyla Kemal’in müzesi, nostaljik bir iç dünya haritası ve tarihsel temsilin tekil ama düzenleyici bir rejimi hâline gelir. Ulusal tarih anlatılarının dışladığı sıradan bireyin duygulanım dünyasını merkezine alan müze; apolitik görünse de güçlü bir temsil seçkisidir. Müzenin mekânsal ve zamansal tasarımı, seçkisel temsili pekiştirir. Giriş katındaki spiral zaman şeması, her objeyi belirli bir anın sembolü şeklinde sabitler. Böylece salt bir koleksiyon olmaktan öte mekânın kendisi bir zaman haritasına, anlatısal bir bellek düzenine dönüşür. Foucault’nun panoptikon analizi düşünüldüğünde Masumiyet Müzesi bir gözetim mekânı gibidir; eşyalar sürekli Kemal’in bakışı altındadır. Görünürlük alanının gözetimi altına giren kişinin iktidar ilişkilerini kendi içinde içselleştirmesine (Foucault, 1977: 200-201) benzer şekilde Kemal de müzesindeki her detayı kendi bakış açısından etiketleyip sınıflandırarak içselleştirmeyi gerçekleştirir.

Kemal’in müze girişimi, geçmişin telafi etme yönünde kurgulanmış bir hafıza mekânıdır. Zamanın doğal akışına karşı koyan düzenleme, bireysel duygulara hitap eden nostaljik bir bütünlük yaratır ve geçmişe dair potansiyel alternatif anlatıları sistematik biçimde dışlar. Müzedeki her objenin sabitlenmiş anlamı, anının çoklu olasılıklarını askıya alır; temsil, çeşitlilikten ziyade otoriteye yaslanır. Kemal’in müzesi, parçalı ve kırılmış bir geçmişin tekil bir perspektiften, bütünlüklü ve masumlaştırılmış bir anlatıya dönüştürüldüğü sembolik bir alan işlevi görür. Söz konusu yapı, geçmişi hatırlanması istenen biçimde yeniden üretmek için kurulur ve belirli bir tarihsel duyarlılığın, duygulanım rejiminin ve iktidar ilişkisinin sahnesine dönüşür. Bahsi geçen düzenleme, arşiv ile müze arasındaki teorik ayrımı da görünür kılar. Arşiv ve müze kavramları her ne kadar örtüşen işlevlere sahip gibi görünse de sosyolojik olarak ayrılan iki farklı temsil rejimini işaret eder. Arşiv, belgelerin sistemli bir biçimde muhafaza edildiği ve epistemolojik olarak “doğruluk” iddiası taşıyan bir düzenlemeyi ifade ederken müze, estetik harmanlanmış tematik bir anlatı kurarak ziyaretçisine belirli bir hafıza tahayyülü sunar. *Masumiyet Müzesi* özelinde bakıldığında Kemal’in kişisel arşivinin müzeye dönüştürülmesi, iki yapının iç içe geçtiği bir form yaratır. Kemal hem belgeleri toplayan arşivcidir hem de belgeleri düzenleyen ve sergileyen küratördür. Böylece temsil hakkı yalnızca onun iktidar alanında işler; müze, bireysel bir hafıza rejiminin kurumsallaşmış biçimine dönüşür. Kemal’in seçici ve dışlayıcı hafıza rejimi, Füsün’un kimliğini, arzularını ve öznelliğini nesneleştirilmiş ve sessizleştirilmiş bir temsile indirger. Hatırlanan, Füsün’un kim olduğundan ziyade Kemal’in onun hakkında neyi nasıl hatırlamak istediğidir. Bu anlamda müze, temsilin sınırlarını belirleyen bir iktidar aygıtı hâline gelerek nostaljik bir tedavi alanı ve tarihin dışladığı anlatıları bastıran bir mekân olarak çalışır. Kemal’in müze pratiği, geçmişe dair bir aidiyet ve bütünlük arzusu üzerinden şekillense dahi aslında parçalı ve seçilmiş bir hafıza sunar. Seçicilik, arşivin her zaman belirli bir iktidar tarafından kurgulanmasıyla ilişkilidir. Dolayısıyla *Masumiyet Müzesi*, bireysel bir aşk hikâyesinin ötesinde hangi anlatıların kaydedileceği, hangilerinin suskun kalacağı ve tüm bunların nasıl estetize edileceği sorularını merkezine alan, dış dünyayla bağını yitirerek “kendi kendine referans veren işaretler” niteliğine bürünen bir hafıza politikası örneği olarak okunabilir. Selmin Kuş’un çalışmasında vurguladığı gibi roman ve müze, bireysel hatıralar ile gündelik nesnelerin sözcüklere dönüşerek hem anlatının

kurucu ögesi hem de kültürel belleğin temsilcisi hâline geldiği çok katmanlı bir yapı sunar. Bu yapı, hafızanın yalnızca korunacak bir içerik değil, biçimlendirilecek ve estetikleştirilecek bir temsil nesnesi olduğunu gösterir (Kuş, 2015).

Kemal'in Füsün'a ait nesne biriktirme pratiği, romanın ilerleyişi ve Pamuk'un müze kurma süreciyle birlikte kamusal bir kurumsallaşmaya dönüşür. Pamuk, "o binayı bir müze mekânı hâline getirdim. Sonra da kendimi Kemal gibi hissederek eşyalar toplamaya başladım" sözleriyle bireysel bir koleksiyonu kamusal sergiye dönüştürme sürecini aktarır (Yüksel, 2012). Bu ifade, Kemal'in özel arşivinin fiziksel bir müze formuna evrildiğini gösterir. Derrida'nın arşiv düşüncesi bağlamında değerlendirildiğinde bir arşivin "özelden kamusala geçiş" ile resmen kabul gördüğü söylenebilir. Kemal'in koleksiyonunda da benzer bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Bireysel saplantı düzeyinde başlatılan nesne biriktirme, romanın sonunda açılan müzeyle birlikte kurumsal bir belleğe evrilmiştir. Böylece Kemal'in anıları, öznel bir hatıra olmaktan çıkarak herkesin ziyaret edebileceği kamusal bir hafıza mekânına dönüşür. Ancak bu süreçte koleksiyon, Derrida'nın tanımladığı biçimiyle, bir iktidar sistemine tâbidir; çünkü hangi nesnelerin toplandığı ve nasıl düzenlendiği tamamen Kemal'in tercihleriyle şekillenmiştir. Kemal'in müze pratiği, geçmişin fragmanlarını anlamlı bir bütünlük içinde yeniden kurarken hatırlama edimini belirli bir iktidar rejimi içinde sabitler. Sabitleme süreci, geçmişin seçili bir versiyonunun kurumsallaştırılmasıdır. Pamuk'un kendi ifadesiyle, söz konusu müze pratiği ulusal hafıza kurumlarına karşı kişisel bir hafıza manifestosudur. Yazar, büyük anlatıları estetize eden Louvre gibi "resmî" müzeleri eleştirirken bireyin deneyimini merkeze alan küçük müzelerin insanlık durumunu daha derinlikli biçimde yansıtabileceğini savunur (Yüksel, 2012). Bu perspektif, yalnızca teorik bir tutum olarak kalmaz; romanın anlatı dünyasında da somut biçimde yer bulur. Kemal, sık sık büyük müzelerin ihtişamlı ancak yabancılaştırıcı doğasından söz ederken küçük, kişisel tarihleri barındıran özel ev müzelerine hayranlık duyar. Özellikle Milano'daki Bagatti Valsecchi Müzesi, onun gözünde ideal müze formunun vücut bulmuş hâlidir. Büyük müzeleri soğuk, yabancılaştırıcı ve gösterişli bulan Kemal'in, küçük ve kişisel hikâyeleri barındıran ev müzelerine duyduğu hayranlık, modern müzecilik anlayışına yöneltilen eleştirinin bir uzantısıdır. Kemal'in favori örneği olan Bagatti Valsecchi Müzesi, dışarıdan bakıldığında kişisel, sıcak anlatı idealine yakın gibi görünse de aslında derin bir çelişki barındırır. Bahsi geçen müze; zengin, aristokratik bir ailenin evini estetize ederek kamusal sergiye dönüştürür; sınıfsal, cinsiyetli ve Batılı bir temsiliyet düzenini yeniden üretir. Kemal'in bu müzeye duyduğu hayranlık, onun bireysel hafızaya dayalı alternatif müzecilik iddiasının dahi mevcut müze ideolojisinin sınırları içinde kaldığını, hatta onu yeniden ürettiğini gösterir. Dolayısıyla roman, kişisel olanın da politik ve ideolojik olabileceği gerçeğini katmanlı bir şekilde ortaya koyar. Kemal'in müzesi de bireysel bir aşkın izlerini sürer gibi görünse de özünde eril bakışı merkez alan, seçici ve tahakkümcü bir bellek inşasına dayanır. Sergilenen nesneler, Füsün'un hayatına dair olup onun rızası ve katılımı olmaksızın seçilmiştir; bu yönüyle müze, yalnızca bir hatırlama mekânı değil, aynı zamanda bir unutturma ve bastırma alanıdır. Kemal'in müzesi de tıpkı eleştirdiği büyük müzeler gibi, anlatıyı tek taraflı kurar; erkeğin bakışı ve anlatısı kamusal belleğe dönüşür. Bu durum, romanın müzecilik üzerinden erkek egemen hafıza ve temsil pratiklerini eleştirirken kendi içindeki ideolojik çelişiklere de işaret etmesini sağlar.

Masumiyet Müzesi, etik bir metin olarak da okunmalıdır. Özellikle Kemal'in Füsün'a ait eşyaları izinsiz biçimde toplaması, kişisel bir müzede sergilemesi ve anlatı nesnesine dönüştürmesi romanın merkezine yerleşen estetik boyutu derinlemesine bir etik sorguya açar. Bu durum hem özel mülkiyetin ihlali hem de rızanın yokluğu üzerinden düşünülmelidir. Füsün'un bilgisi ve onayı olmaksızın sürdürülen koleksiyonculuk, nesneler üzerinden kadın bedenine ve kimliğine yönelik sembolik bir el koyma işlevi görür. Feminist eleştiri bağlamında bu tutum,

erkek öznenin kadın nesne üzerindeki tahakkümüne işaret eden klasik temsil düzeneklerinden biri olarak okunabilir. Eril bakış kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde Kemal’in müzesi, kadın karakteri kontrol altına almanın ve sabitlemenin estetik bir aracına dönüşür. Dolayısıyla Füsün’un nesneleştirilmesi etik düzlemde sorunlu bir sahiplenme biçimiyle kendini gösterir. Eşyanın mülkiyeti ile bedenın temsili arasındaki örtüşme, kadının özgün varlığını sessizliğe gömerken erkeğin anlatısını mutlaklaştırır. Gayatri Chakravorty Spivak’ın “altkültüre ait öznelerin konuşamaması” tezi (1988: 287-292), burada Füsün’un anlatıdaki suskunluğu ve temsile rıza göstermemesiyle örtüşür. Füsün’un sesi, bakışı ya da onayı olmaksızın kurulan müze, etik anlamda fail ile kurban arasındaki sınırların ihlal edildiği bir yapıdır. Füsün’un kimliği, Kemal’in belleği aracılığıyla kamusallaştırılır ve söz konusu durum, temsilin şiddet içerebileceği fikrine kapı aralar.

Kemal’in izinsiz koleksiyonculuğu, estetik bir jestten öte, etik bir sorumluluk taşır. Nesnelerin sergilenmesi yoluyla geçmişin idealize edilmesi hakikat ve öznellik düzeyinde belirli gerçeklikleri dışarıda bırakır. Özellikle feminist etik kuramında rıza, öznenin tanınması ve irade beyanı olarak merkezi bir kavramdır. Bu çerçevede Kemal’in müzesi, Füsün’un iradesini dikkate almayan bir temsil alanı olarak etik meşruiyetini yitirir. Burada Susan Moller Okin’in “özel alanın politikliği” ilkesini hatırlamak anlamlıdır (1989: 10-12; 117-121). Kemal’in özel alanında inşa edilen müze, aslında kadın kimliğine dair politik bir temsil alanıdır ve rızasız biçimde kurulmuştur. Dolayısıyla *Masumiyet Müzesi*, öznenin temsil hakkını gasp eden bir tahakküm alanıdır. Bu etik sorgulama, müzenin kurumsal biçimiyle de ilişkilendirir. Zira bir müzenin fiziksel olarak kamusallaşması, içerdiği temsillerin toplumsal olarak yeniden üretileceği anlamına gelir. Kemal’in izinsiz biçimde inşa ettiği kamusal anlatı, Füsün’un eşyalarıyla beraber hayatını da kendi iktidarı çerçevesinde düzenler. Böylece mülkiyet ilişkisi ve temsil hakkı, cinsiyetlendirilmiş bir epistemolojik tahakküm rejiminin parçası hâline gelir.

Bu çok katmanlı müze kurgusu ve anlatı iktidarının cinsiyetli doğası, romanın maddi ve görsel uzantısı olan kapak tasarımında da izini sürer. YKY baskısına ait kapakta yer alan görsel kompozisyon, *Masumiyet Müzesi*’nin hem kurmaca müze anlatısını hem de hafıza-estetik-iktidar üçgeninde şekillenen temsil rejimini görsel bir düzlemde somutlaştırır. Ön planda konumlandırılmış klasik model bir **Chevrolet** ve içine yerleştirilmiş beş figür, romanın nostaljik atmosferini taşıyan bir anı sahnesi gibi düzenlenmiştir. Araç içinde yer alan üç kadın ve iki erkek figür, dönemin tarzını yansıtan giysileriyle geçmişin teatral bir yeniden sahnelenişini çağırıştırır. Bu figürlerin kimliklerine dair kesin bir belirleme yapılamasa da arka planda tek başına konumlandırılan, arkası dönük, elinde çanta taşıyan kadın figürün Füsün’u çağırştıran temsili bir karaktere dönüştüğü söylenebilir. Onun yalnızlığı, bakışının görünmezliği ve kompozisyon dışına yönelmiş bedeni roman boyunca süregelen temsil dışı bırakılma hâlini estetik düzeyde yeniden üretir. Kadın figürün bluzundaki, eteğindeki ve çantasındaki kırmızı detayların, önünde ve yanında kalan iki arabanın pembe-kırmızı arası tonuyla kurduğu görsel rezonans; romanın merkezindeki bastırılmış arzu, sahiplenme ve nostaljik sabitleme temalarını güçlendirir. Kırmızı burada, yalnızca tutkunun ya da geçmişe duyulan özlemin değil, anlatıda adı konmayan bir kırılmanın, sessizliğin ve temsilin eksiltildiği doğasının da simgesi olarak belirir. Kapakta dikkat çeken bir diğer öğe ise arka plandaki kadın karakterle aynı hizaya yerleştirilmiş yengeç figürüdür. Yengeç, taşlık bir zemin üzerinde karada konumlanmış olmakla birlikte hemen yanı başındaki denizle görsel bir temas hâlinindedir. Söz konusu yerleşim, sabit ve akışkan olanın, kalıcılık ile belirsizlik arasındaki geçişkenliği temsil eder. Yengecin yanlamasına ve geriye dönük hareket biçimi, Aristoteles’in doğrusal zaman anlayışına (1996: xxii-xxiii) karşıt olarak spiral ve takıntılı bir zaman tasarımıyla örtüşür. Bu yönüyle yengeç, Kemal’in geçmişe saplanan hafızasını ve *Masumiyet Müzesi*’nin müze estetiği içinde düzenlenmiş seçici temsil sistemini simgesel düzlemde yansıtır. Hafıza burada doğrudan hatırlanan olmayıp

çevresinden dolanılarak kurulan, doğrusallığı bozulmuş, döngüsel ve kırılğan bir yapıya bürünmüştür. Yengecin mekânsal konumlanışı ve hareketsizliği, anlatının merkezinde yer alan nostaljinin aynı anda ilerleme ve duraksama içerdiğini duyumsatır.



Görsel 1. *Masumiyet Müzesi* kitabının kapağı. İletişim Yayınları, 2021 baskısı. Fotoğraf ve Kolaj: Ahmet Işıkçı - Orhan Pamuk.⁷

Kapak görselinin genel tonlamasına hâkim olan sepya renk düzeni, nostaljik atmosferle beraber müze estetiğine içkin olan “geçmişle görsel ilişki kurma” biçimini doğrudan çağırır. Sepya, görselliğin nasıl bir tarihsel ve ideolojik bağlamda üretildiğine dair önemli bir göstergedir. Görsel kültür kuramcısı olarak Barthes’ın mit çözümlemesine başvurulduğunda sepya tonlamanın işlevi daha belirgin hâle gelir. Sepya ton, doğrudan geçmişe ait bir gerçeklik izlenimi sunmak yerine o geçmişin nasıl temsil edildiğini doğallaştıran, romantize eden ve ideolojik bir biçime dönüştüren araçtır. Başka bir deyişle kapakta kullanılan sepya, geçmişin estetize edilmiş versiyonunu sunarak anlatı içindeki restoratif nostaljiyi pekiştirir; bu da Boym’un ayrımında sözünü ettiği biçimiyle, geçmişi sorgulamadan yeniden kurma arzusunu temsil eder. Kapaktaki soluk, hareketsiz ve teatral düzenlemeye sahip görsel kompozisyon, kolektif belleğin nasıl yapılandırıldığına ve görselleştirildiğine dair ipuçları sunar. Solgun pastel tonların hakimiyeti, anlatı boyunca kurgulanan duygusal duraksamayı ve zamanın içsel olarak askıya alınmışlığını resmeder. Nesnelerin, figürlerin ve arka planın durağanlığı, tam da müze mekânlarında olduğu gibi, hareketin dışlandığı ve temsilin sabitlendiği bir uzama işaret eder. Durağanlık hâli, Foucault’nun bilgi-iktidar kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde disiplinler bir düzenlemeyi de imler.

⁷ Bu görsel yalnızca akademik değerlendirme ve eleştirel analiz amacıyla kullanılmıştır. Tüm hakları İletişim Yayınları’na ve görselin sahipleri Ahmet Işıkçı ile Orhan Pamuk’a aittir.

Nesneler ve figürler, izleyici bakışına göre düzenlenmiş, vitrinselleştirilmiş ve anlamlandırılmıştır; dolayısıyla kapak, geçmişin nasıl hatırlanacağını belirleyen bir normatif alan yaratır. Sepya tonun oluşturduğu atmosfer aynı zamanda bir tür arşivsel aura yaratır. Derrida’nın “arşivin humması” olarak tanımladığı epistemolojik yapı düşünüldüğünde bu estetik tercihin arşivsel hafıza politikalarına doğrudan gönderme yaptığı görülür. Derrida’ya göre arşiv, neyin hatırlanacağına, neyin dışarıda bırakılacağına karar veren bir erk alanıdır. Kapak da tam olarak söz konusu seçiciliği görselleştirir. Anlatının içinde ve dışında neyin temsil edilip edilmediği, neyin öne çıkarılıp neyin arka plana atıldığı, görsel kompozisyonun düzenlenişıyla paralel biçimde kurulur. Örneğin, arka planda yer alan kadın figürünün puslu ve mesafeli temsili, anlatı boyunca bastırılmış olan kadın öznenin görsel olarak da periferik bir konuma yerleştirilmesiyle örtüşür. Bu da kapakta cisimleşen görsel anlatının, romanın içindeki etik ve politik gerilimlerle doğrudan ilişkili olduğunu gösterir. Kapaktaki tonlama, Benjaminci anlamda bir “auratik deneyim” yaratır. Benjamin, sanat eserinin “aura”sını onun tekillik, zaman ve mekânla olan özgün bağı olarak tanımlar. Sepya ton, hem görseldeki figürleri zaman dışı bir mekâna sabitlet, hem de izleyicide geçmişe dair içsel bir yankı yaratır. Ancak Benjamin’in moderniteyle birlikte aura’nın kaybolduğunu ileri süren savının (1969: 220-224) tersine *Masumiyet Müzesi* kapağındaki sepya kullanımının aurayı yeniden üretmeye çalıştığı gözlemlenir. Bu, romanın genelinde gözlenen bireysel hafızayı yücelten nostaljik eğilimle bütünleşir. Kemal’in Füsun’a dair anılarını biriktirme ve onları görünür kılma çabası, kapakta sepya aracılığıyla sembolize edilir ve görsel, romanın hafıza estetiğini tamamlayıcı nitelikte işlevselleşir. Kısacası *Masumiyet Müzesi*’nin kapak tasarımı, yalnızca bir görsel destek ya da estetik tamamlayıcı değil, romanın ana temalarıyla doğrudan ilişkili, onları dışa vuran ve kavramsallaştıran bir anlatı düzeneğidir. Kapak, metnin dışında yer almasına rağmen metnin diline içkin bir hafıza rejimini temsil eder. Anlatı boyunca karşılaşılan arşivsel sabitleme, temsilin seçiciliği, estetikleştirilen tahakküm ve nostaljik şiddet gibi olgular görselin düzenlenişinde yeniden sunulur. Böylelikle roman, estetikle yoğrulan ve bir hafıza politikası örneği olan dış çerçevesiyle de müzeleştirme pratiğini sürdürür.

Sonuç

Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* romanı, bireysel bir aşk hikâyesinin anlatımıyla sınırlı kalmayan; hafıza, temsil ve iktidar ekseninde okunmaya açık çok katmanlı bir anlatı örneği sunmaktadır. Bu çalışmada roman; feminist edebiyat kuramları, kültürel hafıza teorileri ve temsil epistemolojisi bağlamında incelenmiş; özne-nesne ilişkileri, koleksiyon pratiği, müzecilik nosyonu ve anlatı iktidarı üzerinden katmanlı bir çözümleme önerilmiştir. Romanın merkezindeki Kemal karakterinin, Füsun’a duyduğu aşkı nesneler aracılığıyla muhafaza etme ve bu birikimi estetik bir yapıya dönüştürerek kurumsallaştırma arzusu, toplumsal cinsiyet rejimlerinin içselleştirildiği ve temsil iktidarının eril bir bakışla yeniden üretildiği karmaşık bir yapı olarak değerlendirilebilir. Kemal’in müze kurma edimi, Aleida Assmann’ın kültürel bellek kuramı ve Svetlana Boym’un restoratif nostalji kavramsallaştırmaları ışığında okunduğunda geçmişi estetize ederek sabitleme, seçme ve temsil etme süreçleriyle şekillenen bir iktidar organizasyonuna işaret etmektedir. Füsun’a ait nesnelerin sistemli biçimde biriktirilmesi, nesnelerle geçmişin yeniden inşa edilmesi ve müzede sergilenmesi; hatırlama eyleminin cinsiyetli, seçici ve tekil bir anlatıya dönüştüğünü göstermektedir. Bu doğrultuda nostalji, yalnızca geçmişe duyulan özlem değil, aynı zamanda geçmişi temsil eden kurgusal bir düzenin kurulması anlamına da gelir. Bahsi geçen düzen, hatırlamanın iktidarını erkek öznenin kontrolüne verirken kadın karakterin anlatıdaki varlığını nesnelere, vitrinlere ve sessizliğe mahkûm etmektedir.

Kemal’in hafızayla kurduğu ilişki, onu yeniden kurgulayıp denetim altına almaya yönelik restoratif bir karakter taşımaktadır. Füsun’un yaşamına ait her detay, onun sesinden, bakışından ve öznesinden soyutlanarak

nesneye, anıya ve vitrindeki bir imgeye dönüştürülür. Bu bağlamda müze, geçmişin nötr bir temsili olmaktan çıkar; aksine, hatırlamanın eril bir aygıtı, seçici bir temsil düzeni ve duygusal bir iktidar mekanizması hâline gelir. Jacques Derrida'nın "arşiv = iktidar" önermesiyle birlikte düşünüldüğünde müze, arşivin görsel ve maddesel boyutudur; neyin hatırlanacağını ve unutulacağını belirleyen söylemsel bir filtre, bir kurgu düzeneğidir. Michel Foucault'nun bilgi-iktidar ilişkisinden hareketle düzenek, sadece geçmişini düzenlemekle kalmaz, düzenleme üzerinden mevcut toplumsal yapının sürekliliğini de sağlar. Müzede yer alan nesneler, anlatının normatif sınırlarını kurar. Her vitrin, bir temsil kararıdır ve bu karar, belirli bir bakışın ideolojik öncelikleri doğrultusunda şekillenir.

Yukarıda bahsi geçen temsil stratejisi, özellikle feminist kuram açısından ele alındığında cinsiyetli bir yapının izlerini taşır. Laura Mulvey'nin "erkek bakışı" kavramı odağında Füsün'un anlatıdaki varlığı, Kemal'in arzusunun nesnesi olarak kurgulanmıştır. Kadın, kendi sesiyle değil, erkek öznenin seçtiği nesneler ve anılar aracılığıyla görünürlük kazanır. Julia Kristeva'nın "kadının yokluğu" veya "sembolik düzenin dışında kalan kadın" söylemi, Füsün'un anlatıdaki temsiline ışık tutar. Füsün'un sesi bastırılmış, deneyimi metne yansıtılmamış, öznelliği silikleştirilmiştir. Onun kimliği; hatırlanan bir nesneye, vitrinde sergilenen bir hatıra dönüşmüştür. Dolayısıyla *Masumiyet Müzesi*; temsile, hafızaya ve cinsiyete dair ideolojik yapıların iç içe geçtiği bir hafıza politikasıdır. Roman, aşkın "masumiyet" perdesi altında görünmez kılınan tahakküm ilişkilerini, estetikleştirilen şiddet biçimlerini ve temsile dayalı dışlama stratejilerini sorgulanabilir kılar. Kemal'in nostaljisi, bir kontrol ve sahiplenme biçimidir. Sevginin diliyle konuşur fakat öznesi olduğu geçmişini başkalarının adına temsil etme hakkını kendinde görür. Söz konusu temsiliyet hakkı ise başta Füsün olmak üzere anlatıdaki kadın figürlerin susturulması, bastırılması ve esteteze edilmesi üzerinden inşa edilir.

Çalışmanın ilk bölümünde ele alınan "Kemal'in Hafıza Estetiği", bireysel belleğin kültürel belleğe dönüştüğü geçiş noktalarına odaklanarak koleksiyonculuk, nesne fetişizmi ve arşiv mantığının anlatıdaki işlevlerini açığa çıkarmıştır. Burada nesne; anlatının kurucusu, belleğin aracı ve özne iktidarının simgesidir. Kemal'in nesnelerle kurduğu ilişki, onları hem estetik hem de ontolojik bir düzleme taşır. Nesne, Füsün'un yokluğunu telafi eden bir tür ikame özneye dönüşür. Roman boyunca nesnelerin hikâyesi anlatılır ama Füsün'un hikâyesi nesneler aracılığıyla ve Kemal'in filtresinden geçerek aktarılır. İkinci bölüm olan "Eril Nostalji ve İktidar", hatırlama eyleminin nasıl cinsiyetlendirildiğini tartışmıştır. Restoratif nostalji, kaybedilen geçmişini olduğu gibi yeniden kurmak ister; yeniden kurma arzusu, iktidarın geçmiş üzerindeki denetimini yeniden üretir. Kemal'in müze kurma süreci, bireysel travmanın telafisi olmayıp eril bir temsil stratejisidir. Füsün'un yaşamı, bir aşk nesnesine indirgenmiş, onun bireysel tarihi ise Kemal'in nostaljik arzusu doğrultusunda yeniden kurgulanmıştır. Bu durum, modern anlatılarda erkek öznenin anlatı üzerindeki tahakkümünü, kadın karakterin öznelliğinin bastırılması pahasına sürdürdüğünü göstermektedir. Üçüncü ve son bölüm olan "Estetik ve Etik Arasında", müze pratiği üzerinden temsil sorunsalını ele almıştır. Müze, anlatı içinde sadece bir mekân değil; aynı zamanda bir anlam üretim sistemi, bir bilgi rejimidir. Foucault'nun "epistemolojik aygıt" kavramıyla okunabilecek yapı, neyin sergileneceğine, nasıl hatırlanacağına ve hangi anlatıların dolaşıma gireceğine karar verir. Kemal'in küratör kimliği, salt bir koleksiyoncu olmanın ötesinde onun temsil iktidarını elinde tutan figür hâline gelmesini sağlar. Bu da anlatının estetik yüzeyinde sunulan "aşk" ve "masumiyet" temalarının, aslında etik sorumluluklardan arındırılmış bir tahakküm düzeni yarattığını gösterir.

Pamuk'un romanında anlatı ile gerçek dünyada inşa edilen müzenin eşzamanlılığı, temsilin kurgusal boyutta sınırlanmadığını; kurumsal ve ideolojik bir gerçeklik olduğunu da ortaya koyar. Romanın yayımlanmasından sonra gerçek müzenin açılması, kurmaca ile gerçek arasındaki sınırların silikleştiğini ve temsil

stratejilerinin fiziksel olarak kurumsallaştığını gösterir. Böylece müze, anlatıyla beraber toplumsal hafızanın şekillendirildiği somut bir alana dönüşür. Bu durum, estetik hafızanın ideolojik ve cinsiyetli bir belleğe evrilebileceğini gösterir. Sonuç olarak *Masumiyet Müzesi* romanı, modern bireyin hafıza ile kurduğu ilişkinin aşk, kayıp ve nostalji gibi temalar aracılığıyla nasıl estetize edildiğini; ancak bu estetik düzlemin ardında cinsiyetlenmiş, iktidara dayalı ve dışlayıcı bir temsil pratiği olduğunu görünür kılar. Kemal’in anlatıcı pozisyonu, romanın yapısal merkezi olduğu kadar etik sorunsalıdır. Onun aşkı; temsiliyet tekelinden, anlatı kurma ayrıcalığından ve nesneleri dizerek geçmişi yeniden inşa etme gücünden beslenir. Bu bağlamda çalışma, *Masumiyet Müzesi*’ni yalnızca “neyin” hatırlandığını değil, “kimin adına, kim tarafından ve nasıl” hatırlandığını sorunsallaştıran bir kurmaca olarak değerlendirmiştir. Hafızanın estetize edilmiş biçimi, geçmişi meşrulaştırmanın yanı sıra farklı anlatıların bastırılması, kadın öznelliğinin silikleştirilmesi ve temsil iktidarının tekil bir bakışa sabitlenmesi anlamına gelir. Dolayısıyla *Masumiyet Müzesi*, hatırlamanın politik bir eylem, müzenin ise estetikleştirilen bir iktidar mimarisi olduğunu ortaya koyan eleştirel bir metin olarak okunmalıdır.

Kaynakça

- Arcagök, M. N. (2024). Masumiyet Müzesi romanında nesneler dünyası. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (33): 100-117. DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut605>
- Aristotle. (1996). *Poetics* (M. Heath, çev.). London: Penguin Books.
- Artun, A. (2012). *Müze ve modernlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, A. (2010). Re-framing memory: Between individual and collective forms of constructing the past. K. Tilmans, F. Van Vree ve J. Winter (Ed.), *Performing the past: Memory, history, and identity in modern Europe* içinde (s. 35-50). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, (65): 125-133. DOI: <https://doi.org/10.2307/488538>
- Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, çev.). New York: Hill and Wang. (Orijinali 1957)
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, çev.). Michigan: University of Michigan Press. (Orijinali 1981)
- Benjamin, W. (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction. H. Arendt (Ed.), *Illuminations* içinde (H. Zohn, çev., s. 217-251). New York: Schocken Books. (Orijinali 1936)
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Demir, E. (2021). Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi ve erkek hegemonyasının görünüşleri. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4(2), 306-315. DOI: <https://doi.org/10.47948/efad.997079>
- Derrida, J. (1995). *Archive fever: A Freudian impression* (E. Prenowitz, çev.). Chicago: University of Chicago Press.
- Dirlikyapan, J. Ö. (2020). Masumiyet Müzesi’nin sınırları: “Düşüncesiz” nostalji ve masumiyetin imkânsızlığı. *Moment - Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 7(1): 28-41. DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.2841>
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge* (A. M. Sheridan Smith, çev.). New York: Pantheon Books.

- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, çev.). New York: Vintage Books.
- Gelir, Y. (2019). Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi romanında Nişantaşı ve Çukurcuma bağlamında sınıfsal farklılıklar. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 597-618.
- Halbwachs, M. (1980). *The Collective memory* (F. J. Ditter ve V. Y. Ditter, çev.). New York: Harper & Row.
- Hasanov, B. (2016). İbni Haldun'da asabiyet kavramı - Maurice Halbwachs'ın "kolektif hafıza" kavramı ile bir karşılaştırma. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(59): 1437-1446. DOI: <https://doi.org/10.17755/esosder.263245>
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. New York: Routledge.
- Karaduman, S. (2016). *Nesne düzeni ve imge tasavvuru bağlamında sanatsal bir kurgu olarak Masumiyet Müzesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kristeva, J. (1989). *Black sun: Depression and melancholia* (L. S. Roudiez, çev.). New York: Columbia University Press.
- Kuş, S. (2015). *Sözcüklerin nesnelere dönüştüğü yer: Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Libra Kitap.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. London: Methuen.
- Mulvey, L. (2004). Visual pleasure and narrative cinema. L. Braudy ve M. Cohen (Ed.), *Film theory and criticism: Introductory readings* içinde (6. baskı, s. 837-848). Oxford: Oxford University Press.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, (26): 7-24. DOI: <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Okin, S. M. (1989). *Justice, gender, and the family*. New York: Basic Books.
- Pamuk, O. (2020). *Saf ve düşünceli romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2021). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk'ta yazıyla kefare*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak?. C. Nelson ve L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the interpretation of culture* içinde (s. 271-313). Illinois: University of Illinois Press.
- Stewart, S. (2007). *On longing: Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham: Duke University Press.
- Yanaray, S. & Çelik, Y. (2019). Orhan Pamuk kurgusalında cinsiyet: Kadın, erkek, çocuk karakterlerin kurgudaki kullanım oranı. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (44), 145-159. DOI: <https://doi.org/10.17498/kdeniz.598287>
- Yüksel, H. Z. (2012, 21 Haziran). Masumiyet Müzesi. *Arkitera*. <https://www.arkitera.com/gorus/masumiyet-muzesi/>