



**MODERN TÜRK ROMANINDA
İNSAN-NESNE İLİŞKİLERİ**

Yunus ALICI

**Doktora Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK**

2025

Her Hakkı Saklıdır.

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

Yunus ALICI

ORCID ID: 0000-0003-3353-1185

MODERN TÜRK ROMANINDA İNSAN-NESNE İLİŞKİLERİ

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

ERZURUM – 2025



TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Turkish Research

TEZ BEYAN BİLDİRİMİ

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esasları'nın ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum **“Modern Türk Romanında İnsan-Nesne İlişkileri”** adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

☒ Tezimin Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin düzenlenmesini ve erişime açılmasını düzenleyen 5. maddesinin 1. fıkrasına göre [Ulusal Tez Merkezi, enstitü ve fakülteler tarafından Tez Otomasyon Sistemine yüklenen tezlerin bibliyografik bilgilerini kontrol eder, kataloglama kurallarına göre düzenler, konu başlıklarını belirler ve tam metin olarak internet üzerinden erişime açar.] **basılı ve elektronik kopyalarına erişim izni verdiğimi onaylarım.**

İSTİSNAİ DURUMLAR*

☐ **Patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle (2 Yıl)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesini düzenleyen 6. maddesinin 1. fıkrasına göre teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle teze erişim, Enstitümüz Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ **Yeni Teknik, Materyal ve Metotların Varlığı (6 ay)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesini düzenleyen 6. maddesinin 2. fıkrasına göre tezde yeni teknik, materyal ve metotlar kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içerdiği için tez danışmanının önerisi ve ana bilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitümüz Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

☐ **Ulusal Çıkar ve Güvenlik Durumu (Gizlilik Dereceli Çalışmalar)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin gizlilik dereceli tezler bahsini düzenleyen 7. maddesinin 1. fıkrasına göre bu teze erişim, ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendirdiği için Enstitümüzün uygun görüşü üzerine Üniversitemiz Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile Üniversitemiz Yönetim Kurulu aksi karar verinceye kadar engellenmiştir.

06.02.2025

Yunus ALICI

* İstisnai durumlar danışmanın yazılı başvurusu ve Enstitü / Üniversite Yönetim Kurulunun onayı ile kabul edilir.





TEZ KABUL VE ONAY TUTANAĞI

TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK danışmanlığında Yunus ALICI tarafından hazırlanan
“MODERN TÜRK ROMANINDA İNSAN- NESNE İLİŞKİLERİ” başlıklı bu çalışma aşağıdaki
jüri tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora
tezi olarak kabul edilmiştir. 6.01.2025

Jüri Başkanı

Prof. Dr. Ahmet SARI

Atatürk. Üniversitesi

Kabul / Ret – İmza

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Atatürk. Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Murat KACIROĞLU

Erzurum Teknik Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Mustafa AYDEMİR

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi

Doç. Dr. Servet TİKEN

Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde
belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Hüseyin BAYDEMİR
Enstitü Müdürü



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ÖN SÖZ.....	V

GİRİŞ	1
I. KAVRAMLAR ARASINDA: MODERN, MODERNİTE, MODERNİZM VE MODERNİST ROMAN.....	1
II. EZELÎ VE EBEDÎ BİR RABİTA: İNSANLAR İLE NESNELER.....	12

BİRİNCİ BÖLÜM

SOSYOLOJİK VE KÜLTÜREL BAKIMDAN İNSAN-NESNE İLİŞKİLERİ

1.1. İHTİYAÇ YILDIZININ ALTINDA DOĞANLAR: NESNELERE YÖNELİM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ.....	31
1.2. EŞYANIN SEMBOLLERİ VE STATÜ GÖSTERGESİ OLARAK NESNELER.....	62
1.2.1. Bihruz Bey'in Ardından Gidenler: Otomobil Sevdası	84
1.3. KILIK KIYAFET VE MODA	102
1.4. KİŞİLER ARASINDA ANLAM VE KIYMET ALIŞVERİŞİ SAĞLAYAN BİR GELENEK: HEDİYELEŞME.....	120
1.5. NESNELERLE İLİŞKİLİ İNANIŞ, ÂDET VE ALIŞKANLIKLAR.....	138
1.6. MERAK, KISKANÇLIK VE DEDİKODU ÜÇGENİNDE NESNELER.....	147
1.7. NESNELERLE İLGİLİ DAVRANIŞLAR VE BUNLAR ÜZERİNDEN ÇIKARIMLAR.....	154

İKİNCİ BÖLÜM

PSİKOLOJİK AÇIDAN İNSAN-NESNE İLİŞKİLERİ

2.1. ŞAHSİ ANLAMIN GÖLGESİNDE: ALGI DÜNYASINDA NESNELER	159
2.1.1. İnsanbiçimsel Bir Nesne Olarak Otomobil.....	183

2.2. SIĞINMA VE TESELLİ ARACI OLARAK NESNELER.....	191
2.3. EŞYANIN UYANDIRDIKLARI: ÇAĞRIŞIM YARATAN NESNELER	198
2.4. HEDEFİ ŞAŞIRMAK: DUYGU VE DÜŞÜNCELERİ YANSITMA ARACI OLARAK EŞYA	222
2.5. EŞYAYLA MESAFE: NESNELERE YABANCILAŞMA	231

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NESNELER VE RUH HASTALIKLARI

3.1. EŞYAYA TAK(IL)MAK: OBSESİF KOMPÜLSİF BOZUKLUK	242
3.1.1. Faydasız Sahiplik: Biriktiricilik Bozukluğu	249
3.2. ÇALMA İHTİRASI: KLEPTOMANİ.....	252
3.3. ARZUNUN NESNELERİ: FETİŞİZM BOZUKLUĞU VE BELİRLİ FANTEZİLER.....	258
3.4. ŞİZOFRENİK ÂLEME GÖTÜREN BİR KÖPRÜ OLARAK NESNELER.	263

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EŞYAYA MAHSUS MEKÂN VE UĞRAŞLAR

4.1. İLGİDEN MEKÂNA ANTİKA: ÂNIN İÇİNDE MAZİ SÜSÜ OLARAK EŞYALAR.....	267
4.2. BİR ARAYA GETİRMENİN HAZZI: KOLEKSİYONCULUK	276
4.3. GEÇMİŞİ YAŞATAN DUYGUSAL BİR MEKÂN: MASUMİYET'İN MÜZESİ.....	289

SONUÇ.....	301
KAYNAKÇA	310
ÖZ GEÇMİŞ.....	327

ÖZET

DOKTORA TEZİ

MODERN TÜRK ROMANINDA İNSAN-NESNE İLİŞKİLERİ

Yunus ALICI

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

2025, Sayfa: 327+VII

Jüri: Prof. Dr. Ahmet SARI (Başkan)

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Prof. Dr. Prof. Dr. Murat KACIROĞLU

Prof. Dr. Mustafa AYDEMİR

Doç. Dr. Servet TİKEN

İnsanlık tarihine bakıldığında en başından günümüze insanın her daim nesnelerle ilişkili olduğu dikkat çeker. Nesnelerin tarihi, uygarlık tarihiyle eş zamanlı ilerler. Başlangıçta hayatını kolaylaştırmak adına ihtiyaçları odağında nesnelere gereksinim duyan ve onları üreten insan, zaman içerisinde nesnelere farklı anlam ve işlevler yükler. Ürettiği nesneler, insanın davranış ve yaşam biçimini de şekillendirir. İnsanın nesnelere duyduğu ihtiyaç çağlar içinde artarken, nesneler karşısında kendisini kontrol etme yetisi azalır. Dolayısıyla zaman içerisinde insan, kendi eliyle ürettiği nesnelerin egemenliği altına girer.

Hayatın merkezinde ve insanla doğrudan ilişkili olan nesneler, roman türünde reel dünyaya paralel bir biçimde insanla birlikte yer alır. Romanlarda nesnelerin kullanımı çeşitli amaç ve işlevlerin sağlanması adına gerçekleşir. Yazar/anlatıcı, mekân tasvir etme, kurmaca kişilerin statülerini yansıtmak, dönemlerin ilgi alanları ve modayı sunma, belirli çağrışımların imkânları yaratma, kurgudaki aksiyonu belirleme gibi amaçlarla nesneleri kullanır. Modernitenin getirilerine alışıldık güzelliklere karşın modernizm çatısı altındaki romanda modernite, ifade ettiği bütün çağrışımlarla karşı çıkan bir unsur olarak yer alır. Yabancılaşan ve yalnızlaşan birey, birçok bakımdan kurmaca âlemde işlenirken, onun nesnelerle münasebeti de kurguda anlamlı bir yer bulur. Öznenin nesneyle kurduğu ilişki türleri, modernist romanda çeşitli açılardan işlenir. “Modern Türk Romanında İnsan-Nesne İlişkileri” adlı bu çalışmada insanın eşyayla kurduğu ilişkinin modernist Türk romanına yansımaları ele alınması planlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modernist roman, nesneler, eşyalar, insan-nesne ilişkileri.

ABSTRACT**PH. D. DISSERTATION****HUMAN-OBJECT RELATIONS IN MODERN TURKISH NOVEL****Yunus ALICI****Advisor: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK****2025, Pages: 327+VII****Jury: Prof. Dr. Ahmet SARI (Chairman)****Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK****Prof. Dr. Murat KACIROĞLU****Prof. Dr. Mustafa AYDEMİR****Assoc. Prof. Dr. Servet TİKEN**

When we look at the history of humanity, it draws attention that human beings have always been related to objects from the very beginning to the present day. The history of objects progresses simultaneously with the history of civilisation. In the beginning, man, who needs and produces objects in order to facilitate his life, attributes different meanings and functions to objects over time. The objects they produce also shape human behaviour and lifestyle. While man's need for objects increases over the ages, his ability to control himself in the face of objects decreases. Therefore, over time, man comes under the sovereignty of the objects produced by his own hand.

Objects, which are at the centre of life and directly related to human beings, take place together with human beings in the novel genre in parallel with the real world. In novels, objects are used for various purposes and functions. The author/narrator uses objects for purposes such as depicting space, reflecting the status of fictional people, presenting the interests and fashions of the periods, creating certain associative possibilities, and determining the action in fiction. Despite the usual celebrations of the benefits of modernity, in the novel under the umbrella of modernism, modernity takes place as an element that is opposed with all the connotations it expresses. While the alienated and isolated individual is treated in the fictional world in many respects, his relationship with objects also finds a meaningful place in fiction. The types of relationship that the subject establishes with the object are treated from various angles in the modernist novel. In this study titled 'Human-Object Relations in the Modern Turkish Novel', it is planned to discuss the reflections of the relationship between human beings and objects in the modernist Turkish novel.

Keywords: Modernist novel, objects, things, human-object relations.

ÖN SÖZ

Modern Türk Romanında İnsan-Nesne İlişkileri adlı bu çalışmada ilk olarak modern terimiyle ilişkili kavramlar üzerinden bir tartışmaya gidilip ardından İlk Çağ’dan günümüze nesnelerin insan hayatında tuttuğu yer ve önem detaylıca ele alınmaya çalışıldı. Devamında modern Türk romanından kırk yedi roman üzerinden insanın nesneyle kurduğu münasebetin tür ve boyutları dört bölüm altında farklı disiplin ve konular üzerinden örneklendirildi. “Birinci Bölüm”de sosyolojik ve kültürel açıdan, “İkinci Bölüm”de psikolojik bakımdan, “Üçüncü Bölüm”deyse ruh hastalıkları üzerinden insan-nesne ilişkilerine dair örnekler sunuldu. “Dördüncü Bölüm”de eşyaya mahsus mekân ve uğraşlar ayrı başlıklar hâlinde ele alındı. “Sonuç” kısmında nesnenin insan hayatında tuttuğu yer ve önemin modern Türk romanına yansımalarının bir analizi sunularak çalışma nihayete erdirildi.

Her ne kadar bu çalışma içerisinde incelenen romanlar için ‘modernist’ Türk romanı kategorisi referans alınsa da tezin adlandırılmasında daha kapsayıcı bir terim olan ‘modern’i tercih etmeyi uygun bulduk. Bunun gerekçesi, modern Türk edebiyatı üzerine araştırma yapan bilim insanı ve eleştirmenler arasında modernist Türk romanı konusunda bir fikir birliği bulunmamasıdır. Modernist Türk romanının nerede başlayıp nerede sona erdiği, yazarın mı yoksa yazarın romanlarının mı modernist sayılması gerektiği, yazarın hangi eserinin klasik/geleneksel, hangi eserinin modernist ve hangi eserinin postmodern sayılması gerektiği konusunda sağlanamayan tutarlılığın yanı sıra Türk romanında modernizmin olmadığı iddiaları bizi daha kapsayıcı bir isimlendirmeye yönlendirmiştir. Ancak Türk romanında modernizmin hazırlayıcıları olarak gördüğümüz Peyami Safa, Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar’dan başlayıp Yusuf Atılgan-Oğuz Atay çizgisiyle tam anlamıyla beliren ve postmodernizmin belirmeye başladığı 1980’li yıllara kadar devam eden, 2000’li yıllara kadar varlığını sürdüren bir süreci skala olarak belirleyip bu süreçte modernist oldukları yönünde genel kabul gören yazarların eserlerini inceleme kapsamına dâhil etmeyi uygun bulduk. İnsan-nesne ilişkilerini ele alan bir çalışmada dışarıda bırakılmaları bir eksiklik hissettireceğinden bu zaman aralığının dışına istisnai bir durum olarak *Kumru ile Kumru* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarıyla çıkmakta bir beis görmedik. Diğer taraftan, hikâyeye türünde değerlendirilmesine rağmen hacmi ve

derinliği bakımından novella türünde sayılabilecek “Jaguar”ı yine sunduğu malzeme açısından incelenen eserler arasına dâhil etmeyi uygun bulduk.

Çalışmada Cumhuriyet dönemi Türk romanının modernist evresinin tercih edilmesi rastgele değildir. Nitekim sanayileşme ve kentleşme, modernite kapsamındaki gelişmeler olarak bilinirken, söz konusu yaşam stili beraberinde sunduğu imkânlarla, umulanın aksine, bireyi yalnızlaştırmış ve nesnelere doğru yönlendirmiştir. Modernizmin, modernitenin anılan imkânlarını olumsuzlaması ve insana bu dikkatle bakma tavrı, bu çalışmanın kapsamının belirlenmesinde tesirli olmuştur.

şüphe yok ki her romanın neredeyse her satırında bir nesneye tesadüf edilir. Bu nesnelerin tamamı kurgunun içinde çekirdek rol ve işlevleri sağırlar. Barthes’ın dikkat çektiği üzere, romanın içinde yersiz yahut anlamsız bir nesne bulunmaz. Çalışma içerisinde salt mekânla ilişkili olan nesneleri ve genel anlamda Barthes’ın öne sürdüğu ‘gerçeklik etkisi’ yaratan yahut Eco’nun işaret ettiği ‘anlatısal oyalanma’yı sağlayan nesneleri değil, insanla ‘anamlı’ bir ilişkisi bulunan nesneleri odağa aldık. Diğer taraftan, ağaç, yaprak, dağ gibi doğal nesneleri değil, insan elinden çıkma nesneleri referans olarak belirledik.

Çalışmanın içerisinde nesnelerle ilişkili olan Batı edebiyatı kaynaklı roman ve hikâyelerden de (Georges Perec, *şeyler*; Marcel Proust, *Swann’ların Tarafı*; Virginia Woolf, *Orlando*; Jean-Paul Sartre, *Bulantı*; José Saramago, *Ölümlü Nesneler*; Edgar Allan Poe, “Eşyanın Felsefesi” vd.) faydalanıldığına dikkat çekmek isteriz.

İnsanın etrafını kuşatan nesneler, onun dilini de kuşatır. Dolayısıyla günlük konuşma diline paralel bir şekilde kurgu dünyasında da anlatıcı, nesneleri çoğu zaman dilin malzemesi olarak kullanır; onlardan mecazi anlamlar ve benzetme unsuru gibi noktalarda yardım alır. Söz konusu durum, dil ve üslupla ilgili müstakil bir çalışma konusunu oluşturacağından çalışma içerisinde bu örneklere yer verilmediğini belirtmemiz gerekir.

Başlıklar içerisinde romanlarda yer alan örneklere yer verilip bunlar yorumlanırken aynı bağlamda anılması gereken (aynı yazara ait olan romanların ardışık ele alınması gibi...) örnekler dışında kronolojik bir sıra ile ilerlemeye özen gösterildi. Bazı başlıklarda incelenen çoğu romandan neredeyse aynı oranda örneğe yer verilirken, bazı başlıklarda bazı romanlar -taşıdıkları yoğun malzemeyle- merkezi bir şekilde yer aldı.

Söz gelimi, tüketim kültürü konusunda *Kumru ile Kumru*, otomobil sevdası konusunda *Fikrimin İnce Güllü*, eşyaya yabancılaşma hususunda *Tutunamayanlar* ve antika eşya merakı ve bununla ilişkili mekânlar konusunda *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur*; kleptomani konusunda *Masumiyet Müzesi* romanları ön plana çıkar. Başka başlıklara da malzeme sunan bu romanlar, tek tek oluşturdukları ağırlık merkezleriyle bir romanın sayfaları edasıyla, bütün olarak -Tanpınar'ın tabiriyle- “eşyanın romanı”nı meydana getirdiler.

Resmî öğrencilik hayatımı sonlandıran bu çalışmanın ortaya çıkmasında birçok insanın katkısını gördüm. Dolayısıyla her birine teşekkür etmeyi bir borç bilirim: Çalışma boyunca bana ayırdığı kıymetli vakitlerden, ucu bucağı bulunmayan sabrından, bu çalışmanın haricindeki araştırmalarımındaki rehberliğinden ötürü değerli danışman hocam Prof. Dr. Mehmet Törenek'e sonsuz teşekkür ederim. İyi bir danışman hocanın büyük bir şans olduğunu doktora sürecimdeki motivasyon ve hevesimin hiç azalmaması, kaygımınsa hiç artmamasıyla kavradım; kendisine ömrümce minnettar kalacak ve ulaştığım her başarıda adını yad edeceğim... Tez İzleme Komitesi'nde ve savunma jürisinde yer alan, yapıcı eleştirileriyle bu çalışmanın en sağlıklı şekilde ortaya çıkmasını sağlayan, çalışmalarındaki velutluk ve titizliği örnek aldığım kıymetli hocalarım Prof. Dr. Ahmet Sarı ve Doç. Dr. Servet Tiken'e; jüride yer alan diğer hocalarım Prof. Dr. Murat Kacıroğlu ve Prof. Dr. Mustafa Aydemir'e; modernizmi kavrama gayretlerimde zaman zaman kapısını çaldığım hocalarım Prof. Dr. İbrahim Şahin, Prof. Dr. Yunus Balcı ve Prof. Dr. Cafer Şen'e; tezle ilgili fişleme girdabında kaybolmuşken artık yazmaya başlamam konusunda telkinde bulunan, konuyla ilgili yeni kaynak yayınlarında beni büyük bir sabırla bilgilendiren hocam ve ağabeyim Dr. Öğr. Üyesi Caner Solak'a; çalışmanın psikoloji bölümünde yardımlarını gördüğüm değerli arkadaşım Arş. Gör. Adem Kantar'a, enerjimin düştüğü zamanlarda eşsiz sohbetleriyle motivasyonumu arttıran mesai arkadaşlarım Arş. Gör. Rumeysa Meliha Kanber, Arş. Gör. Ali Parlak ve Arş. Gör. Aybala Sena Kütük'e; benimle beraber bu uzun yürüyüşün stresine ortak olan biricik anne ve babama, kız kardeşlerim Aysel ve İmran'a *döne döne* teşekkür ederim.

GİRİŞ

I. KAVRAMLAR ARASINDA: MODERN, MODERNİTE, MODERNİZM VE MODERNİST ROMAN

Latince ‘modernus’ (şimdi/yeni başlayan) kelimesinden türeyen modern teriminin kullanımı beşinci yüzyıla kadar varmaktadır. Bu dönemde modernus, Hristiyanları, pagan (dinsiz) kesimden ayırmak için kullanılır (Cevizci, 1999: 598; Tanyeli, 2015:65; Ecevit, 2018: 40; Kahraman, 1997: 47; Güner ve Erem, 1992: 30). Sonraları, Orta Çağ ve Rönesans’ın ardından gelen zaman dilimi, ‘modern’ olarak nitelendirilir. Genel olarak yeninin veya yakın zamanın eş anlamlısı hâline dönüşen modern sözcüğü, gündelik hayatta ve kültürde modaya uygun tutumların adlandırılmasında da kullanılır. Daha kapsayıcı olarak açıklamak gerekirse, modern olmanın, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak olduğu ifade edilebilir (Jeanniere, 2018: 111-112).

Modern kavramının geçicilik ve değişkenliğine dikkat çekmek gerekir. Octavio Paz, çağlar ve toplumlar kadar ‘modern’lerin olduğunu; her modern çağın, yarının antikitesi olmakta gecikmeyeceğini vurgular (Paz, 2018: 207). Buna paralel olarak Hasan Bülent Kahraman da modernliği (*modernity*) bir ‘durum’ olarak nitelendirir. Ona göre modernlik, “herhangi bir zaman parçasında herhangi bir coğrafyada yaşanan göreceli bir durum”dur (Kahraman, 1997: 48-49, 57).

Modernliğin Sonuçları adlı eserinde Anthony Giddens, modernliğin on yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı tesiri altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret ettiğini belirtir. O, modernliğin ötesine geçilmediğini, insanlığın onun radikalleşmesi evresini yaşadığının altını çizer (Giddens, 2018: 9, 55). Giddens’a paralel olarak Alain Touraine, modernliği akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılması olarak tanımlar; modernlik fikrinin, toplumun merkezindeki Tanrı’nın yerine bilimi koyarak dinsel inançlara ancak özel yaşam dâhilinde yer bıraktığına dikkat çeker (Touraine, 2016: 25-26).

Marshall Berman, Marx’tan mülhem olarak adlandırdığı eseri *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*’da modernliği üç evreyle tanımlarken, modernliğin modernizmi

doğuruşuna da dikkat çeker. Berman, ilk evre olarak 16. yy.-18. yy. aralığını gösterir; bu aşamada insanların modern hayatı algılamaya yeni başladıklarını, kendilerine neyin çarpmış olduğunu henüz anlayamadıklarını belirtir. İkinci evrenin 1790’larda Fransız Devrimi ve onun tesirleriyle başlayıp on dokuzuncu yüzyıl boyunca devam ettiğini, bu aşamada modern bir kamunun meydana geldiğini ifade eder. Bu evrede söz konusu kamunun, devrimci bir çağda kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusunu paylaştığını dile getirir. 19. yüzyılın modern kamu alanının bir taraftan da hiç modern olmayan dünyalarda yaşamının madden yahut manen neye benzediğini hatırlattığına, söz konusu içsel ikiliğin aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurup kökleştirdiğine dikkat çeker. Üçüncü evre olan 20. yüzyılda, modernleşme sürecinin bütün dünyayı kuşatacak denli yayıldığını, gelişmekte olan modernist dünya kültürünün düşünce ve sanat alanında önemli başarılar sağladığını ifade eder. Bunlara ek olarak, modern insanın kendini büyük bir değer boşluğu ve yokluğuyla beraber göze çarpar bir imkânlar bolluğunun ortasında bulduğunu dile getirir (Berman, 2021: 29, 36).

Berman’ın sözünü ettiği imkânlar bolluğu, Guy Debord’un deyimiyle, bir ‘gösteri toplumu’nu ortaya çıkarır. Debord, Sanayi Devrimi ertesinde metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal ettiği bu evreyi modern toplumun gördüğü kötü bir düş olarak değerlendirip gösteriyi bu uykunun bekçisi olarak nitelendirir (Debord, 1996: 19, 27).¹

Modernite terimine gelindiğinde, on yedinci yüzyılla birlikte başlayan Aydınlanma hareketi dâhilinde aklın ve bilimin egemenliğiyle meydana gelen gelişme ve yeniliklerin bu sözcükle ifade edildiği söylenebilir. Bu süreçte dinsel kozmoloji yerine bilim geçerken, kentler ön plana çıkar; monarşi ve oligarşiler yıkılırken siyasal sistemler demokratikleşir; ideolojiye bağlı olarak ulusal veya sınıfsal kimlikler önem kazanır; hümanizm, özgürlük ve eşitlik gibi değerler öne çıkar (Şaylan, 2009: 35, 73-74). Christopher Butler, modernite dendiğinde “akla, ilgili dönemde dinî inançların zayıflamasıyla oluşan gerilimler ve sıkıntılar, kapitalizmle gelen metalaştırma ve

¹ *Gözlemcinin Teknikleri* adlı eserinde Jonathan Crary de modernleşmeyi “yeni ihtiyaçlar, yeni tüketim ve yeni üretimin durmak bilmeyen ve kendi kendini daim kıldığı bir yaratım” olarak tanımlar (Crary, 2019: 24-25).

piyasaların genişlemesi, kitle kültürünün artması, bürokrasinin işgal ettiği özel hayat ve cinsiyetlerarası ilişkiler üzerine düşünceler”in geldiğini dile getirir (Butler, 2013: 7-8).

Modernitenin karakteristiğinin ‘eleştiri’ olduğuna dikkat çeken Octavio Paz, onun din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başladığını; bu metodun ilerleme, evrim, devrim, özgürlük ve demokrasiyi doğurduğunu ifade eder (Paz, 2018: 208-209). Abel Jeanniere, modernitenin bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel alanlarda gerçekleşen dört devrimle ortaya çıktığını belirtir. Bilimsel devrimin Newton’un yerçekimi kanunu keşfetmesiyle başladığını, bu sayede doğrudan Tanrı ve melekleri tarafından yönetilen bir doğadan kendini düzenleyen bir doğa algısının geliştiğini; devamında Laplace ile Evrensel Mekaniği’nin ortaya çıktığını, bu anlayıştan sınırlı görecelik ve Einstein’la birlikte genel görecelik kuramına geçildiğini ifade eder (Jeannire, 2018: 113-115).

Jeannire, siyasal devrimin, modern demokrasinin ilk olarak İngiltere ve Amerika’da, devamında Fransa’da ortaya çıkışıyla damgalandığını; esas yeniliğin demokrasinin diğer yönetimler arasında bir yönetim biçimi olmayı bırakıp devletin tek rasyonel biçimi hâline geliştiğini, modern devlet ile demokratik devletin özdeşleştiğini ve iktidarın kaynağının artık Tanrı’dan değil halktan geldiğini ifade eder. Kültürel devrimin ise Almanya’da ‘Aufklaerung’, Anglosakson dünyasında ‘Enlightenment’, Fransa’da ‘Lumieres’ olarak isimlendirilen Aydınlanma hareketiyle gerçekleştiğini, böylece dinin toplumun temelinde yer almadığını dile getirir. Endüstriyel devrimi ise, emeğin soyutlanması olarak gördüğü aletten makineye geçişle ilişkilendirir (Jeannire, 2018: 116-118).

Görüldüğü üzere modern ve modernite terimleri birbirleriyle oldukça ilişkili ve yakın anlamlıdır; ancak modernizm terimine gelindiğinde, bu kavramın -diğerleriyle ilişkili olmasına rağmen- her ikisinden de ayrı anlam ve açılımlarına işaret ettiğine dikkat çekmek gerekir.² Bu hususta William R. Everdell; modernizmin endüstriyalizm,

² Orhan Pamuk, modern ile modernist kavramlarının farklılığına dikkat çeker. Modernin son yüzyılların ürünü her şeyi kapsadığını, modernistin ise yirminci yüzyılın başlarında yaygınlaşan edebiyat anlayışını ifade ettiğini dile getirir (Pamuk, 1995: 31-32). Ömer Faruk Huyugüzel, ‘modern’in bir yeniliği içeren bütün eserler için kullanılabilen bir sıfat; modernizmin ise belli bir dönemde ortaya çıkmış akımlar içinde yer alan yazar ve sanatçıların paylaştığı birtakım ortak özellik ve olguları ifade eden tarihî bir terim olduğunu ifade eder (Huyugüzel, 2018: 329). Hasan Bülent Kahraman, moderni bir ‘tavır’ ve bilinç aşaması olarak görürken, ondan farklı olarak modernizmin bir ideoloji olduğunu vurgular (Kahraman, 1997: 57). Yine Secaattin Tural da Türk edebiyatı eleştiri literatüründe “modern” ve “modernist” kavramlarının

kapitalizm, Marksizm ve ‘modernleşme’den ayrılığının altını çizer. O, modernizmin entelektüel kökenlerinin hıza, sanayiye, dünya pazarlarına ve ‘modern’ kelimesinin saldırgan bir edayla söylenmesine yol veren tüm bir on dokuzuncu yüzyıl kafa yapısının yeniden ve derinlemesine düşünülmesinde yattığını belirtir (Everdell, 2018: 21, 25).

Everdell’e paralel olarak Scott Lash, sanatlarda 19. yüzyılın sonunda başlayan paradigma değişikliği olarak gördüğü modernizmin, modernitenin varsayımlarından temel bir kopuşu kaydettiğini iddia eder (Lash, 2018: 153). Everdell ve Lash’e benzer bir şekilde Ali Artun, modernizmin modernliğin koşullandığı bir olay olmasına rağmen, kültürel ve estetik anlamda modernliğe karşı örgütlendiğini; ‘estetik modernizm’in, modernliğin kavram ve kurumlarını reddederek kendini var ettiğini; dolayısıyla modernlik zihniyetine muhalefet edip “modern bilgi ve iktidar rejimiyle, kapitalizmle, liberalizmle, burjuvaziyle” mücadele ettiğini; sanayileşme ve kentleşme gibi bütün ilerleme ve gelişme mitini eleştirdiğini; bundan ötürü ekonomik/toplumsal modernizasyonla bağdaşmasının imkânsız olduğunu ifade eder. Ek olarak, estetik modernizmin sanatın özerkleşme tarihini ifade ettiğini, bunun da ilk olarak sanatın modernlikten özerkleşmesiyle gerçekleştiğini dile getirir (Artun, 2021: 47, 52).

Everdell’e göre modernizmin öyküsü, “Alman matematikçilerle başlar ve oradan Viyana, Berlin, Bern ve Kopenhag’daki fizikçilere, bir Fransız ressamı, Fransız ve Amerikan şairlere, İspanyol bir dokübilimci ve siyasetçiye, Viyanalı bir psikoloğa, Flaman bir biyoloğa, İngiliz, Alman ve İtalyan mantıkçılara, New York’taki bir film yapımcısına, Paris’te yaşayan bir İspanyol ressamı, İsveçli bir oyun yazarına, Viyanalı, New Orleanslı ve St. Petersburglu (Rusya) müzisyenlere, Dublinli bir roman yazarına ve Münih’teki Moskovalı bir ressamı doğru gider.” (Everdell, 2018: 29).

Modernizm: Sapkınlığın Cazibesi adlı çalışmasında Peter Gay, modernizmin ilk kriterinin “sapkınlığın cazibesi”, ikinci temel niteliğinin “içsel dünyanın özenle araştırılması” olduğuna, modernizmin harcının ise sanayileşen ve şehirleşen devletlerde yaygınlaşan refahla karıldığına dikkat çekerken; “denenmemişin aşına olunana, nadirin sıradana, deneyselini alışılmışa bariz bir şekilde üstün olduğuna dair inançları”nın

birbirinden farksız anlamlarda kullanılmasının yanlışlığına dikkat çeker. ‘Modern edebiyat’ın, geleneksel olandan ayırmak için Tanzimat döneminden itibaren gelişen yenilikçi ve çağdaş edebiyatı ifade ettiğini; “modernist edebiyat”ın ise akıl, mantık, teknoloji, bilim gibi modernitenin kutsadığı kavramlara eleştirel yaklaşan edebiyat anlayışı olduğunu belirtir (Tural, 2018: 35).

modernistlerin ortak noktaları olduğunu dile getirir. Bu bağlamda Ezra Pound'un ünlü tavsiyesi "Yeni olanı yap!" cümlesinin modernistler için neredeyse kutsal bir yükümlülük olduğunu vurgular. Gay, insan özerkliğini hararetle savunmaları bakımından Denis Diderot ve Immanuel Kant'ı "ön-modernistler" olarak nitelerken, Charles Baudelaire'i "modernizmin ilk kahramanı", *Kötülük Çiçekleri*'ni "modernizmin kurucu belgesi" addeder (Gay, 2017: 24-25, 27, 64, 403, 132).

Gay'e paralel olarak Berman, ilk modernistin Baudelaire olduğuna işaret eder (Berman, 2021: 183). David Frisby, Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* adlı eseriyle modern kavramına modern anlamını kazandırdığını, onun bu metniyle şimdinin yeniliğine odaklanıp modernliği yeni olan ile özdeşleştirdiğini dile getirir (Frisby, 2012: 58). Yine Ali Artun da modernizm meselesiyle uğraşıp da Baudelaire'in 'kurucu' olduğu düşüncesini paylaşmayan tarihçinin yok gibi olduğunu belirtir (Artun, 2021: 25).

Berman, 'moderniste' kavramını 19 ve 20. yüzyıllarda anlaşılan anlamıyla kullanan ilk kişinin J. J. Rousseau olduğuna dikkat çekerken, "nostaljik düşlemlerden psikanalitik özirdelemeye ve katılımcı demokrasiye kadar en hayati modern geleneklerimizin çoğu"nın onun tartışmalarından kaynaklandığını belirtir (Berman, 2021: 30).

Modernizmin ne zaman başladığı ve sona erdiği konusunda ortak bir görüş olmasa da Gay, modernizmin ömrünü 1840'ların başlarıyla 1960'ların başları arasındaki yüz yirmi yıllık zaman diliminde görür. Bu sürecin Baudelaire ve Flaubert'den Beckett'e ve Pop Art'ın ertesinde diğer tehlikeli nimetlere uzandığını dile getirir. 1960'ların başlarının modernizmin ölümünü tecrübe etmesine rağmen, yirmi birinci yüzyılda Gabriel Garcia Marquez gibi yazarların, Frank Gehry gibi mimarların ortaya çıkmasının modernistlerin ölüm ilanlarını geçersiz kılabileceğini; ileride başka bir Proust, Woolf çıkabileceğini ifade eder; ancak bu durumun belirsiz olduğunu da "modernizmin dirilmesi ne imkânsızdır ne de garantili." sözleriyle belirtir (Gay, 2017: 30, 527, 547, 549).

Yukarıda anlatılanlardan yola çıkarak sanattta modernizmin, geleneği ve geleneğin basmakalıp sınırlarını ihlalden doğduğu; modernist sanatçının eskiyi ve eskisi gibiliği terk edip -avangard bir tutumla yıkıp- yeniye/en yeniye tutunduğu, herkesin gittiği yoldan ayrılıp yalnız başına ayrı bir yola sapmayı benimsediği söylenebilir.

Modernizme daha özelde modernist edebiyata bakıldığında, şiirde Baudelaire ile başlayıp Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Jules Laforgue, Ezra Pound ve T. S. Eliot

üzerinden ilerleyen bir çizgiden söz edilir. Romanda Gustave Flaubert, Knut Hamsun, Henry James, James Joyce³, Joseph Conrad, Marcel Proust, Robert Musil, William Faulkner, Virginia Woolf, André Gide, Oscar Wilde, Franz Kafka, Thomas Mann ve Gabriel Garcia Marquez’le devam ederken, Yeni Roman anlayışının temsilcileri Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet⁴ ve Michel Butor’la ayrı bir arayış öne çıkar; tiyatrodaki ise avangard absürt tiyatronun öne çıkan temsilcileri Jean Paul Sartre, Eugène Ionesco ve Samuel Beckett gibi isimlerle varlığını sürdürür. Hiçbiri tek başına bir bütün olmayan bu isimler, ayrı ayrı çalışarak birlikte yayılan etkileriyle edebiyatta ortak bir devrim gerçekleştirirler (Gay, 2017: 258, 385).

Roman türünde modernistler, eserlerini kendi çağlarının gerçeklik algı ve anlayışına paralel bir şekilde kaleme alırlar. Bilimsel ve teknik gelişmeler, sanatçının entelektüel algısını şekillendirip onda bilişsel bir kazanım sağlarken, ona dünyayı ve insanı anlama ve yorumlama hususlarında tesir eder. Planck, Einstein ve Heisenberg’in bulguları, Newton fiziğinin ilkelerini sarsar; zaman ve uzam konusundaki inanış farklı bir boyuta evrilir, farklı bir gerçeklik anlayışı ortaya çıkar. Bununla beraber Henri Bergson’un zaman tasavvuru, Freud ve Jung’un bireysel ve kolektif bilinçaltı konusundaki düşünceleri, varoluşçu felsefenin düşünür ve romancıları Albert Camus ve Jean-Paul Sartre’in poetik tavırları modernist romancıları besler⁵ ve yönlendirir. Dolayısıyla roman metinleri, yazarların geniş kültür yelpazelerinin birer oyun alanına dönüşür (Butler, 2013: 22; Ecevit, 2018: 26-28, 56). Tanpınar’ın *Mahur Beste*’nin başkişisi Behçet Bey’e yazdığı mektupta çağının bir yazarı olarak dile getirdiği, “Freud ile Bergson’un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan

³ Peter Gay, Joyce’un “entelektüel çokyönlülük, edebî göndermeler zenginliği, yabancı dilde oyunbaz bir ustalık, akrobatik imgelem ve yüzyıllar boyunca yazıyı yöneten kuralları çiğneme isteği” gibi modernizmin tüm işaretlerini en yıkıcı hâllerıyla taşıdığını, sapkınlıkları üst üste istiflediğini belirtir (Gay, 2017: 225). Gay’in modernist romanın öncüsü Joyce özelinde sıraladığı işaretler, modernist romancıdan beklenen ölçütler olarak düşünülebilir.

⁴ Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman* anlayışının en bilindik ismidir. O, romanlarında olay örgüsünü büyük oranda ipuçlarına bırakıp gizli tutar; dolaysız konuşmayla ilişkili olmayan suni diyaloglara yer verir (Gay, 2017: 493). Ayrıca, modernist bir eda ile geleneksel roman anlayışına karşı çıkar. Roman türünün ‘yeni’ olduğu sürece canlı kalabileceğine, her romancının kendi biçimini bulmak zorunda olduğuna dikkat çeker. Hikâye olgusunun git gide önemini yitirmesinin altını çizer (Robbe-Grillet, 1981: 29-31, 58). *Yeni Roman* anlayışını benimseyen yazarlar kendilerine hedef olarak büyük ölçüde Balzac’ı alırlar. Onların romanlarında nesnelerin önemli bir yer tuttuğu dikkat çeker (Baldıran, 2002: 7, 12).

⁵ Butler, bu pasajda anılan isimlere “devrim otoriteleri” olarak nitelendirdiği Nietzsche, Marinetti ve Frazer’i de ekler (Butler, 2013: 22).

kafasında, insan hayatında aramayı öğretiler.” sözleri bu açıdan manidardır (Tanpınar, 2016: 153).

Modernist roman anlayışında klasik/geleneksel romanın kriterleri kökünden sarsılır. Yansıtmacı/mimetik bakış açısının terk edildiği yeni roman anlayışında dış dünya ve toplum değil, insanın iç dünyası ve bilinci önem arz eder.⁶ Dolayısıyla romanın geleneksel ana teması yolculuk, dıştan içe yönelir; kurgu, derin psikolojik araştırmalarla inşa edilmeye çalışılır. Belirli bir zihin yapısının izi sürülür; roman, bir bilinç romanı hâline gelir. Geleneksel anlatı yapısında değişmez bir unsur olan olay örgüsünün mantıksal bir dizge içerisindeki ardışıklığı reddedilir, anlatı ve imge parçaları düzensiz kolajlar hâlinde sunulur.⁷ Bu hususta, -başka yöntemlerle birlikte- sinema sanatından alınan flashback (geriye dönüş) tekniği yazara kolaylık sağlar. Tekil ve merkezî bir anlatıcı yerine çoklu anlatıcının kullanımı, yeni gerçeklik anlayışıyla örtüşen bir hususiyet olarak öne çıkar. Deneysellik anlayışı, yazarları biçimde yeri arayışlara sevk eder. Yalnızlık, yabancılaşma, bilinç dışı, cinsel kimlik ve cinsellik ağırlıklı olarak işlenen konular olarak dikkat çeker (Gay, 2017: 213-214, 216, 218, 259; Butler, 2013: 20, 22, 77, 89; Berman, 2021: 342; Ecevit, 2017: 240, 258; Ecevit, 2018: 34, 36-38, 42-43, 46-48, 56; Pamuk, 1995: 33; Pamuk, 2019a: 49; Küçük, 2018: 76-77; Moran, 2014: 263-264; Tekin, 2015: 154-156).

Sözü edilen flashback tekniğinin yanı sıra iç monolog ve bilinçakışı teknikleri modernist romanın ayırıcı hususiyetleri olarak öne çıkar. Edouard Dujardin, *Les Lauriers* adlı kısa romanında iç monolog (*monologue intérieur*)⁸ tekniğini (“kahramanın derinlemesine düşünceleri, dış ve iç uyaranlara verdiği cevapların yansımaları, kısaca kendi kendisiyle konuşmaları”) ilk kez kullanan yazar kimliğiyle modernist edebiyata kazandırır. Böylece öznel deneyimlerin anlatımını karakterin kendisi yüklenir. Dujardin’in bir okuyucusu olan James Joyce ise bu tekniği ilerleterek bilinç akışı tekniğini geliştirir. Kendisinden sonra gelen Woolf, Faulkner gibi isimler bu tekniği

⁶ Ian Watt, yeni roman anlayışında bireyin geçmişteki düşünce ve eylemlerini anımsayarak kendi öz kimliğiyle sürekli ilişki hâlinde olduğunu; Sterne’den Proust’a kadar pek çok romancının, kendinin bilinci çerçevesinde geçmiş ve geleceği yorumlayarak bir tanımı yapılabilen kişiliğin keşfini konu aldıklarını ifade eder (Watt ve Barthes, 2002: 30-31).

⁷ Orhan Pamuk’un verdiği bilgilere referansla burayı açmak gerekirse, romandaki olayların takvim ve saat sırasına göre değil; roman kişinin hatırlayışı, dramdaki yeri, kendi hayat görüşü ve içgüdüleriyle genel manzaraya yerleştirildiği söylenebilir. Pamuk, zaman anlayışındaki yeni yaklaşımı “öznel zaman” olarak nitelendirir (Pamuk, 2019a: 49).

⁸ Dujardin, bu tekniğe “özel, sessiz konuşma” da der (Gay, 2017: 217).

başarıyla kullanır ve 20. yüzyılın deneysel romancıları arasında yerlerini alırlar (Gay, 2017: 217, 227; Everdell, 2018: 467-468, 558; Butler, 2013: 23, 58-59).

Modernist roman anlayışında zaman konusunun önemini ayrıca belirtmek gerekir. Modernizmin çatısı altında konumlanan Yeni Roman anlayışının öncülerinden Alain Robbe-Grillet, çağdaş romanın ana kişinin zaman olduğunu; Proust ve Faulkner'dan beri geçmişe dönüş ve zamanca kopuşların anlatı mimarisinin temelini oluşturduğunu belirtir (Robbe-Grillet, 1981: 77-78). Söz konusu geçmişe dönüş ve zamanca kopuş, deneyimlenen/iç zamanla ilişkilidir.⁹ Jale Parla, 20. yüzyıl romancılarının ağır basan ilgi ve uğraşlarının kişisel zamanı kurgulamak olduğunu, dolayısıyla 20. yüzyıl romanının “saatin tiktaklarına savaş açmış bir roman olarak” tanımlanabileceğini belirtir. O, modernist roman pratiğinin Bergson'un *la durée* fikriyle sıkı bir bağı olduğunu dile getirir. Bu zaman anlayışında, yaşanan zamanın/ânın, ancak anımsanan zamanla köprü oluşturduğu zaman önem arz ettiğine; modernistlerin geçen âni iç monolog, bilinç akışı, dolaylı serbest aktarım gibi anlatı teknikleriyle yakalamaya çalıştıklarına dikkat çeker (Parla, 2013: 263-264, 266).

Yıldız Ecevit, modernist romanın yapı/kurgu bakımından iki ana kulvarının bulunduğunu belirtir. Birincisinin; Joyce, Musil ve Oğuz Atay romanlarının oluşturduğu ana kurgu eğilimi olduğunu; söz konusu eğilimde metnin bir biçem çoğulculuğunu içerdiğini, çoğu zaman birbirinden bağımsız metin adalarının montaj/kolaj teknikleriyle birleştirilmesinden oluştuğunu, burada ana öykünün genelde önemli olmadığını ifade eder. İkincisinin; Kafka, Canetti ve Yusuf Atılgan'ın izlediği yol olduğunu; burada romancının metnini bütünsel bir öykü varmış gibi kurguladığını, fakat öykünün tüm mantık kategorilerinin dışında bir çizgiyle ilerlediğini, neden-sonuç ilişkisinin ortadan kalktığını ifade eder. Ayrıca bu iki eğilimin kimi romanlarda birbirine harmanlanarak kullanıldığını da belirtir (Ecevit, 2018: 44-45).

Türk edebiyatında modernist romanın varlığına bakıldığında, araştırmacılar arasında bir orta yol bulunmadığı dikkat çeker. Ömer Faruk Huyugüzel, Türk romanında Peyami Safa, Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında Batılı modernist yazarlardan birçok iz bulmanın mümkün olduğunu belirtir (Huyugüzel, 2018:

⁹ İnsan bilinci, fizik zamanı değil, ona dış âlemden gelen tesirlerle kendi durum serisini ve kendine has hareketleri kaydeder (Carrel, 2021: 125).

329). Huyugüzel'e paralel bir şekilde Hasan Yürek, Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın modernist edebiyattan etkilenip bazı yönlerden faydalanmalarına rağmen onların tam anlamıyla modernist roman örneği verdiklerinin söylenemeyeceğini belirtir (Yürek, 2005: 49-50; 2008: 197). Bu hususta Süha Oğuzertem, -bize göre aşırı/uç bir yoruma başvurarak- Abdülhak Şinasi Hisar'ın roman türünde yayımlanan eserlerinin roman türüyle bağdaşmadığını iddia eder. Tanpınar'ı ise modernist edebiyatımızın kurucusu olduğunu ifade eder (Oğuzertem, 2018: 210, 244-245). Orhan Pamuk, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi" adlı yazısında Türk edebiyatında 'gerçek anlamıyla' bir modernizmin olmadığını, yalnızca modernizmden haberdar yazarlar olduğunu; Tanpınar'ın da modernist bir yazar olmadığını iddia eder (Pamuk, 1995: 32, 42-43).

Peyami Safa, Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar kuşağının ardından gelen 1950 sonrası kuşağı, araştırmacıların daha hemfikir olduğu bir dönem olarak dikkat çeker. Bu bağlamda Semih Gümüş, Türk edebiyatının modernizm atılımını 1950 kuşağının -roman ve hikâyecilerinin- derinleştirdiğini ifade ederken; Türk edebiyatında modernist romanın 'ilk şaşırtıcı ve tastamam örneğini' Yusuf Atılgan'ın, *Aylak Adam* (1959) romanıyla verdiğini düşünür. Söz konusu kuşağın diğer isimlerini Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu, Leyla Erbil, Sevim Burak, Orhan Duru, Demir Özlü, Ferit Edgü, Adnan Özyalçınar, Onat Kutlar olarak sıralar. Modernist gelenekten yararlandığını ve kimliğini onun içinde bulduğunu, bir yüzünün modernizme dönük olduğunu düşündüğü Orhan Pamuk'u da modernist kimlikli postmodern roman yazarı olarak değerlendirir (Gümüş, 2019: 42, 55, 57, 79, 81-82, 109, 115, 119).

Yıldız Ecevit, biraz zorlamayla *Aşk-ı Memnu*'daki bireysel iç dünya yolculuklarının modernist romantizmin Türk edebiyatındaki ön habercisi olarak adlandırılabilceğini, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki zaman kavramı ve postmodern sanal gerçeklik anlayışının Türk edebiyatındaki avangard esintilerden biri olduğunu; Attilâ İlhan'ın, romanlarında flashback tekniğiyle geçmişe dönerek zamandizimsel anlatımı delmesini vurgular. Yusuf Atılgan'ın burjuva yaşam biçimine başkaldıran, uyumsuz ve yabancılaşmış roman kişisi 'C'yi anlattığı *Aylak Adam*'ının Ferit Edgü, Vüs'at Bener, Bilge Karasu ve Sevim Burak'ın öyküleriyle beraber dönemin yasallaşmış estetik anlayışının dışına taştıklarına dikkat çeker (Ecevit, 2017: 236).

Ecevit, Türk romanında yeni/modernist evrenin Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanıyla başladığını dile getirirken; -Türk modernist romanının duayeni" olarak nitelendirdiği- Atay'ın bunu, bireyi ve onun iç dünyasını odağa alarak, kendisine gelene kadar Türk edebiyatının hiç tanımadığı biçim ve kurgu tekniklerini kullanarak başardığını ifade eder. *Tehlikeli Oyunlar*'ı, "bu yeni estetiğin daha bilinçli bir uygulama alanı" olarak görür. İlk romanda modernist çizginin yanı sıra yer yer sezilen postmodernist rengin *Tehlikeli Oyunlar*'da daha belirgin olduğuna dikkat çeker. Ecevit, *Tutunamayanlar*'dan bir yıl sonra 1973'te yayımlanan *Anayurt Otel*'ni de modernist romanın Türk edebiyatındaki kilometre taşlarından biri olarak değerlendirir. Kafka ve Beckett'ten çizgiler taşıdığını belirttiği Ferit Edgü'yü ve Bilge Karasu'nun *Gece* romanını bu bağlamda anar. Adalet Ağaoğlu'nun, romanlarında modernist öğelere ağırlık verdiğini ifade edip Erhan Bener, Peride Celâl, Ahmet Altan, Nedim Gürsel, Selim İleri, Eréndiz Atasü, Ayla Kutlu ve Buket Uzuner'in metinlerinde gelenekseli aşan öğelerin yoğunluk kazandığını dile getirir (Ecevit, 2017: 237, 360; Ecevit, 2018: 87-89, 92-93, 100-101).¹⁰

Hasan Yürek, Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* romanının 'Ön Söz'üne işaret ederek yazarın modernist anlayışı önelediğine dikkat çeker; Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Ferit Edgü, Adalet Ağaoğlu ve Mehmet Eroğlu'nu modernist yazarlar olarak sıralar (Yürek, 2005: 51; Yürek, 2008: 199).

Metinlerarasılık kuramının temel iddiası ve bununla ilişkili bir şekilde Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi*¹¹ adlı çalışmasındaki görüşleri düşünüldüğünde, edebiyatın, daha özelden romanın doğasında etkilenme ve öykünmenin kaçınılmaz - besleyici- bir yol olduğu fark edilir. Türk romanına bakıldığında, Tanzimat'la başlayan süreçten itibaren yazarların Batılı öncülleri referans alarak bu türde eserler verdiği,

¹⁰ Ecevit, *Tutunamayanlar*'ın modernist çizgiyi postmodernist bir tonlama eşliğinde Türk edebiyatına getirdiğini, *Tehlikeli Oyunlar*'ın da bu iki eğilimi taşımakla birlikte, postmodernist edebiyatın ana kurgu ögesi olan üstkurmacayı kurgusunun ana ilkesi yaparak postmodernizmin Türk edebiyatındaki ilk örneği olduğunu; ancak bu eserleri kesin sınırlarla modernist-postmodernist olarak birbirinden ayırmanın olanaksız olduğunu belirtir. Bunun nedenini ise modernizm ve postmodernizmin Batı'da 1900'lerden itibaren 60-70 yıla yayılarak gelişim gösterirken, Türk edebiyatında 1968-1972 yılları arasında yazılan bu iki romanda olduğu gibi, birbirine sarmallanmış olarak girmesiyle ilişkili görür (Ecevit, 2017: 362-363). Ecevit'e paralel olarak Semih Gümüş, Türk edebiyatının modernizmini tamamlamadan postmodernitesini de yaşamaya çalıştığını dile getirir (Gümüş, 2019: 125-126).

¹¹ Bloom, bu çalışmada Shakespeare'i dünya edebiyatının merkezinde konumlandırır. Ona göre Shakespeare, "dünya kanonu"yken; "Shakespeare dünyayı, dünyanın onu etkilediğinden çok daha fazla etkilemiştir" ve Shakespeare'den sonra hiçbir güçlü yazar ondan etkilenmekten kurtulamamıştır (Bloom, 2008: 13, 16).

eserlerinin -en azından teknik- ölçütlerini çoğu zaman söz konusu yazarların romanlarının belirlediği dikkat çeker. Dolayısıyla her dönem için Batı’da benimsenen akımın takibinin yapıldığı ve örneklerinin verilmeye çalışıldığı görülür. Buna paralel olarak roman poetikasıyla ilgili düşüncelerini aktardığı satırlarda Orhan Pamuk, ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*’nı yazmaya başladığında ‘muhafazakâr bir şekilde’ 19. yüzyıl romanını, *Buddenbrooklar*’ı veya *Anna Karenina*’yı örnek aldığını; sonrasında kendisini heyecanla modernist ve deneysel olmaya zorladığını, ikinci romanı *Sessiz Ev*’de Faulkner, Virginia Woolf gibi isimler ve Fransızların Yeni Roman akımından, yeni Latin Amerikan romanından etkiler bulunduğunu ifade eder (Pamuk, 2019a: 99).

Sonuç olarak, Türk roman yazarlarındaki modernist etki ve eğilimin boyutunun hafife alınmaması gerektiği kanaatindeyiz. Bu görüşümüze paralel bir şekilde ve yukarıda yer verdiğimiz modernist roman ölçütleriyle ilişkili olarak Türk romanında modernist bir evrenin varlığı tartışmasız bir gerçek olarak öne çıkar. Konu bakımından bireyin yalnızlığı, iletişimsizliği, yabancılığı, bilincinin karmaşık hâlleri, psikolojisinin farklı ayrıntıları Türk romanında kapsamlı bir yer edinirken; zamanda sıçrama, flashback, iç monolog, bilinçakışı, çoklu anlatıcı gibi teknik yöntemler Türk romancılarının tercihlerinde yer alır. Dolayısıyla biz bu çalışmada incelenecek romanlar için bir kapsam belirlerken Peyami Safa, Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar çizgisini modernist Türk romanının hazırlayıcısı -ve başlatıcısı-; Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Leylâ Erbil kümesini modernist Türk romanının merkezi; onların ardlarından gelen Orhan Pamuk¹², Selim İleri, Ferit Edgü, Bilge Karasu, Erhan Bener, Tezer Özlü, Vüs’at O. Bener, Sevim Burak ve Mehmet Eroğlu’nu bu evrenin tamamlayıcıları olarak değerlendirdik. Her ne kadar ‘tamamlayıcı’ olarak nitelendirsek de -Jürgen Habermas’ın moderniteyi tamamlanmamış bir proje olarak görmesine benzer bir şekilde- Türk romanında modernist evrenin sonlandığını düşünmemekteyiz.

¹² İlk romanları *Cevdet Bey ve Oğulları* ve *Sessiz Ev*’i bu çalışma dâhilinde modernist roman olarak değerlendirmeyi uygun bulduk.

II. EZELÎ VE EBEDÎ BİR RABITA: İNSANLAR İLE NESNELER

Üstüne giydiği kıyafet, taktığı aksesuar, oturduğu koltuk, okuduğu kitap, bindiği araba ve çok daha fazlasıyla birlikte insanı çepeçevre kuşatan¹³ nesneler, eski çağlardan günümüze insan hayatında daima merkezî ve hayati bir rol oynar.¹⁴ Nitekim ilk çağlardan itibaren önce insanın işini kolaylaştırmak üzere yine insan tarafından üretilen basit/temel düzeydeki nesneler; zamanla tür, çeşit ve sayı bakımından devasa bir artış göstererek elinden çıktığı insanı, uğruna savaşlar verecek denli tesiri altına alır.¹⁵

Nesnelerin tarihi, bize medeniyetin tarihini de beraberinde sunar. Mark Miodownik, *Eşyanın Tabiatı* adlı eserinde, insana uygarlığı bahşedenin büyük ölçüde malzeme zenginliği olduğunun altını çizerken; malzemeler olmasaydı insanın bir anda hayvanların yüzleştiği basit yaşam mücadelesiyle burun buruna geleceğine; insanın insan gibi davranmasına müsaade edenin, bir ölçüde gelenek ve dil aracılığıyla canlı tutulan giysiler, evler, kentler ve eşyalar olduğuna dikkat çeker. Bu hususta insanın maddi dünyayı icat edip yarattığını, maddi dünyanın da bunun karşılığında insanı bugünkü hâline getirdiğini; malzemelerin, insan ihtiyaç ve taleplerinin karmaşık ifadeleri olduğunu belirtir (Miodownik, 2024: 5-6, 244). Miodownik'e paralel olarak Ian Hodder, *Dolanıklık* adlı çalışmasında insanın teknik olarak “beslenmek, ısınmak, sosyal ilişkiler kurmak, tapınmak” için ona aracı olan şeylere bağımlı olduğunu; şeyler olmasaydı hünerli parmaklar ve karmaşık beyinlerle insanın evrimleşip bugünkü hâline gelemeyeceğini belirtir (Hodder, 2018: 38, 74).

¹³ Başka bir çalışmanın konusu olmakla birlikte; insanın, hayatın her alanında iç içe yaşadığı nesneler, çevresiyle birlikte onun dilini de kuşatır. Nesnelerle kurulan birçok deyim vardır: Pabuç bırakmamak, iğneyle kuyu kazmak, okun yaydan çıkması, kulağına küpe etmek, çanak tutmak, ağızdan kerpetenle laf almak, kabına sığmamak, iğnelemek, çakı gibi olmak, ipin ucunu kaçırmak, bir baltaya sap olmak, ağzı bıçak açmamak gibi... İnsanın dilinde çevresi ve çevresindekiler yer alır. Söz gelimi *Her Gece Bodrum* romanında Cem, -Bodrum özelinde- bir yaz kasabasında insanların hep aynı sözcüklerle (güneş, deniz, havlu, ıslak mayo) konuştuğunu düşünür (İleri, 2014a: 36).

¹⁴ Meseleye daha büyük ölçekte bakan Arda Denkel, nesnelerin evrenin yapı taşları olduğunu, nesneleri yok etmenin evreni yok etmek olacağını dile getirir (Denkel, 2024: 27).

¹⁵ Bütün önemine rağmen nesnenin bu kıymeti insanla ilişkisinden aldığı unutulmamalıdır. Zygmunt Bauman, *Akışkan Aşk*'ta Bronislaw Malinowski'nin nesnelere bakışı bağlamında nesnelerin kendilerine özgü bir tarihlerinin olmadığını, onların bireysel insan biyografilerini ve kolektif tarihleri belirgin kıldıklarını; söz konusu biyografi ve tarihlerin akıntı veya çökeltileri olduklarını ifade eder (Bauman, 2012: 17-18). Marcel Proust da *Yakalanan Zaman*'da “Elbette nesnelerin kendi başlarına gücü yoktur, onlara biz güç veririz...” sözlerine yer verir (Proust, 2005: 166). Yine Mehmet Kaplan da Tanpınar'ın *Huzur* romanına dair bir tahlil sunarken eşyanın insana bağlı olup insandan kopmuş eşyanın ölü ve can sıkıcı olduğunu ifade eder (Kaplan, 2015: 96).

Uygarlık tarihine bakıldığında, insanın uygarlık evrelerini sınıflandırırken kullandığı adlar (Taş Çağı, Tunç Çağı, Demir Çağı gibi), nesnelerin insan hayatında tuttuğu önemi açıkça ortaya koyar. İnsan varlığının her yeni döneminin yeni bir nesne ile başladığı dikkat çeker. Sağladığı imkân ve sunduğu kolaylıklar bakımından nesneler, insan hayatının şekillenmesine doğrudan etki eder. Söz gelimi çeliğin bulunuşu; asma köprülerin, tren raylarının, buhar makinelerinin, yolcu gemilerinin ve çok daha fazlasının insan hayatıyla buluşmasına olanak tanır. Demirden sonra bakırın keşfi, kentlerle birlikte büyük uygarlıkların doğmasına aracılık eder. Mısır piramitleri, elde yeterince bakır alet olunca yapılabilecekleri örnekler niteliktedir.¹⁶ Bunların yanı sıra sağladığı imkânlarla atfen 20. yüzyıla adını veren silikon; gökdelenlerin inşasını sağlayan cam tabaka ve yapı çeliği birleşimi; ürün ve moda tasarımcılarının birincil kaynağı plastik; sinema çağını açan selüloitlerin üretiminde kullanılan polimerler; jetmotorların üretilmesini sağlayan alüminyum ve nikel alaşımlar; tıp ve diş hekimliğinde kullanılan porselenler insan hayatına yön veren diğer malzemeler olarak öne çıkar (Miodownik, 2024: 6-7, 19).

Miodownik'e benzer şekilde *The Meaning of Things: Domestic symbols and the self* adlı çalışmada Mihaly Csikszentmihalyi ve Eugene Rochberg-Halton, Batı kültürlerinde tarihin geniş aşamalarının insanların yapabildikleri nesnelerin türüne göre belirlendiğine dikkat çektikten sonra; insanlığın evriminin akıl, ahlak ve bilgelikteki kazanımlarla değil, nesneleri biçimlendirme becerisiyle ölçüldüğünün altını çizerek. Onlara göre her insanın geçmiş anıları, şimdiki deneyimleri ve gelecek hayalleri, çevresini oluşturan nesnelerle ayrılmaz bir şekilde ilişkilidir. Onların dikkat çektiği diğer bir husus ise insanın sadece *homo sapiens* ya da *homo ludens* olmayıp aynı zamanda *homo faber*, yani nesnelerin üreticisi ve kullanıcısı olduğudur (Csikszentmihalyi ve Rochberg-Halton, 2002: ix, 1).

Hannah Arendt da *İnsanlık Durumu*'nda insanı, "alet-yapan bir varlık"/"homo faber" olarak tanımlar. Bu konuda malzemeyi işleyen ve yapan özellikleriyle 'homo faber'i, emek harcayarak şeyleri birbirine ekleyen 'animal laborans'tan ayırır. Arendt, şeylerin sonsuz çeşitliliğiyle dünyasını kurduğunu belirttiği insanı, kendisinin ve

¹⁶ Piramitlerin her blokunun bir madenden çıkarılıp bakır keskinlerle tek tek elde işlendiği bilinir. Gereken 300.000 keski için 10.000 ton bakır madeninin çıkarıldığı tahmin edilir. Bakır bulunmasaydı, ne kadar köle kullanılırsa kulanılsın, -metal aletler olmaksızın taş oymanın mümkün olmamasından- piramitlerin inşa edilemeyeceği iddia edilir (Miodownik, 2024: 19).

yaptıklarının efendisi olarak nitelendirir. Yaratma bakımından Tanrı'nın “ex nihilo” (hiç yoktan) yaratırken insanın belli bir cevherden yaratmasının ayırımına dikkat çeker¹⁷ (Arendt, 1994: 187, 191-192, 197-198, 207, 217).

İki buçuk milyon yıl önce taştan yapılmış aletler, insanlığın ilk eşyaları olarak bilinirken bu nesnelerin yüksek ihtimalle tek bir kişiye ait olmayıp bir klanın ortak malı oldukları tahmin edilir. Alet yapımı gelişme gösterdikçe mülkiyet duygusu, insanda uyanır hâle gelir. Bir kişinin malı hâline gelen nesne, bir paha ifade etmeye başlar. Connecticut Üniversitesinden Sally McBrearty, sahiplenme kavramının en az 300.000 yıl önce Afrika'da mızrak ve ok başlarının ortaya çıkmasıyla birlikte doğduğunu öne sürer. Zaman içinde nesnelerin değerini prestij sağlama dereceleri belirlemeye başlar (Oksay, 2014). Buna paralel olarak Takiyettin Mengüşoğlu, *İnsan Felsefesi* adlı eserinde insanın geliştikçe çevredeki objelere olan ilgi ve değer duygusunun da geliştiğini vurgular (Mengüşoğlu 2015: 455).

İnsanın biyolojik varoluşu için bir evle birlikte araç gereçlerinin, silahlarının ve eşyalarının olmasının bir gereklilik olduğunu belirten Erich Fromm; insanın ruhsal varoluşu için de birtakım süs eşyaları ve dekoratif nesnelerin, sanatsal ve kutsal nesnelerin bir ihtiyaç olduğunu dile getirir (Fromm, 2022: 151). Bu bağlamda Miodownik, erken dönem arkeolojik kalıntıların, aletleri geliştirir geliştirmez insanların süs eşyaları, toz boyalar, sanat eserleri ve giysiler üretmeye başladıklarını dile getirir (Miodownik, 2024: 254). İlk zamanlar şekilleri önemsinmeyen nesneler, daha sonra beğeni ölçütlerine karşılık vermek kaygısıyla estetik düşüncelerle tasarlanmaya başlanır (Francalanci, 2012: 14).

Nesneler; insanların yaşam modeline, davranış şekil ve kalıplarına, âdet ve alışkanlıklarına doğrudan tesir eder. Söz gelimi buzdolaplarının üretimi, alışveriş ve yemek yeme alışkanlıklarını büyük ölçüde değiştirir. Otomobillerin varlığı; banliyöleri ortaya çıkarır, şehirleri yeniden şekillendirir. Televizyon, aile üyelerinin birbirleriyle ilişkilerini farklı bir noktaya taşır. Daha özelde, gündelik hayatta kupada içilen kahveden farklı olarak fincan tabağıyla birlikte kahve içmek, bir ritüel hâline gelir. Diğer taraftan

¹⁷ Bu konuda Schivelbusch da “bir şey üretmek demek, halihazırda mevcut bulunan ancak henüz görünür olmayan bir şeyi ortaya çıkarmak demektir. Felsefedeki *Nihil ex Nihilo* cümlesinde ima edilen şeydi bu. Öncesinde zaten başka bir formda var olmayan bir şey olmaksızın, hiçbir şey ortaya çıkmaz.” sözlerini sarf eder (Schivelbusch, 2024: 76).

farklı kültürler ‘el’inde nesnelerin şekil değiştirdiği, nesnelerle birlikte davranışların da değiştiği görülür. Batı’ya çay ve kahveyle beraber Doğu’dan gelen fincanda kulp ve fincan tabağı bulunmazken, Avrupa’da fincana, sıcak içeceğin eli yakmaması için kulp, içeceği soğutması içinse fincan tabağı eklenir. Zamanla kulp ve fincanın esas işlevleri unutulur, estetik gayeyle üretilir hâle gelirler (Csikszentmihalyi ve Rochberg-Halton, 2002: 14; Schivelbusch, 2012: 181, 190).

Yukarıdakine benzer olarak Michel Butor, Fransızların yazgısının, oturdukları sandalye ve uyudukları yatakların yazgılarına sıkı sıkıya bağlı olduğunu; insanın bedeninin, çevresindeki değişik nesnelere uyabilme biçiminin, uygarlıklar arasındaki en büyük ayrılıklardan birini oluşturduğunu; sandalyenin bulunmadığı bir yerde, apayrı bir davranış eğitimi, görgü ve yaşam biçiminin gelişecek olduğunu dile getirir (Butor, 1991: 83). Nihan Kaya da bir koltuk takımı satın alınıp eve getirildiğinde kişinin bir oturma ve yaşama biçimini de seçmiş olduğunu vurgular (Kaya, 2021a: 9). Benzer bir şekilde Adorno, bazı nesnelerin belirli davranış tarzlarını yapılarında taşıdıklarını belirtir. Bu konuda terliğin elin yardımı olmadan giyilmek üzere tasarlandığını belirtip onun “eğilmeye karşı duyulan nefretin anıtı” olduğunu ifade eder (Adorno, 2005: 113).

Modern insanın/kent insanının yaşamını, çevresini okumakla geçirdiğini belirten Roland Barthes, nesnenin, insanın dünyayı etkilemesi ve değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yaradığını; insanla eylem arasında aracı bir konumda olduğunu ifade eder. Barthes, boşuna yaratılmış hiçbir nesnenin olmadığını, ilk bakışta işe yaramadığı düşünülen bibloların dahi estetik bir amaca hizmet ettiğini; her nesnenin mutlaka bir anlam taşıdığını, anlamdan kurtulan hiçbir nesnenin olmadığını, onların anlam taşıyıyormuş gibi göründükleri zaman dahi hiç anlam taşımama anlamını taşıdıklarını; nesnenin bu anlamı üretildiği ve tüketildiği anda, imal edildiği, belli kural ve ölçülere uydurulduğu anda edindiğini; bir nesnenin işlevinin her zaman, en azından bu işlevin göstergesi durumuna geldiğini dile getirir (Barthes, 2021: 185, 196-198).

Hodder, toplumların oluşumu ve varlığını sürdürmesinin; insanların şeylerin üretimi, tüketimi, dağıtımı ve elden çıkarılmasına katılımı sayesinde olduğunu belirtir. Ona göre şeyler olmasa toplumlar da olmayacaktır. Hodder, insanların, şeylerin sahibi olurken renkleri, güzellikleri ve anılarıyla onlar tarafından da sahiplenildiklerine dikkat çeker, insanlar ile nesnelerin birbirlerine bağımlılığını ise “dolanıklık” kelimesiyle ifade

eder (Hodder, 2018: 52, 55, 165). Hodder'in 'dolanıklık' kavramıyla ilişkili olarak Merleau-Ponty, insan ve nesnenin algı bakımından birbirinin varlığını onayladığının altını çizer. O, durma hâlindeki bedenın yalnızca karanlık bir kütle olduğunu, ancak bir şeye doğru hareket ettiğı zaman, yönelimsel olarak kendisini dışarıya yansıttığı ölçüde kesin ve özdeşlenebilir bir varlık olarak algılandığını, bunun göz ucuyla bilincin marjında olduğunu, bunların merkezinde ise şeyler ve dünyanın bulunduğunu; algılanan birisi olmadan algılanan şeyin de olmayacağını ifade eder (Merleau-Ponty, 2017: 434).

İnsanla nesnenin birbirine bağılılığı, aralarında bir etkileşimi meydana getirir. Schivelbusch, bu konuda insanın giydiğı ayakkabı üzerinde 'kullanım izleri' bırakmasına dikkat çekerken "giyen kişinin haresinin eşyaya nüfus etmesi"nin altını çizer. Söz konusu nüfuz edişin eşzamanlı olarak ters yönde de yaşandığını belirtir. Yeni bir ayakkabının, giyildikçe kendi endüstriyel tekbiçimliliğini onu giyen kişinin ayaklarına aktardığını; yeni alınmış kıyafet ve ayakkabıların başlangıçtaki rahatsızlığının, bireysel kullanıcının bedeniyle endüstriyel standart beden ölçütleri arasındaki farkın hissedilmesi olduğunu; birkaç günden sonra kaşıntı, sıkma ve rahatsızlıkların geçip giysilere/ayakkabalara alışılınca, giyenin bedeninin bir adım daha endüstriyelleşmiş olduğunu dile getirir (Schivelbusch, 2024: 27). İnsanla nesnenin etkileşimi hususunda Virginia Woolf da *Orlando* adlı romanında, "Biz giysilerimizi değil, onlar bizi taşır sözünü destekleyecek çok şey var, anlayacağınız; kolumuzun ya da göğsümüzün şeklini almalarını sağlayabiliriz, ama onlar kalplerimizi, beyinlerimizi, dillerimizi istedikleri gibi biçimlendirirler..." sözlerine yer verir (Woolf, 2015: 149).

Nuri Bilgin *Eşya ve İnsan* adlı çalışmasında eşyanın çeşitli işlevlerine dikkat çeker. 'Eşyanın temel ya da teknik işlevi'nde nesne, insan davranışının enstrümanı; 'yansıtma işlevi'nde, kişinin sosyal statü ve kimliğinin göstergesi; 'açma, genişletme işlevi'nde, kişiyi dış dünyaya doğru açılma ve genişlemeye doğru sevk etme pozisyonundadır. 'İletişim işlevi'nde telefon, asansör gibi medya rolünün yanı sıra nesne, iletilen mesajın doğrudan kendisi de olabilmektedir. 'Psikolojik işlev' de nesne, bireyin psikolojik olarak boşalmasına aracı olurken, bir tür katharsis sağlar. 'Bütünleştirme işlevi'nde ise birey ve toplum arasındaki ilişki mekanizmalarından bazılarında yer alarak bağlayıcı bir eklem görevi görür. Bu sayede üretim sistemi, pazarlama/satış sistemi ve tüketim sistemi birbiriyle bütünleşir. 'Ambians yaratma işlevi'nde ev ortamında mekânı yatay ve dikeyliğiyle doldurarak, yaşantılara belirli bir ambians/rek katar. 'Estetik işlev' de, ev

ortamının dekorasyonundaki rolleri vasıtasıyla bireylerin zevklerini tatmin etme ve yansıtma görevi görür (Bilgin, 2011: 205-207).

Jean Baudrillard, *Nesneler Sistemi* adlı eserinde, her nesnenin iki ayrı işlevi bulunduğunu; birincisinin, bir işe yaramak olup kişinin nesneler aracılığıyla oluşturduğu işlevsel bir dünyayı ifade ettiğini; ikincisinin, birisinin malı olup kişinin zihinsel bir şekilde oluşturmaya çalıştığı soyut ikinci bir dünyayı ifade ettiğini belirtir. Diğer taraftan, insanlar ve nesnelerin her durumda birbirlerini karşılıklı olarak biçimlendirdiklerini/ yapılandırdıklarını ifade eder (Baudrillard, 2020: 118-119, 169).

Baudrillard'dan farklı olarak Erich Fromm, etki boyutunun insanın aleyhine geliştiğine, zaman içinde makinenin insanın yöneticisi hâline geldiğine dikkat çeker. Bu durumu Prometheus'un insanı doğanın kontrolünden kurtarmak için ona ateşi getirmesi, ancak insanın kendisini kurtaracak olan ateşe köle olmasıyla örneklendirir. Günümüzde insanın her ne kadar bir dev maskesi taksa da kendi ürettiği makineler karşısında zayıf ve çaresiz bir konuma sürüklendiğinin altını çizer (Fromm, 2022: 141). Ian Woodward da Fromm'la benzer fikirdedir. O, *Maddi Kültürü Anlamak* adlı çalışmasında -umulanın aksine- nesnelerin, insanın üzerinde bir güce ve egemenliğe sahip olduğunu; nesnelerin hem dayanışma yaratma hem de farklılaştırma gibi farklı tesirler oluşturacak biçimde, toplumsal hayatın çeşitli boyutları hakkında enine boyuna düşünme fırsatı sunan sembolik güçleri olduğunu dile getirir (Woodward, 2016: 1, 7-9, 239, 242). Yine Ivan Illich de *Şenlikli Toplum* adlı çalışmasında makinelerin insanı köleleştirdiğinin altını çizer (Illich, 2018: 23-24).

İşlevsel açıdan insan, nesnelere diğer insanlarla iletişim kurmak ve çevresinde gelişen hadiseleri anlamlandırmak için de gereksinim duyar. Bundan dolayı nesnelerin taşıdıkları anlam, insanın onlarla kurduğu bağda son derece önemlidir. İnsanlar farkında olsalar da olmasalar da nesnelerin anlamlarına karşı duyarlıdırlar. Dolayısıyla sahip olduğu nesneler, kişinin kimliğinin bir yansıması, kişinin insana özgü ihtiyaç ve taleplerinin çok ölçekli bir ifadesidir. Diğer taraftan insanın şeyleri nasıl tanımladığı ve kategorize ettiği, onları nasıl kullandığıyla bağlantılıdır (Douglas ve Isherwood, 1999: 108; Miodownik, 2024: 254-257; Hodder, 2018: 31).

Jan Assmann, *Kültürel Bellek*'te insanın kendisini bildi bileli yatak, giysi, alet-edavat gibi günlük ve özel eşyalardan çeşitli araçlara kadar 'kendini bulduğu' nesnelerle

çevrili olduğunu; onu çevreleyen eşyaların bir anlamda kendinin yansıması olup ona geçmişini ve atalarını hatırlattığını ifade eder (Assmann, 2015: 27). Assman’a benzer şekilde Csikszentmihalyi ve Rochberg-Halton da kişinin giydiği kıyafetlerin kullandığı arabanın, evini döşediği eşyaların hepsinin kişinin benliğinin ifadeleri olduğunu; evdeki nesnelerin, en azından potansiyel olarak, sahibinin içsel varlığını sembolize ettiğini dile getirirler (Csikszentmihalyi ve Rochberg-Halton, 2002: 14-15, 17).

Anlam konusunda eşyanın sembolik ve statüyle ilgili kıymetinin ilk çağlardan bu yana söz konusu olduğu görülür. Kürk, bilezik ve kolye gibi çeşitli nesnelerin kabile mensupları arasındaki sembolik değişimi, eşyanın ilkel toplumlardan itibaren bir prestij işareti taşıdığını gösterir. Diğer taraftan, eşyanın prestij değerinin zaman içinde birçok değişim gösterdiği de dikkat çeker. Söz gelimi Orta Çağ Anglosakson dünyasında karyolanın kral, kraliçe ve soylu hanımefendiler dışında kullanılmadığı bilinir. Benzer şekilde 16. yüzyılın sonları İngiltere’inde nadir bulunan koltuklar; evin beyi, hanımı yahut saygıdeğer misafirin kullandığı bir nesne olarak yer alırken, “koltuğa geçmek” ifadesi statüyle ilişkili bir deyim olarak öne çıkar. Milletler Topluluğu dönemine geçildiğinde ise koltuk kullanımı yaygınlaşır; koltuk, evin bey ve hanımları dışında da kullanılan bir nesne pozisyonuna geçer. Başka bir örnek olarak Fransa Kralı IV. Philippe, yazdığı fermanla hiçbir burjuvanın at arabası sahibi olamayacağını, altın ve değerli taş takamayacağını, yüksek rütbeli din adamı yahut devlet görevlisi değilse evinde mum bulunduramayacağını belirtir. Bunların yanı sıra kıyafetler de günümüze değişen anlamlarla taşınır. Bir dönem, -seçkinlerin statüsünün korunması adına- sıradan vatandaşların ipek giymelerini kısıtlayan yasaların varlığı dikkat çeker. Yine diz boyundaki pantolon (külot), uzun süre varlıklı insanların giydiği bir kıyafet olarak varlığını korurken; başlangıçta bir erkeklik simgesi olan pantolonu 20. yüzyıla kadar kadınların giymelerinin yasak olduğu görülür (Bilgin, 2011: 311; Litchfield, 2021: 58, 67, 167, 176; Endler, 2023: 191; Bard, 2012: 7, 10, 16).¹⁸

Arnd-Michael Noh, *Eşya ve İnsan* adlı çalışmada, eşyanın insan üzerindeki pedagojik etkisi üzerinde durur. “Biz insanlar pratikte hep eşyaya bağlıyız.” cümlesini sarf eden Noh, öğrenme ve eğitimin yalnızca başka insanlarla karşılıklı etkileşim sonucu

¹⁸ Zamansal farklılıklarının yanı sıra meseleye lüks algısı açısından bakıldığında, aynı zaman diliminde ortalama insan için ‘lüks’ olarak nitelendirilebilecek malların, üst sınıflar için ‘sıradan’ olarak algılanabileceği görülür (Douglas ve Isherwood, 1999: 127).

değil, eşyayla yapılan deneyimlerle de gerçekleşebileceğini; eşyanın, insanların genelde başka insanların uyarısı sonucunda ortaya koyacakları davranışı sergilemelerini sağlayarak onları eğittiğini vurgular. Ek olarak insan oluşumuzu giderek daha fazla -dış dolgusundan kalp piline- teknik araçla desteklediğimizi hatırlatarak insanda insanca şeylerin azalmasına dikkat çeker (Nohl, 2018: 10-11, 36, 142, 219).

Algılanan Dünya adlı eserinde Maurice Merleau-Ponty, nesnelerin her birinin insan için bir tutumu simgelediğini, anımsattığını, öznde olumlu-olumsuz tepkiler uyandırdığını ifade eder. Merleau-Ponty, bir insanın kendisini çevrelediği nesnelerden ve yeğlediği renklerden, o insanın zevki, kişiliği ve dünyaya karşı tutumunun okunduğunu vurgular. Ona göre, “nesnelerle ilişkimiz mesafeli değildir; her nesne vücudumuza ve yaşamımıza seslenir, insan özelliklerine bürünür (uysal olur, tatlı olur, düşmanca olur, bize karşı koyar...); tersi de geçerlidir, bu nesneler sevdiğimiz ya da nefret ettiğimiz davranışların simgeleri gibi yaşarlar içimizde. İnsan şeylere yatırım yapar, şeyler insana...” (Merleau-Ponty, 2020: 30-31).

Mark Gottdiener, geleneksel toplumun tırpan, sepet gibi insan bedeninin uzantıları olan nesneleri ürettiğini; modern toplumun ise ürettiği teknolojik araçlar ile beden-nesne bağını kopardığını, düğmelere basılarak, numaralar çevrilerek yapılacak eylemin gerçekleştiğini ifade eder (Gottdiener, 2005: 72). Buna paralel olarak Bilgin, modernleşmeyle beraber kolektif hayattan bireysel hayata geçildiğine ve bireyler arası sosyal mesafenin büyüdüğüne dikkat çekerken; kişilerin her birinin duvarlar ardına çekilip diğerleriyle temasının azaldığını; insanlararası boşluğun tüketimle ve dolayısıyla eşyayla doldurulduğunu ifade eder (Bilgin, 2011: 26-27). Bilgin’in dile getirdiği bu tabloyu Erich Scheurmann, *Göğü Delen Adam* adlı eserinde yoğun bir şekilde eleştirir.

Anılan eser, Samoa’da (Afrika) bir kabile reisi olan Tuavii’nin gözünden Avrupalı/ beyaz adamın (Papaligi) vaziyetini tasvir ederken yoğun bir modernite eleştirisi sunar. Tuavii, Avrupa gezisindeki gözlemlerini kendi yaşamlarıyla mukayese edip anlam veremediği Avrupalı gelenek, görenek, âdet ve düşüncelerini mektuplaştırmak Güneydenizi yerlilerine ulaştırır. Adalı kardeşlerine ilk olarak Büyük Ruh’un kendilerine sunduğu doğal nesneler ile insanların ürettikleri nesnelerin ayrımını belirten Tuavii, sonrasında düşüncelerini şöyle aktarır:

“... Daha, ne demeye aptallık edip de Büyük Ruh’un bu “şey’lerine başka “şey”ler katmaya çalışalım? Hem biz onunkiler gibi “şey’ler yapamayız: Çünkü bizim ruhumuz onun gücü karşısında çok küçük ve yetersiz kalır, ellerimizse onun güçlü ve büyük ellerine göre çok beceriksizdir. Bizim yapabileceklerimiz son derece sınırlı ve söz etmeye değmeyecek kadar değersizdir. Belki bir çomak yardımıyla kolumuzu biraz daha uzatabiliriz ya da tanoa ile ellerimizi büyütebiliriz; ama bugüne kadar ne bir Samoalı ne de bir Papalagi, bir palmiye ya da bir kavak ağacı yaratabildi. Ama tabii Papalagi, bütün “şey”leri yaratabileceğine ve Büyük Ruh kadar güçlü olduğuna inanır. Zaten binlerce ve binlerce elin, güneşin doğuşundan batışına kadar hiç durmadan “şey’ler üretmeye çalışması da bundan. Ne işe yaradığını bilmediğimiz, güzelliklerini anlayamadığımız insan “şey’leri... Ve Papalagi, hep daha çok ve daha yeni şeyler tasarlar. Elleri ateş basar, benzi kül gibi olur, sırtı kamburlaşır. Ama sonunda yeni bir şey bulmayagörsün, mutluluktan ışıldamaya başlar. Ve hemen ardından hepsi bu yeni “şey”i elde etmeye çalışır, ona tapınırlar, onun için kendi dillerinde türküler yakarlar.” (Scheurmann, 2013: 43-46).

Tuavii, Papalagi’nin kent adını verdiği yerin bomboş bir el gibi çorak olduğunu, dolayısıyla sahip olamadıklarını unutabilsin diye beyaz insanın dört elle şeylere sarıldığını, evini ağzına kadar onlarla doldurduğunu, bu sebeple kendilerini kıskanıp kendilerinin de onlar gibi yoksullaşmalarını istediğini dile getirir. Düşüncelerini, “Eğer insan çok fazla ‘şey’e gereksinim duyuyorsa, bu büyük bir yoksulluğun göstergesidir. Çünkü bu, o insanın, Büyük Ruh’un ‘şey’leri açısından yoksul olduğunun kanıtıdır.” sözleriyle açıklar (Scheurmann, 2013: 46). Tüketim girdabının sonsuz döngüsünü ise şöyle anlatır:

“O [Avrupalı] tam bir “şey” düşkünüdür, “şey”leri olmadan yaşayamaz. Saçlarını düzeltmek için, kaplumbağa kabuğundan bir alet yapsa ve saçlarını yağlasa, o alet için bir de kılıf yapar, sonra o kılıf için küçük bir kutu, küçük kutu için de büyük bir kutu. Her şeyi kılıfların ve kutuların içine yerleştirir. Bel örtüleri için, üst ve alt örtüleri için, iç örtüleri, ağız örtüleri ve diğer örtüler için kutuları vardır, el kılıfları, ayak kılıfları, yuvarlak metal ve ağır kâğıt için, azıkları için, kutsal kitapları için, her şey, her şey için

kutuları vardır. Teki bile yeterli olan bir “şey”den, bir sürü şey yapmayı becerir Papalagi. Bir Avrupalının aşevine gidecek olsan, hemen hiçbir zaman kullanılmayan bir dolu yemek kabı ve yiyecek pişirmek için ıvır zıvır bulursun. Her yemek için ayrı bir tanoa vardır. (...) İnanın bana, Avrupa’da “şey”siz yaşamaktansa, ölmek için ateş borusunu alınca dayayan insanlar vardır. Çünkü Papalagi türlü türlü yolla zihnini bulandırır, sonra kendi kendine, insan nasıl yemeden yaşayamazsa “şey”siz de olamaz der.” (Scheurmann, 2013:46-48).

Ülkelerini iyi tanıyan bir adamdan, “Size çeşitli ihtiyaçlar yaratmalıyız” cümlesini işittiğini belirten Tuavii, adamın o zaman onların da çalışmak için can atacıklarını, ellerinin güçlerini şeyler üretmek için harcayacaklarını belirttiğini ifade edip adalı kardeşlerini uyanık ve aydınlık zihinli olmaya davet eder; Büyük Ruh’un şeylerinden başka çok az şeye gereksinimlerinin olduğunu unutmamaları gerektiğini dile getirir (Scheurmann, 2013: 50-51).

Modernitenin doğurduğu krizleri nesneler odağında ele alan Baudrillard ise insanların artık başka insanlar tarafından değil, salt nesneler tarafından kuşatılmış olduğunu vurgular. Bu konuda, kurt çocuğun kurtlarla yaşayarak kurda dönüşmesine benzer olarak insanların da giderek işlevselleştiğini, yaşanan nesneler çağında insanların nesnelerin ritmine ve onların kesintisiz art arda gelişine göre yaşadıklarını dile getirir. Bir bitki örtüsü yahut hayvan türü olmasa da nesnelerin hızla çoğalan bir bitki ve balta girmemiş bir orman izlenimi verdiklerini, modern zamanların yeni vahşi insanının bu ormanda uygarlık reflekslerini yakalamakta güçlük çektiğini ifade eder (Baudrillard, 2018: 15-16).

Nesneler karşısındaki esaretine zıt bir şekilde zamanla insan nezdince nesnelerin kıymetinin azaldığı görülür. Önceleri insan, nesneyle özel bağ kuran bir pozisyondayken, bilhassa Sanayi Devrimi ertesinde nesnelerle yüzeysel ve derinliksiz bir ilişki geliştirmeye başlar. Bu tabloda insan, nesnelerle değil, nesnelerin anlamlarıyla ilişki kurar. Böylece nesneye bakış büyük oranda değişir. Eskiden eski eşyalar kıymetliyken, modern çağla beraber çoğu zaman eski, kıymetsiz; yeni olan, kıymetli hâle gelir. Yeni’nin

yeni'lik ömrü ise kısa vadeli. Onun ömrü, daha yenisinin üretileceği zamana kadarki süre ile sınırlıdır (Baudrillard, 2020: 194-195).¹⁹

Yukarıdakine paralel olarak Fromm, *Sağlıklı Toplum* adlı eserinde eski zamanlarda insanla mülkü arasında, bir bakıma malına sevgiyle sahip olma durumunun söz konusu olduğuna dikkat çeker. Kendiliğinden gelişen bu sevgi bağı ile insan, mülküne iyi bakıp onunla kıvanç duyar; o, artık kullanılamayacak duruma geldiğinde ondan ayrılmak acı verir. Günümüzde ise söz konusu bağılıktan geriye çok az şey kalmıştır. Aldığı nesnenin yeniliğine tutkun olan insan, daha yenisi çıktığı zaman eskisini bırakmaya hazır bir konumdadır (Fromm, 1990: 149-150).

Fromm'a benzer bir şekilde *Nesnelerin Tükenen Hayatı* adlı çalışmasında Wolfgang Schivelbusch, üretim teknolojisi geliştikçe üretilen nesnelerin kişisiz, kimiksiz ve 'soğuk' bir hâle dönüştüğüne dikkat çeker. Bu süreçte minimum maliyetle maksimum verim kanunu gereği ürünün maddesel yoğunluğunun değişip özgül ağırlığının azaldığını belirtir. Dolayısıyla nesne giderek daha ucuz hâle gelirken değerini de yitirir (Schivelbusch, 2024: 26).

İnsan-nesne ilişkilerinin edebiyata yansımaya geçmeden önce nesnelere farklı bir dikkatle yaklaşan iki çalışmayı anmak ve özetlemek niyetindeyiz. Rebekka Endler, *Eşyaların Patriyarkası: Dünya Kadınlara Neden Uymaz?* adlı çalışmasında feminist bir odakla insanı çevreleyen her şeyde erkek egemen tasarımın yer aldığına dikkat çeker. O, ilk olarak erkek lavabolarındaki pisuvarı örnekleyerek kadınların böyle bir imkâna sahip olmaması bakımından ortada bir eşitsizlik olduğunu ifade eder. Ev aletlerinin isimlendirilmelerine baktığında, İngilizcede erkeklere has elektrikli aletlere "powertools", kadınlara has olanlara "assistants" dendiğini, eril kodlu teknolojik aletlerde "hâkimiyet" ve "güç kullanma"nın öne çıktığını; dişil kodlu ev aletlerindeyse kullanımın sadece destekleyici bir işleve sahip olduğunu vurgular. Ona göre, erkekler matkapla

¹⁹ Baudrillard, günümüzde seri imalat ürünü olan nesnelerin kısa ömürlü ve dayanıksız olma zorunluluklarının olduğunu, dolayısıyla nesnelerin 'ölümlü olmak' zorunda olduklarını ifade eder. Bir mekânın gereğinden fazla nesneyle doldurulmasının yer darlığı ve yığılmaya yol açtığını, nesnelerin niteksizliğinin sayısal çoklukla telafi edilmeye çalışıldığını dile getirir. Ona göre, satın alınan nesneler kişiye yalnızca satın alma özgürlüğüne sahip olduğunu ve istediği kadar başka nesneye özgürce sahip olabileceğini göstermekten başka anlam ifade etmezken; geriye nesneler merdivenini basamak basamak tırmanmaktan başka bir seçenek kalmıyor gibidir (Baudrillard, 2020: 195, 200, 206).

delerken, testereyle keserken, çekiçle vururken bir şeyler ‘yaratır’; fakat kadın, teknolojinin desteğiyle evdeki işleri ‘yapar’.

Bisikletlerdeki selelerin şekil ve yapısının erkek kalçasına daha uygun olduğu; kadın kıyafetlerindeki cep eksikliği; 19. yüzyılın ortalarına kadar iç çamaşırı giymenin pantolon giyenlere özgü olduğu, bu sebeple kadınların iç çamaşırı giymesinin edepsizlik olduğu; çoğu sektörde üniformaların genelde erkek vücuduna göre tasarlandığı; uzun bir süre kadın futbolcuların erkek kramponlarını giymek zorunda kaldıkları; pantolonların uzun bir müddet yalnızca erkeklere özel bir kıyafet olması; sanat ticaretinde satışların %98’inin erkeklerin sanat eserleriyle yapıldığı onun dikkat çektiği diğer hususlardır (Endler, 2023: 51, 60, 95, 152, 160, 165-166, 167-170, 173-176, 184, 239). Endler’e benzer biçimde Baudrillard; erkeğin, arabanın; kadınınsa “elektrikli çırpıcı, kahve değirmeni, elektrikli mutfak robotu vb.’nin” sahibi olduğunu belirtir (Baudrillard, 2020: 95).

Jane Bennett, *Canlı Madde: Şeylerin Politik Ekolojisi* adlı çalışmasında “‘yeşil materyalist’ bir ekofelsefenin hatlarını çiz”erken; şeylerin dünyanın yaşamsal aktörleri olduğunu vurgular. Bu çalışmada Bennet, şeylerin canlı varlıklar olduğunu, onların ‘eyleyen’likleri (“etkinliği olan, bir şeyler yapabilen, fark yaratmak, etkiler üretmek, olayların gidişatını değiştirmek için yeterli tutarlılığa sahip ol”mak) üzerinden iddia ederken canlılıkla ilgili alışıldık paradigmaya karşı çıkar. O; maddenin pasif, hareketsiz, donuk olarak algılanıp canlı yaşamın yalnızca varlıkları kapsaması fikrini olumsuzlar. Düşüncelerini, “çünkü benim önsezim, ölü ya da tamamen araçsallaştırılmış madde imgesinin insan kibrini ve dünyayı yok eden fetih ve tüketim fantezilerimizi beslediği yönünde. (...) Bize yardım edebilecek ya da bizi yok edebilecek, zenginleştirebilecek ya da sakat bırakabilecek, yüceltebilecek ya da alçaltabilecek bu maddesel güçler her hâlükârda dikkatimizi hatta ‘saygımızı’ (...) gerektirir.” sözleriyle açıklar (Bennett, 2024: 9, 11, 12, 32, 39).

Edebiyat eserinin aynı zamanda sosyolojik bir veri kaynağı olduğu, bilinen bir hadisedir. Toplamların dönemlere özgü yaşam biçimleri ve ilgileri edebiyat eserlerinde gerçeğe paralel bir şekilde yer bulur. Dolayısıyla edebiyat eserinde insan, ilişkili olduğu kıyafet, mobilya, araba/otomobil, çeşitli iletişim araçları, enstrümanlar gibi nesnelerle

birlikte yer alır.²⁰ Söz gelimi Shakespeare, kendi döneminde ilgi çeken “Ware’deki Devasa Yatak”ı *On İkinci Gece* adlı eserinde, “Ve bir sayfaya sığabilecek kadar çok yalan söyledi. Fakat o sayfa Ware’deki Devasa Yatak büyüklüğündeydi, her şeyi kaydetti.” sözleriyle anar (Litchfield, 2021: 145). Nesnelerin edebiyat eserine yansması konusunda Umberto Eco, *Genç Bir Romancının İtirafı*’nda edebiyat tarihinin saplantıyla biriktirilmiş nesnelerle dolu olduğunu belirtir; *Macbeth*, *Adonis*, *Robinson Crusoe*, *Tom Sawyer*, *Ulysses*, *Doktor Faustus* adlı eserlerden örnekler verir (Eco, 2011: 125-126). Nesnelerin edebiyat eserindeki önemini ve çağrıştırdığı dizgeleri örneklemesi açısından Ernest Hemingway’in altı kelimelik kısa öyküsü [“For Sale: Baby Shoes Never Worn” (“Satılık Bebek Patikleri: Hiç Giyilmemiş”)], bu anlamda öne çıkar.²¹

İnsan gerçeğinin fosilleri olarak gördüğü nesneleri “zamanların kemikleri” olarak niteleyen Michel Butor, bir roman yazmanın yalnızca insanın eylemlerinden kurulu bir bütün oluşturmak anlamına gelmediğini, aynı zamanda kişilere yakından yahut uzaktan zaruri olarak bağlı bir nesneler bütünü oluşturmak demek olduğunu; ‘toplum’ olarak adlandırılan bütünün yalnız insanlardan değil, her türlü maddi ve kültürel nesneden oluştuğunu ifade eder. Ek olarak, nesnelerin de kişilerininkiyle bağlantılı tarihsel bir yaşamlarının bulunduğunu, bir roman kişinin giyinik/donanmış bir beden olduğunu, insanın kendi yarattığı nesnelerden vazgeçemeyeceğini, yoksa yitip gideceğini, gerçek bir organizmanın bir beden ve insan türüne ait nesnelerin oluşturduğu bir bütün olduğunu ifade eder (Butor, 1991: 82, 84, 86, 108).

Roland Barthes, *Gerçek Etkisi* adlı metninde edebiyat eserinde hiçbir işe yaramıyormuş gibi görünen herhangi bir nesnenin -Flaubert’in *Saf Bir Yürek* öyküsündeki barometre örneği üzerinden- “biz gerçeğin kendisiyiz” mesajını vermek üzere, yani gerçeklik etkisi uyandırmak için anlatıda yer aldığını ifade eder (Barthes, 2002: 61, 73). Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*’de kişiler ve manzaralarla birlikte nesnelerle ilgili pek çok betimlemenin anlatısal oylanmanın bir parçasını

²⁰ *Bindik Bir Alâmete: Edebiyatımızda Otomobil Figürünün Belirşi* adlı çalışmasının girişinde M. Kayahan Özgül, “Önce insan makineyi yarattı, sonra makine modern insanı biçimlendirdi. İnsanlık durumlarına odaklanan edebiyat, bu karşılıklı etkileşimi yakından değerlendirdi; bazen felsefe, sosyoloji, hattâ iktisattan bile daha büyük bir isabetle...” sözlerini sarf eder (Özgül, 2021: 9).

²¹ Bu öykü, Hemingway tarafından yazıya dökülmez. O, birçok yazarla beraber bulunduğu bir öğle yemeğinde on kelimenin altında bir hikâye yazmak üzere girilen bahiste peçeteye bu altı kelimeyi yazarak bahsi kazanır (Köseman, 2013: 106).

oluşturduğunu, söz konusu betimlemelerin tek işlevinin okuru bir sanat yapıtı okumakta olduğuna ikna etmek olduğunu belirtir (Eco, 1995: 79).

Elaine Scarry, *Kitapla Hayal Etmek* adlı eserinde imgelem ile olağan duyumların farkına dikkat çekerken, hayal edilen nesnede algılanan nesnenin yaşamsallığı ve canlılığının bulunmadığının altını çizer. Yaşamsallık ve canlılığın algının en temel niteliği olduğunu; kişi ister kendi hayal gücüyle ister büyük yazarların yönlendirmeleri neticesinde ulaşsın, hayal etmenin bir algısal taklit eylemi olduğunu öne sürer. Kurmacanın içindeki kişilerin bize, erişemeyeceğimiz yahut sinayamayacağımız duyuşsal niteliklerden bahsettiklerini belirtir (Scarry, 2006: 11, 12, 14, 32).

Scarry’ye zıt bir şekilde Orhan Pamuk, romanların birçok ayrıntıyla birlikte eşyaların da zengin bir arşivini oluşturduklarını; müzelerdekinin tersine, romanlardaki nesnelerin hayata karıştıkları insanlarla ve hikâyeleriyle beraber saklandıklarını ifade eder. Roman okurlarının çevirdikleri sayfalarda kendi hayat hikâyeleriyle birleşen ayrıntı ve eşyalarla karşılaşmaktan büyük mutluluk duyduklarını belirtir. Dolayısıyla roman okuruyla müze-gezerin aldıkları hazzın farklı olduğuna dikkat çeker. Müzelerden farklı olarak romanların, şeylerle insan algısının buluşmasına hizmet ettiklerini; buradakinin sadece bize ait şeylerin saklandığı duygusunun değil, bize ait deneyim ve hayatların romanda kaydedilip saklandığı duygusu olduğunun altını çizer (Pamuk, 2019: 71-72, 74).

Bir müze ve roman olarak *Masumiyet Müzesi*’nin hikâyesini anlattığı *Şeylerin Masumiyeti*’nde Pamuk, ikisinin planı ve hikâyesi ortak olsa da müze bittiği gün, müzenin romandan bağımsız bir ruha sahip olduğunu anladığını belirtir, “Tabii ki romanı ve müzeyi birleştiren kuvvetli bağ, her ikisinin de benim tarafımdan çok uzun bir dönemde, kelime kelime, eşya eşya, resim resim hayal edilmiş olmasıdır. Roman da, müze de, belki de bu yüzden birer hikâye anlatırlar. Müzede sergilediğim eşyalar, romanda anlatılan eşyalara denk düşer. Ama kelime başka bir şeydir, eşya da başka bir şey. Kelimenin kafamızda canlandırdığı hayal bir şeydir, bir zamanlar kullandığımız eski bir eşyanın hatırası başka bir şey. Ama hayaller ve hatıralar birbirlerine yakındır ve romanımın ve müzemın yakınlığı bundan kaynaklanır.” sözlerini dile getirir (Pamuk, 2012: 18).

Pamuk, romanlarda ‘her şey’in ‘her şey’le ilgili olduğunu, bütün ilişkiler ağının kitabın hem atmosferini oluşturduğunu hem de romanın gizli merkezine işaret ettiğini, rastlanan her yeni kelime, kişi, konuşma, tasvir ve eşya, bir başka şeyi ima ve işaret

ettiğini; romanın bir merkezinin olduğunu bilmenin, okuyucuya önemsiz sanılan her ayrıntının önemli olabileceğini, romanın yüzeyindeki şeylerin anlamının başka olabileceğini hissettireceğini dile getirir. Ona göre, “hikâye ile en alakasız, en insansız bir manzara ya da eşya tasvirleri bile, roman okuyucusunda kahramanların duygusal ve ruhsal dünyasının gerekli bir uzantısı izlenimi bırakır”. Pamuk, roman kişilerinin karakterlerinin romanın genel ‘manzarasından’ oluştuğunu, dolayısıyla romandaki birçok ayrıntıyla beraber eşyaların okuyucuya roman kişilerinin ruh hâlinin bir parçası olarak görüldüğünü belirtir (Pamuk, 2019: 20-21, 47, 50).

Fransız romanına odaklanan Pamuk, Balzac romanlarında kahramanın toplumsal durumunu ortaya koyan eşyanın, Flaubert’de kişisel zevk ve karakter işaretine, Zola’da bir tür nesnellik gösterisine yaradığını ifade eder. Aynı eşyaların Proust’ta geçmiş anımsatan bir güç, Sartre’da varoluşun boğuculuğunun işareti, Robbe-Girillet’de insandan kopuk esrarlı şeylere dönüştüğünü; Perec’te ise “listelerde markalarıyla birlikte dizi dizi sıralanırsa şiirselliği görülebilecek esrarlı şeyler” olarak yer aldığını dile getirir. Devamında, “Her şeyden önce eşyalar, romanların küçük sayısız anlarının hem vazgeçilmez parçalarıdır hem de bu anların amblemleri, işaretleridir. Bir romanı okurken, bir yandan kahramanların bakış açısından dünyaya bakar, kahramanların duygularıyla özdeşleşir, bir yandan da kahramanların çevresindeki eşyaları, tasvir edilen manzaranın ayrıntılarını kahramanın duygularıyla kafamızda birleştiririz.” sözlerini sarf eder (Pamuk, 2019a: 59-62).

Balzac, *İnsanlık Komedyası*’nın ön sözünde, yaratılacak yapının konusunun “kadınlar, erkekler ve nesneler” olmak üzere üçlü kalıbının olması (“kısacası, insan ve yaşam”) gerektiğini belirtir (Butor, 1991: 82). Goncourt Kardeşler, yirminci yüzyıl romanında nesnelerin insanlardan daha önemli rol oynayacağı kehanetinde bulunur (Parla, 2013: 163). Yeni Roman anlayışında nesne, önem bakımından insanın önüne geçer. Bu konuda Hasan Bülent Kahraman, Fransız yazar Georges Perec’in edebiyat anlayışı ve onun nesnelerle, dil ve edebiyat arasında kurduğu ilişkinin, ‘yeni edebiyat’ın köşe taşlarından birini oluşturduğunu belirtir (Kahraman, 2014: 277).

Perec’in *Şeyler* adlı romanı çalışmanın ilerleyen kısımlarında da örnekleneyeceği üzere insan-nesne ilişkisini temel alan başlıca eserlerdendir (Perec, 2016). İnsanın nesneler dünyasında kayboluşu, bu romanda ayrıntılı bir şekilde işlenir. Batı edebiyatında

dikkatini nesnelere yönelten bir başka yazar, José Saramago’dur. Türkçeye *Ölümlü Nesneler* (*Objecto Quase*) adıyla çevrilen hikâye kitabında “Sandalye,” “Ambargo”, “Kısırdöngü”, “Nesneler”, “Sentor” ve “Kıyas” adlı fantastik hikâyeler yer alır (Saramago, 2020).

Söz konusu hikâyeleri Saramago, Portekiz’de Salazar diktatörlüğü altında yaşadığı dönemde kaleme alır. Bunlardan “Sandalye”, “Ambargo” ve “Nesneler”, doğrudan nesnelerle ilişkilidir. “Sandalye”de, böceklerin kemirdiği sandalye, bacağı kırılarak üstünde adsız diktatör (“ihtiyar”) otururken devrilir [“Düş, ihtiyar, düş! Şu anda ayaklarının başından daha yüksekte olduğunun farkına var.” (Saramago, 2020: 24)]. Sandalyeden düşüp beyin kanaması geçirdiği hatırlandığında, bu hikâyenin Salazar’ın ölümünü çağrıştırdığı dikkat çeker. “Ambargo”da Portekiz’deki ambargo süreci çerçevesinde bir otomobilin, sürücüsünü rehin alması işlenir [“Artık pes etmişti; adam arabayı değil, araba kendi kendini sürüyordu.” (Saramago, 2020: 48)]. “Nesneler”de insanın çevresini kuşatan nesnelerin birer birer ortadan kaybolması, tüketim çılgınlığı ekseninde hikâye edilir. Aktif bir pozisyonda yer alan nesneler, âdeta insanlara kafa tutarlar [“Bütün arabalar gitti. Her şey, trafik ışıkları, posta kutuları, sokak lambaları... Görüyorsunuz işte. Yer yarıldı da içine girdiler sanki.”; “Nesnelerden geriye yalnızca koca boşluklar ve bazen de ölü insanlar kalıyordu.” (Saramago, 2020: 92, 105)].

Modern Türk edebiyatında ve romanında insan-nesne ilişkilerine gelindiğinde, Tanzimat yazarları -romanın diğer unsurlarında olduğu gibi- yeni öğrendikleri roman türünde nesnelere detaylı bir yer vermezler. Roman türünde hem teknik anlamda hem de konu ve içerik bakımından başarılı örnekler Hâlit Ziya temsilinde Servet-i Fünûn döneminde verilmeye başlanır. Tanpınar, Hâlit Ziya’nın etraftakileri görmenin yolunu gösterdiğini, dışarı âlemlerle gerektiği gibi ilk karşılaşmanın onun sayesinde olduğunu, mücerretler âleminden gerçek duyumlara bu sayede geçildiğini belirttikten sonra, “onunla eşyayı etrafımızı gördük.” değerlendirmesinde bulunur (Tanpınar, 2011: 286-287).²²

Hâlit Ziya’dan sonra nesneler, Türk romanında farklı önem dereceleriyle yer alırken; anlatıcısının doğrudan bir nesne (“bir lira”) olması bakımından Kemal Ragıp

²² Zeynep Uysal, Halit Ziya’nın kurmaca kişilerinin her zaman “bir şeylere, bir yere, manzaraya, nesnelere” baktığını; okuyucunun, kadın ve erkeklerin varlığını, kişiliğini ve arzularını bu nesnelerden tanıyıp öğrendiğini; karakterlerin bir yandan bu nesnelerle kendi varlıklarını, özneliklerini kurarken diğer yandan nesneler dünyasına esir olduklarını belirtir (Uysal, 2014: 130).

Enson'un *Bir Liranın Başından Geçenler* adlı romanı (1932) bu bağlamda dikkat çeker. "Parmaklıkların arkasına dizilmiştik. Yüzer yüzer, hepimizin ortasından birer kuşak geçirmişlerdi." cümlesiyle başlayan romanda; bir vezneden üç aylığını alan yaşlı bir adamın yeleğinin cebine geçerek hayatın ve insanların içine karışan/dolaşıma giren bir lira, zengin-fakir, yaşlı-genç, erkek-kadın fark etmeksizin her statü ve cinsten insanın cebi ve cüzdanına dâhil olur. O, birçok mekânda bulunarak söz konusu insanların üzerinden hayatın farklı renk, ses ve -hatta- kokularını sunan yelpazesi geniş bir hikâye oluşturarak sosyolojik bir panoramayı edebiyatın aynasıyla yansıtır (Enson, 2023).²³

İnsanın eşyayla kurduğu bağ, sonraki dönemlerde de kimi eserlerde belirgin şekilde yer almayı sürdürür. Özgür Taburoğlu'nun yakınlarda yayımlanan *Alışveriş Merkezinde Yaşayan Adam* adlı anlatısı da bu konuya örnek teşkil eder. İnsanın nesneyle münasebetinin en yoğun yaşandığı mekânlardan olan alışveriş merkezi bu romanda isimsiz başkişinin ("Adam") yaşadığı alana dönüşür. Anlatıcı, "Alışveriş merkezi büyük bir nesne olmuş, gözünü dikmiş ona mı bakıyordu? İçeride birikmiş tüm nesnelerin toplamı olan koca bir gözün nazarı altında yolunu buluyordu." sözlerine yer verir. Alışveriş merkezinin gözü, başkişiyi bir paspasın nazarıyla denetimi altına almaya başlarken anlatı boyunca o, bu mekânda nesneler arasında bir intibak sağlayarak yaşamını sürdürmeye çabalar (Taburoğlu, 2020: 15, 18).

Roman incelemelerinde nesnenin mekândan ayrı bir öge olarak ele alınışı -Türk edebiyatında- yaklaşık on yıldır tercih edilen bir yöntem olarak dikkat çeker. Edebiyatın bütün türleriyle beraber romanda nesneler insanla sürekli iç içe olmasına rağmen edebiyat araştırmalarında nesnelerin uzun zaman mekânın gölgesinde kaldığı görülür. Bizim çalışmamızdan önce insan-nesne ilişkileri bağlamında Gülcan Çolak Bostancı'nın "Eşyanın Göstergeselliği ve Edebî Metinlerde Şeylerin Dili" adlı makalesi (Bostancı, 2010), Aslı Uçar'ın *Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesneler* adlı yayımlanmamış doktora tezi (Uçar, 2012); Fatih Arslan'ın *Erken Dönem Türk Romanında Nesne-Tüketim İlişkileri* adlı çalışması (Arslan, 2012); A. Cüneyt Issı,

²³ Bir lira, kendi kıymetinin insanlar nezdindeki algılanışı hakkında romanda şunları dile getirir: "Kendimi bildim bileli, aralarında yaşadığım insanlar bana bir kıymet verdiler. Gezdiğim yerlerde korkusuz bir saltanat sürdürdüm. Etrafımı saran insanlar için bir liranın ne büyük kıymeti, ne kerameti vardır? Bir tek lira nice ailelerin bir günlük nafakası... Bir tek lira bir hastanın ilaç parası... Bir tek lira uzun uzun gözyaşı... Bir tek lira saatlerce süren bir didinmeden sonra damla damla akan alın terleri demektir. Bir liranın adı geçince bunların hepsi birden göz önüne gelir. Onun varlığı bir insanı doyurur, yokluğu açlık demektir, ölüm demektir." (Enson, 2023: 41).

Tuncay Bolat, Mehmet Özger editörlüğünde hazırlanan *Hikâye Kuran Nesneler ve Şiir Kuran Nesneler* adlı çalışmalar (Issı ve Bolat, 2018; Issı ve Özger, 2019), *Birikim* dergisinin “Eşya” konulu sayısı (Birikim, 2019); *Monograf* dergisinin “Eşya” sayısı (Monograf, 2020), Nihan Kaya’nın *Masa* dergisinde yayımlanan eşya konulu yazı dizisi (Kaya, 2021a; Kaya, 2021b; Kaya, 2022a; Kaya, 2022b; Kaya, 2022c)²⁴ bu alandaki eksikliğe katkıda bulunur. Çalışmanın devamında modernist Türk romanında insanın nesneyle kurduğu ilişki türlerine odaklanıp biz de bu alandaki eksikliğe bir katkı sunma niyetindeyiz.



²⁴ İnsan-nesne ilişkileri konusunda ayrıca şu çalışmalara bakılabilir (Baş, 2017); (Ertok, 2018), (Kumsar, 2021). (Yılmaz ve Sağlam, 2022).

BİRİNCİ BÖLÜM

SOSYOLOJİK VE KÜLTÜREL BAKIMDAN İNSAN-NESNE İLİŞKİLERİ

Edebiyat eseri, büyük ölçüde/genelde anlattığı yahut ortaya konduğu dönemin sosyolojik ve kültürel hususiyetlerini bünyesinde barındırır. Nitekim merkezine insanı alıp onun hikâyesini gerçekliğin çatısı altında anlatan edebiyat eseri; bireyi, içinde yaşadığı toplum ve kültürden soyutlayamaz. Sanatın bir şubesi olan edebiyatı sahici kılan da onun topluma ayna tutan bu yönüdür. Buna paralel olarak Michel Butor, romanı “toplumun bir ayrıntısı, ilginç bir parçası” olarak nitelendirir (Butor, 1991: 108).

Yukarıdaki satırları birkaç örnekle açmak gerekirse; Attilâ İlhan’ın *Sokaktaki Adam* romanında İstanbul’da gezinen Hasan, beyaz ışıklı bir vitrinin önünde itişip kakışma hâlinde bir kalabalığın biriktiğini, sokağın içinde otomobilin üstüne çıkmış bir adamın “eşya piyangosu” sattığını görür (İlhan, 2020: 31). Şimdilerde görülmeyen bu durum, dönemin gerçekliğinin bir parçasıdır.

Günümüzde erişilen yeni imkânlarla nostaljik yönelişler dışında herhangi bir cazibesi kalmayan kömür sobası, geçmişte, dönemin ‘modern’ bir nesnesi olarak önemli bir pozisyonadadır. *Ölmeye Yatmak* romanında Ankara’da okuduğu esnada Aysel, arkadaşı Semiha’ya yazdığı mektupta teyzesi ve eniştesinin almış oldukları Şakir Zümre markalı yeni sobadan heyecanla söz eder. Mektubunu bu sobanın başında yazdığını belirten Aysel, sobanın Türkiye’nin ilk soba fabrikasının (Türk Sanayii Harbiye ve Medeniye Fabrikası) mallarından olduğunu ve eniştesine göre en iyi sobaların bunlar olduğunu; kendi aile evinde sacdan yapılmış odun sobasında ısındıklarını, bir taşkömürü sobasını ilk defa gördüğünü, teyzesi ve eniştesinin sobayı yakacakları günü iple çektiğini dile getirir (Ağaoğlu, 2020a: 95).

Dönemlere özgü başka bir hususiyet, *Cehennem Kraliçesi* romanında görülür. Romanın anlatıldığı süre zarfı için o zamanlar yağmurdan sonra telefonda hırıltıların baş gösterdiği; telefonla birbirleriyle irtibat kuran kişilerin, birbirlerinin sesini bu hırıltılar arasında çözmek zorunda oldukları ifade edilir (İleri, 2014b: 204).

Güç kaynakları da dönemlerin nesnelerini ve insanın nesneyle irtibatını şekillendirir. Söz gelimi *Böcek* romanında Recai Bey, hava gazı az geldiğinden sofbenin çalışmamasıyla ilişkili olarak banyo yapamaz (Bener, 2016b: 30). *Bir Akşam Alacası*’nda ise Emre, hava gazı fazla geldiğinden ocağı bir türlü yakıp çay koyamaz (İleri, 2010: 62).

Fikrimin İnce Gülü romanının sonlarında Bayram'ın karşılaştığı sürü çobanının bilinci üzerinden toplumun dönem için 'yeni' olan teknolojik eşyalarla tanışmasını anlatıcı, "Önce radyo, ardından bunlar, ardından köye bir baskın tomsonlu ve şimdi köy kahvesinde bir televizyon, bir bir gelip tanıttılar kendilerini. Nerdeyse üçer-beşer ay arayla. Tanışıldı. Ama anlamak? Bu çok çabuk olmaz. Motorluların, elektriklielerin, makinelielerin dilinden anlamak yeni bir iş, yeni bir uğraş..." sözleriyle aktarır (Ağaoğlu, 2021: 288).

Verilen son örnekten yola çıkarak, insanın eşyayla münasebetinin, içinde yaşadığı toplum ve kültürün eşyayı tanıma, anlamlandırma ve kıymetlendirmesiyle paralel bir şekilde gerçekleştiği söylenebilir. Modern Türk romanında insanın eşyayla kurduğu ilişkinin sosyolojik ve kültürel bakımdan örnekleri, farklı başlıklarda ele alınmayı gerektirecek denli çeşitlilik arz etmektedir. Söz konusu örnekleri sınıflandırarak ilerlemek gayesini gütmekteyiz.

1.1. İHTİYAÇ YILDIZININ ALTINDA DOĞANLAR: NESNELERE YÖNELİM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ

En basit hâliyle tüketim kültürü, insanın tükettiği 'şey'lere değil, tüketimin doğrudan kendisine ihtiyaç duyması ve bu ihtiyacı doğrultusunda tatminsiz bir yola girmesidir. Tüketmeye mahkûm olan insan, odağını sahip olduklarına değil, olmadıklarına yöneltir. İnsanın sahip olabileceklerinin belirli bir sınırı varken, sahip olmadıklarının herhangi bir sınırı yoktur. Tüketim toplumunda elde edilen değil, süresiz elde etme eylemi ön plandadır. Tüketme dürtüsünü tetikleyen, birilerinden geri, nesnelerden ise eksik kalmamak kaygısıyla ilintilidir. Burada, kimi zaman kıyas duygularıyla kimi zamansa özenme güdüsüyle ihtiyaç duyulmayan nesnelerin ihtiyaç hâline gelmesi söz konusudur.

İlk canlılık faaliyeti gösterdiği andan itibaren insanın yöneldiği bir eylem olan tüketim, insanın varoluşunu sürdürmesi için zaruridir. İnsanlık tarihinin başından günümüze tüketilenler, tüketilmek istenilenler; tüketilenlerin miktar, mahiyet ve maliyetleri kimi zaman hiç değişmemiş, kimi zaman değişimi sürdürürken bazen de form değiştirmiştir. Tüketme eylemi ise aralıksız devam etmiştir. Her çağın, imkânlarının belirlediği bir tüketim kültürü vardır. Dolayısıyla her dönem için yeni tüketim

alışkanlıkları söz konusudur. Tüketim tarihine genel olarak bakıldığında ise modernleşmenin insanın tüketim algısında önemli bir dönüşüm meydana getirdiği söylenebilir (Solak, 2020: 19-20). Nitekim insanın ezelden beri ihtiyaçları söz konusu olsa da ekonomi, bir zamanlar bunları karşılama çabasıdayken modernleşmeyle beraber daha çok yeni ihtiyaçlar yaratmayı hedefler hâle gelmiştir (Brinkmann, 2023: 30).

Tüketim toplumunun tek nesnel gerçekliğinin tüketim fikri olduğunu vurgulayan Baudrillard, bütün toplumların zorunlu ihtiyaç ve harcamaların ötesinde de her zaman, harcama ve tüketmeye yöneldiğini belirtir. Bunun sebebi olarak ise hem toplumların hem de bireyin sadece varolmadığını, varolmakla beraber yaşadığını ve bunu da aşırı/gereğinden fazla bir tüketimle hissettiğini ifade eder. Tüketim toplumunun var olmak için nesnelere ve nesneleri yok etmeye ihtiyaç duyduğunu dile getiren Baudrillard'a göre tüketim, yok etme eyleminin gerçekleşmesi için vardır. Dolayısıyla tüketim, üretimle yok etme arasında aracı bir pozisyonadadır (Baudrillard, 2018: 41, 47, 254).

Schivelbusch, her tüketim nesnesinin bir 'besin' olduğunu dile getirir (Schivelbusch, 2024: 30). Ona paralel olarak Erich Fromm, tüketim toplumundaki tüketen insanın amacının "almak, 'yutmak', her zaman yeni bir şeyler beklemek" olduğunu belirterek tüketen insanın durumunu "hiç kapanmayan bir ağızla yaşamaktır sanki" sözleriyle ifade eder (Fromm, 1990: 150). Yine o bir başka çalışmasında, tüketim ideolojisini "tüm dünyayı yutma arzusu ile dolu" olarak nitelendirir. Ona göre böyle bir toplum düzeni içerisinde tüketici ise, "sürekli ağlayarak biberonunu isteyen ve hiç büyümeyen bir bebek"tir (Fromm, 2015: 48).

Tüketim toplumundaki tüketici insanın temel belirleyenlerinden biri, tatmin olamama durumudur. Burada tüketilen şey, tüketildiği andan itibaren tüketiciyi tatmin edemez hâle gelir. Tüketici, yeniden ve daha fazla tüketime yönelmek zorunda kalır. Bu süreç, bir kısır döngü hâline gelir ve doyumsuzluk içinde çırpınan modern tüketici, kendisini "Ben, sahip olduğum ve tükettiğim şeyler dışında bir hiçim." formülüyle ifade eder. Fromm, temelini çok tüketmek ve daha çok üretmek üzerine kuran endüstri toplumlarının, kendilerini yaşatabilmek adına insanları patolojik denebilecek bir tüketim hırsına zorladığını belirtir. Dolayısıyla burada, sağlıklı bir ekonomi için 'hasta' insanlara

gereksinim vardır (Fromm, 2015: 48-49, 218). Böyle bir düzende ise tatmin, erdemden ziyade bir kusurdur (Brinkmann, 2023: 25).

Fromm, insanların önceleri “Eski güzeldir!” sloganıyla sahip olduğu nesneleri saklamak, onlara bakmak ve onları kullanabildiği kadar kullanmak tutumundayken, sonraları bu anlayışın değiştiğine dikkat çeker. Günümüzde insanların “sanki atmak için satın oluyor gibi” olduklarını belirtir. Günün moda düşüncesinin kendini “kullan, tüket ve at!” biçiminde gösterdiğini ifade eder. Ona göre, kişi yeni olan otomobil, elbise yahut teknik bir aracı edindikten bir süre sonra bu nesneden sıkılır ve bıkar; devamında daha yeni modellerini elde etme arzusuyla yanar; eskisini atar yahut yenisiyle değiştirir. Buradaki “Yeni olan güzeldir!” algısı, modern insana “kazanmak, elde etmek, kullanmak ve atmak” eylemlerini bir zorunluluk olarak dayatır (Fromm, 2015: 98).

Yine Fromm *Sağlıklı Toplum* adlı çalışmasında insanın, nesnelerle çevrili bir dünyada yaşasa da onlarla somut bir ilişki kuramadan nesneleri tükettiğini belirtir. Dolayısıyla böyle bir tüketme biçimi, hiçbir zaman doyuma erememe neticesini meydana getirir. Böylece insanın daha fazla nesne ve tüketim için duyduğu ihtiyaç artar. Baudrillard’a göre, insanın tatmini mümkün olmayan tüketim açlığının gerçek ihtiyaçlarıyla herhangi bir ilişkisi kalmamıştır: Önceden tüketim, insanı mutluluğa ulaştıran bir araçken, şimdilerde doğrudan amaç hâline gelmiştir. Burada tüketim açlığı içinde olan insan, “daha çok, daha iyi, özellikle de daha yeni şeyler” peşinde olup tüketme ediminin baskısıyla hareket eder (Fromm, 1990: 148-149).

Endüstri toplumlarında kapitalist ekonomilerin işleyebilmesi için aşırı tüketime yöneltlen insan, “homo consumens” kavramıyla nitelendirilir. Burada insan, tüketime, yapay olarak yaratılmış kuruntularının doyurulması amacıyla yönelir (Fromm, 1990: 147-148; 2015: 218). Yapay olarak yaratılan kuruntuları Debord, “sahte ihtiyaç”lar olarak niteler (Debord, 1996: 39). Sahte ihtiyaçların peşinde olan tüketim insanı, türü fark etmeksizin bir şeyi/bir hazzı ‘atlama’ korkusuyla yatıp kalkar, hayatını bu endişeyle sürdürür (Baudrillard, 2018: 94). Söz konusu endişe, “meta stresi” olarak da bilinir. Meta stresi, artan nesneler karşısında öznenin, onları ‘ele geçirebilmek’ için sarf ettiği zihinsel enerjiyle ilişkilidir (Schivelbusch, 2024: 147).

Kapitalizmin etkisi altındaki modern hayatta nesneler, zamanla, daha hızlı ve kitlesel bir tüketim için üretilir. Böyle bir durumda nesneler gösterişli görünümde elde

ederken özlerini yitirirler. Artık mühim olan bir nesnenin kendisi ve niteliği değil, yanılması olur (Schivelbusch, 2012: 191).

Söz konusu tüketim kültürü olduğunda, Georges Perec'in, odağına lüks ve tüketimi alan *Şeyler* romanı akla gelen başlıca kitaplardandır. O, modern çağın insanının tüketme hastalığını bu romanında kurmaca kişileri Jérôme ve Sylvie bağlamında, "Onların dünyasında, elde edebileceklerinden daha çoğunu istemek neredeyse kuraldı. Bu kuralı onlar ilan etmemişlerdi; bu bir uygarlık yasasıydı, en uygun ifadesini genelde reklamlarda, dergilerde, vitrinlerde, sokaklarda, hatta bir ölçüde, herkesçe kültür ürünleri adı verilen şeylerde bulan apaçık bir veriydi." cümleleriyle anlatır (Perec, 2016: 37-38).

Tüketim kültürünün modernist Türk romanında işlenişine bakıldığında, ilk örnek, Tanpınar'ın *Mahur Beste*'sinde görülür. Romanda sürekli bir ihtiyaç içinde olduğu vurgulanan Ata Molla'nın "ihtiyaç yıldızının altında doğmuş" olduğu ifade edilir. Tipik bir Tanzimat mirasyedisine gibi ailesinden kalan bütün mal varlığını çeşitli malî girişimler uğrunda birkaç yılda elden çıkararak ve karısının "beş on parça malı" da rehinde olan Ata Molla, maddi açıdan zor bir durumda olmasına rağmen "debdebeli ve zevkli" hayata sırt dönmez. Biraz rahatlamak için dede mirası bir hanı yok pahasına sattığı günün sabahında alacaklılara vereceği para ile yeni bir araba ve cins atlar satın alır. Ata Molla'nın söz konusu vaziyeti romanda "Satmak ve almak... Molla, bu iki kutbun birinden öbürüne her an bir çekirge çevikliğiyle atlardı. Bir senede üç defa araba değiştirdiği olmuştu. Kısa hayatında üç defa konağını satmış, yenisini almıştı." cümleleriyle anlatılır (Tanpınar, 2016: 41-42).

Ata Molla, romanda Behçet Bey'in kayınbabası olarak yer alırken, onun hayatı hakkında geniş bir malumat verilmez. Yine de yukarıda örneklenen satırlarda görüldüğü üzere onun, yaşam stili bakımından imkânlarını da aşan bir tüketim girdabı içinde olduğu dikkat çeker. Cumhuriyet öncesi bir dönemi anlatan bu romanda, endüstrileşme Osmanlı'da henüz tam anlamıyla varlık göstermediğinden, tüketilen nesnelerin yelpazesi de dar olur. Buna rağmen, Tanpınar, Ata Molla'nın ihtiyaç yıldızının altında doğduğunu belirtir. Tanpınar'ın kurmaca âlemde hayat verdiği Ata Molla, insanın her devirde ihtiyaç içinde ve tüketmeye meyilli bir canlı olmasını örneklemesi açısından mühimdir.

Dönemlerin tüketim alışkanlıklarının ticaret hayatına şekil verdiği bilinen bir hadisedir. Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* adlı romanı söz konusu durumu çeşitli

yönleriyle örnekleyen bir nitelik arz eder. Romanda yurt dışından İstanbul'a deniz üzerinden kaçak yollarla başta kürk manto olmak üzere ipek eşarp, kravat, takı, Amerikan sigarası, erotik kadın fotoğraflarının getirilmesi hikâye edilir (İlhan, 2020: 20-21). Bu gayriresmî ticaret serüveni; Kamarot Yakup, Hasan, Sokaktaki Adam ve diğer roman kişilerinin perspektifinden anlatılır. Kaçak yollarla yurt içine getirilen bu nesneler üzerinden yakalanma ve dolayısıyla hapse girme endişesi romanda aksiyonu sağlar. Burada tüketim nesnesi olarak örneklenen eşyalara değişen zaman odağında bakıldığında, ihtiyaçların sürekli olarak güncellenerek değiştiği, fakat bir ihtiyacın hissedilmemesinin endüstri toplumunda hiçbir zaman mümkün olmadığı dikkat çeker; yeni çağlar yeni ihtiyaçları doğurur.

Tutunamayanlar'da yumuşakçalara (küçük burjuva) mensup bir roman kişinin tüketim kültürü bağlamında, geçen zamanı nesneler üzerinden ölçtüğü görülür:

“Altı parke cilalanması geçti. Yok, o kadar değildi. İki, yıkama-yağlama olacak. Daha fazla, daha fazla. En az dört salonşeklinideğiştirme oldu. Durun bakayım: bir hesap edeyim. Bir katsatınalma, altı evdeğiştirme eder. Ayrıca, iki yatakodası-çalışmaodası değiştirmesi daha var. Evet, tam üç perdeyıkama ediyor. Çok iyi hatırlıyorum, başladığı zaman, perdeleri yeni almıştım. Alışılmış zaman ölçüleriyle hesaplanması güç bir süre. Ben o zaman koltukları, pencerenin yanına koymuştum. İnsanın aklında kalmıyor ki: eşya akıp geçiyor. O zamanlar daha debriyaj kaçırmıyordu. Hey gidi günler! Parkelerde en küçük bir çizik yoktu. Yaşlanıyoruz: eşyalar eskiyor...”
(Atay, 2008: 333-334).

Alıntıda görüldüğü üzere ismi belirtilmeyen kişi, kendi varlığını ancak tüketme eyleminin sınırları içerisinde hisseden küçük burjuvanın tipik bir temsilcisidir. Bu satırlarda özne, hayatının bütün akışını nesneler aracılığıyla betimler. Evdeki eşyaların yerini değiştirme ve mevcut eşyaları yenileriyle değiştirme, onun nezdinde geçen zamanı ölçmeyi ve hatırlamayı sağlar. Özne, kendi yaşlanmasını da eşyaların eskimesiyle bağdaştırarak anar. Dolayısıyla onun için ay ve yılları referans alan takvim değil, eşyaların akış içerisindeki hareketleri (“eşya akıp geçiyor.”) önemlidir. Kendisi de bu durumu, “Alışılmış zaman ölçüleriyle hesaplanması güç bir süre.” sözleriyle açıklar.

Öznenin dile getirdiği eşya değişiklik ve hareketliliği, tüketim toplumunun bir kanunudur. Bu bağlamda Nuri Bilgin, “Tüketim toplumu, ‘atmaya hazır’ insanların ve ‘atılmaya hazır’ eşyaların toplumudur.” sözlerini ifade ederken; eşyanın ömrünün kısılmasına paralel olarak eşya rotasyonunun hızlanmasına da dikkat çeker (Bilgin, 2011: 86).

Romanın ilerleyen sayfalarında yumuşakçalara mensup iki roman kişisi arasında geçen konuşmada tüketim kültürüne örnek olarak gösterilebilecek birçok husus yer alır. Adı verilmeyen bu iki kişi arasında geçen konuşma, tamamen nesneler ile onların marka ve hususiyetleri hakkındadır. Biri, diğerinin Avrupa’dan getirttiği deniz tüfeğini ve dalma takımlarını hatırlar. Ardından, “gazetecilikten zengin olan Cemal”in “yeni aldığı İmpala”dan ve ona vermiş olduğu “yüz yetmiş bin”den söz edilir. Sonra bahis, konuşmacının fotoğraf makinesine geçer. Özne, bu nesnenin bilinen bir marka olmamasından, onu Japonya’dan özel olarak getirttiğinden, bu makineyle çekilen fotoğrafların “Contraflex”le çekilemeyeceğinden söz eder. Devamında sıra, teybe ve diğer eşyalara gelir:

“Teypimi de öyle getirttim. Benimki ST 527. On iki hoparlörlü. Bütün sesleri ayırıyor. Mesela bir senfoni dinleyeceksiniz. Kemanlar masanın üstünde çalıyor, nefesli sazlar kütüphanenin üstünden geliyor; kontrbaslar büfenin içinden çıkıyor. Benim radyom da komple: teyppikapradiodikişmakinesielektrikütüsü bir arada. Titreşim olmasın diye altına iki metre beton döktürdüm, altı kat tecrit yaptırdım. Bir mikrofonta altı yüz dolar verdim. Bir anten yaptırdım: komşular, çatının üstüne bir kat çıkıldı sanmışlar. Plaklar çizilmesin diye günde üç kere üstlerini süpürüyor karım. Ayrıca, bir filmçekmemakinemiz, yıkarkuruturütöleryerleştirir bir çamaşır makinemiz var. Almanya’dan bir sigara kutusu getirdim: kapağını açınca Beethoven’ın Dokuzuncu Senfonisi çalıyor sonuna kadar.” (Atay, 2008: 338).

Dikkat edildiği üzere yukarıdaki satırlarda nesnelerin kendilerinden ziyade markaları, fiyatları ve getirtildiği yerler ön plandadır. Kişiler, sahip oldukları eşyaları başkalarınıninkiyle mukayese edip kendilerinin olanları üstün görmenin mutluluğunu yaşarlar. Onların bu tavırlarını Turgut’un yadırgadığını da konuşmacılardan birisi, diğerine “Evet, aletle öğünmek, diyor Turgut buna. Bir vidasını bile siz yapmadınız, bu

kadar gururlanmaya ne hakkınız var? diye tepiniyor.” sözleriyle ifade eder. Devamında “Onun teypi küçük model galiba. Sesi iyi çıkmıyor değil mi?” diyerek bu kez Turgut’un teybini olumsuzlar (Atay, 2008: 338). Bu diyalog, tüketim evreninde nefes alıp veren küçük burjuvanın, tüketim maratonunda çevredeki diğer insanlarla yarışmasını örnekler. Söz konusu yaşam biçiminde her birey, en iyisi ve en yenisinin peşindedir. Nitekim tüketim girdabının içindeki birey, kendi varlığını ancak nesnelerle anlamlandırır.

Tüketim kültürü dâhilinde insanları nesnelere yöneltmek ve onlara belirli nesneleri tercih ettirmek üzere reklamlar da önem arz eder. Romanın ilerleyen sayfalarında Turgut, aracıyla çıktığı yolculukta ‘modern’ bir benzin istasyonuna uğrar. Burada, aracındaki radyoda da reklamı yapılan bir lastiğin reklam afişiyle (“Tilt lastikleri”) karşılaşır. Turgut, karşılaştığı lastik reklamını ve bu reklamla ilgili düşüncelerini, “Tilt lastikleri kullansaydınız kalmazdınız. Elini alnına koymuş bir adam, eğilerek düşünüyor. Lastiklerine üzülerek bakıyor. Tilt kullanmamış olmanın acısı içinde. Lastiklere birer tekme attı: şoförler gibi. Bu reklamları, nasıl yapıyorlar acaba? Al şu elli lirayı, diyorlar; elini alnına koy, üzgün bir ifadeyle lastiğe bak. Hangi lastiğe? Ahmet efendinin indirdiği lastiğe. Lastik de patlamış rolü yapıyor bedava. Bir adam da fotoğraf makinesini bir sehpanın üstüne kurmuş, büyük bir ciddiyetle ayarlıyor. Gülünç. Sonra, lastiği şişirip arabaya binerek uzaklaşıyorlar. Ne kadar sıkıcı bir iş...” cümleleriyle aktarır (Atay, 2008: 569-570).

Söz konusu örnekte reklamı yapılan lastik, diğer bütün lastiklerin önünde konumlandırılır. Buna paralel olarak Tilt markalı lastiğin patlamayacağı ve dolayısıyla ona sahip olan özneyi yarı yolda bırakmayacağı vadedilir. Reklam afişinin sunduğu bu içerik, tüketim toplumunun “eşyalarla diğerlerini geç” mesajını hatırlatır (Bilgin, 2011: 85).

Yukarıda *Tutunamayanlar* özelinde verilen örneklerin yanı sıra Oğuz Atay’ın bu romanla beraber *Tehlikeli Oyunlar*’da da genel olarak tüketim kültürüne kapılmış, dolayısıyla eşya yığını ve ayrıntıları içinde yaşayan küçük burjuva tabakasının ve bunun karşıt kutbunda yer alan ‘bilinçli’ aydın kişilerin hikâyesini anlattığını belirtmek gerekir. Birbirine özenerek hayatı yüzeysel bir şekilde yaşayan küçük burjuva toplumu, yani ‘tutunanlar’, nesneleri hayatının merkezine koyar. *Tutunamayanlar*’ın başında küçük burjuvanın bir mensubu olarak hayatını sürdüren Turgut, Selim’in ölümü ertesinde

kazandığı dikkat ve bilinçle bu düzenden bunalır, kaçarak kendiliğine ulaşmaya çalışır. Yine *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet, Sevgi'yle evliliğini sonlandırıp bu atmosferin uzağına, bir gecekonduya taşınır. Her iki romanda da tüketim kültürüne dair yoğun bir eleştiri söz konusudur.

Romanda Hikmet'le Sevgi'nin evlenmelerinden bir müddet sonra evlerinde hâlâ hayatlarını idame ettirebilmeleri için yeterli eşyanın bulunmamasını anlatıcı, Hikmet'in bilinci üzerinden tüketim kültürüne dair eleştirel üslubuyla tasvir eder:

“Evlerindeki koltuk sayısı da bir türlü ikiye çıkmıyordu; oysa, artık bir arabalarının olması için gerekli zaman geçmişti. Böyle bir ortamda marşın basmaması, yolda giderken arabanın ses yapması, direksiyonda boşluk olması, radyatörün su kaynatması, arabanın çabuk hararet yapması, kapı kollarının bozulması, küçücük bir parçaya dünya kadar para verilmesi park yerlerinin yetersizliği, parçacılarda ön cam satılmaması. İki lastiğin birden patlaması, yeni arabaların pahalı oluşu, koltukların yeni yüz istemesi gibi son derece elle tutulur gerçekler, birer soyut kavram durumuna düşüyordu.” (Atay, 2018: 244).

Yukarıda araba üzerinden sıralanan masrafa dayalı örnekler, tüketim kültürünün yazılı olmayan kurallarıyla ilişkilidir. Bir evliliğin ertesinde çiftlere dair ilk beklentilerden birinin yeni bir araba edinmeleri olmasının yanı sıra bu arabayla beraber zaruri olarak gelen birtakım harcama zinciri de söz konusudur. Arabanın çıkardığı arızalar, bu arızaların giderilmesi için harcanan paralar, bozulan parçalar yerine alınan yeni parçaların fahiş fiyatları; bunların haricinde eldeki arabanın işlevsel olarak iş görmesine rağmen beliren ‘yeni’ araba alma ihtiyacı, romanda anlatıcının eleştirerek sunduğu hususlardır.

Tuhaf Bir Kadın'da başkişi Nermin, günlüğünde arkadaşlarından söz ettiği satırlarda Kevser'in üstüne başına çok para harcadığını, kendisi yılda iki ayakkabıyı ancak eskitirken onun renk renk, çeşit çeşit ayakkabılarının olduğundan söz eder (Erbil, 2023: 20). Nermin'in arkadaşına dair söz konusu dikkati, tüketim kültürüyle doğrudan ilişkili bir örnek olarak dikkat çeker. İnsanın nesnelere yöneliminde amaç, başlangıçta onlardan işlevsel olarak faydalanmakken zaman içinde özne, nesneye estetik arayışlarla yönelir hâle gelir. Nermin'in buradaki tutumu, nesneye işlevsel bir yaklaşımı yansıtır;

ancak tüketim toplumunun tipik bireylerinden Kevser, ihtiyaç halkasını genişleterek bir ayakkabının ayağı sıcak tutmak ve korumak gibi işlevsel amaçlarının ötesinde onun renk ve çeşitleriyle ‘yeni’ ihtiyaçlara karşılık vermesini bekler.

1980’ler Türkiye’sini büyükanne, kız ve torun ekseninde üç farklı kuşak üzerinden anlatan *Karanlığın Günü*’nde başkışı Neslihan, Zehra halasını tüketim kültürüne zıt bir profil olarak dile getirir. Halasının hiçbir şeyinin iki tane olmadığını; siyah ayakkabısı, siyah mantosu ve bir eşarabının sahip olduğu tek giysiler olup ölene kadar üzerinde hep onların bulunduğunu ifade eder (Erbil, 2022: 43). Neslihan’ın halası, tüketim kültürünün hâkim olduğu bir çağda yaşamasına rağmen nesnelere geleneksel duyarlılıkla yaklaşma tavrı içerisindedir. Onun için gerekli olan, ‘gerçek ihtiyaçlar’dır.

Romanın sonraki sayfalarında Neslihan, yukarıdakine paralel bir davranış prensibine sahip birisi olarak arkadaşı Faruk’tan söz eder. Faruk için, “biriktirmekten nefret eder Faruk. (Yoksa sahip olmaktan mı?)” sözlerini ifade eder. Faruk’un odasındaki eşyaları; karyola, gramofon, birçok plak, birkaç gramofon iğnesi, birkaç hasır sandalye ve masa olarak sıralar. Onun, satın almak ve biriktirmekten, eşyadan ve maldan nefret ettiğini belirtir. Faruk’un gözünde sosyalist olan kendilerinin, satın alıp tüketerek karşı geldikleri düzene yardımcı olduklarını dile getirir. Faruk’un, herkes kendisi gibi yaşasa, gereksiz alışverişe zaman ayırmasa, herkesin vaktinin kendisine kalacağını düşündüğünü aktarır (Erbil, 2022: 45-46).

Faruk’un hayatıyla kendi hayatlarını karşılaştıran Nesli, akıllıca olanın Faruk’un eylemleri olduğuna kanaat getirir. Bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Şimdi artık altından kalkamadığımız mal mülk vergilerine, içine benzin dolduramadığımız ve kapılarımızın önünde çürümeye bıraktığımız, daha şimdiden bazılarının aynaları, tekerlekleri çalınmış, durduğu yerde yok olan arabalarımıza, satıp da banker faizine yatırmak istediğimiz ama bir türlü alıcı bulamadığımız katlarımıza baktıkça, içimizden, “Adam ermiş valla, böyle olacağını biliyordu; nasıl da sattı savdı, düzene soktu hayatını, bize de söylediydi ama ah” diye pişmanlanıyorduk...” (Erbil, 2022: 48).

Nesli, çevresini anlatırken tüketim kültürüne muhalif olarak sunduğu halası ve Faruk’un haricinde, tüketim toplumunun merkezinde yaşayan arkadaşlarından da söz eder. Devrimciliği ve yazarlığıyla öne çıkan, yakın arkadaşlarından birisi olan Asiye;

başını moda kataloglarından ayırmayan alışverişe meraklı bir kimsedir. Yurt dışı seyahatlerinden dönüşünde o, ortamlarda oralardan almış olduğu belli olan kıyafet ve takılarla görünür. Babasının rahatsızlığı sebebiyle gittiği Zürih’te bile vaktini hastaneden çok butiklerde geçirir. Babasının vefatının ertesinde ise Türkiye’ye “babasının tabutu ağırlığında bavullarla” döner. Asiye’nin alışveriş tutkusu markalar odağıyla gerçekleşir. Yağmurluğu “Burberry”, ayakkabısı “Dior”, arkadaşı Mümin’e hediye olarak aldığı kot pantolon, “Levi Strauss” markadır (Erbil, 2022: 127-131, 137, 139).

Gülümser, Nesli’nin çevresinde yer alan bir diğer kimsedir. O da tüketim toplumunun gereklerine uygun olarak yaşamasıyla öne çıkar. Onunla İstiklal Caddesi’nde karşılaşan Nesli, Gülümser’in, ellerindeki torbaları kastederek Vakko’dan geldiğine dikkat çektiğini, “Yahudi Yahudi diyoruz ama, gene de en kaliteli şeyleri oradan buluyorsun.” sözleriyle eylemine açıklık getirdiğini belirtir. Ardından arkadaşı için, “paketlerin verdiği mutluluk cildini öylesine germiş, parlatmıştı ki yüzünü, elinde tuttuğu öteki poşetlerden ayırt etmek zordu...” değerlendirmesinde bulunur (Erbil, 2022: 226).

Romanda Asiye ve Gülümser örneklerinde görüldüğü üzere satın alınan nesnelerin markaları önemli bir rol oynar. Tüketme eyleminin içerisinde markaların önem arz etmesi, markaların belirli fiyat aralıklarında bir değere tekabül edip onları edinen kimselere toplumsal statü sağlamalarıyla ilişkilidir. Çoğu zaman özne, sahip olduğu nesnelerin markası/kalitesi üzerinden toplum içinde bir yer edinmeyi hedefler.

Örneklenen iki romanında da görüldüğü üzere modernist romanın temsilcilerinden Leyla Erbil, içinde yaşadığı tüketim ve gösteri toplumunun insana dayattığı çıkmazın farkında olan bir sanatçı kimliğiyle romanlarında çeşitli tip ve karakterler üzerinden bu konudaki düşüncelerini tüketim çılgınlığını olumsuzlayarak aktarır.

Modern hayat, beraberinde sunduğu imkânlarla şüphesiz insan hayatını kolaylaştırır. Burada söz konusu imkânlarla yönelimin dengeli olup olmaması önem arz eder. Örnek olarak, *Ölmeye Yatmak* romanında Aysel’in annesi Fitnat Hanım için, baba Salim Efendi, onun başkente geldikten sonra güzelleştiğini ifade eder. Bu güzelliği ise onun ocak üflemekten, lamba şişesi silmekten, çamaşırları ıslı bir kazanın başında avluda yıkamaktan kurtulmasıyla ilişkili görür. Salim Efendi, eşi Fitnat Hanım’ın şehir hayatında iki gözlü havagazı ocağı, ütü ve elektriğe bağlı başka imkânlarla buluştuğuna dikkat çeker (Ağaoğlu, 2020: 209). Fitnat Hanım’ın buradaki tutumu modern hayatın sunduğu

imkânlara ihtiyaç dâhilinde dengeli bir yönelimdir. Söz konusu imkânlara dengesiz ve ‘patolojik’ bir yönelim bağlamında ilerleyen satırlarda örneklenecek olan Tahsin Yücel’in *Kumru ile Kumru* romanının başkışısı Kumru’nun nesnelerle ilişkisi akla gelir.

Fikrimin İnce Gülü’nde bir araba edinip toplum içerisinde saygınlık kazanmayı arzu eden Bayram, bunun için Münih’te BMW fabrikasında tekerlek takma işinde çalışır ve kazancını biriktirir. Ancak Bayram, bir araç edinmek için ne kadar çabalasa da onun gayretlerinin boşa gittiği, bir müddet yerinde saydığı ifade edilir. Söz konusu durum, romanda “...Her yıl neye, hangi model arabaya nişan alsa; yılboyu kendini o model içinde görmeye heveslendirse, daha o modele yaklaşmasına bin mark kala bir yeni model araba geliyor. Göz açıp kapamadan daha. Ve üstüne iki bin mark fazla koymuş olarak...” sözleriyle anlatılır. İlerleyen sayfalarda da onun “gelecek yılın pembe Mercedes’i”ni ve “alev rengi bir BMW”yi arzuladığı görülür. O, vapurda diyalog kurduğu Ayfer Hanım’a da Mercedes’in son modelini gelecek yıla alacağını belirtir (Ağaoğlu, 2021: 50, 165-166, 179). Romanın sonlarında karşılaştığı sürü çobanıyla arabası üzerine konuşurken içinden, “Ben asıl o 280 SEL’lerden alabilecektim ki...” diye geçirir (Ağaoğlu, 2021: 290-291). Tüketim kültürü içerisinde bir nesneyi edinmeye heves edildiğinde, henüz onu edinmeden bir yeni modeli üretilir. Bu, nihayeti olmayan bir döngüden ibarettir. Bu bağlamda Erich Fromm, kişinin yeni bir otomobil alarak benliğine yeni bir yön ve yeni bir bölüm kazandırmış olduğunu ifade eder. Ona göre kişi, arabasını altı yıl gibi uzun bir sürede değiştirmek yerine iki yılda bir değiştirdiğinde mutluluk duygusu artar; sahip olmanın sunduğu bir şeyleri denetleme ve onların efendisi olma duygusu yükselir, bunu sürdürdükçe içindeki zafer kazanma sevincinin arttığı görülür (Fromm, 2015: 99).

Flaskbackle Bayram’ın Mercedes’i edinme süreci anlatılırken, onun tüketim evreni içinde yaşadığı çıkmaz da tasvir edilir. Bayram, bir zamanlar dört tekeri üstünde yürüyen bir taksisi olsun da ne olursa olsun düşüncesindeyken, önünde marka ve modeller sıralanınca aklı hepsinde birden kalır. O, bu vaziyetini “Yani, şimdi kışına giyecek donun olmasa, tutsalar sana birinin eski donunu verseler, güzel mi, çirkin mi diye düşünür müsün? Sağlammış, değilmiş; üstüne tam gelmişmiş, gelmemişmiş; aldırır mısın? Alır giyinirsin. Açık kışını örter geçersin, değil mi? Lakin önüne bin don koysalar da, içinden birini seç al, deseler, ama yalnız birini; hangisini seçeceğini şaşırmasın? Bu öyle bir iş ki, bininde birden aklı kalır insanın...” sözleriyle açıklar (Ağaoğlu, 2021: 135).

Tüketim alışkanlığına zıt bir örneğe *Destan Gönüller*'de rastlanır. Başkişi Yusuf, kelebek toplama alışkanlığından söz ettiği satırlarda, kelebeğin evlerindeki tül perdeye tutunduğunu, tülde sökükler ve erimişliğin yer aldığını; annesinin, gözlüklerini takıp ince ipliklerle bu perdeyi onaracağını ifade eder. Devamında, evlerinde değişmiş bir eşyanın yer almadığına, yeni olanların, bir ihtiyaca karşılık verip zorunluluk karşısında edinildiklerine dikkat çeker. Yusuf'un annesi, tüketim toplumuna aykırı bir profildedir. Eski eşyaların -çoğu zaman- yeterince eskimeden atıldığı, yerlerine yenilerinin alındığı modern toplumlarda nesneler ihtiyaçlara göre değil tüketme ihtiyacına göre edinilirken; bu kadın, eski eşyaları, hasar görmeleri durumunda dahi onararak muhafaza etmeyi, yeni bir eşyayı ise ancak bir ihtiyacı karşılaması hâlinde -zoraki- satın almayı yeğleyen bir konumdadır. İlerleyen sayfalarda Yusuf, annesinin “Ben hayattayken bu evde hiçbir şey değiştirilemez.” cümlesini anımsar. Koltukların oturulmaz hâle gelmesine ve komşuları Jülide Hanım'ın onları küçümsemesine rağmen annesinin tutumunun değişmezliğini düşünür (İleri, 2009: 7, 88).

Ölüm İlişkileri'nde Cemal'in annesi Firdevs Hanım'ın tüketim kültürü dâhilinde mobilya merakı dikkat çeker. O, mobilyalardan söz açıldığında hararetle söze dâhil olurken, tutumluluktan konuşulduğunda sancılanır, hasta rolüne bürünür. Cemal'e evdeki mobilyaları değiştirmesi hususunda baskı yapar. Annesinin arzusunu yerine getirmek isteyen Cemal, imkânı olmamasına rağmen mobilya için para denkleştirmeye çabalar. Annesinin arkadaşı Lâmi Hanım, “taksitle de satan yerler var” diyerek Cemal'i mobilya almak konusunda teşvik eder (İleri, 1980: 107, 111, 137, 146, 153-154). Görüldüğü üzere evlerinde mobilya bulunmasına rağmen tüketim kültürünün temeline paralel bir şekilde ‘yeni mobilya’ bir ihtiyaç hâline gelir ve Cemal'i zora sokar.

Romanda tüketim kültürü dâhilinde marka merakı ve bu markaların imitasyon üretimi de söz konusu olur. Lâmia Hanım, eşinin gömlek ve kazaklara marka hazırladığını, yerli üretimlere yabancı markalar bastığını belirtip “Benimki çok iyi taklit ediyor. Orijinalinden ayıramazsınız.” sözlerini sarf eder. Bunun üzerine Cemal, arkadaşı Uğur'un geçenlerde Kapalıçarşı'dan aldığı Wrangler marka montla pantolonun sahte olduğunu, bu markanın sahtesini de Lâmia Hanım'ın eşinin ürettiğini düşünür. Sonraki sayfalarda eczane vitrinlerinde artık ilaçtan başka her şeyin (parfüm, oyuncak, inci boncuk vb.) sergilendiğine dikkat çekilir. Emre, “Acaba kimse ilaç almıyor muydu artık?

Niye eczanelerde böyle garip nesneler satılıyordu?” diye düşünür (İleri, 1980: 154-155, 187-188).

Romanın sonraki kısımlarında kentli insan için bir otomobil sahibi olmanın zorunluluk hâline gelmesi Korkut üzerinden dillendirilir. Çevresini gözlemleyen Korkut, büyük çoğunluğun borç harç da olsa bir otomobil almasına dikkat eder ve kendisi de otomobil almaya niyetlenir. Sonraki satırlarda tüketim kültürü bağlamında Emre’nin bilinci üzerinden, “İnsanların mal-mülk istekleri bitmek bilmiyordu. Sosyalist ülkelerde de çözümlenememişti bu sorun. Bir kürk manto için Kapalıçarşı’yı arşınlayan o kadar çok ortalamalı sosyalist ülke yurttaşı vardı ki!” sözlerine yer verilir (İleri, 1980: 249, 251).

Sessiz Ev adlı romanda Metin’in, nesnelerin kendileri ve işlevinden ziyade marka ve fiyatlarına önem verdiği görülür. O, arkadaşı Vedat ve Vedat’ın kardeşi Funda ile beraber denize girmek üzere Ceylanlara gittiğinde kendisini görenlerdeki izlenimini düşünürken, “Üzerimde, pokerden aldığım parayla İsmet’ten aldığım gömleğim, mayomun üstüne giydiğim Levi’s pantolonum ve pantolonumun cebinde de, bir ay ahmaklara özel ders vererek kazandığım on dört bin liram var!” ifadelerini sarf eder. Yine bu ziyaret esnasında ortamda bulunan akranlarının okulları ve sınıf arkadaşlarıyla ilgili hikâyeler anlatması üzerine Metin, kendi okullarında sınav sorularını müdürün odasından nasıl çaldıklarını anlattığını, ancak soruları zengin çocuklara satarak para kazandıklarından söz etmediğini belirtir. Buna sebep olarak, kolundaki Omega saati ona hediye edecek zengin bir babası olmadığı için yapmak zorunda kaldığı bu işin onlara çirkin gözükeceğini gösterir (Pamuk, 2020: 44-46).

Romanın ilerleyen sayfalarında Metin, babaannesinin evinde üzerini giyinmesini anlatırken, bu kez çok sevdiği “Amerikan mokasenleri”ne son bir cila vurduğundan, eniştesinin “Londra’dan getirip” hediye ederken nasıl satın aldığını uzun uzun anlattığı “yeşil kazağı” omzuna attığından söz eder (Pamuk, 2020: 111). Dikkat edildiği üzere Metin; gömlek, pantolon, saat, ayakkabı ve kazak gibi gündelik hayattaki sıradan nesneleri sıradanlığın dışına onların marka, fiyat, cins ve alındıkları yerler gibi özelliklerini vurgulayarak taşıma gayreti içindedir. Onun bu tavrı, kendiliğini nesneler üzerinden algıladığına işaret eder. Nesnelerin edinilmesinde ilk amaçlardan biri olan fayda, tüketim toplumunda yönünü değiştirmiştir.

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda Bay Muannit, gereksiz yere satın alınan ve kullanılmayan eşya bolluğundan, “Ne çok ayrıntı yaşamın canına okuyor. (...) Dünya dolusu para harcanmış bütün şu hırdavata.” sözleriyle şikâyet eder. O, mutfak dolaplarının durmadan alınan çeşitli bardak, kristal, seramik vazo, küçüklü büyüklü tepsi, boy boy şişe ve ıvır zıvırla dolu olmasından yakınır. Bay Muannit'e göre bu nesneler, kullanılmamak üzere alınırlar; kullanılmamalarına rağmen sürekli “toza belendi” nakaratıyla yıkanıp kurulanıp tekrar yerlerine konulurlar (Bener, 2022b: 25).

Kendisinin aktardığına göre Bay Muannit, evlatlığı Fatoş hayatına girmeden önce bir odalı küçük sofalı bir evde oturmakta ve ikinci bir cezve, çatal, kaşık, bıçak ve tabağa gerek duymamaktadır. Bu sıradaki eşya algısını o, “Pijama bile ağırlık veriyordu üstüme.” sözleriyle dile getirir (Bener, 2022b: 25). Fatoş, hayatına ve evine girdikten sonra alıştığı bu düzenin değişmesi (yeni düzeni “mayınlı düzen” olarak niteler) Bay Muannit'i zora ve prensiplerinin dışında bir hayata sürükler.

Evlatlığı vasıtasıyla iradesi dışında tüketim toplumunun bir mensubu olan Bay Muannit, esasında tutumlu ve planlı bir yaşamdan yanadır. Nitekim o, sigara yakmak için kibritin mi yoksa çakmağın mı daha hesaplı olduğu konusunda dahi kafa yorar, “Ölçümleyelim. Ona göre karar verelim neyi tüketeyeğimize.” sözlerini sarf eder. Bu hususta bulaşığı soğuk suyla yıkamak, gerekmedikçe tabak kullanmamak, çorba haricindeki yemekleri elle yemek, salon haricinde odalardaki ampulleri sökmek, radyonun pilleri bitince yenilerini almamak, darda kalmadıkça telefonla konuşmamak, çamaşırlara yumuşatıcı kullanmamak, hatta masraftan kaçınmak adına kişisel temizliğe dikkat etmemek gibi kararlar alır (Bener, 2022b: 28, 34).

Yurt dışında bulunan Cevdet adındaki genç tanıdığından mektup alan Bay Muannit, Cevdet'in oradaki yaşantısını överken “mikser, mini-fırın, mini-buzdolabı, çok kanallı televizyon, antik berjerler, sallanır koltuk” gibi nesneleri öne çıkarmasını, “Nedir bu rahatına düşkünlük, konfor hayranlığı! Hani belki, burun karıştırma, diş fırçalama makineleri de vardır. Tırnakların mı uzadı, sok elini beş delikli bir alete tırrt! tümünü tam yerinden, kanatmadan, incitmeden kesiversin. Chaplin'in ‘Asri Zamanları’ndaki taşlamayı gel de anımsama.” sözleriyle yadırgar (Bener, 2022b: 85-86). Bay Muannit, modern çağın, özneyi sürekli daha da makineye muhtaç hâle getirmesini ve kişinin tüketim girdabının içinde kayboluşunu eleştirir.

İncelenen romanlar arasında tüketim kültürüne en geniş ve kapsamlı örnekleri *Kumru ile Kumru* romanı sunar. Romanda, evlenme yoluyla köyden kente gelip yaşamını eşi Pehlivan’la birlikte kapıcı olarak sürdüren Kumru, şehirli insanla ilk karşılaşmasında “tüm kentlileri başka bir insan türünün örnekleri” olarak görüp (Yücel, 2022: 43-44) başlangıçta şaşırır; bu şaşkınlık, şehirli insanı ve şehir insanının yaşamını Kumru’nun gözünde büyütür, onlara büyük bir hayranlık duyar, ardından bu hayranlık onlara özenmeye evrilir. Baudrillard bu durumu, “Tüketim toplumu aynı zamanda tüketimin öğrenilmesi toplumu, tüketim toplumsal bir biçimde alıştırılma toplumdur...” sözleriyle dile getirir (Baudrillard, 2018: 95). Köyden kente gelen Kumru, burada tüketim toplumuna mensup insanları ve onların yaşayışlarını gözlemleyerek tüketimi öğrenir ve tüketmeye alışmaya başlar, ardından tüketim toplumu mensuplarından biri hâline dönüşür.²⁵

Kumru, köyden kente ilk geldiğinde, imkânlarıyla yetinen ve herhangi bir eksiklik duygusu hissetmeyen bir konumdur. Günay Apartmanı’ndaki kapıcı dairesinde, yatakların yer yatağı olmayıp sağlam bir somyanın üstünde olması, bundan dolayı her sabah toplanıp yüklüğe konulması mecburiyetinin olmaması, düzeltip örtüsünü örtmenin yetmesi; yemeğin yer sofrasında değil, küçük bir masanın üstünde, tahta iskemlelere oturarak yenmesi; yatağın yanındaki mindere istediğinde bağdaş kurup oturulması, bu küçük odanın kendi çeşmesinin bulunması, evde elektriğin olması onun dikkatiyle, olumlu unsurlar olarak sıralanır (Yücel, 2022: 18-19). Ancak Kumru, gündelikçi olarak gittiği evlerin atmosferinde tüketim hipnozuna kapılmaya başlar. Hayattan beklentileri yüksek düzeyde artar; bu artış, onda memnuniyetsizlik doğurur.

Topladığı ve rastladığı çöpler odağında, büyük kent insanının çöp üretme, dolayısıyla tüketme davranışını “pırıl pırıl cam şişeleri bile çöpe atıyor bunlar! Bu kadar çöp nereye sığar ki? Memleketin yarısı çöpçü de olsa çöplerinin altında boğulacaklar sonunda!” sözleriyle yadırgayan Kumru (Yücel, 2022: 39), tüketim dünyasının dışında bir seyirciyken, tüketen insanları garipser. Devamında kendisi de garipsediği bu dünyanın

²⁵ Kumru’nun ihtiyaçları köyden kente gelişle belirmeye ve hızlıca artmaya başlar. Bu bağlamda Baudrillard, “Nasıl sanayisel yoğunlaşma her zaman mal üretiminin artmasına neden oluyorsa, aynı şekilde kenstsel yoğunlaşma da ihtiyaçların sınırsız bir artışıyla sonuçlanır.” ifadelerine yer verir (Baudrillard, 2018: 74). Ona göre kentleşme, insanı doğrudan tüketim insanı hâline dönüştürür.

bir mensubu olur. Georges Perec’in *Şeyler*’i bağlamında söylenecek olursa, Kumru için “elde etmenin büyük saati gelip çat”ar (Perec, 2016: 28).

Gündelikçi olarak evlere giden Kumru, “bu insanların kendileri gibi evleri de onun bildiklerine hiç benze”mediğinden farklı bulduğu her şeyi gözlemler, dikkatle inceler:

“Bu arada, tüm bu evlerde, her şeyi büyük bir dikkatle inceledi, televizyonu, telefonu, düdüklü tencereyi, elektrikli fırını, saç kurutma makinesini, buzdolabını, blenderi, çamaşır ve bulaşık makinelerini en azından adları ve işlevleriyle tanıdı, bildiğinden daha büyük bir dünyanın kapısını aralar gibi oldu; ama özellikle ilk aylarda, kentlilerin kendileri gibi bunlar da bir başka dünyanın öğeleri gibi göründü gözüne. Aynı biçimde, camekânlarındaki hiç kullanılmayan gümüş kapları, insanın gözlerini kamaştıran renk renk, biçim biçim bardakları ve sürahileri, ağır mı ağır halıları, eğilip saç taranacak kadar parlak cilalı döşemeleri içinde en ufak kıskançlık uyandırmadı: kendi dünyasından baktı hepsine, bu nedenle hepsini de kalın bir camın ardından görür gibi oldu.” (Yücel, 2022: 43-44).

Kumru’yu başka bir dünyanın mensubu yapacak ihtiyaçlar kapısını ona buzdolabı açar.²⁶ Gündelikçi olarak gittiği Tuna Hanım’ın evinde onun için buzdolabının kapısıyla beraber tüketme ihtiyacının da kapısı ardına kadar açılır. Toplumsal temasların rastgele olmadığını belirten Mary Douglas ve Baron Isherwood’a göre, insanlar genel olarak dostlarının kullanıp hoşlandıklarını gördükleri nesneleri satın alırlar (Douglas ve Isherwood, 1999: 113). İlerleyen satırlarda görüleceği üzere, Kumru’nun buzdolabıyla beraber edineceği diğer nesnelerde de Tuna Hanım’ın tesiri büyüktür.

Tuna Hanım’ın evinde gördüğü buzdolabı, Kumru’yu kendisi açısından ‘sihirli’ bir dünyanın içine sokar. Artık ilgi ve odağının bütün merkezinde buzdolabı vardır: Aynı gün eşi Pehlivan’a, ikiz çocukları uyuduktan sonra dolabın içinin düzenleniş şeklini, içindeki kutuları ve yiyecek-içecekleri, dolabın ışığını büyük bir hayranlıkla, “...sanki on beş-yirmi yıl sonra, dolap yeniden açıldığında, insanlar aynı yerlerde aynı nesneleri bulacaklarmış gibi, bir başka deyişle, ölümsüzü anlatır gibi” anlatır. Yıllardır evli olduğu eşini Pehlivan da ilk kez bu denli coşkulu görür. Eşinin yanı sıra çocukları Sultan, Hakan

²⁶ Soner Akpınar, ‘sembolik’ olarak nitelendirdiği buzdolabının açılışını, bundan sonrası ‘eskisi gibi’ olmayacağından, Pandora’nın kutusunun açılışına benzetir (Akpınar, 2021: 395).

ve sokaktaki diğer kapıcı eşleri de sıklıkla Kumru'nun dolabı anlatışına şahit olurlar (Yücel, 2022: 59, 60-62).

İlgi ve odağının merkezine buzdolabını yerleştiren Kumru, iş için gittiği evlerde buzdolaplarını inceler, onları birbirleriyle karşılaştırır. Sokaktaki diğer kapıcı eşlerine - kendisiyle alay ettirecek derecede- sürekli olarak buzdolaplarından söz eder. Onun söz konusu ilgi ve alakası romanda, “Onun için dünyada daha önemli bir şey yoktu sanki: şimdi gittiği tüm evlerde buzdolaplarının çevresinde dönüp duruyor, usulca kapılarını aralayıp içlerine bakıyor, kimi hanımlar, ‘Ne meraklı kadın bu böyle,’ diye söyleniyorlardı...” sözleriyle anlatılır (Yücel, 2022: 62).

Kumru'nun buzdolabına olan sıra dışı ilgisi, evlerine gündelikçi olarak gittiği kadınlar tarafından garipsenir: “... buzdolabının çevresinde fazla oyalandığını görünce, bir şeyler aşırarak istemesinden kuşkuluyor, ‘Yoksa evde bunca elektrikli eşya varken neden hep buzdolabının çevresinde dönsün ki?’ diyorlardı”. Bu ilginin nedenini anlatıcı-yazar, Kumru'nun bilincinden, “Sorsalardı, hemen verebilirdi yanıtını. Tuna hanıma da söylemişti: evet, her gittiği evde elektrik süpürgesi, saç kurutma, bulaşık ve çamaşır makineleri gibi birçok araç görmüştü; ama bunlar insanların kendilerinin de yaptıklarını yapıyordu, buzdolabıysa insanların kendi başlarına yapamayacaklarını: içine ne koysan soğutuyordu.” cümleleriyle aktarır (Yücel, 2022: 62).

Onun buzdolabı konusundaki ilgi ve alakasının ikinci evresi, dolapların markası olur. Tuna Hanım'a, buzdolabının ‘adını’ (Tuna Hanım: “buzdolabının adı olmaz, markası olur,”) soran Kumru, Tuna Hanım'ın “w'nin tam hakkını vererek, bir İngiliz gibi” telaffuzu üzerine o, anlamakta güçlük çeker (“‘Tamam, Vestigos!’ diye haykırdı Kumru. ‘Vestigos dedin, değil mi?’”). Tuna Hanım'a yüklediği bütün anlam ve kıymeti, buzdolabının markasına da yükler ve “En iyisi Vestigos, Vestigos’tan iyisi yok.” düşüncesiyle Vestigos’u algı dünyasına en kıymetli buzdolabı adı/markası olarak yerleştirir. Kumru'nun Vestigos’a yüklediği kıymeti sağlayan burada, şüphesiz Rene Girard'ın deyimiyle bir ‘dolayımlayıcı’²⁷ olarak nitelendirilebilecek Tuna Hanım’dır.

²⁷ René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı kitabında, özne ve nesnenin arasında, hem özneye hem de nesneye doğru ışık saçan bir dolayımlayıcının yer aldığını ifade eder (Girard, 2013: 24).

Öğrendikten sonra dilinden düşürmediği bu marka, romandaki deyiimiyle Kumru'nun “tutkusunun tek nesnesi” pozisyonuna yerleşir.²⁸

Vestigos, bu aşamadan sonra Kumru için bir buzdolabından daha fazlasıdır; hatta neredeyse bir canlıdır. Sonrasında, Şerefbey Apartmanı'nın 10 numaralı dairesine (Tuna Hanım'ın evi) giderken Kumru'nun içinde, “... daha önceki gelişlerindeki tersine, hiç kimseyle karşılaştırmaya yanaşmadığı, çok güzel ve çok cana yakın bir Tuna hanıma değil de onun buzdolabına geliyormuş gibi bir duygu vardı”r. Buna paralel bir şekilde anlatıcı-yazar, Kumru'nun, Tuna Hanım kahve yapmaya gittiğinde başından bürgüsünü çıkarıp saçlarını topuz yapmasını da “Tuna hanımdan çok dolaba güzel görünmek içindi sanki” sözleriyle aktarır (Yücel, 2022: 61-63).

Tuna Hanım'ın evinde buzdolabının karşısında buzdolabı almaya karar veren Kumru, aldığı bu kararı, gündeliklerden aldığı paraları biriktirip güzel bir buzdolabı alacağını belirterek kocasına bildirir. Pehlivan, eşine, derdinin buzdolabıysa ona bir buzdolabı bulacağını ifade eder. Ertesi gün Pehlivan, çocuklarıyla beraber Kumru'yu iki apartman ötedeki Aygün Apartmanı'nın kapıcı dairesine, Bilal Efendi'nin yanına götürür. Bilal Efendi onlara, evinin bir odasında yan yana, üst üste, arka arkaya dizili duran “boy boy, biçim biçim, eski buzdolapları, çamaşır ve bulaşık makineleri, elektrik süpürgeleri, şofbenler, elektrik sobaları, radyolar, televizyonlar, ütüler”i gösterir. Hepsinin çalışır durumda olduğunu, beğendiğini alıp götürebileceğini, parasını da ne zaman isterlerse o zaman ödeyebileceklerini ifade eder. Kumru yaklaşp inceler; devamında, ‘yeni’ bir buzdolabı almak istediğini belirterek teşekkür eder. Pehlivan’a bakarak “Tuna hanımınkinden,” diye ekler, telaffuz ettiği kadarıyla markasını da söyler. Bilal Efendi, televizyondaki buzdolabı reklamlarında böyle bir markaya rastlamadığını belirtir. Kumru, böyle bir markanın var olduğunu, çok bildiğini ve o markanın yeni bir dolabını almak istediğini dile getirir. Bilal Efendi, anlayışla gülümser ve yine de bu dolaplara dikkatle bakmasını, belki içinde istediği markanınkinden olabileceğini söylese de Kumru, “Hayır, yok,” diyerek kararındaki netliği yansıtır. Kumru, çıkmak üzere kapıya yöneldiğinde eşi Pehlivan yolunu kesip tüm buzdolaplarının aynı işi gördüğünü vurgulayarak dolaplara bir kere daha alıcı gözle bakmasını ister. Ancak Tuna Hanım'ın

²⁸ Burada Kumru'nun tam olarak telaffuz edemediği marka “Westthinghouse”tur.

dolabını gören Kumru, bu eski dolaplardan birini eve getirmenin, gencecik bir kızın yaşlı bir adamla evlendirilmesi gibi bir şey olduğunu düşünür (Yücel, 2022: 64-68).

Evlerine gündelikçi olarak gittiği kadınlara “Bu buzdolabını alacağım!” diyerek arzusunu dile getiren Kumru, muhataplarından “Elbette alacaksın!” yanıtıyla motivasyon alır. Aralarından, dolabı daha erken alması için ona yardım etmek isteyenler de çıkar; ancak Kumru, dolabını kendi kazancıyla almak istediğini belirtir. Dolabı satın alma konusunda ona, Tuna Hanım’ın eşi Nesim Bey yardımcı olur (Yücel, 2022: 68-69, 73).

Arzuyu doğuranın mesafe olduğuna iyi bir örnek olarak Kumru’nun algı dünyasındaki buzdolabının kıymeti romanda, “... yaşamını öylesine doldurmuştu ki belki Vestigos’un kendisi bile Vestigos’un düşü kadar mutlu edemezdi Kumru’yu.” ifadeleriyle anlatılır. Buzdolabının düşüyle Kumru’ya en ağır işler dahi kolay ve çekici hâle gelir. Kumru, her çarşamba, gündeliklerini Tuna Hanım’a götürür, eşi Pehlivan da sabahları dairelere ekmek ve gazete dağıttıktan sonra cebinde kalan bütün para üstlerini gündeliklere ekler. Bunların üzerine Nesim Bey’in yardımı da eklenince Tuna Hanım, mart başlarında bir çarşamba günü, Kumru’ya ertesi gün buzdolabını almak üzere eşiyle beraber gelmesini tembihler. O gün Kumru, aldığı güzel haberin mutluluğuyla Tuna Hanım’ın buzdolabıyla her zamankinden daha fazla ilgilenir, kapısını sıklıkla açar, Tuna Hanım’la dolabın bakım ve temizliği konusunda sohbet eder, akşamına eve geldiğinde evdekilere dolaptan başka bir şey konuşturmaz. O kadar mutludur ki sabahın ikisine kadar uyumaz, eşini ve çocuklarını da uyutmaz. Ertesi sabah “en temiz giysileri”ni giymiş olarak eşiyle beraber Tuna Hanımlara gider (Yücel, 2022: 74-75).

Tüketim hipnozuna buzdolabıyla kapılan ve bu aşamadan sonra farklı bir dünyaya adım atan Kumru’nun, eşi Pehlivan ve Tuna Hanım’la birlikte buzdolabını alacakları gün Nesim Bey’in züccaciyeci dükkânına gittiklerinde gördüğü nesneler karşısında şaşkınlığı romanda, “Nesim beyin dükkânındaki bardaklar, sürahiler, fincanlar, cezveler, tuzluklar, tepsiler, tencereler, kutular, renkleri, biçimleri, çoklukları özellikle Kumru’nun gözlerini kamaştırdı. Bunca güzel nesnenin bir arada bulunabileceğini ve bir dükkânın bu denli büyük olabileceğini usundan bile geçirmezdi. Ağzı açık, şaşkın şaşkın bakıyordu.” cümleleriyle ifade edilir (Yücel, 2022: 76).

Kumru’nun yukarıdaki satırlarda görülen şaşkınlığı, geçmişinde yaşadığı köyde nesnelere işlevsel amaçlarla yaklaşılması ve onlarda çeşitlilik aranmamasıyla ilişkilidir.

Asgari oranda nesne kullanılan bir yaşam stiline alışkın olan Kumru, karşılaştığı bolluk ile büyük bir şaşkınlığa uğrar. Nitekim kentli olarak o, artık başka bir yaşam tarzının içindedir. Böyle bir atmosferde görülen her nesne, onu edinmeye dair bir arzu doğurur.

Tuna Hanımlarla birlikte hayalindeki buzdolabını almaya mağazaya gittiklerinde Nesim Bey, Kumru'ya, "Hadi, buzdolabını bul bakalım!" dediğinde Kumru, hemen hemen hepsi birbirine benzeyen yirmi kadar buzdolabı arasından hayalindeki buzdolabını bulur, üzerine on parmağını bastırır. Nesim Bey, "Adını söyle de alışsın sana," dediğinde "Adına kurban olayım: Vestigos!" der. Buzdolabının içini açan Kumru, yaşadığı hayal kırıklığını "İçi benim bildiğim gibi değil: bomboş!" diyerek dillendirir. Nitekim onun hayalindeki buzdolabı, Tuna Hanım'ın buzdolabıdır. Kumru, Tuna Hanım'ın buzdolabının içinde yer alan kap, kutu ve diğer malzemelerin 'kendiliğinden' olduğunu sandığı için içi bomboş buzdolabını görünce şaşkınlık dolu bir hayal kırıklığı yaşar. Tuna Hanım, içinin aynı olduğunu vurguladığında, "Ama bunun kuşlu köpekli kutuları yok," diyerek yanıt verir. Tuna Hanım, kutuları kendisinin koyacağını belirtince de "Kutular kendinin değil miydi?" diyerek şaşkınlığını dile getirir. Tuna Hanım, ertesi gün hepsini Nesim'in dükkânından getirip ona teslim edeceğini belirterek Kumru'yu rahatlatır (Yücel, 2022: 77-78).

Günay Apartmanı'nın yer aldığı Ecem Sokak'ta bir eve buzdolabı gelmesi oldukça sıradan bir hadisedir; ancak, buzdolabının Kumru'nun evine gelecek olması, bütün mahalleliyi heyecanlandırır. Nitekim Kumru, sokağın kapıcılarına ve gündeliğe gittiği evlerin hanımlarına düşlerinin merkezindeki buzdolabından o kadar söz etmiştir ki Kumru'nun heyecanına ortak olan mahalle sakinleri, dolabın geleceği gün, kamyoneti sabahın sekizinden itibaren heyecanla beklerler. Buzdolabının teslimatı ve kurulumu gerçekleşikten sonra da kapıcılar, eşleri ve çocukları içeri girmeye çalışırlar. İçeri girenler, buzdolabına mı yoksa Kumru'ya mı bakacaklarını bilemezler; ancak Kumru, umulanın aksine ne heyecanlı ne de mutludur. Onun o esnadaki hâlini anlatıcı-yazar, "... ama hiç fark etmiyordu: her ikisi de taşlar gibi sessiz ve kımıltısızdı. Biri bir duvarın, biri öteki duvarın dibine dikilmiş, birbirlerini tartıyorlardı sanki." sözleriyle tasvir eder. Gelenlerin arasından Emine Teyze, odaya girmelerinden bir süre sonra, "Gözün aydın, Kumru gelin," dediği zaman da ne yanıt gelir ne de Kumru'nun duruşunda bir değişiklik olur (Yücel, 2022: 79, 81).

Dolabın teslimatının yapılmasının ardından Tuna Hanım, “Nesim ağabeyinin armağanları” diyerek “kiminin kapağının üstünde öpüşen güvercinler, kimininkinde yan yana yüzen kuğular, kimininkinde kabarabildiğince kabarmış tavus kuşları, kimininkinde boyunlarına kurdeleler bağlanmış süs köpekleri bulunan ama hepsi de açık mavi plastik kutular ve kapakları” önce yıkayıp sonra dolaba yerleştirmesi için Kumru’ya teslim eder. Kumru, “her bakımdan onunkilerin aynı olan buzlukları, sürahileri, kutuları” Tuna Hanım’ın dolabının düzenine uygun bir şekilde yerleştirir. Arta kalan tuzluk, biberlik, kahvelik ve şekerliği “bunlar fazla” diyerek Tuna Hanım’a doğru itse de Tuna Hanım bunların da onun olduğunu belirtip hepsini masanın üstüne koyar. Tuna Hanım, önce eski dolabındaki yiyecek ve içecekleri yeni buzdolabına aktarabileceğini söyler; Kumru, eski dolabının olmadığını, bunun ilk dolabı olduğunu belirtir. Devamında Tuna Hanım, karşılıklı birer orta kahve içelim dediğinde Kumru’nun “şaşkın, ezik, umutsuz” dikildiğini görür, “kahvenin kimi insanlar için buzdolabından da lüks bir nesne olabileceğini düşün”ür. Arabasına bindiğinde, başını direksiyona dayayıp bir müddet ağlar (Yücel, 2022: 84-85).

Tuna Hanım’ın yukarıdaki beklentisi, onun bir şehirli olarak buzdolabını oldukça sıradan bir nesne olarak görmesiyle ilişkilidir. Nitekim tüketim toplumunun bireylerinden biri olarak o, bir evlilik dâhilinde buzdolabı olmayan bir ev düşünemez. Onun dünyasında yeni bir buzdolabı, ancak eskisinin yerine alınabilecek bir nesnedir. Köy yaşantısında bu nesneyle hiç tanışmayan Kumru için ise bir buzdolabı, yeni tanıştığı ve ulaşılmasını oldukça güç bulduğu bir konumdadır.

Tüketim kültürü dâhilinde elde edilen nesnelerin insanların alışkanlık ve davranışlarını değiştirmesine paralel bir şekilde Kumru, yaptığı yemekleri saklama kaplarında dolaba koyup, ardından çıkarıp tencerede ısıtır. Eşi Pehlivan, “Bu yemekler Tuna hanımdan mı?” diyerek eşinin davranışını sorgular ve bu duruma şaşırır. Kumru, “Evde buzdolabı olunca böyle olur.” diyerek bu eylemine açıklama getirir. Pehlivan, “Önce pişirirsin, sonra soğutursun, sonra yeni baştan ısıtırsın, öyle mi?” diyerek şaşkınlığını dile getirir. Kumru, eşine “Evet, öyle, sonra da yersin. Şimdi artık böyle oluyor.” diyerek cevap verir (Yücel, 2022: 97). Kumru’nun buradaki tutumu, doğruluğunu yanlışlığını sorgulamadan girdiği kalıp bir davranıştır. Statü bakımından kendisinden yukarıda gördüğü kentli kadınların böyle yapmalarının boşuna olmayacağına

inanan Kumru, onları taklit ederek kentlileşmeye, daha özelde ise ‘hanımlaşma’ya çabalar.

Buzdolabının teslimatı gerçekleştikten, içine Tuna Hanım’ın buzdolabındaki kap ve kutuların aynıları yerleştirildikten sonra Tuna Hanım, Kumru’yu buzdolabını doldurmak üzere alışverişe götürür; eve poşet yığınıyla dönerler. İlerleyen sayfalarda Kumru, mutlaka doldurulması ve boş kalmaması gerektiğini düşündüğü Vestigos buzdolabının içine alınacakların bakkaldan alınmasına karşı çıkar. Nitekim Tuna Hanım, bu buzdolabının içini ilk kez doldurduğunda birlikte süpermarkete gidip oradan alışveriş yaparlar. Bu bakımdan o, kocasının bakkal Hüseyin’e gitmesine şiddetle karşı çıkar. Kumru’ya “...Vestigos’a konulacak nesneleri bakkal Hüseyin abiden almak bir suça katılmak gibi aykırı geli”r. Eşi, bakkaldan eksikleri alıp getirdiğinde Kumru, bunları, “bakkaldan gelen şişeleri dolaba koymaya gönlü elver”mediğinden dolaba yerleştirmez. Marketi kastederek eşine, “Şu koca dükkânı bir bulabilsek!” der (Yücel, 2022: 91, 115-117).

Yukarıdaki örnekte görülen durum, geleneksel ve modern toplumun farkını ortaya koyarken, modern toplumda bakkalın yerinin olmadığına da işaret eder. Söz konusu yersizlik, bakkaldaki kısıtlı nesne ile marketteki binlerce nesnenin tezat teşkil etmesiyle ilişkilidir. Tüketim toplumu, içinde yaşayan insanların hep daha fazlasını arzulamasını ve daha fazlasını edinerek tüketmesini bekler. Bünyesinde çok az nesne barındıran bakkal, temel ihtiyaçlara yönelik bir hizmet sunar. Bunun karşısında yer alan market ise insana temel ihtiyaçların ötesinde hiç gereksinim duymadığı nesneleri de sunar ve muhatabını bunları edinmeye zorlar. Dolayısıyla bu düzenin yasasında buzdolabına alışveriş, bakkaldan değil marketten yapılmalıdır.

Tüketim kültürü çerçevesinde Kumru’nun edineceği bir sonraki nesne, televizyon olur. Onun televizyona yönelimi tesadüfi değildir. Nitekim tüketim toplumunda tüketicinin, sağladığı özel fayda bağlamında bir nesneye değil, bütünsel anlamı bağlamında bir nesneler kümesine yöneldiği bilinir. Çamaşır makinesi, buzdolabı, bulaşık makinesi gibi nesneler toplu olarak, her birinin tekil hâlde sahip olduğundan farklı bir anlama sahiptir. Bu noktada, “gösterenleri birbirine bağlayan bir zincir gibi her nesne daha karmaşık bir üst-nesne olarak diğerlerini gösterir ve tüketicuyu bir dizi karmaşık

tercihe götürür”. Dolayısıyla tüketici, bir nesneden diğer nesneye giderek zincirleme bir alışveriş sürecine girer (Baudrillard, 2018: 18).

Kumru, Bilal Bey’in torunu Yıldırım’la birlikte Migros’a alışveriş için gittiğinde, televizyon reyonunda büyüklü küçüklü yirmi-otuz televizyon görür ve dikkatini onlara yöneltir. Devamında mahalleye döndükten sonra memleketini, memleketindeki aile ve çevresini özlediğini fark eder. Pehlivan’a memleketindeki elma ağaçlarının çiçek açıp açmadığını sorar. Pehlivan, bilmediğini belirtince, ortamda bulunan Bilal dayı bu bilmemeyi televizyon izlemezlikle ilişkilendirir. Kumru; televizyon, memleketimin bahçelerini gösterir mi diye sorduğunda Bilal dayı, memleketinin bahçelerini olmasa da Türkiye’nin hava durumunu göstereceğinden, oradan kendilerinin tahmin yürütebileceğinden söz eder (Yücel, 2022: 138, 156-157).

Bilal dayı, televizyon izlemeyenlerin birbirlerini anlamadıklarını düşünüp bu hâlleriyle cahil kalacaklarını vurgular. Pehlivan’a, “puta tapar gibi bir dilsiz dolaba tap”tıklarını söyleyip kendilerini düşünmüyorlarsa çocuklarını düşünüp televizyon almaları gerektiğini dile getirir. Böylece karı-koca için hiç akıllarında yokken, çevrelerinin de telkinleriyle televizyon, bir ihtiyaç hâline gelir. Kumru ilk olarak, evde ‘gereksiz’ ve ‘tehlikeli’ bir nesne olarak buzdolabı başköşede dururken herkesin ‘gerekli’ gördüğü nesne olarak televizyonun eksikliğini hisseder. Daha sonra sokaklarında ister kapıcı ister kiracı ister mal sahibi olsun evlerinde televizyon bulunmayan kimsenin olmadığını düşünüp çevresi üzerinden bir kıyasa girişir ve onlar tarafından küçümsenmekten de endişe eder (Yücel, 2022: 158, 168).

Kumru, temizliğe gittiği evlerde ara ara televizyona baksa da televizyonda işe yarar yahut ilgisini çekecek bir şey gördüğünü hatırlamaz. Memleketteyken televizyonun şeytan işi olarak görüldüğünü anımsar; ancak Pehlivan, onu öyle olmadığı yönünde ikna eder. Ardından televizyonun özellikle reklamlar aracılığıyla insanlara daha düzgün bir biçimde yaşamayı öğrettiğine inanmaya ve temizliğe gittiği evlerde televizyona daha dikkatle bakmaya başlar. İçerikleri kavrayamaz, dolayısıyla haz duymaz. Şarkıcı kadınlar, onun bildiği türkülerini söylememektedirler, programlarda konuşanlar onun ilgilenebileceği konularda konuşmamaktadırlar. Bundan dolayı o, Bilal dayıya televizyonda ders alabileceği bir şey bulamadığını belirtir. Bilal dayı, kendi televizyonunu izlemeye başlayınca görüp işittiğini daha iyi anlayacağını altını çizer.

Kumru, kendi evinde kendi televizyonunu izlemenin farklı olacağı düşüncesine ikna olur. Buzdolabı kadar tutkulu bir şekilde olmasa da “iyi” bir televizyon almaya karar verir, Pehlivan da onun bu kararına karşı çıkmaz. (Yücel, 2022: 168-169).

Tüketim kültürü bağlamında kişinin nesnelere ihtiyaca yönelik ve işlevsel amaçlı yaklaşmadığına örnek olarak burada Kumru’nun eski eşyalara yaklaşımı dikkat çeker. Kumru, buzdolabı almak istediğinde eşi Pehlivan’ın yönlendirmesiyle, televizyon almak istediğinde de doğrudan Bilal dayının teklifiyle, ikinci el olarak tabir edilen nesneleri almakla karşı karşıya kaldığında, ısrarla eski eşya almaktan kaçınır. Bilal dayı, ister ödünç olarak ister düşük fiyatla televizyon vermeyi teklif ettiğinde, onda “eski eşya ürküntüsü” belirir ve “Eski mal kullanmam,” der. Geçici olarak bile olsa –“Tuna hanımın donları ve sutyenleri dışında”- kimsenin eskisini kullanmak istemez (Yücel, 2022: 169-170).

Kumru, televizyonu almaya karar verdikten sonra bu kez düşünce ve konuşmasının merkezine televizyon yerleşir. Alacağı televizyonun marka ve özelliklerine odaklanır. Migros’a her gidişinde televizyonların önünde vakit geçirir, sokaklarındaki kapıcılara ve temizliğe gittiği evlerdeki hanımlara kullandıkları televizyonların özellikleri, üstünlük ve kusurları, fiyatları konusunda sorular yöneltir; televizyon markalarını ezberlemeye çalışır. Herkes sahip olduğu televizyonu, -dolayısıyla büyük televizyona sahip olan, büyük televizyonu; küçük televizyona sahip olanlar, küçük televizyonu- metheder.

Marka konusunda Kumru, yine Tuna Hanım’a güvenir, ona danışır. Tuna Hanım, Kumru’nun buzdolabı tutkusunu bildiğinden televizyon konusuna daha temkinli bir şekilde yaklaşır; daha esnek ve yuvarlak konuşur, hepsinin aynı olduğundan, -Kumru için- dar bir odada oturduğunu göz önünde bulundurarak evinin durumuna göre bir televizyon almasını öğütler. Kendi televizyonunu da ne çok büyük ne de çok küçük olarak niteleyip bunun işlerini gören bir televizyon olduğunu belirtir. Ancak Kumru, bütün bunlara rağmen en iyi televizyonun Tuna Hanım’ın televizyonu olduğunu düşündüğünden, Tuna Hanım’ın televizyonunun markasını, ekran boyutlarını öğrenir ve ardından “Tuna Hanım’ın televizyonunun ikizini” düşlemeye başlar. Eşi ve çocuklarıyla, komşularla devamlı bu televizyon üzerine konuşur. Buzdolabının borcu yeni bittiğinden ve dolayısıyla ellerinde bir birikim olmadığından o, büyük bir borca girmeden bu televizyonu almanın mümkün olmadığına bilincindedir. Hâliyle coşkusunda ölçülü olmaya gayret eder. Çocukları, ne zaman televizyon alacaklarını sorduklarında, “İleride,

paramız olduğu zaman,” diye yanıtlar. Yine de bir eylül sabahı, “onun dizginlemeye çalıştığı tutku, Pehlivan’da dizginleri koparı”r (Yücel, 2022: 170-171).

Uyuduğu esnada Kumru’yu izleyen Pehlivan, eşinin yüzündeki devingen gülümsemeyi rüyasında televizyon izlemesiyle ilişkilendirir. Yüzünü gözlemlediği sırada Kumru uyanır, rüyasında “koca” bir televizyon, arkasından da bir çamaşır makinesi aldıklarını gördüğünü belirtir. Pehlivan, sadece “tamam!” der. Ardından yatağın altından, kullanılmaktan üzerindeki yazılar silinmiş gümüş bir tütün tabakası, tabakanın içinden de yeşil taşlı parlak sarı bir yüzük çıkarır. Yüzüğü kuyumcuya götürdüğünde, onun altın olmadığını, dolayısıyla para etmeyeceğini öğrenir. Devamında eski patronu İsmail Bey’in yanına gider. Kapıcılığın geçimlerine yetmediğini, eşi ne zamandır televizyon istese de alamadığını gerekçe göstererek daha önce büyük yemin ederek çıktığı eski işine (fedailik) geri dönmek ister. Televizyonlarının olmamasına şaşırıp kahkaha atan İsmail Bey, Pehlivan’a bunu dert etmemesi gerektiğini, “gelinine” istediği televizyonu alacağını, başka istedikleri varsa onları da alacağını belirtir (Yücel, 2022: 172-174, 175).

Burada tüketim kültürü dâhilinde insanın nesneleri denetim altında tuttuğu yanılsamasına örnek olması bakımından İsmail Bey’in Kumru ve televizyon bağlamında dile getirdiği “elinde bir uzaktan kumanda bulunsun istiyor, herkes gibi. Alacak uzaktan kumandayı eline, dünyalara kumanda ettiğini düşünecek, gerçekte uzaktan kumandanın ona kumanda ettiğini, kendisinin kumandaya çalıştığını hiçbir zaman bilemeyecek, herkes gibi.” cümleleri önem arz eder (Yücel, 2022: 175). Nitekim tüketim kültürü dâhilinde -sanılanın aksine- çoğu zaman özne, nesneyi değil; nesne, özneyi denetimi altına alır.

Pehlivan’ın eski işi fedailiğe geri dönmesinin ardından Kumru ve Pehlivan, hayatlarında statü bakımından yeni bir aşamaya geçeler. İsmail Bey, onlara kapıcı dairesinde oturdukları apartmanın üst katlarından 14 numaralı daireyi verir. Devamında, verilen evin içi tamamen yenilenir, “mutfak dolapları değişik tabak ve bardaklarla, çekmeceler türlü çatal, bıçak ve kaşıklarla” doldurulur. İsmail Bey’in adamı, “on yıllık mimarım, benim evde bunların dörtte biri bile yok; İsmail beyin işlerine akıl ermez,” diyerek onların tüketim toplumundaki pozisyonuna işaret eder (Yücel, 2022: 177-178).

İsmail Bey, Kumru’nun isteği üzerine “63 ekran Sony” televizyonun alınacağını belirttiikten sonra, Kumru için, “her şeyi kendi seçmek istediğine göre, çamaşır makinesi,

bulaşık makinesi, fırın, mırın, aklına ne gelirse hepsinin markasını, modelini bir kâğıda yazıversin, hemen aldırırız,” der. Bir gün sonra Kumru’nun kapıcı dairesindeki buzdolabı, 14 numaralı daireye taşınır, 63 ekran televizyon da salona yerleştirilir. Evlerinde merkezî bir konumda olan “döner müdür koltuğu” da dâhil olmak üzere, eski dairelerindeki neredeyse bütün eşyalar kendilerinden sonraki kapıcıya bırakılarak, iki tahta bavulla yeni dairelerine geçerler (Yücel, 2022: 179, 182). Yeni ev, yeni bir hayat doğurur. Artık Kumruların yatakları neredeyse iki kat daha geniştir, 63 ekran televizyonları ve bilgisayarları vardır. Evde birkaç kirli çamaşır olduğunda hemen çamaşır makinesi, hemen hemen her yemeğin ardından bulaşık makinesi çalıştırılır.

Eriştiği imkânlarla şaşırın Kumru, ne televizyona elini sürer ne de yeni alınacak bulaşık makinesi, çamaşır makinesi, elektrikli fırın, elektrik süpürgesi, mikser gibi eşyaların türlerini ve markalarını belirler. İsmail Bey, eve ikinci kez, alınacak eşyaların markasını öğrenmek üzere adamını gönderdiğinde Tuna Hanım’a gidip akıl istemeyi, ondaki eşyaların markalarını yazdırıp adamlara vermeyi düşünür. Üçüncü kez gelen adama, markaları kendisinden daha iyi bileceklerini, beğendiklerini almalarını tembihler. Birkaç saat sonra aynı adam, çantasında birçok tanıtım kılavuzuyla tekrar gelir. Kumru, bu makineleri daha önce kullanmadığını, ona göre iyi olan hangisiyse onları almalarını belirtir. Adam da kendisinin beğendiklerini gösterir, işaretler ve gider (Yücel, 2022: 187-188).

Umulanın aksine mevcut konfor düzeyinde ve eşya bolluğu içinde Kumru, mutlu olmaz; eve gelen yeni eşyaları kullanma yolunda çaba harcamaz. Onun bu şartlar altındaki mutsuzluğu romanda, “Koca evin hanımı değil de tutsağıydı sanki.” cümlesiyle anlatılır (Yücel, 2022: 188-189). Fromm, tüketim açlığı içindeki insanın satın alarak tükettiği nesnelerin yararlılığı ve zevkliliğiyle ilgilenmediğini vurgular. Nitekim burada amaç ‘elde etmek’ tir. Elde ettikten sonra “o şeyi kullanmanın gerçek zevki önemini yitirir” (Fromm, 1990: 149). Bu bağlamda Geoffrey Miller da araştırmaların, bir şeyi elde etmenin keyfinin çok kısa sürdüğünü gösterdiğini ifade eder ve “öyleyse neden kendimizi tüketim değirmeninde tutuyoruz: çalış, satın al, arzula.” diye ekler (Miller, 2012: 7).

Yeni evinde yeni eşyalarıyla mutlu olmayan Kumru, bu eşyaları kullanmayı tercih etmez. Bilal dayı ve Emine Hanım, yeni evlerini kutlamaya geldiklerinde Kumru, üzerinde son derece eski kıyafetlerle bir leğenin içinde çamaşır yıkar bir hâldedir. Bilal

dayı, televizyonundan memnun olup olmadığını sorduğunda o, henüz açmaya zamanlarının olmadığını belirtir. Kumru, onlara evi gezdirirken, mutfakta bulaşık makinesi dururken bulaşıkların elle yıkanıp dizildiğine şahit olurlar. Bilal dayı, “Neden makinede yıkamıyorsun ki bunları?” diye sorunca Kumru, “Nasıl çalıştırılacağını öğrenmeye zamanım olmadı,” diye cevap verir. Bilal dayı, televizyon başta olmak üzere yeni makinelerden gereğince faydalanmasını, reklamları kaçırmamasını tembihler. Eşi Pehlivan da Bilal dayıyı haklı bulup “Kullan artık meretleri.” der. Ancak Kumru, “Ben çamaşırımı, bulaşığımı tertemiz yıkıyorum, evimi tertemiz süpürüyorum.” diyerek, gelen ısrarların karşısında durur. İlerleyen sayfalarda kapıcı Süleyman, kapılarını çaldığında Kumru’yla Sultan masada değil, salonda halının üzerinde bir bezin üzerinde nar yemektedirler (Yücel, 2022: 193, 215). Bu bağlamda Guy Debord, “Gösteride büyüleyici olan nesne, tüketicisinin ve bütün diğer tüketicilerin evine girer girmez bayağılaşır.” cümlesini sarf eder (Debord, 1996: 39). Kumru, tüketim toplumunun bütün bireyleri gibi, büyük bir hevesle edindiği bütün nesnelere zaman içinde karşı duyarsızlaşır.

Pehlivan, eşine, buzdolabını alabilmek için nasıl çırpındığını hatırlattığında Kumru, buzdolabının fişini soktuğunda çalıştığını, bu makinelerin öyle olmayıp insanı uğraştırdığını belirtip eli ayağı tutarken makineyle niye uğraşacağını sorar. Pehlivan bu soruyu, “Evinin hanımı olmak için,” diye yanıtlar. Hanım lafını duyunca Kumru, evlerine gündelikçi olarak gittiği Tuna Hanım’ı, Emel Hanım’ı, Perihan Hanım’ı, Behiye Hanım’ı ve bu kadınların çamaşır makinesiyle, bulaşık makinesiyle, elektrikli fırınla ilişkilerini düşünür. Bu nesneleri kullanabilmenin hanımlığın ayrıcalığı ve bir gereği olduğunu kavrar. Kendisi de 14 numaralı dairenin hanımı olduğuna göre tüm öteki hanımlar gibi bu araçları iyi kullanması gerektiği düşüncesine kapılır. Okuma yazması olmadığı aklına gelse de Tuna Hanım’ın ona yardım edebileceğini düşünür (Yücel, 2022: 193-194).

Yeğeninden aldığı mektupla anne ve babasının öldüğünü öğrenen Kumru, hüznlenir, ağlar ve umutsuzluğa kapılır. Memleketinden ayrılan yıllar olduğu hâlde bir defa dahi ailesinin yanına gitmediğini düşünür. Birkaç gün öncesine kadar çamaşır makinesi, bulaşık makinesi, fırın ve elektrik süpürgesini kullanmayı, git gide artan kıyafetler arasında tercihler yapmayı mutluluk sebebi ve birer üstünlük göstergesi olarak görürken, bu aşamada bütün bunların “umutsuz bir çırpının devinimleri” olduğunu sezer, bu eşyaları kullanmanın artık kendisine haz vermeyeceğini düşünür. Kumru’nun

bu aşamadaki nesne algısı, “bir kez daha anlıyordu ki en güzeli bu nesneleri düşlemek olmuştu...” cümlesiyle anlatılır (Yücel, 2022: 216-219).

Artık nesnelere dair algıları değişen Kumru, heyecanla isteyip elde ettikten sonra neredeyse kullanmadığı televizyonu ilerleyen satırlarda “Milleti oyuna getirmek, kandırıp aldatmak için çıkarmışlardı bu televizyonu, bu televizyon da dıbıktı.” sözleriyle olumsuzlar. Bu süreçte Kumru, sahip olduğu çamaşır makinesi, bulaşık makinesi, elektrikli fırın, buharlı ütü, televizyon gibi eşyaları kullanır; ancak bu kez onlar, hayatının merkezinde ve öncelikli değildir. Nitekim geldiği aşamada Kumru, tavayı elektrikli fırına, tencereyi düdüklü tencereye üstün tutar; bulaşık makinesi iyice dolmadan onu çalıştırmaz; buharlı ütüye elini hemen hemen sürmez; televizyon karşısında esner, Bilal dayının çok önemseydiği ve ısrarla izlemesini tembihlediği reklamlar çıktığında kanal değiştirir; giysi dolabının önünden duraklamadan geçer; buzdolabını sıkıntıyla açar, içini ‘gereğince’ doldurmaya çalışmaz. Yakın zamana kadar büyük heyecanlar duyarak gittiği marketlere gitmez. İmkân olarak görülen, çevre baskısı ve reklamlar aracılığıyla insanlara dayatılan nesnelerin, geldiği nokta itibarıyla Kumru’daki izlenimi, “öyle anlaşılıyordu ki insanların kollarını ahtapotlarındaki gibi çoğaltan bu araçlar aynı zamanda ahtapotlar gibi yerlerine mihliyordu onları.” sözleriyle ifade edilir (Yücel, 2022: 219-220).

Nesnelere karşı artık eskisi kadar heyecan duymasa da Kumru’nun yöneldiği son nesne, Peugeot 306 marka-model araba olur. İlk kez Tuna Hanım’ın arabası olarak gördüğü bu araç, Kumru için elde edilmesi olanaksız gibi görünürken “neredeyse bir masal arabası”dır. Ancak Kumru’nun sahip olduğu diğer nesneler gibi, “gök rengi” Peugeot 306 da elde edildikten sonra büyüsunü yitirir. Bu durum romanda, “... şimdi düşlenen arabanın anısı yanında gerçek araba biraz sönük kalmaktaydı.” cümlesiyle ifade edilir. İlerleyen satırlarda, Pehlivan ve Hakan, sıklıkla pencereden eğilip mutlulukla arabalarına bakarken Kumru, yerinden kımıldamaz (Yücel, 2022: 244, 248).

Kumru, Tuna Hanım’ının birebir aynısı olan Peugeot 306 aracını aldıktan sonra, Tuna Hanım’ı ziyaret eder. Bu ziyaret sırasındaki sohbetlerinde İstanbul üzerine konuşturlarken Kumru, arabayla ilgili bir benzetme yaparak araba mevzusunu sohbe dâhil eder. Tuna Hanım, “Bu araba benzetmesini de nerden çıkardın?” diye sorduğunda gözleri parlayan Kumru, Tuna Hanım’ı kolundan tutarak pencereye götürür, ona Tuna Hanım’ın eski Peugeot 306’sının yanındaki yeni Peugeot 306’yı gösterir. Tuna Hanım

başta bu hareketten bir şey anlamasa da devamında Kumru'nun "neredeyse sıkıntılı bir biçimde gülümsediğini" görünce onun az önceki sohbetteki niyetini çözer ve "Bu kadın bana gösteriş yapmaya kalkıyor," diye düşünür. Kumru'nun dönüşümü neticesindeki vaziyetine yönelik ise "Çok değişti, başka türlü bir şey oldu bu kadın, belki şeytanın ta kendisi." diye düşünür. İlerleyen satırlarda içinden, "Açgözlünün teki işte, hep daha fazlasını isteyen bir köylü," sözlerini geçirir. Yine ilerleyen sayfalarda onu, "... insanın tüylerini ürpertecek kadar hırslı bir köylü kadın" olarak nitelendirir. Bu aşamada, bir araya geldiklerinde Tuna Hanım, "Araba nasıl gidiyor?" diye sorduğunda Kumru, "İşimizi görüyor işte, ayağımızı yerden kesti." diye yanıtlayınca Tuna Hanım'ın tepkisini anlatıcı, "Kimi insanların düşlemeyi bile göze alamadığı bir nesneden neredeyse küçümseyerek söz etmesi sinirine dokundu." sözleriyle ifade eder (Yücel, 2022: 257-258, 260-261).

Romanın sonlarına yaklaşıldığında, vaka zamanında üç gündür soluk almasını dahi zorlaştıran bir sıkıntıyla baş başa olan Kumru; bir parkuru tamamlarcasına buzdolabından bir şeyler alıp içer, çamaşır makinesine yıkanacak bulaşıkları koyup çalıştırır, pencereyi açıp arabası yerinde mi diye bakar, televizyonun karşısına geçip elinde uzaktan kumandayla kanaldan kanala geçer, elektrik süpürgesini alıp evi süpürür. Âdeta sahip olduğu nesnelerle tek tek temas kurarak kendisine onlara sahip olduğunu hatırlatır. Fakat onlara sığınmayı denese ve onlardan sıkıntısını hafifletmesini beklese de tersine, sıkıntısı daha da artar. Kurtarıcı olarak gördüğü nesnelerin onu kurtaramayacağı gerçeğiyle bir kere daha yüzleşir (Yücel, 2022: 274).

Başlangıçta sahip olmadığı nesneleri, başkalarının sahip olmasının da tesiriyle, elde etmek için büyük bir arzu duyan Kumru, dilediği bütün nesnelere sahip olduktan sonra umduğu mutluluğa erişemediği gerçeğiyle yüzleşir. Kumru, sahip olmadığı nesnelere sahip değilken duyduğu heyecanı nesneleri elde ettikten sonra hiç duymaz. Buzdolabı, televizyon ve beraberinde gelen diğer eşyalar ve ardından araba... Süreç hepsinde aynı biçimde işler. Tüketim dünyasına buzdolabıyla dâhil olan Kumru, elde etme aşamasında en çok bu nesneye dair tutku ve heyecan besler. Devamında diğer nesneleri elde etmek istese de bu istek, varlığını buzdolabını alma sürecindeki kadar baskın bir şekilde sürdürmez. Sonuç ise hepsinde aynıdır: Güzel olan, nesnelerin kendisi değil, onları elde

etme arzusudur.²⁹ Bu bakımdan, sahip değilken son derece renkli duran nesneler, elde edildikten sonra bütün cazibelerini yitirirler.

Romanın sonuna gelindiğinde eşi Kumru'nun, televizyonun sembollüğünde 'tüketme ihtiyaçları'nı karşılayamadığından eski işi korumalığa geri dönen Pehlivan'ın bu iş dâhilinde vurulup öldürüldüğü görülür. Bu bakımdan, Kumru'nun nesnelere duyduğu çılgınca arzu, dolaylı yoldan da olsa eşi Pehlivan'ın ölümüne sebebiyet verir. Pehlivan'ın tabutunun eve getirilmesinin ardından Kumru'nun acısını ve yasını yaşaması beklenirken o, saçını ve makyajını yapar, süslü ayakkabılar giyer, gümüş zincirli bir çanta takar; ardından kızı Sultan'la birlikte arabasına binip Migros'a alışveriş yapmaya gider (Yücel, 2022: 281-282, 287).

Kumru'nun markete gitmesinin onun bilinci üzerinden açıklaması, "Ne olursa olsun, bulunmak isteyeceği en iyi yer burası, bu mağazanın içiydi; bir ucu sonsuzluğa açılıyordu neredeyse, her şeyi alabiliyordun burada, bildiğin gibi, özgürce, herhangi birine sorman gerekmeden." sözleriyle verilir. Kumru, markette, market arabasını çeşitli bakliyat, şekerleme ve kuruyemişlerle doldurur ("... tıpkı Tuna Hanım gibi, hiç duralamadan alıp arabaya atıyordu her şeyi."). Devamında meyve suları alırken, eşi ölmüş olmasına karşın ona bira ve rakı alır. Araba neredeyse dolmuş olmasına rağmen, bardak reyonundan altı rakı bardağı seçer; giysi reyonunda kızı Sultan'a renk renk elbiseler seçip sepete ekler; gezerken küçük masa saatleri görür, biri mavi diğeri kırmızı iki saat ve Hakan için seçtiği gömlek ve kazağı da sepete ekler, Pehlivan'a da iki *extra extra large* gömlek alır. Sepettekileri de arabaya boşaltıp kasaya yönelen Kumru, arabadakileri kayar tezgâhın üzerine 'dağ gibi' yığar. Arkada yaşlı bir kadın, "Kıtlıktan mı çıkmışlar, nedir; tüm marketi kaldırmış bunlar," diyerek homurdanır. Kumru, aldıklarını "Gold Card"ı ile öder, kimlik istenince bilinçli olarak sürücü belgesini gösterir (Yücel, 2022: 287-289).

Yukarıdaki örnekte yaşlı kadının Kumru'nun, kızıyla yaptığı alışverişi yadırgaması ve onları kıtlıktan çıkmış gibi algılaması, romanın anlatıcısının tüketim toplumuna dair dolaylı eleştirisi olarak dikkat çeker. Bu başlığın giriş kısmında Fromm'a referanslarla tüketim toplumundaki insanın amacının "almak" ve "yutmak" olduğundan söz edilmişti.

²⁹ *Kumru ile Kumru*'yu tüketim kültürü ve metanın tabulaştırılması bağlamlarında ele alan çalışmalar hususunda ayrıca şu kaynaklara bakılabilir: (Şahin, 2007; Tilbe ve İşler, 2012; Yılmaz, 2018; Kıran, 2020; Akpınar, 2021; Solak, 2022).

Gereksinim duyulup duyulmadığı düşünülmeksizin sadece alma arzusu duymak ve ancak alınca anlık tatminler yaşamak, tüketici insanın değişmez bir davranış biçimidir. Burada Kumru'nun yaptığı devasa alışverişi kredi kartıyla ödemesi ve kimlik yerine sürücü belgesini göstermesi de manidardır. Kredi kartı, tüketici insanı oyunun içinde tutmak için sunulan tuzak bir nesnedir. Nitekim birey kredi kartı sayesinde ihtiyacının olmadığı birçok nesneyi satın alırken giriştiği borçları nasıl ödeyeceğini çoğu zaman o esnada düşünmez. Diğer taraftan, sürücü belgesi detayı da Debord'un "gösteri toplumu" olarak nitelediği tüketim toplumunun birtakım göstergelerle yaşadığını ve kendi varlığını bu göstergelerle inşa ettiğini örnekler.

Yaptığı alışverişin ardından arabasıyla yola devam eden Kumru, bu esnada arka koltukta oturan kızında, ölmüş olan öteki Kumru'yu³⁰ görür, "Bacım, güzel bacım, beni bağışla," diyerek mırıldanır. Ardından, "Dolap dedim, televizyon dedim, araba dedim, mala taptım, unuttum seni, bağışla," der. Devamında öteki Kumru'yu yolda, önünde görür. Kumru, ona ulaşmak için arabayı iyice hızlandırır, araba hızlandıkça öteki Kumru soluklaşıp küçülür, sonra tümünden silinir ("ya da arka koltuktaki bedende gizlendi."). Bu sırada araba korkunç bir hızla dereye iner ve ışıkları bir gümbürtü içine söner (Yücel, 2022: 306, 308). Tüketim çılgınlığıyla yöneldiği nesnelerin sonuncusu olan Peugeot 306, kızıyla beraber Kumru'nun da sonu, mezarı olur...

Kusma Kulübü'nde Kusma Kulübü'nün, hedefine koyduğu iş adamı Melih Döner hakkında gazeteler üzerinden bilgi veren Zeynep; onun ve eşinin, kedileri Cingöz'ün doğum gününde yurt dışından 5000 dolar değerinde gümüş kaplamalarla süslü bir *litter maid* ("kendini otomatik olarak temizleyen bir kedi pisleme kutusu") getirttiklerini belirtir. Onların absürt tüketim davranışlarını eleştirirken aklıktan ölen bebekleri, kendilerini asan anne ve babaları arkadaşlarına hatırlatır (Eroğlu, 2024: 102).

Romanın ilerleyen sayfalarında Umut'u ziyaret eden Melek, Mehmet'in kendisiyle evlenmek istediğini ancak ablasının bunu onaylamadığını ifade eder. Umut, "hayattaki tek emeli günün birinde Vakko'dan bir tuvalet alabilmek olan ablasının" bu evliliğe karşı çıktığı haberinin doğru olamayacağını düşünür (Eroğlu, 2024: 137). Melek'in ablasının pahalı bir markanın elbisesini edinme amacı, tüketim kültürüyle ilgili bir davranış olarak dikkat çeker. Daha sonraki kısımlarda Umut'un karşısına çıkan Vahit, Çırağan Oteli'nin

³⁰ Kumru, iki yaşlarındaki ablası öldükten sonra dünyaya gelir ve onunla aynı ismi taşır.

girişinde kolunda 12 milyarlık çanta taşıyan bir kadının üstüne kustuğunu belirtir (Eroğlu, 2024: 202). Vahit'in bu davranışı, tüketim kültürüne yönelttiği bir eleştiridir.

Örneklenen romanlarda görüldüğü üzere, tüketim kültürü dâhilinde nesneler kimi zaman markalarıyla, kimi zaman fiyatlarıyla, kimi zamansa alındıkları/getirildikleri yerlerle öne çıkarılırlar. Bu durum, kişiyi sürekli bir kıyas eylemine sürükler. Özne, sahip olduğu nesneyi, başkalarının sahip olduğu nesnelerle, anılan ölçütler dâhilde mukayese eder; kendisini de başkalarını da en iyisine/güzeline sahip olduğuna inandırmak ister. Sonuç olarak, hayatını idame ettirebilmek adına tüketmeye yazgılı olan insanın, tüketim kültürü sınırları içerisinde, nesnelerin efendisi değil, kölesi olduğu yargısına varılabilir...

1.2. EŞYANIN SEMBOLLERİ VE STATÜ GÖSTERGESİ OLARAK NESNELER

Kişinin toplumdaki mevkiinin işaretçisi olan statü, verilmiş ve kazanılmış çeşitli ölçütleri referans alarak bireyin sosyal yapı içindeki konumunu ifade eder (Turner, 2000: 13, 16; Botton, 2005: 7). Genel olarak bakıldığında insanların sahip oldukları (köklü) soyisimler, meslekler ve nesneler, onların statülerini yansıtan unsurlar olarak dikkat çeker (Ünal, 2014: 42). Bunlardan biri olan nesneler, sahip olanın sosyokültürel ve ekonomik durumu hakkında bilgiler sunan bir araç olarak öne çıkar. Kültür ve statü farklılığının daha çok nesnelerde kodlandığı çağdaş tüketim toplumunda maddi kültürün bir parçası olarak kendilerinden başka bir şeye atıfta bulunan nesneler, bir gösterge olarak aynı zamanda toplumsal anlamın da taşıyıcısıdır (Woodward, 2016: 82, 158).

Kişinin sadece düşündüğü ve söyledikleriyle değil, etrafında yer alan maddi unsurlarla da tanımlandığına dikkat çeken Ian Woodward'a göre, "Kişisel kimlik söz konusu olduğunda, nesneler bir kimliğin güvenilir ve etkili biçimde icra edilmesine yararlar..." (Woodward, 2016: 186; 190-191). Nesnenin bilgileri iletmeye yaradığını belirten Roland Barthes, onun temsil ettiği sembolik anlamı, "her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlam vardır" sözleriyle açıklar. Ona göre bir otomobil, sahibinin toplumsal statüsünü; bir kıyafet, onu giyenin konformizm veya eksantriklik derecesini; beyaz bir telefon, lüksle veya kadınlıkla ilgili bir düşüncüyü aktarır/yansıtır (Barthes, 2021: 185, 197).

Modern dünyada birey, nesneleri yalnızca onların işlevi ve sağladıkları fayda için değil, aynı zamanda kendisinin ve çevresinin nesnelere yüklediği anlamlar için de edinir. Böylece kişi, sahip olduğu nesneler üzerinden kişiliği ve statüsü hakkında ipuçları verir. Nitekim bazı nesneler, sahipleri açısından başarı, güç ve maddi durumu yansıtmaya vazifesi görürler. Bu durum, çoğu zaman kişiyi statüsüne uygun nesneleri edinmeye sevk eder. Söz konusu yöneliş, benlik teorisiyle paralellik arz eder. Söz konusu teoriye göre, insanların öz benliklerini tanımlamalarında sahip oldukları maddi varlıkların rolü önemlidir (Ünal, 2014: 38-39, 41-42, 66, 68). Bu bağlamda Erich Fromm, öznenin “Ben o şeye sahibim” cümlesiyle, o nesneye sahip olmak açısından kendisini açıkladığını belirtir. Burada ‘ben’, özne olmaktan çıkıp sahip olunan ‘şey’le özdeşleşir (Fromm, 2015: 105).³¹

Nesneler sembol vazifesi görerek ifade ettiği anlamları bünyelerinde taşımazlar. Söz konusu anlamlar, kişilerin algılaması doğrultusunda onların zihinlerinde ortaya çıkar; eşyalar, tüketimi birlikte yapanların anlaşmasıyla kıymet ve anlam kazanırlar. Nesnelerin işlev ve kalitelerinden ziyade kişilerin onları algılayışları söz konusu anlamları belirler. Bu anlamlar kişi, ortam ve kültürlere göre farklılık gösterebilir (Miller, 2012: 85; Douglas ve Isherwood, 1999: 89; Ünal, 2014: 55, 58).

Geoffrey Miller, kişilerin çevrelerini çokça nesneye sahip olmaktan mutluluk duyduğu için değil, çevrelerindeki insanları etkileyebilmek için eşyalarla donattığını belirtir.³² Ona göre, satın alınan ürünler ilk olarak diğer insanlara gönderilen mesajlar olarak işlev görür, fiziksel nesne olma özelliği ikinci planda kalır (Miller, 2012: 8). Miller, bu düşüncelerine paralel bir şekilde, “Tüketici narsisizminin mabedi, öteki kişilerin aldığımız ve sergilediğimiz ürünleri fark ettiklerinin ve önemsediklerinin şüpheli taahhüdü üstünde yükseliyor.” ifadelerini dile getirir (Miller, 2012: 88).

³¹ Söz konusu görüşlere paralel bir örnek olarak Wolfgang Schivelbusch, *Keyif Verici Maddelerin Tarihi* adlı eserinde insanların 18. yüzyılda kahve veya çay fincanını ve enfiye kutusunu sadece pratik amaçlarla kullanmadığını, Rokoko insanının onları kendini sergilemek için kullandığını belirtir. Devamında fincanı, fincan tabağını, enfiye kutusunu tutma ve kullanma biçiminin, kişinin toplumsal ve kültürel kimliğinin bir işareti hâline geldiğini ekler (Schivelbusch, 2012: 180-181).

³² Kişinin nesneleri edinmekteki gayesini Beyhan Budak da “O Satın Aldığın Şey Mutluluk Değil!” adlı TEDx konuşmasında Miller’a paralel bir şekilde açıklar: Budak, insanların yeni çıkacak bir akıllı telefonu edinmek amacıyla satış yapan mağazanın önüne kamp kurmalarını yadırgar. Bu insanların hâlihazırda söz konusu telefonun bir önceki versiyonuna sahip olduklarını, önceki ile yeni versiyonu arasında kayda değer bir fark olmadığını belirtir. Devamında, “... Acaba diyorum... Bir telefon, bir telefondan fazlasını mı ifade ediyor, fazlasını mı temsil ediyor?” diye sorar (Budak, 2018: 2.38-2.44).

Miller, insanın imaj ve statüsüne verdiği önemi ‘zindelik göstergesi’ ve ‘sinyal verme teorisi’yle ilişkilendirerek açıklar. Zindelik göstergelerinin kişinin ötekiler tarafından algılanabilen bireysel özellik ve hünerlerinin işaretleri olduğunu belirten Miller, insanların hayatta kalma ve üreme beklentisiyle biyolojik zindeliklerini süslediklerini ve bu sahte özelliklerle gösteriş yaptıklarını, satın aldıkları ürünlerin de zindelik göstergelerine dâhil olduğunu ifade eder. Ona göre, neredeyse bütün hayvan türlerinin eş bulmak, rakiplere gözdağı vermek, yırtıcıları uzaklaştırmak ve atalarından yardım istemek için kendilerine has zindelik göstergeleri vardır. Küçük balıkların bayrağa benzer kuyrukları, aslanların gür yeleleri, bülbüllerin şarkıları, tavus kuşunun kuyruğu, çardak kuşlarının kurdukları çardaklar bunlardan bazılarıdır. Hayvanlara paralel bir şekilde, insanların ihtiyaç duydukları lüks ürünler de aynı amacın birer yansımaları olarak dikkat çeker. Bu bağlamda Miller, insanların ekonomik davranışlarının, bireysel özellik ve statülerini potansiyel eş ve sosyal partnerlere sunmak üzere sinyal verme motivasyonu ile yönlendirildiğini ifade eder (Miller, 2012: 19, 66-67, 105-106, 126). Miller’e benzer olarak John Berger de “Satın alabilecek durumda olmak cinsel bakımdan istenir olmakla eşitlenir.” cümlesini sarf eder (Berger, 2019: 144).

Toplumsal hayatın bir sınırlar meselesi olup sınırların işaretlenmesi bakımından malların birer bayrak işlevi gördüğünü belirten Mary Douglas ve Baron Isherwood’a göre mertebenin işaretlenmek istemesiyle ilişkili olarak lüks mallar daima var olacaktır. Bu açıdan bakıldığında, bütün nesnelerin mertebe konusunda birtakım mesajlar gönderdiği dikkat çeker (Douglas ve Isherwood, 1999: 25, 127, 129).

Fromm, insanın çoğu nesneyi kullanmasa dahi onlarla övünmek ve gösteriş sağlamak amacıyla edindiğini dile getirir. Ona göre çoğu nesne, sahiplerinin toplum içindeki üstün konumlarını yansıtmaya vazifesi görür. Dolayısıyla modern çağın insanı için eşyalar hususunda önemli olan, nesnelerin ona prestij ve konfor sağlamasıdır (Fromm, 1990: 146-147; 2015: 188).

Soner Akpınar, gösterge ve sembollerle yaşamının bireyin hayatı kendisi ve kendi mutluluğu için değil, başkalarına göstermek için yaşaması demek olduğunu ifade eder. Ardından, kapitalizmin markayı kalitenin sembolü olmaktan çok sınıfın sembolü işlevine dönüştürmesine dikkat çeker (Akpınar, 2021: 396). Nitekim başkalarına gösterilmek istenen de markanın ardında yer alan da paradır (Debord, 1996: 30). Bu bağlamda

Georges Perec, *Şeyler* adlı romanında roman kişileri Jérôme ve Sylvie için, “Lüks adını verdikleri olguda asıl sevdikleri, bu lüksün ardında yatan paradan başkası değildi çok kez...” cümlesini dile getirir (Perec, 2016: 23).

Yukarıdakine benzer bir örnek, Edgar Allan Poe’nun *Bütün Hikâyeleri* içinde yer alan “Eşya Felsefesi” adlı metninden gösterilebilir. Poe, metnin giriş kısmında mimari ve dekorasyon bakımından çeşitli ulusları mukayese ettikten sonra, evlerini en ihtişamlı döşeyenlerin Amerikalılar olduklarına dikkat çeker. Ona göre kendilerinde aristokrat kanı olmadığından söz konusu eksikliği Amerikalılar, parayla telafi ederler. Dolayısıyla paranın ve parayı yansıtan metanın sergilenmesi, aristokrat olarak kabul edilmenin tek yoludur (Poe, 2007: 753-754). Görüldüğü üzere nesnelerin statülerin birer göstergesi olması, nesnelerin maddi değeri ve bu değeri karşılayacak ekonomik güçle ilişkilidir.

Modern Türk romanında nesnelerin statü göstergesi olarak kullanımı ve eşyaların birer sembol vazifesi görmesi hususunda birçok örnek görülür. *Yalnızız*’da Mefharet, iç monoloğunda kızı Selmin’e sitem ederken, onu çiçek gibi büyütüp bir dediğini iki etmediğini dile getirdikten sonra, “Köyde senin gibi giyinen kız var mı?” diye sorduğu kızını zengin ve ecnebilerle karşılaştırır. Bu bağlamda Romlerin, kızını basma entarilerle dolaştırdığından, Jannette’in bir zengin kızı olduğunun kılık kıyafetinden anlaşılmadığından, Kâmuran Bey’in kızının da Jannette’ten farksız olduğundan söz eder (Safa, 1999b: 93). Burada Mefharet’in sosyal statüler ile kılık kıyafetlerin denkliğini karşılaştırdığı, zenginlerin zengin gibi giyinmediklerini vurguladığı görülür. O, bu karşılaştırmalar üzerinden kızına gösterdiği özen ve verdiği kıymeti yansıtmaya çalışır. Nitekim kültürel değerler bünyesindeki kıyafetler, aynı zamanda toplumsal kimlik ve statüyü temsil eden birer iletişim aracıdır (Davis, 1997: 16, 211; Dyhouse, 2015: 200)

Kıyafetlerin kişinin bedeniyle uyum derecesi, kişinin vaziyetiyle ilgili çevre nezdinde birtakım manalar uyandırabilmektedir. *Ali Nizamî Bey’in Alafrangalığı ve Şeyhliği*’nde alafrangalıktan şeyhliğe doğru bir dönüşüm yaşayan Ali Nizamî Bey’in bu dönüşüm neticesindeki Bektaşî tacı başına, cübbesi vücuduna çok büyük ve geniş gelen ve iğreti duran kılık kıyafeti, anlatıcı-yazara göre ona bir nevi zavallılık hâli vermektedir (Hisar, 2020: 56).

Sahnenin Dışındakiler’de Cemal, mahallelerindeki Selâhattin Bey’in bazı akşamlar evine kira faytonuyla döndüğünden ve bunun mahallelerinde pek görülen bir şey

olmadığından söz eder. Devamında mahallenin hâli vakti yerinde olan eskilerinin bir araba satın alacak kadar servetleri olmadığını göstermemek için kira arabasıyla mahalleye girmediklerinden, daha kıt kanaat geçinenlerinse böyle bir şeyi israf saydıklarından bahseder. Bununla beraber, Selâhattin Bey'in evinde gramofon sesinin hiç eksik olmadığını, mahalle sakinlerinin bu refaha şüpheyle baktıklarını belirtir (Tanpınar, 2013a: 58-59). Burada eve -kiralık da olsa- arabayla gelmenin ve eğlenceye işaret eden gramofon sesinin Selâhattin Bey'in refah seviyesini yansıttığı görülür.

Romanın ilerleyen satırlarında Sami Beylerin evini ziyaret eden Cemal, evin vaziyeti ve eşyalarının azlığı üzerinden bir sefalet tablosu görse de “iç içe hendesî motiflerle süslü renkli bir tahta tavan” ve bu tavandan sarkan “çok güzel bir avize”nin bu evin geçmişteki refah seviyesini yansıttığını düşünür (Tanpınar, 2013a: 180-181).

İşgâl altındaki İstanbul hakkındaki gözlemlerine yer veren Cemal, “Ne kadar değişik kıyafet vardı İstanbul’da! Tesbihin dizisinin koptuğunu, bu kıyafet değişikliği kadar hiçbir şey gösteremezdi.” cümlelerini sarf eder (Tanpınar, 2013a: 222, 244). Söz konusu kıyafet çeşitliliği (“her cinsten kavim kıyafeti”), kavim ve kültür çeşitliliğini ifade eder. İşgâl İstanbul’unda çeşitli milletlerden insanlar yer alırken, bu insanların kıyafetleri onların kavim ve kültürlerini yansıtan birer sembol vazifesi görürler.

Eşyanın varlığı sembolik anlamlar taşıyıp insanların statüsünü yansıtırken, eksikliğin yahut yokluğunun da kişilerin sosyoekonomik durumları hakkında tahmin yürütülmesini sağladığı söylenebilir. Sabiha’nın babası Süleyman Bey’i evine götüren Cemal, Süleyman Bey için “Eşyaya bakılırsa tam bir çıplaklık içinde yaşıyordu.” çıkarımında bulunur (Tanpınar, 2013a: 261). Süleyman Bey’in yaşadığı evdeki eşyaların niteliği ve nicelik bakımından azlığı onun hayat standartlarının ve maddi durumunun bir yansımasıdır.

Huzur’da Fahir’in metresi Emma’nın hedefine aldığı ve yakınlaşıp maddiyatından faydalanmak istediği İsveçli ihtiyar adamın zenginliği onun ‘yat sahibi’ oluşuyla vurgulanır. Fahir’le sevgililiği esnasında ‘yat sahibi’ bu adamla tanışan Emma, adamın ‘yat’ temsilindeki servetine tutunarak refaha ulaşmayı ve maddiyatının sunduğu imkânlardan faydalanmayı umar (Tanpınar, 2013b: 106).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Hayri İrdal, çocukluğu ve gençliğindeki sefil vaziyetini kıyafetleri üzerinden betimler. Çocukluğunda yeni ve süslü elbiselere, su

geçirmez potine ve sıcak paltoya sahip olmadığını; diz kapakları yamalı, dirsekleri biraz dışarıya fırlamış olarak gezdiğini; gençliğinde ise “karışık ve yamalı kıyafeti”yle dolaştığını belirtir (Tanpınar, 2013c: 23, 61). Doktor Ramiz de onu Halit Ayarcı’yla tanıştırtırken, “Enteresan adamdır. Kıyafetine bakmayın!” diyerek onun sefilliğini yansıtan kıyafetine vurguda bulunur (Tanpınar, 2013c: 194). Halit Ayarcı’nın saatini göstermek için gittikleri Ermeni saatçi Agop Saatçıyan da Hayri İrdal’ı tepeden tırnağa istihfaf ve merhametle süzüp gözlerini ayaklarına diker (Tanpınar, 2013c: 205).

Aylak Adam’da Ayşe, günlüğünde C.’nin nesneler ve onları birer gösteriş unsuru olarak kullanmak konusundaki düşüncelerini aktarır: C.’ye göre, “Araçları, kullanılmaları gereken amaçtan sürekli olarak değişik amaçlar için kullanmak gösteriştir. Sağlam adamın elinde çevirdiği baston gibi. İnsan başını güneşten korumak için yapılan şapkanın kadın başlarında yarım limon kadar ufalması gibi. Bir yere çabuk gitmek için binilmesi gereken bisiklete, şortlu bacaklarla, caddede gezinti için binmek gibi. Züppeliktir bu, gösteriştir,” (Atılgan, 2016: 106). Görüldüğü üzere C., nesnelerin fonksiyonları dışında statüyü yansıtmaya ve onlar üzerinden gösteriş yapma gibi amaçlarla kullanılmasını eleştirir.

Tutunamayanlar’da arkadaşı Selim’in ölümünün sonrasında onun, annesiyle birlikte kaldığı evi ziyaret eden Turgut, bu evdeki eşyaları gözlemlerken pencereyi tam olarak kapatmayan ve güneşi biraz geçiren perdelerle dikkat eder. Perdenin bazı yerleri solmuş vaziyetteyken bazı yerlerinde de pencereden sızan yağmur sularının izleri vardır. İç monoloğunda Turgut, pencerenin üzerine çıplak bir rayla tutturulan bu perde için “hazin bir belge” değerlendirmesinde bulunur (Atay, 2008: 91). Onun perspektifinde bu perde, evin bütün hâliyle yansıttığı perişanlığı simgelemektedir.

Romanın sonraki bölümlerinde yine iç monoloğunda Turgut, gittiği genelevdeki kadınlardan söz ederken, “Küçük burjuva kadınlara özenirler muhakkak. Onlar gibi, ‘hürmete şayan’ olmak isterler. Yoksa, sol ellerinin yüzük parmağına neden alyans taksınlar?” cümlelerini dile getirir. Burada sol elin yüzün parmağına takılan alyans, anlatıcı tarafından küçük burjuvalığın bir sembolü olarak öne çıkarılır. Aynı satırların devamında mekândaki bir kızın yüzük takmadığı, “henüz, aşâğılık duygusuna kapılmayacak kadar genç” olduğu ifade edilir (Atay, 2008: 281).

Kaldığı otelde üzerine gömlek giyen Turgut, “ceketsiz olmaz: insanı vatandaşla karıştırırlar sonra.” diye düşünür (Atay, 2008: 290-291). Turgut, kıyafetlerin birer gösterge olarak insanlara yüklediği değere dikkat çeker. Nitekim kılık kıyafet, yukarıda yer verilen örneklerde de görüldüğü üzere, insanların statüsünü yansıtan temel öğelerdendir.

Yine *Tutunamayanlar*’da Selim’in günlüğüne yer verildiği satırlarda Selim, Günseli’ye gider, onu evde bulamaz; teyzesine nerede olduğunu tarif ettirip bulunduğu eve gider. Burada evin beyi Rasim Bey’in terliklerini bir statü göstergesi olarak görür: “Evin beyi karşımda oturuyordu: burjuva terliklerini giymiş bir durumda. Ona desem ki: Rasim Bey! Küçük burjuva yaşantınızdan çıkın; birlikte sürünelim...” (Atay, 2008: 625). Roman boyunca Turgut’un da içinden sıyrıldığı ‘küçük burjuva’ sınıfı daima eleştirilir. Burada Selim, ‘tutunamayanlar’ın cephesinden baktığında evin beyinin terliklerini onun burjuva yaşantısını simgeleyen bir nesne olarak konumlandırır ve bu terlikleri rahatlık ve konforun sembolü olarak görür.

Tehlikeli Oyunlar’da Hikmet Benol, evliliği esnasında evlerinde bir misafir yatak odasının varlığından, bu odada kimseyi yatırmanın pek kismet olmadığından söz eder. Ardından, “Duvarlarına takvimler asan evlere bir türlü benzeyemedik. Evinizi daireye çevirdiniz bu takvimlerle, diyordum onlara...” diye ekler (Atay, 2018: 24). Hikmet Benol’un bakış açısında duvarlara asılan takvimin; düzenli, alışıldık ve oturmuş bir yaşantıyı simgelediği söylenebilir.

Yukarıdakine benzer bir örnek olarak Hikmet’in Sevgi’yle evliliği sırasında giydiği pijama dikkat çeker. Hikmet, evli bulunduğu süre zarfında kendisine hürmetkâr davrandıklarını belirttiği Sevgi’nin ailesinin ona kısa gelen bir pijama verdiklerinden söz eder. Eşiyle ayrılığının ertesinde Hikmet, Hüsamettin Albay’a “Sevgi yok, kayınpeder yok, pijama yok -artık mümkün olduğu kadar pijama giymiyorum albayım- yeni bir yaşantı bu. Ev başka, eşyalar farklı” sözlerini dile getirir (Atay, 2018: 33). Hikmet, pijamayı evlilik dâhilinde zaruri olarak giydiği ve düzeni temsil eden bir kıyafet olarak görür; bekârlık günlerini ‘yeni bir yaşantı’ olarak niteler ve evlilik ertesindeki yeni yaşantısında mümkün olduğunca pijama giymediğine dikkat çeker.

Hikmet, sokaklarda dolaşırken gözüne takılan perdeleri açık evleri ve bu evlerdeki ‘üstleri yatak denkleleriyle dolu gardroplar’ı düşünür. Bu yatakların Hikmet nezdinde

işaret ettiği mana, onların Hikmet gibi yalnız misafirler için bulundurulduğudur. Nitekim bekâr hayatı sürdüren Hikmet'in, ona göre her evde bir yatağı vardır. O, kendisi de evli olduğu süreçte yalnız arkadaşları için evinde yataklar bulundurduğundan söz eder (Atay, 2018: 24).

Tuhaf Bir Kadın'da günlüğünün satırlarında Nermin, Tarih bölümünde okuyan Halûk adında bir çocukla tanıştığını, üstü başı döküldüğünden, onun yoksul birisi olduğunun belli olduğunu dile getirir. Bir sonraki sefer Halûk'u yine "aynı kurşun rengi ceket, aynı damalı gömlek ve aynı eğri büğrü pabuçlarla" gördüğünü ifade eder (Erbil, 2023: 9). İdeolojik anlamda sosyalizmi savunan Nermin, evindeki eşyaların bir kısmını halkla yakınlaşmak adına satsa da barındırdığı hatıralar sebebiyle statü bakımından zenginliğe işaret eden piyanoyu satamaz (Erbil, 2023: 138-139).

Fikrimin İnce Gülü'nde Bayram, köyü Ballıhisar'a giderken kolundaki saati öz abiden ileri gördüğü Remzi Abisine hediye etmeyi aklından geçirir. Bu esnada "... kolu saatsiz bir Bayram, ne bileyim, Ballıhisar'da nasıl olur? Çulsuz dönmüşüm gibi karşılaşasınlar da?" diye düşünür. Ardından Mercedes'yle kendisinin köyün ortasında krallar gibi algılanacağını hatırlar ve kendisini rahatlatır (Ağaoğlu, 2021: 227). Kolundaki saatin yurt dışında edinmiş olduğu maddi refahın bir göstergesi olduğunu düşünen Bayram, onun eksikliğiyle 'çulsuz' biri olarak görülebileceği kaygısına kapılır. Bu kaygıdan kendisini yine bir statü göstergesi olarak tutunduğu ve aracılığıyla onaylanmak istediği Mercedes'ini hatırlayarak kurtulur.

Statü bakımından onaylanmayı arzulayan Bayram, Mercedes'i satın alırken satış danışmanının on üç mark fark karşılığında aracına 'özel' deri direksiyon kılıfının eklenebileceği önerisini bu kılıfın temsil ettiğine inandığı 'üstünlük' mertebesinden ötürü geri çeviremez. Söz konusu kılıfın aracın birçok parçasının özel olarak yapıldığına işaret ettiğini belirten satış danışmanına göre, "bu türden direksiyon kılıfları, ancak Mercedes fabrikalarının en üst kademede çalışanları için, onların yakınlarına vermek istedikleri, özel dikkatle yapılmış armağanlık otolara özgüdür" (Ağaoğlu, 2021: 233). Statü bakımından üst seviyedekilerin arabasına on üç marklık bir farkla sahip olmayı cazip bulan Bayram, fırsat olarak sunulan bu teklifi, kendisini 'özel' hissetmek adına kabul eder.

Ölmeye Yatmak'ta Aysel'in okul arkadaşlarından Aydın, hatıra defterinde ilkokul sürecinden söz ederken sınıflarında bulunan Sevil isimli arkadaşından, “Keman çalardı. Yani görgüsüz biri değildi.” ifadeleriyle bahseder. O, romanın ilerleyen sayfalarında yine hatıra defterinde Sevil'in, tanıdığı bütün kızlardan daha medeni olduğunu dile getirir (Ağaoğlu, 2020a: 42, 87-88). Aydın, bir enstrüman olarak kemanı statü göstergesi olarak görür; kibar ve medeni bulduğu Sevil'in keman çalmasıyla ilişkili olarak onun görgüsüz olmadığını düşünür.

Kıyafetlerin statülerin birer sembolü olmasına paralel bir şekilde Aysel, evinde çıplak dolaşan Engin'i açık pencereden komşuların görmüş olma olasılığını düşünürken “Çıplakken bir matbaa işçisini bir öğrenciden, bir efendiyi bir uşaktan, bir zorbayı bir âşıktan nasıl ayırdedebilirsiniz?” cümlesini sarf eder (Ağaoğlu, 2020a: 69). Kıyafetlerin insanın kim olduğuna dair ipucu sunmasına dikkat çeker. İlerleyen sayfalarda, Ankara'da bulunan Ali, bankaların kapılarından girip çıkanları gözlemlerken onların statülerini kılık kıyafetleri üzerinden tespit eder:

“Yüksek memurları çizgili koyu renk kumaştan dikilmiş kruvaze elbiselerinden, sıçan rengi ağır paltolarından, küçük kara, gölge bıyıklarından; ama daha çok boyunlarını tutuş biçimlerinden tanıyor. Küçük memurları, daktiloları, kâtipleri, odacıları ve banka müşterilerini; hepsini birbirinden ayırabiliyor.” (Ağaoğlu, 2020a: 99).

Yukarıdakine benzer olarak, kıyafetlerin kendisinin yanı sıra onları kullanım şekilleri de statüler hakkında fikir uyandırabilir. Öğrencilik zamanları hakkında bilgi veren Aysel, Melahat Öğretmen'in onu bir köylü kızı olarak görevlendirmesini, herkesin önlüklerinin dizinin üstündeyken kendisinininkinin dizinin altında olmasıyla ilişkili görür. Okulda kendisini hâlâ köylü olarak gördüklerini düşünür (Ağaoğlu, 2020a: 98).

Aysel, pedikür yaptırırken Gönül'ün, sağ elinin tırnaklarını kısalttırmak isteyip istemediğini sorması üzerine, soruya “evet,” olarak yanıt verip ardından “Yazı makinesinin tuşlarına hep dikey vuruyorum. Uzun olursa çatır çatır kırılıyorlar.” dediğini belirtir. Bu cevabına yönelik ise “Böyle yazı, yazı makinesi, kitap vb. gibi işlerle uğraştığımı sağa sola çıtlatmaktan zevk duyarım.” açıklamasında bulunur (Ağaoğlu, 2020a: 194). Aysel'in yazı makinesi ve kitap gibi nesnelerle uğraştığını belli etme çabası,

onun üniversite hocalığı, dolayısıyla mesleğiyle de ilişkili olan bu nesneler üzerinden bilgili ve kültürlü olmasını yansıtmaya çalıştığını gösterir.

Okuma eyleminin çevrede saygı uyandırmasıyla bağlantılı olarak okuma eylemine aracılık eden nesneler de birer statü göstergesi olarak öne çıkar. Romanda anlatıcı-yazar, Ali'nin sokakta gazete okuyarak yürüyen bazı beyler gördüğünden, bunun onlara üstün bir görünüm verip onları Hergele'deki bütün insanlardan ayırdığından söz eder (Ağaoğlu, 2020a: 322).

Ankara'da elinde tenis raketiyle ilkokuldan arkadaşı Aydın'a rastlayan Aysel için anlatıcı-yazar, "... artık, tenis oynayan bir Cumhuriyet çocuğunu önemsememezlik edemez." çıkarımında bulunur. Aydın'ın taşıdığı tenis raketi burada bir sembol nesne olarak öne çıkar. Anlatıcı-yazar da tenisin başkentte o zamanlar ender ve yepyeni bir şey olduğunu belirtip "Elinde bir raket dolaştıran her genç kız, her genç erkek, ilgi çekicidir. Övünçlü, övülesi..." sözlerini sarf eder (Ağaoğlu, 2020a: 231).

İnsanlar statülerinin göstergesi olarak kıymetli takılar takarken, bunlar üzerinden gösteriş yapmayı da amaçlamaktadırlar. *Bir Düğün Gecesi*'nde Tezel'in düğüne gelen bir kadının boynundaki "dört ayrı kalınlıkta ve hiç kullanılmamış parlaklıkta dört sıra altın zincir"e dikkat etmesi ve abartılı bulduğu bu görüntüyü Ömer'e aktarması söz konusu durumla ilgilidir. İlerleyen satırlarda Ömer de Tezel'e hak vererek bu kadını "altın zincire vurulmuş bir kürek mahkûmu" olarak niteler (Ağaoğlu, 2020b: 11-12). Ömer, kayınvalidesi Fitnat Hanım hakkındaki dikkatlerini sunarken, "belli bir soyun sopun arması"na benzettiği "inceli kalınlı altın zincirlerden" düğündeki çoğu kadın gibi kayınvalidesinin de takmış olduğunu belirtir (Ağaoğlu, 2020b: 165).

Romanın gelini Ayşen'in annesi Müjgan Hanım, anlatıcı olduğu kısımda dünürü Nuriye Hanım'ı geçmişî üzerinden olumsuzlarken, "Dün koskoca bir mebus kıızıyken, bugün de İlhan'ın karısıyken ben, bir zamanların şalvarlı, başörtülü Nuriye'sini takar mıyım?" sözleriyle onun geçmişteki statüsünün bir göstergesi olan kıyafetlerine vurgu yapar (Ağaoğlu, 2020b: 13). Müjgan Hanım, geçmişini bildiği Nuriye Hanım'ın, geçmişte kullandığı başörtüsü ve giydiği şalvarı modernlik ve sosyetikliğin dışında unsurlar olarak görür.

Yukarıdakine benzer bir örnek, romanın ilerleyen satırlarında bu kez Nuriye Hanım'ın kardeşi Ayten Hanım özelinde görülür: Ömer, anlatıcı olduğu kısımda, romanın

henüz başlarında “brokarlı, etollü...” olarak işaret edilen Ayten Hanım için, “... dünün şalvarlısı, bugünün Amerikan vatandaşı Eytın Hanım...” sözleriyle onun geçmiş ve şimdideki hâlini değişen statüsü üzerinden kıyaslar. Devamında Ayten Hanım, piste oynamak için çıkarken boynundan havaya kaldırdığı “dört sıra Japon incisi” de onun değişen statüsünün bir işareti olarak yorumlanabilir (Ağaoğlu, 2020b: 13, 345, 348).

Bir devrimci olan Ayşen, Ömer’e annesi Müjgan Hanım ve annesi gibiler hakkındaki eleştirel dikkatlerini aktarırken onların parmaklarındaki pırlanta, elmas ve “her yıl değiştirilmiş, her yıl yeniden edinilmiş, her yıl birbirleriyle yarışarak vitrinlere yeni konmuş yeni taşlardan, beyaz ya da sarı altından evlilik yüzükleri”nden söz eder (Ağaoğlu, 2020b: 16). Ayşen’in burada sözünü ettiği ve devrimci dikkatiyle vurguladığı unsurlar, sosyete mensup olan annesinin ve annesi gibi olan diğer kadınların sosyetiklik ve zenginliklerinin gösteriş dolu işaretleridir.

Anlatıcı olarak bilincini yansıttığı satırlarda annesi Müjgan Hanım’ın kendisini okuldan ve arkadaşlarıyla beraber vakit geçirdiği mekânlardan almasından rahatsızlık duyduğunu belirten Ayşen, bu rahatsızlığını, “Gelme anne, gelme bir daha o arabayla, boynundaki o zincirler, inciler mincilerle fakültenin kapısına! Oturduğumuz kahvelere damlayıp durma!..” sözleriyle ifade eder (Ağaoğlu, 2020b: 288). Ayşen’in ailesinin varlıklı oluşu, onun devrimci profiliyle uyuşmadığından o, annesinin, statüsünün göstergeleri olan arabası ve takılarıyla arkadaşlarına gözükmesini istemez.

Ayşen, anneannesinin cenazesine giderken babaannesi Fitnat Hanım’ın, Ömer’in onu taksiyle götürmesini istemeyip oğlu İlhan’ın bırakmasını istemesini, oğlunun cıvıltılı arabasında görünmek istemesine yorar. Ayşen, arabaya ve dolayısıyla gösterişe karşı kendisinin aksi bir tavır sergilediğini gördüğü babaannesine karşı bu davranışından ötürü içinde bir şey eksildiğini ve Ömer abisi ile Aysel halası karşısında utandığını dile getirir (Ağaoğlu, 2020b: 291).

Üniversitedeki arkadaş çevresinden Zehra hakkında düşüncelere dalan ve onun kimin nesi olduğunu sorgulayan Ayşen, arkadaşının Adana’dan bir işçinin yahut pamuk tarlalarında çalışan bir ırgatın kızı olup olamayacağına dair tahminde bulunurken onun şetlant süveter giymesi ve altı ayda bir gözlük değiştirmesini düşündüğünde tahminindeki tutarsızlığı fark eder (Ağaoğlu, 2020b: 311). Zehra’nın kılık kıyafetini göz önünde bulunduran Ayşen, onun statü bakımından bir işçinin kızı olamayacağını düşünür.

Bir arabaya sahip olmanın statü bakımından varlıklı oluşı işaret etmesiyle ve varlıklı oluşun devrimci profile aykırılık teşkil etmesiyle ilişkili olarak Tezel, anlatıcı olarak bilincini yansıttığı satırlarda eski eşi Oktay'ın arabasını gündeme getirir. O, Oktay'ın, babasının hediye ettiği bu arabayı altında keyif için tutmadığını belirttiğinden ve bu arabayla “bir işbirlikçiyi, bir bankacıyı ya da Silahlı Kuvvetler komutanını -daha sonra başbakanı da- kaçırmayı düş”leyip durduğundan, böylece sahip olduğu bu nesne için devrimci bir kılıf bulduğundan söz eder (Ağaoğlu, 2020b: 62).

Üniversitede akademisyen olan Ömer'in “kalın çerçeveli gözlükleri” roman boyunca sıklıkla anılır. Ömer'in kendisi “Kalın çerçeveli gözlüklerimi düzeltiyorum.” cümlesiyle bu gözlüğü öne çıkarır (Ağaoğlu, 2020b: 117). Ayşen de anlatıcı olduğu kısımda Ömer'le ilgili sarf ettiği cümlelerde onu daima kalın çerçeveli gözlükleriyle betimler:

“Ona son kez fakülte kapısında rastlamıştım. Bana uzak bakmıştı. Belki kalın çerçeveli gözlüklerinden ötürü bana öyle gelmiştir.”; “Ömer Abi'nin dalgın bakışlarına -yoksa kalın çerçeveli gözlüklerden mi öyle görünüyor?- bir ışık düşüyor...”; “Kalın çerçeveli gözlükler ardındaki bakıştan titremem bir aşk mıydı gerçekten?”; “Ömer Abi evde de takıyor mudur o kalın çerçeveli güzel... Gözlük işte canım, gözlüklerini?” (Ağaoğlu, 2020b: 303, 304, 307, 319).

Ömer'in kalın çerçeveli gözlükleri, onun hocalık profiline uygun ve bu profili tamamlayan bir nesnedir. Nitekim vaktinin büyük bölümünü okuma, öğrenme ve yazmaya ayıran bir üniversite hocasının gözlerini yorması, bozması ve ardından zorunlu bir aksesuar olarak gözlüğe yönelmesi kaçınılmazdır. Buna benzer bir şekilde *Hayır* romanında da Engin'in akıl hastanesinde rastladığı kitap okumakta olan blucinli delikanlının sıra dışı görünümü ve eylemlerine karşın kalın ve güzel çerçeveli gözlüklerinin, onun yüzüne derin bilgilerle yüklü bir anlam verdiği belirtilir (Ağaoğlu, 2020c: 157).

Müjgan ve eşi İlhan'ın, düğüne memleketlileri olarak gelen teyze ve amcaların kılık kıyafetlerinden ötürü onlardan rahatsızlık duydukları görülür. Kendilerini modern ve ilerici olarak tanımlayan bu karı koca, düğünün gerçekleştiği Anadolu Kulübü'ne memleketlerinden gelen misafirlerin başlarındaki takke, başörtüsü ve üzerlerindeki

kıyafetlerden ötürü göz önünde bulunmalarını istemezler. İlhan, duyduğu rahatsızlığı, “İlahi hacı baba e mi? Yahu bir koca kentte, Anadolu Kulübü gibi koskoca yerde düğüne geliyorsun. Başından şu hacı takkesini çıkaramaz mısın? Karının, kızının başından şu örtüleri attıramaz mısın? E peki, yapamazsan, bari şöyle geri dur, desene... Baksana herkes nasıl giyinmiş. İnsan biraz çekinir, değil mi?” sözleriyle dile getirir (Ağaoğlu, 2020b: 224). İlhan ve Müjgan’dın duyduğu bu rahatsızlık, misafirlerinin kılık kıyafetlerinin onların statülerinin birer yansıması olması ve bu yansımanın kendilerinin modernliklerine gölge düşürmesiyle ilişkilidir.

Fikrimin İnce Gülü’nde bir biçerdöver yüzünden kaza yapıp aracıyla ekin tarlasına uçan Bayram, biçerdöveri kullanan kişiyi göremese de bir beyin biçerdöverini asfatta asla kendisi sürmeyeceğini düşündüğünden sürücüyü Eskişehir beylerinin ‘kapı kulu’ olarak nitelendirir. Ona göre, “asfaltta bir bey, anca özel taksisini sürer”. Dolayısıyla, bu kişi bir “yanaşma”dır (Ağaoğlu, 2021: 269-270).

Her Gece Bodrum’da arkadaşlarıyla tatile Bodrum’a gelen Cem, kalenin karşısına demirlemiş Kirke adında bir tekneyi görür. Milyonluk bir tekne olduğunu düşündüğü bu tekneyi zengin yaşantısıyla ilişkili bulduğu için olumsuz bir şekilde algılar. Tekneden inen kadının³³ elinde tuttuğu “mor, goblen kadife çanta”, gerek mor rengin lüks ve zenginliği çağrıştırması bakımından gerekse sahibinin zenginliğiyle ilişkili olarak romanda bir sembol olarak yer alır ve elinde yer aldığı kadının statüsünü yansıtır. Cem’e göre kadının elindeki bu çanta, zenginlerin yanlarından hiç ayırmadıkları paralarını taşımaktadır. Sonrasında Cem bu tekneyi ne zaman düşünse içindeki kadınla birlikte mor goblen çantayı da düşünür. Çantayla beraber tekne de bir statü göstergesidir. Anlatıcı, burada tekne yaptıranların zengin insanlar olduğunu, bundan dolayı pansiyonda kalmadıklarını ifade eder (İleri, 2014a: 15, 24, 32, 53).

Romanın ilerleyen kısımlarında Kirke özelinde Cem’in zenginlere olan nefreti anlatılırken, onun bu nefretinin çocukluğunda başladığı belirtilir. Çocukluğunda arkadaşlarının oynadıkları elektrikli trenler, sonra bu trenlerin son model otomobillere dönüşümü onun nefretinin başlangıcı ve devamını temsil eder (İleri, 2014a: 73). Gerek

³³ Sonradan Murat ve Tarık, teknenin kaptanı Haydar’la tanışır. Haydar onları bu teknenin sahibi Betigül’le tanıştırır.

oyuncak trenler gerekse sonraları edinilen son model otomobiller, statü bakımından zengin tabakaya ait unsurlar olarak dikkat çeker.

Bodrum'a tatile gelen ve bu tatilde Cem'lerle tanışarak romanın olay örgüsüne dâhil olan Emine, tatil dönüşü otobüslerin kalktığı alana gider. Onun dikkatiyle bekleme alanındakileri betimleyen anlatıcı, Bodrum'dan İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlere dönecek olanların giyim kuşamlarından ayırt edildiklerini; Milas'ta vs. inecek yerli halkın kadınlarının başörtülü olduğunu, erkeklerinin filtresiz sigara içtiğini ifade eder (İleri, 2014a: 215).

Ölüm İlişkileri'nde yolda park edilmiş yabancı plakalı bir Mercedes otomobil gören Emre, arabanın arkasında 1977 tarihli plastik çıkartmanın özellikle korunduğuna dikkat eder ve "görgüsüzlüğün, basitliğin böylesi," diye düşünür. Ona göre bu otomobilin sahibi, açıkça o yılın modelinden alabilecek denli zenginim demek istemektedir (İleri, 1989: 196).

Cehennem Kraliçesi'nde Şadiye'nin odağında kürk giymenin o dönemde statü göstergesi olduğu, bundan ötürü işçi ve gündelikçi kadınların kürk düşmanı oldukları; sosyalistler, proleterya ve işçi sınıfından yana olduklarını söylemeler de çoğunun kürk mantosunun bulunduğu belirtilir. Bununla ilişkili olarak ilerleyen sayfalarda çiçekçilerde yeni bir akım başladığı, birtakım cam kavanozlar içinde çeşit çeşit bitkiler yetiştirip toprağın üstünü pembe beyaz çakıl taşlarıyla bezedikleri, 850 lira bedelle satılan bu süsleri ancak çeşit çeşit renardları (tilki kürkü) olan bir kadının alabileceği dile getirilir (İleri, 2014b: 236, 242).

Romanın devam eden sayfalarında Şadiye, bu kez kıyafetler üzerinden kendisiyle Betigül'ü karşılaştırır. Usta terzilerin moda evleri pahalı olduğundan sırtındaki giysinin iyi bir terzi elinden çıkmadığını; ancak Betigül için bir giysi ve bir döpiyesin hiçbir şey olduğunu, kim bilir gardırobunda kullanmadığı ne çok giysi ve tuvalet olduğunu düşünür (İleri, 2014b: 265).

Bir Akşam Alacası'nda Emre, Cemal Fazıl ve Göksel birlikte bulundukları sırada Türk bayrağına sarılı bir tabut görürler. Göksel, tabutun Türk bayrağına sarılmasıyla ilişkili olarak ölen kişinin "faşist" olduğunu ima eder (İleri, 2010: 92-93). 1980 darbesinin biraz öncesinde yayımlanan ve bu darbeye giden siyasi süreci işleyen romanda sağcı/ülkücü olan kimseler, karşıt grup solcular nezdinde faşist olarak değerlendirilirler.

Göksel'in Türk bayrağına sarılı tabuttaki kimse hakkında böyle bir tahmin yürütmesi, bu durumla ilişkilidir.

Romanın sonraki sayfalarında Emre, trende seyahat ederken gençlerden oluşan bir topluluk ona zorla “sağcı militan [bir] gazete” satar. Ekremlere vardığında -durumdan haberdar olmayan- arkadaşları onun sağcı bir gazeteyi okumasına şaşırırlar (İleri, 2010: 267). Zaman olarak 1980 darbesine giden sürecin anlatıldığı romanda, gazete ve dergiler siyasi bir düşüncenin sembolü rolündedir.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Ömer, milletvekili olan Muhtar Bey'lerin evini ziyaret ettiğinde, Muhtar Bey yurt dışından dönen Ömer'e, “Peki bizi nasıl görüyorlar orada?” diye sorar. Bu soruyu Ömer, “Bizi hâlâ fesli, haremlî, çarşafli bir memleket olarak görüyorlar...” diyerek yanıtlar (Pamuk, 2020a: 117). Ömer'in sıraladığı unsurlar, Batılı nezdinde ‘medeni’ olmamanın ve gelişmemişliğin birer işaretidir. Batı, Doğu'yu ve bir Doğu toplumu olarak nitelediği Türkiye'yi, zihniyetle ilişkili gördüğü kılık kıyafet üzerinden bir statüye yerleştirir.

Ömer'le Refik arasında gerçekleşen bir diyalogda Ömer'in alçakgönüllülükten söz etmesinin üzerine arkadaşları Muhittin kahkaha atarak, “Alçakgönüllülük? Peki ya bu salon? Ya bu eşya?” der ve salonu, piyana odasını, sedef takımları, evin eşyalarını gösterir. Kahkahasını sürdürerek insanın bu eşyaların arasında nasıl alçakgönüllü olabileceğini sorgular (Pamuk, 2020a: 125-126). İnsanın sahip olduğu eşyalar, bu eşyaların çeşit ve kıymeti, onun yaşam standardıyla birlikte kişilik özellikleri hakkında da bilgi verebilir. Burada Muhittin, evdeki eşyalar ve bu eşyaların tesis ettiği şatafat üzerinden dem vurarak Ömer'in alçakgönüllülükten söz etmesini yadırgar.

Romanda Cevdet Bey'in ölümünün ardından eşi Nigân Hanım'ın üzerinde siyah bir palto, başında siyah ve tüllü bir şapka bulunduğu bilgisi verilir. Ardından Nigân Hanım'ın bir keresinde geleneklerine pek düşkün bir akrabaya “cenaze törenlerinde koyu elbise giymenin Hristiyan'ca bir davranış olmadığını, yalnızca bir saygı ve ağırbaşlılık işareti olduğunu” söylediği belirtilir (Pamuk, 2020a: 198-199). Görülen örnekte renklerin sembolize ettiği anlam söz konusudur. Nitekim cenaze törenlerinde, duyulan hüznün ve yaşanan yasla ilişkili olarak genelde siyah olmak üzere koyu renkli elbiseler giymek bir âdettir.

Ömer, arkadaşı Muhittin’e Ankara’da Samim’i gördüğünü, Samim’in Mühendis Mektebi’ndeysen kendilerinden korktuğunu söylediğini belirtir ve “Neden acaba?” diye sorar. Muhittin, Ömer’e “Senin kıyafetinden çekiniyordu herhalde!” diye gerekçe sunduktan sonra, “Hep şık gelirdin sen okula... Piponla, o züppe kıyafetinle o yoksul çocukta eziklik uyandırman kadar doğal bir şey olamaz!” diyerek bu gerekçesine açıklık getirir (Pamuk, 2020a: 461). Muhittin, burada Ömer’in kılık kıyafetiyle varlıklı bir profil sergilediğini ve bu profilin yoksul olan Samim’in kendileriyle arasına mesafe koymasına yol açtığını düşünür.

Romanın ilerleyen kısımlarında Ahmet ve arkadaşı İlknur, Ahmet’in babası Refik’in hatıra defterleri üzerine sohbet ederken, bu defterleri okuyan İlknur, Refik’in Ömer adında bir arkadaşından söz ettiğinden bahseder ve Ömer hakkındaki merakını dile getirir. Ahmet, arkadaşına Ömer hakkında bilgi verdikten sonra onların galiba zengin olduklarından, nitekim annesinin, Ömer’in eşinin taktığı inci gerdanlık ve yüzükten söz ettiğini ifade eder (Pamuk, 2020a: 558). Görüldüğü üzere Ahmet, babasının arkadaşı Ömer’in maddi durumunu ve statüsünü, eşinin taktığı takılar üzerinden değerlendirir ve onları ‘zengin’ olarak niteler.

Sessiz Ev’de Metin, denize girmek üzere arkadaşlarıyla beraber Ceylanlara gittiğinde, orada hep beraber sohbet ederlerken arkadaşları Fikret, bir tekneyle gelir. Metin, romanın bu kısmında anlatıcı olarak Fikret hakkındaki düşüncelerini “Çirkin ve aptal olursan, hiç olmazsa sestten hızlı giden bir teknen ve ondan daha hızlı giden bir arabanla bir kişiliğin sahibi olmalısın ki kızlar yüzüne baksınlar.” sözleriyle ifade eder (Pamuk, 2020b: 46). Bu düşüncelerinde Metin, Fikret’in gerek fizikî görünüş gerekse donanım itibarıyla var edemediği kişiliğini ancak sahip olduğu nesneler aracılığıyla elde ettiğini ve statüsünü bu nesnelere dayanarak inşa ettiğini açıklamaya çalışır.

Recep’in yeğeni Hasan, dışarıda yürürken geçen arabalara durmaları ve onu gideceği yere bırakmaları için işaret eder; ancak hiçbirini durmaz. Hasan, “... altında böyle araba olanda artık vicdan kalmamış” olacağını düşünür. Devamında Tahsinlerin bulunduğu yere vardığında Tahsin’in kiraz satan babasının kendisini “saatte 100 kilometre ile lüks araba süren ve birden fren yapıp kilosu 80 liradan 5 kilo kirazı hemen alıveren biri olmadığı” için görmezden geldiğini belirtir (Pamuk, 2020b: 67). Hasan’ın statülerle doğrudan ilişkili gördüğü araba, hem başkalarını tanımlamasında hem de

kendisinin bulunduğu pozisyonu anlamlandırmasında etkilidir. Nitekim lüks arabaya sahip olanları vicdansız olarak niteleyen Hasan, kendisinin başkalarından göremediği değeri de arabasız oluşuyla ilişkilendirir.

Recep'in çarşıya giderken rastladığı Nevzat'ın bahçıvanlık ve sütten kazandığı parayla satın aldığı motosikletini bir gösteriş unsuru olarak kullandığı görülür. Anlatıcı-yazar, Nevzat'ın motosikletiyle övündüğü ve gürültüsüyle bütün mahalleyi birbirine kattığı bilgisini verir (Pamuk, 2020b: 100-101).

Metin, diskoteğe gideceği zaman ağabeyi Faruk, istiyorsa arabayı alabileceğini dile getirir. Metin, gerekirse gelip alacağını ifade ettikten sonra Faruk, kardeşine “Benim döküntü Anadol burada çok şey kaçıyor demiştin, değil mi?” diye sorar (Pamuk, 2020b: 111). Metin'in, ağabeyinin arabası hakkındaki olumsuz düşüncesi, insanların kullandığı nesnelerin onların statüsünü yansıtır olmalarıyla ilişkilidir. Faruk'a nazaran daha genç olan Metin'in, gençliğinin de tesiriyle bu arabayla çevrede uyandıracak izlenimi önemseydiği ve arabaya işlevsel bir dikkatle bakmadığı görülür.

Ağabeyi Faruk'un, çürük arabasını kendisine her verişinde onu iğnelediğini düşünen Metin, ağabeyiyle beraber babaannesinin evinde bulunan herkesi, bu evde kullandıkları eşyalar üzerinden eleştirir: Onların satılsa en az beş milyon edecek bir arsanın üzerinde oturmalarına rağmen yemeklerini yedikleri tabakların kırık olduğunu, çatal bıçakların birbirini tutmadığını, tuzluk olarak cücenin (Recep) paslı çiviyle kapağını deldiği eski bir ilaç şişesini kullandıklarını belirtir (Pamuk, 2020b: 111-112). Dolayısıyla maddi olarak kıymetli bir arsa üzerinde yaşayan bu insanların statülerine uygun bir görüntü sunmadıklarını, varlıklı oluşlarına aykırı bir hayat sürdürdüklerini dile getirir.

Hasan, platonik olarak sevdiği Nilgün'ün çantasından onun tarağını çalar. Arkadaşı Serdar, ondaki tarağı fark ettiğinde bu tarağın Nilgün'ün tarağı olduğuna inanmaz; ucuz olduğunu düşündüğü bu tarağı sosyetik olarak nitelendirdiği Nilgün gibi kızların kullanmayacağına kanaat getirir (Pamuk, 2020b: 131). Burada, maddi açıdan ucuz nesnelerin fakir insanlarla, pahalı nesnelerin ise zengin insanlarla özdeşleştirilmesine örnek bir düşünce biçimi söz konusudur.

Arkadaşı Mustafa'ya hoşlandığı kız Nilgün hakkında bilgi veren Hasan, Nilgün'ün okuduğu gazeteye vurgu yaparak onun komünist olduğu çıkarımında bulunur. Hasan, Nilgün'ün bir bakkaldan her sabah bir *Cumhuriyet* aldığını, başka gazete almadığını

arkadaşı Mustafa'ya aktarır. Ardından Hasan ve Mustafa birlikte gidip bakkaldaki bünyesinde çıplak kadın resimleri olan “haftalık aşağılık dergi”lerle beraber bütün *Cumhuriyet* gazetelerini imha ederler (Pamuk, 2020b: 151-153, 176) Burada *Cumhuriyet* gazetesinin, roman dünyasındaki kişilerce bir sembol olarak algılandığı dikkat çeker.

Romanın ilerleyen sayfalarında Nilgün, babaannelerinin evinde hizmetli olarak bulunan Recep'e, onun neden gülmediğini sorduktan sonra, daima ciddi olduğunu ve ciddi adamlar gibi kravat taktığını belirtir (Pamuk, 2020b: 225). Klasik giyime ait bir aksesuar olan kravatın ciddiyet ve resmiyeti sembolize ettiği bilinir. Nilgün, babaannesinin evinde hizmetli olarak bulunan Recep'in ciddiyetini sorgularken onun 'ciddi adam'lıktan uzak bu işinde kravat takmasını ise yadırgar.

Masumiyet Müzesi'nde Kemal'in arkadaşı Zaim'in Playboy amblemlili çakmağı, onun kişiliğini yansıtan bir nesne olarak dikkat çeker. Romanda Kemal'in nişanlısı Sibel'in, Zaim'i “fazla gösteriş meraklısı, fazla çapkın ve ‘bayağı’” olduğu için sevmediği, onun Playboy amblemlili çakmağıyla kızların sigaralarını yakmasını çok ‘banal’ bulduğu belirtilir. Playboy ambleminde yer alan tavşanın çapkınlık ve cinselliği çağrıştırdığı göz önünde bulundurulduğunda, Zaim'in, karakterini simgeleyen bir çakmak kullanmayı tercih ettiği görülür. Nitekim romanda, Zaim'in asla evlenmeyeceği küçük artist ve mankenlerle birlikte olduğu, doğru düzgün kızlarla da sonu olmayan ilişkiler kurduğu ifade edilir (Pamuk, 2019b: 31).

Zaim'in trafik kazasında ölen eski sevgilisi Belkıs'ın annesinin taktığı başörtüsü de romanda bir statü göstergesi olarak öne çıkar. Kızın hikâyesini Sibel'e anlatan Kemal, yoksul bir aileye mensup olan Belkıs'ın, sosyeteye girmesinin ardından, düşmanlarınca annesinin başörtüsünün onu aşağılamak için anlatıldığını dile getirir (Pamuk, 2019b: 76). Burada Belkıs'ın çevresindeki insanların, başörtüsünü sosyoekonomik bakımdan bir statü göstergesi olarak algıladıkları dikkat çeker.

Sibel'le nişan töreni ve nişana gelenler hakkında bilgi veren Kemal, nişana davetli olmadığı hâlde pastaneyi kullanmak amaçlı mekâna gelen Lüks Şermin'den söz eder. “İstanbul'un (belki de İslam âleminin) tek kadın pezevengi” olarak tanıttığı bu kadının boynundaki mor fuların onun ticari sembolü olduğundan, bir bıçak yarasını sakladığı için boynundan hiç çıkarmadığından bahseder (Pamuk, 2019b: 104).

Gece’de 12 Mart Muhtırası’na ve 1980 darbesine şahit olan Bilge Karasu, dönemin kaos, korku ve gerilim iklimini ve bu unsurların meydana getirdiği tekinsizlik hissini betimlerken nesnelerin sembolik hâllerini kullanır. Romanda gecenin işçileri, ellerinde korkutucu aletlerle geceyi hazırlamaya başlar ve sokaklarda gezinirler. Söz konusu aletler şöyle tasvir edilir:

“Demirden yapılmıştır bu âletler; güzel sepilenmiş derilerden kesilmiş, seçkin ağaç türlerinden yontulmuş, esnek reçinelerden dökülmüştür. Dövmeğe, yırtmağa, delmeğe, kıştırmağa, burmağa, koparmağa yararlar. Yakmağa, kırmağa da.

Özellikle genç gövdeler üzerinde çalışmak için düşünülp tasarlanmış, gerçekleştirilmiştir bu âletler.” (Karasu, 2020: 19-20).

Gecenin işçilerinin başlıkları da semboliktir. Bu başlıkların arkaları, saçları ve enseyi örtecek denli geniş; yanları, yalnızca kulak memelerini açıkta bırakacak kadar uzun; önleri, takanın gözlerini kapatacak kadar aşağıdadır. Bu sayede gecenin işçileri, sakal ve bıyıklarıyla da birlikte birbirlerinden ayırt edilemezler. Onların böyle olmalarındaki amacı anlatıcı, “İstenen, tanınmamaları; görevlerinin ürkütücülüğünden başka bir şey düşündürmemeleri.” sözleriyle dile getirir (Karasu, 2020: 25-26).

Söz konusu işçiler arasında zincir, sopa, kamçı ve ip taşımayan bir grup yer alır. Onlar da koltuk altlarında şiş kadar ince bir kama bulundurur ve bunu âdeta etlerinin bir parçası hâline getirirler. Anlatıcı, onların asıl görevinin duvarlara, kapılara, direklere, yollara, taşa ve tahtaya “Gece Gelecek” yazmaları olduğunu belirtir (Karasu, 2020: 43).

Anılan korkutucu nesneleri yalnızca gecenin işçileri kullanmaz. “Kesen çarpan çürüten çökerten kanatan yırtan kıran yıkan” her türlü nesne, bu ortamda peynir ekmek gibi alınıp satılır (Karasu, 2020: 50). Anlatıcı, bu nesneleri gecenin işçileri dışında kullananları doğrudan belirtmese de dönemin siyasi atmosferi düşünüldüğünde sokaktaki grupların kastedildiği anlaşılır. Diğer taraftan, gecenin işçilerinin ellerindeki “tuhaf -kısa ama belik gibi örülmüş, enli- zincirleri” salladıkça havanın vaktinden önce kararmaya başladığı dikkat çeker (Karasu, 2020: 71).

Kumru ile Kumru’da Kumru’nun buzdolabı alma sürecine girdikten sonra eşi ve çevresi nezdinde bir saygınlık kazandığı görülür. Kumru’nun buzdolabına olan ilgi ve alakası ona konum kazandırırken, çevresinin ona karşı sempatisinin de artmasını sağlar.

Pehlivan'ın Kumru'ya bakış açısının değişimi romanda “Kumru'yu görür görmez beğenmişti, evlendikten sonra da hep hoşlanmıştı ondan, bir-iki haylazlık, bir-iki erkeklik gösterisi bir yana bırakılırsa onu hep hoş tuttuğu da söylenebilirdi; ama şimdi, onun bu buzdolabı tutkusu doruğuna ulaştıktan sonra, kendisini de bir acayip tutkudur sarmıştı: artık deli gibi vurgundu karısına, onu yere göğe sığdıramıyordu.” cümleleriyle anlatılır. O, eşinin “bakışlarından devinimlerine, gözlerinin parıltısından yüzüne, göğsüne, kalçalarına, ellerine ve ayaklarına varıncaya kadar her şeyinde buzdolabının kapıdan girişinden önce hiç mi hiç görmediği bir güzellik, bir çekicilik, bir canlılık bulu”r (Yücel, 2022: 69, 95).

Buzdolabının kendisine bir saygınlık kazandırdığının Kumru'nun kendisi de farkındadır. O, buzdolabına sahip olmadan önce eşi Pehlivan'ın terli olması ve pis kokması karşısında bir tepki vermez yahut şart koşmazken, buzdolabını edinme sürecinde kocası kendisiyle cinsel birliktelik yaşamak istediğinde onun önce yıkanmasını şart koşar. Pehlivan, bu şart karşısında direnmez, kalorifer dairesine gidip ucundan soğuk su akan bir hortumla dişleri birbirine vurarak yıkanır. Kumru, buzdolabı için kızı Sultan'a vurduğunda da Pehlivan, Kumru'ya şiddet uygulamak için hareketlenir; ancak elini kolunu bağlayan bir güç varmışçasına donup kalır. Devamında, dolabın hor kullanılmaya devam edilmesi hâlinde çocuklarını ve eşini bırakıp baba evine gitmeyle tehdit ettiğinde de eşine öfkeyle değil sakinlikle yaklaşır; “bu dolabın bir şeyleri dönüşsüz bir biçimde değiştirdiğini, artık bu küçük kadına karşı koymanın olanaksız olduğunu” ve “bu buzdolabı eve geldikten sonra, Kumru'nun başka bir kadına dönüştüğünü”, hem güzelleşip hem akıllandığını düşünür (Yücel, 2022: 102, 106-109, 128)

Kumru'nun buzdolabı tutkusu, zamanla çevresinde de ilgi oluşturur. Günay Apartmanı'nın kapısının önünde o, güzel bir gelinden söz edencesine Tuna Hanım'ın buzdolabının içini ve dışını anlatırken, sokaktaki diğer apartmanların kapıcıları, bu kapıcıların eşleri ve çocukları; bütün işlerini bırakarak Kumru'yu dikkatle dinler, ardından kendi aralarında -Recep Efendi hariç- onu eskisine nazaran dili açılmış, daha da güzelleşmiş; bakmaya ve dinlemeye doyum bulup arkasından hayranlıkla söz ederler. Kumru'nun yalnızca kapıcı çevresi değil, evlerine temizliğe gittiği kadınlar da işlerini güçlerini bırakıp onun dolap öyküsünü ilgiyle dinlerler. Tuna Hanım, Kumru'yu eskisinden daha fazla sever bir hâle gelir. İşini gücünü bırakıp onunla buzdolabı söyleşilerine girer, Kumru'nun Orta Anadolu ağzıyla konuşmasını bir ezgi gibi dinler.

Mahalledekiler de Kumru’yu değişmiş olarak görüp arkasından “Bu kadın çok güzelleşti, yürüyüşü bile değişti!” derler. Anlatıcı-yazara göre Kumru’nun buzdolabı düşünden, yüzüne ve bedenine de bir şeyler yansımıştır. Bilal dayı da yeni buzdolabının Kumru’yu değiştirdiğini düşünür (Yücel, 2022: 68-70, 74, 151).

Romanda Kumruların evinde yer alan döner müdür koltuğu da bir statü göstergesi olarak dikkat çeker. Kumru, eşinin 11 numarada oturan Talip beyden satın aldığı, başka hiçbir kapıcıda bulunmayan bu döner-yükselir-alçalır müdür koltuğundan ötürü onunla gurur duyar, bu koltuğun hiç kimseye böyle yakışmayacağını düşünür. Pehlivan, evde hep bu koltukta oturur; hava güzel olunca koltuğu apartmanın önüne çıkarır, üstüne ‘müdürler gibi’ kurulur, zippo çakmağıyla sigarasını yakar. Komşu kapıcılar ve eşleri bu koltuğun çevresine toplanır. Pehlivan, eve gelen misafirlerini de zaman zaman bu koltukta ağırlar. Kızı Sultan’ın zihinsel engelli olduğunu öğrendiğinde ona ilgi göstermediğini düşünür ve kızını bu koltukta bir kez olsun kucağına oturtmayı aklında geirmediğine yakınır. Romanın ilerleyen sayfalarında da o, sık sık bu koltuğun üzerinde betimlenir. Kapıcı dairesinden çıkıp 14 numaraya taşındıklarında evin çoğu eşyasıyla birlikte döner müdür koltuğu da yeni kapıcı Süleyman’a bırakılır (Yücel, 2022: 21-22, 26, 31, 34-35, 182).

Kılık kıyafetinden ötürü de Kumru, eşi Pehlivan’la gurur duyar. Pehlivan’ın eski işi fedailikten kalma “en az on çift kundurası, on takımı, otuz firenk gömleği, bir o kadar da kravatı vardı”r. Onun nazarında, eşi kravatını her zaman takmasa dahi makineden çıkmış gibi duran koyu renk takımlarından herhangi birini giyip çıktığında sokaktaki bütün kadınlar büyük bir hayranlıkla Pehlivan’a bakmaktadırlar. Pehlivan, eski işine geri dönmesi neticesinde Kumru’ya göre “beyler gibi kravat tak”ıp “işine koca bir arabayla gid”er (Yücel, 2022: 21, 194).

Kumru’nun Tuna hanımın arabasının aynısının yenisi olan Peugeot 306 aracını edindikten sonra en az günde bir kez Tuna Hanım’ın evinin yakınına gitmesi ve araç sahibi olarak kendisini göstermek istemesi de onun içten içe kıskandığı Tuna Hanım’la statü bakımından eşitlenme çabasıyla ilişkilidir (Yücel, 2022: 255).

Yarım Kalan Yürüyüş’te Savcı’ya Korkut Laçın’le ilgili ifade veren Ferzan Bağcı, beraber bulundukları sırada Korkut’un, kendisinin kıyafetine güldüğünü, elbisesiyle odanın fakirliği arasındaki çelişkiyi komik bulduğunu, kıyafetinin oturduğu sandalyeyi

daha da eskittiğini belirttiğini dile getirir (Eroğlu, 2020b: 30). Korkut'un Ferzan'ın kıyafetini komik bulması, Ferzan'ın statü bakımından varlıklı bir kesime ait olduğunu gösteren kıyafet giymiş olmasıyla ilişkilidir. Onun pahalı olduğu belli olan elbiseleri, bulunduğu mekânın ve oturduğu sandalyenin fakirlik ve eskiliğini daha da belirgin kılmaktadır.

Kusma Kulübü'nde Kusma Kulübü'nün başında bulunan Nihan'la buluşan Umut, Nihan'ı omzuna astığı uzun saplı evrak çantası ve kısa etekli döpiyesiyle bir önceki geceki çete reisine değil, öğle tatilinde yemeğe çıkmış bir banka yöneticisine benzettir (Eroğlu, 2024: 67).

Buzul Çağının Virüsü'nde *Tan* gazetesi, sol görüşü simgelemesiyle başkışı Osman Yaylagülü'ne siyasal sebeple sorgulanması sırasında zorluk yaşatır. Yargıç, Osman'a “*Tan* gazetesini okur muydunuz?” diye sorduğunda Osman, “Arada bir alırdım. Ne bulursam okurum, meraklıyım.” diye yanıt verir. Yargıç, “Bu kitap sizin değil mi?” diyerek Balzac'ın *Vadideki Zambak*'ını gösterir ve üç yüz seksen altıncı sayfasını açmasını ister. Bu sayfada Sabiha Zekeriya Sertel'in “Ben Sosyalistim” başlıklı köşe yazısının gazeteden kesilmiş kupürü yer alır. Osman, kitabı sahaftan aldığını ve okumadığını, dolayısıyla yazıyı görmediğini ifade eder. Sorgusunun ertesinde tutuklanır (Bener, 2022a: 152-153).³⁴

Karanlığın Günü'nde Neslihan, kızı Bilge ve sevgilisi Atilla'yı kılık kıyafetlerinin devrimciliğe uygun olmaması bakımından eleştirir. Bilge'nin, “tenzilatlı satışlardan bin liraya düşürdüğü ayna yana yanan kara rugan çizmelerini”n kurtlarla savaşmaya uygun olmadığını, Atilla'nın da “arkası delici metal mahmuzlu çizmeler”le sosyalizm adına nasıl mücadele verebildiğini hep düşündüğünü dile getirir. Kendi öğrencilik zamanlarında, parlak rugan çizmelerle değil, kaba saba kunduralarla devrimcilik yaptığını, onların da burnunu taşla eskittiğini; giysilerini buruşturup bluzuna zeytinyağı damlattığını; her mevsim “kolları aşınık, etekler tiftiklenmiş deve tüyü kabanı”yla gezdiğini belirtip “devrimci mücadele biraz da üstü başı dökülmek demektir çünkü.” sözlerini sarf eder (Erbil, 2022: 43).

³⁴ Semih Gümüş, *Vüs'at O. Bener: Kara Anlatı Yazarı* adlı çalışmasında Osman Yaylagülü'nün 1950'nin hemen sonrasında, “51 Tevkifatı”nın yaşandığı günlerde tutuklandığının anlaşıldığını; Yaylagülü'nün ifadelerinden, örgütsel ilişkilerinin bulunduğu rahatlıkla anlaşılabileceğini dile getirir (Gümüş, 2000: 61).

Romanın ilerleyen sayfalarında arkadaşı Faruk'un parmağındaki pırlantaya göz diken Neslihan, onların “daha kaç iflas, kaç vergilendirme” atlatacağını, sahip oldukları aslanlı halının milyonlar edeceğini düşünür (Erbil, 2022: 49). Burada pırlanta yüzük ve aslanlı halı, statü bakımından zenginliğe işaret eder.

Komşularının oğlu Hidayet'in veremden ölmesinin ardından Neslihan, arkadaşlarına sanki onunla aralarında bir ilişki varmış gibi acıklı bir hikâye anlatır; Hidayet vasıtasıyla ve onun ölümü halesinde hayatını romantize eder. Kurguladığı hikâyede Hidayet'in kullandığı enstrüman olan udun yerine kemanı anmayı tercih eder (Erbil, 2022: 82). Neslihan'ın ut yerine kemanı tercih etmesi, udun Doğu'yu, kemanın Batı'yı temsil etmesiyle ilişkilidir.

Verilen örneklerde görüldüğü üzere nesneler, insanların sosyal yapının neresinde konumlandığını yansıtan birer gösterge vazifesi görürler. Nesnelerin varlıkları, nitelikleri, eksiklikleri yahut yoklukları, kişilerin statüsü hakkında çeşitli fikirler uyandırır. Nesnelerin bu özelliğinin farkında olan insanlar; kıyafetlerinde, takılarında, akseurlarında, ev eşyalarında ve bağlantılı oldukları diğer eşyalarda çoğu zaman bilinçli, kimi zamansa bilinçsiz bir şekilde sosyoekonomik ve kültürel vaziyetlerini sunarlar. Sonuç olarak şu yargıya varılabilir: Kişilerin birbirlerini algılayışları ve algıları dâhilinde birbirlerine kıymet verişleri, sahip oldukları nesnelerin halesi altında gerçekleşir.

1.2.1. Bihruz Bey'in Ardından Gidenler: Otomobil Sevdası

Nesnelerin statüyü yansıtmaya bakımından işlev ve öneminden bir üst başlıkta söz edildi. Araba ve otomobil, nesneler dünyasında statüyü yansıtmaya açısından merkezî bir konumda olmasıyla öne çıkar. Yaşadığı çağı “otomobil dönemi” olarak adlandırmanın mümkün olduğunu düşünen ve arabayı bağlı olunan herhangi bir nesne olarak görmeyen Erich Fromm, onun “toplumdaki yerin, benliğin ve kişinin başkalarını etkileme gücünün bir göstergesi haline” geldiğine dikkat çeker (Fromm, 2015: 98-99). Baudrillard, otomobilin insanların taptığı bir nesne olduğunun altını çizer (Baudrillard, 2020: 92-93). Buna paralel olarak Henri Lefebvre, otomobili “kral nesne” olarak niteler ve onun hiyerarşilere yol açtığına, toplumsal statü ve prestijin sembolü olduğuna değinir. Bu bağlamda arabanın pratik kullanımının yanında bir gösterge olarak tüketildiğini de belirtir (Lefebvre, 2007: 115, 116, 117). Mehmet Ergüven, at veya otomobil fark etmeksizin

binmenin yerde kalana karşı kazanılmış bir üstünlüğü imlediğini, daha hızlı hareket imkânının da özünde bir güç gösterisi olduğunu ifade eder (Ergüven, 2000: 136). Jonathan Raban ise benliğin bir yanılsaması olarak nitelendirdiği arabanın, sahibinin gittiği yere gittiğine; dış görünüşünü, onun seçim ve beğenisine göre belirlediğine; vereceği mesajı bir anda verdiğine dikkat çeker (Raban, 2000: 140).

Türk edebiyatında, roman türünün henüz ilk örneklerinin verilmeye başlandığı zaman diliminde Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey üzerinden arabanın statüyü yansıtmadaki önemini etraflıca işler. Araba kullanmayı temel ilgi alanlarından biri olarak benimseyen Bihruz Bey, gittiği mekânlarda görmekten ziyade görünmeyi tercih eder. Romanın henüz başlarında Çamlıca bahçesinin açılacağını haber alan Bihruz Bey, annesini yazlığa taşınmaya ikna edip ardından Bender fabrikası çıkışlı zarif bir araba ve “bir çift muallem Macar araba hayvanı” ısmarlar. Araba ve hayvanlar, bahçenin açılmasının ikinci haftasında kendisine ulaşır. Anlatıcı, arabayı, “o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini havi yaldızlı birer marka ile muvaşşah, tekerleklerinin çubukları incecik fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve amiyane bir tabir ile kız gibi bir şey” sözleriyle tasvir eder (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014: 55-58).

Arabasıyla Çamlıca'da gezintiye çıktığı bir gün arkadaşı Keşfi Bey'le sohbet eden Bihruz Bey, bir taraftan da arkadaşıyla birlikte, önlerinden geçen arabaları seyrederek. Bu arabalardan bir tanesi ikisinin de dikkatini çeker. Söz konusu araba, “güzel bir çift doru beygir koşulu büyücek ve müceddet bir lando”dur. Arabanın kiralık olduğunu bilmeyen Bihruz Bey, içinde yer alan iki kadından sarışın olanına (Perîveş Hanım) ‘landosundan dolayı’ sevdalanır.³⁵ Bu durumu anlatıcı, “beyefendi landoya izafetle hanımları ve hanımlara nispetle landoyu -gördüğümüz derecelere kadar- ehemmiyetlendirmiş ve bu ehemmiyetin neticesi olarak bahçenin içinde Perîveş Hanım'a -bildiğiniz suretle- ek dolaş olmuş idi.” sözleriyle ifade eder. Bihruz Bey, Perîveş Hanım'ı, içinde bulunduğu landodan ötürü şerefli bir aileye, asil bir hanedana mensup addeder; ikametgâhını ise kibar ve zenginlerin yaşadığı bir semt olarak tahmin eder. Oysa Perîveş Hanım, Kaşıkçı esnafından Sakin Ağa namında namuslu bir adamın kızı ve arzuhâlcilikle geçinen

³⁵ Nurdan Gürbilek, bu bağlamda “Roman Bihruz Bey'in araba gezintilerine olan düşkünlüğü kadar, Perîveş Hanım'a duyduğu aşkın da aslında bir ‘araba sevdası’ndan ibaret olduğunu anlatır...” değerlendirmesinde bulunur (Gürbilek, 2016b: 103).

Mağmum Efendi adında bir zatın eski eşidir. Annesiyle birlikte Karabaş mahallesinde dört odalı bir evde fakirce yaşamaktadır. Romanın sonunda Perîveş Hanım'ın landosunun kiralık olduğunu öğrenen Bihruz Bey, kendisi de borcunu ödeyemediğinden yitirdiği aracının noksanlığını Periveş Hanım'a açıklamak durumunda kalır (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014: 59-60, 61-62, 80-83, 84, 245, 301).

Tanpınar'ın asıl kahraman olarak Bihruz Bey'in arabasını gördüğü (Tanpınar, 2012: 482) bu romanın geçtiği süre zarfında (1870-1875) araba, sıradan şehirlinin uzağında kaldığı bir “zengin oyuncağı” konumundadır. Böyle bir algı dünyasında, “bir arabanın modeli, mefruşatının zenginliği, atlarının güzelliği, sürücü ve ispirin kıyafetlerinin zarafeti, koşumlarının cazibesi” gibi unsurların, “sahibinin mâlî durumu, mevkii, kudreti ve zevkleri” hakkında fikir edinilmesine aracılık ettiğine dikkat çeken M. Kayahan Özgül, *Araba Sevdası*'nın “şahsî arabaların bir kartdövizie, hattâ bir kimlik belgesine dönüştüğünü haber ver”diğini dile getirir (Özgül, 2021: 17-18).

Türk romanında *Araba Sevdası* ile varlık göstermeye başlayan arabalar, daha sonraki süreçte de romanlar içerisinde çeşitli önem dereceleriyle yer bulur.³⁶ İncelememize konu olan romanlar içerisinde *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de anlatıcı, dönemin Beyoğlu geceleri hakkında malumat verirken, otomobilin bulunmadığından, ucuz faytonlar ve kupaların yer aldığından söz eder (Hisar, 2012: 88). Bu bilgi, romanın geçtiği zaman zarfı hakkında sosyolojik bir veri olarak dikkat çeker.

Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği'nde Ali Nizami Bey'in at, araba ve koşum meraklısı olduğu belirtilir. Anlatıcı, “onun mahfazasından yeni çıkmış bir mücevher gibi parıldayan yepyeni ve iki küçük midilliye koşulmuş sarı açık arabasını Ada'da bilmeyen”in bulunmadığını dile getirir. Ardından, Ali Nizamî Bey'in İstanbul'a indiği günler, neredeyse her akşam, arabayı eşi Hatçanımevendi'nin kullandığını, bunun kendilerine Ada günlerinin en hoş hazlarını verdiğini ifade eder. Hatçanımevendi'nin köşkün kapısından çıkışı, bahçenin yolundan geçişi, seyisin tuttuğu arabasına kuruluşu,

³⁶ Jale Parla, “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing” adlı makalesinde *Araba Sevdası*'yla birlikte Türk edebiyatında roman türünde bir alt tür olarak “araba anlatıları”nın geliştiğini ifade eder. Çalışmasında araba anlatılarını *Araba Sevdası*, *Sarı Traktör*, *Fikrimin İnce Gülü*, *Buzdan Kılıçlar* romanları üzerinden örnekler (Parla, 2003: 535-550). Metin Kayahan Özgül, Türk romanında arabanın merkezde olduğu romanların sayısının azlığını öne sürerek Parla'ya karşı çıkar (Özgül, 2021: 203-206).

Büyükada’da başlayan akşam saatlerinde günün mühim bir hadisesi ve alay manzarası atmosferinde gerçekleşir.

Hatçanımeferdi, arabaya yerleşip dizginleri eline aldığı anda her seferinde ilk olarak bir besmele yerine yalnızca “Bismillah” der; ardından mutlaka kamçısını kaldırır, bir süre havada tutar, hayvanların başlarına ve sırtlarına değdirmekten “Yallah!” der gibi havada şaklatır ve böylece söz konusu gezintinin icazetini verir. Anlatıcı, bu anların izlenimini, “Bu ses aksetti mi artık midilli nallarının ve araba tekerleklerinin çıkardıkları ve gittikçe artacağını bildiğimiz o hoş ve lop lop sesleri duymaya başladık. Bu gürültüler içinde Ada’nın büyük turunu yapmaya doğru yola revan olurduk” sözleriyle aktarır (Hisar, 2023: 30-32).

Tutunamayanlar’da yumuşakçalara mensup adı verilmeyen iki roman kişisi arasında geçen konuşmada sahip olduğu elektronik eşyalar hakkında konuşan roman kişisi, devamında lafı arabasına getirir; ona gösterdiği önem ve dikkati “çocuk gibi itina ediyorum. Her akşam, üstünü örtüyorum, altını değiştiriyorum.” cümleleriyle belirtir (Atay, 2008: 339).

İlerleyen kısımlarında Selim, günlüğünde bir müteahhitte çıktığı yemeği anlatırken, müteahhidin dönüşte yolda uzun uzun arabasının özelliklerinden söz ettiğini belirtir: “Bir düğmeye basınca camlar yıkanıyor, bir düğmeye basınca kuruyor, bir düğmeye basınca pencereler iniyor... Bir düğmeye... bir düğmeye... ne söylediğini izleyemiyordum. Düğmeler bitmiyordu. Bütün bu aşağılık durumlara, düğmelere sahip olmak için katlanıyor...” (Atay, 2008: 602). İnsanlar, sahip oldukları nesneleri methederken esasında bu nesneye sahip olmak üzerinden kendilerini de yüceltirler. Buradaki müteahhidin tavrı, benzer bir durumdur.

Romanın henüz başlarında Turgut, vefat eden Selim’e iç monoloğunda, çalıştığı şirketin muhasebecisinden “onbinpeşin yirmibeşbine bir araba almak üzereyken” ve tam direksiyon kursuna başlayacakken onun intiharını zamansız gerçekleştiğine vurgu yapar ve “Neden, Selim?” diye sorar. Bu aşamada o direksiyon kursuna giderek araba kullanmayı öğrenir ve ehliyetini alır; sonrasında bir araba da edinir. Daha sonra anlatıcı, onun henüz küçük burjuvanın içinden birisi olduğu günlerden söz ederken Turgut’un toplantıların vazgeçilmez insanı olmakla beraber briçte kazanmak ve delice araba sürmek bakımından da bu topluluk içinde öne çıktığına dikkat çeker. Arkadaşlarını (Aysel, Esat)

arabasıyla gezintiye de çıkaran Turgut, romanın sonlarında Selim'den kalan evrakları okumak üzere yola çıkar, yol sırasında “Bu araba da zamanla dert olacak başımıza Olric.” der. Sonrasında bir bankadan bütün parasını çeker, arabasını bir sokağın köşesine bırakıp Olric’le beraber trene binip bilinmeze doğru gider (Atay, 2008: 30, 332, 589, 713).

Tuhaf Bir Kadın’da sosyalistliğiyle öne çıkan Nermin’in eşi Bedri’nin, İmpala markalı arabası dikkat çeker (Erbil, 2023: 140). İdeolojik anlamda eşitlikten yana olan Nermin’in, eşinin statü bakımından zenginliğe işaret eden bir arabaya sahip olması çelişik ve ironik bir hâl olarak dikkat çeker.

Zaman içinde statüyü sağlayan/yansıtan, arabanın kendisinin yanı sıra markası olur. *Fikrimin İnce Gülü*’nde Bayram’ın “Balkız” adını koyduğu Mercedes’i üzerinden bunun örneği geniş bir perspektifte görülür. Roman, henüz ilk cümlede Mercedes ile başlar: “Sürücüsüne göre balrengi olan Mercedes, sabırsız, nerdeyse son bir atılımla hızlandı...” (Ağaoğlu, 2021: 5).³⁷ Romanın başkışisi Bayram’ın sahibi olduğu M HU 617 plakalı Mercedes 230, onun edinmekle statüsünü yükselteceğine inandığı bir nesnedir.

Arabaları taparcasına seven Bayram, Almanya’da Münih’te BMW fabrikasında çalışmaktadır. Bayram’ın askerlik sürecinin anlatıldığı satırlarda da onun Gevaş’ta bir jandarma çavuşunun kariyolüne sürücülük ederken çevreye içinde bulunduğu araç üzerinden caka sattığı; askerliğinin son aylarında Diyarbakır Cezaevi yönetiminde görevli üsteğmenin cip sürücülüğünü yaparken ise “cezaevinin kapısına yaklaşırken, içerdeki bütün tutukluların birer delikten kendi sürücülüğünü, yalnız bunu seyrettiklerini san”dığı, tek amacının tutuklulara ve cezaevi personeline bir direksiyon başında bulunduğunu göstermek olduğu ifade edilir. Cipi hoplatıp zıplatarak süren Bayram’ın nazarında, “cipin üstündeyken görülmeden, ilgileri toplamadan geçip gitmektense, (...) cipiyle Dicle’ye yuvarlarsın, orada boğulup yitsin daha iyi”dir (Ağaoğlu, 2021: 10-11). Bayram, Almanya’ya gitmeden önce Türkiye’de çalışırken, araba tutkusuna bağlı olarak, Rıfat Usta’nın yanında memnun olmamasına rağmen sırf arabalara yakın olduğu için işten çıkmaz (Ağaoğlu, 2021: 163).

³⁷ *Araba Sevdası*’nda Bihruz Bey’in arabasının sarı olmasına benzer olarak Bayram’ın Mercedes’i de sarı renklidir. Bihruz ismiyle Bayram isminin anlam bakımından yakınlığı da dikkat çeker. Adalet Ağaoğlu’nun romanını kurgularken bu tercihleri bilinçli olarak yaptığı düşünülebilir.

Bayram köyünde hakir görülmesini, hakkında alay edilmesini, sahip olduğu kötü imajı bu araçla silebileceğini, onarabileceğini düşünür. O, bu inançla sınır kapısına varır:

“Bu girişi yolboyu bambaşka düşlemişti. Önünde, yanında yöresinde hiçbir oto, hiçbir kamyon, kamyonet ya da şu tren gibi uzun TIR'lardan bir teki bulunmayacaktı. Sınır kapısından çıkan herkese ve sınır kapısında görevli bütün memurlara karşı öyle, balrengi, gıcır gıcır, süzülerek giriverecekti içeri. Kapıda yavaşlayacak, memurların, durması için ona saygıyla gösterecekleri yere doğru kayarak ilerleyecekti. Son yüz elli kilometrede bunu hep böyle düşünmüştü.” (Ağaoğlu, 2021: 6).

Sınır kapısından giren Bayram, gerekli evrakları memura uzattığında, umduğunun aksine memur, onun Mercedes'i “sanki herhangi bir Taunus, üç yıl, beş yıl öncesinin bir Ford'u, bir Volkswagen'iymiş gibi, yerli montaj Anadol'muş gibi...” umursamaz bir tavırla işlemini yapar (Ağaoğlu, 2021: 12).

Flashbacklerle yer yer Bayram'ın bu Mercedes'i alma süreci, onu alabilmek için harcadığı günler, yaşadığı zorluk ve bulunduğu fedakârlıklar dile getirilirken anlatıcı, Bayram'ın gayesini onun bilinci üzerinden, “Göz dolduran, Ballıhisarlı'yı artık ‘İncegül Bayram’ diyerek kendisiyle alay ettirmeyecek bir araba için daha ne kadar fazla saat, fazla gün yapmak gerek?” sözleriyle ifade eder. İlerleyen satırlarda bu kez Bayram, Mercedes'i ile köyü Ballıhisar'a doğru yol alırken arabası üzerinden köydeki kimselere hitaben “Gördünüz mü sizin deloğlanı? Gördünüz mü ardından kikir kikir gülüştüğünüz İncegül Bayram'ı?...” sözlerini dile getirir. Gümrükte Nuran Hanım'ın karşısında da içinden, “Şu Mercedes'imle doğduğum yerlere bir varayım. Amcamın gözü kapanmadan bir yetişeyim. Bir geçeyim kahvenin önünden... Benimle eğlenmelerini, bana incegül, mincegül diye adlar takmalarını bir sildireyim, bir geri aldrayım...” der (Ağaoğlu, 2021: 20-23, 39-40).

Balkızı Mercedes'i kendi dünyasının merkezinde konumlandıran ve kendi değerini bu arabayla ilişkili gören Bayram, Mercedes'in çevrede bulunan insanlar nezdinde de büyük bir öneme sahip olduğu ve kendisinin de bu öneme paralel bir kıymet göreceği yanılgısına kapılır. Gümrükte Romani Export'un onun aracına sürterek geçmesi esnasında Bayram'ın yüreği parçalanırken çevrenin bunu önemsememesi, memurun, “Hadi kardeşim, hadi. Şikâyeteye degecek bir şey değil. (...) İşiniz bittiyse fazla işgal

etmeyin burayı.” diyerek olayı geçiştirmesi ve Bayram’ı aracıyla birlikte uzaklaştırmaya çalışması onu beklediği önemi görememek bakımından şaşırtır (Ağaoğlu, 2021: 43). Bu şaşkınlığı anlatıcı, onun bilinci üzerinden “Kimse imrenerek, kimse hayranlıkla bakmadı ona. Kimse, bu arabanın yaşamında tuttuğu yeri anlamadı. Kimse kutlamadı onu. Kimse, arkadaki, belirsiz de olsa, artık varlığı aklından çıkmayan o küçük göçüğe hayıflanmadı. (...) Bir kimse de elini Bayram’ın omzuna koyup, ‘Senin mi bu araba kardeş?’ diye sormadı. ‘Nasıl aldın? Kaça aldın? Kaç yılda? Otomatik mi? Değil mi? Esas döşemesi ne renk? Teybi stereo mu, değil mi?’” sözleriyle dile getirir (Ağaoğlu, 2021: 44-45).

Gümrükteki işlerinin bitiminde yoluna devam eden Bayram, “yeniden Mercedes’li varlığından hoşnut Bayram olu”r. Ancak Kapıkule’den girişini de bir türlü içine sindiremediğini fark eder. Ülkesine umduğu gibi girmez ve insanlar tarafından beklediği saygınlığı görmez. Anlatıcı, Bayram’ın bu durumu onun bilinci üzerinden, “Bu boşluğun yerini ilk fırsatta nasıl doldurmalı? Kime önemsetmeli kendine en önemli olanı?” cümleleriyle ifade eder (Ağaoğlu, 2021: 45, 54).

Edirne’ye vardığında mola vermek üzere aracını otoparka park eden Bayram, görevlinin, aracına beğeniyle baktığını fark eder ve arabasının kapısını ‘kurumla’ kapatır. İlerleyen satırlarda görevli, “Tütüyor burası beyim. Oralar nasıldı?” diye sorduğunda aracından ötürü ‘bey’liğe layık görülen Bayram’ın düşünceleri, “‘Beyim’ diyen ağzına kurban olsun bu Bayram. İşte ben insanlıktan bunu anlar, bunu bilirim...” şeklinde aktarılır. Bu molasında Bayram’ın karnı acıksa ve dört kez kebabının önünden geçse de mekâna girmeme kararı alır. O; hamam, berber, otuz altı gün için gerekli benzin ve dönüşü için gerekli masrafları hesap eder, dönüşte birisinden borç almayı aklına getirir ve bu düşüncesini içinden, “... daha varır varmaz el açmak olur mu? Yakışır mı Mercedes taksisinin Bayram’ına , ha?” diyerek savuşturur (Ağaoğlu, 2021: 59, 60-61, 64).

Bayram, aracıyla Edirne’den yoluna devam ederken yol üzerinde Türk Petrol yakıt tankeri, kornasına asılır ve Bayram için yanındakine, “O gideni gördün ya, altın suyuna daldırılmış bir Mercedes edinmiş nasılsa. Çalımından yanına varma gayrı. Herifçioğlu otobanda gaza basıp oturmaya alışmış...” cümlelerini dile getirir (Ağaoğlu, 2021: 86). Buradaki sürücü, Bayram’ı tanımasa dahi aracı üzerinden onunla ilgili bir yargıya varır.

Yolculuğunu sürdüren Bayram, yer yer düşüncelere dalar. 76 Mercedes’lerin şeker renklilerinin de üretilceğini, Kezban’ın kendisini onun içinde görünce iyice

ateşleneceğini, şu anki aracının içinde gördüğünde de “Ben boşuna kaptırmadım gönlümü bu Bayram’a. Boşuna beklemedim” diyeceğini düşünür (Ağaoğlu, 2021: 92-93). Edindiği arabayı kendi hayatında bir başarı addeden Bayram, hem çevresi hem de sevdiği kadın nezdinde bu araç ile onaylanmayı arzu eder.

Bayram’ın, tesadüf ettiği trafik polisine Güldenhouse kamyonetinin sürücüsünü şikâyet etmesi üzerine polis, kamyonetin on yedi yaşını yeni doldurmuş olduğu tahmin edilebilecek sürücüsünü araçtan indirir. Anlatıcı bu sürücü için, “Bayram’ın arabasına olan tutkusunu bu yeryüzünde sezebilmiş tek kişi...” değerlendirmesinde bulunur. Devamında bu sürücünün araçtan indiğinde sanki Bayram’a bakarak, “Ne oldu sana? Neyin var? Bunlar değerini bilmediler mi Mercedes’inin? Franz Lehar gömleğinin? Bu yeryüzünde varolduğunu söyleyen, ‘Beni de sayın, beni de sayın, ben de varım!’ diye haykıran yüzünü, omuzlarını, direksiyonu okşayan elini, onu seven, onunla yaşadığını anlayan ellerini görmediler mi senin?” sözlerini sarf ettiğini düşünür (Ağaoğlu, 2021: 101).

Yolculuğu esnasında hayatı ve arabası hakkındaki düşüncelerini sürdüren Bayram, “Cipleri, traktörleri göre göre, ben taa o zamandan koydum aklıma ki, beni de kurtarsa kurtarsa bir taksi kurarır.” sözlerini dile getirir (Ağaoğlu, 2021: 110). Köyünde rastladığı araçların sahiplerine kazandırdığı kıymetin farkına varan Bayram, görüldüğü üzere arabayı algı dünyasında bir ‘kurtarıcı’ olarak kodlar.

Aracıyla İstanbul’dan Yalova vapuruna binen Bayram, kapalı salonda yolcuların ilgisini çekebildiğini sezer ve bunu, “Gine de herkes benim bugüne bugün Mercedes’li bir Bayram olduğumu anlıyor canım.” diyerek aracıyla ilişkilendirir. Gümrükte ve yolda aracı üzerinden bir değer görmediğini, kaynayıp gittiğini düşünür (Ağaoğlu, 2021: 141-142).

İlerleyen satırlarda sevdiği kadın Kezban üzerine düşüncelere dalan Bayram, “Bir araba hem istikbal, hem şan ve şeref. Şansız şerefsiz düğün olur mu? Olanları gördük. Köylü benimle eğlenirdi. Kim ki beni adam yerine koymadı, şimdi kendi çulsuzlukları yanlarına kâr. Benimle eğlenmeleri yanlarına kâr. ‘İncegül Bayram...’, ‘Deloğlan...’, ‘Ayrarı yok içmeye...’ öyle mi? Görün artık. Bozum olacaksınız, bozum!” sözlerini sarf eder (Ağaoğlu, 2021: 146). Mercedes sahibi olmayı sevdasının dahi önüne koyan

Bayram, köyündeki insanlar nezdindeki algıyı yenmeye çalışmakta, yoksayılmış ve ezilmişliğini bu araba üzerinden onarmaya çabalamaktadır.

Her ne kadar Bayram, Kezban’a sevdalı olduğunu düşünse de yer yer esas sevdasının kime ve neye olduğu konusunda tereddüt yaşar. Bu tereddüdünü, “Ben bir taksiye mi sevdalıydım? Bu şarkıya mı, bu şarkıyı çağıran karının sesine mi? Kezban’a mı yoksa?” sözleriyle dillendirir. Yine flashbackle geriye gidildiği kısımda kahvede Kezban’ın hediye ettiği plağı çaldıran ve “Fikrimin İnce Gülü”nü dinleyen Bayram, “Dört teker be! Dört teker üstünde gidiyim de, ne bok olursa olsun, razıyım.” sözlerini ifade eder. Kahvedekilerse bayramı gırgıra alıp, “Yoksa bunu beşikte bir kıza değil de, bir motorluya mı kerttiler?” diyerek gülüşürler (Ağaoğlu, 2021: 148).

Bir araba üzerinden saygınlık kazanılabileceği Bayram’ın zihninde çocukluğunda, henüz beş yaşındayken yer etmiştir. Köylerine gelen mavi Ford, kahvenin önünde durur ve etrafına bir kalabalık toplanır. İçinden kara şapkalı bir adam iner. Arabayı ve çevresindekilerin tepkilerini gözlemleyen çocuk Bayram’ın algısını anlatıcı, “Böyle bir aracın, içinde taşıdığı insana ne büyük bir saygınlık verdiğini sezinledi.” sözleriyle aktarır. Nitekim arabaya yaklaşanlar, kara şapkalı adamın eline sarılıp öpmektedirler. Kahvede oturanlar ayağa kalkıp yerlerini bu adama vermek için yarış etmektedirler. Kara şapkalı adam, Demokrat Parti mensubu bir kimsedir ve yaptığı konuşmada, “Bize oy verene traktör, bize oy verene kamyon, bize oy verene işte bundan güzel bir araba!” sözlerini dile getirir. Ardından mavi Ford köyden uzaklaşırken, Bayram onun arkasından koşmak ister (Ağaoğlu, 2021: 149-151). O, bu aracın olmasa da yıllar boyu -onu edineceği vakte kadar- hayallerinde bir arabanın ardından koşar.

Henüz bir araba edinmemişken Kezban’la aralarında gerçekleşen diyalogda Bayram, “Beni taksiden kıskanıyorsun sen. Valla billa kıskanıyorsun. Lakin, ben bu taksiye kavuşmadan hayatta hiçbir şeye kavuşamam bak. O olmadan her şey bana haram...” cümlelerini ifade eder. Ardından sözlerini, “Dün köyde atlının itibarı neydiyse, bugüne bugün de dört teker bir motorlu üstünde olmanın itibarı o. Tarla mı, toprak mı? Geç. Bizde yok. Olacağı da. Hem üstünde traktör tekeri yürütmediğin tarla da, toprak da nafile artık, hey kızım! Bir taksi seni hem kendinin efendisi yapar, hem efendi yapar. Kendinin efendisi olmayandan koca da olmaz gayrı, hiçbir şey de...” cümleleriyle pekiştirir. Bayram’ın bu sözleri karşındaysa Kezban, iç monoloğunda, “Beni, altında

arabası olmayan bir Bayram’a layık görmüyor, beni bir lastik tekere denk mi tutuyor, anlayamadım ki. Bir lastik tekere denk tutmak ne söz? Bu, bir lastik tekeri bana üstün tutuyor işte... ” sözlerini sarf eder (Ağaoğlu, 2021: 158, 161).

Bayram, Yalova vapurunda çarpıp çay bardağını düşürdüğünü kadının, Mercedes’ini görse onunla birlikte olacağını düşünür; devamında içinden, “Kezban’a taksiymiş, maksiymiş; sanırsın hepsi vızgeliyor. O bana cıbıldakken sevdalı.” sözlerini geçirir (Ağaoğlu, 2021: 162). İlerleyen sayfalarda, bardağını düşürdüğü kadına izahatta bulunmak için onun yanına giden Bayram, yaptığı açıklamada, “... Mercedes’ime bir bakıp geleyim dedim...” sözleriyle aracına ve bu aracın markasına vurguda bulunur. Devamında sözlerinin yörüngesi yine otomobili odağında olur: “Mercedes’imi görmüşsünüzdür belki. Hani balrengi olan. Metalik boya. Alamanya plakalı hani?”. Tavrı ve tepkisiyle Bayram’ı da aracını da önemsemiyor gibi gözüken Ayfer Hanım, içinden, “Görün işte, taa Avrupa’lardan kalkıp gelen, o kadar çok kadın tanımış bir Mercedes’li bey bile peşimde benim.” sözlerini geçirir. İç monoloğunun devamında, “Mercedes’i nefis ama! Bayıldım. Gerçi bizim manikür dükkânı üstünde oturan Ercan’ın arabası daha dehşet. İnsan onun içine kurulup da, yanında Ercan’la şöyle bir Boğaz’a çekse gitse, herkes döner döner bakar valla. (...) Sakız gibi araba işte. Mercedes’li bir kısmet her zaman çıkmaz önüne...” cümlelerini dile getirir. Bu kadın için bir Mercedes’e sahip olmak, aynı zamanda bir daireye, fabrikada hisse senedine, bankada paraya ve sigortaya da sahip olmak anlamlarına gelmektedir. Bu açıdan Mercedes’li bir talip, ona Avrupa’ya gitmekle birlikte birçok imkân vadetmektedir (Ağaoğlu, 2021: 173-174).

Ayfer Hanım’la ilgili düşüncelere dalan Bayram, iç monoloğunda, “Demek bizi Balkız’ın içinde gördü. İmanına yandığım. Boşuna mı peşine düştük biz bir arabanın? Mercedes’li bir adamın sıkamayacağı meme mi kalırmış?” sözlerini dile getirir ve ardından Ayfer Hanım’ı Bursa’ya kadar aracıyla bırakmayı teklif eder. Bu aşamada bu kadınla Kezban’ı yan yana getiren Bayram, içinden, “Köyden bir paçası düşüğü alacak değilsin ya sonunda? Yakışır mı artık yabanın karısı senin yanına? Mercedes’in içine. Mercedes’in koltuğuna bu Ayfer, Kezban’dan daha iyi yakışır. Giyinmesi kuşanması yerinde. Dili düzgün...” sözlerini geçirir (Ağaoğlu, 2021: 176, 178).

Arabasıyla bir statü elde ettiğini düşünen Bayram, altında Balkız -veya daha sonra edinebileceği “alev renkli BMW”- varken, bir gecekondu oturamayacağını düşünür.

Bu bağlamda, “Neresine sokar, neresinden geçiririm arabamı o sidikli, kaygan sokakların değil mi? İyi bir mahallede bir kat almalı, kendi adına da bir iş kurmalısın ki, alnın açık, sırtın pek olaraktan ve kimseye mütana etmeden...” sözlerini dile getirir (Ağaoğlu, 2021: 165-166).

Kezban’la ilgili düşüncelere dalan Bayram, iç monoloğunda ona hitaben, “Sana yalvaramam. Mercedes’li bir Bayram’a ayıp düşer bu kadarı artık. Takdir edersin...” ifadelerini dillendirir (Ağaoğlu, 2021: 170). Sahip olduğu aracıyla mevki bakımından yükseldiğini düşünen Bayram, sevdiği kadına dahi bu yükseklikten nazar eder.

Yalova’ya varmasının ardından Yalova İskelesi’nin değnekçisinin, arabasını bulunduğu yerden çekmesini söylemesi üzerine Bayram, “... Şimdi şuna bak. Sen bütün paramı bir Mercedes’e yatırmışsın. Kalkıp getirmişsin şerefine de, ona yer yok. Kimse de sana, ‘Aferin adama’ demiyor. İyiydi! Böyle olacağını bilseydim, dört yüz marka o tosağa Volkswagen’lerin eskisinden alırdım da, dara girmezdim...” sözlerini sarf eder (Ağaoğlu, 2021: 187-188). Görüldüğü üzere Bayram, Mercedes aracın, markasıyla bir saygınlık uyandırmasını umar. O, arabasını bu beklentiyle edinmiştir. Dolayısıyla, beklentisinin karşılanmayacağını baştan biliyor olsaydı, başka bir markanın eski bir arabasını edinmeyi tercih edeceğini dile getirir.

Bursa’da sanayiye uğrayan Bayram, arabasına gerekli tamiratın yapılmasının yirmi gün süreceğini öğrenince içinden, “Yirmi gün, ben buralarda Mercedes’siz dolaşacak olduktan sonra, hiç gitmezdim oralara. Gittimse de, hiç dönüp gelmezdim. Bileydim...” sözlerini geçirir (Ağaoğlu, 2021: 200-201). Tek amacı yurdu ve memleketinde “arabalı/’Mercedes’li’ bir Bayram” olarak görünmek olan Bayram, kendisini arabasıyla gösteremeyecek olduktan sonra Almanya’ya çalışmaya gitmesinin de gittikten sonra dönmesinin de anlamsızlığını vurgular. Bunu kabullenemeyeceğinden arabasını tamir ettirmez.

Eskişehir’e doğru yolculuğunu sürdüren Bayram, İnegöl’de mola verip yemek yer. Köfteciiden çıkarken kapı önüne yanaşan garsona yüksek sesle, “Arabamı yol üstüne bırakıvermişim de, ondandı acelem” der. Köşedeki üç adam, Bayram’ın dediklerini duyarlar. Bayram’ın buradaki niyetini anlatıcı, “İyice anladılar Bayram’ın arabalı bir Bayram olduğunu.” cümlesiyle ifade eder (Ağaoğlu, 2021: 228).

Bayram, geçirdiği kaza ve aldığı hasarlara rağmen tuhaf bir şekilde gözüne pırıl pırıl ve çarpıcı görünen Mercedes'ini Ballıhisar'ın göbeğinde hayal edip sabırsızlanır. Devamında köyde amcasının evine gitmek için köy kahvesinin önünden geçmeyi hayal eder. Köydeki yolların darlığı bakımından “Bu yayla gibi Mercedes”in amcasının kapısı önüne varması ve sığması konusunda tereddüt yaşar. Her ne kadar niyetinin, rahatsız olan amcası ölmeden onu ziyaret etmek olduğunu ifade etse de Bayram'ın esas niyeti, Mercedes'li Bayram olarak köyünü ziyaret etmek ve mazisindeki ezilmişliği telafi etmektir. Köye varışıyla ilgili hayallerini sürdüren Bayram, abisinin yanına Ankara'ya giden Kezban'ı da köyde görmeyi, daha doğrusu, “... Kezban da ardıcın altında duruyor olsa. Uzaktan benim Balkız'ı tozutarak geldiğimi görürse...” sözlerinden anlaşılacağı üzere, ona ‘arabası içinden’ görünmeyi arzu eder (Ağaoğlu, 2021: 228-229, 236-238).

Köye yaklaşırken hayalleri ve düşünceleri iç içe geçen Bayram, çağrışım yoluyla Kezban'ın ağabeyi İsmail'in ve Kezban'ın kendisinin araba edinme arzusuna yaklaşımlarını anımsar. İsmail, Bayram'ın ‘taksi’ sevdası konusundaki düşüncelerini, “Hem taksi ne? Yarın bir ezdirdin mi, sıfıra sıfır elde var sıfır. Beyinsize bak. Gözlerini bir noktaya dikmiş, öz canını bir arabayla kurtarırım sanıyor. Akli havada bu oğlanın...” sözleriyle ifade eder. Kezban'ın ise bu konudaki düşünceleri, “Taksi, diye tutturduysa, yine benim için tutturuyor. Beni rahat ettirmek istiyor. Eskilerde bir adam sevdiğine yiğitliğini göstermek için ejderha boynu vurmuş. Dağ devirir, baş dikeltir, susuz yerde su bitirmiş. Bu zamanda Bayram gibilere güç hedef ne? Bu işte. Altına taksi çekmek, önüne sinema dikmek. (...) Bizim gibilere, Bayram gibilere övünç belgesi, yiğitlik belgesi bunlar oldu artık...” şeklindedir (Ağaoğlu, 2021:247-248).

Mal ve mülkün güçle ilişkisinin bilincinde olan Bayram, arabasız bir Bayram olarak hangi bankaya giderse gitsin kredi yerine hava alacağını, ancak altında bu Mercedes'le bir bankaya gitse en az yüz bin lira kredi alabileceğini düşünür (Ağaoğlu, 2021: 255).

Sivrihisar'ın yakınlarında bir biçerdöver yüzünden ekin tarlasına uçan arabasının aldığı hasardan dolayı ağlayan Bayram, onu bu şekilde görüp kahvede kendisiyle alay etmelerinden (“Bizim İncegül Bayram var ya? Hani şu deloğlan canım? O var ya, bildiniz mi? En sonunda bi taksi edinmiş Alamanya'larda; onu da ekin tarlasına tohumlamış... Keh keh keh...”) çekinir ve ağlamayı bırakır (Ağaoğlu, 2021: 265-266). Aracında kopan teli tekrar yerine bağlar, arabasını çalışır hâle getirip yola koyulur. Düşünmeyi ve hayal

etmeyi sürdürür. Köye varıp kahvede çenesi düşük herkesi susturacak, herkese önünde kasket çıkarttıracak, herkesi kendine saygılı görecektir. Ona göre, artık isteseler de istemeseler de köydekiler kendisini övmek zorundadırlar. “İncegöl Bayram”, “kediboku”, “deloğlan” artık tarihe gömülmüştür (Ağaoğlu, 2021: 273).

Köye az bir yol kalmışken o, tekrar Kezban’ın ağabeyi İsmail’i anımsar. Ondan kardeşini istememesini kendisinden ve sertliğinden çekinmesiyle, onu kapıdan kovacak sanmasıyla ilişkili görür. Ardından iç monoloğunda, “Artık zor kovar. Dikildim mi karşısına Mercedes’le, zor küçük görür beni...” sözlerini dile getirir İlerleyen sayfalarda yine İsmail’in arabasını filan umursamayıp Kezban’ı vermeyeceğini düşünür. Onunla konuşarak onu ikna edeceğini, ona, “Senin kardeşine çulsuz bir Bayram yakışmazdı...” diyeceğini hayal eder (Ağaoğlu, 2021: 292-293).

Köyünün yakınlarında Gayret Çeşmesi’nde duran Bayram, üstünü değiştir ve sırtını aracına yaslar. Anlatıcı, onun bu hareketinin manasını, “Başı döndüğü için mi sırtını Balkız’ına dayadı? Balkız’ı güdüldüğü yöne körü körüne giden bir koyun sürüsünün fren tanımazlığından korumak için mi, yoksa, iri çoban köpeğini dikenli tasmaından yakalamış tüysüz, kaygısız, hemen nerdeyse yarın erkekleşecek sürü çobanına BAYRAM VE M HU 617 MERCEDES 230’un resmini sunmak, bu tablo önünde onu hayranlıkla şaşırtmak için mi?..” sözleriyle sorgular (Ağaoğlu, 2021: 286). Böbürlenerek duran Bayram, sürü çobanına, “Yaklaşmak yasaktır!”, “Uzak dur. Saygıyla bak. Hizaya gel!” cümlelerini dile getirir (Ağaoğlu, 2021: 287). Çocuk, bu buyruklara aldırmış etmeden gülümser.

Artık köye varmak üzereyken Bayram, aracını hoyratça kullanır. Hendek ve çukurlara hızla girip çıkar, çalıları sıyırtır, derin bir çukura arabanın altını çarpar. Kezban’a hitaben, “Sen Mercedes’li bir Bayram’ın olacaktın. Sen bunu görmeyecek olduktan sonra, Balkız’ı ben...” diye geçirir içinden. Ballıhisar görünür, ancak köyde kimse kalmamıştır. Camdaki çatlağa hüznle bakan Bayram, “Dayan Balkız. Vardık. Varıyoruz. Kime varıyoruz?” der (Ağaoğlu, 2021: 301-302). Köye girer. Teybi açar, “Fikrimin İnce Gülü”nün çalmasını beklerken, teypten şarkı yerine cızırtı duyulur. Onun Ballıhisar’daki vaziyeti, “Artık, o şarkılar, türkülerle hangi köye gireceğini, sesini kime duyurup, arabasını ve kendini kime göstereceğini, kişiliğini herkesten çok da Kezban’ın gözünde yüceltmeye yarayacak bir ‘aferin’i kimden, kimin için alacağını bilmiyor. Eli

direksiyonda, aşağıdaki müzenin heykelleri gibi kaskatı duruyor.” sözleriyle anlatılır. Bayram, müze olmuş bu köye bekçilik eden Remzi Abisinin önünde Balkız’ıyla duramayacağını, kendini ona da gösteremeyeceğini anlar (Ağaoğlu, 2021: 305-306).

Büyük ümitlerle geldiği köyünde o, kendisini kimseye gösteremez. Onun yaşadığı hayal kırıklığını anlatıcı, “Köyünün dibinde yalnız ve yabancı. Kendisini bu Mercedes içinde bu Bayram olarak görmekten kıvanç duyacak tek kişi düşünemiyor...” sözleriyle aktarır (Ağaoğlu, 2021: 308).

Romanda Bayram’ın kendi yaşantısından verilen örneklerin yanı sıra bir yaşam biçimi olarak arabanın günlük hayatta oynadığı rol de dikkat çeker. Almanya’da Münih’te otomobil fabrikasında çalışan Bayram, Almanların otomobile olan tutkusunu, iç monoloğunda, “Akşamları da paydos dendi mi, Almanların her biri bir yana. Sen ne yapacaksın, diyen eden yok. Yayılıyorlar göl kıyılarına, dere kıyılarına, bira parklarına... Hiç arabalarından inmeden öyle. Sinemaya bakarlar, orda. Yerler, orda. Öpüşür, koklaşırlar, orda. Düzüşürler, orda. Bir sıçmaya çıkıyorlar arabadan, bi de ‘Mûzik! Mûzik!’ diyerekten tepinmek üzere. Arabasız sen, nereye katılır karışsın?...” sözleriyle dillendirir (Ağaoğlu, 2021: 66). Bu bağlamda Henri Lefebvre, araba sürmenin ikamet etmenin yerine geçtiğinden, birçok insan için arabalarının, meskenlerinin bir parçası olduğundan söz eder (Lefebvre, 2007: 115).

Peride Celal’in *Jaguar* adlı hikâye kitabına adını veren “Jaguar” öyküsü, kitabın arka kapağında da ifade edildiği gibi “roman özelliği taşıyan bir uzun öykü”dür. Dolayısıyla yüz on sayfalık bu metin, novella türünde değerlendirilebilir. Anlatıda otomobillere fazlaca meraklı olan isimsiz başkışı, evinin cumbasından yoldan geçen arabaları seyreder; onların markalarına dikkat edip geçen arabaları sayar. Bütün arabaların piyasaya çıktıkları yılları ve ne marka olduklarını bilen on yedi yaşındaki bu genç kız, seyrettiği arabaların değeriyle içindekilerin statüsünü eş değer görür. Metnin henüz ilk sayfasında o, yoldan geçen eski Volkswagen araç için “Püüüüüffff! (...) İşte bir de kamlumbağa geliyor, şuna bak, şu külüstüre, içindekiler de külüstür, turşu gibi herifler.” sözlerini dile getirir (Celal, 1996: 7).

İlerleyen sayfalarda o, karşı binada oturan komşusuyla (Arabiko) sohbet ederken, Muhtarın arabasının olmamasına dikkat çekip “Bir adamın arabası yok mu, bir şeyi yok demektir.” sözlerini sarf eder; arabaya sahip olup olmamanın statüyle ilişkisine temas

eder. Arabiko'yla bir başka sohbetlerinde kız, araba demenin para ve eğlence demek olduğunu; paralı ve soylu kişilerin arabalarının olduğunu; “araba dedin mi, güzel ev, şıkır şıkır giysiler”in hep arkadan geldiğini belirtir. Kızın babası da zaman zaman patron yokken garajdaki arabalardan birini alıp evin önüne çeker, mahalleliye karşı bu arabalar üzerinden gösteriş yapar (Celal, 1996: 11, 15, 56).

Yoldan geçen arabalar içinden 1965 model gümüş renkli Jaguar'a büyük bir hayranlıkla gönül bağlayan başkişi, bu otomobile sahip olmayı isterken, öyle bir araba için hayatından on yıl isteseler vermeye hazırdır. Onun perspektifinde, “yaşam demek o araba, o oğlandı”r. Kızın algı dünyasında “Jaguar'a sahip olmak, dünyaya sahip olmak gibi bir şeydi”r. Arabanın esmer şoförünü aklından geçiren genç kız, onun “krallar gibi zengin” ve ‘soylu’ bir kimse olduğunu düşünür. Onun fiziki özelliklerine pek dikkat etmez; kızın nezdinde bu şoför, yalnızca “Jaguar'ı olan biri”dir. Geç kız, Jaguar'ı bir gün kapısının önünde görmeyi hayal ederken dünya âlemin bu otomobilin kapısının önünde durduğunu görecektir olmasından hoşnutluk duyar (Celal, 1996: 28, 37, 65, 67, 70, 72).

Jaguar'ın şoförünü “arabasıyla fiyaka satan züppenin teki” ve “kara yüzlü, meymenetsizin teki” olarak görmesine rağmen başkişi, mühim olanın “o güzelim Jaguar'a, oğlanın yanına prensesler gibi kurulabilmek” olduğunu düşünür. Bu oğlanla evlenmeyi düşlerken de oğlandan çok Jaguar'ı ve gelinliğini aklından geçirir. Çocuk, kendisini Jaguar'la gezdirirken mahalledekilerin ve herkesin kendisini bu arabanın içinde görmelerini arzular. Anlatının sonunda ise otomobilin bu çocuğun değil, zengin bir adamın olduğu; çocuğun bu adamın şoförü olduğu ve Jaguar'ı sahibinden garaja tamire götürmek üzere aldığı ortaya çıkar. Büyük bir şaşkınlığa kapılan genç kız, çocuğa dair olumlu hissettiği bütün duyguları tersine çevirerek ona hakaretler savurur. Çocuk ise kızın kendisini suçlamasına, “Altımda Jaguar olmasa gelir miydin sen benimle?” sorusuyla karşılık verir (Celal, 1996: 78-79, 87-88, 95-97, 103, 107).

Görüldüğü üzere -Bihruz Bey'de olduğu gibi- “Jaguar”ın başkişisi genç kız için kişilerin değerini, sahibi oldukları otomobil belirler. O, cumbadan yoldan geçen otomobilleri seyrederken tesadüf ettiği Jaguar'ı duygu ve düşüncelerinin merkezinde konumlandırırken, otomobilin şoförüne Jaguar'dan ötürü bir değer ve anlam yükler. Otomobilin sahibi olarak gördüğü bu gençle evlenmeyi ve Jaguar'ın temsil ettiği

zenginlik statüsünü elde etmeyi ümit eden kız, anlatının sonunda gerçekte yüzleşirken hayalleriyle de vedalaşmak zorunda kalır.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Cevdet Bey'in, nişan ve düğün törenleri sırasında gerekeceğine inandığından üç aylığına bir kupa arabası kiraladığı belirtilir. Romanın bu kısmında olaylar Meşrutiyet yıllarında geçtiğinden o yılların moda aracı da hâliyle kupa arabalarıdır. Fromm'un tabiriyle 'otomobil devri'nde, nasıl ki araçların marka ve pahası statüyü yansıtmada önem arz ediyorsa, arabaların söz konusu olduğu dönemde de araçların kıymeti onların vaziyetine göre değişkenlik gösterir. Romanda Cevdet Bey'in, alacağı paşa kızının evine sıradan bir kira arabasıyla gitmek istemediği, ancak sürücüsü ve ahır masraflarıyla oldukça maliyetli hâle gelen bir arabayı satın almanın ticari hesaplarına uymadığı ifade edilir. Cevdet Bey, Şükrü Paşa'nın, kızını kendisine vermeye razı olduğunu öğrendiğinde Feriköy'de gösterişli arabaların kiralandığı bir ahıra gider ve arabacıyla üç aylığına anlaşır. O, bazı insanların böyle gösterişli, kibar arabası tutanları küçümsediğini aklına getirse de neşeli olduğu için bunu önemsemez. Cevdet Bey'in ağabeyi Nusret, kardeşinin bu arabayı kiraladığını öğrendiğinde "Haa, şu caka arabalarından!" değerlendirmesinde bulunur (Pamuk, 2020a: 13-14, 26). Dönem içerisinde bir arabaya sahip olmak, zenginlere has bir özellik olarak öne çıkar. Bunun bilincinde olan Cevdet Bey, Nigan Hanım'la evliliği sırasında, bir paşa kızıyla evlenmesi münasebetiyle gösterişli bir araba kiralamayı bir zorunluluk olarak görür.

Masumiyet Müzesi'nde Kemal'in, babası Mümtaz Bey'den kendine miras kalan vişne çürüğü 56 Chevrolet, onun çocukluk ve gençlik hatıralarının çoğu yerinde ve romanın birçok sayfasında yer almasıyla dikkat çeker (Pamuk, 2019b: 67, 86, 95, 211, 238, 240, 271, 399, 401, 406, 438, 451, 453, 456, 457). Söz konusu araca Çetin Bey, şoförlük eder. Kemal, sevdiği kadın Füsun'un evine daima bu araçla gider. İstanbul'da yapılan araba gezintileri bağlamında Kemal, "Müzemi yıllar sonra gezecek meraklılara 1950'lerde, 60'larda, İstanbul'da çok az özel araba olduğunu, Amerika'dan ya da Avrupa'dan özel otomobil getiren zenginlerin, tanıdık ve akrabalarını şehir gezintilerine çıkardıklarını hatırlatmak isterim." açıklamasını yapar. Çocukluğunda babasının, çevrelerinden bazı kimseleri arabayla gezintiye çıkardığını belirten Kemal, kendisi de babasından kalan 56 Chevrolet ile Füsun'u ve ailesini Boğaz gezintilerine çıkarır, dönüşlerde arabada hep birlikte şarkı söylerler (Pamuk, 2019b: 321).

Kemal, Füsün'a araba kullanmayı bu araçla öğretir. 56 Chevrolet, Kemal'le Füsün'un aşkına hem tanıklık hem de ev sahipliği eder. Romanın sonlarında Füsün şoför koltuğundayken bir çınar ağacına çarparak yaptığı kaza ile bu araç, Füsün'a ve Kemal'le Füsün'un aşkına mezar olur. Tamirciden alınan enkazı Masumiyet Müzesi'nde sergilenir (Pamuk, 2019b: 456-457).³⁸

Kumru ile Kumru'da Kumru'nun gündelikçi olarak gittiği evlerde gördüğü buzdolabıyla tüketim arzuları alevlenir ve bu aşamadan itibaren o, modern dünyanın sakini olabilmek için çabalar. Onun bu gayeyle yöneldiği son nesne ise Peugeot 306 marka-model bir araç olur. Kumru'nun bir arabaya sahip olma arzusu şöyle gerçekleşir: O, kızı Sultan'la beraber bir taksiye binip gezintiye çıktıklarında yol üzerinde yanlarında beliren sürücüsü kadın olan kurşun rengi bir arabaya dikkat eder. Arabanın sürücü koltuğunda sarı saçlı ve çok güzel bir genç kadın görür. Kadının güzelliğiyle arabasının güzelliğini, arabayı kullanma özelliğini, uçar gibi herkesi geride bırakıp gidişini zihninde birleştirir. Bu arabanın ondaki tesiri, “insanın böyle bir arabası olsa elini kolunu bağlayan hiçbir engel kalmazdı dünyada. Yol boyunca, ne şoförü, ne Sultan'ı gördü artık, yalnızca onun, sarışın kadının arabasının görüntüsü vardı gözlerinde, o arabanın içinde, sarışın kadının yerinde, yerden bir karış yukarıda kayıp gidiyordu.” cümleleriyle anlatılır (Yücel, 2022: 233-234).

Gördüğü kadını ve arabasını unutamayan Kumru, arabayı her ne kadar kendini içinde bulunduğu can sıkıntısından kurtaracak bir araç olarak görse de esasında -içinde bulunan kadını düşündüğünde- arabayı kendisini ‘hanım’ yapacak bir nesne olarak algılamaya başlar. Eşinin patronu İsmail Bey, ona hangi arabayı istediğini sorduğunda ilk olarak televizyon reklamlarında gördüğü Audi Quattro'yu anımsar ve bu marka-modeli istediğini belirtir. Boğaz Köprüsü'nde gördüğü sarışın kadının arabasının da bir Audi Quattro olması gerektiğini düşünür. Daha sonra, “modern kadın/hanım” imgesinin merkezine yerleştirdiği ve başta buzdolabı olmak üzere daha önce edindiği nesnelerde örnek aldığı Tuna Hanım'ı ve onun aracını aklına getirir, “En güzeli Tuna Hanım'ın gövel düldülü!” diye düşünür. Ertesi gün, Tuna Hanım'dan bu arabanın markasını öğrenip eşine

³⁸ İnceleme kapsamımız dışında kalan bazı romanlarda da arabaya tutkulu kimseler yer alır. Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör*'ünde İzzet Ağa'nın oğlu Arif, sarı traktöre; Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar*'ında Halilhan, kırmızı Volvo'ya tutku besler. Ayrıntılı bilgi için bk. (Parla, 2003; Gürbilek, 2016b: 110-111; Narlı, 2002).

Audi değil, Peugeot 306 marka-model araba istediğini belirtir. Sonrasında Kumru, ehliyetini alıp dilediği gök mavisi Peugeot 306'yı edinir (Yücel, 2022: 239, 243).

Edinmeden önce arabayı “tüm yolları önüne serip kendisini özgürleştirecek, en sonunda memlekete kavuşmasını sağlayacak bir benzersiz araç olarak” düşünen Kumru, ona sahip olduktan sonra arabanın “yaşamı daha da sınırlayan bir ayak bağı olduğunu” düşünür. Hevesi kaçan Kumru, bir süre arabaya binmez (Yücel, 2022: 252, 254). Bu bağlamda Fromm, bir otomobile sahip olmak isteyenlerin bunu mutluluğu ulaşmanın tek yolu olarak gördüklerini, ancak otomobile sahip olduktan sonra araçlarına olan ilgilerinin fazla derin ve sürekli olmadığını belirtir (Fromm, 2015: 99).

Eşi Pehlivan'ın vurularak öldürülmesinin ardından Kumru, kızı Sultan'ı yanına alarak alışverişe gitmek üzere aracına biner. Motoru çalıştırdığında arabanın tüm camlarının çerçevesinde sarı, kırmızı, turuncu, mavi, yeşil, mor küçük ampuller yanar. Kumru, arabayı ampullerle süsleyen oğlu Hakan'a sinirlenir. Işıkları nasıl söndüreceğini de bilmez. Yolda aracın bu hâlini görenler gülüp alay edip onları yadırgarlar. Bir adam arabaya doğru eğilip, “Kuzum, siz iki güzel hanım neyi kutluyorsunuz ki böyle?” diye sorar; Kumru, “Ölümü, (...) biz ölümü kutluyoruz!” diyerek yanıt verir. Migros'a gidip market alışverişi yapmalarının ertesinde arabayı polis durdurup, “Ne bu, abla? Arabada sünnet düğünü mü var?” diyerek sorar; trafiğe böyle çıkmalarını garipser. Karşıdan gelenler bu arabayı görüp yavaşlarlar, “insanlar gökten düşmüş bir nesne karşısındaymış gibi şaşır”ırlar. Devamında “gökkuşağı gibi renk renk, ama çok daha parlak bir nesne” olarak araba, dereye uçar (Yücel, 2022: 283, 285, 291, 304, 308).

İncelenen romanlar üzerinden görüldüğü üzere zaman içerisinde teknik ilerlemelerle beraber arabadan otomobile doğru bir dönüşüm gerçekleşse de nesneye yöneltilen duygu, değişmez: Otomobiller de arabalar gibi sevdalanılan birer nesne olurlar. Gündelik hayat sosyolojisinin bir aynası olarak görülebilecek kurmaca âlemde roman kişileri çoğu zaman araba ve otomobili bir “tutamak”³⁹ olarak görür ve onun statüyü sağlama işlevini göz önünde bulundurarak ona tutunurlar. Ancak tutunulan bu nesne,

³⁹ Bu ifadeyi *Aylaki Adam* romanından mülhem olarak kullandık: “Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kimi zenginliğine tutunur; kimi müdürlüğüne; kimi işine, sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. Gülnüçlüğünü fark etmez. Kağızman köylerinden birinde bir çift öküzüne tutunan bir adam tanıdım. Öküzleri besiliydi, pırıl pırıldı. Herkesin, ‘-Veli ağanın öküzleri gibisi yoktur,’ demesini isterdi...” (Atılğan, 2016: 148-149).

Fikrimin İnce Gülü (Veli ve ailesi), *Kumru İle Kumru* (Kumru ve kızı Sultan) ve *Masumiyet Müzesi* (Fusun) romanlarında görüleceği üzere zaman zaman kişileri öteki âleme uğurlayan uğursuz bir köprü de olabilmektedir.

1.3. KILIK KIYAFET VE MODA

Kısa bir şekilde ifade etmek gerekirse, “verili bir örüntünün taklidi” olarak tanımlanabilecek moda, bireyi herkesin yürüdüğü yolda yürümeye sevk etmesi ve kişiye kuvvetli bir ‘şimdi duygusu’ vermesiyle öne çıkar (Simmel, 2006: 106, 112). Baudrillard’ın “boşlukta yüzen göstergeler bütünü” olarak nitelendirdiği (Baudrillard, 2016: 161) moda, “bir dizi sembol ve anlamların sosyal gruplar ve geniş kitleler tarafından kabul edilmesi” olarak da açıklanabilir (Ünal, 2014: 79). Buna paralel olarak Nuri Bilgin, giyim sistemi ve modayı bir dil olarak nitelendirir (Bilgin, 2011: 156-157).⁴⁰

Ulus, coğrafya ve zamanlara göre değişkenlik gösterebilen moda, her ne kadar ilk etapta giyim ve kıyafeti akla getirir de kapsamına mobilya, saç stili, eğlence anlayışı ve çeşitli eylemleri de alır. Etimolojik köken ve içerdiği anlamlar bakımından ‘modern’ kavramıyla ilişkili olan moda, buna paralel olarak geçici ve değişkendir. Baudrillard, modanın modernlikle söz konusu ilişkisini, “modernlik kodsız moda da onun amblemidir” cümlesiyle açıklar (Baudrillard, 2016: 157).

Philippe Grimbert, daima ‘yeni’ nin peşinde olan modanın, demode edici özelliğinin altını çizer. Bu bağlamda moda, “uzun eteği yürürlüğe kaldırır, bele oturan ceketi giyilmez kılar, bir yıl önceki desenli elbiseye tahammül edemez”. Dolayısıyla moda, daha önce kendisinin sunmuş olduğu ‘yeni’ olan şeyleri, ‘eski’ ve hükümsüz kılarak âdeta kendisiyle yarışır. Bu bakımdan Grimbert, modayı insanın içindeki gizemli gerilimle, asla tamamıyla tatmin edilemeyen, her zaman yeni bir hedef peşindeki arzuyla eş zamanlı olarak görür. Moda, her seferinde küllerinden doğarak kişiyi bir nesneden diğerine koşturur (Grimbert, 2015: 11-12).

⁴⁰ Christine Bard, giysinin klasik tarihinin “süs, edep ve korunma” olmak üzere üç işlevi öne çıkardığını; giysinin yenilenen tarihinin, ‘simgesel’ işlevi dördüncüsü olarak buna eklediğini belirtir (Bard, 2012: 327). Bu konuda Fred Davis, “kıyafet sayesinde insanlar, birer kişi olarak kendileri hakkında bir şeyler anlatır ve kolektif düzeyde biz de simgesel olarak onları, belli statü iddialarının geçerli olduğu bir dünyaya yerleştirir, hayat tarzlarına ilişkin belli bağlantılar kurarız.” sözlerini sarf eder (Davis, 1997: 16).

Walter Benjamin, mal denilen fetişe hangi dinsel tören kurallarıyla tapılacağını modanın saptadığını ifade eder (Benjamin, 2017: 95). Modayla ilgili egemen yaklaşımdaki bazı yanlışlara dikkat çeken Çilem Tercüman modanın değil, alamod şeylerin değiştiğini belirtir. Ona göre bir olgu olarak moda, gündelik hayata dâhil olduktan sonra alamod şeylerin değişiminden beslenerek güçlenir; alamod şeylerin her geçen gün biraz daha kısalan ömrü ise modanın ömrünü uzatır. Bu bağlamda o, modayı “varlığı daimî, görünümleri geçici” olarak niteler (Tercüman, 2018: 23, 24).

Görünür olan birçok unsuru bünyesine alsa da modanın merkezinde kıyafetlerin yer aldığı söylenebilir. Grimbert, zamanın trendinden etkilenmesi fark etmeksizin, insanın giysi seçiminde modanın aslı çizgilerini takip ettiğini belirtir (Grimbert, 2015: 11). Yazıldığı dönemin sosyolojisini yansıtan edebiyat eseri de bu bağlamda dönemlerin moda eğilimlerini yansıtarak giyim-kuşam ve moda konusunda birtakım malzemeler sunar.

Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanında anlatıcı, eniştesi Hacı Vamık Bey’in giyim kuşamı hakkındaki düşüncelerini detaylıca ortaya koyarken Batı özentisinin moda üzerinden yansımaları da eleştirel bir dille aktarır. Anlatıcıya göre, eniştenin üstüne ve giydiklerine bakıldığında onun “bir Avrupalı gibi giyinmesini adamakıllı öğrenememiş bir Şarklı olduğu” görülür. Nitekim Hacı Vamık Bey’in kıyafetleri, “biçimsiz, garip ve buruşuk kumaşlı” olup “gülünç ve âdeta yanında bulunanları mahcup edecek şeyler”dir. Anlatıcı, üstünde çoğu zaman sıcak bir iklimin parıltılı kumaşları bulunan eniştesinin, “biraz İngiliz müstemlekelerini hatırlatan açık, beyaz ve siyah küçük kafesli, canfes gibi parlak ve hâreli kumaştan” değişik kıyafetler giydiğini, sonraları benzerlerini ancak Kamaran dönüşünde Cenap Şahabettin’in üzerinde gördüğünü belirtir. Ayrıca eniştesinin sürekli olarak, “yüzü beyaz veya krem ipekli ve içi pembe, kırmızı veya yeşil atlaslı” şemsiye kullandığından, çoğu zaman bu renklerin güneş altındaki yansımaları içinde görüldüğünden söz eder. Ona göre, eniştesinin üstünde yeni ve alafranga ne varsa âdi ve çirkindir. O, romanın ilerleyen kısımlarında ise eniştesinin siyah camlı gözlükler taktığından, o zamanlar güneş gözlüğü kullanma âdeti olmadığı için bu gözlüğün onun üzerindeki tuhaflığından bahseder (Hisar, 2012: 18-19, 158).⁴¹

⁴¹ 1900’lü yıllarda renkli camlar, ışık duyarlılığı için kullanılır. Sir William Cookes, 1913 senesinde mor ve kıvılcıktan ışınları emen bir cam üretir. Bu teknolojinin renkli camlara uygulanması neticesinde güneş

Anlatıcı, dönemin Çamlıcası'nın gün ve gecelerinden söz ederken, sabah saatlerinde gezinmeyi pek sevdiklerini belirttiği kadınların, kahvaltıdan sonra yeldirme⁴² yahut maşlahlarını⁴³ giyerek tül başörtülerini örtüp gezinmeye gittiklerinden söz eder (Hisar, 2012: 72). Söz konusu satırlar, dönem kadınlarının giyinişini örnekler niteliktedir. Reşat Ekrem Koçu, yeldirmeyi çoğunlukla avam tabakasına mensup kadınların şehir içinde yaz-kış giydiği üstlük olarak nitelendirir. Kibar hanımların ise yazlıklarda mesireye, çayıra ve kıra çıkarken daha çok maşlah giydiklerini belirtir (Koçu, 1969: 170, 241).

Romanda anlatıcı, eniştesinin çevresi hakkında yaptığı dedikoduları örneklerken, Nazlı Hanımefendi'nin giydiği feraceye göre Pigmalıyon'dan⁴⁴ tanesini üçer-dörder liraya satın aldığı şemsiyeler kullandığını ifade ettiğini belirtir (Hisar, 2012: 99).

Dönemlerin belirli modaları vardır. Monokl⁴⁵ de bir dönemin erkek modasına ait bir aksesuardır. İlk kullanımına 16. yüzyılda rastlanan monokl, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında tekrar moda olur. Bu tip gözlüklerin statü sembolü olarak görüldüğü ve daha çok aristokratlar tarafından tercih edildiği bilinir (Özdemir ve Kabak, 2018: 55, 59). *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de anlatıcı, kâğıt oynamayı seven babasının oyun arkadaşı mösyö Timoni'nin Tokatlıyan'a oyun oynamaya gözünde tek gözlüğü ile geldiğini belirtir (Hisar, 2012: 89). *Sahnenin Dışındakiler*'de Kudret Bey de bu moda uyanlar arasındadır. Cemal, monoklünü ara ara düzelttiğini vurguladığı Kudret Bey'in, birlikte lokantada bulunurlarken monoklü ile menüyü süzdükten sonra sipariş verdiğini dile getirir (Tanpınar, 2013b: 306-307). *Aydaki Kadın* romanında da Hulki Bey ve Asım'ın monokl kullandığı ifade edilir (Tanpınar, 2009: 97, 153).

Peyami Safa'nın *Yalnızız* romanında Samim, Meral ve onun yeni tayyörü hakkındaki düşüncelerini dile getirirken hazır zevkleri ve modayı olumsuzlar. Samim'e göre Meral, yeni tayyörünün içinde geçirdiği şekil inkılâbıyla heyecandan kendinden

gözlükleri geliştirilir. Güneş gözlüklerinin kullanımı ise 1929 yılında yaygınlaşır (Özdemir ve Kabak, 2018: 62).

⁴² Yeldirme: "Kadınların kırlarda serbest gezinmek için ferâce yerine giydikleri hafif üst libâsı ki başa bir baş örtüsü ki baş örtüsüyle giyilir." (Şemseddin Sami, 2015: 1201).

⁴³ Maşlah: "Altı üstü bir ve kol yerine yukarıki iki ucunda yarıkları olan bir nevi üstlük libâs ki, başlıca Araplar'a mahsus olup yeldirme yerine kadınlar tarafından dahi kullanılır." (Şemseddin Sami, 2015: 1046).

⁴⁴ Pigmalıyon: Dönemin ünlü mağazalarından biridir.

⁴⁵ Monokl: "Tek gözde kaş ile yanak arasına sıkıştırılan, çerçevesiz ve tek camlı gözlük." (Türk Dil Kurumu, 2011: 1695).

geçse de esasında bu görünüşün onu yeryüzünün milyonlarca lüks tavuğunda ortak olarak bulunan bir koketri (şıklık) seviyesine ve “terzi makasından çıkma kuklalar serisine” düşüren bir kayıp olduğunu belirtir. Moda basmakalıbı yerine ferdî yaratmalarını koyan şahsiyetlileri bulmak için Simeranya’ya kadar gitmeye gerek olmadığını da Meral’e söylediğini ifade eder. Bu bağlamda dostları arasından üç zengin kadın olarak Nermin, Şükran ve Nebile’yi, eve çağırdıkları mahalle terzisine kendi kreasyonlarını diktirip zarafet rekorunu kimseye vermemeleri noktasında örnek gösterir (Safa, 1999b: 135).

Samim, tasarladığı ütöpik âlemi Simeranya’da giyim bahsinin tamamen farklı olacağına, “cildi muhafaza ettiği halde güneşin ultra-violet’lerinden mahrum etmeyen, vücuda yapışık, ince ve şeffaf bir kumaş”ın insanları süs ve çizgi yalanından kurtaracağına değinir. Devamında Simeranya’daki moda anlayışını, “Simeranya’da estetik ölçüler, sosyal bir arşetip değerini kazanabilmek için, bugünkü dünyamızda olduğu gibi, üstün fertlerin yaratmalarından aşağı tabakalara âdi taklit yoluyla kendini kabul ettiren örneklerden doğmaz. Aksine olarak bütün Simeranyalılar, her biri kendi yaratma kabiliyetinin derecesine göre bir gayretle güzelliğin ilâhî arşetipini sezerek mekâna ve zamana uygun bir sosyal prototipin gelişmesinde âmil olurlar. Böylece moda, bir sınıfın estetiği halinden çıkıp bütün bir cemiyetin malı haline gelir ve derece derece herkesin yaratıcılık hissesini taşır.” cümleleriyle açıklar (Safa, 1999b: 135-136).

Romanın ilerleyen bölümlerinde Paris’ten gelen arkadaşı Feriha ile buluşan Meral, arkadaşının başından ayaklarına kadar bütün görünüşünde ilk olarak Paris’i, Paris’in yansımalarını arar. Feriha’nın üzerindeki “plâtin üzerinde işlenmiş hakiki inciler”e, “İstanbul’un hiçbir kuyumcusunda görülmeyen zarafette klips küpeler”e dikkat ettikten sonra asıl Paris’i Feriha’nın giydiği “beli sımsıkı ve kalçalardan süperde iki çizgi ile inen ceketin altındaki akordeon etekliğiyle insanın içini titreten siklâmen elbisede” bulur (Safa, 1999b: 217).

Meral’in ölümünün ardından Necile’nin yaşadığı eve giden Samim, ölü hâlde bulduğu Necile’nin, kılık kıyafetiyle zarifliğini yansıttığını düşünür. Onun giyim zevkiyle ilgili dikkat ve hayranlığını, “Ölümünde bile zarif. Bu ne harikulâde kimono! Mavi sire. Terlikler de aynı renk. (...) Yaka ve kollar, teknil krem renginde ‘incruste’ dantel. Benim için mi giydi bunu? Hayır, daima böyle idi o.” sözleriyle aktarır (Safa, 199b: 432-433).

Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* romanı, Hasan ve arkadaşı Yakub'un gemi yoluyla kaçak kürk işi yapmalarını ve bu işin neticesinde başlarından geçenleri anlatır.⁴⁶ Onları kürk kaçakçılığı işine yönelmesi, kürk mantonun dönem içerisinde kadınlar arasında moda olmasıyla ilişkilidir. Kürk mantonun moda oluşunu ve bu konudaki eleştirel düşüncelerini Kamarot Yakub, “Ne kafadır, bu kafa. Ulan, Allah kulları postla dolaşsın istese, cümlemizi aylar gibi postlu yarattırdı, Moda demişler bir kere. Moda dedin mi, bitti, akan sular durur. Yoksa neden taa Marsilya'lardan, canımızı cezireye sokup, buraya kaçak kürk getirelim? (...) Şimdi işler yolunda giderse, günün birinde, gemi yine İstanbul'a demirlediğinde; Beyoğlu'nda fil gibi bir avrat görürüz, sırtında bizim kürklerden biri. Garanti!” sözleriyle dile getirir (İlhan, 2020: 45).

Yukarıda umduğuna paralel bir şekilde romanın sonlarında Hasan'la beraber Beyoğlu Caddesi'nde bulunan Yakub, “Birtakım kadınlar, kürk mantolarını giymişlerdi. Koca koca avratlar. Evet, kürk mantolarını. Onlara bakarak gülüyorduk. Onlar da umurumuzda değildi.” cümlelerini sarf eder (İlhan, 2020: 231). Thorstein Veblen, modern bir toplumda giyim eşyalarının, giyeni hava koşullarına göre koruma derecesinden ziyade moda uygun olup olmadığına göre değerlendirildiğini belirtir. Buna dayanarak elbise ihtiyacını ruhsal bir ihtiyaç olarak görür (Veblen, 2014: 131). Kürk mantonun kadınlar nezdindeki algılanışı ve moda içindeki yeri, Veblen'in düşünceleriyle örtüşür niteliktedir.

Romanda Hasan'ın sevgilisi Ayhan'ın bere takma alışkanlığı dikkat çeker. Görüştikleri sırada Hasan, sevgilisine artık bere giymeyip eşarp taktığını dile getirir. Ayhan, tersine giydiğini, evde de iki tane beresinin bulunduğunu ifade eder. Sonraki zamanlarda Hasan, Ayhan'ı hep beresiyle anımsar. Ayhan da anlatıcı olduğu satırlarda, bere giydiğinde, onu Hasan için giydiğini, Hasan'ın arzu ettiği gibi olmak istediğini, o sevinirse kendisinin de sevineceğini belirtir (İlhan, 2020: 181, 186, 189, 199, 205, 220).

Tanpınar'ın *Mahur Beste*'sinde Behçet Bey'in çocukluğu ve gençliğinden söz edilirken, onun hayal dünyasını süsleyen Necip Paşaların konağından bahsedilir. Bu konağın hanımı Târidil Hanımefendi'nin dönemin İstanbul'unda “zevk ve moda

⁴⁶ Yakup, Hasan'la kendisi dışında gemideki diğer mürettebatın da kaçak olarak bir şeyler getirdiklerini belirtir: Yağcı Adil, yüz tane “ipekli şarpa”; Sürmeneli Hıfzı, karton karton Amerikan sigarası; Selim, destelerce kadın resmi getirir. Hasan'la kendisinin ise, kürk mantonun yanı sıra “düzinelerce kravat”, “bir sürü incik boncuk” ve beraberinde ne olduğunu bilmediği “zırılıtlar” getirdiklerini ifade eder (İlhan, 2020: 21).

itibariyle” en meşhur çehrelerden biri olduğu belirtilir. Çevre, Târîdil Hanımefendi’nin ve onun cariyelerinin herhangi bir düğünde, bayram ziyaretinde veya gezintide onların “üstünde gördükleri yeni mevsim modası elbisenin baş tuvaletinin, çarşaf veya feracenin” uzunca bahsini yapar. Konağın, dönem içerisinde “bir nevi bedîi mektep gibi kabul edil”diği dile getirilir (Tanpınar, 2016: 20).

Romanda Behçet Bey’in eşi Atiye Hanım da devrin İstanbul’unun modasına yön veren kadınlardan olur. İsmail Molla, gelininin “güzel, süslü ve kıbar” görünüp mevkiine ve şerefine yakışır bir şekilde yaşaması için çabalar. Bu çabasının neticesinde Atiye Hanım kısa zamanda, bütün İstanbul’un taklit ettiği kadınlar arasına girer. Anlatıcı-yazara göre İsmail Molla, “sadece içindeki fantaziye harcamak aşkıyla moda denen hava oyununu sanki olduğu yerden” idare etmektedir (Tanpınar, 2016: 65).

İlerleyen sayfalarda, yaşı ilerledikçe kıyafetleriyle tanınmaya başlayan ve elbiselerinin kirliliğine dikkat çekilen Sabri Bey’in “kaşlarının ucuna kadar inmiş kirli sarığı, rengi atmış cübbesi, üst üste giyindiği yakası açık, yırtık mintanları, vaktinin büyük bir kısmını aramakla geçirdiği burundan takma gözlüğü”nün, “içindeki kararsızlığın dışarıya vurmuş şekli gibi” olduğu belirtilir (Tanpınar, 2016: 90).

Akla ilk gelen manasıyla modayla ilişkili görülmesi de *Mahur Beste*’de Nuri Bey’in, Agop Efendi’nin telkiniyle giriştiği üniforma işi de dönemin askerî üniforma modası içinde değerlendirilebilir. Agop Efendi, Nuri Bey’e “sırmalı elbisesi içinde şıkır şıkır yürüyen” bir genç subayı gösterip “para kazanmasını bilen bir adam bu üniformalar yüzünden iki senede zengin olur” der. Yeni tanzim edilmeye başlanan kara ve deniz orduları için “apolet, kılıç kayışı, kordon gibi sırmalı eşya yapmak suretiyle bir servet kazanılacağı fikrini” Agop Efendi’ye Soloski vermiştir. Devamında Nuri Bey, Kapalıçarşı’da bir dükkânda askerî ve sivil üniformalar için gerekli olan “sırmalı eşya” satmaya başlar. Nuri Bey’i bu sektörde öne çıkaran unsur, “kullandığı ecnebi sırmasının parlaklığı” ve “Simkeşhane sırmasına karşılık ucuzluğu”dur (Tanpınar, 2016: 124-125). Burada değişen modanın, girişimciler için bir para kazanma vasıtası hâline geldiği dikkat çeker.

Romanın sonlarına doğru da Nergis Ayşe’nin başında bulunduğu genelevdeki kadınların kıyafetlerinden söz edilir. Bu kadınlar; uzun şalvarlar, sırmalı cepkenler ve “o zamanlar İstanbul’da yavaş yavaş görünmeye başlayan uzun etekli, dar korseli, açık

boyunlu, ağır dantelalı kırmalı yenleri bileklerinin üstünde sıkı sıkı kapalı roklar” giymektedir (Tanpınar, 2016: 134).

Behçet Bey’e yazdığı mektupta Tanpınar, Behçet Bey’in kılık kıyafeti konusunda “Sakalınızın biçimiyle, redingotunuzla, yandan düğmeli üstü podösüet ayakkabılarınız, kolalı gömleğiniz, geniş hazır kravatınızla ne kadar sevimli, bugünden uzak, asıldığı yerde unutulmuş bir takvim gibi sadece geçmiş bir zamandınız.” sözlerini sarf eder (Tanpınar, 2016: 152). Behçet Bey, *Huzur* romanında da “üstündeki elbise, boyunbağı, podösüetli ayakkabısıyla 1909 yılına ait canlı bir hatıraya benzeyen bu adam” sözleriyle tasvir edilir (Tanpınar, 2013b: 62). Her dönemin kendi modasını oluşturduğu düşünüldüğünde, Behçet Bey’in modası geçmiş kıyafetlerinin yaşadığı dönemle bir uyumsuzluk gösterdiği ve onun geçmiş zaman insanı olarak algılanmasını sağladığı söylenebilir.

Sahnenin Dışındakiler’de Cemal, çocukluğundan ve çocukluğunun geçtiği mahalleden söz ederken, İbrahim Ali Beyefendi’nin konağındaki kadınların cazibesinden ve bu kadınların kıyafetlerinden söz eder. “Bileklere kadar çıkan eldivenler, ince peçe, her renkten çok kıvılcımlı bir yığın çarşaf”, bu kadınların giydikleri kıyafetler arasındadır (Tanpınar, 2013a: 26).

Cemal, dinî örfün belirlediği bir moda olarak Sabiha’nın çarşafa girme hadisesini detaylıca anlatır. Sabiha’nın babası Süleyman Bey, önceleri Viyana ve Bosna ikametlerinde kadın ve genç kız terbiyesi hakkında edindiği fikirlerin tesiriyle kızını çarşafa sokmasa da sonraları bu düşüncelerinden vazgeçip Sabiha’nın çarşafa girmesini ister. Çarşafa giren Sabiha, devamında çarşafı çıkarır, bu çarşafarla kadın hürriyeti olamayacağını düşünür. Süleyman Bey, biraz da çevresinin tesiriyle kızının çarşafa girmesi konusunda ısrarcı olur. Sabiha’nın, dün beraber oynadığı erkeklerin yanından çarşafı geçmeyi garip bulması ve bu duruma itiraz etmesi üzerine Süleyman Bey, semtteyken yeldirme giyebileceğini belirtir. Devamında Sabiha, Cemal’e, her gün bir şeyin değiştiğinden, bir önceki gün Pakize Hanım’ın, annesinin çarşafı için “Bu çarşafarla on sene evvel kadınlar sokağa çıksaydı kıyamet kopardı!” dediğinden söz eder (Tanpınar, 2013a: 27, 40, 107, 119-121, 129). Bu bağlamda Reşat Ekrem Koçu, 1908 Meşrutiyet’inden sonra İstanbul’un şık hanımlarının çarşaf kesimlerinde gittikçe açılan yeni modalar çıkardıklarından söz eder (Koçu, 1969: 66).

Erkek modası bağlamında Cemal, Kudret Bey'den ve onun şık kıyafetlerinden söz eder. Kudret Bey'in Sakine Hanımlara giderkenki giyinişi için “Bir moda mağazası reklamı bu kadar düzgün ve kibar olamazdı.” sözlerini sarf ettikten sonra, onun “siyah ceketi, çizgili pantolonu, parlak glase ayakkabıları, fildişi bastonuyla bütün bir zarafet örneği” olduğunu dile getirir. İlerleyen satırlarda, “şekli bugünlerde daha ziyade kadın şemsiyelerine devredilen düz fildişi saplı, üzerinde altın monogramları bulunan” sözleriyle bu bastonun ayrıntıları hakkında bilgi verir. Romanın sonlarında Cemal, kaldığı pansiyonda kendisini ziyaret ettiği sırada da Kudret Bey'in, kıyafetleriyle son derece şık olduğunu belirtir (Tanpınar, 2013a: 77, 82-83, 306).

İşgâl İstanbul'unda sokaklarda gezdiği esnada birkaç Fransız askerinin bir yaşlı adamı zorla evinin kapısından uzaklaştırmaya çalıştığına rastlayan Cemal, evin açık pencerelerinden birinden içeriye baktığında “Aziz devrinde İstanbul'da o kadar moda olan yaldızlı bir oda takımı”nın yerinde durduğunu görür (Tanpınar, 2013a: 157).

Cemal'le birlikte Ruskaya İzyoşka adında bir lokantaya giden İhsan, burada çalışan Beyaz Rus kadınlar üzerinden İstanbul'da bulunan Beyaz Rus kadınlarının toplumdaki kadınları etkilediğinden, şimdiden hanımların kıyafetlerinin değiştiğinden, “tepeden sıkma başlar”ın Türk kadınlarına onlardan geçtiğinden ve bu tesirle peçe kullanımının da kalktığından söz eder. İlerleyen sayfalarda Cemal, Sabiha'nın kocası Muhtar'ın beraber iş gördüğü Mihailof'un çerçevesiz gözlüklerinden söz ederken, o zamanlar henüz çerçeveli gözlük modasının olmadığına altını çizer (Tanpınar, 2013a: 187, 259).

Huzur'da evlenme arifesinde olan Nuran ve Mümtaz, tuttukları apartman dairesini döşerlerken Mümtaz, “İstanbul'a bir zaman ne kadar çok ecnebi eşyası geldiğini anla”r. Neredeyse bütün koltukçu dükkânlarında her çeşit üslûptan mobilya bulunmaktadır. Bu mobilyaların arasında Nuran'la beraber dolaşan Mümtaz, İstanbul'da değişen zevk ve hayat standartlarını düşünür, “Hiç şüphesiz kafamız da böyledir.” diye içinden geçirir (Tanpınar, 2013b: 228).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde ise Abdüsselâm Bey'in konağındaki kadınlar üzerinden dönemin kadın kıyafet modası hakkında bilgi verilir. Hayri İrdal, bu konaktaki “Hotozlu, fistanlı, beyaz sadakor entarili, yahut açık dekolterleri bileklerine kadar inen ve orada dantelâlarla, kırmalarla kumaştan ve süsten bir dalgacık gibi kabaran her yaştan yirmiye yakın kadın”ın varlığından söz eder (Tanpınar, 2013c: 39).

Modanın başkalarını taklit etmeyle ilişkisine örnek olarak Hayri İrdal, eşi Pakize ve baldızlarının, evlerine misafir olarak gelen Sabriye Hanım ve Nevzat Hanım'ı örnek almalarına değinir. Bu bağlamda ilk olarak Sabriye Hanım'ın, evlerini ziyaretinin ardından karısı ve baldızlarının bu kadının kıyafetine hayran olup onu taklit etmeye karar verdiklerinden söz eder. Hayri İrdal'a göre iyi giyinmenin sadece bir irade meselesi olduğunu düşünen bu üç kadın, bunun parayla ilişkili olduğunu kestiremezler. Dolayısıyla İrdal bir ayın içinde üç maaşını birden harcamasına rağmen yine de bu kadınların her şeylerinin eksik olduğunu belirtir. Sabriye Hanım'ın ziyaretinden iki ay sonra Nevzat Hanım, evlerine misafirlğe gelir. Bu kez üç kardeş, hakiki zarafetin Nevzat Hanım'da olduğunu düşünüp evdeki bütün elbise ve çamaşırları değiştirmeye karar verirler. Her şey yok pahasına satılır ve İrdal, iki maaşını daha bu yolda harcar (Tanpınar, 2013c: 184-185). Bu konuda Miodownik, insanların “olmak istedikleri, olmaya can attıkları veya zorlandıkları kişiyi yansıtacak” giysiler aldıklarına, moda tasarımcılarının bu anlamlar konusunda uzman olduklarına dikkat çeker (Miodownik, 2024: 256).

Aydaki Kadın'da aile köşkünün satılacağı gün Selim, annesiyle Nevzat'ın Erenköy'deki köşkten geleceklerini düşünürken deniz üzerinden bu ikisinin gelişini görmek ister gibi bakar; “annesinin hafif sabah melteminde şişmiş yirmi beş sene evvelinin modası geniş bej mantosunu” Üsküdar üzerlerinde arar (Tanpınar, 2009: 19).

Anlatıcı-yazar, Selim'in bilinci ve dikkati üzerinden Selim'in hizmetçisi Marie'nin kıyafetlerini ve bu kıyafetlerin Marie'nin çekiciliğine etkisine yer verir. İlk olarak yarı çıplak beyaz geceliğiyle beliren Marie, “olduğundan fazla çekici ve yaşının üstünde” olarak nitelendirilir. İlerleyen satırlarda onun, “pötikareli, kolsuz, hemen hemen düz entarisi”yle görüldüğünde sabahki havasını kaybettiği, bu düzgün kıyafetle sabahki gibi “zehir ve afyon” olmadığı ifade edilir. Selim, elbiseleri kendisinin mi seçtiğini sorduğunda, o güne kadar kendisinden yaşça büyük ya da başka kızların elbiselerini, hep kendisine verilenleri giydiğini; ancak bunları kendisinin seçtiğini belirtir (Tanpınar, 2009: 23, 35-36).

Sokakta evinden çıkan genç bir kıza tesadüf eden Selim, hayatında bu kızinki kadar “biçare ve uydurma bir şıklık” görmediğini düşünür. Kızın üstündekiler az çok seçilmiş ve pahalı eşyalar olmasına rağmen Selim'in dikkatiyle bu kızın kılık kıyafeti mübalağa ve insicamsızlıkla nitelendirilir (Tanpınar, 2009: 26).

Selim'in, Asımların evini ziyaretine yer verildiği kesitte bu evdeki büyükanne, anne, hala, teyze, yeğen ve bütün kadın kalabalığının tamamının kendi yaşlarının modalarıyla giyindiğine dikkat çekilir. Büyükannenin kıyafet ve aksesuarlarına ayrıntılı bir şekilde yer verilir. Başında hotoz ve oyalı bir başörtüsü bulunan ve parmakları elmas içinde olan bu kadının ipek entarisi, feraceye benzeyen bir kıyafeti ve bu kıyafetin yakasındaki broşu öne çıkar. Devamında evdeki gençlerin de giyiminin oldukça şık ve modern olduğu ifade edilir (Tanpınar, 2009: 83-84).

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanında C., pastanede Güler'in gelmesini beklerken kapıdan ayakkabıları topuklu olan bir kadının içeriye girdiğine dikkat eder. Kadının bu topukları kırıp kendi topukları üzerinde dursa daha kadınlaşacağını düşünen C., içinden "Bu kadın uzun topuk modasını kısımların çıkardığını bilmiyor mu?" diye geçirir (Atılgan, 2016: 79).

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında Turgut'un babası Hüsnü Bey'in bir fotoğraftaki görünüşüyle ilgili olarak, başında o senelerde moda olan "siyah şeritli, geniş kenarlı bir şapka"nın bulunduğu, bu şapkanın onun silik yüzünü daha da önemsiz gösterdiği belirtilir. Romanın ilerleyen kısımlarında Selim, günlüğünde, okul yıllarında arkadaşı Reşit'in düz kravatlar üzerine yağlıboya resimler yaptığından, o zamanlar böyle kravatların çok moda olduğundan söz eder (Atay, 2008: 53-54, 636).

Yalnızca kıyafetlerin ve mobilyaların değil, kitapların da bir modası olabiliyor. Selim, günlüğünde, onun geçmişte okuduğu kitaplara şimdilerde güldüklerinden, onlardaki sevimliliği hissetmediklerinden söz eder. Bu tür kitapları da artık çevirmediklerinden, hele o şekilde hiç çevirmediklerinden, bunalım kitapları çevirdiklerinden söz eder. Devamında, "Bunalım da neymiş? Güzel Beatris'in yaşadığı malikâne, benim için daha önemli. Geriye dönülemezmiş. Öyle olsun. Ben *Ekmekçi Kadın* gibi kitaplar istiyorum. Ellerini bileklerinden geriye doğru kıvrıran kadınlarla, onlara eğilmiş durgun yüzlü genç adamları gösteren gravürler istiyorum. *Demirhane Müdürü*'nü istiyorum. Bu edebiyatın da, eski elbiseler gibi, yeni baştan moda olmasını istiyorum." cümleleriyle bunalım kitaplarını eleştirir ve geçmişte okuduğu kitapların yeniden moda olmasını istediğini ifade eder (Atay, 2008: 649-650).

Tuhaf Bir Kadın'da annesinin, mahrem yerlerini örtmeyenlerin cehennemde çekeceği azaptan söz etmesinin üzerine Nermin, "Sen neden şapka giyiyorsun öyleyse?"

diye sorar. Annesi, babasının şapkayı zorla giydirdiğini belirterek “Günahlarım onun boynunadır.” der. İlerleyen sayfalarda Nermin, okuldan arkadaşı Ayten’in giyimini, “Yani paltosunu çıkardı. Öyle bir çıkarış ki donsuz kaldı sanırsın. Nazla, kıvrıla kıvrıla bir tuhaf şey. İçinden itfaiyeci kırmızısı bir kazakla gene kırmızı daracak bir etek çıktı. Belinde de kara bir kemer. Kırmızı etekliği nasıl olup da akıl etmiş, üstüne para verseler giyilmez bir şey. Neyse, kazak öyle dar ki göğüslerinin ucu belli oluyor. Dikkat ettim, sutyen takmamış...” sözleriyle eleştirir (Erbil, 2023: 8, 27).

Muhafazakarlık ve modernlik çatışması paralelinde yaşanan anne-kız çatışması, romanda kılık kıyafet hususunda sıklıkla örneklenir. Nermin, annesinin bu konudaki düşüncelerinden rahatsız olur. O, denize gittiklerinde annesinin kendisini büyükçe bir havluyla silindir biçiminde sardığını ve kendisinin soyunup annesinin ördüğü “renk renk, gırtlığa kadar kapalı, yarım paçalı acayip” mayoyu giydiğini, denize annesinin yarattığı bir deniz hayvanı gibi girdiğini belirtir (Erbil, 2023: 40).

Karanlığın Günü’nde okul günlerini anlatan Neslihan, genelde Minik Kulüp adında bir mekâna gittiklerini, bir gün Canan’ın ona kendi elbiselerini ve yeşil muare, siyah topuklu ayakkabılarını giydirdiğini; o gün bütün erkeklerin kendisini dansa kaldırdığını; Canan’ın bu durum için “Gördün mü bak, giyim kuşam ne kadar değiştiriyor insanı! Söylüyorum sana aslında sen çok güzelsin ama, kendine yakışanı seçmiyorsun, yoksa istediğin her çocukla konuşabilirsin!” dediğini ifade eder (Erbil, 2022: 73).

Evli bulunan Sabahattin’le bir ilişki yaşayan Neslihan, bu süreçte Canan’ın verdiği siyah büzgülü ipek etekliği almaya razı olur; üzerine de kırmızı ipekli bir bluz diktirir, bir de siyah topuklu ince bantlı bir ayakkabı alır. Yeni kıyafetleriyle gittiği mekânlarda Neslihan, arkadaşı Canan’ın daha önce belirttiği üzere, daha güzel algılanır ve çevredeki erkekler ona sürekli konuşma teklifinde bulunur (Erbil, 2022: 76, 79).

Romanda Neslihan’ın annesi Nuriye Hanım’ın “Eskisi olmayanın yenisi olmaz!” mottosuyla yeni elbiselerini saklayıp sürekli eski kıyafetlerle gezmesi dikkat çeker. Neslihan, annesinin eski kıyafetleriyle münasebetine dair şu sözleri sarf eder:

“Fırfırlılar, nervürlüler, “koktoroj” dediği renkten verevler, kloşlar, kara tüllü parlak hasır şapkalar, küçük başları, kırmızı gözleriyle, insana korkuyla bakan sansar etolü yakasına geçirip geziniyordu evin içinde; sırtında simli, tuvalet, kolunda körüklü krokodil çanta, öteki elde iğne topuklu

gece ayakkabısı üstüne ince saydam muşambadan zamanının gece çizmelerini geçirir, kule gibi olup, kat kat dururdu...” (Erbil, 2022: 124).

İlerleyen sayfalarda Neslihan, Melih’in karısı Azade’nin köylü kumaşlarından kırmızılı morlu şalvarları kendisinin dikip giydiğini ve aralarında modanın öncüsü sayıldığını dile getirir. Sonraki satırlarda, onun köylü modasının, şalvarın, cepkenin öncülüğünü yapmasına rağmen ‘bacım’ sözüne, türkülere ve folklorun her çeşidine sinir olduğunu aktarır (Erbil, 2022: 197-198).

Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* romanında anlatıcı-yazar, iş ve eğitim amacıyla Ankara’da bulunan Ali’nin, kadınlar alışveriş için Ulus’a geldiğinden, “o yıl kadın ayakkabılarında yüksek mantar tabanların moda olduğunu” bildiğinden söz eder (Ağaoğlu, 2020a: 99).

Moda her ne kadar coğrafyalara göre değişkenlik gösterse de modaya çoğu zaman Batı’nın yön verdiği bilinir. Bu hususta *Ölmeye Yatmak*’ta Sevil’in “beyaz organzeler” içinde olduğu, çorapları dâhil, üzerinde ne varsa Batı’dan (Almanya) getirildiği belirtilir. Devamında bir mukayeseye girilerek, o günlerde Türk kızlarının soğan kabuğuyla boyanmış amerikanbezi giydikleri dile getirilir. Bu bağlamda Sevil’in giydiği organze kumaş öne çıkarılır ve buna dayanarak Sevil’in görünüşü, “iç açan bir görünüş” olarak nitelendirilir (Ağaoğlu, 2020a: 126-127).

Dönemin gerçekliğini yansıtması bakımından aynı romanda Sevil’in babasının, üzerindeki kıyafetin, serbest piyasada asla bulunmayacağını belirttiği kumaşını İthalat Birliğinden 2000’den yukarı numarayı taşıyan kupon sahibi olarak Sümerbank şubesinden aldığını ve bu kıyafeti yaptırdığını belirtmesi dikkat çeker (Ağaoğlu, 2020a: 134). Seri üretim ve ithalatın kısıtlı olduğu zamanlarda farklı/özel bir kıyafete sahip olmak, bu şekilde gerçekleşmektedir.

Romanda Aysel ve arkadaşlarının ilkokul öğretmeni Dünder Öğretmen’in, “modaya uygun dar paçalı bir pantolon” özlemine yer verilir. Dünder Öğretmen, bulunduğu ilçeden Ankara’ya gitmeyi, orada, yetiştirdiği öğrencilerin vaziyetini görmeyi diler; ancak bu dileğini gerçekleştirmenin kendi nezdindeki koşulu, modaya uygun dar paçalı bir pantolon edinmek olduğundan başkente gidemez (Ağaoğlu, 2020a: 144, 145, 146).

Fikrimin İnce Gülü'nde romanın henüz başında Bayram'ı "sentetik hasırdan örülmüş tirol biçimi, deniz yeşili şapka"sı ve "kırmızı üstüne kara baskı notalar, Franz Lehar yazılarıyla süslü gömleği"yle tasvir eden anlatıcı, roman boyunca bu şapka ve gömleğe sıklıkla vurgu yapar. Bu vurgu, onun görünüşünün komikçe olmasına dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Söz gelimi Yalova vapurunda Bayram farkında olmasa da çevredekiler onun şapkasına ve gömleğine gülerler. Vapurda Bayram'ın çarparak bardağını düşürdüğü kadın da içinden, "Giyinişi salakça, ama sen onu çeker çevirirsin." sözlerini geçirir (Ağaoğlu, 2021: 6, 7, 18, 23-25, 101, 142, 174, 181, 200-201, 267-268).

Gümrükte triptik işlerinin yapıldığı bir binaya girerken Bayram'ın bir kadına çarpması üzerine anlatıcı-yazar, bu kadının üzerinde "vişne çürüğü, modayı geriden izleyen bir pantolon"un bulunduğunu belirtir (Ağaoğlu, 2021: 20).

Bayram, köyü Ballıhisar'a gitmeden önce kıyafetlerini değiştirir. Üzerine, - arabasıyla takım olmak üzere- Mercedes'in çeşitli yıllara ait modelleriyle resimlendirilmiş gömleğini ve takım elbisesini giyer. Parlak renkli ve desenli olan üç kravatından en gösterişlisini seçip takar. Bunları üzerine gösteriş amacıyla giyen Bayram, "Ballıhisarlı gözünde zenginin, 'bey'in giyimi şilebeziyse ya?" diye düşünerek takım elbisenin amaçladığı gösterişi sağlayamayacağından endişelenir. Ardından, "Boşver sen. Takım elbise, takım elbisedir. Ballıhisarlı nerde görmüş böyle buruşmaz bir kumaşı? Bu parlaklığı dokumadaki?" diyerek kendisini rahatlatır. İlerleyen satırlarda, daha önce ekin tarlasına uçtuğu için başına koymaya çekindiği "sentetik hasır şapka"sını eline alıp arabasından iner. "Bunu giymesek olmaz mı?" diye düşünürken, "Olmaz. Cayma. Cıvıma. Nerde görmüş bura halkı böyle şapkayı?" diyerek kendisini ikna ederken amacını da yansıtır (Ağaoğlu, 2021: 284-285).

Bayram'ın giysilere yüklediği anlam ve onları kullanım amacı, Elise Ricadat ve Lydia Taieb'in giysilerle ilgili düşünceleriyle bağdaşır. Onlara göre, giysilerin her insanın onlara atfettiği bir ruhu, rolü ve işlevi vardır. Bununla beraber giysi, gerçek bir kendilik imajı eksikliğini maskeleyecek bir örtüdür (Ricatat ve Taieb, 2015: 16, 66). Diğer taraftan Simmel de modayı, "içsel olarak özerklikten yoksun ve başka bir yere dayanmaya muhtaç olan, ama kendi benliğinin farkına varmak için göze çarpmaya, ilgi çekmeye, biricikliğe gereksinim duyan bireylerin aslî faaliyet alanı" olarak görür (Simmel, 2006: 114). Bayram da göze çarpmak ve ilgi çekmek için takım elbise ve şapkayı tercih eder.

Bir Düşün Gecesi'nde Tezel'in, yeğeni Ayşen'in düğününde giydiği "Rus biçimi ipek bluz" sıklıkla anılır (Ağaoğlu, 2020b: 22, 28-29, 96, 125, 141, 142, 208, 218, 352). Tezel'in düğünde siyah eteği ve dizlerinin üstüne çıkan çizmeleriyle beraber giydiği bu beyaz bluzu Tezel, romanın anlatıcısı olarak yer aldığı kısımda, "eski biçim giysiler satan çok züppe bir butikten" aldığını ifade eder. Annesi Fitnat Hanım'sa kızının kara eteğinden hoşnut olmazken, onun parmağında "adam gibi bir yüzük" ve kulağında bir küpe bulunmamasını yadırgar (Ağaoğlu, 2020b: 28-29, 155).

Ömer, düğünde Ayşen'in başındaki "Ondokuzuncu yüzyıl sonları bir Tuileires'li düşes şapkası" yer aldığına dikkat eder. Şapkanın "sütbeyaz, uçuk mavi dantelalar, uçuk pembe çiçeklerle bezenmiş" olduğunu belirtir. Elinde bir demet mum çiçek yerine dantelalı bir şemsiye olması gerektiğini belirten Ömer, eğer şemsiye olsaydı Ayşen'in Boulogne'da gezintiye çıkmaya hazır denebilecek bir vaziyette olacağını ifade eder (Ağaoğlu, 2020b: 121).

Destan Gönüller'de başkişi Yusuf, çocukluğu ve gençliğini anlattığı satırlarda içine kapanık olduğunu belirtip annesinin telkinlerine rağmen evden dışarıya çıkmadığından, kalabalığa çıkacak gücü kendisinde bulamadığından söz eder. Kılık kıyafetini ise "Modası geçmiş, havı dökülmüş paltom; yün eldivenlerimle bir örnek, el örgüsü bere; azıcık büyük ayakkabılarım..." sözleriyle tasvir eder (İleri, 2009: 4). Yaşamayı ciddiye almayan ve mutsuz biri olan Yusuf, hayata karşı bu tutumuna paralel olarak kılık kıyafetine de önem vermez; modası geçmiş, eski paltosunu ve kendisine büyük gelen ayakkabılarını kullanmaya devam eder.

İlerleyen satırlarda evdeki soğukta pijamalarıyla üşüdüğünü ifade eden Yusuf, annesinin kendi ördüğü el örgüsü yeleği sırtına koyduğunu belirtir. Annesinin, artık yünlerden ördüğü bu yelek, bundan dolayı birbiriyle ahenk kuramamış alacalı bulacalı çizgilerden oluşur. Bunun üzerinden Yusuf, yeleğin estetik bir bütünlüğe sahip olmamasına rağmen ısıttığını, annesinin de onun asıl işlevinin ısıtmak olduğunu düşündüğünü belirtir (İleri, 2009: 5). Buradaki tutum, nesnelere işlevselliğinin ötesinde yaklaşan modern insanın tavrıyla benzerlik göstermez. Nitekim özellikle modern zamanlarda insanlar, başta kıyafetler olmak üzere genel olarak nesnelere, onların işlevselliklerini gözeterek değil, estetik kaygılar ve modaya uygun olup olmama gibi ölçütlerle yaklaşırlar.

Romanın sonraki kısımlarında çocukluğundan beri sevdiği Birsen’le evlenmeye niyetlenen ve nişan yüzüklerini almak için kuyumcuya giden Yusuf, burada yüzük bakarken kuyumcu ona “Şimdi bambu gibi olanları moda,” diyerek öneride bulunur (İleri, 2009: 136). Modanın değişkenliği ve zamanlara özgülüğü, takı sektöründe de geçerlidir. Romanın vaka zamanında bambu gibi olan yüzükler moda durumdadır.

Ölüm İlişkileri’nde Divan Otel’in pastanesine uğrayan Belkıs, buradaki konuşmalardan sonbahar modasının konuşulduğunu, o yıl kadınların tekrar uzun eteğe döneceklerini işitir (İleri, 1980: 235). *Cehennem Kraliçesi*’nde 1978 senesinin erkek modasında kahverengi ve gri renklerin öne çıktığı belirtilir. Şadiye, erkek arkadaşı Rifat’a da vitrinde gördüğü gibi kahverengi bir takım elbise almak ister. Ayrıca Şadiye’nin, o dönemin yeni modası bol erkek pantolonlarını -gövdenin dökümü ortaya çıkmadığından- pek sevmediği ifade edilir. Bu yıllarda kürkler de oldukça modadır (İleri, 2014b: 232-233, 235).

“Jaguar”da isimsiz başkışı, mahallelerindeki kadınlar hakkında düşüncelere dalarken o sene rugan pabuç modasının olduğunu, bakkalın üstünde oturan kadın ve bankacının karısının hemen rugan pabuç edindiklerini; pabucun yanı sıra rugandan çantalarının da bulunduğunu aklından geçirir (Celal, 1996: 28).

Çocukluğun Soğuk Geceleri’nde başkışı, babaannesi Bunni’nin eski giysileri çok sevip hiç yeni elbise giymediğini; onun altmış yıl boyunca önemli günlerde bohçadan çıkarıp giydiği yeşil bir ipekli giysisinin bulunduğunu dile getirir. İlerleyen sayfalarda kendi geçmişi ve gençliğinden söz ettiği satırlarda, cumartesi günleri “kabarık, kolalı jüponlar” giyip lokallere dans etmeye gittiklerinden bahseder. Ardından, ayakkabı ve pantolonları şık sevgililerinin “Avrupa kazaklar” giydiklerini dile getirir (Özlü, 2021: 14-15, 25).

Böcek’te Recai Bey’in eşi Binnur, rengi iyice solmuş her yeri yamalı blucin pantolonunu üzerinden çıkarmaya ve atmaya yanaşmaz. Evlilikleri arifesinde bu kıyafetini çıkarması için Recai Bey (“O pis kokusu da o blucinle birlikte çıkıp gider diye düşünmüştü...”) ona farklı bir elbise alsa dahi Binnur, “bana böyle süslü, kadınsı şeyler giydiremezsin!” diyerek yeni kıyafeti giymez, eski pantolonunu ısrarla üzerinden çıkarmaz (Bener, 2016b: 144, 184, 198). Temizlik konusunda takıntılı olan Recai Bey,

ölümüne sebep olduğu eşini daima pisliği ve onun pisliğini temsil eden bu blucini üzerinden anımsar.

Köleler ve Tutkular'da başkişi Hoca, kabanının kapüşonunu başına geçirdiğinde kılığını gülünç bulsa da “Ama moda, bu. Artık ben de kaban giyiyorum, ayağымda solmuş bir blucin, sırtымda bol bir sveterle geçiyorum bilgisayarımın başına...” diyerek kendisini rahatlatır. Artık genç hocalar gibi kravatını çıkarıp atacağını, alacalı bulacalı kravatlar takacağını; dirsekleri yamalı kadife ceketler giyeceğini dile getirir. Üniversitede profesör olan Hoca, günün modasını eleştirel bir üslupla ifade eder (Bener, 2019: 63).

Romanın sonraki sayfalarında Gülin, siyahtan başka herhangi bir renkte giyinebileceğini düşünemediğini belirtir; bu sırada siyah çorap, siyah jartiyer, siyah etek, siyah iç çamaşırı ve bluz giyer. Renkli giysilerden nefret ettiğinin altını çizerek. İlerleyen kısımlarda da o, “üniformayı andıran siyah tülümsü bluzu, kısa siyah etekliğı, harelî ince siyah çoraplarıyla” görünür (Bener, 2019: 121, 390).

Mobilyalar da modanın yön tayin ettiğı eşyalar arasındadır. *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Refik ve eşi Perihan'ın sahip oldukları “art nouveau yatak odası takımı”, romanda sıklıkla anılır: “Şimdi karısıyla birlikte art nouveau yatak odası takımının içinde oturuyor!”, “... Bir tüccarın oğlu hayatına yön vermek istiyor. Burada art nouveau yatak odasının içinde, uyuşuk ve hımbıl oturuyor ve sıcaktan bunalarak esniyor...”. Refik, yazdığı hatıra defterinde de “Burada art nouveau yatak odasının içinde tek başıma oturuyorum.” diyerek yatak odası takımına dikkat çeker.⁴⁷ Romanın ilerleyen kısmında Refik, odasına girdiğinde Perihan'ın aynanın karşısında “art nouveau yatağın kıvrımlı ayağına merakla bak”tığını görür (Pamuk, 2020a: 140, 208, 227, 427-428) Art-nouveau, bir dönemin modasıdır ve moda oluşu da bir statünün yansımasıdır. *Tutunamayanlar*'da da Turgut, evin içinde yatak odasına doğru giderken gözü, kapı tokmağına takılır, tokmağı bir süre elinde tutar ve kapının art-nouveau camına bakar (Atay, 2008: 63).

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanında Kemal, vaka zamanı için o zamanlar Şişli, Nişantaşı, Bebek gibi semtlerdeki evlerinde canları sıkılan Batılılaşmış

⁴⁷ *Art Nouveau*, yumuşak kıvrımlı çizgilerin yoğun olarak kullanıldığı süslemeyi ön plana çıkaran çağdaş sanat akımlarından biridir. Dolayısıyla *art nouveau* modasında, geometrik süslemenin sert ve ölçülü anlayışının aksine insan ruhunu okşayan narin ve kibar bir üslup ön plandadır. İlhamını doğadan alan ve genellikle bitkisel motifler, organik biçimler ve akıcı yuvarlak çizgilerin kullanıldığı bu akım; mobilya, kumaş, takı/mücevher ve duvar kâğıtlarında fazlaca tercih edilmiştir (Güncü, 2017: 439-441).

İstanbullu zengin ev kadınlarının “sanat galerisi” değil, “butik” açtıklarından; bu kadınların *Elle*, *Vogue* gibi ithal dergilerden kopya edip diktirdikleri ‘moda’ elbiselerle, Paris ve Milano’dan bavullar içinde getirdikleri kıyafetleri, kaçak ıvır zıvır ve takıları kendileri gibi canı sıkılan diğer zengin ev kadınlarına sattıklarından söz eder (Pamuk, 2019b: 12-13).

Kemal, Sibel’e aldığı çantanın sahte çıkması üzerine Şanzelize Butik’e gittiğinde burada “Avrupa’dan ithal bazı ıvır zıvır eşya” ve moda dergilerine rastlar. Moda dergileri, modanın takibi açısından önem arz eder. Bu ziyaretinde Kemal, Şanzelize Butik’te çalışan Füsün’un dudaklarını pembe bir rujla boyadığını fark eder. Devamında, Misslyn marka basit ve yerli malı olan rujun o zamanlar çok popüler olduğunu, bu rujun Füsün’da tuhaf bir etki yarattığını belirtir (Pamuk, 2019b: 21).

Dönemin başka bir ilgisi, o yıllarda gençlerin, üzerlerinde adlarının baş harfleri bulunan künye, kolye ve bilezikler takmasıdır. Kemal bu bilgiyi, Füsün’un kendisinde kalan küpe tekinde adının baş harfinin yazmasıyla ilişkili olarak verir (Pamuk, 2019b: 11-12, 34).

Kemal, Füsün’a bakmak amacıyla gittiği Şanzelize Butik’ten Colon marka çantayı satın aldıktan sonra, etrafa dair dikkatlerini sunarken, pırıl pırıl bahar gününde kaldırımların alışveriş eden ev hanımları ve öğrencilerle beraber, kısa etekleri ve “yeni moda yüksek tabanlı, ‘apartman topuk’lu ayakkabılarını acemice giyen genç kızlar”la kaydığını dile getirir (Pamuk, 2019b: 70).

Kemal ve ailesi, Kemal’in babasının yanında çalışan Rahmi Efendi’nin vefatı üzerine taziye amacıyla onların evine gittiklerinde Kemal, duvara Avrupalıların resim asması gibi bir kilim asıldığını görür. Devamında, duvarda “1950’lerin moda ev eşyalarından güzel bir barometre ve ‘Bismillah’ levhası” olduğunu ifade eder (Pamuk, 2019b: 96).

Romanın devamında Kemal, kendisiyle Sibel’in nişan törenine gelenleri tanıtırken, kızların çoğunun “burnu açık, şık ve yüksek topuklu ayakkabılar”, “kollarını, omuzlarını, göğüslerinin üst kısmını iyice açıkta bırakan elbiseler ve uzun etekler” giydiklerini; pek çok genç kadının Sibel’e benzer bir biçimde, yanlarına “metal klipsli küçük, parlak el çantalarından” aldıklarını belirtir. Erkeklerinse çoğunun, şık beyaz takım elbiselerini giydiklerini, “üç dört yıl öncenin modası kalın, iri desenli rengârenk ‘hippi’ kravatlarının

hatırasıyla, Türkiye ortalamasına göre çok renkli sayılabilecek kravatlar tak”tıklarını ifade eder (Pamuk, 2019b: 105, 106). Günlük kullanımın yanı sıra bu tip özel gün ve merasimlerde modanın daha fark edilir olduğu söylenebilir.

Kemal, Sibel ve Nurcihan’la beraber arkadaşı Zaim’in sahibi olduğu Meltem Gazosu fabrikasına gittiklerinde dikkatini Nurcihan ve Sibel’in kıyafetlerine verir, “Nurcihan ve Sibel’in deri çizmeli, şık kemerli, blucinli fazla alafranga kıyafetlerinden ve serbest havalarından yüzeysel bir şekilde sıkılı”r (Pamuk, 2019b: 146).

Modanın birilerini taklit etme hevesiyle ilişkili olduğunu gösteren bir örnek olarak Kemal’in annesi Vecihe Hanım’ın “plili elbisesi” romanda dikkat çeker. Füsün’un Feridun’la boşanmasının ardından Kemal ve annesi Vecihe Hanım, Füsün’u Nesibe Hanım’dan istemeye giderler. Akraba ve eski dost olan Nesibe Hanım ve Vecihe Hanım hatıraları yâd ederken, kendi gençliklerinin düğün ve elbiselerini anımsarlar. Nesibe Hanım kendisinin diktiği, Vecihe’nin plili elbisesinin döneminde çok meşhur olduğunu, Nişantaşı başka kadınların Paris’ten aynı kumaşı bulup aynısından dikmesini istediklerini, ancak kendisinin kabul etmediğini zikreder (Pamuk, 2019b: 433).

Kumru ile Kumru’da köyden kente gelen Kumru, temizliğe gittiği Tuna Hanım’ın iç çamaşırlarını giydikten sonra bedeninin eski çamaşırlarının içinde rahat etmediğini düşünür ve “uzun donlarını” bir daha giymez; çamaşırlarını ve kıyafetlerini yeniler, giyimini evlerine temizliğe gittiği kadınların giyimine yaklaştırmaya başlar. Etrafta kadın-erkek fark etmeksizin insanların kendisine bakmalarını Kumru, hem eşiyle hem de çevreyle uyumsuz olan kılık kıyafetiyle ilişkilendirir. Eşi Pehlivan’ın da “Sen de şu karılar gibi giyin.”, “Şu başındakini de çıkar istersen,” telkinlerinin ardından Kumru, kılığını değiştirir: Eteklerini daraltıp kısaltır ve günün modasına uygun yeni giysiler alır; saçlarını topuz yapar ve başörtüsünü almadan dışarıya çıkar. Devamında Tuna Hanım’ın yönlendirmeleriyle giyimini daha da yeniler (Yücel, 2022: 150-154).

Bay Muannit Sahtegi’nin Notları’nda Bay Muannit, Ankara’da bindiği otobüste seyahat ederken camdan gördüğü gençlerin *unisex* modasına uygun bir şekilde giyindiklerini belirtir ve onların hayat karşısındaki umarsızlıkları üzerinden kendi gençliklerindeki vaziyetlerini anımsar (Bener, 2022b: 40).

Örneklenen romanlarda görüldüğü üzere her dönemin kendine has bir modasının olması dikkat çeker. Dolayısıyla Behçet Bey’de görüldüğü üzere zamanına ayak

uyduramayıp eski kıyafetlerle gezenler, etraf nezdinde tuhaf bulunurlar. Daha çok kadınların önemseydiği düşünülse de verilen örnekler üzerinden de anlaşılacağı üzere erkekler de kılık kıyafet ve modayı önemserler.

1.4. KİŞİLER ARASINDA ANLAM VE KIYMET ALIŞVERİŞİ SAĞLAYAN BİR GELENEK: HEDİYELEŞME

Bir gelenek olarak hediyeleşme, ilkel toplumlardan günümüze kişiler arasında sevgi ve değer alışverişini tesis eden bir ritüeldir. İnsanlar, verdikleri ve aldıkları hediyeler aracılığıyla birbirleriyle kurdukları ilişkileri derinleştirir ve pekiştirirler. Dolayısıyla kişiler, muhataplarını hatırlamanın ve onların kendilerindeki değerinin somut göstergesi olarak çoğu zaman hediye nesneler kullanırlar. Böylece farklı bir iletişim kurulmuş olur. Nesnelerin iletişim sağlama işlevine paralel olarak bir Skagit yerlisi, armağanı “maddi biçimde el sıkışmak” olarak tanımlar (Douglas ve Isherwood, 1999: 83).

Modern çağda kimin kime ne zaman hangi hediye vereceğini belirleyen, ancak yazılı olmayan kurallar belirir. Bu kurallar neticesinde doğum günü, nişan, düğün, ölüm, yılbaşı ve bayram gibi özel yahut törensel günlerde kişiler arasında beklentiler ve bu beklentilerin gereklilikleri ortaya çıkar. Kişinin karşısındakini unutmadığını gösteren hediye, aynı zamanda karşının da kişiyi unutmaması gerektiğini hatırlatır (Naskali, 2007: XI; Kanbir, 2022: 64, 65).

Hediyenin anlamı, onu veren ve alan kişiye göre değişiklik göstermektedir. Hediyeyi alan-veren kişilerin birbirleriyle ilişkileri, hediyenin veriliş nedeni ve seçilen eşya (paha, işlev vs.) söz konusu anlamı belirleyen unsurlar olarak dikkat çeker. Diğer taraftan hediye, verenin alan nezdinde prestij kazanmasını sağlar (Bilgin, 2011: 310-311). Bununla beraber, hediyeyi kabul eden kişinin hediyeyle birlikte hediye veren kişiyi hatırlatan unsurları da kabul ettiği ve onunla özdeşleştiği söylenebilir (Ünal, 2014: 76). Adorno, vermenin mutlu eden tarafının, alanın da sevincini hayal edebilmekten geldiğini belirtir. Ona göre, “seçmek, zaman ayırmak, zahmete katlanmak; ötekini bir özne olarak görmek” anlamına gelmektedir (Adorno, 2005: 44).

Hediyeleşme âdeti, bu çalışmaya konu olan romanlarda kültürel ve sosyolojik bir öge olarak çeşitli şekillerde görülür. Görülen örnekler üzerinden dönemlerin hediyeleşmeye verdiği önemin boyutu ve bu boyutun zamanlara göre değişkenliği dikkat

çeker. *Çamlıcadaki Eniştemiz*'de anlatıcı, insanların davranışları hakkında genel olarak çıkarımlarda bulunurken, bazı kişilerin kendilerine hayran olup kendi yaptıkları işleri daima mükemmel bulduklarını dile getirir. Bu kişilerin kendi verdikleri en küçük bir hediye ile muhataplarını ihya ettiklerine inandıklarını, karşıya bir tek boyun bağı hediye ettiklerinde artık bu kişinin ömrünün sonuna kadar taktığı kravatlar meselesini halletmiş gibi iftihar ettiklerini ifade eder (Hisar, 2012: 97-98).

Romanda anlatıcı, başkişi 'enişte'nin eşi olan halasını tanıtırken onun kendilerine ve bütün tanıdıklarına hediyeler alıp vermeyi sevdiğinden söz ettikten sonra halasının yalnız kendisine hediye etmiş olduğu "oyuncaklar, kutular, kitaplar, bastonlar, boyunbağları, boyunbağları iğneleri, kol düğmeleri" ile bir dolabı doldurabileceğini belirtir. İlerleyen sayfalarda anlatıcı, eniştesi memuriyetlerinden azlolunup İstanbul'a döndüğünde Çamlıca'daki köşkün kiracıları çıkana kadar halasıyla beraber kendilerinde kalmaya geldiklerinden, gelirken çuvallar ve mutfığa yarayacak hediyeler getirdiklerinden söz eder. Enişte, eşe dosta hediye etmek için Arabistan'dan getirdiği eşyaları bir odada denk, harar ve sandıkların içinde saklı tutar; ancak misafirlere onların içinden bir eşya hediye etmek istediğinde aradığını kimi zaman bulurken kimi zaman da bulamaz. Söz konusu denk ve sandıkların içinden çoğu zaman kıymetli değil; garip ve lüzumsuz, Arabistan'ı anımsatan eşyalar çıkar (Hisar, 2012: 106-107, 127, 128-130).

Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği'nde Ali Nizamî Bey'in, evine gelen misafirin evde gördüğü bir şeyi beğenmesi hâlinde onu kendisine armağan olarak verdiği ve çevresindekilere sürekli olarak hediyeler sunmayı sevdiği belirtilir. Anlatıcı, Ali Nizamî Bey'in kendilerine misafirlığe her gelişinde de Tokatlıyan'dan süslü kutular içinde şekerlemeler getirdiğini ifade eder. İlerleyen sayfalarda, Ali Nizamî Bey'in her gün yakasının iliğinde çeşitli renk ve şekillerde çiçek bulundurduğunu, bunları eşine, dostuna ve münasebette bulunduğu kadınlara hediye ettiğini dile getirir (Hisar, 2023: 12, 24).

Yalnızız'da Meral, son derece dağınık vaziyetteki odasında yerdeki kitaplardan birini rastgele alır ve yatağına girer. Rilke'nin *Male Laurdis Brigge'nin Notları* adlı eseri olan bu kitabı Meral'e Samim'in hediye ettiği belirtilir. Samim, Meral'in dikkatle okumasını istediği bazı sayfaların kenarlarını kırmızı kalemle çizmiştir (Safa, 1999b: 202).

Romanın sonraki sayfalarında Meral, abisi Ferhat'ın yeni gri elbiselerini giydiğini ve Şakir'in önceki sene Londra'dan hediye getirdiği kravatı taktığına dikkat eder (Safa, 1999b: 205). Günümüzde önemini kaybeden bir âdet olmasına rağmen, romanın kaleme alındığı senelerde -yurt içinden yahut yurt dışından fark etmeksizin- bir yerden bir yere gidilirken yahut dönülürken, gelinen yerden hediye olarak bir eşyanın getirilmesi nezaket ve nahiflik göstergesidir. Bunun tersi ise olumsuz anlamlara işaret eder. Yurt dışından gelen arkadaşı Feriha ile buluşan Meral, arkadaşının çantasının şıklığına dikkat kesilirken düşünce dünyasında onu kendisine hediye getirmediği için 'hasis' olarak niteler (Safa, 1999b: 226).

Meral, Feriha'nın kaldığı otelde onu ziyaret ettiğinde, dudaklarını boyayan arkadaşının rujunu fazlasıyla beğenir; ancak hediyeye ima olmasın diye bu ruju yakından görmek istemez. Sonrasında, "altın kaplama, ince ve uzunca bir kalem şeklindeki [bu] ruj[n]" aynısından Samim, Meral'e hediye getirir. Meral, bu konudaki hayret ve yorumunu Samim'e, "Bu hediye bana Feriha'nın getirmesi lâzımdı. Çok cimridir. Sanki sen içimden geçen her şeyi hissediyorsun. Telepatı mı bu, tesadüf mü?" sözleriyle dile getirir (Safa, 1999b: 234-235).

Mahur Beste'de Behçet Bey'le Atiye Hanım'ın evliliğine karar veren padişah, Atiye Hanım'a hediye olarak bir yüzük gönderir. Padişah, bu evliliğin gerçekleşmesine karar verdiğinde dönem içerisinde yerleşik bir âdet olarak tebrik mahiyetinde Atiye Hanım'a yüzük hediye etse de sonrasında sarayda tesadüf eseri Behçet Bey'le karşılaşınca bu "acayıp" adamın, Atiye Hanım'la evlendirilmesine karar verdiği kişi olduğunu öğrenince Atiye Hanım'a ikinci rütbeden bir "şefkat nişanı" armağan eder (Tanpınar, 2016: 38, 54).

Sahnenin Dışındakiler'de Cemal, çocukluk ve gençliğini anlattığı satırlarda evlerinin yakınında bir ev yapılırken, kendisinin de duvar ustalarına ve marangozlara yardım ettiğini, ev bittiği zaman evin sahibi olarak İhsan'ın babası Ulvî Bey'in kendisine bir marangoz takımı hediye ettiğini ifade eder (Tanpınar, 2013a: 17). Burada görüldüğü üzere bazen, yapılan bir işin yahut verilen bir emeğin karşılığı olarak da muhataplara teşekkür mahiyetinde hediye/hediyeler verilir.

İlerleyen sayfalarda Cemal, mahallelerindeki Elâgöz Mehmet Efendi Camii'nin Aziz devri paşaları zamanında pırıl pırıl olduğunu; bu camiye sürekli olarak halı, kilim,

hasır ve yazı levhaları hediye edildiğini; Hamîd devrinde söz konusu hediyelerle beraber nezir ve adakların da azaldığını, Balkan Harbi'nden sonra caminin bakımsız kaldığını belirtir (Tanpınar, 2013a: 21).

Çocukluk senelerinin mahalle hayatından söz etmeyi sürdüren Cemal, İbrahim Ali Beyefendi'nin konağının sakinlerinden Nuri Bey'in komşu çocuklarına sürekli olarak “sedef kaplı çakı, kalemtıraş, üstünde kalem kesilecek fildişi makta'lar, ceviz veya billûr yazı takımları hediyeler verdiğini, deve derisinden Karagöz takımları, (...) kendisine Mısır'dan hediye olarak gelen kamış kalemler”i armağan ettiğini ifade eder. Nuri Bey'in bir keresinde kendisine son parçasının nerede ve nasıl kırıldığını bilmediği Yıldız işi bir yazı takımı hediye ettiğini, bu hediyelerin hepsinin söz konusu mucizeli konaktan geldiği için onu büyü içinde bıraktığını belirtir.⁴⁸ Nuri Bey'in kitap hediye etmemesini ise “Belki de, fikrin mesuliyetini üzerine almaktan çekinecek kadar derin düşünceliydi.” şeklinde yorumlar (Tanpınar, 2013a: 25).

Sabiha'nın ailesini tanıtan Cemal, Sabiha'nın babası Süleyman Bey'in Konya'da bulunduğu sırada eşi Sündüs Hanım'ın hediye ve behiyelerle mabeyne müracaat ederek Konya'ya kızıyla birlikte gitmek için müsaade aldığından söz eder (Tanpınar, 2013a: 36-37). Burada Sündüs Hanım'ın, saraya müsaade almak için giderken hem eli boş gitmemek hem de muhataplarına hoş görünmek amaçlı armağanlar götürdüğü görülür. Cumhuriyet sonrasında ‘rüşvet’ olarak değerlendirilebilecek ve yadırganacak bu davranışın, Osmanlı Devleti zamanında bir gelenek ve âdet olduğu söylenebilir.

Çocukluk seneleri ve bu senelerin sakinlerini anlatan Cemal, mahallelerindeki İhsan'ın kendisine Paris'ten getirmiş olduğu birkaç resim kitabını hediye ettiğini belirtir (Tanpınar, 2013a: 45). Bu başlık altında dikkat edileceği üzere, insanların tercih ettikleri hediyeler kendi yaşantılarından bağımsız değildir. Romanda Cemal'in ağabey olarak gördüğü, entelektüel seviye ve olgunluğuna dikkat çektiği İhsan, buna paralel olarak Paris'ten bir parfüm yahut moda bir kıyafet değil, bir resim kitabı getirir ve Cemal'e hediye eder. Diğer romanlardaki örneklerde de yurt dışından getirilen armağanların yine kişilerin sosyokültürel seviyesiyle ilişkili olduğu görülür.

⁴⁸ Romanın sonraki sayfalarında okuldaki sınıf arkadaşlarından söz eden Cemal, Dübârâ Mehmet'in, Nuri Bey'in hediyesi olan Karagöz takımından kalanlarını kendisinden alıp Karagöz oynattığından söz eder (Tanpınar, 2013a: 51).

Romanın bir başka kişisi Kudret Bey'den söz eden Cemal, Kudret Bey'in bir mektubunda eşi ve ailesinden bahsederken, onlardan nişan hediyeleri arasındaki kolalı gömlek düğmelerinden başka altın namına bir şey görmediğini dile getirir. Bu başlığın girişinde belirli özel günlerde hediye alıp vermenin bir âdet olduğundan söz etmiştik. Nişan töreni sırasında tarafların birbirlerine hediyeler sunması, söz konusu âdetlerden birisidir. Romanın sonraki kısımlarında Cemal, kendilerini ziyaret eden Kudret Bey'in odada bulunduğu esnada sürekli olarak aynadan kendisini seyrettiğini, bu aynanın ise kendisine Behçet Bey'den hediye olduğunu ifade eder (Tanpınar, 2013a: 57, 82).

Cemal'e hatıralarını aktaran Nâsır Paşa, beraber yiyecekleri yemek öncesinde Kontes (X)'in Paris'ten kendisine hediye olarak getirdiği boyunbağını taktığını, yemekte bunu üzerinde görmesini özellikle istediğini, ancak bu boyunbağı yerine Kontes'in iyi geçinemediği ve kıskandığı bir başka kadının hediyesi olan boyunbağını taktığını ifade eder (Tanpınar, 2013a: 197-198). Nâsır Paşa'nın Kontes'in hediye ettiği boyunbağını onunla buluşurken takma isteği, bu hediyeği beğendiği ve muhatabını önemseydiği anlamlarını çağrıştırmasıyla ilişkilidir.

Romanın daha sonraki sayfalarında Madam Elekciyan'ın pansiyonunu ve bu pansiyonun sakinlerini tanıtan Cemal, pansiyonda kalan bir Yahudi delikanlının, Elekciyan'ın kızı Agavni'ye aşkından ve bu aşkla irtibatlı olarak ona getirdiği 'ucuz' hediyelerden söz eder. Devamında Agavni'nin bu hediyeler sayesinde o yılların en zengin firkete, bağa tarak ve yüksük koleksiyonuna sahip olduğunu ifade eder (Tanpınar, 2013a: 232). Hediye vermek, burada görüldüğü üzere, zaman zaman muhataba duyulan ilginin bir yansıması olarak öne çıkar.

Madam Elekciyan'ın pansiyonuna yerleşen Cemal, odadaki eşyayı yetersiz bulur, akrabası Behçet Bey'i ziyaret eder. Bu ziyaret sırasında Behçet Bey, Cemal'e "Mahur Beste"nin sahibi Talât Bey'in kendisine hediye ettiği bir ayna⁴⁹ ve beraberinde bir İngiliz koltuğu ile bir yazıhaneyi hediye eder. Cemal bu eşyalarla odasını düzer ve onların sayesinde evdeki itibarının arttığını belirtir (Tanpınar, 2013a: 239). Kişilerin ihtiyaçları, onlara verilen hediyelerde önemli bir rol oynar. Behçet Bey, pansiyona yerleşen Cemal'e onun ihtiyaçları doğrultusunda hediyeler verir. İlerleyen satırlarda romanın bir diğer kişisi

⁴⁹ Cemal, sonrasında bu aynanın aile içinde yaşadığı ümitsiz aşk ile bilinen Talât Bey'le ilişkisinden ötürü kendi hayatını zehirleyeceğini bildiğini ifade eder.

Muhtar, Cemal'in pansiyondaki odasını ziyaret ettiğinde çok beğendiği bu aynayı Cemal'in kendisine satmasını istese de Cemal, bu isteği reddeder (Tanpınar, 2013a: 298).

Dışarıda bulunduğu sırada Beyoğlu'na dönüp küçük Rezzan'a Noel hediyesi almak istediğini belirten Cemal, Sabiha'dan başkasına böyle bir hediye vermenin hoşuna gitmediğini dile getirir (Tanpınar, 2013a: 273). Bazı kişiler hediye verilecek kişilerin kendi hayatlarında 'özel' bir yere sahip olmasını isteyebilir ve hediye verme eylemini bu özel kişiyle özdeşleştirebilirler. Cemal'in buradaki tavrı söz konusu durumla açıklanabilir.

Romanın sonlarında Cemal'in katipliğini yaptığı Nâsır Paşa, Cemal'e uşağı aracılığıyla bir mektup ve beraberinde hediye olarak ince bir duvar halısı ve lacivert taştan oyulmuş küçük bir Mısır mumyası gönderir. Cemal bu halıyı yatağının başı ucuna astığını, Mısır heykelciğini ise odasının en görünecek yerine koyduğunu belirtir (Tanpınar, 2013a: 310).

Huzur'da İhsan'ın annesi Sabire Hanım'ın, dükkân kiracılarından kirayı almasının ardından eve dönerken mağaza mağaza dolaşıp evdeki herkese uygun hediyeler arayıp, aldığı parayı sonuna kadar harcadığı ifade edilir. Sonraki sayfalarda Mümtaz'ın Çadircılar'daki gezintisi anlatılırken, onun iki ay önce en beğendiği kol düğmelerini bir arkadaşına hediye ettiği belirtilir (Tanpınar, 2013b: 15, 60).

Romanın ilerleyen kısımlarında Adile Hanım ve Sabih Bey, Sabih Bey'in teyzesi Sabire Hanım'a misafirliğe giderler. Burada eliyle "uzun ve üç boğumlu küpelerinden" birisini yokladığı belirtilen Sabriye Hanım'ın böyle günlerde çok sevdiği kaynanasının hediyesi bu küpeleri takmayı ihmal etmediği dile getirilir (Tanpınar, 2013b: 111). Hediyelerin paha ve gösteriş bakımından hususiyetleri, onları belirli özel günlerin vazgeçilmez nesnesi hâline getirebilmektedir. Sabriye Hanım'ın kaynanasının hediyesi olan küpelerin bünyesinde pırlanta ve zümrüt taşıması, Sabriye Hanım'ın bu küpelere atfettiği önemi belirlemektedir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal, çocukluğunu anlattığı satırlarda dayısının sünnet hediyesi olarak kendisine verdiği saatten ve bu saatin hayatına tesirinden söz eder. Söz konusu satırlarda İrdal, dayısının bir başka hediyesi "mukavvadan iki şerefeli minare"den bahseder. Bu bağlamda dayısının kendi çocuklarına modern ve lâik hediyeler alırken, kendisine bu tarzda hediyeler verdiğine dikkat çekip dayısının bu

tercihini, babasının kayyum olması ve evlerinin Mihrimah Camii'nin yanında olmasıyla ilişkili görür (Tanpınar, 2013c: 23-24).

Ustası Muvakkit Nuri Efendi'yi tanıttığı satırlarda İrdal, Nuri Efendi'nin etrafta tesadüf ettiği yaymacılardan aldığı bozuk saatleri ötesini berisini değiştirerek tamir ettikten sonra “Al bakayım şunu! Hele bir zamanına sahip ol... Ondan sonrasına Allah kerimdir!..” diyerek fakir dostlarına hediye ettiğini ifade eder (Tanpınar, 2013c: 33).

Kahvecibaşı Camii mezarlığına ait parmaklıktan söz ettiği bölümde İrdal, anlatı zamanından on iki sene önce paraya sıkışık bir zamanında bu parmaklığı antikacıya satıp eşi Pakize'ye ve küçük baldızına ufak tefek hediyeler aldığını belirtir (Tanpınar, 2013c: 56).

Romanın sonraki sayfalarında Cemal Bey'in eşi Selma Hanım, zengin bir dostlarına almış olduğu hediye -kendisi ve eşi rahatsız olduğundan- Hayri İrdal'ın teslim etmesini rica eder. Fakat İrdal'ın bu hediye teslim etmeye, eşi Cemal'in elbiselerini giyerek gitmesini ister. Bunun sebebini, “Anlıyorsunuz ya, zengin insanlar. Bizim de hediyemizi ailenin eski bir emektarıyla göndermemiz lazım.” sözleriyle dile getirir. İrdal, bu talep karşısında düşüncelerini, “... Kendisine uşaklık etmek kâfi değil. Etrafa evlerinde doğup büyüdüğümü, beşiklerini salladığımı da zannettirmem lazım. Üstüm başım da temiz olmalı! Ve ayrıca üstümdeki elbise Cemal Bey'in üstünde görünmüş olmalı! Ve görenler, ‘İyi bakıyorlar, doğrusu!’ demeli. ‘Geçenlerde Cemal'in giydiği elbise değil miydi? Adam boylu poslu! Sonra efendiden adam. Bayağı kâmil bir hâli var.’” cümleleriyle ifade eder (Tanpınar, 2013c: 212-213). Her zaman rastlanan bir durum olmasa da burada görüldüğü üzere bazı seçkin kimseler hediye kendisi kadar onu takdim edecek kişi ve bu kişinin statüsünü de önemserler. Selma Hanım, Hayri İrdal'ın zengin dostlarına hediyelerini ‘kendisi’ olarak değil de ailelerinin bir emektarı olarak teslim etmesini ister.

Aydaki Kadın'da Selim'le bir araya gelen Ali Efendi, ona geçmişe dair hatıralarından, bu hatıralar bünyesinde Selim'in babasından ve Paşa'dan söz ederken; Paşa'nın bayramlarda kendisine hediye vermeyi ihmal etmediğini dile getirir (Tanpınar: 2009: 47). Günümüzde önemini koruyan bir âdet olmamakla beraber, vaka zamanında bayramlarda kişilerin sevdikleri kimselere hediyeler sunması önem arz eder. Nitekim belirli özel ve törensel günler, muhatapların hatırlanması ve hatırlanmanın somut olarak bir hediyeyle ifade edilmesi adına birer sebep ihtiva eder.

İlerleyen sayfalarda Selim, Leylâ'nın, evinde düzenlediği kokteyle katılır. Bu kokteyl sırasında Leylâ, Selim'in kendisine daha önce hediye etmiş olduğu "ucuz kolye"yi takar ve iç monoloğunda, "Acaba Selim boynumdaki ucuz kolyenin kendi hediyesi olduğunu fark etti mi? Bu akşam onun için bunu taktım..." sözlerini sarf eder. Selim, kolyeyi Leylâ'ya, Leylâ'nın Refik'le evlendiği hafta yurt dışından bir mektupla beraber gönderir. Gönderdiği mektupta Selim, "Ponte Vecchio'dan geçiyordum. Birdenbire seni hatırladım. Daha doğrusu kolyeyi evvelâ dükkânda, sonra senin boynunda gördüm. Karşımda imişsin, aynanın önünde giyiniyormuşsun gibi bir şeydi. Bunu o kadar iyi gördüm ki. Orada bırakamazdım artık. Hakikatte onu sen kendin seçtin demektir." sözleriyle bu hediye seçme ve alma sürecini Leylâ'ya aktarır. Mektubun devam eden satırlarında ona İtalya'nın Fiosele kasabasından da bir hediyesinin olduğunu, manasız olduğu için göndermeye cesaret edemediğini, bu hediye (Leylâ'yı düşünürken koparmış olduğu taflan yaprağı) cüzdanında sakladığını dile getirir (Tanpınar: 2009: 138-139, 147).

Kokteyl esnasında Leylâ'nın, kendisinin hediye ettiği kolyeyi taktığını fark eden Selim, Leylâ'nın bu eylemi hakkındaki düşüncelerini iç monoloğunda, "Keşke Leylâ o kolyeyi takmasaydı. Unutsaydı, atsaydı. Hem neden yaptı bunu? Barışmak için mi? Ben ona dargın değilim ki. Şüphesiz benim için takmıştı. Evlendim. Ama unutmadım. Bak seni nasıl hatırladım. Ben seni daima hatırlarım. Refik'le yatarken, Nuri ile dans ederken, Suat'la konuşurken. Ben de Leylâ'yı unutmadım. Hiçbir zaman unutmadım. Unutmayacağım da..." sözleriyle dile getirir (Tanpınar: 2009: 161).

Yukarıdaki satırlarda Selim, sevdiği kadın Leylâ'ya, yurt dışında bulunduğu esnada çok pahalı olmasa da onu düşündüğünü yansıtan ve bu yüzden anlamlı hâle gelen bir kolye alır ve hediye olarak gönderir. Yıllar sonra Leylâ, kendi evinde verdiği kokteylde Selim'in hediyesi olarak kıymetli bulduğu bu kolyeyi muhatabı Selim'de birtakım çağrışım ve anlamlar uyandırması üzere takar. Bu amacında başarılı olur: Selim, bu kolye üzerinden kendisini ve sevgisini unutmayan Leylâ'yı kendisinin de unutmadığını iç dünyasında itiraf eder.

Romanın içinde insanların yanı sıra hayvanlara da hediye verildiği görülür. Leylâ'nın eşi Refik'in, Leylâların Maçka'daki evine her gelişinde Leylâ'nın köpeği Emir'e mutlaka bir hediye getirdiği belirtilir. Bu hediyeler oyuncak, lastik kemer, küçük

bebek, kauçuk kedi yahut fare gibi nesnelerdir. (Tanpınar: 2009: 249-250). Hediyelerin muhatapta uyandırdığı mutluluğun, bir canlı olarak köpekleri de kapsadığı dikkat çeker.

Tehlikeli Oyunlar'da Süleyman Turgut Bey'in mektep arkadaşı Selim Bey, Leyla Nezihî Hanım ve kızı Sevgi'yi ziyarete geldiğinde bir hediye getirmedeğinden mahcubiyet duyar, bu mahcubiyetini, “Ben bekârım da. Malûmu âliniz, bekâr erkekler hediye getirmesini bilmezler. Fakat Süleyman'ın evlendiğini duysaydım, muhakkak bir şeyler getirirdim: Bir halı filân. Burada yerler hep taş.” sözleriyle dile getirir (Atay, 2018: 183). Selim Bey, eski mektep arkadaşının evine gittiğinde onun eşi ve kızıyla karşılaşır. Eli boş gelmesini bekâr olmasıyla ilişkilendirir ve bekâr erkeklerin hediye getirmesini bilmediğini belirtir. Fakat yine de arkadaşı Süleyman'ın evlendiğini bilmiş olsaydı en azından bir halıyı hediye olarak getirebileceğini ifade eder. Burada Selim Bey, eli boş bir şekilde Süleyman Bey'in evini ziyaret etmesinden ötürü mahcubiyet duyar ve açıklama yapma ihtiyacı hisseder.

Romanda Hikmet, “evindeki kanepesiz büfesiz odaları yadırgamayan gençler”e kendi dünyasından hikâyeler anlatır, bu gençler de Sevgi ile Hikmet'e hediyeler getirirler. Üstelik bu hediyeler, “akrabalar ve artık yavaş yavaş uzaklaşan eski arkadaşlar gibi gümüş sigara tablası filân” değildir; perde gibi “esaslı şeyler”dir. Onlar, “insanın neye ihtiyacı olduğunu bil”mektedirler (Atay, 2018: 241-242). Hediye vermek eylemi her ne kadar tek başına kıymetliyse de hediyeğin niteliği ve muhatapın hayatında dolduracağı boşluk da en az hediye verme eylemi kadar önemlidir. Nitekim burada görüldüğü üzere ihtiyaç duyulmayan bir hediye, kişinin kenara bırakıp unutacağı bir nesneden fazla bir anlama sahip olmayabilir. Muhatapın neye ihtiyacı olduğunu bilmek, biraz karşı tarafı tanımak biraz da onun ihtiyaçlarını fark edebilmekle ilişkilidir.

Loş Ayna'da nemfomani rahatsızlığıyla dikkat çeken başkışı Mahide, kapıcıyla birlikte olmasının ardından ona, “Al bunu, armağanım olsun sana, ister sakla, ister sat. Epey para eder.” diyerek mücevherlerinin arasından pırlanta bir yüzük hediye eder. Adam bu hediyeği kabul etmemekte dirense de Mahide'nin ısrarı karşısında (“Al diyorum. İkimiz de şeytana uyduk. Benden sana bir hatıra olsun.”) almak zorunda kalır. Mahide, iç konuşmasında onun bir kadından hediye almayı ayıp saydığını dile getirir (Bener, 2016a: 26-27). Mahide'nin kapıcıya hediye ettiği bu yüzük, her ne kadar armağan süsüyle verilse de esasında adamın aralarında gelişen hadiseyi bir sır olarak tutması için sus payı olarak

da düşünülebilir. Kişilerin muhataplarına sunduğu hediyeler aynı zamanda birtakım niyetlere de hizmet eder.

Köleler ve Tutkular'da Gülin, babasının doğum günü hediyesi olduğunu belirttiği kapitone sabahlığını sırtına geçirdiğini belirtir. Gülin'in bu kıyafetini giyerken onun babasının hediyesi olduğunu vurgulaması, bu kıyafete verdiği önemi gösterir. Romanın sonraki sayfalarında Gülin'in evine ilk kez gidecek olan Hoca, "eli boş, sellemehüsselam" kapısını çalmak uygun olmayacağından giderken hediye olarak bir şişe şarap ve üç demet kurutulmuş çiçek götürür. Romanın ilerleyen kısımlarında Gülin'e bu kez parfüm hediye eder. Daha sonraki kısımlarda müzik setine Missa Solomnis'in kasetini koyan Gülin, bu kasetin Mustafa'nın armağanı olduğunu belirtir (Bener, 2019: 113, 286, 396-397, 546).

Destan Gönüller'de Meliha'nın evini ziyaret eden Yusuf, burada ona çocukken sevdiği Birsen'i anlatırken Meliha da ona eski eşi Turgut'u anlatır. Evden çıkan Yusuf, Meliha'nın ellerini ve bu ellerdeki Turgut'un hediyesi tektaş elmas yüzüğü anımsar. O, sonraki günlerde de Meliha'yı bu yüzükle beraber hatırlar. İlerleyen satırlarda Yusuf, çocukluğunda Birsenlerin köşkündeki öksüz akraba kızı Nüveyre'nin evlenmesi münasebetiyle annesiyle ona -ucuzundan- kışlık kumaş hediye ettiklerini, annesinin takdim sırasında "Kışa dikiyorsun," dediğini, Nüveyre'nin dünyanın en büyük armağanını almış gibi sevindiğini belirtir (İleri, 2009: 75, 85, 114, 116). Evlilik ertesindeki tebrik ziyaretlerinde hediye götürmek yaygın bir âdettir.

Her Gece Bodrum'da üç arkadaşı Cem, Murat ve Tarık'ın tatil için gittikleri Bodrum'da tanıştıkları Kerem, çok kez dalış yapmış birisi olarak çevresindekilere batık gemilerden söz ederken, batık gemilerden geriye yalnızca -buğdayla, zeytinyağıyla, kan kırmızı şarapla dolu- amforaların (testi) kaldığını belirtip İstanbul'daki dostlarına yığınla bu amforalardan hediye ettiğini dile getirir. İlerleyen sayfalarda pansiyonda eşyalarını düzenleyen Emine'nin çantasındaki eşyalar sıralanırken anılan dikiş çantasının ona Almanya'da çalıştıkları bir firmanın yılbaşı hediyesi olarak verildiği bilgisi aktarılır (İleri, 2014a: 78, 112).

Romanın daha sonraki sayfalarında Emine'nin iç dünyasında kendi yaşantısının muhasebesini yaptığı satırlara yer verilirken Emine, sekreter olarak çalıştığı şirketle ilişkili düşüncelerini sürdürürken, bu şirketle ilişkili olarak tanıdığı Yahudileri anımsar. Limoges porselenlerine düşkün olarak hatırladığı Yahudilerin içlerinden birisinin,

kendisine deri ciltli ve yaldızlı çok eski bir *Tevrat* armağan ettiğini anımsar. Daha sonraki sayfalarda Kerem’le aralarında geçen diyalogda İtalya’daki Vatikan ziyaretini anlatırken Musa heykelinden söz eder; kendisine hediye edilen *Tevrat*’ı Musa’nın güzelliği uğruna sevdiğini ve sakladığını ifade eder (İleri, 2014a: 123, 140).

Ölüm İlişkileri’nde ressam olan Belkıs, hastanede yatan Korkut’un akrabası küçük bir çocuğa, çizdiği sulu boya papatya resmini hediye eder. Adını hatırlayamadığı bu çocuk vefat eder. Belkıs, çocuğun birkaç dakika sevinmiş olmasıyla kendisini teselli eder. Romanın sonraki kısımlarında Uğur’un Cemal’e doğum günü için cıvalı çakıl taşlarından üç yer cücesi hediye ettiği görülür. Cemal’in annesi, oğlunun Uğur’a pahalı bir şeye benzeyen tıraş losyonu aldığını düşünüp bu hediye ucuz bulur (İleri, 1980: 18-19, 115).

Cehennem Kraliçesi’nde Bay Ölüm’ün (Rifat) boynuna taktığı kalın altın zincirini Şadiye’ye nişan hediyesi olarak verdiği belirtilir. Şadiye, bu zinciri Bülbülün’e gösterdiğinde Bülbülün, zinciri yaz başında Rifat’a kendisinin aldığını belirtir. Bu zinciri Şadiye el çantasında taşır. Romanın ilerleyen sayfalarında Mehmetlerin evinde yanlışlıkla bir şeyleri kıran Kerem, Polonya’dan dönüşte Mehmet’e buzlu camdan olağanüstü bir güzellikte ayı armağan eder (İleri, 2014b: 40, 224, 226, 269). Görüldüğü üzere kimi zaman hediye, bir mahcubiyeti gidermek için de muhataba sunulabilir.

Romanın sonraki kısımlarında Şadiye, Belkıs’ın kendisine hediye ettiği Bodrum resmini Müşerref Hanım’a satmak ister. Belkıs’la artık görüşmediğini düşünerek kendisini rahatlatmaya çalışsa da onun, yel değirmenleri resmini satmaya karar verdiğini bilseydi vereceği tepkiyi ve kendisini bağışlayıp bağışlayamayacağını düşünür. Resmi sattıktan sonra kocası Rifat’a kahverengi bir takım elbise ve kendisine bir yağmurluk almayı planlar; ancak sonradan resmi satmaktan vazgeçer (İleri, 2014b: 232, 244-245, 262, 274, 281, 288, 292)

Bir Akşam Alacası’nda Emre, güncesinde arkadaşı Ergin’in kendisine, bir arkadaşının armağan ettiği mavi yün eldivenlerini gösterdiğinden söz eder (İleri, 2010: 192). Ergin’e dair yoğun bir sevgi besleyen Emre, ‘bir arkadaş’tan armağan olan bu eldivenleri içten içe bir kıskançlıkla kaldığı otele gidene kadar düşünür.

Hakkâri’de Bir Mevsim’de başkişinin şehir merkezinde ziyaret ettiği Süryani kitapçı, babasından kaldığını belirttiği taş baskısı haritayı ve üstünde eski yazıyla bazı harf ve sayılar kazılı tunçtan bir insan eli biçimindeki tılsım mührünü başkişiye hediye

eder. İlerleyen kısımlarda başkişi, haritanın, esasında ceylan derisi üstüne çizilmiş bir labirent deseni olduğunu fark eder. Tılsım mührüne mürekkebi yedirip kâğıda basar; balıklar, akrepler, sayılar ve Tanrı'nın sıfatları kâğıda yansır (Edgü, 2020: 43-45, 112, 209-210).

Fikrimin İnce Gülü'nde anlatıcı-yazar, Bayram'ın Kapıkule Sınır Kapısı'ndan Türkiye'ye girişini anlatırken İş ve İşçi Bulma Kurumu Sınır Şubesi önünde duran ve işçilerin evraklarına attığı mühür karşılığında 'hediye' kabul eden Nuran Hanım'dan söz eder. Nuran Hanım, işçilerin masaya bıraktığı sigara kutularını, gazlı çakmakları ve şampuanları çantasına yerleştirir. Her ne kadar Nuran Hanım ve işçiler alınıp-verilen bu nesneleri hediye olarak nitelendirse de kolaylıkla anlaşılacağı üzere bu eylem, rüşvet kategorisine girmektedir. Söz konusu kuruma iki ay evvel atanan solcu düşüncelere mensup Vedat, bu hususta işçilere, “İşiniz burda nasıl olsa görülecektir. Bu büro bunun için kuruldu kardeşler. Kimseye kanmayın. Kimseye rüşvet borcunuz yok...” sözlerini sarf eder. Nuran Hanım ise iç monoloğunda Vedat'a yönelik, “Biz bu ufak armağanları almak zorundayız. Bir şey almayan, sınır kurallarına ters düşer...” cümlelerini dile getirir (Ağaoğlu, 2021: 13-15, 42).

İlerleyen satırlarda bu kez Veli, aynı sınır kapısında yanında getirdiği hesap makinesi (FX-2 Casio) yüzünden takılır. Gümrük memuru, Veli'nin Gümrük Müdürü karşısına çıkıp derdini anlatmasına, Veli'nin eşinin “Çocukların bir armağanı kardeş” diyerek verdiği gazlı çakmak sayesinde müsaade eder (Ağaoğlu, 2021: 30-31).

Bayram, köyü Ballıhisar'a giderken yolda köydeki akraba ve tanıdıklarına hediye götürmediğini düşünür ve buna içerler. Hasta amcasına bir yün fanila yahut radyo, yine Remzi Abisine de pilli bir radyo getirmiş olmayı arzular. Kendisi için öz abiden ileri olduğunu düşündüğü Remzi Abisine kolundaki saati sarıp sarmalayıp hediye etmeyi, dönerken gömleklerini de ona bırakmayı düşünür (Ağaoğlu, 2021: 9, 219, 227, 255).

Köyündeki sevdiklerine hediyeler sunmayı arzulasa da onlara hediye götüremeyen Bayram, sevdiği kadın Kezban'a bir armağan götürmeyi önemser. Esasında Bayram'ın Kezban'a götüreceği hediye, Kezban'ın kendisine daha önce hediye ettiği plağa bir

karşılık olacaktır.⁵⁰ Kezban'ın hediyesi üzerine ona Almanya'dan gelirken bir hediye getirmeyi Bayram, bir zaruret olarak görür. Bayram, bu süreci kendisini bunaltan bir 'mesele' hâline getirir. Getireceği hediyein hem sadece Kezban için düşünülmüş olup hem de kendisi tarafından çok düşünüldüğünü belli etmeyecek bir nesne olmasını amaçlar. Aynı zamanda hem maddi olarak varını yoğunu ortaya koyduğu sanılıp hem üç-beş marktan da pahalı olmayacak bir hediye olmasını ister. Bu iş için on beş mark ayırsa da Mercedes'i alırken satış danışmanının on üç marklık fark karşılığında arabasını deri direksiyon kılıflı alması gerektiği telkinlerine uyar. Dolayısıyla hediye olarak almayı tasarladığı "pille öten kanarya"yı satın alamaz. Kendisini çok yalnız hissettiği günlerden birinde satın aldığı "güllü, çok renkli bir eşarp"la "Alman gümüşünden beş marklık bir nişan halkası"nı Kezban'a hediye etmek üzere bavuluna yerleştirir (Ağaoğlu, 2021: 232-235).

Bir Düğün Gecesi'nde Fitnat Hanım, anlatıcı olarak yer aldığı satırlarda, torunu Ayşen'e düğününde bir elmas iğneyle bir buçuk kilo ağırlığında gümüş bir tabak hediye ettiğini dile getirir. Düğünde boynuna takmış olduğu altın zinciri ise düğünden bir hafta önce oğlu İlhan'ın getirip torununun düğününde takması üzere hediye ettiğini belirtir. Bu hediyeği Fitnat Hanım, oğlunun kendisine olan sevgisinin bir işareti olarak görür (Ağaoğlu, 2020b: 153, 166).

Romanda Ayşen, halası Aysel'in kaç yıldır hiçbir doğum gününde kendisine hediye vermediğini düşünür ve buna içerler (Ağaoğlu, 2020b: 298). İlerleyen satırlarda, Aysel Halasını suçlayabileceği noktalar ararken bu konudan başka bir gerekçe bulamaz; kolej yıllarında doğum günlerinde ona armağanlar getirmediği için halasına kırıldığını düşünür (Ağaoğlu, 2020b: 319).

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Cevdet Bey, nişanlısı Nigân'ın evini ziyaret ettiğinde Şükrü Paşa, kızı Nigân'ın içe kapanık olduğundan, ne istediğini bildiğinden; Cevdet Bey'in onu hediyeler, fincan takımları ve küçük eğlencelerle oyalayabileceğinden söz eder (Pamuk, 2020a: 56). Görüldüğü üzere burada hediyein farklı bir işlevi söz

⁵⁰ Bayram, Temizel Oto Tamir'de çalışırken Kezban bu mekâna ilk gelişinde ona "Fikrimin İnce Gülü" plağını getirir. Esasında plağı Fidan'a yılbaşı hediyesi olarak ailesi verir. Fidan, plağı Kezban'a verir ve karşılık olarak bir çift külotlu çorap ister (Ağaoğlu, 2021: 146-147, 250).

konusudur: Şükrü Paşa, kızına sevdiği nesnelerin hediye edilmesi durumunda onun mutlu olmasının yanı sıra oyalanacağını da düşünür.

Refik, eşi Perihan ve Muhittin sohbet ederlerken Muhittin'in yılbaşını nasıl geçirdiklerini sorması üzerine Refik, yemek yiyip tombala oynadıklarından, Perihan'ın küçük bir ayna kazandığından, annesinin bu tombala için hediyeler aldığından söz edip eşine aynayı Muhittin'e göstermesini buyurur. Muhittin, aynayı incelerken çerçevesinin gümüş olduğuna ve orta yerinde bir ceylan resminin yer aldığına dikkat eder (Pamuk, 2020a: 149-150).

Yeğeni Cemil'in sünnetinde Refik, başkaları gibi kendisinin de çocuğa hediye almasını, kendi sünnetinde kendisini öven dar kafalı ve çirkin insanlar gibi davrandığı için yadırgar. Fakat hiç hediye almaması durumunda hem ona kızacaklarını hem de çocuğu sevmediğini sanacaklarını, üstelik Cemil'in de böyle zannedeceğini düşünür; en azından ona bir kitap (*Robinson*) aldığı için de kendisini rahatlatır. Kitap, ucuz bir hediye olduğundan, yeğenini ne kadar sevdiğini göstermesi için bir de kol saati aldığını belirtir (Pamuk, 2020a: 452). Belirli özel ve törensel günlerde ilgili kişilere hediye verilmesi bir âdet olduğundan söz konusu günler, muhataplarda bir beklenti de oluşturur. Dolayısıyla hediye vermeme, çoğu zaman çoğu çevrede karşıyı sevmeme yahut ona değer vermeme gibi anlamlara gelir. Diğer taraftan, burada görüldüğü üzere karşıya verilen değer, hediyeğin pahasıyla da ölçülür. Pahası az olan hediyeler, veren tarafta bir mahcubiyete de sebebiyet verebilir.

Cevdet Bey'in oğullarından Osman, Nermin ile evliyken metresi Keriman'a hediye olarak eşarp alır. Bunu ona nasıl vereceğini düşünür ve eşiyle evlendiği günler gözünün önünde canlanır, yaşlandığını fark eder (Pamuk, 2020a: 474).

Romanda Ahmet, Ayşe Hala'sıyla karşılaştığında halası, bir ahabplarının kızının evlendiğinden, hediye olarak Ahmet'in yapmış olduğu bir resmi götürmeyi planladıklarından söz eder. Ahmet, resmini halasına hediye olarak karşılıksız vermek istese de halası parasız kabul edemeyeceklerini, eşi Remzi'nin söz konusu resmi satın alarak hediye etmek istediğini belirtir (Pamuk, 2020a: 540-541). Düğün münasebetiyle çiftlere hediye sunulması yerleşik âdetlerden biri olarak dikkat çekerken, burada bu âdete örnek bir hadise söz konusudur.

Masumiyet Müzesi'nde Kemal, kız arkadaşı Sibel'i evine bırakırken Şanzelize Butik adında bir mağazanın vitrininde Jenny Colon marka krem rengi bir çanta görürler. Sibel'in çantayı çok beğendiğini fark eden Kemal, bir gün sonra bu çantayı kız arkadaşına hediye olarak satın alır ve ona teslim eder. Sibel, hediyenin plastik torbasını açarken yüzünde çocuksu bir neşe belirse de çantayı çıkardığında hayal kırıklığı yaşadığını belli eder. Bu çantayı takamayacağını, dikişlerinden de anlaşılacağı üzere çantanın 'sahte' olduğunu ve onu iade etmesi gerektiğini belirtir. Kemal, çantayı iade eder; ancak daha sonra Füsün'u merak edip Şanzelize Butik'e gittiğinde mağazanın sahibi Şenay Hanım'la karşılaşır, "Sonunda Sibel Hanım'la şu Jenny Colon çantayı alalım dedik," diyerek çantayı tekrar satın alır (Pamuk, 2019b: 12-15, 20-25, 69).

Kemal, Sibel'le Fuaye'ye gittikleri bir akşam Sibel'in Paris'ten aldığı *Spleen* marka parfümü kendisine hediye ettiğini, aslında koku sürmeyi hiç sevmese de bir sabah meraktan boynuna bu kokuyu sürdüğünü ve Sibel'le yakınlaşmasının ertesinde Sibel'in kokuyu fark ettiğini belirtir (Pamuk, 2019b: 52).

Füsün, Üstün Başarı Dershanesi'ne giderken ona ilgisi olan yaşıtı bir çocuk, Füsün'un yanında kalemi olmadığını gördüğü bir gün ona tükenmez kalem hediye eder ve Füsün'un derslerde onunla not aldığını görünce mutlu olur (Pamuk, 2019b: 59). İnsanlar verdikleri hediyenin kullanıldığını gördüklerinde satın alırken tercih ettikleri bu nesnenin muhataplarında karşılık bulmasıyla ilişkili olarak sevinç duyarlar. Kişinin aldığı hediyeyle kullanması, aynı zamanda hediye veren kişiyi önemsemesi anlamına da gelir.

Füsün'a "saplantıya yakın bir tutkuyla" âşık olan Turgay adında "yakışıklı, zengin, evli" bir adam, görüştükleri süre zarfında Füsün'u sürekli olarak *Mustang* marka arabasıyla alır ve gezdirir. Devamında bu adam, Füsün'a tacizkâr davranıp ona zorla sahip olmaya çalışınca Füsün, Turgay'la irtibatını keser. Daha sonraki süreçte Turgay, Füsün'un çalıştığı mağaza olan Şanzelize Butik'e gelip Füsün'la yaşadıkları güzel günleri hatırlatması adına oyuncak bir *Mustang*'ı hediye olarak bırakır (Pamuk, 2019b: 61-62). Turgay'ın buradaki amacı, oyuncak *Mustang*'ın gerçek *Mustang*'ı ve dolayısıyla bu arabadaki hatıraları Füsün'a hatırlatıp onu Turgay'a yaklaştırmasıdır. Ancak bu armağan Füsün'da bir tesir yaratmaz, hâliyle Turgay'ın beklentisi karşılık bulmaz.

Çocukluğunda da abisiyle birlikte alışveriş yaptıkları Alâaddin'in dükkânına uğrayan Kemal, Füsün'a hediye etmek üzere ucuz bir oyuncak bebek satın alır. Füsün'a

daha sonra geometri derslerinde kullansın diye yerli malı beyaz bir cetvel ve camdan kâğıt ağırlığı hediye eder. Yine Kemal, Sibel’le nişan törenlerinde Fatma Hanım ile kapıcı Saim Efendi’nin eşi Macide’nin, annesinin Paris’ten alıp getirdiği ve hediye ettiği şık eşarpları, kendilerine yakıştırarak başörtüsü gibi taktıklarını ifade eder (Pamuk, 2019b: 67, 103-104, 155, 169).

Babasından kalan inci küpeleri Kemal, Füsün’e hediye etmek üzere “Babamdan ona bir hediye...” diyerek Nesibe Hala’ya teslim eder. Füsün’un kendisinde kalan küpe tekini evlerine gittiğinde banyoda diş fırçalarının olduğu yere bırakarak nezaketsizlik ettiğini düşünen Kemal, bunu unutturmak için babasından kalan inci küpeleri Füsün’a hediye eder. Romanın ilerleyen kısımlarında İnci Pastanesi’nde buluşacakken yolda karşılaştıklarında Kemal, Füsün’un bu küpeleri takmış olduğunu fark eder (Pamuk, 2019b: 233-235, 261, 425).

Füsün, Feridun’la evliyken Kemal, onların evine sekiz sene boyunca düzenli olarak gider. Bu gidişlerinde her seferinde olmasa da ortalama iki gidişinden birinde Füsün’a küçük bir hediye, Kapalıçarşı veya Beyoğlu’nda bulduğu kelebekli bir broş⁵¹ yahut takı götürdüğünü, bunları tören yapmadan teslim ettiğini dile getirir. Kemal, hediye olarak götürdüğü küpe ya da broşu Füsün’un bazen hemen taktığını, yemek esnasında çok yakıştığını ona sessizce söylediğini; bazen baba Tarık Bey’in yeni çakmaklarından birinin ateş almadığını, ona yeni bir çakmak hediye etme vaktinin geldiğini düşündüğünü ifade eder. Misafirlğe giderken eli boş gitmemek, bir nezaket göstergesi olarak bilinir ve bu nezaket karşı tarafta bir hoşgörü sağlar. Kemal’in Füsün’a olan sevgisinden dolayı bu evi sık ziyaret edişi onu, kendisini kabul ettirmek adına eli boş gitmemeye sevk eder. Kemal de yanında götürdüğü hediye paketlerinin eve girişteki sıkıntılı anları atlatmasına yardım ettiğini belirtir. Diğer taraftan Kemal’in bu eve hediyelerle gitmesi, oraya her gidişinde Füsün’la ilişkili bir nesneyi çalmasından, bir bakıma aldığı nesnelerin yerine -daha pahalı- yenilerini koyma düşüncesinden kaynaklanır (Pamuk, 2019b: 272-274, 305, 378).

1977 senesine girilen yılbaşında Kemal, Füsünlara giderken annesinin tombalay kazananlar için hazırladığı hediyelerden yanına bir takım alır. Füsünlara vardığında Füsün’un annesi Nesibe Hala’nın da tombala için hediyeler hazırlamış olduğunu görür ve

⁵¹ Romanın ilerleyen sayfalarında Kemal, onlara misafirlğe gitmediği gecelerde Füsün’un, kocasıyla Beyoğlu’na çıkarken kendisinin aldığı kelebekli broşlardan birini taktığını ifade eder (Pamuk, 2019b: 294).

iki hediye grubunu karıştırıp hep beraber tombala oynarlar. İlerleyen yıllarda da Kemal'in getirdiği hediyelerle Nesibe Hala'nın hazırladıklarını karıştırıp tombala oynamak onlar için vazgeçilmez bir alışkanlık olur. Sonraki bazı senelerde Kemal, Füsunlara tombala için Alâaddin'in dükkânından aldığı Saatli Maarif Takvimi'ni götürür. 1981'in yılbaşı gecesi, takvimi Füsun kazanır ve takvim, mutfak ile televizyon arasındaki duvara asılır. Kemal, kendisinin olmadığı günlerde kimsenin takvimin yapraklarıyla ilgilenmediğini belirtir (Pamuk, 2019b: 302, 307-308). Günümüzde tercih edilmese de romanın vaka zamanını yansıtan 1970 ve 80'li yıllarda yılbaşında tombala oynamak ve bu sebeple hediyeleşmek yaygın bir eğlence kültürü olarak dikkat çeker.

1984 yılında Kemal; Füsun, Nesibe Hanım ve şoför Çetin Bey'le beraber Avrupa seyahatine çıkarken yolculuk esnasında kaldıkları otelde Füsun'un şıklığını aktarırken yıllar önce ona aldığı *Le soleil noir* parfümünden sürdüğünü belirtir. Füsun'un ölümünün ardından onun evini ziyaret eden ve odasını gözlemleyen Kemal, yıllar boyunca hediye getirdiği bütük tarakları, saç fırçalarını, küçük aynaları, kelebek biçimindeki broşları, küpeleri ve geri kalan her şeyi (mendil, toka, çorap, düğme, mektuplar) Füsun'un, odasındaki küçük dolapların gözlerinde sakladığını fark eder (Pamuk, 2019b: 440, 460-461).

Romanın sonlarında Füsun'un arkadaşlarından Ceyda, Kemal'e Füsun'un 1973 Milliyet Güzellik Yarışması'nın final gecesinde çekilmiş eski bir fotoğrafını hediye eder (Pamuk, 2019b: 494).

Karanlığın Günü'nde Neslihan, akıl hastanesinde yatmakta olan annesine anneler günü hediyesi olarak -orada her vakit gerekeceğinden- bir havlu seti, hastanedeki hademelere de evdeki eski giysileri götürdüğünü; hastaneden çıkarken, babasının melon şapkasını verdiği Yusuf Efendi'nin şapkayı takıp aynadan kendisine baktığını dile getirir. Romanın ilerleyen sayfalarında Neslihan'ın annesi Nuriye Hanım, hatıra defterinde, eşi Hasan'ın terfi etmesi ve maaşına zam gelmesi üzerine hediye olarak kendisine altın bilezik aldığını belirtir (Erbil, 2022: 62-64, 160).

Yarım Kalan Yürüyüş'te Lerzan Bender, sevgi yoksunluğundan muzdarip olduğunu belirttiği kardeşi Ferzan'ın on altı yaşına kadar sahip olduğu bütün nesneleri hediye olarak çevresindekilere dağıttığını ifade eder (Eroğlu, 2020b: 107).

Kılavuz'da Yılmaz Bey, amcası olarak tanıttığı -esasinda hocası olan- Mümtaz Bey'e refakatçi olması için işe aldığı Uğur'a, on iki günlük şehir dışı seyahati sonrasında hediye olarak altında "El sueno de la razon..." yazılı bir Goya resmi getirir. Yılmaz Bey, bu resmin kendisini öteden beri hep düşündürdüğünü, resmin bu boyutlarda olanına ilk kez rastladığını, hediye olarak ona almasının ertesi günü aynısından bir tane de kendisine aldığını ifade eder. İlerleyen sayfalarda Yılmaz Bey, bu kez İhsan'a daha önce kendisinin bahçeden çıkarmış olduğu üzerinde üç harf bulunan mermer taşı, Mümtaz Bey'e bir günceyle fotoğrafı⁵² ve yine Uğur'a içinde ne olduğu belirsiz bir kaseti hediye eder (Karasu, 2019: 80-81, 84, 94-95, 105).

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda Bay Muannit, dayısının oğlunun armağanı olduğunu belirttiği ilik yerleri tiftiklenmiş paltosunu yirmi senedir sırtından çıkarmaya kıyamadığını ifade eder (Bener, 2022b: 50). Bay Muannit'in, dayısının oğlundan hediye olan paltoyu uzun süre kullanması bir yandan hediyeye verdiği kıymeti gösterirken, diğer yandan onun tutumlu birisi olduğuna işaret eder.

Romanın ilerleyen sayfalarında Bay Muannit, uzun yıllar *Sheaffer* marka dolma kaleminin olmasını istediğini, emekliye ayrılışı sebebiyle iş arkadaşlarının aralarında para toplayıp kendisine bu markanın dolma ve tükenmez kalemini hediye olarak aldıklarını dile getirir. Evlatlığı Fatoş da hediye olarak kendisine Londra'dan orta boy yastık gönderir. Bay Muannit, bu yastığı muhtarın kambur ninesine hediye etmeye karar verir (Bener, 2022b: 52, 86).

Kumru ile Kumru'da Kumru'yla Pehlivan'ın ikiz bebekleri olduğunda Pehlivan'ın eski patronu İsmail Bey, evlerine tebrik ziyaretine gelir ve doğum hediyesi olarak erkek çocuğuna mavi kurdeleli, kız çocuğuna ise kırmızı kurdeleli beşibiryerde takar (Yücel, 2022: 26).

Dünya var olduğundan beri çeşitli âdet ve gelenekler inşa eden insan, bu âdet ve gelenekleri çağlar içinde nesilden nesle aktarır. Bunların arasında önemli bir yere sahip olan hediyeleşme, zaman ve toplumlara göre birtakım değişiklik ve farklılıkları bünyesinde taşısa da esas gaye ve işlevini hiçbir zaman yitirmez. İncelenen romanlarda belirli duygular, amaçlar; çeşitli özel ve törensel günler doğrultusunda muhataplara

⁵² Günce, Uğur'un daha önce sevgilisi olan ve vefat etmiş bulunan Bülent'e aittir. Fotoğraf ise Uğur'un Bülent'in cüzdanından çıkan fotoğrafıdır. Bülent, Yılmaz Bey'in kardeşidir (Kılavuz, 2019: 107).

hediyeler verildiği görülür. Söz konusu hediyeler pahada yer yer çok yer yer az olsa da bünyesinde her zaman, onu veren kişinin alan kişiye dair yüklediği anlam ve kıymeti taşır. Dolayısıyla niteliği ve maddi değeri ne olursa olsun bu nesneler çoğu zaman onu alan kişiyi mutlu etme, veren kişiyi bu mutluluğa ortak etme vazifesi görür. Hediye verilmesi beklenen durumlarda hediyein verilmemesiye, onu vermesi gereken kişinin cimri yahut nezaketsiz olarak algılanmasına sebebiyet verir. Sonuç olarak, hediye edilen nesnelerin varlığı da yokluğu da çeşitli anlamlar içermesi bakımından kişiler nezdinde yadsınamaz bir önem arz eder.

1.5.NESNELERLE İLİŞKİLİ İNANIŞ, ÂDET VE ALIŞKANLIKLAR

Nesneler; bazı inanış, âdet ve alışkanlıkların oluşması ve sürdürülmesinde aracılık ederler. Söz konusu inanışları bâtıl olarak değerlendirmek mümkündür. Bâtıl inançlar, kısaca bilimin ve geçerli bir dinin reddettiği yanlış ve boş inanmalar olarak tanımlanabilir (Örnek, 1966: 20). İnanışların yanı sıra belirli âdet ve alışkanlıklar da nesneler etrafında şekillenirler.

İnsanlar, zaman zaman kaynağı kutsal bir metne dayanmayan bazı inanışlara yönelebilirler. Muska, bunlardan bir tanesidir. Muskaların içinde yer alan kâğıda Tanrı'nın, meleklerin, mitolojik yaratıkların adları; Kur'an'dan alınan sure ve ayetler, astrolojik işaretler, Yahudilerin kabala büyüünde kullandıkları harfler, hayvan ve insan şekilleri, bitki motifleri yazılır/çizilir (Örnek, 1966: 50-51). *Çamlıca'daki Eniştemiz*'de anlatıcı, eniştesi Vamık Bey'in muskaya inandığından, insanın üstünde ve tercihen boynunda mutlaka bir muska taşıması gerekliliğini benimsediğinden, kendisinin de boynunda siyah meşin kaplı üç köşe, büyükçe bir muskasının asılı bulunduğu söz eder. Devamında, nazara da inanan Vamık Bey'in nazara karşı muskanın yanı sıra bir de mavi nazar boncuğu taşınması gerektiğini düşündüğünden, bu renkteki boncuğun mavi bir gözü temsil edip nazarı degecek kem göze karşı bir göz hizmetini gördüğüne, onun şerrini önlediğine inandığından bahseder. Sofu eniştesinin nazar değme kanaatinin İslâmiyet'ten eski bir anane olduğunu kabul etmediğini dile getirir. Ardından anlatı zamanında mektebe başlayan çocukların feslerinin üstünde "Maşallah!" yazılı altın nazarlıklar taşıdığından; konak, yalı ve köşklerin üzerinde de yangına karşı "Yâ Hâfız!", "Yâ Mâlik!", "Mâşallah!" yazılı levhaların yer aldığından söz eder (Hisar, 2012: 39-40).

Vamık Bey’in nazara karşı nazar boncuğu taşınması gerekliliği düşüncesiyle ilişkili olarak Özgür Taburoğlu, “nesnenin bakışı olarak nazar[1], öznenin göz alıcılığına karşı bilinçsizce verilmiş bir cevap” olarak yorumlar (Taburoğlu, 2017: 306). Romanda anlatıcı, kem nazarlardan korunmak adına kendisi gibi çocukların başlarının üzerinden nazar değmesinden şüphe edildiğinde kurşun dökülmesi âdetinden söz eder. Bunu eniştesinin, itiraz edecek annelerinin haberi olmadan büyük annelerinin yardımıyla yaptırdığını belirtip söz konusu tecrübesini, “Üstümüze bir yatak çarşafı gibi büyük bir bez örtülür, biz altında bir an hafifçe korkarak başımızı eğer, büzülür ve beklerdik. Ve üstümüze, bir kepçe içinde erimiş kurşun ve içinde su bulunan büyükçe bir leğen gelir, birisi leğeni tutar ve bir başkası da eritilmiş kurşunu suyun içine döker, kurşunlar yanık bir ses çıkararak suya dökülür ve biz kurtulurduk. Kurşunların bu su içinde aldıkları garip garip şekillerden mânalar çıkarılırdı.” sözleriyle anlatır (Hisar, 2012: 39-40).

Eniştenin benimsediği âdetlerden bir diğeri de “memuriyetlerine doğru binbir besmeleyle yola revan oluşlarında”, araba köşk kapısından hareket ettiğinde evde kalanlardan birisinin kapıdan sokağa bir koca kova su dökmesidir (Hisar, 2012: 41).

Nesnelerin kendileri kadar renkleri de onlara yüklenen anlamda rol oynayabilmektedir. *Ali Nizamî Bey’in Alafrangalığı ve Şeyhliği*’nde Ali Nizamî Bey’in annesi Hatice Hanım’ın yeşil renge bir kutsiyet yükleyip yeşil renkli nesnelere ayrı bir önem atfettiği dikkat çeker. Anlatıcı, yeşil rengi mübarek bulan Hatice Hanım’ın kibrit kutusunda kırmızı ve yeşil renkte yer alan kibritlerin yeşil renklilerini yakmanın günah olacağını düşündüğünden onları kullanmadığını belirtir. Devamında bu kadının yeşil renkli şeylere basmadığını, salondaki büyük halının yeşil kısımları üzerinde yürümediğini, yeşil renkli kısımların üzerinden eteklerini bir eliyle toplayıp atlayarak geçtiğini ifade eder (Hisar, 2023: 18).

Yalnızız’da Besim ile Mefharet kendi aralarında sohbet ederlerken Mefharet, evvelki gece rüyasında perde gördüğünü belirtir ve “... siyah perde. Sıkıntıdır.” diye ekler (Safa, 1999b: 20). Mefharet, rüya tabirleri bağlamında kalıplaşmış bazı inanışların ışığında siyah perdenin, hayatında gerçekleşecek bir olumsuzluğa işaret ettiğini düşünür.

Mahur Beste’de Behçet Bey’in kitaplarının yanması, nazarla ilişkilendirilerek anlatılır. Behçet Bey’in eniştesi Arif Bey’in, bu kitaplar yanmadan önce neredeyse her gün ona, “bu kadar serveti böyle kav gibi binada, bir kibrit kutusunda saklıyorsun;

maazallah bir yangın, bir şey oluverir, mahvolursun!” diye nasihat ettiği; sonrasında konağın yandığı, “dört bin ciltlik ‘kütüb-i nefise’ o kadar ‘faire a main’, çekmeceler dolusu evrak”ın kül olup gittiği; olayın ardından Arif Bey’in kılı bile kıpırdamayıp yalnızca “Behçet Bey, sana bu kitapları, bu kav gibi evde bir gün yakacaksın dememiş miydim?” diyerek çıkıştığı belirtilir. Devamında Behçet Bey’in bilinci üzerinden, “Elbette yanardı. Üzerinde bu kadar göz kaldıktan sonra... Nazara taşlar bile dayanmazdı...” sözleri dile getirilir (Tanpınar, 2016: 13).

Döneme özgü bir âdet olarak *Sahnenin Dışındakiler*’de çamaşırların arasına çiçek konması dikkat çeker. Kiracılarının evine giden Cemal, hapiste olan kocasına götürmek üzere eşya hazırlayan kadının kendisine gösterdiği açık bavulun kapağının üzerinde bir yatak çarşafıyla havlu ve İstanbul’da çamaşır arasına konması âdet olan “küçük lavanta çiçeği”nin yer aldığına dikkat eder (Tanpınar, 2013a: 137).

İnsanlar kimi zaman bazı nesnelerin hayatlarına uğursuzluklar getirdiğine/getireceğine inanmayı tercih edebilirler. Cemal, akrabası Behçet Bey’in bir İngiliz koltuğu ve yazıhaneyle beraber hediye ettiği yaldız çerçeveli aynanın kendisine uğursuzluk getirdiğini düşünür. Bu düşüncesini, “Niçin bana o yaldız çerçeveli aynayı, Talât Bey’in aynasını hediye ettiler? Onu kırsam ne kadar iyi olacak! Onun hayatımı zehirleyeceğini biliyorum. Ona her baktıkça kendimi, bütün hayatıma tasarruf eden bir mâzinin bağlarıyla bağlanmış görüyorum.” sözleriyle dile getirir (Tanpınar, 2013a: 277). Cemal’in söz konusu düşüncesi, aynayı ilk olarak Behçet Bey’e hediye etmiş olan Talât Bey’in, eşi tarafından terk edilmesinin ardından *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarını birbirine bağlayan “Mahur Beste”yi bestelemesiyle bağlantılıdır. Talât Bey, ailesine kendi kötü talihi bu besteye birlikte miras bırakmıştır. Cemal’in Talât Bey’den kalan aynayı uğursuz sayması, aynanın Talât Bey’in mazisiyle birlikte talihi çağrıştırıyor olmasıyla ilişkilidir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Hayri İrdal’ın babası, evkafta iyi bir memurlukla işe başlayıp üst üste yaşadığı talihsizlikler neticesinde bir cami kayyumluğuna kadar iner. Başına gelenlerin hepsinden içten içe evlerindeki “Mübarek” adlı saati sorumlu tutar, onunla burun buruna yaşamaktan da sıkılır. Nitekim bu saat, dedesi Ahmet Efendi’nin babası Numan Bey’e, babasının da kendisine miras bıraktığı, adandığı hâlde tamamlanamayan camiyi (“Takribî Ahmet Efendi Camii”) ve bu caminin tamamlanması

gerekliliğini hatırlatır. İrdal, bu saatin babası nezdindeki pozisyonunu, “Hülâsa hayatının gizli ve tek meselesi, bu saat olmuştur sözleriyle anlatır (Tanpınar, 2013c: 27-28).

Saat etrafında dönen dedikodular ve sofaya verdiği iç kapatıcı manzara yüzünden babası gibi kendisinin de bu saate düşman olduğunu belirten İrdal; bazen durup dururken üst üste çalan, sonra aylarca yalnız rakkasının gidiş gelişleriyle kalan bu saatin ihtiyarî hallerini annesinin hiç iyiye yormadığını ifade eder:

“Ona göre bu saat ya bir evliya idi, yahut da onu iyi saatte olsunlar çarpmıştı. Bilhassa İbrahim Bey'in vefat ettiği gece, belki de hemen hemen aynı sulara, haftalardır işlemeyen saatin birdenbire en derin sesiyle vurmağa başlamasından sonra bu korku hepimizin içine yerleşti. Annem o günden sonra ayaklı saatimizden hep Mübarek diye bahsetti. Bütün dindarlığına rağmen daha beşerî düşünen babam ise ona Menhus adını koymuştu. Menhus veya Mübarek bu saat çocukluğumun bir tarafını zaptetmiş gibidir.” (Tanpınar, 2013c: 27-29).

Romanın sonraki sayfalarında Kahvecibaşı Camii mezarlığında yer alan parmaklıktan söz eden İrdal, bu parmaklığın ardında yatan taş kavuklu adamın evliliğine inandığından, annesinin son hastalığında iyileşmesi için her akşam ona gidip dua ettiğinden, parmaklığın tam önünde mumlar yaktığından söz eder (Tanpınar, 2013c: 56). Kurban ritüelinin bir türü olarak nitelendirilebilecek mum yakma âdetinde insanoğlu, dileklerinin karşılık bulması için Tanrı'ya bir nesne olarak -ateşle kutsiyet yüklediği-mumu sunar.⁵³

Günümüzde rastlanmayan bir âdet olarak rehin bırakma, bu romanda görülen bir hadise olarak dikkat çeker. İrdal, Kahvecibaşı Camii mezarlığına ait parmaklığı bir antikacıya sattıktan sonra, harcamalarından sonra elinde kalan son iki lirayla -semtlerindeki açık hava sinemasına çoluk çocuk girebilmek için- yaymacı Ali Efendi'ye rehin olarak bıraktığı komşusu bakkal Hulki Efendi'nin saatini geri alır (Tanpınar, 2013c: 56).

Loş Ayna'da Selçuk ve ağabeyi Sahir beraberlerken Selçuk'un elindeki bardak yere düşer ve parçalanır. İki kardeş birbirlerine irkilerek bakarlar. Sahir, güçlkle “Uğurdur,”

⁵³ Neredeyse bütün kültür ve dinlerde görülen bu âdet hakkında bilgi almak için bkz. (Koçak, 2015).

der (Bener, 2016a: 202). Bardağın veya başka bir nesnenin kırılması, halk arasında çoğunlukla kötü enerji ve nazara karşı gelişen bir hadise olarak yorumlanır. Eylemin yanı sıra insanların kimi zaman bir nesneyi doğrudan ‘uğur nesnesi’/uğurluk olarak adamayı tercih etmesi, onun bundan sonraki hayatlarına iyilikler getirebileceğine inanması da dikkat çeker. Uğurluklar, koruyucu olmaktan ziyade taşıyıcısına mutluluk ve başarı getirmesi umulan nesnelerdir (Örnek, 1966: 51). *Ölmeye Yatmak*’da Aysel’in okul arkadaşlarından Aydın, hatıra defterinde askerlik günlerini kaleme alırken 1 lira yemek parası aldıklarından, bunun hayatında kendi kazancı olan ilk para olduğu için onu harcamadığından ve onu “uğur diye” sakladığından söz eder (Ağaoğlu, 2020a: 186). Burada paraya uğur bakımından anlam yüklenmesi, onun Aydın’ın ‘ilk’ kazancı olmasıyla ilişkilidir.

Tutunamayanlar’da yatak odasında bulunan Turgut, perdeleri kapar. Onun bilincini yansıtan anlatıcı, perde kapama işinin Turgut’un görevi olduğunu; yatak odasında ışık yanarken pencereye ancak erkeğin yaşayabileceğini belirtir. Bu durumu yadırgayan Turgut, içinden Olric’e, “Buradaki âdetlere bir türlü alışamadım Olric...” sözlerini sarf eder (Atay, 2007: 562).

Tehlikeli Oyunlar’da Sevgi’nin annesi Leyla Nezihî Hanım’ın ölümünün ardından, “Sevgi’nin annesi gibi ufak tefek kadınlar” bulunup Leyla Nezihî Hanım’ın elbiselerinin onlara verildiğinden bahsedilir (Atay, 2018: 210). Ölen kimsenin kıyafetlerinin (soyka) bir başkasına verilmesi âdeti, yüzeyde ‘hayır yapma’ amacını taşıyor gibi görünse de temelde, ölenin ölümden sonra geride bıraktıklarıyla (insan veya eşya fark etmeksizin) olumlu ya da olumsuz yönden ilişkisini sürdürdüğü inancı ve bu inancın yarattığı korkuyla ilişkilidir (Örnek, 2017: 93-94).

Romanda Sevgi’nin Hristiyanlara özgü bir âdet olan mum yakma eyleminde bulunduğu da dikkat çeker. Sevgi’nin türbe ve kiliseleri mum yakarak gezdiği bilgisi verilir. Türbe mi yoksa bir kilise mi olduğu belirtilmeyen bir mekânda Sevgi’nin yaktığı mumlara tanık olan bir kadının bunları kime yaktığını sorması üzerine Sevgi, “Ölülerimiz için dilekte bulunuyorum efendim,” yanıtını verir (Atay, 2018: 212-213).

İlerleyen sayfalarda gelenek içinde yer edinmiş bir âdet olarak evlilik sırasında kız ve erkek taraflarına düşen eşya alımı söz konusu olur. Hikmet’le Sevgi’nin evlenmesi esnasında, Sevgi’nin öksüz olmasından ötürü Hikmet’in arkadaşları bu evliliği

onaylamazlar. Onların bilinci üzerinden anlatıcı, “Hikmet ne sanıyordu yani? Bütün bu halılar masalar insanın kendi parasıyla mı alınıyordu? ‘Kız tarafı’ denen bir şey vardı.” cümlelerini dile getirir (Atay, 2018: 238). Hikmet’in arkadaşları, Sevgi’nin öksüz oluşu münasebetiyle “kız tarafı”nın eşyalar konusunda gerekli sorumlulukları yerine getiremeyeceğini düşünürler.

Daha çok kız tarafının önemseydiği çeyiz hazırlığı da nesnelerle ilişkili bir âdet olarak dikkat çeker. *Tuhaf Bir Kadın*’da Nermin, günlerdir annesiyle çarşı pazar gezdiklerini, ailesinin ona “olur olmaz bir çeyiz vermek” istemediğini; annesinin, bir önceki gün gül ağacından bir yatak odası takımı ısmarladığını ifade eder. Romanın sonraki sayfalarında Bedri Bey’le evlenen Nermin’in evlenirken çeyiz getirdiği gül ağacından yatak odası takımını, kauçuklu divanını ve koltuklarını mahallenin eskicisi Kürt’e ucuza sattığı belirtilir (Erbil, 2023: 52, 135).

Halkın bir zaman teknolojik yeniliklere mesafeli durması ve bu yeniliğin getirisi nesnelere kötücül anlamlar yüklemesi bilinen bir husustur. *Fikrimin İnce Gülü*’nde Bayram’ın sonraları tapınacağı bir nesne olan arabayla ilk karşılaşmasının anlatıldığı satırlarda Ballıhisar’a gelen Ford araç için köyün en yaşlısı Rüstem Dede, çukura batmış gözlerini kırıştırarak “Şeytanarabası dedikleri bu olmasın ahali?” diye söylenir. Arabanın sahibi kahveye girince çevredeki meraklılar arabaya yaklaşıp tek tek dokunurlar ve dokunmakla kül olmadıklarına, savrulup uçmadıklarına sevinir, gülüp haykırıp yeniden dokunurlar (Ağaoğlu, 2021: 149-150).

Akşamına bu arabayla ilgili Bayram ile Remzi abisi arasında gerçekleşen diyalogda, gündüz arabaya dokunan Remzi, “Çarpacak sandım essahtan. Çarpar, çarpar oğlum. Bilemezsin ki. Bakmışın, bi yerine başka bi alet takmışlar; sen de bilmediğin bi yerine sürüvermişin elini yağışlıkla... Çarpıverseydi ya? Ya yürüyüverseydi, hepimizi ezer geçerdi valla. Hadi ordan dümbük! Çarpacağından korkmamış. Çarpacağından korkmamışsın da, niye donunu ıslattın peki? Herkes çarpacağını sandı. Allahıma çarpmadı. Allahıma yürüyüvermedi de, milleti zerdali pestiline çevirmedi, sen ona bak.” sözlerini sarf eder (Ağaoğlu, 2021: 150).

Tehlikeli Oyunlar’daki örneğe benzer olarak *Böcek*’te anlatıcı, başkişi Recai Bey’in bilinci üzerinden Anadolu’da varsılların eski giysilerini yoksullara verdiğinden; ölen kimsenin kıyafetlerinin yoksullara dağıtıldığından, ayakkabılarının biri alıp gitsin ve

Azrail'i evden çıkarsın diye kapının önüne bırakıldığından söz eder (Bener, 2016b: 130). Ölen kimsenin kıyafetlerinin yoksullara verilmesi, ölüm sonrasında gerçekleşen yaygın bir âdet/ritüel olarak dikkat çeker.

“Jaguar”da isimsiz başkişi, büyük bir tutkuyla bağlandığı Jaguar’ın sahibi sandığı şoförle evlendiğinde ilk iş olarak kimselerin gözü değmesin diye Jaguar’ın dikiz aynasının üzerine bir küçük göz boncuğuyla büyükçe bir altın maşallah koymayı düşünür (Celal, 1996: 88).

Çocukluğun Soğuk Geceleri’nde başkişi, babası bir kaza geçirdiğinde babaannesinin (Bunni) onu yatırıp üzerini çarşafla örterek başının üzerinde kurşun döktüğünü ifade eder. Sonraki satırlarda babaannesinin öldüğünü belirten başkişi, onun altın küpelerinin Süm’e, bakır mangalının kendisine miras olarak kaldığını dile getirir (Özlü, 2021: 14-15).

Cehennem Kraliçesi’nde Belkıs’ın erkek arkadaşı Korkut’un uyurken çoraplarını çıkarmadığı romanda yer yer anılır. Bu sebepten Belkıs’ın onunla sık sık kavga ettiği belirtilir (İleri, 2014b: 27, 36, 51). Diğer taraftan, Semra’nın yatağına uzanan Mehmet, lavanta kokusu aldığı; Semra’nın lavanta kokusunu çok sevdiği ve temiz çamaşıra lavanta torbaları serpiştirmenin evin eski alışkanlığı olduğu belirtilir (İleri, 2014b: 199). Yine şair Gökmen’in de cebinde şeytanminaresi taşıma alışkanlığının olduğu ifade edilir (İleri, 2014b: 226).

Bir Akşam Alacası’nda başkişi Emre’ye dedesinden tunç heykeller miras kalır. O, bu heykelleri istemeyerek de olsa yüksek bir fiyat karşılığında satar. Mesleği yazarlık olduğundan bu heykellerden elde ettiği gelirle bir müddet hayatını ideme ettirmeyi umar (İleri, 2010: 90).

Derli toplu olmak, çoğunlukla aile ve çevre tarafından dayatılan bir kural olarak görülür. *Köleler ve Tutkular*’da Gülin, her sabah yatağını düzeltmeden öylece bıraktığı için annesiyle tartıştıklarını; oda toplamanın nefret ettiği bir ritüel olduğunu; ayağına terlik geçirmek ve giyinmenin de sevmediği eylemler olduğunu dile getirir (Bener, 2019: 113).

Cevdet Bey ve Oğulları’nda Cemile Hanım, akrabası Ömer’e “Sen de yakışıklısın maşallah!” derken, eliyle tahtaya vurur (Pamuk, 2020a: 132). Romanın ilerleyen sayfalarında dönemsel/mevsimsel bir âdet olarak düşünülebilecek kıyafetleri sandıklara

kaldırma/sandıklardan çıkarma hadisesine rastlanır. Nermin, eşi Osman’a sabah sandıklarla uğraştığından çok yorgun olduğunu belirtir. Anlatıcı, bahar sıcakları bastıralı çok olmasına rağmen hâlâ kışlıkların sandıklara konuluyor, yazlıkların sandıklardan çıkartılıyor oluşundan söz eder (Pamuk, 2020a: 188).

Cevdet Bey’in cenaze töreninin anlatıldığı satırlarda yine nesneler üzerinden gelişen bir alışkanlıktan söz edilir. Camideki merasimde anlatıcı, odağını tüccarların arkasında yer alan çelenklere verir. Çelenklerin üzerinde “Fuat Güvenç ve Ailesi...”, “Tesisat-ı Elektrikiye...”, “İş Bankası Sirkeci Şubesi...”, “Bazaar de Levant Anonim Şirketi...”, “Anavi Ailesi...” yazmaktadır. Cenaze törenine katılan Muhittin, Cevdet Bey’in oğullarından Refik’e sarılır, söyleyecek bir şey bulamayıp artık Türkiye’de çelenk yollamanın bir alışkanlık hâline geldiğinden söz eder. Refik de bu alışkanlıkla beraber iki sene evvel Nişantaşı’nda bir çiçekçi dükkânının açıldığını dile getirir (Pamuk, 2020a: 200).

Toplumsal alışkanlıkların yanı sıra bireysel bir alışkanlık olarak romanda Refik’in arkadaşlarından Ömer, arkadaşı Muhittin üzerine düşüncelere dalarken çıkardığı kazağı tekrar giyer. Anlatıcı, onun küçüklüğünde de kazak giyip çıkarırken kimi zaman başını kazağın içine gömüp düşündüğünden söz eder (Pamuk, 2020a: 445).

İnanışların yanı sıra kimi nesneler bazı âdetlerin gelişmesinde aracılık ederler. *Masumiyet Müzesi*’nde Kemal, trafik kazasında vefat eden Belkıs’ın cenaze törenini anlatırken, Füsun’un ve törene diğer katılanların yakalarında Belkıs’ın küçük siyah beyaz bir fotoğrafının iğnelenmiş olarak yer aldığını belirtir. Devamında bu âdetle ilgili, “Cemaatin yakasına ölünün resmini iğnelemek o günlerde sık sık işlenen siyasi cinayetlerden sonraki cenazelerde gelişen bir alışkanlıktı, ama kısa zamanda İstanbul burjuvazisi tarafından da benimsenmişti. Kara gözlüklü, acılı ve aslında mutlu sosyete kalabalığının tıpkı sağcı ve solcu militanlar gibi yakalarına taktıkları (ve burada yıllar sonra bulduğum bir küçük koleksiyonunu sergilediğim) bu resimler, eğlenceli bir davet havasındaki sıradan bir sosyete cenazesine, uğruna ölünecek yüksek bir amacın, bir idealin havasını ve itibarını verirdi. Batı taklidi matem rengi ve kalın bir siyah çerçeveye kuşatılan fotoğrafı, Belkıs’ın gazetelerdeki ölüm ilanlarına da bir siyasi cinayet duyurusunun vakarını vermişti.” açıklamalarında bulunur (Pamuk, 2019b: 82).

Romanın daha sonraki kısımlarında Kemal, Füsunların evinde önce radyonun, daha sonra ise televizyonun üzerinde yer alan biblo üzerinden bunun o dönemlerde hem Türkiye’de hem de dünyanın diğer ülkelerinde görülen bir alışkanlık olduğuna dikkat çeker. O, dünyanın büyük çoğunluğunun evlerinde akşam karşısına geçip seyrettikleri televizyonun üzerine köpek biblosu yerleştirildiğini ve televizyonla biblo arasına çoğunlukla elışı bir örtü serildiğini belirttikten sonra milyonlarca ailenin televizyonlarının üzerine niye bir köpek biblosu koyma gereği duyduklarını anlamlandıramaz (Pamuk, 2019b: 353).⁵⁴

Karanlığın Günü’nde Asiye ve Neslihan beraber bulundukları sırada Yıldız’ın hizmetçisi Gülgül, Neslihan’a Asiye’den uzak durması gerektiğini, dişlerinin tarak gibi olup onun Aydaşık (tekinsiz ve uğursuz) olduğunu, korunması için kendisine muska yazması gerektiğini dile getirir (Erbil, 2022: 140-141, 143). İlerleyen sayfalarda Neslihan’ın annesi Nuriye Hanım, hatıra defterinde eşi Hasan’ın, maaşına zam gelince kendisine hediye olarak altın bilezik aldığını, nazarı değdiğinden bunu eltisine duyurmayacağını, eltisinin onu kışkandığını, bir basma giydiğinde bile gözünün kaldığını ifade eder (Erbil, 2022: 160).

İlerleyen sayfalarda döneme özgü bir alışkanlık olarak Neslihan’ın -Beyoğlu’nda Haçapulo Pasajı’nın kapısı dibine oturmuş yaşlı Çingene kadından aldığını belirttiği- gevrek lavantaları iç çamaşırlarının arasına serpmesi dikkat çeker (Erbil, 2022: 213). Romanın daha sonraki kısımlarında İstiklâl Caddesi’nde Gülümser’le karşılaşmasından söz eden Neslihan, onun nazarla ilgili endişelerini şu sözlerle aktarır:

“Gelmediniz ki yeni evimizi göresiniz. Vedat, tüm İstanbul’u aradı taradı, sonunda Pandorosa’dan döşedi yeni katımızı. Bütün İtalyan möblesi! Çok şükür iyi gidiyor işleri, küçük oğlan okumadı, biliyorsun, onu da fabrikaya yanına aldı. Allah bozmasın!...” Parmağını vuracak yer aradı, sonra paketlerin arasından birini ayarlayıp “Tık! Tık!” etti. “Ayakkkabı! Altı kösele ama tahta yerine geçer!” dedi. “Nazardan korkar olduk valla! Vedat’ın iç cebine bir muska diktim, haberi de yok; o inanmaz böyle şeylere

⁵⁴ Kemal, bu alışkanlığın en azından Füsunların evindeki oluşumu açısından; televizyonlarının üzerinde yer alan köpeklerin radyo döneminden kalma olduğunu, o zaman gözün radyonun üzerinde oyalayıcı bir şey aradığını, radyolar kenara bırakılıp televizyon aile sofrasının merkezine yerleşince köpeklerinde televizyonun üzerine terfi ettiğini tahmin eder (Pamuk, 2019b: 356).

bilirsin! Ben de inanmazdım ya, yaş elli oldu, ancak belimizi doğrulttuk şekerim!” (Erbil, 2022: 226).

Kumru ile Kumru’da Kumru, kendilerine televizyon almanın gerekliliği konusunda ısrarla telkinde bulunan komşuları Bilal dayının, hem bu telkininden hem de televizyona bakıyor oluşundan ötürü gâvur olabileceğini aklından geçirir. Onun her şeyin televizyondan öğrenileceğini ileri sürerek resmi yazıya üstün tuttuğunu, resminse insanı günaha soktuğunu düşünür. Cennet Nine’nin, kesekâğdının üstünde dahi olsa evine erkek resmi sokmadığını, Meryem ebenin de namaz kılariken duvardaki Atatürk resminin dahi üstünü örttüğünü hatırlar (Yücel, 2022: 113).

Romanın sonraki kısımlarında televizyon almaya niyetlenen fakat bu nesneyle ilgili tereddütleri devam eden Kumru, memleketteyken televizyonun “şeytan işi” olduğunu duyduğunu anımsar. Eşi Pehlivan’a bunun doğru olup olmadığını sorar. Pehlivan biraz düşündükten sonra, bunun doğru olmadığını, hepsinin Amerika’nın başının altından çıktığını, televizyonun şeytan işi olamayacağını, geçenlerde televizyonda boynuzu ve sivri sakalıyla “düşmanımız” ibaresiyle Şeytan’ın gösterildiğinden söz ettiklerini belirtir. Kumru, eşinin bu sözleri üzerine televizyonun kötü bir şey olmadığına ikna olur. İlerleyen sayfalarda kapıcı dairesinden çıkıp yeni evlerine geçtiklerinde evin oğlu Hakan’a bilgisayar alınır. Anlatıcı, Kumru’nun bilinci üzerinden, oğlunun zamanının çoğunu bu “şeytan işi aracın” başında geçirdiğini dile getirir (Yücel, 2022: 168-169, 187).

Romanlar üzerinden rastlanan nesne temelli inanış, âdet ve alışkanlıklara bakıldığında, günümüzde bunların bazısının sürüp bazılarının sürmediği fark edilir. Michel Butor’un deyimiyle “zamanların kemikleri” olan nesneler (Butor, 1991: 84), zamanın hafızası rolünü üstlenirken, romanlar da bu hafızaya ev sahipliği yaparak söz konusu inanış, âdet ve alışkanlıkların unutulmamasına aracılık etmektedir.

1.6.MERAK, KISKANÇLIK VE DEDİKODU ÜÇGENİNDE NESNELER

Sosyal bir varlık olarak kalabalıklar içinde yaşamaya yazgılı olan insan, çevresinde olan bitene karşı her daim duyarlı olmasıyla dikkat çeker. Kimi zaman faydası kimi zaman estetik değeri kimi zamansa statüsünü koruma işleviyle ilgili olarak insan, kendi sahip olduğu nesneyi önemserken başkasının sahip olduğu nesnelere de dikkat kesilir. Bu ilgi onu merak, kıskanma ve dedikodu gibi eylemlerle buluşturur.

En çok şeye sahip olmak tutkusuyla bireyler arasında daima bir mücadele ve savaşın sürececeğini belirten Erich Fromm'a göre, daha az şeye sahip olan kişiler, kendilerinden çok şeye sahip olanları kıskanıp duracaklardır (Fromm, 2015: 147). Georg Simmel ise kıskançlığı, kıskanılan nesnelere ortak olma idealiyle ilişkili görür (Simmel, 2016: 114).

Çamlıca'daki Eniştemiz'de anlatıcı, kitaplarla arası iyi olan roman meraklısı eniştesinin, bir başka roman meraklısı Sultan Hamid'i, "Yıldız Sarayında, kendi hususî mütercimlerine tercüme ettirdiği kim bilir daha nasıl katmerli cinayetli, insanın nefesini kesecek kadar meraklı, aklı şaşırtacak kadar şeytanî romanlar"a sahip olmasından ötürü kıskanmaya cesaret ettiğini belirtir (Hisar, 2012: 61).

Enişte Vamık Bey'in kitaplar dışında da genel anlamda kıskanç bir mizaca sahip olduğu görülür. Anlatıcı, eniştesinin eskiden beri tanıyıp lâubali olduğu bir arkadaşına rast geldiğinde "Ay, sen böyle papyon boyunbağı takmasını nerden öğrendin? Evvelleri bilmezdin!" dediğini belirtir (Hisar, 2012: 97). Enişte Bey'in arkadaşına kıskançlığının denetiminde üstten baktığı ve onu aşağıladığı dikkat çeker.

Kıskançlığın, çoğu zaman dedikoduyla el ele ilerlediği bilinen bir husustur. Romanda anlatıcı, eniştesi Vamık Bey'in çevredeki kimselere dair çoğu kez onların eşyalarla münasebeti üzerinden dedikodu içerikli sözler sarf ettiğini dile getirir. Şahin Paşa'nın herkese borçlu olmasına ve kumarda çokça para kaybetmesine rağmen köşk yaptırması, Avrupa'dan eşya getirtmesi; Nazlı Hanımefendi'nin parasız olmasına rağmen her sene bir köşk kiralaması, giydiği feraceye göre Pigmalyon'dan her birini üçer, dörder liraya satın aldığı şemsiyeler kullanması onun dikkatinin diline teslim ettiği dedikodulardandır (Hisar, 2012: 99).

Dedikoduyu seven kimseler için başkalarının sahip olduğu nesneler, onlardaki dedikodu mekanizmasını harekete geçirir. *Mahur Beste*'de İsmail Molla, etrafa karşı son derece meraklı olan ve dedikoduyu seven arkadaşı Ata Molla'nın zaafını bildiğinden, onu konuşturmak istediğinde, "Molla Beyefendi, işittiniz mi? Suphi Beyefendi yeni bir araba almışlar, Fransız malı imiş, Paris'ten gelmiş, diyorlar. Geçen gün gördüm. Doğrusu, fevkalâde bir şey..." türünden asılsız bir havadisle arkadaşının üç-beş saat sürecek uzun bir dedikodu yapmasını sağlar (Tanpınar, 2016: 46).

Kişilerin nesnelerle temas ve ilişkisi kimi zaman da çevre nezdinde dedikodu malzemesi hâline gelebilmektedir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, Sabiha'nın on üç-on dört yaşlarındayken babasının 'yenilik fikirleri'nin tesiriyle çarşafa girmediğini, bu süreçte mahallede hafif dedikoduların başladığını belirtir. Zaman içinde baba Süleyman Bey'in fikirleri değişir ve Sabiha çarşafa girer; fakat çarşafa alışamadığından onu düzenli olarak giymez. Süleyman Bey, kızına çarşaf giymesi konusunda baskı yaparken dedikodu endişesini, "Ya giymem, derse? Bütün mahalle ondan bahsediyor." sözleriyle ifade eder (Tanpınar, 2013a: 27, 40, 120).

Huzur'da Mümtaz'ın Bedesten'deki gezintisi anlatılırken, camekânlardan birinde iki aydan beri dedikodusu bütün İstanbul'u dolduran eski mücevherlerden birinin yer aldığı belirtilir. İlerleyen sayfalarda Mümtaz ve Nuran, Adile Hanımlara misafirliğe gittiklerinde, her fırsatta hayatın sıcaklığını "dört başı mamur bir dedikodu"yla taçlandıran Adile Hanım, sofrada "ikinci kadehten itibaren hızını arttıran bir samimilik dalgası içinde", genç kızlık arkadaşlarından birisinin arabasını, kürkünü ve evlerinde verdiği ziyafetleri anlatır (Tanpınar, 2013b: 64, 86, 158). Burada görüldüğü üzere, kimi zaman başkalarının sahip olduğu nesneler -dedikodu yoluyla- sohbet halkasının genişlemesine aracılık ederler.

Gündelik hayatta kalabalıklar, âdeta bir dedikodu mekanizması olarak kişilerin eşyaları üzerinden kurmaca içerikli birtakım dedikodular üretmeye meyillidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal, evlerindeki büyük ayaklı duvar saatinin ("Mübarek") babasına dedesinden miras kalmış olmasına rağmen komşularından bazılarına, özellikle İbrahim Bey'e göre; mescidin yandığı gece babası birçok kurtarılan eşyayla, özellikle yazı levhalarıyla beraber bu saati de eve getirmiştir. Hatta onlara göre, İrdalların evinde konsolun üzerinde duran devekuşu yumurtası, tavana asılı Mekke süpürgeleri ve kapı perdeleri de bu eşyalardandır. İrdal ise herkes gibi babasının da birtakım zaaflarının olduğunu, ancak hırsızlığın ve bir cami eşyasını çalmanın asla babasının yapacağı bir iş olmadığını dile getirir (Tanpınar, 2013c: 24-27).

Romanda âdeta bir dedikodu merkezi olarak faaliyet gösteren Şehzadebaşı'ndaki kıraathanede, Kayser Andronikos'un hazinesinin Seyit Lûtfullah tarafından Hayri İrdal'a hediye edilmiş olduğu, yine Hayri İrdal'ın daha önce uydurduğu bir yalan ile hayatıyet

kazanan Şerbetçibaşı Elması da bu kıraathanenin müdavimlerinin dedikodu malzemelerinden bazılarıdır (Tanpınar, 2013c: 137-138).

Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet'le Sevgi'nin nikâhında misafirler, Hikmet ve Sevgi'nin birçok kusuru olduğunu düşünürler; davetiyeleri güzel bulmaz, şeker kutularının kötü bir kartondan yapıldığına kanaat getirirler (Atay, 2018: 239).

Tuhaf Bir Kadın'da yaşam standartlarıyla çelişir bir şekilde, sosyalist olması münasebetiyle halkla yakınlaşmaya çabalayan Nermin, düşük gelirli insanların yaşadığı bir semte taşınır. Burada çevredeki kadınlar, “Kız bi makine varmış görek dedik,” diyerek onun evini ziyaret ederler ve mutfakta yer alan aletleri gördükten sonra “çenelerinin altından sarkan şarpalarının uçlarını çeke çeke” evlerine dönerler (Erbil, 2023: 147).

Başkalarının sahip olduğu nesneler zaman zaman kişide kıskançlık duygusunu harekete geçirirken, bazen daha olumlu bir eylem olarak görülebilecek gıpta etmeyi de doğurabilmektedir. Elise Ricadat ve Lydia Taieb, gıptayı “insanın kendisi için arzuladığı ama sahip olmadığı şeyi bir başkasının sahip olduğunu görmekten duyulan acı” olarak tanımlar (Ricadat ve Taieb, 2015: 125). *Ölmeye Yatmak*'ta Bahçelievler dolmuşu bekleyen ve bu bekleyiş esnasında kardan dolayı kolunun altındaki dosyalar ıslanan Aysel, hem bütün kâğıt ve dosyalarını içine alabilecek hem de kadınca görünüşü eksik olmayacak yeni bir çanta edinmesi gerektiğini düşünür. Ardından içinden, “Geçen bahar Stockholm'deki toplantıya gelen Mrs. Marasco'nun elindeki ne güzeldi!.. Ne pratik ve ne de şık...” sözlerini geçirir (Ağaoğlu, 2020a: 349). Görüldüğü üzere Aysel, Mrs. Marasco'nun çantasını kıskanmaz, bu çantaya sahip olduğundan Marasco'ya imrenir.

Fikrimin İnce Gülü'nde arabasını park etmekte daima zorlanan ve bu esnada sürekli olarak vites değiştirmek zorunda kalan Bayram, “Serseri kafam! Şunun otomatik viteslisini almadım da... Kıskanç Yaşar'ın sözüne kandım da... Günüledi beni, elbet...” diyerek söylenir (Ağaoğlu, 2021: 12-13). Arkadaşının kendisini daha iyi bir nesneye sahip olmak bakımından kıskandığını düşünür.

Destan Gönüller'de Yusuf'a, çocukluğunda evlerinin karşısında oturan Turgut'a platonik olarak beslediği sevgiyi anlatırken Meliha; Turgut'un eve nişanlısıyla geldiğini, bu kızın elbisesinin bir keresinde leylâk renginde olduğunu; annesi, ablasıyla kendisine elbise dikeceği zaman, elbisenin renginin leylâk rengi olmasını istediğini, annesinin “kocakarı” rengi olarak düşündüğü bu rengi olumsuzlayıp kırmızı bir elbise diktiğini

ifade eder (İleri, 2009: 73). Meliha, Turgut'un nişanlısına olan kıskançlığıyla onun giydiği elbiseye olan kıskançlığını birleştirir; annesinden o elbiseyle aynı renkte bir elbise ister; ancak annesi, “kırmızı, karpuz kollu, etekleri fırfırlı bir elbise” diler.

Çevre, etrafında olup bitene her daim duyarlı ve meraklıdır. Söz konusu duyarlılık ve merakın merkezinde çoğu zaman nesneler yer alır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda nişan ve düğün törenleri sırasında gerekir düşüncesiyle üç aylığına kupa arabası kiralayan Cevdet Bey, önünden geçtiği bir kahvenin ön tarafında oturan insanların bu gösterişli kupanın içerisinde yer alan kendisine dikkatle baktıklarını fark eder, “Ne bakıyorsunuz? Bunda bakacak ne var? Bir araba geçiyor, içinde bir adam oturuyor, onlar da bakıyorlar!” diyerek öfkeyle söylenir (Pamuk, 2020a: 33-34). Kahvenin önünde oturan kimselerin dikkati, önlerinden geçen gösterişli kupa arabası üzerinedir. Lüks bir araç, içinde yer alan kimsenin zenginliğinin de nişanesidir. Dolayısıyla bu insanların merakı, söz konusu aracın sahibi olabileceğine inandıkları Cevdet Bey üzerinde yoğunlaşır.

Nişan, düğün gibi insanların birbirlerini dikkatle gözlemledikleri kalabalık ortamlar, onların bilhassa kılık kıyafetler üzerinden birbirlerinin dedikodularını yapmalarına imkân tanır. *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal'le Sibel'in nişan töreninde Kemal'in annesi, gelen konuklardan birisi için, “Bacakları uygun olmayana mini eteği yasaklamak lazım...” değerlendirmesinde bulunur. Devamında bir çift için, “Bunlar kim, karı-koca burunları, duruşları, hatta kıyafetleri tilkiye benzemiyor mu Allah aşkına?” yorumunda bulunur (Pamuk, 2019b: 101).

Romanın daha sonraki bölümlerinde Kemal, arkadaşı Zaim'e dedikodu anlamında “ne haberler var?” diye sorar. Arkadaşının bu sorusuyla sosyetei kastettiğini anlayan Zaim, birçok eğlenceli hikâye anlatır. Dedikodu ögesinin nesneler olduğu bir hikâyede Zaim; gemi batıran Güven'in bu kez paslı bir şilebi karaya oturttuğunu, gemiyi uzak olmasın diye metresine aldığı yazlık evin az ötesinde batırdığını, herkesin deniz kirlendi diye ondan şikâyetçi olduğunu anlatır (Pamuk, 2019b: 389-390).

Karanlığın Günü'nde kendisi de bir yazar olan Neslihan, yazar arkadaşı İkbâl'i kendisinden çok sonra yayımladığı kitapların dört baskı yapması bakımından kıskanır. Kendi kitapları hiç satmayan o, İkbâl'e içinden hakaretler eder (Erbil, 2022: 50).

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda Bay Muannit, gömleğinin yırtık cebinden dolayı bir tanıdığa rastlamaktan çekinir. Başdanışman emeklisi olan kendisini

çevredekilerin “yırtık cepli mintanla dolaşıyor ortalarda” diyerek kınamalarından, arkasından dedikodu etmelerinden çekinir (Bener, 2022b: 39). Normal şartlarda kişinin ne giydiği ve giydiği kıyafetin vaziyeti yalnızca kendisini ilgilendirirken toplum içinde kıyafetin yeniliği-eskiliği, pahalılığı-ucuzluğu gibi nitelikler -buradaki örnekte görüldüğü üzere- dedikodu malzemesi olarak kullanılabilir.

Kimi zaman, insanların sahip olmadıkları nesneler de dedikoduya sebebiyet verebilir. Bu ihtimal, kişilerin davranışları üzerinde yönlendirici rol oynayabilir. *Kumru ile Kumru*’da, köyünden Pehlivan’a gelin gidecek olan ve üzerinde beş yıl önce evlenip gitmiş olan Hacer bacasının eskileri bulunan Kumru, istendiği esnada gittiği yerde “Bomboş gelmiş, kışında donu bile yok!” demesinler diye koşul olarak “on yeni don” ister; annesi ve babası bu dileğini uygun bulur ve “en iyi basmadan, uçkuru lastikli, paçaları ilikli on uzun don dikilip bohçasına konul”ur (Yücel, 2022: 16).

Şehirdeki hayatlarında Çerkes Mahmut ve diğer mahalleli, kendi aralarında Pehlivan üzerine konuşurlarken; onun sağlam ayakkabı olmadığı, uzun zamandır aralarında bir casus gibi yaşadığı, hâlihazırda işlerini yoluna koyup eski yaşamına döndüğü fikirleri etrafında birleşirken Pehlivan’ın evinde yer alan döner müdür koltuğunu ve onun patronlar gibi iki dirhem bir çekirdek giyinmesini bu görüşlerine birer dayanak olarak görürler (Yücel, 2022: 186). Görüldüğü üzere insanların sahip olduğu nesneler ve yaşam standartlarını yansıtan kıyafetler, dedikoduyu günlük uğraş olarak edinen ‘mahalle’linin dikkatinden kaçmaz ve dilinden eksik olmaz.

Romanın ilerleyen kısımlarında Pehlivan ve eşi Kumru’nun edindikleri Peugeot 306, mahalledeki kapıcıların eski meslektaşlarına karşı tahammüllerini zorlar. Kumru, aracını Süleyman, Nurcan ve kızı Sultan’ın yardımıyla yıkarken bazı kapıcılar “sokağı düşman basmış gibi evlerine kapanırken”, bazıları “bunu bir meydan okuma gibi görüp dişlerini gıcırdat”ırlar. Bunu sezinleyen Kumru, “Çatlasınlar!” diye söylenir, eski meslektaşlarını kudurtmaktan hoşnut olur (Yücel, 2022: 254).

Evinin penceresinden güneşin altında parlayan aracına ve aracın çevresinde bulunan diğer araçlara bakan Kumru, içinden “Kim ne derse desin, en güzeli benimki,” diye geçirir ve gülümser (Yücel, 2022: 262). Edindiği nesneyi tek başına değil, komşularının sahip olduğu nesnelerle kıyas dâhilinde düşünen Kumru, kıskançlık atmosferinde nefes alıp vermektedir. Bu durum Fromm’un günümüz insanının nesnelerle

ilişkinsini bir cennet düşü dâhilinde anlattığı satırlara paraleldir. Ona göre eğer günümüz insanı, hayal ettiği cenneti anlatabilseydi, en yeni nesne ve araçlarla dolu kocaman bir mağaza düşünüp bu mağazadan “komşusunun” kendisi kadar çok şey alamamasını arzu edecek oluşunu dile getirir (Fromm, 1990: 149). Buradaki ‘çok şey’, ‘en yeni’/‘en güzel’i olarak da yorumlanmaya müsait olup roman dâhilinde düşünüldüğünde sahip olunan nesnenin, diğerleri/komşular tarafından sahip olunmamasıyla anlam bulduğu dikkat çekmektedir.

Kumru ile Pehlivan’ın sahibi oldukları Peugeot 306, mahalledeki kapıcılarda bir kıskançlık uyandırırken, söz konusu kıskançlık onların çocuklarına da sirayet eder. Levent’le Kürşat adında iki kapıcı çocuğu, arabanın aynasına zarar verip çeşitli kısımlarını çizip bir lastiğini patlatırlar. İlerleyen sayfalarda da daha sonra kapıcı Recep Efendi ve yakınlarının yaptığı anlaşılan, arabanın dikiz aynaları ve camlarının insan pisliğiyle sıvanmasıyla karşılaşılır (Yücel, 2022: 262, 268-272).

Roman boyunca Kumru’nun nesnelere yöneliminde özenme, gıpta etme ve kıskanma eylemleri rol oynar. Köyden kente göç edip önceleri evlere temizliğe giden Kumru, eşyaya dair bir bilgi ve farkındalığı olmadığından eşyayı evlerine temizliğe gittiği Behiye Hanım, Perihan Hanım ve özellikle Tuna Hanım gibi kadınlar üzerinden tanır. Eşyayla böyle bir tanışma hikâyesinde, söz konusu eşyalar ile onlara sahip olmak üzerinden ‘hanımefendi’liği ilişkili görür. Dolayısıyla yöneldiği nesnelerin cinsi ve markalarında bu kadınlara özenir, onlara gıpta eder, zaman zamansa onları, bilhassa Tuna Hanım’ı kıskanır.

“İhtiyaç Yıldızının Altında Doğanlar: Nesnelere Yönelim ve Tüketim Kültürü” başlığı altında genişçe ele alındığı ve örneklendiği üzere Kumru, ilk yöneldiği nesne olan buzdolabında Tuna Hanım’ının aynısından bir buzdolabı almayı arzu eder ve arzusunun neticesinde “Vestigos” (“Westthinghouse”) marka buzdolabını edinir. Devamında televizyon alırken de en iyi televizyonun Tuna Hanım’ın sahip olduğu televizyon olduğunu düşündüğünden Tuna Hanım’dan televizyonunun marka ve özelliklerini öğrenir; ardından 63 ekran Sony televizyonu edinir. Kapıcı dairesinden çıkıp 14 numaralı daireye geçtiklerinde de yeni eşyaların alınması icap ettiğinde, Kumru alınacak eşyaların markalarını öğrenmek için Tuna Hanım’a gidip akıl istemeyi düşünür. Edindiği nesneleri kullanmak içinden gelmese de evlerine temizliğe gittiği kadınların

hanımefendiliklerini bu eşyaları kullanmakla ilişkili gördüğünden, kendisi de yeni hayatlarında bir hanımefendi olarak bu araçları iyi kullanması gerektiğine inanır.

Son yöneldiği nesne olan arabada da Tuna Hanım'ın arabasının aynısı olan Peugeot 306 marka-model bir araba edinen Kumru, Tuna Hanım'ı ziyaret eder ve sohbet esnasında alakasız bir şekilde konuyu arabalara getirip Tuna Hanım'a pencereden onun eski Peugeot 306'sının yanında duran yeni Peugeot 306'sını gösterir, hastalıklı bir gülümsemeyle ona gösteriş yapmaya kalkışır (Yücel, 2022: 62, 170-171, 179, 187-188, 193-194, 257). Görüldüğü üzere Kumru'nun özenme ve gıpta etme duygularının içine zehirli bir şekilde kıskançlık duyguları karışır ve o, her konuda örnek aldığı Tuna Hanım'la 'hanımlık' mertebesinde nesneler üzerinden aşık atmaya kalkışır.

Çevresine karşı nesneler bakımından her daim duyarlı olan insan, çevresi tarafından da sahip olduğu nesneler üzerinden sürekli olarak denetim hâlinindedir. Çalışma kapsamında incelenen romanlar üzerinden görüldüğü üzere, söz konusu döngü dâhilinde insanlar birbirlerinin sahip olduğu nesnelere kimi zaman merak besler kimi zaman birbirlerine/birbirlerini bu nesneler üzerinden gıpta eder/kıskanır kimi zamansa bu nesneleri dedikodu malzemesi hâline getirirler. Bu durum, nesneleri hem bireysel hem de toplumsal açıdan daha da önemli hâle getirir.

1.7.NESNELERLE İLGİLİ DAVRANIŞLAR VE BUNLAR ÜZERİNDEN ÇIKARIMLAR

Kişilerin nesnelerle kurduğu ilişki ve onları kullanma biçimi, çevredeki insanların kendileri hakkında bir fikir edinmelerine ve kişilikleri hakkında bazı çıkarımlar yapmalarına yardımcı olabilir. Böyle bir tabloda nesnelerin kendisinden ziyade kişinin onlar üzerinden geliştirdiği davranışlar öne çıkar.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Ferit, kaldığı pansiyona Selma'nın gelmesinin hayalini kurar ve gelmesi ihtimalini düşünür; ancak pansiyon yöneticisi Vafı Bey'in, kız kardeşi Nilüfer'i dahi bu pansiyona zorla kabul ettiğini hatırlar. Devamında Vafı Bey'le konuşup her şeyi anlatmayı aklından geçirir, onun belki ruh adamı olup kendisini anlayabileceğini düşünür. Bu esnada kendi düşüncesine karşı çıkarak iç monoloğunda "Neresi ruh adamı? Babasının kitaplarını satıp pansiyon işletiyor. Belki eline yirmi lira tutuşturursam, razı olur." sözlerini sarf eder (Safa, 2021: 142). Ferit'in, pansiyonu işleten

Vafi Bey’le ilgili böyle bir düşünceye varması, onun, babasının hatırası olan kitaplara hürmetsizliğiyle ilişkilidir.

Belirli huyların belirli davranışları zaruri kılmasıyla ilişkili bir şekilde *Sahnenin Dışındakiler*’de Kudret Bey’in görünüşüne özen gösteren birisi olarak aynalarla münasebeti dikkat çeker. Romanın anlatıcısı Cemal, evlerini ziyaret ettiği bir sırada Kudret Bey’in sürekli olarak aynadan kendisini seyrettiğini belirttikten sonra, onun görünüşüne ihtimam gösterip daima aynalara baktığına dikkat çeker. İlerleyen satırlarda, onun yolda birlikte yürüdükleri esnada da önünden geçtikleri bir dükkânın vitrin kenarını süsleyen dar aynasından bir müddet kendisine baktığını dile getirir (Tanpınar, 2013a: 82-90).

Romanın devam eden kısımlarında Sabiha’nın babası Süleyman Bey’in evini ziyaret eden Cemal; evdeki yatak takımı, çarşaf ve yastık yüzlerinin son derece itina ile işlendiğine dikkat eder ve “Bunlar, Sabiha’nın çok iyi tanıdığım hesap işleriydi...” çıkarımında bulunur (Tanpınar, 2013a: 261).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Halit Ayarcı’yla tanışmalarının ardından onun hakkında malumat veren Hayri İrdal, Ayarcı’nın yemek esnasında çatal kullanmamasını onun ‘samimi’ oluşuyla ilişkilendirir. Bu dikkatlerini, “Çatala lüzum yoktu. Çatal fazla külfetti. O samimî adamdı. Bana bakışlarından bu samimiliği okunuyordu. Niçin aynı samimiliği barbunyalara göstermeyecek, araya bir vasıta koyacaktı. Hem çatal yemek yemek içindi, böyle çerezler için değil!” sözleriyle dile getirir (Tanpınar, 2013c: 220).

Tutunamayanlar’da evinde eşiyle oturan Turgut, eşinin perdeleri kapaması üzerine dış dünyayla ilişkileri kesme vaktinin gelmiş olduğunu ve “Bugün ne yaptın canım?” zamanının yaklaştığını düşünür; günü anlatarak tekrar yaşamanın yorgunluğunu duyar. Daha sonraki kısımlarda bir parkta oturan Turgut, “serseriler gibi, gömleğinin üst iki düğmesini çözmüş; serseri gibi düşünüyordu parkta” ifadeleriyle tasvir edilir. İlerleyen satırlarda başbakana dilekçe vermek isteyen bir gençten söz edilirken de “... serseri o kadar serseri ki gömleğinin düğmeleri göbeğine kadar açık.” ifadeleriyle aynı ilişki kurulur (Atay, 2008: 45, 537, 538). Tek başına kıyafetler, kişilerin statülerini yansıtmaya işlevi görürken; burada görüldüğü üzere, kıyafetleri giyerken insanların onları kullanma biçimi, haklarında bazı değerlendirmeler yapılmasına olanak sağlayabilir.

Romanın ilerleyen sayfalarında Turgut, kızı Sevgi'nin sesini işitir. Gidip bir görünmesi gerektiğini düşünüp “terliklerini sürükleyerek” çocukların odasına doğru yürür. Anlatıcıya göre, “beni neden çağırdınız demektir[r] bu yürüyüş.” (Atay, 2008: 556).

Aracıyla bir çeşmenin yanında duran Turgut, çeşmelerde her tarafını ıslatan Selim'i anımsar. Devamında Olric'e aktardığı, “Oysa, bazı insanlar vardır; en çamurlu yerlerden bile kolalı beyaz gömleklerini ve açık renk pantolonlarını kirletmeden çıkarlar. Böyle adamlar hayatta başarıyla ulaşırlar Olric.” sözleriyle giyilen kıyafetleri kirletmeme ve onları dikkatli kullanmakla başarılı olmak arasında ilişki kurar. Nereye tutunacağını bilemeyen Selim'in dengesini yitirip çamura battığını dile getirir (Atay, 2008: 572-573).

Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet, evine ona mektup yazdırmak için gelen komşusu Nurhayat Hanım için “başörtüsünü takmamış: Artık iyice kardeş olduk demektir bu.” çıkarımında bulunur (Atay, 2018: 40). Bilindiği üzere başörtüsü, Müslüman tesettürlü kadınların eşleri ve yakın akrabalarının dışındaki kimselerin yanında kullandıkları bir nesnedir. Nurhayat Hanım'ın, yanına gelirken başörtüsünü takmamış olmasını Hikmet, samimiyet dereceleriyle ilişkili olarak bir bakıma artık kardeş olmalarına yorar.

Romanın daha sonraki kısımlarında, Hikmet'le evliliği öncesinde Nursel Hanım isimli dul bir kadının yanında kalan Sevgi, bu eve gelen misafirlerin yanına geceliğinin üstüne geçirdiği uzun hırkasıyla ve çıplak ayaklarına giydiği eski terlikleriyle çıkar. Onun bu davranışını anlatıcı, Nursel Hanım'ın bilinci üzerinden olumsuz/nezaket dışı bir davranış olarak anlatır (Atay, 2018: 234).

Fikrimin İnce Gülü'nde köyüne yaklaştığı sırada bir çeşme önünde mola veren Bayram, karşılaştığı ve diyalog kurduğu sürü çobanının, aracının markasının Mercedes olduğunu bilmesiyle ilişkili olarak onun gözü açık olduğunu düşünür (Ağaoğlu, 2021: 289). Nesneleri kullanma biçimlerinin yanı sıra onlar hakkında edinilen malumat da buradaki örnekte rastlandığı gibi, kişiler üzerinde bir yargıya varılmasını sağlayabilir.

Her Gece Bodrum'da Betigül'ün boşandığı eşinin Betigül'ün bilinci üzerinden anlatımında, bu adamın iki yüzlülüğü ve toplum içindeki kibarlığına örnek olarak tiyatro kapılarında Betigül'ün kürkünü tutması gösterilir (İleri, 2014a: 66). Onun bu davranışı kibarlık göstergesidir. Ancak görünüşte böyle kibar ve nazik olan bu adam, arka planda eşini başka başka kadınlarla aldatmaktan çekinmeyen birisidir.

Romanın daha sonraki kısımlarında, tatil dönüşünde evde kışa hazırlık için yapacaklarını düşünen ve bunların yorucu olduğunu aklına getiren Betigöl, tatilde tanıştığı Emine'nin çalışmaya alışkın olduğunu düşünür. Onun yaz tatilinde kızgın güneşin altında kardeşi Ahmet'e yün kazak örmesi, bu düşüncesini destekler bir şekilde hatırına gelir (İleri, 2014a: 158). Emine'nin 'tatilde' bile sıcağa rağmen örgü kazak örmesi, Betigöl'ün onu çalışmaktan kaçınmayan biri olarak düşünmesini sağlar.

Cehennem Kraliçesi'nde Mehmet, evlerindeki sehpanın üstündeki dantel örtünün kirli, masanın da toz içinde olduğunu gözlemler; eşi Semra'nın eskisi kadar titiz olmadığına hükmeder. İlerleyen kısımlarda gardrobun kapaklarından birinin açık olduğunu; giysi, gömlek, ceket ve pantolonların gelişigüzel asıldığını, bazılarının da askıya geçirilmeden gardroba atıldığını fark eder. Bu düzensizlikten yola çıkarak -bir zamanlar derli toplu olmaktan büyük zevk aldığını söyleyen- eşi Semra'nın ev işleriyle uğraşmaktan vazgeçtiğini düşünür (İleri, 2014b: 166, 198).

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Nermin'in kendisinden düğme dikmek için ip istemesi üzerine dikiş çantası olarak kullandığı eski ilkokul çantasından ipi veren Perihan, Nermin'in bu eski çantayı görünce "her görüşünde yaptığı gibi" gülümsediğini fark eder. Nermin'in bu çantaya gülümseyişini bu kez sevimli bulmaz; onun bu davranışı kendisine "soğuk, küçümseyici, hatta gene meydan okuyan bir şey gibi" gelir (Pamuk, 2020a: 337).

Geç Kalmış Ölü'de İskenderun'da arkadaşı Zafer'i arayan Ayhan, aynı otelde kaldığı Beatrice'in odasına gider. Bu odada "şifonyerin üzerindeki saç fırçası, yassı kutular, tahta saplı bir anahtar, çorap, yan yatmış, kapağı açık çanta"nın onun dağınıklığını ele verdiğini düşünür. İlerleyen sayfalarda Soğukoluk'a Fuad'ın evine giden Ayhan, odadaki modern eşyaların kişiliksiz bir zevki yansıttığını belirtir (Eroğlu, 2020a: 66, 215). Görüldüğü üzere Fuad'ın evindeki eşyalar üzerinden Ayhan, onun kişiliksiz bir zevkinin olduğuna kanaat getirir.

Kusma Kulübü'nde eve giderken yolda Vahit adında eski bir kulüp üyesiyle karşılaşan Umut, havanın sıcak olmasına rağmen bu adamın uzun kollu gömlek giymiş olmasını onun "iğneci ya da jiletçi" olmasına yorar (Eroğlu, 2024: 113).

Verilen örneklerde görüldüğü üzere, insanın nesnelerle ilgili malumatı, onlara yönelişi, onlarla kurduğu temas ve ilişki, kendisi farkında olmasa dahi çevrenin onun hakkında birtakım çıkarım, değerlendirme ve yargılarda bulunmasını sağlayabilir.

Dolayısıyla nesneler, birer sembol olarak tek başlarına çeşitli anlamlara sahip olmalarının yanı sıra insanların onlar üzerinden gerçekleştirdiği davranışlar yoluyla da anlam, çıkarım ve yargıların ortaya çıkmasında aracılık edebilirler.



İKİNCİ BÖLÜM

PSİKOLOJİK AÇIDAN İNSAN-NESNE İLİŞKİLERİ

Biyopsişik bir canlı olarak insan, başta üzerinde bulunan kıyafetler olmak üzere çevresini kuşatan bütün nesnelere karşı bir algı geliştirir, dolayısıyla nesnelerle arasında kişisel bir bağ tesis eder. Öznenin algı dünyasında nesneler, birtakım yaşanmışlık ve tecrübeler neticesinde farklı farklı anlamlar kazanır. Nesneleri duyumsarken özne, onlara algısının adesesinden bakar ve onları bu doğrultuda anlamlandırır.

İşlevleriyle ilişkili olarak alışıldık bir fayda sağlamanın ötesinde nesneler, özneye onlara sığınma ve onlarda teselli bulma noktasında da yarar sağlarlar. Çevresinde bulunan nesneler, öznenin zayıf düştüğü durumlarda ona yardım eder, kendisini yalnız hissetmemesi adına varlığıyla ona teselli verir yahut psikolojik anlamda sığındığı bir alan olurlar.

Yaşadığı zamanı tüketirken insan, ardında bıraktığı zaman ve hatıraları bilincinde veya bilinç dışında çoğu zaman nesneler sayesinde saklı tutar. Saklı tuttuğu bu nesnelerle karşılaştığında, onlar özneye birçok çağrışım imkânı sunarak geçmişi bugüne taşır. Kişinin zihninde yer alan bu nesneler, mekânda konumlanırken aynı zamanda bir uyarıcı ve hatırlatma ögesi olarak rol alırlar.

Yukarıda çoğunlukla olumlu anlamda söz edilse de nesnenin özneye karşı psikolojik manada olumsuz tesirleri de söz konusudur. Modern toplumlarda özne, çevresinde bulunan kalabalıklara yabancılaşıp hayatını yalnız olarak sürdürürken etrafını kuşatan eşyadan rahatsızlık duyabilir, bu eşyaların varlığıyla özgürlüğünü yitirdiğini düşünebilir, dolayısıyla onların varlığından şikâyet edebilir. Bu bölümde öznenin nesneyle psikolojik bakımdan kurduğu ilişkiler, ayrı başlıklar üzerinden örneklenecek ve tahlil edilecektir.

2.1. ŞAHSİ ANLAMIN GÖLGESİNDE: ALGI DÜNYASINDA NESNELER

İnsanın nesnelere bakışı, onları algılayışı, algı dünyasında konumlandırışı ruh hâli ve bilinciyle son derece ilişkilidir. *Algının Fenomenolojisi* adlı çalışmasında Maurice Merleau-Ponty, algının oluşumunu, “Bir evi taşlardan inşa ettiğimiz gibi algıyı da bilinç hallerinden inşa ederiz ve bu malzemeleri birleştirip yekpare bir bütün haline getirecek

mental bir kimya hayal ederiz.” sözleriyle açıklar. İlerleyen sayfalarda insanın, dikkatiyle nesneyi aydınlattığını; nesneye bakmanın, onun içine dalmak demek olduğunu; nesnenin kökenini kendi deneyimimizin tam kalbinde bulmamız gerektiğini ifade eder (Ponty, 2017: 53, 59, 109, 114).

Şeyleri algılayabilmemiz için onları yaşamamız gerektiğini düşünen Ponty, nesnenin kişinin algısına göre değişen anlamını bir örnek üzerinden gösterir. Bu bağlamda, çocuk için mum ışığının görünümünün bir kez eli yandıktan sonra değiştiğini, mumun artık çekici olmayı bırakıp tam anlamıyla itici bir hâl aldığını dile getirir (Ponty, 2017: 439, 92). Yine *Algılanan Dünya* adlı eserinde de bunlara benzer bir şekilde, “... şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesneler değiller; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz duygular uyandırır...” ifadelerini dillendirir (Ponty, 2020: 30).⁵⁵

Göstergebilimsel Serüven adlı çalışmasında öznenin, nesnenin görünümüne kendi ‘öz psike’sini de yükleyebileceğine dikkat çeken Roland Barthes; nesnelerin gösterilenlerinin, bildirinin vericisine değil, büyük ölçüde alıcıya, nesnenin okuruna bağımlı olduğunu ifade eder. Ona göre nesne, hem farklı muhataplar karşısında hem de aynı muhatabın farklı bakışı/okuyuşu neticesinde yeni/farklı anlamlar kazanabilir (Barthes, 2021: 203).

Yukarıdakilere paralel olarak John Berger, “Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler.” yargısına varır (Berger, 2019: 8). Dolayısıyla nesnenin, gerçek anlamına öznenin bakışıyla kavuştuğu söylenebilir. Sanat tarihinde etkili bir yere sahip olan Duchamp’ın pisuvarı, bu bağlamda akla gelebilir. Duchamp, bir hırdavatçıdan aldığı pisuvara sadece -parçayı üreten tesisatçıya ithafen- imza (“R. Mutt”) atarak, ona bir sanat eseri değeri yükler; sanat yapıtının bakılan nesnede değil, bakanın gözünde oluştuğunu savunur (Gay, 2017: 192-193; Bürger, 2014: 107; Butler, 2013: 60; Harman, 2022: 205; Kahraman, 2015: 365). Esasında bu savunu genelleştirilerek, nesnenin gerçek kıymetini öznenin belirlediği yargısına varılabilir.

⁵⁵ Behçet Çelik de “Neden bazı eşyalar...” başlıklı denemesinde, bazı eşyaların özne için benzerleri arasında bir ayrıcalık kazandığını belirtir. Ona göre nesne, böylece artı bir nitelik/değer edinir. Bu durumu, “Hayli kişisel bir durumdur, o eşyadan yayılan ekstra ışık (‘özel atmosfer’) sadece bize görünüyordur...” sözleriyle açıklar (Çelik, 2019: 18). Ian Hodder de bilgi ile algıyı ilişkilendirerek insanın nesne hakkında bildiklerinin onu algılayışına tesir ettiğini belirtir (Hodder, 2018: 65).

Öznenin, nesneleri algılayış tarzına göre ona yüklediği anlamlar, incelenen romanlara çeşitli boyutlarıyla yansır. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda başkişi, Nüzhet ile fiziki olarak yakınlaştıklarında hissettiği duyguları, “Şilte ve yorgan tutuşmuş gibi vücudumu alevler içinde hissediyordum.” cümlesiyle aktarır (Safa, 1999a: 31). Sevdiği kız Nüzhet ile yakınlaşması, onda heyecan uyandırırken, bu heyecanın hararetini başkişi, şilte ve yorganla ilişkili görür.

Bacağından rahatsız olan başkişi, bu rahatsızlığın daha büyük bir sıkıntıya yol açmaması ve son bulması için bacağına kesilmesi gerektiğini öğrendikten sonra; “Onu testere altında tasavvur edemiyorum; keskin bir çeliğin kalın bir kemik üstünde yürüyüşü -hele çıkaracağı ses- tüylerimi ürpertiyor. Fakat tahayyül etmekten daima kaçtığım bu korkunç tasavvur, en ummadığım zamanlarda beynime musallat oluyor. Evde bıçakla ekmek kesilmesine bakamıyorum.” sözlerini sarf eder (Safa, 1999a: 88). Onun bu tutumu, ameliyat sırasında bacağına kesecek olan testere ile bütün kesici aletleri özdeşleştirmesi ve hepsinin ona bacağına kesilecek oluşunu hatırlatmasıyla ilgilidir.

Romana da adını veren “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”ndaki odasına yerleşen başkişi, bu sıradaki ruh hâlini, “Hep gittiler. Yapayalnız. Çıt yok. Odaya şimdiye kadar hiç tanımadığım yabancı bir akşam giriyor. Gittikçe artan karanlık, iki parça eşyayı da benden uzaklaştırıyor ve beni daha yalnız bırakıyor.” sözleriyle tasvir eder (Safa, 1999a: 93). Odada yer alan demir karyola, demir masa gibi birkaç eşyanın varlığı, ona kendisini yalnız hissetmemesi için bir avuntu sağlarken; akşamın odaya bıraktığı karanlık, başkişinin bu avuntusunu da ortadan kaldırır ve ona kendisini daha da yalnız hissettirir.

İlerleyen satırlarda odadaki yatağına dair algılarını, “Aylar -kimbilir ne ıstıraplı aylar- geçireceğim yatağıma büyük bir korku içinde bakıyorum. Yorgana elimi süremiyorum, yalnız kenarına ilişip, geçici bir zaman içinmiş gibi oturuyorum. Bütün yataktan garip bir koku, hastane kokularının terkebine dahil bir unsurun kokusu yükseliyor.” sözleriyle aktarır (Safa, 1999a: 93). Hastalığı sebebiyle uzun bir müddet hastane odasında kalacağı öngörülen başkişi, odadaki nesnelere korkusu ve duyduğu güvensizliğin adesiyle bakar ve bu nesneleri olumsuz anlamlarla algılar.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Ferit, karanlık odasındaki düşüncelerini, “Objelerle münasebetim kesilmiş. Onların beni daima gerçeğe davet eden hazır oluşlarından mahrum kalınca fantezilerimle realite arasındaki hududu bulamıyorum.

Planları aşıyor ve birbirine karıştırıyorum.” sözleriyle aktarır (Safa, 2021: 140-141). Kişinin çevresinde yer alan eşyalar, çoğu zaman onun gerçeklikle ilişkisini sürdürme vazifesi görür. Burada Ferit, karanlıkta odasındaki nesneleri göremez ve gerçeklikle hayal dünyası arasındaki sınırın kaybolduğunu fark eder.

Yalnızız’da Meral, abi ve baba baskısından kurtulmak üzere onlardan gizli bir şekilde, arkadaşı Feriha ile birlikte Paris’e gitmeyi planlar. Pasaport başvurusu sırasında abisi Ferhat bu olayı öğrenip kendisine de itiraf ettirince onu eve hapseder. Evde geçirdiği vakitlerde salonu gözlemleyen Meral, buradaki bütün mobilyaların onları kendisine bağlayan hatıralardan sıyrılarak yabancılaştığını, piyanonun bile artık kendisinin olmadığını fark eder. Nitekim Paris’e giderse bu eve bir daha ne zaman döneceği, salondaki eşyaların yerlerinde durup durmayacağı belli değildir. Meral’in eşya karşısındaki bu algısını anlatıcı, “Bir anda her şeyin yalnız geçmişte ve haldeki değil, gelecekteki perspektifleri içinde de var olduğunu ve zamanın bu üç ayağından biri, hayalin ufkunda kırılır veya sakatlanırsa bizden uzaklaştığını hissetti.” sözleriyle ifade eder (Safa, 1999b: 358-359). Meral’in eşya karşısındaki söz konusu durumu, onun mekânla bağını koparmış olmasından kaynaklanır. Paris’e gitmek isteyen ve dolayısıyla artık kendisini yaşadığı şehre ve eve ait hissetmeyen Meral, evdeki eşyaları da kendisine ait hissetmez ve onlara aşinalığını kaybeder.

Yaşadığı evden kopmayı kendisinden ayrılmak gibi gören Meral, hatıralarının çoğunun bu evdeki eşyalarla çengellenmiş, onlarla kaynaşmış olduğunu düşünür. Kapının topuzunu kim bilir kaç bin kez tutup çevirdiğini, avcunun bu topuz olmadan kendisi olamaz gibi hissettiğini belirtir. Evlenirse de aynı kopuşu yaşayıp yaşamayacağını aklına getirir, “O zaman bu evle benim aramdaki karşılıklı his bağları kopmayacak. Yani onlar, ne bileyim, küsmeyecekler bana. Tuhaf bir his bu. Şimdiden darılmışlar gibi.” diye düşünür. Eşyalarını toplayıp evden kaçmaya hazırlanırken de “içinde gençlik rüyalarını yaşadığı karyolaya gözleri iliştiçe ürperi”r (Safa, 1999b: 359, 365-366). Meral’in bütün bu duygu ve düşünceleri, insanın -çoğu zaman- sahip olduğu eşyalar ile duygusal bağ kurmasıyla ilişkilidir. Nitekim kişi, geçirdiği zamanı cansız da olsalar nesnelerle birlikte geçirir ve onları kendisinden birer parça olarak görür. Arnd-Michael Noh, öznenin özel bağlar kurduğu nesneleri “anamlı öteki” olarak adlandırır (Nohl, 2018: 169-170, 182,

222)⁵⁶. Meral'in başta yatağı olmak üzere odasındaki nesneler onun için anlamlı ötekilerdir.

Çamlıca'daki Eniştemiz'de anlatıcı; arabayla gezintileri esnasında Çamlıca mevkiinin -geçmişten gelen ruhani- asıl atmosferine girdiklerinde eniştesinin köşkünün tılsımlı duygularını tatmaya koyulduklarını, arabacı ve atlar dâhil her şeyin çehresinin değişip neşelerinin ahengiyle sürüp gittiğini, az önceki köhne arabanın bu atmosferde neşelerinin kanatlı bir aletine dönüştüğünü ifade eder (Hisar, 2012: 28). Eniştesinin merkezde olduğu çocukluk hatıralarından söz eden anlatıcı, Çamlıca'da eniştesinin köşkü etrafında geçen neşeli günlerin, etrafı algılayışlarına tesirini betimler.

Eniştesinin Arabistan'dan getirip evinin bir odasında topladığı eşyalar karşısında anlatıcı, kendisini Arabistan'la karşı karşıya ve göz göze gelmiş gibi hisseder (Hisar, 2012: 33). Ona bunu hissettiren, odadaki eşyaların hem Arabistan'dan getirilmiş olmalarıyla hem de çoğunluğunun dinî eşya olmalarıyla ilişkilidir. Diğer taraftan o, bu odanın perdelerine güneş vurunca odayı yemyeşil tavanı, duvarları, keçesi ve eşyasıyla “altı yosun tutmuş suların içi gibi” görür; bu dindar odanın gönlünden süzülen yeşil bazı damlaların buradan köşkün havasına, suyuna ve toprağına damladığını zanneder (Hisar, 2012: 34). Algı dünyasında anlatıcı, ışığın söz konusu odaya ve eşyalara yansımalarıyla kendisini suların içinde gibi görür, eşyaların dinî olması ve odadaki renk ağırlığının yeşil olması sebebiyle buradaki bütünlükte o, uhrevilik sezer.

Anlatıcı, eniştesinin ramazan günlerinde Beyazıt Camii avlusunda ve bunun önündeki meydanda kurulan ramazaniyelik sergiyi gezmekten büyük haz duyduğunu belirtir. Söz konusu sergide yerli bazı sanayi ürünleriyle çoğu Arabistan'dan gelme dinî eşyalar satılır. Anlatıcıya göre enişte; bu tespihçi, ağızlıkçı, tütüncü ve baharatçılar gibi yerli Asyalı ve Afrikalı Müslüman tebaanın serdikleri nesneler önünde İslâm dünyasının tatlı meyvelerini toplar ve çiçeklerini koklar gibi dolaşır, onların arasında olmaktan büyük bir haz duyar (Hisar, 2012: 44).

Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği'nde anlatıcı, Ali Nizamî Bey'in kırk çiftlik ayakkabı koleksiyonunu algı dünyasında farklı bir pencereden görür. O, bu ayakkabıların kendisine sanki gözlere görünmeyen manevi şahsiyetler giyinmişler de her biri farklı bir istikamete gideceklermiş gibi geldiklerini belirtir ve onlarla ilgili

⁵⁶ Nohl, ‘anlamlı öteki’ bağlamında Walter Benjamin’in yazı masasını örnekler (Nohl, 2018: 175).

düşüncelerini, “Öyle ki, onları görmekle âdeta hususiyetleri başka başka olan kırk kişi, kırk ahbap, dost, akraba ve yabancıyla karşılaşmış ve tanışmış gibi oluyordum. Bu manzara, bu kırk çift ayakkabı insana bir ayaklanma, bir gidiş, bir yürüyüş, bir yollanış ve bir varış arzusu veriyordu.” sözleriyle ifade eder (Hisar, 2012: 47).

Çocukluğunun neşeli günlerinde geceleri Çamlıca civarı ve bütün İstanbul evlerinde insan ellerinin yaktığı ışıkları yeryüzüne inmiş yıldızlar gibi algılayan ve bu ışıkların, etraflarıyla beraber içlerindeki hisleri de aydınlattığını düşünen anlatıcı, daha ileriki yıllarda Çamlıca’yı ziyaret ettiğinde aynı ışıkların anlamını yitirdiğini fark eder. Kendisinden kaynaklanan bu değişikliği, “Şimdi, aynı noktadan aynı semtlere bakıp o yeryüzüne inmiş gördüğüm eski yıldızlar yerine yanan lâmbaları, hakikatte oldukları gibi, yani bütün mânalarından boşalmış ve cam gözler gibi kalmış birtakım havagazı ve elektrik ışıklarından ibaret olarak görüyor ve insan elinin yaktığı, söndürdüğü bu kandilleri bir sürü maneviyatsız aydınlıkların boş ve yabancı kargaşalığı gibi bularak âdeta şaşıırıyordum. Bendeki değişiklik neticesi olarak, gûya kendim de ruhumda sönmüş meşaleler taşıyormuşum gibi, eski duygularımın bildiği yeryüzünü karşımdaki hâliyle kıyas ederek ‘Vaktiyle göklerden yere inen ve bize gönül duygularını söyleyen o manevî ışıklı yıldızlar nerde? Yeryüzü hep kalp ışıklarla donanmış!’ diyen bir eleme kapılıyordum.” sözleriyle açıklar (Hisar, 2012: 219-220). Değişen zamanla birlikte; kişinin duygu, düşünce, hissiyatı ve dolayısıyla çevreyi algılayışı da değişir. Anlatıcının yanan kandilleri algılayış tarzı, onun psikolojik durumuyla ilişkilidir.

Mahur Beste’de Behçet Bey’in, bayram ve yılbaşlarında dostlarına tebrik kartları gönderdiği, fakat dostlarının bu ihtiyar adamın böyle şeylerle uğraşmasına anlam veremedikleri belirtilir. Söz konusu kartlar, Behçet Bey için hem kıymetli hem de anlamlıdır. Anlatıcı, bu algı farklılığını Behçet Bey’in bilinci üzerinden “hakikaten dostları, Behçet Bey’in bu kartları seçerken neler düşündüğünü, bu yaldızlı kanat parçalarının onun için hangi semaların artığı olduğunu nereden bileceklerdi?” sözleriyle dile getirir (Tanpınar, 2016: 17-18). Tıpkı güzellik algısı gibi önem algısı da son derece görecelidir. Kişi için önemli olan herhangi bir nesne, başka bir kişi için herhangi bir öneme sahip olmayabilmektedir.

Kimi zaman insan, özel anlamlar yüklediği bazı nesnelerle derin bağlar kurabilmektedir. Yine *Mahur Beste*’de Agop Efendi’nin hayatının merkezine

yerleştirdiği altına yüklediği değeri anlatıcı, “Onun dünyasında o kadar sevgiyle, imanla bağlı olduğu protestan kilisesinin öğrettiği şekildeki ulûhiyetten sonra en yüksek yeri altın işgal ederdi. Belki de bu yüzden paranın bir yerde hapsolmasına razı değildi. Tanrı’nın insanoğullarına bahşettiği bu tılsımlı maden, kendi has cevheriyle insanların hayatına girmeli, en fakir izbeden en yüksek saraylara kadar dolaşmalı, acıları dindirmeli, doymaz iştihaları yatıştırmalı, hırsları kızıştırmalı; servet, insanları refaha kavuşturmalı, sonunda gene kendi aslına dönerek kira, kâr, faiz şeklinde Agop Efendi’nin yahut müşterilerinin, onunla iş görmeye razı olan paşaların, beylerin, zengin mirasyedilerin, kısaca, eski sahibinin kasasına bir yığın benzerini de beraberinde sürükleyerek, adeta çoluk çocuk, torun sahibi olarak dönmeliydi.” sözleriyle ifade eder (Tanpınar, 2016: 126-127).

Altını bu denli önemseyen Agop Efendi, henüz küçüklüğünde sokakta bulup gece, yastığının altında sakladığı “tepesinden süs gibi boyuna asılmak için çiviyle delinmiş mahmudiye altınını”, çalışmakta olduğu konağın diğer bir çalışanı Arnavut Hasan’a kaptırır. Bu mahmudiye bir daha göremez. Olayın ertesinde konağın sahibi İsmail Paşa, ona kaybettiği mahmudiyesine karşılık üç altın verse de Agop, bu altınların hiçbirisiyle o eksikliği gideremez. Agop’un sahip olduğu ilk mahmudiyeye yüklediği anlamı anlatıcı, “Hâlbuki ona, ilk gözağrısına bağlıydı; bu altın, kısa hayatında ona uzanan ilk dost eli, koyun koyuna yattığı biricik sevgilisiydi...” sözleriyle ifade eder. O, yıllar içinde çokça para kazanıp yirmi bin altınlık bir servete ulaşmasına rağmen tepesi çiviyle delinmiş mahmudiye altına tekrar kavuşamadığından mutluluğa erişemez (Tanpınar, 2016: 128, 131).

Romanda Nuri Bey’in beraber iş yaptığı Soloski, algı dünyasında kemana derin ve uhrevi bir anlam yükler. Bu enstrümanı, “Allah’a giden yolların en kısası” olarak görür. Buna dayanarak Nuri Bey’in de keman çalması gerektiğini düşünür, hidayetin kemanda olduğunu dile getirir (Tanpınar, 2016: 143-144). Soloski, kemani son derece romantik bir duyarlılıkla algılar ve onu bu duyarlılığın halesiyle anlamlandırır.

Nuri Bey’in ziyaret ettiği randevu evini işleten Nergis Ayşe, sahip olduğu nesnelerle özel bağlar kuran diğer bir kimsedir. Nuri Bey’in bu mekâna gittiği gün bir yangın çıkar.⁵⁷ Nergis Ayşe, yangın esnasında “sefil ömrünün meyveleri” olan elmas ve

⁵⁷ Söz konusu yangını Nergis Ayşe’nin âşık olduğu kalyoncu eri çıkarır. Evin kızlarından birisini seven bu kalyoncu eri, onunla birlikte kaçmak için yangın çıkarır ve giderken Nergis Ayşe’nin mücevherleriyle beraber parasını da çalar (Tanpınar, 2016: 137).

altınlarının çalındığını fark edince çılgına döner. Elmas ve altınları, onun yaşamında canından dahi kıymetlidir. Nitekim yangının yaşandığı gece o, “kendisi için muhakkak olan ölüm tehlikesine rağmen merdiven başını tut”ar ve bu uğurda ölür (Tanpınar, 2016: 136-139). Burada Nergis Ayşe’nin mücevherlerini canının bile önüne koymasının sebebi, onun bu mücevherleri hayatının sigortası olarak algılamasıyla ilişkili olabilir. O, mücevherleri kendisini güvende hissetmeyle eşleştirmiş gibidir.

Sahnenin Dışındakiler’de Cemal, Behçet Bey’i tambur çalarken gören birisinin ona gülecekken yatağına bakarken yüzünün aldığı ifadeyi gördüğünde Behçet Bey’e acıyacağını; Behçet Bey’in kendi yatağından korktuğunu dile getirir (Tanpınar, 2013a: 116). Behçet Bey’in, yatağından niçin korktuğu konusunda bir bilgi vermez.

Romanın sonraki sayfalarında Tevfik Beylere yatılı misafirliğe giden Cemal, burada denize bakan odalardan birinde kendisine hazırlanan yer yatağının “lavanta çiçeği, Girit sabunu ve eski sandık kokan temiz çarşaflarıyla” insana tek başına dinlenme hissi verdiğini düşünür (Tanpınar, 2013a: 173). Cemal’in bu yatağı algılayışı, bulunduğu ortamın temizliği ve kokularıyla ilişkilidir.

Huzur’da anlatıcı, Nuran’la ve onun gülüşüyle tanışan Mümtaz için, “Bundan sonra ister istemez, evindeki plakları, o ferahfezâları, acemaşiranları, nühüftleri, tesadüf ettiği her şeyi yaldıza, bahar kokusuna boğan, onlara kendi uyanışındaki sıcaklığı geçiren bu gülüşün arasından ve onunla dinleyecekti.” sözlerini sarf eder. İlerleyen sayfalarda Nuran’ın gülüşünün Mümtaz’ın çevresini algılayışına tesiri tekrar bahis konusu olur: “Bu tebessüm Mümtaz’ın teninde, kanında, uzviyetinin her tarafında açan bahçelerdi. Sonsuz gül bahçeleri ki genç adamı çok defa yattığı yatağı, eli değdiği eşyayı, kendi damarında akan kanı koklamak isteyecek kadar hazla çıldırtırlardı. Bu bir Tanrının ziyaretini kabul etmiş cansız şeylerin, bu ziyaretin hatırasıyla canlanması, yaşaması, kısa fakat çok dalgın aydınlıklarda maziyi, hâli, istikbali ve etrafını idrak etmesiydi.”. Nuran’ın gülüşüyle bir aşkın bahçesine giren, “Nuran’ın zamanı”nı yaşayan Mümtaz’ın, çevresini söz konusu gülüşün sıcaklık ve heyecanıyla algıladığı görülür. Bu algılayışın tamamen Mümtaz’ın psikolojisiyle ilgili olduğunu anlatıcı, “Işıktan, kenarlardan, hacimlerden, teknik oyunlardan ayrı, hepsinden üstün bir şey eşyada gülümsüyordu.” sözleriyle dile getirir (Tanpınar, 2013b: 88, 177, 226).

Nuran'ın gülüşü ve ona duyduğu aşk ile eşyanın gülen yüzüyle tanışan Mümtaz, Nuran'la ilişkisinin arasına -Nuran'ın dayısının oğlu Yaşar, kızı Fatma, eski eşi Fahir ve üniversiteden arkadaşı Suat gibi- bazı engellerin girmesiyle kötü bir ruh iklimine girer, çevreyi bu iklimin karamsarlığıyla algılar; yazı masasını, lambayı, kitaplarını ve plaklarını düşünüp gözden geçirir ve hepsini can sıkıcı bulur. Romanın sonlarında; Nuran'dan ayrı, ağabeyi İhsan ölüm döşeğinde olan Mümtaz'ın bu ruh hâliyle çevreyi algılayışı, “Sanki eşya ile kendisinin arasında bir yığın perde vardı. Yahut da içinde kımıldadığı, düşündüğü, konuştuğu âlem, asıl yaşadığı âlem değildi. Bir nevi sadece müşahit şahsiyetle etrafıyla temas eder gibiydi. Bununla beraber, her şeyi görüyor, kaydediyor ve düşünüyordu. Fakat bu görme ve düşünme, hatta konuşma adeta dumanlaşmış, kesafetini kaybetmiş bir hüviyetle oluyordu.” sözleriyle tasvir edilir (Tanpınar, 2013b: 242, 385). Görüldüğü üzere çevre ve eşya değişmezken, Mümtaz'ın değişken ruh hâli, çevresini ve eşyayı algılayışını da değiştirir.

Suat'ın intiharının ve bu intiharla birlikte geride bıraktığı mektubun ardından Nuran, derinden sarsılır; hayata, insanlara ve aşka bakışı değişir. Bir keresinde, “Sevmekten bahseden kitap dahi okuyamam sanıyorum...” cümlesini zikreder (Tanpınar, 2013b: 355). Nitekim sevmekten ve aşktan söz eden bir kitap, ona Suat'ın ölümünü anımsatacaktır. Dolayısıyla Nuran, bir temkin olarak aşkla ilgili kitaplarla arasına mesafe koyar.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanının henüz başlarında anlatacağı hikâyenin sonlarından başlayan Hayri İrdal, bir önceki akşam -vefatı münasebetiyle artık aralarında bulunmayan- dostu Halit Ayarcı'nın sofralarındaki yerinin boş olduğunu gördüğünü, eşinin bütün yemek boyunca bu boş sandalyeye bakışını bir türlü unutamayacağını belirtir (Tanpınar, 2013c: 11). Görüldüğü üzere çoğu zaman anıları muhafaza eden nesneler, kişilere yaşamını yitiren sevdiklerinin yokluğunu hatırlatma vazifesi görürler.

Çocukluğunu anlattığı satırlarda dayısının sünnet hediyesi olarak kendisine verdiği saatten ve bu saatin hayatına tesirinden bahseden İrdal, bu tesiri, “... asıl Hayri İrdal'ın doğum tarihi bu saatin elime geçtiği gündür diyebilirim.” sözleriyle ifade eder (Tanpınar, 2013c: 23-24). Devamında söz konusu saatin algı dünyasındaki pozisyonunu şu sözlerle açıklar:

“Onu mavi kurdelesıyla -yengemin kordon parasından kurtulmak için bulduğu çare!- yastığının üstüne koydukları günden itibaren hayatım sanki daha başka türlü, daha çok derin, daha gayeli oluverdi. Bu küçük saat, evvelâ etrafını temizlemek, kendi hayat sahasını lâıyıkıyla benimsemekle işe başladı. Hiç olmazsa onun gelişiyle o zamana kadar benim diyebileceğim ne varsa hepsi birdenbire ikinci plana geçti. Yine dayımın hediyesi mukavvadan iki şerefeli minarem, (...) evimizin taşlığında o kadar dikkatle bütün mahalle çocukları hep beraber yaptığımız büyük uçurtma, camiin şurasından burasından aşırıldığı kurşun parçalarını leblebiciye satarak tedarik ettiğim Karagöz takımım, bir başkasının olduğunu bile bile her serbest olduğum anda Edirnekapı mezarlıklarında, surlarda bin türlü münasebetsizliğine tahammül ederek otlattığım komşumuz İbrahim Efendi'nin huysuz keçisi, hülâsa etrafımdaki her şey benim için mânalarını kaybettiler.” (Tanpınar, 2013c: 24).

Çocuk İrdal'ın hayatına hediye yoluyla dâhil olan bu saat, İrdal'a göre, âdeti kendi dışındaki her şeyi geri plana atarak onun hayatını şekillendirir. Sahip olduğu diğer nesneler, İrdal için anlamını yitirir. Söz konusu saat, anlamını gerçek hayattan değil, İrdal'ın psikolojik gerçekliğinden alır.

Romanın aynı zamanda anlatıcısı olan İrdal, genel olarak saatin Müslümanlar ve Müslüman Türk toplumu nezdindeki kıymetinin altını çizer. Nitekim Müslümanların namaz ve oruç gibi ibadetlerinde saat, büyük bir önem arz eder. Saatin bu önemini İrdal, “Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi.” ifadeleriyle dile getirir (Tanpınar, 2013c: 25). Eskilerin yaşayışında saatin oynadığı rolü ise şöyle özetler:

“Adım başında muvakkithaneler vardı. En acele işi olanlar bile onların penceresi önünde durarak cebinden, servetlerine, yaşlarına, cüsselerine göre altın, gümüş, sadece savatlı, kordonlu, kordonsuz, kimi bir iğne yastığı, yahut kaplumbağa yavrusu kadar şişkin, kimi yassı ve küçük, saatlerini besmeleyle çıkarırlar, sayacağı zamanın kendileri ve çoluk çocukları için hayırlı olmasını dua ederek ayarlarlar, kurarlar, sonra kulaklarına götürerek sanki yakın ve uzak zaman için kendilerine verdikleri müjdeleri dinlerlerdi. Saat

sesi bu yüzden onlar için şadırvanlardaki su sesleri gibi hemen hemen iç âleme, büyük ve ebedî inançların sesiydi. Onun, kendisine mahsus, hayatın her iki buudunda genişleyen hassaları vardı. Bir taraftan bugününüzü ve vazifelerinizi tayin eder, öbür taraftan da peşinde koştuğunuz ebedî saadeti, onun lekesiz ve arızasız yollarını size açardı.” (Tanpınar, 2013c: 25).

Aydaki Kadın’da Selim’in arkadaşlarından Asım ve ailesi tanıtılırken, Asım’ın antika eşyalara meraklı ağabeyi Hulki Bey’in evde eski eşyaları biriktirdiğinden, bu eşyalar arasında yer alan “tepsi tutan Araplar”dan (yatak süsü) evin çocuklarından Esma’nın korktuğundan söz edilir (Tanpınar, 2009: 89-90).

Aylak Adam’da C., askerlikte Kağızman’a sürülüp altı ay boyunca İzmirli Ahmet ile aynı evde kaldığını ve rakı içmeye bu arkadaşıyla birlikteken alıştığını belirtir. Bu evde Ahmet’le beraber rakı içmelerini anlatırken, içtikçe genzindeki anason kokusunun kaybolduğunu; odanın, sigara dumanıyla dolduğunu; karyolanın üstüne örtülmüş is rengi yorganın ise kendisini sarıp boğacakmış gibi kıpırdamaya başladığını dile getirir (Atılğan, 2016: 125). C.’nin cansız bir nesne olarak yorganı kendisini boğacakmış gibi kıpırdar bir şekilde algılaması, algı denetimini alkole teslim etmesiyle ilişkilidir. Nitekim bilinci zayıflatan alkol, birtakım halüsinasyonlara sebebiyet vermesiyle de bilinir.

Loş Ayna’da Mahide’nin yeğeni İlhan’ın bilincini yansıtan anlatıcı, onun aynaları sevmediğini dile getirir. İlhan’ın aynalara yönelik bu tavrı, psikolojisinin geneliyle örtüşür. Nitekim o kendisi de dâhil olmak üzere dünyadaki her şeye ve herkese karşı bir öfke besler (Bener, 2016a: 185).

Tutunamayanlar’da devlet dairesine giden Turgut; zayıf, sinirli ve orta yaşlı bulduğu memurun kendi gençliğini kızgınlıkla karşıladığını düşünür ve içinden, “koyu renk elbisemi giymeliydim.” der. Ona göre, koyu renkli bir elbise, kendisini daha yaşlı gösterecektir... Daha sonraki sayfalarda Turgut, ertesi gün terk edeceği evinde Olric’le konuşurken kendisini elevermekten korktuğunu, içini bir soğukluk kapladığını dile getirir; ardından, üzerinde bulunduğu yatağın -zihninde kurguladığı- uzak ülkesinin bütün buzlarından daha soğuk geldiğini, bu kocaman yatakta kaybolacağını zannettiğini belirtir (Atay, 2008: 294, 561-562).

İlerleyen sayfalarda, Selim’den kalan evrakları okumak için aracıyla yolculuğa çıkan Turgut, arabalı vapura biner. Burada etrafı gözlemlerken denizin damlalarının

vapurun kenarına değdiğini fark eder, “ıslak demir kadar içime sıkıntı veren bir şey yoktur. Vapuru ıslak bir demir yığını olarak hatırlamak istemiyorum.” sözlerini sarf eder (Atay, 2008: 568). Islak demirin özneye sıkıntı vermesi tamamen kişisel bir durumdur. Turgut’un algı dünyasında ıslak demir, onda olumsuz duygular uyandırmaktadır.

Romanın daha sonraki kısımlarında Selim, günlüğünün satırlarında Kafka’yı okumaya çalıştığını, olmadığını, birden göğsünde bir tıkanma hissettiğini, nefes alamayıp kitabı elinden attığını ifade eder. Daha sonraki sayfalarda ise “Kafka’nın kitabını görünce içim bulanıyor.” cümlesini dile getirir Bir sonraki aşamada bu kez, “kitapları görünce içim bulanıyor...” diyerek yaşadığı duyguyu bütün kitaplarla ilişkilendirir (Atay, 2008: 595-596, 604). Kitapların Selim’de uyandırdığı duygu, psikolojisinin iyi olmadığı bu zaman diliminde onları okumayı başaramamasıyla ilişkilidir.⁵⁸ O, kitaplarla karşılaştığında okumayı sürdürememenin sıkıntı ve stresini yaşar.

Tehlikeli Oyunlar’da Sevgi’yle evlilikleri sürecinde yaşadıkları evin her tarafının kitaplarla dolu olduğunu belirten Hikmet; kitapların içinde hafif bir bulantı yaptığını, her göründükleri yerde onu rahatsız etmeye başladıklarını ifade eder (Atay, 2018: 117-118). Bu eve bütün çeyizi olarak üç yüz on dört kitapla gelen ve okumayla ilgili herhangi bir problemi olmayan Hikmet’in kitaplar karşısındaki bu algısı, evin her tarafına dağılıp saçılan bu kitapların çokluğu ve artık kendisi için bunaltıcı bir hava meydana getirmeleriyle ilişkilidir.

Sevgi’nin annesi Leyla Hanım ölünce, Sevgi’deki kayıp duygusu onun bilinci üzerinden, “annesinin oturduğu koltukta sanki kocaman bir delik vardı artık.” cümlesiyle betimlenir (Atay, 2018: 203). İnsanın sevdiği bir kimse yaşamını yitirdiğinde, geride, kullandığı eşyalar üzerinden birtakım hatıra ve çağrışımlar kalır. Bu irtibatı bilmeyen kimseler nazarında son derece sıradan olan nesneler, söz konusu hatıraların birer tanığı olan insanlar için bünyesinde birçok anlamı barındırır. Sevgi de annesinin ölümünün ardından, onun sürekli oturduğu koltuğun, ona annesinin yokluğunu anımsatmasıyla bağlantılı olarak hüznlenir.

Destan Gönüller’de çocukluk yaşantısında Yusuf, komşusunun kızı Birsen’in bez bebeği Mine’yle, algı dünyasında diğer arkadaşlarına göre farklı bir bağ kurar. Bebeğin

⁵⁸ Günlüğünün başka bir bölümünde “iyi günlerimde bile Kafka’nın *Değişim* hikâyesini okuyamamıştım. Hamamböceklerinden nefret ederim.” sözlerini dile getirir (Atay, 2008: 604).

sahibi Birsen için bu bebek, sıradan ve elden çıkması durumunda herhangi bir eksiklik hissettirmeyecek, hatta sevmeyip oraya buraya attığı bir nesneyken Yusuf, bu bebeği sahibinden daha çok önemser. Birsen, sahibi olduğu bebeğe bir isim bile koymazken, Yusuf, ona Mine adını verir. Yusuf'un Mine'ye yüklediği anlam, onun taş bebekler içinde tek bez bebek olarak yaşadığını düşündüğü yalnızlıkla kendi yalnızlığını özdeşleştirmiş olmasıyla ilişkilidir.

Mine'den söz ettiği ilk satırlarda, onun en sevdiği bebek olduğunu belirten Yusuf; Mine'nin “yatırdıkça konuşan bebekler gibi, gözlerini açıp kapayanlar gibi” olmadığını, dolayısıyla gönül vermeye değer hiçbir özelliğinin olmadığını ifade eder. Devamında onun diğer bebeklerin yanında çok yalnız olduğuna dikkat çeker. Yusuf'un severek bağ kurduğu Mine'yi Birsen'in arkadaşı Ümit, bir iple ağaca asar, bir müddet sonra aşağıya indirir ve Birsen'le Yusuf'a bebeğin artık öldüğünü bildirir; sonrasında onu karton bir kutuya koyup el birliğiyle -gerçek bir ceset gibi- toprağa gömerler. Bu ölüme, oyunun içinde cellat olan Ümit aldırış etmez, Birsen sevinirken; Yusuf, fazlasıyla etkilenir, gerçek bir ölümün hüznünü yaşar. Anlatıcı olarak romanı, “Bütün bu acıları nasıl açıklayabilirim?.. Birsen için kalbimin çarptığına inanamıyorum. Meliha'ya da. Mine'yi sevdim ben. Asılmış bir bez bebeğe gönül vermiştim.” cümleleriyle sona erdirir (İleri, 2009: 26, 29-30, 33-34, 36, 188-189, 194).

Üç arkadaşın Mine'ye dair geliştirdikleri farklı algılar; her birisinin yaşantısı ve bu yaşantı içinde yer aldıkları pozisyonla ilişkilidir. Yakın yaşlarda olan bu üç çocuktan Birsen, ilgi duyulma bakımından bir problem yaşamayan, sosyal birisiyken; ona benzer olarak Ümit de sosyal ve şımarık bir çocuktur; ancak Yusuf, pasif mizaca sahip bir çocuk olarak etrafındakilerle kolay iletişim kuramayan, başta annesi olmak üzere ilgi alanları bakımından çevresince ‘kız gibi’ olarak nitelendirilen, hassas ve içe kapanık birisidir. Diğer bebeklerden farklı olarak gördüğü Mine'yi Yusuf, diğer arkadaşları yanında ‘farklı’ duran ve görülen kendisiyle benzer bulduğu ve yalnızlığıyla kendi yalnızlığını özdeşleştirdiği için ona yetişkinlik döneminde de unutamayacağı bir anlam ve kıymet yükler.

Çocukluğundan itibaren sevdiği Birsen'le evlenmeye niyetlenen⁵⁹ Yusuf, nişan yüzüklerini almak için kuyumcuya gittiğinde gözlerini yüzüklere diker ve onları

⁵⁹ Bu evlilik gerçekleşmez. Satın aldığı yüzükleri Yusuf, bir havuza atar (İleri, 2009: 142-144).

“parmağa takılacak kelepçeler” olarak nitelendirir (İleri, 2009: 136). Onun yüzükleri böyle algılamasının nedeni, her ne kadar Birsen’le evlenmeyi arzu etse de evliliğin özgürlüğü gölgelediğini düşünmesiyle ilişkilidir.

Anlatıcı olarak Yusuf, roman boyunca kendi dar çevresinden, yaşantısında iz bırakan birkaç insanla aralarındaki tanışıklık ve anılardan söz eder. Söz konusu birkaç isimden birisi olan Meliha’yı, antika eşyalara düşkünlüğüyle öne çıkarır. İç monoloğunda Meliha’ya dair düşüncelerinde, “Bir yaşama acemisiyim. Bu deyimi seviyorum. Kendim uydurdum. Bir akşam söylemişim sana. Eski püskü kadehlerine rakı koyuyordun, votka koyuyordun. Eski püskü kadehlerin yaşanmışlığı beni alabildiğine korkutuyordu. Kendimi yaşamakta acemiymen... Oysa sen rahattın, kaygısızdın. Kadehlerin ağızlarındaki ince kırıklar, seni düşündürmüyordu. Çıkıp bitpazarlarına düştükleri evler falan...” sözlerini dile getirir (İleri, 2009: 168-169).

Alıntıda görüldüğü üzere, eşyaya bakış noktasında Yusuf ve Meliha, birbirlerinden ayrılırlar. Antika eşyaların bünyelerinde barındırdıkları yaşanmışlıklar, Meliha nezdinde bu nesneleri özel kılıp anlamlı hâle getirirken; Yusuf, bu eşyaların yaşanmışlıklarından, yaşanmışlıkların kendisine düşündürttüklerinden ötürü onlardan korkar.

Romanın ilerleyen sayfalarında flashbackle çocukluğuna dönen Yusuf, çocuk dünyasındaki eşya algısına dair bir örneğe değinir. Vaka zamanında her ayın bir gününde evlerine misafirlerin geldiğini, annesinin bunun öncesinde bütün evi temizlediğini, bu esnada kendisinin elektrik süpürgesinin sesinden çok korktuğunu, tozları yutan bu nesnenin kendisine onu da yutacakmış gibi geldiğini ifade eder. Devamında, bir gün elektrik süpürgesini öldürmeyi düşünüp bahçe makasıyla onun kordonunu kestiğini dile getirir (İleri, 2009: 175-176). Çocuk Yusuf’un algı dünyasında elektrik süpürgesi, hem gürültülü sesiyle hem de içine çektiği toz ve kirleri yok ediciliğiyle varlığından endişe duyulacak ve korkulacak bir nesnedir. Anlatı zamanında bunu bir çocukluk hatırası olarak dillendiren ve üslubundan, söz konusu korkuyu yendiği anlaşılan Yusuf’un bu hatırası; algının nesne karşısındaki değişkenliğine bir örnek olarak dikkat çeker.⁶⁰

⁶⁰ Yusuf, komşularının kızı Birsen’e elektrik süpürgesi korkusundan söz ettiğinde Birsen, -kendisi de aynı yaşta bir çocuk olmasına rağmen- arkadaşının korkusunu anlayamaz (İleri, 2009: 176). Bu durum, nesne karşısında farklı öznelere farklı algılar geliştirmesiyle ilişkilidir.

Her Gece Bodrum'da arkadaşlarıyla beraber Bodrum'a tatile gelen Cem, burada tesadüf ettiği Bodrum'a özgü guletleri⁶¹, “kötü tekne ve acımasızlıkların simgesi” olarak niteler. Onun guletleri olumsuz bir bakış açısıyla algılamasının sebebi, ilgi duyduğu Murat'ın, Tarık'a guletler hakkında bilgi verirken Cem'i yok sayması, hatta bu sohbet sırasında ikisinin birden kendisinden uzaklaşmalarıyla ilgilidir. Tekneler, Tarık pek anlamasa da Murat'ın ilgi duyduğu ve Tarık'a onunla ilgili bildiklerini aktarmaya çalıştığı nesneler olarak; birlikte geldikleri tatilde Cem'le iki arkadaşı arasındaki mesafeyi açar. Arkadaşlarının bu tavırlarına karşı Cem, kendisini güçsüz ve kaygılı hisseder. İlerleyen satırlarda iç monoloğunda onların bu tavrıyla ilgili, “Bir tekne yani, alt tarafı bir tekne, bir tekneydi benden çok sevdikleri...” sözlerini dile getirir. Devamında, onların sohbetine “bunlar mı gulet” diyerek dâhil olmak istese de arkadaşları onu duymazdan gelirler (İleri, 2014a: 8, 9, 13, 18-19).

Romanın sonraki sayfalarında Cem, kalenin karşısına demirlediğini gördüğü Kirke adlı tekneyi olumsuz bir bakış açısıyla algılar, onu -bu kez farklı bir sebeple- “çirkin gulet” olarak nitelendirir. Anlatıcı, Cem'in bilinci üzerinden, paylaşılmamış zenginliğin dünyanın en büyük kötülüğü olduğunu, bundan dolayı bu teknenin çok çirkin gözüktüğünü aktarır. Cem'in perspektifinde söz konusu tekne, zenginlik ve sömürüyü simgeleyip umutsuzluk yaratmaktadır. Güçlü olanlardan nefret eden Cem, bu tekneyi duyumsarken, gördüklerinin yanı sıra duyduklarını da zenginlikle ilişkilendirir. Tekneden gelen sesleri, zenginliğin sesi olarak algılar. Bir başka rastlayışında ise kahvede denize karşı otururken Kirke'nin yanaştığını fark eder ve bu kez onu “dünyanın en çirkin teknesi” olarak nitelendirir. İlerleyen sayfalarda bu teknenin yapılışını düşünür, “çam ağaçlarına, dağ selvilerine, bıçkıevlerine taşınan sedirlere” acır. Romanın sonlarında tatilin muhasebesini yapan Cem, Kirke'den tekrar “dünyanın en çirkin simgesi” olarak söz eder (İleri, 2014a: 15, 19, 69-70, 246).

İlk rastladığında Kirke'yi olumsuz olarak algılayan ve sonraki tesadüflerinde dışarıdan gördüğü bu tekneye dair algısı değişmeyen Cem, daha sonraki süreçte Murat ve Tarık'ın, içindekilerle tanışması sayesinde tekneye bindikten sonraki zamanlarında da ona dair bakış açısını değiştirmez. Bu teknede geçirdiği bir günü zihninde değerlendirirken, onu “yalnızlıkla geçen bir günün en çirkin simgesi” olarak görür.

⁶¹ İlk kez Bodrum'da üretildiği belirtilen iki direkli bir tekne türü.

Devamında insanın bu tekneden acı ve nefretten başka bir şey hissedemeyeceğini düşünür (İleri, 2014a: 72-73).

Arkadaşı Cem'in aksine Murat, teknelere olumlu bir bakış açısıyla bakar. Bütün tanıdıklarının bir apartman katına ve kente bağlı kalmayı, çalışmaya ve kurulu düzene uymayı normal karşılamasını yadırgar. Böyle bir düzende o, kendisini özgür hissetmez. Bir tekneyle açılrsa bu tutsaklıktan kurtulacağını düşünür. Dolayısıyla tekneyi bir kurtarıcı olarak algılar. Tekne, kendisini "yapışkan insanlardan, kara parçasından, çok iyi yıkanıp çok iyi ütülenmiş giysilerden" kurtaracak bir roldedir. İç monoloğunda, "Bir tekneyle açılmak yatıyor gönlümde, dönmek, yıllarca dolaşmak denizlerde." sözlerini dile getirir (İleri, 2014a: 49, 53).

Fikrimin İnce Gülü'nde otomobiline karşı olağanüstü bir sevgi besleyen Bayram, Mercedes aracının kaputunda yer alan yıldızın parlamışını, sıcak bir gecede tarlaların üstünde asılı duran Çobanyıldızı'nın pırıltısından öte bir güzellikte bulur. Onun algı dünyasında çocukluğunu sevindiren bu yıldız, gökyüzünden koparıp alınmış, kendi elleriyle ovulup silinmiş, pus ve sisinden arındırılmış ve Mercedes'in önüne takılmıştır (Ağaoğlu, 2021: 46-47).

Edirne'den Ballıhisar'a doğru yoluna devam eden Bayram, "Güle Güle: Trakya Gıda Sanayii Tesisleri" yazılı bir reklam panosuna tesadüf eder. Arabasının önündeki Mercedes yıldızını henüz çaldırmış olan Bayram, "Güle Güle" yazılı bu panoyu olumlu anlamlarda algılamaz. Bayram'ın bilinci üzerinden bu konuya açıklık getiren anlatıcı, "Mercedes yıldızı çalınmasaydı, üstüne çekilen kara, çirkin yazıya karşın o 'güle güle' dileği Bayram için yine de rahatlatıcı olabilirdi." değerlendirmesinde bulunur (Ağaoğlu, 2021: 71).

Flashback yöntemiyle Bayram'ın, köyünde ilk kez bir arabayla karşılaştığı zaman dilimi anlatılırken; Osman Efendi ile Bayram'ın amcası Raşit arasında geçen konuşmada Osman Efendi, iktidara Menderes gelirse köyde herkesin altında bir taksi, tarlasında bir traktör bulunacağını belirtir. Raşit, arkadaşının söylediklerine itimat etmeyince Osman Efendi, üç yıla kalmaz onu bir taksi üstünde görürse kendisini doğrudan Menderes'in yanına elini öptürmeye götüreceğini, hatta Menderes'in önünde Bayram'ı kurban olarak kestireceğini belirtir. Bu diyalogdan bir süre sonra köye Ford bir araç gelir. Arabayı gören Bayram, büyük bir korkuya kapılır; bacakları titrer, vücudunda bir kaşınma hissedir.

Gözleri Raşit amcasını arar; Osman Efendi'nin, amcasını bu arabaya bindirip arabanın önünde kendisini kurban olarak kestireceğini düşünür, altını ıslatır (Ağaoğlu, 2021: 82-85, 149-151). Bayram'ın Ford aracı gördüğünde hissettikleri ve tepkisi, daha önce amcası ile Osman Efendi arasında gerçekleşen diyaloga bağlı olarak karşılaşacağı arabanın, kurban edilmesine yol açacağına zihnine kodlanmasıyla ilişkilidir.

Bayram, hayatının merkezine koyduğu Mercedes aracının, hayatın da merkezinde yer aldığı/alacağı yanılgısı içindedir. Yaptığı kaza neticesinde ekinlerin kıyısında hasarlı bir şekilde duran bu aracın karşısında Bayram, sarsıla sarsıla ağırlarken yol üstünden geçen araç sürücüleri ne Bayram'ı görürler ne de onun Balkız'ının başına gelenler için üzülmürler. Şarampolden yuvarlandığı son derece belli olan bu Mercedes'i, "olağan her şeye karşı duydukları bir kanıksamayla görüp geç"erler (Ağaoğlu, 2021: 262). Bayram'ın algı dünyasında 'biricik' olan bu nesne, onlar için 'herhangi bir' araçtır.

Başındaki "sentetik hasırdan örülmüş tirol biçimi, deniz yeşili şapka" Bayram için önceleri onur ve hevesle taktığı bir aksesuarken, yol boyunca yaşananlar neticesinde değerini yitirir. Yaşadığı kaza neticesinde Bayram, ekin tarlasında arabasıyla uğraşırken onu "can sıkıcı bir yük, bir baş belası" olarak görür ve fırlatıp yere atar (Ağaoğlu, 2021: 267). Yola çıkarken güzel ve problemsiz geçeceğini umduğu bu yolculuk esnasında yaşadıklarıyla Bayram'ın heves ve heyecanı tükenir. Dolayısıyla özenerek taktığı ve kendisine çok yakıştığını düşündüğü bu şapka da artık onun için önemini yitirir.

Romanın son kısmında Bayram'ın, arabası Balkız'a dair algıları oldukça değişir. Arabayı edindiğinden ve Almanya'dan yola çıkıp Türkiye'ye gelme serüveni başladığından beri onu yere göğe sığdıramayan Bayram, köyüne vardığında amaçladığı bir sona ulaşmaz. Köye pırıl pırıl bir arabayla gelmeyi arzu ederken, yol boyu yaşadığı aksaklık ve kazalarla aracı son derece hasarlı bir vaziyettedir. Diğer taraftan o, köydeki kimselere, bu araba üzerinden kazandığını düşündüğü statüyü gösterme niyetindeyken köye ulaştığında müze olan bu köyde kimseyi bulamaz. Dolayısıyla aracının yönünü geldiği tarafa çevirdiğinde arabası aynı araba olsa da bakış açısı başkadır. Bu başkalığı anlatıcı, "Burnunu geriye, geldiği yöne çeviriyor. Ama şimdi sanki bu araba onu taşıyor. Bayram, bu arabayı omuzlarında taşıyor. Bir fikrin ince gülü olmaktan çıkmış, güzelliğini ve anlamını yitirmiş, nerdeyse bir buçuk ton ağırlığında çelik, demir, kromaj, lastik, yay, tel, civata karması ağır bir yük. Bu yükü aşınmamış, karşılıklı, güzel, sıcak

bir ilgi nasıl kurulabilir? Özellikle o ilgiye en çok gereksinme duyulan bu tür akşamlarda? Yarasa yarasa, bizi ancak geri götürmeye yarar bu hurda. Geri, Münih. O da, götürebilirse...” cümleleriyle tasvir eder (Ağaoğlu, 2021: 307-308).

Bir Düşün Gecesi’nde Londra’daki “dost” olarak anılan kadına -devrimcilerin kendisine verdiği görev gereği- birtakım evraklar⁶² götürmek için İngiltere’de bulunan Tezel, Londra’daki bir müzeyle ilgili konuşurken Kraliçe Elizabeth’in kitap ve albümlerde gördüğü resminin büyükçe bir kopyasını satın alacağını belirtir. Ardından, “Ona bakmak, duvarımda o kopyayı sürekli görmek en kötü günümü bile gülümsetmeye yardımcı olabilir.” sözlerini dile getirir (Ağaoğlu, 2020a: 84). Söz konusu resim, Tezel’de olumlu duygular uyandırır. Bu bakımdan o, bu resmin büyük bir kopyasını satın alıp kötü ve zor zamanlarında ona bakarak mutlu olmayı ümit eder.

İlerleyen satırlarda Tezel, kendisine verilen mektubu teslim etmek üzere gittiği “konak yavrusu” evde güzel antikalarla döşenmiş bir salonda ağırlanır. Muhatabı, getirdiği mektubu okurken o, hissettiği duyguları, “Gümüş çaydanlıklar önümüzde soğuk soğuk duruyordu. Bu türden sessizlikler beni her zaman üşütür. Kötü üşütür. Gümüş pırıltıları beni sinirlendirir.” sözleriyle anlatır (Ağaoğlu, 2020b: 86). Üzerinde ilk defa gittiği bir evde tanımadığı bir insanla karşı karşıya olmanın gerginliği bulunan Tezel, salonda antika eşyalar arasında yer alan gümüş çaydanlıklar üzerinden gümüş pırıltılarının -nedenini belirtmeksizin- kendisini daima sinirlendirdiğini dile getirir.

Hayır’da dışarıya çıkarken üzerinde eski bir günün hatırasını taşıyan eşarbını yakasının içine takan Aysel, yol üzerinde bu eşarbyı çözüp çantasına sıkıştırır. Gerekçesini ise iç konuşmasında, “Kendi kendimi kandıracak değilim ya? Bu eşarp bana takma bir güven duygusu, yapma bir umut veriyor. Başka da hiç!” sözleriyle açıklar (Ağaoğlu, 2020c: 72). Aynanın karşısında bu eşarbyı takarken, onu Ayşen’le buluşmaya giderken taktığı günü hatırlayan Aysel, zihninde o günle şimdiki hayatının mukayesesini yapar. Özenerek taktığı bu eşarbyı ise belleği ve algıları doğrultusunda olumsuzlar.

Romanın daha sonraki sayfalarında, Aysel’in bir dönem birlikte olduğu öğrencisi Engin’in, Kopenhag’daki Yaşlılar Yurdunda çalıştığı zamana yer verilir. Bu sırada okul yıllarından tanıdığı Cemal’in bulunduğu koğuştaki yanan ampül için Engin, “Başucunda

⁶² İşkence gören devrimcilerin başlarından geçenleri anlattıkları kâğıtlar. Bu kâğıtları Tezel, “büyük uluslararası örgüte” ulaştırması için Londra’daki kadına teslim eder.

yanan ampule, salt ampul diye bakıyor o. Biz, kuş uçurtmayan bir gözetleme kulesi, bir namlu ucu, bir işkence aracı olarak görürdük. İkisi de teknolojik sarı ışık oysa.” sözlerini dile getirir (Ağaoğlu, 2020c: 203). Söz konusu yurttan Dr. Bernt’in yardımcısı olarak çalışan Engin, bir akıl hastası olarak burada kalan Cemal’in, kaldığı koğuştan yanibaşında yanan ampülü yalnızca bir ampül olarak görmesine karşın görevli olarak kendilerinin bu ampülü, işlevinin ötesinde başka bir biçimde algıladıklarına dikkat çeker.

Çocukluğun Soğuk Geceleri’nde anlatıcı/başkişi, çocukluğundaki evlerinden söz ederken mutfakta bir ıtır ve konuk odasında bir kauçuğun evlerini süslediğini belirtir. Ardından, “Kauçuk ağacını bugün de hiç sevmem. Orta sınıf evlerinin ağır, bunaltıcı havasını, ya da hiçbir işin yürümediği, memurların bütün gazeteleri evirip çevirdiği, duvarlara baktığı büroların sigara dumanlı havasını anımsatır bana.” cümlelerini dile getirir (Özlü, 2021: 11). Başkişinin algı dünyasına çocukluğundan itibaren yerleşen kauçuk ağacı, ona göre ortama kasvetli ve olumsuz bir hava katmaktadır.

Cehennem Kraliçesi’nde Mehmet’in eşyanın bir süs olarak kullanımını her zaman yadırgadığı, onun tersine Belkıs’ın böyle süslere düşkün olup evinin her tarafının biblolar, vazolar, şeker kavanozları, porselen, armalı tablalarla dolu olduğu belirtilir. Mehmet, bu tür nesnelere olan tutkunluğu kavrayamaz. Yemek masasının üstünde duran büyükçe bir kristal tabağın ne işe yaradığını ve bir insana ne verebileceğini sorgular (İleri, 2014b: 173). Burada eşyaya karşı geliştirilen iki farklı algının söz konusu olduğu dikkat çeker. Bu algı farklılığında cinsiyet farklılığı etken olabileceği gibi alınan eğitim, kültür seviyesi ve yetişme tarzı gibi faktörler de belirleyici olabilir.

Bir Akşam Alacası’nda anne ve babasının evlendikleri gün çekilmiş fotoğraflarının Emre’nin algı dünyasındaki anlamını anlatıcı, “Oradaydı işte, duvarda, o kahverengi fotoğraf, annesiyle babasının evlendikleri gün çekilmiş dargın görüntüleri, az çok görücü yöntemiyle yapılmış evliliğin yürümeyeceği, salt toplumsal baskılarla yürütüleceği kahverenginin kederinde açıkça belli oluyordu.” sözleriyle aktarır (İleri, 2010: 79). Anne ve babasının hikâyesinin bir tanığı olarak Emre için söz konusu fotoğraf, olumsuz anlamlar taşımaktadır.

Oturdukları evin eski eşyaları da Emre için olumsuz anlamlar barındırmaktadır. Ona göre bu eşyalar arasında birlik ve uyum bulunmaz; her biri farklı zamanlarda

alınmıştır. Eşyada, “bütün bir kırık evliliğin yansılarını okun”maktadır. Dolayısıyla “bu görüngüden bakıldığında oturma odası ve eşya çok acıklı”dır (İleri, 2010: 79).

Romanın sonraki sayfalarında Emre’nin kaldığı otel odasını ziyaret eden Belkıs, “Aman ne çok eşya” yorumunda bulunur. Onun bu odadaki eşyalara dair algısını anlatıcı, “Salt bu aynalı dolap bile, iliklerine kadar eskiyi soluyan bir zamanı duyumsatmaya yeterliydi.” sözleriyle belirtir (İleri, 2010: 130).

İlerleyen kısımlarda arkadaşları Günseli ve Atilla’yla birlikte eski bir yalıya antika eşya satın almaya giden Emre, yalıya girerken Rabia Hanım’ın, “Yalnız ayakkabılarınızı lütfen çıkarmayın. Terlikli insandan hiç hoşlanmam.” sözlerini işitir (İleri, 2010: 249). Evin hanımlarından Rabia Hanım’ın terlikli insanlardan hoşlanmama sebebi belirtilmese de onun algı dünyasında terlikli insan olumsuz bir anlam barındırmaktadır.

Cevdet Bey ve Oğulları’nda bayram münasebetiyle müstakbel kayınpederi Muhtar Beylerin evine giden Ömer, nişanlısı Nazlı’yı kırmızı bir elbiseyle görür. Nişanlısının bu elbisesiyle ilgili içinden, “Nazlı’nın elbiselerinin kırmızı olduğunu görüyor ve bunu düşünüyorum. İyi ki onu giymiş. Herkesin surat astığı bu odada neşeli olan tek şey bayrak rengindeki o eteklik!” sözlerini dile getirir (Pamuk, 2020a: 366). Ömer, nişanlısının giymiş olduğu kırmızı elbiseyi rengiyle bir neşe kaynağı olarak görür ve böylece onun ortamın atmosferine katkıda bulunduğunu düşünür.

İlerleyen sayfalarda Refik, Süleyman Aydemir’i ziyarete gider. Bu ziyarette masasına oturan Süleyman, kusura bakmamasını istediği Refik’e “Çalışma masama oturunca daha iyi düşünürüm. Resmîyetten değil. İnsan o koltuklarda gevşiyor.” açıklamasını yapar (Pamuk, 2020a: 380). Süleyman’ın çalışma masasında daha iyi düşünmesi, onun bu masayı algı dünyasında yerleştirdiği pozisyonla ilgilidir. Nitekim bir çalışma masasının diğer insanlarda aynı etkiyi uyandıracığı düşünülemez.

Sessiz Ev’de Metin, babaannesinin evinde kıyafetlerini giymesini anlatırken, içinde, yaz sıcaklığında bir ay çalışarak kazandığı on dört bin lira bulunduğu için ona güven duygusu veren cüzdanını yanına aldığından söz eder (Pamuk, 2020b: 111). Buradaki güven duygusu her ne kadar paradan kaynaklansa da parayı taşıyan cüzdan, Metin’in kendisini güvende hissetmesini sağlar.

Masumiyet Müzesi’nde trafik kazasında vefat eden Belkıs’ın cenaze töreninde Kemal, Füsun için, “başörtüsü ona mağrur ve kutsal bir güzellik vermişti.” yorumunda

bulunur. Başörtüsünün Füsun’u daha da güzelleştirdiğini düşünür. İleriki sayfalarda bu kez, babasının yanında çalışan Rahmi Efendi’nin vefatı üzerine onun evine taziye giden Kemal, televizyonun üzerinde yer alan uyuyan köpek biblosuna dikkat eder, onun sanki ağlayacağını düşünür ve nedenini bilmeksizin o köpeğe bakarken kendisini iyi hissettiğini, önce bunu, sonra da Füsun’u düşündüğünü belirtir (Pamuk, 2019b: 82, 96).

Sibel’le nişan töreninden söz ederken Kemal, misafirlerden Doktor Barbut’u, “Çocukluğumda çok moda olan ameliyatlarıyla bütün sosyetenin bademciklerini alan ve yalnız benim değil, yüzlerce çocuğun çantasını ve deve tüyü rengi paltosunu her görüşlerinde dehşete kapıldığı Doktor Barbut...” ifadeleriyle tanıtır (Pamuk, 2019b: 103). Doktor Barbut’un sahip olduğu nesneler, kendisiyle özdeşleşmiş hâle gelip çocukların algı dünyalarında ameliyatın temsil ettiği korku ve acıyı yansıtır.

Nişan merasiminin ertesinde Kemal, Merhamet Apartmanı’ndaki dairede Füsun’un gelmesini bekler; ancak Kemal’e kırgın olan Füsun, günler boyu buraya gelmez. Kemal, dairedeki boş yatağa bakmanın ona acı verdiğini ifade eder. Nitekim bu yatak, Füsun’la buluşmalarında birlikte vakit geçirdikleri bir nesnedir. Yatağın boş olması, Füsun’un yokluğuna işaret ettiğinden, Kemal’de acı uyandırır. Daha sonrasında Füsunların evini ilk kez ziyaret eden Kemal, evdeki eşyaları “kılıflı koltuklar, masa, büfe, içinde bir şekerlik, kristal bir fincan takımı, televizyon üzerinde uyuyan bir köpek biblosu...” şeklinde sıralar ve ardından “Füsun denilen harika şeyin oluşmasına katkıda bulun”malarından ötürü bu eşyaların hepsinin çok güzel olduğunu ifade eder (Pamuk, 2019b: 140, 154). Güzellik algısı göreceli olmakla birlikte, burada Kemal’in andığı eşyaları güzel bulması, estetik zevklerin ötesinde, onları Füsun’la ilişkili bulmasıyla alakalıdır.

Romanın ilerleyen satırlarında Kemal, babasının ölümünün ardından annesinin ruh hâlini aktarırken; annesinin, salonda kendi koltuğunda otururken arada bir ağlayarak babasının boş koltuğunu gösterdiğini ifade eder (Pamuk, 2019b: 211). Söz konusu koltuk, Kemal’in babasını tanımayan ve onunla bir ünsiyeti bulunmayan kimseler için ‘herhangi bir koltuk’ olarak görülebilecekken, Kemal’in annesi için eşinin hatıralarını bünyesinde saklayan ve boş oluşuyla eşinin, hayatındaki eksikliğini hatırlatan bir eşya konumundadır.

Kemal, babasının ölümünün, çocukluğundan beri tanıdığı ve ondan geriye kalan eşyaları “kayıp bir geçmiş taşıyan değerli şeylere dönüştür”düğünü dile getirir (Pamuk,

2019b: 213). Telefon faturaları, telgraflar, aspirin ve ilaç kutuları bu nesnelerden bazıları olup söz konusu değerlilik, yukarıda olduğu gibi Kemal ve ailesi nazarında geçerlidir.

Romanda Kemal, Füsün'la ilişkisinde hissettiği duyguları ve ruh hâlini tasvir ederken, “Bazan Füsün'un hayallere daldığını yüzünden anlar, ama kendimi, hayatımı, ağırlığımı, masada oturuşumu çok umutsuz bulurdum.” sözlerini sarf edip ardından sofradaki eşyaların gözüne dağlar, vadiler, tepeler, platolar ve çukurlar gibi gözüktüğünü dile getirir (Pamuk, 2019b: 376). Kemal'in sofradaki nesneleri algılamak onları ilişkilendirdiği unsurlar, umutsuzluğuyla bağdaşık olarak dağ, tepe gibi engel ve karamsarlığı temsil eden yeryüzü şekilleridir.

Füsünların evinden aldığı nesnelerin yerine yenilerini getiren Kemal, Nesibe Hala'ya yeni bir köpek biblosu getirdiğinde Nesibe Hala, kara kulaklarıyla çok güzel olduğunu ve görünüşüyle tam bir sokak köpeği olduğunu düşündüğü bu biblo için “İnsana huzur veriyor, zavallı evladım...” sözlerini dillendirir (Pamuk, 2019b: 354). Söz konusu biblonun Füsün'un annesine huzur vermesi, ondaki hayvan sevgisinden bağımsız düşünülmemelidir. Nesibe Hala'ya paralel bir şekilde Kemal de bazı köpeklerin televizyonun üzerindeki duruşlarıyla bir duvar saatinin tıkırtısı gibi huzur verici olduğunu; bazıları tehditkâr, bazıları çirkin ve sevimsiz olsa da köpeklerin bekçilik ettiği bir mekânda oturduklarını ve belki de bu sebeple kendilerine korunduklarını hissettirdiklerini ifade eder (Pamuk, 2019b: 354).

Kemal'in Füsünların evinden alıp biriktirdiği sigara izmaritleri onun algı dünyasında bambaşka anlamlara işaret ederler. O, Merhamet Apartmanı'ndaki dairede bu izmaritlere bakarkenki düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Bütün bu değişik yöntemler ve daha niceleri, Füsün'un elinden çıkan izmaritlerin her birine özel bir biçim, bir ruh verirdi. Onları Merhamet Apartmanı'nda cebimden çıkarır, dikkatle inceler, her birini ayrı bir şeye; mesela boynu, başı ezilmiş, kamburu çıkmış, haksızlığa uğramış kara yüzlü küçük insancıklara ya da tuhaf korkutucu soru işaretlerine benzetirdim. Bazan izmaritleri Şehir Hatları gemilerinin bacalarına, deniz böceklerine benzetirdim. Bazan da onları beni uyaran ünlem işaretleri, gelecekteki bir tehlikenin ilk belirtileri, pis kokulu çöpler ya da Füsün'un ruhunu ifade eden bir şeyler, hatta bu ruhun parçası olarak görür, filtrelerinin ucundaki ruj izini

de hafifçe tadarak hayat hakkında, Füsün hakkında derin düşüncelere daldım.” (Pamuk, 2019b: 372-373).

Issızlığın Ortası’nda Ayhan, albümdeki eski fotoğraflara bakarken onu çocuk yaşlarından itibaren seven Rezzan’la kendisine odaklanır. Yatılı okul günlerinde bazı geceler ona sarılarak uyumayı hayal ettiğini, ancak ona sarılır sarılmaz kucakladığı kadının Murat’ın annesi olduğunu fark ettiğini hatırlar. Sandalyeden kalkıp yatağa uzanır. Yataktan tekrar masaya ilerler, albümü bir kere daha eline alır, son sayfada yeşil mayosunun içinde Rezzan’ı görür. Elinin ateşe değmiş gibi birden yandığını hissederek (Eroğlu, 2022: 73-74). Ayhan’ın tuttuğu fotoğrafla elinin yandığını hissetmesi, onun cinsellik noktasındaki sorunlu profiliyle ilişkilidir. Nitekim o, ilk cinsel deneyimini on üç yaşındayken Rezzan’ın teyzesiyle (“Rezzan’ın teyzesinin kara göğsünde işlediğim o günah”) yaşar. Üvey annesiyle de (Murat’ın annesi) cinsel münasebeti olur; o, bu kadının yüzünün yattığı her kadının bedenine yerleştiğini düşünür.

Romanın ilerleyen sayfalarında arkadaşı Ali’yi ziyaret eden Ayhan; Ali’nin, eşi Nalan’ın yazı makinesinden nefret ettiğini dile getirir. Nalan, yazarken nefret etse de tek gerçeğin eski günlerden kendisine kalan bu daktiloyla yazabilmek olduğunu belirtir. Ayhan, ayrılıp sokak kapısını kapatırken yazı makinesinin tuşlarının Ali’yi kahreden vuruşlara başladığını ifade eder (Eroğlu, 2022: 100-103).

Yarım Kalan Yürüyüş’te başkışı Korkut’un bilincini aktaran anlatıcı, onun çevresindeki nesnelerin pusudaki düşman gibi üzerine çullanmaya hazır olduklarını, yalnızca karanlığın ve son altı yıldır bir alışkanlık gibi hep birlikte olduğu loşluğun ona dost olduğunu dile getirir (Eroğlu, 2020b: 5). Korkut’un, içinde bulunduğu psikoloji itibarıyla nesneleri düşman gibi algıladığı, dolayısıyla çevresinde nesneleri örten karanlığı sevdiği dikkat çeker.

Romanın ilerleyen sayfalarında Korkut’un yatılı okuldan arkadaşı Asım, Savcı’ya ifade verirken Korkut’tan nefret etmesinin sebebi olarak gözlüğünü gerekçe gösterir. Gözlüğünü çıkardığında gözlerinin patlaklığı ve çirkinliğinin ortaya çıktığını belirten Asım, iki yaşından beri gözlüğüne katlandığını, okulda kendisine kör dediklerini, gözlüğünün kendisi için bir baston olduğunu; yıllar önce bir gün okuldan kaçmaya hazırlanan birkaç kişiye katılmaya karar verdiğini, böylece “dünyanın boyutlarını küçülten, otuz santim ötesindeki her şeyi bulanıklaştıran, onu dar bir hücreye kapayan

sakatlıktan” kurtulacağını, hayatında ilk kez gözlüğünü tehlikeye attığını ifade eder. Kör dedikleri kendisi için cesaretli sayılabilecek bu davranışı arkadaşlarının önemsemediğini vurgulayan Asım, Başmuavine gidip bu hadiseyi önceden ihbar ettiğini, yakalanınca da arkadaşlarına bu muhbirliği kendisinin yapmış olduğunu itiraf ettiğini, kendisine şiddet uygulayan Hasan’ın elinden onu yine Korkut’un kurtardığını; onun, “hayatla gözlüksüz bağ kurma”sının önüne geçtiğini dile getirir (Eroğlu, 2020b: 146-147).

Asım’ın algı dünyasında gözlük, küçük yaşlarından itibaren kendisine muhtaç olduğu ve hayat karşısında onu güçsüz ve pasif kılan bir nesne pozisyonundadır. Çoğu insanın nazarında hayatı kolaylaştırıcı bir nesne olan gözlük, Asım için -çevresindekilerin onunla alay etmelerinin de tesiriyle- bir damgalayıcı⁶³ rolündedir. Dolayısıyla o, hayatını idame ettirebilmek için kendisinden vazgeçemese de gözlüğüne son derece olumsuz duygu ve düşünceler beslemekte, arkadaşı Korkut’a duyduğu nefrette de onu sorumlu tutmaktadır.

Karanlığın Günü’nde arkadaşı Yıldız’ın eşi Celil’le birlikte olan Neslihan, evin her yeri gibi yatak odasının da Yıldız’ın anne ve babasından kalma eski eşyalarla dolu olduğunu, çevredeki her şeyin insanın üstüne üstüne geldiğini, Nihat Bey’le Besime Hanım’ın düğün fotoğraflarının tuvalet masasının üzerinden onlara baktığını, Yıldız’la Celil’in nikâh fotoğraflarının duvardan kendilerini gözlediğini dile getirir (Erbil, 2022: 17). Neslihan’ın burada nesneleri bu şekilde algılaması; onun, arkadaşının eşiyle yaklaşmasının uyandırdığı psikolojik suçlulukla son derece ilişkilidir.

Kumru ile Kumru’da köyden kente gelen Kumru, ilk kez gördüğü çoğu nesneyi algı dünyasında konumlandırmakta zorlanır. O, büyük bir hayranlık beslediği buzdolabını satın aldıkları gün eşi Pehlivan kendisiyle yaklaşmak istediğinde, “Bu gece olmaz, görmüyor musun?” diyerek fısıldar. Anlatıcı, ondaki buzdolabı algısını, “Vestigos canlı bir varlıktı da onun burnunun dibinde aykırı bir edime girişmekten çekiniyordu sanki.” sözleriyle ifade eder. Buzdolabının sesini her işittiğinde Kumru, yatakta eşinden biraz

⁶³ Erving Goffman, normal insanların normal olmayan insanları (sağlıksız, sakat) ötekileştirmelerini -ilk kez Antik Yunan’da kullanılan- “damga” terimiyle izah eder. Fiziki deformasyonlar, bireysel karakter bozuklukları ve etnolojik aidiyetin kişilerin başvurdukları damgalama türlerinden olduğuna dikkat çeker (Goffman, 2014: 30, 33). Buradaki örnekte Asım için çevresindeki arkadaşlarının fiziki bir kusurdan ötürü damgalama yoluna gittikleri görülür.

daha uzaklaşır (Yücel, 2022: 83). Buzdolabını gözünde yücelten Kumru, ona absürt bir saygı duyar.

Şehirli insanın aşına olduğu birçok nesne, Kumru için ‘yabancı’ ve zaman zaman ‘anlaşılmaz’ bir pozisyonadadır. Mahallelerinin sakinlerinden Bilal dayı, ona kredi kartıyla gerçekleşen alışverişte sistemin nasıl işlediğini izah ettiğinde Kumru, genel olarak makineyi anlamaya çalışır; “gâvur işi” olarak gördüğü makinenin, hesap yapabilmesini anlar, ancak bir makinenin yazdığını başka bir makinenin okuyabilmesine akıl erdiremez, bu işin başka bir açıklamasının bulunması gerektiğini düşünür (Yücel, 2022: 112). Kentte yer alan nesnelerin işleyişini ilk zamanlar yadırgayan ve anlamlandıramayan Kumru, zaman içinde onlara alışır.

Verilen örneklerde görüldüğü üzere, kişinin nesnelere bakışı ve onları algılayışı; yaşam tecrübelerinden, hatıralarından ve psikolojik vaziyetinden bağımsız değildir. Dolayısıyla nesneler, işlevleriyle ilgili konumlarının yanı sıra kişinin onları algılayışıyla da farklı anlam ve kıymetler kazanabilirler. Bazıları için sıradan olan nesneler, bazı kimseler için son derece özeldir. Hâliyle nesnelerin, anlamlarını özende buldukları söylenebilir. Nitekim çoğu zaman nesneyi iyi ya da kötü anlamda kıymetlendiren, değer biçen, öznenin bakış açısı ve algı dünyasıdır.

2.1.1. İnsanbiçimsel Bir Nesne Olarak Otomobil

Nesnenin insan algısına göre aldığı anlamlardan bir üst başlıkta söz edildi. Özne nazarında nesnenin bir insan gibi algılandığı ve bu algı dâhilinde kıymet gördüğü de rastlanan bir durumdur. Bu bağlamda Schivelbusch, “Bir kişi tarafından üretilen nesne, üreticisi ve tüketicisi kadar bireyseldi. Neredeyse bu üçünü birbirine bağlayıp kaynaştıran bir hayat cereyanından söz edilebilir” değerlendirmesinde bulunur (Schivelbusch, 2024: 146). İnsan gibi algılanan nesnelerden başlıcasının otomobil olduğu dikkat çeker. İnsan şeklinde algılanan otomobil, cinsiyet bakımından çoğunlukla kadın olarak görülür. Maryse Pervanchon, araba için insan biçimi almanın aynı zamanda kadın biçimi almak olduğunu belirtir (Pervanchon, 2000: 143-144). Bu konuda Tahsin Yücel, “Otomobil ve İnsanbiçimsellik” adlı metninde insanların otomobili hep insanbiçimli, en azından canlı bir varlık olarak düşünegelmiş olmalarına dikkat çeker. Citroen Xanta’nın sürücüyü “tüm aşkı”nın yanında “dört güzel çocuk” vermesini ve “BMW’nin kalbi”nden sözedilecek

kadar ileri gidilmesini örnekler (Yücel, 2000: 152-154). Otomobilin, âdemoğlunun değişmez seyir objesi olan kadına rakip olduğunu belirten Mehmet Ergüven, otomobilin at ve kadınla birlikte tasarlanmasına ve hızın erkeğin kudret vasıtası olduğuna dikkat çeker (Ergüven, 2000: 134, 136-137). M. Kayahan Özgül de “Teknoloji Sevgilim” yazısı ve *Bindik Bir Alâmete...: Edebiyatımızda Otomobil Figürünün Belirşi* adlı çalışmasında bu konuyu irdeler (Özgül, 2008, 2021). Bu bağlamda “insana duyulabilecek sevginin, hattâ aşkın mekaniğe ve teknoloji ürünlerine yönelmesi şeklinde görülen bir cinsel sapkınlık” olarak “mechaphilia”den söz eder (Özgül, 2008: 25-27).⁶⁴

Fikrimin İnce Gülü’nde Bayram’ın Balkız olarak isimlendirdiği otomobiline yaklaşımı, onu bir insan gibi gördüğünü gösterir. Arkadaşı Veli, Türkiye’ye gelirken çocuklarından birini yahut eşyalarının yarısını aracına yüklemek istediğinde Bayram, ‘Balkız’ına’ kıyamadığından bunu kabul etmez. Bayram’ın, aracıyla kendisini bir görüp ‘biz’ diliyle düşünmesi ise dikkat çeker: “Lafa bak lafa! Çocuklardan birini yanıma alacakmışım... Tükürüğünü, sümüğünü yeni kılıfımıza silecek de... Kapılarımızı ayaklarıyla, camlarımızı elleriyle çizip kirletecek de...”; “Kılıfı da geçirtmemiştik daha. Geçirtseydik yine hadi neyse...” (Ağaoğlu, 2021: 10, 22).

Bir kamyon, aracına arkadan vurduğunda Bayram, Balkız’ının canının yandığını düşünür. Benzin yükleyeceği zaman Balkız’ın karnını doyurmaktan söz eder. Ön kaputtaki yıldız amblemi düşüp kaybolunca, “Bizim şerefimiz o. Biz onsuz edemeyiz.” der. Aracını park hâlinde bıraktığında onun dinlendiğini, yol aldığı yorulduğunu; stop lambası düştüğünde Balkız’ın bir gözünün patladığını düşünür. Balkız’ın başına bir şey gelme ihtimalini dillendirirken yara bere ve kıraktan söz eder. Dalgınlık anında ayağıyla çamurluğa vurduğunu fark edince onu yaraladığı hissine kapılır. Ballıhisar’a yaklaşmışken biçerdöver yüzünden geçirdiği kazada, Balkız’ın ölü mü sağ mı olduğunu düşünür (Ağaoğlu, 2021: 45, 68, 100, 143, 164-165, 261).

Bayram’ın, insanın ötesinde otomobilini bir kız/kadın gibi görmesi dikkat çeker. O, aracının kornasına bastığında zihninden geçenleri anlatıcı, “Ne güzel be! Ne güzel bir ses bu!.. Kadın sesinden güzel. Bütün türkülerden, bütün şarkılardan güzel...” sözleriyle aktarır. Onun nezdinde Mercedes aracının korna sesi, bir kadın sesinden daha güzeldir.

⁶⁴ Özgül, bu konuda "My Car is My Lover" adlı belgesele konu olan Edward Smith'i, bin otomobille sevgili olmuş bir autophile/otomobilever olarak anar. Devamında J. G. Ballard'ın *Crash/ Vintage* adlı romanını da bir örnek olarak sunar (Özgül, 2008: 25-27).

Diğer taraftan o, aracını düşünürken aklından, “kız gibi araba...” sözlerini geçirir. Yolda Opel markalı arabanın sürücüsüyle tartışırken adamın eşiyle Mercedes’ini eşdeğer görür. Aracın şoförü, yanındaki Alman kadının nikâhlısı olduğunu söylediğinde Bayram, “O senin nikâhlınsa bu da benim Mercedes’im.” diyerek karşılık verir. Yalova vapurunda Ayfer Hanım, “Evli misiniz Bayram Bey?” diye sorduğunda, “Ya, evet... Bununla evliyim bendeniz, canım. Taksimle...” sözleriyle yanıt verir (Ağaoğlu, 2021: 9-10, 22, 26, 179).

Teypte “Fikrimin İnce Gülü” çalarken Bayram’ın, özel seri deri geçirilmiş direksiyonunu elleriyle sevmesi, sağa ve sola ‘okşayarak’ çevirmesi dikkat çeken diğer bir husustur. Bu sevmeye ve okşama hareketleri roman boyunca tekrarlanır. Yolda bir kereste kamyonuyla burun buruna gelip atlattığı kazadan sonra Mercedes’ine o, “yitirmek üzereyken yeniden kavuşulmuş bir sevgili gibi bak”ar. Sevdığı kız Kezban da Yaşar aracılığıyla kendisine plak yolladığında, plâğın içine yerleştirdiği nota, “Ben artık Beyşehir’in gölünde balık avlayan adamın birine yedek parça olmuşum... Sen anca bu dilden anladığından böyle diyorum...” sözlerini yazar. Belli aksilikler neticesinde ufak tefek hasar gören aracına haksızlık ettiğini düşündüğünde Bayram, “Azarlanmakta, hırpalanmakta acele edilmiş, haksızlığa uğratılmış bir sevgili, kendisini bırakıp da kaçiverecekmiş duygusuna kapıl”ır. Yalova vapurunda o, aracından ayrı bulunduğu dakikalarda Balkız’ını özler, onu görmeden rahat edemez (Ağaoğlu, 2021: 48, 54-55, 92-93, 136, 166).

Bayram’ın yolculuk sırasında arabasının başına gelenlerden sonraki durumunu anlatıcı, “ellerini beline koyarak üç adım uzaktan, derin bir iç çekişle; ırzına geçilmiş karısına dosdoğru bakamayan kocalar gibi, gözlerini bütün o eksikliklerden kaçıra kaçıra bakıyor arabaya” sözleriyle tasvir eder (Ağaoğlu, 2021: 186). Buradaki benzetme sebepsiz değildir. Nitekim Bayram’ın, aracıyla ilişkisi bir nesneye duyulacak sevginin ötesinde, ancak bir sevgiliye hissedilecek denli yoğun ve derinliklidir. Anlatıcı, Bayram’la Balkız’ının ilişkisini bir sevgili-eş atmosferinde tasvir eder:

“Saflığının, el değmemişliğinin büyüü bozulmuş, artık kendisinin olmaktan çıkmış bir yavuklu, bir eş, bir sevda şimdi bu Mercedes onun için. Onunla yeniden yanyana olması; bu balrengi gövdede yabancı diş izlerini, başkalarının bıraktığı morlukları, başkaları tarafından açılmış yarıkları,

yırtıkları bile bile ona beslediği ilk gölgesiz sevgiyi duyması olanaksız artık. Geçenleri unutmak. Olanları olmamış saymak. Buna çabalamak. Çabılıyor Bayram da. Balkız'la iki aydır kurmayı başardığı birlikteliği, hele son üç gündür hemen hemen hep başbaşa kaldığı, hemen hemen bir gerdek yalnızlığında sevip okşayarak pekiştirdiği bir birlikteliği, Edirne-Yalova arasında kire batmış, zedelenmiş, yıpranmış bulsa da, koruyup kurtarması gerekiyor.” (Ağaoğlu, 2021: 186-187).

Görüldüğü üzere Bayram'ın algı dünyasında sahibi olduğu bu Mercedes, yalnızca kendisinin elleri değmiş bir sevgili/eş konumundadır. Yolculuk sırasında geçirilen her kaza, tevriyeli anlamda bu sevgiliyi kirletmiş ve Bayram'ın ona karşı tutumunu değiştirmiştir. Yolculuğun başındaki heves ve heyecanı sonundaki heves ve heyecanı arasındaki tezatlık, bu durumu örnekler. Aldığı her hasar, sevgilinin güzelliğine gölge düşürür.

Geçirdiği son kaza neticesinde ekin tarlasına “cansızca serilmiş” Balkız'ın karşısına geçen Bayram önce uzun uzun ağlar, sonra ona yalvarırcasına baktıktan sonra, “Yapma! Bir aksilik etme artık bana!” diyerek aracına biner, “nefesi duran motorun” yeniden soluk alıp vereceğine inanmak ister. Dıştan “eli yüzü” derli toplu duran aracının “iç organlarında bir kopma, bir yara açılması var mı?” diye düşünür, hayatının tükenivermiş olmasından endişe duyar. Kontağı çevirip biraz uğraştıktan sonra, “Büsbütün durmuş değil yüreğimiz.” der ve aracın ön tarafına geçip küçük bir tamirle aracı çalışır hâle getirir, yoluna devam eder (Ağaoğlu, 2021: 266-268, 270).

Bayram'ın, otomobili Balkız'ı ilk olarak bir insandan, sonra da bir sevgiliden farksız gördüğü aşikârdır. O, Balkız'ın bütün fonksiyonlarını insan bedenine özgü tabirlerle ifade eder. Dolayısıyla bir nesneye ‘canlılık’ atfeder. Motoruyla insan kalbini özdeşleştirdiği aracının ‘yürür’ vaziyette olması, Bayram nezdinde onun canlılığına işaret eder. Bu kalp, Bayram'ın kalben bağlı olduğu sevgilinin kalbidir. Yer verilen örneklerde görüldüğü üzere Bayram, otomobilinin sesini ve görüntüsünü kadın sesi ve görüntüsüyle özdeş algılar. Bu algıya paralel olarak anlatıcı da ikisi arasındaki ilişkiyi sevgililik ve evlilik bağlamlarında betimler.

“Jaguar”da isimsiz başkişi, evinin cumbasından otomobilleri seyrederken tesadüf ettiği gümüş renkli Jaguar aracı algı dünyasının merkezine yerleştirir. Erkeklerle karşı

mesafeli olan genç kız, “bir Jaguar, bin erkeğe bedel valla,” diye düşünür; bunun da ötesinde Hacı’nın torunuyla diyaloglarında doğrudan “Ben bir Jaguar’la evlenmeyi düşünüyorum!” sözlerini sarf eder. Bu düşüncesini iç monoloğunda, “Binersin istediğin zaman, bastın mı gaza git dilediğin yere... Frenler de senin elinde, saç sakalı yok, bakışı pis değil, gıcır gıcır. Ekmek istemez, yemek istemez... Zahmeti ne yavrunun? Erkek milleti gibi alta alması da yok. Sen her zaman üsttesin, ensesindesin. Kır boynunu istediğin yere...” sözleriyle pekiştirir. Çocuğa, “Vık... Vık... Vık, kornası iyi öten bir koca, frenleri sağlam, kucağı yumuşacık. Ne hoş değil mi?” sözleriyle düşüncesini açar. Ardından, Jaguar’ın eli ve bacakları olmasa da farlarının göz sayılabileceğini, burnu ve ağzının da olduğunu, çış bile ettiğini, egzozdan hava verdiğini, fakat ötesinin olmadığını dile getirir. Daha sonra Arabiko’yla sohbet ederken de “Bir Jaguar’la evlenebiliriz ancak!” sözlerini ifade eder (Celal, 1996: 19, 27, 31-32, 54).⁶⁵

Tesadüf ettikten sonra Jaguar’ı algı dünyasının merkezine yerleştiren başkişi, ertesi gün bu otomobil sokaklarına tekrar geldiğinde ve şoförü cumbaya yanaşıp kendisinden araba için su istediğinde komşu Arabiko, “Ne adam ama!” derken genç kız, “Ne araba ama!” der. Daha sonraki kısımlarda içinden “bir arabaya sevdalanmak!” sözlerini geçirir; şaka yollu dillendirdiği bu eylemin ciddiyete varmakta olduğunu düşünür. Arabanın şoförüyle evlenmeyi hayal ederken de zihninde oğlanı karanlığa iterken gümüş renkli Jaguar’ı ön plana taşır. Çocukla buluştuklarında, onun kılık kıyafetinden ziyade Jaguar’ın iç ayrıntılarına dikkat eder. Söz konusu durumu anlatıcı, genç kızın bilinci üzerinden, “Asıl görülecek şey o güzelim Jaguar’dı. Arabanın içi bir alemdi başlı başına. Radyosu, saati, pikabı, neler yoktu ki daha. İnce, yuvarlak direksiyonu, kromeleri göz kamaştırıyordu. Yumuşacık deri koltuklar, ulan... Ulan...” sözleriyle dile getirir (Celal, 1996: 56-57, 76, 79, 81).

Başkişi, Jaguar’ı hızla süren çocuğa “Harikasın!” derken gerçekte “ince gümüş burunlu Jaguar’ın harika olduğunu” düşünür. Anlatıcı, her şeyin başkişiyle Jaguar arasında olup bitiyor olduğunu vurgularken bu durumu, “Arabanın hızı, gücü, inanılmaz bir mutlulukla sarıyordu içini. Bağırarak istiyordu: Yaşa arslanım, vur git, alabildiğine!” sözleriyle betimler (Celal, 1996: 89).

⁶⁵ Genç kızın söz konusu tavrı, bu başlığın girişinde sözü edilen “mechaphilia”ya örnek teşkil eder.

Arabalara karşı son derece meraklı olan genç kız, bu merakını Jaguar üzerinde yoğunlaştırıp âdeta ona aşkla bağlanır ve sıra dışı bir şekilde bu otomobille evlenmeyi arzular. Normal şartlarda otomobilin bir araç, onun sahibinin ise bir amaç olması gerekirken; genç kız için otomobilin sahibi sandığı genç çocuk bir araç, Jaguar'sa bir amaç hâline dönüşür. Kendisini hayaline kavuşturacak bir köprü olarak gördüğü genç şoförün gerçekte Jaguar'ın sahibi olmadığını öğrenen genç kızın arzusu, yaşadığı 'hayal' kırıklığıyla son bulur. Anlatının sonunda genç kızın duygu ve düşünceleri istikamet değiştirir. Kendisine yaşattığı hüsrana rağmen o, hiçbir Jaguar'ın bu genç çocuk gibi gülemeyeceğini düşünür (Celal, 1996: 110).

Otomobilin insanbiçimselleştirilmesi, onu bir romanın başkişisi pozisyonuna da taşır. Sevim Burak, tek ve ölümüyle yarım kalan romanı *Ford Mach I*'de Ford Mach I otomobilini başkişi olarak konumlandırır (Burak, 2022).⁶⁶ Müsveddeler üzerinden romanı inşa eden Nilüfer Güngörmüş, Burak'ın 28 Ekim 1973'te Bağdat Caddesi'ndeki gençlerin otomobil yarışlarıyla başlayan ve 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı ve Köprü'nün açılışıyla sonlanan bir roman yazmayı planladığını, kişilerden İhtiyar Kadın'ın flashbackleriyle anlatının 50 yıllık bir süreci kapsayacağını belirtir. Romanın başkişisi, diğer otomobillerle beraber Bağdat Caddesi'ni kateden “gürültülü, kanlı, intikamcı” yarış otomobili Ford Mach I'dir. O, “Cadde'deki otomobillerin en güçlüsü, en acımasızıdır, düşmandır.” Evi, toprakları ve mali değerleri teker teker elinden alınan Erenköylü İhtiyar Kadın, öcünü almak için kılık değiştirir ve Ford Mach I aracın kimliğine bürünür. Palyaço Ruşen ise Ford Mach I'i hayali bir roman kişisi olarak kendisini onun kimliğinde hayal ederek anlatır (Güngörmüş, 2022: 8).

⁶⁶ Söz konusu roman, Sevim Burak'ın ölümüyle yazımı yarım kalan bir romandır. Burak, bir kez bile binemediğini belirttiği bu otomobile âşık olur ve romanı bitirememesini, “Hâlâ bitiremedim. Çünkü, arabadan başka birine âşık olamadım.” sözleriyle açıklar. Romanın ve kurgusunun hikâyesi hakkında bilgi edinmek için romanı hazırlayan Nilüfer Güngörmüş'ün “Sunuş” metnine bakılabilir (Güngörmüş, 2022: 5-11). Evinin bütün eşyasını satıp bir Colver alan Sevim Burak, otobiyografisiyle romanının bağlantısını şu sözlerle anlatır: “Çok pahalıya oturan bir şey, yazarlık bana. İncelemeden, bir şeyler yazmak istemedim. Yarışlara katıldık. Arabayı soktum o kervanın içine. Ben de girdim o kervana. Ankara Asfaltı var ya, sabaha karşı dörtte orada buluşulur. Fenerbahçe'de 'düt, düt' yapılır. Gece saat dörtte. Herkes birbirine haber verir. Anadolu'dan çilek, kiraz gelir ya, kabızmal kamyonları bir kenara çekilir. Arabaları dövüşe hazırlamak için lastikleri şişirilir, kışları kaldırılır. Suratları gladyatör suratlarına benzetilir. Onlar milyonerler. Başlarında Mach 1. Tak, tak, tak. Öbürü Barraküda. Yarışrlar. Mach 1 tanrı benim gözümde. Bütün ziller miller, gökler açılır. Mach 1 gelir. Korkunç bir yarışır bu bir dakika sürer. 1 kilometre.” (Güngörmüş, 2003: 19). Diğer taraftan Selver Sezen Kutup, *Sevim Burak'ta Metinsel Ağ: Ford Mach I'in İnsan Dışı Varlıkları* adlı tezinde Sevim Burak'ın metinlerine ‘kişi’ kıldığı hayvan, araba ve makinelerin hem yeni bir içerik anlayışının hem de form düzeyindeki deneme ve deneylerin, norm-dışı olanın varlığının habercisi olduğunu ifade eder (Kutup, 2019: 43).

Romanda “Canavar Mach I” kendisini şöyle tanıtır:

ADIMA İSTERSEN KIYMET VER

MACH I BENİ İFADE EDER

OTOMOBİL OLDUĞUMU

BURADAKİ BAĞDAT CADDESİ'NDEKİ

HAYATIMI ANLATIR

ESİR OLDUĞUMU

SON ŞAHLANIŞIMI

SON GENÇLİĞİMİ

İFADE EDER. (Burak, 2022: 23).

Anlatıcı ise onu, “Mach I nefes aldı / Nefes alırken panjurları rüzgâr yaptı / Elektrik beyniyle saniyede bir yol değiştiren / Sesten hızlı giden / 12 gözü önde / 12 gözü arkada / her gözü ayrı bir öç için bir bir yanıp sönen / 24 öçlü bir çılgın / Deli Mach I” sözleriyle betimler (Burak, 2022: 23). Öfkeli olan Mach I’in kafasının içinde 24 bilincin farklı sesini duyduğu belirtilir. Bu sesler parçalamak, çiğnemek ve öldürmek noktalarında birleşirken, insan sesinden canavar böğürtüsüne, canavar böğürtüsünden araba homurtusuna dönüşür. O, antenini kırbaç gibi sallayarak düşmanlarının arasına girer (Burak, 2022: 24).

Erenköylü İhtiyar Kadın, Mach I’le ilk tanışıklık ve izlenimlerini, “Yıllardır Suadiye’de Erenköy’de yaşamıştım orada doğup büyümüştüm Mach I adını hiçbir kimseden duymamıştım. Mach I kulak tırmalayıcı, yırtıcı sesler çıkartarak kıcı sağa sola savrulurak geçti, gitti gitti bir yuvarlak çizerek kendi çevresinde tekrar döndü (nasıl beğendiniz mi gibilerden) zınk diye fren yapıp önümüzde durdu.” sözleriyle anlatır (Burak, 2022: 29). Devamında İhtiyar Kadın’la Ford Mach I’in hikâyesi -beraberinde öfkesi- birleşirken İhtiyar Kadın, kendi geçmişini anlatmaya koyulur, çocukluğunun senelerine gider. Hatıralarında önemli bir yeri olan köşkün aktüel zamanda yıkılmış ve yerine apartman yapılmış olmasıyla (“Çünkü o ev öldürüldü, apartman oldu...”) o, öfkesini Mach I kılığına girerek yüklenir (Burak, 2022: 34). Onun öfkesi şehri bu hâle getiren müteahhitleredir: “Müteahhitlerin arabalarıdır bunlar -Cadde boyunca bütün evlere dalıp çıkıyorlar- Evlerin kapılarını çalıyorlar – Evleri, çam ağaçlarını, çiçekleri istiyorlar...” (Burak, 2022: 48).

İhtiyar Kadın, Mach I kılığına girmesini, “Çok değiştim / Beni tanımasınlar diye / tebdili kıyafet dolaşıyorum / Genç kız makyajı yaptım / Üstüme demirden örtü örttüm / Düşmanlar beni gene de tanıyorlar” sözleriyle ifade eder (Burak, 2022: 44). İlerleyen sayfalarda tabiatın güzelliklerine bakan Mach I, dünyaya gelişini hatırlar:

“Ön tekerlek ve çamurluk

Sonra

Kaporta

Sonra

Arka cebinden Kent sigarasını çıkarıyor

Dumanlar yüzüne yayılıyor

Hayat ne kadar güzel değil mi

Sonra hayat şeye benzer

Sonra dingiller

Sonra

Gerçek vardır

Hımmm... Sonra (hapşurur ve burnunu siler)

Ön takımlar

Sonra farlar...” (Burak, 2022: 61).

Medrano Sirki’nde palyaçoluk yapan ve Ankara Asfaltı yakınlarında oturan Palyaço Ruşen, romana düşüyle dâhil olur. Bu aşamada romana Karaca ve Bayan Reksona Kadil de dâhil olurlar (Burak, 2022: 102-128). Romanın sonunda ise binlerce Mach I, Boğaz Köprüsü’nden Bağdat Caddesi’ne yayılır (Burak, 2022: 129).

Sonuç olarak, insan hayatında merkezî bir konumda yer alan nesnelerin hem gerçek hayatta hem de kurmaca âlemde insan gibi algılanıp insan kıymeti görebildiği dikkat çeker. Nesnenin zaman içinde giderek artan kıymeti, onu -zaman zaman- dünya üzerindeki en yüksek noktaya (eşref-i mahlukat), insan mertebesine taşır. Otomobilin nesneler içerisinde insana öykünen (daha doğrusu insan tarafından öykündürülen) başlıca nesne olduğu fark edilir. Bunda üretildiği ilk zamandan günümüze maddi ve manevi değerinin hep yüksek derecede kalmasının rolü büyüktür. Otomobilin insan olarak görülmesi, yer verilen örneklerde görüldüğü üzere, Türk romanında onu sevgili/eş ve daha ötesinde bir romanın doğrudan başkişisi olma noktasına taşır.

2.2.SIĞINMA VE TESELLİ ARACI OLARAK NESNELER

Nesneler olmadan bir yaşam sürdürmenin güç olduğunun bilincinde olan insan, onlara birçok bakımdan ihtiyaç duyar. Söz konusu ihtiyacın çeşitlerinden bu çalışma içerisinde yer yer söz edildi. İnsanın nesnelere ihtiyaç duymasının bir başka nedeni ise onlara sığınma ve onlarla teselli bulma amaçlarıyla ilişkilidir. Baudrillard, nesneler aracılığıyla dünyaya sığınma arzusunu bir gerçeği yadsıma ve gerçekten kaçış biçimi olarak nitelendirirken; insanı teselli eden nesnenin, zaman ve ölüm denen iç karartıcı duyguyu emen gündelik yaşam adlı bir masala benzediğini ifade eder (Baudrillard, 2020: 132). Nesnelerin, özneye zaman zaman üretilme amaçlarının ötesinde yardımcı olduğu dikkat çeker. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda başkışı, sevdiği kadın Nüzhet'in Dr. Ragıp'la evlenmesi meselesini konuşurken Nüzhet'e ve bu konuya alakasını gizlemek için eliyle yastığının altındaki mendili aramakla meşgul görünmeye çabalar; bir iki kere eline geçmesine rağmen mendili bulamamış gibi yapar (Safa, 1999a: 29). Başkışı, Nüzhet'e karşı beslediği sevginin tesiriyle onun bir başkasıyla evlenmesi meselesine kayıtsız görünmek için bir mendilden yardım alır. Onunla meşgul görünerek duygularını kamufle eder.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Ferit'in kaldığı pansiyonun sakinlerinden Eda Hanım, ablasının ölümünün ardından kendi kızı Zehra'nın, ablasının tabutuna konan yazmayı ısrarla istediğini, kendilerinin de verdiğini, Zehra'nın ise yazmayı her gece yastığının altında sakladığını, o tülbent parçasında ne olduğunu kendisinin bir türlü anlamadığını ifade eder (Safa, 2021: 116). Zehra'nın, teyzesinin yazmasını isteyip geceleri yastığının altına koyarak uyuması; onun, teyzesinden kalan bu yazmada özlem ve acısını bastırmak üzere bir teselli bulduğuna işaret eder.⁶⁷

Yalnızız'da Necile, odasındaiken gözlerini karyolasına kaydırır, “yastığının beyazlığında, yorgun bakışları, geçmiş gecelerin derin uykularına hasret uyandıran bir sükûn vaadi bulur gibi ol”ur. Devamında uyku ilacı olarak huzur ve dinginlik bulmayı umduğu yatağına kendisini bırakır; fakat vesveseler uyumasına müsaade etmez (Safa, 1999b: 379-383).

⁶⁷ Romanın metapsişik yapısı da göz ardı edilmemelidir. Nitekim bir uyurgezer olan Zehra'nın, teyzesinin ölümünün ardından uyurgezerliği artar; o, bu yazmayı başına takarak, eline de bir tas olarak geceleri çıplak gezmeye başlar (Safa, 2021: 116).

Mahur Beste'de Behçet Bey, başmabeyncinin odasında Atiye Hanım'la evleneceğini öğrendiğinde, Ata Molla'nın hiddeti karşısında şaşırıp donar, ne yapacağını bilemez, “sadece karşısındaki masanın altına acaba saklanabilir miyim, bir kere girirsem belki de beni görmezler, diye bak”ar (Tanpınar, 2016: 38). İnsanlar psikolojilerinin gölgesinde kimi zaman nesneleri bir sığınma aracı olarak görürken, kimi zaman da Behçet Bey'de olduğu gibi yine ruh hâllerinin tesiriyle nesnelerin ardına arkasına saklanarak yahut onlardan yardım alarak utançlarını veya diğer duygu durumlarını saklama yoluna giderler.

Sahnenin Dışındakiler'de Cemal, çocukluğundan söz ettiği satırlarda mektepte arkadaşı Vedat'la her gün dünya haritasını açarak uzun ve çok uzak seyahatler hülyası kurduklarını, bunun onlar için bir kaçış olduğunu ifade eder (Tanpınar, 2013a: 128, 217). Cemal ve arkadaşına hülya yoluyla kaçma imkânı sağlayan harita, onların sığındığı ve bu sayede teselli buldukları bir nesne konumundadır.

Aylak Adam'da B., odasındaki eşyalar için “Masa, karyola, kitaplar. Benim inim. Bu gece kapansam oraya...” sözlerini dile getirir (Atılgan, 2016: 79). B., odasını ini olarak görürken, bu inde yer alan nesnelerin kendisini güvende ve huzurlu hissetmesini sağladığını düşünür. Odasına kapanma isteği ise bu odayla birlikte sevdiği eşyalarına sığınma arzusuyla ilişkilidir.

Loş Ayna'da başkişi Mahide, yatağını bir sığınak olarak görür. Kendi başınalıkta güç bulan Mahide, yatağına girip onun “okşayıcı sıcaklığında erime”kle huzura kavuşur (Bener, 2016a: 82). Bir nemfoman olan Mahide, eşinin vefatının ardından sağlıklı sosyal ilişkiler kuramaz. O, teselliyi bir yakınında yahut dostunda değil, bir nesnede bulur. Sığındığı bu nesne, yalnızlığının dayanağı olur. Romanın sonraki sayfalarında bu kez İlhan, “annesinin daha önceden sıcak su şişesi koyarak ısıtmış olduğu” ‘sıcak’ yatağına girmeye özlem duyar, oraya sığınmayı arzu eder (Bener, 2016a: 91).

Tutunamayanlar'da Selim, günlüğünün 24 Şubat tarihli sayfasında, yaşadığı korkulardan kurtulmak için eline bir kitap aldığını, bir iki sayfa okusa da umduğu gibi olmadığını dile getirir. Günlüğünün 12 Mart tarihli kısmında ise “beni hayata bağlayan tek şey bu günlük. Onun için yazıyorum. Yazdıklarımı da okumuyorum...” açıklamalarını yapar (Atay, 2008: 601, 616). Bu başlık altındaki diğer örneklerde de görüleceği üzere, çoğu zaman öznenin bir deftere günlük ya da hatıralarını yazması

neticesinde kendisiyle bir nesne olarak defter arasında bir bağ kurulduğu, bu bağda öznenin defteri çoğu zaman sığınak, avuntu kaynağı ve dost olarak gördüğü dikkat çeker.

Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet, bir çiçek yaptırarak Bilge'nin evini ziyaret ettiğinde aralarında yaşam, iş gibi konularla başlayıp arkadaş muhabbetine ve neredeyse dertleşmeye varan bir diyalog gerçekleşir. Bilge'yle sevgi temelli bir arkadaşlık kurmayı amaçlayan Hikmet, burada evdeki eşyalardan medet umar. Bunu, "eşya da yardımcı olmuyordu; daha değişik bir dekor ne iyi olurdu. Tül perdeler-krem rengi güneşlikler 'kompozisyonu' yerine, meselâ hiç olmazsa yeşil-gri 'armonisi'... Sehpa, camlar, camlı kitaplık, bir sehpa daha (ya 'ağır' halı?), sehpa örtüleri- -anne baba zevki..." sözleriyle dile getirir (Atay, 2018: 138-139).

Ölmeye Yatmak'ta Aysel'in arkadaşı Aydın, hatıra defterinde bir teselli arar. O, defteriyle ilgili düşüncelerini, "Çok yalnız olduğum için çaresiz yine defterime sarılıyorum. Bu defter benim en vefalı arkadaşım." sözleriyle açıklar (Ağaoğlu, 2020a: 87). Hatıra defteri, çoğu insanın yalnızlığına çare olarak gördüğü, içini dökmek için sığındığı bir nesne pozisyonundadır. Hatıra defterlerinden birini kaybeden Aydın, yeni aldığı defterin "yeni çıkan, kapağı anahtarla kilitli defterleden" olduğunu dile getirir. Defterine veda ederken, "Şimdilik hoşça kal benim tek dostum, büyük dostum, defterim." sözlerini ifade eder (Ağaoğlu, 2020a: 167, 302).

"Dar Zamanlar" dörtlemesinin ikinci kitabı *Bir Düşün Gecesi*'nde Anadolu Kulübü'ndeki düğünde Tezel, yakınındaki reklamcı ile arasına mesafe koymak için elindeki kadehe sığınır. Burnunu kadehe sokmuş olan Tezel, reklamcıyla kendisi arasına istediği uzaklığı koyar. Onun bu tavrını anlatıcı, "İçki olunca kolay. O zaman sığınacak başka yer aramaz. Kadehin içine sığınır." sözleriyle anlatır (Ağaoğlu, 2020b: 130).

Romanın ilerleyen sayfalarında, "Birleşmiş Milletler İrtibat Subayı Ertürk'ün hatıra defterinden notlar" kısmında Albay Ertürk, "Üç gündür, defterimin arasından çıkan iki fotoğrafa bakıp duruyor, onlarla avunmaya çalışıyorum." ifadelerine yer verir. Birincisinin İzmir Limanı'nda, Konak Meydanı'nda Kore'ye doğru yurttan ayrılırken; ikincisinin ise oğlunun doğum haberini aldıktan üç hafta sonra çekildiğini dile getirir (Ağaoğlu, 2020b: 246-247). Geçmiş yaşantıları anımsatma vazifesi gören fotoğraflar, çeşitli özlemleri gidermek için zaman zaman sığınılan, avunmak için kullanılan nesneler olarak dikkat çeker.

Dörtlemenin üçüncü kitabı *Hayır*'da, arkadaşı Aydın'a benzer olarak, Aysel'in de defterine sığındığı dikkat çeker. O, eşi Ömer'in, yeğeni Ayşen'i hamile bıraktığını öğrendikten ve dolayısıyla eşi kendisini terk ettikten sonra, "Bir Hayatın Kırıntıları" adını verdiği "yarım daktilo büyüklüğünde mavi kapaklı" defterine sığınır; onunla bir dostluk kurar. Devam eden satırlarda ise defteri ("bu uzak ve yabancı hayatın kırıntılarını"), sobaya atarak yok eder (Ağaoğlu, 2020c: 78-79).

Destan Gönüller'de Yusuf, evdeki yaşantılarından söz ederken annesinin yün ördüğünü belirtip onun, bu uğraşı için, "Oyalanıyorum. Babanın ölümünden sonra tek eğlencem." açıklamasını yaptığını ifade eder (İleri, 2009: 15). Yusuf'un annesinin yün örmesi; eşinin ölümünün ardından sığındığı, teselli bulduğu ve vaktini bu sayede öldürdüğü bir uğraş olur.

Çocukluk günleri ve arkadaşlarını anlatan Yusuf, arkadaşı Birsen'in Mine adındaki bez bebeğini diğer arkadaşları Ümit'in ipe ağaca asarak öldürmesine⁶⁸ fazlasıyla üzülür. Romanda feminen tavırlar içinde olan Yusuf, Mine ile bağ kurduğundan, bu olaya içerler. Sonraki günlerde yatılı okula başladığında okul çantasına gizlice -tüyleri dökülmüş- oyuncak ayısını koyduğunu belirten Yusuf, Mine'nin ölümünün ardından sonra tek yakınının bu ayı olduğunu ifade eder (İleri, 2009: 38-40). Arkadaşının bez bebeğiyle bir sevgi bağı kuran Yusuf, onun yok edilmesiyle çocuk dünyasında bu kez oyuncak ayısına sığınır. Pasif ve hassas bir mizaca sahip olan Yusuf, çevreyle yakınlık kurmakta zorlanırken, ancak bir oyuncakla bağ kurabilir. Daha sonraları yetişkinliğinde de çevreyle uyumsuzluğu değişmez, bu kez o kitaplara sığınır; "hayatın kargaşasından kaçtıkça kitaplara, resimlere, benzeri şeylere başvurdum. Bana ait olmayan eşyaya yani." sözlerini dile getirir (İleri, 2009: 141, 159).

Her Gece Bodrum'da otuz yaşını aşmış olmasına rağmen evlenmemiş olan, kendisini "yaşlı kız" olarak gören ve yalnızlıktan bunalan Emine, bir şirkette sekreter olarak çalışır. Anlatıcı, onun çoğu günler daktiloya sığındığını, varlığını çalıştığı şirketin mektuplarını bu daktiloyla yazarak unuttuğunu, daktilo yazarken kendisini tasasız biri

⁶⁸ Bez bebek her ne kadar oyuncak olsa da çocuk evreninde Ümit, onu ağaca asarak öldürür, ardından üç arkadaş hep beraber onu toprağa gömerler. Yusuf'un, bebeklerle oynamasından annesi Şükran Hanım hoşnut değildir. Oğlunun, Birsen'in bebekleriyle oynamasını yadırgar, oğlan çocuklarının evcilik oynamasını olumsuzlar (İleri, 2009: 53).

sandığını dile getirir (İleri, 2014a: 161). Burada daktilo, melankolik düşüncelere sahip Emine'nin yalnızlığını ve sıkıntılarını unutturan bir sığınak konumundadır.

Ölüm İlişkileri'nde resimle uğraştığı belirtilen Belkıs'ın, romanın geneline bakıldığında resim sanatını, şövale ve tuvali bir sığınak olarak gördüğü dikkat çeker. Anlatıcı bu durumu, “Evet, renkler, nesneler, sayısız şekil: bunlar olmasaydı ne yapacaktı. Kaç kez sormuştu, ne yapabilirdi ki, dayanamayacaktı, sonra fırçalarına ve boyalarına koşmuştu...” sözleriyle dile getirir. Bulaşık yıkadığı sırada ise onun bilincini, “Hemen resmin başına dönecekti. Unutacaktı dünyayı...” sözleriyle aktarır (İleri, 1980: 16, 65).

Dörtlemenin üçüncü kitabı *Cehennem Kraliçesi*'nde de Belkıs, huzurlu ve mutlu olmadığı zamanlarda resme sığınır. Onun bilincini yansıtan anlatıcı bu durumu, “resim, ah çok ihtiyacı vardı resim yapmaya, boyalar gözünün önünden geçiyordu...” sözleriyle dile getirir. Müşerref Hanım da Şadiye'ye -cinsellikle mesafeli olan- Belkıs'ın resim yapmasının onun cinsel doyumu olabileceğini ifade eder (İleri, 2014b: 73, 285).

Serinin dördüncü kitabı *Bir Akşam Alacası*'nda Belkıs yine resme sığınan bir pozisyonudadır. O, bu durumu “İnsan resmi yapıyorum boyna. Bodrumlu motorcular, tezgâhtar oğlanlar, yerli kadınlar. Tek avuntum yeniden tesim yapabilmek.” sözleriyle ifade eder. İlerleyen sayfalarda anlatıcı da onun resimlere sığınmasının altını çizer (İleri, 2010: 110, 128)

Belkıs'ın arkadaşlarından Şadiye'nin yetişkin olmasına rağmen oyuncaklara sığınması dikkat çeker. O, Almanya'da bulunduğu zaman zarfında birçok oyuncak satın alır, genelde ise neredeyse bütün parasını oyuncaklara yatırır. O, oyuncaklar içinden Hans adını verdiği bez bebekle ayrı ve özel bir yakınlık kurar, onunla beraber uyur ve ona sığınır. Ağladığında gözyaşlarını onun üzerine akıtır, konuşmak istediğinde onunla konuşur ve derdini ona anlatır. Televizyon izlerken, kitap okurken ve diğer aktivitelerinde ona hep Hans eşlik eder (İleri, 2014b: 173-174, 237-238, 250, 253, 255, 265, 291). Anlatıcı, Şadiye'deki oyuncak tutkusunu, “... ama çevresindeki insanlar, köhnemiş ahlâk ve töreler, ona kadınlığını yaşatmamıştı -bu yüzden oyuncaklarla avunmuştu Şadiye.” sözleriyle açıklar. Diğer taraftan Şadiye'nin oyuncaklara düşkünlüğü, çocukluğunda ailesinin kendisine yönelik olumsuz davranışlarıyla ilişkilidir. Anne ve babası, ona sevgiyi ancak bir başarısı (piyano çalmak, Almanca öğrenmek, derli toplu bir kız olmak)

karşısında gösterir, onun şımarmasına müsaade etmez; bir oyuncağı varken ikincisini istemesini ise yasaklarlar (İleri, 2014b: 237, 297).

Romanın ilerleyen kısımlarında Mehmet, evindeki bir toplantının arkasından Kerem ve Ruşen evden ayrıldıklarında sehpalardaki çay fincanlarını “onları biraz daha bu odada, yanında hissedebilmek için” mutfığa götürmez (İleri, 2014b: 167). O, yüreğinde dostluk beslediği bu iki insanın sıcaklığını, onlardan kalan çay fincanlarında arar ve bu fincanların varlığıyla teselli bulur.

Sessiz Ev’de babaanne Fatma Hanım, kendisinin anlatıcı olduğu satırlarda, odasında ışığı kapatıp yatağına girdiğinden söz eder. Ardından, hava sıcak olsa da yorgansız yapamadığını belirtip, “ne yapayım, sarılacak bir şeydir, altına girilecek, içine gizlenecek.” izahatında bulunur (Pamuk, 2020b: 20). Fatma Hanım, yorganı, kendisini sıcak tutacak bir nesne olarak kullanmaktan ziyade; sarılacağı, altına gireceği, içine gizleneceği bir sığınak olarak görür.

Masumiyet Müzesi’nde Kemal’in Sibel’le nişanlanmasının ardından Füsün, Merhamet Apartmanı’nda Kemal’le sürekli buluştukları daireye bir süre gelmez. Füsün’un yokluğunda derin bir aşk acısı çeken Kemal, eşyalarda teselli arar. Romanın “Eşyaların Tesellisi” başlıklı bu kısmında Kemal, nesnelerle irtibatını, “... ortak hatıralarımızla, onların havasıyla dolu bir eşyayı içgüdüyle elime alıyor ya da ağzıma sokup tadıyor ve bunun acıma iyi geldiğini keşfediyordum.” sözleriyle açıklar. Bu evde Füsün’la buluşmalarında, Füsün’un bir şekilde temas ettiği eski el aynasını, oyuncak Ankara Ekspresi trenini, uzay tabancasını, şekerliği eline aldığı anda teselli bulduğunu dile getirir. Eşyaların ve onların anımsattığı hatıraların tesellisi geçince de arkalarından gelen sarsıcı acıyla yataktan çıkamadığını belirtir. Söz konusu eşyalardan kurtulması gerektiğini düşünse de içinden onlara sarılmanın geldiğini, onların teselli edici gücünü keşfettiğini ifade eder. Uzun bir süre her gün saat ikide geldiği bu dairede yalnızca eşyaların verdiği mutlulukla oyalandığını belirtir (Pamuk, 2019b: 149-151).

Füsün’la üç yüz günü aşkın bir süre görüşemeyen Kemal, onunla irtibat kurup görüşmeye başladıktan sonra bu kez bilinçli olarak Füsün’la ilişkili eşyaları gerek Füsünların evinden gerekse gittikleri açık mekânlardan alarak bu eşyaları Merhamet Apartmanı’ndaki dairede biriktirmeye başlar; Füsün’la ilgili hasret ve hüznün duygularına kapıldığında soluğu teselli bulmak adına bu dairede alır, bu bağlamda “... ağır ağır

yükselmeye başlayan acımı onlarla yatıştırmaya çalışırdım.” sözlerini sarf eder. Bu daireyi Kemal’in bir mabet gibi kullandığı söylenebilir. Diğer taraftan, geçirdikleri kaza ertesinde Füsün’un ölmesi üzerine Kemal, “teselli eder diye” Proust, Montaigne gibi yazarları okuduğunu belirtir (Pamuk, 2019b: 241, 458).

Karanlığın Günü’nde alzheimer olan annesini ziyaret eden Neslihan, onları unutmasın ve avunsun diye annesine içinde annesi, Sadrettin, Serhat, Bilge ve kendisinin de bulunduğu bir fotoğrafı götürdüğünü dile getirir (Erbil, 2022: 23).

Kumru ile Kumru’da Kumru, kapıcı oldukları apartmanın üst katına taşınmalarının ardından ‘hanım’ mertebesine yükselir, diğer kapıcı eşleri onu dışlar. Anlatıcı, Kumru’nun bilinci üzerinden eve aldıkları televizyonun onun için bir komşu veya arkadaş olmasa bile bir yoldaş olduğunu dile getirir (Yücel, 2022: 209). Televizyona sığınma, onunla yalnızlığını giderme hâli günlük hayatta da rastlanan bir hadise olarak dikkat çeker. Yalnız insanlar, zaman zaman evlerindeki televizyonun varlığı ve ondan gelen sesle teselli bulurlar.

Doğrudan sığınma ve teselli aracı olarak olmasa da kendisinden yardım alınan bir nesne olarak *Kusma Kulübü*’nde bir defterin varlığı dikkat çeker. Başkışı Umut’un yaşadığı apartmanın sakinlerinden Zilan, korsakof⁶⁹ hastası olduğundan bellek kaybı yaşar. O, bir tanıdığı kendisini ziyarete geldiğinde o kimseyi hatırlamak için içinde tanıdıklarının fotoğrafları ve bilgileri yer alan defterden yardım alır. Umut, Zilan’ın sık karşılaştığı kimseleri bir albümde toplamanın Selim’in fikri olduğunu ifade eder (Eroğlu, 2024: 56, 115).

Görüldüğü üzere nesneler, zaman zaman öznenin his ve duygularını gizlemek için yöneldiği, vadettiği huzurla ilişkili olarak kendisini ona bıraktığı, öfkesini dizginlemek için başvurduğu, yalnızlığını giderecek bir dost yerine koyduğu, sarılarak mutlu olduğu, yaşanan zamanın birer tanığı olarak onlarla teselli bulduğu çeşitli pozisyonlarda yer alır. Anılan bu pozisyonlar, öznenin nazarında nesneyi daha da anlamlı ve kıymetli bir noktaya taşır.

⁶⁹ Romanda Korsakof Sendromu, “açlık grevlerine katılanlarda B vitamini eksikliğine bağlı olarak ortaya çıkan, hafıza bozukluğu...” sözleriyle açıklanır (Eroğlu, 2024: 55).

2.3.EŞYANIN UYANDIRDIKLARI: ÇAĞRIŞIM YARATAN NESNELER

Kimi zaman nesneler, öznde uyandırdığı duygu ile geçmiş çağrıştırır, geçmiş yaşantıların hatırlanmasına aracılık ederler. Bununla beraber zaman zaman kişiyi düşünmeye de sevk ederler. Görülen herhangi bir nesnenin kişide çağrışım uyandırması, episodik bellekle (episodic memory) ilişkilidir. Anlamsal bellek, çevrede/dünyada yer alan genel/sabit bilgi ve kavramları içerirken; episodik bellek, kişisel ve otobiyografik olan belirli zaman ve yerlerle ilgili bilgileri içerir (Turning, 2001: 1505-1506; Schunk, 2012: 198, 492; Lefrançois, 2000: 272). Diğer taraftan, kişinin gördüğü bir nesne üzerinden anımsadığı geçmiş yaşantı, uzun süreli bellekte⁷⁰ saklanır ve uyarıcı/ipucu bir nesneyle karşılaşınca bu bellekten çağrılır.⁷¹ Çoğu zaman bir bilgi/yasanti, bellekte hep bulunmasına rağmen ancak bir uyarıcıyla karşılaşılınca hatırlanır (Cüceloğlu, 2006: 186). Nesnenin bir uyarıcı olmasına paralel olarak Jan Assmann, insanın içinde yaşadığı ‘şeyler dünyasının’, şimdiki zamanı yaşarken farklı geçmişleri hatırlatan bir zaman diziminin de olduğuna dikkat çeker (Assman, 2015: 27). Yine Ian Hodder de belleğin maddi hatırlatıcılara yakından bağlı olduğunun altını çizer (Hodder, 2018: 38). Bu durumu Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi* adlı eserinde “hatıranın rengi” olarak ifade ederken; insanın, nesneleri hafızanın gözlüğünden gördüğüne dikkat çeker (Merleau-Ponty, 2017: 50-51).⁷²

Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı yedi ciltlik romanının birinci cildi *Swann’ların Tarafı*’nda Marcel, nesnelerin geçmiş birçok yaşantıyı bünyesinde barındırması bağlamında, “Geçmiş[,] zihnin hâkimiyet alanının, kavrayış gücünün dışında bir yerde, hiç ihtimal vermediğimiz bir nesnenin (bu nesnenin bize yaşatacağı duygunun) içinde gizlidir.” sözlerini dile getirir. Süren satırlarda, bir kış günü eve geldiğinde annesinin sunduğu Küçük Madlen adındaki keki yumuşasın diye çayının içine attığını, bu çaydan bir kaşık alıp ağzına götürdüğünde, içinde kek kırıntıları bulunan çayın damağına değdiği an harikulade bir hazzın benliğini sardığını ifade eder. Söz konusu madlenin tadının, Combray’de pazar sabahları Léonie Hala’sının odasına günaydın

⁷⁰ Bellek, üç aşamalı olarak işler. İlk aşama kodlama, ikincisi depolama, üçüncüsü arayıp-bulup-geri getirmedir. Depolanmasının ardından 30 saniye sonra anımsanan her bilgi yahut olay, uzun süreli bellekten çağrılır (Cüceloğlu, 2006: 184, 203).

⁷¹ Görsel deneyimin yanı sıra dokunsal yahut işitsel deneyim de gayriiradi hafızayı tetikleyebilir (Byung-Chul Han, 2018: 55).

⁷² Orhan Pamuk da *Şeylerin Masumiyeti*’nde “Şeylerin geçmişi geri getirebilme gücü, bizim hayal gücümüze ve hafızamıza da dayanır.” sözlerini sarf eder (Pamuk, 2012: 206).

demeye gittiğinde, halasının çay veya ıhlamuruna batırarak kendisine verdiği bir parça madlenin tadıyla aynı olduğunu fark eder. Bu fark edişin ardından, “çay fincanından dışarı fırlayan” bütün bir geçmiş, çağrışım yoluyla önce Marcel’in zihninde, ardından onun anlatıcı olarak kaleme aldığı satırlarda belirir (Proust, 2023: 46-49).⁷³

Romanın daha sonraki sayfalarında Marcel, dışarıdaki bir nesneyi gördüğünde, gördüğünün bilincinin nesneyle arasına girdiğini, etrafını maddesine doğrudan dokunmasını engelleyen ince bir manevi şeritle kuşattığını ifade eder (Proust, 2023: 81). Bu başlık altında örneklenecek romanlarda da Marcel’in nesneyle ilgili deneyimine benzer yaşantılar görülecektir. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nda başkışı, Mithat Bey ve arkadaşıyla beraber hastaneye gittiğinde operatörün odasına gider, koltuğa uzanır ve çevredeki eşyalar ona daha önce bu odadaki yaşamışlıklarını anımsatır. Bu bağlamda o; yedi yıllık hayatının çoğu zamanını bu odada geçirip havasında kendisini bulduğunu, üzerinde bulunduğu koltukta çok kez uzanıp dinlendiğini, iki sene önce küçük bir ameliyattan sonra yine bu koltukta uzandığını, o zaman yine aynı yerde duran yazı masasında operatörün deftere bir şeyler yazıp kendisiyle şakalaştığını ifade eder (Safa, 1999a: 90).

Matmazel Noraliya’nın Koltuğu’nda Ferit, dışarıda dolaşırken bir kunduracı dükkânının vitrininde gördüğü kadın iskarpinleri ona Selma’nın yeni pabucunu anımsatır. O, bu çağrışımla Selma’nın yanına gitmeyi aklına getirir. İlerleyen sayfalarda pansiyondaki odasında uyurken yüzünde gıdıklanmaya benzer acayip bir hisle uyanır. Bunun bir insan eli olduğunu tahmin eder, yataktan kalkıp ışığı yaktığında kapıdan dışarı çıkan birisinin ayağını görür. Anlatıcı, Ferit’in bilinci üzerinden, “Sanki bu ayak Selma’nındır. Hâlâ aynı his. Bütün bunlar bir yeni iskarpinin tesirleri mi?” sözlerini dile getirir (Safa, 2021: 90, 112-113). Görüldüğü üzere Ferit’in gördüğü iskarpinler, ilk olarak ona Selma’nın yeni aldığı ayakkabıları anımsatırken, sonraki süreçte Selma’nın yeni ayakkabıları, ona başka çağrışım imkânları sunacak denli hayatına tesir eder.

Yalnızız’da Meral’in ölümünün ardından Necile’nin yaşadığı eve giden Samim, Necile’yi ölü hâlde bulur. Bu evde onun ölüsünün karşısında Necile’yle ilk tanıştıkları

⁷³ Walter Benjamin, Proust’un yediği bu kekin kendisini geçmişe götürmesini örnekledikten sonra, Proust’un daha önceki zaman diliminde “yalnızca dikkatin buyruğundaki bir belleğin hazır tuttuklarının sınırları içerisinde kal”dığını Proust’un bunu, “mémorie volontaire, yani istenç ürünü bellek diye nitelendir”diğini dile getirir (Benjamin, 2017: 205).

zamanı ve anılarını hatırlar. Evdeki eşyalar, ona bu hatırlamada pekiştirici bir rol oynayarak yardımcı olur. İç monoloğunda tanışıklıklarının aşamalarını dile getirdikten sonra bu eve ilk gelişlerini, evle ve eşyalarla ilgili anımsadıklarını anlatır:

Sabaha doğru bu eve geldik. Ben ilk defa geliyordum buraya. Ve bu odaya, bu, bu. Divan yine bu köşede idi. (...) Her şeyin evvelden hazırlandığını anlıyordum. Divanın üstündeki yastıklar bile, o geceki vazifeleri için daha evvelden emir almışlardı. Evet, Necile, şu divan. Aramızda her şeyin orada nasıl başladığını hatırlıyor musun? Elektriği de sen söndürdün. Kapıyı da sen kilitledin... (Safa, 1999b: 436-437).

Devamında, kardeşi Besim’e telefon edip durumu anlattıktan sonra Necile’yi divana yatırmayı düşünür. Bu sırada zihninde beliren çağrışımı anlatıcı, “Ölüyü kucaklayıp iki üç adım kadar taşımak hayalinde, çeyrek asır evvel yine bu divanda onu kollarının arasına aldığı ilk temas anının hâtırasına çarparak iki zaman arasında sayısız jestlerinin her biri içinde Necile’yi mezar heykelleri gibi donduran soğuk, vahşî, soğuk ve sersemletici, vahşî ve tüyler ürpertici bir sertlik vardı...” sözleriyle dile getirir (Safa, 1999b: 438-439).

Çamlıca’daki Eniştemiz’de anlatıcı, eniştesinin çok kere, seyahatlerinden getirdiği denklere açıp onlara, içlerinde yer alan nesnelerin hatıralarını anlattığından söz eder (Hisar, 2012: 150). Hatıraların tanıdığı olan nesneler, bununla ilişkili olarak bünyelerinde birçok hatıranın bakiyesini barındırırlar. Burada görüldüğü üzere, öznenin hatıralarını çağrıştırmaya ve onda geçmişi uyandırma vazifesi de görürler.

Sokaktaki Adam’da alkollü bir mekânda yer alan Hasan, bir kaşığın parlak çukurunda kendisini seyredirken, daha önce panayırda gördüğü acayip şekilli aynaları hatırlar. Bununla birlikte, aynı panayırda hedefe isabet ettirince gözlerinde kırmızı ampuller yanan kolları istakoz kolları gibi kımıldayan, nişan talim pavyonundaki zenci hedef levhasını hatırlarına getirir. Arka arkaya beş atış yaptığını, her seferinde kırmızı ampullerin yandığını ve Arap’ın kollarının sallandığını dile getirir (İlhan, 2020: 142). Bu sıradaki çağrışım hâlini Hasan, “Kaşığın çukur aynasında, yüzüm değirmileşiyor. Dişlerim, hakiki canavar dişleri gibi uzuyorlar. Panayırda, yeniden üç el ateş ediyorum, Arap yeniden kırmızı ampullerini yakıyor, kollarını oynatıyor...” sözleriyle ifade eder (İlhan, 2020: 145).

Mahur Beste’de eski eşyalara düşkünlüğü üzerinde durulan Behçet Bey’in, eşyadan esas beklentisinin, “hülyasına bir çerçeve olmaları, ona bir firar kapısı açmaları” olduğu belirtilir. Onun hayatının; rastladığı eşyanın, insanların, işittiği bir fıkranın, anımsadığı

bir ismin telkiniyle başlayan seyahatlerle dolu olduğu ifade edilir (Tanpınar, 2016: 18). Eski ve antika eşyaların başka insanların hayatlarına tanıklık etmesi, dolayısıyla her eşyanın bir hikâyeye sahip olması Behçet Bey'in eşyaya yaklaşımını belirleyen unsurlardır. O, tesadüf ettiği eski eşyaların açtığı çağrışım kapılarıyla birçok rüya görerek kendi varlığını unutmayı, eşya sayesinde farklı bir atmosfere geçmeyi şiar ve yol edinir.

İlerleyen sayfalarca anlatıcı, Behçet Bey'in Mülkiye Mektebindeki öğrenciliği sırasındaki bir hatırasına yer verirken; Boğaz'da bir gece kayıkla Necip Paşaların yalısının önünden geçerken konaktan kayığın içine atılan, Behçet Bey'in bir türlü eğilip alamadığı kırmızı bir gülden söz eder. Devamında, Behçet Bey'in aradan geçen altmış yıla rağmen bu gülü hatırladıkça kendisini hâlâ üzgün ve biçare hissettiğini dile getirir. Söz konusu gecenin hatırası, Behçet Bey'de yıllar süren bir iç hayatın başlangıcı olur (Tanpınar, 2016: 19). Bu örnekte görüldüğü üzere nesnelerin fiziki varlıklarının yanı sıra bellekteki varlıkları da hatırlamaya bağlı olarak çağrışım aracı olabilirler.

Behçet Bey'in odasında bulunan ayna da kendisi için bir çağrışım nesnesidir. Anlatıcı, Necip Paşaların konağından kalan bu aynada Behçet Bey'in Târidil Hanımefendi'nin⁷⁴ güzel cariyelerini; onların boyunlarını, göğüslerini, saçlarını aradığını düşünür. Nitekim bu genç kızların hepsi bu aynaya bakarak giyinmiş, saçlarını düzeltmiş ve makyaj yapmışlardır. Devamında, Behçet Bey'in "donmuş zaman" olan bu aynanın karşısında büyülenmiş gibi durduğunu, aynanın içinden bütün bir mazi fişkılabileceği gibi bin türlü ihtimalle yüklü istikbalin de çıkabileceğini ifade eder (Tanpınar, 2016: 22-23).

Sahnenin Dışındakiler'de altı yıl aradan sonra çocukluğunun geçtiği mahalleye gelen Cemal, İhsan'ın eski İhsan olmadığını, gözlerinde eski sevinçli gülümsemenin bulunmadığını düşünür. Sakalı, eski pantolonu ve kolları sıvalı gömleğiyle kendisine, daha çok ona ilk marangozluk dersini veren İhsan'ı hatırlattığını belirtir. Cemal, daha önce tanıdığı İhsan'la karşılaştığı İhsan'ı aynı bulmamasına rağmen İhsan'ın kıyafetleri, ona eski İhsan'ı anımsatır. İlerleyen sayfalarda İhsan'la beraber kaldırımında yürüyen Cemal, bir bekçinin sopasının sesini duyar. Bu sesin birden kendisine Sabiha'yla kendisinin altı yıl önce ayrı ayrı yastıklarda uykularının içinde duydukları sesi anımsattığını ifade eder (Tanpınar, 2013a: 139, 226).

⁷⁴ Taridil Hanımefendi, söz konusu konağın hanımıdır.

Romanda Cemal, akrabası Behçet Bey'in hediye ettiği yıldız çerçeveli aynayı kırmayı aklından geçirir. Nitekim bu ayna kendisine aynanın asıl sahibi Talât Bey'in kötü talihini çağrıştırır. Eşi tarafından terk edilen ve bunun ardından ömrünü son derece mutsuz bir şekilde tamamlayan Talât Bey, Behçet Bey'in de Cemal'in de akrabasıdır. Ondan Behçet Bey'e, Behçet Bey'den de Cemal'e ulaşan bu ayna, Talât Bey'in talihsizliğinin de şahidi ve taşıyıcısıdır. Talât Bey'in yaşadıklarını çağrıştırması ve ona uğursuzluk getireceğine inanması, Cemal'i, "ona her baktıkça kendimi, bütün hayatıma tasarruf eden bir mâzinin bağlarıyla bağlanmış görüyorum." sözlerini sarf etmeye ve bu aynayı kırma düşüncesine yönlendirir (Tanpınar, 2013a: 277).

Huzur'da, gezintisi sırasında Çadırcılar'a uğrayan Mümtaz, burada eski eşyaların arasında rastladığı tahta çerçeveli iki fotoğraf üzerinden düşüncelere dalar. Fotoğraftaki kişileri kılık kıyafetleri üzerinden "Abdülhamit devrinden yahut birazdaha yakın zamanlardan kalma Rus patrikleri" olarak tahmin eden Mümtaz, patriklerin iyi silinmiş camların arkasından geçmiş zaman gözleriyle önlerine yayılmış eşyaya ve sokağın kalabalığına bakıyor gibi olduklarını, "belki de senelerden sonra gelmiş bu hayat uğultusundan, bu güneş ve ses tedavisinden memnun olduklarını" düşünür. Ardından, "Acaba fotoğrafçı, onları da benim vesika fotoğraflarımı çeken adam gibi itip kaktı mı?" sözlerini sarf eder. Fotoğraftaki kişilerin yüzlerinde ve bol elbiselerinin kıvrımlarında böyle bir zorlanışın izlerini arar.

Aynı sokakta eşyaları gözlemlemeyi sürdüren Mümtaz, karşılaştığı yatak ve yastıkların buraya düşmeleriyle bir faciayı teşkil ettiklerini düşünür; içinden, "Kaç türlü rüya ve kaç cins uyku vardı burada..." sözlerini geçirir. Buradaki eşyaların perişanlığıyla ilişkili olarak, eski medeniyetlerde ölenle eşyasının birlikte yakılması yahut gömülmesinin güzel bir âdet olduğunu aklından geçirir. Devamında, iki ay önce arkadaşına hediye ettiği kol düğmelerini ve on beş gün önce takside unuttuğu kitabı anımsayıp insanın ölmeden de eşyasını bırakabileceği düşüncesine varır (Tanpınar, 2013b: 59-60).

Gezintisini sürdüren Mümtaz, bir yaymacının önünde Behçet Bey'e tesadüf eder. Behçet Bey'in sedef bir yelpazeyi alıp tekrar yerine koymasının ardından anlatıcı; bu kadın eşyasının Behçet Bey'i "çok gerilere, kendisinin Behçet Beyefendi olduğu, bir kadını sevdiği, kıskandığı hatta onun ve sevgilisinin ölümlerine sebep olduğu yıllara

götür”düğünü, onun çoktan beri unuttuğu şeylerin kafasında birdenbire canlandığını düşünür (Tanpınar, 2013b: 62).

Bedesten’de bir camekânda eski ve kıymetli bir mücevhere rastlayan Mümtaz, bu mücevheri Nuran’ın boynunda hayal etmeye çalışır, fakat başarılı olamaz. Bu mücevhere sahip olma imkânının bulunmadığının ve Nuran’la tekrar bir araya gelmelerinin mümkün olmadığının bilincinde olan Mümtaz, karşısındaki mücevherin olağanüstü parıltısıyla Nuran’ın güzelliğini özdeşleştirir (Tanpınar, 2013b: 64).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde anlatı zamanından dört sene evvel antikacı dükkânından satın alıp Villa Saat’teki çalışma odasının penceresine taktırdığı eski parmaklıktan söz eden Hayri İrdal, bu parmaklığın yıldız benekli, lâle motifleri arasından doğrudan mazarına; yoksulluk içinde, fakat rüyalı ve ümitli geçen çocukluk günlerine bakar gibi olduğunu dile getirir. Çocukluğunda, çevredekilerin Seyit Lûtfullah’a vermesi için kendisine teslim ettikleri şeyleri yıkık medreseye götürdüğü zaman bu parmaklığın önünde durup, onu uzunca seyrettiğini ifade eder (Tanpınar, 2013c: 55). İrdal’ın satın aldığı bu parmaklık, çocukluk günlerinin, çevresinde geçtiği Kahvecibaşı Camii’nin mezarlığına aittir. O, antikacı dükkânında rastlayıp Villa Saat’in penceresine taktırdığı bu parmaklığa baktığında geçmişte kalan günleri ve bu günlerde kalan insanları anımsar.

Romanın sonraki kısımlarında, halasının evinde verilen ziyafette etrafı gözlemleyen Hayri İrdal, Ekrem Bey’in bir ara dikkatle karşıda bir yere baktığını fark eder. Sonra baktığı yerin bir buçuk ay evvel Nevzat Hanım’la oturup konuştuğu kanepede olduğunu anlar ve bunu “gülünç ve budala bir iş” olarak nitelendirir (Tanpınar, 2013c: 348). Romanın aynı zamanda anlatıcısı olan İrdal, burada söz konusu kanepenin Ekrem Bey’de neyi çağrıştırdığını yorumlasa da onun zihninden geçenleri aktarmaz.

Aydaki Kadın’da Selim’in, masasının çekmecesinde muhafaza ettiği baba evlerinin paslanmış anahtarlarına gözü iliştiğinde bütün bir geçmiş zamanı anımsadığı belirtilir. Bahçe kapısının büyük anahtarını alıp baba evlerine doğru giderken, cebinden çıkardığı anahtar, ona annesini ve annesinin sağlığında bu anahtarın evin birinci kat sofasında duvara dayalı konsolun üstündeki tepsinin üzerinde olduğunu hatırlatır (Tanpınar, 2009: 54).

Aylak Adam’da C., Güler ile aynı odada bulunup cinsel anlamda yaklaşacakken Güler, pencerenin açık olduğunu fark eder ve ondan kapamasını ister. Ayağa kalkıp

pencereyi kaparken C., sedire gelmeden önce hep kapıyı kilitleyen Ayşe’yi hatırlar ve perdeyi çeker. İlerleyen satırlarda bu kez Ayşe ile yakınlaşmaları sırasında Ayşe ayağa kalkıp pencereyi kaparken o, Güler’in “Pencere,” deyişini anımsar (Atılğan, 2016: 85, 119).

Romanın devamında yazlık sinemaya giden C., burada iskemlelerin arasında duran çocuk arabalarını görünce sıkıntıya girer. Anlatıcı, bu arabaların evliliğe karşı olan C.’ye “iki kişilik toplumda başlıca amacın bunu üç kişilik yapmak çabası olduğunu düşündür”ğini belirtir. Daha sonra bulunduğu gazonoda camın bir köşesindeki çatlağı anahtar deliğine benzeten C., bir yaz gecesinde uyandığında duyduğu somya gıcirtısını ve eğilip anahtar deliğinden baktığında gördüklerini anımsar (Atılğan, 2016: 118, 130).

İlerleyen sayfalarda karşıdan önündeki çocuk arabasını iterek bir kadının geldiğini gören C., artık kadınların çocuklarını kucakta taşımadığını düşünür ve bu, kendisine çocukluğunda tramvaydan indiklerinde teyzesinin kendisini kucağına almasını hatırlatır (Atılğan, 2016: 138).

*Anayurt Otel*i’nde gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odaya giren Zebercet, bu odada yer alan kalın çerçeveli resme (“Geniş, süslü bir sedire uzanmış, tüller içinde, iri kalçalı, iri memeli bir kadın; iki yanında ellerinde yelpaze yarı çıplak iki zenci kız”) baktığında daha önce dışının bu resim için “Çalımına bak şu sömürgeci kapatmasının” dediğini; babasının, bu resmi bit pazarından alıp bu odaya astığını ve kendisi öldüğünde bu odayı olur olmaz kimselere vermemesini öğütlediğini anımsar (Atılğan, 2015: 9-10).

Romanın sonraki sayfalarında, yatağına uzanan Zebercet, tavandan sarkan borunun ucundaki abajura bakarken, daha önce bir gün çalışan kadına bu abajurun tozunu aldırıldığını anımsar. Bu sırada kendisinin yatağın üzerine koydukları sandalyeyi tuttuğu, sandalyenin ayaklarının altına yorgan yırtılmasın diye dört bakır sahan koydukları, kadının sandalyede çorapsız iri ayaklarının parmakları üzerine kalkarak toz alma işini gerçekleştirdiği, yatağa inerken “oldu ağa” diyerek omzuna tutunduğu aklına gelir (Atılğan, 2015: 60).

Romanın sonlarında intihar etmeden önce 2 numaralı odadaki yıpranmış ve renkleri koyulaşmış tahtalara bakan Zebercet, bu tahtaların otele varış hikâyeleriyle ilgili birtakım düşüncelere dalar:

“Yıllar önce kimbilir nereden, nasıl getirip çakılmışlardı buraya. Bir dağda, ormanda tahtacı kadınlar biçmiştir. Erkeklerinin baltalarla, bıçkılarla devirdiği, budadığı, kabuklarını soyduğu, gölgede kurutulmuş kocaman çam kütüklerinden kimbilir hangi dağın, belki de Sabuncubeli ormanlarının bir boşluğunda, yazları, erkekler ormanda ya da keçi kılından dokunmuş çadırlarda esnerken, uyurken, keçilerin yayılmayı bırakıp koyu gölgelerde yattığı sıcak öğlesonlarında bile ağır şalvarları, işlemeli, sarılı kırmızılı karalı yün yelekleri, etekleriyle, başları pullu boncuklu ak yazmalarla sarılmış, ara sıra alınlarının terini silip “Gız Zeeeneep, su getir su!” diye bağırdıklarında çadırdan çıkan küçük bir kızın bir yanına eğilerek getirdiği testiden -ardıç tan ya da çamdan uzun keskilerle, bıçaklarla oyulmuş, içindeki serin suya oyulduğu ağacın kokusu sinmiş geniş ağızlı kulpsuz testiden- memelerinin gerdiği yeleklerine çenelerinden damlata damlata su içen yanık yüzlü tahtacı kadınların güneş vurdukça parlayan, kızgın, keskin bıçkılarla tekdüze bir uyumda usanmadan biçtikleri bu tahtalar katır sırtında, insan sırtında dağın eteğindeki yola taşınıp iri öküzler koşulu kağnılara yüklenmiş, ağır ağır, kağnılar gıcırdaya gıcırdaya, inişlerde boyunduruğun çökerttiği kalın boyunlarını dikleştiren öküzler yokuşlarda övendiyle sağrılarından dürtüle dürtüle kasabaya geti rilip Kurşunlu Han'daki kereste ambarlarına indirilmiş, sonraları Malik Ağa yeni konağını yaptırırken bunları pazarlıkla, arada gözdağı vererek ucuza kapatıp ya da yapı ustasına aldırıp buraya getirtmişti belki yüz yirmi beş yıl önce.” (Atılğan, 2015: 106-107).

Tutunamayanlar'da kitaplığının karşısına geçen Turgut, buradaki kitapların Selim'e özenerek alındığını ve çoğunu okumadığını düşünür. Bu sırada daha önce Selim'in bu kitaplar için dile getirdiği, “Hiç evden çıkmadan beş yıl sürekli okusan, belki biter bu kitaplar,” sözlerini anımsar. İçinde bir anda hepsini okuma isteği belirse de okuldaki günlerinde hırsıyla eline aldığı kitapların beş on sayfasını okuduktan sonra içinin bir balon gibi söndüğü, bir kitabı bırakıp ötekine saldırdığı, bu ümitsizce çırpınının bütün kitapların yüzüstü bırakılmasıyla sona erdiği aklına gelir (Atay, 2008: 26-27).

Romanın ilerleyen kısımlarında Selim'in annesi Müzeyyen Hanım'ın evini ziyaret eden Turgut'un gözü, bir koltuğun üzerindeki dantele takılır. Bu nesneyle ilgili bir hatıra

ve doğrudan bir çağrışım bulunmasa da Turgut, dantele bakarak Selim’le her gün birlikte yaşadıkları seneleri düşünür; içinden Selim’le konuşur: “Nasıl bu duruma geldik Selim? Bir arada olmanın kaçınılmazlığından başka bir neden yok muydu bizi yaklaştıran? Aramızdaki boşluğu nasıl doldurmalıyım? Sen olmadan seni nasıl öğrenmeliyim?...” Devamında Selim’in yazı masasının gözlerinden ondan kalan evrakları toplayıp yatağın manzaralı yastıklarından birine yaslanır ve önündeki kâğıtları karıştırmaya başlar. Bu sırada Selim’in “yatak varken masada okumak da ne oluyor” demesini anımsar (Atay, 2008: 89-91).

Selim’in evinde düşüncelere dalan Turgut, “otomobil işini yapan muhasebeci”yi düşünürken onunla ilgili bir haberin gazeteye yansıdığını hatırlar ve gazete dolayısıyla aklına evde gazete okuyan eşi Nermin gelir. Evde eşinin kendisini beklediğini gerekçe göstererek misafirlikten ayrılır (Atay, 2008: 92).

Tehlikeli Oyunlar’da Hikmet’in evinde çevresindeki eşyaya dikkatle bakan Hüsametdin Bey, bu eşyalar üzerinden Mütercim Arif’in eşya ve insan münasebeti hakkındaki fikirlerini⁷⁵ hatırlar, bunlar üzerine düşünür; Mütercim Arif’in eşya üzerine fikirlerini zihninden geçirdikten sonra ona hak verir (Atay, 2018: 293-295).

Tuhaf Bir Kadın’da evindeki eşyaların bir kısmını satan Nermin, birçok hatırayı bünyesinde saklayan piyanoyu satmaya kıyamaz. Onun bilincini aktaran anlatıcı, piyanonun Nermin’in yaşamında ayrı ve tılsımlı bir yeri olduğunu belirtir. Bu piyanonun Nermin’de uyandırdığı çağrışımları anlatıcı, şöyle aktarır:

“Geçmişin de Bayan Nermin’in de parçalanışını simgeleyen, bir ulusun hatalarını, bir ailenin suçlarını gösteren bir yontuydu o. Küçüklüğünü: En zor geçindikleri dönemlerde bile anasının dışından tırnağından artırdıklarıyla o günün ünlü bir Beyaz Rus’undan kızına piyano dersi aldırışını, kabul günlerinde ‘Hadi biraz Chopin’den çalsana’ diye onu ortaya sürüşünü, bu beyaz Rus mösyöye âşık oluşunu, onunla öpüşüşünü, öyle bir günde anasının banyodan çırlıçıplak fırlayıp, ayıp yerlerini bile örtmeden ‘gösteririm şimdi size Tatar gelinin çalgısını’ diye, adamı kovalayışını,

⁷⁵ Mütercim Arif, insan mevcudiyetinin eşyaya ihtiyacının olmadığını, fakat eşyanın yokluğunda insanın mevcudiyetinin de tehlikeye girdiğini düşünür. Ona göre, sevilen biri insanın yokluğuna tahammül, ancak eşya ile o insan arasında kurulacak ilişkiyle mümkündür (Atay, 2018: 293).

ardından fırlattığı bir kalıp beyaz sabunla Rus'un kalın enseli, sarı saçlı, dolikosefalini tam tepeden yardığını, dönüp kızını pataklayışını, yıllarca 'Hem de bir gâvurla! Hem de bir gâvurla!' diye dövünüşünü, bu olayı da babasından saklayışını böylece otoriteyi kimseyle paylaşmadığını bir bir anımsadı” (Erbil, 2023: 137-138).

*Fikrimin İnce Gülü'*nde Bayram, sevdiği kadın Kezban'a hediye etmek üzere renkli ve gül desenli bir eşarp satın alır. Bu eşarp ona Kezban'ın başını ilk kez Temizel'in kapısından uzattığı zamanki hâlini hatırlatır (Ağaoğlu, 2021: 234-235). Hediye olarak aldığı bu eşarp, Kezban'ın hatırlanan zamandaki eşarbyla aynı renkte olmasıyla Bayram'a geçmiş bir hatırayı anımsatır.

Romanın devamında, aracıyla memleketi Ballıhisar'a yaklaşan Bayram, Diesel bir kamyon görür ve bu kamyon ona sınırdan geçtiğinde bir müddet aynı yolda seyir ettiği, üzerinde Güldenhouse yazılı kamyonu hatırlatır. Bunun tesiriyle huzuru bozulan Bayram'ın ruh hâlini anlatıcı, “Bayram haykırıyazdı. Güldenhouse! Her şey hortluyor sanki. Her şey, Bayram'ın çoktan tasarlanmış tören heyecanına korku ekliyor. Ürmeyi. Şaşmayı. Sıraya koymaya, düzenini kurmaya onca zaman harcadığı her şeyi bir anda alabora etmeyi. Karıştırmayı. Bozmayı. Yolboyu üstesinden geldiği, yana atmayı becerdiği ne varsa, hepsini toparlayıp çoğaltarak önüne yığmayı. Üste, hep en üste çıkarmayı başardığı; nerdeyse gerçek, nerdeyse elle tutulabilir olan bütün düşlerini örtmeyi, bulandırmayı... Güldenhouse!” cümleleriyle anlatır. Diesel kamyon yanından geçtikten sonra bu kez Bayram, “Uf bee! Hokkabazın arabası sandım. Kendimi cehennemde o ibne suratlıyla yanyana düşmüşüm sandım!” sözlerini dile getirir (Ağaoğlu, 2021: 283-284).

İlerleyen satırlarda mola veren Bayram, bir sürü çobanıyla karşılaşır. Çoban, Bayram'ın sırtını dayadığı “güneş rengi oto”ya bakarken, bu araç onu birtakım düşünce ve çağrışımlara sevk eder. İlk olarak bu aracın boyasının neyden yapıldığını, aracı kaç kişinin kurup çattığını, fiyatını, onun kaç yıl dayanacağını düşünür. Ardından kendisi on-on iki yaşlarındayken Hacı Ömer'in çeşmeyi yaptırmaya kara bir otomobille geldiğini, o güne dek minibüs ve pikap görse de böyle bir otomobili ilk kez Hacı Ömer'de gördüğünü anımsar. Bu hatırasında kendisi aracın fiyatını merak eder, ancak Hacı Ömer onu tersleyerek ayağına taş savurur. Hacı Ömer, tuğlacı ustasıyla taş seçmeye gittiğinde ise

aracın demir gibi sert tekerleklerini yoklamak amacıyla çakısıyla tekeri yoklar ve patlatır (Ağaoğlu, 2021: 288).

Bir Düğün Gecesi'nde Tezel, yeğeni Ayşen'in düğününe gitmek için bindiği otobüste, muavinin kolonya dağıtmasının ardından içinde bulunduğu otobüsü, mutfağında durmadan kapuska pişen bir eve benzetir; bu ilişkiyle burnuna Küçükkesat'taki evlerinin kokusu gelir. Ardından "Aman, tıka burnunu. Bir de eski, iyice eski kokulara dönersek işimiz var!" diyerek kendisini kontrol eder (Ağaoğlu, 2020b: 31).

Hayır'da Aysel, annesinden kendisine kalan, üstüne gonca gül işlenmiş ipek çorabı giyerken bu çorap, onu birtakım düşüncelere sevk eder: "Babam anneme daha ta Cumhuriyet öncesi, Osmanlı başkentinden kimbilir ne heveslerle almıştır bu çorapları? Besbelli annem, yatak odasına kapandıklarında da, özel bir defile için bile giymemiş bunu; babamın özlemi içinde kalmış..." (Ağaoğlu, 2020c: 52-53).

Bir başka seferinde Aysel, eteğini giydikten, blüzü ve ceketini sırtına geçirdikten sonra aynanın karşısına geçtiğinde kendisinden pek hoşnut olmaz. Bu kıyafetleri daha önceki giyişlerini anımsar, onların bir zamanlar üzerinde ne kadar hoş durduğunu düşünür. Bu blüzün eskiden cankurtaranı olduğunu, her şeyin içine yaraştığını aklından geçirir; artık yakası çarpık, önünde bir türlü çıkmayan meyve lekesi bulunan bu kıyafeti beğenmez. Blüzün çarpık yakasını ve meyve lekesini bir eşarpıla örtmeyi dener, bu kez bu eşarp, o gün bağladığı için başkent bulvar pastanelerinden birinde Ayşen'le buluşmaya gittiği günü hatırlatır. Söz konusu gündeki hâlini analiz eden Aysel, o zamanlar kırk beden giydiğini ve ayak bileklerinde henüz en ufak bir şişme bile olmadığını düşünür. Bununla birlikte o günün sabahında düşündüklerini ve yaşadıklarını aklına getirir. Bir yandan Ömer'e takılırken, diğer yandan ilerlemiş yaşına rağmen aynadaki genç ve canlı görünümüne baktığını; üzerine, bir yün hırkanın içine beyaz blüz giydiğini, altına etek ve mokasenlerini giydiğini, "pek çok pastel rengin birbiriyle müthiş uyumlu bir kaynaşma içinde durduğu güzelim eşarabı" da yakasının altından gelişigüzel geçirdiğini anımsar. Artık eşarabın renklerinde eski tazeliğin bulunmadığını, kumaşın da yorgun olduğunu fark eder; eşarabın duruşunu beğenmeyip çözer, "öyle mi bağlasam, şöyle mi?" diye düşünür, bu kararsızlıkların o güzel bahar sabahı başladığını düşünür (Ağaoğlu, 2020c: 61-62, 64-66).

Romanın devam eden kısımlarında, rugan ayakkabılarını deneyen Aysel, bu ayakkabılarla Ömer’le Ayşen’in, kendisinden başka çağrılısı bulunmayan nikahına katıldığını; bu nikahtan bir hafta önce Ömer’le çıktığı akşam yemeğinde de yine bu rugan ayakkabıları giydiğini anımsar (Ağaoğlu, 2020c: 89-90). Ardından, ayağını sıkkan bu ayakkabıları giymekten vazgeçer.

İlerleyen sayfalarda kitabının arasında unutulmuş bir frezya çiçeğine tesadüf eden Aysel, “edinilmiş alışkanlıklar gibi, incelikler de her zaman pusuda bekler; kendilerini gösterebileceği aralıklar kollar, yoksa yaratır.” diye düşünür. Bu çiçek ona yurt dışındaki ödül töreninden sonra otele döndüğünde odasında rastladığı büyükçe bir ak frezya buketini anımsatır. Üzerinde, “Kutlarım. Sevgiler.” yazan frezya buketi, eşi Ömer’dendir (Ağaoğlu, 2020c: 104).

Aysel’den haber alamayıp onun evine giden bir yazar arkadaşı, eve girip eşyalar arasında adımlarken pencerenin önüne geldiğinde camı ancak yarıya kadar örten tığ işi eprilmiş bir perdeye dikkat eder. Zihninde, Aysel’in daha önce bu perde için dile getirdiği, “Annem, sen bu eski eliş şeyleri seviyorsun, diye vermişti. Kimbilir hangi gençliğinden artakalan...” açıklaması belirir. Aysel’in evinde gördüğü bu nesne, ona daha öncesinde Aysel’le aralarında geçen diyalogu çağırıştırır. Devamında divanda rastladığı yastıklar, bu yastıkları Aysel’in kendisinin arkasına koymasını ve koyarken dile getirdiği “Otur cancağızım, rahat et. Kahve içer miyiz? Tazedir. Şimdi kaydattım. Anlatsana, yeni romanın nasıl gidiyor?” sözlerini çağırıştırır. Sobanın üzerinde rastladığı yakılmış elma kabukları ve onların kokusu da yine kendisine Aysel’le bir anısını anımsatır. Yakılmış elma kokusunu içine çeken Aysel, ona kendisinin de denemesini, ocağının üstünde ara sıra kabuk yakmasını tembihler, “İnsan, bu betonlar arasında bile elma bahçelerine dolaşıyormuş gibi oluyor. Elmaların çiçek açtığı mevsimi düşleyebiliyorum.” sözlerini dile getirir (Ağaoğlu, 2020c: 251-254).

Destan Gönüller’de romanın henüz başlarında evde eski konsolun gümüş sırlı aynasının karşısına geçen Yusuf, aynanın eskiliği üzerinden antika eşyalara ilgisi olan Meliha’yı anımsar. Arkadaşının bu eski konsolu ve konsolun aynasını görmediğini, görseydi “meraklısı olduğu fitili yanmayan lamba şişeleri gibi buna da bayıl”acağını düşünür. Daha sonra, evlerindeki çini sobanın yandığından söz eder; bu soba ona, evlerine

daha önce gelen Meliha'nın çinileri uzunca inceleyip “Kenarı kırılmış bu çininin.” demesini hatırlatır (İleri, 2009: 10, 14).

Romanın sonraki kısımlarında Meliha'yı ziyareti sırasında onun parmağında yer alan -eski eşi- Turgut'un hediyesi tektaş elmas yüzüğe dikkat eden Yusuf, sonraki zamanlarda yolda yürürken kaldırım taşlarında gördüğü cam kırıklarını elmasa benzetir ve bu benzetmeyle Meliha'nın parmağındaki elmas yüzüğü anımsar, “Cam kırıkları, ısıll ısıll, elmas yağmuruna uğramış sokaklar.” diye düşünür (İleri, 2009: 84-85).

İlerleyen sayfalarda vapur iskelesinde karşılaştığı ihtiyar bir köylü ve torunundan söz eden Yusuf, ihtiyar köylünün, torununa oyuncak ördek almasına şahit olur. Küçük kız çocuğunun bu ördeğe dair sevinci, onu birtakım düşüncelere sevk eder; “O küçük kızın ördekten duyduğu sevinç. Bir şeyler öğretmeliydi bana sevinç. Oyuncak ördekler bile sevindiriyor çocukları.” sözlerini sarf eder. Devamında, bu ördek üzerinden kız çocuğunun “yarına uzanan başka özlemleri”ni ve “oyuncak ördekle yetinemeyecek yılları”nı; ileride, oyuncak ördeğin bir elbiseye, bir ipek eşarba dönüşeceğini; onun yeni özlemlerini giderecek nesnelere kavuşamayacağını düşünür (İleri, 2009: 166-167).

Romanda Meliha'yı antika eşyalara ilgisiyle öne çıkaran Yusuf, ikisinin nesne karşısındaki algılarının farklılığından söz ederken, Meliha'nın ona rakı ve votka ikram ederken kullandığı eski kadehlerin ağızlarındaki ince kırıkların, kendisini onların geçmişleri hakkında birtakım düşüncelere sevk ettiğini; onlara bakarken eski sahiplerinin elinden çıkıp bitpazarlarına düşmelerinin hikâyesini düşündüğünü belirtir (İleri, 2009: 168-169).

Her Gece Bodrum'da tatil için Bodrum'a gelen Cem, burada karşılaştığı Kirke adındaki tekneyi ancak zenginlerin sahip olabileceği bir nesne olduğu için olumsuz duygularla algılar ve onu çirkin olarak nitelendirir. Söz konusu tekne, arka planında yatan yaşantı bakımından onu birtakım düşüncelere sevk eder. Anlatıcı, onun düşüncelerini, “Kaç milyonluk bir tekneydi Kirke? İşte ardında yüzde yüz fabrikalar, uçsuz bucaksız ekili topraklar, eğitilmiş kurt köpekleri, banka kasaları, çalıştırılan işçiler, ojeli tırnaklar, iş ortakları, sahibi belirsiz şirketler vardı.” sözleriyle aktarır (İleri, 2014a: 15). Paylaşılmayan zenginliği dünyanın en büyük kötülüğü olarak gören Cem, bu teknenin çağrıştırdığı düşüncelerde teknenin sahiplerinin muhtemel yaşantısını olumsuzlayarak anar.

Romanın daha sonraki kısımlarında, Bodrum’da tatil için bulunan bir başka kişi Emine, buradaki gezintisi sırasında bisiklet kornası sesleri duyar. Bu sesler ona çocukluğunun geçtiği ve belleğinde iyi izlenimlerle saklı duran Büyükkada’daki köşkün, guguklu saatini çağırıştırır. Onun bilinci üzerinden anlatıcı, Emine’nin köşkte en çok bu saati sevdiğini, saat başlarında guguk kuşunun çıkıp ötmeden geri içeriye girdiğini, muhtemelen bozuk olduğunu, saatin tahtadan kozalaklarını Emine’nin çektiğini, bunun onun işi olduğunu aktarır. İlerleyen sayfalarda arkadaş grubuyla (Kerem, Katherine, Cem, Murat, Tarık, Ahmet) gittiği lokantada yer alan laternanın üzerindeki kabartma kadın resmi, -sebebi belirtilmeksizin- Emine’ye bir arkadaşının Hamburg’dan kendisine gönderdiği kartpostalı hatırlatır (İleri, 2014a: 128, 145).

Sonraki sayfalarda ise bu eski ve bozuk laterna, Tarık’ta daha farklı düşünceler uyandırır. Anlatıcı, onun düşüncelerini, “Tabî, eskiden biri kolu döndürür döndürmez çalardı laterna, hoş parçalar çalardı. Çocuklar el çırparak ardından koşmuşlardı; evlerin önünde durur, güzel resmiyle övünerek çınlardı; başka sokaklardan koşarak çocuklar gelirdi. Çoktan yaşlanmıştı o çocuklar, çoktan ölmüşlerdi. Baktı ona Tarık: Kaskatıydı, cansızdı, kaba saba bir çalgı kutusuydu, kantolar çalmıştı bir zamanlar.” sözleriyle aktarır (İleri, 2014a: 153). Gittikleri mekânda karşılaştığı bu laterna, Tarık’ı onun muhtemel geçmişi hakkında birtakım düşüncelere sevk eder.

Ölüm İlişkileri’nin henüz başında Belkıs, bulaşık yıkarken önündeki on iki kişilik bardak takımına baktığında eski eşi Doğan’ın annesinin bu takımı çok beğenmiş görünerek iyi günlerde kullanmalarını söylediğini, kenarları dantelalı mendiliyle gözyaşlarını sildiğini anımsar. İlerleyen kısımlarda Doğan’la evliliğiyle ilgili hatıraları anımsaması sürünce aklından geçenleri anlatıcı, “Nerden hatırlıyordu bu güz günü, bu sabah vakti; bardaklar, bardakların yüzünden.” sözleriyle aktarır (İleri, 1980: 8, 36).

Cehennem Kraliçesi’nde Şadiye, gezintisi sırasında bir dükkânda siyah-beyaz yeni bir tabak çanak takımı gördüğünde bir zamanlar kendi evlerinde böyle görkemli bir takımın (“siyah-beyaz tabaklar, çanaklar, çorbalıklar, çorbalıkların siyah gülden tutacakları”) bulunduğunu anımsar. O, Rifat’la evleneceğini açıkladığında kendisine bu eşyalardan hiçbirisinin sahibi olamayacağı söylenir (İleri, 2014b: 261).

Romanın sonraki kısımlarında yine Şadiye, geçen sonbahar Belkıs’ın kendisine armağan ettiği Bodrum resmindeki yel değirmenlerine ve sapsarı gökyüzüne baktığında

hep Rifat'ı, Rifat'la beraber Bülbülün'ü (Rifat'ın Bodrum'da kimsesiz bıraktığı eşcinsel) hatırladığını; Rifat'ın da bu resimdeki yel değirmenlerine baktığında çocukluğunu anımsadığını düşünür (İleri, 2014b: 268, 282).

Bir başka seferinde kitabının arasında üçgen katlanmış bir peçete bulan Şadiye, bunun vefat etmiş arkadaşı Mehmet'in Bodrum'da bir çocuk için yapmış olduğu peçete-uçak olduğunu kavrar ve Mehmet'le geçirdikleri o günü anımsar. Meyhanede bulundukları sırada Mehmet, küçük çocuğa peçetelerden oyuncak uçaklar yapar. Oyuncaklara dayanamayan Şadiye, bunlardan birini saklar. Bu peçete üzerinden Şadiye, intihar ederek yaşamını yitiren Mehmet'in ölümünün kendisinde bıraktığı hüznü yeniden yaşar (İleri, 2014b: 224, 296).

Bir Akşam Alacası'nda Emre ve arkadaşları eski bir yalıya antika eşya satın almaya gittiklerinde misafirlerinin aynanın önünde durakladığını gören Rabia Hanım, bu aynanın satılık olmadığını belirttikten sonra, "Efendi babamın ona bakarak fesini düzelttiğini unutamam." sözlerini sarf eder (İleri, 2010: 250). Söz konusu ayna, Rabia Hanım'da babasının hatıralarını saklayan bir kıymet taşır.

Çocukluğun Soğuk Geceleri'nde başkışı, ona 'soğuk' geçen çocukluğunu hatırlatan şeylerden kaçmak istediğini ifade eder:

"Pazar günleri... Şimdilerde... Sokak aralarından geçerken... Gözüme pijamalı aile babaları ilişirse, kışın, yağmurlu gri günlerde tüten soba bacalarına ilişirse gözlerim... Evlerin pencere camları buharlaşmışsa... Odaların içine asılmış çamaşır görürsem... Bulutlar ıslak kiremitlere yakınsa, yağmur çiseliyorsa, radyolardan naklen futbol maçları yayımlanıyorsa, tartışan insanların sesleri sokaklara dek yansiyorsa, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek..... isterim hep." (Özlü, 2021: 16).

Otobiyografik izler barındıran romanın isimsiz başkışısı; karşılaştığı pijama, soba bacası, çamaşır ve radyo gibi nesnelerin kendisine, hatırlamak istemediği kasvetli geçmişini anımsattığından onlara tesadüf ettiğinde gitmek ve kaçmak istediğini dile getirir. Bu nesnelerden kaçmak, bir bakıma -onların çağrıştırdığı- geçmişten kaçmak demektir.

Loş Ayna'da Sahir, aynada yüzüne bakarken, karşısındaki ayna ona Mahide'nin yatak odasındaki büyük aynayı ve Mahide'nin yatağa yüzükoyun yatışını anımsatır.

Nesneler, özneye birebir aynısı olmasa dahi tür bakımından eş diğer nesneleri anımsatır. Burada Sahir'in, evindeki aynaya bakarken Mahide'nin evindeki aynayı ve orada geçirdiği vakti hatırlaması bununla ilişkilidir. Diğer taraftan Sahir, ölümünün ertesinde Mahide'nin evine gittiğinde oradaki aynaya baktığında bir gece önce bu aynadan Mahide'ye baktığını anımsar (Bener, 2016a: 126, 136).

Böcek romanında Recai Bey, odasında vakit geçirirken elektrik sobasının kırmızı ışığı, ona çocukluk günlerini çağırıştırır. Bu soba vasıtasıyla o; çocukluğunda kardeşinin ölümüne sebep olan yangını travmatik bir şekilde anımsar. Anlatıcı, bu çağrışım zincirini Recai Bey'in bilinci üzerinden, "Tepeleme kızıl ateş dolu bir mangal... Kalça çıkığı yüzünden, yürürken iki yanına sallanarak yürüyen bir güzel çocuk ve alevler içinde, çılgın seslerle miyavlayarak pencereye tırmanmaya çalışan bir kedi..." sözleriyle dile getirir (Bener, 2016b: 114).

Köleler ve Tutkular'da müzik setine Missa Solomnis'in kasetini yerleştiren Gülin, ölen kedisi için "Duyuyor mu acaba Desdemona? Bunu çaldığımda, müzik setinin karşısına geçer, halının üstüne kıvrılır yatar, kuyruğunu yavaş yavaş sallayarak tempo tutardı." sözlerini sarf eder (Bener, 2019:546). Müzik setinde çalan şarkı, Gülin'e ölen kedisi Desdemona'nın anısını çağırıştırır.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Cevdet Bey, daha önce yaşadıkları mahalleye Zeynep Hanım Teyze'yi ziyarete gider. Bu evin bahçe kapısında kapıya bağlı eski bir çingirak vardır. Eve girerken ve çıkarken çınlayan bu çingirak, Cevdet Bey'e çocukluğunu hatırlatır. Sonrasında Cevdet Bey, kendisine çocukluk yaşantısını çağırştıran bu çingiraktan Nişantaş'taki evinin bahçe kapısına da taktırır. Romanın birçok sayfasında, eve geliş gidişlerde bu çingirak çok kez anılır (Pamuk, 2020a: 34-36, 168, 195, 239, 245, 287, 292).

Cevdet Bey'in ölümünün hemen ardından onun naaşının bulunduğu eve gelen Mebrure Hanım, merdivenlerin eşiğinde ağlamaya başlar. Kadının yanına giden Refik, Mebrure Hanım'ın oradaki bir dolabın üzerinde ya da içinde duran bir şeyi işaret ettiğini, onun için değeri ve anısı olan bu şeyden güç aldığını fark eder. İşaret edilen nesnenin, oradaki vazo, tabak veya bardaklardan biri olduğunu tahmin eder (Pamuk, 2020a: 196). Cevdet Bey'in ölümüne üzülen Mebrure Hanım, onun evine geldiğinde Cevdet Bey'in

yaşantısına tanıklık eden ve hatırasını yaşatan bir nesneye rastlayınca, duyduğu üzüntü daha da artar ve acısı dayanılmaz hâle gelir.

Romanın ilerleyen sayfalarında Refik, eşi Perihan'ın, eline aldığı bir gömleğin kopuk düğmesini dikmeye başladığını görünce, bu kopuk düğme için sabah tartıştıklarını anımsar. Eşinin bir tartışmaya yol açan bu düğmeyi hâlâ dikmemiş olduğunu, gömleği eline yeni aldığını düşünür. Daha sonraki kısımlarda Nermin'in kendisinden yeşil iplik istemesi üzerine Perihan, dikiş kutusu olarak kullandığı eski ilkokul çantasını açar ve ipliği Nermin'e verir. Anlatıcı, bu eski çantanın Perihan'a küçüklüğünü hatırlattığını dile getirir (Pamuk, 2020a: 241, 337).

Milletvekili Muhtar Bey, buzdolabını açtığı anda gördüğü bir tabak, onu hüzünlendirir. Eşinin, vefat etmesinden üç ay önce aldığı bu tabak yüzünden tartışmalarını hatırlar. O; koltuk, salon eşyası, kıyafet gibi daha mühim şeylere masraf edilmesi gerekliliğini savunduğundan eşine, bu tabağa para harcadığı için kızar. Bu çağrışımla geçmişte eşine boş yere kızdığının farkındalığıyla, “Ah, ah, hayat, ölüm, her şey boş ve saçma.” diye söylenir (Pamuk, 2020a: 379).

Refik'in arkadaşlarından Muhittin, Cevdet Beylerin evinde gezinirken -vaka zamanında ölmüş olan- Cevdet Bey'in odasına girer, Cevdet Bey'in yatağına bakarken burada yıllarca Cevdet Bey'in yattığını düşünür, “Cevdet Bey, Cevdet Bey!” diye mırıldanır, “bir bayram neşesi duyar gibi ol”ur, sanki Cevdet Bey'in yaşadığı vakitlerdeki gibi kapılar açılıp kapanmakta, birçok misafir gelmekte-gitmekte, herkes konuşmakta ve gülmektedir (Pamuk, 2020a: 471). Sevilen insanların kaybının ardından onların eşyaları, sahiplerinin anılarını yaşattığından geriye kalanları -burada görüldüğü gibi- birtakım düşünce ve hayallere sevk edebilmektedir.

Sessiz Ev'de Fatma Hanım, dolabında sakladığı boş mücevher kutusunu hem açmadan koklar hem de açtıktan sonra içini koklar ve bu kokuyla çocukluğunu hatırlar (Pamuk, 2020b: 122-123). Hatırladığı kesit, on dört yaşındaki mutlu günlerini kapsayan zaman dilimidir. Kokunun çağrışımla gittiği bu günler, Fatma Hanım'ın arkadaşlarıyla güzel anılar biriktirdiği, babasıyla hoş vakitler geçirdiği zamanlardır.

Masumiyet Müzesi'nde Kemal, yolda yürürken bir vitrinde sarı bir sürahi görür ve satın alır. Satın aldığı bu sürahinin evlerindeki sofrada yirmiye yakın yıl durduğunu belirtip sürahinin kulpunu her tutuşunda akşam yemeklerinde hayatın, kendisini içine

ittiği ve annesinin sessizlikle yarı azarlayıcı yarı kederli bakışlarıyla yüzüne vurduğu mutsuzluğunun başlangıç günlerini hatırladığını dile getirir (Pamuk, 2019b: 25).

Masumiyet Müzesi için bir koleksiyoncudan İstanbul Hilton Oteli’ni gösteren kartpostallar aldığını belirten Kemal, onlardan birine dokunduğunda Sibel’le nişan gecesini ve çocukluğunu hatırladığını; kendisi on yaşındayken anne ve babasının otelin bütün İstanbul sosyetesinin katıldığı açılışına gittiklerini, sonraki senelerde de pencerelerinden görülen bu mekâna her fırsatta uğramayı alışkanlık hâline getirdiklerini; pazar akşamları hamburger yemek için bütün aile oraya gittiklerini; o yıllarda pek çok Batılı yeniliğin önce orada denendiğini; annesinin çok sevdiği bir tayyörü lekелendiğinde bu otelin kuru temizlemesine yollattığını ve lobideki pastanede arkadaşlarıyla çay içmeyi sevdiğini; pek çok akraba ve arkadaşının düğününün de otelin alt katındaki büyük balo salonunda yapıldığını dile getirir (Pamuk, 2019b: 100).

Sibel’le nişanlanmasının ardından Kemal, Merhamet Apartmanı’ndaki dairede günlerce Füsün’u bekler; ancak Füsün gelmez. Kemal’in kurduğu hayallere hatıralar eşlik eder. Füsün’un ilk buluşmalarında çay içtiği fincan ve dairede yürürken amaçsızca eline aldığı eski vazo Kemal’e Füsün’u hatırlatır. Yine buluştukları günlerde Füsün’a ikram ettiği “cevizli, kuş üzümlü ayçöreği”ni ısırarak ağzına almak, onun, bu çöreği birlikte yerken gülüşerek konuştukları şeyleri hatırlatması Kemal’i neşelendirir. Annesinin dolaplarından birinde bulduğu eski bir el aynası, Füsün’un bu aynayı mikrofon gibi eline alıp şarkıcı gibi oynayışını; oyuncak Ankara Ekspresi, Füsün’un çocukluğunda annesiyle kendilerine gelmesini ve onunla çocuk gibi oynamasını; bir başka oyuncak uzay tabancası, beraber oynarken her tetiklemeden sonra tabancanın kaybolan pervanesini gülüşerek arayışlarını; şekerlik, Füsün’un onu eline alıp kendisine “Sibel Hanım’dan önce beni tanımış olmak ister miydin?” diye soruşunu; sehpa, ilk yakınlaşmalarını ve bu yakınlaşmada Füsün’un, saatini dikkatle sehpanın üzerine koymasını anımsatır. Yatağında yattıkça, çevresindeki bütün eşyalar ona hayal kurdurur ve birlikte yaşadıkları anları hatırlatır. Devamında küllükte yer alan Füsün’un içtiği sigaranın izmaritini, yüzünün çeşitli yerlerine değdirir ve bu sıradaki duygu ve düşüncelerini, “Gözümün önünde mutluluk vaat eden uzak kıtalar, cennetten çıkma sahneler, annemin çocukken bana gösterdiği şefkatten kalma hatıralar, Teşvikiye Camii’ne Fatma Hanım’ın kucağında gidişim canlandı.” sözleriyle anlatır (Pamuk, 2019b: 141, 149-150).

Füsün'un yokluğunda onsuzlukla mücadeleye etmeye çabalayan Kemal, babaannesinin, dedesinin ölümün ertesinde acıya dayanabilmek için yatağını ve odasını değiştirdiğini hatırlar ve kendisi de yatağından, odasından ve “çok özel bir eskimişlik ve mutlu aşk kokusuyla kokan ve her biri kendi kendine çıtırdayan eşyalardan” kurtulması gerektiğini düşünür; ancak bunu gerçekleştirecek gücü kendisinde bulamaz. Eline geçirdiği “mutluluk anlarıyla pırıl pırıl ışıldayan hayaletimsi” eşyalar; ceviz kıracağı, Füsün'un elinin kokusunu taşıyan balerinli eski saat, ona anbean Füsün'la yaşadıklarını anımsatır ve Füsün'suz bir düşüncesinin olmasına müsaade etmez (Pamuk, 2019b: 150-151).

İlerleyen sayfalarda Kemal, sevdiği kadın Füsün'la geçmişini bildiği Turgay'la, yürüttükleri ticaret münasebetiyle buluşur. Söz konusu buluşmada balık lokantasına gitmek üzere Turgay'ın Mustang marka arabasına binerler. Kemal, arabaya girer girmez bu koltuklarda Füsün'la Turgay'ın yakınlaşmalarını aklından geçirip bu yakınlaşmaların ibrelere ve aynaya nasıl yansıdığını hayal eder (Pamuk, 2019b: 162).

Merhamet Apartmanı'ndaki dairede Füsün'la ilişkili nesneleri Kemal, başlangıçta “ilaçlarına bakan bir hasta gibi” algılar. Bir yandan acısını dindirmek için bu nesnelere ihtiyaç duyarken diğer taraftan acısı dinince hastalığını anımsattıkları için bu eşyalardan ve evden kaçmak ister. Buradaki daireye gelen Kemal, bazen “çay fincanı, unutulmuş bir toka, cetvel, tarak, silgi, tükenmez kalem” gibi kendisine onunla yan yana oturmanın zevklerini hatırlatan eşyalara yönelir; bazen de annesinin işe yaramaz diye buraya attığı eşyalar arasından Füsün'un dokunduğu, oynadığı, elinin kokusunun sindiği nesneleri bulup onlarla ilgili hatıraları gözünün önünden geçirir (Pamuk, 2019b: 170).

Arkadaşı Zaim'in hep beraber Uludağ'a tatile gitme teklifiyle Kemal, çocukluk ve gençlik senelerinde ailece gittikleri Uludağ'daki kayak tatillerini anımsar. Bu tatil günlerini çok sevdiğini belirten Kemal, yıllar sonra bile babasının eski kayak eldiveniyle ağabeyinden sonra kendisinin kullandığı kar gözlüğünü bir dolabın dibinde görünce ürperdiğini; annesinin kendisi Amerika'dayken yolladığı Büyük Otel'i gösteren kartpostallara her baktığında içinde bir mutluluk ve özlem dalgasının yükseldiğini hissettiğini dile getirir (Pamuk, 2019b: 204).

Babasının ölümünün ardından annesiyle babasının yatak odalarına giren Kemal, babasının kendisini kucağına alıp gösterdiği barometreye ve perdelerle bakar; hayatının

merkezinin dağıldığını, geçmişinin dünyaya gömüldüğünü düşünür. Dolabı açıp babasının kravat, kemer ve ayakkabılarını karıştırırken ayak sesleri duyar ve çocukluğunda da bu dolabı karıştırırken yaşadığı suçluluk duygusunun aynısını hisseder. İlerleyen satırlarda babasının naaşının bulunduğu odaya tekrar gider, dolap ve çekmeceleri karıştırır, her biri çocukluğunun birçok hatırasını canlandıran eşyalara dokunur (Pamuk, 2019b: 212-213).

Babasının ölmüş sevgilisinin fotoğrafına bakan Kemal, “bu kederli kızda, arkadaki gemilerde ve denizde, Füsun’u hatırlatan bir şeyler” görür (Pamuk, 2019b: 218-219). Muhtemelen fotoğraftaki kızla Füsun’u kederli olmak bakımından zihninde birleştiren Kemal, fotoğrafa bakınca sevdiği kız Füsun’u anımsar.

Söz konusu ölümün ertesinde Kemal’in annesi, eşinin kokusunu duyarak uyumak istemediği için yastık yüzleri ve çarşaflarının değiştirilmesini ister. O, yastık ve çarşaflarda eşinin kokusunu alarak ağlaya ağlaya uyur (Pamuk, 2019b: 213). Burada görüldüğü üzere nesneler, hatıralarını barındırdıkları insanların kokularını üzerinde taşıyarak da o insanı hatırlatma görevi görürler. Kemal’in annesi, yastık ve çarşaflarda duyumsadığı kokuyla eşini ve onun yokluğunu hatırlar.

Füsunların evinde bulunduğu bir ânın resmini daha sonra yağlı boya olarak çizdiren Kemal, bu resmi her görüşünde gözlerinin nemlendiğini ifade eder (Pamuk, 2019b: 236). Söz konusu resim, Kemal’e yıllarca ziyaret ettiği bu evde sevdiği kadınla yaşadıkları saf ve mutlu anları anımsatır. Kemal, Füsun’la oturdukları Boğaz lokantalarında da bazı eşyaları daha sonra kendisine Füsun’la oturma mutluluğunu anımsatsınlar diye yanına alıp sakladığını belirtir. Bu nesnelerin çağrışımlarını şöyle dile getirir:

“Mesela bu küçük teneke kaşığı, Yeniköy'deki Aleko'nun Yeri'nde kocasıyla küçük bir futbol sohbetine daldığımız sırada -ikimizin de Fenerbahçeli olması, yüzeysel bir çatışmaya fırsat vermediği için iyiydi-sıkıldığı için Füsun ağzına sokup uzun uzun oynamıştı. Bu tuzluğu, tam kullanırken pencerenin önünden çok yakınımızdan geçen, pervanesinin dönüşü masamızın üzerindeki şişeleri ve bardakları titreten paslı bir Sovyet gemisine bakarken uzun bir süre elinde tutmuştu. Dördüncü buluşmamızda, İstinye'deki Zeynel'den aldığımız dondurmayı yedikten sonra, kenarı ısırılmış

bu külahı Füsün yere atıvermiş, arkadan gelen ben külahı kaşla göz arasında cebime indirivermişim.” (Pamuk, 2019b: 241).

Kemal, Sibel’le nişanlanacağı gün Merhamet Apartmanı’ndaki son buluşmalarında ve dolayısıyla son yakınlaşmalarında Füsün’la viski içerken kullandıkları antika bardağı uzun bir zaman sonra Füsünların evine tombala hediyesi olarak götürür. Tombalayı Tarık Bey’in kazanması üzerine Nesibe Hala bu antika bardağı ortaya çıkardığında Füsün’un, aşklarının “en kederli gününün izlerini taşıyan bu bardağı” hiç fark etmemesi, onun üzerinden bir çağrışımla geçmişe gitmemesi Kemal’i derinden üzer. Sonraki zamanlarda Tarık Bey’in bardağı her kullanışında Kemal, Füsün’la son yakınlaşmalarının mutluluğunu hatırlamak istediğini; ancak Füsün’un babası Tarık Bey’in yanında bunu hakkıyla yapamadığını dile getirir (Pamuk, 2019b: 305).

Eşyanın çağrışım aracı oluşunu, “Eşyaların gücü, içlerinde birikmiş hatıralar kadar, bizim hayal ve hatırlama gücümüzün cilvelerine de bağlıdır elbette.” sözleriyle açıklayan Kemal, normal zamanlarda ilgilenmeyeceği sepet içindeki Edirne sabunlarının, tombala hediyesi olduğu için ona yılbaşı gecelerinde derinden hissettiği huzur ve mutluluk duygusunu, Füsünların sofrasında geçirdiği sihirli saatlerin hayatının en güzel saatleri olduğunu ve hayatlarının ağır akan alçakgönüllü müziğini hatırlattığını ifade eder (Pamuk, 2019b: 305).

Kemal’in Füsünların evinden çaldığı nesneler, Merhamet Apartmanı’ndaki daireye gittiğinde ona Füsün’u hatırlatır, mutluluğunu uzatıcı bir rol oynarlar. Kemal, bu nesneleri Füsünların evinden çalarken ileride ne olacaklarını hesaplayarak değil, kendisine geçmişe hatırlatacakları için getiriyor olduğunu belirtir. Füsün’un elinin değdiği ve dolayısıyla elinin kokusunun sindiği kibrit kutularını bu bağlamda örnekleyen Kemal, onları Merhamet Apartmanı’ndaki dairede eline aldığında Füsün ile aynı masada oturmanın, onunla göz göze gelmenin zevklerini yaşadığını ifade eder (Pamuk, 2019b: 333, 341, 351). Onun yaşadığı mutluluk, buraya getirdiği nesnelerin Füsünların evinde geçirdiği mutlu saatleri çağrıştırmaları ve varlıklarıyla bu saatleri uzatmaları sebebiyledir.

Füsünların evinden Merhamet Apartmanı’ndaki daireye getirdiği nesneler arasında sayı bakımından çoğunluğu sigara izmaritleri (4213 adet) oluşturur. Kemal, bu izmaritlerden her birinin biçiminin, Füsün’un onu söndürürken hissettiği yoğun bir

duygunun dışavurumu olduğunu belirtir. İzmaritlerin kendisine anımsattıklarını Kemal şöyle anlatır:

“Mesela, Peri Sineması'nda Kırık Hayatlar'ın çekimine başlanan 17 Mayıs 1981 günü Füsün'un küllüğünden aldığım bu üç izmarit de, içe doğru sertçe kıvrılmış içine kapanık halleriyle yalnız o berbat ayların değil, Füsün'un o günkü sessizliğini, konudan uzak duruşunu, hiçbir şey yokmuş gibi davranışını hatırlatır bana.

İyice ezilmiş bu iki izmaritten biri, televizyonda o günlerde seyrettiğimiz Yalan Mutluluk adlı filmin baş oyuncusu ve Pelür'den dostumuz Ekrem'in (bir zamanlar Hazreti İbrahim rolünü de oynamış olan ünlü Ekrem Güçlü) "Hayatta en büyük yanlış, daha fazlasını isteyip mutlu olmaya çalışmakmış, Nurten!" deyişi üzerine, fakir sevgilisi Nurten'in önüne bakıp susuşu üzerine söndürülmüştür. Diğeri de o sahneden tam on iki dakika sonra küllüğe bastırılmıştı. (Füsün bir Samsun'u ortalama dokuz dakikada içerdi.)

Düzgün görünüşlü başka bazı izmaritlerin üzerindeki lekelerin sıcak bir yaz akşamı Füsün'un yediği vişneli dondurmadan bulaştığını hatırlıyorum. Yaz akşamları üç tekerlekli el arabasıyla Tophane ve Çukurcuma'nın parke taşı kaplı sokaklarında "Gayymak!" diye bağırarak ve elindeki çanı sallayarak ağır ağır dolaşan dondurmacı Kamil Efendi, kışları da gene aynı arabayla helva satardı. Bir keresinde Füsün bana Kamil Efendi'nin bu el arabasını, çocukluğunda kendi bisikletini götürdüğü bisikletçi Beşir'e tamir ettirdiğini anlatmıştı.

Sıcak yaz akşamlarında, patlıcan kızartma ve yoğurt yediğimizi, Füsün ile birlikte açık pencereden dışarıya bakışımızı başka bir iki sigaraya ve altlarındaki tarihe bakarken hatırlıyorum.” (Pamuk, 2019b: 373).

Biriktirdiği sigaraları tek tek eline aldığı anda geçmişte kalmış bazı anları hatırladığını belirten Kemal; sigaraların, biriktirdiği bütün eşyaların, Aristo'nun anlarına tek tek denk düştüğünü açıklıkla kavramasını sağladığını ifade eder. Merhamet Apartmanı'nda biriktirdiği eşyaları eline almadan, onları bir kere gördüğünde bile Füsün'la geçmişlerini hatırlayabildiğini; porselen tuzluk, köpek biçiminde terzi mezurası, konserve açacağı ve Batanay marka ayçiçek yağı şişesinin tek tek bazı anlara işaret edip hafızasında sanki geniş bir zamana yayıldığını; dairede yer alan bütün nesnelerin ona

Füsünların evinde sofrada otururken yaptıklarını tek tek hatırlattığını dile getirir (Pamuk, 2019b: 374-375).

Kemal, bir ara Merhamet Apartmanı'na gitmeyi ve oradaki eşyaları eline alıp Füsün'nu hatırlamayı kendisine yasaklasa da ne bu süre zarfında Füsün'u unutabilir ne de bu daireye gitmemezliği kalıcı bir davranış biçimine dönüştürebilir (Pamuk, 2019b: 156-157). Buradaki nesnelerin çağrışımlarıyla geçmiş mutluluk anlarını uzatmaya çabalar ve romanın sonunda görüldüğü üzere bu nesnelerin ve aşkının müzesini kurar.

Ona araba kullanmayı öğretirken Füsün her seferinde etekleri dizinin altına gelen v yakalı "beyaz üzerine turuncu güllü ve yeşil yapraklı" elbisesini giyer. Derslere başlamalarından üç sene sonra Füsün'un dolabında bu elbiseyi gören Kemal, "o gerilimli ve baş döndürücü" saatlerini, Yıldız Parkı ve Abdülhamit'in sarayından biraz ötede yaşadıkları mutluluğu büyük bir arzuyla anımsar (Pamuk, 2019b: 399).

Füsün'la Tarabya Plajı'na denize girmek için giden Kemal, burada Füsün'un denize girme anlarını unutamaz. O ânları temaşa eden Kemal eşsiz bir mutluluk yaşarken, yıllar sonra aynı duyguyu eski fotoğraf ve kartpostallara bakarken de yaşadığını ifade eder (Pamuk, 2019b: 409). İstanbul'un eski manzaralarına dair fotoğraf ve kartpostallara bakan Kemal, Füsün'un denize girme ânını hatırlar ve o anlardaki mutluluğu yeniden yaşar.

Romanın sonlarında Kemal'in babasından kalan 56 Chevrolet'i süren Füsün, kaza yapar ve hayatını yitirir. Aylar sonra bu arabayı bir hurda hâlinde bulan Kemal, arabanın parçalarına tek tek dokunduğunda, yıllar sonra gördüğü bazı rüyaların da tesiriyle, kazadan hemen sonra Füsün'la göz göze geldikleri anları hatırlar. Bu anları, "Ölmekte olduğunu anlayan Füsün, iki üç saniye süren bu son bakışmamızda, bana asla ölmek istemediğini, hayata her saniyesine kadar bağlı olduğunu, onu kurtarmamı yalvaran gözlerle ifade ediyordu. Ben ise, kendimin de ölmekte olduğunu sandığım için, hayat dolu güzelim nişanlıma, hayatımın aşkına, birlikte başka bir dünyaya yolculuğa çıkmanın sevinciyle gülümsedim yalnızca." cümleleriyle anlatır (Pamuk, 2019b: 456-457).

Füsün'un ölümünün ardından Avrupa'daki müzeleri gezen ve kendi kuracağı müze için fikir edinen Kemal, Münih'teki Alte Pinakhotek'te gördüğü Rembrandt'ın "Hazreti İbrahim'in Kurban'ı" adlı tablosunun kendisine "bu hikâyenin özünün çok değerli bir şeyimizi hiçbir karşılık beklemeden vermek olduğunu" ve Füsün'a bu hikâyeyi yıllar

önce anlatışını hatırlattığını belirtir (Pamuk, 2019b: 466). Amerika'daki Ava Gardner Müzesi'nde küçük Ava'nın okul yıllığındaki resmini, gece elbiselerini, eldiven ve çizmelerini görünce Füsün'u acıyla özlediğini fark eder ve yolculuğunu kısa kesip İstanbul'a dönmek ister (Pamuk, 2019b: 468-469).

56 Chevrolet, Kemal için çocukluğundan itibaren birçok hatıranın içinde yer alan bir nesnedir. Boş bir arsada bir incir ağacının altında aracın paslı hurdasıyla bir araya gelen Kemal, “duygusallıktan serseme dön”er. Kafasını aracın içine soktuğunda güneşte hafifçe ısınan koltuk kaplamalarının kokusunu duyunca sarsılır. Çocukluğu ve gençliğinin, sonrasında Füsün'la geçirdiği zamanın tanığı olan bu araç, Kemal'in içindeki bütün hatıraları uyandırır. O, bu hurda karşısındaki duygu durumunu, “Eşyanın içine sıkışmış hatıraların yoğunluğundan sersemlemiş, yorgun düşmüştüm.” sözleriyle anlatır (Pamuk, 2019b: 469).

Romanın sonlarında hayalini kurduğu müzeyi inşa eden ve içinde tavan arasında yaşamaya başlayan Kemal, otuz yılda biriktirdiği nesnelere bakarken hissettiği duyguları, “Füsün'un ve Keskin ailesinin bu evde kullandığı eşyaları, Chevrolet'nin paslı enkazını, sobadan buzdolabına, üzerinde sekiz yıl akşam yemeği yediğimiz masadan seyrettiğimiz televizyona, her şeyi görebiliyor ve eşyaların ruhlarını fark eden bir şaman üstadı gibi, onların hikâyelerinin içimde kıpırdandıklarını hissediyordum.” sözleriyle anlatır (Pamuk, 2019b: 477-478).

Issızlığın Ortası'nda Murat'ın aracılığıyla yerleştiği evde duvarda yer alan gitar çalan kadın tablosu, Ayhan'ı birtakım düşüncelere sevk eder. O, belki de bir dergiden alındığını düşündüğü bu resmi kim kestiye elinin titrediğini; makasın, gitar çalan kadının çevresinde dolaşırken ayağını koyduğu yastığı dışarıda bıraktığını aklından geçirip “Renoir bu tabloyu yaparken yüzyıllarca sonra ona bakarak uyanacağımı biliyor muydu?” diye düşünür. İlerleyen sayfalarda Ersinlerin evini ziyaret eden Ayhan, yerde dağınık hâlde bulunan plakları görünce Kıbrıs'ta tanıdığı Violet'in ağlaya ağlaya kırdığı plakları anımsar. Üzerinden çok zaman geçtiğini düşünür (Eroğlu, 2022: 9, 28).

Karanlığın Günü'nde radyoda sevdiği bir caz parçasını işiten Neslihan, kendilerinde şarkının plağının olduğunu, abisinin Armstrong'un albümünü Amerika'dan getirdiğini hatırlar. İlerleyen sayfalarda eski kıyafetlerine tutkuyla bağlı olan Nuriye Hanım'ın, kıyafetlerinin her birinin bir anısını çağrıştırması dikkat çeker. O, kızı

Neslihan'a kıyafetler üzerinden hatıralarını, ... bu Tepebaşı'na Hamiyet'i dinlemeye giderken, şu Kristal'e Müzeyyen'e, şu Münir Nurettin'e,,, nikâhlara şu tayyörler, senin gelinliğinde şu kadife,,, Rafet'inkinde küpür dantel,,, herkesin gözü bende olurdu! Nur içinde yatsın, esirgemezdi benden, kendisi hep o lacivert kruvaze takımı giyerdi! Rafet'in düğününde şapkalı iki kadındık..." sözleriyle anlatır (Erbil, 2022: 65, 124).

İlerleyen sayfalarda hatıra defterinde Nuriye Hanım, başını koltuğun arkılığına dayayıp odağını tavandan sarkan bohemya kristalinden avizeye verdiğinde; bu avizeyi, annesinin sokağın dibindeki yıkık tahta evin bodrumunda eskiler toplayan yaşlı bir adamdan aldığını, avizenin Yunanistan'dan kaçan Rumlardan birinin olduğunu anımsar (Erbil, 2022: 165).

Örneklerde görüldüğü üzere yaşadıklarını arkasında bırakırken insan, onları bir taraftan da belleğinde biriktirir. Biriken bu yaşantı ve anıların hatırlanması, çoğu zaman, yaşanan zamanın birer tanık ve şahidi olan nesneler aracılığıyla gerçekleşir. Öznenin, anımsatıcı olarak onlarla 'yeniden' karşılaşması hâlinde nesneler, özneye birçok çağrışım imkânı sunarken, kimi zaman kişiyi birtakım düşüncelere de sevk ederler. Diğer yandan, özneye mutluluk, özlem, hüznün, tatmin ve teselli gibi duyguların yaşanmasını sağlarlar.

2.4.HEDEFİ ŞAŞIRMAK: DUYGU VE DÜŞÜNCELERİ YANSITMA ARACI OLARAK EŞYA

Hayatın akışı içerisinde karşılaştığı kimi olaylar karşısında öfkelenen, kaygılanan, hüznlenen insan, bu duygularını zaman zaman bazı nesnelere yansıtır. Onlara vurarak; onları kırıp parçalayarak, fırlatarak yahut ezerek söz konusu duygularını dışarıya vurur. Bireyin bu davranışını psikolojideki "ego savunma mekanizmaları" üzerinden açıklamak mümkündür.

En kısa hâliyle 'savunma mekanizması', farkında olmaksızın kaygıdan/öfkeden kurtulma çabasıdır. Her sağlıklı insanın zaman zaman yöneldiği bu davranış yöntemi, kendi içerisinde türlere ayrılır. Bu başlık altında yer verilecek örnekler, savunma mekanizmalarından "yer değiştirme" ("semeri dövme") ile açıklanabilir. Kişide öfke meydana getiren problem, kişinin gücünün yetmediği bir kimse yahut denetimi altında olmayan bir olaysa, kişi kaygısını yahut kızgınlığını gücünün yettiği bir kimseye/şeye yöneltir. Kişinin bu tavrı 'yer değiştirmiş saldırganlık' olarak adlandırılır. Yer değiştirme

mekanizması iki şekilde işler: Birincisinde, baş etmekte zorlanılan duygu, ait olduğu nesne veya olayla herhangi bir ilgisi olmayan bir nesne veya olaya yöneltilir; ikincisinde, söz konusu duygunun oluşturduğu tepkinin yerine başka bir tepki gösterilir (Cüceloğlu, 2006: 302-304, 313, 316; Geçtan, 1997: 65-66, 90; Morgan, 2011: 300).

Matmazel Noraliya Koltuğu’nda bir mekânda -geç kalarak- Muhtar’la buluşan Ferit, Muhtar’ın önündeki tabakta, her biri eşit aralıklarla dört beş kez kırılmış on kadar kürdanın bulunduğunu fark eder. Anlatıcı, Muhtar’ın ruh hâlini bu kürdanlar üzerinden, “Hiçbir şey, bunlar kadar, Muhtar’ın sinirli ve lojikomatematik ruh yapısını ilan edemezdi.” sözleriyle dile getirir. Aralarındaki soğukluğa rağmen Ferit’in gülmesi üzerine Muhtar, komik olanın önündeki tabakta olduğunu fark ederek, “bu kürdanları onu beklemek sıkıntısına karşı süngü gibi kullandığını” ifade eder. Sıkıntısını ve gerginliğini Muhtar, -esas sinirinin Ferit’e olmasına rağmen- masada bulunan kürdanlara yansıtır; onları kırarak bir nebze rahatlamaya çalışır. Görüşme esnasında, “on kadar kürdan daha şehit ol”ur (Safa, 2021: 60, 61-62).

Romanın daha sonraki kısımlarında, Ferit’in kaldığı pansiyonun sakinlerinden Tosun Bey, Ferit’e talihsizliği ve hastalığından söz ederken esas rahatsızlığının gönlünde olduğunu vurgular. Bu rahatsızlığın semptomlarını ise “boğazımdan yukarıya doğru, beynime bir dalga vuruyor içeriden. Kan dalgası. Her zaman değil. Üç kere, beş kere senede.” sözleriyle ifade eder. Söz konusu krizi yaşadığı zamanlarda ısıracak bir şey arayıp tütün paketlerini, mendilini, ceketin kollarını ısırdığını belirtir (Safa, 2021: 193-194). Hastalığının ne olduğunu tam olarak belirtmese de yaşadığı durumu tasvir eden Tosun Bey, atak anlarında beliren acıyı nesneleri ısırarak bastırmaya çalışır.⁷⁶

Yalnızız’da Mefharet ve Besim; kardeşleri Samim’in, -Mefharet’in kızı- Selmin’le ilişkisinden şüphe duyarak ve kaygılanarak⁷⁷ sohbet ederlerken Mefharet, masanın üzerinde duran sigara tablasını eline alıp havaya kaldırır, merdivenlere fırlatacakmış hissini veren bir tereddüitten sonra onu tekrar yerine koyar. Besim, “büyük bir tehlike geçiren mavi kristale içinden bir ‘geçmiş olsun’” der (Safa, 1999b: 35-36). Kızıyla

⁷⁶ Buradaki örnek, bu başlık altındaki diğer örneklere nazaran istisnai bir özellik taşır. Diğer örneklerde hissedilen duygu başka bir kişiden kaynaklanırken, burada bir hastalıktan kaynaklanmaktadır.

⁷⁷ Esasında Samim, Selmin’in arkadaşı Meral’i sevmektedir.

kardeşi Samim'in ilişkisi olması ihtimali, Mefharet'i sinirlendirir ve o, bu sinirini küllük üzerinden yansıtmaya yeltenir, ancak son anda bundan vazgeçer.

İlerleyen sayfalarda Besim ve Samim arasında gerçekleşen diyalogda Besim, Samim'e, platonik aşka inanıp inanmadığını sorar. Biraz uzakta bulunan Selmin, dayıları arasında geçen bu konuşmada söz konusu soruyu işitip -yahut sezip- dizlerinin üstünde yer alan mecmuayı yere atar (Safa, 1999b: 46-47). Romanın bu kısımlarında Selmin, nişanlısı Ferhat'tan ayrılmıştır, ailesine hamile olduğu yalanını söylemiştir ve yukarıda yer verildiği üzere, ev içerisinde annesi ve dayısı Besim, onun Samim ile ilişkisi olabileceğini düşünmektedirler. Onun mecmuayı yere atışı, depresif ruh hâlini dışa vurumuyla ilişkilidir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal, ustası Muvakkit Nuri Efendi'nin birisine kızdığı yahut canı pek sıkıldığı zaman caminin avlusunda ne zamandan kaldığı belli olmayan kocaman bir taşı kucaklayıp şuraya buraya taşıdığını belirtir (Tanpınar, 2013c: 32). Nuri Efendi, gerek öfkesini bastırmak gerekse can sıkıntısını gidermek için doğal bir nesne olan taşla yönelir.

Böcek'te başkişi Recai Bey, evliyken kendisine son derece ilgisiz kalıp daima alkol alıp kitap okuyan eşi Binnur onu terk ettikten sonra, sevmediği ve pis koktuğunu düşündüğü eski eşine olan öfkesini ondan kalan kitaplara yansıtır. Binnur'dan kalan bütün kitapları, sonsuz bir kin ve öfkeyle günler ve geceler boyunca yırtıp çöp tenekesine doldurur. Onun kitaplara dair algısını anlatıcı, "Bütün suç o kitaplardaydı. Kitaplardaydı. Her türlüşünden nefret ediyordu kitapların. Bu yeni işine başlamadan önce, gazete bile okumazdı. Önce kitapları yakmalıydı. Ders kitaplarını bile. Bir süre, kimsenin kitap okumasına izin vermemeliydi. Belkli daha sonra, çok sonra..." sözleriyle aktarır⁷⁸ (Bener, 2016b: 147). Görüldüğü üzere Recai Bey'in esas öfkesi, eski eşi Binnur'ayken o, olumsuz duygularını Binnur'la ilişkili gördüğü kitaplara yansıtarak rahatlama yoluna başvurur. Binnur'dan kalan kitaplara olan öfkesi bütün kitaplara yayılır ve o, her türlü kitabı yakmak ister.

Loş Ayna'da Mahide'nin yeğeni İlhan, arkadaşı Selçuk'tan homoseksüel arzularla ilgi beklerken, Selçuk'un bütün ilgisi nemfomani rahatsızlığından muzdarip

⁷⁸ Sözü edilen yeni iş, Recai Bey'in geri hizmete alınıp büroda çalışmaya başlamasıdır. Bürodaki odasında bunalan Recai Bey, sıkıntısından gazete okur.

Mahide'yedir. Bu konular üzerinde düşüncelere dalan İlhan, öfkesini nesnelere yansıtmak ister. İçinden çevresindeki camları kırıp parçalamak geçer (Bener, 2016a: 94). Onun bu isteğini aktaran anlatıcı, İlhan'ın bütün camları kırıp üstündekileri yırtıp parçalayınca oh diyip serinleyeceğini dile getirir.

Romanın sonlarında kardeşi Selçuk'un Mahide'yi öldürdüğünü öğrenen Sahir, öfkesinden kahvaltı masasını devirmek ve ortalığı birbirine katmak ister; fakat bu isteğini eyleme dökmez, ilerleyen satırlarda yumruğunu durmadan masaya indirir (Bener, 2016a: 199-200). Sahir'in esas öfkesi, kardeşinedir. O, kardeşine olan öfkesini çevredeki nesnelere yansıtır.

Tutunamayanlar'da devlet dairesinde çevresindeki dosya ve dolapları gözlemleyen Turgut, bir dolabın kapağında bulunan "yangında ilk kurtarılacak eşya" yazısına dikkat eder ve devamında Selim'in bütün bu eşyanın yanmasına kim bilir nasıl sevineceğini düşünür; onun bir gün öfkelenip "hepsini yakmalı, bütün evrakı, kayıtları, belgeleri. İnsanlık bunlarla ayakta duruyorsa şaşırp kalsın herkes: şaşırp kalsınlar da şaşkınlıktan, ne yapacaklarını bilememekten ölsünler..." sözlerini sarf ettiğini anımsar (Atay, 2008: 296-297). Hayatı düşünmeden yüzeysel yaşayan geniş kalabalıklara öfkeli olan Selim, bu insanlara gerekli olan belge ve evrakları yakmayı, böylece onlara zarar vermeyi arzular.

İlerleyen sayfalarda -vefat eden- arkadaşı Selim'in evini ziyaret eden Turgut, bir dantele bakarak düşüncelere dalar, iç dünyasında Selim'le konuşur, bu esnada "ellerinin bütün gücüyle koltuğun kenarlarını sıkmakta olduğunu" fark eder. Arkadaşının ölümünü bir türlü unutamayan ve bu kaybın hüznüyle yaşayan Turgut, Selim'i düşünüp içinden onunla konuşurken, gerginliğini koltuğa yansıtır, onu sıkarak tepki verir. Daha sonraki sayfalarda bu kez Selim'in arkadaşlarından Süleyman Kargı'yı ziyareti sırasında, ona Selim'le ilgili geçmiş hatıralarını anlatan Süleyman Kargı, bir kurşun kalemi hırsla duvara bastırarak ucunu kurar ve alnını duvara dayar. Sonraki kısımlarda ise arkadaşı Selim'in intiharı üzerine düşüncelere dalan Turgut, kendisini sorguya çekselerdi Selim için ne diyeceğini, neyi anlatabileceğini sorgularken, elini hırsla direksiyona vurup "Ölseydim de bu günleri görmeseydim!" der (Atay, 2008: 90, 106, 401).

Romanın daha sonraki bölümlerinde, Olric'le diyalogunda Selim'in ölümüyle ilgili bir araştırma komisyonuna üye yapıldığını ifade eden Turgut, bu komisyondaki üyelere olan öfkesini önce doğrudan kendilerine, ardından da onlarla ilgili nesnelere yansıtmayı

arzular. Üyeleri çiğnemedен yutacağını, masanın üzerine çıkıp ellerine ayaklarıyla basacağını, tutundukları son masadan da aşağıya yuvarlayacağını, sonra hepsinin halının içinde boğulacaklarını anlatır. Devamında dinmeyen öfkesini, “kalemlerini, kâğıtlarını, camdan sigara tablalarını parça parça edeceğim.” sözleriyle dile getirir (Atay, 2008: 543).

Tehlikeli Oyunlar’da Sevgi’nin babası Süleyman Turgut Bey, eşi Leyla Nezihâ Hanım’la tartıştığı sırada oturduğu koltuğun yanında yer alan gazete ve dergilere tekme atar. Eşine sitemini, “Bir gün için bu evi düzene koymayı düşünmedin. Koltuğundan çevrene, ıssız bir adaya düşmüş yüzme bilmeyen hayvanlar gibi baktın. Sanki benimle evlenmedin: Bir kazaya uğradın.” sözleriyle dile getirdikten sonra gazeteleri yerden alıp eşinin üstüne fırlatır (Atay, 2018: 179).

Eşiyle tartışması sona erdiğinde Süleyman Turgut Bey, karısından ve karısıyla beraber bütün kadınlardan nefret eder. Bilincin dışı vurumu olan böyle bir ruh hâliyle, kadınlarla ilişkili bütün nesnelerden de nefret eder. Kadınlarla gidilen garsoniyerlerde yer alan pis çarşaf, pis erkek ve kadın kokan yataklardan; bu evlerin dergilerden kesilmiş çıplak kadın resimli duvarlarından; kirli bulaşıkların, yarısı içilmiş yarısı boş bardakların yer aldığı mutfaklarından; kırmızı, yeşil çiğ renkli perdelerinden; çamurlu pis kilimlerinden; balkona yığılmış tenekelerinden; bekâr arkadaş evlerindeki bulanık sulu akvaryumlardan, hafif parçalar çalan pikaplardan, kötü yağlıboya tablolarından, kitaplıklara dizili hiç okunmamış kitaplardan; otel odalarının pençeleri tam kapamayan soluk perdelerinden nefret eder (Atay, 2018: 179-80). Burada Süleyman Turgut Bey’in bilinci üzerinden aktarılan bütün bu nesneler, bir şekilde kadınlarla irtibatlıdır. Her biri, onlarla gidilen, onların yer aldığı mekânların birer eşyasıdır. Onun kendi karısına olan nefreti, bütün kadınlara ve kadınlarla ilişkili bütün nesnelere yayılır.

Tuhaf Bir Kadın’da Nermin’in annesi, kızının roman okumasını istemediğinden ve okuduğu için ona kızdığından, Nermin’in elindeki *Suç ve Ceza*’yı alıp sobaya atarak yakar. Roman okuduğu için Nermin’e öfkelenen anne, öfkesini kızının okuduğu romana yansıtır ve onu yakar. İlerleyen sayfalarda bu kez babası, Nermin’e öfkesinden onun kazaklarını, eteklerini, paltolarını ve ayakkabılarını keser ve bahçeye fırlatır (Erbil, 2023: 21, 77).

Romanın sonraki kısımlarında sosyalist düşünceleri sebebiyle anlaşılamadığı ve ara ara tartıştığı eşi Nermin’e sinirlenen Bedri, piposunu ağzından çıkarıp karısının bulunduğu

yöndeki cama fırlatır, kırılan camın şakırtısı Nermin'i ürkütür. Esas öfkesi eşine olan Bedri, ona fiziki şiddet uygulamak yerine öfkesini elindeki pipoya yansıtır. İlerleyen satırlarda bu kez Nermin, hademe Fedai'ye sinirlenip elindeki simli blüzü yere fırlatır (Erbil, 2023: 150, 155).

Karanlığın Günü'nde Neslihan, Zehra halasının ölümünün ardından herkesten gizli tuttuğu sandığının içinden altın kemer ve bileziğinin çıkmaması üzerine annesinin boş sandığa tekme attığını ifade eder (Erbil, 2022: 43). Sandıktan çıkmasını beklediği altını göremeyen anne, halaya hakaret eder, öfkesini ise sandığa yansıtır.

Fikrimin İnce Gülü'nde Bayram'ın arkadaşlarından Veli, Kapıkule Sınır Kapısı'ndan Türkiye'ye girerken, yanında getirdiği Casio marka hesap makinesi yüzünden gümrükte takılır. Hesap makinesini kurtarmak için müdürle görüşür, ona uzunca açıklamalar yapar; Münih Danışma Bürosu'nda hesap makinesinin gümrüğe tâbi olduğunu söylemediklerini, onu, Köy Kalkındırma Kooperatifinden istedikleri için getirdiğini belirtir; fakat fayda etmez. İçinden, "Anasını avradını! Bi hesap makinesi dertlerimden hangi birine şifa olacak benim be! Fırlat kafalarına, çık git." sözlerini geçirir (Ağaoğlu, 2021: 34). Gümrükteki memurlara ve müdüre sinirlenen Veli, öfkesini getirdiği hesap makinesine yansıtmak ister; ancak bunu gerçekleştirmez.

Romanın son sayfalarında köyüne ulaşan Bayram, buradaki sessizlikten ürküp teybi açar; teypten "Fikrimin ince gülü/Kalbimin şen bülbülü" sesinin yükseleceğini umar, ancak şarkı sesi yerine cızırtı gelir. Bir yandan terleyen Bayram, teybin cilalı kapağını yumruklar. Bir süre teybi kurcalar, teypteki cızırtının sürmesi üzerine kaseti yuvasından çıkarıp camdan dışarıya fırlatır (Ağaoğlu, 2021: 305-306).

Hayır romanında yurt dışına kaçan Engin, Kopenhag'daki Gentofte Yaşlılar Yurdunda Dr. Bernt'in yanında çalışmaya başlar. Burada Engin, öğrencilik yıllarından tanıdığı ve o zamanlar ajan olmasından kuşkulandığı Cemal ile karşılaşır ve onunla ilgili gözlemlerini aktarır. Akli dengesi yerinde olmayan Cemal, yolun kıyısına bırakılmış hurda bir Volkswagen aracı kurcalar, ona tekmeler savurur. Ara ara arabayı bırakıp karşıda yer alan garaj bozması yere gider; oradan kriko, kerpeten, tornavida gibi aletler getirip onları aracın bazı yerlerine batırır, takıp çözer, büküp gevşetir. Ardından aracın karşısına geçip öfkeyle bir şeyler mırıldanır. Dr. Bernt'e göre, Cemal'in niyetlerinin gizli

bir tarafı kalmamıştır ve o, aklında ne varsa onu yapmaktadır. (Ağaoğlu, 2020c: 160-161, 175-176, 187-188).

Dr. Bernt, Cemal'in anılan eylemiyle ilgili düşüncelerini Engin'e, "bu hurda, onun gözünde artık uzağında kalmış bir durumun, belki de birtakım insanların simgesi. İçindeki düşmanlık, saldırganlık eğilimleri her zaman çok güçlü olmuş. Şimdi bunları böylece açığa vurmakta... Bizce garaj, ne bileyim, herhangi bir karanlık bir köşe, onun saldırganlığını yüreklendiren, ona destek veren yer ya da kişi, kişiler... (...) Hurdayla oynamasını, ele geçiremediği, gizlerini çözemediği hiçbir yanı kalmadığına inanana dek sürdürecektir. Öyle sanıyoruz. Yurttaşınızda, kendi hayatında var edemediği bir bütünlüğü, bütünün güzelliğini bozma eğilimi saptandı." sözleriyle aktarır (Ağaoğlu, 2020c: 164). Bir akıl hastalığından muzdarip olan Cemal, içinde biriktirdiği öfkeyi aralıksız, bir nesne olarak hurda bir araç üzerine yansıtır. Geçmişindeki bir durum yahut insanı temsil eden bu araç, Cemal'in öfkesini kustuğu, -muhtemelen- bu sayede rahatladığı bir nesnedir.

Her Gece Bodrum'da arkadaşlarıyla birlikte Bodrum'a tatile gelen Cem, burada rastladığı Kirke adlı tekneyi ilk görüşüncen itibaren -zenginliği çağrıştırdığı için- ona dair olumsuz düşüncelere kapılır. Bu teknede acı ve nefretten başka bir şey hissedilemeyeceğini düşünür. Sonraları bu teknenin "batık bir gemi" olmasını diler. Anlatıcı, onun bakış açısıyla, "Sebepsiz bir düşmanlık mı bu?" diye sorgular. Devamında Cem, çocukluğundan beri zengin insanları sevmediğini düşünür (İleri, 2014a: 73). Kendi ailesiyle kıyasladığında onların parası varken kendilerinin olmaması, bu düşmanlığın esas sebebidir. Onun zenginlere düşmanlığı, çocukluğunda arkadaşlarının büyük evlerde oturup elektrikli trenlerle oynamalarına şahit oluşuyla başlar. Devamında elektrikli trenin yerini son model otomobiller alır. Dolayısıyla Cem'in Kirke'ye düşmanlığı, esasında zengin insanlara olan nefretinden kaynaklanır. O, zenginlere olan bütün öfkesini tatilde gördüğü bu tekneye yansıtır.

Bir Akşam Alacası'nda bir mekânda şarkı söyleyen Melih Erkoç, feminen olmasıyla öne çıkar. Sahnede bulunduğu sırada seyircilerin hep bir ağızdan "Meliha abla!" diye haykırması üzerine o, elindeki çiçek kutusunu yere fırlatır; erkekler balkonuna doğru yürüyerek "Ben sizinle kavga edecek kapasitede bir insanım. Erkeklik damarımı tutturmayın benim!" der, ardından mikrofonu yere atar (İleri, 2010: 152).

“Jaguar”da isimsiz başkişi, evinin cumbasından bakarken görüp büyük bir tutkuyla bağlandığı Jaguar’ın şoförüne bu otomobilden dolayı kıymet yükleyip ilgi beslemesinin ve onunla evlenmeyi düşünmesinin ardından şoför gencin gerçekte Jaguar’ın sahibi olmayıp asıl sahibinin şoförü olduğunu öğrenir. Devamında içinden, yerden bir taş alıp kaldırımın kenarında duran Jaguar’ın camlarını aşağı indirmek, uzun ve kurumlu burnunu ezmek geçer; dünyada ne kadar Jaguar varsa hepsini parçalayıp yok etmeyi ister (Celal, 1996: 100). Anlatıda genç kız, kendisini Jaguar’ın sahibi ve zengin bir kimse olarak tanıtan, dolayısıyla onu aldatan oğlana duyduğu öfkeyi otomobile yansıtır. Bu öfkeyle, hem tutkuyla bağlandığı Jaguar’a zarar vermeyi hem de dünyada bu cinsteki bütün otomobilleri yok etmeyi ister.

Cevdet Bey ve Oğulları’nda Refik’in yakın arkadaşlarından Muhittin, Cevdet Beylerin evinde Nermin’le Osman’ın yatak odalarına girdiğinde “tüccarla karısı...” diye düşünür, sabun ve parfüm kokusunu fark edip kadife ve koltuklara dikkat eder. Anlatıcı, onun, içinden buradaki her şeyi kırıp dökmek istediğini belirtir. Yatağın örtüsünü kaldırıp yastığın altından Osman’ın pijamalarını çıkaran Refik, yakalarından bunun bir zengin pijaması olduğunun anlaşıldığına dikkat eder ve “Bir daha pijama giymem!” diye düşünür. Anlaşılacağı üzere -nihilist bir şair olan- Muhittin’in esas öfkesi, rahat yaşam süren zenginleredir. Bir tüccar olan Osman⁷⁹ da burjuva tabakasından birisidir. Muhittin, doğrudan Osman’a yöneltmediği öfkesini, onun eşyalarına yöneltmeyi, bu eşyaları kırıp dökmeyi ister.

Osmanların odasından Cevdet Bey’in odasına geçen Refik, burada çekmeceleri karıştırırken havlulara, masa örtülerine, ipekli kumaşlara ve porselen fincanlara tesadüf eder; içinden, “Bunları kullanıyorlar... Bunları kullanarak, hayata güvenerek yaşıyorlar!” sözlerini geçirir. Bu kez Osman’la birlikte bu evde yaşayan ve söz konusu zenginliğe ortak bütün bir aileyi zihninde olumsuzlar. O, dikkatini eşyalara vermişken Refik’le ortak arkadaşları Ömer gelir; çekmecelere, eşyalara ve odaya bakarak arkadaşına, “Ne bu kültürle, eşya ile olabiliyorsun, ne de onsuz!.. Bu kültüre mi kıızıyorsun, kendine mi? Bu eşyaya mı öfkeleniyorsun, kararsızlığına mı?” sözlerini dile getirir (Pamuk, 2020a: 471-472).

⁷⁹ Cevdet Bey’in büyük oğlu Osman, babasından sonra işleri daha da büyütür.

Sessiz Ev'de Hasan'ın anlatıcı olduğu kısımda, Anadolu aracılığıyla arkadaşı Fikret'in Alfa-Romeo'suyla yarışan Metin, aracının arıza vermesiyle yolda kalır, el frenini çeker ve "arabayı nefretle tekmele"r. Arkadaşı Hasan da onun araca sövmesine ve arabayı tekmeleyişine şahit olur, gördüklerini, "Huysuz atını döven öfkeli bir binici gibi söve söve vuruyor, ama plastik araba beklediği cevabı vermiyor ve bu yüzden sanki daha çok sövüyor..." sözleriyle yorumlar (Pamuk, 2020b: 202, 209-210). Metin'in arabayı suçlayarak ona vurması, egosuyla ilişkili bir durumdur; o, geride kalmayı ve yenilmeyi kabullenemez. Bunun acısını aracından çıkarır.

Masumiyet Müzesi'nde Satsat şirketi için Turgay Bey'le ortaklığı bitirme kararı alan Kemal, çalışanları Kenan'ın, ısrarla ağabeyi Osman'la görüşmesi gerektiğini söylemesi üzerine yakınında bulunan küllük ve zımbayı Kenan'ın kafasına atmak istediğini ancak atmadığını dile getirir. İlerleyen sayfalarda Kemal'in, Füsün'la ilişkisine dair itirafta bulunması üzerine Sibel, Kemal'in annesinin içi eski bozuk paralarla dolu eski çantasını ve babasının yazlık eski ayakkabılarından birini ona fırlatır (Pamuk, 2019b: 164, 181).

Romanın sonraki kısımlarında Füsün'un evli olduğunu öğrenen ve onunla ailesinin kendisini para için aradıklarını sezen Kemal, Füsün'a kanmaması ve hayatında yeni bir sayfa açıp Füsün'la ilgili her şeyi unutması gerektiğini düşünür. Buradan yola çıkarak ilk olarak, Füsün'un kendisine yolladığı davet mektubunu ceketinin göğüs cebinden çıkarıp zarfıyla beraber küçük parçalara ayırarak yırtar (Pamuk, 2019b: 230). Kemal'in bu eylemi, Füsün'a karşı öfkesiyle ilişkilidir. O, Füsün'un kendisini kandırdığını düşünerek sinirlenir, bunun neticesinde Füsün'un mektubunu parçalara ayırır.

Issızlığın Ortası'nda doktora, çocukluğunda halasına duyduğu nefreti anlatan Ayhan, hep onun canını yakmak istediğini, sonunda babaannesinden kalan ve halası için çok değerli olan avizeyi gizlice kırdığını, bunun üzerine halasının yas tutmak için evin kendisine ait olan kısmına çekildiğini belirtir (Eroğlu, 2022: 85). Burada Ayhan, halasına olan öfkesini halası için değerli olan avizeye yansıtır ve avizeyi kırarak halasına zarar verir.

Kusma Kulübü'nde sevgilisi Mine'yle Batı ve sömürü sistemi üzerine tartışan Kadir, yanlarında bulunan Umut'un elindeki gazete kupürünü alıp öfkeyle yırtar ve parçalarını havaya savurur. Tartıştıkları konunun hararetiyle Kadir, Batı'ya ve Batılıya

duyduğu öfkeyi gazete kupürüne yansıtır. İlerleyen sayfalarda bu kez Bibi, gazetenin magazin ekinde, yanında -dadı olarak- çalışan Umut'un Dilek'le fotoğrafını görmesi üzerine önce gazeteyi Umut'un suratına çarpar; ardından, buruşturup yere fırlatır; devamında elinde ne varsa yere atar (Eroğlu, 2024: 65, 244-245).

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda evdeki gereksiz eşya bolluğundan şikâyet eden Bay Muannit, bu nesnelerin evlatlığı Fatoş'un zoruyla alındığını belirtir ve onları “şangır şungur” kırıp atmak istediğini dile getirir (Bener, 2022b: 25). Burada Bay Muannit'in esas öfkesi, evi bu nesnelerle dolduran Fatoş'adır. O, Fatoş'a kızamadığından öfkesini nesnelere yansıtır.

Sonuç olarak incelenen romanlarda kişilerin yaşadığı olay ve karşılaştığı durumlar karşısında -başta öfke ve nefret olmak üzere- hissettiği duyguları, eylemleriyle nesnelere yansıtması dikkat çeker. Başa gelenleri hazmedememe ve kabullenememe, özneyi, içindeki duyguları dışarıya dökerek yatıştırma ve rahatlama yoluna yöneltir. Bu tavır, çoğunlukla patolojik değil, hayatın olağan akışı içerisinde son derece normaldir.

2.5. EŞYAYLA MESAFE: NESNELERE YABANCILAŞMA

Çoğu kaynakta ilk örneği *Eski Ahit*'te sözü edilen putperestlik olayına dayandırılan yabancılaşma olgusu, bir kavram olarak literatüre Hegel tarafından kazandırılır. Ona göre, “insanlık tarihi, aynı zamanda insanların yabancılaşmasının bir tarihidir”. Hegel'den sonra Marx'ın fikirleriyle de şekillenen bu olguyu Erich Fromm, çağdaş insanın psikopatolojisinde yatan bir kişilik hastalığı olarak nitelendirir; insanın yaptığı iş, tükettiği nesne ve zevklerle birlikte yaşadığı topluma, toplumsal güçlere de yabancılaştığını dile getirir. *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu* adlı çalışmasında Güven Savaş Kızıltan, çağımız insanının geçmişe nazaran akıl almaz imkânlarla donatılmasına rağmen söz konusu imkânları kendisini yoksullaştırmak ve yok etmek yolunda kullanmasına; şeylerle çevrili ruhsuz bir yığın ortasında insanın kendini yersiz yurtsuz hissetmesine dikkat çeker. Ahmet Cevizci de *Felsefe Sözlüğü*'nde yabancılaşmanın psikoloji ve sosyolojide, “kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissine işaret et”tiğini ifade eder (Fromm, 1990: 134-139, 151; 2004: 79-83; Kızıltan, 1986: 56, 76, 112; Cevizci, 1999: 906; Yakut, 2020: 21-22, 31-32).

Öznenin yabancılaşma problemi varoluşçu felsefe ve modernist edebiyatta öne çıkan bir meseledir. Daha özelde eşyaya yabancılaşma hususuna, söz konusu felsefe ve edebiyat anlayışının temsilcilerinden Jean-Paul Sartre'ın, *Bulantı* adlı romanında tesadüf edilir. Romanın başkişisi Roquentin, nesne algısını ve onlarla arasındaki mesafeyi, “Benim bildiğim, nesnelerin insana dokunmaması gerekir. Çünkü canlı değildir. Aralarında yaşar, onları kullanır, sonra yerlerine koruz. Onlar sadece yararlıdırlar. Oysa, bana dokunuyorlar. Çekilmez bir durum bu. Onlarla bağlantı kurmak korkutuyor beni. Sanki hepsi birer canlı hayvan.” sözleriyle dile getirir (Sartre, 1981: 20).

Roquentin'in perspektifinden bakıldığında nesneler korkutucu bir pozisyonadadır. Romanın daha sonraki kısımlarında o, “Nesneler dokunulsunlar diye yapılmamışlardır ki! Onlardan elden geldiğince kaçınarak, aralarından süzülüp geçmek daha iyi.” sözleriyle nesneleri bu kez kaçınılması gereken unsurlar olarak anar. Sonraki sayfalarda, “Nesnelerin; o adlandıramayanların arasındayım. Yapayalnız, sözcüksüz, güçsüz olan beni kuşatıyorlar; altımı, üstümü, ardımı dolduruyorlar.” sözleriyle onlardan şikâyetini sürdürür. Nesnelerin daha derli toplu olmalarını arzu ettiğini belirten Roquentin, onların kendisini tedirgin ettiğini, tiksindiğinden dolayı onlara uzun uzun bakamadığını ifade eder (Sartre, 1981: 158, 162, 164, 185).⁸⁰

Modernizmin alışlageldik problemlerinden yalnızlık, iletişimsizlik ve yabancılaşma, Oğuz Atay'ın modernist Türk romanının merkezinde konumlanan *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* romanlarında küçük burjuva ve aydın çatışması üzerinden kapsamlı bir şekilde işlenirken nesnelere yabancılaşmanın da en ilginç örneği ortaya konur.⁸¹ Bu bağlamda Berna Moran, Atay'ın tutunamayanlarının “burjuva düzeninin kurallarına, yargılarına, beğenisine, yaşam biçimine ayak uyduramayan, topluma yabancılaşmış yalnız insanlar” olduklarını ifade eder (Moran, 2014: 262). Atay karakterlerinin intibak sağlayamayarak yabancılaştıkları “küçük burjuva” toplumu⁸², tüketim kültürünün tesirinde bir yaşam sürüp eşyaları çoğunlukla gösteriş amaçlı kullanmaktadır.

⁸⁰ Kızıltan, eşya algısı bağlamında Roquentin'in, çağdaş insanın kendi yarattığı nesnelerin bağımsız bir güç olarak karşısına dikilmesini ve çevresini çepeçevre kuşatmasına dikkat çektiğini dile getirir (Kızıltan, 1986: 139).

⁸¹ Füsün Akatlı, Atay'ın, öykü ve romanlarında yabancılaşmış kişilerin tutunamayışını sergilediğini belirtir (Akatlı, 1982: 45).

⁸² Oğuz Atay'ın romanlarında toplumsal yabancılaşma konusu hakkında bilgi almak için bkz. (Şahin, 2013); ayrıca Atay'ın öykülerini eşyaya yabancılaşma ekseninde ele alan çalışma için bkz. (Kurucu, 2021).

Nesneleri kendi hayatında başat öge olarak gören küçük burjuvanın karşıt kutbunda, Atay'ın aydın karakterleri yer alır. Onlar küçük burjuvaya karşı çıkarken bu düzenin merkezî ögesi eşyalara karşı da bir yabancılaşma yaşarlar. Bu karakterler, kendilerini dış dünyanın gerçekliğinden soyutlayıp düşünce ve oyunlar üzerinden sürdürülen iç yaşantıya yönelirler. Küçük burjuva yaşam biçimine ve bu yaşam biçiminin değer ölçütlerine ilk itiraz, Selim'den gelir; ardından Selim'in ayak izlerini takip eden Turgut ve daha sonraki romanın başkışisi Hikmet de aynı yolu –“tutunanlardan tutunamayanlara”-⁸³ tercih ederler. Nitekim nesneler dünyası, tutunanlara hitap etmektedir; tutunamayanlar, tutunanaların dünyasına sırt dönerken onların önem atfettiği nesnelere de sırt dönerler.

Söz konusu kitleyi Turgut, “Yumuşakçalar” olarak adlandırır. Moran, Yumuşakçalar için mutluluğun parasal başarı; daha çok kazanmak, araba, kat ve mobilya almak olduğunu ifade eder (Moran, 2014: 285). Yıldız Ecevit de bu sınıfı, “iç dünyaları, tinsel yaşantıları olmayan, giderek ‘insan’ bile olmayan bir canlı türü” olarak tanımlar; onların yozlaşmış, ucuz yaratıklar olduğunu düşünür (Ecevit, 1989: 286).

“Tutunamayanların prensi” Selim, arkadaş çevresi bakımından küçük burjuva kesiminin içinde fakat düşünce ve yaşam tarzı olarak onların dışındadır. Çevresindeki arkadaşlarına nazaran farkındalığı yüksektir. Taklit hayatların yapay lezzetlerine toktur. Onun ölümünün ardından Turgut, annesinin evini ziyaret ettiğinde bu evdeki eşyaların eskiliği ve yıpranmışlığına dikkat eder. Günlüğüne yer verildiği satırlarda Selim, odasının duvarlarının bomboş olduğunu, bu duvarlara kötü resim asarım korkusuyla hiç resim asmadığını ifade eder. Ölümünden bir sene önce onu tanıyan ve Turgut’a onunla ilgili gözlem ve hatıralarını anlatan Günseli de Selim’in, kendisini her taraftan saran büyük bir koltuk alıp odada başka hiçbir eşya bırakmak istemediğini, koltuğu bir köşeye koyup duvara doğru çevirmek, bir daha kalkmayıp orada uzunca dinlenmek istediğini aktarır (Atay, 2008: 91, 526, 594).

Romanda dış yaşamdan iç yaşama dönen ilk kişi, Selim'dir. Ecevit, onu soyadı Işık'a da vurgu yaparak “mistik bir yol gösterici” olarak nitelendirir (Ecevit, 1989: 19). Selim'in arkadaşı Turgut ise gerçek Selim'le yüzleşmeden / “Selimleşmeden” önce,

⁸³ Berna Moran, *Tutunamayanlar* romanını tahlil ettiği metnini, “Tutunanlardan Tutunamayanlara Bir Yolculuk” olarak adlandırır (Moran, 2014: 261).

küçük burjuvanın bir mensubudur. O, başlangıçta, çoğunluğa paralel bir şekilde eşi ve çocuklarıyla ortalama ve mutlu bir yaşam sürmektedir. Evinde hizmetçi vardır, bir arabaya sahiptir. Oturduğu kanepe, yatak da olabilmektedir; sigarasını, “bir düğmeye basınca içinden sahte ağızlıklara sokulmuş sigaralar çıkan kutu”sundan alıp “Alâettin’in lambası biçimindeki çakmakla” yakmaktadır.⁸⁴ Duvarlarda, resim yaptığı dönemden kalma eserler asılıdır. Yeni bir ev almak, daha konforlu bir yaşam sürmek, tatile gitmek, gezilere katılmak, amaçları arasındadır. “Topluluğun yıldızı, toplantıların vazgeçilmez insanı” konumundadır. Bu tabloyu romanda anlatıcı, “önde bir salon-salamanje, arkada iki yatak odası, koridorun sağında mutfak-sandık odası-banyo, içerde uyuyan karısı ve çocukları, parasıyla orantılı olarak yararlandığı küçük burjuva nimetleri...” sözleriyle tasvir eder (Atay, 2008: 26-27). Selim’in ölüm haberiyle beraber Turgut için başka bir dünyanın kapısı açılır.

Romanın henüz başlarında Turgut’un, “çevresindeki eşyaya duyduğu öfkenin ifade edilemeyen sıkıntısıyla bunal”dığı ifade edilir. Bu eşyalar, romanda anıldığı üzere küçük burjuva sınıfının nimetleridir. L. biçimi salonunda “maroken taklidi plastikle kaplı rahat koltuğuna” oturan ve bir düğmeye basarak koltuğu geriye iten Turgut, henüz tutunanlar sınıfındadır. Dolayısıyla daldığı düşüncelerde Selim, kendisine sahip olduğu bu eşyalar için “Evinize alışamadım herhalde. Eşyalarınıza alışamadım, yadırgadım onları. Salon-salamanjeyi, deniz gibi büyük ve kauçuk köpüklü yatağı olan karyolayı, aynı takımın yaldızlı gardrobunu ve gene aynı takımın şifonyerini ve gene aynı takımın tuvaletini sevemedim. Evinizde Türkçe bir şey kalmamıştı. Bana anlayış gösterecek yerde büfeyi gösterdin.” eleştirilerinde bulunur. Sonraki kısımlarda Turgut, Selim’le eğlencesine yazdıkları biyografi müsveddelerini okurken, başını okuduğu satırlardan kaldırıncı “eşyayı, tanımayan bakışlarla süz”er. Onun bu hareketi, eşyaya karşı yabancılaşmasının başlangıcıdır. Eşyaya dair farkındalığı artan Turgut, eşi Nermin’in kendisine bütün günün yorgunluğunu atması için Amerikan pazarından yeni aldığı ‘rahat’ koltukta rahat edemez, tipik bir burjuva nesnesi olan bu koltuğu yadırgar, “Düşünene bu koltukların faydası yok.” diyerek bir sandalyeye oturur (Atay, 2008: 26, 31, 63, 555).

İlerleyen sayfalarda bu kez iç monoloğunda Turgut, “Böyle bir düzen içinde insan düşünebilir mi? ‘Büyük ve güzel şeyleri’ demek istiyorum. Önce eşya engel oluyor, sonra

⁸⁴ Yıldız Ecevit, bunları, “gösterişe düşkün küçük burjuvanın evindeki dekoratif öğeler” olarak nitelendirir (Ecevit, 1989: 66).

şartlar: kalorifer, hizmetçi, çocuk odası.” sözlerini sarf eder. Etraftaki eşya kalabalığı, Turgut’un düşünmesine ve içe yönelmesine mâni olduğundan, onun eşyaya bakışı - rehberi Selim gibi- olumsuzdur. O, eşyayla ilgili düşüncelerini, “Düşünmek için kendime bir daire tutsam. İçinde düşünmeye engel olacak eşyalardan hiçbirini bulunmayan bir daire. Kapıdan girer girmez ayakkabılarımı çıkarıyorum ve düşünme terliklerimi giyiyorum. Odalardan hiçbirinin özel bir adı yok: hepsi de sadece oda. Bir odada, sandalyenin üstünde, düşünme elbiselerim duruyor. Üstümdekileri çıkarıp hemen bir dolaba kaldırıyorum ve dolabın kapağını hemen kapatıyorum. Ne dolabı olduğu belli değil; dolap işte, her şey konabilir içine. Her şey düşünmeyle ilgisine göre adlandırılıyor, her şey düşünmeye yaradığı oranda önemli.” sözleriyle sürdürür (Atay, 2008: 557).

Görüldüğü üzere Turgut, eşyayla ve dolayısıyla ayrıntılarla dolu evden kaçmayı arzular. Onun bu tavrı, küçük burjuva sınıfının ‘bunaltıcı’ yaşam tarzına bir isyandır. Turgut için düşünmemek, nefes alamamaktır. Düşünmek için bütün gereksiz eşyalardan arınıp onları asgari düzeye indirerek kendisine sade bir alan oluşturmak ister. Onun arzuladığı ütöpik evde odaların içinde onları birbirinden ayırt edecek eşyalar bulunmadığından, bu odaların adı yoktur. Bu evde gerekli gördüğü nesneler; terlik, sandalye, elbise ve dolaptır. Dolap da ne çamaşır dolabı ne gardrop ne de özele indirgenmiş bir dolaptır. İçine herhangi bir şey konulabilecek iş görür herhangi bir dolaptır.⁸⁵

Eşya kalabalığı, düşünmeyi güçleştirir. Ecevit, romandaki “düşsel figür” Olric’in konturlarının, Turgut, maddesel dünyadan uzaklaşıp soyutlaştıkça daha da belirginleştiğini, o, burjuva yaşam biçiminden sıyrılınca içe dönmeye başladığını ifade eder. Devamında, içerideki dünyada duygu ağırlıktayken, içtenlik ve dürüstlüğün de yer aldığını; Turgut’un söz konusu iç yolculuğunda “küçük yaşantıların kısır döngüsündeki burjuva aydın”ının rahat fakat yüzeysel yaşantısını bırakıp tutunamayanlar kesimine dâhil olduğunu; dış dünyada tutunamamanın iç dünyada tutunmanın göstergesi olduğunu dile getirir (Ecevit, 1989: 29-31).

⁸⁵ Romanda görülen eşyayı asgari seviyeye indirme arzusu, otobiyografik izler taşır. Oğuz Atay, kendi yaşantısında bunu uygular. Pakize Kutlu ile evlenmeden önce Yeniköyde’ki evde yalnız yaşayan Atay’ın evi; eşyanın az olduğu, resim tablolarının çok olduğu bir evdir (Ecevit, 2014: 187, 385-386).

Burjuva hayatındaki eşya standardından şikâyetçi olan Turgut, eve nazaran iş yerindeki eşyalara daha olumlu bakar. O, yazıhanesi bağlamında iş yeriyle alakalı düşüncelerini şöyle aktarır:

“Ortalıkta daimi bir kargaşalık vardır. Sigara tablaları hemen kirlenir, masaların üstü bir günde tozlanır; fakat, bir canlılık göze çarpar eşyada. Evlerdeki, kapısı kapalı duran, misafir odalarının ölülüğü yoktur; yazıhanede her şey yaşar bütün hızıyla. Mobilya zevksizdir, kabadır, çeşitlidir. Farklı zamanlarda alındığı için birbirini tutmaz; bir uyuşma yoktur aralarında. Çelik bir masanın arkasında, kocaman, eski bir maroken koltuk durur; oymalı, küçük bir sehpanın üstüne, sehpa büyüklüğünde modern seramik bir vazo konulmuştur. Sigara tablaları, başka başka şirketlerin reklam hediyesidir. Bir odaya muşamba döşenmiştir; bir odada cilalı ahşap döşemenin üstüne ne renk olduğu belirsiz bir halı serilmiştir. Koridorda, ahşap ve ayaklı bir portmantonun yanındaki duvara çelik askılar takılmıştır. Sandalyeler, olur olmaz yerlere serpiştirilmiştir; ama hepsi de işe yaramanın rahatlığı içinde utanmazlar hallerinden. Evde duyulan, ortalığı kirletme tedirginliği yoktur. Kimse sizi uyarmaz. (...) Sehpanın üstüne sigaranın küllerini silkelersin. Masanın üstüne ayağını dayarsın...” (Atay, 2008: 325-326).

Turgut’un perspektifinden bakıldığında evin aksine buradaki eşyaların rastgeleliği, dağınıklığı, bir düzenden mahrum olup birbirleriyle uyumsuzlukları, kendi hâllerine bırakılmışlığı; onlara karşı herhangi bir sorumluluk hissetmeme rahatlığı olumlu anlamda dikkat çeker. O, basmakalıp estetik hassasiyetlere ve eşyayla ilgili dayatılmış kural ve sorumluluklara karşıdır. Bu yazıhanede insan, eşyanın değil; eşya, insanın esiridir.

Romanın ilerleyen kısımlarında bu kez Selim, günlüğünün 16 Nisan tarihli sayfasında eşyaya menfi bakışını, “Bugün öğleden sonra saat ikiden itibaren eşyayı suçlamaya başladım. Önce üzerinden kalkmadığım divan-yatak suçlandı. Sonra tavan ve en sonunda banyo-tuvalet. Bütün düşüncelerimi emip bitirmekle suçluyorum sizleri. Bütün hayallerimi sömürdünüz, gene de doymadınız. Büyük ve güzel şeyler yaratmama yardımcı olmadınız. Büyük bir sağırlıkla, kahredici bir dilsizlikle sustunuz güzelliklere.

Geri istiyorum hapsettiğiniz duygularımı, düşüncelerimi. Hepinizi mahkemeye veriyorum: tahliye davası açıyorum.” sözleriyle ifade eder (Atay, 2008: 670).

Alıntılanan kısımlarda görüldüğü üzere Selim de eşyayı suçlarken onların, düşüncesini emdiğini, hayallerini sömürdüğünü, ‘büyük ve güzel’ şeyler⁸⁶ yaratmasına yardımcı olmadığını düşünür. Eşyayı suçlarken ve eşyaya karşı kendisini savunurken, “Ben... ben Kant gibi düşünmek istiyordum.” sözlerini dile getirir. Aynı satırlarda eşya da Selim’i kelimelerle uğraşıp onları bölmekle, hayalinde ön sözler okuyup kendileriyle ilgilenmemek ve onlara yeni bir şey öğretmemekle suçlar. O, zihninde kurguladığı mahkemeyi de eşyalara karşı kaybeder. Bir insanın eşyayı suçlayamazsa, divana istediği gibi tekme atamazsa insanlığının nerede kalacağını sorgular (Atay, 2008: 670-671).⁸⁷

Tehlikeli Oyunlar’a gelindiğinde Hikmet’in eşyaya bakışının, Selim ve Turgut’un bıraktığı yerden başladığı dikkat çeker. O, sevmediği küçük burjuvanın [“Ben küçük burjuvaları sevmiyorum.” (Atay, 2018: 397)] dayattığı değer ölçütleriyle oldukça mesafelidir. Buna paralel olarak, evliliğini sonlandırıp “pahalı yaşantıların yüksek soğukluğu”ndan uzağa, söz konusu kesimin değer ölçütleriyle asla bağdaşmayan gecekonduya yerleşir. Burada, çevrelerindeki eşyayı basitleştirdiklerini, oyunlarını sade bir dekor içinde vereceklerini belirtir (Atay, 2018: 71).

Gecekonduyu Hikmet, bilinçli olarak tercih eder. Nitekim o, küçük burjuvanın bunaltıcı ve samimiysiz kalabalığından uzakta, eşyanın pek de önemli olmadığı bir mekânda oyunlar üzerinden bir iç yolculuğa çıkmayı hedeflemektedir. Nurdan Gürbilek, bu romanı, “her geçen gün biraz daha biriken eşyayı (ve bunun yazıdaki karşılığı olan, her geçen gün daha da biriken söz yığını) kontrol etme çabası, bir gün gelip de evi karşısında nüfuz edilemez, yabancı bir gövde olarak bulan insanın günlüğü” olarak okumanın mümkün olduğunu belirtir (Gürbilek, 2016a: 106).

Hikmet’in gecekondu evinde buzdolabı dahi yoktur. Romanın henüz başlarında o, ellerini karnına koyup açlığını hatırlar, “buzdolabına gitsem...” diye düşünür; fakat

⁸⁶ Önceki paragraflarda örneklendiği üzere Turgut da eşya yüzünden ‘büyük ve güzel şeyler’i düşünememekten muzdariptir (Atay, 2008: 557).

⁸⁷ Romanın “İlmihal” adlı kısmında Orkan ve arkadaşlarının bir ‘öğreti’ olarak yazdıkları satırlarda da “Eşyam, son derece basit bir iki tahta parçasından ibaretti. Bu kadar şey de bana tefekkür için yetti...” ifadeleri yer alır (Atay, 2008: 214).

buzdolabının olmadığını hatırlayarak “kafasında yaptığı mutfak yolculuğunu yarıda kes”er . (Atay, 2018: 22). Anlatıcı, bu evdeki eşyaları şöyle sıralar:

“Boyası henüz kurumadığı için kendisinden uzak tutmağa çalışarak merdivenden çıkardığı sırada ayak demirleri elleri ne yapışan bir somya; hamalla birlikte çıkardıkları bir kitap sandığı ki, daha sonra kitaplık olarak kullanılmış ve içindeki kıymıklar değerli eserleri zedeler endişesiyle iç yüzleri, üç kat gazete kağıdıyla kaplanmıştı; somya genişliğinde olan uzun bir yastık ki, şimdi öyle yastıklar yok; derin dikişlerle yapılmış baklava biçimli süsleri olan basma bir yorgan; gangster filimlerinin hapisanelerindeki mahkûmların elbiseleri gibi kılıfı olan yatak; bütün yatak takımının eski bir kilime sarılmasıyla meydana getirilen denk ki, ipleri çözüldüğü zaman, kilimin de yere serilmesi üzerine bir kavramdan ibaret kalmıştır; iki bavul ki, içlerinde, çoğu giyilemeyecek kadar eskimiş ve fakat bilinmeyen bazı nedenlerle bir türlü atılamadığı için her taşınmada oradan oraya sürüklenen ceket ve pantolon ve gömlek ve palto ve çamaşır ve topukları yırtık çorap cinsinden giyim eşyası bulunuyordu; taşınırken ağır olmasın diye çekmeceleri çıkarılmış bir komodin; mutfığa ya da banyoya götürülerek kağıtları çıkarılmadan, ne oldukları anlaşıl mayan bir kaç parça 'dikkat kırılacak eşya'; amerikan bezinden yapılmış ve ağzı bir iple büzülmüş ayakkabı torbası ve mermer altlığı yüzünden yıllardır bir türlü atmaya kıyamadığı cam hokkalı bir yazı takımı...” (Atay, 2018: 29-30).

İlerleyen kısımlarda Hikmet’in evinde oraya buraya saçılmış kitapların dağınıklığı anlatılırken divan, masa, koltuk, sehpa ve komodin anılır; ardından, “Evdeki bütün mobilya da bunlardan ibaretti.” vurgusu yapılır (Atay, 2018: 117). Hikmet’in, Sevgi’yle evliliği öncesinde ailesinden ayrı olarak kaldığı tek odalı evde de bir eşya fakirliği söz konusudur. Bu evde pencerelerde perde yoktur, içeride ise yalnızca bir somya vardır. Evlenmelerinin ardından yeni tuttıkları evde de perde, masa, koltuk takımı yer almaz; yalnızca tekli bir koltuk vardır [“Bu evde oturacak yer sayısı bir arabadakinden daha azdı.” (Atay, 2018: 242)]; bir de Nursel Hanım’ın evinden getirilen “iki parça sehpa” vardır. Sofra örtüsü yalnızca bir tanedir. Misafirliğe gelenler yerdeki minderlere oturup çaylarını kucaklarında içerler. Evlerinde yatak odası takımına ait bitirilmiş tek parça eşya, yataktır. Evlerini ziyaret eden Ergun’ların, iki yaşındaki oğulları evde devirecek eşya

bulamadığı için bir kenarda üzgün durur. Evin, eşyaların bir türlü dolduramadığı salonunda Hikmet, kimi geceler tek başına düşünür (Atay, 2018: 236-250).

Gecekonudaki günlerinde zihninde kurguladığı yaşantıda/oyunda Bilge'yle diyalog hâlindeyken bir an susup oyundan gerçeğe dönen Hikmet, çevresine dikkat kesilir; “Hiçbir şey görmüyormuşum. Ne devatabanını, ne de koltukları. Yabancılar arasındayım. Eşya ile birlikte yaşamasını bilemiyorum.” diye düşünür (Atay, 2018: 155).⁸⁸

Hikmet, ancak çevresinde yer alan eşyaları duyumsamayarak oyunlar kurduğu dünyasına geçiş yapar; bu eşyaları “yabancılar” olarak nitelendirir ve onlarla yaşamasını bilmediğini belirtir.⁸⁹ Düşüncesini, “Eşyanın sürekliliğinden çekiniyorum.” şeklinde sürdürür. Anlatıcı, Hikmet'in bu sürekliliğin kendisine bulaşmasından korkmasını gerekçe olarak öne sürer. Devamında Hikmet, içindeki benler üzerinden gerçekleştirdiği diyalogda, “Yaklaş onlara, dokunmağa çalış. Onlarla uyuşmağa çalış. Hayır, kaybolurum sonra, eşyanın içine düşerim.” sözleriyle eşyayla ilgili korku ve endişesini dile getirir.⁹⁰ Aynı diyalogda Bilge'nin de bu eşyaların arasında olduğu, Bilge'ye ulaşmak için onların arasından geçmek zorunda olduğu ifade edilir. Hikmet, “Olmaz, ben yalnız Bilge'yi istiyorum.” diyerek buna itiraz eder. Bilge'nin kendisinden farklı olarak eşyayı ve Hikmet'i birlikte sevdiği dile getirilir. Hikmet, “Fakat ben eşya gibi olamam. Eşyanın belirli kuralları var: Ne zaman ne yapacağı belli. Ben, istesem de, bunu beceremem.” sözlerini sarf eder (Atay, 2018: 155-156).

⁸⁸ Bu bağlamda Ecevit, “Oğuz Atay'ın aydın bireylerinde ruhsal özellikler yoğunlaştıkça, çevreyle olan bağlar daha da gevşer; iç dünyaya geçiş, dış dünyadan tümüyle kopuş demektir.” değerlendirmesinde bulunur (Ecevit, 1989: 38).

⁸⁹ Eşyayla uyum meselesi Oğuz Atay için önem arz eder. Romanın henüz başlarında Nurhayat Hanım'ın oğlu Salim üzerinden çocuklar üzerine düşüncelere dalan Hikmet, kafasında delilerin dolaştığını, “eşya, insana inatçı bir direniş gösterdiği zaman” hep beraber üzerine çullandıklarını, kendisine, “Eşya sana karşı mı geliyor, kır onu!” diyerek buyruk verdiklerini ifade eder (Atay, 2018: 35-36). Ayrıca, gerek *Tutunamayanlar*'da gerekse *Tehlikeli Oyunlar*'da eşyaya karşı alınan tavır, Elias Canetti'nin *Körleşme* adlı romanında başkışı Profesör Kien'in eşyaya karşı tavrını anımsatır. Güven Savaş Kızıltan, bu romanı ele aldığı satırlarda, Kien'in kendisini dış dünyadan soyutlayarak yalnızca evindeki kitaplara yoğunlaşmasına, dışarıdaki hayata yabancılaşmasına dikkat çeker. Prof. Kien, kendisini kitap okuma dışındaki bütün etkinliklere kapatır; ona göre, insan kendisi ve çevresiyle ilgili hakikatlere ancak bu yolla erişebilecektir. Vardığı noktada o, kişilerarası ilişkilerde açığa çıkan “sevgi, saygı, sorumluluk, dürüstlük” gibi değerleri ait oldukları alandan saptırarak yaşamındaki kişi-nesne ilişkilerine kaydırmış bir pozisyonadadır (Kızıltan, 1986: 144-147).

⁹⁰ Atay'ın “Korkuyu Beklerken” adlı hikâyesinin anlatıcı ve başkışısı de “Ya eşya bir gün delirirse?” kaygısına sahiptir (Atay, 1987: 36).

Söz konusu diyalogda Bilge'ye ulaşmanın ancak eşyaların arasından geçerek mümkün olduğuna dikkat çekilmesi, bu birlikteliğin evlilikle neticelenmesi durumunda bir kadın olarak Bilge'nin Hikmet'i eşya denizine sürükleyecek olmasıyla ilişkilidir. Nitekim sonlanan evliliğinde Sevgi, kendisini böyle bir yola sevk etmiştir. Hikmet'in nazarında Sevgi, küçük burjuva çevrelerindeki evlerde o insanlar ve onların eşyaları arasında küçüldüğünün ve küçümsendiğinin farkında bile değildir.⁹¹ Bunun yanı sıra bu evliliğin devamında artık bir araba almaları gerektiği beklentisi de oluşur (Atay, 2018: 237). Bu bakış açısı, Hikmet'in Sevgi'yle evliliği sürecinde ve *Tutunamayanlar*'da Turgut'un evli yaşantısı üzerinden görülür. Atay, bir kadınla kurulan birliktelikte eşyayı önemsememenin mümkün olmadığı düşüncesindedir.

Yukarıda bahsedilenlere paralel bir şekilde, Hikmet'in eşyayla ilgili olumsuz hatıra ve izlenimleri, onun Sevgi'yle evliliği sırasında birlikte yaşadıkları eve aittir. Bu evde eşyaların bolluğu ve beraberinde dağınıklığı dikkat çeker. Söz konusu durum, düşünebilmek bir yana, Hikmet'in gündüz uykularına bile engel olur. Anlatıcının Hikmet'in bilinci üzerinden "eşya denizi"⁹² olarak andığı bu karmaşık ortam, Hikmet'i fazlasıyla bunaltır (Atay, 2018: 118-119). Hikmet'in gerek bekârlık sürecindeki tek odalı evinde gerekse evlilik ertesinde yerleştiği gecekonduda bu eşya kargaşası yoktur. Dolayısıyla evlilikte ve bekârlıkta eşyayla ilgili iki ayrı yaşantı bahis konusudur.⁹³ Ayrıca o, Sevgi ile evliliği sürecini anlatırken kendisinden "H." olarak söz eder. Ecevit, Hikmet'in eski hayatındaki adını tam olarak söylemeyip H. olarak anmasına, o hayatta

⁹¹ Yıldız Ecevit, romanda küçük burjuva yaşantısının Hikmet'le Sevgi'nin evlilikleri çerçevesinde anlatıldığını, bu ortamın; arkadaş çevreleri, değer ölçütleri ve beklentileriyle Hikmet'in kaçıp kurtulmaya çalıştığı, yalan üzerine kurulu karşıt bir dünya olduğunu ifade eder (Ecevit, 2014: 343).

⁹² Bu "eşya denizi" romanda şöyle betimlenir: "H.'nin kitapları gibi, S.'nin bulaşıkları da mutfakta, masaların üstünde, sehpalarda, yatağın yanında birikmeğe başladı. Sonra elbiseler, çoraplar ve ayakkabılar da ev yüzeyindeki bu birikime katıldı. Tabakların, tepsilerin, bardakların, bir kenarı ısırmış kurabiyelerin, gazetelerin, meyva kabuklarının, sigaraların (içilmemiş ve izmarit), kibritlerin (yanmış ve yanmamış), açık duran kitapların ve dergilerin yanında top olmuş kadın çorapları, kol düğmeleri, jartiyerler, hırkalar, kirli gömlekler, gecelikler, havagazı makbuzları, portakal çekirdekleri, bakkalyiyecek sipariş kâğıtları, yarısı yenmiş üzüm salkımları, elektriğin kesildiği gecelerde kullanılan mumlar, çivisinden düşen çerçeveli resimler, vesikalık fotoğraflar, bozuk paralar, makaslar, hatta jiletler, kalemler, zincirli bilezikler, ütü (bir taneydi), mektup zarfları (yazılı ve boş), mektuplar (genellikle, zarflarından aynı yerlerde), mektup açılırken kopan kağıt parçaları, boş sigara paketleri ve mahiyetleri anlaşılamayan bazı buruşuk kâğıtlar birer birer yerlerini aldılar." (Atay, 2018: 118).

⁹³ Anılan eşya kalabalığından Sevgi'nin de rahatsız olduğu belirtilir. Romanda sürekli olarak "dul kadın" olarak anılan Nursel Hanım'ın evindeki düzensiz eşya yığınları, onu fazlasıyla rahatsız eder. Sevgi'nin yardımıyla Nursel Hanım'ın evi bir düzene koyulur; gereksiz eşyalar atılır, başı sonu kaybolan kitaplar satılır, "insanın aklını karıştıran" felsefe ve edebiyat kitapları satılır (Atay, 2018: 229-230). Sevgi'nin çevresinde bu denli duyarlıyken, aynı hassasiyet ve davranışı kendi evine göstermemesi Atay romanlarında alışılan ironik bir durumdur.

tam olarak yaşamadığına, toplumun ona uygun gördüğü kimliği canlandırdığına dikkat çeker (Ecevit, 1989: 34).

Zihninde Bilge'ye, yazmayı arzuladığı “Hayat Ansiklopedisi” bağlamında düşüncelerini dile getirirken Hikmet, hayatında çok sayıda ihtimal olmaması gerektiğini belirtir ve “En çok on iki kadına âşık olurum, iki kere ev değiştiririm, tanıdıklarımın sayısını on altı ile sınırlarım, günde en çok dört kere bir şeyler yerim, on bir çeşit yiyecek ve yetmiş iki kalem eşyadan fazla bir şey bulundurmam evde” sözlerini dile getirir (Atay, 2018: 327). Onun dünyasında yetmiş iki kalemden fazla eşya, ayrıntıları ve ihtimalleri arttıracığından düşünmeye, dolayısıyla oyunlar oynamaya engel olacaktır.

Romanın sonlarına doğru Hikmet, arkadaşı Dumrul'un evini ziyaret ettiğinde, Dumrul'un da asgari düzeyde bir eşyayla hayatını sürdürdüğü görülür. Arkadaşı, odanın çıplaklığı için Hikmet'ten özür diler ve “insana lazım olan bir yatak” der, “bir de kitaplar” diye ekler. Sonrasında “bir de daktilo tabii” diye tekrar bir ekleme yapar (Atay, 2018: 423).

Sonuç olarak Oğuz Atay'ın bu bahse konu iki romanında, kimi zaman öfkelenilen kimi zaman suçlanan kimi zamansa yadırganan eşya; öznenin düşünmesi, iç dünyasına yönelmesi ve oyunlar kurması noktasında bir engelleyici olarak yer alır. İki romanda da gereksiz eşya kalabalığı içinde ve bu eşyaların tahakkümü altında insanın kendini yitireceği ortaya koyulur. Dolayısıyla Atay karakterleri, küçük burjuvanın hayat tarzı olan böyle bir yaşam standardına itiraz ederler. Düşünce hürriyetine insan, ancak söz konusu baskıdan ve eşyanın soğuk nefesinden kurtulursa erişeceğinden, bu karakterler eşyaya yabancılaşarak özgürleşme yoluna giderler.⁹⁴

⁹⁴ Bu konuda ayrıca “Oğuz Atay'ın Roman ve Öykülerinde Eşya-İnsan İlişkisi” adlı yüksek lisans tezine bakılabilir (Bulut, 2023).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NESNELER VE RUH HASTALIKLARI

Mitolojik açıdan bakıldığında Pandora'nın kutusu açıldığından beri kendisini kötülüklerle birlikte hastalıklardan koruyamayan insan, ömrü boyunca gerek fiziki gerekse ruhsal birtakım rahatsızlıklara yakalanır. Çoğu zaman normal-dışılıkla tanımlanan hastalık olgusu, ruh hastalıklarında da öznenin normalin dışında algılayış ve davranış geliştirmesiyle belirir ve saptanır. Tamamı olmasa dahi bazı ruhsal hastalıkların doğrudan nesnelerle ilişkili olduğu dikkat çeker. İstifleme bozukluğu, obsesif kompulsif bozukluk, kleptomani ve fetişizm, merkezinde çoğunlukla nesneleri barındırır ve nesneler üzerinden gelişir. Yine şizofreni rahatsızlığında da nesneler, zaman zaman öznenin yaşadığı hayal âlemine giden bir köprü vazifesi görürler. Dolayısıyla hem algılamada hem de algılayış denetimindeki davranışta nesnelerin pozisyonu son derece önem arz eder. Öznenin nesneye karşı geliştirdiği normal-dışı tavır, onu hastalık kümesine taşır. Modernist Türk romanında insanın nesneyle geliştirdiği ilişkilerde psikopatolojik hâller dikkat çeker. Aşağıda bu psikopatolojik hâller, ayrı başlıklar hâlinde tahlil edilecek ve örneklendirilecektir.

3.1. EŞYAYA TAK(IL)MAK: OBSESİF KOMPÜLSİF BOZUKLUK

Takıntı-zorlantılı kişilik bozukluğu olarak da bilinen bu rahatsızlık; kişinin - mantıksız ve anlamsız görünmesine rağmen- zihninden uzaklaştıramadığı tekrarlayan düşünce ve dürtülerle (obsesyon) belirir. Söz konusu düşünceler, kişiyi meydana getirdiği kaygı ve sıkıntıdan kurtulmak üzere birtakım eylemlere (kompülsiyon) sevk eder. Bu hastalıktan muzdarip kişiler; karakteristik olarak kural ve ayrıntılara karşı özel bir itina gösterirken yinelemeye karşı da meyillidirler. Hiç esnemezlilik ve hep ayak direme tavırları da bu insanlarda belirgin olarak dikkat çeker (Amerikan Psikiyatri Birliği, 2014: 129-130; Butcher vd., 2013: 667-669; Kring vd., 2017:203; Güleç, 2014: 26; Köroğlu, 2015: 273-274; Arkonaç, 1999: 364-365).

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Ferit'in kaldığı pansiyonun sahibi Vafi Bey'de temizlik takıntısı olduğu görülürken; onun bu takıntısı, nesnelerle ilişkisine de yansır. Kendisini, "Ben mecnun mertebesinde titiz bir insanım." sözleriyle tanıtan Vafi

Bey, yerde bir çöp gördüğünde onu elinle kaldırmadan ağzını bıçak açmayacağını, gününün yarısının pansiyondaki madeniyatı parlatmakla geçtiğini, Fatma'nın da kendisinin tabiatını bildiğinden geceleri muslukları parlattığını belirtir. Vafi Bey'den bunları işiten Ferit, odasına girdiğinde Vafi Bey'i bir şemsiyenin gümüş sapını parlatırken gördüğünü, odada göze çarpan madeni eşyanın ("kapının arkasındaki pirinç mangal, yazı masasının üstündeki hokka takımı, sigara tablaları ve karyola topuzları") tamamının anormal derecede parlatılmış olduğunu anımsar (Safa, 12-13, 2021: 105).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nda Doktor Ramiz'in, çantasıyla takıntılı ilişkisi dikkat çeker. İrdal'ın, üstünde hiçbir şey taşımadığına dikkat çektiği Ramiz Bey, kendisine gerekli olan her şeyi "sarı meşin, dışardan kilitli, içerden güzel ve epeyce teşkilâtli" olan bu çantaya koyar ve içinden bir şey çıkarmak bahanesiyle sürekli olarak çantayı açar, her açmasından sonra 'behemehâl' kitler. Onun bu davranışına dikkat kesilen İrdal, "Şunları yanınıza alsanız..." der ve Ramiz Bey'den "Böylesi daha rahat..." yanıtını alır. Bu konuyu garipseyen İrdal, söz konusu davranışından ötürü Ramiz Bey'e sinirlenir. Onun süregelen bu davranışını, "İkide bir çanta açılıyor, cıgara paketi çıkıyor, sonra tekrar kapanıyordu. Biraz sonra tabîî sıra İngiliz çakısına geliyor, çanta tekrar açılıyor, o aranıyor, tırnaklar temizleniyor, daha sonra kolonya şişesi çıkıyor, eller temizleniyordu." sözleriyle betimler. Doktor Ramiz'in gününün boş saatlerini Şehzadebaşı'ndaki kiraathanenin masalarından birinde "çantasını açıp kapayarak, tırnaklarını temizleyerek, hayattan ve memleketteki tembellikten şikâyet etmekle, psikanaliz anlatmakla yahut etrafı dinlemekle" geçirdiğini dile getirir (Tanpınar, 2013c: 103-106, 109-110, 120-121, 139).

Tehlikeli Oyunlar'da "Selim Bey" adlı bölümde Selim Bey'in arkadaşı Sami'den "kapı tokmaklarını tutmadan önce, cebinden çıkardığı pis bir mendille silerdi onları..." ifadeleriyle söz edilir (Atay, 2018: 188). Temizlik takıntısı, yalnızca nesnelere yönelik bir takıntı olmamakla beraber çoğunlukla nesneler üzerinden gelişen bir rahatsızlık olarak dikkat çeker. Nitekim özne, kendi bedenindeki temizlik hassasiyetinin yanı sıra kendilerine temas etmeden yaşamını sürdüremeyeceği nesnelere karşı da normalin ötesinde bir temizlik hassasiyetiyle yaklaşır.

Fikrimin İnce Gülü'nde Bayram'ın, otomobiliyle olan ilişkisine bakıldığında, arabasına olan ilgi ve sevgisinin bir takıntıya dönüştüğü ve bu takıntının onda zaman

zaman anksiyeteye sebep verdiği dikkat çeker. Söz konusu takıntı temizlik, koruma ve tedbir noktalarında yoğunlaşır.

Romanın başlarında aracıyla Kapıkule Sınır Kapısı'ndan Türkiye'ye giriş yapmasına yer verilen Bayram'ın son otuz kilometrede ön cama çarpıp kanayan en küçük sinek lekesini bile temizlemek için durduğu, arabasının tozunu dört kez aldığı belirtilir. Yanında değilken dahi Mercedes'inin tozunu yüreğiyle aldığına dikkat çekilen Bayram, gümrükte aracıyla sıra beklerken de eğilip siyah parlak ön tablaya yeniden birikmiş ince tozu üfler. Arabanın saatine bakarken saati parmaklarının ucuyla siler, açık camdan içeri koltuk döşemesinin üstüne esen birkaç saman çöpünü alır atar. Arabanın silecekleri arasına sıkışmış akasya yaprağını alır. Bir su başu bulur bulmaz arka tampona çökmüş ince tozu, sinek ve böcek kirlerini temizlemeye niyetlenir (Ağaoğlu, 2021: 5-6, 9, 14, 44).

Sinekler ön camı kirlettikçe Bayram'ın yüreği sıkışıp darlanır, bu pislikler camdan hiç temizlenmeyecek diye düşünür. Çorlu'dan çıkınca bir bankette durur; arabasının tozunu alır, sinek pisliklerine tükürür, camın iç yüzeyini parlatır, “titiz bir ev kadınının çevresindekilerden gizli toz alması, yer silmesi gibi kaçamak bir temizlik ardından” tekrar yola koyulur. Aracını Kartal'dan vapura yüklerken her yerini iyice ovup parlatmış olsa da bagaj kapağında tükürük lekesine benzer bir leke fark eder; birisinin yukarıdan tükürdüğünü düşünür. Güverteye çıkıp uyumadan önce arabasını siler (Ağaoğlu, 2021: 105, 112, 143).

Yalova-Bursa arasındaki yolda giderken bir araç yüzünden Balkız'ın her tarafı kirlendiğinde Bayram, otomobiline, “Duracağım, merak etme. Hemen siler, paklarım seni ben.” sözleriyle açıklama yapar. Mola verdiği önce camları, camlardan sonra kendi terini siler. Gemlik Körfezi dolaylarındaki asfalt çalışması yüzünden oradan geçerken lastikler kirlendiğinde de beyaz lastiklerinin battığına üzülür, “Artık benden paso. Artık üstüne etseler kılımı kıpırdatmayacağım. Bu ne be! Biz memlekete araba ovmaya mı geldik? Neyine gerek bu yolların Mercedes, desene...” diye söylenir (Ağaoğlu, 2021: 192-193, 196).

Tedbir anlamında, Türkiye'ye gitmek için yola çıkarken yanına vantilatör kayışı, hava filtresi gibi yedek parçalar alır. Yolculuğu sırasında içinde değilken arabanın kapılarını sıklıkla kapalı mı diye kontrol eder. Aracın içine kimseyi oturtmamaya ve yük almamaya çabalar. Solmaz'ın, Almanya'dan Türkiye'ye birlikte gelmeyi teklif ettiğini

düşündüğünde aklından, “Koca götünü, bilmem kaç bin kilometre boyu Mercedes’imin koltuğunda oturtur muyum kancık? Çöker göçer yayları, ben daha Ballıhisar’a varana dek...” sözlerini geçirir. Köyü Ballıhisar’a varana dek Balkız’ın hiçbir yanını incittirmemeyi amaçlar (Ağaoğlu, 2021: 18, 22-23).

Aracıyla ilgili aralıksız endişelenen Bayram, yolculuğu sırasında aracından mola amaçlı ayrılışlarında gözünü ondan hiç ayırmaz, “sakın biri, bir dikkatsizlik etmesin de!” diye düşünür. Gümrükte aracını Opel bir aracın yanına park ettiğinde, iki aracın arasındaki on santimlik açığı hesaplar, sürttürmeden çıkıp çıkamayacağını; diğer tarafta duran Romani Export kamyonu düşünür; “Rabbim, şu kamyon çıksa bir hayırlısıyla! Hayırlısıyla, bir yerine değmeden Balkız’ın...” diye kaygılanır. Korktuğu başına gelir; kamyon, aracının çamurluğuna sürter. O, “yasa durmuş Urfa kadını gibi” çırpınır. Bayram’ın bilincini yansıtan anlatıcı, “Ortasından bölünse, iki Bayram olsa. Biri hep arabasının içinde dursa, yanında olsa, öteki de Nuran Hanım’ın karşısında. Ya da başka nerede gerekiyorsa orada.” sözlerini dile getirir (Ağaoğlu, 2021: 24, 27, 35, 38-39).

Kamyonun sürtmesi neticesinde aracıda bir ezik ya da çizik seçilememesine rağmen Bayram, çevresindekileri yardıma çağırır; kimse onun gördüğü eziği göremez. İlerleyen sayfalarda, atlattığı kazadan sonra aracından inip tekerlekleri gözden geçirir, lastiklerde bir erime var mı diye bakar, toz bezini çıkarıp kapı nikelajlarına birikmiş ince tozu siler, teker kapaklarına üfler. Bir süre sonra arabanın arkasına geçip Mercedes’in bütünlüğünü ve güzelliğini olduğu gibi koruyup korumadığını kontrol eder. Arkada hazır tuttuğu kovaya su doldurup camı ve ön tamponları parlatmak ister (Ağaoğlu, 2021: 43, 54-55, 59-60).

Mola için durduğunda aracının yanına kırmızı bir Opel çok yakın bir şekilde park eder. Yemek yedikten sonra aracını yıkamayı düşünür; ancak kapıyı açarken diğer arabaya vurma ve arabasının tamir görme ihtimali onu tedirgin eder. Yolculuğu esnasında arabasını sıklıkla yıkar, arabasına güneş ışınlarının değmesi de onu rahatsız eder (Ağaoğlu, 2021: 62, 67).

Yol üzerinde mola verdiğinde ön cam temiz olsa da o, ön camın tozunu alır, teker kapaklarını üfler, arka tampondaki -fark edilmeyen- göçüğü eliyle yoklar. Sıra dışı bir durum olmasa dahi frenlerinin canına okuduğunu düşünür. Stop lambasının camı düştüğünde, “Aman televizyon antenimize gözkulak olalım. Onu kaptırmayalım.”

endişesine kapılır. Yalova vapurunda aracından uzaktayken “İt kopuk sataşmış olmasın da...” diye tedirginlik duyar; onun yanından iki dakika dahi ayrılmayı göze alamaz. Kendisi uyurken kıskanç birisinin arabasına bir şey etmiş olmasından, tv antenini çalmasından korkar. Araçların olduğu alana gidip Mercedes’inin sağ salim yerinde olduğundan emin olur ve şükreder. Birisinin kendisi başında yokken onu gâvur malı zannedip yakacak olmasından endişelenir. Vapurda arabanın kuyruğundaki tv antenini yerinde sıkı durup durmadığını kontrol eder. Öne geçip radyo antenini de yoklar, biraz eğildiği için şüphelenir, eğriliği elleriyle düzeltir. İçine girip ön konsoldaki düğmeleri tek tek kontrol eder (Ağaoğlu, 2021: 73, 123, 132, 138-139, 142-144).

Sevdiği kadın Kezban’la ilgili düşüncelere dalarken, ayağıyla otomobilinin tamponuna vuruyor olduğunu fark eden Bayram, bundan dolayı kendisine hakaret eder. Kromajın parlaklığını el büyüklüğünde aşındırdığını fark eder. Şapkasını eline alıp alnını iki üç kez tampona vurur, “Çek cezanı koca kafa!” der (Ağaoğlu, 2021: 164). İlerleyen sayfalarda aracının kapısı çizilir, susturucusu ve ön camı çatlar; otomobilinin başına gelenler için ağıt yakan Bayram, “Uy benim Balkız’ım... Yüzümün tamamı yanaydı, kollarım dibinden kopaydı, silindirler altında kalıp ezim ezim ezileydim, katranlara bulanıp çıkaydım da seni aklıma takmayaydım!” sözlerini sarf eder (Ağaoğlu, 2021: 198). Kendisi de aracını bir ‘takıntı’ hâline getirdiğinin farkındadır.

Her Gece Bodrum’da Betigül’ün sahibi olduğu Kirke adlı geminin kaptanı Haydar’ın boynunda daima kırmızı bir mendil sarılı olarak bulunur. Betigül, Haydar’ı ilk tanıdığı anda boynunda bu mendil yer alırken, tanışıklıklarının sonraki safhalarında mendil, Haydar’ın boynundan hiç çıkmaz; romanın farklı sayfalarında mendilin Haydar’ın boynundan hiç çıkmadığı yer yer vurgulanır (İleri, 2014a: 62-65, 80, 174, 219). Haydar’ın kırmızı mendille ilişkisi, bir ‘takıntı’ olarak yorumlanmaya fazlaca müsaittir. Nitekim bu mendil yağlanıp kirlense dahi Haydar onu boynundan çıkarmaz. Betigül’le yakınlaşmaları esnasında da bu mendil onun boynunda yer alır.

Böcek’te bir günlük aktüel zaman üzerinden yaşamına tanık olunan Recai Bey’in gündelik hayatındaki takıntılı davranışları dikkat çeker. Recai Bey’in bilinci yansıtan anlatıcı, onun takıntılı davranışlarını şöyle tasvir eder:

“Musluklar sıkı sıkı kapalı. Yine de bir bakmalı. Havagazını da kapattı ama, olsun. Elektrikler, kapalı. Ceplerini yokladı. Anahtarı, kimliği, cüzdanı,

mendili, yerinde. Tam kapıdan çıkarken durdu. Havagazının ana musluğunu kapatmış mıydı? Galiba. Ya kapatmamışsa? Döndü, bir daha baktı. Kapatmış. Mutfağın musluğu? İyi sıkıştırmamış. Su basınçlı gelirse. Contası eskimiş zaten. Değiştirmek gerek.

Kapıyı kapatıyor. Anahtarı iki kez çeviriyor. İçeri girmek isterlerse iki kez kilitlemenin yararı olmadığını biliyor. Kimse hırsızlık yapmak için girmez onun evine. Belki pusu kurmak için. Eliyle tabancasını yokluyor. Yirmi yıllık tabancası. Hiç tutukluk yapmaz. Attığını vurur. Atış talimlerinde kimse geçmedi onu bugüne kadar. (...) İkinci kata indiğinde birden durdu. Pasosunu almış mıydı? Cebini yokladı, almıştı... ” (Bener, 2016b: 39).

Görüldüğü üzere Recai Bey, evinde musluk, vana ve düğmelerin kapalı olduğundan emin olmasına rağmen onları kontrol etme ihtiyacı hisseder. Söz konusu ihtiyacın düşünce olarak belirmesi obsesyonken, eyleme dönüşmesi kompülsiyon olarak bilinir. Zihnindeki kaygılı düşünceleri gidermek adına o, eyleme geçip vana ve düğmeleri kontrol etse de düşünceler varlığını sürdürür. Aynı durum, yanına alması gereken nesneler için de geçerlidir. O, anahtar, kimlik, cüzdan ve mendilini; silahını ve pasosunu üzerinde mi diye kontrol eder.

Sessiz Ev’de Fatma Hanım, dolabına ve dolabında sakladığı mücevher kutusuna çok önem verir, bu dolaba kimsenin yaklaşmasını istemez, yaklaşanları uyarır. Bundan dolayı dolabının kapalı olduğundan sıklıkla emin olmak ister, evde kimse olmasa bile dolabı kilitler; mücevher kutusunu ikinci çekmecedan alıp üçüncü çekmeceye saklar; “kilitledim mi, bir daha baktım, evet kitlemişim...” diye düşünür (Pamuk, 2020b: 53-54, 64, 122-123). Fatma Hanım’ın dolabı ve mücevher kutusuyla ilgili düşünce ve davranışları obsesif kompulsif bozukluk sınırları içerisinde değerlendirilebilecek pozisyonadır.

Kumru ile Kumru’da başkişi Kumru, Vestigos olarak telaffuz ettiği buzdolabıyla takıntılı bir ilişki geliştirir. Buzdolabının temizliği ve düzeni karşısında onun hassasiyeti anormal bir boyuttadır. Köyden kente gelen ve buzdolabıyla ilk kez, gündelikçi olarak gittiği evde karşılaşan Kumru (“Ben ömrümde böyle güzel bir şey görmedim.”), bu aşamadan itibaren buzdolabına karşı şiddetli bir hayranlık besler. Tuna Hanım’ın evinde temizlik işleriyle uğraşırken akli mutfaktaki buzdolabında olduğundan o, sebepli-sebepsiz sürekli mutfığa gidip buzdolabının önünde durur, incitmekten korkarak dikkatle

buzdolabının yüzeyini okşar, yumuşak bir bezle tekrar tekrar ovar, kapısını açıp “ilk defa görürcesine” içine bakar. Bu hareketleri tekrarlar.

Hayranlığıyla ilişkili olarak bir buzdolabı edinmeyi hayatının biricik gayesi hâline getiren Kumru, buzdolabını satın alıp eve yerleştirdikleri gün gözlerini ondan hiç ayırmaz, uyumak için yatağına geçtiğinde bile gözleri ona dikili kalır; bir ara dolabı açıp içini uzun uzun izler, yere minder koyup buzdolabının karşısına oturur, arada bir kapısını açıp tekrar içine bakar. Onun buzdolabına takıntı derecesindeki ilgisi, günlük işlerini ihmal etmesine sebebiyet verir. Çocuklarını da ihmal eden Kumru, onlar uyandığında kahvaltılık gıdalar yerine birer parça ekmek verir. Sonraki günlerde temizliğe başka evlere gittiğinde de onu aklından hiç çıkarmaz, hayal eder, yanına gitmek için sabırsızlanır (Yücel, 2022: 82-84, 106-107).

Dolabın içinin doldurulması ve bunun takibinin yapılması da Kumru tarafından takıntılı bir şekilde sürdürülür. O, dolaptaki ürünlerin yedeğinin olma mecburiyeti düşüncesine saplantılı bir şekilde bağlıdır. Söz gelimi eşiyle bira içerlerken Pehlivan’ın bir şişe daha açma önerisini açılanların yerini dolduracak sayıda şişe bulunmaması sebebiyle geri çevirir. O, buzdolabının daima dolu olması gerektiğini düşünür, bu düşüncesini, “Hep dolu kalması gerek, alınanın yerine yenisini koymak gerek,” sözleriyle dillendirir. Sürekli markete gidip bu düzeni korumaya çabalar. Her konuda olduğu gibi bu düşüncesinde de referansı, gündelikçi olarak evine gittiği ve kendisine özendiği Tuna Hanım’dır (Yücel, 2022: 98, 101).

Kumru, ondan başka birisinin kullanması sakıncalıymış gibi çocuklarının da eşinin de buzdolabına yaklaşmasını istemez; onların bu nesneyi hoyratça kullandıklarını düşünür, kızı Sultan’a bu sebeple tokat atar. Dolaba dair takıntılı hassasiyeti onda dolabı temiz tutma obsesyonunu da doğurur. O, Tuna Hanım’ın buzdolabını ilk açtığındaki görüntüyü zihnine yerleştirip o andaki sıra ve dizilişi değişmez bir kural olarak düşünür. Dolayısıyla hem Tuna Hanım’ın buzdolabında hem de kendi evindeki buzdolabında bu sıra ve dizilişin değişmemesi için çabalar. Bu sıra ve dizilişin rastgele olduğunu geç öğrenir (Yücel, 2022: 106-107, 158-160).

Yer verilen örneklerde görüldüğü üzere insanlar, genel olarak temizlik hassasiyetiyle ilişkili olarak nesneleri sürekli olarak temizleme; abartılı düzen alışkanlığına paralel olarak nesnenin yahut onunla ilgili bir aparatın açılma, kapanma

yahut kilitlenmesine fazlaca özen gösterme; belirli bir nesnenin kullanımında ısrarcı olma; sevilen bir nesneye karşı temizlik, koruma ve tedbir konusunda normaldışı bir tavır gösterme gibi davranış kalıpları geliştirirler. Söz konusu durum, düşünce ve eylem bakımından normalliğin ötesinde olduğu için hastalık olarak değerlendirilir.

3.1.1. Faydasız Sahiplik: Biriktiricilik Bozukluğu

Biriktiricilik bozukluğu *DSM-5*'te (*Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı*), “Obsesif-Kompulsif Bozukluk ve İlişkili Bozukluklar” başlığı altında yer alır. Bu rahatsızlık, nesneleri saklamanın gerekliliği algısı ve onları elden çıkartmanın yarattığı sıkıntıdan kaynaklanırken; kişide, değeri fark etmeksizin sahip olduklarını elden çıkarmakta veya onlarla ilişkiyi kesmekte güçlük çekme şeklinde belirir. Özne, kullanım amacından büyük ölçüde uzaklaşan nesneleri yaşam alanını kısıtlayacak denli biriktirir. Bu davranışın koleksiyonculuk ile ayrımının farkında olmak gerekir; koleksiyonerler, genel olarak nesneleri değil, ilgi duydukları bir alandaki ‘özel’ bulduğu nesneleri toplar ve biriktirirler. Dolayısıyla ikisi seçkin bir zevk ve hastalık olarak ayrılırlar (Amerikan Psikiyatri Birliği, 2014: 132; Kring vd., 2017: 205; Butcher vd., 2013: 406-407; Köroğlu, 2015: 51, 274; Arkonaç, 1999: 241; Bulut vd., 2015: 319-332).

Çamlıca'daki Eniştemiz'de anlatıcı, eniştesinin başkalarına tamamen lüzumsuz görünmesine rağmen kendisine pek lüzumlu gelen birçok eşyayı biriktirme merakının olduğunu dile getirir. Eniştesini görmeye gittikleri günlerde onu daima boyundan büyük ambarlar, hararlar, heybeler, beyaz yatak bağları, iri iri denkler ve renk renk sandıklar arasında dolaşırken ve onlardan kısmen çıkarılmış eşyaları yerleştirir veya dağıtırken, bir şey arar yahut saklarken bulduklarını; oda, sofa ve merdiven başlarının bu eşyalarla dolu olduğunu; denk, harar ve sandıkların kolay kolay açılmadığını, içlerinden çıkan eşyaların çabukça yerine konmadığını, içlerindeki eşyaların uzun aylardan sonra çocuk doğar gibi meydana çıktığını; denklerin bazılarının açılmak için hiç gelmeyen bir eşref saatini beklediklerini, fakat bu saatin gelmeyip bir türlü açılmadıklarını ifade eder. Ayrıca eniştesinin her şeyi rastgele ortada bırakma alışkanlığı yüzünden odalar ve sofaların bir göç manzarası teşkil ettiğine dikkat çeker (Hisar, 2012: 128-130, 174).

Romanda enişte her ne kadar insanlara armağan vermeyi seven bir profilde olsa da anlatıcının da vurguladığı üzere onun evin odalarında muhafaza ettiği nesnelerin

çoğunluğu başkalarına ‘lüzumsuz’ gelecek kıymettedir. Dolayısıyla eniştenin varlığını bile unuttuğu yahut içlerinden ne çıkacağını tam olarak kestiremediği denklemin içindeki nesneler, günü gelir de bir işe yarar düşüncesiyle evde tutulan ve ev sakinlerinin alanını daraltan bir pozisyonudur. Bu durumdan eniştenin eşi de son derece şikâyetçidir. Üstelik enişte tertipli de olmadığından evdeki odalarda bu nesneler son derece dağınık bir vaziyette durmakta ve kendisi dışındakilerin gözlerini yormaktadır.

Mahur Beste’de Dr. Refik’in ağabeyi/Atiye’nin eniştesi Halit Bey, eşi Ruhsar Hanım’a baba evinden söz ederken oda, sofa, abdesthane aralığı ve dolapların tıklım tıklım ‘işe yaramaz’ eşyayla dolu olduğunu; işlemeli eski uçkur başlarına kadar her şeyi sakladıklarını, bunun cici anne Adile Hanım’ın zoruyla olduğunu belirtir. Halit Bey; annesi, babası ve Adile Hanım’ın babasından birçok eşya kaldığını, bunların bu evde asla atılamadığını; söz gelimi iki yaşında ölmüş olan dayısının takkesinin, hiç boynuna takmadığı sırmalı cüz kesesinin içinde kendi yatağının başı ucunda yıllarca asılı durduğunu dile getirir. Bu hususta anlatıcı, evin diğer işlerinde sözü geçmeyince Adile Hanım’ın her şeyi olduğu gibi muhafazaya karar verdiğini ve bunda da başarılı olduğunu, aradan sene geçmeden evde birtakım hatıraların peydah olduğunu ifade eder. (Tanpınar, 2016: 116, 123).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Abdüsselâm Bey’in evinin bir odasının bir nevi eşya deposu olduğu dikkat çeker. Odada, “on bir çocuk beşiği, bir yığın mânasız hayat artığı, Abdüsselâm Bey’in muhtelif zifaflarına şahit olmuş birkaç karyola, konsollar, aynalar, eski oyuncaklar, sandıklar, hülâsa konak satılıp da bu sekiz odalı eve taşınıldığı zaman kızının ve damadının eskiciye vermelerine bir türlü razı olmadığı türlü eşya” tozlar içinde ve birbirinin üstüne yığılmış vaziyette yer alır. Hayri İrdal, herkesin evin kaybolmuş hayatının orada toplandığına inandığını ifade eder (Tanpınar, 2013c: 88-90).

Romanın sonraki kısımlarında İrdal, İspritizma Cemiyeti’nden tanıdığı Afroditi’nin, halasının kendilerine iki evle birlikte içindeki mobilyaları bıraktığını; ancak halasının “biriktirme ve saklama merakı yüzünden” evlerin oldukça bakımsız kaldığını aktardığını ifade eder (Tanpınar, 2013c: 169).

Masumiyet Müzesi’nde Kemal, Sibel’in, annesinin yeni geliştirdiği eski elbise ve eşyaları saklama takıntısından söz ettiğini; kendi annesinin, tam tersi davrandığını, bütün eski eşyaları başka bir eve sürdüğünü dile getirir (Pamuk, 2019b: 205). Normal şartlarda

eski elbise ve eşyaları saklama davranışı bir rahatsızlık olmasa da Sibel'in, annesinin bu davranışından 'takıntı' olarak söz etmesi, bunun istifleme bozukluğuyla ilişkilendirilebilecek bir davranış olabileceğini düşündürür.

Romanın daha sonraki sayfalarında, kuracağı müze için koleksiyonerler ve eski eşyalara meraklı kimselerle yakınlık kuran Kemal, koleksiyoncu Hıfzı Bey'den çöp ev sahiplerini öğrenir. Hıfzı Bey, Kemal'e çöp ev sahiplerinin yaşadıkları yerlerde alay konusu olduklarını; yalnızlıkları, çöp tenekeleri ve eskici arabalarını karıştırmaları yüzünden onlardan korkulduğunu; ölümlerinin ertesinde evlerinde eşya yığınlarının dinî bir havası da olan bir öfkeyle mahalledeki boş bir arsada ya yakıldığını ya da çöpçü veya eskiciye verildiğini anlatır (Pamuk, 2019b: 473).

Çöp evler bağlamında Kemal, koleksiyoner ile 'biriktirici'nin ayrımına dikkat çeker ve istifleme bozukluğundan muzdarip Necdet Adsız isimli bir kimseyi bu konuda örnek olarak sunar:

“1996 Aralık'ında Necdet Adsız adlı kimsesiz bir biriktirici (koleksiyoncu yanlış kelime) Tophane'de, Keskinler'in evinden yedi dakikalık bir yürüyüş mesafesindeki küçük evinde tıks tıks yığıldığı kâğıt ve eski eşya kulelerinin altında ezilip ölmüş ve bu, ancak dört ay sonra yazın evden gelen dayanılmaz koku üzerine fark edilmişti. Eşyalar giriş kapısını da tıkayınca, itfaiye eve ancak pencereden girebilmişti. Olay gazetelere yarı alaycı, yarı korkutucu bir dille geçince de, İstanbullular bu her şey toplayıcılarından daha korkar olmuştı. (...) Eşyaları, kâğıtları arasında ezilerek ölen, cesedi de orada çürüyen Necdet Adsız, Hilton'daki nişanda gecenin sonuna doğru ruh çağırma konusu açılınca Füsun'un sözünü ettiği ve daha o zamanlar öldü sandığı Necdet'ti.” (Pamuk, 2019b: 473).

Alıntılanan kısımda görüldüğü üzere romanda 'biriktirici' olarak anılan kimseler, nesneleri kendi varlıklarının önüne koyarlar ve konforlarından ödün vermek pahasına nesnelerin yaşam alanını daraltıcı pozisyonundan vazgeçmezler. Bu durumun hastalık olarak görülmesi, öznenin kendi sağlığını tehlikeye sokacak denli nesne kuşatması içinde/altında yaşaması ve kendi aleyhinde olan şartları görececek bilinçte olmamasıyla ilişkilidir.

Kompulsif biriktirme ve istifleme bozukluğu olarak da bilinen bu rahatsızlığın rastlandığı romanlarda öznenin, başkalarının kıymetsiz ve işe yaramaz bulduğu nesneleri tür ve sayı fark etmeksizin biriktirdiği; biriktirdiği bu nesneler bir kullanım amacı taşımamasına rağmen onları elden çıkarmaya karşı direndiği; sahip olduğu nesnelerin fazlalığıyla ilişkili olarak yaşam alanının büyük ölçüde daraldığı ve buna bağlı olarak dağınıklık davranışının geliştiği dikkat çeker.

3.2. ÇALMA İHTİRASİ: KLEPTOMANİ

Çalmak için karşı koyulamaz bir dürtü olarak düşünebilecek kleptomani, kişiyi çoğu zaman maddi değerden ziyade simgesel bir değeri temsil eden nesneyi/nesneleri çalmaya yönlendirir. Özne, çalma eyleminden önce giderek artan bir gerginlik hissederken çalarken haz duyar ve rahatlar (Köroğlu, 2015: 173; Arkonaç, 1999: 293-294).

Sahnenin Dışındakiler'de Sabiha'nın, kaldığı pansiyonda kendisini ziyaret etmesi ve onun odasında kalması üzerine Cemal, Madam Elekciyan'ın yönlendirmesiyle Muhlis Bey'in odasına geçer. Odada karşılaştığı manzara Cemal'i fazlasıyla şaşırtır. Dağınık olan bu odada o, kadın mahremiyetine dair birçok eşyaya tesadüf eder. Tek bir kadın iskaripini, gümüş ve fildişi taraklar, ucuz taşlı bir yüzük, pudra kutuları, rujlar, lavanta şişeleri, bir çift ipek çorap, iki jartiyer, bir çift terlik, bluz, kombinezon ve sutyen bu eşyalar arasındadır. Gördüklerinden dolayı Muhlis Bey'i "zavallı bir kleptoman ve zavallı bir fetişist" olarak niteleyen Cemal, onun, uğradığı randevu evlerinden bir hatıra getirmeden ayrılmadığını düşünür. Zihnindeki Muhlis Bey imajı yıkılır, kaldığı bu odadaki uykusunda rüyasında, bir yığın çıplak kadının odadaki kadın eşyalarını aradıklarını görür (Tanpınar, 2013a: 313-322). Muhlis Bey'in bu nesneleri çalma eylemi romanda yer bulmaz; Cemal, kleptomanist olan Muhlis Bey'in bu rahatsızlığından onun odasında gördüğü nesneler vasıtasıyla haberdar olur.

Sessiz Ev'de Hasan, platonik olarak sevdiği Nilgün'ü uzaktan görmek amacıyla plaja gider. Plaja gelen Nilgün, hazırlanıp denize gittiğinde Hasan, onun çantasını karıştırır; içindeki nesnelere tek tek baktıktan sonra yeşil tarağı alır ve cebine koyar. Bu tarağı çaldıktan sonra onu bahane ederek Nilgün'le bir diyalog kurmayı planlar. Eve

gittiğinde tarağı pantolonunun cebinden çıkarıp onunla birlikte uyur. Arkadaşı Serdar'ın bu tarağı fark etmesi üzerine tarağı neden aldığını tam olarak açıklayamaz ve hem Serdar'la hem de diğer arkadaşlarıyla tartışır. Plaja Nilgün'ü görmek için tekrar giden Hasan, Nilgün'ün bakkaldan kırmızı bir tarak alması üzerine aynı taraktan kendisi de satın alır. Cebindeki yeşil tarağı önce bir çöp tenekesine atar, sonra çöpten geri alır (Pamuk, 2020b: 96, 97, 127, 131-134, 149-154). Romanda -kurgu sanatının bir gereği olarak- hayatının yalnızca bir kesitinden haberdar olunan Hasan, başka nesnelere karşı bir çalma eylemine girişir mi bilinmese de onun burada örneklenen davranışı kleptomani başlığı altında anılmaya uygundur.

Kleptomani rahatsızlığının Türk romanında geniş ve derin bir şekilde yer bulduğu tek roman *Masumiyet Müzesi*'yken bu romana geçmeden önce Orhan Pamuk'un romanını kurgularken etkilendiğini düşündüğümüz Ali Nizamî Bey'den kısaca söz etmekte bir beis görmemekteyiz. Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında babasının ölümünün ardından Tanzimat mirasyedilerine benzer olarak babasından kalan mirası kısa zamanda tüketen Ali Nizamî Bey, mal-mülksüz kalmasının ardından akraba ve çevresinin evlerinde kalmaya ve bu evlerden “kendisine verilmemiş bir hatıra, bir yadigâr, bir hediye” (saat, tespih, sigara kutusu, el aynası) alıp götürmeye başlar. O, almış olduğu nesneler küçük olduklarından ev sahiplerince fark edilmeyeceğini, fark edilse dahi dostlarının aldığı şeyleri kendisine çok görmeyeceklerini düşünse de bir süre sonra onun bu ‘huy’u ortaya çıkar ve umduğunun aksine kendisine açılan kapılar bir bir kapanır (Hisar, 2023: 61-63). O da nesneleri Kemal gibi paltosunun cebine koyarak bulunduğu evleri terk eder. Aralarındaki fark, Ali Nizamî Bey çaldığı nesneleri satıp paraya dönüştürürken Kemal, biriktirir, fetişist bağlar kurar ve daha sonra onlarla müze kurar. Söz konusu fark Ali Nizamî Bey'i doğrudan ‘hırsız’ kılarken Kemal'i kleptomaniist kılar.

Kemal, -başlangıçta böyle bir amacı olmasa da- romanın sonunda kuracağı müzede sergileyeceği nesneleri Füsün'la ilişkili mekânlardan çalarak onları Merhamet Apartmanı'ndaki dairede saklar ve daha sonra onları Masumiyet Müzesi'nde sergiler. Yedi yıl on ay Füsün'u görmek için onların/Keskinler'in evine giden Kemal, bu eve ilk gidişinde Füsün'a daha önce kendisinin hediye ettiği cetveli ceketinin iç cebine sokar ve Merhamet Apartmanı'na ilk olarak bu nesneyi götürür.

Sibel’le nişanlanması münasebetiyle üç yüz gün kadar ondan ayrı kalan Kemal, söz konusu ayrılık sürecinin ertesinde Füsunların evini ziyarete gittiğinde Füsun’un Feridun isminde bir adamla evli olduğunu öğrenirken; banyoda diş fırçaları, tıraş sabunları ve tıraş makineleri arasında Füsun’un rujunu görür ve eline alıp kokladıktan sonra onu ve Füsun’un firketesini cebine koyar. O, Füsunların evinden çaldığı nesnelerin kendisi için ifade ettiği anlamı, “Keskinler’in evine hayatımın geri kalanında bana yetecek mutluluğu almaya gittiğimi daha baştan anlamıştım ve evlerinden Füsun’un dokunduğu irili ufaklı küçük eşyaları, bu mutlu anları saklamak için alıp götürüyordum.” sözleriyle açıklar (Pamuk, 2019b: 155, 227-228, 270).

Füsunların Kuyulu Bostan Sokak’taki evine gittiğinde taşındıklarını öğrenen Kemal, kapıcıdan yedek anahtarı alarak daireye girer ve duvar kâğıdının kenarından büyük bir parçayı koparıp yanına alır. Ardından Füsun’un olduğunu düşündüğü küçük odanın kapısının kulpunu onun “bu kulpu on sekiz yıl ellediğini düşünerek” cebine koyar. Banyodaki rezervuarın ucundaki porselen çekeceği de alır. Köşeye atılmış çerçöp içinden Füsun’un kırık bir bebeğinin kol parçasını, büyük bir bilyeyi, ayrıca Füsun’un firketelerini de cebine koyar (Pamuk, 2019b: 175).

Evinin yanı sıra Füsun’la dışarıda buluştukları mekânlardaki nesneler de Füsun’un anısını üstlerinde taşıyan birer öge olarak Kemal’in çalacağı nesneler olurlar. Füsunla gittikleri lokantalarda Füsun’un dokunduğu kaşık, tuzluk gibi nesneler ve sinemada Füsun’un içtiği gazozun şişesi, Kemal’in çalarak Merhamet Apartmanı’ndaki daireye taşıdığı eşya olurlar. Şişeyi çalarkenki heyecanını o, “az önce Füsun’un dudaklarına değen şişe, şimdi benim titreyen ellerimdeydi” sözleriyle ifade eder (Pamuk, 2019b: 241, 256).

Füsunların evinin bir sakini olmasa da bu evi ziyaret etme sıklığı münasebetiyle artık aileden birisi olan Kemal, ilk altı aydan sonra sofrada huzursuzluğa kapıldığı ve yürüme isteği duyduğu zamanlarda birinci katta arkada yer alan balkonlu dar odaya gider. O, burada yer alan dikiş makinesi, terzi eşyaları, eski gazete ve dergiler, açık dolaplar ve diğer nesneler arasında durmaktan, bir süre Füsun özlemine dindirecek bir eşyayı kaşla göz arasında cebine koymaktan hoşlandığını hatırladığını belirtir (Pamuk, 2019b: 279).

Kemal’in Füsunların evini ziyaret etme amacı, Füsun’u görmekte birlikte bu evden Füsun’un dokunmuş olduğu bir nesneyi kaçırmak, böylece bir görevi tamamlamış

olmanın rahatlığıyla günü sonlandırmaktır. Dolayısıyla o, bu evden bir nesneyi cebine indirdiğinde bir özgürlük hisseder ve istediği zaman oradan kalkıp gidebileceğini anlar. Füsun'un elinin kokusunu taşıyan kaşıklardan biri, onun bu ziyaretlerde çaldığı nesnelerden biridir. Zaman içinde bu kaşıkların sayısı artar (Pamuk, 2019b: 304).

Füsunların evini ziyaretleri sırasında Kemal'in çaldığı diğer bir nesne, Saatli Maarif Takvimi'nden bir yaprak olur. Füsun'un okuduktan sonra bir kenara bıraktığı takvim yaprağını Kemal, bir kere daha okumak bahanesiyle eline alır ve kimse bakmıyorken cebine koyar. O, bu evde nesneleri cebine koyarken her zaman rahat olmadığını, 1982 senesinin yılbaşı gecesinde tombaladan kazandığı mendille evden çıkmadan önce, Füsun'a hayran olan komşu çocuğu Ali'nin bu mendile bakmak istediğini, kendisinin mendili nereye koyduğunu hatırlamadığını belirtmesi üzerine Ali'nin, elini neredeyse ceketinin cebine sokacağını, çocuğu güç savuşturduğunu ifade eder (Pamuk, 2019b: 309-310).

Yüksük, düğme ve makara, "Füsun'un turuncu pastel kalemciği", Kemal'in cebine atıp bu evden götürdüğü diğer nesneler olur. Çalma davranışıyla ilişkili hissiyatını Kemal, "Keskinler'in yemek masasından, evlerinden bana daha sonra onu hatırlatacak eşyaları çalıp Nişantaşı'na götürdükçe ve o eşyalarla oynayıp oyalandıkça, artık hiç mutsuz olamazmışım gibi gelirdi bana." sözleriyle ifade eder. O, 1979'un sonlarının Füsunların evinden en çok eşya çaldığı dönem olduğunu; artık bu eşyaların yaşadığı ânın yalnızca bir işareti ve o güzel ânı hatırlatan bir şeyden çok, kendisi için o ânın parçası da olduklarını dile getirir (Pamuk, 2019b: 333, 340, 351).

Kemal, Füsunların evinde, Füsun'un dokunduğu kibrit kutusunu masadan alıp farkında değilmiş gibi cebine koyarken kalbinde hissettiği mutluluğun, takıntıyla sevip elde edemediği birisinden küçük de olsa bir parça koparmanın mutluluğu olduğunu belirtir (Pamuk, 2019b: 351-352). Bu konudaki düşüncelerini şu sözlerle açıklar:

"Koparma kelimesinin ima ettiği şey, tabii ki sevdiğimizizin tapılası gövdesinden bir parçadır. Ama benim için üç yılda annesi, babası, akşam yemek yediğimiz sofrası, soba, kömür kovası, televizyon üzerinde uyuyan köpek bibloları, kolonya şişeleri, sigaralar, rakı bardakları, şekerlikler, Çukurcuma'daki evdeki her şey, yavaş yavaş kafamdaki Füsun fikrinin bir parçası haline geliyordu. Haftada üç dört kere Füsun'u gördüğüm,

görebildiğim için mutlu olduğum kadar, Keskinler'in evinden -yani Füsün'un hayatından üç dört, bazan daha da çok altı yedi, hatta en mutsuz zamanlarımda olduğu gibi on on beş tane eşyayı alıp (çalmak yanlış kelime) Merhamet Apartmanı'na götürdüğüm için de bir zafer duygusuna kapılırdım. Füsün'un bir eşyasını, mesela televizyona dalgın dalgın bakarken elinde zarafetle tuttuğu bir tuzluğu kaşla göz arasında cebime indirmiş olmak, sohbet ederken, ağır ağır rakımı içerken tuzluğun cebimde olduğunu, “artık ona sahip olduğumu” bilmek bana öyle bir mutluluk verirdi ki, akşamın sonunda koltuğumdan çok fazla zorlanmadan kalkabilirdim. Yanıma aldığım eşyaların varlığı, koltuğumdan kalkamama buhranlarımı 1979 yazından sonra bir ölçüde hafifletmiştir.” (Pamuk, 2019b: 352).

Kemal, başlangıçta kibrit kutusu, tuzluk, saç tokası gibi küçük nesneleri çalarken zaman içinde küllük, fincan ve terlik gibi eşyaları çalmaya başlayınca onun bu davranışı ev sakinleri tarafından fark edilir. Kemal de bu nesneleri yanlışlıkla almış havası vererek onların yerine yenilerini getirir: “Geçen gün televizyonun üzerindeki kuçudan bahsediyorduk ya! Bende kalmış. Bizim Fatma Hanım kenara kaldırayım derken düşürüp kırmış. Onun yerine bunu getirdim, Nesibe Hala...” (Pamuk, 2019b: 354).

Füsünların televizyonlarının üzerinden aldığı köpek biblolarının yerlerine yenilerini getiren Kemal, kendi eliyle getirdiği bu nesneler de bir zaman sonra yaşanmışlıklar üzerinden hatıraların taşıyıcısı olduklarından sonraki süreçte onları da çalar. Nesibe Hala bu köpeklerin, bilhassa kara kulaklı sokak köpeğinin kaybolduğunu kendisine söyledikten sonra Kemal, Füsünların evine porselen iki köpek götürür. Bu yeni biblolarla ilgili, “Çok arzuladımsa da, bir yıldan fazla bir süre o iki köpeğe dokunamadım...” sözlerini sarf eder. Fakat 1982 senesinde bu iki bibloyu da alıp götürür. Söz konusu süreçte artık aldığı eşyaların karşılığında bir kenara para bıraktığını yahut aldığı eşyanın yerine çok pahalı bir yenisini hemen ertesi gün getirdiğini belirtir (Pamuk, 2019b: 356-357).

Bir başka seferinde Kemal, evi ziyaret ettiği gün Füsün’la annesinin ayva reçeli kaynatmalarıyla ilişkili olarak bu kez “içgüdüyle” ayva rendesini çalar. Rendeyi çalmanın mutluluğuyla Füsünların evinden erkenden çıkar. Askerî darbe ertesinde sıkı yönetim günlerinden biri olduğu için yol üzerindeki çevirmede bu rende, kesici bir alet olarak

görüldüğünden alınır; ancak Kemal, bunun annesinin ayva rendesi olduğunu belirterek geri alır. Romanın sonlarında Orhan Pamuk'un anlatıcı olduğu kısımda; Nesibe Hala, canı reçel yapmak istediğini, ancak ayva rendesini bir türlü bulamadığını, acaba müzede mi kaldığını dile getirip eğer oradaysa Pamuk'tan gelecek gelişinde getirmesini rica eder (Pamuk, 2019b: 358-361, 493).

Tarik Bey'in eski bir oyun kâğıdı destesini alıp götüren Kemal, bu hareketinden itibaren eşyaların yerine yenisini getirmek yerine eşyayı aldığı yere para bırakmaya başlar. O, söz konusu oyun kâğıdı destesiyle Füsun'un vakit öldürmek için fal açtığını bilmektedir. Kemal, kendisindeki bu alışkanlığın farkında olan Nesibe Hala'ya göstere göstere bu desteyi cebine koyar, ardından kâğıtların parasını utanarak kenara bırakır. Bu olaydan on beş gün sonra bu kez yeni bir şişe Pe-Re-Ja kolonyasını alır, yerine bir deste para bırakır. Yıllardır bu evden kolonya şişelerini almakta olan Kemal, onları Merhamet Apartmanı'nda biriktirir (Pamuk, 2019b: 367-369).

Füsunların evini sekiz sene boyunca ziyaret eden Kemal, bu ziyaretlerde 4213 adet sigara izmaritini alır ve biriktirir. Bazı geceler bu izmaritlerden birini, bazı geceler ise birkaç tanesini aldığını belirtir (Pamuk, 2019b: 370, 374). Söz konusu izmaritler, Füsun'un içtiği sigaralara aittir. Kemal, bir sonraki başlıkta anılacağı üzere onlarla fetişist bir bağ kurar.

Romanın sonlarında Avrupa seyahati öncesi kaldıkları otelin çevresinde kara kulaklı bir köpekle karşılaştıklarında Kemal, Füsun'a bir zamanlar evlerindeki televizyonun üzerinde yer alan köpek biblosunu hatırlatır. Füsun, "Onu da çalıp götürdün." diyerek tepki verir. Kemal, ilk yıldan sonra annesi ve babasıyla beraber Füsun'un da bunu bildiğine dikkat çekerek eyleminin çalmak sayılmayacağını altını çizer. Füsun, Kemal'in bu davranışına babasının üzüldüğünü, annesinin önemsizmiş gibi davrandığını, kendisininse film yıldızı olmak istediğinden buna aldırış etmediğini ifade eder. Devamında Kemal'e, "Ne yapıyordun bütün o köpekleri, tarakları, saatleri, sigaraları, her şeyi?" diye sorar. Kemal de "Onlar bana iyi geliyordu. (...) Şimdi hepsi Merhamet Apartmanı'nda bir büyük koleksiyon olarak duruyor. Senden hiç utanmam güzelim. İstanbul'a dönünce sana göstermek isterim." der (Pamuk, 2019b: 452).

Füsun'un ölümünün ertesinde onların evini ziyaret eden Kemal, Füsun'un odasından çorap ve tarak gibi nesneleri götürmeye devam eder. O, nadiren de olsa çalma

eylemine Füsün’la irtibatsız nesnelere de yöneltir. Kurmayı düşündüğü müze için yurt dışındaki müzeleri ziyaret ettiği sırada Amerika’da Ava Gardner Müzesi’nde ünlü yıldızı bir porselen takımı reklamında gösteren sevimli bulduğu bir sergi levhasını çalar. Yurt dışındaki müzeleri gezmeyi alışkanlık hâline getiren Kemal, romanın sonlarında, seyahatlerinden döndüğünde Pamuk’a gördüğü müzeleri anlattığını, çok sevdiği bazı müzelerden cebine ‘indirdiği’ küçük bir eşyayı gösterdiğini belirtir (Pamuk, 2019b: 461, 468, 480).

İncelenen romanlarda görüldüğü üzere kleptomani, cinsiyet bakımından erkeklerde görülen bir rahatsızlık olarak dikkat çekerken, kişiyi sevdiği yahut şehvi bakımından arzuladığı muhatabının bir eşyasını çalma davranışına yöneltir. Sevdiği veya arzuladığı kadını her an yanında göremeyen özne, onun bir parçası addettiği nesneyi önce çalıp ardından yanında ve yakınında tutarak mutlu olma yoluna başvurur.

3.3.ARZUNUN NESNELERİ: FETİŞİZM BOZUKLUĞU VE BELİRLİ FANTEZİLER

Fetişizm, kısaca kişinin herhangi bir cansız nesneye cinsel anlamda yaklaşma ve onu cinsel doyum için kullanma hâli olarak tanımlanabilir.⁹⁵ Bu rahatsızlıkta cinsel uyarılma ve etkinlikte fetiş nesnesine ihtiyaç duyulur veya nesne güçlü bir şekilde tercih edilir. Karşı cinsle ilgili çamaşır, ayakkabı, çorap ve parfüm başlıca fetiş nesneleri olarak anılabilir. Söz konusu nesneleri öpme, okşama, tatma veya koklama, öznenin yöneldiği eylemler olur. Fetişi olan kişi, gerekli nesneyi elde etmek için -bir önceki başlıkta örneklendiği üzere- hırsızlık yapabilir veya saldırıda bulunabilir. Fetişizmden muzdarip kimseler, genel olarak erkeklerdir (Amerikan Psikiyatri Birliği, 2014: 345-346; Butcher vd., 2013: 787; Kring vd., 2017: 378-379; Baudrillard, 2020: 139).

Fetiş nesnesi, “aşk objesi” olarak da adlandırılır (Arkonaç, 1999: 212). Bu konuda Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*’da, “Sevilen varlığın bedeninin dokunduğu her şey bu bedenin bir parçası olur ve özne bunlara tutkuyla bağlanır.”

⁹⁵ Vücudun genital olmayan bölgelerine de (saç, tırnak, el, ayak vb.) bu amaçla yönelmek, fetişizm olarak değerlendirilir (Kring vd., 2017: 378).

sözlerini sarf eder (Barthes, 2014: 159).⁹⁶ İlerleyen satırlarda örnekleneceği üzere *Masumiyet Müzesi*'nin Kemal'i de "... Çukurcuma'daki evdeki her şey, yavaş yavaş kafamdaki Füsün fikrinin bir parçası haline geliyordu." sözlerini dile getirir (Pamuk, 2019b: 352).

Sahnenin Dışındakiler'de Sabiha'nın kendisini ziyarete geldiği gece Muhlis Bey'in odasında kalmak zorunda kalan Cemal, bu odada Muhlis Bey'in gizemli yönlerini keşfeder. Bir önceki başlıkta Muhlis Bey'in kleptomanist olduğu dillendirildi. Onda kleptomani ve fetişizm iç içe görülür. Muhlis Bey, çaldığı kadın eşyalarına özel anlamlar yükler ve onlarla fetişist bağlar kurar. Muhlis Bey'in söz konusu nesnelerle⁹⁷ irtibatı romanda anlatılmaz; ancak bu nesneleri gözlemleyen Cemal, gittiği randevu evlerinden bir hatıra getiremeden ayrılamadığını düşündüğü Muhlis Bey'i kleptoman ve fetişist olarak niteler. Nitekim çaldığı kadın eşyalarını sadece biriktirmesi anlamsız olur; o, yaşamında bu nesneleri fantezi dünyasının birer parçası olarak konumlandırır (Tanpınar, 2013a: 313-319).

Anayurt Otel'inde Zebercet, gecikmeli Ankara treniyle otele gelen kadının kaldığı 1 numaralı odaya girdikten bir müddet sonra kadının kullanmış olduğu çay bardağını ağzına götürürken gözlerini kapar ve bayat çayın kokusunu duyumsar, ardından kadının dudaklarının izi sandığı yerden öper, bir ses duyup bardağı düşürür ve kırar (Atılğan, 2015: 37).

Bir başka sefer odaya tekrar gelen Zebercet, bu kez kadının yatmış olduğu yatağa girer, yastığı koklayıp öper. Kadının unutmuş olduğu çizgili havluyu demirden alıp yatağın ortasına serer, yastığın bir ucunu havlunun altına serip kadını hayal ederek fetişist bir eyleme girişir; sesini inceltip kadının sesini taklit ederek söylemlerde bulunur, ardından yastığı ısırır. Sonraki gecelerde de -beş gece- bu eylemlerini tekrarlar. Her seferinde havluya işi bitince onu karyola demirine asar.⁹⁸ Ayrıca kadının bitmeden söndürdüğü sigalardan birini bakır küllükten alıp içer (Atılğan, 2015: 41-43, 55).

⁹⁶ Barthes, anılan eserin ilerleyen sayfalarında "Anı"yı, "Sevilen varlığa bağlı bir nesnenin, bir devininin, bir sahenin mutlu ve/ya da iç parçalayıcı ve aşk söylemi dilbilgisine, hikâye birleşik zamanının girişiyle belirlenen anımsanması." sözleriyle açıklar (Barthes, 2014: 196).

⁹⁷ Bir önceki başlıkta sıralandığı için bu nesneleri tekrar anmaya gerek duymadık.

⁹⁸ Bu havluyu daha sonra kadının gittiği köyün beyi (Baytar Bay) iki kişiyi göndererek ister. Havlu, kirli olduğundan onu veremeyen Zebercet, gelen kişileri 2 numaralı odaya çıkartır, tesadüfen bu odada son kalan adamın (Emekli Subay) havlusunun da kadının havlusuyla aynı olduğunu fark eder ve gelenlere bu havluyu teslim eder (Atılğan, 2015: 64-67).

Cinsel anlamdaki sapkınlığı oteldeki gündelikçi kadınla ilişkisinde de açıkça görülen Zebercet, otelde müşteri olarak kalıp giden kadının bıraktığı nesnelere sapkınca yönelir. O, bu nesneler karşısında heyecanlanır ve onları öperek, koklayarak yahut ısırarak cinsel tatmin yaşama yoluna başvurur.

Tutunamayanlar'da bir hayat kadınıyla yakınlık kuran Turgut, elini kadının diz kapağından yukarılarda gezdirirken kadının çorabının olmadığını fark eder. Devamında, “çorabın bitip etin başladığı yere bayılırım doğrusu. Bacakta, eşyanın bitip etin başladığı yer elin altında, vücudun duygulara karşılık vermeye başladığı nokta. Daha yukarıda sıcaklık da gittikçe artmaya başlar: dünyanın merkezine doğru. Bilinmeyene doğru yolculuk.” sözlerini sarf eder (Atay, 2008: 284). Turgut'un bu düşüncesi, fantezi dünyasındaki erotik duyarlılığına işaret eder.

Cehennem Kraliçesi'nde Şadiye, eski bir futbolcu ve jigolo olan eşi Rifat'ın kendisini sevmediğini ve para için kendisiyle evli olduğunu bilir. Rifat'ın “sapkın bakışlarla” çöp tenekesini karıştırarak aybaşı bezlerini aradığını fark etmesinin ardından, bunu bir oyuna çevirerek “isteklendirici aybaşı bezlerini” evin içinde farklı yerlere saklar. Romanda bu durum, “Kirliliğe kana düşkünlüğü Rifat. Kendisi de bir içgüdüyle aybaşı bezlerini -pamukları, kâğıt bağları- oraya buraya saklamaya başlamıştı birkay aydır. Rifat'ı kışkırtan arzuyu pekiştiriyordu.” sözleriyle anlatılır. Hamile kalıp kalamayacağını düşünen Şadiye'nin bilinci üzerinden anlatıcı, “Aybaşı bezlerinin korkunç kan lekeleri de yeterli değilse, artık ne yapabilirdi bu yarım yamalak ilişki için, ne yapabilirdi!” sözlerini sarf eder (İleri, 2014b: 232, 262, 272, 279, 280).

Sessiz Ev'de platonik olarak sevdiği Nilgün'ün çantasından onun tarağını çalan Hasan, eve geldiğinde pantolonunun cebinden çıkardığı tarağı yanına alır ve uzanır. Bu esnadaki düşüncelerini, “Elimde tuttuğum şeyin Nilgün'ün saçlarının ormanının en kuytu köşelerinde gezindiği aklıma geldi.” sözleriyle ifade eder. Romanın ilerleyen sayfalarında Nilgün'e plak ve tarağını teslim etmek üzere Babanne'nin evine giden Hasan, Nilgün'ü odasında bulamaz, boş yatağı açıp kokusunu koklar; ardından yastığın altından geceliğini çıkarıp onu da koklar, lavanta ve Nilgün'ün kokusunu alır (Pamuk, 2020b: 127, 220).

Hasan'ın Nilgün'le irtibatlı nesneler karşısında heyecan duyup haz alması cinsellikten bağımsız bir davranış biçimi olarak dikkat çeker. Onun bu durumu Barthes'in yukarıda örneklenen satırlarıyla ilişkili olarak düşünülebilir.

Bir önceki başlıkta kleptomanik davranışlarından söz edilen *Masumiyet Müzesi* başkişisi Kemal, Füsünların evinden çaldığı nesnelerle fetişist bir ilişki kurar. Her ne kadar Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti*'nde, "bize ilham veren şey, Kemal'in eşyalara olan inancıdır. (...) Asıl istediğimiz, şeylere bir fetişist gibi sahip olmak değil, onların sırrını anlamak!" dese de (Pamuk, 2012: 195) Kemal, eşyalarla fetişist bir münasebet kurar.

Sibel'le nişanlanmasının ardından Füsün'u bir süre göremeyen Kemal, Merhamet Apartmanı'ndaki dairede Füsün'u ve beraber geçirdikleri zamanı düşünürken Füsün'la geçirdikleri zamanın tanıdığı olan nesnelere fetişist anlamda yönelir. Bu eylemini ve eyleminin tesirini, "... ortak hatıralarımızla, onların havasıyla dolu bir eşyayı içgüdüyle elime alıyor ya da ağzıma sokup tadıyor ve bunun acıma iyi geldiğini keşfediyordum." sözleriyle betimler. O, sehpanın üzerindeki küllükten Füsün'un daha önce içmiş olduğu sigaranın izmaritini alır, küflü yanık kokusunu koklar, dudaklarının arasına koyar, tüketmemek adına yakmaktan vazgeçer, izmaritin Füsün'un dudaklarına değmiş ucunu "tıpkı bir yaraya dikkatle pansuman yapan şefkatli bir hemşire gibi" yanaklarına, gözlerinin altına, alınına ve boynuna hafif hafif dokundurur. Füsün'un daha önce temas ettiği ve elinin kokusunu taşıdığını düşündüğü ceviz kıracağı ve balerinli eski saat gibi nesneleri yüzüne, alınına ve boynuna dayayıp acısını dindirmeye çalışır. (Pamuk, 2019b: 149-151).

Füsünların evine düzenli olarak gitmeye başlayan ve bu gidişlerde Füsün'la ilgili bir nesneyi çalma davranışı geliştiren Kemal, çaldığı ilk nesnelerden olan cetveli henüz Füsünlardayken ilk olarak koklar ve Füsün'un elinin kokusunu anımsayıp onu ceketinin iç cebine yerleştirir. Yirmi dakika sonra Merhamet Apartmanı'ndaki daireye geldiğinde cetvelin 30 cm'yi gösterir ucunu yavaşça ağzının içine sokar, acımsı bir tadı olduğunu belirttiği bu nesneyi bir süre ağzının içinde tutar, onunla oynarken uyuya kalır. Bunun kendisine iyi geldiğini, Füsün'u görmüş gibi mutlu hissettirdiğini belirtir (Pamuk, 2019b: 155-156).

Nişanlanmalarının ardından yazıhaneye kendisini ziyarete gelen Sibel için Kemal, "... beni tahrik ettiğini çok iyi bildiği bu file taklidi çorapları ve yüksek topuklu ayakkabıları giymişti" sözlerini sarf eder. Sibel'in çorap ve ayakkabılarına erotik anlamlar yükleyen Kemal, bu nesneleri birer fetiş nesnesi olarak imler (Pamuk, 2019b: 164-165).

Füsün’la ayrı oldukları günlerde Merhamet Apartmanı’ndaki daireye giden Kemal, yatakta Füsün’un çarşaflara sinmiş kokusunu bulmaya çalışır, onu gövdesinin içinde hissetmek ister; kokusunun azaldığını düşündüğü çarşafa bütün gücüyle sarılır. Ardından sehpanın üzerinden camdan kâğıt ağırlığını alır, camın üzerine Füsün’un eli, teni ve boynunun “o özel kokusu”nun sindiğini fark eder ve kokladıkça ağzına, burnuna ve ciğerlerine vurduğunu; uzun süre bu kokuyu koklayarak ve camla oynayarak yatakta kaldığını belirtir. Bundan üç gün sonra, yatağa uzanıp bu kez Füsün’un dokunduğu diğer bir nesne olan boyaları kurumuş bir yağlı boya fırçasını, “tıpkı yeni bir eşyayı ağzına sokan çocuk gibi” ağzına ve tenine değdirir, hissettiği aşk acısının biraz da olsa yatıştığını belirtir. Söz konusu eylemiyle ilgili düşüncelerini, “Bir yandan da artık bu işe alıştığımı, tıpkı bir uyuşturucu gibi, bana teselli veren eşyalara bağımlı olduğumu ve bu bağımlılığın da Füsün’u unutmama hiç yaramayacağını düşünüyordum.” sözleriyle dile getirir.

Söz konusu davranışını uzun bir süre devam ettiren Kemal, daha sonraki bir süreçte Füsün ile “kırk dört kere” yakınlaştıkları yatağın kenarına oturarak müzede sergiledeği üç nesneyi sevip okşayarak bir buçuk saat mutlu olduğunu belirtir. Yazıhanede vakit geçirdiği günlerde öğle tatilinde bu daireye gelip yatağa uzanıp Füsün’la ilişkili eşyalara sarılarak mutlu olmaya çalışır (Pamuk, 2019b: 169-170, 187, 191, 195, 198, 200, 210). Füsün’u görmediği vakitlerde yaşadığını Kemal, “fena bir takıntı, bir hastalık” olarak değerlendirir (Pamuk, 2019b: 406).

Füsünların taşındığı daireyi ziyaret eden ve oradan kapı kolu, bilye, duvar kâğıdı parçası, fırkete, rezervuar zinciri ucu, oyuncak bebek kolu gibi ilk bakışta anlamsız görünen nesneleri alan Kemal, Merhamet Apartmanı’ndaki daireye geldikten sonra bu nesnelerle fetişist bir şekilde temas kurar. Bu durumu, “Füsün’un dokunduğu ve onu Füsün yapan şeyleri elimde tuttukça, onları okşayıp, seyredip boynuma, omuzlarıma, çıplak göğsüme, karnıma değdirdikçe, eşyalar içlerinde birikmiş hatıraları, bir teselli gücüyle ruhuma salıveriyorlardı.” sözleriyle dile getirir (Pamuk, 2019b: 176).

Babasının cenaze merasiminin ardından Kemal’in uğradığı mekân, yine Merhamet Apartmanı’ndaki daire olur. O, Füsün’un kurşun kalemmini ve Füsün’la buradaki son görüşmelerinden sonra hiç yıkamadığı çay fincanını yanına alıp yatağa uzanır. Dokunduğu bu nesneleri teninin üzerinde gezdirir ve acısının (“baba kaybıyla sevgilinin

kaybı, şimdi tek bir yalnızlık ve sevilmemeye acısı olmuştu”) azaldığını düşünür (Pamuk, 2019b: 215-216).

Üç yüz küsur gün kadar uzun bir ayrılık sürecinin ardından Füsunların evini ziyarete giden ve bu ziyaretinde Füsun’un Feridun adında bir adamla evli olduğunu öğrenen Kemal, banyoda Füsun’un rujuna tesadüf eder, ruju koklar ve cebine koyar. Ardından askıdaki havluların her birini de onun kokusunu hatırlamaya çalışarak hızlıca koklar, fakat ‘temiz olduklarından’ bir şey hissetmez (Pamuk, 2019b: 227-228).

Füsunların evinden oyun kâğıdı destesi çalan ve bu kâğıtlarla Füsun’un fal baktığını bilen Kemal, desteyi cebine yerleştirmeden önce dikkatle koklar, eski oyun kâğıtlarına özgü parfüm, nem ve toz kokusunun yanı sıra Füsun’un elinin kokusunu alır ve içine çeker; destenin kokusunun başını döndürdüğünü ifade eder. Sekiz sene boyunca Füsunların evini ziyaret eden ve bu ziyaretlerde Füsun’un içtiği sigara izmaritlerini toplayıp biriktiren Kemal, izmaritlerin ucundaki ruj izlerini hafifçe tadararak hayat ve Füsun hakkında düşüncelere dalar. Kendisine araba kullanmayı öğretirken giydiği elbiseyi yıllar sonra Füsun’un dolabında gördüğünde de “o anları yeniden yaşayabilmek için hemen içgüdüyle elbisenin kollarını, göğsünü, Füsun’un benzersiz kokusunu arayarak” koklar (Pamuk, 2019b: 367, 370, 373, 399).

Görüldüğü üzere fetişizm, modern Türk romanına farklı boyutlarla yansır. Kurmaca kişiler, sevdikleri veya arzuladıkları kişiyle ilişkili nesneleri yanlarında ve yakınlarında bulundurarak, onlara temas edip kokularını duyumsayarak, ısırp tatlarını alarak -istisnai örnekler hariç- ‘anormal’ olarak görülebilecek bir davranış geliştirirler. Söz konusu nesneler aracılığıyla bir tatmin yaşayan kişiler, nesnelere yükledikleri anlamların kaynağını cinsel arzularından alırlar.

3.4.ŞİZOFRENİK ÂLEME GÖTÜREN BİR KÖPRÜ OLARAK NESNELER

Psikotik bir rahatsızlık olarak öne çıkan ve ‘aklın yarılması’ olarak da bilinen şizofreni; kişide sanrı (hezeyan), varsanı (halüsinasyon), dağılmış konuşma, dağılmış (katatonik) davranış, silik (negatif) belirtiler gibi semptomlarla varlık gösterir ve kişinin gerçeklik algısını yitirmesine yol açar (Amerikan Psikiyatri Birliği, 2014: 49-50; Butcher vd., 2013: 850, 854-855, 857-858; Kring vd., 2017: 251-258; Arkonaç, 1999: 510-511; Köroğlu, 2015: 270; Güleç, 2014: 43-45).

Yukarıda yer verilen semptomlardan en belirginini varsanı/halüsinasyon olarak dikkat çeker. Bu durum, romanlarda da gerçeğe paralel bir şekilde varlık gösterir. *Fahim Bey ve Biz*'de Fahim Bey, yazıhanesinde yığılı duran dosya, paket ve defterler aracılığıyla hayali bir şirket yönetir. O, yönettiğini sandığı şirketin hayalî müşterilerine ve müşteriler adına kendisine mektuplar yazar, bunları kopya defterlerine geçirir, -sözde- siparişleri ayrı bir deftere kaydeder, işin günlük kâr hesabını yevmiye defterine not eder, devamında bunları özenle bir defter-i kebire aktarır.

Fahim Bey, fabrika büyüdükçe çoğalan makine ve diğer eşya için bir demirbaş defteri bulundurur, gelen makineleri bu deftere kaydeder. Farklı küçük bir defterde ise şirket memurları ve idare meclisi âzalarının isimleri yer alır. Müşterilen adresleri için ayrı, banka hesabı için ayrı birer defter tutar, hesaplar düzenli olarak çoğalarak bir defterden diğerine geçer. Ayrıca yalnız kendisinin bilebileceği “ihtiyat akçesi tutarlarını” kaydettiği ve içinde şiirlerinin de yer aldığı mahrem bir defteri daha bulunur. O, tuttuğu defterleri açtığında “derhal muhakemesinin bağlarından ve yoksul hayatının dertlerinden kurtularak muhayyel, fakat mes’ut, bir âlem”in içine dâhil olur. Onun bu düzenini fark eden akrabası, eşi Saffet Hanım’a söz konusu anormalliği bildirir. Eşi, tanıdıklarına “Üstünüze afiyet, bizim Beyde delilik alâmetleri görülmeye başlamış!” der. Anlatıcı da “Fahim Bey, cidden, kendine mahsus bir hayal âleminde yaşayan bir manyak, bir ‘mythomane’ olmuş değil miydi?” diye çıkarımda bulunduktan sonra, “Ben, çoktan beridir, onun hayattaki günahının kendi gönlünde yaşayan hülyaları ellerinin tutabileceği hakikatlerden ziyade sevmesi olduğuna inanmıştım.” sözleriyle rahatsız olan Fahim Bey’in durumunu iyimser sözlerle değerlendirir (Hisar, 1996: 87-94, 114).

Fahim Bey’in kendisini bir şirketin yöneticisi sanarak mektuplar, defterler ve diğer evraklar üzerinden bu şirketin işlerini yürütmesi onun şizofrenik bir dünya içinde yaşadığının açık bir göstergesidir. O, kurduğu hayalî âleme giden yol olarak nesneleri kullanır. Tuttuğu defterler, Fahim Bey’i reel dünyadan ayıran ve ona renkli bir öte-hayatı sunan birer kapı gibidir. Olmak istediği fakat olamadığı kimseyi Fahim Bey, kendi kurduğu oyunun içinde oynayarak ve bunun oyun olduğunu da unutarak oyunla/hayalle gerçeğin iç içe geçtiği bir âlemde yaşamını sürdürür.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal'ın psikolojisi şizofreni sınırlarında bulunan eşi Pakize⁹⁹, kocası Hayri İrdal'ı Napolyon ile kıyaslar, aralarında benzerlikler kurar; devamında İrdal'ı doğrudan Napolyon ilan eder, kendisini ise Napolyon'un eşi Joséphine Beauharnais sanar. İrdal'ın ihtiyat zabıtlığından kalma elbiselerini tavan arasından çıkarır, temizleyip ütüler; önce yatak odalarına, sonra misafir odasına asar. Ardından, bunları giymesi için İrdal'a ısrar eder, "Kendini unutturacaksın!" diyerek eşine çıkışır. Son olarak sıra taç giyme merasimine gelir... (Tanpınar, 2013c: 158-159). Pakize'nin, hayalleri gerçek addeden psikolojisi Hayri İrdal'ı Napolyon'a dönüştürürken nesneleri -kendi gerçekliğini inşa etmek adına- aracı kılar ve İrdal'ın askerî üniformasını giyinip kendisi, yani Napolyon olmasını arzu eder.

İncelenen iki romanda görüldüğü üzere gerçeklik algısını yitirip hayallerle gerçekleri ayırt edemez hâle gelen Fahim Bey ve Pakize, kendi kurdukları hayal âleminde yaşarlar. Bu âlemin içinde kendilerini ve çevrelerini 'başka' boyutlar ve pozisyonlarda algılayan onlar, nesneleri birer köprü olarak kullanırlar. Hayal âlemleriyle gerçek yaşantıları arasındaki ilişkiyi, çevrelerinde yer alan nesneler tesis ederler. Nesneler sayesinde Fahim Bey kendisini büyük bir şirketin yöneticisi olarak görürken; Pakize, kocası ve kendisini imparator ve imparatoriçe mertebesine yükseltir.

⁹⁹ Tanpınar'la ilgili yapmış olduğumuz bir başka çalışmada Pakize'yi şizofreni hastalığı odağıyla tahlil etmiştik (Alıcı, 2019: 253-255).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EŞYAYA MAHSUS MEKÂN VE UĞRAŞLAR

Eşyaya özel mekân ve uğraşlar, modernist Türk romanında örneklerine rastlanan konulardandır. Bu hususta bitpazarları, belirli sergi salonları, bedestenler, antika pazar ve dükkânları ve müzeler öne çıkar. Söz konusu mekânlar, eski veya özel (koleksiyon) eşyalara merak duyan kimselerin müdavimi oldukları yerler olarak dikkat çekerler. Modern zamanlarda seri üretimin arttığı süreçte insanlar hızlıca tükenen nesnelerin arasında sıkılıp bazı antika eşyaları evlerinde bulundurarak nostaljik duygularını tatmin etme yoluna başvurabilirler. Eski eşyalar, insanı, geçmiş zevkleri şimdiye taşıma noktasında da hoşnut kılarlar. Bunlar arasından koleksiyonu yapılan bazı nesneler, kişinin yalnızlığını giderdiği veya onlarla uğraşmakla mutluluk duyduğu bir aktivite konumunda yer alırlar.

Nesnelerin mekân anlamındaki serüvenine Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'nde işaret eder. Romanda Kemal; biriktirdiği, Füsunların evinde gördüğü, belirli koleksiyonerlerde tesadüf ettiği ve satın aldığı, yurt dışında gezdiği ülkelerde özellikle bitpazarlarında rastladığı nesneleri zihninde birleştirir ve eşyaların göçünü hayal eder. Gördüğü tuzluk, biblo köpek, yüksük, küllük ve diğer nesnelerin her yıl İstanbul'un üzerinden iki kere geçen leylek sürüleri gibi sessizce göç ederek dünyaya dağıldıklarını düşünür. Füsun'a aldığı çakmağın bir eşini Atina ve Roma'daki bitpazarlarında, çok benzerlerini Paris ve Beyrut'taki dükkânlarda gördüğünü; Füsunların evinde yer alan tuzluğun İstanbul'da üretildiğini, onun aynısından İstanbul lokantalarının yanı sıra Yeni Delhi'de bir Müslüman lokantasında, Kahire'nin eski mahallelerindeki bir aşevinde, Barcelona'da bir antika pazarında, Roma'da bir dükkânda gördüğünü; bu tuzluğun milyonlarca kopyasının uzun yıllar milyonlarca ailenin günlük hayatına katıldığını belirtir. Buradan yola çıkarak insanların çoğunun, hayatlarının önemli bir zamanını birlikte geçirdikleri eşyalarla kurdukları duygusal ilişkileri bile fark edemeden onları unuttuklarını dile getirir (Pamuk, 2019b: 475-476).

Eşyaların zaman ve mekânla ilgili serüvenleri, onları belirli mekânlarda satılma ve sergilenme pozisyonuna sürükler. Ayrıca, yukarıdaki örnekte Kemal'in sitem ettiği insan kitlelerinin yanı sıra eşyayla duygusal bağlar kuran ve onları unutmayı aklından bile

geçirmeyen birçok insana çalışma kapsamındaki romanlarda tesadüf edilir. Şimdi bu konudaki örneklere ayrı başlıklar hâlinde yer vereceğiz.

4.1. İLGİDEN MEKÂNA ANTİKA: ÂNIN İÇİNDE MAZİ SÜSÜ OLARAK EŞYALAR

İnsanın eski eşyalara düşkünlüğü, nesnelerin zaman karşısında direnişi ve geçmişin estetik zevklerini ânın içine taşımasıyla ilişkilidir. Burada insan, nesnelere işlevsel anlamları haricinde bir yönelim sağlar. Bu hususta Nuri Bilgin, nesnelerin denotatif ve konotatif anlamlarının ayrımı üzerinde durur. Nesnenin denotatif anlamı, onun ne için yapıldığıyla ilgiliyken; konotatif anlamı, bireyin zihninde uyandırdığı estetik, moral ve sübjektif yanlarıyla ilişkilidir. Dolayısıyla eski eşyalar söz konusu olduğunda, eşyanın konotatif anlamı ön plana çıkar. Söz gelimi, modern zamanların evlerinde fabrikasyon eşyalar arasına konan bakır, mangal ve heybe gibi birtakım antika eşyalar, ait oldukları kültürel gruplarda sahip oldukları kullanım değerleri ve fonksiyonlarını kaybetmiş vaziyettedirler. Bu nesneler, denotatif yapılarında mahkûm olup konotatif yapılarında yüceltilmiş bir durumdadır. Onlar, bulundukları mekânda ‘estetik’ anlamda bir yer işgal ederler (Bilgin, 2011: 207, 209, 211).

Baudrillard, masalsı bir özelliğe sahip olduğunu düşündüğü eski nesnelerin günlük yaşamdan kaçma olanağı sağladığına dikkat çekerken; onların, sahibine bir sıfat ya da statü kazandırmaktan ziyade, sahibini mutlu etme vazifesi gördüklerine dikkat çeker. Nitekim eski eşyaları edinen kimseler, onları kendilerinden bir parça gibi görüp onlardan daima övgüyle söz ederler. Yine Baudrillard, işlevsel nesnelerle eski nesneleri birbirinden ayırırken; işlevsel nesnenin varolabilmesi için bir işe yaraması gerektiğine, eski nesnelerin hemen hemen hiçbir işleve sahip olmamalarına rağmen çok anlamlı oluşlarına (zamanı ifade etmek gibi) dikkat çeker.¹⁰⁰ Toplumsal tabaka bakımından ise köylü ve işçilerin eski nesnelerle ilgilenmeyip yalnızca işlevsel nesnelere odaklandıklarına, dolayısıyla antika eşya ilgisinin orta ve üst kesime has bir alaka olmasına işaret eder. Ona göre her eski nesne, zamana direndiği ve önceki yüzyıllara ait

¹⁰⁰ Bu durum, yukarıda Nuri Bilgin’e referansla yer verilen nesnenin denotatif ve konotatif anlamlarının ayrımıyla ilişkilidir.

bir yaşamın göstergesine dönüşebildiği ölçüde güzel bulunur (Baudrillard, 2020: 102, 105, 110-114).

Eski eşyaları ‘soylu nesneler’ olarak nitelendiren Baudrillard, onlardaki kalıtımsal asaletin, âdeta eskimeye vakit bulamadan çöpe atılan modern nesnelerin değersizliklerini telafi ettiğini dile getirir (Baudrillard, 2020: 114). Arnd-Michael Nohl ise eski eşyaların her birinde “cisimleşmiş geçmiş zaman”ın şimdiki zamanda görüldüğüne dikkat çekerken George Herbert Mead’ın “Geçip giden bir dünyada nesneler geçip gitmez.” cümlesini bu bağlamda alıntılar (Nohl, 2018: 17, 190).

Antika eşyalara ilgi ve merak, özneyi onlara sahip olmaya sevk ederken, diğer taraftan bu eşyaların satıldığı ve sergilendiği mekânların da müdavimi olmaya yöneltir. Dolayısıyla müzayede salonları, bedestenler, antika pazarları, bitpazarları¹⁰¹, müzeler ve sergi salonları; eski eşyalara tutkusu olan insanların uğrak yerleri olur. Söz konusu mekânlar, modern Türk romanında eşyaya özel ilgisi bulunan çeşitli yazarlar ve bu yazarların karakterleri vasıtasıyla yer bulurlar.

Modern Türk romanı içinde; eşyaya derin bir duyarlılıkla yaklaşan ve bu duyarlılığın tesis ettiği dikkatle eserlerini meydana getiren, “Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner”¹⁰² mısraının da şairi olan Ahmet Hamdi Tanpınar; romanlarının tamamında insan-eşya ilişkisine dair çeşitli örnekler sunarken, özellikle nehir roman tekniğiyle kaleme aldığı *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarında eski eşyaların satıldığı ve sergilendiği mekânlara genişçe yer verir.

Mahur Beste’nin henüz başlarında yatağında uzanırken betimlenen Behçet Bey, yattığı yerden karanlık odasını düşünürken çevresinde, bir türlü camekân alıp da yerleştiremediği “çanak, çömlek, fincan, gümüş takım, eski minyatür” gibi birçok antika eşya ve yeni aldığı sedef aynanın karışık bir şekilde durduğunu aklından geçirir. Anlatıcı, bu odanın “efsanevî bir meyve gibi” yavaş yavaş, otuz yılın içinde damla damla meydana geldiğini, kıyıda bucakta daha birçok eşyanın yer aldığını belirtir (Tanpınar, 2016: 14).

İlerleyen sayfalarda anlatıcı, Behçet Bey’in ilgi alanları hakkında bilgi verirken, onun müdavimi olduğu antikacı dükkânlarının ve katıldığı müzayedelerin vaka

¹⁰¹ Schivelbusch, bit pazarlarını, “seri üretimin hırpaladığı tüketicinin kafa dağıttığı bir mesire yeri” olarak nitelendirir (Schivelbusch, 2024: 26).

¹⁰² Söz konusu mısra, Tanpınar’ın “Her Şey Yerli Yerinde” adlı şiirinde yer alır (Tanpınar, 2013ç: 44).

zamanındaki atmosferini detaylı ve estetik bir biçimde tasvir eder. İlk olarak antikacı dükkânlarında, “üzerinde mazinin, yaşanmış zamanın izlerini taşıyan ve bu izlerle güzelliği, değeri artan, hulâsa zaman ve insan tecrübesini kutsî bir büyü gibi kendi varlıklarında taşıyan bir yığın eşya” bulunduğunu belirtir. Ardından, geniş ve çıplak salonlarda müzayedelerin gerçekleştiğini, elleri arasından geçen eşyanın hakiki kıymetini bilmeyen tellalların zengin koleksiyon parçalarını “Bohemya billûru, Sevr porseleni, Çin kâsesi, İran halısı, Hint veya Bizans oyması fildişi, Emprie usulü konsol, Aziz devri yazı takımı, Tebriz cildi, Herat minyatürü, Diyarbekir ve Bursa kumaşı, İstanbul yazması, Edirne kesmesi” olarak saydıklarını, elden ele dolaşan bu kıymetli nesnelerin sonunda ya bir müze salonunda ya da kişisel bir koleksiyonda yer alıp “zaman dışında kalmış yekpare uykularını uyumak için” sahip değiştirdiklerini ifade eder (Tanpınar, 2016: 16).

Behçet Bey’in, “zaman ve insan tecrübesini kutsî bir büyü gibi kendi varlıklarında taşıyan” bütün eski ve değerli eşyaları sevdiği belirtilirken, onun için hayatın en anlamlı tarafının bu cins eşya arasında geçirilen zaman olduğu ifade edilir. Bundan ötürü, onun sıklıkla antikacı dükkânlarına, müzayede yerlerine ve Bedesten’e uğrayıp ahbab olduğu insanların özel koleksiyonlarını gezdiği, “bütün gününü ayak üstünde, eski aynaların, küçük mücevher çekmecelerin, çeşmibülbüllerin, şamdan ve sürahilerin, kitapların karşısında hayran bir vecitle” geçirdiği dile getirilir (Tanpınar, 2016: 16-17).

Onun antika eşyalara tutkusu ve bu eşyaların satıldığı/sergilendiği mekânlardaki tavırları romanda şöyle betimlenir:

“Ciltleri veya halıları bir kadın teni gibi lezzetle okşar, tezhiplerin çiçeklerinde solmaz bir bahar vehmeder, aynaların derinliklerinde geçmiş zamanların ve bilinmeyen iklimlerin insanlarıyla konuşur, küçük boyu ile zıplaya zıplaya, bütün bu eşyanın birinden öbürüne gider, gelir, yaklaşır, uzaklaşır, sualler sorar, eski sahiplerini, yapıldıkları yeri, mümkünse yapan ustaları öğrenir, hülâsa adeta altı duyusuyla birden onların havasında yaşar, sonra birdenbire gelen bir zaman şuuruyla, vapurda çekileceği köşede bütün bu gördüklerini ve işittiklerini karmakarışık hatırlamak için, içini çeke çeke, onlardan ayrılırdı.” (Tanpınar, 2016: 17).

Eski eşyalara bu denli ilgili olan Behçet Bey, ilginç olarak cilt ve minyatür gibi bazı yerli nesnelerle ilgili uğraşlarının dışında genel olarak ne sanattan ne de üsluptan anlar.

Anlatıcıya göre Behçet Bey, üç yüz-beş yüz senelik eski bir sanat eseriyle otuz sene evvel yapılmış taklidi arasındaki farkı anlayacak bir bakış açısına sahip değildir. Esasında Behçet Bey için mühim olan, eskilik değil; bir nesnenin insan hayatına girerek eşya tabiatından ayrı bir sıcaklık kazanması, “âdeta insanileş”mesidir (Tanpınar, 2016: 17-18). Onun bu tavrı, Marcel Mauss’un, satılan eski eşyaların da ruhları olduğunu, bu nesnelerin, eski sahipleri tarafından takip edildiklerini dile getirdiği satırları anımsatır (Mauss, 2018: 237). Nitekim Behçet Bey, eski eşyaları, onların eski sahiplerinden müstakil olarak düşünmez.

Orijinalliğe ve nadirliğe önem vermeyen Behçet Bey, eşyaya bir estet dikkatiyle bakar. Dolayısıyla eşyadan beklentisi; güzel eğimli yumuşak çizgilerin, süslü-ince kıvrımların birbirini kovalaması; iyi kabartılmış şekillerin, bu çizgi arabeskinin arasında birbirleriyle kucaklaşmaları; renklerin sıcak ve sarhoş danslarını yapmaları; kendisini, bulunduğu yerden alıp eskiye ve uzağa götürmeleridir (Tanpınar, 2016: 18).

Sahnenin Dışındakiler’de aynı zamanda anlatıcı olan Cemal, Kudret Bey’in eski eşyalara merakına dikkat çeker. Kudret Bey’in sahip olduğu yazma eserler, yazı koleksiyonu, çini ve çeşmibülbül gibi aile yadigârı eşyalar, on-on iki kadar Ayvazovski ve Corot tablosu, cam paspartularda sakladığı beş-altı modern desen; Sabiha’nın eşi Muhtar’ın ilgisini çeker. Muhtar, birlikte çıkaracakları gazete için Kudret Bey’e bu eski ve kıymetli eşyalar arasından yazmaları sattırır (Tanpınar, 2013a: 252, 299, 305-306).

Romanın sonraki sayfalarında, Sabiha’nın babası Süleyman Bey tarafından evine götürülen Cemal, evin salonunu incelerken buranın “toptan alınmış, fakat pahalı, süslü eşya” ile döşeli olduğuna dikkat eder. Salonda asıl dikkatini çeken şeyin, içinde çeşitli türden tabak ve kristal eşyanın yer aldığı birkaç dolap olduğunu belirtir. Bu eşyaları Sabiha’nın eşi Muhtar’ın¹⁰³ o zaman İstanbul’da sıkça tesadüf edilen müzayedelerden birinden almış olabileceğini yahut bunların kapanmış bir kulüp veya lokanta gibi bir yerden gelmiş olabileceğini düşünür (Tanpınar, 2013a: 262).

Huzur’da Mümtaz’ın, İhsanların kiracılarının yanına uğramak için çıktığı birkaç saatlik gezintide Beyazıt tarafındaki yürüyüşü anlatılırken, onun zaman zaman Bitpazarı

¹⁰³ Süleyman Bey, evinin salonunun daha çok damadı Muhtar’a ait olduğunu; onun, işlerine yardım eden İtilaf zabıtlarına ve tanıdığı önemli kimselere bu salonda ziyafet verdiğini; kimi zaman da işleri yüzünden eve gidemezse burada gecelediğini dile getirir (Tanpınar, 2013a: 262).

kapısından girip Bedesten’e kadar yürüdüğü, bu ikisi dışında kalan diğer tarafta daha çok önemsiz eşyaların, küçük tezgâh ve imalathane işlerinin, ucuz gümrük eşyasının, taklit modaların yer aldığı; Bitpazarı ile Bedesten’de her zaman dikkat çekici bir eşyanın bulunabileceği ifade edilir (Tanpınar, 2013b: 46).

Mümtaz’ın bilinci üzerinden Bitpazarı ve Bedesten’in havasını tasvir eden anlatıcı, burada her adımda modası geçmiş zevk kırıntıları ve “nerede ve nasıl devam ettiği bilinmeyen büyük ve eski ananelerin son parçaları”yla karşılaşıldığını; eski İstanbul, gizli Anadolu ve mirasının son kalıntılarıyla imparatorluğun, yan yana dükkânların birinde beklenmedik bir şekilde aniden parladığını ifade eder. Ardından, bu dükkânlarda yer alan nesneleri yine Mümtaz’ın dikkati üzerinden sıralar:

“Kasabadan kasabaya, aşiretten aşirete, devirden devre değişen eski zaman elbiseleri, nerede dokunduğunu söyleseler bile unutacağı, fakat motiflerini ve renklerini günlerce hatırlayacağı eski halı ve kilimler, Bizans ikonlarından eski yazı levhalarına kadar bir yığın sanat eseri, işlemeler, süsler, hülasa yığın yığın sanat eşyası, hangi geçmiş zaman güzelinin boynunu, kollarını süslediği bilinmeyen bir iki nesle ait mücevherler...”
(Tanpınar, 2013b: 46).

Söz konusu mekânların “rutubetli ve yarı karanlık dünya”sında bulunan bu nesnelerin, hüviyetlerine eklenen uzak zaman ve bilinmezin cazibesiyle Mümtaz’ı saatlerce tutabileceği belirtilir. Eski eşyaların Mümtaz’daki tesirini ise anlatıcı, “bu hayattan Mahmutpaşa’nın çılgılığı içine çıktığı zaman, bir mahzende cins bir şarapla sarhoş olduktan sonra güneşe çıkanların sarhoşluğunu duyardı.” sözleriyle tasvir eder (Tanpınar, 2013b: 46).

Mümtaz, eski eşyalar arasında yazma eserlere ayrı bir tutku besler. Tutkusuyla ilişkili olarak sıklıkla Sahaflar’a uğrar. Burayı bir ziyareti sırasında onun gözünden eski kitaplar, “büyülü ananenin hikmetleri, ebediyete kadar türlü tasnif fikrine yabancı bir istif içinde, raflarda, rahle, sandalye üstlerinde, dükkânın döşemesi üstünde üst üste, sanki gömülmeğe hazırlanıyorlarmış yahut gömülü bulundukları yerden seyrediliyorlarmış gibi bekliyorlardı.” sözleriyle tasvir edilir. Tanıdığı sahaflardan birisi, işaret edip onu yanına çağırır. Mümtaz’ın ilgisini bilen sahaf, birkaç eski mecmuanın olduğunu belirtip ona uzatır. Bunlardan biri, kötü bir yazıyla kopya edilen *Yunus Divanı*’dır. İkincisinin üstünde

kırmızı yazıyla Macun-i Lokman Hekim başlığı yer alır. Üçüncüsü, bir çocuğa ait hissini verebilecek, belki de bir meşk defteri olan dağınık bir defterdir (Tanpınar, 2013b: 51-56).

Gezintisi sırasında Mümtaz'ın eski eşyalarla ilgili uğradığı bir diğer mekân, Çadırcılar olur. Yine onun dikkatiyle anlatıcı, burada yer alan eski eşyaları tasvir eder:

“Rus işi semaver borusu, kapı topuzu, otuz sene evvel o kadar moda olan sedef bir kadın yelpazesinin dağınık parçaları, büyükçe bir saate mi yoksa bir gramofona mı ait olduğu kestirilemeyen birkaç alet, nasılsa buraya kadar bölünmeden, parçalanmadan gelmiş bazı şeylerle birlikte yere serilmiş -kim bilir ney- bekliyorlardı. En göz alacak yerde sarı pirinçten bir kahve değirmeni ile geyik boynuzundan bir baston sapı vardı. Dipte, dükkânın kepengine kalın, sarı, tahta çerçeveli iki büyük fotoğraf dayalıydı. Bunlar Abdülhamit devrinden, yahut biraz daha yakın zamanlardan kalma Rum patriklerinin resimleri olacaktı...” (Tanpınar, 2013b: 58).

Söz konusu fotoğrafların hemen üzerinde de alçı çerçeve içinde bir “Hüvessemiulalîm” levhası yer alır. Bulunduğu sokağa bakan Mümtaz, burada karyolalar, kırık dökük mobilyalar, bezi yırtık paravanalar ve mangallardan ibaret bir yığın eşya (“hayat artıkları”) görür. Bu küçük sokağın girift hayatına şaşırır. Bütün İstanbul’un her türlü modasıyla, en gizli ve umulmadık taraflarıyla buraya aktığını düşünür. Onun bilincini yansıtan anlatıcı, bu sokaktaki eşyaları, “Sanki eşyanın, atılmış hayat parçalarının yaptığı bir romandı bu. Daha doğrusu, yaşadığımız hayatın, ferdi hayatımızın altında, herkesin ve her zamanın hayatı, iç içe, koyun koyuna, güneş altında devamlı hiçbir şey olmayacağını göstermek ister gibi buraya toplanmıştı.” sözleriyle yorumlar. Devamında, şehirde gerçekleşen her kaza, hastalık, yıkılış ve üzüntünün bu eşyaları buraya getirdiğini; ferdiyetlerini silerek onları umumileştirdiğini; onlardan sefaletle tesadüfün ele ele kurdukları bir terkip oluşturduğunu ifade eder. Bu kadar ‘yaşanmış’ eşyanın bu sokakta toplanmasının, asıl hayatı, ‘yaşananı’ unutturacak kadar kuvvetli bir şey olduğunu düşünür (Tanpınar, 2013b: 59-60).

Çadırcılar’da gezintisini sürdüren Mümtaz, bir yaymacının önünde Behçet Bey’e tesadüf eder. Behçet Bey, ilk olarak sedef bir yelpazeyi eline alır, birkaç kez açıp kapatır, tekrar onu yerine koyar. Ardından geyik boynuzundan bir baston sapının fiyatını sorar... Sahaflar ve Çadırcılar’dan tat alamayan Mümtaz, Bitpazarı’na girer. Burada küçük

dükkânların her tarafında “bir yığın insan elbisesi, hazır hayat şekilleri, müstakil, dört tarafı kilitli talihler gibi asılı”dır. Çevrelerinde, “sarı ve lâcivert amelet tulumları, eski elbiseler, teyelleri makine dikişinin üstünde görünen açık renk yazlıklar, ucuz, bütün hayat hülyalarını görülmemiş makaslarla sıfıra kadar olduğu yerde kırpan kadın mantoları, fistanlar” yer alır. Masalarda, iskemlelerde, döşemeler ve raflarda bunların tamamının düzinelerce tekrarı mevcuttur. Mümtaz’ın dikkati üzerinden bu durumu anlatıcı, “Bütün bir bolluktu bu!” sözleriyle değerlendirir. Devamında bir vitrinin önünde küçük ve kırık bir mankene giydirilmiş bir gelin elbisesini görür. Mankenin boynunda moda gazetesinden kesilmiş bir çiftin fotoğrafı yer alır. Anlatıcıya göre bu çift, bu elbiseyi ilk defa giyenin kafasında olduğu gibi, hayat ve sevgi reklamı yapmaktadır (Tanpınar, 2013b: 60-63).

Gezintisinin devamında Bedesten’e doğru sapan Mümtaz, müzayede salonunun boş olduğuna dikkat eder. Ancak camekân ve odalar, ertesi günkü büyük satış için hazırlanmıştır. Camekânlardan birinde, iki aydır bütün İstanbul’un konuştuğu eski mücevherlerden biri yer alır (Tanpınar, 2013b: 64).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Hayri İrdal, anlatı zamanından dört sene önce, zaman zaman uğradığı antikacı dükkânlarından birinde rastlayıp çetin bir pazarlık neticesinde satın alarak Villa Saat’in verandasına ve bahçesine açılan kapı penceresine taktırdığı eski parmaklıktan söz eder. Bu parmaklık, İrdal’ın çocukluğunun çevresinde geçtiği Kahvecibaşı Camii mezarlığına aittir. İrdal, anlatı zamanından on iki sene önce, kendisini tutan son duvar parçasından da kopmuş hâlde bulunan bu parmaklığı çok sıkışık bir zamanında -evlerindeki büyük duvar saati gibi- bir antikacıya “otuz kâğıda” sattığını belirtir. O, antikacı Mandalin Efendi’den bu parmaklığı tekrar alırken dört yüz yetmiş beş lira öder, parayı verdikten sonra eğilip parmaklığı öper. Bir mezarlığın parmaklığını evine getirip hususi hayatına mal etmesini yardırgayacak olanlar için parmaklığın ait olduğu cami ve medresenin artık bulunmadığı, dolayısıyla iadesine mecbur olduğu bir sahibinin mevcut olmadığı yönünde açıklama yapar (Tanpınar, 2013c: 55-59).

Aydaki Kadın’da Selim’in, arkadaşı Asım’ın evini ziyareti anlatılırken Asım’ın ağabeyi Hulki Bey’in antika eşya merakının üzerinde durulur. Ruhsar Hanım, evdeki eşya yığınının şikâyet ederken yukarı katın bedestene benzediğinden, burada “bir yığın ayna, orta masası, yaldızlı koltuk, sandalye, komot” ve daha başka türden birçok eşyanın yer

aldığından söz eder; Hulki Bey'in her sultan mezarına böyle girecek olmasından endişesini dile getirir. Ruhsar Hanım'ın serzenişi karşısında Asım; ağabeyinin eşyadan anladığını, tam bir amatör olduğunu, bütün üslupları bildiğini, İngiliz eşyasına bayıldığını belirtir. İlerleyen satırlarda Hulki Bey, yaldızlı rakı kadehlerine rakı doldururken onları bir sultan mezarından hiç pahasına aldığını dile getirir (Tanpınar, 2009: 89-90, 94).

Destan Gönüller'de Yusuf'un arkadaşı Meliha'nın, antika eşyalara ilgisi dikkat çeker. Yusuf'un, evini ziyareti sırasında Meliha, ışığı söndürüp antika gaz lambalarını yakar. Sonrasında Yusuf, Meliha'nın eski eşi Turgut'la Markiz adlı eski bir pastanede buluştuğunda burada yer alan gümüş kaşıklar, gümüş fincan zarfları ve gümüş tablalara dikkat eder, Meliha'nın antika eşya tutkusunun buralara uzanabileceğini düşünür. İç monoloğunda Meliha'ya, "Eşyaya annem kadar düşkündün. Hattâ annemden çok düşkündün. Bitpazarlarından topladıklarını başka nasıl yorumlayabilirim? Yüzyıllık kırık tabaklar, yaldızlı kâseler, kararmış lâmbalar bile senin olsun istiyordun. Önüne geçilmez bir hırsıyla eşyaya saldırıyordun..." sözlerini sarf eder. Romanın sonlarında Yusuf'un annesi, eve olan düşkünlüğünü yitirir; kiraya çıkmalarını, mevcut eşyaları satıp yenilerini almalarını ister. Çini sobanın satılma ihtimalini düşünen Yusuf, kenarı kırık bu sobayı eski eşyalara düşkünlüğünden Meliha'nın almasını arzu eder (İleri, 2009: 68, 101, 159, 185).

Her Gece Bodrum'da Cem'in dikkatiyle Bodrum'da teknelerin yapıldığı bir sokaktan söz eden anlatıcı, sokağın sonunda zarif dükkânların başladığını, bunların çoğunun kuyumcu ve antikacı olduğunu dile getirir. İlerleyen sayfalarda arkadaş grubu olarak gittikleri Han lokantasında Tarık, burada yer alan eski eşyalara dikkat eder. Barın ardındaki rafta büyük bir çorba kâsesi yer alır; duvarda, Hazreti Ali'nin kendi tabutunu bir devenin sırtında taşımasını betimleyen taşbaskısı bir resim, yanında da bir çöğür asılıdır. Romanın sonlarında hep beraber gittikleri kilisede ise İsa'dan önce yaşayanların kullandıkları kap kacak, gündelik eşya ve takılar sergilenir (İleri, 2014a: 32, 152, 230-231).

Bir Akşam Alacası'nda başkişi Emre, kendisine dedesinden miras kalan tunç heykelleri antikacı bir dostunun aracılığıyla yüksek bir fiyat karşılığında satar. Emre'nin arkadaşlarından Günseli, Ankara'da küçük bir antika eşya galerisi açmayı planlar; bunun için vaktinin çoğunu bitpazarlarında gezmekle harcar. Bu sırada eşi Atillâ ve Emre'yle

beraber Kanlıca'da eski bir yalıya antika eşya satın almaya giderler. Yalıda yaşayan operacı Celâl Tan, geçimini sağlamak üzere antika eşyalarını satmaktadır. Celâl Bey'in ablası Rabia Hanım, annelerinin şefkat nişanının bir önceki gün satılması için Bedesten'e bırakıldığı bilgisini verir (İleri, 2010: 90, 241-243, 252).

Bir Düğün Gecesi'nde anlatıcı olduğu satırlarda Tezel, otobüs yolculuğu sırasında, eski eşi Oktay'la aralarında gerçekleşen diyalogu anımsar. Söz konusu diyalogda Tezel, tartıştığı eşine, çocuklarının ruh sağlığını ancak onun bozabileceğini, o kadar antika eşya arasında çocuğun, ayağını nereye basacağını şaşırdığını dile getirir (Ağaoğlu, 2020b: 59). Oktay'ın antika eşyalara bir ilgisinin olduğunu ima etmesine rağmen Tezel, bu konuda bir ayrıntı sunmaz.

Karanlığın Günü'nde Neslihan'ın arkadaşlarından Yıldız'ın evindeki antika eşyaların varlığı dikkat çeker. Romanın başlarında Neslihan, Çin ipeği, işlemeli halıların henüz satılmadığını; Buhara seccadeler, İsfahan'lar, Kazak'ların salonu cıvıltılı renklere boğarak yıllar sonra kendini gösteren yoksulluğu soylu tutmakta direndiklerini; evin beş-altı yıl öncesini bilen kendileri için "Louis Kenz takımları, abanoz ağacından vitrinleri, kanepeleri, şamdanları gümüş, varak yaldız sehpa ve koltukları geçmişini kimsenin çıkaramadığı, etajerleri, çeşitli bibloların nasıl birer birer eridiğini" fark etmenin güç olmadığını ifade eder. Romanın sonraki sayfalarında yine bu evde bulundukları sırada, birkaç gün önce İstanbul'un ünlü Ermeni antikacısına yok pahasına satılan saray avizesinin yerinde çıplak bir ampulün sallandığını belirtir (Erbil, 2022: 12, 218).

Yarım Kalan Yürüyüş'te Ferit Beylerin evini ziyaret eden Korkut, Ferit Bey'in böcek koleksiyonuna bakmak için girdikleri kütüphaneye benzer odadaki koyu renkli eşyanın çoğunun antika olduğunu ve odada ciddi bir atmosfer oluşturduklarını belirttikten sonra burada yer alan masanın da antika olduğunun ilk bakışta fark edildiğini dile getirir (Eroğlu, 2020b: 98-99).

Köleler ve Tutkular'da Gülin, evlerindeki bronz topuzlu çift kat yaylı yatağı bitpazarından aldığını belirtir (Bener, 2019: 80).

Ford Mach I'de İhtiyar Kadın, anlatıcı olduğu kısımda uzun zamandan beri evinde antika toplayan birisinden söz eder. Onda hayatta olmayan ikiz kuzenleri Ahmet'le Mehmet'in fotoğraflarını gördüğünü, satın alırken bunları "düşman hanedanının çocukları" olarak gösterdiklerini; kendi evlerinin eşyalarından bir kısmını da (Saksafon

biçimindeki tabla, eski bir çift opera eldiveni, sedeften bozuk bir opera dürbünü, Paşa babasının gecelik entarisi, yağlı uyku takkesi, iki kamburlu pirinç devesi, karpuz biçimli fener, masura) burada gördüğünü belirtir (Burak, 2022: 45).¹⁰⁴

Masumiyet Müzesi'nde Kemal'in hem ailesi itibarıyla eski eşyalarla iç içe oluşu hem de kuracağı müze münasebetiyle antika eşyalara ilgili oluşu dikkat çeker. Söz gelimi o, Füsün'la -Sibel'le nişanlanacağı günkü- son buluşmalarında viski içtikleri -dedesi Ethem Kemal'den yadigâr- antika bardağı sürpriz bir tombala hediyesi olarak 1980'in yılbaşı gecesi Füsünlara götürür. Kemal'e göre bu antika bardak, Rafi Portakal'ın antikacı dükkânında satılacak cinsten pahalı ve kıymetli bir nesnedir (Pamuk, 2019b: 305).

İhtiyaç görüldüğü günlerde işlevlerine yönelik olarak kullanılan eşyalar, sahiplerinin aksine, zaman karşısında direnme hususiyetleri sayesinde uzun yılların ardından fonksiyonel bakımdan özelliklerini yitirseler dahi mazinin bir anımsatıcı ve yaşatıcısı olarak antika adıyla insanların ilgilerine kaynaklık ederler. İncelenen romanlarda görüldüğü üzere söz konusu ilgi, özneyi; evinde dekoratif bir öge olarak kullanmak, nostaljik özlemlerini gidermek, geçmişin estetik zevklerini ânda yaşatmak gibi amaçlar üzerinden eski eşyalarla buluşturur; bu eşyaların satıldığı ve sergilendiği mekânlara yönlendirir.

4.2.BİR ARAYA GETİRMENİN HAZZI: KOLEKSİYONCULUK

Kişinin belirli nesnelere ilgi duyup onları seçerek bir araya getirmesi, rafine bir zevkin yansıması olarak dikkat çeker. Bu hususta özne, birtakım nesneler içinden özgün olanlar arasında bir tercih yapar ve onları bir araya getirip mülkiyetinde tutarak belli bir tatmin duygusu yaşar. Koleksiyonu yapılan eşya, paha bakımından kıymetli olabileceği gibi, özel bir ilginin karşılığında toplanan sıradan bir nesne de olabilir. Böyle bir durumda sıradan olan nesne, ayrı bir değer kazanabilir. Bu bağlamda her nesnenin 'bir işe yaramak' ve 'birisinin malı olmak' gibi iki ayrı işleve sahip olduğunu belirten Baudrillard,

¹⁰⁴ Sevim Burak'ın özel hayatında da antika eşyalara ilgisi bilinir. Güngörmüş, onun dünyasında insanlar ölünce eşyaların Üsküdar Çarşısı'nın yolunu tuttuğunu; Sevim Burak'ın onları çarşıdan toplayıp geri getirdiğini, son yıllarında bütün parasını eskicilerde harcadığını, "eşyaları alırken mutlu olduğunu, onlarla günlerini geçirdiğini" söylediğini, onun tavrının bir tür yazarlık yatırımı olduğunu belirtir (Güngörmüş, 2022: 48).

işlevini yitirmiş bir nesnenin bir koleksiyonun parçası olmasından ötürü önem kazanabileceğine dikkat çeker (Baudrillard, 2020: 118-119).

Koleksiyon yapma arzusunu bir tutku oyununa benzeten Maurice Rheims; bir düzene sokma, sınıflandırma ve birinin yerine diğerini koyarak dış dünyaya egemen olmanın en basit hâliyle çocukluk döneminde karşılaşıldığına dikkat çeker. Ona göre, yedi-on iki yaş arası koleksiyonculuk yapmaya meraklı olan çocuk, ergenlikle beraber aldığı bu zevkte azalma hisseder. Sonraki dönemlerde karşılaşılan koleksiyon tutkunları ise genelde kırk yaş üstü erkeklerdir (Baudrillard, 2020: 119-120).

Meraklı ile koleksiyoncuyu birbirinden ayıran Baudrillard, koleksiyoncunun bir dizi nesne arasından bazılarını daha çok önem verirken; meraklının, nesnelerin sahip olduğu çekicilik ve özgünlüğe önem verdiğini; her ikisinin de bu eylemden zevk alırken, koleksiyoncunun zevki, her biri özgün olan bir nesneye sahip olma duygusundan aldığını ve her nesneyi neredeyse kendi varlığıyla özdeşleştirdiği ayrı bir varlık olarak gördüğünü ifade eder. Devamında, koleksiyondaki nesneler topluluğunu bir hareme, koleksiyoneri ise gizli bir sarayın efendisine benzetir. O, koleksiyonculuğu biriktirme eyleminden de ayırır; bu bağlamda, “Koleksiyonculuğu, biriktirme eyleminden kesinlikle ayıran özellik kültürel karmaşıklık ve eksik parçaların varlığı, yani asla tamamlanamayacak bir şeye benzemesidir.” sözlerini dile getirir. Koleksiyonun bir parçasının mutlaka eksik olması gerektiğini de belirtir (Baudrillard, 2020: 121, 145).

Baudrillard, koleksiyoncunun sahip olduğu nesnelere tutkuyla bağlanmasını, koleksiyonun onu içinde yaşamakta olduğu zaman diliminden çıkararak tarih içinde yolculuğa çıkarmasıyla bağlantılı görür. Diğer taraftan, insanın güzel bir nesneyi yalnızca kendisine haz vermesi için bir yere saklamak istemesinin nedenini güçlü bir “anal sadizm duygusu”yla ilişkilendirir. Sahip olmak bakımından ise belli bir nesneye sahip olan kişinin, bu nesnenin diğer insanların gözünde neler ifade ettiğini ve onları nelerden yoksun bıraktığını düşündükçe zevkten dört köşe olduğunu belirtir. Ayrıca, nesneleri bir araya getirme yöntemiyle oluşturulmaya çalışılan bir koleksiyonun her zaman için yalnızlığın damgasını taşıdığına dikkat çeker (Baudrillard, 2020: 131-132, 134-135, 146).

Koleksiyon yapmanın belirli bir kültürel birikim gerektirdiğini düşünen Baudrillard’a paralel bir şekilde Hasan Bülent Kahraman, koleksiyonerliğin soylu ve varsıl sınıflara özgü bir davranış olduğunu belirtir. Koleksiyoncunun nesneleri

yüceltmeyi görev edinen kimse olduğuna dikkat çeken Walter Benjamin, koleksiyon sahibinin nesneler üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla onları mal olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi üstlendiğini ifade eder (Baudrillard, 2020: 142; Kahraman, 2015: 352; Benjamin, 2017: 97-98).

Çalışma dâhilinde incelenen romanlarda koleksiyon tutkusuna sahip bazı kurmaca kişilere tesadüf edilir. *Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği*'nde anlatıcı, giyim kuşam meraklısı olduğunu vurguladığı Ali Nizamî Bey'in baston ve ayakkabı koleksiyonundan ayrıntılı bir şekilde söz eder. Ali Nizamî Bey'in bastonları, çeşitli kıymetli maddelerden yapıldığından oldukça değerlidir. Bu bastonlar; fildişi, çeşmibülbül yahut altın gibi maddeleri bünyesinde barındırır. Fiziki kıymetlerinin yanı sıra, söz konusu bastonlardan bazıları değerini tarihte meşhur bazı şahsiyetlere ait olmalarından alırlar. Yine bunlardan kimi, çocuk veya cüce bastonuna benzecek denli ince ve kısayken; kimi, baston gibi başlarken kırbaç gibi biter; bazılarının uçlarında ele veya kola takmak için renkli kordonlar yer alırken, bazılarının saplarından fiyngolu kurdeleler sarkar. Ali Nizamî Bey, koleksiyonundaki söz konusu bastonları sokakta kullanmaktan ziyade evde teşhir etmek üzere mülkiyetinde barındırır (Hisar, 2023: 42).

Ali Nizamî Bey'in bir diğer koleksiyonu ayakkabılar üzerinedir. Onun ayakkabı koleksiyonu içerisinde her türlü kundura, potin, iskarpin, çizme ve terlik yer alır. Şıklığı dillerde dolaşan bu ayakkabıları o, Beyoğlu'nun meşhur kunduracısı Héral'de yaptırır. Anlatıcı, onun yatak odasında büyükçe bir elbise dolabının kapağının açılmasına ilk kez şahit olduğunda yan yana en az kırk çift ayakkabının sıralanmış olduğunu görüp şaşkınlığa uğradığını belirtir. Bu ayakkabıların bazıları yeni bazıları eskiyken, kimisi yandan sıra düğmeli ve yarım çizme gibi yüksek, bazısı diz kapaklarına yaklaşacak kadar uzun, kimisinin üstü açık, kimisi ise topuksuz ve arkaları basık ev terlikleri şeklindedir. Bunların tamamı farklı derilerden üretilmiş olup kimi ruganî, kimi lustrindir. Yine kaplı oldukları kumaşlar da çeşit çeşitken, kimi podösüet, kimi kadifedir. Bunlardan bazısının üstünde sedef ve renkli düğmeler, bazısında fiyonga olmaya hazır kurdeleler, bazısında ince kordonlar yahut tokalar yer alır.

Koleksiyondaki ayakkabıların renklerine bakıldığında bazısı simsiyah, bazısı bembeyazken; kimisi fıstık yeşili, kimisi koyu yeşil, kimisi ise menevişli renklerde.

Ayrıca bu ayakkabılar arasında açık sarımtırak renklerle koyu kırmızımtırak renkler arasında her çeşitten olanı vardır (Hisar, 2023: 42-43).

Söz konusu ayakkabılar anlatıcıya göre, “her an değişen isteklerimize, niyetlerimize, hesaplarımıza, hüviyetlerimize hizmet edebilmek üzere bütün mevsimlerin günleri ve geceleri için ve bugünlerin, gecelerin de ayrı ayrı zamanları ve saatleri için hazırlanmıştı. Hepsi de kendi vakitlerinin sırasını bekliyor gibiydi.”. Bunlardan üstleri açık, sağlam yapılı olanlar, uzun yollarda yürümek içinken; yandan düğmeli olanlar, yol halıları üstünden resmî ziyaretlere gitmek için; ruganî olanlar, danslı suarelere katılmak için; çizmeler, ata binerek ava gitmek için; ökçesiz terlikler ise evlerde odaların rahatına kavuşmak içindir (Hisar, 2023: 44).

Ali Nizamî Bey’in koleksiyonundaki bu ayakkabılara anlatıcı, âdeta birer şahsiyet katar ve onları tahkiye ederek betimler:

“Bunlara uzaktan bakılınca çokları bir şahsiyet ve hüviyet sahibi görünüyordu. Bazısı vücutları ince, kıvrak gençlere, bazısı artık yaşlanmış, yıpranmış, burkulmuş ihtiyarlara benziyor, bazısının okumuş, hatta çok bilmiş, bazısının beceriksiz, pısrık bir halleri oluyor; bazısı zarif ve gösterişli insanlar gibi hazır ve yerli yerinde duruyor, bazısı hödük insanlar gibi küt bir eda ile kalıyordu. Bazısı hamarat, yürümek, koşmak arzusuyla neşeli, bazısı tembel, yorgun ve dinlenmek ihtiyacıyla mihlanmış görünüyor; bazısı resmî, kibar, sadakatli, vefalı yüzler taşıyor ve bazısı ise mutavassit ve adi insanlar gibi, birbirinden farksız ve şahsiyetsiz gözüküyorlardı.

Ve her çiftin, komşusu bulunan çift yanında kendine mahsus bir duruşla aldığı, takındığı bir eda vardı ki bu tıpkı bir çift göz gibi, kendine hususî bir mana vermiş oluyordu. Bütün bu çiftler kâh yan yana durduğu, kâh uçları birbirine dokunduğu, kâh araları açılmış gibi biraz aralık kaldığı için, bu duruşları da hususiyetine göre onlara birer mana kazandırıyor ve bu hallerinden hepsinin de ya bir duruş, bekleyiş yahut da bir yürüyüş, gidiş şekli almış oldukları gözüküyordu. Bazıları zarif ayaklar gibi, topukları bir hizada birleşik, uçları birbirinden ayrılmamış, bir nezaket ve zarafet edasıyla, sanki yürüyen iki ayak üstünde gibi duruyordu. Ekserisi rabitalı, intizamlı bu çiftlerin muntazam dizileri arasında bazı çiftler de, hele bir tanesi,

yanındakine sarahaten arkasını çevirmiş, tamamen kaba ve saygısız bir adama benziyordu. Nihayet dolap içinde beraberce görülen bu çiftler birbirleriyle çoktan bağdaşmış ve anlaşılmış hissini veriyordu. Bazıları sanki baş başa vermiş de görüşüyor, bazıları sanki kendi halinde, başını almış da geriniyor, bazıları güya gezmiş oldukları yerlerden, geçmiş oldukları muhitlerden, görmüş oldukları âlemlerden bahisle birtakım ahkâm kuruyor, kimi, hikâyeler anlatıyor ve kimi de maval okuyor gibiydi.

Onların böyle yan yana seksen ayak gibi sessiz bir ordu halinde, Ali Nizami Bey'in gösterişli yürüyüşlerini hatırlatan öyle bir adım atış halleri vardı ki, bunu görünce gülmek mümkün olmuyordu.” (Hisar, 2023: 44-45).

Sahnenin Dışındakiler'de Nasır Paşa'yı Cemal'e tanıtan İhsan, paşanın güzel bir Japon estampası koleksiyonunun bulunduğundan, bu koleksiyonun çalışma odasındaki masanın üzerinde durduğundan, koleksiyonu merak ettiğini söylerse paşanın pek memnun olacağından, onunla iftihar ettiğinden söz eder (Tanpınar, 2013c: 192). Nasır Paşa'nın estampa koleksiyonuyla iftihar etmesi, koleksiyonerlere has bir tavır olarak öne çıkar. Koleksiyon sahibi, elinde tuttuğu nesneler üzerinden övünürken, çevre tarafından da övülmeyi arzular.

Romanın ilerleyen kısımlarında Muhtar Bey'in, beraber giriştikleri matbaa meselesini ihmal ettiğini düşünen Kudret Bey, ona gerekirse elindeki yazmaları ve “diğer âsâr-ı nefise koleksiyonunu” bu uğurda feda edebileceğini söylemesine rağmen kendisinin harekete geçmemesinden yakınır. Sonraki sayfalarda Cemal'in kaldığı pansiyonu ziyaret eden Muhtar Bey, Kudret Bey'in yazma eserler koleksiyonunu sattığını belirtir (Tanpınar, 2013c: 217-218, 305-306). Her koleksiyon olmasa da burada görüldüğü üzere bazı koleksiyonlar, maddi açıdan bir kıymet taşır ve sahibi, ihtiyaç hâlinde onu satabilir.

Huzur'da Nuran'ın dayısı Tevfik Bey'in, ölen babasının hatırasının ardına düşerek onunla ilgili birçok eski eşyayı toplarken küçük bir koleksiyon sahibi olması dikkat çeker. Babasından kalan yazıları, tuğraları, ciltlenmiş kitapları, tezhiplenmiş tabakları ve diğer cam eşyayı yaklaşık on sene içinde toplayan Tevfik Bey, öyle bir amacı olmasa bile bir koleksiyon sahibi olur. Tevfik Bey'in biriktirdiği bu eşyaları gören Mümtaz,

“zevkimizin bu son ve karışık rönesansının bu kadar gizli kalmasına” hayret eder (Tanpınar, 2013b: 164-165).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde İrdal, enstitüyü kurmalarının ertesinde kurumdaki bütün daktiloların Halit Ayarcı’ya bir veya birkaç süveter ördüklerini, Ayarcı’nın birkaç senede “dünyanın en zengin süveter koleksiyonuna” sahip olduğunu belirtir (Tanpınar 2013c: 255).

Tutunamayanlar’da yumuşakçalara mensup ismi belirtilmeyen roman kişisi, önceki sene Efes harabelerinde eşinin güzel taşlar topladığından, kendisinin de bu taşları sergilemek için bir vitrin yaptırdığından, ayrıca köylülerden de ucuza çokça taş topladıklarından söz eder. Kendisinden çok eşinin merakından ötürü evin her tarafının taşla dolduğunu, bir sandık taşın da çalışma odasında yer aldığını, salon küçük olduğundan onları koyacak yer bulamadıklarını ifade eder (Atay, 2008: 334).

Arkadaşı Esat’tan Selim’i dinleyen Turgut, Selim’in Esat için ders notları çıkardığını öğrenince, “ben de ‘İktisat Notları’nı çekmecende görünce bir kenara atmıştım canım Selim! Sen atamadığına göre elbette bir hikmeti vardı. Hiçbir şeyi atamazdın: hepsinin birer hikmeti vardı. Biz nereden bilecektik?” sözlerini sarf eder (Atay, 2008: 363). Aşağıda verilecek örnekte de görüleceği üzere başka zaman ve insanların eşyalarının yanı sıra kişi, kendi hayatı ve zamanının koleksiyonunun peşine de düşebilir. Selim’in buradaki tavrı buna örnektir.

Romanın ilerleyen sayfalarında Selim, günlüğünde, yazmaya başladığı *Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi*’nde Ahmet Çekingen’den söz ederken, onun lise yıllarında sinemaya merak salıp sinema biletlerinin arkasına gördüğü filmlerin adlarını, gittiği gün ve saatleri yazarak bir defterin içinde biriktirdiğini dile getirir (Atay, 2008: 675).

Tehlikeli Oyunlar’da Hikmet, Hüsamettin Albay’ın, “sonunda oynayacağı büyük oyun için” hayatla ve hayatıyla ilgili her şeyi biriktirdiğini, “inanılmaz/yorulmaz bir koleksiyoncu” olduğunu belirtir. Albay’ın, kendisine yazılan bütün mektupları biriktirdiğini, kendi yazdığı mektupları da bir süre sonra tanıdıklarından geri aldığını, “hayatını büyük bir kıskançlıkla, büyük bir cimrilikle biriktir”diğini; başkalarını da kendiyile ilgili eşyaları biriktirmeye zorladığını ifade eder. Albay’ın koleksiyonunu “kendisine gönderilen pusulalar, onu evde bulamayan tanıdıklarının kapı altından attıkları

kartvizitler, makbuzlar, küçük notlar, cep defterleri” oluşturur. Bunların yanı sıra yolda yürürken başı daima önüne eğik gezen Albay, “birinin yırtıp attığı mektup, balkondan düşen bir ev ödevi, arkadaşlarının can sıkıntısıyla üzerlerine anlamsız şeyler yazdıkları kâğıt parçaları”nı da saklamayı, “insana dair her şeyi bir köşeye koy”mayı sever (Atay, 2018: 410-411).

Her Gece Bodrum’da bir lokantada arkadaşlarıyla sohbet eden Murat, on dokuzuncu yüzyıl kadınlarını çok çirkin bulduğundan, o dönemden kalma çıplak kadın fotoğraflarını gördüğünden, bir arkadaşının porno koleksiyonunun olduğundan, izlenimlerinin bir kısmına onların kaynaklık ettiğinden söz eder (İleri, 2014a: 145-146).

Ölüm İlişkileri’nde Belkıs’ın eski eşi Doğan’ın pul koleksiyonu bulunur. O, zamanının büyük bir kısmında değerli pullar bulmaya çalışır; Batı’daki pulcularla mektuplaşır. Eşinin bu tutkusunu bilen Belkıs, ona 1943 tarihli Hitler pulları alır. Evlilikleri süresince ev içinde televizyon izlemesinin yanı sıra Doğan’ın en önemli meşguliyeti defterine pulları yerleştirmektir (İleri, 1980: 46, 62, 70).

Yazarının hayatından biyografik izler barındıran *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nde anlatıcı-başkişi, Oğuz Apartmanı’nın bodrum katında oturan arkadaşı Hayalet Oğuz’un¹⁰⁵ evini tasvir ederken odanın duvarlarında Oğuz’un resim koleksiyonunun asılı olduğu belirtir (Özlü, 2021: 45). Romanda koleksiyonun ayrıntıları hakkında bilgi verilmez. Hayalet Oğuz’un biyografisine bakıldığında, onun entelektüel bir çevrenin içinde bulunup resim sergilerini ziyaret ettiği, zaman zaman bu sergilerden beğendiği resimleri satın aldığı bilinir (Aktaş, 2024: 143, 147).

Hayır’da Aysel’in öğrencisi ve bir müddet sevgilisi olan Engin, Kopenhag’daki ilk zamanlarında, kendisine gelen her mektubun pulunu biriktirdiğini, bunun gelgeç bir heves olduğunu ifade eder (Ağaoğlu, 2020c: 176). Kişinin ilişki kurduğu nesneler, çalışma içerisinde yer yer hatırlatıldığı gibi, dönemlerin sosyo-kültürel vaziyet ve teknolojik imkânlarını da yansıtır. Nitekim kitle iletişim araçlarının değişen şartlarında günümüzde mektuplaşma neredeyse hiç tercih edilmezken, buna bağlı olarak kişilerin pullara dair bir ilgi ve merakı da gelişmez.

¹⁰⁵ Gerçek adı Oğuz Haluk Alplaçın’dır.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda Ömer, akrabaları Cemile Hanım'ı ziyaret ettiğinde Cemile Hanım, Sabri Eniştenin eski para koleksiyonuyla uğraştığını, önce eğlence diye başlayıp sonra kendisini kaptırdığını, bu yüzden her gün Kapalıçarşı'ya indiğini ve Erenköy'deki arsasını satıp durmadan gümüş para aldığını ifade eder (Pamuk, 2020a: 115-116).

Masumiyet Müzesi'nde Sibel, arkadaşı Yeşim'in nişan töreninde Kemal'e Soğuk Suphi'yi tanıtırken onun, gördüğü bütün kibrit kutularını alıp biriktirdiğini, odalar dolusu kibrit kutusuna sahip olduğunu, karısı onu bırakınca böyle olduğu konusunda dedikodu edildiğini dile getirir (Pamuk, 2019b: 38).

Romanda Füsünların evinden Füsün'la ilişkili bulduğu nesneleri zamana yayarak çalan ve bunları Merhamet Apartmanı'ndaki dairede ("sihirli oda") biriktiren Kemal, söz konusu nesnelerin artışını "gittikçe büyüyen koleksiyonum" sözleriyle dile getirir. Daha sonra müzede sergileyeceği bu nesnelerin bazıları bir koleksiyonun parçaları olmakla öne çıkarlar. İstanbul kartpostalları ve fotoğrafları, sakızlardan çıkan futbolcu ve artist resimleri bunlar arasındadır. Kemal, müzede sergilediği artist resimlerini İstanbul'da koleksiyoncu Hıfzı Bey'den satın aldığını belirtir (Pamuk, 2019b: 45, 48, 341).

Romandaki otobiyografik izlerle ilişkili olarak *Şeylerin Masumiyeti*'nde Pamuk, 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında üretilen futbolcu resimlerini oyuncakçı, şekerçi ve kırtasiyeci dükkânlarında satıldıkları günlerde tek tek biriktirdiğini; resimlerin ağır bir esans ve pudra şekerine bulanmış, araba lastiği sertliğindeki iri bir çiklet parçasıyla veya küçük bir gofret parçasıyla birlikte kâğıt bir paketten çıktıklarını; çikletlerin içinden çıkan Yeşilçam oyuncularının resimlerini biriktirdiğini; Zambo, Golden gibi şeker ve çikolata üreticilerinin kalın ve pudralı bir çikletle birlikte birer Türk filmi yıldızı resmi verdiklerini; resimlerin arkasında kendilerini bütün bir diziyi toplayıp biriktirmeye heveslendiren bir numara olduğunu belirtir (Pamuk, 2012: 94-95).

Masumiyet Müzesi'ndeki İstanbul Hilton Oteli'ni gösteren kartpostalları, hikâye ettiği günlerden yirmi küsur sene sonra İstanbul'un önde gelen koleksiyoncularıyla dostluk ederken elde ettiğini belirten Kemal, onları koleksiyoncu Hasta Halit Bey'den aldığını ifade eder. Yine Sibel'le nişanlarından bir fotoğrafı, yıllar sonra Hilton'un düğün-davet fotoğraflarını eline geçiren ve çöp evine yığan bir koleksiyoncudan aldığını dile getirir. Ayrıca 1976 yazı boyu Füsün ve eşi Feridun'la beraber gittikleri yazlık sinemalara

dair lobi fotoğraflarını da İstanbul'un koleksiyoncularından arayıp bulduğunu belirtir (Pamuk, 2019b: 100, 123, 244).

Kemal, İstanbul'un takıntılı, tuhaf ve mutsuz koleksiyoncularıyla karşılaştığında ve onların kâğıt, çöp, kutu ve fotoğrafla dolu evlerinde onları ziyaret ettiğinde, onların gazoz kapakları yahut artist fotoğrafları biriktirirken neler hissettiklerini, her yeni parçanın onlar için ne anlama geldiğini kavramaya çalıştıkça, Füsunların evinden eşya alırken hissettiklerini hatırladığını dile getirir. O, koleksiyonunu başkalarıyla paylaşmayı hiç istemediğini belirtir. Ancak romanın sonlarında Füsun'u kaybetmesinin ardından, "Hikâyemi anlatabilirsem, acımı hafifletebileceğimi seziyordum. Bunun için koleksiyonumu ortaya çıkarmalıyım." sözlerini sarf eder (Pamuk, 2019b: 352, 354, 458). Koleksiyonunu, düşüncesi kendisine ait olan Masumiyet Müzesi'nde sergiler.

Füsun'un ölümünün ardından Paris'e giden ve oradaki müzeleri ziyaret eden Kemal, müzelerde gördüğü nesnelerle biriktirdiği nesneler arasında ilişkiler kurar ve kendisinin de sahip olduğu nesneleri sergileyebileceğini düşünür. Bu konudaki düşüncelerini, "Paris'te bu müzelerde gezerken, Merhamet Apartmanı'ndaki koleksiyonumdan utanmıyordum. Biriktirdiği eşyalardan utanan bir toplayıcıdan, yavaş yavaş mağrur bir koleksiyoncuya dönüşüyordum." sözleriyle dile getirir. O, Paris'teki Tütün Müzesi'nin koleksiyonunun kendisinin sekiz senede yaptığı koleksiyondan çok daha zayıf olduğunu 'gururla' görür. Amerika'da İçecek Kutuları ve Reklamlar Müzesi'nde gazoz ve bira tenekeleri koleksiyonunu görebilmek için iki gününü harcadığını belirtir (Pamuk, 2019b: 463, 467, 469).

Kemal, dünya seyahatlerinde ve İstanbul'daki deneyimlerinde yıllar boyunca iki türlü koleksiyoncunun varlığının olduğunu gözlemler: "1- Koleksiyonuyla gururlanıp onu teşhir etmek isteyen Mağrurlar (genellikle Batı medeniyetinden çıkar). 2- Toplayıp biriktirdiklerini bir kenarda gizleyen Utangaçlar (modernlik dışı bir durum)." (Pamuk, 2019b: 470). Kemal; mağrurların -koleksiyonun başlangıç nedeni fark etmeksizin- en sonunda bir müzede gururla sergilemek için biriktirdiklerini ifade eder. Utangaçların ise toplamak için topladıklarını; onların yaşadıkları toplumda koleksiyonlar ve müzeler önemsenmediğinden, toplamanın bilgi ve öğrenmeye katkısı olan itibarlı bir şey olarak değil, saklanması gereken bir utanç olarak yaşandığını dile getirir. Kendi vaziyetiyle ilişkili olarak, "Çünkü koleksiyonlar utangaçların ülkesinde faydalı bir bilgiye değil,

yalnızca utangaç koleksiyoncunun yarasına işaret eder.” sözlerini dillendirir (Pamuk, 2019b: 470-471).

O, Masumiyet Müzesi’nde sergilemek için 1976 yazında gördükleri filmlerin afiş, lobi fotoğrafları ve biletlerini ararken 1922’nin ilk aylarında ilişki kurduğu İstanbul’un sinema eşyası koleksiyoncularının kendisine toplayıcı utancını, daha sonra şehrin pek çok farklı yerinde göreceği “o karanlık duyguyu” hemen öğrettiklerini dile getirir. *Aşkın Çilesi Ölünce Biter* ve *İki Ateş Arasında* gibi filmlerin lobi fotoğraflarını sıkı bir pazarlıktan sonra kendisine satan Hıfzı Bey, koleksiyonuna gösterdiği ilgiden çok memnun olduğunu çok kez belirttikten sonra şu sözleri dile getirir:

“Bu çok sevdiğim şeyleri size satıp onlardan ayrılırken çok üzülüyorum Kemal Bey, (...) Ama merakıma gülen, benimle alay eden, ‘Bu pisliklerle evi niye dolduruyorsun,’ diyenler, sizin gibi iyi bir aileden gelen kültürlü birinin benim topladıklarım değer verdiğini görsünler. Benim ne içim var, ne sigaram var, ne kumarım, ne da zamparalığım. Tek alışkanlığım artist ve film fotoğrafı toplamak...” (Pamuk, 2019b: 471)

Kemal, film afişlerinin başka kimlerde olabileceğini sorduğunda Hıfzı Bey, pek çok koleksiyoncunun evinin tıktık tıktık kâğıt fotoğraf, film ve afişle dolu olduğunu; odalara dolan film parçaları, fotoğraf ve kâğıt yığınları, gazete ve dergilerden kendilerine yer kalmayınca -çoğu evlenmeyen- bu toplayıcıların yakınlarının evi terk ettiğini, onların da o zaman her şeyi toplamaya başlayıp evlerini kısa zamanda içine girilmez bir çöp eve çevirdiklerini; bazı ünlü koleksiyoncularda kendisinin aradıkları mutlaka bulunsa da insan bu çöp evlerin içinde aradığını hiç bulamayacağını, içeri bile zor gireceğini dile getirir. Hıfzı Bey, Kemal’i 1990’ların İstanbul’unun bazı çöp evlerine sokmayı başarır (Pamuk, 2019b: 471-472).

Müzesinde sergilediği pek çok film lobisi fotoğrafını, İstanbul görüntülerini, kartpostalı, sinema biletini, lokanta menülerini, paslı ve eski konserve kutularını, eski gazete sayfalarını, üzeri şirket amblemlili kâğıt torbaları, ilaç kutularını, şişeleri, artist ve ünlü fotoğraflarını, Füsun’la yaşadıkları İstanbul’un sıradan günlük fotoğraflarını Kemal, çöp evlerden kendisinin bulduğunu ifade eder (Pamuk, 2019b: 472).

Tarlabaşı’ndaki iki katlı eski bir evde eşya ve kâğıt yığınları arasında bir plastik sandalyede oturan ev sahibi, Kemal’e, “gururla” iki bin yedi yüz kırk iki parçası olduğunu

söyler. Kemal, bu evde ve Üsküdar’da zorlukla girebildiği bir evin bir odasında yatalak annesiyle ve gaz sobasıyla yaşayan emekli bir havagazı tahsildarının koleksiyonuna bakarken utandığını dile getirir. Bu evi, “Evin buz gibi soğuk diğer odalarına, tıkış tıkış eşya ile dolu olduğu için hiç girilemiyordu: Uzaktan eski lambalar, Vim kutuları ve çocukluğumun bazı oyuncaklarını görmüştüm.” sözleriyle betimleyen Kemal, onu utandıranın “bir zamanlar İstanbul’un sokaklarında dolaşmış, evlerinde yaşamış ve şimdi çoğu ölmüş insanların hatıralarıyla kaynaşan bütün bu eşyaların hiçbir müzeye ulaşmadan, hiçbir sınıflamadan geçmeden bir vitrin, çerçeve içine hiç konmadan yok olacağını bilme”si olduğunu dile getirir (Pamuk, 2019b: 472).

O günlerde Kemal; Beyoğlu’nda kırk yıl düğün, nişan, doğum günü, iş toplantısı ve meyhane fotoğrafı çektikten sonra yersizlikten ve talep olmadığından bütün negatif koleksiyonunu bir apartman binasının kalorifer kazanında yakan Rum bir fotoğrafçının on yıllık dramını dinlediğini; bir şehrin geçmişine ait bu hatıraları kimsenin bedavaya bile istemediğini belirtir (Pamuk, 2019b: 472-473).

Müzesine ve Füsun’un hatırasına katkılarından dolayı Kemal, yardımlarını gördüğü koleksiyoncuları anar:

“1995-199 arasında bir dönem, Füsun ile İstanbul’da gittiğimiz her mahallenin, her sokağın bir kartpostalını edinmek gibi bir hırsa kapıldığım günlerde tanıştığım İstanbul’un en ünlü kartpostal koleksiyoncusu Hasta Halit Bey’den daha önce söz etmiştim. Kapı kulpları ve anahtar koleksiyonunu sevinçle sergilediğim ve kitabımızda adının anılmasını hiç istemeyen bir koleksiyoncu, her İstanbullunun (erkeğin demek istiyordu) hayatı boyunca aşağı yukarı yirmi bine yakın değişik kapı kulpunu tuttuğunu söyleyerek ‘sevdiğim kişinin elinin’ bu kulplardan pek çoğuna kesinlikle değdiğine beni inandırmıştı. Fotoğrafın icadından sonra İstanbul Boğazı’ndan geçmiş olan her geminin orada çekilmiş bir fotoğrafını elde etmeye hayatının son otuz yılını vermiş toplayıcı Siyami Bey’e, kendisinde çift olan resimleri benimle paylaştığı, Füsun’u düşünürken, onunla yürürken düdüklerini işittiğim gemilerin resimlerini müzeseverlere sergileme fırsatını bana verdiği ve topladıklarının halka teşhirinden bir Batılı gibi hiç utanmadığı için burada teşekkür ediyorum.

1975 ile 1980 arasında cenazelerde yakalara takılan resimli küçük kâğıt koleksiyonu için teşekkür borçlu olduğum ve adının açıklanmasını istemeyen bir başka koleksiyoncu, benimle her resim için pintice pazarlık ettikten sonra, pek çok kere bu insanlardan duyduğum ve küçümseyici bir edası olan asıl soruyu sormuş, ben de herkese verdiğim cevabı ona ezberden söylemişim. “Bir müze yapıyorum da...” (Pamuk, 2019b: 473-474).

Kemal, kişisel müzelerin gelişmediği 1990’ların İstanbul’unda takıntılarından ötürü biriktiricilerin hem kendilerini gizlice aşağıladıklarını hem de birbirlerini her fırsatta açıkça küçümsediklerini; bu aşağılamaların koleksiyoncu kıskançlığıyla da karışıp iyice kötüleştiğini belirtir. Üstelik kendisi Avrupa’daki gibi “özel bir müze” yaptığı için İstanbullu biriktiricilerin ona hor gözle baktığını; o günlerde yeni kurulan Biriktirilebilir Eşyaları Sevenler Derneği’nin toplantılarından birine Hıfzı Bey’in ısrarlarıyla ve belki Füsun’u hatırlatan, hikâyesinde yeri olan birkaç eşyayla karşılaşır niyetiyle gittiğinde kendisini toplum dışına itilmiş cüzzamlılar gibi hissettiğini ifade eder. Dernek üyeleri ona aşağılayıcı yaklaşıp bir yabancı gibi davranırlar. Onların bu tavırlarının nedenini Kemal, “zengin olmama rağmen derdime çareyi hâlâ eşyalarda aramam onlarda öfke, tiksinti ve hayata karşı umutsuzluk uyandıran bir şeydi. Çünkü onlar toplayıcılık hastalığının bir gün zengin olursa biteceğini sanan masum insanlardı...” sözleriyle açıklar (Pamuk, 2019b: 474-475).

Kemal, kurduğu Masumiyet Müzesi’nde geçici sergilerin de olacağını, bu sergilerde; tanıştığı koleksiyonerlerin gemi fotoğrafı, gazoz kapağı, kibrit kutusu, mandal, kartpostal, ünlü resmi ve küpeleri görececeklerini belirtir. Onun koleksiyonunda Dolmabahçe’nin görünüşüne dair pek çok manzara fotorafının yer alması da dikkat çeker. Bunlar, müzede sergilenir (Pamuk, 2019b: 489-490, 494).

Romanın “Son Söz”ünde Pamuk, 1999 senesinde sonradan müzeye dönüştüreceği binayı satın aldığı anda içindeki küçük koleksiyoncunun cesaretlendiğini; ancak kendisinde koleksiyoncu ruhunun olmadığını; bir vitrinde gördüğü tuzluk, sigara ağızlığı gibi nesneleri o koleksiyon için değil, romanının bir parçası yapmak için satın aldığını; söz konusu nesneleri hayatındaki pek çok şey gibi bir hikâyenin, kitabın parçası olabilecekleri için sevdiğini ifade eder (Pamuk, 2019b: 502).

Yarım Kalan Yürüyüş'te Lerzan ve Ferzan'ın babası Ferit Bey'in böcek koleksiyonunun olduğu görülür. Evlerinde bulunduğu sırada Ferit Bey, Korkut'u baş başa görüşebilmek adına koleksiyonunu göstermek bahanesiyle ayrı bir odaya davet eder. Aralarında bir diyalog gerçekleştikten sonra Ferit Bey, dilerse ona böcek koleksiyonunu gösterebileceğini belirtir, "Zavallı babam, kırk yıl önce Avrupa'dan diploma yerine bu kutularla döndüğümü görünce az kalsın ölüyordu." sözlerini dile getirir (Eroğlu, 2020b: 98, 102). Burada görüldüğü üzere koleksiyonu yapılabilecek şeylerin herhangi bir sınırı yoktur. İnsanlar anlam yükledikleri her şeyin koleksiyonunu oluşturabilir.

Kusma Kulübü'nde başkışı Umut'un yaşadığı apartmanın sakinlerinden Selim, Zilan'ın evinin salonunun duvarına siyasi sebeplerle ölüm orucu tutup ölenlerin fotoğraflarını yan yana yapıştırır. O, on beş-yirmi günde bir ölen yeni birisinin fotoğrafını bu duvara ekler. Duvarda doksan civarında fotoğraf yer alır. Umut, salonun bu duvarını "özel bir mezarlık" olarak nitelendirir. Daha sonra Selim intihar edip öldüğünde Umut, Selim'in fotoğrafını da bu duvara yapıştırır. Zilan apartmandan taşındığında Umut, bu duvarda yer alan 98 fotoğrafı söküp bir kutuya yerleştirir. Zeynep'le birlikte kutuyu plastik bir torbaya sarıp Çamlıca Tepesi'nde kenti ve Boğaz'ı gören bir noktaya gömerler (Eroğlu, 2024: 56, 276, 304-305).

Romanda Dilek, Bibi'nin sevgilisi Ercü'nün geçen Mart'ta genç bir mankenle İngiltere'ye gittiğini, orada saygı gösterip yaltaklandığı bir adamla karşılaştığını, bu adamın antika koleksiyoncusu olduğunu ve o gün çok değerli bir keman satın aldığını belirtir (Eroğlu, 2024: 171, 180). İsmi belirtilmeyen bu adamın koleksiyonu hakkında detaylı bir bilgi vermez.

Buzul Çağının Virüsü'nde Osman, Ferda'nın oğlu Nejat'ın oyuncak tank, uçak, füze, driftnot, otomatik tüfek ve denizaltı koleksiyonunun bulunduğunu belirtir (Bener, 2022a: 265). Yirmi yaşında olduğu ve hıza düşkün olduğu belirtilen Nejat, koleksiyonunda savaşla ilişkili nesneleri biriktirir.

Karanlığın Günü'nde arkadaş grubu olarak Yıldız'ın evinde bulundukları sırada Asiye, yakınındaki vitrinin içinde satılmayı bekleyen kaşık koleksiyonunu fark eder. Koleksiyonda "sığır tırnağından, hindistancevizi kabuğundan, sedef ve mercan kaplı hoşaf ve tatlı kaşıkları" yer alır (Erbil, 2022: 217).

Yer verilen örneklerde görüldüğü üzere, kişiler ilgileri dâhilinde bazı nesneleri bir araya getirme ve mülkiyetlerinde bulundurma davranışına yönelirler. Onların özel ilgileri neticesinde giriştikleri bu tutum, kendilerini haz duygusuyla buluştururken, koleksiyonlarında tuttukları bu nesneler, bir övünç kaynağı da oluştururlar. Cinsiyet olarak, daha çok erkeklerin yöneldiği bu davranış biçimi, genel olarak orta yaş ve sonrasında edinilen bir alışkanlık olarak dikkat çeker. Dikkat çeken diğer bir husus ise koleksiyonerlerin belirli bir zevk, kültür ve varlık sahibi olmalarıdır.

4.3. GEÇMİŞİ YAŞATAN DUYGUSAL BİR MEKÂN: MASUMİYET'İN MÜZESİ

Masumiyet Müzesi'nin biri gerçek, diğeri kurmaca olmak üzere iki hikâyesi söz konusudur. Roman ve müze olarak Masumiyet Müzesi'nin gerçek hikâyesinde Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti*'nin henüz başlarında romanın ve müzenin fikrinin ilk kez 1982 yılında bir aile toplantısında Şehzade Ali Vâsıb Efendi ile tanıştığında aklına geldiğini; bu şehzadenin geçinebilmek için uzun yıllar İskenderiye'deki Antoniadis Saray ve Müzesi'nin önce bilet kontrolörlüğünü, sonra da müdürlüğünü yaptığını; onunla sohbetleri sırasında Kral Faruk'un kleptoman olduğunu anlattığını; şehzadenin Türkiye'ye temelli geri dönme ve para kazanma derdinin olduğunu; aile sofrasındakilerden birisinin Ali Vâsıb Efendi'nin çocukluğunda çok vakit geçirdiği İhlamur Kasrı'nda müze rehberi olarak belki iş bulabileceğini belirttiğini; bu öneri üzerine orada bulunan herkesin Ali Vâsıb Efendi'nin çocukluğunda dinlendiği ve ders çalıştığı odaları ziyaretçilere nasıl gezdireceğini hayal ettiklerini, kendisinin daha sonra bu hayalleri geliştirdiğini dile getirir. O, bir roman ve müze olarak Masumiyet Müzesi'nin ilk çekirdeğinin bu olduğunu; baştan beri müzeyi ve romanı birlikte düşündüğünü ifade eder (Pamuk, 2012: 9-11).

Pamuk, amacının hayalî bir hikâyenin gerçek eşyalarını bir müzede sergilemek ve bu eşyalar üzerinden bir roman kurmak olduğunu belirtir. O, ilk olarak eşya, yer ve kavramlardan ibaret resimli ansiklopedik bir sözlük, ansiklopedi-roman yazmayı düşündüğünü; 1990'ların ortasında *Benim Adım Kırmızı*'yı yazarken dahi eski eşyaları toplamaya başladığını, romanın başlangıçta 1990'ların sonunda zengin ayrıntılarla uzun uzun notlandırılmış bir müze kataloğu şeklinde olduğunu; ardından Füsun'la Kemal'in hikâyesini klasik roman biçiminde yazmaya karar verdiğini ifade eder. Bittiği gün

müzenin romandan bağımsız bir ruha sahip olduğunu anladığının altını çizen Pamuk, müzede sergilenen eşyaların romanda anlatılan eşyalara denk düştüğünü; ancak kelime ve eşyanın ayrı şeyler olduğunu, kelimenin zihinde canlandığı hayal ile eski bir eşyanın hatırasının ayrı olduğunu, yine de hayal ve hatıraların birbirine yakın olduklarını dile getirir (Pamuk, 2012: 15, 17, 18).

Müzeye çevireceği binayı (Çukurcuma Hamamı'ndan elli metre aşağıda) 1999 yılında satın alınca içindeki koleksiyoncunun cesaretlendiğini belirten Pamuk, binayı satın almasının müze ve romana olan inancını kendi gözünde de kanıtladığını ifade eder. O, müzede yer alan cam kutuları özel bir kompozisyon ve havayla oluşturduğuna dikkat çekerken, onları tek tek güzel bir eşya olarak hayal etmenin müzeyi daha şiirsel bir hâle getirdiğini belirtir. Bununla beraber, kutuya bakan okurların eşyaları değil romandaki duyguları, romanı okurken duydukları şeyleri hatırladıklarını ifade eder. “Bize ilham veren şey, Kemal’in eşyalara olan inancıdır.” sözlerini sarf eden Pamuk, kurduğu müzenin amacını, “Eşyalara bakıp hatıralarımızı bir film gibi yeniden görmek mümkün müdür? Masumiyet Müzesi bunun mümkün olduğuna, yani eşyanın sihrine inananlar için yapılmıştır.” sözleriyle dillendirir (Pamuk, 2012: 30, 33, 61, 121, 195).

Romanın “Aşk ve Müze Üzerine” adlı Son Söz’ünde Pamuk, romanın yayımlanmasından (2008) dört sene sonra (2012) Çukurcuma’daki binada Masumiyet Müzesi’ni açtığını; müzede Füsun’la beraber annesi Nesibe Hanım’ın, babası Tarık Bey’in, Kemal’in babasının ve romandaki diğer kimselerin günlük eşyaları, kıyafetleri, hediyeleri, sigara izmaritleri, çakmakları, dönem İstanbul’unun fotoğrafları, filmleri ve kartpostallarının bulunduğunu belirtir. Romanın gerçeğe ilişkili ayrıntılarında Pamuk, babasının eski kravatlarını Kemal’in babasına, annesinin örgü şişlerini Füsun’un annesine verdiğini/aktardığını; kendi hayatından tanıdığı nesneleri roman kişilerine verdiğini ifade eder (Pamuk, 2019b: 501, 503).

Romanın ve müzenin kurmaca hikâyesinde merkezde Kemal’le Füsun’un aşkı yer alır. Dolayısıyla söz konusu aşk, romanın da müzenin de çekirdeğini oluşturur. Müzede sergilenen nesnelerin ilki, Füsun’un küpesinin tekidir. Merhamet Apartmanı’ndaki dairede yakınlaşmaları sırasında Füsun’un düşürdüğü küpesi, romanda yer yer ‘müzede sergilenmesiyle’ anılır (Pamuk, 2019b: 33-34, 70, 73). Pamuk, bu durumu *Şeylerin Masumiyeti*’nde, “İlk eşya Füsun’un Kemal ile sevişirken düşüreceği küpe olacaktı.

Müzede önce küpeyi sergileyecek, katalog romanda ise önce küpenin hikâyesini anlatacaktım.” sözleriyle dile getirir (Pamuk, 2012: 17).¹⁰⁶ Bu küpe, Kemal’in “hayatının en mutlu ânının” (“altın an”) hatırasını taşır. Kemal, hayatının en mutlu ânını işaret eden kişinin bu anın geçmişte kaldığı ve bir daha yaşanmayacağı için kişiye acı verdiğini belirtirken acıyı dayanılabilir kılan tek şeyin o altın andan kalma bir eşyaya sahip olmak olduğunu dile getirir. Sonra, “Mutlu anlardan geriye kalan eşyalar, o anların hatıralarını, renklerini, dokunma ve görme zevklerini bize o mutluluğu yaşatan kişilerden çok daha sadakatle saklarlar.” sözlerini sarf eder (Pamuk, 2019b: 73). Romanın sonlarında araçla gezintileri sırasında Füsün’un kulağında bu küpenin diğer teki takılıdır. Füsün’un ölümünün ertesinde ise Kemal, bu küpelerin ikisine de ulaşır (Pamuk, 2019b: 456, 461-462).

Fotoğraf, resim, kartpostal ve afişler müzede sergilenen diğer nesnelerdendir. Burada sergilenen artist resimlerini Kemal, İstanbul’un koleksiyoncularıyla ahbablık ettiği günlerde Hıfzı Bey’den aldığını ifade eder. Yıllar sonra bu koleksiyona baktığında dizide Hz. İbrahim’i oynayan Ekrem Güçlü gibi erkek oyuncularla bazı barlarda arkadaşlık ettiklerini belirten Kemal, romanı için de “hikâyem, tıpkı sergilediğim bu eşyalar gibi bütün bu noktalardan geçecek...” sözlerini sarf eder (Pamuk, 2019b: 48).

Dönemin sinema geleneğiyle ilişkili olarak –“öğle matinesine gelen ev kadınlarıyla okulu asan tembel öğrencileri hatırlatsın diye”- buzlu “Alaska Frigo”¹⁰⁷, yer göstericinin el feneri ve Kemal’in beş dakikalık arada içtiği sigara, müzede sergilenen diğer nesnelerdir (Pamuk, 2019b: 50).

Kemal, Sibel’in Paris’ten aldığı ve Fuaye’ye gittikleri bir akşam kendisine hediye ettiği *Spleen* marka parfümü müzede sergilediğini belirtir (Pamuk, 2019b: 52). *Şeylerin Masumiyeti*’nde Pamuk, Müzenin çatı katındaki buluşmalarında Kemal’in *Spleen* marka kokuyu çıkarıp kendisine koklattığını, onun, “Baudelaire’in Paris kederinden çok, gece gibi, sonsuzluk gibi koktuğunu dile getirir (Pamuk, 2012: 98). Müzede sergilenen diğer

¹⁰⁶ Nagihan Haliloğlu, bu küpelerin kelebek şeklinde olması, bunun dışında müzede yer alan erken Cumhuriyet dönemi nesnelerinin birçoğunun kelebek motifi içermesi, müzeye giriş biletinde de bir kelebeğin yer almasıyla ilişkili olarak Orhan Pamuk’un kurduğu müzeyle kendi kelebek avcılığı maceralarına sürekli gönderme yapan Nabokov’a selam gönderdiğini düşünür (Haliloğlu, 2018: 121).

¹⁰⁷ Alaska Frigo, bir zamanlar sinemalarda ferahlamak için tüketilen bir dondurma çeşidi olarak dikkat çeker.

bir parfüm, Kemal'in Füsün'a aldığı *Le soleil noir* markalı parfümdür (Pamuk, 2019b: 440).

Sigara paketleri, Kütahya işi küllük, Füsün'un çay fincanı ve cam çay bardağı, Füsün'un, hikâyelerini anlatırken sürekli eline alıp sinirli sinirli oynadığı deniz kabuğu, Füsün'un saç tokaları müzede yer alan diğer nesnelerdir (Pamuk, 2019b: 57). Pamuk, müzede bu nesnelerin yer aldığı raf için şunları ifade eder:

“Yıllarca eşya biriktirdikten, vitrin kutularını bir sahne gibi hayal ettikten, onları çizdikten sonra deneme yanılma yoluyla çay bardaklarını, Kütahya küllüklerini, Füsün'un tokalarını ellerimizle kutulara yerleştirdik. Bu sırada çektiğimiz fotoğraflara daha sonra bakarken, aslında yaptığım işin, İstanbul'un sevdiğim manzara ressamlarının yaptığı gibi ağaçlar, elektrik telleri ve direkleri, gemiler, bulutlar, dalgalar, eşyalar, gölgeler ve insanlar arasında rastlantısal bir güzellik aramak olduğunu fark ettim. Aklın hayal, elin niyet etmediği güzelliği daha sonra gözün fark etmesi en büyük mutluluk.” (Pamuk, 2012: 103).

Müzede yer alan nesneler arasında Füsünların evinin resmi de bulunur. Kemal, bu resmi sanatçıya bütün ayrıntılarıyla (“Füsünların evinde içerde yanan lambalardan turuncumsu bir renk almış pencereleri, arkadaki ayın ışığıyla dalları parıldayan kestane ağacını, bacalarla ve damlarla çizilmiş Nişantaşı göüğünün arkasındaki lacivert gecenin derinliğini”) sipariş ettiğini ifade ettikten sonra resimden yana, “benim o manzaraya bakarken hissettiğim kıskançlığı bilmem müze ziyaretçisine verebiliyor mu?” diye sorar (Pamuk, 2019b: 68, 280-281).

Tekstil ihracatıyla zenginleştikleri senelerde babasını davet eden heykeltıraş Somtaş Yontunç'un yaptığı alçı büst, müzedeki vitrinlerde yer alan nesnelerdendir. Kemal, bu büste Yontunç'un, babasını olduğundan daha Batılı göstermek için bıyığını ufalttığından ona öfkeli olduğunu ve büste kendisinin plastik bıyık eklediğini, küçükken dalgacı olduğu için kendisini azarlayan babasının konuştuğu titreyen bıyıklarını seyrettiğini belirtir (Pamuk, 2019b: 86).

Söz konusu büstü Pamuk, 1999 kışında Çukurcuma'daki eskici dükkânlarından birinde görüp aldığını, o zamanlar henüz romanın kafasında belirmediğini dile getirir. Devamında o sıralar hoşuna gittiği için alıp romanına yerleştiremediği, dolayısıyla

müzede de sergileyemediği diğer nesnelerin (at arabası lambaları, gaz saati vs.) tersine bu eşyanın Kemal'in babasının büstü olduğunu kısa zamanda kavradığını ve onu anlatırken bu büstü hayal ettiğini ifade eder (Pamuk, 2012: 119).

Fusun'un giydiği beyaz külot, beyaz çocuk çorapları ve kirli beyaz lastik ayakkabılar, Kemal'le Fusun'un "kederli ve sessiz" anlarına işaret olsun diye müzede sergilenir. Pamuk, bunların yanına martı resmi ekler (Pamuk, 2019b: 97; Pamuk, 2012: 125).

Kemal'in çocukluk hatıralarının çoğunda yer alan ve aynı zamanda Sibel'le nişanlandığı mekân olan İstanbul Hilton Otel'i'ne ait kartpostallar, müzede sergilenen diğer nesnelerdir (Pamuk, 2019b: 100). Pamuk, romanı yazarken ve müze için eşya toplarken en kolay bulduğu malzemenin Hilton Otel'i'yle ilgili hatıralık eşyalar olduğunu; Hilton kartpostallarının Boğaz köprülerinden evvel İstanbul'un modern olduğunu önce İstanbullulara, sonra bütün dünyaya kanıtlamanın en kestirme yolu olduğu için zamanında çok sevildiğini dile getirir (Pamuk, 2012: 127).

Sibel'le nişanlandıklarında takılan yüzükler, burada sergilenen nesneler arasındadır. Romanda bu yüzükleri Sibel'in çok sevdiği ve kendisine hayran olan on yaşındaki "tavşan dişli sevimli Hülya"nın gümüş bir tepsi içinde getirdiği belirtilir (Pamuk, 2019b: 107).

Söz konusu nişandan bir fotoğraf, müzede sergilenir. Fotoğrafta Kemal'in yüzü değil, eli gözüktür. Ayrıca babasının gençlik arkadaşı sigortacı "Gemi Batıran Güven" bu karede yer alır. O günlerde Türkiye'de en sevilen köşe yazarlarından Celâl Salık'ın bir köşe yazısı da sergilenen nesneler arasındadır (Pamuk, 2019b: 123-124).

Nişan ertesinde Merhamet Apartmanı'ndaki dairede günlerce Fusun'u bekleyen Kemal, orada geçirdiği dakikaları anlatsın diye saat, kibrit çöpleri ve destelerini müzede sergiler (Pamuk, 2019b: 140). Pamuk, müzede bu nesnelerin yer aldığı kutu için, "bu kutuda her şey aslında beklemenin resmi olmak istiyor. (...) Bu kutudaki her şeyin sabır, beklemek ve kabul etmek ile ilgili olması gerektiğini Kemal ile konuşmuştuk." sözlerini sarf eder (Pamuk, 2012: 129).

Romanın geçtiği zaman diliminde İstanbul eczanelerinin vitrinlerinde yer alan ağır kesici Paradison'a dair bir reklam afişi müzede yer alır. Afişte insanın iç organları gösterilirken, Kemal, "aşk acısının o günlerde belirdiği, keskinleştiği ve yayıldığı yerleri

müze ziyaretçisine gösterebilmek için işaretlediğini, müzeyi görmeyen okur için acının en yoğun başlangıç noktasının midesinin sol yanının yukarı kısmında olduğunu dile getirir (Pamuk, 2019b: 141; Pamuk, 2012: 131).

Zaim, Mehmet ve Nurcihan'ın bulunduğu piknik gününü temsilen; bir piknik sepeti ve içinde çay dolu termos, plastik kutu içinde yalancı dolmalar, yumurtalar, Meltem gazosu şişeleri, Zaim'in anneannesinden kalan şık örtü, müzede sergilenir. Kemal, hem söz konusu pikniği temsil etsinler diye hem de ziyaretçiyi ev içlerinin ve kendisinin acılarının boğucu havasından çıkarsınlar diye onları sergilediğini belirtir ve “Ama olur da ziyaretçi de, acımı bir an olsun unutabildiğimi sanmasın sakın.” diye ekler (Pamuk, 2019b: 145; Pamuk, 2012: 132-136).

Fusun'la ayrılığı sürecinde her yerde onu gördüğünü sanan Kemal, bu yanılsamasının belgesi olarak Taksim Meydanı'nda Fusun'un gölgesini gösterir bir fotoğrafı ve Fusun'u en çok yaz öğle üzerleri, sıcağın ve yorgunluktan dikkatinin gevşediği zamanlarda mayolu ve bikinili genç kızlar arasında gördüğü için Kilyos, Şile Plajları'nın bazı fotoğraflarını müzede sergiler (Pamuk, 2019b: 158, 160; Pamuk, 2012: 147-150).

Bir benzerini çocukluğunda kullandığını ve belki de bu yüzden Fusun'a hediye ettiğini belirttiği ortaokul-lise cetveli, müzenin “ilk hakiki parçalarından biri” olarak dikkat çeker. Satsat logolu küllük, dönemin gece kulüplerinin menü ve bardakları da müzede yerini alır (Pamuk, 2019b: 156, 164-165).

Kemal, Sibel'le bir süre yaşadıkları yalı bağlamında “arka bahçedeki nemli ve çatlak taşları ve üzerlerindeki sümüklü böcekleri, yağmurlar sırasında ortadan kaybolan telaşlı dostumuz yalnız kertenkeleyi, yeni zenginlerin kışları yalı hayatından kaçtıklarına işaret olsun ve müzemin ziyaretçileri sonbahar hüznünü hissetsin diye sergiliyorum” sözlerini dile getirir (Pamuk, 2019b: 187). Pamuk, romanı yazarken Kemal'le Sibel'in Anadoluhisarı'nda gerçekten varolmuş bir yalıda yaşadıklarını hayal ettiğini belirtir (Pamuk, 2012: 168).

Fusun'a yalvardığı bir mektubu utancından dolayı bir zarfın içinde sergileyen Kemal, mektubun içeriğine dair, “Ona yanlış davradığımı, çok pişman olduğumu, çok acı çektiğimi, aşkın çok kutsal bir duygu olduğunu, bana geri dönerse Sibel'den ayrılacağımı yazmıştım.” sözlerini sarf eder (Pamuk, 2019b: 170-171; Pamuk, 2012: 156). O, aşk

acılarının kasvetinden sıkılan müzegezer için bir gazete keşiği de sergiler. Bu gazete keşiğinde Füsün'un güzellik yarışmasından arkadaşı Ceyda'nın yarışma için çekilmiş fotoğrafı ve onunla yapılan bir röportaj yer alır (Pamuk, 2019b: 171; Pamuk, 2012: 156).

Füsün'dan ayrı bulunduğu günlerden birinde Suadiye'deki yazlık evde terasa çıkıp şezlonga uzanan Kemal, yan şezlongda uzanan babasının o gece giydiği pijamanın yakasını ve terliğini de müzede sergiler (Pamuk, 2019b: 173-174; Pamuk, 2012: 156). Taşınmalarının ertesinde Füsünların Kuyulu Bostan Sokak'taki evlerine giden Kemal, bu boş daireden aldığı duvar kâğıdı parçası, kapı kulpu, rezervuar zincirinin ucundaki porselen çekeceği, oyuncak bebeğin kol parçası, bilye ve firketeleri de sergiler (Pamuk, 2019b: 175; Pamuk, 2012: 158-159).

Her yıl anne ve babası yazlıktan dönmeden evvel Teşvikiye Caddesi'ndeki evlerinde arkadaşlarıyla yaz sonu partisi düzenleyen Kemal, bu partilerden birini Füsün'la ayrı olduğu günlerde düzenler. O gün eve davetli olan Nurcihan ve Sibel'in karıştırdıkları dolaptaki eşyaların büyük çoğunluğu Kemal'in annesine ve aile mal varlıklarına aittir ve Kemal, bunları (tapular, anahtarlar, gazete sütunları, fotoğraflar) müzede sergiler. Nurcihan'ın mor ipek fuları da o günün hatırasını taşıyan bir nesne olarak müzede bu nesnelerle aynı kutuda yerini alır (Pamuk, 2019b: 178-180; Pamuk, 2012: 161).

"İtiraf" adlı bölümde Kemal, nişanlısı Sibel'e Masumiyet Müzesi dâhilindeki hikâyesi ve hikâyesini temsil eden nesneleri anlatır. Bu nesnelerin seçkin ve önemlilerinin bir arada bulunduğu bir resim -müzegezerin Kemal'in hikâyesini hatırlamasına yardım etmek amacıyla- müzede aynı adla sergilenir (Pamuk, 2019b: 181; Pamuk, 2012: 164-165).

Evlerindeki partiden sonra annesiyle babasının otuz altı yıldır karşılıklı yemek yedikleri masada kahvaltı yaptıklarını belirten Kemal, karşı bakkaldan aldığı ekmeğin aynısını "belgeselci bir anlayışla" müzede sergiler. Bu ekmek bağlamında "İstanbul'da, ağırlığı biraz değişse de, milyonlarca kişinin yarım yüzyıldır katık olarak yalnızca bu ekmeği yediğini hatırlatmak ve hayatın bir tekrar olduğuna, ama sonra her şeyin acımasızlıkla unutulduğuna işaret etmek de istiyorum." sözlerini sarf eder (Pamuk, 2019b: 182-183).

1970’li yıllarının İstanbul’unda kullanılan ve o yıllarda tütüncü dükkânlarında satılan kenarları tırtıllı jeton, müzede sergilenen bir diğer nesnedir (Pamuk, 2019b: 191). Yine, Kemal’in babasınıninkine benzeyen ayak başparmağının siyah beyaz fotoğrafı, müzedeki cam vitrinlerin içinde pembe sinema biletinin arkasında yer alır (Pamuk, 2019b: 212; Pamuk, 2012: 183). Füsün’a kırılmasını sembolize eden porselenden kırık kalp, müzedeki diğer nesnedir. Kemal, bu kırık kalbin, müzeye gelen herkese acısını iyi anlatacağını düşündüğünü belirtir (Pamuk, 2019b: 254). Kalbin kırık yerinin arasına kurdeleyi Pamuk, kendisinin yerleştirdiğini belirtir. Ayrıca bu porselenin yanında Kemal’in Füsün’la birlikte bir dönem gittiği sinemayı temsilen bir bilet yer alır. Bu bileti Pamuk, Narin Matbaası sahibi Hagop Bey’in kendileri için yeniden bastığını dile getirir (Pamuk, 2012: 196).

Sibel’in Paris’ten dönmesine iki hafta kala yalıdan çıkan ve Fatih ile Karagümrük arasında bir otelde (Fatih Oteli) kalmaya başlayan Kemal, müzede bu otelin amblemleri, anahtarını, antetli kâğıdını ve levhasını sergiler (Pamuk, 2019b: 199; Pamuk, 2012: 178-179).

Füsünların evini ziyaret ettiğinde kapının çalması üzerine hep birlikte kapıya döndükleri ânı gösteren bir yağlı boya resim de müzede yerini alır (Pamuk, 2019b: 235-236). Kemal, babasının ölümünün ardından annesinin dolabın içinde görüp ağladığı, babasının yazlık siyah beyaz ayakkabılarının tekini de müzede 51 nolu kutuda sergiler (Pamuk, 2019b: 243; Pamuk, 2012: 200). 1976 senesinde Haziran-Ekim ayları arasında Füsün ve eşi Feridun’la birlikte gittikleri yazlık sinemalara dair giriş biletleri ve lobi fotoğrafları da müzede sergilenir (Pamuk, 2019b: 244; Pamuk, 2012: 192-193).

Sinemaya gittikleri sırada Füsün’un içtiği gazozun şişesi (Meltem gazozu) ve Füsünların Çukurcuma’da oturdukları binanın ikinci katının/evlerinin ilk katının maketi müzede yer alır. Kemal, makete dikkatle bakan müze ziyaretçisinin yemek masasının uzun köşesinde onun yerini göreceğini ifade eder (Pamuk, 2019b: 256, 277-278).

Füsünların evinde sekiz yılbaşı akşamı oynadıkları tombala takımı ve Milli Piyango’nun o senelerdeki yılbaşı biletleri, müzede sergilenen nesneler arasındadır. Kemal, Nesibe Hala’nın yılbaşı biletlerinden alıp her sene tombala hediyeleri arasına koyduğunu belirtir (Pamuk, 2019b: 302-305; Pamuk, 2012: 203-208).

Füsunların evinden çalarak Merhamet Apartmanı'ndaki dairede biriktirdiği nesneler için Kemal şunları söyler:

“Hiç durmadan biriken bu eşyalar, yavaş yavaş aşkımın yoğunluğunu gösteren işaretlere dönüşüyordu. Onlara Füsun ile yaşadığım mutlu saatleri hatırlatan teselli edici şeyler gibi değil, ruhumda esmekte olan bir fırtınanın elle tutulur uzantılarıymış gibi bakardam bazan. BAZAN da biriktirdiğim şeylerin varlığından utanır, başkalarının onları görmesini hiç istemez, gittikçe artan bu eşyaların bu gidişle birkaç yılda Merhamet Apartmanı'ndaki dairenin odalarını baştan aşağı kaplayabileceğini aklıma getirir, korkardım. Keskinler'in evlerinden bu eşyaları ileride ne olacaklarını hesaplayarak değil, bana geçmişî hatırlatacakları için getiriyordum. Onların çoğalıp odaları, evleri doldurabileceği de aklıma gelmezdi...” (Pamuk, 2019b: 341).

Füsunların evini sekiz sene boyunca ziyaret eden Kemal, bu ziyaretlerde 4213 adet sigara izmaritini alır, biriktirir ve daha sonra bunları müzesinde sergiler. Füsun'un elinin değdiği kibrit kutuları ve gittikleri lokantada Füsun'un tabağında yer alan zeytinlerin çekirdekleri de burada sergilenir (Pamuk, 2019b: 321, 351, 370).

“Füsun'a olan aşkımın, yavaş yavaş onun bütün dünyasına, onunla ilgili her şeye, onun bütün anlarına ve eşyalarına yayıldığını, müzegezerler özellikle akıllarında tutsun isterim.” sözlerini sarf eden Kemal, Masumiyet Müzesi'ni gezenlerin orada sergilediği eşyalara; düğmelere, bardaklara, Füsun'un taraklarına ve eski fotoğraflara o an karşılarında var olan nesneler gibi değil, Kemal'in hatıraları gibi bakmaları gerektiğini belirtir (Pamuk, 2019b: 335, 395).

Kemal, Füsun'a araba kullanmayı öğrettiği günlerde, dersten sonra Tarabya Plajı'na gideceklerinden, Füsun'un çiçekli elbisesinin içine giydiği mavi bikiniyi de müzede sergiler. Bu bikiinin yanında 56 Chevrolet'in sürat göstergesi, ehliyet sınavı için Füsun'un faydalandığı kitap, Kemal'in Çukurcuma'da boş bir arsadan aldığı İstanbul toprağı ve Çukurcuma'daki eski ahşap bir evden koparılmış küçük bir tahta parçası da yer alır (Pamuk, 2019b: 409; Pamuk, 2012: 237-238).

O; koleksiyonunu, Merhamet Apartmanı'nda üzerinde Füsun'la yakınlaştıkları somyayı, küf kokulu şilteyi ve mavi çarşafı bir müze olarak yeniden düzenledikleri binanın çatı arasına götürür. Füsun'un ailece yaşadığı zamanlarda fare, örümcek,

hamamböceklerinin dolaştığı, su deposunun bulunduğu karanlık ve küflü çatı arası temiz, aydınlık ve yıldızlara bakan bir odaya dönüşür. Müzeyle ilgili düşüncelerini şöyle aktarır:

“Bazıları yaşadıkları yeri eşyalarla doldurur, hayatlarının sonuna doğru da bu evlerini müzeye dönüştürürler. Ben ise, müzeye dönüştürülmüş bir evi yatağım, odam ve varlığımla şimdi tekrar eve dönüştürmeye çalışıyordum. İnsanın geceleri, derin, duygusal ilişkilerle ve hatıralarla bağlı olduğu eşyalarla aynı mekânda uyumasından güzel ne olabilir!

Özellikle bahar ve yaz günleri çatı arasındaki dairede daha çok gecelemeğe başladım. Mimar İhsan'ın binanın ortasında açtığı büyük boşluk sayesinde yalnız koleksiyonumdaki tek tek eşyaları değil, bütün mekânın derinliğini geceleri içimde hissediyordum. Gerçek müzeler, Zaman'ın Mekân'a dönüştüğü yerlerdir.” (Pamuk, 2019b: 476).

Kemal, müze kurmasını bütün tanıdıkların aksine annesinin olağan karşıladığını; dolabındaki ve çekmecelerdeki eşyaları; şapkaları, çantaları, babasının eskilerini, örgü takımını, düğmeleri alabileceğini, böylelikle masraf etmeyeceğini belirttiğini aktarır. Hayal ettiği müzeyi kuran ve içinde yaşamaya başlayan Kemal, müzenin içindeki bütün eşyaların hikâyelerinin tek tek ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı bir kataloğu olması gerektiğini anladığını; bunun da kendisinin Füsun'a olan aşkının ve ona hayranlığının hikâyesi olacağını dile getirir (Pamuk, 2019b: 477-478). Böylece müzenin hikâyesiyle romanın hikâyesi Füsun'a duyduğu aşk ve onu temsil eden nesneler üzerinden birleşir. Kemal, bu durumu şöyle anlatır:

“Ay ışığında gölgeler içinde ve sanki boşluktaymış gibi gözükten eşyaların her biri, tıpkı Aristo'nun bölünemez atomları gibi, bölünemez bir âna işaret ediyordu. Aristo'ya göre anları birleştiren çizginin Zaman olması gibi, eşyaları birleştiren çizginin de bir hikâye olacağını anlıyordum. Demek ki bir yazar, müzemin kataloğunu tıpkı bir roman yazar gibi kaleme alabilirdi. Böyle bir kitabı kendim yazmayı denemek bile istemiyordum. Bunu benim için kim yapabilirdi?

Bu kitabı, benim ağzımdan ve benim onayım ile anlatan Orhan Pamuk beyefendiyi böyle aradım. Babası ve amcası, babamla, bizimkilerle bir zamanlar iş yapmışlardı. Servetlerini kaybetmiş eski Nişantaşlı bir ailedendi

ve hikayemin arka planını da iyi kavrar diye düşünmüştüm. Hikâye anlatmayı ciddi bir şekilde seven, işine bağlı bir adammış diye de duymuştum.” (Pamuk, 2019b: 478).

Müzeyi kendisi kuran Kemal, müze için bir katalog roman olarak Füsun’la aşkının hikâyesini anlatması için yazar Orhan Pamuk ile bir araya gelir ve ona nesnelerin üzerinden aşkının hikâyesini romana dönüştürmesi için anlatır. Kendisinin hatırlayarak sıraya dizdiği eşyaların neden müzede aynı kutuda/vitrinde, romanda aynı bölümlerde yer alması gerektiğini anlatır. Pamuk’a, “Bitirin artık şu romanı da, meraklılar ellerinde kitap müzeme gelsinler. Onlar Füsun’a olan aşkımı yakından hissetmek için vitrin vitrin müzeyi gezerlerken, ben çatıdaki odamdan pijamalarımınla çıkıp aralarına karışacağım.” sözlerini sarf eder (Pamuk, 2019b: 480).

Kemal, müzesiyle Türk milletiyle birlikte dünyanın bütün milletlerine yaşadığımız hayatla gururlanmayı öğretmek istediğini; hayatımızdaki utanç verici şeylerin, bir müzede sergilenmesi hâlinde hemen gururlanacak şeylere dönüşeceklerini belirtir (Pamuk, 2019b: 483). Müzelerin asıl konusunun gurur olduğunu ona bekçilerin öğrettiğini; onun müzesinde de bir soru soran olursa bekçilerin Kemal Basmacı koleksiyonunun tarihini, Füsun’a duyduğu aşkın ve onun eşyalarının anlamını ziyaretçilere “içten bir gururla” anlatmaları gerektiğini ifade eder. Müze bekçilerinin görevinin müzegezere cami gibi alçakgönüllük, saygı ve huşu duyması gereken bir tapınakta bulunduğunu hissettirmek olduğunu; Masumiyet Müzesi’nde bekçilerin koleksiyonun havasına ve Füsun’un zevkine uygun olarak koyu ahşap rengi kadife takım elbiseler, içine açık pembe renkli gömlekler giymeleri ve Füsun’un küpeleri işlenmiş kravatlar takmaları gerektiğini belirtir. Bekçilerin ayrıca sakız çiğneyen veya öpüşen ziyaretçilere karışmamaları gerektiğini vurgular (Pamuk, 2019b: 483-484).

Romanın üstkurmaca düzleminde Kemal, Pamuk’a müzenin mantığını şöyle izah eder:

“Müzemin mantığının, sergi alanının her noktasından bütün koleksiyonun, diğer vitrinlerin, her şeyin gözükmesi olduğunu sakın unutmayın, Orhan Bey,” derdi Kemal Bey. “Her yerden aynı anda bütün eşyalar, yani bütün hikâyem görülebildiği için, müzegezer Zaman duygusunu unutacaktır. Hayatta en büyük teselli budur. Kalpten gelen dürtülerle

yapılmış ve iyi kurulmuş şiiirsel müzelerde, sevdiğimiz eski eşyalarla karşılaştığımız için değil, Zaman kaybolduğu için teselli oluruz. Bunu da kitabınıza yazın lütfen. Bu kitabı size nasıl yazdırdığımı, sizin de onu nasıl yazdığınızı da saklamayalım..”. (Pamuk, 2019b: 484).

Kemal, Pamuk’tan kitabın/romanın müsvedde defterlerini de işleri bitince sergilemek üzere vermesini ister. Kitabı okuyanların Füsün’un saçlarını, elbiselerini ve her şeyi görmek için buraya gelmek isteyeceklerini ifade eder. Meraklılar, müzenin yolunu İstanbul sokaklarında kendileri yürüye yürüye bulabilsinler diye romanın sonuna bir harita koymasını talep eder. Kitabı okuyanlara ‘müzeye giriş’in bir kereye mahsus ücretsiz olmasını ister ve bunun üzerine kitapta bir bilet yer alır, kapıdaki görevlinin elinde kitapla gelen meraklının biletini Masumiyet Müzesi’nin özel damgasıyla damgalayarak ziyaretçiyi içeri almasını planlar (Pamuk, 2019b: 484-485).

Pamuk’tan bir an önce kitabı bitirmesini isteyen Kemal, müzedeki tek tek bütün eşyaların kendisinin onlara duyduğu dikkate uygun bir şekilde vitrinin içinden gelen yumuşacık bir ışıkla aydınlatılması gerektiğini de yazmasını talep eder. Müzeyi gezenlerin eşyalara baktıkça Füsün’la kendisinin aşkına saygı duyup kendi hatıralarıyla onların aşklarını karşılaştıracaklarını düşünür. İçerinin hiçbir zaman kalabalık olmamasını, ziyaretçinin içerideki bütün nesneleri hissederek yaşamasını ister. Aynı anda 50 ziyaretçiden fazlasının bulunmasını ise yasaklar (Pamuk, 2019b: 488).

Görüldüğü üzere biri gerçek diğeri kurmaca olmak üzere iki ayrı hikâyesi bulunan Masumiyet Müzesi, kurguyla gerçeğin birbirine karışıp birleştiği bir roman ve mekân olarak dikkat çeker. Pamuk’un vurguladığı üzere diğ er müzelerden farklı olarak bu müzedeki eşyalar bütün bir toplumun değil, bireyin eşyalarıdır. Dolayısıyla müzenin ziyaretçisi burada tesadüf ettiği nesneler üzerinden bir ulusun değil, kişilerin tarihini seyredecektir. Müzenin bu özelliği, bünyesindeki nesneleri canlı kılmaktadır.

SONUÇ

Modern, modernite ve modernizm kavramlarına bakıldığında birbirleriyle ilişkili olmalarına rağmen bu terimlerin, aynı anlamlara işaret etmedikleri görülür. Modern kelimesi, “şimdi, yeni başlayan” gibi anlamlara gelir; ancak sabit bir ‘şimdi, yeni başlayan’ olamayacağından bu kavram son derece değişkenlik ve çeşitlilik arz eder. Söz gelimi Aristo, kendi dönemi için modernken, kendisinden sonraki süreçte ve günümüzde öyle değerlendirilmez. Aynı durum her dönemin modern sayılan kişi ve hadiseleri için geçerlidir; modernlik, geçicidir.

Modernite, on yedinci yüzyılda başlayan Aydınlanma hareketi beraberinde aklın ve bilimin egemenliğiyle meydana gelen gelişme ve yenilikleri kapsar. Modernitenin kapsadığı süreçte, sanayileşme ve kentleşme ortaya çıkarken siyasal sistemler demokratikleşir. Dinsel kozmolojinin yerini insan aklının aldığı bu dönemde pozitivizm ve rasyonalizm gibi akımların da yönlendirmesiyle insan, âdeta kurtuluşa erdiğine inanır. Kutsallık, artık dine ve onun temsil ettiği değerlere değil, doğrudan insana ve insan aklına yüklenir. Hümanizm, bu şartlar altında doğar.

Modernizm, her ne kadar çoğu araştırmacı tarafından modern terimi yerine -veya tam tersi şekilde- kullanılsa da esasında modernlik ve moderniteyle kopuk/ayrı bir ilişkiyi temsil eder. Sanatın bütün şubelerinde varlık gösteren modernizm, modernitenin -ve dolayısıyla aklın- getirilerine radikal bir eleştiri sunar. Nitekim modernite bünyesinde gelişen sanayileşme ve kentleşme, umut ettiği ve sandığının aksine insanı mutlu ve sorunsuz bir dünyanın sakini yapamaz. Bunun ayrımında olan sanatçı, insanın ulaştığı noktada dürbünü tersine çevirip insanı ve dünyasını ‘yeni’den ele alır.

Sanatın edebiyat şubesindeki modernist sanatçı, insanın ‘imkânlar bolluğu’ ortasındaki kısır döngüsünü onun yalnızlık, iletişimsizlik ve yabancılığını odağa alarak işlemeyi uygun bulur. Metropoldeki insanın diğer insanlarla iletişimsizliği, onu yeni bir iletişim alanına, nesnelere yönlendirir.

Esasında insanın nesnelerle irtibatı, insanlık tarihiyle eş zamanlı olarak başlangıç gösterir. Nitekim nesnelerin tarihi, uygarlık tarihiyle eş zamanlı ilerler. Nesnelerin insan hayatındaki önemini kavramak için insanın uygarlık evrelerini sınıflandırırken kullandığı

adlara (Taş Çağı, Tunç Çağı, Demir Çağı) bakmak yeterli olacaktır; insan, medeniyete ancak nesneler sayesinde erişir.

Başlangıçta hayatını kolaylaştırmak adına ihtiyaçları odağında nesnelere gereksinim duyan ve onları üreten insan, zaman içerisinde nesnelere farklı anlam ve işlevler yükler. Ürettiği nesneler, insanın davranış ve yaşam biçimini de şekillendirir. İnsanın nesnelere duyduğu ihtiyaç çağlar içinde artarken, nesneler karşısında kendisini kontrol etme yetisi azalır. Dolayısıyla zaman içerisinde insan, kendi eliyle ürettiği nesnelerin egemenliği altına girer. Bu hususta kırılma noktasının modernite bünyesinde gelişen Sanayi Devrimi olduğu söylenebilir. Sanayi Devrimi ertesinde önce buhar, sonra elektrik gücüyle seri üretime geçen fabrikalar, kapitalist dünya düzeninin temelini atarlar. Durmadan üretilen nesneleri tüketme görevi, modern insanı çığneyemeyeceği bir yasanın boyunduruğu altına sokar. Marx'ın tabiriyle "katı olan her şeyin buharlaştığı" bu sistemde insan, üretme ve tüketme kısır döngüsünün merkezinde Sisypheos'un yazgısına benzer bir şekilde -yeni baştan- üretir ve tüketir.

Kaynağını doğrudan hayatın kendisinden alan edebiyat eseri, insanı ilişkili olduğu zaman, mekân ve sosyolojik, ekonomik, tarihî ve kültürel gerçeklikle birlikte sınırları içerisine taşır. Dolayısıyla gündelik hayata paralel olarak nesneler, insanla beraber edebiyat eserinde, -daha özelde- roman türünde yer edinirler. Roman türünün dünya edebiyatlarındaki gelişim çizgisine bakıldığında nesneler, her dönemde romanlarda insanla beraber yer alırken; onlara yüklenen fonksiyon her zaman aynı olmaz. Geleneksel/klasik roman anlayışında anlatıcı-yazar, odağını dış gerçekliğe verir. Dış gerçekliğin bünyesinde yer alan unsurlar mimetik bir tutumla kurguya dâhil olurken nesneler 'çoğu zaman' mekânın dekoratif birer ögesi olarak işlenir. Genel olarak James Joyce ile başlatılan modernist roman evresine geçildiğinde, yazarın/anlatıcının odağı artık birey, bireyin iç dünyası ve bilinci olarak değişir. Modernitenin getirileriyle kent hayatında yalnızlaşan ve yabancılaşan birey, nesnelerle farklı ve daha yakın bir ilişki geliştirir.

Modern Türk romanına bakıldığında, özellikle Servet-i Fünûn döneminde -daha çok Halit Ziya'nın eserlerinde- ve sonraki dönemde nesnelerin söz konusu olduğu romanlar varlık gösterir. İnsan-nesne ilişkilerinin örneklendiği romanlar, esas itibarıyla Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının modernist evresinde sayıca artar. Sayıca artmanın

yanı sıra konunun işlenişi de derinlikli ve çok boyutlu bir hâle gelir. Bu çalışmanın kapsamı belirlenirken gerek içerik açısından gerekse teknik hususiyetler bakımından modernist Türk romanının hazırlayıcıları olarak gördüğümüz Peyami Safa, Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan başlayıp Yusuf Atılgan-Oğuz Atay çizgisiyle tam anlamıyla beliren ve postmodernizmin belirmeye başladığı 1980'li yıllara kadar devam eden, 2000'li yıllara kadar varlığını sürdüren bir süreci bir skala olarak belirleyip bu süreçte modernist oldukları yönünde genel kabul gören yazarların eserlerini inceleme kapsamına dâhil etmeyi uygun bulduk. İnsan-nesne ilişkilerini ele alan bir çalışmada dışarıda bırakılmaları bir eksiklik hissettireceğinden bu zaman aralığının dışına istisnai bir durum olarak *Kumru ile Kumru* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarıyla çıkmakta bir beis görmedik. Diğer taraftan, hikâye türünde değerlendirilmesine rağmen hacmi ve derinliği bakımından novella türünde sayılabilecek “Jaguar”ı yine sunduğu malzeme açısından incelenen eserler arasına dâhil etmeyi uygun bulduk.

Modernist Türk romanına insan-nesne ilişkileri, farklı açı ve boyutlarda yansır. İncelenen romanlara sosyolojik ve kültürel bakımdan yaklaşıldığında; tüketim kültürü, kıyafetler ve moda, eşyanın sembol ve statü göstergesi olarak kullanımı, hediyeleşme, nesnelerle ilgili bazı âdet ve inanışlar, kıskançlık ve dedikodu, nesnelerle ilgili davranışların bazı anlamara işaret etmesi gibi hususlarda örneklerle karşılaşıldı.

Tüketimin doğrudan kendisine ihtiyaç duyan özne; kıyafet, aksesuar, ev eşyası ve araba gibi nesnelerin markaları, fiyatları ve nereden alındıkları gibi ölçütler üzerinden tüketim toplumunun mensubu diğer insanlar ile bir yarışa girer. Söz konusu yarışın bir sonucu olarak ‘kıyas’ ikliminde yaşayan insan, herhangi bir nesneden eksik, herhangi bir insandan ise geri kalmayı kabullenmez. Bu durum, insanı, zaman içinde eliyle ürettiği nesnelerin kölesi olmaya doğru sürükler.

Eşyanın sembol ve statü göstergesi olarak kullanımı, incelenen romanlarda fazlaca karşılaşılan bir konudur. Öznenin toplumun neresinde konumlandığını yansıtmaları bakımından, nesneler birer gösterge vazifesi görürler. Onların hem varlıkları hem de yoklukları toplum içinde çeşitli anlamlara işaret eder. Bunun ayrımında olan özne; kıyafet, takı, mobilya ve sahip olduğu diğer nesneler üzerinden bilincinde olsa da olmasa da sosyoekonomik ve kültürel konumunu sunar. Anılan nesnelerin yanı sıra otomobil; sahibini, statü bakımından yüksek noktalara taşır. Otomobilin markası ve değeri,

doğrudan sahibinin değerini de yansıtır. Dolayısıyla otomobil, sahibi için bir prestij aracıdır.

Kılık kıyafet ve moda açısından romanlara bakıldığında -modanın modern terimiyle ilişkisine paralel olarak- her dönemin farklı giyim tarzı ve modasının olması dikkat çeker. İnsanlar yaşadıkları zamanın modasına göre giyinir, süslenir; evlerini döşerler. Yazılı bir kural olmasa dahi hiçbir dönemin insanı modanın dışında kalmayı tercih etmez. Daha çok kadınları ilgilendiren bir hadise olarak bilinse de romanlardaki örneklerde de görüleceği üzere (*Sahnenin Dışındakiler*'in Kudret Bey'i hatırlanabilir) erkekler de modadan geri kalmak istemezler. Söz gelimi monokl, erkek modasına ait bir gözlük olarak öne çıkar. *Çamlıca'daki Eniştemiz*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Aydaki Kadın* romanlarında bu modaya uyan erkeklere yer verilir. Moda konusunda ayrıca, -bir erkek yazar olarak- Tanpınar'ın kadın kıyafetleri konusunda dikkatli olduğu belirtilmelidir. O, yaşadığı dönemde özellikle konaklardaki kadınların kıyafetlerinin dönemin modasını nasıl belirlediğini romanlarında örnekler.

İlkel toplumlardan günümüze kadar sevgi ve değer alışverişini tesis eden bir ritüel olan hediyeleşme, romanlarda karşılaşılan diğer bir konudur. Çeşitli duygu ve amaçlar yahut özel ve törensel günler doğrultusunda kişiler, çevrelerindeki insanlara hediyeler verir veya onlardan hediyeler alırlar. Maddi ve sembolik değerleri değişmekle birlikte, hediye olarak verilen nesneler, onu veren kişinin alan kişiye dair yüklediği anlam ve değeri taşır. Hediye alan kişi, mutlu olurken veren kişi de bu mutluluğa ortak olur. Çoğu romanda hediyeleşmeye dair örneklerle rastlansa da Abdülhak Şinasi Hisar'ın roman kişileri *Çamlıca'daki enişte* ve Ali Nizamî Bey, çevreye hediye vermeyi seven ve alışkanlık hâline getiren kurmaca kişiler olarak öne çıkarlar. Diğer taraftan, romanlarda anlatılan zaman diliminde hediyeleşmenin günümüze nazaran daha önemsenen bir âdet olduğu dikkat çeker.

Romanlarda nesnelerle ilgili inanış, âdet ve alışkanlıklara bakıldığında çeşitli bâtıllar öne çıkar. Muskalar, nazar boncukları, 'yeşil' ve 'siyah' gibi gibi çeşitli renklerde nesnelere anlam yüklemeler, uğurlu-uğursuz nesneler, eşya karşısında toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkili alınan pozisyonlar söz konusu romanlarda örneklerine rastlanan hususlardır. Örneğine rastlanan inanış, âdet ve alışkanlıkların bazıları günümüzde sürerken bazıları sürmez.

Merak, kıskançlık ve dedikodu; romanlarda tesadüf edilen konulardandır. Kalabalıklar içinde yaşamaya yazgılı olan insan, çevresinde olan bitene karşı her daim duyarlıdır. Çevrede yalnızca insan değil, bir nesne hareketliliği de yer alır. Dolayısıyla özne, çevresindeki insanların edindiği, değiştirdiği yahut kaybettiği eşyalara karşı daima merak besler. Bu merak onu zaman zaman kıskançlık ve dedikodu gibi eylemlere sevk eder.

İnsanın nesnelerle ilgili davranışları, -kendisi farkında olmasa bile- başkaları için bazı anlamlara gelirler. Böylelikle nesneyle ilişki kuran kişinin kişiliğiyle ilgili zaman zaman bazı çıkarımlar yapılabilir; onunla ilgili birtakım yargılara varılabilir. Romanlarda görülen örneklerde öznenin, ailesinden kalan eşyaya sadık olmaması, onun bir ruh adamı olmadığına; aynalara sıklıkla bakması, görünüşüne ihtimam gösteren birisi olduğuna; eşyalarının tertipli olması, düzenli birisi olduğuna; çatal kullanmaması, samimi birisi olduğuna; bir işi yapmaya ayakkabılarını sürüyerek gitmesi, o işi yapmak istemediğine; misafir önüne uygunsuz kıyafetle çıkması, nezaketsiz olduğuna; yakınında bulunan eşyaların kirli olması, titiz olmadığına işaret eder. Dolayısıyla nesneler, insanların onlar üzerinden gerçekleştirdiği davranışlarda anlam, çıkarım ve yargıların ortaya çıkmasına aracılık ederler.

Psikolojik açıdan insan-nesne ilişkilerine bakıldığında; algı dünyasında nesneler, sığınma ve teselli aracı olarak nesneler, çağrışım yaratan nesneler, duygu ve düşünceleri yansıtma aracı olarak eşya ve nesnelere yabancılaşma konuları öne çıkar.

Algı dünyası bakımından bakıldığında öznenin muhatap olduğu nesneye şahsi bir anlamın merceğiyle baktığı görülür. Dolayısıyla bir nesne, herkes için aynı anlamı taşımaz. Bu hususta yaşam tecrübeleri, hatıralar ve ruh hâli son derece önemlidir. Nesne, işlevine bağlı olarak aldığı anlamın ötesinde kişide başka anlamlar uyandırır. Kimi insan için önemsiz ve çöpe atılacak kıymette olan bir nesne, başka bir insan için son derece değerli olabilir. Kıymetin de ötesinde nesnenin anlamı çeşitli öznel karşılarında son derece değişkendir. Söz gelimi *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda bacağının testereyle kesileceğini öğrenen başkişi, evde bıçakla ekmek kesilmesine bile tahammül edemez. *Mahur Beste*'de Behçet Bey'in, özenerek dostlarına bayram ve yılbaşlarında gönderdiği tebrik kartları, dostları için hiçbir anlam ifade etmez. *Destan Gönüller*'de bez bebek Mine, onun sahibi Birsan için son derece önemsizken, başkişi Yusuf için oldukça

kıymetlidir. Yine *Fikrimin İnce Güllü*'nde Bayram için dünyadaki en kıymetli nesne olan Mercedes otomobil, çevresindekiler için oldukça sıradan bir arabadır. Kıymetin de ötesinde, Bayram için bu otomobil 'insanbiçimsel bir nesne'dir. Görülen o ki hiçbir nesnenin tek (bir) anlamı yoktur.

Bazı insanlar için bazı nesnelerin sığınma ve teselli aracı olarak kıymet kazandıkları dikkat çeker. Kimi zaman sevilen ve yitirilen bir insandan kalan bir eşya kimi zaman yalnızlıktan kurtulmak üzere sığınılan bir defter veya kitap (*Tutunamayanlar*-Selim, *Ölmeye Yatmak*-Aydın, *Hayır-Aysel*), bazen üzerinde hayaller kurulan bir harita (*Sahnenin Dışındakiler*-Cemal), bazen sıcak bir yatak (*Loş Ayna*-Mahide), bazen dertleri unutturan bir daktilo (*Her Gece Bodrum*-Emine), bazen resim yapmak (*Ölüm İlişkileri, Cehennem Kraliçesi, Bir Akşam Alacası*-Belkıs), bazen sarılınan bir yorgan (*Sessiz Ev*-Fatma Hanım), bazen sevilen kadının dokunduğu bütün eşya (*Masumiyet Müzesi*-Kemal), bazen yoldaş olarak görülen bir televizyon (*Kumru ile Kumru*-Kumru) bu konumda yer alır. Söz konusu anlamlar, özne nazarında nesneleri daha da anlamlı bir noktaya taşır.

Yaşanmışlıklarla ilişkili olarak nesneler özne çağrışım uyandırabilir veya onu birtakım düşüncelere sevk edebilir. Bu konuda nesneler birer 'uyarıcı' ve 'hatıranın rengi' vazifesi görürler. Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinin birinci cildinde Marcel, yediği Küçük Madlen keki yumuşasın diye çayın içine attıktan sonra bir kaşıkla ağzına götürdüğünde aldığı tatla onda uzun bir çağrışım dizisi uyanır. İnceleme kapsamındaki romanlarda da buna benzer birçok örneğe rastlanır. Özne için bir kaşığın parlak çukuru, panayırdaki aynaları (*Sokaktaki Adam*-Hasan); eski bir aynanın kendisi, bu aynaya bakan eski kimseleri (*Mahur Beste*-Behçet Bey); eski bir evin paslı anahtarı, bütün geçmiş zamanı (*Aydaki Kadın*-Selim); giyinilen kıyafetler, o kıyafetleri eski giyinilen günleri ve bu günlerde yaşananları (*Hayır-Aysel*), ısınılan bir soba, çocuklukta yaşanan bir yangın gününü (*Böcek*-Recai Bey); sevilen kadının içtiği sigaraların izmaritleri, bu sigaraların içildiği anları (*Masumiyet Müzesi*-Kemal) çağrıştırır. Yaşanan zamanın birer tanık ve şahidi olan nesneler, özne için birer çağrışım aracıdır; yaşanan an geçip gitse de nesneler geçip gitmeyerek geçmiş muhafaza ederler.

Hedefini şaşırان özne için nesneler, duygu ve düşüncelerin yansıtıldığı bir araca da dönüşürler. Muhatabına aktarması gereken sinir ve öfkesini insan, zaman zaman nesnelere yansıtır. Psikolojideki savunma mekanizmalarından "yer değiştirme (semeri

dövme)”, kurmaca kişilerde görülen bir durumdur. Kişi, randevuya geç kalan birisini beklerken önündeki kürdanları kırabilir (*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Muhtar); birisine öfkelenildiğinde büyük bir taşı kucaklayıp bir zaman taşıyabilir (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*-Muvakkit Nuri Efendi); eşine öfkesinden, ondan kalan kitapları yırtıp çöpe atabilir (*Böcek*-Recai Bey); yine eşine sinirlenip yakınında yer alan gazete ve dergilere tekme atabilir (*Tehlikeli Oyunlar*-Süleyman Turgut Bey); yolda kalan aracını tekmeleyebilir (*Sessiz Ev*-Metin). Başına gelenleri hazmedemeyen insan, içindeki duyguları dışarıya dökerek ve nesnelere yansıtarak rahatlamaya çabalar.

Eşyaya yabancılaşma, romanlarda karşılaşılan diğer bir hadisedir. Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'ında nesneler, kişinin düşünmesine, iç dünyasına yönelmesine ve hayal kurmasına engel olur, bundan dolayı özne tarafından suçlanırlar. İki romanda da gereksiz eşya kalabalığının arasında insanın kendisini yitireceği vurgulanır. Atay'ın kurmaca kişileri, küçük burjuva yaşam standartlarına onlar için merkezî bir konumda yer alan nesneler üzerinden bir reddiye sunarlar.

Bazı ruhsal hastalıkların bünyesinde insanın nesnelerle geliştirdiği ilişkiler romanlarda farklı örnekleriyle karşılaşılan bir konudur. Obsesif kompulsif bozukluk, biriktiricilik bozukluğu, kleptomani, fetişizm ve şizofreni; bu konuda örneklerle tesadüf edilen rahatsızlıklardır.

Kişi, temizlik takıntısından ötürü bazı nesnelerin temiz olmasına özel ve olağanüstü bir davranış geliştirebilir (*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*-Vafi Bey, *Tehlikeli Oyunlar*-Sami); sahip olduğu bir çantayı sürekli olarak açıp kapama ve her kapadıktan sonra onu mutlaka kilitleme davranışına başvurabilir (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*-Doktor Ramiz); arabasına yahut bir buzdolabına duyduğu sevgi, bir takıntıya dönüşebilir (*Fikrimin İnce Gülü*-Bayram, *Kumru ile Kumru*-Kumru); boynuna taktığı mendili hiçbir zaman çözmek ve çıkarmamak gibi bir takıntıya sahip olabilir (*Her Gece Bodrum*-Haydar); çeşitli vana ve düğmelerin kapalı olduğuna dair daimi bir kaygı duyup onları sürekli kontrol etme ihtiyacı hissedebilir (*Böcek*-Recai Bey). Kişinin bu tavrı, kaygı veren düşüncelerin (obsesyon) eyleme dökülmesiyle (kompulsiyon) gelişme gösterir.

Öznenin kendisinden başka herkese gereksiz görünen nesneleri bir gün bir işe yarar düşüncesiyle biriktirmesi, hastalıklı bir davranış biçimi olarak öne çıkar. İncelenen romanlarda bu durumun, kişilerin yaşam alanını daralttığı ve onları dağınıklığa sevk ettiği

(*Çamlıca'daki Eniştemiz*-Enişte, *Mahur Beste*-Adile Hanım, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*-Abdüsselam Bey) görülür. Bu kimseler, tür ve sayı fark etmeksizin nesneleri biriktirir; onları elden çıkarmaya karşı bir direnç gösterirler.

Kişinin, maddi değerine önem vermemesine rağmen bazı nesneleri çalmaya karşı heyecan ve mutluluk duyması onun ruh hâlinin sağlıklı olmadığına işaret eder. *Sahnenin Dışındakiler*'de Muhlis Bey, *Sessiz Ev*'de Hasan, *Masumiyet Müzesi*'nde ise Kemal, bu davranışlarıyla dikkat çekerler. Bu konudaki en kapsamlı örnekler *Masumiyet Müzesi*'nde görülür... Kleptomani roman kişileri, çaldıkları nesneleri birer fetiş ögesi olarak da kullanırlar. Arzulanan yahut âşık olunan kadından çalınan nesne, öznenin cinsel heyecan duymasına ve belirli tatmin yaşamasına imkân tanır. Burada nesneye yüklenen anlam, kaynağını cinsel arzudan alır.

Hayalle gerçeğin ayırt edilemediği şizofrenik âlemde kişiler, gerçek hayatın bazı nesneleri üzerinden şizofrenik hayal dünyalarını yaşayabilirler. Romanlar içinde örneğine sık rastlanmasa da *Fahim Bey ve Biz*'de Fahim Bey, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Pakize; nesneler üzerinden şizofrenik dünyalar kurarlar.

Çalışmanın son bölümünde eşyaya mahsus mekân ve uğraşlara yer verildi. Bu hususta romanlara bakıldığında antika eşyalara ilgi ve bu eşyaların yer aldığı mekânlara yönelim; nesnelerle yapılan koleksiyonlar ve bunların çeşitleri; duyguları yaşatan bir mekân olarak Masumiyet'in Müzesi öne çıkar.

İnsanlar, nesnelerin zaman karşısında direnişi ve geçmişin estetik zevklerini ânın içine taşımalarıyla ilişkili olarak eski/antika eşyalara yönelirler. Bu aşamada özne, nesneye işlevsel anlamı için değil, nostaljik anlamı için sahip olur. İncelenen romanlarda Tanpınar'ın kurmaca kişilerinin eski eşyalara düşkünlüğü ve eski eşyaların sergilendiği mekânların müdavimi olmaları dikkat çeker. Behçet Bey, bu kişiler arasında ilk akla gelendir. Yine *Sahnenin Dışındakiler*'in Kudret Bey'i, *Huzur*'un Mümtaz'ı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri İrdal'ı da eski eşyalara düşkünlükleriyle bilinirler. Onların yanı sıra *Destan Gönüller*, *Her Gece Bodrum*, *Bir Akşam Alacası*, *Bir Düşün Gecesi*, *Köleler ve Tutkular*, *Ford Mach I* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarında da eski eşyalara ilgi ve onlarla ilgili mekânlara rastlanır.

Rafine bir zevkin yansıması olan koleksiyonculuk, kişinin biriktirmekten haz almasıyla ilişkilidir. Özne, bazı nesneler içinden özgün olanları biriktirip mülkiyetinde

tutarak bir tatmin duygusu yaşar. İncelenen romanlarda baston ve ayakkabı (*Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyliği*-Ali Nizamî Bey), Japon estampası (*Sahnenin Dışındakiler*-Nasır Paşa), el yazması (*Sahnenin Dışındakiler*-Kudret Bey), tuğra, ciltli kitap, tezhipli tabak (*Huzur*-Tevfik Bey), süveter (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*-Halit Ayaracı), taş (*Tutunamayanlar*-Yumuşakçalar), pul (*Ölüm İlişkileri*-Doğan, *Hayır*-Engin), resim (*Çocukluğun Soğuk Geceleri*-Hayalet Oğuz), eski para (*Cevdet Bey ve Oğulları*-Sabri Enişte), kibrit kutusu (*Masumiyet Müzesi*-Soğuk Suphi), çeşitli fotoğraf, resim, kartpostal vd. (*Masumiyet Müzesi*-Kemal) koleksiyonlarına tesadüf edilir. Belirli bir zevk, kültür ve varlık sahibi olan bu kişiler, çoğu zaman koleksiyonlarını yaptıkları nesnelerle iftihar ederler.

Yaşanmış bir aşkı yaşatan müze olarak Masumiyet Müzesi, Kemal'le Füsün'un aşkı temsilinde 1970 ve 80'li yıllar İstanbul'una ait birçok nesnenin sergilendiği bir mekân olarak dikkat çeker. Kemal, Füsün'a duyduğu aşkı bu müze üzerinden ölümsüzleştirir. Butor'un tabiriyle *zamanın kemikleri* olan nesneler, bu mekânda geçmiş zamanın birer tanığı ve hatırlatıcısı olarak yer alırlar. Müzenin ziyaretçileri, bir aşkı ve bu aşk dâhilinde yaşanan duyguları, nesneler üzerinden duyumsarlar.

Sonuç olarak insanlık tarihinden günümüze insanın her daim çevresinde bulunan nesneler, gerçeğe paralel bir şekilde, romanlarda da insanın yanı başında onunla birlikte yer alırlar. Çalışmanın girişinde andığımız Hodder'in tabiriyle, insanla nesnenin arasındaki ilişki bir 'dolanıklık' hâlidir. Birbirine dolanık olan insan ve nesne, birbirini mevcut kılar. Çalışma kapsamında incelenen romanlarda görüldüğü üzere bu ilişkinin zayıflaması yahut sarsılması güç gözükmemektedir. Nitekim insanla nesne arasında söz konusu olan, “ezelî ve ebedî bir rabıta”dır.

KAYNAKÇA

İncelenen Romanlar

- Ağaoğlu, A. (2020a). *Ölmeye Yatmak*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2020b). *Bir Düğün Gecesi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2020c). *Hayır*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2021). *Fikrimin İnce Gülü*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Atay, O. (2008). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2018). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan, Y. (2015). *Anayurt Otel*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atılğan, Y. (2016). *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bener, V. O. (2022a). *Buzul Çağının Virüsü*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Bener, V. O. (2022b). *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Bener, E. (2016a). *Loş Ayna*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Bener, E. (2016b). *Böcek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Bener, E. (2019). *Köleler ve Tutkular*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Burak, S. (2022). *Ford Mach I*. (haz. Nilüfer Güngörmüş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Celal, P. (1996). *Jaguar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Edgü, F. (2018). *Kimse*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Edgü, F. (2020). *Hakkâri'de Bir Mevsim*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Erbil, L. (2023). *Tuhaf Bir Kadın*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erbil, L. (2022). *Karanlığın Günü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eroğlu, M. (2020a). *Geç Kalmış Ölü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eroğlu, M. (2020b). *Yarım Kalan Yürüyüş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eroğlu, M. (2022). *Issızlığın Ortası*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Eroğlu, M. (2024). *Kusma Kulübü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hisar, A. Ş. (1996). *Fahim Bey ve Biz*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Hisar, A. Ş. (2012). *Çamlıca'daki Eniştemiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hisar, A. Ş. (2023). *Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İleri, S. (1980). *Ölüm İlişkileri*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- İleri, S. (2009). *Destan Gönülleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İleri, S. (2010). *Bir Akşam Alacası*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İleri, S. (2014a). *Her Gece Bodrum*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İleri, S. (2014b). *Cehennem Kraliçesi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İlhan, A. (2020). *Sokaktaki Adam*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karasu, B. (2019). *Kılavuz*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2020). *Gece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Özlü, T. (2021). *Çocukluğun Soğuk Geceleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2019b). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2020a). *Cevdet Bey ve Oğulları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2020b). *Sessiz Ev*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Safa, P. (1999a). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Safa, P. (1999b). *Yalnızız*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Safa, P. (2021). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tanpınar, A. H. (2009). *Aydaki Kadın*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013a). *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013b). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013c). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2016). *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yücel, T. (2022). *Kumru ile Kumru*. İstanbul: Can Yayınları.

İncelenen Romanların Kronolojik Listesi

- 1-Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, 1930.
- 2-Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz*, 1941.
- 3-Abdülhak Şinasi Hisar, *Çamlıca'daki Eniştemiz*, 1944.
- 4-Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 1948.
- 5-Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, 1949.
- 6-Peyami Safa, *Yalnızız*, 1951.
- 7-Abdülhak Şinasi Hisar, *Ali Nizamî Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği*, 1952.
- 8-Attilâ İlhan, *Sokaktaki Adam*, 1954.
- 9-Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, 1959.
- 10-Erhan Bener, *Loş Ayna*, 1960.
- 11-Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 1961.
- 12-Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, 1971.
- 13-Leyla Erbil, *Tuhaf Bir Kadın*, 1971.
- 14-Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, 1973.
- 15-Yusuf Atılgan, *Anayurt Otel*, 1973.
- 16-Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, 1973.
- 17-Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*, 1973.
- 18-Selim İleri, *Destan Gönüller*, 1973.
- 19-Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, 1975.
- 20-Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü*, 1976.
- 21-Selim İleri, *Her Gece Bodrum*, 1976.
- 22-Ferit Edgü, *Kimse*, 1976.
- 23-Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, 1977.

- 24-Peride Celal, *Jaguar*, 1978.
- 25-Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 1979.
- 26-Selim İleri, *Ölüm İlişkileri*, 1979.
- 27-Selim İleri, *Cehennem Kraliçesi*, 1980.
- 28-Selim İleri, *Bir Akşam Alacası*, 1980.
- 29-Tezer Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, 1980.
- 30-Erhan Bener, *Böcek*, 1982.
- 31-Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, 1982.
- 32-Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*, 1983.
- 33-Vüs'at O. Bener, *Buzul Çağının Virüsü*, 1984.
- 34-Mehmet Eroğlu, *Issızlığın Ortası*, 1984.
- 35-Mehmet Eroğlu, *Geç Kalmış Ölü*, 1984.
- 36-Leyla Erbil, *Karanlığın Günü*, 1985.
- 37-Bilge Karasu, *Gece*, 1985.
- 38-Mehmet Eroğlu, *Yarım Kalan Yürüyüş*, 1986.
- 39-Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, 1987.
- 40-Adalet Ağaoğlu, *Hayır*, 1987.
- 41-Bilge Karasu, *Kılavuz*, 1990.
- 42-Vüs'at O. Bener, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*, 1991.
- 43-Erhan Bener, *Köleler ve Tutkular*, 1999.
- 44-Sevim Burak, *Ford Mach I*, 2003.
- 45-Tahsin Yücel, *Kumru ile Kumru*, 2005.
- 46-Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, 2008.
- 47-Mehmet Eroğlu, *Kusma Kulübü*, 2013.

Faydalanılan Diğer Kaynaklar

A.Kitap ve Tezler

- Abacı, T. (2015). *Gerçekçilik Açısından Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Adorno, T. W. (2005). *Minima Moralia*. (Çev.: Orhan Koçak-Ahmet Doğukan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Akatlı, F. (1982). *Bir Pencereden*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Alıcı, Y. (2019). *Ahmet Hamdi Tanpınar'da Hastalık*. İstanbul: Kopernik Yayınları.
- Altuğ, F. (2023). "Sunuş: Tedavül, Temaşa ve Tecrübe". *Bir Liranın Başından Geçenler*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Amerikan Psikiyatri Birliği. (2014). *DSM-5 Tanı Ölçütleri Başvuru Elkitabı*. (Çev.: Ertuğrul Köroğlu). Ankara: HYB Basın Yayın.
- Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*. (Çev.: Bahadır Sina Şener). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arkonaç, O. (1999). *Açıklamalı Psikiyatri Sözlüğü*. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri.
- Arslan, F. (2012). *Boş Zaman Figürleri: Erken Dönem Türk Romanında Nesne-Tüketim İlişkileri*. Ankara: Sinemis Yayınları.
- Artun, A. (2021). *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (Çev.: Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atay, O. (1987). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan, Y. (2018). *Siz Rahat Yaşayasınız Diye*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ayyıldız, M. (2011). *Roman: Tanım-Tarihçe-Teknik*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Baldıran, G. (2002). *Alain Robbe Grillet ve Yeni Roman*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Bard, C. (2012). *Pantolonun Politik Tarihi*. (Çev.: İsmail Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Barthes, R. (2014). *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. (Çev.: Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2021). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (Çev.: Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2018). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri / Yapıları*. (Çev.: Nilgün Tatal-Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2020). *Nesneler Sistemi*. (Çev.: Oğuz Adanır-Aslı Favaro). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z. (2012). *Akışkan Aşk: İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair*. (Çev.: Işık Ergüden). İstanbul: Versus Kitap.
- Benjamin, W. (2017). *Pasajlar*. (Çev.: Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bennett, J. (2024). *Canlı Madde: Şeylerin Politik Ekolojisi*. (Çev.: Başak Ağın). Çanakkale: Akademim Yayınları.
- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*. (Çev.: Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berman, M. (2021). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev.: Ümit Altuğ-Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, N. (2011). *Eşya ve İnsan*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Bloom, H. (2008). *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*. (Çev.: Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Botton, A. d. (2005). *Statü Endişesi*. (Çev.: Ahu Sıla Bayer). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Brinkmann, S. (2023). *Olan Biteni Kaçırma Keyfi: Aşırılık Çağında Kendine Hâkim Olmak*. (Çev.: Mercan Yurdakuler). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bulut, Y. (2023). *Oğuz Atay'ın Roman ve Öykülerinde Eşya-İnsan İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Butcher, J. N., Mineka, S., Hooley, J. M. (2013). *Anormal Psikoloji*. (Çev.: Okhan Gündüz). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

- Butler, C. (2013). *Modernizm*. (Çev.: Nursu Öрге). Ankara: Dost Kitabevi.
- Butor, M. (1991). *Roman Üstüne Denemeler*. (Çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Bürger, P. (2014). *Avangard Kuramı*. (Çev.: Erol Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Byung-Chul Han. (2018). *Zamanın Kokusu*. (Çev.: Şeyda Öztürk). İstanbul: Metis Yayınları.
- Carrel, A. (2021). *İnsan Denen Meçhul*. (Çev.: Fatıma Zehra Bayrak). İstanbul: Hayat Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Crary, J. (2019). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. (Çev.: Elif Daldeniz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Csikszentmihalyi, M. ve Rochberg-Halton, E. (2002). *The Meaning of Things: Domestic symbols and the self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cüceloğlu, D. (2006). *İnsan ve Davranış*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Davis, Fred (1997), *Moda, Kültür ve Kimlik*, çev. Özden Arıkan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. (Çev.: Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Denkel, A. (2024). *Nesne ve Doğası*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Douglas, M. ve Isherwood, B. (1999). *Tüketimin Antropolojisi*. (Çev.: Erden Attila Aytekin). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ecevit, Y. (1989). *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Ecevit, Y. (2017). *"Ben Buradayım...": Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2018). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev.: Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.

- Eco, U. (2011). *Genç Bir Romancının İtirafı*. (Çev.: İlknur Özdemir). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Endler, R. (2023). *Eşyaların Patriyarkası: Dünya Kadınlara Neden Uymaz?*. (Çev.: Çiğdem Canan Dikmen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Enson, K. R. (2023). *Bir Liranın Başından Geçenler*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Everdell, W. R. (2018). *İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller*. (Çev.: Hülya Kocaoluk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. (Çev.: Durdu Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri*. (Çev.: Akın Terzi). İstanbul: Metis Yayınları.
- Fromm, E. (1990). *Sağlıklı Toplum*. (Çev.: Yurdanur Salman-Zeynep Tanrıseven). İstanbul: Payel Yayınları.
- Fromm, E. (2004). *Marx'ın İnsan Anlayışı*. (Çev.: Kaan H. Ökten). İstanbul: Arıtan Yayınları.
- Fromm, E. (2015). *Sahip Olmak ya da Olmak: İki Varoluş Biçimi Üzerine Bir İnceleme*. (Çev.: Aydın Arıtan). İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (2022). *Olma Sanatı*. (Çev.: Orhan Düz). İstanbul: Say Yayınları.
- Gay, P. (2017). *Modernizm: Sapkınlığın Cazibesi*. (Çev.: Sibel Erduman). İstanbul: Everest Yayınları.
- Geçtan, E. (1997). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Giddens, A. (2018). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev.: Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. (Çev.: Arzu Etensel İldem). İstanbul: Metis Yayınları.

- Goffman, E. (2014). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. (Çev.: Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S. N. Ağırnaslı). Ankara: Heretik Yayınları.
- Özdemir, E., Kabak, S. (haz.). (2018). *Gözlükçülüğün Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’de Gözlük Sektörü*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası ve İstanbul Düşünce Akademisi Yayınları.
- Grimbert, P. (2015). “Önsöz”. *Üzerime Giyecek Hiçbir Şeyim Yok!-Giysi: Keyif mi İşkence mi?*. (Çev.: Tuvana Gülcan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Güleç, C. (2014). *Psikiyatrinin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Gümüş, S. (2000). *Vüs’at O. Bener: Kara Anlatı Yazarı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gümüş, S. (2019). *Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Can Yayınları.
- Güngörmüş, N. (2003). *A’dan Z’ye Sevim Burak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güngörmüş, N. (2022). “Sunuş”. *Ford Mach I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016a). “Kendine Ait Olmayan Oda”. *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gürbilek, N. (2016b). “Orijinal Türk Ruhu”. *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Harman, G. (2022). *Sanat ve Nesneler*. (Çev.: Oğuz Karayemiş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hodder, I. (2018). *Dolanıklık: İnsanlar ile Şeyler Arasındaki İlişkilerin Arkeolojisi*. (Çev.: Billur C. Yılmazıyigit). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Illich, I. (2018). *Şenlikli Toplum*. (Çev.: Ahmet Kot). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Issı, A. C. ve Bolat, T. (Ed.). (2018). *Hikâye Kuran Nesneler: Modern Türk Hikâyeciliğinden Örnek Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Issı, A. C. ve Özger, M. (Ed.). (2019). *Şiir Kuran Nesneler*. Ankara: Hece Yayınları.
- Jeanniere, A. (2018). “Modernite Nedir?”. (Çev.: Nilgün Tural). *Modernite versus Postmodernite*. Mehmet Küçük (haz.). İstanbul: Say Yayınları.

- Kahraman, H. B. (1997). *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2014). *Türkiye'de Yazınsal Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2015). *Bakmak Görmek Bir De Bilmek: Çağdaş Sanat Dünyasında Hayatta Kalma Kılavuzu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kaplan, M. (2015). "Bir Şairin Romanı: Huzur". *Yavaş Yavaş Aydınlanan Tanpınar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kızıltan, G. S. (1986). *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Koçak, A. (2015). "Tanrı'ya Götüren Yol: Mum Yakma". *Mum Kitabı*. Emine Gürsoy Naskali (Ed.). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Koçu, R. E. (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.
- Köroğlu, E. (2015). *Psikiyatri Sözlüğü*. Ankara: HYB Basım Yayın.
- Kring, A. M., Johnson, S. L., Davison, G., Neale, J. (2017). *Anormal Psikolojisi*. (Çev. Ed.: Muzaffer Şahin). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kundera, M. (2002). *Bilmemek*. (Çev.: Aysel Bora). İstanbul: Can Yayınları.
- Kutup, S. S. (2019). *Sevim Burak'ta Metinsel Ağ: Ford Mach I'in İnsan Dışı Varlıkları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Küçük, M. (2018). "Entelektüellerin Tehlikeli Oyuncağı: Postmodern". *Modernite versus Postmodernite*. Mehmet Küçük (haz.). İstanbul: Say Yayınları.
- Lash, S. (2018). "Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi". (Çev.: Mehmet Küçük). *Modernite versus Postmodernite*. Mehmet Küçük (haz.). İstanbul: Say Yayınları.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (Çev.: Işın Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefrançois, G. R. (2000). *Theories of Learning: What the old man said*. Belmont CA: Wadsworth.

- Litchfield, F. (2021). *Eşyanın Resimli Tarihi*. (Çev.: Seda Ateş). İstanbul: Karakarga Yayınları.
- Mauss, M. (2018). *Armağan Üzerine Deneme*. (Çev.: Nihan Özyıldırım). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (2015). *İnsan Felsefesi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Fenomenolojisi*. (Çev.: Emine Sarıkartal-Eylem Hacımuratoğlu). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *Algılanan Dünya*. (Çev.: Ömer Aygün). İstanbul: Metis Yayınları.
- Miller, G. (2012). *Tüketimin Evrimi: Cinsiyet, Statü ve Tüketim*. (Çev.: Gülçin Vardar). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Miodownik, M. (2024). *Eşyanın Tabiatı*. (Çev.: Selen Ak). İstanbul: Domingo Yayınları.
- Moran, B. (2014). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morgan, C. T. (2011). “Başa Çıkma Davranışı”. (Çev.: Buket Tegin). *Psikolojiye Giriş*. Sirel Karakaş-Rükzan Eski (Ed.). Konya: Eğitim Akademi Yayınları.
- Naskali, E. G. (2007). “Giriş”. *Hediye Kitabı*. Emine Gürsoy Naskali-Aylin Koç (Ed.). İstanbul: Kitabevi.
- Nohl, A. M. (2018). *Eşya ve İnsan: Bir Pratik İlişkinin Felsefesi, Pedagojisi ve Sosyolojisi*. (Çev.: Özden Saatçi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Oğuzertem, S. (2018). “Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar’ın Sözlü Yazı Serüveni”. *Eleştirirken*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Örnek, S. V. (1966). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Bâtıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Örnek, S. V. (2017). *Anadolu Folklorunda Ölüm*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Özgül, M. K. (2008). “Teknoloji Sevgilim”. *Seke Seke Ben Geldim: Sekmeler-II*. Ankara: Hece Yayınları.

- Özgül, M. K. (2021). *Bindik Bir Alâmete...: Edebiyatımızda Otomobil Figürünün Belirşi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Pamuk, O. (2010). *Manzaradan Parçalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2012). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2019a). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2013). *Don Kişot'tan, Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pavese, C. (2024). *Yaşama Uğraşı: Günlükler (1925-1950)*. (Çev.: Cevat Çapan). İstanbul: Can Yayınları.
- Paz, O. (2018). “Şiir ve Modernite”. (Çev.: Nilgün Tatal). *Modernite versus Postmodernite*. Mehmet Küçük (haz.). İstanbul: Say Yayınları.
- Perec, G. (2016). *Şeyler*. (Çev.: Sevgi Tamgüç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Poe, E. A. (2007). *Bütün Hikâyeleri*. (Çev.: Dost Körpe). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Proust, M. (2005). *Yakalanan Zaman*. (Çev.: Roza Hakmen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Proust, M. (2023). *Swann'ların Tarafı*. (Çev.: Roza Hakmen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2014). *Araba Sevdası*, Fatih Altuğ (haz.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ricadat, E. ve Taieb, L. (2015). *Üzerime Giyecek Hiçbir Şeyim Yok!-Giysi: Keyif mi İşkence mi?*. (Çev.: Tuvana Gülcan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Robbe-Grillet, A. (1981). *Yeni Roman*. (Çev.: Asım Bezirci). İstanbul: Yazko.
- Saramago, J. (2020). *Ölümlü Nesneler*. (Çev.: Emrah İmre). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Sartre, J. P. (1981). *Bulanık*. (Çev.: Selâhattin Hilâv). İstanbul: Can Yayınları.
- Scarry, E. (2006). *Kitapla Hayal Etmek*. (Çev.: Bülent O. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

- Schivelbusch, W. (2012). *Keyif Verici Maddelerin Tarihi / Cennet, Tat ve Mantık*. (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz). Ankara: Genesis Kitap.
- Schivelbusch, W. (2024). *Nesnelerin Tükenen Hayatı: Tüketim Üzerine Bir Deneme*. (Çev.: Neslihan Azeri). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Schunk, D. H. (2012). *Learning Theories: an educational perspective*. Boston: Pearson Education.
- Simmel, G. (2006). *Modern Kültürde Çatışma*. (Çev.: Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Solak, C. (2020). *Tüketim Kültürü Ekseninde Türk Romanında Mirasyedi Tipinin Gelişimi (1875-1928)*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Solak, C. (2022). “Tahsin Yücel’in *Kumru ile Kumru* ve Chuck Palahniuk’un *Dövüş Kulübü* Romanlarında Yolculuk Arketipi”. *I. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu (Yol) Bildiri Kitabı*. Erzurum Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Sombart, W. (2013). *Aşk, Lüks ve Kapitalizm: Modern Dünyanın Savurganlığın Ruhundan Doğması Üzerine*. (Çev.: Necati Aça). Ankara: Pharmakon Yayınları.
- Sunat, H. (2004). *Boşluğa Açılan Kapı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Şemseddin Sami (2015). *Kâmûs-ı Türkî*. R. Gündoğdu-N. Adıgüzel-E. F. Önal (haz.). İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Taburoğlu, Ö. (2017). *Nazar: Başkası Nasıl Görür*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Taburoğlu, Ö. (2020). *Alışveriş Merkezinde Yaşayan Adam*. İzmir: Delidolu Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2011). “Hâlit Ziya Uşaklıgil”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Zeynep Kerman (haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2012). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Abdullah Uçman (haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013ç). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanyeli, U. (2015). “Modernizmin Sınırları ve Mimarlık”. *Modernizmin Serüveni*. Enis Batur (haz.). İstanbul: Sel Yayınları.

- Tekin, M. (2015). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tercüman, Ç. (2018). *Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Touraine, A. (2016). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev.: Hülya Uğur Tanrıöver). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tural, S. (2018). *Modern Türk Edebiyatının 100'ü*. Ankara: Otto Yayınları.
- Turner, B. S. (2000). *Statü*. (Çev.: Kemal İnal). Ankara: Doruk Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçar, A. (2012). *Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesneler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ünal, S. (2014). *Göstergebilimsel Açıdan Sembolik Tüketim*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Veblen, T. (2014). *Aylak Sınıfının Teorisi*. (Çev.: Enver Günsel). Ankara: Tutku Yayınevi.
- Watt, I. ve Barthes, R. (2002). *Roman ve Gerçek Etkisi*. (Çev.: Mehmet Sert). İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Woodward, I. (2016). *Maddi Kültürü Anlamak*. (Çev.: Ferit Burak Aydar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Woolf, V. (2015). *Orlando*. (Çev.: İlknur Özdemir). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Yakut, S. (2020). *Yabancılaşma: (Psiko-Sosyal Bir Bakış)*. Ankara: İKSAD Yayınevi.
- Yılmaz, S. ve Sağlam, H. (2022). “İki Klasik Romanda ‘Nesne-İnsan’ İlişkisinin Gösterge Açısından İncelenmesi (Mehmet Rauf ve Emile Zola Örneği)”. *Dil Bilimleri ve Dilbilimsel Yazın Çalışmaları*. Mustafa Sarıca (haz.). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Yürek, H. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Modernizmin Yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.

B. Makaleler, Dergi ve Gazete Yazıları

Akpınar, S. (2021). “Bir Tüketim Toplumu Eleştirisi Olarak Tahsin Yücel’in ‘Kumru ile Kumru’ Romanı”. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 44, 393-403.

Aktaş, H. (2024). “Hayatımızın Kara Mizahı Bir-Anti Karakter Olarak Hayalet Oğuz”. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 10 (2), 140-149.

Baş, S. (2017). “Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Öykülerinde Nesne-İnsan İlişkisi”. *Erdem*, S. 49, 341-351.

Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi (2019), S. 367.

Bulut, S. D., Özdel, K., Kısa, C. (2015). “Belirtiden Bozukluğa İstifleme”. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 7 (3), 319-332.

Bostancı, G. Ç. (2010). “Eşyanın Göstergeselliği ve Edebî Metinlerde Şeylerin Dili”. *Journal of Turkish Studies*, 34 (1), 51-74.

Çelik, B. (2019). “Neden bazı eşyalar...”. *Birikim*, S. 367.

Ergüven, M. (2000). “Çağdaş Kentauros”. *Cogito “Otomobil: Bir Röntgen Denemesi”*, S. 24.

Ertok, A. (2018). “Sait Faik Abasıyanık’ın Öykülerinde Kullanım Değerinden Psişik Gösterge Değerine Eşya Kavramı”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 10 (20), 73-85.

Gottdiener, Mark (2005), *Postmodern Göstergeler: Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*, çev. Erdal Cengiz-Hakan Gür-Arhan Nur, İmge Kitabevi, Ankara.

Güncü, Ş. B. (2017). “Moda Sektöründe Art Nouveau Etkisi”. *Art-Sanat*, S. 8.

Güner, O. ve Erem, E. (1992). “modernizm-Ezra Pound-Ülkü Tamer”. *Sombahar*, S. 10.

Haliloğlu, N. (2018). “Vladimir Nabokov ve Orhan Pamuk’un Eserlerinde Nesneler ve Müzeleştirme”. *Notos*, S. 71.

- Kanbir, F. (2022). “Hediye üzerine sosyolojik bir değerlendirme”. *Antropoloji*, S. 43.
- Kaya, N. (2021a). “Nesneler Yaşamımızı Nasıl Belirler? I”. *Masa*, S. 56.
- Kaya, N. (2021b). “Nesneler Yaşamımızı Nasıl Belirler? II”. *Masa*, S. 57.
- Kaya, N. (2022a). “Kendine Ait Bir Masa”. *Masa*, S. 58.
- Kaya, N. (2022b). “Kendine Ait Bir Masa II”. *Masa*, S. 59.
- Kaya, N. (2022c). “Kendine Ait Bir Masa III”. *Masa*, S. 60.
- Kıran, A. E. (2020). “Bir Tutku Öznesi Olarak Kumru”. *Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 30 (2), 439-450.
- Köseman, Z. (2011). “Ernest Hemingway’in ‘Satılık Bebek Patikleri: Hiç Giyilmemiş’ Adlı Kısa Kısa Öyküsünde Çok Anlamlılık”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17 (3), 1-10.
- Kumsar, İ. A. (2021). “Nesne-Anlatıcılar ve Edebiyatımızdan Bir Örnek: Bir Liranın Başından Geçenler”. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 26, 698-719.
- Kurucu, N. (2021). “Oğuz Atay’ın Öykülerindeki Bireyin Eşyaya Yabancılaşması”. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 35, 185-198.
- Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi* (2020), “Eşya”, S. 14.
- Narlı, M. (2002). “Araba Sevdaları”. *Türkbilig*, S. 4, 19-28.
- Oksay, R. (2014). “Çulsuz bir primattan eşya bağımlısı bir istifçiye nasıl dönüştük?”. *Cumhuriyet Bilim ve Teknoloji*, S. 1413, (10), (18 Nisan 2014).
- Pamuk, O. (1995). “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”. *Defter*, S. 23.
- Parla, J. (2003). “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing”. *The South Atlantic Quarterly*, S. 102, 535-550.
- Pervanchon, M. (2000). “Beden İçin Başka Bir Yer ve Başka Bir Zaman”. *Cogito: “Otomobil: Bir Röntgen Denemesi”*, S. 24.
- Raban, J. (2000). “Otomobil: Benliğin Yansıması”. (Çev. Ülkü Tamer). *Cogito “Otomobil: Bir Röntgen Denemesi”*, S. 24.

- Scheurmann, Erich (2013), *Göğü Delen Adam*, çev. Levent Tayla, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Şahin, V. (2007). “Tahsin Yücel’in ‘Kumru ile Kumru’ Romanında Metanın Tabulaşması”. *e-Journal of New Journal Sciences Academy*, 2 (4), 386-397.
- Şahin, V. (2013). “Oğuz Atay’ın Romanlarında Toplumsal Yabancılaşma”. *Turkish Studies*, 8 (9), 2313-2322.
- Tilbe, A. ve İşler, E. (2012). “Tahsin Yücel’in *Kumru ile Kumru*’sunda Kişi/Uzam İlişkisi”. *Dilbilim*, S. 20, 1-18.
- Tulving, E. (2001). “Episodic memory and common sense: how far apart?”. *The Royal Society*, 356 (1413), 1505-1515.
- Yılmaz, A. T. (2018). “Tüketim Toplumunda Yaşamlarını Tüketen Bireyler: Bayram ve Kumru Örnekleri”. *Turkish Studies*, 13 (28), 975-986.
- Yücel, T. (2000). “Otomobil ve İnsanbiçimsellik”. *Cogito “Otomobil: Bir Röntgen Denemesi”*, S. 24.
- Yürek, H. (2008). “Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları”. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (1), 187-202.

C. İnternet Kaynakları

- Budak, B. (2018). “O Satın Aldığın Şey Mutluluk Değil!”, *TEDx Talks*, https://www.youtube.com/watch?v=ywPrsyiGzmQ&t=526s&ab_channel=TEDxTalks, Erişim: 25.07.2023.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	YUNUS ALICI
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Gaziantep Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans Öğrenimi	Erzurum Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	06.02.2025