

**Doktora Tezi**

**TESELLİYİ EŞYADA ARAMAK: TÜRKÇE ROMANDA NESNELER**

**ASLI UÇAR**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ**  
**İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara**  
**Ağustos 2012**



İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TESELLİYİ EŞYADA ARAMAK: TÜRKÇE ROMANDA NESNELER**

ASLI UÇAR

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ağustos 2012

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Aslı Uçar, 2012

Anneme

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Talât Halman  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Semih Tezcan  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Yavuz Demir  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Gürata  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

### TESELLİYİ EŞYADA ARAMAK: TÜRKÇE ROMANDA NESNELER

Uçar, Aslı

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü  
Tez Yöneticisi: Prof. Talât Halman

Ağustos 2012

Bu çalışmada, dokuz Türkçe romanda maddi nesnelere oynadığı yazınsal roller incelenmiş ve anlatılardaki eşyanın çözümlenmesine ilişkin özgün bir düşünsel çerçeve geliştirilmesi amaçlanmıştır. Nesnelere romansal işlevleri, çoğunlukla gözden kaçırılmış bir konudur. Roman kuramları, yazınsal nesnelere çalışılmasına yönelik analitik bir çerçeveden yoksundur. Tezin ilk bölümünde eşyalara değinen kuramsal yaklaşımlar irdelendikten sonra nesnelere çözümlenebilmesi için beş özgün kategori oluşturulmuştur: Nesne-karakter (kişileştirilen nesnelere), karakter-nesne (şeyleştirilen kişiler), nesneme (mekânlaşan nesnelere), metonimik nesnelere ve metaforik nesnelere. İkinci bölüm, 1850-1900 yılları arası yayımlanmış üç romandaki (*Araba Sevdası*, *Udî* ve *Aşk-ı Memnu*) karakter-nesne ilişkilerine odaklanır. *Tatarcık*, *Çamlıcadaki Eniştemiz* ve *Huzur*'da yazınsal nesnelere rolleri üçüncü bölümde irdelenir. Dördüncü bölümde ise 1950'den sonra yayımlanmış *Fikrimin İnce Güllü*, *Sonsuzluğa Nokta* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarındaki nesne poetikaları araştırılır. Tezin sonuç kısmında, metinsel bulgular, ilk bölümde geliştirilen düşünsel çerçeveye göre tartışılır. İki hariç, seçilen romanların ortak bir örüntüye sahip olduğu gözlemlenmiştir: Ana karakterler duygusal yoksunluklarını telafi etmek için eşyalara yönelmekte, bu da romanlarda nesnelere kişileştirilmesine yol açabilmektedir. Anlatılardaki yazınsal nesnelere, karakter ve mekânın metonimik bir parçası olmanın ötesinde bizzat karakterleşebilmekte veya mekânlaşabilmektedir.

**Anahtar sözcükler:** Kurmaca nesnelere, Türkçe romanda eşya, nesne-karakter

## ABSTRACT

### SEARCHING FOR COMFORT IN THINGS: OBJECTS IN THE TURKISH NOVEL

Uçar, Aslı

Ph.D, Department of Turkish Literature

Thesis Supervisor: Prof. Talât Halman

August 2012

This study examines the literary roles of material objects in nine Turkish novels and seeks to develop an original framework for analysing things. Theories of the novel still lack an analytical frame for the study of objects. The first chapter deals with a number of theoretical approaches with regard to the things and lays down the bases of five original categorical constructs for analysing the fictional objects: Object-characters (personified things), character-objects (Thingified characters), quasi-objects (spatialised objects), metonymical objects and metaphorical objects. The second chapter focuses on character and object relations in three novels, namely *Araba Sevdası* (Carriage Affair), *Udi* (The Lutist) and *Aşk-ı Memnu* (Forbidden Love) published between 1850-1900. The roles of objects in *Tatarcık* (Sandfly), *Çamlıcadaki Eniştemiz* (Our Uncle in Çamlıca) and *Huzur* (A Mind at Peace) are scrutinized in the third chapter. The fourth chapter explores the poetics of objects in *Fikrimin İnce Güllü* (The Slender Rose of My Desire), *Sonsuzluğa Nokta* (A Dot to Eternity) and *Masumiyet Müzesi* (The Museum of Innocence) that are published after 1950. The final chapter is devoted to the discussion of textual findings. Except two, all selected novels share a similar pattern: The main characters seek the comfort of material things in an attempt to reduce emotional deprivations, which in turn leads to the personification of objects. Objects not only play a role as metonymical parts of the characters and settings, but also function as characters and space themselves in the narratives.

**Keywords:** Fictional objects, things in the Turkish novel, object-characters



## TEŞEKKÜR

Başta tez danıŐmanım Talât Halman olmak üzere, çalıŐmamın başından sonuna kadar değerli zamanlarını, yorumlarını ve desteklerini esirgememiŐ olan Mehmet Kalpaklı ve Ahmet Gürata'ya ne kadar teşekkür etsem azdır. Eleştiri, öneri ve yorumları için Yavuz Demir ve Semih Tezcan'a; tezin başlangıç aşamasında büyük emeği geçen Laurent Mignon'a da çok teşekkür ederim. Entelektüel ve akademik geliŐimime katkıda bulunarak bu tezin yazılmasını mümkün kılan, Bilkent'te dersini aldığım bütün öğretim üyelerine minnettarım. Gonca Biltekin, Oğuz Güven, Seda Uyanık ve Müge Yılmaztürk'ün dostlukları ve destekleri olmasa bu zorlu tezi bitirme gücünü kendimde bulamazdım. Hayatım boyunca yanımda olan, özverili ve sabırlı annem Süheyla Uçar'ın emeklerinin karŐılıđını ise ödeyemem.

## İÇİNDEKİLER

|   | Sayfa |
|---|-------|
| ÖZET . . . . .  | iii   |
| ABSTRACT. . . . .   | iv    |
| TEŞEKKÜR . . . . .  | v     |
| İÇİNDEKİLER . . . . .   | vi    |
| GİRİŞ . . . . .   | 1     |
| BÖLÜM I: KURAMLAR VE YAKLAŞIMLAR . . . . .                        | 10    |
| A. Roman Kuramlarında Nesnelere ve Betimleme Söylemi . . . . .    | 11    |
| B. Genel olarak Nesne Sistemleri ve Fetişizm Tartışması . . . . . | 25    |
| 1. Sosyal Bilimlerde Fetişizm Söylemleri . . . . .                | 25    |
| a. Antropolojide Fetişizm . . . . .                               | 26    |
| b. Marx'ın Meta Fetişizmi . . . . .                               | 28    |
| c. Psikanalizde Fetişizm . . . . .                                | 30    |
| d. Fetişizmlerin Ortak Paydası . . . . .                          | 33    |
| e. Fetişizm ve Edebiyat . . . . .                                 | 35    |
| 2. Tekil Nesne Çalışmaları . . . . .                              | 37    |
| a. Baudrillard'ın Nesnelere Sistemi . . . . .                     | 37    |
| b. Csikzentmihalyi ve Halton: Yaratıcı Nesnelere . . . . .        | 39    |
| (1) Benlik ve Yaratıcılık Açısından Nesnelere . . . . .           | 39    |
| (2) Statü Simgesi Olarak Nesnelere . . . . .                      | 41    |

|   |     |
|---|-----|
| (3) Toplumsal Bütünleşme Simgesi Olarak Nesnelere                         | 41  |
| c. Michel Serres'in Nesnemsileri (Quasi-object)                           | 43  |
| d. Sinema-Tiyatro Dilinde Aksesuarlar                                     | 44  |
| C. Tezin Düşünsel ve Yöntemsel Çerçevesi                                  | 44  |
| <b>BÖLÜM II: 1900-1950 YILLARI ARASI YAYIMLANMIŞ ÜÇ ROMANDA NESNELER</b>  |     |
| A. <i>Araba Sevdası</i> : Karakterleşen Nesnelere, Nesneleşen Karakterler | 50  |
| B. <i>Udi</i> : Ya Ut Canlanırsa?   | 66  |
| C. <i>Aşk-ı Memnu</i> 'da Nesnelere Dinamizmi: Bihter'i Eşya mı Öldürdü?  | 81  |
| <b>BÖLÜM III: 1900-1950 YILLARI ARASI YAYIMLANMIŞ ÜÇ ROMANDA NESNELER</b> |     |
| A. <i>Tatarcık</i> 'ta Nesne Ekonomisi                                    | 102 |
| 1. Karakter-Nesne İlişkileri  | 109 |
| B. <i>Çamlıcadaki Eniştemiz</i> 'de Ruhun Eşyada Tecellisi                | 112 |
| 1. Karakter-Nesne İlişkileri  | 120 |
| C. Eşyanın Hâlleri: Atılmış Eşyaların Romanı Olarak <i>Huzur</i>          | 125 |
| 1. Karakter-Nesne İlişkileri  | 133 |
| <b>BÖLÜM IV: 1950'DEN SONRA YAYIMLANMIŞ ÜÇ ROMANDA NESNELER</b>           |     |
| A. <i>Fikrimin İnce Gülü</i> 'nde Bayram'ın Araba Sevdası                 | 145 |
| 1. Narsisizm Bağlamında Romandaki Karakter-Nesne İlişkileri               | 148 |
| 2. Romandaki Nesne Poetikasi  | 157 |

|   |     |
|---|-----|
| B. <i>Sonsuzluğa Nokta: Eşyanın Tutuk Canlılığı</i>         | 161 |
| 1. Romanda Eşya Poetikasının Genel Değerlendirmesi          | 173 |
| C. <i>Masumiyet Müzesi'nde Eşyanın Tesellisi</i>            | 176 |
| 1. Masumiyetin İronisi: Romanda Koleksiyon ve Anlatısalılık | 177 |
| 2. Karakter-Nesne İlişkileri                                | 186 |
| 3. Genel Olarak Romandaki Nesne Poetikası                   | 192 |
| SONUÇ   | 196 |
| EKLER   | 205 |
| A. Nesne Yinelenme Grafikleri                               | 205 |
| B. Tablolar   | 210 |
| SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA                                      | 237 |
| ÖZGEÇMİŞ  | 245 |

## GİRİŞ

Kapitalist üretim tarzının egemen olduğu toplumların en belirgin özelliği “muazzam bir meta birikimi”dir (Marx 47). Burjuvazinin yükselişiyle gelişen roman türü, gerçekçiliğin de etkisiyle bu birikimden payını almıştır. Bununla birlikte, Batı eleştirisi, romanlardaki maddi kültür birikimini, son zamanlara dek ihmal etmiştir. Gerek Marksistler gerekse de yapısalcılar, betimleme süsleri olarak gördükleri nesnelerin romansal işlevlerini yeterince sorgulamamıştır. Birçok eleştirmen, romanlardaki eşyaları, gerçekçilik kapsamında değerlendirmiştir. Örneğin, Roland Barthes edebiyatın “ham maddesi” olarak nitelendirdiği nesnelerin temel işlevini, “gerçeklik etkisi” yaratmakla sınırlandırmıştır. Maddi nesnelerin edebî yapıdaki kurgulanışını çözümlmek, romanı, diğer yazınsal türlerden ayırt eden özellikleri anlayabilmek açısından kilit bir önem taşır. Bu tez çalışmasında, farklı dönemlerden seçilmiş dokuz Türkçe romanda nesnelerin oynadığı roller ve karakter-nesne ilişkileri irdelenmiştir. Eşya-merkezli bir yakın okuma yöntemiyle metinler incelenmiş; yapılan gözlemlerden hareketle, nesnelerin romansal işlevlerine ilişkin kuramsal kavramlar geliştirilmeye çalışılmıştır.

Doğan Kuban’ın “Geleneksel Türk Kültüründe Nesneler Dünyasına Bakış” başlıklı makalesinde belirttiği gibi Osmanlı kültüründe nesneler değil, ilişkiler

önemlidir. Kayahan Özgül de “Şark Ekspresiyle Garba Sefer” adlı yazısında roman öncesi dönemde, gündelik ve yeni nesnelere Osmanlı hayatına girerek şiirde mazmunlaşmasından söz eder. Türkçe romanın doğuşuyla birlikte nesnelere, anlatılarda giderek daha fazla yer kaplamaya ve daha merkezî bir rol oynamaya başlamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Araba Sevdası*’nın asıl kahramanı arabadır derken son derece yerinde bir tespit yapmıştır (*19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* 492).

Bununla birlikte, Türkçe romanda eşyanın rolünü, doğrudan ele alan kapsamlı bir çalışma yoktur. Mekâna ilişkin çok sayıda kaynak bulunabilmekle birlikte, romanlardaki nesnelere odaklanan bir teze ya da kitaba rastlanılamamıştır. YÖK Tez Tarama sayfasında eşya ve roman sözcükleri aratıldığında çıkan tek çalışma, Zehra Akbunar’ın “Ahmet Mithat’ın Romanlarında Eşya İsimleri” adlı tezidir. Roman ve nesne sözcükleri ise sadece Arsev Aysen Arslanoğlu’nun “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Aşk ve Nesne ilişkileri” başlıklı tezinde geçmektedir. Arslanoğlu, çalışmasında maddi nesnelere değil, arzu nesnelere ele almaktadır.

Romanlardaki eşyalara değinen az sayıdaki yapıtta, nesnelere, mekânın altında ele alınmış ve Batılılaşma ekseninde bir eleştiriye tabi tutulmuştur. Handan İnci Elçi’nin 2003 yılında yayımladığı *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev* adlı yapıtı, bu çalışmalar arasında en genişidir. Ona göre ev, aşırı/ yanlış Batılılaşmayı yansıtan bir aynadır. Elçi, evin içindeki eşyaları da evler gibi “Batılılaşma” çizgisinde değerlendirir. Nesnelere, Batılı eşya ve Türk kültürünün eşyaları olmak üzere ikiye ayırarak incelediği romanlardaki evlerin “Batılılık” derecesini belirlemek için bir ölçüt olarak ele alır. Örneğin, *Sergüzeşt*’teki Asaf Paşa Konağı ile ilgili şöyle der: “Sami Paşazade Sezai, bu konağın batılı eşya ve döşeme tarzını anlatırken amacı sadece bir mekân tasvir etmek değil, daha çok ev sahiplerinin alafrangalık

düzyini sergilemektedir” (98). Sami Paşazade'nin *Sergüzeşt*'teki konak betimlemelerini hangi amaçla yaptığına dair bir bilgimiz bulunmamakla birlikte, Elçi'nin bu eşyaları bir “alafrangalık” göstergesi olarak değerlendirdiği söylenebilir. Eşyaları Avrupaî-Türk şeklinde bir ikiliğe tabi tutmanın ne kadar anlamlı olduğu tartışılabilir; fakat bu tarzda bir okuma, nesnelere romanlardaki yazınsal işlevlerine dair yeterince açımlayıcı olmamaktadır.

Nihayet Arslan da 2007 yılında yayımladığı *Türk Romanının Oluşumu: Dış Gerçeklik Açısından bir İnceleme* adlı kitabında çeşitli romanlardaki eşyalara değinir. Arslan'ın çalışmasında kapalı mekânlar ve eşyayı ele alan alt bölümler vardır. Elçi'ye göre nispeten daha kuramsal olan Arslan, mekâna ilişkin çözümlerini Ian Watt'ın gerçekçilik anlayışı üzerinde temellendirir (297). Bununla birlikte o da Elçi gibi, Türkçe roman eleştirisindeki “Batılılaşma ve taklit” söylemini eşyaları da kapsayacak biçimde genişletir. Arslan'a göre Halit Ziya'ya kadar romancılar gerçekçilik konusunda “acemi”dirler ve ilk romanlarda “dış dünya silik, soyut birer resim”dir (617).

Nihayet Arslan, Halit Ziya'nın ise “çevresine, eşyaya özel bir dikkati, dış dünyanın gündelik şeylerine gerçekçi bir Avrupalı yazar kadar nüfuzu” bulunduğunu ve “sanatsal/biçimsel olarak Türk romanını gerçek Batı romanı düzeyine taşı[dığını]” söyler. Ona göre Türk romanı “Batı romanı düzeyine yaklaştıkça Türk toplumunun ürünü olmaktan çıkmış ve taklitçi niteliği daha çok belirmiştir” (617-19). Arslan, dış dünyadaki eşyaya yönelik dikkati gerçekçiliğin temel ilkelerinden biri olarak ele almakla birlikte, Türkçe roman eleştirisine hâkim olan “Batılılaşma ve taklit” söyleminden kaçınmamış; ilk Türkçe roman yazarlarını “nesnel” temsile dayanan Batı gerçekçiliğini iyi “taklit” ettiği için de, iyi “taklit” edemediği için de eleştirmiştir.

Elçi gibi Arslan da mekân ve eşya betimlemelerini değerlendirirken birçok yazarın asıl amacının Batılılaşmayı anlatmak olduğunu iddia eder. Örneğin, *Hayret* romanındaki sahne dekoru için şöyle der: “Ahmet Midhat Efendi’nin bu tür tasvirlerindeki amacı, Batı hayatının her özelliğini okuruna anlatmaktır” (402). Öte yandan, yazarın niyetine ilişkin bu yorumuna dayanak sağlayacak metinsel bir kanıt sunmaz. Bununla birlikte, Arslan, Elçi’ye kıyasla nispeten “yazınsal” denilebilecek bazı savlarda bulunur ve tartıştığı betimlemeleri kurgusallıkla ilişkilendirmeye çalışır. Ona göre Ahmet Mithat Efendi’nin tasvirleri romanın kurgusallığı dışında kalırken Nabizade Nazım’ın kiler gerçekçi ve işlevsel olarak kullanılmıştır (402). Bununla birlikte yazar, “Batılı eşya”yı “Sami Paşazade Sezai, Recaizade Mahmut Ekrem ve Halit Ziya gibi romancıların sığınma mekânı” olarak nitelendirir (417).

Arslan ve Elçi’nin çalışmaları kadar kapsamlı olmamakla birlikte, Hilmi Yavuz’un “Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?” başlıklı makalesi ilk Türk romanlarındaki “Batılılaşmış eşya” anlayışına yeni bir bakış açısı getirir. Yavuz, Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanlarındaki piyanoyu, metonimik (parçalı) Batılılaşmanın bir göstergesi olarak ele alır. Yavuz’un Batılılaşma eleştirisi yeni değilse de nesnelere metonimik bir işaret şeklinde değerlendirmesi özgün bir yaklaşımdır ve tezde geliştirilen “metonimik nesne” kategorisinin ilham kaynaklarından biri olmuştur.

Bu tez açısından önemli diğer bir çalışma da Ferda Zambak’ın “Türk Romanında Mekân” başlıklı yüksek lisans tezidir. Zambak, 1876-2002 yılı arası yayımlanmış on beş romandaki mekânı incelemiş ve eşyaları Elçi ve Arslan gibi mekânın bir alt ögesi olarak ele almıştır. Bununla birlikte, Zambak’ın tezi, romanlarda mekânlaşma eğilimi gösteren nesnelere bulunduğunu tespit etmesi açısından çok özgündür. Tez yazarı, *İntibah*, *Mai ve Siyah*, *Kiralık Konak*, *Fatih-*



*Harbiye, Yaban ve Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanlarında yatağın mekânlaştığını gözlemlemiştir. Zambak, bu özgün gözlemine şöyle dile getirir:

Fakat kimi eserlerde eşya okurun karşısına mekânı bütünleyen bir parça olarak değil, bireyin öncelikle fiziksel, daha sonra da ruhsal anlamda varlığını kuşatan bir alan olarak da çıkabilmektedir. Böylece eşya, edebi eserde yalnızca mekân olarak adlandırılan alana bağımlı bir nesne durumunda olmaktan çıkmaktadır. (16)

Zambak'ın yukarıdaki gözlemi yerinde olmakla birlikte eksiktir. Tez yazarı, mekânlaşan eşyalardan söz etse de bu konuda tespit ettiği tek nesne yataktır. Ayrıca, kimi romanlarda nesnelere sadece tek bir bireye değil, bireyler arası ilişkilere de alan sağlayabilmektedir. Bununla birlikte Zambak'ın özgün gözlemi, Michel Serres'in quasi-object (yarı nesne) kavramsallaştırmasıyla birleştirilmiş ve bu tezde geliştirilen “nesnemsî” kategorisine kaynaklık etmiştir.

Son olarak Nurdan Gürbilek'in *Ev Ödevi* adlı kitabına değinmek gerekir. Gürbilek; Latife Tekin, Tezer Özlü, Bilge Karasu, Oğuz Atay ve Vüs'at O Bener'in romanlarındaki ev ve içindeki eşyalara ilişkin deneme niteliğinde, kısa yakın okumalar yapmış; evi bir metafor veya simge olarak almayı reddederek evlerde sürdürülen gündelik yaşama dikkat çekmiştir. Gürbilek'in özellikle de *Tutunamayanlar*'daki eşyalara ve eşya-karakter ilişkisine dair yaptığı gözlemler bir hayli ilginçtir. *Ev Ödevi*, metin-merkezli olması ve Batılılaşma-taklit söyleminin dışına çıkması açılarından diğer incelemelerden ayrılır. Bununla birlikte, bu tezde çözümlenen yapıtlar ile Gürbilek'in ele aldıkları arasında bir örtüşme bulunmadığından dolayı, bu kitap kaynak olarak kullanılamamıştır.

Birden fazla romandaki eşyaya değinen başka bir çalışmaya rastlanılamamıştır. Jale Parla'nın “Car Narratives” (Araba Anlatıları) başlıklı

yazısına ve tezde ele alınan romanlardaki nesnelere söz eden tikel çalışmalara, alt bölümlerdeki roman çözümlerinde yer verilmiştir. Yukarıda görüldüğü üzere romanlardaki nesnelere söz eden az sayıdaki çalışmanın çoğunda eşyalar mekânın altında konumlandırılmış ve hâkim Batılılaşma söylemi kapsamında değerlendirilmiştir. Bu tezde ise Batılı-Doğulu eşya gibi sınıflandırmalardan kaçınılarak eşya, sadece mekânın bir alt ögesi olarak düşünülmemiş ve seçilen romanların nesne-merkezli yakın okumaları yapılmıştır.

Bu tez çalışması, Türk romanında daha önce çalışılmamış bir konuya odaklanmasının yanı sıra genel olarak roman kuramı açısından da özgün bir yaklaşım getirme amacı taşır. Tezin “Kuramlar ve Yaklaşımlar” bölümünde tartışıldığı üzere Batı roman eleştirisi de bu konuda bir hayli eksiktir. Genel olarak nesne çalışmalarında karşılaşılan en büyük güçlük, nesnelere çeşitliliği ve bolluğundan kaynaklanan sınıflandırma sorunudur. Özel olarak romanlardaki eşyalara odaklanan incelemeler ise kuramsal ve sistematik bir yaklaşım geliştirmek konusunda yetersiz kalmıştır. Bunun en büyük nedeni, anlatısal ham maddeler olan nesnelere romanlarda farklı görünümlere bürünebilmesi ve çeşitli işlevler yüklenebilmesidir. Bu tezde, nesnelere temel işlevinin “gerçeklik etkisi” yaratmak olduğu varsayımında bulunulmayarak eşyanın anlatısal rolleri irdelenmiş ve genelde roman özelinde “şey kuramı”na düşünsel katkı yapılması hedeflenmiştir. Metinsel gözlemlere dayanarak oluşturulan nesne kategorilerinin gelecekteki eşya incelemelerine kuramsal ve sistematik bir temel sağlaması umulmaktadır.

Nesne sözcüğü, tezde gündelik ve birincil anlamında kullanılmaktadır; yani “belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje” anlamında ([www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)). Bununla birlikte “ev” nesne kapsamında düşünülmemektedir. Çünkü bu tezin özgünlüğü salt eşyalara odaklanmasıdır. Kapsamı daraltmak

açısından yiyecek, içecek maddeleri ile doğada işlenmemiş hâlde bulunan nesnelere de çalışmaya dâhil edilmemiştir. Bu tezde odaklanılan nesnelere, araba gibi taşıma araçları ve eşyalardır. Eşya sözcüğü, birçok yerde nesnenin yerine geçebilecek bir biçimde kullanılmıştır. Nesne sözcüğü, ikincil ve psikanalitik anlamıyla alındığında ise “arzu nesnesi” terimi tercih edilmiştir. Romanların yakın okumaları yapılırken karakterlerin eşyalarla kurduğu bağların yanı sıra arzu nesneleriyle ilişkilerine de dikkat edilmiştir.

Bu tez çalışmasında herhangi bir düşünce okuluna bağlı kalınmamakla birlikte Marksist ve psikanalitik kuramların (özellikle de Nesne İlişkileri Okulunun) sağladığı öngürüden faydalanılmıştır. “Kuramlar ve Yaklaşımlar” bölümünde nesnelere ilişkin çeşitli yaklaşımlar tartışıldıktan sonra özgün bir düşünsel çerçeve geliştirilmeye çalışılmış ve romanlarda gözlemlenen nesnelere yazınsal işlevlerine göre kategorilere (nesne-karakter, karakter-nesne, nesnemsî, metonimik nesne ve metaforik nesne) ayrılmıştır.

Yöntemsel açıdan tezde, metin ve eşya-merkezli bir okuma biçimi yeğlenmiştir. Önce romanlardaki nesnelere kategorilerine göre bir dökümü yapılarak veri tabloları oluşturulmuştur, daha sonra bu veri tablolarından özet tablolar hazırlanarak tezin Ek B bölümüne konulmuştur. Romanlardaki nesnelere sayımı manuel olarak yapıldığından dolayı tablolar, % 20-% 30 oranlarında bir hata payı içerebilir. Bununla birlikte, özet tablolar, romanlarda kaç çeşit eşyanın ne sıklıkla yinelenmesine dair bir fikir vermektedir. Bu tablolardan hareketle oluşturulan nesne yinelenme grafikleri Ek A’da sunulmaktadır. Romanların yakın okumalarında hangi nesnelere odaklanılacağını belirlemek için nesne yinelenme grafiklerine başvurulmuştur.

Romanlar incelenirken üç ölçüte dikkat edilmiştir. Öncelikle, anlatılarda sık yinelenen nesnelere ve ön plana çıkan eşyalara okumalarda yer verilmiştir. İkinci olarak, eşya sözcüğünün geçtiği cümlelere özel bir dikkat gösterilmiştir. Son olarak, anlatıda kilit bir rol üstlendiği ya da yazınsal açıdan farklı işlevler yüklendiği düşünülen nesnelere ağırlık tanınmıştır.

Romanların seçilmesinde de üç ölçüt rol oynamıştır. Öncelikle, nesnelere kurguda önemli rol oynadığı ve sık kullanıldığı romanlar tercih edilmiştir. İkinci olarak, seçilen romanların, Türk edebiyatının farklı dönemlerinden olmasına dikkat edilmiştir. 1850-1900 arası yayımlanmış üç roman, 1900-1950 arası üç roman ve 1950 sonrası üç roman olmak üzere toplamda dokuz roman seçilmiştir. Her dönemde bir kadın yazarın romanının bulunmasına da özen gösterilmiştir.

Tek tek romanların seçilme nedenlerinden de bahsetmek gerekir. *Araba Sevdası* ve *Udi*'nin tercih edilme nedeni ve nesnelere bu romanlarda oynadıkları rol isimlerinden de anlaşılmaktadır. *Aşk-ı Memnu* romanı, içerdiği meta fetişizmi ve dinamik eşya poetikasıyla incelenmeye değer bulunmuştur. *Tatarcık*, nesne ekonomisi ve akılcı nesne ilişkileri yüzünden tercih edilmiştir. *Çamlıcadaki Eniştemiz*'deki dinî eşya koleksiyonu ve başkahramanın dinî metalar karşısında büyülenişi bu tezde çözümlenmek istenen bir bilmece sunmaktadır. "Atılmış eşyaların romanı" olan *Huzur*'un, rüya estetiği ve metaforik nesnelere dayanan özgün poetikası göz ardı edilemeyecek kadar önemli bulunmuştur. *Fikrimin İnce Gülü*, içerdiği "araba sevdası" temasından dolayı seçilmiştir. *Sonsuzluğa Nokta* romanında evdeki eşyaların artışına paralel bir şekilde, karı-koca arasındaki ilişkinin azalıp yok oluşu, karakter-nesne ilişkileri açısından çözümlenmek istenmiştir. *Masumiyet Müzesi* ise çok sayıda nesnenin sergilendiği bir yapıt olması nedeniyle seçilmiştir.

Tezin Birinci Bölümünde çeşitli kuramlar irdelenmiş ve romanlarda nesnelerin çözümlenmesine ilişkin özgün düşünsel çerçeve oturtulmuştur. İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Bölümlerde ise farklı dönemlerden seçilmiş romanların eşya-merkezli yakın okumaları yapılmış, nesnelerin anlatısal rolleri ve karakter-nesne ilişkileri çözümlenmiştir. Sonuç bölümünde ise elde edilen bulgular ve yapılan gözlemler, daha genel ve kuramsal bir çerçevede yorumlanmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KURAMLAR VE YAKLAŞIMLAR

Şiir söz konusu olduğunda, T.S.Eliot gibi şairlerin ve Shklovski gibi biçimci eleştirmenlerin de etkisiyle nesnelere yönelik azımsanmayacak bir eleştirel dikkat geliştirilmişse de aynı şeyi roman eleştirisi için söylemek güçtür. Gerek T.S. Eliot'un "nesnel karşılık" ya da "nesnel bağlılaşık" yaklaşımı gerekse de Shklovski gibi biçimcilerin yorumları, şiirde nesnelere ele alınışının duygu yaratımı üzerindeki rolünü vurgulamıştır. Bununla birlikte romanlardaki nesnelere daha çok bir anlatı süsü olarak görülerek betimlemenin, betimleme de anlatının kölesi olarak ikinci plana atılmış; dolayısıyla son zamanlara kadar eşyaların rolüne ilişkin eleştirel bir dikkat geliştirilmemiştir. Tezin bu bölümünde önce Batı roman eleştirisinde nesnelere yapısalcılar, Marksistler ve maddi kültür kuramcıları tarafından nasıl ele alındığı irdelenmiştir. Daha sonra ise genel olarak sosyal bilimlerde nesnelere yönelik çalışmalar değerlendirilmiştir. Birinci Bölümün sonunda ise tartışılan kuram ve yaklaşımlardan hareketle tezin düşünsel ve yöntemsel çerçevesi belirlenmiştir.

## **A. Roman Kuramında Betimleme Söylemi ve Maddi Kültür Çalışmaları**

Maddi kültür çalışmalarıyla birlikte sosyal bilimlerde nesnelere yönelik dikkat 1980'lerden bu yana giderek yoğunlaşmıştır. Yapısalcılık, postyapısalcılık, göstergebilim gibi 20. yüzyıl entelektüel akımlarının “katı olan her şeyi buharlaştırması”nın ardından son otuz yılda toplumbilim kuramlarında “maddeciliğe dönüş” gözlemlenmektedir (Pels 5-6). Başta William Pietz olmak üzere bazı sosyal bilimciler, Baudrillard ve Derrida gibi postyapısalcıların fetişizmi maddeciliğinden arındırarak salt göstergebilim açısından okumalarını eleştirmiş ve metinlerde maddeyi salt göstergeye indirgemelerine karşı çıkmıştır. Pietz’in fetişin maddeselliğine yönelik Markist bakışı canlandırma çabaları, Kopytoff ve Appadurai gibi sosyal antropologların da çalışmalarıyla güç ve ivme kazanmış, toplumsal nesnelere somut tarihselliğine ve maddi varlıklarına ilişkin analitik ilgi yoğunlaşmıştır (6).

1980’lerden bu yana sosyal bilimlerde “maddeciliğe dönüş” gözlemlense de 2000'lere gelene kadar Batı edebiyat eleştirisi, anlatılarda nesnelere rolüne nispeten kayıtsız kalmıştır. 2001'de Bill Brown'ın “thing theory” yani “şey kuramı”nı ortaya atmasından bu yana edebiyatta da nesnelere işlevlerini sorgulayan çalışmalar artmaya başlamıştır. 2000'lere gelene kadar edebiyattaki somut nesnelere dolaylı olarak “betimleme” kavramı altında ele alınmıştır. Karakterlere odaklanan “anlatı”nın, nesnelere görünür kılan “betimleme”ye üstünlüğü, farklı ideolojiler ve eleştiri okullarına bağlı birçok eleştirmen tarafından kabul görmüştür. Bu eleştirmenler tarafından, betimleme, çoğu zaman gereksiz bir anlatı süsü olarak nitelendirilmiştir. Lessing'ten, Georg Lukács ve Batı Marksistlerine, Marksistlerden Genette ve Barthes gibi yapısalcılara dek birçok yazar, betimlemeye en hafif ifadeyle mesafeli yaklaşmış, anlatıyı betimlemeye üstün tutmuştur. Bu noktada, şey kuramı ve

edebiyatta maddi kültür çalışmalarının somut nesnelere nasıl ele aldığına bakmadan önce “betimleme söylemi” kapsamında nesnelere nasıl değerlendirildiğine göz atmak gerekir.

Batı Marksizminin önde gelen temsilcilerinden Macar edebiyat bilimci Georg Lukács, ünlü “Narrate or Describe?” (Anlatı mı Betimleme mi?) başlıklı makalesinde anlatım ve betimleme arasında ikili bir karşıtlık kurup bu estetik hiyerarşide anlatıma başrolü vermiştir. Dolayısıyla, Lukács’a göre “iyi” gerçekçi anlatılarda “anlatım” tekniği benimsenmişken “kötü” doğalcı romanlarda betimleme prensibi baskın çıkmaktadır. Örneğin, yazar, Zola'nın monografik ayrıntı tutkusu sonucu toplumsal olguları resmetme kaygısıyla sanatsallıktan uzaklaştığını, ama Balzac'da böyle kılı kırk yaran bir detay hastalığı bulunmadığını ve onun betimlemelerinin karakterlerin iç çatışmalarını yansıttığını söyler (113). Ona göre epik anlatılarda, betimlemeler karakterlerin eylemlerine hizmet ederken kapitalist toplumlarda Zola gibi yazarlar kaybedilmiş epik önemi, toplumun cansız ve durağan betimlemeleriyle ikame ederler.

Lukács, betimlemeyi kapitalist üretim tarzının baskın düzyazı modu olarak görür. Ona göre betimleyici yöntemin hâkimiyet kazanması, kapitalizmin insan deneyiminin şiirselliği üzerindeki egemenliğinin, toplumsal ilişkilerin şeyleşmesinin ve genel olarak insanlığın yozlaşmasının kaçınılmaz bir sonucudur (127). Bu yöntemin önde gelen yazarlar tarafından benimsenerek gerçekliğin edebî temsili için kullanılmış olduğunu söyleyen Lukács için, “nesnelere onların somut insan deneyimindeki işlevleri arasındaki anlatısal ilginin kaybı, sanatsal önemin kaybı anlamına gelir” (131). Yani, nesnelere, insan deneyiminden kopuk bir biçimde, salt toplumsal gerçekliğin göstergesi olarak kullanıldığında o yapıt, sanatsal değerinden kaybetmektedir. Eleştirmen, “İlgilendiğimiz kişinin eylemlerinde anlamlı rol



oynayan herhangi bir şey tam da karakterin etkinliğiyle bu ilişkisinden ötürü şiirsel anlam kazanmıştır” diyerek Robinson Crusoe'nun gemi enkazından kurtardığı aletleri örnek verir (136). Kısaca, nesnel betimlemelere anlam kazandıran, insan deneyimlerinde ve eylemlerinde rol oynamasıdır. Bununla birlikte, Lukács, toplumsal olguları gözlemlemeye dayanan betimleyici yöntemi, insanlıktan yoksun bulur ve onun insanları cansız natürmortlara dönüştürdüğünü düşünür (140). Ona göre kapitalist üretim tarzı gibi onun hâkim düzyazı biçimi de insanları şeyleştirmektedir. Yazar, karakterlerin şeyleşmesi üzerine yoğunlaşırken edebiyatta nesnel karakterleşmesi olgusunu gözden kaçırmıştır.

Marx, *Kapital*'e metanın çözümlemesi ile başlarken Marksist edebiyat eleştirisi, Lukács'ın betimleme karşıtlığı yüzünden, romanlarda metanın çözümlenmesine ilgisiz kalarak karakterlerin şeyleşmesine ve yabancılaşmasına odaklanmıştır. Gyorgy Markus'un da belirttiği üzere Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde Marksist meta çözümlemesinden uzaklaşarak şeyleşme (reification) kuramı oluşturmaya yönelmiştir (4). Lukács'ın etkisiyle bu konuya kayıtsız kalan Marksist edebiyat eleştirisi, bugüne dek romanlardaki metanın incelenmesine ilişkin kavramsal bir pratik geliştirmemiştir. Maddi kültür çalışmaları ve Bill Brown'ın Marksist eğilimli “şey kuramı”, bu yönde bir ilerlemeye işaret etse de kavramsal kavramlar oluşturmak konusunda yetersiz kalmıştır.

Öte yandan, edebiyatta şeyler ve betimlemeler, gerçekçilikle ilintili olarak düşünülmüştür. Ian Watt, *Romanın Yükselişi*'nde romanı diğer edebî türlerden ayırt eden iki özelliğe dikkat çeker: Karakterlerin bireyselleşmeleri ve yaşadıkları çevrenin ayrıntılı sunumu (19). Gerçekçi romanda birey, tikel ve özgül bir zamana ve mekâna yerleştirilir. Watt, anlatısının tamamını gerçek bir fiziki çevrede geçiyormuş gibi kuran ilk İngiliz romancının Defoe olduğunu söyler ve bunu yazarın

betimlemelerindeki canlı ayrıntılara bağlar (29). Watt'a göre Defoe'nun karakterleri yaşadıkları ortama bağlama konusundaki sağlamlığı özellikle de “fiziki dünyadaki menkul eşyaları ele alışında” kendini gösterir (29). Ian Watt, *Moll Flanders*'daki altın ve ketenleri, *Robinson Crusoe*'nun adasından aklımızda kalan birçok kıyafet ve hırdavatı örnek verir. Her ne kadar Ian Watt böyle bir çıkarım yapmasa da gerçekçi romanlarda, nesnelere karakterleri fiziki çevrelerine bağlayarak “gerçeksilik” etkisi yaratmaya hizmet ettikleri düşünülebilir. Realizm sözcüğünün Latince “şey” anlamına gelen “res”ten geldiğine de dikkat çekmek gerekir.

Buradan hareketle, romanda nesnelere tarihsel ve birincil işlevinin okurda gerçeklik hissi uyandırmak olduğu düşünülebilir. Nitekim Roland Barthes da 1968'de yayımlanan ünlü makalesi “L'effet du Réel”de (Gerçeklik Etkisi) nesnelere bu fonksiyonuna dikkat çeker. Barthes, yazısına Flaubert'in “Saf bir Kalp” adlı öyküsündeki barometreyi sorgulayarak başlar. Barthes'a göre bu öyküdeki barometreye dolaylı dahi olsa bir işlev yüklenemez; zira barometre, karakter ya da atmosfer inşasına hizmet etmez (141). Buradan yola çıkarak Barthes, romanlarda karakter yaratmaya veya atmosfer oluşturmaya katkıda bulunmayan nesnelere, lüzumsuz ayrıntı kalabalığı şeklinde değerlendirir ve daha sonra yapısal açıdan “fazlalık” olarak nitelendirdiği bu nesne bolluğuna bir işlev bulmaya çalışır (141). Barthes'a göre en dolaylı şekilde bile hiçbir fonksiyonu bulunmayan “bu gibi gösterimler (yapısal açıdan) skandaldır ya da, daha da beteri, bir nevi anlatısal *lüks* tutkunluğuna tekabül ederler, 'anlamsız' detayları anlatıya saçıp savururlar” (141). Barthes, şöyle bir sonuca varır; bu gibi “gereksiz ayrıntılar”, az sayıda bile olsa, her anlatıda ya da en azından her Batı anlatısında, kaçınılmaz görünmektedir (142). Bu ayrıntılar gereksiz midir ya da varlıkları skandal mıdır tartışmaya açıktır; ama her anlatıda bulunan bu gibi ayrıntılara kolaylıkla “lüzumsuz” denmesi, sorgulanması

gereken bir durumdur. Çünkü edebî metinlerde önemli yer tutan bu kısımları açıklamakta yetersiz kalan yapısalcı eleştiri, bunları fazlalık diye etiketleyerek gerçekçilik zarfına sıkıştırmaya çalışır gibi görünmektedir.

Bununla birlikte Roland Barthes, “lüzumsuz” gördüğü bu nesne kalabalığına bir işlev bulmakta kararlıdır. “Bu önemsiz şeylerin nihai önemi nedir?” diye sorar (143). Geleneksel anlatı türlerinde “güzel” betimlemenin estetik işlevine değindikten sonra betimlemedeki geleneksel estetik amacın Flaubert'e gelindiğinde hâlâ güçlü olduğunu belirtir ve buna “estetik gerçeğe-benzerlik” işlevi adını verir (144). “Somut gerçekliğe” işaret eden betimlemedeki detayları, gerçeğin basit ve saf temsili olarak kabul eden yazar, bunu anlambilimsel olarak şöyle açıklar: “Somut detay gösteren ve işaret edilen arasındaki *dolaysız* işbirliğiyle oluşturulur; gösterilen göstergeden sürülmüştür ve onun peşi sıra anlatı yapısı gibi bir gösterilen biçimi geliştirme olanağı da gider” (146-47). Buna “göndergesel yanılısama” adını veren yazar, bu yanılısamanın özünde şunun yattığını söyler: “Gerçek” bir gösterilen olarak geri döner; yani Flaubert'in barometresi ve Michelet'in kapısı sadece ve sadece şunu söyler: “*biz gerçeğiz*”(148). Gösterilenin yokluğu, yani bu nesnelerin anlatıdaki anlamsızlığı, tam da gerçekte işaret edilen nesne lehine çalışarak gerçekçiliğin göstereni olmakta ve böylece “gerçeklik etkisi” yaratılmaktadır (148). Kısaca Barthes'a göre romandaki nesnelere, tam da anlatıya hiçbir katkıda bulunmadığı için gerçeğimsilik hissi uyandırmaktadır.

Roland Barthes'ın bu kısa, ama etkili makalesi edebiyatta nesnelerin işlevlerini kuramsal olarak sorgulayan önemli çalışmalardan biridir. Aslında Barthes nesnelerin sadece doğrudan yarattığı gerçeklik etkisine değil, diğer dolaylı işlevlerine de dikkat çeker: karakter ve atmosfer yaratma. Barthes'tan yola çıkarsak nesnelerin hakiki ve mecazi olmak üzere iki temel fonksiyonu olduğu görülür. Nesnelere anlatıda

başka herhangi bir şeyi anlamlandırmadan, saf bir hâlde, kendileri olarak var olduklarında gerçeklik etkisi yaratmakta; mecazi (metaforik veya metonimik) olarak kullanıldıklarında ise karakter ve atmosfer yaratımına katkıda bulunmaktadır.

Barthes'ın kategorik ayrımlarını anlamlı bulmakla birlikte, “gereksiz ayrıntı” yaklaşımına katılmıyor; “lüzumsuz” veya “fazla” görülen ayrıntıların tam da yapısal çözümlemenin romandaki nesnelere açıklama konusundaki eksikliğine işaret ettiğini düşünüyorum. Bana göre, edebî bir metinde yer alan bütün nesnelere “kurmaca nesne”lerdir ve çoğunun anlatı yapısında “yazımsal” işlevleri vardır. Bu işlevlere gerçeklik etkisi dâhil olabilir, ama nesnelere fonksiyonu bununla sınırlı değildir ve bazı durumlarda nesnelere, gerçekçilik hissi uyandırmak bir yana gerçeküstü bir etki de yaratabilir. Diğer yandan, nesnelere mecazi, yani metaforik veya metonimik kullanımlarının da gerçeklikle ilintisiz olduğu düşünülmemelidir. Örneğin, *Araba Sevdası*'nda Bihruz'un Terzi Mir markalı paltosu, Bihruz'un toplumsal statüsüne ve karakterin konumuna verdiği öneme işaret etmekle birlikte, düz anlamıyla tarihsel bir göndermede de bulunmaktadır. Nitekim Terzi Mir, o dönemde Osmanlı'nın en ünlü terzisidir. Dolayısıyla edebî metinlerdeki nesnelere sembolik gönderimleri, aynı anda somut gerçekliğe işaret etmelerine engel değildir.

Aslında Barthes'ın, çoğu betimlemenin lüzumsuz ayrıntı kalabalığı olduğu yönündeki küçümseyici görüşü eleştiri tarihinde yeni bir yaklaşım değildir ve her nasılsa bu konuda Barthes, Genette gibi yapısalcılar ve Lukács gibi Marksistler hemfikir görünmektedirler. Nitekim, Genette de “Frontières du récit” (Anlatının Sınırları) başlıklı makalesinde betimlemesiz bir anlatım düşünülmemesi de anlatımın her zaman hâkim olduğunu belirtir ve şöyle der: “Betimleme doğal olarak ancilla narratienis'tir [anlatımın cariyesi], her zaman gerekli, hep itaatkâr ve hiç azat

edilmeyen bir köledir” (*Narrative Discourse Revisited* 6). Genette'e göre betimleyici pasajlar anlatıda temel olarak iki rol oynar: dekoratif-tefsir edici veya simgesel.

Genette'in yaklaşımı Barthes'inkinden bir ölçüde farklıdır; Barthes, ayrıntıların lüzumsuzluğunu gerçeklik etkisinin teminatı olarak görürken Genette, betimlemeleri anlatının hizmetine sokar. Mieke Bal'ın kendine yönelttiği “betimlemeye hiçbir anlatısal fonksiyon yüklenmediği” eleştirisine itiraz eden Genette, betimlemenin anlatımı sırf daha doğru ve hatta sırf daha güzel yapmak gibi bir işlev taşısa dahi değerli olduğunu belirtir (*Narrative Discourse Revisited* 49). Bununla birlikte Genette'in bu konudaki tavrı hayli ironiktir, zira temkinli bir şekilde şöyle demeyi ihmal etmez : “bir detayın pragmatik bir işlev kazanıp kazanmayacağı hiç belli olmaz—bir gün Mme. Aubin'in barometresi Virginie'nin başına düşüp onu öldürebilir” (49). Genette, anlatı tarzında belli bir yetkinlik edinen okurun faydalı ayrıntıyı, lüzumsuzundan “sezgisel” biçimde ayırt edebileceğini de ekler (49). Aslında her ne kadar Genette, Bal'ın eleştirisine itiraz etse de bu ironik cümleleri, tutumunun Barthes'inkinden çok da farklı olmadığını ortaya koyar. Flaubert'in barometresi, Virginie'yi öldürme de öyküdeki ana karakterlerin ölüm nedenine işaret etmektedir. Çünkü barometre, evin rutubetini göstermektedir ve yüksek derecede rutubet zatürree ve astım gibi hastalıklara uygun ortam hazırlayabilmektedir; Mme. Aubin de Felicite de bu rutubetli evde zatürreeden ölür, Virginie'nin ölüm sebebi belirtilmemekle birlikte hastalığının belirtileri de zatürreeye benzemektedir. Dolayısıyla, barometrenin yazınsal açıdan işlevsiz olmadığı; öykünün boğucu, rutubetli ve ölümcül atmosferine katkıda bulunduğu söylenebilir.

Niyeyse barometrenin gösterdiği yüksek nem değerlerine, evin rutubetine aldırış etmeyip ölen öykü karakterleri gibi; bazı eleştirmenler de barometrenin işlevlerine yeterince dikkat etmemiş gibi görünmektedirler. Dolayısıyla, Flaubert'in

barometresinin gösterdiği bir gerçek daha vardır; bazı yapısalcı eleştirmenler bir ayrıntının gerekliliğine ilişkin kararı yetkinlikle gelişen sezgilere bırakmakta ve anlatıda açıklayamadıkları ayrıntılara kolaylıkla gereksiz etiket yapıştırabilmektedir. Yapısalcıların yanı sıra Jameson gibi bazı post-Marksist eleştirmenler de gerçekçiliği betimlemecilikle ve betimlemeciliği göndergesellikle eş tutabilmektedir (Schmidgen 24). Eleştirmenlerin büyük çoğunluğu edebî metinlerde azımsanmayacak bir yer kaplayan ve anlatısal işlev bulamadıkları ayrıntı ve eşya kalabalığını “gerçeklik etkisi” tanımlaması altında düşünmektedir.

Nesne ve şeyleri eleştirideki “betimleme söylemi”nin hükümlerinden çıkartıp kendi başına bir araştırma konusu olarak ele alan maddi kültür çalışmaları ise, ilk bakışta, farklı bir tutum sergiler gibi görünmektedir. Bu çalışmalar, en azından, araştırma konularının maddi kültür nesnelere olması itibarıyla hiyerarşik anlatım-betimleme ikiliğinin dışına çıkmıştır. Bu noktada, edebiyatta nesne ve şeylere odaklanan çalışmalara daha yakından bakmakta fayda vardır. Bill Brown, “şey kuramı”nı henüz ortaya atmadan önce 1996'da yayımladığı *The Material Unconscious* (Maddi Bilinçdışı) adlı kitabında barometrenin salt “gerçeğimsilik” mantığıyla anlaşılacak maddi bir göndergesi olduğunu ileri sürer (28). Brown'a göre öykünün estetik veya kültürel işlevi ne olursa olsun metnin, barometreye ve gündelik hayattaki bilimsel teknolojilerin Fransız kültürel hayatındaki önemine, silinmiş bile olsa bir referansı vardır (28). Dolayısıyla, Brown, edebî metnin maddi bilinçdışını çözümlenmeyi hedefler. Bu açıdan, aslında edebiyatta maddi kültür çalışmaları da “gerçeklik etkisi” söylemine karşı çıkmaz, ama sadece bununla sınırlı kalmayıp edebiyattaki nesnelere maddi gerçekliklerini araştırır. Bill Brown, nesnelere metaforik ve simgesel işlevleriyle değil, gerçek ve maddi anlamlarıyla ele alır.

Brown, “şey kuramı”nı 2001’de *Critical Inquiry* dergisinde yayımladığı “Thing Theory” (Şey Kuramı) başlıklı makalesiyle ortaya atar. Heidegger’in şey ve nesne ayırımından yola çıkan yazara göre bir nesnenin “şeyliği” o nesne çalışmayı bıraktığında ortaya çıkar: “yani matkap bozulduğunda, araba stop ettiğinde, pencere kirlendiğinde; bir an için bile olsa üretim, dağıtım, tüketim ve gösterim akışı kısa devre yaptığında” (“Thing Theory 4). “Şey”, hem nesnenin fazlalığıdır hem de nesneye indirgenemez, nesne olarak kullanımın da ötesindedir (5). Makalesinin başında bir “şey kuramı”na ihtiyacımız var mı diye soran yazar, yazısını bu konuda geç bile kalınmış olduğuna dair imalarla bitirir. Brown, bir “şey kuramı” ortaya atmakla birlikte bu kuramın temel koyucu kavramları, araştırma yöntemleri nelerdir gibi temel sorulara yanıt vermez. Ayrıca, bu kuramı edebî metinlerle de ilişkilendirmez; çoğu örneği Duchamp’ın “Pisuar”ı veya Oldenburg’un “Daktilo Silgisi” gibi sanat, özellikle de heykel alanından seçilmiştir.

Bu tez çalışması, Bill Brown’ın *A Sense of Things* (2003) adlı kitabıyla aynı amaca sahiptir, tek bir farkla: Brown, Amerikan edebiyatında, edebiyatın nesnelere ne yaptığını (ya da nesnelere nasıl ürettiğini) tespit etmeyi amaçlarken bu tezde Türkçe romanda nesnelere rolleri araştırılmaktadır. Bu tezle paralellik taşıyan diğer soruları ise şunlardır: “Nesnenin poetikaları ve politikaları nelerdir? Nesnelere özneler-arası ilişkileri nasıl dolaylıdır? (18). Bununla birlikte, “şey kuramı”nın tam anlamıyla bir “kuram” sayılıp sayılmayacağı tartışmaya açıktır. Yazar, “şey kuramı” adı altında edebiyatta özgün bir ontoloji ve çalışma nesnesi ortaya atmakla birlikte; bu kitapta ve diğer makalelerinde bu konuya ilişkin bir epistemoloji, metodoloji veya analitik kavramlar geliştirmemiştir ve çözümlenmeleri sistematik-analitik bir yaklaşımdan yoksundur.

Brown, “şey kuramı” adı altında özgün kavramlar geliştirmek konusunda yetersiz kalmışsa da 2001’den bu yana edebiyatta şeylerin ve nesnelere rolüne ilişkin çalışmalarda bir artış gözlemlenmektedir. Cynthia Sundberg Wall 2006’da yayımladığı *The Prose of Things* (Eşyanın Düzyazısı) adlı kitabında 18. yüzyıl İngiliz romanında betimlemenin dönüşümünü incelemiştir. Wall'a göre “ilk romanlar bütünüyle görselleştirilmiş uzamlar içeren mekânlar sunmak yerine eşyayı betimler. Ya da daha doğrusu eşyayı *sunar*” (1). Bu eşyalar Dickens veya James'ın romanlarında olduğu gibi anlamla yüklü değildir; uzamda bağlamsız, yalıtılmış ve tek başına görünür. Wall şu soruyu sorar: 18. yüzyılda ne olmuştur da betimlemeler, dönüşerek anlatı süsleri olmaktan çıkmış ve bağlamsallaşmıştır? (1). İç mekânlar—gündelik hayatın bir parçası olarak odalardaki mobilya, kumaş ve nesne detayları—18. yüzyılın sonlarına kadar şiir ve düzyazıda nadiren görülürken 19. yüzyıl şiir ve düzyazısına damgasını vurmuştur (10).

19. yüzyıla gerçekçiliğin, tikellerin ve betimlemenin altın çağıdır da denebilir. Çoğu İngiliz eleştirmene göre 18. yüzyıl şiir ve düzyazısı görsel açıdan kısır ve “gözden yoksun”dur (39). Hatta Rachel Trickett şöyle der: “19. yüzyıl romancısının doğal ifadesi olarak betimlememeye o kadar alışmışız ki bunun Defoe, Richardson, Fielding ve Smollet’de olmayışı başta şaşırtıcı gelir” (alıntılayan Wall 38). Wall’ın da belirttiği gibi betimleme, 20. yüzyıl eleştirel söyleminde, tekrar 18. yüzyıldaki renksiz ve hatta utanç verici yaşantısına döner (38). Ne Lukács ne Rus biçimcileri ne de Anglo-Amerikan yeni eleştirmenler meseleye yeterince ilgi göstermiştir (38). 1970’ler ve 1980’lerde dilbilimcilerin anlatıyı ön plana, betimlemeyi arka plana yerleştirmeleri; edebî betimlemenin sadece bir fon oluşturduğu görüşünü daha da pekiştirmiştir. (38-39) Bununla birlikte, betimleme, 20. yüzyılda, Alain Robbe-Grillet’nin “yeni romanı”yla ikinci bir çıkış daha yapmıştır. Wall, İngiliz romanında



betimlemenin tarihsel dönüşümüne ve romanlarda eşyanın kurgulanışına dair özgün tezler ve tespitler öne sürmekle birlikte, kuramsal bir tartışmaya girmemiş ve “şey kuramı”na kavramsal bir katkıda bulunmamıştır.

18. yüzyıl İngiliz romanındaki nesnelere ilişkin yakın tarihli diğer bir çalışma da Wolfram Schmidgen’in 2006 yılında yayımladığı *Eighteenth-Century Fiction and the Law of Property* (18. Yüzyıl Kurmacası ve Emlak Kanunu) adlı kitabıdır. 18. yüzyıl İngiliz romanında insan ve eşya arasındaki ilişkiyi ele alan Schmidgen, gerçekçi romanın betimlemeyle ve betimlemeyi de göndergesellikle eşleştiren Barthes, Genette ve Jameson gibi düşünürleri eleştirir. Ona göre betimlemenin işlevi, basitçe toplumsal ilişkileri şeyleştiren bir göndergeselliğe indirgenemez (21). Bu indirgemeci bakış açısı, farklılıkları ve varyasyonları göz ardı eder. Schmidgen’a göre, betimleme, insanları ve nesnelere tarihsel olarak farklı hukuki, ekonomik, estetik ve siyasi paradigmalarda kesiştiren karmaşık ve ilişkisel bir anlatı kipidir (25). Kitabındaki temel varsayımı da gerçekçi olsun ya da olmasın bütün betimlemelerin, toplumsal pratiğin edebî açıdan şekillendirilişini gözlemlemek için ayrıcalıklı yerler olduğudur. Açıkçası, Schmidgen eleştirdiği eleştirmenlerden farklı ya da yeni bir şey söylemez, sadece onların söylediklerini genişletip karmaşıklaştırır. Yazarın söylediği şey kısaca şudur: Betimlemenin romanlarda toplumsal pratiği kurgulama işlevi salt gerçekçi metinlerle kısıtlı değildir ve bu kurgulanan toplumsal pratik, şeyleştirmeden ibaret değildir. Dolayısıyla, Schmidgen ne tarihsel anlatı/betimleme ikili karşıtlığını sorgular ne de betimlemeyi anlatının hükümlerinden kurtarmayı hedefler. Hatta betimlemeyi anlatının köleliğinden kurtarmanın mümkün olmadığını düşünmektedir; ona göre Barthes, Lopes, Genette ve diğerlerinin bu konuda karşılaştıkları güçlükler betimlemenin doğasına ilişkin ciddi sorunlara işaret etmektedir (26). Sonuçta, betimleme ve anlatı, kişiler ve nesnelere arasındaki ilişkilerin görüldüğünden çok

daha karmaşık ve değişken olduğunu söylemekle yetinir ve kitabında insani ve maddi alanlar arasında bir akışkanlık bulunduğu yönündeki tezini sık sık yineler.

Shmidgen'in çalışması boyunca kişiler ve nesnelere, anlatı ve betimleme birbirlerine karışır, yazarın bu konuda kafası bir hayli karışmış gibi görünmektedir. Nitekim kendisi de bu karışıklığın farkındadır ki araştırmasının sonunda bunu kapitalizme bağlar:

En nihayetinde, inanıyorum ki, anlatıyı ve betimlemeyi net bir şekilde birbirinden ayırmak konusundaki beceriksizliğimiz—kapitalizmin yeni ve eski biçimleri kapsamında deneyimlediğimiz yoğun şeyleştirmelere rağmen ve onlar yüzünden—kişiler ve şeyleri birbirinden net bir şekilde ayıramamızla doğrudan ilgilidir. (216).

Bir bakıma, Shmidgen'in çalışması, edebî yapıda nesne ve kişileri çalışırken karşılaşılan güçlükleri göstermektedir. Anlatılarda nesnelere nasıl inceleneceğine dair bir kuram henüz şekillenmediğinden dolayı, araştırmalar mevcut eleştiri paradigmasının içine sıkışabilmekte ve bu konuda çalışanlar, edebî yapıda nesne olgusunu açıklamak için yeni kavramlar geliştiremediklerinden dolayı kafa karışıklığına düşebilmektedirler.

Elaine Freedgood da *The Ideas in Things* (Eşyadaki Fikirler) adlı 2006 basımı kitabında Brown'ın izinden gider. Yukarıda incelenen yazarlara göre daha sistematik bir yaklaşımı olan Freedgood, Barthes ve Genette'i gerçekçi metinlerde, gerçekliğin varlığını gereksiz görmekle eleştirir ve bu paradoksal “gerçeklik etkisi” etiketlemesiyle romandaki her şeyi çöpe attıklarını söyler (10). Bununla birlikte, ona göre yapısalcı eleştiri, bazı nesnelere metafor kategorisine terfi ettirerek edebî metinde anlamlı kılmaktadır. Nesne, kendi olmaktan çıkarak metinde başka şeylere hizmet etmektedir. Dolayısıyla, Freedgood'a göre metaforikleştirilen (dolayısıyla

anlam kazandırılan) nesnelere, özgül niteliklerini yitirmektedir (10). Yazar, onları metaforikleştirmek yerine nesnelere düz anlamlarıyla yaklaşan “metonimik okuma”yı önerir ve şöyle der: “Edebî şeye düz anlamıyla yaklaşmak—romanın simgesel sistemini ve anlatı yapısını geçici olarak kıran bir yaklaşım—barometrenin hem romanda hem roman dışında kültürel açıdan önemli bir şeylerin göstergesi olabileceğini varsayacaktır”(11).Freedgood’un çalışması Wall’inkine hatta Brown’inkine göre bile daha sistematik ve kuramsaldır. Nesne okumalarını metaforik, metonimik ve düz anlam olmak üzere üç grupta toplayarak tarihsel ve kültürel göndermeleri ön plana çıkaran düz anlam okumalarını salık verir.

Aslında nesnelere konusunda, kültürel çalışmalar yapan eleştirmenlerle yapısalcılar arasındaki fark, ilk bakışta görüldüğü kadar büyük değildir. Kültürel çalışma yapanların karşı çıktıkları, yapısalcıların kültürel ve toplumsal olanı göz ardı ederek edebî metinde bunlara işaret eden şeylere fazlalık olarak bakması ve gerçeklik etkisi diyerek geçiştirmesidir. Sonuçta, iki grup da metinlerde simgesel veya metaforik olarak anlamlandırılmayan nesne kalabalığını gerçeklikle ilişkilendirmektedir; tek fark, bunlar yapısalcılar için yarattıkları gerçeklik etkisi dışında gereksizken kültürel araştırmacılar için toplumsal anlamlar taşır. Kısacası, yapısalcılar metinlerde edebî bir işlev yükleyemedikleri nesnelere bunların işlevi “biz gerçeğiz” demek diyerek gerisiyle ilgilenmemiş; kültürel çalışmacılar ise tam da yapısalcıların kayıtsız kaldığı o “gerçek”in gerçekte ne olduğunu araştırmıştır. Dolayısıyla maddi kültür çalışanların esas itiraz ettiği, yapısalcıların “gerçeği” fazlalık olarak görmesidir; çünkü onlar tam da metindeki bu anlatısal “fazlalık”larla ilgilenir. Açıkçası kültürel çalışma yapanların bu itirazları pek de manalı değildir; zira yapısalcılar hiçbir zaman bu ayrıntılar toplumsal ve kültürel açıdan gereksizdir demezler, onları anlatı için lüzumsuz görürler

Bu tez, edebiyatta maddi kültür araştırmaları yapanlarla aynı araştırma konusuna sahip olmakla birlikte, Brown'ın ya da Freedgood'un önerdiği tarihsel ve kültürel yaklaşımdan çok metin-merkezli bir yönelimle, romandaki nesnelerin yapısal ve anlatısal rollerine odaklanmaktadır. Bununla birlikte, tezde yapısalcılara da karşı çıkılan iki nokta vardır. Bunlardan ilki, hangi ayrıntının gereksiz olarak nitelendirilip hangisinin nitelendirilmeyeceği konusunda bazı yapısalcıların keyfi bir tavır sergileyerek bunu okurun anlayış yetkinliğine bırakmalarıdır. İkincisi, edebî yapıda nesnelerin işlevlerinin yeterince incelenmediği ve yazınsal işlevi çözülemeyen nesnelere “gerçeklik etkisi” etiketinin yapıştırıldığı düşünölmektedir. Dolayısıyla asıl eleştirilen, bazı yapısalcıların, nesnelerin kültürel ve toplumsal anlamına kayıtsız kalması değildir; tam da yapısal açıdan nesnelere konusunda keyfi bir tavır gösterebilmeleridir. Çoğu yapısalcı, nesnelerin edebî yapıdaki rollerini yeterince araştırmamıştır. Nesnelerin, karakter ve atmosfer yaratmaya nasıl hizmet ettikleri dahi çözümlenmiş bir konu değildir. Ayrıca, gerçekçi olmayan romanlarda nesnelerin nasıl bir edebî işlev taşıdığı da açıklanmış değildir. Yapısalcıların fazlalık olarak nitelendirdiği nesnelere, tam da eleştirinin edebî yapıda çözümlenemediği kuramsal kör noktalara işaret etmektedir. Bu tezin amacı da bu kör noktaları araştırmak ve nesnelerin edebî yapıdaki yazınsal rollerini incelemektir.

Bu noktada, bu doktora tezinin üç temel varsayımı olduğu belirtilmelidir. Bunlardan ilki, çoğu nesnenin anlatısal ve yazınsal işlevlerinin bulunabileceğidir. Dolayısıyla, eleştirel söyleme hâkim olan anlatı-betimleme ikili karşıtlığı benimsenmemekte ve nesnelere, salt betimleme kategorisinde düşünölmemektedir. İkincisi, romanlarda yer alan bütün nesnelere, “kurmaca nesne” olarak kabul edilmekte; anlatısal açıdan lüzumsuz ya da gereksiz bir eşya bulunduğu varsayılmamaktadır, ancak anlatıdaki işlevi henüz çözümlenememiş nesnelere

bulunabilir<sup>1</sup>. Üçüncü olarak, nesnelerin romanlardaki yazınsal rolleri, tarihsel ve kültürel göndermelerinden daha önemli kabul edilmektedir.

## **B. Genel olarak Nesne Sistemleri ve Fetişizm Tartışması**

Yukarıda görüldüğü üzere, eleştirel nesne çalışmaları şeylerin kurgudaki rolüne ilişkin gelişmiş bir kavramsal model sunamamaktadır. Bu nedenle, tezde tartışılacak kavramları belirlemek üzere genel olarak maddi nesnelere odaklanan çalışmalara bakmakta fayda vardır. Nesnelere ve nesne sistemleriyle belki de en çok ilgilenmiş filozof olan Baudrillard'ın belirttiği üzere nesnelere kategorileştirmeye kalkıştığımız zaman ortaya çıkan durum, Borges'in zoolojik sınıflandırmasından pek de farklı değildir. Borges, hayvanları şu kategorilere ayırır: “(a) İmparatora ait olanlar, (b) mumyalanmış olanlar, (c) evciller, (d) süt domuzları, (e) sirenler...” (69). Baudrillard, nesne ve ihtiyaçlarla ilgili bütün sınıflandırmaların da bundan ne daha mantıklı ne de daha az gerçeküstü olduğunu söyler (*For a Critique* 69). Bununla birlikte, başta kendisi olmak üzere bazı filozof ve sosyal bilimciler bu imkânsız görünen çabaya girişmiştir. Öte yandan, Nuri Bilgin'in *Eşya ve İnsan* adlı kitabında belirttiği üzere sosyal bilimlerde alanında da eşyalarla ilgili çalışmalar, kuramsal bir bütünlükten yoksundur (30). Tezin bu alt bölümünde, önce sosyal bilimlerdeki fetişizm söylemleri daha sonra da tekil nesne sistemleri irdelenmiştir.

### **1. Sosyal Bilimlerde Fetişizm Söylemleri**

Nesneler söz konusu olduğunda felsefecilerin, sosyal bilimcilerin, antropologların ve psikologların üzerinde en çok durdukları konu fetişizmdir. Emily Apter'in de belirttiği gibi 1980'lerin başlarından bu yana fetişizm kavramı eleştiri ve

---

<sup>1</sup> Anlatılarda yer alan bütün nesnelerin yazınsal bir işlevi olduğu iddia edilmemektedir; fakat bir nesne romanda sadece bir kez geçse bile gereksiz olduğu varsayılmamaktadır.

estetik bir mecazı olarak yeniden popülerleşmiştir (Apter ve Pietz 1). Maddi kültür çalışmalarının artışıyla fetişizm tartışmalarının popülerleşmesi aynı döneme denk gelir. Bununla birlikte, tek bir fetişizm tanımı olmadığı gibi fetişizm tartışmaları aslında bir hayli eskidir. Temel olarak, üç tip fetişizm tanımlamasından söz edebiliriz: Antropolojik, Marxist ve psikanalitik. Bu noktada, sırayla bu tanımlara ve fetişizm tartışmalarına bakmakta fayda vardır. Bu alt bölümde son olarak fetişizm tanımlamalarını birleştirme girişimlerine ve fetişizm-edebiyat ilişkisine göz atılacaktır.

#### a. Antropolojide Fetişizm

Fetiş, yapmak ya da sanat yoluyla yapılmış şey demek olan, Latince “facticius” sözcüğünden gelmektedir (Ellen 214). 15. yüzyılda muskalar ve cadıların büyüleri anlamında kullanılmıştır (214). İngilizceye ise Portekizce “feitiço” sözcüğünden gelmiştir. Portekizcede tılsımlar ve azizlerin yadigârları için kullanılan bu sözcüğün anlamı daha sonra genişlemiş ve Gine sahilinde yaşayanların büyük saygı gösterdikleri belli nesnelere de kapsamaya başlamıştır (214). 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Dijon Meclisi başkanı Charles De Brosses’in kullanımıyla sözcük popülerleşmeye başlamıştır. De Brosses, “fetiş” sözcüğünü ilkelerin tapındıkları maddi nesnelere anlamında kullanmıştır (214). “Fetişizm” sözcüğünü de 1757’de o icat etmiştir (Pietz 131). De Brosses ve August Comte’a göre fetişizm, dinî düşüncelerin başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Tylor, Comte’un fetişizmi dinî bağlamda kullanmasına karşı çıkıp fetişizm tanımını cansız nesnelere insani ve ruhsal özelliklerin atfedilmesi ile sınırlandırmıştır (Ellen 214). Haldon, fetiş sözcüğünün, genel olarak Batı Afrikalıların ilkel görülen dinleriyle ilgili her şey için hiçbir ayırım yapılmaksızın kullanımına karşı çıkar (214).

Ona göre fetiş, görünür bir biçime girmiş olduğuna inanılan, görünmez bir ruh ya da güçtür (215). Bununla birlikte, Roy Ellen’ın da belirttiği üzere antropologlar arasında fetişin ne olduğu ve nesnelere tesirlerinin kendilerinden mi yoksa o nesnelere ikamet ettiği varsayılan ruhlardan mı kaynaklandığı konularında bir görüş birliğine varılamamıştır (215).

MacGaffey, Ellen, Appadurai ve Kopytoff gibi günümüz antropologları ise şeyler ve kişiler arasındaki belirsizliği, fetişizmin ayırt edici özelliği olarak görürler. Bununla birlikte, Appadurai gibi bazı sosyal antropologlar için nesne, toplumsal ilişkilerin taşıyıcısı konumuna gelmiştir. Appadurai’ye göre “her ne kadar kuramsal açıdan şeylere özel anlamlar yükleyen insanlar olsa da metodolojik açıdan, hareket-hâlindeki-şeyler içlerinde buldukları insanî ve toplumsal bağlamı aydınlatır” (5). Bir araştırmacı nesnelere odaklandığında, Schmidgen örneğindeki gibi nesnelere ve kişiler birbirine karışabilmektedir. Nitekim Appadurai, şeylerin toplumsal çözümlemesi söz konusu olduğunda hiçbir analistin (bu ister ekonomist ister sanat tarihçisi ya da antropolog olsun) bir ölçüde, ilginin şeylerin kendisine yöneltildiği anlamına gelen “metodolojik fetişizm”den kaçınamayacağına dikkat çeker (5). Yani, nesnelere inceleyen araştırmacılar, onlara ayrı bir ruh yükleme eğilimine kapılabilmektedir.

Appadurai’nin “metodolojik fetişizm” kavramı dışında getirdiği diğer bir bakış açısı, meta değişim amacıyla üretilen bir şey değil; şeylerin girdikleri belli bir hâl ve durum olduğunu savunmasıdır. Şeyler, kendi toplumsal hayatlarında, meta hâline girip çıkabilirler. Dolayısıyla ona göre meta, şeylerin toplumsal hayatındaki belli bir aşamaya ve bağlama işaret eder (16). Igor Kopytoff da aynı kitapta yer alan “The cultural biography of things: commoditization as process” (Şeylerin kültürel biyografisi: süreç olarak metalaşma) adlı makalesinde metalaşmayı bir süreç olarak

ele alır ve modern toplumlarda metalaştırma ve tekilleştirmeyi birbirine zıt iki güç şeklinde değerlendirir.

#### b. Marx'ın Meta Fetişizmi

Karl Marx, *Kapital*'in birinci cildine meta çözümlemesiyle başlar, çünkü ona göre kapitalist toplumlarda servetin göstergesi “muazzam bir meta birikimi”dir (47). Metaı ise şöyle tanımlar: “Meta, her şeyden önce, bizim dışımızda bir nesnedir ve, taşıdığı özellikleriyle, şu ya da bu türden insan gereksinmelerini gideren bir şeydir. Bu gereksinmelerin niteliği, örneğin ister mideden, ister hayalden çıkmış olsun, bir şey değiştirmez” (47). Marx, bir malın kullanım değeri ve değişim değeri arasında bir ayrım yapar. Yararlı her madde, bir kullanım değerine sahiptir. Marx'a göre kullanım değeri “değişim değerinin maddi taşıyıcısı” olsa da değişim değeri kullanım değeri içermez (49-50). Değişim değeri, metanın diğer metalarla ilişkisi sonucu belirlenir.

Kullanım değeri olduğu sürece bir üründe anlaşılmaz bir şey yoktur, ancak o ürün meta olarak üretildiği an, ona yapışan şeye Marx “fetişizm” adını verir. Dolayısıyla, meta fetişizminin kaynağı, değişim değerindedir. Ona göre fetişizm, metaı “metafizik inceliklerle ve teolojik süslerle dolu” garip bir şey hâline getirir (81).

*Kapital I*'in “Metaların Fetişizmi ve Bunun Sırrı” başlıklı alt bölümünde Marx şöyle der:

Kullanım-değeri olduğu sürece, o ister insan gereksinmelerini karşılayabilen özellikleri açısından, ister bu özelliklerin insan emeğinin ürünü olması yönünden ele alınsın, gizemli bir yanı yoktur. İnsan[ın], çalışmasıyla, doğanın sağladığı maddelerin biçimini,



kendine yararlı olacak şekilde değiştirdiği gün gibi açıktır. Söz gelişi, ağacın biçimi, masa yapılarak değiştirilir. Ama gene de masa, o alelade günlük Şey olmakta, ağaç olmakta devam eder. Ne var ki, meta olarak ilk adımıını atar atmaz, tamamen başka bir Şey olur. Yalnız ayakları üzerinde yerde durmakla kalmaz, tüm öteki metalarla ilişki içerisinde amuda kalkar ve o ağaç beyninden “masa yürütmek”ten çok daha çarpıcı, parlak fikirler saçar. (81)

Yukarıdaki cmler, çözümlenen meta kadar anlaşılmaz ve sırlı görünmektedir. Marx, meta fetişizminden söz etmeye başlar başlamaz, nesnelere bir ruh kazanır ve masalar canlanıp fikir üretmeye başlar. Bu pasajdaki ironik tutum, metalara tapınmanın, sadece ilkel toplumlarda bulunmadığını; kapitalist üretim tarzında da değişim değerisiyle birlikte ortaya çıktığını dile getirmektedir. Bununla birlikte, *Kapital*’deki başka pasajlarda da metalar kişileştirilir.

Yukarıda alıntılanan pasaj, nesnelere canlılık atfedilmesi açısından antropologların fetişizm tanımını hatırlatsa da Marx’ın fetişizm anlayışı temelde onlarınkinden büyük ölçüde farklıdır. Karl Marx, nesnelere büyülenmiş ya da onlara ruh yükleyen kişilerden söz etmez, fetişizmi birey ve nesne arasındaki ilişki üzerinden temellendirmez. Meta fetişizmini, kişiler arası bağların nesnelere arası ilişkiler kılığına bürünmesi anlamında kullanarak Şöyle der: “Bireyin emeğini öteki üreticilerin emeklerine bağlayan ilişkiler, üreticilere aslında olduğu gibi, çalışan bireyler arasında doğrudan toplumsal ilişki olarak değil, tersine, kişiler arasında maddi ilişkiler ve Şeyler arasındaki toplumsal ilişkiler olarak görünür” (83). Ona göre metanın gizemli görünmesinin nedeni de taşıdığı toplumsal emeğin, Şeyler arasındaki düşsel ilişki biçimine bürünmesidir. Dolayısıyla Marx, fetişizm derken kişi ve Şey

arasındaki bağdan değil, metanın içerdiği yabancılaşmış toplumsal emek ilişkisinden söz etmektedir.

Bununla birlikte, Marx, Bill Brown'ın da dikkat çektiği üzere, anlattığı gizem hikâyesinde, metalarda gizlenen toplumsal ilişkilerden söz ederken kapitalizmin üzerinde temellendiği tüketici arzusunun sırrına hiç değinmez (*A Sense of Things* 29). Canlanan masa ve kişileştirilen metalar dışında, Marx'ta kişilerin nesnelere büyülenmesi söz konusu değildir. Bu anlamda bir fetişizm Lukács'da da yoktur. Fakat Walter Benjamin, *The Arcades Project* adlı yapıtında bir meta olarak nesnenin tüketici üzerindeki sihrine tekrar döner ve meta fetişizmini bu bağlamda yorumlar. Apter'in de belirttiği gibi Benjamin, Georg Simmel ve Walter Sombart gibi düşünürler, eşyanın cinselliğine duyulan çağdaş hassasiyetin öncülerinden olmuştur (2). Benjamin'e göre dünya fuarları, fetiş metalara hacca çıkılan yerlerdir ve kullanım değeri arka planda solarken metanın değişim değerini yüceltirler, bireye kafasını dağıtmak için içeri girebileceği bir fantazmagori alanı açarlar (7).

Bill Brown'ın da işaret ettiği gibi Benjamin, tüketiciyi denkleme sokmak pahasına Marx'ın meta fetişizmi kavramından sapmıştır. Benjamin'in Marx alımlaması, Marx'tan bir sapmadır; çünkü Benjamin için nesnelere duyduğumuz arzuyu anlamak, onların meta hâline geldikleri yapıyı anlamaktan daha önceliklidir (Brown 31). Dolayısıyla, meta fetişizmine ilişkin yorumlar nesnelere karşıdaki estetik büyülenmeyi betimlemeye başlar başlamaz Marx'ın kuramından ayrılır (31).

### c. Psikanalizde Fetişizm

Psikanaliz literatüründe fetişizm sözcüğünü, ilk kez Alfred Binet kullanmıştır. Binet, 1887'de yayımlanan "Fetishism in Love" (Aşktaki Fetişizm) adlı makalesinde yaşadıkları dönemde sık rastlanan fetişizm vakalarını kültürel kriz ve yorgunluk

bağlamında yorumlamıştır (Nye 22). Binet, bütün aşkların bir dereceye kadar fetişist olduğunu kabul etmekle birlikte, fetişistlerin sevilen kişinin belli bir özelliğine ya da giysi parçasına ya da alakasız bir nesneye duydukları saplantıyı bir nevi “psişik iktidarsızlık”la ilişkilendirmiştir (22). Bununla birlikte, Binet için normal aşktaki fetişizmle, fetişist vakaları birbirinden ayırt eden sadece bir derece farkı ve fetişistin nesnesine duyduğu “aşırı” ilgidir; fakat Binet, bu “aşırılığın” nerede bitip nerede başladığına ilişkin net bir çizgi çekmez.

Patolojik fetişizmle ilgili sınırı net bir şekilde çeken kişi Sigmund Freud’dur. Freud’a göre patolojik fetişizmde normal cinsel nesne, cinsel amaca elverişsiz olan başka bir nesneyle yer değiştirir. Freud, fetişizmdeki bu yer değiştirmeye ilgili şöyle der: “Cinsel nesnenin yerini alan, genellikle beden cinsel amaca uygun olmayan bir bölümü (saçlar, ayaklar) ya da tercihan sevilen nesneye, onun cinsiyetle ilintili cansız bir şeydir (giysi parçaları, çamaşır). Bu yerini almalar, ilkel insanların tanrısını canlandırdığı fetişle kıyaslanabilir” (*Cinsiyet Üzerine* 37). Freud’a göre de aslında normal aşkta da, özellikle de bu aşkın cinsel olarak tatmininin olanaksız görüldüğü durumlarda, belli ölçüde fetişizm bulunur (37). Bununla birlikte, cinsel amaca uygun olmayan nesne, cinsel nesnenin yerini “bütünüyle” aldığı patolojik bir durum ortaya çıkar. Ona göre fetiş, “belli bir kişiden koptuğu ve cinselliğin tek nesnesi olduğu anda” patolojik durum başlar (38). Freud, bu yaklaşımıyla, Binet’den farklı olarak normal aşkın doğasında bulunan fetişizm ve patolojik fetişizm arasındaki sınırı net bir şekilde çizmiştir: Normal aşkta cinsel arzu nesnesi değişmezken patolojik fetişizmde cinsel amaç bütünüyle saparak fiziksel nesnelere odaklanır.

Freud, fetişizmi çocuğun ilk cinsel izlenimleriyle de ilişkilendirir (38). Ona göre fetişizm erkek çocukta hadım edilme endişesine bir tepki olarak gelişir, bu açıdan fetiş, annenin penisine (fallusa) karşılık gelir. Fetiş, penisin yerini alır, çünkü

“ bunun kadında bulunmayışı çocuk tarafından güçlkle kabul edilir” (121). Böylece, fetiş, fallusun yerini tuttuğu için, hadım edilme tehlikesi savuşturulmuş olur. Şunu da belirtmek gerekir ki, Freud’un fetişizm anlayışı bir çift-değerlilik taşır; yani erkek çocuk, fetiş vasıtasıyla aynı anda hem hadım edilmeyi inkâr eder hem de kabul eder. Elisabeth Grosz’un da belirttiği üzere fetişist, oïdipal çatışmalarını çözememiştir; heteroseksüellerde olduğu gibi anneyi cinsel nesne olarak kabul etmekten vazgeçip oïdipal kısıtlamalara boyun eğmeyi reddeder, ama eşcinsellerde olduğu gibi babasına karşı daha pasif bir cinsel rol benimseyip kadınsı bir pozisyon almak için simgesel hadım edilmeyi de kabullenmez (105). Fetişist, hem kekim olsun hem de kekimi yiyeyim demektedir, oïdipal kısıtlama erkek çocuğuna korkunç bir seçim sunmuştur—anneyi bırak ya da penisi unut (105). Fetiş, bu noktada hem annenin cinsel nesne olarak tutulup hem de hadım edilme tehlikesinin savuşturulduğu bir tılsım ya da koruma işlevini görür. Freud şöyle der, “fetiş, hadım edilme tehlikesine ve ona karşı korumanın bir başarı nişanı gibidir. Ayrıca fetişisti bir eşcinsel olmaktan da kurtarır; çünkü kadını cinsel nesne olarak tahammül edilebilmesine olanak sağlayan özelliklerle donatır” (*Three Essays* 353-354).

Bakım veren ebeveyn (genellikle anne) ile çocuk üzerine odaklanan Nesne İlişkileri Okulu ise fallusu denklemden çıkartarak fetişizmi, geçiş nesnesi kavramı üzerinde temellendirir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Nesne İlişkileri Okulu’nun, nesne ile kastettiği somut-fiziksel nesnelere ya da anne-baba değildir; öznenin zihnindeki parçalı veya bütünlüklü imgeler, yani içsel nesnelere. Dolayısıyla, bu nesnelere, çocuğun ilk ilişki kurduğu kişilerin (genellikle anne veya baba) zihnindeki temsilleridir. Nesne İlişkileri Okulu’nun önde gelen isimlerinden D.W. Winnicott’un ortaya attığı “geçiş nesnesi” kavramı ise ilk bakışta maddi nesnelere yönelik gibi görünmekle birlikte ne tam anlamıyla içsel ne de tam anlamıyla dışsal nesnelere

göndermede bulunur. *Oyun ve Gerçeklik*'te Winnicot bu konuda şöyle der: “Geçiş nesnesi bir *içsel nesne* değildir (içsel nesne zihinsel bir kavramdır), sahip olunan bir şeydir; ama (bebek için) bir *dışsal nesne* de değildir” (28).

Geçiş nesnesi, bireyleşme sürecinin başındaki bebeğin anneden ayrılmaya karşı geliştirdiği bir savunma mekanizmasıdır (Wright 93). Sahip olunan ilk nesne (bu bir bebek, battaniye, tavşan, başparmak veya ee sesi gibi pek çok şey olabilir), annenin yokluğunda, annenin veya anne memesinin temsilcisi yerine geçerek bebeğin ayrılık endişesini yatıştırma işlevini görür. Bunun yanı sıra çocuğun oyun oynama kapasitesi geliştirmesini de sağlar. Geçiş nesnesinin ortaya çıkması, ancak yeterince iyi bir annenin varlığında olanaklıdır. Mahrum bırakılmış çocuk, oyun oynamak ve nesnelere yaratıcı ilişki kurmak konusunda aciz kalır (128). Winnicot'a göre geçiş nesnesi, ileride bir fetiş nesnesine de dönüşebilir (28). Ancak, Winnicot bu dönüşümün nasıl gerçekleşebileceğini açıklamaz. Bununla birlikte, Nesne İlişkileri Okulunun, fallusun yerine annenin bedeni ve memesini geçirmesi bu konuda kuramsal bir yenilik getirmiştir.

#### **d. Fetişizmlerin ortak paydası**

Yukarıda görüldüğü üzere üç düşünce okulu, üç ayrı fetişizm anlayışı sunar. Özetlenecek olursa antropoloji fetişizmi nesnelere ruhsal güçler atfedilmesi olarak tanımlarken Marksizm bu sözcüğü nesnenin ekonomik işlevinin gizemli bir kılığa büründürülmesi anlamında kullanmakta; psikanalize göre ise fetiş, cinsel arzu nesnesi yerine geçmektedir. Roy Ellen, “Fetishism” (Fetişizm) başlıklı makalesinde bu üç farklı yaklaşımın ortak paydasını bulmaya çalışır ve dört özellik tespit eder: soyutlamaların somutlaştırılması, canlı organizmaların niteliklerinin atfedilmesi, gösteren ve gösterilenin birbirine karışması ve kontrol ilişkisindeki belirsizlik.

Ellen'in somutlaştırma ile kastettiği soyut fikirlerin bir nesneyle ifade edilmesidir, örneğin azizlik uzun zaman önce ölmüş bir azizin kurumuş kalıntılarıyla temsil edilebilir ya da soyut simgeler ikona dönüştürülebilir, düşünceler nesneleştirilebilir (221). Nesneleştirme-somutlaştırma ile fetişizmin metonimik doğasına (parçanın bütününe yerine geçmesi) dikkat çeken yazara göre fetişlerin en belirgin özelliği onlara canlıların, çoğunlukla da insanların, niteliklerinin atfedilmesidir. Bir anlamda fetişler, kişileştirilmiş nesnelere dir. Gösteren ve gösterilenin karışmasını açıklamak için Ellen, kutsal ekmek örneğini verir; kutsal ekmek sadece İsa'nın bedenini temsil etmez, ama mucizevi bir şekilde, İsa'nın bedeni hâline gelir (226). Son olarak, fetişlere canlılık atfedilmesi durumunda insan ve nesne arasındaki güç ve kontrol ilişkileri karmaşıklaşır, nesnelere ne kadar güç atfedilirse kendilerini manipüle edenleri kontrol etmeleri o kadar kolaylaşır (229).

John Stratton'ın *The Desirable Body: Cultural Fetishism and the Erotics of Consumption* (Arzu Edilen Beden: Kültürel Fetişizm ve Tüketimin Erotizmi) adlı kitabı, Marx'ın meta fetişizmi ile Freud'un fetişizm kavramını sentezleme girişimi olması açısından özgün bir çalışmadır. Stratton, meta fetişizmini pasif ve aktif olmak üzere ikiye ayırır. Ona göre Marx'ın formüle ettiği meta fetişizmi pasiftir; meta ticari değişim esnasında, alınıp satılacak bir eşya olarak mağazada görüldüğü anda varoluş kazanır (31). Aktif meta fetişizmi ise Marx'ın özetlediği ilişkiler bütününden başlar, ama metanın tüketicinin cinsel arzusu aracılığıyla enerji kazanmasını betimler (31). Marx, meta ve tüketici arasındaki ilişkiyle ilgilenmemiştir, Stratton ise bu ilişkiyi aktif meta fetişizmi sürecinde vurgular (34). Yine Stratton'a göre metalar kadınsılaştırılmış ve erotikleştirilmiştir (48). Narsisizm ise aktif meta fetişizmi ile kültürel fetişizm kombinasyonunu tamamlamakla kalmaz, metaların kadınsılaştırılması ve kadınlar tarafından tüketilmesi arasındaki bağı da anlaşılır kılar

(50). Stratton, temelde narsist olan kadınların metaları, erkeklerin de metalar aracılığıyla kadınları tükettiğini iddia eder. Yazar, birbirinden ayrı duran fetişizm tanımlarını aktif meta fetişizmi kavramı ile birbirine bağlamaya çalışırken çok fazla genellemeye ve varsayıma başvurmak zorunda kalmıştır. Kadınların narsist oldukları için meta tüketimine yöneldikleri, metaların kadınsılaştırıldıkları, erkeklerin kadınları tükettiği tartışmaya açık iddialardır.

#### e. Fetişizm ve Edebiyat

Mieke Bal, fetişizmin işleyişinde rol alan retorik stratejileri şöyle belirler: düzdeğişmece (mecaz-ı mürsel), metonimi ve metafor. Ona göre düzdeğişmecede parça nasıl bütünün yerine geçiyorsa fetişizmde de penis, bütün vücudun ikamesi olarak kullanılır, örneğin ayak bu şekilde erotikleştirilir (107). Ya da ikame işlemi vücuda yakınlıkla, metonimi yoluyla gerçekleşebilir, örneğin kürk manto, çoraplar gibi. Fakat düzdeğişmeceli olarak alındığında penis sadece erkekliği temsil ederken fetişizmin nesnesi kadının, özellikle de annenin vücududur (107). Dolayısıyla son olarak metafor devreye girer; kadın bedeninin bütünü, düzdeğişmeceli olarak fetiş olan penisle temsil edilir (107). Bal'ın kavramsallaştırmaları biraz karmaşık görünse de fetişizm ile yazınsal stratejileri bir araya getirmesi ve fetişizmin metonimik yapısına dikkat çekmesi açılarından kayda değerdir.

Emily Apter, *Feminizing the Fetish* (Fetişi Kadınsılaştırmak) adlı kitabında Mieke Bal'dan ileri gider ve Alfred Binet okumasına dayanarak yazını (özellikle de gerçekçi edebiyatı) ve yazarları fetişist ilan eder. Ona göre Binet, bütün yazarların fetişist olduğunu ima etmiş ve fetişizmin normal aşkın aşırılaştırılmış hâli olduğunu söyleyerek edebiyattaki aşk mecazlarının fetişist olarak nitelendirilmesine olanak sağlamıştır (24). Apter, normal aşkta da görülebilmelerine rağmen yüceltme, mecaz-ı

mürsel, soyutlama, kendine yabancılaşma ve psişik saplantı gibi özelliklerin fetişizmin en temel ölçütleri olduğunu iddia eder. Bunlardan yola çıkarak “fetişist kurmaca” tanımını ortaya atar ve 19. yüzyıl sonu Zola, Maupassant gibi erkek yazarların fetişist kurmaca türünü yarattığını söyler. Apter’e göre mecaz-ı mürsel, fetişist yazında hayati bir rol oynamaktadır (33). Yazar, fetişizm ve edebiyat ilişkisini incelemesi açısından ilginç bir çalışma sunsa da bazı aşırı yorumlarda bulunmuş ve fetişizm tanımını fazlaca geniş tuttuğundan dolayı baktığı her yerde fetişizm görme eğilimine kapılmıştır. Normal aşkın doğasında bulunan fetişizmi genelleştirerek roman türünün bütününe yaymıştır.

Yukarıda görüldüğü üzere fetişizm tanımını geniş tutarak nesnelere karşı özel bir ilgi gösteren bütün karakterler ve yazarları fetişist olarak nitelendirmek, kuramsal açıdan oldukça risklidir. Ayrıca, fetişizmi genel anlamıyla almak, Apparaduai’nin sözünü ettiği metodolojik fetişizme düşmenin de en kestirme yoludur. Öte yandan, Marx’ın meta fetişizmi kavramı ise görüldüğü üzere temelde bireyler ve nesnelere arasındaki ilişkiyle ilgilenmez. Dolayısıyla, Marx’ın kullanım değeri ve değişim değeri arasında yaptığı kategorik ayırım bu tez için anlamlı bulunmakla birlikte, meta fetişizmi kavramını karakter-nesne ilişkileri için açıklayıcı bir model olarak ele almak güçtür. Psikanalitik fetişizm tanımlaması ise bir hayli özgül ve dardır. Psikanalizin fetişizm anlayışı ve tanı koyucu ölçütleri dikkate alındığında, bu tezde ele alınan romanlarda patolojik bir fetişizm bulunduğunu, yani somut nesnelere cinsel anlamda karşı cins yerine geçtiğini söylemek güçtür. *Masumiyet Müzesi*, *Aşk-ı Memnu*, *Araba Sevdası* ve *Fikrimin İnce Gülü* romanlarında nesnelere yönelik örtük cinsel imalar bulunabilse de cinsel amacın bütünüyle saptığına dair metinsel yoktur. Yani, bu romanlarda nesnelere karakterlere teselli sağlayabilmekle birlikte cinsel arzu nesnesinin yerine geçmemektedir. Romanlar çözümlenirken karakterlerin ve



anlatıcıların nesnelere duyduğu fetişistik ilgilerden söz edilecektir; fakat yukarıda özetlenen fetişizm anlayışları, romanlardaki karakter-nesne ilişkilerini açıklamakta yetersiz kaldığından dolayı fetişizm, tezde temel koyucu kavramlardan biri olarak ele alınmayacaktır. Bu noktada, tezin düşüncel çerçevesini belirlemeden önce nesnelere ilgili tekil çalışmalara da göz atmakta fayda vardır.

## **2. Tekil Nesne Çalışmaları**

### **a. Baudrillard'ın Nesnel Sistemleri**

Jean Baudrillard, *Nesnel Sistemleri* adını taşıyan ve aslında doktora tezi olan kitabında nesnelere üzerinde en kapsamlı ve sistematik çalışmalardan birini yapmıştır. Tezde nesnelere nasıl sınıflandırılacakları önemli bir kuramsal sorundur ve bu çalışma bu konuda yol gösterici olabilecek kaynaklardan biridir. Tüketim toplumdaki metanın eleştirisini yapan yazar, modern nesne sistemleri üçe ayırır: İşlevsel bir sistem ya da nesnel söylev, işlevsel olmayan sistem ya da öznel söylev, başkalaşmış ve işlevini yitirmiş sistem. Burjuvazi veya modernleşme öncesi nesne sistemine ise simgesel sistem adını verir. Baudrillard'a göre modern dünyada seri olarak üretilmiş "işlevsel" nesnelere, eski simgesel sistemdeki nesnelere farklı olarak, bir "ruhu" veya "simgesel varlığı" yoktur ve bu nesnelere düzenleme değerleri simgesel değerleriyle birlikte işlevsel değerlerinin de yerini almıştır (28). Bu nesne sisteminde konut sahibi insan da bir nevi "dekoratör"dür ve kendisi de düzenlediği nesnelere birlikte "işlevselleşmiştir" (25-26). Onun için önemli olan eşyalara sahip olmak, onlardan keyif almak veya nesnelere "tüketmek" değildir; bunun yerine eşyalar üzerinde "hâkimiyet" kurar, onları kontrol eder ve düzenler (25-26). Nesnelere işlevselliği de simgesel sistemde olduğu gibi birincil işlevlerinde veya kullanıcılarının onlara yüklediği anlamlarda değil, "atmosfer" ve "iç mimari"

yaratma değerlerinde yatar. Bir başka deyişle, bir nesnenin işlevselliği tam da birincil işlevini ikincil işlevi doğrultusunda aşması, evrensel bir göstergeler sisteminin tamamlayıcı ve değiştirilebilir bir ögesi olmasıyla ortaya çıkmaktadır (80).

Ancak Baudrillard'a göre bir nesnenin ikincil işlevinin birincil işlevinin önüne geçmesi "ekonomik" değişim değeriyle ilgili değildir. Nitekim daha sonraki çalışması *For a Critique of the Political Economy of the Sign*'da Baudrillard, nesnelerin değerlerini dörde ayırır ve ilk ikisi Marx'ın ayrımlarına karşılık gelir: kullanım değeri (araçsal değer), değişim değeri (ekonomik değer), simgesel değer (bireysel değer) ve göstergesel değer (toplumsal değer). Daha sonra Marksist değer teorisini bütünüyle bırakacak ve son iki ayrıma odaklanacaktır.

*Nesneler Sistemi*'ne dönecek olursak, Baudrillard'ın üzerinde durduğu ilk nesne sistemi olan işlevsel nesne sistemi, roman eleştirisi açısından nasıl bir anlam taşıyabilir? Buradan yola çıkarak romanlarda nesnelerin, romanın atmosferini ve iç mimarisini yaratan "işlevsel" ve "göstergesel" bir değer taşıdığı düşünülebilir. Bununla birlikte, romanlarda nesnelerin tek işlevi dekor ya da atmosfer yaratmak değildir. Bu noktada, Baudrillard'ın ikinci nesne sistemine bakmakta fayda vardır: İşlevsel olmayan sistem (marjinal nesnelere veya antikalar). Ona göre modern dünyada ilk nesne sisteminin dışında kalan bir nesnelere dizisi daha vardır—seri olarak üretilmemiş, barok, folklorik, egzotik nesnelere ve antikalar—ve bunlar işlevsel hesaplardan ziyade tanıklık etme, anı, nostalji ve kaçış arzusu gibi taleplere cevap verirler (91). Marjinal nesnelere sistemi, biriktirme-koleksiyon ilkesine dayanır. Bu nesnelere karşısındaki insanın konumu ise koleksiyonculuktur ve bir koleksiyoncunun asıl topladığı her zaman kendisidir.

Baudrillard'ın nesnelere sistematikleştirmeye (iç tasarım ve atmosfer) dayanan işlevsel nesne sistemi romanda gerçekçiliğin nesnelere yaklaşımını hatırlatırken

öznel sistematikleştirmeye (biriktirme/toplama) dayanan marjinal nesne sistemi, eşyanın hafıza ve zamanla kurduğu ilişkiler bakımından modernist romanları çağrıştırmaktadır. Baudrillard'ın üçüncü nesne sistemi olan ve robotların yer aldığı “başkalaşmış ve işlevini yitirmiş sistem”e ise burada değinmeye gerek yoktur, çünkü tezde ele alınacak bir bilimkurgu romanı bulunmamaktadır.

## **b. Csikszentmihalyi ve Halton: Yaratıcı Nesnelere**

Csikszentmihalyi ve Halton, *The Meaning of Things, Domestic Symbols and the Self* (Eşyanın Anlamı: Evsel Simgeler ve Benlik) adlı kitaplarında önce filozof ve sosyal bilimcilerin nesnelere yeterince ilgi göstermeyişlerini eleştirir. Onlar da Baudrillard gibi şeyleri göstergeler olarak ele alırlar, ama nesnelere konusundaki ilgisizliği eleştiren yazarlar niye bu konu üzerinde çok düşünmüş ve yazmış olan Baudrillard'a herhangi bir atıfta bulunmazlar. Baudrillard'a göre koleksiyoncular bir benlik arayışındayken Csikszentmihalyi ve Halton'a göre bütün insanlar, nesnelere aracılığıyla kendi benliklerini yaratır. “Nesnelere göstergelerdir, psişik enerjinin nesnelendirilmiş biçimleridir” (173) diyen yazarlar, nesnelere temel olarak üç bağlamda ele alırlar: benlik ve yaratım simgesi nesnelere, statü simgesi olarak nesnelere ve toplumsal bütünleşme/farklılaşma simgesi olarak simgeler.

### **(1) Benlik ve Yaratıcılık Açısından Nesnelere**

Yazarlara göre günümüz kültüründe de nesnelere onları kullananların güç duygusunu yansıtır ya da yaratır. Üç tekerlekli çocuk bisikletinden daha sonra motor ya da arabaya kadar nesne sahibinin psişik enerjisi, gittikçe güçlenen makinelerle birlikte gelişir (27). İnsanların arabalarına gösterdikleri daimi sevgide narsist, libidinal ve fallik bir ilginin ötesinde, en geniş anlamda Eros'un ifadesini bulmak

olanaklıdır; yani ben yaşıyorum, önemliyim ve dünyada bir farklılık yaratıyorum deme ihtiyacını (27). Dolayısıyla, Csikszentmihalyi ve Halton'a göre nesnelere, benlik gelişiminde önemli rol oynarlar. Gerçek ve fiziksel nesnelere benliğin belirli bir özelliğiyle ilişkilendirilir (28). Yeni bir elbise giyen kadının bir anda kendini daha güzel ve sofistike hissetmesi, kendi arabasını sürdüğü için genç bir adamın özgür hissetmesi herkesin bildiği tecrübelerdendir (28).

Csikszentmihalyi ve Halton, nesnelere salt kullanım veya değişim değerlerini görmez, üretici ve yaratıcı faaliyetlerdeki işlevlerini de vurgularlar. Yazarlara göre çoğu sanatçı da tecrübe ettikleri düşünce ve hislerin nesnel karşılıklarını aramakla meşguldür. "Yaratıcı problemlerin çözümlenmesinde ve hatta oluşturulmasında da nesnelere, sanatçının düşüncesini harekete geçirir ve gelişmesine yardımcı olur" (28). Her sanatçı kendi küçük dünyasını yaratmak için nesnelere kullanır (28).

Marx'a göre insanlar kendilerini üretici faaliyetleriyle var eder. Csikszentmihalyi ve Halton ise "biz kendimizi artık üretim nesnelere ziyade tüketim nesnelere tanımlıyoruz" der (93). Yazarlar bugün, Amerikan toplumunun Veblen'in aylak sınıfını andırıldığını belirterek arabalar, evler ve diğer eğlence aletlerinin Amerikalıların ne yaptığını ve kim olduğunu tanımlayan bazı şeyler hâline geldiğini eklerler (94).

Csikszentmihalyi ve Halton, insanların eşyalarla ilişkisini inceleyen ampirik bir çalışma da gerçekleştirmişlerdir. Seksen iki aileyle yaptıkları görüşmelerde, eşyalara simgesel bir anlam yüklemeyi reddedip insani bağları tercih ettiğini söyleyen kişilerin yakın ilişkiler ağına sahip olmadığını fark ederler (164). Gözlemlerine göre, arkadaşlığı, maddi ilgilerin ötesinde tuttıklarını söyleyenler; en yalnız ve yalıtılmış kişilerdir. Diğer insanlarla yakın ilişkileri olan kişilerin ise bu

bağlarını, somut nesnelere temsil etme eğiliminde olduğunun altını çizerler (164). Dolayısıyla yazarlara göre nesnelere anlam yüklemeyi reddetmek, insanlarla yakın ilişkiler içinde bulunulduğu anlamına gelmez, hatta durum tam tersidir (164). Öte yandan, incelemelerine göre, sahip olunan eşyalarla aşırı derecede ilgilenme de bir yabancılaşma belirtisidir (164). Nesnelere, vazgeçilmez olduğunda mülkiyet kaybı, bu kişilerde benlik kaybına da yol açabilmekte ve birey, nesnelere simgesel gücüne bağımlı yaşamak zorunda kalabilmektedir (164). Dolayısıyla onlara göre en ideal yaklaşım, nesnelere bütünüyle bağımlı olmadan, onları anlamları ve ilişkileri ifade edip güçlendirmek için kullanmaktır (165).

### **(2) Statü Simgesi Olarak Nesnelere:**

Nesnelere hakkındaki en kapsamlı çalışmalar, genellikle şeylerin statü sağlayıcı rolüne ilişkin yapılmıştır (29). Derinlik psikologları bir kişinin bir nesneyle ilişkisini nasıl cinsel simgecilik terimleriyle düşünüyorsa sosyologlar da aynı ilişkiye bir statü simgeciliği açısından bakar (29). Yazarlara göre “statü de bir güç biçimidir, ama mızrakların ve arabaların sağladığı saf kinetik enerjiden farklı türden bir güç. Başkalarının saygısı, dikkati ve kıskançlığından oluşur” (29). Statü sembolleri sahiplerinin oldukça genel bir yönünü, başkalarını kontrol etme güçlerini yansıtır (31).

### **(3) Toplumsal Bütünleşme Simgesi Olarak Nesnelere**

Csikszentmihalyi ve Halton, insanların kullandıkları nesnelere, insanın kendisiyle, hemcinsleriyle ve evrenle ilişkisini temsil eden göstergeler olarak da bakmaktadırlar. Yazarlara göre insanın kendisiyle, diğer insanlarla ve evrenle ilişkileri iki şekilde gerçekleşebilir: Farklılaşma ve bütünleşme (38). Bu doğrultuda

benlik simgeleri olan nesnelere; sahiplerinin biricik özelliklerini, yeteneklerini ve diğerlerine üstünlüğünü yansıtır olabilir. Bu örneklerde nesnelere farklılaştırma işlevi görürler, sahiplerinin bireyselliklerini vurgulayarak onları toplumsal bağlarından ayırırlar (38). Ya da nesnelere sahipleri ve diğerleri arasındaki benzerlikleri temsil edebilirler: ortak miras, din, etnik köken veya yaşam tarzı gibi (38-39). Bu durumlarda, nesnelere sahiplerinin toplumsal bağlamla bütünleşmesini simgelerler.

Csikszentmihalyi ve Halton'a göre şeylerle etkileşim temsilî olabilir ya da aktif biçimde uyarıcı ve yaratıcı olabilir (43). Yazarlar, eşyanın anlam yaratma sürecindeki yaratıcı etkilerinin ihmal edilmiş olduğunu vurgularlar. Freud, Durkheim ve kısmen Jung'un yapıtlarında somut gösterge veya şey, aşırı derecede pasif rol oynar ve nesneye anlamını veren öznedir (43). Eşya, en fazla bir katalizör görevi görür (43). Evans-Pritchard, Geertz ve Turner gibi araştırmacıların çalışmalarında ise nesnelere, görece olarak daha aktif bir rol üstlenmiş gibidir (44). Burada, nesne kendi somut özellikleriyle yeni bakış açıları getirebilir, anlamın yorumlanması sürecine etkide bulunabilir (44).

Csikszentmihalyi ve Halton'un çalışması, insan-eşya ilişkisine özgün ve yaratıcı bir bakış getirmesi açısından anlamlıdır. Csikszentmihalyi ve Halton'un birey-nesne ilişkisine dair bazı fikirleri, eleştirel bir biçimde romandaki karakter-nesne ilişkilerine uyarlanabilir. Yazarların çalışması, bu tez açısından özellikle karakter-nesne ilişkilerinin romanda nasıl şekillendiğine dair bir fikir vermekte ve nesnelere romanda karakter inşa etmeye nasıl yardım ettikleri konusunda açıklayıcı bir model sunmaktadır.

### c. Michael Serres'in Nesnemsileri-Yarı Nesneleri (Quasi Object)

Filozof Michel Serres ilk kez 1982'de basılan *The Parasite* (Parazit) adlı kitabının bir alt bölümünde “yarı-nesne” teorisini ortaya atmıştır. Yarı-nesnelere, yarı özne-yarı nesne olarak düşünülebilir. Serres'e göre bunlar ne tam nesne ne de tam öznedir, ama özneleri bir araya getirir (225). Toplumsallığın özünde nesnelere vardır; nesnelere dolaşımı, toplumsal yaşamın belli kısımlarını yapılandırmaya olanak sağlar. Serres, yarı-nesne kavramını açıklamak için top oyununu örnek verir. Top orada özneler için değil, özneler top için vardır ve “özne bu güneşin etrafında dolaşır” (226). Top oyununda yetenek, oyuncunun topu iyi takip edip ona hizmet etmesiyle belirlenir, topun özneyi takip etmesiyle değil (226). Serres'in yarı-nesne teorisi, “thing” sözcüğünün eski anlamlarını hatırlatır. İngilizcedeki “thing”, Almanca “ding” sözcüğünden gelmektedir. Martin Heidegger, “Das Ding” başlıklı yazısında bu sözcüğün eski Almandada bir araya getirme ve toplama anlamında kullanıldığını söyler (aktaran Latour 22). Germen ve İskandinav toplumlarında meclislere “ding” veya “ting” denmekteydi. Bugün hâlâ bazı İskandinav meclisleri bu adı içermektedir: Althing (İzlanda Meclisi), Storting (Norveç Büyük Meclisi) gibi (Latour 23).

Bütün toplumsal ilişkilerin nesnelere etrafında toplandığı tezi tartışmaya açıktır, fakat bazı nesnelere toplumsal olarak bir araya getirme gibi bazı işlevleri bulunabilir ve bu işlevler romanlarda da söz konusudur. Dolayısıyla, yarı-nesne kavramsallaştırması bazı nesnelere açıklamak için faydalı bir kategori olabilir. Örneğin *Masumiyet Müzesi*'nde televizyon, *Sonsuzluğa Nokta*'da kanepeler ve dergi gibi nesnelere, roman karakterlerini bir araya getirerek toplumsallaşmalarına olanak sağlayan nesneler kategorisinde ele alınabilir.

#### **d. Sinema ve Tiyatro Dilindeki Aksesuarlar**

Timothy Corrigan ve Patricia White, *The Film Experience: An Introduction* (Film Deneyimi: Giriş) adlı kitaplarında sinemadaki aksesuarları (prop) kategorilendirmişlerdir. Sinema eleştirisinde nesne ve aksesuarların sınıflandırılması da tezde nesnelerin nasıl kategorize edilebileceğine dair fikir sunmaktadır. Filmlerde aksesuarlar iki ana biçimde görülmektedir: Araçsal aksesuarlar (alışlagelmiş işlevine uygun kullanılan nesnelere) ve metaforik aksesuarlar (yeni, metaforik veya sihirli anlamlar kazanmış nesnelere) (52). Filmlerdeki bu işlevlerine ek olarak nesnelere, iki yoldan özel anlamlar da kazanabilirler: Kültürel aksesuarlar (belli toplumsal ve kültürel anlamlar taşıyan nesnelere) ile bağlamsal aksesuarlar (anlatı boyunca farklı anlamlar yüklenen nesnelere) (52). Yazarlar, bazı filmlerde aksesuarların kendi başlarına bir anlam taşımasalar bile olay örgüsünü hareket ettirmek için de kullanıldığını dikkat çekmişlerdir.

#### **C. Tezin Düşünsel ve Yöntemsel Çerçevesi: Romanlarda Nesnelerin Hâlleri**

Lacan'a göre "Şey" (das Ding) "tam da başka hiçbir şeyle temsil edilemeyeceği ya da daha doğrusu başka herhangi bir şeyle temsil edilebileceğinden dolayı her zaman boşlukla temsil edilir" ve "bütün sanat bu boşluk etrafında belli bir düzenleniş tarzıyla karakterize edilir" (*The Ethics of Psychoanalysis* 129-30). Şey'in boşluğunu anlatmak için Lacan, vazo örneğini kullanır. Ona göre sanat, şeyin veya şeylerin boşluğu etrafında örgütlenmiş bir biçimler bütünüdür demek, yanlış olmaz. Bu noktada karşımıza çıkan soru şudur: Şey gerçekten boş mudur ve sanat gerçekten Şey'in boşluğu etrafında mı örgütlenmiştir? Tez kapsamında, Türkçe romanlarda yapılan gözlemlere göre, şey farklı görünümlere bürünebilen, akışkan bir özellik taşıy



ve tam da bu akışkanlığıyla romana türlü biçimler kazandırır. Şeyin boş olup olmadığı tartışmaya açıktır, fakat romanlarda bürünebildiği farklı görünümlemler onu belli bir noktada sabitlemeyi zorlaştırmakta ve bir boşluk yanılması yaratabilmektedir. Bu tezde, eşyanın romanda bürünebildiği kılıkların ve üstlendiği işlevlerin en azından bir kısmı tespit edilerek romanlardaki maddi nesnelere görünür kılınması hedeflenmektedir. Bu çalışmada ileri sürülen temel tez ise romanın biçimsel yapısının eşyanın düzenleniş biçimine ve roman yazarının eşya poetikasına içkin olduğudur. Bir başka deyişle romanın ham maddesi olan eşyanın işleniş biçimi, romana şeklini vermektedir.

Bu noktada eşya ve nesne arasında bir ayrım yapmakta fayda vardır. Bana göre şey veya eşya romanda belli bir işlev kazanarak ve bir role bürünerek kurmaca nesne hâline girmektedir. Bir işlev kazanmadığı veya role bürünmediği zamanlarda Lacan'ın da belirttiği gibi şey, tek başına, olduğu hâliyle bir boşluktur. Dolayısıyla bu tezde asıl ele alınan, eşyanın belli bir işlev kazanmış, yani nesneleşmiş hâlidir. Romanlarda şeylerin işlev kazanarak kurmaca nesnelere dönüştüğü varsayılmaktadır.

Bununla birlikte, romandaki nesnelere gündelik hayattaki nesnelere karşılık geldiği düşünülmemektedir. Yukarıda belirtildiği üzere, romanlardaki bütün somut ve fiziki nesnelere, tezde kurmaca nesne olarak adlandırılmaktadır. Kurmaca nesne ile kastedilen roman anlatısında ve kurmaca dünyasında özel işlevler yüklenmiş, gerçek dünyayla doğrudan bağlantısı bulunmadığı varsayılan şeylerdir. Dolayısıyla romandaki nesnelere, gerçek hayattaki nesnelere birebir temsili olarak düşünülmemektedir.

Yukarıda özetlenen kuramsal çalışmalardan alınan öngörülere ve romanların yakın okumalarına dayanarak beş ayrı nesne kategorisi oluşturulmuştur: Nesne-karakter, karakter-nesne, nesnemsî, metonimik nesne ve metaforik nesne.

Romanlardaki nesne-karakterler, aslında hem Heidegger'in ve Lacan'ın anladığı anlamda “şey”lere hem de “fetiş”lere yakındır. Ancak “şey” ve “fetişizm” söylemlerinin kavramsal karmaşasından kaçınarak romanlardaki nesne-karakterleri tespit etmek için somut ve edebî bir ölçüt olarak “kişileştirme” kavramından yararlanıldı. Romanlarda anlatıcı tarafından tutarlı ve düzenli bir biçimde kişileştirilen ve özel güçler yüklenen nesnelere, tezde nesne-karakter olarak tanımlandı. *Araba Sevdası*'nın anlatısında kişileştirilen lando ve şemsiye, *Udi*'de canlanan ut ve keman, *Aşk-ı Memnu*'daki akışkan eşya ve Bihter'i öldüren tabanca, *Sonsuzluğa Nokta*'da şahlanan sehpa ve kamyonlar nesne-karakterlere örneklerdir. Romanlar tek tek ele alınırken bütün nesne-karakterlere değinilecektir.

Bazı romanlarda ise karakterlerin şeyleştirildiği ve nesneleştirildiği görülmektedir, gözlemlenen bu olguya ise tezde karakter-nesne adı verilmiştir. Karakter-nesneyle kastedilen, bir karakterin bir nesneye benzetilmesi ya da bir nesneyle yer değiştirmesidir. *Araba Sevdası*'nda Perives'in lando ve şemsiyeyle yer değiştirmesi, *Tatarcık*'ta Lâle'nin makineye benzetilmesi, *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın kendisini ve karısını “asi bir trompete” benzetmesi romanlardaki şeyleşme olgusuna örnek verilebilir.

Tespit edilen üçüncü nesne tipi, nesnemsilerdir; bu kategori Serres'ten esinlenerek türetilmiş olsa da Serres'in yarı nesne teorisiyle bütünüyle örtüşmemektedir. Nesnemsiler, roman karakterlerini bir araya getirerek toplumsal bir rol oynayan nesnelere ev sahipliği yapan, bir anlamda mekânsı nesnelere olarak da düşünülebilir. Mektup, kitap, dergi, gazete gibi hâlihazırda kamusal çağrışımları taşıyan nesnelere otomatik olarak bu kategoride düşünülebilse de romanlarda her zaman bu görevleri yüklenmemektedirler. Örneğin *Sonsuzluğa Nokta*'nın bir yerinde gazete, araç camını silmekte kullanılarak

toplumsallık işlevini yitirebilmektedir. Aynı romanda kanepeler ise karakterlerin arkadaşlarıyla bir araya geldikleri, kamusal içerikli bir nesnelere dönüşebilmektedir. Romanda kanepeler ve dergilerin arkadaş toplantılarındaki rolü sıklıkla belirtilmektedir. *Masumiyet Müzesi*'nde televizyon, Füsün'un ailesi ile Kemal'in bir araya gelebilmelerinde önemli bir rol oynayan bir nesnelere olarak düşünülebilir.

Romanlardaki nesnelere, bir anlamda toplumsal bütünleşme duygusuna da hizmet edebilmektedir. *Masumiyet Müzesi*'nde kolonyalar da televizyon gibi karakterlerin cemaat duygusunu güçlendiren bir nesnelere dir. Televizyon ve kolonyalar roman karakterlerini bir araya getirdiği gibi toplumsal bütünleşme duygularını da pekiştirmektedir. Aynı şekilde toplumsal statü nesnelere de karakterleri bir araya getirebilse de tam tersi bir duyguya hizmet ederek toplumun diğer üyelerinden farklılıklarının ve üstünlüklerinin altını çizmektedir. Bu açıdan, statü nesnelere de nesnelere kategorisinde düşünülebilir. *Araba Sevdası*'ndaki Heral işi botlar ve Terzi Mir etiketli giysiler, *Masumiyet Müzesi*'ndeki Jenny Colon marka çanta karakterlerin sınıfsal farklılıklarının altını çizen nesnelere örnek verilebilir. Romanlarda birden fazla karakteri bir araya getirmese de bireye kişisel ve mahrem bir alan sağlayan yataklar, sandalyeler gibi nesnelere de vardır.

Dördüncü kategori, metonimik nesnelere dir. Metonimik nesnelere, bu tezde ele alınan romanlarda en yaygın rastlanılan türdür. Tezde metonimik nesnelere ile kastedilen bir nesnelere ile başka bir nesnelere/kavram/kişiler arasında olumsal ya da çağrışımsal ilişki kurulmasıdır. Romanlardaki metonimik nesnelere yoğunluğu, Jakobson tarafından ileri sürülen, metonimik prensibin gerçekçi yazında baskın çıktığı tezi ile uyumludur. Jakobson'a göre metonimi, gerçekçi düzyazının hâkim mecaziyken metafor, romantik şiirin temel biçimidir ("Linguistics and Poetics" 47). Bununla birlikte

metonimik nesnelere sadece gerçekçi romanlarda değil, tezde alınan hemen hemen bütün romanlarda baskın rol oynamaktadır. Genel olarak bakıldığında bu nesnelere ele alınan romanlarda karakter ve/veya atmosfer inşasında kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Bihruz Bey'in markalı paltosu ve bastonu, Firdevs Hanım'ın uzun sandalyesi gibi metonimik nesnelere karakterleri imlemek için yararlanılmaktadır. *Sonsuzluğa Nokta* romanında ise metonimik nesne kümeleri, genellikle atmosfer ve duygu yaratmak amacıyla hizmet eder. Simgesel nesnelere de bir parçanın çağrışım yoluyla bütüne işaret etmesi açısından metonimik nesnelere kategorisinde düşünülmektedir. Bununla birlikte, romanlarda simgesel nesnelere karakter-atmosfer yaratımından çok tematik işlevler yüklendiği görülmüştür. Örneğin, *Udi* romanındaki bilezikler, ihaneti; elmaslar, kadın bedeninin metalaşmasını simgelemektedir.

Beşinci kategori olan metaforik nesnelere, tezde ele alınan romanlarda en az rastlanılanıdır. Özgün metaforların yoğun olarak kullanıldığı *Huzur* romanı bu genellemenin dışındadır. Metaforik nesne kategorisi, benzetilen ve/veya benzeyenin somut bir nesne olduğu durumlar için geçerlidir. *Huzur*'da gramofon kutusuna benzeyen evler, *Araba Sevdası*'nda yer aynası ve aşk bir tamburdur benzetmeleri gibi örnekler bu kategoride düşünülebilir.

Şunu da belirtmek gerekir ki, anlatıda bir nesne sürekli aynı işleviyle kullanılmamaktadır. Yukarıda sözü edilen kategoriler sabit olmayıp anlatının belli bir anında nesnenin büründüğü bir hâle göndermede bulunur. Dolayısıyla, bu kategoriler nesnenin anlatıda bürünebileceği çeşitli görünümlere işaret etmektedir. Yani, bir nesne anlatının bir noktasında karakter-nesne hâlinde kurgulanırken diğer noktalarında karakteri betimleyen metonimik bir nesne veya mekân işlevi üstlenen bir nesnemsî olarak karşımıza çıkabilir. Örneğin, *Araba Sevdası*'nda araba, bazı

yerlerde kişileştirilip nesne-karakter görünümüne bürünürken bazı noktalarda karakterlere ev sahipliği yapan bir nesnemi olabilmektedir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1850-1900 YILLARI ARASINDA YAYIMLANMIŞ ÜÇ ROMANDA NESNELER

#### A. *Araba Sevdası*: Karakterleşen Nesnelere, Nesneleşen Karakterler

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde belirttiği üzere "pek az Türk romanı *Araba Sevdası* kadar adına bağlıdır" (491). Tanpınar'a göre romanın asıl kahramanı bir insan değil, bir nesne olan landodur (492). Rezaizade Mahmut Ekrem'in 1889 yılında yazıp 1896'da *Servet-i Fünûn*'da yayımladığı *Araba Sevdası*'nda arabayı, romanın ana karakterlerinden biri olarak görmek olanaklıdır. *Araba Sevdası*'nın landosu, *Fikrimin İnce Gülü*'nün Mercedes'i ile birlikte Nurdan Gürbilek, Mehmet Narlı, Jale Parla, Seyit Battal Uğurlu gibi araştırmacıların çalışmalarına konu olmuştur. Tezin bu alt bölümünde, önce romanda arabanın bazı eleştirmenler tarafından nasıl incelendiğine bakılmış, daha sonra karakter-nesne ilişkilerine odaklanılarak romanın eşya-merkezli bir okuması sunulmuştur.

Jale Parla, "Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing" başlıklı yazısında araba anlatılarını Türk romanının bir alt türü olarak değerlendirir. Bununla birlikte Jale Parla'nın değerlendirmesi tematiktir. Ona göre araba, Türk romanında sık tekrarlanan temalardan biri olan otomasyonun birincil motifidir ve bu tema da

yine Türk romanının temel konuları olan modernleşme ve Batılaşmayla yakından ilişkilidir (535). Jale Parla'nın çalışması, *Araba Sevdası*'ndaki arabaya ilişkin bir yakın okuma sunmadan, onu hâlihazırdaki Türk romanı okuma kalıplarından “aşırı-Batılılaşma” içine yerleştirir. Parla'ya göre yazarların modernleşme meselelerini tartıştığı bir mekân olarak araba, roman karakterlerinin zihinsel ve ruhsal karmaşalarını somutlaştırır. Türk edebiyatında “araba anlatıları”nın ayrı bir alt tür oluşturup oluşturmadığı ve eğer bir alt türse ne gibi ayırt edici özellikler taşıdığı tartışmaya açıktır. Parla, arabanın romanda niye bir tema olduğu ve nasıl merkezî bir rol oynadığına dair bir fikir geliştirmez.

Nurdan Gürbilek ise “Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel” (Züppeler ve Özgünler: Otantiklik, Gecikmişlik ve Türk Romanı) başlıklı yazısında Tanpınar gibi arabayı bir roman karakteri olarak ele alır. Gürbilek'e göre romanın karakterleri, Çamlıca'ya son sürat gidip gelen landonun gölgesinde kalmıştır (607). Türk edebiyatındaki “yokluk” eleştirisini eleştiren Gürbilek yine de okumasını anlatıda var olan lando yerine, Bihruz Bey karakterinin yokluğu ve onun züppeliği üzerine kurar.

Mehmet Narlı ise “Araba Sevdaları” başlıklı yazısında Bihruz Bey'in arabasına ilişkin nispeten özgün bir okuma sunar. Narlı'ya göre Türk romanında merkezî bir figür olan arabalar, sadece işlevsellikleriyle değil, imgesel ve simgesel değerleriyle de hayatımızı ve romanı kuşatır (20). Yazar, *Araba Sevdası*'ndaki landoya dair bir yakın okuma yapmasa da bazı ilginç gözlemlerde bulunur. Ona göre Bihruz Bey'in varlığı hayalîdir ve “araba, bu kişiliğin var görünmesinde en temel imge”dir (23). Bir anlamda, araba, Bihruz Bey'in hayalî kişiliğinin somut göstereni olmuştur denebilir. Bu kişisiz ve karaktersiz araba anlatılarında, araba, karakterden kalan boşluğu doldurarak merkezî bir rol kazanır. Yine Narlı'ya göre modern

dünyada insan ve eşya arasındaki ilişkilerin fetişizm boyutu ilginç bir araştırma konusudur.

Seyit Battal Uğurlu ise “ Otomobil ve Benlik: Türk Edebiyatında Araba Olgusu” başlıklı yazısında arabayı benlik inşasının önemli bir aracı olarak ele alır. Bununla birlikte, Uğurlu da diğer eleştirmenler gibi Türk edebiyatındaki araba olgusunu, statü belirleyici bir Batılılaşma göstergesi perspektifinde değerlendirir (1435). Uğurlu’nun *Araba Sevdası*’ndaki arabaya dair özgün gözlemleri ise romandaki arabanın cinsiyetine ve bekâretine ilişkindir. Ona göre “kız gibi araba” ifadesi, bir yandan imrenme, ulaşma arzularını yansıtırken aynı zamanda, ‘bakire’liğe de vurgu ile yüklüdür” (1436). Uğurlu’ya göre anlatıcı, arabayı “evlenilecek bir nesne” şeklinde konumlandırmaktadır (1436).

Birçok eleştirmen, romanda arabanın merkezî konumda olduğunu belirtmekle birlikte, arabayı merkeze alan bir okuma gerçekleştirmemiş, romanın kurgusunda nasıl bir rol oynadığını incelemeyen romanda karakterin yokluğu veya Bihruz’un alafrangalığı üzerinde durmuştur. Hatta arabanın romandaki ağırlığı Tanpınar gibi bazı eleştirmenler tarafından eleştirilmiştir. Hâlbuki, yeni roman akımının yanı sıra modern edebiyat yapıtlarında James, Woolf, Proust gibi yazarların eserlerinde nesnenin marjinal konumundan sıyrılıp romanın merkezine doğru yol aldığını görmekteyiz. Nicholas Baker’ın bazı yapıtlarında olduğu gibi bazı postmodern edebiyat yapıtlarında da bu eğilime rastlanmaktadır (Schwenger 100). *Araba Sevdası* romanında da görülen bu eğilime daha yakından bakmak hem metnin daha iyi anlaşılıp değerinin ortaya konulmasına hem de nesnelerin kurguda nasıl bir rol oynadığını çözümlenmeye yardımcı olacaktır.

Tez çalışmasının bu noktasında, *Araba Sevdası*’nın yakın okuması sunularak karakter-eşya ilişkileri irdelenecek ve araba başta olmak üzere eşyanın anlatıda



üstlendiği roller çözümlenecektir. Ek A’da yer alan “Araba Sevdası Nesne Yinelenme Tablosu’ndan görülebileceği üzere 240 sayfalık romanda 879 kez bir eşyaya gönderimde bulunulsa da bazı eşyalar yineleniğinden dolayı 179 çeşit eşya geçmektedir. Romanda en çok yinelenen nesne, beklenileceği üzere arabadır. Araba sözcüğü anlatıda 174 kez yinelenmektedir. Arabayı, mektup (75), kitap (60), lando (53), baston (20), yatak (19), ayna (15), kâğıt (15), masa (15), gazete (13) ve şemsiye (13) takip etmektedir. Ceket, eldiven, ferace, fes, gömlek gibi giyim eşyası ve elmas, pırlanta gibi kıymetli taşlar da en sık tekrarlanan eşyalar arasındadır.

Roman, Çamlıca Bahçesi’nin betimlemesiyle başlar; bahçenin dışında ise bir araba kuyruğu bulunmaktadır. Anlatıcı bu araba kuyruğunu, bahçeyi kuşatan hareketli bir zincire benzetir (11). Araba kuyruğu, bahçenin o dönemde ne kadar gözde bir mekân olduğunu gösterirken arabaların içindeki süslü beyler ve hanımlar da bu mekânın nispeten üst tabaka tarafından tercih edildiğine işaret etmektedir. Anlatıcı, bu kalabalık içinde yer alan Bihruz Bey’in dış görünümünü kısaca betimledikten sonra, onun “güzel giyinmiş bir bey” olduğunu ekler. Her ne kadar Bihruz Bey etrafı görmeye uygun bir konumda oturmuş olsa da amacının görülmek ve gösteriş yapmak olduğu anlatıcının ironik betimlemesinden anlaşılır. Karakter, *Terzi Mir* markalı pardösüsünü markası görünecek biçimde, “sanki gelişigüzel” şekilde, sandalyelerden birinin üzerine atmıştır (10). Anlatıcı, onu okura tanıtırken *Heral* işi parlak botuna, gümüş markalı bastonuna ve mineli altın saatine de dikkat çeker. Daha Bihruz Bey’in adını dahi vermeden önce, fiziksel görünümü, giyimi ve aksesuarları hakkında ayrıntılı bir şekilde bilgi verir.

İlk bakışta, anlatıcının söz ettiği metonimik eşya dizgesi—*Terzi Mir* markalı pardesü, *Heral* işi bot, markalı gümüş baston, mineli saat—romanda karakterin betimlenmesine hizmet eder gibi görünmektedir. Bununla birlikte, bu eşya Bihruz

Bey'in karakteri ve benliđi hakkında onun gösteriř dūřkūnlūđu dıřında pek az Őey sūyler. Sanki eřya karakteri ve onun ruh hālini betimlemek için kullanılmamakta, tam tersine roman karakteri eřyanın sergilenmesi için bir araca dūnūřmektedir.

Bihruz Bey'in varoluř amacının da eřyasını sergilemek olduđunu sūylemek yanlıř olmaz. Nitekim bu eřyaların karakter için ne bir kullanım deđeri ne de duygusal bir anlamı vardır. Őrneđin, giysiler, sıcaktan veya sođuktan koruma amacına deđil, gūzel gūrūnme arzusuna hizmet etmektedir. Bihruz, gūzel gūrūnmek için yaz gūnū kalın, kıř gūnū ince giyinebilmektedir. Ařađıdaki alıntı karakterin nesnelere iliřkisini ve gūrūnme arzusunu iyi anlatır:

Kıřın, mesela zemherir içinde bir açık hava gūrūnce arkasında mūcerret sūse halel vermemek için dar ve incerek jaket, dizlerinin ūzerinde ise mūcerret sūslū gūrūnmek için bir kadife Őrtū bulunduđu hālde Beyođlu Caddesinde, Kāđıthane yollarında araba kullanmak hevesiyle en Őedīd poyrazın karřısında tiril tiril titreyen Bihrūz Bey yazın da otuz, otuz beř derece sıcak gūnlerde Çamlıca, Haydarpařa, Fenerbahesi yollarında gene o hevesle en kızgın gūneřin altında hařım hařım hařlanır ve fakat bu azabı en būyūk zevk addederdi. Bihrūz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı gūrūnmekle beraber gūrmek deđil, yalnızca gūrūnmek idi. (13)

Bu alıntıdan da anlařılacađı ūzere, giysilerin Bihruz Bey için bir kullanım deđeri yoktur; sadece bir deđiřim deđeri ya da sūs deđeri vardır. Hatta nesnelere kullanım deđerine zıt dūřecek biçimde kullanabilmektedir.

Karakter, giysilerden giyinme amaçlı yararlanmadığı gibi arabayı da gezinmek, etrafı keşfetmek için kullanmaz. Bir anlamda, araba, Bihruz Bey'i gezdirmez; o, arabayı gezdirir. O kadar ki arabayla ilgilenmekten etrafına bakamaz.

Araba kullanırken gösterdiği dikkatin nedeni ise kaza çıkarmamak, arabayı çarptırmamak isteğidir. Kaza çıkarmamak için kendi arabasına ve diğer arabalara baktığında ise hiçbir şey veya kimseyi göremez, zaten görmek de istemez (15). Anlatıcı, Bihruz Bey'in gezinmekteki asıl amacını şöyle özetler: “Çünkü maksad-ı mücerredi, ârâyiş ve debdebe hususunca arabagüzinân-ı temâşâiyân içinde birinciliği ihrâz etmek”ti (18). Araba, karakterin narsisistik bir uzantısı olarak düşünülebilse de bu cümleden arabanın salt bir uzantı olmadığı, Bihruz Bey'in benliğinin yerine geçtiği görülebilmektedir. Zira Bihruz Bey, sadece insanlar arasında birinciliği değil, arabalar arasında da birinciliği hedeflemektedir. Bu cümlede anlatıcı, Bihruz = diğer arabalar arasında birincilik kazanmak isteyen araba denklemini kurmuş gibi görünmektedir. Dolayısıyla araba ve Bihruz arasında sadece metonimik bir uzantı ilişkisinden değil, metaforik bir yer değiştirmeden de söz edilebilir.

Anlatıcı, Bihruz Bey'in arabasını betimlerken kişileştirmeye de başvurur ve onu zarif bir kıza benzetir: “Tekerleklerinin çubukları incecik fakat kendisi ziyâdesiyle yüksek, zarif ve nazik ve âmiyane bir tabirle kız gibi bir şeydi”(14). İronik bir tutumla, arabanın, Çamlıca araba kuyruğunda dönen arabalar arasında “övünme halkası kabul edilmeye layık” olduğunu da belirtir.

Bihruz Bey, Çamlıca Bahçesi'nde rakibi ve iş arkadaşı Keşfi Bey'le karşılaştıktan hemen sonra arabasına rakip olabilecek başka bir arabayı, Periveş'in bindiği sarı landoyu görür. Keşfi Bey, Bihruz Bey'in “kimin bu lando?” sorusuna “Landoyu tanıyamadım” diye yanıt verir (196). Bihruz Bey, landonun sahibini sorarken Keşfi Bey, landoyu kişileştirmektedir. Sadece Keşfi değil, Bihruz da Periveş'in bindiği landoya bir kişilik yükler ve bu kadar şık bir “ekipaj”ı Kadıköy gibi orta sınıf bir mahalleye yakıştıramaz. Arabaya salt arabanın kendisinden

kaynaklanan ayrı bir canlılık, güç ve statü yükleyerek onun seçkin bir muhite ait olması gerektiğini düşünür.

Yukarıdaki alıntılardan anlaşılacağı üzere hem anlatıcı hem Bihruz Bey hem de Keşfi Bey, anlatıdaki landoyu kişileştirmektedir. Bu noktada, landonun anlatıda bir tema değil, düzenli olarak kişileştirilen bir nesne-karakter işlevi gördüğü açıktır. Bir anlamda, lando, romanda sadece bir yerden başka bir yere götürmeye yarayan bir araç veya Periveş karakterinin göstereni değil, karakterleşen bir nesne ya da nesne-karakterdir. Bununla birlikte, anlatının her bölümünde landonun karakterleştirildiği de düşünülmemelidir. Lando, Periveş Hanım için basitçe kullanım değerine sahip olan, bir yerden bir yere götürmeye yarayan bir taşıma aracıdır. Yine arabanın karakterleşmediği ama gündelik hayattaki işlevinden bağımsız olarak karakteri betimlemeye hizmet ettiği yerler de bulunur. Ama *Araba Sevdası*'nı özgün kılan, tam da arabanın ve landonun anlatıda karakterleştirildiği yerlerdir.

Bu noktada, anlatının geri kalanında, landonun nesne-karaktere nasıl dönüştürüldüğüne bakmak gerekir. Anlatıda, Bihruz Bey, daha Periveş'le tanışmadan landoya âşık olmuştur. Keşfi Bey gittikten sonra üstünü başını düzeltip “landonun vürûduna muntazır ol[ur]” (19). Aslında beklediği bir insan değil, arabadır. Periveş'i henüz görmemiştir, fakat uzaktan gelen landoyu görür görmez kendi kendine – “Diyabl, par hazar sörej amurö? (Vay canına, acaba âşık mı oluyorum?)” diye söylenmeye başlar (19). Bununla birlikte, landodan aşkına karşılık alamaz, araba yanından geçip gider. Kendisine yüz vermeyen âşığına onun değerini düşürerek yanıt verir: “Ne bayağı kadın!... Yazık ekipaja! O da bir şey değil a...” (20). Bihruz'un gözünde arabanın değeri kadının kalitesine ve kadının değeri de ekipaja bağlı gibi görünmektedir. Anlatıcı da, Bihruz Bey gibi arabayı kadının yerine koymaktadır, zira

karakterin bu sözlerini arabadan ilk gördüğü yakınlığı görememekten kaynaklanan bir züğürt tesellisi olarak yorumlar (20).

*Araba Sevdası*'nın anlatısında kadın ve arabanın bir yer değiştirmeye tabi olduğu açıktır. Bu yer değiştirmeye, araba, romanda karakterleşirken Periveş karakteri de nesneleştirilir. Aslında teknik olarak bakıldığında, parça (lando) bütünü (Periveş) yerine geçmektedir. Bihruz Bey'in Periveş'e duyduğu aşkın, bir anlamda Periveş'e değil de onun bir uzantısına yönelik olması bakımından patolojik olmasa da fetişist bir nitelik taşıdığı düşünülebilir.

Bihruz'un lando yüzünden Periveş'e ve Periveş'ten dolayı landoya önem vermesini anlatıcı şöyle dile getirir:

İşte Bihrûz Bey'in Perîveş Hanım hakkındaki tahminât-ı zâhirbinâne ve hissiyat ve telekkiyat-ı müşkülpesendânesine medâr-ı mahz olan landonun bu nâzenini hâmilen Bahçe-i Umûmî seyrinde bulunması-pek o kadar nâdir olmayan- tesadüflerden birisi idi. Maamâfih, böyle bir tesadüfün mülâhaza-i imkânı Bihrûz Bey'in hâtırından bile geçmediğinden dolayı beyefendi landoya izâfetle hanımları ve hanımlara nisbetle landoyu -gördüğümüz derecelere kadar- ehemmiyetlendirmiş ve bu ehemmiyetin neticesi olarak bahçenin içinde Periveş Hanım'a- bildiğimiz sûretle- ek dolaş olmuş idi. (35)

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere Bihruz Bey'in Periveş'e ilgisi lando dolayımında gerçekleşmiştir. Anlatıcı, karakterin “zor beğenme” özelliğine ironik bir gönderme yapmaktadır, zira beğenisi dış görünüşle sınırlı yüzeysel bir niteliktedir.

Lando, tekinsiz ve kendi başına hareket eden bir nesne gibi anlatıda bir görünüp bir kaybolur. Bihruz Bey, Çamlıca Bahçesi'nde onu beklerken lando, dört kez bahçeye girip çıkar; sonuncusunda içinden Periveş ve Çengi Hanım iner. Bihruz

Bey'in Periveş Hanım'la umutsuz tanışma girişiminden sonra, hanımlar landoya binip giderler. Karakter, onları takip etse de landoyu yakalayamaz. O gece rüyasında landoyu görür. Rüyadaki lando, Marx'ın dans eden masası gibi, şaha kalkmıştır. Bihruz Bey, gerçek hayatta olduğu gibi rüyasında da son sürat giden ve tekerlekleri yere değmeyen landoya bir türlü yetişemez. Landoyu çeken acayip şekilli mahlûklar şaha kalkıp landoyu devirirler. Arabanın içinden bir çift kaplumbağa ve fino köpeği çıkar (48). Bihruz Bey'in atı altından sıyrılarak uçmaya, kaplumbağalar dans etmeye, fino köpeği *Bel Elen* operasından bir parça söylemeye başlar. (48) Rüyada ne Periveş ne de Çengi Hanım vardır, onlar yerine bir çift kaplumbağa ve fino köpeği belirmiştir.

Daha sonra ise Bihruz Bey, Çamlıca Bahçesi'ne giderek yazdığı mektubu vermek üzere landonun gelişini bekler, fakat Periveş'i bir kira arabasında görerek ona ilk mektubunu verir. İkinci mektubunu vermek için iki ay boyunca dolaşarak landoyu ve Periveş Hanım'ı umutsuzca arar.

*Araba Sevdası* anlatısında şeyleştirilen sadece Periveş karakteri değildir, Bihruz Bey aslında onu nesneleştirirken kendisi de nesneleşir. Bununla birlikte, ona göre insana değil de eşyaya yönelmek bir asalet göstergesidir. Periveş'i "sıradan insan" sınıfına koyarak insanlara yöneldiği için onu şöyle küçümser: "Öyle ordiner insanlar kendileri gibi insanlara meyleder" (20). Ana karakter için meta fetişizmi ve insanlara yönelmemek, üstün insanların bir özelliğidir. Metalarla birlikte kendisini de yücelttiğini düşünürken aslında bir karakter olarak nesneleşmektedir.

Nitekim Bihruz, etrafındakiler tarafından da kullanılmaktadır. Egosunu ve aşk hayallerini pohpohlayarak onu soyan Mösyö Piyer'in gözünde bir şarap şişesinden veya sürahiden pek bir farkı yoktur. Bir şarap şişesi yerine Bihruz Bey'e bakarak konuşmayı tercih etmesinin nedenini anlatıcı şöyle açıklar : "Mösyö Piyer'in lakırdı

söylerken Bihrûz Bey'in yüzüne bakması önünde bulunan sürahiye, Bordo şişesine hitâb etmekten ise kaşı gözü hareket eder, eli ayağı oynar bir statüye hitâb etmekteki evleviyete mebnî idi" (40). Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Mösyö Piyer'in gözünde o, sadece eli ayağı oynayan bir "statü" yani heykeldir, bir nesneden tek farkı hareket etmesidir.

*Araba Sevdası*'nın anlatısında sözcükler şeyleri resmetmediği gibi, şeyler de gündelik hayattaki kullanım değerlerinden soyutlanarak salt bir değişim-değerine dönüşmüşlerdir. Bihruz Bey, her ne kadar nesnelere tapınmaya yakın bir bağlılık gösterse de, tek tek nesnelere hiçbirine bağlı değildir; arzularının bitişi de başlangıcı kadar çabuktur ve nesnelere ona bir doyum sağlamaz. Karakter, roman boyunca sayısız giyim eşyası alır. Örneğin anlatıcı, siyah-çerde skandalının ardından yaptığı bir alışverişi şöyle anlatır: "Kunduracı *Heral*'a, *Terzi Mir*'e uğradı. Bir çift potin, bir çift iskarpin, iki takım kostüm beş pantolon, iki redingot ısmarladı. [...] Beyefendi bir düzine gömlek, iki düzine çorap ve mendil, sekiz on tane kravat, yarım düzine eldiven, bir baston, iki şemsiye beğen[di]" (112). İlk bakışta, Bihruz Bey'in satın alma tutkusu, Veblen'in "gösterişçi tüketim" veya Türk eleştiri söyleminin "alafrangalık" kavramlarıyla açıklanabilecek gibi görünse de bu kavramlar romandaki ölçsüz tüketimi anlatmak için yetersiz kalmaktadır. Zira çok daha az tüketim de alafranga görünmeye veya gösteriş yapmaya kâfi olabilecekken karakter nesnelere karşı yoğun bir arzu sergiler gibi görünmektedir.

Bihruz Bey'in tüketimindeki ölçsüzlüğün en temeldeki sebebi, nesnelere de insanlarla da kalıcı bir ilişki kuramamasında aranabilir. Karakter, romandaki neredeyse hiçbir nesneyle, Mösyö Piyer'in hediye ettiği resimli kitap hariç, kalıcı ve sürekli ilişkiler, duygusal bağlar kurmaz. Onun için her şey, tıpkı mirası gibi, gözden çıkarılabilir. Nitekim en değer verir gibi görüldüğü arabasını bile birkaç çizik

yüzünden elden çıkarmaktan çekinmez. Arabanın dış görünümündeki ufacık hasarlar, Bihruz'un arabaya verdiği değerin azalmasına neden olur: "Filhakıka sarı arabanın rengi bazı mertebe solarak eski parlaklığı kalmamış, ötesi berisi lekelenmiş ve fazla olarak beyin isim ve mahlâsını arz eden kuron'lu markası da çizilmiş olduğundan sâhib-i sevdâ menâkibinin gözünden düşmüş idi" (166). Hatta Bihruz Bey, artık arabaya ihtiyacı kalmadığını düşünüp ondan ve 150 liralık borcundan kurtulduğu için sevinir. Arabanın kullanım değerinde bir kayıp olmadığı hâlde dış görünümündeki ufak hasarlar onun için arabanın değerini düşürmüştür.

Mihaly Csikszentmihalyi ve Eugene Rochberg-Halton'un da belirttiği üzere nesnelere, benliğin ve benlik imgesinin gelişimine katkıda bulunur(17). Nesnelere, kişilik oluşumunda belirleyici bir rol oynadığından dolayı, insanlar ve şeyler arasındaki ilişkiyi incelemek hayati bir önem taşır (53). Bireylerin seçtiği nesnelere, gündelik hayatlarında bir süreklilik yaratıp bir kimlik geliştirmelerine yardımcı olur (17). Somut nesnelere kurulan yaratıcı ilişkiler, bir benlik duygusu yaratmaya da hizmet ederler. Bihruz Bey ise bir nesne sürekliliği sağlayamadığı gibi nesnelere yaratıcı bir faaliyet içeren uğraşlar geliştirme konusunda da başarısızlığa uğrar. *Araba Sevdası* anlatısında lando ve arabadan sonra en sık yinelenen nesnelere olan mektup ve kitap, Bihruz Bey'in nesnelere yaratıcı bir ilişki kurabilmek konusundaki sıkıntısını ortaya koymaktadır.

Mektup, diğer nesnelere ayrı bir kategoride düşünülebilir, çünkü mektubun temel işlevi iki özne arasında iletişim sağlamaktır. Mektup, Michel Serres'in yarı nesne veya nesnemesi (quasi-object) adını verdiği nesnelere kapsamında değerlendirilebilir. Serres, farklı özneleri bir araya getirerek toplumsal bir faaliyet göstermelerine olanak sağlayan nesnelere, nesnemesi adını verir. Mektup, dergi, kitap, gazete gibi insanların iletişim kurmalarını sağlayan nesnelere dışında örneğin bir top



da nesnemsidir, çünkü bir top olmadan top oyunundan söz etmek güçtür. Bihruz Bey'e dönersek mektubun iletişim sağlama ve bir araya getirme işlevinin bozulduğunu görürüz. Bihruz Bey'in Periveş Hanım'a yazdığı mektuplar okunmadan yırtılıp atılır. Mektubun yırtılması jesti, aslında Bihruz Bey'in mektuba kendi öznelliğini ve yaratıcılığını yansıtırma konusundaki sıkıntısını da gösterir; zira mektuptaki cümleler çalıntıdır.

Roman boyunca, Bihruz Bey'in nesnelere giriştiği tek üretici-yaratıcı faaliyet, mektup yazmaktır. Bununla birlikte, şöyle bir çıkmazı da vardır; benlik gelişimindeki sekte kendini ifade etmesini zorlaştırmıştır. Dolayısıyla mektup yazmak için kitaplara başvurur. Rousseau'nun *Nouvelle-Heloise* adlı kitabından bir kısmı çevirerek ilk mektubunu yazar (49). Daha sonra mektubuna *Sectaire des Amants*'dan bazı eklemeler yapar. Anlatıcı, Bihruz Bey'e ait olan tek bir cümleden bahseder, o da "sebebini mümkün yok keşfedemedim" ifadesidir (52). Bu taklit mektup, aslında karaktere ait bir düşünce veya duygu taşımamaktadır. Bihruz Bey, Vâsıf'ın bir şiirini de ekleyerek mektubunu bitirir ve zorla da olsa mektubu Periveş Hanım'a vermeyi başarır. Fakat mektubu nasıl kendisi yazmamışsa Periveş Hanım da aslında kendisiyle ilgili olmayan bu mektubu okumamıştır. Bihruz Bey, ikinci mektubunu kendi sözcükleriyle yazsa da bu mektup da muhatabına ulaşmaz. *Araba Sevdası*'nın anlatısındaki diğer şeyler gibi mektup da gündelik işlevinden sıyrılmış, iletişim sağlamak yerine Bihruz karakterinin iletişimsizliğinin bir göstereni olmuştur.

*Araba Sevdası*'nda karakterden boşalan yere nesnelere dolmuştur; çünkü nesneleşen karakterin muhatabı da diğer insanlar değil, nesnelere olmaktadır. Romanın sonunda Bihruz Bey, artık Periveş Hanım'la değil de onun kırmızı şemsiyesiyle konuşur. Landonun ve arabanın yokluğunda, Bihruz'un nesnesi artık kırmızı bir şemsiyedir. Bihruz Bey, romanın başında landoyu nasıl takip etmişse

sonunda da kırmızı şemsiyenin peşinden gider. Şuna da dikkat çekmek gerekir ki nesnelere muhatap alan sadece o değildir. Anlatıcı da nesnelere cümlelerde özne olarak kullanarak kişileştirmekte ve “nesne-karakter”lere dönüştürmektedir.

“Rengârenk şemsiye alayı” yolda dalgalana dalgana gitmektedir (203).

Şemsiyelilerden birini Periveş’e benzeten Bihruz Bey, kırmızı şemsiyeyi takip etmeye başlar. Bununla birlikte, sokakta yürüyen ve karakterin peşinden gittiği Periveş değil, kırmızı bir şemsiyedir. Anlatıcı da kırmızı şemsiyeyi bir insan gibi sokakta yürütür: “Kırmızı şemsiye hayli gittikten sonra sağda bir sokağa saptı” (136).

Burada basit bir metonimi ya da mecaz-ı mürselin (kırmızı şemsiyeli) ötesinde, bir nesnenin düzenli olarak karakterin yerine geçmesi söz konusudur. Periveş Hanım’ın adı dahi anılmaz, ortada sadece yürüyen bir şemsiye vardır. Kırmızı şemsiye şu cümlede de açıkça Periveş’in yerine geçmiştir: “Kırmızı şemsiye ise takib olduğundan haberdâr olmadığından beyin ayağının sesini alınca döndü, kendisine baktı” (203). Anlatının sonunda ise Bihruz Bey, Periveş’e değil kırmızı şemsiyeye hitap ederek konuşur (207). Landodan sonra anlatıda, kırmızı şemsiye de Periveş karakterinin yerine geçmiştir.

*Araba Sevdası* anlatısında sık yinelenen nesnelere biri de bastondur. Baston sözcüğü ilk kez Bihruz Bey betimlenirken kullanılır:

Genç bey ise oturduğu yerde sol ayağı üzerine atmış olduğu sağ ayağını mızıkanın usûlüne muvâfık bir hareketle muttasıl oynatır ve o ayağı pek de küçük değilken ziyâdesiyle nazik, ziyâdesiyle biçimli gösteren (Heral) işi parlak potinini sivrice burnuna elindeki bağa saplı saplı ve sapının üzeri Fransızca M.B. harflerini irâe eder gümüş markalı bastonuyla bir düzeye vurur ve en azı her beş dakikada bir kere uçları altınla bir siyah ipek şeride merbût mineli saati beyaz

yeleğinin cebinden çıkarıp baktıktan ve sabırsızlıkla yerinden fırlayarak kapı tarafına doğru beş on adım gittikten sonra gene sandalyesine avdetle evvelki vaziyetini alır (10).

Yukarıdaki alıntıda gümüş markalı baston, mineli saat ve Heral işi parlak potinlerle birlikte metonimik bir nesne öbeği oluşturarak karakterin sadece dış görünümünü değil, sınıfsal konumunu ve karakter özelliklerini de betimlemeye hizmet eder. Bihruz Bey'in gümüş markalı bastonu, şıklığının tamamlayıcı bir ögesidir ve üst sınıftan, dış görünüşüne özen gösteren bir kişi olduğuna işaret eder. Bihruz Bey'in yukarıdaki alıntıda nesnelere kurduğu ilişki (bastonu, aralıksız ayakkabısına vurması ve sık sık saatine bakması), karakterin sabırsızlığının da bir göstereni olmaktadır. Görüldüğü gibi bu alıntıda baston ve diğer metonimik nesnelere, karakterin dış görünümünü, toplumsal konumunu ve ruh hâlini tamamlayan/betimleyen öğeler olarak kullanılmaktadır.

Bununla birlikte, baston, saat ve ayakkabıdan farklı olarak karakterin bir özelliğine daha işaret etmektedir. Saat ve ayakkabının bir ölçüde kullanım değeri bulunmaktadır; fakat fiziksel bir engeli veya rahatsızlığı bulunmayan, yukarıdaki alıntıdan da görüleceği üzere serbestçe hareket edebilen Bihruz Bey için baston fiziksel açıdan bütünüyle gereksizdir.

Yine de ana karakter, bir bastona dayanma, bir nesneden güç alma ihtiyacı duymaktadır. Baston sözcüğü, anlatıda ikinci kez Bihruz Bey'in Periveş ve Çengi Hanım'la ilk karşılaşmasından sonra kullanılır. Arabadan inip Periveş ve Çengi Hanım'ı takip eden karakter, onların dört beş adım gerisinde durarak “bastonuna dayan[ır]” (25). Anlatıda, beşinci kez yinelendiğinde ise yazdığı mektubu vermek üzere Periveş ve Çengi Hanım'ı beklerken bastonuna yaslanmaktadır. Anlatıcı şöyle der: “Beyefendi maksûd olan arabanın vürûduna muntazıran bir kenârda bastonuna

dayandı durdu” (81). Bihruz Bey, bastona dayanarak ondan güç almaktadır. Bastonu kendini ifade etmek için kullanır. Garsondan bira istemek için bastonuyla bira şişesine vurur, Periveş Hanım’ı taşıyan vapur kaptanına seslenmek için bastonuyla “dur” işaretleri yapar.

Anlatının diğer bölümlerinde de baston metonimik nesnesi, Bihruz Bey karakterinin ayrılmaz bir parçası olarak işlev görür. Baston sözcüğü, en çok Bihruz’un konaktan çıktığı sahnelerde yinelenir. Karakter, anlatıda dokuz kez konaktan çıkarken yanına bastonunu alır; Periveş Hanım’ı arar, gezintiye veya kaleme gider. Bihruz Bey’in diğer mekân geçişlerinde de bastonu yanına aldığını görürüz; arabadan inerken, kaleme girerken ve kalemden çıkarken de bastonunu almayı ihmal etmez. Karakterin bir mekândan çıkışını betimlemek için anlatıcı bazen eldiven, fes, Frenk sigarası veya perdesü gibi diğer metonimik nesnelere de ekler. Örneğin, kaleme gitmeden önce Bihruz Bey’in konaktan çıkışı şöyle betimlenir: “Bir sigara yaktı. Kahvesini içti. Eldivenlerini giydi. Bastonunu aldı. Aşağı indi. Arabasına kuruldu” (100).

Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki baston, sadece karakteri betimleyen bir metonimik nesne değildir. Olay örgüsünü hareket ettirmese de sahne geçişlerinde, anlatıcının, bastonu olay örgüsünde bir hareketin başlangıcını somutlaştıran bir faktör olarak kullandığını söylemek olanaklıdır. Mekân ve sahne geçişlerinin çoğunda Bihruz Bey’in bastonunu alıp çıkması, hareketin başlangıç noktasını oluşturur. Olay örgüsünün doruk noktalarından (Periveş’le tanışma ve Periveş’e mektup verme) hemen önceki duraksamalarda ise Bihruz Bey bastonuna dayanıp durur. Bihruz Bey’in romanın başında bastonla ayakkabısına vuruşu gibi, anlatıcı da bastonu kullanarak olay örgüsündeki değişimlerin sinyalini verir; belli noktalarda

bastonu harekete geçirip belli noktalarda durdurarak olay örgüsünün ritminde bir ayarlama yapar.

*Araba Sevdası* anlatısında bastondan sonra en çok yinelenen sözcük olan yatak ise genelde nesnemi kategorisinde yer alır ve bastonun aksine olay örgüsünde bir hareketin bitiş anlarına işaret eder. Yatak nesnesi, ilk kez Bihruz Bey'in Periveş Hanım'la karşılaştığı günün bitiminde kullanılır. Bihruz Bey, köşke döndüğünde Mösyö Piyer'i bulur, Mösyö Piyer onu aşk macerası konusunda cesaretlendirmeyince hayal kırıklığına uğrayıp yatağına çekilir ve yukarıda sözü edilen rüyayı görür. Keşfi Bey'den Periveş'in öldüğü yalanını duyduktan sonra da köşke dönüp "yatağına düş[er]" (137). Daha sonra üzüntüsünden hasta olur ve gerçekten de yatağına düşer. Keşfi Bey'den Periveş Hanım'ın mezarını öğrenmek için kaleme giderken vapurda Periveş'i görür; Keşfi Bey, Periveş Hanım'ın bir ikizi olduğu yalanını söyler, Bihruz Bey köşke döner ve kendini bu kez de kanepeye atar (148). Karakterin bastonunu alıp landoyu takip ettiği veya arzu nesnesinin peşinden gittiği sahneler yatakta veya kanepede sonlanır. Anlatıda, yatak ve kanepesi nesnemi, karakterin duygularına ve düşlerine mekânlık yapan nesnemi olarak kurgulanmıştır; ayrıca olay örgüsündeki dinlenme ve duraklamalara işaret eder.

Recaizade Mahmut Ekrem, belki de postyapısalcılardan önce gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi koparmış; sözcükleri nesnelere, nesnelere de kullanım değerlerinden bağımsız olarak kullanmıştır. Romanda karakterleşen lando, araba ve şemsiye gibi nesnelere ise diğer insanlarla yakın ilişkiler kuramayan Bihruz Bey'in insan ilişkilerini nesnelere ikame etme eğilimine karşılık gelmektedir. Karakterin cinsel arzu nesnesini bütünüyle değiştirdiğine dair açık bir metinsel kanıt bulunmasa da romanda araba-şemsiye ve Periveş karakterinin yer değiştirebildiği görülmektedir.

Sonuç olarak, nesnelerin karakterleşmesi ve karakterlerin şeyleşmesi romanın temel örüntüsünü oluşturur.

### **B. *Udi*: Ya Ut Canlanırsa?**

Fatma Aliye'nin 1898 yılında yayımladığı *Udi* adlı romanının da ana karakterlerinden biri bir nesne, yani uttur. Bununla birlikte romanın kadın karakteri Bedia'nın uda karşı hissettiği duygusal bağlılık, Bihruz Bey'in nesnelere kurduğu yüzeysel ilişkinin ötesindedir. *Udi*'ye ilişkin az sayıda eleştirel çalışma genelde romana feminizm açısından yaklaşmaktadır. Romandaki nesnelerin rolünü konu alan bir araştırma bulunmamakla birlikte, Firdevs Canbaz "Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kadın Sorunu" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında Bedia ve ut arasındaki ilişkiye dair bazı yorum ve gözlemlerde bulunmuştur. Canbaz, Bedia'nın udu kişileştirdiğine değinerek uduna duyduğu sevgiyi, evliliğinde mutsuz olmasına bağlamaktadır (92). Canbaz'ın bu tezi tartışmaya açıktır; çünkü Bedia'nın müziğe ve müzik aletlerine duyduğu sevgi, evliliğinden çok daha önce hatta daha Bedia bir bebekken başlamıştır. Tezin bu alt bölümünde, romanda öne çıkan nesnelerin kurguda nasıl bir rol oynadıkları ve karakterlerle ilişkileri çözümlenecektir.

Fatma Aliye Hanım, 126 sayfalık *Udi* romanında 125 çeşit nesneye göndermede bulunmaktadır. Yinelemeler hesaba katıldığında romanda 440 kez bir nesneye işaret edilir. En sık tekrarlanan nesnelere, "*Udi* Nesne Yinelenme Grafiği"nden de görülebileceği üzere sırasıyla ut (140), keman (33), kanun (20), bilezik (15), elmas (10), mahfe (10), çarşaf (9), entari (9) ve mendildir (9). Ut ve kemanın anlatının bazı yerlerinde kişileştirilerek nesne-karaktere dönüştürüldüğü

görülür. Bilezikler ve elmaslar ise metonimik-simgesel nesnelere olarak anlatıda yer almaktadır.

Tanzimat romanlarında genelde babasız oğullar karşımıza çıkarken Fatma Aliye Hanım'ın romanında annesiz bir kadın karakter sunulmaktadır. Annesi sağ olmakla birlikte Bedia'nın hayatına aktif bir katılım gerçekleştirmez ya da olası katılımları karakterin zihninden ve hikâyesinden silinmiştir. Zira roman boyunca, Bedia'nın Mail'le evliliğini ayarlaması dışında, annesinin varlığını veya bir fonksiyonunu göremeyiz; romanda adı dahi geçmez. Evlenene kadar, Bedia'nın anlatısında ve yaşamında sanki sadece babası, ağabeyi ve müzik vardır.

Bedia'nın müziğe duyduğu sevgi, babasının etkisiyle daha bir bebekken başlamıştır:

Çocuklar uyutulurken gürültü edilmemek mutâd olduğu halde Bedia genellikle kemanın nağmeleri ile uykuya varıyor, pederin tegannisi ona 'ninni' oluyordu. Nazmi otururken de beste okur, gezerken de tegannî eder. Bir şeyle meşgul olduğunda dahi bir şeyler terennüm eyler, Bedia'sını yanından ayırmazdı (12).

Babasının şarkılarıyla uyumaya alıştırılan Bedia, babası evde yokken kendi başına salıncağında şarkılar mırıldanmaktadır (12). Üç dört yaşına geldiğinde kendisi de ahenkli parçalar söylemektedir (12).

Keman nağmeleri ve müziğin Bedia için bir anlamda "geçiş nesnesi" olduğunu düşünmek olanaklıdır. Bakım veren ebeveynin yokluğunda geçiş nesnelere bebeğin ayrılık endişesini telafi ederek kendini güvende hissetmesine yardım eder. Bedia'nın de uykuya dalarken ezgiler mırıldanması Winnicott'un geçiş nesnesi tanımıyla örtüşür. Winnicott geçiş nesnesini şöyle tanımlar:

Herhangi bir bebeği incelediğimizde bebeğin tam uykuya geçerken kullanmadan edemediği ve endişeye, özellikle de depresif türden bir endişeye karşı bir savunma niteliği taşıyan bir şey ya da bir olgu çıkabilir; bu bir yön yumağı, bir battaniyenin kenarı, kuşty bir yastık olabileceği gibi bir sözcük ya da ezgi ya da özel bir davranış ya da konuşma tarzı olabilir. Belki de bebek yumuşak ya da başka türden bir nesne kullanmıştır. İşte bu benim geçiş nesnesi dediğim şeydir. Bu nesne önemli olmayı sürdürür (22).

Geçiş nesnesi, bebeğin nesne sürekliliği oluşturabilmesi için önemlidir. Bununla birlikte, bu nesne çocuğun dünyayı keşfetmesiyle ve ilgi alanlarının genişlemesiyle kaybolur ve anlamını yitirir (23). Winnicott, bu kaybolan geçiş nesnesinin “ocuk yoksunluk tehdidiyle karşı karşıya kaldığında yeniden ortaya çıka[bileceğini]” de belirtir (23).

Bedia’ya baktığımızda ise geçiş nesnesinin kaybolmadığını hatta anlatı boyunca öneminin giderek arttığını görürüz. Sekiz yaşında bir kanun sahibi olan karakter, on yaşında babasıyla birlikte kanun almaya başlar, on üç yaşında “mükemmel bir kanunı” olur, daha sonra keman almayı öğrenir, en sonunda ise udu eline alır ve kemana bırakır. Babası Nazmi Bey ve ağabeyi şem’i de onun müziğe duyduğu sevgiyi destekler ve pekiştirirler. Bedia’nın evlenmeden önceki yaşamı, bir bolluk ve mutluluk dönemi olarak betimlenir: “Etrafindakiler tarafından çok seviliyor, o da hepsini seviyor. Bu ne mutluluk!”. Babası ve ağabeyi, ona sürekli bilezikler, yüzükler ve müzik aletleri hediye ederler. Yine de anlatıcının betimlediği bu mutluluk tablosunda yerine oturmayan bazı şeyler vardır. Bedia ve babası çalıp söylerken mutlu olmak yerine ağlamaktadırlar: “Kız alar, baba ağlar, baba çalar kız ağlardı”. Yine Bedia’nın uda karşı yoğun ilgisinin, Mail’le evlenmesinden çok önce



başladığı şu cümleden anlaşılmaktadır: “Bedia’nın doyamadığı şey uduydum” (38). Burada karşımıza çıkan soru şudur: Bedia’nın hayatı evlenmeden önce sevgiyle çevriliyse ve eğer müzik Bedia için yoksunlukları, endişeleri telafi eden bir geçiş nesnesiyse karakter udaya karşı neden yoğun bir tutku göstermektedir? Anlatıda belirtilmese de Bedia’nın hayatında, evlenmeden önce de bir sevgi yoksunluğu, özellikle de anne ilgisinin yoksunluğunu çektiğini düşünmek olanaklıdır. Zira babası Nazmi Bey, çocuklarını aşk konusunda korkutmakta ve Bedia’nın sevgisini müziğe yöneltmeye çalışmaktadır: “Nazmi isterdi ki, Bedia musıkîden başka bir şeye meyletmesin. Aşkın, sevdanın adını işitmesin” (35). Nazmi Bey, bir anlamda kızının evlenmesine de engel olur; ancak o elden ayaktan düşünce Bedia’nın annesi romanda ilk kez devreye girerek kızının evlenmesini ayarlamıştır. Babası korumacı bir duyguyla annesini ve taliplerini Bedia’dan uzaklaştırmış, kızının psikik enerjisini de müziğe ve müzik aletlerine yönlendirmiştir. Bedia da duygusal yatırımını önce kanuna, sonra kemana, en son da udaya yapmıştır.

Bedia’nın evlendikten sonra udaya karşı ilgisinin azalması da dikkat çekicidir. Mail’le evliliğinin mutlu zamanlarında uttan söz edilmez. Anlatıcı, Bedia’nın “uda olan iptilâsı”nın zayıflamış olduğunu belirtir (48). Karakterin, kocasına duygusal yatırım yapmasına ve mutluluğuna koşut olarak udaya ilgisi hafiflemiştir. Ancak kocasıyla arasında sorunlar çıktığında utta yeniden ve daha şiddetli bir biçimde ilgilenmeye başlar. Kocasını eve gelmediğinde, Bedia teselliye utta aramaktadır: “Bedia’ya yalnız gecelerinde refakat eden yine udu oldu. Bir yanda kendi ağlıyor, bir yandan udu inliyordu” (49). Anlatının bu noktasından itibaren, udun gittikçe daha fazla kişileştirildiğini ve bir nesne-karaktere dönüştürüldüğünü söylemek olanaklıdır. Ut inlemenin dışında, Bedia’nın ağlamasına da yardım etmektedir. Anlatıcı da udu

kişileştirerek şöyle der: “Udu, ağlamak isteyen bu zavallının gözyaşlarının akmasına yardım ediyordu” (49). Bedia, udu ilerletmek için ut dersleri almaya da başlar.

Bedia'nın duygusal yoksunlukları artmıştır; annesi, babası ölmüş, Şem-î taşınmıştır, Mail ise onu Helula ile aldatmıştır. Bedia da çalmanın ötesinde udu artık bir insan gibi davranmaya başlar. Onu çalmadığı zamanlarda da uduyla konuşmakta ve onu okşamaktadır: “Yalnızlıkta, sükûnette, bir mezarı andıran odasında, yatağında tek tesellisi udu idi. Onu çalmaya hâli olmadığı zamanlarda ‘Ah! Beni yalnız sen anlarsın! Benim için yalnız sen inlersin! Beni yalnız sen beklersin!’ diyerek onu okşardı” (67). Bir yandan da, ona Şem-î'nin hediye ettiği üzerinde “Muhabbette hıyanetten başkası çekilir” yazan utla özdeşleşerek udu üzerinde yazan beytin kendisi için yazılmış olduğunu düşünmektedir (70). Anlatıcı, onun durup durup udu sarıldığını da belirtir (70). Sonunda, kocası onu aldattığını itiraf ettiğinde onu terk etmeye karar verir ve ağabeyinin yanına gider; fakat Mail utlarına el koyar. Karakter, sadece kocasından değil, çok sevdiği utlarından da ayrılmış olur.

Bedia, kendini sadece ut aracılığıyla ifade edebilen bir karakterdir. İnsanlarla ilişkilerinde duygularını ve sıkıntılarını dile getirmekte güçlük çektiğini, en yakınındakilere bile kendini açamadığını görürüz. Mail'den ayrılıp ağabeyi Şem-î'nin yanına geldiğinde ona bile içini dökmez, evliliğindeki sıkıntıları anlatmaz. Ağabeyi neden ağladığını sorduğunda sıkıntısının gerçek nedenini, udu bahane ederek gizler: “Mail kelimesini teşkil edecek harfler yerine başka harfler telaffuz etti. Yine hazin bir iniltiyle beste ile: -Ud'um!...cılız feryadını çıkardı” (83). Mail ve ut sözcükleri arasındaki bu yer değiştirme, Bedia karakterindeki temel ruhsal örgütlenmeye işaret eder: Ut, kişisel ve yakın ilişkilerin yerine geçmiştir. Bedia'ya “‘Mail’ diye ağlamaktansa, ‘Ud’um’ diye inlemek” daha uygun gelir (84). Bedia'nın iki arzu nesnesine seslenişindeki fark da dikkat çekicidir. “Ud'um” ifadesindeki

iyelik eki, Bedia'nın udu sahiplenme, onunla yakınlık kurma derecesini gösterir.

Karakter, kocası Mail için ağlamak istese bile ağzından dökülenler uduna duyduğu sevgidir.

Kocasından ayrıldıktan sonra ut, artık sadece bir refakatçi, sırdaş olmaktan çıkarak karaktere bir anlamda sevgili de olur. Şem-î, üzüntüsünü hafifletmek için ona bir ut getirir. Bedia, uda sarılarak onu hırkası içine alır ve “ona cânânını bulmuş bir sevgili gibi hitap ederek bağına bas[ar]” (88). Udun gelmesi üzerine ağlamayı keser, fakat hastalanır. Yine bu süreçte etrafında onunla ilgilenen ağabeyi olmasına rağmen sıkıntılarını onunla paylaşmak yerine uduyla dertleşir. Bedia'nın etrafındakilerle yakın ve derin ilişkiler kuramamasına koşut olarak uda duygusal bağlılığı artar.

Ağabeyi Şem-î öldükten sonra; ut, geçim sıkıntısına düşen Bedia için bir rol daha yüklenir. Arkadaş, yoldaş ve sevgili olmanın ötesinde artık onun geçimini de sağlamaktadır. Karakter, ekmek parasını uttan kazanarak kendisine ev alır. Ut, aslında romanın sessiz erkek karakteridir. Anlatının sonlarına doğru Bedia uduna sarılarak şöyle der:

—Beni hiçbir zaman terk etmeyen, kucağımdan kaçmayan vefakâr  
yârim! Can dostum!Dertlerimi dinleyen, kalbimi anlayan sırdaşım!  
Bana daima refakat eden yoldaşım! Beni yalnız sen terk etmedin! Bir  
zaman zevk ve sefâ kaynağım, eğlencem oldun. Şimdi de geçim  
kaynağım! Ekmek teknemsin! Benim yârim, benim erkeğim sensin!...  
(116)

Yukarıdaki alıntıdan görüleceği üzere ut; Bedia'nın duygusal, düşünsel ve ekonomik ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Baudrillard, *Nesneler Sistemi*'nde nesnelere, ev hayvanlarına benzetir; ona göre nesne, “sadakatten başka bir özelliği kalmamış bir

köpeğe benzemektedir” (111). Ut da bir anlamda Bedia'nın sadık ev hayvanıdır; onu terk etmez, arzularını ses çıkarmadan yerine getirir.

İnsanlarla ve hatta hayvanlarla ilişkilerde karşılaşılan engeller ve sorunlar, bir iradesi olmayan somut nesnelere ortaya çıkmaz. Baudrillard'a göre kusursuz birer ayna olan nesnelere kolaylıkla narsistik yatırım yapılabilmesinin nedeni, nesnelere bu uysallıklarıdır ve “insan ilişkilerine yüklenemeyen her türlü niteliğin nesnelere yüklenebilmesinin nedeni de budur” (111). Bedia da insan ilişkilerinde bulamadığı bütün nitelikleri uda yüklemiştir: Ut sadıktır, dosttur, sevgilidir hatta geçim bile sağlar. Bununla birlikte, Bedia'nın uda bu nitelikleri yüklemesinin tek nedeni, Mail'le mutsuz evliliği değildir. Çünkü karakter, sadece Mail'le değil, etrafındaki kimseyle duygusal ve derinlikli ilişkiler kuramaz. Ne ağabeyi Şem-î ne de Şem-î'nin kızı Mihriban'la zihinsel ve duygusal bir bağlılık geliştirdiğini göremeyiz. Bedia'nın bütün libidinal ve narsistik yatırımını uda odaklanmıştır.

Somut nesnelere, kusursuz birer ayna olmaları nedeniyle kolaylıkla yapılan tutkulu yatırımların bir de bedeli vardır: Ruhsal gerileme (111). Anlatının sonunda, artık ut, Bedia'nın bütün psişik enerjisini emmiş gibidir. Karakter, udunu bir ticaret aleti olmaktan kurtarmak için dükkân almak istemekte ve gece gündüz ut çalarak para kazanmaktadır. Bu hummalı çalışma, şöyle betimlenir: “Bedia her gün ud çalışıyordu. Entari, ceket, kürk kabı dayanmıyor, kumaşının sağ kolu dayanmıyor, yıpranıp açılıyordu” (119). Doktorlar, yoğun ve tutkulu çalışması sonucu yorgun düşerek hastalanan Bedia'ya udu yasaklarlar. Bütün enerjisini ve sevgisini uda yönelterek güçsüz düşen karakter, vazgeçemediği şiddetli ud sevgisini şu cümlelerle dile getirir: “Bu ud olmasaydı benim hâlim acaba ne olurdu? Bu sevmeye olan şiddetli istidadımı nereye hasredebilirdim? Çılgıncasına sevdami nereye

sarabilirdim?” (120). Uda duyduğu şiddetli sevgi, onu tüketse de ilacının da yine ut olmasını ister ve hastayken de ustasından ut dinlemeye devam eder (120).

Enerjisi azalan Bedia, ölüme yaklaşırken ut da anlatıda canlanarak kendi başına bir karakter hâli kazanır ve bütünüyle bir nesne-karaktere dönüşür. Karakterin ölüm döşeğinde gördüğü rüyamsı hayalde ut, artık kendi kendine çalmaktadır; sanki sahibinin kaybolmakta olan psişik enerjisi ona geçmiştir. Şuna da dikkat çekmek gerekir ki anlatının bu noktasında, udu kişileştirerek ona insansı nitelikler yükleyen sadece Bedia değildir; ut, anlatıda canlanır ve Marx’ın dans eden masası gibi kendi başına hareket etmeye başlar:

Udu tahrik eden başka bir el yok. O kendi musikî söylüyor.[....] .  
İleride ağaçlar arasında güzel, pek güzel bir kız keman çalıyor. Ama ne nağmeler! Ne besteler! Bu kızın elbisesi elmas kadar parlak.  
Kendisi ona “Gel” diye işaret ediyor. Latif bir beste ile ona “Gel bana ud ile refakat et” diye tegannî ediyor. Bu davete icabet için udu almaya davranıyor. Uda yaklaştıkça ud çekiliyor. O yaklaştıkça, onu takip ettikçe, daima arada bir mesafe bulunuyor. Zira ud çekilmekte, ilerlemekte devam ediyor. Süratle uda saldırıyor. Tam elini değdireceği sırada ud eriyor. Bir serap gibi yayılıyor. Görünmez oluyor. Artık ne keman, ne onu çalan kız, ne ud meydanda yok. (121)

Anlatıda ut, artık kendi kendine çalmakta ve söylemektedir. Bu noktada, anlatıcı da udu kişileştirmektedir. Romanda Bedia’nın duygusal yoksunluklarına koşut olarak uda yüklediği anlamlar ve nitelikler giderek artmış, en sonunda karakter ölürken ut, tek başına bir kişilik ve canlılık kazanmıştır. Rüyasında Bedia uda yaklaştıkça, ut da ulaşılamayan bir arzu nesnesi gibi ondan kaçmaktadır. Karakter, ona dokunduğu an ise ut ortadan kaybolur. Anlatıda Bedia ve udun bir arada olduğu son sahne budur,

daha sonra anlatıcıdan Bedia'nın bilinmeyen hastalığına yenik düşerek öldüğünü öğreniriz.

Bedia'nın tam da bir dükkân alıp udu bir meta olmaktan çıkarmak için hummalı bir çalışmaya girdiği zamanda enerjisinin tükenip ölmesi de dikkat çekicidir. Rüyada canlanıp mistik güçler kazanan ut, bir açıdan, Bedia'nın yabancılaşmış emeğinin göstereni olarak düşünülebilir. Anlatıcı, onun udu bir meta olmaktan çıkarmak arzusunu şöyle dile getirir: “Sevgili udunu, kendi tabiriyle cânânını bir ticaret aleti olmaktan kurtaracak, onu kendi için çalacaktı. İş yalnız bir dükkân edinmeye kalmıştı” (119). Bu amaç için her gün ut çalan karakterin, ruhsal ve fiziksel enerjisini tüketme pahasına sarf ettiği insan-üstü emeğin, canlanan ut imgesinde somutlaştığı düşünülebilir.

Walter Benjamin'e göre bir insanın nesnelere kurabileceği en yakın ilişki mülkiyettir (“Unpacking My Library” 67). Ama insanda canlılık kazanan nesnelere değildir, onların içinde yaşayan aslında insandır. Sahiplerinin psikik enerjisini çeken şeyler, bir anlamda onların bir kısmına da sahip olurlar (67). Bedia'nın udu da sahibinin ruhsal ve fiziksel enerjisini çekerek anlatının sonunda kendi başına hareket eden bir nesne-karaktere dönüşmüştür. Schwenger'e göre maddi malları metaa dönüştüren kapitalist sistem, onları özgür iradeyle de donatmış gibidir (78). *Udi*'nin sonunda da ut, kendi iradesi varmış gibi hareket etmeye başlamıştır.

Roman boyunca udu yaptığı libidinal yatırımı artırarak karakterin, udu bir geçiş nesnesinden fetiş nesnesine dönüştürdüğü düşünülebilecek olsa da romanda patolojik anlamda bir fetişizm veya udu cinsel bir nesne hâline geldiğine dair metinsel kanıtlar bulunmamaktadır. Bedia, sık sık uduya sarılıp ona erkeğim diye hitap etmekle birlikte, metinde herhangi bir erotik imaya rastlanmamıştır. Öte yandan erotik olmasa da Bedia karakterinin udu yoğun bir duygusal yatırım yaptığı

söylemek olanaklıdır. Onu aynalayacak bir sevgi nesnesinin (anne, sevgili) yokluğunda karakter, benlik enerjisini uda yöneltmiştir. Karakterin benlik enerjisini çeken ut da anlatıda kişileştirilmiş ve bir nesne-karakter olarak işlev görmeye başlamıştır. Bedia'nın romandaki en iyi arkadaşı, yoldaşı, sırdaşı ve bir anlamda sevgilisi olmuştur.

Anlatıcı, romanda udu karakterleştirse de diğer yerlerde eşya kullanımı konusunda bir hayli ekonomiktir. Bazı istisnalar dışında çok fazla betimlemeye başvurduğunu görmeyiz. Hatta romanın ana karakterleri Bedia, Nazmi Bey ve Şemî'nin fiziksel özellikleri ve görünümüne dair cümlelere rastlamak bile güçtür. Mail'in betimlenmesi ise şu cümleden ibarettir: "Mail; şık, süslü, genç ve pek yakışıklı bir delikanlı olduğundan, Bedia, kendisine koca olmak üzere onu zihninden geçirdiği hayallere uygun buldu" (45). Bedia'nın eş seçerken sadece dışsal özelliklere bakarak bir değerlendirme yapması da dikkat çekicidir.

Öte yandan, romanın yan karakterleri olan Helula ve annesi Naome ayrıntılı bir şekilde betimlenir. Bununla birlikte, anlatıcı, Helula'dan söz ederken nesnel ve tarafsız değildir; bir anlamda Helula'yı betimlemesiyle şeyleştirir ve ona bir "şey" olarak hitap eder: "Naome'nin , -bu şarkıcının hokkabazı, canbazı, kuklası, her nesi ise işe-o oynattığı şey yani kızı Helula da, Naome'nin uzunhavaları, peşrevleri, ağır havaları bitirip oyun havalara başlamasını beklemek üzere yanı başında oturuyordu" (9). Bedia'nın bakış açısından bakan anlatıcının gözünde, Helula, bir kukla, oynatılan bir nesnedir. Anlatıcı, onu bir "mahlûk" olarak da nitelendirir: "Havuzlu mermer salonda yanan mumların ve avizelerin ışığı altında eğilip bükülen, titreyen, hoplayan bu mahlûk, uzaktan pek hoş görünüyordu" (9). Bu ironik betimlemede hem Bedia'nın Helula'ya duyduğu kadınsı kıskançlığın hem de kadın bedeninin metalaştırılmasına duyulan tiksintinin ifadesini bulmak olanaklıdır.

Beden emeğini satan Helula'nın vücudu, bunun karşılığında aldığı metalarla süslenmiş biçimde betimlenir:

Kısayaya yakın, orta boylu, tombalak, yuvarlak, ufak ağızlı, kara gözlü, biçimi boyanın altında fark olunmayan enli boyanmış kaşlı, boyalı yüzlü, yirmi dört, yirmi beş yaşına kadar olan bu kızın beyaz müslinden entarisi üzerine kırmızı güller, mavi kurdellalardan fiyonglar, beyaz dantelalar bulunuyordu. Ayağında al atlas üzerine sırma işlemeli bir iskarpin, beyaz pamuk çoraplar vardı. Göğsünde birkaç tane elmas broş, parmaklarında üçer dörder tane yüzükler, kollarında da ta dirseklere varan elmaslı, altınlı, renkli camdan türlü bilezikler, boynunda inciden, elmastan gerdanlıklar, başında kırmızı, beyaz ve sarı tüyler, çiçekler, onların arasında elmas iğneler, broşlar, kollar dirseklere kadar açık, sine meydanda titredikçe etleri de titriyordu. (9)

Helula abartılı elbisesi, takıları ve makyajı ile oyuncak bir bebek veya canlı bir kukla gibi betimlenir. Anlatıda şeyleştirilmesi açısından, Helula bir karakter-nesne olarak düşünülebilir. Helula'nın metalaştırılmış bedeni, betimlemelerde de metalarla bezenmiştir.

Yukarıdaki alıntıda sözü edilen elmas ve bilezikler; anlatıda ud, keman ve kanundan sonra en sık yinelenen nesnelere dir. Bunlar, metonimik- simgesel nesnelere olarak düşünülebilir. Karakterler tarafından gerçek hayattaki işlevlerine koşut bir biçimde aksesuar olarak kullanılsalar da tematik olarak başka görevler yüklenmişlerdir. Bedia'dan çalınıp Helula'ya verilen bilezikler, romanın ana temalarından biri olan ihanetin altını çizmekte ve anlatıda ihanetin simgesi olarak yinelenmektedir. Romanın ilk sahnesi, Bedia'nın yukarıda betimlenen Helula'nın



kolunda kendi bileziklerini görerek kocasının ihanetini fark etmesiyle kapanmaktadır. Birinci bölümün sonunda ana kadın karakter, bilezikleri görerek fenalaşmış ve etraftaki kadınların da durumu fark etmesiyle gerçeği anlamıştır:

Sitti Bedia! Bilezikleri tanıdınız mı? deyince iş tamamen başka bir renge büründü. Eyvah!..Demek bunu herkes biliyormuş, iş herkesin ağzında imiş de Bedia çekmecesinde zannettiği bileziklerin kaybolmasından bile bîhaber iken, onun izini şimdi bulmaya başlamış. Bir zamandan beri kocasının niçin gelmediğini şimdi anlamaya başlıyordu. (10)

Mail'in, Bedia'ya babası ve ağabeyinin hediye ettiği bilezikleri çalıp Helula'ya vermesi, ihanetin derecesini artırmaktadır. Bedia, "keşke bu bilezikleri satıp parasıyla bir şey olarak vereydi de, nice senelerden beri taşıdığım zavallı bileziklerimi öyle bir çirkefe atmayaydı" diye düşünmektedir. Anlatıda, bilezikler, ihanetin simgesi ve göstereni olarak kullanılmıştır.

Helula'ya hediye edilen bilezikler, kadın bedeninin metalaştırılmasının da simgesi gibi düşünülebilecek olsa da bu bileziklerin Helula için maddi değerden çok duygusal anlam taşıması böyle bir yorumu güçleştirmektedir. Helula karakteri, bilezikler konusunda Bedia'ya şöyle demektedir:

Sizin daima bileğinizde taşıyıp herkesin tanıdığı bilezikleri kabul etmekle kabahat etmiş olduğumu anlıyorum. Fakat bu bileziklerin bence makbul olması bir tamah eseri olmayıp ancak kendisini sevdiğim bir adam tarafından verilmiş olmasıdır. [...] Üzerimde fiyatça en adisi bu bileziklerdir. Benim daha ne elmaslarım olduğunu

bilirsiniz. Takındıkça üzerimde görüyorsunuz. Soymak, kazanmak için kocanız diğer âşıklarım yanında hiç kalır (58).

Yukarıdaki alıntıdan görüldüğü gibi, Bedia için olduğu gibi Helula için de duygusal bir anlam taşıyan bilezikler, bir meta değeri taşımamaktadır. Onun açısından meta değeri taşıyanlar, beden emeği karşılığında zenginlerden aldığı elmaslardır.

Dolayısıyla, anlatının diğer bir önemli teması olan kadın bedeninin metalaştırılması, bileziklerden sonra en sık yinelenen elmas simgesel nesnesi aracılığıyla dile getirilir. Helula'nın bedenini süsleyen diğer metonimik nesnelere yani elmas broşlar, elmas iğneler, elmas gerdanlıklar ve elmas bilezikler de bu izleği güçlendirir.

Helula ve Bedia arasındaki diyaloga bakıldığında konuşmanın ihanetten çok kadın bedeninin metalaştırılması üzerine yoğunlaştığı görülür. Helula, yoksul düşmüş bir kadının para kazanabilmek için bedenini satmaktan başka bir yolu olmadığını savunurken Bedia kadınların namuslu bir şekilde de çalışabileceklerini söyler. Kadınların para kazanabileceği dikiş, çamaşır, bohçacılık, çocuklara okuma-yazma öğretme gibi kısıtlı imkânları sayan Bedia'ya cevap olarak Helula, bu kadar az kazançla dört kişilik bir aileye bakılamayacağını söyleyip şöyle der: “Ne kadar acayip söylüyorsunuz ya Sitti!..Kaç kişi bize çocuğunu gönderir? Bunlar kaç para verebilir? Kapı kapı ekmek yerine çocuk mu dilenelim...Erkekler ise, o büyük çocuklar ise kendileri koşarak gelirler. Avuç avuç paralar, elmaslar verirler” (60). Helula'ya göre kadınlar para kazanabilmek için bedenlerini satmak zorundadır ve bunun karşılığında erkekler onlara elmaslar vermektedir. Kadınların geçim sağlamak için beden emeklerini satmaya mecbur kalabileceklerini dinleyerek içi titreyen Bedia, kısa süre sonra kendisinin de muhtaç kalabileceğini düşünür (60). Ailesi ölüp bütün eşyasını sattıktan sonra çaresiz kaldığında ise bedeni yerine çok sevdiği udunu metalaştırarak para kazansa da bunun azabını çeker.

Anlatıda ud, keman, kanun, bilezik ve elmastan sonra en sık yinelenen nesnelere çarşaf, mahfe, entari, mendil ve elbisedir. Çarşaf, entari ve elbise romanın kadın karakterlerini betimlemek için kullanılan metonimik nesnelere dir. Bedia ve Helula romanda ilk karşılaştıklarında Helula çarşafsızdır. İkinci ve son kez karşılaştıklarında ise Helula evlenmiş ve çarşaflanmışır. Anlatıcı, bazı Musevî kadınların o dönemde örtündüğünü belirtir (93). Dolayısıyla Helula'nın başındaki beyaz patiska çarşaf, onun namuslu bir yaşam sürmeye başladığının metonimik bir göstereni olarak kullanılmışır. Romanın başında Helula, fiyonglu, güllü, kurdelaı entarisi ve aşırı makyajı ile hoppa bir karakter olarak betimlenirken karakterin geçirdiği dönüşüm beyaz patiska çarşafı ve boyasız yüzü ile somutlaştırılır. Entari ve elbise romandaki kadın karakterlerin geçim sıkıntılarına işaret etmek için de kullanılmışır. Helula, yoksulluklarını giyecek entari bile bulamamakla anlatır (61), Bedia ise geçimini sağlayabilmek için önce eşyalarını ve giysilerini satar, sonra ise elbiselerini parçalayacak kadar yoğun bir çalışma temposuna girer.

Romanda mahfe ise Bedia ile Mail arasındaki fiziksel ve ruhsal ayrılığı somutlaştıran ve ayrılığın mekânı olan bir nesneme si gibi kurgulanmışır. Mahfeden, gündelik hayatta olduğu gibi binek hayvanlarının üzerinde yolculuk yapma amacıyla yararlanılmaktadır. Mahfe sözcüğü, Bedia ile Mail'in ayrılık sahnelerinde on kez yinelenmişir. Bedia, Mail'i terk ederken hayvan üzerindeki bir mahfeye binip gitmektedir. Fatma Aliye Hanım, ayrılık sahnesini dramatize etmek için Bedia'nın yolculuk hazırlıklarını ve mahfeye iniş-binişlerini kullanmaktadır. Dolayısıyla, mahfe, Bedia ve Mail'in fiziksel ayrılıklarının somut bir göstereni olmaktadır.

Mendil ise çifte kullanımıyla Bedia ve Mail arasındaki ruhsal ayrılığa işaret eder. Bedia üzüntüden kan ağlayıp mendilleri kana bularken Mail ve Helula "hat mendili, hut mendili!" diyerek çalıp oynamaktadırlar (69). Şunu da belirtmek gerekir

ki Bedia ile kocası arasındaki ruhsal ayrılık sadece ihanetten kaynaklanmamaktadır; ikisinin ut zevki arasındaki fark, aralarındaki daha temel bir zıtlığa işaret eder. İhanetten daha önce Bedia ile Mail arasındaki mizaç farklılığı şu cümlelerden anlaşılır: “Mail de epeyce ud çaldı. O da Bedia’nın ustasından ders almıştı. Bedia babasıyla geçtiği ağır bestelerden bazısını geçecek olursa bu sanatlı parçalar çalınırken Mail sıkılır, uyuklamaya başladılar. Onun için çalgı demek hoppala havalardan ibaretti” (48). Alıntıda, hüznü parçaları seven Bedia’nın daha melankolik, eğlenceli şarkıları seven Mail’in ise daha neşeli bir mizaca sahip olduğu çıkarılabilir. Ut ve mendil, anlatıda doğrudan karakteri betimlemek için yararlanılan metonimik nesnelere olmasalar da karakterlerin aynı eşyaları kullanışı arasındaki farklar, ruhsal ayrılıklarına işaret etmektedir.

Sonuç olarak, Fatma Aliye Hanım’ın eşya poetikasına baktığımızda nesnelere (ut ve keman) anlatıda nesne-karakter olarak kişileştirdiğini, karakter inşasında onlardan metonimik olarak yararlandığını, tematik drammatizasyonda ise nesnelere gerçek ve simgesel kullanımlarına başvurduğunu görürüz. Romanın ana karakteri Bedia’nın ut, keman ve kanunu; duygusal yoksunluklarını telafi amacıyla gerçek kişilerin yerine kullanması anlatıda bu nesnelere kişileştirilmesine yol açmıştır. Bilezik ve elmaslar; ihanet, kadın bedeninin ve emeğinin metalaştırılması gibi ana temaları drammatize etmek için yararlanılan nesnelere. Çarşaf, elbise ve entari romanın kadın karakterlerini ve geçim sıkıntılarını betimleme işlevini görmüştür. Son olarak mahfe ve mendil ise romanın ana kadın karakteri ve erkek karakteri arasındaki fiziksel ve ruhsal ayrılığı somutlaştırmıştır.

### C. *Aşk-ı Memnu*'da Nesnelere Dinamizmi: Bihter'i Eşya mı Öldürdü?

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* (1899-1900) adlı romanı birçok eleştirmen tarafından farklı yönleriyle ele alınmış olsa da romanın eşya-merkezli bir okuması bulunmamaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar başta olmak üzere bazı eleştirmenler, Halit Ziya'nın eserlerinde eşyaya dikkatini övmüş ve bunu gerçekçiliğinin önemli bir ögesi olarak kabul etmişlerdir. Öte yandan, *Aşk-ı Memnu*'da eşya üzerine ayrıntılı bir inceleme gerçekleştirilmemiştir. Tezin bu alt bölümünde, önce *Aşk-ı Memnu*'da nesnelere ele alınışına dair bazı yorumlar irdelenecek, daha sonra da romanın eşya-merkezli bir yakın okuması yapılacaktır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de Halit Ziya'nın dış dünyaya ve eşyaya dikkatini şöyle anlatır:

Dışarı âlemle gerektiği gibi, ilk karşılaşmamız onun yüzündendir. Şimdi bu bize küçük bir iş görünür. Fakat işe başladığı devirde belki en ehemmiyetli şeydi. Çünkü mücerretler âleminden gerçek duyumlara geçmek demektir. Onunla eşyayı, etrafımızı gördük. (278)

Ona göre eşyayı ilk kez Halit Ziya'yla görmeye başlamışızdır. Uşaklıgil'in bu konuda bir ilk olup olmadığı tartışmaya açıksa da, eşyaya karşı özel bir dikkat geliştirdiği kuşkusuzdur. Tanpınar, romancının bu dikkati ve küçük insanların talihlerine şefkatle eğilme sanatını Goncourt kardeşler ve Alphonse Daudet'den almış olduğunu, *Aşk-ı Memnu*'da bu sanatı daha da genişleterek "eşyaya ve kendi kurduğu dile tasarrufu daha kuvvetlen[dirdiğini]" söyler (280). Bununla birlikte, gerçekçi kabul ettiği Halit Ziya'yı hayata, topluma ve realiteye sırtını dönmekle eleştirir (281). Şüphesiz, Tanpınar, Halit Ziya'nın estetik açıdan "gerçeğimsilik etkisi"ni başarılı bir şekilde yarattığını; ama toplumsal gerçekleri yansıtmadığını düşünmektedir. Yine de

toplumsal gerçeklerden bağımsız bir şekilde “gerçeklik etkisi”nin nasıl uyandırıldığı, ilginç bir sorudur.

Nihayet Arslan da *Türk Romanının Oluşumu*'nda Halit Ziya'nın gerçeklik yaratmada eşyaya dikkatini över. Ona göre Halit Ziya:

Halit Ziya'da gerçekliği bir bütün olarak kavrama ve yansıtma isteği, kişileri giyim kuşam ve davranışları, jestleriyle bir bütün olarak yansıtmaya götürür. Giyim kuşamdaki incelikleri o kadar iyi gözlemler, eşyanın insana kattıklarını gözden kaçırmamak için öylesine çaba gösterir ki, bu, onunla kendinden önceki yazarlar ve çağdaşları arasında büyük bir mesafe açar. Ahmet Midhat Efendi'nin de çevresine ve eşyaya özel bir dikkati olduğunu biliyoruz. Ancak o, bunları, gerçeğe bir sadakatle, ama romanın bütünlüğünden ayrı parçalar hâlinde yapıyordu. Romanda bütün bir gerçeklik yaratmaya çalışmıyordu. Halit Ziya ile roman her anlamda bütünlüğüne kavuşmuştur. (516-517)

Nihayet Arslan'a göre Halit Ziya'nın eşyaya ve dış dünyaya dikkati onun gerçekliği bir bütün olarak yansıtmasına olanak sağlamıştır. Arslan, Halit Ziya'nın “gerçekliği nesnelere ilişkilerde yakalayan dikkat”ini göstermek için Bihter ve Nihal'in çarşaf alışverişine çıktıkları pasajı örnek verir (517). Arslan'a göre pasajda “alınan eşyalar hep Beyoğlu'ndan, ithal malı, ya da Batılı modellere göre üretilmiş şeylerdir” (518). Arslan'ın alıntıladığı pasajda geçen ve “Batılı” olarak düşünülebilecek tek gönderme ise Patriano mağazasıdır. Çarşaf alışverişinin Batılı modellerle nasıl ilişkilendirildiği ve Batılı eşya ile ne kastedildiği açık değildir. Beyoğlu'ndaki gayrimüslimlerin işlettiği mağazalarda satılan nesnelere, otomatik olarak “Batılı eşya” kategorisine sokuluyor gibi görünmektedir.

Arslan, bir yandan Halit Ziya'nın gerçekliği bütün olarak yansıttığını söylerken diğer yandan yansıttığı gerçekliğin "sanal" olduğunu iddia eder. Ona göre "romanla, Batının hayatının bu topluma bir tür montajı yapılıyordu ve Halit Ziya gibi güçlü bir yazar, yaşanmayan gerçekliklerin yaşandığı izlenimini veren bir tür 'sanal' dünya yaratmak zorunda kalıyordu" (429). Arslan'ın söylediklerinden çıkan paradoksal sonuçlar şunlardır: Halit Ziya, var olmayan gerçeklikleri bütünüyle yansıtmış bir gerçekçidir ve toplumsal hayatta mevcut olmayan bir Batılılaşmayı anlatmıştır. Bu durumda, Batılı yaşam stili edebî bir kurgudur ve toplumsal gerçeklikle bir ilgisi yoktur. Dolayısıyla Halit Ziya da topluma ve gerçekliğe sırtını dönmüştür; birçok roman eleştirmeni de romanlarda yaratılan bu "sanal" Batılılaşma olgusunu eleştirilerinin merkezine yerleştirmiştir.

Bu noktada, Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'da kullandığı eşyayı Batılı-Doğulu sınıfına sokmadan romanda nasıl işlediğine bakmak gerekir. 514 sayfalık romanda 270 çeşit eşyaya 1292 kez göndermede bulunulmuştur. Bununla birlikte, *Aşk-ı Memnu*'da yinelenen nesnelere grafiğine baktığımızda *Araba Sevdası*'nda 174 kez tekrarlanan araba veya *Udi*'de 140 kez tekrarlanan ut kadar öne çıkan bir nesne göremeyiz. En çok yinelenen sandalye/iskemle sözcükleri 58, yatak/yataklık sözcükleri 51, elbise/kıyafet sözcükleri ise 42 kez anlatıda geçmiştir. Hiçbir nesnenin tek başına öne çıkmamasının Halit Ziya'nın eşya poetikasıyla ilgili olduğu düşünülebilir. Bu tezde ele alınan hiçbir romanda eşya, *Aşk-ı Memnu*'da olduğu kadar hareketli ve akışkan değildir. *Aşk-ı Memnu*'nun anlatısında tek başına öne çıkan nesnelere ziyade metonimik öbekler hâlinde birlikte hareket eden nesne kümeleri bulunur. Halit Ziya'nın eşyayı genellikle bir bütün olarak işlemesinden dolayı, sık yinelenen nesnelere değinilmekle birlikte, romanın yakın okuması sık yinelenen nesnelere üzerine oturtulmayacaktır.

Berna Moran'ın *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ta belirttiği üzere *Aşk-ı Memnu*'nun sanatsal açıdan doyurucu olmasının nedeni “yapıtın iç hareketi”dir (109). Ona göre” romanda kişilerin arasındaki duygusal yaklaşma ve uzaklaşmanın bir baleyi andırdığı söylenebilir” (109). Berna Moran'ın karakterler için söylediğini eşya için de söylemek olanaklıdır. *Aşk-ı Memnu* anlatısında eşyanın dinamik bir iç hareketi vardır. Eşya, karakterlerin ve anlatıcının coşkulu imgelemlerinde sık sık hareketlenip canlanır. *Aşk-ı Memnu*'nun anlatısında tüller ve perdeler dalgalanır, mücevherler ve kumaş yığınları bir yağmur olup yağar, cibinlikler titreşir, lambalar bakar...Eniştesi Bihter'e Adnan Bey'in evlilik teklifini haber verdiğinde bütün istenilip de alınamamış eşya, Bihter'in imgeleminde canlanır:

Sonra Bihter'in gözlerinde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılgıncasına sevilip de alınamayarak mütehassir kalınmış şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu” (45).

Yalı ve içindeki eşyanın hayali Bihter'i büyülemiştir. Odasındaki pencereden bahçeye bakan Bihter, orada da bir kumaş, mücevher ve ipek tufanı görür (48). Sanki gökkuşağı parçalanmış, kumaş tufanının üzerine “zümrütlerden, yakutlardan, elmaslardan, firuzelerden mürekkep güneş parçaları dökül[müştür]”. Bihter'in arzulayıp da alamadığı şeyler, onu çağırırken odasındaki eşya ve üstündeki giysiler de yoksulluklarından ve eskiliklerinden şikâyet etmektedir (49).

Handan İnci Elçi, Bihter'in Adnan Bey'le değil de “onun serveti ve bu servetin somut hâli olan yalı ile evlenmektedir” (109) der. Elçi'nin gözlemi doğru olmakla birlikte eksiktir. Bihter sadece yalıyla değil, arzulayıp de elde edemediği



bütün eşyayla evlenmektedir. Bihter için Adnan Bey’le evlenmek, sahip olamadığı nesnelere kavuşmak ve onlara tasarruf etmek anlamına gelir:

Hep birer birer tahattur ettiği heykellerden, küplerden, resimlerden, saksılardan, o bin türlü şeylerden yığacak, duvarları, hücreleri, doymak bilmeyen bir heves mebzuliyetiyle örtecekti. Demek, Adnan Bey’le izdivaç bütün bu şeyleri yapabilmektir. İşte yemin ediyordu ki onu, ne annesi, ne kardeşi, dünyada hiç kimse bu hulyalarına kavuşmaktan menedemeyecek...(50)

Şunu da belirtmek gerekir ki karakterin nesnelere duyduğu arzu, basit bir tüketim isteğinin ötesindedir; Bihter sadece onu büyüleyen bu nesnelere sahip olmak istemez, onlar üzerinde güç ve kontrol elde etmeyi de arzular. Adnan Bey’le evliliğin ona nesnelere istediğini yapabilme gücünü getireceğini umar. Bihter için evlilik, tek tek eşyaların ötesinde bir “yapabilme” iradesini temsil etmektedir. O, nesnelere sahip olmaktan çok onlara hâkim olmak ister.

Meta fetişizmi, insanlar arasındaki ilişkilerin şeyler arasındaki ekonomik ilişkiler ve şeyler arasındaki ilişkilerin toplumsal ilişkiler biçimine bürünmesiyle *Aşk-ı Memnu* Türk edebiyatında meta fetişizminin özünü en iyi yakalamış romanlardan biridir. Bihter ve Adnan Bey’in evliliği, kişiler arası bir ilişkiden çok ticarî bir sözleşmeye benzer: Bihter’in gençlik ve güzellik metası Adnan Bey’in servetiyle değiş tokuş edilmiştir. Şunu da belirtmek gerekir ki Bihter aslında bir insanla değil de bir “kese”yle evlenmeyi tercih ederek, annesine benzemek istemese de onun yolunu çoktan seçmiştir. Zira Firdevs Hanım için de koca, “elbiseleriyle arabalarının masarifini temin edecek bir kese” demektir (24). Bununla birlikte Firdevs Hanım, zengin bir evlilik yapamadığı için hayal kırıklığına uğramıştır. Fakat

Bihter, annesinin arzulayıp da yapamadığı şeyi gerçekleştirerek hayal ettiği zenginliğe kavuşmuştur.

*Aşk-ı Memnu*'da salt karakterler arası ilişkiler ekonomik ilişkiler kılığına bürünmez, eşya da romanda sanki toplumsal bir ilişki içindeymiş gibi terkip hâlinde hareket eder: Yağmur olup yağar, dökülür, serpilir, çağırır, şikâyet eder... Bununla birlikte eşyanın canlanması sadece Bihter karakteri için geçerli değildir. Anlatıcı ve Adnan Bey de eşyayı kişileştirir: “Oyulmuş tahtadan mini mini hücreler, resim çerçeveleri, mendil kutuları, aralarından kurdeleler geçirilerek tutturulmuş yelpazeler, ta ortada büyük bir parça kök üstüne kabartma çıkarılmış bir ihtiyar başı... Bütün bu şeyler ona tuhaf bir nazarla bakıyorlar gibiydi” (69). Adnan Bey'in yaratıcı emeğinin ürünü olan çevresindeki insanlarla kurduğu ilişkileri somutlaştıran oymalar, onu seyretmektedir. Bununla birlikte Bihter'den farklı olarak, kocasının önem verdiği eşyalar, değişim değeri yüksek metalden ziyade kendi yaratıcı faaliyetinin ürünü olan, Nihal'in oyma çehresi gibi anısı bulunan şeylerdir. Adnan Bey'in, kızıyla, eski karısıyla ve Bihter'le kurduğu kişisel ilişkiler, oyma çehrelerinde somutlaşmıştır.

Behlül'ün odasındaki kişisel eşyalar ise geçmiş hayatındaki kadınlarla ilişkilerini temsil eden zafer nişaneleridir. Değer verdiği nesnelere, dört karanfile bağlanmış pembe kurdele, kurşun kalemle yapılmış bir kadın çehresi gibi, duygusal maceralarını ve hatıralarını somutlaştıran aşk yadigârlarıdır. Behlül, bunlara bakarken hatıralarının eşyada uyandığını görür: “Mumun titrek ziyasının altında sallanıyor zannolunan duvarlarda gözleri öte beriye ilişiyor, hepsinde bir hikâye canlanıyor” (248). Behlül'ün de romanda eşyayı kişileştirdiğini görürüz, Japon saksısının içindeki eğrelti otlarına gülümser (249), bastonuyla konuşur (162). Romanın altıncı bölümü, Behlül'ün bastonuyla yaptığı diyaloga ayrılmıştır. Bu

bölümde Behlül, romanda kimseye anlatmadığı hayat ve aşk felsefesini bastonuna anlatır. Bölümün sonunda “azizim” diye hitap ettiği bastonunu yakalayarak ona şöyle der: “Gördün mü, bir kere? Bana bu bahsi açtırmaya gelmez; bütün yapılacak işlerimi unuttuyordum” (162). Behlül’ün nesnelere kişileştirmesi, insan ilişkilerini nesne ilişkileriyle ikame etme eğilimiyle koşut olarak düşünülebilir. Nitekim Behlül en derin ve gizli düşüncelerini etrafındaki insanlarla değil, bastonuyla paylaşmaktadır. Yine Behlül, odasındaki ufak tefek eşyasını “düşüncesinin daimi refikleri” olarak adlandırmaktadır.

Romanın ilk yarısında eşya sadece karakterlerin imgeleminde değil, olay örgüsü düzeyinde de oldukça hareketlidir. Bihter, onu büyüleyen nesnelere kavuştuktan sonra yeni sahip olduğu yalıya ve eşyaya tasarruf etme, onu kontrol etme çabasına girer. Yalı hayatındaki değişim yatak odası takımının gelişimiyle başlar. Yalıya, Bihter’den önce isfendan ağacından bir takım ulaştırılmıştır, bu takım odalarda yapılacak diğer değişikliklerin de habercisidir (120). Ada’ya gönderilen Nihal ve Bülent’in odaları ve dershaneleri değiştirilir. “Bir sigara iskemlesinin yer değiştirmesine kıyametler koparacak kadar intizam” düşkünü olan Adnan Bey, çocukların yaratıcılığını yansıtan dershanenin düzensizliğine karışmamış olsa da Bihter, sadece yatak odasını değil, çocukların odalarını ve dershanelerini de baştan aşağı yenileyecektir.

Bihter’in yaptığı değişiklikler, odalardaki eşyanın dinamizmi ve akışkanlığı ile de örtüşür. Anlatıcı, Nihal’in gözünden yeni yatak odasını şöyle betimler:

Gayet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolunacak kadar donuk mavi atlastan yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula’nın Garp zevkinin tesiriyle son

zamanda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış pancurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi kayalıktan dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. (131)

Anlatıcı, ışık- gölge ve hareket oyunları ile dinamik bir betimleme yapmakta ve perdeleri bir şelaleye benzetmektedir. Halit Ziya'nın eşya betimlemeleri ölü, cansız natürmortlar değildir; romanda eşya her an akıp gidebilecek gibidir. Nihal ve Bülent'in odası da değiştirilmiş; odalarına ipekli ve tüllü perdeler, "kurdelelerle boğula boğula inen" cibinlik konulmuştur (134). Bihter, odaları bir tablo gibi renkli ve hareketli düzenlese de Bülent'e resim yapma yasağı getirmiştir.

Bihter bir nevi iç dekoratör gibi evin tertibatını değiştirip kendi düzenini kurduktan sonra sıra Nihal'in giyim kuşamına gelmiştir. Bihter, hayalindeki giysileri anlatarak Nihal'i etkisi altına alır. Yeni kıyafetler ve çarşaf fikri Nihal'i de heyecanlandırır. Anlatıcı, Bihter ve Nihal arasındaki bu ilişkiyi şöyle anlatır:

Bihter hemen hayalinde doğuveren bu yaşmağı Nihal'e anlatıyor; o, bütün kadınlık için uyanmaya başlayan hislerinin ilk küşayışıyle dinliyor; ruhunu mest eden bu süslü şeyler, şu küçük muntazam dişleriyle, ince kırmızı dudaklarıyla insanı garip bir hararetle ısıtan tebessümü ile, müterennim sesiyle tasvir eden güzel ağızda bir başkalık alıyordu" (142).

Bihter'in imgelemine coşturan süslü şeyler, onun anlatımıyla bir başkalaşım geçirerek Nihal'in zihnini de etkilemektedir.

Bihter arzuladığı eve, eşyaya ve en son Nihal'in giyim kuşamına da tasarruf sağladıktan sonra ilkin bir boşluğa düşecek, ardından ruhsal bir uyanış yaşayacaktır.

Sekizinci bölümde, Bihter'in ruhsal ve cinsel uyanışına koşut olarak anlatı boyunca dalgalanan eşyanın meddi, doruk noktasına ulaşacaktır. Ailece yaptıkları piknik ve Behlül ile Peyker arasındaki şahit olduğu yarı-erotik sahneden sonra Bihter kendini kötü hissederek yalnız kalmak ister ve odasına çekilir. Pencereden giren rüzgârın etkisiyle Bihter'e odadaki eşya hareketli gibi görünür. Odada cibinlikler titremekte ve “lambanın kalpağı azim bir baş sallantısıyla güya ona bak[maktadır]” (197).

Eşyanın hareketinden rahatsız olan Bihter, bütünüyle yalnız kalmak ister ve pencereyi kapatır. Eşyayı uyandırmaktan çekindiği için önce odada ışık bile yakmak istemez:

Halbuki öyle bir yalnızlık istiyordu ki rüyasız bir uykuya benzesin. Kandilini bile yakmayacaktı; küçük bir ziya bu eşyanın ruhunu uyandıracak, o zaman, yatak, kanepeler, perdeler, şimdi bütün bu uyuyan, karanlığın içinde ölmüş, gömülmüş şeyler bir hayat havasıyla silkinivererek uyanacaklar, dirilecekler ve onların arasında kendisine gülümseyen bu aynanın, hususuyla o aynanın içinde kendisinin, kendi resminin yanında artık yalnız kalmayacaktı. (198)

Bihter, ışığın eşyayı ve aslında ruhunda gömülmüş şeyleri uyandırmasından korkmaktadır. Halit Ziya'nın anlatısında rüzgâr ve ışık, eşyanın “ruhu”nu uyandıran ve canlandıran öğeler olarak karşımıza çıkar. Halit Ziya'nın eşya betimlemelerindeki dinamizm, karakterlerin imgelemlerinden olduğu kadar anlatıcının ışık ve rüzgâr oyunlarından da kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, yukarıdaki pasajda ışık simgesel anlamda da kullanılmaktadır. Bihter, ışığın ruhunun karanlıklarında gizlenmiş şeyleri uyandırmasından da korkmaktadır.

Karanlıkta otururken yanına Adnan Bey gelir, onu öpmek ister ama Bihter kocasını avını parçalamak isteyen bir canavar gibi görerek yalnız kalmak ister (201). Kısa bir boğuşmadan sonra kocasını odadan çıkartır. Kocasının zorla aldığı öpücük içini üşütmüştür. O kadar arzuladığı evliliğin ve eşyanın aslında bir anlam taşımadığını anlayarak hayal kırıklığına uğrar (206). Evliliğindeki boşluğu fark eden Bihter için o kadar önem verdiği metanın bir değeri kalmamıştır:

Demek, bu izdivaç, o kadar arzu edilen, tahakkukuna çalışılan bu izdivaç, işte bu karanlık şeyden ibaretti. Simdi bu izdivacın meziyetlerini teşkil eden şeyler, o genç kızlık yatağının üzerinde bir kavs-i kuzah açan mücevherler, kumaşlar, ziynetler hep bir avuç hülya külleri şeklinde odanın karanlıklarına serpiliyor, dağılıyordu. (206)

Genç kızlık yatağı üzerinde bir gökkuşağı gibi açılan mücevher ve kumaş yığınları artık karakterin imgeleminde bir avuç küle dönüşmüştür (207). Karakter, düşlediği eşyaların ona mutluluk ve sevgi getirmeyeceğini anlamıştır.

Bihter, evin ve eşyanın hâkimidir, ama yine de onlara sahip olamamış, onlarla yakınlık kuramamıştır (207). Evin içindeki insanlarla da bir samimiyet geliştirememiştir. Kocasını, Nihal, evde çalışanlar hepsi ona yabancı gelir. Karakter, insani sıcaklığı yalı ve eşyayla ikame etmeye çalışırken bulduğu şey, soğukluk ve yabancılaşma olmuştur. Onun gözünden bakan anlatıcı da eşyalara ve yalıya nitelikler atfederek onların bir “ruhu” olduğu söyler. Adnan Bey, karısının ruhuna nasıl sahip olamıyorsa Bihter de o çok arzuladığı ev ve eşyaların “ruhu”na temas edememiştir. Anlatıcının belirttiği gibi Bihter’in elinde “evin ruhunun anahtarı eksik” kalmıştır (207). Meta fetişizminin mantıksızlığı ya da kendine özgü trajik mantığı belki de burada yatmaktadır. Meta fetişizmi eşyalarının sihrine kapılıp onları canlı

zannetmek, insan ilişkilerinde bulamadıklarını onlarda aramak ve cansız varlıklarda aranılan sevgiyi bulamayarak hayal kırıklığına uğramak üzerine kuruludur denebilir.

Peyker'in mutlu evliliğini düşünen Bihter, benim neyim var diye sorar ve romanın başında onu çağırmış olan eşyaya bakarak bir yanıt bekler: “Bu suali kendi kendine irat ederken karanlıkta ellerini kavuşturarak siyahlıklara gömülen bu odanın isfendan takımlarından, atlas perdelerinden, bütün bu mutantan eşyadan bir cevap bekleyerek duruyordu” (211). Eşya cansızdır, onun sevgisine veya ilgisine karşılık veremez. Eşyalardan yanıt alamayan Bihter, içinde gömülü duran sevme ihtiyacının farkına varır. Bu, onun için bir anlamda aydınlanmadır, eşyaya yatırdığı duygusal enerjisini ve bunun anlamsızlığını fark ettiği an içinde bir sevgi ihtiyacı belirir. Bu kıvılcımla birlikte, daha önce yakmaktan çekindiği fenere benzeyen kandili yakar. Anlatıcı, karakterin ruhsal ve cinsel uyanışını kandilin yanması metaforuyla dile getirir. Işık, Bihter'in bir anlamda karanlıkta gömülü duran kadınlığı ve cinselliğini de uyandırmıştır. Libidinal enerjisi, eşyadan kendisine geri dönmüştür. Bihter, aynanın karşısına geçer. İpek gömleğinin kurdelelerini çözerek tamamen çıplak kalır ve aynadaki yansımasını seyreder. Libidinal enerjisinin kendisine döndüğü bu narsisistik anda, Bihter, aynadaki Bihter'le kucaklaşır. Kandilin gölgeleri “bütün etrafındaki eşyayı sanki hissedilmez bir rüzgârla canlandırırken” yalnız ve çıplak olmaktan utanarak ilk aşk günahını işlemiş gibi hisseder (217). Kendisinde toplanan öz sevgiyi ve serbest kalmış libidinal enerjisini artık eşyaya değil, bir kişiye yatırmaya hazır hâle gelmiştir. Bununla birlikte, bu aydınlanmanın ve ruhsal gelişimin bedeli onun için ağır olacaktır. Bihter'in ruhsal gelişimi, *Udi*'deki Bedia'nın tam ters yönündedir. Bedia, insan ilişkilerinde bulamadığı yakınlığı uduyla telafi etmeye çalışmışken Bihter sevme ihtiyacını eşyanın karşılamayacağını anlayarak Behlül'e yönelmiştir.

Bihter'in ruhsal ve cinsel uyanışıyla birlikte eşya da anlatıda bir zirve yapar. Sekizinci bölümün sonunda nesnelere de artık iyice coşar ve odayı bir eşya seli kaplar:

Şimdi tavanda fener parçalanıyor, yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalar akıyor, kanepeler, dolaplar, perdeler, duvarlar, bütün sel tuğyanından sonra alçalarak, yükselerek yüzüyor [...] kenarından beyaz bir etek savrulan bir hamak yavaş yavaş sallanıyor, havada bir top garip daireler çizerek bir yandan bir yana inip çıkıyor, [...] nihayet karşıdan aynanın içinden Bihter, o diğer Bihter'in dudaklarını, kollarını uzatıyor, bu Bihter'i, mukavemet edilemeyen bir cazibe ile çekiyor, dudakları, kolları kilitleniyor, takatını kıran, ciğerini söken bir deraguş içinde ikisi beraber tavanda fenerden akan yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla, bütün eşyasıyla oda, bütün ağaçlarıyla Göksu, hep beraber, azim bir kıyamet tufanı içinde bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlanıyorlardı... (220).

Yukarıdaki pasajda Nuh tufanı gibi bir eşya tufanı anlatılmaktadır. Fenerin parçalanmasıyla odayı bir ışık seli kaplamakta, mobilyalar yüzmekte, hamak kendi kendine sallanmakta, bir top ise havada uçmaktadır. Bu eşya selinin ortasında Bihter de aynadaki imgesiyle birleşmektedir. Halit Ziya'nın betimlediği eşya romanda önce bir yağmur olup Bihter'in genç kızlık yatağına yağmakta, sonra yeni düzenlenen evde bir şelale gibi akmakta sekizinci bölümünün sonunda ise bir sele dönüşmektedir. Eşyanın akışkanlığı, yukarıdaki pasajda doruk noktasına ulaşır. Sekizinci bölümde ışığın açılmasıyla, Bihter'in ve eşyanın uyanışı birbirine koşut olarak anlatılır.

Anlatıdaki bu dramatik yükselişin ardından eşyanın da Bihter'in de düşüşe geçtiğini görürüz. Sekizinci bölümün sonuna kadar olan yaklaşık ilk iki yüz sayfada



705 kez eşyaya gönderimde bulunulurken geri kalan üç yüz sayfalık kısımda 587 defa bir nesneye işaret edilir. Bihter'in ruhsal enerjisinin yön değiştirmesiyle sanki anlatıcı da odağını değiştirir. Sekizinci bölümden sonra anlatıcı, Bihter'in duygu ve düşüncelerinden çok Behlül ve Nihal'e odaklanır. Bihter ve Behlül'ün aşkı, daha çok Behlül'ün bakış açısından anlatılır ve anlatıcı dikkatini Behlül ve Nihal arasında filizlenmekte olan aşka yoğunlaştırır. Romanın ilk yarısına kıyasla, Bihter'in bu süreçteki düşünce ve duygularına erişim romanın sonuna kadar azdır. Bununla birlikte, Bihter ve eşya romanın sonunda geri dönecektir.

Romanın ikinci yarısında, Bihter'in ve "süslü şeyler"in sihri Nihal'in üzerinden de kalkmıştır. Beraber gidilen düğünde, Nihal kadınlar dünyası ile ilgili bazı gerçeklerin farkına vararak evlenmemeye karar vermiştir. Babasıyla Bihter'in evliliğinin gerçek yüzünü de bu düğünde öğrenmiştir. Bu gerçekler, onu Bihter'den uzaklaştırırken babasına tekrar yaklaştıracaktır. Nihal'in evlenmeme gerekçesi, kadının metalaştırılmasına karşı çıkış niteliği taşır. Nihal, evliliği ticarî bir sözleşme olarak değerlendirerek şu şekilde görür: "Bu kadın onu alacak, Kalpakçılarbaşı'na götürecektir, beğendirilecek bir meta zilletiyle o güne kadar görülmemiş, tanınmamış bir adama satacaktır" (309). Gittikleri düğünde kadınların metalaştırıldığının farkına varan Nihal, bu nedenle evlenmek istememektedir.

Bununla birlikte, Nihal'in evlenmek için bulduğu tek neden ise Bihter'inki gibi "zümrüt bir takım"a sahip olma arzusudur. Nihal, babasına şöyle der: "Bakınız itiraf edeyim, dedi; gelin olmak için bence bir sebep olabilir: Mücevher!... Bilmezsiniz babacığım o gün ben gözyaşlarımla sarhoş oluyordum. Sanki bütün o elmaslar, zümrütler, yakutlar damarlarıma giriyor, başımı döndürüyordu. Onlardan herkeste vardı..." (310). Babası, gelin olursa ona da aynı Bihter'inki gibi bir zümrüt takım hediye etmeye söz verir. Bununla birlikte, Bihter'e göre daha zengin yaşamış Nihal

için “zümrüt takım”, çok arzulasa da yeterli bir evlenme nedeni değildir. Babasına şakayla karışık “Zavallı zümrüt takımı!...Küçük Nihal’e gelmek için ne kadar, ne kadar bekleyecek” yanıtını verir (310). Babasıyla yeniden yakınlaşmasının ardından piyanosuyla da barışır (311). Anlatının bu kısmında Nihal’in ilgisi Bihter ve kadınsı eşyalardan, ilk sevgi nesnelere olan babası ve piyanosuna dönmüştür.

Nihal’in Bihter’e duyduğu düşmanlık, her zamankinin aksine, Bihter yerine Mlle de Courton’la alışverişe gitmek isteğiyle açığa vurulur (313). Alışveriş dönüşü Nihal, Bülent’in yataklığını odasında göremeyince Bihter’le kavga eder ve ondan nefret ettiğini söyler (315). Behlül, Bihter’e karşı düşmanca davranışlarının babasını üzdüğünü söyledikten sonra Nihal, Bihter’le kavga etmeyi bırakır. Fakat, Mlle de Courton’un kovulmasının ardından Behlül’e piyanoda saatlerce istediği parçaları çalar (341). Piyanoda çaldığı parçalar, Behlül’e Beyoğlu maceralarını hatırlatacak ve Behlül ile Bihter arasındaki ayrılığın ilk tohumlarını atacaktır. Nihal’in ona piyano çalışmasının ardından Behlül, uzun süre sonra ilk kez Beyoğlu’na gitmeye karar verir ve bunun suçunu Nihal’e yükler: “Evet, hemen gidecekti, fakat kabahat Nihal’indi, bu piyanosuyla ona bu geceyi Beyoğlu’nda geçirmek hevesini vermiş idi. Nihal güldü ve cevap vermeyerek tekrar piyanosuna döndü” (354). Bu alıntıdan da görüleceği üzere Bihter ile doğrudan çatışmaya girmekten kaçınan Nihal, piyanosuyla Behlül’ü Bihter’den uzaklaştırmıştır.

Romanın ikinci yarısında Behlül ve Nihal’in yakınlaşmasını ise yalıya taşınan Firdevs Hanım’ın manipülasyonları ve tesiri sağlayacaktır. Romanda yatak/yataklıktan sonra en sık yinelenen nesne, sandalye-iskemledir. Sandalye, anlatının birçok yerinde Firdevs Hanım’ı betimleyen metonimik bir nesne olarak kullanılmıştır. Firdevs Hanım, dizlerindeki sızıdan ötürü sandalyeye mahkûm olmadan önce de anlatıda sık sık uzun sandalyesinin üzerinde betimlenmektedir.

Osmanlı kültüründe “divan”, padişahın ve sarayının simgesidir ve otoritenin açık bir göstergesidir. Batı’da ise taht vardır, sandalye veya koltuk da otoriteye işaret etmekte, sahibine otorite ve güç sağlamaktadır (Csikszentmihalyi ve Halton 59). Firdevs Hanım’ın gücü de fiziksel güçsüzlüğü de sandalye metonimisi aracılığıyla ifade edilmektedir. Sandalye, anlatıda sadece metonimik olarak değil, metaforik olarak da Firdevs Hanım’a işaret etmek için kullanılmıştır. Firdevs Hanım, bir köşeye atılmış “kırık bir sandalyeye” benzetilmiştir (397). “Kırık bir sandalye” gibi yalnız bırakılmaktan sıkılan karakter, yalıtıma tasarruf etmek için Behlül ve Nihal’i etkileyerek aralarında bir aşk fikrinin doğmasını sağlamıştır.

Anlatıda, Nihal ve Firdevs Hanım’ın iktidarı artarken Bihter’inki düşüşe geçmiştir. Aslında Bihter’in gücü ya da güçsüzlüğüyle ilgili metinde özellikle de Behlül’ün ağzından çift-değerli yorumlar bulunur. Behlül, Bihter’i hem düşündüğünün aksine zayıf ve gevşek bulmaktadır hem de onun kendisine sahip olduğunu düşünmektedir (344). Behlül’e göre “odasında gelinip aranan, her arzu olundukça alınıp tasarruf edilen kendisi[dir]” (344). Hatta Behlül kendisini şeyleştirmekte, Bihter’in elindeki “günahsız bir cinayet aleti”ne benzetmektedir (348). Behlül’ün ne kadar masum ve günahsız olduğu tartışılabilirse de anlatının bu kısmında kendisini Bihter tarafından tasarruf edilen bir nesne olarak gördüğü açıktır.

Bununla birlikte, Behlül üzerindeki etkisi gittikçe azalan Bihter’in üzüntüsü artar. Anlatıcı, Bihter’in mutsuzluğunu anlatmak için “ağlayan mum” metaforuna başvurur. On altıncı bölümde, Bihter, Behlül’ü uzun süre bekledikten sonra yatağına çekilir. Aşağıdaki pasajda, Bihter’in ruh hâli, eriyen mumla betimlenir:

Gözleri açılarak ötede, söndürülmek tahattur olunmaksızın bırakılan muma dikildi; mum hep bir kenarından sızarak yavaş yavaş onun hayatına damlayan birer telehhüf katresiyle [üzüntü damlasıyla] ağır

ağır, bağa tarağa akıyordu. Her dakika kalkıp onu söndürmek isteyerek, fakat vücudunu gevşeten azim bir rehavetle [ağırlıkla] hep bu işi bir dakika sonraya bırakarak, gözleri oraya mihlanmış, fikri boş, uzun uzun bu ağlayan muma baktı. (387)

Bihter'in odasında artık bir ışık ve eşya seli değil, eriyen ve ağlayan bir mum vardır. Karakterin ruhsal enerjisinin zayıflaması, bu pasajda hem mumun erimesi hem de mumu söndürmekteki güçsüzlüğüyle dile getirilir. Mumu söndürmeye ise henüz hâli yoktur.

Bihter'in, Behlül'ün maceralarına karşı çıkmadığını görürüz. Bu durum, Behlül'ü ondan daha da soğutur. Anlatıcı, Behlül'ün onu küçümseyişini şöyle dile getirir:

Behlül karşısında isyan etmiş, gururun tuğyanıyla yükselmiş bir Bihter göreceğinden emin iken onu böyle aldatılmaya muvafakat etmiş görünce kendisini üşüten bir hisse mâni olamamış idi[...].Hep aldatılmaya mütevekkil bir muvafakate gelen Bihter'i daha ziyade küçülmüş, mümtaziyetinden daha ziyade kaybetmiş bulurdu. (409)

Böylece, Behlül, Bihter'den gittikçe uzaklaşarak Nihal'e yaklaşır. Fakat sessiz teslimiyeti bir başkaldırıya dönüşen ana kadın karakter, Behlül'ün Nihal'le evliliğine rıza göstermeyecektir.

Romanın sonunda Bihter ve eşya, anlatının odağına geri döner. Fakat bu kez sahnede ışık-gölge ve rüzgâr oyunları ile bir bütün hâlde hareket eden eşya değil, anlatıcının metaforik tabiriyle “küçük zarif bir oyuncak” olan tabanca vardır. *Aşk-ı Memnu* anlatısında hem karakterlerin imgeleminde hem de anlatıcı düzeyinde canlanan ve hareketlenen birçok eşya bulunmasına rağmen, romanın sonuna kadar

hiçbiri tek başına öne çıkmamaktadır. Düzenli ve tutarlı bir biçimde kişileştirilmediklerinden bu eşyaya, nesne-karakter denmesi güçtür. Fakat, romanın sonunda tek başına öne çıkan silah, anlatıcı tarafından birden fazla kez kişileştirilir. Bihter, elinde tuttuğu, kocasına ait olan silahı onu hâkimiyetine almış bir canavar gibi görür: “Şimdi o, bu canavarın mahkûmu idi; sanki kendi iradetine haricinde bir kuvvetle bu küçük zarif oyuncağın siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor, ona çevrilmek istiyordu” (509). Bir anlamda, Bihter bu “küçük zarif oyuncağın” elinde oyuncak olmuş ve iradesini yitirmiştir.

Şunu da belirtmek gerekir ki oyuncak, *Aşk-ı Memnu* anlatısında en sık kullanılan metaforik nesnelere biridir. Nihal, Adnan Bey’i Bihter’in elindeki bir oyuncağa benzetir (338), anlatıcı Nihal ve Beşir için çeşitli yerlerde oyuncak metaforunu kullanır. Bihter de Nihal ve Behlül’ün evliliği için, annesinin bir dokunuşuyla kırılacak bir oyuncak nitelemesini yapar (486). Bihter için doğrudan oyuncak benzetmesi kullanılmasa da şu cümlelerden Adnan Bey’in de Bihter’i kırılacak bir oyuncağa benzettiği yorumu çıkarılabilir: “Bihter! Bihter! Ona Bihter lazımdı; kollarından tutacak, Bihter’i kıracaktı” (505). Benzetilen bulunmasa da, Adnan Bey’in Bihter’i oyuncak bir bebeğe benzettiği düşünülebilir. Anlatıda son olarak silah da bir oyuncağa benzetilmiştir.

Romanın sonunda güç ve kontrol, Bihter’den bu tehlikeli oyuncağa geçmiştir. Anlatıcı, küçük zarif oyuncağın ağzının Bihter’e doğru kıvrıldığını üç kez yineler. Öte yandan bir sandalye de Bihter’in önünde duvar gibi yükselerek kocasının çaldığı kapıyı açmasını engeller (510). Elindeki silah ise konuşarak Bihter’i kendini öldürmesi için ikna etmeye çalışmaktadır: “elinde hep o küçük zarif oyuncağın siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor, ona çevrilmek, karanlıkta onu bulmak istiyor ve ikna eden bir sesle:--Evet, güzel, genç, nefis kadın, senin için yapılacak yalnız bu var, diyordu”

(510). Romanın sonunu düz anlamıyla okuduğumuzda Bihter'in aslında intihar etmediğini, silahın onu öldürdüğünü görürüz. Anlatıcı, Bihter'in silaha karşı koymak konusundaki güçsüzlüğünü ise şu cümlelerle anlatır:

Kendisini aldatmak isteyen bu hain şeyi silkip atacaktı, ölmeyecekti; bu güzel, genç, nefis kadın yaşayacaktı; sonra birden, artık kırılmaya müheyya, çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselan [güçsüzlük] geldi, sanki onu bir kuvvet büktü, mağlup etti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle, karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlayan noktayı buldu. (511)

Bihter'in intiharının anlatıldığı kısımda, Bihter bir özne değil nesne konumundadır. Silahın ağızı kişileştirilerek cümlenin öznesi olmuştur. Aslında, Bihter intihar etmemiştir; onu silah öldürmüştür ya da bir yılan gibi sokmuştur diyebiliriz. Son cümlede kıvrılan silah ağzının bir yılanla da benzetildiğini görürüz.

Anlatıcı, Bihter'in intiharını anlatmak için silahı canlandırarak Bihter'i iradesi elinden alınmış bir nesneye dönüştürmüştür. Anlatıcının karakterin ölümünü bu şekilde betimlemesi, romanın temel örüntüsüyle uyumludur. Özne ve nesne, Bihter ve eşya arasındaki güç ve kontrol ilişkisi romanın sonunda tersine dönmüştür. Metan sihri kapılan Bihter bu yüzden sevmediği bir adamla evlenerek arzuladığı eşyaya hâkim olmaya çalışmış, daha sonra arzu nesnesi Behlül'e tasarruf etmeye kalkışıp karşısında iradesiz kalmış, en son da silaha direnmeye uğraşmış fakat yenik düşmüştür. Bihter, nesnelere ne kadar güç atfederse onlar tarafından kontrol edilmesi de o kadar kolay gerçekleşmiştir. Sonuç olarak *Aşk-ı Memnu* anlatısında nesnelere ve nesne sevgisi, ana kadın karakterin katili olmuştur.

Tanpınar, Bihter’i etrafındakilerden çok daha canlı ve kuvvetli bir karakter olarak niteler (276). Bihter çok tutkulu bir kadın karakter olmakla birlikte, nesnelere yatırdığı libidinal enerji yıkıcı bir şekilde kendine geri dönerek zayıflamasına yol açmaktadır. Bihter’in teslimiyeti de güç arzusu kadar kuvvetlidir. Bihter’i öldürenin silah gibi fallik imgeler çağrıştıran bir nesne olması da dikkat çekicidir.

Halit Ziya’nın eşya poetikasına genel olarak bakıldığında, romancının eşyayı bir betimleme süsü olmanın ötesinde anlatının dinamik bir ögesi olarak kullandığı görülür. Eşyadan sadece karakterleri ve atmosferi betimlemek için de yararlanılmaz, *Aşk-ı Memnu*’nun ilk yarısında eşyanın kendine özgü bir toplumsal yaşamı bulunduğu söylenebilir. Eşya, sekizinci bölümün sonuna kadar bir nehir gibi akışkandır: yağmur olup yağar, şelale gibi dökülür, sel olur...Sekizinci bölümden romanın sonuna kadar ise cezir hâindedir. Romanın sonunda ise anlatının ikinci bölümünde bastırılmış bulunan eşya ve Bihter geri döner. Romanın sonunda düzenli ve tutarlı biçimde kişileştirilen ve anlatının öznesi kılınan “küçük zarif oyuncığa” nesne-karakter demek olanaklıdır. Bu nesne-karakter, olay örgüsünde de aktif rol oynayarak karakterin ölümüne neden olur.

Halit Ziya topluma sırtını dönmüş olmakla eleştirilmesine rağmen, *Aşk-ı Memnu* bireysel ilişkiler kılıfına bürünmüş toplumsal meseleleri ele almak açısından oldukça yetkindir. Yukarıda belirtildiği gibi, roman Marx’ın anladığı anlamda meta fetişizminin özünü iyi yakalamıştır. Bunun nedeni, romanın Bihter’in meta tutkusunu anlatması değildir; çünkü kuramsal kısımda açıklandığı üzere Marx, meta fetişizmini özne ve nesne arasındaki ilişkileri anlatmak için kullanmamıştır. *Aşk-ı Memnu* hem kişiler arası ilişkilerin şeyleşmesini hem de şeyler arasındaki ilişkilerin toplumsallaşmasını göstermesi açısından meta fetişizmini kurgulaştırır. Meta

fetişizmi aracılığıyla kadın bedeninin metalaştırılması da romanın toplumsal sorunsallarından birini oluşturur.

Bununla birlikte, anlatıda psikanalitik ve patolojik anlamda bir fetişizm bulmak gtr. Bihter'in nesnelere karşı tutkusu, daha çok g istemiyle ilgilidir ve onlara erotik bir yatırım yaptığına dair metinsel bir ima bulunmamaktadır. Öte yandan anlatıcının, kadın bedeninin parçalarını ve kadın giyim kuşamını erotik ve neredeyse fetişist bir ilgiyle betimlediği yerler bulunur ve kadın giyimine özel bir ilgisi bulunduğu açıktır. Romanda Melih Bey takımının giyimi altı sayfada anlatılır. Anlatıcıya göre Melih Bey takımı giyinmeyi bir sanat hline getirmiştir. Bu giyim sanatının metonimik parçaları da zevkle betimlenir: "Eldivenin tersine devrilen kapağının arasından türlü türlü ince gümüş tellere, yahut altın zincirler arasında sıra ile inci ve mini mini yakut parçaları sıralanmış zarif bileziklerle dolu beyaz bir bilek öyle latif bir ihmal ile açık kalırdı ki bir saniye görülebilen bu bilek artık unutulmazdı" (32). Anlatıcı mücevher, kumaş, dantel, tl ve çarşaf kıvrımlarını betimlemekten özel bir keyif alır gibi görünmektedir. Sekizinci bölümde Bihter'in soyunuşunu anlattığı sahnede erotik imalar bulmak da mümkündür. Bihter'in pileli erkek gömleğinin altında oldukça kadınsı, kurdeleli ipekten bir i gömleği vardır ve rzgrın karşısında duran bu gömleği anlatıcı şöyle betimler: "Artık üstünde yalnız omuzlarından birer kurdele ile bağlanmış ince ipekten i gömleği, şimdi rzgrlarla titreyerek, o da uçup gitmek ve bu taze kadın vücudunu gecelerin haris dudaklarına büsbütün çıplak bırakmak isteyerek çırpınıyordu" (200). Anlatıcının Bihter'e, "bu taze kadın vücudu" demesi de dikkat çekicidir. Bihter, aynadaki görüntüsünü de "recl [erkeklikle ilgili] tasarruf emeliyle" seyretmektedir (214). Daha sonra Bihter'in bedeni de erkek gözüyle ayrıntılı bir şekilde betimlenir (214). Yine Behlül'n Bihter'e duyduğu arzuda aşkın doğasında bulunan fetişist ögelere



rastlamak olanaklıdır. Behlül'ün Bihter'e aşkını oluşturan Bihter'in “yelpazesini açışı”, “peçesini ilıstırışı”, giyinişı gibi metonimik unsurlardır (346). Romadaki bazı betimlemelerin erotik ve fetişizme yakın imalar taşıdığı düşünülebilse de anlatıda cinsel nesnenin bütünüyle yer değiştirdiğı patolojik bir fetişizm söz konusu değildir.

Sonuç olarak, Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu*'da dinamik ve hareketli bir eşya poetikası kurmuş, romanın ana karakteri Bihter'in aksine eşyaya bütünüyle tasarruf etmiş ve nesnelere sunduğı geniş edebî olanaklardan yararlanmışır. Halit Ziya'nın ve karakterlerinin canlı imgelemi, eşyayı durağan bir betimleme süsü olmaktan çıkararak anlatının aktif ve dramatik bir ögesi hâline getirmiştir. Romanın, gerçekçilik ve estetik açılarından yetkinliğı de insan ve eşyayı, yaşamın doğal dinamizmi içinde etkileşim hâlinde sunmasında aranabilir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1900-1950 YILLARI ARASI YAYIMLANMIŞ ÜÇ ROMANDA NESNELER

#### A. *Tatarcık*'ta Nesne Ekonomisi

Sigmund Freud, yayımlanmamış notlarında “bütün kadınlar giysi fetişistidir” der. (Alıntılan Matlock 60). *Tatarcık* (1939)'ın erkeksi ana karakteri Lâle, kadınlardaki giysi fetişizminden uzak görünmekle birlikte, romanda en sık yinelenen sözcük “entari”dir. Ek A'da bulunan Grafik 3'ten görülebileceği gibi “esvap” ve “pantolon” da anlatıcının sevdiği sözcüklerdendir. Romanda nesne çeşidi çok olmakla birlikte nesne tekrarı azdır, en sık yinelenen entari bile romanda sadece 17 kez geçmektedir. Adıvar, romanda nesne kullanımı konusunda genelde ekonomik olsa da anlatıcısı özellikle de kadın karakterlerin kılık kıyafetine özel bir ilgi göstermektedir. Tezin bu alt bölümünde, anlatıcının ve Lâle karakterinin eşyalarla (özellikle de giysilerle) ilişkisi çözümlenerek romandaki nesne poetikası irdelenecektir.

*Tatarcık* romanı, eskiden zengin ve aristokrat bir muhit olan, hayalî Poyraz Köyü'nde geçmektedir. Anlatıcı, romana Poyraz Köyü'nü ve burada yaşayanları alaycı bir şekilde betimleyerek başlar. Ona göre burada yaşayan eski zenginler,

“saltanat düşkünü zavallılar”dır (12). Bu eski zenginlerin sınıfsal ve toplumsal düşüşü, nesnelere anlatılır; evlerindeki “döşeme tahtaları yamru yumru”, “pantolonları yama yama”dır (12-13). Eski Osmanlı aristokrasisi diyebileceğimiz bu sınıfın kadınlarındaki burjuva rasyonalitesine aykırı düşen gösterişçi tüketimi ise şu cümlelerle eleştirir:

İstanbul’a nadir inseler de mutlak arkalarında moda bir manto, başlarında yeni bir şapka görülür. İskarpinlerinin ökçesi birer karış, tırnakları kıpkızıldır. Calibe Hanım’a beş senede bir kostüm ısmarlayabilmek için selâmlığın kiremitlerini, limonluğun enkazını satar, hatta otuz senede bir defa berbere gidebilmek için sandıkta sepette ne varsa Bedesten’e yollamıştır. (13)

Yukarıdaki örnekte, anlatıcı, Poyraz Köyü’nde yaşayan kadınların sınıfsal olarak geriledikleri gerçeğini kabul etmeyerek “moda manto” ve “yeni şapka” gibi toplumsal statü gösterir nitelikte metaları elde etmek uğruna kullanım-değeri olan nesnelere gözden çıkarmalarını ironik bir şekilde anlatır. Bu örneklerde, nesnelere, toplumsal statü ve sınıfsal durumu gösteren öğeler olarak kurgulanmaktadır. Eski kibar sınıfın çöküşü, sahip oldukları eşyaların eskimesi ve toplumsal statü gösteren yeni nesnelere elde etmek konusundaki yetersizlikleriyle dile getirilmiştir.

Poyraz Köyü’nde yaşayan eski zenginlerin aksine “Tatarcık” lakaplı Lâle ve ailesi alt sınıftan gelmekte ve oldukça tutumlu bir yaşam sürmektedirler. Anlatıcı, köydekiler ile Lâle’nin yaşam tarzı arasındaki farklılıkları giysiler aracılığıyla dile getirir. Paraları olmasa da eşyalarını satıp yeni kıyafetler alan eski zenginlerin aksine, Tatarcık’ın ailesi gelirleri artsa bile eski yaşam biçimlerini ve giysilerini muhafaza etmektedir. Türkiye Büyük Millet Meclisi’nden bin kuruş maaş bağlanan Osman

Kaptan ve ailesinin yaşamında hiçbir şey değişmemektedir: “Şurasını da söyleyelim ki bu umulmayan ve köye çok tesir yapan aylık da, Kaptan’ın hayatında bir değişiklik yapmadı. Kızının sırtında yine o eski kostüm, her sene yenileri ve etekleri biraz uzanıyor, ötesi berisi onarılıyor, işte o kadar” (23). Maddi durumları iyileşmesine karşın, Tatarcık, köyde “hep aynı kostüm”le gezmektedir (25).

Babası Osman Kaptan’ın ölümünden sonra ise Tatarcık, onun “kostüm”üyle köyde dolaşmaya başlar. Anlatıcıya göre ayağına babasının “yelken bezinden bol paçalı pantolonu”nu giyen Tatarcık, onun “genç bir nüshası”dır (27). Babasından tek farkı, terlik yerine sandal giymesidir (27). Lâle, sırtında babasından kalma muşamba gocuğu ile her sabah balığa da çıkmaktadır. Şunu da belirtmek gerekir ki, Lâle sadece babasının giyimini değil, onun kimliğini ve rolünü de benimsemiştir. Babası öldükten sonra evi geçindiren de odur. Anlatıcının deyimiyle Tatarcık “ders vermiş, zerzevat yetiştirmiş, keçi otlatmış, balık tutmuş, değme ere nasip olmayan bir sebatla anasını namerde muhtaç etmemiş[tir]” (32)

Lâle, mezun olup Kandilli Lisesi’nde İngilizce hocalığına atandığında toplumsal statüsüyle birlikte giysileri de değişir. Anlatıcının deyimiyle Tatarcık “ilk defa yepyeni bir kostümle meydana çık[ar]” (32). Lâle’nin yeni giysisi lacivert bir tayyör, keten bluz ve fötr bir şapkadan oluşmaktadır. Toplumsal statüsündeki değişimle birlikte Tatarcık, artık babasının kıyafetlerini değil, ilk kez kendi giysilerini giymektedir.

*Tatarcık*’ın anlatısında giysiler, sadece sınıfsal farklılıkların ve toplumsal statüdeki değişimin değil, karakterin kimliğinin de gösterenidir. Tatarcık ile köydeki gençler arasındaki farklılıklar, giysileri ve görünüşleri aracılığıyla vurgulanır. Poyraz Köyü’nde gençler modaya uygun giyinip makyaj yaparken Lâle “yaz kış arkasında

aynı dümdüz tayyör kostümüyle dolaş[maktadır]” (30). Kılık kıyafetine özen gösterip süslenen gençlerin aksine Lâle, sade ve makyajsızdır.

Anlatıcı, Lâle ile romandaki diğer kadınlar özellikle de Zehra karakteri arasında giyim ve görünüş açısından bir zıtlık yaratır. Zehra ne kadar süslü ve şık betimlenirse Lâle de o kadar sade ve gösterişsizdir. Anlatıcı, iskelede duran ve “renkli bir kız resmine” benzettiği Zehra’yı şöyle tarif eder:

Bugün çok şık. Mavi krepdöşin entarisi içinde endami en hafif rüzgârla dalgalanan ince bir saz gibi tatlı bir temevvüç içinde. Başında yana eğilmiş bir Panama. Uzun ökçeli podösüet iskarpinleri içinde narin ayaklarını sabırsızlıkla yere vuruyor (68).

Mavi ipekli elbisesi içinde Zehra, denizde dalgalanan bir saza benzetilmektedir. Zehra’yı betimlerken anlatıcının üslubu da değişir; karakterin şıklığını belirtmek için krepdöşin, podösüet gibi Fransızca kökenli sözcükler kullanır, narinliğini anlatmak için benzetmelere başvurur. Zehra’nın makyajının da “şairane” ve “sanatlı” olduğunu söyler (68).

Beyhan Uygun Aytemiz’in “Halide Edib-Adıvar ve Feminist Yazın” başlıklı yüksek lisans tezinde işaret ettiği üzere “Lâle’nin fiziksel özelliklerinin belirlenmesinde de, kişilik özelliklerinin belirlenmesinde olduğu gibi Halide Edib’in asıl amacı, onun etrafındaki diğer kadınlardan farklılığına dikkat çekebilmektir” (52). Anlatıcı, Zehra ile aynı anda iskelede bulunan Lâle’nin sadeliğini ve süssüzlüğünü vurgular. Yüzü makyajsız olan Lâle, keten etekliği, kısa beyaz bluzu, “çıplak ve sandallı ayakları” ile bir erkek çocuğunu andırmaktadır (71). Lâle’nin keten eteği, allıksız ve pudrasız yüzü ve sandalları ile Zehra’nın ipekli elbisesi, topuklu ayakkabıları ve “şairane” makyajı arasında bir zıtlık yaratılır. Aytemiz’e göre

Adıvar'ın giysi betimlemelerinde “en çok dikkat çeken yön sadelik, abartıdan uzaklık ve özgünlüktür, böylece bu kadınların tarzlarının, giyinişleriyle de etraflarındaki diğer kadınlardan üstün olduğu vurgulanmış olur” (51).

Bununla birlikte, Adıvar'ın kadın karakterleri arasında yarattığı bu estetik zıtlık, sadece aralarındaki kadınsı rekabet veya Lâle'nin Zehra'ya üstünlüğü ile ilgili değildir. Kadın karakterlerin giyim ve makyajlarındaki bu zıtlığın altında ideolojik ve estetik çatışmalar da bulunmaktadır. Tutumlu ve sade giyim kuşama, makyajsız yüzü ve üretkenliği ile Tatarcık, Cumhuriyet kadınına temsil ederken “Ömer Hayyam rübaiyatından alınmış bir kadını hatırlatan” Zehra gösterişli ve pahalı giyimi, sanatkârane makyajı ve işlevsizliğiyle çökmüş aristokrasinin yüzü olarak kurgulanır.

Benzer şekilde, Tatarcık'ın sadeliği “Millî Edebiyat” akımının sadeleşme yanlısı tutumuyla örtüşürken anlatıcının Zehra'nın süslü ve sanatlı giyim zevkine karşı ironik mesafesi, Servet-i Fünûn'a yönelik eleştirileri akla getirir. Nitekim, romanın ana erkek karakteri Recep, Zehra'yı beğenen erkeklerin tutumunu Edebiyat-ı Cedide'cilere benzeterek şöyle der: “Ötekiler hâlâ Edebiyat-ı Cedide ölçüleriyle kadının güzelliğini tetkik ediyor...Kansız, çıtkırıldım, örümcek gibi, surat terellelli” (95). Recep'e göre Zehra'yı beğenmek demek, Edebiyat-ı Cedide ölçüleriyle kadını değerlendirmek anlamına gelir. Anlatıcı, Zehra'yı romanda sık sık “örümcek”e de benzetir; kansızlık, narinlik de Zehra'ya atfedilen özelliklerdendir. Bir anlamda, romanın kurgusunda, Tatarcık “Millî Edebiyat” akımının estetik ölçülerini yansıtırken Zehra, Millî Edebiyat'ın eleştirdiği Servet-î Fünun anlayışını temsil eder. Dolayısıyla, iki kadının kişisel ve estetik zevkleri arasında giyim kuşamları aracılığıyla yaratılan zıtlık, dönemin ideolojik ve estetik çatışmalarına da işaret etmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki ne Halide Edib'in ne de anlatıcının bu

konudaki estetik-ideolojik tutumu tarafsız değildir. Bu zıtlık, Lâle'nin her koşulda Zehra'ya üstün geleceği bir şekilde kurgulanmıştır.

Romandaki diğer kadın karakterlerin kimlikleri de giysileri aracılığıyla şekillendirilir. Sade ve kendine özgü giyinen erkeksi Lâle ile süslü ve feminen Zehra'nın yanında, dişiliklerini ve bedenlerini ön plana çıkaran Fitnat ve Dürdane karakterleri bulunur. Aslında anlatıcıya göre bu kadın karakterlerin kimliklerini belirleyen öge, kıyafetlerinden çok çıplaklıklarıdır. Anlatıcı, Dürdane'nin giyinişini şöyle betimler: “Çilek renkli ipek etek çıplak et üstüne geçiriliyor. Altın ökçeli kırmızı iskarpinlerin üstüne düşüyor. Sırtına sırtsız bir camadan geçiriyor. Koltuklarının altı, kollar, arka çırlıçıplak, öndeki parça yuvarlak göğsünü bütün teferruatıyla gösteriyor” (218). Dürdane'nin çıplaklığı ve baştan çıkarıcılığı küçümseyici bir tonla eleştirilir. Anlatıcıya göre Dürdane, “giyinmekten fazla soyun[arak]” anasının kızı olduğunu ispatlamaktadır (219). Bu sırada Dürdane'nin annesi Fitnat Hanım ise kızının giyinişini hoşnutlukla izlemektedir. Anlatıcı, Fitnat'ı bir tüccara, kızını ise satışa çıkacak bir mala benzeterek şöyle der: “O gün pazara çıkaracağı bir metanın en yüksek fiyat getireceğine kanaat getiren bir bezirgân gibi memnun oldu” (218). Dürdane ve Fitnat karakterlerinin giyinme biçimlerinden yola çıkarak kadının metalaştırılmasını eleştirmektedir.

Şunu da belirtmek gerekir ki eleştirilen tek şey, kadın bedeninin metalaştırılması değildir. Her türlü dişilik ve kadınsılık göstergesi, anlatıcının sivri dilinden payını alır. Anlatıcı, Suzan hariç “Suzan'ın İsim Gecesi”nde bulunan bütün kadınlar ve Lâle arasında bir zıtlık yaratarak Lâle'yi hepsinin üstünde konumlandırır. Ona göre partideki bütün kadınlar ya koca peşinde koşmakta ya da erkeklere kendini beğendirmeye çalışmaktadır (236). Bu amaçla hepsi “koku, boya, elmas, ipek içinde yüz[mektedir]” (236). Yine de partideki bütün erkekler, kendileri için süslenmiş

kadınlara değil de “dokuma entarili” Tatarcık’a ilgi göstermektedirler (236). “Bu kibar kadın cephesi”nin Lâle’ye karşı cephe aldığını düşünen anlatıcı, Zehra ve Dürdane’den sonra Tatarcık’ın romandaki diğer kadınlardan da farklılığını ve üstünlüğünü vurgular (236). “Dokuma entarisi”yle Tatarcık, elmaslar ve ipekler içindeki kadınların yapamadığını yaparak, her nasılsa, bütün erkeklerin hayranlığını kazanır.

Romandaki zengin kadın karakter Suzan ise anlatıcının sivri dilinden bir ölçüde kurtulmuştur. Bunun temel nedeni ise Suzan’ın dişiliğini arka plana atmasıdır. Anlatıcı, Suzan’ın zevkli ve sade giyimini, cinselliğini ön plana çıkarmamasını över. Ona göre Suzan’ın “koyu renk sadece fakat zevkle seçilen esvaplarında cinsî cazibesini kullanmak isteyen bir kadın tavrı yoktur” (151). Romanın son bölümü olan “Suzan’ın İsim Gecesi”nde Dürdane ve Fitnat’ın kıyafetleri ayrıntılı bir şekilde betimlenirken Suzan’ın sadece mücevherlerine odaklanılır. Suzan karakterinin belirleyici ögesi olan zenginlik, mücevher betimlemeleriyle yansıtılır. Suzan, baştan aşağı zümrütle bezenmiştir: “Uzun zümrüt küpeler, zümrüt bilezikler ve yüzükler, beyaz fistanın yakasındaki zümrüt toka” (221). Anlatıcı, Suzan için “zümrüt küpeli kadın” ifadesini de çeşitli yerlerde kullanır. Zümrütle birlikte, elmas ve kürk de Sungur ve Suzan Balta çiftinin zenginliğini belirtmek için kullanılan metonimik nesnelere. Suzan da Tatarcık gibi neredeyse cinsiyetsiz bir şekilde betimlenmekte, fakat tutumlu Tatarcık’ın aksine zenginliğiyle ön plana çıkarılmaktadır.

Yukarıdaki çözümlenmelerden görüldüğü gibi *Tatarcık*’ın anlatısında giysiler ve nesnelere, karakterlerin sınıfsal ve toplumsal konumlarını olduğu kadar cinsiyet rollerini ve kimliklerini de belirleyici öğeler olarak kullanılmışlardır. Romanda karakterlerin toplumsal ve bireysel farklılıkları giyinişleri aracılığıyla ortaya konulmuştur. Bununla birlikte, anlatıcı bu farklılıklara tarafsız bir açıdan



bakmamakta, Tatarcık dışındaki diğer kadınları süs ve erkek peşinde koşan karakterler olarak stereotipleştirmektedir.

### 1. Romanda Karakter-Nesne İlişkileri

Tezde ele alınan çoğu roman karakterinin aksine, Tatarcık'ın nesnelere ilişkisi bir hayli ekonomik ve rasyoneldir. Onun için nesnelere, salt kullanım değerinden ibarettir. Lâle'nin romanda herhangi bir nesneye duygusal bir bağlılık veya bağımlılık geliştirdiğini görmeyiz. Tatarcık'ın nesnelere ilişkisini düzenleyen tutumluluk, sadelik ve kullanışlılık prensipleridir. O, toplumsal bir zorunluluk olmadığı sürece aynı giysileri ve nesnelere kullanmaktadır.

Bununla birlikte, Lâle'nin nesnelere ilişkisinde yaratıcılık olmasa da belli bir ölçüde üreticilik bulunur. Romanda sıklıkla yinelenen “dokuma entari”yi Tatarcık'ın kendisi dikmiştir. Karakterin bu üretici faaliyetinin altında iki temel neden yatmaktadır: Tutumluluk ve Poyraz Köyü'nün “züppe” kızlarından üstün olmak arzusu. Helen, Kapalıçarşı'da gördükleri bir kumaşın çok modern ve orijinal olduğunu, böyle bir kumaştan yapılmış elbiseyi snopların taklit etmek isteyeceğini söyler. Helen'in sözlerinden etkilenen Lâle de kendine bu kumaştan bir elbise dikmeye karar verir. Anlatıcı, onun bu konudaki düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

Lâle de kısmen ucuz, kısmen de Poyraz Köyü snop kızlarını, bilhassa Zehra'yı düşünerek, kendine aynı biçim ve kumaştan esvap dikmişti. Hele kemerin kumaştaki sarı, kırmızı, yeşil renklere göre değişikçe âdeta başka bir tuvalet olması muktesit Lâle'nin bütün bütün işine gelmişti. (173)

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere elbisenin ucuza çıkacak olması ve birden fazla kıyafetmiş gibi görünebilmesi, “tutumlu” karakterin üretici faaliyetinin altında yatan temel nedendir. Lâle, “modern” elbisesiyle Poyraz Köyü’ndeki kızlar ve özellikle de Zehra’dan farkını ve üstünlüğünü ortaya koymayı da hedeflemektedir.

Tatarcık’ın “kolları açık, yakası V şeklinde, kırmızı, mavi, sarı satrançlı yerli dokuma entari”si, Zehra ve diğer kadınları etkilemese de erkeklerin özellikle de Recep’in hayranlığını kazanır (172). Siyah tül tuvaleti içindeki Zehra, Lâle’nin dokuma elbisesini bayağı ve zevksiz bulur (173). Öte yandan, satrançlı entari, Miralay Nihat, Recep ve Hasan üzerinde etkili olur. Miralay Nihat takdirle Lâle’yi seyrederken Hasan, karakterin elbisesinde “yeni dünya sanatını hatırlatan bir şey” bulur (174). Recep ise Hasan’ın kulağına “—Modern...olağanca manasıyla modern değil mi?” der (175). Erkek karakterler, Tatarcık’ın satrançlı elbisesine, kübik ve modern bir sanat yapıtıymışcasına bakarlar.

Yerli malı kumaştan dikilmiş, satrançlı dokuma entari, Lâle’nin kişisel değerlerini somutlaştırır. Anlatıcı, Lâle’nin önemseydiği tutumluluk, sadelik, özgünlük, millîlik ve modernlik gibi ilkeleri “dokuma entari” metonimik nesnesi aracılığıyla ifade eder. Bir anlamda, “dokuma entari” Tatarcık’ın kişiliğinin (sade-tutumlu-özgün) ve kimliğinin (millî ve modern) göstereni olur. Öte yandan, dokuma entari, karakterin daha karanlık bir yönüne de ışık tutar; zira onun diğer kadınlar üzerinde üstünlük kurma arzusunu da yansıtmaktadır.

Lâle’nin nesnelere ilişkilerinde her türlü duygusallıktan uzak neredeyse mekanik bir nitelik bulunur. Bunun romandaki tek istisnası bisikletidir. Tatarcık, bisikletine tutkuyla bağlı gibi görünmektedir. Anlatıcı, karakterin bisiklet tutkusunu şöyle dile getirir: “Tatarcık’ın bu sene bir bisikleti vardı. Hem de hayatının saat gibi işleyen nizamını bozacak kadar ihtirasla bağlandığı bir bisiklet!” (33). Köylüler de

“bu makine parçası”nın, Tatarcık’ın keçi ve deniz sevgisine bile üstün geldiğini düşünmektedir (33). Lâle’nin yaşantısı için yapılan “saat gibi” benzetmesi de dikkat çekicidir. Neredeyse mekanik bir yaşam süren karakterin bütün tutkusu da bir “makine parçası”na yöneliktir. Bununla birlikte, romanın geri kalanında Lâle’nin bu tutkusuna pek değinilmez.

Romanda Lâle’nin bisiklet sevdası çok uzun sürmese de kişiliğinin mekanik yönüne ışık tutması bakımından anlamlıdır. Zira anlatıcı da Tatarcık karakterini betimlerken sıklıkla mekanik benzetmelere başvurur. Denizde yüzen Lâle’nin ayaklarını “motor uskuru”na, bedenini “vücut makinesi”ne benzetir (142). Ölen babasının işlerini “bir makine intizamıyla” yapan Lâle; saat gibi işleyen, makine düzeniyle çalışan ve motor gibi yüzen bir makine-kadın olarak karşımıza çıkmaktadır (27). Ona bir anlamda karakter-nesne demek de olanaklıdır. Anlatıcı, Tatarcık’ı bir makineye benzeterek onu şeyleştirmektedir.

Anlatıda şeyleştirilen tek karakterin Lâle olmadığını da belirtmek gerekir. Bu tezde ele alınan romanlar arasında en fazla karakter-nesne *Tatarcık*’ta bulunur. Sungur Balta, balta ve şamandıraya; Zehra, yelkene ve kuklaya; Helen ve iyi kadınlar, kalkan ve zırha; Haşim, baltaya; Salim, mermer maskeye; Recep, bir ağa; Lâle ve iki çocuk oyuncak kutusundan fırlamış oyuncaklara; Hadiye, çingırağa benzetilir. Romanda beden uzuvları ve nesnelere arasında da metaforik ilişki kurulur. Tatarcık’ın bacakları sürahiye, teni kâseye; Recep’in gözleri projektöre, Haşim’in kalbi motora, dudakları kapana ve gözleri projektöre benzetilir.

Romanda karakterlerin nesnelere benzetilmesi yaygın olmakla birlikte, kişileştirilen veya canlandırılan tek bir nesne bile bulunmaz. Eşyalar, anlatıcının ve karakterlerin kontrolüne ve amaçlarına tabidir. Anlatıcı, uzun ve ayrıntılı betimlemelerden kaçınarak nesnelere ekonomik bir biçimde, karakterlerin toplumsal

ve kişisel gösterenleri olarak kullanmıştır. Romandaki metonimik nesnelere, özellikle de giyim ve süs eşyaları, karakterlerin sınıfsal, toplumsal farklılıklarına işaret etmektedir. Ayrıca, kadın karakterler arasındaki estetik cinsiyet çatışması da romandaki giyim kuşam savaşı (dokuma entari karşısında tül, ipek ve elmas) aracılığıyla kurgulanmıştır. Dokuma entari (ekonomi, tutumluluk, sadelik, modernlik) ve tül, ipek, elmas (savurganlık, gösteriş, geleneksellik) arasındaki bu çatışma, romanda dokuma elbise ve Tatarcık lehine sonuçlandırılmıştır. Genel olarak romanın nesne ekonomisine dayanan eşya poetikası, ana karakter Tatarcık'ın nesnelere kurduğu kullanım-değerine dayalı ekonomik ilişkiyle de örtüşmektedir.

### **B. *Çamlıcadaki Eniştemiz*'de Ruhun Eşyada Tecellisi**

Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Çamlıcadaki Eniştemiz* (1944) anlatısında, nesnelere konusunda oldukça tutumlu Tatarcık'ın aksine biriktirici ve istifçi Hacı Vamık Bey karakteri karşımıza çıkar. Tatarcık ne kadar modernse Vamık Bey de o kadar geleneksel görünür. Anlatıcı da ana karakterin istifçi ve geleneksel yaklaşımını benimsemiş görünmektedir, çünkü anlatıda sıklıkla uzun eşya listelerine yer vermekte ve geleneksel yaşamda yer tutan eşyalara özel bir ilgi göstermektedir. Ek B'de yer alan "Roman Karşılaştırma Tablosu"ndan görülebileceği üzere, anlatı, nesne çeşitliliği bakımından *Sonsuzluğa Nokta* ve *Fikrimin İnce Gülü*'nden sonra üçüncü sıradadır. Bununla birlikte bu iki romandan farklı olarak *Çamlıcadaki Eniştemiz*'de hokka takımları, çeşm-i bülbüller, çini sahanlar gibi geçmiş zaman eşyalarına sıklıkla rastlanır. Alena Ramiç, "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Söyleminde Gelenek" başlıklı yüksek lisans tezinde, Hisar'ın edebî yapıtlarında sergilediği gelenekçi estetik anlayışı söylem ve üslup açısından çözümlenmiştir (v). Yazarın

gelenekçi estetik anlayışı, *Çamlıcadaki Eniştemiz*'in içerik düzeyinde geçmiş zaman eşyalarının kurgulanışıyla yankısını bulmaktadır.

Bununla birlikte, anlatıda en sık yinelenen nesnelere, Vamık Bey'in gündelik yaşamında kullandığı kitap, gazete, vapur, yatak, şemsiye ve araba gibi şeylerdir. Anlatıda tek başına ön plana çıkan bir nesne olmaması da dikkat çekicidir, ilk sırada yer alan kitap sözcüğü bile sadece 17 kez yinelenir. Vamık Bey, anlatının çeşitli yerlerinde evinde kitap veya gazete okurken ya da elinde şemsiyesi, arabayla bir yerlere giderken betimlenir. Romanın ilk cümlesinde de karakter, kerevetin üstünde gazete okumaktadır. Anlatıcı, onun kitap okumaya özellikle de cinayet romanlarına olan düşkünlüğünü çeşitli yerlerde vurgular. Aşağıdaki pasajda, Vamık Bey'in köşkteki gündelik yaşantısı şöyle betimlenir:

İşte en ziyade hayrettime giden şey, bu sıcak odasından çıkmayı sevmeyen, köşkteki kırmızıntrak şilteli ve kırmızı post serili kerevetinin üstünden, mangalının başından ve mutfağından ayrılmak istemiyen, odasında bile örtüler örtünen, fanilalara ve battaniyelere sarılan, mutfakla yatak arasında daima gecelik entarisiyle dolaşan, [...] fikir ve merakını minderinde yan gelerek okuduğu gündelik bir gazete ve tercüme edilmiş bir macera romanıyla doyuran [...] bu evcümend adamın [...] kumlar içine saplanmış şehirlere gitmek için zahmetli ve çapraşık seyahatlere çıkması[ydı]. (112)

Burada, anlatıcının “deli eniştemiz” diye nitelediği Vamık Bey'in rahat ve tembel gündelik yaşantısı anlatılmaktadır. Hacı Vamık Bey, köşkteki günlerini üzerinde gecelik entarisiyle mutfak ve yatak arasında gidip gelerek, gazete ve roman okuyarak geçirmektedir. Karakterin rahat gündelik yaşantısı, şilte-post-mangal-yatak-kerevet-entari-fanila-örtü-battaniye-gazete-roman metonimik nesne öbeğiyle

canlandırılmakta ve gösterilmektedir. Anlatıcı, köşkte rahatına bu kadar düşkün bir biçimde yaşayan adamın zorlu seyahatlere çıkabilmesine ve ikili yaşantısına şaşırılmaktadır.

Bununla birlikte, tezatlı olan sadece Vamık Bey'in ikili yaşam biçimi değildir, kişiliğindeki zıtlıklar kıyafetine ve eşyalarına da yansımıştır. Anlatıcıya göre eniştesi Batılı gibi giyinmesini beceremeyen bir Doğuludur (18). Eniştesini parlak, alacabulaca giysisi ve renkli şemsiyesi ile ironik bir biçimde betimler:

Biraz İngiliz müstemlekelerini hatırlatan açık, beyaz ve siyah küçük kafesli, canfes gibi parlak ve hâreli kumaştan öyle esvaplar giyerdi ki, sonraları benzerlerini ancak Kamaran dönüşünde Cenap Şahabettin Beyin üstünde görmüştüm. Eniştemiz üstelik, ikide bir, yüzü beyaz ve krem ipekli ve içi pembe, kırmızı veya yeşil atlaslı bir şemsiye açtığından, çok kere, bu yeşil, kırmızı veya pembe renklerin güneş altındaki akisleri içinde görünürdü. (18)

Ona göre eniştesinin üstündeki Batılı şeyler ne kadar çirkin ve zevksizse Doğulu şeyler o kadar zevkli ve eşsizdir (18). Vamık Bey'in siyah kuka tespihini, yâsemnin ağızlığını, enfiyesini çektiği üstü mineli kutuyu, altın kapaklı saatini, mührünü ve yüzüğünü ise mücevherler kadar kıymetli ve güzel addeder (18-19).

Hacı Vamık Bey'in ev eşyası da giydikleri gibi sahibinin tezatlı karakterini yansıtır (29). Anlatıcı, onun "Batılı" bulduğu eşyasını da kıyafetleri gibi beğenmez. Ona göre köşkteki "döşeme takımları, kanepeler, masalar, iskemleler, konsollar" adi ve çirkindir (29). Bununla birlikte, köşkteki geçmiş zaman eşyalarını değerli ve güzel bulur:

Ancak odanın ötesinde berisinde, eski zamanın safvetli ve güzel birçok eşyaları da görülürdü. Ecdattan kalma, ciddî bir kıymet ve değerleri bulunan şeyler, hakkıyla takdir edilmeden, mevcut diye gelişigüzel bırakılıvermişti. İnce bir zevk ifade edense ancak bunlardı: Üstleri kapaklı çini sahanlar ve kâseler; eski hokka takımları, incecik çeşm-i bülbüller; oymalı ve mercan saplı kaşıklar; sünnet çocuğu takkesine benzeyen yaldızla işlemeli kadife kitap kılıfları, mor menevişli boncuk sapları birer tavus kuşu kuyruğunu hatırlatacak kadar süslü sineklikler; uzun siyah parlak sapı üstünde incecik parmakları içine doğru kıvrılmış, açılmayı bekler gibi duran minimini bir el biçiminde bir kaşağı ki, hâlâ ellerimle okşamış olduğum eller kadar sevgiyle hatırlıyorum. (31)

Hisar, eski zaman eşyalarını betimlerken ayrıntılara daha fazla dikkat etmekte ve metaforlara daha çok yönelmektedir. Bu eşyalardaki ince zevki, ayrıntılara başvurarak göstermeye çalışır; kaşıkların mercan sapları, kitap kılıflarının işlemeleri sinekliklerin boncuk sapları gibi metonimik öğelere değinir. Sinekliklerin saplarını tavus kuşuna, kaşağıyı bir ele benzeterek betimlemesini canlandırır. Beğenmediği modern eşyalardan söz ederken neredeyse hiçbir ayrıntıya yer vermeyerek konsol veya iskemle diyerek geçiştirmekte, geçmiş zaman eşyasında bulunduğu incelikleri ise ayrıntılarla vurgulamaktadır.

Köşkteki modern ve geleneksel eşyalardan sonra anlatıcının “göçebe eşyaları” dediği yer yatakları, sandıklar, hasırlar, minderler, şilteler ve halılara sıra gelir (30). Bu eşyalar, bir anlamda geleneksel gündelik yaşamın geçtiği mekânlardır ve köşkteki günlük yaşantı bunlarla anlatılır. Vamık Bey’in evinde gündüz sandalyeler yerine hasırlara ve minderlere oturulmakta, gece ise karyoladaki

yataklarda değil, şilte veya yer yatakları üzerinde yatılmaktadır. Gece misafirler için yapılmış yer yataklarını “elle yapılmış sanat eserleri”ne benzeten anlatıcı, sadece kıymetli geçmiş zaman eşyalarına değil, geleneksel yaşamın sıradan nesnelere de özel bir ilgi gösterir (20). Karyolalardaki yatakları “basmakalıp”, yer yataklarını ise özgün bulur (30). Bu yatakların güzelliğini ise şu şekilde dile getirir:

Bu yatakların hep temizlik, yumuşaklık, rahatlık, lâvanta çiçeği kokusu gibi müşterek vasıfları olmakla beraber, bu vasıfların dışında da, her defasında ancak o geceye mahsus bir şivesi olurdu. Ona yatınca bir yeniliğe rastlar, o gecenin saatleri içinde hususî vücudiyle kucaklamış olur, onu hâlimize uydurur, hemen bir yuva yapar gibi, şurasını burasını çeker, ötesini düzeltir, berisini kabartır, kenarına bir yastık koyar, beride bir yumuşaklığını daha çok duyar, biz de ona uyarak onu kendimize alıştırdık (31).

Yukarıdaki alıntıda, yer yatağı kişileştirilmekte ve ona şive gibi insansı özellikler yüklenmektedir. İlk cümlenin öznesi yataktır, ikinci cümlede ise yer yatağı kucaklanan bir vücuda benzetilir. Anlatıcı-karakter, yatağı kendimize alıştırdık derken onu neredeyse canlı bir varlık gibi düşünmekte; keyifle uyuduğu yer yataklarını canlı ve özgün sanat eserleri gibi tasavvur ederek geçmiş zamana ilişkin güzel anılarını, geleneksel gündelik yaşamın bir parçası olan bu nesnelere canlandırmaktadır.

Son olarak köşkteki dinî eşya anlatılır. Bu eşyalar, Vamık Bey’in köşküne diğer evlere kıyasla daha ağır ve koyu bir hava vermektedir. Evdeki Kur’ân’lar ve yazılar da ayrıntılı, fakat diğer nesnelere göre daha ciddi bir üslupla betimlenir. “İpek mendillere sarılmış” ya da “atlas torbalar” a konmuş bu Kur’an’lar kimsenin elini süremediği “yüksek yerlere konulmuştu[r]” (31). Bir oda ise Vamık Bey’in



Arabistan'dan topladığı dinî eşyalara ayrılmıştır. Anlatıcı, atalardan kalmış geçmiş zaman eşyalarının kıymeti ve inceliği konusunda eminken Arabistan'dan toplanmış bu “mahallî eşyalar” için “bize nadide görünen” yorumunu yapar (31). Eniştesinin bu odaya istiflediği eşyanın değeri konusunda kesin bir şey söylemez. Bununla birlikte, buradaki eşyaları da kişileştirir ve onlara baktıkça “Arabistan’la karşı karşıya gelmiş” gibi hisseder (32). Ona göre odadaki yeşil keçe, “bahar kırları kadar güleryüzlü”dür (31), solmuş ve paslanmış kılıçlar “eski zaman paşalarını hatırlatı[r]” (32). Mahallî eşyalar ise Arabistan’ın ruhunu taşıyarak bu odaya getirmektedir: “Deli eniştemizden birçok hikâye ve maceralarını dinlediğimiz Arabistan’ın ruhundan birazı şimdi yerlerinden hiç kımıldamıyan bu uzak diyarlı eşya ile birlikte gûya oradan getirilerek burada yayılmış, yaşamaya koyulmuş gibiydi” (32).

Anlatıcı-karakter, maddi nesnelere nasıl bir ruh görüyorsa odadaki manevî atmosferin altında da maddi çıkar görür. Yeşil duvarlı, yeşil keçeli, yeşil çuhalı ve Arabistan ruhunu yayan dinî eşyayla dolu bu odayı bir “mescit”e benzetir (32), fakat bu din ve iman havası yayan odanın maddi bir yönü olduğunu da belirtir. Bu odanın Hacı Vamık Bey’in dünyevî çıkarlarına hizmet ettiğini ve eniştesinin “müteasıp şöhretinden bir faide zemini” güderek “bu odadan [...] böyle işlerine yaramasını bekle[diğini]” düşünmektedir (33). Odanın dinî atmosferi ve halasının zümrüt küpeleri arasında bir bağlantı kurarak şöyle der:

Onu yemyeşil tavanı, duvarları, keçesi, eşyasıyla altı yosun tutmuş suların içi gibi görerek, sanırdım ki bu dindar odanın gönlünden süzülen ve bazı günler halamın kulaklarından sarkan zümrüt küpelere benzeyen yeşil birtakım damlalar buradan köşkün havasına, suyuna, toprağına ve içime damlamaktadır. (33)

Odanın dindar atmosferi yeşil sulara, zümrüt küpeler de bu sulardan süzülen damlalara benzetilerek Vamık Bey'in dindar görünüşünü maddi çıkara dönüştürmesi ironik bir şekilde estetize edilir. Bu dinî oda, “gönlü zengin dindar” eğretilmesiyle kişileştirilmekte ve ana karakterin dindarlık kisvesiyle elde etmiş olabileceği maddi kazançlar “zümrüt küpe” metaforik nesnesiyle dile getirilmektedir.

Maddi ve manevi şeklinde bir ayırım yapmayı doğru bulmayan anlatıcı, madde ve ruhu bir bütün olarak gören anlayışını şöyle dile getirir: “Manevî şeyler kendilerine bir destek olarak maddi varlığa ne kadar muhtaç iseler, maddi şeyler içinde nefes aldıkları ve yaşadıkları bir manevî tarafa, bir havaya, bir ruha o kadar ihtiyaçları bulunduğunu görüyoruz” (162). Ona göre maddenin temelinde maneviyat yatmaktadır ve “makineyi doğuran fikirdir” (162). Anlatıcı, madde ve ruhu aynı varlığın iki yüzü olarak gördüğünü söylese de ruhu maddenin önüne koyduğu bu cümlelerden anlaşılmaktadır.

Hisar, nesnelere kişileştirerek onlara bir ruh ve canlılık atfetmenin ötesinde, bir anlamda maddeyi eriterek ruhsallaştırır (26). Çamlıca'daki “tılsımlı” köşke giderken duyulan coşku şöyle dile getirilir: “Deminki köhne araba şimdi neşemizin kanatlı âleti olur [...] ve arabanın tekerleklerinden çıkan sesler birer muzafferiyet teranesi olurdu” (26). Araba, anlatıcının gözünde bir neşe aleti, tekerleklerden çıkan sesler de zafer çığıdır; nesnelere, ruhsal durumu gösteren bir nevi alet niteliği taşır. Çamlıca'daki köşkte ise “haricin maddelerden ibaret olan cephesi eriyerek yerini lezzetli bir maneviyat âlemine bırak[maktadır]” (26). Anlatıcı, eniştesinin dinî eşyalarında, Arabistan'ın ruhunu görür, araba ve tekerlekler ona çocukluk neşesini anlatır. Maddiyatçılığın henüz ağır basmadığı o dönemde her şeyin “birer dinî nazariye, birer dinî âdet, hatta birer dinî hatıra ve belki de, hatta birer dinî âlet” olduğunu düşünür (35). Yine ona göre bu dönemde insanlar, nesnelere “dinî bir

tarzda” anlayıp yorumlarlar; “yanan tütsü ve buhurdanlar ruhlara lahutî kokular sindirir” (35). Anlattığı zaman diliminde henüz bir çocuk olan anlatıcı-karakter de nesnelere dinî bir tarzda algılamakta, buhurdanların tanrısal kokular yaydığını hissetmekte ve baktığı nesnelere madde değil; ruh, din, iman havası görmektedir.

Baktığı eşyada bir ruh bulan anlatıcının aksine, betimlediği Vamık Bey karakteri, ruhunu dinî eşyalarda bulur. Ona göre eniştesinin “ruhunun en ziyade emniyet ve hazla dolaştığı yer”, Beyazıt Camii avlusundaki ramazaniyelik sergidir (42). Hacı Vamık Bey’in ramazaniyelik dinî meta karşısında duyduğu haz şu şekilde dile getirilir:

İşte siz, eniştemizi asıl burada bu tesbihçiler, ağızlıkçılar, tütüncüler, baharatçılar gibi yerli, Asyalı ve Afrikalı Müslüman tebaamızın kibar tevekküllerle serdikleri metâların önünde gezinen bu kalabalık halkın Müslüman uhuvveti içinde; satılan şeylerin İslâmî kokuları hafifçe tütürek havada birleşirken [...] bu İslam dünyasının meyvalarını toplar ve güzel çiçeklerini koklar gibi dolaşırken; [...]bir elinde şemsiye, bir elinde tesbih, gözlerinde iman, dudaklarında dua, bütün vekarı, tutumu, gösterişi, terbiyesi üstünde, bir görseydiniz, kendisini tanımasanız da, sırf bu manzarasından, hudutlarını pek ziyade geniş tutmuş bir Müslüman medeniyetinin ileri gelenlerinden biri olarak ortaya çıkmış bir şahsiyet olduğunu anlardınız! Siz eniştemizi, asıl böyle bir akşam, tekmil maneviyatının tecelliği ettiği bu muhitte, Beyazıt camii, ramazan sergisinde, yavaş yavaş, adım adım, gıcır gıcır dolaşır; yudum yudum, nefes nefes, bakış bakış haz alırken görmeliydiniz! (43)

Karakterin dinî meta karşısında duyduğu hazza yönelik ironik tavır, cümlelerin sonundaki ünlem işaretlerinden de anlaşılmaktadır. İslamî kokular yayan dinî meta, Vamık Bey’i cezbederek onu bir nevi vecd hâline koymaktadır. Anlatıcıya göre eniştesinin ruhsal tarafı, ramaziyenilik sergideki dinî meta karşısında “tecelli” etmektedir. Hacı Vamık Bey’in “dinî meta fetişizmi” ironik bir tavırla eleştirilirken meta karşısındaki konumu için kullanılan “tecelli” terimi de dikkat çekicidir. Tasavvufta tecelliyle kastedilen Tanrı’nın evrende ortaya çıkmasıdır. Karakterin dinî meta karşısındaki tutumunu dile getirmek için kullanılan bu tasavvufî ve mistik terim, Marx’ın “teolojik süslerle” dolu meta ifadesini hatırlatır. Yukarıdaki pasajda, İslamî kokular yayan şeyler, “teolojik süsler”le dolu olmanın ötesinde düz anlamıyla da dinsel objelerdir. Anlatıcı, dinî şeyler karşısında tapınmaya yakın bir coşku duyan Hacı Vamık Bey’i de, ramazaniyelik dinî meta sergisine hacca çıkmış bir fetişist gibi karakterize etmektedir.

### 1. Anlatıda Karakter-Nesne İlişkileri

Bu noktada, Vamık Bey’in nesnelere ilişkisine daha yakından bakmak gerekir. Ancak *Çamlıcadaki Eniştemiz*’in anlatısında karakter ve nesne ilişkilerine bakarken karşımıza bazı sorunlar çıktığı belirtilmelidir. Bunlardan ilki, birinci kişi anlatıcının aynı zamanda bir karakter olması ve Vamık Bey’in düşüncelerine doğrudan erişimi bulunmamasıdır. Diğer bir nokta da o dönemde anlatıcının henüz bir çocuk olması ve Vamık Bey karakterini dağınık ve bazen çelişkili izlenimler bütünü şeklinde algılamasıdır. Üçüncü olarak da, çocukluk anılarını aktaran yetişkin anlatıcının eniştesine “ironik” bir mesafeden bakması ve onu “deli eniştemiz” olarak nitelendirmesidir. Bu nedenlerle anlatıcının güvenilirliği bir hayli kuşkuludur ve

tezde ele alınan romanlardan farklı olarak *Çamlıcadaki Eniştemiz*'de karakter-nesne ilişkilerini derinlemesine incelemek konusunda bazı güçlükler bulunmaktadır.

Vamık Bey'in nesnelere kurduğu bağlara genel olarak baktığımızda gözümüze çarpan ilk özellik istifçiliktir. Karakter, dinî meta karşısında büyülenmenin ötesinde aynı zamanda, bu "islamî meyveleri" toplamaktadır. Köşkteki yeşil odada, bir anlamda kendi kişisel sergisini oluşturmuştur. O da *Masumiyet Müzesi*'ndeki Kemal gibi nesnelere biriktirir. Onun kişisel sergisi de Kemal'inki gibi, belli ilkelere göre düzenlenmiş bir koleksiyon olma niteliği taşımaz. Vamık Bey, sadece dinî meta değil, neredeyse her şeyi biriktirme ve yığma eğilimindedir. Kemal'in müzesine koyduğu eşyaların birçoğu çalıntıyken Hacı Vamık Bey'in biriktirdiği eşyalar, rüşvet ve para almak gibi yöntemlerle edinilmiştir (117). Anlatıcı, eniştesinin gayri-meşru yollardan edindiği ve köşke yığıldığı bu küçük serveti "kırk haramilerin haram malları"na benzetir (118).

Hacı Vamık Bey'in biriktirme merakı ise şöyle anlatılır: "Deli eniştemizin diğer bir garabeti de gûya kıtlıktan çıkmışız ve sanki ailesini yoksulluklardan korumak istiyormuş gibi, başkalarına tamamen lüzumsuz görüldüğü halde kendisine pek lüzumlu gelen birçok eşyalar biriktirme merakıydı" (119). Anlatıcının "kıtlıktan çıkmış" ifadesi dikkat çekicidir, çünkü eniştesinin biriktirme tutkusu altında yatan yoksunluk duygusu ve açlığa işaret etmektedir. Vamık Bey'in bu tutkusu nedeniyle köşk de anlatıcının deyimiyle bir "ambar"a dönüşmüştür; "odalar, sofalar, merdiven başları ve merdiven altları hep o Arabistan'dan gelme yarı çıkmış, yarı çıkacak ve yerlerine yarı konmuş, yarı konacak eşyalar"la doludur (119). Hisar, eniştesini ise hararlar, denkler, sandıklar içinde doldurulmuş bu eşyalar arasında dolaşır, bir şey arar veya saklarken görür (119).

“Kıtlıktan çıkmış” gibi eşya biriktirmesinin yanında Vamık Bey’in yemeklere ve kadınlara da benzer bir yoksunluk duygusu ve iştahla yaklaştığını görürüz. Anlatıcı, “Deli Eniştemiz ve Yemekler” bölümünde eniştesinin yemek pişirme sevdasını şu şekilde dile getirir: “Bu kadar itina ile pişirilmiş bu yemekler aynı zamanda o kadar bollukla yapılmış olurdu ki gûya korkulan bir kıtlığa karşı gelmek ve lüzumunda kalabalığı doyurmak için hazırlanmışa benzerdi” (105). Karakterin bu tutkusunu anlatmak için de “kıtlığa karşı gelmek” ifadesi kullanılır. Hacı Vamık Bey, bir yoksunluk duygusuyla köşke eşya istiflediği gibi misafir odasına da pişirdiği yemeklerle dolu tepsi, tencere, sahan, sini ve tabakları yığmıştır.

Anlatıcıya göre eniştesinin yemek biriktirdiği odalar, “bit pazarı”na dönmüştür. Vamık Bey, gittiği yerlerdeki odaları da bir “sergi”ye ve içindeki eşyaları “göç eşyası”na çevirmektedir (92). Karakterin odaya yığıldığı yiyecek ve tabaklar betimlenirken de kişileştirme ve canlandırmaya başvurulur: “Bütün bu tabaklar böylece kendi istekleriyle öteye beriye konmuş ve odaya girdiğimiz bir anda duraklamış da buldukları yerlerde demirlemiş gibi, gûya biz karşılarında bulduğumuz için kıpırdamıyan ve sanki oralı görünmek istemeyen bir hal takınırlardı” (106). Odadaki bir kayık tabak da seyahatini durdurmuş bir “yelkenli”ye benzetilir (106). Hisar’ın nesne poetikasında, bir ruh taşıyan eşyalar her an canlanabilecekmiş gibi durur.

Anlatıcının halası, kocasının eşya biriktirme tutkusunu da yemek pişirme sevdasını da onaylamamaktadır. Karı koca arasındaki çoğu kavganın sebebi, eniştesinin yemek pişirme merakıdır (104). Vamık Bey’in karısının en belirgin özellikleri, sadelik, anlayış, düzen ve ölçülülüktür (99). Tutkulu ve ölçsüz Vamık Bey karakteri ile ölçülü karısı arasındaki zıtlık açıktır. Halası, kocasını beğenmez ve onu “delişmen” bulur (102). İki karakter arasındaki ruhsal ve duygusal kopukluk şu

cümlelerle dile getirilir: “Bu, birlikte yaşayan iki vücut ve iki ruh, bu aynı hayata koşulu iki mahlûk arasında sanki ne vardı? Küçük küçük birçok âdetler, bunların mâneviyatlarına ettikleri tesirler ve bunların hayatlarına akseden gölgeleri vardı. Ve başka hiçbir şey yoktu!” (102). Anlatıcı, bu zıtlıkta halasının konumunu benimsemiş gibi gözükmekte, onun özelliklerini yüceltirken Vamık Bey’e “deli eniştemiz” diyerek alaycı bir mesafeden bakmaktadır.

Vamık Bey karısından ayrıldıktan sonra ise anlatıcının deyimiyle “kadın delisi” olur (169). Hayatının son döneminde, dinî meta ve yemek pişirme sevdası yerini kadınlara bırakmıştır. Anlatıcıya göre eniştesinin asıl tutkusu da budur: “Deli eniştemizin belki asıl ihtirası şehvet düşkünlüğüydü, böyle hırslı bir ömrün akşamında onda kadın iptilası azalmamış, bilâkis azmıştı” (175). Tellâl Hüseyin Efendi, Hacı Vamık Bey’in bu arzusunu kışkırtarak ona kadın temin etmekte, fakat Vamık Bey yine kıtlıktan çıkmışcasına girdiği bu ilişkilerde aradığı doyumunu bulamamaktadır: “Kendisindeki hevesi uyandırmaya vesile olan bu kadınların arzusunu hiç tatmin etmediklerini, aşkının kendisine kaldığını ve onların bunu tahrik etmekle beraber, hakikatte buna lâıyk olmadıklarını görürmüş” (180).

Karakterin arzu nesnelere (dinî meta, yemek, kadınlar) yönelik biriktirici tavrının altında ruhsal ve duygusal bir yoksunluğa koşut olarak derin bir tatminsizlik duygusu bulunduğu söylenebilir. Hacı Vamık Bey, arzu nesnelere hiçbirinde umduğu teselli bulamayarak sürekli yeni nesne arayışına yönelmektedir. O da Bihruz Bey gibi ruhundaki boşluğu derinlikli ilişkiler kuramadığı nesnelere gidermeye çalışmakta; fakat her yeni nesne karşısında duyduğu hayal kırıklığı ve yoksunluk, içindeki açlığı büyütür bir kısır döngüye neden olmaktadır.

Hacı Vamık Bey, ruhunun tecellisini maddi eşyada veya dünyevî arzu nesnelere arayan bir karakter olarak çizilmiştir. Madde ve ruhu birlikte düşünen

anlatıcı, baktığı eşyada bir ruh görürken Vamık Bey'in ruhunu ise köşkünde cisimlendirir. Karakterin ruhsal çöküşünü anlatmak için de köşkün çöküşü metaforuna başvurur. Köşkü kişileştirirken eniştesini de bir anlamda şeyleştirir. Yıpranmış köşkü bunamış bir ihtiyara benzetir: “Köşk, daha beter ihtiyarlamış, gûya bunamış ve her yanından bakıma muhtaç kalmıştı” (165). Kiremitleri harap olmuş ve her yanından su alarak çürüyen köşk, sahibinin ruhsal durumunu yansıtmaktadır. Anlatıcı köşkün yıpranmışlığını, eniştesinin ruhsal çöküşü olarak yorumlayarak şöyle der: “Eğer maddî köşk böyle harap ve tamire muhtaç bir hâlde kalıyor, kullanılması maddeten gittikçe güçleşiyorsa; idaresi büsbütün güçleşen manevî köşk ne kadar haraptı!” (106). Vamık Bey, ömrü boyunca rüşvet ve para almak gibi yollara da saparak hayalindeki köşkü edinmiş, içine eşya doldurmuş; bütün ruhsal enerjisini buna yatırmış; fakat hayalini kurduğu bu köşkte umduğunu bulamaması sonucu ruhsal bir çöküntü yaşamıştır. Karakterin yaşadığı bu çöküntü, köşkünün çöküşü metaforuyla dile getirilmiştir.

Handan İnci Elçi'ye göre *Çamlıcadaki Eniştemiz*'de konağın çöküşüyle Osmanlı İmparatorluğunun zayıflaması arasında bir bağ vardır (247). Ona göre Hacı Vamık Bey de “eviyle birlikte sonu gelmiş bir dönemin insanıdır artık” (130). Çöken köşkle Osmanlı İmparatorluğu arasında oldukça dolaylı bir bağ bulunduğu düşünülebilse bile Hacı Vamık Bey'in “sonu gelmiş bir dönemin insanı” olduğu bir hayli şüphelidir. Karakter, geçmiş zamanın Hacı Vamık Efendisi değil; hem “Hacı” hem de “Bey”dir; onu nitelemek için kullanılan bu iki ifade, “sonu gelmiş bir döneme” değil de o dönemde belki yeni doğmakta olan muhafazakâr bir modernliğe ya da modern bir muhafazakârlığa işaret etmektedir. Hacı Vamık Bey, bir anlamda “alaturka züppe”dir ya da Bihruz Bey'in daha geleneksel ve İslamî versiyonudur.



Bihruz Bey'den en temel farkı ruhsal ve duygusal boşluğunu Batılı metadan çok "dinî meta"lara başvurarak kapatmaya çalışmasıdır.

Anlatıdaki nesne poetikasına genel olarak baktığımızda en belirleyici ögenin maddede ruh, ruhta ise madde görülmesi olduğunu söyleyebiliriz. Nesne betimlemelerinde sıklıkla kişileştirmeye ve ruhsallaştırmaya başvurulur. Anlatıcının baktığı nesnelere, maddi varlıklarını yitirip ruhsallaşırlar. Sadece tabak ve yatak gibi eşyalar değil; anlatıda denizler, kayalar ve gece gibi birçok şey de kişileştirilir. Ruhsallaştırılan nesnelere neredeyse hareket edecekmiş gibi görünür. Bununla birlikte, düzenli ve tutarlı olarak kişileştirilen bir nesne-karakter bulunmamaktadır. Hisar'ın gelenekçi estetiği çerçevesinde, anlatıcı geleneksel eşyadaki geçmiş zaman ruhunu canlandırmış, bu da anlatıyı bir anlamda geleneksel gündelik yaşam nesnelere kendi ruhsal iklimleri içinde sergilendiği bir nevi müzeye dönüştürmüştür. Çizilen Hacı Vamık Bey karakteri ise ruhsal enerjisini dinî meta, yemekler, köşk ve nesneleştirdiği kadınlar gibi maddi varlıklara yatırmış; bir anlamda ruhu eşyada "tecelli" etmiş bir kişidir. Hisar, *Çamlıcadaki Köşkümüz* anlatısında maddeyi ruhsallaştırırken ruhu da maddileştirmiştir.

### **C. Eşyanın Hâlleri: Atılmış Eşyaların Romanı olarak *Huzur***

Tezde ele alınan diğer romanların aksine, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'u, nesnelere neredeyse görünmez olduğu bir romandır. Esen Egemen Özbek'e göre, Mümtaz, metaforlar yoluyla öznelere de nesnelere de "maddesizleştiren" (dematerialization) bir karakterdir (85). Aslında Ek B'de yer alan "Roman Karşılaştırma Tablosu"ndan görülebileceği üzere *Huzur*, nesne çeşitliliği ve nesne tekrarı bakımından tezdeki romanlardan çok da farklı değildir; ortalama bir nesne

çeşitliliğine ve nispeten yoğun bir nesne tekrar oranına sahiptir. Bununla birlikte, nesnelerin öne çıkmaması, romanda incelikli bir nesne poetikası olmadığını göstermez. Hatta romanda nesnelerin bir rüya perdesi altında kalmasını sağlayan tam da Tanpınar'ın bu özgün ve girift nesne poetikasıdır. Şüphesiz, *Huzur* romanındaki nesne poetikası, tek başına bir yüksek lisans tezi olabilecek bir konudur. Öte yandan, Tanpınar'ın metaforik nesnelere ve rüya estetiğine dayanan özgün nesne poetikasını göz ardı etmek bu tez için büyük bir eksiklik olurdu. Dolayısıyla, tezin bu bölümünde Tanpınar'ın *Huzur* romanında bir rüya perdesinin ardına sakladığı nesnelerin küçük bir kısmını da olsa gün ışığına çıkarmayı hedefliyorum.

Tezde irdelenen yapıtlar arasında *Huzur*, metaforik nesnelerin en yoğun kullanıldığı romandır. Roman türü genelde metonimilerin ağır bastığı bir tür olmasına rağmen *Huzur*'da bu denge metaforlar lehine dönmüştür. Şunu da belirtmek gerekir ki *Huzur*'un anlatısında söz konusu olan gündelik ve klişeleşmiş metaforlar da değildir. Serap Özcan, “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* Adlı Eserinde Sıradışı Benzetmeler: Özgün Metaforlar” başlıklı yüksek lisans tezinde romanda 600'den fazla özgün metafor tespit etmiştir. Öte yandan, *Huzur* romanının metaforlara dayanan özgün anlatı yapısı birçok eleştirmen tarafından eleştirilmiştir. Türkçe romanı Batı taklidi olmakla eleştiren bazı eleştirmenler, *Huzur* romanının sıra dışı metaforik yapısını da “mazmunlaşma” eğilimi olarak nitelendirmişlerdir. Fethi Naci, Selâhattin Hilav, Berna Moran ve Nurdan Gürbilek gibi eleştirmenler Tanpınar'ın *Huzur*'daki üslubunu fazla “şairane” bulmaktadırlar. Nurdan Gürbilek'e göre Tanpınar'ın imgeleri okurda zihinsel ve ruhsal bir “donup kalmışlık” yarattığından dolayı bir mazmun gibi algılanır (*Kör Ayna, Kayıp Şark* 126). Selâhattin Hilav de “mazmunlaşma” adını verdiği olgunun Tanpınar'ın üslubunu yapmacıklaştırdığını söyler (126). Tanpınar'ın üslupçuluğu, estetizmi ve yapmacıklığı yönündeki

eleştiriler; bir ölçüde Tanpınar'ın rüya estetiğine dayanan özgün roman poetikasının yeterince anlaşılmasından kaynaklanmaktadır. Tanpınar'ın rüya estetiğine dayalı bir anlayışı bulunduğu sıklıkla söylenmekle birlikte, bu estetiği romanda nasıl kurduğuna dair bir çözümleme yapılmamaktadır.

*Huzur*'un özgün metaforlara ağırlık veren yapısı, genel olarak “rüya anlatı”ları kapsamında düşünülebilir. Geleneksel anlatı yapısı bir dizi nesneyi süreklilik içeren bir seri hâlinde toplama özelliği gösterirken rüya anlatılarında bu yapı tersine dönmektedir. Tanpınar, *Huzur*'da “eşyanın, atılmış hayat parçalarının yaptığı bir roman”dan söz eder. Rüya anlatılarında bir dizi nesne biriktirmenin yerini atılmış, döküntü eşyalar alır. Schwenger'in de belirttiği üzere rüya anlatılarında çeşitli fiziksel nesnelere, zihinsel bir atığa (*debris*) dönüşür ve bu nesnelere yaptıkları çağrışımlar hafızanın ve bilinçdışının ötesine geçerek rüyaya yakın bir okuma pratiği yaratırlar (144). Rüya anlatılarındaki anlatı düzeni, okuru her şeyin düzensiz, bilinçdışı ve belli belirsiz olduğu bir yolculuğa çıkarır (144). Hayatın dışında kalan atık nesnelere düzenlenişi ya da başka bir deyişle gündemden kalanlar, hiçbir noktada sabitlenmez ve rüyaya benzer çağrışımlar yaratarak okumayı bir anlamda rüyatabirine dönüştürürler (144). Gürbilek'in de belirttiği gibi Tanpınar'ın en sevdiği sözcüklerden biridir “artık”; romancı “hayat artığı”, “mazi artığı” gibi ifadeleri sıklıkla kullanır. Anlatı artıkları arasında yaratılan ve rüyamsı bir gizem oluşturan bu boşluklar, analitik çözülemeye direnç gösterebildiğinden dolayı, bazı eleştirmenlerde bu durum bir “donup kalmışlık” duygusu uyandırabilmektedir.

Şunu da belirtmek gerekir ki Tanpınar, bu rüya havasını bilinçli olarak yaratmaktadır. Bu noktada, Tanpınar'ın *Huzur*'daki nesne poetikasını daha iyi anlayabilmek için şiir poetikasına bakmakta fayda vardır. Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*'nde yer alan “Haşim ve Sembolizm” başlıklı notlarda sembolizm hakkında

şöyle demektedir: “Sembolizmde dinamik bir teksif olmasına rağmen ilk göze çarpan *rêve* (rüya) idi, yani eşyanın kendisi ile değil ondan sızan hâletlerle karşılaşıyorduk” (223). Tanpınar’a göre simgecilikte bir rüya havasını yaratan eşyadan yayılan ruh hâlleridir. Tanpınar, “Şiir Hakkında II” başlıklı yazısında ise şiire asıl büyüünü veren şeyin, şiirin “havası” veya “musikîsi olduğunu söyler (8). Şiirde “hava” kavramını anlatmak için oda/eşya benzetmelerini kullanır. Tanpınar’a göre eşyanın varlığını ışıkla bulması gibi, şiirde bütünlüğü sağlayan da havadır: “Ufak bir ışık değişikliği eşyayı nasıl bir vehim, bir gölge ve bazen bir korku hâline indirir, bulutları değiştirirse bu hava da kelimelerin ve imajların üzerine öylece tesir eder” (9). Işığın olmaması durumunda odanın yerini dağınık ve tikel eşyalar aldığı gibi, şiirde “hava” olmadığında geriye bir “yığın kelime ile birkaç hayal kırıntısı kalır” (9). “Şiir ve Rüya II” başlıklı yazısında da sanatta asıl olanın “bu havayı kurabilmek, bu duygu kesifliği altında eşyayı gösterebilmek” olduğunu söyler (21). Dolayısıyla Tanpınar’a göre şiirde rüyayı veya havayı yaratan eşyanın kendisiyle karşılaşmak değil, onu bir duygu yoğunluğunun altına gizlemektir ve önemli olan şiirde bu rüya havasını kurmaktır. Tanpınar’ın bu görüşü *Huzur*’da Mümtaz’ın ağzından şu şekilde dile getirilir: “Bence sanatın asıl sırrı budur, çok basit, âdeta mihanikî bir şekilde elde edilen bu rüyadır” (181). Mümtaz’a göre de sanatın sırrı, ışık oyunları, neredeyse mekanik bir şekilde bu rüya atmosferini yaratmaktır.

Tanpınar’ın yukarıda özetlenen şiir hakkındaki görüşlerini somutlaştırmak için *Huzur*’dan bir pasaja başvurmakta fayda vardır. Aşağıdaki pasaj, Mümtaz’ın kiracıyı aramak için yola çıktığı, yolda Çadircılarîçi’ne uğradığı bölümden alınmıştır.

Mümtaz ikindi güneşinin altında bütün uzunluğunca, adeta dikilmiş hissini veren; öylece gözlerine batan sokağa baktı. Bir yığın eski eşya,

karyolalar, kırık dökük mobilyalar, bezi yırtık paravanlar, mangallar yol boyunca iki tarafta üst üste yan yana diziliydi.

En hazini sadece oraya düşmeleriyle bir facia teşkil eden yatak ve yastıklardı. Yatak ve yastık... Kaç türlü rüya ve kaç cins uyku vardı burada... Fokstrot boşanmış zembereğin bir hırıltısı içinde kayboldu, hemen yerini insanın ancak böyle bir tesadüfle karşılaşacağı cinsten eski bir türkü aldı. -Çamlıca bağları...-[...] Ses bu hayat artıklarının üstünde geniş, aydınlık bir çadır gibi açılmıştı. Bu küçük sokağın ne kadar üst üste, girift bir hayatı vardı. Nasıl bütün İstanbul, her çeşit ve her türlü modasıyla, en gizli, en umulmadık taraflarıyla buraya akıyordu. Sanki eşyanın, atılmış hayat parçalarının yaptığı bir romandı bu. Daha doğrusu, yaşadığımız hayatın, ferdi hayatımızın altında, herkesin ve her zamanın hayatı, içiçe, koyun koyuna, güneş altında devamlı hiçbir şey olmayacağını göstermek ister gibi buraya toplanmıştı.

Her gün, her saat, şehirde geçen her kaza, her hastalık, her yıkılış, her üzüntü bunları buraya getiriyor, ferdiyetlerini siliyor, umumileştiriyor, onlardan sefaletle tesadüfün elele kurdukları bir terkib yapıyordu. 54-55.

Yukarıdaki pasajda, Tanpınar'ın peyzaj metaforlarıyla dile getirdiği şiir poetikasının bir yankısını veya yinelenmesini bulmak olanaklıdır. Pasajdaki cümlelerde “yan yana”, “üst üste”, “iç içe”, “koyun koyuna” zarfları ile “diziliydi” ve “toplanmıştı” yüklemeleri dikkat çeker. Pasajdaki eşyaların bir bütünlüğü yoktur, eşyalar “yığın” hâlinindedir. Bu dağınık ve tikel eşyaları biraraya getiren kaza, hastalık, sefalet ve tesadüftür. Anlatıcı bu eşyaları “hayat artıkları” olarak nitelendirir. Bu eşyaların

ortak yönü; eskimiş, sahipleri tarafından istenmemiş ve evlerinden “atılmış” olmalarıdır. Bu hayat artıkları, Schwenger’in sözünü ettiği “anlatı artık”larını hatırlatır. İnsanların hayat hikâyelerinden atılıp dökülen şeyler, Çadircıların’ndeki sokağa akmıştır.

Bu atılmış eşyalardan sızan ruh hâlleri ise hüznün ve üzüntüdür. Mümtaz, yol boyunca dizili “bir yağın eski eşya, karyolalar, kırık dökük mobilyalar, bezi yırtık paravanlar” karşısında üzüntü duyar (54). En hazini ise oraya “düşmüş” yatak ve yastıklardır (54). Mümtaz’ın çarşıdaki eşyalara bakarken onların kullanım değeriyle veya fiyatlarıyla ilgilenmediğini, asıl ilgilendiğinin onların “atılmışlıkları” olduğunu söylemek olanaklıdır. Bir anlamda, Mümtaz’ın bu eski, atılmış ve parçalanmış eşyalarla bir özdeşim kurduğu düşünülebilir. Nuran tarafından terk edilmiş olan Mümtaz, sahipleri tarafından çeşitli nedenlerle atılmış “hayat parçalarına” yakınlık duymaktadır. Tanpınar, bu dağınık eşyaları, Mümtaz’ın gözünden, bir duygu yoğunluğunun altından göstermektedir.

Yukarıdaki pasajda “kaç türlü rüya ve kaç cins uyku” ifadesi de dikkat çeker. Yataklara ve yastıklara bakan Mümtaz, onların çeşit çeşit rüyayı ve uyku hâlini içerdiğini düşünür. Anlatıcı, *Huzur*’un farklı yerlerinde de eşyayı bir cins uyku hâlinde betimler; “eşyanın uykusu” ve “maddenin uykusu” gibi ifadeler kullanır. Şu alıntıda da eşya uyurken betimlenmiştir: “Her şey âdeta uyuyordu. Masalar, sandalyeler, boya ve cilası yer yer bozulmuş eski raflardaki renkli alkol şişeleri, dışardan çok muntazam görünmelerine karşılık başbaşa vermiş uyuyor gibiydiler” (227). *Huzur*’un evreninde eşyaya sakin, uykuda ve mesut gibi nitelikler atfedilir.

Anlatının çeşitli yerlerinde eşyanın uykusundan söz edilse de eşyayı uyandıran faktörler de bulunur. Mümtaz’a göre maddeyi uyandıran insandır. Mümtaz, İhsan’a insanın şiirini yazmak istediğini söylerken şöyle der: “İnsanı

teganni etmek istiyorum, derdim; maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçireni teganni edeceğim, ey bütün büyüklüğü ihata eden lisan!” (94).

Ferahfeza ayininde, anlatıcı da eşyayı uykusundan uyandıranın “ruh” olduğunu söylemektedir: “Bir an için Hak ile Hak olan ruh, kendini ve gayesini geniş zaman ve mekânda arıyor, eşyanın uykusunu sarsıyor, her şeyin özüne eğiliyor, büyük uzletlerde kapanıyor, kehkeşanlar atlıyor, her yerde kendi hasretine benzer hasret, kendi susuzluğuna benzer susuzluklar buluyordu” (266). Yukarıdaki alıntılarda insan ve ruhtan eşyayı uyandıran ve canlandıran faktörler olarak söz edilmiştir.

İnsan ve ruhun eşyayı uyandırdığı anlatıda söylene de aşağıdaki pasajda eşyayı uyandıran “ışık”tır. Anlatıcı, eşyanın ışıkla varlık kazanıp canlanmasını şöyle betimler:

Bir tecrübe yapan insan hâliyle tekrar lambayı yaktı. Bir an için tekrar düz satıhta ve onun bir kısmını daha parlak bir tekrarla içine aldığı taşlıkta her şey bütün vuzuhuyla, kendi üstlerine toplanmış şekilleri ve hacimleriyle, birbiriyle olan sessiz alâkalarıyla, canlı, ahenkli, varlıklarını müdrik, hattâ var olmaktan, beraber bulunmaktan, herhangi bir bütünü tamamlanmaktan âdeta memnun, canlandılar. “Bunlar, bensiz de mevcut...” Bir ışığın olması kâfi. Işık, yani herhangi bir ihsaslar manzumesi ve onun emrinde, onunla işleyen bir şuur, bir hafıza...(360)

Yukarıdaki pasajda, Mümtaz baktığı aynadan eşyaları seyretmektedir. Lambayı açıp kapatarak eşyaların silinip yeniden canlanışını izler. Bir ışıkla canlanan bu eşyalar, bütün hâlde ve varlıklarından memnun bir şekilde betimlenir. Mümtaz’a göre eşyanın varlığı, ışığa ve onu algılayan bir bilince bağlıdır. Işığın ve bilincin varlığında eşya, canlı ve bütündür.

Mümtaz'ın zihninde eşyayı canlandıran ve birleştiren karakter ise Nuran'dır. Nuran'ın gülümsemesiyle eşyanın bilinç ve yaşam kazanmasını anlatıcı şöyle dile getirir:

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 istiyecek 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. (165)

Şunu da belirtmek gerekir ki anlatıcı, yukarıdaki alıntılarda şeylerin canlılık kazanmasını göstermekten çok anlatmaktadır. Bununla birlikte, Nuran'ın varlığı, eşyaya canlılık vermenin ötesinde onu birleştirir de. Anlatıcı Nuran'ı bir "ışık külçesi"ne benzeterek onun etrafındaki şeyleri aydınlattığını ve en dağınık unsurları bile "bir terkip hâline" getirdiğini belirtir (168). Bu noktada *Huzur*'un anlatısında Tanpınar'ın şiir anlayışının bir yankısını bulmak olanaklıdır. Ruh ve ışık, tikel şeyleri canlandırarak bir araya getirmekte onlardan bir terkip oluşturmaktadır.

Bununla birlikte, *Huzur*'da ışığa ve eşyaya doğrudan bilinç atfedilen yerler de bulunmaktadır. Aşağıdaki örnekte sadece İhsan'ın hasta odasındaki ışık değil, yatak ve odadaki diğer eşyalar da konuşur:

Bu hasta odası ışığı da garipti; sanki her şeyi kendisine mahsus bir işaretle gösteriyor, burada şu ve şu, ötede şu ve şunlar var diye ısrarla sayıyordu. "Ben çok hususî bir hâli, otuz dokuzla kırk arasındaki bir haddi, en son eşiği bekliyorum; onu aydınlatıyorum" diyen bir ışıktı bu. Fakat bu konuşma, Mümtaz'a göre her şeyde biraz vardı. Yatak,



hasta ile beraber kabarmış, onun ıstırabını benimsemişti. Perdeler, gardrobun aynası, odanın sessizliği; gittikçe hızını arttıran saat sesi, herşey bu otuz dokuzla kırkın arasının ne acayip, korkunç, bir dehliz, malûmdan meçhule, adetten sıfıra, şuurdan mutlak atalete geçen, nasıl çetin bir yol olduğunu gösteriyordu. (355)

Yukarıdaki örnekte ışık, yatak ve odadaki diğer eşyalar yaşam ve ölüm arasındaki ince sınıra işaret eden bilinçli varlıklar olarak kurgulanmıştır. Yatak, hastayla birlikte acı çekmekte; diğer eşyalar da bilinçten, bilinçsizliğe ve ölüme geçen yolun ne kadar zor olduğunu göstermektedir.

*Huzur*'un anlatısında eşyanın sabit ve düzenli bir hâli yoktur. Eşya da en az Mümtaz karakteri kadar değişkendir. Anlatıda eşyanın görünüşleri Mümtaz'ın ruh hâllerine göre değişir. Eşya kâh uykudadır kâh canlanır kâh da sahibinden ayrılmaya hazır bekler. Mümtaz'ın nesnelere ilişkisi de değişkendir. Mümtaz, bazen nesnelere arasında perdeler olduğunu düşünmekte bazen de onları benliğinin içinde hissetmektedir. Mümtaz'ın kimlik dağınıklığına koşut olarak eşya da romanda bir nevi entropi hâlinindedir.

### **1. Romanda Karakter-Nesne İlişkileri**

Bu noktada, Mümtaz karakterine ve onun nesnelere ilişkisine daha yakından bakmak gerekir. *Huzur*'un anlatısında uykuda olan ve arada bir canlanıp uyanan sadece eşya değil, aynı zamanda Mümtaz'dır da. Anlatıcı, onu arada bir uyanan bir uyurgezere benzetir. Ona göre “ikiz bir ömrü yaşayan” Mümtaz'ın , “uçurum kenarlarında şiddetli uyanışlarla dolu bir somnambül hayatı vardı[r]” (62). Karakterin bir “sognambül” ya da uyurgezer-hipnotize edilmiş kişi hayatını yaşaması, bölünmüşlüğü ve zihinsel bulanıklığı ile ilgilidir. Anlatıcı, Mümtaz'ın

Nuran'dan ayrıldıktan sonra uyumakta ve fikirlerini takip etmekte güçlük çektiğini, düşüncelerinin kötü bir rüyayı andırdığını da belirtir (52). Uykuya dalmadan önce bir kişinin gözünün önünden nasıl dağınık ve iç içe görüntüler geçerse zihni dağılmış Mümtaz da baktığı yerlerde birçok öğeden oluşmuş karmaşık bir bütün ya da anlatıcının deyimiyle bir “halita” görür. İstanbul sokaklarında zihni bulanık bir uyurgezer gibi dolaşır.

Mümtaz, kiracıya giderken yolda ilk Sahaflar'a uğrar. Anlatıcı, karakterin Sahaflar'a girerkenki sıkıntısını anlatmak için karakterin zihinsel ve ruhsal parçalanmışlığına değinir. Ona göre kafası ikiye hatta üçe bölünmüş olan Mümtaz, tekrar Nuran'la olabilmek için “her rüzgâra kendini parça parça dağıt[maktadır]” (46). Ana karakterin Sahafları'ndeki dükkânda baktığı eşyalar da Çadırcıları'ndekiler gibi dağınık ve düzensizdir. Zihinsel bulanıklığına koşut olarak gördüğü eşya, her türlü sınıflandırma fikrine yabancı gibi durmaktadır:

Mümtaz bu dükkâna bakarken hiç farkında olmadan Mallarme'nin mısraını hatırladı: -Meçhul bir felâketten buraya düşmüş...- Buraya, bu tozlu dükkâna, bu duvarına elle yapılmış triko çorapların asıldığı yere... Yanı başında tahta kepenkli, peykeli, eskimiş seccadeli dükkânlarda, aynı zengin ve uzaktan bakınca büyümlü ananenin hikmetleri, ebediyete kadar türlü tasnif fikrine yabancı bir istif içinde, raflarda, rahle, sandalye üstlerinde, dükkânın döşemesi üzerinde üst üste, sanki gömülmeye hazırlanıyorlarmış, yahut gömülü buldukları yerden seyrediliyorlarmış gibi bekliyorlardı.46-47.

Yukarıdaki alıntıdan görüleceği üzere Sahaflar'daki eşyalar da Çadırcıları'ndekiler gibi bir düzenleme olmadan “üst üste” istiflenmiştir. Anlatıcı bu felaket sonucu bir araya gelmiş dağınık bütünü, “zihnî bir hazımsızlığın eserleri gibi görülen garip bir

halita” olarak nitelendirir (47). Ona göre bu dükkânda asıl sergilenen insan kafasının düzensizliğidir (47).

Yukarıdaki alıntının ilginçliği şuradadır ki nesnelere kişileştirilip canlandırılmakla birlikte, gömülmeyi bekleyen ölümlere benzetilmektedir. Anlatıcının Sahaflar’daki dükkânda gördüğü düzensizlik ve dağınıklığı, ölüm düşüncesiyle de ilişkilendirmesi dikkat çekicidir. Romanda, doğadaki ölüm de bir dağılma ve parçalanma olarak dile getirilmektedir: “O kozmik zamanı kendi içinde duymak, onun dağıtıcı pervanesi uzviyetinde ve ruhunda döndükçe, evvelâ hatıraları ve hafızayı, sonra duyularını ve duyularını perde perde kaybetmek, sonsuz boşlukta bu pervanenin hızına göre birbirinden uzaklaşan bir yığın zerreye dağılmak, işte tabiattaki ölüm” (359). Bu alıntıda ölüm, dağıtıcı bir pervaneye benzetilmektedir.

*Huzur*’un anlatı evreni, fizikteki entropi kanununa tabi gibi görünmektedir:

Düzensizlik ve entropi arttıkça enerji de azalmaktadır. Bununla birlikte, anlatıcı sadece doğadaki ölüm için kozmik pervane ifadesini kullanmaz, Macide’nin müdahalesiyle İhsan’ın içindeki ölüm pervanesinin durmasından da söz eder. Rüzgârla benliğin parçalara ayrılması ve kozmik pervanenin hareketiyle bedeninin zerrelere ayrılarak ölümün gerçekleşmesi, *Huzur*’da ölüm ve dağılma izleklerinin iç içe örüldüğünü gösterir niteliktedir.

Gerek Çadırcıları’nda gerekse de Sahaflar’da Mümtaz’ın seyrettiği eşyaların düzensizliği, karakterin benlik imgesindeki dağılmayı yansıtmaktadır. Mümtaz’ın bu eşyalara bakarken ilgilendiği, onların kullanım ya da değişim değeri değildir. Karakterin zihni onların dağılımlıkları ve atılmışlıklarına odaklanır. Çadırcıları’ndeki pasajın devamında *Mahur Beste* evreninden *Huzur*’un evrenine yolculuğa çıkmış olan Behçet Bey’in “birdenbire coşan tapınma duygusuyla” sedef bir yelpazeyi elinde evirip çevirdiği görülür (55). Behçet Bey’in babası eşyaları

kullanmakta, Behçet Bey eşyaları fetişleştirmekte, Mümtaz ise daha çok eşyaları ve onlardaki kendi dağılmış imgesini “seyretmektedir”.

Mümtaz, Sahaflar ve Çadircılarıçı’ndan sonra Bitpazarı’na uğrar. Bununla birlikte, burada gördüğü eşyanın/benliğin dağılımlığı değildir. O, Bitpazarı’nda elbise formunda kimlik vaatleri bulur. Bitpazarı’ndaki elbiseler, ona yeni bir insan olma umudunu hatırlatır. Bu elbiseler, ona “Bir tanemizi al ve giyin ve öbür kapıdan başka bir insan olarak çık!” demektedir (57). Yine de Mümtaz, bu yeni hayat ve kimlik vaat eden elbiselere bakarken bir ümitsizlik duymaktadır. Anlatıcı, karakterin umutsuzluğunu elbiselerin ağzından şu şekilde dile getirir: “hele sizler hayatınızdan bir kere soyunun; biz size ümitsizliğin her çeşidini bulmaya hazırız!” (57).

Bitpazarı’nda giderken Mümtaz’ın ilk defa dikkatini tek bir nesneye yönelttiğini görürüz; bu, bir gelinliktir. Kırık bir mankene giydirilmiş gelinliğin üzerine bir çiftin resmi konulmuştur. Mümtaz, bu gelinliğin ve çift resminin “hayat ve sevgi reklamı” yaptığını düşünür (58). Bu noktada Mümtaz için elbiselerin yeni bir hayat ve benlik idealini, gelinliğin ise sevgi ve birleşme umudu anlamı taşıdığını söylemek olanaklıdır; ancak o, Nuran’dan ayrılmış, dolayısıyla yeni bir hayat umudunu da yitirmiştir. Bu paragrafın devamında, seyrettiği şeylerde kendini gördüğünü kavradığı için nesnelere bakmayı keser: “Artık etrafına bakmıyordu; zaten ne var, ne yok biliyordu. -İçimdekini göreceğ olduktan sonra...- ” (58). Baktığı şeylere kendi dağılımlığı, bir kimlik ve sevgi bulma konusundaki umutsuzluğunu yansıttığını fark etmiştir.

Mümtaz’ın nesnelere karşısındaki konumu daha çok seyretmektir. Romanın sonunda, Suat’ın hayaletiyle karşılaşmadan önceki Mümtaz’ı betimleyen anlatıcı şöyle der: “Bu duyularımızın her gün, her an eşya ile yaptığı temaslara benzemiyordu. Daha ziyade eşyayı kendisinde bulmak, herşeyi kendi içinde

kendisinden bir parça gibi seyretmekti” (383). Mümtaz’ın etrafını “sadece bir müşahit şahsiyetle” kavradığını da belirtir (359). Bununla birlikte, Mümtaz’ın seyretme edimi, aslında görüldüğü kadar “pasif” değildir. Mümtaz eşyayı seyrederken ona kendi duygu ve düşüncelerini ya da kendi ruhundan parçaları yükler. Bir anlamda Mümtaz’ın eşyayı seyredişi estetik bir algılama biçimidir ve 19. yüzyıl sonunda geliştirilmiş olan *emföhlung* (özdeşleyim) kavramını hatırlatır. *Emföhlung* (özdeşleyim), ilk başta, cansız nesnelere insanî duyguların yansıtılması anlamına gelen estetik bir kavram olmak birlikte İngilizceye empati şeklinde çevrilmiş ve daha sonra insanın cansız varlıklar karşısında verdiği duygusal ve estetik tepki anlamından çıkartılarak salt psikolojik anlamda kullanılmaya başlamıştır (Depew 99). Özdeşleyimin özelliği şudur ki, öznel duyguları kendi içimizde değil de dışımızda ya da başka nesnelere yaşarız: Örneğin neşeli kuşlar dediğimizde neşeyi kendi içimizde değil de bir gözlemci sıfatıyla kuşlarda yaşarız. *Huzur*’da Mümtaz’ın gördüğü hasta yüzlü evler, hazin yastıklar, ıstırapla kabarmış yatak gibi betimleme ögeleri, bu nesnelere kurduğu özdeşleyim ilişkisini gösterir. Anlatıcı, karakterin duygu ve düşüncelerini temas kurduğu nesnelere aracılığıyla dile getirmekte; Mümtaz da kendi duygu ve düşüncelerini, bunlar dışındaki nesnelereymiş gibi bir gözlemci sıfatıyla deneyimlemektedir.

Şunu da belirtmek gerekir ki Mümtaz karakteri, nesnelere özdeşleyim kurduğunun farkındadır ve hatta buna “soğuk baskı” adını verir. Anlatıcı, bunu şöyle dile getirir: “Kafası, üstüvanesi altından geçen her şeye kendi içindeki ufuneti basan, böylece mânasını ve şeklini örtüp kaybeden bir küçük el tezgâhına benziyordu. Mümtaz buna ‘soğuk baskı’ derdi” (58). Mümtaz, gördüğü nesnelere öznel damgasını vurarak sıkıntısını yansıtmakta olduğunun bilincindedir.

Gerek Mümtaz'ın nesnelere kendini seyretmesi gerekse de *Huzur*'un anlatısında bolca kullanılan ayna ve su gibi imgeler, akla Narkissos mitini ve narsisizm olgusunu getirir. Ayna, *Huzur*'da "kitap"tan sonra en çok yinelenen nesnedir gerçekten. Nurdan Gürbilek, "Tanpınar'ın imge dağarcığında Narkissos mitinin neredeyse bütün bileşenlerine" rastlanıldığını belirterek bu konuda psikanalitik bir okuma gerçekleştirir (*Kör Ayna, Kayıp Şark* 124). Ona göre "apaçık sembolizmiyle psikanalitik okumaya fazlasıyla yatkın bir yazar[dır] Tanpınar" (112). Tanpınar metinlerinin psikanalize açıklığı kesin olmakla birlikte, romanlarındaki nesnelere simgesel anlamları Gürbilek'in belirttiği kadar bariz değildir. Edebî metinlerdeki bütün aynaları, tamlık hayaliyle ve narsisizmle ilişkilendirmek, eleştirel açıdan riskli bir tutumdur. Şüphesiz, *Huzur*'da Narkissos mitinin imgesel bileşenlerini (ayna, su gibi öğeler) bulmak olanaklıdır; fakat Mümtaz karakteri narsist kişilik özelliklerinden (büyüklenmeci fanteziler, sömürücülük, empati yoksunluğu, kibir gibi) hiçbirini göstermemektedir.

Elbette, Mümtaz karakterinde ikincil narsisizmin ve narsisist kişilik özelliklerinin bulunmaması, romanda özne ve nesnenin ilksel bir bütünlük içinde tasarımılandığı birincil türde bir narsisizmin işlenmediğine kanıt değildir. Narsisizm, en temelde özne-nesne ayrımının kırılma ve özneye nesnenin bütünleştiği bir duruma işaret etmektedir. Bu noktada, hem Lacan'ın ayna evresine hem de Mümtaz'ın nesnelere kurduğu ilişkiye biraz daha yakından bakmak gerekir.

Jacques Lacan'a göre öznenin benlik algısı, ayna evresinde oluşur. Lacan, ayna evresini bir nevi özdeşleşme olarak düşünür, bebek aynadaki imgesini benimseyip onunla özdeşleştiği zaman özne-ben ortaya çıkar (Tura 234). Ona göre psikomotor düzeydeki bedensel duyularını henüz bütünleştirememiş çocuk, aynadaki bütünlüklü imgesini sevinçle kabul ederek parçalanmış beden evresinden

benlik oluşumuna doğru yol alır (234). Aynadaki imgesiyle özdeşleşerek bütünleşmiş bir beden ve kendilik algısı geliştirir.

Mümtaz örneğinde ise bütüncül bir beden ve benlik algısından söz etmek güçtür. “Her rüzgâra kendini parça parça dağıtan” Mümtaz’ın tam bir benlik imgesi bulunmamakta, etrafındaki nesnelere ise bütünlüklü bir imgeden ziyade kendi parçalanmışlığını ve dağılmışlığını görmektedir. Gürbilek, *Huzur*’da bir tamlık hayali bulunduğu ısrar eder. Gürbilek’e göre Tanpınar’daki “imgelerin hepsi insanın ilk narsisistik deneyimiyle (anneyle ya da insanın içinde bir sonsuzluk duygusu uyandırdıktan sonra çekip giden herhangi bir figürle) ilişkilendirilebilecek bir tamlık hayaliyle bağlantılıdır” (114). Bununla birlikte, Mümtaz karakterinin, birincil narsisizmdeki sonsuzluk duygusuna özlem duyduğu tartışmaya açıktır; çünkü Mümtaz’ın aynadaki imgesiyle özdeşleşerek bütünlüklü bir benlik oluşturduğu bir evreden geçip geçemediği bir hayli kuşkuludur.

Şunu da belirtmek gerekir ki birincil narsisizm evresinde aynalanma ihtiyaçları yeterince karşılanmamış çocuklarda gerçek kendiliğin gelişmesi engellenmiş olabilir. Bu durumda aynalanma ihtiyacı karşılanmamış çocuk, büyüklenmeci bir benlik fantezisi geliştirerek narsisistik bir kişilik örgütlenmesine doğru gidebilir. Tutarlı bir benlik imgesi oluşturamayan ya da büyüklenmeci fantezilere sığınarak sahte ve narsisistik bir kendilik geliştiremeyen çocuklarda ise kimlik dağınıklığı ve kendilik duygusunun oynaklığı gibi belirtiler gösteren “sınır kişilik bozukluk”ları görülebilir. Dolayısıyla, bütüncül bir kendilik imgesi bulunmayan Mümtaz’ı narsisizmden çok “sınır kişilik” kapsamında düşünmek daha doğru olur. Gürbilek’in Tanpınar’da anneyle ilksel birliğe duyulan bağlılık ve tamlık ısrarı iddiaları bu açıdan şüphelidir; zira o ilksel bağlılık Mümtaz’da hiç

gerçekleşmemiş, karakter ayna evresinden geçmeden parçalanmış beden aşamasında kalmıştır.

Gürbilek, Tanpınar'da bulunduğunu söylediği tamlık ısrarını Orpheus kompleksi ve Shakespeare'in Ophelia karakteri ile de ilişkilendirir. Ona göre Tanpınar'ın "tamlık vaadeden cömert kadınları", karakterin aynalanma ihtiyacını karşılamayan "feri kaçmış ayna"lardır ve "esas oğlanlara ayna tutmak şöyle dursun reddedici varlıklara dönüşeceklerdir" (120). Tanpınar'daki Orfeus kompleksini ise ölü anneyi mezarından kurtarma izleğine bağlar (120). Gürbilek çözümlemelerini reddedici anne ve kör ayna temalarına dayandırarak karakterin benliğindeki dağılma temasını kaçırmıştır. Tanpınar'da bir tamlık ısrarından çok bir terkip arzusu bulunmaktadır. Terkip, Tanpınar'ın yinelemeyi en sevdiği sözcüklerden biridir.

*Huzur*'da Mümtaz karakteri çoktan parçalanmıştır ve bu çözümlüşün farkındadır; Mümtaz'ın arzusu, anneyle veya arzu nesnesiyle ilksel bir birliğe kavuşmaktan çok parçalanmış uzuvlarının bir araya getirilmesidir. Bunu metinde şu diyalogdan anlıyoruz: "Evvela sen bir İsis gibi o duvarların birinden yavaşça çıkıyorsun, eski desenin gerginliğinden sıyrılıyorsun, benim parçalanmış vücuduma eğiliyorsun... Ama, biliyor musun ki hakiki sanat da budur." Şuna da dikkati çekmek gerekir ki bu cümlede Mümtaz, sadece bir benlik dağılmasından değil, bedensel bir parçalanmışlıktan da söz etmektedir. Bu alıntıda Mümtaz, Nuran'ı İsis'e kendisini ise bedeni parçalanmış Osiris'e benzetmektedir. Mısır mitolojisine göre Set, Osiris'in cesedini on dört parçaya ayırmış ve Mısır topraklarına dağıtmıştır. Osiris'in ikizi ve eşi olan İsis ise Osiris'in parçalarını toplayarak bir araya getirmiş ve büyüyle onu diriltmiştir. *Huzur*'da alıntılanan Osiris mitinin Yunan mitolojisindeki Orfeus mitiyle benzerliği de dikkat çekicidir. Orfeus mitinde ise Orfeus'un bedeni parçalanarak Meriç ırmağına atılmıştır; esin perisi Musalar, parçalanmış uzuvlarını bir araya



getirerek onu Trakya'ya gömmüşlerdir. Tanpınar'ın sanatın kaynağı olarak gördüğü bu iki mitte de bedeni parçalanmış ve uzuvları kadınlar tarafından toplanıp birleştirilen karakterler vardır. Dolayısıyla, *Huzur*'da söz konusu olan “ölü anneyi mezarından kurtarmak”tan çok koruyucu bir kadın figürün, bedeni parçalanmış karakterin uzuvlarını bir araya getirerek onlardan bir terkip yapmasıdır. Bu anlamda, bedenin parçalanmışlığına gönderme yapan Osiris ve Orfeus mitleri, ilksel birlik düşüncesine dayanan Narkissos mitinden daha açıcıdır. <sup>2</sup> *Huzur*'da benlik/özne/beden çoktan parçalanmış, onu yeniden bir araya getirecek ya da ölüyü diriltecek sanat/büyü/kadın üçlüsüne ihtiyaç duymaktadır.

Mümtaz'ın nesnelere ilişkisine baktığımızda da bir narsisizm bulmak güçtür. Çünkü narsisizmde, özne ve nesne arasındaki ayrımların kalktığı bir özdeşleşme söz konusudur. Narsist kişilik özellikleri gösterenler, dış dünyadaki nesnelere kendi benliklerinin bir uzantısı olarak algırlar. Örneğin *Fikrimin İnce Gülü* romanında narsistik kişilik özellikleri gösteren Bayram arabasıyla özdeşleşmiştir (Anlatıcı, “Bayram o araba olmuştu” der), o arabasını kendi narsistik uzvu olarak algılar (130). Bununla birlikte, Mümtaz'ın nesnelere ilişkilerinde yukarıda sözü edildiği gibi bir özdeşleşim bulunmakla birlikte, birleşme veya özdeşleşme bulunmaz. Özneyle-nesne arasındaki ayrım kalkmış değildir; zira o, kendisinden ayrı algıladığı nesnelere karşısında “izleyici” konumdadır. Dışarıdaki nesnelere, kendi benliğinin bir uzantısı olarak değil; kendi benliğinin dışında, ondan kopmuş “şey”ler olarak “seyreder”. Bir anlamda, karakter, kendi özelliğinin parçalarını nesnelere dağıtmıştır.

---

<sup>2</sup> Osiris miti, romanın “Suat” bölümünde yer alan, Mümtaz'ın rüyasını açıklamaya da yardımcı olabilir. Mümtaz, rüyasında Suat'ı çarşıya gerilen bir güneş gibi görmekte, güneş Suat bedeninden kopan uzuvları etrafına dağıtmaktadır. Bu rüya, bedensel uzuvların dağılması yönünden Osiris mitini hatırlatmaktadır. Ayrıca, Mısır mitolojisinde de batan güneşe Osiris adı verilir.

Mümtaz, ne Bayram gibi nesneleriyle özdeşleşir ne de Bedia veya Kemal gibi nesnelere tutkuyla bağlanır. “Seyretme” edimi dışında karakterin nesnelere en temeldeki ilişkisi bir nevi bağımsızlık üzerine kurulmuştur denebilir. Anlatıcı, onun nesnelere bağlanamayışını şu şekilde dile getirir: “Yazı masasını, lambayı, kitaplarını düşündü. Plaklarını gözden geçirdi. Hepsi can sıkıcıydılar. Hayat, çok defa bir şeye asılmakla kabildir. Genç adam bu anda bu mucizeli bağlantı hiçbir yerde bulamıyordu” (226). Mümtaz’ın eşyalarıyla bağı genellikle zayıftır; en sevdiği kol düğmelerini hediye eder, kitabını takside unuttur vb (55). Sadece benliğini ve öznelliğini değil; sahip olduğu nesnelere de dağıtır gibi görünmektedir.

Mümtaz’ın en değer verdiği nesne ise yazmaya çalıştığı Şeyh Galib kitabıdır. Kitap, *Huzur*’un anlatısında en sık yinelenen nesnedir ve genellikle karakterin bu yaratıcı faaliyetine gönderme yapar. Bununla birlikte gerek Mümtaz’ın bu etkinliği gerekse de kitap sözcüğünün romanda bu kadar çok yinelenişi, Şeyh Galib ile Tanpınar arasındaki biçimsel bir yakınlığın işareti olarak da okunabilir. Şüphesiz, *Huzur*’un anlatısı ile *Hüsn-ü Aşk* arasında neredeyse hiçbir içerik benzerliği bulunmaz. Bununla birlikte, iki yazar arasında nesne poetikası ve metaforik nesne kullanımı açısından bir yakınlık olduğu düşünülebilir. Tanpınar’a göre *Hüsn-ü Aşk*’a “sembolist bir manzara veren ve onu yeni bir paletin sahibi yapan bu hayallerin hususiyeti, hemen daima kapalı olmalarında ve bir de eşya arasında bulunduğu mutabakatların yeniliğindedir” (*Yaşadığım Gibi* 290). Tanpınar’ın *Hüsn-ü Aşk*’ın özgünlüğü hakkında söyledikleri, bir anlamda *Huzur* için de geçerlidir; *Huzur*’un yeniliği, eşyalar arasında kurduğu metaforik ilişkilerin özgünlüğünden

kaynaklanmaktadır. Başta belirtildiği üzere, *Huzur*'un anlatısı özgün, kapalı ve girift metaforlar üzerine kuruludur.<sup>3</sup>

Nesneler arasında yeni ilgiler kurmak, *Huzur*'daki sıradışı metaforların temelinde yatar. Örneğin, Mümtaz, “çoğu bir gramofon kutusunu hatırlatan evlerin arasından yürümeğe başla[r]” (335). Gramofon kutusu gibi evler, şüphesiz alışılmadık bir benzetmedir ve bazı eleştirmenlerde “donup kalmışlık” duygusu uyandırabilir. Evler, gramofona neden ve hangi açıdan benzetilmektedir? Gramofon kutusu ve ev arasında, dikdörtgen prizma şeklini taşımalarından dolayı görsel bir benzerlik bulunmaktadır. Bu noktada, bu benzetmenin anlamını daha iyi kavrayabilmek için yapıldığı bağlama da bakmak gerekir. Bu cümle, “Suat” bölümünün sonundan alınmıştır ve Mümtaz, Suat’ı düşünerek yolda gezerken “gramofon kutusuna benzer evleri” seyretmektedir. Gramofon ve at başı arasında da görsel bir benzerlik bulunmaktadır ve romanda Suat, bir “at”a benzetilmektedir (88). Evler, Suat dolayımında gramofona benzetilmiş olabilir, Mümtaz baktığı evlerde büyük olasılıkla Suat’ın yüzünü görmektedir. Anlatının son bölümünde de doktorun evine girdiğinde karakterin dikkatini çeken ilk şey, gramofonda çalan konçertodur. Bu konçerto, ona Suat’ın intiharını ve rüyasını hatırlatır. Mümtaz, doktorun evindeki “gramofona, Suat'ın bütün sırrı, sanki mikrofonun küçük madeni yuvarlağı ile diskin donuk parıltılar içinde dönen çok kapalı dünyası arasındaymış gibi bak[ar]” (365). Suat karakteri hem görsel hem de işitsel olarak at imgesiyle, at imgesi görsel benzerlikten dolayı gramofonla ilişkilendirilmiş, Suat’ın intiharı ve gramofonda dinlediği konçerto arasında ilişki kurulmuş ve evlere bakan Mümtaz, yine görsel benzerlikten dolayı gramofonu ve Suat’ın intiharını hatırlamıştır. Gramofon kutusuna

---

<sup>3</sup> *Huzur*'un özgün metaforlara dayalı anlatı yapısı Tanpınar'ın, alışılmadık benzetmeler üzerine kurulu sebk-i hindi üslubunu romana uyguladığını düşündürtse de böyle bir önerme aşırı yorum olma riski taşır.

benzer evler metaforuyla, Mümtaz'ın zihninde gramofon, Suat, at ve ev imgeleri iç içe geçmiştir. Nesnelere arası bu dilsel ve görsel yer değiştirmeler, anlatıda rüyaya benzer kaleyoskopik bir düzlem yaratmıştır.

Sonuç olarak, *Huzur*'da ana karakterin kimlik dağınıklığına koşut olarak dağılmış bir eşya poetikası gözlemlenmektedir ya da Tanpınar'ın deyişiyle söylesek "atılmış eşyaların yaptığı bir roman"dır *Huzur*. Mümtaz'ın parçalanmış benliği veya parçalanmış bedeni, dağılmış eşyaların aynasından yansımaktadır. Paradoksal bir şekilde, *Huzur*'un dünyasında bütünlüğü veya temel atmosfer olan huzursuzluğu sağlayan da bu parçalanma veya parçaların iç içe geçmiş birlikteliğidir. Romanın anlatısal bütünlüğünü sağlayan parçalarının terkip arayışıdır. Hayalet Suat'ın terkip arayan Mümtaz'a yanıtı ise: "Ne hayat, ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının vehmidir" olur (384-85). Geleneksel anlatı yapısı bir dizi nesnenin sürekliliğine dayanırken *Huzur* romanının içsel tutarlılığını ve rüyamsı atmosferini sağlayan tam da bu dağılma ve parçalanma örüntüsüdür. Bu entropik rüya evreninde, metaforik nesnelere de bir rüyada olduğu gibi yer değiştirip birbirlerinin yerine geçerler.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 1950'DEN SONRA YAYIMLANMIŞ ÜÇ ROMANDA NESNELER

#### A. *Fikrimin İnce Gülü*'nde Bayram'ın Araba Sevdası

1976 yılında yayımlanan *Fikrimin İnce Gülü*'nde Adalet Ağaoğlu, Almanya'dan köyüne giden Bayram'ın Balkız adını verdiği Mercedes'yle yaptığı yolculuğu anlatır. Roman, arabanın merkezî konumda olması açısından ilk bakışta *Araba Sevdası*'ni andırır. Jale Parla ve Mehmet Narlı gibi eleştirmenler iki roman arasındaki koşutluklara dikkat çekmiştir. Tezin bu bölümünde, çeşitli eleştirmenlerin *Fikrimin İnce Gülü*'ne ilişkin görüşleri irdelendikten sonra romandaki nesne-karakter ilişkileri narsisizm bağlamında çözümlenecek ve nesne poetikası genel olarak değerlendirilecektir.

Parla'ya göre Franz Lehar gömleği ve yeşil şapkasıyla Bihruz'u andıran Bayram, onun palyaço-vari Batılılaşma tutkusunu yeniden canlandırır ("Car Narratives" 544). Parla'ya göre romandaki Mercedes'in ise bir güç ve statü sembolü olmanın ötesinde bir fetişizm ve ihanet simgesidir (544)<sup>4</sup>. Bayram'ın Mercedes'i meta fetişizmini olduğu kadar kendine ve çevresindekilere ihanetini de temsil etmektedir (544). Bununla birlikte Parla, bu konuda kuramsal bir tartışmaya girmez

---

<sup>4</sup> Şunu da belirtmek gerekir ki Adalet Ağaoğlu da arabayı fetiş nesnesi olarak ele alır ve romanda "arabanın bir fetiş haline getirilişindeki tutku"nun vurgulandığını belirtir (*Adalet Ağaoğlu Kitabı* 187)

ve arabanın neden meta fetişizmini temsil ettiğini açımlayan Marksist bir okuma yapmaz.

Jale Parla, psikolojik açıdan ise arabanın dağılışının Bayram'ın ruhsal çözüluşüne koşut gittiğini söyler (544). Ona göre Bayram'ın Mercedes'iyile ilişkisi "patolojik"tir ("Makine Bedenler" 156). Bununla birlikte, Parla, Bayram'ın arabayla kurduğu ilişkinin "patolojik" doğasına dair psikanalitik bir okuma sunmaz. Türk romanında araba anlatılarının "narsisizmle fetişizmin çatıştığı noktalardan geliş[tiği]" yönündeki tezi anlamlı olsa da bu tezini de açım lamaz (149).

Mehmet Narlı ise Bihruz ve Bayram karakterlerinin babasız olmalarına ve "takıntılı olduk[lar]ı imgesel bir dünyada yaşama"larına dikkat çeker (22). Narlı, ikisinin de gerçekte var olmayan bir kişi olmak istediklerini ve arabayla kurdukları ilişkinin aynı olduğunu ileri sürer (25). Narlı'nın bu tezi tartışmaya açıktır, çünkü Bihruz'un arabasına duygusal bir yatırımı yoktur ya da onunla bir nesne-ilişkinine girdiğini söylemek zordur; öte yandan Bayram ise arabasına bir hayli bağlıdır; onu kişileştirir, sever, okşar. Bununla birlikte, Bayram'ın da Bihruz gibi arabasını bir güç ve statü simgesi olarak gördüğünü söylemek olanaklıdır. Ona göre romanın asıl tezi ise kültür çatışması değil, "eşya ile hastalıklı bir ilişkiye giren insanın çıkmazı"dır (22). Öte yandan, Narlı, yazısında bu "hastalıklı ilişki"nin ne olduğuna dair psikanalitik bir temellendirme yapmaz.

Narlı'ya göre Bayram, Mercedes'iyile bütünleşmiştir (25). Narlı'nın bu tespiti yerindedir; fakat şunu da belirtmek gerekir ki Bayram'ın nesnelere bütünleşmesi sadece Mercedes'le sınırlı değildir. Yazar, Bayram'ın Mercedes'le özdeşleşmesini örneklemek için şu alıntıyı kullanır: "Bu taksi senin öz malınsa artık; bu yol da tıpkı öyle, senin öz be öz malın. Zırt pırt önünde dikilip de kimseler durduramaz seni

buralarda” (Ağaoğlu 38). Bununla birlikte bu alıntı, Bayram’ın salt Mercedes’i değil, yolu da kendi benliğinin bir uzantısı olarak görme eğilimine işaret etmektedir.

Seyit Battal Uğurlu ise arabanın sadece bir fetiş nesnesi olmadığını, Bayram’ın Mercedes’e dişil ve cinsel anlamlar da atfettiğini ileri sürer (1446). Bayram’ın Balkız adını verdiği arabasında dişil nitelikler yüklediği açık olmakla birlikte, metinde arabasına patolojik anlamda fetişist bir yakınlık duyduğuna ilişkin erotik imalar bulmak güçtür. Uğurlu’ya göre Bayram için araba, kadının yanı sıra aynı zamanda ev anlamını da taşımaktadır. Uğurlu, Bayram’ın montaj hattını “evlendirme” hattına benzetmesi ve kendisini de damat adayı olarak nitelendirmesini tezine kanıt olarak ileri sürer. Bayram’ın benzetmeleri arabaya eş anlamı yüklediğini gösterse de bu benzetmelerden Bayram’ın arabayı bir ev gibi gördüğüne dair bir sonuç çıkarmak zordur.

Onay Orcan ise “Adalet Ağaoğlu’nun *Fikrimin İnce Gülü* ve Gustave Flaubert’in *Madame Bovary* adlı Eserlerinde Ana Karakterlerdeki ‘Yabancılaşma’ Sürecinin Analitik Olarak İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde Bayram ve Mercedes’i arasındaki kişisel ilişkiye değinir. Orcan’a göre *Fikrimin İnce Gülü* adlı yapıtta kişi ve nesne arasında kurulmuş olan obsesif ilişki ana karakterin kişisel gelişimindeki aksaklığı da kanıtlar niteliktedir (63). Orcan, arabasındaki hasarların Bayram’ın özgüvenini zedelediği yönünde bir gözlemde de bulunur ve bu tespiti yerindedir. Bununla birlikte, Orcan, karakterin kişisel gelişimindeki “aksaklığın” ne olduğunu psikanalitik bir çerçevede incelemez.

Yukarıda görüşleri özetlenen eleştirmenler, Mercedes’i güç-statü, meta fetişizmi, ihanet, eş-kadın-ev gibi çeşitli olguları simgeleyen bir nesne olarak ele almaktadırlar. Gerçekten de *Fikrimin İnce Gülü*’ndeki Mercedes, yoğun ve birbirinden farklı anlamlar yüklenmiş bir nesnedir. Eleştirmenlerin tespitleri genel

olarak yanlış olmamakla birlikte, kuramsal açıdan eksiktir. Fetişizm, geniş tanımıyla, yani nesnelere kendilerinde bulunmayan güçler atfedilmesi anlamında alındığında Mercedes’i fetiş bir nesne olarak nitelemek mümkünse de kavramın özgül tanımlamalarına bakıldığında metinde fetişizmden söz etmek güçtür. Psikanalitik açıdan Bayram’da patolojik bir fetişizm bulunduğunu söylemek, zorlama bir tez olur; çünkü Bayram arabasına yoğun duygusal yatırımlar yapsa da cinsel arzu nesnesi hâlâ kadınlardır. Bayram’ın metinde Solmaz, Ayfer ve Kezban’a yönelik cinsel ilgisinin açık kanıtları, patolojik anlamda bir fetişizm tezini geçersizleştirmektedir.

Marksist meta fetişizmi tanımına baktığımızda ise tezin kuramsal bölümünde özetlendiği gibi Marx’ın meta fetişizminden birey ve nesne arasındaki ilişkileri kastetmediğini görürüz. Dolayısıyla, Marx’ın meta fetişizmi kavramı, Bayram ve Mercedes’i arasındaki ilişkiyi kuramsal olarak açıklayamaz. Sonuç olarak, fetişizm, özgül anlamlarıyla ele alındığında metindeki karakter-nesne ilişkilerini açıklamak için yetersiz kalmaktadır. Öte yandan, eleştirmenler romandaki karakter-nesne ilişkilerinin “hastalıklı” ve obsesif tarafına işaret etseler de bu ilişkiyi psikanalitik açıdan temellendirmemişlerdir.

### **1. Narsisizm Bağlamında Romandaki Karakter-Nesne İlişkileri**

Adalet Ağaoğlu ve birçok eleştirmen arabayı bir fetiş nesnesi olarak ele alsalar da yukarıda görüldüğü üzere, fetişizm, Bayram’ın arabasıyla ilişkisini anlamlandırmak için yeterli kuramsal temeli sağlamamaktadır. Karakterin Mercedes’iyle kurduğu ilişkinin “patolojik” doğasını açıklamak için en temelde özne-nesne ilişkilerinin bozulmasına işaret eden narsisizm olgusuna başvurmakta fayda vardır. Narsisizm, Christopher Lasch gibi düşünürler ve Heinz Kohut gibi bazı



psikanalistlere göre 20. yüzyılın tüketim kültüründe baskın bir şekilde görülen bir psikolojik rahatsızlıktır. Lasch, *The Culture of Narcissism* (Narsisizm Kültürü) adlı kitabında, Freud'un zamanında histeri ve takıntılı nevroz vakaları yaygınken 20.yüzyılda narsisizm ve sınır-kişilik gibi karakter bozukluklarında yoğun bir artış gözlemlendiğini belirtir (42-43). J. Brooks Bouson da birçok kişinin, narsisizmi çağımızın hâkim patolojisi olarak gördüğüne işaret eder (3).

Narsisizm, en temelde patolojik nesne ilişkilerinden kaynaklanan bir rahatsızlıktır. Otto F. Kernberg'in de belirttiği üzere "narsisist hastaların başlıca sorunları nesne ilişkilerinde özgül bozulmalarla bağlantılı olarak kendilik saygılarında bozulma"dır (Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm 199). Özne-nesne sınırlarının bulanıklaşması, salt narsisizme özgü olmamakla birlikte narsisizmin ayırt edici özelliklerinden biridir. Saffet Murat Tura da Arnold Cooper'a dayanarak narsisizmin temel özellikleri arasında "kendilik ve nesne sınırlarının zayıfça ayrılmış olması, sürekli nesne bağının yokluğu ve psikolojik tözün eksikliği"ni sayar (*Günümüzde Psikoterapi* 223).

Özgüven eksikliği, büyüklenmeci fanteziler ve eşduyum eksikliği de narsisist kişilik örgütlenmesinin ayırt edici niteliklerindedir. Bakım veren ebeveyn çocuğun aynalanma ve yüceltme ihtiyacına empati kurarak yanıt veremediğinde çocuk, sağlıklı bir özgüven ve duygudaşlık geliştiremez (Bouson 16). Ebeveynlerin onayını almaya çalışırken büyük hayal kırıklıkları yaşayan çocuklar, ciddi narsistik yaralar alıp büyüklenmeci fantezilere sığınabilirler. İstikrarlı ve bütüncül bir kendilik imgesi geliştiremediklerinden dolayı benliklerinde büyüklenmecilik ve düşük özsaygı yana bulunur (17). Eşduyum eksiklikleri, narsistlerin sevme kapasitesine de ket vurur. Narsisist karakter örgütlenmesine sahip insanlar, eşduyum kuramadıkları için diğer insanlarla ilişkilerinde sömürücü eğilimler gösterebilirler. Nesne ilişkilerinde

yüceltme ve değersizleştirme de narsistik kişilik bozukluğunun diğer bir ayırt edici özelliğidir.

Jeffrey Berman'ın *Narcissism and Novel* (Narsisizm ve Roman) adlı kitabında belirttiği üzere kurmaca karakterler de en az gerçek kişiler kadar narsisistik özellikler taşıyabilirler (48). *Fikrimin İnce Gülü*'ndeki Bayram karakterine bakıldığında DSM IV(Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı)'nda narsisistik kişilik bozukluğu altında sıralanan başlıca özelliklerin neredeyse hepsini bulabiliriz: büyüklenmeci benlik imgesi, güç ve statü fantezileri, hayran olunma ihtiyacı, sömürücülük, empati yoksunluğu, kibir... (172).

Bu noktada karşımıza çıkan kuramsal soru şudur, Bayram'ın Mercedes'iyile ilişkisi narsisizm kapsamında düşünülebilir mi? Bilindiği üzere psikanaliz literatüründe nesneyle kastedilen çoğunlukla maddi nesnelere değildir. Bununla birlikte, Heinz Kohut, narsisizmin somut nesnelere yapılan yatırımları da kapsadığını söyler. Kohut, *Analysis of the Self* (Kendiliğin Çözümlemesi) adlı kitabında, narsisizmin sıklıkla kendine âşık olma durumuyla ilişkilendirilmesine rağmen, aslında insanlar, maddi nesnelere, insanî eylemler hatta düşünceler gibi pek çok konuda yapılan libidinal yatırımları içerdiğini söyler (aktaran Alcorn 6). Marshall W. Alcorn'a göre de üretilmiş nesnelere duyulan hayranlık, en az aynaya bakmak kadar narsistik olabilir (6). Alcorn, tam da araba örneğini vererek şöyle der: "arabalara libidinal bir yatırım yaptığımızda, gerçekten önem verdiğimiz çoğu zaman arabalar değil, kendimizdir. Arabaya bakarken ilgili olduğumuz şey, kendi benlik imgemizdir" (6). Dolayısıyla, Bayram'ın arabasıyla ilişkisi de narsisizm bağlamında değerlendirilebilir. Bayram'ın Balkız'a bağlılığı da aslında kendi benlik imgesine yaptığı yatırım olarak düşünülebilir.

Yukarıda belirtildiği üzere narsisizmin ayırt edici özelliklerinden biri, özne-nesne sınırlarının bulanıklaşmasıdır. Bayram'ın en büyük narsisistik yarayı aldığı travmatik anda özne ve nesne arasındaki ayırımın bütünüyle kalktığını görürüz. Çocuk Bayram, Osman Efendi'nin kendisini kurban edeceğinden korkmaktadır. Osman Efendi, üç yıl sonra Raşit bir taksi alırsa Bayram'ı Mercedes'in önünde kurban olarak kestireceğini söylemiştir (70). Bayram, otomobil taksiye binip uçarak kurban edilmekten kurtulacağını hayal eder (70). Çocuksu hayal gücüyle arabayı kanat takılmış kağıt olarak düşlerken o gün ilk kez bir araba, tozu dumana katan mavi bir Ford görür ve kurban edilme korkusuyla altını ıslatır. Köye gelen Ford'un önünde bir kurban kesilir ve koyunun kanı arabaya sıçrar. Koyunun kanı arabaya sıçrayınca "kan, kendinden, kendi yüzüne fişkırmış gibi" Bayram da yerinde sıçrar. Özne-nesne ayırımının kalktığı bu anda, Bayram arabayla özdeşleşir ve anlatıcı şöyle der: "Yüzü araba olmuştu Bayram'ın. Bayram o araba olmuştu" (130). Köylülerin aşağıladığı ve itip kaktığı, kurban edilmekten korkan, öksüz ve yetim Bayram, yaşadığı bu travmatik anda, zedelenmiş benlik imgesini, köylülerin hayranlık ve saygı duyduğu araba imgesiyle birleştirmiştir.

Çocuk Bayram bir arabası olsa hem kurban edilmekten kaçabileceğini hem de köylülerin saygı ve onayını kazanabileceğini düşünmüştür. Bununla birlikte Ballıhisar köylüleri, "Yoksa bunu beşikte bir kıza değil de, bir motorluya mı kerttiler" diyerek Bayram'ın araba sevdasıyla da alay ederler (127). Köylüler tarafından örselenmiş ve horlanmış Bayram'ın narsisistik araba sevdasını anlayan tek kişi Kezban'dır. Bayram'ın insan ilişkilerindeki yoksunlukları araba sevdasıyla ikame edişini Kezban şöyle anlatır: "Bu yetim büyüdü. Bu öksüz büyüdü. Bunu ben anlarım. Başka kimse anlamaz. Bu çok itildi kakıldı. Bu, insandan korktu. İnsandan korkup bir makineye sardırıldı sevdayı" (214).

Bununla birlikte Bayram'ın özne-nesne ayrımındaki kırılmalı arabasıyla sınırlı değildir. Mercedes'in yanı sıra Franz Lehar'lı gömleği ve yeşil şapkası da Bayram'ın varlığının bir uzantısıdır. Tipik narsistik bir yaklaşımla etrafındaki nesnelere kendi varlığının doğal bir uzantısı olarak algılayan Bayram'ın nesnelere kendi varlığından ayrı değildir. Anlatıcı, nesnelereyle varlığından memnun olan Bayram'ı şöyle betimler: "Franz Lehar'lı gömleği içinde yeniden Mercedes'li varlığından hoşnut Bayram oluyor" (37). Mercedes'i gibi şapkası ve gömleği de Bayram'ın varlığını belirleyici etiket nesnelere olarak düşünülebilir. Bayram, sadece ölüm-kalım anında kimliğini oluşturan bu nesnelere ihtiyaç duymaz. Anlatıcı, Mercedes kaza yaptıktan sonra Bayram'ın tutumunu şöyle betimler: "Mercedes yıldızı nasıl Balkız'ın onuru idiye, bu sentetik şapka da öyle onuruydu Bayram'ın. Ama şimdi onur belirleyici bu tür nesnelere yer yok" (231). Anlatıcının ifadesinden de anlaşılacağı üzere Bayram'ın sahip olduğu nesnelere, onun için bir onur nişanı ve varlığını belirleyici unsurlardır. Dolayısıyla, Bayram, onları bilinçli varlığının bir uzantısı olarak algılamaktadır. Şunu da belirtmek gerekir ki, Bayram'ın özne-nesne sınırlarındaki belirsizlik, sahip olduğu eşyayla da sınırlı değildir; yukarıda alıntılıandığı üzere Bayram yolu da kendi uzantısı ve malı gibi görmektedir.

Nesnelere kendi varlığının bir uzantısı olarak görmesinin kaçınılmaz sonucu olarak bu nesnelere zarar gördüğünde veya beklenen hayranlığı uyandırmadığında, Bayram'ın pamuk ipliğine bağlı özgüveni de zedelenir. Narsisist kişilik örgütlenmesinin ayırt edici özelliklerinden biri olan büyüklenmeci fantezilerle birlikte özgüven eksikliğini de Bayram'ın arabasıyla kurduğu ilişkide görmek olanaklıdır. Romanın başında Bayram, büyüklenmeci fantezisinde Türkiye'ye girişinin görkemli olmasını beklemiştir. Bayram'ın fantezisini anlatıcı şöyle dile getirir:

Bu girişi yolboyu bambaşka dűřlemiřti. Önünde, yanında, yöresinde hiçbir oto, hiçbir kamyon, kamyonet ya da řu tren gibi uzun TIR'lerden 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 yola doğru kayarak ilerleyecekti. (2)

Bayram içeri süzülerek girdiğini ve memurlardan saygı gördüğünü hayal ederken Güldenhouse kamyoneti önünü kapamış ve Bayram'ın içeri fiyakalı bir şekilde girmesini engellemiştir. Daha Türkiye'ye girişte Bayram'ın büyüklenmeci fantezisi hasar görmüş, memurlardan da beklediğı hayranlığı ve saygıyı görememiştir. Bayram'ın Balkızı, memur Nuran Hanım'ın gözünde "sidik rengi bir araba" olmanın ötesine geçmez (20).

Bayram'ın büyüklenmeci fantezisiyle birlikte özgüveni de zarar görmüştür. Anlatıcının ifadesiyle "kimse imrenerek, kimse hayranlıkla bakma[mıştır] ona" (35). Narsisistik hayran olunma ihtiyacı karşılanmayan Bayram, hayal kırıklığına uğrar. Anlatıda, Bayram'ın büyüklenmeci fantezisinde ve özgüvenindeki hasar, Mercedes'in tamponundaki ezikle somutlaştırılır. Vize kontrolünden geçtikten sonra, Balkız'ı yakından incelediğinde tamponda bir ezik gören Bayram ağlayacak gibi olur. Yanına gelenler tamponda bir şey görememesine rağmen bu belli belirsiz göçük, onu "umutsuzluktan umutsuzluğa fırlatı[r]" (34). Minik bir ezik bile kendine güvenini zedelemeye yetmiştir, arabayı üç kez hoplattıktan sonra bile Bayram "kendine güveninin sıfıra indiğini anl[ar]" (35. Kimseden arabası için takdir görmediğı, Türkiye'ye istediğı gibi şatafatlı giremediğı için hayıflanan,

büyüklenmeci fantezileri ve özgüveni zarar gören karakter, narsisistik bir kayıp yaşamıştır.

Arabadaki hasarlara koşut olarak karakterin narsisistik kayıpları yol ve roman boyunca artarak devam eder. Bayram, Balkız'ın onuru olarak gördüğü Mercedes yıldızını, stop lambasının camını kaybeder; arabasının ön tamponunu tekmeleyerek zedeler; susturucusu ve ön camı çatlar; araba, tarlaya uçtuğunda ise "Balkızın yaralarına ön tampondaki ve çamurluktaki hasar" da eklenir (234). Arabadaki hasarlara ve Bayram'ın özgüvenindeki dalgalanmalara koşut bir biçimde arabasıyla ilişkisi de değişir. Narsisist kişilik örgütlenmesinde görülen nesnelere yüceltme/değersizleştirme dinamiği, Bayram'ın Balkız'la yakınlığında da karşımıza çıkar. Bayram, Balkız'a kâh "gülüm, gelinim" kâh bir "orospu" olarak seslenmektedir. Arabasının üzerine titreyen ve anlatıcının deyimiyle "titiz ev kadınları" gibi her fırsatta arabasını temizleyen ana karakter, kayıpları arttıkça ondan şüphelenmeye ve onu suçlamaya başlar. "Kız, yoksa sen pazartesi doğumlu musun, orospu" diye sorar arabasına (113). Pazartesi ve cumaları arabalarının daha baştan savma yapıldığını ve arabasının bir Cuma otosu olduğunu düşünür. Anlatıcı, Bayram'ın hâlini şöyle betimler: "Gerdekte kız çıkmayan gelin kocası gibi onuru kırılmış, kötü bir kuşkunun kucağına yuvarlanmış[tı]" (114). Balkız, tarlaya uçmasına rağmen çalıştığı zaman ise karakterin gözünde tekrar "Mercedes'lerin en Mercedes'i" olur (234). Bayram, özgüvenindeki dalgalanmalara koşut olarak arabasını da yüceltir veya değersizleştirir.

Bayram'ın sadece arabasıyla değil, kadınlarla ilişkileri de "yüceltme/değersizleştirme" ekseninde gerçekleşmektedir. Eteğine kapanıp Kezban için ağlayan Bayram, ona hiç haber vermeden Almanya'ya gider. Bayram aslında bu yüceltme/değersizleştirme dinamiğinin kendisi de farkındadır, anlatıcı Bayram'ın

zihninden geçen düşünceleri şöyle ifade eder: “Kezban yumuşayınca baştan atmaya kalkıyorsun. Uzağına düştü mü, sertlendi mi, Kezban, Kezban diye inildiyorsun” (140). Kezban, uzakta olduğunda Bayram onu yüceltirken yakınlaştığı zaman onu değersizleştirir. Yalova Vapuru’nda Ayfer’le tanıştığı anda Kezban’ı değersizleştirerek Ayfer’i yüceltmeye başlar ve şöyle düşünür: “Mercedes’in koltuğuna bu Ayfer, Kezban’dan iyi yakıştır” (153). Yol boyu hayalini kurduğu Kezban’ı ise “köyden bir paçası düşük” olarak nitelendirir. Ayfer ona yüz vermeyince, yüceltme/değersizleştirme dinamiği bir kez daha yinelenir; ama bu kez Ayfer değersizleştirilirken Kezban yeniden yüceltilir.

Bayram’ın diğer insanlarla ilişkilerinde eşduyum yoksunluğundan dolayı narsisistik sömürücü eğilimler taşıdığı görülmektedir. Benmerkezci Bayram etrafındaki insanları kullanmaktadır. Nesnelere ilişkisi Balkız örneğindeki gibi kişisel olmakla birlikte, insanlarla ilişkisi şeyleşmiştir. O, insanlara “parça” olarak bakmakta, evliliği parçaların başgöz edilmesi olarak düşünmektedir: “Hatta cumaları kılınan nikâhlara, yani işte parçaları birbiriyle başgöz etmeye fakara evlenmesi derdik biz” (113). Romanda, Bayram’ın arzuladığı arabaya sahip olabilmek için etrafındaki hemen herkesi kullandığını görürüz. Tarladaki payını satarak onu büyüten amcasına zarar vermiştir, köylüsü İbrahim’in Almanya’ya gitmesine engel olarak onun yerini kapmıştır, onun yedek parçaya naklini sağlayan Portekizli’nin işten kovulmasına neden olmuştur, ona iyi davranan arkadaşı Veli’ye yardım etmeyi reddederek kaza geçirmesine yol açmıştır, Solmaz’ı ve Kezban’ı yarı yolda bırakmıştır... Paradoksal bir biçimde, zarar verdiği insanların çoğu, aynı zamanda arabasıyla takdir ve onay almak istediği kişilerdir. Ancak, Mercedes’i almak uğruna kullandığı insanlar ona doğal olarak sırtını dönmüş ve Bayram yolun ve romanın

sonunda Şu gerçeğin farkına varmıştır: “Hiçbir yolun ucunda, kimse Bayram’ı bekleme[mektedir]” (267).

Her ne kadar roman mutsuz bir sonla bitiyor gibi görünse de aslında Bayram’ın büyüklenmeci fantezilerinin çöküşü, karakterin ruhsal gelişiminde önemli bir noktaya işaret eder. *Fikrimin İnce Gülü*’ne bir bildungsroman olarak da bakılabilir; çünkü romanın sonunda karakter, fantezilerinin çöküşüyle bir aydınlanma yaşamakta ve bakış açısını deęiŐtirmektedir. Fantezisinin daęılıŐıyla özne-nesne kırılğanlığı son bulan Bayram, romanda ilk kez bir nesneyi, olduğu gibi, yani bir nesne olarak görmeye başlamıştır. Romanın sonunda Bayram’ın Balkız’ı artık ona ihtiyaç duyduğu bütün takdir ve onayı sağlayacak fantastik bir arzu nesnesi ya da benliğinin narsistik bir uzantısı değil, basitçe bir arabadır. Araba, artık Bayram’ın “fikrinin ince gülü” değildir. Bayram, Balkız’ı yüceltmeden veya deęersizleŐtirmeden, onu “bir buçuk ton ağırlığında çelik, demir, kromaj, lastik, yay, tel, cıvata karması ağır bir yük” olarak, gerçekçi bir Şekilde görmeye başlamıştır (266).

Bu gerçekçi kavrayıŐın ardından ana karakter, başka bir Şeyin daha farkına varmıştır: insani ilişkileri nesnelere ikame edemeyeceğini. Soğuk ve cansız bir nesneyle yakın bir ilişki kurulamayacağına dair kavrayıŐını ise Şu retorik sorularla dile getirir: “Bu yükte aŐınmamıŐ, karŐılıklı, güzel, sıcak bir ilgi nasıl kurulabilir? Özellikle o ilgiye en çok gereksinme duyulan bu tür akŐamlarda?” (266). Dolayısıyla, romanın sonunda Bayram, Mercedes’i gerçekte olduğu gibi görmeye başlamış ve arabanın ona ihtiyaç duyduğu yakınlığı veremeyeceğini anlamıştır.

Sonuç olarak romanın genelindeki karakter-nesne ilişkilerine bakıldığında Bayram’ın arabasıyla temelde özne-nesne sınırlarının kırılğanlaŐtıęı narsistik bir özdeşim içinde olduğunu ve romanın sonunda narsistik fantezilerinin çökmesinin ardından nesnesiyle kurduğu hayalî bağların da koptuğunu görürüz. Roman boyunca,



Bayram, özgüvenindeki dalgalanmalara ve kayıplarına koşut olarak kişileştirdiği ve benliğinin uzantısı olarak gördüğü arabasıyla, yüceltme/değersizleştirme ekseninde bir ortakyaşarlık geliştirmiştir. Romanın sonunda ise ona arzuladığı takdir ve onayı verecek kimseyi bulamamış ve narsistik fantezileri çökmüştür. Bu çöküşün ardından karakter-nesne arasındaki bu ortakyaşarlık son bulmuş ve Bayram insan ilişkilerindeki yoksunluğu, nesnelere kurulan bağlarla telafi edemeyeceğinin farkına varmıştır.

## 2. Romandaki Nesne Poetikası

*Fikrimin İnce Gülü* bu tezde ele alınan romanlar arasında en nesne-yoğun olanıdır. 267 sayfalık romanda 403 nesneye toplamda 2067 kez göndermede bulunulmuştur. En sık yinelenen nesne beklenileceği üzere arabadır. Romanda Araba, Balkız, Mercedes ve diğer araba markaları 491 kez geçer. Kamyon ve taksi sözcükleri de bu yol romanında bolca tekrarlanır. Araba, kamyon ve taksiden sonra en çok yinelenen sözcükler, bir anlamda Bayram'ın üniforması olan gömlek (36) ve şapkadır (34). Sık yinelenen sözcükler listesindeki diğer nesnelere ise motor, cam, Mercedes yıldızı, korna ve direksiyon gibi araba parçalarıdır.

Romanda en çok öne çıkan nesne olan araba, ilk bakışta bir nesne-karakteri andırmaktadır. Bayram karakterinin arabayı kişileştirdiği açıktır; fakat araba, anlatı ve anlatıcı düzeyinde karakterleştirilmez. Romanın anlatıcısı olan “yazar böceği”<sup>5</sup>, arabayı kişileştirmemekte, bununla birlikte Bayram'ın cansız bir nesneye canlıymış gibi davranmasını ironik bir mesafeden betimlemektedir. Ayrıca, araba, karakterin ve anlatıcının imgeleminde bir canlılık ve ruh da kazanmamaktadır. Bir anlamda

---

<sup>5</sup> Romanın anlatıcısı, arabanın dikiz aynasına tünemiş bir yazar böceğidir (53). Anlatıda, bu böceğin “göz merceğiyle” Bayram'ın yaşadıklarını kaydettiği belirtilmektedir (53). Bu anlatıcı böceğine romanın başka yerlerinde de göndermede bulunulur.

Bayram'ın Mercedes'i oldukça uysal ve karaktere tabidir. *Fikrimin İnce Gülü*'nde arabanın ne *Araba Sevdası*'ndaki lando gibi çığırından çıkarak tekinsiz bir nesne gibi kendi başına dolaştığını ne de *Udi* 'deki ut gibi canlandığını ne de *Aşk-ı Memnu*'daki eşya gibi hareketlenip dalgalandığını görürüz. Anlatıcı ve anlatı düzeyinde kişileştirilmeyen Mercedes, olay örgüsünde de aktif bir rol oynamaz. Dolayısıyla, *Fikrimin İnce Gülü*'ndeki Mercedes her ne kadar ilk bakışta bir nesne-karakteri andırsa da değildir ve romandaki çoğu şey gibi metonimik nesne kategorisinde düşünülebilir.

*Fikrimin İnce Gülü*, bu tezde ele alınan romanlar arasında metonimik nesne ve nesne çeşitliği açısından ikinci, nesne tekrarı bakımından ise ilk sıradadır. Romanın metonimik nesne yoğunluğu ve zenginliği, metonimik nesnelere de kendi içinde kategorilere ayırma ihtiyacı doğurmaktadır. Romandaki metonimik nesnelere, basitçe, karakteri ve atmosferi betimleyen metonimik nesnelere olmak üzere ikiye ayırmak mümkün olmakla birlikte; romandaki nesne poetikası bu sınıflandırmadan daha karmaşık bir yapı gösterir. Mercedes, yeşil şapka ve Franz Lehár'lı gömlek gibi öğelerin Bayram karakterini betimlediği düşünülebilse de romanın bütüncül kurgusu içinde bunların karakterin ruh hâlini betimlemekten öte onun narsisistik uzantıları olduğu görülür. Bunlara karakterin benlik imgesinin yansıtıldığı ve karakterle bütünleşen “ayna nesne”ler demek belki daha doğru olur. Ağaoğlu, bir anlamda, bu nesnelere karaktere entegre etmiştir.

Romanda karakterle ilgili olmayan metonimik nesne dizgilerinin ilk bakışta atmosfer yaratmaya hizmet ettiği düşünülebilir. Ağaoğlu ve anlatıcısı bu türden metonimik nesne öbeklerini ve nesne listelerini sever görünmektedir. Örneğin, aşağıda alıntılanan pasajda anlatıcı, 40 Numaralı Devlet Yolu'nu bir nehre benzetmekte ve bu yol nehrinin sürüklediği şeyleri şöyle listelemektedir:

Bu yol deltasının dörtbir yanı, gelişigüzel sürüklenmiş ürünlerin kargaşası ile toplu konutlardır; otellerdir; TV, çamaşır makinesi, buzdolabı, otomontajdır. Konserve, kumaş, kablo, kiremit, kay, kibrit... Bir deltada sürüklenmiş gelmiş neler bulunmaz? Bir delta kendini nasıl kabartıp kendine eklemeyiz? Boya, cila, tutkal, zımpara. Bisküvi, galeta, makarna. Sabuntuzu, meyvetuzu, kolonya. Naylon torba, hazır çorba, zil, pil, firkete, terlik, çatal, bıçak, sentetik, kozmetik, plastik, havlu, kese, bisiklet, çiklet...

Romanda yer alan bu tipteki eşya listesi örnekleri çoğaltılabilir. Bu türden art arda ve gelişigüzel dizilmiş gibi görünen metonimik eşya öbekleri bütüncül bir atmosfer de oluşturmamaktadır. Yolla birlikte sürüklenmiş bu eşyalar, *Aşk-ı Memnu*'da nesnelere gibi hareketli ve dinamik de değildir. Ağaoğlu'nun eşya listeleri, yüzeysel bir bakışla, anlatıya bir katkısı olmayan, yapısalıcıların deyimiyle "anlatı fazlalıkları" gibi görünebilir.

Bununla birlikte, romanda yer alan bu türden metonimik nesne öbeklerinin hem tematik hem de biçimsel işlevleri bulunur ve bu işlev "gerçeklik etkisi"yle sınırlı değildir. Yukarıdaki alıntıda sözü edilen nesnelere belki hiçbiri tek başına anlatısal bir işlev taşımamakla birlikte, bu nesnelere "gelişigüzel" gibi görünen terkinin romansal anlamları vardır. Tek başına "çamaşır makinesi", "kiremit" veya "sabun tuzu" gibi nesnelere Bayram'ın anlatısı açısından belki gereksizdir. Ama bu tür nesnelere bir araya geldiklerinde, romanın ana temaları olan sanayileşmeye ve kapitalist gelişim sürecindeki Türkiye'nin meta birikimine işaret etmektedir. Adalet Ağaoğlu'nun dökümünü yapmaktan hoşlanır gibi görüldüğü bu eşyalar, aynı zamanda tüketim kültüründe yaşayan bireylerin meta tutkusunu da ele verir. Romandaki Veligillerin tepeleme dolu arabası, Almanya'dan Türkiye'ye gelenlerin

yanlarında getirdikleri eşya yükü, gümrük deposunda el konulan eşya yığını, vapurdaki Ayfer'in Bayram'la evlenirse sahip olacağını düşündüğü nesnelere listelenmesi romandaki sanayileşme, meta tutkusu ve yabancılaşma izleklerini güçlendirmektedir. Bu izlekler, yabancılaşmış Bayram'ın narsistik nesne ilişkilerinin ardındaki tüketim kültürüne işaret eder.

Bununla birlikte, akla şöyle bir soru gelmektedir; sanayileşme ve tüketim kültürünü anlatabilmek için bir paragraf uzunluğunda eşya listeleri gerekli midir? Ağaoğlu, daha az eşyayla da bu izlekleri anlatabilir miydi? Yukarıda belirtildiği üzere *Fikrimin İnce Gülü* en sık nesne tekrarına sahip olan, eşya-yoğun bir romandır. Şüphesiz çok daha az eşyayla ve iyi örülmüş birkaç sanayileşme simgesiyle de romanın izlekleri işlenebilirdi. O hâlde Ağaoğlu, neden bu nispeten uzun ve biteviye eşya listelerine ihtiyaç duymaktadır?

*Huzur* nasıl atılmış eşyaların romanıysa *Fikrimin İnce Gülü*'nde bir bakıma yığılmış eşyaların romanı olarak düşünülebilir. *Fikrimin İnce Gülü*'nde bazı metonimik eşya yığınları, *Aşk-ı Memnu*'daki gibi akmasalar da bir akış sonucu sürüklenmişlerdir. Aşağıdaki örnekte, bu kez de Porsuk'un karnında taşıdığı bina ve eşyalar listelenmektedir:

Porsuk karnında, kucağında saten yorganların yorgancılarından artık-kırpıklar. Fatih Sultan Mehmet İlkokulu, Yunus Emre Durağı, Atatürk Lisesi, Şale Oteli; Cici Şekerlemeleri, Şebboy Kolonyaları, bisküvi fabrikalarının taşra kolları; buzdolabı, çamaşır makinesi, elektrik süpürgesi, televizyon alıcısı satan kuruluşların vergi barajları; tespah taşları, pipo başları, bilezik, küpe, kolye yığınları; yıkık evlere çalın atan gökdelen yavruları; ucuzlamış orospusu, heveslenmiş meyhanesi...Porsuk, hepsine boyun eğmek zorunda. (219)

*Fikrimin İnce Gülü* her şeyden önce bir yol romanıdır; Bayram'ın Kapıkule'den köyüne uzanan fiziksel ve ruhsal yolculuğunu anlatır. Romanda art arda dizilmiş nesne yığınları da bu biteviye yolculuğun uzunluğu ve monotonluğunun biçimsel karşılığı olarak düşünülebilir. Uzun bir yolda, arabadan bakıldığında bina ve nesnelere hızla ve art arda yer değiştirışı, bu nesne dizileri aracılığıyla anlatılmaktadır. Dolayısıyla, bu nesne yığınları tematik olmanın ötesinde biçimsel bir işlev taşımakta; uzun ve biteviye yol, bu eşya listeleriyle romanda nesnelleşmektedir. Romanın içeriğine uygun düşen monoton ritmi bu türden metonimik eşya dizileriyle sağlanmaktadır. *Fikrimin İnce Gülü* uzun bir roman olmasa da ona uzun bir yol biçimini veren bu metonimik eşya dizileri olduğu düşünülebilir.

### **B. Sonsuzluğa Nokta: Eşyanın Tutuk Canlılığı**

Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* (1993) adlı romanının ana izleklerinden biri de insan-eşya arasındaki gerilimli ilişkilidir. Romanda kasabadan şehre gelen anlatıcı ve ana karakter Bedran'ın içsel yolculuğu şimdiki zaman ve geçmiş zaman eksenlerinde anlatılmaktadır. Şimdiki zaman ekseninde Bedran, mutsuz bir evliliği olan, kaza geçirmiş bir yatalaktır. Kendi deyimiyle yatağa “çivilenmiş” ana karakter, kronik olmayan bir sırayla, kasabadaki çocukluğunu, şehirdeki bekâr evinde yaşantısını hatırlamakta ve aktarmaktadır. Yatakta karısının eve gelişini bekleyen Bedran'ın şimdiki zaman anlatısı, zamandaki bu geri dönüşlerle kesilmektedir. Hasan Ali Toptaş, romanda eşya ve duygusal/cinsel yakınlık arasında ters bir orantı kurmuştur: Bedran ve karısının arasındaki duygusal/cinsel yakınlık azaldıkça evlerindeki eşya artmıştır. Toptaş, Bedran'ın yatalaklığı ve eşyanın dinamizmi

arasında da biçimsel bir zıtlık yaratır. Tezin bu bölümünde, önce karakterlerin eşyayla kurdukları ilişkiye bakılacak; daha sonra da *Sonsuzluğa Nokta*'nın nesne poetikası irdelenecektir.

*Sonsuzluğa Nokta* da *Fikrimin İnce Gülü* gibi nesne-yoğun bir romandır. Roman Karşılaştırma Tablosu'ndan görülebileceği üzere sayfa başına düşen nesne çeşitliği açısından ilk sırada yer alır. Romanda 332 çeşit nesneye toplam 1150 kez göndermede bulunulur. Bununla birlikte, *Fikrimin İnce Gülü*'nün aksine romanda tek başına ön plana çıkan nesnelere bulunmamaktadır. *Sonsuzluğa Nokta*'da en fazla yinelenen nesne olan yatak bile sadece 27 kez geçer. Bu açıdan *Sonsuzluğa Nokta*'daki eşya düzenlenişi, nesnelere tek başına öne çıkmadığı *Aşk-ı Memnu*'nun eşya poetikasını andırır. Romanda sık yinelenen diğer nesnelere şunlardır: minibüs (33), koltuk (30), tabanca (30), bavul (26).

Romanın şimdiki zaman anlatısı, yataktaki anlatıcı Bedran'ın dış dünyaya duyduğu özlemin ve güçsüzlüğünün betimlenmesiyle başlar. Bedran, oda kapısının açılışını bile özlemektedir, fakat karısına daha fazla yük olma endişesiyle ondan kapıyı açık bırakmasını bile isteyememektedir (14). Pencereden baktığında ise sadece kimsesiz bir ev görmekte, ancak hiçbir insan kıpırtısı bulamadığı bu eve hayaller yüklemekte güçlük çektiğinden dolayı dikkatini odadaki eşyaya vermektedir. Pencereden gördüğü manzaraya düşler yüklemesinin imkânsız olduğunu düşünen anlatıcı-karakter, “karı[sın]ın ayak sesleri uzaklaşınca gözleri[n]i tekrar odadaki eşyalara çevir[mektedir]” (16).

Anlatıcının odadaki eşyalar arasında dikkatini ilk çeken, portatif bir kitaplıktır. Tahta raflarda kitaplar türlerine göre ayrılmıştır: “En üst rafta deneme, inceleme, günlük ve felsefe kitapları; onların altında sırasıyla öyküler, romanlar, felsefe kitapları; en alttaysa, ciltlenmiş edebiyat dergileri duruyor” (16). Anlatıcı Bedran'ın

en değer verdiği nesnelere, aslında kitaplar ve edebiyat dergileridir. Bu nesnelere, Bedran'ın kazadan önce edebiyata ve şiire ne kadar meraklı olduğunu gösterir. Aynı zamanda Bedran'ın dış dünyayla kısıtlı bağlantısı da arkadaşı Turan'ın getirdiği şiir kitapları ve kısa sohbetlerinden ibarettir.

Odadaki diğer eşyalar da Bedran'a dışarıdaki yaşamı hatırlatır. Bedran, kitaplığı ve Turan'la kısa süreli sohbetlerini anlattıktan sonra odadaki diğer eşyalara geçer. Anlatıcı karakter, kitaplıkla pencere arasındaki ütü masasının üzerindeki giysileri betimlerken ilk kez kişileştirmeye başvurur. Ütü masasının üstündeki renk renk giysiler, Bedran'a dış dünyayı anımsatır: “Daha çok anımsayıp da bir an önce çıldırayım diye günden güne birikerek, dokularına sinen park, sokak, çiçek ve uğultulu çarlı kokularını odaya sinsin yayıyorlar” (19). Betimlemeden görüldüğü üzere Bedran giysilere bir canlılık ve hareketlilik atfeder. Giysiler, dış dünyanın kokularını yayan çiçeklere benzetilir. Bedran'ın yataktaki hareketsizliği ve güçsüzlüğü, hareketli imgeleminde yaşam bulan eşyalarla kurulan zıtlıkla yoğunlaştırılır.

Anlatıcı, giysilerden sonra, dikkatini Van Gogh portresine yönelterek onu da harekete hazır bir şekilde betimler. Van Gogh'un gözleri ateşlenmeyi bekleyen fişeklere benzetilir. Van Gogh'un gözlerindeki iki yeşil fişek için “uygun iklimi bulup ateşlenememişler, ama bir vınlamanın eşliğinde öylece, heyecanla kalakalmışlar gibi...” ifadesi kullanılır (19). Bir bakıma, Van Gogh'un gözleri, Bedran'ın harekete hazır, çöşkulu ama kıpırtısızlığa mecbur ruh hâlini yansıtır.

Bedran, Van Gogh'un delice bakışlarının etkisinde kaldıklarını düşündüğü sehpalarda kişiyen at sürülerine benzetir. Anlatıcıya göre sehpa da kıpırtısız ve sessiz olsalar da harekete hazır bir şekilde, sabırsızlıkla beklemektedir. Bu sehpa-at sürüsü şu şekilde betimlenir:

İç içe geçmiş uzun ve dirsekli bacaklarıyla, ahırdan boşanmaya hazırlanan huysuz atlara benziyorlar. Hele öğleden sonraları güneş vurduğunda, kilimin üstüne düşen gölgeleri tam anlamıyla şahlanmış bir at sürüsüne dönüşüyor; kişneye kişneye kapıya doğru fırlıyorlar sanki, salona çıkıp ortalıkta ne kadar eşya varsa hepsini kırıp dökecekler!” (21)

Yukarıdaki alıntıdan görülebileceği üzere anlatıcı Bedran’ın hareketli hayal gücünde sehpa, etrafı kırıp geçmeye hazır, kişneyen at sürülerine dönüşmüştür. Hasan Ali Toptaş, eşyayı canlı ve harekete hazır bir şekilde kurgular. Anlatıcı Bedran gibi eşyanın ruhu da coşkulu ve taşkın, bedeni ise kıpırtısızdır.

Ana karakter, yattığı yerden odasındaki sehpa sürülerinin gizli hareketliliğini, gözleriyle teşvik eder. Bunu yaparken ise paradoksal bir amacı vardır: odadaki sehpa-at sürülerinin salondaki hantal eşya yığını ezip geçmesini ummaktadır. Sehpa-atların coşkulu çabasını desteklemesini ise şöyle açıklar: “çünkü aylardır görmediğim hâlde biliyorum ki salonda adım atılacak yer yoktur” (20). Anlatıcı Bedran, salondaki eşyayı betimlerken de kişileştirmeye başvurur, ancak bu eşyalar için hareketlilikten ziyade atılığa işaret eden “hantal”, “yorgun” gibi sıfatlar kullanır:

İki duvarın dibi pembe koltuklarla doludur gene; önlerinde, birkaç cam sehpa vardır; onların üstünde de tozlu danteller, küllükler, camgöbeği bir şekerlik, unutulmuş kalemler, fesleğen saksısı, insana her şeyin ne denli küçük olduğunu düşündüren minicik minicik biblolar... Öteki duvarı boydan boya, o hantal vitrin kaplamıştır; ortasında aylardır tamir ettirilemeyen yorgun bir televizyon vardır, [...]. (20)



Bedran için salondaki bu eşya yığını, karısı ile arasındaki ruhsal/cinsel ayrılığı somutlaştırmaktadır. Bu eşyalarla ilişkisi olmadığını söyleyen Bedran'a göre karısı ise hükmettiği bu eşyaya sevdalıdır (21). Anlatıcı, yatağa çivilendikten sonra karısının eşya tutkusunun da artmış olduğunu belirtir (21).

Bedran, bu tezde ele alınan çoğu karakterin (Bihruz, Bedia, Bayram, Bihter, Kemal) aksine eşyaya karşı tutkulu bir ilgi göstermez<sup>6</sup>. Bununla birlikte, ilişkilerindeki kopuşa koşut olarak karısı Gülderim'in "nesne sevda"sı artmıştır. Bedran'a göre evliliklerinin ilk yıllarında karısının eşya tutkusu yoktur, o da kendisi gibi kitap kurdudur. Şunu da belirtmek gerekir ki Gülderim, kitapların dış görünüşüyle ve bakımıyla daha ilgili gibi görünmektedir. Anlatıcı karısının kitaplara ilgisini şöyle betimler: "Karım, dağılmış kitapları özenle ciltlerdi evde; bir bebek gibi uzun uzun okşardı onları, kıvrılmış yapraklarını bir ağırlığın altına koyup düzeltir, kapakları eskimiş olanlara da renkli kartonlardan kapaklar takardı" (23). Ana kadın karakter, kitapların içeriğinden çok ciltleriyle ve bakımlarıyla ilgilenir gibi görünmektedir.

Bununla birlikte, Bedran ve Gülderim yeni evlendiklerinde çevrelerinden gelen şiddetli tepkilere rağmen evi oldukça "basit, hafif ve gerekli şeylerle" döşemişlerdir (22). Yeni evlerindeki eşyalar, gezer sehpa, birkaç portatif yatak, iki iskemle, bir oval masa, bir kanepa, bir iki post ve battaniyeden ibarettir (23). Anlatıcı, evi az eşyayla döşemiş olmalarını, birlikteliklerine yer açmak olarak yorumlar: "Evin hemen hemen her köşesinde bir yer açmıştık birlikteliğimize, bakışlarımıza ufuklar, adımlarımıza geniş ovalar açmıştık" (23).

---

<sup>6</sup> Bedran'ın eşyalara karşı açık bir duygusal bağı bulunmamasına rağmen salondaki eşyayı kırıp geçirmesi için odasındaki eşyadan yardım beklemesi dikkat çekici bir unsurdur.

Anlatıcıya göre sadece kullanım-değerine sahip eşyalarla döşenmiş boş evlerinde; konuşmaya, sohbete, şiire, çıplaklığa ve cinselliğe daha çok yer vardır. Bedran’la karısı akşamlarını şiir okuyarak veya arkadaş toplantılarıyla geçirirler. Eşyanın evde hüküm sürmediği o yıllarda, bu şiirli akşamlar eşyalardan daha önemlidir (22). Anlatıcı-karakter, evin boşluğunu ruhsal çıplaklıkla da ilişkilendirerek şöyle der: “çırılçıplak bir sesle konuşabilmenin tatlarını yaşıyorduk, çırılçıplak bir gözle bakabilmenin...Bu sırada, votka bardaklarına, kuruyemiş tabaklarına, küllüklere, ayak altında dolaşan sigara paketlerine ve çakmıklara karşın çırılçıplak bir boşluk açılıyordu önümüze” (30). Bu cümledeki “karşın” edatından anlaşılacağı üzere anlatıcı Bedran, evdeki eşyanın enerjinin dolaşımını engellediğini, boşluğun ise enerji yayılımına olanak sağladığını düşünmektedir. Anlatıcının sözünü ettiği salt ruhsal enerji ve ruhsal bir çıplaklık değildir, ona göre bu eşyasız boşlukta cinselliği kışkırtan ve çıplaklığı artıran bir şeyler de vardır (30).

Eşyanın yokluğu ile libidonun artışı arasındaki bağıntıyı kuran sadece anlatıcı Bedran değildir, karısının da bu ilintiyi kurduğu şu diyalogdan anlaşılmaktadır: “‘Evinizde cinselliğimi iki katına çıkararak bir şey var,’ demişti. Karım şehvetten titreyen dudaklarıyla gülümsemişti ona, inançla gülümsemiş ve, ‘eşyaların yaşamasına izin yok bu evde de ondan güzelim’ diye mırıldanmıştı” (31). Güldirim de eşyanın yokluğunun libidinal artışa neden olduğunu düşünmektedir.

Bununla birlikte, anlatıcıya göre karısı Güldirim’in eşya tutkusu zaman içinde giderek artmıştır. Bedran, karısının bu zaman içinde büyüyen tutkusunu fark etmemiştir. Anlatıcı-karakterin eşyaya ve karısının eşya tutkusuna bakışı genel olarak olumsuzdur. Karısının evde yavaş yavaş biriktirdiği eşyanın libidosunu sınırladığını düşünür. Ona göre bu eşya yığını, karısının güvensizliğini temsil etmektedir:

Dünyamı daraltan, özellikle de o içindeki silik hayvanın hareketlerini sınırlayan bunca eşya, akşam karanlığında gürül gürül gürüldeyen kocaman bir kamyonla getirilmemişti kapımıza; kimi ikinci tenhalığında, kimi öğle aralığında, kimi de hafta sonlarının uyuşuk boşluğunda, tek tek taşınmıştı. Karımın bana, başkalarına ve kendine duyduğu güvensizliğin karşılığıydı hepsi. Maddeleşmiş güvensizlikti. Kuşkusuz, aldığı her eşya onun içinde bir gediği kapatıyordu. (31)

Yukarıdaki alıntıdan görüleceği üzere Bedran nesnelere kendini sınırladığını, fakat karısının içindeki ruhsal boşluğu kapattığını düşünmektedir. Güldirim, ilişkilerinde yaşadığı yoksunlukları ve güvensizlikleri eşyalarla telafi etmeye çalışır gibi görünmektedir. Bununla birlikte, Bedran'ın, karısındaki değişimi ve evdeki eşyanın artışını hiç fark etmeyişi, aralarındaki derin ruhsal iletişimsizliğe de işaret eder. Giderek artan bunca eşya, aralarında büyüyen uçurumun göstereni olmuştur.

Anlatıcı, karısının eşya tutkusunu eleştirel bir mesafeden şöyle betimler:

“Yalnızca satın almak önemliydi onun için, sahip olmak, sahip olmayı sonsuza dek tekrarlamak, sahip olduğunu bilmek ve sahip olduğu şeylere dokunup durmak önemliydi” (31). Mülkiyet, Walter Benjamin'in dediği gibi bir nesneyle kurulabilecek en yakın ilişkiyse (Benjamin 67), Güldirim de yakınlık konusundaki yoksunluklarını sahip olma tutkusuyla gidermeye çalışır gibi görünmektedir. Bununla birlikte, Bedran karısının sahip olma tutkusunu anlamamakta ve onaylamamaktadır.

Bedran, karısıyla sorunlarının temelinde eşyanın ve karısının eşya tutkusunun yattığını düşünmektedir. İlk kavgalarını da Güldirim'in aldığı bir portatif masa yüzünden yapmışlardır. Güldirim, yeni aldığı portatif masanın şirinliğinden coşkuyla bahsederken Bedran, “onun bu işten cinsel bir tat aldığını bile düşün[ür]” (33). Ona

göre “sahip olma duygusu ruha bir yükür” ve bunu karısına söylediğinde karısı onu “hâlâ kasabalı” olmakla “zengin görünlere katlanamamak”la eleştirir (33-34).

Bedran ile Gülderim’in kavgasında söz konusu olan sadece eşya değil, aradaki ruhsal ve toplumsal farklılıktır da. Kasabalı Bedran eşyayı ruhsal bir yük olarak görürken şehirli Gülderim eşyada yakınlık bulmaktadır. Bedran ve Gülderim eşya konusunda bir daha kavga etmemiş olsa da Gülderim eve eşya doldurmaya devam etmiş, Bedran ise diğer kavgaların temelinde de “eşyaların yer aldığı” ve karısının da diğer kadınlardan farkı olmadığını düşünmeye başlamıştır (34).

Anlatıcı Bedran, eşyaları kişileştirirken kişileri de şeyleştirme eğilimine sahiptir. Anlatıda hem kendisi hem de karısı Gülderim için diğer müzik aletlerinden asi ve ileride olduğunu düşündüğü “trompet” metaforunu kullanır. Diğer çalgılara kıyasla daha asi bulduğu için “trompet olmak” istediğini söyler (27). Ona göre eskiden karısı da “insan kılığına bürünmüş bir trompet”tir. Bedran’ı “öteki çalgıları geride bırakarak alıp başını giden” bu “trompet”e yaklaştıran ise onun bu gidişleridir (35). Bununla birlikte, artan eşya tutkusuyla birlikte Bedran’ın gözünde karısı, artık asi bir “trompet” değildir ve diğer kadınlardan bir farkı kalmamıştır.

Öte yandan, Bedran’ın, karısının diğer insanlardan farklı olduğunu düşünmesinin temelinde ironik bir yanlış anlama yatmaktadır. Gülderim, şehirde elektrikler kesildiğinde duran aletler yüzünden elli kişinin öldüğünü anlatırken Bedran, onu herkesten farklı bulmuştur (40). Hâlbuki karısının daha evlenmeden önceki bu yorumu, aslında eşya tutkusunun ne kadar derinlerde olduğunu göstermektedir. Elektrikli eşyanın durmasını insanların ölümüyle eş tutan bu değerlendirmesi, Gülderim’in daha o zamandan insan ve eşya arasında derin bir bağ kurduğuna işaret etmektedir. Fakat Bedran, karısının bu değerlendirmesini onun farklılığı olarak yorumlamıştır.

Anlatıcı, karısı Güldirim'in eşya tutkusunu betimlerken de kişileştirmeye başvurur ve eşyaları kendi evlerinde yaşayan insanlara benzetir: "Öyle ki her eşyanın bir arsası vardı artık evimizde, bahçesi vardı ve her biri komşu eşyaların bahçesine girmeden, kendi mülkünde, kendi hâlince yaşayıp gidiyordu" (41). Ona göre evdeki eşyalar, ayrı bir varlık ve canlılık kazanmıştır. Hatta Bedran, eşyaların "soluk alıp verişlerini bile duy[duğunu]" söyler (41). Adnan Bey'in yalısında olduğu gibi Bedran ile karısının orta sınıf evinde de eşyanın gizli bir yaşamı var gibi görünmektedir. Anlatıcıya göre bu eşyalar kendi aralarında sohbet etmekte ve fısıldamaktadır (41).

Bedran'ın eşyayla ilişkisinin bir çift-değerlilik taşıdığı düşünülebilir. Ana karakter, bir yandan karısının güvensizliğini maddeleştirdiğini hissettiği eşyadan nefret ederken diğer yandan karısının eşya tutkusunu anlatırken kullandığı hareketli ve dinamik betimlemeler, onun da bu tutkudan payını alıp almadığını sorgulatmaktadır. Zira yatağında yatarken salondaki eşyaları düşünmekten kendini alamaz. Bedran'ın hareketli hayal gücünde eşyalar yine canlıdır: Koltuğun pembeliği duvara kadar uzanır, evdeki halı fokurdar (42). Hasan Ali Toptaş'ın eşya poetikası da Halit Ziya'nınki kadar dinamiktir; Toptaş, eşyayı onun kadar dinamik resmeder. Bununla birlikte Toptaş'ın tezatlı anlatım biçiminde, salondaki eşyanın dinamizmi ile yatalak Bedran'ın iktidarsızlığı arasında bir zıtlık kurulmaktadır.

Toptaş, anlatıcının evlenmeden önce kaldığı bekâr eviyle karısıyla yaşadıkları daire arasında da bir karşıtlık yaratmıştır. Bedran'a göre evlenmeden önce kaldıkları bekâr evinde eşyalar sadece kullanım değerine sahipken karısıyla yaşadıkları evde, değişim değerine sahip eşyalar mekânı ele geçirmiştir. Arkadaşlarıyla kaldıkları evde çok az eşya vardır ve Bedran, her şeyin işleviyle kullanıldığı bu evde eşyayla bağ kurmak zorunda kalmadığı için memnundur. Evlenmeden önce yaşadığı dairedeki eşyaları ve insan-eşya ilişkisini şöyle anlatır:

Her şey işlevinin bittiği yerde öylece bırakılıp bir dahaki kullanıma kadar unutuluyordu. İnsanla eşya arasında her an kendini yineleyip duran ve silmek, yağlamak, açıp kapatmak ya da dokunmak gibi belli disiplinleri gerektiren bağlar bulunmuyordu yani; o bağlar insan istedikçe kuruluyor, bir süre sonra da alınıp verilecek verildiğinde, koparılıp atılıyordu. Böylece insan eliyle yaratılmış eşyalar canavarlaşarak insanı aşır bir köşeye sıkıştırmaya çalışmıyor ve mekânı büsbütün ele geçirmenin şehvetiyle hızlı hızlı soluk alıp vermiyorlardı. Yumuşak huylu, uysal birer kuzu gibiydiler. (118-19)

Yukarıdaki alıntıdan da görüleceği üzere anlatıcı Bedran'a göre eşyalar salt kullanım değerine sahip olduğu sürece, insanın hükmündedir. Eşya "silik bir yaşam" sürdüğünde söze ve iletişime daha çok yer olur (119) Fakat iletişim kopup insanlar eşyalara kullanım değerinin ötesinde anlamlar yüklemeye başladığı zaman nesnelere, animistik ve libidinal bir canlılık kazanırlar. Anlatıcı Bedran bu konuda Karl Marx gibi düşünür görünmektedir. Marx, nesnelere salt kullanım değerinden çıkıp bir değişim değerine sahip olduğu anda onlara yapışan niteliğe fetişizm adını verir. Bedran'a göre de nesnelere, kullanım değerinin ötesine geçtikleri zaman canlanıp canavarlaşmaktadır.

*Sonsuzluğa Noka*'nın anlatısında eşyanın kişileşmesine ve canavarlaşmasına koşut olarak Bedran ile Gülderim arasındaki ilişki de inceliyor kopma noktasına gelmiştir. Anlatıcı, bu kopuşu "gergin tel" metaforu aracılığıyla dile getirir. Bedran'a göre karısı her geçen gün daha da gerilmekte ve evin içindeki bütün eşyalar da "gergin bir telin üzerinde dur[maktadır]" (76). Bu gergin telin üzerindeki eşya ise bir noktaya doğru akmaktadır. Anlatıcı, istikamet noktası ayrılık olan bu eşya akışını şöyle betimler:

Karımın ilgisinden yoksun kalan ütü masasının, kilimlerin, tozlanan sehpa takımlarının, kitaplığın ya da her gün odaya getirilip götürülen leğenin, havlunun ve katlanışın ağırlığıyla dolup taşan tabakların hangi noktaya doğru aktıklarını anlamak henüz mümkün değil. Belki bir terk ediliş anıdır o nokta, belki bir ölüm... (76)

Öte yandan, Bedran ile Gülderim arasındaki cinsel yakınlık da bitmiştir. Anlatıcının deyimiyle, en son girişimlerinden sonra da karısının “elleri boş çıkmış”tır (80). Bu deneyimden sonra karısının sessizliğini betimlemek için anlatıcı, tekrar “gergin tel” metaforuna başvurarak şöyle der: “Yapılacak hiçbir şey yoktu. Karım da biliyordu bunu, gergin bir tel sessizliğiyle yatağın kenarına oturmuş, dalgın dalgın duvara bakıyordu” (83). Bedran, Gülderim ile ruhsal/cinsel kopuşlarını gergin telden akan eşya benzetmesiyle dile getirir.

*Sonsuzluğa Nokta*'nın anlatısında kilit rol oynayan nesnelere biri de tabanadır. Her an şahlanabilecek sehpa, bir anda kopabilecek gergin tel gibi eşyalar gibi romanda tabanca da ateşlenmeye hazır bir şekilde bekleyerek anlatsal gerilimi pekiştirir. Tabanca iktidarı temsil eden fallik bir simge olarak ele alındığında Bedran'ın iktidarsızlığının kaza geçirmeden önce başlamış olduğu düşünülebilir. Anlatının çeşitli yerlerinde Bedran'ın tabancayı bulamadığını, tetiği çekemediğini, hatta ona bakamadığını görürüz. Minibüs yolcularından para toplayamayan çocuk Bedran, kendini çaresiz ve güçsüz hissederek kendisini öldürmek istemiş ve evlerinin içinde babasının tabancasını aramıştır (68). Fakat tabancayı bulamamış ve “kendini öldürmeyi bile beceremediğini” düşünmüştür (68). Daha sonra Bedran, yaşadığı öğrenci evinde hayal kurarken o tabancayı bulmuş; kendini belinde tabanca ile düşlemiş, fakat bu kez de tabancayı ateşleyememiş ve öldürmek istediği otomobil şoförünü vuramamıştır (92-93). Anlatıcı Bedran, “tetik çekemeyişle

çocukluğu[n]da tabancayı bulamayışı” arasında bir ilişki kursa da bir kez daha çatışmadan kaçmayı tercih edecektir (93). Şüphesiz, Bedran’ın bulamadığı, balsa da ateşleyemediği tabanca ve öldürmek istediği şoför, babasıyla oidipal iktidar çatışmasına işaret etmektedir.

Bununla birlikte Bedran, bu çatışmadan ve yüzleşmeden kaçan bir karakterdir. Gerek İsvan karakterine duyduğu gizli homoerotik ilgi gerekse de karısıyla sorunlarının temelinde bu çözümlenmemiş oidipal çatışmanın yattığı düşünülebilse de Bedran, tabancayı eline almak istemediği gibi hayatının kontrolünü ve direksiyonunu da eline almaktan kaçınmaktadır. Bu çatışmadan kaçmak için şehre gelmiş, babasının mesleği olan şoförlükten uzak durmuş; yine de kendisini babası gibi bir şoför olarak bulmuştur. Anlatıcı Bedran’ın babasıyla çatışması, geçirdiği kaza anında bütünüyle açığa vurulur. Bedran benzincide karşılaştığı bir çocuğu köyüne götürmek üzere arabasına alır. Bu çocukta önce kendi çocukluğunu sonra da babasını görür:

Birden çocukluğumu gördüm onda ...Oraya oturmuş, onun gözleriyle kendime bakıyordum sanki. Bu düşünceyi beş on kilometre kadar kafamda taşıyınca ansızın irkildim. Çünkü onun bedenine sığınıp gözlerini kullanarak kendime bakıyorduydum, benim bedenime de babam yerleşmiş olmalıydı...Bu ürkütücü denklem içimi bir anda allak bullak etmişti (204).

Babası olduğu düşüncesine dayanamayan Bedran, bu kez de çocuğu babasına benzetmeye başlar ve direksiyonu ona verir. Sürdüğü aracın direksiyonuna bir



çocuğu—bu çocuk, Bedran’ın idi ya da çocukluğu olarak da düşünebilir—geçirerek sakatlanmasına neden olan trajik kazaya yol açar.<sup>7</sup>

Romanın sonunda kaza anını hatırlayan anlatıcı-karakter, tabancayı bulup hayatının kontrolünü eline almak için son bir girişimde daha bulunur. Karısı o sabah evde yoktur ve yatalak Bedran, “birdenbire” kendini “yatağın ortasında otururken” bulur (160). Yataktan kalkarak evde tabancayı arar. Yorganların arasındaki tabancayı bularak tekrar yatağına döner ve karısını beklemeye başlar (163)<sup>8</sup>. Toptaş, romanı şu iki cümleyle bitirir: “Günlerdir bekliyorum ama, karım hâlâ dönmedi. Artık kimi vuracağımı biliyorum” (207). *Sonsuzluğa Nokta*, ana karakterin intihar edeceğine ilişkin bu ipucuyla son bulur. Roman boyunca her an harekete hazır duran eşyanın ve ateşlenmeyi bekleyen tabancanın akıbeti, sonsuzlukta bir noktaya asılı şekilde, okurun hayal gücüne bırakılmıştır.

### 1. *Sonsuzluğa Nokta*’da Eşya Poetikasının Genel bir Değerlendirmesi

*Sonsuzluğa Nokta* ve *Aşk-ı Memnu* çok farklı romanlar gibi görünmekle birlikte gerek izlekler gerekse de nesnelere işleniş biçimleri açılarından benzerlikler taşıyor. *Aşk-ı Memnu*’da olduğu gibi *Sonsuzluğa Nokta*’da da eşya betimlemeleri oldukça dinamiktir. Bununla birlikte *Aşk-ı Memnu*’daki eşya daha akışkan bir nitelik gösterirken *Sonsuzluğa Nokta*’da içten içe kaynasa da olduğu yerde kalakalan nesnelere vardır. *Sonsuzluğa Nokta*’da eşya harekete hazır bir şekilde betimlenirken *Aşk-ı Memnu*’da eşya akar. İktidar ve kontrol de iki romanda ortak olan izleklerdendir. Bihter, eşya üzerinde tahakküm kurmak isterken ona yenik düşmüş;

<sup>7</sup> Bu bir kaza mıdır yoksa intihar girişimi mi tartışmaya açıktır, çünkü anlatıcı Bedran “gerçekten kaza mıydı o?” diye kendine sorar. (159)

<sup>8</sup> Şunu da belirtmek gerekir ki anlatıcı Bedran’ın güvenilir olup olmadığı tartışmaya açıktır. Yataktan kalkıp tabancayı bulduğu sahneler, anlatıcının hareketli hayal gücünün ürünü de olabilir. Metinde bu konuda belirsizlik vardır. Kapının zili çaldığında karakterin yataktan kalkamaması özellikle şüphe uyandırmaktadır.

Bedran ise karısının artan eşya tutkusu karşısında iktidarsızlığı peşinen kabul etmiştir. *Aşk-ı Memnu*'da kişileştirilen tabanca Bihter'i öldürmüş, *Sonsuzluğa Nokta*'daki tabanca ise hâlâ ateşlenmeye hazır bir şekilde beklemektedir.

*Sonsuzluğa Nokta*'nın anlatıcısı betimlemelerinde sıklıkla kişileştirmeye başvurur. Yukarıda sözü edilenler dışında da kamyon, minibüs, heykel gibi birçok nesne anlatıda canlılık kazanır. Şahlanan at sürülerine benzer sehpa, fokurdayan halı, soluk alıp veren eşyalar ilk bakışta nesne-karakterler olarak düşünülebilse de olay örgüsü düzeyinde aktif bir katılımları yoktur. Anlatıcı onları betimlerken sık sık kişileştirmeye başvurur ve eşyaya bir canlılık atfeder; fakat yine de romandaki eşyalar anlatıcı-karakter Bedran gibi tutuk, eylemsiz ve pasif kalır. Bir anlamda, *Sonsuzluğa Nokta*'da eşyalar nesne-karakter olmaya hazır olsalar da o atılımdan yoksundurlar, canlılıkları maddi varlıklarına hapsolmuştur. Bununla birlikte, *Sonsuzluğa Nokta*'daki eşyayı salt dekor ya da karakteri yansıtan aynalar olarak düşünmek de zordur. Her ne kadar olay örgüsünde aktif rol oynamasalar da eşyanın bu harekete hazır hâli romandaki dramatik gerilimin çekirdeğini oluşturur. Toptaş, eşyayı harekete hazırlamış, istikameti belirlemiş (ölüm ya da ayrılık); fakat eylem anını dondurarak sonsuzlukta bir noktada asılı bırakmıştır.

Hasan Ali Toptaş, eşyalara bir donuk ve tutuk bir canlılık atfederken kişileri de cansız bir hareketlilik içinde resmeder. Anlatıda roman karakterlerinin müzik aletlerine veya heykellere benzetilerek şeyleştirildiğini görürüz. Anlatıcı kendisini, karısını ve Meftune'yi bir trompetle eşleştirir. Yine eski sevgilisi Meftune'yi betimlemek için "heykel" metaforuna başvurur ve onun için "prens heykelleri kadar dalgın ve sessizdi" der (186). Anlatıcı, Ayla'nın adı verilmeyen ablası için de "heykel gibi" benzetmesini kullanır (189). Bedran'ın hayatına giren kadınları, cansız heykellere benzetmesinin kadınları nesneleştirmesinden kaynaklandığı düşünülebilir.

Zira romanda bu kadınlar, ana karakterin cinsel güdülerini tatmin eden veya fantezilerinde rol oynayan, ruhları ve duyguları bulunmayan cinsel otomatlar gibi temsil edilmişlerdir. Anlatıcı, insanların uzuvlarını da eşyalara benzeterek şeyleştirir. Bedran'a göre gençlerin "gözleri, tenleri, dudakları ve bacaklarının arasındaki şişkinlikleri, günlük yaşamlarını sürdürmeye yarayan bıçak gibi, çatal, kaşık, ayakkabı gibi şeylerdi" (122). Hatta onun için bu uzuvların gündelik yaşam nesnelere kadar bile değeri yoktur, çünkü bir kullanım değerine sahip değildirlere (122). Kısaca, romanda anlatıcı, nesnelere kişileştirirken insanları ve bedenlerini şeyleştirme eğilimindedir.

Hasan Ali Toptaş, romanda metonimik nesnelere de bolca yararlanır. *Sonsuzluğa Nokta*'daki metonimik nesnelere çoğu atmosfer ve/veya duygu yaratımına hizmet etmektedir. Toptaş'ın mekân betimlemeleri oldukça canlı ve ayrıntılıdır. Örneğin sanayi çarşısını aşağıda şöyle betimler:

Çoğu zaman yolum sanayi çarşısına düşüyordu. Çok geç fark ediyordum tabii bunu ve karşımda ansızın hurdaya ayrılmış kamyon kasalarını, hızar seslerini ve krika üstünde duran otomobilleri bulunca şaşırıyordum. Oralara gitmeyi hiç istemiyordum aslında, kahverengi küf kokuları çevremi sarar sarmaz yolumu değiştirip bir yanından sular, öteki yanından sıra sıra kavaklar akan incecik sokaklara dalıp kaçıyordum. Ne var ki, bir süre sonra simsiyah üstübeç yığınları, çekiç sesleri, eciş bücüş otomobilleri, zenciye dönmüş ışıldak gözlü ve kırmızı dilli çırakları ve sıcaktan cayır cayır yanan kepenkleriyle sanayi çarşısı gene önüme çıkıyordu (140).

Toptaş, çekiç ve hızar sesleri, küf kokuları, üstübeç yığınları gibi ayrıntılarla işitme, koklama, görme gibi farklı duyulara hitap eden yoğun bir atmosfer oluşturur. Çekiç-

hızar-kriko-otomobil-üstübeç metonimik dizgesi, Bedran'a babasını hatırlatan sanayi çarşısı karşısında duyduğu ürküntüyü somutlaştırır.

Sonuç olarak, *Sonsuzluğa Nokta*'da Hasan Ali Toptaş, romandaki eşyayı ana karakterin ruhsal durumuna koşut olarak gerilimli bir bekleyiş içinde kurgulamıştır. Karakter ve nesnelere arasındaki ilişkiye bakıldığında romanda işlenen ana örüntü, eşyanın artışıyla ruhsal/cinsel yakınlığının azalışıdır. Bedran ile karısı Güldirim arasındaki kopuş, evin içinde eşya-birikimi metaforuyla dile getirilmiştir. Romanda eşya, Güldirim ve Bedran arasındaki her an kopacak gibi duran ince bağın ortasında hareket etmeyi bekler. Tabanca ateşlenmeye, şahlanan sehpa sürüleri salondaki eşya yığımını ezmeye hazır biçimdeyken anlatıcı, anlatıyı bu gerilimli bekleyişle sonlandırır.

### C. *Masumiyet Müzesi*'nde Eşyanın Tesellisi

Orhan Pamuk'un 2008 yılında yayımlanan *Masumiyet Müzesi* adlı romanı, nesnelere açısından üç düzeyde incelenebilir: yazar, karakter ve anlatı biçimi/ritmi. Bu tezde ele alınan romanlarda nesnelere, gerek kurmaca gerekse anlatı düzeyinde önemli bir rol oynasalar da *Masumiyet Müzesi*'nin özgünlüğü, yazarın, nesnelere hikâye yaratma gücünü açıkça görünür kılmasıdır. Karakter açısından bakıldığında ise *Masumiyet Müzesi* tezde ele alınan çoğu romanla ortak bir paydaya sahiptir: Sevilen arzu nesnesinin yokluğunda, eşyalar karaktere yakınlık ve teselli sunar. Anlatı düzeyinde, *Masumiyet Müzesi*, tezdeki diğer romanlarla karşılaştırıldığında, ironik bir şekilde, sayfa başına düşen nesne çeşitliliği açısından en fakiri, sayfa başına düşen nesne-tekrarı açısından ise *Fikrimin İnce Gülü*'nden sonra en yoğunudur. Tezin Ek B bölümünde yer alan "Roman Karşılaştırma Tablosu"ndan görülebileceği

üzere *Masumiyet Müzesi*'nde her iki sayfada bir yeni nesne ortaya çıkmakta, buna karşılık aynı nesne her sayfada yaklaşık yedi kez yinelenmektedir. Dolayısıyla, *Masumiyet Müzesi* farklı nesnelere sergilemekten çok nesne-tekrarları üzerine kurulmuş bir romandır. Romanın nesne tekrarına dayanan biçimsel yapısı, ana karakter Kemal'in obsesif-kompulsif eğilimleriyle de örtüşmektedir. Tezin bu bölümünde yazar, karakter ve anlatı düzeylerinde *Masumiyet Müzesi*'ndeki nesne poetikası irdelenecektir.

### 1. Masumiyetin İronisi: Romanda Koleksiyon ve Anlatısallık

Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'nde romanın anlatıcısı olarak bir Orhan Pamuk karakteri kurgulamıştır. Anlatıcı Orhan Pamuk, ana karakter Kemal Basmacı'nın melodramatik hikâyesini birinci tekil kişi kullanarak aktarmaktadır. *Masumiyet Müzesi*, yazarın ve roman yazılışının anlatıya dâhil edilmiş olması açısından bir üstkurmaca olarak nitelendirilebilir. Patricia Waugh, *Metafiction* (Üstkurmaca) adlı kitabında üstkurmacyı, kurmaca kuramının roman içinde araştırılması şeklinde tanımlar (2). Üstkurmacalarda, roman yazma pratiği, bilinçli bir şekilde kurmacanın bir parçası hâline getirilmiştir. Dolayısıyla, üstkurmaca, Yavuz Demir'in belirttiği gibi "kurmaca ve eleştiri arasında bir yere yerleştirilmiş 'sınır söylem'" olarak değerlendirilebilir (17). Bununla birlikte, romanın yazılış sürecini, roman içinde kurmacasallaştıran *Masumiyet Müzesi*'ni diğer üstkurmacalardan ayıran önemli bir özelliği daha vardır: Bir hikâyenin nesnelere nasıl örüldüğünü açığa çıkarmak. Dolayısıyla, *Masumiyet Müzesi*'nde sergilenen sadece eşyalar değil; bir hikâyenin eşyalarla nasıl kurulduğudur.

Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'nde koleksiyonun ve romanın anlatısallığını bilinçli olarak birleştirir. Koleksiyon, geleneksel anlamda anlatıya

benzer bir süreklilik ve seri olma özelliği taşır. Hatta Mieke Bal'a göre koleksiyonculuk hikâye anlatma ihtiyacından kaynaklanır ve her koleksiyon aynı zamanda bir hikâyedir (103). Didier Maleuvre'ye göre de anlatımın anlatisallığı birbirinden izole nesnelere bir seri hâlinde birbirine bağlamasından kaynaklanmaktadır ve koleksiyoncunun da etkinliği temelde anlatisaldır (Alıntılaman Schwenger 143). Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'ni kurgulamak için koleksiyonun anlatisal potansiyelinden yararlanmışır.

Şunu da belirtmek gerekir ki Orhan Pamuk, bir dizi eşyayla roman yazılabileceğini *Masumiyet Müzesi*'ni yazmadan önceden keşfetmiştir. Pamuk, “Masumiyet Müzesi'nin İlham Kaynakları” başlıklı yazısında bunu şöyle dile getirir:

Sırf bir dizi eşyaya bakarak bir hikâye, bir roman düşleyebileceğimi, bunun bende bir alışkanlık olabileceğini “Masumiyet Müzesi” romanı çıkmadan önce de keşfetmişim. Rus formalist edebiyat kuramcısı Viktor Şklovski, olay örgüsü denen şeyin, bir romanda anlatmak, araştırmak istediğimiz noktalardan, temalardan geçen bir çizgi olduğunu söyler.

Bir dizi eşyayı içgüdüyle seçtikten sonra önümüze koyup, onları bir hikâyeye birleştirip, kahramanların hayatlarına nasıl katabileceğimizi düşünüyorsak, bir roman kurmaya başlamışız demektir.

(<http://kitap.milliyet.com.tr>)

Yukarıdaki alıntıdan görüleceği üzere, Orhan Pamuk'un roman kuramı ve pratiği, bir dizi eşyadan hikâyeye düşlemek prensibine dayanmaktadır. Bu roman pratiği birçok romanda kullanılabilse de *Masumiyet Müzesi*'nin özgünlüğü, yazarın romana biçim

verirken eşyaları işleme sürecini açığa vurmasıdır. Dolayısıyla, Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'nde, romanın özüne içkin bu pratiği kurmacasallaştırmaktadır.

Romanın ana karakteri Kemal Basmacı da eşyayı işlemeye dayanan roman pratiğini şu sözlerle dile getirmektedir: “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” (565). Romanda Kemal Basmacı’nın koleksiyonunu hikâyelemek için seçtiği yazar ise kurmaca Orhan Pamuk’tur.

Bununla birlikte Orhan Pamuk, gerçek anlamda bir koleksiyoncu değildir ve *Masumiyet Müzesi*'nde sergilenen eşyanın bir koleksiyon niteliği taşıyıp taşımadığı da kuşkuludur. Pamuk’un kendisi de bir koleksiyoncu heyecanını taşımadığını, eşyayı koleksiyon yapmak değil de roman yazmak için kullandığını şöyle ifade eder: “Ama heyecanım bir koleksiyoncunun, bir dizi yapan bir biriktiricinin heyecanı değil, bu eşyayı bir romanın ve bir müzenin parçası yapmayı tasarlayan, bu hayalle başı dönen birinin heyecanıydı” (<http://kitap.milliyet.com.tr>). Dolayısıyla, Pamuk, romandaki nesnelere bir koleksiyon oluşturmaktan çok bir roman kurmak amacıyla bir araya getirmektedir.

Orhan Pamuk, anlatisallık ve koleksiyonculuk arasındaki ortak paydayı bilinçli bir şekilde ortaya koysa da *Masumiyet Müzesi*'nde sergilenen eşya tam anlamıyla bir koleksiyon oluşturmaz. Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'nde koleksiyoncuları iki sınıfa ayırır: Koleksiyonuyla gurur duyup onu teşhir eden Batılılar ve topladıklarını gizleyen utangaç Doğulular (556). Anlatıcıya göre biriktiriciler ile koleksiyoncular arasındaki temel fark topladıklarını sergilemekte yatar gibi görünmektedir. Yine anlatıcı her şeyin toplanabilir olduğunu

düşünmektedir: “Şeyler Müzesi bana tam tersinin de doğru olabileceğini, zekâyla ve mizahla her şeyin toplanabileceğini, sevdiğimiz her şeyi ve sevdiğimizle ilgili her şeyi toplamamız gerektiğini, bir evimiz ve müzemiz olmasa da, topladığımız koleksiyonun şirinin eşyaların evi olacağını öğretti” (553). Bununla birlikte, anlatıcının her şeyin toplanabileceği yönündeki görüşü, koleksiyonculuğun en temel ilkesiyle çelişmektedir. Bir koleksiyonu, rastgele toplayıcılıktan ayırt eden şey, belirli bir seçme ve düzenleme prensibine tabi olmasıdır. Başka bir deyişle, normal koleksiyonculuk “düzenlenmiş obsesyon”dur (Belk 143). Koleksiyonda sahip olma ihtiyacı, kurallara bağlanmış ve anlamlı bir arzu hâline dönüştürülmüştür (143). Akılcı bir taksonomi ve estetik kurallarını göz ardı eden kişi, bir koleksiyoncudan ziyade biriktirici veya toplayıcı olarak nitelendirilir (143). Şunu da belirtmek gerekir ki, eşya toplama ihtiyacından duyulan utanç, sadece Doğululara özgü değildir. Russel W. Belk’e göre koleksiyoncular çocuksu biriktirme arzularından dolayı duydukları utanıcı, çeşitli rasyonelleştirme ve savunma mekanizmalarıyla bastırırlar (76-77). Gelber’e göre ise yetişkin koleksiyoncular, çocuksuluk damgasından kurtulmak için taksonomi ve bilimsellik gibi çeşitli ilkelere sığınır (Aktaran Belk 77).

*Masumiyet Müzesi’nde sergilenen eşyaya baktığımızda ise düzenleyici bir ilke bulmakta zorlanırız. İlk bakışta, çeşitli eşyaların bir araya getirilmesini mümkün kılan ilke Füsun ve Kemal’in Füsun’a duyduğu aşk gibi görünür. Nitekim, Kemal Basmacı da Orhan Pamuk’a yazdıracağı müze kataloğu için “Füsun’a olan aşkımın ve ona hayranlığımın hikâyesi olacaktı” demektedir (565). Müzenin ilk eşyası olarak da Füsun’un küpesinin teki sergilenmektedir. Kemal, sergilediği eşyanın önemli bir kısmını Füsun’ların evinden çalmıştır. Kemal’in Füsun’a duyduğu aşk, koleksiyonun başlangıç noktasını ve itici gücünü oluşturmuştur. Öte yandan, müzede sergilenen eşyalara baktığımızda bunların sadece Füsun’la veya ona duyduğu aşkla ilgili*



olmadığını görürüz. Çünkü müzede, Füsun’la ilgili olmayan birçok eşya vardır: Kemal’in babasının pijama yakası ve terliği, annesinin işlemeli çorapları, Sibel’le nişan yüzükleri, Celâl Salik’in bir köşe yazısı, diğer koleksiyonculara ait mandallar gibi. Dolayısıyla, her ne kadar Kemal’in Füsun’a duyduğu aşk biriktirme tutkusunu körüklemiş olsa da romanda sergilenen bütün eşyanın belirli bir “Füsun prensibi”ne göre düzenlendiğini söylemek güçtür.

Kemal’in sergisinin geleneksel koleksiyon tanımına uymayan bir tarafı daha vardır. Koleksiyonun temel özelliklerinden biri, her zaman eksik bir parçasının bulunmasıdır. Baudrillard koleksiyonculuğu ve biriktirmeciliği şöyle birbirinden ayırır: “Koleksiyonculuğu, biriktirme eyleminden kesinlikle ayıran özellik kültürel karmaşıklığı ve eksik parçaların varlığı, yani asla tamamlanamayacak bir şeye benzemesidir. Koleksiyonun bir parçasının, yani şu ya da bu nesnenin muhakkak eksik olması gerekmektedir” (*Nesneler Sistemi*, 131). Bu anlamda Kemal’in sergilediği nesnelere bir koleksiyon özelliği taşımaz; çünkü belli bir prensibe göre düzenlenmiş bir seri olma özelliği içermedikleri gibi Kemal, her koleksiyonda eksik bulunan o “özel” parçanın peşinde değildir.

Kemal’in eşya sergisi, Batılı anlamda bir koleksiyon meydana getirmiyorsa o hâlde bu eşyayı bir araya getiren nedir? Bu noktada, romanın adına daha dikkatli bakmak gerekir. *Masumiyet Müzesi*, gerçekten masumiyetin müzesi midir? Bu sorunun cevabını vermek için yazarın masumiyet sözcüğünü hangi bağlamlarda ve ne anlamda kullandığını araştırmak gerekir. Orhan Pamuk, Nathan Gardels ile *Masumiyet Müzesi* hakkında yaptığı röportajda masumiyet sözcüğünün öncelikle bekârete gönderme yaptığını söyler (79). Ona göre masumiyet, modern-öncesi dönemin naifliğine işaret etmektedir. Pamuk, röportajında, Webster sözlüğünün

masumiyeti “sanatsızlık” olarak tanımladığını da belirttikten sonra yorumu okura bırakır.

Romana baktığımızda ise anlatıcının “masumiyet” sözcüğünü ilk kez Füsun’larda tombala oynarken “istihza ve alaycılık” sözcüklerinin karşıtı olarak kullandığını görürüz. Şöyle der anlatıcı: “O zaman, o akşam. Keskinlerin evinde tombalayıcı hiçbir ‘istihza’ ve alaycılığa kapılmadan, tıpkı oyuna katılan komşu çocukları gibi bütün masumiyetimle oynadığımı anlamıştım”(358). Dolayısıyla Kemal için masumiyet, alaycı olmamak ve “gibi yapmamak”tır (359). Alıntının devamında, Kemal, okurları ve müzegezerleri o zamanki samimiyetine ve “masumiyet”ine ikna etmeye çalışır. Anlatıcı, masumiyet sözcüğünü ikinci kez, Keskinler’in evinde televizyon seyredirken hissettiği duyguyu betimlemek için kullanır. Tombala oynarken ve Keskinler’in evinde televizyon izlerken içinde bulunduğu cinselliksiz evren ona göre masumdur (359). Yine eski Türk filmleri için de “masum” ifadesini kullanır.

Her ne kadar anlatıcı, Keskinler’in evini ziyaret ettiği dönemdeki televizyon ve tombala partilerinin samimiyetini ve masumiyetini ısrarla vurgulasa da evde kimse aslında olduğu gibi değildir ve herkes “gibi yapmaktadır”. Kemal, bir aile dostu kılıfına sığınmakta; Keskinler ise Kemal’in Füsun’a aşkını bilmezden gelmektedir. Keskinler, Kemal’in evlerinden eşya çalmasını da fark etmemiş gibi yaparlar. Kemal’in sergisinin büyük bir bölümünü de bu çaldığı eşyalar oluşturmaktadır. Kemal, çalma eyleminin ona masumiyet duygusunu kaybettirdiğini ve onu özgürleştirdiğini söylemektedir:

Keskinlerin bir eşyasını (mesela yıllar sonra büyük bir sayıya ulaşan ve Füsunun elinin kokusunu taşıyan kaşıklardan birini) cebime

indirdiğimde, içimdeki çocuksu saflık duygusu bir süreliğine kaybolur, o zaman bir özgürlük hisseder, istediğim zaman oradan kalkıp gidebileceğimi anlardım. (359)

Dolayısıyla, Masumiyet Müzesi, ironik bir şekilde, yitirilmiş ya da çalınmış bir masumiyetin müzesi olur. Her ne kadar anlatıcı okuru ve müzegezeri aksine inandırmaya çalışsa da romanın adı aslında ironiktir; Masumiyet Müzesi yaşanmışlıkların ve deneyimin biriktirildiği bir Tecrübe Müzesi olarak da düşünebilir. Masumiyet, Pamuk'un belirttiği gibi sanatsızlık anlamında alındığında ise Tecrübe Müzesi de yaşanmışlıkların romansal ve sanatsal ifadesine karşılık gelmektedir.

Yaşanmışlıkların ve hatıraların eşya formunda biriktirildiği bu müze, düzenli bir koleksiyon olmaktan çok Kemal'in kişisel sergisidir. Kemal'in yaşanmışlıklarını bir araya getiren Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk'un Reşat Ekrem Koçu hakkındaki değerlendirmesini hatırlatır. Orhan Pamuk, "Reşat Ekrem Koçu'nun Bilgi ve Tuhaflik Koleksiyonu: İstanbul Ansiklopedisi" başlıklı yazısında Koçu'nun biriktirme tutkusuyla ilgili şöyle demektedir:

Kalpten gelen derin bir güdüyle hareket eden ve ilk başta, koleksiyonun sonunda bir müzeye varacağını hiç düşünmeyen Batılı koleksiyoncular gibi, o da daha sonra yayımlayabileceği bir ansiklopedi için değil, şehir ile ilgili her türlü tuhaf malzemeyi, ayrıntıyı, kişisel anısını, sırf içinden öyle geldiği için yanyana getiriyordu. (155)

Orhan Pamuk'un Reşat Ekrem Koçu'ya ilişkin söylediklerinin Kemal karakteri için de geçerli olduğu düşünülebilir. Kemal, bir koleksiyoncu heyecanı ile hareket

etmekten çok kişisel anılarını temsil edeceğini düşüneceği eşyaları, Masumiyet Müzesinde içinden geldiği gibi bir araya getirmiştir.

Kemal Basmacı'ya göre romanın ve müzenin amacı “hatıraları[n]ı içtenlikle anlatıp mutluluğu[nu] başkalarının mutluluğu haline getirmek”tir (376). Anlatıcı, müzegezerlerin de sergilediği eşyalara birer nesne olarak değil, kişisel anıları gibi bakmaları gerektiğinde ısrar eder: “Masumiyet Müzemi gezenler orada sergilediğim eşyalara, düğmelere, bardaklara, Füsun'un taraklarına ve eski fotoğraflara şimdi karşılarında var olan şeyler gibi değil, benim hatıralarım gibi bakmalıdırlar” (468). *Masumiyet Müzesi*'nin anlatıcısı, sergilediği eşyayı nasıl değerlendireceğine dair okura direktifler verir.

Romanda görev verilen sadece okur ve müzegezerler değildir, eşyalara da hatıraları temsil etme ve sergileme ödevi verilmiştir. Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*'nde kelimeler ve şeyler arasındaki ilişkiyi tersine çevirmeye çalışır gibi görünmektedir. Romanda sözcüklerin şeyleri resmetmesinden çok şeylerin belirli duyguları ve izlenimleri temsil etmekle görevlendirilmesi söz konusudur. Anlatıcı, romanda eşyaları sergilerken bu eşyaların ne anlama geldiği veya nasıl yorumlanması gerektiği konusunda da yönlendirmelerde bulunur. Örneğin aşağıdaki örnekte çeşitli nesnelere anlatıcı, farklı duyguları yansıtmaya işlevi yüklemiştir:

Bu yüzden yatakta birbirimize sessizce sarılmış yatarken, on sekiz yaşında-ki sevgilimin benim otuz yaşındaki tenimi aşkla okşayışındaki özeni göstermek için, Füsun'un o gün çantasından hiç çıkmayan, ama özenle katlanmış çiçek desenli bu pamuklu mendili sergiliyorum burada. Daha sonra Füsun'un sigara içerken masanın üzerinde bulup oynadığı annemin bu kristal hokka ve yazı takımı, aramızdaki şefkatin

incelik ve kırılğanlığına işaret olsun. Giyinirken iri kalın tokasını tutup erkekçe bir gurura kapıldığım için bir suçluluk duymama yol açan o zamanların modası kalın erkek kemeri de, cennetten çıkma o çıplak halimizden sıyrılıp giyinmenin, kirlî ve eski dünyada göz gezdirmenin bile ikimize de çok zor geldiğini anlatsın! (40)

Yukarıdaki alıntıdan açıkça görüldüğü üzere sergilenen eşyalara belli bir duyguya işaret etme ödevi verilmiştir. Mendil, özeni; kristal hokka takımı, şeffaflık ve inceliği; erkek kemeri ise giyinmenin zorluğunu anlatmakla yükümlüdür. Masumiyet Müzesi'nin anlatıcısı eşyaları bir duygu ve hatıra kataloğuna dönüştürmüştür.

Anlatıcı, Kemal Basmacı'nın öznel duygu ve anılarını yüklediği bu eşyalara bakan müze ziyaretçilerinin de “aynı şeyleri hissedeceğine de içtenlikle ve saflıkla inan[dığını]” söylemektedir (360). Kemal Basmacı buna inanıyor olsa bile, anlatıcının saflığı ironik görünmektedir. Zira Orhan Pamuk, nesnelere gerek ruh hâli gerekse de atmosfer yaratmayı bilen bir yazardır. Fakat Masumiyet Müzesi'nde sergilenen eşyalar söz konusu olduğunda romanda gerçekçi “gösterim” kalıbının dışına çıkarak nesnelere bir duygu-atmosfer yaratmaktan çok eşyaya belli duyguları “anlatma” görevi tayin etmiştir. Geleneksel gösterim/anlatım ikiliği düşünüldüğünde bu romansal bir zayıflık olarak düşünülebilse de romanın özgünlüğü, tam bu noktada yatmaktadır. Romanın bu özelliği, bir hikâyenin eşyayla nasıl kurulduğuna ilişkin romansal pratiği sergilemeye imkân sağlamaktadır. Eğer romanda bu duygular gösterim yoluyla aktarılsaydı romanın bir dizi eşyadan geçebilen bir tür olduğu gerçeği gizlenmiş olacaktı. Dolayısıyla, Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesinde asıl sergilediği romanın bir dizi nesne üzerine kurulabildiği gerçeğidir.

## 2. Karakter-Nesne İlişkileri

*Masumiyet Müzesi*'nin ana karakteri Kemal, Edward Carey'nin *Gözlemevi Hikâyeleri*'ndeki Francis Orme karakterini andırır. Francis de Kemal gibi obsesif kompulsif bir karakterdir ve insanlardan çaldığı eşyalarla yaşadığı Gözlemevi Malikânesinin bodrumunda 966 parçalık gizli bir sergi oluşturmuştur. Francis Orme'nin "Museum of Love" (Aşk Müzesi) adını verdiği bu koleksiyon, Türkçeye "Sevgi Sergisi" olarak çevrilmiştir. Susan Stewart'a göre Francis'in biriktirdiği nesnelere koleksiyon değil, anmalık demek daha doğrudur (Schwenger 87). Francis'in biriktirmesi, Kemal'inki gibi tam anlamıyla bir koleksiyon değildir. İkisinin eşyaları da belli bir prensibe göre düzenlenmiş seriler değildir ve iki karakter de her koleksiyonda eksik bulunan o "özel" parçanın peşinde değildirler. Francis de Kemal gibi sevdiği kadının sigara izmaritlerini biriktirir. Bununla birlikte, iki karakter arasındaki benzerlikler bunlardan ibarettir.

Koleksiyoncunun ilk libidinal nesnelere onu hayal kırıklığına uğrattığından dolayı, yeni nesnelere karşı duyduğu bitimsiz arzu ilk kayıp nesneyi ikame etme çabası olarak görülebilir (Schwenger 87). Koleksiyoncu, çocukluğundaki yoksunlukları nesnelere telafi etmeye yönelir ve fiziksel nesnelere daha güvenli olduklarından dolayı insanların yerini alır (87). Koleksiyon, koleksiyoncunun kendini yansıtabildiği ve ona insanların hiç vermediği karşılığı veren kontrollü bir koruma alanı hâline gelir (87). *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal tam anlamıyla bir koleksiyoncu sayılamasa da onun da kaybını telafi etmek için eşyalara başvurduğu görülür. Nitekim müzedeki eşyaların karakter için temel işlevi, sevilen arzu nesnesinin yokluğunda teselli sağlamaktır.

Eşyanın teselli ediciliği fikrini romanda ilk kez ortaya atan aslında Füsun'dur. Füsun, Kemal ile Sibel'in nişan gecesinde şöyle der: "Sevdiklerimizi kaybedince, onların adlarını ruh çağırma oyunlarında taciz etmeyelim... Onun yerine, onları hatırlatacak bir eşya, ne bileyim, mesela bir küpe bile, bizi yıllarca çok daha iyi teselli edebilir" (161). Füsun, sevilen kişiyi hatırlatan nesnelere, bir kayıp yaşayan kişiyi teskin edebileceğini düşünmektedir. Sevilen arzu nesnesinin yokluğunda, Kemal de teselliye Merhamet Apartmanı'ndaki eşyalarda arayacaktır. Masumiyet Müzesinin ilk eşyası Füsun'un küpe teki olduğu gibi, müze fikrinin ilk kaynağı da Füsun'un bu sözleridir.

Romanın "Eşyaların Tesellisi" başlıklı alt bölümünde Kemal'in eşyalarla nasıl teselli bulduğu anlatılır. Merhamet Apartmanında ayrılık acısı çeken Kemal, ilk önce Füsun'dan kalan bir izmaritle kendine "pansuman" yapar: "İzmaritin onun dudaklarına değmiş ucunu, tıpkı bir yaraya dikkatle pansuman yapan şefkatli bir hemşire gibi, yanaklarıma, gözlerimin altına, alınıma, boynuma hafif hafif dokundurdu" (176). Bu alıntıda sigara izmariti, aşk yarasına iyi gelen bir ilaca benzetilmektedir. Kemal, eşyanın teselli edici gücünü farkına varmaya başlamakla birlikte ona Füsun'u hatırlatan bu eşyalardan hem kaçmak hem de onlara sarılmak ister (176). Kemal daha sonra Merhamet Apartmanı'ndaki daireye düzenli olarak gitmeye, orada eşyaların verdiği geçici mutlulukla oyalanmaya başlar (177).

Kemal, Merhamet Apartmanı'ndan ve ona Füsun'u hatırlatacak şeylerden bir süre kaçsa da kendini yine orada, eşyalarda şifa ararken bulur. "Koleksiyonumun İlk Çekirdeği" başlıklı alt bölümde Kemal'in bir eşya bağımlılığına dönüşümü anlatılır. Kemal artık eşyanın acısını dindiren gücüne bağımlı olmuştur. Anlatıcı, Kemal'in eşya bağımlılığını şu şekilde dile getirir:

Üç gün sonra gene oraya gidip yatağa uzanıp Füsun'un dokunduğu bir başka eşyayı, rengârenk boyları kurumuş bir yağlıboya fırçasını, tıpkı yeni bir eşyayı ağzına sokan çocuk gibi ağzıma, tenime değdirdim. Acım gene bir süreliğine yatıştı. Bir yandan da artık bu işe alıştığımı, tıpkı bir uyuşturucu gibi. bana teselli veren eşyalara bağımlı olduğumu ve bu bağımlılığın da Füsun'u unutmama hiç yaramayacağını düşünüyordum. (199)

Yukarıdaki alıntıda Kemal'in bir yağlıboya fırçasını yüzüne ve ağzına değdirerek acısını dindirmeye çalışması betimlenmiştir. Arzu nesnesinin yokluğunda onun metonimik bir parçası—Füsun'un dokunduğu bir fırça—onun yerine geçerek yoksunluğu telafi eden bir tılsım işlevi görmektedir.

Kemal'in kaybını telafi etmek için fallik çağırışlar içeren nesnelere başvurması da dikkat çekicidir. Yukarıdaki pasajda fırça örneği verilmiştir; bunun dışında anlatıda Kemal'in cetvel, cam kâğıt ağırlığı gibi çeşitli nesnelere de yüzüne değdirdiği ve/veya ağzına soktuğu görülmektedir. Aşağıdaki örnekte de Kemal'in “müzenin ilk hakiki parçalarından biri” olarak nitelediği cetvelle yakınlığı betimlenmektedir:

Cetvelin 30 cm'yi gösterir ucunu yavaşça ağzımın içine soktum; acımsı bir tadı vardı ama orada uzun uzun tuttum. Cetveli kullandığı saatleri hatırlamak için, orada onunla oynayarak yatakta iki saat yatmışım. Bu o kadar iyi geldi ki, sanki Füsun'u görmüşüm gibi mutlu hissettim kendimi. (183)

Kemal, yağlıboya fırçası gibi cetveli de ağzına sokmakta ve bununla aşk acısını dindirerek mutlu olmaktadır. Cam kâğıt ağırlıkla da benzer bir sahne tekrarlanır.



Yukarıdaki örneklerden görülebileceği üzere Kemal'in cetvel, fırça, kâğıt ağırlık gibi nesnelere kurduğu yakınlıkta erotik tonlar bulmak olanaklıdır. Karakter-nesne ilişkisi açısından tezde ele alınan romanlar arasında fetişizme en yakın tavrı, Kemal'in nesnelere ilişkisinde buluruz. Nitekim Nevcihan Oktar ve Deniz Şarman “Masumiyet Müzesi” başlıklı yazılarında Kemal'in fetişist olduğunu söylemekte, Jale Parla ise “Bir Olgunlaşma ve Kemâle Erme Öyküsü” adlı yazısında Kemal'in eşyaları fetişleştirdiğini belirtmektedir. Gerçekten de yüzeysel bir okumayla, Kemal'in bir fetişist olduğuna dair metinsel kanıtlar bulunabilmektedir. Yukarıdaki pasajlarda, Kemal'in yatakta fallik çağrışımlar içeren nesnelere “oyalanıp” mutlu olması böyle bir okumayı güçlendirecek niteliktedir. Karakterin cetvel, fırça gibi nesnelere yakınlığın, duygusal bağın ötesinde bir erotizm taşıdığını düşünmek olanaklıdır.

Bununla birlikte ana karakterin nesnelere kurduğu ilişki görüldüğünden daha karmaşıktır. Anlatıcı, Kemal'in ayakkabılara bakış açısını şu şekilde dile getirir: “Fusun'un kafasına koyup maskaralık ettiği bu fese ya da giydiği annemin bu eski ayakkabılarına (annemle ayakları aynı numaraydı: 38) bakışım bir koleksiyoncu gibi değil, ilaçlarına bakan bir hasta gibiydi” (200). Şüphesiz ayakkabı, fetişistlerin favori nesnelere biridir ve bu alıntıdan yola çıkarak Kemal'e fetişist etiketi yapıştırmak kolaydır. Bununla birlikte, aynı alıntıdan Kemal'in, annesine ait bu ayakkabıları bir koleksiyoncu ya da fetişist gözüyle değerlendirmede de görülmektedir; zira Kemal bu ayakkabılara “bir ilaç bağımlısı” gibi bakmaktadır. Kemal'in nesnelere duyduğu bu bağımlılık, romandaki alkol bağımlılığı ile de örtüşmektedir.

Şunu da belirtmek gerekir ki cetvel, fırça, ayakkabı gibi nesnelere, annenin ya da arzu nesnesinin fallusu yerine geçen fallik nesnelere gibi görülebilse de böyle bir okumanın aksine işaret edecek metinsel ipuçları vardır. Metnin iki yerinde Kemal,

Füsün'un göğsünü ağzına sokuşunu mutlulukla anımsar. Kemal en mutlu anlarını ve Füsün'a duyduğu bağlılığı düşündüğünde de aklına gelen ilk görüntü de budur:

Yıllar boyu ona duyduğum bağlılığı anlamak için o eşsiz sevişme anlarını her hatırlayışında, mantıklı düşünceler yerine, gözümün önünde sevişme saatlerimizden güzel görüntüler canlandı: Mesela kucağıma oturmuş olan güzel Füsün'un büyük sol göğsünü ağzımın içine almışım...(64)

Yukarıda betimlenen sahnede Kemal'in Füsün'a duyduğu bağlılığı anımsatan ilk görüntü ile Kemal'in cetvelle kurduğu yakınlık arasındaki koşutluk açıktır. Kemal'in cetveli ağzına soktuğunda hissettiği mutluluğun, Füsün'un göğsünü ağzına aldığı zamanki hislerini hatırlamasından kaynaklandığı düşünülebilir. Hatta bu nesnelere hadım edilme korkusu ve fallusa işaret etmekten çok annenin memesine karşılık geldiği ileri sürülebilir. Kemal'in nesnelere yakınlığı, bir bebeğin ilk nesnesi olan anne memesiyle kurduğu ilişkiye benzetilebilir. Dolayısıyla, yakınlık duyduğu eşyalar fallusa değil, arzu nesnesinin (Anne-Füsün) bakım veren göğsüne karşılık gelmektedir. Kemal, arzu nesnesinden göremediği bu bakım ve şefkati, eşyalarda aramaktadır.

Ana karakterin fetişist olduğu yönünde bir okumayı çürütebilecek şüphesiz en büyük kanıt, bağımlı olduğu nesnelere bütünüyle arzu nesnesinin yerine geçmemesidir. Zira Kemal, Füsün'la barıştıktan sonra nesnelere tamamen unutacak, hatta müzenin ilk nesnesi olan Füsün'un kulağındaki küpeyi bile fark etmeyecektir. Patolojik fetişizmde arzu duyulan kişiye ait nesnelere, arzu nesnesini bütünüyle ikame ederler; Kemal'in durumunda ise arzu nesnesinin yokluğunda ona ait nesnelere Füsün'un yerine geçmezler, sadece Kemal'i teselli ederler. Dolayısıyla Kemal

fetişizmin sınırında gezse de eşyalar, bütünüyle arzu nesnesi kişinin yerini almadığı için patolojik anlamda fetişist değildir.

Kemal bir fetişist değilse o hâlde nesnelere karşı duyduğu takıntılı bağıllık nasıl açıklanabilir? Metinde Kemal'in nesnelere ilişkisi, kelimenin tam anlamıyla "madde bağıllığı" olarak düşünülebilir. Yukarıdaki örneklerden görüleceği üzere, Kemal eşyaları ilaca benzetmekte ve eşyalarla kurduğu ilişkiye bağıllık adını vermektedir. Kişisel ilişkilerinde yaşadığı yoksunluğu ve kaybı, eşya "ilacına" başvurarak telafi etmeye çalışmaktadır.

Bununla birlikte, Kemal'in "madde bağıllığı", klasik anlamda uyuşturucu bağıllığından da farklıdır; çünkü kimyasal bir öge içermez. Dolayısıyla, Kemal'in nesnelere kurduğu zorlantılı ilişkide kimyasal bir bağıllıktan çok davranışsal bir bağıllık söz konusudur. Bu davranışsal bağıllık, genel olarak obsesif-kompulsif davranış bozukluğu kapsamında değerlendirilebilir. Kemal'in Füsün'a duyduğu takıntılı aşk, alkolizmi, zorlantılı eşya bağıllığı ve kleptomanisi daha genel bir çerçevede obsesif-kompulsif davranış örüntüsünün semptomları olarak da düşünülebilir. Şunu da belirtmek gerekir ki kleptomani, hem madde bağıllıklarında hem de obsesif-kompulsif bozukluklarda görülebilen bir rahatsızlıktır. Obsesif-kompulsifleri, bağıllılardan ayıran önemli bir fark vardır. Obsesif-kompulsiflerin zorlantılı eylem ve düşüncelerine eşlik eden karmaşık bir inanç sistemleri bulunur (Marks 1394). Kemal'in "eşya bağıllığı" da basitçe ihtiyaç gidermenin ötesinde aşk, hatırlama ve zaman kavramlarının iç içe örüldüğü karmaşık bir "Füsün dini"nin tam ortasında yer almaktadır. Yine biriktiricilik de obsesif kompulsif bozukluğun semptomları arasında kabul edilebilmektedir.

Şunu da eklemek gerekir ki Belk'in belirttiği üzere tıbbi ve psikolojik literatürlerde bağımlılık, zorlantı ve obsesyon terimlerinin kullanılmasında bir tutarlılık bulunmamaktadır(142). Bağımlı ve zorlantılı davranış bozuklarının birbirleriyle ilişkilendirilmesi giderek yaygınlaşmaktadır (142). Her ikisinde de ortak tarafları tekrarlı olmaları ve bireyin hayatında sorun teşkil etmeleridir (142). Koleksiyon da tekrarlı bir eylemdir, fakat bireyin hayatında sorun yaratıp yaratmaması bu eylemin nasıl gerçekleştirildiğiyle ilgilidir (142). Kemal örneğinde ise gerek Füsün'a duyduğu takıntılı aşkın gerekse de madde bağımlılığının özel, toplumsal ve iş hayatını olumsuz etkilediğini görürüz.

### 3. Genel Olarak Romandaki Nesne Poetikası

Ekler'de yer alan "Roman Karşılaştırma Tablosu"ndan görülebileceği üzere *Masumiyet Müzesi* tezde ele alınan romanlar arasında nesne çeşidi en az, fakat nesne tekrarı en yoğun olanıdır. Bu nesne tekrarları romanı bir ölçüde monotonlaştırırsa da romanın biçimini, ana karakterin obsesif-kompulsif ve biriktirici eğilimleriyle örtüşürmektedir. Hem koleksiyoncularda hem de obsesif kompulsiflerde bulunan kontrol ihtiyacı da romanın nesne poetikasına işlenmiştir. Belk'in dediği gibi koleksiyondaki nesnelerin fiziksel olarak kontrol edilmesi, koleksiyoncuya bir "kontrol yanılması" sağlar (70). *Masumiyet Müzesi*ndeki nesnelere, gerek Kemal'in gerekse de anlatıcının sıkı kontrolüne tabidir. *Sonsuzluğa Nokta* ve *Aşk-ı Memnu* gibi romanların aksine *Masumiyet Müzesi*'nde eşya, bütünüyle hareketsiz ve kıpırtısızdır. Romanda nesnelere kişileştirilmez. Bununla birlikte Müzedeki eşyalar, gündelik ve romansal kullanım değerlerinden de soyutlanmıştır. Yukarıda çözümlendiği gibi,

nesneler, anlatıcı ve karakterin onlara yüklediği anlamları taşımakla görevlendirilmişlerdir.

Şunu da belirtmek gerekir ki *Masumiyet Müzesi*'ndeki eşyalar sadece Müzedekilerden ibaret değildir. Müzede yer aldığı belirtilen nesneler dışında da romanda birçok nesne bulunur. Ek A'da yer alan Grafik 10'a baktığımızda ilk sıralarda şunları görürüz: araba (275), masa (229) , televizyon (182). Araba, masa ve televizyonun romanda nesnemsiler olarak işlev gördüğü düşünülebilir, çünkü bunlar karakterleri bir araya getiren mekânsı bir görev görürler<sup>9</sup>. Romandaki sahnelerin çoğu arabada, masada ya da televizyon karşısında geçmektedir. Kemal'in Füsün'ların evlerinde geçirdiği sekiz yılı anlatan yaklaşık 250 sayfalık bölümde Kemal ya arabada Füsün'lara giderken, Keskinler ile masada yemek yerken veya hep birlikte televiyon seyredelerken betimlenir. Araba ve masa roman karakterlerini bir araya getiren nesnemsî görevi taşıırken televizyonun işlevi daha genel ve kamusaldir. Anlatıcı, televizyonun bu kamusallığını şu sözlerle dile getirir:

Ekranında beliren saate bakışımız, televizyonun kapanış saatinde ekranında İstiklal Marşı'yla beliren bayrağa bakışımıza benzerdi: Kendi köşemizde, tam akşam yemeğine başlamışken ya da tam televizyonu kapatıp akşamı sona erdirmek üzereyken, bizimle aynı şeyi yapmakta olan milyonlarca ailenin varlığını, millet denilen kalabalığı, devlet denilen kuvvetin gücünü ve kendi küçüklüğümüzü hissederdik. (317)

Yukarıdaki pasajda televizyon ekranındaki saat ile bayrak arasında metaforik bir ilişki kurulmuştur. Bir anlamda, televizyon, Türk milletini birleştiren bayrağa

---

<sup>9</sup> Şunu da belirtmek gerekir ki kazadan sonra Chevrolet bir nesnemsî olmaktan çıkacak ve hurdası Masumiyet Müzesi'ne konacaktır.

benzetilmektedir. Televizyon ve televizyon karşısında geçirilen saatler Kemal'deki cemaat duygusunu güçlendiren bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anlatıcı, televizyon dışında tombala ve kolonya gibi eşyalara da nesnemi işlevi yükler. Tombala ve kolonya da insanları birleştirici ve kaynaştırıcı özelliklerle betimlenmektedir. Aşağıdaki örnekte televizyon ve kolonyanın bu ortak işlevleri anlatıcı tarafından şöyle dile getirilir:

Otobüs yolculuklarının başında, muavinin tek tek bütün yolculara sunduğu kolonya gibi, bizim kolonya da her akşam televizyon etrafında toplanan bizlere bir cemaat olduğumuzu, aynı kaderi paylaştığımızı (televizyondaki haberlerin de vurguladığı bir duygu), her akşam aynı evde buluşup televizyon seyretmemize rağmen hayatın bir serüven olduğunu ve hep birlikte bir şey yapmanın güzelliğini hissettirirdi.(436)

Yukarıdaki alıntıdan görülebileceği üzere kolonya da televizyon gibi kişileri bir araya getiren ve onlara birliktelik mutluluğu veren bir nesne olarak tanımlanmıştır.

Sonuç olarak *Masumiyet Müzesi*'nin nesne poetikası anlatıcının ve karakterin kontrolüne tabi ve belirli duyguları/yaşanmışlıkları temsil etmekle yükümlü eşyalar üzerine kurulmuştur. Sergideki nesnelere, gündelik bağlamlarından ve kullanım değerlerinden çıkartılarak karakterin yaşanmışlıklarını ve bir romanın eşyalarla nasıl kurulduğunu göstermekle görevlendirilmişlerdir. Karakter-nesne ilişkileri düzleminde ise eşyalar, arzu nesnesinin yokluğunda Kemal'e teselli sağlamaktadır. Biçimsel açıdan bakıldığında, romanda bu nesnelere yoğun tekrarları, karakterin obsesif kompulsif eğilimleriyle de uyumaktadır.



## SONUÇ

Bu tezde, Türkçe romanın farklı dönemlerinden seçilmiş dokuz romanda eşyanın yazınsal rolleri ve karakter-nesne ilişkileri incelenerek anlatılarda nesnelere çözümlemesine ilişkin kavramsal bir model geliştirilmiştir. Bu tezde ele alınan romanlarda, yazarların özgün nesne poetikaları geliştirmiş olduğu ve bu nesne poetikalarının ana karakterlerin nesne ilişkileriyle de büyük ölçüde örtüştüğü gözlemlenmiştir. *Araba Sevdası*'nda Rezaizade Mahmut Ekrem'in sözcükler ve nesnelere arasındaki bağı kopardığı, ana karakteri Bihruz'un ise nesnelere kullanım değerinden soyutladığı görülmektedir. *Udi*'deki Bedia'nın uduna yoğun duygusal yatırımı sonucu, udun romanda canlandığını görürüz. *Aşk-ı Memnu*'da anlatıcının canlı ve dinamik eşya betimlemeleri, romanın ikinci yarısında Bihter'in maddi nesnelere duyduğu arzunun yok oluşuyla birlikte silikleşir. *Tatarcık*'ın anlatıcısı da nesnelere konusunda en az Lâle karakteri kadar ekonomik ve akılcıdır. *Çamlıcadaki Eniştemiz*'de Hisar'ın ruh ve maddeyi birleştiren nesne poetikası, nesnelere ruhsallaştırmış; ana karakteri Vamık Bey'i ise şeyleştirilmiştir. *Huzur*'un özgün metaforik nesnelere dayanan rüya anlatısında, nesnelere ana karakter Mümtaz'la birlikte dağılışı söz konusudur. *Fikrimin İnce Gülü*'nde Bayram'ın narsisistik karakter örgütlenmesi sonucu özne ve nesne ayrımının kırılma olduğunu görürüz. *Sonsuzluğa Nokta*'nın anlatıcısı, evde eşya miktarı ve karakterlerin yakınlığı arasında ters orantı kurmuştur. *Masumiyet Müzesi*'nde ise Orhan Pamuk özgün nesne



poetikasıyla, romanın bir dizi nesne üzerine inşa edilebilen bir tür olduğunu, ana karakterin nesnelere ilişkisi üzerinden göstermiştir.

Tezde ele alınan romanlardaki karakter-nesne ilişkilerine bakıldığında ortaya çıkan en belirgin örüntü, arzu nesnesinin yokluğunda maddi nesnelere karakterlere belli ölçülerde teselli sağlamasıdır. *Araba Sevdası*'nda Bihruz, *Udi*'deki Bedia, *Aşk-ı Memnu*'da Bihter, *Çamlıcadaki Eniştemiz*'deki Hacı Vamık Bey, *Fikrimin İnce Güllü*'nde Bayram, *Sonsuzluğa Nokta*'da Gülderim ve *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal; kişisel ilişkilerindeki yoksunlukları eşyalarla kurdukları bağlarla telafi etmeye çalışır. Bihruz, Bihter, Hacı Vamık Bey ve Gülderim'in nesnelere bağı nispeten daha zayıf, tatmin sağlayacak yeni nesne arayışı daha kuvvetlidir. Bedia ve Kemal'in ise nesnelere duygusal yatırımları çok yoğundur; hatta Kemal'in nesnelere bağımlılığı, bağımlılık seviyesindedir. Bayram ise kendisini nesnelere özdeşleştirmiştir. Diğer karakterlerden farklı olarak Bayram ve Bihter, fiziksel nesnelere, arzu nesnelere kurulan yakınlığın yerini tutmadığını fark ederler. Kemal'in "madde bağımlılığı" ise arzu nesnesi Füsun döner dönmez sona ermiş, Füsun öldükten sonra yeniden nüksetmiştir.

*Huzur*'da Mümtaz, *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran ve *Tatarcık*'ta Lâle nesne ilişkileri açısından diğer karakterlerden farklı bir yapı gösterirler. Bu üç karakter de diğerlerine göre daha entelektüel bir bakış açısına sahiptir. Mümtaz ve Bedran, arzu nesnelere, ayrılık endişelerini fiziksel nesnelere telafi etmekten çok zihinsel dünyalarına sığınarak nesne ilişkilerinden bütünüyle elini ayağını çekmiş, şizoid bir görünüm sergilemektedirler. Mümtaz, baktığı nesnelere kendi ruhsal durumunu görür; Bedran ise nesnelere hayalinde canlandırır. Dağılmış bir benliğe sahip olan Mümtaz sahip olduğu eşyaları dağıtırken Bedran evindeki eşyaları, karısını elinden alan bir rakip gibi düşünerek onlardan nefret eder. "Bir saat gibi"

işleyen Tatarcık ise Mümtaz ve Bedran kadar hareketli ve soyut bir zihinsel imgeleme sahip olmamakla birlikte, nesnelere ilişkilerini akılcılık prensiplerine göre düzenler. Tutumlu ve pratik Lâle, eşyaların kullanım değerine odaklanan tek karakterdir.

Nesnelerin karakter yaratımına nasıl hizmet ettiği, yapısalcı edebiyat eleştirisinin yanıtlamadığı bir sorudur. Bu sorunun yanıtı, karakterlerin sahip oldukları metonimik nesnelere ilişkisinde yatmaktadır. Nesnelere, karakterin ruh hâlini gösteren simgeler olmanın ötesinde, romanda karakter inşasında kilit bir rol oynar. Yazarlar, roman kişileri etrafında, karakterin uzantısı olan bir veya birden fazla metonimik nesne kurgulamaktadırlar. Bu metonimik nesnelere, karakterin toplumsal statüsüne ve kimliğine işaret etmekte, karakterlerin bunlarla kurdukları ilişkiler ise benliklerini yansıtmaktadır. Yani, yazarlar, roman karakterlerinin benliklerini, nesnelere ilişkileri aracılığıyla inşa ederler. Bihruz'un gösterişçi tüketimi, Bedia'nın duygusallığı, Bihter'in güç arzusu, Tatarcık'ın tutumluluğu, Hacı Vamık Bey'in istifçiliği, Mümtaz'ın dağılımlılığı, Bayram'ın narsisizmi, Bedran'ın iktidarsızlığı ve Kemal'in bağımlılığı eşyaları yoluyla dışavurulur. *Tatarcık* romanında nesnelere, kişilik özelliklerine işaret etmenin ötesinde karakterler arası estetik ve ideolojik çatışmaların da göstereni olarak kullanılmıştır.

Tezde ele alınan romanların çoğunda, eşyaların karakter yaratımına hizmet etmenin yanı sıra karakterleştikleri de gözlemlenmiştir. Karakterlerin insani ilişkileri nesnelere ikame etme eğilimi, incelenen çoğu romanda nesnelere karakterleşmesi olgusuna yol açmıştır. *Araba Sevdası*, *Udî*, *Aşk-ı Memnu*, *Çamlıcadaki Eniştemiz*, *Huzur*, *Sonsuzluğa Nokta* ve *Fikrimin İnce Gülü* romanlarının anlatıcıları ve/veya karakterleri çeşitli nesnelere kişileştirir. Sadece *Tatarcık* ve *Masumiyet Müzesi*'nde kişileştirilen bir eşyaya rastlanılmamıştır. Özellikle Halit Ziya Uşaklıgil ve Hasan Ali

Toptaş'ın oldukça dinamik nesne poetikaları vardır. Bu yazarların romanlarında eşyalar, statik bir betimleme süsü olmanın ötesinde anlatının dramatik geriliminde aktif rol oynar. *Aşk-ı Memnu* ve *Sonsuzluğa Nokta*'da anlatıcı tarafından düzenli ve tutarlı olarak kişileştirilen nesnelere bulunur. Anlatıcının birden fazla kez kişileştirdiği nesnelere, tezde nesne-karakter adı verilmiştir. *Aşk-ı Memnu* ve *Sonsuzluğa Nokta*, nesne-karakter açısından çok zengindir. Bu romanlarda eşyanın kendisi ayrı bir roman karakteri gibi kurgulanmıştır. İki romanda da evin içindeki eşyaların ayrı bir toplumsal yaşamı olduğu gözlemlenir. *Aşk-ı Memnu*'da eşya hareketlenir, yağar, sel olur; *Sonsuzluğa Nokta*'da ise her an harekete hazır bir biçimde bekler. *Aşk-ı Memnu*'nun en önemli nesne-karakter olan silah, romanın sonunda Bihter'i vurur; *Sonsuzluğa Nokta*'daki tabanca ise ateşlenmeyi beklemektedir.

*Araba Sevdası*'nda araba ve şemsiyenin, *Udi*'de udun da anlatıcı tarafından nesne-karakter olarak kurgulandığını görürüz. *Araba Sevdası*'nın ana karakteri ve Bihruz'un asıl arzu nesnesi bir görünüp bir kaybolan arabadır demek yanlış olmaz; *Udi*'de ise Bedia'nın roman boyunca kişileştirdiği ud sonunda canlanır. *Çamlıcadaki Eniştemiz* ve *Huzur*'da ise düzenli bir şekilde olmasa da birçok nesne kişileştirilir. *Çamlıcadaki Eniştemiz*'in anlatıcısı baktığı eşyalara geçmiş zaman ruhu yüklerken *Huzur*'da Mümtaz, dağılmış benliğinin parçalarını eşyalarda konuşurken bulur. *Fikrimin İnce Gülü*'nde anlatıcı Mercedes'i kişileştirmese de Bayram'ın Balkız adını verdiği arabasıyla özdeşleştiği görülür.

Romanlarda karakterleşen nesnelere yanı sıra nesneleşen karakterler de bulunmaktadır. Karakterlerin eşyalara benzetilmesi (örneğin Bedran'ın kendisini ve karısını trompete benzetmesi) olgusuna, tezde, karakter-nesne adı verilmiştir. Bu olgu, özellikle de *Araba Sevdası*, *Aşk-ı Memnu*, *Tatarcık*, *Çamlıcadaki Eniştemiz* ve *Sonsuzluğa Nokta* romanlarında gözlemlenmiştir. *Araba Sevdası*'nda Periveş Hanım,

araba ve şemsiyeyle yer değiştirerek nesneleşir. *Aşk-ı Memnu*'da Adnan Bey keseye, Bihter oyuncağa; *Tatarcık*'ta Lâle bir makineye; *Çamlıcadaki Eniştemiz*'de Hacı Vamık Bey köşke; *Sonsuzluğa Nokta*'da kadınlar çeşitli nesnelere benzetilerek Őeyleřtirirler.

Bu romanlarda karakter yaratımına hizmet eden ve karakterleşen nesnelere yanı sıra atmosfer-mekân inşasına katkıda bulunan ya da bizzat mekânlaşma eğilimi gösteren eşyalar da vardır. Tezde ele alınan bütün romanlarda mekânın alt ögesi olan nesnelere bulunabilmekle birlikte, metonimik nesne çeşitliliği bakımından zengin romanlarda (*Çamlıcadaki Eniştemiz*, *Fikrimin İnce Gülü* ve *Sonsuzluğa Nokta*) bu olgu daha çok göze çarpmaktadır. *Çamlıcadaki Eniştemiz*'de antika eşyalar geçmiş zaman ruhunun yaratılmasına hizmet ederken *Fikrimin İnce Gülü*'nde uzun yol atmosferini sağlayan metonimik nesne kümeleridir. *Sonsuzluğa Nokta*'nın anlatısında da duygu ve atmosfer yaratımı için çeşitli eşya dizgelerine başvurulmuştur. Bununla birlikte, metonimik nesnelere anlatıda tematik ve biçimsel işlevler yüklenebildiği de gözlemlenmiştir. Örneğin, *Fikrimin İnce Gülü* ya da *Sonsuzluğa Nokta*'da kullanılan nesnelere, sanayileşme ve yalnızlaşma izleklerini güçlendirir niteliktedir.

Romanlarda bazı nesnelere ise mekân-atmosfer yaratmanın ötesinde bizzat mekânlaşabildikleri görölmüştür. Bir veya birden fazla karaktere mahrem ya da kamusal bir ortam sağlayabilen ve tek başına işlev gören bu nesnelere, nesnemsiler olarak tanımlanmıştır. Tezde ele alınan bütün romanlarda mekânlaşma eğilimi gösteren eşyalar bulunabilmekle birlikte, nesnemsilere en çok *Masumiyet Müzesi*'nde rastlanılmıştır. Romanda araba, masa, televizyon ve kolonya gibi nesnelere karakterleri bir araya toplayan kamusal nesnelere olarak kurgulanmıştır. *Araba Sevdası*'nda araba ve mektup toplumsal nesnemsiler iken yatak ve masa Bihruz

Bey'in mahrem mekânları olarak karşımıza çıkmaktadır. *Sonsuzluğa Nokta*'da kanepe, dergi ve yatak da nesnemsilere örnek verilebilir.

Kitap, gazete, dergi ve mektup romanlarda sık karşılaşılan kamusal nesnemsiler iken araba, çadır, koltuk, kanepe, yemek masası, sandal karakterleri bir araya getiren mekânsı nesnemsiler olarak karşımıza çıkabilmekte; yatak, yazı masası ve sandalye ise tek bir karaktere ev sahipliği yapabilen mahrem nesnemsiler şeklinde kurgulanabilmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki, bu nesnelerin anlatıda tek ve sabit bir fonksiyonu yoktur. Örneğin, araba anlatının bir yerinde nesne-karakterken başka bir yerinde nesnemsisi olabilir ya da sahibinin metonimik bir uzantısı olarak işlev görebilir.

Tezde ele alınan romanlarda en az rastlanılan nesne-tipi, metaforik nesnelere dir. Metaforik nesneyle kastedilen, gramofon kutusuna benzer evler örneğinde olduğu gibi bir nesne ve başka bir nesne arasında veya bir nesne ve soyut bir kavram arasında benzetme ilişkisi kurulmasıdır. Çoğu romanda az da olsa metaforik nesne örneği bulunabilmekle birlikte, bu kategoriye en yoğun olarak *Huzur* romanında rastlanılmıştır. İncelenen diğer romanlarda metonimik nesnelerin karakter ya da mekân etrafında kümelendiği bir yapı baskındır. Tanpınar ise *Huzur*'da, bir dizi metonimik nesneyi süreklilik hâlinde kurgulayan roman anlatı yapısının dışına çıkmıştır. Bu açıdan *Huzur*'un metaforlara ağırlık veren ve rüya estetiğine dayanan anlatısı, şiir türüne daha yakındır. Metaforik nesnelerin romanda yoğun kullanımı, anlam katmanlarını artırarak şiir etkisini yoğunlaştırmaktadır.

Orhan Pamuk ise *Masumiyet Müzesi*'nde üstkurmaca tekniğini kullanarak romanın bir dizi metonimik nesne üzerine kurgulanabilen bir tür olduğunu ortaya koymuştur. Bu açıdan Pamuk'un anlatısı da nesne poetikası açısından incelenen

diğer romanlardan ayrılır. Pamuk, çeşitli nesnelere belirli duyguları ve yaşanmışlıkları anlatma görevi vererek, yazarların eşyaları kullanarak duygu-atmosfer yaratma pratiğini açığa vurmuştur. *Masumiyet Müzesi*'nin nesnelere dayanan üstkurmaca tekniği, romanı geleneksel anlatılardan ayırarak eleştiri türüne yakınlaştırmıştır.

Ek A'da bulunan "Türkçe Roman Nesne Yinelenme Grafiği"ne bakıldığında incelenen romanlarda en çok tekrarlanan nesnenin araba olduğu görülür. Şunu da belirtmek gerekir ki, *Fikrimin İnce Gülü* ve *Masumiyet Müzesi* gibi nesne-tekrarı yoğun anlatılar, bu grafikte hangi eşyaların öne çıkacağını büyük ölçüde etkilemiştir; yine de grafik en popüler nesnelere konusunda kabaca bir fikir vermektedir. 1087 kez yinelenen araba, açık ara farkla romanlarda en çok kullanılan nesnedir; arabayı masa (353), yatak (270), kitap (235), televizyon (207), gazete (187), elbise (185) ve mektup (182) izlemektedir. Araba, romanlarda en çok nesnemesi (*Masumiyet Müzesi*), nesne-karakter (*Araba Sevdası*) ve karakterle özdeşleşen metonimik bir nesne (*Fikrimin İnce Gülü*) olarak işlev görmektedir. Elbise dışında en çok yinelenen sekiz nesne de genellikle nesnemesi kategorisinde yer almaktadır. Elbise ise romanlarda daha çok karakterin göstereni olan metonimik bir nesnedir. Karakterleri bir araya getiren, aralarında iletişim sağlayan, kamusallaşma ve mekânlaşma eğilimi taşıyan nesnelere, anlatılarda daha sık yinlendiği gözlemlenmektedir. Elbise dışındaki metonimik nesnelere ise tekrar oranları daha düşüktür, bunun nedeni metonimik nesnelere romanlarda tek başlarına ön plana çıkmaktan çok eşya-dizgeleri şeklinde görünmeleridir.

Tarihsel olarak bakıldığında ise romanlarda nesne çeşitliliği ve tekrarının arttığı görülür. 1950 sonrası dönemden seçilen romanlarda (*Fikrimin İnce Gülü*, *Sonsuzluğa Nokta* ve *Masumiyet Müzesi*'nde) daha çok eşyaya ve metonimik nesne

kümelerine rastlanır. Ek B’de bulunan “Roman Karşılaştırma Tablosu”ndan görülebileceği üzere romanlardaki nesne-tekrarları giderek yoğunlaşmıştır.

Romanlarda nesnelere oynadığı rol artsa da bu konu, Türk edebiyatında şimdiye kadar çok az araştırılmıştır. Bu incelemelerin çoğunda roman tekniklerine dikkat edilmeden Doğu-Batı ikiliğine odaklanılmış, eşyalar Doğulu ve Batılı olmak üzere ikiye ayrılarak mekânın bir alt kümesi sayılmıştır. Bu tezde ise farklı dönemlerden seçilmiş dokuz romanın eşya-merkezli okuması yapılarak nesnelere nasıl kurgulandığı ve yazarların nesne-poetikaları çözümlenmiştir. Doğu-Batı eksenine dayanmayan ve metni temel alan bu okumalar, Türkçe romanda farklı yazarların nesnelere nasıl işlediğine dair geniş bir panorama sunmaktadır.

Romanı diğer anlatı türlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri, nesnelere yazarlar tarafından daha yoğun ve yaratıcı şekillerde kullanılmasıdır. Bununla birlikte, romanlardaki nesnelere yönelik eleştirel dikkatsizlik, sadece Türk edebiyatına özgü değildir; Batı eleştirisi de bu konuda sistematik ve kuramsal çalışmalar ortaya koyamamıştır. Roman kuramında genellikle betimleme süsü olarak görülmüş olan nesnelere anlatısal işlevleri yeterince irdelenmemiştir. Bu tez çalışmasında eşyaların anlamsız fazlalıklar olmadığını, romanlarda karakterleşebildiklerini ve mekânlaşabildiklerini, hatta dramatik gerilime katkıda bulunabildikleri gösterilmiştir.

Yazınsal çözümlenmeleri yaparken karşılaşılan en büyük güçlükler, bu konuda hâlihazırda kuramsal bir modelin bulunmaması; nesnelere bolluğu-çeşitliliği ve her yazarın nesnelere özgün bir biçimde işleyiştir. Anlatıda çeşitli görünümlere bürünebilen ve farklı işlevler yüklenebilen yazınsal ham maddeleri sınıflandırmak ve kuramsal bir çerçeve oluşturmak, şüphesiz karşılaşılan en büyük zorluktur. Tezde,

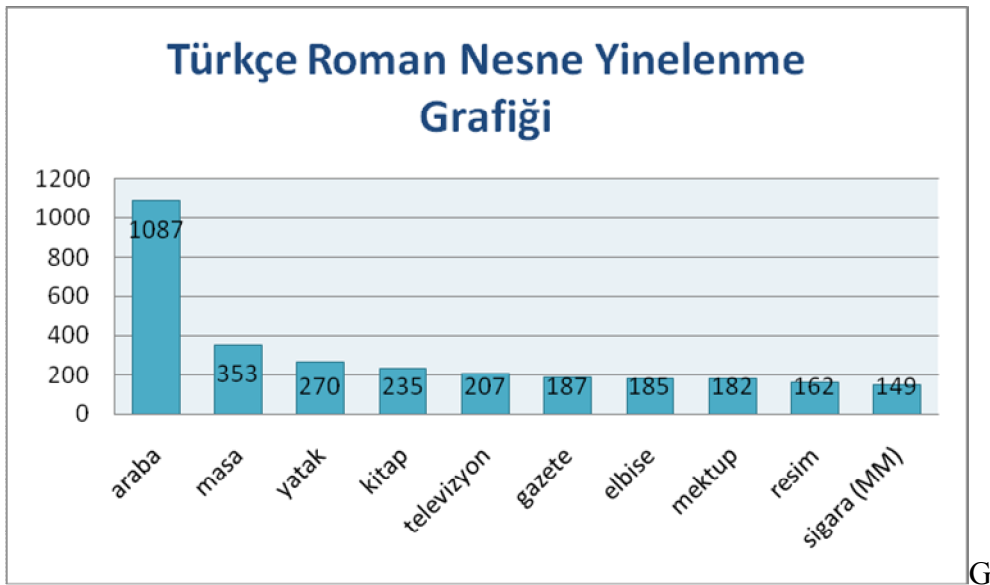
metinsel gözlemlere dayanarak metonimik nesne, metaforik nesne, nesne-karakter, karakter-nesne ve nesnemsî kavramları ortaya atılmış ve geliştirilmeye çalışılmıştır. Oluşturulan bu kavramsal yapı, gelecekteki nesne çözümlerinde de kullanılabilir. Dolayısıyla, bu çalışma, araştırmacıların eleştirel nesne çalışmalarında başvurabileceği düşünsel bir model ve metodoloji de sunmaktadır. Tezin sadece Türk romanı incelemelerine değil, genelde edebiyat eleştirisine özelde “şey kuramı”na katkıda bulunması ve gelecekteki nesne incelemelerine olduğu kadar nesnelerin romanda nasıl işlendiğini merak eden yazarlara ve yazar adaylarına da ışık tutması umulmaktadır.



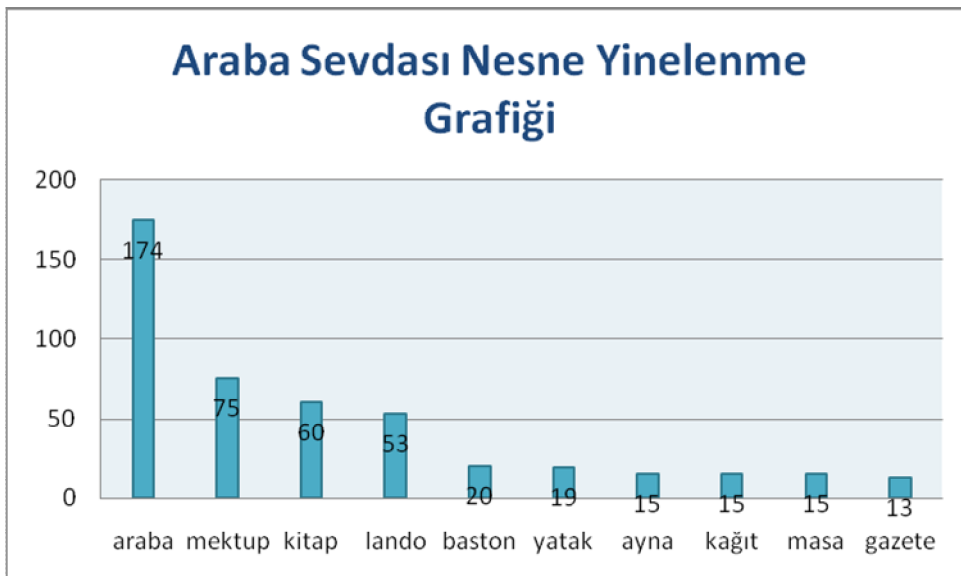
## EKLER

### EK A: NESNE YİNELENME GRAFİKLERİ

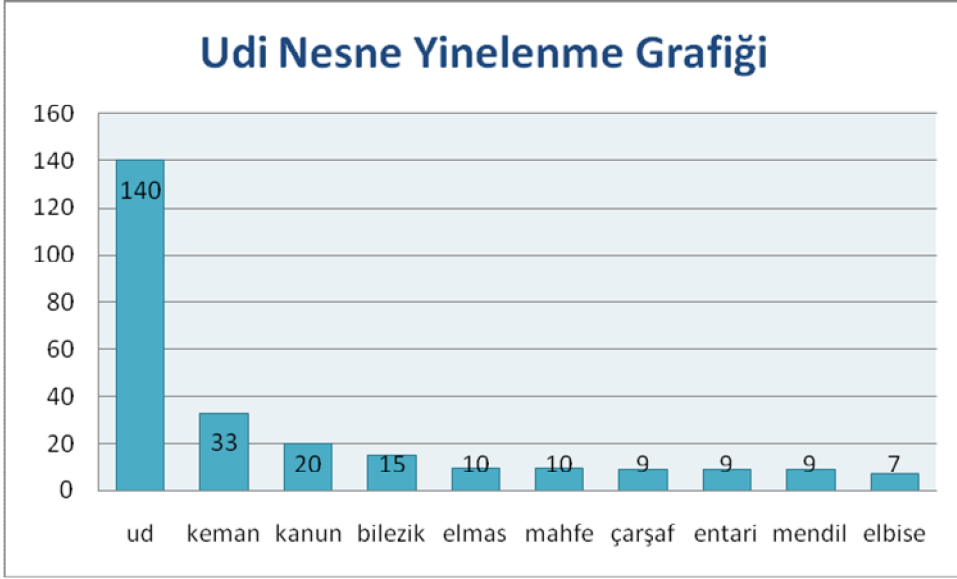
**GRAFİK 1: Türkçe Roman Nesne Yinelenme Grafiği**



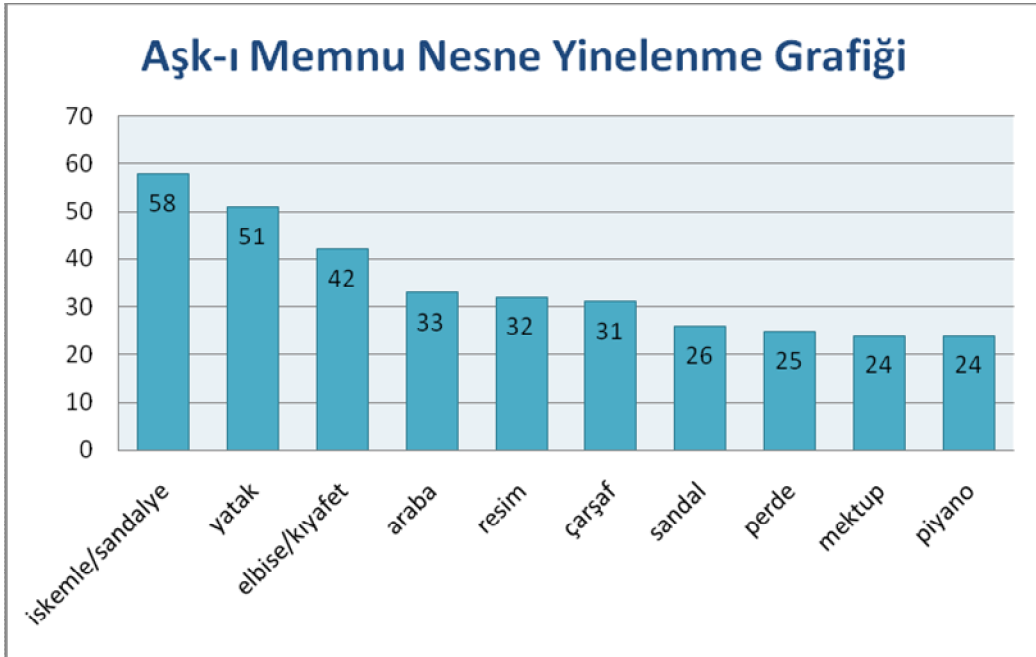
**GRAFİK 2: Araba Sevdası Nesne Yinelenme Grafiği**



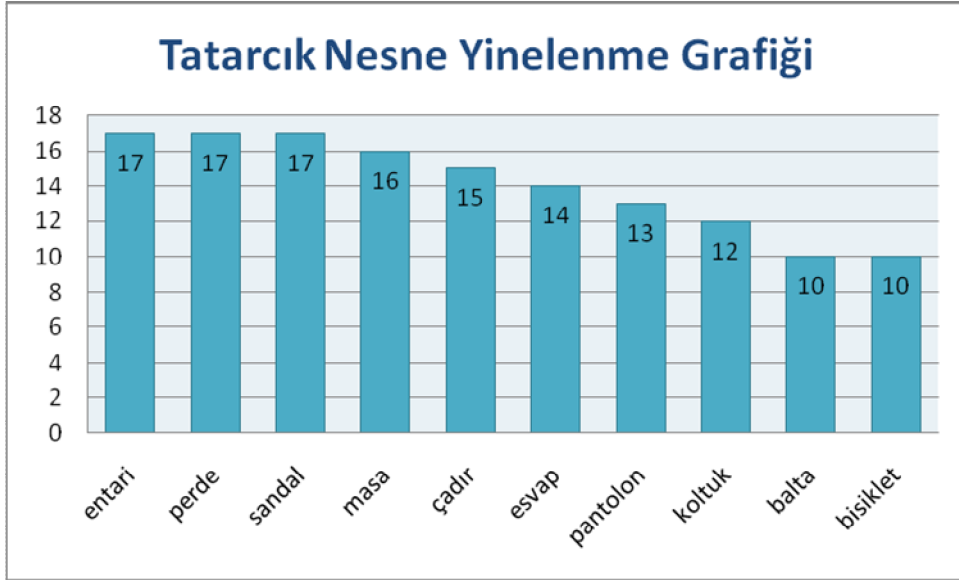
**GRAFİK 3: Udi Nesne Yinelenme Grafiği**



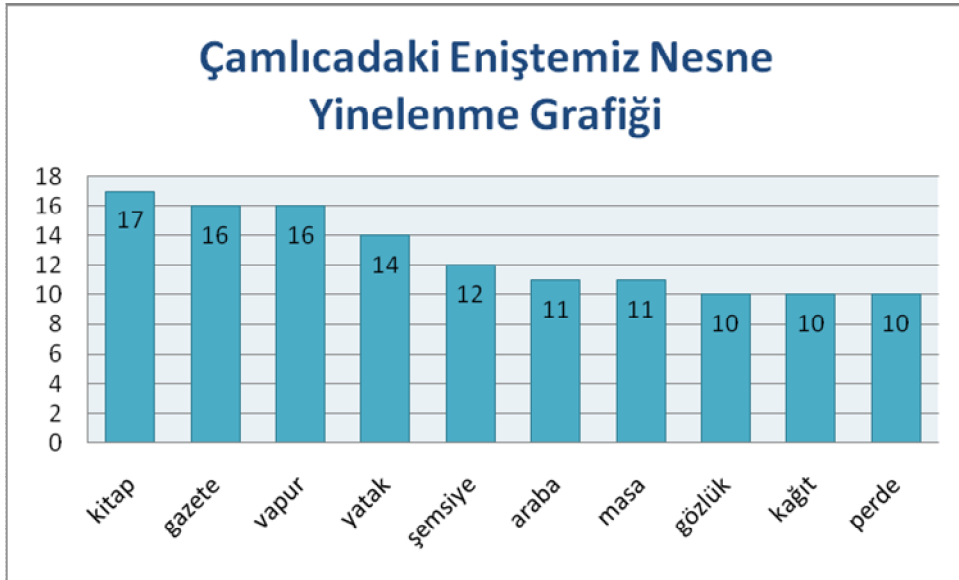
**GRAFİK 4: Aşk-ı Memnu Nesne Yinelenme Grafiği**



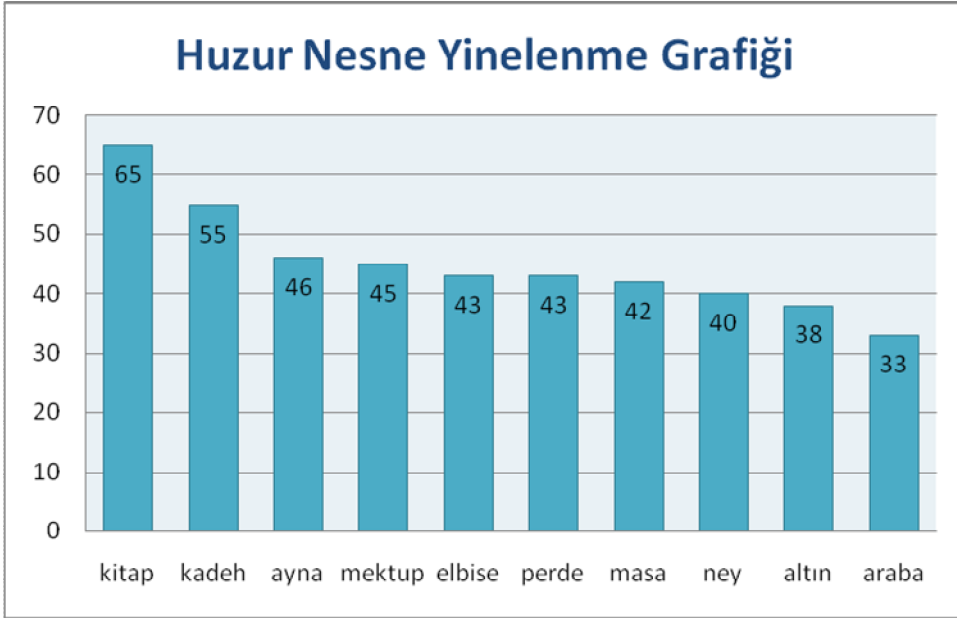
**GRAFİK 5: Tatarcık Nesne Yinelenme Grafiği**



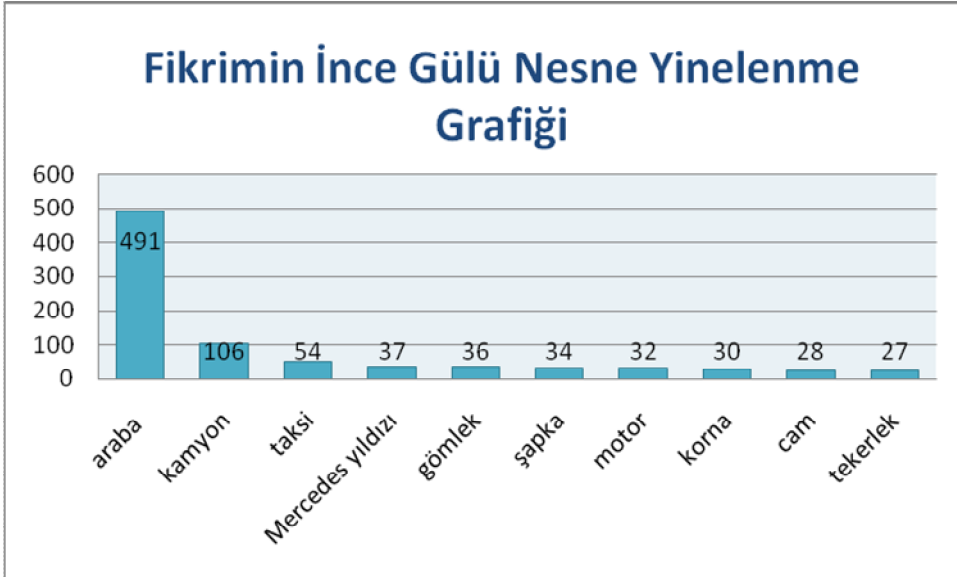
**GRAFİK 6: Çamlıcadaki Eniştemiz Nesne Yinelenme Grafiği**



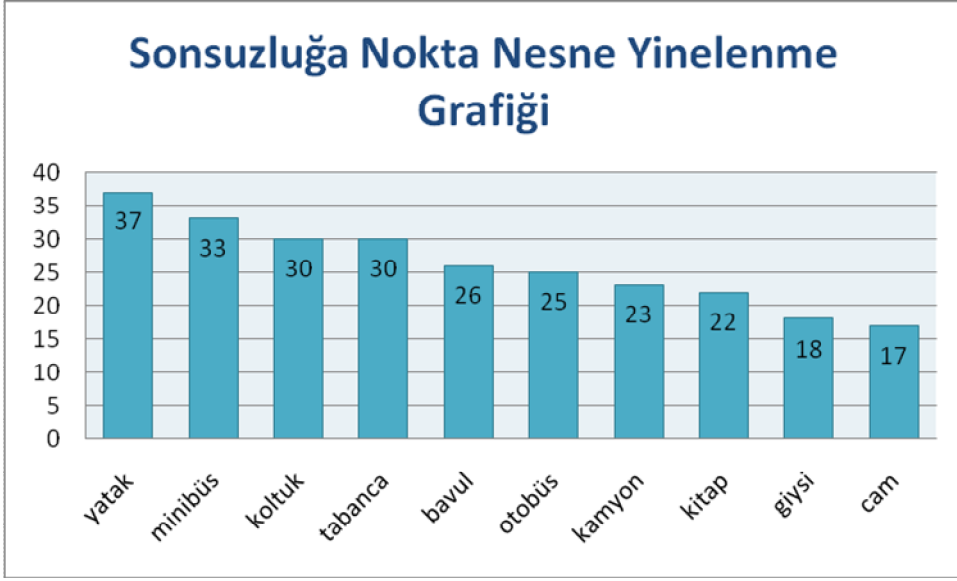
**GRAFİK 7: *Huzur* Nesne Yinelenme Grafiği**



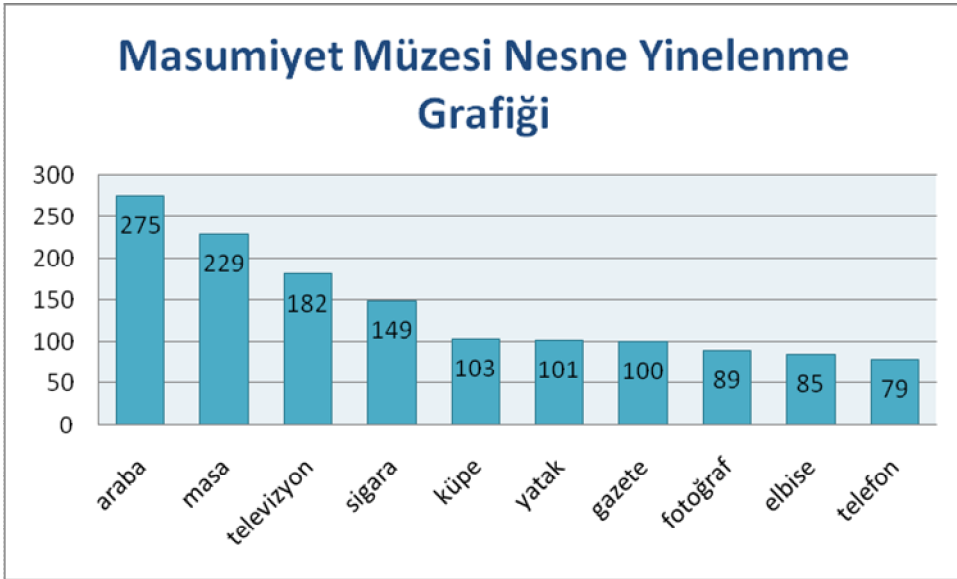
**GRAFİK 8: *Fikrimin İnce Gülü* Nesne Yinelenme Grafiği**



**GRAFİK 9: Sonsuzluğa Nokta Nesne Yinelenme Grafiği**



**GRAFİK 10: Masumiyet Müzesi Nesne Yinelenme Grafiği**



## EK B

### TABLolar

**TABLO 1: Roman Karşılaştırma Tablosu**

| ROMAN KARŞILAŞTIRMA TABLOSU |              |               |              |                    |                     |
|-----------------------------|--------------|---------------|--------------|--------------------|---------------------|
| Roman Adı                   | Nesne Çeşidi | Nesne Tekrarı | Sayfa Sayısı | Çeşit/Sayfa Sayısı | Tekrar/Sayfa Sayısı |
| Araba Sevdası               | 179          | 879           | 240          | 0,75               | 3,66                |
| Udi                         | 125          | 440           | 126          | 0,99               | 3,49                |
| Aşk-ı Memnu                 | 264          | 1292          | 514          | 0,51               | 2,51                |
| Tatarcık                    | 246          | 723           | 244          | 1,01               | 2,96                |
| Çamlıcadaki Eniştemiz       | 266          | 648           | 196          | 1,36               | 3,31                |
| Huzur                       | 266          | 1755          | 391          | 0,68               | 4,49                |
| Fikrimin İnce Gülü          | 403          | 2067          | 267          | 1,51               | 7,74                |
| Sonsuzluğa Nokta            | 332          | 1150          | 207          | 1,60               | 5,56                |
| Masumiyet Müzesi            | 293          | 3886          | 586          | 0,50               | 6,63                |
| <b>Bütün Romanlar</b>       | <b>2374</b>  | <b>12840</b>  |              |                    |                     |

**TABLO 2: Romanlardaki Nesnelerin Özet Tabloları**

| 1850-1900 Yılları Arası Yayımlanmış Üç Romanın Özet Tablosu |        |        |       |         |         |             |          |         |
|---|--------|--------|-------|---------|---------|-------------|----------|---------|
| Araba Sevdası   |        |        | Udi   |         |         | Aşk-ı Memnu |          |         |
| Adet  | Nesne  | Tekrar | Adet2 | Nesne2  | Tekrar2 | Adet3       | Nesne3   | Tekrar3 |
| 1   | araba  | 174    | 1     | ud      | 140     | 1           | sandalye | 58      |
| 2   | mektup | 75     | 2     | keman   | 33      | 2           | yatak    | 51      |
| 3   | kitap  | 60     | 3     | kanun   | 20      | 3           | elbise   | 42      |
| 4   | lando  | 53     | 4     | bilezik | 15      | 4           | araba    | 33      |
| 5   | baston | 20     | 5     | elmas   | 10      | 5           | resim    | 32      |
| 6   | yatak  | 19     | 6     | mahfe   | 10      | 6           | çarşaf   | 31      |
| 7   | ayna   | 15     | 7     | çarşaf  | 9       | 7           | sandal   | 26      |
| 8   | kağıt  | 15     | 8     | entari  | 9       | 8           | perde    | 25      |
| 9   | masa   | 15     | 9     | mendil  | 9       | 9           | mektup   | 24      |

|    |                 |    |    |                 |   |    |            |    |
|----|-----------------|----|----|-----------------|---|----|------------|----|
| 10 | gazete          | 13 | 10 | elbise          | 7 | 10 | piyano     | 24 |
| 11 | şemsiye         | 13 | 11 | mızrap          | 7 | 11 | çanta      | 20 |
| 12 | elmas           | 10 | 12 | yatak           | 6 | 12 | kitap      | 20 |
| 13 | sandalye        | 10 | 13 | telgraf         | 4 | 13 | levha      | 20 |
| 14 | ceket           | 9  | 14 | yay             | 4 | 14 | kağıt      | 19 |
| 15 | ferace          | 8  | 15 | yüzük           | 4 | 15 | oyuncak    | 19 |
| 16 | gömlek          | 8  | 16 | boya            | 3 | 16 | anahtar    | 15 |
| 17 | kadeh           | 8  | 17 | hotoz           | 3 | 17 | ayna       | 15 |
| 18 | saat            | 8  | 18 | kese            | 3 | 18 | masa       | 15 |
| 19 | eldiven         | 7  | 19 | kürk            | 3 | 19 | mendil     | 15 |
| 20 | fes             | 7  | 20 | minder          | 3 | 20 | eldiven    | 14 |
| 21 | mum             | 7  | 21 | sandalye        | 3 | 21 | etek       | 14 |
| 22 | ayakkabı        | 6  | 22 | sedir           | 3 | 22 | kanepes    | 14 |
| 23 | dizgin          | 6  | 23 | tel             | 3 | 23 | kurdele    | 14 |
| 24 | elbise          | 6  | 24 | zarf            | 3 | 24 | yeldirme   | 13 |
| 25 | mendil          | 6  | 25 | allık           | 2 | 25 | koltuk     | 12 |
| 26 | pantolon        | 6  | 26 | avize           | 2 | 26 | kumaş      | 12 |
| 27 | potin           | 6  | 27 | boncuk          | 2 | 27 | örtü       | 12 |
| 28 | sözlük          | 6  | 28 | broş            | 2 | 28 | cibinlik   | 11 |
| 29 | şişe            | 6  | 29 | çanta           | 2 | 29 | gömlek     | 11 |
| 30 | yelek           | 6  | 30 | def             | 2 | 30 | mücevher   | 11 |
| 31 | ekipaj          | 5  | 31 | gerdanlık       | 2 | 31 | şemsiye    | 11 |
| 32 | kanepes         | 5  | 32 | gömlek          | 2 | 32 | tül        | 11 |
| 33 | pırlanta        | 5  | 33 | harp            | 2 | 33 | fener      | 10 |
| 34 | rob dö<br>şambr | 5  | 34 | hırka           | 2 | 34 | halı       | 10 |
| 35 | yaşmak          | 5  | 35 | ibrişim         | 2 | 35 | kamçı      | 10 |
| 36 | boyunbağı       | 4  | 36 | kahve<br>takımı | 2 | 36 | kutu       | 10 |
| 37 | davul           | 4  | 37 | kilim           | 2 | 37 | mum        | 10 |
| 38 | kıyafet         | 4  | 38 | kiriş           | 2 | 38 | top        | 10 |
| 39 | örtü            | 4  | 39 | mum             | 2 | 39 | zümrüt     | 10 |
| 40 | pardesü         | 4  | 40 | örtü            | 2 | 40 | başlık     | 9  |
| 41 | sandık          | 4  | 41 | perde           | 2 | 41 | oyma çehre | 9  |
| 42 | süpürge         | 4  | 42 | rastık          | 2 | 42 | soba       | 9  |
| 43 | tambur          | 4  | 44 | salıncak        | 2 | 43 | defter     | 8  |
| 44 | tekerlek        | 4  | 45 | sepet           | 2 | 44 | harmani    | 8  |
| 45 | tepsi           | 4  | 46 | tabak           | 2 | 45 | iğne       | 8  |
| 46 | trapez          | 4  | 47 | testi           | 2 | 46 | tabak      | 8  |
| 47 | çatal           | 3  | 48 | tüy             | 2 | 47 | ceket      | 7  |
| 48 | çekmece         | 3  | 49 | yastık          | 2 | 48 | fes        | 7  |

|    |              |   |    |           |   |    |               |   |
|----|--------------|---|----|-----------|---|----|---------------|---|
| 49 | düğme        | 3 | 50 | altın     | 1 | 49 | gözlük        | 7 |
| 50 | fincan       | 3 | 51 | ayna      | 1 | 50 | kandil        | 7 |
| 51 | heykel       | 3 | 52 | binlik    | 1 | 51 | lamba         | 7 |
| 52 | iskarpın     | 3 | 53 | ceket     | 1 | 52 | silah         | 7 |
| 53 | iskemle      | 3 | 54 | çekmece   | 1 | 53 | yelpaze       | 7 |
| 54 | kalem        | 3 | 55 | çorap     | 1 | 54 | baston        | 6 |
| 55 | kefen        | 3 | 56 | dantela   | 1 | 55 | kurşun kalem  | 6 |
| 56 | kıymetli taş | 3 | 57 | darbuka   | 1 | 56 | peçe          | 6 |
| 57 | kütüphane    | 3 | 58 | değnek    | 1 | 57 | potin         | 6 |
| 58 | lamba        | 3 | 59 | demir     | 1 | 58 | püskül        | 6 |
| 59 | redingot     | 3 | 60 | divid     | 1 | 59 | yastık        | 6 |
| 60 | resim        | 3 | 61 | döşek     | 1 | 60 | atki          | 5 |
| 61 | şapka        | 3 | 62 | düdük     | 1 | 61 | avize         | 5 |
| 62 | tabak        | 3 | 63 | elbiselik | 1 | 62 | beşik         | 5 |
| 63 | tel          | 3 | 64 | elyaf     | 1 | 63 | çorap         | 5 |
| 64 | trampet      | 3 | 65 | etek bağı | 1 | 64 | dolap         | 5 |
| 65 | yakut        | 3 | 66 | fanus     | 1 | 65 | esvap         | 5 |
| 66 | yaldız       | 3 | 67 | fes       | 1 | 66 | gazete        | 5 |
| 67 | zarf         | 3 | 68 | fistan    | 1 | 67 | ipek          | 5 |
| 68 | zincir       | 3 | 69 | fiyong    | 1 | 68 | kibrit kutusu | 5 |
| 69 | boru         | 2 | 70 | gayda     | 1 | 69 | mezar         | 5 |
| 70 | büfe         | 2 | 71 | giysi     | 1 | 70 | minder        | 5 |
| 71 | dingil       | 2 | 72 | hasır     | 1 | 71 | seccade       | 5 |
| 72 | dolap        | 2 | 73 | havlu     | 1 | 72 | sepet         | 5 |
| 73 | fotoğraf     | 2 | 74 | ibrik     | 1 | 73 | sürme         | 5 |
| 74 | giysi        | 2 | 75 | iğne      | 1 | 74 | aynalı dolap  | 4 |
| 75 | gözlük       | 2 | 76 | iplik     | 1 | 75 | cepken        | 4 |
| 76 | hasır        | 2 | 77 | iskarpın  | 1 | 76 | dantela       | 4 |
| 77 | hırka        | 2 | 78 | kadeh     | 1 | 77 | gaz           | 4 |
| 78 | keman        | 2 | 79 | kafes     | 1 | 78 | geridon       | 4 |
| 79 | konsol       | 2 | 80 | kap kacak | 1 | 79 | hamak         | 4 |
| 80 | kurdela      | 2 | 81 | kaşık     | 1 | 80 | heykel        | 4 |
| 81 | kuşak        | 2 | 82 | kehribar  | 1 | 81 | inci          | 4 |
| 82 | kutu         | 2 | 83 | kemençe   | 1 | 82 | karyola       | 4 |
| 83 | mercan       | 2 | 84 | kemer     | 1 | 83 | panjur        | 4 |
| 84 | meşin        | 2 | 85 | kolluk    | 1 | 84 | sedir         | 4 |
| 85 | mızıka       | 2 | 86 | koltuk    | 1 | 85 | tarak         | 4 |
| 86 | palto        | 2 | 87 | körük     | 1 | 86 | ut            | 4 |
| 87 | perde        | 2 | 88 | kukla     | 1 | 87 | yakut         | 4 |
| 88 | sako         | 2 | 89 | kurdela   | 1 | 88 | yazıhane      | 4 |
| 89 | sanduka      | 2 | 90 | kutni     | 1 | 89 | boncuk        | 3 |



|     |                |   |     |             |     |     |                    |   |
|-----|----------------|---|-----|-------------|-----|-----|--------------------|---|
| 90  | sigara tablası | 2 | 91  | küpe        | 1   | 90  | cam                | 3 |
| 91  | yastık         | 2 | 92  | lastik      | 1   | 91  | ceride             | 3 |
| 92  | yorgan         | 2 | 93  | leğen       | 1   | 92  | cüzdan             | 3 |
| 93  | zümrüt         | 2 | 94  | mahfaza     | 1   | 93  | çamaşır            | 3 |
| 94  | altın          | 1 | 95  | mefruşat    | 1   | 94  | çekmece            | 3 |
| 95  | balon          | 1 | 96  | mektup      | 1   | 95  | çerçeve            | 3 |
| 96  | başlık         | 1 | 97  | miskal      | 1   | 96  | çuha               | 3 |
| 97  | başörtüsü      | 1 | 98  | mizmar      | 1   | 97  | dizgin             | 3 |
| 98  | bıçak          | 1 | 99  | mücevher    | 1   | 98  | düğme              | 3 |
| 99  | biblo          | 1 | 100 | müsikar     | 1   | 99  | elmas              | 3 |
| 100 | bot            | 1 | 101 | nalın       | 1   | 100 | fanus              | 3 |
| 101 | cilt           | 1 | 102 | ney         | 1   | 101 | iç gömleği         | 3 |
| 102 | cüzdan         | 1 | 103 | ok          | 1   | 102 | iskarpin           | 3 |
| 103 | çamaşır        | 1 | 104 | palto       | 1   | 103 | kafes              | 3 |
| 104 | çan            | 1 | 105 | peçete      | 1   | 104 | kravat             | 3 |
| 105 | çanak          | 1 | 106 | potur       | 1   | 105 | kütüphane          | 3 |
| 106 | çıkın          | 1 | 107 | püskül      | 1   | 106 | mandolin           | 3 |
| 107 | çiçeklik       | 1 | 108 | raf         | 1   | 107 | nikab              | 3 |
| 108 | çizme          | 1 | 109 | saat        | 1   | 108 | paket              | 3 |
| 109 | çorap          | 1 | 110 | sahan       | 1   | 109 | pamuk              | 3 |
| 110 | def            | 1 | 111 | santur      | 1   | 110 | pencere            | 3 |
| 111 | defter         | 1 | 112 | saz         | 1   | 111 | sahife             | 3 |
| 112 | dizlik         | 1 | 113 | seccade     | 1   | 112 | salıncak           | 3 |
| 113 | don            | 1 | 114 | sed         | 1   | 113 | şapka              | 3 |
| 114 | fayton         | 1 | 115 | sırık       | 1   | 114 | şişe               | 3 |
| 115 | fistan         | 1 | 116 | sürme       | 1   | 115 | tahta              | 3 |
| 116 | fital          | 1 | 117 | şemsiye     | 1   | 116 | tezkere            | 3 |
| 117 | gecelik        | 1 | 118 | şilte       | 1   | 117 | yaşmak             | 3 |
| 118 | halka          | 1 | 119 | şiltecik    | 1   | 118 | yatak odası takımı | 3 |
| 119 | hotoz          | 1 | 120 | tabanca     | 1   | 119 | yen                | 3 |
| 120 | ihram          | 1 | 121 | üstübec     | 1   | 120 | zarf               | 3 |
| 121 | inci           | 1 | 122 | yaldız      | 1   | 121 | zincir             | 3 |
| 122 | ipek           | 1 | 123 | yapma çiçek | 1   | 122 | alet               | 2 |
| 123 | istor          | 1 | 124 | yular       | 1   | 123 | atlas              | 2 |
| 124 | kağıt ağırlığı | 1 | 125 | yüksük      | 1   | 124 | bayrak             | 2 |
| 125 | kağıt bıçağı   | 1 |     | Toplam      | 440 | 125 | bıçak              | 2 |
| 126 | kamçı          | 1 |     |             |     | 126 | bilezik            | 2 |
| 127 | kandil         | 1 |     |             |     | 127 | çingirak           | 2 |
| 128 | kase           | 1 |     |             |     | 128 | dergi              | 2 |

|     |              |   |  |  |  |     |                |   |
|-----|--------------|---|--|--|--|-----|----------------|---|
| 129 | kaşık        | 1 |  |  |  | 129 | dikiş          | 2 |
| 130 | kırbaç       | 1 |  |  |  | 130 | dürbün         | 2 |
| 131 | kilim        | 1 |  |  |  | 131 | firkete        | 2 |
| 132 | klarnet      | 1 |  |  |  | 132 | gergef         | 2 |
| 133 | korsaj       | 1 |  |  |  | 133 | hasır          | 2 |
| 134 | korse        | 1 |  |  |  | 134 | hokka          | 2 |
| 135 | kostüm       | 1 |  |  |  | 135 | hotoz          | 2 |
| 136 | koşum takımı | 1 |  |  |  | 136 | işleme         | 2 |
| 137 | kravat       | 1 |  |  |  | 137 | kabartma resim | 2 |
| 138 | kumaş        | 1 |  |  |  | 138 | kalem          | 2 |
| 139 | kupa         | 1 |  |  |  | 139 | kemer          | 2 |
| 140 | küfe         | 1 |  |  |  | 140 | kese           | 2 |
| 141 | lavabo       | 1 |  |  |  | 141 | kik            | 2 |
| 142 | lavta        | 1 |  |  |  | 142 | koltuk takımı  | 2 |
| 143 | lir          | 1 |  |  |  | 143 | konsol         | 2 |
| 144 | mangal       | 1 |  |  |  | 144 | kopça          | 2 |
| 145 | mermer       | 1 |  |  |  | 145 | korse          | 2 |
| 146 | mezar taşı   | 1 |  |  |  | 146 | küpe           | 2 |
| 147 | mücevher     | 1 |  |  |  | 147 | kürk           | 2 |
| 148 | mühür        | 1 |  |  |  | 148 | mangal         | 2 |
| 149 | mürekkep     | 1 |  |  |  | 149 | olta           | 2 |
| 150 | nargile      | 1 |  |  |  | 150 | örgü           | 2 |
| 151 | ok           | 1 |  |  |  | 151 | peşkir         | 2 |
| 152 | potur        | 1 |  |  |  | 152 | pudra          | 2 |
| 153 | put          | 1 |  |  |  | 153 | saat           | 2 |
| 154 | püskül       | 1 |  |  |  | 154 | saksı          | 2 |
| 155 | saat akrebi  | 1 |  |  |  | 155 | sandık         | 2 |
| 156 | santur       | 1 |  |  |  | 156 | şamdan         | 2 |
| 157 | saz          | 1 |  |  |  | 157 | şema           | 2 |
| 158 | sedef        | 1 |  |  |  | 158 | tel            | 2 |
| 159 | sepet        | 1 |  |  |  | 159 | tuvalet takımı | 2 |
| 160 | setre        | 1 |  |  |  | 160 | yapma çiçek    | 2 |
| 161 | silah        | 1 |  |  |  | 161 | yemeni         | 2 |
| 162 | sürahi       | 1 |  |  |  | 162 | yüzük          | 2 |
| 163 | şamdan       | 1 |  |  |  | 163 | ziynet         | 2 |
| 164 | şezlong      | 1 |  |  |  | 164 | altın          | 1 |
| 165 | şilte        | 1 |  |  |  | 165 | ayakkabı       | 1 |
| 166 | tabla        | 1 |  |  |  | 166 | balon          | 1 |
| 167 | tablo        | 1 |  |  |  | 167 | baskı          | 1 |
| 168 | taş          | 1 |  |  |  | 168 | başörtüsü      | 1 |

|     |            |     |  |  |  |     |               |   |
|-----|------------|-----|--|--|--|-----|---------------|---|
| 169 | tavla      | 1   |  |  |  | 169 | bebek         | 1 |
| 170 | tencere    | 1   |  |  |  | 170 | bohça         | 1 |
| 171 | tespîh     | 1   |  |  |  | 171 | boya          | 1 |
| 172 | toplú iğne | 1   |  |  |  | 172 | boyunbağı     | 1 |
| 173 | tuvalet    | 1   |  |  |  | 173 | cep           | 1 |
| 174 | ut         | 1   |  |  |  | 174 | cihaz         | 1 |
| 175 | vazo       | 1   |  |  |  | 175 | cinayet aleti | 1 |
| 176 | yaka       | 1   |  |  |  | 176 | korsaj        | 1 |
| 177 | yelkovan   | 1   |  |  |  | 177 | çalđı         | 1 |
| 178 | yemeni     | 1   |  |  |  | 178 | çatal         | 1 |
| 179 | zurna      | 1   |  |  |  | 179 | çelenk        | 1 |
|     | Toplam     | 879 |  |  |  | 180 | daire         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 181 | darbuka       | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 182 | demir         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 183 | diş macunu    | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 184 | dönme dolap   | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 185 | düdük         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 186 | dümen         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 187 | düzgün        | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 188 | el işi        | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 189 | elbise askısı | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 190 | feston        | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 191 | fırça         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 192 | firuze        | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 193 | gerdanlık     | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 194 | göğüslük      | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 195 | halka         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 196 | harita        | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 197 | havlu         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 198 | hurda         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 199 | hücre         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 200 | iğne yastığı  | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 201 | iplik         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 202 | kabza         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 203 | kadife        | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 204 | kanun         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 205 | kapak         | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 206 | kapı          | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 207 | kase          | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 208 | keçe          | 1 |
|     |            |     |  |  |  | 209 | kılıç         | 1 |

|  |  |  |  |  |  |     |                |   |
|--|--|--|--|--|--|-----|----------------|---|
|  |  |  |  |  |  | 210 | kızak          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 211 | kibrit         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 212 | kilit          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 213 | kolonya şişesi | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 214 | korniş         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 215 | kova           | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 216 | kurşun         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 217 | kuşak          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 218 | külah          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 219 | küp            | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 220 | leğen          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 221 | mahamil        | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 222 | mahfaza        | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 223 | makas          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 224 | makine         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 225 | mandal         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 226 | manto          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 227 | marpuç         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 228 | mezar taşı     | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 229 | mızıka         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 230 | musluk         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 231 | mühür          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 232 | nargile        | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 233 | neşter         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 234 | oyma           | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 235 | palto          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 236 | pantolon       | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 237 | pelüş          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 238 | peyke          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 239 | pike           | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 240 | pusula         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 241 | reze           | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 242 | risale         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 243 | sahan          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 244 | serpuş         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 245 | setre          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 246 | sünger         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 247 | sürahi         | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 248 | tabut          | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 249 | tahtirevan     | 1 |
|  |  |  |  |  |  | 250 | takvim         | 1 |

|  |  |  |  |  |  |     |              |      |
|--|--|--|--|--|--|-----|--------------|------|
|  |  |  |  |  |  | 251 | tef          | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 252 | tencere      | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 253 | terlik       | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 254 | toka         | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 255 | torba        | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 256 | trampet      | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 257 | tuvalet      | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 258 | tütün takımı | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 259 | tüy süpürge  | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 260 | yatak takımı | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 261 | yazı tahtası | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 262 | yelek        | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 263 | yorgan       | 1    |
|  |  |  |  |  |  | 264 | yün          | 1    |
|  |  |  |  |  |  |     | Toplam       | 1292 |

| 1900-1950 Yılları Arası Yayımlanmış Üç Romanın Özet Tabloları |           |        |                       |         |         |       |          |         |
|---|-----------|--------|-----------------------|---------|---------|-------|----------|---------|
| Tatarcık  |           |        | Çamlıcadaki Eniştemiz |         |         | Huzur |          |         |
| Adet  | Nesne     | Tekrar | Adet2                 | Nesne2  | Tekrar2 | Adet3 | Nesne3   | Tekrar3 |
| 1   | entari    | 17     | 1                     | kitap   | 17      | 1     | kitap    | 65      |
| 2   | perde     | 17     | 2                     | gazete  | 16      | 2     | kadeh    | 55      |
| 3   | sandal    | 17     | 3                     | vapur   | 16      | 3     | ayna     | 46      |
| 4   | masa      | 16     | 4                     | yatak   | 14      | 4     | mektup   | 45      |
| 5   | çadır     | 15     | 5                     | şemsiye | 12      | 5     | elbise   | 43      |
| 6   | esvap     | 14     | 6                     | araba   | 11      | 6     | perde    | 43      |
| 7   | pantolon  | 13     | 7                     | masa    | 11      | 7     | masa     | 42      |
| 8   | koltuk    | 12     | 8                     | gözlük  | 10      | 8     | ney      | 40      |
| 9   | balta     | 10     | 9                     | kağıt   | 10      | 9     | altın    | 38      |
| 10  | bisiklet  | 10     | 10                    | perde   | 10      | 10    | araba    | 33      |
| 11  | külâh     | 10     | 11                    | tabak   | 10      | 11    | yatak    | 31      |
| 12  | yatak     | 10     | 12                    | takke   | 10      | 12    | gazete   | 29      |
| 13  | bardak    | 9      | 13                    | entari  | 9       | 13    | resim    | 29      |
| 14  | kukla     | 9      | 14                    | hırka   | 9       | 14    | mücevher | 29      |
| 15  | küpe      | 9      | 15                    | resim   | 9       | 15    | sandal   | 29      |
| 16  | makine    | 9      | 16                    | lamba   | 8       | 16    | kayık    | 27      |
| 17  | saz       | 9      | 17                    | sahan   | 8       | 17    | cam      | 25      |
| 18  | salapurya | 8      | 18                    | esvap   | 7       | 18    | lamba    | 25      |
| 19  | bluz      | 7      | 19                    | fincan  | 7       | 19    | tarak    | 23      |
| 20  | etek      | 7      | 20                    | mektup  | 7       | 20    | taksi    | 22      |
| 21  | fincan    | 7      | 21                    | keçe    | 6       | 21    | bıçak    | 20      |
| 22  | gazete    | 7      | 22                    | minder  | 6       | 22    | plak     | 19      |

|    |           |   |    |           |   |    |          |    |
|----|-----------|---|----|-----------|---|----|----------|----|
| 23 | kağıt     | 7 | 23 | silah     | 6 | 23 | saz      | 18 |
| 24 | kürek     | 7 | 24 | tencere   | 6 | 24 | tahta    | 17 |
| 25 | otomobil  | 7 | 25 | çarşaf    | 5 | 25 | şişe     | 17 |
| 26 | piyano    | 7 | 26 | kandil    | 5 | 26 | ocak     | 16 |
| 27 | şapka     | 7 | 27 | kutu      | 5 | 27 | otomobil | 14 |
| 28 | elmas     | 6 | 28 | mangal    | 5 | 28 | ayakkabı | 14 |
| 29 | gömlek    | 6 | 29 | paket     | 5 | 29 | ceket    | 14 |
| 30 | kayık     | 6 | 30 | sandık    | 5 | 30 | silah    | 13 |
| 31 | mayo      | 6 | 31 | yastık    | 5 | 31 | makine   | 13 |
| 32 | sandalye  | 6 | 32 | ayna      | 4 | 32 | kağıt    | 13 |
| 33 | tabak     | 6 | 33 | battaniye | 4 | 33 | fener    | 13 |
| 34 | tuvalet   | 6 | 34 | boyunbağı | 4 | 34 | kıyafet  | 13 |
| 35 | bornoz    | 5 | 35 | çalgi     | 4 | 35 | sahife   | 13 |
| 36 | halı      | 5 | 36 | galoş     | 4 | 36 | elmas    | 12 |
| 37 | iskarpin  | 5 | 37 | harar     | 4 | 37 | yelken   | 12 |
| 38 | kitap     | 5 | 38 | kamçı     | 4 | 38 | cihaz    | 12 |
| 39 | kostüm    | 5 | 39 | kap       | 4 | 39 | çanta    | 12 |
| 40 | kumaş     | 5 | 40 | karyola   | 4 | 40 | sandalye | 12 |
| 41 | levha     | 5 | 41 | kase      | 4 | 41 | ağ       | 12 |
| 42 | mızıka    | 5 | 42 | kerevet   | 4 | 42 | saat     | 11 |
| 43 | minder    | 5 | 43 | kılıç     | 4 | 43 | kumaş    | 11 |
| 44 | saat      | 5 | 44 | kumaş     | 4 | 44 | kilit    | 10 |
| 45 | tabla     | 5 | 45 | örtü      | 4 | 45 | kalem    | 10 |
| 46 | terlik    | 5 | 46 | pantolon  | 4 | 46 | kutu     | 10 |
| 47 | ayna      | 4 | 47 | parmaklık | 4 | 47 | gramofon | 10 |
| 48 | çingirak  | 4 | 48 | şilte     | 4 | 48 | düğme    | 9  |
| 49 | defter    | 4 | 49 | tahta     | 4 | 49 | anahtar  | 9  |
| 50 | düdük     | 4 | 50 | tepsi     | 4 | 50 | fırın    | 9  |
| 51 | fistan    | 4 | 51 | zincir    | 4 | 51 | iplik    | 9  |
| 52 | iskemle   | 4 | 52 | alet      | 3 | 52 | tambur   | 9  |
| 53 | kemer     | 4 | 53 | dolap     | 3 | 53 | koltuk   | 9  |
| 54 | kıyafet   | 4 | 54 | halı      | 3 | 54 | sedef    | 9  |
| 55 | kürk      | 4 | 55 | hasır     | 3 | 55 | kudüm    | 9  |
| 56 | lamba     | 4 | 56 | ip        | 3 | 56 | soba     | 9  |
| 57 | maske     | 4 | 57 | ipek      | 3 | 57 | kurdele  | 8  |
| 58 | radyo     | 4 | 58 | kanep     | 3 | 58 | bez      | 8  |
| 59 | sepet     | 4 | 59 | kayık     | 3 | 59 | zemberek | 8  |
| 60 | takke     | 4 | 60 | kiremit   | 3 | 60 | inci     | 8  |
| 61 | üniforma  | 4 | 61 | konsol    | 3 | 61 | levha    | 8  |
| 62 | boyunbağı | 3 | 62 | leğen     | 3 | 62 | vitrin   | 8  |
| 63 | çanta     | 3 | 63 | mecmua    | 3 | 63 | radyo    | 8  |
| 64 | dokuma    | 3 | 64 | muska     | 3 | 64 | alet     | 8  |
| 65 | fanila    | 3 | 65 | mücevher  | 3 | 65 | halı     | 8  |
| 66 | firuze    | 3 | 66 | nişan     | 3 | 66 | telefon  | 7  |
| 67 | fiyonk    | 3 | 67 | sandık    | 3 | 67 | kalay    | 7  |

|     |            |   |     |               |   |     |           |   |
|-----|------------|---|-----|---------------|---|-----|-----------|---|
| 68  | ipek       | 3 | 68  | seccade       | 3 | 68  | terazi    | 7 |
| 69  | kadeh      | 3 | 69  | tesbih        | 3 | 69  | defter    | 7 |
| 70  | kadife     | 3 | 70  | tül           | 3 | 70  | parmaklık | 7 |
| 71  | kafes      | 3 | 71  | ünifforma     | 3 | 71  | yün       | 7 |
| 72  | kalkan     | 3 | 72  | boncuk        | 2 | 72  | olta      | 7 |
| 73  | kurdele    | 3 | 73  | cam           | 2 | 73  | tablo     | 7 |
| 74  | mektup     | 3 | 74  | çadır         | 2 | 74  | ip        | 7 |
| 75  | mendil     | 3 | 75  | çingirak      | 2 | 75  | gözlük    | 6 |
| 76  | monokl     | 3 | 76  | dantela       | 2 | 76  | zarf      | 6 |
| 77  | projektör  | 3 | 77  | eldiven       | 2 | 77  | çivi      | 6 |
| 78  | ropdöşambr | 3 | 78  | eteklik       | 2 | 78  | dolap     | 6 |
| 79  | şemsiye    | 3 | 79  | gemi          | 2 | 79  | telgraf   | 6 |
| 80  | şişe       | 3 | 80  | gömlek        | 2 | 80  | tül       | 6 |
| 81  | tepsi      | 3 | 81  | güğüüm        | 2 | 81  | fotoğraf  | 6 |
| 82  | top        | 3 | 82  | heykel        | 2 | 82  | zil       | 6 |
| 83  | torba      | 3 | 83  | inci          | 2 | 83  | tesbih    | 6 |
| 84  | yay        | 3 | 84  | kadeh         | 2 | 84  | kafes     | 5 |
| 85  | zincir     | 3 | 85  | kaşık         | 2 | 85  | yastık    | 5 |
| 86  | ampul      | 2 | 86  | kavanoz       | 2 | 86  | iskemle   | 5 |
| 87  | anahtar    | 2 | 87  | kol düğmesi   | 2 | 87  | tezgah    | 5 |
| 88  | araba      | 2 | 88  | kukla         | 2 | 88  | tabak     | 5 |
| 89  | baston     | 2 | 89  | kundura       | 2 | 89  | küpe      | 5 |
| 90  | bere       | 2 | 90  | kurşun        | 2 | 90  | mayo      | 5 |
| 91  | boncuk     | 2 | 91  | kürk          | 2 | 91  | panjur    | 5 |
| 92  | boru       | 2 | 92  | levha         | 2 | 92  | kiremit   | 5 |
| 93  | ceket      | 2 | 93  | mendil        | 2 | 93  | reçete    | 4 |
| 94  | çatana     | 2 | 94  | mermer        | 2 | 94  | boru      | 4 |
| 95  | çelik      | 2 | 95  | otomobil      | 2 | 95  | piyano    | 4 |
| 96  | çember     | 2 | 96  | post          | 2 | 96  | baston    | 4 |
| 97  | döşeme     | 2 | 97  | pul           | 2 | 97  | tulum     | 4 |
| 98  | gözlük     | 2 | 98  | saksı         | 2 | 98  | raf       | 4 |
| 99  | kalem      | 2 | 99  | sefer tası    | 2 | 99  | tel       | 4 |
| 100 | kanepes    | 2 | 100 | sepet         | 2 | 100 | camekan   | 4 |
| 101 | kase       | 2 | 101 | sırma         | 2 | 101 | hançer    | 4 |
| 102 | kaşık      | 2 | 102 | sini          | 2 | 102 | etek      | 4 |
| 103 | kavanoz    | 2 | 103 | soba          | 2 | 103 | sedir     | 4 |
| 104 | kazık      | 2 | 104 | şal           | 2 | 104 | oyuncak   | 4 |
| 105 | kova       | 2 | 105 | şamdan        | 2 | 105 | zümrüt    | 4 |
| 106 | muşamba    | 2 | 106 | takvim        | 2 | 106 | bakır     | 4 |
| 107 | örtü       | 2 | 107 | tespih        | 2 | 107 | motör     | 4 |
| 108 | pabuç      | 2 | 108 | tren          | 2 | 108 | gömlek    | 4 |
| 109 | pijama     | 2 | 109 | tütsü         | 2 | 109 | sandık    | 4 |
| 110 | pipo       | 2 | 110 | yatak bağları | 2 | 110 | örtü      | 4 |
| 111 | potin      | 2 | 111 | yazı masası   | 2 | 111 | hokka     | 4 |
| 112 | püskül     | 2 | 112 | yelkenli      | 2 | 112 | dantela   | 4 |

|     |                 |   |     |                     |   |     |           |   |
|-----|-----------------|---|-----|---------------------|---|-----|-----------|---|
| 113 | sandık          | 2 | 113 | yelpaze             | 2 | 113 | fıçı      | 4 |
| 114 | sargı           | 2 | 114 | yorgan              | 2 | 114 | şapka     | 4 |
| 115 | semaver         | 2 | 115 | ağ                  | 1 | 115 | mercan    | 4 |
| 116 | silah           | 2 | 116 | ağızlık             | 1 | 116 | boru      | 4 |
| 117 | silecek         | 2 | 117 | anahtar             | 1 | 117 | gelinlik  | 4 |
| 118 | sini            | 2 | 118 | astar               | 1 | 118 | iğne      | 4 |
| 119 | stilo           | 2 | 119 | atlas               | 1 | 119 | pervane   | 4 |
| 120 | süpürge         | 2 | 120 | avize               | 1 | 120 | disk      | 4 |
| 121 | şamandıra       | 2 | 121 | bakraç              | 1 | 121 | karyola   | 3 |
| 122 | şapka           | 2 | 122 | bardak              | 1 | 122 | çadır     | 3 |
| 123 | şayak           | 2 | 123 | beşik               | 1 | 123 | yelpaze   | 3 |
| 124 | tahta           | 2 | 124 | bez                 | 1 | 124 | kukla     | 3 |
| 125 | taş bebek       | 2 | 125 | biblo               | 1 | 125 | boyunbağı | 3 |
| 126 | tayyör          | 2 | 126 | binlik              | 1 | 126 | rahle     | 3 |
| 127 | tel             | 2 | 127 | bluz                | 1 | 127 | kösele    | 3 |
| 128 | tencere         | 2 | 128 | bohça               | 1 | 128 | kandil    | 3 |
| 129 | teneke          | 2 | 129 | bomba               | 1 | 129 | hasır     | 3 |
| 130 | tül             | 2 | 130 | boyunbağı<br>iğnesi | 1 | 130 | çatal     | 3 |
| 131 | uskur           | 2 | 131 | buhurdan            | 1 | 131 | avize     | 3 |
| 132 | vapur           | 2 | 132 | canfes              | 1 | 132 | entari    | 3 |
| 133 | vazo            | 2 | 133 | ceket               | 1 | 133 | kürk      | 3 |
| 134 | yastık          | 2 | 134 | cilt                | 1 | 134 | yakut     | 3 |
| 135 | yemeni          | 2 | 135 | cübbe               | 1 | 135 | evani     | 3 |
| 136 | zırh            | 2 | 136 | çamaşır<br>teknesi  | 1 | 136 | fırça     | 3 |
| 137 | abajur          | 1 | 137 | çan                 | 1 | 137 | zırh      | 3 |
| 138 | ağ              | 1 | 138 | çember              | 1 | 138 | kürek     | 3 |
| 139 | akik            | 1 | 139 | çerçeve             | 1 | 139 | bebek     | 3 |
| 140 | barut           | 1 | 140 | çeşmi bülbül        | 1 | 140 | flüt      | 3 |
| 141 | basma<br>yorgan | 1 | 141 | çiçeklik            | 1 | 141 | kap       | 3 |
| 142 | başörtüsü       | 1 | 142 | çorap               | 1 | 142 | gümüş     | 3 |
| 143 | bebek           | 1 | 143 | çömlek              | 1 | 143 | tekne     | 3 |
| 144 | beşik           | 1 | 144 | çubuk               | 1 | 144 | bez       | 3 |
| 145 | bilet           | 1 | 145 | çuha                | 1 | 145 | şemsiye   | 3 |
| 146 | bilezik         | 1 | 146 | çuval               | 1 | 146 | kalas     | 3 |
| 147 | bomba           | 1 | 147 | damacana            | 1 | 147 | akik      | 3 |
| 148 | cam             | 1 | 148 | davul               | 1 | 148 | kepenk    | 3 |
| 149 | camadan         | 1 | 149 | değnek              | 1 | 149 | mobilya   | 2 |
| 150 | çamaşır         | 1 | 150 | don                 | 1 | 150 | mangal    | 2 |
| 151 | çek defteri     | 1 | 151 | döşek               | 1 | 151 | sünger    | 2 |
| 152 | çekmece         | 1 | 152 | döşeme              | 1 | 152 | şilte     | 2 |
| 153 | çorap           | 1 | 153 | döşeme<br>takımı    | 1 | 153 | makas     | 2 |
| 154 | daktilo         | 1 | 154 | etek                | 1 | 154 | fistan    | 2 |



|     |                   |   |     |                 |   |     |             |   |
|-----|-------------------|---|-----|-----------------|---|-----|-------------|---|
| 155 | değnek            | 1 | 155 | eyüp oyuncağı   | 1 | 155 | sanem       | 2 |
| 156 | demir             | 1 | 156 | fanila          | 1 | 156 | tekerlek    | 2 |
| 157 | demirbaş          | 1 | 157 | fayton          | 1 | 157 | takunya     | 2 |
| 158 | dikiş sepeti      | 1 | 158 | ferace          | 1 | 158 | cüzdan      | 2 |
| 159 | dondurma kutusu   | 1 | 159 | fes             | 1 | 159 | rakkas      | 2 |
| 160 | dondurma makinesi | 1 | 160 | fırça           | 1 | 160 | kostüm      | 2 |
| 161 | döşek             | 1 | 161 | fısqıye         | 1 | 161 | emprime     | 2 |
| 162 | düğme             | 1 | 162 | firuze          | 1 | 162 | balon       | 2 |
| 163 | dürbün            | 1 | 163 | fişek           | 1 | 163 | divan       | 2 |
| 164 | eteklik           | 1 | 164 | fotoğraf        | 1 | 164 | şezlong     | 2 |
| 165 | eyüp oyuncağı     | 1 | 165 | gaz tenekesi    | 1 | 165 | pırlanta    | 2 |
| 166 | falaka            | 1 | 166 | gecelik         | 1 | 166 | tıpa        | 2 |
| 167 | fanus             | 1 | 167 | gocuk           | 1 | 167 | pardesü     | 2 |
| 168 | fener             | 1 | 168 | halka           | 1 | 168 | şal         | 2 |
| 169 | ferace            | 1 | 169 | hamur teknesi   | 1 | 169 | sepet       | 2 |
| 170 | fiçı              | 1 | 170 | havlu           | 1 | 170 | kanepe      | 2 |
| 171 | fırça             | 1 | 171 | heybe           | 1 | 171 | pudra       | 2 |
| 172 | fildişi takım     | 1 | 172 | hokka takımları | 1 | 172 | yelek       | 2 |
| 173 | fotoğraf          | 1 | 173 | hotoz           | 1 | 173 | çelik       | 2 |
| 174 | fotoğraf makinesi | 1 | 174 | ibrik           | 1 | 174 | projektör   | 2 |
| 175 | gelin teli        | 1 | 175 | iskemle         | 1 | 175 | top         | 2 |
| 176 | gocuk             | 1 | 176 | istor           | 1 | 176 | çanak       | 2 |
| 177 | gramofon          | 1 | 177 | kafes           | 1 | 177 | teneke      | 2 |
| 178 | halka             | 1 | 178 | kamış kalem     | 1 | 178 | kase        | 2 |
| 179 | halka             | 1 | 179 | karlık          | 1 | 179 | bardak      | 2 |
| 180 | hançer            | 1 | 180 | kaşağı          | 1 | 180 | torba       | 2 |
| 181 | hotoz             | 1 | 181 | kazan           | 1 | 181 | korna       | 2 |
| 182 | inci              | 1 | 182 | keçe            | 1 | 182 | mengene     | 2 |
| 183 | kamp yatağı       | 1 | 183 | kepçe           | 1 | 183 | menü        | 2 |
| 184 | kanava            | 1 | 184 | keten           | 1 | 184 | sepet       | 2 |
| 185 | kasket            | 1 | 185 | kılıf           | 1 | 185 | sünger      | 2 |
| 186 | kazan             | 1 | 186 | kırbaç          | 1 | 186 | çan         | 2 |
| 187 | kefen             | 1 | 187 | kilit           | 1 | 187 | yelek       | 2 |
| 188 | keman             | 1 | 188 | kitap dolabı    | 1 | 188 | robdöşamb r | 2 |
| 189 | kerpeten          | 1 | 189 | kitap kılıfı    | 1 | 189 | tulumba     | 2 |
| 190 | kırbaç            | 1 | 190 | kolluk          | 1 | 190 | mum         | 2 |
| 191 | kibrit            | 1 | 191 | koltuk          | 1 | 191 | gardrop     | 2 |
| 192 | kilim             | 1 | 192 | kova            | 1 | 192 | fanila      | 2 |
| 193 | kiremit           | 1 | 193 | kovan           | 1 | 193 | kasket      | 2 |
| 194 | koltuk            | 1 | 194 | köstek          | 1 | 194 | mendil      | 2 |

|     |                 |   |     |                |   |     |             |   |
|-----|-----------------|---|-----|----------------|---|-----|-------------|---|
|     | değneği         |   |     |                |   |     |             |   |
| 195 | konsol          | 1 | 195 | kravat         | 1 | 195 | terlik      | 1 |
| 196 | kordon          | 1 | 196 | kukuleta       | 1 | 196 | paravan     | 1 |
| 197 | kristal         | 1 | 197 | kupa           | 1 | 197 | manto       | 1 |
| 198 | kukuleta        | 1 | 198 | kurşun kalem   | 1 | 198 | manken      | 1 |
| 199 | kundura         | 1 | 199 | külâh          | 1 | 199 | duvak       | 1 |
| 200 | kuş tüyü        | 1 | 200 | küp            | 1 | 200 | lenger      | 1 |
| 201 | kuşak           | 1 | 201 | küpe           | 1 | 201 | çimento     | 1 |
| 202 | lata            | 1 | 202 | lenger         | 1 | 202 | testere     | 1 |
| 203 | madalya         | 1 | 203 | madalya        | 1 | 203 | mühür       | 1 |
| 204 | manto           | 1 | 204 | mahfaza        | 1 | 204 | paket       | 1 |
| 205 | mintan          | 1 | 205 | mahya          | 1 | 205 | tente       | 1 |
| 206 | motor           | 1 | 206 | makine         | 1 | 206 | ustura      | 1 |
| 207 | mum             | 1 | 207 | makta          | 1 | 207 | huni        | 1 |
| 208 | muska           | 1 | 208 | maşrapa        | 1 | 208 | paraşüt     | 1 |
| 209 | muş             | 1 | 209 | meşale         | 1 | 209 | döpiyes     | 1 |
| 210 | ok              | 1 | 210 | mıknatis       | 1 | 210 | süeter      | 1 |
| 211 | orak            | 1 | 211 | mukavva        | 1 | 211 | pabuç       | 1 |
| 212 | oyuncak         | 1 | 212 | mum            | 1 | 212 | mantar      | 1 |
| 213 | oyuncak kutusu  | 1 | 213 | mutfak edevatı | 1 | 213 | pantolon    | 1 |
| 214 | ökçe            | 1 | 214 | mühür          | 1 | 214 | ferace      | 1 |
| 215 | pardösü         | 1 | 215 | nalın          | 1 | 215 | yaşmak      | 1 |
| 216 | peçe            | 1 | 216 | nazar boncuğu  | 1 | 216 | kimono      | 1 |
| 217 | pervane         | 1 | 217 | nazarlık       | 1 | 217 | etajer      | 1 |
| 218 | peyk            | 1 | 218 | oyuncak        | 1 | 218 | pusula      | 1 |
| 219 | resim           | 1 | 219 | oyuncak kutusu | 1 | 219 | şekerlik    | 1 |
| 220 | resimli kart    | 1 | 220 | ökçe           | 1 | 220 | çeşmibülbül | 1 |
| 221 | saksafon        | 1 | 221 | önlük          | 1 | 221 | meyvelik    | 1 |
| 222 | saksonya takımı | 1 | 222 | palto          | 1 | 222 | nısfıye     | 1 |
| 223 | seccade         | 1 | 223 | pamuk          | 1 | 223 | komodin     | 1 |
| 224 | sedef           | 1 | 224 | pardesü        | 1 | 224 | firkete     | 1 |
| 225 | sinema perdesi  | 1 | 225 | peştamal       | 1 | 225 | sabahlık    | 1 |
| 226 | soba            | 1 | 226 | posteki        | 1 | 226 | çiçeklik    | 1 |
| 227 | sopa            | 1 | 227 | potin          | 1 | 227 | taç         | 1 |
| 228 | statü           | 1 | 228 | raf            | 1 | 228 | keçe        | 1 |
| 229 | sürahi          | 1 | 229 | rahle          | 1 | 229 | şort        | 1 |
| 230 | şalvar          | 1 | 230 | redingot       | 1 | 230 | madalyon    | 1 |
| 231 | şamdan          | 1 | 231 | saat           | 1 | 231 | dürbün      | 1 |
| 232 | tablo           | 1 | 232 | salıncak       | 1 | 232 | değnek      | 1 |
| 233 | taht            | 1 | 233 | sarık          | 1 | 233 | kundak      | 1 |
| 234 | taka            | 1 | 234 | satın          | 1 | 234 | firuze      | 1 |

|     |          |     |     |              |     |     |            |      |
|-----|----------|-----|-----|--------------|-----|-----|------------|------|
| 235 | tampon   | 1   | 235 | saz          | 1   | 235 | leğen      | 1    |
| 236 | tarak    | 1   | 236 | sebu         | 1   | 236 | org        | 1    |
| 237 | tekne    | 1   | 237 | sehpa        | 1   | 237 | klavsen    | 1    |
| 238 | toka     | 1   | 238 | sineklik     | 1   | 238 | kerpeten   | 1    |
| 239 | uçurtma  | 1   | 239 | sini sehpa   | 1   | 239 | küvet      | 1    |
| 240 | vagon    | 1   | 240 | süngü        | 1   | 240 | battaniye  | 1    |
| 241 | yat      | 1   | 241 | sürahi       | 1   | 241 | kılıf      | 1    |
| 242 | yatağan  | 1   | 242 | şalvar       | 1   | 242 | kovan      | 1    |
| 243 | yelken   | 1   | 243 | şişe         | 1   | 243 | muşamba    | 1    |
| 244 | yelkenli | 1   | 244 | taç          | 1   | 244 | fes        | 1    |
| 245 | yüzük    | 1   | 245 | takunya      | 1   | 245 | eğer       | 1    |
|     | ziynet   | 1   | 246 | tarak        | 1   | 246 | üzengi     | 1    |
| 1   |          | 723 | 247 | tas          | 1   | 247 | atki       | 1    |
|     |          |     | 248 | tekerlek     | 1   | 248 | neşter     | 1    |
|     |          |     | 249 | tekne        | 1   | 249 | bilezik    | 1    |
|     |          |     | 250 | telgraf      | 1   | 250 | cepken     | 1    |
|     |          |     | 251 | teneke       | 1   | 251 | şalvar     | 1    |
|     |          |     | 252 | tente        | 1   | 252 | aba        | 1    |
|     |          |     | 253 | terlik       | 1   | 253 | fişek      | 1    |
|     |          |     | 254 | testi        | 1   | 254 | sandık     | 1    |
|     |          |     | 255 | torba        | 1   | 255 | tabanca    | 1    |
|     |          |     | 256 | tuğla        | 1   | 256 | misvak     | 1    |
|     |          |     | 257 | tüfek        | 1   | 257 | lastik     | 1    |
|     |          |     | 258 | tüy          | 1   | 258 | kablo      | 1    |
|     |          |     | 259 | vagon        | 1   | 259 | şırınga    | 1    |
|     |          |     | 260 | yatak ambarı | 1   | 260 | havan      | 1    |
|     |          |     | 261 | yatak örtüsü | 1   | 261 | vantilatör | 1    |
|     |          |     | 262 | yazıhane     | 1   | 262 | mikrofon   | 1    |
|     |          |     | 263 | yelek        | 1   | 263 | yazma      | 1    |
|     |          |     | 264 | yer yatağı   | 1   | 264 | tuğla      | 1    |
|     |          |     | 265 | yüzük        | 1   | 265 | gecelik    | 1    |
|     |          |     | 266 | zil          | 1   | 266 | güğüm      | 1    |
|     |          |     |     |              | 648 |     |            | 1755 |

| 1950-2012 Yılları Arası Yayımlanmış Üç Romanın Özet Tabloları |                  |        |                  |         |        |                  |            |        |
|---|------------------|--------|------------------|---------|--------|------------------|------------|--------|
| Fikrimin İnce Gülü  |                  |        | Sonsuzluğa Nokta |         |        | Masumiyet Müzesi |            |        |
| Adet  | Nesne            | Tekrar | Adet             | Nesne2  | Tekrar | Adet             | Nesne3     | Tekrar |
| 1   | araba            | 491    | 1                | yatak   | 37     | 1                | araba      | 275    |
| 2   | kamyon           | 106    | 2                | minibüs | 33     | 2                | masa       | 229    |
| 3   | taksi            | 54     | 3                | koltuk  | 30     | 3                | televizyon | 182    |
| 4   | Mercedes yıldızı | 37     | 4                | tabanca | 30     | 4                | sigara     | 149    |
| 5   | gömlek           | 36     | 5                | bavul   | 26     | 5                | küpe       | 103    |

|    |                   |    |    |                  |    |    |           |     |
|----|-------------------|----|----|------------------|----|----|-----------|-----|
| 6  | şapka             | 34 | 6  | otobüs           | 25 | 6  | yatak     | 101 |
| 7  | motor             | 32 | 7  | kamyon           | 23 | 7  | gazete    | 100 |
| 8  | korna             | 30 | 8  | kitap            | 22 | 8  | fotoğraf  | 89  |
| 9  | cam               | 28 | 9  | giysi            | 18 | 9  | elbise    | 85  |
| 10 | tekerlek          | 27 | 10 | cam              | 17 | 10 | telefon   | 79  |
| 11 | cip               | 22 | 11 | dikiz aynası     | 17 | 11 | çanta     | 78  |
| 12 | televizyon        | 22 | 12 | masa             | 17 | 12 | resim     | 75  |
| 13 | biçerdöver        | 21 | 13 | otomobil         | 15 | 13 | saat      | 66  |
| 14 | direksiyon        | 21 | 14 | bardak           | 14 | 14 | kadeh     | 62  |
| 15 | pompa             | 19 | 15 | dergi            | 14 | 15 | köpek     | 61  |
| 16 | tır               | 16 | 16 | heykel           | 13 | 16 | şişe      | 60  |
| 17 | traktör           | 16 | 17 | kanepes          | 13 | 17 | kutu      | 45  |
| 18 | araç              | 15 | 18 | gazete           | 12 | 18 | lamba     | 45  |
| 19 | küp               | 15 | 19 | perde            | 12 | 19 | kağıt     | 44  |
| 20 | teyp              | 15 | 20 | sehpa            | 12 | 20 | kitap     | 44  |
| 21 | minibüs           | 14 | 21 | yorgan           | 12 | 21 | perde     | 37  |
| 22 | radyo             | 14 | 22 | direksiyon       | 11 | 22 | dolap     | 36  |
| 23 | çanta             | 13 | 23 | lamba            | 11 | 23 | küllük    | 35  |
| 24 | dikiz aynası      | 13 | 24 | trompet          | 11 | 24 | sandalye  | 33  |
| 25 | otobüs            | 13 | 25 | ayna             | 10 | 25 | inci      | 30  |
| 26 | düdük             | 12 | 26 | otomobil         | 10 | 26 | radyo     | 30  |
| 27 | kamyonet          | 12 | 27 | sandalye         | 10 | 27 | bardak    | 27  |
| 28 | lamba camı        | 11 | 28 | araba            | 9  | 28 | Chevrolet | 27  |
| 29 | lastik            | 11 | 29 | çanta            | 9  | 29 | bisiklet  | 26  |
| 30 | motorlar          | 11 | 30 | kitaplık         | 9  | 30 | kıyafet   | 26  |
| 31 | plak              | 11 | 31 | naylon           | 9  | 31 | parke     | 25  |
| 32 | tampon            | 11 | 32 | pantolon         | 8  | 32 | anahtar   | 24  |
| 33 | çakmak            | 10 | 33 | radyo            | 8  | 33 | ceket     | 24  |
| 34 | fanila            | 10 | 34 | sepet            | 8  | 34 | çarşaf    | 24  |
| 35 | oto               | 10 | 35 | silah            | 8  | 35 | koltuk    | 24  |
| 36 | başörtüsü         | 9  | 36 | şişe             | 8  | 36 | dergi     | 23  |
| 37 | saat              | 9  | 37 | çakmak           | 7  | 37 | düğme     | 23  |
| 38 | şişe              | 9  | 38 | çamaşır makinesi | 7  | 38 | mendil    | 23  |
| 39 | cıvata            | 8  | 39 | defter           | 7  | 39 | tabak     | 23  |
| 40 | direksiyon kılıfı | 8  | 40 | kilim            | 7  | 40 | toka      | 23  |
| 41 | düğme             | 8  | 41 | küvet            | 7  | 41 | izmarit   | 22  |
| 42 | kağıt             | 8  | 42 | ütü masası       | 7  | 42 | kadife    | 22  |
| 43 | kaporta           | 8  | 43 | yastık           | 7  | 43 | ayna      | 21  |
| 44 | masa              | 8  | 44 | bilet            | 6  | 44 | etek      | 21  |
| 45 | pantolon          | 8  | 45 | çarşaf           | 6  | 45 | ayakkabı  | 20  |
| 46 | susturucu         | 8  | 46 | etek             | 6  | 46 | bıçak     | 20  |
| 47 | tel               | 8  | 47 | gömlek           | 6  | 47 | çorap     | 20  |

|    |                          |   |    |                   |   |    |               |    |
|----|--------------------------|---|----|-------------------|---|----|---------------|----|
| 48 | bardak                   | 7 | 48 | kağıt             | 6 | 48 | bilet         | 19 |
| 49 | hesap makinesi           | 7 | 49 | resim             | 6 | 49 | divan         | 19 |
| 50 | levha                    | 7 | 50 | tabak             | 6 | 50 | otobüs        | 19 |
| 51 | motorsiklet              | 7 | 51 | zincir            | 6 | 51 | çekmece       | 18 |
| 52 | naylon torba             | 7 | 52 | ayakkabı          | 5 | 52 | oyuncak       | 18 |
| 53 | pikap                    | 7 | 53 | battaniye         | 5 | 53 | yüzük         | 17 |
| 54 | resim                    | 7 | 54 | Chevrolet         | 5 | 54 | cam           | 16 |
| 55 | Taunus                   | 7 | 55 | çekiç             | 5 | 55 | direksiyon    | 16 |
| 56 | ayna                     | 6 | 56 | kalem             | 5 | 56 | şemsiye       | 16 |
| 57 | bavul                    | 6 | 57 | kaşık             | 5 | 57 | fincan        | 15 |
| 58 | ceket                    | 6 | 58 | minder            | 5 | 58 | gözlük        | 15 |
| 59 | dingil                   | 6 | 59 | paket             | 5 | 59 | paket         | 15 |
| 60 | etek                     | 6 | 60 | portre            | 5 | 60 | tepsi         | 15 |
| 61 | kariyol                  | 6 | 61 | saksı             | 5 | 61 | top           | 15 |
| 62 | koltuk                   | 6 | 62 | tül               | 5 | 62 | bayrak        | 14 |
| 63 | makine                   | 6 | 63 | zil               | 5 | 63 | kamyon        | 14 |
| 64 | otomobil                 | 6 | 64 | ampul             | 4 | 64 | torba         | 14 |
| 65 | takım elbise             | 6 | 65 | anahtar           | 4 | 65 | alet          | 13 |
| 66 | buzdolabı                | 5 | 66 | biblo             | 4 | 66 | gömlek        | 13 |
| 67 | çalar saat               | 5 | 67 | ceket             | 4 | 67 | biblo         | 12 |
| 68 | çamurluk                 | 5 | 68 | çuval             | 4 | 68 | kartpostal    | 12 |
| 69 | çatal                    | 5 | 69 | dantel            | 4 | 69 | kaşık         | 12 |
| 70 | elektrikli traş makinesi | 5 | 70 | düğme             | 4 | 70 | şapka         | 11 |
| 71 | gazete                   | 5 | 71 | halı              | 4 | 71 | bavul         | 10 |
| 72 | havlu                    | 5 | 72 | havlu             | 4 | 72 | halı          | 10 |
| 73 | iğne                     | 5 | 73 | heykelcik         | 4 | 73 | kravat        | 10 |
| 74 | kapak                    | 5 | 74 | ip                | 4 | 74 | kumaş         | 10 |
| 75 | kontak anahtarı          | 5 | 75 | kamyonet          | 4 | 75 | çatal         | 9  |
| 76 | makbuz                   | 5 | 76 | küllük            | 4 | 76 | mikrofon      | 9  |
| 77 | Renault                  | 5 | 77 | levha             | 4 | 77 | ruj           | 9  |
| 78 | şampuan                  | 5 | 78 | mum               | 4 | 78 | vazo          | 9  |
| 79 | tabak                    | 5 | 79 | sidik ve bok kabı | 4 | 79 | cetvel        | 8  |
| 80 | televizyon anteni        | 5 | 80 | şapka             | 4 | 80 | harita        | 8  |
| 81 | vites                    | 5 | 81 | tabure            | 4 | 81 | ilan          | 8  |
| 82 | anten                    | 4 | 82 | taksi             | 4 | 82 | kibrit kutusu | 8  |
| 83 | bıçak                    | 4 | 83 | tel               | 4 | 83 | korna         | 8  |
| 84 | boya                     | 4 | 84 | vitrin            | 4 | 84 | makas         | 8  |
| 85 | çamaşır makinesi         | 4 | 85 | araç              | 3 | 85 | sehpa         | 8  |
| 86 | çorap                    | 4 | 86 | balon             | 3 | 86 | yastık        | 8  |
| 87 | egzoz                    | 4 | 87 | bıçak             | 3 | 87 | büfe          | 7  |

|     |                           |   |     |                |   |     |                  |   |
|-----|---------------------------|---|-----|----------------|---|-----|------------------|---|
| 88  | eşarp                     | 4 | 88  | bluz           | 3 | 88  | çerçeve          | 7 |
| 89  | Ford                      | 4 | 89  | buzdolabı      | 3 | 89  | kemer            | 7 |
| 90  | fren                      | 4 | 90  | ceket          | 3 | 90  | Mustang          | 7 |
| 91  | kalem                     | 4 | 91  | çatal          | 3 | 91  | oyun kağıdı      | 7 |
| 92  | karbüratör                | 4 | 92  | çaydanlık      | 3 | 92  | palto            | 7 |
| 93  | kaset                     | 4 | 93  | çöp bidonu     | 3 | 93  | tabut            | 7 |
| 94  | kaşık                     | 4 | 94  | davul          | 3 | 94  | bilezik          | 6 |
| 95  | kravat                    | 4 | 95  | gaz pedalı     | 3 | 95  | boya             | 6 |
| 96  | kutu                      | 4 | 96  | karton kutu    | 3 | 96  | eldiven          | 6 |
| 97  | kürk                      | 4 | 97  | kurtarıcı araç | 3 | 97  | levha            | 6 |
| 98  | minder                    | 4 | 98  | leğen          | 3 | 98  | sürahi           | 6 |
| 99  | oyuncak                   | 4 | 99  | mendil         | 3 | 99  | şekerlik         | 6 |
| 100 | sepet                     | 4 | 100 | otomobil farı  | 3 | 100 | çakmak           | 5 |
| 101 | şasi                      | 4 | 101 | otomobiller    | 3 | 101 | fren             | 5 |
| 102 | yüzük                     | 4 | 102 | pijama         | 3 | 102 | iğne             | 5 |
| 103 | ağ                        | 3 | 103 | plastik kalıp  | 3 | 103 | kibrit           | 5 |
| 104 | ayakkabı                  | 3 | 104 | raf            | 3 | 104 | kova             | 5 |
| 105 | bisiklet                  | 3 | 105 | sedir          | 3 | 105 | köşe yazısı      | 5 |
| 106 | bluz                      | 3 | 106 | sehpa takımı   | 3 | 106 | peçete           | 5 |
| 107 | cam                       | 3 | 107 | soba           | 3 | 107 | pervane          | 5 |
| 108 | çelik                     | 3 | 108 | televizyon     | 3 | 108 | sepet            | 5 |
| 109 | demir boru                | 3 | 109 | teneke kutu    | 3 | 109 | tabanca          | 5 |
| 110 | direksiyon mili           | 3 | 110 | testi          | 3 | 110 | yüksük           | 5 |
| 111 | dizgi makinesi            | 3 | 111 | teyp           | 3 | 111 | zarf             | 5 |
| 112 | dolmuş                    | 3 | 112 | torba          | 3 | 112 | çivi             | 4 |
| 113 | elektrikli hesap makinesi | 3 | 113 | üstübeç        | 3 | 113 | daktilo          | 4 |
| 114 | far                       | 3 | 114 | alçı           | 2 | 114 | eşarp            | 4 |
| 115 | fırın                     | 3 | 115 | avize          | 2 | 115 | fular            | 4 |
| 116 | fotoğraf makinesi         | 3 | 116 | bavul          | 2 | 116 | kasa             | 4 |
| 117 | gaz                       | 3 | 117 | boya kutusu    | 2 | 117 | konserve açacağı | 4 |
| 118 | heykel                    | 3 | 118 | çamaşır        | 2 | 118 | kordon           | 4 |
| 119 | hırka                     | 3 | 119 | çay kaşığı     | 2 | 119 | manken           | 4 |
| 120 | hortum                    | 3 | 120 | çekiç          | 2 | 120 | Mercedes         | 4 |
| 121 | İmpala                    | 3 | 121 | çekmece        | 2 | 121 | örtü             | 4 |
| 122 | kafes                     | 3 | 122 | çivi           | 2 | 122 | salıncak         | 4 |

|     |               |   |     |                  |   |     |                    |   |
|-----|---------------|---|-----|------------------|---|-----|--------------------|---|
| 123 | kağıt         | 3 | 123 | çorap            | 2 | 123 | antika             | 3 |
| 124 | karton sigara | 3 | 124 | çöp sepeti       | 2 | 124 | aynalı dolap       | 3 |
| 125 | kibrit        | 3 | 125 | dokuma torbası   | 2 | 125 | cam kağıt ağırlığı | 3 |
| 126 | kova          | 3 | 126 | dolap            | 2 | 126 | cımbız             | 3 |
| 127 | kumaş         | 3 | 127 | fırça            | 2 | 127 | dantel             | 3 |
| 128 | küpe          | 3 | 128 | fincan takımı    | 2 | 128 | deniz kabuğu       | 3 |
| 129 | madalya       | 3 | 129 | gömlek           | 2 | 129 | fiş                | 3 |
| 130 | mayo          | 3 | 130 | gözlük           | 2 | 130 | gerdanlık          | 3 |
| 131 | musluk        | 3 | 131 | havlu            | 2 | 131 | kaleydoskop        | 3 |
| 132 | muşamba       | 3 | 132 | hızar            | 2 | 132 | kurdele            | 3 |
| 133 | plaka         | 3 | 133 | kadeh            | 2 | 133 | kurşun kalem       | 3 |
| 134 | sandık        | 3 | 134 | kağıt            | 2 | 134 | külöt              | 3 |
| 135 | silecek       | 3 | 135 | kalem            | 2 | 135 | kürek              | 3 |
| 136 | somun         | 3 | 136 | kapak            | 2 | 136 | mezura             | 3 |
| 137 | şasi          | 3 | 137 | kaporta          | 2 | 137 | papyon             | 3 |
| 138 | tablo         | 3 | 138 | kasa             | 2 | 138 | soba borusu        | 3 |
| 139 | tas           | 3 | 139 | kaset            | 2 | 139 | takım elbise       | 3 |
| 140 | tel mengene   | 3 | 140 | kontakt anahtarı | 2 | 140 | tükenmez kalem     | 3 |
| 141 | tüp           | 3 | 141 | kravat           | 2 | 141 | tül                | 3 |
| 142 | ustura        | 3 | 142 | kurdele          | 2 | 142 | avize              | 2 |
| 143 | yastık        | 3 | 143 | lastik           | 2 | 143 | barometre          | 2 |
| 144 | yedek parça   | 3 | 144 | metal            | 2 | 144 | battaniye          | 2 |
| 145 | zincir        | 3 | 145 | motor            | 2 | 145 | bebek              | 2 |
| 146 | akü           | 2 | 146 | naylon torba     | 2 | 146 | bez                | 2 |
| 147 | bagaj         | 2 | 147 | paket            | 2 | 147 | büst               | 2 |
| 148 | bagaj kapağı  | 2 | 148 | pardösü          | 2 | 148 | çan                | 2 |
| 149 | bebek         | 2 | 149 | piyango bileti   | 2 | 149 | dikiz aynası       | 2 |
| 150 | bez           | 2 | 150 | post             | 2 | 150 | etol               | 2 |
| 151 | çadır         | 2 | 151 | radyatör         | 2 | 151 | havai fişek        | 2 |
| 152 | çakı          | 2 | 152 | sini             | 2 | 152 | havlu              | 2 |
| 153 | çekiç         | 2 | 153 | sümen            | 2 | 153 | ip                 | 2 |
| 154 | çimento       | 2 | 154 | süpürge          | 2 | 154 | kartvizit          | 2 |
| 155 | çuval         | 2 | 155 | şalvar           | 2 | 155 | kolye              | 2 |
| 156 | deniz motoru  | 2 | 156 | şanzıman         | 2 | 156 | mikser             | 2 |
| 157 | depo          | 2 | 157 | tabak            | 2 | 157 | pipo               | 2 |
| 158 | el feneri     | 2 | 158 | tahta            | 2 | 158 | projektör          | 2 |
| 159 | el freni      | 2 | 159 | tas              | 2 | 159 | silgi              | 2 |
| 160 | elbise        | 2 | 160 | telefon          | 2 | 160 | şilte              | 2 |
| 161 | eteklik       | 2 | 161 | telgraf direği   | 2 | 161 | takı               | 2 |

|     |                 |   |     |                 |   |     |                             |   |
|-----|-----------------|---|-----|-----------------|---|-----|-----------------------------|---|
| 162 | Fiat            | 2 | 162 | tencere         | 2 | 162 | tekstil makinesi            | 2 |
| 163 | gözlük          | 2 | 163 | trampet         | 2 | 163 | tıraş makinesi              | 2 |
| 164 | güneş gözlüğü   | 2 | 164 | afiş            | 1 | 164 | torpido gözü                | 2 |
| 165 | halka           | 2 | 165 | alçı torbası    | 1 | 165 | zırh                        | 2 |
| 166 | Havalandırma    | 2 | 166 | anahtar çantası | 1 | 166 | ağızlık                     | 1 |
| 167 | jant            | 2 | 167 | anahtar takımı  | 1 | 167 | apolet                      | 1 |
| 168 | kapı            | 2 | 168 | anten           | 1 | 168 | balina                      | 1 |
| 169 | karoser         | 2 | 169 | asansör         | 1 | 169 | balon                       | 1 |
| 170 | kasa            | 2 | 170 | asansör düğmesi | 1 | 170 | başörtüsü                   | 1 |
| 171 | kazma           | 2 | 171 | askı            | 1 | 171 | bebek arabası               | 1 |
| 172 | kelepçe         | 2 | 172 | at arabası      | 1 | 172 | bilya                       | 1 |
| 173 | kep             | 2 | 173 | atki            | 1 | 173 | boru                        | 1 |
| 174 | klakson         | 2 | 174 | ayakkabılık     | 1 | 174 | ceviz kıracağı              | 1 |
| 175 | koltuk kılıfı   | 2 | 175 | bağlama         | 1 | 175 | çanak                       | 1 |
| 176 | Konforlu Serhad | 2 | 176 | balyoz          | 1 | 176 | çekiç                       | 1 |
| 177 | krem            | 2 | 177 | bando takımı    | 1 | 177 | dikiş makinesi              | 1 |
| 178 | kurşun          | 2 | 178 | bayrak          | 1 | 178 | el feneri                   | 1 |
| 179 | lamba           | 2 | 179 | bez             | 3 | 179 | elektrik borusu             | 1 |
| 180 | lenger          | 2 | 180 | bilgisayar      | 1 | 180 | elektrikli kahve değirmeni  | 1 |
| 181 | mermer          | 2 | 181 | boncuk          | 1 | 181 | elektrikli konserve açacağı | 1 |
| 182 | mintan          | 2 | 182 | boru            | 1 | 182 | fermuar                     | 1 |
| 183 | mum             | 2 | 183 | boş kutu        | 1 | 183 | hokka                       | 1 |
| 184 | ok              | 2 | 184 | bot             | 1 | 184 | iplik                       | 1 |
| 185 | oyuncak leopar  | 2 | 185 | boya            | 1 | 185 | kalorifer borusu            | 1 |
| 186 | oyuncak timsah  | 2 | 186 | buhurdanlı k    | 1 | 186 | korniş                      | 1 |
| 187 | perdelik        | 2 | 187 | cepken          | 1 | 187 | künye                       | 1 |
| 188 | peruk           | 2 | 188 | cıvata          | 1 | 188 | mayonez yapma makinesi      | 1 |
| 189 | pil             | 2 | 189 | cüzdan          | 1 | 189 | mobilya                     | 1 |
| 190 | pilli kanarya   | 2 | 190 | çalgı           | 1 | 190 | muşamba                     | 1 |
| 191 | pilli radyo     | 2 | 191 | çan             | 1 | 191 | önlük                       | 1 |
| 192 | plastik         | 2 | 192 | çatal           | 1 | 192 | piyano                      | 1 |
| 193 | pres            | 2 | 193 | çay bardağı     | 1 | 193 | portmone                    | 1 |
| 194 | resimli roman   | 2 | 194 | çay tabağı      | 1 | 194 | saç kurutma makinesi        | 1 |
| 195 | saksı           | 2 | 195 | çerçeve         | 1 | 195 | sargı bezi                  | 1 |
| 196 | sandalye        | 2 | 196 | çeşme           | 1 | 196 | ses kayıt aracı             | 1 |



|     |                       |   |     |                  |   |     |                   |    |
|-----|-----------------------|---|-----|------------------|---|-----|-------------------|----|
| 197 | sinek kağıdı          | 2 | 197 | çingirak         | 1 | 197 | su borusu         | 1  |
| 198 | sutyen                | 2 | 198 | daktilo          | 1 | 198 | şapka kutusu      | 1  |
| 199 | şilebezi              | 2 | 199 | damper           | 1 | 199 | şişe açacağı      | 1  |
| 200 | tablo ışıkları        | 2 | 200 | debriyaj         | 1 | 200 | tayyör            | 1  |
| 201 | tavla                 | 2 | 201 | demir            | 1 | 201 | termos            | 1  |
| 202 | telefon               | 2 | 202 | demir çubuk      | 1 | 202 | tren              | 1  |
| 203 | tespih                | 2 | 203 | depo             | 1 | 203 | üniforuma         | 1  |
| 204 | torba                 | 2 | 204 | deterjan         | 1 | 204 | ütü               | 1  |
| 205 | trafik ışığı          | 2 | 205 | dikiş makinesi   | 1 | 205 | yazı takımı       | 1  |
| 206 | trafik işareti        | 2 | 206 | don              | 1 | 206 | yedek parça       | 1  |
| 207 | vida                  | 2 | 207 | duvak teli       | 1 | 207 | yemek listesi     | 1  |
| 208 | yağmurluk             | 2 | 208 | duvar saati      | 1 | 208 | zimba             | 1  |
| 209 | yaldız                | 2 | 209 | düdük            | 1 | 209 | blucin            | 1  |
| 210 | yay                   | 2 | 210 | el arabası       | 1 | 210 | broş              | 6  |
| 211 | yazı                  | 2 | 211 | el feneri        | 1 | 211 | buzdolabı         | 12 |
| 212 | yoyo                  | 2 | 212 | etamin           | 1 | 212 | çekecek           | 2  |
| 213 | zil                   | 2 | 213 | fermuar          | 1 | 213 | çekmece           | 18 |
| 214 | alet                  | 1 | 214 | fırça            | 1 | 214 | çizme             | 3  |
| 215 | altın                 | 1 | 215 | fincan           | 1 | 215 | çöp               | 3  |
| 216 | altın diş             | 1 | 216 | fişek            | 1 | 216 | çöp tenekesi      | 1  |
| 217 | altın suyu            | 1 | 217 | fren lambası     | 1 | 217 | defter            | 5  |
| 218 | amortisör             | 1 | 218 | gaz lambası      | 1 | 218 | deste             | 8  |
| 219 | ampul                 | 1 | 219 | gelinlik         | 1 | 219 | diş fırçası       | 5  |
| 220 | anıt                  | 1 | 220 | gözlük           | 1 | 220 | duvar kağıdı      | 1  |
| 221 | araba                 | 1 | 221 | gümüş            | 1 | 221 | fasulye           | 3  |
| 222 | araç gereç            | 1 | 222 | halat            | 1 | 222 | fayans            | 1  |
| 223 | asfalt                | 1 | 223 | hançer           | 1 | 223 | saç fırçası       | 3  |
| 224 | asfalt serme makinesi | 1 | 224 | hesap makinesi   | 1 | 224 | yağlıboya fırçası | 2  |
| 225 | baca                  | 1 | 225 | heybe            | 1 | 225 | firkete           | 3  |
| 226 | bahçe sandalyesi      | 1 | 226 | hızar            | 1 | 226 | gazoz kapağı      | 2  |
| 227 | bahçe süsü            | 1 | 227 | hidrolik kutu    | 1 | 227 | gecelik           | 1  |
| 228 | bakır para            | 1 | 228 | hortum           | 1 | 228 | hoparlör          | 2  |
| 229 | bant                  | 1 | 229 | ışıldak          | 1 | 229 | ilaç kutusu       | 1  |
| 230 | battaniye             | 1 | 230 | iç çamaşırı      | 1 | 230 | ilan              | 2  |
| 231 | benzin                | 1 | 231 | iç donu          | 1 | 231 | jeton             | 2  |
| 232 | bikini                | 1 | 232 | iğne             | 1 | 232 | kadife kese       | 1  |
| 233 | bilet                 | 1 | 233 | İngiliz anahtarı | 1 | 233 | kesekağıdı        | 1  |
| 234 | bilezik               | 1 | 234 | iplik            | 1 | 234 | kafes             | 18 |
| 235 | bitkisel yağ          | 1 | 235 | iskemle          | 1 | 235 | kağıt torbalar    | 1  |

|     |                     |   |     |                |   |     |                   |    |
|-----|---------------------|---|-----|----------------|---|-----|-------------------|----|
| 236 | boncuk              | 1 | 236 | izmarit        | 1 | 236 | kanun             | 1  |
| 237 | bor anahtarı        | 1 | 237 | kağı           | 1 | 237 | kase              | 1  |
| 238 | boru                | 1 | 238 | kamçı          | 1 | 238 | kazak             | 3  |
| 239 | boyunbağı           | 1 | 239 | kamyon         | 1 | 239 | kilit             | 4  |
| 240 | boz gömlek          | 1 | 240 | kancalar       | 1 | 240 | kolonya           | 24 |
| 241 | buzluk              | 1 | 241 | kandil         | 1 | 241 | komodin           | 4  |
| 242 | büfe                | 1 | 242 | kap            | 1 | 242 | korse             | 1  |
| 243 | cep                 | 1 | 243 | karton         | 1 | 243 | kürk              | 2  |
| 244 | cep kanyağı         | 1 | 244 | kartvizit      | 1 | 244 | küvet             | 3  |
| 245 | cetvel              | 1 | 245 | kasa           | 1 | 245 | leğen             | 2  |
| 246 | cila                | 1 | 246 | kase           | 1 | 246 | likör takımı      | 1  |
| 247 | çanak               | 1 | 247 | kaşık          | 1 | 247 | makara            | 1  |
| 248 | çelik kasa          | 1 | 248 | kavanoz        | 1 | 248 | maket             | 2  |
| 249 | çiçeklik            | 1 | 249 | kemer          | 1 | 249 | mandal            | 1  |
| 250 | çinko               | 1 | 250 | kılıç          | 1 | 250 | mayo              | 13 |
| 251 | çömlek              | 1 | 251 | kıyafet        | 1 | 251 | mektup            | 26 |
| 252 | çul                 | 1 | 252 | kiremit        | 1 | 252 | mum               | 2  |
| 253 | dantel              | 1 | 253 | kitap          | 1 | 253 | negatif           | 2  |
| 254 | darbuka             | 1 | 254 | koltuk         | 1 | 254 | pardösü           | 1  |
| 255 | davul               | 1 | 255 | koltuk değneği | 1 | 255 | parfüm pompası    | 1  |
| 256 | değnek              | 1 | 256 | koltuk takımı  | 1 | 256 | parfüm şişeleri   | 1  |
| 257 | demir               | 1 | 257 | kova           | 1 | 257 | yağlıboya         | 3  |
| 258 | demir çubuk         | 1 | 258 | köşebent       | 1 | 258 | suluboya          | 3  |
| 259 | dikiş makinesi      | 1 | 259 | kravat iğnesi  | 1 | 259 | pastel            | 1  |
| 260 | direksiyon tablası  | 1 | 260 | kriko          | 1 | 260 | pijama            | 6  |
| 261 | direksiyon mili     | 1 | 261 | kumaş          | 1 | 261 | plak              | 5  |
| 262 | dizgin              | 1 | 262 | kurşun kalem   | 1 | 262 | plaka             | 1  |
| 263 | don                 | 1 | 263 | küp            | 1 | 263 | poster            | 1  |
| 265 | dozer               | 1 | 264 | lavabo         | 1 | 264 | pudra             | 1  |
| 266 | döşeme              | 1 | 265 | makas          | 1 | 265 | pudralık          | 1  |
| 267 | döşemelik           | 1 | 266 | mandal         | 1 | 266 | rende             | 15 |
| 268 | duvar kağıdı        | 1 | 267 | manken         | 1 | 267 | resim kağıtları   | 1  |
| 269 | elektrik süpürgesi  | 1 | 268 | masa örtüsü    | 1 | 268 | rezervuar zinciri | 1  |
| 270 | elektrikli araba    | 1 | 269 | maşrapa        | 1 | 269 | sabun             | 6  |
| 271 | elektrikli araç     | 1 | 270 | matbaa         | 1 | 270 | satranç takımı    | 1  |
| 272 | elektrikli merdiven | 1 | 271 | matkap         | 1 | 271 | seccade           | 1  |
| 273 | elektrikli          | 1 | 272 | mektup         | 1 | 272 | sigaralık         | 5  |

|     |                       |   |     |                  |   |     |               |      |
|-----|-----------------------|---|-----|------------------|---|-----|---------------|------|
|     | tosbağa               |   |     |                  |   |     |               |      |
| 274 | emaye tencere takımı  | 1 | 273 | mendil           | 1 | 273 | soba          | 15   |
| 275 | entari                | 1 | 274 | menteşe          | 1 | 274 | somya         | 2    |
| 276 | fayans                | 1 | 275 | mermi            | 1 | 275 | şezlong       | 4    |
| 277 | fener                 | 1 | 276 | meşin kılıf      | 1 | 276 | şofben        | 1    |
| 278 | firkete               | 1 | 277 | mıknatıs         | 1 | 277 | takma diş     | 4    |
| 279 | fiş                   | 1 | 278 | mısır koçanı     | 1 | 278 | takvim        | 16   |
| 280 | fiş deldirme makinesi | 1 | 279 | minder           | 1 | 279 | telgraf       | 2    |
| 281 | fişek kovanları       | 1 | 280 | motor            | 1 | 280 | tencere       | 4    |
| 282 | forma                 | 1 | 281 | motor kapağı     | 1 | 281 | teneke        | 6    |
| 283 | galvaniz              | 1 | 282 | motor yağı       | 1 | 282 | tente         | 3    |
| 284 | giysi                 | 1 | 283 | muşamba          | 1 | 283 | terlik        | 3    |
| 285 | gömme dolap           | 1 | 284 | oto parçası      | 1 | 284 | tıraş sabunu  | 1    |
| 286 | halka                 | 1 | 285 | otomobil lastiği | 1 | 285 | tırnak makası | 2    |
| 287 | hava filtresi         | 1 | 286 | pamuk            | 1 | 286 | tombala       | 55   |
| 288 | hoparlör              | 1 | 287 | parfüm kutusu    | 1 | 287 | tuzluk        | 8    |
| 289 | hurda                 | 1 | 288 | peştamal         | 1 | 288 | ud            | 2    |
| 290 | iğnelik               | 1 | 289 | petek            | 1 | 289 | varil         | 2    |
| 291 | ip                    | 1 | 290 | piston           | 1 | 290 | yelpaze       | 1    |
| 292 | iplik                 | 1 | 291 | piyano tuşu      | 1 | 291 | yorgan        | 3    |
| 293 | kablo                 | 1 | 292 | pompa            | 1 | 292 | yün çilesi    | 1    |
| 294 | kağıt mendil          | 1 | 293 | roman            | 1 | 293 | zil           | 9    |
| 295 | kağıt peçete          | 1 | 294 | saat             | 1 |     |               | 3886 |
| 296 | kanca                 | 1 | 295 | sac levha        | 1 |     |               |      |
| 297 | kap                   | 1 | 296 | sargı bezi       | 1 |     |               |      |
| 298 | kap kacak             | 1 | 297 | perde            | 1 |     |               |      |
| 299 | kaplama               | 1 | 298 | sigara paketi    | 1 |     |               |      |
| 300 | kaput                 | 1 | 299 | sim              | 1 |     |               |      |
| 301 | kart                  | 1 | 300 | somun            | 1 |     |               |      |
| 302 | kartel anahtarı       | 1 | 301 | sopa             | 1 |     |               |      |
| 303 | katran                | 1 | 302 | su bardağı       | 1 |     |               |      |
| 304 | kavanoz               | 1 | 303 | süngü            | 1 |     |               |      |
| 305 | kayış                 | 1 | 304 | süs              | 1 |     |               |      |
| 306 | kaynak aleti          | 1 | 305 | şeker kutusu     | 1 |     |               |      |
| 307 | kemer                 | 1 | 306 | şekerlik         | 1 |     |               |      |

|     |                       |   |     |                |      |  |  |  |
|-----|-----------------------|---|-----|----------------|------|--|--|--|
| 308 | kese                  | 1 | 307 | taht           | 1    |  |  |  |
| 309 | kesekağıdı            | 1 | 308 | tahta merdiven | 1    |  |  |  |
| 310 | kılıf                 | 1 | 309 | tampon         | 1    |  |  |  |
| 311 | kiremit               | 1 | 310 | tarak          | 1    |  |  |  |
| 312 | kitap                 | 1 | 311 | tekerlek       | 1    |  |  |  |
| 313 | kolonya şişesi        | 1 | 312 | tel gözlük     | 1    |  |  |  |
| 314 | koltuk değneği        | 1 | 313 | tel örgü       | 1    |  |  |  |
| 315 | kolye                 | 1 | 314 | tente          | 1    |  |  |  |
| 316 | konserve              | 1 | 315 | termometre     | 1    |  |  |  |
| 317 | korkuluk              | 1 | 316 | top            | 1    |  |  |  |
| 318 | köstek                | 1 | 317 | tornavida      | 1    |  |  |  |
| 319 | kristal               | 1 | 318 | torpido gözü   | 1    |  |  |  |
| 320 | krome teker kapakları | 1 | 319 | tost makinesi  | 1    |  |  |  |
| 321 | kuluçka makinesi      | 1 | 320 | toz bezi       | 1    |  |  |  |
| 322 | kumpas                | 1 | 321 | tren           | 1    |  |  |  |
| 323 | kurdele               | 1 | 322 | tüp            | 1    |  |  |  |
| 324 | küllük                | 1 | 323 | ütü            | 1    |  |  |  |
| 325 | kürdan                | 1 | 324 | vantilatör     | 1    |  |  |  |
| 326 | kürek                 | 1 | 325 | vinç           | 1    |  |  |  |
| 327 | leğen                 | 1 | 326 | vites balatası | 1    |  |  |  |
| 328 | lehva                 | 1 | 327 | yapma çiçek    | 1    |  |  |  |
| 329 | macun                 | 1 | 328 | yatak          | 1    |  |  |  |
| 330 | mandal                | 1 | 329 | yay            | 1    |  |  |  |
| 331 | manto                 | 1 | 330 | yemek masası   | 1    |  |  |  |
| 332 | masura                | 1 | 331 | yontu          | 1    |  |  |  |
| 333 | matkap                | 1 | 332 | yorgan         | 1    |  |  |  |
| 334 | mayo                  | 1 | 333 |                | 1150 |  |  |  |
| 335 | mengene               | 1 | 334 |                |      |  |  |  |
| 336 | metal                 | 1 |     |                |      |  |  |  |
| 338 | motorlu araç          | 1 |     |                |      |  |  |  |
| 339 | mücevher              | 1 |     |                |      |  |  |  |
| 340 | mühür                 | 1 |     |                |      |  |  |  |
| 341 | naylon                | 1 |     |                |      |  |  |  |
| 342 | onarım kutusu         | 1 |     |                |      |  |  |  |
| 343 | örme makinesi         | 1 |     |                |      |  |  |  |

|     |                |   |  |  |  |  |  |  |
|-----|----------------|---|--|--|--|--|--|--|
| 344 | örtü           | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 345 | paça           | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 346 | pencere        | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 347 | pikap          | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 348 | pilli roket    | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 349 | pipo           | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 350 | piston         | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 351 | porcelen       | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 352 | pösteki        | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 353 | projektör      | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 354 | puset          | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 355 | pusula         | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 356 | radyo anteni   | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 357 | reklam panosu  | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 358 | roman          | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 359 | ruj            | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 360 | saban          | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 361 | sac            | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 362 | sandalye       | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 363 | seccade        | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 364 | seramik        | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 365 | silindir       | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 366 | sineklik       | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 367 | somun          | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 368 | somun anahtarı | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 369 | sopa           | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 370 | steysin        | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 371 | su kayağı      | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 372 | süveter        | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 373 | şamdan         | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 374 | tabla          | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 375 | taht           | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 376 | tahta          | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 377 | takım tablosu  | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 378 | takma kirpik   | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 379 | tarak          | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 380 | tasma          | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 381 | taşıt          | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 382 | tavla pulu     | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 383 | tel            | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 384 | tel örgü       | 1 |  |  |  |  |  |  |
| 385 | telli döşemeli | 1 |  |  |  |  |  |  |

|     |                   |      |  |  |  |  |  |  |
|-----|-------------------|------|--|--|--|--|--|--|
|     | koltuk            |      |  |  |  |  |  |  |
| 386 | terlik            | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 387 | testi             | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 388 | top               | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 389 | tornovida         | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 390 | treyler           | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 391 | tutkal            | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 392 | tüfek             | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 393 | ut                | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 394 | urbalık           | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 395 | valiz             | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 396 | yağ               | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 397 | yağ deposu        | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 398 | yakıt borusu      | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 399 | yol makinesi      | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 400 | yün örme makinesi | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 401 | zarf              | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 402 | zımpara           | 1    |  |  |  |  |  |  |
| 403 | zurna             | 1    |  |  |  |  |  |  |
|     |                   | 2067 |  |  |  |  |  |  |
|     |                   |      |  |  |  |  |  |  |
|     |                   |      |  |  |  |  |  |  |

### TABLO SÖZLÜĞÜ<sup>10</sup>

**Binlik:** Yaklaşık üç litrelik şişe. (Püsküllüoğlu 304)

**Buhurdan:** Tütsülük. (Devellioğlu 140)

**Çeşm-i Bülbül:** 1. Noktalı veya damarlı sırça 2. Camdan yapılmış ve üzeri spiral renkli camlarla bezenmiş veya bu spiraller arasına çiçek motifleri yerleştirilmiş şurup vesaire konmak için kullanılan uzunca boyunlu, kulplu ve kulpsuz, kapaklı veya kapaksız bir çeşit sürahi. (Devellioğlu 189)

**Canfes:** Üzerinde desen bulunmayan, ince dokunmuş, parlak, tok, ipekli kumaş.

**Çatana:** *denizcilik* Filika büyüklüğünde, isimle işleyen deniz teknesi, küçük vapur, istimbot.

**Evânî:** Kapkacaklar, kaplar. (Devellioğlu 286)

**Feston:** Çiçekli bezek, fisto. (<http://nedir.dictionarist.com/feston>)

<sup>10</sup> Aksi belirtilmedikçe tanımlar, Türk Dil Kurumunun internet sayfasında bulunan *Güncel Türkçe Sözlük* 'ten alınmıştır (www.tdk.gov.tr). Burada bulunamayan sözcükler için Ferit Devellioğlu ile Ali Püsküllüoğlu'nun sözlüklerine ve internet kaynaklarına başvurulmuştur.

**Göğüslük:** 1. Genellikle ilköğretim öğrencilerinin giydiği tek biçimde üstlük, önlük.  
2. Elbisenin kirlenmemesi için göğse takılan önlük veya giyilen bir gömlek türü.

**Geridon:** Genellikle üstü mermer, tek ayaklı yuvarlak masa.  
(<http://www.gelgelgel.com/bulmaca/geridon-nedir-34200>)

**Harar:** Çoğu kıldan dokunmuş, büyük çuval.

**Harmani:** Bütün vücudu saran, kolsuz ve bazen kukuletalı bir tür üst giysisi.

**Hotoz:** Kadınların süs için saçlarının üstüne taktıkları, çeşitli renk ve biçimde yapılmış küçük başlık.

**İbrişim:** Kalınca bükülmüş ipek iplik.

**İhram:** Hacıların örtündükleri dikişsiz bürgü.

**Karlık:** Dışı hasır örgüsüyle kaplı, içinde kar veya buz koymak için bölmesi bulunan, soğutucu olarak kullanılan büyük şişe.

**Kerevet:** Üzerine şilte serilerek yatmaya veya oturmaya yarayan, duvara bitişik, ayakları olan, tahtadan sedir.

**Kik:** *denizcilik* Futa (Uzun hafif bir yarış kayığı).

**Klavsen:** *müzik* Klavyeli ve telli bir çalgı, çembalo, çimbali.

**Korsaj:** Küçük, kısa korse.

**Köşebent:** 1. Bir yere fotoğraf yapıştırmaya yarayan, üçgen biçiminde arkası zamklı küçük kâğıt 2. Birleşen iki kereste vb.ni tutturmaya yarayan, dik açı biçiminde bükülmüş demir, L demiri.

**Kudüm:** Mehter takımlarında ve tekkelerde kullanılmış olan, metal kâseli, küçük iki davuldan oluşmuş usul vurma aracı.

**Kutni:** İpekli veya pamuklu entari. (<http://www.gelgelgel.com/bulmaca/kutni-nedir-43374/>)

**Lenger:** Yayvan ve kenarları geniş, büyük bakır kap.

**Mahâmîl:** Mahfiller, mahmiller, deve üzerine konulan-iki kişinin bineği-sepetler. (Devellioğlu 674)

**Mahfe:** Deve, fil vb. hayvanların sırtına konulan, üzerine oturmaya yarayan sepet.

**Mahya:** Ramazan gecelerinde, camilerde iki minare arasına gerilen ipler üzerine kandil veya elektrik ampulleriyle yazılan yazı veya yapılan resim.

**Makta:** Kalem ucunu düzeltmeye yarayan kemikten yapılmış araç.

**Marpuç:** Nargileye takılan ve kolayca içmeyi sağlayan, hortum biçiminde uzun ve bükülgen boru.

**Masura:** 1. Koni veya silindir biçiminde olup üzerine şerit, iplik vb. sarılan, karton, tahta, plastik vb.nden yapılan araç 2. Çeşme zıvanası.

**Mıskal:** Her biri başka perdede bir sıra kamaş boğumundan yapılmış düdük, musikar.

**Mizmâr:** Ney, düdük, kaval, flüt.(Devellioğlu 783)

**Muş:** *denizcilik* Altı düz, küçük gezinti vapuru.

**Nısfıye:** Bir tür kısa ney.

**Nikap:** Yüz örtüsü, peçe.

**Portmone:** Bozuk para cüzdanı.

**Sako:** Paltoya benzer bir tür üstlük.

**Salapura:** *denizcilik* Ticaret eşyası taşımakta kullanılan, 10-15 tonluk, üçgen biçiminde yelkeni olan ticaret gemisi.

**Santur:** Kanuna benzeyen, tokmaklarla çalınan bir tür telli çalgı.

**Serpuş:** Başlık.

**Setre:** Düz yakalı, önü ilikli bir ceket türü.

**Stilo:** Dolma kalem.

**Sümen:** Üzerinde yazı yazmaya, arasında evrak saklamaya yarayan deri kaplı altlık.

**Şayak:** 1. Kaba dokunmuş, dayanıklı bir çeşit yün kumaş 2. Bu kumaştan yapılmış elbise.

**Üstübeç:** Boyacılıkta kullanılan zehirli, bazik kurşun karbonat.



## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Adıvar, Halide Edib. *Tatarcık*. Haz. Mehmet Kalpaklı ve Neslihan Demirkol Sönmez. İstanbul: Can Yayınları, 2009.
- Ağaoğlu, Adalet. *Adalet Ağaoğlu Kitabı*. Söyleşi Feridun Andaç. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- . *Fikrimin İnce Gülü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Alcorn, Marshall W. Jr. *Narcissism and the Literary Libido: Rhetoric, Text and Subjectivity*. New York ve Londra: New York University Press, 1994.
- Appadurai, Arjun. "Introduction: Commodities and the Politics of Value. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Ed. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Apter, Emily ve William Pietz. Ed. *Fetishism as Cultural Discourse*. Ed. Emily Apter ve William Pietz. Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1993.
- Apter, Emily. *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn of the Century France*. Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1991.
- Arslan, Nihayet. *Türk Romanının Oluşumu: Dış Gerçeklik Açısından bir İnceleme*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2007.
- Aytemiz, Beyhan Uygun. "Halide Edib-Adıvar ve Feminist Yazın". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2001.
- Bal, Mieke. "Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting". *The Cultures of Collecting*. Ed. John Elsner ve Roger Cardinal. Londra: Reaktion Books, 1994.

- Barthes, Roland. "The Reality Effect". *The Rustle of Language*. Çev. Richard Howard. Oxford: Blackwell, 1986. 141-148.
- . "Objective Literature". *Two Novels: Jealousy and In the Labyrinth*. Çev. Richard Howard. New York: Grove Press, 1965. 11-27.
- Baudrillard, Jean. *For A Critique Of The Political Economy Of The Sign*. Çev. Charles Levin. St. Louis: Telos Press, 1981.
- . *Nesneler Sistemi*. Çev. Oğuz Adanır ve Aslı Karamolloğlu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- Belk, Russell W. *Collecting in a Consumer Society*. Ed. Susan M. Pearce. Londra ve New York: Routledge, 1994.
- Benjamin, Walter. "Unpacking My Library". *Illuminations*. Çev. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
- Berman, Jeffrey. *Narcissism and the Novel*. New York ve Londra: New York University Press, 1990.
- Bilgin, Nuri. *Eşya ve İnsan*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991.
- Bouson, J. Brooks. *The Emphatic Reader: A Study of the Narcissistic Character and the Drama of the Self*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989.
- Brown, Bill. *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- . *The Material Unconscious: American Amusement, Stephen Crane and the Economies of Play*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- . "Thing Theory". *Critical Inquiry* 28.1 (Sonbahar 2001): 1-23.
- Canbaz, Firdevs. "Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kadın Sorunu". *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2005.

- Carey, Edward. *Gözlemevi Hikâyeleri*. Çev. Esin Eşkinat. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- Corrigan, Timothy ve Patricia White. *The Film Experience: An Introduction*. Hampshire ve Londra: Palgrave, 2004.
- Csikszentmihalyi, Mihaly ve Eugene Rochberg-Halton. *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Demir, Yavuz. *Zaman Zaman İçinde/Roman Roman İçinde: Müşâhedât (Bir Üstkurmaca olarak Müşahedat)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.
- Depew, David. "Empathy, Psychology, and Aesthetics: Reflections on a Repair Concept". *Poroi* 4.1 (Mart 2005): 99-107.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Doğuş, 1970.
- Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: Fourth Edition*. Washington: American Psychiatric Association, 1995.
- Elçi, Handan İnci. *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*. İstanbul: Arma Yayınları, 2003.
- Ellen, Roy. "Fetishism". *Man* 23.2 (Haziran 1988): 213-235.
- Fatma Aliye. *Udî*. Haz. Ferit Ragıp Tuncor. İstanbul: Selis Kitaplar, 2009.
- Freedgood, Elaine. *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Freud, Sigmund. *Cinsiyet Üzerine*. Çev. A. Avni Türkeş. İstanbul, Say Kitap, 1983.
- . *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. Ed. ve Çev. Angela Richards. Londra: Penguin Books, 1977.

- Genette. *Narrative Discourse Revisited*. Çev. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988
- Grosz, Elizabeth. "Lesbian Fetishism?". Apter ve Pietz 101-119.
- Gürbilek, Nurdan. *Ev Ödevi: Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- . "Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel". *The South Atlantic Quarterly* 102.2/3 (Bahar/Yaz 2003): 599-628.
- . *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Hisar, Abdülhak Şinasi. *Çamlıcadaki Eniştemiz*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1996.
- Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics". *Selected Writings: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Ed. Stephen Rudy. Paris ve New York: Mouton Publishers, 1981.19-51.
- Kernberg, Otto F. *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*. Çev. Mustafa Atakay. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Kopytoff, Igor. "The Cultural Biography of Things: Commodization as Process". *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Ed. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Kuban, Doğan. "Geleneksel Türk Kültüründe Nesnelere Dünyasına Bakış". *Yeni Boyut* 3.21 (Mart 1984).
- Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Çev. Dennis Porter. New York: W.W. Norton, 1992.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism*. New York ve Londra: W.W.Norton & Company, 1978.
- Latour, Bruno. "From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public". *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Eds. Bruno Latour ve Peter Weibel. Londra ve Cambridge: The MIT Press, 2005. 14-41.

Lukács, Georg. "Narrate or Describe?". *Writer and Critic: And Other Essays*. Çev. ve Der. Arthur D. Kahn. New York: Grosset & Dunlap, 1971. 110-149.

Marks, Isaac. "Behavioural (non-chemical) addictions". *British Journal of Addiction* 85.11 (1990): 1389-94.

Markus, Gyorgy. "Walter Benjamin or: The Commodity as Phantasmagoria". *New German Critique* 83 (Bahar-Yaz 2001): 3-42.

Marx, Karl. *Kapital I*. Çev. Alaattin Bilgi, 2000.

Matlock, John. "Masquerading Women, Pathologized Men: Cross Dressing, Fetishism, and the Theory of Perversion, 1882-1935". Apter ve Pietz 31-62.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Narlı, Mehmet. "Araba Sevdaları". *Türkbilig* 4 (2002): 19-28.

"Nesne". *Güncel Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu. 7 Temmuz 2012.  
<[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)>

Nye, Robert A. "The Medical Origins of Sexual Fetishism". Apter ve Pietz 13-31.

Orcan, Onay. "Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* ve Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* adlı Eserlerinde Ana Karakterlerdeki 'Yabancılaşma' Sürecinin Analitik Olarak İncelenmesi". Eskişehir Osmangazi Üniversitesi: Eskişehir, 2009. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özbek, Esen Egemen. "Quests for Impossible Wholeness: Time, Memory and Inbetweeners in Marcel Proust's *A La Recherche du Temps Perdu* and Ahmet Hamdi Tanpınar's *Huzur*". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2006.

Özcan, Serap. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* Adlı Eserinde Sıradışı Benzetmeler(Özgün Metaforlar)". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2010.

Özgül, Kayahan. “Şark Ekspresi İle Garb’a Sefer”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

Pamuk, Orhan. *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

———. ““Masumiyet Müzesi’nin İlham Kaynakları”. (16 Ekim 2008) 7 Temmuz 2012. <<http://kitap.milliyet.com.tr>>

———. “Reşat Ekrem Koçu’nun Bilgi ve Tuhaflık Koleksiyonu: İstanbul Ansiklopedisi”. *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

———. “A Talk with Orhan Pamuk: Caressing the World with Words”. Nathan Gardels. *New Perspectives Quarterly* 27.1 (Kış 2010): 78-83.

Parla, Jale. “Bir Olgunlaşma ve Kemâle Erme Öyküsü”. (11 Eylül 2008) 7 Temmuz 2012. <<http://kitap.milliyet.com.tr>>.

———. “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing”. *The South Atlantic Quarterly* 102.2/3 (Bahar/Yaz 2003): 535-50.

———. “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası”. *Toplum ve Bilim* 96 (Bahar 2003): 146-165.

Pels, Dick, Kevin Hetherington ve Frédéric Vandenberghe. “The Status of the Object”. *Theory, Culture & Society* 19.5/6 (2002): 1-21.

Püsküllüoğlu, Ali. *Türkçe Sözlük: Türkiye Türkçesinin En Büyük Sözlüğü 100.000 Madde*. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2007.

Ramiç, Alena. “Abdülhak Şinasi Hisar’ın Söyleminde Gelenek”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002.

Recaizade Mahmut Ekrem. *Araba Sevdası*. Haz. Mehmet Emin Agar. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1993.

Schmidgen, Wolfram. *Eighteenth-Century Fiction and the Law of Property*. Cambridge ve New York : Cambridge University Press, 2006

- Schwenger, Peter. *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Serres, Michel. *Parasite*. Çev. Lawrence R. Schehr. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Stratton, Jon. *The Desirable Body: Cultural Fetishism and the Erotics of Consumption*. Manchester ve New York: Manchester University Press, 1996.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Avize gibi Renk ve Işık Dolu Şiir”. *Yaşadığım Gibi*. Haz. Birol Emil. İstanbul: Türkiye Kültür Enstitüsü, 1970.
- . “Haşim ve Sembolizm”. *Edebiyat Dersleri*. Haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004. 220-232.
- . *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.
- . “Şiir Hakkında II”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. Ankara: M.E.B Devlet Kitapları, ty. 7-10.
- . “Şiir ve Rüya II”. *Edebiyat Üzerine Makaleler* 21-25.
- . *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1982.
- Toptaş, Hasan Ali. *Sonsuzluğa Nokta*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Tura, Saffet Murat. *Günümüzde Psikoterapi*. İstanbul: Metis, 2000.
- Oktar, Nevcihan ve Deniz Şarman. “Masumiyet Müzesi”. 7 Temmuz 2012. <[http://dipnotkitap.net/ROMAN/Masumiyet\\_Muzesi.htm](http://dipnotkitap.net/ROMAN/Masumiyet_Muzesi.htm)>
- Uğurlu, Seyit Battal. “Otomobil ve Benlik: Türk Edebiyatında Araba Olgusu”. *Turkish Studies* 4.1-II (Kış 2009): 1427-1462.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Aşk-ı Memnu*. Haz. Muharrem Kaya. İstanbul: Özgür Yayınları, 2009.

Wall, Cynthia Sundberg. *The Prose of Things: Transformations of Description in the Eighteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Watt, Ian. *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis, 2007.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londra: Methuen, 1984.

Winnicott, D.W. *Oyun ve Gerçeklik*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. Londra ve New York: Methuen, 1984.

Yavuz, Hilmi. “Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık (Cilt 3)*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Zambak, Ferda. “Türk Romanında Mekân”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Üniversitesi, 2007.



## ÖZGEÇMİŞ

Aslı Uçar, 10 Haziran 1977 tarihinde İzmir’de doğdu. 1999 yılında Bilkent Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümünden mezun oldu. Beş yıl dış ticaretle ilgili işlerde çalıştıktan sonra, 2004 yılında girdiği Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümünde yüksek lisansını tamamlayarak doktora çalışmalarına başladı. Hâlen bu bölümde doktora öğrencisidir.