

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

TÜRK ROMANINDA KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM VE EŞYA
(AHMET MİDHAT, HÂLİT ZİYA VE AHMET HAMDİ TANPINAR ÖRNEKLERİ)

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan

20096473

ÖZGE ŞAHİN

Danışman

Prof. Dr. Handan İNCİ ELÇİ

İstanbul-2017

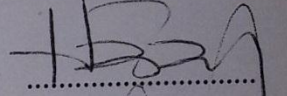
Özge ŞAHİN tarafından hazırlanan **Türk Romanında Kültürel Dönüşüm ve Eşya (Ahmet Midhat, Hâlit Ziya ve Ahmed Hamdi Tanpınar Örnekleri)** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Doktora Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 23 / 02 / 2017

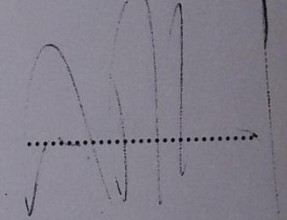
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

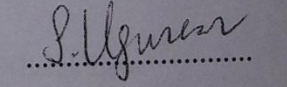
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Handan İNCİ ELÇİ (Danışman-Tez İz. Kom. Üy.)



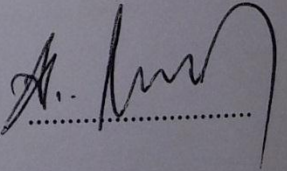
Jüri Üyesi : Prof.Dr. Abdullah UÇMAN (Tez İz. Kom. Üy.)



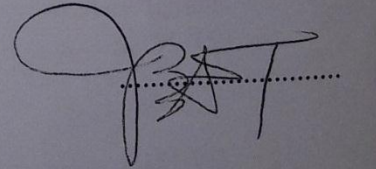
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Sema UĞURCAN
(Tez İz. Kom. Üy. Marmara Ü.Öğr.Üy.)



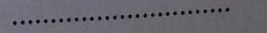
Jüri Üyesi : Prof.Dr. Ali BUDAK (Yeditepe Ü. Öğr.Üy.)



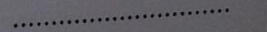
Jüri Üyesi : Doç.Dr. Baki ASILTÜRK (Yeditepe Ü.Öğr.Üy.)



Yedek Jüri Üyesi : Prof.Dr. Emel KEFELİ (29 Mayıs Ü. Öğr.Üy.)



Yedek Jüri Üyesi : Doç.Dr. Şükrü ASLAN
(MSGSÜ. Sosyoloji Bölümü Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I-IV
ÖZET	V
SUMMARY	VI
KISALTMALAR	VII

GİRİŞ

Hayattan Romana: Kültürel Batılılaşmanın Eşyaya Yansıması	1-51
---	------

BİRİNCİ BÖLÜM:

Ahmet Midhat Efendi: Doğu ile Batı Arasında Gidip Gelirken: Teraziye Eşya ile Dengelemek	52-68
---	-------

İKİNCİ BÖLÜM:

Hâlit Ziya Uşaklıgil: Batılılaşmış Hayatlar: İnce Zevklerin Aynası Olarak Eşya	69-89
---	-------

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

Ahmet Hamdi Tanpınar: Doğu-Batı Çarpışırken Parçalanmış Hayatlar: “Eşyanın Hakkı”	90-150
--	--------

SONUÇ	151-153
-------------	---------

KAYNAKÇA	154-165
----------------	---------

ÖZGEÇMİŞ	166
----------------	-----

ÖN SÖZ

Osmanlı toplumunda Batılılaşma 1700'lü yıllarda etkisini göstermeye başlar. 19. yüzyılda yaygınlaşır ve etki alanını genişleterek sosyal hayatın bütün katmanlarını değişime uğratar. Devlet kurumlarından gündelik hayata kadar Fransız kültürünün etkisiyle başlayan yenileşme hareketi zengin bir kültüre sahip Osmanlı tarzını dönüştürür. Giderek alaturka ve alafranga kavramlarıyla açığa çıkan ikilik kamusal alanlardan ev içlerindeki eşyaya kadar genişleyen bir alanda kendini göstermeye başlar.

Bu çalışmada, eserlerinde Batılılaşmayı konu edinmiş üç yazar, Ahmet Midhat, Hâlid Ziya ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, romanlarından hareket ederek kültürel dönüşümün eşya kullanımını nasıl etkilediği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Adı geçen üç yazarın Batılılaşma ve kültür meselelerine bakışları, bu konuyu romanlarında işlerken mekân ve eşyaya işlevsel olarak yer vermeleri ve üç ayrı durumu temsil etmeleri açısından incelenmiştir. Dolayısıyla ev içi eşya Batılılaşma çizgisinde değerlendirilmiş, eşyanın anlatım tekniğinde kurucu bir unsur olarak kullanılmadığı romanlar konu dışında bırakılmıştır.

Roman türünde eşyanın işlevini incelemek, eserin yazıldığı döneme dair bilgi sahibi olma imkânı verirken aynı zamanda yazarın yaratmaya çalıştığı gerçeklik etkisini de ortaya koyar. Şimdiye kadar Türk romanında sadece eşyanın işlevini kapsamlı bir şekilde ele alan bir çalışma olduğunu söylemek kolay değildir. Genel olarak mekân ve gündelik hayat üzerine yapılan incelemelerde, eşya üzerinde de kısmen durulduğu görülür. Akademik düzeyde, bu çerçevede yapılmış araştırmalar arasında, konuya en yakın çalışmalar olarak şunları görebiliyoruz: Zehra Akbunar'ın **Ahmet Mithat'ın Romanlarında Eşya İsimleri** (2002) başlıklı yüksek lisans tezi, eşya isimlerinin listesini

çıkaran bir çalışmadır. Bu tezde Ahmet Midhat'ın bütün romanları ev eşyası ve kılık-kıyafet açısından listelenmiş, eşyaların kullanım şekilleriyle ilgili detaylara yer verilmiştir. Dolayısıyla burada tematik bir değerlendirmeden çok envanter dökümü yapılmıştır. 2007 yılında tamamlanan Ferda Zambak'ın **Türk Romanında Mekân** adlı yüksek lisans tezinde ise, 1870'lerden 2000'lere kadar birbirinden farklı dönemleri temsil eden on beş roman incelenmiştir. Bu romanlarda mekânın ne derece işlevsel olarak kullanıldığı sorusuna yanıt aranmıştır. Mekânlar; fiziksel atmosferi, karakterlerin psikolojik dünyasını, kültürel yaşamı yansıtanlar ile dinî önem taşıyanlar olarak çeşitli başlıklar altında değerlendirilmiş ve eşyanın işlevsel kullanımı gözlemlenmiştir.

Aslı Uçar'ın **Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesnelere** (2012) başlıklı doktora tezinde, seçilmiş dokuz romandaki eşyanın yazınsal işlevi incelenmiştir. Eşyalara değinen kuramsal yaklaşımlar değerlendirilten sonra “nesne-karakter”, “karakter-nesne”, “nesnemsî”, “metonimik nesnelere” ve “metaforik nesnelere” adlı beş kategoride romanlar çözümlenir. Bu çalışmada roman kişilerinin eşya ile kurdukları psikolojik ilişki değerlendirilir.

Eşya konusunda bir iki tez hazırlanmışsa da yayımlanmış kitap sayısı daha da azdır. Bunlardan biri Handan İnci'nin 2003'te basılan **Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev** adlı çalışmasıdır. Kitapta Batılılaşma meselesi kapsamlı bir şekilde ele alınır. 1870'lerden 1970'lere kadar Türk toplumunun yaşadığı değişimlerin ev ölçeğinde romana nasıl yansıdığı ortaya konur. Evin yanı sıra, yer yer ev içinde kullanılan eşyaya da yer verilir. Ancak bu sınırlı bir değindir, daha çok ev yapıları üzerinde durulur. Batılılaşmanın simgesi olarak ev içi eşya değerlendirilir.

Bu alandaki ikinci yayın Nihayet Arslan'ın 2007 yılında yayımladığı **Türk Romanının Oluşumu: Dış Gerçeklik Açısından Bir**

İnceleme başlıklı çalışmasıdır. Arslan incelediği kimi romanlardaki eşya örneklerini sıralamış, tematik yaklaşımının yanı sıra romanları kuramsal açıdan da değerlendirmiştir. Ian Watt'ın gerçekçilik anlayışını mekânı çözümleme aracı olarak kullanmış, eşyanın anlatım tekniğine katkısını irdelemiştir.

Kültürel dönüşüm meselesinin Ahmet Midhat Efendi, Hâlid Ziya ve Tanpınar'ın romanlarında nasıl işlendiğini değerlendiren bu çalışma Giriş, I. Bölüm, II. Bölüm, III. Bölüm, Sonuç ve Kaynaklar ile birlikte altı bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde Tanzimat yıllarından Cumhuriyet'e kadar Batılılaşmayı ev eşyası bağlamında mesele etmiş yazarların romanları incelenmiştir. Burada seçmece bir yöntemle Şemseddin Sâmî, Nâmık Kemal, Sâmipaşazâde Sezai, Mîzâncı Mehmed Murad, Fatma Aliye Hanım, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mehmed Rauf, Halide Edib Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Mithat Cemal Kuntay, Refik Hâlid Karay, Abdülhak Şinasi Hisar, Sâmîha Ayverdi değerlendirilmiştir. İstanbul, imparatorlukta kültürel değişimleri, yenilikleri ilk elden gösteren bir simge mekân olarak değerlendirilmiş ve konu İstanbul üzerinden takip edilmiştir. Şehirdeki ev eşyasının modernleşme hareketlerinden ne ölçüde etkilendiği meselesine odaklanılmıştır. 1960'lı yıllardan günümüze kadar birçok yazarın şehirleşmeyle birlikte hızlı bir şekilde değişen yaşam biçimini işlediği görülmektedir. Oğuz Atay, Selim İleri, Orhan Pamuk başta olmak üzere geleneksel kültürün çözülmesi, yerini Batılı yaşama biçimlerine bırakması bütün yönleriyle ele alınmıştır. Burada özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışıyla yeni siyasî yapıya tanıklık eden, dönüşümü bizzat yaşayan yazarlar incelenerek bir sınırlama yapılmıştır.

Çalışmanın ana bölümünü Türk romanında eşyayı kültürel açıdan dikkate değer bir işlevle kullanan üç yazar oluşturur. Buna göre birinci bölümde Ahmet Midhat, ikinci bölümde Hâlid Ziya, üçüncü bölümde ise Tanpınar'ın eşyayı kültür farklılaşmasını görüntülemek açısından eşyayı

romanlarında nasıl kullandıkları incelenmiştir. Sonuç bölümünde, Türk toplumunun kültürel dönüşümlerini incelediğimiz romanlarda eşyanın kullanılma biçimleri karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele alınmış ve ulaşılan yorum ortaya konmuştur. Kaynakça bölümünde tezi yazarken doğrudan doğruya kullanılan, metinde atıf yapılan kitap, makale, tez, ansiklopedi maddesi ve süreli yayınlar sıralanmıştır.

Tez çalışmam boyunca her konuda yardımlarını gördüğüm kıymetli hocalarım Prof. Dr. Handan İnci'ye ve Prof. Dr. Abdullah Uçman'a teşekkür ederim.



ÖZET

Ahmet Midhat Efendi, Hâlid Ziya Uşaklıgil ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarındaki kültürel dönüşüm meselesi bu çalışmanın konusudur. Bu konu, Tanzimat döneminde kısmen, Servet-i Fünûn romanlarında tamamen Cumhuriyet döneminde ise kayıp duygusuyla işlenmiştir. Toplumun istikamet değişikliği, yaşama modellerini Batıya göre yeniden düzenleme çabası, öncelikle gündelik hayatta kullanılan eşya ile simgeleştirilmiştir. Batılılaşma çabalarının gündelik yaşamda görüldüğü 19. yüzyıldan Cumhuriyet'in kurulduğu yıllara kadar ev içinde yaşanan değişimin Tanzimat, Servet-i Fünûn ve Cumhuriyet döneminden seçilmiş yazarların romanlarında nasıl ele alındığı değerlendirilmiştir. Sarayda başlayan dönüşüm zaman içinde halka yayılmış, yukarıdan aşağıya incek bir şekilde önce paşa konaklarında sonra mahalle evlerinde sosyokültürel bağlamda kendisini göstermiştir.

Tanzimat dönemi romanlarında geleneksel Osmanlı ev içi yaşama düzeni sürdürülürken Batılı eşya örnekleri kısmen de olsa görülür. Servet-i Fünûn romanında Batı tarzı eşya evin her yerine yayılır. Servet-i Fünûn yazarlarının kendi hayatlarında da böyle bir çevrede yaşamaları, anlattıkları kişilerin bu dünyanın içinden ya da ona heveslenen kişiler olması, romanların mekânını, eşyasını belirlemiştir. Cumhuriyet'in kurulduğu dönemde ise geçmiş kültürü toptan yok sayan zihniyet yapısı eleştirilir.

Anahtar Sözcükler: Türk romanı, eşya, kültürel dönüşüm, batılılaşma.

SUMMARY

The cultural transformation of the objects in the novels of Ahmed Midhat Efendi, Halid Ziya Uşaklıgil and Ahmet Hamdi Tanpınar is the subject of this study. This subject was addressed partially in the Tanzimat period, completely in the novels of Servet-i Fünûn and in the Republican period with the sentiment of loss. Societies' change of direction and the struggle to rearrange models of living according to the West was firstly symbolized by the objects used in everyday life. From the 19th Century -which westernization efforts can be seen more clearly in everyday life- to beginning of the Republic, changes taking place in the house how was evaluated as discussed in selected authors' novels of Tanzimat, Servet-i Fünûn and Republic era. The transformation which begins in palace spread over time to the public and has shown itself in the socio-cultural context.

In the novels of the Tanzimat period, while maintaining the traditional Ottoman domestic living, there is still some western object can be seen partly. In the Servet-i Fünûn era the objects of western living style spread all over the house. The authors of Servet-i Fünûn also have lived in this kind of environment and the people they are describing the ones who are living in the same world or enthusiastic about it. And this determined the objects or places of the novels. At the time when the Republic was founded, mentality of the ignoring past culture has been criticized.

Key words: Turkish novel, object, culturel transformation, westernization.

KISALTMALAR

A. g. k. Adı geçen kitap

A. g. m. Adı geçen makale

Bkz. Bakınız

ev. Çeviren / ler

Dan. Danışman

Haz. Hazırlayan / lar

nr. Numara

s. Sayfa

Yy. Yüzyıl

GİRİŞ

Hayattan Romana: Kültürel Batılılaşmanın Eşyaya Yansması

Eşya-insan ilişkisini incelemek gündelik yaşamın değişen dinamiklerini saptamanın yanı sıra bireyin iç dünyasını anlama imkânı da sunmaktadır. Peter Burke, kültür için “toplumun paylaştığı anlamların, tutumların, değerlerin ve bunların dışa vurulduğu ya da yer aldığı simgesel biçimlerin (gösterilerin, nesnelere) oluşturduğu bütün”¹ tanımı yapar. Nesne yani eşya² bir toplumun sembolik olarak taşıdığı kültürel kodların en güçlü göstergesidir. Bu anlamıyla kültürü oluşturur ve onu var eder.

Sanat tarihindeki ilerlemeler bilim tarihindeki değişimlere paraleldir. Bilginin değişimi, varlığın yorumu sosyal ve tarihî ilişkileri belirler. Varlık anlayışının nesnelere ilişkisi ise sanatçı-toplum, sanatçı- nesne ilişkisine yansır. Ortaçağ Avrupası’nda sanatçıların zihinleri yoğun olarak dinin etkisi altındadır. Bu anlayış yalnızca Batı’da değil Doğu’da da kendisini göstermiştir. Din yaşanan döneme damgasını vurmuştur. Ortaçağ insanı gördüğü her şeyde Tanrı’ya ilişkin anlamlar, işaretler arar ve simgesel bir dünyada yaşar. İslam sanatında da simgeleştirme ön plandadır. Türklerin

¹ Peter BURKE, **Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü**, Çev. Göktuğ Aksan, 11.

² Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde eşya, türlü amaçlarla kullanılan, insan yapısı, taşınabilir cansız nesnelere olarak tanımlanır. Eşya, yiyecek ve içecek dışındaki insan için gerekli olan her türlü şeydir. Etimolojik olarak kelimenin kökeni Arapça “şey” kelimesinden gelir. Eşya, şey kelimesinin çoğuludur. İnsanoğlu tarihsel gelişimini yaşamasını kolaylaştırmak için icat ettiği eşya ve aletlerle sağlar. Arkeoloji bilimi de eski kültürlerin araç, eşya ve yapı kalıntılarını inceleyerek onların yaşama biçimlerini gün ışığına çıkarır, böylelikle ilk çağ insanının düşünceleriyle gerçekleştirdiği eserleri günümüz insanına tanıtmış olur. Bu amaçla yapılan ilk kazı çalışmalarında korunmak, avlanmak ve beslenmek için taş aletler kullanıldığı ortaya çıkmıştır. İhtiyaçlar arttıkça taşın yerini ağaçtan yapılmış malzemeler alır. “Amerikan psikologları Mihaly Csikszentmihalyi ve Eugene Rochberg-Halton ‘Eşyaların Anlamı’ üzerine çalışmalarında, nesneyi “‘özne’ olmayan şey olarak, yani, gövdemizin dışında olduğunu saptadığımız tüm yaşantı içerikleri olarak” belirliyorlar.” Bkz. **Bisiklet, Otomobil, Televizyon / Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi**, Haz. Wolfgang Ruppert, Çev. Mustafa Tüzel, 19.

Orta Asya'dan getirdikleri Şamanizm, Budizm, Maniheizm gibi inanış biçimleriyle yakından ilgili olmaları onları soyut sanata eğilimli yapmıştır. İslam sanatlarının temelinde tasavvufî manada bir arayış ve aşk vardır. “Hat sanatında harflerin simgeleştirilmesi, minyatür sanatında perspektif kullanılmadan, mekânda ve uzamda nesnelerin yok oluşu, suretin de aradan çıkarak öz'ün kalışı, tezhip ve çini sanatında sonsuzluğa doğru yol alan motiflerin kurgusu İslam sanatlarına özgünlük kazandırır.”³

Rönesans'tan 20. yüzyıla uzanan süreçte sanatçının nesneyle ilişkisi yine toplumsal, bilimsel değişimlerin etkisindedir. Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans, 14. yüzyılda başlar, 15. ve 16. yüzyılda ise zirveye ulaşır. Özellikle bilim ve teknolojiadaki gelişmeler sanatçının nesneye farklı bir gözle bakmasını sağlar. Ortaçağ'ın teolojik referanslarından kurtulan sanatçı, sanatın konu alanını çeşitlendirir. Perspektifin de keşfiyle nesnelere yalnızca bir imge değil mekânın içinde bir gerçeklik hâlini alır. Tabiat somut bir şekilde resimlere girmeye başlar. 17. yüzyılda Barok üslûbu, sanatçının geçmişle bağlarını koparır. Bu yüzyılın karşıt eğilimleri, çarpıcı ve gerçekçi bir tarzda ışık ve gölge kullanımındaki keskin zıtlıklar esere yeni bir mekânsallık kazandırır.

Aydınlanma çağının yaşandığı 18. yüzyılda ise, Rönesans ve Hümanizm'in devamı olarak duygu ve akıl ön plandadır. Bütün dünyanın, nesnelerin sadece akılla kavranabileceği düşüncesinden güç alarak geleneksel olan inançları sert bir dille eleştirirler. 19. ve 20. yüzyılda, neoklasizm, romantizm, realizm, sembolizm, empresyonizm, fütürizm, ekspresyonizm, modernizm ve postmodernizm gibi akımların temsilcileri

³ Ayşe SESİGÜR, **Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatçı-Nesne İlişkisi**, Dan. Yrd. Doç. Dr. Ayşe OKUR, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 27. “Sanatçı, eşyanın yararına değil, özüne bakar; eşya benim için nedir, sorusunu sormaz. Sorduğu soru şudur: Eşya kendisi için nedir? İşte bu yüzden sürekli yeni şeyler keşfeder, keşfetmek zorundadır.” Bkz. Egon Friedell, “Görüntünün Görüntüsü”, **Antik Yunan'ın Kültür Tarihi / Hristiyanlık Öncesi Yaşam ve Felsefe**, Çev. N. Akça, 52.

nesneyi eserlerinde çok çeşitli şekillerde ve sürekli değişime uğratarak kullanır.

Sanatın her alanında olduğu gibi edebiyatta da sözünü ettiğimiz akımların etkisi sanatçının nesneye yaklaşımında belirleyici rol oynamıştır. Türk romanında eşya-insan-kültür ilişkisini yorumlamadan önce eski Türklerden itibaren Türk kültüründe ‘eşya’nın yeri ve önemi hakkında şunları söylemek mümkündür:

Mehmet Kaplan’ın “Oğuz Kağan Destanı ile Dede Korkut Kitabında Eşya ve Âletler” adlı makalesinde dile getirdiği gibi eşya bir medeniyet tipini belirleyen en önemli unsurdur. İnsanın karakter ve hayat görüşünü etkiler. Bu yüzden insan-eşya arasındaki ilişkinin incelenmesiyle onların karakter özelliklerini, hayata bakış açılarını, var oluş şekillerini anlamak mümkündür. Ayrıca bir eseri var eden en önemli unsurlardan motif, sembol, alegori ve imajların birçoğunun esas maddesi eşya ve âletlerden oluşur.⁴

Oğuz Kağan Destanı ve **Dede Korkut Kitabı** Türklerin yerleşik medeniyete geçmeden önce akıncı göçebe yaşamını yansıtan edebî örneklerdir. Savaş sembolü olan ok, yay, kargı, ulaşım için araba ile sal, barınma yeri olarak çadır, otağ, sayvan kullanılır. Oğuz’un kağan ilan edildiği zaman verdiği ziyafet için masa ve sıra yaptırtması, Dede Korkut’un kahramanlarının yerde keçe ve halılar üzerinde yemek yemesi o dönemin yaşam biçimini gösterir. Oğuz Kağan Destanı üzerinde yapılan çalışmalar, masa kelimesinin Çince’den geldiğini ve bu eşyanın bizzat yabancı bir medeniyete ait olduğunu kanıtlar. Bu durum göçebe kültürlerin etkisi altında kaldıkları medeniyetlerin izlerini taşımalarından kaynaklanır. Savaş âleti olarak daha çok ok, yay, kılıç ve kalkan, müzik âletleri arasında kopuz ve davul sayılırken çocuk eşyası olarak beşiğe yer verilir.

⁴ Mehmet KAPLAN, “Oğuz Kağan Destanı ile Dede Korkut Kitabında Eşya ve Âletler”, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-1**, 70.

Eski Türklerde göçebe yaşam tarzı sebebiyle eşya pek çeşitlilik göstermez. Doğayla iç içelikleri onların âdeta yaşam felsefesi olmuştur. Anadolu'ya göç ettikten sonra da uzun süre göçebe kültürün izlerini korumuşlardır. Göçebe yaşam biçimine uygun olarak serilip toplanan ev eşyası arasında en yaygın kullanılanı “yükçük eşyası”dır. Yere sermek için hayvan postlarından ve keçeden elde edilen “yaygı”lar, ayrıca halı ve kilim geleneksel Türk yaşamının vazgeçilmez parçalarıdır. Türk hükümdarlar tahtlarında bağdaş kurarak otururlar. Ancak Doğu Anadolu'da kürsü denilen, alçak tabureye benzer aralıksız sandalye kullanırlar.⁵ Göçebelik esaslı bir hayat düzeni içinde olan eski Türkler uyumak, oturmak ve depolamak için yerleşik düzende olmadıklarından bir yerden diğer bir yere kolay nakledilebilen halı, şilte, yastık gibi dokumacılık ürünleri ile sandık ve rahle gibi ahşap ürünü eşyaları tercih ederler.

Türklerin yerleşik kültüre geçmeleriyle ev içi yaşama biraz da olsa çeşitlilik getirir. Anadolu'da “Türk Evi” adıyla kavramsallaştırılan evlerde göçebe yaşamın izleri uzun bir süre evin içinde etkisini sürdürür. Bir göçebe için ‘üstte gök, altta toprak vardır.’ Bu yaşam ilkesi yüzyıllar boyunca evin alt örtüsü sayılan döşemenin biçimlendirilmesini sağlar. Bu yüzden odaların zemininde kullanılan halı, kilim, hasır, keçe gibi dokumalar oldukça yalın, doğayla uyumludur.⁶ Oturma alanları yatak, sandık, denk ve kerevet adı verilen iç düzen öğelerinden oluşur.⁷

Anadolu'daki ev tipinin yerleşim dokusu İstanbul'a gelindiğinde şekil değiştirir. Bu değişimi dönemselleştiren Ekrem Işın, şehirdeki nüfus gelişimini dikkate alır: 1453-1520 yılları arası birinci dönemde fetihle birlikte Bizans'tan sıyrılan İstanbul, hızla Osmanlı kimliğini kazanmaya başlamış, ancak uzun bir süre hem Hıristiyanlık hem de İslamiyet'in gündelik hayatın manevî yönünü oluşturan kültürel dinamikleri birlikte

⁵ Tuncer BAYKARA, *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*, 86-88.

⁶ Önder KÜÇÜKERMEN, *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi*, 145.

⁷ A. g. k., 80.

etkilediği görülmüştür. Şöyle ki: Bu dönemde nüfus dengesini müslümanlar lehine ayarlamanın yanı sıra, şehri ekonomik açıdan destekleyecek İstanbul'un farklı dinî cemaatlerinden zanaat erbabı ailelerin yerleştirilmeleri planlanmıştır. Böylelikle farklı etnik grupların bir arada yaşadığı bir mahalle kültürü doğmuştur.⁸ Farklı bölgelerden göç ettirilen gruplar taşıdıkları maddî-manevî kültür varlıklarını, yaşama tarzlarını beraberlerinde getirerek İstanbul'a zenginlik katmıştır. İstanbul'un kuruluş döneminde sosyal hayat tekke, han ve bedesten üçgeninde yaşanır, yeniçeri ocağı ve bektaşiler gibi güçlü figürler gündelik hayatın içinde söz sahibidir.

“1520-1703 yılları arasındaki yaklaşık iki yüzyıllık dönem ise, İstanbul'u İstanbul yapan, ona kişilik ve ruh veren insan enerjisinin, gücü yettiği her alanda kendi sınırlarını zorladığı ve aştığı bir dönemdir.”⁹ Büyüme ve zenginleşmenin arttığı, kalıcı eserlerin üretildiği klasik dönemde İstanbul âdeta bir dünya kenti niteliği kazanır. Coğrafi genişlemeden ziyade ticarî ilişkiler ve buna paralel olarak tüketim artar. Özellikle Galata civarında gemiciliğin egemen sınıf hâline gelmesi bu meslek grubunun kültürel dokusunu da şehre yansıtır.

XVI. ve XVII. yüzyılda İstanbul'daki gündelik hayatın anlatıldığı Robert Mantran imzalı kitapta, Türk evinin içindeki süslemelerin güzelliğinden bahsedilir. İstanbul'daki yaşamı yakından gözlemleyen Batılı oryantalistlerin görüşlerine yer verilir. Fransız seyyah Laurent d'Arvieux'a göre; “Büyük efendilerin evleri dışarıdan pek bir şeye benzememektedir, ama içleri harikadır. Daireler büyük, güzel süslenmiş, boyalı ve yıldızlı olup, oturanların rahatlığı ve keyfi için gereken her şeyle donatılmışlardır.”¹⁰ Fransız oryantalist Pétis de la Croix da ev içlerinin süslerinden etkilenmiştir. “Tüm evlerin içi genellikle iyi süslenmiştir; hiç

⁸ Ekrem İŞİN, *İstanbul'da Gündelik Hayat / İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Tarih Denemeleri*, 20.

⁹ A. g. k., 17.

¹⁰ Robert MANTRAN, *XVI.-XVII. Yüzyıl'da İstanbul'da Gündelik Hayat*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 165.

değilse birkaç odayı süslemekte ve çok zengin ve güzel halı ve yastıklarla”¹¹ döşediklerini kaydeder.

XVI. ve XVII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nun en ihtişamlı devridir. Ancak bütün zenginlik ve refaha rağmen ev içleri olabildiğince sade ve gösterişsiz döşenmiştir. Mobilyalara gereken en az miktarda, sınırlı yer verilirken kabul salonu, yemek odası veya yatak odalarına rağmen esas olarak sofa ve divandan ibarettir. Yine Mantran’ın gözlemlerinden aktaralım:

“Kapılarına çoğu zaman çiçek ve meyva motifleri yapılmış olan gömme dolaplar vardır, buraya gece kullanılan şilte ve çarşaf konulmaktadır; işçiliği az veya çok olan sandıklar; çeşitli eşyaların, vazoların konulduğu boyalı tahtadan raflar vardır; kavukluk denilen, küçük konsollar gibi olan ve daha küçük raflar sarık ve kavukların konulmasına yaramaktadır; duvardaki yuvalara ise vazo veya sürahi konulmaktadır. Duvarlar genellikle boyalıdır ve bazen çatı kalaslarının gözüktüğü tavan da boyalıdır ve bazen yıldızlı motifler bulunmaktadır. Döşeme evin durumuna göre, lüks olan veya olmayan halılarla kaplıdır: En fakir evlerde yere hasır serilmektedir. Bazı ev sahipleri yatak odalarının duvarlarını Venedik aynalarıyla veya hatla yazılmış Kuran ayetleriyle süslemektedirler.”¹²

Yemek masasının olmadığı yaşam alanlarında yemekler büyük bakır tepsilerde yenir. Kahve için küçük sehpa kullanılır.¹³

Raphaela Lewis’in **Osmanlı Türkiyesinde Gündelik Hayat** adlı kitabında şehirdeki fakir halkın oturduğu tahta evlerde yatak, yüklük, halı, namaz seccadesi, yemek pişirmek için bir ocak, birkaç tencere ve kaşıktan

¹¹ A. g. k., 165.

¹² A. g. k., 165.

¹³ A. g. k., 166.

başka eşya bulunmadığı belirtilir.¹⁴ Zengin evleri de pek farklı değildir. Bu evlerde halı hem ihtiyaç hem de süs amaçlı en sık kullanılan eşyadır. Halının Türk evindeki, kültüründeki yeri çok önemli. Hâlâ Türk eşyası olarak yurtdışında en bilinen eşya olan halı, her motifiyle ayrı bir anlam dünyasına sahiptir. Geleneksel dokumalar Anadolu insanının duygu ve düşüncelerini yansıtmakta en etkili iletişim aracıdır.

Lewis'in gözlemlerine göre misafir odalarında yerlere ipek ve saten kılıflı minderler konur. Odaların uygun kısımlarında odun kömürü yakılan süslü bakır ve pirinç mangallar yer alır. Yatak odalarının duvarlarında çarşaf ve giyecek bohçalarının bulunduğu dolaplar kullanılır.¹⁵ En yaygın oturma eşyası döşek ve minderdir. Ayrıca minderlerin üst üste konulmasıyla elde edilen sedirler “Osmanlı dönemi evinin oturma yeri olup, odayı iki veya üç yönden çevreler.”¹⁶ Yeni doğmuş çocuğun rahat uyuması için “beşik”, büyükler için ise uyku tulumu olarak kabul edilebilecek keçeden yapılmış “kepenek” kullanılır. Aydınlatma için çerağ, mum ve kandillerden faydalanılır.

İngiliz roman yazarı ve gezgin Julia Pardoe, II. Mahmud zamanında, 1835 yılında İstanbul'a gelir ve güzelliğiyle büyüldüğü şehirde dokuz ay kalır. Bu süre boyunca gözlemlerini, edindiği izlenimleri kitaplaştırır. Boğaziçi'nin yanı sıra halkın gezip eğlendiği yerleri, anıtları, çarşıları anlatmış, devrin üst düzey yöneticilerinin konak ve yalılarında misafir olmuştur. Bunlardan biri de Reis Efendi'nin Boğaz kıyısındaki yalısıdır. Pardoe, Paşa'yı ilk defa işlemeli bir sedir üzerinde çubuk içerken görür. Bu ziyarette Paşa'nın isteğiyle Pardoe'nun oturması için koltuk getirilir, kahve ve çubuk ikram edilir. Pardoe'nun bu misafirlik sırasında dikkatini çeken ve rahatsız olduğu tek şey Paşa'nın odasında hizmetli kadınların ayakta tutulmasıdır. Yalı, bahçesindeki fiskiyeli havuzu, mermer döşemeleri,

¹⁴ Raphaela LEWIS, *Osmanlı Türkiyesinde Gündelik Hayat (âdetler ve gelenekler)*, Çev. Mefkûre Poroy, 112.

¹⁵ A. g. k., 114.

¹⁶ Bkz. (5), BAYKARA, 88.

portakal ağaçları arasındaki gezinti yolları, gül, mine ve sardunya bahçeleriyle küçük bir cennettir.¹⁷

18. yüzyıl başlarından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar uzanan son dönem, “İstanbul’un yarattığı geleneksel imgeye yabancılaştığı, dolayısıyla kendini ifade edebilecek yeni sözcükler aradığı”¹⁸ başka bir ifadeyle modernleşme çabalarının ilk adımlarının atıldığı dönemdir.

Batılılaşmanın ev yaşamında somut olarak görülmesi Tanzimat yıllarına rastlar. Ev içinde Batılılaşma hareketinin başlaması 1860’lardan sonra ilk olarak yemek düzeninde çatal ve bıçağın kullanılması, sedir ve minder yerine iskemle ve koltuğa oturma usulüne geçiş ile olmuştur. Sarayın Boğaz kıyısına taşınması, klâsik saray mimarisi ve yaşam anlayışının da değişimine sebep olmuş, Osmanlı üst sınıfını oluşturan saray erkânının da Boğaziçi semtlerinde oturması Batılılaşma hareketine ivme kazandırmıştır. Devletin idaresinin Fatih Sultan Mehmed’den itibaren yürütüldüğü geleneksel mekân Topkapı Sarayı’ndan Batılı saray düzenine geçiş, yaşam tarzının değişiminde önemli bir kırılma noktasıdır. Avrupaî tarzda yapılmış Dolmabahçe Sarayı’nın taşıdığı sembolik değer yeni yeni yerleştirilmeye çalışılan yaşama tarzını işaret eder:

“Çeşitli dönemlerde eklenen yapılarla büyük bir sahil saray hâline gelen Dolmabahçe Sarayı’nı sürekli olarak kullanmayı düşünen ilk padişah II. Mahmud’dur. Saray bu amaçla 1809 yılında tekrar ele alınmış ve bazı eklemeler yapılarak yeni ihtiyaçlara cevap verebilecek bir düzeye getirilmiştir. (...) II. Mahmud’un asırlardan beri devletin yönetildiği Topkapı Sarayı’ndan çıkmak istemesinin sebebi, sadece babası III. Selim’in bu sarayda öldürülmüş olması ve dolayısıyla onun geçmişten kaçmak istemesi değildi. Asıl önemli sebep, şehrin sur dışı alanlara doğru genişlemeye başlaması ve yeni oluşan mahallelerin giderek Galata surları dışında yer alan Pera (Beyoğlu), Boğazkesen ve Cihangir’deki yerleşmelerle birleşip

¹⁷ Julia PARDOE, **18. Yüzyılda İstanbul**, Çev. Bedriye Şanda, 163-169.

¹⁸ Bkz. (8), IŞIN, 17.

Dolmabahçe ve Beşiktaş'ın şehir içinde kalmasına yol açar bir konum oluşturmıştır. Dikkati çeken bir nokta da şehrin büyümeye başlaması ile Batılılaşmanın sistemli bir biçimde topluma kabul ettirilmeye çalışıldığı II. Mahmud döneminde şehrin genişleme çizgisinin coğrafi ve siyasi sebeplere dayalı olarak bu yeni sahaya doğru gelişmesidir.”¹⁹

İlk Batılılaşma hareketleri saray ve çevresinin yaşam tarzı ve iç mekân kullanımında görülmektedir. Batılılaşma süreci saray erkânı, gayrimüslimler ve İstanbul'da yaşayan Avrupalıların birbirini etkilemesiyle hızlanmıştır. İç mekânda kullanılan eşya ve mobilyalar bu sürecin gelişimini etkilemiştir.²⁰ III. Ahmed'in, Yirmi Sekiz Çelebi Mehmed Efendi'yi 5 Ekim 1720 ile 8 Ekim 1721 tarihleri arasında bir yıl süre ile Fransa'ya gözlem yapmak üzere elçi olarak görevlendirmesi, kalabalık bir heyet eşliğinde yapılan bu seyahat Avrupa ile ilişkilerin başlangıç noktaları kabul edilebilir.

Yirmi Sekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin ayrıntılı hazırlamış olduğu rapor Fransız yaşam biçimini betimleyen önemli bilgiler içermektedir. Seyahat dönüşünde beraberinde getirdiği Versailles ve Fontainebleu saraylarına ait plan ve gravürleri çok beğenen III. Ahmed, Boğaz ve Haliç kıyılarına yeni kasırlar inşa ettirir. Kâğıthane deresi vadisindeki Sâdâbâd Kasrı'nda görülen Versailles Sarayı'nın etkileri dönemin gravürlerinden anlaşılmaktadır.²¹ Ayrıca Mehmed Efendi Paris'e saray erkânına sunmak üzere beraberinde birtakım hediyeler götürür:

“Üstü ve takımları kilimle döşenmiş, son derece kıymetli, renkli sırmalarla işlenmiş, beyaz diba kesme süslü, üzengisi gümüşle donanmış bir Midilli, bir tane de yelkendest. Okları ve yayları oldukça değerli, kendisi süslü ve sırmayla işleme küçük bir okluk. Dokuz top diba-

¹⁹ Metin SÖZEN, “Dolmabahçe Sarayı”, İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 9, s. 504.

²⁰ Deniz DEMİRARSLAN, “Batılılaşma Sürecinde Türk Barınma Kültüründeki Değişim ve Konuttaki Yansımaları”, **Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları**, İcanas 38 Kongresi, 10-15 Eylül 2007, Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Bildiriler Kitabı, Ocak 2012, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları Cilt 1, 213.

²¹ Feryal İREZ, **Osmanlı Saray Mobilyaları**, 18.

yı Rûmî, altı top Hindî ağabâni. Birtakım kürk, sekiz şişe de halis koku.”²²

Fransa’dan III. Ahmed’e gelen armağanlar ise çeşitli mobilya (şifonyerler, yazı masaları, camlı kitaplık, saatler) ve çeşitli aksesuarlar (tuvalet çantaları, büyük aynalar, kol saatleri, enfiye kutuları) olarak belirtilmektedir.²³ “Yirmisekiz Çelebi Sefaretnamesi’nin, Osmanlı’nın Batı’yı tanıma ve Batılılaşma tarihinde çok önemli bir yer vardır. Osmanlı’nın Fransa özelinde Batı ile temasında dikkate değer yazılı ürünlerin öncülerinden biri olması, Osmanlı Devleti’nde ve toplumda bazı hızlı değişimlere yol bulunması bu sefaretnamenin önemini daha da arttırır.”²⁴

19. yüzyıl öncesinde de Topkapı Sarayı’na Batılı ülkelerden hediye gönderilen az sayıda da olsa mobilya kullanıldığını dönem yaşayışını tasvir eden minyatürlerden görmek mümkün. Levnî ve Buharî’ye ait minyatürlerde Osmanlı’nın Batı tarzı eşyaya hiç de yabancı olmadığı anlaşılmaktadır. III. Ahmed’in oğulları için düzenlenen sünnet düğününe (1720) gelen Batılı misafirler ve onların kılık kıyafetleri, sandalye ve koltuk benzeri mobilyalara oturduğu **Surnâme-i Vehbi**’deki minyatürlerde görülmektedir.

Geleneksel Türk evinin Batılılaşma etkisiyle değişimi, Batı tarzda saray yapımıyla başlar. Avrupalı mimar ve dekoratörlerin etkili olduğu bu değişim 19. yüzyıla gelmeden önce III. Selim devrinde de kendini gösterir. Mimar-ressam Melling’in padişahın kız kardeşi Hatice Sultan için yapmış olduğu mekân ve eşya tasarımları bu anlamda bir başlangıç kabul edilebilir.

²² Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi Sefâretnâmesi, Haz. A. Uçman, Tercüman 1001 Temel Eser, 46.

²³ L. N. Ece ARIBURUN, 19. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyaları: Batılılaşma Etkisi ve Biçimsel Açından Yemek Kültüründeki Değişim Süreci, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 62.

²⁴ Baki ASİLTÜRK, Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa, 28.

Özellikle Batı tarzı mobilyaların sınırlı sayıda da olsa saray iç mekânına girmesi ve bir yabancıнын saray haremine kabul edilmesi Batılılaşma çabaları içinde önemli bir yer tutmaktadır. Sultan II. Mahmud'un sarayda kullanılmak üzere Avrupa'dan getirttiği masa ve sandalye gibi mobilyalarla saray yaşamında biçimsel yenilikler yaşanmıştır. 1839-1867 yılları arasında etkili olan Sultan Abdülmecid döneminde Batılılaşmanın saray eşyası ve mobilya kullanımı ile kültürel değişimi yaşadığı görülür. Bu dönemde inşa edilen Dolmabahçe Sarayı (1856) yüzlerce odası ve salonunda Fransız dekoratörlerin katkısıyla Batı tarzı eşya ve mobilyalarla döşenmiştir. II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı içinde kurduğu marangozhane Dolmabahçe, Çırağan, Beylerbeyi ve Yıldız saraylarının Batı tarzı mobilya ihtiyacını karşılamıştır. Ayrıca Ermeni ve Rum esnafın Galata ve Pera semtlerindeki mobilya mağazalarından satın alınmış Batı tarzı koltuk, iskemle, masa, sehpa, karyola ve dolaplarla döşenmiş, harem dairelerinde piyano, ayna, paravan, yazı masası, gümüş şamdanlar kullanılmıştır.²⁵

“Hayat tarzında oluşan keskin değişimi rahatlıkla gözlemleyebileceğimiz somut kanıtlar olan mobilya tasarımları, hiç şüphesiz Osmanlı'da en çok bu süreç dâhilinde biçimsel ve işlevsel olarak dönüşüme uğramıştır. Yüzyıllardır oturmak için sedir ve seki, yemek için tabla, eşya depolamak için yüklük kullanan geleneksel Osmanlı, yeni saraylarında kısa süre içinde sedirden sandalyeye, sekiden kanepeye, tabladan masaya geçiş yapmıştır. Bütün bu ‘mobil (hareketli) öğeler -kanepeler, koltuk, sandalye, dolap, masa gibi- daha önce kullanılan ‘sabit’ (yapı ile birlikte inşa edilen) çözümlerden -yüklük, sedir vb.- farklı görünüm ve işlevleri nedeniyle bambaşka bir yaşam tarzını Osmanlı'yla tanıştırmıştır.”²⁶

Mustafa Ragıp Esatlı, **Saray ve Konakların Dilinden Bir Devrin Tarihi** adlı kitabında Dolmabahçe Sarayı'nı Batılılaşmanın sembolü olarak gösterir: “Bu saray, memlekete vermek istediği Avrupalılaşmak hüviyetinden sonra hayatını da bir garp hükümdarının yaşayışına

²⁵ Bkz. (20), DEMİRARSLAN, 213-214.

²⁶ Bkz. (23), ARIBURUN, 105.

uydurmaya karar veren Sultan Mecid'in bütün medenî arzularını tatmin"²⁷ etmektedir.

Tanzimat döneminde kalabalık nüfuslu aileler konak ve yalılarda yaşar. Bu evlerde yaşayan üst tabaka bürokratların üretici değil tüketici, hatta müsrif olması orta tabakada yer alan muhafazakâr kesimle çatışmasına yol açar. Batı tarzı yaşama zevkinin tercih edildiği bu yıllarda bir yandan geleneksel aile modeli etkisini sürdürür. Tanzimat ailesi “geleneksel ile modern dünya arasında kimliğini arayan bir geçiş kurumu olup, toplumun mitos ve ütopyasında bir denge kurmaya çalışmaktadır. Fakat bu denge, 19. yüzyılın iktisadî ve kültürel şartları altında hiçbir zaman sağlıklı bir biçimde kurulamamış”tır.²⁸ Kadının ve gençlerin sosyal hayat içinde aktifleşmesi özgürlük alanlarını arttırmış, ancak esnaf kesimin zenginleşmesi, Cevdet Paşa'nın “sefahat hayatı” dediği yaşam şeklinin giderek yayılması gündelik hayatta bir tür yozlaşmaya sebep olmuştur. Ahmet Midhat Efendi, Cevdet Paşa'nın aile yapısındaki çözülmeye dair getirdiği uyarıyı sistemleştirmiş, 1894 yılında **Avrupa Âdâb-ı Muaşeretî yahut Alafranga**²⁹ adlı kitabında Tanzimat ailesinin eleştirisini yapmıştır. Ahmet Midhat'a göre aile değerlerine bağlılık, dayanışma ruhu toplumsal yapıyı güçlü tutacak en önemli etkenlerden biridir. Bunun için aile bireyleri aşırı tüketimden kaçınmalı ve Osmanlı aile yapısından miras kalan değerler korunmalıdır. Ahmet Midhat Efendi'ninki biraz da kitabına uydurulmuş bir ahlâk anlayışıdır. Büyüdüğü sosyal çevre, ekonomik şartları Avrupa'yı yorumlama biçimini etkilemiştir. Bu bakış açısıyla sunduğu yaşam modeli de her yönüyle doğru değildir. Örnek alınması gerektiğini söylediği Osmanlı aile yapısı pek çok açıdan eleştirilecek yönlere sahiptir.

Tanzimat yıllarının ev içi yaşamında geleneksel Osmanlı zevkiyle Avrupa tarzı bir aradadır. Bu durum bir tür kültürel farklılık ve çatışmayı

²⁷ Mustafa Ragıp ESATLI, **Saray ve Konakların Dilinden Bir Devrin Tarihi**, Haz. İsmail Dervişoğlu, 25.

²⁸ Bkz. (8), IŞIN, 123.

²⁹ Ahmet Midhat, **Avrupa Âdâb-ı Muaşeretî yahut Alafranga**, Haz. İsmail Doğan-Ali Gurbetoğlu.

beraberinde getirir. “Mekânların Avrupa standartlarına göre düzenlenmeye başlaması aşamalı biçimde gerçekleşmiş, önce iç düzeyde başlayan modernleşme, daha sonra dış cepheye yansımıştır.”³⁰ Bu dönemde bir Avrupalının evinde dekoratif unsur değil önemli bir işleve sahip olan piyano ve şömüne, Osmanlı konağında sadece modern bir sembol olarak değer taşır.

Avrupa tarzı mobilyanın İstanbul’da ivme kazanması 19. yüzyılın ikinci yarısını bulur. Bu dönemde Fransız ve İngiliz mimarlar tarafından yapılan Dolmabahçe Sarayı’nın tamamlanmasıyla Batılı zevkin diğer yaşam alanlarını etkilediği görülür. “Sini yerine masa, minder, iskemle yerine sandalye ve koltuk, sandık yerine dolabın benimsenmesinde saray kadar Pera semtinde yaşayan Avrupalılar, Levanten ve gayrimüslim yurttaşlar da etkili olur.”³¹ 18. yüzyıldan itibaren Fransız etkisiyle yeni moda dolap ve sehparların kullanımı yaygınlaşır. Bunlar arasında gardırop, şifonyer, komodin, konsol, portmanto, büfe ve vitrin gibi parçaları saymak mümkün. “Arkalığı olan sandalyenin oturma eşyası olması ise XIX. yüzyıl sonlarına rastlar. Yanları kapalı koltuk ve öteki oturma takımlarının Türk hayatına girmesi devlet görevlilerinin evlerinde XIX. yüzyıl ortalarından sonra görülür.”³²

Alman seyyah Moltke, **Türkiye Mektupları** adlı kitabındaki “Yangınlar, Evlerin Yapı Tarzı” başlıklı 23 Kasım 1836 tarihli mektubunda İstanbul evlerinin tahtadan ve intizamsız yapılmış olmasının yangınları tetiklediğini söyler. İstanbul yangınları, ahşap konak ve geleneksel yaşam tarzına en çok zarar veren, bu konaklardaki eski eşyanın geleceğe aktarılmasını engelleyen önemli bir etkidir. Her şeye rağmen ahşap evleri, rutubetli ve karanlık kârgir evlere kıyasla çok daha rahat bulur Moltke. Ahşap evlerin geniş odalarında pencere altlarına dizilen sedirler, içlerinde şilte ve yorgan saklanan dolaplar yer alır. Kadınların pencereleri kafesle

³⁰ Bkz. (8), IŞIN, 151.

³¹ Kudret EMİROĞLU, **Gündelik Hayatımızın Tarihi**, 154.

³² Bkz. (5), BAYKARA, 88.

kapanmış, odalarında masa, sandalye, ayna ve âvize yoktur. Geceleri aydınlatma mumlar sayesinde sağlanır. Batılılaşma meraklılarının evlerinde bozuk, âdi masa saatleri bulunur.³³ Mektuplarda, alaturka sofranın özelliklerini de okuruz. Moltke'nin gözlemlerine göre yemek yerde yenir. Küçük, alçak, arkalıksız iskemle üzerine büyük, yuvarlak bir tahta tepsi yerleştirilir. Zengin evlerinde bu tahta tepsi tertemiz parlatılmış pirinç kalkandan oluşur. Bıçak, çatal ve tabak kullanılmaz, yerine tahta veya boynuzdan, çoğunlukla gümüşten olmayan mercan saplı kaşıklar kullanılır. Moltke, Kur'ân'da geçen gümüş takım kullanan kimselerin cennete giremeyeceği inancını hatırlatır. Kibar evlerinin içi oldukça sade, yalın, gösterişten uzaktır. Fakir evleri de benzer özelliktedir.³⁴

İngiliz gazeteci Grace Ellison, **İstanbul'da Bir Konak ve Yeni Kadınlar / İngiliz Kadın Gazetecinin Gözüyle Türk Evi ve Gündelik Hayat** adlı kitabında, 1915 yılında gerçekleştirdiği İstanbul ziyaretinde yanında kaldığı Fatma adlı arkadaşının konağını anlatır. Grace Ellison, arkadaşının kimliğini gizlemek için ona Fatma takma adını verir. Bu kitapta ev hayatı, İslâm dini, çok eşlilik, aile ilişkileri, Türk kadın yazarları gibi konularla ilgili görüşlerin yanı sıra Batılı yaşam tarzının gündelik hayatı nasıl hızla ele geçirdiğine dair gözlemler yer alır. Pera'yı gürültülü, kalabalık sokaklarından geçerken ne kadar nahoş buluyorsa Suriçi'ni o kadar hoş bulur Grace Ellison.³⁵ İstanbul'un tepelerindeki ahşap evleri küçük birer saray gibi gören yazar, Halide Edip'in kendisinden memleketine döndüğünde gerçek Türk evlerinden bahsetmesini, 'harem' sözcüğüyle yaratılan algıyı değiştirmelerini rica eder. Batı'nın Doğu'yu uzun yıllar hatta günümüzde bile kafesler arkasında yaşayan, değişime kapalı, cahil bir toplum olarak görmesi Halide Edip'in bu ricada bulunmasına sebep olur. Grace Ellison'un ev ortamı ve sosyal çevreyle ilgili gözlemleri artık Türk evinin değiştiğini, Batılı yazarların daha önce anlattıkları haremle pek bir

³³ Feldmareşal H. von MOLTKE, **Türkiye Mektupları**, Çev. Hayrullah Örs, 79-81.

³⁴ A. g. k., 80-81.

³⁵ Grace ELLISON, **İstanbul'da Bir Konak ve Yeni Kadınlar / İngiliz Kadın Gazetecinin Gözüyle Türk Evi ve Gündelik Hayat**, 17.

benzerliği olmadığını gösteriyor. Türk evinde bir süredir Avrupaî mobilya kullanma modasının olduğunu belirten yazar, ‘her şeyimiz Frenk işi olsun’ çılgınlığının önce devlet memurlarının evlerinde görüldüğünü söyler. Grace Ellison’a göre yavaş yavaş herkese yayılan değişim artık en küçük evde bile etkisini göstermektedir. “Doğu’nun cânım işlemelerinin ve eşyalarının yerini ucuz ve zevksiz mobilyaların en kötü örnekleri”³⁶ alır. Bu yüzden kaldığı evde ev sahibiyle birlikte bir Türk odası hazırlarlar. Batılılar için her zaman ilgi odağı olan Kapalıçarşı’dan toplanan Türk işi eşyalarla döşerler odayı. Böylelikle ampir mobilyalar, Avrupaî kanepeler, koltuklar ve masalarla dekore edilmiş bir odada uyumak zorunda kalmayacaktır yazar. İngiltere’de bu tarz eşyayla döşenmiş bir evde yaşarken İstanbul’da bir konakta Avrupa’da mı Asya’da mı olduğunu ayırt edemeyecek kadar Batılılaşmıştır ev içi yaşam. Yedi pencereleli odası, İngiltere’deki kır evlerinin en büyük odaları kadar geniş, duvarları boydan boya halı kaplı, el yüz yıkama yerinde Şark işi gümüş bir çanak ve ibrik, ancak tuvalet masasının kalan kısmı Fransız işidir. Yatağının yanında ise şekerlemeler, likörler, çeşit çeşit içkiler, masalar, tablolar, Windsor Kalesi’nin suluboya baskısı, Ulusal Galeri’den alınmış iki Reynolds tablosunun röprodüksiyonları ve çok sayıda İngilizce kitap vardır.³⁷ İngiliz yazarı en çok şaşırtan şey bir müslüman evinde resim bulunmasıdır. Grace Ellison, Batılı bir gözle değerlendirdiği konaklarda, geleneksel Osmanlı yaşam tarzına dair izler bulamadığı için şaşıır, Avrupalılaşmış yeni ev düzenini yadırgar ve eskinin kendine has, özgün hayatını bulmaya, yakalamaya çalışır.

Yabancı seyyahlar İstanbul’a bakarken eski kültürün izlerini arar. Osmanlı’nın yıkılış sürecine tanıklık etmiş, eski İstanbul’un gündelik hayatını bilen yazarlarda da aynı arayış söz konusudur. Örneğin Sâmihâ Ayverdi, **İbrahim Efendi Konağı**’nda imparatorluğun ihtişamlı yıllarının evin içine nasıl yansıdığını anlatır. Şehzadebaşı’ndaki bu konak, “yirmi beş odalı, haremlî selamlıklı, devrinin, içtimâî çehresini ve gelenek icaplarını

³⁶ A. g. k., 26.

³⁷ A. g. k., 26-27.

çizgisi çizgisine aksettiren binalardan”³⁸ biridir. İmparatorluğun dört bir köşesinden gelen müzelik eşyaların muhafaza edildiği sandık odalarında “top top kumaşlar, canfesler, dîbâlar, ipek seccadeler, gümüş takımları, Saksonyalar, Çin’de yapılmış asırlık işlemeler, çevreler, yağlıklar, halılar, kilimler ve bin yıllık bir medeniyetten süzülüp gelmiş bir tarih tortusu, incelmış bir miras”³⁹ saklanır. Evin üst katında bulunan yatak odası ceviz ağacından yapılmış dolaplar, karyolalar, komodinler, dantelli yatak takımları, renk renk işlenmiş yorganlar, gümüş tuvalet takımları, aynalar ve şamdanlarla devrin zarafet ve zevkini yansıtır. Bu konakta geleneksel yaşama tarzı korunmaya ve yaşatılmaya çalışılmıştır.

Sâmiha Ayverdi, sevdiği semtleri anlattığı **İstanbul Geceleri** adlı kitabında çocukluk ve gençlik yıllarına güzellik katan Gedikpaşa’daki evin hayalini kurar. Evin eşyası; otuz sene boyunca yeri değişmeyen bir yatak, patiska örtülü köşe minderi ve bu minderin yanında duran iki karış boyunda sigara iskemlesi, dolap üstünde iki su bardağı, boyları yetişmediği için her gidişlerinde indirtip uzun uzun yüzlerini seyrettikleri dev aynasıdır. Odanın eşya kalabalığı “rüzgâra ve soğuğa karşı kışın çirişle bezlenen iki pencerenin boşluğuna yerleştirilmiş bir kitap rafı, evvela boğulur gibi hırıldayan, sonra acele acele çalmaya başlayan ve daima ileri giden duvar saati, içindeki ateş kadar kırmızı ve parlak olan bakır mangal, yerde havı ve rengi kaybolmuş frenk kilimi, oda kapısında ise pamuklu kalın perde ile tamamlanır.”⁴⁰

Sâmiha Ayverdi’nin hasretle hatırladığı evde eski ve yeni tarz eşya bir aradadır. Eşyaya yansıyan Avrupaî tarz öncelikle kılık-kıyafette kendini gösterir. Lale Devri, I. Mahmut ve III. Selim dönemlerindeki kıyafet reformu, askerlerin Avrupa stili üniforma giymeleriyle sonuçlanır. Osmanlı idare sınıfının giyimindeki yenileşme, 1829’da sivil memurları da kapsayan

³⁸ Sâmiha AYVERDİ, **İbrahim Efendi Konağı**, 43.

³⁹ A. g. k., 43.

⁴⁰ Sâmiha AYVERDİ, “Adalar-Kadıköy”, **İstanbul Geceleri**, 152.

değişim sarık, cübbe ve ayakkabının yerini redingotlar, pelerinler, pantolonlar ve siyah derili potinlerin almasıyla açığa çıkar. Buna bizzat padişahlar öncü olmuş, saraydan paşalara ve diğer tabakalara yayılmıştır. Masa ve sandalye de eski düzenin yanında yerini almıştır. Toplumun inşasında model alınan Tanzimat ve Islahat Fermanlarından sonra gündelik hayatın her aşamasında görülmüştür. Bu dönemde “giyim, ev eşyası, paranın kullanılışı, evlerin stili, insanlar arası ilişkiler ‘Avrupai’ olmuştur.”⁴¹ Batı’dan gelen değerler, önce üst tabaka tarafından taklit edilmiş ardından toplumun alt katmanlarına doğru yayılmıştır. Tüketim kültürü açısından dışa bağımlılık tüketim ürünlerini elde etme tarzını da etkilemiştir. Örneğin 28 Çelebi Mehmet Efendi’nin Fransa seyahati sonrasında Fransa’ya “Gözlük camları, dürbünler, mikroskoplar, aynalar, esvap dolapları, Gobelin halıları, balmumundan teşrihi bir baş; kırmızı, beyaz ve sarı renkte papağanlar ile kıymetli Felemenk sümbülü, çuka kumaş, bin şişe kadar şampanya, beş yüz şişe kadar Burgonya şarabı”⁴² sipariş edilmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısında devrin önde gelen paşalarının konakları bilhassa batı tarzı mobilyalarla döşelidir. Cevdet Paşa, “İstanbul’da Paşa Konakları” adlı yazısında, Reşid Paşa, Rifat Paşa, Âli ve Mısırlı Mustafa ve Kâmil Paşalar’ın bir zamanlar misafirlerle dolup taşan, kalabalıkların kusursuz ağırlandığı konaklarından bahseder ve o günleri hüznlenerek hatırlar. İstanbul’u güzel bir bahçeye, konakları ise bu bahçenin güzel çiçeklerine benzetir. Ancak değişen yaşam şartları yüzünden çiçekler bir bir solar, “İstanbul güz mevsiminde yalnız yeşillikten ibaret bir çayır gibi”⁴³ olur. Aydın, şair, yazar ve fikir adamlarının bir araya geldikleri zengin konaklardan biri de Münif Paşa’nın Süleymaniye’deki konağıdır. Parmaklıklı bir bahçe içinde bulunan konağın “alt katında alafranga bir yemek salonu, yukarı katındaki selamlık bölümünde küçük küçük birçok

⁴¹ Şerif MARDİN, **Türk Modernleşmesi**, Haz. M. Türköne-T. Önder, 13.

⁴² Ahmet Refik’in **Tarihî Sımâlar** kitabından aktaran; Abdullah UÇMAN, “Batılılaşma Tarihimizde Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi Sefâretnâmesinin Yeri ve Önemi”, **XI. Milli Türkoloji Kongresi Bildirileri**, 11-13 Kasım 2014, Cilt 1, 28.

⁴³ Cevdet Paşa, “İstanbul’da Paşa Konakları”, **Tezâkir 13-20**, Haz. C. Baysun, 17-18.

oda bulunmaktadır. Birinci katta Avrupaî usulde kadınlı erkekli konuklarla yemek yenildikten sonra, ikinci kata çıkılmakta, genellikle ilim, fen ve yeni icatların konuşulduğu sohbetler, içilen çaylar eşliğinde bu odalarda yapılmaktadır.”⁴⁴ Münif Paşa'nın Nuruosmaniye'deki konağı ise, özellikle batılı mimarî tarzıyla ünlenmiştir. Devrinde “Frenk Evi” olarak nitelenen konak, boyasından panjurlarına kadar etrafındaki evlerden farklıdır. Şair Nigâr Hanım'ın Nişantaşı'ndaki iki salonlu çok büyük olmayan konağı mor kadife perdeleri, yaldızlı konsolu, yaldız çerçeveli aynası, kırmızı şişeli lambaları, boş şekerleme kutuları ve taçlı kartvizitleriyle batılı tarzda döşenmiştir. Şair ve yazarların bir araya geldiği konakta düzenli olarak süren “Salı Toplantıları” dönemin edebiyat mahfillerinden biridir.⁴⁵ Geleneksel Türk konutunun değişimiyle ilgili birçok çalışmada görüldüğü gibi artık sofalarda koltuklar, iskemleler, masalar, vitrinler, konsol, ayna ve piyanolar boy göstermeye, 19. yüzyılda İstanbul'un sayfiyelerindeki köşkler, Batılı örneklerle göre tasarlanmaya yoğun kent dokusu içindeki konaklar da, benzer bir şekilde, sokağa öncekinden daha özgür biçimde açılmaya başlar.⁴⁶

Tüketim kültüründeki değişim beraberinde dışa bağımlı bir ekonomiyi getirir. Dış alımlardaki artış tarım ürünlerinin yanı sıra “dokuma ve giyim eşyası, şeker başta olmak üzere un ve diğer gıda maddeleri”ne⁴⁷ kadar geniş bir alana yayılır. Buna paralel olarak Osmanlının yıkılış döneminden Cumhuriyete devreden dış borç ülke ekonomisini zor durumda bırakacak boyutlara ulaşır. Tüketim toplumu, sanayileşme, şehirleşme, evlerin küçülmesi, el üretiminden seri üretime geçiş, geniş aileden çekirdek aileye evrilme vb. Osmanlı toplumunun ekonomik dönüşümüyle tüketim modellerinin hızla değiştiği bir döneme girilir. Bu yüzden Osmanlının kuruluş yıllarındaki toplumsal yapısı ile çöküş yıllarına kadarki süreci

⁴⁴ Ali BUDAK, **Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını: Münif Paşa**, 87-88.

⁴⁵ Turgay ANAR, **Mekândan Taşan Edebiyat / Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri**, 123-124.

⁴⁶ Ahmet Turhan ALTINER-Cüneyt BUDAK, **Konak Kitabı / Geleneksel Türk Konutunun Geç Dönemi Üzerine Bir İnceleme**, 51.

⁴⁷ Abdülkadir ZORLU, “Batılı Bir Yaşam Tarzı Olarak Tüketim: Türkiye’de Tüketim Ürünlerinin ve Kültürünün Tarihi Geişimi”, **Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar Dergisi**, 2003, 13.

değerlendirmek gündelik hayatı dönüştüren dinamikleri anlamak için gereklidir. 16. yüzyıl Osmanlı toplumunda çoğunluğun kırsal kesimden oluşması sebebiyle gelir kaynağı tarım ve hayvancılığa dayanmaktaydı:

“Hem yerleşik tarımla uğraşan, hem de göçebe olarak yaşayan kırsal nüfus, tükettikleri giyim eşyaları ve basit üretim araçları gibi tarım dışı malların önemli bir bölümünü kendileri üretiyordu. 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar Anadolu köylülerinin büyük çoğunluğu, giydikleri pamuklu ya da yünlü elbiselerin ipliğini kendileri eğirirler, kumaşını kendileri dokurlardı. Tarımsal faaliyetler için gerekli el âletlerinin büyük bir bölümü yine köy ekonomisi çerçevesinde üretiliyordu.”⁴⁸

19. yüzyıl öncesinde olduğu gibi Tanzimat Fermanı ve sonrasında da, merkezî devletin ekonomi politikalarını siyasal, askerî ve malî öncelikleri yönlendiriyordu. Nitekim 19. yüzyılın ilk yarısında devletin başlattığı sanayileşme girişimlerinin hedefi ordunun ve devletin gereksinimlerini karşılamaktı. Osmanlı İmparatorluğu’nda 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılın başlarında devlet eliyle kurulan imalathanelere rastlanır ancak bu imalathaneler Sanayi Devrimi’nden önceki teknolojiyi kullanmaktadır:

“1830’lar ve 1840’larda Osmanlı yöneticileri Avrupa’dan en son teknolojiyi kullanan makineler ithal ederek devlet mülkiyetinde ve esas olarak ordunun, donanmanın ve sarayın taleplerini karşılamak üzere bir dizi fabrika kurdular. Çoğunluğu İstanbul ve çevresinde kurulan bu kapitalist işletmeler içinde en önemlileri Yedikule’den Küçükçekmece’ye kadar uzanan alanda kurulan yünlü, pamuklu dokuma fabrikaları, feshane, tophane ve tersanelerle demir dökümhaneleriydi. Hereke’deki ipekli dokuma fabrikasıyla İzmir’deki kâğıt fabrikası da aynı girişimin bir parçasıydı. Bu fabrikalarda çalışmak ve üretimi yönetmek üzere Avrupa’dan yüksek ücretlerle mühendisler, teknisyenler ve hatta işçiler getirildi.”⁴⁹

⁴⁸ Şevket PAMUK, *Osmanlı-Türkiye İktisadî Tarihi 1500-1914*, 32, 159-160.

⁴⁹ A. g. k., 201-202.

Şerif Mardin, “Türk Düşüncesinde Batı Sorunu” başlıklı makalesinde, toplum ve toplum için ilişkileri bir kudret ve iktidar mücadelesi olarak algılamının yetersizliğinden bahsederken, “Osmanlı üst tabakasının Batı medeniyetinin ‘eşya’larına karşı olan hayranlığını” gene aynı sorunlu bakışa bağlar. Problematikğini şöyle kurar Mardin:

“Batı’nın kurumlarını almak isteyen toplumsal süreçlerin otonomisi kavramıyla bu işe yaklaşmazsa kurumun dinamiği ile ilgilenmeyecektir. Dış görünüşü taklit edecektir. Bu yalnız birinci aşamadır. İkinci aşamada başarısızlığa uğrayan seçkin, içine düştüğü derin ve kemirici şüphede ‘fetişizm’e yönelecek Batı’nın eşyalarını bir ‘afyon’ olarak kullanacaktır.”⁵⁰

Batı’yı dış görünüşüyle taklit etme yolunu seçen Osmanlı idari yapısı, bu anlayışı toplumun bütün katmanlarına aynı şekilde uygular. Mümtaz Turhan, hızlı değişimlerin yaşandığı dönemler için “gerek yerli gerek taklit edilen yabancı kültüre ait pek çok faydalı unsur ya terk, ret ve inkâr edilmekte veya sathî bir tecrübeden sonra vazgeçilmektedir”⁵¹ der. El yordamıyla faydalı faydasız her türden lüks eşyasının hızlı tüketimini eleştirir. Yenileşmenin yansıdığı ilk dönem sanat eserlerinde de benzer bir yöntem izlenir.

Toplumsal dönüşümleri, yaşama biçimindeki farklılaşmaları romandan romana değişen çizgilerle izlemek mümkündür. Bu yüzden tarihî ve sosyal veriler içeren Türk romanından kronolojik sırayla seçilmiş örneklerde ev içi eşya ile insan ve toplum ilişkisi somutlaştırılmaya çalışılacaktır.

⁵⁰ Şerif MARDİN, **Türk Modernleşmesi-Makaleler 4**, Der. Mümtaz’er Türköne / Tuncay Önder, 245.

⁵¹ Mümtaz TURHAN, **Kültür Değişmeleri**, 229.

19. yüzyılda sosyal ve kültürel bir değişim geçiren Osmanlı İmparatorluğunda roman ve tiyatro gibi türler edebiyat hayatının en önemli yenilikleri olarak karşımıza çıkar. 18. yüzyılın sonlarından başlayarak sözlü kültürün yazılı kültüre dönüştüğü bir dönemde Divan ve halk edebiyatı ürünlerinden farklılaşan ancak bu birikimin izlerini de taşıyan örnekler verilir. Osmanlı döneminde roman türünü hazırlayan bazı öncü çalışmalardan söz edilir. Bunlar **Muhayyelât** (Aziz Efendi, 1796), **Akabi Hikâyesi** (Vartan Paşa, 1851), **Hayalat-ı Dil** (Hasan Tevfik, 1868), **Müsameretnâme** (Emin Nihat Bey, 1872-1875), **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş** (Evangelinos Misailidis, 1872) olarak sıralanabilir.

Giritli Aziz Efendi'nin kimi özellikleriyle bu türün çok arkaik bir öncüsü kabul edilebilecek **Muhayyelât** (1796) adlı kitabında birbirinden bağımsız üç hayal ve bu hayal bölümlerinin içinde birbirine bağlanabilecek çeşitli hikâyeler anlatılır. Kitapta gündelik hayat somut bir şekilde aktarılmamıştır ama yer yer o dönemde ve sosyal yapıda kullanılan eşyaya da işaret edilmiştir. Özellikle klasik ve gerçekçi romanların gündelik hayatı somutlaştırma işlevinin çok yüzeysel ilk örnekleri de denilebilir buna. Örneğin sarayda kullanılan fağfur, mertebâni kaplara konulmuş yemeklerle kurulu sofraya, sofrada ibrik, makrama (el bezi), futa (peştamal) ve peşkir bulunur.⁵²

Osmanlı'da roman türünün başlamasında önemli adımlar sayılan Vartan Paşa'nın yazdığı **Akabi Hikâyesi**, (1851, Ermeni alfabesiyle Türkçe) Hasan Tevfik Efendi'nin kaleme aldığı **Hayalat-ı Dil** (1868) ile Emin Nihat'ın **Müsameretnâme**'si (1872-1875 yılları arasında on iki cüz), Evangelinos Misailidis'in **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**'i (1872, Rum harfleriyle Türkçe) adlı kitaplar 19. yüzyıl toplum hayatındaki çatışmalara dair önemli sahnelere yer vermekle birlikte, eşyaya dair önemli

⁵² Giritli Aziz Efendi, **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**, Haz. Ahmet Kabaklı, 31. MEB Basımevi, İstanbul 1973.

bir malzeme sunmaz. Çünkü ilk dönem yazarları dış dünyayı somutlaştırarak anlatmak konusunda zorlanmışlardır. Eşyayı görmek ve göstermek her şeyden önce göz terbiyesi gerektirir. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Romana ve Romancıya Dair Notlar I”de eski nesir anlayışının düşünceyi, eşyayı, hayat şekillerini ve ârızalarını içine almaya kararlı mantıklı bir dil anlayışından uzak olduğunu söyler. Tasavvuf konularında ise yalnız sembol üzerine konuşulduğunu, eşyanın, cansız şeylerin önemsiz kaldığını vurgular.⁵³ Ardından batıda nesir dilinin gelişmesinde resmin payından bahseder. Bu sayede yazarlar tabiatı fethederler:

“XVIII. asırda başlayan resim tenkidinin Fransız nesrinin eşya ve gündelik hayat tasvirleri ile zenginleşmesinde büyük hissesi olmuştur. Tabloyu anlatırken eşyayı, tabiatı, hatta havayı yani konuşan, gülen, eğlenen, müşterek veya birbirine zıt hareketlerle birleşmiş insanların etrafında ve üzerinde bu hareketin akislerini bulmuştur.”⁵⁴

Tanpınar, İngiliz nesrinin ortaya çıkışında da büyük İngiliz peyzajcılarının etkisi üzerinde durur. Ev eşyasının anlatımında bile resim, nesri etkilemiştir.⁵⁵

Edebiyat tarihlerinde ilk roman kabul edilen **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat** (1872) ile kullanılan eşyayı kısmen de olsa görebiliriz. Bu romanda Talat ve Fitnat’ın aile baskısı yüzünden ölümle sonuçlanan aşk hikâyesi anlatılır. Romanın açılış cümleleri orta halli bir Türk evini betimler. Dünyevî mekânlar tasvir edildiği için gündelik hayat sahneleri saptanabilmektedir. Divan edebiyatındaki soyut anlatım tarzından farklı olarak eşya tasvirine yer verilmesi Batılı roman türü için başlangıç değeri taşır. Ancak roman kişinin karakteri ve psikolojisi bağlamında ayrıntılı eşya tasviri için Servet-i Fünûn dönemini beklemek gerekecektir.

⁵³ Ahmet Hamdi TANPINAR, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, 60-61.

⁵⁴ A. g. k., 65.

⁵⁵ A. g. k., 66.

Romanda öncelikle Hacıbaba'nın evi anlatılır. Bu eve dükkânının bir köşesinde yeşil bir perdeyle örtülmüş ufak kapının arkasından geçilir. Bu perde açılır açılmaz karanlık bir mutfak ve dar bir merdiven görülür. Merdivenden çıkıldığı zaman ufak ve penceresiz bir sofanın sağ tarafında Fitnat'ın temiz döşenmiş odasında bir sepet, sandık, dikiş nakış malzemeleri, ayna, Emine Kadın'ın odasında ise çarşafı örtülmüş bir yatak ve çivilere asılmış bazı eski kürkleri, elbiseler yer alır. Sofanın diğer köşesinde döşemelerinden bir erkek odası olduğu anlaşılan Hacıbaba'nın odası vardır. Bu odada katlanmış bir yatak, namaz seccadesi ve bir masanın üzerinde şamdan, kibrit, sürahi, bir bardak ve bir köşede, dayatılmış bir uzun çubuk ve bir pencerede uzun marpuçlu nargile ve duvara asılmış birkaç levha ve bir-iki kürk bulunmaktadır.⁵⁶ Görüldüğü gibi Hacıbaba'nın evindeki mütevazı eşya temel ihtiyaçları karşılamak işlevi görür, bu yüzden çeşitlilik yoktur. Mehmet Kaplan “Taaşuk-ı Talat ve Fitnat” adlı makalesinde dış dünyayı anlatış biçimiyle geleneksel anlatıları şöyle karşılaştırır:

“**Taaşuk-ı Talat ve Fitnat** romanının dünyası çok dardır. Sadece ev içine inhisar eder. Eserde dış âleme ve tabiata çok az yer verilmiştir. Yalnız Hacı Baba'nın evi biraz geniş ve batılı realist romanlardaki tasvirleri hatırlatır şekilde ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bilindiği üzere batılı romancılar insanoğlunun içinde yaşadığı maddî âleme büyük önem verirler. Onlar için ‘zaman’ gibi, ‘mekân’ da insan hayatının temel unsurlarından biridir. İçe dönük bir hayat felsefesine ve terbiye sistemine dayanan eski edebiyatta, ne içinde yaşanan ‘zaman’a, ne de ‘mekân’a fazla önem verilmiştir. Eskiler, hayat felsefeleri itibarıyla hakir gördükleri bu hayat ve dünyayı aşmayı gaye edinmişlerdi. Onlar bütün ruhlarıyla ‘öte’yi ve ‘edebî’ olanı özlüyorlardı.”⁵⁷

⁵⁶ Şemseddin Sâmî, **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**, Haz. N. Ahmet Özalp, 46-47.

⁵⁷ Mehmet KAPLAN, “Taaşuk-ı Talat ve Fitnat”, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1**, 56.

Mehmet Kaplan'ın vurguladığı gibi eşya tasvirî romanda ortaya çıkan bir durumdur. Geleneksel anlatılarda pek sık rastlanmaz. “Nedim’in Şiirlerinde Mimarî, Eşya ve Kıyafet”⁵⁸ başlıklı makalesinde göçebelikten yerleşik hayata geçen Türklerin kendilerinden önce kurulmuş medeniyetleri benimsemelerini Nedim’in beyitleri üzerinden örnekler.

Ahmet Hamdi Tanpınar, roman türünün bize dışardan geldiğini söylerken geleneksel hikâye şekillerinin tabîî gelişimiyle doğmadığını, “bir an’nenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı”⁵⁹ belirtir. Evliya Çelebi, Nâima, Peçevî’nin nesirleri Batıdaki gibi bir düzyazının mevcut olduğunu gösterecek düzeyde değildir. Çünkü “Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır.”⁶⁰ Geleneksel hikâyenin insanı anlatmaktaki yetersizliğini şöyle anlatır Tanpınar:

“Şark hikâyesi muayyen bir vak’a anlayışında kalmış, onun ötesine geçip insana erişememiştir. Vâkıa bu çerçeveyi kırmaya hiç çalışmamış değildir. Daha Heves-nâme’den itibaren manzum hikâyecilerimiz, yüksek kültürün gelenekleri dışında kalmış mevzularda sağa sola başvurmuşlardır. Hatta içlerinde hikâye tarzını genişletenler oldu. Böylece birçok defa yerli hayattan bahsettiler. Biraz açık saçık olmakla beraber, komik tipler ve vaziyetler buldular. İzzet Molla’nın **Mihnet Keşan**’ı bütün bir örf romanının malzemesini verir. Fakat hiçbir zaman dışa ait dikkatlerin ötesine geçemediler. İnsanın içine inemediler. Onların şartları içinde çalışmadılar. Aşkta, ihtirasta, çok iptidaî hadlerin içinde kaldılar. İnsanı şartlarıyla beraber almayı bilmedikleri için ferdin cahili idiler.”⁶¹

Tanpınar, insanı birey olarak kabul etmeyen bir anlayış hâkim olduğu için temelinde insan olan roman türünün kurulamadığını, bunun gerçekleşebilmesi için bireyin kıymetleşmesi gerektiğini söyler. Çünkü “modern

⁵⁸ A. g. k., 67.

⁵⁹ Bkz. (53) TANPINAR, 47.

⁶⁰ A. g. k., 49.

⁶¹ A. g. k., 49.

roman ferдин üzerinde döner. Eski ise hayat ve kader karşısında ferдин hürriyetini değil mevcudiyetini bile kabul etmez. Bir hayal perdesindeki gölgenin macerası ancak bizi bir hikmete eriştirmek için ehemmiyetli olabilir.”⁶² Bu yüzden Doğu toplumlarının soyut anlatı geleneği ile romanın somutlaştırma yönü arasında bir çatışma ortaya çıkar.

Nâmık Kemal’in **İntibah** (1876) romanında, genç, toy Ali Bey’in ilk aşk macerasında yaşadığı hayal kırıklıkları anlatılır. Olay örgüsü öfke ve intikam çizgisinde ilerler. Mehpeyker, Ali Bey’in hayatına giren ilk kadındır. Dönemin ünlü bir fahişesi olan Mehpeyker’in odası güzel ve etkileyici bir kadına yaraşır şekildedir. Sandalye takımları beyaz zemin üzerine pembe çiçeklerle işlenmiş, döşemesiyle aynı renkte halısı, pembe duvar kâğıdı, tavanı güldeste ve papağan desenleriyle süslenmiştir. Beyaz tül ile örtülmüş yatağı, birkaç sandalye, boy aynası, çift fanuslu çalar saatiyle muntazam bir çiçeklik, aynalı dolap, kanepenin önünde özenli ve eksiksiz hazırlanmış içki sofrası bulunur.⁶³ İlk romandan dört yıl sonra yayımlanan **İntibah**’ta, Mehpeyker’in odası her detayı özenle seçilmiş Batılı eşyayla döşenmiştir. Elbette Nâmık Kemal’in amacı Batılılaşmış bir odanın tasvirini yapmaktan çok Mehpeyker’in evini, ev içi ve ziyafet sofrasını yarattığı karaktere uygun yansıtmaktır. Divan şiirinin gerçeğe, akla ve tabiata aykırı bir edebiyat olduğunu söyleyen Nâmık Kemal, yeni edebiyat için “edebiyat-ı sahiha” tabirini kullanır, edebiyatta esas şart gerçeğe uygunluktur, şairane hayaller ve klişe mazmunlar değildir. Edebiyatta akla uygunluk ilkesi gereğince Mehpeyker gibi bir kadının odası yaşadığı hayata göre yansıtılır.

İntibah’tan on üç yıl sonra yayımlanan **Sergüzeşt** (1889) ev içi eşyasını göstererek mekân tasviri açısından çok önemli bir adım atacaktır. Âsaf Paşa Konağı’nın anlatımına sayfalar ayrılan **Sergüzeşt** romanı, esaret konusunu eleştirmek amacıyla yazılmıştır. Sâmi paşazâde Sezai, Tanzimat ikinci nesil yazarlarından biridir. Tevfik Fikret’in daha sonra geliştireceği resim altına şiir

⁶² A. g. k., 50.

⁶³ Nâmık Kemal, **İntibah / Sergüzeşt-i Ali Bey**, Haz. M. N. Özön, 68.

yazma modası, ilk olarak 1882 yılında **Mir'at-ı Âlem** dergisinde Hüseyin Hâşim, M. Fâik tablo altına şiir yazmışlardır.⁶⁴ Bu dönemde resimli dergilerin çıkması, resmin basın hayatına girmesi, eşyanın ayrıntılarla ele alınmasını sağlayan etkilere sahiptir.

Esaret ve şiddet konusunu işlemesi, Kafkasya'dan kaçırılarak İstanbul'a getirilen ve esir olarak satılan genç bir kızın çektiği acıları anlatır. İlk satıldığı evin hanımı tarafından Dilber adı verilen kız, hor görüldüğü, ezildiği için evden kaçar ve yaşamı boyunca birkaç kez esir olarak satılır. Bu fakir evde küçük bir şilte ve elli altmış yıl evvel yapılmış Çanakkale testisi ile bardaktan başka bir şey yoktur. İşlevsel kullanıldığını anladığımız Çanakkale testisi ve diğer eşyayı âdeta kamera kaydırması yapar gibi oda ve eşya üzerinde ağır ağır ilerleyerek verir yazar.

Farklı evlerde farklı yaşam biçimleri içinde Dilber'in başından geçenleri okuruz roman boyunca. En son satıldığı ev ressam Celâl Bey'in Moda'daki Avrupaî evidir. Hâlid Ziya'dan önce mekân tasviri konusunda en başarılı örnek diyebiliriz. Samipaşazâde Sezâî'nin bütün hayatı Batılı tarzda dekore edilmiş köşklere geçer. Bu yüzden en küçük bir ayrıntıyı bile okura sunar.

Bu evin bahçeye bakan alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş mitolojik tasvirlerden bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız heykeli, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde beyaz bir ayı pöstekisi, ortada XIV. Lui zamanına özgü bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yıldızlı iskemleler, ufak bir çalışma masası, kanepeler; kanepelerin arkasında, odanın köşelerinde küçük halılar döşenmiş olmakla beraber üzerinde en nadir hayvanların pöstekileri, yıldızlı koyu kırmızı kâğıtlı duvarlarında Fatih'in İstanbul'a kahramanca girişini büyük bir görkem ve heybetle gösterir bir mükemmel levha, diğer tarafında Aziz Elen'in

⁶⁴ Mehmet KAPLAN, **Tevfik Fikret-Devir-Şahsiyet-Eser**, 27.

sisler, dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde şahane bakışlı bir kartal gibi istila edici bakışını Avrupa tarafındaki ufuklara dikmiş düşünen Birinci Napolyon'un tasviri. Hem eski tarz hem de Batılı eşyayla döşenmiş salondaki ocağın sağ köşesinde büyük bir piyano yer alır.⁶⁵

Bu tasvirler bize sadece Batılılaşmış bir ailenin değil Mısır kökenli bir ailenin evini verir. Hem Fatih hem Napolyon portrelerinin bir arada asılması, yerde seçkin bir Anadolu halısının serili olması Doğu-Batı bileşiminin ev üzerinden ironik gösterimidir. Tanpınar'a göre "dilin ve göz sanatlarının yardımından mahrum"⁶⁶ olduğunu gösteren tasvirler yapmıştır Sâmipaşazâde Sezâî. Ahmet Midhat'ın yaptığı gibi alafranga bir aileydi demeyip salonu göstermesi, eşyayı kullanılıyorken anlatması 19. yüzyıl roman anlayışının etkilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Ev içini tasvir konusunu Hâlid Ziya daha sonra ustalıkla yapacaktır.

Fatma Aliye Hanım'ın 1892 yılında yayımlanan **Muhâdarât** adlı romanında baskı altında gerçekleştirilen mutsuz evlilikler anlatılır. Olaylar, 19. yüzyılın sonlarındaki Osmanlı konağında yaşanır. Calibe Hanım'la ikinci evliliğini yapan Sâî Efendi'nin iki çocuğu vardır. Konağı Batılı tarzda eşyayla döşenmiştir. Konağın döşemeleri arasında bulunan kanepeler, koltuk dışında minder ve Hint keteniyle işlenmiş koltuk yastıkları yer alır.⁶⁷

Aynı yıl yayımlanan Mîzâncı Mehmed Murad'ın **Turfanda mı yoksa Turfa mı?** adlı romanı, batılılaşma konusunu keskin bir eleştiri tonuyla işler. Devlet yönetimine ve aile içine kadar uzayan bu eleştiride dönemin konak hayatı da işlenir. Burada okura dönemin ileri gelen, iyi okumuş, hatırı sayılır bir devlet adamının konağı, çalışma odası gösterilir. Şeyh Salih Efendi'nin haremî, selamlığı ve taş bölük adlı üç bölümden oluşan konağında, büyük

⁶⁵ Sâmipaşazâde Sezai, **Sergüzeşt**, 57-58.

⁶⁶ Ahmet Hamdi TANPINAR, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 273.

⁶⁷ Fatma Aliye Hanım, **Muhadarât**, Haz. F. Gökçek, 90.

aynalar, konsollar arasında talik yazılmış hamseler, tavanı süsleyen büyük bir âvize, duvarı süsleyen lambalar yer alır. Yüksek rütbeli misafirlerin ağırlandığı “Efendi odası” ise, kıymetli döşemesiyle dikkat çeker. Duvarlarında harita yerine en meşhur hattatların seçkin eserlerinden levhalar asılıdır.⁶⁸ Eski ve yeni bir aradadır. Şeyh Salih Efendi, romanın başkişisi Mansur Bey’in dedesi İbn-i Galib’in dört oğlundan biridir. Bu aile Cezayir’deki devlet görevlerini Fransızların istilası sonucu kaybeder. Aileden geriye yedi yaşında Mansur ve altı yaşındaki Zehra kalır. Mansur ile Zehra anneleriyle birlikte ailenin en büyük oğlu Ahmet el-Nasır’ın evine sığınır. Ahmet el-Nasır ise onları evine aldığı gibi Fransız hazinesinin kendilerine bağladığı maaşa el koyar. Kendi çocukları gibi onların da eğitimi için Arapça hocası haricinde Fransız mürebbiyeler tutmuştur. Zehra on dört yaşındayken ilim ve fen derslerindeki başarısının yanı sıra el işleri ve musikiye yönelir. Özellikle piyanoda maharetli olan Zehra şarkı da söyler. Ancak on iki yaşından itibaren bu etkinliğini çarşafsız çıkmadan yapmaz, hatta madamın evindeyken şarkı söylemez.⁶⁹ Yazar Mehmed Murad, müslüman kökenli genç bir kızın yabancı bir memlekette olsa bile oranın geleneklerini kendi değerleri ölçüsünde yaşadığını söylemeye çalışır.

Hüseyin Rahmi’nin **Mürebbiye** (1897) romanında Dehrî Efendi’nin yalısı Batılı eşyalarla döşenmiştir. Çocuklarının eğitimi için tuttuğu Fransız dadı Anjel için hazırlanan oda şöyledir:

“Duvarda açık mavi zemin üzerine yıldız çiçekli en âlâ neviden bir Fransız kâğıdı. Kıymetli iki, üç tablo. Oymalı mahun kornişlerden inen halı perdeler. Göbeği beyaz, kitâbesi al nefis bir uşak halısı, bir kanep, iki koltuk, bir şezlong, bir ceviz yazıhane, kameriyeli, tül cibinlikli bir yıldız karyola, bir aynalı dolap, bir lavabo mürebbiyenin odasını oldukça göz alıcı bir hale koymuştu. Yalnız karyolanın başucuna alafrangalık âdetince lazım sayılan bazı çanak çömlek yerleştirmek için konulan küçük dolap

⁶⁸ Mehmed Murad, **Turfanda mı yoksa Turfa mı?**, Haz. T. Şimşek, 45-46.

⁶⁹ A. g. k., 103.

yerine koskoca bir dolaplı büro konmuş olmasından başka odanın döşeniş tarzında bir kusur yoktu.”⁷⁰

Ayrıca Anjel’in kendisine ait eşyası odaya yerleştirilir. Bunlar arasında tuvalet eşyasıyla karyolanın başucundaki büronun üzerine fildişinden yapılmış haça gerilmiş Hz. İsa heykeli, beş on kitap ve birkaç kat elbise bulunur. Uzun ayaklı, pembe karpuzlu, al atlas abajürlü lambası odasının en renkli parçalarından biridir. Bu eşyalar daha çok evin özenli bir şekilde döşendiğini kanıtlamak için alınmış duygusunu verir.

Tanzimat dönemi romanlarından sonra edebiyat dünyası bambaşka bir yöne evrilir. 19. yüzyıl gerçekçi yazarlarının etkisiyle Servet-i Fünûn yazarlarının edebiyat anlayışları, tasvire duydukları düşkünlük artar. Bu yüzden ev içi daha ayrıntılı tasvir edilmiştir. Dış dünyanın acı gerçeklerinden kaçan roman kişileri de sığınak olarak gördükleri eve çekilmiştir. Bu çekilmenin en çarpıcı simgesi Servet-i Fünûn topluluğunun önemli isimlerinden Tefik Fikret’in mimarî tasarımını yaptığı Âşîyan’daki evidir. Tezin ikinci bölümünde Hâlid Ziya’nın romanlarındaki ev içi eşya ayrıntılı incelendiği için burada Servet-i Fünûn romanının diğer bir önemli yazarı Mehmed Rauf’un dönem edebiyatının karakteristik özelliklerini temsil eden **Eylül** romanı değerlendirilecektir.

Mehmed Rauf’un **Eylül** (1900) romanında, Süreyya ile evli olan Suad’ın aile dostları Necip arasında dile dökülmeden yaşanan yasak aşkı anlatılır. Üst-orta sınıf bir aileye mensup olan Süreyya-Suad çiftinin yaşadıkları evlere Batılı bir yaşam biçimi hâkimdir. Bunun en somut örneği Suad’ın çaldığı piyanodur. Suad, aile dostları Necip’i kaç-göç ilişkisi olmadan ağırlar, çay masasında ikram yapar. Bu sahneler âdeta 19. yüzyıl Batı romanından alınmış sahneler gibidir.

⁷⁰ Hüseyin Rahmi GÜRPINAR, **Mürebbiye**, 58.

Servet-i Fünûn edebiyatının en önemli özelliklerinden biri olan kaçış teması eve sığınma şeklinde anlatılır. Romanda iki evden biri Suad ve Süreyya'nın yaşlı ve otoriter babasıyla oturdukları ve kurtulmak istedikleri köşk, diğeri rahat yaşayabilecekleri aydınlık yalıdır. Bakırköy'de 'taş ocağı'nda yaptırılan köşk ne kadar kasvetliyse, aile dostları Necip'in yardımıyla tuttıkları yalı bir o kadar iç açıcıdır. Bir yaz mevsimi boyunca Boğaz'da balık tutup vakit geçirirler. Ancak bir süre sonra Süreyya Boğaz'dan sıkılmaya başlar. Suad'ın bütün itirazlarına rağmen Süreyya ailesinin yanına dönmeye karar verir ve Necip'le yalıda paylaştığı güzel zamanlar sona erer. Bir gün konakta çıkan yangın sonucu Suad ve onu kurtarmak için çabalayan Necip ölür. Psikolojik çözümlenmelere yer verilen romanda Suad'ın hazırladığı çay masası dışında eşyaya dair örnek bulunmamaktadır. Suad içten ve cana yakın tavırlarıyla Necip'i Beyoğlu'nun süflî yaşamından uzaklaştırır. Çay vakti gelip Suad'ın özel bir özenle hazırladığı çay masası getirildiği zaman Necip, Suad'ın kendisiyle birlikte olduğu hayalini kurar. Bu sahne dışında romanda eşyayla ilgili başka bir ayrıntıya rastlanmamaktadır.

Servet-i Fünûn'dan sonra II. Meşrutiyet dönemi Osmanlı'nın çöküş yıllarına denk gelir. Bu dönem romanlarında yıkılan konakların yerini apartmanlar alır. Bir taraftan büyük bir imparatorluğun çöküşü diğeri yandan yeni ve farklı yapıda bir devletin kuruluşu söz konusudur. Meşrutiyet dönemi yazarlarından Halide Edib'in ilk romanları ile **Sinekli Bakkal** (1943) arasındaki farklar büyüktür.⁷¹ Bu romanlarda yasak aşk teması ahlâkî açıdan sorgulanırken yurt sorunlarını anlattığı romanlarında Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'da tanık olduğu kahramanlıkları, direnişleri dile getirir. **Sinekli Bakkal**'da ise, daha önceki romanlarının aksine topluma ve sorunlarına sorgulayıcı yaklaşır. Halide Edib romanında değişen İstanbul'u, sadece insan ilişkileriyle değil, ev düzeninde, eşyada, döşemede ortaya çıkan zevksiz, görgüsüz modeller üzerinden de anlatır. Bu romanda iki

⁷¹ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 1, 153.

konağın, eşyası ve yaşama kültürüyle karşılaştırılması önemlidir. Örneği azalmakta olan Selim Paşa konağı ile geleneksel zevkin gösterişli batılı eşya ile uyumsuzluğunu gösteren Zâti Bey konağının karşılaştırması yapılır. Aksaray'ın arka mahallelerinden birinde, Sinekli Bakkal Sokağı'nda geçen olaylar, farklı din, ırk, kültür ve sınıftan insanların bir arada yaşadığı bir yerdir. Bu sokak yıkılmak üzere olan Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde yaşayan insanların sorunlarını temsil eder. Romanın başkişisi Rabia'nın, karagöz ve ortaoyuncusu babası kız Tefrik'in gözünden Zâti Bey adındaki devlet adamının yozlaşmış konağı eleştirilir. Alafranga tarzda ne kadar eşya varsa hepsinin dağınık bir şekilde istiflendiği bu konak zevki yeni zengin evinin bir temsilidir. "Selim Paşa'nın sadeliğe, genişliğe, ışığa istinat eden dürüst, zevkli evi" ne kadar özenli ise "Zâti Bey'in 'Eski Türk odası' diye özenip, bezenip döşediği" oda antikacı dükkânlarına benzeyen özentili bir yerdir.⁷²

Çocuk yaşta İstanbul'un en güzel mukabele okuyan hafızı durumundaki Rabia, konaklara,yalılara giderek sesiyle herkesi büyüler. Gittiği evlerden biri de İkinci Mabeynci'nin Robert Kolej'in sırasındaki zarif yalıdır. Mabeynciye atalarından kalan iki yüz yıllık yalı, birçok kere tamir edilmesine rağmen yerli mimarînin sadeliğini, kendine has ağırbaşlılığı ve genişliğini korumuştur. Yalının sofaları büyük, merdivenleri çifte, pencereleri şahane, ışık içindedir. Az sayıdaki halılar, avizeler birer şaheser örneğidir. Eşyası özenli, ince bir zevkin eseridir. Bu evde antika hançerler, kitap ciltleri ve eski İngiliz saatlerinden oluşan bir koleksiyon bulunur.⁷³ İkinci katın sofasında bir masa, yemek odası, karşılıklı iki büyük oda yer alır. Bu odalar camlı köşk gibidir. Kitaplarla dolu odada Rabia'nın sevdiği türde tarih, Evliya Çelebi, Naima tarihinin yanı sıra sazlar, ud, tef, piyano gibi Doğu ve Batı müzik âletleri bulunur.⁷⁴

⁷² Halide Edib ADIVAR, *Sinekli Bakkal*, 175-176.

⁷³ A. g. k., 181-182, 264.

⁷⁴ A. g. k., 363.

Romanda eşya kullanımıyla ilgili en çarpıcı sahnelerden biri de Rabia ile Osman'ın evlenecekleri zaman oturacakları eve aittir. Evin her yeri boyandıktan sonra Osman'ın alışık olduğu hayat tarzı düşünülerek, Kanarya Hanım evin üst katındaki iki odayı Avrupaî bir üslupla döşemeyi teklif eder. Ancak Sabiha Hanım ve Rabia buna itiraz eder. Uzun süren tartışmalardan sonra iki tarafı da memnun edecek şekilde uzlaşılır. Mutfağın üstündeki oda Rabia'nın yatak ve oturma odasıdır, Osman'ın piyanosu da oraya koyulur. Ayrıca Osman yerde yatmayacağı için iki kişilik karyola yerleştirilir. Evin yemek odası ise eski mutfaklara benzer şekilde döşenir. Geniş ve ferahdır. Yerlere kırmızı tuğla döşenmiştir. Eski mutfak eşyası olan sini ve sahanlar kaldırılır, Avrupaî tarzda çatal, bıçak, tabak alınır.⁷⁵ Rabia'nın dolaştığı evler farklı sosyal sınıfların yaşam biçimlerini gösterir. Annesiyle birlikte kaldığı, dedesi İmam Hacı İlhami Efendi'nin evi sadeliğiyle dikkat çeker. Odanın bütün eşyası bir köşe minderi, eski ceviz bir dolap, bir rahleden ibarettir.⁷⁶

1884 yılında doğan Halide Edib, çocukluk günlerinden 1918 yılına kadar olan döneme ait anılarını **Mor Salkımlı Ev**'de (tefrika, 1955; basım 1963) anlatır. Bu kitap, Halide Edib'in çocukluğu, yetişme yılları, ilk kalem denemeleri, Millî Mücadele ve imparatorluğun yıkılışını kapsar. Beşiktaş'taki mor salkımlı ev bir süre kiraya verildiği için, Teşvikiye Camii'nin önünden İhlamur Caddesi'ne inen yokuştaki büyük ahşap evde otururlar. Duvarlarındaki tablolar ve kasvetli havasıyla bu evi huzursuzlukla hatırlar Halide Edib. Mor salkımlı evin Saraylı Hanım'ının Halide Edib üzerindeki etkisi büyüktür. Elmasları, Avrupaî eşyası, Çerkez halayığı olan Saraylı Hanım, uzun bir süre Saray'da hocalık ettikten sonra dedesinin devlet kademesindeki görevi sayesinde evin çocuklarını eğitmeye başlar. Zengin kütüphanesi Halide Edib'in kültürel birikiminin oluşmasını sağlamıştır. Yaşı biraz daha ilerleyince Halide Edib, sarayda çalışan tanınmış Hristiyanların çocuklarının gittiği Yıldız civarındaki Yunan Eleni tarafından idare edilen çocuk yuvasına gönderilir. Buradaki tek Türk

⁷⁵ A. g. k., 327-328.

⁷⁶ A. g. k., 349.

çocuğudur. Bu ev Türk usulü döşenmiştir. Uzun sedirler, konsollu aynalı eski bu yerde, konsolun üstünde bir örnek iki lamba, ortalarında bir büyük saat yer alır.⁷⁷

Bir süre Üsküdar'da kaldıktan sonra tekrar mor salkımlı eve döndüklerinde çocukluğunda hatırladığı evi bulamaz Halide Edib. Beyaz örtülü sedirlerin yerini Avrupaî eşyalar almıştır.⁷⁸ Daha önceleri teyzesinin kullandığı odayı babası kızı için yazı ve ders odası olarak hazırlatır:

“Oraya büyük bir yazı masası, rahat İngiliz koltukları, bir de salıncaklı sandalye koydurmuştu. Yatak odam Kemal Dayı'nın odası idi. Yatağımın önüne kahverengi bir perde çekilmişti. Sıkıntılı olduğum zamanlar bu perdenin arkasına iltica eder, âdeta o odadan manastıra çekilmişlerin sükûnunu duyardım. Babamın oda eşyalarımla şahsen meşgul olması yadırgadığım muhitte onu sağlam bir sığınak hâline sokmama yol açtı. Gözyaşlarımı tutmaya çalışarak boynuna sarıldım. O gece ilk defa bir odada yalnız yatıyordum. Başucumdaki gece lambasının üstündeki fanus tıpkı Kraliçe Victoria'nın o günlerdeki garip resimlerine benzerdi.”⁷⁹

Halide Edib'in 1913-1914 yılları arasını anlattığı bölümde bahsettiği Şeyhülislam Kapısı'yla ilgili gözlemleri önemlidir:

“Yerdeki halının kırmızı ve mavi desenlerini hâlâ görür gibiyim. Modern eşya kalabalığına yer vermeyen, bu genişlik, sükûn ve Türk sadeliğini ifade eden muazzam odanın kapıları önünde bir Amerikan yazıhanesinin başında Hayri Efendi oturmuş çalışıyordu. Kapıdan girer girmez geniş pencerelerin arkasındaki güneşin parlattığı Haliç sularında eski gemi yelkenlerinin ağır bir âhenkle sallandığını gördüm. Uzun cübbesinin içinde ayağa kalkan Hayri Efendi, bu dekora çok yaraşıyordu.”⁸⁰

⁷⁷ Halide Edib ADIVAR, **Mor Salkımlı Ev**, 34.

⁷⁸ A. g. k., 104.

⁷⁹ A. g. k., 104.

⁸⁰ A. g. k., 207.

Halide Edib ile aynı dönemi yaşayan, yazarlığının ilk döneminde Fecr-i Âti Topluluğu'nun kurucu üyeleri arasında yer almış Yakup Kadri, Tanzimat yıllarından itibaren Türk toplumunun geçirdiği değişimi anlatır. Yakup Kadri'nin, 1922 yılında yayımlanan **Kıralık Konak** romanı, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, İstanbul'da batılılaşma ile geleneksel değerlerin, kuşaklar arasında farklılaşan değer yargılarının, yaşam biçimlerinin çatışmasını anlatır. Bu çatışmadan açığa çıkan gerilim insan ilişkileri ve mekânın kullanımına yansır. Seniha, Hakkı Celis, Naim Efendi, Faik romanın başkişileridir. Naim Efendi, çocukluğu ve ilk gençliği İstanbul'da devrinde geçse de redingotlu nesle mensup biridir. Yaşayış, düşünüş ve giyinişte üslup kalmaz ve her şey gelenek dışına çıkar. Romanda geleneksel yaşama tarzını temsil eden Nâim Efendi “binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlâkımız, terbiyemiz de rokokolaştı.”⁸¹ der. Dünya görüşü ve giyimi kuşamıyla yaşadığı devre uyum sağlayamayan Naim Efendi ile Osmanlı İmparatorluğu'nun âdeta çöküşünü simgeleyen konağı bir daha geri gelmeyecek geçmiş zamanı ifade eder:

“Bir müddetten beri önünde, yerde intizamla yan yana konulmuş terliklerinin uçlarına dikili nazarlarını şaşkın şaşkın odanın sair eşyası üzerinde gezdirmeye başladı. Duvarlarda muhtelif tarzda birçok el yazısı levhalar vardı. İki büyük pencere arasında bir büyük tablo, Naim Efendi'nin pederini yuvarlak Mahmudiye fesiyle, yeşil kaplı bir samur kürk içinde gösteriyordu.”⁸²

Batılı bir öğrenim görmüş, Fransızca bilen ve son moda gazeteleri takip eden Naim Efendi'nin torunu Seniha ise bu konakta mutsuzdur. Avrupaî bir hayat yaşamak ister:

⁸¹ Yakup Kadri KARAOSMANOĞLU, **Kıralık Konak**, 22-23.

⁸² A. g. k., 90.

“Belkıs Hanım gittikten sonra, Seniha, konağın ağır çatısını yavaş yavaş başının üstüne iniyor sandı. Mevcudiyetini o derece kesif bir kasvet istila etmişti. Vâkıa, sonbaharın ıslak, raşeli ve kül renginde bir öğle sonuydu. Odanın yekpare camlarından eşyanın üzerine kirli bir aydınlık sızıyordu. Bu aydınlığın altında, bu eşyanın sanki küflenen, dökülen bir hâli vardı. Seniha kendisinin de bu kirli aydınlığın altında bu eşya ile beraber küflendiğini hissetti.”⁸³

Naim Efendi'nin damadı Servet Bey ise Mekteb-i Sultânî mezunudur. Düyûn-ı Umûmiye Müfettişliği yapar. Eskimiş konakta yaşamayı istemez ve Şişli'de bir apartman dairesinin özlemini çeker. Vakit buldukça en önemli zevklerinden biri olan Şişli'deki “yeni usul, elektrikli, banyolu apartmanları”⁸⁴ görmeye gider. Elinde fesiyle odalarını hayran hayran dolaşan Servet Bey kendi kendisine: “Burası ‘salla a manger’, burası ‘fumoir’, burası salon, burası kütüphane, burası budvar, burası yatak odası! diyor ve nihayet alafranga abdesthane ile banyo odasının tokmağına elini uzatır uzatmaz çıkıp caddeye bakıyordu.”⁸⁵ Nihayet Servet Bey, en büyük arzusu olan Şişli'de bir apartman dairesine taşınır. Evin eşyasını kendi yerleştirir, perdeleri kendi eliyle takar, halıları serer. Yemek odasını Fransız tarzında döşer. Kütüphaneye İngiliz üslubunda kanepeler, masalar alır. Salonu konaktan gelen eşyalar yüzünden melez bir hal alır.⁸⁶

Seniha'nın ayrılışından sonra konağa çöken hüznün başta Naim Efendi olmak üzere herkesi derinden sarsar. Naim Efendi'nin kız kardeşi Selma Hanım'ın torunu olan Hakkı Celis'e göre konağının yıkılışının sebebi Naim Efendi'nin kendisidir. Hakkı Celis'in “Naim Efendi'nin hıçkırıklarıyla Seniha'nın kahkahalarındaki mânâ bir değil midir? Bu, her iki ses de biten bir şeyi ifade etmiyorlar mı?”⁸⁷ sorusu yıkılan imparatorluğu ve batılılaşmayla

⁸³ A. g. k., 132.

⁸⁴ A. g. k., 157.

⁸⁵ A. g. k., 157-158.

⁸⁶ A. g. k., 159.

⁸⁷ A. g. k., 183.

birlikte değişen, yenileşmeye uyum sağlamakta zorlanan bir hayatı ifade eder. “Konak, Naim Efendi’yle beraber, her gün biraz daha yıkılıp”⁸⁸ gitmektedir.

Seniha’yı içten içe seven ancak duygularını açıklayamayan Hakkı Celis, romandaki dejenere tiplerin aksine dürüst, fedakâr, vatanperver bir gençtir. Bu yüzden Naim Efendi’ye Seniha’nın oryantalist şark köşesi bulunan salonunu eleştirir. Bir zevk karmaşası için Batılı gözünden nasıl ev döşendiğini, şarka ait unsurların dekorasyon unsuru yapıldığını gösterir:

“İç içe üç oda ağızına kadar doluyor. Birçok Şarkvari köşeler yapmışlar, bunlar üstünde bağdaş kurup oturmuş Alman zabıtları, ellerinde bir tambur veya bir gitara ile yan yatmış Viyanalı kadınlar; duvardan indirilmiş bir uzun çubuğu tütürmeye uğraşan Beyoğlulu gençler var. Herkes kendi havasında gülüp eğleniyor. Seniha, ayakta olsun, oturmuş bulunsun, daima hiç çözülmeyen bir çemberle çevriliyor.”⁸⁹

Yakup Kadri, **Kıralık Konak**’ta İmparatorluğun yıkılış sürecini Birinci Dünya Savaşı ve işgal yıllarıyla birlikte işler. Eski devrin adamı Naim Efendi’nin konağında başlayıp alafranga Servet Bey’in apartmanında biten roman bir devrin panoramasını çizer.

Yakup Kadri, 1928 yılında yayımlanan romanı **Sodom ve Gomore**’de Kurtuluş Savaşı yıllarında müttefik İngiliz subaylarının İstanbul’un sosyete zümresiyle aralarındaki ilişkiler üzerinden toplumun ahlâkî çözümlerini anlatır. Romandaki en ilgili çekici bölüm, Major Will adlı İngiliz subayının bir Osmanlı yalısını oryantalist bir üslupla değiştirmesidir. İngilizler’in İstanbul’u işgal etmesi gibi Major Will de geleneksel Osmanlı mimarîsinin seçkin bir örneği olan yalıya önce el koyar sonra da yozlaşmış bir zevksizlikle döşemeye kalkar. Major Will, Yeniköy’deki yalısını İstanbul’un zenginlerine göstermek için bir davet verir ve yalının her yerini gezdirir. “Bu yalı, eski

⁸⁸ A. g. k., 213.

⁸⁹ A. g. k., 187.

Osmanlı ihtişamlı devirlerinin hatırası bir kocaman ve tantanalı binanın selamlık dairesi”dir.⁹⁰ Major Will “her birini ayrı bir özenle döşettiği bu odaların yüksek ceviz kapılarını tamamıyla açık bıraktırmıştı ve her birinin eşğinde fraklı, beyaz eldivenli bir uşak duruyordu. Denize bakan odalardan ikisini iç içe iki şar işi salon hâline koymuş”tur.⁹¹ İzlediği filmlerin etkisinde kalarak şark estetiğini uygulamak hevesiyle etrafa yerleştirdiği buhurdanların “kiminde öd ağacı, kiminde günlük dumanları hafif hafif tütüyor ve üzerlerinde asılı duran tavus tüyünden geniş, kocaman yelpazeler sallandıkça kokuları etrafa yayılıyor”dur.⁹² Major Will’in göstermek istediği odalardan biri de Türk kahvesine dönüştürülen Boğaz’a bakan büyük verandadır. Burada üzerleri “Buhara ve Acem seccadeleriyle örtülü birtakım sedirler, bunların önünde muhteşem marpuçlu nargileler, sedef kakmalı sigara iskemleleri, yuvarlak gümüş tepsiler, içlerinde çubuklar, lüleler ve tavanda birtakım kuş kafesleri hep bir arada anlaşılmaz bir bütün teşkil etmekte”dir.⁹³ Yalının ilk sahibi tarafından bir aile mescidi olarak yaptırılan ibadet yerini Major Will, “şehvetli resimler ve heykellerle dolu bir çeşit yatak odası haline sokmuş”tur.⁹⁴ Evin eski sahiplerinin kutsal bir mekân olarak kullandığı odanın yeni sahibi tarafından duvarlarına pornografik resimler asılması İstanbul’da dejenerasyonun irkiltici boyutlarını gösterir.

Yakup Kadri gibi imparatorluğun yıkılma ve Cumhuriyet’in kurulma süreçlerine tanıklık eden Reşat Nuri Güntekin, **Damga** (1924) romanında II. Meşrutiyet’in ilanından sonra değişen gündelik hayatı anlatır. Vedia’yla evlenmenin hayallerini kuran romanın başkişisi İffet’in, gerçekleşmeyen hayalleri ve umutsuzluklarına eski İstanbul tasviri eşlik eder. Çocukluk hatıraları arasında boyası uçmuş eski köşk belli belirsizdir. Ancak Aksaray’daki konak en önemsiz köşelerine kadar hatırındadır. İffet’in ayda yılda bir uğradığı

⁹⁰ Yakup Kadri KARAOSMANOĞLU, **Sodom ve Gomore**, 128.

⁹¹ A. g. k., 128-129.

⁹² A. g. k., 129.

⁹³ A. g. k., 133.

⁹⁴ A. g. k., 134.

mahallesinde konağın karşısındaki çınardan başka geçmişe ait hiçbir şey kalmamıştır. Konağı şöyle anlatır İffet:

“Konağımızı beyaz boyalı muhteşem cephesi, oymalı şahnişini, köşe başındaki çeşmeye kadar giden yüksek bahçe duvarıyla görmeye başlarım. İşte geniş kanatlı, tahta kemerli alçak ve içerlek kapı... İşte en sıcak ve güneşli günlerde bile daima loş serin duran taşlık...

Selamlık dairesinin geniş, yayvan merdivenlerinden çıkar, donuk yaldızlı basık tavanlarından kırmızılı, mavili yeni dünyalar, billur avizeler sarkan uzun sofralarda, kalın Şam perdelerinin ağır gölgesine boğulmuş odalarda dolaşırım.

Hayalimin hiçbir şeyi değiştirmedigine eminim. Odalardan birinde yazıdan ziyade resme benzeyen bir Farisî levha vardı ki daima önünde durur, seyrederdim. O vakit daha okuma bilmezdim. Fakat çizgiler zihnimde öyle yer etmişti ki senelerden sonra onu gözümün önüne getirdim, Farisî mısraları heceledim.

Odamızın pencereleri harem bahçesi ile karşıdaki cami avlusunun bir köşesine bakardı. Akşamüstleri bu avluda oynayan çocukları daha iyi görmek için sandalyelerin, duvar yastıklarının üstüne çıkar, pencere pervazlarına tırmanırdım.”⁹⁵

Reşat Nuri, **Yaprak Dökümü** (1930) romanında, Batılılaşma çabasındaki toplumun bunalımlarını aile düzeyinde işler. Ali Rıza Bey’in konağı ile temsil edilen namus, dürüstlük gibi kavramlar dönemin alafranga modasına yenik düşer. Kızları Leyla ve Necla, şımarık gelin Ferhunde’nin de kışkırtmasıyla aşırı tüketim ve eğlenceye olan merakları yüzünden konağın çöküşünü hızlandırırlar. Evde danslı çaylı partiler verileceği zaman alaturka eşyalar mutfağa taşınır. Yeni moda bir tarz oluşturulmaya çalışılır.

Peyami Safa’nın **Fatih-Harbiye** (1931) romanında, modern hayatla eski kültür arasında bocalayan insanın trajik hikâyesi işlenir. Romanın ana kişisi Neriman, Beyoğlu-Şişli semtlerinin zengin ve müreffeh hayatından etkilenmiş

⁹⁵ Reşat Nuri GÜNTEKİN, **Damga**, 8-9, 11.

genç bir kızdır. Bu yüzden Fatih'te babasıyla yaşadığı evden kurtulmaya çalışır. İki ayrı yaşam tarzını simgeleyen bu iki semti karşılaştırır. Dadısı Gülter'le annesinin Sultanahmet'teki konağı için aralarında geçen şu konuşma Neriman'ın yeni olana tutkusunu gösterir:

“- O ne tertipli kadındı, yarabbi, ne tertipli, diye içini çeke durdu Gülter, o koskoca konaktakilere varıncaya kadar, her şey yerli yerinde dururdu. Bir kopçanın bile kendine göre bir yeri vardı ve hiç değişmezdi bu... Her tarafta kar gibi beyaz örtüler, perdeler, tenteler... İnsanın öpeceği, koklayacağı gelir... O odalarda yarım saat oturdu mu insanın içi açılır, gamı kasaveti gider. O kış odalarda pırıl pırıl, yüze gülen bakı mangallar, sarı topuzlu karyolalar... Ah.. rahatını onlar bilirlerdi.

- Evet, hep tembellik.

(...)

- Evde alafranga eşya da vardı: Konsollar, kanepeler... Fakat bunlar pek işe yaramazlardı. Büyük hanımefendi: ‘Frenk icadı amma.. hiç de kullanışlı şeyler değil!’ derdi, ve alaturka çekmecelerin, dolapların, minderlerin meziyetlerini anlatırdı. Odalarda bir iki iskemle de bulunurdu. Bunlar damat beyler içindi. Onlar iskemlelere otururlardı.

Neriman güldü.

- Demek iskemle alafrangalara mahsustu!

- Ya... Elbette... Ne o konakta, ne de Kuruçeşme'de kimse sandalyeye oturmazdı ki... Sonra bu âdetler değişti... Siz o zamanlara yetişmediniz. Hep ot minderleri... Senin annen de köşe minderinde otururdu. Küçük hanımefendi validesinin eşiydi. Fakat o zamanki bolluk nerede? Validende de el işleri merakı vardı, makineden çıkmış gibi dikiş dikerdi, hani şu ‘iğne ardı’ derler, onu bir güzel yapardı ki... O canım yemenilerdeki incecik oyalar, o başörtü kenarları...”⁹⁶

Neriman, bir süre sonra bu gelgitlerinden sıyrılır ve zengin bir hayatın cezbedici, ışıltılı güzelliğini değil gerçek mutluluğun ailesiyle, sevenleriyle yaşayacağı bir hayat olduğunu anlar, eski semtine geri döner.

Bu dönemin diğer bir tanığı Mithat Cemal Kuntay, **Üç İstanbul** (1938) romanıyla İstanbul'un üç farklı devrini insan, mekân ve eşya ilişkisi kurarak

⁹⁶ Peyami SAFA, **Fatih-Harbiye**, 79-80.

anlatır. Eşya hem dekoratif bir unsurdur hem de roman kişilerinin dünyasına dair fikir verir. Peyami Safa, **Üç İstanbul** için “Hiçbir romanda İstanbul, üç cephesiyle, insanları ve bilhassa eşyasıyla, taze hatıraları hâlâ bütün bir neslin içinde tüten hâlis İstanbul olarak bu kadar canlı ve gerçek değildir.”⁹⁷ der. Romanda beş önemli yapı bulunmaktadır. Hidayet’in Cağaloğlu’ndaki konağı, Adnan’ın Aksaray’daki evi, Erkânıharp Müşiri Kerim Paşa’nın mermer yalısı, Maliye Nâzırı’nın Bozdoğan Kemerî’ndeki konağı ve mütarekenin başladığı dönemde anlatılan Nâşit’in konağı.

II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e kadar siyasî atmosferde yaşanan değişim insan ilişkilerine de yansır. Romanın neredeyse tamamı farklı sosyal sınıflara ait insanların konaklarında geçer. “İstanbul’un konak hayatındaki çöküşün bir başka ayağı diyebileceğimiz batılılaşmanın da mimarî, eşya ve dekor bağlamında genişçe işlendiğini”⁹⁸ görürüz. II. Abdülhamid’in hafiyesi olduğu söylenen Hidayet’in Cağaloğlu’ndaki konağı, dedesi Kazasker’den kalmadır. Konağını hem batılı tarzda hem de doğuya ait eşya örnekleriyle zevksiz bir şekilde doldurur. İstanbul’un en gözde toplanma yerlerinden olan Hidayet’in konağına misafir olarak gitmek o dönemde itibar vesilesidir. Yaşadığı konaktan utandığı için Hidayet’in konağına giderek âdeta sınıf atlayan Adnan da konağın müdavimlerinden biridir. Burada en çok beğendiği oda İstanbul’a nam salmış Şark odasıdır. Odadaki Gördes seccadesi, Selçuk oymasından Süleymaniye mangalına sarkan Acem kandili dururken başka odalarda Avrupaî eşya yer alır. “Aslında Osmanlı konağı içinde ‘şark odası’ düzenlemek son derece ironiktir. Geleneksel Türk evindeki batılılaşmanın belki de en trajik sonucudur bu. Kendi kültürünü yabancılaştırarak bir vitrin malzemesine dönüştüren bu eğilimin temelinde de batılıları taklit etme hevesi yatar. Doğuyu mistisize eden ressam ve seyyahların Avrupa’da ‘şark eşyası’na karşı uyandırdığı ilginin de etkisiyle, on dokuzuncu yüzyıl sonları tam bir imparatorluk yağmasına dönüşmüştür. Dağılan saray ve konakların eşyası, zengin Avrupalılarca kapışılır. Savaş yıllarının vurguncu Türkleri de bu

⁹⁷ Beşir AYZAZOĞLU, 1924 / **Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi**, 21.

⁹⁸ Handan İNCİ ELÇİ, **Roman ve Mekân**, 132.

yağmaya katılarak saray ve konak eşyası toplamaya girişir.”⁹⁹ Sefaret Müsteşarı Nail ve kayınbiraderi Ataşenaval Naşit, Hidayet’in konağı için “ampir koltuğun karşısında on üçüncü Lui masa... Rönesans sandığının altında zillisultan seccadesi... Konağını müze sanıyor; müze değil, mağaza!..”¹⁰⁰ diyerek dalga geçerler.

Hidayet’in dedesi Kazasker’in yıllar evvel verdiği iftar davetleri ise meşhurdur. Konağın eski dönemini de bilen Râtip her fırsatta geçmiş günleri hatırlar:

‘Saraydarlar (erkek hizmetçi) kenarları tırfilli sahanlarla gidiyorlar, çeşmibülbül hoşaf kâseleriyle geliyorlardı. Tırnak, necef, som, kuşgagası, hindistancevizi, boynuz kaşıkları anlatırken âmedî hulefasından Ratip, sahici bir insan kadar sevimliydi. Yıkılmış bir dünyanın parçaları gibi vücudunun içindeki bir yeraltı karanlığından şimdi yemek odasının antika tabaklarını çıkarıyor, gösteriyordu. Fakat çok ehemmiyetli bir meseleyi unutmuştu. Yemekten kalkanların ellerini mümessek (mis sabunu) sabunlarla yıkadıklarını... (...) Ya kazasker efendinin odası! dedi. Gül ağacı çekmecenin üstünde, kuka tepesi, onun üstünde de blöblan (porselen) hokkalar, kalemtraşların envarı; Cevrî’nin maktaları, Vasıfî kâşî kalemler ve Bosna işi murassa kâğıt makasları, sapı, ‘Ya Fettah’ şeklinde. Kazasker efendi merhum iki parmağının ucunu çifte ‘Ya fettah’taki ‘ha’ların kâselerine geçirir, bu makasla kâğıdı çizgi gibi keserdi! Ya enfiye kutuları!.. Kazasker efendi *Laurent* enfiye kutusunun kapağına iki parmağını vurduğu vakit insanın göbek atacağı gelirdi.”¹⁰¹

Râtip’in Kazasker’in yaşadığı dönemden unutamadığı diğer bir oda ise çubuk odasıdır:

Bu odalarda çubuk dolapları vardı. Üst gözlerde Ortaköy yasemeninden ufki dizilmiş çubuklar. Alt gözlerde Tophane Lüleçilerinin ellerinden çıkma lüleler. Kavanozlarda kehribar sarısı tütünler... Yanında Süleymaniye’nin dökme cigara tablaları. Konağın çubukçusu lüleye ‘civan perçemi’ bir tutam tütün koyar; üstüne ‘mercan kırığı’ bir ateş oturtur; misafire

⁹⁹ A. g. k., 133-134.

¹⁰⁰ Mithat Cemal KUNTAY, *Üç İstanbul*, 56, 91.

¹⁰¹ A. g. k., 81-82.

doğru yavaş yavaş yürür; birdenbire hızla öyle dönerdi ki, çubuğun kehribarı şıp diye misafirin ağzına girerdi.”¹⁰²

Hidayet’in bir özelliği de konağındaki misafirlerinden ‘damga ve üslup araması’dır. Misafirlerin kılık kıyafeti önemlidir. Galatasaray Sultanîsi’ndeki öğrencilik yıllarından itibaren arkadaş olan Burhan ve Behçet başkalarını beraber çekiştirecek kadar iki eski dosttur. Burhan, davet edildiği iftar yemeğinde Behçet’i Hidayet’e takdim edecektir. Burhan’ın tanışma faslından önce Behçet’e söyledikleri Hidayet’in dünyasındaki zevksizliği gösteren başka bir örnektir:

“Burhan Behçet’in koluna girdi:
- Çok eğleneceksin, diyordu. Bilmezsın, bu Hidayet ne hokkabazdır. Kimse yokken Nâima okur, misafir gelince elinde *Plutarque*’la karşılar. Gece Saray’a söver, gündüz Saray’dan ihsan alır. Salonlarını döşeyen antika eşyalar gibi konağına aldığı misafirlerde de damga ve üslup arar; Hidayet’in konağını biraz da misafirleri döşer. (...) konağı Palais Royal’dır. Kendisi de Duc d’Orléans! *Palais Royal* Fransa inkılâbında ilk ihtilâl kulübü değil miydi? *Duc d’Orléans* da hem prens, hem ihtilalci. İşte Hidayet de lâteşbih hem asilzade, hem inkılapçı... Konağı da *Palais Royal* gibi aylığının miktarından memnun olmayanlarla, borcunu ödemeyenlerle, züğürt kibarlarla, kendisine mevkiini az gören devlet adamlarıyla, demagoglarla, karnı adamakıllı doymayan şairlerle, muharrirlerle dolu.”¹⁰³

Hidayet’in konağında göze çarpan abartılı eşya örnekleri arasında yaldızlı tavandan sarkan Venedik avizesi, mertebanî dört küp, koltukların, kanepelerin kollarını ve bacaklarını kucaklayan Napolyon’un kölemenlerinin tunç sarıklı heykelleri, içinden İsa’sı sökülen ikon çerçevede yer alan Hidayet’in yağlıboya resmi yer alır.¹⁰⁴

¹⁰² A. g. k., 79-80.

¹⁰³ A. g. k., 86-88.

¹⁰⁴ A. g. k., 92-93.

Hidayet'in yalısında yeni gelen misafirlere konağın antika eşyalarını tanıtmakla görevlendirilen Süleyman aynı zamanda Jön Türk hareketinin aktif isimlerinden biridir. Süleyman'ın dikkatini çeken eşya arasında Hidayet'in tespih koleksiyonu ile konağında resmî dairelerdeki makamlar gibi kullandığı yüksek arkalı ruhanî koltuğu yer alır. Rönesans siyah koltuğun tepesinde, duvara konmuş uzun, dar bir kadife bulunur. “Bu başlık, Hidayet'in dedesi Kazasker Efendi merhumun ‘Taban’ıdır. (eskiden kundaktaki çocukların ayaklarına sarılır, iki tarafı sandal ağacından iki değneğe bağlı, sırma işlemeli, dar uzun bir kadifedir.”¹⁰⁵

Konağın bir diğer müdavimi Habibullah Efendi Lui Filip koltukta otururken etrafındaki eşyayı hayretle izler. Her koltuk başka millete, başka asra aittir. Akşam yemeğine davetli Habibullah sofrâ âdâbıyla ilgili alışkanlıklara da şaşırır:

“Hidayet'in konağında akşam yemeği şamdanlarla yenirdi. Bunu bilmeyen Habibullah şaşırılmış -duvar, mabet karanlığıyla kapkalin, yerler gölge içinde kat kat- ayakları meçhule basarak, başı müphemeye sürünerek yemek masasına oturdu. Uşakların frakları salonun karanlığında kayboluyor, kolalı gömleklerinin müstatil beyazları ağır ağır kımıldıyordu.

Uzun bir yemek masası... Fransız gümüşünden altı büyük şamdan... Hususî uzun mumlar misafirlerin yüzlerini sarıya, masanın beyaz örtüsünü büsbütün beyaza boyuyordu. Cordoue derisi kaplı İspanyol koltuklarında on iki misafir, mumların sarı aydınlığında paslı burunlarıyla tunçtan heykeldiler.

(...)

Habibullah, yemek odasında bu engizisyon gardroplarının mânâsını anlamadı; çünkü, o bilmiyordu: Hidayet daima derdi ki: ‘Yemek odası, yemek odasına benzemeyecektir. Büfeyi Avrupa’da küçük burjuva kullanır; büfeye yüksek asalet tahammül etmez; yemek salonu büfesiz, loş, bitaraf bir oda olacaktır...’¹⁰⁶

Hidayet'in kütüphanesi de gösteriş için evin her köşesine dağılmış eşyayı yansıtan mekânlardan biridir:

¹⁰⁵ A. g. k., 94.

¹⁰⁶ A. g. k., 96-97.

“Bu kütüphane Anadolu’daki Bizans kiliselerinin yaldızlı, oymalı tahtalarından yapılmıştı; siyah, kızıl sütunlarda sanki Mesih’in hâlâ elleri, ayakları kanıyor, sanki kan pıhtıları, et parçaları titriyordu. Raflarında operet generalleri gibi yaldızlı kitaplar duruyor, onların önünde de Sevr bisküvisinden (porselen) yapılmış Fransa ihtilalcileri heykelleriyle düşünüyorlar...”¹⁰⁷

Hidayet’in konağının ardından Maliye Nâzırı’nın mütevazı konağı anlatılır. Hidayet’in konağına kıyasla burası özenle seçilmiş eşyayla döşelidir. Gösterişsiz evin misafiri neredeyse yok denecek kadar azdır. Evin sahibi ne kadar dürüst ve iddiasız ise evi de o derece sakindir. Böylelikle konak ile insan arasında bir tür bütünlük kurulur.

Erkânıharp Müşiri’nin mermer yalısı da güzel ve kibirli kızı Belkıs’ın yaşama tarzını yansıtır. Âdeta mermer gibi soğuktur yalı:

“(...) hiçbir şey parlamıyordu; her taraf yaldızsızdı; yüksek pencerelerden koyu kırmızı renkli Cenevre kadifesi perdeler bol bükümlerle yerlere sarkıyor, duvardaki Hollanda tablolarının koyu renkleri duvardan odaya doluyor, ayağa kalkan eşyadan salona ağır bir azamet çöküyordu; pencerelere bütün Boğaziçi sığıyor, denizin mavisi ve dağın yeşili tablolardaki boyaların karanlığına karışıyordu.

Chippendale koltuklar ve kanapeler köşeler teşkil ederek odayı döşüyorlar; bir tarafta aynı İngiliz evinin yuvarlak camlı uzun vitrininde yeşim istatüer (heykel), mertebanî heykeller, Rodos vazoları duruyor; bir tarafta da velurdöjen (Cenova kadifesi) kaplı paravanın üstünde çok kıymetli Polonya kuşağının ipek çizgileri dalgalanıyordu.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ A. g. k., 122.

¹⁰⁸ A. g. k., 154.

Adnan ders vermek için gittiği yalıda Belkıs'a âşık olur. II. Meşrutiyet'le birlikte Erkânıharp Müşiri sürgüne gönderilince İttihadçılarla arası iyi olan Adnan avukatlık yaparak hızla yükselişe geçer. Adnan bir zamanlar imrenerek baktığı konak ve yalı yaşamına artık sahip olmuştur. Belkıs da babasının durumu yüzünden Adnan'la evlenmeyi tercih eder ve Nişantaşı'nda bir konakta yaşamaya başlarlar. Mermer yalıdan çeşit çeşit antika eşya getiren Belkıs, Adnan'ı hiçbir zaman kendisine denk görmez. Adnan'ın konağı kendisi gibi II. Meşrutiyet devrinin fırsatçı, zengin yeni politikacılarıyla dolup taşar. Yakın arkadaşlarından Moiz de Harbiye'de istediği tarzda bir konak yaptırmış üstelik bir odasını Hidayet'in satılığa çıkan konağından aldığı 'şark odası'yla döşemiştir. Adnan, çok sevdiği bu odayı Moiz'in evinde gördüğü an büyük hayal kırıklığı yaşar. Moiz'in karısı Raşel de müzayedelerden neredeyse servet ödeyerek aldığı eşyayla Şark odasını daha da güzelleştirir:

“Eşya hep aynı eşya idi: Renk renk gülâbdanlar, famille de roselar (pembe, mor, beyaz porselen), blöblan'lar, sang de boeuflar... (Çin porseleni) Kundakta boğulmuş şehzadelerin türbelerine benzeyen yeşil Edirne sandıkları... Kehlibar çubuk başlıkları... Üstünde Üçüncü Selim'in Suzidil peşrevini bestelediği Zillüssultan seccadeleri... Hattat Mahmut Celalettin'in en kuvvetli yaşında yazdığı çifte hilyeler...”¹⁰⁹

Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüyle birlikte konak yaşamı hızla yabancıların eline geçer. Konakların yeni sahipleri buradaki eşyaya yoğun ilgi gösterir. Fakat hızla değişen siyasî iklim 1918 Mütarekesi'yle önce imparatorlukta sonra Adnan'ın yaşamında etkisini gösterir. Servetini ve karısını kaybeden Adnan, Tepebaşı'nda bir otele sığınmak zorunda kalır. Hayatını kurtarmak için Bozdoğan Kemerli'ndeki mütevazı konakta yaşayan Süheyla ile evlenir. Ancak eski gösterişli hayatından eser kalmamıştır. **Üç İstanbul** romanı, İmparatorluğun çöküş yıllarındaki değişimi konak hayatı ve eşyasıyla göstermesi açısından önemlidir.

¹⁰⁹ A. g. k., 401.

Batılılaşmanın gündelik hayata etkilerini mesele etmiş yazarlardan biri de yine geçiş dönemlerini yaşamış bir isim olan Refik Hâlid Karay'dır. 1950 yılında yayımlanan **Bu, Bizim Hayatımız** romanında Mısır Kethüdası şair Hayret Efendi'nin yalısı II. Meşrutiyet yıllarındaki değişimi örnekler. Olaylar, dedektiflik bürosu sahibi Şemsi Arar'dan Hayret Efendi'nin torunu Mazlum Sâmi Bey'in yardım istemesiyle başlar. Yalıya ilk ziyaretinde geleneksel Osmanlı yaşamının izlerinin korunduğunu gören Şemsi Arar, çocukken annesiyle Ramazan ayında gittiği 'Hırka-i Şerif' ziyaretini, babasıyla Eyüp Sultan'da Hazret-i Hâlid Türbesi'ne girdiğinde duyduğu heyecanı hatırlar:

“Burası hiç oturulmamış hissini veren gayet az; lakin tamamıyla stil eşya ile döşeli bir bekleme odasıydı. Orta masası üzerinde dört tarafı kesme billûr kapaklı bir eski saat, yaşına rağmen çok taze, şen kalmış sesiyle rahat rahat, hayatından ve yalnızlığından memnun işliyordu. Ayarlı idi de: Dördü altı geçiyordu. Şemsi'nin aklı bu saate takıldı. Yıllardan beri iyi bakılmış, yerinden pek kımıldatılmamış olan o saatle bazı kenar antikacı dükkânında gördüğü hurdalanmış, mineleri çatlayıp akrep ve yelkovanları kopmuş eşit saatler arasındaki farkı düşünüyor:

- Hele şuna bak, düşkünlüğe uğramamış, başa neler gelebileceğinden habersiz, değişmeyen rahat âleminde yaşayıp gidiyor.”¹¹⁰

Romanın başkişisi Mazlum Sami Bey koleksiyon meraklısıdır. Eski ve güzel şeyleri seven Sami Bey'in koleksiyonunda musiki âletleri, kilit, anahtar ve Türk kaşık koleksiyonları yer alır.¹¹¹ Şemsi Arar, roman boyunca gittiği yalıları anlatır. Viyana sefiri Sezai Paşa'nın Kanlıca'daki yalısını bilen Şemsi, bu yalıyı Hayret Efendi Yalısı'yla büyüklük, döşeme ve bakımı itibarıyla kıyaslanamaz derecede ihtişamlı bulur. Hayret Efendi'nin torunu Mazlum Sâmi Kanlıca'daki yalıyı padişahlığın kaldırılmasından sonra satılan kıymetli

¹¹⁰ Refik Hâlid KARAY, **Bu, Bizim Hayatımız**, 10-11.

¹¹¹ A. g k., 41.

saray eşyasıyla yeniden döşer ve bir müzeye çevirir. Burada da çok sayıda eşya koleksiyonu bulunmaktadır. Şemsi daha önce hiç görmediği zengin koleksiyon karşısında şaşkınlık yaşar. Çin, Japon, Hint sazlarının yanı sıra Garp musiki âletlerinin en eski asırlardaki örnekleri, kilit ve anahtar koleksiyonu, âvizeler, mobilyalar, imzalı tablolar, hatlar, vazolar, Çin küpleri, Japon paravanaları, İran halıları, Venedik kadifelerinden, Hereke kumaşlarından ve Üsküdar çatmalarından perdeler yalının farklı köşelerinden âdeta birer sanat eseri gibi görünürler.¹¹²

Yahya Kemal ve Tanpınar gibi İstanbul'u ele alan, özellikle Boğaziçi çevresinin anlatısını kuran yazarlardan biri de Abdülhak Şinasi Hisar'dır. Boğaziçi üzerine kaleme aldığı hatıra ve deneme yazılarında eski İstanbul'un yaşama tarzını ayrıntılı anlatır.

1954 yılında yayımlanan **Boğaziçi Yalıları**'nda daha sonra yazacağı romanlarının atmosferini de etkileyen yalıları anlatır. Bunlardan ilki büyük yengesine ait olan Kanlıca'daki yalıdır. Bu yalı "hasır döşeli geniş sofaları, küçük birer evi kaplayacak âvizeleri, hülyaların doldurduğu havuzlu odasıyla, eski bir devrin saltanatından bir parça taşıyan ve karaya oturmuş olan kocaman bir eski zaman gemisi"ne¹¹³ benzer. Yalının birçok odasına serilmiş halde halılar, yan yana kanepeler, koltuk, ayna, sedir, şilte gibi eşyalar sıralıdır. Duvarlara ise resimler, saatler asılmıştır. Mermer masaların üzerinde saatler, saksılar, çiçekler, tavanlardan sarkan büyük âvizeler göze batmayacak şekilde yerleştirilmiştir.¹¹⁴

Abdülhak Şinasi Hisar bu yalıda "geçmiş zamanın asil kalıntısı" dediği "büyük bir üslûp" görür. Yalının diğer odalarına hiç benzemeyen "havuzlu oda" Hisar için ayrı bir öneme sahiptir. Odada renkli şilteler, minderler ve

¹¹² A. g. k., 48-49.

¹¹³ Abdülhak Şinasi HİSAR, **Boğaziçi Yalıları**, 12.

¹¹⁴ A. g. k., 59.

yastıklarla doldurulmuş bir sedir bulunur. “Yalının hemen her odasında olduğu gibi burada da mermer masaların üstünde, çerçeveleri yaldızlı büyük aynalar ve bunların önlerinde uzun boylu, hafif ve başlarında hotozlar gibi pembe, tirşe, fıstıkî renkli fanuslar taşıyan lambalarla onların birer hemşiresine benzeyen narin yapılı, uzun saplı, uçuk seri hâlinde çıkmış cahil, ham, hafızasız ve malumatsız eşyalara benzemezler.”¹¹⁵

Abdülhak Şinasi Hisar, **Boğaziçi Yalıları**’nın “Eski Zaman Eşyaları” başlıklı bölümünde, eski saatleri, tesbihleri ve aynaları anlatır. Hisar için geçmişten kalan eşyalar canlı birer varlıktır. Munis halleriyle şefkatli bir dost gibi insanı sararlar. Eski ve yeni tarz eşya işlevselliği yönünden birbirinden farklıdır:

“Bu eski zaman eşyaları, şimdikilerine nispetle, belki kullanışlı değil, fakat halâvetlidir. Bazı yeni eşyalar o kadar ‘türedi’dir ki biz, nefsimizi müdafaa duygusuyla, âdeta irsen muhtaç bulunduğumuz, eski inançların birer timsali gibi gördüğümüz bu eşyaların eskiliklerine bakarak bazan onlara birer cankurtaran gibi sarıldığımız olur.”¹¹⁶

Abdülhak Şinasi Hisar, **Geçmiş Zaman Köşkleri**’nde çocukluk günlerinin geçtiği, dedesinin Büyükkada’daki köşkünü anlatır. Burada uyumak için geceleri kerevetlerin, sedirlerin üstlerine döşenen yataklar gündüzleri kaldırılır.¹¹⁷ Gece yatısına gelebilecek misafirlere özel hazır yataklar ve yorganlar bulundurulur. “Bir misafir yatak odasında, bir yükün kapısı açılır açılmaz, sağ ve sol taraflarında, insan boyunca, üst üste konmuş, ilk önce kalın döşekler, sonra, pamukları iyi atılmış ve hiç bozulmamış şilteler, daha sonra da, sakız gibi beyaz ve temiz yatak yüzleri ve bunlar üstünde de

¹¹⁵ A. g. k., 63.

¹¹⁶ A. g. k., 71.

¹¹⁷ Abdülhak Şinasi HİSAR, **Geçmiş Zaman Köşkleri**, 9.

mevsime göre, birer ikişer, konabilecek bazıları yazlık, ince, diğerleri kışlık ve kalın, rengârenk birçok yatak yorganları istif edilmiş olur.”¹¹⁸

Abdülhak Şinasi Hisar’ın aktarımına göre geçmiş zaman evlerinin bir âdetleri de ev halkının şahsî eşyalarını muhafaza ettikleri sandıkları için mutlaka sandık odası bulundurmalarıdır. Çocuklar için bir sandık açışını görmek ise merak verici bir olaydır. Hisar, paranın kıymeti hakkında hiçbir fikri olmadığı halde bütün hususî eşyaları görmek kıymetli olduklarına ve sahiplerinin bunları para için satmayacaklarına inanır.¹¹⁹

Bu sandıklarda “kumaştan kat kat açılan mendil bohçaları; güzel kumaş ve kadife bohçalar içinde renkli, ipek mendiller, yemeniler, örtüler, hilâlî gömlekler, kurdelalar, yıldızlı çevreler; sırma işlemeli hamam takımları, oyalar, yazmalar, bir hotoz kenarında oyalar; birtakım pudra, lavanta kutuları; mineli bir kutu, bağlı anahtarı yanında, bir tarafı billûr, bir tarafı mineli bir saat; sedef kakmalı ince nalınlar; zarif, ufak hamam tasları; yazın süslü elbiseler yanında açılacak bir yelpaze, kışın koldan açılarak göğüste taşınacak ve kenarlarından elleri muhafaza edecek beyaz kürkten bir manşon; hatta bir çocuk oyuncuğu: Cam içinde yeşil ağaçlar yanında kırmızı bir kır evi, cam sallanınca ev ve ağaçlar üstüne karlar yağmaya başladığı görülür.”¹²⁰ Abdülhak Şinasi, bir zamanlar kıymetli olan sandıkların içlerindeki eşya ile birlikte kaybolmalarına, unutulmalarına hüzünlenir ve değişen hayat tarzına akıl erdiremez.¹²¹ Çocukluğu zengin Osmanlı geleneksel yaşamını yansıtan yalı ve köşklere geçen Hisar, **Çamlıca’daki Eniştemiz** (1944) romanına da yansır. Aile içinde deli enişte diye bilinen Vâmık Enişte, giysileri gibi döşeme takımları, kanepeler, masa, iskemle ve konsolları da kaba ve bayağıdır. “Aralarında da çocukça biblolar, en âdi aynalar, sırçadan çiçeklikler, üstleri

¹¹⁸ A. g. k., 43.

¹¹⁹ A. g. k., 45.

¹²⁰ A. g. k., 46.

¹²¹ A. g. k., 47.

kabartma ve boyalı saksılar, yıldız sürülmüş tahtadan yapılmış çerçeveler konmuş ve asılı”dır.¹²²

“Üstleri kapaklı çini sahanlar ve kâseler; eski hokka takımları; sünnet çocuğu takkesine benzeyen yıldızla işlemeli kadife kitap kılıfları, mor ve menevişli boncuklu 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 kaşağı”yı¹²³ sevgiyle hatırlar anlatıcı. Ancak sürekli yer değiştirmeye alışık olan bu memur evinin asıl eşyası “konup kaldırılan yer yatakları, (bütün köşkte ancak iki, üç karyola vardı), büyük hararlar, kocaman yatak ambarları, bir oda kaplar yatak bağları, birçok irili ufaklı sandıklar, alçacık sini sehpaları, geniş siniler, çocuklara mahsus gibi küçücük ve hafif yazı masaları, kitap dolapları ve hele bir alay mutfak edevatı gibi ekseriyetinde âdeta göçebe eşyaları”dır.¹²⁴

Köşkün bir özelliği de eski ve alaturka olmasıdır. Evin içindeki “‘Kelâmı Kadim’, ‘Kuran-ı Kerim’, ‘Mushaf-ı Şerif’, ‘Kuran-ı Azimüşşan’, ‘Kelâmullah’, ‘Kitabullah’ gibi ihtiram isimleriyle anılarak kimi atlas torbalar içine konmuş, kimi ipek mendillere sarılmış, kiminin üstüne âyet işlemeli kadife kılıflar geçirilmiş”¹²⁵ Kur’anlar dinî atmosferi oluşturur.

Yaşama tarzıyla bir türlü değişen hayata ayak uyduramayan Vâmık Enişte’nin ölümü üzerine Hisar, “Bu Âlemden Son Kalan Cümle” başlıklı bölümde şu cümleleri yazar:

¹²² Abdülhak Şinasi HİSAR, **Çamlıca’daki Eniştemiz**, 29-30. Ayrıca Bkz. Sema UĞURCAN, “Çamlıca’daki Eniştemiz Romanında Eşya-İnsan Münasebeti”, **Beşinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi: Tebliğler**, 1. Cilt, 23-28 Eylül 1985, İstanbul.

¹²³ A. g. k., 30.

¹²⁴ A. g. k., 30.

¹²⁵ A. g. k., 30.

“Eyvah ki, şahsî ömürlerden olduğu gibi, bütün eski cemiyetler ve âlemlerden kalan şeyler de hep bozulmuş ve yıpranmış oluyor! Şehirlerin yüzleri, insanların çehreleri kadar ihtiyarlıyor! Evler, vücutlar gibi çöküyor; mahalleler nesiller gibi eskiyor! Kalan bütün eşyaların mânâları değişiyor!”



I. BÖLÜM: AHMET MİDHAT EFENDİ

DOĞU-BATI ARASINDA GİDİP GELİRKEN: TERAZİYİ EŞYA İLE DENGелеMEK

Ahmet Midhat Efendi, Tanzimat devri Türk romanında Batılılaşma meselesini konu edinen yazarların başında gelir. Batı'ya, devrinin yazarları gibi hürriyet, eşitlik, adalet kavramlarıyla, ideolojik olarak yaklaşmaz. Batılılaşma konusunda devrinin padişahı II. Abdülhamid'le hemfikirdir. Teknik, ilim ve medeniyet alanında ilerleme sağlanmadıkça rejim üzerinden gerçekleşecek bir değişimin kalıcı olamayacağını düşünür.¹²⁶

Ahmet Midhat Efendi'nin Batı'yı tanınması önce Fransızca öğrenmesiyle başlar. 1861 yılına kadar İstanbul'da olan Ahmet Midhat, ilk defa Galata'da Fransızca dersi alır. 17 yaşındayken ailesiyle birlikte Niş'e gider. Orada rüştiye öğrenimini tamamladıktan sonra Tuna Vilayeti Mektûbî Kalemî'ne girer ve kısa zamanda Tuna Valisi Midhat Paşa'nın dikkatini çekmeyi başarır. Görevi sebebiyle Fransızca'dan tercüme yapacak olması ise yabancı dilini geliştirmesini zorunlu kılar. Dragon Efendi ile Cankof isimli bir Bulgar sayesinde yabancı dil öğrenimini ilerletir. Ahmet Midhat Efendi, Midhat Paşa'nın himayesinde sürdürdüğü memuriyeti boyunca kendisini geliştirme fırsatı bulur. Bu sırada Muhâcirin Komisyonu Reisi Şakir Bey'in evinde uzun bir süre misafir kalır. Şakir Bey'in zengin kütüphanesi, aslen Romanyalı olan ve keman çalan karısı onun üzerinde Avrupa kültürünün izlerini bırakır. Kültürel gelişiminde ikinci aşama ise Bağdat'tır. Bağdat'a tayin edilen Midhat Paşa, Ahmet Midhat Efendi'yi beraberinde götürür. Çok geçmeden matbaa kurmakla görevlendirilir ve çıkartılacak **Zevrâ** gazetesinin başına geçer. Ailesini İstanbul'a gönderdikten sonra dört bekâr arkadaşıyla

¹²⁶ Orhan OKAY, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, 8-9.

Bağdat'ta kaldıkları evde piyanosu, fotoğraf makineleri, resimleriyle uğraşır. Asıl önemlisi kültürlü bir dostları vardır: Osman Hamdi Bey. Batı ülkelerinden onun yardımıyla kitap getirtir. Avrupa'da okumuş arkeolog ve ressam arkadaşı sayesinde kendini geliştirme fırsatı bulur.¹²⁷

Ahmet Midhat Efendi, modernleşme meselesine “ahlâki ve manevî açıdan üstün bir Doğu ile maddî açıdan üstün bir Batı arasındaki kutuplaşma”¹²⁸ ekseninden bakar. Sadece romanlarında değil **Avrupa'da Bir Cevalân**¹²⁹ (1890), **Avrupa Âdâb-ı Muâşeretî yahut Alafranga** (1894) adlı kitaplarında 19. yüzyıl gündelik hayatının bilgisine dair Doğu ile Batı arasında önemli karşılaştırmalar yapar Ahmet Midhat. 1889'da II. Abdülhamit tarafından Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil etmek üzere Stockholm'deki Müsteşrikler Kongresi'ne gönderilir. Bu görev sayesinde Avrupa ülkelerini görme şansını yakalar. 2,5 ay süren yolculuğunda Fransa, Belçika, Almanya, İsveç, Norveç, Danimarka, İsviçre ve Avusturya'yı gezer. Bu yolculukta edindiği izlenimlerini **Avrupa'da Bir Cevalân** adıyla yayımladığı oldukça hacimli kitabında anlatır, gezip gördüğü yerlerle ilgili tarihî, coğrafi ve kültürel bilgiler verir. Sokakları, eğlence mekânlarını, hastane ve okulları hatta mezarlıkları bile ziyaret eden Ahmet Midhat, Avrupa insanının davranış biçimini, yaşam tarzını okurlarıyla paylaşır. Aşırı Batı hayranlığına düşmeden Doğulu bir yazarın gözünden Avrupa'yı gözlemleyen Ahmet Midhat, en çok Paris'i anlatır. “Şehir düzeni açısından mükemmel bulunduğu Paris'teki sanat eserleri, anıtlar, heykeller, saraylar ve görkemli eski binalar onu etkilemiştir.”¹³⁰

Ahmet Midhat, Osmanlı modernleşmesinin kendisine göre aksayan yönlerini ilk defa kapsamlı şekilde eleştirir. Geleneksel olanın henüz terk edilmediği, yeni olanın bütünüyle sahiplenilmediği bu dönemde en büyük karışıklık evin içinde yaşanır. Ahmet Midhat, sorunun kaynağını Avrupa'yı

¹²⁷ A. g. k., 2-4.

¹²⁸ Carel BERTRAM, **Türk Evini Hayal Etmek / Eve Dair Kolektif Düşünceler**, Çev. M. Ratip, 191.

¹²⁹ Ahmet Midhat Efendi, **Avrupa'da Bir Cevalân**, Haz. N. Arzu Pala, 1065 s.

¹³⁰ Bkz. (24) ASİLTÜRK, 76.

doğru “müşahede” edememekte görür. **Avrupa Âdâb-ı Muâşereti yahut Alafranga** kitabının “Hâne Tanzimi” başlıklı bölümünde vurguladığı özellikler orta gelirli bir ailenin evine aittir. Bu kitapta, kişisel objelerden, hangi odada ne tarz eşyanın bulunacağına kadar birçok detay hakkında bilgi verir. Ahmet Midhat’ın kendi özel tasarımına göre önerdiği model şöyledir:¹³¹

Ahmet Midhat Efendi, Batılı ev düzenini hemen her fırsatta beğenir ve model olarak sunar. Buna göre bir Avrupalının evinin nasıl tanzim edildiği konusunda yeterli bilgiye sahip olunması gerektiğini düşünür. Kitabında diğer bölümlere kıyasla hane tanzimi ve dekorasyon konusuna ayrıntılı ve geniş bir şekilde yer verir. Çünkü amacı Batıyı yeni yeni tanımaya başlayan Doğulu zihniyetin alafranga hayat tarzını yanlış anlamasını önlemek ve kendisine göre doğru Avrupaî yaşamın ne olduğunu anlatmaktır. Bunun için öncelikle yanlış yerleştirilen eşyaları sıralar: Örneğin Avrupa’da bir evin girişinde “vestibul” (vestibule) denilen ayrı bölmede yağmurluk, palto, baston, şemsiye, çizme gibi giysileri koymak üzere “vestiyer” (vestiarie) bulunurken İstanbul’da Avrupalı olmaya özenen evlerde vestiyer salona kadar taşınır. Ahmet Midhat’a göre, alafranga usûlde hâne tanzimi yapanların dikkat etmeleri gereken en önemli konu, eşyaların doğru yerde ve amaçlarına uygun şekilde kullanılmasıdır.

Ahmet Midhat, vestiyerden sonra misafirlerin ilk durağının salon olduğunu belirtir. Bazı konaklarda ya da resmî yerlerde “antişambr” (antichambre) denilen küçük bir salon daha yer alır. Burada uğraklar tarafından bekletilen misafirler evin sahibinin onayından sonra asıl salona kabul edilir. Antichambre’lar sade döşemeleriyle dikkat çeker. Bekleme sırasında misafirlerin oturması için kanepeler, koltuklar, sandalyeler dışında salon duvarlarındaki resimler kadar gösterişli olmayan resimler asılır. Masa örtüsü, dolap ve yazıhane gibi detaylar bulunmaz. Ahmet Midhat’ın modeli, 19. yüzyılın ikinci yarısında evin özellikleri ve düzenlenme biçimindeki

¹³¹ Bkz. (29), Ahmet Midhat Efendi, 150-160.

değişikliklere göre ev içinde yeni bir yaşama tarzı teklif eder. Böylelikle değişim sürecinde, Ahmet Midhat tahayyülündeki Osmanlı hânesini inşa eder.

Ahmet Midhat Efendi, kadınların kendi özel işleriyle el işlerini gördükleri odalara “budvâr” (boudoir) adı verildiğini, bu odalarda kanepeler, koltuklar, sandalyeler, aynalar ve aile fotoğrafları bulunduğunu söyler. Aynalı büyük dolaplar, lavabo yani yüz takımları gibi şeyleri koymak uygun görülmez. Ancak evin hanımının kendine ait özel kütüphanesi varsa buraya yerleştirilebilir. “Kabin dü travay” (cabine du travail) adı verilen iş (çalışma) odası ise, evin erkeğinin kütüphanesinin bulunduğu yerdir. Oturma takımları tıpkı budvarda olduğu gibidir. Aynalar koymak hoş görülmez. Ahmet Midhat’a göre, eğer ev sahibi kendisine ait silahları koymak için ayrı bir odaya sahip değilse bu odaya yerleştirir.

Ahmet Midhat Efendi, evin küçük salonunun büyüğünden tek farkının boyutlarıyla ilgili olduğunu söyler. Şöminenin sağ tarafına koyulan sandalye ya da koltuğa ancak ev sahibi oturabilir. Koltuğun karşısındaki kanepeler evin hanımının misafiri içindir. Koltuk ve kanepenin dışında uygun yerlere başka oturma grupları, divan adı verilen alafranga minderler ve yer minderleri yerleştirilir. Salonun orta yerinde büyük bir masa, etrafına zarif sandalyeler, masanın üzerine, evin hanımının koltuk sandalyesine yakın bir yere ve uygun olan diğer masalar üzerine yeni çıkmış kitaplardan bazıları, ilmî ve edebî dergilerin son sayısı, günlük gazeteler ile altın ya da gümüş kupa, tabak ya da bir sepet içine eve gelen misafirlerin kartvizitleri koyulur. Küçük ve büyük salona aile fotoğrafı asılmaz, bunlar albümlerde bulunur. Yatak odası bir evin “hususiyet-i tamme”si, yani en özel yeridir. Burada karyola takımı, lavabo, tuvalet masası ve küçük bir iskemle yahut koltuk kullanılır.

Ahmet Midhat, romanlarında, gezip gördüğü, görmediklerini de gezi kitaplarından okuyarak aktardığı Avrupa şehirlerini ayrıntılarıyla anlatır.

Okuruna her fırsatta seslenmeyi, bildiği ne varsa paylaşmayı, öğretmeyi sever Ahmet Midhat. Dolayısıyla romanları pratik ve faydalı bilgilerle doludur. Ahmet Midhat Efendi, roman kişilerinin sosyal, kültürel durumunu öncelikle evlerini uzun uzun anlatarak aktarır. Ev bir tür kimlik kartına dönüşür. Örneğin **Felâton Bey ile Râkım Efendi** romanında Merâki'nin ne kadar alafranga olduğu eviyle gösterilir. Bu sebeple Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında ev / eşya anlatımı uzun ve işlevseldir.

Ahmet Midhat Efendi, yanlış Batılılaşmanın boyutlarını, Batı'yı taklit eden kişilerin komik durumları üzerinden anlatır. **Felâton Bey ile Râkım Efendi**¹³² (1875) romanının alafranga tipi Felâton, Batılı olmayı gösteriş yapmak sanır ve sadece tüketmeye dayalı bir hayat yaşar. Felâton'un düştüğü durumun sebeplerini anlamak için onun menşeyini bilmek gerektiğini vurgulayan yazar, öncelikle babası Mustafa Merakî Efendi'nin hikâyesini anlatır. Osmanlı'nın yenileşen yüzünü simgeleyen semtlerde oturmak 1850'li yılların Batılı görünme modalarından biridir. Bu moda uyan Mustafa Merakî Efendi, Üsküdar'daki bahçeli konağını satar ve Beyoğlu'na civar bir mahallede “güzel bir hâne inşa ettirir.”¹³³ Bu hâne alafrangalığın asgari koşulu sayılabilecek şekilde, özellikle kâgir olarak yaptırılmıştır. Çünkü ahşap ev eski yaşam tarzının, taş ve tuğladan yapılmış kâgir yapılar ise Avrupaîliğin göstergesidir. Ancak sadece Batılı olma merakı değil İstanbul'un hiç bitmeyen yangınları da dayanıklı yapılaşmayı zorunlu kılar.¹³⁴

Her şeyiyle Avrupaî olmasına özen gösterilen kâgir eve “Arap çorap” doldurulmaz. Bilhassa yabancı misafirleri, gereği gibi ağırlayabilmek için

¹³² Ahmet Midhat Efendi, **Felâton Bey ile Râkım Efendi**, 149 s.

¹³³ A. g. k., 4.

¹³⁴ İtalyan yazar Amicis, 1870 yılı İstanbul'u anlattığı “Yangın Var!” yazısında, şahit olmadığı ancak yaşayanlardan dinlediği, şehri içten içe yok eden ve değişimi hızlandıran meşhur “Pera Yangını”nı anlatır: “İstanbul'un fethinden itibaren, seksen bin evi yok eden, İstanbul'un üçte ikisinin yerle bir olduğu, III. Osman vaktindeki meşhur 1756 yangınından beri, böyle korkunç bir yangın görülmemiş. (...) Her taraf, üstünde harap olmuş, şaşkın ailelerin oturduğu eşya dağlarıyla doluymuş. Büyük Galata Mezarlığı'nın her yeri, karman çorman bir çarşıda olduğu gibi, yollara ve mezarların arasına gelişigüzel saçılmış, başında isten kapkara kesilmiş ve uykusuzluktan bitap düşmüş hizmetkâr ve hamalların beklediği divanlar, yataklar, yastıklar, piyanolar, tablolar, kırık dökük arabalar, servilere bağlanmış yaralı atlar, sefirlerin yaldızlı tahtirevanları ve haremdeki papağan kafesleri varmış.” Edmondo de AMICIS, **İstanbul**, Çev. F. Özdem, 218.

Rum ve Ermeni hizmetçiler çalıştırılır. Felâtun, “alaturkalıktan alafrangalığa birden bire sıçrayan bir babanın”¹³⁵ oğludur ve devraldığı hayatı aynı zihniyetle sürdürür. Evindeki her şeyi alafranga görünsün diye yaptıran Merakî Efendi, göstermelik hayatıyla etrafını etkilemeye çalışır. Onun yeni evi ve aile düzeni, Felâtun gibi alafranga bir tip ortaya çıkarır. Ahmet Midhat, Felâtun’un doğup büyüdüğü ortamı anlatarak yanlış Batılılaşmış birini koşullarıyla göstermeye çalışır. Felâtun, Beyoğlu terzilerinde gördüğü resimlerdeki erkeklere benzeyebilmek için zamanını ayna karşısında geçirir. Beyoğlu’nun tanınmış terzilerinden elbise modelleri toplar ve onlar gibi olmak için çabalar. Ütüsü bozulmasın diye pantolonunun içine çamaşır giyemez ve bunu alafrangalığın gereği sayar Felâtun. Gösterişçi, mirasyedi ve tüketici bu tipin, babasının ölümü karşısındaki davranışları da dikkat çekicidir. Geleneksel değerlerine göre değil kendi anladığı Batılı değerlere göre yaşayan Felâtun, babasının ölümü üzerine siyah elbiseler giyerek yas tutar. Tıpkı Avrupalıların cenaze törenlerindeki ritüellere göre davranır. Sonunda müsrif yaşamının bedelini, her şeyini kaybederek öder.

Ahmet Midhat, ‘ev’de yaşanan hızlı değişimi bu kez Felâtun’un karşıtı üzerinden Râkım gibi ölçülü bir tiple ortaya koyar. Salıpazarı’ndaki mütevacı evini tamir ettikten sonra aşırıya kaçmadan döşeten Râkım Efendi, kütüphanesini Türkçe ve Fransızca’dan özenle seçtiği ve okuduğu kitaplardan oluşturur. Salonunda kilim, kanepa, ayna, konsol ve piyano bulunur. Aynanın iki tarafındaki duvar ise iki güzel resimle tamamlanır.¹³⁶

Cariyesi Canan’ın odası “karyola, konsol, güzel bir ayna, çiçeklik ve tuvalet takımı”yla Batılı döşenmiştir. Alafranga eşyalara yerli unsurların eşlik ettiği bu evde, evin hizmetkârlarından Fedâî’nin odası “eski zaman odaları gibi”dir. Dadı Kalfa, yeni moda eşyalara alışamadığından karyolada yatamaz. Alaturka yatak takımı eski usul yüklükte muhafaza edilir. Bu yüklük aynı

¹³⁵ Bkz. (132), Ahmet Midhat Efendi, 4-5.

¹³⁶ A. g. k., s. 29.

zamanda Râkım ve Canan'ın sandıklarını alır.¹³⁷ Râkım Efendi'nin kendi elleriyle kurduğu huzurlu evi, Tanpınar'ın yerinde tespitiyle söylersek “yeni oluşmaya başlayan burjuvazinin bütün bir programını ve rahat çalışma arzusunu temsil eder.”¹³⁸ Ahmet Midhat Efendi tarafından Doğu ile Batı'yı doğru özümsemiş ideal bir tip olarak sunulan Râkım Efendi, çocukluğundan itibaren babasız büyür ve çalışarak hayatını kurmayı başarır.

Râkım, sahip olduğu geleneksel değerleri korumaya gayret eden biridir. Özellikle alaturka sofrası eski yaşama kültürünü yansıtır: “Râkım müdevver sofrası eskemlesi, pirinç sini, sofrası bezi, uzun peşkir elinde olduğu halde Ziklas'ın bulunduğu odaya girip kaşıklık kesesi, ekmek sepeti, tuzluk, biberlik, erkân minderleri hâsılı tamam alaturka bir sofranın kâffe-i levâzımını Ziklas'a gösterir.”¹³⁹ Râkım'ın evine misafir olan yabancılar; önce piyano hocası Jozefino ardından İngiliz aile Ziklaslar bu evdeki her şeye hayran kalırlar. İki farklı kültürün aşırıya kaçmadan dengeli bir şekilde nasil yan yana geldiğine bu evde tanık olur ve şaşkınlıklarını gizleyemezler. Ahmet Midhat Efendi, Râkım aracılığıyla, ev döşemesiyle örnek alınmış Batı'nın, Osmanlı evine uygulanabileceğini telkin etmeyi amaçlar. İdeal ev yaşamını okura aşılacak ister.

Romanda Fransızca öğrenmek ve piyano çalmak, Batılılaşma konusunda aşırıya gitmeyen bireyler açısından çalışma ve çaba sonucu elde edilirse bir kazanım olarak anlatılır. Râkım Efendi de, kendi çabalarıyla öğrendiği Fransızcasını daha çok ilerletir, çeviriler yapar, çevirilerinden para kazanır. İstanbul'da Batılı hayatın bir diğer önemli göstergesi piyano sahibi olmaktır.¹⁴⁰ Hilmi Yavuz, Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanlarındaki bütün Batılılaşmış kadın karakterlerin piyano çaldığı, erkeklerin ise Fransızca öğrenmeye meraklı olduğu tespitini Avrupalı olmanın simgesel işaretleri

¹³⁷ A. g. k., 30.

¹³⁸ Bkz. (66), TANPINAR, 453.

¹³⁹ Bkz. (132), Ahmet Midhat Efendi, 111.

¹⁴⁰ Batılılaşma simgesi olarak piyano yazısı için bkz. Handan İNCİ, “Piyano Çalabilmek...”, **Türk Edebiyatı**, 61-65.

olarak değerlendirir. Türk modernleşmesini metonimik bir Batılılaşma şeklinde yorumlar. Yani parçanın bütünü yerini alması, onun yerine geçmesi söz konusudur. Piyano çalmak, şapka giymek, Fransızca konuşmak Batılı olmanın birer parçasıdır, bütünü temsil etmezler.¹⁴¹ Râkım Efendi, cariyesi Canan'ın geleneksel değerleri benimsemesinin yanı sıra Batı'nın nimetlerinden faydalanmasını ister. Piyano eğitimi bu imkânların başında gelir. Râkım, Canan'a piyano aldığı gibi ona ders de aldırır. Piyano çalabilmek, Canan'ın ne kadar Batılı olabildiğinin karinesidir. Nitekim piyano zamanla Canan'ın ayrılmaz bir parçası olur. Hatta oyalanma, eğlenme aracıdır artık: “Dadı kalfa götürmek teklif ettiği zaman bile ben istemiyorum. Neme lazım? Eğlenecek bin şeyim var. Kitaplarım var, yazım var, piyanom var.”¹⁴² Bu cümlesiyle Ahmet Midhat Efendi'nin verdiği mesaj, kadınların mutluluğu “evin içinde” aramasıdır. Tanpınar, Ahmet Midhat Efendi'nin evin içini, Namık Kemal'e kıyasla daha ayrıntılı anlattığını söyler. Özellikle Râkım Efendi'nin evi, ölçülü kullanılan alaturka ve alafranga eşyasıyla ideal bir örnektir. “Kütüphanesi, sofrası, yabancı dostlarla yapılan piknik gezintileri, sandal safalarıyla” evin kendisi bir ‘hulya objesi’dir.¹⁴³

Felâatun Bey ile Râkım Efendi'den bir yıl sonra yayımlanan **Paris'te Bir Türk**¹⁴⁴ (1876) romanının başkişisi, Râkım gibi hem Batılı hem de Doğulu değerleri benimsemiş Nasuh adında bir gezgindir. Nasuh **İstanbul** gazetesi adına Paris çevresinde gezip gördüklerini anlatır. Orhan Okay, Ahmet Midhat'ın “Avrupa'daki Osmanlıları Türk, İslâm ve Doğu medeniyetinin temsilcisi ve müdafii olarak”¹⁴⁵ gördüğünü söyler. Nasuh da onlardan biridir. Çeviri yapacak düzeyde Fransızca, aynı zamanda Arapça ve Farsça bilir. Felsefe ve politika üzerine konuşacak kadar bilgi sahibidir. Âdeta bir ‘medeniyet misyoneri’ gibi Avrupalıların karşısında onlardan daha iyi

¹⁴¹ Hilmi YAVUZ, “Medeniyet: Parça mı, Bütün mü?”, **Kara Güneş**, 134-135.

¹⁴² Bkz. (132), Ahmet Midhat Efendi, 50.

¹⁴³ Bkz. (66), TANPINAR, 453.

¹⁴⁴ Ahmet Midhat Efendi, **Paris'te Bir Türk**, Haz. E. Ülgen, 532 s.

¹⁴⁵ Bkz. (126), OKAY, 385-386.

olduğunu gösterir. Böylelikle “Avrupalıların Türkiye hakkındaki birçok yalan ve yanlış hükümlerini tashih eder.”¹⁴⁶

Nasuh’un bir gün kaldığı Paris’in kuzeyindeki yüksek duvarlı yapı, bir Türk’ün Batılı ev’e bakış açısını göstermesi açısından önemlidir. Nasuh’a göre kanepeler, koltuklar, sandalyeler, perdeler ve kilimler, salonun en kıymetsiz eşyalarıdır. Asıl göz kamaştırıcı eşyalar sofradaki detaylarda kendini gösterir. Sofra takımının üzerindeki resimler mitolojik anlatılardaki olayları hatırlatacak şekildedir. Meşhur sanatçılara ait resimler ve küçük heykel parçaları güzellikleriyle göz kamaştırır.¹⁴⁷ Nasuh’un bir evin aslı unsuru olan eşyaları ‘kıymetsiz’ sayıp estetik açıdan değerli ve kültürel birikimi yansıtan parçaları önemsememesi dikkat çekicidir.

Kaplan Bey ile Rus kızı Katerina’nın aşkını anlatan **Kafkas**¹⁴⁸ (1877) romanında Kaplan Bey’in Avrupa usûlüne göre döşenen alafranga evi önemlidir. Romanda anlatılan evin kanepeler, koltuklar, masa, konsol, ayna, perde ve kornişleri Petersburg, Viyana ve İstanbul’dan getirtilmiştir. Yatak odası aynı özenle seçilmiş alafranga bir karyola ve tuvalet takımlarından oluşur. Evin çalışma odası olduğunu tahmin ettiğimiz yer, mükellef döşenmiş ve bir tarafına ufak bir kütüphane konularak bu kütüphanenin camları üzerine küçük küçük çok sayıda fotoğraf yapıştırılmıştır.¹⁴⁹ Ahmet Midhat Efendi romanlarında değer verdiği, temsilcisi olarak seçtiği erkeklere daima böyle ölçülü Batılı evler döşetir. Güzin Dino, **Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru** adlı incelemesinin ilk bölümünde, Ahmet Midhat’ın gerçekçilik anlayışına değinir ve onun romanlarındaki ev ve oda betimlemelerinin, Fransız realist yazarlarında olduğu gibi psikolojik ve sosyal anlam taşımadığı için eksik olduğunu ileri sürer:

¹⁴⁶ A. g. k., 386.

¹⁴⁷ Bkz. (144), Ahmet Midhat Efendi, 446.

¹⁴⁸ Ahmet Midhat Efendi, **Kafkas**, Haz. E. Ülgen, 233 s. Kitabın tefriki, Ahmet Midhat’ın Kafkas istiklali için çalıştığı jurnali üzerine saray tarafından durdurulur. Bkz. Ahmet Mithat, **Beliyat-ı Mudhike ve Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Kaynakçası**, Haz. N. Esen, 216-217.

¹⁴⁹ A. g. k., 85.

“Balzac’ın bu yolda yaptığı bina ve oda tasvirlerini hatırlayacak olursak -Grandet’nin mahallesi, evi, evinin içi; Goriot’nun pansiyonu vs.- A. Mithat’taki noksanı daha iyi sezeriz. Balzac, haricî eşya veya realitenin -ev, sokak, oda, elbise vs.- psychique veya sosyal bir ifade taşıdığını söyler ve bunu eserlerinde, bütün bir maddî, manevî mânâsını ifade ederek anlatmıştır. Goriot Baba, Grandet, Baron Hulot, Cousine Bette’in evleri, eşyaları, elbiseleri, tavırları, hareketleri Balzac’ın bu gayesinin ifadesidir, yani Balzac’ın eşya ve dış dünyaya verdiği önem, eserinde organik bir rol oynar.”¹⁵⁰

Ahmet Midhat Efendi, gündelik hayatın içinden herhangi bir seçme yapmaz, gözlemediği ne varsa olduğu gibi kullanır. Kişilerini iyilikleri veya kötülükleri bağlamında ele alır. İyileri ödüllendirir, kötülerini cezalandırır. Tasvirleri de bu anlayışın etkisindedir. Bu yüzden Güzin Dino’nun tasvir konusunda Ahmet Midhat Efendi’yi yüzeysel bulması tartışmaya açıktır. Uzun yıllar Paris’te yaşayan Güzin Dino, Fransa’da şiir ve roman çevirileri yapar. Eleştirel bakış açısını Fransız realistlerine göre oluşturan yazar, okuduğu romanları bu ölçüte göre değerlendirir. Halbuki Ahmet Midhat’ın amacı okurlarını bilmedikleri bir yaşam tarzı hakkında bilgilendirmektir. Tanpınar da Ahmet Midhat Efendi’de hiçbir ciddi tesirin, “türlü örneklerine karşı şuurlu bir özenme, hatta onları sınıflandırma ve seçme” aranmaması gerektiğini söyler.¹⁵¹ Nitekim **Henüz On Yedi Yaşında**¹⁵² (1882) romanında benzer bir şekilde eşyaları sıralar. Beyoğlu’nda genelevde çalışan Kalyopi’nin alaturka döşenmiş evi ile romanın ideal erkeğini örnekleyen Hulusi’nin aldığı evin karşılaştırması önemlidir. Varlıklı bir adam olan Hulusi’nin genelevden kurtardığı Kalyopi, yine onun yardımıyla, yakın arkadaşlarından birinin yanında hizmetçi olarak çalışır. Daha sonra Rum bir delikanlıyla evlendirilir. Kalyopi’nin doğup büyüdüğü ev eski tarzda döşenmiştir. Salonda, alaturka bir sadr yani bir ot minderi, beyaz örtülerle

¹⁵⁰ Güzin DİNO, **Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru**, 22.

¹⁵¹ Bkz. (66) TANPINAR, 415.

¹⁵² Ahmet Midhat Efendi, **Henüz 17 Yaşında**, Haz. N. Sağlam, 213 s.

kaplanmış yastıklar ve konsol vazifesini görmesi için eski bir masa vardır.¹⁵³ Ahmet Midhat özellikle ev döşemeleri üzerinden Doğu'nun özel yanlarını ortaya çıkarır. Çinili tuğla konusunda yaratılan eserler mükemmel derecede güzeldir. Ahmet Midhat'a göre Avrupalılar âdeta sanat eseri niteliğindeki 'fayans' adını verdikleri çinili tuğlaları çok önemli bulur ve taklit ederler. Ancak başarılı olamazlar.¹⁵⁴

Kalyopi'nin alaturka evine karşılık Hulûsi, yeni bir hayata adım atan Kalyopi için bu başlangıca yakışır bir ev düzeni sunar. Odalarıyla, döşemesiyle mükemmel bir düzeyi hedefler. Bir kadının ihtiyacı olan her şeyi düşünür. Özellikle yatak odasındaki karyolası, yatağı ve tuvalet takımıyla Batılı bir ev planı çizer. Bu kez örnek alınması gereken Batı'nın zevkidir:

“- Senin mini mini bir hânen olacak. Her takımı itmâm kılınacak. Ama kudretimiz dâhilinde! Mesela güzelce döşenmiş bir salonun olacak. Onun bir tarafında bir büro bulunacak ki içinde bir genç kadına ne lazımsa hepsi mükemmelen mevcut olacak. Gömlekten çoraba toplu iğneye varıncaya kadar! O büronun üzerinde güzel lambaların, şamdanların, büyücek bir de aynan vazoların bulunacak. Yatak odanda mükemmel bir karyola ve her takımı ile yatağın ve tuvalet takımının olacak. Altı kişilik bir sofranın olacak ki çatalları, bıçakları, kaşıkları öyle altı hafta sonra bakır olacak soydan olmayıp kudretimiz yettiği mertebede güzel madenden olacak. Tabakları, kadehleri ince cinsten olup örtüleri, peşkirleri hep ketenden mâmûl olacak. Mutfak takımı da buna kıyas.”¹⁵⁵

Acâyib-i Âlem¹⁵⁶ (1882) romanında, Subhi ve Hicabi adlı iki Osmanlı gencinin maceraları anlatılır. İki arkadaş Rusya'ya seyahate çıkar. Ahmet Midhat bu romanında diğerlerinde olduğu gibi Batı medeniyetinin maddî faydalarını, Doğu'nun manevî tarafını öne çıkarır ve okurlarına, kendine göre

¹⁵³ A. g. k., 186.

¹⁵⁴ A. g. k., 187.

¹⁵⁵ A. g. k., 197.

¹⁵⁶ Ahmet Midhat Efendi, **Acâyib-i Âlem**, Haz. K. Yetiş, 324 s.

bir sentez fikri yerleştirmeye çalışır. Başkişi Subhi'nin evi alafranga döşenmiştir. Karyolası, yatağı ve elbise dolabıyla tam bir Batılıdır. Ayrıca kütüphanesi ayrı bir odada yer almaktadır. Kütüphanesinde beş yüz cilt kadar Arapça, Fransızca kitaplar yığılmıştır.¹⁵⁷ Fransızca öğrenmek ve piyano çalmak kadar, ciltler dolusu kitabın bulunduğu kütüphane sahibi olmak da Batılılığın göstergelerinden biridir. Üstelik kütüphanenin ayrı bir odada yer alması Ahmet Midhat Efendi'nin **Avrupa Âdâb-ı Muaşeretî yahut Alafranga** kitabında çizdiği çerçeveye uygun düşer.

Ahmet Midhat **Hayret**¹⁵⁸ (1885) romanında, zengin bir Hintli ailenin Hindistan'dan İstanbul, Roma ve Paris'e kadar uzanan macerasını anlatır. Fasharoz isimli ihtiyar bir Hintli'nin yatak odasındaki Batılı zevk dikkat çekicidir. 19. yüzyıl Meici Japonları ve Osmanlı Türk seçkinlerinin modernleşmesini Norbert Elias'nın 'uygarlık süreci' kavramı açısından karşılaştıran Selçuk Esenbel, iki toplumun Batılı kültür öğelerini kullanma biçimlerini değerlendirir ve Japon evine kıyasla Osmanlı seçkinlerine ait evlerin daha hızlı Avrupaileştiğini söyler.¹⁵⁹ **Hayret** romanındaki Hintli Fasharoz da Doğulu bir ülkenin bireyidir. Hindistan ve Japonya'nın yanı sıra geleneğe bağlı olan birçok Doğu ülkesi Batılılaşma macerasından geçmiş, Batı kültürü Doğu medeniyetini etkisi altına almıştır. Bu etki Fasharoz'un evinde açık bir şekilde görülür. Mükellef sıfatıyla anlatılan yatak odası karyola, yatak, yatağın başucundaki dolap ve bu dolabın üzerinde sürahi, kadeh, şamdan ve kitaptan oluşur. Yatağın ayak tarafına ise abanozdan imal edilmiş güzel bir tuvalet takımı konulmuştur. Üzerindeki çifte leğen ibrikler ise hâlis porselendir. Ahmet Midhat türlü türlü fırçalar, şişeler ve kutuların yer aldığı bu bölümü Paris'in en şaşıklı dükkânlarına benzeter. Tuvalet takımının bir de gümüşten kandili vardır.¹⁶⁰ Ahmet Midhat'ın Batı'nın güzel

¹⁵⁷ A. g. k., 7.

¹⁵⁸ Ahmet Midhat Efendi, **Hayret**, Haz. N. Sağlam, 501 s.

¹⁵⁹ Selçuk ESENBEL, "Türk ve Japon Modernleşmesi: 'Uygarlık Süreci' Kavramı Açısından Bir Mukayese", **Toplum ve Bilim**, sayı 84, Bahar 2000, 27, 32.

¹⁶⁰ Bkz. (158), Ahmet Midhat Efendi, 3.

yanlarını ortaya çıkarmak için kullandığı ‘mükemmel, mükellef’ sıfatları dikkat çekicidir. Birer zevk örneği gördüğü şeyleri övgüyle anlatır.

Ahmet Metin ve Şirzad¹⁶¹ (1892) romanında ise Ahmet Metin adlı kişinin İzmit’ten Sicilya’ya yaptığı otuz günlük seyahati anlatılır. Ahmet Midhat Efendi, bu seyahatte kullanılan “Meliketülbahr” gemisinin inşasına yer verdiği bölümlerde Avrupa’dan getirilen eşyayı ayrıntılarıyla işler. Geminin mobilyaları sahip oldukları ağırlığa göre hesaplanır ve yerleştirilir. Yatak odası olarak tabir edilen odalardaki karyolalar salon karyolalarına benzer. Bu yüzden Ahmet Midhat ayrıntılı anlatmaz. Yüz yıkamak için Avrupa’dan alınmış lavabo takımları, banyo için leğen, fırça ve sabunluk bulunur.¹⁶² Geminin yapımı Aynansaray’da tamamlandıktan sonra Avrupa’dan getirilen eşyayı şöyle anlatır:

“Yüz yıkamak için lavabo takımları kapalı oldukları hâlde ufacık bir süslü dolap hükmünde bulunup açık oldukları zaman mükemmel bir yüz takımı meydana çıkardıklarını da anlatmış idik. Şimdi sıra kanepeler ve yataklara gelmiştir. Bunlara ‘kanepeler ve yataklar’ dememeli. İki işi birden gördükleri için vavsız olarak ‘yatak kanepeler’ yahut ‘kanepeler yataklar’ demeli. Kapalı buldukları zaman âdeta sedir biçimi kanepeler olur ki makadın üzerine oturulup zahrîyesine de dayanılır. Yatak olması lâzım gelir ise zahrîye güya bir sandığın açık olan kapağı kapanırmışçasına aşağıya indiriliverir ki derhâl zahrîye şilte hizmetini görüp bir taraftaki koltuk yastığı dahi altı üstüne çevirilince baş yastığı olur. Âlâ, ferah, muntazam bir yatak husule gelir.”¹⁶³

Gemi eşyasını bu kadar dikkatle inceleyip açıklama sebebini mekânın darlığıyla açıklayan Ahmet Midhat, burada en küçük eşyanın bile kıymetli olduğunu söyler. Paris’ten sipariş edilen ip, makara ve yelken takımları, pusula, dürbün, barometre, termometre, kronometre, gemi saatleri, fanusları

¹⁶¹ Ahmet Midhat Efendi, **Ahmet Metin ve Şirzad**, Haz. S. Ayhan-L. A. Çanaklı, 537 s.

¹⁶² A. g. k., 42-43.

¹⁶³ A. g. k., 56.

ve işaret ateşleri ile fener gibi malzemelerin Londra'dan temin edilmesi, Rum ve İtalyan korsanlara karşı korunmak amacıyla İsviçre'nin Cenova şehrinden getirtilen çifte tüfeklere kadar her şey düşünülür. Ahmet Metin, çatal, kaşık, bıçak, şekerlik, çaylık, süzgeç, şeker maşası gibi gümüşten daha kıymetli bir madenden yapılmış mutfak eşyasıyla sofrta takımlarını hazırlar. Geminin en dikkat çekici bölümü ise kütüphanesidir. Ahmet Metin, bir bahriye kütüphanesi oluşturmak amacıyla yüzlerce katalog arasından denizcilikle ilgili eski-yeni ulaşabildiği bütün kitap, seyahatname ve gazete koleksiyonlarını toplar. Bu yayınları, tik ağacından yaptırttığı raflara yerleştirir.¹⁶⁴

Orhan Okay'ın vurguladığı gibi Ahmet Midhat'ın yenileşmeyle birlikte eleştirdiği nokta eski ve yeninin ölçsüz kullanılmasıdır.¹⁶⁵ Ahmet Midhat, bu konudaki en mükemmel alafranga evi **Taaffüf**'teki¹⁶⁶ (1895) Dâniş Bey Konağı'nda inşa eder.¹⁶⁷ Ahmet Midhat Batılı zevkin zarafetini gösteren ev eşyalarını bu romanında da tek tek sayar. Dâniş Bey storlu, dantelli, püsküllü ve saçaklı perdelerle parasını harcamaktan çekinmemiştir. Kanepe, iki koltuk ve dört sandalyeden ibaret takımın mefruşatı som abanoz, Lyon fabrikalarının birinci sınıf ürünüdür.¹⁶⁸ Aynalar odalara değil, tuvalet odalarına, merdiven başlarındaki palto ve şemsiye bırakılan vestiyerlere koyulur. Asıl alafrangaların salon ve iş odalarında ayna yerine tablo tercih edilir. Ayrıca Venüs ve Minerva heykelcikleri evin ve sahiplerinin ne kadar alafranga olduğunun göstergesidir.¹⁶⁹ İnci Enginün, **Taaffüf** romanını “Yunan mitolojisinin günlük hayat içinde ilk defa kullanıldığı eserlerden biri”¹⁷⁰ olarak sayar.

¹⁶⁴ A. g. k., 56-57.

¹⁶⁵ Bkz. (126), OKAY, 89.

¹⁶⁶ Ahmet Midhat Efendi, **Taaffüf**, Haz. A. Ş. Çoruk, 119 s.

¹⁶⁷ Bkz. (98), İNCİ ELÇİ, 94.

¹⁶⁸ Bkz. (166), Ahmet Midhat Efendi, 7.

¹⁶⁹ A. g. k., 9.

¹⁷⁰ İnci ENGİNÜN, “Ahmet Midhat Efendi”, **Yeni Türk Edebiyatı / Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, 205.

Ahmet Midhat'a göre Batılılaşmış biri kılık kıyafetinden ev eşyasına kadar her şeyiyle orijinal olmalıdır. Dâniş Bey, kızı Sâniha Hanım için Paris'ten getirttiği eşyalarla alafrangalığını kanıtlar. Sâniha Hanım'ın yazıhanesi alafranga ile alaturkanın seçkin örneklerini barındırır. Çeşit çeşit kalemler, her renk mürekkepten alafranga, alaturka yazı takımları, alaturka kalemtraşlar, makaslar, kalem silgileri, kâğıt ve kalem kesmek için kemik ve ağaç bıçaklar yer alır. Her biri için güzel birer sanat eseri diyen Ahmet Midhat Efendi, her boydan güzel markalı zarflar, kâğıtlar, kâğıtları rüzgâra kaptırmamak için yuvarlak, tümsek billurları ayrıntılı anlatır. Alaturka, alafranga saatler, Türkçe-Fransızca sözlükler. “İpek dantelalı, canfes abajurlu lambaları dahi ihmal etmemeli ki bunlar odanın ortasında, duvarlarında şöminesi üzerinde bulunan avize lamba, şamdan gibi gûn-â-gûn vesâit-i tenvîriyyeden başka ve yalnız yazıhaneye mahsus şeylerdir.”¹⁷¹

Konağın yemek salonu yine alafranga ve alaturka eşyalardan oluşur. Her iki kültürün seçme parçaları bir araya getirildiği için Ahmet Midhat'a göre “dengeli, ideal” bir birleşim ortaya çıkar. Ahmet Midhat bütün detaylarıyla işlediği yemek salonunu anlatırken konuyu Doğu ve Batı'nın sofrâ âdâbındaki farklarına getirir. Batıyı körü körüne taklit etmek yerine Doğu'nun ve Batı'nın ölçülü birlikteliğinden yana olan Ahmet Midhat, sofrâ düzeni ve yemek kültürü konusunda tartışmasız alafrangalılıştan yanadır. **Felâtun Bey ile Râkım Efendi** romanında alaturka sofrâ Batılı misafire gösteriş için kurulan “göstermelik” bir sofraydı. Alaturka bir sofrada yemek yerde, etrafında minderler, ortada bir sini ve üzerinde kaşıklar, ekmekler, nihaleler konularak yenir. Ahmet Midhat alaturka bir sofrâ kurmayı, eğilip yemeyi ve kaldırmayı zahmetli bulur:

“İşbu usûl-i kadîmedeki sofralarla şimdiki alafranga sofralar arasındaki fark hiçbir mukayeseye sığar şeylerden değildir. Avrupa'dan ahzettığımız ve

¹⁷¹ Bkz. (166), Ahmet Midhat Efendi, 8.

etmekte olduğumuz şeylerin en müstahseni hakikaten bu sofralardır.”¹⁷²

Tanpınar, Namık Kemal ve Ahmet Midhat Efendi'nin sofranın anlatımını karşılaştırırken, Namık Kemal'in teferruata girmemesini eleştirir. Ahmet Midhat'ta ise sofranın her zaman birinci sıradadır. “O, ‘Obur’ hikâyesinin sahibidir.” İştahlı bir adam olarak sofranın başında duran Ahmet Midhat, “yemek, yemeğin hazırlanışı, çiğ malzemeye varıncaya kadar” dev bir iştahla bir sofrada bulunması gereken her şeyi anlatır.¹⁷³

Ahmet Midhat'ın alaturka / alafrangayı, zevksiz bir karışımla anlattığı evlere tahammülsüzlüğü **Jön Türk**¹⁷⁴ (1910) romanında karşımıza çıkar. Alaturka konağın yerine estetik zevkten mahrum yeni binalar yapılmıştır. Eşyayı muhafaza eden “ev”le başlar bozulma. Eskilerin tamir edilmesiyle beliren yapılar yenileşirken deforme olmuş, sahip olduğu mimarî özelliği yitirmiştir. Kimi evler eski kalırken içleri yeni olanın hâkimiyetine girmiş ve ortaya dengesiz bir durum çıkmıştır. “Yazarın Beykoz'daki yalısı da yıllar sonra vârisleri elinde aynı akıbete uğramış, o çok sevdiği geniş, aydınlık yapının dışı olduğu gibi korunurken içten dar ve kişiliksiz apartman katlarına dönüştürülmüştür.”¹⁷⁵ **Jön Türk** romanında eski ile yeninin uyumsuz birlikteliğini şu cümlelerle vurgular:

“Bu tahriben tecdit gayreti mefrûşatta dahi görülmüş. Eski divanlar, minderler kaldırılmış. Yerine köşeler, kanepeler, koltuklar, sandalyeler konulmuş. Yatak odaları, karyolalar, komotlar, gece servisleri falanlar ile doldurulmuş. Aynalı dolaplar, lavabolar dahi unutulmamış. Alaturkadan kâmilten çıkarılıp alafranga edilmiş vesselam. Yalnız binanın eski usûl-i mimârîde yapılmış olması hâlâ kaybolamayarak yeni iltizam olunan alafrangalık ile bu usulün arasındaki

¹⁷² A. g. k., 81.

¹⁷³ Bkz. (66), TANPINAR, 414-415.

¹⁷⁴ Ahmet Midhat Efendi, **Jön Türk**, Haz. N. Sağlam, 237 s.

¹⁷⁵ Bkz. (98), İNCİ ELÇİ, 92.

nispetsizlik erbâb-ı vukûfun gözlerine batıp
duruyor.”¹⁷⁶

Ahmet Midhat bu gayret içinde olanları eski mimarî güzelliği harcamakla suçlar. Romanlarında eşyayı, kültürel farklılıkları örneklemek açısından işlevsel bir şekilde ve geniş ölçüde kullanmıştır. Henüz eski olanın tamamen geriye itilmediği bu dönemde özellikle ev içi eşya örnekleri hem geleneksel Osmanlı yaşamının hem de Avrupaî zevkin aynı ortamın parçası olduğunu göstermiştir.



¹⁷⁶ Bkz. (174), Ahmet Midhat Efendi, 6.

II. BÖLÜM: HÂLİD ZİYA UŞAKLIGİL

BATILILAŞMIŞ HAYATLAR:

İNCE ZEVLERİN AYNASI OLARAK EŞYA

Fernand Braudel **Maddi Uygarlık** kitabında nesnelere tarihiyle ilişkilendirildiklerinde sosyal zamanın gündelik eylem pratiklerinin bütünleyici bir bileşeni olduğunu vurgular. “Evlerin İçleri” başlıklı bölümde, ev eşyasına bakarak sosyal statünün nasıl belirleyici rol oynadığını Avrupa tarihinden örneklerle gösterir.¹⁷⁷ Batılı eşyayla döşenmiş evlerde büyüyen Servet-i Fünûn yazarlarının roman kişileri de ait oldukları sınıfın yaşama düzenini örnekleyen evlerde otururlar.

Servet-i Fünûn yazarlarının yabancı dil eğitimi almaları, Batı edebiyatının Paul Bourget, Goncourt Kardeşler, Gustave Flaubert ve Emile Zola gibi yetkin yazarlarını orijinal dilinden okumalarını sağlamıştır. İnsanın iç dünyasıyla birlikte dış dünyaya gösterilen dikkat, Servet-i Fünûn romanında bazı teknik yenilikleri de olanaklı kılmıştır. Mehmet Kaplan, tasvir konusunda Servet-i Fünûncuların Batılı yazarlardan beslendiklerini vurgular.¹⁷⁸ Hâlid Ziya'nın romanlarında ayrıntılı tasvir ve dökümler “realist kurmacanın konvansiyonlarıyla ilgilidir. Şeyleri romana dahil etme, onları temsil etme ihtiyacı görüngüler dünyasının görsel bir incelemesini ve ayrıntılı

¹⁷⁷ Fernand Braudel, **Maddi Uygarlık / Gündelik Hayatın Yapıları**, Çev. M. A. Kılıçbay, 257-282. Jean Baudrillard da Braudel'in eşya ve toplum ilişkisini şöyle onaylar: “Eşyaların yerleştirilme biçimi belli bir dönemin aile ve toplum yapılarını neredeyse olduğu gibi yansıtılabilir. Bir burjuva evindeki eşyaların yerleştirilme biçimi ataerkil bir aile tipine özgü olup salon ve yatak odasının birlikte değerlendirilmesi gerekir. Değişik işlevlere sahip olmakla birlikte böyle bir eve yakışan mobilyalar genellikle büfe ya da yatağın çevresine yerleştirilmektedirler. Genelde bu evin hemen her yeri eşyayla doldurulmakta, işgal edilmekte, kısaca eşyalardan oluşan bir duvar örülmektedir. Yerlerinden kımıldamayan bu eşyaların sahip oldukları tek işlev ev sahibinin toplumdaki hiyerarşik konumunu sergilemektedir. Jean Baudrillard, **Nesneler Sistemi**, 21. Ayrıca Bkz. Nuri BİLGİN, “Sosyal Statü ve Eşyalar”, **Eşya ve İnsan**, 307-321.

¹⁷⁸ Bkz. (57), KAPLAN, 393.

bir dökümünü imler ki, bu döküm genellikle tasvir formundadır. Realist roman bu anlamda şeylerin, ayrıntıların etraflıca incelenmesidir.”¹⁷⁹

Ahmet Hamdi Tanpınar, dış dünyayı algılama konusunda Hâlid Ziya'nın nasıl bir ufuk açtığını şu sözlerle ifade eder:

“Hâlid Ziya, bize kalbimizin yolunu açamadı. Fakat etrafımızdakileri görmenin yolunu gösterdi. Dışarı âlemlerle gerektiği gibi, ilk karşılaşmamız onun yüzündendir. Şimdi bu bize küçük bir iş görünür. Fakat işe başladığı devirde belki en ehemmiyetli şeydi. Çünkü mücerretler âleminde gerçek duyumlara geçmek demektir. Onunla eşyayı, etrafımızı gördük. Sonra unutmamalım ki, Hâlid Ziya, yaradılıştan romancı idi. Vak'a icadı, şahsı yaratma gibi bu sanatın ilk plandaki vasıflarına sahipti. Onu anlamak için Türk romanını sıra ile okumalıdır. Kendinden önce derli toplu bir konuşmanın bile bulunmadığı denemelerden sonra, birdenbire onun sağlam yapıları romanlarına gelince, onun edebiyatımızda nasıl bir konak olduğu görülür. Kafası cemiyetin büyük davalarıyla uğuldamıyordu. Belli başlı 'tema'sı olan ferdî saadet meselesinde bile, cemiyet hayatını derinleştiremediği için yerli yerine koyamamıştı. Fakat üslûbu etrafını yakalamak için çırpınıyordu. Hâlid Ziya ile biz çok şey gördük, bazı nüansların farkına vardık.”¹⁸⁰

Hâlid Ziya'ya kadar Türk romanında ayrıntılı eşya tasvirine rastlamak pek mümkün değildir. Mehmet Kaplan, ilk örneklerden Hâlid Ziya'ya gelinceye kadar maceraya dayalı, gerçeklikten uzak anlatı geleneğini eleştirir ve Hâlid Ziya'nın romanlarındaki tekniğin sağlamlığına değinir:

“(…) bilhassa roman ve hikâyeleriyle Türk edebiyatı tarihinde çok önemli bir yer işgal eder. Ondan önce Türk romancılığına hâkim olan Ahmed Midhat Efendi'nin ve onun izinden gidenlerin vak'a ve maceraya dayanan ve faydacılık gayesi güden, alelâde bir üslup ile yazılmış, sağlam bir teknikten mahrum

¹⁷⁹ Zeynep UYSAL, *Metruk Ev / Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, 130.

¹⁸⁰ Bkz. (53), TANPINAR, 299.

eserleriydi. Hâlid Ziya bu basit ve iyi işlenmemiş romancılığa son verdi. Kahramanlarının ihtiras ve duygularını tahlil etmeyi, onları muhitleri içinde göstermeyi esas gaye bilerek, sanatkârane bir üslup ile Türk dilinde hakiki batılı romanı o yarattı. Duyguların inkişaflarını, bütün inceliklerine dikkat ederek tahlil, ressam gözüyle görülerek yapılmış dekor, eşya ve tabiat tasvirleri, bugün için bize hayli sun’i gelen sanatkârane bir üslup ve malzemesini büyük bir ustalıkla kullanmanın neticesi olan sağlam bir teknik Hâlid Ziya’nın romanlarının başlıca hususiyetini teşkil eder.”¹⁸¹

Tanpınar, Fransız realist yazarların Hâlid Ziya’nın romanlarındaki etkisine “Mâi ve Siyah ve Aşk-ı Memnû” başlıklı yazısında şöyle değinir:

“Goncourt Kardeşler, Alphonse Daudet gibi, biri eşyaya bakış ve ‘écriture artistique’le, ikincisi küçük insanların ve talihlerin üzerine şefkatle eğilmesini bildikleri için -bittabi ‘Küçük Efendi’den bahsediyorum- bu yeni ustanın sanatını hazırlamış gibidirler.

Aşk-ı Memnû’da bu sanat biraz daha genişler, eşyaya ve kendi kurduğu dile tasarrufu daha kuvvetlenir. Ayrıca romanın bir Boğaziçi yalısında geçen vak’asına rağmen, sembolik mahiyeti daha köklüdür.”¹⁸²

Derece farkları olmakla birlikte Servet-i Fünûn edebiyatçılarının içinde yaşadıkları devir, aldıkları eğitim ve etkilendikleri edebî akımlar sebebiyle karamsar bir hayat görüşüne sahip oldukları söylenebilir. Birçok romanda “hayal-hakikat” çatışmasının doğurduğu intihar ve karamsarlık temaları iç içe işlenir. Yine bu çatışmanın doğal bir sonucu olarak Servet-i Fünûn romanında çoğunlukla hayattan, insanlardan kaçma ve bu kaçışın ardından hayalî bir sevgili, ülke ya da tabiata sığınma hâli görülür. Bu yönüyle sosyal hayattaki yaşama pratiklerinin, modaların, zihniyetin

¹⁸¹ Bkz. (57), KAPLAN, 172.

¹⁸² Bkz. (53), TANPINAR, 302.

değişmesine paralel olarak ev içinin ve eşyanın değişmesini anlatan, özellikle İstanbul'un belli kesimlerine dair gözlemlerin yer aldığı 19. yüzyıl gerçekçi romanına bağlı romanlar okuruz.

Servet-i Fünûncuların kaçma isteği Yeşil Yurt tasavvuru¹⁸³ ile en somut ifadesini bulur. Hâlid Ziya'nın romanlarında da mutluluğun kaynağı olacak bir ev kurma hayali ve bunu gerçekleştirme çabası sıkça işlenir. Adnan Bey'in Bihter'le evlendikten sonra evin dekorunun değişmesi, Ahmet Cemil'in sevdiği kadınla mutlu olacağı evi kurma hayalleri, Ömer Behiç'in Şişli'de aldığı araziye hayallerindeki evi inşa ettirmesi, iç dekorasyonunu yaparken Avrupa'da yayımlanmış kataloglara bakması, Hâlid Ziya'nın romanlarındaki erkeklerin mutlu olma hayallerini ev üzerinden gerçekleştirmek istediklerini gösterir. Hâlid Ziya'nın 'bir hulya âlemi" dediği Yeşil Yurt'a kaçma isteklerinin başarısızlıkla sonuçlanması gençlerin hayalinde artık bir imgeye dönüşür. Tefik Fikret "Yeşil Yurd"¹⁸⁴ manzumesiyle, hayalî saadet ülkesine kavuşma isteğinin adını koyar. Kaçış duygusunu imleyen bu tasavvur, yine Fikret'in "Ömr-i Muhayyel", "Bir Ân-ı Huzur", "Bir Mersiye", "Berîd-i Ümid" şiirlerinde, Hüseyin Câhid'in **Hayal İçinde** romanı ile **Hayat-ı Muhayyel**, **Hayat-ı Hakikiye Sahneleri** adlı kitaplarındaki kimi hikâyelerinde tespit edilebilir.

Tefik Fikret'in Âşiyân'daki evi, Hâlid Ziya'nın yapımının her aşamasıyla titizlikle ilgilendiği Yeşilköy'deki köşkü de Servet-i Fünûn edebiyatındaki eve kapanma arzusunu yansıtmaya açıktır. Tefik Fikret, Aksaray'daki baba evini sattıktan sonra Robert Kolej'in hemen yanındaki arsayı alır ve üzerine tüm ayrıntılarıyla planlarını kendisinin çizeceği, inşaatında bizzat çalışacağı Aşiyân'ı yaptırır.¹⁸⁵ Hâlid Ziya, Yeniköy'deki köşkün içini olduğu kadar bahçesini de hayallerine en yakın şekilde düzenler. Oğlunun ölümünden sonra yaşadığı acıları teskin edecek,

¹⁸³ Rahim TARIM, "Servet-i Fünûn Edebî Topuluğunun 'Yeşil Yurt' Özlemi", **kitap-lık**, sayı 93, Nisan 2006, 77-86.

¹⁸⁴ Tefik Fikret, "Yeşil Yurt", **Rübâb-ı Şikeste**, Haz. A. Uçman-H. Akay, 197.

¹⁸⁵ Serol TEBER, **Aşiyân'daki Kâhin / Tefik Fikret'in Melankolik Dünyası**, 143.

sakin, huzurlu bir mekân yaratma arzusundadır.¹⁸⁶ Kendilerini, düşüncelerini, hayallerini, mektuplarını, eşyalarını dış dünyaya karşı koruyacak sığınaklarını, hiç şüphesiz kötülükleri uzak tutacak siperlerini, bahçesinden içindeki mobilyaya kadar ince ince tasarlayan zihinleri yine okudukları Batılı yazarların etkisindedir.

Hâlid Ziya sadece hikâye ve romanlarında değil düz yazılarında da ayrıntılı tasvir yapar. Çeşitli gazete ve dergi yazılarında eski İstanbul üzerinde duran yazar, yok olan geçmişin üzüntüsü içindedir. 1921 yılında **İkdam** gazetesinde yayımlanan “Eski Yerler” başlıklı yazısında, belli aralıklarla çocukluğunun geçtiği Beyazıt, Aksaray, Vezneciler, Kıztaşı semtlerini işler. Ziyaretleri sırasında çocukluğuna ait hatıralar canlanır. Son gelişinde artık eskisi gibi bulamadığı bu semtleri tanıyamadığından bahseder. Değişimin sebebi olarak İstanbul’un geleneksel dokusuna en çok zarar veren olaylardan biri sayılan yangınlar üzerinde durur.¹⁸⁷

Her ne kadar 1920’li yıllarda kaleme aldığı yazılarında eski İstanbul’u özlemle hatırlasa da, Hâlid Ziya’nın romanları Batılı yaşam zevkini yansıtan örneklerle doludur. Özellikle ev içinde Avrupaî eşyaya yer verir. İlk romanı **Sefile**’den son romanı **Nesli Ahîr**’e kadar kendi döneminin modernleşmiş çevrelerini anlatır. Hâlid Ziya’nın mekân / tasvir merakı ilk örnekte karşımıza çıkar ve adım adım gelişerek özellikle **Aşk-ı Memnû** ile **Kırık Hayatlar**’da en üst seviyeye ulaşır.

Hâlid Ziya, Batılı yaşama biçimini anlatarak değil göstererek verir. Ahmet Midhat’tan ayrıldığı yer de burasıdır. Kendisinin de içinde olduğu ve geliştirmeye çalıştığı şey, Avrupai yaşama biçimini romanlarında göstererek okuruna aktarmaktır. Hâlid Ziya’nın 1893 yılında yayımlanan (tefrika: 1887-

¹⁸⁶ Hâlid Ziya, Yeşilköy’deki köşkün arsasını nasıl aldığını, zihnindeki bahçeyi, hayallerindeki evi anılarında anlatır: Bkz. Hâlid Ziya UŞAKLIGİL, **Kırk Yıl**, Haz. N. Ö. Akın, 859-860.

¹⁸⁷ Hâlid Ziya UŞAKLIGİL, “Eski Yerler”, **İkdam**, nr. 8733, 7 Temmuz 1921.

1888) romanı **Nemide**'de zengin bir ailenin hayatı anlatılır. Romanda, hassas bir genç kız olan Nemide'nin karşılıksız aşkını ve kıskançlıklarını okuruz. Nemide'nin babası Şevket Bey'in konağı lüks yaşam tarzını örnekler. Hâlid Ziya mekân aracılığıyla sosyal / ekonomik durumu vurgular. Bu sebeple ev / eşya tasvirleri ayrı bir değer taşır, yani işlevseldir. Bu romanda karısı ölmüş, kendisini kızına adanmış, Hâlid Ziya'nın romanlarında daha sonra göreceğimiz ve neredeyse bir tip oluşturan şefkatli, ilgili babanın ilk örneklerinden Şevket Bey'in hikâyesi anlatılır. Şevket Bey kızıyla kışları Aksaray'daki konakta, yazları Kanlıca'daki yalısında geçirir. Batılı yaşam biçimine göre düzenlenmiş konak, ikisi selamlık olmak üzere on iki oda ve bir büyük bahçeden oluşur. Mermerden avlusu, ağaçlıklı bahçesiyle hoş bir manzaraya sahiptir. İkinci katta bulunan odalardan bahçeye bakanı Şevket Bey'in kütüphanesi diğeri ise yatak odasıdır.¹⁸⁸

Kanlıca'daki yalı ise köşke nazaran daha gösterişlidir. Özellikle Şevket Bey'in, kızı Nemide'nin odasını özenli döşemesi dikkat çeker. Oda, bir tarafıyla karanlık koruya diğeri tarafıyla aydınlık denize bakar. Pencereleri beyaz tülünden uzun perdelerle örtülü, perdelerin kanatları pembe bağlarla toplanmış olduğu halde pencerelerin iki tarafındaki sarı askılara asılmıştır. Bahçeye bakan pencerelerin karşısındaki duvarın köşesinde, beyaz cibinlik yataklıkla düzen takımı bulunur. Diş fırçasından, saç ve mendil kokularına kadar hiçbir detayı atlamayan Şevket Bey, Nemide'yi her bakımdan mutlu etmek için çabalar. İki pencere arasındaki elbise dolabında bütün giysileri düzenli asılıdır. Bu dolabın karşısındaki duvarda kadife kaplı bir sedir ile iki koltuk yer alır. Ayrıca kapı tarafına yakın duvarda iki büyük resim asılıdır.¹⁸⁹ Şevket Bey kadın hayatını kolaylaştıracak her ayrıntıyı bilir. Hâlid Ziya'nın neredeyse romanlarındaki bütün erkek karakterlerin kadınsı bir duyarlılıkla kadın dünyasına yaklaştığını söylemek mümkün. Bunun sebebi eşlerini kaybetmiş erkeklerin onların yerine geçerek kız çocuklarına bakmaları, ölmüş eşlerini belki de kızlarında yaşatma çabasıdır. Bu hassasiyet kaçınılmaz olarak kadın dünyasını bilmeyi gerektirir. Öte yandan kızlarının hayatı

¹⁸⁸ Hâlid Ziya UŞAKLIGİL, **Nemide**, Haz. B. Sağiroğlu, 44.

¹⁸⁹ A. g. k., 78-79.

üzerinden ellerini çekmeyen bu babalar her şeyi kontrol altında tutar. Bu yüzden özne olamayan kızlar babalarının nesnesi konumunda kalır.¹⁹⁰

Hâlid Ziya'nın romanları arasında en geniş mekân tasviri Nemide'nin odasında görülür. Bu tasvirde Hâlid Ziya'nın Louis Figuer'den "Tuvalet Masası"¹⁹¹ başlığı altında tercüme ettiği beş sayılı yazı dizisinden etkilendiği söylenebilir.¹⁹² Bu seride "Sünger", "Tarak", "Fırça", "Pomata", "Sabun" ve "Lavanta" adlı küçük başlıklarda açıklayıcı bilgiler verir. Hâlid Ziya yazı hayatına bilim adamı Louis Figuer'in fen yazılarını tercüme ederek başlar. **İzmir Hikâyeleri**'nde yer alan "Gerilere Doğru" başlıklı yazısında Figuer'in **Le Savant du Foyer** adlı kitabından yararlandığını anlatır. Bir tuvalet masasında ihtiyaç duyulan tarak, fırça, koku, sabun, sünger vs. tek tek ele alınarak nasıl yapıldıklarını tarif eden yazıları faydalı birer makale, 'eşya dersi' olarak değerlendirir.¹⁹³ Böylelikle Hâlid Ziya, öğretici bulduğu yazılar aracılığıyla Batılı eşyayı yeni yeni tanıyan halka bilgi verir.¹⁹⁴ Bu ve benzeri yazı faaliyetleri Hâlid Ziya'nın tasvir becerisini de geliştirmiştir. Yazar hem o dönemin modern eşya örneklerini hem de kişiye ait özel eşyaları göstererek yaşanan yüzyılın haritasını çıkarır.

1893 yılında yayımlanan **Bir Ölünün Defteri**'nde (tefrika: 1890-1891) Vecdi ve Hüsam adlı iki gencin Nigâr'a duydukları aşk konu edilir. Hâlid Ziya bu romanında gençler arasındaki karakter, fikir farkını,

¹⁹⁰ Hâlid Ziya'nın romanlarında babalarının nesnesi olan kızların Nemide ve Hacer örnekleri üzerinden incelemesi için Bkz. (179) UYSAL, "Melek / Çocuk Kadınlar", 90-112.

¹⁹¹ Louis FIGUIER, "Tuvalet Masası", Çev. Mehmed Hâlid Uşşâkizâde, **Nevruz**, sayı 1, 1 Mart 1300, 5-8.

¹⁹² Zeynep KERMAN, **Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar**, 129.

¹⁹³ Hâlid Ziya UŞAKLIGİL, **İzmir Hikâyeleri**, Haz. F. Aslan, 30.

¹⁹⁴ Hâlid Ziya **Kırk Yıl**'da bu yazıları yüzünden nasıl eleştirildiğini, anlaşılmadığını şu cümlelerle ifade eder: "İlk nüshadan itibaren 'Tuvalet Masası' unvanı altında Louis Figuer'nin bir kitabından alarak neşretmeye başladığım makalat silsilesi İzmir'in içinde müthiş bir istihza kahkahası patlattı. Bu makalat silsilesi bir tuvalet masasının üzerinde bulunabilecek şeylerin mahiyeti, suret-i imali fenni malumattan ibaretti. Sünger, fırça, sabun, ıtriyat, tarak, fildişinden yahut bağadan mamul mevad ve saire... Bunu istihzaya vesile addedenler makaleleri bu nokta-i nazardan telakki etmediler. Evde bir tuvalet masası değil bir tarakla bir fırça bile bulundurulması görülmeyen bir zamanda pek tabii olarak: - Acaba fildişi mi yoksa bağa mı tarak kullansam... Yahut: - Boynumu, yüzümü süngerle silmeye başlayalı çehremde başka bir revnak peyda oldu kabilinden latifelere hemen her gün muhatap olurdum. Kalben hiddetinden köpürmekle beraber güler geçerdim. Heyhat!.. Hayatta daha ne kadar böyle kalben köpürürken gülüp geçilecek şeylere alışmak mukaddermiş! Bkz. (186), AKIN, 222.

kütüphaneleri aracılığıyla ortaya koyar. Vecdi'nin karamsar ruh hâlini yansıtan kütüphane, kapalı perdeleri, koyu renkli döşemeleriyle karanlık bir atmosfere sahiptir. Kitaplar bile durdukları yerde terk edilmiş ve hüznüldür. Odayı aydınlatmak yerine soluk bir renk veren kandil dâhil her şey âdeta bir “ölümün matemini tutuyor gibi sessiz keder içinde durur.”¹⁹⁵

Hâlid Ziya'nın **Ferdi ve Şürekâsı** adlı dördüncü romanı 1895'te (tefrika: 1892) yayımlanır. Ticaret hayatının anlatıldığı romanda zengin / fakir çatışması işlenir. Fakir bir ailenin çocuğu İsmail Tayfur, babasının ölümünden sonra onun yerine Ferdi ve Şürekâsı Ticaretgâhı'nda çalışmaya başlar. Ferdi Efendi'nin kızı Hacer, İsmail Tayfur'a âşık olur. Tayfur ise, Saniha'yı sevmektedir. Ancak çevresinin baskısı yüzünden Hacer'le evlenir. Saniha, kocası tarafından terk edileceğini anladığı bir gece yaşadıkları evi ateşe verir ve ölür.

Ferdi Efendi, işine düşkün bir adamdır. Bu yüzden evini iş yerine yakın, Yeni Cami civarında bir yerde yaptırır. Sağlık sorunları sebebiyle birkaç memur bırakarak yazıhaneyi evine nakleder. Evin birinci katının sofası, birer büyük ve küçük odası dört memurla uşağa tahsis edilmiştir.¹⁹⁶ **Nemide** romanında olduğu gibi **Ferdi ve Şürekâsı**'nda da evin babası kızına çok düşkündür. Bu yüzden en çok Hacer'in yatak odasına özen gösterilmiştir. Hacer, ‘artık evime gidiyorum’ dediği ‘mabed-i mukaddes-i hulya’sına çekildiği zaman orada bir iskemlenin üzerinde veya bir sedirin köşesinde âdeta hayattan kaçır.¹⁹⁷ Hacer'in odasında yarı karanlık içinde parlayan ayna, mumlar, bir yatak ve iskemle yer alır. Zemin yumuşak tüylü Uşak halısıyla örtülüdür. Duvar, baştanbaşa pembe kadife ile kabartılmış, tavanın çevresi ise beyaz, pembe, mavi atlaslarla kaplıdır. Sedirin üzerindeki renk renk yastıklar Hacer'in zevkini yansıtırken iki tarafından düşen perdenin etekleri arasında kaybolmuş iki büyük Çin saksısı, ayrıca çeşit çeşit masalar, çekmeceler,

¹⁹⁵ Hâlid Ziya UŞAKLIGİL, **Bir Ölünün Defteri**, Haz. O. Oğuz, 22.

¹⁹⁶ Hâlid Ziya UŞAKLIGİL, **Ferdi ve Şürekâsı**, Haz. S. Öz, 30.

¹⁹⁷ A. g. k., 48.

iskemleler, koltuklar üzerine serpilmiş ufak tefek Japon yelpazeleri, Sevr saksılar, eski işlemler, fağfur fincanlar, tunç heykeller, Çinî kâseler, sedirin önüne atılıvermiş gibi duran kaplanlar, yatağın karşısında şişelerin, kâselerin, kutuların aydınlığıyla parlayan düzen takımı, şamdanlarla Hacer'in odası bir sanat eseri gibidir. Odayı 'beyaz köpük' gibi dolduran sarı tunçtan yapılmış büyük yatak ise bembeyazdır. Tüller, ketenler, yünler, canfesler de beyazlıklarıyla odayı karışık bir bulut kümesine dönüştürmüştür.¹⁹⁸ Hacer, hayatın kötülüklerinden uzak, kendi başına kalabildiği odasında huzur ve mutluluk bulur. Odadaki eşya fazlalığı Hacer'in ihtiyacı kadar değil, kendine ait dünyasında zevklerini yansıtan eksiksiz, kusursuz bir güzelliğe sahiptir.

Batılı eşya ile döşenen Hacer'in odası aynı zamanda Ferdi Bey'in lüks yaşamını yansıtır. "O **Nemide**'deki Şevket Bey, **Aşk-ı Memnû**'daki Adnan Bey'in aksine derinliği olmayan, sathî, dışa önem veren, ihtişamlı Avrupaî dekor içinde sığıntı bir şahıs hüviyetinde kalır. Onda Şevket Bey ve Adnan Bey gibi kültür değil, eşya, geniş mânâsıyla madde ön planda gelir." Dış görünüş her şeyden önemlidir. "Ferdî Efendi'nin konağı, yaşadığı dekor, âdeta zengin ve gösterişli eşyaların sergilendiği bir mobilya mağazasına benzer."¹⁹⁹ Nesime Hanım ve Sâniha, Hacer'i istemeye gittiklerinde pahalı eşya ile döşenmiş oda karşısında çok etkilenirler. Hâlid Ziya aynı odayı bu kez onların gözünden anlatır. Sâniha, evin içinde dolaşırken her yeri dolduran eşya gözlerinin önünden seri hâlinde tablolar gibi akıp geçer:

"Unnâbî kadife sandalyeler, sedirler, odanın ortasını işgal eden cesîm bir suni çiçek saksısıyla müzeyyen müdevvir masanın etrafına bir vaziyet-i mühmelâne ile atılmış koltuklar; pencerelerin yarısına kadar düşen yine o renkte, o kumaşta perdeler; odanın biraz açık, sarıya mail mülevvin duvarlarıyla imtizaç ederek, pencerelerin tülleri sarı, panjurları arasından süzülen ziya içinde nazar-ı nevâz bir mahluta-yı elvan teşkil etmişti."²⁰⁰

¹⁹⁸ A. g. k., 50-52.

¹⁹⁹ Bkz. (192), KERMAN, 83-84.

²⁰⁰ Bkz. (196), UŞAKLIGİL, 159.

Ferdi Efendi'nin evine ait bu tasvirler, taşradan gelerek İstanbul'a yerleşmiş ve ekonomik özgürlüğü sayesinde Avrupaî hayata uyum sağlamış bir ailenin içinde yaşadığı dekoru anlatması bakımından da önemlidir. Ferdi Efendi gösterişli eviyle çevresine sınıfsal üstünlük kurar. Buna karşılık, aslen İstanbullu olan İsmail Tayfur, parasızlıktan mütevazı bir semtte, mütevazı bir Türk evinde yaşar. Küçük, tavanı boyasız, beyaz badanalı, çıplak duvarlı, birkaç parça seccadenin yarı örtebildiği eski tahtadan zemine sahip yoksul evde, İsmail Tayfur “yatağının karşısındaki yazıhanesine dirseklerini dayayarak saatlerce düşünmekten yahut yerde bir seccadenin üzerine boylu boyuna uzanarak dünyayı unutmuş, hayattan geçmiş, hüviyetinden çıkmış gibi sevdiği bir kitabın mütalaasına istiğrak etmekten”²⁰¹ çok zevk alır.

‘Cihân-ı efkâr’ın her parçasının icat edildiği bu oda, bir hokka, bir cüzdan, yerde bir seccade ve duvardaki levhasıyla keder ve hüznün yüklüdür. İsmail Tayfur’un “eşyasıyla nefsi arasında garip bir münasebet-i hususiye vardır.”²⁰² Servet-i Fünûn edebiyatının temel izleklerinden biri olan hayal-hakikat çatışması burada da karşımıza çıkar. Melankolik mizaçlı İsmail Tayfur, sevdiği bir kitabı okurken hayatın kötü taraflarını, zorluklarını unuttur. Kendine ait bu sığınakta mizacını birebir yansıtan hüznü ve kederli bir hayat yaşar. Aynı evde kalan Sâniha gözlerini kapattığında harabeyi andıran evdeki odasını kâğıtla yapışmış pencereleri, eski minderi, annesinin oturup dikiş diktiği küçük şiltesi, çocukken üzerinde yuvarlandığı kilim parçasını görür.²⁰³ Hacer’in evi / odası / eşyası karşısında kendi eşyasını düşünüp hayatını gözden geçirir. Hâlid Ziya iki ev arasındaki karşıtlık üzerinden zengin / fakir, hayal / hakikat çatışmasını yansıtır.

Aynı temayı **Mâî ve Siyah** romanında da görürüz. Hâlid Ziya’nın Servet-i Fünûn kuşağını sembolize eden ‘hayal-hakikat çatışması’ nı geniş bir

²⁰¹ A. g. k., 72.

²⁰² A. g. k., 77.

²⁰³ A. g. k., 85.

sosyal çevre içinde işlediği 1896 yılında yayımlanan romanı **Mâi ve Siyah**, hayalperest Ahmet Cemil'in hayatın acı gerçekleri karşısında yaşadığı hayal kırıklıklarını anlatır. Tanpınar'a göre Hâlid Ziya etrafımızdakileri görmenin yolunu göstermiş, dış âlemle gerektiği gibi, ilk karşılaşma onun sayesinde olmuştur. Fransız realist yazarları Alphonse Daudet, Goncourt Kardeşlerin eşyaya bakışı onun sanatını hazırlayan unsurlardan biridir.²⁰⁴ Bu yazarlar dış dünyayı gözlemlere dayanarak dikkatli bir şekilde, bütün detaylarıyla anlatmaya çalışır. Özellikle **Mâi ve Siyah**'taki oda tasvirleri Hâlid Ziya'nın bu yazarlardan nasıl etkilendiğini gösterir.

Mâi ve Siyah romanının başkışisi Ahmet Cemil on dört yaşındayken babasının güçlkle satın alabildiği Süleymaniye'deki konağa yerleşilir. Ahmet Cemil'in babası, ailesini mutlu etmek için kendi arzularını feda etmiş, parasını biriktirmiş "O para ile işte şimdi karısını, çocuklarını sokak ortasında kalmaktan muhafaza eden Süleymaniye'deki şu beş odalı evciği, Ahmet Cemil'in bazen gülerek 'bizim konak' dediği mesken alınmıştı."²⁰⁵ Taşınma heyecanının ailenin bütün fertlerini sardığı evin bütün eşyası mermer avluya, mutfığa ya da sokağa bakan odaya tıkmış, hangi odaya hangi eşyanın koyulacağıyla ilgili neşeli kararsızlıklar, tartışmalar yaşanmıştır.²⁰⁶ Hâlid Ziya, Ahmet Midhat'ta olduğu gibi eşyayı bir dekor, zihniyet aracı yapmaz. Eşya ile yaşayan insanları yazar. "Her zaman bir şeylere, bir yere, manzaraya, nesnelere bakar Halit Ziya karakterleri. Okuyucu, kadınların ve erkeklerin varlığını, kişiliğini, arzularını bu nesnelere tanıyıp öğrenir."²⁰⁷ Acı, mutluluk, keder evin içindedir.

Ahmet Cemil ve ailesinin mutlu günleri babalarının ölümüyle gölgelenir ve Ahmet Cemil'in hayat mücadelesi başlar. Hayatın zorlukları karşısında her bunaldığında şiir yazar Ahmet Cemil, evlenmek istediği zengin Lâmia'yı şiir kitabıyla etkileyip gönlünü kazanacağını ve böylelikle

²⁰⁴ Bkz. (53), TANPINAR, 286-287, 289.

²⁰⁵ Hâlid Ziya UŞAKLIGİL, **Mâi ve Siyah**, Haz. E. Doğan, 43.

²⁰⁶ A. g. k., 44-45.

²⁰⁷ Bkz. (179), UYSAL, 130.

kendine bağlayacağını düşünür. Romanda zengin ve müreffeh bir hayat süren yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin köşkü de Ahmet Cemil'in nefes alabildiği bir yerdir. Ancak bir süre sonra baş edemediği geçim sıkıntısı yüzünden Hüseyin Nazmi'nin şatafatlı köşkü bir tür aşağılık kompleksi yaşamasına sebep olur. İçindeyken kendi hayatını düşünüp acı çektiği yerlerden biri de kütüphanenin bulunduğu odadır: “O da böyle bir odaya, şöyle bir kütüphaneye, böyle kitaplara”²⁰⁸ sahip olmayı ister. Ahmet Cemil'in hayal / hakikat çatışmasını en yoğun hissettiği anlardan biri Hüseyin Nazmi'nin köşküyle kendi evi arasındaki farkta görülür. Geçinebilmek için çok az paraya çeviriler yapmak zorunda kalan Ahmet Cemil ne Lamia'yı kendisine getirecek şiir kitabını tamamlayabilir ne de Hüseyin Nazmi'nin köşkündeki hayata benzer bir hayatın sahibi olur. Hepsine uzaktan bakar. Her şeye rağmen Süleymaniye'deki beş odalı ev, mutlu çocukluk günlerinin hatırasını taşıyan eski bir dost gibidir. Ancak bu sığınak önce babalarının erken ölümü ardından Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbâl'le evlenen Vehbi'nin iç güveyi gelişile sarsılır. Vehbi'nin matbaası için alınan yeni makinelerle karşılık evlerini ipotek etmekten çekinmeyen Ahmet Cemil, bu girişimi, bir tür zenginliğe giden kapı olarak görür. Ancak işler düşündüğü gibi yürümez. Önce şiddete eğilimli kocasından yediği dayaklar yüzünden İkbâl ölür. Ardından ödenemeyen borçlar yüzünden ev kaybedilir. Hayallerine teker teker veda eden Ahmet Cemil en sonunda bir gün kendisini meşhur edecek şiirlerini yakar. Arabistan'da küçük bir kasabaya tayinini ister ve karanlık bir gecede annesiyle birlikte İstanbul'u terk eder.

Hâlid Ziya'nın en başarılı romanlarından biri sayılan **Aşk-ı Memnû** (1901) da Servet-i Fünûn edebiyatının karakteristik özelliklerini ortaya koyar. Geniş şahıs kadrosu, ayrıntılı mekân tasvirleriyle türün başarılı örneklerinden biridir. Romanda Adnan Bey genç yaştaki karısını kaybetmiş, kızı Nihal, oğlu Bülent, bir Fransız mürebbiye ve hizmetçilerle birlikte yaşamaktadır. Boğaziçi'ne yaptığı sandal gezintilerinden birinde, merhum babalarına atfen “Melih Bey Takımı” diye adlandırılan Firdevs Hanım, kızları Bihter ve

²⁰⁸ Bkz. (205), UŞAKLIGİL, 72.

Peyker'i görür. Annesi gibi rahat yaşamaya düşkün Bihter babasının da ölümünden sonra zengin Adnan Bey'in evlenme teklifini kabul eder. Ancak bir süre sonra aralarındaki yaş ve mizaç farkı belirginleşir. Yanlış bir evliliğin genç bir kadının hayatında yol açtığı fırtınalar ve aileye etkilerinin anlatıldığı romanda Bihter, kocasının yeğeni Behlül'le yasak aşk yaşar.

Aşk-ı Memnû romanında özellikle Adnan Bey'in yalısı ihtişamlı ve huzurlu atmosferiyle hayatın kötülüklerinden koruyucu bir sığınak işlevi görür. Ancak Adnan Bey'in Bihter'le evliliğinden sonra mutlu aile tablosu Firdevs Hanım'ın da yalıya taşınmasıyla bozulur. Bihter ise arzularına engel olamayarak kocasının yeğeniyle yaşadığı yasak aşk yüzünden kendisini her türlü zorluğa karşı koruyacağına inandığı yalıyı kendisi yıkar. Adnan Bey'in yalısı Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biridir:

“Önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerinde temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demek”tir.²⁰⁹

Bihter, Adnan Bey'le evlenerek babası Melih Bey'den kalma köhne yalıdan kurtulmanın hayalini kurar. Üstündeki elbiselerden, etrafındaki eşyadan annesinin ününden kaçma isteğiyle şikayet eder:

“Eskilikleri saklanmak için üzerlerine işlenmiş şeyler, atılan sandalyeleri, çatlamış eski ceviz dolapla yaldızları silinmiş demir yataklığı, pencerelerden melül ve mariz bir köhne eda ile sarkan perdeleri, artık hoş göstermek için maharetin kifayet edemediği bu şeyleri uzak bir meskenet âleminin bir daha görülmemek üzere terk olunan yadigârları kabilinden görür.”²¹⁰

²⁰⁹ Hâlid Ziya UŞAKLIGİL, **Aşk-ı Memnû**, Haz. M. Kaya, 44.

²¹⁰ A. g. k., 49.

Bir daha dönmek üzere ardında bıraktığı bu dünyanın karşısında Adnan Bey'in yalısı “terütaze, müzehhep, muşa’şa’ bir konağın dehlizleri, odaları açılarak ziyalar içinde”²¹¹ parlar. Bihter her şeyiyle yeni bir hayatın kapılarını açacak bu yalıyı kendi zevkine göre döşeyecektir. Heykeller, küpler, resimler, saksılar yığacak, duvarları, hücreleri, doymak bilmeyen hevesiyle istediği gibi dolduracaktır. Bihter için Adnan Bey’le evlenmek demek hem yalıya hem de ihtişamlı bir hayata sahip olmak demektir.²¹² Bihter’in hayalini kurduğu zengin hayatın simgesidir bu yalı.

Yalının en gösterişli odalarından biri Adnan Bey’in çalışma odasıdır. Bu odanın karşı duvarını boydan boya kaplayan kütüphane yüksek, geniş, oyma cevizden, yekpare camlı kapaklarıyla iri kitaplarla doludur. Adnan Bey’in yapmaktan keyif aldığı tahta oymacılığının en güzel örnekleri odanın her yanında bulunur. Adnan Bey tahta levhaları istediği şekilde kesip biçer, oyarak derinleştirir. Bu uğraş sayesinde kendi başına, yalnız kalabilen Adnan Bey tahtaya şekil vererek güzelleştirir. Böylelikle hayatın zorluklarını, sıkıntılarını unuttur. Bu odada ayrıca resim çerçeveleri, mendil kutuları, aralarından kurdeleler geçirilerek tutturulmuş yelpazeler yer alır.²¹³ Michelle Perrot, **Odaların Tarihi** kitabında bir odaya giden yollardan bahseder. Dinlenme, uyku, doğum, cinsel istek, aşk, tefekkür, okuma, yazma, kendini arama, Tanrı, isteyerek ya da mecbur kalarak her şeyden elini eteğini çekme, hastalık, ölüm.²¹⁴ Dolayısıyla kendine ait bir odanın simgelediği anlam o odanın sahibine dair pek çok şey söyler. Adnan Bey’in çalışma odası özenle döşenmiş eşyasıyla sahibinin burjuva zevklerini yansıtır. Dış dünyaya karşı kalkan vazifesi gören bu oda Adnan Bey’in kendisini, düşüncelerini, el işlerini, eşyasını korur.

Adnan Bey, Batılı hayatın neredeyse bütün gereklerini evinde yaşatır. Bunlardan biri de Fransız mürebbiyedir. “Cumhuriyet dönemine kadar kızlar

²¹¹ A. g. k., 49.

²¹² A. g. k., 50.

²¹³ A. g. k., 69.

²¹⁴ Michelle Perrot, **Odaların Tarihi**, 11.

genellikle sıbyan mektepleri ile yetinmek zorunda kalır. Zengin ailelerin kızları ise kendileri için tutulan özel hocalardan eğitim alma imkânına sahiptir. Konaklardaki kız çocukları Fransızca, felsefe, tarih, edebiyat, musiki ve bir Batı müziği enstrümanı öğrenmişlerdir. Bu derslerden özellikle müzik ve Fransızca gibi dersleri vermek için yabancı mürebbiyeler evlerde görülmeye başlamıştır.”²¹⁵ Tanpınar da **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**’nde, Abdülaziz’in padişahlık yıllarında “Bendre fabrikasından araba, Bulvar tiyatrosu, Café chantant, Fransız veya İngiliz tarzı mobilya, cind yarış ve araba atı, alafranga sofrası, Fransız şarabı, ecnebi mürebbiye, yabancı dil hocası”²¹⁶ belli zümreler için olsa dahi şehir hayatında etkisini arttıran Batılı yaşam modasının derece derece görülme biçimleri üzerinde durur.

Mlle de Courton da Adnan Bey’in yalısında Nihal’in eğitimiyle ilgilenen Fransız mürebbiyedir. Mlle de Courton’un yalıya bakışı hayli ilginçtir. Yalıya geldiğinde Doğulu bir yaşam tarzını bulacağını düşünen mürebbiye, gördüğü manzara karşısında hayrette kalır:

“Mermer mefruş azim bir sofa; taştan sütunlar üzerine kondurulmuş bir kubbe; cabeca, sedef işlenmiş, şark halılarıyla döşenmiş sedirler; bunların üzerinde elleriyle çıplak ayakları kınalı, gözleri sürmeli, başları daima yaşmaklı, sabahtan akşama kadar zencilerin darbukalarıyla uyuyan yahut bir kenarda küçük gümüş mangaldan amber kokuları etrafa dağılırken elmastraş nargilelerinin yakutlara zümrütlere müstağrak marpuçlarını ellerinden bırakmayan çifte çifte kadınlar tahayyül etmiş, bütün o garp muharrirlerinin, ressamlarının şarla dair hurafe ve efsanelerinden hatırasında kalan uzak yadigârlarla bir Türk evinin başka bir şey olabileceğine ihtimal vermemiştir. Kendisini yalının şık küçük misafir odasında görünce istifsar eden gözlerle delilesine bakmış idi: ‘Sahih! Beni bir Türk evine getirdiğinizden emin misiniz?’²¹⁷

²¹⁵ Cafer ULU, “Osmanlı Devleti’nin Son Döneminde Mürebbiyelik Müessesesi”, **Turkish Studies**, Volume 9 / 1 Winter 2014, p. 599-600.

²¹⁶ Bkz. (66) TANPINAR, 163.

²¹⁷ Bkz. (209) UŞAKLIGİL, 86.

19. yüzyılda Avrupalıların Doğuya olan ilgisinin artması oryantlizmin doğmasına yol açmıştır. Batılı seyyahlar, yazar ve ressamlar bir cazibe merkezi olarak gördükleri bu medeniyeti daha yakından tanımak için özellikle İstanbul'a gelirler. Gözlemlerini, izlenimlerini eserlerine yansıtan sanatçılar, Avrupa'da Osmanlı kültürünün Batılı gözüyle tanınmasını sağlar. Romantik olan bu bakış açısı Doğuyu gizemli, masalsı bir şekilde sunar. Fransız mürebbiye Mlle de Courton da Adnan Bey'in evine geldiğinde oryantlist tablolardan gördüğü, Pierre Loti'nin **Âziyade** romanından bildiği Türk evini bulacağını sanmış ancak Batılı tarzda döşenmiş yalıtı görünce büyük bir şaşkınlık yaşamıştır. Adnan Bey ve benzerlerinin yaşama tarzı bir Avrupalıyı hayrette bırakacak düzeye ulaşmıştır. Bu durum evin içinde eski zevkin neredeyse yerinden edildiğini gösterir. Avrupaî zevkle döşenmiş odalardan biri de Nihal ve Bülent'e aittir. Her ikisi büyüdükçe odaları değişir, yaşlarına göre düzenlenir. Nihal'in odasında büyük bir kandil, yatak, tavandan sarkıtılan atlas ve tül karışık bir cibinlik, tuvalet takımı, aynalı dolap, uzun bir sedir, yer lambası, ufak bir geridon (servis arabası), minik bir şamdanla birkaç kitap ve aynalı dolabın karşısında Adnan Bey'in kara kalemle yapılmış bir resmi yer alır.²¹⁸ Hâlid Ziya'nın diğer romanlarındaki babalar gibi Adnan Bey de, küçük yaşta annesiz kalmış kızı Nihal'in mutluluğu için ondan hiçbir şeyi esirgemez, her ihtiyacını eksiksiz karşılar.

Kırık Hayatlar'da da sosyal ve ahlakî çözümlerden medeniyet değişiminin yol açtığı bunalımlara kadar birçok konu işlenir. Hâlid Ziya'nın ev, eşya üzerinden psikolojik durumları derinleştirme yöntemi 1924 yılında yayımlanan bu romanında da görülür. Ömer Behiç Avrupa'da tıp eğitimi almıştır. En büyük hayali mutlu bir aile yuvası kurmaktır. Bu yüzden ideal bir ev kadını olarak gördüğü Vedide ile evlenir. Selma ve Leyla adında iki kızları olur. Çok geçmeden hayallerindeki evi de yaptırır. Tıpkı **Aşk-ı Memnû**'da Firdevs Hanım'ın kızları Bihter ve Peyker gibi **Kırık Hayatlar** romanında da

²¹⁸ A. g. k., 131-132.

Sahire Hanım'ın kızları Nebile ve Neyyire kötü şöhretleriyle tanınırlar. Nebile, Ömer Behiç'in yakın arkadaşı Dr. Bekir Servet'le birlikte. Neyyire de bir hastalık bahanesiyle Ömer Behiç'i elde etmeye çalışır ve emeline ulaşır. Neyyire ile Beyoğlu'nda bir evde gizli gizli bulunduğu sırada iki yaşındaki kızı Leyla hastalanır ve bir süre sonra menenjitten ölür. Kızını kaybetmenin acısıyla yaşadığı yasak aşkın pişmanlığı Ömer Behiç'i evine geri getirir de karısı Vedide ile hiçbir zaman eskisi gibi olmaz, her ikisi de kırık bir hayatın parçası olur.

Ev, Hâlid Ziya romanlarının temel izleği olarak karşımıza çıkar. **Kırık Hayatlar**'ın konumuz açısından en önemli özelliği de Ömer Behiç'in mutlu aile yuvasının sembolü gördüğü, onu ve ailesini hayatın kötülüklerinden koruyacak evidir. “Bu ev onun bütün hayatında emellerini hulasa eden bir hülyaydı ki işte nihayet tahakkuk etmişti. Birinci defa olarak hayatının bir gününü kendi evinde geçiriyordu, o kadar beklenen, o kadar süslenip bezenilen saadet saati işte buydu. Kendi evi!..”²¹⁹

Şişli'de satın alınan bir arsaya inşa edilen ev, Ömer Behiç ve karısı Vedide'nin taşınma telaşı ve heyecanını yansıtır. Hâlid Ziya bunu yaparken eşyayı yığma ve sergileme tekniğiyle göz önünde canlandırır:

“Kanepeler, koltuklar, tabureler, markizler, höcreler, geridonlar yığıyorlar, duvarları bin türlü hurda şeylerle, levhalarla, şallarla mini mini sanat eserleriyle, ipek ve nadir seccadelerle, gözleri şaşırtan, fikri bunaltan garip ufak tefeklerle örtüyorlardı. İkisinin de dükkânlarda, camekânların önlerinde uzun uzun tevakkufları olurdu. Böyle şurada burada zihinlerinde peylenmiş şeyler vardı. Sonra bir gün evvelce beğenilmiş mesela bir heykel yerinden kalkmış görülünce ufak bir duyarlardı.”²²⁰

²¹⁹ Hâlid Ziya UŞAKLIGİL, **Kırık Hayatlar**, Haz. S. Karadeniz, 29.

²²⁰ A. g. k., 33.

Ömer Behiç kadar Türk romanında ev dekorasyonu konusunda bu denli hassasiyet gösteren bir başka erkek kahraman yoktur.²²¹ Yurtdışındayken okuduğu kataloglardan etkilenir ve döndüğünde dekorasyon dergileri, kataloglar getirir. “boş vakitlerinde Avrupa’nın büyük eşya mağazalarının kataloglarını karıştırmaktan ve hayalen misafir odalarını döşemekten büyük zevk duyar.”²²² Ancak Ömer Behiç de tıpkı Bihter gibi sığındığı yuvasını yasak aşkı yüzünden koruyamaz. Mutlu aile yuvası, ihanetini hatırlatan bir vicdan azabıdır artık. “Dr. Ömer Behiç’in bu ev tasavvurunda yazar dış hayatın katılığı, acılığı ve bunların vücuda getirdiği ‘kırık hayatlar’la sakin, mesut ‘yuva’nın arasındaki tezadı da kuvvetle belirtir. Yazarın maddî olarak eve ve eşyaya önem vermesi, âdeta sağlamlığı maddede yani ‘mekân’ ve ‘eşya’da aramasından dolayıdır.”²²³ Ömer Behiç ve karısı Vedide’nin hayallerindeki evin eşyası sadece kendi zevklerini yansıtmaz Ömer Behiç’in Batı’da modelini gördüğü evlere benzer bir eve Türkiye’de sahip olma arzusunu da taşır.

Hâlid Ziya, II. Abdülhamid döneminin son yıllarında geçen **Nesl-i Ahîr** romanında vatan sevgisiyle yurdunu yabancılara karşı korumak isteyen gençlerin mücadelesini anlatır. Romanın başkişisi Süleyman Nüzhet’in Emirgan’daki yalısı, annesinin Çamlıca’daki köşkü ve kızı Azra’nın adadaki evi eski ile yeninin çatışmasını göstermesi bakımından önemlidir. Azra’nın babaannesinin torunu için yıllardır özenle biriktirdiği çeyizi “sandıkları âgâbâni yatak takımlarıyla, kasnak bohçalarla, üç peşli, eski sarayvâri entarilerle”²²⁴ doludur. Çocukluğu, büyükannesinin satmayı düşündüğü Çamlıca’daki köşkte geçen Azra, babasına buradaki hayatını, eski köşkü, loş bahçeyi, eskimiş eşyalarından ayrılamayan büyükannesini hüznü bir ömrün parçası olarak anlatır ve on altı yaşının gençlik ve baharını keder yüklü bu köşkte hapsetmek istemediğini söyler. Bu köşk Azra’nın gözünde geçmişin eski, yıpranmış cansız hayatıdır. O, büyük yemek odası, büfesinin raflarını dolduran gümüş takımları, beyaz tül perdeleri uçuşan yatak odalarıyla adada

²²¹ Bkz. (192) KERMAN, 227.

²²² A. g. k., 228

²²³ A. g. k., 225.

²²⁴ Hâlid Ziya UŞAKLIGİL, **Nesl-i Ahîr**, Haz. A. Sınar Uğurlu, 238.

yaşamak istediği evin hayalini kurar. Hâlid Ziya'nın diğer romanlarındaki babalar gibi Süleyman Nüzhet de annesiz büyüyen kızının bütün isteklerini karşılamak ister ve hayalindeki evi aramaya başlar.²²⁵

Adadaki ev yeni yaşama tarzını Çamlıca'daki köşk ise geleneksel yaşam tarzını simgeler. Burada geleneksel ile modernin, bitmek üzere olanla çevresindekileri kolaylıkla büyüleyen ışıltılı yeni hayatın karşıtlığı söz konusudur. Uzun yıllar Paris'te yaşayan Süleyman Nüzhet köşkün geniş sofasını gezerken bitmiş bir hayatın izlerini görür:

“Beyaz hassa perdeleriyle, üzerlerine keten örtüleri çekilmiş sedirleriyle, ortasında iri yeni dünyası, sürahisi, kapaklı billur kadehleri, müdevver masasıyla, eskidikçe değişen hasırıyla, duvarlarında ‘Küllü âtin karîb’, ‘Men sabere zafere’, ‘İttaki şerra men ahsente ileyhi’, ‘El-kanaat ü kenzün lâ yüfna’ levhalarıyla işte senelerden beri görülmemiş bu sevimli yeri hep o saf, ruhenis, ârâmemişperver hâliyle tekrar bulmaktan bir hazz-ı azîm duydu; uzun uzun levhaların önünde yazıları tedkik ederek, sonra lâyemût hakaik-ı hikmetin her zaman ve takdirde isabeti tecrübe edile edile hayattan geçilen hükümlerini düşünerek, güya duvarlarda eski hayatının azlal-i münakisesini arayan nazarlarla sofayı tavaf ettikten sonra ortadaki müdevver masaya kadar geldi. Kadehlerden birinin iki yaprak üzerinde bir çilek taklit eden tunç tepesinden tutarak kapağını kaldırdı; içinde kopmuş bir tespihin taneleri, bir kakule, bir yorgan iğnesi, bir gümüş Mekke halkası vardı; bir dakika yeni dünyaya yaklaşmış uzaklaşarak yüzünün, başının temeshurat-ı acibesini seyretti; bir sair fi'l-menâm dalgınlığıyla hareket ediyor gibiydi; sonra, birden bire, zihninin içinde yaşayan fikr-i sâbitin tahrikine artık mukavemet edemeyerek ta Behiç'in karşısına kadar geldi...”²²⁶

Süleyman Nüzhet'in Fransa'dan dönerken yanında getirdiği gençlerden biri olan Şakir bir süre sonra saray için çalışmaya başlar. Görev icabı gittiği yalıyla ilgili gözlemleri çok çarpıcıdır. Her şeyin birbirine karıştığı, iki kültüre

²²⁵ A. g. k., 240.

²²⁶ A. g. k., 249-250.

ait eşyanın zevksiz örneklerinin bir araya geldiği bu yalı, II. Abdülhamid döneminde Osmanlı aydınının kafasının ne kadar karışık olduğunu örnekler. “**Nesl-i Ahîr** romanında dış mekân kadar iç mekâna da önem verilmiş, ev içi ile şehir arasında bir denge kurulmuştur. Bu ev içi tasvirleri, Süleyman Nüzhet’in ziyaret ettiği veya tanıdığı çeşitli tabakalara mensup insanlara aittir. Bu bakımdan bu tasvirler, yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi, **Nesl-i Ahîr**’de de dinamiktir ve romanın akışı içinde önemli rol oynarlar.”²²⁷

“Her biri bir ucube-i zevk olan, intizar odasının esas ve evânisi arasında Şakir türlü kafalar görmüş idi. Bir Saksonya küpüyle bir Mısır maşrabasının arasında yan yana bir Avusturyalı bankerle bir Mağrip şeyhinin oturarak beyefendinin haremde çıkmasına intizar ettiklerini görmüş, Kahireli bir ceride sahib-i imtiyazıyla ümerâ-yı Çerakeseden birinin, İstanbul’un medhalini musavver bir Hereke seccadesinin karşısında tenkidat-ı sanatkârâneye giriştiklerini dinlemiş idi. Hele bu intizar odasının eşya ve tezyinâtı hâl-i feveranda bir cinnetin mahsul-i ihtirândan başka bir suretle kâbil-i telakki değildi; İngiltere’den getirilmiş bir kanepe takımına Gördes halısından yüz geçirilmiş, kapının cenâhînine ellerinde birer tabla ile iki zenci oturtulduktan sonra ancak üçüncü sınıftan bir şekerlemeci dükkânının kapısına yakışan bu nadire-i sanatın üzerine gayet kıymetdâr bir çift Sevr testisi konmuş idi. Nereye bakılsa böyle ezdâdın bir mecmua-i garâibine tesadüf mukarrerdi. Kütahya çinilerinden yapılmış bir sigara iskemlesinin üzerinde Krakov’dan alınmış Viyana mamulâtından toprak bir heykel, duvarlarda Anadolu’nun eski işlemeleri arasına sıkıştırılmış Fruchtermann’ın basma resimleri, adi yıldızlı kornişlere takılmış nefis Cenova kadifesinden perdeler altında rengârenk peluşlarla atlaslardan yapılmış acîb puflar görünür, ve ta salonun ortasında mülevven şişelerle yapılmış tavus kuşundan bir elektrik lambası kuyruğunun tantanasını sererek hubûrâne beklerdi. Bu adamın beyni de bu oda kadar ezdad-ı garibe ile mefruş idi.”²²⁸

Hâlid Ziya’nın romanları, 19. yüzyılın ikinci yarısında etkisini arttıran batılılaşma çabalarını daha keskin bir şekilde örnekler. Doğu ile Batının

²²⁷ Bkz. (192), KERMAN, 237.

²²⁸ A. g. k., 396-397.

karşıtlığı nispeten ortadan kalkar, Batılı eşya Ahmet Midhat'ın romanlarına kıyasla çok çeşitli ve zengin içeriğiyle karşımıza çıkar. **Nemide**'de Şevket Bey'in konağı ve yalısı, **Ferdi ve Şürekâsı**'nda Hacer'in yatak odası, **Aşk-ı Memnû**'da Adnan Bey'in ihtişamlı yalısı, **Kırık Hayatlar**'da Ömer Behiç'in apartman dairesi ve **Nesl-i Ahîr**'de Azra'nın adadaki evi Batılı eşya örneklerinin ayrıntılı betimlemelerle gösterildiği mekânlardır. "Özellikle yatak odası, oturma odası veya salon eşyalarında önemli yenilikler ortaya çıkar ve bunlar alafranga usule göre yerleştirilir. Gerek eşyalar ve gerekse onların yerleştirilme düzeni bakımından Hâlid Ziya'da Fransız zevki ağır basar."²²⁹



²²⁹ Cahit KAVCAR, **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı**, 170.

III. BÖLÜM: AHMET HAMDİ TANPINAR

DOĞU-BATI ÇARPIŞIRKEN PARÇALANMIŞ HAYATLAR:

“EŞYANIN HAKKI”

Tanpınar, gerek romanlarında gerek deneme ve eleştiri yazılarında Türkiye'nin Batılılaşma sürecinde yaşadığı sarsıntılarla ilgili konulara geniş yer verir. Günlüklerinde Tanzimat'tan sonra Türkiye tarihini “ihtiyaçlarla imkânların muvazenesizliği”²³⁰ ifadesiyle özetleyen Tanpınar, Tanzimat'tan itibaren devam eden sosyal ve kültürel hayattaki Doğu-Batı ikiliği üzerine düşünmüş, bu konuyu eserlerinde bir mesele olarak işlemiş ve şöyle bir sonuç ortaya çıkmıştır: Kökleri mâziye uzanan ve bugüne taşınan kültürel miras, diğer yandan Cumhuriyet'le birlikte yeni baştan yaratılmaya çalışılan kimlik, bu ikiliğin sanatındaki iki karşıt ucudur. Giyim kuşamdan konuşma biçimine, eğitim-öğretim anlayışından eğlence tarzına kadar her alanda yaşanan ikilik eski-yeni, Doğu-Batı, alaturka-alafranga ayrımında ya da birlikteliğinde karşımıza çıkar.

Tanpınar, eserleri üzerine yazılmış tezler, kitaplar, makalelerle belki de son yıllarda en çok okunan, tartışılan isimlerden biri oldu. Bu okumalar daha çok Doğu-Batı meselesi, aşk, ölüm, rüya ve zaman konularına odaklanmıştır. Ancak özellikle Tanpınar'ın metinlerinin ana eksenini oluşturan ve üzerinde durulmayan önemli bir konu vardır. O da küçük adımlarla Tanzimat yıllarında başlayan, Cumhuriyet'in ilanıyla keskinleşen Batılılaşma meselesinin ‘eşya’ üzerinden incelenmesidir. ‘Eşya’yı değerlendirmenin bizi şöyle bir sonuca götüreceği düşüncesindeyiz: ‘Eşya’ tek başına roman gibi kapsayıcı bir türde küçük bir detay gibi görünebilir. Ancak şunu da hatırlamak gerekir ki Tanpınar

²³⁰ Ahmet Hamdi TANPINAR, *Günlüklerinde Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Haz. İ. Enginün-Z. Kerman, 147.

gibi büyük yazarlarda bu küçük detaylar şahıs, mekân ve zaman gibi roman türünün taşıyıcı kolonlarını besleyen damarlardan biridir. Bu amaçla roman ve hikâyelerindeki eşya, Doğu-Batı ikilemindeki yazarın fikirlerini açığa çıkarmak konusunda önemli bir veri sağlayacaktır. Tanpınar'ın romanları, yeni bir uygarlığın kapısında, eski yaşama tarzının eşyasını, alışkanlıklarını bir zenginlik olarak sayan, geçmiş kültürü reddetmeyen öte yandan modern yaşamın gereklerini de sonuna kadar yaşamak isteyen insanın trajedisini anlatır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” başlıklı makalesinde, Tanzimat yıllarından itibaren etkisi görülen toplumsal çözülmenin sebebini, bir medeniyetten öbürüne geçmenin getirdiği ikilikte bulur. Bu ikilik önce gündelik hayatta başlamış, sonra toplumu zihniyet olarak ayırmış, sonra daha da derinleşerek tek tek bireylerin içine yerleşmiştir.²³¹ Tanpınar, ilk romanı **Mahur Beste**'de, geleneksel yaşam tarzından hızlı bir şekilde uzaklaşıp geçilen Batılı hayatın, hem birey hem de toplum düzeyinde değer yargılarını alt üst edişini anlatır.

Mahur Beste, 1944 yılında tefrika edilmiş, Tanpınar'ın ölümünden ancak on üç yıl sonra 1975'te kitap olarak basılmıştır. Abdülhamid döneminin konaklarını anlatan **Mahur Beste**'de, Batılılaşmayla birlikte artan lüks tüketimin, konakları içten içe çöküşe hazırladığı görülür. Alafranga tarzı yaşama modellerine duyulan ilginin yol açtığı tüketim, geleneksel konak hayatını yavaş yavaş zayıflatırken Batılı eşya örnekleri yaşama alanlarında kendini göstermeye başlar. Bu çöküşün etkileri roman kişileri üzerinden şu şekilde görülür:

Mahur Beste'de ilmiye sınıfını temsil eden iki büyük aile modeli örneklenir. Tanpınar, bu ailelerin konaklarında yaşayanlar, girip çıkanlar ile son dönem ev hayatını anlatır. Romanın başkişisi Behçet Bey, babası İsmail Molla gibi güçlü bir karaktere sahip değildir. Hem fizik hem de mizaç olarak birbirine

²³¹ Ahmet Hamdi TANPINAR, **Yaşadığım Gibi**, Haz. Birol Emil, 24.

zıt özelliklere sahip baba-oğul, hayatları boyunca bu uyuşmazlığın sıkıntısını yaşar. İlimiye kökenli İsmail Molla, II. Abdülhamid döneminin devlet işleyişindeki yozlaşmalarından kendini korumuş, Saray'a karşı mesafeli duruşu sebebiyle II. Abdülhamid'in şüphesini çekerek İstanbul dışına kadı olarak görevlendirilmiştir.

Behçet Bey'in padişah iradesiyle evlendiği karısı Atiye otuz beş sene önce ölmüştür. Atiye'nin ölümüyle hayatının anahtar sözcükleri sayılabilecek "sıkıntı ve huzursuzluk", hizmetçisi Şerife Hanım'la birlikte yaşayan Behçet Bey'in koca köşkünün her yerinde hissedilir. Tıpkı babasıyla arasındaki ilişkide olduğu gibi karısının güzelliği ve dışa dönük mizacı da Behçet Bey üzerinde baskı unsuru oluşturur. Kayınpeder İsmail Molla, oğlu gibi biriyle evlenerek talihsiz bulduğu gelini Atiye için mehtap sefaları, saz eğlenceleri düzenler. Yenilikleri takip etmesini sağlar. Atiye'nin, çocukluk aşkı olan ablasının kayını Doktor Refik'in Paris'ten dönmesiyle ise duyguları karışır. Behçet Bey, karısının ilgisini bildiği Doktor Refik'i saraya jurnaller ve tutuklanmasına sebep olur. Refik sorgulama sırasında gördüğü işkencede hayatını kaybeder. Ölüm haberini duyan Atiye ise hastalanır ve kısa süre içinde ölür.

Atiye'nin babası, Behçet Bey'in kayınpederi Atâ Molla, İsmail Molla'nın medreseden sınıf arkadaşıdır. Ahlâk temsili İsmail Molla'nın aksine Atâ Molla, ilmiye sınıfı içindeki yozlaşmanın karşılığıdır. Bu ince hesaplı, içten pazarlıklı adamın ailesi de kendisi gibi saray hazinesini sömürmüş, yerlerini birbirlerine bırakmak şartıyla devlet içindeki konumlarını korumuşlardır. Ancak sürekli hazır olanı tüketmeye dayalı yaşam tarzı, zamanla ilmiye sınıfının saray nezdinde eski gücünü yitirmesine yol açar. Bu yüzden Atâ Molla, mensubu olduğu zümrenin 16. ve 17. yüzyıllarda her şeye hâkim olduğu zamana özlem duyar. "Tanzimat'la başlayan modernleşme süreci, ilmiye sınıfının gerilemesine ve bunun yanında reformcu bürokrasinin yükselmesine tanıklık eder. İsmail Molla'nın oğlu ve Atâ Molla'nın da damadı olan Behçet Bey, yıldızı parlayan

bu yeni zümreye mensuptur.”²³² Bu yüzden Behçet Bey kendi sınıfının çöküşünü²³³ izleyen kayınpederi Atâ Molla ile çatışma yaşar.

İsmail Molla gibi güçlü bir otoritenin oğlu, geçmişi nüfuzlu bir aileye dayanan Atâ Molla'nın damadı, güzelliğiyle herkesi büyüleyen Atiye'nin eşi olmak, Behçet Bey'i psikolojik yönden zayıflatır. Bütün bu şartlarda erkekliği gelişmeyen Behçet, zayıf yönlerini bir şekilde aşmak için çeşitli uğraşlara yönelir. On iki yaşlarındayken öğrendiği kitap ciltleme, süsleme ve saat tamiri başta gelen zevkleri arasındadır. Köşkün dört duvarı arasında eşyaya sığınan Behçet Bey kendine tutsak, edilgen bir hayat yaşar.

“Eşyaya bağlılığı, Behçet Bey için her şeyden önce ölüm korkusuyla baş etmenin bir yoludur. (...) Tutkuyla bağlı olduğu bütün bu eski eşyalar hep kaçmaya çalıştığı mutlak zaman parçasının bin bir ‘teşekkül’ünden bazılarıdır.”²³⁴ Behçet Bey'in sığındığı eşyalar, ölümü bir anlığına unutturur. Eşya, onu gündelik hayatındaki sıkıntılardan kurtararak geçmişe, başka bir zamana aktaran araçtır. İnsanlardan göremediği sıcaklığı eşyada bulur ve buradan yaşama gücü alır. Behçet Bey'in teselli bulduğu eşya örneklerinin geçmiş zamana ait, eski olması önemlidir. Behçet Bey'in eski eşya tutkusu karısı Atiye'nin ölümünden sonra artar. Behçet'in eskiye duyduğu özlem kültür krizinin yaşandığı bir dönemde, Tanpınar'ın sanat anlayışının temelini oluşturan hatırlamak, bellek, geçmişi unutmadan yaşamak görüşünü destekler.

²³² Ekrem İŞİN, “Osmanlı İlmîye Sınıfının Romanı: Mahur Beste”, **Kitap-lık**, 40, Mart-Nisan 2000, 118.

²³³ “İlmîye sınıfı Osmanlı devlet yapılanmasında askeriye ve kalemîyeden sonra gelen üç temel meslek grubundan biridir. Bu sınıfı şeyhülislam, nakîbüleşraf, kazasker, kadî, müderris gibi ulema toplulukları oluşturur. Daha geniş anlamda Osmanlı ilmîye sınıfı, klasik ve yerleşmiş İslâmî eğitim kurumu olan medresede usulüne uygun tahsilden sonra icâzetle mezun olup eğitim, hukuk, fetva, başlıca dinî hizmetler ve merkezî bürokrasinin kendi alanlarıyla ilgili önemli bazı makamlarını dolduran Müslüman ve çoğunlukla da Türklerden oluşan bir meslek grubudur. Kuruluşundan XVI. yüzyıl sonlarına kadar ilmîye mesleği devamlı gelişme göstermiştir. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda ise devletin çeşitli kademelerini istismar eden davranışları dolayısıyla ilmîye sınıfının ıslah edilmesi yönünde çalışmalar yürütülmüştür. Belli dönemlerde imtiyazları artırılan ilmîye sınıfının çeşitli ailelerin kontrolüne geçmesiyle devletin yıkımını etkileyecek düzeyde olumsuz adımları olmuştur. Ancak Osmanlı Devleti'nde birçok yenileşme hareketinin ilmîye sınıfının öncülüğü, desteği veya en azından onayıyla olduğunu söylemek mümkün.” Ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet İPŞİRLİ, “İlmîye”, İslam Ansiklopedisi, Cilt 22, s. 141-145.

²³⁴ Jale PARLA, “Taksim Kabul Etmiş Zamanın Aynası Roman: Mahur Beste”, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, 282-304.

Tanpınar, Behçet Bey'in hayatındaki eşyaları "kendi ömrüyle ona bağlanan şeyler" ve "yabancı olanlar" olmak üzere iki kısma ayırır: Behçet her türlü dış etkene kapalı hayatında, odasını eski eşyayla doldurur. Otuz beş yıl önce kaybettiği eşi Atiye'nin elbiseleri, billûr kâsede gelinlik süsleri, tel ve duvağından geriye kalanlar ilk günkü gibi durur. Behçet'in eski eşinden kalan eşyayı ilk günkü gibi koruyarak zamanı durdurması, hayata kendi imkânları ölçüsünde tahakküm edebilmek imkânı verir. Hayatındaki boşlukları hatıralarıyla dolduran Behçet Bey, bütün gününü tamir ettiği saatlerle atölyeye dönüştürdüğü odasında geçirir. Gece olunca tıpkı eski Mısır hükümdarlarının mumyalanıp çok sevdikleri eşyalarıyla bir lahitte ebedî uykuya yatmaları gibi o da sevdiği eşyaların arasında bir yığın saat tıkırtısı içinde uyur. Aktüel zamandan büsbütün uzak kendi zamanını kendi mekânında yaşar Behçet Bey. Onun için eşya, geçmişin ve şimdinin acılarını teselli eden, güzelliklerini hatırlatan bir bellektir.

Tanpınar, 14 Ekim 1938'de yayımlanan "Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele" başlıklı yazısında musikî, mimarî ve memleketin her köşesindeki zengin peyzaj ile kendimizi zenginleştirmek veya bulmaktan başka çaremiz olmadığını dile getirir. Geçmiş içimizde yıkılsa da küllerimizden tekrar doğup eski güzelliklerde unuttuğumuz benliklerimizi hatırlamak gerektiğini söyler.²³⁵ Böylelikle geride kalan ne varsa bütün zenginliğiyle bugüne anlam katacaktır. Behçet de hatıraların, eskinin verdiği güçle yaşar.

Sahnenin Dışındakiler'in başkişisi Cemal, bir gün uzak akraba Behçet Bey'in köşküne gittiğinde, onu, eski eşya parçalarının arasından uzun uzun seyrederek. Yatağından bile korkan "kısa boylu, hiç de güzel olmayan, daha ziyade eski elbiseleri, sivri sakalı, behemehal kolalı gömleğiyle ve otomat tavırlarıyla bir kuklaya benzeyen adam"²³⁶ yıpranmış bir kitabı ciltlemek üzere masasının

²³⁵ Ahmet Hamdi TANPINAR, *Mücevherlerin Sırrı / Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, Haz. İ. Dirin- T. Anar, Ş. Özdemir, 56.

²³⁶ Ahmet Hamdi TANPINAR, *Sahnenin Dışındakiler*, 115.

başına oturur. Sahaflardan alınmış eski bir kitabın dağınık formlarını diken Behçet Bey’i izlerken, gecenin sessizliğini odanın her yanını saran saat tıkırtıları bozar ve zaman kendi gerçekliğini duyurur. Cemal zamanın bu her şeyi ele geçiren gücünü bellek üzerinden yorumlar: “Evin hemen her tarafından zaman kendini ilan ediyordu. Beyhudedir, diyordu, bütün bu ısıraplar, unutmalar ve hatırlamalar, ben varken hepsi beyhudedir!”²³⁷

Tanpınar, **Mahur Beste** romanında zaman kavramını sadece insanı değil eşyanın hatırlatma gücüyle geçmiş anlamlandıran bir unsur olarak işler. Özellikle Behçet Bey’in eşya ile kurduğu bağı geçmiş üzerinden anlatır:

“Onun için eskilik ayrı bir şeydi; o zamanın takdisi idi; insan elinden geçmek ve insan hayatına girmekle eşya tabiatından ayrı bir sıcaklık kazanır, âdeta insanîleşirdi. Bunun dışında Behçet Bey’e göre eskiliğin başka bir mânâsı olamazdı.”²³⁸

Tanpınar eşyanın hatırlatma gücüyle eski arasında bağ kurmaktan yanadır. **Beş Şehir** kitabının “İstanbul” bölümünde III. Selim’in korkularından bahsederken saray odasındaki eşyaya dikkat çeker. Topkapı Sarayı’ndaki iki odalı köşkünde, aynalar, çiniler ve âyetler arasında, Aynalıkavak Sarayı’nın ta’likleri altında geçirdiği zamanın bu bestelerde ve âyinlerde mutlaka bir izi bulunmasını istediğimizi ya da vehmettiğimizi dile getirir.²³⁹

Eşyayı insan yerine koyan Behçet Bey’e göre eski saatler bakılması, iyileştirilmesi gereken temiz yüzlü, iyi yürekli hastalardır. Ayrıca çok sevdiği antikacı dükkânlarında üzerinde geçmişin, yaşanmış zamanın izlerini taşıyan ve bu izlerle güzelliği artan bir yığın eşya vardır.²⁴⁰ Ayrıca insan, Tanpınar’da

²³⁷ A. g. k., 117.

²³⁸ Ahmet Hamdi TANPINAR, **Mahur Beste**, 17.

²³⁹ Ahmet Hamdi TANPINAR, **Beş Şehir**, 203-204.

²⁴⁰ Bkz. (238), TANPINAR, 14-16.

eşyaya dönüşerek bir tür benlik yıkımına uğrar. “Eşyaya dönüşerek benliği yok etmek, insan iradesinin, insan etkinliği / eylemliliğinin yok sayılışıdır; iktidar ve acının, tabii sorumluluk duygusuyla da birlikte ortadan kaldırılışıdır.”²⁴¹

Eski, güzel, renkli ve kıymetli eşyayı seven Behçet Bey, antikacı dükkânlarında, müzayede yerlerinde, Bedesten’de dolaşmaktan büyük zevk alır, bütün gününü arkadaşlarının özel koleksiyonlarını gezerek, eski aynaların, küçük mücevher çekmecelerin, çeşmibülbüllerin, şamdan ve sürahilerin, kitapların karşısında hayranlıkla geçirir. Dokunduğu her halı ya da kitap cildi bir kadın bedenine dokunmanın hazzını verir. Sadece eşyaya bakmakla kalmaz Behçet Bey, görüp beğendiği, derinliğinde kaybolduğu eşyanın hikâyelerini de öğrenir. Nerede, nasıl ve kim tarafından yapıldıklarını öğrenmek onların dünyasına tam anlamıyla girmesini sağlar.²⁴² Tanpınar eşyayı sanat eseriyle bir tutar. Behçet, Mümtaz, Cemal ve Hayri İrdal, hepsi sıradan eşyanın içindeki sırrı keşfedip bunu estetize ederler.

Behçet Bey özellikle eski eşya gördükçe kendisini başka bir zaman ve mekâna geçmiş hisseder. Bir gün odasındaki bir aynanın çerçevesindeki ağır işçilik dikkatini çeker. Çerçeve, sedeften sarmaşıklarla çiçek ve kuş desenleriyle işlenmiştir. Eski eşyanın onun üzerinde yarattığı zaman kayması, parçalanmış, değişen bir dünyada eskiyi muhafaza etmek ve onu yeniden yaşamak isteğinden kaynaklanır. Bu bağlamda Behçet, geçmiş zamana ait eşya örnekleri üzerinden Atiye ile yaşadığı anları yakalar, ona duyduğu özlemi giderir.

Her eşya onun için ayrı bir yolculuktur. Kimi zaman ahşap evlerin, sevgiyle işlenmiş nakışların kimi zaman da mutlu edemediği karısı Atiye’nin hatıralarında gezinir. Behçet, karısı Atiye’nin ölümünden sonra yokluğunu saat

²⁴¹ Jale Parla, “İki Yazar, Bir Melez: İhsan, Mümtaz, Hayri İrdal”, **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, 113.

²⁴² Bkz. (238), TANPINAR, 16-17.

tamir ederek giderir. Behçet'in eşyayı Atiye'nin yerine ikame etmesi, onun çağını hatırlatan eşyayı toplaması Atiye'yi hatırlama, onu unutmama çabasıdır.

Behçet Bey'in eşyası arasında en gözde olanları sayısız modeldeki saatleridir. Bir orkestra şefi gibi geceleri yattığı yerden her birinin sesini ayrı ayrı ve bütün olarak duyar. Odanın bir köşesinde antikacı Hüseyin Efendi'den aldığı saat, diğer bir köşede âdeta öksürür gibi çınlayan İngiliz yapımı Nuri Bey'in saati, bir diğerinde Sabire Hanım'ın guguklu saati. Hepsini çocuğu gibi gören Behçet Bey, saatlerinin bakımını asla ihmal etmez. Çeşit çeşit saatler arasında en ilginç ise babasının aile yadigârı alaturka, alafranga zamanı birlikte gösteren pusulalı, takvimli büyük cep saatidir. Saatlere karşı duyulan tutku sadece Behçet'e özgü değildir. **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nün Hayri İrdal'ı da çocukluğundan itibaren saatlere bağlıdır.

Eşyanın Behçet Bey'in hayatında tuttuğu anlam açısından ablasının torunu Cavide'nin köşke gelişi önemlidir. Onun temsil ettiği yeni ve modern hayatı köşke taşıma ihtimali Behçet'i endişelendirir. Öyle ki Cavide'nin Maçka'daki evinin modern, yeni tarz ev eşyalarını kendi köşkünde zannettiği bir kâbus görür. Kayınpederinin zevksizliğinin sonucu alınmış yatak odasını bile, merhum eşi Atiye'nin hatırasını taşıdıkları için değerli eşyaların satıldığı Bedesten'e göndermeye kıyamayan Behçet Bey, bir anlık da olsa Cavide'nin onları beğenmeyip yerlerinden oynatmasına tahammül edemez. Bu düşüncelerle huzursuz olan Behçet Bey uyandığında her şeyi yerli yerinde görür ve rahatlar. Bahçeye bakan iki pencere arasındaki büyük masa, üzerinde kendisine ait mücellitlik âletleri ve levazımı, saat tamiri için kullandığı küçük masası, duvarda yıllardır elini sürmediği tanburları, bir iki ney, henüz bir türlü camekân alıp yerleştiremediği bir yığın antika eşya, çanak, çömlek, fincan, gümüş takım, eski minyatür karmakarışık ancak onun istediği gibi dururlar.²⁴³ Tanpınar'ın "Her Şey Yerli Yerinde" şiirinde vurguladığı gibi Behçet odasındaki eşyasıyla, zamanı dondurarak eskiyi yaşatma gücü bulur:

²⁴³ Bkz. (243), TANPINAR, 12-13.

*“Her şey yerli yerinde; masa, sürahi, bardak,
Serpilen aydınlıkta dalların arasından
Büyülenmiş bir ceylan gibi bakıyor zaman
Sessizlik dökülüyor bir yerde yaprak yaprak.”²⁴⁴*

Tanpınar’ın, 18 Nisan 1951’de **Cumhuriyet** gazetesinde yayımlanan “Eren Eyuboğlu’nun Sergisi” başlıklı yazısında; “Eşyayı ve insanları bıraktığımız yerde bulmak hepimizin hoşuna gider.”²⁴⁵ vurgusu Behçet’in her şeyi yerli yerinde bulduğu anda hissettiği rahatlama ile eş değerdir.

Mahur Beste’de eski eşyaya kıymet veren bir diğer isim Sabri Hoca’dır. Atiye ile ablasının hocası Sabri Hoca evin içine kadar sızan batılı yaşam tarzı karşısında, geçmiş zamanın zenginliklerini korumaya çalışır. Birden bire etkisi görülen yeniliklerin toplumsal bir çözümlüğe yol açacağını düşünür. “Yeni bir medeniyete katılmanın, ancak toplumsal zihniyetteki devrimle gerçekleşeceğine inanan Sabri Hoca, bunun imkânsızlığı karşısında umutsuzluğa düşer. Bu ruh hâli, Fransa’ya yaptığı yolculuk sonunda daha da içe kapanık bir ruh hâli inşa etmiştir.”²⁴⁶ Sabri Hoca, Batı ülkelerini gördükçe içinde yaşadığı hayatın nasıl bir âhenksizliğin kurbanı olduğunu fark eder. Bu farkındalık Sabri Hoca’yı her şeyi olduğu gibi bırakıp yeniden işe başlamak gerektiği fikrine götürür.

Mahur Beste’de Sabri Hoca ile İsmail Molla’nın karşılıklı konuşmaları, iki farklı hayat görüşüne sahip insanın, konu yitirilen değerlere gelince nasıl hemfikir olduklarını çarpıcı bir şekilde açığa çıkarır. Yalısınin yemek salonunu İngiliz usulü döşeten İsmail Molla, bir gün Sabri Hoca ile giyim kuşamdan ev eşyasına kadar gündelik hayatın her zerresinde hissedilen modernleşmenin yol açtığı tahribat üzerine konuşurlar. İsmail Molla, Şark öldüğü için kendini artık yetim kabul eden Sabri Hoca’yı dinlerken acı bir ânı hatırlar. Yıllar önce evini

²⁴⁴ Ahmet Hamdi TANPINAR, **Bütün Şiirleri**, 44.

²⁴⁵ Bkz. (235), TANPINAR, 480.

²⁴⁶ Bkz. (232), IŞIN, 120.

modern, batı tarzı eşyayla döşemeye girişir. Bu esnada kazasker olan dedelerinden yadigâr Bohemya billûrundan yapılma küçük bir âvizeyi kaldırmak gerekir. Ancak tam bu sırada İsmail Molla'nın ağabeyi “bırak kalsın, eşyanın da bizde bir hakkı vardır. Bu evde hiç kimse onun kadar yaşamadı”²⁴⁷ diyerek Molla'yı kararından vazgeçirtir. Yıllar geçtikçe âvizeyi her kaldırmak gerektiğinde o ânı yeniden yaşar. Behçet Bey'in amcası babasının aksine eski yaşam tarzının izlerini korumaya çalışır. Bu örnek, Behçet Bey'in eşyayla ilişkisinin aileden gelen bir tarafı olduğunu göstermektedir.

Tanpınar sadece romanlarında değil deneme ve makalelerinde de “eşyanın hakkı” üzerine görüşlerini ortaya koyar. Batılı eşyayı bütün ayrıntılarıyla anlamaya çalışır, Doğulu ise gördüğünü olduğu gibi kabul eder, sorgulamaz. 6 Eylül 1960 tarihli “Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar” başlıklı yazısında Doğu ve Batı medeniyetlerini, eşyaya bakış açısı üzerinden yorumlar:

“Şark maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişiklikle kabul eder. Telkin ettiği ilk hususiyetlerle yetinir. Bu ilk karşılaşmada bazı mükemmelliklere kadar varır. Hatta erişilmez bir hâl aldığı da olur. Fakat çarçabuk teessüs eden bir gelenekte bu mükemmellik durur, kalıplaşır.

Garp ise onu daima elinde evirir çevirir, zihninin karşısında tutar, ondan birtakım başka hususiyetler ve mükemmelleşme imkânları arar, onun hakkında en etraflı bilgiye sahip olmaya çalışır ve bu gayretler sayesinde sonunda bu maddeyi başka bir şey denecek hâle getirir.

Denebilir ki, şark eşyaya ancak umumî şekilde tasarruf eder. Hatta bazen onu tabiattan sanki ödünç alır. Garp ise bünye mahiyetini anlamak ve bütün imkânlarını yoklama suretiyle onu tam benimser.”²⁴⁸

²⁴⁷ Bkz. (238), TANPINAR, 92.

²⁴⁸ Bkz. (231), TANPINAR, 130.

Tanpınar, 1938 yılında **Cumhuriyet** gazetesinde yayımlanan “Kendi Kendimize Doğru” başlıklı yazısında geçmiş zamana ait eşyanın insan ve toplum üzerindeki hakkına değinir:

“Çünkü bütün o eski zaman eserleri, o rahleler, kitaplar, minyatürler, halılar, kumaşlar ruhumuzun hakiki peyzajları, dünkü varlığımızın mütevazı fakat emsalsiz zenginlikleriydi. Dün, Türk gününün bütün saatlerine kendi renkli neşelerini ve felsefelerini katan ve bugünün çoğu müze salonlarında, artık işlemeyen saatlerin ketum çehresiyle zaman ve talihin değişiklikleri üzerinde düşünür gibi görünen bu eserlerde irkimizin tarihi gizli bir nabız gibi çarpar.”²⁴⁹

Tanpınar’ın 1944 yılında tefrika edilen **Mahur Beste**’yi yarım bıraktığı söylenir. Ölümüne kadar kitaplaşmayan bu eserine bir tür özür mahiyetinde, tefrikadan bir yıl sonra “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup” adlı mektubu ekler. “Tanpınar, modernleşme serüveni içinde ilmiye sınıfına mensup bir ailenin, yine aynı çevreden gelen diğer ailelerle birlikte uğradığı toplumsal kimlik parçalanmasını, **Mahur Beste**’nin anlatı dokusuna yerleştirmiş”²⁵⁰ ve daha ilk roman denemesinden başlayarak eşyayı kültürel zihniyet değişiminin bir yansıması olarak kullanmıştır. Tanpınar’ın bütün romanları temalarıyla birbirine bağlanır. Âdetailmek ilmek eklenebilen romanlarında eşyanın kültürel dönüşüm aracı olmasını okuruz.

Tanpınar’ın 1950 yılında tefrika edildikten sonra ancak 1973’te kitap olarak basılan **Sahnenin Dışındakiler** adlı romanı da, gündelik hayatı doğrudan etkileyen kültürel dönüşümün çarpıcı örnekleriyle doludur.

²⁴⁹ A. g. k., 435.

²⁵⁰ Bkz. (232), İŞİN, 114.

Romanda olaylar 1920 yılının işgal İstanbulu'nda geçer. Ancak geriye dönüşlerle 1909 yılına kadar uzanır. İstiklâl mücadelesinin yaşandığı bu dönem, aynı zamanda **Huzur** romanının başkarakterlerinin çocukluk ve gençlik yıllarıdır. **Sahnenin Dışındakiler**'de İhsan, Millî Mücadele'ye İstanbul'dan destek veren genç bir üniversite öğrencisidir. Nuran ve Mümtaz ise henüz çocukturlar. **Mahus Beste**'nin Behçet Bey'i, Talât Bey'i ve Atiye Hanım'ı ise hikâyeleriyle **Sahnenin Dışındakiler**'in başkişisi Cemal'in arayıp bulduğu ancak bir türlü bir araya gelemediği Sabiha'ya ve ona duyduğu aşka eşlik ederler. Nâsır Paşa'nın öldürülmesiyle birdenbire sona eren olay örgüsü belirsizlik ve kesintilerle doludur.

Sahnenin Dışındakiler'de Tanpınar, diğer romanları gibi kültürel dönüşümü eşya üzerinden anlatır. Cemal de Mümtaz gibi geçmişte yaşayan bir adamdır. Askerden döner dönmez çocukluğunun geçtiği mahalleyi görmek istemesi, her adımında geçmişten bir hatıranın izini bulma çabası içindedir.

Cemal'in babası devlet memurudur. Batı Anadolu'da bir sahil kasabasında kendisine verilen görevi kabul etmiş ve ailesiyle buraya yerleşmiştir. 1914 ila 1920 arasına denk gelen bu dönem, Cemal'in Sabiha'dan uzak taşrada yaşadığı yıllardır. Yıllar sonra Cemal'in İstanbul'a gelişi 1920 yılı Eylülünün sonunda yağmurlu kapanık bir gece yarısına rastlar. Gelir gelmez geçmişin izini bulmak umuduyla eski mahallesine gider. İlk durağı çocukluğunun geçtiği Şehzadebaşı ile Horhor arasındaki Elâgöz Mehmet Efendi Mahallesi'dir. Savaşın yol açtığı tahribatin her taşında hissedildiği mahallede, hiçbir şey Cemal'in bıraktığı gibi değildir. Cemal, savaşın yadsınamaz etkisiyle birlikte son yirmi yılda şehrin kendisinde yaşanan değişimi bütün gerçekliğiyle karşısında bulur. İstanbul mahalleleri ahşap evleri yüzünden sık sık yaşanan yangınların mağduru olmuştur. Bu yüzden "yirmi, otuz senede bir çehre değiştire değiştire yaşarlar ve günün birinde park, bulvar, yol, sadece yangın yeri, 'hâlî arsa' geleceğe ait çok zengin ve iç açıcı bir proje olmak üzere birdenbire

kaybolurlar.”²⁵¹ Değişen sadece ev içi, eşya değildir; şehrin eşyaları diyebileceğimiz sokaklar, parklar, binalar, mahalleler de o hızla dağılıyor, yerini “yeni”ye bırakıyordu.

Tanpınar’ın Cemal’in ağzından vurguladığı tarihî olaylar, ilk etkileri Tanzimat yıllarında görülen II. Meşrutiyet döneminde ise hız kazanan Batılı hayat tarzına geçişe işaret eder. Geleneksel yaşamı olduğu gibi sürdüremeyeceğini anlayan şehir, derece derece Batılı modellere göre değişir. Yeni eğitim kurumları, yeni devlet teşkilatları, yeni kıyafetler yüzyıllardır süregiden alışkanlıkları ve zihniyet kalıplarını birdenbire alt üst eder. Geleneksel anlayışla çatışan reformist hamleler ne geçmişe bağlı ne de şimdije uyum sağlayan bir toplum yaratır. Ortaya ikilemler içinde kalmış bir yapı çıkar.

Hilmi Ziya Ülken’in **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**’nde vurguladığı gibi yaşanan değişimin tam ve devrimci bir mahiyette olduğu söylenemez. Çünkü Osmanlı saltanat yapısı henüz hakimiyetini sürdürmektedir. Tanzimat, Batı’yı teknik, ruh ve düşünce yapısıyla örnek alan bir hamle olmasına rağmen istenilen ölçüde başarı sağlanamaz. “Sarayın, konağın, evin batılılaşması, Batı giyim ve kuşamının, görüşme ve yaşama tarzının eski âdetlerimizin arasına yavaş yavaş sokulmaya başlaması, Tanzimat’tan sonra gelen devirde düşünce ikiliğinin bu alanlarda da hâkim olduğunu gösterir.”²⁵² Gelenekle modern olan uzun bir süre çatışma yaşar.

Avrupaî yaşama tarzı İstanbul’un değişiminde etkili olurken hiç bitmeyen yangınların payı da az değildir. Bu devrin en yaygın yaşam alanları olan ahşap konaklar, İstanbul’un yangınlarına karşı koyamaz ve yerlerini daha dayanıklı yapılara bırakır. İstanbul’un asıl peyzajlarını kenar semtlerde, sokak aralarındaki köşelerde bulan Tanpınar kâinatla ruh birliği içindeki eserlerin uyumunu arar. Ancak şehrin ayrı ayrı noktalarında şahsiyet ve hatıra değeri

²⁵¹ Bkz. (236), TANPINAR, 7.

²⁵² Hilmi Ziya ÜLKEN, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 42.

taşıyan İstanbul semtlerinin yangınlar yüzünden bir servet değerinde kaybı söz konusudur: “Bu yangınlar yüzünden şehir hemen otuz senede bir yeni baştan yapılıyordu. Fakat halı, kumaş, kürk, sanat eşyası, yazma kitap, mücevher her yangında bütün bir servet kendiliğinden kayboluyordu.”²⁵³

Bir yapı türü olarak ahşabın dayanıksızlığına “Türk İstanbul” yazısında değinen Tanpınar, hem yeni olanın birden bire gelişi hem de eskinin hızla yıkılışı sebebiyle İstanbul’un fırsat bulamadan bir çözülmeye uğradığını söyler. Bu çözümlüşün en önemli sebebi ise; İstanbul’daki ahşap bina tarzıdır. Sivil mimarî eseri olan ev ve konaklar zaman içinde yaşanan büyük yangınlar sonucu yok olur. Geriye sadece cami, hamam, medrese gibi taş eserler kalır. Ahşabın dayanıksızlığı ister istemez her tür imar hareketini de mümkün kılar.²⁵⁴

Bir yandan şehir hayatının peyzajını etkileyen değişimler yaşanırken diğer yandan 1914-1918 yılları arasında bütün dünyayı kaosa sürükleyen savaş ortamının bıraktığı koca bir enkaz vardır ortada. Tanpınar, “I. Dünya Savaşı sonrası Türk toplumunun değişim süreci içinde insan, toplum, ev, aile hayatı, mahalle, mektep, ama hepsinden önemlisi İstanbul’daki süratli değişimin yol açtığı problemler üzerinde de uzun uzadıya durmaktadır.”²⁵⁵

Cemal’in çocukluğunun geçtiği Elagöz Mehmetefendi Mahallesi, Osmanlı İmparatorluğu’nun son devirlerinin, özellikle Abdülhamid döneminin karışıklığını yansıtır. Babasının söylediği gibi mimarisinden eşyasına kadar değişen konak yaşamı, zahmeti az, kullanımı kolay yaşama alanlarına dönüşmüştür:

²⁵³ Bkz. (236), TANPINAR, 164.

²⁵⁴ Bkz. (231), TANPINAR, 209-210.

²⁵⁵ Abdullah UÇMAN, “Sahnenin İçindekiler ve Dışındakiler”, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, **Toplum Bilim**, 20, Ağustos 2006, 81.

“Babamın anlattığına göre mahallemize bu son devrin getirdiği en büyük değişiklik, yeniden yapılan evlerin ölçüsünde olmuştur. İmparatorluk küçüldükçe, orta sınıf şehirli evi de küçülüyor, hizmetçi kadrosu daralıyordu. Onun için bu üçüncü devirde ev hanımları, konak yavrusu denen evleri tercihe başlamışlar ve Meşrutiyet’e doğru ise, ‘kutu gibi’, ‘iki bakla bir nohut’, ‘şöyle idaresi kolay’ tabirleriyle tarif edilen ölçüye inmişlerdi.”²⁵⁶

Osmanlı’da şehir nüfusunun büyük çoğunluğunu oluşturan ancak yaşama tarzı oldukça farklı bir dünya vardır: Mahalle. Dar ve sessiz sokakların, birbirine benzeyen evlerin, cami, hamam ve temel ihtiyaçları karşılayan küçük dükkânların, seyyar satıcıların hüküm sürdüğü kendi içine kapalı ama kendine yeten bir dünya. Osmanlı gündelik hayatını 16. yüzyıldan itibaren sosyalleşme sürecine sokan belli başlı kültürel dönüşümler mahalle düzeyinde görülür. Bu yüzden mahalleler ayrıntılı bilgi sağlayabilecek gözlem alanlarıdır.

19. yüzyılda gündelik hayatın değişime uğramasıyla mahallenin en önemli öğeleri sayılabilecek cami, çarşı, ev, aile bütünden ayrılarak kimi zaman tamamen yok olmuş kimi zaman da değişik bir içerik kazanarak varlığını sürdürmüştür.²⁵⁷ 1800’lerde gündelik hayat, mahalle ölçeğinin dışına taşar. “Önce mahallenin dış kabuğu çatlar ve ardından dar ölçekli yerleşim birimleri iç içe geçerek, şehrin bütününde karmaşık bir kültür yapılanmasının yolunu açarlar.”²⁵⁸

²⁵⁶ A. g. k., 19.

²⁵⁷ “Selimiye Kışlası modernleşmenin İstanbul silüetine oturttuğu en aykırı semboldü. Reformlar çağında şehir hayatı, teknoloji kültürü ile disiplin duygusunu bağdaştıran dev hacimli sembollerin geleneksel dokuyu parçaladıklarına tanık oldu. Süleymaniye Külliyesi’nde göğe yükselen İstanbul imgesi artık, Selimiye Kışlası’nın maddî ağırlığıyla yeryüzüne dönüyordu.” 19. yüzyılda başta dinî yaşantıyı sembolize eden mekânların anıtsal özelliğinden uzaklaşması mahalle dokusunda somut olarak tespit edilen değişimlerdir. Bkz. (8) IŞIN, 86-87.

²⁵⁸ A. g. k., 85.

Cemal, Batılı devletlerin işgali altındaki İstanbul'a geldiğinde Anadolu'da istiklâl mücadelesi devam etmektedir. Çocukluğuna dair hiçbir iz rastlayamadığı mahallesini dolaşan genç tıbbiyeli, büyüdüğü Ege kasabasının huzurlu atmosferine özlem duyar:

“İçimde yeni ayrıldığım Ege kasabasına garip bir hasret peydalanmıştı. Onun her adım başında karşınıza çıkan, sizinle el ele tutuşan, ta derinden, eşyanın ve bazı munis hayvanların bakışıyla size hitap eden sessizliğini özlüyordum. Orada, her şey çok tılsımlı bir ayna gibi (vurgu bana ait) size kendinizi, kendi uzletinizi uzatırdı. Akdeniz güneşi, yumuşak berraklık denizinin tehlikeli varlığını bile çok uysal bir tanrı yapan güneş bu küçük kasabada bütün hayatımızın sanki mimarıydı.”²⁵⁹

Kasabanın sakinliği, huzuru eşyaya da sinmiştir. Cemal, büyülü bir aynaya bakar gibi kendi yalnızlığını görür burada. Romanın henüz başlarında karşımıza çıkan bu ifadeler Cemal'in tıpkı Mümtaz gibi duyarlı bir mizaca sahip olduğunu gösterir. Tanpınar'ın diğer erkek kahramanları Behçet, Mümtaz, Hayri İrdal ve Selim gibi Cemal'in de girip çıktığı konaklar ve bu konaklarda gördükleri karşısında “seyirci” olması eşyanın, manzaranın romanda önemli yer tutmasını sağlar. Onlar, yazarını hatırlatacak şekilde dolaşıp durdukları sokaklara, girdikleri evlere, eşyaya hatta tabiata derin bir dikkatle bakar, seyrederek ve Tanpınar onların gözünden eşyayı, manzarayı zengin imajlarla, birer tablo gibi yansıtır.

Çökmekte olan bir medeniyetin son kalıntısını taşıyan Cemal'in mahallesi, yeni hâliyle son nefesini vermeye hazır, can çekişen bir insana benzer. Komşular ise değişime karşı koyamamıştır. Bu âni kopuşun somut bir örneği Sami Bey'in evinde görülür. Cumhuriyet öncesi hayat şekillerindeki değişimin çarpıcı bir göstergesidir Sami Bey'in evi. Bu ev birkaç yıl öncesine kadar

²⁵⁹ Bkz. (236), TANPINAR, 10.

bereketi, neşesiyle bilinir. Ancak artık evin sofasında etrafa serpiştirilmiş birkaç koltuktan başka eşya nâmına bir şey kalmamıştır. Cemal'in dikkatini ilk olarak pencerelerle pervazları arasındaki tezat çeker. Henüz tamir edilmiş perdesiz pencerelerin, boyanmamış alelâde tahtadan pervazlarıyla, eski ve çok daha iyi tahtadan itina ile yapılmış kasaları arasındaki tezat, eskiyle yeninin sürekli bir biçimde bütün zıtlığıyla bir arada olduğunu gösterir. İnce işçilik ve zarafet ile kaba ve alelâdenin farkı eski-yeni arasındaki uyumsuzluğu örnekler.

Evin rengârenk süslü tavanı ve ortasından sarkan âvize bu evde işlerin vaktiyle ne kadar müreffeh olduğuna işaret eder. II. Abdülhamid döneminde sanayileşme ve sosyal yapı üzerinde değişiklikler olsa da artan zenginlik herkes için eşit ölçüde gerçekleşmez. Belli semtlerde gösterişli yaşam sürülürken İstanbul'un kenar mahallerindeki yoksulluk daha kötü boyutlara ulaşmıştır.

Şüphesiz fakirlik konak yaşamında kendini göstermiş, ev eşyasına kadar yansımasıdır. Sami Bey'in bir zamanlar geleneksel konak yaşamının bütün zevklerini barındıran evi artık dayanıksız, zevksiz ve kabadır:

“Dondurulmuş alçı duvarın tirşe rengi hemen hemen kaybolmuştu. Dışardan geldiği muhakkak olan parke döşemenin bir kısmı çıkarılmış, yerine alelâde tahta konmuştu. Bu döşeme üzerinde, biri yerde serili, öbürlerini katlanıp duvar dibine yığılmış bir yığın ince şilte ve yorganımsı şeyler vardı. Her renkte bezden birkaç çıkın onların yanında duruyordu. Merdivenin sağ tarafındaki duvara, içinde kuru fasulye, nohut gibi şeyler bulunması lazım gelen çuvallar dayanmıştı.”²⁶⁰

Tanpınar, imparatorluğun çöküşüyle birlikte yoksulluğun eşyadaki yansımasını **Beş Şehir**'in “İstanbul” bölümünde de dile getirir. Sadece ev içlerinde değil hayatı her yüzüyle yansıtan ayrıntılarda da görülür bu

²⁶⁰ A. g. k., 181.

yoksullaşma. Sokaktaki atlı arabadan, hayvanlardan, özel günlerde çıkarılan giyim ve süs eşyasına kadar. Örneğin bir gün:

“Son atlı karıncayı Kadırga meydanında birkaç yıl evvel görmüştüm. Çocukluğumuzun bu eski dostları ne kadar yıpranmış, nasıl biçare şeyler olmuştu! Atın kulakları düşmüş, iki ayağı kırılmıştı. Zürafa bütün zarıflığını kaybetmiş, uzun boynu âdeta ip gibi incelmışti. Hepsi de zaman mahzeninde bir nevi cüzzama tutulmuş gibi zavallı ve halsizdiler. Uzaktan bana:

- ‘Ya, işte böyleyiz, bir rüyadan artakalmanın sonu budur...’ der gibi bakıyorlardı.”²⁶¹

“İstanbul” yazısı ilk defa 1945 yılında **Ülkü** dergisinde tefrika edilir. Tanpınar’ın atlıkarıncada gördüğü oyuncaklar eski güzelliklerini kaybetmiş, rüya bitmiş, gerçek olan bir kâbus gibi üzerine çökmüştür. Hayatın her alanında geçmişe ait ne kadar güzellik varsa teker teker kaybolmuştur. Tanpınar bu kaybın derin üzüntüsünü yaşarken geçmişin bir daha geri gelmeyeceğinin farkındadır. **Sahnenin Dışındakiler**’de aktüel zaman I. Dünya Savaşı sonrasına denk gelirken, **Beş Şehir**’in “İstanbul” bölümündeki tasvirler de II. Dünya Savaşı’nın ertesi dönemi konu eder. Bu yüzden iki farklı kitapta savaş yıllarının etkisiyle ortaya çıkan kaos, yoksulluk ve çaresizlik anlatılır.

Bu yazıdan iki yıl önce 6 Ağustos 1943 tarihli **Ulus** gazetesinde yayımlanan “Kenar Semtlerde Bir Gezinti” yazısında, İstanbul’un izbe köşelerinde eski de olsa hâlâ imparatorluktan artakalan izlere rastlanmaktadır. Bakımsızlığı ve haraplığı, bütün bir geçmiş tarihi verdiği sokaklar her adımda bir şeyler öğretir. Ahşap evler, mescit ve mezarlıklar, medreseleriyle eski İstanbul mahallesi garip bir hüznün duygusu bırakır.²⁶²

²⁶¹ Bkz. (239), TANPINAR, 136.

²⁶² Bkz. (231), TANPINAR, 236-237.

Mahalle sakinlerinden Nuri Bey'in evindeki yoksulluktan sonra Madam Elekciyan'ın pansiyonundaki canlılık iç içe geçmiş karmaşık yaşamların bir göstergesidir. **Sahnenin Dışındakiler**'de Madam Elekciyan'ın pansiyonu yarı ahşap yarı kâgir özelliğiyle İstanbul'un değişen ve değişmeyen yanlarını bir arada taşır. 'Firavun mezarı' adı verilen büyük bir salonu vardır. Karanlık ve rutubetli olduğu için mezara benzetilen salon, firavun yakıştırmasını "alelâde döşemesine nereden ve nasıl katıldığı bilinmeyen çok yüksek, son derecede uzun aralıklı ve bütün döşeme gibi yaz kış sırtından keten örtüsü çıkmayan çok acayip bir koltuk yüzünden"²⁶³ alır. Tek başına durduğu yerden her zaman dikkat çeken ve diğer eşyaları varlığıyla ezen bu koltuk aynı zamanda acı bir hatıranın izini taşır. Madam Elekciyan'ın kocası, kumpanya artistlerinden Fehmi Efendi, evin satın alındığı yıl bu koltukta âni bir şekilde vefat etmiştir. Salonun trajik geçmişe sahip koltuğu dışında iki önemli eşyası, madeni kanaryalar vardır.

Cemal'in ifadesiyle "evin belli başlı süs ve gururu olan iki madeni kanarya, her zaman muntazaman kuruldukları için yapmacık da olsa devamlı bir bahar havasını etraflarına tekrar ederler."²⁶⁴ Bu yüzden Madam Elekciyan kuşlara Tahir ile Zühre adını vermiştir. Gerek salondaki koltuk gerekse de bir süs eşyası olan kuşlar pansiyona gelen müşteriler gibi orayı var eden, buldukları salona şahsiyet katan eşya parçalarıdır. Böylelikle eşya ait olduğu yere karakteristik özellikler veren bir unsur olarak kullanılır.

İstanbul'a iyice alıştıktan sonra Cemal'in uzun bir süre ikamet ettiği bu pansiyondaki odasında eşyası da mekânı değerlendirmek bakımından önemlidir. Cemal'in eşyayla kurduğu ilişkiyi yaşadığı olaylar da şekillendirir. Bir gün geç vakte kadar Tepebaşı lokantalarında Yuneşka adlı genç bir Rus kızıyla eğlenen Cemal, tek başına bir otel odasında kalır. "Bu odanın tek karyolasını, ceviz rengi çerçeveli aynasını ve onun üzerinde durduğu lavaboyu"²⁶⁵ ilk defa görür ama

²⁶³ Bkz. (236), TANPINAR, 230.

²⁶⁴ A. g. k., 230.

²⁶⁵ A. g. k., 255.

kendisine kötülük etmiş mahluklar gibi hatırlar. Ne otel ne de otelin eşyasına alışan Cemal, Sabiha'ya âşık olduğu için Yüneşka ile yaşadığı ilişkiden tiksinti duyar. Bu duygu otele ve eşyasına yansır.²⁶⁶

Cemal'in tanıştığı kişiler onu kendi dünyalarının içine çeker. Cemal bu karşılaşmalarda hem kendini ve etrafını anlamaya hem de geçmişin aynasından bugüne bakmaya çalışır. Tanpınar'ın romanlarındaki şair ruhlu erkekler; Mümtaz, Behçet, Hayri İrdal ve Cemal'de daimî bir yalnızlık hâli vardır. Tanpınar'ın bir şair olarak kendisinin peşinde²⁶⁷ olmasıyla görülen benzerlik bir tür projektör gibi **Sahnenin Dışındakiler**'de Cemal'e yansır. Ancak içine düştüğü arayış onu bir çözüme ulaştırmak yerine kaybolacağı, kendini tanıyamayacağı bir eşikte bırakır. Bu bakış eşyayla kurdukları ilişkide de görülür. Geçmiş zaman eşyasını arar, bulduğunda ait olduğu zamana gider ve yaşadığı an'dan uzaklaşır. Karakterlerin hemen hemen hepsi geçmişi hatırlamakla meşguldür.

Cemal, eski mahallesindeki konakların yanı sıra orada yaşayan insanları da birer tarih vesikası gibi hatırlar. En canlı örnek, komşuları Nuri Bey'dir. Nuri Bey tıpkı **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** romanındaki Abdüsselâm Bey gibi, çevresindeki herkese hediyeler dağıtmayı sever. Cemal'in babasına göre hiçbir işi olmayan Nuri Bey'in bir mirasyediden farkı yoktur. Aileden kalan arsaları satıp savmakla, "biraz da Yanya taraflarındaki arazisinin geliriyle evinin masrafını, o kadar güzel giydirdiği kızlarının tuvalet paralarını, damadının maaşına ilave ettiği cep harçlığını, nihayet komşu çocuklarına vermeyi hiç unutmadığı hediyeleri öder."²⁶⁸ Hediyeler, "sedef saplı çakı, kalemtırış, üstünde kalem kesilecek fildişi makta'lar, ceviz veya billur yazı takımları, deve derisinden Karagöz takımları gibi şeylerdir."²⁶⁹ Kimi zaman kendisine Mısır'dan

²⁶⁶ A. g. k., 255.

²⁶⁷ Tanpınar'ın 21 Teşrin-i Sâni 1953 tarihli günlüğünde dile getirdiği "Yazık ki ben şairim, kendimin peşindeyim."²⁶⁷ sözleri romanlarındaki erkek karakterlerin kendilerini arama, bulma uğraşlarıyla eşdeğerdir. Bkz. (230), TANPINAR, 127.

²⁶⁸ Bkz. (236), TANPINAR, 25.

²⁶⁹ A. g. k., 25.

hediye gelen kamış kalemlerini bile dağıttığı olur. Etrafındakilere verdiği hediyeler arasında Cemal'in şansına Yıldız işi bir yazı takımı düşer. Bu eşya yığını ile Tanpınar, bir bakıma eski yaşayışın kullandığı eşyayı göstermeye çalışır. Tek tek sıralarken bütün bunların toplumsal hayatta yeri olduğunu da söylemiş olur. Abdüsselam Bey'in odasındaki yığın eşya sahibini bulamaz, Behçet'in gezdiği sokaklardaki yığılı eşya sahibini kaybetmiştir. Eşyanın el değiştirmesi, yersiz yurtsuz kalması esasında imparatorluğun parçalanması, dağılmasıyla ilgilidir.

Nuri Bey'in eşyayı biriktirmeyi tercih etmeyip çevresindeki insanlara dağıtması da eski bir geleneğin örneğidir. Nuri Bey gibi köklü aileler yakınlarına, yanlarında çalışanlara derece derece hediyeye verirler. Hediyeye dağıtmak bir kültür ve görgü biçimidir. Sahip olduğu şeyleri etrafına dağıtan Nuri Bey'in bir tek kitap hediyeye etmemesi, Cemal'in dikkatini çeker. Cemal bu durumu, Nuri Bey'in fikrin mesuliyetini üzerine almaya çekinecek kadar derin düşünceli oluşuna bağlar. Nuri Bey okumadığı, bilmediği, dolayısıyla emin olmadığı bir şeyi sevdikleriyle paylaşmaz.

Nuri Bey'in yaşadığı konağa gelince. Bu konak en az dağıttığı hediyeler kadar önemlidir Cemal için. Herhangi bir özelliği olmamasına rağmen Cemal'in muhayyilesinde çocukluğunun bütün masalları ile ilk okuduğu roman ve hikâyelerden sahnelere ev sahipliği yapar. Cemal'in hayal dünyasında “şahsî mitolojisinin sarayına dönüşür”²⁷⁰ Nuri Bey'in konağı. Bu konakla gizemli ve korunaklı bir dünya kurmuştur kendine.

Cemal, tıpkı İhsan ve Mümtaz gibi eşyayı taşıdığı anlamla birlikte duyar, hisseder. Nuri Bey'in evinden gelen bütün hediyeler bir mucizenin parçası gibidir. Cemal küçük masasına koyduğu yazı takımını her gördüğünde şaşırır, kalemlere ise dokunmaya kıyamaz. Ancak romanın sonlarına doğru Cemal bu

²⁷⁰ A. g. k., 25-27.

mâzi parçalarını taşımaktan yorulur, Sabiha'ya kavuşamamış olmanın verdiği mutsuzlukla her şeye karşı inancını kaybeder: “Bütün o eşya, bilmediğim, görmediğim, görmeyeceğim, bilmeyeceğim şeylerin hepsi üstüme yığılmış gibiydi. Ben onların arasından çıkıp kurtulmak istiyordum.”²⁷¹ diyen Cemal, Tanpınar'ın 1 Ocak 1958'de **Varlık** dergisinde yayımlanan bir yazısında vurguladığı gibi “yazık ki insan hayatla ve eşya ile alâkasını kesince düşünce de kendi üstüne çörekleniyor.”²⁷² cümlesini doğrulayan bir ruh hâline girer. Cemal eşyadan ve insandan kaçtıkça Sabiha'yı göremeyeceği düşüncesiyle yüzleşmek zorunda kalır.

Karısı tarafından sürekli itilip kakılan frenk sakallı, şık giyimli, musiki meraklısı Kudret Bey her ne kadar evliliğinde söz sahibi olamasa da cemiyet hayatında tanınan, ilgi gören biridir. İstanbul'u merkeze alan Mithat Cemal Kuntay'ın **Üç İstanbul** romanı da **Sahnenin Dışındakiler**'le aşağı yukarı aynı dönemleri anlatır. 1938 yılında yayımlanan **Üç İstanbul**'da, II. Abdülhamit, II. Meşrutiyet ve Mütareke yıllarının zaman, mekân ve eşya üzerinden şehir hayatındaki değişimi işlenir. **Üç İstanbul**, Türk edebiyatında eşyanın bu şekilde işlendiği en önemli romandır. Bu romanda Hidayet adlı karakter tıpkı Batı düşkünü Kudret gibi evini üslupsuz antika eşya ile doldurmuştur. İttihatçıların dağılan konakların eşyasını toplama düşkünlüğü ve bu sayede edinmek istedikleri sosyal statü sonucu yaşadıkları evler karma bir yapı ortaya çıkarır. “Ampir koltuğun karşısında 13. Louis masa... Rönesans sandığın altında zillsultan seccadesi...”²⁷³ Her çeşit zevke hitap eden, gelişigüzel doldurulmuş bir yığın eşya mevcuttur burada. Kudret Bey'in hayatı Hidayet'ten farksızdır. Cemal'in farklı çevrelere girmesini sağlayan Kudret bir gün, Cemal'i kalabalık bir davete çağırır. Davetin gerçekleştiği konaktaki eşyalar Cemal'in dikkatini çeker.

²⁷¹ A. g. k., 319.

²⁷² Bkz. (231), TANPINAR, 271.

²⁷³ Bkz. (100), KUNTAY, 91.

“Koltuklar, küçük masalar üstünde renkli ipek abajurları içinde, aydınlatmaktan ziyade sırf bu abajurların desenlerini aydınlatmak içinmiş gibi yanan lambalara tam önünde durduğu rahmetli Kerim Paşa’nın fotoğrafı, biraz ilerisinde kim bilir hangi türbeden bir kaza eseri olarak buraya düşmüş, kenarı çerçeveli eski çiniler, hasır paspartudaki hatıra fotoğrafları”²⁷⁴ vardır. Davetin verildiği salondaki eşya karmaşası dikkat çekicidir. Bir yanda modern olanı temsil eden koltuklar, abajurlar dururken diğer yanda eski hayatın kültürel dokusunu taşıyan bir türbenin artığı çiniler yan yana yer almaktadır. Bu manzara tam da 1920’li yılların ikilemlerini yaşayan İstanbul’unu yansıtır.

Kudret Bey, modern olanı, yeni yaşama tarzını olduğu gibi almaktan yanadır. Bu yönüyle eskiyi korumak isteyen Behçet’le aralarındaki zıtlık çarpıcıdır. Tanpınar iki uç örneği işleyerek toplumsal hayattaki ikilikleri vermeye çalışır.

Cemal’e göre, karısı Atiye Hanım’ın ölümünden, “daha çok da Çırçır yangınında dört bin ciltlik el yazısı âsâr-ı nefise üstat levhası, fermanlar, hatt-u hümâyunlar kül olduğundan beri, Behçet Bey Göztepe’deki köşkünde “durmuş bir saat” gibidir. Kitaplarına cilt yapmaktan, saat tamirinden ve İstanbul’a indikçe mezat yerlerinden öteberi eşya yahut yazma kitap almaktan başka, hiçbir şey düşünmeyen”²⁷⁵ biridir Behçet Bey. Onun diğer bir uğraşının da saatler olduğunu biliyoruz. Mahallede hemen herkes bozulan saatini Behçet Bey’e getirir. Cemal, onun evindeyken bu saatlerin tik taklarının çok uzaklardan gelen dalgalar gibi kırıldığını duyar. Cemal, gerçek anlamını bilmediği ama her şeyi içine alan bu anlarda tanıdığı insanları düşünür.

Behçet Bey, bir gün Cemal’e “Mahur Beste”nin sahibi Talât Bey’den kendisine kalan aynasını hediye eder. Şüphesiz içinde asıl sahiplerinin hikâyesini de taşıyan bu ayna Cemal’i etkisi altına alır. Bu aynayı Madam

²⁷⁴ Bkz. (236), TANPINAR, 92-93.

²⁷⁵ A. g. k., 114.

Elekcayan'ın pansiyonunda kaldığı odasına getirir ve yatağına yakın yerdeki konsola koyar. Cemal, Sabiha'nın aşk acısıyla kıvrandığı zaman aynada geçmiş, yani "Mahur Beste"yi ve bu bestenin sebebi olan kavuşamamış âşıkları hisseder. Kendisini aynı kaderin bir parçası görmekten ızdırıp duyar. Tanpınar'ın **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** dışındaki dört romanında erkekler bir şekilde birbirine bağlanır.

Behçet Bey'i tanıdıkça üzerine daha çok düşünmeye başlayan Cemal, onun her şeyden çok yatağından korktuğunu fark eder. Ölümü ve onun getirdiği korkuyu unutmak için gecenin bir vakti yatağından kalkıp ciltçilik takımlarıyla eski bir kitabı dikmeye başlayan Behçet Bey, saat tamiri, kitap ciltleme, eski eşya merakıyla, gecenin sessizliğini ve ölümün korkusunu unutturacak işlerle uğraşır.²⁷⁶ Bu merakını geçmişten kopmak istemeyen bir insanın eşya üzerinden o zamana kilitli kalması olarak değerlendirmek mümkün. Özellikle eşinin ölümünden sonra âdeta zamanın akışına karşı koyarcasına tutkulu bir şekilde eşyaya sığınır Behçet Bey. Mümtaz da Bedesten'de eski eşya arasında saatlerce dolaşır. Ancak bunlara geleceğe bireysel bir acının arkasından değil toplumsal kaybın acısıyla bakar. Dolayısıyla Behçet ile Mümtaz'ın eski eşyayı yorumlama farkı söz konusudur. Biri insiyakî diğeri zihnidir.

Cemal'in en önemli özelliği eşyaya son derece dikkat etmesidir. Şimdiye kadar romandan verdiğimiz örneklerde de görüleceği gibi birçok durumu eşya üzerinden açıklar. Onu, Sabiha'nın evine gittiği zaman yine anlam yüklemek üzere eşyayı dikkatle incelerken görürüz.

Cemal, Sabiha'nın kötücül, sefih bir erkekle evli olmasından duyduğu rahatsızlıkla bakar Sabiha'nın evine. Ancak Sabiha'nın özenle işlediği yatak takımı, çarşaf, yastık yüzlerini ayrı bir yere koyar. Evin salonunda Cemal'in ilk bakışta dikkatini çeken şey toptan alınmış, fakat pahalı, süslü eşya ile döşeli

²⁷⁶ Bkz. (238), TANPINAR, 116-117.

olmasıdır. Duvar çıkıntısında büyükçe divan yer almaktadır. Cemal’i asıl hayrete düşüren çeşitli kıymette tabak ve kristal eşya ile dolu birkaç dolaptır. Eşyayı yerleştirme biçimi bir dönemin aile ve toplum yapısını olduğu gibi yansıtabilir. Güzel eşyadan anlayan ve antika toplayan Muhtar, her ne kadar evinin salonunu değerli eşyayla doldursa da bunlar zevksiz ve gelişigüzel alındığı için mekâna bir anlam katmaz.

Üstelik Muhtar için kadın da bir eşyadır. Bu yönüyle kıymetlidir. Cemal’in odasına gittiğinde değerli aynayı hemen fark eder ve büyük paralar verip satın almak ister. Nitekim Muhtar’ın Sabiha’yla evlenmesi de onu koleksiyonunun bir parçası yapmaktır. Sabiha, İstanbul’da peşinden en çok koşulan kadındır. Tıpkı Mehlika Sultan hikâyesinde olduğu gibi. Muhtar güzel ve eski eşyaya düşkündür. Ancak Cemal, Mümtaz ve Behçet’ten farklı olarak geçmiş hayatın eşyadaki anlamına bakmaz, eşyayı dışarıdan kavrar.

Romanın sonlarına doğru Cemal’in geçmişin aynasından bugüne bakmasını sağlayan mekânlardan biri daha çıkar karşımıza. İhsan’ın arkadaşı, eski mahalleden Muhlis Bey’le aynı pansiyonda kalan Cemal, bir gün ağabey dediği Muhlis Bey’in yatak odasına girer. Odanın her yerine gelişigüzel saçılmış eşya parçaları uzun zamandır Sabiha’ya kavuşamamanın mutsuzluğuyla karamsar bir ruh hâline bürünen Cemal’in, hayatını bir kez daha gözden geçirmesine vesile olur.

Nuri Bey’in konağından Kudret Bey’in karısının zapt ettiği eve, Behçet Bey’in saatler ve aynalarla donanmış konağından Sâmî Bey’in eski ihtişamını kaybeden konağına, Madam Elekcian’ın rengârenk pansiyonundan Tepebaşı’ndaki otel odasına, Muhtar’ın iyi seçilmiş eşya dolu evinden Muhlis Bey’in sırlarla dolu odasına kadar bütün roman boyunca pek çok mekâna girip çıkar Cemal. Sabiha’yı araması sanki araçlaşmış gibidir. İşgal yıllarının İstanbulu’nda dağılan, dökülen şehir onun gözleriyle önümüze serilir.

Yaşadıkları mekânlar, evlerini döşedikleri ve kullandıkları eşya üzerinden **Sahnenin Dışındakiler**'deki roman kişileri ustalıkla anlatmıştır Tanpınar. Cemal'in Sabiha'yı arama sürecinin arkasında II. Abdülhamid döneminden artakalan çöken imparatorluk manzaraları, ev ve mahalle hayatındaki dönüşüm, eski İstanbul'la yeni İstanbul'un gündelik hayata yayılan ikilemleri, pansiyon ve otel odalarında yaşanan hayatlar ve buna benzer pek çok konu, yazarın anlatmak istediği meseleler olarak yer alır.

Tanpınar'ın diğer roman kişileri gibi Cemal de çoğunlukla geçmişte yaşayan biridir. Cemal geçmişe dönerken aynı anda bugünde de kalmak ister. Her iki zamanı birleştirme isteği onu boşlukta bırakır. İki zamanın arasında gidip gelen Cemal geçmişi hatırlayarak günü yaşar.

Osmanlı, kültürel bir değer olarak Tanpınar için bütünsel bir andır. Eşya bu anlamda kendi dünyası içinde bir kök, bir geçmiş barındırır. Eşyanın ve varlığın içerisindeki derinliği keşfetme çabası, Tanpınar'da kültürü ve uygarlığı da bir derinlik içerisinde çözmeyi zorunlu kılar. Bir yandan Osmanlı'nın çöken konak hayatı ile saray aristokrasisinin yıkılışına tanık olmak, diğer yandan Cumhuriyet'le birlikte yeni kültürün, apartmanlarda yaşamaya başlayan yeni bir küçük burjuva kuşağının doğuşunu izlemek, Tanpınar'ın romanlarında önemli bir temadır.

Sahnenin Dışındakiler romanının başkışisi Cemal'in uğradığı duraklar Tanpınar'ın geçmiş kültürden kalan parçaları bulup onlarla zenginleşme isteğini yansıtır. Eşya kimi zaman kayıp giden yılların tesellisi kimi zaman da bir gösterişin parçası olur. **Sahnenin Dışındakiler**, II. Abdülhamid döneminin konak yaşamından işgal yılları İstanbulu'nun kaotik ortamına kadar pek çok sosyal olayın gündelik hayattaki iz düşümlerini ev, eşya ve mahalle üzerinden anlatır.

Tanpınar'ın romanlarında eşya, kimi zaman kaybedilen kültürü hatırlatan kimi zaman da aşkı ifade eden nesnelere olarak kullanılır. **Huzur** romanında ev eşyası olarak duvar aynası, kanepeler, sedir, billûr lamba; kültür eşyası karşılığı hat ve tezhip; kişisel eşyalar ise yelpaze, giyim-kuşam şeklinde tespit edilmiştir. Bu eşya örnekleri ile hafıza, kültür / kimlik ve aşk ilişkisi yorumlanmaya çalışılmıştır.

Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**'nin "Başlangıçtan 1789'a Kadar" başlıklı bölümünde Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi ve heyetinin Paris'i ziyaretiyle, batılılaşma adımlarının atıldığını belirtir. İki medeniyetin birbirini tanıdığı bu dönemde gündelik hayatı etkileyecek düzeyde hızlı gelişmeler olur. Şehrin merkezinde Avrupâî olana ilgi dalga dalga yayılır:

"Yazın Tarabya'da, Büyükdere'de görülen ecnebi kıyafet ve âdetlerini Müslüman halk, artık sık sık gidip gelmeye başladığı Beyoğlu'nda kışın daha yakından görür. Garp hayatının unsurları taklit ve moda sayesinde gündelik hayatımıza girerler. Beyoğlu'nda umuma açılmış Avrupakârî müesseseler, terziiler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya satan dükkânlar, bilhassa Kırım Harbi'nden sonra Müslüman halkın daha sık uğradığı yerler olur. Devrin gazetelerinde görülen ilanlar her gün Avrupa'dan yeni bir modanın girdiğini gösterir. Bugün Büyükdere'de kotra yarışı yapılıyor, ertesi günü İngiliz usulü mobilya satılıyor, daha başka bir seferinde, ecnebi bir kadının 'Piyano denen ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı' istenirse 'haremlerde' öğreteceği ilan ediliyordu."²⁷⁷

Tanpınar'ın **Huzur**'da sorguladığı en önemli konulardan biri geçmişten neyin ne kadar alınması gerektiği sorusudur. Abdülhak Şinasi Hisar gibi eskinin her şeyini değerli bulmayan Tanpınar, yaşadığı zamanı zenginleştirecek bir geçmişini korumaktan yanadır. **Huzur**, kültürel kimlik açısından büyük bir değer

²⁷⁷ Bkz. (66), TANPINAR, 139.

taşıyan İstanbul'u mekân edinmiş bir romandır. Bu yüzden Abdülaziz döneminde başlayan ve Cumhuriyet yıllarında gündelik hayatta yaşanan köklü değişimi en iyi yansıtan örneklerden biridir. Tanpınar, **Beş Şehir**'de dile getirdiği “Gerçek yapıcılığın, mevcudu muhafaza ile başladığını öğrendiğimiz gün mesut olacağız.”²⁷⁸ tezini **Huzur** romanında eşya üzerinden somutlaştırmıştır. 1957 yılında Mustafa Baydar'ın kendisiyle yaptığı bir röportajda; “Teklif ettiğim şey ne türbedarlık, ne de mâzi hırdavatçılığıdır. Bu toprağın macerasını ve kendi maceramızı bilmek, onun içinde büyümek, onun içinden tabii şekilde yetişmek ve Garplı anlayışla, Garplı ustaları severek eser vermektir.”²⁷⁹ der.

Huzur romanının başkişisi Mümtaz, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra yaşanan kültürel kopuşun bilincindedir. Bu bakış açısıyla geçmişin bir daha geri getirilemeyeceğini bilir. Geçmiş kültür batmakta olan bir gemiyse Mümtaz, o gemiden geriye kalanları kurtarmak, yeni yaşama biçimlerine bu malzemeyi de ekleyerek zenginleşmekten yanadır. Boşluğun ancak bu şekilde kapanacağına inanır.

Tanpınar, kaybedilenin arkasından yaşanan boşluğu, yitip giden kültürel değerleri koruyarak doldurmaktan yanadır. Günlüklerindeki şu cümle eşyayı nasıl ele aldığını açıkça gösterir: “Eşyayı bir imaj gibi görmek ve sembol yapmak, genişletmek, büyötmek, büyüleyici yapmak.”²⁸⁰

Mümtaz eşyaya bir nesne olarak değil taşıdığı anlam üzerinden bakar. Ailesini kaybettikten sonra “ölüm düşüncesinin tehdidi altında yaşamaya başlar ve etrafındaki şeyleri ancak kaybetmek korkusu içinde sever, yahut kaybetmiş gibi sever.”²⁸¹ Mümtaz amcasının oğlu İhsan'ın yanına yerleşir ve büyüleyici İstanbul gezileri ilk defa bu zamanlarda başlar. Macide'nin refakatinde

²⁷⁸ Bkz. (238), TANPINAR, 162.

²⁷⁹ Bkz. (235), TANPINAR, 240.

²⁸⁰ Bkz. (230), TANPINAR, 241.

²⁸¹ Ahmet Hamdi TANPINAR, **Huzur**, 204.

gerçekleşen yürüyüşler Mümtaz'ı âdeta masalsi bir dünyaya götürür. Daha sonra, kendisini bir flaneur gibi İstanbul'u sokak sokak gezerken, eski hayatın izlerini keşfederken bulur. Bu keşiflerden birçoğu İstanbul'un geçmiş zamanı koruyan mekânlarıdır. Bachelard **Mekânın Poetikası** adlı kitabında ev üzerinden hatırlamanın işlevini sorgular. Ev, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biridir. Çünkü insan yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar ve bunları sürekli kılar. Zaman belleği canlandıramasa da mekân, somutlaştırma özelliğiyle hatıraları sürekli kılar.²⁸² Mümtaz'ın İstanbul sokaklarında büyülediği anlar, Bachelard'ın bahsettiği geçmişin korunduğu alanlardır. Orada imparatorluk yıllarının zengin kültürel mirası saklıdır.

Huzur'da anlatılan 1940'lı yılların Kapalıçarşı'sı, geçmişin, modern zamanların hoyratlığı karşısında nasıl can çekiştiğini gösterir. Eski İstanbul, gizli Anadolu, hatta yer yer imparatorluk Kapalıçarşı'nın iç içe dükkânlarında eski zaman elbiseleri, halı ve kilimler, eski yazı levhalarına kadar çok sayıda sanat eşyası, mücevherler cazibesıyla Mümtaz'ı saatlerce tutar. Tanpınar'a göre geçmiş zamanın izlerini taşıyan dükkânlar eski Şark değildir. İklimini değiştirmiş zamansız bir hayattır.²⁸³

Mümtaz için geçmiş zamana ait elbiseler, her türlü kıymetli eşya o yılların büyüsunü taşıyarak bugüne gelir. Bu eşya parçalarının tam olarak hangi zamana ait olduğunu kestirmekte zorlanan Mümtaz, onları zamanı ve mekânı ortadan kaldıran, masalsi bir dünyanın parçası olarak görür. Desenler, motifler, renkler daima hafızasını uyanık tutar. Mümtaz, eşyaya olan dikkatiyle kendisi dışında duran ya da hareket hâlindeki her nesneye odaklanır ve oradan geçmişe uzanır: "İstanbul ve vatanın her köşesi bir istihsal programı istiyor. Fakat bu realiteler içine maziyle bağlarımız da girer. Çünkü o, hayatımızın, bugün olduğu gibi gelecek zamanda da şekillerinden biridir."²⁸⁴ cümlelerinde görüldüğü gibi,

²⁸² Gaston BACHELARD, **Mekânın Poetikası**, 33-37.

²⁸³ Bkz. (281), TANPINAR, 46.

²⁸⁴ A. g. k., 184.

yeninin içinde eskinin payını mutlaka ayrı bir yere koyan yazar hayatın ancak böyle ‘tam’ olacağı görüşündedir. Tanpınar, **Beş Şehir**’in “İstanbul” başlıklı bölümünde de “bugünü daha anlamlı yaşamak ve kendimiz olmak için geçmişe dönülmeli”²⁸⁵ der.

Bugünü geçmişle anlamlandırma çabası Tanpınar’ın bütün metinlerinde kendini gösterir. **Beş Şehir**’deki İstanbul övgüsü, ona bakmayı bilen bir ruhu aydınlatacak gücü anlatır. Üstelik bu ruh sadece geçmişten değil gündelik hayattan da beslenir. Tanpınar, geçmişle bugünü birleştirmeyi bilen anlayışın peşindedir:

“Bizim nesil için İstanbul... Kendi ruh hâletlerimize göre seçtiğimiz mazi hatıralarının, hasretlerin aydınlığıdır. Fakat bu hasret sade geçmiş zamana ait olan ve bugünkü hayatımızla, mantığımızla zaruri olarak çatışan duygu değildir. Bu çok karışık duygunun bir kolu gündelik hayatımıza, saadet hülyalarımıza kadar uzanır. O kadar ki İstanbul’un bugün bizde yaşayan asıl çehresini bu dâüssıla verir, diyebiliriz. Onu bizde, en basit hususiyetleriyle şehrin kendisi besler.”²⁸⁶

“Gerçek yapıcılığın, mevcudu muhafaza ile başladığını öğrendiğimiz gün mesut olacağız.”²⁸⁷ diyen Tanpınar, yapıcı olmaktan, geçmişin zengin değerlerini geleceği inşa etmek için kullanmaktan yanadır. Ancak mesele mazi ile nerede ve nasıl bağ kurulacağıdır. Kendi neslini “bir şuur ve benlik buhranının çocukları”²⁸⁸ olarak tanımlayan Tanpınar, “Hamlet’ten daha keskin bir ‘olmak veya olmamak’ davası içinde yaşıyoruz”²⁸⁹ derken, bu ikiliğin içinde kalarak mevcut sorunların çözülebileceği düşüncesindedir. Onu benimsedikçe yaşadığımız hayata ve eserimize daha yakından sahip olacağımıza inanır.

²⁸⁵ Bkz. (239), TANPINAR, 214.

²⁸⁶ A. g. k., 122.

²⁸⁷ A. g. k., 162.

²⁸⁸ A. g. k., 214.

²⁸⁹ A. g. k., 214.

Tanpınar, “kendilik denen şeyin aynı zamanda bir masaldan ibaret olabileceği endişesini”²⁹⁰ de taşır. Geçmiş bir daha geri getirilemeyecek kadar uzak bir hayaldir. Ancak Tanpınar ve yarattığı kişiler, tam da bu belirsizlikten beslenir. Kendimiz olabilmek için geçmiş kültürün izlerini korumalı, ancak bunu geçmişi yeniden diriltmek çabasına girmeden yapmalıyız görüşünü savunur. İnsanı ait olduğu medeniyet dairesi içinde algılayan Tanpınar, varlığın köklerini saran kültür coğrafyasını ön plana çıkarmaktan yanadır. Eşya da bu gayretin en somut örneğidir.

Mümtaz’ın Bedesten’de tek başına dolaştığı günlere bakarak Abdülaziz döneminden Cumhuriyet sonrasına kadar uzanan yaşayış biçimindeki köklü değişimi tespit etmek mümkündür. Mümtaz, Beyazıt sahaflardaki dükkânlardan birine bakarken Mallarmé’nin “Meçhul bir felaketten buraya düşmüş” mısramını hatırlar. Meçhul bir felaket Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılmasına işaret ederken o dönemi hatırlatan eşyalar; “tahta kepenkli, peykeli, eskimiş seccadeli dükkânlarda, aynı zengin ve uzaktan bakınca büyülü 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 beklerler.”²⁹¹

Mümtaz’ın gözleri özellikle kapakları resimli romanlar ve ciltlerinin yeşili atmış Frenkçe salnameleri arar. Eski ve yeni bir aradadır. “Geçmişle bağları kopmamış ve kendi hafızasının sınırlarını aşmayı bilen bir İstanbul kimliği, **Huzur**’un anlatı dokusunda başlı başına bir karakter olarak somutlaşmıştır. Romanın diğer kişileriyle birlikte yaşar, hisseder ve onlara gündelik hayatın medeniyete açılan yollarını gösterir.”²⁹²

²⁹⁰ Nurdan GÜRBİLEK, “Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark”, **Kör Ayna Kayıp Şark**, 135.

²⁹¹ Bkz. (281), TANPINAR, 52.

²⁹² Ekrem İŞİN, “Huzur Dersleri”, **kitap-lık**, sayı 82, Nisan 2005, 105.

Huzur'da eşya üzerinden hatırlanan geçmiş konusunda diğer bir önemli mekân ise Çadırcılar Çarşısı'dır. Kültürel dönüşümü yansıtan çarşıda, işporta usulü eski eşyalar satılır. Rus işi semaver borusu, kapı topuzu, sedef bir kadın yelpazesinin dağınık parçaları²⁹³ eşyanın yaşayan, aktüel zamanla bütünleşip, bugünün kargaşası, sesi ve ışığında canlılığını vurgular. Yılların yıprattığı eşyalar, yaşayan zamanın içinde canlanır, hayat bulurlar. Mümtaz, eski eşyalara baktıkça geçmiş hayatları hatırlar. Yine Çadırcılar Çarşısı'nda başka bir dükkânda; “bir yığın eski eşya, karyolalar, kırık dökük mobilyalar, bezi yırtık paravanalar, mangallar yol boyunca iki tarafta üst üste, yan yana dizilidir. En hazini ise sadece oraya düşmeleriyle bir facia teşkil eden yatak ve yastıklardır.”²⁹⁴ Mümtaz bu yatak ve yastıkların kaç türlü rüya ve kaç cins uykuyu yaşamış olabileceğini düşünür. Eşya sanki atılmış hayat parçalarının romanıdır. Her biri ayrı bir hikâyeye yüklü eşya sadece geçmişte kalan günleri değil yaşamakta olan hayatı da taşır.

Mümtaz için insanın eşyayla kurduğu ilişki çok önemlidir. Kimi zaman işportada bir neferin tıraş aynasına bakışına dikkat kesilir. Neferi ihtiyar bir adam takip eder. İhtiyarın sedef yelpazeyle yaptığı hareketlerle Mümtaz'ın hayal dünyasında yeni şekiller canlanır. Örneğin birkaç defa elinde açıp kapattığı sedef yelpazeyi bir dans esnasında sevdiği kadın tarafından bu adama emanet edilen eşya olarak hayal eder.²⁹⁵ Eşyanın hafızayı canlandırma gücünü gösteren bu örnekler Tanpınar'ın en çok etkilendiği Fransız yazar Proust'tan izler taşır. Deleuze, **Proust ve Göstergeler** adlı kitabında Proust'u çözümlerken fiili bir şimdiden geçmişe gidilmemesi ya da çeşitli şimdilerle geçmişin yeniden oluşturulmaması gerektiğini ileri sürer:

²⁹³ Bkz. (281), TANPINAR, 58.

²⁹⁴ A. g. k., 59.

²⁹⁵ A. g. k., 60.

“Bu geçmiş, olup bitmiş bir şeyi temsil etmez, tam tersine yalnızca olmuş ve şimdi olarak kendisiyle birlikte var olan bir şeyi temsil eder. Geçmiş kendi içinden başka hiçbir yerde korunmaz, çünkü kendi içindedir, kendi içinde varlığını sürdürüp kendisini korur.”²⁹⁶

Tanpınar da geçmişe ait olanı taşıdığı özelliklerle bugüne getirir. Bugüne gelen şey olmuş, bitmiş ve tamamlanmış değil, şimdiki zamanla birlikte var olan, yani dönüşen bir şeydir. Nitekim Mümtaz çarşıları dolaşırken eski medeniyetlerdeki bir inancı da hatırlar. Ölen insanların sevdikleri eşyayla gömülmeleri ya da yakılmaları âdetini güzel bulan Mümtaz’a göre, insan sadece ölürken eşyasını bırakmaz. Yaşarken de bırakır. Mümtaz kimi zaman en beğendiği kol düğmelerini bir arkadaşına hediye eder, kimi zaman da yeni ciltlediği bir kitabı takside unuttur. Bu yüzden Tanpınar’a göre geride kalan, eşya ya da yaşanamayan aşklar değildir, onlar insanla birlikte dönüşerek yaşamaya devam eden şeylerdir. Ayrıca Nuran, kafasında sürekli eski zamana ait hikâyeleri dolaştıran Mümtaz’ı eşyasıyla birlikte gömülmüş eski Mısırlılara benzetir. Mümtaz’ın eskiye, eski hikâyelere olan tutkusunu ölüm korkusuyla ilişkilendirmek gerek. Tanpınar, ölüm karşısında insanın çaresizliğini bitirecek en önemli şeyin sanatsal yaratım olduğunu düşünür. **Huzur**’un başkişisi Mümtaz da eski eşyayı sahiplenerek kendine has bir zaman yaratır. Gördüğü her eşya ile yeni bir hikâyenin eşiğinde bulur kendisini. Eşya zamanda yolculuk aracı gibidir onun için, muhayyilesi eşya ile zamanlar arasında yolculuk eder.

Eski eşyanın hâlihazırda yaşamaya devam etmesi ve şimdiyle kaynaşması Tanpınar’ın romanları kadar şiirinin de taşıyıcı dinamiklerinden biridir. Şiirlerindeki ritmi yakalamak için aynı kaynaşma duygusundan beslenir. Bunun için rüyadan çok rüyalara eşlik eden duygu önemlidir. Musikinin yardımıyla yaşanan zamanın dışına çıkmak “başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman”²⁹⁷ yakalanır.

²⁹⁶ Gilles DELEUZE, **Proust ve Göstergeler**, Çev. Ayşe Meral, 65.

²⁹⁷ Bkz. (231), TANPINAR, 23.

Mümtaz'ın eski zaman elbiselerine olan tutkusu roman boyunca devam eder. IV. Murat devrinden kalma bir köşkü gezerken Nuran'ı Osmanlı kadın kıyafetleriyle hayal eder. Tanpınar, bu hayali ihtişamlı saray günlerinin atmosferini yansıtarak anlatır. Nuran'ı “mücevherler, şallar, sırmalı kumaşlar, Venedik tülleri, gül şeftali pabuçlar... Etrafında bir yığın yastık.”²⁹⁸ ile IV. Murat devrinin müreffeh yaşama tarzını yansıtan bir geçmiş zaman güzeli gibi giydirir.

Mümtaz, Nuran'ı sadece saray kıyafetleriyle değil eski Anadolu kıyafetleriyle de hayal eder. Çünkü Nuran, musikî bilgisinin yanı sıra anneannesinden duyduğu ve öğrendiği nefesler, halk türküleriyle aynı zamanda mütevazı Anadolu kadınına da çağrıştırır. Mümtaz'ın hayalinde Nuran, hem ihtişamlı imparatorluğun hem de Anadolu kültürünün zengin dokusunu bir araya getirebilecek güzelliğe sahiptir: “Mümtaz onu bir aşiret kızı veya tatil günlerinde rengârenk kadifeden, atlastan elbiselerini, kuşaklarını, sırmalı papuçlarını giyerek kızlar gününe giden Kütahyalı bir genç gelin sanır.”²⁹⁹

Nuran, Mümtaz'ın aldığı eski kıyafetlere önce ilgi göstermez. Ancak Mümtaz'ın ısrarıyla giyer. Açık turuncu cepken, mor kadife yelek, turuncu şalvar içinde, sırma ve işleme arasında bir mücevher gibi parlar, üstündeki elbiselerin ürünü olan halk türkülerini maddeyi / eşyayı ‘ses’le birleştirerek geçmiş zamanı canlandırır.³⁰⁰ Nuran'ın geçmiş saltanatı anımsatan eşyalara (rengârenk kadife, atlas elbise, sırmalı papuç ve kumaşlar, parlak mücevherler, şallar) benzetilmiş olması Mümtaz'a kendi bütünlük imgesini geri vermesi ve geçmiş zamanları açan altın bir anahtar olması bakımından anlamlıdır. Nuran, “eski İstanbul'un, eski musikinin, bozulmamış ana dilin timsalidir.”³⁰¹

²⁹⁸ Bkz. (281), TANPINAR, 137.

²⁹⁹ A. g. k., 160.

³⁰⁰ A. g. k., 342-343.

³⁰¹ Bkz. (290), GÜRBİLEK, 119.

Tanpınar geçmiş zamana ait giyim kuşam merakına hikâyelerinde de geniş yer verir. “Geçmiş Zaman Elbiseleri” hikâyesinde, hikâyenin başkişisi baba, kızını üstünde küçük sırmadan goncalar ve yıldızlar serpilmiş mavi kumaştan bir eski zaman elbisesiyle hayal eder. Bu hâliyle onu ninelerine benzetir. Bileklerinde Trabzon yapımı ince, telkâri altın bilezikler, belinde aynı işten geniş bir kemer yer alır. Genç kız, bu elbiselere bakarak gençliğini hatırlamak isteyen babasının zoruyla böyle giyinir. Eşyanın bir giyim unsuru olarak karşımıza çıktığı bu hikâyede geçmiş zaman elbisesi bir tür kimlik değiştirme işlevi görür. Yaşadığı zamanda mutlu olmayan baba gençlik yıllarına dönmeye çalışır. Genç kız ise babasının uydurduğu masalın kahramanı olarak kendisini yaşadığı zamandan ayrı başka bir dünyaya ait hisseder.³⁰² Babanın eski zamanlara gitme isteği, kızını kendisi olmaktan çıkarıp başkası yapar. Bu yüzden genç kız babasının görmek istediği şeye, bir tür eşyaya dönüşür. Kadının başkalaştırılması, üzerine serilen eşya ile bugünden geçmişe taşınması ve tüm bunların sonucunda bir geçmiş zaman rüyası görülmesi Tanpınar’ın eserlerine zengin bir psikolojik anlam yükler.

Mümtaz’ın eşyaya bakma biçimini Nuran’la yaşadığı aşkı doğrudan etkiler. Dört bölümlük romanın ikinci kısmında Mümtaz, Büyükada’ya giden bir vapurda tanıştığı Nuran’a görür görmez âşık olur. Boğaz’da yetişmiş, kültürlü bir kadın olan Nuran bu özellikleriyle Mümtaz’ın idealize ettiği bir kadındır. Aşklarıyla birlikte gözlerinde âdeta bir masal şehrine dönüşen İstanbul’u sokak sokak dolaşırlar. Mümtaz’ın hayal dünyası Nuran’la ilişkisinin bütün coşkusuyla yaşandığı bu ilk dönemde her zamankinden daha canlıdır.

“Ömrün ve eşyanın miracında yaşadığını sanan”³⁰³ Mümtaz, zaman zaman Nuran’ı çocukluğunun ve genç kızlığının geçtiği evde, eski eşya arasında hayal eder. Özellikle tek başına kaldığı saatlerde yahut evden hiç çıkmayacağını

³⁰² Ahmet Hamdi TANPINAR, *Hikâyeler*, 64-68.

³⁰³ Bkz. (281), TANPINAR, 175.

söylediği günlerde, onu bu evin eşyası arasında düşünmek bir alışkanlık hâlini alır. Nuran'ın büyüdüğü eski eşya dolu Kandilli'deki ev aşkın rüyasının görüldüğü geçmiş zamana ait bir mekândır:

“Odasının panjurlarını açması, (...) vitrinde babasının yıldız ve renk hokkasıyla, kıl uçlu kalemiyle ince fırçasıyla süslerini hazırladığı tabakları, çiçeklikleri, genç kadının kendi güzelliğine bir çocuk neşesinin tuhaflığını akıtmak için bulduğu tabirle bütün o cam evâniyi göstermesi, Mümtaz'ın muhayyilesinde olmayacak derecede güzel ve eşsiz şeylerin arasına girmişti.”³⁰⁴

Mümtaz, Nuran'ı baba yadigârı eşya arasında hayal ederken bir devrin yaşam biçimini de gösterir. Nuran'ın dayısı Tefik Bey de babası gibi eski zaman adamlarındandır. Birkaç kere iflas etmiş eski bir İttihacı olan, Tanpınar'ın ifadesiyle söylersek “mâzi hatıralarının sâdik muhafızı”³⁰⁵ Tefik Bey, hattat babasının hatırasını yaşatmak için son on iki senesini ona ait eşyayı biriktirmeye adanmıştır. Yazılarını, tuğralarını, ciltlediği kitapları, Yıldız'daki çini fabrikasında onun tezhibiyle süslenmiş tabakları, yahut süsüne yardım ettiği cam eşyayı toplar. Tanıştıkları zaman Mümtaz'a uzun uzun tabakları, kandilleri, şekerlikleri, yazı levhalarını ve kumaş parçalarını anlatır. Tefik Bey'i dinledikçe şimdiye kadar Bedesten'i, İhsan'la gezdiği antikacıları, nasıl gözü kapalı geçtiğini fark eder Mümtaz. Tefik Bey, babasının yıldız hokkası, kıl uçlu kalemi, ince fırçasıyla eski eşyayı korur.³⁰⁶ Bu eşya parçaları Tefik Bey'in hatıralara girme yoludur. Tefik Bey, insanın bir şekilde eşya üzerinden teşhirini yapmaktadır. Bu yönüyle eşya, varlık kazanır. Tefik Bey'in aldığı her parça, kendi hikâyesiyle bir dünya yaratır. Böylelikle gerek sahip olduğu estetik değer gerekse de manevî boyutla eski eşya geçmiş yaşantıyı biriktiren ve sergileyen bir küçük müzeye dönüştürür Tefik Bey'in evini.

³⁰⁴ A. g. k., 173.

³⁰⁵ A. g. k., 166.

³⁰⁶ A. g. k., 164-165.

Tevfik Bey'in babasından sonra en sevdiği aile ferdi eniştesidir. Rasim Bey'e ait resimleri, kendi el yazısı notaları, meşk defterleri, her cinsten ney ve nısfiyeleri olduğu gibi saklar. Babasının yazısıyla yazılmış bir levhanın karşısında onun Ülâ rütbesine mahsus kıyafet, nişanlarla çekilmiş resmi de asılıdır. Duvarda asılı tezhiplerin arasında Tevfik Bey'in babasının bir tutuklanma sırasında gözaltındayken üzerinde yattığı kanepenin resminin de yer aldığı 'şükür' anlamına gelen bir hat vardır. Mümtaz buradaki detaya dikkat çeker ve yazı sanatımızın bir bakıma bozulması demek olan realizm üzerine düşünür.³⁰⁷ Değişim, evlerde duvarları süslemek için kullanılan, dekoratif bir eşyaya dönüşen hatların süslemelerinden itibaren başlamıştır. 1800'lü yılların ikinci yarısında Batı'da doğan fotoğraf, geleneksel el sanatlarımızdan biri olan hat sanatına dâhil olmuş ve onu bir tür deformasyona uğratmıştır.

Nuran'ın, dayısı Tevfik Bey'le uyumlu bir ilişkisi vardır. Neredeyse aynı dili konuşurlar. Dayısının topladığı cam eşyaya "cam evânî" der. Mümtaz bu tabiri hatırladıkça, "sevgilisini hep ince ve uçucu renkli camların, eski, düz koyu lâcivert, kiremit kırmızısı, açık mavi renkli çeşmibülbüllerin, rokoko havuz biçimi meyveliklerin veya kitap cildi tezhiplerle kapalı tabakların arasında"³⁰⁸ görür. Nuran "bütün bu ince, dayanıksız, sonsuz itinalara muhtaç eşyanın akislerini, tınnetlerini kendisinde toplar."³⁰⁹

Mümtaz'a göre II. Abdülhamit devrini anlatan cam eşya, Batılılaşan hayatın göstergesidir. Tanpınar, burada malzemeyi değil formu Batılı bulur. Çünkü cam eşyası üretimi kökü eskiye dayanan bir el sanatıdır. Osmanlıda cam eşyası kullanılmasıyla ilgili en eski kaynaklar XVI. yüzyıla aittir. Çok sayıda şişe, cam kâse, kavanoz, kandil ve aynanın kaydına rastlanır. Bu yıllarda Topkapı Sarayı ile Haliç arasında bir cam atölyesi bulunmaktadır. 1800'lü yılların ortalarında Beykoz'da cam ve billûr fabrikası üretime geçer. Beykoz işi adı verilen cam eşyaları çeşitli teknikler kullanılarak yapılan kapaklı bardak,

³⁰⁷ A. g. k., 165.

³⁰⁸ A. g. k., 164.

³⁰⁹ A. g. k., 164-165.

çeşmibülbül, sürahi, fincan, şekerlik, tuzluk, kandil, kâse, gülâbdan, laledanlık, karlık, matara ve şamdandır. Ancak Beykoz'daki imalathâneler bir süre sonra Avrupa cam ihracatçıları karşısında tutunamayarak kapanır.

Yaşadıkları devrin değişen şartları bu yenileşmeden çok ayrıdır, bu yüzden 1800'lü yılların modernleşme hikâyesini daha tutarlı bulur Mümtaz. Nitekim Cumhuriyet'le birlikte giyim kuşamdan, kullanılan alfabeye kadar her alanda yaşanan köklü değişimler, eskinin yaşamasına izin vermeden keskin bir bıçak gibi hayatlarına girmiştir. Mümtaz hızla unutulmaya başlanan geçmişin, zenginlik ve değer taşıyan güzelliklerini kaybedecek olmanın acısını duyar.

Mümtaz, Nuran'dan ayrıldıktan sonra aşk acısını eşyanın hatırlatan gücüyle aşmaya çalışır. Mümtaz'ın daha önce eşyayla kurduğu ilişki toplumsal/kültürel kaybın acısını telafi etmeye yöneliktir. Ancak bireysel tarihindeki kopuş/ayrılık bu kez eşyaya kendi anılarını yükleyerek yorumlatmasıyla ilgilidir. Mümtaz için eşya her şekilde geçmişle bağ kurmaya yarayan bir araçtır. Acısını yaşamayı yeğler, imkânsız aşkıyla hayata, eşyaya bakmayı, teselli bulmayı tercih eder.³¹⁰

Tanpınar'da neredeyse bütün eşyalar farklı biçimlerde 'ayna'dır; bir şeye işaret eder, bir şeyi gösterir, hatırlatır. Ayna sadece gündelik hayatı kolaylaştıran bir araç-gereç değildir. Aynı zamanda kültürün simgeleri, aşkın hatırlatıcıları, zamanın geçişinin göstergeleridir. Tılsımlı ayna metaforu da Tanpınar'ın sık sık kullandığı bir metafordur. Mümtaz tılsımlı aynanın her yansımasında kendini görür. Mümtaz, gösteriş meraklısı Sabih ve Âdile Hanım'ın evindeki yemekli davette Nuran'ın Nühüft besteyi seslendirmesiyle yeni bir hayal âlemine girer. Bu beste tılsımlı bir ayna yaratır ve Mümtaz besteyi dinlerken ruhunun bedeninden ayrıldığını hisseder, ölüm ve kâinatın iç içe oluşunu duyar. Bu kez

³¹⁰ Tanpınar'ın romanlarında imkânsız aşk temasının sanat eserini yaratmada kurucu bir unsur olduğunu inceleyen ayrıntılı yazı için bkz. Handan İNCİ, **Edebiyatımızın Zirvesinden Üç İsim / Namık Kemal-Ahmet Hamdi Tanpınar-Kemal Tahir**, Haz. Kâzım Yetiş, 262-272.

bir sanat eseri Mümtaz'ı kendinden geçirmiştir.³¹¹ Ayna, Tanpınar'ın şiirlerinde sıkça kullandığı bir metafordur. Özellikle “Ayna” şiirinde su ile ayna arasında benzerlik kurarak aynaya yansıtma, hatırlatma işlevi yükler: “*Derin sularında bu ayna her an / Senden bir parıltı aksettirecek / Kâh çıplak bir omuz sessiz düşecek / Eriyen bir kuğu beyazlığından.*”³¹² Su, ayna gibi kendisine bakını yansıtır. Suyun aynası, sadece yansıtmakla kalmaz ayrıca bir tür bellek gibi geçmişi koruma ve tekrar yaşatma imkânı sunar.

Mümtaz, Nuran'ın bir bakışı yahut elinin değdiği bir eşyaya dokunmanın hayalinden büyük zevk alır. Mümtaz'a göre Nuran'ın eşyaya dokunması bir Tanrı'nın ziyaretini kabul etmiş cansız şeylerin, bu ziyaretin hatırasıyla canlanması, yaşaması, geçmişi, şimdiyi ve geleceği, etrafını idrak etmesidir.³¹³ Mümtaz, Nuran'ın aşkıyla bir kültürün miracını yaşadığını hissederek. Çünkü Nuran'ın fâni varlığı bir yeniden doğuşun mucizesini müjdelir.³¹⁴

Tanpınar, Mümtaz ve Nuran'ı birbirine yakınlaştırdıkça onların hayatlarıyla ilgili daha çok ayrıntı verir. Mümtaz bir gün İclâl'de Nuran'ın Mevlevî kıyafetleriyle çekilmiş fotoğrafını görür. Bir fotoğraf karesinden başlayan sohbet, Nuran'ın büyüdüğü çevreyi gösterir bize. Baba tarafından Mevlevî, anne tarafından Bektaşî olan Nuran musikî seslerinin içinde büyümüştür. Bu fotoğrafla çocukluğuna giden Nuran babasını elinde ney, büyük sofanın sediri üstünde görür. Ve yazara göre bütün çocukluğu bir kuş kafesi gibi ney sesleri içinde geçen Nuran, ses ve musikîyle örülü, hayalden bir dünyada büyümüştür. Tanpınar, Nuran'ın babasını hatırladığı sofa için “aynı sofanın âvizesinin altında sarkan, yeni dünya dedikleri o donuk renkli camdan kürede akseden eşya gibi, sadece hayal bir kâinatla işe başlamıştı.”³¹⁵ benzetmesinde bulunur. Nuran musikî sesleriyle örülmüş gerçekten uzak, hayalî bir ortamda yetişir. Babası artık yaşamadığı için bir hayalden ibarettir ve aksi âvizeye yansır.

³¹¹ Bkz. (281), TANPINAR, 161.

³¹² Bkz. (244), TANPINAR, 49.

³¹³ Bkz. (281), TANPINAR, 177.

³¹⁴ A. g. k., 223.

³¹⁵ A. g. k., 128.

Cam âvize âdeta bir hafıza parçası gibi Nuran'a babasını hatırlatır. Tanpınar'ın yarattığı kişilerin geçmişlerini somut eşya örnekleri üzerinden anlattığı söylenebilir. Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın bütün şiirlerinde billûr, ayna, kadeh gibi cam eşyanın yanı sıra, altın ve zümrüt gibi kıymetli madenlerin de dikkati çektiğini söyler. Bütün bu güzel şeyler, şiiri, kadını, hayatı temsil ederler. “*Ey sükûtun bir nefeste / Yaktığı billûr âvize / Bu esrarlı müselleste / Gökler yakınlaştı bize...*”³¹⁶ dizelerindeki billûr âvize Tanpınar'ı hayatın kaosundan kurtaran bir şekildir.³¹⁷

Nuran'ın eşyayla kurduğu ilişki en az Mümtaz'ınki kadar üzerinde durulması gereken bir konudur. Nuran, Mümtaz'la çıktığı İstanbul gezilerinden birinde IV. Murat'ın gözdesi için yaptırdığı küçük bir köşke gider. Bu küçük köşk Nuran'a Mümtaz'la yaşayabileceği bir yer hissini verir. Köşkün duvarlarındaki yazıları okumaya çalışarak, eski aynalarda kendi hayalini seyrederek dolaşır. Osmanlı'dan miras kalan mekânı, gördüğü her şeyin etkisiyle büyülenmiş bir şekilde gezer. Bu gezide eşyalara sinmiş mâzi kokusunu duyarlar. Ancak Nuran köşteki aynalara baktıkça korkuya kapılır. Hiçbir ümitsizlik içinde olmadığını söylese de aynalar onu korkutur. Çünkü bu eski zaman köşkündeki aynalarda sûretini görür. Hayal ettiği, düşündüğü gibi değildir aksi. Eski olandan uzaklaşmak isteyen Nuran, Mümtaz gibi sevgi ve şefkatle bakmaz onlara.³¹⁸

Nuran yeni bir hayata adım atmaya çok istese de geçmişinden gelen yükler geleceğe korkusuzca bakmasını engeller. Nuran aldatılmış bir kadındır. Mümtaz bütün gayretiyle sevdiği kadının yanındadır ve birlikte mutlu olacakları yuvanın hazırlıkları için çalışır. Mümtaz, İstanbul'un modern tarafını temsil eden Talimhane'de bir apartman dairesi tutar. Ancak asıl Emirgan'daki ev ve bahçesi için uzun planlar yaparlar. Nuran'a hazırlanan ev burasıdır. Saf ve görkemli aşkın mekânı Emirgan, Boğaz'dır. Talimhane'deki daire, çöküşün

³¹⁶ Bkz. (244), TANPINAR, 25.

³¹⁷ Mehmet KAPLAN, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 63.

³¹⁸ Bkz. (281), TANPINAR, 173-174.

başlangıcını temsil eden soğuk ve sathî bir dairedir. Tanpınar, Beyoğlu'nu sahte / taklit bulur. Burası aşkın dedikoduyla bulandığı, kırıldığı bir mekândır. Çürüme ve yozlaşma, eve alınan alafranga eşyada görülür. Tanzimat yıllarından itibaren İstanbul'u saran Batılı eşya modası Cumhuriyet'ten sonra daha çok artmıştır. Nuran rahat etsin diye hazırlanan Mümtaz'a ait bu daire kültürel dönüşümden izler yansıtır.

Mümtaz, evi döşerlerken İstanbul'a bir zamanlar ne kadar ecnebi eşyası geldiğini anlar. Hemen her koltukçu dükkânında her nevi üslûptan mobilya vardır. Bu manzara İstanbul'da hızla değişen hayatın ev eşyasına nasıl yansıdığının bir göstergesidir. Mümtaz bu sancılı geçişe mâruz kalan zihinlerinin de değiştiğini vurgular.³¹⁹

Tanpınar'ın romanları arasında değişen sosyal hayat, zihin yapısı, moda ve yeni toplum projesinin etkilerini en iyi anlatan romanlardan biri **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'dür. 1954 yılında tefrika edilen **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, yazarı Tanpınar'ın ölümünden bir ay önce 1961'de kitaplaşır. Romanın başkişisi Hayri İrdal'ın başından geçenler, Türk toplumunun yakın tarihinde yaşanan dönüşümleri anlatır.

Hayri İrdal'ın, çocukluğundan Enstitü'nün kapanmasına kadarki süreç Cumhuriyet'in kuruluş ve gelişme yıllarıdır. **Huzur**'da olduğu gibi medeniyet değişikliğinin toplumun değişik kesimlerinde yol açtığı sarsıntı, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nün de temel meselesidir. Ancak bir farkla: Tanpınar bu romanında parodi ve mizah unsurlarını kullanmış, dolaylı bir anlatım tercih etmiştir. **Huzur**'un başkişisi Mümtaz, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı sonrasında yaşanan kültürel kopuşun bilincindedir ve hayatını geçmişe ait kültürel mirasla anlamlandırmaya gayret eder. **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nün Hayri İrdal'ı ise, Mümtaz gibi eğitilmiş olmamakla birlikte eski

³¹⁹ A. g. k., 228.

kültürü yaşamış ancak geçmişe tam anlamıyla bağlı değildir. Ansızın hayatına giriveren Batılı hayat şekillerine ise henüz ne olduğunu anlamadan kendini kaptırır. Tanpınar, 1954 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda; “Hayri İrdal neşeli adam, galiba biraz da görmesini biliyor. Kendi aleyhinde olsa bile, konuşmaktan hoşlanıyor”³²⁰ derken Mümtaz gibi kaybedilen değerleri korumak ya da kurtarmak için doğrudan somut çözümler sunmasa da Hayri İrdal’ın da hızla değişen gündelik hayatın farkında olduğunu gösterir. Ancak bu farkındalık sadece bir gözlemden ibaret kalmış, Hayri İrdal yer yer mizahî kimi zaman absürd halleriyle Türk toplumunun Batılılaşma karşısındaki yanlış ve saçma davranış biçimlerini örneklemiştir.

Tanpınar, giydiği her elbisede karakteri değişen Hayri İrdal’da elbiseyi yaşadığı kültürün “metonim”i olarak kullanır. Hem elbiseler hem de saatlerle kurduğu ilişki bağlamında Hayri İrdal değişen toplum yapısını örnekler. Bozuk saatleri iyileştirilmesi gereken hastalar olarak gören muvakkit Nuri Efendi ise eski kültürün izlerini temsil eder. Saatin çağdaşlık ve zamanın gerisinde kalmasının nasıl ironi nesnesine dönüştüğü yorumlanacaktır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında kültürel simgeselliğiyle karşımıza çıkan en önemli eşya saattir. “Büyük Ümitler” başlıklı ilk bölümde, Hayri İrdal çocukluğunu ve büyüdüğü çevreyi anlatır. Fakir bir ailede doğan Hayri, mutlu bir çocukluk geçirir. Cumhuriyet öncesinin eğitim kurumlarından biri olan Fatih Rüştüyesi’nde öğrenim görür. On yaşına kadar sorunsuz giden bu hayatın dengesini dayısının sünnet hediyesi olarak verdiği saat bozar. İrdal’ın ihtiras güdüsünü yoğun olarak hissettiği ve ne kadar masum olursa olsun tehlikeli bir şey olarak yorumladığı bu an, devamında yaşanan pek çok olayın esasında hareket noktasıdır. Hayri İrdal’ın yıllar sonra geriye dönüşlerle anlattığı hikâyesinde dikkat çekici olan şey, dayısının hediye ettiği saati kişisel bir eşya değil, bütün hayatını etkileyen olaylar dizgesinin başlangıç noktası olarak kabul etmesidir. Henüz on yaşında bir çocukken sahip olduğu bu masum hediye Hayri

³²⁰ A. g. k., 235.

İrdal'ı muvakkit Nuri Efendi'ye oradan Dr. Ramiz'e, Halit Ayarçı'ya kadar götürür. Bu kişiler aynı zamanda hızla değişen toplumsal hayatın birbirinden farklı kesimlerini yansıtır.

“Küçük Hakikatler” başlıklı ikinci bölümde, Hayri İrdal terhis olup İstanbul'a döner. Dört yıl süren askerliği sırasında babası vefat eder, üvey annesi ise tek başına yaşamak zorunda kalır. Kurtuluş Savaşı sonrası yıllara denk gelen bu dönemde yoksulluk şehre hâkim olur. Doğup büyüdüğü evde kendini gösteren durgunluk eşyaya da sinmiştir. Tanpınar, her zaman yaptığı gibi geçen zamanın etkisini eşya üzerine yansıtarak gösterir. Tozlu, uzak, unutulmuş bir köşede kendisine benzeyen eşya arasında gezinir:

“Evde hiçbir şey değişmemişti. Sofanın ve odaların kapısında daha yırtık, daha renkleri atmış, fakat dışarıya karşı yine eskisi kadar kapalı aynı perdeler sarkıyor, duvarlarda aynı levhalar asılı duruyordu. Sofadaki eski hasırın son parçası her adımda dağılmağa hazır, etrafı küf, rutubet kokusu ile dolduruyor. Mübarek daha tozlu, Kafkas çöllerinde hastalanmış bir çöl devesi gibi bitkin, kendi köşesinde hiçbir nizama girmeyen bir zamanı sayıklıyordu.”³²¹

Eskiyen, tozlanan eşyalar Hayri İrdal'ın hayat karşısındaki isteksizliğini daha çok arttırır. İstanbul'un her yanı yeni terhis olmuş işsiz askerlerle doludur. İş arayan Hayri İrdal'ın dönüşünü dört gözle bekleyen Abdüsselâm Bey, evlatlık kızını onunla evlendirmeyi planlamaktadır. Önce ona Posta Telgraf'ta bir iş bulur, sonra Hayri İrdal, Emine ile evlenir ve hep birlikte Abdüsselâm Bey'in evinde yaşamaya başlarlar. Kızları Zahide dünyaya gelir.

Abdüsselâm Bey eski devrin adamıdır. Yıkılmakta olan imparatorluğun son zamanlarını yaşamıştır. Bu yüzden yenileşen İstanbul'a ayak uyduramaz,

³²¹ Ahmet Hamdi TANPINAR, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 81.

eski konağında yalnızlığını eşyalarla unutmaya çalışır. Her bayram evine gelmelerini beklediği akrabaları için yaş ve mertebelerine göre hediyeler alır. Kimse gelmeyince ortada kalan hediye paketleri çocuk odasına taşınır ve Abdüsselâm Bey ölene kadar aynı ritüel devam eder. İçinde hiçbir çocuğun doğup büyümediği oda, bir yığın eşyanın bekleme odası olur. Onun ölümüyle geçmiş yüzyıla ait ne varsa unutulup gidecek, geride bıraktığı hatıraları yaşayacaktır. Bu yüzden varlığını en iyi yansıtan yer yani odası “karaya vurmuş gemi gibi”³²² bir yığın eşya ile doludur. Bu ele gelmeyen, görenleri zamanın ve mekânın dışına çıkaran huzursuz odayı hiç kimse ziyaret etmez. Tanpınar, anahtarı üzerinde bırakılmış odayı bir tür metafor olarak kullanmıştır. Geçmiş zamanı, eski hayat tarzını simgeleyen oda, girmesi oldukça kolay, herkese açık, anahtarı üzerinde olmasına rağmen belki de eskiliği yüzünden rağbet görmez. Eşyanın üst üsteliği, düzensizliği, gelişigüzelliği, tozu uzaklaşan eski yaşama ritüellerini simgeler. Abdüsselâm Bey, ait olduğu gelenek ve kültürle bağına bu şekilde korumaya çalışır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanı üzerine kaleme alınan eleştiri yazılarında romanın modernleşmeye çalışan ama bunu bir türlü beceremeyen, geçmiş ve şimdiki zaman arasında âdeta sıkışıp kalan bir toplumsal durumun ironi yoluyla eleştirilmesi veya hicvedilmesi yaygın olarak benimsenen bir görüştür. Bu yorumdan yola çıkarak ilerlediğimizde, eşyanın da kültürel kaymayı simgeleştiren bir işlevsellikle kullanıldığını görürüz. Bunların başında “Mübarek” gelir.

Türk toplumunun saatle tanışması çok eskilere dayanmaktadır. “Osmanlılarda toplum düzenini sağlamak için güneşin doğuşu ve batışından yararlanılmış, büyük camilerde kurulan muvakkithaneler zaman ölçme merkezleri olarak hizmet vermiştir. Bu birimlerde ilk defa dakika düzeyinde saat tayin edilebilmiştir. Modernleşme çabalarının başlamasıyla zaman zihniyetinin de modernleştirilmesi gündeme gelmiştir. Özellikle II. Abdülhamit döneminde

³²² A. g. k., 89.

bazı şehirlerde saat kulelerinin yaptırılması, hicri takvimin yanı sıra rûmî ve milâdi takvimlerin kullanılmaya başlanması ve nihayetinde Cumhuriyet’le birlikte zamanın ölçümü konusunda tamamen modern dünyaya uyulması, modern devlet anlayışının devlet tarafından toplumda yaygınlaştırılmaya çalışılmasının yansımaları olarak görülebilir.”³²³

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında Hayri İrdal’ın dayısının hediye ettiği saat dışında yaşadığı evde çok sayıda saat bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi olan Mübarek, ayaklı bir duvar saatidir. Hayri İrdal’ın babasına, dedesinden miras kalan alaturka saatin ilginç bir hikâyesi vardır:

Büyük dede Tevkiî / Takribî Ahmet Efendi’nin Mısır meselesi zamanında bir iftira yüzünden hayatı tehlikeye girer ve kurtulursa bir cami yaptırmayı adar. Cami yaptırma adağını yerine getirmek için işleri düzelir düzelmez önce cami arsasını, kalan parasıyla da camiin hasırlarını, kilimlerini, kapının yanına koyacağı büyük saati, duvarlara asacağı yazı levhalarını, kandilleri alır. İnşaat başladığı sırada görevinden azledilen büyük dede, bir daha işleri yoluna koyamaz ve ölürken kendisine nasip olmayan bu adağı, oğlu Numan Bey’in yerine getirmesini vasiyet eder. Numan Bey, bunun için babasından kalan tek dikilitaş sayılabilecek konağı satar ancak bir türlü inşaata başlayamaz. Hayri İrdal’ın doğup büyüdüğü, cami eşyasıyla döşeli küçük evin hikâyesi bu şekilde gelişir. Babadan oğula bütün aileyi âdeta zehirleyen miras meselesini, Hayri İrdal’ın babası da halledemez. Evkafta oldukça iyi bir memurken arkası kesilmeyen talihsizlikler yüzünden, cami kayyumluğuna kadar düşer. Bu yüzden eşinin Mübarek demesine karşın bir felaketin temsili olarak gördüğü ayaklı duvar saatini o, Menhus olarak adlandırır.

Menhus / Mübarek, Hayri İrdal’ın çocukluğunun önemli bir bölümünü ele geçirir. Büyük dedesinden babasına kadar ailedeki bütün erkeklerin hayatını alt üst eden bu hikâyenin baş sorumlusu Mübarek, Hayri İrdal’ın saatlere karşı

³²³ Engin YILDIRIM, “Zaman Disiplini ve Çalışma Zihniyeti: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü Romanı Bağlamında Bir Değerlendirme”, **Çalışma ve Toplum**, 2011 / 4, 30.

taşıdığı ihtirasın aslında çocukluğundan itibaren yavaş yavaş zihnine kazındığını gösterir. On yaşında dayısının hediye ettiği saat karşısında hissettiği duygu esasında bilinçaltında var olan, yerleşmiş bir durumun sonucudur. Mübarek'in çoğu zaman bozuk olması, arada sırada kendini hatırlatması yaşanan zamana direndiğini, bugünün dışında kaldığını gösterir. Mübarek, eski kültürün ağır aksak, rahat, geniş zamanlı yaşama tarzını temsil eder. Hayri İrdal askerden döndüğünde ağır ağır ilerleyen zamanı Mübarek üzerinden şöyle anlatır: "Mübarek daha tozlu, Kafkas çöllerinde hastalanmış bir çöl devesi gibi bitkin, kendi köşesinde hiçbir nizamı girmeyen bir zamanı sayıklar."³²⁴

Mübarek'in dışında Hayri İrdal'ın hayatına giren iki saat daha vardır. Anne ve babasının yattığı odada bulunan, Hayri İrdal'ın 'laik' adını verdiği radyolu küçük masa saati ile babasının pusulalı, kıblenümalı, takvimli, alaturka ve alafranga koyun saatidir. Alaturka ve alafranga koyun saati ise eski ile yeninin bir arada oluşuna, bir anlamda kültürel karmaşaya işaret eder. Ahmet Haşim "Müslüman Saati" yazısında; İstanbul'un yenileşirken en gizli ve tesirli istilayı ithal saatlerin yaptığını söyler. Burada kastettiği sadece saat değil, aynı zamanda değişen zaman ve hayat tarzıdır:

"Eskiden kendimize göre yaşayışımız, düşünüşümüz, giyinişimiz ve kendimize göre, dinden, ırktan ve ananeden hayat alan bir zevkimiz olduğu gibi, bu üslûb-ı hayata göre de 'saat'lerimiz ve 'gün'lerimiz vardı. (...) Gelen yabancılar hayatımızı bozup onu meçhul bir düstura göre yeniden tanzim ettiler ve ruhlarımız için onu tanınmaz bir hâle getirdiler. (...) Şimdi müslüman evindeki saat, başka bir âlemin vakitlerini gösterir gibi, bizim için gece olan saatleri gündüz ve gündüz olan saatleri gece renginde gösteriyor. Çölde yolunu şaşırınlar gibi biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kimseleriz."³²⁵

³²⁴ Bkz. (321), TANPINAR, 81.

³²⁵ Ahmet Haşim, "Müslüman Saati", **Gurabahâne-i Laklakan-Diğer Yazıları / Bütün Eserleri III**, Haz. İ. Enginün-Z. Kerman, 19-21.

Alaturka saat Türk toplumunun yüzyıllar boyu kullandığı, kendini, işlerini, hayatının tüm düzenini ona göre ayarladığı bir zaman düzenidir. Batı'nın, bizim de bugün kullandığımız alafranga saati, gece 12'de ertesi güne devreden, saatin sabit olarak gösterdiğini esas alan saattir.³²⁶

Hayri İrdal'ın saatleri kategorize etme biçimi, batılılaşmayla birlikte gündelik hayatta değişen en önemli eşyanın saat olduğunu gösterir. İrdal'ın sözleri saatin tek başına hem bir insanın mizacı üzerinde ne kadar etkili olduğunu hem de toplumsal dönüşümleri yansıtması açısından taşıdığı değeri gösterir:

“Saatler de böyledir. Sahiplerinin mizaçlarındaki ağırlığa, canı tezliğe, evlilik hayatlarına ve siyasî akidelerine göre yürüyüşlerini ister istemez değiştirirler. Bilhassa bizim gibi üst üste inkılâplar yapmış, türlü zümreleri ve nesilleri geride bırakarak, doludizgin ilerlemiş bir cemiyette bu sonuncusuna, yani az çok siyasî şekline rastlamak gayet tabiidir. Bu siyasî akîdeler ise çok defa şu veya bu sebeple gizlenen şeylerdir. Hiç kimse ortada o kadar kanun müeyyidesi varken elbette durduğu yerde, ‘Benim düşüncem şudur’ diye bağırılmaz. Yahut gizli bir yerde bağırır. İşte bu gizlenmelerin, mizaç ve inanç ayrılıklarının kendilerini bilhassa gösterdikleri yer saatlerimizdir.”³²⁷

Hayri İrdal için saat, cansız bir eşya değildir. Bir süre sonra sahibinin bir parçasına dönüşür. Onun gibi düşünmeye, yaşamaya başlar. Sibel Irzık, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde şehir ve zaman ilişkisine değindiği yazısında, “insanın kâinatın sahibi olmasından, eşya üzerindeki egemenliğinden yola çıkan bir söylemin giderek eşyayı eşyalıktan çıkararak, eşyayla insan arasındaki sınırları ortadan kaldıran bir akıl yürütmeye dönüştüğüne, saatlerin sahiplerine nüfuz etme, onların gizli mizaç ve inançlarını ortaya koyma yeteneğine kavuştuklarına, yaşadıklarına, düşündüklerine tanık oluruz.”³²⁸ der.

³²⁶ Saatler konusunda ayrıntılı bilgi için bkz.: Şule GÜRBÜZ, **Saat Kitabı**, 127 s.

³²⁷ Bkz. (321), TANPINAR, 16.

³²⁸ Sibel IRZIK, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Şehir ve Zaman”, **İstanbul**, sayı 51, Ekim 2004, 134.

Çocukken vaktinin çoğunu Nuri Efendi'nin muvakkithanesinde geçiren Hayri İrdal, ayak işlerine bakarken buraya gelen insanları gözlemlemeyi öğrenir. Burada tanıştığı insanlar farklı dinî ve kültürel değerlere sahiptir. Abdüsselâm Bey, Avcı Naşit Bey, Seyit Lütfullah ve eczacı Aristidi Efendi. Her biri farklı bâtil inançlara sahip bu kişilerden Seyit Lutfullah, İmparator Andronikos'un hazinesini dua ederek arar ve öteki dünyayla bağlantı kurduğunu iddia eder. Eczacı Aristidi Efendi ise, simya yoluyla altın yapmaya çalışır. Asıl amaçları büyü, simya ve tılsım sayesinde ekonomik sorunlarını aşmaktır. Batı'nın ilim ve fen alanındaki gelişmelerinden habersiz bu insanların merakları Tanzimat öncesi yılların yaygın inanç biçimlerini örnekler.³²⁹

Muvakkithanede olup bitenler, gelen ziyaretçilerin davranışları bir devrin yaşama tarzını gösterir. Nuri Efendi'nin işini meslek olarak görmeyip ona aşkla bağlı olması, saati tamir edilecek nesne değil iyileştirilmesi gereken bir hastaya benzetmesi eski kültürün eşyaya bakış açısını gösteren en iyi örneklerden biridir. Hayri İrdal, Nuri Efendi'nin muvakkithanesinde çeşit çeşit saatler görür. Minder saatleri, ayaklı saatler, asma saatin dışında bir yığın bozuk saati tamir etmek için uğraşır Nuri Efendi.³³⁰

Saatlerin âdeta ruhuna nüfuz eden Muvakkit Nuri Efendi, kendisini “saatlerin adam etti”ğini söyleyerek bir tür “ahlâk”a dönüşen saat sevgisiyle neredeyse ibadet eder. Cumhuriyet'le birlikte iyiden iyiye hayatın her alanında görülen yenileşme çabaları eski hayatın alışkanlıklarını tamamen ortadan kaldırmamıştır. Belki de son nesil muvakkitlerden sayılabilecek Nuri Efendi'nin hikâyesiyle Hayri İrdal eski âdetleri, alışkanlıkları öğrenme fırsatı bulur. Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisininin daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarının bu memleket halkı olduğu bilgisini edinir. Günde beş vakit namaz,

³²⁹ Berna Moran, Hayri İrdal'ın hayatını üçe ayırır: Çocukluğu Tanzimat öncesini, ilk gençlik yılları ve orta yaş dönemi Tanzimat sonrası ve Cumhuriyet dönemlerini anlatmak için kullanılmıştır. Bkz. (71), MORAN, 297-322.

³³⁰ Bkz. (321), TANPINAR, 31.

ramazanlarda iftar, sahur, her türlü ibadet saatle belirlenir. Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresidir ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare eder.³³¹

Saat gibi, kültürel aidiyeti, eşya ile kimlik arasındaki ilişkiyi gösteren unsurlardan biri de 'elbise'dir. Tanpınar için elbise eşya gibi hatırlatıcı, değiştirici bir özelliğe sahiptir. **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde ve genel olarak Tanpınar'da elbise, özellikle de elbise değiştirme teması çok sık kullanılır. Bu tema Türk toplumunun modernleşme macerasını yansıtmaları bakımından zengin bir malzeme içerir. Hayri İrdal'a bir başkası olma şansı veren bu eylem, yeni olana açılma, ona dönüşme aracıdır aynı zamanda:

“Eski şapkalarımız, ayakkabılarımız, elbiselerimiz gün geçtikçe bizden bir parça olmazlar mı? Onları sık sık değiştirmek isteyişimiz de bu yüzden değil midir? Yeni bir elbise giyen adam az çok benliğinin dışına çıkmışa benzer: Kendinden uzaklaşmak, ona bir değişikliğin arasından bakmak ihtiyacı, yahut ‘Ben artık bir başkasıyım!’ diyebilmek saadeti.”³³²

Hayri İrdal'ın giydiği özellikle iki elbise mizacı üzerinde önemli değişikliklere sebep olur.³³³ Bunlardan ilki İspritizma Cemiyeti'nden tanıştığı Cemal Bey'in elbisesini giydiği zaman başına gelir. Hayri İrdal üç çocuk babası ve Pakize gibi zor bir kadının kocası olmasına rağmen Cemal Bey'in eşi Selma

³³¹ A. g. k., 24-25.

³³² A. g. k., 16.

³³³ Tanpınar'ın eserlerinde kıyafet ve karakter ilişkisi üzerine bkz.: Murat KOÇ, “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Kıyafet-Karakter İlişkisi Üzerine Bir Deneme”, **Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar**, Haz. S. Uğurcan, 79-87.

Hanım'a âşık olur. Bu aşk yüzünden işini kaybeder. Elbiseyi giymeyi bıraksa da kendisine musallat olan bu aşktan yakasını kurtaramaz.

İkincisi ise Enstitü'nün kuruluş gününde Halit Ayarcı'nın hediye ettiği takım elbisedir. Hayri İrdal, ceketi giyer giyemez varlığının değiştiğini hisseder. Hayatı Halit Ayarcı gibi bir bütün olarak anlamaya, "değişme, koordinasyon, çalışmanın tanzimi, zihniyet değişikliği, üst düşünce, ilmî zihniyet gibi tabirlerle konuşmağa" başlar. Doğu ve Batı medeniyeti arasında yaptığı ölçsüz karşılaştırmalar, ciddiyetinden kendisinin de ürktüğü hükümler vermeye zorlar Hayri İrdal'ı. Hatta Ayarcı'nın cesaretini, kudretini kendisinde de vehmettiği için artık "Cemal Bey'in refikası Selma Hanım'ı bile erişilmesi imkânsız bir varlık gibi"³³⁴ görmez.

III. Selim'den bu yana Türk toplumu kıyafet meselesiyle uğraşmıştır. Batılı giyim tarzı önce Nizam-ı Cedit ordusuna Fransız örneği üniforma giydirilmesiyle uygulanır. Ardından II. Mahmut'un reformları kılık-kıyafet konusunda hızını kaybetmeden devam eder. Ancak Türk toplumu dış görünüşünü değiştirmeye çalışan müdahaleleri kolay kolay kabul etmez. Askerî zorunluluklarla hayatımıza giren kıyafet devrimi sivil yaşamda görüş farklılıklarına hatta çatışmalara yol açmış, geleneksel giyim tarzının birden bire değişime uğraması, sadece halk nezdinde değil, kimi aydınlar, üst düzey yöneticiler tarafından da kaygıyla karşılanmıştır.³³⁵

Hayri İrdal'ın başkalarının kılığına girerken aldığı şekil aynı zamanda içinde doğup büyüdüğü toprakların kaderini anlatır. Her kıyafette ayrı kimliğe bürünür ve çok çabuk birinden diğerine geçer. Kılık değiştirdikçe kimliği değişen ve artık kendi benliğini kaybeden biri olur. Hayri İrdal, içinde yaşadığı toplumun kültürel anlamda yaşadığı karmaşanın somut bir örneği gibidir:

³³⁴ Bkz. (321), TANPINAR, 17.

³³⁵ Ayrıntılı bilgi için Bkz. Niyazi BERKES, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Haz. A. Kuyaş, 194-198.

Tanpınar, III. Selim'den itibaren başlayan modernleşme çabalarının gerekliliğine inanmakla birlikte körü körüne Batılı olma fikrine karşıdır. Düşünen, sorgulayan, seçen ve eleştiren bireyi savunmaktadır. Batı'ya kendimizden vazgeçmeden ancak kendimizi değiştirerek katılmak gerektiğini düşünür. Tanpınar, geçmişin değil şimdinin peşinde giderken kendisine miras kalan değerleri korumayı tercih eder. “Kendimizin Peşinde” başlıklı yazısında; “Madem ki mûsikîde bir İtrî'yi, bir Dede Efendi'yi yetiştirdik, ledünnî hakikatlerin kapılarını bir kere daha zorlamış olduk demektir. Devam etmeye mecburuz. Ruhun içten aydınlık gecesine onların peşinden inmek. Ve orada ölümü yenmek bizim için bir mukadderdir.”³³⁶ der. Var olan eserlere sahip çıkmak hem zenginleşmek hem de ölümsüzlüğe ulaşmak anlamı taşır. Tanpınar'a göre kalıcı eser bırakabilmenin ilk şartı ait olduğumuz kaynakları unutmadan onlardan beslenmeyi bilmektir.

Hayri İrdal'ın bir antikacı dükkânında rastladığı ve çocukluğunun, geçmişinin, büyüdüğü mahallesinin simgesi eski demir parmaklık da bir tür kültür hazinesidir ve korunmaya muhtaçtır. Hayri İrdal'ın tesadüfen gördüğü eski hayatın parçası demir parmaklıktır. Bu parmaklık antikacı dükkânında bulduğu yıldız benekli, lâle motifli parmaklığa baktığında çocukluğuna gider Hayri İrdal. Çünkü bu parmaklık çocukken mahallelerindeki yıkık duvarın üzerinde durmaktadır. Hayri İrdal, annesinin son hastalığında iyileşmesi için her akşam ona gidip dua etmiş, parmaklığın önünde mumlar yakmıştır. Yıllar sonra parmaklığı Mandalin Efendi adlı bir antikacının dükkânında gören Hayri İrdal, çocukluğuna ait bu parçayı sevinçle alır. Demir parmaklığı bu kadar önemli yapan şey onun taşıdığı “simgesel hakikat”lerdir. Hayri İrdal parmaklığı alarak bir nevi geçmişine sahip çıkmış, dedesinin cami yaptırma vasiyetini yerine getiremeye de kendisi için ayrı bir değeri olan bu eşyayı evinin en değerli parçası yapmıştır.³³⁷

³³⁶ Bkz. (235), TANPINAR, 59.

³³⁷ Bkz. (321), TANPINAR, 55-59.

Genellikle güvenlik ve korunma amacıyla yapılan demir parmaklıklar cami, türbe gibi kutsal yapılarda kullanılır. Ancak XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başlarında inşa edilen konutların dış cephesinde de görülür. Döneminin sosyal ve ekonomik yapısını, süsleme zevki ve tekniklerini yansıtmaları açısından sanat tarihi çalışmalarında önemli bir yeri olan demir parmaklıklar, özellikle Batılı zevkin konut yaşamını etkilediği yıllarda kıvrımlı, yuvarlak, elips halkalar ile bu halkalar içerisine çeşitli çiçek motifleri işlenerek kullanılmıştır.³³⁸ Pencerelerin dışına yerleştirilen demir parmaklık yapıyı dış tehlikelerden koruma işlevi görürken âdeta ona kol-kanat gerer. Hayri İrdal'ın hasta annesinin iyileşmesi için önünde dua edip mum diktiği parmaklığın bir tür korkuları uzak tutma işlevi vardır. İrdal, çocukluğuna ait bu hatırayı kayıp geçmişini hatırlattığı için evine koyar. Demir parmaklık onda bir yaşantıya dönüşür, onunla evin ruhu değişir. Üzerinde anıları, geçmişi, hayatının önemli anları birikmiştir. Ona baktıkça geçmişini hatırlar ve ancak bu parmaklıktan nasıl etkilendiğini etrafına sezdirmemeye çalışır. Çünkü içinde bulunduğu modern hayat, bu eşyayı ancak dekorasyon nesnesi olarak kabul eder.

Kendisine, babasından daha çok sahip çıkan Abdüsselâm Bey'in ölümünden sonra Hayri İrdal'ın başı dertten kurtulmaz. Seyit Lütfullah'ın uydurduğu Şerbetçi başı Elması'ndan bahsettiği günden sonra kısa zamanda etrafındaki herkes bir yerlerde saklı olduğuna inandıkları elmasın peşine düşer. Özellikle Abdüsselâm Bey'in alacaklıları harekete geçer ve Hayri İrdal'ı mahkemeye verirler. Her ne kadar böyle bir elmas olmadığını, arkadaşını kandırmak için öyle söylediğini anlatmaya çalışsa da mahkeme Hayri İrdal'ın anlattıklarını tutarsız ve saçma bulur. Hayri İrdal akli dengesinin yerinde olmadığı gerekçesiyle adli tıbbı gönderilir ve romanın diğer bir önemli karakteri Doktor Ramiz'le tanışır.

³³⁸ Aygül UÇAR, "İzmir Kemeraltı Geleneksel Konut Mimarisinde Pencerelerin Ahşap Kafesleri ve Metal Şebekeleri", **9 Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 1, sayı 1, 2012, 26-27. Ayrıca bkz. Semavi EYİCE, "Türk Sanatında Şebekeler / Parmaklıklar", **Sanat Dünyamız**, sayı 6, Ocak 1976, 32-39.

Şerbetçibaşı Elması hikâyesine bu kadar inanılması, Doğu kültüründe efsane, masal gibi sözlü kültürün mucizelerle örülü anlatı geleneğinin bir sonucu olmakla birlikte aynı zamanda imparatorluk yıllarının ihtişamını yansıtan elmas merakıyla da ilgilidir. Osmanlı Devleti'nin gücü artıp sınırları genişledikçe mücevher işlemleri çeşitlenir, yeni biçimler kazanır. Yüzyıllar boyu sarayın zengin ve ihtişamlı hayatının en somut göstergesi olan takılar, aynı zamanda efsanelere kaynaklık eder. Klâsik dönem metinlerinde değerli taşlar, “cevahir-nâme”, “cevher-nâme” adıyla müstakil eserlerde ölümsüzlük ve daimî güzelliği simgeleyen bir unsur olarak kullanılır. Bu metinlerde değerli taşlar taşıdıkları kimi güçler ve etkileri bağlamında işlenir.³³⁹

Osmanlı el sanatlarında mobilya yerine kerevet, sedir kullanılır. Minderler model değiştirmeden yüzyıllarca kullanılır. Tanpınar, doğu ve batı kültürü arasındaki farkları eşya üzerinden anlattığı bir makalesinde meseleyi elmas işçiliğine getirir. Doğulu zihniyet eşyayı, maddeyi ilk karşılaştığı anda gördüğü şekliyle kabul eder, onu kalıplaştırır. Batı ise eşyanın bütün imkânlarını yoklar, onu kendi yorumunu da katarak başka bir şeye dönüştürür. Elmas işçiliği bu kavrayışın en somut örneğidir:

“Şark, hiç olmazsa Cenûbî Afrika madenlerinin keşfine kadar kıymetli taşların vatanı idi. Hâlâ büyüklüğü, parlaklığı, güzelliği ile hayalimizde bir masal gibi tutuşan mücevherlerin çoğu şarktan gelmiştir. Fakat elmas işçiliğinin üstün şekli garbın malıdır. İyi yontulmuş elmas ve pırlantanın bizde ismi Felemenk'dir. Bu memlekette asırlarca süren bir dikkatin mahsulü olan işçilik sayesinde, nohut büyüklüğünde bir taşın üzerindeki bir yığın ışık ocağı ile kırdığı aydınlık bir şehrâyin gibi etrafa yayılır. Hâlâ bile bu ışık miktarını halkımız garptaki adı ile tanır. Façeta kelimesi bir buçuk asırdır şehirli ağızında rastladığımız ecnebi kelimelerdendir. Bir pırlanta ne kadar küçük satha (façetaya) yayılırsa o kadar makbuldür.”³⁴⁰

³³⁹ Fatma Sabiha KUTLAR, *Klâsik Dönem Metinlerinde Değerli Taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme*, 204 s; Doç. Dr. Hikmet TANYU, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*, 286 s.

³⁴⁰ Bkz. (53), TANPINAR, 130.

Şerbetçibaşı Elması efsanesinden sonra akli dengesi yerinde olmadığı gerekçesiyle adli tıbbı sevkedilen Hayri İrdal, hayatını başka bir bilinmeze sürüklüyecek olan Doktor Ramiz'le tanışır. Doktor Ramiz, hastasını, Tanpınar'ın zengin bir ironi kaynağı olarak kullandığı psikanaliz yöntemleriyle tedavi etmeye çalışır. Raporunu alıp hastaneden ayrıldıktan sonra da Doktor Ramiz'le görüşmeye devam eder. Doktor Ramiz, Hayri İrdal'ı, daha sonra spritzima (Psikanaliz) Cemiyeti'ni birlikte kuracakları Yangeldi Asaf Bey, Cemal Bey, Nevzat Hanım, Selma Hanım, Semih Bey, Sabriye Hanım ve Zeynep Hanım ile tanıştırır. Hayri İrdal'ın hayatındaki dönüm noktalarından biri olan Halit Ayarcı'yla tanışması bu dönemdedir. Cumhuriyet Türkiye'si'nin ileri gitmesi için hedeflenen cemiyetlerden biri kurulmaya çalışılır. Adı: Saatleri Ayarlama Enstitüsü'dür. Enstitü için küçük bir daire kiralanır. Hayri İrdal müdür muavini, Halit Ayarcı'nın yeğeni Nermin Hanım kıdem şefi ve Halit Ayarcı ise teşkilatçı olarak görev alır. Muvakkit Nuri Efendi için saat yaşama ahlâkının simgesidir. Halit Ayarcı'nın elinde ise fırsata dönüştürülmesi gereken bir nesnedir. Tanpınar her iki devrin zihniyet farkını ortaya koyan örneklerle özellikle Halit Ayarcı üzerinden tüketim kültürünün yol açtığı trajikomik durumları düşünmemizi sağlar.

Enstitü ilk ay iş yapmaz, çalışanları sadece oturur. Kırtasiye eksikleri tamamlanır, daktilo ve perdeler alınır. İkinci ayın ortalarına doğru slogan belirlemek için çalışırlar ve rahmetli Nuri Efendi'nin sözlerinden faydalanılır. En önemli görevlerinden biri geri kalmış saatleri tamir etmek olan Enstitü, ülkenin daha ileri gitmesi için amaçlanan yaptırımların bir eleştirisidir. Doktor Ramiz ve Halit Ayarcı ilerleme adına bir amaç taşımayan, yalnızca ellerindeki fırsatları değerlendirmek isteyen insan modelini örnekler. Tanpınar, bu insanları anlatırken yeni olanı eleştirmemekte, modernleşmeyi özümseyememiş bir toplumun tüketim kültürünü ve değerler sistemini hedef almaktadır.

Hayri İrdal'ın roman boyunca devam eden saat takıntısı, Tanpınar'ın bir tür toplumsal zaman fikrine işaret etmesine ve zihniyet eleştirisi yapmasına olanak sağlar. Böylelikle Dr. Ramiz'in kurduğu İspritizma (Psikanaliz) Cemiyeti'nden Halit Ayaracı'nın kurduğu Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne geçeriz. Bu bölümde romandaki saat, elbise, demir parmaklık ve elmas gibi eşya örneklerine toplumsal ve tarihsel bir bakış açısıyla yaklaşmaya çalıştık. Tanpınar, Hayri İrdal özelinde Türk toplumunun yaşadığı kültür erozyonuna ironi yoluyla eleştiri getirmiştir. Bu eleştirel yaklaşım, içi boşaltılmış, özünü kaybetmiş küçük bir topluluğun düştüğü trajikomik durumlar üzerinden bütün sosyal katmanları hedef alır.

Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın ölümünün ardından yazdığı “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” başlıklı yazısında; onun “hemen hemen her şeyi, mekânı ve cansız eşyayı dahi zaman ile münasebeti bakımından ele aldığı”³⁴¹ vurgular. Tanpınar için eşya başlı başına bir konudur. Soyut bir kavram olan zamanı anlatırken somut olandan, eşyadan yararlandığını, eşyayı araç hâline getirdiğini söylemek mümkün.

Aydaki Kadın romanı, yayımlanış açısından Ahmet Hamdi Tanpınar'ın diğer romanlarından farklıdır. **Huzur** ve **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, yazarı hayattayken kitaplaşmış, **Mahur Beste** ve **Sahnenin Dışındakiler** yazarın ölümünden sonra tefrikalarından yola çıkılarak basılmıştır. **Aydaki Kadın** ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dört romanından çok sonra, ilk kez 1987 yılında yayımlanır. Tanpınar'ın öğrencisi olan Güler Güven'in yayıma hazırladığı romanın önsözünde belirtildiği üzere, roman dört bin sayfayı bulan müsvedde arasından uygun parçaların seçilmesiyle bir araya getirilmiştir. Bu yönüyle **Aydaki Kadın**, tamamlanmamış bir romandır. Nitekim romanın parçalı yapısı, olay örgüsünde ilişkileri kopuk çok sayıda kişinin varlığı, takibi güç geri dönüşlerin sıklığı, diğer romanlarına kıyasla okuru oldukça zorlar. Tanpınar'ın son biçimini veremediği bu eseri anlatım tekniği açısından farklı bir yerde durur.

³⁴¹ Mehmet KAPLAN, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda / Tanpınar Üzerine Yazılar**, 109.

Roman yarım kalmış bir aşkın, özlenen bir sevgilinin ülke sorunları ve kültür meseleleriyle iç içe geçirilerek anlatılırken yazar yine eşyanın gösterge değerinden yararlanır. “İç İçe” ve “Karşı Karşıya” başlıklı iki bölümden oluşan **Aydaki Kadın**’ın ilk bölümünde, romanın başkişisi Selim’in 1927 yılında liseyi bitirdiği yıllar geriye dönüşlerle anlatılır. Selim on altı yaşındadır. Erenköy’de annesi, babası ve iki kardeşiyle mutlu bir çocukluk geçirmiştir. Kız kardeşi Nevzat’ın intiharından sonra mutlu günler geride kalmış, aile ciddi bir travma yaşamıştır. Yıllar sonra para sıkıntısı sebebiyle köşkü satmak zorunda kalan Selim, Erenköy’e gider. Hem bu trajik olayı hem de çocukluğunun mutlu günlerini hatırlarken duyguları ve zihni karmakarışıktır. Bir yandan Selim’in yakın arkadaşı Asım’ın Heybeliada’daki evi ve kalabalık ailesini, diğer yandan Selim’in babasından kalan evin satılmasına eşlik eden çocukluk anılarını okuruz. “Karşı Karşıya” adını taşıyan ikinci bölüm, 1950’li yılların sonlarında, Selim’in eski sevgilisi Leylâ’nın ve eşi Refik’in Boğaz kıyısındaki evlerinde geçer.

Tanpınar’ın İstanbul’un entelektüel ve sanatçı çevrelerini anlatan **Aydaki Kadın** romanında, daha önce Behçet ve Mümtaz’da rastladığımız geçmiş zamanı yaşama duygusunu bu kez Selim’de görürüz. Selim’in mizacında büyükbabasının etkisi vardır. Bir geçmiş zaman adamı olan eski mabeynci Hayrettin Paşa, senelerce sırmalı mabeynci elbiselerini üzerinden çıkarmadan, “kırçıl, altın sarısı ve koyu kırmızı karışık tüyleri, siyahı bol kuyruğuyla Selim’in ‘Efendi’ dediği büyükbabası”³⁴² birkaç tanıdık ve berberinden başka Rum doktoru dışında kimseyle görüşmez. Hatıralarıyla yaşar ve değişen hayata uyum sağlamamayı tercih eder. Selim’in doğup büyüdüğü köşkte aile fertlerinin bir şeyleri saklama tutkusu üzerinden durulması gereken önemli bir konudur. Büyükannenin paralarını saklaması, Selim’in kardeşi Süleyman’ın, bodrumdan tavan arasına kadar köşkün her deliğini bilmesi, saklandıktan sonra kaybedilen eşyaları bulması ailenin dışarıya kapalı hayatını gösterir.

³⁴² Ahmet Hamdi TANPINAR, **Aydaki Kadın**, 16.

Romanın başkişisi Selim'in çocukluğunun ve ilk gençliğinin geçtiği köşk, geçmiş zamanı hatırlatan mekânlardan biridir. 1927'lerde yaşadığı köşk, o devrin yaşam tarzını yansıtır. Ancak yıllar sonra artık köşkün satılmasına karar verilir. Satış kararında Selim'in maddî durumunun kötüleşmesinin etkisi büyüktür. Milletvekilliği görevi sona erdiğinden beri ekonomik sıkıntılarla uğraşan Selim, köşkün satışından elde edilecek gelirle borçlarını kapatacak, mecmua çıkaracak ve "İflas" adlı romanını tamamlayacaktır. Ancak köşkü satın alacak kişinin arsasıyla birlikte her şeyi yok edeceği düşüncesi Selim'i huzursuz eder. Çocukluğu köşkün bahçesinde geçen Selim köşke gideceği bir gün eski, güzel günlerden geriye bir şey kalmadığını fark eder. Selim, köşke giderken yolda gördüğü modern mimarî örneği ev ve apartmanların zevksizliğinden rahatsız olur. Ahşap köşkler yerine yapılmış, domino taşlarına benzeyen beton evler, büyük apartmanlara tahammül edemez Selim. Bu tarz evlerin balkonlarının eski konakların dış cephelerini süsleyen demir parmaklıklarla çevrili olmasını hayal eder ve mukavva parçalarının asılmasını üzüntüyle karşılar. Başka bir apartmanın pencere aralarını dolduran mozaik taklidi renkli levhaların, bir türlü kendini göstermeyen açık mavi, sarı, tırşe, zevk sefaleti yuvarlak köşe terasların insanı nasıl dehşete düşürdüğünü anlatır.³⁴³

Tanpınar'a göre insanın içinde yaşadığı şehirle aynileşmesi, onda kendi kültürünü yansıtan bir ruh bulmasına bağlıdır. Eski İstanbul'da her şey âhenkle birbirine karışmış, birbiriyle kaynaşmıştır.³⁴⁴ Ancak yeni İstanbul bu kaynaşmadan çok uzaktır. **Aydaki Kadın**'da Tanpınar'ın şehir ve insan arasında kurduğu ilişki önemlidir. Selim'in yarım kalmış aşkı Leylâ güzelliğiyle eski İstanbul, Marie ise bütün sahteliğiyle Beyoğludur:

"Leylâ nasıl Boğaziçi ve muhayyilemizdeki eski İstanbul ise Marie de öyle Beyoğlu... Onu görüp, o kadar acayip ve boğuk şekilde şakırdayan Türkçesini bir lahza dinleyip de içimizde nesilden nesile o kadar

³⁴³ A. g. k., TANPINAR, 54.

³⁴⁴ Bkz. (239), TANPINAR, 131.

değişen yüzüyle Beyoğlu'nu hatırlamamak imkânsızdı. Ancak bize doğru genişledikçe, belki de haksız bir inhisarla bizden dediklerimizi de içine aldıkça trajedisinin şuuruna erdiğimiz Beyoğlu... Yedi sekiz ırkın, birkaç dilin, bir o kadar din, örf ve ahlâkın aynı teknede çalkana çalkana hazırladığı gevşek, her an ekşimeğe hazır, mayasının kokusu bizi her an başka şekilde işgal eden acayip ve karışık hamur.”³⁴⁵

Marie, Tanpınar'ın yeni İstanbul'da bahsettiği karmaşanın kendisidir. Selim'in “sayısız kollu ahtapot”a benzettiği karışıklığı bir gün Kasımpaşa'da çamura gömülü bir yoldan geçerken hisseder. Piyalepaşa'nın o karışık mimarisi içinde birdenbire yolun kenarında gördüğü bir ev Selim'i durdurur. İlk rüzgârda yıkılacağı benzeyen ahşap ve biçare evden uydurma bir şıklıkla yüksek ökçeli genç bir kız çıkar. Eski İstanbul mahallesinde Batılı görünmeyi maharet zanneden kız Tanpınar için yozlaşmanın ifadesidir.

Selim'in köşkü dışında **Aydaki Kadın**'da iki önemli mekân daha vardır: Biri Âsım'ın Ada'daki evi diğeri de Refik'in Leylâ için satın alıp döşediği yalı. Âsım'ın evi, ağabeyi Hulki Bey'in eski eşya tutkusu yüzünden âdeta müzeye dönüşür. Evin üst katı bedestene benzer. Bir yığın ayna, orta masası, yaldızlı koltuk, sandalye, komot

Aydaki Kadın'da geçmişten sıyrılıp aktüel zamanın yaşandığı tek sahne Leylâ'nın verdiği davettir. Refik'le, ailesinin satmak zorunda kaldığı bu yalayı geri almak uğruna evlenen Leylâ, çocukluğunun geçtiği yalıda büyük bir davet verir. Refik, bu evi döşemek için, Leylâ'yı çok iyi tanıyan Selim'le birlikte antikacı dükkânlarını dolaşır. Refik, Asmalımescit yakınlarındaki bir antikacıda

³⁴⁵ Bkz. (342), TANPINAR, 25.

gördüğü konsol karşısında çok etkilenir. O devirde moda olan Çin üslûbu süslerle örtülü konsol sade bir üslûba sahip, zarif bir parçadır:

“Sazlıklar arasında dolaşan kadınlar, küçük dere peyzajları, siyah abanozun üstünde gerçekten bir serin bahar varmış gibi uçuşan kelebek ve kuşlarla muazzam ve düzgün kitle âdeta uçacak gibiydi.”³⁴⁶

Konsollar, Abdülmecit Han’a ait yazı levhaları antikacının elindeki en değerli parçalardır. Refik bunlara sahip oldukça hem yalıtı hem de Leylâ’nın önce geçmişini, sonra kendisini ele geçirmiş olur. Selim, artık Leylâ’ya ulaşamayacağı gerçeğiyle yüzleştikten sonra geride kalan boşluğu, yokluğu onun çocukluğuna ait eşyalarını arayıp bulmakla doldurur. Eski eşya parçaları ulaşılamayan sevilen kadının yerine geçer. Benzer izlek, **Huzur**’un Mümtaz’ı ve **Mahur Beste**’nin Behçet’inde de görülür. Mümtaz, Nuran’ın büyüdüğü evi görünce eski eşyaları hayranlıkla seyreder. Behçet’in kitap ciltleme, saat tamiri gibi uğraşlarla görülen eski eşya ilgisi ise, karısı Atiye’nin ölümünden sonra âdeta bir takıntıya dönüşür.

Selim, Leylâ’nın davetine gittiği gün, onu bulup konuşmak yerine odasına gidip birlikte yaşadığı eşyayı seyreder. Burada gördükleri ona hep Leylâ’nın çocukluğunu hatırlatan şeylerdir. Büyükçe bir Yesari talikıyla yazılmış Nailî’nin ‘Lutf u kerem-i hazret-i Mevla ile geçtik’ mısrası, Esmâ Sultan’ın Leylâ’nın büyükannesine köşkten çırağ edildiği zaman hediye ettiği Hamdullah yazması Kuran, özellikle camekânın içinde korunan bu Edirne işi lake cilde, “Leylâ’nın çocukluğundan bir saati yakalamış gibi hasretle bakar.”³⁴⁷ Selim yalıtının başka bir odasında Leylâ’yı arıyormuş gibi küçük, III. Selim devrinden kalma on sekizinci asır işi klavsenin tuşlarına dokunur. “Ağır bir nota

³⁴⁶ A. g. k., 126.

³⁴⁷ A. g. k., 128.

bütün binayı, yazı levhalarını, kilimleri, eski halıları, bakır mangalları, Trabzon işlerini, lake cildinde uyuyan Hamdullah Kuran'ını, Matisse, Miro, Bonnard kopyalarını kendi içinde hiç tanımadığı bir uykudan uyandırır.”³⁴⁸

Selim'in yalının dışında Mantes'teki evde gözlemledikleri ise kaybedilen ya da ulaşılması imkânsız kadının boşluğunu kapatma amacı taşır:

“Hâlâ ilk mektep hocalığı yapan, sosyalist, alabildiğine protestan, etrafını prensipleri altında ezen bir anne. (...) ‘Büyük taşlık, yanda artık kullanmadığımız salon. Ketten örtüleri içinde artık yaşamayan şeylerin ağırbaşlılığıyla insana kendilerini kabul ettiren koltuklar, tozlu aynalar, otuz senenin biriktirdiği bir yığın eşya. Küf ve rutubet kokusu. Bütün eski fotoğraflar... Mutfağın yanı başındaki büyük ocaklı oda. Mutfaktan birkaç kapıdan birden çıkılan küçük bahçe. Yukarıda karışık mimarisi insanı şaşkırtan birinden öbürüne bazen merdivenle geçilen iç içe odalar...”³⁴⁹

Tanpınar'ın romanlarında eşya, eski yaşamın alışkanlıklarını zevklerini yansıtan bir araç olarak kullanılmıştır. Geçmiş kültürü reddetmeyen öte yandan gündelik yaşamın gereklerini de sonuna kadar yaşamak isteyen insanın trajedisini işlemiştir. Orhan Pamuk'un **İstanbul – Hatıralar ve Şehir** kitabında “karanlık müze evi” benzetmesiyle tanımladığı insansız evleri anlatır biraz da Tanpınar. İnsansız, insanın yokluğunda eşyayla var olan. Eşya kimi zaman erken yaşta yitirilen eşin kaybını, yokluğunu gidermek için bir çare, hayatta tutunmanın bir yolu olmuştur. Kimi zaman da, geçmişi hatırlamak ve bugünü daha anlamlı kılmak için kullanılmıştır. Tanpınar, Doğu-Batı çatışmasını ‘eşyanın hakkı’ benzetmesiyle somutlaştırmıştır. Ona göre bir Batılı, eşyayı

³⁴⁸ A. g. k., 128.

³⁴⁹ A. g. k., 193.

bütün ayrıntılarıyla kavrarken bir Doğulu ilk gördüğü andaki hâliyle kabul eder, sorgulamaz. Tanpınar'ın bakışında her ikisinin etkisini görürüz.



SONUÇ

Eşya, bir kültürü en iyi anlatan unsurlardan biridir, onu var eder ve tanımlar. Bu bakımdan eşyanın tarihî seyrini izlemek aynı zamanda ait olduğu coğrafyayı, kültürü anlatmak demektir. Bu çalışmada üç yazarın romanları üzerinden Türk romanında ‘ev eşyası’nın nasıl algılandığını ortaya koymaya çalıştık. Amacımız Batılılaşmayla birlikte değişen gündelik hayatın eşya aracılığıyla romanlardaki yorumlanma biçimini araştırmaktır. Bu bakış açısıyla değerlendirdiğimiz romanlar ‘eşya’nın önemli ölçüde Batılılaşma meselesi etrafında işlendiğini göstermiştir. 1860’lardan sonra ilk olarak yemek düzeninde çatal ve bıçağın kullanılması, sedir ve minder yerine sandalye ve koltuğa oturma alışkanlığının başlatılması ile olmuştur. Sarayın Boğaz kıyısına taşınması, klâsik saray mimarisi ve yaşamının değişimine sebep olmuş, Osmanlı üst sınıfını oluşturan saray erkânının da Boğaziçi semtlerinde oturması Batılılaşma hareketine ivme kazandırmıştır. Batılılaşma hareketleri saray ve çevresinin yaşam tarzı ve iç mekân kullanımında somut olarak görülmektedir. Sonuç olarak, Batılılaşma süreci saray erkânı, gayrimüslimler ve İstanbul’da yaşayan levantenlerin birbirini etkilemesiyle hızlanmıştır.

Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat’tan (Şemsettin Sami, 1872) **Aydaki Kadın**’a (Ahmet Hamdi Tanpınar’ın 1962 yılındaki ölümüyle yarım kalmış romanı 1987’de yayımlanır) kadar ev içinde kullanılan eşya, dönemden döneme farklılıklar göstererek romanlara yansımıştır. Tezin Giriş bölümünde adı geçen iki roman arasında kaleme alınmış yirmi iki romandan yola çıkarak, eşyanın kültürel dönüşümü yansıtırma biçimi üzerinde durulmuştur.

Tanzimat yıllarında eski ve yeni, her iki yaşama biçimini yansıtan eşya yan yana, bir arada bulunur. Herhangi bir kültürel çatışmanın doğrudan yansıtılmadığı Batılılaşmış çevreleri işleyen Servet-i Fünûn romanlarında evlere

daha çok Batılı eşyayı gösteren eşya hâkimdir. Burada çatışma, zenginlik ve yoksulluk arasındadır. II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçiş evresi, konakların terk edildiği ve apartmanların hızla yükseldiği bir dönemdir. Bu dönemi anlatan romanlarda eşyanın da İmparatorluk gibi dağıldığını ve dört bir yana saçıldığını görürüz. Cumhuriyet döneminde ise modernleşme projesi olarak evin değişimi uygar Türk insanını yaratma amacına hizmet eder.

Batılı yaşama biçiminin günlük hayata yansması en somut şekilde giyim kuşamda ve ev içinde kullanılan eşyada görülür. Gündelik hayatta Batılılaşma ile eş zamanlı olarak başlayan roman türü için en çarpıcı konu 'alafranga' denilen bu çevreleri işlemektir. İlk dönem romancıları, Batılılaşmış çevreleri konu edinirken özellikle giyim kuşamlarını aktarır ve kullandıkları eşyayı göstermeye önem verirler. Bu romanlarda eşya işlevsel açıdan durumu en etkili şekilde yansıtan bir unsurdur. Ahmet Midhat'ın romanları, 19. yüzyılın ikinci yarısında etkisini arttıran Batılılaşma çabalarının gündelik hayattaki yansmasını somut bir şekilde gösterir. Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında özellikle ev içi eşya örnekleri anlatılırken hem Osmanlı geleneksel yaşamının hem de Avrupaî zevkin aynı ortamın parçası olduğu ortaya çıkmıştır. Ahmet Midhat'ın Batılılaşma projesi seçilmiş unsurların yan yanlığına dayanır. Doğu'dan ve Batı'dan iyi örnekler seçilir ve topluma uygun şekilde yan yana yaşatılır. Ahmet Midhat, fikirler gibi eşyayı da böyle 'ihtiyaca göre' bir araya getirir.

Hâlid Ziya'nın romanları, 19. yüzyılın ikinci yarısında etkisini arttıran Batılılaşma çabalarını daha keskin bir şekilde örnekler. Doğu ile Batının karşıtlığı nispeten ortadan kalkar, Batılı eşya Ahmet Midhat'ın romanlarına nazaran çok çeşitliliği ve zengin içeriğiyle karşımıza çıkar. **Nemide**'de Şevket Bey'in konağı ve yalısı, **Ferdi ve Şürekâsı**'nda Hacer'in yatak odası, **Aşk-ı Memnû**'da Adnan Bey'in ihtişamlı yalısı, **Kırık Hayatlar**'da Ömer Behiç'in apartman dairesi ve **Nesli Ahîr**'de Azra'nın adadaki evi tamamen Batılı eşya ile döşenmiş mekânlardır.

Ahmet Hamdi Tanpınar hikâye ve romanlarının yanı sıra deneme, günlük ve mektupları ile anket ve röportajlara verdiği cevaplarda eşya ile kültürel dönüşüm meselesini sık sık dile getirmiştir. Bu kapsamda yazarın **Beş Şehir, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Yahya Kemal, Edebiyat Üzerine Makaleler, Yaşadığım Gibi, Tanpınar'ın Mektupları, Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa** ve **Mücevherlerin Sırrı** kitapları incelenmiştir. Bu kitaplar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 19. yüzyıldan itibaren etkisini sürdüren modernleşme çabalarını eşya üzerinden açıklayıcı bir unsur olarak ele aldığını göstermiştir. Tanpınar'ın romanlarında, eski yaşama tarzının eşyasını, alışkanlıklarını, geçmiş kültürü reddetmeyen ancak modern yaşamın gereklerini de sonuna kadar yaşamak isteyen insanın ikilemleri anlatılır.

Roman türünde eşyanın işlevini incelemek eserin yazıldığı döneme dair bilgi sahibi olma imkânı verirken aynı zamanda yazarın yaratmaya çalıştığı gerçeklik etkisini de ortaya koyar. Bu çalışmada ilk örneklerden 1960'lara kadar Türk romanında Batılılaşmayla başlayan kültürel dönüşümün ev eşyasına ne ölçüde yansıdığı incelenmiştir. Ahmet Midhat Efendi hem eski hem yeni yaşama tarzını, Hâlid Ziya tam anlamıyla Avrupaî kültürü, Tanpınar ise geçmiş zamanın kayıp kültürüne özlem duyan ancak Batılı tarz yaşama biçimini de kabul eden bir anlayışı işlemiştir.

KAYNAKLAR

A) Kitaplar

1. ADIVAR, Halide Edib (2004), **Sinekli Bakkal**, Özgür Yayınları, 10. Basım, İstanbul.
2. ADIVAR, Halide Edib (1996), **Mor Salkımlı Ev**, Özgür Yayınları, Kasım 1996.
3. Ahmet Midhat Efendi (2000), **Felâton Bey ile Râkım Efendi**, Haz. N. Birinci, TDK Yayınları, Ankara.
4. Ahmet Midhat Efendi (2000), **Paris'te Bir Türk**, Haz. E. Ülgen, TDK Yayınları, Ankara.
5. Ahmet Midhat Efendi (2000), **Kafkas**, Haz. E. Ülgen, TDK Yayınları, Ankara.
6. Ahmet Midhat Efendi (2000), **Henüz On Yedi Yaşında**, Haz. N. Sağlam, TDK Yayınları, Ankara.
7. Ahmet Midhat Efendi (2000), **Acâyib-i Âlem**, Haz. K. Yetiş, TDK Yayınları, Ankara.
8. Ahmet Midhat Efendi (2000), **Hayret**, Haz. N. Sağlam, TDK Yayınları, Ankara.
9. Ahmet Midhat Efendi (2000), **Taaffüf**, Haz. A. Ş. Çoruk, TDK Yayınları, Ankara.
10. Ahmet Midhat Efendi (2011), **Ahmet Metin ve Şirzad**, Haz. S. Ayhan-L. A. Çanaklı, kitapbaski.com Yayınları / Dörtrenk Baskı, Bursa.

11. Ahmet Midhat Efendi (2000), **Jön Türk**, Haz. N. Sağlam, TDK Yayınları, Ankara.
12. Ahmet Midhat (2001), **Avrupa Âdâb-ı Muâşeretî yahut Alafranga**, Haz. İsmail Doğan-Ali Gurbetoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara.
13. Ahmet Midhat (2011), **Beliyat-ı Mudhike ve Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Kaynakçası**, Haz. N. Esen, İletişim Yayınları, İstanbul.
14. Ahmet Midhat Efendi (2015), **Avrupa'da Bir Cevalân**, Haz. N. Arzu Pala, Dergâh Yayınları, İstanbul.
15. ALTINER, Ahmet Turhan-BUDAK, Cüneyt (1997), **Konak Kitabı / Geleneksel Türk Konutunun Geç Dönemi Üzerine Bir İnceleme**, Tepe Yayınları, İstanbul.
16. AMICIS, Edmondo de (2010), **İstanbul**, Çev. F. Özdem, YKY, İstanbul.
17. ANAR, Turgay (2012), **Mekândan Taşan Edebiyat / Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri**, Kapı Yayınları, İstanbul.
18. ASİLTÜRK, Bâki (2000), **Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa**, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
19. AYVAZOĞLU, Beşir (2006), **1924 / Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi**, Kapı Yayınları, İstanbul.
20. AYVERDİ, Sâmiha (1977), **İstanbul Geceleri**, İstanbul Fetih Cemiyeti, 3. Baskı, İstanbul.
21. AYVERDİ, Sâmiha (2012), **İbrahim Efendi Konağı**, Kubbealtı Neşriyatı, 13. Baskı, İstanbul.
22. BAUDRILLARD, Jean (2014), **Nesneler Sistemi**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul.

23. BAYKARA, Tuncer (2001), **Türk Kültür Tarihine Bakışlar**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
24. BELGE, Murat (1983), “Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 1. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul.
25. BERKES, Niyazi (2002), **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, Haz. Ahmet Kuyaş, 9. Baskı, YKY, İstanbul.
26. BERTRAM, Carel (2012), **Türk Evini Hayal Etmek / Eve Dair Kolektif Düşünceler**, Çev. M. Ratip, İletişim Yayınları, İstanbul.
27. BİLGİN, Nuri (2011), **Eşya ve İnsan**, 2. Basım, Gündoğan Yayınları, İstanbul.
28. BRAUDEL, Fernand (2004), **Maddi Uygarlık / Gündelik Hayatın Yapıları**, Çev. M. A. Kılıçbay, 2. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.
29. BURKE, Peter (1996), **Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü**, Çev. Göktuğ Aksan, İmge Kitabevi, Ankara.
30. BUDAK, Ali (2004), **Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını: Münif Paşa**, Kitabevi, İstanbul.
31. DELEUZE, Gilles (2004), **Proust ve Göstergeler**, Çev. Ayşe Meral, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
32. DİNO, Güzin (1954), **Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru**, AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 94, Ankara.
33. ELLISON, Grace (2009), **İstanbul’da Bir Konak ve Yeni Kadınlar / İngiliz Kadın Gazetecinin Gözüyle Türk Evi ve Gündelik Hayat**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

34. EMİROĞLU, Kudret (2012), **Gündelik Hayatımızın Tarihi**, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
35. ENGİNÜN, İnci (2006), **Yeni Türk Edebiyatı / Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
36. ESATLI, Mustafa Ragıp (2010), **Saray ve Konakların Dilinden Bir Devrin Tarihi**, Haz. İsmail Dervişoğlu, Bengi Yayınları, İstanbul.
37. Fatma Aliye Hanım, (2012), **Muhadarât**, Özgür Yayınları, Haz. F. Gökçek, Özgür Yayınları, İstanbul.
38. FRIEDEL, Egon (2004), **Antik Yunan'ın Kültür Tarihi / Hristiyanlık Öncesi Yaşam ve Felsefe**, Çev. N. Akça, Dost Kitabevi, İstanbul.
39. GÜNTEKİN, Reşat Nuri (2014), **Damga**, Haz. M. Fatih Kanter, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
40. GÜRBÜZ, Şule (2011), **Saat Kitabı**, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
41. GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (1960), **Mürebbiye**, Hilmi Kitabevi, İstanbul.
42. HİSAR, Abdülhak Şinasi (1944), **Çamlıca'daki Eniştemiz**, Varlık Yayınları, İstanbul.
43. HİSAR, Abdülhak Şinasi (1954), **Boğaziçi Yalıları**, Varlık Yayınları, İstanbul.
44. HİSAR, Abdülhak Şinasi (1956), **Boğaziçi Köşkleri**, Varlık Yayınları İstanbul.

45. İŞİN, Ekrem (2014), **İstanbul'da Gündelik Hayat / İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Tarih Denemeleri**, 5. Baskı, YKY, İstanbul.
46. İREZ, Feryal (1988), **XIX. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını – 23, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara.
47. İNCİ, Handan (2014), **Orpheus'un Şarkısı / Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın**, YKY, İstanbul.
48. KAPLAN, Mehmet (2012), “Oğuz Kağan Destanı ile Dede Korkut Kitabında Eşya ve Âletler”, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-1**, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
49. KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1979), **Kiralık Konak**, Birikim Yayınları, İstanbul.
50. KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1990), **Sodom ve Gomore**, 7. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
51. KARAY, Refik Hâlid (1964), **Bu, Bizim Hayatımız**, 2. Baskı, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
52. KAVCAR, Cahit (1995), **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı**, Ankara Kültür Merkezi Yayını, Gözden Geçirilmiş 2. Baskı, Ankara.
53. KUNTAY, Mithat Cemal (1976), **Üç İstanbul**, Sander Yayınları, İstanbul.
54. KUTLAR, Fatma Sabiha (2005), **Klâsik Dönem Metinlerinde Değerli Taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme**, Öncü Kitap, Ankara.
55. KÜÇÜKERMEN, Önder (1996), **Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi**, 5. Basım, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.

56. LEWIS, Raphaela (1973), **Osmanlı Türkiyesinde Gündelik Hayat (âdetler ve gelenekler)**, Çev. Mefkûre Poroy, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.
57. MANTRAN, Robert (1991), **XVI.-XVII. Yüzyıl'da İstanbul'da Gündelik Hayat**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Eren Yayıncılık, İstanbul.
58. MARDİN, Şerif (2013), **Türk Modernleşmesi-Makaleler 4**, Der. Mümtaz'er Türköne / Tuncay Önder, 22. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
59. Mehmed Murad, (1999), **Turfanda mı yoksa Turfa mı?**, Haz. T. Şimşek, Ankara.
60. MOLTKE, Feldmareşal H. von (1969), **Türkiye Mektupları**, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul.
61. MORAN, Berna (2005), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yayınları, 18. Baskı, İstanbul.
62. Nâmık Kemal, (1940), **İntibah / Sergüzeşt-i Ali Bey**, Haz. M. N. Özön, Akba Kitabevi, Ankara.
63. OKAY, Orhan (1991), **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi**, MEB Yay., İstanbul.
64. ORTAYLI, İlber (2001), **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 8. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
65. ÖGEL, Bahaeddin (1985), **Türk Kültür Tarihine Giriş (Türklerde Köy ve Şehir Hayatı / Göktürklerden Osmanlılara)**, Cilt 1, 2. Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
66. PAMUK, Şevket (2013), **Osmanlı-Türkiye İktisadî Tarihi 1500-1914**, İletişim Yay., 8. Baskı İstanbul.
67. PARDOE, Julia (1997), **18. Yüzyılda İstanbul**, Çev. Bedriye Şanda, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

68. PARLA, Jale (2000), **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, 8. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
69. PARLA, Jale (2000), **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, İletişim Yayınları, İstanbul.
70. SAFA, Peyami (2000), **Fatih-Harbiye**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
71. Sâmpaşazâde Sezai, (2007), **Sergüzeşt**, Say Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2007.
72. SHAYEGAN, Daryush (2012), **Yaralı Bilinç**, Çev. Haldun Bayrı, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
73. Şemseddin Sâmi, (1996) **Taşşuk-ı Talat ve Fitnat**, Haz. N. Ahmet Özalp, Oğlak Yayınları, İstanbul.
74. TANPINAR, Ahmet Hamdi (2000), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Haz. Zeynep Kerman, 6. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
75. TANPINAR, Ahmet Hamdi (2002), **Mücevherlerin Sırrı / Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar**, Haz.: İ. Dirin-T. Anar-Ş. Özdemir, 1. Baskı, YKY.
76. TANPINAR, Ahmet Hamdi (2007), **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 2. Baskı Dergâh Yayınları, İstanbul.
77. TANPINAR, Ahmet Hamdi (2007), **Tanpınar'ın Mektupları**, Haz. Zeynep Kerman, 4. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
78. TANPINAR, Ahmet Hamdi (2008), **Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa**, Haz. İ. Enginün-Z. Kerman, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

79. TANPINAR, Ahmet Hamdi (2012), **Mahur Beste**, 10. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
80. TANPINAR, Ahmet Hamdi (2012), **Sahnenin Dışındakiler**, 11. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
81. TANPINAR, Ahmet Hamdi (2013), **Yaşadığım Gibi**, Haz. Dr. Birol EMİL, 6. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
82. TANPINAR, Ahmet Hamdi (2013), **Beş Şehir**, Dergâh Yayınları, 31. Baskı, İstanbul.
83. TANPINAR, Ahmet Hamdi (2014), **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yayınları, 14. Baskı, İstanbul.
84. TANYU, Hikmet (1968), **Türklerde Taşla İlgili İnançlar**, Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.
85. TEBER, Serol (2002), **Aşyan'daki Kâhin / Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası**, Okuyan Us Yayın, İstanbul.
86. TURHAN, Mümtaz (1987), **Kültür Değişmeleri**, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul.
87. UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (2005), **İzmir Hikâyeleri**, Özgür Yayınları, İstanbul.
88. UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (2001), **Aşk-ı Memnû**, Haz. M. Kaya, Özgür Yayınları, İstanbul.
89. UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (2010), **Mâi ve Siyah**, Haz. E. Doğan, Özgür Yayınları, 13. Baskı, İstanbul.
90. UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (2011), **Ferdi ve Şürekası**, Haz. S. Öz, Özgür Yayınları, İstanbul.

91. UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (2010), **Kırık Hayatlar**, Haz. , Özgür Yayınları, İstanbul.
92. UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (2005), **Nemide**, Haz. B. Sağıroğlu, Özgür Yayınları, İstanbul.
93. UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (2006), **Sefile**, Haz. Ö. F. Huyugüzel, Özgür Yayınları, İstanbul.
94. UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (2009), **Bir Ölünün Defteri**, Haz. O. Oğuz, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
95. UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (2008), **Kırk Yıl**, Haz. N. Ö. Akın, Özgür Yayınları, İstanbul.
96. UŞAKLIGİL, Hâlid Ziya (2009), **Nesl-i Ahîr**, Haz. A. S. Uğurlu, Özgür Yayınları, İstanbul.
97. UYSAL, Zeynep (2014), **Metruk Ev / Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi**, İletişim Yayınları, İstanbul.
98. YAVUZ, Hilmi (2003), **Kara Güneş**, Can Yayınları, 2. Basım, İstanbul.
99. **Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi Sefâretnâmesi** (1975), Haz. A. Uçman, Tercüman 1001 Temel Eser.

B) Kitap İçinde Bölüm

1. Cevdet Paşa (1960), “İstanbul’da Paşa Konakları”, **Tezâkir 13-20**, Haz. C. Baysun, Ankara.

2. ÇORUK, Ali Şükrü (2013), “Batılı Hayatın El Kitabı: Avrupa Âdâb-ı Muaşeretî yahut Alafranga”, **Ölümünün 100. Yılında Ahmet Mithat Efendi Sempozyumu**, Haz. K. Yetiş, İstanbul Aydın Üniversitesi.
3. DEMİRARSLAN, Deniz (2012), “Batılılaşma Sürecinde Türk Barınma Kültüründeki Değişim ve Konuttaki Yansımaları”, **Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları, İcanas 38 Kongresi**, 10-15 Eylül 2007, Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Bildiriler Kitabı, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları Cilt 1.
4. UÇMAN, Abdullah (2015) “Batılılaşma Tarihimizde Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi Sefâretnâmesinin Yeri ve Önemi”, **XI. Milli Türkoloji Kongresi Bildirileri**, 11-13 Kasım 2014, Cilt 1, İBB Kültür Daire Başkanlığı, İstanbul.
5. UĞURCAN, Sema (1985), “Çamlıca’daki Eniştemiz Romanında Eşya-İnsan Münasebeti”, **Beşinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi: Tebliğler**, 1. Cilt, 23-28 Eylül 1985, İstanbul.

C) Süreli Yayınlar (Dergilerdeki ve Gazetelerdeki Makaleler)

1. ESENBEL, Selçuk (2000), “Türk ve Japon Modernleşmesi: ‘Uygarlık Süreci’ Kavramı Açısından Bir Mukayese”, **Toplum ve Bilim**, 84, Bahar: 27, 32.
2. EYİCE, Semavi, (1976), “Türk Sanatında Şebekeler / Parmaklıklar”, **Sanat Dünyamız**, 6, Ocak: 32-39.
3. IRZİK, Sibel (2004), “Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Şehir ve Zaman”, **İstanbul**, 51, Ekim: 134.
4. IŞIN, Ekrem (2000), “Osmanlı İlmîye Sınıfının Romanı: Mahur Beste”, **kitap-lık**, 40, Mart-Nisan: 118.

5. İNCİ, Handan (2006), “Piyano Çalabilmek...”, **Türk Edebiyatı**, 390, Nisan: 61-65.
6. UÇAR, Aygöl (2012), “İzmir Kemeraltı Geleneksel Konut Mimarisinde Pencerelelerin Ahşap Kafesleri ve Metal Şebekeleri”, **9 Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 1, 2012: 26-27.
7. UÇMAN, Abdullah (2006), “Sahnenin İçindekiler ve Dışındakiler”, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, **Toplum Bilim**, 20, Ağustos: 81.
8. ULU, Cafer (2014), “Osmanlı Devleti’nin Son Döneminde Mürebbiyelik Müessesesi”, **Turkish Studies**, 9 / 1, Winter: 599-600.
9. ZORLU, Abdülkadir (2003), “Batılı Bir Yaşam Tarzı Olarak Tüketim: Türkiye’de Tüketim Ürünlerinin ve Kültürünün Tarihî Gelişimi”, **Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar Dergisi**, Ankara.

D) Tezler ve Yayımlanmamış Çalışmalar:

1. AKBUNAR, Zehra (2002), **Ahmet Mithat’ın Romanlarında Eşya İsimleri**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yrd. Doç. Dr. Musa Aksoy, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
2. ARIBURUN, Layıka Ney Ece (2012), **19. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyaları: Batılılaşma Etkisi ve Biçimsel Açından Yemek Kültüründeki Değişim Süreci**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dan. Prof. Dr. Nigan Beyazıt, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
3. SESİĞÜR, Ayşe (2011), **Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatçı-Nesne İlişkisi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan. Yrd. Doç. Dr. Ayşe Okur, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
4. UÇAR, Aslı (2012), **Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesnelere**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dan. Prof. Talât Halman, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

5. ZAMBAK, Ferda (2007), **Türk Romanında Mekân**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan. Yrd. Doç. Dr. Vedat Kurukafa, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.

E) Ansiklopedi Maddesi:

1. İPŞİRLİ, Mehmet (2000), “İlmiye”, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt 22, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.
2. SÖZEN, Metin (1994), “Dolmabahçe Sarayı”, **İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 9, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Bursa'da doğdu. 2005 yılında MSGSÜ Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. 2009 yılında **Servet-i Fünûn Hikâyecisi Olarak Hüseyin Câhid Yalçın** adlı teziyle yüksek lisansını tamamladı. 2011 yılından bu yana MSGSÜ Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Kitap tanıtım yazıları ve makaleleri çeşitli edebiyat dergilerinde yayımlanmıştır. İsmail Hikmet Ertaylan'ın **Türk Edebiyatı Tarihi I-IV** adlı çalışmasının çeviri ekibinde yer almıştır. Ziya Paşa'nın **Terkîb-i Bend Tercî-i Bend** ve Abdülhak Hâmid'in **Makber** manzumelerini, Hüseyin Câhid Yalçın'ın hikâyelerini Arap harflerinden Latin harflerine aktarmıştır. **Ötekilere Yazmak / Sevim Burak Üzerine Yazılar** adlı kitabı hazırlamıştır.