Oğuz Demiralp

Tanpınar'a Biraz Huzur Verelim

DENEME



YKY
Yapı Kredi Yayınları

Oğuz Demiralp (İstanbul, 22 Ocak 1952) St. Joseph Lisesi'nden sonra ODTÜ İdari Bilimler Fakültesi'ni bitirdi. İlk yazılarını ve çevirilerini 1973'ten başlayarak *Yeni Dergi* ile kurucularından olduğu *Yazı*'da yayımladı. Daha sonra *Soyut* ve *Oluşum*'da, 1980'lerde *Tan, Yazko Edebiyat* ve *Gergedan*'da, 1990'lardan sonra ise çoğunlukla *Kitaplık* dergisinde yayımladı. Yazınsal denemelerinde "özel" bir metafizik kurmaya yöneldiği, eleştirel denemelerinde ise önemli yapıtlar üzerinde çözümleyici bir yaklaşımla durduğu görüldü.

Kitapları: *Kutup Noktası – Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme* (1993), *Okuma Defteri* (1995), *Tanrı Bakışlı Çocuk* (1995), *Kör Okur – Sâdık Hidâyet Üzerine Kör Baykuş Merkezli Okuma Denemesi* (2001), *Yazı ve Yalnızlık* (1997), *Satırlar Arasında Aylaklık* (2006), *Sinemasının Aynasında Türkiye* (2009), *Hepinize Etkin Okumalar Dilerim* (2012), *Okuya Yaza Geçiyor Ömür, Bitmiyor Kitap* (2014), *Tanpınar'a Biraz Huzur Verelim* (2014).

Oğuz Demiralp'in
YKY'deki kitapları:

Kutup Noktası *(1993)*
Okuma Defteri *(1995)*
Tanrı Bakışlı Çocuk *(1995)*
Yazı ve Yalnızlık *(1997)*
Kör Okur *(2001)*
Satırlar Arasında Aylaklık *(2006)*
Sinemasının Aynasında Türkiye *(2009)*
Hepinize Etkin Okumalar Dilerim *(2012)*
Okuya Yaza Geçiyor Ömür, Bitmiyor Kitap *(2014)*
Tanpınar'a Biraz Huzur Verelim *(2014)*

OĞUZ DEMİRALP

Tanpınar'a Biraz Huzur Verelim

Deneme

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 4199
Edebiyat - 1187

Tanpınar'a Biraz Huzur Verelim / Oğuz Demiralp

Kitap editörü: Murat Yalçın
Düzelti: Ömer Şişman

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Promat Basım Yayım San. ve Tic. A.Ş.
Sanayi Mahallesi, 1673 Sokak, No: 34 Esenyurt / İstanbul
Sertifika No: 12039

1. baskı: İstanbul, Eylül 2014
ISBN 978-975-08-3022-8

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2014
Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 142 Odakule İş Merkezi Kat: 3 Beyoğlu 34430 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 7

"Tanpınar Neden Önemlidir?" Sorusuna Kısa Yanıt • 9
Otuz Yedi İnci • 11
Aydaki Adam • 16
Türk Romantiği Olarak Tanpınar • 26
Tanpınar'ın Gizli Hazinesi • 41
Erenköy'de Bir Kadın, Bir Erkek • 47
Tanpınar'a Biraz Huzur Verelim • 51
Kulak Estetiği • 58
Yeniden *Huzur* • 63
Saatlerin Karıştığı Vakit • 76
Farklı Açılar, Farklı Acılar ve Tarihin Verdiği Dersler • 91
Tanpınar'ın İstanbul'u • 105
Ciddiyetin Tiranisi ve İronisi • 114
Tanpınar'ın Erotizmi • 120
Nereden Nereye • 138
Avrupalı Bir Türk Aydını Olarak Mümtaz • 145
Birbirinin Penceresinden Orhan Veli ile Ahmet Hamdi • 153
Üçüncü Kalb • 161

Dizin • 175

Önsöz

1970'li yıllarda dönüp dolaşıp Tanpınar'ın kitaplarını karıştırırdım. Bu iflah olmaz okur merakının doğurgusu *Kutup Noktası* kitabı olmuştu. Daha sonraki yıllarda Tanpınar'dan uzak durmaya çalıştım ama boşuna... Bir okurun sevdiği yazarı okumaya, onun üzerine bir kitap yazmakla nokta koyamayacağını anladım sonunda. Çeşitli vesilelerle yeniden yeniden dolaştım Tanpınar'ın satırlarının, dizelerinin arasında. Aynı okuma nehrine iki kez girilemeyeceğini gördüm. Her yeni okumada yeni bir okur olmayı yeğledim. Tanpınar'ın bu okumalarda gördüğüm yeni yönleri üzerine 1999'dan başlayarak yeni yazılar kaleme aldım. Tanpınar ile ilgili yeni bir yazı yazarken eski yazdıklarıma pek bakmadım. Kendimce değişik tatlar, anlamlar aradım, buldum, bulguladım. Bu yazıların çoğu dergilerde yayımlandı. Birkaçına da önsöz ya da makale olarak çeşitli kitaplarda yer verildi. Birkaç tanesi çekmecemde kalmıştı. Hepsini, büyük ölçüde değiştirmeden bir araya getirmeye karar verdim. Böylece hem yazıları dağılıp gitmekten kurtarmak, hem de Tanpınar'a olan hayranlığımı ikinci bir kitap halinde yeniden vurgulamak istedim. Umarım, bu kitapta sıkılmazsanız okuyacağınız yazılar, Türk kültür dünyasında bir birleştirici etmen olarak gördüğüm Tanpınar muhabbetinin güçlenmesine katkı yapar. Dilerim, Tanpınar'ı okuma nehri hep gürül gürül akar.

O. Demiralp

"Tanpınar Neden Önemlidir" Sorusuna Kısa Yanıt

Ahmet Hamdi Tanpınar, birinci sınıf romancı, birinci sınıf öykücü, birinci sınıf şair, birinci sınıf denemeci, birinci sınıf eleştirmen, birinci sınıf yazın tarihçisidir. Yazın dünyamızda hemen bütün dallarda bu düzeyi tutturabilmiş ikinci bir ad var mıdır? Tanpınar'ın yazısı bir yandan geçmişimizi, öbür yandan Batı'yı adamakıllı bilmenin imbiğinden damıtılmıştır. Tanpınar, bir yandan geçmişine sahip çıkmak, öbür yandan kendini aşıp yenilemek isteyen bilinçtir. Nereden gelip nereye gittiğini bilmek, Tarih içinde süreklilik olarak yaşamak isteyen öznedir. Ayrıca Tanpınar üstün bir estettir. Güzel duyuyu "kozmik" boyutlara taşımaya çalışmıştır. Böyle bir kişinin anlıksal etkinlik türü olarak yazını seçmiş olması şaşırtıcı değildir. Çünkü dil insanının ayırıcı özelliğidir. İnsan varlığına en kapsayıcı yaklaşım yazın yoluyla olabilir. Yazın okumalarının, çalışmalarının yanı sıra geniş müzik ve resim kültürü Tanpınar'ın sanatçı duyarlılığına güç katmıştır. Tanpınar çok yerli görünebilmesine karşın çok Batılıdır. Kendisinin de savladığı gibi, birçok alanda Batı'nın Türkiye'deki devamıdır. Bergson'un felsefesi ona geçmişimizle süreklilik ilişkisi kurma yöntemini sağlamıştır. Saf şiirin Türkiye'deki bir temsilcisi olmuştur. Hele eleştiri alanında Bachelard'ın, Cenevre Okulu grubundan bazı adların yöntemlerinden yola çıkmıştır. Romanlarında, öykülerinde insanı yalnızca basit toplumsal gerçekliği içinde değil, bireysel / ruhsal derinliğiy-

le işlemiştir. Metafizik sorunlara değin uzanmaya çalışmıştır. Eski / yeni çatışmasını tarihsel süreklilik kavramı çerçevesinde aşmaya çalışmıştır. Türk iç insanını kurmaya, bu insana tarihsel boyut kazandırmaya çalışmıştır. Yazınsal etkinliği hiçbir zaman işlevselci bir düzeye indirgemeden, Cumhuriyet insanı ve Batılı olarak, geçmişimizi yeniden kazanabileceğimiz bir alan haline getirmiştir. Geçmişimize yabancılaşmak sorununu modernlikten ödün vermeden biraz olsun aşabiliyorsak; modernleşmenin, Batılılaşmanın geçmişimize yabancılaşmayı gerektirmediğini bugün daha iyi anlayabiliyorsak, bunda Tanpınar'ın katkısı büyüktür. Bu açıdan bakıldığında Tanpınar'ın yanına bir ikinci ad yazmak oldukça güç görünmektedir.

(*Star* gazetesi, 6 Nisan 2008)

*Otuz Yedi İnci**

Tanpınar'ın şiirlerini yirmi yıldır okumamıştım. Yani Tanpınar üzerine *Kutup Noktası* başlıklı çalışmamı bitirdiğimden beri. Bir büyü, bir tılsım bozulacak diye korktum. Heyhat! "Her tesadüfün dışında" şiir ne yazılabilir ne de okunabilir. Zamandan korkmamalıyım artık. Bir şiiri yeniden okumak, yeni bir şiir okumaktır aslında.

Bir mutlak avcısıydı Tanpınar. Dilde aradı mutlakı. Her şeyi toparlayan, her şeyin toparlandığı noktayı bulmak için şiir yazmış gibidir. Tanpınar yapıtının özünün, özeğinin şiir olduğunu söyler. Nedir ki, şiir başlığı altında pek az sayıda ürün vermiştir. Ölümünden önce yayımladığı kitabında sadece otuz yedi şiire yer vermiştir. Ancak, şiiri, daha doğrusu şiirseli bütün yapıtına yaymıştır. Kendi savlamasına göre, şiirinden kalkarak çevreye yayılmıştır. Öyleyse, Tanpınar'a göre, şiiri, yapıtının canevidir. Mallarmé ve Valéry çizgisini izlemeye çalışarak şiiri arınma, ayıklama, saltık güzelliği yakalama işlemi olarak görmüştür. Dizelerin, imgelerin kusursuz geometrisinde hakikatı aramaya, sözün hakikata eşit oluncaya değin arındığı noktaya inmeye çalışmıştır. İnsanın varoluşsal durumunu terennüme, kendi deyimiyle hilkat nizamını şiirmeye çabalamıştır.

Elbette, bütün bu sözlerin, Tanpınar'ın neden bu kadar az şiir yazdığını doyurucu biçimde açıklamaya yetmediği söyle-

* Tanpınar'ın YKY'de yayımlanan *Şiirler*'i için yazılmış önsözün yeniden, hafifçe değiştirilmişi.

nebilir. Tanpınar verimli bir yazardır. Üstelik düzyazısı şiir yüklüdür. Buna karşın pek az şiir yazmış olmasının nedeni üzerine birçok fikir yürütülmüştür. Yahya Kemal'in gölgesinde kaldığı için tutuk davrandığı gibi... Gerçek nedeni saptamak güç. Ancak bütün bu tartışmanın altında Tanpınar'ın şiirine duyulan sevgi, saygı da var. Bu kadar derin ve özlü bir şiir dünyasından çok daha fazla sayıda şiir fışkırmış olması bekleniyor. Bu kadar şiir yetmiyor. Okur doymuyor, yenilerini arıyor. Şiir veriminin gerek nitel gerek nicel açıdan şairin gizilgücünün çok gerisinde kaldığı düşünülüyor.

Tanpınar 20 Mart 1960 günü Paris'ten Adalet Cimcoz'a yazmış olduğu mektupta ilginç ipuçları veriyor kendi şiir işçiliği konusunda. Bir iki şiir çalışmasından sözettikten sonra "Yazık ki çalışma ile sadece olmuyor" diyor, "kızışma ve muhafaza etme, aynı ruh hali içinde kalma da lazım. Bir de inanmak lazım. Bu ise etraftan gelebilir. Ben hatta asrımda yalnızım. Haklı olmak, haklı olduğunu bilmek bir insanı, bir ordu içinde bile kuvvetli yapabilir. Fakat bir *époque*'a karşı çok güç bu. Bu intikal devrinde şiire, benim inandığım tarzda inanmak ve onu yapmak! Hep kendimi toparlamak ihtiyacındayım." Belli ki, Tanpınar, ömrü boyunca, istediği gibi şiir yazamamaktan yakınmış. Yahya Kemal ile kendisini karşılaştırırak, "nesrinde poesie'sini harcamıyordu benim gibi" demiş ama kendinde gördüğü şiir gizilgücünü bir türlü istediği ölçüde edimli kılamamış. Nedense istediğini yapamamış, olmamış.

Olanla yetinmeyi yeğliyorum artık. Hem de Tanpınar'ın seçtiği yolda belki daha güçlü şiirler yazılabileceğini, ancak şiir sayısının yüzlere varan biçimde artırılmasının güç olacağını düşünmeye başladım. Şairinin deyimiyle, "tecrit"e giden bir şiirce bu. Tanpınar'ın bunu yazabilmek için şiirden şiire değişmeyip "aynı ruh hali"ni tutturmaya çalışması da belli ki güçleştirmiş işini. Tanpınar şiirlerinde az sayıda izlek (tema) üzerinde durmuş, bunları derinlemesine duyumsamaya, duyumsatmaya yönelmiş. Şairin yaşam anlayışının özünde bulunan izlekler bunlar. Tanpınar'ın şiir kitabının kapağının mavi renkte olması raslantı değil. Tanpınar'ın kendi soyadı bile şiirlerinin temel izlekleriyle ilintili bana kalırsa. Tanpınar

o denli özü saymış şiiri(ni). Demek ki, Tanpınar'ı, yani yapıtını şiiri dışında değerlendirmek de oldukça güç.

Metafizik bir şair Tanpınar. Ünlü bir dizesinden çıkarak savlayalım. Şöyle diyebilirdi Tanpınar: "Hayat! Tek bir şiire sığmış bir ebediyet rüyası"

Şiire bir gizemci gibi bakmış Tanpınar. "Kral yolu" gibi görmüş şiiri. Her şeyi, en başta kendi varlığının anlamını toparlayan sözü, hayat rüzgârının dağıtıp çevreye saçmadığı sözü, o tek şiiri aramış. Birkaç şiirinde maviyi bulmuş olduğu izlenimini de veriyor açıkça. Bir yanda ünlü "Ne İçindeyim Zamanın..." şiiri, öbür yanda aynı derecede ünlü "Bursa'da Zaman" başlıklı anıt.

Yahya Kemal'in şairliğini yere göğe sığdıramamış Tanpınar. Ama onun şiirinden bilinçli olarak ayrılmış, Paul Valéry'den yola çıkarak kendi estetiğini, Türkçede yeni bir şiirceyi kurmaya çalışmış. Sesi, düşünceyi, duyguyu birleştiren, tarih ve coğrafyanın üstüne yükselten bir söz bulmaya yönelmiş. Tanpınar bu arayışını "İnsanın ötesini istedim" diyerek dile getiriyor. Gerçekten de, Tanpınar'ın şiirinde somut yer ve tarihlere gönderme pek azdır. Birkaç şiirinde Boğaz belirir; "Bursa'da Zaman"da ise olanca görkemiyle Tanpınar'ın Osmanlı anlayışı vardır.

Tanpınar'ın bu arayışı aslında karşıt hadler arasında barışıklık arayışı, kendi sözcüğüyle "huzur" arayışı gibidir. Ömrümüzün geçiciliğiyle içimizdeki sonsuzluk duygusu, anın uçucuğuyla anısının kalıcılığı, erkekle kadının, tarihle doğanın, giderek zamanla mekânın barışıp bağdaştığı anlara yönelir Tanpınar'ın sözü.

"Ne İçindeyim Zamanın..." şiirinde insan teki evrenin tümüyle barışmış, bütünleşmiş gibidir. "Bursa'da Zaman" şiirinde evrenle salt soyut bütünlüğün ötesine geçilir. Türk entelektüeli tarihiyle barışmış, bütünleşmiştir. Ruh tarihimizde devamlılığı savunan, arayan Tanpınar eski ile yeni arasındaki kopukluğu bu şiiriyle aşmış gibidir. Bunlar, masmavi vahdet anlarıdır.

Gelgelelim, enderdir bu anlar. Asıl yaşam bitimlilik duygusunun ağırlığı altında ezilerek, düş kırıklıkları ve yanıl-

samalarla geçer. Tanpınar'ın bugün okuduğumda çok güzel bulduğum "Sabaha Karşı" şiirinde yaşamın gerçekliği bütün acımasızlığıyla verilir:

.....
Yüzler asılı dallarda
Küçük, sıska, kandil yüzler,
Onlar ağlıyor kemanda
Ve üzüntü dolu gözler.

Bir kadın başı duvardan
Uzanmış gülüyor bana,
Gülüyor ta uzaklardan,
Sabahın boş aynasına.

Kesret haddidir bu. *Tan* yeri boş ve kuraktır. Tanpınar'ın şiiri kesretten vahdete doğru soylu bir sesleniştir, zarif bir söz *pınar*ıdır.

Hem tinsel hem de dilsel bir serüvendir Tanpınar şiiri. Gizemcileri anımsatan bir bütünlük arayışı, "zaman"ın o güne dek Türk yazınında yapılmamış biçimde irdelenmesiyle iç içe gelişmiştir. Bergson, Valéry, Mallarmé ve bir ölçüde de Yahya Kemal'den kalkarak oluşturulmuş bir zaman anlayışı ve duyarlılığı şiire egemendir. Doğu ile Batı'yı kavramsal düzlemde birbirinden ayıran bir nokta da zamana bakışları, zamanı yaşayışlarıdır. Tanpınar, Osmanlı'nın durağan zamanıyla Batı'nın akan zamanını bağdaştırmaya çalışmıştır. Çağdaş kültürümüzde genellikle yapıldığı gibi eskiyle yeniyi (yani dünümüzü ve bugünümüzle yarınımızı) birbirinden ayırmak, yalnızca yeniyi modernlik hizasında göstermek yerine eskiyle yeniyi "devamlılık" anlayışı içinde birbirine bağlayarak modernlik düzeyine varmak istemiştir. Anların birbirinden koptuğu yüzeyi değil, birbirine eklemlendiği derinliği şiirmek istemiştir. Bunu "eski şiirin rüzgârıyla" yapamazdı elbette. Ancak, kendi deyimiyle "bu intikal devrinde" giriştiği serüveninin arka planında ferahfezayı işittirmeye çalışmaktan da geri kalmamıştır.

Önsöz uzun olmamalı, tadında bırakılmalı. Bağlayalım. "Beni kendi kutbumda yalnız bırakma" der Tanpınar. Her has şiirin dileğini söylemiştir böylece. Bu sessiz çağrıyı has okurların işitmeleri, duymaları dileği de bizim. Mutlaka okuyun Tanpınar'ın şiirlerini.

Aralık 1999

Aydaki Adam

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yaşamöyküsü hâlâ yazılmadı ya da yazıldıysa gün ışığına çıkmadı.* Tanpınar'ı yere göğe sığdıramayan yazın, aydın ve bilim çevrelerinde bu işin hâlâ neden yapılmamış olduğunu bir okur olarak anlamakta güçlük çekiyorum. Bir okuryazar olarak ise kendimin Tanpınar'ın yaşamöyküsünü yazmaya girişmemiş olmasına kızıyorum. İyi bir yaşamöyküsünün eleştirinin kardeşi olduğu savı aklıma geldikçe bu kızgınlığım daha da artıyor.

Yaşamöykücülüğü çağdaş yazınımızın en önemli eksikliklerinden biri. Eğer Tanpınar gibi büyük yazarlarımıza gerçekten sahip çıkacak isek onların yaşamöykülerini de yazmalıyız. Özellikle Tanpınar için çok anlamlı olur bu. Hem yazar hem de insan olarak yalnız yaşamış bu büyük aydınımızın yalnızlığını ancak yaşamöyküsü gibi kapsamlı çalışmalarla paylaşmaya çalışabiliriz. Onu tanımak artık olanaksız. Ama hiç olmazsa onun hakkında daha geniş, daha derin bir fikir edinebiliriz.

Kimdir Tanpınar? Her şeyden önce yazdıklarının tümü. Aynı zamanda bitiremeden bıraktıklarının, yapmayı isteyip yapamadıklarının tümü. Altmış bir yaşında, yani oldukça erken ayrılmış bizden. Ölüm haberine gazeteler, dergiler ne kadar yer vermişti acaba? Bütün tarihi, coğrafyasıyla derin bir

* Tanpınar okurluğunun bu önemli eksikliği nihayet Orhan Okay'ın üst düzeyli çalışmasıyla giderildi: *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, 2010.

"ruh macerası" olarak kendi içinde yaşadığı bu toplum onun varlığıyla yokluğu arasındaki ayrımı ne denli duyumsadı? Ölmeden bir yıl önce, "Altmış yaşında kitaplarımın tab'ı için imkân arıyorum" demiş. Ancak 1970'lerde başladık Tanpınar'ı gerçekten okumaya. O gün bugündür gittikçe artan ama hâlâ sınırlı sayıda yazınsever bu "muhteşem hayalet"i arıyorlar satırların arasında.

Başkalarının Tanpınar üzerine yazmış oldukları da bu arayış için çok önemli elbette. Tanpınar öldükten hemen sonra yazılmış bazı yazılar yer alıyor YKY'nin yayımladığı *Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*'ın son bölümünde, Hilmi Ziya Ülken "Bu dermansız bedenin içinde bu son derece canlı ruh..." demiş. Tanpınar'ın gövde bakımından pek göz doldurmadığını başkalarında da okumuştum. Kendisi de gizlemiyor bu durumdan duyduğu hoşnutsuzluğu. On sekiz yaşındayken "ürkek, sinirli, cılız bir çocuk" olduğunu söyler. "Ne olur birkaç parmak uzun olsa idim, ne olur kamburum olmasaydı..." türünde sözler de bu yönde yorumlanabilir. Ne ki, hiç de olağanaltı sayılmayacak gövdesinin Ahmet Hamdi'nin alınyazısını belirleyen asıl etken olduğunu sanmıyorum. İlgi duyduğu bir kıza yakınlaşan kişi hakkında söyledikleri bu bakımdan ilginçtir: "... Herif o kadar çelimsiz ki, önünde durduğumuz tütüncü dükkânının aynasında uzun müddet ve hiç de mütevazı olmayan bir hazla kendi yüzümü seyrettim..."

Onun ayırıcı özelliği, bana kalırsa, salt koşulların değil büyük ölçüde kendi kendine yoğurduğu ruh ve kafa yapısı olmuş. Ahmet Hamdi "inzivayı sevdiğini" söylüyor "yalnızlığı değil". Üstelik, ne denli arkadaş canlısı olduğu hem kendi yazdıklarından hem de onun hakkında yazılanlardan belli. Ahmet Hamdi, bende, ün ve erkten çok dostluğu, bilgiyi, güzelliği doya doya tadacağı dingin bir köşe aramış aydın izlenimi bırakmıştır hep. Gelgelelim, Narmanlı Yurdu'ndaki münzevi yaşamın pek bu anlama gelmediği anlaşılıyor.

Tanpınar'ın parasal sıkıntılarının, özdeksel koşullarından yakınmalarının da hiç bitmediği açık. 1936'da A. K. Tecer'e yazdığı bir mektupta "Yaşadığım hayat bir 'fecondite'yi hiçbir zaman temin edemez... bu kadar hayat şartlarının esiri olmak,

onların elinden kurtulamamak da bizzat kötü bir talih değil midir?" gibisinden sözler etmiş. Altmış yaşına geldiğinde de bu durumu pek değişmemiş. Onca yetenek ve gizilgücüne karşın parasız ve yalnız bir aydın! Yaş ilerledikçe koşulları daha da ağırlaşır bu durumda olanın. Ancak böyle bir görüntünün karşısında alınacak tutuma özen göstermek gerekir. Hasan Âli Yücel'e yazdığı bir mektupta, en yakın arkadaşlarından Adalet Cimcoz'un tutumundan yakınır Tanpınar: "Adalet'in yazısı güzel değildi. Şairden, şairin hastalığından böyle bahsedilmez. Kadıncağız yarım sütunu doldurma gayretiyle neredeyse beni cami kapısına bırakılmış piç yapacaktı. Hele o 'Hamdicikler'... Ne yapalım böyle olduk." Çok önemli bir ileti (mesaj) var bu sözlerde. Tanpınar'ı değeri bilinmemiş, harcanmış bir aydın imgesi olarak değil, kültürümüzün sürekli olarak yararlanabileceğimiz bir gömüsü olarak görmeliyiz. Bir imge olarak medya ve kültür endüstrisinin tüketimine değil, bir kaynak olarak kültürel / sanatsal üretime kazandırmalıyız.

Tanpınar'ın büyük bir gecikmeyle ancak 1970'lerde gündeme gelmesi raslantı değildi elbette. Altmışların sonunda, yetmişlerin başında bir yanda ATÜT'çülük, öbür yanda Kemal Tahir, Türk solu Osmanlı'ya yeni bir gözle bakmaya yönelmişti. Osmanlı'yla olumlu yönden ilgilenmeyi Cumhuriyet'in karşıtı gören kalıplaşmış bakış, daha doğrusu önyargılar Türk solunda özellikle o yıllarda sarsılmaya başladı. Osmanlı'yı yeniden kazanmak gerektiği o yıllarda anlaşılmaya başlamıştı. İşte o zaman Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yapıtlarına da yeni bir gözle bakıldı. Görüldü ki, geçmişçi (*passeiste*) sanılan Tanpınar aslında modern bir kültür adamıdır. Eskinin değil süreklilik içinde yeninin, giderek geleceğin adamıdır.

Doğal olarak akla gelen soru: Tanpınar'ın siyasal duruşu, konumu neydi? Bu sorunun açık yanıtı yok henüz. Kırklı yıllarda milletvekilliği yapmış. (Tanpınar'ın Meclis çalışmaları hakkında bir araştırma yapmak çok ilginç olabilir.) Cevat Dursunoğlu'na yazdığı mektuplardan anlaşıldığı kadarıyla milletvekili olmayı gerçekten kendisi istemiş. Ancak Tanpınar'ın bizim anladığımız anlamda siyaset yapmak is-

temiş olduğunu söylemek güç. "Mebus olmak istiyorum. Ve benim tarzımda olmak istiyorum" demiş. Nedir bu tarz? Yanıtı daha sonraki bazı satırlarda arayabiliriz: "Zannetmeyin ki hocalıktan şikâyet ediyorum.... Şahsi mesaim için imkân ve vakit bırakmıyor. Halbuki tam velud durumdayım, (...) Mebus olursam daha geniş vakit bulacağım. Daha rahat olacağım. Çünkü vazife mesaim, edebi mesaimden ayrı olacaktır. Diğer taraftan hayatla ve cemiyetle temasım daha geniş olacak. Politika çok hoşuma gidiyor." Ancak, bu son tümceye karşın, Tanpınar'ın, Azerilerin deyişiyle, politikadan hoşunun gelmediği yıllar sonra yazacağı şu satırlardan belli: "Meb'usluğumda da anladım ki ben yalnız şairim ve şair olabilirim." Bu sözden, milletvekiliği olmanın ona yazınla ilgilenmek için beklediği gibi olanak yaratmadığı da anlaşılıyor. Günlük politikanın, Tanpınar'ın ilgisini çekse bile, yaşama alanı olmadığını kesinleyebiliriz bu bilgilerin ışığında.

Öte yandan, Tanpınar'ın bir aydın olarak dizgeye, iktidara bakışı, kendine göre bir duruşu var elbette. Bence inanmış bir cumhuriyetçi olduğu da kesin. "Bana kalırsa Atatürk sistemi hepsinden iyidir" derken kendisini son derece içten buluyorum. "Eski bir garpçıyım", "Ben garpla başladım işe" derken de doğruyu söylediği inancındayım. Ait olduğu sanılan çevrelerin bugün bile içlerine sindiremedikleri şu ilerici fikri de rahatlıkla savunabiliyor: "Nasıl olur da dünyanın en meşru hakkı olan kendi dilinde dua etmeği bile kendimize yakıştıramıyoruz." (1953'te Mehmet Kaplan'a yazdığı bir mektuptan). Hele 1960'ta Paris'ten şu yazdığı şu tümce ne denli güncel: "... Tek ümidimiz bir Avrupa birliğidir..."

Bu temel tutumlarına karşın Tanpınar'ın, en hafif deyişle, yanlış anlaşılmasının nedenleri arasında Osmanlı dönemine duyduğu ilginin önemli yeri var.

Cumhuriyet'in kurulması bir bakıma ulus-devlet yaratılması ve ulusun biçimlendirilmesi sürecidir. Aydınlar bu süreçte önemli rol oynamışlardır, hem ideolog hem de toplum mühendisi olarak. Aydınları en çok bölen konu ulusun geçmişinin nasıl yeniden inşa edileceği olmuştur. Başat anlayış Osmanlı dönemini geri plana itip büyük ölçüde olumsuzluk-

larıyla sunarken, Ahmet Hamdi'nin aralarında sayılabileceği bir bölüm aydın Osmanlı'ya sahip çıkılması gerektiğini savunmuşlardır. Elbette bu bölümde yer alan aydınların düşünceleri arasında da büyük ayrımlar olmuştur. Ancak genel olarak bu çizgide görünmek Batılılaşmaya, ilerlemeye karşıymış gibi damgalanmaya, "passeisme"le suçlanmaya yetmiştir. Oysa zaman Tanpınar'ı haklı çıkarmıştır.

Elbette aydın sınıfı içindeki bu bölünme Cumhuriyet'ten önce başlamıştı. Tanpınar, "Hasan Âli Yücel'e Dair Hatıralar ve Düşünceler" denemesinde bu konuda ilginç bilgiler ve değişik bir bakış açısı sunar. "İçâlem mücadelesi" kavramını ortaya atar. "Durkheim'ın Bergson karşısında gerilemesi"nden söz eder. Bugün konuya kişilerden, bazı kişilerin siyasal eğilimlerinden bağımsız olarak bakıldığında Durkheim'ı Bergson karşısında geriletmenin pek de boş bir fikir olmadığı rahatlıkla görülebilir. Tanpınar, Batılılaşmayı katı bir pozitivizm sanan düşünceye karşı çıkmakta haklı çıkmıştır. "Medeniyet değiştirme"yi giysi değiştirir gibi görmemek, Tanpınar'ı, geçmişe, iktidardaki düşünceden ayrımlı bakmaya itmiştir.

Hiçbir ulus kendi geçmişinden kaçamaz. Kaçmaması da gerekir. Değişmek, o anda saptanan hedeflere göre geçmişi yeniden yaratmakla değil, geçmişle bilinçli bir ilişki kurmakla olur. Geçmişle barışmak ve onu bilinçli bir biçimde içselleştirmek gerekir. Eğer geçmişi işimize geldiği gibi bozarak yeniden yaparsak ya da yadsırsak, Ahmet Hamdi'nin dediği gibi, içimizdeki "devam zinciri" kopar. Bunun da bedeli, biliyoruz ki, ağır olur. Ahmet Hamdi, Türkiye'nin "medeniyet değiştirdiğinin" en çok ayrımına varan Türklerden biriydi. Bunun eski "medeniyetimize" sırt çevirmek anlamına gelmesinin yanlış olduğunu, böyle bir tutumun önümüzü, öngörülerin tersine tıkayabileceğini söylüyordu. Okuyun "Asıl Kaynak" denemesini. Ne denli haklı olduğunu göreceksiniz. Hele söz konusu denemede yer alan şu sözleri, bazı sözcüklerin eskiliğine karşın, ne kadar yeni, ne kadar güncel: "Bizim için asıl olan miras, ne mazidedir, ne de Garp'tadır; önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır. Onu yakaladığımız, onun meseleleri üzerinde durduğumuz, onlarla

yoğrulduğumuz, bu meseleleri fikir hayatımızın yol uğrakları gibi değil, temeli olarak kabul ettiğimiz zaman tarihin ve hususi coğrafyamızın bize yüklediği büyük role erişeceğiz. O zaman 'devam'ın zinciri tekrar içimizde bağlanacak ve bu çehreyi teşkil eden hayat çerçevesi ile kendimize layık yeri alacağız. Birbirini anlamayan iki âlemin ortasında, bir düğüm noktasında yaşamış olmanın bize yüklettiği zahmetler, o zaman gerçek ve ön safta hayatın nimetleriyle ödenecektir." Tanpınar'ın 1961'de, yeryüzündeki son yılında yazdığı bu satırlar onun ülkesine inancını daha da güzel gösteriyor: "Tarih, Atatürk'le başlayan ve İnönü'yle devam eden devrin hakiki değerini çoktan kaydetmiştir. Tohum toprağa düşmüş, çürümüş ve yeşermiştir. Gelecekteki Türkiye'nin önüne hiçbir kuvvet geçemez."

Tanpınar'ın geçmişe bakış açısının katkısını aldığı ölçüde güçlenebilecek bir gelecektir bu. Gerçi 1950'lerden sonra Osmanlı bir yönüyle dizgeye alınmıştır. Ama daha çok eli kılıçlı, güçlü, özellikle Batılıları dize getiren Osmanlıdır bu; akıncıdır, leventtir, cengâverdir... Ahmet Hamdi'nin bizi geçmişe götürmekteki amacı başkadır: "Sadece fütühatçı bir millet olmadığımızı, bir kültür medeniyeti yarattığımızı en geniş manâda göstermek." Aradaki ayrım çok önemlidir. Giderek, Yahya Kemal ile Ahmet Hamdi'nin geçmişe bakışlarının arasındaki ayrımdır.

19. yüzyılda yaşadığımız değişimi anlatırken Ahmet Hamdi şu anlamlı ayrıntıyı yakalar: "Gerçekte ise zevk değişikliği İkinci Mahmut'un şahlanmış at üstünde resmini yaptırdığı gün başlar. Çünkü eski merasimde şahlanmış at yoktur, hatta hareket yoktur. Sükûn ve sükûnet vardır." Geçmişimizi kazanacağız diye artık yalnızca İkinci Mahmut ve sonrası değil bütün Osmanlı tarihi şaha kalkmış ata bindirilmiştir. Özellikle Batı'ya karşı güçlü, üstün, utkun Osmanlıdır bu. Bizans surları önünde şaha kalkmış atıyla Fatih bu Osmanlının prototipi olur. Aslında yapılan bugün Batı'ya karşı duyulan ezikliği geçmişin fütühatçı yönünü bugünün içgüdülerine göre yeniden biçimlendirerek dengelemeye çalışmak, açıkçası kendi kendini aldatmaktadır. Tanpınar bu yolun yolcusu olmamış-

tır. O iç insanımızın keşfine çıkmıştır. Aynı zamanda kendini keşfetmiştir. "Ben garpla başladım işe" diyen Tanpınar hemen ekler: "Fakat bizim eski şairleri ve eski musikiyi tanımadan evvel kendimi bulamadım. Onların nostaljisini tadınca kendimi kendi içimde daha yerleşmiş buldum." Ahmet Hamdi'nin anlıksal (entelektüel) serüveni Türk aydınının kültürel kimlik bunalımını aşması için bir rehber gibidir.

Ulusumuzun Anadolu'daki, Balkanlar'daki tarihini bir "ruh macerası" olarak görebilmiş belki de tek düşünürümüz odur. Özellikle kentler üzerine yazdığı denemeleri, romanları, müziğimize mimarimize yazınımıza ilişkin düşünceleriyle uygarlığımızdaki üçüncü boyutu, yani derinliği bulgulayan (belki de kuran) odur. Bizdeki en önemli eksiklerden biri tarih duygusudur. Çünkü atalarımızdan kalan kültürde zaman anlayışı değişiktir. Atalarımız için dün, bugün ve yarından oluşan bir ilerleme değildir zaman. Günlerin birbirinin aynı olduğu geniş, değişimsiz bir akıştır. Mekândır daha çok. Tanpınar, zaman kavramı üzerine en çok kafa yormuş düşünürümüzdür. Uygarlıklar arasındaki temel bir ayrımın zaman anlayışlarında olduğunu iyi görmüştür. Zaman kavramını hem metafizik hem de tarih katmanlarında irdelemiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bu bakımdan çok değerli, düzeyine hâlâ erişilememiş bir romandır. (Tanpınar'ın bu romanını Norbert Elias'ın *Zaman Üzerine* çalışması ışığında okumak ilginç bir deneme olabilir.) *Mahur Beste*'nin başkişisi Behçet Bey'in babasının "alaturka ve alafranga zamanı beraberce gösteren pusulası, takvimli büyük cep saatı", Tanpınar'ın dörtbir yanından kurcaladığı temel bir kültür sorunsalımızın simgesidir. Tanpınar, Bergson'un zaman, süre ve dirimsel atılım kavramlarından yararlanarak bu iki anlayışı birbirine bağlamaya çalışmış, geleceğe doğru giden her anda geçmişimizi bütün boyutlarıyla duyumsabilmemizi istemiştir. Batı uluslarında var olan bu tarih duygusunun Batılılaşmaya ters düşmediğini, tersine Batılılar gibi olmanın tarih duygusunu gerektirdiğini öğretmeye çalışmıştır.

Kimbilir, belki de bu duyguyu yüceltmesinin ve "devam" fikrinin gereği olarak arı Türkçe akımının güçlü destekçileri arasında adı geçmez. 1946'da yazdığı bir yazıda, Nurullah Ataç'ın

Türkçe sevgisinin "biraz daha mutedil olmasını şahsen temenni" eder. Tanpınar'ın eski sözcüklere yatkın olması yapmacık değil en azından. Bugün birçok şair ve yazarımız bayılıyorlar eski sözcükleri kullanmaya. Akıllarınca böylece daha etkili ve renkli bir üslup yaratıyorlar. Eski sözcükler yerlerini bulmamış eğreti takılar, sonradan görmelerin takıp takıştırdıkları pahalı süsler gibi duruyor onların metinlerinde. Oysa Tanpınar'ın yazdıklarında bir üslup ve kültür anlayışı bütünlüğü var. Tanpınar'ın dili ışıl ışıl koca bir kristal avize gibi. Çıkan ışıltılar eskiden kalma antika mücevherlerin parıltısı da değil üstelik. Tanpınar'ın eski sözcüklerinin arasından geleceğin ışığı parlıyor.

Elbette bir sözcük kuyumcusu Tanpınar. Her şeyden önce bir şair çünkü. Ne ki kendi şairliğinden hiçbir zaman hoşnut kalmadığı izlenimini veriyor. Bu ruh halinin oluşmasında Yahya Kemal'in yakın çevresinde olmasının payının büyük olduğu anlaşılıyor. Tecer'e 1939'da yazdığı bir mektupta, Yahya Kemal ile bir akşam birlikteliğini anlatırken şunları söylüyor: "... Nihayet bir yarım saat kadar bizim nesirleri medhetti, sonra 'Şiirden vazgeçin' dedi. 'Onu yapmayın, o benimle bitti. Müsaadenizle bendeniz o işi yaptım. Artık yapamazsınız' diye bir baba nasihatı verdi. Vakıa ilk önce kızdım, fakat bilahare 'Bülbül' manzumesi bu söze hak verdi. Şiir Yahya Kemal'le bitmiyor, burası muhakkak, ama ben bu işi pek beceremiyorum."

Kendine haksızlık ediyor Tanpınar. Oysa A. Muhip Dıranas başka türlü düşünüyor: ".... bizde de garplı şiir anlayışını Hamdi yarattı dense yeridir. Bırakın onu, Yahya Kemal'in kolosal* fakat kaba yapılı arınık fakat yalınkat şiiri yanında Hamdi'nin küçük, ufak, dengeli, kibirsiz fakat mesafeli şiiri, kuytulukta gizlenmiş kadim Yunan harabesi gibi her göze görünmemiş ve fazla aranıp dile getirilmemiştir." Yahya Kemal gerçekten büyük şair. Türkçenin, Türkçe şiirsel sözün önünü açmış bir şair. Ancak Tanpınar'ın şiirsel girişimi de, Dıranas'ın imlediği gibi, çok önemli. Tanpınar, özellikle Valéry'yi örnek alarak, Türkçede evrensel insanı şiirmek, yalnızca Türk değil evrensel okura seslenebilecek bir şiir kurmak istemiş. İnsanın özünü, ona göre şiirsel halini Türkçeye

* *Colossal* (İng.): Muazzam, kocaman, çok büyük [ed. n.]

getirmek istemiş. Ne yazık ki, Y. Kemal'in yalnızca şiirinin değil, aynı zamanda şiir anlayışının da gölgesinde kalmış Tanpınar'ın girişimi. *Sahnenin Dışındakiler*'de, romanın aynı zamanda başkişisi olan anlatıcının ağzından şöyle bir ayrıntı verilir: "Darülfünun açıldıktan sonra bir gün Edebiyat Fakültesine giderek Yahya Kemal'i dinledim. Yanıbaşında saçları birbirine karışık, gözleri melankoli ile etrafa bakan, zayıf bir çocuk vardı. Bana şair olduğunu, fakat henüz hiçbir şiir yazmadığını büyük bir saffetle söyledi." Bazı yönetmenlerin kendi filmlerinde şöyle bir görünüp yitivermelerini aklıma getirmiştir bu ayrıntı. Ahmet Hamdi adlı zayıf çocuk çok güzel şiirler yazmıştır. Şiir doludur o çocuk. Romanına, denemelerine, öykülerine taşmıştır şiiri.

Şairanelik değildir bu üslup. Belirli bir kafa ve ruh yapısının yazıya yansımasıdır. Gerçek bir estettir Ahmet Hamdi. Doğaya da sanat yapıtlarına da aynı güzellik arayışı, anlayışıyla bakar. Buna karşılık, Yahya Kemal büyük ölçüde hedonisttir. Ahmet Hamdi'nin estetliğini ne Y. Kemal'in ne de yakın çevresinin anlamış olduğu kanısında değilim. Bugün de estetliği anlamak, kavramak, değil ortalama okur, geniş bir okumuşlar çevresi bakımından güçtür. Bugün en çok kullandığımız kavramlardan biri "keyif". Yok keyifli kitap, yok keyifli müzik, yok keyifli sohbet... Bence "keyif" kavramı, özdeksel sıkıntılarını görece aşmaya yönelmiş bir entelektüeller sınıfının hedonizmini yansıtıyor. Ahmet Hamdi'nin estetliğiyse başka bir şey, dünyaya üstün sanat adamlarına özgü biçimde bir bakış.

O zayıf çocuk çok güzel romanlar, öyküler de yazmıştır. Romanlarından birinin ilk sayfasına büyük harflerle not düşmüşüm çeyrek yüzyılı aşkın bir süre önce: "Bak! Parmaklarım satırlara karışıyor." O denli coşkuyla yazarak okumuştum Ahmet Hamdi'nin anlatılarını. Şiirinde evrensel beni, insanın özne olarak özünü, belki de bilincin dünyaya ilk uyandığı anı yakalamaya çalışmış gibidir Ahmet Hamdi. Anlatılarında ise bu özneyi tarih ve coğrafyaya oturtmuş, bir yandan "şahsi masalı"nı örerken, öbür yandan bizim "ruh maceramıza" ve "içâlem mücadelemize" ayna, giderek olumlu anlamda çanak tutmuştur.

Bana kalırsa, Ahmet Hamdi iki yönde daha da geliştirebilirdi anlatı yazarlığını. Birincisi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki toplumsal hicivdir. Söz konusu roman gösteriyor ki, Ahmet Hamdi kendi kendimizle gır gır geçmeyi en iyi beceren yazarlarımızdan biridir. Öte yandan, kültürümüzün en büyük kusurlarından birinin eleştiri yoksunluğu olduğunu da tartışılmaz biçimde ortaya koyan Ahmet Hamdi'dir. Hiciv yoluyla eleştiri ciddi görünümlü, asık suratlı entelektüel yaşamımızın en büyük gereksinimleri arasındadır. Ahmet Hamdi bu gereksinimin karşılanmasında daha etkili olabilirdi.

Anlatı yazarı olarak Ahmet Hamdi'nin geliştirmiş olabileceği ikinci yönü ise "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"ndaki fantastik çizgidir. E. T. A. Hoffmann'ı anımsatan, giderek çağrıştıran bu öyküdeki havayı Ahmet Hamdi daha da geliştirip sürdürebilirdi.

Tarihimizi, ülkemizi derinlemesine irdeleyen Ahmet Hamdi aynı merak ve coşkuyla Batı'ya da uzanmak, açılmak istemiştir. A. K. Tecer'e 1936'da yazdığı bir mektupta, "Bu Avrupa meselesi üzerinde biraz düşün ve harekete geç" der, "Düşün bir kere o kadar iyi olacak ki dolaşmak, bir kör rüyası gibi sadece vehim halinde tanıdığım şeyleri yakından ve kendi ışığı, kendi realitesinde görmek..." Ahmet Hamdi ancak 1950'lerde gidebilmiştir Avrupa'ya, Paris'e, Londra'ya... Özellikle Paris'te geçirdiği dönemlerde yazdığı mektuplar dışarıya gidip gelebilmenin onun için ne denli büyük bir kazanç olduğunu ortaya koymaktadır. Ahmet Hamdi'nin Londra üzerine izlenimleri de çok ilginçtir. Eğer bu büyük aydınımız Avrupa'nın belli başlı kültürleriyle daha canlı bir ilişkiyi gençliğinden beri sürdürebilseydi kimbilir bundan Türk kültürü neler kazanırdı!

Ahmet Hamdi gizilgücünün tümünü ortaya koymamış bir yazardır. "Aydaki Kadın"ın bitmemişliği sanki onun kültür adamı olarak yazgısının simgesi gibidir. Ancak Tanpınar kültür yaşamımıza o kadar çok şey ekmiştir ki, bunların bitmesini sağlamak bizlerin görevidir.

Ocak 2000

Türk Romantiği Olarak Tanpınar

"En büyük meselemiz budur; mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız; hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız..." *Beş Şehir* kitabında İstanbul üzerine yazdıklarının son sayfasında bu sözlere yer vermiş olan Ahmet Hamdi Tanpınar, yalnızca yazın değil düşünce tarihimizin de önemli isimlerinden biridir. "Önemi nereden geliyor?" diye sorarsanız, Ahmet Hamdi'nin düşünmesinin yoğunlaştığı alanı belirleyerek başlayabiliriz yanıt aramaya. Bu bağlamda, düşünce tarihi yerine, "kendimiz üzerine düşünme tarihimiz" dersek, Ahmet Hamdi'nin özgün katkısının alanını belirlemiş, yanıt arayışımızı da kolaylaştırmış oluruz bence.

Elbette, çokyönlü ya da geniş bir yelpazeye yayılan bir katkıdır bu. Ancak merkezinde, Türkiye'nin, A. Hamdi'nin deyimleriyle, eskiden yeniye geçişi, uygarlık değiştirmesi, toplumsal/kültürel kimliğinin değişmesi vardır. A. Hamdi'nin üstüne kafa yorduğu kimlik sorunu, aslında, Türkiye'de birkaç gün geçiren biraz gözlemci bir yabancının ayrımsayabileceği denli görünür niteliktedir. O güzelim camileri, kervansarayları, çeşmeleri, hamamları, ahşap evleri yapanlarla apartman diye anılan bugünkü çirkin binaları ya da o korkunç işhanlarını ya da kişiliksiz gökdelen müsveddelerini yapanların aynı ulustan olduklarını Türkiye'yi bilmeyen bir yabancıya inandırmak güçtür. Nerdeyse apayrı iki kimlik söz konusu diyenleri vardır.

Çarpıcı olsun diye mimari alanından örnek getirdik. Yeniyle eski arasında üstünlük yarışması yaptırmak değil ama-

cımız. Ancak hangi alanda nesnel bir karşılaştırılma yapılırsa yapılsın varılacak sonuç aynıdır: Eski ile yeni arasında bir benzemezlik ilişkisi görülür. Aynı topraklarda, aynı halkta zaman içinde bu denli büyük bir değişimin tek nedeni olabilir: Toplumsal / kültürel bir kırılma ya da kopma meydana gelmiştir: 19. yüzyılın başından beri gelişen modernleşme süreci, Cumhuriyetin kurulmasından sonra art arda hızla yapılan değişikliklikliklerle eski düzeni devirmiş; gerçekten devrim olmuştur. Geçmişten kopuş, ileriye doğru atılıştır bu edim.

Ancak eskiden kurtuluş olanaklı değildir. İnsan doğası bu; toplumsal yaşamın değişmez yasası. Eski, üzerine konuşmasak, konuşmayı yasaklasak bile, yanı başımızda, içimizdedir. Belleğimizdedir, bilinçdışımızdadır. Hele o eski bizimki gibi köklüyse... Birçok aydınımıza göre, Türk insanı, ilerlemeci/değişimci Batı uygarlığına ayak uydurmaya çalışan daha nice toplum gibi, iki kimlikli ya da kimliği ikilikli hale gelmiştir. Dolayısıyla bu iki kimliği bağdaştırabilmek ya da kimlik ikiliğini giderebilmek, bir Türk insanı olarak bu ikiliği içinde yaşadığını/taşıdığını düşünen birçok aydınımızın üstünde durdukları bir konu olagelmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu metinlerinden olan "TBMM'nin hukuku hakimiyet ve hükümraninin mümessili hakikisi olduğuna dair heyeti umumiye kararı" (1-2.11.1388 / 1922), "Birkaç asırdır saray ve Babı alinin cehalet ve sefahati yüzünden..." diye başlar.

Cumhuriyet'in öznel açıdan, Osmanlı'ya karşı ve karşın kurulmuş olduğu kesindir. Kurtuluş Savaşı yalnızca düşman işgalinin sona erdirilmesi sonucunu vermemiştir. Aynı zamanda ülkedeki düzen değişmiştir. Yalnızca siyasal değil kültürel, toplumsal düzen de değiştirilmiştir. Yineyelim: Bu bir devrimdir.

Aslında her devrim ya da köklü değişim, geçmişten kopuşu getirir. Fransız Devrimi de, Reform hareketleri de geçmişle aralarına set çekmek, her şeyi yeniden kurmak amacını taşımışlardır. Bu tür değişimler paradigma değişikliğidir. Paradigma değişince en kalıcı sandığımız şeyler; gelenekler bile değişir. Ne ki, Avrupa'da başka hiçbir değişimin Türki-

ye'deki denli bir kimlik bunalımına, toplumda ikili kimlik doğmasına yol açmamış olduğu savlanır. Örneğin Ahmet Muhip Dıranas, 1949'da yazdığı bir denemede şu ağır yargıda bulunmaktan çekinmemiştir: "Tanzimat kafası, yani o birbirine geçmiş iki tür zevk ve sosyal hünsalık ruhlarımızda hâlâ sürüp gidiyor."

Türkiye'deki çeşitli aydın kesimlere göre, bu ikiliğin önemli bir nedeni, yeni düzenin geçmiş ile yaptığı hesaplaşmada, en hafif deyimiyle söylersek, biraz insafsız davranmış olmasıdır. Türkiye'deki modernleşme süreci aynı zamanda ulus-devlet yaratma sürecidir. Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de ulus-devlet oluşturulurken, geçmişi belirli bir açıdan yeniden kurmak ya da üretmek gerekmiştir. İşte bu noktada, Osmanlı'yla, giderek İslam geçmişimizle hesaplaşırken yeni düzenin aşırıya kaçtığı öne sürülür. Elbette, o günün koşullarında yeni devleti ve düzeni oturtmak için, bugün geriye doğru bakıldığında aşırılık gibi görülen birçok davranışın kaçınılmaz olduğunu da görebilmek gerekir. Ayrıca geçmişi ahlaki açıdan yargılamaya çalışmak doğru olmaz. Yukarıda alıntıladığımız metindeki gibi yalnızca son "birkaç asır"ın siyasal eleştirisi biçiminde değil, eski paradigmanın zaman zaman yok sayılması boyutlarına varabilen biçimde bir geçmişi değişik gösterme çabası bazı bakımlardan zorunlu olarak yaşanmıştır. Bu çerçevede İslam öncesi Türk tarihinin keşfine çıkılarak önemli bir adım atılmış olduğunu da vurgulamak gerek. Ancak, bunu yaparken, Semerkand'dan Tac Mahal'e, Somali'de güzel kızlara İstanbul adı verilmesinden Cezayir'deki Dayıbey Sarayı'na, İslam döneminde Türk'ün üç kıtada yarattığı görkem ve etki ilk dönemde ikinci plana itilmiştir, kaçınılmaz olarak. Bugün söz konusu kalıtıma sahip çıkmaya çalışmakla ne denli doğru yapıyorsak, o dönemde ikinci plana itmekle o denli yanlış yapıldığını söyleyenler az değildir. Ahmet Hamdi'nin üzerinde durduğu konu buydu.

Elbette, modern Türk düşünce tarihi içinde bu konuyu irdeleyen çoktur. Korumacı düşünce okulunun sürekli beslendiği kaynaklardan biri olagelmiştir bu konu (Giderek siyasal istismar malzemesi bile olmuştur). Örneğin, Ahmet

Hamdi'nin bir bakıma ustası saydığı Yahya Kemal'in ana izleklerinden biri, yeni düzenin eskiye bakışını eleştirmektir. Sabri Ülgener'den Şerif Mardin'e pek çok bilim adamı da bu konuyu enine boyuna işlemişlerdir. Öte yandan, sol düşüncede, ATÜT'çülük ve Kemal Tahir ile birlikte, Cumhuriyet'i ve Atatürk'ü eleştirmek bir ara moda olmuştu.

Ancak Ahmet Hamdi'nin duruşunun bütün bunlardan, özellikle kendisine sahip çıkmaya çalışan koruyucu ve tutucu kesimlerden ve Yahya Kemal'den ayrımlı olduğuna inanıyorum. Kabaca söylemek gerekirse, Ahmet Hamdi de, diğerleri gibi, geçmişimizle bugünümüz arasında bir süreklilik ilişkisi olması gerektiğini savunuyordu. "Bunu, Osmanlı geçmişi yadsıyarak yapmak herhalde olanaklı değildir. Geçmişi değiştiremeyeceğimize göre geçmiş ile ilişkimizi değiştirmemiz gerekir" diyordu.

Ayrımı, duruşunun ayırıcı özelliğiyse bence şudur: Diğerleri "Süreklilik içinde değişim" derken, Ahmet Hamdi'nin düşüncesi "Değişim içinde süreklilik" yönünde evrilmiştir. Gerçi Ahmet Hamdi'nin kendisi de "devam ederek değişmek ve değişerek devam etmek" demiştir. Ancak "ve" sözcüğünün öncesinde ve sonrasında yer alan iki toparlamanın birbirine eşit oldukları, aynı anlamı taşıdıkları kanısında değilim. Ahmet Hamdi bile bu iki sözü birbirine eşitmişçesine kullandığı için (Yahya Kemal'in Ahmet Hamdi üzerindeki etkisi yüzünden olabilir), aralarındaki ayrımı görmek kolay değil. Biraz da bu yüzden söz konusu ayrımın daha önce o denli bilincine varmamıştım. Ahmet Hamdi'ye baktıkça, yeniden, yeniden baktıkça gördüm, "Osmanlıcı"lardan nerede ayrıldığını; bu çerçevede, istemese de, Yahya Kemal'den nerede ayrıldığını; hangi noktada Cumhuriyetçilerce de yeterince anlaşılamadan yapayalnız kaldığını...

Bir yanda ezici bir üst-ben gibi Yahya Kemal. Öbür yanda "Gelenekten ayrılmakla, dünden kalanı değiştirip yerine günün gerektirdiğini koymakla yıkılmaz bir toplum, yaşama gücünü göstermiş olur. Benliğini de yitirmez. Gelenek değildir bir toplumun, bir ulusun benliğini yapan. Bir toplumun, bir ulusun benliği, yaşayışına, düşünüşüne verdiği biçimde-

dir, kendi de ne yaptığını iyice bilmeksizin verdiği biçimdedir" diyen Nurullah Ataç. Arada kalmıştır Ahmet Hamdi. Kendini, ayrımını istediği gibi gösterememiştir.

Ayrımını görebilmek için Ahmet Hamdi'nin düşüncesinin gelişimine zamanın akışı içinde bakmak, evrimini izlemek yetermiş aslında. Öğrencisi Turan Alptekin, Ahmet Hamdi'nin her zaman İnönü'yü desteklemiş olduğunu söylüyor. Öte yandan, Ahmet Hamdi'nin Demokrat Parti iktidarına yıllar geçtikçe daha eleştirel bir gözle baktığı ve 27 Mayıs hareketini desteklediği artık biliniyor. Kendisini Osmanlıcılıkla eleştirenlere, Osmanlı kültürüyle ilgilenmenin gericilik olmadığını, 1932'den sonra bir dönem kendi kafasına göre bir "şark"ta yaşamasının Batı'dan uzaklaşmak sonucunu getirmediğini, kendisinin eskiden beri Batıcı olduğunu anlatmaya çalışmış hep. Bence 1950'lerde Batı Avrupa'ya yaptığı geziler, Paris'te geçirdiği aylardan sonra Batı'ya bağlılığı iyice güçlenmiş. Ahmet Hamdi Türk modernleşme sürecinin ürünü ve bir itici gücüdür. Verimli çelişkisidir.

Elbette, bir çelişki var karşımızda. Değişimi savunan bir insan, geçmişle sürekliliği nasıl sağlayabilir? İki değişik, giderek karşıt paradigma birbirine nasıl bağlanabilir? Bu sorularla birlikte Ahmet Hamdi'nin yazımızın başına aldığımız sorusuna dönebiliriz. "... mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız?..." diye soruyor Ahmet Hamdi. Geçmiş ile aramızda bir kopukluk olduğunu vurguluyor böylece. Ardından, bu kopukluğun sonucu olarak, kimlik bunalımı ortaya çıktığını söylüyor. Önermeyi tersinden alırsak, kimlik bunalımını aşmak için geçmiş ile bağlanmak gerekiyor. "Bağlanmak" sözcüğü, giderek kavramı çok önemli. Rastgele kullanılan bir sözcük değil bu; özenle seçilmiş. Geçmişin sürmesinden ya da sürdürülmesinden değil, bugünkü öznenin geçmiş ile bağlanmasından söz ediyor Tanpınar. Oysa Osmanlıcıların çoğunluğu geçmişin bir biçimde sürdürülmüş olması gerektiği izleğini işler. Tanpınar'ın bu tümcesini, Cumhuriyet ile kurduğu yaşı ilerledikçe daha olumlu nitelik kazanan ilişki ışığında şöyle yorumlayabiliriz: Tanpınar, Cumhuriyete ve kazanımlarına karşı çıkmıyor. Ancak, geçmişe eklemlenme-

sinin yetersiz kaldığını, geçmiş ile bağlanması gerektiğini savlıyor. Cumhuriyet öznesinin, geçmişi değiştiremeyeceğine göre, geçmiş ile ilişkisini değiştirmesini öneriyor bir bakıma.

Bu değişikliği kendince yapmıştır Ahmet Hamdi. "Kutup Noktası" başlıklı denememde, özellikle bu denemenin "Çınar" bölümünde, Ahmet Hamdi'nin tarih içinde kimlik sürekliliğini öznel açıdan nasıl kurduğunu anlamaya çalışmıştım. Ahmet Hamdi söz konusu sürekliliği, geçmişe, kendi deyimiyle, "kalp adamı" olarak bakarak kurmuş, belki de daha doğrusu, kurgulamıştır. Ahmet Hamdi'nin bu ruhsal ve anlıksal deneyi, deneyimi, bir toplumun değil, ancak bazı bireylerin öznel olarak yapabilecekleri bir girişim ya da arayıştır. Bunu toplumsal düzeye taşımak güçtür. Toplumsal düzeyde kimlik çatışması bu tür kişisel deneyimlerle aşılamaz. Ancak söz konusu deneyimlerin özellikle kültür ve düşünce tarihleri açısından bir anlamı vardır. Ahmet Hamdi'nin geçmişle ilişkiyi bir kalp adamı olarak kurmasının anlamını bu kez değişik bir açıdan sökmeye çalışıyorum.

Bu konuda bir model aklıma geliyor: Fransız Devrimi. Çünkü Fransız Devrimi Avrupa'daki keskin kopuş ve paradigma değişiminin en önemli örneklerinden biridir. Cumhuriyetimiz için de esin kaynağı olmuştur.

Ahmet Rasim'in ünlü *Osmanlı İmparatorluğu'nun Reform Çabaları İçinde Batış Evreleri** yapıtını biliriz. Rasim, imparatorluğumuzun batış evrelerini Fransız Devrimi döneminden başlayarak inceler. "Avrupa nereye yönelirken, biz ne yapıyorduk?" der gibidir. Fransız Devrimi'nin ayrımına bir yüzyıldan fazla bir gecikmeyle varacaktır Osmanlı aydınları. Ancak yeni Cumhuriyet'in birçok açıdan bu devrimden esinlendiği kesindir. Ulus, özgürlük, egemenliğin ulusa ait olması, yurttaş, yurttaşların yasa önünde eşitliği, akılcılık, aydınlanmacılık gibi Cumhuriyet devrimimizin kuramsal temelindeki birçok kavram Fransız Devrimi'nden esinlenmiştir. Cumhuriyet'in geçmişe bakışında da yalnızca Os-

* Ahmet Rasim'in iki ciltlik *İstibdattan Hakimiyet-i Milliyeye* (1926) adlı kitabını Hıfzı Veldet Velidedeoğlu bu adla tek cilt halinde yayımlamıştı. Çağdaş Yayınlar, İstanbul, 1987. [ed.n.]

manlı ile olan siyasal kavgası yoktur. Fransız Devrimi'nin de etkisi vardır.

"Avrupa'nın Kalıtımı" yapıtında Hans Georg Gadamer, "Fransız Devrimi'nin geçmişi bilinçli olarak değillediğini" söyler. Miladi takvimi yürürlükten kaldırıp yerine yeni bir tarih/takvim başlatmaya kalkışacak denli iddialı bir kopuştur Fransız Devrimi. Ancak, bu iddia yarım kalmış, devrim zamanla Tarih içindeki yerine oturmuş; Fransız tarihinde, Ahmet Hamdi'nin deyimiyle, "devam zinciri" yeniden bağlanmıştır. Gadamer, bu bağlanmayı sağlayan etmenlerden biri olarak romantizmi, Türkçesiyle coşumculuk hareketini gösterir. Gadamer'in savlamasına göre, Aydınlanma'ya ve Fransız Devrimi'ne eleştirici katkılar getiren bu hareket yalnızca Fransa'da değil, bütün Avrupa'da yeni bir süreklilik ve tarih bilincinin doğmasına yol açmıştır.

Romantizm ülkeden ülkeye değişiklikler göstermiş bir akım. Örneğin, bu konuda uzman olan Arthur Mitzman'ın demesine göre, İngiliz romantikleri sanayi devriminin doğa ve kültür üzerindeki olumsuz etkilerine, bu devrimin yanısıra gelen yararcılık felsefesine karşı çıkmışlar. Almanya'da Napolyon işgalinden sonra ülkede boy gösteren imgelemsiz akılcılığa tepki göstermiş romantikler. Fransa'da ise yeni kentsoylu düzenin yararcı, özdekçi değerlerine, bireylerin atomlaşmasına, toplumsal haksızlıklara tepki duyanların akımı olmuş romantizm.

Konumuzla ilgili yönlerini genel olarak alırsak, romantizm, aklın öne geçtiği dönemde duyarlılığı, niceliğe karşı niteliği, katı bilimselliğe ve özdekçiliğe karşı tinselliği savunmaya, geçmişe göndermeler yaparak bugünün eksiklerini, aslında gerçekten öyle olduğu tartışmalı bir geçmiş imgesiyle tamamlamaya yönelik eğilimlerden oluşuyor demek yanlış olmaz. Ancak, sonuç olarak, Fransa'ya, Avrupa'ya geçmişini bir bakıma yeniden kazandırıyor romantizm. Tarih bilincini, zaman içinde süreklilik duygusunu güçlendiriyor. Üstelik bunu Aydınlanma'nın, kentsoylu devriminin ortaya çıkardığı birey ve ulus kavramlarından vazgeçmeden yapıyor. Bireyi gerçek bir değer olarak savunuyor. Ulusu bir tinsel birim olarak görmeye yöneliyor. (Ulusal tin kavramı romantik bir kavramdır.)

Aydınlanma ve Fransız Devrimi sonucunda Batı'da insana, ilerlemeye inanan bir "idealist" bakış gelişir. Bilimin ve aklın ışığında her bireyin özgür, öbür bireylerle eşit, toplumla, ulusla bağdaşık olacağına inanılır. Romantikler, Fransız Devrimi'nin hakça evrensel düzen kurmaya yönelik ruhunu benimseyecekler; yükselen kentsoylu değerler dizgesinin olumlu görünümünü inançla evetleyecek, bu görünüme gerçeklik, derinlik kazandırmaya çalışacaklardır.

Jean Starobinski'nin *1789, Aklın Amblemleri* kitabında rastladığıma göre, Fransız Devrimi'nden bir yıl sonra Louis Claude de Saint-Martin, kişinin bireysel merkezinin acunsal (kozmik) ve tinsel bir merkezle örtüştüğü, bunun da yaşamın kaynağı olduğu düşüncesini işleyecektir. Saint-Martin insan ve acun tinleri arasındaki uyumu gizemci gibi anlatacak, bireyin özerkliğini, merkez olma niteliğini yitirmeden çoğulluğunu vurgulacak, bu tablo içinde devrim ile birlikte "insan ruhu"nun yükselişini görecektir. Georges Poulet'nin yargısını doğrular bu saptama: "Romantizm, merkez olduğunu bulgulayan bir varlıktır, kişidir." Birey arzın merkezidir.

Elbette, romantik bakış açısı yalnızca bireye değil ulusa da içsellik kazandıracaktır. Jules Michelet, 1790 yılındaki Devrim yıldönümü kutlamalarını anlatırken, "1789'da özgürlük, 1790'da vatan kavramının bulgulandığı"nı söyler. Kutlamalarda, yurttaşlar, bölge, sınıf, meslek, cinsiyet ayrımı / ayrımı kalkmaksızın birbiriyle kaynaşmış, her şey tek bir noktanın, adı Fransa olan yüreğin çevresinde dönmeye başlamış, o nokta olmuştur. Apollon-Dionyssos dengesini kurgulamıştır romantizm.

Gelgelelim, romantikler zamanla büyük düş kırıklıklarına uğrayacaklardır. Aydın-düzen karşıtlamını acıyla bulgulayacak, bazıları bir bakıma imgelemlerinde yarattıkları bir geçmişi özleyecek, oradan beslenerek bugünü düzeltmeye çalışacaklardır. Ancak bu geçmişten de esinlenen eleştirilerle bugün ve dün arasında süreklilik ilişkisi kurulacaktır. Batı insanının kendi aşma uğraşı meyve vermeyi sürdürecek, uygarlık ilerleyecektir.

Gadamer'in söylediklerini de anımsayarak, eytişimsel (diyalektik) bir işleyiş görebiliriz burada: Devrim yoluyla Eskiyi kesip atan Yeni düzen savdır (tez). Eskiyi anımsayarak eleştirmek (yermek demiyorum) ise karşısav (antitez). Bireşim (sentez) çıkar ortaya: süreklilik. Elbette, değişim içinde sürekliliktir bu.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Cumhuriyet'in Batılılaşmacı yönüyle ilişkisini, romantizmin Fransız Devrimi ve bu devrimin yerleştirdiği kentsoylu düzenle kurduğu ilişkiye bazı açılardan benzetiyorum, doğrusu. Nitekim, Ahmet Hamdi'nin "Kutup Noktası"na varması, Georges Poulet'nin "Romantizm, merkez olduğunu bulgulayan bir varlıktır, kişidir" sözüne örnek olabilecek bir ruhsal/anlıksal serüvendir. Dolayısıyla Ahmet Hamdi'ye "Türk romantiği" diyebiliyorum. Ancak, bu benzetmeyi Fransız Devrimi - romantizm ilişkisinin Türkiye'de yinelenmesi olarak düşündüğüm öne sürülürse, bu yanlış olur. Fransa'nın romantik tarihçisi Michelet "Yeniden Doğuş" kavramını ortaya atanlardandır. Türkiye üzerine bir kitap yazan Claude Perez adlı çağdaş bir Fransız ise Türkiye'deki değişimi "Tabula rasa ve İkinci Doğuş" olarak niteler. Doğal olarak, bu iki doğuş türü arasındaki ayrımın da bilincinde olmamız gerekir.

Bu sınırlar çerçevesinde, Ahmet Hamdi'nin romantik yönünün en çok öne çıktığı yapıtı olarak *Beş Şehir*'i görüyorum. Paul Dumont, *Beş Şehir*'i Ahmet Hamdi'nin "oto-portresi" olarak görür. Tümüyle haksız değildir. Ahmet Hamdi, bu yapıtında, coğrafyasıyla, tarihiyle İstanbul'dan Erzurum'a kendi yurdunu bütünlük, süreklilik içinde kavrama, kendini yurduyla özdeşleme çabası içindedir. Bunu yapmak için kullandığı yöntemi şöyle tanımlar Ahmet Hamdi: ".... 'Eski bir garpçıyım'. Fakat canlı hayata, yaşayan ve duyan insana, cansız madde karşısındaki bir mühendis gibi değil, bir kalp adamı olarak yaklaşmayı istedim..."

Ahmet Hamdi, bildiğimiz gibi, "kalp adamı" yöntemini büyük ölçüde Bergson'dan almıştır. Bergson'un Batı düşünce tarihi içindeki yerine, yakınlarda yitirdiğimiz ünlü felsefeci Jeanne Hersch'in gözüyle bakalım: "Bergson'un düşüncesi

akıntıya karşı gelişir, olguculuğun (pozitivizm) ve Auguste Comte'un bilimselci saflığının büyük ölçüde egemen oldukları kültürel bir çevreye ve bir Sorbonne'a karşı." Bergson'un düşüncesinin yönünü çok özet biçimde şöyle anlatır Hersch: "Nicele karşı nitel, yüzeysele karşı derin."

Bergson'un Ahmet Hamdi üzerindeki etkisi yalnızca bir dönem moda olmasından kaynaklanmaz. Bergson'un felsefesini kazmaya başlarsanız, "yeni-Platonculuğa" dek inersiniz. Oradan değişik bir yol tutturarak, İslam gizemciliğine, Osmanlı ulemasını en çok etkilemiş düşünür olan Gazali'ye varabilirsiniz. Bergson'un anlatmaya çalıştığı duygu ve sezgi âlemi, Gazali'nin tasavvufunu bilen bir Osmanlı entelektüeline yabancı gelmeyebilir.

Tanzimat'tan başlayarak Batılılaşmacı Türk aydın sınıfı, Comte'a, Durkheim'a, olguculuk ve akılcılığa yönelmiştir. Bilim en üstün değer haline gelmiştir. Adorno, "Aydınlanma, hakikatı bilimsel dizgeyle özdeşleyen felsefedir" der. Gecikmeli olarak Türkiye'ye varan bu zorunlu evrim, Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de, Tanpınar gibi ruh adamlarınca, kuşkuyla değilse de, bir eksiklik duygusuyla desteklenecektir. Dolayısıyla Tanpınar'ın "mühendise" karşı "kalp adamı"nı koyuşunda yalnızca Batı'daki akımlardan etkilenmesi değil, dış dünyayla ilişkisini değişik biçimde kurmuş Osmanlı ruhunun, zihninin, Tanpınar'ın kişiliğinde unutulmaya karşı direnişi, yanlış yorumların, siyasal istismarın elinden kurtarılma çağrısı da vardır. Ne ilginçtir! Paul Dumont, Ahmet Hamdi'nin *Beş Şehir*'ini, Hersch'in Bergson için söylediğini yansılarcasına "akıntıya karşı" diye nitelemektedir.

Tanpınar'dan el almış yazınerlerimizden Ahmet Muhip Dıranas'ın bir tiyatro yapıtında başkişinin "Medeniyet hafıza ve muhafaza demektir" dediğini anımsıyorum. Elbette, Batı uygarlığına çok uygun bir söz bu. Yeniden ünlü Fransız tarihçisi Michelet geliyor aklıma. Fransız Devrimi'nin yarattığı kırılmayı bir süreklilik içine yerleştirmiş romantik tarihçi. Jeanne D'arc'tan başlayarak bir Fransız ruhu, dehası olduğunu anlatmaya çalıyor ciltler, ciltler boyunca... Fransız Devrimi bir kopuş değil onun gözünde, Fransız dehasının bir dışavurumu.

Michelet'nin temsil ettiği düşünce akımı Fransız toplumsal romantizmi diye anılıyor. Arthur Mitzman şöyle tanımlıyor bu akımı: "1840'lardaki muhalif yazar ve ideologların, toplumsal varoluşta, doğada ve acunda (kozmos) uyum arayışı." Ahmet Hamdi'nin yaklaşımını anımsatmıyor mu bu sözler?

Ahmet Hamdi de *Beş Şehir*'de ve birçok yazısında "Türk ruhu"nu oluşturmaya çalışmıştır. Özellikle Osmanlı'nın ilk döneminden Cumhuriyet'e kopmadan gelen, süren bir özü görmeye çalışmıştır. Burada Yahya Kemal'i anımsatan bir yaklaşım içindedir. Yahya Kemal'e göre Türk ulusu büyük ölçüde Malazgirt savaşıyla başlayan bir sürecin öznesi ve ürünüdür. "Millet" ve "milliyet" ayırımı yapar Yahya Kemal. Tanpınar da Türklerin Anadolu'ya girmesinden sonra "yeni bir vatan" ve "yeni bir millet"ten söz eder. Bu yaklaşımda coğrafya ön plana çıkmaktadır. Böylece "vatan" kavramı somutlaşmaktadır. "Millet" ile "vatan" örtüşmektedir.

Jean D'ormesson, Michelet'nin tarihçiliği için şunları söyler: "Tarih kavrayışı devrimcidir. Birçok bakımdan öyledir. Önce yöntem bakımından. Michelet tarihi 'iyi bir temele: insanları taşıyan ve besleyen toprak' temeline oturtmak ister. Braudel'e dek gidecek bir yol açar: Tarihe coğrafyayı katan ilk odur. "Coğrafi temel olmayınca, halk, tarihsel eyleyen (aktör), zeminin eksik kaldığı çin resimlerindeki gibi havada yürüyora benzer' demiştir."

Bu yaklaşımın, ulus tarihini daha çok ırk tarihi olarak gören, topraktan çok etnik öğeye ağırlık veren tarih anlayışıyla birçok bakımdan örtüşmediği açıktır. Ne ki, vatan toprak, ulus da o toprakta yaşayan insanların birbiriyle kaynaşmasıysa Tanpınar'ın, Beyatlı'nın yaklaşımlarında doğruluk payının büyük olduğunu kabul etmemiz gerekir. Nitekim "Mavi Anadolu" kuramı da toprak ilkesine dayanır. Hâlâ büyük destek gören bu anlayış, yurt edindiğimiz toprakların biz gelmeden önceki tarihini benimseme, bu geçmişe bizim diyebilme, sahip çıkma bilinci açısından çok önemlidir. Ancak, Tanpınar'ın geçmişle ilgisi, daha çok "dini medeniyet" olarak gördüğü Selçuklu-Osmanlı dönemlerini kapsayan "eski medeniyet" ile sınırlı kalacaktır. Çünkü amacı, sözü edilen dö-

nemlerin en azından duygusal, ruhsal olarak yeniden kazanılmasına yardımcı olmaktır.

Burada hemen vurgulamam gerekir ki, Yahya Kemal ile Tanpınar'ın yaklaşımları arasında önemli bir ayrım görüyorum. Şiirinin bütün modernliğine karşın, giderek tarih konusunda romantik sayılabilecek yaklaşımlarına karşın, Kemal'in düşünsel eğilimi, eskinin üstünlüğünü ideolojik açıdan savunmak, eski ile yeniyi birbiriyle uzlaşmaz iki had gibi görmek sonucunu da verebilmektedir. Örneğin, "Ezansız Semtler" denemesinde Frenk uygarlığının etkisine giren semtlere yönelik eleştirisi, değişim ortamında birliğe gereksinim duyan bir toplumda aşılması güç ikilikleri kışkırtabilecek boyutlarda görünür. "Medenileştikçe Müslümanlıktan çıktığımızı tabii ve hoş gören eblehler"den söz ederken Cumhuriyet döneminin en önemli ideolojik kavgalarından birine yeşil ışık yakmaktadır. Söz konusu ideolojik kavgada, Tanpınar'ın değil Yahya Kemal'in kullanılmış olması bu iki yazar arasında önemli bir ayrım olduğunun başka bir göstergesidir.

Tanpınar düşmemiştir bu ideolojik kapana. "Mustafa Kemal ve arkadaşları"na bakışı ayrımlıdır. Malazgirt'te başlayan "yapıcı ve yaratıcı ağrı"nın, "yaratıcı hamle"nin bir uğrağı olarak selamlar Anadolu'daki uyanışı. Michelet'nin Fransız Devrimi'ni Fransız dehasının yeni bir dışavurumu gibi görmesini anımsatır böylece.

Tanpınar'ın yine Michelet'yi, Michelet'nin 1790'daki Devrim yıldönümü kutlamasını anımsatan bir yönü daha vardır: Maraş Kurtuluş Bayramı'nı anlatışı. *Kutup Noktası*'nda şöyle yazmışım:

"... İnsanla insan arasında ayrılık yoktur o gün. Yalnızca kendisiyle değil toplum, doğa ile de barışıktır insan. 'Tabiat' da katılmıştır Bayrama. 'Bir nevi müşterek ibadettir' yapılan, milliyet ve vatan denilen tanrılar kutlanmaktadır. Maraş Kurtuluş Bayramı, Cumhuriyet Türkiye'sinde tinsel, düşünsel, tam birlik günü olarak anlatılır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ayarı bozuk olarak gösterilen yaşam bütünlük olur bayram günü... İnsandan insana, doğadan kültüre kesintisiz bir bağlantı. Cumhuriyet'in ideal hali."

Tanpınar'ın aydın olarak iddiası, Bursa'da bulduğu zamana bu ülküsel paradigmada yer bulmaktır; geçmişe dönmek değil, geçmişi geleceğe katmaktır. Orhan Gazi'den Mustafa Kemal'e bir süreklilik kurabilmektir.

Yahya Kemal de anıtsal "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda ulusun tinsel birliğini şiirir. Ancak Yahya Kemal'in çizdiği tablo gelecekten çok geçmişe dönüktür. Bu ulu şiirde zaman bugünü umursamaz, ileriye doğru atılmaz, kendi üstüne, içine kapanır, kılıç çakırtıları ve Tekbir sesleriyle görkemli biçimde parıldar Türk imgeleminde.

Yahya Kemal'in birçok şiirinde olduğu gibi bunda da savaşkan, fütühatçı Türk imgesi egemendir. Bu tür bir imge Batılılar karşısında Türk insanına geçmişteki üstünlüğünü anımsatmak, geçmişten güç alabilmesini sağlamak bakımından toplumsal bir işlev de göregelmiştir. Ancak, Batılının imgelemindeki Türk de eli silahlı değil midir?

Tanpınar bu noktada da ayrılır ustasından. Batılının, giderek birçoğumuzun bilmediği sanatçı, hattat, mimar, müzisyen Osmanlı Türkünü ön plana alır. Geçmiş uygarlığımızın yalnızca fetihlerden oluşmadığını, tinsel, sanatsal bir derinlik taşıdığını göstermek çabası içindedir. Tanpınar, alışılmış deyimle, "fütühat edebiyatı" yapmamıştır. Tanpınar'ın Osmanlısı, Batılının ve birçoğumuzun imgeleminde yaşayan cengâverle sınırlı değildir. Yüzyıllardır kültür üreten bir "iç insanımız"ın var olduğuna inanmıştır Tanpınar. Modern bir düşüneri olarak Türkiye'de birey kavramının gelişmesine hem yazıları hem de anlatılarıyla katkıda bulunmuştur. Bireyin içsel boyutu içinde yalnızca kişisel değil, toplumsal / kültürel geçmişin de yeri olduğunu görmüştür. Bu yerin bakımsız kalmasını önlemeye çalışmıştır. Geçmişimizin kültürel zenginliğini bulgulamış, kendimizi geliştirebilmek için bu kaynaktan da beslenmemiz gerektiğini savlamış bir aydındır. Cumhuriyet'e de Osmanlı'ya da "benim" diyerek yaklaşabilmiştir. Aklı ve gönlü zengin, kültürlü, nereden gelip nereye gittiğini bilen bir Cumhuriyet öznesinin oluşumuna katkıda bulunmak istemiştir.

Ahmet Hamdi, bu öznenin, canlı kalıtlarıyla birlikte yaşadığımız, içimizde duyumsadımız geçmişimizi yitirmesini önlemeye çalışmaktadır. Geçmişe "daüssıla" dediği de olur. Bu kavramın akılcı bir açıklamasını yapsa da, duygusal yananlamını gizleyemez. Bu tavrıyla da Avrupalı Romantikleri anımsatır bir kez daha. Geçmişe duyulan "sıla özlemi" Romantiklerin önemli özelliklerindendir, Mitzman'a göre. Avrupa'nın Romantik aydını hem eski hem yeni düzenin bozukluklarını değilleyerek gönlündeki ütopik düzenin özlemiyle devinir. Mitzman romantik kişinin "aşma itkisiyle" hareket ettiğini söyler. Ancak, aynı kişi eski düzenin güzelliklerine, örneğin aksoylu kültürün üstünlüklerine özlem duymaktan da geri kalmaz. Mitzman bu "nostalji"nin "aşma itkisi"yle birlikte yaşadığını, bazen onunla karıştığını, bazen de onu hayırladığını söyler. Ahmet Hamdi'nin ruhsal iklimine de ışık tutabilir bu sözler. Özellikle, nostaljinin aşma itkisiyle karışması açısından. Kendini aşmak isteyen kişi ya da toplum ister istemez geçmişe eğilecektir.

Yeniden vurgulamak gerek: Ahmet Hamdi, "Türk Cemiyetinin yeni bir hayatın eşiğinde olduğunu unut"madan geçmişe eğilmiştir. Bu deneyiminde yalnız olduğunun bilincindedir. Geçmişle ilgilenmenin zorlamayla olmayacağını bile düşünür. Toplumun bunu gerekseyeceği anın geleceği savını da ortaya atar. Toplumun "yeni bir zamanın peşinde sabırsızlandığını" söyler. "Bizim yapacağımız yeni, müstahsil ve canlı bugünün rüzgârına kendimizi teslim etmektir" der. Geçmişin geri geleceğini söyler: "En iyisi, bırakalım hatıralar içimizde konuşacakları saati kendiliklerinden seçsinler. Ancak bu cins uyanış anlarında geçmiş zamanın sesi bir keşif, bir ders, hülasa günümüze eklenen bir şey olur."

Bir bakıma "geçmişle uğraşmak yerine önce değişelim" demekten de kaçınmıyor Ahmet Hamdi. Değiştikten sonra sürekliliğinin kendiliğinden geleceğini, çünkü buna gereksinme duyulacağını varsayıyor. Bir yorumcuya göre, Ahmet Hamdi böylece daha gerçekçi bir tutum içine girmiş de oluyor. Ne var ki, Ahmet Hamdi bunu yaparken, Yahya Kemal'i izlemediği gibi, Nurullah Ataç'ı da bütünüyle onaylamıyor.

Ulusun benliğinde geçmişin yeri olduğuna, sağlıklı gelişen bir ulusun ister istemez geçmişiyle buluşacağına inanıyor. Umutla baktığı geleceğin, geçmişi bize yeniden kazandırmasını bekliyor. Böylece "değişim içinde süreklilik" fikrine bir değişkenlik de katıyor. Değişime öncelik veriyor. İyice kopuyor tutucu kesimden.

O günlerin heyecanı içinde Ahmet Hamdi'nin ne dediği pek anlaşılamamış. Ahmet Hamdi'nin zamanı çok sonra, ne yazık ki ölümünden sonra geldi. Osmanlı'ya modern bir ilginin uyanması için de onyıllarca beklemek gerekti. Belki de bu gelişmeler Ahmet Hamdi'nin haklı olduğunu gösteriyor. Nedir ki, Ahmet Hamdi'in sözünü ettiği, Batılı toplumlarda gördüğümüz "devam zinciri"ni kurup kuramadığımız hâlâ tartışmalıdır. Bunun da zamanı gelecek denebilir (mi?).

Elbette, Tanpınar'ın düşüncesine getirdiği bu değişkeni, varyasyonu, geçmişle ilgimizi kesebileceğimizi önerdiği, sürekliliğin otomatik olarak sağlanabileceğini düşündüğü biçiminde okumak yanlış olur. Kaldı ki, Tanpınar'ın sözlerinden, geçmişi bize getirecek geleceğin akıllıca kurulan bir gelecek olduğu da anlaşılıyor. Başka bir deyişle, kendimizi aşma itkisiyle tasarlayacağımız bir gelecek. Geçmişle ilişkimizi yeniden değerlendirebilirsek, bu tür bir geleceği tasarlamak biraz olsun kolaylaşmaz mı? Bence, Tanpınar kendisini okuyanlara bu soruyu yöneltiyor, satırların arasında.

Mimariden örnek getirerek yazıya girmiştik. Bitirirken yine dönelim mimariye. Ahmet Hamdi, İbrahim Paşa Sarayı'nın yıkılmaması gerektiğini savunurken şöyle der: "Hiçbir eski binayı kendi elimizle yıkamayız. Çünkü onları hepsi bize, ömrümüzün bir devama bağlı olduğunu, zaman boyunca uzanan bir zincirin bir halkası olduğumuzu hatırlatır. Bu zincir, o mucizeli devam duygusuyla milli hayatın ta kendisidir. İşte bu bina, benden dört yüz bu kadar sene evvel yapıldı. Bir Türk ustası tarafından yapıldı. Bana kadar geldi. Benden sonra da devam edecek. Ben ona bakarken, benden evvelki nesillerle birleşiyorum. Sanki onlar bende yaşıyorlar ve ben onlar gibi genişliyor, büyüyorum ve doğrusu da budur..."

Mayıs 2001

*Tanpınar'ın Gizli Hazinesi**

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şimdiye değin okuyamadığımız çeşitli yazıları, söyleşileri... Bilemediğimiz nedenlerle yazarın kitaplarına girmemişler; araştırmacıların gözlerinden ırak kalmışlar. Birdenbire çıktılar karşımıza. Onyılların unutkanlığını, dikkatsizliğini üstlerinden silkerek döndüler yaşama. Bir okur için ne güzel bir şaşırtı! Elinizdeki kitapta yer alan parçalar gerçekten birer mücevher. Kutluyorum bu değerli taşları bize yeniden kazandıran hazine avcılarını. Teşekkür ediyorum onlara, bana, bu değerli toplamı yayımlanmadan okuma fırsatının yanı sıra, önsöz niyetine birkaç laf etme olanağı verdikleri için.

Önsözün amaçı yapıtı okura açıklamak değil, okurun yapıtı okuma iştahını açmak olmalıdır.

İşte yeniden sesleniyor Tanpınar: "... Kendimizi bilmediğimiz için dünyayı anlamıyoruz." Kendini, yalnızca dar, geçici bireyselliği içinde değil, tarihi, coğrafyası, toplumuyla bir bütün olarak çözümlemeye çalışan sıra dışı bir aydının çeşitli yönlerini biraraya getiren eşsiz bir toplam karşısındayız. Tanpınar kıtasında yeni ayrıntılar, ayırtılar, düşünceler keşfediyoruz.

Örneğin DP dönemine ilişkin yazıları Tanpınar'ın siyasal görüşlerine ilişkin soruları, duraksamaları kaldırıyor ortadan. Nerede durduğunu artık iyi biliyoruz. Dikkatimizi çekiyor: Siyasal yönü ağır basan bu yazılar 27 Mayıs'tan sonra

* Tanpınar'ın *Mücevherlerin Sırrı* (YKY) kitabındaki önsözün genişletilmişi.

yazılmış. Neden? Bu kitap başka kitaplardaki sorulara yanıt getiriyor derken, kendisi yeni sorular doğuruyor. Bu soruların yanıtını ancak Tanpınar'ın başka kitaplarında bulabileceğiz. Tanpınar kitapları birbiriyle konuşuyor, birbirini tamamlıyor. Artık Tanpınar'ı değerlendirirken, bu yeni kitaptan da geçmek zorundayız.

Bir kültür adamı olarak Doğu-Batı karşıtlamına ilişkin çok önemli değerlendirmelerini okuyoruz. "Asıl tarihi mukadderimiz bizim Garb'a iltihakımızdı" diyen Tanpınar'ın yüzünün Batı'ya dönük olduğunu bir kez daha kesinleyebiliriz. Giderek, Şark ve Garp başlıklı 1934 yılında yazılmış makalesinde köktenci bir Batıcı olarak çıkıyor karşımıza. Şark ile Garp'ı bağdaşmaz iki âlem olarak görüyor. Tanzimat dönemini de bu iki âlemi birleştirmeye çalıştığı için yeriyor. Tanpınar'ın, işe Garpçılıkla başladığını söylediği bilinir. Bu makale ne demek istediğini ilk kez açıkça ortaya koyuyor. Gene aynı yıl yayımladığı bir yazıda "Asıl Türk destanı, islamiyet devrinin dışında, Orta Asya'daki büyük teşekküllerin ve muhtelif din değişiklerinin zamanında aramak gerekir" derken bizi gene şaşırtıyor. Dört yıl sonra kaleme alacağı bir yazının başlığı ise "Kendimizin peşinde: Çok mühim bir mesele". Bu kez Tanpınar, Tanzimattan beri edebiyatımızı "eski hasrımıza beslediği kayıtsızlık"tan eleştiriyor. Belli ki düşüncesi evrim halindedir. Gene bu kitapta okuyacağımız 1953 yılındaki bir söyleşide "Ben Türkiye'yi tarihî hüviyetiyle severim" diyen Tanpınar oluşmaktadır. Bütün bu tür yazıları yan yana getirince, dikkatlice okuyunca anlıyorsunuz ki aşağı yukarı şöyle diyor Tanpınar: Batı'ya, kendimizden vazgeçmeden ama kendimizi değiştirerek katılalım. Geçmişimizi, onunla bilinçli eleştirel bir ilişki kurarak yeniden kazanalım, yarınımıza katalım.

Tanpınar yeniden "Türk Ruhu" kavramı üzerinde çalışıyor. Tarihimizle, coğrafyamızla ulusal birliğimizi pekiştirmeyi gereksediğimiz bir dönemde Tanpınar'ın bu romantik kavramı önemlidir.

Bu arada, Avrupa'nın "Garplı Türk'ün uyanışı"na karşı tavrı üzerine Tanpınar'ın 1934'te geliştirdiği düşünceleri,

özellikle bugünlerde yeniden yeniden okumak gerek. Bugün Avrupa'da, Türk'ün Batılı olarak, eşit partner olarak aralarına katılmasını içlerine sindiremeyenler hâlâ var. Onlara benzediğimizi düşünmek bile istemiyor, Türk'ün egzotik bir Şarklı kimliği taşımasını yeğliyorlar. Bu tür Batılıların gizli ama en güçlü müttefikleri de bizdeki Batı düşmanları.

Tanpınar, "İş ve Program" başlıklı iki yazıda Türk toplumunun iktisadi durumu ve ahlakı üzerine şaşırtıcı derinlikte bir değerlendirme yapıyor. Türk kültürüne çalışkanlığın bir ahlaki değer olarak Cumhuriyet ile birlikte girdiğini fark etmiş Tanpınar. Batı'da 14-15. yüzyılda gelişen çalışma ahlakının Türkiye'de yerleşmesinin önemini ne güzel anlatıyor. Buradan, hâlâ süren ünlü "reel sektör" sorunumuza uzanıveriyor: "Az istihsalden mustaribiz."

Ya bu sözünün doğruluğu!: "Bugünkü Türkiye'nin hakikî yüzü ihtiyaçlarının çizdiği çehredir. Gerçek memleket sevgisi onu olduğu gibi görmektir."

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bir pedagoji kongresinde çocuk konusunda yaptığı bir konuşmayı okumak beni heyecanlandırdı, doğrusu. "Çocuk kendi başına bir âlem" diyor Ahmet Hamdi. Yetişkin dediğimiz insanın, çocuğu, "yalnız kendisinin küçüğü ve yarın büyüyecek bir nüshası, nümunesi" olarak görmesine karşı çıkıyor. "Çocuk muhayyilesi kendiliğinden mevcut bir kuvvettir" diyor. Toplumumuzda hâlâ yerleşmemiş olan öncü bir bakıştır bu. Tanpınar'ın 1956'da yaptığı bu konuşmayı daha sonra Hasan Âli Yücel üzerine yazarken söyleyecekleri tamamlıyor: "... terbiye ve yetiştirme meselesi cemiyet hayatının en nevraljik noktasıdır. Bütün ihtiraslar, değişme korkuları, nesil anlaşmamazlıkları dönüp dolaşır orada toplanırlar."

Öte yandan, yaratıcı yazar olarak yeniden görüyoruz Tanpınar'ı. "Tartuffe'le Mülakat" başlıklı parça, özellikle son bölümü üzerine daha çalışılsaydı küçük bir başyapıt olabilirdi. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"na, *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'ine, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri İrdal'ına götürüyor okuru. Bazı yazarların daha sonra kitaplarına almadıkları ya da bir kenarda bıraktıkları gençlik alıştırmalarında

ilerdeki izleklerin, konuların tohumları bulunur. "Tartuffe'le Mülakat" da o türden bir metin. Bir çatı katında yalnız yaşayan bir yazar. Toplumdan, günlük yaşamın kargaşasından uzak tutuyor "temiz ve asil ruhu"nu. Ne ki, Tartuffe onun içini okuyor: "(...) Bütün ömrün istemenin ve istediğini yapamamanın azabıyla geçmiyor mu?"

Bu kitapta Ahmet Hamdi'nin kendini kamu önünde bağlamak, böylece kendi üzerinde bir ödev yapma zorunluluğu yaratmak istercesine tasarılarından da söz ettiğini okuyoruz. 1950 yılındaki bir söyleşide "Sonra belki en sevdiğim hikâyem var: 'Aydaki Kadın'... Fakat o daha bitmedi" diyor. *Huzur* romanının devamının geleceğini belirtiyor. Heyhat! Yıllar geçiyor, ömür bitiyor, bu kitaplar bir türlü bitmiyor.

O güzel "Sonbahar Türküsü" makalesini okuyoruz. Ahmet Hamdi, şiirini düzyazısı içinde harcadığını öne sürürek hayıflanır, kendinden yakınır sık sık. Ancak böyle güzel düzyazı metinleri okuyunca insanın "iyi ki öyle olmuş!" diyesi geliyor.

Şair olarak Yahya Kemal'e hayranlığını hiç şaşırmadan okuyoruz. Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı, Garip şairleri gibi yeni adlar üzerine zamanın haklı çıkardığı değerlerdirmeleri de şiir tarihimiz bakımından ilginç.

Mehmet Âkif üzerine yaptığı gerçekçi çözümlemeleri de Türkçede şiirin ne olup olmadığını daha iyi tanımlayabilmek için okumak gerek. Tevfik Fikret anketine verdiği yanıtlar da bu ünlü şairimiz üzerine ayrıca yapmış olduğu incelemeyi tamamlayıcı nitelikte. Ahmet Hamdi, şiir sanatı açısından Mehmet Âkif'i Tevfit Fikret'in devamı olarak görür. Tevfik Fikret, ona göre, "tek tük mısralarında aruzla hakikî Türkçenin, konuşulan Türkçenin nasıl söyleneceğini gösterdi. Vakıa bu mısralar nadirdi ve onlarda çok nesir ifadesi vardır. Ve bunlarla Yahya Kemal'den ziyade Mehmet Âkif'e yol açmış oldu." Bir kez daha görüyoruz: şiirsel gerçekler başka, şiirlerin siyasal içerikleri başka.

Ahmet Hamdi yalnızca bir yazıneri olarak değil güçlü bir sanat adamı olarak karşımızda. Klasik Türk müziği için şu yargısına bakın: "Büyük Garp musikisinin yanında yegane

büyük musiki ananesine sahip olan millet biziz." O musikiyi gazinolardan kurtarmak gerekmiyor mu?

Türk mimarisi, resmi üzerine de aynı derecede ilginç düşüncelerini okuyoruz.

Kitabın, yazın tarihine meraklı olanları ilgilendirecek bir başka boyutu daha var. Kitapta yer alan söyleşilerde yalnızca Ahmet Hamdi'yi değil, nice ünlü yazarı, kişiyi görüyoruz. İlginç ayrıntılara rastlıyoruz. Örneğin şöyle diyor Sabri Ander: "Bence ilk şiir hamlesi, çocukluğa dönüş isteğidir." Ne güzel bir söz değil mi?

Başka bir örnek: Kemal Bilbaşar, Nurullah Ataç'ın evine giderek üstat ile söyleşi yapıyor. Oraya Ahmet Hamdi de geliyor. Aynı soruların bir bölümünü de ona yöneltiyor. Bakıyorsunuz, iki üstat özellikle Divan şiiri üzerine benzer görüşler dile getiriyorlar. Benzerlikleri o konuyla da sınırlı kalmıyor.

Öte yandan, 1930'ların ikinci yarısında *Kültür Haftası* dergisinde o günün önemli aydınlarının bir araya gelerek yaptıkları bazı sohbetleri de bu kitapta okuyabiliyoruz. Günümüzde bu türden bir kültür muhabbbetine hasret değil miyiz?

Örneğin, Mustafa Şekip Tunç'un açtığı ruhbilim ufkunda çözülüyor diller. Ahmet Hamdi anlıksal üstünlüğünü çaktırmadan belli ediveriyor, Tunç'un "ortaya koyduğu canlı sanat ve psikoloji meselesi"ni özetleyerek: "Hatırlamadığımız ve hafızamızda bulamadığımız taraflar haberimiz olmadan şahsiyetimizi ve eserimizi hazırlıyor; hatırladığımız ve bulduğumuz taraflarsa bize kendimizi bulduruyor." Tanpınar'ın hâlâ aşılamamış, giderek yeterince değerlendirilememiş yönlerinden biri ruh bilgisine verdiği öncelikli önemdir. Bunu bir kez daha görüyoruz. Oğuz Atay'ın Türk romanında en önemli eksikliklerden biri olarak psikolojiyi belirttiğini anımsarız. Bu eksikliğin Tanpınar'da neden görülmediğini biraz daha iyi anlıyoruz. Tanpınar gibi kendini ruhbilim dahil birçok alanda yetiştirmiş kaç romancımız, yazarımız var acaba? İsterseniz saymayalım.

Ahmet Hamdi Tanpınar ile yapılmış söyleşilerin az olmadığını da bu kitaptan anlıyoruz. Otuza yakın söyleşiyi keşfediyoruz bu kitapta. Belli ki, Ahmet Hamdi yaşarken de iyi

bilinirmiş. Ancak, adı yaşarken bilinmesine karşın gerçek etkisi öldükten sonra görülen bir yazar Ahmet Hamdi. Belli ki, çağdaşları onun sanatını, düşüncelerini sindirmeye hazır değilmiş. Ahmet Hamdi geleceğe sürgün yaşamış: Bir kez daha anlıyoruz. Ancak mücevherin yaşı olmaz, parıltısı gitmez. Önemli olan onu bulmaktır, geçmişten bugüne, dolayısıyla geleceğe taşımaktır.

Böyle bir mücevhere kim yakından bakmak istemez?

Aralık 2001

Erenköy'de Bir Kadın, Bir Erkek

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* üzerine söylediklerine bakarsanız, bitmemiş romanını *opus magnum* gibi tasarladığını düşünebilirsiniz. Sevim Burak'ın *Ford Mach I*'ına da aynı biçimde yaklaşabilirsiniz.

Bilemiyoruz son yolculuğa çıkmadan önce bu yazarların geride bıraktıkları dağınık sayfalara nasıl bakmış olduklarını. Ancak bir yazarın önem verdiği bir yapıtını bitiremeden yitmesi koca bir "yazık!" çektiriyor okura, "gözü açık gitmiştir" dedirtiyor. Hele bu iki yapıt... Belli ki, her iki yazar da andığımız yapıtlarına özel önem vermişler, zihinlerinden, gönüllerinden geçen temel izlekleri yüklemiş, kalemlerine yüklenmişler.

Aydaki Kadın Tanpınar'ın "şahsi masal"ının birçok öğesini barındırıyor açık kalmış bağrında. Örneğin, ilk sayfada "bir nevi deniz mağarasına benzeyen besleyici, sıcak ve çok rahat bir vasattan kopmuş olmanın duygusu vardı" diye anlatılır romanın başkişisinin ruh hali. Tanpınar'ın "şahsi masalı" da bir deniz mağarasında başlar. Mutlak hasret duygusu koca bir deniz olur, alır götürür Tanpınar'ı doyumsuzluk ufuklarına doğru.

Gelgelelim, sanatsal açıdan Tanpınar'ın bildiğimiz düzeyininin çok altında bu roman taslağı. Tanpınar'ın parlak üslupçuluğunun ancak silik izleriyle bezenmiş bir metin. Belki romanın bazı kahramanlarını işleme, yer yer bazı sahnelerin anlatımı açısından belli bir başarıdan söz edilebilir. Nedir ki,

toplam düş kırıcı. Tanpınar bunu gördüğü için bu romanı gün ışığına çıkarmamış olabilir.

Romanın başkişisi İstanbullu bir aydın: Selim. 19. yüzyılda ortaya çıkmış paşa aristokrasinin türevlerinden. Erenköylü bir köşk çocuğu. İyi yetişmiş. Hem Batı hem de Doğu kültürüyle içli dışlı. Bir ayağı Osmanlı'da, öbürü Cumhuriyette. Müziksever. Estet. Üstelik yazar. "İflas" başlıklı bir roman üzerinde çalışıyor. Bir yerde romanın başlığını "Çöküntü (İflas)" diye anıyor anlatıcı. Bir türlü bitiremiyor bu romanı. "Yarım kalmış roman bir tarafında bir vicdan azabı gibi bekliyordu" diyor anlatıcı. Bitmemiş yapıt yazarının canını öyle acıtır işte! Ancak bitmeyişinin nedenini dolaylı olarak Selim'in şu sözünden kestirebiliriz: "*İflas* hiçbir zaman büyük roman olmayacak." Neden acaba? Yine romanda teknik bir yanıt bulabiliriz bu soruya. "Bu sefer de aynı hatayı yapmış, romana üç ayrı yerden başlamıştı." Bilemiyoruz, Selim'in yapıtının yazgısı üzerinden Tanpınar bize kendi yapıtını neden bitiremediğini anlatmak mı istemiş? Ancak, Selim'in yapıtının bitmemişliğinin, daha doğrusu bitirilmesinin olanaksızlığının yapıt içinde izleksel bir değer taşıdığı görülüyor. Yapıtının yazgısı aslında Selim'in yazgısı. O da bitirilememiş, bitirilemeyecek bir tasarı. Çöküntü Selim'in yaşam sürecinin tanımı gibi aslında. İflas ise varacağı sonuç. Selim'in yaşamı iflasla sonuçlanan bir girişim gibi.

Tanpınar'ın Selim'in üzerinden büyük bir roman denemesine kalkıştığı anlaşılıyor. Cumhuriyet'in öncesinden Demokrat Parti iktidarının son yıllarına dek uzanan, aslında kendi ömrüne denk düşen tarih kesitinin hesabını bu romanla kesmek istemiş olduğu izlenimini veriyor: "Sapır sapır dökülen bir dünyada yaşamanın azabı / kendi kendisini tenkit." Anlaşılan hem toplumu hem de yönetenlerini, köylüsünü, aydınını eleştiren bir yapıt hazırlığı içindeydi Ahmet Hamdi Tanpınar. Çöken Erenköylü Selim mi, onun temsil ettiği konak sınıfı mı, yoksa toplum mu? Romanın ucu açık kalmış (!)

"Ben bir eski Erenköylüyüm" diyor Sevim Burak'ın başkişisi. Tanpınar'ın bitmemiş romanının tersine Burak'ınkinde

başarılı bir romana gidiş var. Nerede neden kesilmiş yazınsal yolculuk? Hayatın şakası yok!

İstanbul'un Erenköy'ünü, Bağdat Caddesi kesimini iyi bilenler *Ford Mach I*'ın daha çok tadına varabilirler. Hele bu bölgede 1960'ların, 1970'lerin toplumsal dönüşümlerini yaşamış olanlar... Onlardan biri olarak okudum *Ford Mach I*'ı. Aslında okuduğumuz her Türk romanında biz de varız.

Toplumsal tarih Tanpınar'ın romanının bıraktığı yerden *Ford Mach I*'da sürüyor. "İhtiyar bir kadın" bu eğlenceli ağlatının (!) başkişisi. Zaman zaman onun ağzından dökülüyor anlatı. Köşklerin yerlerini hızla apartmanların aldığı dönemde geçiyor anlatılanlar. Bir kültür dünyasının sonu getirilmektedir bu dönemde: "... o ev öldürüldü, apartman oldu." Bilen anımsar: Erenköy'de eşsiz bir çam korusu vardı bir zamanlar. Çamlar kesildi, ortaya çıkan araziye çirkin apartmanlardan oluşan bir "site" yapıldı. Adına "çamkoru" sitesi dendi. İhtiyar kadın bu katliam döneminin tanığı ve kurbanı. "Ağaç ve gül kıyımı"ndan söz ediyor. "Arsam ve çam ağaçlarımdan epey çaldılar" diyor. Erenköy'ün alt üst olduğu bir dönem: "–Sokağa çıkacak olacaksınız yürümek için değil ancak bir iki adım atacaksınız hayretle –Adresler değişmiş –Postacılar başka, kendi adresinizi bulamayacaksınız..."

Erenköy'ün düzenin değiştirilmesini, daha doğrusu bozulmasını nerdeyse bir başka ülkenin saldırısı gibi algılar ihtiyar kadın. "... müteahhitler –yeni düşmanlarımız–" der. Elbette, belirli meslek grubu hedef alınmamaktadır. İstanbul'un güzelim semtlerinden birinde oluşan çirkin düzensiz yapılaşma çarpık anamalcılığın ülkeye saldırısı olarak görülmektedir.

Yalnızca evler değil, Bağdat Caddesi de değişmiştir. Eskiden tramvayın hülyalı bir ritim ile katettiği yol artık anamalcılığın gürül gürül aktığı ırmağa dönüşmüştür. İnsanlar bu caddenin geniş kaldırımlarında piyasa yapmakta, asfalt yol üzerinde otomobilleriyle caka satmaktadırlar. Dönem, Bağdat Caddesi'nde, Fenerbahçe taraflarından başlayıp Ankara Caddesi'ni de kapsayan bir coğrafyaya yayılarak gençlerin otomobil yarışları yaptıkları dönemdir. Babalarının servetleriyle edindikleri son model gösterişli güçlü motorlu otomobil-

lerle anamalcılığın en kösnül yönünü yaşamaktadırlar: yarışma. Kaba güç gösterisi de bu gençlerin varsıllık dışavurumunun tümleyicisidir. Yabanıl anamalcılığın egemen olduğu bir ortamda zengin kişinin kurallardan çekinmesine pek neden yoktur nasıl olsa.

Bu dayak düşkünü toplumsal grubu düşman gibi algılar ihtiyar kadın: "Bu düşmanlarımız arabalarıyla geliyorlar –zenginler– bir kere üç oğlan çocuğuna üç araba düşüyormuş caddede.... çok kuvvetliler –onlarla başa çıkılmaz– ....nerede cemiyetin büyükleri –ihtiyar bir kadın nasıl savaşabilir onlarla–"

Bu kertede ortaya çıkar Ford Mach I. Çevredeki otomobillerin en güçlüsüdür, en gizemlisi. Kimse tanımaz sürücüsünü. Üstelik yarışlara da katılmaz. Ama bilinir hepsinden üstünlüğü. Ford Mach I haddini bilmez otomobillere derslerini vermek için Tanrı'nın gönderdiği bir şövalye gibidir. İhtiyar Kadın özdeşlenir bu mitsel otomobille. "Tarihten önce yaşamış testere kuyruklu canavar şeklinde" görür Ford Mach I'ı. Kadının eril güce ulanması, otomobili betimlemesi, Sevim Burak'ın izlekçesinde başka imgelere götürür okuru. Örneğin, Sevim Burak üzerine yıllar önce yaptığımız bir okumada altını çizmiş olduğumuz başı atmacalı kız imgesine. İhtiyar kadın Ford Mach I yoluyla düşmanlarını savuşturmak umudu içindedir.

Elbette, bunların hepsi imgesel, düşsel oluntulardır. Kitap bitmemiştir. Serüvenin nasıl gelişmiş olacağı bilinemez artık. *Ford Mach I* bitirilemediği için yüksek sesle yazıklanmamızı gerektiren önemli bir çalışmadır.

Tarih sürmektedir. *Aydaki Kadın*'da anlatıcının dediği gibi, dünyanın en zalim şiiri Baudelaire'in "Saat"idir. Erenköy'de artık yeni bir kültür egemendir. Konakların da, "konak artıklarının" da dönemleri kapanmıştır. İyi mi olmuştur, kötü mü olmuştur. Elbette, bu sorunun yanıtını gelecek verecek. Ancak, Tanpınar'ın bitmemiş romanında şöyle bir söz var: "Nevzat'ın en güzel günlerinden biriydi. Büyük gözleri Erenköy sabahları gibi parlıyordu." Ne yazık ki, böyle bir benzetmeyi bugün yapmak olanaksız.

Mart 2006

Tanpınar'a Biraz Huzur Verelim

Geçen gün bir kitapçıda en ünlü kadın öykücülerimizden birini gördüm. Satıcıya Tanpınar'ın defterlerini içeren kitabın gelip gelmediğini sordu. Satıcı da, birçok meslektaşı gibi yazın yapıtlarına yalnızca tecimsel ürün olarak baktığından ve içerikle fazla ilgilenmediğinden olacak, müşterinin ne istediğini daha iyi anlamak için kitabın başlığını ve yazarın adını sordu. Ününü gerçekten hak eden ve benim de beğendiğim öykücü kitabın başlığını çıkaramadı. Yazarını da "İnci bir şey" diye tanımlamaya çalıştı. O an bu yazıyı yazmaya karar verdim. Umarım, öykü yazarımızınki bir anlık unutkanlıktı; İnci Enginün'ün adı onun gezindiği entelektüel çevrelerde pek anılmadığı için bilmezlik değildi.

Tanpınar hayranı bir okur olarak, İnci Enginün ile Zeynep Kerman'a, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa* için teşekkür ederim. Tanpınar'ın günlüklerini yazın dünyamıza kazandıran birinci sınıf bir çalışma yapmışlar. Günlüklerin metinlerini doyurucu açıklamalarla birlikte sunuyorlar. Benim için bu kitap bir hazine değeri taşımaktadır. Ancak kitap çıkar çıkmaz, Tanpınar'ın bir yandan siyasal görüş ve tavırları, öbür yandan bazı meslektaşlarıyla ilgili sözleri nedeniyle "Biz onu öyle bilmezdik" tartışması başladı. Tanpınar'ın özellikle siyasal yönünü bu kitaptan öğrenip düş kırıklığı duyanların tepkilerini onu defterden silmeye kalkışacak denli abartmalarını beklemiyorum ama böyle bir tartışmayı üzüntüyle karşılıyorum. Çünkü büyük ölçüde yazın dışı bul-

duğum bu tartışma, kitabın Tanpınar bilgimize ve yazın dünyamıza yaptığı katkının değerlendirilmesinin önüne geçme gizilgücünü taşıyor.

Oysa bu kitabı okuduktan sonra yapılması gereken, Tanpınar kıtasında yeni keşif gezileridir. Tanpınar'ın günlüklerini yakılsınlar ya da bir kenarda unutulsunlar diye yazmış olduğunu sanmıyorum. Birçok büyük yazar, örneğin Oğuz Atay gibi Tanpınar da geleceğe sürgün yaşamıştır. Elimizdeki kitaptan bu sürgün yaşamanın gerçek bir kişisel tragedya olduğunu bir kez daha görüyoruz. Bu kitabı okumakla benim zihnimdeki Tanpınar portresi değişmedi. Ancak çizgileri daha netleşti.

Çizgilerin netleşmesinden söz ederken önemsiz değil, tersine çok önemli bir derinleşmeden söz ediyorum. Örneğin, Tanpınar'ın eleştiri anlayışını araştırmak isteyenler için bu günlükler yayımlandıktan sonra Bachelard'ı, Georges Poulet'yi, giderek Marcel Raymond'u çalışarak okumak zorunluluk haline gelmiştir. Bu yazarları okumadan Tanpınar'ın yalnızca eleştirel metinlerindeki değil, şiir, öykü ve romanlarındaki imge dünyası anlaşılabilir mi? Alın işte size bir tartışma konusu. Tanpınar eleştiri alanında Cenevre Okulu'nun Türkiye'deki adı konulmamış temsilcisi miydi? Alın bir tartışma konusu daha.

Elbette, bunlar bizler için önemsiz konular. Tanpınar onun bunun hakkında ne demiş, ömrünün son yıllarındaki siyasal gelişmelere nasıl yaklaşmış? Onlara bakıyoruz. Dedikleri işimize gelmezse onu takımımızdan atmaya hazırız.

Bu tür sorunlarla hayattayken de uğraşmak zorunda kalmıştı Tanpınar. Yalnız kalma pahasına. Kitap bir resmi iyice yakından gösteriyor bize. "Bakın," diyor, "işte yalnız adam olarak Tanpınar." Ama "Vurun abalıya" demiyor. Bu yalnızlığı anlamaya çağırıyor bizi. Toplumdan yalıtılmışlık değil bu yalnızlık. Aslında Tanpınar'ın eşi dostu, akrabası çok. Çevresi var. Ancak iç insanı yalnız. Romantik bir içe çekilme değil bu. İlişkide olduğu aydın kümelerinin, toplumsal öbeklerin hiçbiriyle özdeşlenememesinin bir sonucu. Bir bakıma Walter Benjamin'in Frankfurt Okulu ile bile özdeşlenememesi

gibi. Böylesi bir yalnızlık güçsüzlük değil, gücün ifadesidir. Kendi farkını (ayrımını) görmek, bunu kabul ederek kendini aldatmaya çalışmadan yaşamak kolay değildir. Bizimki gibi bireyin yeterince gelişmediği, bir öbeğe ait olma güdüsünün ruhları güttüğü bir toplumda Tanpınar'ın yalnızlığı tinsel bir kahramanlıktır. Türkiye gibi bir ülkede, hiçbir öbeğe ulanmadan ya da ulanamadan ayakta kalmaya çalışmak önemli bir kişilik gücü gerektirir. Tanpınar bu güce sahipti. Hiçbir kapının kulu olmadı. Yapıtı da onun ya da bunun etkisinin doğurgusu ya da uzantısı değil, tümüyle kendi yaratısıydı. Kendisini dönemin, toplumun, çevresinin ona sunduğu olanaklarının ötesinde geliştirmiş bir aydındı. Hemderdinin olmayışı, kendine denk başka bir aydın bulamayışı onun yalnızlığının nedenleri arasındadır. Ancak ille de yalnız kalmasın diye üstün konumundan ödün vermedi. İçyüzlerini günlüklerinde açıkladığı döneminin yönlendirici entelektüellerinin peşinde koşmadı. Kendi kendinde kaldı. Piyasa kaygıları gütmedi. Anlaşılamamaktan, okunmamaktan yakındı ama ün ve tanınma dilenmedi. Biliyorum: Benjamin'den söz eder gibiyim.

Elbette, Benjamin'den ayrımlı olarak, Tanpınar'da aşk ve erotizm doyumsuzluğu yoğun olarak görülür. Tanpınar'ın yaşamının sorularla dolu bir alanındayız. Yaşamöykücüleri, yazın tarihçileri açısından keşfedilmesi en güç görünen alanlardan biri. Ancak böyle bir keşfin sonuçları ne olursa olsun okur açısından değişmeyecek bir gerçek bu kitaba da yansımış: Tanpınar bir aşk adamıdır. Ne var ki, oryantalizmin imgeleminde olduğu gibi soyut aşk peşinde yanıp tutuşan doğulu gizemci değildir. Ömer Hayyam denli erotik, de Nerval denli romantiktir. (Yeri gelmişken, Denis de Rougemont'nun aşkı zehirli bir Şark icadı olarak gördüğünü bir kez daha anımsatalım.) Bu alanda aradığını bulsaydı, aydın olarak, sanatçı olarak çektiği yalnızlığı bastırabilir miydi?

Hiç sanmıyorum. Tanpınar'ın aydın olarak yalnızlığı aslında yalnızca kendine ya da Türkiye'ye özgü olmayan bir olgunun örneğidir. Gelişmekte olan ya da azgelişmiş ülkelerde bazı aydınların kültürel gelişmişlik düzeyi ülke ortalamasının, giderek o ülkede entelektüel diye bilinen çevrelerin

üstündedir. Yıllar geçtikçe aradaki farkın azalmadığı, arttığı görülür genellikle. Yaşadığı ülkede, ülkesinde kültürel açlığını gideremez bu türlü aydın. Kendini anlayacak kişi bulmakta güçlük çeker. Hele geçim sıkıntısı varsa, yeteneklerini, sanatını kendi ülkesinde geliştirmesi gittikçe güçleşiyor, buna karşılık gelişmiş Batı ülkelerine gidip gelme olanakları sınırlıysa kapana kıstırılmış gibi hissedebilir kendini. Varsıl iç insanıyla yoksul dış insanı arasındaki çelişki yıllar geçtikçe onu kahredebilir. Tanpınar gibi Frenkçe sözcük kullanarak söyleyelim: "Früstrasyon" birikimi "agresyon"a yol açabilir. Bizim görevimiz bu ruh halini anlamaya çalışmak iken, "Vay be! Aslında bu adam bizden değilmiş!" havasını yaratmaya yönelmek ayıp olmaz mı? Betimlemeye çalıştığımız aydın tipinin en trajik örneklerinden biri Sâdık Hidâyet'tir. Tanpınar, Atatürk Türkiyesi'nde yaşamasaydı Sâdık Hidâyet'in durumuna düşmesi olasılığı yok muydu? Bir düşünelim. Tanpınar Osmanlı'ya da, Cumhuriyet'e de aynı içtenlikle sahip çıkabilen az sayıda kültür adamımızdan biridir. Yalnızlığı biraz da buradan gelir.

Kitapta gördükleri Tanpınar portresinden düş kırıklığına uğrayanlar, "Sen yazarı bırak, yapıtına bak" söylemiyle dengelemeye çalışıyorlar yazarın kişiliğine, siyasal görüşlerine yönelttikleri olumsuz değerlendirmeleri. Elbette, yazın dünyasının içinde kalacaksak, ilk önce yapıt ile yazarı birbirinden ayırmamız gerekir. Bildiğimiz yazınsal değerlendirme etkinliğinde yapıttan yazara gidilir. Yazarın özel yaşamı, yazın dışında yaptıkları ancak yapıtı okumak açısından bir katkı sağlayacaksa önemlidir. Ruhçözümleyici eleştiri yapıtın kaynaklarını yazarın özel yaşamında arar. Özyaşamöyküsü de yapıt ile yazar arasındaki ilişkiyi inceler. Bununla birlikte, yazarların yaşamlarını incelemek yazın toplumbilimi, yazın tarihi gibi dallar bakımdan ayrıca önemlidir. Ne ki, her çalışmayı ilişkili olduğu bilgi dalının çerçevesinde yapmak gerekir. Yazar ne denli önemliyse yapıtını yalnızca yapıtını daha iyi anlamak için değil, onu tanımak için, yapıtını çevreleyen ya da güdüleyen toplumsal ve kültürel koşulları irdeleyebilmek için özel yaşamına ilişkin araştırmalar yapılır.

Yazarın günlükleri varsa yazın eleştirisi için olduğu denli bu araştırmalar açısından da paha biçilmez malzemedir. Bu tür çalışmaların sonucunda belirli yazar portresi ortaya çıkabilir. (Bence böyle bir portre gene de yapıntıdır. Hakikat bir hayalet gibi satırların arasında okurla biraz ölümcül, biraz ironik bir saklambaç oynar.) Bu portrenin bize ters gelen yönleri olabilir. Böyle bir durumda "Sen yazarı bırak, yapıtına bak!" anlayışına sığınanlar çok olur. Yazarı yalnızca yapıtı açısından değerlendirdiklerini söyleyerek savunurlar bu tutumlarını. Aslında yazarı öne alan bir anlayışın temsilcisidirler. Çünkü eğer yazarın portresi onların işine gelen biçimde olsaydı, o yazarı birçok örneği görüldüğü gibi, yazdıkları üstün düzeyde olmasa da bir ikon haline getirmekten çekinmeyeceklerdi.

Bu tür bir yaklaşım günümüz kültürüne de uygundur. Bildiğimiz gibi, "imaj devri" diyebileceğimiz günümüzde yazar yapıttan öne çıkarılıyor. Hele yazın medyaya düştüğünden beri yazarın "imajı" kamunun odaklanmayı yeğlediği yönü oluyor. Giderek, yazara ilişkin yaşamöyküsel bilgiler "imaj" yaratmak için malzeme olarak kullanılıyor. Bu durumdan bazı yazarlar da hoşnut ama yazın ne kazanıyor, sormak gerekir. Dahası: Yazınsal söylem ile günlük siyasal söylem arasında fark yokmuş gibi davranılıyor, yazarın yazdıklarından çok verdiği demeçler ya da siyasal tercihleri tartışılıyor. Bunların hepsi doğal diyeceksiniz ama yazarların "onlardan" ya da "bizden" diye sınıflandırılması, "bizden" sayılanların taparcasına savunulması, "onlardan" sayılanın ise yere çalınması, en azından görmezden gelinmesi yazına ne katkı sağlar? Hele bunlara çanak tutan yazarlar sanat açısından ne kazanırlar? Örneğin, diyelim ki, bir yazar alafranga bir zümrenin kültürel ikonu haline getiriliyor, yazdıkları okunduğu için değil, o zümreyi ve değerlerini, emellerini temsil ettiği düşünüldüğü için. O yazara değgin olumsuz yoruma dayanamıyorlar. Böyle bir olumsuz yorum, bırakın Türkiye'yi, Batı basınında, giderek Anglosakson basında çıksa bile Türkiye'ye yansımasını önlemeye çalışabiliyorlar. "Millet olarak bütünüyle bu kadar politika yapan cemaat var mıdır başka?" diyor Tanpınar. Yazar hâlâ ülkedeki siyasal saf tutmalara göre değerlendiriliyor.

Yazar ölü ya da diri, fark etmiyor. Yazarın yalnızca ne yazdığı değil, "imajının" toplumsal iktidar ya da söz iktidarı kapışmasında işe yarayıp yaramayacağı önem taşıyabiliyor. Bu çerçevede. Eğer bir gün bir yazarın onun hakkında türetilmiş "imajdan" farklı olduğu anlaşılırsa, eyvah! Elbette, bu bölünmeleri aşan, hangi çizgiden olursa olsun değerliyi tanıyan kültür kişilerimiz de var ülkemizde. Ancak, bu kişilerin sayılarının artması ve ana öbeği oluşturması daha zaman alacağa benziyor.

Tanpınar yazarlık yaşamı boyunca ne şunlarca ne de bunlarca tam olarak benimsenmiş bir yazar olmamıştır. Belli bir takımla özdeşleştirilmeyi kendisi de istememiştir. Ölümünden sonra ona değişik çevrelerce yakıştırılan birbirinden farklı "imajlar" ise etkili okumalarla değişmek zorundadır. Tanpınar'ın yazınımızda öncesi yoktur. Kendi savı temelsiz değildir: Yazın sanatı çerçevesinde ele alındığında Tanpınar birçok açıdan Batı'nın Türkiye'deki devamıdır. Bunu başarabilmesinin temel nedenlerinden biri, paradoksal biçimde, ulusunun, toplumunun geçmişini kendi içinde canlı tutabilmesi, Tarihi dünü bugünüyle hissedebilmesi olmuştur. Ne yazık ki Türk yazınında Tanpınar'ın devamı olmamıştır. Tanpınar yazın göğümüzde Kutupyıldızı gibi yalnız ama yol göstericidir. Tanpınar'ı ülkemizdeki çeşitli düşünce çizgilerinden yalnızca birine sığdırmaya çalışmak boşunadır. Buna karşılık, Tanpınar'ın dünyası bütün düşünce çizgilerini besleyecek denli verimlidir. Ancak, birçoğumuzun niyeti kültürel beslenme değil, üstün gelme. Tanpınar üzerinden hesaplaşmalara girmek doğru bir tavır değildir. Günlüklerinde, bugünkü anlayışlarımızla yanlış bulduğumuz pek çok şey söylediği gibi, hâlâ düstur niteliğinde birçok düşünce de dile getirmiştir Tanpınar. Kendimize göre bir eleme yaparak, Tanpınar'ı bugün beğenmediğimiz yönleri yüzünden yargılamak yanlış bir tavırdır. Entelektüel bakımdan yapılması gereken, Tanpınar'ın yazdıklarını, katılsak da katılmasak da, ciddi olarak incelemek, anlamaya çalışmak, yanlış yapmış olduğunu düşünüyorsak bunu da tutarlı biçimde anlatmaktır. Umarım bu rüzgâr diner ve günlükler üzerine ciddi çalışmalar evre-

sine geçilir. Bugün 24 Ocak: Tanpınar'ın ölüm yıldönümü. Ne yazık ki, dışarıda hâlâ esiyor vefasızlık rüzgârı. Biz hâlâ onu çeşitli öbekler arasındaki çekişmelerin konusu yapabiliyoruz. Artık Tanpınar'ı rahat bırakalım. *Huzur* içinde yatsın.

24 Ocak 2008

*Kulak Estetiği**

Açış konuşması yapma görevinin bana verilmesinden Tanpınar hayranı bir edebiyat okuru olarak onur duyuyorum. Başta Nurinisa Eroğlu olmak üzere bu müstesna etkinliği hazırlayanlara bütün Tanpınar hayranları adına teşekkür ediyorum. Çok güzel ve özenli bir hazırlık yapıldığını görüyorum. Tanpınar bu ilgiyi hak etmektedir. Çünkü Cumhuriyetimizin en önemli kültür ve edebiyat insanlarından biridir. Tanpınar büyük bir romancıdır. Çok güzel öyküler de yazmıştır. Çok iyi bir şairdir. Tanpınar çok önemli bir denemecidir. Çığır açıcı bir eleştirmendir. Geçmişimizi bugüne barıştırarak bağlayan düşünceleriyle kültür değerlendirmelerimize ışık tutan bir fikir adamıdır. Ancak Tanpınar'ın en ayırıcı özelliklerinden biri estet olmasıdır. Bütün çalışmalarında bir güzellik duyusu güder Tanpınar'ı. Aradığı, görünüşteki değil derindeki, bir bakıma tinsel, kişiyi dünyaya bağlayan, uyum duygusu ve gönül doyumu sağlayan güzelliktir. Tanpınar'ı bu güzelliğe götüren belki de en önemli yol müziktir. Tanpınar doğada, şehirde, insanda müziği arar. Müzik onun için Latince deyimiyle *anima mundi*, yani dünya ruhudur. Tanpınar, insan tekini önce ülkesi sonra evren ile bütünlük ve uyum içinde görmek ister. Bu ruh haline ulaşmanın en önemli yollarından

* Bu metin, 8 Mayıs 2008 akşamı Bursa Devlet klasik Türk Müziği Korosu'nun Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Konser Salonu'nda verdiği *"Huzur – Seslendirilmiş Roman"* konserinde yaptığım açış konuşmasının yazıya dökülmüş halidir.

biridir müzik. Onun için Tanpınar'ın ölçüye ve sese dayanan şiirlerinin yanı sıra diğer birçok yapıtında müzik temel öğe konumundadır.

Bu çerçevede *Huzur* romanını müzikten ayrı düşünmek güçtür. *Huzur*'un müzikle olan ilişkisi birçok eleştirmenin dikkatini çekmiştir. Kimine göre roman Mevlevi ayinine göre yapılandırılmıştır. Bir başka eleştirmen ise *Huzur*'un yapısının Beethoven'in *Dokuzuncu Senfonisi*'ne koşut olduğunu öne sürer. Buna karşılık, *Huzur*'un temelinde Beethoven'in 11 numaralı *Opus 132 La minör Kuartet*'inin olduğunu inandırıcı biçimde anlatan bir eleştirmenimiz vardır. *Huzur*'un müzikal yönünü inceleyen bir yazar da eğer bugün yaşasaydı Mümtaz'ın ünlü müzik grubu *Massive Attack*'ı dinliyor olabileceğini söyler. Bu yaklaşımların hangisi en doğrusudur, bilemiyorum. Ancak, görebildiğim kadarıyla *Huzur*, değerli bir eleştirmenimizin deyimiyle bir "sesler romanı"dır. Ön plana çıkan müzik türü de Klasik Türk müziğidir.

Tanpınar, romanının bu özelliğine yarattığı başkişi Mümtaz ve yan kişilerden Macide yoluyla dikkat çeker. Mümtaz "İnsan hayatı sonunda sesten başka hiçbir şeyi benimsemiyor" der. Macide ise şöyle betimlenir: "Onun ses miyarı bizim ölçümüzdeki yüksek, ağır, kırık, yumuşak sesler değildi. Bizim için güzel ses, çirkin ses vardır. Macide için insan sesi başka ölçülere göre ayrılırdı. Hatta dinleyişi bile ayrılırdı. Kulağı birdenbire bazı cisimleri bulmak için, yahut sinir cihazlarının potansiyelini ölçmek için kullanılan o hususi aletler gibi, uzviyetten adeta ayrılırdı." Macide bir sesin akışına kendini bıraktığı zaman "bütün hüviyetinde çiçeklerle dolu bir sandal akışı hissedilir." Macide gibi kulağa sahip olan okurların romandan aldıkları zevk bambaşka olmalı. Bu dinletiyi düzenleyen dostlarımızın da bu tür okurların başında geldiklerinden şüphem yok.

Ben ne yazık ki öylesine ince bir kulağa sahip olmamakla birlikte romanı okurken işittiğim sesler üzerine birkaç söz etme cüretini göstereceğim. Romandaki sesleri ben kabaca ikiye ayırıyorum: bir yanda olumlu sesler, öbür yanda olumsuz sesler. Olumlu seslerin başında doğanın, evrenin sesleri,

giderek sessizliği gelir. Bu çerçevede Mümtaz Bursa'nın güzelliğinde "sessiz bir musiki" duyar. Tanpınar'a göre bütün kozmos ritimdir. Görkemli sonsuz bir akıştır. Biz zaman kavramı aracılığıyla bu akışı anlamaya çalışırız. Ancak gerçek anlama müzik yoluyla bu akışı içimizde duyumsayarak olur. Onun için Tanpınar, "Musiki bir milletin zamana tasarruf şeklidir" demiştir. Dolayısıyla, olumlu sesler skalasında hemen sayılması gerekenler klasik Türk müziği ve halk türkülerimizdir. Romanda bir bölümünü bu akşam dinlemek bahtiyarlığını yaşayacağımız birçok klasik Türk müziği başyapıtından ve türkülerimizden söz edilir. Romanın akışına hem tematik hem de ritim olarak eşlik eder bu müzik parçaları. Tanpınar'a göre, bizi biz yapan Tarihimizin, ulusal kültürümüzün özü müziğimizde devam etmektedir/etmelidir. Gene Tanpınar'a göre, ulusal benliğimizin güçlenmesi için geçmişimizle gerçek bir gönül ilişkisi kurmamız gerekir. Müzik bu ilişkinin kurulmasını sağlayan en önemli etmenlerden biridir. Tanpınar özellikle Osmanlı kültürüyle ilişki kurulmasının, bu kültürün yeniden kazanılmasının peşindedir. Kendimize yabancılaşma tehlikesini böylece aşacağımızı düşünür. Osmanlı deyince Tanpınar fütuhat edebiyatını ön plana çıkarmaz. Osmanlı'nın bir iç âlem medeniyeti olduğunu göstermeye çalışır. Bu tinsel âlemin en güzel ifadesi klasik Türk müziği, merkezi mekânı Boğaziçi'dir. Elbette, günümüzün Boğaziçi'si değildir Tanpınar'ın sözünü ettiği. Üstünden köprüler, yüzeyinden dev tankerler, altından tünel geçmemektedir. Kıyılarında çirkin yüksek binalar yoktur. İstanbul'un New York ya da Hong Kong'a öykünmediği, kendisi olduğu dönemin Boğaziçi'sidir bu. Mümtaz'ın sevgilisi Nuran ile mehtapta rahatça sandal gezisine çıkabildikleri asude bir beldedir. Bu geceyi ayın ferahfeza ayinine benzetir Mümtaz. "Yaratılışın kemeri üzerimize kapandı. Tek bir âlemin parçasıyız" der. "Çiçeklerle dolu sandal akışı" mutluluğunu yaşar iki sevgili.

Klasik Batı müziği de büyük ölçüde olumlu sesler arasında yer alır. Birçok müzik yapıtına gönderme yapılır. Batılı müzik dehalarının Osmanlı bestecilerin kardeşleri olduğu söylenir. Ancak Mümtaz'ın Batı müziği yoluyla klasik Türk

müziğinin sağladığı gönül doluluğuna eriştiğini söylemek güçtür. Batı müziği parçalarını sevdiğini, buna karşılık Türk müziğini yaşadığını söyler Mümtaz. Batı müziğinde olumsuz ses olarak sayılabilecek yönler bile vardır: örneğin Wagner'in bazı parçaları, fokstrot ve tango. Bence fokstrot ve tangoya haksızlık edilmiştir. Elbette, bu sınıflandırma Tanpınar'ın Batı müziğine mesafeli olduğu düşüncesini uyandırmamalıdır. Söz konusu olan Doğu ile Batı kültürleri arasında bir bireşim kurmaya çalışan Mümtaz'ın iç dünyasıdır. Yoksa Tanpınar rahatlıkla Batılı olduğunu söyleyen, klasik Batı müziği dinleyicisi bir aydınımızdır. Mümtaz'ın çelişkisini Tanpınar aşmıştır. Bu çelişkinin Türk kültürü açısından da aşılmış olması gerekir. Çünkü beş büyük bestecimizle, Leyla Gencer'imizle, İdil Biret'imizle, Fazıl Say'ımızla, Vedat Kosal'ımızla, daha nice büyük sanatçımızla Klasik Batı müziği de artık bizim müziğimizdir.

Olumsuz seslere gelince, bunlar Mümtaz'ın yaşadığı kötü olayların, romanın kötü adamı Suat'ın, İstanbul sokaklarında gördüğü yoksulluğun, tanıklık ettiği kavgaların, iki dünya savaşının sesleridir. Hayatın kakafonisidir. Mümtaz çocukluğunun ilk döneminde, Birinci Dünya Savaşı sonucunda işgal edilen şehirlerimizden birinde yaşamıştır. Bu işgal sırasında babasını yitirir Mümtaz, savaşı yaşar, annesiyle başka yere göçmek zorunda kalır. Annesini de yitirir. Acıyla yoğrulmuştur Mümtaz. Tanık olduğu işgal ve savaş anlarını "Bu her türlü sesten bir mahşerdi" diye anımsar. İkinci Dünya Savaşı patlamadan hemen önce geçen roman boyunca Mümtaz'ın başlıca korkularından biri yeniden dünya savaşının çıkması ve Türkiye'nin bu savaşın içine çekilerek yeniden acılara batmasıdır. Roman olumsuz biter. Mümtaz ruhsal bakımdan çökerken, arka planda bir radyodan seslerin en olumsuzu çıkarak İkinci Dünya Savaşı'nın başladığını bildirmektedir.

Ancak Mümtaz'ın korktuğu şey, genç Cumhuriyet'in başına gelmemiştir. İsmet İnönü Türkiye'yi savaşın dışında tutmuştur. Tanpınar'ın son zamanlarda gelişigüzel eleştirilmiş olan İsmet İnönü hayranlığının temelinde bence bu vardır. İnönü, *Huzur* romanında varoluşsal bir boyut kazanan mah-

volma korkusunun çaresi olmuştur. Cumhuriyet'in devamını sağlamıştır. Cumhuriyet bizim biricik yaşam çerçevemizdir. Geçmişimizle barışık ve geleceğe dönük olarak gelişmelidir. Nesrin Tağızade Karaca, Tanpınar üzerine yaptığı o güzel çalışmasında "Tanpınar Türk edebiyatında, 'estetik anlayışı' Batılı bir formda anlayarak içeriğine Türk kültür mirasının mücevherlerini yansıtmış ve derinleştirmiş bir sanatçıdır" diyor. Bu çerçevede klasik Türk müziği de Cumhuriyetimizin en önemli öğelerinden biridir. Bu akşamki dinleti bize bunu biz kez daha göstermektedir. Müziğimiz huzurumuzdur.

Dinletiyi düzenleyenleri yeniden kutlar, bana bu konuşmayı yapma olanağı verdikleri için kendilerine teşekkür ederim.

Yeniden Huzur

8 Mayıs günü Bursa Devlet Klasik Türk Müziği korosu *Huzur* romanında anılan birçok klasik Türk ve halk müziği yapıtını Ankara'da düzenlenen bir dinletiyle seslendirdi. Dinletinin açış konuşmasını yapma görevini bana verdiler. Bu konuşmayı hazırlarken *Huzur*'u yeniden okudum. *Huzur* üzerine yapılmış hepsi birbirinden önemli çeşitli çalışmalara göz attım. İnsan sevdiği bir romanı her yeniden okuyuşunda yeni şeyler bulabiliyor. "Vay ben bunu daha önce niye görmemişim? Nasıl atlamışım? Başkaları neden şunu ya da bunu ıskalamış?" gibi sorulara yol açıyor yeniden okumalar. Ancak, okuma dediğimiz etkinliği zevkli kılan da bu değil midir? İyi yazın yapıtı her yeni okumada yepyeni olur, çünkü her zaman tazedir. *Huzur*'u yeniden okurken gördüğüm, daha önce üzerinde yeterince ya da hiç durmamış olduğum bazı şeyleri belleğimin derinliklerinde yitirmeden kabaca kâğıda dökeyim, dedim.

Huzur'un, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mümtaz yoluyla felsefe yapmaya çalıştığı bir roman oluşuna takıldım gene. "Romanın Bergson felsefesi ile göbek bağını bilmeyen mi var?" diyeceksiniz, haklı olarak. Ayrıca bu bağın üzerinde yeterince durulduğunu da anımsatabilir, "Sıktı artık!" diyebilirsiniz. Gene de birkaç şey daha söylenebileceğini düşünüyorum. "Benim istediğim insanın ötesiydi" diyen bir yazar kaleme almıştır *Huzur*'u. Bu sözüyle ne demek istediğini *Huzur* romanı içinde aramayı niye sürdürmeyelim? Elbette, bir felsefeci değildir Tanpınar. *Huzur* da bir felsefe yapıtı değil-

dir. Dolayısıyla *Huzur*'da tutarlı ve mantık akışı içinde gelişen bir felsefi düşünceyi aramak yanlış olur. Bununla birlikte, Tanpınar'ın Bergson'u kuru kuruya okumakla kalmayıp, bu filozofun düşünceleri üzerinden insanın büyük soru(n)larını kendince değerlendirmeye çalıştığı açıktır. *Huzur*, Tanpınar'ın kendi kafası içindeki felsefi tartışmaların bir platformu gibidir. *Huzur*'da Mümtaz'ın yazgısı üzerinden genel olarak hayat ve özel olarak insan hayatı sorgulanır. *Huzur*'un izlekçesini önemli ölçüde belirleyen trajik bir tartışmadır bu. Mümtaz da trajik bir kahramandır. Huzur'u okuyunca daha iyi anlaşılıyor Tanpınar'ın roman türünü şöyle tanımlayışı: "Roman insan hayatının trajediye açıldığı noktada serpilen, derinleşme imkânı yakalayan bir edebi türdür."

Tanpınar felsefi tartışmasını Mümtaz'ın iç konuşmaları, duygulanımları, çevresini kavrayışı ve çeşitli imgeler yoluyla dile getirir. Mümtaz, bildiğimiz şey, dinsel dünya görüşünü paylaşmaz, öbür dünyadan medet ummaz. Öte yandan, babası ve hocası saydığı İhsan'ın tersine, insanın evrenin efendisi olduğu görüşünü de benimsememiştir. Dolayısıyla insanın evreni ve kendini usuyla yöneterek bütün sorunları çözümleyip mutlu bir geleceğe yürüyebileceği yönündeki modern, ilerlemeci görüşleri de paylaşmaz Mümtaz. Romanın okur bakımından ilk bölümünde, ancak anlatılan olaylar bakımından mutsuz sona doğru ilerlediği bir dönemde Mümtaz hayat üzerine gene büyük düşüncelere dalar. Sevgilisi Nuran'dan ayrılmış olmasının etkisiyle karamsardır. "Hiçbirimiz hayatı maddenin arızi bir hali gibi kabul etmiyoruz" diye düşünür. "Ne ölüm var var, ne de hayat var. Biz varız. İkisi de bizde. Onlar, ötekiler sadece zaman aynasından geçen küçük, büyük arızalardı. Merihte bir dağ küçük bir patlayışla çöker (...) Denizlerin dibinde mercan adaları doğar (...) Kuş kurdu yer, bir ağacın kabuğunda yüzbin haşere tohumu açar (...) Bunların hepsi kendiliğinden olan şeylerdi. Bunlar kâinat dediğimiz, büyük, tek emsalsiz incinin, o mücerret zaman çiçeğinin, zaman nergisinin üzerinde parlayan, onu vakit vakit ve yer yer karartan akisleriydi." Böylesine iddialı ve büyüktür Mümtaz'ın kendi kendine ettiği laflar. Mümtaz'ın sözlerin-

de önce Bergson'un etkisi, sonra Mallarmé-Valéry çizgisinde gelen şiirsel söyleyiş ve imgeler belirgindir. Ancak okuduğumuz bir felsefe metni olmadığı için madde, hayat gibi temel kavramlara yüklenen anlamları toparlamak güçtür. Çünkü romanın başka bölümlerinde başka anlamlarda da kullanılabilecektir bu kavramlar. Bununla birlikte, Bergson'un düşündüğü gibi, en geride sonsuzluk olarak kozmik zaman vardır. Ondan çıkan, bir yanda madde, öbür yanda hayat ya da Bergson'un organik hayat dediği dirimsel atılımla ilerleyen canlı evren vardır. "İşte, gene Bergson!" diyeceksiniz. Ancak, Mümtaz'ın akıl yürütmesi şu gizemli sözle başlamıştır: "Hiçbirimiz hayatı maddenin arızi bir hali gibi kabul etmiyoruz." Tanpınar'ın yapıtında rastlanabilecek en kara sözlerden biridir. Maddeyi öne ya da başa alan bu sözün Bergson'un felsefesiyle ve Mümtaz'ın bu sözünden sonra gelen kendi düşünceleriyle ne denli uyumlu olduğu tartışılabilir. Şöyle der Tanpınar kuşağına Bergson'u tanıtanlardan Mustafa Şekip Tunç: "Feylezofun (Bergson'un – O.D.) en derin kanaatlerine göre *madde bile başlıbaşına mevcut bir cevher olmayıp hayatın enkazından ibarettir.* O halde her şeyden önce bir hayat hamlesi, bir şuur vardır." Mümtaz ilk tümcesinde maddeyi öne almaktadır. Mümtaz hayatı maddenin ilineksel (arızi) bir hali olarak görmekle o döneme değin inandığı olumlu zaman anlayışını da sorgulamaktadır aslında. Bu açıdan bakıldığında, roman boyunca Mümtaz'ın hem fikir hem de "kalp" adamı olarak verdiği savaşımın hayatın maddeden önce geldiğini herkesten önce kendine kanıtlamak olduğu söylenebilir.

Elbette, Mümtaz'ın bunu kanıtlamasının yolu, kabaca söylersek zaman ile bütünleşmiş insan olmaktır; "hayat hamlesi" ile insan "şuur"unu özdeş kılmaktır. Başka bir deyişle, insanın organik dünyanın bilinci haline gelmesidir. İnsanın ötesini istemek, alışageldiğimiz hayatın ötesinde evrenle böylesine bütünleşme haline yükselmektedir. Ancak insanı bu amaca ulaşmaktan alıkoyan en önemli engel usudur, Mümtaz'a göre. Romanın kötü adamı Suat yaşasaydı "Trajik bir *Catch-22* durumu (!)" diyebilirdi. Düşünebilen varlık olarak insan, doğadan –Tanpınar'ın sözcüklerini kullanalım– ayrılmış, sefil ıstı-

rapların oyuncağı olmuş, eşyanın rahat ve mesut uykusundan uyanmıştır. Başka bir deyişle, daha önce başka bir bağlamda üstünde durmaya çalışmış olduğum doğa-kültür çelişkisidir bu. Doğadan kopmuş olan insan yeniden doğayla bütünleşmeye umutsuzca çalışmaktadır. İnsansal varlığını borçlu olduğu usudur onu doğadan gittikçe uzaklaştıran. Mümtaz, usun yalvacı Descartes'ı olumsuz yönde yansılar: "Mademki düşünüyorum, o halde varım, mademki duyuyorum, o halde varım, mademki harp ediyorum, o halde varım, mademki ıstırap çekiyorum, o halde varım! Sefilim varım, budalayım varım! Varım, varım!" Bilinçli varlık hali Mümtaz'ın sözcüğüyle "ıstırap"a eşit görünmektedir: "İnsanoğlunun ıstırabı kadar tabii ne vardı! Var olmayı, gerçekten var olmayı ödüyordu." Peki, bu acıklı insanlık hali nasıl aşılacak? Mümtaz'ın roman boyunca yanıtını arayacağı temel bir sorudur bu?

Aslında daha romanın başındaki, ancak anlatılan öykünün son dönemindeki iç konuşmalarında Mümtaz bu soruyu kestirmeden giderek olumsuz yanıtlar: "Bu güneş altında parlak bir yılan sırtı gibi, bir ucu dikilen sokağa, güneşin yer yer bir cüzam gibi kemirdiği duvarlara, evlere katılmak, (...) herhangi bir nesne, cansız ve *şuursuz bir mevcut* (italikler benden – O.D.) olmak, (...) varlığın çemberinden çıkmak. Bütün tenakuzlardan kurtulmak" der. Gösterilen kurtuluş yönü ölümdür. Üstelik inorganik hayata dönüşmeyi hedefleyen, maddeyi varlık çemberinin dışına atan acı bir ölümdür. Daha doğrusu, intihardır. Buna karşın, yine aynı bölümde Mümtaz, daha yumuşak, başka bir deyişle varlığın çemberi içinde bir ölümü de düşünür: "Çünkü hakiki ölüm ıstırap değil, kurtuluştu: hepsini hepsini bırakıyorum, sonsuzluğa karışıyorum. Aklın bittiği yerde parlayan büyük incinin kendisi oldum: ondan bir zerre değil kendisi. Aklın serhaddinde hiçbir aydınlığın gölgelemediği yerde kendi içinden aydınlık, pırıl pırıl tutuşan büyük bir su nergisiyim." Bir bakıma bu da intihar istemidir. Ancak, birincisinden ayrımlıdır. Bu intiharda bilinçli insan yaşamı terk edilse bile dirimsel atılım dünyasının dışına çıkılmamaktadır. Bilinçsiz yaşamın içine kaynamak yeğlenmektedir. Öte yandan, Tanpınar mantığının dışına çı-

karak bu tabloya bakarsak, usun ötesindeki cansız varlığı su nergisine benzetmenin, kendini bilmediğini düşündüğümüz varlığı kendini bilirmiş gibi yansıtmanın insan usunun işi olduğunu söyleyebiliriz. Bu söz yeryüzünde bir çıkar yol bulma umudunun uzaktan yansıması olarak alınabilir. Nitekim Mümtaz gördüğü acıklı insanlık halini önce yaşamı içinde, yaşayarak aşmaya çalışacaktır. Ölümleri, daha doğrusu intiharları denemenin sırası sonra gelecektir.

Bergson felsefesi burada güçlü biçimde devreye girer. "Hayat ile insan ayrı şeylerdi" sonucuna varmayı istemeyecektir Mümtaz. İnsanın varoluş halini yaşanabilir kılmak, yaşanabilir olarak algılamak amacıyla çevresi, ülkesi, dönemi, Tarihiyle barışmak, bütünleşmek, böylece yaşama anlam kazandırmak çabasına girecektir. Bu çabanın çıkış noktası da, sürükleyicisi de, Bergson'un zaman, süre, süreklilik (devam) gibi kavramlarla ilgili bildiğimiz felsefesidir. Bu felsefe kimseyi şaşırtmayan ve özüne uygun biçimde gizemcilikle karışır. Çabasının karşılığını alır Mümtaz. Roman içinde, kabaca söyleyelim, doğa-kültür bütünleşmesinin bilinçlice yaşandığı, insan bilincinin evrenle bütünleştiği, Mümtaz'ın kendini evrenin, doğanın, tarihin, ülkesinin, çevresinin parçası olarak algıladığı anlar vardır. Mümtaz'ın Nuran ile birlikte Boğaziçi sularında bir kayık içinde yaşadığı mehtap sefası da böyle bir andır. "Yaradılışın kemeri" iki sevgilinin üzerine kapanır Mümtaz'ın "ayın ferahfeza ayini" diye betimlediği bu yaşantı sırasında.

Yeri gelmişken kayık imgesi üzerinde durmak isterim. Son zamanlarda okuduğum Tanpınar ile ilgili bence en çekici çalışma Âlim Kahraman'ın "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Gemi Metaforu" oldu. Âlim Kahraman çok önemli bir imge yakalamış. Yazarı kutlarım. Bu imge üzerinden Tanpınar'ın küçük bir romanı yazılabilir. Gemi imgesinden yola çıkarak, Tanpınar'ın imgeleminde açık denizin tehlikelerle dolu insan yaşamını anlattığını söyleyebiliriz. Gemi ise dalgalara, tekinsiz sulara yutulmadan yaşamaya çalışan insan tekidir. Ada imgesi de gemi imgesinin gelişmiş halidir. Bahtsız bir yaşamı olan Mümtaz açık denize karşı "İh-

san Bey Adası"na sığınarak güvenli bir ortama kavuşur. Ada batmayan gemidir. Buna karşılık, kuytu, çevresi kapalı sular Tanpınar'ın mutluluk ortamıdır. Susuz olmaz, çünkü su yaşamdır. Tanpınar'ın dünyasını anlamak için incelenmesi zorunlu olan ünlü Güvercinlik deniz mağarası imgesine yeniden bakalım: "Denizin oyduğu kaya parçası içinde dalgalar çekildiği zaman durgun, az derin, dibindeki balıklar, kaya kenarlarındaki yengeç ve böcekler görünecek kadar berrak sulu, son derece tabiiye benzer yapılmış *rokay bir havuza benzeyen gölceğiz, ortasındaki küçük taş parçası adasıyla kalıyordu.*" (İtalikler yine benden – O.D.) Daha önce "küçük taş parçası ada" motifini tam olarak görememiştim. O küçük adanın mutluluk ve güven verici sularla çevrili insan teki olduğu anlaşılıyor. Buradan çıkarak, içinde dolaşırken bir göle benzeyebilen Boğaz'ın gölceğize, kayık ya da sandalın da küçük taş parçasına karşılık olduğunu söyleyebiliriz. Mümtaz Güvercinlik sahnesine gelmeden bir iki sayfa önce deniz kıyısındaki kayaların onda yarattığı ürküntüyü anlatır. Kayalar "hayattan boşaltılmış, ebediyen ona yabancı, onu inkâr eden" maddedir. "Sanki 'biz hayatın dışındayız,' derlerdi. Hayatın dışında... O her şeyi besleyen hayat suyu bizden çekilmiştir. Ölüm bile bizim kadar kısır değildir." Kozmik zamanın kapsamına alamadığı korkunç maddeyle karşı karşıya kalmıştır Mümtaz. Bundan kurtuluşu "hayat suyu"nun bulunduğu Güvercinlik'te arayacaktır. Elbette, Güvercinlik bir başlangıç sahnesidir. Mutlu, kutlu ortamın tümlenmesi için ses ve kadının da katılmaları gerekecektir. Örneğin, Küçük Çekmece'de Mümtaz Nuran ile nerdeyse su üstünde bir lokantada yemek yerken mutludur. Lokantayı Çinlilerin kayık evine benzetir. Mümtaz'ın Nuran ile mutluluğunun doruğuna çıktığı kayıklı mehtap sefasının anlamı da budur.

Gel gör ki, insan ömrü bitimlidir. İnsan bir gün öleceğini bilir. Mehtap sefasının da sonu gelecektir. Ölüm insanın naturasında vardır. Nitekim "Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm mayasının dilini konuşur." Ölüm, kaçınılmaz ölüm, olumlu bir öğe olabilir. Mutlu yaşantının tamamlanması, evren ile bütünleşme sürecinin sonul aşaması olabilir. Mümtaz'ın ço-

cukluğunda bir genç kızın koynunda yaşadığı ruh hali bu tür, yani olumlu ölümü imlemektedir: "Bu o zamana kadar tatmadığı bir duyguydu. O zamana kadar muayyen duyumların ötesine geçmeyen vücudu, sanki yepyeni bir dünyaya açılmıştı; bir nevi sarhoşluk içinde vücudunun hiç bilmediği ve tanımadığı noktalarına, sade lezzet anları taşınıp duruyordu. İçinde bazı uyku sonlarını andıran çok lezzetli bir tükenme duygusu, hatta bu sıcak kavrayış ve sokuluşların içinde bir tükenme arzusu vardı. Ve bu arzu en son haddine, şuurun kaybına vardığı, insan ve etrafının adeta birleştiği anda bütün o yorgunluk ve acıların harap ettiği beden birdenbire uykuya geçiyordu." Elbette, gizemci tavrıdır bu. Daha bilinçli biçimde Mümtaz ile Nuran ferahfezayı birlikte dinlerken ortaya çıkacak tavırdır. Klasik Türk müziği iki sevgiliyi sonsuzluk, evrenin tümünü içine almışçasına tam bir gönül doygunluğu duygusuna götürecek, "Nuran Mümtaz'ı omuzlarından yakalayarak, "beraber ölelim diye yalvar"acaktır. Seyit Nuh'un Nühüft bestesi de aynı ruh haline yol açarak "kendini tüketme" ister dinleyiciden. "Onu dinlerken maddemizden ayrılıyor ve bu yüzden *ölüm*, kendini bir uçta, *bütün kâinatla mutabakat halinde idrakten ibaret bir hayatın* önünde, onun tılsımlı *aynası*, güler yüzlü kardeşiyle sarmaş dolaş yaşıyan mahzun yüzlü *kardeşi* oluyordu." (İtalikler gene benden – O.D.) Yine adını koyalım: Bu kendini öldürme isteğinde/isteminde (talebinde) mehtap sefasının yarattığı ruh halinin çok üstüne çıkılmış ya da en yoğunlaştırılmış biçimine ulaşılmıştır. "Hayat" (hamlesi) ile "şuur"u bireştiren bir ölümdür bu.

Ne var ki, bu yaşanan değil, tasarlanan ölümdür. İnsan gönlünün hiçbir zaman ulaşılamayacak, çünkü ulaşılsa bile ulaşıldığı bilinemeyecek son aşamasıdır. Ancak kendinden geçen gönül o sonul aşamaya ulaşabilmek isteğiyle yanıp tutuşur. Çok iyi biliyorum ki, bu kendinden geçme hali her ölümlüye nasip olmaz. Bu ruh halinden bir kez olsun geçenler ise, o ulaşılmaz anın özlemiyle ömür boyu bir hayalet gibi dolaşırlar yeryüzünde. Belli ki, Mümtaz onlardandır.

Bu tür ölüm isteği evrenle bütünleşme isteğinin en güçlü dışavurumudur. Ölünce hiçbir şey bilenemeyeceği için ölüm isteği aslında yeniden doğma, evrenle bütünleşmiş olarak

dünyaya gelme isteğidir. Bu nedenle ferahfezayı dinlerken "yak beni ey sonsuzluk!" der gibidir Nuran. Masallardaki gibi küllerinden yeniden doğmak istemektedir. Bunun gerçekleşmeyeceği bilinir. Ancak sürekli olarak bunun özlemi çekilir. "Buradaki hasret bin ölümün ötesinden, yaşayan her şeye duyulan hasretti"r. Mümtaz böyle bir ölümü yaşamanın olanaksız olduğunun bilincindedir aslında. Hiç değilse olanaksızı özleme duygusuyla mutlu olmaya çalışan trajik bir bilinçtir bu.

Tragedya yalnızca aydınlara özgü değildir. Aydın ruhunun bu gizemli dehlizleri (!) dışında insan yaşamının hastalık, yaşlılık gibi sıradan gerçekleri vardır, ferahfeza ortamının sürekliliğini önleyen. Romandaki olaylar bakımından bilmem kaçıncı derecede önemli bir kişi görünen, ancak izleksel açıdan ön düzlemde olan "altmışlık kayıkçı" betisinde örneklenir bu olağan tragedya. Ömrü Boğaziçi'nde geçmiş, "çok kazanmış, çok görmüş, çok eğlenmiş, çok acı çekmiş" bir halk adamıdır bu. "Fakat tek sevdiği şey deniz olduğu için ondan ayrılmadıkça kendisini bedbaht addetmezdi..." Denizden kasıt, Boğaziçi ile başlayan sudur. Dolayısıyla balıkçı ömrünü Boğaziçi ile özdeşlemiş bir adamdır, "Mezarım, aklım başımda ölürsem denizde olacaktır..." diyecek denli. "Nitekim, o kış sonunda geçirdiği hastalıktan sonra bir daha denize çıkamayacağını doktorlardan öğrenince bir sabah kimse görmeden sahile inmiş, kayığa binmiş ve ayaklarına bir taş bağlayıp kendisini akıntıya atarak ölmüştü." Mümtaz'ı kendi kendisiyle yüzleştirecek bir ölümdür bu. "Mümtaz bu ölümü işittiği zaman, çok yakınlarından birini kaybetmiş gibi üzülmüş; fakat ihtiyar adamın sevgisinden daha kötü bir tesadüfle ayrılmamasına da memnun olmuştu. Bu garip sevgide kendi mizacına ve talihine uygun bir taraf buluyordu." Mümtaz Boğaziçi'nde mutlu bir ömür sürebilmiş olsaydı herhalde böyle bir ölüm biçimine karşı çıkmazdı. Kayıkçının ölümünde yazgısını müthiş bir kabulleniş, yaşadıklarını kutsayış vardır. Mutlu bir ömrü bütünlüğe erdiren olumlu intihar da diyebiliriz bu raslantıya bırakılmayan ölüme. Kayıkçı betisi Mümtaz'ın özlediği talih çizgisini anlatır.

Gel gör ki, Mümtaz'ın doğa-kültür bütünleşmesini yaşadığı, gizemci ölümüyle taçlandırmayı düşlediği "Boğaziçi Medeniyeti" aslında ülkeden, giderek dünyadan soyutlanmış bir ruh beldesidir. Olaylar Mümtaz'ı yeniden "kozmik zaman"dan gerçek tarihsel zamana atacaktır. Mümtaz'ın yaşamındaki belirleyici travma, çocukken annesi ve babasıyla yaşadıkları kentin Birinci Dünya Savaşı sonrasında işgal edildiği gündür. Mümtaz bu işgal sırasında babasını düşman kurşunlarına kurban verir. İşgali bir "mahşer" gibi yaşar. Romanın geriye dönüşlerle kapsadığı tarihsel zamanın başlangıcı Birinci Dünya Savaşı'dır. Romanın şimdiki ya da anlatım zamanı ise İkinci Dünya Savaşı başlamadan önceki gündür. Roman boyunca Mümtaz'ı amansız bir hortlak gibi kovalar İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması ve Türkiye'nin bu savaşın içine çekilerek yeniden alt üst olması korkusu. Mümtaz, İkinci Dünya Savaşı'nın yalnızca "Avrupa'nın sonu" değil "büyük kıyamet", "dünyanın mutlak felaketi" olacağına inanmaktadır. Walter Benjamin gibi Mümtaz da "Rus-Alman ademitecavüz paktı imzalandığı gün", "vaziyetten ümit kes"miştir. Yaklaşan felaketin yanı sıra, Boğaziçi'nden çıkıp İstanbul'un değişik semtlerinde ve sokaklarında bir "hayalet gemi" gibi dolaştığı zaman gördüğü şey yoksulluk ve çökmüşlüktür. Örneğin, Nuran ile Cerrahpaşa'yı gezdikten sonra şöyle düşünür: "İstanbul'un bu semtleri bu ağustos gününde, pislikten, tozdan, sıcaktan bitaptı. Her yerde harabe çeşnisi, sıcağın arttırdığı bezginlik, bir yığın hasta ve yorgun çehre, fizyolojik çöküş göze çarpıyordu. Şehir ve içinde oturanlar, o kadar birbirlerine benziyorlardı." İstanbul'un eski parlak günleri geride kalmıştır. "Hepsi bir medeniyet çöküntüsünün yetimleridir." Mümtaz'ın bu olumsuzluklara göğüs germesini sağlayan iki etmen vardır. Biri İhsan Bey Adası, diğeri Nuran ile ilişkisi. Heyhat! İhsan ağır biçimde hastalanarak zayıf düşer. Mümtaz'ın güvencesi olmak niteliğini yitirir. Nuran ise Mümtaz'ı bırakıp eski eşine döner. Mümtaz, Şark "kendisini ve bütün âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını (bulmuş – O.D.) Belki de gelecek ıstıraplarını hissettiği için bu panzehiri bulmuş. Ama unutmayalım ki dünya ancak bu

noktadan kurtulabilir" demiştir bir ara. Nuran'ın gitmesiyle en başta Mümtaz yitirmiştir bu panzehri. Dünyanın ise böyle bir düşünce hiç mi hiç umurunda değildir. Dünya Suat gibi intihara hazırlanmaktadır. Mümtaz savunmasız, yalnız, cascavlak kalır Tarihin ortasında. Artık hızla kayıkçı burcundan Suat burcuna doğru yol alacaktır.

Suat romanın en olumsuz kişisidir. Şer ruhludur. İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasını ister. İlişkiye girdiği insanlara kötülük yapmaktan zevk alır. Dünyadan ve kendinden nefret eden bir kişidir. Kötücüllüğün somutlaşmış halidir. Nuran ile Mümtaz'ın buluştukları evde kendini asarak yaşamına son verir. İntiharı yalnızca Mümtaz ile Nuran'a vurduğu öldürücü darbe değildir. Aynı zamanda insanlık halinin hiçbir zaman düzelemeyeceği inancının dışavurumudur. Olumsuz gizemci ölümüdür bu: Ancak her şey ve herkes yok olduktan sonra yeni bir başlangıç olabilir (mi?) Suat ancak her şeyin yok olmasından sonra "yeni doğan insan"ın ortaya çıkabileceğini düşünür. Suat bence iyi işlenmiş, izleksel yapıdaki yeri temel nitelikte bir roman kişisidir. Mümtaz'ın tam karşıtı gibi görünür. Ne ki, kayıkçı gibi o da Mümtaz'ın içindedir. Mümtaz'ın ikilemli iç dünyasında bir ucu kayıkçı, öbür ucu Suat tutar. Her ikisi de intiharda bulurlar yaşam trajiğinden çıkmanın yolunu, ancak karşıt kapılardan dışarı çıkarlar. Kayıkçı Boğaziçi düşüne gömmüştür kendini. Suat ise dirimsel atılım alanının dışında kalan katı karanlık ürkütücü asal özdektir, o korkutucu maddedir. Suat'ın uzun kemikli yüzü, iri kemikli elleri Mümtaz'ı çocukluğunda korkutmuş olan kayalar gibidir. Son görüşmelerinde "Suat'ın elleri sanki avucunun derisinden ve parmaklarının ucundan, çok kuvvetli, kendisi için çok lazım, çok hayati bir unsuru sömürmüş, beraberinde götürmüş gibiydi." Gerçi Suat'ın avuçlarının ter içinde olduğunu da söyler Mümtaz. Bence bu ayrıntı biraz anlam saptırıcıdır. Belki de Suat'ın varlığından çekilmekte olan dirim suyunun atığıdır. Her neyse, ellerin ağır basan özelliği sertlikleri ve mengene gibi olmalarıdır. Mümtaz'ın ruhu da girer bu mengenenin içine. Suat'tan ayrıldıktan sonra gece karanlığını algılayışı değişik bir biçim alır. Bir yerlere kaçmak, sığın-

mak ister. Ne ki, "sayısız zamanın ışık kervanlarıyla yüklü bu gecenin hiçbir tarafında insan ruhunun sızabileceği bir çatlak, bir yumuşaklık yoktu. O, sert kabuğuna iri mücevherler kakılmış bir hayvan gibi tek başına, hiçbir şeyi kabul edemeyecek bir toklukla etrafını kaskatı almıştı." Çepçevre katı maddeyle kuşatılmıştır Mümtaz. Gene de, pes etmesine ramak kalmasına karşın, şair zihni çalışmasını sürdürür. "Ağır ve haşin gece, büyük, koyu lacivert ve altın kuş gibi, sanki başının üstünden kayar gibi ol"ur. Bu noktada ölmeyi ister Mümtaz: "Beni de beraberinde götürse..." Anlatıcı araya girerek durumu açıklar: "Başka zamanlar olsaydı, Mümtaz bu saf mücevherlerden, bakir uykusundan henüz uyanmamış madenlerden, siyah mermer ve granitlerden imiş hissini veren gecede, kendi zevk ve şiir dünyasının en halis tarafını bulurdu. Fakat şimdi çok mustarip, bütün şiir dünyasına kapanmış gibiydi. İçinde büyük bir korku vardı." Mümtaz, Mimar Sinan gibi güçlü değildir. Tanpınar, taşları dirimsel atılımla biçimlendirdiği, taşların içindeki hayatı ortaya çıkardığı için ulular Koca Sinan'ı. Tanpınar'ın imgeleminde Mimar Sinan maddeye hükmeden adamdır. Mümtaz ise maddeye yenilen adam olmak üzeredir.

Romanın son sahnelerinde Suat, Mümtaz'a görünür. Mümtaz'ın "beni de beraber götürse" dediği ölüm kuşu geri gelmiştir. Elbette Mümtaz'ın düşleminde geçen bir iç görüşmedir bu. Suat öldükten sonra güzelleşmiş ve güçlenmiştir. Kayalıkları tümüyle itici bulan Mümtaz'ın, önce ölüm kuşu gibi gecede, sonra Suat'ta güzellikler görmesi katı maddenin ürkütücülükten çekiciliğe evrildiğini imlemektedir. Ölme isteği güçlenmektedir. Baksanıza, Suat bile intihardan sonra yeniden doğmuş gibidir. Mümtaz daha önce düşünde Suat'ı İsa gibi çarmıha gerilmiş olarak görmüştür. Suat'ın Mümtaz'a görünmesi, İsa'nın geçici olarak geri gelmesi gibidir. İkna edicidir. Giriştikleri tartışmada ezer Mümtaz'ı. Kendisini İsa'dan sonra "Passion'da İsa'ya üç çivi verene" benzetmesine de kızar: "Bırak bu manasız benzetmeleri... Bir şeyi öbürüne benzetmeden konuşamaz mısın? Bu fena huylar yüzünden işleri ne kadar karıştırdığınızı hâlâ anlamadınız mı?" (Vurgu ben-

den – O.D.) Suat'ın bu sözleri yalnızca Mümtaz'ı değil onun gibi şiirsel dil yoluyla hakikate ulaşmak isteyen herkesi hedef almaktadır. Mümtaz'ın ve o dönemde birçok tinselci aydınımızın bel bağladığı Bergson'gil söylemi yıkmaktadır Suat. Ne demek istediğimiz Şekip Tunç'un Bergson'un söylemine ilişkin şu sözlerinin ışığında daha iyi anlaşılacaktır: "Yalnızca alelade dil, kelime ve mefhumları ile parçalı, mücerret, gayrişahsî ve ameli bir alet olduğundan samimi şuur hallerine tercümanlık etmekten uzaktır. (...) samimi şuur hallerinin (...) ifade edilmeleri ancak teşbihli, istiareli, mecazlı, velhasıl keyfiyetleri duyuracak bir hale getirebilecek ince ve hassas bir dil ile mümkündür." Bergson'u 1928 Nobel'ine götürmüş dil anlayışıdır bu. Mümtaz'ın dil anlayışının da bundan çok ayrımlı olduğu söylenemez. Suat o dilsel kozayı da parçalamakta, kuru, şiirsiz, özdeksel dilini Mümtaz'a dayatmaktadır. Mümtaz buna karşı direnmek yerine Suat'ın çekimine kapılmıştır. İnsanlık halini aşmak açısından, İsa gibi yeniden doğan Suat Boğaziçi düşlemlerinden daha güçlü bir alternatif olarak görünür Mümtaz'a. Suat bu fırsatı kaçırmayacak, Mümtaz'ı kendisiyle birlikte götürmek isteyecektir. Gelgelelim, Mümtaz intihar edecek yürekliliği gösteremez. O ana dek hep Mümtaz'ın içinde olan Suat "öyle ise kal mezbelende" diyerek çeker gider. Mümtaz ne kayıkçının talihini yaşamış ne de Suat gibi yürekli davranabilmiştir. Mezbele misali insanlık halinin içine çöker. Romanın son satırlarında savaş başlamış ve yanındaki Doktor, Mümtaz'a "Artık benimsin, sade benim!" der gibi bakmaktadır. Mümtaz "maddenin arızi hali"ni aşmak çabasının sonunda "şuursuz bir mevcut"a dönüşmüştür. Hâlâ canlıdır ama Bergson'un dirimsel atılımının erişemeyeceği denli uzaklaşmıştır yaşamdan.

Öyleyse, *Huzur* romanında Mümtaz'ın çevresinde oluşmuş bir trajik dünya görüşünün varlığından söz etmek yanlış olmaz. İnsan yaşamı maddenin arızi hali olarak sürmeye yargılıdır. Bu çerçevede, Mümtaz'ın yazın dünyamızın belki de en trajik roman kişilerinden biri olduğunu öne sürebiliriz. Tragedya çözümsüzlük, çıkışsızlıktır. Çıkış intiharda aranır. Görebildiğim kadarıyla dört ayrı türde intihar önerir *Huzur*

romanı. Birincisi, Mümtaz ile Nuran'ın gizemci deneyimi sonuna dek götürüp ölme istekleridir. Bu olanaksız intihardır. İkincisi, meşrebine göre yaşamayı tadında bırakmak için Kayıkçı gibi intihar etmektir. Üçüncüsü Mümtaz'ın bilinçli insan yaşamını bırakarak kozmik zamanın sürekliliği içinde erimek isteğidir. Dördüncü intihar biçimi ise Suat'ınkidir. Maddenin dirimsel atılıma (hayat hamlesine) üstün gelmesidir bu. İlk üç intihar biçiminde kozmik düzeyde varlık inancına dayanan bir iyimserlik ya da olumlu bir yön görülür. Ancak dördüncü intihar acunun (kozmosun) tümüyle değillenmesidir.

Romanın sonunda Mümtaz çökerken İkinci Dünya Savaşı başlar. Mümtaz'ın roman boyunca korkusu bu kıyametin Türkiye'yi de yutacağı yönünde olmuştur. Türkiye'nin İkinci Dünya Savaşı'na çekilerek mahvolacağı korkusu romanın en önemli izleksel çizgilerinden biridir. Mümtaz açısından, onun yazgısını belirleyen varoluşsal bir korkudur. Ancak, hiç değilse Türkiye'nin yazgısı Mümtaz'ın korktuğu gibi trajik yönde gelişmemiştir. İsmet İnönü'nün bilgece önderliği ve siyaseti sayesinde Türkiye bu savaşa girmemiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın İsmet İnönü hayranlığını yalnızca bir siyasal tercih olarak görmek *Huzur* romanını okuduktan sonra bence olanaklı değildir. Tanpınar'ın imgeleminde felaketi önleyici önder işlevini yüklenmiştir İnönü.

Romanın sonuna doğru bir çocuk doğar. Mümtaz kendisi sona yaklaşırken dirimin yeni bir başlangıç yapmasını "bir gazete havadisi gibi ehemmiyet vermeden kaydet"mekle yetinir. Anlatıcının roman sonrasına değgin verdiği bir imdir bu. Çocuk yaşayacaktır. Gerçi Suat'ın "yeniden doğan insanı" olmayacaktır ama Tanpınar Mümtaz'ı aşmaya çalışacaktır. İhsan Bey Adasını Cumhuriyet Adasına doğru genişletecektir.

Mayıs 2008

Saatlerin Karıştığı Vakit

Mutlaka dikkatinizi çekmiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde çok başarılı bir kıraathane ya da kahve bölümü vardır. Yaşamı boyunca oradan buraya savrulan başkişi Hayri İrdal'in bir süre dadandığı mekândır burası. Aynı zamanda romanın anlatıcısı olan Hayri İrdal "Kahveye her cins ve meşrepten insan geliyordu" der. Toplumun bütün kesimlerinden kişileri bir araya getirerek toplumu temsil eden bir sahneye dönüşen bu kahvede en önemli etkinlik konuşmadır. Adının kıraathane olduğuna bakmayın, salt sohbethanedir bu mekân. Tarihten, Bergson felsefesinden gündelik yaşamın ayrıntılarına, uydurma öykülerden en gizli kişisel gerçeklere dek her şey konuşulur. "... her rast geldiğini taşıyan bir bahar seli gibi kabarık bu konuşmada beyhude ve şaşırtıcı, akar gider" bütün konular. Kahveye gelenler için önemli olan bu bahar seline katılmak, yalnızlık duygusundan kurtulmak, giderek kendini unutmak, kendini bir topluluğun parçası gibi duyumsamaktır.

Kahveye gelenleri hiyerarşik biçimde üç ulamda toplar anlatıcı. En üstte "ciddî şeylerden" bahseden nizamıâlemciler vardır. "Dünyayı düzeltmek" zahmetini üstlerine alan bu aristokratların altında daha geniş tabakaya "Esafil-i Şark" adı verilmişti. En alta ise, "üçüncü bir tabaka, Şiş Taifesi gelirdi (...) Ve yalnız bu taife, belki de kalabalık olduğu için Yarım Şiş diye kendi içinde de ayrıca sınıflanırdı". Anlatıcı, "bu garip kalabalık"ın "ilk bakışta ortaoyununun, tuluâtın, Karagöz'ün ve Meddah hikâyesinin bir kalıntısı

gibi gel"diğini söyler. Bu benzetme birdenbire ortaya çıkmamıştır. Daha önceki paragraflarda anlatıcı, kahve ahalisini mizah anlayışları bakımından irdelemiştir. Kahveye yeni gelen bir nizamıâlemcinin "sözü ilk defalar sadece nezaket ve biraz da tecessüs yüzünden dinlenirdi ve daima uyanık olan muhit muhayyilesi onu şakaya en çok müsait tarafından yakalayana, yahut kendi seviyesine indirene kadar öyle kalırdı. Bütün ciddî şeyler böyleydi. Bir kere alelâde çapkınlığı, Karagöz şakasına, pederasti hikâyesine veya ortaoyunu taklidine indirildikten sonra kabul edilirdi" diye anlatır. Buradan iki sonuç çıkarabiliriz. Bir: nizamıâlemciler mizahtan yoksundur. İki: kahve ahalisinin mizah anlayışı, ciddî olanı belden aşağıya, şaklabanlığa indirgemek yönündedir. Başka bir deyişle, ahalinin ciddi olanla ilgilenmeye niyeti yoktur. Ciddî olanı kaba şakalarla indirgemek, o şeyde ciddîlik öğesini yok etmek amacına yöneliktir. "Esafil-i Şark"ın ve "Şiş Taifesi'nin mizah anlayışları da bu genel çerçeve içinde yer alırlar. Esafil-i Şark, "kültürden, medeniyetten bu kahvedeki müşterek hayata yarayacak kadarını almakla yetinen günlük hazların ve geçim sıkıntısının veya çaresizliklerin dışında yalnızca komiğin, aksayanın üzerinde zararsızca durmakla yetinenlerdi." Şiş Taifesi ise "hiçbir inceliği olmayan, şehir hayatına intibak etmemiş, yahut kaba insiyaklarını yenememiş insanlardı."

Kahvedeki genel ortam "hafif ve rahat"tır. "Uysal kalabalık insana başta kendisi olmak üzere her şeyi unutturu"r. Öyle keyifle hemhal olurlar ki, vaktin nasıl geçtiğini bile anlamazlar. Hayri İrdal'in dostu Doktor Ramiz, "Muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı içinde yarı cıddî, yarı şaka, tembel bir hayat!" der bu duruma; "öyle bir mâzi falanla pek alâkası olmasa gerek!" diye ekler. Bilincin yarı uyuştuğu, ruhun gevşediği kahve ortamı "günlük üzüntülerden uzak, yalnız şakadan bir âlem"dir. Konuya mizah anlayışı açısından bakmayı sürdürürsek gördüğümüz, kişiyi gerçeklerden, giderek gerçeklikten uzaklaştırıcı, uyuşturucu bir anlayışın kahve ortamına egemen olduğudur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (*SAE*) romanı, bunun tam tersini yapacak, mizahı gerçekli-

ği irdelemek, gerçekleri ortaya çıkarmak, durumun ciddiyetini göstermek için kullanmaya çalışacaktır.

Mizah deyince, bunun genel bir kavram olduğunu, nükte, şaka, latife, hezliyat, hiciv, komedi, fars, parodi, taşlama, falan filan bir sürü mizah yolu bilindiğini anımsatıp Tanpınar'ın hangisini yeğlediğini sorabilirsiniz. Uzun akademik tartışmalar yapılabilir bu soruya yanıt ararken. Biz kestirmeden gidelim: yıllar önce *SAE*'yi başka bir açıdan okuduğumda hiciv kavramını kullanmışım. Bu kez, mizah sanatı açısından bir okuma yapmaya kalkışınca aklıma gelen kavramlar satir ve ironi oldu. Gerçi satirin Türkçe karşılığı olarak yergi, hiciv, taşlama sözcüklerini veriyor sözlükler. Bunlar arasında satire en yakın görüneni hiciv. Gene de teknik açıdan hiciv satirin tam karşılığı mıdır? Bugün şüphedeyim. Satiri şöyle tanımlamış *Yazın Terimleri Sözlüğü* (TDK, 1974): "Bir kişiyi, toplumu, bir nesneyi, yeri, inancı, gidişi ve bunların eksik, biçimsiz yanlarını ele alarak acı, alaycı bir dille anlatan koşuk türü." Satir, Tarih içinde koşuk olarak başlamış olsa da, anlatı, tiyatro, deneme biçimlerine de bürünmüş elbette. Satir kavramının irdelendiği bir yabancı kaynakta, bizim yaptığımız tanım üç aşağı beş yukarı yinelendikten sonra gelen şu sözler dikkatimi çekiyor: "Satirik yazar, çevresindeki dünyayı, mantığın ve hakikatin saygı görmediği, tersine ayaklar altına alındığı, ihanete uğradığı bir düzensizlik, bir saçmalık (abes) olarak algılar. Bu dünyaya katılmayı reddeder ve arif kişilerle paylaştığı evrensel mantık ile hakikat adına bu dünyaya seçme bir silah: mizah (gülme) ile saldırmayı seçer. Bu dünyaya ait ne varsa gülünçleştirerek, kusurlarını ve kötü yönlerini karikatürleştirerek bu dünyayı küçük ve gözden düşürmeye, bu dünyanın düzmeceliğini, tutarsızlığını ortaya çıkarmaya çalışır. Satirik gülme, horgörmeyi, giderek bazen saldırganlığı içinde taşır ama çileyi, tutkuyu, trajik olanı yanına almaz; satir bir mesafeyi, bir kopmayı içerir." Romanımızın genel havasını anlatmıyor mu bu sözler? Hele satirin mesafeyi, kopmayı içermesi. *SAE*'nin anlatıcı ve başkişisi Hayri İrdal, "Hayatımı düşündükçe –yaşım buna müsaittir– daima kendime seyirci hâleti ruhiyesinin hâkim olduğunu gördüm" der. Yukarıda değin-

diğimiz kahve bölümünde de kameranın kahveye yöneldiğini söyler. Kendi başından geçenlerle kendisinin ruhsal halleri dahil her şeyi bir seyirci gibi anlatması satirin gerektirdiği mesafeyi, kopmayı sağlar. Başkişinin anlatıcı olarak seyircilik konumu onu trajik ruh halinden de uzaklaştırır. Bir satir gibi çevreyle hesaplaşma tutanağıdır bu roman. Bu hesaplaşmada sık sık kullanılan yöntem ise ironi olur. Başka bir deyişle, satirik bir çerçevede ironinin kullanılmasından, ironiden söz edebiliriz. Bu noktada insanın aklına hemen ironik satir ya da satirik ironi gibi deyimler üretivermek geliyor. Bir amatörün kendini akademik tanımlama kösnüsüne kaptırması eğlenceli de olabilir ama biz kendimize dur diyelim. Gene de, ironi tanımlama uzmanlarından Norman D. Knox'un satirik ironi ve komik ironi ulamlarını en azından bu işin meraklılarına anımsatalım. Knox, kabaca söylersek, satirik ironiyi, "överek kötülemek", komik ironiyi ise "kötüleyerek övmek" diye tanımlar. Elbette, ironinin birçok türü vardır. Yine Knox, satirik ironiyi trajik ironiyle de karşılaştırır. Birincisinin, "yanlış ülküleri" ikincisinin ise "hayranlık verici ülküleri" yıktığını söyler. Satirik ironide, seyircinin (ya da okurun) "hoşlanmadığı bir kurbanın yenilgisi" ile anlatının sonuçlandığını belirtir. Çağımız yazın eleştirisinin en önemli adlarından Linda Hutcheon da ironi üzerine meraklıların okumaları gereken çalışmalar yapmıştır. Hutcheon, ironinin kullanım türleriyle ilgili bir yazısında satir ve ironi kavramlarını yan yana getirir. Satirin niyetinin genellikle düzeltici ya da iyileştirici olduğunu anımsattıktan sonra ironinin satir içinde düzeltici amaçla kullanılabildiğini vurgular. Bu kullanımı, "satir, insan türünün kötü yönlerini ve deliliklerini alaya almanın ve örtük olarak düzeltmenin bir yolu olarak ironiye yönelir" diyerek açıklar. Doğrusu, uzmanı olmasam da, ironi üzerine bu tür kuramsal çalışmalara göz atmak, *SAE* gibi ironi dozu yüksek bir romanı daha büyük zevkle okumama yardımcı oluyor. Gerçi Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler* başlıklı önemli kitabında (İthaki, 2008) *SAE*'de ironinin aşırı kullanılarak "sıkıntı" duygusuna yol açtığını söylüyor ama ben ıkıntılı kasıntılı romanlarla dolu bir yazın ortamında *SAE*'nin, gergin zihinle-

rimizi gıdıklamaya çalışmasından sıkıntı duyabileceğim bir kültürel gelişim düzeyine henüz geldiğimiz kanısında değilim. Gene de, yazın sanatının teknik ve kuramsal açılarından bakıldığında Cebeci'nin üzerinde durduğu konu yabana atılır türden değildir; Cebeci haklı olabilir. Bunu görmek için bir yandan, *SAE*'de ironinin nasıl kullanıldığına ilişkin çalışmaları çoğaltmak; öte yandan, kültürümüzde ironiye doymak gerekir. Bu bağlamda Yunus Balcı'nın 2001 yılında bir sempozyumda sunduğu "Tanpınar'ın *SAE* Romanında İronik Dil Kullanımı" bildirisini anmak isterim. Bildirisini şöyle sonuçlandırmış Balcı: "Yazar, gerçek hayattaki Doğululuktan Batılılığa geçerken yaşanan ve ferdiyetten toplumsala yansıyan derin anlamlı problemin doğurduğu abesler zincirini, sosyal realitedeki komik öğeye uygun düşen bir dille anlatır. Böylece *Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Huzur*'un derin fakat doğrudan anlamına karşılık, daha kompleks bir yapı özelliği kazanır. Bu durum okuyucuda romanı kavramak adına, bir kültürel birikimin yanı sıra derin bir sezgiyi de gerektirmektedir." Balcı'nın Tanpınar okurundan beklentisine yanıt vermek güç ama *SAE*'yi okuyup "Güleriz ağlanacak halimize" dememiz gereken bir kültür evresindeyiz hâlâ. İroni de, bir ölçüde insanımızın içsel bir gereksinimini karşılamakla birlikte bu aşamada daha çok kültür piyasamıza sürülmeye çalışılan yeni bir ürün olma niteliği ağır basıyor. Onun için *SAE*'ye fırsat buldukça göz atmalıyız. Özellikle iç insan kültürü açısından iyi geliyor.

Güzel bir roman *SAE*. Baktığınız açı ve zamana göre yeni şeyler görebiliyorsunuz her elinize aldığınızda. Böyle değişik yaklaşımlar yerine bütün boyutlarıyla "atlıkarınca" imgesi ekseninde kavramaya çalışsak romanı, kim bilir daha neler görürüz kendimizde. Bu yazımızın gereği olarak dar mizah açısından bakınca, en başta romanın başlığı tuhaf görünüyor. "Saatleri ayarlamak için bir enstitüye gerek olur mu hiç? Saat ayarlamak o denli güç bir iş mi ki, kuruma gereksinme duyulmuş?" Zihin gıdıklayıcı bir paradoks karşısında olduğunuzu düşünüyorsunuz. Romanı okuyunca Schlegel'in ironinin biçimi olarak paradoksu imlediği aklınıza geliyor. Neden

kurulmuş şu enstitü? Romanın sonuna doğru bir denetim heyeti geliyor kuruma. Anlatıcıya bırakalım sözü:

"... heyetin reisi (...) telefona koştu ve 0315'i arayarak saatin kaç olduğunu sordu. Aldığı cevap üzerine evvelâ duvardaki saate, sonra yüzüme baktı.

"– Böyle bir kolaylık varken bu müesseseye ne lüzum var? diye sordu."

Kurumun önde gelen kişilerinden olmasına karşın anlatıcının da aklından çıkmayan ve kurumun kurucusu Halit Ayarcı'ya sık sık yönelttiği sorudur bu. Ayarcı'nın yanıtları Hayri'yi doyurmaz ama okur, bu kurumun tümüyle gereksiz olmadığını düşünebilir. Çünkü kentte hiçbir saat bir diğerini tutmamaktadır. Saat ayarlamak o denli kolayken o kentin insanları bir türlü bunu beceremektedirler. Öyleyse bir ayarcıya, ortak bir ayarlama dizgesine gereksinimleri vardır. Üstelik vaktin nakit olduğu, her anın değer taşıdığı bir toplumsal düzen içinde yaşanmaktadır. Ayarcı, kendi savına göre, topluma yön göstericidir. Toplumun bir yandan modernlik taslayıp, öbür yandan saat ayarını bile tutturamaması anlatılan durumun senkronik gırgırıdır.

Bir de diakronik gırgır vardır. Saatleri ayarsız bu toplum eskiden, yani modern olmadan önce böyle bir sorunu yaşamamıştır "Herkes bilir ki," diye anlatır Hayri İrdal, "eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur. Hattâ sonraları Muvakkit Nuri Efendiden öğrendiğime göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş. Günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur, her türlü ibadet saatle idi. Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi." İrdal'in daha sonra söylediklerinden de iyice anlarsınız ki, saat eski zaman insanları için yalnızca sıradan bir zaman ölçücü değilmiş. Adım başı bulunan muvakkithaneler sayesinde ayarladıkları saatlerin sesi "onlar için şadırvanlardaki su sesleri gibi hemen hemen iç âleme, büyük ve ebedî inançların sesiydi. (...) Bir taraftan bugününüzü ve vazifelerinizi tâyin eder, öbür taraftan da peşinde koştuğunuz ebedî saadeti, onun lekesiz ve ârızasız yollarını

size açardı." Zamanın acunsal (kozmik) ve tarihsel boyutlarını bireştirmiş böyle bir düzen varken, değişip gelişeceğiz diye bozuk ayarlı saat düzenine geçmek zorunda kalmak Tarihin ironisi değil midir? Ama gırgır içinde gırgır bulunabilir hep. Eski hayatın temelindeki saatlerin yerli yapımı olmadıkları, Avrupa'dan alındıkları anlaşılıyor Hayri İrdal'in anlattıklarından. Bunun doğru olduğunu biliyoruz elbette. Yalnız ithal etmek mi? Avrupalı saatçiler gelip İstanbul'da atölye kurar, istediğimiz türden saatleri burada üretirlermiş. Örneğin, Jean-Jacques Rousseau'nun babası onlardan biriymiş. Kullandığı saatleri kendi yapamayan bir uygarlık! Kendi zamanını Avrupa saatleriyle yaşamak da geçmişin ironisi olmalı. Nitekim, Tanpınar, anlatıcısı İrdal yoluyla gırgırını geçer Osmanlı'nın bu özsel çelişkisiyle: "Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş." Hayri İrdal'in yaşadığı dönemin ayrımı nedir öyleyse? Halit Ayarcı da şöyle demiyor mu: "Vâkıa bir saat sanayii henüz kuramadık. Amma saat ithalini kolaylaştıran birtakım tedbirlerin alınmasına bile sebep olduk! Yurdun en iyi saat mağazaları bizim inhisarımızda!" Eskiyle yeni arasındaki ayrım şu: Eskiden de saatler dışarıdan geliyordu ama saatlerin gösterdiği zamanı kendimiz yapıyorduk. Yeni dönemde zaman da dışarıdan alınma. Gel gör ki, bir türlü ayarı tutturamadık. Bu ayırım (fark) nedeniyle roman, ironi oklarını eskiden çok yeniye yöneltir. Ancak, eskiyi anımsatmakla da Tarih bilincimize bir ironi çiziği atmayı ihmal etmemiş olur.

Romanı, ironi kaynağı olarak karşıtlamlar biçimlendiriyor. Kaldığımız yerden sürdürürsek sözümüzü, eski zamanının simgesi olan büyük ayaklı bir duvar saati romanın nerdeyse başkişilerinden biri. Adı Mübarek. Sözde çalışmıyor. Aslında kendi üstüne kapanmış, bugüne küskün zamanı temsil ediyor: "... bu bağımsız saat ne ayar, ne ıslah ve tamir kabul ederdi. O başını almış giden, insanlardan tecerrüt hâlinde yaşayan hususî bir zamandı." Buna karşılık, saatleri ayarlama enstitüsünün parlak döneminde karşımıza sahte bir mübarek çıkar. "... bizim eski saatimizden oldukça büyük, rokoko süslü, fakat dört tarafı sonradan fil dişi üzerine Arapça

yazılarla çevrilmiş bir saat"tir, Alman yapımı, "büyük, zengin, gösterişli"dir. Romanın başkişilerinden Doktor Ramiz "fazla süslü" bulur Mübarek'in yeni hali gibi sunulan bu saati, "Eskiden daha sade ve güzeldi. Önüne geçemiyor musunuz?" diye sorar. Önüne geçilememiştir tarihsel değişimlerin. Türk insanı kendini yenilemek zorunluluğuyla karşılaşmıştır.

Burada sormak gerekir: Geçmiş bugünden daha mı iyiydi? İrdal, "Çocukluğumun geçtiği Abdülhamit devrinde cemiyetimiz neşesizdi" der. İrdal'ın yaptığı başka imlemelerden de geçmişteki yaşama koşullarının bugüne oranla daha iyi olduğu sonucunu çıkarmak güçtür. Ancak, İrdal açısından önemli bir ayrım vardır bugünle geçmiş arasında. İrdal, her dönemin kendine göre bir zamana tasarruf biçimi olduğunu söyler. Geçmişin insanı, saatini dışarıdan alsa da, zamanına tasarrufta daha usta, zamanının daha çok sahibi gibi sunulmaktadır. Saatinin ayarında sıkıntısı çekmemesi kendi iç düzeninde sorunlu olmamasına bağlıdır. Günlük yaşamından acunsal zamanı duyumsamaya değin uzanan bir tutarlılık içindedir. Oysa günümüz insanı bu tutarlılık ve düzenden yoksundur. Saatleri ayarlama enstitüsü sözde bu sorunu aşmak için kurulmuştur. Saatleri ayarlayan bir enstitü görevlisinin "kozmik saat ayarından bile" söz edilebileceği denli iddialıdır. Okur romanın son sayfalarına değin bu iddianın yutturmaca olduğu izlenimine anlatıcı eliyle sürüklenecektir. Kim bilir? Belki de okur anlamaz diye kör parmağım gözüne yapılan ironilerle yaratılacaktır bu izlenim. Bildiğimiz şey: Saatleri ayarlama enstitüsünün serencamı yoluyla toplumun modernleşme girişimi eleştirilmektedir. Modernleşme adına yapılanlara yakıştırılan anlamlarla asıl anlamlar arasındaki uzlaşmazlık ortaya çıkarılmaktadır. Anlatıcının "abes" dediği gerçek, doluluk görüntüsünün ironi sayesinde delinmesi nedeniyle gülünç yüzünü okura göstermek zorunda bırakılmaktadır. Bu abesin değerlendirilmesinde, ölçülmesinde mihenk taşı, Mübarek'in simgelediği eskilerin zaman anlayışıdır. Böyle bir zaman anlayışı da ancak kendi içinde tutarlı, insanları mutlu bir düzenin yansıması olabilir. Ancak böyle bir düzen gerçekten var mıydı? Yoksa romanın bir varsayı-

mıdır bu? *Karabibik*'in yazılabildiği bir ülkeden söz ediyoruz. Öyleyse modernleşmenin yanlışlıklarını sonucu ortadan kalkmış bir mutlu düzenin olduğunu savlamak inandırıcı değildir. Olsa olsa Osmanlı Mahallesi dediğimiz bize özgü âlemin sürmüş olabileceği köşelerden söz edilebilir. Nitekim geçmişimizi unutmak istemeyenlerimiz açısından Osmanlı Mahallesi bir yitirilmiş cennet imgesi niteliğini taşır. Hele çocukluğumuzda o mahallelerden bugüne ne kalmışsa onu biraz tanımışsak! Hayri İrdal da öyle bir mahalleden gelmedir. İleri yaşında, *SAE*'de karnı tok sırtı pek olduğu bir dönemde bir gece "eski fakir" evini anımsar: oğlu "küçücük Ahmet'in kafesi sarkan cumbadan kırık kenarlı bir saksıda yetiştirdiği sardunya çiçeği sabaha kadar gözümün önünden gitmedi." O sardunya çiçeğinin yarattığı yurtsama (nostalji) duygusunu ancak o mahallelerden gelenler bilir. Hele bir antikacıda bularak satın aldığı parmaklık: yıkık medresenin önündeki "yıldız benekli, lâle motifleri"yle süslü parmaklık. Hayri İrdal'ı doğrudan doğruya "mazi(sin)e, o kadar yoksulluk ve ihtiyaç içinde; fakat o kadar rüyalı ve ümitli geçen çocukluk günlerine götürür". Kişinin yoksul, yoksun ama kendisi olduğu bir kültür ortamıdır o.

Ancak romanda söz konusu olan yurtsama duygusu İrdal'ın kişisel geçmişiyle sınırlı değildir, kültürel geçmişimizin tümüne yönelir. Bu bize, George Steiner'in, Batı'nın değer dizgelerindeki gerilemenin, mutlak olana yönelik derin bir yurtsamaya yol açtığını söylemesini anımsatır. Elbette, gerçekten var olmuş olandan çok ülküselleştirilmiş bir geçmiş imgesine duyulan özlemdir bu. Yurtsamanın geçmişten çok bugün ile ilgisi vardır. Bugünün olumsuz koşullarına ya da gidişine gösterilen bir tepkidir yurtsama. Bu tepkisel yönleri nedeniyle yurtsama ile ironi kavramları arasında bir ilişki vardır. Linda Hutcheon, "İroni, Yurtsama ve Postmodernlik" başlıklı çalışmasında bu ilişkiyi özellikle postmodern kültür açısından incelemiştir. Hutcheon'un çalışmasının sağladığı bazı veriler *SAE*'ye uygulanabilir niteliktedir. Örneğin, Steiner'in yukarıda andığımız sözü bu çalışmanın temel taşlarından biri olmuştur. Ülküselleştirilmiş geçmiş

özlemi diyebileceğimiz yurtsamanın, dünyanın binbir türlü yerinde ve halinde görülebildiği gene bu çalışmadan anlaşılmaktadır. Örnekse, sömürgeci Batılılar sömürgelerin onlar gelmeden önceki hallerine yurtsama duyabilmektedir. Le Clézio'nun birçok anlatısında yurtsama ve suçluluk duyguları iç içe görülür. İlerleme yanlılarının, ortadan kaldırdıkları, durağan ama istikrarlı saydıkları âlemlere özlem beslemeleri de az rastlanan bir durum değildir. Japon yazını bu tür özlem örnekleriyle doludur. Elbette, modernleşme sürecindeki aksamalar, yanlışlıklar bu tür yurtsamayı daha da kışkırtır. O zaman geçmişe dönmek özlemini gidermek için yeni olanı geçmişten geldiği varsayılan öğelerle karıştırmak, süslemek eğilimleri ortaya çıkar. Yeni olan becerilemediği ya da içselleştirilmediği ölçüde bu tür eğilimler güçlenebilir. Sahte "mübarek" gibi sanat yapıtları (!), sözde geçmişi koruyucu bir *kitsch* kültürü çıkar ortaya. *SAE* binası yapılırken eskiye benzetmelere başvurulur. Bu noktada Linda Hutcheon'un, postmodern mimari üzerine, Fredric Jameson ünlü çözümlemelerinden yola çıkarak söylediği bir söz bizim romanımız bakımından da aydınlatıcıdır: "Postmodern mimari geçmişi gerçekten anımsatır ama bunu ironik bir çifte görü (vizyon) ile yapar. Bu görü, yurtsamanın duygusal gücünü bilinçli olarak uyandırsa bile, yurtsamaya kapılıp gitmenin son noktasının olanaksızlık olduğunu kabul eder." *SAE*'de de gördüğümüz yurtsamaya özgü ironidir bu durum. Bir yandan geçmişe dönmek ya da geçmişi bugüne getirmek olanaksızdır; öbür yandan garip bileşimler yoluyla sanki bu başarılmış gibi davranılır. Eskiyi değillemek elbette olmaz. Eskiye sahip çıkmak gereklidir. Ancak bunun yolu eskiye dönmek ya da eskiden kişiliksiz alıntılar yapmak değildir.

Hayri İrdal, yurtsamanın bu tür ironisini de yapmayı becerecek denli bilinçli bir Tarih seyircisidir. Ancak Tarihin aynı zamanda bir kurbanı olarak kendisini ülküselleştirilmiş bir geçmişe özlem duygusundan arındırması, hele kendi geçmişinde bazı parlak tutamaklar varken, herhalde beklenemez. Onun için ülküselleştirilmiş geçmişin cisimleşmiş hali, yakından tanıdığı, çıraklığını yaptığı Muvakkit Nuri

Efendi'dir. Evliya gibi bir adam, bir bakıma kâmil insan örneğidir Nuri Efendi. Dinçtir. Cüssesi zayıftır ama pazuları güçlüdür. İrdal onu anlatırken çok güzel bir resim çizer: "Birisine kızdığı veya canı pek sıkıldığı zaman camiin avlusunda kim bilir hangi tamir zamanından kocaman bir taşı kucaklar, şuraya buraya taşırdı." Muvakkit Nuri Efendi zaman ile özdeş olmayı başarabilmiş insan tipidir. Romanın haklı bulduğu geçmiş özlemi daha çok Nuri Efendi'nin bu yönüne, zaman ile ilişkisinde özne olabilmesine duyulan özlemdir. Ancak, Nuri Efendi Tarih denizi içinde bir adadır. Onun niteliklerinin bütün bir topluma mal edilmesi geçmişi ülküselleştirme işleminin gereğidir.

Nuri Efendi'nin karşı kutbu Halit Ayarcı'dır. Nuri Efendi gibi Ayarcı da gövde bakımından güçlüdür. Seksen türlü sirk numarası yapabilecek denli atletiktir. Zekidir. Daha da önemlisi: uyanıktır. Bu yeteneklerini ülkesinin saatlerini ayarlamak gibi yüce (!) bir amaca adamıştır. Günümüzün deyimlerini kullanırsak, pragmatiktir, pratiktir. Üstüne üstlük, içinde yaşadığı toplumun insanlarının ne istediğini bilmekte, bu isteklere yanıt verebilmektedir. Çevresinden başlayarak geniş kesimlere onları mutlu edecek düzmece yükselmeleri, yanılsamaları yaşatmayı becerir. Romanda ironi oklarının en çok yöneldiği kişilerden biridir. Ancak, romanın sonuna doğru Ayarcı'nın bu toplumu değiştirmek isteğinin içten olduğu izlenimi yaratılır. Satir kavramına ilişkin yukarıda yaptığımız alıntılara başvurursak, Ayarcı'nın hoşlanmadığımız bir başkişi olarak yenilgisi "Oh olsun!" dedirtebilir biz okurlara. Ne ki, Ayarcı, düş kırıklığına uğramış bir kurban görüntüsü de verir. Ölüm biçimi bu kurban görüntüsünü pekiştirir. Bir trafik kazasında ölür Ayarcı. Ülkenin saatlerini ayarlamak isteyen kişi ülkedeki düzensizliğin en somut göstergelerinden olan trafiğin kurbanı olur. Aslında Nuri Efendi gibi Ayarcı da güçlü, yönlendirici kişiliğe sahiptir. Nuri Efendi'nin "Ayar, saniyenin peşinde koşmaktır" sözü Ayarcı'nın şiarı olmuştur. Gerçi Nuri Efendi denli arı bir kişiliği yoktur ama o da kendi içinde tutarlı, bir saat gibi tıkır tıkır işleyen bir âlemin özlemi içinde görünür. Romanın sonuna doğru bu özlemi gerçekten

duyduğu izlenimi yaratan bir gelişme olur. Ayarcı birlikte çalıştığı insanların evlerini de yepyeni bir mimari anlayışla değiştirmek ister. O insanları tümüyle yenilemek isteğinin simgesidir bu. Gel gör ki, kimse yanaşmaz bu denli köktenci bir değişime. "İnsanla bu kadar oynanmaz ki, a canım!" demeye başlarlar. İrdal da, "Fazla oynadık etrafla... Kabul etmiyor musunuz?" diyerek Ayarcı'yı sağduyulu olmaya çağırır. Aldığı yanıt nerdeyse bir devrimcinin düş kırıklığının ifadesi gibidir: "Hayır, dedi, oynamadık. Hiç oynamadık. Bizi aldattılar. Biz fazla inandık onlara..." Gerçek budur işte! Hayri İrdal'ın diliyle, o insanlar "yeniliği kendilerine ucu dokunmamak şartıyla seviyorlardı. Hâlâ da o şartla severler. Fakat hayatlarında emniyetli ve sağlam olmayı tercih ediyorlar." Kahvedeyken "mâzi falanla pek alâkası" olmayan, saatleri ayarlama enstitüsündeyken de Ayarcı'nın önerdiği köktenci değişimle pek ilgilenmeyen ortalama insanlardır bunlar. Karnı tok, sırtı pek oldukça yanılsamaları büyük hedeflere yeğlerler. Ortam gerektiriyorsa, uydurmaları gerçek gibi benimsemekte güçlük çekmezler. Geçmiş ya da gelecekte değil, sürekli bir şimdiki zamanda yaşarlar. Toplumu değiştirmek gibi büyük hedeflere değil kişisel gereksinimlerine göre davranışlarını belirlerler. Aslında Hayri İrdal da onlardan biridir.

SAE'yi Türkiye'de modernleşmenin, Batılılaşmanın alaylı eleştirisi diye görürüz genellikle. Doğrudur bu. Ancak romanın bir de ortalama insan tipini gene alaylı yoldan eleştiren bir yönü olduğu kanısındayım. Romanın bu yönü, bence, özellikle tüketim toplumu çağında sınırlarımızı aşan niteliktedir. Romanın anlatıcısı ve başkişisi sıradan bir kişi olduğunu vurgular durur. Elbette kim olduğunun bilincinde bir sıradan kişidir Hayri İrdal. Bu durumunun bilincinde olarak konuşan yönü anlatıcı kisvesine bürünmüş olan yazardır. İrdal'ın kişiliğinde ironiye kaynaklık eden iki tür karşıtlam görülür. Birincisi bu denli sıradan bir insanın yükselebilmesi, okuma ve yazarlıkla pek ilgisi olmamasına karşın büyük yazar, mimar katına çıkabilmesi, yetenekleri sınırlı olmasına karşın yöneticilik, toplumu yönlendiricilik konumuna gelebilmesidir. İkinci karşıtlam ise, Hayri İrdal'ın iç dünyasıyla

gerek Muvakkit Nuri Efendi'nin acunsal boyutlu dünyası, gerek de Halit Ayarcı'nın büyük hedefleri arasındaki uzaklıktır. Hayri İrdal'ın Muvakkit Nuri'den öğrendiği mesleki hünerler sayesinde kendini gösterdiği öne sürülebilir. Ne ki, onun yükselmesini asıl sağlayan becerisi Ayarcı'nın yanında "hayal tüccar"lığı yapabilmesidir. "Enayiler olmasa akıllılar nasıl geçinir?" dediğimiz ortamdır İrdal'ın üzerinde yükseldiği zemin.

Bu ortalama insan tipinin de büyük ölçüde modernleşme sürecinin yanlış doğurgularından olduğu düşünülebilir elbette. Ne var ki, romanda anlatılan eski zaman insanlarının Muvakkit Nuri Efendi dışında birçoğunun, aynı ulama sokulmaları güç değildir. Örneğin, İrdal'ın babası Mübarek'in kerametini anlamaz, "Menhus" der ona. İrdal'ın soyu "Takribî Ahmet Efendi"den gelmektedir. Takribîlik kültürüdür sıradan insanı rahat ettiren. Gene de, ortalama insan tipinin daha çok modernleşme dönemi çerçevesinde ele alındığı görülmektedir. Bu kişiler ne geçmişten tam olarak kopabilir, ne de yeniyi tam olarak benimseyebilirler. Nuri Efendi'nin, onardığı bazı saatlere "muaddel" adını verdiğini, "çünkü bu saatlerde zemberek, tulumba, çarklar her biri ayrı fabrikalardan, ayrı işçiliklerden gelmiş ol"duğunu anlatır İrdal. Ekler: 'Ne kadar bize benziyor... Tıpkı bizim hayatımız!' derdi". *SAE*'nin çevresinde de, modernlik görüntüsü altında böylesine karışık bir yaşam kurulur. Anlatıcı, kendisi de aralarında olmak üzere, bu yaşama kapılanlarla bol bol alay eder. Şöhret, servet düşkünlükleri, düzmece incelikleri, asılsız sevgileri ironinin kıyımına uğrar. Eleştirilen bu ortamın, roman yazıldıktan sonraki onyıllarda aydın kesimince küçük burjuva diye anılacak hafif alafrangalaşmış kentli orta sınıfın kültür dünyası olduğunu söylemek herhalde yanlış olmaz. Biz, gene romana bağlı kalırsak, ortalama insanın en çok eleştirilen yönlerinden biri de tembelliğidir. Ancak, bu zaafı, doğru saptanıp aşıldığı takdirde, bu insanın gerçekten değişebilmesinin başlayacağı noktadır.

Muvakkit Nuri Efendi Hayri'ye şunları söyler: "Oğlum Hayri! (...) iyi bir saatçi olup olmayacağını bilmiyorum. Doğ-

rusu, bunu senin hayrın için çok isterim. Sen erken yaşta bir iş tutup ona kendini vermezsen büyük sıkıntılara uğrayabilirsin. Yaradılışın mütevazı insan yaradılışı... Hayata ve etrafa karşı dayanıklı değilsin. Seni ancak iş kurtarabilir." Evet, tembelliği yenerek yerine çalışma sevgisinin getirilmesi bu romanın ortalama insanı aşmak için yaptığı önermedir. Romanın sonuna doğru Hayri İrdal bu düşünceyi daha da açar: "İş insanı temizliyor, güzelleştiriyor, kendisi yapıyor, etrafıyla arasında bir yığın münasebet kuruyordu. Fakat iş aynı zamanda insanı zaptediyordu. Ne kadar abes ve manâsız olursa olsun bir işin mesuliyetin alan ve benimseyen adam, ister istemez onun dairesinden çıkmıyor, onun mahpusu oluyordu. İnsan kaderinin ve tarihin büyük sırrı burada idi." Beklenmedik bir önermedir bu. Bu tür modernleşmeden vazgeçelim, eskiye sahip çıkalım, geleneklerimizi yaşatalım gibi alıştığımız düşünceler izler *SAE*'nin yaptığı gibi Batılılaşma girişimimize yönelik eleştirileri. Oysa gene *SAE* karşımıza tümüyle Batılı bir düşünce çıkarıyor bu kültür sorunun çaresi olarak. Belki de böylece *SAE*'yi Batılılaşmaya karşı bir silah haline getirmeye çalışanlara ironi okunu yöneltiyor. Çalışma ve çalışkanlık kültürü, kabul edelim, ülkemizde Batılılaşmanın bir getirisidir. Bu getirinin önemini insan üçüncü dünya ülkelerini, bu arada "şark" toplumlarını yakından görünce daha iyi anlıyor. "Türk, övün, çalış, güven!" deyişinde bizim en az üstünde durduğumuz sözcük "çalış" olmuştur. Çalışma ve çalışkanlığın bir aktörel değer olarak kültürümüzdeki yerinin pekişmesi Cumhuriyet devriminin bir sonucudur. Bununla birlikte, bizde çalışma kavramı üzerine, Batı'da olduğu gibi derinlikli felsefe ve toplumbilim çalışmalarına hâlâ rastlanmamaktadır. Bu konuda da Tanpınar, hiç değilse ipin ucunu yakalamış olduğu için öncü niteliği taşımaktadır. Çalışma ve iş kavramları Ahmet Hamdi Tanpınar'ın düşünce dünyasında önemli yer tutar. *Yaşadığım Gibi* kitabında, bir soruşturmaya verdiği yanıtların metninde yer alan şu sözleri ne demek istediğimizi pek iyi anlatmaktadır: "Hakikatte ise, bize çalışmanın heyecanı lâzımdır. Ancak o heyecan Türkiye'yi zihnimizin malı yapabilir." Nitekim, Hayri İrdal'a göre, insanın kurtulu-

şu onu kendisi yapan işte çalışmasına bağlı. Bir ülkede böyle bir ortam yaratılırsa hayat eski / yeni çekişmesini aşıp kendi yolunu bulacak gibi görünüyor. İrdal'ın oğlu Ahmet bu yolu tutarak romanı geleceğe yönelik bir umut ışığıyla sonlandırır. Gelgelelim, herkese böyle bir iş olanağı yaratmak işlerin en zoru, zorlusu değil mi? "Bu işi nasıl başarırız"ın yanıtını *SAE* romanından bekleyemeyiz ama başaramayınca neler olduğuna dair *SAE* romanını okuyarak bir fikir edinebiliriz.

Kasım 2008

Farklı Açılar, Farklı Acılar ve Tarihin Verdiği Dersler

Yorgos Theotokas'ın *Leonis* (2008) başlıklı romanını okudum. Kitabın alt başlığı: *İstanbul Hatırası 1914-1922*. Bu alt başlığa ve kitabın arka kapağındaki tanıtım yazısına bakarsanız İstanbullu bir Rum'un, 1922'de ayrılmak zorunda kaldığı İstanbul üzerine bir romanı diye düşünebilirsiniz. Nitekim ben de kitabı o düşünceyle aldım. O gün romanı okumaya koyuldum. Ne ki, sayfalar ilerledikçe bunun bir İstanbul romanı olmaktan çok bir yetişim romanı olduğunu düşünmeye başladım. Meğerse romanı akıcı bir anlatımla Türkçeye aktarmış olan çevirmen Damla Demirözü de "Çevirmenin Önsözü"nde aynı şeyi vurgulamış. Ben, etki altında kalmamak için, önsözleri kitabı bitirdikten sonra okurum genellikle. Hoş bir roman doğrusu. Büyük sözcüklerle söylersek, başkişi Leonis'in hayat, aşk ve sanat ile tanışması, deneyim kazanmasını pek güzel anlatıyor. Gelgelelim, anlatılanın geçtiği mekân İstanbul. Yetişim mekânı da yetişimin bir öğesi değil midir? Hele İstanbul gibi bir kent! Belirler insanı. Dolayısıyla romanın İstanbul ve yetişim boyutlarının birbirine karıştığını söyleyebiliriz. Mademki romanı İstanbul'un hatırına aldık, yazmaya da bu açıdan başlayalım.

Romanda gördüğüm İstanbul'dan söz edeceğim. İşgal altındaki İstanbul acılar içinde kalmış vatan toprağıdır benim imgelemimde. Elbette bu bir Türk'ün bakış açısı. Romanda benimkine tam karşıt bir yaklaşımla karşılaşıyoruz. İşgal edi-

len İstanbul'un Rumların açısından nasıl göründüğü anlatılıyor. Sanki İstanbul işgal edilmiyor da işgalden kurtuluyor.

Hemen şunu anımsamak gerek: Biz Yunan-Rum ayrımı yapar, Yunanistan'da yaşayan Helen soylulara Yunan, Türkiye ve Kıbrıs'takilere Rum deriz. Romanda hem Yunanistan hem de Osmanlı mülkünde yaşayanlar için Yunan sözcüğü kullanılmış. Romanın Yunanca aslında kullanılan sözcük nedir bilmiyorum. Yunan'ın İyonya sözcüğünden geldiğini, Araplardan bize aktarıldığını okumuştum bir yerde. Kısacası, bize özgü bir sözcük o! Her neyse! İki ayrı ülkede yaşamakla birlikte etnik bakımdan bir olanların tek bir sözcükle nitelenmesi romanın ruhuna uygun düşmüş. Çünkü romanda karşımıza çıkan Rumlar kendilerini Osmanlı vatandaşı gibi görmüyor, Yunanistan'a ait sayıyorlar. Suçlama değil saptama yapmak amacındayım. Örneğin Leonis, çocukluğunda askercilik oynarken kendini Yunan askerlerinin önünde başkomutan olarak düşlüyor. "Hayatını Yunanistan'ın özgürlüğü için feda etmiş" Lord Byron'un resmini öpüyor. Balkan savaşlarında Yunanistan'ın kazandığı utkuların öyküleriyle besleniyor körpe zihni. Tarihimize yabancı biri bunları işitse çok şaşırıp, "İstanbul'da olduğunun ayrımında değil mi bu?" diye sorabilir. Oysa Leonis'in yetiştiği çevre İstanbul'da olduğunun çok güçlü biçimde bilincindeydi. Ancak onlar için İstanbul bir Yunan kentiydi. Romanda geçen bir sahnede vurgulandığı Haçlı Seferleri'nde İstanbul'un talan edilmesini unutmayacak denli tarihsel bakımdan güçlü bir iyelik anlayışıydı ruhlarını güden. Belli ki, 1453'ten beri Türk işgali altında olan bir Yunan kenti olarak algılıyorlardı İstanbul'u. 1821'den başlayarak Yunan toprakları Türk "işgalinden" nasıl kurtulmuşlarsa bir gün İstanbul'un da kurtarılacağını düşünüyor, düşlüyorlardı. Çocuk Leonis bir vesileyle Sultan'ın muhafız birliğinin geçişini seyrederken "Eski zamanlarda bu yollardan bizim imparatorlarımız geçiyordu. Şimdi ise şu bu" diye söylenir. İşte Birinci Dünya Savaşı İstanbul'un bize göre yabancıların eline geçmesi, Yunanlılarda ne yazık ki "şu bu" diyebildiklerinden kurtulma düşünün gerçekleşebileceği sanısını, yanılgısını yaratacaktır.

Savaşın Osmanlı İmparatorluğu'nun yenilgisiyle sona ermesi bu grupta bayram havasına yol açar. İmparatorluğun hukuki açıdan kendi devletleri olması bir anlam taşımamaktadır, çünkü tinsel yurtları Osmanlı mülkü değildir. Osmanlı'dan kurtulmanın bayramını yapacaklardır. "Pera yolu" "adeta bir kutlama alanına dönüş"ür. Yolda "İngiliz, Fransız, İtalyan, ama en çok da Yunan bayrağı var"dır. Leonis'in bir arkadaşı "Bugün herkes öpüşüyor. İsa dirildi!" der. Bu sevinç havasını Leonis ait olduğu gruptan biraz ayrımlı algılayarak, "Yani bu barış!" diyecektir. Onun için savaşı kimin kazandığından çok savaşın bitmiş olması önemlidir. "İşte barış!" diye yineler. Buna karşılık, Menos adlı başka bir arkadaşı ona başka bir bakış açısını, ait oldukları grubun ağır basan anlayışını sunacaktır: "Hayır! *Zafer*!"

Ne yazık ki bu zafer sarhoşluğu İstanbul'un işgal altında kaldığı sürece sona ermeyecektir. Yunan milliyetçisi büyükbabası "Leonis'in üzerinde milli amblem olan Yunan Üniforması ile şapkasını giymesi ve bayrak önde yürüyüşlere katılması"ndan hoşlanacaktır. Anadolu'yu işgal eden Yunan ordusuna İstanbul Rumlarından katılımlar olacaktır. Ancak sonuç hüsrandır. Yunan açısından bakıldığında "Küçük Asya cephesi çök"er ve İzmir "düş"er. Bizim İzmir'in kurtuluşu dediğimiz olay onlara göre kentin düşmesidir. Bunun sonucunda birçok İstanbullu Rum aile gibi Leonis'inki de Yunanistan'a göç edecektir. Babası "Sahip olduğumuz her şeyi kaybettik, şimdi her şeye yeniden nasıl başlayacağız, ona bakalım" diyecektir Atina'ya varınca. Leonis, Akropol'un sütunlarının fotoğraflardaki gibi beyaz olmadığını görür. Simgesel bir ayrıntıdır bu. Gerçek her zaman düşlendiğinden ayrımlıdır. Leonis İstanbul'dan ayrılmanın acısını ailesinde belki de en güçlü yaşayandır: "Kentimi kaybettim. Arkadaşlarımı kaybettim. En iyi dostumu kaybettim. Aşkımı kaybettim. Sanatımı kaybettim. Bakalım şimdi her şeye yeniden nasıl başlayacağız." Leonis, Yunan milliyetçiliğini büyükbabasının istediği ölçüde içselleştirdiği izlenimi vermez hiç. Nitekim günlüğünde "Kendim de kozmopolit biriyim" dediği kayıtlıdır. Ancak, ailesinin yazgısını paylaşmak zorunda kalacaktır.

İstanbul'daki Rumların tümü olmasa da hatırı sayılır bir bölümü bu düşe neden kapılmışlardır? Romanda bu sorunun yanıtı ancak çıkarsamalar yoluyla aranabilir. Osmanlı tarihi ve toplumu hakkında fikri olmayan bir okur, İstanbullu Rumların kendi aralarında yaşadıkları, Türklerle, giderek diğer Hıristiyanlarla, Musevilerle pek kaynaşmadıkları izlenimini edinecektir. Romanın dayandığı gerçekliklere uygundur bu izlenim. Osmanlı'daki millet / mahalle dizgesinin doğurgusudur. Osmanlı toplumu hukuki açıdan bakıldıkta, modern anlamıyla bireylerden oluşmaz. Milletlerin bir araya getirilmesiyle oluşur. Milletler özellikle büyük kentlerde bir araya getirilmiştir. Ancak her millet ayrı mahallede yaşamıştır. Buna bağlı olarak, milletlerin iç içe değil, yan yana yaşamış olduklarını söylemek herhalde yanlış olmayacaktır. Bu dizge Osmanlı devletinin büyümesini ve yüzyıllarca ayakta kalmasını sağlamıştır. Devletlerin karşılaştırılması açısından değerlendirildiğinde bir avantaj olan söz konusu dizge, Batı âlemi ulus devleti ve milliyetçiliği icat ettikten sonra dezavantaja dönüşmüştür. *İşgal Altında İstanbul* kitabında (İletişim yayınları) Nur Bilge Criss, "Yüzyılın başında, İstanbul haritasında semtler etnik sınırlar boyunca bölünmüşlerdi" der. Nitekim romanın geçtiği çevrelerde pek az Türk görünür. Böyle bir toplum topografyasında grup kimliğinin ön düzleme çıkması, giderek etnik milliyetçiliğe dönüşmesi ne yazık ki önlenemeyen bir tarihsel gelişme oluşturmuştur. Toplumun topografyası böyle olunca Osmanlı İmparatorluğu'nun eşit yurttaş yaratma çabaları istenilen sonuçlara ulaşamamıştır. Romanda bir yerde Türkler ve "Yunanlılar" bir araya gelirler: Boğazdan geçen ilk buharlı gemiyi seyretmek üzere. "Bütün köyler altüst olmuş, tüm halk güruh halinde kıyıları doldurmuştu. Yunanlılar ve Türkler, başlarında Papazları ve Hocaları ile vapurun geçişini izlemeye gelmişlerdi." Geçmişe ait bir sahnedir bu, bir anıdır. Sanki yazar bu ayrıntıyı kullanarak Yunan ile Türkün aynı kentte yaşabileceğini telkin etmek ister. Ne ki, bu sahneden sonra Yunanlılar ve Türkler kendi mahallelerine dönmüşler ve o günlere gelinmiştir.

O günleri Türkler başka türlü yaşamışlardır. Tamer Erdoğan'ın *Türk Romanında Mütareke İstanbul'u* (2005) başlıklı güzel bir denemesi var. Yazınımızda işgale nasıl bakıldığına ilişkin geniş bilgi ve fikir edinmemizi sağlıyor. Tamer Erdoğan, o dönemi anlatan yirmi romanı tanıtıyor, vurgulamak istediği bölümlerden geniş alıntılar yaparak. Bu yirmi romandan yalnızca ikisi İstanbul'un işgali sırasında yazılmış, diğerleriyse bizim "zafer"imizden sonra. Burada insanın aklına hemen "Acaba diğerleri de işgal sırasında yazılmış olsaydı daha değişik bir bakış açısı ortaya çıkar mıydı?" sorusu geliyor. Bu soruya doğru yanıt bulmak pek güç. Ancak Leonis'in öyküsünün de olaylar bittikten sonra yazıldığını düşünürsek, eşitler arasında kısa bir karşılaştırma yapmaya kalkıştığımızı öne sürebiliriz. Erdoğan'ın bize anımsattığı yirmi Türk romanı, İstanbul'un işgaline ve o dönemde Rumların haline nasıl bakıldığı hakkında geniş fikir veriyor.

Tahmin edileceği üzere, işgali savunan Rumlarınkine ters bir bakış açısı çıkıyor önümüze. Hilmi Ziya Ülken'in *Yarın Adam* romanındaki şu tümce bu bakış açısının belki de en özlü betimidir: "Hilafet merkezinde Deccal şehrayin yapıyor." Yirmi romana topluca bakarsak, Rumların "İsa dirildi" diye katıldıkları bu şehrayinin temel düzenleyicisi olarak yabancı işgal kuvvetleri görülüyor. Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler işgal kuvvetleriyle işbirliği içinde göründükleri ölçüde hedef alınıyorlar. Başka bir deyişle, bu ulama giren gayrimüslim gruplara Türk ve Müslüman olmadıkları için değil, işgalcilerin safına geçtikleri kızgınlık duyuluyor. Yahudilerin böyle bir işbirliğine girişmesi en son beklenebilecek grup olarak algılandığı anlaşılıyor. İstanbul kenti genellikle ikiye bölünmüş olarak betimleniyor. Örneğin Ercüment Ekrem Talu'nun *Kan ve İman*'ında şu sözler yer alıyor: "Payitaht iki kısma ayrılmıştı. İstanbul vakar ve tevekülle ıstırabını gizliyor, Beyoğlu çılgın, riyakâr bir sevinçle çırpınıyordu." Beyoğlu'na duyulan tepkinin içine kültürel etmenler de karışıyor, cumba ile rumba arasındaki zorlu çekişme bu tepkiyi daha da güçlü kılıyor. "Istırap" içindeki İstanbul halkının açıktan kitlesel direnişine değgin sahneler pek görülmüyor bu romanlarda. Bireysel

kahramanlık fiillerine rastlanıyor. Buna karşın Anadolu'daki mücadeleye verilen destek ve duyulan güvenin aşamalı olarak arttığı anlatılıyor. İzmir'in işgaliyle birlikte Yunanlılara duyulan öfkenin de kabardığı görülüyor. Ancak bugünün moda deyimiyle "ırkçı nefret" ifadelerine başvurulmadığı da anlaşılıyor. En ileri ifadeler Mithat Cemal'in *Üç İstanbul*'undan aktarılıyor: "1918 Mütarekesi demek Türk'ten Rum intikam alacak demektir. Rum ekalliyeti bedbahttır çünkü!.. Rum ekalliyetinin elinde dükkân beş ayda mağaza, mağaza beş yılda anonim şirket olmuştur çünkü... Bu saadet azdır. Az olan saadet emel taşıyan insanlar için bedbahtlıktır." Tamer Erdoğan'ın verdiği bilgiler ışığında, bütün bu romanların belirli bir ulusu ya da azınlığı tümüyle hedef aldığını söylemek de güç görünüyor. Daha çok bir iyi / kötü ayırımdan söz edilebilir. İyiler safında Müslüman Türk halkı, kötüler safında ise işgalciler ve onlarla işbirliği yapan Müslüman Osmanlılarla azınlık grupları. Gene bu romanlarda İstanbul halkının "milli" duygularının da daha çok işgale verilen tepkilerle geliştiği görülüyor. Mahalle bilincinin yerini yavaş yavaş "vatan" bilincinin almasında da o mahalleyi kurtaracak savaşımın orada, *mahallinde* değil, Anadolu'da yapılmasının payı olduğu da söylenebilir.

Tamer Erdoğan'ın tanıttığı romanlardan birini ayrı tuttum yukarıda yazdıklarımdan: *Sahnenin Dışındakiler*. Ahmet Hamdi'nin yapıtlarına duyduğum özel ilgi nedeniyle bu romana şimdi ayrıca değiniyorum. Roman, anlatıcısı da olan başkişinin "1920 yılı Eylülünün sonunda" (Yoksa 2 Eylül günü mü? Neyse!) İstanbul'a gelmesiyle başlar. Romanın anlatım biçimi geçmişin anı olarak canlandırılmasıdır. Anlatılan ilk düzlemdeki geçmiş, başkişi Cemal'in İstanbul'a geldiği tarihten başlayarak sonraki aşağı yukarı iki yılı kapsar. Cemal İstanbul'a bu gelişi öncesi dönemlerini de geriye dönüşlerle anlatacaktır. 1920 ve sonrası olaylarının geçtiği zemin işgal altındaki İstanbul'dur. Bununla birlikte işgal izleğinin kaleme gelmesi sayfalar alır. Yalnızca başkişi Cemal, romanın ön bölümlerinden ikincisinde, "Bâbıâli yokuşunda, süngü takmış bir Fransız kıtası"na rastlar. Fransız askerleri

Marseillaise'ı çığırmaktadırlar. Cemal bu devrim türküsünün bir işgal kuvvetine hiç yakışmadığını düşünür ve içi "garip bir isyanla" dolar. Herhalde isyan yalnızca işgale değil, aynı zamanda devrim türküsünün kötüye kullanılmasınadır. Bir soru gelir okurun aklına? Acaba Marseillaise'in söylendiğini işitmeseydi Cemal, aynı tepkiyi gösterir miydi? Cemal'in isyan duygusu bir iç tartışmaya dönüşür, Fransız askerleri ikinci kez gördüğünde. Cemal Fransız kültürünün şarkılarını sevmektedir, ancak Fransızları burada görmek istememektedir. "Fakat benim İstanbulumda ne işleri vardı?" diye sorar. Roman daha çok geriye dönüşlerle, Cemal'in iç dünyasının ve yakın çevresinin tikel sorunları üzerinden gelişir. İşgal konusu romanın "hâdiseler" başlığını taşıyan "ikinci kısmında" ağırlık kazanır. Bunda İhsan Bey, daha sonra Tevfik Bey gibi "içtimai" yönü güçlü Ahmet Hamdi kahramanlarının ön düzleme gelmelerinin de rolü olacaktır. Cemal, işgalden ötürü ruhsal sarsıntıya uğramış gibi görünmez. Birkaç kez sağlık nedenleriyle Anadolu'ya gidemediğini, giderek kabul edilmediğini söyler. Ancak yapısı gereği daha çok kendi iç dünyasında yaşayan bir kişi olmasının işgale bakışını bir ölçüde belirlediğini, işgalin bilincine zamanla vardığını söyleyebiliriz. Bu süreci sokakta tanık olduğu bazı olaylar da güçlendirir. İki Senegalli asker bir Türk bahriyelisini zorla götürürken yaşlı bir kadının buna engel olduğunu görmek onu büyüler. Bu olaydan sonra bindiği Boğaz vapurunda gözlemciliği güçlenir: "Halkımız yarınsız bir hayatın bütün ağırlığını sırtında taşıyor gibiydi." Betimlediği kitle Müslüman Türklerdir. İstanbul'un diğer sakinlerini de değerlendirir: "Buna mukabil Rumlar ve Ermeniler acayip bir şımarıklık içinde sağa sola küstahca bakıyorlar, çıngar çıkarmak ister gibi davranıyorlardı. Hele Rumlarda her şey bir meydan okuma halindeydi. Küçük çocukların hepsini ya mavi-beyaz elbiselerle giydirmişler yahut da bu renklerde bir işaretle süslemişlerdi. Bir kısmının elinde kâğıttan küçük Yunan bayrakları vardı..." *Leonis* romanında anlatılan Yunanlılardır bunlar.

Ancak Tanpınar'ın romanında da İstanbullu Rumların tümü hedef alınmaz. İşgalcilerin safına katılmayıp Türklerle

kalan iki Rum yan kişi de karşımıza çıkar. Tamer Erdoğan denemesinde bu noktayı özellikle vurgulamış. Bunlardan birincisi, balıkçı kayıkçı Yani'dir. İkincisi ise İstrati'dir: "Fakat İstrati güzel barbunya getirdi. Adamdır şu İstrati vesselâm!.." Bu iyi iki Rum'un da Türklere hizmet sağlayıcı oldukları dikkatten kaçmıyor. Elbette, romanın sınırları içinde bu ayrıntıdan önemli anlamlar çıkarsamamıza yardımcı olacak başka öğeler bulunmamaktadır. Buna karşılık, gayrimüslimlerle bir ortak yaşama biçiminin sürebildiği de görülmektedir. Yani'nin daha belirginleştiği bir sahne bunun örneğidir. Cemal, Tevfik Bey küreklerini Yani'nin çektiği bir kayıkla Boğaz'da gezintiye çıkarlar. "Çocukluğumda o kadar yekpare şekilde bizim olan, bizim zevkimizi veren Boğaziçi'nde şimdi birkaç ayrı musiki birden duyuluyordu" der anlatıcı. Sürdürür: "Rum halkın bindikleri sandallardan kitara ve mandolin sesleri geliyordu. Kanlıca koyundan bir türlü çıkmayan geniş bir istimbotta ise, Amerikan neferleri kendilerine balalayka çaldırtıyorlardı. Bütün bu yabancı akisler bizi öldüresiye rahatsız ediyordu." Tevfik Bey bu kültürel boyutlu işgale, özellikle işgalin kültürel boyutlu olmasına dayanamaz. Güzel sesiyle Türk şarkıları söylemeye başlar: "Ve birdenbire deniz ortasından aya karşı bu toprakta, bu şehirde yaşayanların sesi, kendi medeniyetimizin sesi, en geniş şekilde yükseldi. / O anda, bütün Boğaz tepelerinin, Tevfik Bey'in okuduğu gazeli birbirine gönderdiği muhakkaktı. / İlkönce kitara ve mandolin sesleri sustu, sonra istimbottakiler sustular, sonra bütün etraf sustu. Tevfik Bey'in sesi Boğaz'ı tek başına zaptetmişti." Bu satırlardaki söylemi bugünkü bakış açısıyla değerlendirip, çokkültürlülüğe karşı bulacak olanlar çıkabilir. Buna karşılık olarak, "İşgal altında bir kentte gösterilen tepkidir" diyerek çokkültürlülüğü değillemeden durumu açıklamak düşünülebilir. Nitekim bu sahnenin sonunda ironik bir tablo çizilmiştir. İhsan'ın kayığının peşine yirmiden fazla kayık takılır, onu dinlemek için. Bu "kayıkların birçoğu demin mandolin ve kitara çalanlardı." diye can alıcı bir belirleme yapar anlatıcı.

Öte yandan, İhsan'ın tepkisinin altında mahalle anlayışının da yattığı söylenebilir. "Boğaziçi Medeniyeti" Osmanlı

Türklerinin yarattığı bir kültür havzası, vahasıdır. Bir bakıma geniş bir Türk mahallesidir. Burada Yani gibi Rumlar yaşayabilir ama mahallenin egemenliğinin başka kültüre teslim edilmesi düşünülmez. Türk, işgal ve düşman, mahallesine yaklaştığı ölçüde daha dirençli olmaktadır. Onun hayatının merkezi mahalledir. Nitekim "Bütün Boğaziçi'nde köy köy teşkilat var" diye anlatır Tevfik Bey, "Türkler geceleri mahallelerini bekliyorlar. Her an bir azgınlık olabilir." Bu bölümde Rumlarla birlikte yaşamak, onlar Türk mahallesine ayak uydurursa olanaklı görülmektedir. Buna karşılık, Leonis'in mahallesinde de işgalden önceki dönemde konser vermeye gelen bir Türk orkestra şefinden başka Türkten pek söz edilmez. Orada da aynı kuralın geçerli olduğu anlaşılmaktadır. Pera / Taksim gayrimüslim, Boğaziçi Türk, bugünün anlayışıyla bakarsak, sanki iki ayrı ülke gibi dururlar.

Gene de, Ahmet Hamdi'nin romanında, Leonis'in dünyasında olmayan biçimde bir ortak yaşama alanı görülür: Madam Elekciyan'ın Pansiyonu. Bu Ermeni hanımın pansiyonunda Türkler, Ermeniler, Museviler birlikte kalırlar. Günlük yaşam kültürü bakımından ortam Batılılaşmaya başlamış bir toplumu yansıtmaktadır. Böyle bir otel Batılılaşma akımı öncesi Osmanlı toplumunda herhalde düşünülmezdi. Osmanlı çokkültürlü idi, ancak kozmopolit değildi. Kozmopolitleşme, Batılılaşma ile birlikte önemli kentlerde başladı. Madam Elekciyan'ın oteli *Amanvermez Avni*'nin serüvenlerinin geçtiği kozmopolitleşme yolundaki İstanbul'un bir örneğidir. Yan yana yaşamaktan iç içe yaşamaya geçiş başlamıştı. Ne var ki, Osmanlı'ya bu süreci güçlendirme olanakları pek tanınmamıştır. Batı'dan, milletleri kaynaştırma değil, ayrıştırma fırtınaları estirilmiştir İmparatorluğun kırılgan toplumsal topografyası üzerine.

Sahnenin Dışındakiler'in anlatıcısı bu ayrışmanın ayrımına varacaktır: "Fakat bu eğlenen İstanbul'un yanıbaşında çok bahtsız, muztarip bir İstanbul daha vardı. Daha harp içinde el değiştirmeğe başlayan servet, içtimaî hayatın nizamını bozmuş, beş altı sene evvel müreffeh sanılan ve eski pâyitahtın asıl hayatını yapan bütün bir orta sınıfı harap etmişti. "Bun-

lar "İstanbul'un çapraşık yollu, mescitli, bakkallı küçük mahallelerinde, o tahtadan kutu gibi evlerde" oturan Müslüman Türklerdir. Anlatıcı roman ilerledikçe onları daha yakından gözlemlemeye koyulur. Yenilmiş, yoksul düşmüş, işgal edilmiş Müslüman İstanbul halkında "Trakya'dan Van'a, Van'dan Çin Denizi'ne kadar" uzanan "Şark'ın sefaleti"ni görür. Romanın özellikle yarısından sonrası, işgal altındaki İstanbul'u hem siyasal hem de toplumsal bakımdan anlamak için çok önemli bölümler içerir. Burada da Müslüman halkın çoğunluğunun Anadolu'da verilen savaşımı benimsemesinin zaman aldığı, ancak "zafer"e yaklaştıkça bunun gerçekleştiği anlatılır: "Asırlardan beri edilen tecrübe ile, o kadar yanlış nasihatler veren ata sözlerinin terbiyesiyle, üzerlerine dünya ve devlet işlerinin mesuliyetini almaktan çekinen, bu işlerde sadece, istendiği zaman can ve malını harcamakla kalan bir sınıf halk, içlerinde doğan vazife şuuriyle birdenbire değişti. Müteredditler ise açıkça millî davayı benimsediler." Bu romandan da anlaşılan Yunanlarda ulusal duygular çok köklü, giderek aldıkları eğitimin ana etmeni iken, Müslüman Türk halkında benzeri duygular işgal altında, savunma ruh hali içinde güçlenir.

Bir yanda *Leonis*, öbür yanda yirmi Türk romanı, aynı olayların nasıl birbirine karşıt açılardan yaşanabildiğini ortaya koyarlar. Olaylara bu denli değişik bakabilmek için karşıt saflarda olmak gerekir. Ne yazık ki bu karşıtlık hâlâ tümüyle aşılmış değildir. Yapacak çok işi vardır.

Öte yandan, *Leonis* ile bu romanlardan biri olan *Sahnenin Dışındakiler* arasında başka bir konu bağlamında daha karşılaştırmada bulunmak olanaklı görünmektedir. *Leonis*'in bir yetişme romanı olduğunu başlangıçta söylemiştik. *Sahnenin Dışındakiler* de bazı yönleriyle bir yetişme romanı olarak ele alınabilir. Bir yetişme romanında genellikle şu izleklerin işlendiği söylenir: Roman, gençlik, çıraklık, ustalık yılları olmak üzere üç dönemi kapsar. Başkişi ile çevresi arasında önce uyuşmazlık görülür. Başkişi eğitim ve evrim süreçleri içinde somut deneyimler edinir. Başkişi dünya ile barışır. Ayrıca yetişim romanlarında geçmişin bilançosunun yapıldığı görülür.

Nitekim önümüzde duran her iki romanda da geçmiş bilançosu yapılarak anlatılır. Her iki romanda da başkişilerinin yaşamının çocukluktan gençliğe uzanan bölümleri konu edilmiştir. *Sahnenin Dışındakiler*'in kapsadığı süre, başkişiyi yirmi iki, yirmi üç yaşına getirdiği için, Leonis'e göre biraz daha uzundur. Her iki romanda da başkişinin iç dünyasının evrimi ön düzlemdedir. Daha ilginci: Başkişilerin konumları arasında benzerlikler görülür. Leonis bizim megalo idea diye bildiğimiz düşçü ideolojiyi içselleştirmez. Cemaatinin heyecanlarına mesafeli kalır. Onun iç dünyasını asıl etkileyen etmenler siyasal fikirler değil, aşk ve sanat tutkusudur. Cemal için de aynı şeyler söylenebilir.

Ancak, bu benzerliklerin ötesinde, iki başkişinin yetişim süreçleri arasında önemli ayrımlar görülebilir. Leonis'in ait olduğu toplumsal grup ulusal bilinç bakımından daha güçlüdür. Bu grubun bireyleri ikibin yıl öncesinden dünmüş gibi söz edebilmektedirler. Tarihi kendi içlerinde yaşabilecek kıvama gelmişlerdir. Savaş gibi kolektif ruhu güçlendiren durumlarda böyle bir grubun bireylerinin ayrık davranabilmeleri, bireysel iç dünyalarını gruptan ayrı tutabilmeleri kolay değildir. Leonis de kendi grubunun akıntısına günlük yaşamı bakımından kapılacaktır. Buna karşılık, sanatçı duyarlılığı sayesinde bireysel iç dünya düzleminde kolektif ruhtan ayrı kalabilecektir. Örneğin, İstanbul'u, Yunanlıların deyişle "fetheden" işgal kuvvetlerinin gelişini seyrederken o da kendinden geçer. Ancak "Leonis'in büyülenme nedeni bambaşkaydı: İstanbul, Avrupa, hatta bütün bir dünya Leonis için ucu bucağı olmayan bir tiyatro sahnesinden başka bir şey değildi (...) bütün milletler bu sahnede hareket ediyordu, ordular, büyüt geç törenlerinde binilen atlar üzerindeki önderler... Adeta bilinmeyen ve anlaşılmaz bir oyunun kurallarına uygun bir oyun oynanıyordu. Gidip geliyor, bir diğerine yer veriyor, birbirlerinin önünde eğiliyorlardı. Tarih, hayali bir şey, devasa bir menüet idi. Ve Leonis, o da tarihin içindeydi." Olana bitene bu üstten bakış Leonis'in Tarihle, giderek kendisiyle hesaplaşmasını kolaylaştıracaktır. Ancak bunu yapmadan önce, Tarih ile olumsuz bir ilişkinin sınavından geçmesi gerekecek-

tir. İstanbul'daki yaşam döneminin sonuna doğru günlüğüne şunları yazar: "... Başlangıçta tarih vardı, zaptedilmeyen büyük dalga, bir aşağı bir yukarı. / Ve 'ben' Tarih'in içinde, birdenbire patlayarak her şeyi içine çeken bu dalganın bir tepesinde, bir ucundayım. / Baş dönmesi! / Kaderim. Kaderimiz." Bu aşamada kendini Tarih'in kurbanı olarak görecektir. İstanbul ile birlikte sanatını da yitirdiğini söylemesi, onun İstanbul yerine Yunanistan'ı ait olduğu toprak olarak benimsemesinin ne denli güç olduğunu gösterir. Burada "ulusal kimlik" kendisine yardımcı olacaktır. Dolaştığı Yunan topraklarında Yunan mitologyasının efsanelerini, kahramanlarını bulur. "Bu havayı, bu adaları ve bu tanrıları..." zaten tanıdığını düşünür: "Bütün bunlar ona ait şeylerdi, bunları bir başka hayatta yaşamış da şimdi yeniden hatırlar gibiydi." Ulusunun tarihinin, Ahmet Hamdi'nin deyimiyle, "devam zinciri"ni kendi içinde kurmaktadır. Artık Yunan toprağının onu tekrar yavaş yavaş kabul ettiğini, onu özümsediğini hissed"er. Ulusunun tarihini doğrusuyla, yanlışıyla kabul edecektir. Romanın sonunda Leonis bir iç hesaplaşma yapar: "... bizim varoluşumuzu belirleyen yüzyıl bizlerin böyle olmasını istedi. Ve eğer yüzyılı ruhlarımızın içine almazsak nasıl olur da gerçek oluruz? Kendi kendimizi yalancı çıkarmaya, yalanlamaya cesaretimiz yoksa nasıl olur da içten kimseler oluruz?" Leonis bu kertede, Tarih'i kabul etmenin ötesinde Tarih ile barışır. Onun için yeni bir dönem başlamıştır artık. Eskiye dönüş olanaksızdır. Kendisinin de eskisi gibi varolması olanaksızdır. Kendini bir bakıma yeniden yapması gerekmektedir. Tarih'e daha önce olan üstten bakışı Tarih'i bağışlamayla birleşir. Böylece kendini de Tarih'in bir parçası olarak benimseyebilecektir. Tarih ile barışma kendi kendisiyle barışma olur. Bu iç barış üzerinde Leonis için "yeni bir hayat" yükselecektir. (Doğal olarak, okurun aklına takılan soru şudur: "Leonis hâlâ kozmopolit midir? Bu sorunun yanıtı romanda yoktur.)

Sahnenin Dışındakiler'de ise Cemal'in böyle, olumlu anlamda yeni bir hayatı olmuş mudur? Bu soru da yanıtsızdır. Cemal tam bir Tarih kurbanı görüntüsü verir. Kişilik olarak benmerkezcidir. Kurtuluş savaşımına, kendi bile biraz katkı

yaparken dışarıdan bakar. Ulusal bir konuyu, akıl yoluyla anlasa da içselleştirdiği izlenimini vermez hiç. Zaten kendisi "Anadolu'ya ulaşmak" için "içimden de bir şeyleri aşmam lâzım. Kendimden sıyrılmam lâzım (...) Bir de kendimi herkese tercih etmem lâzım" diyecektir. Aklı fikri, ilk gençliğinden beri tutkuyla sevdiği Sabiha'dadır. Onu bulmak için altını üstüne getirir bütün İstanbul'un. (Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı ile A. Hamdi'nin romanı arasında bu sevdiği kadını arayış konusunda bazı ilginç benzerlikler var. Neyse!) Cemal, romanın ilk bölümlerinde "... tabiat beni sadece dinlesin, baksın, hayret etsin diye insanların içine atmıştı" derken Leonis'i anımsatır. Leonis'ten ayrımlı olarak Tarih'in içinde göremez kendini. Dolayısıyla Tarih'e üstten bakabilecek biri değildir. Tarih'in dışında, nerdeyse Tarih'ten kopuktur. Boşlukta sallanır gibidir. Sanata olan ilgisi, bir gazetede işgal karşıtı yazarlık denemeleri onun toplumsal tarihe tam olarak bağlanmasına yetmez. Elbette Cemal'in bu ruh hali yalnızca kendisine ait değildir. Çevresini yansıtmaktadır. Yorgun ve yenik bir imparatorluktan yeni bir toplumun kuruluşuna geçiş yapmakta güçlük çekenlerden oluşmaktadır çevresi. Cemal'in kişisel tarihi Elâgöz Mehmedefendi Mahallesi'nde başlamıştır. Romanın başında İstanbul'a döndüğünde bu mahalleyi eski kişiliğini yitirmiş bulacaktır. "Boğaziçi Medeniyeti"nde kendine yeni kültürel yuva arayacaktır. Nedir ki, mahalleler dönemi sona ermektedir. Tarihin zoruyla bir toplum kabuk değiştirmektedir. Cemal ve çevresi, içinden çıkılıp Tarih'in berisine atılan kabuğun parçaları gibi görünürler. Bununla birlikte, anlatıcı bütün bu romanı anı olarak dile getirmektedir. Büyük bir bilanço, hesaplaşma söz konusudur gene de. Anlatıcı Tarih'ten dersini almış olup, bunu okurla paylaşmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı, İstanbul'un işgali, Kurtuluş Savaşı, hem Türk hem de Yunan halklarının tarihlerinde yaşamsal önem taşıyan dönemlerdir. Giderek ortak tarih dönemidir. Bu dönemi iki halk farklı açılardan, farklı acılar çekerek yaşamışlardır. Türkler açısından bu dönem yalnızca işgalcilerden kurtuluşla değil, aynı zamanda iç dönüşümle sonuçlanmıştır. Öte yandan Yunanistan geniş göç dalgalarıyla sarsılmıştır. İki

halkın "entelektüel" dediğimiz kesimleri de çok sıkıntılı ruhsal, zihinsel süreçlerden geçmek zorunda kalmışlardır. Yukarıda hızla andığımız romanlar bu dönemin eğittiği yazarlardan kaynaklanmaktadır. Gerekli dersi çıkaranlar olmuştur. Ancak Tarih'in dersini birkaç kişinin alması, gelecekte aynı yanlışların yinelenmemesi bakımından yeterli değildir. Ulusların, devletlerin de bu dersi öğrenmeleri gerekir. Bu bakımdan *Sahnenin Dışındakiler*'deki bir bölüm pek öğreticidir. Tarih hocası İhsan, çocuklara geçmişte yitirilen toprakları alma isteğini uyandıran marşlar söyletilmesine karşı çıkar. "Bu gibi şeyler, sonunda milletlerin hayatlarında içinden bir türlü çıkılamayan kuyular haline gelir!" Ne yazık ki, üstünde durduğumuz dönemde Yunanlılar bu tür bir kuyunun içine düşmüştü. Yeni Türkiye devleti ise bu kuyulardan çıkarak kurulmuştur.

Mayıs 2009

Tanpınar'ın İstanbul'u

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yaşamöyküsünü merak ediyorsanız ilk başvurulacak kaynak herhalde "Antalyalı Genç Kıza Mektup"udur. Küçük bir düzyazı başyapıtı olan bu mektubunda "1901'de doğdum" der. Ancak İstanbul'da doğmuş olduğunu nedense yazmaz. Babasının kadı olması nedeniyle çocukluğunun, giderek ilk gençliğinin büyük bir bölümünü taşra kentlerinde geçirdiğini anlatır. "İstanbul'da iki memuriyet arasında kalıyorduk" diye belirtmekle yetinir. Yaşadığı kentlerin onun benliğinin oluşumundaki etkilerini betimlemeye yönelir. "Ergani madeninde üç yaşımda iken bir gün kendime rastladım" tümcesi alabildiğine gizemlidir. Bu raslantı ömür boyu birlikteliğe dönüşmüş müdür acaba? Sinop'ta denizi, Siirt'te yıldızlı geceleri keşfettiğini anlatır. Kerkük'te yıldızlı geceyle dostluğunu sürdürmüştür. (Bu mektupta yazmaz ama başka bir yerde, 15 yaşındayken annesi Bahriye Hanım'ı yitirdiği kayıtlıdır.) 16 yaşındayken Antalya'ya gelir. 1919'a değin kaldığı bu kentte yaşantılar imgelemini belirleyecek en önemli deneyimlerden birini: "Denizin iki manzarası beni çıldırtırdı. Biri bu kayaların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışığıyle dipteki taş ve yosunların aldığı manzara, biri de öğle saatlerinde güneş vuran suyun bir havuz gibi genişlemesi." 1921 yılında tatil için Antalya'ya yeniden geldiğinde "Güvercinlik denen deniz mağarasını gör"ür. Estetiğinin "temeli olan rüya fikri", "suyun hücûmuyle, açılıp kapanan aydınlığıyle benim için mühim bir

şey oldu" dediği bu mağaraya bağlıdır. İlerde İstanbul'u konu alarak yazacağı *Huzur* romanı, Antalya'da iki defada oluşan "bu zemin üstüne düşer." 1919 sonunda İstanbul'a dönmüştür Tanpınar. Üniversitede Yahya Kemal'in öğrencisi olacak, onun gibi İstanbul'a sevdalanacak, taşradan gelen öznel birikimiyle çocukluk anılarını ve yepyeni duyarlıkları birbirine karıp efsanevî bir İstanbul oluşturacaktır yapıtlarında. Bu arada İstanbul'dan 1923'te gene ayrılmış, Erzurum, Konya ve Ankara'da yaşamış, ancak 1930'larda İstanbul'a yerleşmiştir. 1943-46'da Maraş Milletvekilliği dönemi olacaktır. Ne ki, bu ayrılıklar onu İstanbul'dan uzaklaştıramayacaktır, çünkü İstanbul onun gönlüne, zihnine çoktan yerleşmiş durumdadır.

Tanpınar'ın romanlarının hepsinde, öykülerinin çoğunda İstanbul mekândır, giderek kahramandır. İstanbul ile ilgili olarak *Beş Şehir*'deki denemesinin yanı sıra *Yaşadığım Gibi*'de yer alan tadına doyum olamaz yazıları vardır. Makalelerinde, mektuplarında, incelemelerinde İstanbul ya doğrudan ya da dolaylı olarak Tanpınar'ın fikrindedir, zikrindedir hep. Bununla birlikte Tanpınar'ın İstanbul'u açıkça andığı şiirlerinin sayısı pek azdır. Oysa Tanpınar, yarattığı yazınsal âlemin merkezi olarak şiiri gösterir. Bu çelişkinin nedeni nedir? Belki de Yahya Kemal varken İstanbul üzerine şiir yazmaya kalkışmamayı daha uygun bulmuştur. Ancak bu durumun Tanpınar'ın estetik anlayışıyla da ilgisi olabilir. Tanpınar'ın şiirlerinin çoğu soyut ve düşlemsel katmandadır. Tanpınar şiirleriyle metafizik bir arayış içine girmiş, estetik ideallere yönelmek istemiştir. Bu estetik ideallerin somut ifadesini İstanbul'un doğasında, mimarisinde de elbette görecek, ancak neleri nasıl gördüğünü daha güçlü olduğu düzyazı yoluyla kâğıda dökecektir.

"İstanbul" deyince, şaşılacak bir şey ama Tanpınar bugünün ölçülerine göre oldukça dar bir coğrafyadan söz eder. Hele sevdiği İstanbul daha da dardır. Çatalca'dan Tuzla'ya, Kilyos'tan, Şile'den Adalar'a uzanan bugünün sinemaskop İstanbul'unu aramamak gerekir Tanpınar'ın dünyasında. Şile'yi ancak 52 yaşında görmüştür. Acaba ulaşım güçlükleri midir bunun nedeni? Bence açık denizin Tanpınar'ın dünya-

sında önemli yeri olmamasındandır. Sinop'ta deniz kıyısında oynamış, bu yörenin, kendi deyişiyle, Şile ve Kilyos'a benzediğini sonradan öğrenmiş; ancak oralara gidip çocukluğunu aramamıştır. Antalya'da ise gönlünü biçimlendiren asal etmen Akdeniz değil, kıyısındaki bir deniz mağarası olmuştur. Tanpınar'ın iç insanı daha çok havuz gibi iç denizlere eğilimlidir. Boğaziçi bir iç deniz gibidir ama "... Büyükdere körfezinden yüz kulaç ilerisi, Sarıyer uzakları da öyle ayrıdır. İnsan birkaç kürek darbesiyle şiiri gündelik ekmek yapan çok munis bir hayâl dünyasından hiç tanımadığı haşin ve efsanevi bir Argonotlar gecesine girer." Uzak durur Karadeniz'den. Merak ediyorsanız, alıntıladığımız bu tümce "Mehtaplı gecelerde Boğaz'la Marmara açıkları ne kadar birbirinden ayrı ise" diye başlamıştır. Marmara'nın açıkları bile Tanpınar'ın ufkunun dışında kalır. Florya'da denize girdiğini biliriz ama oradan şiirli söz çıkarmamıştır. Öte yandan, "Çekmeceler'de günün herhangi bir saati biraz ilerdeki deniz kenarından çok başka şekilde güzeldir."

Bu çerçeveyi çizdikten sonra Tanpınar'ın anlattığı İstanbul'u kendi dilinden betimleyebiliriz: "Asıl İstanbul, yani surlardan beride olan minare ve camilerin şehri, Beyoğlu, Boğaziçi, Üsküdar, Erenköy tarafları, Çekmeceler, Bentler, Adalar..." Ne ki, Tanpınar'ın sevdiği İstanbul'u betimleyebilmek için bu resimden de kesintiler yapmak zorundayız. Adalar'ı pek benimseyememiştir Tanpınar. *Huzur*'un ünlü âşıkları Mümtaz ile Nuran Ada vapurunda tanışırlar ama romanda Adalar'da yaşanan önemli bir şey bulunmaz. Mümtaz, Adalar'da yeşeren monden kültürü Boğaz ile karşılaştırarak kıyasıya eleştirir. *Aydaki Kadın* romanında başkişi Selim, Adalar bölgesinde "hatırası (...) daima bir kâbus hissi bırak"acak bir kaza geçirir. Selim, İstanbul'a özgü estetik hazların hiçbirini bulamaz Büyükada'da. Tanpınar da bir yazısında, Adalar'daki eğlencelerin Çamlıca'dakilerin yerini almasını zevk gerilemesi olarak anlatır. Uzun süre yaşadığı semt olmasına karşın Beyoğlu'nun da Tanpınar'ın dünyasında olumlu bir yeri yoktur. 1953 yılında Napoli'den Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektupta, sıla özlemini "Fakat en güzel şey İstanbul!

Beyoğlu caddesi bile bana güzel görünüyor" diyerek dile getirir. Yalnızca Batı ile daha içli dışlı olduğu 1950'lerde değil, gençliğinden başlayarak birçok yazısında, yapıtında, gene bugün bizleri şaşırtabilecek biçimde Beyoğlu'na yüklenmiştir Tanpınar. "İstanbul'un dört asır kendi bünyesinde yabancı bir örgü gibi taşıdığı Beyoğlu" demeye dek vardırmıştır olumsuz yaklaşımını. Ona göre Beyoğlu, "hamlesi yarı yolda kalmış Paris taklidiyle hayatımızın yoksulluğunu hatırlatır." *Sahnenin Dışındakiler*'de Beyoğlu, mustarip eski (asıl) İstanbul'a nispet yaparcasına, kimi insanlarımızın işgal kuvvetleri ve göçmen Ruslarla kucak kucağa şen şakrak yaşadıkları nerdeyse yabancı bir diyardır. *Huzur*'da Mümtaz ile Nuran'ın aşkının ilkbaharı Boğaziçi'nde, sonbaharı ise Beyoğlu'nda yaşanır. *Aydaki Kadın*'da Beyoğlu "hayatımızdaki karışıklığın da bir ahtapot gibi sayısız kollu mezbelesi" olarak görülür. Beyoğlu'na ısınamadığı gibi Tarabya'yı da içine sindirememiştir Tanpınar. "Bayezid veya Beylerbeyi camiinin duvarlarına yaslanarak düşünülen şeylerle, Tarabya'nın içimizdeki bir tarafa hâlâ yabancı rıhtımında akşamın bir ten cümbüşünü hatırlatan ışıkları içinde düşünülecek şeyler elbette bir birbirine benzemez" der. Bu "ten cümbüşü" kültürünü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bir güzel eleştirmiştir. (Tanpınar'ın bu olumsuzlamalarını alafrangalıkla Batılılığı birbirine karıştıranlar üstlerine alırlar mı? Çukurcuma'da Tanpınar okuyan aydınlarımız neler derler? Bilemeyiz ama Tanpınar'ın sorusunu yinelemekte yarar görürüz: "Şimdi Boğaziçi, Tarabya'nın lüks rıhtımıyla Anadoluhisarı ve Çengelköyü arasındaki zevk farkında tereddüt ediyor. Hiçbir asaleti olmayan manâsız ve havasız bir lüksle, küçük imkânların gelişi güzel tasarrufuyla ve kolay faydaların telkiniyle eski İstanbul'un bu mücadelesi nasıl halledilecek?")

Sevdiği İstanbul'u ise, hem tarihi hem de doğası açısından kavrayıp dile getirmeye çalışmıştır Tanpınar. Önce tarih konusunu ele alırsak, Yahya Kemal'e saygı sunmak zorundayız. Tanpınar "millet ve tarih" konusunda ondan etkilendiğini vurgular. İstanbul'un çeşitli semtlerini onunla birlikte birçok kez gezmiştir. "Kaç defa fetih muhasarasının topoğ-

rafyasını beraberce tekrarla"mışlardır. Ondan, "el" alır gibi İstanbul dersi almıştır. Yahya Kemal'in "Türk İstanbul" deyimini de benimsemiştir. Dolayısıyla Fetih öncesi İstanbul ve İstanbul'un gayrimüslim yönleri Tanpınar'ın yapıtına da pek yansımamıştır. O dönemin birçok aydınında görülen bu yaklaşımı bugün yanlış bulsak bile anlamaya çalışmamız gerekir. Çünkü onlar İstanbul'un işgal edildiği ve ne yazık ki birçok gayrimüslim Osmanlı yurttaşının işgal kuvvetleriyle işbirliği yaptığı acılı günleri yaşamışlardır. Tanpınar'ın deyişiyle "İstanbul'un bizim elimizde hangi gayretlerle kaldığını" bilen bir kuşaktır onlarınki. Onun için Yahya Kemal'de olduğu gibi Tanpınar'da da Fetih sonrası İstanbul'a sahip çıkma duygusu çok güçlüdür. Ne ki, Tanpınar'ın Tarih'e bakışının Yahya Kemal'inkinden önemli bir farkı vardır. Yahya Kemal Osmanlı'nın savaşçı kimliğini de vurgularken, Tanpınar Osmanlı'nın manevi çehresini, sanat yönünü öne çıkarmayı yeğler. Buna karşılık, Yahya Kemal'deki Balkan boyutu eksiktir Tanpınar'da. Belki de bu nedenle İstanbul üzerinde Yahya Kemal'den daha çok odaklanarak, "kültürümüz hakiki İstanbul'ludur." demiştir. Bence bu odaklanma sayesinde Türklerin İstanbul'a yönelişini en iyi Tanpınar betimlemiştir: "Tarihimizin en mânâlı taraflarından biri de başından itibaren İstanbul'un etrafında, avını arayan bir şahin gibi gittikçe daralan halkalarla dönmesidir."

Tanpınar'a göre, İstanbul'un fethedilmesi yalnızca sahip değiştirmesi değil, aynı zamanda güçlü ve zengin bir devletin elinde yeniden doğması anlamına gelmiştir. II. Bayezid döneminde İstanbul artık tümüyle bir Türk kenti kimliğini kazanmıştır. "Kendisine yetebilen bir değerler dünyası" kurulmuştur. Acımasız Tarih bu yerli dünyanın aşağı yukarı 19. yüzyılın ilk yarısına değin sürmesine izin verecek, ondan sonra İstanbul'da değişimler başlayacaktır. 1918 ile 1923 arasında İstanbul "o eski hüviyetinden tamamıyle çık"acaktır. Ancak o "eski hüviyet", kendimize yabancılaşmadan gelişmek istiyorsak, ulusal yaşamımızın unutulmaması, giderek yeniden kazanılması gereken asal bir boyutudur. Tanpınar bu uğraşa yöneltmiştir zihnini ve gönlünü. "Bir şehirde hatıralar

ve tarih yalnız kitaplarda yaşarsa, o şehir kendi zamanlarını kaybetmiş demektir" diyerek eski İstanbul'u içselleştirmeye çalışmıştır. Tanpınar geçmişçi (passeiste) değildir. O eski zamanlarda bir an bile yaşayamayacağını da söylemiştir. Geçmişten kalanları da kendine katarak bir "ruh bütünlüğü kurmak" istemesi onu tutucu yapmaz. Tersine, her Batılı aydın gibi o da yoğun bir Tarih duygu ve bilincine sahiptir. Onun için "İstanbul'u tanımadıkça kendimizi bulamayız" demiştir.

Kolay değildir eski İstanbul'u tanımak. Elbette, Tanpınar'ın Avrupa'daki şaheserlere denk gördüğü Süleymaniye başta olmak üzere, camilerimiz, türbelerimiz, çeşmelerimiz vardır. Anıt niteliğindeki bu yapıların yanı sıra birkaç ahşap mahalle görülür, bizi eskiye ulayan. Bunun dışında? "Öyle ki koca İstanbul'da, Topkapı sarayı hesaba katılmazsa, han, köşk, yalı olarak on, onbeş eser ancak bulunabilir." Kentteki gelişmelerin de eskiye ulaşmamıza yardımcı olmadığı kanısındadır Tanpınar. Üsküdar'da "şeddadî binalar" tehlikesine dikkat çeker. Tophane, Cihangir, Fındıklı'da "ağaçsız bina kümeleri'nin "şehir anlayışımızın ilk mağlubiyeti" olduğunu söyler. "Kırda çadır kurar gibi mahalle ve semt kuruyorlar. Bugün Levent, yarın bilmem neresi" diye yakınır. 1961'e geldiğinde "Okmeydanı bile dolmuş. İstanbul ancak yüz senede şehir olabilir artık. Yazık güzelim şehre" diyecektir. Tanpınar bir başına Tarih'in sel gibi akışını durduramazdı elbette; ama onun, sevdiği İstanbul'u harfler âleminde yeniden yaratmasına da yukarıda saydığımız olumsuz etmenler engel olamamıştır. Gene 1961 yılında "Dünya içinde, ileriye açık, mazi ile hesabını gören bir Türkiye'nin peşindeyim" demiştir. Eski İstanbul ile kurduğu ilişki "mazi ile hesabını görmek" anlamına gelmiştir. Ülkesini içselleştirmiş bir aydın olarak bunu yaparken bize eşsiz bir İstanbul kazandırmıştır.

Elde ne kaldıysa onlar üzerinden yeniden kurmuştur İstanbul'u. Anıtsal yapıları bir gönül adamı gözüyle, bir sanat tarihçisi bilgisiyle anlatır. Bu yapılardan kalkarak siyasal ve toplumsal Tarih'e uzanır. Osmanlı İstanbul'unun serencamını duyumsayarak okursunuz Tanpınar'ın yazdıklarında. "Asıl" İstanbul'u İstanbul yapan bir etmenin de eski Osmanlı

mahalleleri olduğunu bilir. Anıtsal yapıları şiirsel üslûbuyla kutsadıktan sonra bu mahallelere yönelir. Osmanlı "mahallenin kendisinin de kayboldu"ğunun bilincindedir. "Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi yaşayan topluluk değildir; sadece belediye teşkilâtının bir cüzü olarak mevcuttur." Üstelik eski Osmanlı mahallelerinin çoğu artık yoksul ve yoksundur. Ahmet Hamdi 19 yaşından sonra böyle bir mahallede yerleşik yaşamış mıdır? Daha çok gezintiler yoluyla keşfetmeye çalışmıştır Osmanlı mahallesinin ruhunu. Bunu yaparken kendi çocukluk anılarından yardım almıştır. Çocukluğunun belirli bir dönemini geçirmiş olduğu anlaşılan "kendi mahallesi"ne *Beş Şehir*'de değinir yer yer. *Huzur* romanına da bir Osmanlı mahallesini merkezindeki camii vurgulayarak katmıştır. Aynı mahalleyi *Sahnenin Dışındakiler*'de başkişinin perspektifinden ayrıntılı olarak işler, camii, çeşmesi, ahşap evleri, servisi, çınarıyla: "Evimiz Şehzadebaşı ile Horhor arasında yukarıda camiinden bahsettiğim Elâgöz Mehmetefendi mahallesindeydi." Ancak, ahşap mahallelerin ruhunu Tanpınar'ın bir Ziya Osman Saba gibi kavrayabilmiş olduğunu söylemek bence güç görünmektedir. Gene de, bu mahallelerin havasını iyi vermiştir. Tanpınar, anıtsal yapıları, mahalleleri, toplumsal yaşamıyla eski İstanbul'a yeniden can katmıştır, ne çare ki yazıklana yakına. Gelgelelim, Ahmet Hamdi'nin en sevdiği İstanbul, surların berisinde kalan değildir. Erenköy değildir. Giderek Üsküdar değildir. Boğaziçi'dir.

Tanpınar Boğaziçi'ne tarihsel bir perspektif izleyerek varır. İstanbul önce mimarisi yoluyla kimliğini geliştirmiştir. Tanpınar ne güzel anlatır İstanbul'u. Kalemi bir melek gibi dolaşır kubbelerin, minarelerin arasında. 17.-18. yüzyıl dönümünden başlayarak mimarinin yerini musiki almıştır. Meleğin ses vermesidir bu. Aynı dönemde Boğaziçi'ne yöneliş de başlamıştır. 19. yüzyılda, eski İstanbul gerilerken, bir yandan musiki, öbür yandan Boğaziçi yükselmiştir. Ahmet Hamdi'nin asıl sevdiği kültür ortamı 19. yüzyılın ikinci yarısından Cumhuriyet'in ilk dönemine uzanan, A. Ş. Hisar'ın deyişiyle "Boğaziçi Medeniyeti" dönemidir. "Yeni terkiplere doğru" gidilen dönemdir. "Kırım savaşından sonra Boğazi-

çinde işte bu melez hayat, günün birinde, dünyanın en garip operasını, ayla aksiseda tanrısına ithaf edilmiş bir ibadete, bir nevi maşerî büyüye benzeyen musikî gecelerini icat etti. Bir opera ki, zenginliğiyle Boğaziçi dediğimiz masaldı." Eski ile yeninin barışıp bağdaştığı ülküsel bir mekân ve zamanı anlatır bu masal.

Yalnızca kültürel açıdan bir doruk değildir Boğaziçi. Ahmet Hamdi, Osmanlı mimarisinde, mahallesinde doğa ile insan bütünlüğünü arayışı görmüştür hep. Mimarlarımızın, "duygusuz maddeyi güneşin adına söylenmiş kaside yap"tıklarını; eski İstanbul'da "sanat ve mimarînin gündelik hayata karıştı"ğını zevkle anlatır. "Eski İstanbul'da mimarinin saltanatına rekabet eden başka güzellik varsa o da ağaçlardı" der. Bu doğa-insan bütünlüğünün olgunluğa erdiği yer Boğaziçi olur. Dolayısıyla Boğaziçi kültürünün uç noktası olarak gördüğü mehtap sefaları için "Gerçekte bu İstanbul'un Venedik ve Napoli gibi kendi dehasını idrakiydi" saptamasını yapar. Gel de bunu anlat, çarpık gelişme uğruna kendi doğasına düşman kesilen bugünün İstanbul'una. Oysa Ahmet Hamdi için İstanbul yalnızca tarihi, siyasal önemi ile değil, doğasıyla da özel bir kenttir. "İstanbul çok hususî bir iklimi olan bir içdeniz şehridir." Lodos ile Poyraz'ın çekişmesini, ışık ile suyun aşkını, lüfer mevsimini kimse Ahmet Hamdi gibi anlatamamıştır.

Bu iç denizin en içindeki Boğaziçi'nde bir kayıkçı olarak yaşamaya bile razıdır Tanpınar. 1941 tarihli bir yazısında, bir yaz gecesi onu Kabataş'a çıkaran kayıkçının "Beyim bu güzellikte uyku düşünülür mü? (...) Allah beni Boğaz'dan ayırmasın..." demiş olduğunu aktarır. *Sahnenin Dışındakiler*'in başkişisi, daha on bir yaşındayken, "Okumazsam pekâlâ kayıkçı da olabilirim" der. *Huzur*'un tematik açıdan en önemli yan kişilerinden biri Boğaziçi'de doğup, orada geçirdiği ömrünü tadında noktalamak için denizde intihar eden kayıkçıdır. Mümtaz Boğaz'da kürek çekerken mutludur. Belli ki, bu büyülü dünya Antalya'daki deniz mağarasıyla başlayan "şahsi masal"ının da yansımasıdır.

Ama elbette Tanpınar'ın asıl olmak isteyeceği ideal İstan-

bullu tipi, 1953 yılında yazmış olduğu "İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız" denemesinde anlattığı 'mûnis estet'tir. Dostu olarak sunduğu bu kişiyi anlatmak üzere yazdığı iki sayfa özetlemeye cüret edemeyeceğimiz kadar güzeldir. Tanpınar'ı ve İstanbul'unu anlayabilmek için mutlaka okunmalıdır. "Dostum," der Ahmet Hamdi, "yüz seneden beri girdiğimiz âlemde keşfettiğimiz duyguları ve bilgileri İstanbul'a nakletmiş, onu her an muhtevası ve tetkiki değişen bir kitap gibi okuyor, bir müze gibi seyrediyor, bir konser gibi dinliyordu." Bana kalırsa, Ahmet Hamdi'nin iç insanının ikizidir bu dostu. Kentler böyle iç insanlar olmazsa kendilerini bulamazlar. Doğası ve tarihiyle uyum sağlayamayan bir kentin halkı için de Ahmet Hamdi haklı olarak "... biz şehrin sahibi değiliz. Sadece içinde oturuyoruz" hükmünü vermiştir.

Tanpınar, İstanbul'un kültürel ve toplumsal yırtılışlarını, çekişmelerini, çırpınışlarını kendi ruhunda duyumsayabilmiş gerçek bir aydındır. İstanbul'u "şahsi masal"ına katmakla kalmayıp şahsi meseleye dönüştürebilen Bahriye'nin oğlu Kova burcunda ölmüştür; daha 61 yaşındayken, üstelik her şeye karşın "Ne hazin, kendimi çok geç buldum" diyebildikten birkaç yıl sonra, ama ne yazık ki "sadece entelektüel ve yalnız başına" olarak. Tanpınar'ın hayali, İstanbul'u gerçekten sevenlerin iç sularında dolaşmaktadır, bir vicdan azabı biçiminde.

Eylül 2009

Ciddiyetin Tiranisi ve İronisi

Tanpınar'ın romanları zaman zaman beni çağırmayı sürdürüyorlar. Romanlardaki İstanbul haritasını çıkarmaya çalışmıştım son olarak. Bunu yaptığım yazı bittikten sonra gene kurtulamadım o romanlardan. "Gene eksik bıraktın" diye peşime takıldı içimden bir ses, "O romanları birbirine bağlayan tek şey İstanbul zemini değil!" Elbette, romanlar arasındaki tek ortak yön İstanbul'un zemin olarak seçilmiş olması değildir. *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Huzur* ve *Aydaki Kadın*'ı art arda okursanız, bunları birbirinin süreği olarak görebilirsiniz. Romanlarda anlatılan olaylar sınırları bilinçlice belirlenmiş bir tarih kesiti içinde geçerler. Saydığımız ilk üç romanın kahramanları da art arda kuşaklar halinde belirli bir dost-akraba çevresinin insanlarıdır. Dördüncü romanda anlatılanlar da aynı toplumsal kesimden insanların arasında geçer.

Söz konusu tarih kesitinin, romanlardaki anımsamalar, geçmişi anlatmalar hesaba katılarak Kırım Savaşı ertesinden başlayarak 1950'lerin, Demokrat Parti iktidarının son dönemine değin uzandığı görülür. Neden Kırım Savaşı? Ahmet Cevdet Paşa, yeniden yeniden okunması gereken *Marîzât*'ında, Kırım Savaşı'nın İstanbul'un profilinde ciddi değişikliklere yol açtığını anlatır: "... Kırım savaşında Fransız ve İngiliz askerleri İstanbul'a gelişlerinde altınları su gibi akıttılar. İstanbul esnafı bu yüzden büyük kazanç elde ettiler. O sırada yapılan saray düğünlerinde ise çarşı esnafı, özellik-

le kuyumcular, fevkâlâde istifade ederek onlar da kibarâne yaşamaya alıştılar ve Boğaziçi'nde yalılar tutmaya kalkıştılar. (...) Boğaziçi'nde kiralanacak köşe kalmadı." Yenileşme akımının sürükleyicisi olan yüksek bürokratların yarattıkları "Boğaziçi Medeniyeti"nin Kırım Savaşı sırasında zengin esnafın bir bölümünün katılımıyla genişleyip güçlendiği, giderek yerleştiği anlaşılmaktadır. 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısında Osmanlı bürokratlarının nerdeyse bir soylu sınıf haline geldikleri, hem siyasal hem de parasal güçlerini artırdıkları bilinir. "Yıkılışının arifesinde hâlâ kendisini eski Avrupa monarşileri gibi tanzim etmeye, yeni gelenekler kurmaya çalışan Meşrutiyet imparatorluğu"nun üst tabakasını oluşturmuşlardır. Boğaziçi kültürü büyük ölçüde bu toplumsal zümrenin ürünüdür. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın saydığımız dört romanında bu zümrenin ortaya çıkışından aşağı yukarı bir yüz yıl sonra ortadan kalkışına değin tarihini anlatmak da istemiştir. Kırım Savaşı yıllarının bir başlangıç dönemi olarak seçilmesinin nedeni paşasoylu zümrenin türümünde toplumsal haritadaki ayrıcalıklı yerine iyice oturduğu evre olduğu içindir. İlk üç romanın kahramanları Kırım Savaşı döneminin birbirine dünür olacak iki yüksek bürokratının soyundan, yakın çevresinden gelirler. *Aydaki Kadın*'ın başkişisi de paşa torunudur. Alaturka Şehzadebaşı'nda başlayan serencam, Boğaziçi ve Erenköy'de sürer, bu iki semtin alafrangalaşmasını izler. Tanpınar, aksoylu diyemeyeceğimiz için paşasoylu diye anabileceğimiz bu zümrenin tarih ve coğrafyasından kalkarak, İstanbul'un, Türkiye'nin tarihine yayılmaya çalışmıştır. Yalnızca kültürel değil, siyasal, toplumsal, ruhsal boyutlarıyla bir toplumun evrimini kavrama çabasıdır bu. Ahmet Hamdi 19. yüzyılın büyük romanlarına benzeyen bir İstanbul ve Türkiye freski yazmak istemiştir. Şiirde göksel sözün, romanda ise büyük ve ciddi anlatının peşinde koşmuştur. Ne yazık ki, roman açısından bunu istediği gibi başarabildiği söylenemez. Bölüm bölüm hayranlıkla okuduğumuz, teknik açıdan her yönünü beğenmesek de benimseyip sevdiğimiz, gidip gelip yeniden sayfalarını yeniden karıştırdığımız bu romanlar, birer bütün olarak, Balzac, Stendhal, Tolstoy ya da Dostoyevski

düzeyine çıkamamıştır. Yarım kalan *Aydaki Kadın* ve bu romanın bir türlü kendi yazdığı romanını bitiremeyen kahramanı Selim, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sözünü ettiğimiz başarısızlığının itirafları olarak görülebilir. 15 Mayıs 1961 tarihli günlüğündeki şu çığlık gibi tümce dediğimizi doğrular niteliktedir: "İstikbâlimin ümidi olan, tek ümidi olan romanı bir türlü yazamıyorum."

Gel gör ki, Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü yazarak diğer romanlarında öngörülmeyen biçimde toplumsal tarihi romanlaştırmıştır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Kudret Bey'in burnunun anlatıldığı çok eğlenceli bir bölüm vardır. Bu bölümün yazarı olarak Tanpınar öne çıkmış, ciddi (!) büyük roman yazma uğraşını bırakmış, herhalde kendisinin de beklememiş olacağı biçimde, satir ve ironi yoluyla amacına ulaşmıştır. *Mahur Beste*'nin ilk sayfasında Behçet Bey'i betimlerken, "taşlıktaki büyük saatın ayarını düzelteyim diye zemberiğini kırmış" der anlatıcı. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı bu alaycı tümcede gizlidir. Giderek, romanların hepsinin bu tümcenin imlediği sorunsalla boğuştuğunu söyleyebiliriz.

"Keşke Ahmet Hamdi, yaşamı o denli ciddiye almasaydı, kendini daha çok ironiye, alaya bıraksaydı" diyesi geliyor insanın. O zaman bildiğimiz Ahmet Hamdi olmazdı elbette. Yalnızca toplumsalı işlemesi açısından değil, ruhsal konularda da değişik yaklaşımlar görürdük. Örneğin, Ahmet Hamdi'nin ayırıcı özelliği ironi olsaydı, aşk konusuna yaklaşımı nasıl olurdu acaba? Herhalde aşkların o acılı, yakıcı görünümü olmazdı. Başkişilerin yanıp tutuşmalarıyla eleştirel bir ilişki kurulurdu. İroni olmayınca nerdeyse bir kendine eziyet görülüyor Ahmet Hamdi'nin anlattığı tutkulu aşklarda.

Safiye Erol'unkiler gibi Ahmet Hamdi'nin kurmaca aşkları da üçlü ilişkiler içinde gelişir.* Safiye Erol'un anlattığı ilişkilerde bir erkek, iki kadın görülür. Tanpınar'lardakindeyse,

* Bu iki büyük yazarımızın konuları arasında yalnızca karşılaştırma yapıyor, herhangi bir etkileşimi anıştırmıyorum. Ancak Tanpınar'ın, *Huzur* romanının bölümlerinde Dostoyevski'nin *Budala*'sından etkilenmiş olduğu kanısındayım. *Budala*'da iç içe aşk üçgenleri görülür. Prens Mişkin'in sonu da Mümtaz'ınkine pek benzer.

tersine, iki ya da daha fazla erkek, bir kadın görürüz. Erol için anlatım açısı, sevdiğini başkasıyla paylaşmak zorunda kalan kadındır, acı çeker. Tanpınar için, sevdiği kadını ya başka bir erkeğe doğru elinden kaçıran ya da başka bir erkeğin varlığı nedeniyle ona ulaşamayan erkeğin açısıdır; o da acı çeker. (*Yaz Yağmuru* kahramanının bile bu ulama girdiği, iyi bakılırsa görülecektir). Safiye Erol'un mutsuz kahramanları bir bakıma kutsal hatun Hacer'dir. Ya Ahmet Hamdi'ninkiler kimdir? Aklıma gelen kişiyi belki ilerde yazarım. Şimdilik şunu söylemekle yetineyim: Ahmet Hamdi'nin anlattığı aşkların arketipi Mahur Beste'nin yazılışına neden olan öyküde özetlenir: Mahur Beste, "Atiye'nin küçük eniştesi Lütfullah Beyin babası Talât Beyin eseriydi. Bir çarkçı yüzbaşısı olan Talât bey, bu eserini karısı kendisini bıraktıktan sonra yazmıştı." Kuşaktan kuşağa yinelenen, Ahmet Hamdi'nin başkişilerinin nerdeyse genlerinde taşıdıkları bir uğursuz yazgıdır bu.

Elbette, yazgı sözcüğünden kalkarak, Ahmet Hamdi'nin, kendi deyimiyle "aşk kahramanı" kişilerini koşulların kurbanı olarak görebiliriz. "Başka ne yapabilirdi ki zavallılar?" diye biraz acıyarak, biraz da gönül yakınlığı duyarak bakabiliriz. Ne ki, *Huzur*'da geçtiğini anımsadığım bir söz bozar bu tür bağışlayıcı yaklaşımı. Kişilerden biri diğerlerine, aklımda kaldığı biçimiyle, "Siz arkasından ağlamak için seversiniz" der. Tutkuyla sevmek isteyen ama paradoksal olarak mutsuz, sonuçsuz sevgilere daha yatkın olan ruhların, kurban olmak isteyenlerin çizgisidir bu. Böyle bir ruh yapısından ironi çıkar mı? Ahmet Hamdi'nin arık, yenik kahramanları alınyazılarının elinde oyuncak gibidirler. Başka bir deyişle, genel olarak toplumsal ve kültürel düzeyde Tarih'e maruz kaldıkları gibi, bireysel yaşamlarında da aşamadıkları kişiliklerine maruz kalırlar. Hem yaşamları hem de kişisel yapıları kurban tipine uygundur. Olumsuz dış etmenlere karşı öylesine edilgin bir yapıları vardır ki, nerdeyse mazoşist eğilimlerden söz edebilirsiniz.

Hemenbelirtelim:Mazoşizmderkenaklımıza Deleuze'ün söyledikleri geliyor elbette. Buna dayanarak: Bizim genel olarak *acıyı bal eyleyen* kültürümüzde, özel olarak *boboluk* dönemi

öncesi aydınlarımız arasında kurbanlık psikolojisine girme eğilimi güçlüdür. Bunun nedeni mazoşizmin iktidara ya da muktedire karşı koymanın paradoksal bir kafa tutma biçimi olmasıyla açıklanabilir. Çok kabaca söylersek: Mazoşist, kurallara uymadığı için cezalandırılmayı ister. İktidara şöyle seslenir: "Sen beni kurallara uymadığım için cezalandırıyor ve acı çektirdiğini sanıyorsun. Ne var ki, ben o acıdan zevk alıyorum. Sen, zevk almak için kurallara uymak gerek, yoksa acı çekersin diyorsun. Ben ise cezalandırılarak zevk alıyorum. Böylece zevkin alanını değiştiriyor, senin iktidarına meydan okuyorum. Zevk almak için senin dediğini değil, yasakladığını yapıyorum." Yazın tarihimizin birçok ünlü kurmaca kahramanı gibi Tanpınar'ın başkişilerinde de bu psikolojinin izlerini görmek olanaklıdır. Behçet Bey, Cemal, Mümtaz, giderek "daima kendi kendinin hapsettiği adam" olan Selim gibi başkişilerin, "yüzünde derunî bir kudret ifadesi ak"an İhsan gibi ya da "tahakkümlü, tabiatiyle, nüfuzlu ve her tenkidin üstünde kalan şahsiyet"e sahip *Mahur Beste*'nin İsmail Molla Beyi gibi olmadıklarını, dolayısıyla kurban konumuna eğilimin kişilik gücüyle de bağıntılı göründüğünü bu arada belirtmemiz elbette gerekir.

Aklınızdan ne geçtiğini biliyorum: İvedi davranıp kurmaca kişilerin ruh haliyle yazarınkini hemen özdeşlememek gerekir. "... Saçları birbirine karışık, gözleri melankoli ile etrafa bakan, zayıf bir çocuk" olarak görüntüsünü romanlarına sızdırmış olsa da, yazarın, kahramanlarını aşması beklenir. Ahmet Hamdi, 21 Ağustos 1961 tarihli günlüğünde, "Türkiye beni yedin!" diye kaba görünümlü bir tümce yazmıştır. Bu tümcenin kaba görünümünün altında Ahmet Hamdi'nin kişisel savaşım tarihi gizlidir. Kurban olmamak için savaşım veren, ancak bunu başaramadığını düşünen bir aydının iç tarihi bu tümcede özetlenmiştir. Tanpınar bu tümceyi, "ilac"ın onu "epeyce sarstı"ğı, bir yandan "erotik hülyalar", öbür yandan sanat üzerine kırık dökük düşüncelerle allak bullak olduğu, hiçbir şey yapamamaktan yakındığı bir gece yazmıştır. Sanki ilaç iç dünyasını açımlayıcı bir etki yapmıştır. Aslında tek başına alındığında bu tümcede kaba bir hiciv

görülebilir. Giderek: 21 Ağustos 1961 günlüğünde trajikomik bir tablo çizilmektedir.

Ahmet Hamdi bu tablonun komik yönüyle bence daha çok ilgilenmiş olmalıydı. O zaman *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yanı sıra başka satir/ironi yapıtları ortaya çıkarabilirdi. Bu yöntem, toplumla hesaplaşma, kurban psikolojisine düşmeme gibi amaçları bakımından daha doyurucu sonuçlar almasını sağlardı. Tanpınar bunu yapabilirdi. Ancak bu yola çok önceden çıkmış olması gerekirdi. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü, kendini gecikerek de olsa bulduğunu savladığı bir dönemde yazması raslantı değildir. Bu romanı basıma gönderdiği sıralarda, 1 Haziran 1961 günlüğünde dikkat çekici bir sözü okunur: "Edebiyatı memleketin bugünkü vaziyetinde bu kadar ciddiye almamalıydım." Sorun, bence, edebiyatı ciddiye almasında değil, ciddi edebiyat yapmaya çalışmış olmasındadır. Alaycı söze çok daha önce yönelseydi Mümtaz'ı da kolayca aşmış olurdu. Hayatta ve edebiyatta ciddiyetin tiranisine karşı ironiye başvurmalıydı.

Bilgiçlik taslayarak "Ahmet Hamdi'nin yapısı buna izin verir miydi?" diye sormayacağım. Tanpınar'ı okumayı sürdürmek gerek. Ne yazsak eksik kalıyor.

Ekim 2011

Tanpınar'ın Erotizmi

Tanpınar aşk adamıdır. Aşk şiirleri, anlatıları yazmıştır. Okumaktan bıkmayacağımız güzellikte dizeler, satırlardır bunlar. Belki de bu nedenle özel gönül yaşamı büyük bir merak konusudur. Ömrünü bekâr geçirmiş yazarın böyle güzel şeyler yazabilmiş olması için büyük gönül serüvenleri yaşamış olması gerektiği düşünülmektedir. Günlükleri ortaya çıktığından buyana Ahmet Hamdi'nin genel olarak gönül yaşamına merak artmıştır. Ahmet Hamdi, kimleri sevmiş, kimlerle olmuş, bunları araştırmacılara bırakalım. Biz Ahmet Hamdi'yi tanıdığımız alanda; yapıtlarında, yazdıklarında aramayı sürdürelim.

Tanpınar'ın yapıtlarında aşk izleğini (tema) nasıl işlediğine değgin birçok yazı kaleme alınmıştır. Ancak bu izlekle bağıntılı olan cinsellik (daha ayırtılı olduğu için erotizm diyelim) konusunda pek fazla şey yazılmış değildir. Oysa erotizm, Tanpınar'ın hem şiirlerinde hem de romanlarında ve öykülerinde işlenen bir konudur.

Tanpınar'ın şiirlerinde sevgili başköşededir. Ancak sevgiliye ya da kadına cinsel duygular düzeyinde yaklaşılan şiir sayısı sınırlıdır. "Sabah", "Bir Gül Tazeliği", "Başka Bir Yıldızda", "Her Şey Yerli Yerinde", "Ayna", "Raks" şiirleri bu bağlamda sıralanabilir. Tanpınar'ın söz konusu şiirlerde zarif bir erotizm dile getirdiğini söylemek herhalde yanlış olmaz. Çıplak kadın gövdesini "esîrden* dudaklar okşasın" der. "Bu

* Aman, bazılarının yaptığı gibi, esîr ile esir sözcüklerini birbirine karıştırmayalım.

çümbüş, bu bahar... çılgın öpüşler"den söz eder. Yeğni dokunuşlar, okurun imgelemini kışkırtıcı anıştırmalardır bunlar. "Bir ürperme olur çıplak omuzlarında" derken de öyledir. Rüzgârı erotik estirir Tanpınar. "Raks" şiirinde çıplak kadın gövdesi rüzgârın kendisi olur. "Ve birden değişen yüzün / Arzunun uzaklarında / O çılgın bitiş, kayboluş / Göğsünde ve kollarında" derken somutlaşma olduğunu düşünürsünüz "Başka Bir Yıldızda" şiirinde. Aynı çizgide sürdürürsünüz okumayı. Son dörtlük şaşırtır: "hiç olmamış şeyler"i anımsamaktadır, olmayan bir beldede. Yoksa şiir söyleyici, Attilâ İlhan gibi, "Ne kadınlar sevdim zaten yoktular" mı demek istemiştir? Bilemeyiz.

Öykülerden "Yaz Yağmuru" erotizmin sınırlarında dolaşır. Yoğunluk ruhsal alışveriştedir. "Yaz Gecesi" ise gizemli bir deneyimden sonra bir daha hiçbir kadınla yatmayan bir adamın öyküsüdür. Garip mi garip bir öykü! "Adem'le Havva" öyküsü pek erotik sayılmaz. Yazarın daha çok aşk ve varoluş felsefesi yapmaya çalıştığı bir metindir. Kitaplarına almadığı "Emirgân'da Akşam Vakti" öyküsünde dar anlamda erotizm sınırlı olmakla birlikte Tanpınar'ın dünyasında kadının yerini daha iyi anlamamıza yardımcı olacak ipuçları görülür. (Bunlara yeri geldikçe değineceğiz.)

Ancak, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" başlıklı öykü erotizm yüklüdür. Öykünün başkişisi "bir kadın olsa" derken kendini yasak evlerde eş aranırken bulur: "Arzunun bu kadar ısrarla kendisine hâkim olduğunu bilmiyordu. Bütün uzviyeti ancak bir kadının huzuru ile tamamlanacak bir eksiklik içinde kavruluyordu." Fantastik bir öyküdür bu. Kadın arayışına çıkan Abdullah Efendi'nin tümü değil, yalnızca gövdesi gibidir. "... küçük lokantada, masanın başında yapayalnız bıraktığı ilk varlığı"na "asıl benliği" diyecektir. "Asıl benliği" duygudan yoksun, yalnızca tensel doyuma yönelik ilişkilere girmek istememektedir. Öykünün daha önceki bölümünde arkadaşları onu "tenin zevkleri"ni tatmaya "Beyoğlu âlemleri"ne götürmek istediğinde, Abdullah Efendi "Niçin gitmemeliydi?" sorusunun imlediği kısacık bir duraksamadan sonra evet der bu çağrıya. "Ancak tenin azdığı zaman-

larda duyulan bir heyecanla hep birlikte yola çıktılar." Asıl benliği olduğunu anlayacağımız gölgesi katılmaz bu sefere, geride kalır. Bu öykünün bize gösterdiği, kaba cinsel itkilere boyun eğmek Abdullah Efendi'nin asıl benliğine aykırıdır.

Cinsellik konusunun daha rahatça irdelenebileceği yapıtlar yazarın romanlarıdır. *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler, Huzur* ve *Aydaki Kadın*'ı art arda okuyunca bu romanlarda iki tür erotizm işlendiği göze çarpar. Birincisi salt cinsel duygularla oluşur. İkincisiyse gönül bağının ağır bastığı ilişki türüdür. Bu bakımdan *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nda ayrımsadığımız izleğin romanlarda derinleştirildiğini söyleyebiliriz.

Ahmet Hamdi'nin başkişilerinin edilgin görünümleri, cinsel istek yüklenimi bakımından yoksul oldukları izlenimi yaratmamalı. Sünepe Behçet Bey bile gençlik imgelemini komşu teyze Târıdil Hanımefendi'nin cariyelerini düşlemleyerek hayli zengin kılmıştır. Bir gece kayıkla komşu yalının önünden ayaklarının ucuna atılan "büyük ve kırmızı gül" ve ardından "yalının penceresinden çınlayan nazlı kahkaha"yı "tatmadığı, bilmediği hazların" çağrısı olarak algılamıştır. Evlenerek bir yandan bu hazlara, öbür yandan mutluluğa erişmek isteyecektir. Ne yazık ki, Padişah zoruyla aldığı eşi Atiye Hanım zifaf gecesinde onun zavallı halini görünce kendini tutamayıp bir kahkaha salıverecektir. Kişiliği bakımından hiç de acınacak biri olmayan Behçet Bey ömrünü bu iki kahkaha arasında doyumsuz kalarak dolduracaktır. Ne cinsel doyum, ne de sevgi dolu ilişki tanıyacaktır. Aslında Behçet Bey'in bu yazgısı Tanpınar'ın diğer ünlü kahramanlarına da yabancı değildir.

Ahmet Hamdi'nin kişilerinin salt cinsel doyum dürtüsüyle davrandıkları durumları da ikiye ayırmak gerekir. Birincisi işret gecelerinde, içki eğlence âlemlerinde kadınlarla düşüp kalkılan "orjiak" durumlardır. Ahmet Hamdi'nin adamları, çekimine kapılsalar da bu tür hallenmeleri sevmezler. Örneğin Cemal, "tiksinti içinde haz" duyar. Bir geceyi geç vakte değin birlikte geçirdiği "Yuneşka" ile ilişkisini, "mahiyetini bir türlü anlayamadığı bir tiksinti" yüzünden son evresine taşımaz. *Huzur*'da alkol ve kösnünün birleşik coşkusu

güçlü sözlerle kötülenir. Çaça dansı bile "erotik jimnastik"tir. "Çifte nara ve zurnalarla, balalaykalarla oynatılan kadınlar. Vıcık vıcık tenler. Ve ertesi sabahların azabı" Selim'in katlanamadığı sahnelerdir. Cemal, Mümtaz, Selim, "birkaç kadeh alkolun başıboş bıraktığı ebedî hayvan"dan sürekli kaçarlar.

Gel gör ki, Selim, bir tanıdığından Nietzsche'nin şu sözünü işitir: "Seksüalite köpeğini doyurmazsanız o sizi parçalar." Gerçi Selim'in yaşam tarzı ve yaşadığı çevre nedeniyle bu köpekten korkmasına gerek yoktur. Ancak, insanın beğenmediği yönlerini hayvana, köpeğe benzetmesi de kabul edilebilecek bir aşağılama değildir. Çünkü o türlü ölçüsüz, denetim dışı davranışlar hayvanlara değil insanlara özgüdür. Dolayısıyla hayvanlık değildir bu; nice aktöreciye göre, insan yapısında bulunan ve sürekli aşmaya çalışmamız gereken kötülüktür, şerdir. Tanpınar'ın ünlü karşı-kahramanları Muhtar ve Suat, şer dediğimiz şeyin somutlaşmasıdır. Birbirine çok benzeyen bu iki kişi de, Ahmet Hamdi'nin başkişilerinin sevdiklerine ulaşmalarına engel olmaları yetmiyormuş gibi, birçok kadınla düşüp kalkarlar. Kadınlar da onlara kolayca kapılırlar. Bunun nedenini şöyle açıklar Cemal: "Muhtar'dan "kötülük ruhu" bir elmastan taşan ışık gibi taşıyordu. Garip ve büyüleyici tesiri de buradan geliyordu. Kadınların onu o kadar sevmesi de galiba buradan geliyordu." Kötülük ruhunun kadınları çekebileceğini düşünmek bir iltifat sayılamaz elbette. Neyse ki, bu kadarla kalır Ahmet Hamdi'nin başkişileri. Kadını, şere, şeytana ulayan çağdışı yaklaşımlara, Ahmet Hamdi'nin çağdaşı birçok yazarın kahramanlarının tersine, kapılmamak için savaşım verirler. Gene de, kadını salt cinsellik olarak düşündüklerinde, tinsel yönünden arınmış, salt gövde gereksinimlerine indirgenmiş olarak gördüklerinde bazı kültürlerde yabancısı olmadığımız olumsuz duygularla karşılaşırız.

Ahmet Hamdi kişileri, salt cinsellik olarak kadını orjiak çerçevede değillerken, bireysel düzlemde, baş başa ilişkilerde buyur ederler. Bu ikinci durumun bir örneği, Mümtaz'ın uyarılma yaşına gelmiş bir çoçukken, annesinin de yattığı bir döşekte, on sekiz yirmi yaşlarında bir kızın koynunda geçirdi-

ği birkaç saattir. "Sanki kendi başına işleyen bir ten iştahı"nı tanır. Selim de nerdeyse çocuk yaştayken, orta yaşlı Zümrüt Hanım'ın sevgilisi olur. Hem de nasıl: "Kadının kollarını boynunda hisseder etmez bütün o aşk anatomisi, ay ışığı, altın tebessüm dolu ilhamı unutmuş, başlayan anın lezzetlerine gömülmüştü." Romantik duygulardan, sevgiden yoksun salt cinsel ilişki, doyumdur bu. Gel gör ki, salt cinsel doyum ruhsal tedirginliğe yol açacaktır. Mümtaz, "büyük bir günah işlemiş" duygusuna kapılır. Selim ise yaptığının günah olduğunu düşünür, dövünür. Aktörel kaygılar doğal içgüdülere üstün gelmektedir.

Bu bağlamda dikkati çeken diğer bir nokta da girişimlerin kadın tarafından gelmesidir. Gerçi buradan kalkarak, kadın varlığıyla ilgili o çağdışı kültürel güdülerin Tanpınar'ın başkişilerinde egemen olduğunu öne sürmek güçtür. Ancak, bu güdülerin hiç görülmediğini söylemek de güçtür. Bu konunun izini sürmek bizi ilginç yerlere götürebilir.

Cemal de, diğer benzeri kurmaca kişiler gibi, çocukluğunda komşu konaktaki güzel kızların "büyüsü" ile tanışmıştır. Ne ki, "kadın ve genç kız dostluklarına çok alışkın olmakla beraber daima onlardan kaçmıştım" diyecektir. Ancak, güzel kızların onda yarattığı "iç kamaşması"nı ustaca anlatmaktan çekinmeyecektir. İlk bakışta, birçok erkek çocuğunda görülen duygulardan söz edildiği düşünülebilir. Ancak, Tanpınar'ın birbirine benzeyen erkek kahramanlarında karşı cinsten çekinme duygusu bu kadarla kalmaz.

Bir deniz kıyısında Selim'in kız kardeşi Nevzat ile birlikte eğlendikleri, anlatıcının küçük kaya kovuğu ve dar su geçidi diye betimlediği bir yer vardır. Bu yerin Tanpınar'ın imgeleminin merkezinde olduğunu bildiğimiz deniz mağarası imgesiyle anlamdaş olduğu kesindir. Ancak, Zümrüt Hanım ile serüveninden sonra bu büyülü yer olumsuz anlam taşımaya başlar. Zümrüt Hanım, "Selim'in muhayyilesinde Nevzat'a ait bir hülya malikânesi olan bu dar geçiti zaptetmiş gibi"dir. Bu sözler, Selim'in Zümrüt Hanım'ın hayatına buyur edildikten sonra yapmış olduğu bir benzetmeye bağlanıverir: "Kirke'nin mağarası." Bu aktöredışı iştahlı kadın tipinin

Kirke'ye benzetilmesi, içi bilinmeyen mağaraların yutucu, kötüye dönüştürücü niteliğinden çekinme duygusunun dışavurumudur. Odysseus'un Kirke'nin koynundan, mağarasından kendini kurtarması kolay olmamıştır.

İnsan ağzı mağaraya benzemez mi? *Huzur*'un renkli yan kişilerin biri, Fahir'in (Nuran'ın kocası) metresi Emma'dır. Kolayca baştan çıkan, çıkaran, fettan mı fettan bir kadındır. Dişleri "güzellik mucizesi"dir kimine göre. Fahir'i ise korkuturlar: "Emma'nın dişleri Fahir'i İstanbul'a dönüşünden beri korkutmuştu. Lekesiz, bembeyaz, bir çehre için oldukça mübalâğalı karoserisi içinde hiç şaşmadan işleyen bir cihaza benziyen bu dişler, onun üzerinde her rastgeldiğini öğütebilecek bir değirmen hissini bırakmıştı." Gerçi daha sonraki tümce, sanki yemek yemekten söz ediliyormuş izlenimi yaratmaya çalışır. Ancak örtük anlam gözden kaçmaz: Fahir gibi bir adamı bile öğütebilir bu azgın dişler. *Vagina dentata* deyimi gelir aklımıza.

Adını koyalım: Denetimsizce coşkun kadın cinselliğinden, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde kullanılacak sözcüklerle, "hareket ve hücum halinde bütün kadınlık"tan duyulan korkudur bu: *horror feminea*. Mağara gibi Ahmet Hamdi için temel nitelikte olumlu bir imgenin, Zümrüt Hanım ile ilişki söz konusu olunca olumsuza çevrilmesiyle anlatılması korkunun derinliğine değgin yeterince fikir vermektedir. *Horror Feminea* basit bir duygu değil, belirli bir kültürün yarattığı bir ruh halidir. Bu çerçevede, mağaranın mader boyutunu da gözden kaçırmamak gerekir. *Horror Feminea*'da bu mader boyutunun yasaklı olmasının bilinçaltında yarattığı şiddetli korkunun da payı vardır. Elbette, Bachelard, Bergson, Freud okuduğunu ve kendi estetik âlemini iyi yönettiğini bildiğimiz yazarın bütün bunları bilinçlice kaleme aldığını rahatlıkla düşünebiliriz.

Yukarıda görebildiğimiz kadarıyla, Tanpınar'ın romantik kahramanları salt cinsel düzlemde gelişen ilişkilerle doyum bulamayacak, giderek bu ilişkilerden kaçacaklardır. Bu davranışın yalnızca bilinçli bir seçimin sonucu olduğunu söylemek elbette artık güç görünmektedir. Bilinçdışı birçok öğe bu seçimi ve davranışı belirleyici niteliktedir. Nitekim, *Aydaki*

Kadın'ın kahramanı Selim, hizmetçisi Marie'nin buyur edici kollarını ittikten sonra garip bir eziklik duyacaktır: "Acayip bir histi bu. Selim, hurafevî korku, azap, bilinmez bir yığın şey ve belki de uzvî yorgunluk karışık bu hissi ataik bir lânet gibi bütün hayatı boyunca içinde hazır bulmuştu. Onu yalnız Leylâ bana unutturdu. Arzuyu bir nevi ermişlik tecrübesi gibi kabul ettiği o yılları düşündü. Kutsalın da muayyen hududu yok, o da izafî. Leylâ'nın zamanında bu hissi başka kadınlarla düşüp kalktığım zaman duyardım. İnsan denen logaritma." Selim için Marie "Beyoğlu"dur, Leylâ ise "Boğaziçi".

Ülküsel erotizm, gönül bağından gelendir, Boğaziçi aşkıdır. Yalnızca gövdeler değil, gönüller, tarih, doğa bütünleşirler bu aşkta, çelişkiler çözülür, varlık nerdeyse kutsal bir huzura erer. Tinsellikle cinsellik arasında uyum sağlanır. Arzunun fenâ katına ermesi gibi bir duygudur bu. *Huzur* romanının odağında bu duygunun yaşadığı bir aşk ilişkisi vardır. "Daha evvelki münasebetlerinde kadına karşı yukarıdan, âdeta şüphe ile bakan, kendi coşkunluklarını gülünç bulan, hattâ en keskin zevkinin arasında bile insanda hayvanın bu azışını, kafasının uyanık duran bir tarafıyla, kendi kurduğu bir makinenin işleyişini seyreder gibi adım adım takip eden, kadın vücudunda göze ait olanlarından gayrisini bir zevk olarak almayan genç adam"dır Mümtaz. Aklımıza, Abdullah Efendi'nin tenin zevkleri peşinde koşan yanından ayrı tuttuğu asıl benliği gelir elbette. Nuran asıl Mümtaz'a hitap eden kadın olacaktır. Yalnızca tensel, aynı zamanda tinsel varlıktır. Şu sözlere bir bakın: "Ne bir zamanlar elden düşürmediği *Ahd-i Atik*'te, ne sevdiği filozoflarda, velilerde kendi coşkunluğunu karşılayacak bir şey vardı. Onlar kadından, nefsten, şehvetten ve onun tehlikelerinden bahsederlerdi. Halbuki, Mümtaz'a göre, Nuran'la olan macerası büsbütün ayrı bir şeydi. Ona göre Nuran, hayatın öz kaynağı, bütün gerçeklerin annesiydi. Onun için sevgilisine en fazla doyduğu zamanlar bile yine ona aç görünür, düşüncesi ondan bir türlü ayrılmaz, ona gömüldükçe tamamlığına ererdi." Mümtaz'ın bir zamanlar *Ahdi Atik*'i elinden düşürmemesi, henüz çözemediğimiz Ahmet Hamdi muammalarından biridir. Bu bir

yana, alıntıladığımız bölüm, Mümtaz'ın Nuran'ı, tümel kadın gibi algıladığını göstermektedir. "Anne" sözcüğünün kullanılması, Nuran'ın buyur ediciliğinin *horror feminea*'nın mader boyutunu etkisiz hale getirdiğinin ifadesidir. Bu bölüm, ayrıca, Nuran'a duyulan tinsel ve cinsel karışımı tutkunun, kadını şerre eşitleyen ve böylece *horror feminea*'ya kaynaklık eden kültürün aşılmasına yönelik olduğunu ortaya koymaktadır. Ele aldığımız Ahmet Hamdi kahramanlarının ortak çabasıdır bu.

Mümtaz'ın Nuran ile ilişkisini nasıl yaşadığını şöyle tanımlar anlatıcı: "Uzviyet dediğimiz cihazın ruhla el ele yaptığı o ahenkli mîraç ki, hangi göklere çıktığını bilmeden yükseldiğimizi duyarız." Böyle bir sevme, sevişme nerdeyse bir gizemci (mistik) deneyimidir. Tanpınar'ın *Adem'le Havva* öyküsünde ilk erkek ile ilk kadın atıldıkları yeryüzünde deliler gibi birbirini ararlar. Sonsuza değin arayacakmış gibi görünürler. Mümtaz ile Nuran'ın birleşmesi Adem ile Havva'nın buluşması gibidir. Nitekim, Mümtaz Platon'un ünlü mitosuna gönderme yapar: "Belki de Eflâtun'un dediği doğruydu ve oluğun çemberinde tesadüf, ikiye bölünmüş tek varlığın parçalarını onların aşkında yeni baştan karşılaştırmıştı." Ancak, bu benzetmeler Mümtaz-Nuran aşkının Batı coşumculuğundan (romantizm) aktarma duygularla bezendiği izlenimi yaratmamalı. Belki biraz da bu tür izlenimlerin önünü almak için, "Mümtaz'ın Nuran'ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığı" anlatılacaktır büyüleyici bir üslûpla. Vurgulanacaktır: "Çünkü bize mahsus, tâ cedlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası halinde tekrarlanan sevme tarzı, sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isterdi."

Ne ki, evlilik dışı bir ilişkidir bu. Belki de onun için, anlatıcı, Mümtaz açısından baktığı Nuran'da "hiçbir günahın ve hazzın gideremediği ruh bekâreti"nin varlığını vurgulamak gereğini duyar. Mümtaz ile Nuran'ın sevdası tarihin, kültürün aşılarak ilk beyaz sayfanın bulunması anlamına gelir. O zaman vuslat kertesinde sevgili, "Her Şey Yerli Yerinde" şiirindeki anlamına kavuşur: "Bir deniz mağarası kadar kuytu

ve serin." Mağara da Tanpınar'ın imgelemindeki olumlu anlamına dönmüş olur.

Kabaca söylersek, gövdesel doyuma yönelik ilişkiler zevk hanesine yazılırken, aşk ise arzunun dışavurumudur. Zevki içeren ama onu aşarak tümel bir bütünleşme isteğine, giderek o bütünleşmenin duyumsandığı anda ölme isteğine dönüşebilen arzudur bu. Trubadurların, romantiklerin, mistiklerin doyumsuz kalmaya yargılı mutlak arayışına benzer böyle bir aşk. Trubadurlar deyince aklımıza geldi: Ahmet Hamdi'nin kahramanları da Ortaçağ'ın bu iflah olmaz âşıkları gibi aşk üçgenleri içinde içinde yitip giderler. Trubadurlar, genellikle soylu bir beyin karısına ya da kızına taparcasına tutulurlar. Gel gör ki, aşkın sonu hep hüsrandır. Sevdikleri kadınlar başkalarına yâr olur. Trubadur diye bildiğimiz saz ozanları da sevgililerinin arkalarından ağlayıp, kendilerine hayatı zehir ederler. Yanıp tutuşmalarından kalan küllerdir o güzelim şiirleri.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü erotizm konusunda da diğer romanlardan ayrılır. Ne anlatıcının ne de roman kahramanlarının Cemal'ınkine, Mümtaz'ınkine ya da Selim'inkine benzer sorunları vardır. "Hareket ve hücum halinde bütün kadınlık" betimlemesi İspritizma Cemiyeti'ndeki Matmazel Afroditi için kullanılır. Olumsuzlama içermeyen somut bir betimlemedir bu. Anlatıcı açıklar: "Afrodit'te her şey uzviyetinin bir nevi emri, ilhamı, hattâ gizleyememekten müteessir olduğu hediyeleriydi." Afroditi'nin coşkun dişiliği doğal karşılanır. Giderek Afroditi'nin kişiliği, yaşamı tatlı tatlı anlatılır. (Bu arada, Afroditi'nin, Selim'in hizmetçisi Marie'nin gayrimüslim olmaları akla değişik yananlamlar getirmemeli. Zümrüt Hanım, Nerkis Ayşe de aynı ulamda yer alırlar. O onyılların İstanbul'udur romanlara yansıyan.) Karşımızda mitsel Kirke ya da Medusa filan değil, canlı kanlı Afroditi vardır.

Romanın başkişisi Hayri İrdal da cinsel konularda pek rahattır. Evlilik ilişkisiyle yetinmez. Sevgili edinir. Sevgilisinin hizmetçisiyle de kırıştırır. Sevgilisine bakarken, Mümtaz'ın Nuran'da gördüklerini değil, "birinci sınıf kadın vücudu" görür. Hemen yorumunu yapıştırır: "Bu gemi ile dünyanın en güzel seyahatleri yapılabileceğini görmüştüm." Tanpınar,

kendi ünlü gemi imgesini bu kez acımasızca yere çalmıştır. Belki de kendi kendisiyle gırgır geçmek istemiştir.

Kısacası, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde aşk yoktur, hayat vardır.

Böylece Tanpınar'ın yapıtlarını cinsellik izleği açısından bir koşu görmüş olduk. Ancak hınzır bir soru var, bastıramadığımız: Tanpınar'ın günlükleri yapıtlarından sayılmalı mı? İnci Enginün ile Zeynep Kerman'ın hazırladıkları *Tanpınar'la Başbaşa* kitabındaki günlüklerinden söz ediyoruz elbette. Bence bu günlükler de Tanpınar'ın yapıtları arasında sayılmalı. Bu nedenle, günün birinde, oldukları gibi, araya hiçbir araştırmacı ya da aktarıcı girmeden yayımlanırlarsa, günlüklerin yapıt görünümü de, yapıt niteliği de güçlenecektir. Yapıtlarının berisindeki Tanpınar'ı bulgulamak, yani Ahmet Hamdi Tanpınar adlı kişinin yaşamını incelemek isteyenler için bu günlükler vazgeçilmez niteliktedir. Ancak, yapıtlarının içindeki Tanpınar'ı, yazınsal özneyi incelemek isteyenler için de bu günlükleri okumak mutlaka gereklidir. Tanpınar'ın birçok izleğini (tema), yapıtlarının türümünü, düşüncelerini, söz konusu günlükler yoluyla daha iyi anlayabiliriz. Cinsellik izleği de bu çerçevede ele alınabilir.

Ama önce aşk. Tanpınar 25 Ağustos 1953 günü "Hayatımda aşk yok. Beni yalnız o diriltebilir. Yahut da muntazam çalışmak" diye yazmış. 30 Ağustos 1960 günü ise şöyle yazacaktır: "Ah bir kadına âşık olabilsem. On beş sene evvelini bulabilsem, bir aylık bir sensation, inandığım gibi bir şey, bende her şeyi kurtarır." Bu sözler, Tanpınar'ın gönül tarihinin özeti gibidir. 1953 yılında Tanpınar'ın "muntazam" çalışmayı bir aşk ilişkisi kurmaya denk tutması ilginçtir. 1960'ta yazdığıysa aşkı düzenli çalışmaktan daha önemli bir konuma getirir. Gene de aşk bir amaç olmaktan çok bir araç gibi görülmektedir. Yaşamı anlamlı kılmak, yazarın yaşadığını anlaması için gerekli bir araç, ama en çok gereksinim duyduğu araç. Gel gör ki, Tanpınar bu aradığı aşkı bulamadan ya da kendi deyişiyle, yaşamış olduğu "büyük bir aşkı" yeniden bulamadan dünyayı terk edecektir.

Aşk yoksunluğunun yanı sıra Ahmet Hamdi'nin cinsel bakımdan doyumsuz yaşadığı gene günlüklerinden anlaşıl-

maktadır. Salt yinini değil, tinini de, ruhunu, iç dengelerini de etkileyen bir sorundur bu. Hülya adamı olarak gördüğümüz, tinsel yönünü öne çıkarttığımız Tanpınar, günlüklerinde karşımıza "erotik hülyalar" içinde yalnız bir adam olarak çıkar. Aslında şaşırmamamız gerekir. Çünkü her "hülya"nın özünde ya da kökeninde arzu bulunur. 1958 yılında şunları yazabilecektir: "Müthiş bir kadın ihtiyacı gece beni rahatsız etti. Yirmi gün oluyor bu kadar korkuncunu görmemiştim. Nasıl kadın vücudunu ezberden biliyorum ve kendi kendime tekrar ediyorum." 1959'da "büyük bir kadın iştihası"ndan söz edecektir. 1960'da kendi kendine yönelttiği "Neyi seviyorum?" sorusuna "Belki sanatı ve kadını, seksi, rahat yaşamayı" diye yanıt verecektir.

Ahmet Hamdi'nin erotik arayışları içinde okuru en şaşırtan herhalde genç kızlara duyduğu ilgidir. Enginün ile Kerman bize Tanpınar'ın Adalet Cimcoz'a Paris'ten yazmış olduğu 11 Aralık 1959 tarihli mektubu anımsatarak bu konunun altını çizerler. Söz konusu mektupta "Lolita'cılığı ayıplamayı benden bekleme" diye başlayan uzunca paragraf, Tanpınar'ın hoş görülmesi olanak dışı bu garip yönü hakkında yeterince fikir verir. Yazarımız, paragrafın sonuna doğru "şöyle bir âşık olsam fena olmayacak" derken, genç kızlara ilgisinin aşk yoksunluğun bir sonucu olduğu izlenimini yaratır. Doğru mudur bu izlenim? Tanpınar, aslında, genç kızlar ile kadınlar arasında ulamsal bir ayrım yapar: "Genç kızlar daima beni âlakadar ettiler. Müthiş şekilde cazibelerine kapıldığım oldu. Fakat daima, kadını sevdim. Evlenmediğimin sebebi belki de biraz budur. Sonunda her genç kız bana can sıkıntısı verdi." Ne ki, günlüklerine yansıyan, genç kızların can sıkıcılığından çok çekicilikleridir. 1953 yılında Paris'te "İki kıza tesadüf ettim" der, "Bir mıknatıs gibi beni çektiler. (...) Bakarken bütün mevcudiyetim bir merdiven olmuştu. Bir uruç merdiveni. Kendi benliğime mi çıkıyordum." 1960 yılına geldiğinde hâlâ uslanmamıştır. Şortlu bir büyük kızı görünce yaşadığı kösnül kızışmayı bir çırpıda yazıp, "Uzviyetin imkânsızlığı ve heyhat cemiyetin hükümleri hariç hiçbir şey tenin hazzına mukavemet edemez" diyecektir. 1961 yılında da bir genç kızdan ken-

dinden geçmişçesine söz edecektir. Italo Svevo'nun *İyi Yürekli Yaşlı Adamla Güzel Kızın Öyküsü* (Rekin Teksoy çevirisi, Telos, 1996) başlıklı anlatısı geldi aklıma. Orhan Kemal'in *Bir Filiz Vardı*'sını da unutmamak gerek elbette. Yazın dünyasında ilk kez rastlamadığımız tek yanlı yaşlı adam-genç kız ilişkisini Ahmet Hamdi'nin en iyi anlattığı bölüm, 1953 yılında bir Paris kahvesinde gördüğüdür: "Sarışın, büyük neşeli ve daha ziyade aşka müsait, fakat ifritiyle mütareke halinde bir kızdı. Kır saçlı, tıknaz garsonun sokuluşları. Kızın sabrı." Anlaşılan, Ahmet Hamdi bu mekâna daha sonraları da gelerek garsonla tanışmış ve onu sevmiştir. Yaşlı adam-genç kız ilişkisinin yazarımızı bu yere geri çağırdığı açıktır. Garsonla düşlemsel bir özdeşlenme yaşayıp yaşamadığını elbette bilemeyiz. Nedir, Ahmet Hamdi'deki bu genç kız ilgisinin "Kendi benliğime mi çıkıyorum" sözlerinden çıkarsanabileceği gibi, kösnüllüğün ötesinde derin kişiliğiyle bir bağlantısı olabilir. Mümtaz'ın ilk erotik deneyimi yazarın kişisel tarihinden bir sayfa mıdır? Bunu da bilemeyiz. Ancak, Ahmet Hamdi'nin kendini en iyi anlattığı metin olan "Antalyalı Genç Kıza Mektup"u neden bir genç kıza yazdığını, daha doğrusu neden bir genç kıza açıldığını günlükleri okuduktan sonra biraz daha iyi anlayabiliriz. Gene de, bu genç kız merakı, çok çok yakışıksız ve tehlikeli görünüyor. İşin aslını bilemeyiz elbette. Bununla birlikte, yazarın 3 Temmuz 1953 günlüğüne "Dün sabahtan itibaren hep o küçük kızın peşinde idim" diye yazmış olduğunu görmezlikten gelemeyiz. Sorumlu bir okur olarak, Tanpınar'ın metinleri çerçevesinde konunun üstüne gitmemiz gerekir. Bu amaçla Tanpınar'ın yapıtlarında, hızla olsa da, yeni bir tur atmak kaçınılmaz.

Bu çerçevede aktöre sınırlarını zorlayan iki soru(n) görüyoruz önümüzde. İlki, "küçük kız"lara duyulan ilgi; ikincisi, yaşı ilerlemiş erkeklerin genç kızlara ilgisi. Önce ilkini ele alalım. Tanpınar'ın günlüklerinden sonra yapıntı metinlerine de bu açıdan bakınca bir *nymphet* betisini görmemek çok güç. Ne ki, satırlar arasında uçuşan bu varlığın kesinkes bir tanımını yapmak da kolay görünmüyor. *Lolita*'yı okurken, başkişinin alt ve üst yaş sınırları belirleyerek kesin bir tanım verdiğini

görürüz. Tanpınar'da ise yazarın "Lolita'cı" olduğunu itiraf etmesine karşın, kadın, hele genç kız ve küçük kız tanımları bulanık kavramlardır. Kadın deyince, daha çok evli ya da evlilik geçirmiş, en aşağı yirmilerde yol almışları kastettiği çıkarsanabilir yazdıklarından. Genç kız ve küçük kız kavramlarının tanımı için çıkarsama yapmak oldukça güçtür. Bununla birlikte genç kız betisinin cinsel yönünün doğallıkla dile getirildiğini görürüz. Küçük kız kavramına gelince cinsel nesne olarak göründüğü bölümler fazla değildir. *Mahur Beste*'de İsmail Molla'nın ilerde gelini olacak "on iki-on üç yaşlarındaki kıza" ilgisi gözden kaçmaz elbette: "Molla Bey, henüz kabuğunda bu güzelliğin karşısında âdeta şaşırmış, kızı bir türlü bırakmamış, bütün gün haremde konuşmuş, onu eğlendirmek için âdeta çocuk olmuştu. Boyunu küçük gösterecek kadar uzun, pembe elbisesinin içinde omuz başlarını, kollarını, saçlarını süsleyen bir yığın kurdelâ arasında küçük ve süzgün yüzü, çekik kaşlarıyla gerçekten güzeldi. Daha o yaşta bakışlarına bütün bir işve, manâ koymasını biliyordu. O kadar sevdiği bu güzel mahlûkun günün birinde kendi gelini olacağını düşünmemişti." Ancak, anlatıcının, genel olarak romanın izlekçesinin onayladığı bir ilgi değildir bu. Gene aynı romanda Nuri Bey, "Nerkis Ayşe'nin evinde" yaşı belirtilmeyen bir kızla birlikte olur. Bu da olumsuzlanan bir ilişkidir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Süleyman Bey'in düzenlediği âleme katılan küçük kızın cinselliği haz denli, yukarıda değindiğimiz gibi tiksinti verir. Cemal, birkaç sayfa sonra bu kızdan bir kader kurbanı gibi söz edecektir. Dolayısıyla küçük kızın cinsel nesne olmasını onaylamaz bu metinler. Tersine , küçük kızla kurulacak ilişkinin sınırları da çizilir "Rüyalar" öyküsünde. Başkişi Cemil, mutlu olduğu bir düşünde "küçük bir kız çocuğuyla oynuyordu. Son derecede mesu'ddu. Bütün gayretini onu eğlendirmeğe harcıyordu." İsmail Molla'dan ayrımlı olarak, oyunun ötesine gitmeyen bir ilişkidir bu.

Ahmet Hamdi'nin kurmaca metinlerinde, küçük kız betisinin, cinsel nesne olarak göründüğü bölümler sınırlı olmasına karşın bir mutluluk, arılık kaynağı olarak gösterildiği bölümler çok daha fazladır. "Bir Yaz Yağmuru" öyküsü masum

küçük kız betisinin Tanpınar'ın imgeleminde asal bir yeri olduğunu keşfettirir. Sabri'nin yağmurlu bir gün evine buyur ettiği kadın "çocuk tabiatlı"dır. Belli bir bölümde anlatıcı, Sabri'nin açısından şöyle anlatır gizemli kadını: "Tekrar aynı küçük kızdı. On gün evvelki fırtınada coşan unsurların kendi kabına girmesi gibi bir şeydi bu. Erkeğin ezeli korkusu mitolojik kadın, büyük ve ezici *dees*, zaptedilmesi, hüküm atına alınması istendikçe büyüyen mahlûk, ana tabiatın o korkunç benzeri artık yoktu." Bu sözlerin anlamı açık: Masum küçük kız, Kirke'nin karşı kutbudur. Küçük kız betisi, cinsel olmaktan çok salt cinsellikten oluşan kadın betisini yumuşatıcı, tinselleştirici bir işlev yüklenmektedir Tanpınar'ın imgeliminde. Bu nedenledir ki, Tanpınar'ın erkek kahramanlarının tutuldukları kadınlarda çocuksu bir yön görülür hep. Sabiha, Nuran, Leyla: Üçünün de "çocukça halleri"ne ilişkin sözler okurun gözünden kaçmaz. Zümrüt Hanım'da hiç görülmeyen temel bir niteliktir bu. Nitekim, "Emirgân'da Akşam Vakti"nin başkişisi Sabri'nin evliliğinin mutlu dönemini anlatıcı şöyle söyler: "Evlendiği zaman zaman karısı çocuk denecek bir yaşta idi. Evliliğinin iki senesi, bu çocuk kadının hayatına getirdiği lezzetlerle geçmişti." Bu öykünün uzunca bir bölümü "Bir Yaz Yağmuru"nun değişik bir biçimidir. Başkişisinin adı gene Sabri'dir. Karısı Seher'in onayıyla İstanbul'a kısa bir dönem için gelmiştir. Bir yaz yağmuru dolayısıyla karşılacağı kadın öbür öyküden ayrımlı olarak çocuksu olarak betimlenmez. Ancak belirli bir sahnede kadının, "mayo"su, "henüz gelişmekte olan vücudunun bütün çizgilerini ver"en bir "kıza âdeta hasretle bak"ması konumuz açısından gözden kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır. Sabri sonunda yağmurun getirdiği kadınla sınırları aşamadan ayrılır. Görünüşte evlilik aktöresi ağır basmıştır. Kaldı ki, Sabri diğer benzeri Tanpınar kahramanları gibi cinsel arzunun kölesi olmaktan kaçan biridir. İstanbul'da ilk kaldığı yer Beyoğlu'nda bir Rum kadının işlettiği bir pansiyondur. Beyoğlu'nun ve pansiyondaki kadınların çağrılarını değilleyerek Boğaziçi'nde bir arkadaşının boş evine geçer. Yağmur oraya getirecektir kendi lolitalık dönemini özleyen kadını. Sabri'nin bu kadından kopması yal-

nızca aktörel midir acaba? Yoksa çocuksuluğunu yitirdiği için yaşamdan çok ölümün çağrısı olması mıdır? Öykü bu soruya yanıt vermeyecektir. Sabri'nin iki kadını birden sevmek üzere felsefe yaptığını aktaracaktır. Ancak, öykünün son sahnesi gene Tanpınar'ın giz/li imgesiyle bezenmiştir. Sabri Boğaz kıyısındadır. Çevre dingindir. "Rıhtımda bir kayık bu tatlı hava içinde hiçbir yolculuk daveti yapmadan, sanki olduğu yerde kalmanın lezzet ve güzelliklerini sayar gibi sallanıyordu. Bu ömrün, her şeyi kendi kendine yetebilirmiş hissiyle doldurduğu o güzel saatlerden biriydi." Boğaziçi'nin aslında Selim'in ünlü "su kovuğu ve dar su geçitinin" büyütülmüş bir hali gibi olduğunu düşünebiliriz Sabri'nin açısından dingin sulara ve kayığa bakarsak. Ne ki, bu sahnede öznenin yalnızlığı geçicidir. Tanpınar'ın "romantik" başkişileri o kayıkta bir eşleri olsun isterler hep.

Belki Selim–Nevzat–Zümrüt Hanım üçgenine kısaca dönmek denklemi daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Selim, su kovuğu ve dar su geçidinden söz ederken, dar su geçidini kız kardeşi Nevzat'a ait bir "hülya malikânesi" olarak görür. Burada erkek ve kız kardeş arasındaki tümüyle tinsel, bütünsel bir ilişki söz konusudur. Hölderlin'in *Antigone*'u Almancaya aktarırken yarattığı deyiş akla gelir: *gemeinsamschwesterliches.* Sevginin arı doruğudur burası. Tinsellik kutbu da diyebiliriz. Zümrüt Hanım'ın, Selim'in diliyle, burayı "zaptetmesi" ise salt cinsellik kutbuna savruluştur. Tanpınar'ın başkişileri dengeyi arayacaklardır. Çocuksu kadın betisi bu dengeyi bulmanın yolu gibi görünür. Buna bağlı olarak, Sabiha üzerinde biraz daha durmak gerekir. Sabiha Lolita çağındayken romanın başkişisi Cemal ona tutulur. Ancak kendisi de aynı yaş döneminde olduğu için bu doğal karşılanacak bir ilgidir. Ancak, bu arada, Sabiha'nın bir çocuk kadın ya da kadınsı çocuk betisi oluşturduğunu da görmemiz gerekir. Cemal belleğinde taşıdığı bu Lolita yaşındaki arı kız betisini arayacaktır, elbette Lolita olarak değil, ruh eşi, gönlünün paydaşı olarak arayacaktır.

Günlüklerinden ayrımlı olarak, bir genç kıza, babası yaşında bir adamın ilgi duyması olumlu bir konu olarak görülmez Tanpınar'ın yapıntılarında. "Geçmiş Zaman Elbiseleri"

öyküsünde bir ihtiyar adam ile bir genç kızın öyküsü anlatılır. Akıl dengesi bozuk olan genç kız ihtiyar adamın babası olduğunu söylemektedir. İhtiyar adam ise karı-koca olduklarını savlar. Kargışlı bir ilişkidir bu. Hiç kurulmamış olması gerekir. "Yaz Gecesi" öyküsünde başka bir kargışlı ilişki anlatır. İki öykü kişisinin söylediklerine bakılırsa, bir adamın yarı deli evlatlığından çocuğu olmuş, yaşamamış, yaşatılmamış, bahçedeki ceviz ağacının dibine gömülmüş, bu günah, nice insana kargış olarak yansımıştır. Davul dengi dengine vurmalıdır.

Bunları dedik ama kurmaca başka, gerçek yaşam başka, biliyoruz. Gelgelelim, Tanpınar'ın günlüklerindeki o garip ifadelerini daha fazla açabilmek olanaklarından en azından bu aşamada yoksunuz. Belki ilerde özel yaşamıyla ilgili yeni bilgiler edinebilirsek konuya açıklık getirebiliriz.

Ahmet Hamdi bu. Kösnül kabarmayı "derinlerden âdeta madenlerin, uzuvların ve hayvanî hayatın arasından" gelen bir çağrı olarak görse de hemen sanat alanına taşımaya çalışır: "Evvelâ erotik bir bünye, yahut zihnîleştirilmiş erotizm... Belli başlı vizyonum kadın vücudu. Kendiliğinden gelen. Benim için hakiki cristallisation oradadır."

Ahmet Hamdi'nin imlediği billûrlaşma, estetik ile erotiğin birleştiği, imgeleminin harekete geçtiği noktadır. 7 Ağustos 1961 günlüğünde bir bölüm Ahmet Hamdi'nin ne demek istediğini pek iyi anlatır: "Teype ben de birkaç şey okudum ve belki de onu tekrar görmek için kaldım. Yine öyle denizi, yosunları, engin suların uğultusunu taşıyarak geldi. Etrafı bir deniz mağarası yaptı. Deli olacak gibiydim. Nasıl bulmalı? Nasıl yakalamalı! Sonra giyindi. Beraber yemek yedik. Bir parmak rakı içti ve ayrılırken beni gerçekten mağarasına çekmek istiyormuş, gerçekten orada boğup öldürmek istiyormuş gibi hararetle, şefkatle, kendisinden tahmin edemediğim şeyler vererek öptü. Ben –ki öpüş denilen şeyin tadını on senedir unuttum– büyülenmiş gibiydim. Dik ve kalın, deniz rüzgârlarına, kayalara çarpan suların sesine benzer bir ses, denizin sessizliğine benzeyen sessizlikleri, hattâ yumuşaklıkları var. (...) Hayatımın en tatlı, en zengin anlarını yaşa-

dım." Tanpınar, arzuyla ilgili olarak ne yazdıysa hepsini özünü süzüp bu satırlara dökmüş sanki. Şehvetten şefkate, bütün duygular içi çedir. Bir an için tümel kadına kavuşmuş gibidir. Yaşanmış bir anın anısının kurmaca metinlerde işlenmiş izleklerle örtüştüğü bir bölümdür bu. "Hayatımda aşk yok. Beni ancak o diriltebilir" diyen bir yazarın dünyasının, "şahsi masalı"nın kökeninde o deniz mağarasına ulaşmak hülyasının/arzusunun da olmadığını söylemek güçtür.

Bu çerçevede, Tanpınar'ın iki gün sonra günlüğüne yazdıkları üstadımızın gene de salt cinsel doyum aramadığını göstermesi bakımdan tamamlayıcıdır. "Sansualite bir kuyu gibi" der. Karşı koyamayacağı biçimde bu kuyunun içine çekilmekten, kendini denetleyebilmek gücünü yitirebilmekten çekindiği izlenimini verir. Baklayı çıkarır ağzından: "(...) güzel kadın ve hazlar ayrı şey, yazık ki devam edemiyor ve kadının arkasından insan, haz insanının arkasından solmayan çıplak insan çıkıveriyor." 22 Ağustos 1961 günlüğünde salt cinsellik konusunda daha da insafsız olacaktır: "Kadın veya kız. Daima budala. Cins hayvan gibi güzelleşmeyi insiyaklarıyla biliyorlar. Sırrına sahipler. Fakat bu insiyakın arkası yine insiyak çıkıyor ve az insanî çıkıyor." Belli ki Ahmet Hamdi için "insanî" olan kösnüyle sevinin bireştiği bir erotizmdir. 26 Ağustos 1961 günü ise gönlünün tarihini bir tümceyle yargılayacaktır: "Aşk gidince her şey gitti."

Tanpınar'ın önce zihninin ürünü olan yapıtlarına, sonra özel yaşamını yansıtan günlüklerine baktık. Şimdi bir karşılaştırma yapabiliriz belki. Tanpınar'ın günlüklerinde görülen özel yaşamında cinsellik konusuna yaklaşımı daha çok Mümtaz'ı, Selim'i anımsatmaktadır. Mümtaz ile Selim arasında bir yerdedir. Aradığı kadın ise biraz kız kardeş, biraz anne, biraz tinsel yetişmişlik ve olgunluk, çokça cinsel çekiciliktir. Tek bir kadında bu niteliklerin hepsi toparlanabilir mi? Nuran gibi tümel gördüğü bir kadındır aradığı. Tanpınar kadın konusunda Hayri İrdal gibi gerçekçi (!) olmayı pek beceremediği izlenimini vermektedir. Nitekim, ölümünden on üç gün önce şunları da yazmıştır günlüğüne: "Bilhassa bir kadını sevdim, çok ıstırap çekmekle beraber hakikaten mesut

oldum, birkaç kadın da beni sadece tatmin ettiler." Aşksız hayatı benimseyebildiğini söylemek çok güç görünmektedir. "Aşk gidince her şey gitti" diyebilecek raddeye gelmiş Tanpınar'ın ömrünü hasret burcunda tamamlamış olduğu anlaşılmaktadır.

Ekim 2011

Nereden Nereye

Rousseau'nun *D'Alembert'e Mektup* yapıtının Türkçesi var mı diye araştırdım. Zahir Güvemli'nin yapmış olduğu bir çeviriyi buldum. 1960 yılında Türkiye Yayınevi'nin çıkardığı *6 Kitabile Birlikte Ruso (Rousseau)* başlıklı derlemede yer almış. Umarım başka çeviriler de bulunabilir. Çünkü bu derlemede yer verilmiş olan çeviri *Mektup*'un tüm metninin karşılığı değil. *Mektup*'un içinden bölümler seçilmiş, birçok bölüm atlanmış. Atlaya atlaya okumak zorunda kaldığınız bir metin çıkmış ortaya. Böylece Batı yazın ve düşün dünyasının önemli bir metni Türkçeye çevirelim derken kuşa çevrilmiş. Okurun "Yaptığını beğendin mi?" diye tepki gösterebileceğini düşünmüş olmalı ki, Güvemli, çeviri metninin sonuna şöyle bir not düşmüş: "Rousseau'nun bu mektubu, 'İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk' isimli eserinde ana fikrin bir sanat şubesine tatbik edilişinden ve o kanalda genişletilmiş şeklinden ibarettir. Bu bakımdan, yalnız esas kısımları aynen tercüme edilmiştir." Güvemli'nin yapıtla ilgili değerlendirmesinin eksik olmasının yanı sıra, çeviri metnine yapıtın birçok "esas kısımları" alınmamıştır. Örneğin dipnotlar Türkçeye aktarılmamıştır. Oysa dipnotların özellikle biri Rousseau'nun yalnızca bu metnini değil, dünyasını anlamak bakımından bilinmesi gerecek denli "esas" niteliktedir.

Rousseau'nun çocukken babasıyla birlikte tanık olduğu bir halk şenliğini anlattığı dipnottur bu. *Mektup*'un özünde Rousseau'nun tiyatro ile halk şenliği arasında yaptığı kar-

şılaştırma vardır. Cenevre'de tiyatro kurulmasını tehlikeli gören Rousseau bu yaklaşımını temellendirmek için nice gerekçe döker kâğıda. Bunların çoğunun, hele günümüzün bakışıyla iler tutar yanı görülmez elbette. Ancak biri, seyirlik sanatların hepsi için geçerli bir sorununun dile getirilmesiyle kalıcı nitelik kazanmıştır: oyuncu/seyirci ayırımı. Rousseau için, oturduğu yerden sahnedeki oyunu seyretmekle yetinen kişinin bu konumunun edilginliği sorundur. Böylece binbir türlü etkiye açık olan, seyrettiğini hiçbir katkı yapmadan al(ımlay)an kişi, bugünün diliyle söylersek, özne değil nesne olur. Duyarlığı, düşünceleri, ruhsal yapısı seyir tarafından belirlenebilir. Günümüzde artık gideni, seveni çok azalmış olan tiyatrolardan çok sinema, özellikle televizyon kültürü çerçevesinde temel bir sorundur bu. Edilgin seyircinin ruhu da zihni de perdede ya da ekranda seyrettikleri yoluyla belirlenmektedir. Seyirci katılmamakta, maruz kalmaktadır.

Buna karşıt olarak, seyirci/oyuncu ayrımını ortadan kaldıran halk şenliklerini savunuyor Rousseau. Elbette, Rousseau, tiyatro ile halk şenliğini karşılaştırırken, sanatsal değil toplumsal düşünce alanındadır. Belirli bir vesileyle bir araya gelen halkı, kitleyi ne kaynaştırır, özne kılar, onu belirlemeye çalışmaktadır. Çocukken, St. Gervais semtinde gördüğü şenlik aradığı yanıttır. Asker, sivil, kadın, çoluk çocuk, yaşlı, genç, hemen herkes sokağa dökülmüş, neşe içinde şarkılar söyleyip dans etmektedir. İnsanlar arasındaki mesafeler, yabancılıklar ortadan kalkmış, birlik, dostluk duygusu kitleye egemen olmuştur. Rousseau bu ruh halini yakalayabilen toplulukların daha tutarlı, güçlü, mutlu olacaklarını düşünmüştür hep. Rousseau'nun çocukken gördüğü şenlik bir anda oluşan bir duygu ve hareket cümbüşüdür. Kitle ruhu, koşulları uygun bulunca uyanmış, dünü yarını düşünmeden, o anın keyfini çıkarmaya dalmış, zamandışına çıkardığı o andan kana kana içerek beslenmiştir, zamana daha güçlü güvenli mutlu dönmek üzere. Rousseau bu tür şenliklerin kurumsallık kazandırabileceği, takvime bağlanarak belirli aralıklarla yinelenebileceği kanısındadır. Tarihten getirdiği örnek Sparta şenlikleridir. Kentin tümünün katılımıyla gerçekleştiren halk

eğlencelerinin yurttaşlık duygu ve bağlarını güçlendirdiğini öne sürer. Rousseau, halkın somurtkan, put gibi yerinde duran seyircilere dönüştürülmemesi kaydıyla bir Cumhuriyette bu tür şenliklerin çokça olması gerektiğini savunur. "Cumhuriyetlerin içinde doğmuştur bu tür şenlikler, gerçek bir bayram havasıyla parlamaları gene cumhuriyetlerin bağrında görülür. Birbirini sevmek ve hep birleşmiş olarak kalmak için nice nedeni olan halklardan daha çok kimlere uygun düşer ki, sık sık bir araya gelmek ve aralarında zevkin ve neşenin tatlı bağlarını örmek? Zaten böyle birçok halk şenliğimiz vardır. Daha da olsun, bu beni ancak memnun eder. Ama karanlık bir yerde az sayıda insanı üzüntülü bir havada toplayan kısıtlı katılımlı gösterileri benimsemeyelim hiç. Bu tür gösteriler insanları sessizlik ve eylemsizlik içinde ürkek ve hareketsiz tutar, gözlerine parmaklıklar, demir uçlar, askerler, acınası buyurulma ve eşitsizlik görüntülerinden başka bir şey sunmaz. Hayır, mutlu halklar, sizin bayramlarınız onlar değil. Açık havada, göğün altında toplamalı sizleri ve mutluluğunuz tatlı duygusuna salıvermeli." Başka bir dipnotta da şöyle diyecektir Rousseau: "Bir halkı etkin ve çalışkan kılmak mı istiyorsunuz? İçinde bulunduğu durumu sevmesini ve daha hoş olanı arzulamasını önleyecek eğlenceler verin ona."

Rousseau, bu konuya, Polonya anayasası üzerine çalışırken dönmüştür. Polonya halkına, Sparta şenlikleri gibi bayramlar düzenlenmelerini salık vermiştir. Bu şenliklerde oynanan ve sergilenen oyunlar yoluyla yurttaşların kıvanç ve öz saygılarının arttığını, geçmişlerini daha iyi anlayıp sahiplendiklerini anlatmıştır. Polonya'ya özgü bayramların saptanarak takvime bağlanmalarını önermiştir.

Rousseau'nun Polonya ile ilgili düşüncelerine salt Polonya açısından bakılırsa boşa gitmiş oldukları söylenebilir. Ne var ki, Tarih'i değiştiren bir adam, sıkı bir Rousseau okuru çıkmıştır: Robespierre. Belli ki, Robespierre, Polonya üzerine yazdıklarından çeşitli mektuplarına dek Rousseau'yu o dönemde en çok okuyanlardan ve ondan en çok etkilenenlerden biri olmuştur. Tarihçi değilim ama "Robespierre, Rousseau

okumasaydı, Fransız Devrimi bildiğimiz gibi olmazdı" demeye eğilimliyim, haddimi aşmak pahasına.

Robespierre, bildiğimiz takvime göre 7 Mayıs 1794, Devrim takvimine göre 18 Floreal II günü Ulusal Kamutay'da yaptığı konuşmada Rousseau'yu göklere çıkarır. Devrimin yol açıcısı ve ön habercisi (precurseur) olduğunu söyler. Bu konuşmasının asıl amacı "ulusal bayram" kavramını devrim kültürüne katmaktır. Rousseau'nun silik bir kopyası gibi konuşur: "İnsanları bir araya getiriniz, onları daha iyi kılarsınız, çünkü bir araya gelen insanlar birbirinden, birlikte olmaktan zevk duymak isteyeceklerdir, onları değerli kılan şeylerle bu zevki duyabilirler ancak. Toplantılarına büyük bir aktörel ve siyasal gerekçe (motif) verin, ve güzel şeylerin sevdası zevkle girecektir gönüllerine, çünkü insanlar zevk almadan bir arada olmak istemezler. // İnsan doğada olan en büyük varlıktır. Bütün gösterilerin en görkemlisi de bir araya gelmiş büyük bir halkın gösterisidir. Eski Yunanistan'ın ulusal bayramlarından şevkle anmadan söz edilmez hiç. Oysa bu bayramların kapsamı gövdenin gücünün, becerisinin ya da şairlerle hatiplerin yeteniğinin parladığı oyunlarla sınırlı kalıyordu. Ama Eski Yunanistan oradaydı. Oyunlardan daha büyük bir gösteri görülüyordu. Cumhuriyet erdemlerinin kimi zaman insanlık düzeyinin de üstüne çıkardığı seyircilerinin kendileriydi, Asya'yı yenen halktı görülen. Yurdu kurtarmış ve yüceltmiş büyük adamlar görülüyordu. Babalar oğullarına Miltiades'i, Aristides'i, Epaminondas'ı, Timoleon'u gösteriyordu. Onların orada bulunmaları bile bir gönül yüceliği, tüze ve yurtseverlik dersiydi. // Bu toplantılara daha geniş erim ve daha güçlü bir kişilik vermek Fransız halkı için çok kolaydır. İyi kavranmış bir ulusal bayramlar dizgesi hem en tatlı kardeşlik bağı hem de en güçlü özünü yenileme aracı olur." Sürüp gidiyor bu söylev. Ardından nice ulusal, yerel bayram günü yaratılıyor Devrim takviminde, gene Robespierre'in sözcükleriyle, "insan yaşamını çekici ve güzel kılan cömert duyguları uyandırmak, özgürlük şevkini, yurt sevisini, yasalara saygıyı uyandırmak" için.

Robespierre'in bu yaptığına Rousseau'nun kuramını uygulamak mı denir, bilemiyorum. Ancak, Mona Ozouf'un "Devrimci Bayram" çalışmasına bakarsanız, "Robespierre vur deyince öldürmüş" gibi bir sonuca varabilirsiniz. Nitekim, tarihin akışı içinde asal nitelikte olanların dışında Robespierre'in ortaya attığı bayram günleri yürürlükten kalktı. Ne ki, ana fikir yaşadı: Önemli ulusal tarihlerde kutlama yapılması geleneği dünyayı sardı. Başka bir deyişle, Robespierre'ın ulus devlet yapımında Rousseau'dan alarak kullandığı bir anlayış, zamanla evrenselleşti.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Maraşlıların Bayramı" denemesini herkes bilir. "Her yıl, şubatın onikisinde, Maraşlıların ve Maraş'ın bayramı vardır. Şehir kendi kurtuluş gününü kutlamak için elinden gelen bütün gayreti yapar." Birinci tümce bayramın her yıl kutlandığını gösterirken. İkinci tümce bu kutlamanın yukarıdan bir dayatmanın doğurgusu olmadığını, halkın deyim yerindeyse, içinden gelerek, öznesi olarak yaptığı bir etkinlik olduğunu imler. Nitekim, denemenin ikinci sayfasında Tanpınar, "Maraş'ın kurtuluş bayramı gerçekten görülecek bir şeydir" dedikten sonra çiviyi çakar: "Bu resmî hiçbir tarafı olmayan bir şehir günüdür." O gün sanki kent yeniden kurtulur, yeniden doğar. Kentliler birlik bütünlük içinde Tarih'e hükmedercesine mutludurlar. Tanpınar'ın anlatımı uçmağa yönelir: "İnsan Maraş'ta bu bayramı seyrederken kendisini kadîm çağlarda, tanrıların insanoğlu ile beraber bir sofrada oturdukları, yiyip içtikleri günlerin canlı hatırası içinde sanır." Tanpınar'ın eski çağlardan, tanrılardan söz ederken aklından geçen herhalde şamanizm dönemi değildir. Bu çizilen kutlama resmi akla eskil Yunan kentlerini getirmektedir. Rousseau, Robespierre gibi Tanpınar da ulusal gün kutlaması deyince kendi imgeleminde eski çağlarla bağlantı kurmaktadır. Daha doğrusu, o güne değin oluşmuş kültürel altyapısı, zihinsel, anlıksal birikimi onu bu bağlantıyı kurmaya itmektedir.

Tanpınar, ondan sonra Bayramı anlatır, hem de nasıl! Canlı, renkli, katılımcı bir anlatımdır bu. Rousseau'nun St. Gervais'deki halk şenliğini anlatamasından daha ustaca,

daha çekicidir. Zevkle okunur. Bellli ki kendisi de katılmış, Maraşlının mutluluğunu paylaşıp içselleştirmiş, başka bir denememizde vurguladığımız gibi toplumsal bütünlük duygusunu yaşamıştır. Asıl bayram tek bir gün olmakla birlikte hazırlığı çok önceden başlar. "Ben 1943'te ilk defa bu bayrama şahit olduğum zaman şaşırmıştım. Bütün şehir alt üst olmuştu" der. Dionysos'gil bir kargaşa yaşanmaktadır, tatlı telaşlı. Tanpınar, kendi kültürel birikiminin itkisiyle ekler: "Takvimin dışında bir zaman yaşıyordu." Böylece bir kez daha Rousseau-Robespierre çizgisine ulanır. Kitlesel kutlama günü, takvimi besleyen takvim dışı bir kaynak gibidir.

Bayram Tarih'in de belleklerde tazelenmesi, esin ve güç kaynağı olması için bir vesiledir. "... geceleri âşık sazlarından dinlediğimiz yerinde yazılmış destanlar, çok kısa istirahat vakitlerinde görüştüğümüz eski gazilerin, o 'Ma'reke'de kol, bacak, kardeş, kadın, çocuk, ev, servet kaybetmişlerin hikâyeleri bizi içimizden bir saat gibi kurmuştu" diye ne güzel anlatır Tanpınar.

Asıl bayram günü "En süslü, en renkli kıyafetler içinde genç, ihtiyar, yüzlerce erkek koşa koşa Kale'ye doğru hücum e"ttikleri gündür. 1602 yılında Cenevreliler Savualıların saldırılarını kentin surlarında durdurup geri püstürerek düşman eline düşmekten kurtulmuşlardır. Bu utkuyu her yıl kutlarlar. Maraşlılar da düşmanın ele geçirmiş olduğu kaleyi geri alarak eşdeğerde bir utku kazanmışlar. Onlar da Cenevreliler gibi o utkuyu her yıl kutlayarak anlamını unutmamakta, özgürlüğün değerini anlamaktadırlar. Cenevre'nin kutlamalarının çoğu, Rousseau'nun sevdiği biçimde, açık havada yapılır, Aralık ayına rastlamasına karşın. Maraş bayramı da Şubat ayının karına kışına karşın açık havada kutlanır: "... Ahır dağlarını örten kara rağmen üstümüzde billûr gibi çınlayan bir ışık altında –Bu açık hava ve aydınlık Maraşlıların bayramına tabiatın katılmasıdır–"

Bu kutlu günde tarih, doğa, insan birleşip birbiri içinde erimiş, insan tekinin yerini topluluk almıştır. "Maraş Kurtuluş Bayramı. Bana topluluğun kudretini öğretti" sözleri ömrü boyunca yalnızlık çekmiş bir aydın açısından çok önemlidir.

Tanpınar, Maraş Bayramı'nda, topluluğun bireyi içinde eriteterek, büyük bir özne haline geldiğini görür. Bu topluluğun neler yapabildiğini anlatırken söyledikleri Rousseau'yu Pantheon'dan Maraş'a getirtebilecek türdendir: "Hiçbir tiyatro bu kadar muntazam ve güzel hazırlanamazdı. Zaten bu, tiyatrodan çok üstün bir şeydi. Din ile sanatın birbirine karıştığı çağlardaki Misterler'e, gerçek gayesi bir eğlenceden ziyade bir nevi müşterek ibadet olan ortaçağ oyunlarına benziyordu." Tanpınar'ın şimdi söyleyecekleri ise, giyotinin bıçağına yüzünü dönecek denli yürekli Robespierre'e geri götürür bizi: "Burada milliyet ve vatan denilen tanrılar kutlanıyor, onların yükseklikleri en gür sesle ilân ediliyordu."

Tanpınar'ın anlattığı Maraş Kurtuluş Günü'nde, kadınların etkin katılım gösterememelerinin dışında Rousseau'nun bir ulusal kutlama gününde aradığı özelliklerin hemen hepsi görülür. İsteyen bir daha okuyup yukarıdaki satırları, karşılaştırsın bayramları. Bir vesile de olabilir bu, Tanpınar'ın o güzelim "Maraşlıların Bayramı"nı yeni bir gözle okumak için.

Nereden nereye? Tanpınar'ın genel olarak kendi tarihimiz içinde dövülen bir devam zincirini anlattığını, onardığını düşünürüz. Bu kez Sparta'dan Maraş'a, nerelerden geçerek uzanan bir devam zinciri anlatmış Tanpınar.

Ağustos 2012

Avrupalı Bir Türk Aydını Olarak Mümtaz

Huzur romanı dört bölümden oluşur. Birinci ve dördüncü bölümler şimdiki zaman çekimli olarak anlatılır. Üçüncü ve dördüncü bölümler ise geçmiş zamandır. Anlatının şimdiki zamanlı bölümleri aşağı yukarı yirmidört saate sığdırılmıştır. Olaylar bir gün sabah saat dokuzda başlar. Birkaç sayfa sonra o gün "Bu ağustos sonu sabahı" olarak belirlenir. Roman ertesi sabah sona erer. James Joyce'un ünlü romanı *Ulyssses* ise yirmidört saate yakın bir süre içine döşenmiştir. Olaylar, *Huzur*'dakinden biraz daha erken, saat sekizde başlar, gece yarısını saatler geçtikten sonra, yani takvim olarak ertesi gün, olaylar sürse de roman biter. *Huzur*'dan daha erken biter. Birçok yorumcu Ahmet Hamdi'nin yirmidört saatlik çerçevesinin James Joyce'dan esinlenme olduğu kanısındadır. Oldukça yaygın olduğunu gördüğüm bu kanının kaynağı, *Huzur*'un son bölümünde Joyce'un romanından söz edilmesidir. Nasıl mı söz edilir? Anımsayalım.

Mümtaz'ın yürürken, Suat'ı İhsan ile bağlantılı olarak düşündüğü satırlardır bunlar. İlgili paragrafın tümünü alalım: "Acele acele yoluna devam etti. 'Bütün mektubu ezberlemişim.' Keşke İhsan'ın nasihatını dinlese ve seyahate çıksaydı. Şimdi unuturdu. Fakat Suat, İhsan'ın hangi fikrini doğru bulmuştu. 'İnsan bütün kâinattan mesuldür.' Evet, buydu. Suat, "Doğru, fakat budalaca. Daha doğrusu ilk bakışta doğru fikrini veriyor' diyordu. Biraz sonra da itiraz ediyordu; bu onun tabiatıydı. Bir an evvel beğendiğine muhakkak hücum ede-

cekti. 'Zavallı insanlık! Hangi mesuliyet fikri? James Joyce'un M. Bloom'u gibi, kendi korkularımız üstüne oturmuş, felsefe ve şiir yapıyoruz." Belli ki, "James Joyce'un M. Bloom'u" sözüdür okurlara *Ulysses* bağlantısı kurduran. Gerçekten de, bu söze dayanarak, bu romanın Suat'ın, dolayısıyla romanın yazarının bilgi dağarcığında yer aldığını savlayabiliriz. Nitekim, Mehmet Kaplan'ın ve Turan Alptekin'in yazdıklarından Tanpınar'ın *Ulysses* romanını bildiğini anlıyoruz. Ne ki, bu bilginin ölçüsüne ilişkin fazla bir bilgimiz bulunmamaktadır. Tanpınar'ın *Ulysses*'i İngilizce aslından okumuş olması olanakdışı. Fransızca çevirisini okumuş olması gerekir. Ancak, *Huzur*'da yapılan gönderme, Tanpınar'ın *Ulysses*'i okuyup okumadığı tartışmasını kapatıcı değil açıcı bir nitelik taşıyor.

Kimdir Suat'ın andığı M. Bloom? Ünlü Molly Bloom mu? Öyleyse Molly Bloom'un "felsefe ve şiir yap"tığını kabul etmek gerekecek ki, bu doğru olmayacak. Yoksa Leopold Bloom mudur bu kişi? Tanpınar'ın Fransızca metin okuduğunu varsayarak, Leopold Bloom'un, Monsieur Bloom'un (Mister Bloom) kestirmesi olarak M. Bloom (Mr. Bloom) diye anıldığı düşünülebilir. Ne ki, İngilizce asıl metinde Mr. Bloom ne denli kullanılıyor ki! Kaldı ki, Leopold Bloom'un korkularından söz edilebilse bile "felsefe ve şiir" yaptığını söylemek güçtür. *Ulysses* romanının entelektüel başkişisi Stephen Dedalus'tur.

Benim kanım, Tanpınar'ın *Ulysses*'in tümünü okumadığı yönündedir. İzlediği Fransızca yazın dergilerinde bu romandan bölümler okumuş olabilir. Ancak, kanımca, bu romanı doğrudan değil üzerine yazılmış olanlar yoluyla tanımaktadır. Okuduğu yazılardan birinde Leopold Bloom'dan M. Bloom diye söz edilmiş, bu başkişiye ilişkin Suat'ın ağzından dökülen yorumlar bu okuma sırasında çeşitli yollardan ortaya çıkmış olabilir.

Huzur ile *Ulysses* romanlarını karşılaştıran bir çalışma yapıldı mı, bilmiyorum. Bu aşamada, kabaca baktığımda, yirmidört saatlik şimdiki zaman çerçevesinin yanı sıra ikinci bir benzerlik görüyorum bu iki roman arasında: kent sokaklarında dolaşma izleği. Mümtaz "İstanbul sokaklarında bir nevi hayalet gemi yaşa"dığını düşünür. Bu tümcedeki gemi

benzetmesi hemen aklımıza Ulysses'in yolculuğunu getirmesin! Âlim Kahraman'ın bulguladığı gibi, gemi imgesi Ahmet Hamdi'nin imgeleminde özeksel (merkezi) bir konumdadır. Alıntı ya da çalıntı değildir. Kaldı ki, Ulysses'in yolculuğu bir evine, eşine dönüş ya da kendini arayış öyküsüdür. Mümtaz'ın doktor bulmak, kiracıyla görüşmek, arkadaşlarıyla buluşmak gibi nedenlerle sokakları arşınlaması Ulysses'in yolculuğuna ancak kabaca benzetilebilir. Buna karşılık, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in Sabiha'yı İstanbul'da fellik fellik araması Ulysses'i daha çok anımsatır. (Bu arada aklımıza gelmişken yineyelim: *Kara Kitap* romanındaki arayış da *Sahnenin Dışındakiler*'i anımsatır.) Ancak, her arayış öyküsünün altında bir Ulysses'e öykünme aramak ne denli doğrudur, bilemiyorum.

Buna karşın toparlarsak, *Huzur* ile *Ulysses* arasında iki kaba benzerlik görülmektedir. Birincisi anlatının şimdiki zamanının süresine ilişkindir. İkincisiyse başkişilerin kent sokaklarında dolaşmalarıdır. Göze hemen çarpabilen bu iki benzerliğin dışında bir üçüncü benzerlikten de söz edilebilir. Başkişilerin kentin sokaklarında dolaşmaları aynı zamanda bir iç yolculuktur. Yaşadıkları, dolaştıkları kentler gibi başkişilerin iç dünyaları da birer labirenttir. Dedalus ve Bloom'lar labirentte yaşamlarını sürdürmek zorunda kalırlarken, Mümtaz koşul farklılıkları nedeniyle kendini yitirir. Değindiğimiz bu üç benzerliğe dayanarak, Tanpınar'ın Joyce'dan esinlenmiş olduğunun öne sürülmesi, aklımıza yatsa da tam olarak kanıtlanması güç bir varsayımdır. Tanpınar'ın Türk yazın insanlarının bir çoğundan önce Joyce'u bulgulamış olması da elbette şaşırtıcı değildir. Tanpınar'a yakışan bu ufuk genişliği, Joyce'dan esinlenmiş olabileceği varsayımını destekleyen ek bir etmendir. Dolayısıyla Tanpınar ile ilgili değerlendirmelerde Joyce'dan etkilenmiş olabileceği hiçbir zaman olumsuz bir nokta olarak belirmez. Tersine, Tanpınar'ın Avrupa'ya da uzanabilmiş olmasının bir kanıtı olarak olumlanır.

Ancak, *Huzur* romanını irdelerken, Tanpınar'ın Joyce'dan esinlenip esinlenmediği, esinlendiyse ne derece esinlendiği sorularından önce üzerinde durulması gereken bir konu var-

dır. Romanın izlekçesi (tematiği) şimdiki zamanın yirmidört saat olmasını, daha doğrusu bir *son gün* olmasını gerektirmektedir.

Romandaki betimlemelere bakarsak, anlatı "ağustos sonu sabahı" başlar. Anlatı bitiş vakti ise "yan pencerelerden birinde bir radyo Hitler'in o gece verdiği hücum emrini tekrarlıyordu" tümcesiyle betimlenir. Somut takvime aktarılabilecek imlerdir bunlar. Söz konusu olan "hücum emri" Hitler'in 1 Eylül 1939 günü saat 04:40'ta verdiği Polonya'ya hava saldırısı buyruğudur. Hesaplamak kolay: *Huzur*'un şimdiki zamanı 31 Ağustos 1939 sabahı saat dokuz gibi başlayıp, 1 Eylül 1939 sabahı sona erer. Hem Mümtaz'ın hem de Avrupa'nın bir son günüdür bu aşağı yukarı yirmidört saatlik süre.

Bu süre içinde Mümtaz, İhsan için doktor bulmak, kiracıyı bulup kirayı tahsil etmeye çalışmak gibi günlük sayılabilecek işlerin peşinde sokaklarda dolaşırken aklından geçenlerle bir iç yolculuk yapacaktır. İhsan'ın öğütüne uyup bir yolculuğa çıkmadığı için hiçbir şeyi de unutamamaktadır. Ancak yaşamış oldukları da İstanbul'dan bir süre uzaklaşmakla unutabileceği, etkisinden kurtulabileceği türden değildir. İstanbul sokaklarında dolaşırken kendi ruhunun labirentinde yolunu, us sağlığını yitirmeye yönelmiştir. Mümtaz'ın acıklı sonunu getiren nedenler, ilk bakışta, kendi aşırı duyarlı kişiliği, Nuran'a olan aşkının eziciliği, Doğu ve Batı kültürleri arasında sıkışıp kalmışlığı, nihilist Suat'ın etkisi, kendine bir gelecek görmeyişi gibi sıralanabilir. Ancak, başka bir neden daha vardır ki, anlatıcı tarafından kör gözüm parmağına gösterilmiş olmasına karşın üzerinde pek durmamışızdır. "İhsan'ın nasihatına" uyup "seyahate çıksaydı" bile ortadan kaldıramamış olacağı nedendir bu: Avrupa'nın durumu.

Molotof-Ribbentrop Bağıtı imzalanalı bir hafta olmuştur. Mümtaz arkadaşlarına "Biliyor musunuz" der, "ben ne vakit vaziyetten ümit kestim? Rus-Alman ademitecavüz paktı imzalandığı gün." Romanda da taş atıldığı üzere, o dönemin salak solcularının pek beğenmiş oldukları bu anlaşma, Walter Benjamin başta olmak üzere Avrupa'nın olumlu yönlerini içselleştirmiş aydınlarda kesin bir umutsuzluğa yol açacaktır.

Solcu, sağcı o günün Türk aydınlarının bu anlaşmaya tepkileri önemli bir araştırma konusu olabilir. Mümtaz'ın tepkisi Walter Benjamin'ininken ayrımlı değildir. Avrupa'nın geleceğinden umudu keser. Mümtaz'ın yaşamında gelecek boyutunun silinmesi bu umutsuzluğun sonucudur. Türkiye'nin de savaşa sürükleneceği, bildiği dünyanın ortadan kalkacağı inancındadır.

Yirmidört saatin başlangıcında, daha eve çıkmadan aklından geçen düşüncedir: "Hakikatte harbin patlamak üzere olduğundan emindi." Bu savaşın, çok sevdiği bir şairin öngördüğü gibi "Avrupa'nın sonu" olmasını beklemektedir. Mümtaz yalnızca kendinin değil, herkesin savaş kaygısına kapıldığını da düşünecektir: "Herkes neşesizdi. Herkes yarını, büyük kıyameti düşünüyordu." Bir kitapçıdayken yakın geçmişini, onu sarsan son bir yılı düşünür. "... o bir sene evvelin mayıs sabahı"ndan başlayarak, "bütün ömrünü zehirlediğine inandığı günler"in ağırlığını duyumsar. Bir an önce kalkıp gitmek ister ama "yerinden de kalkamıyordu" der anlatıcı. Ekler: "Sadece ötesi, bu azabın daha keskini var mı? diye etrafa bakıyordu." Bu noktada kitapçıyla Mümtaz arasında savaş konusu açılır. Mümtaz'ın aklından geçen düşünce, "bu azabın daha keskini var mı?" sorusuna yanıttır: "Şimdi bütün insanlık en korkunç realite ile karşı karşıyaydı." Savaş kaygısının Mümtaz üzerindeki etkisi gittikçe artacaktır. Kiracının savaş dönemi için hazırlık yaptığını görür. Kiracının yanından ayrılırken gene savaş odaklıdır düşünceleri: "Harp olacaktı. Sendeleye sendeleye yürüyor, ikide bir alnını siliyordu." Savaş beklentisi hareket etmesini bile güçleştiren varoluşsal bir bunalıma dönüşmektedir. "Gideceğiz, hepimiz gideceğiz..." diye söylenir. Mümtaz bu duygusal bulamacın korku olmadığını öne sürecek, "hayatı maddenin arızî bir hâli gibi" görmeye varan karanlık düşüncelere sapacaktır. Artık sokaklarda savaş düşüncesiyle yüklü yürüyecektir. Akşama doğru bir yokuştan çıkarken savaş çıkınca bunun kent yaşamı üzerine etkilerini düşlemlemeye çalışır. Yokuşta "sırtındaki yük tarafından yutulmuş" bir biçare hamal görür. İnsanın yük taşımasını yasaklayan yasalar çıkmasına karşın hamalın

yazgısı değişmemiştir. Mümtaz buradan gene savaş düşüncesine gider. "Milletler Cemiyeti, sulh konferansları, büyük işbirliği arzuları, harp aleyhindeki propagandalar, eserler"e karşın bu kerteye gelinmiş olduğunu düşünür. Hamalın yazgısıyla çağının insanının yazgısını birleştirir.

Kısa bir süre arkadaşlarıyla buluşmaya gittiği kahvede baş konu savaştır. Ancak, Mümtaz'ın duygularının kahvede bulunanlar ve savaşa ilişkin koyu bir tartışmaya gireceği arkadaşları tarafından paylaşıldığını söylemek güç görünmektedir. Elbette herkesi kapsayan genel bir kaygı gözlemlenmektedir. Ne ki, bu Avrupa'nın içinden, Avrupalı olarak duyulan bir kaygıya benzemez. Biri, Mümtaz'ı hayrete düşürecek biçimde, "Gide'siz bir Fransa tasavvur edebilme"ktedir. Orhan adlı arkadaşı "Avrupa tehlikede imiş. Bana ne!" diyebilmektedir. Mümtaz ise "Avrupa kalmadı. Avrupa'nın yarısı, halkı kışkırtmakla, kinler, yeni masallar icadıyla tutunan sergüzeştçilerin elinde" diyerek yazıklanmaktadır. Savaşın çıkmasının son anda önlenebilmesi, Türkiye'nin savaşın dışında kalması gibi olasılıklar aklından geçip diline gelse de ruhsal halini belirleyen duygu savaş beklentisidir.

İhsan'a götürmek üzere eşlik edeceği doktor da Mümtaz'ın bu yarasına tuz basar gibi konuşacaktır. Ona göre, herhangi bir çarpışma ya da savaş değil, "bir medeniyetin gömlek değiştirme şekillerinden biri" olarak "iç harp" gelmektedir. "Siyasî bir harbin sakınılması o kadar kolay ki... (...) Fakat bir medeniyet krizini yenmek, onun ârızaları içinde şuurunu muhafaza etmek (...) bir yıldız müsademesinde toz hâline gelmemek kadar güç..." Doktora göre insanlığın tümünü etkileyecek bir Avrupa savaşı çıkacaktır. "Korkunç bir kapı açılıyor. Bir set çöküyor ki, arkasında yalnız sayısız felâketler vardır. Mümtaz bu kapıdan geçmek istemiyor gibi durakladı."

Bir yandan Nuran'ın özlemi, Suat'ın hayaleti, öbür yandan çıkması an meselesi olan savaş... Mümtaz içten ve dıştan kuşatılmıştır. O korkunç kapının açıldığını görmeye dayanabilecek ne ruhsal ne de istenç (irade) gücü kalmıştır. Savaşın başladığı sıralarda Mümtaz çökecektir. Belli ki, savaş o dönemde hemen herkesin ortak kaygısıdır. Hemen herkes savaş

tehlikesine karşı önlem almak çabasındadır. Mümtaz'ın ayrımı, savaşa karşı savunma, sakınma tepkilerinin ötesine geçerek savaş tehlikesini kendi içinde duyumsaması, Avrupa'nın, oradan genişleyerek insanlığın geleceğine yönelik bir büyük tehdidin kaygısını içselleştirmiş olmasıdır. Bu ruh halini ancak bir Avrupalı yaşabilir. Mümtaz Türkiye dışına çıkmamışken bu ruh haline nasıl düşmüştür? Sorunun yanıtı yine yapıtın içindedir.

Mümtaz arkadaşlarıyla buluşmak üzere kahveye girdiğinde masalardan savaşla ilgili türlü atıp tutmalar çalınır kulağına. Bunlardan biri üzerine "Kendisini Cabî İsmet Beyin Üçüncü Selim devri için yazdığı kitabı okuduğu zamanlarda sandı (...) / 'O zaman da bu şekilde bir Avrupa buhranının içindeydik. Fakat ne Avrupa'yı ne kendimizi tanıyorduk.'" Mümtaz'ın savaş tehlikesini ya da Avrupa'nın varoluşsal bir bunalımını kendi içinde duyubilmesinin nedeni, 19. yüzyıl başından ayrımlı olarak, artık Avrupa'yı ve kendimizi tanımamızdır. Gerçekçi olarak söylersek, hiç değilse içimizde artık Avrupa'yı ve kendimizi tanıyanlar olmasıdır. Mümtaz bunlardan biridir. Bu açıdan bakıldığında, Avrupa'yı ve kendimizi tanıyan aydın tipidir. Mümtaz 19. yüzyılın başında yaşasaydı Avrupa'da ne olup bittiğinin ayrımında olmayacaktı. Giderek, kendi kendinin de ayırımında olmayacaktı. Osmanlı'nın görece ve tikel bilincini mutlak sayarak, dünyaya ve kendine sınırlı bir kavram ve bilgi birikiminin görüngesinden hayretle bakacaktı. Mümtaz'ın sahip olduğu tanıma bilgisi ve yetisi Türk toplumunun Tanzimat'tan başlayarak yaşadığı modernleşme sürecinin bir verimidir. Tanpınar, yazar ve aydın olarak, kendi geçmişinden kopmadan, "Ben Batı'nın devamıyım" diyorsa aynı modernleşme sürecinin içinden geldiği içindir. Giderek: Geçmişinden kopmamasını da bu modernleşmeye borçludur. Yahya Kemal gibi Fransa'da eğitim görmemiş olsa da, Türkiye'de Batı'yı öğrenmiş, İstanbul'dan ayrılmadan zihinsel olarak "mektepten memlekete" yolculuk yapmıştır. Herhangi bir Avrupalı aydın gibi kendi toplumunun geçmişiyle eleştirel ilişki kurarak dünü bugüne bağlamak, Tarih içinde süreklilik duygu ve bi-

lincini oluşturmak istemiştir. Kendi geçmişinden kopmadan Avrupa'ya bağlanmak, bir Avrupalı aydın gibi kendi geçmişine sahip çıkmak, Avrupa ile karşıtlık ilişkisini bir tamamlayıcılık ilişkisine dönüştürmek: Tanpınar'ın Mümtaz yoluyla önümüze koyduğu iddia budur. Dolayısıyla Tanpınar'ın 1960 yılında Tarık Temel'e yazdığı bir mektupta "tek ümidimiz bir Avrupa birliğidir" demesi yadırganmamalıdır.

Aralık 2012

Birbirinin Penceresinden Orhan Veli ile Ahmet Hamdi

Kitap-lık'ın 172. sayısında Tanpınar'ın Garip tarzı şiirlerinin çıkacağını sevgili Murat Yalçın'dan iki hafta önce duyunca bir heyecan sardı beni. Zor ettim Mart başını. Çiçekleri erken açan bir bahar dalı gibi aldım elime dergiyi, bir daha bir daha okudum Tanpınar ile ilgili sayfaları. Dikkat: Orhan Veli'nin arşivinden çıkan yazın incileri bunlar. İki büyük yazın insanı, medya deyimiyle "aynı karede". Onları buluşturan Mîna Urgan olmuş. Tanpınar'ın karaladığı Garip tarzı şiirleri tutmuş, Orhan Veli'ye göndermiş. O da, *Kitap-lık* deyimiyle, sandığa koymuş. Sandığı açan Füruzan Yolyapan'a teşekkür etmeliyiz bize bu sevinci yaşattığı için.

Her değerli yazın belgesi gibi yazıldıkları günkü denli taze olan bu sayfaları okurken ilk dikkatimi çeken Mîna Urgan'ın Orhan Veli'ye yazdığı kapak mektubunda, mektubun ilişiğindeki Garip tarzı Tanpınar şiirleriyle ilgi yorumu oldu. "Söz aramızda ciddi olarak yazdıklarından iyidir" diyor Urgan. Ayraç içine almış bu sözünü. Mektubun hiç gün ışığına çıkmayacağını düşünmüş olmalı. Ancak mektubunun içeriğinin başkasına ağızdan aktarılması olasılığını dışlamadığı anlaşılıyor. Şiirlerle ilgili yorumunu ayraç içine alarak, "söz aramızda" diyerek bir giz haline getirmek istemiş. Yazınseverin merakı ışık gibidir, ona giz mi dayanır? (Mustafa Kesret, araya girerek, her yeni buluntu yazınsal gizi yoğun-

laştırır, diyor ama aldırmıyorum. Siz de aldırmayın. Bu sözden rahatsızlık duyarsanız kimseye söylemeyin.)

Elbette, Urgan'ın yorumunu saygıyla karşılıyorum, ancak paylaşmıyorum. Dahası: Tanpınar'ın bu şiirlerinin diğerlerinden iyi olduğu yorumunu paylaşmadığım gibi bu şiirlerinin teknik açıdan ahım şahım olduklarını da düşünmüyorum. Örneğin, "Çay gelince hepimiz sevineceğiz. / Kim demiş ki hayat kötüdür." dizeleri pek şiirsel söyleyiş gibi gelmiyor bana. Orhan Veli'nin şiirlerinde olduğu gibi, söz su gibi akmıyor, çoğu zaman düzyazı söyleyişine bitişiyor, giderek birkaçı Garip tarzından çok özgürce yorumlanmış Haiku tarzını anımsatıyor. Kısacası, Dalgacı Mahmut'un dünyasından gelmiyor bu şiirler.

Bununla birlikte Tanpınar'n Garip tarzı şiirlerini bayılmasam da hoş bulduğumu, okurken haz aldığımı, şiirlerin yol açtığı çeşitli çağrışımlarla gülümsediğimi, onların üstünde oynadığımı da söylemeliyim. Bunları okuyabildiğim için okur olarak mutluyum.

İnci Enginün ile Zeynep Kerman'ın hazırladıkları *Tanpınar ile Başbaşa* kitabında rastlamıştım. Tanpınar'ın 22 Nisan 1959 tarihli günlüğünde "Orhan Veli tarzında 'Ölü'" başlıklı bir şiir yer alır. Biraz önce söylediklerimize güzel bir örnek olduğu için anımsayalım: "Hiçbir bahar ona bu kadar çiçek getirilmedi! / Lian san fori'ye bu bahar kadar çok / Hiçbir bahar çiçek getirilmedi. / Yazık ki Lian san fori daha ince kokuların / Dünyasındaydı artık!" Şiir bittikten sonra bilmecemsi bir söz. "Bu tarzda bir şey ile nükteden kurtulunabilir." Ne demek istiyor? Orhan Veli şiirinin ayırıcı özelliklerinden olan nükte yok Tanpınar'ın dizelerinde. Kendi duyarlılığını Orhan Veli kalıbına dökmek mi istemiş yoksa? Öte yandan, 1941 karalamalarının hepsinin merkezinde bir nükte var.

Tanpınar'ın Orhan Veli üzerine içerikli satırlar yayımladığı yıldır 1959. Orhan Veli dokuz yıl önce dünya değiştirmiştir. Mîna Urgan'ın mektubuysa, "çok büyük bir ihtimalle" 1941 yılında gönderilmiş. Orhan Veli'nin yeni yeni parlamaya başladığı dönem. Ahmet Hamdi'nin hem 1941'de hem de 1959'da, Garip tarzına, kendi kullandığı deyimle Orhan Veli

tarzına uygun şiirler döktürmeye çalışması üzerinde durulması gereken bir ayrıntıdır. Orhan Veli şiiri belli ki Ahmet Hamdi'yi başından beri çekmiştir. İlgisiz, kayıtsız kalamamıştır. "Nasıl kalsın?" diyeceksiniz, "öğrencisi adamın". Doğrudur: Ahmet Hamdi 1958 yılında "Daha orta mektebin birinci sınıfında talebem olan Orhan" diyecektir. Bununla birlikte, kabul edersiniz ki, Tanpınar'ın Orhan Veli'ye duyduğu ilgiyi öğretmen-öğrenci ilişkisine bağlamak eksik olur. Şiir anlayışı açısından karşıt kutbun çekimidir bu. Yaşamının son yıllarına değin zihnini kurcalamıştır Orhan Veli tarzı. Nitekim, 1 Haziran 1961 tarihli günlüğünde de Orhan Veli'den söz eder Tanpınar. Kendi şiirinin, derinleştiği için, istediği ölçüde tanınmadığından yakınır. "Genişlemeğe" razı olsaydı Çamlıbel kadar ünlü, "biraz kaysaydı" Orhan Veli ve Cahit Sıtkı'dan daha sevilen bir kişi olabileceğini öne sürer. "Kayma" ne demek? Tanpınar'ın bu iki şairle ilgili satırlarını okuduktan sonra "popülizme kaymak" diye bir açıklama öne sürebiliriz. Doğrusu bu mudur? Bilemiyoruz. Orhan Veli tarzı şiirlerini o tarza şair olarak imrendiği için mi, yoksa kayma denemesi yapmak için mi kaleme almıştır? Bu karalama şiirler üzerinde çalışsaydı ne olurdu? Tanpınar'ın pastiş ustalığına mı tanık olurduk? Bilemiyoruz. Okur olarak kesinleyebileceğimiz tek şey, Tanpınar kendisinden başkası olamayacak bir şairdir. Orhan Veli'den apayrı bir iç dünyasının, duyarlılığın, estetik anlayışının insanıdır. Kabaca söylersek, bir yanda Mümtaz, öbür yanda Dalgacı Mahmut. Aynı dilden çığırmaları beklenebilir mi?

Tanpınar, öğretmen ve şair olarak kurduğu ilişkiler bir yana, eleştirmen ve denemeci olarak da ilişki kurmuştur Orhan Veli şiiriyle. 1941 yılından başlayarak yazılarını açık tutmuş Orhan Veli cihetine. Şöyle diyor o yıl yazdığı "Genç Şâirlere Dair"de: "Evet gençlerde mükemmeliyet yok. Eserlerini bir gestalt olarak veremiyorlar; yahut iyi bir aruz ve hece şâiri olan Orhan Veli'de olduğu gibi vermekten çekiniyorlar." Belli ki, Orhan Veli'yi aruz ve heceli yazdığı dönemde beğenerek izlemeye başlamış. Sanki Orhan Veli'nin o çizgide sürmesini yeğlermiş gibi yazıyor. Ne ki aynı yazıda, genç şairlerin

yen bir duyuş peşinde koştuklarını dürüstçe teslim etmekten de çekinmiyor. Orhan Veli'ye de gönderme yaparak, "... hayat manzaraları ve kâinat bu şekilsiz san'atta yeni bir mâna alıyor" sonucuna varıyor. Genç şairleri anlamak, ciddiye almak gerektiğini söylüyor. Bu arada gençlere "devam şuurunu aşılamak"tan söz etmeyi de unutmuyor elbette. Şiirin onun istediği gibi devam etmemesi karşışında türlü duraksamalar içinde olduğu anlaşılıyor. Yeni şiir onu çekiyor ama kendini o yeni şiirde göremiyor. Yeni şiir onun anladığı anlamdaki şiirin yerine geçecek diye kaygı duyuyor.

1947 yılında Ahmet Hamdi'nin Orhan Veli'yi yeniden değerlendirdiğini okuyoruz. Aradan altı yıl geçmiş, Garip şiiri tutmuş. Görüyoruz ki, Tanpınar'ın fikirleri de daha kesin hatlara kavuşmuş. *Varlık* dergisiyle bir söyleşide şöyle diyor: "Bence şiir bir form mes'elesidir. Yahya Kemal'de, Valéry'de, daha evvel Racine'de, Bâki Efendi'de olduğu gibi kaidelerle veya Cahit Sıtkı'da, Orhan Veli'de olduğu gibi, tamamıyle şahsî kaidelerle elde edilebilir." Bakınız: Orhan Veli'nin adını büyük şairlerle birlikte anıyor. Bu bir. Orhan Veli'nin şiirine "şekilsiz" demiyor. Kendi "form"unu bulduğunu söylüyor. Bu iki. Belli ki, artık iyice önemsiyor Orhan Veli'nin şiirini. Ayrıca birçok kez yapacağı gibi, Orhan Veli'yi Cahit Sıtkı ile birlikte anması dikkat çekiyor. Anlaşılan, genç kusağın şiiri yenilemek isteyen iki parlayan yıldızı olarak görüyor onları. "Hangisini daha çok beğeniyordu?" derseniz, Cahit Sıtkı'yı kendine daha yakın bulduğunu öne sürebiliriz. Nitekim, 1958 yılında Cahit Sıtkı üzerine kaleme alacağı bir yazıda Orhan Veli'yi unutmayacak, iki şairin karşılaştırmasını da yapacaktır: "... Cahit geleneklere daha bağlı idi. Canı istediği zaman aruz ve heceyi o kadar iyi kullanan Orhan ise, daha kökten bir değişmeyi istiyordu. Ayrıca Orhan'ın görünüşünde büyük resme kadar giden bir çeşit teksif, dış âlemle daha derin bir temas vardı." Bu sözler Ahmet Hamdi'nin Cahit Sıtkı'yı kendine neden daha yakın gördüğünü ortaya koymaktadır. Ancak, her ikisinin de hakkını vermeye çalışmış, üzerinde durduğumuz 1947 yılındaki söyleşide, gene bu iki şairin birden "virtüozitesine" hayranlık belirtmiştir. Ahmet Hamdi gibi bir yazın

adamı boşuna etmez bu tür lafları. Aynı şöyleşide kendi şiir anlayışıyla karşılaştırma yapıyor. Kendisinin geldiği şiir damarını pek güzel bir deyimle "kanatlı söz" olarak niteliyor. Orhan Veli'nin ve Cahit Sıtkı'nın bu sözden uzaklaşmalarına karşın şiir dilini yenilediklerini, "şiirin hâlisini" yazabildiklerini söylüyor. Bu arada, Cahit Sıtkı'ya, gene de kanatlı sözü unutmadığı için bir selâm gönderiyor. Daha sonra Garip şiiri için "Orhan, Oktay, Melih gibi büyük ve dikkate değer tecrübe yapanlar" diyecek denli ileri gidiyor olumlu değerlendirmelerinde. 1959 yılında da *Yaprak* dergisini, Orhan Veli ve arkadaşlarının "hakiki ve insicamlı bir işbirliği"nin ürünü olarak anacaktır. Ancak, Orhan Veli'nin "Altındağ" şiirine dokundurmadan edemiyor: "Orhan Altındağ'ını roman olarak yazdığı zaman daha mesut olacağım." Bence bu noktada haklıdır Ahmet Hamdi.

Elbette, şiir tarihimiz açısından asıl önemli olan Tanpınar gibi bir kanatlı söz şairinin, Orhan Veli'nin ve Garip hareketinin hakkını teslim etmesidir. Tanpınar'ın kanatlı söz dediği, aslında Orhan Veli ve arkadaşlarının, "şairanelik" diye niteleyip karşı çıktıkları şiir anlayışının bir parçasıdır. O dönemde Garip hareketini "yeni" olarak gören kesim ile onların eski dedikleri şiiri yazan ve sevenler arasında harlı tartışmalar yaşandığı anlaşılmaktadır. Tanpınar ile bir söyleşi de yapmış olan Yıldırım Keskin anlatmıştı. Eski buldukları şiirin geçmişe ait olduğunu vurgulamak için Metin Eloğlu ile birlikte bir Yahya Kemal'i Koruma Cemiyeti kurduklarını ilan etmişler. Bunu işiten Yahya Kemal, gülümseyerek, "Vay Keratalar!" demiş. Apayrı şiir, yazın anlayışlarına sahip olmalarına karşın, birbirinin değerini bilen, aynı âleme ait olmanın mutluluğunu, onurunu paylaşan insanlar bunlar. Bütün bu insanlar Hakkın rahmetine kavuştular. Onları düşündükçe gökte yıldızlar azalıyor gibi geliyor bana, kahroluyorum. Sonra "Biz yapıtlarını okuduğumuz sürece o yıldızlar parlayacak" diyerek avutuyorum kendimi. Okumayı sürdürelim öyleyse.

Ahmet Hamdi 1959 yılında "Türk Edebiyatında Cereyanlar" başlıklı kapsamlı bir deneme yayımlar. Bu denemenin iki üç sayfalık bir bölümü "Orhan Veli ve Yeni Populisme" ara

başlığını taşır. Orhan Veli üzerine çalışanların dikkatle okumalarını salık vereceğim bir bölümdür. Orhan Veli'nin şiirde bir eksen değişikliği yapmak istediğini görmüştür Ahmet Hamdi. Tümüyle önemli bölümün Orhan Veli şiirinin öznesini belirlemek açısından önemli gördüğümüz birkaç tümcesini alıntılayalım: "O (Orhan Veli), edebiyatın ve şiirin diliyle ve gayeleriyle değişmesini istiyordu. Ve bunun için etrafında döneceği insanı arıyordu. Süleyman Efendi, bu arayışın ilk merhalesi oldu ve şiirden şiire onun çehresi değişti. Yalnızlığında mahpus insanın yerine bütün kibar modaların gafili, her türlü erişme hırsından mahrum, kendi hayatını başka türlüsünü tasavvur edemeyecek kadar ciddiyetle kabul eden ve daha ziyade İstanbul külhanbeyi ile Anadolu efendisinin arasında bir halk çocuğuna benzeyen bir insan aldı." Çok kısaca söylersek, yalnızlığında tutsak, ahlar vahlar içinde yaşayan romantik aydın gitmiş, sahneye sokaktaki adam çıkmıştır. Mümtaz'ın yerini Süleyman Efendi, Dalgacı Mahmut almıştır. Ahmet Hamdi bu değişimden hoşnut kalmış izlenimi vermese de Orhan Veli'yi ne denli ciddiye aldığı açıktır.

Gene de bir duraksamanın payı görülür bu olumlu değerlendirmede. Orhan Veli'nin "hiçbir muakalenin bozmadığı asıl şiir"e bütün şiirlerinde değil, "İstanbul'u Dinliyorum"da ve başlıklarını anmadığı birkaç şiirde vardığını yazar. Tanpınar'ın kendi şiir anlayışı açısından gördüğü bir kusurdur bu elbette. Tanpınar için şiirde duygu, duyuş, Bergson'ca sezgi üstün gelir. Düşünce, savlama, felsefe bozar şiiri. Onun için "İstanbul'u Dinliyorum"u öne çıkarır. Ne ki, Orhan Veli'nin üstünlüğü sokaktaki adamın açısından şiirmesidir. Şiirde düşünce, duygu tartımı, paylaşımı yapması değil, her gün konuşulan dili şiirleştirmesidir.

Bence bu oldukça öznel yargısından sonra Tanpınar yeniden nesnelleşir. Orhan Veli'nin yalnızca şiirlerinin değil, La Fontaine çevirilerinin, Nasreddin Hoca öykülerini şiirleştirmelerinin, yabancı dillerden yaptığı çeşitli şiir çevirilerinin Türkçe şiir dili açısından önemini ıskalamaz. Orhan Veli'nin bu yönüne ışık tuttuktan sonra şu sözü eder: "... tercümelerinin başarısı dilin bir damarını bulduğunu gösterir." Aslında

her büyük şair için söylenebilecek bir sözdür bu: *dilin bir damarını bulmak*. Yahya Kemal'in de, Orhan Veli'nin de başarılarının en öz anlatımı budur.

Ahmet Hamdi aynı başarıyı göstermiş midir? Orhan Veli'nin olumsuz yanıtlayacağı kesindir. Orhan Veli için bir Yahya Kemal vardır, bir de Nâzım Hikmet. Diğer şairleri bir arada sayıp geçer gibidir. Hemşiirlerine bile acımaz: "Yine halkın çocuğu, halkın şairi olmakla beraber, fikri şiirin üstüne çıkamayanlar: Oktay Rifat, Melih Cevdet. (...)". Bu arada, Ahmet Hamdi'yi, Ahmet Muhip ve Cahit Sıtkı ile birlikte "hassasiyetle şekli meczetmeye çalışanlar" diye sınıflandırmakla yetinir.

Bununla birlikte, Nahit Hanım'a mektuplarından anlaşıldığı kadarıyle Orhan Veli, Ahmet Hamdi ile çeşitli mekân ve etkinliklerde birlikte olmuştur. Benim en çok ilgimi çeken birliktelikleri, Orhan Veli'nin 15 Temmuz 1947 tarihli mektubunda anlattığı kayık olayıdır. Gazetelere de alaylı biçimde yansıdığı anlaşılan bu olayda, Orhan Veli ve Ahmet Hamdi'nin birkaç dostlarıyla Büyükdere rıhtımında bindikleri kayık son binenin bir yanlış hareketi yüzünden suya batar. Orhan Veli'nin bu olayı anlatırken kurduğu şu iki tümce yazımızın konusu bakımından önemlidir: "Hamdi Bey o sırada baş üstüne yatmış yıldızları seyrediyordu. Ben telaşla, 'Hocam batıyoruz!' deyince, o yattığı yerden, 'Aman, ben yüzmek bilmem, beni kurtarın' diye bağırmaya başladı." Bu anlatımda ilk dikkatimizi çeken, Orhan Veli'nin Ahmet Hamdi'ye "hocam" demesidir. Demek ki, bir öğretmen-öğrenci muhabbeti ikili arasında ömür boyu sürmüştür. İkinci dikkatimizi çeken ise hızla ama ustaca çizilen Ahmet Hamdi portresidir. Alaylı bir çizimdir bu. Bir hülya adamı karikatüründen bile söz edebiliriz. Ahmet Hamdi'nin dünyasında Boğaziçi'nde kayıkla dolaşmanın mitsel değeri okurlarınca bilinir. Giderek, romantik kahramanlarından birinin düşü Boğaziçi'nde bir kayıkçı olarak yaşamaktır. Böyle bir yazarın kayıkta uzanmış yıldızlara bakarken kayıkla birlikte Boğaziçi sularına batması en hafif deyimiyle komiktir. Yorum yaparken çok uzaklara gitmek istemiyorum ama Orhan Veli açısından "şairane"liğin

suya batmasından bile söz edebiliriz. Üstüne üstlük, mayolu fotoğrafını bildiğimiz Ahmet Hamdi yüzme bilmediğini bağırmaktadır.

Gençliğinde arkadaşlarının kaba eğlence dünyasının dışında kaldığı için "Kız Selim" diye anılan *Aydaki Kadın*'ın Selim'i bile denizle, sularla boğuşmayı becerirken Ahmet Hamdi'nin iskele yanındayken suya batınca böyle paniğe kapılması ikinci bir ironi etmenidir. Orhan Veli'nin çizdiği Ahmet Hamdi gerçek midir? Kimdir gerçek Ahmet Hamdi? Yanıtı olmayan sorular bunlar. Tek söyleyebileceğimiz şudur: Satırların arasında okurlarıyla saklambaç oynayan bir hayalettir Ahmet Hamdi. Her büyük yazar gibi.

Tanpınar'ın büyüklüğünü, 1958'de yayımladığı Cahit Sıtkı ile ilgili yazısında Orhan Veli'yi ölüm döşeğinde betimlediği şu tümcelerde bir kez daha görürüz: "Daha orta mektebin birinci sınıfında talebem olan Orhan'ı Cerrahpaşa Hastanesi'nde son def'a oksijen çadırının altında yarı çıplak güçlükle nefes alır ve o kadar güzel hayallerini yakaladığı dünyamızı yalnız akı görünen gözlerinden boşanırken gördüğüm günü hiç unutmam. Şiirimize tatlı anlaşmazlığı ve lezzeti getiren zekâ, gözlerimin önünde kendisi olmaktan çıkmıştı." Yazın tarihimizin en önemli ölüm döşeği yazımlarından birini okuduk. Çok genç gitmiş Orhan Veli. Çok erken gitti Ahmet Hamdi. Ne diyelim! Ece çoktan demiş denmesi gerekeni: *Boğuldukları zamanki yaşlarıyladır çalgıcılar.* Hep yaşasınlar! Hepsi yaşasınlar!

Mart 2014

Üçüncü Kalb

Kıtıp Noktası çalışmamın sonuna okumaların okunması diye bölüm koymuştum. Çünkü o çalışmayı yaptığım dönemde, yani nerdeyse otuz beş yıl önce Tanpınar üzerine yazılmış makale, deneme, inceleme ve kitap kolaylıkla sayılacak denli azdı. Bugün ise Tanpınar en çok çalışılan yazarlarımızdan biri, belki de birincisi. Tanpınar üzerine yazılan kitapların, yazıların, düzenlenen konferansların, etkinliklerin yalnızca çetelesi bile küçük bir kitap oluşturabilir. Yaşarken gönlünce tanınmamaktan yakınan Tanpınar'a gökten bir melek gelip öldükten sonra çok çok ünlü olacağını söyleseydi, inanır mıydı, bilemiyorum ama vardığımız mertebe bu işte! Ruhu şad olsun! Bu arada sözünü ettiğim çeteleyi biri tuttu mu, merak ediyorum. Umarım onlarca edebiyat fakültemizden bir akademisyen ya da profesyonel araştırmacılarımızdan biri Tanpınar üzerine yapılan çalışmaların hepsini toplar ve enine boyuna okur. Böyle bir çalışma yalnızca Tanpınar'ı nasıl gördüğümüzü ortaya koymayacaktır, aynı zamanda son yirmi otuz yılımızın bir kültür tarihi olacaktır.

Ben okur olarak Tanpınar çalışmalarını olanaklarım, vaktim, nakdim ölçüsünde izliyorum. Her çalışmadan yeni bir şey öğreniyor, sevdiğim bir yazarın bu denli ilgi çekmesinden göneniyorum. Elbette her yeni çalışma Tanpınar'ın dünyasına tutulan yeni bir ışık olmalı, öbür çalışmalarda görülmeyen bir şeyleri ortaya çıkarmalıdır. Çalışmaların çoğunluğunun bu yönde olması sevindirici. Böyle böyle Tanpınar'ı

daha çok anlamaya koyulduğumuz, yazdıklarını didik didik ederek karanlık köşe bırakmamaya çalıştığımız söylenebilir bu durumda. Ancak, tuhaftır, Tanpınar kıtasında ilerledikçe bir yandan yaptığımız keşiflerden hoşnutluk duyuyoruz, öbür yandan yeni yeni gizler, daha önce aklımıza gelmemiş sorularla karşılaşıyoruz. Tanpınar kendini kolay ele veren bir yazar değil. Kanımca Tanpınar'ın bu özelliği aslında hoşumuza gidiyor ve onunla, yani yapıtı ve kalıtıyla uğraşmaktan zevk alıyoruz. Önemli olan: Tanpınar kıtasında ilerliyoruz.

Örneğin, bir zamanlar, Tanpınar'ın yaşamöyküsü olmadığından yakınırdık. Orhan Okay giderdi bu eksikliği: *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar* (Dergâh Yayınları, 2010). Orhan Okay'ın adına yakışan dört başı mamur bir çalışma bu. Çok şey öğreniyoruz. Bununla birlikte, Okay'ın özenli araştırmalarına karşın Tanpınar'ın özyaşamını tümüyle aydınlatmanın kolay olmadığını, olmayacağını bu çalışmadan anlıyoruz. Alın yanıtsız bir soru, Tanpınar'ın 15-16 yaşlarında olduğu döneme değgin: Kerkük'te görevli babası "Hüseyin Fikri Efendi'nin Siirt'te oğlunu bir yıl okumak üzere Fransız *Dominicain* rahiplerinin idare ettiği misyoner mektebine vermesi üzerinde, ulema sınıfından olduğunu da hatırlayarak ayrıca düşünmek gerekir." Bu dönem Ahmet Hamdi'nin Batı dediğimiz kültür dünyasıyla ilk tanışması mıydı acaba? Yoksa Batı ile Doğu arasında ilk bölünmesi miydi? Birdenbire aklıma geldi: *Huzur*'un Mümtaz'ı neden *Ahd-i Atik* okuyordu? Okay'ın dediği gibi, bu konuda düşünmemiz gerek ama önce daha fazla veri toplayabilmemiz... Okay, yapıtlar ile yaşantılar arasındaki bağlantıları iyi kurmuş. Derler ya: İyi bir yaşamöyküsü eleştirinin kardeşidir. Okay'ınki o düzeyde bir yapıt. Ne ki, Tanpınar sığmıyor Okay'ın başarıyla çizdiği mazbut çerçeveye. İnci Enginün ve Zeynep Kerman'ın derledikleri günlüklerinde bir değil değil birçok Ahmet Hamdi, daha doğrusu Ahmet Hamdi'nin birçok yönü olduğu kesinleşiyor. Özellikle Tanpınar'ın 27 Mayıs yanlısı düşüncelerinin Orhan Okay'ı "tahayyülümüzde kalsın eski haliyle" demeye ittiği görülüyor. Aslında bu günlükler ortaya çıkmadan önce de Tanpınar'ın o dönemin birçok entelektüeli

gibi 27 Mayıs'ı desteklemiş olduğunu biliyorduk. Elbette bugünün ölçüleriyle mazur görebileceğimiz bir tutum alış değil Tanpınar'ınki. Hele benim siyasal cinayet olarak gördüğüm 27 Mayıs idamlarını da onaylayan tutumu bağışlanacak gibi değil. Gelgelelim, o günlerde Türkiye nerdeyse iki düşman kampa bölünmüştü. Bu tür hastalıklı kutuplaşmaların toplumun entelektüel kesimine bulaşmamasını beklemek yanlış olur. İdamlar da ne yazık ki Cumhuriyet döneminde süren bir Osmanlı geleneğinin; siyaseten katl geleneğinin yansımadır. Rahmetli Menderes ve iki arkadaşına karşı belki de Tanpınar'ın Osmanlı damarı tutmuştur. Şu kesindir: İdamlar bağımsız yargı, insan haklarına saygı ve demokrasi eksikliğinin sonucudur. İdam cezası daha o dönemde yasaklanmış ya da yargı bağımsız, Cumhuriyet tam Batılılaşmış olsaydı bu tragedya yaşanmazdı. Öte yandan, Tanpınar'ın gene günlüklerinden, 27 Mayıs darbesinin beklentilerini karşılamadığını, düş kırıklığı yaşadığını, asker müdahelelerinin yanlış olduğunu anladığını da görüyoruz. Ancak 27 Mayıs öncesinde de, sonrasında da İsmet Paşacıdır Ahmet Hamdi. Başka vesilelerle üzerinde durduğum bu yönünü de Ahmet Hamdi'yi seven okurların, aydınların hepsinin içlerine sindirmeleri gerekir. Ahmet Hamdi'nin İsmet Paşacı olduğu iyice anlaşıldı diye ona saf değiştirmiş insan muamelesi yapmamaları gerekir. Ne yani! Süleymaniye Camiine, Itrî'ye, Dede Efendi'ye, Bakî'ye, Osmanlı mirasına sahıp çıkan bir aydın İsmet Paşacı olamaz mı? Bu ne biçim ayırıcı bir anlayıştır? İki üç Türkiye yok, tek Türkiye var. Ahmet Hamdi de bu Türkiye'yi, geçmişi geleceğiyle parçalara bölmeden, bir bütün olarak görmeye çalışmıştır. Bir yandan Tanpınar'ın yanlış gördüğümüz yanlarından ders, öbür yandan yazdıklarından feyz alalım. Tanpınar bizi bölmesin, birleştirsin.

Geçenlerde Sefa Kaplan'ın çalışması çıktı: *Geç Kalan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar*. Biyografi olarak sunulan 550 sayfalık kapsamlı bir çalışma. Büyük bir emeğin ve onyıllardır sürdüğü anlaşılan Tanpınar okurluğunun, tutkusunun ürünü. Bana düşmez ama kutlarım yazarını. Bir Tanpınar okuru olarak sevindim kitabı görünce. Zevkle okudum.

Okay'ınkinden ayrımlı bir Tanpınar var karşımızda. Biraz önce Tanpınar'ın yanlışlarından söz ettik ya, bu kitapta hayatının yanlışını görüyorsunuz: Erzurum Lisesi'nde edebiyat öğretmeni iken, Atatürk ile karşılaştığında biraz girişkenlik, yırtıklık göstererek burslu olarak bir Avrupa ülkesine gönderilmeyi istememiş olmak. Ancak elli iki yaşında gidebiliyor Fransa'ya. Varoluşsal bir yazıklanma içine giriyor: "Ah keşke kendime ve Paris'e bu kadar geç kalmasaydım!" Bu söze Paris açısından bakıldığında Tanpınar'ın yaklaşık otuz yıllık bir geç kalmadan söz ettiği görülüyor. Buna karşılık, kendine geç kalmaktan da söz etmesi ilginç. Çünkü kendine daha çocukken Ergani'de rastladığını yazmıştır, biliriz. Demek ki sonra kendi, yani arzuları, emelleri önden gitmiş, Ahmet Hamdi özüne Batı'ya gidinceye değin yetişememiş.

Sefa Kaplan yapıtını bir biyografi diye sunmuş ama bildiğimiz yaşam öykülemesi kalıplarına sığmayan bir çalışma bu. Yazar yalnızca öykü gibi Ahmet Hamdi'nin yaşamını anlatmakla kalmamış, onun ağzından yazmış, onunla yazışmış. Zamandizimsel öyküleme yapmamış. Tanpınar'ın ilk Paris yolculuğuyla başlatmış kitabı. Romanlarda gördüğümüz anlatma yöntemlerine başvurmuş. Kendini Tanpınar yerine koyduğu bölümler de yazınımızda az görülen benzek (pastiş) çalışmaları. Bir anlatı tadı var Kaplan'ın yapıtında. Gerçeklikle örtüşmek isteyen bir yapıntı. Kaplan, Tanpınar'ın iç tarihini, iç insanını yakalamaya, Batı-Doğu bölünmesini Tanpınar'ın iç dünyasında nasıl yaşadığını anlamaya çalışmış. Tanpınar üzerinden yoğun bir toplumsal eleştiriye de girişmiş. Bu arada bazı kişisel hesaplaşmalara girmiş olması, kusuruma bakılmasın, benim pek hoşlandığım bir tutum değil. Sefa Kaplan yapıtının anlaşılamamasından çekiniyor ama en azından Tanpınar okurlarının bu kitaba gereken ilgiyi göstereceklerinden eminim.

Orhan Okay, Sefa Kaplan derken Tanpınar'ın yaşamöyküsünün yazılması yolunda önemli ilerleme sağlandığını görüyoruz. Halûk Sunat ise Tanpınar okumalarındaki başka bir eksikliğin giderilmesine yönelmiş: ruhçözümleyici (psikanalitik) okuma. 480 sayfalık koca bir kitap yazmış: *Boşluğa*

Açılan Kapı (Bağlam Y.). Kitabın alt başlığı açıklayıcı: *Ahmet Hamdi Tanpınar ve yapıtlarına psikanalitik duyarlıklı bir bakış.* Yalnızca yapıtların değil yazarın kendisinin de ele alındığı bir çalışma. "Ölmüş adamı nasıl incelemiş, divana yatırmış?" diye sorabilirsiniz. Yanıtı kitabın önsözünde bulacaksınız, hem de Tanpınar'dan alıntılarla örülmüş bir paragrafta: "Ve, o gün orada: 'şairdeki hususî ve şahsî hassasiyet'in kaynakladığı' ... nüveyi keşfederek şairin eserlerini aydınlatmak, yahut da eserden bu nüveye intikale çalışmak, münekkit için zengin bir iz araştırma mebdei, estetik bir tahlili ipucu olabilir mi? diye soran; sonuçta, 'Bu yoldan gidecek bir tenkidin sanat eserini şahsa bağlayan en kuvvetli münasebetlerinden birini yakalayacağına şüphe' etmeyen, 'bizde psikolojik tenkidin doğabilmesi için genç münekkitlerin bu mebdeler üstünde çalışmalarından doğacak faydalar' üzerinde duranların –biraz gecikmeli de olsa– beklentilerini boşa çıkarmamak!..." Bu sözlerle yazar hem kendi amacını hem de ruhçözümleyici okumanın ne olduğunu güzelce anlatmış. Tanpınar'ın da önem verdiği, kendisinin de denediği, gelişmesini istediği bir eleştiri türüdür ruhçözümleyici okuma. Sunat alçakgönüllü bir yaklaşım sergileyerek, okumasını "psikanalitik" değil "psikananalitik duyarlıklı" diye tanımlamış. 2004'te çıkarmış bu kitabını. 2006'da yayımladığı *İmgenin Tılsımlı Rüzgârı* kitabındaki (Yirmidört Y.) Tanpınar yazılarıyla sürdürmüş ruhçözümleyici Tanpınar okumasını.

Görebildiğim kadarıyla Tanpınar'ın yapıtlarından çok yapıtların berisindeki gerçek kişiyi araştırmış Sunat. Tanpınar'ın yapıtlarının yanı sıra yaşamıyla ilgili türlü belge, bilgi, tanıklığı irdeleyerek "Nasıl bir adamdır bu Ahmet Hamdi?" sorusuna yanıt aramış. Ortaya çıkan sonuç ya da Sunat'ın çizdiği portre pek iç açıcı değil, doğrusu. *Avignon Beşlisi*'nin ilkinde Lawrence Durrell, Freud'un sanatçı tipini nasıl gördüğünü kahramanları aracılığıyla betimler. Buna göre, sanatçı, âşık olma, anlamlı ilişkiye girme yetisinden yoksun, umutsuz bir özseverdir, patolojik bir ruh hali içindedir. Sunat'ın satırları arasından bakınca bu tanıma uygun bir Tanpınar görüyoruz. Sunat'a göre, Tanpınar, "hayatla başı hoş olmayan, mut-

lak huzur ve sükûnu arayan adamdır."; "yalnızlık duygusu içinde ayakta durmakta zorlanan, tutunma telaşıyla yorgun düşen adamdır." Sürüp gidiyor bu betimlemeler. "Yok artık!" diyebilirsiniz ama dikkatli okursanız Sunat'ın yazdıklarını, dolu atıp boş tutmadığını da görürsünüz. Belki de bir mit yıkmak, put kırmak istiyor. Hayran olunası bir sanatçının insan yüzünün pek o kadar çekici olmayabileceğini gösteriyor. Tanpınar'ın yapıtlarında gördüğü eksiklik ya da kusurları da yazarın kişiliğine bağlıyor. Pek çok yerde Tanpınar'a karşı alaycı biçem kullanmaktan da çekinmiyor. "Tanpınar, kendi kendisini bıçaklayan adamdır" derken belki de öldürücü vuruş yapıyor olumlu insan olarak Tanpınar düşüncesine. Bence yer yer abartmış Sunat ama ruhçözümleyici olmadığım için ne derece haklıdır ölçemiyorum. Ben Tanpınar için "Kendi kendisi bıçaklayan adam" demek yerine Orhan Okay'ın şu tanımı uygun görüyorum: "Tanpınar hayatının hemen her safhasında, her hadise ve sanat eseri karşısında daima 'kendine rastlayan', daha sonra da kendisiyle didişen insandır."

Farkındayım: kendini bıçaklamak sözü Tanpınar'ın Hasan Âli Yücel'e 4 Nisan 1958 günü yazdığı mektuptan esinlenme. Tanpınar, Louvre müzesinde gördüğü bir resmi anlatıyor. Yaşlanmış Rembrandt'ın kendini tuval önünde çizdiği bir resim. "Ben resim denen sanatta bundan daha insanı bıçaklayan eser görmedim. Yanlış idare edilmiş bir ömrün bütün hikâyesini bu portrede görmek mümkündür" diyor, Sunat'a göre, Tanpınar bu portrede kendini görmüş. Bilemiyorum. Mektupta yazdığına bakılırsa, Tanpınar üç dört günde bir bu portreyi görmeye gidermiş. Resmin adını yazmamış Tanpınar. Şu nedenle: "Adını yazmamamın sebebi kendimden bahsederken hatırlayışımdır. İnsan bazı isimlerle yan yana gelmekten, onlarla kendilerine ait benzetme kurmaktan utanıyor." Demek ki, Tanpınar Rembrandt adıyla yan yana gelmekten utanmıyor ama Rembrandt'ın resminin adıyla yan yana gelmekten utanıyor. Bana kalırsa, Tanpınar resmin adını anımsamıyor. Resmi de söyle betimlemiş birkaç satır önce: "Başında siyah takkemsi bir şey, sırtında siyah ropdöşambr gibi bir şey. Gözler şiş ve kan çanağı, elinde fırça ve palet çalı-

şır halde." Hangi resim bu? Uzmanlar bulur herhalde. Benim bildiklerimde ressamın başındaki "takkemsi bir şey" siyah değil açık renk. Elbette Tanpınar'ın çizdiği acıklı tabloya siyah daha uygun düşüyor. Bence Tanpınar mektubunda edebiyat yapmanın kösnüsüne kaptırmış kendini, derler ya, yazıyor, ama güzel yazıyor. Üstelik resim jürisi için Ankara'ya gitmeden önce yazıyor. Yazının bir oyun, yazarken haz alma yönü vardır işte. Bezik oyunundan feragat etmek istemediğini söylediği bu mektubun ayraç içine döşenmiş bir ayrıntısı ya da çıkıntısını gözden kaçırmamalı: "(Malûm ya, hep ayna karışısına düşerim ve hatta bakmaktan da hoşlanırım. Fakat yüzümü, gözümü değiştirmeye çalışırım.)" Rembrandt'ın otoportresinden trajik bir biçemle söz ettiği bir metinde aynadaki kendi görüntüsünü alaylı biçimde anlatması Rembrandt ile kendisi arasında bir ayrım yaratmıyor mu? Bu ifadede kendini bıçaklayan bir adam değil, kendisine kimileyin beğeniyle kimileyin alayla bakan, bir bakıma "kendisiyle didişen" bir adam görüyoruz.

Bu mektubu yazdıktan kısa bir süre sonra, 26 Nisan 1958 günü *Cumhuriyet* gazetesinde Ahmet Hamdi'nin "Paris Tesadüfleri III Tablolar Önünde İken" başlıklı yazısı yayımlanmış. Bu yazısında Rembrandt'ın aynı resminden söz ediyor. Ancak bu kez değişik sözlerle... Bu kez hangi resmin söz konusu olduğunu da anlıyoruz. Rembrandt'ın 1660 yılında (Tanpınar da yılı belirtmiş) çizdiği tuval başındaki kendi resmi. Yanılmıyorsam Louvre'dan Hollanda'ya gitti. Tanpınar bu kez şöyle bir betimleme yapıyor: "Ressam, ayakta, şövalesinin karşısında, şişkin ve kan çanağı gözlerle, dudaklarının bütün acılığıyla, yaptığı esere – belki de hiçbir yere bakıyor. Bana öyle geliyor ki, Rembrandt, talihinden veya kendisinden, hülâsa bir şeyden korkuyor. Bu karanlıklar şairi (...) sanki karanlıktan daha tehlikeli bir şeyin kendisini beklediğini biliyor. İyi ama sanatının tam kemal noktasında, bütün sırlara sahip iken bu korku niye?" Kara takkeden söz etmemiş bu kez, çünkü o takkemsi şey siyah değil. Üstelik bu kez resme getirdiği yorum çok ayrımlı. "Rembrandt kendi kendisinden kaçmıyor" deyip, resimde "ihtiyarlıktan başka bir şey, kendisini

suçlandırma var" lafını ediyor ama "yanlış idare edilmiş bir ömür" yorumuna dek götürmüyor sözünü. Benim bu ikinci yazımda ilginç bulduğum öğe Rembrandt'ın gözlerinde gördüğü korku, metafizik bir korku, belki de ölümden, boşluktan korku. Karanlıktan daha başka, beter bir şey boşluk. Aslında Sunat'ın kitabının başlığına kurulan bir köprü olabilir bu korku yorumu: *Boşluğa açılan kapı.*

Satırların arasına dalınca ayrıntıların sonu yok. Sunat'ın kitabının başlığı da ilgimi çeken başka bir ayrıntı. Tanpınar'ın "Yaz Gecesi" öyküsünden geliyor bu başlık. Öykünün elli yaşındaki kahramanı "Evet, hepsini anlatsam rahat edeceğim. Fakat o zaman daha başka şeyleri de anlatmak lazım gelecek" diyor. Anlatıcı sürdürüyor: "Hayatının sırrı meydana çıkacaktı. O korkunç boşluk... Ve ondan önceki acayip tesadüf..." Sunat vurguyu "tesadüf" değil "boşluk" sözüne yapıp, "Evet: Tanpınar, boşluğa açılan bir kapıdır" diye yapıştırıveriyor. Bir felsefeci bu tümcedeki boşluk ve kapı kavramlarını nasıl yorumlar bilmem ama ben de Tanpınar'ın "Yaz Gecesi" öyküsünü dikkate değer buluyorum.

Başka bir vesileyle bu öyküye değinmiştim. Yaşlı adam ile genç kız ilişkisi üzerinde izleksel açıdan durmuştum. Elbette daha geniş bir ilgiyi hak eden bir öykü bu. Halûk Sunat ilginç bir çözümleme yapmış. Süha Oğuzertem de *Kitap-lık*'ın 2000 yılında çıkardığı Tanpınar sayısında bu öyküyü incelemişti. Aysu Erden / Tuba Sarıbaş ve Ayşe Eziler Kıran'ın da bu öykü üzerine akademik çalışmalarını okudum. Tanpınar'ın gizemli, gizlerle örülü bir öyküsü. Oğuzertem "gotik" demiş. Yerinde. Gel gör ki, öykünün ne denli başarıyla kaleme alındığı konusunda kuşkularım var. Örneğin, biraz önce değindiğim "boşluk" ve "tesadüf" sözcükleri anlatıcının kendi betimlemeleri mi, yoksa kahramanın zihninden geçtiğini görüp okura aktardığı kavramlar mı, belli değil. Öykünün şimdiki zamanı elli yaşındaki adam ile orta yaşlı iki kız kardeşin sohbetiyle gelişiyor. Ancak saydığım okurlardan bazıları, kız kardeşlerin hangisi abla, hangisi kardeş, karıştırmışlar. Bu okurun mu, yoksa yazarın mı hatası? Alın size bir bilmece daha.

Bu kısa öyküde elli yaşındaki başkişi kız kardeşlerden gencinin arkadaşı. Onun çağrısı üzerine evlerine yatıya geliyor. Aslında bildiği bir ev bu. Otuz beş yıl önce karşı evde oturmuş çünkü. Söylemiyor. Anımsıyor ister istemez. Belki de anımsamak için gelmiş ama anlatıcı bu konuda suskun. Her neyse... Otuz beş yıl önce bu evde hasta bir adam yaşarmış, eşi ve yarı deli kız evlatlığıyla birlikte. Güya evlatlığıyla ilişkiye girmiş. Bunun meyvesi olan çocuk ölü doğmuş ya da ölmüş. Bahçede olduğunu düşünebileceğimiz ceviz ağacının dibine gömmüşler yavruyu. Sonra kahramanımız o yarı deli kızla altı ay süren bir serüven yaşamış. Kahramanımızın hasta olduğu söylenen adam ile yorumcuların merakını kışkırtan bir ilişki içinde olduğu anlaşılıyor. Öyküde iç konuşmalar tırnak içinde verilmiş. Ancak nedense bu kez tırnak içine alınmamış ifadelerle konuşuyor kahramanımız kendi içinden: "... Bu mahallede büyüdüm. Bu evdekileri tanırım. Geceleri hep o adamın sesleriyle korkarak uyandım. Sesini işitince beni yanına çağırıyor sanıyordum. O bağırır bağırmaz annem yanıma gelir, korkmayın diye benimle konuşurdu. Bu küçükkendi. Büyüyünce büsbütün başka oldu. Bu ev başka türlü hayatıma girdi." Sonra ne olmuş peki? Kahramanımız ancak bu kadar açılır: "Kadının gözleri, siyah, kömür gibiydi. Bir gün bizim evin taşlığında... O zamandan beri hastadan daha fazla korkmağa başladım. Kendimi de onun gibi ona ait bir şey sanıyordum. (Güzel yazılmış bir tümce değil bu. O.D.)" Kahramanımız başka bir yerde de o hasta kişi için "Adam çok güzeldi değil mi?" diye sorar. Öykü kahramanımızın yarı deli kızı son gördüğü sahne ile bitecektir. Kapıdan (herhalde bahçe kapısı) girince ceviz ağacının dibinde ceviz ayıklayıp yerken görür kızı. Kahramanımızın gelişi önce kızı sevindirir. Sonra gözlerinde ilk buluşmalarındaki parıltı uyanır ve gene o günkü gibi sesi kısılıverir. Böylece o ilk buluşmanın birkaç ayrıntısına da ulaşmış oluruz. Sesi kısıldığına göre bir şeyler söylemeye çalışmaktadır. Ancak kahramanımız onu dinlemez. Okura niyetinin başka olduğunu düşündürür. Kızın elindeki kırıp yediği cevizlere bakar. Kız o zaman anlar. Cevizleri fırlatıp içeri kaçar. "Bir daha mahallede görmedik"

dye sızlanır kahramanımız kendi kendine, "Ve ben bir daha, bir daha hiçbir kadınla." Nitekim, ona yakın duran genç kız kardeşle bile hiçbir cinsel bağ kurmaz. Yoksa ceviz ağacının dibine gömülen çocuğun babası o mudur? İç konuşmalarında önce kızla ilişkisini, sonra ceviz ağacının dibinin kazıldığını müezzinden işitmesini anımsamış, böylece bizi yeterince şüphelendirmiştir. Öykünün mahiyeti gereği sorularımız yanıtsız kalacaktır. Ancak kahramanımızın yaşamış olduğu travmanın onu cinsellik alanı dışına savurduğu anlaşılmaktadır.

Konuğu için hazırlık yapan kız kardeş, havlunun, sabunun yanında diş fırçasının eksikliğini görürken kahramanımıza duyduğu ilgiyi ama bunun yanıtsız kaldığını anlatmış olur. Öte yandan temel fallik öğe olan ağaç çoktan kesilmiştir. Kahramanımızın kırdığı cevizlerin bedeli ağır olmuştur. Özetlemeye çalıştığımız bütün bu öğeleri bir araya getiren yorumcular, kahramanımızın çocukken, çocuk yaştayken karşı evdeki amca ile eşcinsel ilişki yaşamış olabileceği sonucuna varıyorlar. Kahramanımız ve onun her şeyini bildiği anlaşılan anlatıcı ser verip sır vermedikleri için bu olasılık ne denli gerçek, anlayamıyoruz. Boşluk nedir? Ondan önceki o garip tesadüf nedir? Öğrenemiyoruz. Ancak, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Antalyalı Genç Kıza Mektup"ta "büyük ağaçlara çıldırdığını" yazdığını biliyoruz. Tanpınar bu öyküsünde kendisine değgin bir şeyleri mi gizlemiş yoksa gizemli öykü denemesi mi yapmış? Tanpınar'ın ünlü rövelver anısı geliyor aklıma. Hani 15-16 yaşında Antalya'ya gelirken denizi görünce coşmuş, havaya bir el rövelver sıkmış, babasından da sıkı bir tokat yemiş. Bastırılmış eril edim midir bu? 15-16 yaş "şuuraltı müktesabat"ının oluşması açısından geç bir yaş değil mi? Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* dışındaki yapıtlarının hepsinde, günlüklerinde gördüğümüz, duyumsadığımız istediği gibi yapamama, yazamama, bitirememe sıkıntılarının gerisinde engelleyici, cezalandırıcı baba tokadı mı var? Sırlı bir adam Tanpınar. Özel yaşamına değgin bize aktardıkları anlamlı sonuçlara varmamızı sağlayacak ölçüde veri içermiyor. Dolayısıyla biz Tanpınar'ın özel yaşamı üzerine fantezilere kapılmayıp yapıntı âleminde kalırsak, öykünün ilgi çekme-

sinin nedeni arka düzlemine katı, aşılmaz bir bilinmezlik duvarı örülmesidir, diyebiliriz. Ancak öykü yalnızca aktardığımız olaylardan oluşmamaktadır. Öykü boyunca evin içinde bir saat tıkırdar. "... evin eski, evvelki sahiplerinden kalma" saattir. Sürekliliği, belleği, geçmişin bellekte sürdüğünü, zaman geçiyor derken hiç geçmeyebileceğini anlatır. Biraz Proust, biraz Bergson vardır bu saatte. Tanpınar'ın zaman ile ilgili düşüncelerinin bu öyküye yansımadır. Belki de öykünün asıl başkişisi saattir. Ancak Tanpınar'ın kendine özgü zaman felsefesini bu öyküde başarıyla işlediğini söylemek güçtür. O yüzden dikkatler diğer izleğe; ceviz ağacı yokluğuna, cinsel konulara yönelir. Tanpınar bu öyküde iki önemli izleği iç içe işlemeye yönelmiş, ancak girişiminde tam başarılı olamamıştır. Gene de "Yaz Gecesi" lezzetli bir öyküdür.

Bu satırları yazıyoruz ama "Yaz Gecesi" öyküsünün içinden doğan soruları zihnimden kovalayabildiğimi sanmam. Tanpınar'ın yapıtlarında eşcinsellik izleği üzerinde pek durulamamıştır. Yukarıda değindiğimiz yorumlar ve Sunat'ın çalışmaları bu bakımdan önemlidir. Ancak bu izleği enine boyuna inceleyebilmek için bir külliyat taramasına kalkışmak gerek. Bunu şimdi yapabileceğimi sanmıyorum ama *Aydaki Kadın*'ın son bölümüne uzanmadan da edemeyeceğim. Bu bölümde Asım adlı eşcinsel kişiyle tanışırız. Asım romanın başkişi Selim'in tutulduğu kadının, aydaki kadın Leylâ'nın dört yıllık kocasıdır. Kırklareli'nde yedek subay askerlik görevini yapmaktadır. Selim de aynı zamanda yedek subay olarak oradadır. Leylâ, o zaman arkadaşı olan ve aynı yerde askerlik yaptığı anlaşılan Refik ile birlikte kocasının kaldığı yere biraz onu hazırlıksız yakalarcasına gider. Üç rakı kadehi bulunan bir sofra ve kocasının yakın arkadaşıyla karşılaşır. (Kadehlerden ikisinin Asım ile yakın arkadaşına ait oldukları bellidir. Üçüncü kadehten kimin içtiği pek belli değildir.) Allak bullak olur. Çok iyi anlatılmış sahnelerdir bunlar. Selim, Hızır gibi yetişip Leylâ'yı ve Refik'i "hadise" çıkmadan oradan uzaklaştırır. Asım da peşlerine takılır ama Leylâ için bitmiş olarak. Anlatıcı bu dört kişinin Asım'ın kaldığı yerden alelacele uzaklaşmalarını Sodome'den kaçış diye betimler. Anlatıcının ak-

tardıklarından anlarız ki o evde sıra dışı ilişkiler yaşanmakta ve Selim de bunları bilmektedir. İşte Ahmet Hamdi'den, eskilerin deyişiyle "esrarengiz" birkaç sayfa. Ahmet Hamdi'nin kendisi de Kırklareli'nde askerliğini yapmamış mıdır? Üstelik askerlik ile ilgili kısa bir hapis cezası çektiği söylenmektedir. Bu cezanın neliği, nedeni belirsizdir. Orhan Okay şöyle yazar: "... askerliğiyle ilgili veya askerliği sırasındaki bilmediğimiz bir sebeple, belki daha büyük ihtimalle asker olmadığı halde askeriyenin müdahalesini gerektiren bir sebeple bir süre Harbiye'de hapsedildiği hâdisesi var. *Günlükler*'inde yer yer geçen açığa vurulmasından, bu yüzden kendisine şantaj yapılmasından korktuğu bir hâdise: 'Ömrümün bir hadisesi var ki bahsedilmesinden korkuyorum. Necip de, Nihat da bunu yapabilirler: şantaj'". Sefa Kaplan'ın kitabındaysa kurmaca Tanpınar başka türlü anlatıyor tutuklanması olayını ve şantaja uğramaktan korkmasını. 1927 yılındaki komünist tevkifatı sırasında içeri alınmış Tanpınar. Bir hafta kalmış. Yıllar sonra, üniversitede hoca olunca bu olayı takıyor kafasına: "Necip Fazıl veya Peyami Safa'dan birisinin veya her ikisinin birden bu bir haftalık hapis meselesini öğrenip bana şantaj yapacaklarından korktum." Gerçek nerede? Gizem ve merak basıyor okuru. Gel de bul bu sayfaların doğurduğu soruların yanıtlarını.

Büyük yazarların yapıtlarına duyduğumuz, gösterdiğimiz ilgi hiçbir zaman metinlerle sınırlı kalmıyor, kalamıyor. Önce metinleri daha iyi anlamak, açıklamak için yaşamının öyküsüne gidiyoruz, sonra yaşamı, deneyimleri ilgimi çekmeye başlıyor, metinleri bir kenara itip neler yapmış, yapmamış araştırmaya başlıyoruz. Bu da yetmiyor, yaşamına ilişkin bulgularımızla yapıtları arasında bağlantılar kurmaya çalışıyoruz. Binbir soru çıkıyor karşımıza. Hadi metinlerle ilgili soruları bazı yorumlamalarla aşabiliyoruz diyelim ama yazarın özel yaşantılarını bir türlü aynı ölçüde aydınlatamıyoruz. Meraktan çatlıyoruz, sayfaların arasında dört dönüyoruz. Bakar mısınız? Tanpınar'ın yaşamöyküsünün yazılması konusundaki gelişmeleri övgüyle kısaca analım derken nerelere geldik.

"Önemli olan yazarın metinleri, gerisi okur safsatası!" diyor Mustafa Kesret. "Hiç okurlar yazmazsa olur mu? Yoksa edebiyatın ne anlamı kalır?" diye yapıştırıyorum yanıtımı, pis pis sırıtmasına aldırmadan. Değişmiyor Kesret'in surat ifadesi. Anlamak istemiyor biz sevgili okurları! Biz yazmazsak ne yaparız sonra? "Yazın bakalım yazın!" diyor ukala herif, şevkimizi kırmaya çalışıyor. "Her yazar aynı zamanda bir okurdur" demek aklımdan geçiyor ama dilimi tutuyorum, beni yeniden bozum etmesinden çekinerek. Uymayalım ona ve yazalım.

Tanpınar üzerine her yeni çalışmayı sevinçle karşılıyorum. Ulaşabildiklerimi karıştırıyorum sık sık. Dönüp kitaplığımın raflarına göz atıyorum. Birkaç tanesi çarpıyor gözüme: Yollarımızın birçok yazarda kesistiği Besim F. Dellaloğlu'nun *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası* kitabı, Zeynep Bayramoğlu'nun *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler*'i, Tanpınar'ın öğrencilerinden Turan Alptekin ve Güler Güven'in yapıtları, Handan İnci'nin olmazsa olmaz nitelik kazanan çalışmaları, Nesrin Tağızade Karaca ve Tahir Abacı'nın Tanpınar'ın ezgisever yönü üzerine incelemeleri, en sıkı araştırmacılarımızdan Ekrem Işın'ın *A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar*'ı, daha niceleri... Hepsini kutluyorum.

Bununla birlikte, çalışmaların çoğunda rahatsız edici bir öğe görüyorum. Okurların çoğu Tanpınar'ı romantik ya da trajik bir kişi olarak algılayıp sunmaya eğilimli. Hal böyle olunca, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü çizdikleri Tanpınar tablosunda nereye koyacaklarını pek bilemiyorlar. Çoğunlukla övgü dolu sözlerle değinip geçiyorlar. İronik Tanpınar kimdir? Bunu da iyi araştırmamız gerekiyor. Vurguladık: Tanpınar kendine üç yaşında rastladığını söyler. Sonra ömrünün son döneminde de kendine geç kaldığını belirtir. Kendinden önce giden bir kendi var. Bu kendiyle ancak ölümüne yakın yıllarda buluşabiliyor. Ne dersiniz? *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü yazan özne bu kendi olmasın?

Bir Amerikan televizyon dizi filminde işitmiştim. İnsanın üç kalbi olurmuş. Birinci kalbini dış dünyaya gösterirmiş. İkinci kalbini ailesine, yakınlarına açarmış. Üçüncü kalbini

ise saklar, yalnız kendisi bilirmiş. Bence edebiyat ya da yazın, üçüncü kalbin Tanpınar'ın deyişiyle "şahsî masal"a dönüşerek dışavurumu. Yazar kalbinin tümünü olduğu gibi göstermek mi, yoksa paradoksal biçimde, herkesin gözü önünde gizlemek mi ister, belli değildir. Yazarına göre değişir. Ancak yazmak toplumsal bir edim olduğuna göre yazarın üçüncü kalbini paylaşmak istediği kesindir. Üçüncü kalb kutsal kase gibi aranıp bulunması gereken bir nesne ya da izlek değildir. Üçüncü kalb yazarın yazdıklarının tümüdür. Okura emanet edilmiştir.

Nisan 2014

Dizin

1789, Aklın Amblemleri 33
6 Kitabile Birlikte Ruso (Rousseau) 138

A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar 173
Abacı, Tahir 173
Abdullah Efendi'nin Rüyaları 122
Adorno, Theodor W. 35
Ahd-i Atik 126, 162
Ahmet Cevdet Paşa 114
Ahmet Rasim 31
Alptekin, Turan 30, 146, 173
Amanvermez Avni 99
Anday, Melih Cevdet 157, 159
Antigone 134
Ataç, Nurullah 22, 30, 39, 45
Atatürk 19, 21, 29, 54, 164
Atay, Oğuz 45, 52
Avignon Beşlisi 165
Aydaki Kadın 25, 44, 47, 50, 107, 108, 114-116, 122, 160, 171

Bachelard, Gaston 9, 52, 125
Bakî 156, 163
Balcı, Yunus 80
Balzac 115
Bayramoğlu, Zeynep 173
Beethoven 59
Benjamin, Walter 52, 53, 71, 148, 149
Bergson 9, 14, 20, 22, 34, 35, 63-65, 67, 74, 76, 125, 158, 171
Beş Şehir 26, 34-36, 106, 111
Bilbaşar, Kemal 45
Bir Filiz Vardı 131
Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar 16, 162
Biret, İdil 61
Boşluğa Açılan Kapı 164, 165
Braudel, Fernand 36
Budala 116
Burak, Sevim 47, 48, 50

Catch-2 65
Cebeci, Oğuz 79
Cimcoz, Adalet 12, 18, 107, 130
Comte, Auguste 35
Criss, Nur Bilge 94
Cumhuriyet Gazetesi 167

Çamlıbel, Faruk Nafiz 155

D'Alembert'e Mektup 138
D'arc, Jean 35

D'ormesson, Jean 36
Dede Efendi 163
Deleuze, Gilles 117
Dellaloğlu, Besim F. 173
Descartes 66
Dıranas, Ahmet Muhip 23, 28, 35
Dokuzuncu Senfoni 59
Dostoyevski 115, 116
Dumont, Paul 34, 35
Durkheim 20, 35
Durrell, Lawrence 165
Dursunoğlu, Cevat 18

Ece Ayhan 160
Elias, Norbert 22
Eloğlu, Metin 157
Enginün, İnci 51, 129, 130, 154, 162
Erden, Aysu 168
Erdoğan, Tamer 95, 96, 98
Eroğlu, Nurinisa 58
Erol, Safiye 116, 117

Ford Mach I 47
Freud 125, 165

Gadamer, Hans-Georg 32, 34
Gazali 35
Geç Kalan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar 163
Gencer, Leyla 61
Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa 51, 129, 154
Güvemli, Zahir 138
Güven, Güler 173

Hasan Âli Yücel'e Mektuplar 17, 18, 166
Hersch, Jeanne 34, 35
Hidâyet, Sâdık 54
Hisar, Abdülhak Şinasi 111
Hoffmann, E. T. A. 25
Hölderlin 134
Hutcheon, Linda 79, 84, 85

Huzur 44, 58, 59, 61, 63, 64, 74, 75, 80, 106-108, 111, 112, 114, 116, 117, 122, 125, 126, 145-148, 162
Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler 173

İkinci Mahmut 21
İlhan, Attilâ 121
İmgenin Tılsımlı Rüzgârı 165
İnci, Handan 173
İnönü, İsmet 21, 30, 60, 61, 75
İstibdattan Hakimiyet-i Milliyeye 31
İşgal Altında İstanbul 94

Işın, Ekrem 173
Itrî 163

İyi Yürekli Yaşlı Adamla Güzel Kızın Öyküsü 131

Jameson, Fredric 85
Joyce, James 145-147

Kahraman, Âlim 66, 147
Kan ve İman 95
Kaplan, Mehmet 19, 146
Kaplan, Sefa 163, 164, 172
Kara Kitap 103, 147
Karabibik 84
Karaca, Nesrin Tağızade 62, 173
Kemal Tahir 18, 29
Kerman, Zeynep 51, 129, 130, 154, 162
Keskin, Yıldırım 157
Kıran, Ayşe Eziler 168
Kitap-lık dergisi 153, 168
Komik Edebi Türler 79
Kosal, Vedat 61
Kuntay, Mithat Cemal 96
Kutup Noktası 7, 11, 37, 161
Kültür Haftası dergisi 45

La Fontaine 158
Le Clézio, J.-M. Gustave 85
Leonis 91, 97, 100
Lolita 131

Mahur Beste 22, 43, 114, 116-118, 122, 132
Mallarmé 11, 14, 65
Mardin, Şerif 29
Marûzât (Ahmet Cevdet Paşa) 114
Mehmet Âkif 44
Michelet, Jules 33-37
Mimar Sinan 73
Mitzman, Arthur 32, 36, 39
Modernleşmenin Zihniyet Dünyası 173
Mücevherlerin Sırrı 41

Nahit Hanım (Fıratlı) 159
Napolyon 32
Nasreddin Hoca 158
Nerval 53

Oğuzertem, Süha 168
Okay, Orhan 16, 162, 164, 166, 172
Opus 132 La minör Kuartet 59
Orhan Gazi 38
Orhan Kemal 131
Orhan Veli 153-160
Osmanlı İmparatorluğu'nun Reform Çabaları İçinde Batış Evreleri 31
Ozouf, Mona 142

Ömer Hayyam 53

Pamuk, Orhan 103
Perez, Claude 34
Platon 35, 127
Poulet, Georges 33, 34, 52
Proust, Marcel 171

Racine, Jean 156
Raymond, Marcel 52
Rembrandt 166-168
Rifat, Oktay 157, 159
Robespierre, Maximilien 140-144
Rougemont, Denis de 53
Rousseau, Jean-Jacques 82, 138-144

Saatleri Ayarlama Enstitüsü (*SAE*) 22, 25, 37, 43, 76-80, 84, 85, 87-90, 108, 116, 119, 125, 128, 129, 170, 173
Saba, Ziya Osman 111
Sahnenin Dışındakiler 24, 96, 99-102, 104, 108, 111, 112, 114, 116, 122, 132, 147
Saint-Martin, Louis Claude de 33
Sarıbaş, Tuba 168
Say, Fazıl 61
Schlegel 80
Steiner, George 84
Stendhal 115
Starobinski, Jean 33
Sunat, Halûk 164-166, 168, 171
Svevo, Italo 131

Şiirler (Tanpınar) 11

Talu, Ercüment Ekrem 95
Tarancı, Cahit Sıtkı 44, 155-157, 159, 160
Tecer, Ahmet Kutsi 17, 23, 25
Teksoy, Rekin 131
Temel, Tarık 152
Tevfik Fikret 44
Theotokas, Yorgos 91
Tolstoy 115
Tunç, Mustafa Şekip 45, 65, 74
Türk Romanında Mütareke İstanbul'u 95

Ulysses 145
Urgan, Mîna 153, 154

Üç İstanbul 96
Ülgener, Sabri 29
Ülken, Hilmi Ziya 17, 95

Valéry, Paul 11, 13, 14, 23, 65, 156
Varlık dergisi 156
Velidedeoğlu, Hıfzı Veldet 31

Wagner 61

Yahya Kemal 12-14, 21, 23, 24, 29, 36-39, 44, 106, 108, 109, 151, 156, 157, 159
Yalçın, Murat 153
Yaprak dergisi 157
Yarım Adam 95
Yaşadığım Gibi 89, 106
Yaz Yağmuru 117
Yolyapan, Füruzan 153
Yücel, Hasan Âli 18, 20, 43, 166

Zaman Üzerine 22

Tanpınar, bugüne dek üzerine belki de en çok çalışılmış yazarlarımızdan. *Kutup Noktası – Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme* (1993) bunların başında gelir.

Oğuz Demiralp, Tanpınar üzerine düşünce üretmeyi hep sürdürdü. *Tanpınar'a Biraz Huzur Verelim*'de, geniş bir kültürel perspektifle bu büyük yazarın zihin dünyasını tarayarak hem kitapları arasındaki bağlantıları hem de başka yazarlarla ilişkilerini ortaya çıkarıyor. Daha da önemlisi, Tanpınar söz konusu olduğunda her zaman yeni şeyler söylenebileceğini gösteriyor.

Kapak fotoğrafı: Nahide Dikel

ISBN 978-975-08-3022-8

12 TL

